الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر-الوادي

كليـــــة الآداب واللغـــــــات قســـم اللغة والأدب العربـــي

شعرية اللغة الواصفة عند يوسف وغليسي

كتاب التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري -أنموذجا-

مذكرة تخرج تدخل ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبات:

- رميصاء دلبـاني
- هـــدى سويـد
- نفيسة بن عمارة

إشراف الدكتور:

- ميداني بن عمر

أعضـــاء اللجـنة:

الاسم واللقب	الصفة
د. نبيل مزوار	رئيسا
د. ميداني بن عمر	مشرفا ومقررا
د. يوسف بديدة	مناقشا

السنة الجامعية:1442-1443هـ/2020-2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

"إلى كل من يسعى ليبقى سراج العلم متوهجا في كل مكان"

إلى الأب الروحي الدكتور بلقاسم مالكية.

إلى من أهدتنا البصيرة زينة بورويسة.

إلى روح فارقتنا مبكرا.

الشكر

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب، ووفقنا على إنجاز هذا العمل، وخير ما نبدأ به كلامنا بعد بسم الله الرحمان الرحيم :((**رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ**)) سورة النمل-الآية 19

فبعد شكر الواحد الأحد، الفرد الصمد، الذي هدانا طريق الفلاح وأخرجنا من ظلمات الجهل إلى نور العلم نتوجه بدعاء من القلب إلى الأستاذ الكريم **الدكتور ميداني بن عمر** على تفضله الإشراف على هذا البحث، الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته وملاحظاته وجهوده المبذولة لتحسين هذه الدراسة وتطويرها شكلا ومضمونا والنصائح المقدمة في تسييره وتيسيره وعلى التشجيعات من أجل إتمامها وتمامها، وإلى لجنة المناقشة التي عملت على تصحيح الدراسة ومناقشتها. كما لا تفوتنا الفرصة أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد، وإلى كل الذين لم تسعهم ذاكرتنا لكل هؤلاء أقول جازاكم الله عنا خير الجزاء.

الملخص:

تعد مشكلة الشعرية في الخطاب النقدي من أهم المشكلات التي أسالت حبر النقاد كظاهرة وإشكالية في الوقت ذاته، خاصة أننا نتحدث عن لغة النقد، هذا الحقل الذي يسعى لبلوغ العلمية في بحثه، حيث يبدو وجود الشعرية في الكتابات النقدية أمرا بالغ التأثير، فأصبح من الضروري الخوض في مسألة الشعرية في اللغة الواصفة، مما دعانا لاختيار هذا الموضوع، حيث اتخذنا من لغة يوسف وغليسي أنموذجا عن الظاهرة، ويندرج بحثنا هذا في إطار نقد النقد.

الكلمات المفتاحية: نقد النقد، اللغة الواصفة، الشعرية، يوسف وغليسي.

Résumé :

La problématique de la poétique dans le discours critique est l'un des problèmes les plus importants que les critiques se soient posés en tant que phénomène et problématique à la fois, notamment nous parlons du langage de la critique. Ce domaine qui cherche à atteindre la scientificité dans sa recherche, où la présence de la poétique dans les écrits critiques semble être très influente ; où il est devenu nécessaire d'approfondir La question de la poétique au métalangage, et c'est ce qui nous a poussé à choisir ce thème, car nous avons pris le langage de Youcef Oughlissi comme un modèle pour ce phénomène, et cette recherche s'inscrit dans le cadre de la métacritique.

Les Mots clés : Métacritique, Le Métalangage, La poétique, Youcef Oughlissi.

المقدمة

إنّ اللّغة هي القاسم المشترك بين كل من الخطابين النقدي والأدبي، فيتحاور الخطابان من خلالها، ولأن كل نص أدبي هو في الأساس مجموعة من العلامات اللغوية، فإن مهمة الناقد الأولى هي دراسة هذه العلامات اللغوية من حيث هي وسيلة في يد المبدع، ومن هنا فالعملية النقدية تنطلق من لغة أولى هي لغة النص الأدبي من أجل أن تنشئ لغة أخرى هي لغة النص النقدي، ولأن وظيفة النقد هي تقصي بنية النص الأدبي فإنه يولد خطاب ثالث، هو نقد النقد، وبالتالي تنشأ وظيفة انعكاسية تتمثل في وظيفة ما وراء اللغة.

يعد البحث في اللغة الواصفة من المقاربات القليلة في الخطاب النقدي العربي الراهن، فآثرنا باقتراح من الأستاذ الفاضل ميداني بن عمر أن نتخذ من لغة "**يوسف وغليسي**" محل دراسة، وذلك لما تحمله لغته من تفرد وتميز أسلوبي لافت للنظر، خاصة وأننا نتحدث عن لغة ناقد هو شاعر في المقام الأول.

ومن هذا المنطلق سنتعرض إلى لغة يوسف وغليسي الذي يعد أحد النقاد الجزائريين الذين لهم دور كبير في عالم النقد، ونعتكف بالدراسة على لغته الواصفة وما تحمله من سمات شعرية أدبية، خاصة وأننا وجدنا معظم الدراسات التي تدور حول كتابات الرجل تتحدث عن تجربته الشعرية فتعنى بلغته كشاعر، أو تعنى بتجربته النقدية فتنتهي إلى تصنيف نتاجاته وتشريحها وفق قضايا تهم المنهج، وتبرز ميولاته نحو التراث أو الحداثة، وتهمل لغته النقدية بما تحمله من خصائص نوعية يتميز بها عن بقية النقاد الآخرين. ومن هنا تنبثق أهمية بحثنا الموسوم بـ" شعرية اللغة الواصفة عند يوسف وغليسي كتاب التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري أنموذجا " حيث نروم التركيز على الجانب الذي غيب فيها، وذلك بمحاولة

الإجابة عن سلسلة من الإشكاليات التي يفرضها الموضوع بإلحاح، وللوصول كذلك إلى استخلاص أهم الخصائص التي تقوم عليها لغته الواصفة من خلال دراسة أحد مدوناته، فكان علينا أن نسعى إلى محاولة الإجابة على الإشكالية الآتية:

- ما هي أهم الخصائص الشعرية الأدبية التي ميزت لغة يوسف وغليسي في مقارباته للمدونات الأدبية في كتابه" التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري"؟ وهل يستطيع الشاعر الناقد التخلي عن شخصية الشاعر في لغته الناقدة؟ و إلى أي مدى استطاع يوسف وغليسي التوفيق بين الشاعر و الناقد في لغته الواصفة؟

وفي محاولة لنا للإجابة عن هذه الأسئلة، اتجهنا في الفصل الأول إلى مهاد نظري للمفاهيم التي تتقاطع وبحثنا، وذلك عبر مبحثين أساسيين: الأول خصصناه لرصد مفهوم الشعرية، ومالها من امتداد في التراث النقد العربي، فلاحظنا أن القدامى قد عرفوا هذا المفهوم ولكن بتسميات مغايرة مثل: كثرة الماء عند الجاحظ أو صناعة الشعر عند الجمحي و ابن قتيبة، وغيرها من التسميات الأخرى. والشعرية في أبسط تعريفاتها هي مجموعة السمات الأسلوبية التي تجعل من نص ما أدبيا. وفي المبحث الثاني تحدثنا عن الشعرية في مفهومها المعاصر، ثم فصلّنا في المفهوم المعاصر للشعرية أولا عند الغرب من حيث جذور المفهوم الذي وجدنا أنه كان امتدادا لما جاء به الفيلسوف اليوناني أرسطو في كتابه فن الشعر وموقع المصطلح في النقد الغربي عموما، وثانيا عند العرب حيث عكفنا على التفصيل في مسألة الترجمات المختلفة لهذا المصطلح الوافد، وعرضنا بالضرورة مجموعة من تعريفات النقاد العرب له، بحيث خلصنا بأن تحديد مفهوم أو حدّ جامع مانع لهذا المصطلح ضرب من المستحيل لأن العمل على هذا الحقل واسع ولأنه هناك الكثير من الحقول النقدية المعرفية تتجاذبه بينها. أما المبحث الثاني فأفردناه للحديث عن

مفهوم اللغة الواصفة بحيث رصدنا الجذور الغربية للمصطلح عند الهنود والمناطقة اليونان، ثم جذور المصطلح عند العرب الذي وجدنا أن له مصطلحات تقربه في المعنى منها معنى المعنى عند الجرجاني والكلام عن الكلام عند أبو حيان التوحيدي، وكان لابد أن نعرج على مسألة علاقة النحو باللغة الواصفة حيث عرضنا رأي السيرافي والفارابي في الموضوع، ثم تحدثنا عن المصطلح بمفهومه المعاصر وأفردنا رأي الناقد عبد الملك مرتاض ووجهة نظره في الاختلافات بين الألفاظ المُترجِمة للمصطلح بين (ما وراء اللغة) و (ما بعد اللغة) و(اللغة الشارحة)و (اللغة الواصفة). واللغة الواصفة في أبسط تعريفاتها هي اللغة التي تتكلم عن اللغة.

وسعينا في الفصل الثاني إلى محاولة تحديد موقع الشعرية من اللغة الواصفة ومن أجل ذلك انطلقنا أولا بعرضنا لوظائف اللغة التي فصّل فيها جاكبسون، مفصلين في الحديث عن الوظيفة الشعرية التي تهيمن على الخطاب الأدبي ولكنها ليست حكرا عليه، فهي تمتد بالضرورة للخطاب النقدي أو للغة الواصفة باعتبارها لغة بدورها لكن هيمنتها تتراجع عنده حفاظا على مقوم العلمية الذي يميز لغة النقد، حيث أفردنا رأي عبد الملك مرتاض في المسألة لأنه من أكثر النقاد الجزائريين انشغالا بها من جهة، ومن جهة أخرى لأنه أستاذ وأب يوسف وغليسي الروحي، حيث وجدنا أنه متأثر بآرائه بشكل كبير. ثم انتقلنا للحديث عن ظاهرة الشاعر الناقد التي لفتت أنظارنا أثناء البحث، حيث وجدنا أن ازدواجية هوية الناقد بين شخصية الشاعر الحالم وشخصية الناقد الأكاديمي، هي ازدواجية أنجبت تركيبة لغوية هجينة، جمعت بين لغة الناقد العلمية تماما بقدر ما جمعت لغة الشاعر الأدبية، حيث تبدو فيها اللغة الواصفة شعرية. وبالضرورة عرضنا يوسف وغليسي الشاعر الناقد أنموذجا لهذه الظاهرة لأننا افترضنا أن هذه الازدواجية هي التي

أسفرت عن المزايا النوعية التي اشتملت عليها لغته النقدية بالدرجة الأولى، ما أسهم في تكوين لغة واصفة فريدة من نوعها لدى هذا الناقد.

أما الفصل الثالث، فيمكن أن يُنظر إليه على أنه نتيجة لثمرة القراءة والتحليل للمدونة المدروسة، حيث عرضنا أهم المزايا الشعرية التي طغت على لغة يوسف وغليسي، وحاولنا رصد جملة الانزياحات التي عمت لغته الواصفة منها دلالية وتركيبية وصوتية، واقفين عند ظاهرة التناص التي حددناها كسمة مميزة للغة يوسف وغليسي، وحاولنا تحليل هذه الظواهر الأسلوبية من حيث جمالياتها في الخطاب النقدي من جهة ومحاولين إعطاء تصور عن أسباب وجودها في لغة الناقد الواصفة من جهة أخرى.

ختمنا هذا البحث بالوقوف عند أهم النتائج المتوصّل إليها، وهي العناصر الشعرية التي تقوم عليها اللغة الواصفة عند وغليسي، والتي تجعل من لغته الواصفة إبداعا أدبيا قد يماثل النص المدروس أو يتفوق عليه.

اعتمدنا جملة من المراجع، التي تندرج أبحاثها في اللغة والنقد أهمها:

"**قضايا الشعريات**" و "**في نظرية النقد**" لعبد الملك مرتاض، "**الخطاب الآخر**" لعلي حداد، "**الخطيئة والتكفير**" لعبد الله الغذامي.

كما اعتمدنا على صفوة من كتب الخاصة ببـ وغليسي منها: "**إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقديّ العربيّ الجديد**" و كتابه "**عاشق الضّاد قراءات في كتابة العلامة عبد الملك مرتاض**"، واعتمدنا بشكل أساسي على كتابه، "**التحليل الموضوعاتيّ للخطاب الشعريّ**"، الذي اتخذنا منه مدونة للدراسة.

إلى جانب مراجع أخرى يسرت البحث في إشكاليته.

اتجهنا نحو هذا الموضوع دون أيّ منهج يُذكر، إلى أن فرضت طبيعة الموضوع اعتماد إجراءات الوصف والتحليل لأنّا سعينا إلى استخلاص السمات النوعية للغة يوسف وغليسي بحيث تتبعنا لغته من خلال مدونته، في محاولة لضبط أهم الظواهر الأسلوبية والشعرية التي تطغى على لغته الواصفة.

أمّا عن أبرز الصّعوبات التّي اعترضتنا في هذا البحث، فلم تكن متعلّقة بنقص المادة وإنّما بطبيعة الموضوع الذي كان يقتضي منا الرجوع لخلفيات تشكل شخصية يوسف وغليسي والمرجعيات التي يستقي منها مادة لغته، ومراجعة لغته ليس على مستوى هذه المدونة المدروسة فحسب بل حتى الكتب الأخرى له، أضف إلى هذا الأمر العودة إلى الأصول الأولى التي ظهر فيهما مصطلحي الشعرية واللغة الواصفة، وهو ما جعلنا نحاول لملمة أطراف الموضوع وهو يتشعب بنا ويتسع دون جدوى...ونحن نمني أنفسنا أن نعاود النزال في المجال نفسه.

وفي الختام نشكر الله سبحانه وتعالى أن وهبنا أفضل النّعم، الصحة والعقل والصبر، لنكون في هذا المقام العلمي الطيب -إن شاء الله-، كما لا يفوتنا أن نتوجه بالشكر الخالص والامتنان العميق لدعم الأستاذ المشرف بن عمر ميداني لسخائه أولا ثم لتواضعه ثانيا ولصبره معنا بالتوجيه والنصح، ثم للناقد يوسف وغليسي على تواضعه المتناهي النظير لرده علينا رغم مقامه وانشغالاته - دمتما للعلم دخرا-وكذلك الشكر موصول للجنّة المناقشة، وكل من أمدنا بالعون.

الفصل الأول:

مهاد نـظــري - بسط للمفاهيم النظـرية والمصطلحات المفتاحية -

التمهيد:

إن الخطاب الأدبي يكتسب شرعيته، من أقطاب ثلاثة، فهو يحتاج إلى خصائص تميزه وترفعه لرتبة الإبداع، ثم قارئ يبعث فيه الحياة والمعاني والتأويلات، ثم يحتاج إلى النقد، لأن كل ابداع يحتاج للغة تتحدث عنه، فكلاهما إذا يكون بكينونة الآخر، فالنقد والأدب هما وجهان لعملة واحد أو كما يقول عبد الملك مرتاض "**القراءة في تمثلنا كتابةٌ، أو ضرب من الكتابة على الأقل، فكأن الكتابة والقراءة وجهان لعملة واحدة**"[1] ذلك أنه ما وجد نص إبداعي إلا ووجد نص نقدي يتحدث عنه، بهذا يكون الأول علة في وجود الثاني، فالنقد يساهم في تخليد النص الأدبي انطلاقا من عملية القراءة و التأويل.

على أن لكل نص إبداعي لغة شعرية تميزه، هي ما تبحث عنه اللغة الواصفة في الخطاب النقدي.

من هنا سنشرع لعرض مفهوم للشعرية وتقصي مفهوم اللغة الواصفة، والبحث في جذورهما التاريخية.

[1] عبد الملك مرتاض، **في نظرية النقد–متابعات لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2002م، ص5.

أولاً : الشعرية :

1. مفهوم مصطلح الشعرية:

يعدّ مصطلح الشعرية من المصطلحات الحديثة التي أحدثت جدلا في الساحة النقدية سواء أعلى مستوى تحديد حدّ واضح للمصطلح، أو على مستوى أحقية ومناسبة التسمية (الشعرية) للمفهوم نفسه بالمقارنة ببقية المصطلحات الأخرى التي ظهرت في الساحة النقدية، وهذا بالنظر إلى أن هذا المصطلح وافد إلينا من الغرب، وما كلمة شعرية إلا إحدى المحاولات لترجمته، وعلى الرغم من كون هذا المصطلح والمفهوم ذا أصول غربية إلا أن التراث النقدي العربي قد خاض بدوره منذ القدم في كثير من قضاياه.

أ- أصول المصطلح في التراث النقدي العربي:

إن الناظر للتراث النقد العربي لا يبرح يلاحظ أن مصطلح الشعرية لم يستعمل أبدا كمصطلح قائم بذاته بل أُستعمل في مرات معدودة على سبيل النسبة للشعر، ونجد ذلك مثلا عند حازم القرطاجني (684هـ) الذي يظن الكثيرون جدلا أنه عرّاب الشعريات الحديثة حيث استعمل مصطلح (الشعرية) و (الأقوال الشعرية) في بعض مناقشاته مثل قوله:" **وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتّفق، لا يعتبر عنده في ذلك**

قانون ولا رسم موضوع."[1] ونرى في قوله محاولة للتعريف بالشعرية، حيث أنكر أن تكون نظما للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطية، وهو بهذا يوضح أن الشعرية في البداية هي سمة للشعر ثم يؤكد أنها تحكمها نوع من القوانين والقواعد والكليات وهو ما سماه برسم الموضوع، وهذا ما يمنح أي نص لغوي صلاحية دخوله مدينة الشعر، وتعريفه هذا يقترب من المعنى العام للشعرية –القوانين العامة للأدب أي الشعر– كما سنرى لاحقا. ويقول في موضع آخر:" **وليس سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية؛ لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحو بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته."**[2] ويشير ها هنا إلى موضوع تلقي النصوص أو الأقاويل ذات الطابع الشعري أو الأدبي لأنها تقع في نفس المتلقي موقعا لا يحتله أي نص أو قول آخر غير شعري، وذلك لما فيها من خصائص وميزات تغيب في الأقاويل غير الشعرية، وهذا لأن وظيفة الأقوال الشعرية تختلف عن وظيفة غيرها، فالأولى وظيفتها التأثير في نفس المتلقي والثانية لها وظيفة الإفهام، ولا يغرينا كلام حازم القرطاجني فنعتبره رائد ومرجع الشعرية الحديثة، بل القول الحق أن لمحة من الشعرية الحديثة موجودة في أقواله، فرغم استعماله الصريح للمصطلح كما يبدو، نجد حديثه انحصر في معالجة الشعر لا الخطاب الأدبي.

أما بالنظر إلى المادة الاشتقاقية، فإن كلمة شعرية مكونة من جذر(ش. ع . ر) والتي تنسحب ذهنيا على الشعر، ولعله السبب الرئيس الذي جعل النقاد القدامى

---

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط3 ، 1986م، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص119.

أمثال القرطاجني يحصرون المصطلح في حقل الشعر دون سواه من الأجناس الأدبية الأخرى فقد تداولت الشعرية في التراث العربي النقدي والبلاغي بمعنى "**علم الشعر**"[1] وقد وردت في كتابات القدامى بتسميات مختلفة كـ"صناعة الشعر" التي تحدث عنها محمد بن سلام الجمحي (ت232هـ) وهو أقدم النقاد العرب، حيث يقول: "**للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات**"[2] وتحدث القدامى عن الصناعة لا يعني أنهم يرون الشعر نتيجة عمل أو اجتهاد أو وليد الممارسة والميران، إنما يقصدون إلى ذلك الصياغة أو فن تركيب الكلام، وفي حديث الجمحي إشارة أن الشعر مثله مثل بقية الصناعات تحكمه قواعد وقوانين، وفكرة صناعية الشعر أشار إليها غيره من النقاد أمثال الجاحظ (ت255هـ) الذي يظن البعض أنه تعود له أولى المحاولات في التراث النقدي العربي لتحديد موضوع الشعر ومفهومه أو موضوع الشعرية بشكل عام، الذي سيكشف فيما بعد، غير أن الجاحظ قد ركز في رؤيته في كيفية النسج الشعريّ؛ أي في كيفية النظم في لغة الشعر، فهو ميدان التفاوت بين الشعراء عنده، ومنه الشعرية تمثُل في "**إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء[...]، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير**"[3] وبهذا القول يتميز لنا أن الجاحظ يرى أن الشعرية تعتمد على جملة من السمات الشكلية تميز الخطاب الشعري عن غيره، بل وتميز الخطاب الشعري الجيد عن غيره، ونرى تركيزه منصبا على الجانب الجمالي الذي ينتجه النص الشعري.

---

[1] ليندة خراب، **إشكالية تداول مصطلح الشعرية في التراث النقدي العربي والنظريات الغربية**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة –الجزائر، العدد39، جوان2013م، ص305.

[2] ابن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، تح: محمد محمود شاكر، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة ، د ط، د ت، مج1، ص6.

[3] الجاحظ، **الحيوان**، تح:عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، د ط، د ت، ج3، ص131.

أما ابن قتيبة (ت337هـ)، فقد خاض في قضيتين كبيرتين هما:

- قضية القديم والجديد في الشعر.
- قضية تصنيف الشعر.

ويهمنا ما خاض فيه في قضية تقسيم الشعر لأنه قد أقامه وفق ما يميز كل قسم من خصائص أسلوبية وفنية، وتتحقق الشعرية في نظره يكون بتفاعل اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون.[1]

أما عن ابن طباطبا العلوي فقد تحدث بدوره عن قضية من قضايا الشعرية حيث يرى "**أن الشاعر لا ينبغي له أن يختلف فتيل عن النسّاج والنقّاش، وناظم الجوهر**" [2] و ما اجتهد فيه ابن طباطبا العلوي يدخل أيضا في إطار ما ذكره المتقدمون عليه في مسألة صنعية الشعر وأن الشعر صناعة كأي صناعة أخرى على صاحبها أن يتقنها، وهذا ما أشار له في مقولته حين شبه الشاعر بالنسّاج والنّقاش، وعليه فهو يشبه الشعر بالصناعة.

ونجد أيضا قدامة بن جعفر(ت337هـ) يبني شعريته على مفهوم بارز وأساسي هو الائتلاف النصيّ بين الألفاظ والوزن والقافية، إذ يعرف الشعر بأنّه:" **قول موزون مقفى يدل على معنى، وذكر أن الشعر قد يكون جيداً أو رديئاً أو بين الأمرين، وأنه صنعة ككل الصناعات يقصد إلى طرفها الأعلى.**"[3] وهذا تعريف جرى على ألسن كثير من المتقدمين، لكن إمكانية وصفه بالتعريف الجامع المانع

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات –متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر**، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران –الجزائر، ط1، 2009م، ص27،29.

[2] المرجع نفسه، ص33.

[3] قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، الجزيرة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006م، ص 45.

في عصرنا أمر بعيد عن التحقيق رغم إمكانية عده كذلك في عصرهم، على رغم من ذلك إلا أن تعريف قدامة تعوزه الدقة هنا فقد عدد الوزن والقافية والمعنى الجيد فحسب كتحديد للشعر وأسقط الخيال والتصوير واللغة من التعريف بيدا أنه سيتدارك هذا في مواضع أخرى لحديثه، ويبقى ما قدمه قدامة من تعريف مهم لأن الشعرية بعد ذاك ستبحث في ما يجعل من الشعر شعرا، وبالإضافة لوضع حدّ للشعر، ذكر أيضا أهم العناصر التي تساهم في بنائه، وهي عنده أربعة عناصر: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، كما قام بتحديد العلاقة بين هذه العناصر وقضايا شعرية أخرى.[1]

وما سبقنا الحديث فيه هو أهم ما ورد فيما يتعلق بالمسائل الشعرية في التراث العربي بشكل عام، لأن ما جاء بعده إنما كان على أنقاضه منطلقا في الأساس منه، وليس هؤلاء فحسب من خاضوا دروب الشعرية، فالآمدي في كتابه الموازنة ناقش قضية عمود الشعر، وهو مصطلح موازي بشكل ما للشعرية، والقاضي الجرجاني في كتابه الوساطة، وأيضا المرزوقي الذي اكتملت على يده المعالم الكبرى لميلاد عمود الشعر عند العرب التي ضمنها في مقدمة كتابه ديوان الحماسة، وحازم القرطاجني وقضية التخييل.

بناء على هذا يتضح لنا تصور واضح لمفهوم الشعرية عند النقاد العرب القدامى، فالإجماع عندهم أن الشعرية شأن من شؤون الشعر فحسب، وإنما الشعرية تنحصر في جملة السمات الجمالية والخصائص الأسلوبية النوعية التي تمنح جنسا من الكلام صفته الشعرية أي تدخله دائرة الشعر، فالشعرية من منظورهم تشير إلى نظرية الشعر أو علم الشعر، باهتمامها بفن الشعر، تعريفا وتنظيرا وضبطا لقوانينه ومعاييره، ولعل من أبرز الأسباب التي دفعتهم لهذا لنوع من الحصر يكمن في

[1] ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص45، 46.

سلطة الشعر، فالشعر كما هو دائما ديوان العرب بل وكان ومازال النتاج الأول للثقافة العربية وبهذا فله أحقية الصدارة، وهذا ربما يعود لنظرة أشمل للشعر والأدب عموما فالشعر عندهم ليس جنسا أدبيا بل هو إله الأنواع الأدبية الذي يمنح بقية الأنواع صفتها الأدبية.

ب- الشعرية بمفهومها المعاصر:

ب-1- عند الغرب :

Poétique بالفرنسية أو poetics بالإنجليزية تعود أصول هذا المصطلح لأرسطو الفيلسوف اليوناني و لكتابه فن الشعر، وهو مؤلف "**تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة وهو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب، وهو في الوقت نفسه أهم ما كتب في الموضوع [...] وليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابا لنظرية الأدب. لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام** ."[1] وربما عدم اعتبار البعض لكتاب أرسطو "فن الشعر" كتابا في الأدب لأنه تخلى في كلامه عن الشعر الغنائي كنوع أدبي في كتابه رغم وجوده في زمنه، ولاقتصاره في حديثه كما هو معروف عن خصائص الأجناس المُمَثّلة؛ الملحمة والدراما بشقها التراجيدي فحسب، ومنذ زمن أرسطو مازالت الشعرية تنتج تأملا في قوانين الفن والإبداع، فخاضت في شعرية الأدب والفن ردحا من الزمن ثم تحولت للحديث عن

[1] تزفيدان تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990م، ص 12.

شعرية كل شيء يمكنه أن يتصف بالجمال، وسيعاد بعث الفكر الأرسطي في عصر النهضة ليصبح كتابه هذا بمثابة الكتاب المقدس.

اقترن مصطلح الشعرية بالناقد الغربي تودوروف، خاصة في مؤلفيه الشهيرين (الشعرية) و (شعرية النثر)، وهو من أبرز النقاد الذين عنوا بها تنظيرا وتأصيلا. ويقارن في كتابه الأول بين (التأويل *والشعرية) حيث يرى أن الشعرية "**بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل [...] فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية** "[1] و تودوروف بقوله هذا فإنه بداية ينسب للشعرية صفة العلم، ثم يحدد مجال دراسته في الخصائص التي تميز الأعمال الأدبية أو ما يجعل الأدب أدبا وهو ما يرادف الأدبية، التي يراها الكثير من نقاد أنها أصح كترجمة لـ poetique من الشعرية التي تنسحب بفعل العرف والتراث نحو الشعر.

أما رومان جاكبسون فيرى أن موضوع الشعرية يكمن في الاجابة عن السؤال:" **ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟**"[2] وما هذا السؤال الظاهر، إلا سؤال ضمني عن الخصائص النوعية التي تجعل من الخطاب العادي- أي خطاب- أدبا أو فنا إن صح التعبير، وقد ارتبط مجال الشعرية عند جاكبسون بجهوده اللسانية خاصة ما تعلق بمجهوداته حول وظائف اللغة في إطار نظرية التواصل والتبليغ، حيث يقول في تعريفه للشعرية " **ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية [...] وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية**

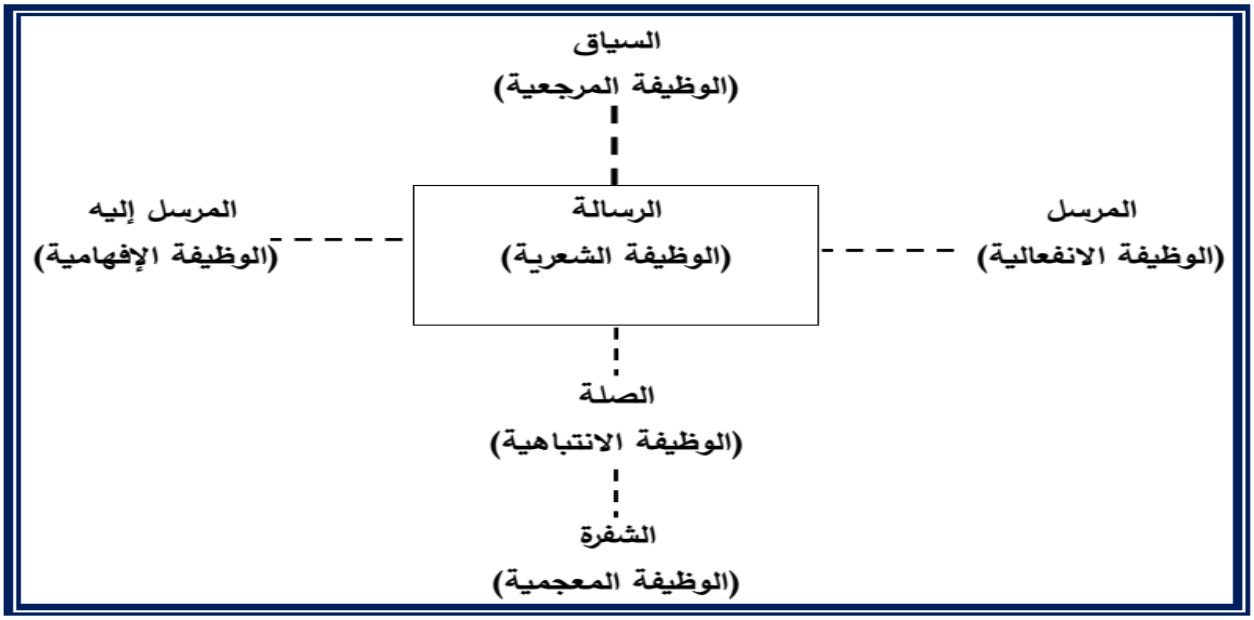
* التأويل "ويسمى أحيانا تفسيرا أو تعليقا أو شرح نص وقراءة أو تحليلا أو ببساطة أيضا نقد " ينظر: تزفيدان تودوروف، **الشعرية**، ص20.

[1] المرجع نفسه، ص23.

[2] رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الوالي ومباركي حنور، دار تويقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م، ص24.

لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنّما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية."[1]

وفي قوله هذا يرى رومان في البداية أن الشعرية هي جزء من اللسانيات، أما في حديثه عن أن وظيفة الشعرية هي دراسة مواطنها في الخطاب يعود لتصوره للعوامل المشكلة لسيرورة كل فعل لساني تواصلي لفظي؛ "**وهي ستة عناصر، تمثل الأطراف الأساسية في كل عملية تواصلية؛ المرسل، المرسل إليه، الرسالة والسياق ووسيلة الاتصال أو الصلّة، والشفرة، وعن كل عنصر من هذه العناصر تتولد وظيفة لغوية."**[2]



1-عناصر سيرورة الفعل اللساني ووظائفها.

حيث تتولد الوظيفة الشعرية عن عنصر الرسالة لأنها حين ترتد على نفسها تُصْنع الشعرية وبحديث أبسط فاللغة حين تعبر عن نفسها وعن ذاتها تعكس نفسها في المرآة النص، فترى نفسها جميلة أنيقة، وهنا يكمن مربط الشعرية، ويرى جاكبسون في قوله السابق أن الشعرية

[1] رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ص35.

[2] يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008م، ص274، 275.

وظيفة مهيمنة على الخطاب الشعري الأدبي بشكل خاص، لكنها حتما لا تقتصر عليه فحسب، بل يمكنها أن تكون في الخطابات النوعية الأخرى، ولكن بنسبة أقل، وإنما حصر هذه الوظيفة على الشعر يؤدي بنا إلى التبسيط المفرط والمضلل.

إذا منظور جاكبسون للشعرية لا يختلف جوهريا عن منظور تودوروف، بل ولا يوجد مبالغة في كلامنا إذا قلنا أن كل ما جاء به النقاد الغربيين في الشعرية بعد أرسطو وكتابه في الشعرية – فن الشعر– ما هي إلا "**مجرد تعليقات على كتاب أرسطو.**"[1] ذلك أنه بعد عصر النهضة وإعادة بعث الفكر الأرسطيّ أصبح كتاب أرسطو من المقدسات إلى الدرجة التي لم يعد أحد يجرؤ على معارضته، وفي النهاية وقع نوع من الاكتفاء به ممّا حوّل كل ما جاء بعده إلى شروح له تقاربه في المنطق، بهذا الشعرية عند الغرب كانت ومازالت تدور حول البحث عن الخصائص الأسلوبية والفنية وتبحث عن ما يجعل الأدب أدبا (الأدبية)، وذلك ليس في الشعر فحسب، بل في كل الخطابات الأخرى، فليس هذا مصطلح شأنا شعريا بل يتجاوزه لنصوص النثرية أيضا، والشكلانيون الروس هم أول من أحدثوا قطيعة ابستمولوجيا مع الدراسات التي نظرت إلى النص الأدبي على أنه وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية يعبر مرة عن فكر الكاتب ومرة عن ثقافة المجتمع وتارة أخرى يعكس صورة المجتمع، فقُتل على يدهم المؤلف علانية ورفعت راية النص للنص واللغة للغة، وأغلقت أبواب النص ونافذه وأصبح نسقا مغلقا يعبر عن نفسه، ورأوا في اللغة مجموعة من القوانين والقواعد الكلية التي يمكن من خلالها فهم النص وفهم كيفية انتاجه وتولده، سميت بعد ذلك بقوانين الأعمال الأدبية أو قوانين الخطاب الأدبي (الشعرية)، وهذا هو المفهوم الذي ما انفك مقترنا بالشعرية ملازما لها، إلى أن ظهر في الفكر الحديث ما يطلق عليه الشعريات التي "**لم تنحصر في مجال نظريات الأدب، بل اتسعت لتشمل فنونا إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي والفن السيميائي، كما**

[1] تزفيدان تودوروف، **الشعرية**، ص 13.

اتسع المدى أكثر فأكثر ليصل إلى البحث في شعرية الأشياء الواقعية كما عالجها غاستون باشلار في جماليات المكان."[1] ويطلق البعض تسمية الشعريات للتفريق بين الشعرية التي اهتمت بدراسة النصوص والأجناس الأدبية، والشعريات التي خرجت عن هذا النسق واهتمت بمواضيع غير لغوية أصلا مثل الرسم والسينما والإعلان ... وهو ما جعل البعض يقول أن الشعرية المعاصرة جزء من السيميولوجيا علم العلامات غير اللغوية.

ب-2- عند العرب :

إن مصطلح الشعرية عندنا – نحن العرب – يسعى ليكون بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي poétique أو الإنجليزي poetic، وقد جرى ترجمة هذا المصطلح الأجنبي ترجمات عدّة علّ أشهرها تداولا واستعمالا هو مصطلح الشعرية أو الشعريات، فإشكالية تعدد ترجمات المصطلح في النقد العربي المعاصر أمر معروف، وما يجب الإحاطة العلم به أن هذه الفوضى المصطلحية قد أوقعتنا في مأزق علميّ، ذلك لغياب الدقة المعرفية والعلمية في استعمالاتنا، فتعددت ترجمات هذا المصطلح بتعدد وجهات النظر أحيانا وباختلاف النقاد أحيانا أخرى، فقد ترجمها الدكتور المسديّ في كتابه الأسلوبية بكلمة (**الإنشائية**)[2]، وكذا حذا حذوه نقاد من أمثال، "**فهد عكام والطيب البكوش في ترجماتهم للكتب الأجنبية**"[3]، وترجمها بدوره عبد الله الغذاميّ بكلمة **(الشاعرية)**[4]، وتبنى توفيق الزيدي مصطلح (الأدبية)، وظهر مصطلح

---

[1] حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية –دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم** –، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص5.

[2] ينظر: عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، مصر، ط3، د.ت، ص229.

[3] عبد الله الغذاميّ، **الخطيئة والتفكير–من النبوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998م، ص20.

[4] المرجع نفسه، ص22.

(بيوطيقا) كترجمة أيضا، وذلك عند خلدون الشمعة، وترجمها عبد الملك مرتاض **(الشعريات)**[1] وعربها أيضا (بالبويتيك) وترجمت أيضا إلى نظرية الشعر، أو إلى فن الشعر وفن النظم أو الفن الإبداعي وإلى علم الأدب،[2] وأما ما شاع تداوله واتسع استعماله بين النقاد فهي لفظة (الشعرية).

وإذا جئنا للحديث عن مفهوم هذا المصطلح عند العرب، فقد ذهب النقاد في ذلك شتى، وينبع هذا من اختلاف المفهوم باختلاف العصر، فالشعرية " **في جميع تجلياتها ومفهوماتها وتسمياتها تخضع لجهاز عصرها المعرفي، ولنمط البنية الفكرية والفنية السائدة فيه.**"[3] زد على ذلك اختلاف المنهج النقدي والمدرسة والرؤية عند كل ناقد، ولهذا فإن البعض اعتقد صراحة أنه ليس هناك شعرية واحدة، من بينهم الناقد الروائي نبيل سليمان حين يتسأل: "**أليس الأولى بالمرء أن يتحدث عن شعريات لا عن شعرية ما دام لدينا شعرية النثر، وشعرية التأليف، وشعرية الرؤية [...] وشعرية فاليري، وشعرية تودوروف.**"[4] وعليه فإن ما أسلف ذكره في إشكالية المفهوم يمنع ويقف عائقا في وجه وضع حدّ جامع مانع للشعرية، ورغم هذا، فإن كل ناقد وباحث في شؤون الشعرية قد قدم تصوره للموضوع، فمنهم من يرى "**الشعرية هي الحداثة والحداثة هي الشعرية**"[5] وهؤلاء ربطوا الشعرية بعصر زمني محدد فكل ما هو حداثي هو شعري، بينما نجد من يخرج الشعرية من إطار التحديد الزماني ويتحدث عن شعرية كل الأزمنة مثل أدونيس الذي تحدث عن المسار التاريخي للشعرية العربية منذ الجاهلية إلى الحداثة في كتابه الشعرية العربية، وهناك من يعدها علما للشعر فحسب فيقصرها عليه، "**وهناك أيضا من يعدها علما للأدب، أي يعدها معرفة وصفية تقوم على الإحصاء والتصنيف والتحديد**

---

[1] عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات–متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر**، ص17.

[2] ينظر: حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية –دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم–**، ص15، 16.

[3] نعيم اليافي، **أطياف الوجه الواحد**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ط1، 1997م، ص313.

[4] ينظر نبيل سليمان، **فتنة السرد والنقد**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط4، 2018م، ص104.

[5] نعيم اليافي، **المرجع نفسه**، ص311.

والتسمية"[1]. ومنهم من رأى في الشعرية جانبا غير لغوي، فتحدث عن ما وراء اللغة أو البنية العميقة أو ما وراء النص، أمثال كمال أبو ديب الذي رأى أن الشعرية خصيصة علائقية، تجسد في نص شبكة متداخلة من العلاقات كظاهرة الاستبداد والطبقية والمتناقضات والثنائيات الضدية[2]، فالشعرية تكمن فيما سماه **(الفجوة: مسافة التوتر)**[3]. ونجد أن عبد الملك مرتاض يوازي بين الشعرية والجمالية أو الجمال ذلك أن اللغة الشعرية كانت ومازالت كما يقول: "**تنهض [...] على الاصرار على اصطناع لغة خالصة لها، فأيّ لفظ معجميّ في أصله، تنقله اللغة الشعرية الرفيعة من مستوى معجميته الميتة، فتنفخ فيه روحا شعريا من الجمال**". ومن أجل ذلك تارة يلقبها باللغة الشعرية وتارة أخرى باللغة الأدبية ذلك أن مفهوم الشعرية عنده ينصرف للصفة أو الحالة التي تميز كتابة ما[4] وهذه الصفة هي الجمالية التي تميزها [5] ورؤية عبد الملك مرتاض لا بون فيها عن ما يراه عبد الله الغذامي الذي يربط الشعرية أو الشاعرية كما يطلق عليها، بالأسلوبية كمنهج لساني من جهة وبالأدبية كمصطلح أطلقته المدرسة الشكلية لوصف لغة النص الأدبي، حيث" **تتحد الأسلوبية والأدبية ليتضافرا معا في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح (poetics).**"[6] فالأسلوبية تحاول تقصي استراتيجية الوظيفة الشعرية من خلال قلبها لمعايير النظم اللغوية أو بشكل مبسط تسعى للكشف عن مظاهر الأسلوبية لكل نص أما الشعرية فتسعى للكشف عن القوانين التي توجه النص نحو الأدبية وهذا التقارب بينهما جعل من الصعب في بعض الأحيان الفصل بينهما، على أن الأسلوبية تحاول البحث عن ما هو موجود في النص الأدبي وهي الخصائص الأسلوبية

---

[1] ينظر: أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985م، ص318.

[2] ينظر: كمال أو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م، ص 7، 8.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 20،21.

[4] ينظر: عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998م، ص19.

[5] ينظر: عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات-متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر**-، ص219، 120.

[6] عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتفكير-من النبوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق**، ص23.

في نصوص أدبية موجودة بالفعل أما الشعرية فبحثها يشتغل حتى على النصوص غير الموجودة لأنها لا تبحث في اللغة فحسب عن الأدب بل تبحث عن كيف ننتج الأدب وتحاول ادخال الأدب للمخبر لتخضعه للتجارب كي تجد التركيبة الصحيحة لتولد النص الأدبي أساسا، ولهذا فلا مبالغة حين نقول أن الشعرية تسعى للعثور على بنية مفهومية هاربة فهي تحاول ضبط النص بقوانين وقواعد، وتحاول علمنة الأدب أي ضبطه كظاهرة طبيعية يمكن رصد قوانينها ومتغيراتها وهو أمر صرح الأولون باستحالة تحقيقه لأننا في النص الأدبي إيزاء ظاهرة إنسانية شديدة التعقيد والتركيب كثيرة المتغيرات.

وينحو منحاهما صلاح فضل الذي لم يخرج في تعريفه للشعرية عن تعريف جاكبسون المذكر آنفا، أما عن الهدف الذي تسعى إليه فيحدده صلاح فضل في "**تحديد الفوارق الخاصة بالفن اللغوي والمميزة له عن بقية الفنون ومظاهر السلوك اللغوي.**"[1] فهدفها إذا هو رسم حدود الفن اللغوي– أي فن لغوي (نص أدبي)– لكي لا تنصهر حدوده مع بقية الفنون الأخرى من جهة أو مع سائر مظاهر السلوك اللغوي كالكلام اليومي العامي غير الفني، من جهة أخرى. ومنهم من أسس مفهوم الشعرية على الانزياح بمستوياته المختلفة.[2] ويبدو أنه من الصعوبة بما كان أن نصل لمفهوم متفق عليه على وجه الإطلاق، ويمكن أن نقول عن الشعرية الآتي:

- أن الشعرية تشتغل على النصوص الأدبية، "**وهي بذا تعطي سمتين أساسيتين؛ الأولى: أنها لا تتعلق بقراءة الأعمال الأدبية أو تأويلها، ولكنها تتأمل في الأدوات الإجرائية لتحليل النصوص [...] أما السمة الثانية فهي تفكر في النصوص الأدبية دون أن**

[1] محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقيا الإتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص5.

[2] ينظر، نعيم اليافي، **أطياف الوجه الواحد**، ص311.

تحدد جنسا أدبيا محددا."[1] والشعرية بهاتين السمتين في البداية حقل نظري يُثْرى بالبحث التجريبي، ثم تهتم بتمييز ما هو أدبي عن ما هو غير أدبي.

- الشعرية وظيفة من وظائف اللغة–على حد تعبير تودوروف– وسمة أساس في النصوص الأدبية تعمل عمل ما سماه المتقدمون التخييل حيث تحرك المشاعر وتثير العواطف وتدفع الانسان للتخيل بسبب سمة الإيحائية فيها.
- ولعل الشعرية تحاول أيضا أن تجيب عمليا عن سؤال: ما هي الكتابة الأدبية؟ وبهذا فهي تبحث عن القوانين التي تنظم ميلاد العمل الأدبي شعريا كان أو غير شعري وهذه القوانين تكمن داخل النص ذاته، لهذا فهي تهتم باللغة كجوهر لكل عمل.
- الشعرية مصطلح نقدي برز في الدراسات الحديثة الخاصة بالشعر تطلق على العمل الأدبي الغزير الخيال الذي يتميز بالجمال اللغوي أو ما سماه الجاحظ بكثرة الماء، فالشعرية بهذا تمثل سمة أسلوبية تجعل من نص ما مشحون بالعاطفة ويعبر عن أحاسيس ويتميز بالخيال وبالخروج عن المألوف اللغوي والنحوي والمعجمي بهذا يدفع المتلقي للانفعال معه والتأثر به، وفي نفس الوقت فإن الشعرية هي العلم الذي يدرس هذه السمات الأسلوبية بهذا يكون ديدنها كحال الأسلوب والأسلوبية.

[1] حامد سالم درويش الرواشدة، **الشعرية في النقد العربي الحديث –دراسة في النظرية والتطبيق**، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2006م، ص47.

ثانيا: مفهوم اللغة الواصفة métalangage:

إن وجود خطاب أدبي يستدعي بالضرورة وجود خطاب نقدي قارئا له باحثا ومتقصيا لمعانيه وألفاظه، يعمل على تأويله حسب كل ناقد، وينطلق الخطابان من اللغة نحو اللغة –باعتبار النص علامة لغوية وإشارية– مما ينتج عنه تفاعل خطابي نتيجته خطاب ثالث –نقد النقد– وبالتالي تنشأ وظيفة انعكاسية تتجسد في اللغة الواصفة أو الشارحة تختلف من ناقد إلى أخر وفق قراءته وتصوراته المعرفية للنصوص الإبداعية.

1. الطابع النسقي لمفهوم اللغة الواصفة :

أ- اللغة الواصفة عند الغرب :

إن الباحث والدارس اللساني المتتبع لمراحل نشأة مصطلح اللغة الواصفة يجد أن جذورها ضاربة في القدم، بداية من البحوث القديمة في المدرسة الهندية خلال القرن الرابع قبل الميلاد، عند كل من اللغوي بانيني panini وشارحه باتانجالي patanjali، حيث ميز بانيني بين اللغة التقريرية "ذاتية الدلالة " واللغة الواصفة، وأشار بارتريهاري barthrihari إلى وجود وحدة لسانية تميزت بالتجريد.

وإذا بحثنا عن هذا المفهوم في الكتابات اللغوية اليونانية نلحظ غيابه عند كل من أرسطو وأفلاطون، ولكن نجد طرح له في العصور الوسطى لدى "**الفلاسفة السكولائيون –الذين كانوا–السباقين إلى تحليل اللغة مشيدين طلائع نظرية**

لسانية واصفة للمنطق واللغة، وسيعرف ظهور مصطلح المنطق الواصف على يد ساليزبوري عام 1159.[1]" حيث كان منطلقهم الفرضيتين الشكلية والمادية إذ فرق فرفوريوس في شرحه لكتاب إيساغوجي بين الكلمات التي لها دلالة تقريرية والكلمات التي ليست لها دلالة تقريرية في اللغة [2]. بينما التزم النحاة خلال القرن الثاني عشر والثالث عشر الصمت بخصوص هذا الموضوع.

وقد ظهر مفهوم اللغة الواصفة بشكل جلي" **أول مرة مع تارسكي باللغة البولونية سنة 1931 ثم باللغة الإنجليزية في كتاب موريس "أسس نظرية العلامات" سنة 1938، ولدى كارناب في "المعنى والضرورة "عام 1943، ولدى ياملسف في "مقدمات في نظرية اللغة "عام 1943، ولم يكتب لها النجاح في الظهور بالفرنسية إلا عام 1960**". [3]

والفضل لظهور مفهوم اللغة الواصفة في اللسانيات يعود لبحوث المناطقة وبالأخص حلقة فيينا ومدرسة "لوفوف –وارسو" اللتان ضمتا مجموعة من المناطقة أمثال كار ناب و ألفريد تارسكي، حيث استمد كار ناب من الرياضيات الواصفة لهيلبرت *مفهوم اللغة الواصفة في كتابه "التركيب النطقي للغة " في محاولته الفصل بين لغة الموضوع"langue-objet " ولغة الشرح "Métalangue "، لأنه يرى بأن أي بحث في لغة ما يستدعي بحثا ثانيا للوقوف عند النتائج التي توصل

[1] أحمد يوسف، **السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م، ص 10.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص167.

[3] المرجع نفسه، ص165 .

* هي لغة منطقية منوطة بتحليل الرياضيات وتطهير الحساب من وجود أي تناقض فيه؛ وذلك بإقامة قواعد للبنى التركيبية الداخلية المترابطة.

إليها وبالتالي يقتضي الأمر لغة ثانية تكون شارحة للغة الأولى[1]، فمثلا من أجل تحليل ووصف "لغة 1 "نحتاج إلى "لغة 2" نصوغ فيها نتائج "اللغة1" أو قواعد استخدام "اللغة1"، وبالتالي "اللغة 1" هي لغة الأشياء و"اللغة 2" لغة الشرح.

فاللغة الشارحة بالنسبة لكار ناب هي تلك اللغة التي موضوعها اللغة الطبيعية (لغة الأشياء)، وهذه الأخيرة هي مجموعة من الألفاظ المقترنة بقواعدها التي تنتج لنا كلاما مترابطا حاملا لمعنى، واللغة الواصفة هي قواعد تلك اللغة أي النحو.

وبالتالي فاللغة تمتلك خاصية ثانية بجانب كونها وسيلة لتعبير الناس عن أغراضهم ومتطلباتهم وهي قدرتها على الحديث ووصف نفسها ومن هنا يعرف يلمسليف اللغة الواصفة بإنها" **كل خطاب حول اللغة هو لغة واصفة** "[2]وبهذا يفتح المجال لإمكانية أن تكون أي لغة حية لغة واصفة. وتنتقل اللغة من كونها مجرد وسيلة للتواصل إلى غاية.

ب- اللغة الواصفة عند العرب :

ب-1- جذور اللغة الواصفة في التراث العربي :

برع العرب في الفنون الشعرية وأبدعوا وتفوقوا فيها، مما جعلها محل دراسات نقدية من قبل النقاد الأوائل مما أسهم في التنظير لعدد من القضايا النقدية الرائجة

[1]ينظر: جابر عصفور، **نظريات معاصرة**، دار الهدى، بيروت، ط1، 1998م، ص 272.

[1]جورج مونان، **معجم اللسانيات**، ص213، نقلا عن رشيدة غانم، اللغة الواصفة في نقد عبد الملك مرتاض(مذكرة لنيل شهادة الماجستير)غير منشورة، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2012/2011م، ص28.

في هذا العصر، وهذا ما أكده عبد الملك مرتاض في كتابه " في نظرية النقد "نافيا الآراء القائلة بعدم معرفة العرب للنظريات النقدية كنقد النقد، في قوله :" **إن الذي سيعترض على أن يكون قدماء النقاد العرب مارسوا "نقد النقد" عليه أن يكون شجاعا لينكر...ذلك بأن الأوربيين أنفسهم يعترفون بوجود نقد عربي قديم ممثلا في جملة من النقاد منهم ابن قتيبة حيث تزعم الموسوعة العالمية أنه ليس مؤسس النقد العربي فحسب ،ولكنه يعد أيضا أبا البنوية؛ فهو بالقياس إليها أبو عُذرها** "[1]. كما أدرج مجموعة من الأسماء التي تركت بصمتها في النقد العربي القديم وأثرت المعرفة النقدية العالمية و أضافة إليها معرفيا وجماليا، أمثال "**ابن سلام الجمحي (ت231هـ)، وأبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت269هـ) وأبو عثمان عمرو بن بحر بن الجاحظ(ت255هـ)، وأبو هلال العسكري (ت1005هـ)، وأبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت 322هـ)، وأبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي (ت370هـ)، وعلي بن عبد العزيز الجرجاني (ت392هـ)، وأبو علي الحسن بن رشيق المسيلي القيرواني (ت456هـ)**..." [2]وقد أسهمت هذه الأسماء في تنشيط الحركة النقدية وإثرائها وبالتالي حظيت اللغة بالعناية والاهتمام الكبيرين من قبلهم سعيا لسبر أغوارها وفهم أسرارها.

كما نجد ذكرا لمفهوم اللغة الواصفة عند أبي حيان التوحيدي (ت414هـ) في كتابه الإمتاع والمؤانسة " في الليلة الخامسة والعشرين في حديثه عن" الكلام على الكلام" فيقول:" **إنّ الكلام على الكلام صعب. قال: ولم؟ قلت: لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين**

[1] عبد الملك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص229.

[2] المرجع نفسه.

ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع والمجال فيه مختلف. فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا شق النحو وما أشبه النحو من المنطق"[1]. فالكلام الذي يدور حول نفسه هو مفهوم اللغة الواصفة أو الشارحة الآن، التي تعادل النحو لدى علماء العرب والمنطق لدى علماء الغرب.

فكل من المنطق والنحو" **يستعملان اللغة الطبيعية أداة لهما يتدبران بها، وصفا وتحليلا وتنظيما، موضوعان يستعملان الأداة نفسها، فبالمنطق نتدبر النظام المنطقي الذي يحكم تفكيرنا الذي يتجلى فيما ننشئه من كلام شفهي أو مكتوب، وبالنحو نتدبر النظام التركيبي الذي يحكم ما ننشئه من كلام ونحن نمضي في مختلف وجوه حياتنا"**[2] فالنحو يبحث ويراقب التراكيب اللغوية ليضمن صحتها دون إهمال المعنى والمنطق ينظر للمعنى دون الإخلال بالألفاظ.

وبالعودة إلى الموروث العربي نجد أن العرب استخدموا النحو كبديل عن المنطق (اللوغوس)، وذلك لكون المصطلحين يحملان مفهوما مشتركا؛ فكلاهما يهتديان إلى صحيح الكلام من سقيمه بواسطة العقل، وهذا ما أشار إليه السيرافي في مناظرته لأبي بشر متى بن يونس، بأن المنطق هو نطق الألفاظ، وعنه تفرع المنطق الصوري (اللوغوس)، والنحو جزء أساسي من هذه العلاقة، وهذا ما جعل النحو بديل للمنطق لدى النحاة العرب[3].

---

[1] أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تح:أحمد أمين وأحمد الزين ،مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2019م، ص227.

[2] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دار الفكر، دمشق–سوريا، 2004م، ص74.

[3] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط4، 2005م، ص256.

كما عالج الفارابي العلاقة بين النحو والمنطق، وخلص إلى أن النحو خاص لكونه يرتبط باللغة، واللغات متعددة، وبالتالي فلكل لغة نحوها الخاص بها، أما المنطق فعام لأنه يتعلق بالعقل والعقل واحد لدى جميع البشر، فالنحو له قوانين تختلف باختلاف اللغة، أما المنطق فقوانينه مشتركة بين ألفاظ الأمم كلها، وحجته في ذلك "**أن للغة أحوال تتقاسمها مع لغات الأمم الأخرى، مثل: "الفعل، الاسم، الأداة"، وهناك أحوال تخص كلّ لسان بعينه، من قبيل: "رفع الفاعل في اللسان العربي"، فالنحو يهتم بأحوال ألفاظ لغة محددة كالعربية مثلا، أما المنطق فعام يهم ألفاظ سائر اللغات. فالألفاظ حسب الفارابي هي مجال اهتمام المنطق والنحو**"[1] وهذا ما أكد قول التوحيدي في "المقابسات" على لسان أبي سليمان السجستاني: "**النحو منطق عربي، والمنطق نحوٌ عقلي**".

كما أشار عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) إلى مسألتي نقد النقد، والكلام الأول والكلام الثاني، خلال دراسته لمسألة "**معنى المعنى**" في مواطن مختلفة من كتابه "دلائل الإعجاز"[2]. وسيأتي حديث حول هذا.

ويعود فضل نقل الأفكار التي طرحها الفيلسوف المنطقي كارناب حول اللغة الشارحة –حسب الناقد جابر عصفور– إلى اللغة العربية إلى الباحث زكي نجيب محمود وذلك في "خرافة الميتافيزيقا سنة 1953م" فقد "**كان أول تقديم نظري للوضعية المنطقية للغة العربية، وأول تقديم عربي لمصطلح ما لبث أن شاع في**

---

[1] الخامس مفيد، **جدلُ النحو والمنطق في التُّراث العربي مناظرة السيرافي وابن متّى نموذجاً**، 2021/05/06، 1:30ص، https://arrafid.ae/Article-Preview?I=IAFuqK6iyQE%3D&m=5U3QQE93T%2F0%3D%E2%80%8F%20%E2%80%8F

[2] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تح: محمد عبده ومحمد رشيد رضا، دار المنار، مصر، 1946م، ص203.

الـدوائر المنهجيـة للعلـوم الإنسـانية بوجـه عـام والنقـد الأدبـي بوجـه خـاص[1]" وقـد لعبـت المفـاهيم التـي تضـمنها المصـطلح دور بـارزا فـي "تأصـيل مفهـوم "النقـد الشـارح" بوصـفه مفهومـا يشـير إلـى نظـام لغـوي ثـان، وهـو لغـة شـارحة لنظـام أول هـو لغـة الموضـوع[2]. وهـذا المفهـوم هـو مـا اتفـق عليـه اللسـانيون والدارسـون العـرب وإن اختلفـوا في ضبط ترجمة دقيقة للمصطلح (Métalangage).

ب-2- النقد العربي المعاصر واللغة الواصفة :

يعـد الناقـد عبـد الملـك مرتـاض مـن أبـرز النقـاد والبـاحثين الـذين أولـوا اهتمامـا شـديدا بمجـال نقـد النقـد فـي شـقيه النظـري والتطبيقـي، ونجـده ربـط بـين النقـد والإبـداع، " **فمنـذ كـان الإبـداع كـان الـرأي حولـه، ومنـذ كـان الإبـداع الشـعري خصوصـا كـان النقـد لـه، أي منـذ كـان فـن القـول أو العمـل الفنـي باللغـة (Le langage) التـي تسـتحيل إلـى بناء أسلوبي معين، كان حولها اللغة الواصفة، أو لغة اللغة (Métalangage).**[3]

وقـد حـاول مرتـاض صـيغة مفهـوم لهـذا المصـطلح بـالعودة إلـى التـراث العربـي القـديم، فقـام بتفكيكـه إلـى لفظتـين (Meta) و (langage)؛ وإن كـان الجميـع متفـق فـي مـرادف للفظـة الثانيـة وهي"اللغـة"، فـإن اللفظـة الثانيـة أحـدثت إشـكالا لـدى الدارسـين وبـالعودة إلـى أصـلها الإغريقـي نجـدها تعنـي التعاقـب والتغييـر أو المشـاركة فـي حقـل العلـوم الطبيعيـة، فـي حـين أنهـا تأخـذ معنـى (مـا وراء) أو(مـا بعـد)، أو (مـا يجـاوز) فـي الفلسـفة والعلـوم الإنسـانية، وقـد اعتمـد العـرب الترجمـة الثانيـة لهـذا اللفـظ، لتصـبح

1جابر عصفور، **نظريات معاصرة**، ص272.

2 ينظر: المرجع نفسه.

3 عبد الملك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص49.

اللاحقة (Meta) تعني "الإخراج والإبعاد "و"الاحتواء والإدخال" فأيهما أصح وأليق بالمقام؟[1]

ليجيب عبد الملك مرتاض عن سؤاله، بقوله "**إن "الميتا" في استعمال العلوم الإنسانية، تعني انضياف شيء أو علم إلى آخر أثناء المهامشة والمجاورة فيلتحق شيء بشيء، أو يتسرب علم في علم، أو يتخصص معنى في معنى آخر، وذلك لاقتضاء العلاقة المعرفية** "[2]. حيث أن اللغة التي تتحدث عن اللغة تقعان في نفس الإطار مع عدم إمكانية فصلهما عن بعضهما أثناء الدراسة النقدية فإحداهما تستلزم الأخرى، وبهذا ينتفي المعنيين الإثنين (ما بعد اللغة) و(وما وراء اللغة).

كما قاس عبد الملك مرتاض مصطلح Métalangage على ما ساد لدى الفلاسفة المسلمين، من علماء الكلام، وعلماء الأشعرية خصوصا، حيث صاغوا مصطلحاتهم على النحو الآتي: "زمان الزمان"، وعلى هذا المنوال صاغ عبد القاهر الجرجاني مصطلح "معنى المعنى" في كتابه دلائل الإعجاز حيث قال:" **فها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: المعنى، ومعنى المعنى. تعني بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة. وبمعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر**"[3] وهو المفهوم العام للغة الواصفة.

كما نلاحظ نفس الطريقة لصياغة المصطلح عند نقاد الغرب، حيث اصطلحوا على نقد النقد –وهو حديث النقد الثاني في النقد الأول – Métacritique وعلى "نقدُ

[1] عبد الملك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص 221.

[2] المرجع نفسه.

[3] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ص203.

نقـدِ النقـدِ"– وهـو حـديث النقـد الثالـث عـن النقـد الثـاني – Méta- Métacritique وبالتي فاللاحقة "Méta " تفيد التعاقب وليس المشاركة والاختلاف.

ومـن هـذا المنطلـق أيَّـد عبـد الملـك مرتـاض مصـطلح " اللغـة الواصـفة" أو "اللغـة الحاوية " واقترح مصطلحين هما "لغة اللغة أو" كتابة الكتابة" [1].

وخلاصـة لمـا سـبق، فاللغـة الواصـفة (اللغـة الشـارحة / اللغـة الحاويـة / لغـة اللغـة / الميتالغـة métalangage) هـي لغـة اصـطناعية موضـوعها اللغـة الطبيعيـة، حيـث تسـعى إلـى وصـفها وتحليلهـا وفهـم أنسـاقها، وكلاهمـا – اللغـة الواصـفة واللغـة الطبيعيـة –خاضـعتان للتحليـل، ونقطـة الاخـتلاف بينهمـا هـو الـدور الـذي يلعبـه النحـو مـن خـلال كفـاءة وطريقـة كـل مسـتعمل للغـة، حيـث أنهـا تنطلـق مـن اللغـة لتعـود إلـى اللغـة مـن خلال النحو/المنطق.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص222 ،223.

الفصل الثاني:

الشعرية في الخطاب النقدي

تمهيد:

ينطلق النقد من الأدب، من خلال عملية القراءة والتأويل، بغرض الدراسة والتفسير وفق القاعدة الثقافية للناقد ومواقفه وتصوراته ومنظوره للكون، حيث يسعى لقراءة العمل الأدبي محمّلا بعتاده الفكري والإيديولوجي، وكان لا مناص من تعدد أشكال هذه الكتابة وتفرقها وتفردها، بتفرد واختلاف النقاد أنفسهم كل حسب اتجاهه وفلسفته وأيديولوجيته وتصوراته ذلك لأن فكره متجدد منفتح مطلع على مختلف الثقافات، لهذا فإن أثناء النقد يعلو صوت الناقد فوق صوت الإبداعي الأدبي.

وقد ظهر تصور في الفكر الحداثي للنقد الجديد يقول بإبداعية النص النقدي نفسه، ويتلخص رأيهم في قول بارث:" **أن الناقد أصبح كاتبا بمعنى الكلمة، وأنّ النقد غدا من الضروري أن يُقرأ ككتابة** "[1] حيث أصبح الناقد يلعب دور المبدع الثاني أثناء دراسته لنص أدبي ما، لكن ألن يقع النقد في الثرثرة ولغو الحديث إذا ما أصبح إبداعا؟ وإذا قلنا بإبداعية النقد فإلى أي حد يمكن للغة النقد أن تكون شعرية؟ وإلى أي مدى يمكنها أن تتصف بالعلمية؟ وبالتالي هل الناقد يكتب بلغة أدبية أم علمية أم بلغة بين المنزلتين؟ وفي المقام الأول ما الذي يجبر الناقد على النزوع للإبداعية في لغته الواصفة وهو يخوض في علم يطمح لتحقيق صفة العلمية؟ وماذا عن الشاعر الذي يكتب نقدا؟ وأين يكمن موقع اللغة الشعرية في اللغة الواصفة؟

[1] رونال بارث، **النقد والحقيقة**، تر-تق: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1995م، ص9.

1.موقع الشعرية في اللغة الواصفة:

لقد فرقنا في عنوان سابق بين اللغة الطبيعية واللغة الواصفة، فاللغة الطبيعية هي اللغة العادية التي نستخدمها في حياتنا اليومية مع أي شخص نصادفه، أما اللغة الواصفة أو ما يسمى باللغة الشارحة هي اللغة التي من خلالها نحلل ونشخّص ونبحث في كيفية تجلي الخطاب ومقارنته بغيره من الخطابات الأخرى، كما ندرس من خلالها سمات النص الأدبي وعلاقاته الداخلية بين عناصره، وهذا ما نجده في الخطاب النقدي؛ حيث يقوم بمعاينة ما بين السطور ليرى مواضع الحسن والإجادة فيه، وهذا إما لإفادة المتلقي أو توجيه الكاتب أو لإعطاء قراءة أخرى للخطاب، وطبيعة اللغة الواصفة أو طريقة طرحها تختلف من ناقد لآخر، وهذا ما يرتبط بطريقة مباشرة بالأسلوب الذي يعتمده الناقد "**فمَن نَسَج الكلام نسجاً محكما على أن يَحفظ له خصوصيته التركيبية، ويُعد بذلك مسوغا فنيا في تأتّي جماليات الأسلبة وحصولها، فالأبعاد المجازية للكلام توقع الغرابة في نفس المتقبل لتضمّنها دلالات خفية تقبل التأويل، وتستوجب التأمل والاستقراء من قبل المتلقي؛ لأنها تحقق له متعتي الإلذاذ والتعجب؛ بفضل ما يمتلكه المنشئ من وسائل أدائية يعمد إلى استخدامها؛ ليستحوذ على قلب السامع**"[1]. وهذا يعني أن الناقد يعيد تفسير وتشريح النص الأدبي بناء على منطلقاته وخلفياته الفكرية واعتماده على المنهج الذي يناسبه ويناسب طبيعة النص الحاضر بين يديه وذلك

[1] طاطة بن قرماز، جماليات الأسلبة في التفكير النقدي عند عبد الملك مرتاض، مجلة اللغة والاتصال، مختبر اللغة العربية والاتصال، جامعة وهران، الجزائر، جويلية 2014م،ع 06، ص 97، 98 .

باتباع الأسلوب الذي يعكس ما سبق، وكل هذا يظهر جليا في اللغة باعتبارها الأساس الأول الذي يعبر به الناقد والتي تبنى انطلاقا من الحس النقدي.

بناءً على ما سبق تطرح التساؤل الآتي: هل للشعرية مكان في الخطاب النقدي بحيث وجودها لا يلغي خواص النص النقدي؟ أم أنها تفسد حياديته وصرامته في تحليل النصوص وتبعده عن جادة الصواب؟

إن الكتابة النقدية تستمد كيانها من تفاعل أسلوب الناقد مع النص الأدبي مما يؤدي لذوبان لغة الناقد في لغة النص وخلق مزيج يشكل العمل النقدي الذي يكتب بلغة تستمد عناصر قوتها ونماءها من العلاقات المعقدة داخل النص والتي تكون حصيلة التفاعل الثقافي الذي يجب أن يكون حاضرا في الخطاب النقدي نتيجة حضوره في النص الأدبي، وهذه اللغة تختلف طريقة سبكها من ناقد لآخر، فهناك من تتميز لغته بالعلمية والصرامة وتكون بعيدة كل البعد عن الشعرية والأساليب الفنية المنمقة، ومرجعهم في ذلك أن النص النقدي نص صارم في معناه يستهدف نقاط قوة وضعف النص الأدبي وليس الهدف منه إمتاع المتلقي، وهناك من يرى أنه لا ضير في أن تكون لغة الناقد فيها شيء من الشعرية، ومن الذين أكدوا وأثنوا على ذلك عبد الملك مرتاض في قوله: "**لا شيء يمنع من العناية باللغة الفنية في النقد الأدبي. فمن واجب الناقد أن يخص لغته الفنية بعناية مميزة، ولا يقف عند تتبع الأخطاء النحوية، لأن النقد إبداع ثان**"[1] نلاحظ أن مرتاض في هذه المقولة يؤيد وجود جانب جمالي في النص النقدي لأنه نص في النهاية، والعناية بالجانب الفني فيه لا يخرجه من دائرة المصداقية والعلمية ولأن "**الجمال لا يتناقض مع دقة الوصف وعقلانية العرض وموضوعية التحليل فلا يضر العلمية ــ إذاً ــ أن يرافقها**

[1] عبد الملك مرتاض، **الألغاز الشعبية الجزائرية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، ص 157.

قدر من الجمال"[1] ثم أن النص النقدي في نظره إبداع ثان، ومن الطبيعي أن يكون للإبداع جانب جمالي ينفرد به عن غيره.

يمكن النظر للمظهر اللغوي في النص النقدي من خلال التطرق إلى وظائف اللغة ومن خلالها يمكن أن نحدد شرعية الشعرية في الخطاب النقدي، "**فمنذ أن وضع سوسير الأساس المنهجي لعلم اللغة الحديث حين فرق بين اللغة والكلام اتخذت الوظيفة الاتصالية موقعها من البحث اللغوي، فاللغة بحسب سوسير هي نسق سابق في وجوده عن استخدام الكلمات، والممارسة الفعلية التي هي تلفظ فردي أو(كلام). ومن ثم أصبح أي حديث عن اللغة في أي مجال-كحديثنا عن النص النقدي مثلا - دون الاهتمام بالموقف التواصلي ضربا من العبث"**[2]، بناءً على ما أتى به سوسير نجد لغة الناقد لكي تحقق التواصل واقفةً بين المتلقي المفترض الذي سيقرأ عمله النقدي وبين النص الذي استهدفه في عمله، وتكون بذلك هذه العناصر(الناقد ــ العمل النقدي ــ المتلقي) هي أهم العناصر الموضحة في مخطط التواصل الذي حدده جاكبسون والذي من خلاله سنحدد وظائف اللغة الواصفة في الخطاب النقدي حيث يمكن اعتبار ما جاء به "**أبلغ ما يمكن الاعتماد عليه في هذا الشأن. وقد حدد جاكبسون عناصر الموقف التواصلي بستة عناصر: المرسل والمرسل إليه والرسالة والسياق والسنن وقناة التواصل، ومن ارتباط هذه العناصر بنسب متفاوتة تنتج الوظائف الثلاث الرئيسة للرسالة: الإفهامية، والانفعالية، والشعرية، ويبرز عنصر المرسل إليه في الوظيفة**

---

[1] يوسف وغليسي، **عاشق الضاد قراءات في كتابة العلامة عبد الملك مرتاض**، دار جسور، ص84.

[2] أسماء صالح الزاهرني، **اللغة والممارسة المجانية للنقد**، 12 مارس 2006م،
https://www.diwanalarab.com/%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%B3%D8%A9

الإفهامية، بينما يتم التركيز في الوظيفة الانفعالية على المرسل وموقفه الانفعالي من السياق، أما الوظيفة الشعرية فترتد الرسالة فيها إلى نفسها بحيث اللغة تكون موضوعا لذاتها"[1]. وتُقسم النصوص بناءً على نسبة تفاوت هذه الوظائف فيها، وهذه الوظائف الثلاثة تكون حاضرة في كل النصوص بنسب متفاوتة فتحدد بذلك طبيعة النص، حيث لدينا:

أ- الوظيفة الانفعالية:

ترتبط هذه الوظيفة بالناقد صاحب العمل النقدي فهو أول من يحتك بالنص الأدبي وينفعل معه ويأخذ الانطباع الأول منه ليبني بعده المسار النقدي المناسب، تحدد الوظيفة الانفعالية العلائق الموجودة بين المرسل والرسالة، وتحمل هذه الوظيفة في طياتها انفعالات ذاتية، وتتضمن قيما ومواقف عاطفية ومشاعر وإحساسات، يسقطها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعي ويترجمها الناقد في الوظيفة الشعرية.

ب- الوظيفة الشعرية:

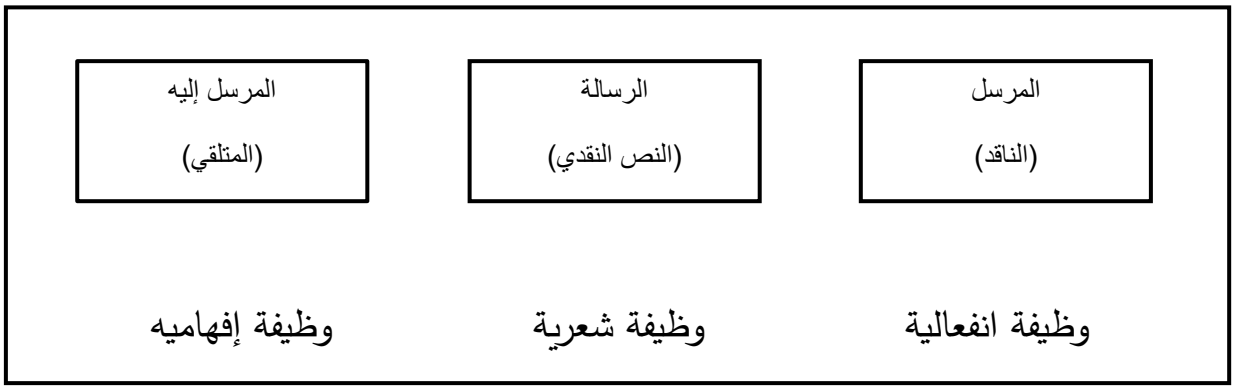
ترتبط هذه الوظيفة بالرسالة أو النص النقدي، وذلك لكون النص نسيجا لغويا محكما لا بد أن يحمل دلالات شعرية في طياته تبعده عن الصرامة المطلقة في التعبير وتعطيه مسحة من جمال حيث تحدد العلائق الموجودة بين الرسالة وذاتها، وهذا لكي يصل الفهم لذهن المتلقي ويظهر ذلك في الوظيفة الإفهامية، ومن خلال هذه النقطة نجد أن للشعرية مكانة لا يمكن إغفالها في الخطاب النقدي.

[1] أسماء صالح الزاهرني، **اللغة والممارسة المجانية للنقد.**

ت- الوظيفة الإفهامية:

ترتبط هذه الوظيفة بالمرسل إليه أي المتلقي كونه المستهدف الأول للعمل النقدي حيث يحاول الناقد من خلالها التأثير فيه وإقناعه وإثارته وبذلك تميل هذه الوظيفة للصرامة والعلمية في الطرح.

يجدر الإشارة هنا أن الوظائف التي حددها جاكبسون أكثر من هذه الوظائف وتختلف حسب العناصر ولكن هذه أهم ثلاثة عناصر تتواجد في طيات العمل النقدي ويمكن تلخيصها في المخطط الآتي:



2-مخطط وظائف اللغة

بناءً على ما سبق يبدأ عمل الناقد عند النظر في نص أدبي ابداعي معين والتفاعل معه مما يخلق انطباعا تجاهه يبني عليه أحكامه النقدية الأولية التي تكون ناتجة عن انفعاله ـ هنا تظهر الوظيفة الانفعالية ـ وتفاعله مع النص الذي بين يديه وهذا ينتج كرد فعل للمحمول الشعري الذي يكون محتوى في طيات النص الأدبي وبين أسطره فيترجمه الناقد بالغوص في معناه وإنتاج نص يوازيه وهنا تظهر الوظيفة الشعرية للرّسالة (النص النقدي) والتي تكون بمزاوجة انطباع الناقد مع جمالية النص الأدبي الأول، وفي النهاية النص المنتج يوجه لقارئ افترضي في

محاولة شرح فكرة النص النقدي بلغة واصفة حيث يتجلى ذلك في الوظيفة الإفهامية.

من هنا يمكن أن نعرف أن اللغة الواصفة في الخطاب النقدي تركز على ثلاث وظائف ويبقى الناقد في محاولة الموازاة بينها على ألا تطغى أي وظيفة على حساب الأخرى وإلا اختلت طبيعة النص النقدي، فلو طغت الوظيفة الانفعالية لتحول النص النقدي إلى انطباعات كلها تدور على شخص وذات الناقد مبتعدا بذلك عن النقد والنص المستهدف أولا فيخرج بذلك عن جادة الموضوع ويصبح العمل النقدي عبارة عن نص مستقل عن النص المنقود. أما إذا طغت الوظيفة الشعرية فهنا نجد أن النص النقدي أصبح أقرب لنص أدبي آخر لا يمت للنّص المستهدف بصلة حيث ينشئ لنفسه عالمه الخاص فينقطع بذلك الرابط الذي يربط القارئ بالنص الأول. أما إذا ركز الناقد على الوظيفة الإفهامية دون الوظيفتين الشعرية والانفعالية فسيتحول النص النقدي إلى منحنيات بيانية ومخططات تنعدم فيها المتعة والجانب الجمالي، فيصبح كتلة جامدة لا روح ولا حياة فيها ولا يجد المتلقي ما ينفعل معه.

من هنا نجد أن اللغة الواصفة في الخطاب النقدي مجبرة على أن تراعي وظائف اللغة الثلاثة ولا تطغى أي واحدة على حساب الأخرى وذلك لكي يتحقق التواصل بين القارئ المستهدف والعمل النقدي وتصل له فكرة النص الأول دون الإخلال بمحتواه ومنه فإن الشعرية أمر مستحب في الخطاب النقدي، وهذا ما ذهب إليه يوسف وغليسي الذي وضح ذلك في رأيه حين قال: " **هو منزلة بين المنزلتين، بحيث لا تكون اللغة طافحة بالإنشائية حتى لكأنها لغة عمل إبداعي! ولا تكون جافة تماما كأنها لغة الفيزياء والكيمياء! وإنما تكون لغة العلم الأدبي،**

في وضوحها ومباشرتها، مبللة بقليل من الروح الإبداعية. هذه المنزلة الوسطى تحفظ للغة النقدية صرامتها العلمية، وفي الآن نفسه تدل على انتمائها الأدبي العام"[1] من خلال ما ذهب إليه وغليسي نجد أنه يضع اللغة الواصفة في النص النقدي لغة علمية ملتزمة متزنة، ويكمن اتزانها في أنها تحمل جانباً جمالياً مع الجانب العلمي وهذا ما يميزها عن لغة الأدب، وهذا ما سماه "**بلغة العلم الأدبي**"[2] فنجده مزج بين شيئين قد يعتبرهما الكثير من النقاد من المتناقضات التي لا يمكن الجمع بينهما وهو اللغة الأدبية واللغة العلمية التقريرية وبطريقة أدق اللغة النقدية، فكيف للغة العلمية أن تكون تقريرية مباشرة بإضافة الجانب الجمالي لها؟ وكيف يمكن للنّاقد أن يلتزم بالنص الذي لديه إذا كان سيضيف الجانب الجمالي الذي يخصه؟

2.تضايف اللغات في الخطاب الواصف:

إنّ ما ذهب إليه يوسف وغليسي في رأيه عن شرعية الشعرية في اللغة الواصفة يتقاطع مع ما ذهب إليه أستاذه عبد الملك مرتاض، فكلاهما يؤيدان وجود جانب من الشعرية في الخطاب النقدي، حيث نجد ذلك واضحا في كتاباتهما النقدية، مما يجعلها متفردة في مبناها ومعناها، وهذا التشابه يأخذنا لمدى تأثر يوسف وغليسي بـ "**الشيخ الأكبر في حياته ووالده الذي لم يلده**"[3] عبد الملك مرتاض، وقد ظهر هذا

---

[1] يوسف وغليسي، دكتور في جامعة قسنطينة، **اللغة الواصفة في الخطاب النقدي**، 5 ماي 2021م، 10:30 (رسالة بواسطة MESSEGER).

[2] المرجع نفسه.

[3] ينظر: يوسف وغليسي، **عاشق الضاد قراءات في كتابات العلامة عبد الملك مرتاض**، جسور لنشر والتوزيع، الجزائر، 2018م، ص63.

التأثر في الكثير من المواقف الحياتية والعلمية ليوسف وغليسي والتي صرح بها في أكثر من موضع في رسائله وكتابته، فقد قال عنه بأنه "**أعظم شخصية في حياتي تمددت وتحددت حياتي من حولها معرفيا وإنسانيا**"[1]، وقال في موضع آخر "**الحمد لله الذي جعلني أعرف عن الشيخ ما قد لا يعرفه عن نفسه**"[2] وغيرها من الكلمات التي تُفصح عن مدى غوص وغليسي في شخصية أستاذه والتي شملت كل جوانب حياته، فبات يعرفه أكثر مما يعرف عن نفسه وهذا يدل على أنه كان يتتبع شيخه ويمحص في كل الدقائق والجزئيات فأصبح يدرك كل تفاصيله خصوصا النقدية منها، ولا بد أن يسفر هذا التتبع والإحاطة عن تأثر الشخصية المعرفية ليوسف وغليسي والمساهمة في نحتها ورسمها على هيئة أستاذه.

إحاطة يوسف وغليسي بأستاذه لابد وأن تكون قد أثرت في كتاباته النقدية خصوصا وأن مرتاض مزدوج الكتابة فهو روائي وناقد، فإبداعه في الأدب بقدر إبداعه في النقد، وهذا ما جعل الشعرية تطفو وتتغلغل في كتابته النقدية بطريقة وسطية فلا تحيد عن المعنى المراد للنص الأول ولا تقلل من شأن العمل النقدي، وبما أن يوسف وغليسي كان شغوفا بأستاذه فيقرأ ويحلل كل ما يكتبه نجده قد أصبح يحاكيه في أسلوبه وطريقة كتابته، وهذا ما اعترف به على نفسه حين قال في بعض رسائله "**فما أدرى أي شيطان رجيم أخر علي الرد على رسالتك، وما من عاداتي أن أكتم إعجابي البالغ بكتابة قرأتها فضلا عن أن تكون أنت كاتبها! وهل تصدق أنني قرأت ما كتبت وأعدت قراءته ثلاث مرات كاملات، فكنت أتلقى بلاغتك الساحرة، كل مرة، بحلاوة قرائية متزايدة...**"[3]

---

[1] يوسف وغليسي، **عاشق الضاد قراءات في كتابات العلامة عبد الملك مرتاض**، ص 63.

[2] المرجع نفسه، ص107.

[3] المرجع نفسه، ص109.

وفي موضع آخر قال معلقا على إحدى الرسائل التي وصلته من أستاذه مرتاض:" **تركتني أهيم في مفاتن كلماتها وأجول في مرتاج حروفها، ولم أفق من سحر معانيها الروحية الحانية إلا وقد أرتج عليّ فلله ما تفعل الحروف!**"[1]، من الطبيعي أن يعلق ما يكتب مرتاض في ذهن ووجدان وغليسي خصوصا أنه يقرأ ما يكتبه أستاذه أكثر من مرة ليستشف مواضع الإبداع والإتقان فيها ويسحر ببلاغاتها، ومن البديهي أن نجد جزء من عبد الملك مرتاض بين الأسطر التي يكتبها وغليسي بعد كل هذا التمحيص والتدقيق في كتابته النقدية. فنجده بذلك ينسج على منوالها في الكثير من الأحيان ولو كان بطريقة غير متعمدة، وقد تكون على عكس ذلك فنجده يجاريه في العديد من المواضع، وقد صرح بذلك عن نفسه حين قال: "**وأنى لي أن اجاريك في السجع الذي أنت فارسه الصنديد الذي لا يُجارى**"[2]، وهذا اعتراف صريح على محاولة وغليسي المشي على خطى أستاذه في طريقة الطرح التي أجادها حق إجادة فكان بذلك خير خلفٍ لخير سلفٍ.

ومنه نجد أنّ غوص مرتاض في حياة وغليسي الذي كان بالنسبة له الأب الذي ولد من رحم الأيام التي ساقه له البحث العلمي في جامعة وهران، والأستاذ صاحب الكلمة الطيبة والتوجيه الصارم والأسلوب الملفت في المعاملة والكتابة، فكان وجوده أحد أهم الأسباب التي أثرت في صقل قدرات وغليسي الكتابية وقوم قلمه النقدي فظهر ذلك جليا في أعماله النقدية المتفردة بلغة وصفية تحكي عنه.

[1] يوسف وغليسي، **عاشق الضاد قراءات في كتابات العلامة عبد الملك مرتاض**، ص108.

[2] المرجع نفسه، ص 120.

3.ظاهرة الشاعر الناقد في الثقافة العربية:

جرى العرف الثقافي اعتبار الناقد شاعرا فاشلا، ولعلنا من البداية نتهم هذا الموقف باللجاجة والمهاترة، فليس لهذا الموقف مرجعية قوية يستند عليها سوى الاعتباط، وهو من باب أن الناقد حين يبدي مناقب ومثالب النص الأدبي أو الشعري، فهذا القول يصور لنا الناقد كأنه حين لم يحسن قول الشعر تحدث عنه، لينقلب النقد من هذا المنظور لمجرد تصفية حسابات والأخذ بالثأر، وما هذا إلا قول متهافتين، لأن المبدأ أصلا غير سليم فليس النقد أساسا مجرد حديث عن مساوئ ومحاسن وما قولهم بأن النقد هو تسمية الشتائم بالبنيوية إلا تهافت ما بعده تهافت، والنقد اليوم يكافح لينفض عن نفسه هذا النوع من المقولات التهكمية الشعبية من شاكلة: الناقد يعيش على مائدة الشاعر، فيصورون الناقد كأشعب المعروف بدعوة نفسه على موائد غيره فهو اللئيم وغيره الكرام، فيبدو هنا تأكيدا لا أساس له من الصحة بتبعية الناقد للشاعر دائما، و نؤكد نحن بدورنا على أن الناقد هو مبدع ثان وأن النقد هو إبداع من الدرجة الثانية، ومهما كانت رتبته في العملية إلا أن النقد يبقى في دائرة الإبداع بدوره، وعلى رأي عبد المالك مرتاض: "**أو قل إن شئت: إن النقد، في مستواه الأرقى، لا يكون إلّا إبداعا آخر**"[1] وإذا سلمنا جدلا أن الادعاء المقول في البداية صحيح، ألا يفشل الشاعر نفسه أحيانا – بل معظم الوقت خاصة في عصرنا هذا– في أن يكون شاعرا ناجحا؟ فيتحول بدوره لشاعر فاشل، إذا ليس الفشل صفة لصيقة بالناقد فحسب. ومن باب جادلهم بالتي هي أحسن فإن الحجج التي يقيم عليها المدعون مقولتهم الشهرية إنما هي من باب مغالطة رجل القش، فحين أراد الناقد أن يبين للقراء أن عمل الشاعر يعتريه خلل ما ويوضحه بالشواهد وأدلة من العمل نفسه، عمد الطرف الآخر على اتهام الناقد بالفشل وتحويل مسار القضية وشخصنتها وتحول الأمر لتبادل تهم، وأفسد للقضية كل ود.

وبالعودة للحديث عن النقد الإبداع الثاني، فإننا أمام نوع خاص من رجالات النقد هو الشاعر الناقد، هؤلاء الذين تفردوا وكسروا المألوف المتعارف أو لنقل الذين كانوا على طبيعتهم أكثر

[1] عبد الملك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص 14.

من غيرهم، هذا لأن الشعراء يملكون حسا نقديا عموما منذ زهير بن أبي سلمى وحولياته، وهذا لأن " **الشاعر هو أول ممارس للعملية النقدية [...] فلا شك أنه يبذل جهدا مهما –في المستوى الشخصي المتعلق بشعره، حين يسعى إلى بلوغ حدّ من النضج الذي يضع عمله الإبداعي فيه ليقدمه مطمئنا إلى متلقيه**"[1] لكن تبقى هذه مجرد ممارسة ذاتية تقويمية لا ترقى لتسميتها ممارسة نقدية، إلا أن هذا النمط من الشعراء قد جمعوا بين المتباعدات أو المتناقضات إن صح القول، متجاوزين حدودهم الشعرية وسعوا فضلا عنها " **إلى تقديم أفق من الكتابة النقدية التي تعكس وعيا وخبرة وثقافة، جعلتهم مؤهلين لوصف خاص بهم هو: الشعراء– النقاد** "[2] فالممارسة الأدبية هي ممارسة من أجل خلق إبداع، أما الممارسة النقدية فتكمن في تتبع الإبداع بالمساءلة والتحليل، فالأول فعالية وجدانية عاطفية والثاني فاعلية ذهنية عقلية تعتمد منهج وشبكة مفاهيمية، والشاعر الناقد هو كاتب جمع بين الممارسة الشعرية والممارسة النقدية، وليست هذه الظاهرة وليدة اليوم ولا وليدة الثقافة العربية فحسب بل عرف تاريخ الأدب الإنساني هذه الظاهرة التي يمتزج فيها ما هو عاطفي بما هو عقلي، منذ سوق عكاظ الذي كان يجمع الشعراء بالشعراء، فينقد الشاعر الشاعر، حيث مارس الشعراء النقد، منذ النابغة الجعدي و ابن الحزم والقيرواني قديما، وصولا للعصر الحديث مع نازك الملائكة، وأبو القاسم الشابي وأدونيس وعز الدين المناصرة، محمد البشير الإبراهيمي، رمضان حمود، أبو القاسم سعد الله ويوسف وغليسي، وهؤلاء غيض من فيض من الأسماء التي لمعت كشعراء وكنقاد أيضا، والناقد الشاعر ليس أبدا كالناقد غير الشاعر، بل هنا من يرى أن الناقد الحق الذي يمارس النقد الحق ما هو إلا الشاعر نفسه، وهذا "**لأن المدركات لديه تنطلق أولا من وعي المادة المبدعة ثم تتجه نحو استنكاه ما قدّمه كمبدع**"[3] و عليه فالنقد الحق هو ما صدر عن تفاعل حساسية الإبداع والخلق مع حساسية قراءة المادة المبدعة في دائرة عمل منهجي جاد،

---

[1] علي حداد، **الخطاب الآخر مقاربة لأبجديات الشاعر الناقد _دراسة_**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] حبيب بوهرور، **الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين _أدونيس ونزار قباني انموذجا_**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006–2007م، ص260.

وهذا لا يؤتى إلا لشاعر، ولعل البحتري كان له نفس هذه القناعة حين كان يردد مقولة أبي نواس:" **إنما يعرف الشعر من دُفِع إلى مضايقه " أو ما كان يقوله بشار بن برد " إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله** "[1] فلا يدرك ماهية الشعر ومداخله ومخارجه إلا الشاعر وعليه فلا حديث عن الشعر إلا للشعراء، لذا فإن الناقد غير الشاعر تنزع عنه صفة الناقد أو تمنح له بالمعنى الضيق للكلمة وهذا ما ذهب إليه الناقد والشاعر والمفكر الإنجليزي إليوت في قوله:" **ومرة أخرى نجد أن الناقد(التكنيكي) الخالص –أي الناقد الذي يكتب ليشرح الجديد أو لينقل درسا ما إلى ممارسي أحد الفنون–لا يمكن أن يدعى ناقدا إلا بالمعنى الضيق لهذه الكلمة.**"[2] فالناقد التقليدي أو الناقد غير الشاعر هو ناقد تعوزه الأدوات اللازمة من أجل إدراك كنه العملية الإبداعية والعمل الإبداعي نفسه، لذا فإن المبدع –سواء في مجال الأدب أو النقد– من منظور إليوت لا يكون إلا ضمن ثنائية الشاعر الناقد.

إن عقد مقارنة قائمة على أساس لغوي بحت بين لغة الشاعر الناقد والناقد التقليدي سيجعلنا نلحظ الفرق ولو كان طفيف بين اللغتين، فهكذا اندماج عجيب سيظهر قطعا في لغة الناقد للعيان، فلا يمكن أن يلغي الناقد الشاعر جزء الشاعر من شخصيته وسيتسلسل بين ثنايا لغته النقدية وهو يدرس الأعمال الإبداعية، وسيتحول النقد بين يديه من مجرد لغة علمية رصينة جافة إلى لغة شعرية تملك من الأدوات ما يدهش ويسحر ويغري القارئ بالدرجة الأولى نحو النص الأدبي دون أن يتورط في السفسطة والثرثرة الفارغة، وفي رأينا فإن جناية النقد المنهجي بلغته العلمية الجافة على الأدب كبيرة جدا، لأنه لم يبعد القارئ عن النقد فحسب بل استحلّ حرمة الإبداع الأدبي، فسحب منها عصبها الذي كان يجب أن يكون في الأعمال النقدية كما كان واضحا في الأعمال الأدبية، وإننا لو سلمنا جدلا بعلمانية النقد الأدبي لسلمنا بالضرورة بوضع قيود صارمة للإبداع نفسه حتى لا يبقى للأديب مجال للإبداع و"**إنّ هذا السلوك قد لا يعني إلا القضاء على الإبداع والمبدعين بحصرهم مشرذمين في محشر واحد لا يعدونه قيد**

[1] علي حداد، **الخطاب الآخر مقاربة لأبجديات الشاعر الناقد _دراسة**، ص30.

[2] ماهر شفيق فريد، **المختارات من نقد ت.س. إليوت**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م، ج1، ص105، 106.

أنملة. أرأيت أن الإبداع، بطبيعة تكوينه، يرفض القيود والقواعد العتيقة التي تعرقل مسيرته، وتساور حريته"[1] فالتسليم إذا للغة العلم داخل حقل النقد المتصف نفسه بالأدبي إنما هو مصادرة لحق وحرية المبدع، ولعل هذا من الأساس الذي جعل الشاعر يتحرر من مجال عمله الذي يحصره في صورة نمطية واحد –رغم التفرد– هي صورة الشاعر فحسب، فدخل من هذا الباب للعمل النقدي، ولعل صفة الثورية المتجذرة في شخصية الشاعر هي ما جعلته في ممارسته النقدية يتمرد على اللغة العلمية الصارمة الأكاديمية، فنجح بلغته الشاعرة الجامحة التي لم تفقد رزانتها العلمية، إذ أدرك بلغته ذروة مقتضى الحال، وهذا شيء آخر يتفرد به الشاعر الناقد، فهو بشخصية الشاعر قد بلغ بلغته درجة الصفر كما يسميها رونال بارث (Writing degree Zero) أو الكتابة في درجة الصفر، وحين استطاع أن يكون ناقدا تحكم بكل درجات اللغة، رغم رأينا أن هذا الاقتران بين الناقد والشاعر في بوتقة واحد يصنع تفردا، إلا أنه على الكفة الأخرى يوجد من لا يرى في هذا الاقتران خير على الإطلاق بل يراه نقمة ستأتي على الشعر والنقد معا، إذ يتطرف بعضهم في النظر إلى ما يقدمه الشعراء من نقد، ولا يعدونه ذا قيمة في هذا المسار أمثال رينيه وليك الذي يقول أن:" **اتحاد الناقد الشاعر هو في الغالب اتحاد قلق [...] لا يعود بالخير على النقد أو الشعر.**"[2] رغم أن موقفهم ليس فيه ما يبرر قولهم هذا غير أنه رهبة من الجديد غير المألوف، فيما يرى بعضهم الآخر "**أن ممارسة النقد لا تشكل عندهم قيمة مهمة لشخصية الشاعر ولا تمنحه تميزا ذا بال**"[3] فكيف لا تضيف الممارسة النقدية للشاعر شيء إذا كان الكثير من الشعراء النقاد قد أضافوا إضافات نوعية للساحة الشعرية والنقدية بعد دخولهم حقل النقد، ونخص بالحديث من هنا الشاعر والناقد يوسف وغليسي الجزائري رجل بحثنا.

---

[1] عبد الملك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص32.

[2] رينيه وليك، **مفاهيم نقدية**، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، بيروت، 1987م، ص408.

[3] علي حداد، **الخطاب الآخر مقاربة لأبجديات الشاعر الناقد _دراسة**، ص30، 31.

3-أ- يوسف وغليسي الشاعر الناقد:

حين نتحدث عن شخصية يوسف وغليسي فإننا نتحدث عن انصهار الشاعر المبدع والناقد الفذ والأستاذ الجامعي المنتج في بوتقة واحدة، فيوسف الناقد هو من كوكبة النقاد الجزائريين المتميزين، ذلك لكونه قد أثرى المسرح النقدي الجزائري كما لم يفعل غيره، خاصة بعد عمله الموسوعي (النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية) الذي كان قد كتبه سنة 1995م ونشره سنة 2002م، فعده كثر بعد هذا العمل المؤسس الأول للمرجع النقدي الجزائري على الرغم من أسبقية غيره في تأليف مشابه إلا أن الإضافة النوعية واضحة في عمله مما قدمه عليهم رغم حداثته، لتتوالى بعد ذلك كتبه النقدية: محاضرات في النقد الأدبي المعاصر سنة2005م ثم الشعريات والسرديات وكتاب مناهج النقد الأدبي بالإضافة لكتابه التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري سنة 2007م وكتابه خطاب التأنيث سنة 2008م وأصدر بعد ذلك سنة 2009م كتابه في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية) ولغة الشعر الجزائري المعاصر وعلى مشارف النص سنة 2017م، والمتأمل في كتابات هذا الرجل النقدية يجدها تمثل حدثا فكريا عربيا ونقديا جزائريا يبلور تجربة فريدة من نوعها، حيث رام في كل كتبه الجمع بين الممارسة النقدية التنظيرية للمناهج وقرنها بالممارسة التطبيقية، وقد حصدت كتبه الكثير من الجوائز في المحافل الجزائرية والعربية، نذكر منها جائزة الشيخ زايد للكتاب عن كتابه إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد سنة 2009م، وعن كتابه التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري تحصل على جائزة الإبداع الشعري في النقد بالكويت سنة 2020م، وجائزة وزارة الثقافة التي تحصل عليها ثماني مرات، وهذا غيض من فيض من الجوائز التي تحصل عليها عن أعماله حتى لقبه البعض بحاصد الجوائز، وما اشتهر به يوسف وغليسي كناقد غط على يوسف الشاعر، حتى غمر على ما كتب من شعر على قلة دواوينه فكل ما أصدره من شعر جاء في ديوانين هما أوجاع الصفصاف في موسم الإعصار نشره سنة 1995م وديوان تغريبة جعفر الطيار سنة 2000م، والترتيب الزمني لديوانيه يبين أن بدايات الرجل كانت بالشعر لا النقد وأن أعماله النقدية على كثرتها جاءت من صلب

شاعر، وأعماله الشعرية على قلتها تشي بشاعرية عالية، وتجربة شعورية ناضجة وهو الذي كتب فيه عمودا وتفعيلة، وكفى بنا ما قاله عنه شيخ النقاد عبد المالك مرتاض في التعريف به إننا :"**أمام شاعر يشي بفحولة، وينبئ بجزالة شعرية واعدة؛ وكأننا أمام شاعر كهل، لا شاعر يافع شاب، وهي سيرة فنية تكاد تكون استثنائية في نسج الشعر الجزائري المعاصر الذي يكتبه الشباب [....] أفترانا، فعلا أمام شاعر واعد بالكبر؟**" [1] وإذا شئنا تعليل هذا التحول في المسار الكتابي ليوسف وغليسي من الشاعر الفحل إلى الناقد الفذ، لعل توجهه الجامعي قد فرض عليه قطع الصلة مؤقتا بالشعر، خاصة وأن توجهه كان نقدي، وإن صح لنا التعبير فإن الدراسة الأكاديمية بمشاقها قد امتصت شعرية الرجل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن التأثر الكبير الواضح ليوسف وغليسي بأبه عبد المالك مرتاض –ومن شابه أباه فما ظلم– شيخ النقاد في الجزائر كان عظيما إذ نشأت بين الرجلين علاقة شيخ ومريد بعد إشراف الشيخ على رسالة دكتوراه يوسف وغليسي، فعكس يوسف وغليسي شخصية شيخه الأديب الناقد بدوره وتأثر بآرائه وأفكاره، لكن على الرغم من الروح النقدية التي أصبح عليها وغليسي مع الزمن إلا أن شعريته ما انفكت تطل من نافذة الكلمات في خطابه النقدي، وسنحاول في فصل قادم تقديم دراسة شعرية عن شعرية اللغة الواصفة عند يوسف وغليسي من خلال مدونته (التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري).

[1] عبد الملك مرتاض، **معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين**، دار هومة، الجزائر، ط1، 2007م، ص594، 595.

الفصل الثالث:

دراسة وصفية تحليلية في مدونة " التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري"

التمهيد:

يجعل يوسف وغليسي من اللغة التي ينسج بها نصه النقدي لغة تحاول تحقيق وجودها العلمي مثلما تحاول إثبات بعدها الجمالي.

وكونه ينطلق من النص اللغة ليصل إلى الكشف في النص عن كيفية بناء اللغة، فحري بنا أن نسعى جاهدين لمحاولة الوقوف عند الأدوات والآليات التي يتكئ عليها من أجل أن يحقق ما سلف ذكره، وبالتالي فنحن بصدد السعي لاستخلاص الكيفية التي وفقها تتشكل لغته الواصفة في حلتها الشعرية، فرأينا أن الناقد الشاعر تتمخض عن وعيه بالحس الشعري ووعيه بالممارسة النقدية، إدراك أوضح للنص الأدبي المدروس وتصور أجلى وفهم أعمق لجماليات النص الأدبي، وبالتالي فهو يسعى من أجل عدم تضييع هذا على القارئ الذي قد مل أسلوب النقد الأكاديمي الجاف، وانطلق نحو التجديد بتجاوز اللغة العلمية التي طبعت النقد الأدبي ردحا من الزمن والتي أجرمت في حق النص الأدبي على عدة أصعدة فشوشة على صورة الجمال الذي يعرضه النص من جهة ونفرت القراء من النقد من جهة أخرى، وإذا ما سار الناقد هذا المسار فإنه يكون قد تخطى مجرد قراءة النص وتأويله إلى بناء إبداع ثان على كاهله.

فما هي الآليات التي جعلت منا نفترض جانب الشعرية في لغة يوسف وغليسي الواصفة؟

1. وصف المدونة:

عنون الشاعر والناقد يوسف وغليسي كتابه النقدي ب " التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري –بحث في ثوابث المنهج، وتحولاته العربية، ومحاولات لتطبيقه– "وتركز على الخطاب الشعري في عنونة الكتاب إنما كان نتيجة الهيمنة التطبيقية للمنهج الموضوعاتي على الخطاب الشعري سوء الممارسة الغربية أو العربية[1].

استهل الناقد يوسف وغليسي كتابه بإهداء مختصر عنونه بإهداء موضوعاتي، ثم مقدمة حوت أسباب اختياره لهذا المنهج، الذي رأى أنه قد همش من قبل النقاد العرب طارحا علامات استفهام حول أسباب هذا التهميش، ملخص الهدف من هذا العمل، بقوله: "**هذا الكتاب يعرف بالأصول النظرية للموضوعاتية، مستوحاة من مظانها الأولى، ويمارس تطبيقها على نصوص شعرية معاصرة، ويستعرض – بالتحليل والنقد – أهم التجارب العربية في هذا الحقل المنهجي**".[2]

وقد أفرد يوسف وغليسي في كتابه جزءين اثنين: " **يضطلع أولهما بالتنظير له، ويتولى الآخر ممارسته تطبيقيا**" [3]

يحوي الجانب النظري منه على قسمين، يحوي الجانب النظري منه على قسمين، أفرد القسم الأول منه لعرض مفاهيم المنهج الموضوعاتي وأعلامه وهو جرد تاريخي لابد منه وحوى:

- الموضوعاتية (المفهوم والتاريخ).

[1] ينظر يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017م، ص14.
[2] المصدر نفسه، ص7.
[3] المصدر نفسه، ص9.

- الثوابت المفاهيمية للمنهج الموضوعاتي وخصائصه.
- أعلام المنهج الموضوعاتي.

أما القسم الثاني فقد مارس فيه يوسف وغليسي نقد النقد حيث تتبع تحولات المنهج الموضوعاتي في النقد العربي، من أجل تقديم إحاطة نقدية لأبرز التجارب الموضوعاتية العربية وخرج بنتائج أهمها:

- **" المنهج الموضوعاتي من أقل المناهج استعمالا وتداولا في الساحة النقدية العربية.**
- **يستمد المنهج روافده المنهجية من مرجعيات فلسفية ومعرفية متخصصة (الظاهراتية، الوجودية، البنيوية، التحليل النفسي...) لا تتوفر إمكانات النهل منها مجتمعة إلا لأهل العزم من النقاد العرب، فضلا عن أن المصادر الأساسية لهذا المنهج لم تترجم إلى العربية، لذلك كانت محدودية الممارسات العربية في هذا الإطار المنهجي.**
- **المنهج الموضوعاتي منهج فرنسي بامتياز، رواده فرنسيون أو ناطقون باللغة الفرنسية وتم تطبيقه على نصوص فرنسية، والمساهمين في نقله للساحة النقدية العربية، نقاد لغتهم الثانية هي الفرنسية.**
- **جل الكتابات الموضوعاتية في النقد العربي عبارة عن بحوث أكاديمية– جامعية– ومعظم مدوناته أعمال شعرية.**
- **محدودية الممارسات الموضوعاتية الواعية بالمنهج وعيا فعليا.**

- **مورست الموضوعاتية في النقد العربي بشكل تجزيئي ترقيعي يوحي بعجز المنهج عن اختراق أدبية النص الأدبي، وذلك لعدم قدرة الممارسين على استيعاب انتماء المنهج إلى مناهج (شكل المحتوى).**
- **عدم وجود ناقد عربي آمن بالمنهج واستقر عليه، ولم يُشرك به منهجا آخر".**[1]

ثم يعرض يوسف وغليسي علينا في الجانب التطبيقي لثلاث ممارسات نقدية على ثلاث مدونات شعرية هي:

- قصيدة الأطفال عند محمد الأخضر السائحي، تربوية الموضوع وتقنياته البنيوية.
- الهاجس الإفريقي في ثلاثية محمد الفيتوري.
- عقدة جلجامش، رهاب الموت ورغاب الحياة في جدارية محمود درويش.

أما الجزء الذي سيكون محور عملنا ودراستنا هو الجانب التطبيقي في المدونة، وذلك لأن هدفنا هو دراسة اللغة الواصفة للناقد دون غيرها والتي تتجلى في الجانب التطبيقي من الكتاب الممتد من 161- 269.

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص157-158.

2.شعرية التناص:

التناص مصطلح وافد من النقد الغربي الحديث، يمثل لنظرية نقدية كاملة تقع على خارطة العلوم اللسانية الحديثة، وبغض النظر عن الأصول العربية للمصطلح وللنظرية ككل إلا أنه كان للفكر الغربي السبق في التأسيس النظري. وقد ارتبط المصطلح بالمفكرة جوليا كرستيفا التي ترى أن الفضاء النصي" **فضاء متداخل نصيا، وأنه مجال لتقاطع عدّة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة** "[1] ليصبح بذلك كل نص أو خطاب جديد تكرار لنص أو نصوص وخطابات أخرى، سواء أكان هذا بطريقة لا إرادية مخفية أو بطريقة إرادية مقصودة ظاهرة، والمبدأ العام للتناص يقول لا مجال لنصوص جديدة كل النصوص تشير بالضرورة إلى نصوص أخرى، وهو مبدأ الحوارية بين النصوص، حيث يتسرب النص إلى نص آخر بوعي من الكاتب أو بغير وعي منه، فعبد الملك مرتاض يرى أن التناص "**هو نزعة سيميائية تزعم أن كل نص لا بد له من أن يكون صدى لنص، أو نصوص أخرى، أي أنه يستحيل على الكاتب أن ينشئ نصا من عدم**"[2] فليس لإنسان قدرة الخلق من العدم وإذا سلمنا جدلا بأن لا تناص بين النصوص، فمعنى هذا أننا سنسلم بالعقم المعرفي وهو أمر في الواقع مستحيل، وينبغي التأكيد ها هنا أن التناص الذي يتحدث عنه الغرب إنما يتناسب مع منطلقاتهم الفكرية والإيديولوجية، فهناك مستويات من التقاطع بين النصوص لا يمكننا نحن كعرب بمرجعيتنا الإسلامية تسميته تناص بأي وجه من الأوجه خاصة إذا كان النص الغائب الحاضر في النص هو القرآن الكريم والسنة، ذلك أن المرجعية الفكرية للتناص تقوم

[1] جوليا كرستيفا، **علم النص**، تر: فريد الزاهر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب-، ط1، 1991م، ص 78، 79.

[2] عبد الملك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007م، ص250.

على القول بفكرة هدم النص الغائب الحاضر وإعادة بنائه بحلة جديدة في النص وهو ما تؤكد عليه جوليا كرستيفا حين تقول عن التناص أنه " **امتصاص نصوص متعددة ثم هدمها**"[1] هذا الهدم الذي يتحول لإعادة بناء أو إنتاجية لنصوص أخراة، هو الأمر الذي يمنعنا أن نطلق بأي حال من الأحوال على حضور النص القرآني داخل نص آخر بالتناص وسنستعيض عن الكلمة بالتفاعل مع النص القرآني أو الاقتباس.

ومن نافلة القول التذكير أن التناصية أو الحوارية يدور الحديث عنها في نطاق اللغة الأدبية في النصوص الإبداع الأدبي بأجناسه المتنوعة لا في لغة النصوص النقدية التي هي أقرب ما تكون للغة العلمية، وعلى الرغم من هذا فإن التناص كما سنرى حاضر وبقوة في لغة يوسف وغليسي الواصفة.

2.أ. التفاعل مع النص القرآني:

ونعني به على الخصوص الاقتباس وهو "**أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث لا على أنه منه**"[2] وتتأتى أهمية هذا النوع من التفاعل النصي من حقيقة القرآن الكريم والسنة النبوية وهما من أهم مصادر الفصاحة والبلاغة على الإطلاق، ويأتي الاقتباس بطريقتين:

- أولا عن طريق الاحتفاظ بدلالة المعنى المقتبس من القرآن أو السنة كما هو دون تغييره لا في المعنى ولا في المبنى ومن أمثلتها قول يوسف وغليسي:

[1] جوليا كرستيفا، **علم النص**، ص 78، 79.

[2] جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 2003م، ص312.

- "**ولـم تكـن (جداريـة محمـود درويـش) أوّل عهـده بـالفرار الشـعري مـن المـوت، ولا كانـت أول موضـع يـدرأ -فيـه-عـن نفسـه المـوت، أو يجعـل حروف حياته في مسامعه الشعرية حذر الموت**".[1]

حيـث يتقـاطع اسـتعماله لمعنـى **(حـذر المـوت)** مـع المعنـى المسـتعمل فـي الآيـة القرآنيـة فـي قولـه عـز وجـل: **((أَوْ كَصَـيِّبٍ مِـنَ السَّـمَاءِ فِيـهِ ظُلُمَـاتٌ وَرَعْـدٌ وَبَـرْقٌ يَجْعَلُـونَ أَصَـابِعَهُمْ فِـي آذَانِهِـمْ مِـنَ الصَّـوَاعِقِ حَـذَرَ الْمَـوْتِ ۚ وَاللَّهُ مُحِـيطٌ بِالْكَـافِرِينَ)) [البقـرة:19]** والمقصـود منهـا فـي الآيـة أنهـم يحجبـون أسـماعهم خوفـا مـن المـوت وحذرا منه، وهو نفس المعنى المراد في قول وغليسي. وفي موضع أخر:

- "**مـا الـذي يجعـل السـائحي الشـيخ، وهـو فـي أرذل عمـره الشـعريّ، يرتـد إلى طفولته**".[2]

فـإن معنـى **(أرذل عمـره)** فـي قولـه هـو نفسـه فـي الآيـة الكريمـة: **((وَمِـنكُم مَّـن يُتَـوَفَّى وَمِـنكُم مَّـن يُـرَدُّ إِلَـى أَرْذَلِ الْعُمُـرِ لِكَـيْلا يَعْلَـمَ مِـن بَعْـدِ عِلْـمٍ شَـيْئًا)) [سـورة الحـج: آيـة 5]** ومعنـى العبـارة أن السـائحي الشـاعر قـد بلـغ مـن العمـر عتيـا وأصـبح شـيخا فـي آخر أيام حياته وهو المعنى نفسه.وفي مكان أخر يقول:

- " **فلم يكن السائحي بِدْعا إذن**".[3]

فلفظـت (بِـدْعا) وردت بـنفس المعنـى فـي القـرآن الكـريم فـي قولـه تعـالى: **((قُـلْ مَـا كُنْـتُ بِـدْعًا مِـنَ الرُّسُـلِ وَمَـا أَدْرِي مَـا يُفْعَـلُ بِـي وَلَا بِكُـمْ ۖ إِنْ أَتَّبِـعُ إِلَّا مَـا يُـوحَىٰ إِلَـيَّ وَمَـا أَنَـا إِلَّا نَذِيرٌ مُبِينٌ)) [الأحقاف:46]**

---

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص226.

[2] المصدر نفسه، ص184.

[3] المصدر نفسه، ص177.

والبدع هو الشيء الأول في الحدوث فلم يكن في الوجود شيء يماثله.وهذا وهو المعنى الذي يقصده من أجله يوسف وغليسي .

والأمثلة على هذا النوع كثيرة في مثل اقتباسه لعبارات: "**يدرأ فيه عن نفسه الموت، ذوي القربى، غمرات الموت.**"[1]

واقتباس يوسف وغليسي من النصوص المقدسة واسع النطاق ضمن المدونة، وهو لا يحاول على أية حال اخفاءه، بل تُراه في مواضع يحاول أن يبينه ويظهره فيترك العبارة كما هي لتحيل ذهن القارئ دون جهد للسند القرآني، فإذا كان التناص في أصله رغبة أكيدة في تجاوز الآخر وتخطيه، فإن ليوسف وغليسي رأي آخر من اقتباسه فهو يمثل رغبة عميقة في رد الاعتبار للآخر وتقديره وتقديسه له، ووجود الاقتباس في لغته الواصفة ما هو إلا انزلاق عن عمد.

- ثانيا عن طريق نقل دلالته من معنى الذي وضع له إلى معنى آخر يخدم غرضه ويحقق أهدافه وذلك من مثل قوله:

- "**أم هو تبشير بسيادة الجنس الأسود الذي <u>سيغلب من بعد غلبه</u>؟**"[2]

فعبارة **(سيغلب من بعد غلبه)** ترمي بالقارئ مباشرة على عتبة سورة الروم في قوله عز وجل: **((ألم * غُلِبَتِ الرُّومُ * فِي أَدْنَى الْأَرْضِ وَهُمْ مِنْ بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ)) [الروم:1-3]**

وتبدو هنا دقة تخيّر يوسف لاقتباساته وقوة وقعها في نفس المتلقي، فصور هزيمة السود على يد المستعمر والجنس الأبيض وإمكانية انتصارهم بعد هذا، حاضرة في

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص196، 226.

[2] المصدر نفسه، ص195.

النص المدروس، ثم يشبه هذه الصورة بصورة انهزام الروم على يد المسلمين ووعد الله بغلبتهم بعد حين، لينسحب الاقتباس ليس على النص المقدس فقط بل أيضا على بعد تاريخي يقبع في ذاكرة المتلقي العربي عموما والمسلم خصوصا. وقوله أيضا:

- "**هكذا يتبدى محمود درويش شاعرا يستعيذ باللغة من الموت.**"[1]

إذ يتقاطع قوله هذا والآية الكريمة:

((فَإِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ)) [النحل:98]

ويبدو حضور المحفوظ القرآني في ذاكرة الناقد قويا ومتأهبا فنجده في مواضع كثيرة يستدعي محفوظه هذا في شكل لفتات لا تحيل على النص القرآني مباشرة لكنه يلمح له ويستحضره بما يخدم المعنى الذي يريده هو، فيدع فسحة ومجال أوسع للمتلقي من أجل تأويله والتقليب في ذاكرته.

وتختبئ بين طيات لغة يوسف الواصفة اقتباسات من هذا النوع كثيرة نذكر بعض العبارات منها: **التي لا تسر الناظرين**[2]، **ما ملكت يداه**[3]، **حفنة طينية ونفخة إلهية**[4]، **لأمر كان مفعولا**[5]، **وحين نؤوب**[6]، **الاستواء على العرش**[7].

---

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص253.

[2] المصدر نفسه، ص211.

[3] المصدر نفسه، ص239.

[4] المصدر نفسه، ص248

[5] المصدر نفسه، ص258.

[6] المصدر نفسه، ص259.

[7] المصدر نفسه، ص262.

وكل هذه الطاقة اللغوية الموجهة عمدا أو عن غير عمد نحو النص القرآني إنما تنم عن تأثر كبير ليوسف وغليسي بالكتاب الكريم حتى تتسلل الآي من بين يديه للغته الواصفة، ويكمن قوة الاقتباس من النص المقدس في إضفاء خصوصية القدسية للنص الجديد، فهو إعلان غير صريح بقداسة نصه.

يجدر بنا في هذا المقام أيضا أن نشير لنوع من تفاعل النصي اللافت للمتلقي، حيث يتعمد يوسف في لغته ايراد كلمات من قبيل: **نافل**[1] **ومستحب**[2] **محرم ومحلال** أثناء إطلاق أحكامه، حيث تنسحب هذه الكلمات في ذهن القارئ مباشرة إلى السنة النبوية.

وإحالات أخرى على السنة النبوية تدخل في باب الاقتباس المتعمد من مثل قوله:

- فإذا نحن في النهاية أمام شخصية عصابية لـ "**عبد لا يريد الموت**"[3] حيث يهمش لها الرجل ويحيل على مصدر الاقتباس والحديث المقتبس منه، ولعل هذا من باب خشيته على ضيق اطلاع القارئ، فأسعفه، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن اقتباسات يوسف وغليسي القرآنية أو من السنة هي اقتباسات متعمدة يروم بها شيء في نفس يعقوب.

ومن الإنصاف الإشارة أن الرجل ما كان يرمي باقتباساته هكذا عشوائيا داخل نصوصه بل وقف على مقتضى حال، فلم يسرف ولم يقتر وكان بين ذلك قواما.

---

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ، ص171.

[2] المصدر نفسه، ص169.

[3] المصدر نفسه، ص251.

2. ب. التناص مع التراث العربي:

إلى جانب توظيف يوسف وغليسي للقرآن الكريم واعتماده الثقافة العربية الإسلامية، نجده يوظف شكلا آخر من التفاعل النصيّ، كأخذه من مواقف الشعراء الآخرين ليكون نصه النقدي هذا امتدادا للموروث الشعري العربي، ليضفي هذا على لغته طاقة وإيحاء وأبعاد جديدة خاصة وأن التراث العربي أرض خصب، ومن هذه النصوص المستحضرة في لغة وغليسي:

- **لا شيء إلا لأنها (وهي من أوائل ما كتب) تمثل حبه "الإفريقي" الأول (وما الحب إلا للحبيب الأول!)**[1].

حيث نجده عبر هنا وهو يتحدث عن حب الفتوري اللامتناهي لإفريقيا حبه الأول باقتطاع جزء من أبيات أبو تمام الشهيرة:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب لأول

كم منزلا في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدا لأول منزل

وقد وضعنا يوسف كقراء هنا في جو الحب الأول فلو كان غير هذا التعبير بغير هذا التناص لمرّ القارئ على المعلومة مرور الكرام، ولكن هذا التناص يوقف القارئ و يستفز ذاكرة القارئ ومحفوظه الشعري ويرمي بها طوعا بين أحضان المعنى، فما كانت عبارة أخرى لتشرح حب الفتوري الأبدي لإفريقيا بقدر قول أبو تمام هذا.

ونذكر من الأمثلة الأخرى:

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص215.

- **"فكان أن ارتبط معها بعلاقة صوفية "حلولية " من طراز (أنا من أهوى ومن أهوى أنا)[1]"**

ويشرح هنا العلاقة العجيبة التي تربط الشاعر السوداني الفتوري بوطنه افريقيا، هذه العلاقة التي يشبهها بالحب الصوفي للذات الإلهية فيتناص وقول الحسين المنصور الحلاج الصوفي:

أنا من أهوى، ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

فـــإذا أبصرتـــني أبصـــرته وإذا أبصرته أبصرتنا[2]

وجو النصوص التي كان يوسف وغليسي بصدد تحليلها للفتوري دفعت الناقد دفعا نحو التفاعل معها والاغتراف من معانيها فما كان منه إلا أن أصبح بدوره مرآة عاكسة للغة الفتوري التي تتناص بدورها مع نصوص تراثية، ثم أن الجو العام لنصوص الفتوري وهالة التي تغشاها تدفع الناقد دفعا نحو ذلك، وما كان من يوسف إلا أن يحاول إيصال روح هذه النصوص للقارئ بهذه الوسيلة، ومن الأمثلة عن هذا النوع من التناص أيضا قوله:

- **"وعن الثورة تتفرع موضوعات أخرى مما يسميه عبد الكريم حسن "موضوعات الدرجة الثالثة" [...] ومن هذه الدرجة موضوع الثورة على الظلم الإستعماري الذي يبرزه المعجم المذكور آنفا، والثورة على ظلم ذوي القربى (الحرب الأهلية)".[3]**

---

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص215.

[2] كمال مصطفى الشيبي، **شرح ديوان الحلاج**، ط2، دار منشورات الجمل، كولونيا–ألمانيا، 1993م، ص 151.

[3] يوسف وغليسي، **المصدر السابق**، ص196.

ويترك يوسف وغليسي النغمة معلقة وهو يتحدث عن موضوع الحرب الأهلية في شعر الفتوري(**ظلم ذوي القربى**) لتكملها ذاكرة القارئ، وهو يتناص مع بيت طرفة بن العبد:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند[1]

ويجسد يوسف وغليسي بهذا التناص لا موقف الفتوري لوحده من هذه الحروب الأهلية بل وموقفه أيضا ضمنيا، فعملية تحليل النص الشعري تتقدمها غمرة التفاعل مع معاني النص والتأثر به، وهذا ما يبدو واضحا في لغة يوسف.

ومن هذا التناص أيضا قوله:" **كل الطرق اللغوية تؤدي إلى الموت**"[2] الذي يتناص مع المثل القديم : "**كل الطرق تؤدي إلى روما**"، وقوله أيضا:"**(خمر) الحياة و(أمر) الموت** "[3] وهي مقولة تتناص والمقول المشهور لامرئ القيس:"**اليوم خمر وغدا أمر**"غداة مقتل أبيه .

وهذه لغة لم توضع لتعبر عن لغة أخرى وتصفها، بل هي لغة تتحدث وتدل عن قائلها لهذا فنحن لا نبالغ إن قلنا إن التناص سمة أسلوبية بارزة عند يوسف وغليسي تكاد تميز من خلالها نصوصه النقدية عن نصوص غيره. ولا تنقص هذه السمة من علمية وعبقرية التحليل الموضوعاتي الذي عرضه الناقد بين طيات كتابه، بل تزيدها قربا المتلقي الذي تجذب نفسه وتستهوي عقله هذه اللغة، على خلاف اللغة العلمية الأكاديمية الجافة التي قد تنفره من النقد أساسا، فلا تضيع عليه لا فهما للنص الأدبي المدروس ولا المتعة أثناء ذلك، وبقدر ما ننظر للتناص

[1] أبو عبد الحسين بن أحمد الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، 2010م، ص53.

[2] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص234.

[3] المصدر نفسه، ص239.

على أنه ظاهرة لغوية تعتمد على ثقافة المتلقي في رصدها وفهمها والتفاعل معها، بقدر ما نجدها تدل على سعة اطلاع الكاتب ووفرة مشاربه.

3.شعرية الانزياحات البلاغية في مدونة التحليل الموضوعاتي:

أ- تعريف الانزياح:

يعد مصطلح الانزياح من المفاهيم التي شغلت بال اللغويين والنقاد منذ بروزه على الساحة النقدية، وقد عَرف هذا المفهوم اهتماماً واسعا وذلك لعدة أسباب من بينها البحث في خصائص اللغة ومواطن الشعرية فيها، حيث تبنى هذا الطرح عدة من الباحثين والنقاد من بينهم جون كوهن الذي يرى "**أنّ الشرط الأساسي والضروري لوجود الشعرية هو حصول الانزياح**"[1] فاعتبره ركيزةً أساسيةً تنعدم الشعرية بدونه وهو "**وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي**"[2]، وعليه فإذا كانت الشعرية لا تتحقق إلا بالانزياح، كيف يمكن أن يؤثر الانزياح في النقد؟

لقد عرف مصطلح الانزياح عدة تعريفات وتطورات على يد الكثير من النقاد العرب والغرب، وأخذ كلٌ يشرح ويفصل من زاوية نظر تختلف عن سابقتها، وهذا أدى إلى اختلاف التعريفات والتسميات (كالانحراف، والميل عن القاعدة، والتغريب، والجسارة اللغوية).

فقد ركز ريفيتار في تعريفه على هيكل النص ففرق بين مستويين "**أحدهما يمثل النسيج الطبيعي، وثانيهما يزدوج معه، ويمثل مقدار الخروج عنه**"[3]، من هنا نجد

---

[1] إسماعيل شكري، **نقد مفهوم الانزياح، مجلة فكر ونقد**، العدد 23، نوفمبر 1999، نقلا عن: بوطاهر بوسدر، ظاهرة الانزياح، 12جوان 2021، https://www.alukah.net/sharia/0/124915/

[2] أحمد وبس، **الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية**، ص103 نقلا عن: صونيا لوصيف وسارة كرميش، الانزياح الدلالي في الألفاظ المعجمية، مذكرة ماستر، منتوري، قسنطينة، 2011م.

[3] المرجع نفسه، ص102.

أن ريفيتار قد توجه لبنية النص من حيث الصيغ والعبارات والأساليب فقسَّمها إلى مستويين، المستوى الأول الطبيعي ويقصد به المعتاد الذي نستهلكه يوميا ويعطي المعنى مباشرة دون الحاجة لتأويل، أما المستوى الثاني فهو الذي يُلزمنا التأويل للوصول للمعنى المراد وهنا يكمن ويتجلى مفهوم الانزياح. نلاحظ أن ريفيتار ركز في تعريفه على مستويات المعاني في النص لإعطاء صورة واضحة على الانزياح على خلاف كوهن الذي ربط الانزياح بالشعرية مباشرة، حيث أفرد له موضوعاً في كتابه "**بنية اللغة الشعرية**" فقد قال كما وضحنا سابقا أنه من الشروط الأساسية للشعرية هو وجود الانزياح، فعرَّفه بأنه "**خرق للنظام اللغوي المعتاد**"[1] وقد عمل على "**تشخيص اللغة الشعرية باعتبارها انحراف على الكلام**"[2]، من هنا نجد أن الانزياح هو الابتعاد عن المألوف المتداول وخروج عن التعبيرات السائدة العادية التي نتناولها في كلامنا واللّجوء لعبارات أكثر عمقا وتأثيرا، وذلك لعدة أسباب كإضافة لمسة جمالية للمعنى ونقل جانب شعوري للمتلقي وإيضاح الفكرة المدروسة أكثر "**ومن ذلك لا يعد أي خروج عن المألوف وتجاوز للسائد وخرق للنظام انزياحا إلا إذا حقق فيه قيمة جمالية**"[3] فبذلك نجد أنفسنا ملزمين بالتقيد بالجانب الجمالي الذي هو شرطٌ في الانزياح والانزياح الذي هو شرطٌ في الشعرية. بناءً على كل ما سبق يبقى السؤال المطروح كيف يؤثر الانزياح في النص النقدي، وكيف لنص النقدي أن يحتوي على انزياحات تخدم شعرية اللغة الواصفة دون أن نبتعد عن التقرير والحياد الذي يحفظ للنّص النقدي علميته؟

---

[1] إسماعيل شكري، **نقد مفهوم الانزياح**.

[2] أحمد وبس، أحمد وبس، **الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية**، ص103.

[3] إسماعيل شكري، **المرجع السابق**.

في العادة يستخدم الناقد اللغة التقريرية المباشرة لتحليل النصوص الأدبية التي بين يديه، فتكون لغة جافةً صارمة المبنى والمعنى ولا نحتاج لتأويل أو تمحيص فيها لنفهم المقصود، وأما ما يُستخدم منها من الانزياحات فيكون قليلاً عفويا غير متعمد أو متكلف وسرعان ما نعود بعدها للغة التقريرية الصارمة، ولكن وغليسي كان له رأي آخر في ذلك، فلغته النقدية جاءت متفردة في سبكها فنجده يستخدم الانزياحات البلاغية كثيرا فلا تكاد تخلو صفحة من تشبيه أو استعارة أو مجاز... خصوصا في الجانب التطبيقي منها، حتى لأنه في بعض المقاطع من مدونته تشعر وكأنه يؤلف نصا آخر غير مرتبط بالنص الذي يحاول تحليله وقراءة ما بين سطوره، لشدة ما ينساق لشعرية لغته. ولنفصل أكثر حاولنا أن نقسم الانزياحات كالآتي:

أ.1. الانزياح بالاستعارة:

الاستعارة هي مجاز لغوي ينزاح فيه اللفظ عن معناه الحقيقي، وتكون العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي علاقة مشابهة، ونستطيع القول أنها تشبيه حذف أحد أطرافه الأساسية (المشبه أو المشبه به) مع ترك قرينة (لفظية أو معنوية) تدل عليهما، وهي نوعان:

- استعارة مكنية: حذف المشبه به مع ترك قرينة لفظية تدل عليه.
- استعارة تصريحية: حذف المشبه مع ترك قرينة معنوية تدل عليه.

نماذج تطبيقية:

لقد شغلت الاستعارة جانبا كبيرا في الجانب التطبيقي لهذه المدونة حتى أنه يصعب حصر كل ما جاء به الناقد، فنجد وغليسي في أحيان كثيرة قد انساق وراء جمالية النص المدروس واندمج مع فكرة أستاذه عبد الملك مرتاض في أن "**النقد**

ابـــداع ثـــاني"[1]، فمـثلا فـي محاولتـه الأولـى لتحليـل قصـيدة الأطفـال عنـد محمـد الأخضـر السـائحي نجـد يتفـنن فـي صـياغتها فقولـه مـثلا "**يضـفي علـى العمـل الأدبـي ألوانـا مـن التشـويق تجعلـه اكثـر اقترابـاً مـن نفـوس الأطفـال**"[2] نجـده قـد شـبه المعنـوي بالمحسـوس وجعـل لتشـويق ألوانـا تعمـل علـى تقريـب الأدب مـن نفـوس الأطفـال واختـار لفظـة "الألـوان" كونهـا تتناسـب مـع لفظـة "نفـوس الأطفـال" المحبـة للألـوان، وذلـك ليقتـرب هـو بفكرتـه لعقـل القـارئ، وفـي موضـع آخـر نجـده يقـول "**هـذا الثـراء الإيقـاعي المتفجـر مـن ينـابيع موسـيقية شـتى[...] ولـيس ذلـك بغريـب عـن السـائحي الـذي تربـى فـي كنـف القصـيدة التراثيـة**"[3]، فـي هـذا المقطـع نجـد أكثـر مـن اسـتعارة مكنيـة، فقولـه الثـراء الايقـاعي المتفجـر جملـة مجازيـة شـبه فيهـا الايقـاع بالمـاء المتـدفق بقـوة مـن الينـابيع بعـد أن كـان محصـورا، حيـث أراد الكاتـب أن يجسـد قـوة الانـدفاع لهـذا الثـراء الإيقـاعي الموسـيقي حيـث حـذف المشـبه بـه (المـاء) مـع تـرك قرينـة لفظيـة مانعـة للمعنـى الحقيقـي (المتفجـر – الينـابيع) تـدل علـى المشـبه بـه المحـذوف، وجماليـة هاتـه الاسـتعارة فـي تكمـن فيرصـد قـوة الانفجـار الإيقـاعي، فالإيقـاع لـم يصـل لأذن المسـتمع فقـط بـل كـان متفجـرا فيهـا وهـذا دليـل علـى قـوة وقعـه، وفـي نفـس العبـارة السـابقة اسـتخدامه لفظـة "تربـى" مـع لفظـة "القصـيدة" وهـذا تعبيـر مجـازي يأخـذنا للاسـتعارة المكنيـة حيـث شـبه القصـيدة التراثيـة ذات الكيـان اللغـوي بالكيـان المـادي المحسـوس وهـو "البيـت"، فالسـائحي كبـر فـي أحضـان القصـيدة العموديـة، وعـاش بـين صـدرها وعجزهـا وتقلـب بـين أوزانهـا وقوافيهـا، متشـبعا مـن بحورهـا الشـعرية خـلال مرحلة شبابه العمرية.

---

[1] عبد الملك مرتاض، **الألغاز الشعبية الجزائرية**، ص157.

[2] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص 166.

[3] المصدر نفسه، ص 175.

وقد لجأ وغليسي لهذا الغرض في أكثر من موضع فجسد المعنوي بالمحسوس ووضع ما حقه أن نتخيله ونستدرجه في أذهننا صورة مجسدة يمكن أن ندركها بحواسنا ونستشعرها بعيوننا وأذاننا وأيدينا، والأمثلة كثيرة على ذلك ففي محاولته الثانية لدراسة "الهاجس الافريقي في ثلاثية الفيتوري" عبر عن مدى تأثر الفيتوري بعنترة بن الشداد قائلا: "**لقد تماهى الفيتوري في شخصية عنترة**"[1] فاستخدم لفظة "تماهى" مع لفظة "شخصية" كما لو أنّ الشخصية سائل أو محلول فزيائي يمكن أن يذوب ويندمج مع شخصية أخرى، ومصطلح التماهي مصطلح نفسي حيث تقمص الفيتوري شخصية عنترة للتشابه الكبير بينهما من حيث لون البشرة السوداء وحبهما اليائس، لكن تحرر عنترة من قيود العبودية وفرض ذاته على مجتمعه جعل شخصيته هدفا للفيتوري. وفي عبارة أخرى عندما تحدث عن "هاجس الموت لمحمود درويش" نجده يقول "**تستبد بشتى قصائده، وتهيمن على أجوائه، لترسم الموت هاجسا لازبا بنصوصه منذ قدمه الشعري**"[2] فصَور الموت على أنه مشهد يمكن أن يرسم، مجسداً إياه في أقرب صورة يمكن أن تصل لذهن المتلقي، والأمثلة كثيرة على ذلك يمكن أن نأتي ببعضها:

- "**مستثمرا خصوصيته السيكولوجية لزرع ذهنيته بالموضوع "الوطني"**.."[3]
- "**لولا أنّ الشاعر حريص على تطعيم لغته بشيء من التخييل**"[4]
- "**تمهد السبيل للتسلل إلى أعماق الطفل**"[5]

---

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص221.

[2] المصدر نفسه، ص229.

[3] المصدر نفسه، ص165.

[4] المصدر نفسه، ص174.

[5] المصدر نفسه، ص175

- "**ترسب في أعماقه من تجارب**"[1]

والحديث عن هذه الظاهرة في المدونة يطول والمطَّلع عليها سيجد أكثر من ذلك فلا تكاد تخلو صفحة من الاستعارة بأنواعها، وهذا التنوع يدل على مدى تمكن لسان وغليسي من اللغة الابداعية وتمكن الشعرية من لسانه فبات لا يستطيع الفكاك من صبغ نصوصه النقدية صبغة من جمال يميز أسلوبه النقدي.

أ.2. الانزياح في التشبيهات:

يعد التشبيه من الأساليب البلاغية في اللغة العربية حيث يتكون من أربعة أطراف هي: المشبه، والمشبه به، وأداة الشبه، ووجه الشبه، ويمكن أن نعبر عنه بـ "**أبسط معانيه هو أن يشارك المشبه والمشبه به في صفه أو أكثر وهي أوضح أو أظهر في المشبه به منهما في المشبه، وتجمع بينهما الأداة وهي قد تكون اسما نحو شبه ومثل[...] أو فعلا نحو يشبه ويضارع[...] ويماثل ويحاكي[...] أو حرفا مثل: الكاف وكأن، وقد تحذف هذه الأداة، ووجه الشبه، وحينئذ يسمى التشبيه بليغا**"[2] ، حيث يكون التشبيه البليغ أكثر عمقا وبلاغة من التشبيه المفصل ويجدر الاشارة أن هناك أكثر من نوع لتشبيه فهناك المفصل والمرسل والمجمل والضمني والمقلوب وكل نوع لديه أغراضه وجمالية خاصة تمثله ويتفرد بها عن سابقيه.

نماذج تطبيقية:

لعبت التشبيهات دورا لافت في المدونة، فنجدها تستوقفنا في كل فقرة من فقرات النص تقريبا، لتنقلنا من عالم المحسوسات إلى عالم المعقولات أو العكس،

---

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص178.

[2] مصطفى الصاوي الجويني، **البلاغة العربية– تأصيل وتجديد**–، منشأة المعارف، الإسكندرية–مصر،1985م، ص466.

وكلما زادت المسافة بين العالمين –دون أن نصل لحد الغموض في الطرح–زادت جمالية هذا التشبيه رونقا وشعرية، ونجد في هذا الصدد أن وغليسي قد أبدع في تقريب المتباعدات ووضع خطوط مشتركة بينها لتصل الصورة لنا واضحة في أوضح صيغها، وأبهى حللها. ومن بين ما استخدمه في التشبيه قوله أنّ "**الحديث عن أنشودة بلا إنشاد، في مضمار أدب الأطفال، هو الحديث عن مسرح بلا خشبة، أو تشكيل بلا ألوان، أو كلمات أغنية بلا تلحين ...**"[1] نلاحظ في هذا المقطع توالي ثلاث تشبيهات، مشفوعة بنقاط لدلالة على وجود إمكانية توفر تشبيهات أخرى موازية للمعنى، ولكن فضل الاكتفاء بثلاث ليتجنب ملل القارئ ورتابة الطرح، ثم إن المعنى الذي يريد إيصاله قد حضر مع التأكيد عليه بأكثر من مشبه، ونراه قد عمد لاستخدام نفس الحقل الدلالي في التشبيه وهو حقل أدب الأطفال (أنشودة، إنشاد، مسرح، خشبة، ألوان، أغنية، تلحين)، وبالإضافة له لتوالي التشبيهات نجد اللغة التي استخدمها بسيطة سهلة خالية من الغموض والتعقيد، وهذا عهده في كل مدوناته، ففي موضع آخر وفي حديثه عن جمالية الوسيط يستخدم التشبيه في قوله "**الوسيط هو الوسيلة التقنية [...]هو الجسر الذي يربط الكاتب بالطفل**"[2] فشبه الوسيط بالجسر الذي يربط الكاتب بالطفل مباشرة دون قيد أو عراقيل فكرية وذلك مع استغنائه عن أداة التشبيه ووجه الشبه فتُرسم بذلك الصورة واضحة جلية في ذهن المتلقي للجسر الذي يكون سبيلا ووسيطا بين طرفين هما الكاتب والمبدع، وفي موضع آخر في كلامه عن أكثر المواضيع التي شغلت بال الفيتوري "**الموضوع الإفريقي هو الموضوع المهيمن أو القوة**

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص 175.

[2] المصدر نفسه، ص119.

المغناطيسية ..."[1] فشبه الموضوع الإفريقي بالقوة المغناطيسية تشبيها بليغا مستعينا بالمشبه والمشبه به راسما بذلك صورة قوية جلية في ذهن القارئ ليستنتج أن الموضوع الإفريقي هو الملهم الأول للفيتوري فلا يستطيع أن يفتك منه حتى لا نكاد نرسم الفيتوري في أذهاننا إلا وخريطة القارة السمراء معه، فإفريقيا مغناطيس بقطبين، بنفس قوة التنافر بينها وبين الفيتوري بسبب عقدة النقص لديه الناتج عن لون بشرته وشكله، هو نفس قوة التجاذب بينهما الذي يجعل إفريقيا موضوعا مسيطرا عليه لا يستطيع الهرب منه، وبالإضافة للون بشرته السمراء وقصر قامته كان لدمامة شكله سببا في خلق شخص بائس حزين ساخط على العالم، فجمع وغليسي كل هذه الصفات الدفينة في نفس الفيتوري في شكل تشبيه آخر قائلا : "**فإن نفسية الفيتوري كانت مؤهلة إلى أن تكون أرضية خصبة لإنتاج المزيد من الأمراض والعقد النفسية**"[2] فشبه نفسية الفيتوري بأرض خصب للأمراض والعقد النفسية دون أن يستخدم أداة الشبه أو وجه الشبه تاركا المتلقي يسبح بخياله ويتسأل عن هاته النفسية وما تحويها من بؤس ويأس وألوان من المرار التي تعيشه، مرتكزا على الألفاظ الموحية المعبرة التي تضرب عقر المعنى، فاستخدم لفظة مؤهلة وخصبة دلالة على الاستمرارية تولد العقد التي ستلازم الفيتوري أينما حل وارتحل، ومؤكدا على ذلك في تشبيه آخر في قوله "**ولعل هذا النص أن يؤرخ ــ فنيا ــ لحادثة دفينة عاشها الشاعر في طفولته ... كالعلبة السوداء التي تكشف فداحة الكوارث**"[3] فشبه النص الذي سرد الحادثة التي تعرض لها في طفولته بالعلبة السوداء أو الصندوق الأسود الذي يحمل أسرار الكوارث التي تتعرض لها الطائرات

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص199.

[2] المصدر نفسه، ص219.

[3] المصدر نفسه، ص 264.

والمركبات، ونوع التشبيه مجمل، حيث وردت جميع أركان التشبيه باستثناء وجه الشبه، ونجده قد استخدم التشبيه المجمل في موضع آخر في قوله "الهاجس الإفريقي" **يضل يلاحق الشاعر ويطارده كظله**[1] فالمشبه هو الضمير المستتر "هو" الذي يعود على الهاجس الإفريقي والمشبه به الظل والأداة هي الكاف، ونجد هنا أن وغليسي كان يحاول التأكيد على أن هذا الهاجس كان يلاحق الفيتوري فأكد عليه بالتشبيه رغم أن العبارة كانت ستكون كافية لو أنه حذف التشبيه وتوقف عند جملة "يلاحق الشاعر" ولكن ليصل المعنى أوضح أكد بتشبيه مجمل ليضيف المبنى ويزيد بذلك المعنى.

تجدر الاشارة إلى أن الانزياح التشبيه لا يزيد اللغة شعريةً فحسب، بل يقرب المعنى لذهن المتلقي فيصيِّر المتباعداتِ متقارباتٍ كما وضحنا في بداية العنوان، وبذلك تتضح الصورة أكثر لذهن المتلقي خصوصا أن وغليسي يتعامل مع الأشياء المعنوية في دراسته، فكيف سنرى النفسية وكيف سندرك الهاجس وأنى لنا أن نعِيَ الفكرة بذهننا إن لم نقربها بشيء يمكن رؤيته أو لمسه، وحتى لو استطعنا إدراك مدلولها المعنوي سيكون تقريبها لشيء محسوس أكثر وضوحا، فمن يرى ليس كمن يسمع ومن يسمع ليس كمن يتخيل. فبهذا رأى وغليسي أنه من الأجدر أن يختار تشبيهات موحية مع ألفاظ واضحة يخدم بها نصه النقدي حتى ولو كان هذا على حساب اللغة الواصفة النقدية.

أ.3. الانزياح بالكنايات:

الكناية هي أحد الأساليب البلاغية، الحقيقة في معناها ولكنها تحمل معنى خفي يختبئ خلف البينة السطحية للجملة وذلك لغرض يريده المتكلم، وبهذا نكون قد

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص198.

انزحنا عن المعنى الظاهر للمعنى الخفي للجملة، وقد وضحها عبد القاهر الجرجاني في قوله: هي " **أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه**"[1] ويقصد الجرجاني بذلك الانزياح من المعنى السطحي إلى المعنى العميق، وبصياغة أخرى العدول عن المعنى المباشر والاستغناء عنه واللجوء للمعنى غير مباشر.

نماذج تطبيقية:

لم تكن للكناية النصيب الوافر في مدونة وغليسي كالتشبيه والاستعارة، فظهرت بشيء من الخجل هنا وهناك بين ثنايا نصوصه، ولكن هذا لا يعني إغفال القليل الذي جاء به فنجدها عندما يعلق على قصيدة الفيتوري (إلى وجه أبيض) في قوله "**يمد يده بيضاء وأخرى تحمل وردة**"[2] نلاحظ استخدام وغليسي لكنايتين متقاربتين، ففي الكناية الأولى ــ يمد يده البيضاء ــ عبارة حقيقة لكنها تحمل معنى خفي وهو الدعوة إلى السلام والعبارة الأخرى تكاد تناظرها في المعنى فقال تحمل وردة وهي كناية على صفة الحب، فنسج الثانية على منوال الأولى لتأكيدها رغم أن المعنى واضح بكناية واحدة والدلالة قد وصلت فكان بإمكانه الاكتفاء بها والاستغناء عن الأخرى، ولكنه أضافها لغاية في نفس وغليسي، ولكون النص الذي يدرسه في هذا الجزء قد استخدم عبارة تشبه الكناية المذكورة – "**إني زرعت حقولي.. الوردا**"[3] – فأراد أن ينسج على منوالها وقد وُفق في ذلك لحد بعيد. ونجده قد ذكر كناية أخرى

[1] الجرجاني، ، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ص66.

[2] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص 197.

[3] المصدر نفسه، ص197.

عن سرعة الفناء فقال: "**وحيثما وجد فإنه سرعان ما يموت في مهده**"[1] فربط الموت الذي هو نهاية الحياة بالمهد الذي هو سرير الرُضع والذي به تبدأ أول أيام البشر، فجمع النهاية بالبداية في عبارة واحدة راسما بذلك كنايةً على سرعة الزوال والفناء، فما إن يفتح عينيه للدُّنيا حتى يباغته الموت، وهي كناية عن صفة حب الفيتوري لذاته التي شكلت هاجساً له "**بسبب دمامة شكله كما كان يصف نفسه**"[2] فكان حبه لذاته سرعان ما يموت في بدايته ويعود لقصائده الساخطة عن الدنيا والناس.

تجدر الإشارة إلى أن هاته الصور البيانية جاءت ضمن مقاطع وصفية تحمل الكثير من الدلالات الموحية ومثقلة بالشعرية التي تكاد تجزم أنها لا تحمل من النقد إلا ما جاء خفيفا بين سطورها، حتى إن القارئ فيها لا يكاد يعرف أن هاته الفقرات تُكتب في نص نقدي أريد به تحليل نص أول، وذلك لما تحمله اللغة الوصفية من صفات معبرة. فمثلا في هذا المقطع وهو يصف البنية الإيقاعية لأناشيد السائحي يقول وغليسي "**ولعل الظاهرة الإيقاعية أن تكون الخاصية الأساسية في "أناشيد" السائحي، بما تختزنه من موسيقى مرحة وخفيفة، تمهد السبيل إلى أعماق الطفل، والعزف على الأوتار الملائكية الرابضة فيها**"[3] في هذا المقطع نلاحظ استخدام وغليسي لمفردات (مرحة وخفيفة، أعماق، والعزف ،والملائكية) حيث نجد أن هذه الكلمات أكثر وقعا في وجدان القارئ أكثر من وقوعها في عقله خصوصا أنه يمكنه استبدالها بكلماتٍ أكثر جفاف وصرامة في المعنى وأكثر جدة في المبنى، كأن يحذف الشطر الأخير من التعليق ـ العزف على أوتار الملائكة الرابضة فيه ـ

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص198.

[2] المصدر نفسه، ص211.

[3] المصدر نفسه، ص175.

ويخفف من تكرار المعنى، وكل هاته العبارة يمكن اختصارها في قول أن الظاهرة الإيقاعية تختزن في ذهن الطفل ويقف عند هذا الحد، ولكن للُّغة عند وغليسي شؤون. وربما في غايته شيء لوجدان القارئ أكثر من عقله أو أنه يرى أن أقصر طريق لذهن المتلقي هو الولوج لوجدانه وهذا يتضح أكثر عند حديثه عن معركته مع الفيتوري في قوله "**يدعو الفيتوري إلى كسر القيد الاستعماري، فيستجيب لدعوة "الشعب الأسود" ثم تقف القبضة الاستعمارية له بالمرصاد، فيزداد التنكيل والتعذيب والتقتيل، وتساقط جموع "الزنوج المساكين" شهداء على مذبح الحرية، فينبري الشاعر إلى تشييعهم**"[1] في هذا المقطع تشعر بدفقة شعورية منبعثة من الأسطر فتكاد تجزم أن النص بعيد كل البعد عن التقرير ومنساق تماما للشعرية والعاطفة، فكما لو أن وغليسي واقف مع جموع الزنوج ينادي أيضا بكسر الاستعمار ويشيع مع الفيتوري جثمان الشهداء من حوله، فنجده قد غاص مع النص الأدبي وتأثر به وبان ذلك في نصه النقدي وجعلنا نغوص معه، وهذا يتجلى أكثر في تفاعله مع جدارية درويش حين قال:" **وهكذا فإن رحلة العودة لم تكن أقل عذابا أو خطرا من رحلة الخروج، بل كانت- في نفس صاحبها- أشد إيلاما وأفظع إحساسا وأسوأ مصيرا، لأنها نقلت محمود درويش من الغربة إلى الوطن إلى الغربة في الوطن، وحولته من لاجئ في بلاد الناس إلى لاجئ في بلاده**"[2]، في هذا المقطع نجد تداخل الكثير من ألوان البديع والبيان، فإضافة إلى السجع والطباق -الذي سنورده في عنوان قادم- نجد عاطفة صارخة معبرة ولو أنه أعادها لصاحبها عندما وضع الجملة الاعتراضية "ـ في نفس صاحبها ـ" تعبر عن شدة الأسى الذي وصل له الشعب الفلسطيني والذي جسدها محمود درويش في جداريته فنقلها

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص217.

[2] المصدر نفسه، ص267.

وغليسي لنا في نص نقدي إبداعي يزخر بالعواطف والانزياحات، التي تبتعد عن ما عرفته اللغة الواصفة لدى النقاد الأخرين، وفي عبارة أخرى نجده يقول فيها "...**يحتفي في أرذل عمره النقدي بمثل هذا النقد المتنزه المتسكع في أزقة النصوص على نحو ما يظهر في عنوان كتابه** ..."[1] نجد في هذه الجملة أكثر من عبارة تضج بالمجاز، فقوله (أرذل عمره النقدي، النقد المتنزه المتسكع، أزقة النصوص) كلها عبارات مجازية وصفية بعيدة كل البعد عن صرامة الكتابة النقدية رغم إمكانية استبدلها بجمل أكثر هيبة في المبنى ولكن ربما لن تكون أبلغ في المعنى، وقد يكون هذا مقصد وغليسي في طرحه، خصوصا أن هذه العبارات تلمس الجانب الوجداني أكثر من العبارات الصارمة وذلك لما تحويه من جمال في الصياغة، وقد يكون لوغليسي مبدأ أن أقرب شيء لذهن المتلقي وجدانه فما من شيء يقع في الوجدان إلا ويكون مصير العقل التعلق به وتعقبه والبحث فيه.

وعلى سبيل الانصاف وعند النظر للموضوع من زاوية، ندرك أن ما جاء به وغليسي من استعارات وتشبيهات وكنايات وغيرها من الخواص التي تختص بها الشعرية ليست كلها يأتي بها عفوياً أو نتيجة لتأثره بشعرية النص المدروس، فهو يتصيد الكلمات ويختارها لتكون في مكانها المناسب ليتصيد بذلك ذهن المتلقي ويأسر لبه وعقله فتصل الصورة النقدية إن صح التعبير بأوضح صورة ممكنة، فقوله على سبيل المثال "... **لا تثقل خيال الطفل بلعنة التجريد**"[2] نجده استخدام جملة لعنة التجريد، ورغم ما تبدو فيه الصياغة من مبالغة إلا أنها جاءت في مكانها وتتناسب مبالغتها مع موقعها، فلو تتبعنا سياق الكلام الذي جاء به لوجدنا أن الكثير يبالغون في تجريد أناشيد الأطفال فتصبح الأنشودة كتلة جامدة لا حياة

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص30.

[2] المصدر نفسه ص174.

فيها ويعتقدون أن هذا هو الواجب الذي يجب أن يكون، فيصبح التجريد وكأنه صفة ملاصقة لصّور البصرية كما لو كانت لعنة تتبعها لا تستطيع الفكاك منها. وفي مناسبة أخرى نجده يقول "... **وأنها قد أصابته بجرح نفسي غائر، استقر في لا شعوره العميق**"[1] في هذه العبارة نجده استخدم الاستعارة –أصابه بجرح نفسي غائر– واستخدم لفظة "غائر" ملازمة لجرح رغم أن المعنى كامل بدونها، ولكنه آثر كتابتها لأن الجرح الذي أصاب الفيتوري كان ملازما له طيلة فترة حياته، وهذا نتيجة لشعوره بالنقص الذي استقر في أعماقه اللاشعورية فكانت لفظة غائر موحية لمدى عمق الشعور النفسي القاتل، هذا والأمثلة كثيرة على هاته الأوصاف، حتى إنه يصعب حصرها وغالبا ما تكون ضمن فقرات وصفية كاملة يحاول فيها وغليسي التعقيب على مقولة أو موقف حصل لصاحب العمل الأدبي فينساق مع شعرية ما يكتبه.

والملاحظ في المدونة المدروسة ظاهرة تقديم الجار والمجرور على الفعل المتعلق بهما، كما في الجملة الآتية: "**على هذه الفرضية تتأسس هذه الدراسة**" [2] ما يلفت الانتباه تقدم الجار والمجرور (على هذه الفرضية) على فعله المضارع (تتأسس)، حيث خلق هذا التأخير نوع من التشويق في الخطاب.

كما يعمل هذا الانزياح من ناحية التركيبية على جلب انتباه المتلقي ودفع الملل عنه أثناء القراءة، ومن هذه الانزياحات أيضا: "**على صعيد البنية العامة دائما، تحتوي على تسع عشرة أنشودة** ".[3] قدم الكاتب (على صعيد) على فعلها المتعلقة به (تحتوي)، وقدم الجار والمجرور (عن الثورة) على فعلهما المضارع (تتفرع) في

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص185.

[2] المصدر نفسه، ص161.

[3] المصدر نفسه، ص169.

المثال الآتي: "**وعن الثورة تتفرع موضوعات أخرى.**"[1]والأمثلة على ذلك كثيرة في المدونة.

أ.4. الانزياح بالطباق:

هو أحد فنون البديع، وهو" **الجمع بين الشيء وضده في الكلام.**"[2]والطباق يعد من الوسائل التي تحقق الموسيقى الداخلية، فضلا عمّا يحمله من معنى دلالي تصويري، ومن المعلوم أن الطباق يساهم في تركيب بين الجمل معنى ومبنى، وذلك بجمعه بين الاضداد خالقا صورا ذهنية ونفسية متعاكسة يوازن فيها عقل المتلقي ووجدانه، فضلا عن أنه يكسب الخطاب من خلال هذه الاضداد وقعا موسيقيا مميزا، مولدا بذلك صورا مسموعة تزيد من حيوية الموسيقى الداخلية للنص.

والطباق ضربان: طباق الإيجاب وأخر طباق سلب؛ ومن الأمثلة عن الطباق الإيجاب ماورد في الخطاب "**أما إذا تدرجنا من الخارج إلى الداخل**" و"**على اليمين واليسار شمعتان، لهما دلالتان**"، "**شعرا للصغار بلغة الكبار.**" و"**شعر الكبار ...أناشيد الصغار.**"[3] ففي المثال الأول كان التضاد بين (الخارج/ الداخل) وفي المثال الثاني بين (اليمين/ واليسار)، أما المثال الثالث والرابع فكان الطباق بين (الصغار/ الكبار)، وقد أحدثت هذه الألفاظ ثنائيات ضدية، مشكّلة توازنا من ناحية الدلالة لتقابل معنى أحدهما مع الأخر، ومن ناحية الموسيقى الداخلية لهذا التركيب كونه يتقاطع في بعض المواضع مع السجع والجناس نحو ما ورد في المثال الثالث والرابع (الصغار/الكبار).

---

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص196.

[2] السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، المكتبة العصرية، بيروت–لبنان،1999، ص303.

[3] يوسف وغليسي، **المصدر السابق**، ص167، 174، 176.

ونجد أن يوسف وغليسي لا يستعمل الطباق في لغته لأن المعاني بالأضداد تتضح فحسب بل لحاجة في نفس يعقوب قضاها، فقضى بها إيقاعا وجرسا ونغما موسيقيا يخرج القارئ في كل مرة عن الخط المتصل للغة ليكسر به الملل، وقضى بها تفعيلا لخيال القارئ وإدخاله دون شعور منه في حالة انفعال مع النص فيصبح كأنه يتابع حركة سنيمائية خاطفة تتغير من النقيض إلى النقيض تعبّر عن معنيين متضادين فبين" **الشيخ والطفولة – العبودية والحرية – الغابر والحاضر –الذل والعز –الرهبة والرغبة**" [1]ومن أقصى اليمين إلى أقصى اليسار يقف المعنى.

أ.5. الانزياح بالمقابلة:

"**وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب**"[2]. وهي من أشكال المحسنات البديعية، وإحدى أسباب تشكل الموسيقى الداخلية للنص، ومن أمثلة ذلك في النص" **أنها –الظواهر العروضي– تجنح جنوحا مفرطا إلى الزيادة، وتأبى النقصان إباء مطلقا**".[3] فالجملة الأولى تقابل الجملة الثانية من ناحية الألفاظ أولا، حيث تقابل (تجنح/ تأبى) و(الزيادة/ النقصان)، ولكن توافقها من ناحية المعنى الذي يسعى إلى الزيادة ويرفض النقصان في ظواهر العروضية.

ومن الأمثلة الأخرى على التقابل:

- "**بغية تحقيق التواصل بين الكاتب الكبير والقارئ الصغير**.
- "**يهب للخروج من سجن العبودية إلى فضاء الحرية**". [4]

---

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص184، 220، 216، 225.

[2] السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، ص304.

[3] يوسف وغليسي، **المصدر السابق**، ص257.

[4] المصدر نفسه، ص174، 216.

يجدر بالذكر أن الانزياح الذي يحدث على المستوى الصوتي للغة هو ما يساهم بالدرجة الأولى في إنتاج موسيقى وإيقاع داخلي للنص، فيجب إذا أن ندرك أن المستوى الصوتي المتعلق باللغة المعيارية يختلف عن المستوى الصوتي للغة غير المعيارية " **فإذا كانت درجة الصفر الصوتية –اللغة المعايرية–تقوم على مجموعة من القواعد الصوتية التي تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار لتحقق هدفا أساسيا هو (التوصيل) فإن الانزياح، أو الانحراف الصوتي الشعري، هو انتهاك لهذه القواعد والقوانين وخرق لها، ويستخدم حداً أقصى من (الأمامية) لتصبح الوظيفة (الجمالية) هي المهيمنة** ". [1] ذلك أن النص الجمالي الذي تهيمن عليه الوظيفة الشعرية تتزحزح كل مستوياته من أجل خدمة هذه الوظيفة، وأحد المستويات التي يمكن رصد الجمالية فيها هو المستوى الصوتي، حيث تبطؤ حركة اللغة صوامتا وصوائتا وتصل درجة التجمد حين يكون الهدف من اللغة التواصل، وتتجرد من كل درجاتها حين تتكثف من أجل الامتاع والجمال، من بينها:

أ. 6. الانزياح بالجناس:

يعد الجناس أحد الفنون البلاغية التي تندرج ضمن علم البديع، والجناس في الاصطلاح "**هو تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى... ويقال له التجنيس والتجانس، والمجانسة، وهو نوعان: تام، وغير التام، هو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أمور أربعة: نوع الحرف وشكلها من الهيئة الحاصلة من الحركات والسكنات وعددها وترتيبها، وغير تام، وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة**"[2].

---

[1] د. تامر سلوم، الانزياح الصوتي الشعري، **مجلة آفاق الثقافة والتراث**، دبي–الإمارات العربية المتحدة، 1 يونيو 1996م، العدد13، ص 35.

[2] السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، ص325.

فالجناس أحد مظاهر الموسيقى الداخلية حيث التماثل والتشابه بين الكلمات في الصوائت والصوامت والاختلاف في المعنى، ويأتي الجناس على نوعان تام وناقص، وتكمن جماليات ظاهرة الجناس في أن هذا النوع من التكرار اللفظي يفضي لخلق نغم وإيقاع موسيقي تستحسنه أذن القارئ فيتأثر به، وذلك إن أحسن الكاتب توظيفه، ولو تتبعنا أسلوب يوسف وغليسي في المدونة لوجدناه يعج بهذه الظاهرة الجمالية ونلاحظ سيطرت الجناس الناقص بأنواعه، ومن الأمثلة على ذلك:

- "**قابعة في مراتع العمر الجميل ومرابع الحنين الطفولي** "[1] نجد توظيف للجناس الناقص، حيث أتت لفظة مراتع مختلفة عن مرابع في حرف واحد هو حرف الباء، مما خلق لنا نظام متوازن في الجملة، يوهم المتلقي بتكرار نفس الكلمة، ويحمله على التوقف عندها والتمعن فيها معنى ومبنى.

وقد حمل اللفظان معنى مترادف، حيث تنتميان إلى حقل المكان، فالمرتع والمربع هما المقام والمحل والمستقر. مما يعمق من جمالية هذا التكرار لدى المتلقي.

وقد وردت العديد من الأمثلة لذا النوع من التجانس، من بينها:

- "**طافيا على مساماتها المعجمية ومساحاتها التركيبية** "[2] حيث وردت تشابه صوتي بين (مساماتها/ مساحاتها)، وهو تكرار مفاجئ جاء بعد ثبات صوتي مطول، حيث يحل في أذن المتلقي كنوع من كسر الروتين، فيخيل له وجود تكرار في الجملة، لولا وجود سمة مميزة بينهما وهي حرف (الميم) في مساماتها وحرف (الحاء) في مساحاتها، مع وجود معنى

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص161.

[2] المصدر نفسه، ص162.

مشترك بينهما لتقاطعهما في الحقل الدلالي للمساحة، فالمسامات هي تلك الثقوب التي تنتشر على طول مساحة الجلد، والمساحة هي الفضاء الذي يشغله أي شكل للجسم. وهذا ما نلمسه فيما يأتي:

- "**هيامـا بـه، وهوامـا فيـه**"[1]، حيث تنضوي الكلمتان (هيامـا) و(هوامـا) في حقل الحب والعشق مع اختلاف في مصدر الفعل؛ فمصدر هيام هو (هام) ومصدر هوام (هوم)[2].

ونلاحظ نفس الأمر في الجناس الناقص من حيث عدد الحروف "**ضد الظلم والظلام** "[3]فكلمة (ظلم) و(الظلام) تختلفان في حرف (الألف) الذي ميز كلمة (الظلام)، فكلاهما ينتميان إلى مجال واحد، فالظلم هو الجور والعدوان، أي انعدام الحق والعدل وهما نورا الحياة، أما الظلام فهو انعدام الضَّوء، وذهابُ النُّور فكلاهما يحملان معنى انعدام الحق والعدل والنور.

ونرى المعنى المتضاد في الجناس الناقص من حيث ترتيب الحروف " **هي الألم والأمل**"[4]حيث الحرفان (الميم) و(اللام) قُلبا في الكلمتين، فالكلمة الأولى تحمل معنى الوجع والشعور بالكسر، أما الثانية فتعبر عن الرجاء وترقب الأفضل.

ومن الأمثلة الأخرى للجناس الناقص بأنواعه:

- "**نشر نصوص عالية الأدبية، متعالية على الواقع** ".

---

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص189.

[2] العنقاء، **مصدرهوام**، 1:43ص،
https://alankaa.com/dictionary/%D9%87%D9%88%D8%A7%D9%85،2021/06/10

[3] يوسف وغليسي، المصدر السابق، ص167.

[4] المصدر نفسه، ص194.

- **يتقص ظاهرها الشعري وباطنها الشعوري .**
- **وبعدها يخفت الصوت الإفريقي ويختفي.**
- **إفريقيا، كما يبرزها المعجم الشعري لدى الفيتوري، هي الحبيبة والأم، هي الأرض والشعب وهي الوطن والمعتقد، هي الأصل والفصل، هي الصوت واللون والرائحة، هي الألم والأمل، هي المبتدأ والمنتهى.**
- **فكان هذا الوزن المهجور(الحقير) خير حامل لقضية الإنسان الزنجي المحقور.[1]**

نلاحظ أن جل الجناس الواقع في المدونة إما يحمل معنى مترادف، أو متضاد، أو ينتمي لنفس الحقل الدلالي.

وقد أحدث هذا النظام الإيقاعي الموسيقي المتغير في الجمل نغم موسيقي جميل يستقطب أذن المتلقي فيستفزها ويستثيرها ويدفعها للبحث في معاني ودلالات هذه التراكيب.

أ. 7. الانزياح بالسجع:

يعرفه السيد أحمد الهاشمي على أنه " **توافق الفاصلتين في الحرف الأخير**"[2]، والمقصود بالفاصلة هي الكلمة الأخيرة من كل فقرة، والتوافق يحدث في حروفها الأخيرة، نحو ما أورده يوسف وغليسي " **تمتد الأزمنة وتتعدد الأمكنة**[3]، ويسمى هذا النوع من السجع بالسجع المرصع؛ " **وهو ما كان فيه ألفاظ إحدى الفقرتين كلها**

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ، ص 185، 189، 192، 194، 203.

[2] السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، ص330.

[3] يوسف وغليسي، **المصدر السابق**، ص189.

أو أكثر مثل ما يقابلها من الفقرة الأخرى وزنا وتقفية."[1] فقد اتّفقت ألفاظ الجملة الأولى مع نظائرها في الجملة الثّانية في الوزن والقافية، "تمتد" تقابل "تتعدد" و"الأزمنة" تقابل "الأمكنة، ونلحظ أن المفردتين تنتميان إلى حقلين دائمي التقاطع وهو حقل المكان والزمان.

كما وردت أمثلة كثيرة من السجع، منها السجع المطرف "**وهو ما اختلفت فصلتاه في الوزن، واتفقتا في الحرف الأخير**[2]"، في قول يوسف وغليسي :" **سماها الجدارية، في حركة ارتدادية، نحو الحياة الطفولية، في الجاهلية الشعرية.**[3] بين مجموعة الكلمات اللاتي اختلفن في الوزن واتفقن في الحرف الأخير، حيث ختمن بحرفي (الياء والتاء)،(الجدارية/ ارتدادية/ الطفولية/الشعرية)، مما أحدث تسلسلا موسيقيا في ثنايا الجملة، تستقطب الأذن إليه.

ومن أمثلة السجع نورد ما يأتي:

- **"ما الذي يجعل شاعرا متهما باندماجيته، مطعونا في وطنيته، مشكوكا في ثوريته."**
- **"العز العربي الغابر وذلنا الحاضر.** "[4]

كما يجدر الإشارة إلى أن كل من ظاهرتي الجناس والسجع متدخلان، لا يمكن الفصل بينهما في العديد من المواضع نحو "**يتقص ظاهرها الشعري وباطنها الشعوري** "[5]، حيث أورد يوسف وغليسي جناس ناقص بين لفظتي (الشعري/

[1] السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة**، ص330-331.

[2] المرجع نفسه، ص330.

[3] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص226.

[4] المصدر نفسه، ص185-220.

[5] المصدر نفسه، ص189.

الشعوري) فقد اختلفتا من حيث عدد الحروف، فأتت لفظة الشعوري زائدة بحرف (الواو) عن لفظة الشعري، كما نجد السجع المرصع في هذا المقطع بين (ظاهرها) المقابلة ل(باطنها)، وبين (الشعري) المقابلة ل(الشعوري).

وقد عملت هذا المحسنات البديعية على خلق جرس موسيقي بين طيات اللغة جاعلة منها تبحر في قارب اللغة الشعرية، لافتتا نظر المتلقي لها، فتجعله يسافر معها فكرا وشعورا، ليتمعن في مضمون هذه الدراسة ويتفاعل معها.

ولا يكتفي وغليسي بهذه الظواهر الإيقاعية، وإنما يسعى –ضمنيا– لخلق آليات إيقاعية أخرى تتجاوز الموسيقى الظاهرة، ومن تلك العناصر هذه الظاهرة الإيقاعية اللافتة من مثل قوله:" **وهو حديث عن مسرح بلا خشبة، أو تشكيل بلا ألوان، أو كلمات أغنية بلا تلحين ...**" [1]حيث يسترسل وغليسي في الوصف ويطلق العنان لقلم الشاعر فيه حتى يكاد أن يكون ما يكتبه قصيدة نثر وليس نقدا والأمثلة على هذه الظاهرة كثيرة منه:

- " **فضلا على خفة الرجز وسهولته وتشاكل إيقاعه [...] في كمه العروضي جزءً وشطراً ونهكاً.**
- **وقد مال أكثر إلى "القوافي المطلقة"، حيث تحرر وانطلق وخاض في موضوعات...**
- **إفريقيا إذا هي وطن الشاعر [...] وأغنيته الخالدة [...] هي الصوت الإلهي الذي أوشك أن يلمسه [...] وهي الأسطورة الكبرى التي آمن بها حد الاعتقاد.**

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص175.

- **هي الحبيبة والأم، هي الأرض والشعب وهي الوطن والمعتقد، هي الأصل والفصل، هي الصوت واللون والرائحة، هي الألم والأمل، هي المبتدأ والمنتهى.**
- **والذي تكدس وترسب في نفس الشاعر حتى سد منافذ الرحمة فيها، وأغلق القوة الإنسانية لديها، وجعلها تنطلق في ثورة عارمة تريد أن تقابل الإساءة بالإساءة والقتل بالقتل والعدوان بالعدوان، فليس هناك مجال للصفح والأخوة والغفران."[1]**

وما يمكن ملاحظته أن وغليسي يلجأ كثيرا للتكرار لخلق إيقاع داخل نصه إذ يقول مثلا:" **ثم إن تراكيب لغوية من طراز[...] كفيلة بفضح هذا الحب الذي يولد ميتا، لأنه حب غير متكافئ، حب حالت الملامح الإفريقية للشاعر دونه، لذلك يستعيض عن هذا الحب الذاتي أو المحلي بحب إنساني كبير".[2]**

ورغم أن تكرار أساس شيء منفر عادة خاصة إذا كنا نتحدث عن الكتابة النثرية، إلا أن وغليسي حتى في تكراره استطاع أن يمتع القارئ، فتكراره لكلمة "حب" لخمس مرات في قوله قد عمد على توليد إيقاع شاعري للكلام.

ويستعمل وغليسي أنواع أخرى من التكرارات الإيقاعي، حيث لا يكرر الكلمة نفسها مرارا بل يضع الكلمة ويتبعها بمرادفات لها، وذلك مثلا في معرض مقارنته لعنترة العبسي بالفتوري: " **بفروسيته الأسطورية وشجاعته الباسلة وقوته الباطشة"[3]** فهذا التكرار الحاصل الذي يرد به معنى الصلابة والقوة جاء بثلاثة معاني مرادفة له "**الفروسية والشجاعة والقوة**" وبغض النظر عن التفاوت في المعنى فلا ترادف

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص178، 180، 193، 194، 197، 198.

[2] المصدر نفسه، ص198.

[3] المصدر نفسه، ص221.

فـي اللغـة، إلا أنـه كـان يسـتطيع أن يـورد عبـارة "**فروسـيته الأسـطورية**" وكفـى إلا أنـه لم يفعل ذلك لقصد إحداث إيقاعي.

وتتكرر الظاهرة كثيرا في مثل قوله:

- " **ويظل الفتوري يتجهم حزنا ويتلوع حسرة وندما.**
- **فيزداد التنكيل والتعذيب والتقتيل.**
- **تزداد شخصية الفتوري تشتتا وارتباكا وتذبذبا.**
- **حيث تحرر وانطلق وخاض**". [1]

وعمومـا فـإن المدونـة حافلـة ببُنـى إيقاعيـة ثريـة تسـتمد ثراءهـا هـذا مـن عناصـر بنويـة شـتى، حيـث تلتقـي كلهـا مـن أجـل خدمـة حاجـة الشـاعر القـابع داخـل ناقـدنا للإيقـاع، إذ بقـدر مـا عـلا صـوت اللغـة العلميـة الصـارمة البـاردة، كـان أيضـا يعلـو صـوت اللغـة الشـعرية الإيقاعيـة الحركيـة. وتبقـى جـل هـذه العناصـر الانزياحيـة هـي عناصر سعت من أجل توليد الفنية والشعرية داخل المدونة.

والنـاظر فـي لغـة يوسـف وغليسـي الشـعرية يجـد أنهـا تقـل وتخفـت فـي نصـوص وفـي نصـوص أخـرى تكـون أشـد ظهـورا وأعلـى صـدا وذلـك فـي رأيينـا يعـود لسـببين رئيسيين :

- أولا: أن لغتـه الشـعرية تخفـت وتعلـو حسـب قـوة شـعرية الـنص المنقـود ولهـذا نجـد أسـلوبه الأدبـي الفنـي يسـحب فـي تحليلـه لنصـوص الشـاعر محمـد الأخضـر السـائحي الـذي كنـت قصـائده موجهـة للأطفـال، فلـم تكـن بالضـرورة علـى ذلـك المسـتوى مـن التكثيـف الـدلالي ولا إلـى ذلـك

[1] يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص180،213،217،218.

المستوى العالي المتعالي من التصوير والشعرية، بعكس تحليله لثلاثية محمد الفتوري ومحمود درويش التي تميزت بلغة حداثية مشحونة بالرمز والتكثيف اللغوي والدلالي فجاءت لغته النقدية تقارع هذه النصوص الأدبية شعريةً وأدبيةً .

- ثانيا: تحليل هذه النصوص لم يكن في فترة زمنية منتظمة في وقت واحد بل في أوقات متفرقة بعيدة، وكل نص من هذه النصوص الثلاثة نقح وزيد عليه أكثر من مرة، فتحليل قصيدة الأطفال عند محمد الأخضر السائحي كان سنة 1997 وتم نشره في مجلة الأمل، ثم تم تنقيحه والزيادة فيه ليقدمه الناقد ضمن مدخلات ملتقى دولي سنة2006 ثم عاد إليه مرة أخرى للتنقيح والزيادة لنشره ضمن مدونة الكتاب التحليل الموضوعاتي سنة 2007، والأمر سيان مع " الهاجس الإفريقي في ثلاثية الفتوري الذي عمل عليه سنة 2003 ونشره في مجلة الأمل ثم عاد إليه بالتنقيح والزيادة وضمه للكتاب سنة 2007، ونفس الأمر كان مع عمله على "عقدة جلجامش: رهاب الموت ورغاب الحياة في جدارية محمود درويش.[1] فالحالة الذهنية والنفسية والشعورية إن صح لنا القول لم تكن نفسها عند تحليل كل نص ولهذا جاءت لغته الشعرية مضطربة متغيرة من تحليل لآخر .

[1] ينظر: يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، ص10،11.

الخاتمة:

توصلنا من خلال هذا البحث إلى استخلاص بعض الآليات الشعرية التي تشتغل وفقها لغة يوسف وغليسي النقدية، حيث استخلصنا من خلال وصفنا للغته الواصفة أنها تحمل سمات شعرية أدبية رغم أنه في صدد الدراسة والتحليل، إذ يحس القارئ وكأنه يقرأ نصّا أدبيّا لا نصّا نقديّا، لما تمتاز به لغته من مظاهر الفنيّة والجمال. فيبدع ويتأنق في صياغة الأساليب من خلال اللّعب على أوتار اللغة .

تشكلت لغته الواصفة من خلال علاقته الحميمية مع لغة الإبداع الأدبي فهو في المقام الأول شاعر و صاحب تجربة شعورية، و مما أسهم في بروز لغته الشعرية أيضا، حبه الشديد للغة الضاد هذا الحب الذي يبدو من خلال كفاءته اللغوية والمعرفية، التي اكتسبها أولا من خلال قراءته المبكرة والكثيفة للتراث التي تبدو في تناصاته مع التراث، وثقافته الدينية الواضحة من تأثر بالقرآن، واكتسبها أخيرا من أبيه عاشق الضاد الشيخ عبد المالك مرتاض، فتأثره بالشيخ لم يكن على الصعيد المعرفي فحسب بل أيضا على صعيد الأخذ من لغته ومقاربتها في خصائصها وهو ما أشرنا إليه في تضايف اللغات.

تتميز لغته أنها تجمع بين خصائص اللغة الإبداعية والنّقديّة، فأهم ميزة تجذب القارئ عند نصوصه هو علامات التعجب والاستفهام التي يمررها الناقد، فيحفز القارئ على إمعان التفكير تارة وعلى التعجب من أفكاره تارة أخرى، مما يجعل لغته يصعب القبض عليها. فطريقته في تحليل النصوص يجعلك تعتقد أنه يحلل معادلة رياضية، لكن بلغة أدبية مليئة بالصور الجميلة، فكان للنص الأدبي حظ وفير المشاركة هذه العناصر في تحليله، فلغته تقترب للغة تريد خلق نص شعري لا لغة

نص نثري لهذا فلقراءة هذا الناقد يجب على القارئ أن يكون له الصبر على هكذا لغة وأن يكون له المستوى المطلوب من الإلمام اللغوي والاطلاع لفهم كيفية اشتغالها.

يرفض يوسف وغليسي بأسلوبه الشعري هذا وضع علمية النقد في حيّز من القوانين الصارمة، التي قد تحد من حرية النقد أو الناقد، وتتجرأ على إبداعية الأدب وجماليته لهذا فإن مماثلة ومحاكاة لغة الإبداع الأول ولغة النصوص التي ينقدها هي قاعدة أساسية تقوم عليها لغته الواصفة .

إن اللغة الشعرية الواصفة ليوسف وغليسي تتحرك بطبيعة النص الأدبي المنقود لأنه بقدر ما يرتكز أثناء نقده على لغته وأسلوبه فهو أيضا يرتكز على اللغة الإبداعية للنص الإبداعي لذلك نجد لغته صارخة الشعرية في تحليله لبعض النصوص منخفضة الشعرية عند تحليل أخرى .

فمن الإنصاف أن نقول أن لغة وغليسي بقدر ما كانت شاعرية كانت أيضا متزنة الشاعرية لا تميل لا لكفة الشاعرية المفرطة فتصبح نصا أدبيا جديدا بعيدا عن النص المنقود، ولا تميل كل الميل للغة العلمية الأكاديمية الجافة فتصبح نصا علميا هاربا بجلابيبه من كتاب فيزياء أو كيمياء، فلا إفراط ولا تفريط، ولهذا فإن لغة وغليسي قد حققت التوازن والتركيبة الكيميائية المناسبة التي تحدث عنها عبد الملك مرتاض حين تسأل في قوله:" ...**ولكن إذا لم يكن النقد الأدبي إبداعا خالصا، ولا علما خالصا، ولا فنا خالصا أيضا: فماذا يمكن أن يكون إذا؟**"[1] ليجيب عن نفسه بعد ذلك " **لعل النقد أن يأخذ من هذه الأطراف الثلاثة كلها مجتمعة،**

[1] عبد المالك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص16.

ولكــن بمقــدار معلــوم، وفــي وقــت معلــوم ."[1]ويوسـف قـد حقـق المقـدار المعلـوم فـي الوقت المعلوم.

[1] عبد المالك مرتاض، **في نظرية النقد**، ص16

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

I. الكتب :

1) أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985 .

2) كمال أوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ،ط1 ،1987.

3) أبو عبد الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، د ط، 2010.

4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، الجزيرة للنشر والتوزيع ،بيروت، ط1، 2006.

5) عبد المالك بومنجل، المصطلحات المحورية في النقد الغربي_بين جاذبية المعنى وإغراء الحداثة، البدر الساطع للطباعة والنشر، العلمة–الجزائر، ط1، 2015.

6) تزفيدان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر ،المغرب، ط2، 1990.

7) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين ،مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2019.

8) الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، د ط، د ت،ج3.

9) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومباركي حنو، دار تويقال للنشر ،المغرب، ط1، 1988.

10) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح :محمد عبده ومحمد رشيد رضا، دار المنار، مصر، 1946

11) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، د ط، تح: محمد محمود شاكر، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، د ت، مج1.

12) علي حداد، الخطاب الآخر مقاربة لأبجديات الشاعر الناقد –دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

13) نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط4، 2018.

14) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت–لبنان، 1999.

15) مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية– تأصيل وتجديد–، منشأة المعارف، الإسكندرية–مصر،1985.

16) جابر عصفور، نظريات معاصرة، دار الهدى، بيروت،ط1، 1998.

17) عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق– سوريا، 2004.

18) عبد الله الغذاميّ، الخطيئة والتفكير– من النبوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

19) ماهر شفيق فريد، المختارات من نقد ت س إليوت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ج1.

20) جوليا كرستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء_المغرب، ط1، 1991.

21) عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات – متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران–الجزائر، ط1، 2009.

22) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998.

23) عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2007.

24) عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

25) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

26) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، مصر، ط3، د.ت.

27) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط4، 2005.

28) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

29) يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.

30) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008.

31) يوسف وغليسي، عاشق الضاد قراءات في كتابة العلامة عبد الملك مرتاض، دار جسور، الجزائر، ط1، 2018.

32) نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997.

33) أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

II. المجلات والدوريات:

1) طاطة بن قرماز، جماليات الأسلبة في التفكير النقدي عند عبد الملك مرتاض، مجلة اللغة والاتصـــال، مختبر اللغة العربية والاتصـــال، جامعة وهران، الجزائر، ع 06، جويلية 2014.

2) ليندة خراب، إشكالية تداول مصطلح الشعرية في التراث النقدي العربي والنظريات الغربية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة –الجزائر، العدد39، جوان2013 .

3) تامر سلوم، الانزياح الصوتي الشعري، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دبي–الإمارات العربية المتحدة، العدد13، 1 يونيو 1996.

4) إسماعيل شكري، نقد مفهوم الانزياح، مجلة فكر ونقد، العدد 23، نونبر 1999، نقلا عن: بوطاهر بوسدر، ظاهرة الانزياح، 12جوان 2021، /https://www.alukah.net/sharia/0/124915

5) أســـماء صـــالح الزاهرني، اللغة والممارســـة المجانية للنقد، 12 مارس 2006، https://www.diwanalarab.com/%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%B3%D8%A9

6) نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية، نقلا عن: عثمان ميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1990.

III. الرسائل الجامعية:

1) يوسف بغداد، الشعرية والنقد الأدبي عند العرب _مدخل نظري ودراسة تطبيقية، أطروحة نيل شهادة الدكتوراه (غير منشورة)، جامعة جلالي الياس، سيدي بلعباس –الجزائر، 2018/2017.

2) حبيب بوهرور، الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين _أدونيس ونزار قباني انموذجا، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006.

3) حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث _دراسة في النظرية والتطبيق، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2006.

4) أحمد وبس، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، ص 103 نقلا عن: صونيا لوصيف وسارة كرميش، الانزياح الدلالي في الألفاظ المعجمية، مذكرة ماستر، منتوري، قسنطينة، 2011.

IV. المراسلات والمواقع الإلكترونية:

1) العنقاء ، مصدرهوام،43:1ص،

https://alankaa.com/dictionary/%D9%87%D9%88%،**2021/06/10**

D8%A7%D9%85

2) الخامس مفيد، جدلُ النحو والمنطق في التُّراث العربي مناظرة السيرافي وابن متّى نموذجاً، 2021/05/06 ،1:30ص،https://arrafid.ae/Article-

Preview?I=lAFuqK6iyQE%3D&m=5U3QQE93T%2F0%3D%E2%80%8F%20%E2%80%8F

3) يوسف وغليسي، دكتور في جامعة قسنطينة، اللغة الواصفة في الخطاب النقدي، 5 ماي 2021، 10:30 (رسالة بواسطة MESSEGER).

الفهرس:

الإهداء III

الشكر IV

الملخص:..... V

المقدمة..... أ

الفصل الأول: مهاد نظري -بسط للمفاهيم والمصطلحات المفتاحية-

أولاً : الشعرية :..... 3

1. مفهوم مصطلح الشعرية:..... 3

أ- أصول المصطلح في التراث النقدي العربي: 3

ب- الشعرية بمفهومها المعاصر:..... 8

ثانيا: مفهوم اللغة الواصفة métalangage: 17

1. الطابع النسقي لمفهوم اللغة الواصفة :..... 17

أ- اللغة الواصفة عند الغرب : 17

ب- اللغة الواصفة عند العرب : 19

الفصل الثاني: الشعرية في الخطاب النقدي

1.موقع الشعرية في اللغة الواصفة:..... 28

أ- الوظيفة الانفعالية:..... 31

ب-الوظيفة الشعرية:..... 31

ت-الوظيفة الإفهامية:.....32

2.تضايف اللغات في الخطاب الواصف:..... 34

3.ظاهرة الشاعر الناقد في الثقافة العربية:.....37..

3-أ- يوسف وغليسي الشاعر الناقد:.....41

الفصل الثالث: دراسة وصفية تحليلية في مدونة " التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري"

1.وصف المدونة:.....45.

2.شعرية التناص:.....48.

2.أ. التفاعل مع النص القرآني:..... 49

2. ب.التناص مع التراث العربي:..... 54

3.شعرية الانزياحات البلاغية في مدونة التحليل الموضوعاتي:.....58

أ- تعريف الانزياح:.....58

أ.1. الانزياح بالاستعارة:.....60

نماذج تطبيقية:.....60

أ.2. الانزياح في التشبيهات: 63

نماذج تطبيقية:.....63

أ.3. الانزياح بالكنايات: 66

نماذج تطبيقية:.....67

أ.4. الانزياح بالطباق: 72

أ.5. الانزياح بالمقابلة:.....73

أ.6. الانزياح بالجناس: 74

أ.7. الانزياح بالسجع:.....77

الخاتمة:.....83

المصادر والمراجع: 86

الفهرس:..... 92