جامعة بجاية
Tasdawit n Bgayet
Université de Béjaïa

جامعـة عبد الرحمـــان مـيرة
كليـــــة الآداب و اللغـــــات
قسـم اللغة و الأدب العربـــي

عنوان المذكرة

القصيدة العربية القديمة من التقليد الشفوي إلى التحول الكتابي

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي
تخصص أدب عربي قديم

إعداد الطالبتين:
موساوي العالية
رادري خاليصة

إشراف الأستاذة:
معاندي عبلة

السنة الجامعية: 2018/2017

شكر و عرفان

نتوجه بالشكر الخالص، بعد شكر المولى سبحانه و تعالى، إلى الأستاذة الفاضلة الدكتورة معاندي عبلة التي كانت منبعا للعلم و العطاء، و نشكرها على ما تكبدته من عناء، فقد كانت نعم المشرفة و الموجهة، و نتوجه بالشكر أيضا إلى الأستاذة المحترمة صبايحي حكيمة التي لم تبخل علينا بالمراجع .

الإهداء

باسم الكلام أهدي السلام

و سلامي إلى:

أبي الحبيب و أمي الغالية.

حفظهما الله و أطال عمرهما.

إلى إخواني و أخواتي:

لهم جميل العرفان و الامتنان.

إلى من حفظهم قلبي و عجز قلمي عن ذكرهم

و إلى كل من أنار حياتي بقبس العلم و الإيمان

لهم جميعا أهدي ثمرة هذا العمل.

خالصة

الإهداء

" إلى من قرن الله طاعته بطاتهما:

" وقضى ربك ألا تعبدوا إلى إياه و بالوالدين إحسانا إما يبلغن عندك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف و لا تنهرهما و قل لهما قولا كريما".

لكما جميل العرفان و الامتنان

أهدي ثمرة جهدي إلى تاج الرأس أمي الغالية.

إلى أبي العزيز أطال الله في عمرهما.

و إلى كل من أنار حياتي بقيس و العلم و الإيمان

إلى كل عائلتي كبيرا و صغيرا.

العالية

مقدمة

لقد حظيت القصيدة العربيّة القديمة –على مر الأزمنة– بعناية الباحثين والدارسين ، فعكف على درسها النقاد والبلاغيون و العروضيون والمحققون و الفلاسفة و تسابقوا في الكشف عن خباياها و سبر أغوارها وتلمس مكامن جمالها بوصفها الأنموذج الشعري الأهم والأثر الجمالي الأرقى الذي مثّل ولا يزال يمثّل النبع الأصيل الذي لا ينضب .

بالفعل لا تزال القصيدة العربية القديمة منفتحة على أفق السؤال النقدي بما تثيره من قضايا وإشكالات تستدعي المزيد من البحث والدرس ؛ وتستنهض همم الباحثين وأهل الاختصاص لإعادة النظر في الكثير من المقررات والمسلمات السائدة في الوعي العربي حول المسألة الشعرية.

وضمن هذا السياق، يسعى بحثنا إلى الوقوف عند قضية هامة لم تحظ كثيرا باهتمام الباحثين ، وهي مشكلة شفاهية وكتابية النص الشعري القديم .

إن هذا البحث ينطلق من فرضية تزعم أن القصيدة العربية القديمة عرفت –خلال مسارها الطويل– تحولا من النمط الشفوي للإبداع إلى النمط الكتابي .

ولعل السؤال الأساسي الذي سنطرحه في هذا الصدد: ما هي معالم الانتقال من التقليد الشفوي إلى الممارسة الكتابية في القصيدة العربية القديمة؟ أسئلة أخرى ترتبط بهذا السؤال المحوري لعل أهمها: ماهي حدود هذا التحول؟ ثم ما المقصود بالشفوية؟ وما أثرها على

البناء الشعري للقصيدة ؟ وما المقصود بالكتابية؟ وكيف تم الانتقال إليها؟ وما هو الاختلاف النوعي بين القصيدة الشفوية والقصيدة المكتوبة؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، ارتأينا أن نسلك مسلكا استقرائيا تحليليا يتتبع و يتقصى حيثيات المسألة ويتفحص مختلف الآراء حولها و يمحصّها تمحيصا علميا.

ولئن موضوع البحث يرتبط بمسألة التحول، فإننا سنعمد إلى طرح الإشكالية واستقصاء أبعادها بوضعها في سياقها التاريخي ، وهو ما يعني الاستعانة بالمنهج التاريخي الذي يفيدنا في الكشف عن الجذور التاريخية للمسألة المدروسة والتحولات الطارئة عليها.

هذا ، وإذا كانت طبيعة الموضوع والغاية المبتغاة من البحث حوله وفيه ، هما اللتان تحددان المنهج الملائم ، وطبيعة الخطة المناسبة ، فإننا آثرنا أن نرسم خطة بحثنا على النحو التالي:

مدخل: وقد خصصناه للتّعريف بمصطلح الشّعريّة وضبط دلالته في السياق التداولي الغربي و في السياق التداولي العربي ، كم تعرضنا فيه إلى الفروق الجوهريّة بين الشفويّة والكتابيّة.

جاء الفصل الأوّل بعنوان: الشّعر الشّفوي الجاهلي، وخصّص للحديث عن نظريّة الرواية الشّفويّة للشّعر الجاهلي، تناولنا فيه قضيّة صحّة الشّعر الجاهلي، كما تطرّقنا إلى الحديث عن خصائص الشّعر الجاهلي الشّفوي.

أماّ الفصل الثّاني فجاء بعنوان: تأثير الكتابة على القصيدة وتطوّرها، وحاولنا فيه إبراز تطوّر القصيدة في العهد الإسلامي والأموي والعبّاسي، كما ذكرنا فيه أيضا مميّزات وإبدالات الكتابة وتأثيرها الكبير على ملامح الشّعريّة العربيّة آنذاك.

وإذا كانت هناك دراسات كثيرة وعديدة تناولت القصيدة العربية القديمة بالدرس والتحليل ، فإن عدد هذه الدراسات يتضاءل بشكل كبير وملحوظ ، عندما يتعلق الأمر بإشكالية القصيدة القديمة في علاقتها بسؤالي الشفاهية والكتابية ، والعدد يتضاءل أكثر عندما يتعلق الأمر برصد ملامح التحول من الشفاهية إلى الكتابية؛ و قد شكل هذا النقص الكبير فيما يخص الدراسات والبحوث التي تعالج إشكالية بحثنا أحد أهم الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا، والتي عملنا على تجاوزها مستعينين ببعض المصادر والمراجع التي استرشدنا بها على غرار: كتاب "الشّفويّة والكتابيّة لأونج والترج الذي تناول الحديث عن مسألة الشّفاهيّة والكتابيّة مستعرضا رؤيته لمفهوم الأدب الشفوي، و كذا كتاب "النّظم الشّفوي في الشّعر الجاهلي" الذي عرض من خلاله جيمز مونرو طرحه الخاص لمفهوم الشّعر الشّفوي، وذكر بعض خصائصه مثل القوالب الصياغيّة، إضافة إلى كتاب " الشّعريّة العربيّة دراسة في التطوّر الفنّي للقصيدة العربيّة حتّى العصر العبّاسي" لنور الدّين السد، والذي تناول فيه تطوّر القصيدة في العهدين الإسلامي والعبّاسي من حيث البناء والمضمون.

صعوبة أخرى واجهتنا ، تتعلق بضيق الحيز الزمني المخصص للبحث ، وهو الأمر الذي شكل عقبة حقيقية حالت دون الغوص أكثر في أغوار البحث والإحاطة الشاملة بحيثياته وتفاصيله.

ولا يسعنا في الأخير إلّا أن نشكر اللّه ونحمده على توفيقه، كما نتقدّم بجزيل الشّكر والامتنان لكلّ من قدّم لنا العون وعلى رأسهم الأستاذة المشرفة "معاندي عبلة" التي كانت نعم الموجّه والمرشد بملاحظاتها القيّمة وتوجيهاتها السديدة.

مدخل

مدخل: مفهوم مصطلح الشعرية:

تعددت الدراسات و البحوث حول مصطلح الشعرية فهو من المصطلحات الشائعة في الدراسات النقدية و الأدبية المعاصرة.

أولا: مصطلح الشعرية في الدراسات الغربية:

إن لمصطلح الشعرية (Poetics) في الدراسات الغربية مفهومات متعددة، ففي التعريف السائد يدل هذا المصطلح على « مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي [1]» .

مقابل هذا التعريف السائد و الذي ترسخ في الاستخدام إلى درجة كبيرة تظهر مفهومات أخرى أكثر دقة تحول الشرعية إلى حقل دراسي يعهد لنفسه مهمة تكوين « نظرية داخلية للأدب» و تطوير « المقولات التي تؤدي إلى الإحاطة بالوحدة و التنوع معا في كل الأعمال الأدبية[2]».

من خلال هذا التعريف السائد لدى الغرب ظهرت مفاهيم أكثر دقة و قد عرفها " فاليري" (VALERY) بقوله « يبدو لنا أن اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسم لكل ماله صلة بالإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد

[1] مفهومات من بنية النص، تر وائل بركات نقلا عن سعيد بوفلاقة الشعريات العربية المفاهيم و الأنواع و الأنماط المكتب العربي للمعارف القاهرة ط1 2016 ص 15.

[2] م ن ص ن.

الجوهر و الوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر[1]» .

من خلال تعريف فاليري للشعرية يتضح لنا انه لفهم هذا المصطلح علينا بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي كل ماله علاقة بالإبداع أو التأليف بالإضافة إلى هذا المفهوم نجد مفهوما آخرا للشعرية عند تودوروف (TODOROV)، حيث يرى هذا الأخير أن موضوع الشعرية « ليس هو العمل الأدبي في حد ذاته فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي و كل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محددة و عامة و ليس العمل إلا إنجازا من الانجازات الممكنة و لذالك فان هذا العلم لا يعني بالأدب الممكن و بعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجرة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية» [2].

يتضح لنا أن موضوع الشعرية عند تودوروف ليس هو العمل الأدبي، و إنما هي خصائص الخطاب الأدبي و هذا العلم يعني بالأدب الحقيقي و إنما الأدب الممكن.

و خلاصة القول هي أنه رغم هذه المفاهيم الموجزة قدمنا بعض المفاهيم الشعرية عند بعض النقاد الغربيين، فنجد أن هناك اختلافا في المفاهيم بين هؤلاء النقاد.

[1] م ن ص ن.

[2] تزفيطان تودوروف، الشعرية، نقلا عن سعيد بوفلاقة الشعريات العربية، المفاهيم و الأنواع و الأنماط ص 15.

تطرقنا لمفهوم الشعرية عند فاليري و تودوروف، و سنتطرق للحديث عن الشعرية عند رومان جاكوبسون الذي يتصدر قائمة النقاد الشكلانيين لما قدمه من مفاهيم دقيقة و رصينة حول الشعرية خاصة، وهو ما جعله أحد أهم مؤسسي الشعرية الحديثة.

ذهب محمد جاسم جبارة في كتابة مسائل الشعرية في النقد العربي إلى أن الوظيفة الشعرية هي « نتائج تفاعل مستمر بين منتج اللغة و مستهلكها و توظيفه للمصطلحات البلاغية الكلاسيكية و إعطائها دورا إجرائيا في دراسة الأجناس الأدبية [1]».

إضافة إلى هذا القول عن الوظيفة الشعرية، نجد أن جاكوبسون أشار لفرادة الشعرية و ميزها بقوله « إن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية هي كما يراها الشكلانيون عنصرا فريدا، عنصرا لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، عنصرا ينبغي تعريته و الكشف عن استقلاليته[2]».

بناء على ما سبق يتضح لنا أن الوظيفة الشعرية عنصر مميز و فريد عن بقية العناصر –وبالتالي–لا يمكن الاستغناء عنها. فالقضية الأساسية في شعرية رومان جاكسون هي قضية "الأدبية" – بمعنى آخر– ما الذي يجعل من رسالة كلامية عملا فنيا، هذا باعتبار أن الأدب كلام غير عادي مختلف ، مادته الخام هي اللغة المألوفة التي يعيد استعمالها من جديد ، لهذا

[1] محمد جاسم جبارة، مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت ط1، 2013، ص 8.

[2] بشير تاوريرت، رحيق الشعرية العربية، نقلا عن خولة بن مبروك، « الشعرية بين تعدد المصطلح و اضطراب المفهوم» مجلة الخبر، ع 9، الجزائر، 2013، ص 369.

فإن الشعرية على حد قوله « هي العلم الذي يشمل كل الأنساق و البنيات اللفظية و لكي تستوعب مختلف البنيان كان لزاما عليها أن لا تختزل في الجملة أو تكون مرادفة للنحو، فهي لسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول[1]».

يتضح لنا من خلال هذا أن الموضوع الرئيسي عند جاكوبسون هو الأدب، و هذا الأخير هو مجموعة الخبرات اللسانية للمجتمع التي تنتجنا ذات الفنان المتكملة.

و قد شخص رومان جاكوبسون في نظرية الاتصال ستة نقاط محورية تجعل الخطاب تاما هي كالتالي:

القول يحدث من (المرسل) يرسل (رسالة) إلى (المرسل إليه) و لكي يكون علميا فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء:

السياق: و هو المرجع يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول و يكون لفظيا.

الشفرة: و هي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة و لا بد لهذه الشفرة أن تكون متوافقة بين المرسل و المرسل إليه.

وسيلة اتصال: حسية أو نفسية للربط بين الباعث و المتلقي تمكنهما من الدخول و البقاء في الاتصال. و المخطط الآتي يوضح ذلك[2].

سياق

---

[1] رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، نقلا عن خولة بن مبروك، « الشعرية بين تعدد المصطلح و اضطراب المفهوم»، ص 369.

[2] خولة بن مبروك، « الشعرية بين تعدد المصطلح و اضطراب المفهوم» ص 369.

مرسل رسالة مرسل إليه

وسيلة اتصال

شفرة

من خلال هذا المخطط يتضح لنا أن لكل من هذه العناصر وظيفة محددة و التي أسس عليها جاكوبسون الوظيفة الشعرية.

و من أجل أن تتم عملية التواصل بين المرسل و المرسل إليه « لا تكون الرسالة وحدها كافية لتحقيق الاتصال بل تحتاج إلى سياق (مرجع) و قناة اتصال ثم إلى سند و مفك سنن الرسالة».[1]

و على هذا الأساس نفهم أن الرسالة وحدها لا تكفي لتحقيق الاتصال و إنما تحتاج إلى عناصر أخرى لتحقيق عملية الاتصال.

ربط جاكوبسون بين الشعرية و اللسانيات و ذلك بمعالجة نصوص الشعراء حيث قارب بين المظهر الصوتي و اللساني، و كان الصوت هو الغالب في شعرية كل من مایاكوفسكوي و بوشكين، و ظل هذا الأثر يلاحق جاكوبسون في تأسيسه للأسلوبية البنيوية، و الشعرية في

[1] رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، نقلا عن محمد جاسم حبارة، مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، ص 32.

نظر جاكوبسون علم قائم بذاته في حقل اللسانيات « بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما في الشعر على وجه الخصوص».[1]

بناء على ما سبق يتضح أن جاكوبسون ربط بين اللسانيات و الشعرية، و هذه الأخيرة في نظره علم قائم بذاته في حقل اللسانيات.

ثانيا: مصطلح الشعرية في الدراسات العربية:

لقد نشأ مفهوم العربية الشعرية خلال فترات و أحقاب كان الشعر العربي يتشكل فيها عبر العصور المختلفة، و من أهم هذه الشواهد على ذلك هذه التعاريف المأثورة عن بعضهم.

قال الفارابي (339 هـ) « و التوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض و ترتيبها و تحسينها فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا».[2]

يعني الفارابي بلفظة شعرية تلك السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب و تحسين معنيين حيث تؤدي هذه السمات – في الأخير – إلى ظهور أسلوب شعري يضفى على النص.[3]

قال ابن سينا (428 هـ) « إن السند المولد في الشعر في قوة الإنسان شيئان أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...) و السبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق و الإلحان طبعا ثم قد

---

[1] خولة بن مبروك، « الشعرية بين تعدد المصطلح و اضطراب المفهوم » ، ص 370.

[2] الغرابي (أبو نصر)، كتاب الحروف، نقلا عن سعيد أبوا فلاقة، الشعريات العربية، ص 11.

[3] انظر، حسن ناظم، مفاهيم شعرية دراسة مقارنة في الأصول و النهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ط1، ص 12.

وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها الأنفس و أوجدتها فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية و جعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للتباع، و أكثر تولدها من المتبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا و نبعت الشعرية منهم بحسب غزيرة كل واحد منهم و قريحته في خاصته و بحسب خلقه و عادته ».[1]

يبدو من النص أن مفهوم الشعرية عند ابن سينا اتخذ منحى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة كما يعني بهذه اللفظة علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة و تناسب التأليف.

أما ابن رشد (520 هـ) فينقل قول أرسطو « و كثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى إشعارا ما ليس فيها من معنى الشرعية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة و أقاويل أنباد فليس في الطبيعيات بخلاف الأمر في الإشعار أوميروس ».[2]

ترد لفظة الشعرية عند ابن رشد بمعنى الأدوات التي توظف في الشعر فيشك – عبر ذلك– في شرعية بعض الأقاويل التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن.[3]

---

[1] ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفى ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوا، نقلا عن سعيد بوفلاقة، الشعريات العربية المفاهيم و الأنواع و الأنماط، ص 11.

[2] ابن رشد تلخيص كتاب أرسطو (فن الشعر)، نقلا عن سعيد بوفلاقة، الشعريات العربية المفاهيم و الأنواع و الأنماط، ص 12.

[3] انظر، حسن ناظم، مفاهيم شعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، ص 13.

يتضح لنا من خلال هذا أن مفهوم الشعرية لم يكن واضحا تمام الوضوح عند العلماء العرب القدامى كابن سينا الفارابي ابن رشد ، الذين اختلفوا و لم يتفقوا في وضع مفهوم شامل و محدد لهذا المصطلح.

بالإضافة إلى هؤلاء العلماء، نجد أيضا حازم القرطاجني الذي تعرض بدوره إلى هذه المسألة حيث يقول: « و كذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون و لا رسم موضوع ».[1]

من خلال هذا النص يبدو أن الشعرية عند القرطاجني هي قواعد الشعر و قوانينه فهو يريد أن يضع قانونا للشعرية، و يقول أيضا – في ذات الصدد–: « ليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل التي ليست بشعرية و لا خطابية ينحو بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية إذ المقصود بها سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو بماهيته و حقيقته».[2]

و يبدو أن مفهوم الشعرية عند حازم القرطاجي يقترب إلى حد ما من مفهومها العام أي قواعد الشعر و قوانينه التي تتحكم في الإبداع الشعري، فهو يبحث عن قانون للشعرية يمنح الشعر شعريته.

[1] حازم القرطجاني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء (تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة)، تونس، 1996، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ص 1996.

و الواضح أن القرطاجي كان المرجعية الأكيدة للعديد من الباحثين العرب الذين استندوا إلى رؤيته القريبة من الطرح الحديث لمسألة الشعرية.

تحدثنا سابقا عن الشعرية لدى الغرب و العرب القدماء، و فيما يلي سنحاول عرض مفهوم الشعرية القريبة من الطرح الحديث .

أما بعض المعاصرين من النقاد العرب الذين تناولوا « الشعرية » فإنهم « لم يعطوها تحديدا واحدا فقد كان مفهومها عندهم مختلفا عما تعنيه الشرعية في النقد العربي إذ ليس للشعر أو الشعرية مفهوم مطلق و إن هذا المفهوم عرف يكتسب دلالته من المرحلة التاريخية و الحضارية التي يعيش فيها الشاعر و الباحث».[1]

تطرقنا سابقا إلى ذكر الرؤى النقدية للمسألة لكن فيما يأتي سنحاول تقديم مفهوم الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين، و من بينهم أدونيس الذي يذهب إلى أن « سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم و أشيائه أسماء جديدة أي تراها في ضوء جديد– و الشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها و حيث الشيء يأخذ صورة جديدة و معنى أخر».[2]

من خلال هذا القول يتضح لنا أن كتابة الشعر قراءة للعالم و أشيائه و لكي نسمي العالم و أشيائه أسماء جديدة، يجب أن تظل الشعرية كلاما ضد كلام، أما كمال أبوديب فيحدد تعريفه

[1] سعيد بوفلاقة، الشعريات العربية المفاهيم و الأنواع و الأنماط، ص 14.

[2] ادونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط 1989، 2، ص78.

للمفهوم عينه بقوله: « لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور أي بنية كلية، فالشعرية إذا خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات و في حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية و مؤشر على وجودها».[1]

من خلال هذا التعريف الذي قدمه كمال أبوديب يتضح لنا أن الشعرية لا يمكن أن نصفها و نحدد مفهومها إلا بوصفها بنية كلية و هي عبارة عن شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات النص الأولية.

و خلاصة القول إن الشعرية من المصطلحات القديمة في المدونة التراثية الغربية و العربية على حد سواء، مصطلح وظفه أرسطو يعني أنه قديم كل القدم، لقد كانت الشعرية من المنظور الأرسطي تحيل على نظرية الأدب التي تتضمن تصنيف الأجناس الأدبية و تحديدا لمساراتها الفلسفية و الاجتماعية.

بيد أن المفهوم لم يسجل حضوره الفعلي إلا في العصر الحديث، و ذلك يعود إلى رومان جاكوبسون الذي كان له الدور الأهم في تغيير مسارات الشعرية المعاصرة ليصبح المؤسس الحقيقي لها.

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، سعيد بوفلاقة، الشعريات العربية المفاهيم و الأنواع و الأنماط ص 14.

بين الشفاهية و الكتابية

كان الإنسان في العصر الجاهلي يعتمد على الشفاهية في كل مجالات حياته على الرغم من أن الكتابة كانت موجودة في تلك الفترة و لكن الإنسان الجاهلي كانت معرفته الكتابية محدودة، سنحاول أن نشير إلى بعض الفروق الموجودة بين الشفاهية و الكتابية.

أولا: الشفاهية:

كان العرب القدماء يعتزون بالشفاهية اعتزاز شديدا، إذ أنهم كانوا ينشدون الشعر و ينشرونه بين الناس مشافهة، فلقد كان الشعراء يفتخرون بشعرهم و يتناقلون قصائدهم في البوادي و الأمصار مشافهة، فمثلا نجد جرير يفاخر بقصائده التي تروى مشافهة فيقول:

خروج بأفواه الرواة كأنها قرى هندو أني إذ هز صمما[1]

و كذلك نجد البيان العربي يدافع باستمرار عن فكرة الشفاهية ضد النزعة الكتابية التي تقوم على الاعتراف بالمسافة بين المتكلم و المخاطب و ملاحظة الموضوع أكثر من ملاحظة التأثير و ملاحظة الوفاق أكثر من ملاحظة التنازع و المماراة.[2]

لقد ارتبطت الشفاهية ارتباطا وثيقا في نظر الجاحظ « بافتتان المتكلم بما يقول من جهة و افتتان السامع بما يسمع من جهة أخرى و ليس أدل على ذلك من ملاحظاته موجة التوقي من البيان الشفاهي الذي يحكيه عن الأتقياء و الربانيين [3]».

---

[1] محمد رضا خضري، البغدادي بين الشفاهية و الكتابية من خلال كتابه " تقييد العلم"، مجلة الجامعة، العدد، 3-4، المجلد 29، دمشق، 2013، ص 104.

[2] م، ن، ص 105.

[3] م، ن، ص 106.

كما نجد أن الجاحظ حرص على ربط الحياة الإنسانية بالبيان الشافهي و الفن القولي إذ يقول « و إذا ترك الإنسان القول ماتت خواطره و تبدلت نفسه و مات حسه و من أجل ذلك كان يروون صبيانهم الارتجاز و يعلمونهم المناقلات و يأمرونهم برفع الصوت و تحقيق الإعراب لان ذلك يتفق اللهاة و يفتح الجرم [1]».

شاعت بين الناس فكرة " احفظوا كما كنا نحفظ" و نجد ابن خلدون أنه أيد هذه الفكرة الشائعة لدى العرب فقال: « و القوم يومئد عرب لم يعرفوا عن التعليم و التأليف و التدوين و لا رجعوا إليه و لا دعتهم إليه حاجة و جرى الأمر على ذلك زمن الصحابة و التابعين[2]».

كما غلبت هذه الفكرة على أصحاب العلم و المعرفة فكانوا يجدون لها نقيضا، و هذا ابن حجر يقول« اعلم أن أثار النبي (ص) لم تكن في عصر أصحابه و كبار من تبعهم مدونة في الجوامع و لا مرتبة للأمين احدهما إنهم كانوا في ابتداء الحال قد نهوا عن ذلك و ثانيهما لسعة حفظهم و سيلان أذهانهم و لأن أكثرهم كانوا لا يعرفون الكتابة ثم حدث في أواخر عصر التابعين تدوين الآثار و ثبوت الأخبار لما انتشر العلماء في الأمصار[3]».

إن السجع أبرز مظهر في الشفوية فهناك من يعتبره سحر البيان الشفوي، و هناك من يعرفه بأن الأسجاع « تورث المهابة و تساعد على كل التحكم و تحفظ على السيرورة و تساعد

---

[1] الجاحظ، البيان و التبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط، 1998، نقلا عن محمد رضا خضري، ص 106.

[2] ورد قول ابن خلدون في مجلة محمد رضا خضري، الخطيب البغدادي بن الشافية و الكتابية من خلال كتابه تقييد العلم، ص 106.

[3] م، ن، ص 107.

على نمو الذاكرة كما تساعد على تقييد الكلام و قد شاع هذا النوع من البيان في العصرين الجاهلي و الإسلامي و كان يستخدم أكثر مما يستخدم في الدعايات الدينية و العربية لأنه اشد تأثيرا في النفوس و أقوى صلة لمن فيه من ترنيمات موسيقية خاصة [1]». و من خلال هذا نجد الدكتور مصطفى ناصف الذي تحدث عن علاقة السجع بالبيان فقال « رتبت السجع في الثقافة الشفهية بالدماء و الفطنة و اللسن و اللقن و الجواب العجيب و الأمثال السائرة و المخارج العجيبة كانت الأسجاع هي التعبير الواضح عن الحفظ باللقب الذي هو فوق الكتب [2]».

و في هذا السياق نجد أن الرقاشي لم يغفل أهمية السجع و دوره في الشفاهية فقد ورد عنه في الإجابة عن سبب تغليبه السجع و ذكر فضله في النثر أنه قال أن كلامي لو كنت لا أمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلافي عليك و لكني أريد الغائب و الحاضر و الراهن و الغابر فالحفظ إليه أسرع و الأذان لسماعه أنشط و هو أحق بالتقييد و بقلة التفلت[3].

ثانيا: الكتابية

إن الكتابية تلعب دورا أساسيا في حفظ منتجات الحضارة الإنسانية، و هذا الدور يتمثل في قدرتها على تدوين أنماط النشاط الشفهي و الموروث الذي تركه السابقون ليظل خالدا و

[1] م، ن، ص 107.

[2] م، ن، ص 107.

[3] م، ن، ص 107.

يطلع عليها كل الجيل المستقبلي لمعرفة تاريخ أسلافهم، لأن الكتابة تحفظ و تكتب كل ما هو شفوي « و نحن لا نكاد نعثر في عالم اليوم على ثقافة شفهية أو ثقافة تسودها الشفاهية إلا إذا كانت على وعي بالبعد الثقافي الشاسع الذي لا سبيل إلى بلوغه أبدا من دون الكتابة [1]». هذا من ناحية « و من ناحية أخرى لا تستغني الكتابة عن الشفاهية إطلاقا ذلك أن النصوص المكتوبة كلها مسطرة بطريقة ما مباشرة أو غير مباشرة إلى الارتباط بعالم الصوت كي تعطي معانيها و في العصر العباسي عصر الخطيب البغدادي تزداد إشكالية أمر النثر بين الشفاهية و الكتابية و يضاف إليها عند ابن المقفع إشكالية الترجمة و النقل و التصرف فيها [2]».

و الأمر عند الجاحظ ليس نسيا منسيا، حيث الشفاهية تقترن بالكتابية أيضا فأكثر ما عرف عن الجاحظ شغفه بالكتب و كثرة جمعه لها و هذا ما جعله يستفيد من الشفاهية في تقييد علمه و أدبه صارخة معروفة يؤكدها بنفسه فيقول في كتابه البيان و التبيين« و قد جمعت لك في هذا الكتاب جملا التقطناها من أخواه أصحاب الأخبار [3]».

إن الكتابة كما هو ملاحظ هنا إنها مرتبة بالشفاهية فهذه الأخيرة تلعب دورا في مساعدة الكتاب في نقل جزء كبير من المعلومات.

من خلال هذا نستخلص أن للشفوية و الكتابية فروق متعددة على مستوى الفكر و الأداء و منها:

---

[1] محمد رضا خضري، الخطيب البغدادي و الكتابية من خلال كتابه تقييد العلم، ص 108.

[2] م، ن، ص 108.

[3] م، ن، ص 109.

- كل من اللغة المكتوبة و اللغة الشفوية تفرض على مستعملي اللغة جملة من الاعتبارات المختلفة من حيث كيفية الأحداث إذ لدى المتكلم من المؤثرات مصدرها نبرة الصوت و ملامح الوجه و أشكال الوقفة و الحركات.
- يتميز نظام اللغة المحكية بكونه أقل إحكاما في اللغة المكتوبة، فاللغة المحكية تضم عددا كبيرا من الجمل غير التامة، و تأتي في أشكال و صلات بسيطة متعاقدة من أشباه الجمل.
- تتميز اللغة الشافهية باحتوائها عددا غير قليل من المتعلقات.
- في اللغة المكتوبة علامات لغوية كثيرة تستعمل لصنع العلاقات بين الجمل المتممة الموصولة.
- كثرة الكلمات القائمة على الوظيفة الانتباهية بغرض إقامة الاتصال بين طرفي الخطاب.
- في اللغة المحكية يؤدي السياق و المقام دورا في الخطاب الشفهي و يملأ الفراغات و يبرر عدم حضورها حيث تجاهل الخليفة هشام بن عبد الملك علي زين العابدين ما قال له الشاعر الفرزدق:

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته و البيت يعرفه و الحل الحرم.

هذا ابن خير عباد الله كلهم هذا التقي النقي الطاهر العلم.

إذ يؤدي السياق المقامي للشاعر و المتلقي و الخاضعين دور تعريف المقصود بكلمة هذا[1] .

[1] أحمد قنشونة « النظرية الشفوية و تطبيقها على الشعر الجاهلي و الشعبي من خلال نماذج مختارة »، مجلة أفاق علمية: دورية نصف سنوية محكمة، العدد السابع، المركز الجامعي لتمنراست، الجزائر، جويلية، 2012.

الفصل الأول

الفصل الأول: الشعر الشفوي الجاهلي

1- مفهوم الشفوية:

أ- المعنى اللغوي:

ورد في لسان العرب لابن منظور شفة الشفتان من الإنسان طبقا الفم الواحدة و شفة منقوصة لام الفعل و لامها هاء و الشفة أصلها شفهة لأن تصغيرها شفهية و الجمع شفاه بالهاء و إذا نسبت إليها فأنت بالخيار إن شأت تركتها على حالها و قلت شفي مثال بدي و عدي و إن شئت شفهي و زعم قول أن الناقص من الشفة واو لأنه يقال في الجمع شفوات و حكى الكسائي أنه لغيظ الشفاه كأنه جعل كل جزء من الشفة شفة.

فمن قال شفة قال كانت في الأصل شفهة فحذفت الهاء الأصلية، قال ابن بري الشفة للإنسان و قد تستعار للفرس، قال أبو داود (المتقارب) (ش 78/3):

فبتنا جلوسا على مهرها ننزع من شفتيه الصفارا.

الصفار يبيس البهمي و له شوك يعلق بجحافل الخيل و شافه أدنى شفتة من شفته فكلمه و كلمه مشافهة جاؤوا بالمصدر على غير فعله و ليس في كل شيء قليل مثل هذا لو قلت كلمته مفاوهة لم يجز إنما تحكي من ذلك ما سمع هذا قول سيبويه الجوهري المشافهة المخاطبة

من فيك إلى فيه و الحروف الشفهية الباء و الفاء و الميم و لا تقل شفوية و في التهذيب و يقال للفاء و الباء و الميم شفوية و شفهية لأن مخرجها من الشفة ليس اللسان فيها عمل.[1]

ب- المعنى الإصلاحي:

ورد في المعجم اللغوي لمصطلحات الآداب المعاصرة أن شفهي « كل ما ينقل شفويا عبر الصوت في معارضة الكتابي، و يدخل ضمن تقاليد شفوية الأغاني الحكايات، و هي ثقافة تعتبر بدائية (اثنيا انتروبولوجيا) لكنها تعبر عن وسائل شعوب ما قبل المدنية، قبل أن تتحول إلى تسجيلات و موضوع دراسة الأدب المعتمدة كرافد معرفي [2]».

يتضح لنل أن لفظة الشفهي تعني كل الكلام الذي ينقل شفويا عبر الصوتين كما ورد أيضا في نفس المعجم شفهية oralité « مدونة شفوية تخضع للرواية و النقص، و تخضع لصياغات عديدة كما تتسب لقائلين مجهولين، لكن المدونة أخذت تخضع للتسجيل لحفظ التواريخ منسية و دراستها اثنيا و انثروبولوجيا [3]». من خلال هذا المفهوم يتضح لنا أن الشفهية تعني المدونة، و هذه الأخيرة تخضع لحفظ التواريخ و تسجيلها.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح عامر احمد حيدر، مر عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، مج 13، 2003، ص 626،627.

[2] المعجم الموحد لمصطلحات الآداب المعاصرة، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، مطبعة أمنية، الرباط، دط، ص 112، 2015.

[3] م، ن، ص، ن.

و قد ورد في المعجم أيضا مفهوم أخر و هو تقليد شفهي « نمط أقوال غير مدونة في الأعراف الاجتماعية، ويندمج ضمن الاصطلاح كل الحكايات و الخرافات و الألغاز و الأغاني و كل ما تختزنه الذاكرة لارتباطه بالانثولوجيات [1]».

مما سبق نستخلص أن الشفوية تعني كل ما يتداول شفويا عبر الصوت، كما أنها تخضع للرواية فهي مدونة في الأعراف الاجتماعية القديمة.

2- نظرية الرواية الشفوية للشعر الجاهلي:

حظيت نظرية الرواية الشفوية للشعر الجاهلي بكثير من الاهتمام في العديد من الدراسات النقدية الغربية و العربية. و لئن أكدت بعض هذه الدراسات صحة الشعر الجاهلي إلا أن هناك دراسات أخرى لبعض المستشرفين و الباحثين العرب الذين حدوا حدودهم، أكدت عكس ذلك و ذهبت بعض الدراسات إلى الشعر الجاهلي نشا شفويا ضمن ثقافة صوتية و سماعية، و فيما يلي سنعرض نظرية الرواية الشفوية للشعر الجاهلي.

يستخدم ادونيس عبارة الشفوية ليشير من ناحية إلى أن الشعر العربي في الجاهلية « نشا شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية و إلى أنه من جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظا في كتابة بل وصل إلينا مدونا في الذاكرة عبر الرواية، فالشعر الجاهلي ولد نشيدا يعني أنه نشا مسموعا لا

[1] م، ن، ص، ن.

مقروءا غناء لا كتابة، و قد كان الصوت في الشعر الجاهلي بمثابة النسم الحي و كذلك كان موسيقى جسدية[1]».

و يتضح لنا من خلال هذا أن الشعراء في الجاهلية اعتمدوا على الثقافة الشفوية لإلقاء قصائدهم و ركزوا أيضا على طريقة الإلقاء و الصوت، و لهذا لم يصل إلينا الشعر الجاهلي مدونا و إنما وصل عبر الرواية لقوة الذاكرة، فالشعر الجاهلي نشأ مسموعا و منشودا لا مقروءا و مكتوبا.

تفترض الشفوية السماع، فالصوت يستدعي الأذن أولا، و لهذا كان للشفوية « فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعبر عنه بل في طريقة التغيير خصوصا أن الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السامع مسبقا كان يقول عاداته و تقاليده حروبه و مأكله انتصاراته و مهزماته، و في هذا ما يوضح أن قراءة الشعر لم تكن في ما يفصح عنه بل في طريقة إفصاحه [2]».

يتضح لنا أن شعراء الجاهلية اهتموا بطريقة التعبير و الإفصاح أكثر من المعبر عنه.

كان الإنشاد و الذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشعر الجاهلي من جهة، ويحفظه من جهة ثانية، و إذا رجعنا إلى كلمة نشيد في اللغة نرى أنها « تعني الصوت و رفع الصوت و

[1] ادونيس الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط 2، ص 05، 1985.

[2] ادونيس الشعرية العربية، ص06.

الشعر نفسه الذي يتناشده الناس و بما أن الأصل في الشعر الجاهلي هو أن ينشد فقد كان الأصل أن ينشد الشاعر هو نفسه قصيدته فالشاعر من فم قائله أحسن [1]».

يتضح لنا من خلال هذا أن عرب الجاهلية كانوا يرون إنشاد الشعر موهبة تضاف إلى موهبة قول الشاعر كما كانوا يولونا أهمية كبيرة للإنشاد، و يتضح أيضا أن الإنشاد و الذاكرة كانا بمثابة الكتاب الذي نشر و حفظ الشعر الجاهلي.

و ليس الإنشاد إلا شكلا من أشكال الغناء فكثيرا ما شبه الشعراء المنشدون بالطيور المغردة و شبه شعرهم بتغاريدها وجهة كلمة مشهورة توجز ما تذهب إليه تقول " مقود الشعر الغناء".

و إذا أضفنا إليها قول حسان بن ثابت الذي وصف بأنه " شاعر النبي" و هو بيته المشهور:

تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار.

و من هنا نفهم دلالة القول أن العرب كانت تزن الشعر بالغناء كما يقول ابن رشيق « أن الغناء أصل القافية و الوزن [2]» و أقوى دليل على أن الشعر بالنسبة إلى العرب الجاهلي إنشاد و غناء و هو كاتب الأغاني لأبي الفوج الأصفهاني الذي يقع في الواحد و عشرين مجلدا و الذي صرف في تأليفه خمسين سنة.

---

[1] م، ن، ص 06.

[2] ابن رشيق العمدة، نقلا عن ادونيس الشعرية العربية، ص 7-8.

من خلال ما ذكرناه يتضح لنا أن الشعر مرتبط بالغناء و هذا الأخير مرتبط بالإنشاد فقد كان العرب يزنون الشعر بالغناء أو الغناء ميزان الشعر.

أما الشعر ذاته فقد كان له في الجاهلية تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة، كان بعض الشعراء مثلا « ينشد قائما و لكن بعضهم يرفض ذلك كبرياء أن ينشد إلا جالسا و البعض الأخر يقوم بحركات بيده أو من جسمه كله كالخنساء التي كانت فيما يرى« تهتز...و تنظر في أعطافها» و في هذا ما يحقق في الشفوية اللقاء بين فعل الصوت و فعل الجسد و فعل الكلمة و فعل الحركة [1]».

من خلال ما ذكرناه نتوصل إلى أن الشعراء في الجاهلية اختلفوا في طريقة الإنشاد فيما بينهم فكل له طريقته التي تميزه عن غيره في اللقاء، فهناك من ينشد جالسا و هناك من ينشد قائما كذلك نجد أن بعض الشعراء حين إنشادهم لشعرهم يلبسون ثيابا جميلة و مختلفة عن اللباس العادية، و كان هذا الإنشاد أسبه بالاحتفال أو العرس أو العيد.

و من بين الشعراء الذين عرفوا بإجادة الإنشاد في الجاهلية الأعشى (أعشى قيس)، وقد سمي« بصناجة العرب وقد كان معاوية من يدعوه بهذا الاسم و لهذه التسمية تعليلات كثيرة قيل سمي بذلك لأنه (كان يطرب إطرابا العرب) و قيل بأنه يتغنى بشعره أو لأن العرب غنت

[1] م، ن، ص 8-9.

كثيرا في شعره أو لجودة شعره أو لحسن إنشاده و كل هذه التعليقات تربط الشعر بالإنشاد و الغناء[1] ».

ذكرنا سابقا أن الشعراء اختلفوا في طريقة الإنشاد نذكر أيضا أن الشاعر حين يريد الإنشاد يلبس ثيابا مختلفة عن الثياب العادية ومن الشعراء ممن عرف بإيجاد الإنشاد الأعشى الذي لقب بصناجة العرب ولهذه التسمية تعليلات شتى.

النشيد جسد مفاصله الوزن والإيقاع والنغم وهو فن في الصوت يفترض فنا هو فن الإصغاء.

بدا الإيقاع في الجاهلية سجعا كما يرجع معظم الباحثين " فالسجع هو الشكل الأول للشفوية الشعرية الجاهلية ثم تلاه الرجز الذي كان يقال أما بشطر واحد كالسجع وأما بشرطين وأخيرا القصيد هو اكتمال التطور الإيقاعي"[2].

ونلاحظ هنا مراحل تطور شكل القصيدة كان في البداية سجعا ثم رجزا غلى ان اكتمل شكل القصيد وهو آخر مراحل تطور القصيدة.

وفي جذر كلمة سجع ما يشير إلى التغريد والغناء يقال سجعت الحمامة أي دعت طريت في صوتها وسجعت الناقة مدت حنيها على جهة واحدة وسجع الحمامة من هذا القبيل هو كسجع الناقة موالاة الصوت على طريق واحد ومن هنا كان السجع يعني السير والقصد

[1] ادونيس الشعرية العربية ص9.

[2] - م، ن، ص10.

المستوى على نسق واحد ومن خلال هذا المفهوم يتضح لنا أن السجع يعني الاستواء والاستقامة والسجع فنيا ثلاثة أشكال.

الأول: يكون فيه الجزءان متوازنان متعادلين لا يزيد احدهما عن الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه مثال (سنة جردت وحال جهدت وأيد جمدت) وهذا الشكل يسمى الازدواج الثاني وفيه تكون ألفاظ الأجزاء المزدوجة مسجوعة فيكون الكلام كله سجعا مثال " إلينا أيا بهم ثم أن علينا حسابهم" سورة الغاشية 26 وهذا الشكل أحسن وجوه السجع.

الثالث تكون فيه الأجزاء متعادلة وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج

تراجع السجع في العصر الإسلامي الأول حتى عاد أن يزول ولعل ذلك عائد إلى ارتباطه الكهانة والكهان في العصر الجاهلي خصوصا أن النبي (ص) نهى عنه في حديث مأثور " إياكم وسجع اللهان"[1].

مما ذكرناه نلاحظ أن كلمة سجع مرتبطة بالغناء وهو يعني السير على نسق واحد كما يتضح لنا أيضا إن للسجع ثلاثة أشكال فقد تراجع السجع في العصر الإسلامي الأول بشكل كبير.

تحدثنا فيما سبق عن نشأة الشعر الشفوي وذكرنا أيضا الثقافة التي عليها وكيف وصل إلينا وفيما يلي سنتحدث عن صحته ومن حاول أن يقول إن هذا الشعر وجد في العصور الإسلامية ثم نسب إلى الجاهلية.

[1] – أدونيس الشعرية العربية، ص11

2-1- حول صحة الشعر الجاهلي :

لما كان الشعر الجاهلي يعتمد في انتقال ونشره على الرواية الشفوية كان من الطبيعي ان يتعرض كثير منه للضياع أو النسيان أو حق الانتحال فهذا ما دعا بعض الدارسين قديما و حديثا للشك في صحة الشعر الجاهلي ولهذا نجد بعض الباحثين الذين بالغوا في صحة الشعر الجاهلي وكانت الهزة الأولى من طرف المستشرين مارغليوث ثم نهج سبيله الأديب المصري طه حسين وفيما يلي سنعرض رأي كل منهما ومن دافع عن صحة هذه القضية والرد عن تساؤلاتهما.

- إن أول هزة حدثت في تاريخ الشعر الجاهلي " كانت على يد المستشرين مارغليون والأديب المصري طه حسين حيث اتجه هذان الباحثان إلى الطعن في الشعر الجاهلي برمته واعتبروا منحولا نحله المسلمون في فترات متأخرة وعلى الرغم من تلك الهزة العنيفة من قبلهما فان الدارسين العرب بل حتى المستشر حين وقفوا في وجه تلك الجملة الكاسحة واعتبرواها تطرفا شديدا وكانت ردة الفعل قوية ضد هذا التيار"[1].

من خلال ما ذكرناه يتضح لنا ظان كل من مارغليوث وطه حسين شككا في صحة الشعر الجاهلي كله.

أولا: مارغليوث

[1] – فضل بن عمار العماري، الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية مكتبة التوبة، الرياض، د ط، د ت، ص11

أورد جيمزمونرو في كتابه النظم الشفوي في الشعر الجاهلي بعض الأسباب التي أدت بمارغليوث إلى الشك في صحة الشعر الجاهلي فقال:

- أنه لم يوجد ولا بيت شعر واحد في نقوش الاضرحة هو النقوش الجاهلية الوفيرة.
- إن القصائد كثيرة ما تشير إلى الكتابة مما يتضمن ان قريشا كانت قبيلة تعرف الكتابة في حين يشير تقليد العرب غلى ان القصائد كانت منقولة شفويا.
- إن كانت القصائد قد حفظت عن طريق الكتابة فان ذلك يتضمن استعمال الكتب ولكن القرءان وبدقة يتهم العرب الوثنيين بأنهم لم يمتلكوا لا الكتاب ولا الكتابة .
- إن شاعرا كعمر وابن كلثوم يكشف عن معرفة عامة بالجغرافيا في الشرق الأدنى مما هو مشكوك فيه بالنسبة لبدوي غربي فعمر ويدعي في معلقته أنه ذاق خمر بعلبك ودمشق وقاصرين كما يطلب ان يسقى خمر الأندرين والتي هي قرب حلب وقد أدى ذلك بمرمارغليث غلى أن يعلق بأنه من المشكوك فيه أن يكون شخص افترضت أنه عاش 150 سنة قد كان له من الوقت لرحلات واسعة[1].

بناءا على ما سبق يتضح لنا ان بعض هذه الأسباب التي أدت بمارغليوث إلى الشك والطعن في الشعر الجاهلي برمته.

ثانيا: طه حسين

[1] - انظر جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، تر فضل بن عمار العماري ، دار الأصالة و النشر والاعلام، الرياض، 1987، ص ص20-21.

ذكر جيمزمونرو الأسباب التي أدت إلى الشك في صحة الشعر الجاهلي في كتابه النظم الشفوي في الشعر الجاهلي عند طه حسين ومن بينها.

- إن قريش القبيلة الملكية احتاجت إلى نصوص موثقة تعزز هبتها الخاصة بها وكذلك لتربح النضال من أجل السلطة وسط المجموعة الإسلامية الحديثة النشأة ولهذه فقد انتحلت أدبا بلهجتها الخاصة بها بمثابة تدعيم لطموحاتها السياسية.
- إن المسلمين الأتقياء التمسوا البرهنة على العرب الصالحين اعتقدوا في الله قبل نزول الوحي وهذا يعلل الإشارات العرضية إلى مبادئ الإسلام التي تحتويها القصائد وبالمثل فان القرءان كان مليئا بكلمات مبهجة وإشارات إلى حوادث لم تكن لتفهمها الأجيال المتأخرة.
- كذلك الشراح يعترفون بالجهل بالقطع القرآنية فقد اتخذوا وسيلة بابتداع أبيات شعر لاستعمالها كشواهد وذلك لتأييد تفسيراتهم الشخصية.
- إن القصاصين أتحلوا إشعارا قديمة واستعملوها لإضافة نكهة على حكايتهم لتعزيز هبتهم أمام مستمعهم.

- بدا العرب بعد اتساع رقعة الإسلام خارج حدود جزيرتهم بالاتصال بمواطنين متفوقين حضاريا و عليه انتحلوا أدبا للبرهنة لمواطنيهم غير العرب بأنهم أيضا تمتعوا في الماضي أيام رعي الإبل بحضارة ذات مستوى رفيع.[1]

و يتضح لنا أن هذه الأسباب التي أدت إلى الانتحال عند طه حسين فكل من قريش و المسلمين و الشراح و القصاصين كل منهم يريد أن تكون له شواهد لتعزيز و برهنة هبتهم أمام غيرهم.

رغم هذه الشكوك و التساؤلات من قبل طه حسين و مارغليوث إلا أن هناك من يرد عليهما و يدافع عن صحة الشعر الجاهلي إلى بعض الانتقادات التي رد فيها ابيري على طه حسين.

- إن القطع القرآنية التي استشهد بها مارغليوث أسيئت ترجمتها و نزعت عن سياقها الصحيح أن هذه القطع تشير بوضوح إلى الشعر على أنه موزون و ليس على أنه نثر كهان إيقاعي أنه لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تترجم الإشارات إلى الشعر، و يشير اوبيري إلى أنه من الناحية اللغوية لم توجد عن اليونان نقوش و زينة على الأضرحة و أنه إلى زمننا الحاضر فإن نقوش الأضرحة العربية يصعب أن تحتوي على أي شعر و ابعد من ذلك فقد رفض اللغويون المحدثون النظرية التي تمسك بها علماء اللغة العربية في القرءان الوسطى بأن لغة الوحي العربية اشتقت من كلام

[1] انظر جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص 19-20.

قريش، و هذه اللهجة التي كانت رفيعة و مبجلة أكثر من الكلام العادي استعملها النبي و الشعراء الجاهليون لأنها سيرورة أعظم لأفكارهم.[1]

من خلال هذه الانتقادات التي قدمها اربيري حول صحة الشعر الجاهلي يتضح لنا أن نظرية طه حسين و مارغليوث خاطئة و لا يمكن الأخذ بنظريتهما، فالشعر الجاهلي في معظمه صحيح و ليس منحولا.

من خلال ما ذكرناه سابقا نستخلص أن الشعر الشفوي يعتمد على الحفظ الذهني و الارتجال العفوي و سرعة البديهة، كما يستند إلى الذاكرة الفردية و الجماعية في نقل الموروث.

الشفوية هي مرحلة أساسية إذ تعتبر معبرا تسلكه كل أمة أو حضارة على غرار مراحل خلق الإنسان إلى أن تصل إلى طريق الكتابة و التدوين و الميزة الأخوي هي كون الشعر الشفوي في هذه المرحلة مرتبط بالغناء و الرقص.

اعتمد العرب قديما لإلقاء الشعر على الثقافة الصوتية السماعية و أنه نشأ مسموع و غناء لا مقروء و كتابة.

و على الرغم من أن الشعر الجاهلي اثبت أنه نشأ شفويا إلا أنه هناك من رفض صحة الشعر الجاهلي و أنه منهج خاطئ برمته مثل مارغليوث و طه حسين اللذين شككا في صحته، و غم هذا الاعتقاد الخطأ من قبلهما إلا أن هناك من المستشرقين من ينظر إلى الشعر الجاهلي نظرت أدب و لم يصلوا إلى الحد الذي بلغه مارغليوث و طه حسين.

[1] انظر جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص 20.

و من هنا يتضح لنا أن الشعر الجاهلي مؤكد في صحته من طرف نقاد آخرين، فهناك من أجاب و بإقناع حول صحة هذا الشعر مثل اربيري.

2-2- نظرية باري و لورد عن الشعر الشفوي:

مثل كل النظريات الأخرى لم تكن النظرية الشفهية أو نظرية الصيغ الشفهية كما يشار إليها أحيانا بدعا من حيث قيامها في بعض أجزائها على جهود مفكرين و على أرائهم، و في مرحلة سبقت قيام كل من ميلمان باري و تلميذه و رفيقه في البحث الميداني ألبرت لورد بصياغتها في صورتها الرسمية الأولى و من خلال التحقيقات التي توصل إليها هؤلاء المفكرون في طريقة دراسة النظم الشفوي بشكل رئيسي، حيث نجد أن باري طبق أولا فكرة القالب الصياغي على دراسة مومر ثم توصل إلى الاستنتاج المقبول اليوم بشكل عام و هو أن مومر كان شاعرا شفويا، و قد التف باري من أجل تعزيز أطروحته إلى تقليد حي للشعر الملحمي الشفوي و قد ارتجى أن تكشف رؤيا جديدة تطبق على الدراسات الهومربة و ذلك عن طريق تركيز الانتباه على المعنى و على طريقة النظم، و قد أوضح باري و ذلك بمساعدة لورد أن الشعر المنظوم شفويا مميز و بشكل واضح من الشعر المكتوب، إذ أن الشعر الذي يعرف القراءة و الكتابة كان له الوقت حتى يذهب أفكاره قبل أن يدونها في شكلها المحدد و علاوة

على ذلك فإن جمهوره القارئ بعيد عنه أداء الفعلي و هذا معناه أنه يرتجل و لابد أنه حق عمل على ذلك بسرعة جدا إذا كان عليه يستبقى الجمهور الواقف أمامه.[1]

لكي ينجز الشاعر الشفوي هذا العمل الفذ الملحوظ لإنتاج إشعار منتظمة ارتجالا و من غير مساعدة الذاكرة فإنه لم يكن مفتقرا كلية إلى موارد العطاء الفنية، ذلك أنه يعتمد على مستودع من القوالب الصياغية و التي قد تمكن منها و التي نظمها في سرعة البرق و ذلك لإنتاج أبيات شعرية منتظمة، انه يعني بلغة متخصصة يكون القالب الصياغي فيها هو الوحدة الصغرى المنفصلة و ليس الكلمة المستقلة، وقد عرف باري القالب الصياغي بأنه « مجموعة كلمات توظفت بانتظام حسب نفس الشروط الوزنية لتعبر عن فكرة رئيسية معطاة [2]».

إن تكرار عدد من القوالب الصياغية أو العبارات و التراكيب الصياغية في قصيدة افتقدت منها الآن ظروف نظمها و هي إشارة أكيدة بأن هذه القصيدة نظمت شفويا، بينما يشير افتقار تلك القصيدة إلى تكرار صياغي إلى أصلها المكتوب و الشعر الشفوي و هو كلية صياغي تقريبا، فليس للقصيدة الشفوية نص ثابت حتى تكون قد كتبت من إملاء النظام إذ أن نص القصيدة قبل تلك اللحظة كان يدور من فم الرغم و لم يعد قوله كلمة بكلمة و لا بيت ببيت بنفس الطريقة بالضبط، و يمكن إطالة القصيدة و اختصارها و يمكن أن تكون بعض عناصرها قد كتبت و أن عناصر جديدة أضيفت إلى القصيدة مع كل أداء كما يمكن أن تكون القصيدة

[1] انظر جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، تر فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة و النشر و الإعلام، الرياض، ط1، 1987، ص 26.

[2] جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص27.

بكاملها قد أعيد تشكيلها و هكذا فأن القصيدة توجد في حالة مرنة كما يمكن أن يكون خلقها قد أعيد مع كل أداء جديد إذ يستنكر الشاعر الشفوي قصائد معلمية المخلصين الأكثر خبرة، كما أنه لم يستذكر أغانيه هو الخاصة به و هكذا فإن الاستذكار الواعي لا يلعب أي دور في طريقة الشاعر الشفوي و بدلا من ذلك فإن عملية نعلم كيفية النظم شفويا تتضمن تمكنا من مستودع الأفكار الرئيسية و الدوافع و الحبكات و الأسماء الصحية و القوالب الصياغية.[1]

إن لغة الشاعر هي لغة مصطنعة كما أنها معجم شعري متخصص يرتفع عن فوارق اللهجة و هي واضحة لكل الناس من الأقاليم المختلفة أو كل الناس في التجمعات القلبية التي كونت مجموعة ثقافية، و حيث أن هذا المعجم الشعري مقام على أساس قوالب صياغية موروثة من الماضي و اقرنها المتطلبات الوزنية فإن هذا المعجم يميل لأن يصبح محافظ جدا و إلى حد بعيد أكثر من اللهجات المحلية المحيطة به و التي تعيش معه و بعض القوالب الصياغية لا تلائم الوزن إلا حسب كلمات لهجية خاصة مختلفة الشكل و هذه تحفظ في لغة الشعر و كأنها الأشياء المتحجرة و ذلك لمدى طويل بعد أن يتوقف الناس عن التحدث باللهجة التي استعيرت منها تلك الصيغ و هكذا فإن « المعجم الصياغي يزخر بالألفاظ غير مألوفة و الإشارات التي لا يفهمها أحيانا حتى الشاعر و مستمعوه [2]».

[1] م، ن، ص27.

[2] انظر جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص 28.

إن نظرية باري ولورد عن طبيعة الشعر الشفوي هي نظرية طبق غيرها القالب الصيغي لدراسة النظم الشفوي و المعاني و الألفاظ الموجودة في الشعر الجاهلي و مدى صحة هذه الألفاظ في الشعر.

3- خصائص الشعر الشفوي الجاهلي:

تميز الشعر الشفوي بمجموعة من الخصائص و من بين هذه الخصائص التكرار و استقلال الأبيات...إلخ. و فيما يلي سنذكر بعض هذه الخصائص التي ميزت الشعر الشفوي عن باقي الشعر في العصور التي جاءت بعده.

إن كل شعر مقام على صيغة ما من صيغ التكرار و لكن الخاصية المميزة للشعر الصياغي الشفوي و الشعر الجاهلي غير مستثنى منه هي التكرارية العالية و التي تكرر معها توافقات الكلمات أي القوالب الصياغية، و من الضروري أن نميز بين أربعة أصناف من التكرار.

أ- القالب الصياغي الصحيح ج- القلب الصياغي البنيوي.

ب- النظام الصياغي د- الألفاظ التقليدية.[1]

و من هنا يتضح لنا أن الشعر الشفوي يتميز بصغة التكرار و هذا الأخير له أربعة أصناف و يجب أن نؤكد و منذ البداية و ذلك لتجنب إساءات الفهم على أن الطريقة الشفوية

[1] انظر جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص 36.

ليست نظاما صارما واليا ينحدر الشاعر إلى المستوى حاسب إلي محض ولكنه أداة مرنة للغاية.

إن الأصناف المرتبة فيما سبق يندمج الواحد منها في الأخر كما أن تعريفها لا يمكن أن يكون إلا تقريبا، و هناك دائما أيضا أمثلة غير يقينية يمكن أن تصلح لأي تصنيف و عليه فإن هذا التصنيف يجب أن لا يأخذ إلا بمثابة وسائل ملائمة لعمل فوارق أساسية معينة[1] .

وهنا نستخلص أن الأصناف التي ذكرناها تندمج فيما بينها و تعريفها تقريبا فقط، و كذلك أن الأمثلة التي قد تكون للصنف الأول أو الثاني يمكن أن تصلح للأصناف الأخرى.

3-1- القالب الصياغي:

و حسب المفهوم الدقيق الذي عرفه باري فإن القالب الصياغي لا يشمل إلا التكرارات الحرفية أو القريبة من الحرفية مثل عفت الديار نجدها في ملعقة لبيد، كما نجدها امرئ القيس.

و أيضا لمن فدن زهير لمن طلل لبيد

كأنها فدن المفضليات كأنها فدن عنترة.

ذكرى حبيب معلقة امرئ القيس ذكرى حبيب المفضليات.

و أهلها ديوان لبيد و أهلها امرئ القيس.

و قد اغتدى الطير في وكنتها نجدها عند امرئ القيس كما نجدها أيضا عند علقمة.

[1] م، ن، ص 36-37.

فعدى عداء بين ثور و نعجة معلقة امرئ قيس

فعدى عداء بين ثور و نعجة علقمة.

كمشي العذاري في الملاء المهدب امرئ القيس.

كمشي العذارى في الملاء المهدب علقمة.

قفانبك من ذكرى حبيب و منزل معلقة امرئ القيس.

قفانبك من ذكرى حبيب و عرفان امرئ قيس.

وقوفا بها صحبي على مطيهم

يقولون لا تهلك أسى و تجمل ملعقة امرأة قيس.

وقوفا بها صحبي على مطيهم

يقولون لا تهلك أسى و تجمل ملعقة طرفة.[1]

و يتضح لنا أن الشعراء قديما كثيرا ما أعادوا في تكرار الكلمات في إشعارهم حتى أنه قد يصل التكرار إلى بيت كامل.

ب-النظام الصياغي:

إن الاستبدالات الصغرى الملحوظة في أخر مثالين، من الأمثلة السابقة يمكن زيادتها زيادة بالغة جدا، و هي بذلك تهيء لظهور الأنظمة الصياغية، فهذه الأنظمة الصياغية هي

[1] انظر جيمز مونرو، ص 38، 37.

التجمعات الأكبر ذات القوالب الصياغية المختلفة و التي تربط الواحدة منها بالأخرى بمعنى أنها تشترك في عامتها في كلمة واحدة في نفس الموقع الوزني، إن النظام الصياغي مرتبط بعملية الاستبدال اللغوي الهام جدا، و إن عدد التوقعات الممكنة للكلمة، مع أنه غير مقيد إلا بالاستعمال النحوي. " إن الكلام الصياغي الشفوي هو معنى من المعاني نحو ثان في نطاق نحو اللغة المحلية يوميا، إنه يسمح بتوفقات ممكنة قليلة جدا للكلمة. أي تلك التوافقات المفيدة وحدها في إنتاج كلام وزني منتظم، و على أية حال، فإن الشاعر الشفوي لا يعيد القوالب الصياغية كلمة بكلمة، و الواقع أن الشاعر الشفوي يتعلم كيف يستبدل الكلمات في نطاق بكلمات أخرى ذات قيمة إيقاعية مساوية، و هذا يؤدي إلى خلق قوالب صياغية اشتقاقية جديدة يمكن اكتشاف علاقتها بالقالب الصياغي الأصلي أو القوالب الصياغية الأخرى في النظام و ذلك لاشتراك تلك القوالب في الكلمات العامة بينهما و لاشتراكها في نفس الموقع الزمني"[1] .

يتضح لنا أن القوالب الصياغية تربط الواحدة منها بالأخرى، و ذلك لاشتراكها في كلمة واحدة في نفس الموقع الوزني، كما أن النظام الصياغي مرتبط بالاستبدال اللغوي، فالشاعر الشفوي لا يعيد تكرار كلمة بكلمة و لو فعل ذلك ستنفذ منه الكلمات في التعبير عما يرد قوله، بل إنه يتعلم كيف يستدل هذه الكلمات بكلمات أخرى ذات إيقاعات متساوية.

و من أمثلة هذا النظام الصياغي:

يا عمرو المفضليات، يا بوس امرئ القيس.

[1] جيمز مونرو، ص 38-39.

أودى الشباب الذي	المفضليات.
هو الجواد الذي	زهير.
لو لا الهمام الذي	النابغة.
حتى تلاقى الذي	المفضليات.
حصا قوادمه	المفضليات.
زعر قوادمها	علقمة.
زعر قوائمه	المفضليات.
لا كفاء له	النابغة.
لا رشاء له	زهير.
لا ارتجاع له	النابغة.
لا شوار لها	زهير.
لا أنيس بها	زهير.
أبلوغ حبيبا	المفضليات.
أبلغ زيادا	النابغة.
أبلغ بني نهشل عني	علقمة.
أبلغ بني توفل عني	زهير.
أبلغ لديك بني الصيد كلهم	زهير.

أمسى بنو نمشل علقمة.

أمست أمامه المفضليات.

أمست خلاء و أمسى أهلها احتملوا النابغة.

بانت سعاد و أمسى حبلها أنجد ما عنترة.

يوم الوداع فأمسى الرهن قد غلفا زهير.

و أمسى قوقرا جلدا امرئ القيس.

القالب الصياغي البنيوي:

إن دفعت عملية الاستبدال إلى حالتها القصوى، و لم تترك المحاور لكي يشترك فيها في عامتها القالبان؟؟ فإنه قد يثار نقاش بأننا لم نعد نتعامل على الإطلاق مع التركيب الصياغي، و على أية حال، فإنه لمن الواضح و في عدد ضخم من الحالات، أنه يمكن أن نفذق بمجموعتين من الكلمات أو أكثر من مجموعتين في نفس الموقع الوزني، و التي مع ذلك ليس لها محور في عامتها، و ذلك في نفس التراكب النحوية، أو ما يشابه تلك التراكيب و يطلق على مجموعات الكلمة هذه القوالب الصياغية. " و تكثر القوالب الصياغية البنيوية في شعر اللغة العربية، و ذلك بسبب الطبيعة الخاصة لاشتقاق الكلمة في هذه اللغة، و عن طريق استبدال جذر الحروف الصحيحة لكلمة ما يحذر حروف صحيحة لكلمات أخرى، يمكن أن يشتق عدد ضخم من الكلمات المتشابهة إيقاعا، و إذا رتبت هذه الكلمات في تراكيب نحوية،

فإنه ينتج عن ذلك قوالب صياغية بنيوية، و على هذا فيمكن اعتبارها تجمعات أكبر ذات أنظمة صياغية"[1].

من خلال هذا يتضح لنا: أن قوالب الصياغية البنيوية تنتج بسبب اشتقاق الكلمات، و ذلك استبدال الحروف الصحيحة للكلمات بجذر حروف صحيحة لكلمات أخرى ينتج منها أيضا قوالب صياغية بنيوية و من أمثلة هذا القالب الصياغي:

عفت الديار معلقة لبيد.

عفت الديار امرئ القيس.

زعم الغراف النابغة.

زعم الهمام النابغة.

حان الرحيل النابغة.

عوف الفوراس لبيد.

بعد الفوراس المفضليات.

ظلت تخالجه لبيد.

ظلت تراصده المفضليات.

و إن شفائي امرئ القيس.

و كان شفاء علقمة.

[1] جيمز مونرو، ص43.

كأن دماء	امرئ القيس.
رأيت دماء	المفضليات.
يرين دماء	لبيد.
ظللت ردائي	امرئ القيس.
لبيع الرداء	علقمة.
على ظهر عير	امرئ القيس.
على ظهر باز	امرئ القيس.
على ظهر ساط	امرئ القيس.
على ظهر محبوك	زهير.
على ظهر محروم	زهير.
مرفوعا نصائبه	المفضليات.
مرفوعا جواشمه	زهير.
علمتهم... حبر	عنترة.
علمتهم... سود الوجوه	عنترة.
بيض الوجوه	المفضليات.
وقد اغتدى الطير في وكناتها	ديوان امرئ القيس.
وقد اغتدى الطير في وكناتها	علقمة.

الأنماط التقليدية:

لقد استعملت في الشعر الجاهلي مرات و مرات كلمات خاصة، أو الكلمات ذات ارتباط بأصل و تاريخ واحد، ذلك لنقل أفكار و معاني تقليدية محددة و على الرغم من ذلك، فلم يكن من السهل فس بعض الحالات جمع أمثلة كافية في أوزان مختلفة و بتوقفات مع كلمات أخرى، أي أن نقول: تحت شروط وزنية مختلفة، و لكن تقود التكرارية التي تعاد بها مثل هذه الكلمات في سياق المعنى إلى الظن بها من المتحمل أيضا أن تنتمي إلى تراكيب صياغية[1].

و يتضح لنا تكرار المعاني و الألفاظ التقليدية في الشعر الجاهلي، و هذا الأخير كان يستعمل كلمات و عبارات خاصة مرتبطة بأصل و تاريخ واحد.

و من أمثلة هذا الصنف:

بمنى تأبد	معلقة لبيد.
تأبد	النابغة.
خلفا كما ضمن الوعي	معلقة لبيد.
كوحي صحائف	عنترة.
لمن طلل كالوحي	زهير.
فوقفتني أسألها	معلقة لبيد.

[1] جميز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص 47.

وقفت أسألها ناقتي المفضليات.

يسقط اللوى معلقة امرئ القيس.

بصريمة اللوى المفضليات.

بالقريمة فاللوى زهير[1].

بالإضافة إلى خاصية القالب الصياغي في الشعر الشفوي الجاهلي أو ما يعرف عند البعض بالتكرار، نجد خاصية أخرى تميز بها هذا الشعر.

3-2- وحدة البيت: " إن القصيدة العربية – منذ عصورها الأولى – قد قامت على وحدة البيت الدلالية، أو ما يسمى باستقلالية البيت الشعري في الغالب الأعم، و لعل المزية في ذلك مرجعها إلى الإيجاز، الذي يعبر عن مقدرة الشاعر، على التكثيف اللغوي الذي يعبر عن مقدرة الشاعر، على التكثيف اللغوي يعني اختزال الدلالة قي أقل ما يمكن من الألفاظ"[2].

و لابد أن نشير إلى أن " كون البيت في القصيدة وحدة مستقلة بذاتها، يرجع إلى ضرورات إنشائية و غنائية، و إلى ضرورات تتصل بالسماع و التأثير و ليس إلى طبيعة العقلية العربية، كما يرى بعضهم زاعما أنها عقلية تعني بالجزء لا بالكل"[3].

---

[1] م، ن، ص 48.

[2] أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، تح رمضان عبد التواب، نقلا عن مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، دار الفكر للنشر و التوزيع، البصرة، ط 1، 2013، ص 245.

[3] أندونيس، الشعرية العربية، ص12.

و هكذا ترتبط فكرة استقلالية البيت و وحدته بفكرة الإيجاز، و يرجع ذلك إلى ضرورات الإنشاد و الغناء، و أخرى تتصل بالسماع و التأثير، و يمكن القول أنه كل بيت من هذه الأبيات له غرضه، قد يكون مدحا أو رثاء أو وصفا....

تطرقنا سابقا غلى الحديث عن خاصيتين من خصائص الشعر الشفوي، و سنحاول الحديث فالإستقاضة في بعض، و إننا نسعى إلى الإلهام بكل بهذه الخصائص، و من بين هذه الخصائص نذكر:

3-3- أولية الإيقاع: " إن الحداء ضرب من الغناء يقوم على الإيقاع خاصة، و لا يحتل النغم فيه إلا منزلة ثالثة بعد الشعر و الإيقاع...و الناقة...في أثناء السير مع الحداء لا تنظم حركتها طبق حركة فرضت عليها من الخارج و لكن طبق حركة نفسها..."[1].

و يتضح لنا أن الإيقاع مرتبط بحداء الإبل، و أن الناقة عند سيرها تحدث نوعا من الإيقاع و هو ما يعرف بالحداء. يقول العياشي:

إن إيقاع الشعر العربي مقيد بمبادئ الإيقاع العامة، و مختص بمبادئ أخرى لا يحيد عنها، لأنها من إملاء اللغة العربية و ظرفها المادي.

[1] محمد العياش، نظرية إيقاع الشعر، نقلا عن فضل بن عمار العماري، الشعر و الغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية، ص 56.

و من بين هذه المبادئ المد و القصر، و أن لا يلتقي في الإيقاع ساكنان أبدا و أن لا يكون العنصر الأول ساكنا متحركا خفيفا، و أن يكون العنصر الأخير ثقيلا ممدودا، و أن يقوم الإيقاع في تأليفه على مبدأ القيمة المزيدة.

يقول أيضا العياشي: " إن كل مبادئ اللغة العربية مسلطة على لإيقاع الشعر العربي يخضع إليها خضوعا تاما...و إن إيقاع الشعر العربي يخضع في تأليف عناصره إلى مبادئ أساسية أتت في معظمها من تأثير اللغة العربية"[1].

نستخلص مما سبق أن الشعر العربي مقيد بمبادئ الإيقاع و أن مبادئ اللغة العربية تسير الشعر و لا يسيرها.

يقول أيضا: " إن المغني إذا غنى فإنما يغني في شعر طبق قوانين اللغة أيضا، فإذا لحنه للغناء فيه اجتهد كي يكون الإيقاع متلائما مع طبيعة تركيبه مع طبيعة اللغة المنظوم فيها الشعر"[2].

و من خلال هذا القول يتضح لنا أن الشعر مرتبط بفن الغناء، و العامل المشترك بين الشعر و الغناء هو إيقاع الذي يشترك الشعراء و المغنون في استعماله.

إن تحسس العربي لإيقاع شعره جعله يلجأ إلى الدندنة و الترنم لإضافة حلاوة و طلاوة عليه، لذلك أوصى حسان بن ثابت قائل الشعر أن يتغنى به:

---

[1] م، ن، ص58.

[2] محمد العياش، نظرية إيقاع الشعر، نقلا عن فضل بن عمار العماري، الشعر و الغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية، ص 59-60.

تغن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء بهذا الشعر مضمار.

و لو افترضنا أن "قول الشعر " في بيت حسان السابق، "يعني نظمه فإنه سيعني أن الشاعر حين يعمد إلى الترئم و تهيئه القالب الموسيقي لقصيدته، و ينطلق منها بعد ذلك، فهو إنما يفعل هذا التحقق العذوبة و الجرس اللفظي في شعره لذلك وصف التغني بالشعر"[1].

و من خلال هذا يبدو لنا أن العرب لجأوا إلى الدندنة و الترنم التي تعد من وسائل تحقيق النغم، و هذا لإيجاد إيقاع مناسب لما يريدون التعبير عنه.

إن الإيقاع مرتبط بالغناء و الحداء، كما نجد أنه مرتبط أيضا بالوزن و القافية، فالشعر مرتبط بالإنشاد فتقيد بالوزن و القافية.

3-4- خاصية الوزن و القافية: نشأ الشعر مرتبطا بالإنشاد فتقيد بالوزن و القافية، فكان الشعراء يتفقون في تقفية قصائدهم، فيلتزمون رويا واحدا يختم به كل بيت، ثم يستأنفون البيت الذي يليه لينتهي بما انتهى به الذي قبله، و هذا ظاهر جلبا في الشعر العربي حتى عرفوه بقولهم: " إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[2] و هذا مفهوم يقتصر على الجانب الموسيقي و هو أحد جوانب الشعر.

---

[1] فضل بن عمار العماري، الشعر و الغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية، مكتبة التوبة، الرياض، د، ط،ص 63-64.

[2] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، نقلا عن خان محمد، بنية الخطاب الشعري، الإيقاع المغنى، الملتقى الثالث السيماء و النص الأدبي، ص172.

و الوزن يلازم الخطاب الشعري، و هو جزء من القصيدة لا ينفصل عنها لأنه ينشأ بداخلها مراوحا بين الحركات و السكنات و لا يفصل عن سياق المعنى، فيرتبط به، و تضبطه قواعد معهودة، فيما من المرونة ما يبيح للشاعر أن يتصرف بذوقه و طبعه على سبيل الاختيار في مظاهر الاستعمال.[1]

يتضح لنا أن الشعر مقيد بالوزن و القافية، فقد اتفق الشعراء في تقفية قصائدهم، و التزامهم رويا واحدا يختم به أبيات القصيدة.

كما أن الوزن ينشأ داخل القصيدة بين الحركات و السكنات، فالقافية في أخر كل بيت تحدث إيقاعا يجذب إليه السامع.

يقول النابغة في وصف الثور الوحشي:

كأن رحلتي وقد زال النهار بنا يوم الجليل على مستأنيس وحد.

من وحش وجرة موشيء كارعة طاوي المصير كسيف الصقيل الفرد.

أسرت عليه من الجوزاء سارية تجزي الشمال عليه جامد البرد.

فارتاع صوت كلاب فبات كه طوع الشوامت من خوف و من صرد.[2]

يتضح لنا من خلال هذه الأبيات أنها تحدث إيقاعا موسيقيا و ذلك بتكرار الحرف الأخير الراء و الدال التي تحدث رنينا في الأذن.

---

[1] خان محمد، "بنية الخطاب الشعري: الإيقاع-المعنى"، الملتقى الثالث السمياء و النص الأدبي، ص 175.

[2] ديوان النابغة الذبياني، تح محمد أبي الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، د ط، 1977، ص17.

و لابد كذلك أن نشير إلى أن " القافية في القصيدة، هي المقام الأول، خاصية إنشائية – موسيقية، من شروطها ألا توضع، لذاتها و إنما يجب أن تكون جزءا عضويا في سياق البيت، تتفق مع وزنه و معناه "[1].

و نفهم من خلال هذا أن القافية خاصية ضرورية في البيت الشعري، كما أنها تحتل الدرجة الأولى في القصيدة.

ويتناول ابن طباطبا مسألة القافية تحت عنوان قوافي الشعر المحكم النسج و القافية هي نهاية البيت الشعري الدلالية و مركزه الإيقاعي، فكلما كانت القافية رقيقة مناسبة، كان وقعها النفسي و أثرها الجمالي قويا، و على الرغم من أن ابن طباطبا لم يبين أهمية القوافي نظريا في بنية الشعر العروضية و أثرها في موسيقى الشعر، فإنه قد بين الأوزان التي رأى أنها تنقسم سبعة أقسام وهي: (فاعل و فعال و مفعل و فعيل و فعل و فعل و فعيل).

و على ذلك تجري حتى تأتي على الحروف الثمانية و العشرون " فمنها ما يطلق و منها ما يقيد ثم يضاف إلى كل بناء منها إلى مائها المذكر أو المؤنث فيقول كاتبه و كتبها "[2].

من خلال ما ذكرناه يتضح لنا أن القافية ميزة أساسية في القصيدة، و كلما كانت رقيقة كان لها وقعا و أثرا قويا، كما أن ابن طباطبا يبين أهميته القافية لكنه تحدث عن الوزن.

---

[1] أدونيس الشعرية العربية، ص13.

[2] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح محمود رغول سلام، مسلم حسب حسين الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، دار الفكر للنشر و التوزيع، البصرة، ط 1، 2013، ص 127.

يستعرض ابن طباطبا نماذج كثيرة أمثلة للقوافي في الحسنة الموقع منها قول امرئ القيس:

بعثنا ربيئا قيل ذلك مخملا كذئب الغضا يمشي الضراء و يتبقى.

يعلق ابن طباطبا على ذلك بقوله: (فوقعت (يتقي) موقعا حسنا)[1].

و قول زهير بن أبي سلمى:

مخوف كأن الطير في منزلاته على جيف الحسرى مجالس تنتجي.

(فقوله تنتجي حسن الموقع جدا)[2].

و قول الأعشى:

و علمت أن النفس تلقى حتفها ما كان خالقها المليك قضى لها.

(فقوله قضى لها عجيبة الموقع)[3].

إن ما يلاحظ مما سبق أن لبن طباطبا، لا ينظر إلى القافية به عزل عن نسيج البيت، و إنما يراها منذ مدة فيه، ذاتية قي ثناياه، فإذا كانت القافية سلسلة مناسبة تستغيثها الأذن و تعذب في اللسان، فإن البيت الشعري يصبح محكم النسج وقف مصطلح ابن طباطبا، أما إذا كان وقع القافية ثقيلا يحول دون انسياب الصوت، فإذا القافية سوف تحدث خللا مباشرة في

[1] م، ن، ص، ن.

[2] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، نقلا عن مسلم حسب، الشعرية العربية، أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، ص128.

[3] م، ن، ص، ن.

بنية النسيج الشعري، إن القوافي التي يضرب بها ابن طباطبا مثلا على القوافي الحسنة، لها أثر إيجابي عميق في أجهزة استقبال الحسي اللغوي، و هي في الواقع قواف عذبة سلسلة.

و خلاصة القول في ما ذكرناه عن هذه الخصائص، أن الشعر الشفوي طغت عليه خاصية التكرار بكثرة، و ذلك بتكرار الحروف و الكلمات و الجمل و في بعض الأحيان نجد تكرار بيت كله، إضافة إلى هذا فإن الشعر الشفوي يمتاز باستقلال الأبيات أو ما يسمى وحدة البيت، فنجد أنه يمكن حذف بيت من الأبيات في القصيدة فلا يخلّ المعنى و قد امتاز أيضا بخاصية أخرى و هي الإيقاع، و هو مرتبط بحداء الإبل و الغناء، كما أنه مرتبط بالوزن و القافية و هذه الأخيرة لها دور في البيت الشعري، حيث يؤدي تكرارها إلى حدوث نغم و جرس موسيقى و هو الإيقاع.

الفصل الثاني

1- تعريف الكتابة:

إن للكتابة معاني عديدة، حيث تختلف آراء الباحثين حول الحمولة المفهومية لهذا الدال باختلاف مرجعياتهم و رؤاهم الفكرية، بيد أن الاختلاف أن هذه الاختلاف لا تغنينا عن البحث و الاجتهاد في معرفة طبيعتها، و محاولة الكشف عن خصائصها و معاييرها.

أ-الكتابة لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: « كتب شيء يكتبه كتبا و كتابا و كتبه خطة». [1] و جاء أيضا: " الكتب: الجمع، تقول منه: كتبت البلغة إذا اجتمعت بين شريفها بحلقة أو سير ... و منه قيل: كتبت الكتاب لأنه يجمع حرفا إلى حرف ... تكتبوا : تجمعوا"[2].

كما نجد معنى لغوي آخر عند أدونيس يشير إلى فكرة مؤداها: " أن الكتابة من مصدر كتب...و معناها الجمع، يقال: تكتبت القوم إذا اجتمعوا، منه قيل لجماعة الخيل كتيبة ...و من ثم سمي الخط كتابة لجمع الحروف بعضها إلى بعض" [3] و كذلك يقول : " قال ابن الأعرابي: و قد تطلق الكتابة على العلم، و منه قول تعالى: " أم عندهم الغيب فهم يكتبون " أي يعلمون، و على حد ذلك قول: صلى الله عليه و سلم في كتابة لأهل اليمن حين بعث إليهم معاذا و غيره: " إني بعثت إليهم كتابا " قال ابن الأثير في غريب الحديث : " أراد عالما.

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب مجلة 13، صادر بيروت، ط1، 2000، ص 17.

[2] م، ن ص 19.

[3] أدونيس، الثابت و المتحول (بحث في الإبداع عند العرب، ج 4، دار ساقي، بيروت، لبنان، ط8، 2002، ص 22.

سمي بذلك لأن الغالب على من كان يعلم الكتابة أن عنده عاما و معرفة، و كان الكاتب عندهم قليلا و فيهم عزيزا"[1] .

و كما هو جلي من خلال هذا القول فإن مادة كتب تحليل على فكرة الجمع، كما أنها تعني العلم و المعرفة.

ب- اصطلاحا:

نجد مصطلح الكتابة حاضرا و متداولا عند العلماء العرب و نقادها، حيث أن لكل منهم وجهة نظر و طريقة مختلفة في استقصاء المسألة الكتابية.

لقد أورد أدونيس في كتابة الثابت و المتحول بعض التعاريف لبعض الأدباء و منها: " فقد عرفها صاحب مواد البيان بأنها صناعة روحانية تظهر بآلة جثمانية دالة على المراد بتوسط نظمها، و لم يبين مقاصد الحد و لا ما دخل فيه و لا ما خرج عنه، غير أنه فسر في موضع آخر معنى الروحانية فيها بالألفاظ التي يتخيلها الكاتب في أوهامه و تصور من ضم بعضها إلى بعض صورة باطنة قائمة في نفسه، و الجثمانية بالخط الذي يخطه القلم و نقيد له تلك الصورة و تصير بعد أن كانت صورة معقولة باطنة صورة محسوسة ظاهرة، فسر الالة بالقلم و بذلك يظهر معنى الحد و ا يدخل فيه و يخرج عنه و لا شك أن هذا لتحديد يشمل جميع ما

[1] أورد أدونيس قول ابن الأعرابي في كتابة الثابت و المتحول، ص 22.

يسطره القلم مما يتصوره الذهن و يتخيله الوهم، فيدخل مطلق الكتابة، كما هو المستفاد من المعنى اللغوي"[1].

و إذا أردنا تتبع المسار الذي اتخذه مصطلح الكتابة في مختلف الكتابات و الدراسات العربية القديمة نجد انه ارتبط أشد الارتباط بالنثر بكل أنواعه، حتى أنه في بعض المتون القديمة يتماهى معه، و هذا ما نعثر عليه في كتاب الصانعتين لأبي هلال العسكري الذي يحدد الفروق بين الشعر و الكتابة، انطلاقا من الأنواع النثرية الأخرى كالرسالة و الخطبة، ففي البداية حاول أن يحدد أوجه التشابه بين الخطبة و الرسالة فيقول: " و اعلم ان الرسائل و الخطب متشكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن و لا تقفيه ، و قد يتشكلان أيضا من جهة الألفاظ و الفواصل ، فالألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتاب في السهولة و العذوبة، و كذلك فواصل الخطب مثل فواصل الرسائل، و لا فرق بينهما إلا أن الخطبة يشافه بها و الرسالة تجعل رسالة في أيسر كلفة و لا يتهيأ مثل ذلك في الشعر من سرعة قلبه و إحالته إلى الرسائل و إلا بكلفة الرسائل و الخطبة لا يجعلان شعرا إلا بمشقة."[2]

نستخلص من خلال ما سبق أن حضور مفهوم الكتابة في المدونة التراثية العربية هو حضور إشكالي غير واضح المعالم.

[1] أندونيس، الثابت و المتحول، ص 26.

[2] أبو هلال الحسن، عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين، الكتابة و الشعر، تحقيق على محمد البخاري و محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية، بيروت ، د ط، 1986، ص

2- الكتابة في العصر الجاهلي:

عرفت العرب الكتابة في العصر الجاهلي و استعملها الأفراد في بعض أغراضهم، و تشهد بذلك نقوشهم التارخية و أشعارها التي تعد ديوانا صادقا و معبرا عن حياة الجاهلين. هناك من الشعراء الجاهليين الذين أشاروا في شعرهم إلى أنهم عرفوا الكتابة و أدواتها، فشعرهم خير دليل على ذلك.

يقول الشاعر أمرؤ القيس:

لمن طلل أبصرته فشجاني كحظ زبور في عسيب يماني

و يقول أيضا:

أنت حجج بعدي عليها فأصبحت كحظ زبور في مصاحف رهبان" [1]

يقول لبيد بن ربيعة:

و جلا السيوف عن الطلول كأنها زبر نجد متونها أقلامها"[2]

هذه بعض الأمثلة و الشواهد الشعرية التي تدل على معرفة العرب للكتابة في العصر الجاهلي حيث نجد حضورا بارزا لبعض أدوا الكتابة كالأقلام و الصحف.

كما تطرق " الجاحظ" في كتابة " الحيوان" إلى العرب في الجاهلية قد عرفوا الكتابة و استخدموا فيقول: " لولا الخطوط لبطت العهود و الشروط، السجلات و الصكاك، و كل إقطاع ، و كل اتفاق و كل أمان و كل عهد و عقد، و كل جوز و حلف، و لتعظيم ذلك و الثقة به

[1] أمرؤ القيس، ديوان ، تح ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، نقلا عن علي أحمد الخطيب، الشعر الجاهلي بين الرواية و التدوين، الدار المصرية البنانية ، القاهرة، ط1، 2003، ص 85.

[2] المصدر نفسه، ص 86.

و الاستناد إليه كانوا يدعون في الجاهلية من يكتب لهم ذكر الحلف و الهدنة تعظيمها للأمر، و تبعيدا عن النسيان و لذلك قال الحارث بن حلزة في شأن بكر و تغلب:

و اذكر حلف ذي المجاز و ما قدم فيه العهود و الكفلاء

حذر الحوار و التعدي و هل بنقص ما في المهارق الأهواء؟ " [1]

و على الرغم من وجود مؤشرات عديدة على وجود عديدة على الكتابة منذ الجاهلية إلا أنها لم تكن شائعة و إنما كانت نادرة و قليلة خاصة في الصحراء، حيث يقول الدكتور " سعد ظلام" : " و إذ كانت الصحراء نبع هذا الفن الشعري، و قد عرفنا أنه لم تكن الكتابة شائعة فيها عرفنا مدى الجهد الذي بذل يستطرد قائلا: " و لهذا لم يستخدم العرب الكتابة في تدوين أشعارهم و لو أنهم فعلوا ذلك لوجدنا من الرواة من يذكر أنه نقل عن قرطاس مكتوب في الجاهلية، آو يزعم أن شاعرا جاهليا كان قد ألقى قصيدته من صحيفة مكتوبة ." [2]

كانت الكتابة معروفة في الجاهلية إلا أنها لم تستعمل كثيرا خاصة أن الشعراء يعتمدون في روايتهم على الذاكرة الحافظة.

نجد قول الجاحظ الذي يعتبر ان العرب تعتمد كثيرا على المشافهة في كل مجال حياتها، فيقول: " و كل شيء للعرب فإنما هو بديهة و ارتجال و كأنه إلهام و ليست هناك معاناة و لا مكابدة، و إحالة فكرة و استعانة ، و غنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام و إلى رجز الخصام، أوحين يتمتع على رأس بئر أو يحدو ببعير أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند

[1] الجاحظ، الحيوان، تح و عيد السلام هارون، دار المعارف، ط4، القاهرة، دون تاريخ، ص 63.
[2] سعد ظلام نقلا عن: علي أحمد الخطيب، الشعر الجاهلي بني الرواية و التدوين، ص 95.

صراع أو حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، و إلى العمود الذي إليه يقصد فتأتيه المعاني إرسالا، و تنثال عليه الألفاظ انتثالا، ثم لا يقيده على نفسه و لا يدرسه أحد من ولده".[1]

لم تكن الكتابة ظاهرة شائعة معروفة لدى الأغلبية، كما وجود من يكتب ليس دليلا على أن كل المجتمع الجاهلي يعرف الكتابة و القراءة، فمثلا هناك من الشعراء من يعرف القراءة و الكتابة و البعض الآخر لا يعرفها.

نذكر بعض الشعراء من يعرف القراءة و الكتابة و مهم: " عدي بن زيد العبادي"، لقيط بن يعمر الأيادي"، و " عبد الله بن رواحة"، و " كعب بن مالك" ، و " الربيع بن زياد"، " لبيد بن ربيعة"، و " المرقش الأكثر" [2].

و هناك الكثير كذلك من الشعراء من لم يعرف القراءة و القراءة و من بين هؤلاء: " طرفة بن العبد البكري " ، و " الملتمس". [3] و على الرغم من أن الكثير من الشعراء لم يعفوا القراءة و الكتابة، إلا أنهم يستعنون بالكتاب ليدونوا أشعارهم في ديوان أو كتاب لتظل خالدة.

و في ذلك يقول ابن سلام الجمحي: " و قد كان عند النعمان بن المنذر منه ديوان فيه أشعار الفحول، و ما مدح به هو و اهل بيته فصار ذلك إلى بني مروان أو ما صار منه."[4]

---

[1] الجاحظ البيان و التبين، تح حسن السندوي، مطبعة دار الاستقامة، ط4، القاهرة، 1956، ص 26.

[2] الضبي، المفضليات، دار المعارف، د ط، القاهرة، 1983، نقلا عن علي أحمد الخطيب، الشعر الجاهلي بين الرواية و التدوين، ص 93.

[3] أبو الفرج الأمفهاني، الأغاني ، دارب المصرية، د ط، القاهرية، د ت، نقلا عن المرجع السابق، ص 93.

[4] - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ، المكتبة المحمودية، د،ط، القاهرة، د ت، نقلا عن المرجع السابق، ص94.

كما أورد ابن نديم في الفهرست أنه: " في زمن الوليد بين عبد المالك تولى الخطاطا " خالد بين الهياج" كتابة المصاحف و الشعر و الاخبار للخليفة المذكور، كما أن الخليفة " الوليد بن يزيد" أمر بجمع ديوان العرب و أشعارها و أخبارها و أنسابها ولغاتها".[1] فهذا دليل واضح على أنه كان هناك في الجاهلية من يدون الآثار الأدبية التي تركها الأولون.

3- بناء القصيدة العربية و تطورها:

على عكس ما يعتقد بعض الباحثين العرب المعاصرين، فقد شهدت القصيدة العربية تطورا و تحولا ملحوظين في مبناها ومعناها خلال العصور التالية للعصر الجاهلي، و قد بلغت محولات التجديد و التغيير أوجها في العصر العباسي الذي يعد علامة فارقة في مسار القصيدة العربية.

3-1- بناء القصيدة العربية:

قسم حازم القرطاجني أنماط الشعر العربي و إشكاله إلى قسمين: قصائد و مقطعات، و ميز القصيدة المركبة عن القصيدة البسيطة المستقلة الموضوع، فقل : " و القصائد منها بسيطة الأغراض، و منها مركبة و البسيطة مثل: القصائد التي تكون مدحا صرفا، أو رثاء صرفا، و المركبة هي التي تشمل الكلام فيما على غرضين، مثل أن تكون مشتملة على نسيت و مديح، و هذا اشد مواقفه للنفوس الصحيحة الأذواق، لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتتاح في أنحاء الكلام و أنواع القصائد."[2]

[1] - ابن نديم، الفهرست، نقلا عن المرجع السابق، ص94

[2] - حازم القرطاجني، مناهج البلغاء، و سراج الادباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط2، 1981، نقلا عن: نور الدين ، السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995، ص118.

إن تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة يرضي ذوق النقاد القدماء الذين روجوا إلى هذا التقليد الفني، و اعتبروا المثال الذي يتقدي به، فالشعراء كانت معظم مآخذهم ذات منطلقات اجتماعية أو لغوية، فهم يوهمون الباحث بأنهم لم ينظروا إلى النصوص على حقيقتها الفنية، فالشاعر يعبر عن موقفه من الظواهر المحيطة به، و القصيدة تعبر عن رؤية الشاعر للعالم ولكن ليس بالضرورة ان تكون صورة مطابقة للواقع الاجتماعي و الظروف التاريخية أو مفارقتها لهما"[1].

وكذلك نجد ابن قتيبة الذي حاول تحديد بناء القصيدة المركبة، حسب التقاليد الفنية الموروثة، حيث رغم أن شيوخ الأدب هم الذين سنوا نهج القصيدة العربية المركبة من خلال اطلاعهم على الشعر الجاهلي، قال: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر مقصد القصيد، إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمار والآثار..... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد، وألم الفراق وفرط الصبابة، و الشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف غليه الوجوه و ليستدعي به إصغاء الأسماع له. عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب و السهر وسرى الليل، وحر الهجير.....بدأ المديح.....فالشعر المجيد من سلك هذه الاساليب. وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها اغلب على الشعر ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد"[2].

[1] - اظر نور الدين السد، الشعرية العربية، ص ص 118-119

[2] - ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، د ط، 1966، نقلا: عن نور الدين السد، الشعرية العربية ص119-120.

في نظر ابن قتينة فان القصيدة التامة هي القصيدة التي تحتوى عدة مواضيع، فالشاعر ينتقل من موضوع إلى آخر حتى لا يمل وينصرف عنه المستمع.

وكما هو جلي، فقد حاول ابن قتينة أن يرسم صورة تقريبية بين الشعراء في تناولهم قصيدة المدح، و التي تمر بثلاث مراحل أساسية وهي:

1-المقدمة: على اختلاف أغراضها، فقد تكون نسبيا او حديثا آخر مثل: الطيف أو الطلل أو الشيت و الشباب و سوى ذلك.

2-الرحلة: يتم من خلال وصف الرحلة وعناء السفر في البيداء، والذي يتحدث من خلالها الشاعر عن حيوان الصحراء الوحشي، والصراع من أجل الحياة، والطبيعة الشرسة المدمرة، ويمكننا القول إن الشاعر يجسد حالته النفسية من خلال هذا الصراع.

3-المدح: حيث لا يقف حد المدح عند الثناء وحده، بل يتجاوزه غلى حديث يضع الممدوح يطلع على خلفية الشاعر وغايته، مثل حديثة عن الفقر و الجدب و الجفاف، ومبالغة في إطراء الممدوح وإضفاء النبيل من القيم الإنسانية عليه ووصف سلوكه وواقعه الاجتماعي الطبقي[1].

وقد اشترط النقاد على الشاعر أو الكاتب ثلاثة مواضع في كلامه حتى يكون أعذب لقطا، وأحسن وأوضح معني، وهي:

1-الابتداء: يسمى براعة الاستهلاك، أو حسن الابتداء، وأحسنه ما يناسب المقصود.

[1] - ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، نقلا عن نور الدين السد، الشعرية العربية، ص ص 120-121.

2-التلخص: و يسمى الخروج، و هو عندهم شبيه بالاستطراد لأن الخروج إنما هو أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف، حتى لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني.

3-الانتهاء: ويسمي المقطع، وهو قاعدة كل كلام وخاتمته، وآخر ما يبقي في الإسماع[1]، وسبيله أن يكون محكما، لا يمكن الزيادة عليه، لا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الكلام مفتاحا له، وجب أن يكون الأخر قفلا له".

3-2- تطور القصيدة في العهدين الإسلامي و الأموي:

اختلف العديد من الباحثين حول قضية تطور الشعر في العصر الإسلامي، فانقسموا غلى فريقين، فريق يقول بأن الشعر ضعف كما وكيفا، وفريق آخر يرى الشعر استمر وتطور في هذا العصر.

نجد أن للموقف الأول جذورا في التراث النقدي، حيث نجد المرزباني الذي أورد قول الأصمعي والذي يتحدث عن شعر حسان بن ثابت فقال:" طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لأن ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب خير....لان شعره وطريقه هو طريق الفحول." [2]

[1] - انظر: نور الدين السد، الشعرية العربية، ص121.

[2] - أبو عبد الله محمد بن عمران الهرزباني، الموشح، ت علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، د ط، نقلا عن : نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995، ص123.

فالأصمعي يتخذ شعر حسان بن ثابت نموذجا عن الأغراض الشعرية المعروفة في صدر الإسلام، باعتبار أن الشاعر في تلك الفترة كان يطوع قريحته للحديث عن أغرض تدعو إلى الخير، وهو الأمر الذي أدى إلى ضعف عامي في شعر تلك الفترة.

ويواصل الأصمعي نقده، حيث يرى أنه كان على حسان بن ثابت أن ينهج نهج السابقين في قول شعره و يتبع خطاهم، باعتبار أن موضوعات هؤلاء الشعراء تلقي رواجا بين الناس حيث يقول: " طريق الشعر هو طريق الفحول، مثل امرئ القيس، وزهير والنابغة، من صفات الديار و الرحل والهجاء والمديح والتشييت بالنساء، وصفات الخمر والخيل والحروب والافتخار، فاذا أدخلته في باب الخير لان"[1].

والواقع أن الأصمعي في حكمه النقدي هذا، ينطلق من اعتبارات زمنية، لأنه يفضل من الشعر ما قيل في الجاهلية، اعتبارات دينية أخلاقية، لأنه يرى في الإسلام مؤثرا في طريق تطور الشعر إلا أنه لم يوضح الجوانب الفنية التي تطرق لها الضعف في الشعر الإسلامي.[2]

ونجد كذلك ابن سلام الجمحي الذي يتحدث عن قضية التزييف والانتحال والوضع في الشعر الجاهلي والإسلامي: فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب وتشاغلوا بالجهاد وغزوا فارس والروم، ولهت (العرب) عن الشعر وروايته فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح واطمأنت العرب

[1] - م ن، ص123.
[2] - انظر : نور الدين السد، الشعرية العربية، ص123.

بالأمصار راجعوا رواية الشعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك وذهب عليهم منه كثيرا."[1]

كما هو واضح فإن ابن سلام الجمحي يعتقد أن العرب بعد مجيء الإسلام و التعرف عليه لهت عن قول الشعر لأنهم لم يجدوا الوقت لرواية الشعر، خاصة أنه في تلك الفترة كان الشغل الشاغل للمسلمين هو نشر الدين والدعوة إليه. وبعد تحقيقهم للانتصار ودخول العديد من الأمصار في الإسلام، رجع العرب إلى رواية الشعر فلم يجدوا إلا فئة قليلة ممن يقولون الشعر، ولهذا نجد أنهم حفظوا القليل من التاريخ الإسلامي في أشعارهم.

هناك تضارب في الآراء بين النقاد حول مصير الشعر في العصر الإسلامي، حيث ترددت آراء السابقين حول ما أصاب الشعر من جمود في العصر الإسلامي، حيث نجد أن ابن خلدون في كتابه " المقدمة" أشار إلى هذه الآراء، ولكن بصيغ مختلفة حيث قال: " انصرف العرب عن الشعر أول الإسلام. بما شغلهم من أمر الدين والنبوة والوحي، و ما أدهشهم من أسلوب القرآن ونظمه، فأخرسوا عن ذلك وسكتوا عن الخوض في النظم والنثر زمانا ثم تستقر ذلك وأوتي الرشد من الملة. ولم ينزل الوحي في تحريم الشعر وحظره، وسمعة النبي (ص). وأثاب عليه فرجوا حينئذ إلى دينهم منه."[2]

أما الموقف الثاني فيذهب مذهبا آخرا غير الذي تبناه ابن خلدون والنقاد السابقين و المحدثين، حيث يرى فريق من الباحثين على غرار نور الدين السد أنه:" لا يمكن أن يثبت أمام

[1] - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ت محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر، د ط، د ت : نقلا عن: نور الدين السد، الشعرية العربية، ص124.

[2] - ابن خلدون، المقدمة، ت عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبح وأولاده، دار الرائد العربي، د ط، د ت، نقلا عن نور الدين السد، الشعرية العربية، ص125.

ما تحوله كتب الأدب والإخبار والسير والتاريخ من شعر صدر الإسلام. حيث في كل هذه الكتب تراجم للشعر و الشعراء من صدر الإسلام (...) وهذا يعني أن الشعر لم يتوقف ولم يهجره الناس وإنما ضاع منه الكثير مع مرور الزمن واسهم في هذا الضياع عدم شيوع حركة التدوين، والاكتفاء بالرواية، ومع هذا فقد احتفظت كتب الدب و التاريخ و الأخبار بشيء كثير من شعر هذه الفترة."[1]

وهذا يعني أن حركة التدوين لم تكن شائعة في تلك الفترة، وإنما التجأ العرب إلى الرواية واكتفوا بها، فالرسول (ص) كان يستمع إلى الشعر، وكذلك اتبعه الخلفاء، فالإسلام لم يهاجم الشعر من حيث هو شعر وإنما هاجم الشعر الذي يعرض بالإسلام والمسلمين والذي يقف عائقا في وجه الدعوة ونشرها أو الشعر الذي يمس شرف الناس وأعراضهم.[2]

لقد مال الشعراء في هذا العصر إلى تسجيل الأحداث في قصائدهم و مقطعاتهم القصيرة ليسهل لها الانتشار، وقد تميزت أغلب القصائد في هذا العهد بسهولة التعبير وجمال الأداء والدقة في التراكيب والمعاني والعناية باللغة، وبمستويات الأداء الشعري فالقصيدة الجالية من الناحية الفنية و الموضوعات وفي مستوى التعبير.[3]

إن كثرة الاقتباسات من القرآن التي وردت في قصائد شعراء صدر الإسلام، تدل على عدم صحة ما ذهب إليه بعض الباحثين عربا ومستشرقين من أن الإسلام لم يترك آثارا واضحة

[1] - نور الدين السد، الشعرية العربية، ص125.
[2] - انظر : نور الدين السد، الشعرية العربية، ص125
[3] - انظر: م، ن، ص126

في القصيدة العربية في هذه الفترة. فالقصيدة العربية تطورت كثيرا خاصة من ناحية الموضوع بحكم تطور العلاقات والبنى الأساسية في تركيبة المجتمع في صدر الإسلام.

لقد فتح ظهور الإسلام بابا جديدة للشعراء من خلال الموضوعات التي استحدثتها ظروف الدعوة و الحياة مع: "فالإسلام أعاد بناء الشعر على نحو خاص دون أن يهدم معالمها الكبرى، بل أمتد بآفاقها القديمة ووسعها. وفتح أمامها أفاقا رحبة جديدة، فإذا هي مدينة عربية إسلامية."[1]

هكذا غير الإسلام محتوى القصيدة العربية وألفاظها ومعانيها، ولم يغير تركيبها الخارجي، فالإسلام أعطى نظرة جديدة للحياة حيث لعب دور كبير في تغيير طريقة التفكير و التعبير عن الحياة في قصيدة عربية إسلامية جديدة لم يألفها مع مجئ الإسلام ظهر شعر جديد يواكب مستحثات الحياة الإسلامية في تلك الفترة ويكشف نظرة المسلمين إلى الوجود، فكثرة الشعراء دليل على التطور الذي شهده الشعر والتغير الذي طرأ على مضمونه، مثلما يؤكد وهب رومية حين يرى أنه :" ليس من اليسير تتبع كل النصوص والقصائد التي قيلت في صدر الإسلام من أجل إثبات التطور، وإنما تكفى الإشارة إلى كثرة عدد الشعراء حتى بلغ ثلاثمائة شاعر من الصحابة وحدهم ومنهم ثلاث وعشرون من الصحابيات الشواعر، وهذا الحكم الهائل ينقص من الأساس كل مقولات الدارسين في ضمور الشعر في عصر المبعث وصدر الإسلام.[2]

[1] - انظر: م، ن، ص127

[2] - وهب رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، بين الأصول و الأحياء و التجديد، وزارة الثقافة و الارشاد القومي، دمشق، د ط، 1981، نقلا: عن نور الدين السد، الشعرية العربية، ص127.

فهذا الدليل على أن الإسلام فتح آفاقا جديدة أمام جديدة أمام الشاعر الأمر الذي ساعده على قول الشعر واستخدام ألفاظ ومعاني وتراكيب جديدة استخدمها في خدمة الدين الإسلامي.

لقد تحرر معظم الشعراء في صدر الإسلام من بعض تقاليد القصيدة الجاهلية. كمخاطبة الاثنين و تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة، ولعل ابتعادهم عن هذه التقاليد التي عرفتها القصيدة الجاهلية كان نتيجة الاطمئنان إلى الدين الإسلامي، باعتباره أسهم في حل أزمة الصراع الوجودي الذي كان يعانيه العرب في جاهليتهم، فتحرروا بذلك من مشكلة التكرار و النمطية التي سادت الفترة الجاهلية، وراحوا يعبرون عن تجارب جديدة وقيم جديدة، اقتضتها الحياة الإسلامية.[1]

ان تطور القصيدة العربية في صدر الإسلام ساهم كثيرا في تغيير طريقة التفكير والتعبير لدى الشعراء، فالشعر الجديد الذي عرف في صدر الإسلام ساعد الإنسان على تغيير نمط تفكيرة وأسلوبه في الحياة، لأن الإسلام أعطى معنى جديد للحياة، فالشاعر العربي بعد معرفته للدين الإسلامي ورسالته، غير في طريقة إلقائه الشعر، وحاول أن يستخدم شعره في خدمة الدين ونشر تعاليمه.

3-3- تطور القصيدة في العصر العباسي الأول:

لقد عرفت القصيدة في العصر العباسي تطورا غير مسبوق، حيث نجد أنها تميزت " بمقاييس فنية. أملتها طبيعة البيئة الحضارية، بذوقها الفني والجمالي الجديد، حيث خرج الشعراء

[1] - انظر، نور الدين السد، الشعرية العربية، ص128.

على نمطية القصيدة المركبة لأنها لم تعد تواكب حياتهم وتجاربهم وخيراتهم، فمالوا عنها إلى القصائد البسيطة المستقلة، يعالجون من خلال فكرة واحدة وموضوعا واحد.[1]

فالقصيدة المركبة بينت على الاستقلال في الموضوعات منها الغزل والرحلة ووصف الظعن، حيث نجد أن هذا الاستقلال في الموضوعات بدأ منذ العصر الإسلامي الأول مع عمر بن أبي ربيعة في قصائده الغزلية المستقلة، غير أن هذا التطور لم يشمل جميع الشعر في العصر العباسي، فاستقلال الموضوعات لم تشكل حركة فنية قوية لتغير جوهر القصيدة العربية، لذلك لا يمكن اتخاذها قاعدة لتدل على ما أصاب القصيدة من تطور، لانه في العصور المتأخرة هناك من أشد حرصا على بناء القصيدة حسب الترتيب الذي حدده النقاد المحافظون، وهذا ليس راجع للجمود في بنية القصيدة، إنما هو مسايرة للواقع الاجتماعي والتاريخي ولنمط العلاقات الثقافية القائمة، وما تفرز من قيم في مجال التعبير الشعري[2].

لم تكن القصيدة عند شعراء العصر العباسي الأول ذات بناء واحد مطرد، فقد كانت قصيدة طويلة متعددة، الأغراض تارة، وبسيطة مستقلة بذاتها ذات موضوع واحد، تارة أخرى. فالقصيدة تتفاوت طولا وقصرا حسب قدرات الشاعر اللغوية و الفنية. فنجدها في العصر العباسي الأول قليلة الأبيات وتحفل بخاطرة سريعة أو فكرة قصيرة، فالاختلاف في بناء القصيدة العربية يجسد إحساس الشعراء بالعصر، وما ساد فيه من صراع بين القديم والحديث[3].

[1] - نور الدين السد، الشعرية العربية، ص129.
[2] - انظر، م ن، ص ص129-130
[3] - انظر م نن ص131.

وفي هذا الشأن يقول محمد زكي العشماوي:" كان دور الشاعر حتى العصر العباسي، أن يكون حريصا على عدم المساس بالقديسة المطلقة للشكل الشعري القديم يحافظ عليه و يتمسك به

إدا كانت القيمة الفنية عنده لا تتحقق إلا إدا استطاع أن يملا الحاضر بما يرتفع به إلى مستوى الماضي أي إلى الكمال الكلي الذي يتمثل في النموذج القديم و الذي لا يمكن ان يكون في الحاضر أو المستقبل كمال يضاهيه"[1]

إن الشاعر قبل العصر العباسي حريص على الشكل الشعري القديم حيث كان يحافظ على البناء و القيمة الفنية لان للقديم هيبته ونفوذه، ولكن في نفس الوقت له خصوم ومتمردون، لأن أغلب الشعراء المحدثين في العصر العباسي الأول تجاوزوا كل الصيغ الشعرية القديمة وأسسوا صيغا تعبيرية وفنية وجمالية حديثة ومتطورة. مما جعلهم يبالغون في صناعة الشعر.

ومثلها تطورت القصيدة في الشكل والبناء و المضمون فأصبح الشعراء يسجلون مواقفهم من الحياة والناس، ورؤاهم للوجود، إن القصيدة العربية في هذا العصر شقت طريقها نحو التطور الفني المتكامل، رغم أن الحركة الشعرية في هذا العصر تبنت نظرة حداثية للفعل الشعري، إلا أنه هناك من الشعراء العباسيين من اتبعوا في بناء قصائدهم الخصائص الفنية القديمة التقليدية،

[1] - محمد زكي العشماوي، موقف الشعر من الحياة والفن في العصر العباسي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1981، نقلا: ص131-132.

فنزع الشعراء نحو الأشكال التقليدية للقصيدة كان بسبب تأثير النزعة المحافظة التي تمثلها مدرسة اللغويين و النحويين طول القرن الثاني الهجري.

وهناك عوامل أخرى مثل: الثقافي القديم لهؤلاء الشعراء، و كذلك الذوق التقليدي الذي تميزت به شرائح من مجتمع العصر، وكل هذا يدخل ضمن إطار الحفاظ على الموروث الثقافي و الفني وكذلك ضمن استراتيجية حضارية لأمة ، والتي تحافظ على مقومات شخصية وادبية التي تؤمن الاستمرار والبقاء[1].

يلاحظ أن الشعراء الذين بنوا قصائدهم بناء تقليديا، كانوا يصدقون عن ذوق جديد، وفهم مخالف لفهم القدماء في الشعر ووظيفته، لذلك نجد ان قصائدهم كانت تعبيرا عن تجاربهم الشعرية وأساليبهم وطرق تعبيرهم عباسية وليست بعيدة أو غريبة عن جوهره، فعناصر التجديد في شعر هذه المرحلة، ومحاولة تجاوز القديم والنقلات من الموروث كانت الشغل الشاغل للشعراء[2] .

كانت حركة التجديد في الشعر حسب زكي أحمد كمال: " تستمد قوتها من ماضي قريب عاشته في الكوفة، وفي البصرة أواخر العصر الأموي ثم انتقلت إلى بغداد، بعد أن انتقلت إليها الحياة في السياسة، وفي الشعر، ووجدت في مركز الخلافة، وما جمع من ألوان الحياة الجديدة مجالا. تقوت فيه وازدهرت.....وأمدتهم الحياة العقلية بمزيد من الأفكار الجديدة، التي تستهويهم

[1] - انظر : نور السد الشعرية العربية، ص132.
[2] - انظر: نور الدين السد الشعرية العربية، ص133.

في الكوفة والبصرة، فأتاحت لهم الحضارة المادية، وما كان فيها من متاع فني أن ينصرفوا إليها ويتخذوها الوجهة الأولى في الشعر.....الجدير بالاستجابة و الانتقاد والتأثر.[1]

لقد استحدث الشعراء المجددون موضوعات جدية كالقصيدة التعليمية، التي يتم من خلالا التعبير عن المعارف الجديدة، حيث استخدموا ألفاظ الفلسفة والعلوم في شعرهم، حيث نجد أن بعضهم مزج موضوع الهجاء بالسخرية، و التصوير المستهتر، وقد اتخذوا هذا الفن سلاحا للهجوم على نمط العلاقات الاجتماعية والسياسية و الفكرية، ونجد نمطا جديدا في هذا العصر وهو أن الشعراء بالغوا في الاعتداد بالخمرة وتفندوا في وصفها ووصف مجالسها، حتى أنهم اعتبروها مجسا تجسد عالم اللذة والمتعة والحياة ، كما أنهم وصلوا إلى التغزل بالمذكر وقول الشعر فيه.

فالشعراء في هذا العصر مالوا في تعابيرهم غلى السهولة والدقة والتألق في التشكيل اللغوي والموسيقي انسجاما مع الذوق الحضاري الجديد.[2]

وعلى هذا الأساس، يمكننا القول إن القصيدة العربية في العصر العباسي الأول عرفت تطورا في الشكل والبناء ، حيث نجد أن الشعراء هذا العصر، خرجوا عن المألوف ليؤسسوا قصيدة خاصة بهم متعددة المواضيع، وعبروا عن تجاربهم وحياتهم، بألفاظ وتركيب جديدة.

[1] - أحمد كمال زكي، الحياة الادبية في البصرة إلى نهاية ق3 ه، دار المعارف، د ط، 1971، نقلا عن نور الين السد، الشعرية العربية، ص133

[2] - أنظر: نور الدين السد، الشعرية العربية، ص134.

4-الرؤية الكتابية للوجود:

لم يكن القرآن الكريم حدثا و انقلابا دينيا فقط، و إنما كانت له امتدادات ثقافية و سياسية، و من بين الآثار و تجليات هذا الانقلاب الكتابة التي ارتبط بها منذ كلمة إقرأ، و يمكن اعتبار القرآن أول كتاب ظهر ليس فقط في الإسلام العربي كذلك .

لم يقصر القران الكريم على تثبيت دلالة مركزية لمفهوم الكتابة، بل قدم صياغة وجودية للكون، بواسطتها، حينها جعله قائما.

إن الجدر الدلالي، الذي " جعل القرآن الكريم مركزا للفعل كتب و ما يشتق منه هو الجمع الذي هو ضد التفريق و التشتيت، و لهذه الدلالة أهمية كبيرة في سياق عملية التحول الحضاري، التي صاحبت نزول القرآن و رافقت الأثر الذي أحدثه في البنية الثقافية آنذاك، بوصفه رسالة إليه تهدف إلى جمع شتات العالم، و تأسيس حالة جديدة إثر مرحلة افتقرت إلى أسباب الترابط و التماسك"[1].

و بناءا على ما سبق يتضح لنا أن المعنى الدلالي لمادة كتب تعني الجمع في القرآن الكريم، كما أن نزول القرآن أحدث تحولات و تغييرا في الثقافة آنذاك.

لقد اختلفت في أمر معرفة العرب للكتابة، ففيما ابن سعد، ابن كثير، أنها كانت قليلة قبل الإسلام، بل نادرة [2] فإن ابن نديم يورد أخبارا كثيرة ترجع معرفة العرب بها إلى عصور سحيقة

[1] عبد الله ابراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للمورث الحطائي العربي، ط1، 1995، ص 21.

[2] ابن سعد، الطبقات الكبرى، تح أدوارد سخو، نقلا عن س، ص ن.

في القدم [1] " فأول شيء خلقه الله تعالى القلم [2] نلاحظ أن العرب اختلفوا في معرفتهم لأمر الكتابة، كما أن الكتابة قد كانت نادرة تقريبا قبل الإسلام.

كما يؤكد ابن أياس، و ذلك قبل أن يخلق العرش و الوجود، أما القاضي النعمان فيقرر أن " أول ما خلق الله الحروف" [3] و سواء كان الله قد خلق القلم في أول الأمر ، أم الحروف فإن ما كان يهدف هؤلاء إلى تأصيله ، ليس معرفة العرب بالكتابة ، و غنما كيفية قيام الكون أيضا.

يتضح لنا أن كل هؤلاء، هدفهم معرفة أول ما خلق، القلم أم الحروف، و معرفة العرب للكتابة ، و كيفية قيام هذا الكون، طبقا للموروث الديني الذي استقوه من القرآن و الحديث حول القلم و اللوح.

أورد عبد الله إبراهيم في كتابة السردية العربية أقوالا عن القلم، لكل من الرسول 'ص) و المقدسي حيث يتمثل مضمون هذه الأقوال أن أول ما خلق هو القلم[4]، فلم تقتصر العناية بأمر القلم و اللوح على المؤرخين و المحدثين خاصة أنها وجدت لها صدى كبيرا في مرويات الإسراء و المعراج.

إن الوجود كما تجلى في النص القرآني و الأحاديث النبوية ارتباطا و شعيا بمظهرين هما القلم و اللوح المحفوظ ، ما هو إلا فعالية كتابية مستمرة من إنتاج الخطاب.

---

[1] ابن ذديم، الفهرست، تح رضا، نقلا عن، م س، ص ن.
[2] ابن أياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور ، نقلا عن م س، ص ن.
[3] النعمان بن حيون، أساس التأويل عارف تامر، نقلا عن عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 22.
[4] النعمان بن حيون، أساس التأويل عارف تامر، نقلا عن عبد الله إبراهيم ، السردية العربية، ص 22.

يصوغ الغزالي هذه الرؤية للوجود، صياغة عرفا نية قائلا: " إن الله كتب نسخة العالم من أوله إن آخره في اللوح المحفوظ، ثم أخرجه على وفق تلك النسخة، و العالم الذي خرج إلى الوجود بصوته تتأدى منه صورة إلى الحسن و الخيال..." [1]

بناءا على ما سبق يتضح لنا أن رؤية الغزالي للوجود تؤكد فكرة مؤادها أن العالم كتبه الله في اللوح المحفوظ من أوله إلى آخره ثم أخرجه للوجود.

تتكون العلاقة بين القلم و اللوح، في كون الثاني قابلا لصور الأول الذي يقوم بمهمة الفاعل في حين تتعلق صور موجودات العالم على سطح الثاني، فالقلم مأمور منذ الاول بخط صور الموجودات على اللوح، و الموجودات محكومة بنظام العلاقة بين القلم و اللوح إلى الأبد[2].

بناء على ما ذكرناه يتضح لنا أن بواسطة العلاقة المترابطة بين القلم و اللوح يمتلك الوجود ديمومته و أبديته.

و لما كان القلم عقلا و اللوح هيولي، فإن الأخيرة تظل محتاجة إلى تأثير العقول المنبعثة فيه لتصير بسطوع أطوارها فيها، قائمة بصورتها، فاعلة في غيرها، و ذلك لتستمر دورة الحياة في مراتب الوجود.

و خلاصة القول على ما ذكرناه حول الرؤية الكتابة للوجود، نستخلص أن الكون علامة ركناها القلم و اللوح المحفوظ، و أن ديمومة الوجود مقترفة بفعل الكتابة، فقد ورد ذكر القلم

[1] الغزالي، إحياء علوم الدين، نقلا عن م س ، ص 23.
[2] أنظر، م س، ص 25.

بصيغة المفرد في القرآن مرتين في سورة القلم الآية 1، و في سورة العلق الآية 4 في قوله تعالى : " الذي علم بالقلم" و ورد أيضا مرتين بصيغة الجمع ، في سورة لقمان الآية 27 في قوله تعالى " و لو أنما في الأرض من شجرة أقلام و البحر يمد من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله إن الله عزيز حكيم".

و في سورة آل عمران الآية 44، كما ورد ذكر اللوح مرة واحدة في سورة البروج الآية 22 قوله تعالى " في لوح محفوظ" مرة واحدة في سورة الأعراف الآية 145 و 150، قال تعالى " و لما سكت عن موسى الغضب أخذ الألواح و في نسختها هدى و رحمة للذين هم لربهم يرهبون" سورة الأعراف 154.

تعددت الدراسات حول القصيدة العربية التقليدية القديمة، و التي امتازت بجملة من الخصائص، التي أشرنا إليها في الفصل الأول، و لما تطورت القصيدة العربية من التقليد الشفاهي غلى التحول الكتابي.

تعددت القراءات الحديثة، التي تقرأ الماضي في ضوء الحاضر بآليات جديدة، و هذا كثيرة النوع من القراءات فرضته الطبيعة الجديدة للنص الشعري في قيامه على خصائص كثيرة تعرف بها شعرية النص، و من بين هذه الخصائص، الغموض، المجاز ... و غيرها من الخصائص التي سند على إلى ذكرها.

5-خصائص و ابدالات الكتابة:

لقد مرت الكتابة الشعرية الحديثة بجملة من الخصائص و نذكر منها:

5-1- تجاوز العروض و انفتاح الإيقاع:

ارتبط العرض بالمنجز الشعري القديم، فلم يحدد النقد القديم عناصر شعرية القصيدة إلا من خلاله.

و من خلال عناصر أخرى حددها عمود الشعر.

كان جعفر قدامة بن يقول عن الشعر بأنه: قول موزون مقفى يدل على معنى فقولنا موزون: يفصله مما ليس بموزون، إذا كان من القول موزون و غير موزن "[1] .

فقدامة بن جعفر قدم الوزن و القافية كأنهما العنصران أساسين و لا زمان في الشعر العربي. أما القرطاجني فيقول أن : " الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى نفسه ما قصد تحبيبه.

إليها و يكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه او الهرب منه، بما يتضمن من حسن التخييل.

و محاكاة مستقلة."[2]

فالقرطجاني يرى أن الشعر الموزون و المقفى أفضل و أحب إلى المستمع كما انه يفضلهما على التخييل و المحاكاة.

و قبل ان نتناول المناخ الفكري الذي أكد انفتاح الإيقاعي، و عمد غلى تجاوز العروض لابد من التمييز.

---

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، 1979، نقلا عن: رواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة ، رسالة دكتوراه، جامعة تيزي وزو، د ت ، ص 179.

[2] أبو الحسن حازم القرطاجني، مناهج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ، دار المغرب الإسلامي ، بيروت ، ط 3، 1986، نقلا عن: م ، ن، ص 179.

بين مصطلي العروض و الإيقاع:

العروض:

لغة: هو اسم لمكة المكرمة.

اصلاحا: " العروض التفعيلة الأخيرة من الشرط الأول من البيت الشعري"[1].

و كثيرا ما يعبر عن العروض بالإيقاع مع إنهما مختلفان.

فالإيقاع: من إيقاع اللحن و الغناء، و هو أن يوقع الألحان و بينهما و سمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع" [2].

الإيقاع: هو كل موسيقى تترك نغم في أذن المستمع.

و لكي ندرس الإيقاع لابد متتبعها لتشكله في بناه الظاهرة من وزن و قافية و تدوير و تكرار الأصوات و فضاء هندسي لتشكل النص.

لقد ناقش أندونيس المنظر، أسباب عناية الشعراء القدماء بموسيقى الشعر ، و كيف أن الشفوية الجاهلية، عملت على تأسيس لذوق جمالي سائد، و هو إطراب السامعين في حين أن شاعر اليوم مختلف، و المستمع تحول إلى القارئ ، و كذا لابد من فهم هذه التغييرات لاستيعاب التحول بدلالاته[3]. إن الاحتفاء بالوزن و القافية العنصرين من عناصر شعرية

[1] إميل يعقوب، و آخرون، قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية، عربية ، عربي ، انجليزي ، فرنسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، شباط 1987، نقلا عن: م ن ، ص 180.

[2] ابن منظور ، لسان العرب، المجلد الثامن، دار صادر ، بيروت ، د ط ، د ت ، نقلا عن م ن، ص 180.

[3] أنظر: رواية يحياوي، شعر أندونيس من القصيدة إلى الكتابة ، ص 184.

القصيدة نتج عن بقايا شعرية السماع و من " خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية و مدى تأثيرها على الكتابة الشعرية العربية في العصور اللاحقة و بخاصة على جماليتها"[1].

و لابد من التنبيه إلى اختلاف العلامة اللغوية في الاتصال الشفاهي و الاتصال الكتابي ففي الأول ينشط الصوت أما في الثاني فيتشكل الخط، و الفروق الجوهرية تظهر في أن العلامة الصوتية تتميز بالتتابع المكاني، و الذي نثر عليه في هندسة النص[2].من خلال هذا سنحاول أن نميز بين الاتصال الشفهي و الاتصال الكتابي، و كيف يتعامل كل منهما:

فالاتصال الشفهي يتعامل مع الأذن تحرص على الاقتراب بين المرسل و السماع فالمكان و الزمان واحد، كما يتطلب الشفاهي أداء صوتيا من انخفاض و تفخيم و ترقيق و إلغاء الصوت، و هذا ما جعل الشعر الجاهلي يرتبط بفن الإنشاء ، و يستند إلى علامات غير لغوية، كهز الرأس، و إيماءات اليد و إشارات الجسد، فهذا الاتصال يحقق تأثير بالمستمع . لأن التلقي يكون مربكا، يستقيل فيه العلامات الصوتية و الجسدية[3].

إن الاتصال الشفهي كما رأينا مرتبط بالدرجة الأولى بالإنشاء و العلامات الصوتية و الجسدية التي يقوم بها المرسل أثناء إلقاءه إلى الشعر.

أما الاتصال الكتابي، فلا يمكن أن يحضر الكاتب و القارئ معا، فعندما يحضر الكاتب ليكتب، يغيب القارئ كجسد، عندما يحضر القارئ ، يغيب الكاتب، و تختلف كل من قدرات و

[1] أدونيس الشعرية العربية، نقلا عن: م ن ، ص 185.
[2] أنظر: الرواية يحياوي، شعر أدونيس، من القصيدة إلى الكتابة، ص 185.
[3] أنظر ، م ، ن ، ص 185.

خلفيات الكاتب و القارئ، و تشتغل حاسة البصر بالابتعاد عن الكاتب و الانشغال بما أنتج، فالعين تشتغل على تحليل الصور ، إذ تتلقى الكل ثم تهدمه إلى أجزائه.

و قد يكون سببا في تحول القصيدة من وحدة البيت التي قال بها الشعر الجاهلي و التي هي نتائج السماع، إلى الوحدة العضوية التي نادت بها القصيدة الحديثة، و التي هي نتاج الكتابة المخولة للعين و التي ألغت الأداء[1].

إن الاتصال الكتابي مرتبط بالعين ، باعتبار أن القارئ لا يتمكن من رؤية المرسل لهذا نجد الكاتب غير كفاءة الأداة بالنص الكتابي.

5-2- التدوير:

ظاهرة من الظواهر الشعرية المعروفة منذ القدم، فالتدوير يتعلق بالبناء الداخلي للنص الشعري و التي يعني: اشتراك الشرطين (الصدر ، العجز) في كلمة و حينئذ ، يسمى البيت المصراعي مدورا ، آو موصولا أو متداخلا أو مدمجا[2].

و نجد التدوير في الشعر ظاهرة إيقاعية جديدة فهي يتجاوز كل المظاهر التقليدية القديمة فالتدوير عبارة عن " تقنية يمكن أن نعدها خرقا شكليا واضحا للبنية الشعرية التقليدية القائمة على شيء من التكامل العروضي و الدلالي ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأية مفاجأة محتملة[3].

فالتدوير يلعب دور في إثراء التنويع في النص الشعر كان يقول الشاعر:

---

[1] أنظر: رواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة ، ص186.

[2] ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي نقلا عن رواية يحياوي، " شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، ص 206.

[3] نقلا عن : م ، ن ، ص 206.

الشايطين أطلق جسما .... فاعلن فاعلن فعلن فا

أحد عقولا من الناس ، أعرف ، منهم .... علن فعلن فاعلن فعلن فا

و آفة فيهم ... علن فاعلن فاعلن

هكذا أجمع الألوان .... فاعلن فاعلن فاعلاتن

و أنا المتأخر أصغى، أقتص أثاركم ... فعلن فعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن

أيها السابقون .... فاعلن فاعلاتن.[1]

تتشكل داخل هذا النص دفقتان شعريتان و " الدفقة هو الشحنة العاطفية التي تصاحب المعنى باحثة له عن ثوب لغوي يتسع له ، تتدرج خلاله الوتائر، بما تسوق من توترات مشكلة كوكبة من الأحاسيس ، تتدافع في حلق الشاعر، في شكل دفق واحد ممتد لا يتوقف هدير حتى يستفرغ الشحنة كاملة ثم يعقبه ما يشبه الصمت ..."[2].

الدفقة الشعرية الأولى هو " الشياطين " حيث نجد أن الشاعر حددهم ووصفهم يقوله" ألطف جسما " ففي السطر الشعري الأول يحوي توترين:

الوتر الأول " الشياكين " و الوتر الثاني " ألطف جسما".

و يستمر في التدوير ليكمل الوصف في السطر الثاني و يحتوي كذلك على توترين: فالوتر الثالث " أحد عقولا من الناس " و الوتر الرابع " أعرف منهم".

[1] أدونيس، أمس المكان الآن 1 دار الساقي، بيروت، ط1، 1998، نقلا عن : م، ن ، ص 206.

[2] حبيب مونسي، توترات الابداع الشعري نحو رؤية داخلية للدفق الشعري و تضاريس القصيدة، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، د ط، 2001-2002، نقلا عن ، م ، ن ، ص 207.

و يستمر بالتدوير مرة أخرى، ليكمل الوصف قائلا: ولا آفة فيهم " التوتر الخامس أما الدفقة الشعرية الثانية فتبدأ من " أنا المتأخر أصغي، وأقتص آثارهم" ففي هذه الدفقة نجد أنها لا تحتوي على تدوير.[1]

فالتدوير في هذا النص نجده في الجزء الأول " الدقة الأولى دون أن نجده في الجزء الثاني.

إن التدوير مظهر بارز في الشعر، لأنه يمنح القصيدة إيقاع موسيقي يجعل حروفه مترابطة فيما بينها ومنسجمة.

5-3- القافية:

إن القافية من بين التركيبات الإيقاعية التي يستخدمها الشاعر في أواخر أبيات شعره. كما أنه لا يلتزم بها في الكثير من الأحيان، كما أنها لها أسس تقوم عليها وأي خرق يعتبر خطأ وعيب من عيوبها.

فلم تعد وقفة ضرورية، بهذا لم يعد يعرف بقافيته، فأصبح الدال العروضي متنوعا أكثر، ومتعددا، وهذا التعدد أتاه من الرؤية المغايرة للعرض، للايقاع في علاقته بالممارسة النصية، كما تعددت وتنوعت وغابت في بعض النصوص الشعرية، فالقافية لم مرهونة بالوزن والتركيب وصارت الألفاظ هي التي تسير التراكيب، وانفتحت حرية التأليف. وإمكانات الاختبار خارج القوانين المسبقة.[2]

[1] - انظر: الرواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة، ص207.
[2] - أنظر الرواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، ص211

وردت القافية في بعض النصوص بطريقة تقليدية، كما في نص بعنوان" المتلمس" يقول:

هذا سهيل، وهذي ناره– قبست

لا شئ، فالنجم لا يعطي ولا يعد أغرق جراحك في كأس تعاشرها

وليشطح الرأس، ولتشررد بك الكبد

لك الترحل ميثاق، إذا صغرت

عليك أرض، وضاق الناس والبلد

فلا يقيم عل حسن يراد به

إلا الأذلان: عير الحي والوتد

هذا على الخسف معقول برمته

وذا يشج، فلا تبكي له أحد[1].

نقرأ في هذا النص القوافي و التي هي : " ما بين أخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن.[2]

نجد أن الشاعر أورد الأبيات على شكل أسطر شعرية، ولكنه التزم بالوزن فهذا النص من البحر البسيط، كما التزم فيها بقافية موحدة على الطريقة الخليبلية. فوردت القافية (لا بعد

[1] - أدونيس، الكتاب 1 نقلا عن م، ن، ص212

[2] - محمد عبد المجيد الطويل، القافية دراسة الدلالة دار الغرب، القاهرة، ط1، 2006، نقلا عن رواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، ص212

/0///0) و ك الكبد /0///0 " و" الوتد /0///0 "و" هو احد /0///0 " كما التزم بحرف الروي " الدل" في النص كله. وهذا ما يسمي بقافية المتراكب التي تنتهي بساكنين تفصل بينهما[1] .

أما في الأبيات التي توزعت بالطريقة التقليدية، فإن القافية ستظهر بشكل جلي كالآتي:

هذي صحاري مرارتي– مزجت بها عني بوجهي وفجر الأرض بالغسق.

خليلي العقل منتورا على طبق من الجراح، ومنظوما على طبق

كون سباق وتعطيني أعنتها إلى الأقاضي، خيول السيد الافق[2]

هذا النص من البحر البسيط، ووردت قافيته موحدة " بالغسق" و " لي طبق" "و" د الأفق" وغير في النص طريقة توزيع الكلمات فقط، فهو من قافية المتراكب[3].

إن القافية من الامور التي نجدها في الشعر على الرغم أنها تتنوع من نص إلى آخر، فكل شاعر طريقة في ابراز قدراته تجديد نصوصه الشعرية، والتي من خلالها يستعرض القوافي المتنوعة بطريقة مختلفة سواء في شعره الذي قد يكون ذو سطر واحد أو ذو سطرين.

5-4-التكرار:

يعد التكرار من المظاهر اللغوية و الإيقاعية المهمة في أي نص من النصوص. فالتكرار هو " إعادة ذكر كلمة، أو عبارة، بلفظها و معناها في مواضيع أخرى غير الموضوع الذي

[1] - أنظر: رواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، ص212.
[2] - أدونيس الكتاب 2
[3] - أنظر: رواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، ص213.

ذكرت فيه لأول مرة. " [1] فالتكرار قد يكون إعادة لنفس اللفظ و بمعناه الأول كما قد يكون تكرار لكلة أو جملة أو عبارات.

و من أمثلة التي نجدها إكثار الشاعر من تكرار حروف البحر، كما في قوله:

لوجوده

لونها حسرة و ارتياب

لجفون

غرقت في مياه الوداع

لأيد

كل ما فعلته قيود

لنجوم تفك القصائد أزرارها

لتحيي عري المساء.[2]

فتشكل الترسيمة:

..... (المخطط)

و كان حرف الجر "ل" قسم اللوحات الأربع بطريقة إنسانية، و قام بتخصيص كل لوحة على حده لتلتقي جميعها في هذا التخيص[3].

[1] علاء الدين رمضان السيد ظواهر فنية في لغة الشعر العربي، لحديث، منشورات اتحاد الكتراب ، العرب ، دمشق، د ط، 1996، نقلا عن رواية يحياوي ، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، ص 225.

[2] أدونيس، الكتاب 1، نقلا عن م ، ن ، ص 22.

[3] ؟أنظر، رواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، ص 226.

نجد كذلك تكرار آخر و هو تكرار الصيغ مثل قول الشاعر:

لا قتال ، إذ لم يكونوا هم البادئين.

و لا تقطعوا الماء عنهم.

و تقتلوا مديرا جريحا.

و لا مثلة بقتيل.

و لا تكشفوا عورة، و لا تهتكوا أي يستر.

و لا تدخلوا دورهم دون إذن.

و لا تأخذوا ما لم في البيوت...[1].

فالشاعر هنا لم يعتمد على تكرار الحروف في هذا النص بل تجاوزها إلى تكرار الصيغة لا + فعل مضارع " لا تقطعوا " و " تقتلو" و " تكشفوا" و " لا تدخلوا" و " لا تأخذوا".

فالظاهرة تكرار الصيغة، تبين لنا لمسات الأسلوبية المتحدة، داخل التراكيب الشعرية، ز كيف عمد التجديد الشعري غلى استغلال أدق البيانات مع استثمار طاقات اللغة، فتكرار الأداة " لا" في هذا النص ليست مجرد أداة ربط ، بل هي بنية دلالية تكشف عن الواقع ، و تبين موقف الشاعر منه[2].

إن التكرار ظاهرة إيقاعية ، إلا أن الشاعر في تكراره هذا يريد أن يهدف و يصل إلى معنى دلالي ، فالإيقاع و دلالة جانب من جوانب التكرار و لا يمكن الفصل بينها.

[1] أدونيس الكتاب 1، نقلا عن : رواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، ص 229.
[2] أنظر: رواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة ، ص 229.

5-5- الغموض:

ظاهرة الغموض الشعري هي حالة من حالات اختفاء الدلالة أو كونهما، و الغموض يقتضي وجود أكثر من معنى يكون أحد هذه المعاني أكثرها ظهورا و بيانا من غيره ، كما أن الغموض يقابل الوضوح، "و الغموض الشعري من الظواهر النقدية التي أدركها النقد العربي منذ عهد مكبر، و النقاد العرب الذين تنالوا ظاهرة الغموض، كانوا متفقين على اهمية هذه الظاهرة في الأسلوب الشعري، و أثرها الجمالي، و كان التمييز بين الغموض و التعقيد واضحا إلى حد أن النقاد عامة يعدون الأول من ملامح عبقرية الشاعر، فيما يعتبرون الثاني ضربا من اختلال النسيج الشعري و استكره الألفاظ بوضعها في غير موضوعها"[1].

بناءا على ما سبق نلاحظ أن الغموض في الشعر يجعل النص ضبابيا قابلا لاحتمالات عدة، و ذلك أن المتلقي يفهم معنى دون المعنى المقصود.

يدين القرطاجي إلى من سبقه من النقاد في تبني الرؤية النقدية من حيث الرؤية الفنية للغموض الشعري ، التي تجعل وضوح المعنى و قرب المأخذ معيارا لجودة الشعر و علو شأنه قياسا على شعر القدماء، تتجلى رؤية القرطجاني تلك في مواضع كثيرة منها ما يحذر منه الشعراء من إحالة معانيهم إلى القصص غير المشهورة ، إذ يقول: " و إن لم تكن مشهورة ، فإن ذلك لا يستحسن"[2].

[1] مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، دار الفكر للنشر و التوزيع، البصرة، ط1، 2013 ، ص 349.

[2] جازم القرطجاني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تج محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1986 ، ص 188، نقلا عن مسلم حسب حسين الشعرية العربية، ص 354.

بناءا على ذكرناه يتضح لنا أن ظاهرة الغموض من حيث الرؤية الفنية، تجعل المعنى واضحا، مما جعل للشعر جودة و علو.و يغز و القرطجاني الغموض إلى وجوده عديدة منها ما يتعلق بالألفاظ منها ما يتعلق بالمعاني ، ذلك ان كل معنى غامض، و عبارة مستغلقة و غموضه و استقلال عبارته راجعان إلى تلك الوجوه.

أ- الغموض المرتبط بالمعاني:

- أن يكون المعنى في نفسه دقيقا بعيدا لغور فيحتاج إلى فهم و تأمل.
- أن يكون المعنى قد بني على مقدمة في كلام قد صرف الفهم عن الالتفات إليها بعد حيزها من حيز ما بني عليها أو تشاغله بمستأنف الكلام.
- أو يكون المعنى متضمنا إلى إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف، و غير ذلك من أنحاء التضمين.
- أو يكون بعض ما يشتمل عليه المعنى باعثا على انصراف الخواطر في فهمه غلى وجوده من الاحتمالات.
- و ق د يكون الكلام قد أخل ببعض أجزائه، و لم يستوف أقاسمه ، و ذلك كأن يكون المعنى مرتبا على معنى آخر لا يمكن فهمه و تصوره إلا به، و منه أن " يكون المعنى
- منحرفا بالكلام و غرضه عن مقصده الواضح، معدو لا إليه عما أحق بالمحل منه"[1].

[1] حازم القرطجاني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح محمد الحبيب الخوجة ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص 172، 173.

- إذن هذه هي وجوه الغموض المرتبطة بالمعاني، و سنتطرق للحديث عن الغموض المرتبط بالألفاظ.

ب- الغموض المرتبط بالألفاظ:

- أن يفصل بين أجزاء العبارة بفاصل أجنبي.
- أن يقع في الكلام تقديم و تأخير أو يتخالف وضح الإسناد، فيصير الكلام مقلوبا كقول الفرزدق:

و ما مثله في الناس إلا ممتعا أبو أمه حي أبوه بقاربه [1]

- أو تكون العبارة مفرطة في الظول، فيتراخى بعض أجزاءها عما يستند إليه و ما هو منه بسبب.
- أن ترد " أجزاء العبارة في صورة فصل، بينها يراد بها الوصول أو عكس ذلك، و قد يقع ذلك من فرط الإيجاز الذي يكون بقصر أو هدف"[2].
- يتضح لنا من خلال ما ذكرناه نستخلص أن القرطجاني في هذه التصنيفات لا يفرق بين الغموض و التعقيد و يعدها شيئا واحدا، و خفاء المعنى فيما يتعلق بالوجوه المتعلقة بالمعاني هو الغموض ناجم عن بنية المعنى نفسه، أو أسلوب الشاعر في التعبير، و ما يرجع من وجوه خفاء المعنى إلى الألفاظ فهي أدخل إلى التعقيد و هي من القضايا التي تناولها كتب البلاغة.

[1] التفتزاني، 20 ، الديوان ، 1، 108، نقلا عن حازم القرطجاني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 187.
[2] حازم القرطجاني ، مناهج البلغاء و سراج الأدباء، ص 187.

- اتخذت ظاهرة الغموض الشعري عند عبد القاهر الجرجاني مستوى راقيا على صعيد التنظير و الإجراء ، لما اتسمت به رؤيته النقدية من عمق التحليل و بعد الأفق الفكري الذي يكتشف عن البنية اللسانية لتلك الظاهرة و آليتها الأسلوبية التي يحكمها نظام معقد من العلاقات اللغوية القابلة للتفكيك عبر عملية التأويل ، و لبلوغ الدلالة الشعرية. إضافة إلى هذا فإن عبد القاهر الجرجاني كان ناقدا من الطراز الأول، عارفا بخفايا النفس و ميولها إزاء جماليات اللغة الشعرية، و لما كانت المعاني الشعرية متفاوتة من حيث الوضوح و الخفاء بحسب أساليب الشعر و أغراضه، فإن لفهمها و إدراكها، و أما ما كان من الشعر أكثر دقة و نظافة ، فيكون " امتناعه عليك أكثر و إباؤه أظهر و احتجاجه أشد"[1].

و من خلال ما ذكرناه يتضح لنا ان المعاني الواضحة تحتاج إلى مستوى من الجهد العقلي لفهمها و إدراكها.

يورد الجرجاني أمثله تؤيدها يذهب إليه من علو شأن الغموض، الذي يحجب المعاني لما له من مزية الدقة و اللطافة ، كقول المتنبي:

فإن تفق الأنام و أنت منهم فإن المسك بغض دم الغزال.

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 139، نقلا عن مسلم حسب الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، ص 359.

و قول النابغة الذبياني:

فإنك كالليل الذي هو مدركي و غن خلت أن المنتأى عنك واسع

و قول إمرئ القيس:

و قد اغتدى و الطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل[1].

من خلال هذه الأمثلة يتضح لنا أن الشعر القديم يمتاز بخاصة الغموض على مستوى الألفاظ، و لفهم معانيه يتطلب شحن طاقات الذهن لكشف حجب الخفاء.

عملية الإبداع عملية غامضة إلى درجة التعقيد " و الغموض هو خاصية جوهرية في التفكير الشعري لا في التعبير الشعري و هو طبيعة من طبائع هذا التفكير الذي يضرب بسهامه في دواخل الأشياء لا القفز على سطوحها المرئية"[2].

من خلال هذا يتضح لنا أن الغموض خاصية من خصائص الكتابة و الإبداع الشعري، كما أن مسألة التفكير في القصيدة مسألة غامضة، و هذه الظاهرة هي طريقة في التفكير و ليست في طريقة التعبير.

إذا كانت القصيدة عند شعراء الحداثة ضد الشعرية، فإن أدونيس يعترف بشرعية الغموض في الشعر و هو يدرك جيدا فحوى هذه المشروعية و هذا ما عبر عنه بقوله: " إني ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا لا عمقا ، إني كذلك ضد الإبهام الذي يجعل من

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 139، نقلا عن مسلم حسب حسين الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها ، ص 359.

[2] بشير تاوريرت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس في المنطلقات و الأصول و المفاهيم، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 1، 2009، ص 32.

القصيدة لهفا مغلقا، إن زهرة أكملت تفتحا تبتهج ، لا لكنها تغري، الشيء الذي يوضح أي لن يعد يحظي إلا الوضوح "[1].

من خلال هذا القول يتضح لنا أن أدونيس يرفض القصيدة الواضحة التي لا عمق فيها، كما يرفض القصيدة المبهمة و الغامضة التي تجعل القارئ و بأنه في كهف مغلق، و هذه بعض الأمثلة حول الغموض:

ما أنشد ابن العباس عن سلمة عن القراء[2].

إذا ما قيل أي الناس شر فشرهم بنو يتلمظان.

حيث جعل كلمة يتلمظان اسما لرجل.

يقول النابغة الذبياني:

فبت كأني ساوتني ضيئلة من الرقش في أنيابها السم نافع

يسهد من ليل التمام سليما لحلي النساء في يده قعاقع

تتادرها الراقون من سوء سمها تطلقه طورا و طورا تراجع [3]

فهذه الأبيات توحي إلى سوء حالة النابغة و شدة معاناته، التي تفهم من وراء ألفاظه و تعابيره.

و خلاصة على ما ذكرناه عن الغموض و التعقيد نتوصل غلى ان هناك فرق بين الغموض و التعقيد هو أن الغموض عوا خفاء المعنى وراء آلية من آليات التعبير البلاغي ،

[1] م ، ن ، ص 32-33.

[2] الأنباري ، الأضداد، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت 1407، نقلا عن مسعدين عيد العطري، الغموض في الشعر العربي، مكتبة الملك فهد الوطنية ، تبوك ، ط 2، 1970، ص 14.

[3] النابغة الذبياني، الديوان ، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر ، ط1، د ت، ص 34.

كالاستعارة و الكناية و المجاز ، إذ تترابط الدلالات ترابطا منطقيا يحيل بعضها إلى بعض ، حتى تكشف العبارة عن دلالتها المتوخاة، أما التعقيد أما التعقيد فإنه شكل من أشكال النزياحات الشاذة، عن معيار اللغة و بنيتها النحوية، و هكذا ما يفقد الدلالات ترابطها المنطقي، يؤدي إلى أيكون الانتقال من معنى إلى أخر انتقالا تعسفيا يحول دون إمكانية تصور المعنى على ما ينبغي أن يكون عليه من البيان و الوضوح.

5-6- المجاز:

يعد المجاز من روائع علم البيان مثله مثل الاستعارة و التشبيه و الكتابة و المجاز فرع للحقيقة.

إن مفهوم المجاز يحيل إلى مفهوم الحقيقة و هما أسلوبان أجرائيان يمثلان نمطين من أنماط الأداء اللغوي، و هما مراد فإن لمفهومي اللغة و الكلام.

و الأسلوب الحقيقي أو الجاري مجرى الحقيقة، هو أسلوب الذي " نتصل منه إلى الغرض بدلالة الفظ وحده " [1] أي حين تستخدم اللغة استخداما يؤدي دلالتها الوضعية، و هذا يعني أن العبارة لا تحمل سوى دلالتها السطحية المعجمية.

أما الأسلوب المجازي فهو الذي " لا تصل منه إلى الغرض بدلالته الفظ وحده و لكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، و مدار هذا الأمر على الكناية و الاستعارة و التمثيل"[2].

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د ط، 1992، ص 262.
[2] م ن، ص 263.

بناءا على ما سبق يتضح لنا أن الأسلوب الحقيقي يفهم قصده بدلالة اللفظ، فلا وجود لمعنى مجازي فيه، أما الأسلوب المجازي فإنه يستعمل عبارات ألفاظ مجازية لتشبيه و الاستعارة، و هذا ما يضفي على اللغة طبعا زخرفيا جماليا.

تحظى الاستعارة بأهمية خاصة في نظرية الجرجاني الأسلوبية، بوصفها جزءا من المجاز و مكونا بنائيا جوهريا من مكونات الشعرية، فمن خصائصها التي توجب لها الفضل المزية " أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، و تجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر ... و صادفتها نجوما هي بدورها وروضا هي زهرها."[1]

من خلال هذا القول يتضح لنا أن الاستعارة مكون وجزء من أجزاء المجاز، كما أن هذا الأخير يشمل أيضا الكناية و التشبيه، و هذا مثال عن الاستعارة.

مسرة في قلوب الطيب مفرقها و حسرة في قلوب البيض و اليكب

و أيضا: تجمعت في فؤاده همه مك فؤاد الزمان إحداهما.

يجاري الأمدي جمهور الشعراء فيما اعتادوا عليه في الاستعارة ، إذ كانت العرب تستعير المعنى إذا كان يقاربه أو يناسبه آو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه، فتكون الفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له و ملائمة بمعناه ، نحو قول امرئ القيس:

فلت له لما تمطي بصليه و أورد و أعجازا و ناء بكلكل.

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمود محمد شاكر ، دار المدني، جدة ، د ط، 1991، ص 37.

فيقول: " و هذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، لشدة ملائمة معناها لمعنى استعيرت له"[1].

من خلال ما ذكرناه مما سبق يتضح لنا أن الصورة الشعرية عند الأمدي ينبغي أن تتضمن علاقة المشابهة أو السببية بين عنصري الصورة، فالصورة التي رسمها أمرئ القيس قرينة من الحقيقة كما وصفها الأمدي ، فهي صورة حسية شديدة الشبه بما استعيرت له.

يرى الأمدي أن حدود الاستعارة معلومة ، و أن للاستعارة حدا تصلح فيه فإذا تجاوزته فسدت و قبحت ، فما تجاوز ذلك من الاستعارات فهو ردي و لذلك يرى قول أبي تمام من ردئ الاستعارات و قبحها:

لم تسق الهوى ماءا أقل قذى من ماء قافية يسقيكه فهم

و على هذه الاستعارة الامدي تلك الصورة بقوله: فجعل للقافية ماء على الاستعارة ، فلو أراد الرونق لصلح لكنه قال يسقيكه ففسد معنى الرونق.[2]

يعد أبي العباس المبرد أول من تناول مستويات الوصف الشعري و التصوير المعتمد على التشبيه، رغم أنه لم يعتمد على مبادئ نقدية في تصنيفه تلك المستويات من الوصف و التصوير ، فإنه كان يعتمد على الذوق و الخبرة اللغوية كما كان في مؤسسي الواقعية الموضوعية في الشعر ، فقد كان يرى أن " أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه ، و أحسن منه ما أصاب به الحقيقة"[3].

---

[1] أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري ، تح أحمد صقر ، نقلا عن مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ز مفاهيمها و اتجاهاتها ، ص 309.

[2] م ن ، ص ن .

[3] المرزباني الموشح في مأخر العلماء على الشعراء، د ح على محمد البجاوي، نقلا عن مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، ص 298.

بناءا على هذا القول يتضح لنا أن أحسن الشعر ما قارب في تصويره للواقع و أحسن منه ما عبر عن حقائق الأشياء، و صورها كما هي و على هذا الأساس يبني المبرد التشبيه إلى أربعة أنماط:

الأول: التشبيه المصيب: و هو ما جاء مقاربا للصورة للموصوف و يتميز بأنه مفهوم المعنى، مثل قول أمرئ القيس:

كأن قلوب الطير رطبا و يابسا لدى وكرها العناب و الحشف البالي.

- **الثاني: التشبيه المحمود.**
- **الثالث: التشبيه المتجاوز المفرط:** و منه قول الشاعر:

و إن صخرا لتألم الهداة كأنه علم في رأسه نار

و كذلك قول الخطيئة:

و إن نظرت يوما بمؤخر عينها إلى علم بالغور قالت له بعد

- **الرابع : التشبيه البعيد:** و هو الذي لا يقوم بنفسه ، يعني بذلك أن دلالته لا تعرف من السياق، لان الشاعر لم الدلالة الأظهر، إنما أراد المعنى البعيد، كما في كلمة (الحمار) ، فقد أراد بها دلالة الصبر و قوة التحمل[1].

في قول الشاعر:

بل لو رأتني أخت جيراننا إذ أنا في الدار كأني حمار

بناءا على ما سبق يتضح لنا أن النوع الأول من التشبيه مقارب أكثر للواقع أما النوع الثالث فنجد فيه إفراط في التصوير.

[1] أبو العباس المبرد، الكامل في اللغة و الأدب، نقلا عن م س ، ص 299.

خاتمة

خاتمـة:

في نهاية هدا البحث خرجنا بجملة من النتائج . مثلت لب الدراسة جاءت موزعة بين المدخل و خواتم الفصلين، نتوقف على أهمها و هي كما يلي:

- يعد مصطلح الشعرية من المصطلحات الأكثر تداولا و حضورا في الدراسات الغربية و العربية المعاصرة على حد سواء ، لكن رغم ذلك يظل هذا المصطلح –نتيجة لاختلاف الباحثين في تحديد مفهومه – مستعصيا على التطويق والإحاطة.
- كان النقاد العرب القدامى أقرب إلى تناول قضايا الشعرية، و إن لم يرد ذلك في شكل جلي.
- تعددت الفروق بين الشفاهية و الكتابية ، إلا أن الشفوية شكلت السمة البارزة في الثقافة العربية القديمة.

–تعد الشفوية المظهر الأبرز الذي بإمكان الباحث أن يستند إليه في أي محاولة لاستجلاء وتحديد معالم الشعر القديم خاصة منه الجاهلي .

–حظيت الرواية الشفوية للشعر الجاهلي بكثير من الاهتمام في الدراسات النقدية الغربية و العربية، و تقترن دراسة طريقة النظم الشفوي بالتحقيقات التي توصل إليها ميلمان باري و ألبرت لورد حيث طبقا في نظريتهما القالب الصياغي مثلما فعلا على الشعر الملحمي

- نشأ الشعر الشفوي في ظل ثقافة سماعية ، و ظل يتداول شفويا لزمن طويل.
- ارتبط الشعر الجاهلي الشفوي بالغناء و خاصية الإنشاد، و هذا ما أدى إلى التركيز على أولية الإيقاع.

- تعد الذاكرة و الإسناد أهم الوسائل التي استطاع بها العرب حفظ الشعر الجاهلي من الاندثار والضياع، و قد كانت الرواية –ضمن هذا المساق– ركنا ركينا استند إليه العرب في مسعاهم لحماية الشعر القديم من النسيان ، وهذا على الرغم من السلبيات التي شابت هذه الطريقة ولنا أن نذكّر هاهنا بما أصاب الشعر القديم من انتحال واختلاق عليه ، هذا بالنظر إلى قصور وعجز الذاكرة الفردية والجماعية عن استيعاب كل المدونة الشعرية بضخامتها.
- تعد كل من القوالب الصياغية و وحدة البيت أو ما يعرف باستقلال الأبيات و الإيقاع و خاصية الوزن و القافية من مميزات الشعر الشفوي الجاهلي.
- تعد الرواية دافع بعض النقاد الغربيين إلى الشك في صحة الشعر الجاهلي ، و هو الأمر عينه الذي أدى ببعض الباحثين العرب الذين نهجوا نهج الغربيين كالأديب المصري طه حسين ، إلا أن هناك من الباحثين من ذهب مذهبا آخر ونفى أن يكون الشعر الجاهلي منحولا كله .
- الكتابة في معناه اللغوي عبارة عن جمع حروف لبعضها البعض.
- ارتباط الكتابة بمفهوم الشعر باعتبارهما عنصرين مكملين لبعضهما البعض.
- إن الكتابة مرتبطة معروفة منذ الجاهلية و الدليل على ذلك النقوش و الأشعار التي يرددها الشعراء حول الكتابة و أدواتها.
- رغم معرفة العرب للكتابة في عصر الجاهلية إلا أنهم لم يستخدموها كثيرا لأنهم اعتمدوا أساسا على المشافهة في نقل ثقافتهم و أشعارهم .

- تطور القصيدة العربية من حيث البناء و المضمون خاصة في العصرين العباسي والإسلامي
- يعد القرآن حدثا و انقلابا جذريا في حياة العرب، كما أنه النص القرآني يعد نصا كونيا روحيا و فكريا و يعد أيضا أساس الحركة الثقافية الإبداعية.
- الربط والانسجام الذي يمنحه التدوير لأبيات القصيدة العربية.
- اعتماد الشعراء على القافية التي تمنح الأبيات نغما موسيقيا.
- الدور الذي لعبه التكرار في منح النص الشعري إيقاعا مهما.
- يعد الغموض خاصية جوهرية في الشعر و الذي يقتضي وجود أكثر من معنى.
- من خصائص و ابدلات الكتابة الشعرية المجاز وتعد الاستعارة جزءا من المجاز و ممونا جوهريا من مكونات الشعرية.

يبقى بحثنا هدا يشوبه النقص لان هناك عدة اشكاليات طرحت حول الموضوع، ولقد حاولنا في هذا البحث التوصل الى بعض الاجابات التى قد تساعد الباحثين الجدد، وكذلك نجد ان هذا الموضوع يحتاج الى دراسات متعددة وعميقة، فكلما اتى باحث جديد يحاول الاجابة عن بعض الاسئلة السابقة، كما انه يجد نفسه امام تساءل جديد يفتح له المجال للبحث والتعمق والذي قد يولد افاق جديدة للباحث القادم والذي سيبدا من النقطة التى توصل اليها الباحث السابق.

قائمة المراجع

قائمة المصادر و المراجع

المصادر:

- إبن منظر، لسان العرب، عامر أحمد حيدر، مر عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، مج 13، 2003.
- المعجم الموحد لمصطلحات الأدب المعاصر، المنظمة العربية للتربية و الثقافة والعلوم، مطبعة الأمنية، الرباط، د ط، 2015.

المراجع:

- أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط2، 1985.
- أدونيس، الثابت والمتحول بحث فن الإبداع والإتباع عند العرب، ج4، دار ساقي، بيروت، لبنا، ط8،2008.
- أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة و الشعر، تح على محمد البخاري ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1986.
- الجاحظ الحيوان، شاعر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1956.
- سعيد بوفلاقة، الشعريات العربية، في النقد العربي دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2013.
- حسين ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقانة في الأصول والمنهج والمفاهيم المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994.
- حازم القرطجاني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، محمد الحبيب بن خوجة، تونس، د ط، 1996.
- علي أحمد الخطيب، الشعر الجاهلي بين الرواية والتدوين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2013.
- نور الين السد، الشعرية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995.

- فضل بن عمار العماري، الشعر و الغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية، مكتبة التوبة، الرياض، د ط، د ت.
- جيمس مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، تر فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، ط1، 1987.
- رواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، رسالة دكتوراه جامعة تيزي وزو.
- مسلم حسب حسين، الشعرية العربية وأصولها ومفاهيمها واتجاهاتها منشورات ضفاف، دار الفكر والتوزيع، ط1، 2013.

المجلات:

- أحمد قنرشة، النظرية الشفوية وتطبيقها على الشعر الجاهلي والشعبي من خلال نماذج مختارة، مجلة أفاق علمية، دورية نصف سنوية، ع7، المركز الجامعي تمنراست، الجزائر، جويلية، 2012.
- محمد رضا خضري الخطيب البغدادي بين الشف من خلال كتابة تقييد العلم، مجلة الجامعة، ع 3و4، مج 29، دمشق، 2012.
- خولة مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، ع 9، الجزائر، 2013.

الفهرس

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ
مدخل : مصطلح الشعرية 1
أولا : مصطلح الشعرية في الدراسات الغربية 1
ثانيا : مصطلح الشعرية في الدراسات العربية..... 6
بين الشفاهية والكتابية 10

الفصل الأول : الشعر الشفوي الجاهلي

1- مفهوم الشفاهية 18
أ- المعنى اللغوي 18
ب- المعنى الاصطلاحي 91
2- نظرية الرواية الشفوية للشعر الجاهلي..... 20
2-1- حول صحة الشعر الجاهلي 26
2-2- نظرية لورد وباري 31
3- خصائص الشعر الشفوي..... 34
3-1- القوالب الصياغية 35
3-2- وحدة البيت 43
3-3- أولية الايقاع 44
3-4- خاصية الوزن والقافية..... 46

الفصل الثاني : تأثير الكتابة على القصيدة القديمة وتطورها

1- مفهوم الكتابة..... 52
أ- لغة 52

ب- اصطلاحا 53
2- الكتابة في العصر الجاهلي 55
3- تطور القصيدة العربية القديمة..... 58
3-1- بناء القصيدة..... 58
3-2- تطور القصيدة في العهد الاسلامي و الأموي 61
3-3- تطور القصيدة في العهد العباسي الأول..... 66
4- الرؤية الكتابية للوجود..... 71
5- الشعر و ابدالات الكتابة..... 74
5-1- تجاوز العروض الايقاع 75
5-2- التدوير 78
5-3- القافية 80
5-4- التكرار..... 82
5-5- الغموض 85
5-6- المجاز 91
خاتمة..... 96
قائمة المصادر و المراجع 98
الفهرس