أ/ عـــــلي دُغــمان

جامعة محمّد خيضر

بســكرة ــ 07000

عنوان المداخلة:

في النظريّة النقديّة القديمة
من الفعاليّة المركزيّة إلى الهامشيّة
"فعل القراءة نموذجًا"

مفتتـــح:

تُوِّجت جهود القراءة، في ظلّ المركزيّة النقديّة القديمة، بتبنّي نظريّة شعريّة اِتُّفق على تسميتها بنظريّة "**عمود الشعر**"، اِهتمّت بِنَمْذَجة النص الشعري اللاحق وتَوْقِيع هُوِيَّته بما يتماشى وإملاءات التجربة الشعرية للنص الأول؛ المتعالي، أو"**القصيدة الإطار**" بصفة أصبح معها النص اللاحق مجرد نُسخة مُشوَّهة عن الأول. وبما أنّ النص اللاحق يُؤمن بمشروعية التجريب، وبما أنّ التجريب يلتمس فعاليته إثر اِجتراره وامتصاصه وحواريته غير المشروطة والمستمرة للنصوص السابقة قصد تَكْمِلَةِ هويته الفنية ــ الجمالية فهو، على ذلك، يستلزم نوعًا من القراءة يَتَفَوَّقُ على نفسه، يَتَفَوَّقُ على الأعراف الشعرية

النقدية؛ نوعًا من القراءة يمنح نفسه مشروعية الاستمرار والبقاء بأنْ يُعيد كتابة نظريته النقدية كلّما اِنفتح على تجارب نصية جديدة. وبما أنّ هذه النوعية من القراءة؛ من الفعالية غير موجودة في تلك الفترة، أو على الأقل تُعَدُّ هامشية من حيث فعاليتها مقابلة مع القراءة المركزية التي رسمت الحدود الجنوسية للنظرية النقدية لتلك الفترة، وبما أنّ المركزية النقدية تعتقد بموت الأسْلبة الشعرية مع الزمن؛ وأنّ هذا الاعتقاد اِشْتُبه بهوية راديكالية ذات طابع سلطوي ــ عدائي ينزع لحب التملك، نتج إثر فشل مشروعها في القراءة؛ قراءة النص الشعري، وذلك حين اِنغلقت على نفسها ولم تجارِ النص في حركته التطورية المُنفتحة على الزمن والرُّؤَى التجريبية المُستَمِرة؛ فكلّ محاولة للتجريب، للإبداع، للخروج عن المألوف، هي محاولة لتشويه النص المتعالي، على نحو التوقيع الذي كتبه ابن الأعرابي أسفل نص أبي تمام: "**إنْ كان هذا شعرًا فما قالته العرب باطل**"[1]، بل هي، في حقيقة الأمر، محاولة مستمرة لإرباك، لاستفزاز القراءة المركزية؛ لأنها تعجز عن مجاراة النص الجديد وبالتالي إنتاجه؛ كتابته برؤى **اخــ(ت)ــلافية** تتكرر بتكرر نشاط القراءة.

وبما أنّ "**أدب الهامش هو كلّ أدب ينتج خارج المؤسسة سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو أكاديمية،**"[2] فكلّ نص شعري لاحقٍ يتداخل مع آخر سابقٍ له إذا لم يتجاوزه، بمعنى يتفوق عليه من جهة الأسْلبة أو الرؤيا أو كليهما معًا، فهو دونه مرتبة؛ لأنه لم يتكيف مع أعراف القراءة التي رسمت حدودها المركزية النقدية وعليه لنْ يُتبنَّى صوته "**وقد تُسلط عليه الرقابة والمنع إذا ما بدا عليه أنه يتجاوز الخطوط الحمراء المُنبه عليها،**"[3] وبالتالي سوف يُعدُّ أدب هامش كونه "**يقع بعيدًا عن الرعاية والاحتضان بل ويجري العمل على نبذه واستبعاده من دائرة الضوء.**"[4] من هنا ينتج دور القراءة الفاعل في الحركة النقدية إذ يحاول كتابة التجربة الشعرية اللاحقة بوصفها **اخــ(ت)ــلافًا**، أي كونها تجربة شعرية جديدة تتلمس فرادتها؛ هويتها، من منطلق التجريب؛ البحث عن أدواتها الرؤيوية والجمالية الفعّالة عبر اِنفتاحها المستمر على التجارب السابقة، وليس كونها نسخة/ تجربة شعرية أخرى تتكرر عن الحدث الأصل/ النص السابق المُثْبَت في زمن الشعرية. لكن حدث العكس، على مستوى سلم

الشعرية الزمني، فقد اِنتهى مشروع القراءة المركزية بالفشل حين تقرر التأريخ للتجربة الشعرية؛ كتابة السيرة الذاتية للمُنْتَج الشعري الجديد بأدوات ورؤى متجاوزة، منذ الزمن الشعري لبشار بن برد ووصولاً إلى نصية المعري، بحثًا عن صورة النص النموذج عبر تكرارية النصوص اللاحقة ليس للكشف عن شعريتها إنما للتأكيد على دونية النص اللاحق في مقابل تعالي النص الشعري للزمن الأول . فحدث أنْ صُودِرت تلك الأصوات، بسبب مخالفتها لأعراف المركزية الشعرية والنقدية، وحُكِم على تلك النصوص بالهامشية، رغم بعض القراءات المُنْصِفَة، ونظرًا لتقطع صوتها طيلة تنامي الخط الزمني، في مقابل اِتساع أو حضور التلقي الرؤيوي للنظرية النقدية القديمة، إضافة إلى اِفتقارها لصفة الكثافة فقد غُيِّب صوتها قسرًا، وحُكِم عليها بالهامشية أيضًا، فقد أكدت النظرية النقدية حضور القراءة المركزية عبر التأكيد على دورها **(الفاعل)**؛ الذي تُؤكده هيمنتها المطلقة، على مستوى التنظير والإجراء النقديين رغم فشل هذا الدور **(الفاعل)** في إنتاج تصور نقدي يكتب أو يُعيد كتابة التحولات الشعرية للنصوص الجديدة. هذا التراوح بين المركزية والهامشية لفعالية القراءة، هو موضوع قراءتنا التفكيكية.

I ــ فعل الاخــ(ت)ــلاف:

لم يقتصر جُهْدُ المركزية النقدية على محاولة اِستيعاب الظاهرة الشعرية في أبعادها المعيارية والشكلية البلاغية فقط، بل تعداه إلى محاولة توقيع النص الشعري، بصيغة الجمع، ليس بهويته النصية كونه هو حقًّا، إنما بحسب هيمنة الانفعال النفسي على نسيجه وانتشاره طيلة تنامي النصوص، ومن ثمّ، اكتمال الرؤيا الشعرية للنص في حَدِّ ذاته، بحيث صار من قبيل العرف النقدي إلصاق صفة **المتلازمة الانفعالية ــ Syndrome émotionnel** بالنص حتى يتأكد حضوره الفعلي من ورائها، وغيابها سوف يُؤكد غيابه. وعليه كُتِبَ على بوابة المركزية النقدية العبارة الآتية:

"**كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كلب. وزاد قوم: وجرير إذا غضب[...] وامرؤ القيس إذا ركب.**"[5]

فهل ينبغي أنْ يُقرأ النص؛ بمعنى أنْ يُكتب كون الصوت الشعري هو المُحَدِّدُ لرؤيا النص/ المُنْتَج الشعري؟

أو العكس، أي أنّ النص/ المُنْتَج الشعري هو المُحَدِّدُ للصوت الشعري؟

الحقيقة أنّ الرؤيا المركزية للنظرية النقدية، القديمة، تشكلت مبادئ قراءتها بالتعالق مع معطيين اِثنين هما:

I ــ 1 ــ <u>النص الصوتي</u>:

إنّ طبيعة المُنْتَج الشعري وجدانية؛ غنائية؛ وليدة اِنفعال نفسي؛ فالشعر "**ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع**"[6]، فهو على ذلك يعتمد على ظاهرة الإلقاء الذي يُوَسِّع من دلالاته بأنْ يمنحه الصوت؛ هندسة الحيز الإيقاعي، الذي يُفَجِّر شعرية النص، فينفتح على أبعاد جمالية غير مُتَوَقَّعة، على نحو حركة "**النبر**" المُنْتَشرة على مستوى الفاتحة النصية لرائية لابن عبدون: **(البسيط)**

الدَّهْرُ يَفْجَعُ بَعْدَ الْعَيْنِ بِالأثَرِ فَمَا البُكَاءُ عَلَى الأشْبَاحِ، وَالصُّوَرِ؟[7]

تتركز قوة النبر، أولاً، على مفردة "**الدهر**"؛ كونه البؤرة الدلالية التي تنتشر منها الرؤيا الشعرية للنص، ثم تتراوح مع التنامي الجزئي للدلالة عبر التراتبية الموقعية للمفردات: "**يفجع**"، "**العين**"، "**الأثر**"، ومع كلّ مراوحة موقعية ينقص تركيز النبر من القوة إلى الثانوية[8] إذ تهدف حركة توزيع النبر إلى تشتيت ذهن المتلقي، وعليه فإنّ خيبة التوقع وحدها من سوف تُهَيْمن على اِنفعالات التلقي وتُحَدِّد طبيعة التأثر لديه، وهي، في الوقت نفسه، من وَقَّع النص الشعري بهويته الغنائية.

I ــ 2 ــ <u>النص الزمني</u>:

إنّ الانحدار السلالي لمفردة "**شاعر**" يُؤكّد أنّ اشتقاق المفردة يرجع إلى الانفعال، العاطفة؛ لأنّ الشاعر "**يشعر بما لا يشعر به غيره**"[9] وبما أنّ طبيعة العملية الشعرية تبقى

إلقائية، على الأقلّ من منظور المركزية النقدية لتلك الفترة، فالصوت الشعري محكوم بحتميتين:

I ــ 2 ــ 1 ــ <u>المادية</u>:

فذهنية تلك الفترة تعتقد بالعقلي المحسوس، وليس بالباطني المجرد. من أجل ذلك تَجِدُ النص يلتزم بالانتقال التراتبي من صورة إلى أخرى بشكل محسوس ومعقول تكون بمثابة تمهيدات مُسلم بها طيلة تنامي خط النص الشعري، يكون بمثابة المثال العام الذي تنتشر منه أجزاء القصيدة، ويتمكن المتلقي من مجاراة صور الموضوع المتناسلة على ضوء منه.

I ــ 2 ــ 2 ــ <u>المزاجية</u>:

معروف عن الفرد العربي طباع مثل: كثرة التقلب، القلق، قلة الصبر، التطلب، والمران الصعب، إلخ. وهذه جميعها تُفسد عملية توصيل الرسالة الشعرية؛ إذ ليس من السهل إرضاء الفرد العربي ذي المزاج العصابي. فكلمة واحدة تكفي لهدم قصيدة بكاملها؛ من ذلك النقد الصبياني الذي وجهه طرفة لخاله المتلمس عند قوله: **(الطويل)**

وَقَدْ أَتَنَاسَى الهَمَّ، عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِنَاجٍ، عَلَيْهِ الصَّيْعَـرِيَّةُ، مُكْـرَمِ[10]

أو التغنّي بـــ«**قصيدة**»/ نونيّة، عمرو بن كلثوم[11] إلى حدّ الضَّجِّ بها: **(البسيط)**

أَلْهَى بَنِي تَغْلِبَ عَنْ كُـلِّ مَكْرُمَةٍ قَصِيدَةٌ قَالَهَا عَمْـرُو بنُ كَلْـثُومِ

يُفَاخِـرُونَ بِـهَا مُـذْ كَانَ أَوَّلُهُمْ يَالَلـرِّجَالِ لِشِعْـرٍ غَيْرِ مَسْئُومِ![12]

الحقيقة أنّ قراءة النص السابق تعالقية، أي يُشْتَبَهُ فيها النص بالصوت والعكس كذلك؛ بمعنى أنّ العلاقة القائمة بينهما علاقة "**تكملة ــ Supplément**" فالصوت الشعري يُكَمِّل النص/ المنتج الشعري، والنص/ المنتج الشعري يُكَمِّل الصوت الشعري؛ فالنص الشعري شيء مُكْتَمِلٌ بذاته يُضَاف له صوته، وهو، في الوقت نفسه، شيء ناقص يستكمله الصوت الشعري ليكون هو نفسه حقا، والعكس، أي إنّ الصوت الشعري شيء مُكْتَمِلٌ بذاته يُضَاف له نصه، وهو، في الوقت نفسه، شيء ناقص يستكمله النص الشعري ليكون هو نفسه حقا. وهكذا تفهم العلاقة بين النص الشعري وصوته؛ إذ تقترب من التوحد

الصوفي؛ بمعنى تماهي الصوت في النص، والعكس، أي تماهي النص في الصوت، حتى كُتِب: "**كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كلب. وزاد قوم: وجرير إذا غضب[...] وامرؤ القيس إذا ركب.**"[13] بحيث ينتج عنه نوع من القلب؛ التراوح الموقعي؛ فقد نستدلّ على الموضوع بواسطة الذات، من ذلك اِشتهار عبد الله بن مصعب بلقب «**عائد الكلب**»؛ لأنّه وصف نفسه بذلك في بيت من داليته: **(الكامل)**

مَالِي مَرِضْتُ فَلَمْ يَعُدْنِي عَائِدٌ مِنْكُمْ وَيَمْرَضُ كَلْبُكُمْ فَأعُودُ ؟![14]

وكذلك من الممكن أنْ نستدلّ على الذات بواسطة الموضوع، فلقب «**عائد الكلب**» صار بمثابة الاسم الجديد له، لا يعرف إلا به، ولم يشتهر نصه الشعري، كذلك، إلا به، حتى إنّ بعضهم، لغلبة أسمائهم الجديدة عليهم، أغفلت أسماؤهم الأصلية؛ فـ "**كذلك أبو العيال لا يُعرف له اسم غير هذا.**"[15] بحيث تَولّدت بينهما؛ النص وصوته، علاقة تبادلية تكاملية؛ فالعدول التراتبي لأحدهما **(لا)** يَهْدِمُ سلطة أيٍّ منهما بل يُوَقّع هوية أحدهما من خلال الآخر؛ إذ نتعرَّف على الصوت من خلال النص ونتعرَّف على النص من خلال الصوت، كما في بيتي أبي العيال: **(الطويل)**

وَمَنْ يَكُ مِثْلِي ذَا عِيَالٍ وَمُقْتِـرًا مِنَ المَالِ؛ يَطْرَحْ نَفْسَهُ كُلَّ مَطْرَح

لِيَبْلُغَ عُذْرًا أوْ يُصِيبَ رَغِيبَـــةً وَمَبْلَغُ نَفْسٍ عُذْرُهَا مِثْلُ مَنْجَـــح[16]

فقد بلغت العلاقة بين الصوت والنص إلى درجة التماهي، التقمص الموقعي؛ الذي **(لا)** يُلْغي الهوية بقدر ما يُثْبِتُها؛ يُوَقّع تميزها، إثر تلبس الأصوات بنصوصها الشعرية بحيث صارت الرؤيا الشعرية بمثابة تَكْمِلة لهويتهم الجديدة، وصاروا، هُمْ كذلك، بمثابة الهوية الجديدة التي تُكَمِّل نصوصهم الشعرية.

وقد نستدلّ على الذات بواسطة الموضوع؛ من ذلك بائية جرير التي هجا بها عبيد بن حصين الراعي: **(الوافر)**

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلاَ كَعْبًا بَلَغْـــتَ وَلاَ كِلاَبَا[17]

فقد سميت بـــ «**الفاضحة**»، و«**الدمّاغة**»؛ لأنّها "**تركت بني نمير ينتسبون بالبصرة إلى عامر ابن صعصعة ويتجاوزون أباهم نميرا إلى أبيه هربا من ذكر نمير وفرارا مما وسم به من الفضيحة والوصمة.**"[18] ونظرًا لاختصاص شعر جرير بالهجاء، عمومًا، تماهت الذات في الموضوع؛ فصار **(لا)** يُقال شعر الهجاء؛ نسبة لشعر جرير، بل يقال، مباشرة، جرير«**الهجاء**». ويعود السبب، في هذا التماهي، "**لمكان الشعر من قلوب العرب وسرعة ولوجه في آذانهم وتعلقه بأنفسهم.**"[19] أي انتشار نوع من التوحد ينتج بين النص؛ بهويته الجديدة، أي: **[الصوت (+) رؤيا النص]**، وبين الأثر الذي يُولّده انتشار النص في المتلقي: **(الشاعر لحظة إنتاج النص وأثناءها وبعدها)**، أي لحظة إلقاء القصيدة (+) المتلقي لحظة تلقي القصيدة إذ يستحضر نسخها السابقة: النصوص التي تُكَمِّل رؤيا القصيدة في إطارها الخاص أي النصوص التي تتكرر عنها كون القصيدة تَكْمِلة للرؤيا الكونية التي ينشدها النص الجامع؛ النص الذي لم يُكْتَبْ، أو في إطارها العام أي مجموع النصوص التي يتناص معها النص، وعلى نحو أكثر تحديدًا؛ وحدة اِنفعالية أنطولوجية، تنتج إثر اِنتشار النص لحظة تنامي خطه السردي، أي زمن الإلقاء الشعري، ولحظة اِكتمال النص، أي زمن التلقي الشعري، تتولّد بين النص والتلقي؛ **[وحدة النص الجديد (=) اكتمال الموقف الشعري(+) اكتمال الموقف النقدي]**، تعمل على تذويب المسافة؛ زاوية التبئير المهيمنة على كيفية توقيع النص؛ هوية النص بوصفه: كائنا وجدانيًا، غنائيًا، يتميز بعاطفة حية وصادقة، هذه العاطفة تستمد فعاليتها من حميمية التجربة وصدقها، وهو ما يؤكده النص الآتي:

"**كتب الحجاج بن يوسف إلى قتيبة بن مسلم يسأله عن أشعر الشعراء في الجاهلية وأشعر شعراء وقته، فقال: أشعر شعراء الجاهلية امرؤ القيس، وأضربهم مثلاً طرفة، وأما شعراء الوقت فالفرزدق أفخرهم، وجرير أهجاهم، والأخطل أوصفهم.**"[20]

وعليه نفهم التعميم الذي يُريد إليه النص السابق؛ تَلَبُّس النص، بصيغة الجمع، بصوته، وَتَلَبُّس الصوت بنصه، وَتَكْتَمِل فعالية هذا التقمص بفعالية الانفعال وَحِدَّتِه. بمعنى أنه كلما تمادى جرير في غضبه كلما أبدع نصوصًا شعرية فذّة، وكلما شعشعت الخمر في رأس الأخطل بحيث يتماهى الواقع بالحلم كلما جاء وصفه خلاقًا، وهكذا. فالمُشْتَرَك الأنطولوجي الذي يقوم بين النص والمعنى يتأسّس على الانفعال؛ فكما أنتج الانفعال النص الشعري، أنتج كذلك قراءته؛ نصه النقدي. فَكِلاَ المُنتجين؛ الشعري والنقدي، ينطلق من الانفعال ليُؤَسِّس هويته الرؤيوية؛ نصه الجديد؛ وبمعنى آخر: فالعلاقة بين المُنْتَجين: الشعري والنقدي، علاقة تَوْأمة تكاملية؛ فالنص/ المُنْتَجُ الشعري يُكَمِّل النص/ المُنْتَجَ النقدي، والنص/ المُنْتَجُ النقدي يُكَمِّل النص/ المُنْتَجَ الشعري؛ فالنص الشعري شيء مُكْتَمِلٌ بذاته تُضَاف له قراءته النقدية، وهو، في الوقت نفسه، شيء ناقص تستكمله القراءة النقدية ليكون هو نفسه حقًّا، والعكس، أي إنّ القراءة النقدية شيء مُكْتَمِلٌ بذاته يُضَاف له نصه، وهي، في الوقت نفسه، شيء ناقص يستكمله النص الشعري لتكون هي نفسها حقا. وهكذا ينبغي فهم العلاقة بين النص الشعري وقراءته؛ إذ تقترب من التوحد الصوفي؛ بمعنى تماهي القراءة في النص، والعكس، أي تماهي النص في القراءة، في حركة تبادلية تكاملية، تُريد توقيع هوية كليهما عبر محو، وإثبات هوية كليهما؛ إذ **(لا)** حضور للنص الشعري من دون قراءة، و**(لا)** حضور للقراءة من دون نص شعري.

والحقيقة أنّ هذه القراءة الانفعالية لديها مبرراتها المؤسسة؛ فنوعية: التجربة، والذهنية، والرؤيا الفنية والجمالية والكونية، والمُحَدِّدات الجنوسية للنصين: الشعري والنقدي، كلها وَقَّعَتْ مشروعية هذه القراءة وذلك باعتراف الشعرية بدورها الفاعل، واعترافها يَكْمُنُ في تسليمها لها بأوليتها في القراءة والممارسة النقدية حتى شَكَّلت مركزية اِمتدت هيمنتها قروناً مديدة على مستوى الفضاء الزمني والمكاني للنص الشعري.

ومن وجهة نظرِ **اخـــ(ت)ـــلافية**، فإنّ هذه المبررات المؤسسة التي وَقَّعَتْ مشروعية هذه القراءة، وبالتالي حققت هويتها كونها فعالية مركزية يُحَدِّدُ نشاطها المستمر تميز النص الشعري من خلال إثراء نظريته الشعرية بالنتائج الجديدة، وكذلك تحديث

النص النقدي إثر الإضافات النوعية المستمرة التي تُدخلها على فضاء النظرية النقدية كلما سمحت المعطيات النصية بذلك، هذه المبررات المؤسسة هي نفسها، من أخرج القراءة النقدية من فعاليتها المركزية إلى الهامشية، ويَكْمُنُ السبب وراء ذلك، في عجزها عن اللحاق بالنص الشعري الذي ظل يسبقها بمسافات طويلة، إثر بحثه المتواصل عن أدوات يستحدث بها وسيلته الشعرية من خلال اِستثماره للتجريب، في مقابل، وقوع القراءة النقدية في حتمية الجمود نتيجة اِنغلاقها على نفسها وَتَسَلُّطِهَا على النص الشعري الذي أرادته حبيس النص الإطار، وحرمانه من متعة المتابعة اللصيقة لحركة تطوره الفنية والجمالية، وهو في حقيقة الأمر حرمان لها بأنْ حرمت متعة التطور في حدِّ ذاته.

II ــ فعل الاخــ(ت)ــلاف:

إنّ التنامي المتسلسل لحلقة من المفاهيم النقدية الخطيرة، المتداولة في مدونة النظرية النقدية القديمة: مدرسة عبيد الشعر، الطبع والصنعة، اللفظ والمعنى، البديع، القديم والحديث، الضرورات الشعرية ونقصد بها الرؤيا **الاخــ(ت)ــلافية**؛ عيوب القافية مثلاً، والسرقة الشعرية، بهذا الترتيب التصاعدي، أي من الأخير فصعودًا إلى الأول، ثمّ تتبع المنحى المفهومي النظري الذي تخفيه كلّ قضية منفردة، الذي تتشاكل فيه مع القضايا الأخرى بصفة جمعية، إضافة إلى أبعاد الصورة النمطية المألوفة؛ بالتجسيم نفسه والكثافة، التي حاولت القراءة المركزية إيهامنا بها كلما تكرر عرضها المشهدي طيلة الأزمنة النقدية الفائتة المعروفة، سوف تكشف عن قضية مهمة جدًا من شأنها أنْ تُحْدِثَ فارقًا في الحركة النظرية لمدونتي: الشعر والنقد؛ فحضور الشعر بطابعه الاتساعي التجريبي وَقَّعَ هويته بالمركزية الجديدة، وغياب النقد/ القراءة بطابعها الانحساري المنغلق وَقَّعَ هويته بالهامشية الجديدة، ونخص بالذكر قضية: "**التجريب الشعري**".

قُدِّر لهذه الفعالية الوجودية أنّ تدفع بالنصوص الشعرية إلى قِمَّة النضج الفني الجمالي وحققت بذلك تميزها الجنوسي الذي يُعدُّ، بحقٍّ، طفرة في تاريخ الشعر؛ إذ لم يُكتب الاستمرار لهذه الخرجات الحداثية من جهة النظرية النقدية بأنْ تصدّى لها النقد

بالقراءة والكتابة بهدف تحديث مدونته النقدية وكذلك أدواته المنهجية ثمّ إنها لم تحقق لنفسها أتباعًا يَنتُج من وراء كثافتهم وولعهم الوجودي بمفاهيمها الشعرية مدرسة يُمْكِنُ لها أنْ تدفع بنظرية الشعر خطوات جريئة في تاريخ الشعر بدل التنازع المعروف بين المُنتجين الشعري والنقدي، حيث استثمرته القراءة الهامشية لصالحها واستفادت منه، ليس للتكيف معه وإعادة صياغة أطروحات منهجية جديدة تتمكّن من استيعاب الظاهرة النصية الجديدة، إنما بهدف مداراة عجزها عن اللحاق بالنص الشعري وامتلاك الأدوات المنهجية التي تُمَكِّنُها من إنتاجيتها أي كتابة النص الشعري برؤى نقدية جديدة. هذه الرؤيا الهامشية التي غدّت فعالية القراءة للمركزية النقدية القديمة سلبت الحركة الشعرية، في أغلب تقلباتها، صفات الفاعلية والدينامية والتناسل وأبقتها حبيسة الوجدانية الغنائية المحكوم عليها سلفًا، في طابعها العام، بالسردية المنفتحة؛ نتيجة تنامي سلم شعريتها بصفة خطية مباشرة، تتكرر عن النص الأول/ البؤرة ليس تَكْمِلة له حتى يكون هو نفسه حقا إنما مجرد نسخة مشوهة عنه، وهي تهمة أخرى تضاف للنص اللاحق: محدودية الأفق؛ لأنه نص يحاكي آخر وفشل في محاكاته؛ في تجاوزه، فهو محكوم عليه، كذلك، بالانغلاق الذي لا يحتمل قراءة أخرى؛ تُوقّع هويته هو وليس كونه نسخة أخرى عن النص الأول، وبالتالي فهو لا يسمح بتجديد نسغها، أي الحركة الشعرية، عبر انفتاحها المتجدد على آفاق؛ تجارب نوعية مختلفة، والاستمرارية غير المشروطة على توقعات/ كتابات مُنتِجة لها مع كل قراءة/ رؤيا جديدة. هذا الإرث المُشتبه فيه يُوقّع هوية الشعرية العربية، في أغلب قراءاتها، وهو، في المقابل، يُشكّل الميراث الشرعي لنقد العصر الحديث.

إنّ هذا التميز وُقّع من قبل القراءة الهامشية للمركزية النقدية بهوية تتلبس بجزئيات لقضايا متنوعة، الهدف منها محو النص؛ أثر النص من ذاكرة المتلقي، حيث انصبَّ تركيز المركزية النقدية على استثمار الذهنية العربية المتحفظة ضدّ كلِّ خَرْجَةٍ أو رَدِّ فعل ضدّ المألوف وتكثيفها وتجسيمها بصورة يكون التلقي من ورائها لأيِّ نص جديد مُنْبَنٍ عن هذا التصور المفتعل وليس نتيجة نصوصية تولّدت لديه عقب متابعته لتنامي النص وتأثير الإنتاجية المتبادل بينهما.

II ــ 1 ــ كينونة النص:

إنّ انفتاح النص المستمر والمتواصل على التجريب الذي هيأته له الظروف الجديدة: الأجناس، الفكر، العقائد، البيئات الخصبة والمتنوعة، التراث المعرفي والثقافي والحضاري والسياسي والتاريخي والشعبي، إلخ. ساهمت في تحديث الذهنية الشعرية وبالتالي تحديث النص في حدّ ذاته؛ بمعنى انتقال النص من الإنشاد إلى القراءة، من الحفظ إلى الكتابة، من الانفعال إلى التفكر والبحث، فقد: "**تزعزعت فيه فكرة النموذج أو الأصل، ولم يَعُد الكمال موجودًا، كما يقول التقليد الديني، خارج التاريخ. لقد أصبح الكمال في هذا العصر موجودًا داخل التاريخ. أصبح بمعنى آخر، كامنًا في حركة الإبداع المستمرة، أي في الحاضر ــ المستقبل، ولم يَعُد قائمًا في الماضي، كأنه اِبْتُكِر للمرة الأولى والأخيرة**"[21] حتى صار النص كائنًا حيًّا يتمتع بحضور ذاتي؛ يوقع هويته ويتعالى عن قراءة تلك الفترة، وهو ما سوف نتبينه في المقابلات الآتية:

II ــ 1 ــ 1 ــ الانفتاح/ الانغلاق:

إنّ انفتاح النص الشعري على التجارب الفائتة عبر اجترارها، امتصاصها، محاورتها بهدف بلوغ "**النص الكامل**"[22]؛ النص الجامع الذي يختزن في ذاكرته مجموع النصوص السابقة ليتحقق انتشاره؛ كونه تجربة شعرية جديدة تُكّمل السابقة باستحضارها؛ تكرارها؛ تجاوزها، وتكملة للتجارب الشعرية اللاحقة كونها تجربة متفردة بذاتها وحضورها، تُغْري صفة التعالي فيها بالتعالق معها. ثمّ إنّ هذا الحضور لن يتحقق إلا من خلال فعالية القراءة؛ فهي وحدها من تضمن استمرارية النص عبر الانفتاح المتواصل عليه، كتابته الاخـــ(ت)ـــلافية المتجددة في الزمن، "**وبذلك يصبح النقد إضاءة التفرد والسبق والكشف، بحيث لا يستمد أصوله النقدية من نصوص مضت، وإنما يستمدها من**

النصوص المتفردة السباقة الكاشفة ذاتها. فكل تعبير جديد يفترض معايير جديدة أي نقدًا جديدًا."[23]

إذًا، فالقراءة وحدها من يُوَقّع حضور النص، وبالتالي هويته، لكنها، في ظل المركزية النقدية، ومداراة لضعف متأصل فيها نتيجة لهشاشة أدواتها المنهجية والعجز عن التكيف مع المعطيات الجديدة التي يقترحها الواقع والتجريب، فقد اتهمت النص الشعري بالسرقة الشعرية بَدَلَ أنْ تحاول محاورته وإنتاج معنى يكون نتيجة التعالق الرؤيوي بين النظريتين الشعرية والنقدية.

II ــ 1 ــ 2 ــ <u>الجنوسة/ النثرية</u>:

إنّ التداخل الجنوسي بين الشعر والنثر حتمية أفضت إليها محنة التجريب. فبين مستحدثات الواقع المعرفي والحضاري الذي اندفعت ورائه المدنية العربية، وبين فراغ معجمه الأنطولوجي والإبستيمولوجي والإيستيتيكي الذي خلّف، في المقابل، فراغًا على مستوى معجمه الفني، أو نظرية المتخيل الشعري لدى النص المحدث. وبما أنّ الحميمية التكوينية التاريخية لكلا الجنسين؛ الشعر والنثر، تجعلهما متلازمين منذ النشأة الأولى رغم محاولات التفوق لأحدهما على الآخر طيلة تنامي نظريتهما الجنوسية، وبما أنّ التلبس بصفة المدنية، في بدايتها، منح التفوق للنثر لاحترافيته، أو تلبسه بصفة الكتابة أكثر من الشعر، من خلفية عربية، الذي هيمنت عليه صفة الأمية، فقد حاول الشعر تدارك تأخره عبر تداخله الجنوسي مع النثر؛ من ذلك استفادته من بعض فنون النثر كالرسالة والخطبة رغبة في وحدة الموضوع، وتلاحم أجزاء النص، وتسلسل معانيه، وارتباطها، وهو ما يؤكده النص الآتي:

"وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظامًا يتسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قدّم بيتًا على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل إذا نقص تأليفها[...]

يجب أنْ تكون القصيدة كلها، ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها[...] حتى تخرج القصيدة كأنها مُفرغة إفراغًا[...] لا تناقض في معانيها، ولا وَهْيٌ في مبانيها، ولا تكلف في نسجها."[24]

غير أنّ هذه القراءة، ومثلها، لم يُكتب لها الاستمرار، بمعنى الفعالية النقدية، على مستوى النظرية الشعرية بأنْ أوجدت نصوصًا تستثمر مقولاتها النقدية بالكثافة التي تجعل منها عرفًا شعريًا يؤكد حضور هذه الفعالية ويُلغي غيرها. فالواقع؛ واقع الشعرية العربية القديمة، يُؤكد العكس الذي يُؤكد حضور/ نَمْذَجَةِ النص الشعري وفق معطيات النظرية النقدية القديمة التي تتمركز حول القراءة الآتية:

"وأنا أستحسن أنْ يكون كل بيت قائمًا بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، وإلى ما بعده وما سوى ذلك، فهو عندي تقصير[...]"[25]

فواقع النظرية النقدية ظلّ حبيس النظرة الانفعالية التي يتعالق فيها مع النص، وهو الأمر نفسه بالنسبة للقراءة المركزية التي ظلت تحاول احتواء النص عبر قراءاتها الخاطئة؛ إساءة الفهم بالمدلول الحرفي للمفردة وليس الإبستيمولوجي، والحقيقة أنّ هذه القراءة لم تحتوي، طيلة تاريخها، غير صورة النص؛ نسخته المشوهة؛ المختزنة في الذاكرة؛ لأنّ النص، في الحقيقة، يتميز بتملصه، وانفلاته عبر الزمن، ومحدودية الأفق. فتصبح القراءة المصاحبة للنص الأول هي المركزية والقراءة الثانية هي الهامشية؛ على اعتبار أنّ الأولى هي التي تجاري تطور النص الشعري وتقلباته والثانية تتقوقع على نفسها مع حدث نصي علق في الزمن. إلا أنّ واقع النظرية النقدية يكتب العكس، أي إنّ القراءة الأولى هي الهامشية والثانية هي المركزية؛ لأنّ غياب الكثافة النصية التي تؤكد الحضور الفعلي للقراءة الأولى والتغييب القسري، بالقوة، للقراءة الثانية؛ قوة التجريب التي تلغي كل فعالية قاصرة وتثبت فعالية منتجة، هو مشروع شعري لم يكتب له الاكتمال في ظل نقد تلك الفترة.

II ــ 1 ــ 3 ــ <u>المتخيل/ المشهدي</u>:

صار النص يفكر، يتأمل، يبحث عن واقع شعري يتجاوز الموروث؛ متخيل جديد يُمكنّه من ولوج عالمه الخاص، "**أي الواقع الفني الذي يعيد صياغة الواقع اليومي عن طريق تفجيره وتصعيده والسيطرة عليه من كافة الجوانب التي تحددها رؤيا الكاتب**"[26] فيوقع حضوره بوصفه إضافة شعرية خلاّقة، من ذلك قول المتنبي في رثاء أم سيف الدولة: **(الوافر)**

مشَى الأمراءُ حولَيْها حُفاةً كأنَّ المَرْوَ مِنْ زفِّ الرِّئَالِ[27]

حيث يمكننا التصور أنّ الصورة في هذا البيت تتأسس على ثنائية "**سحرية**" نَتَبَيَّنُها على النحو الآتي:

II ــ 1 ــ 3 ــ 1 ــ قدسية الميت:

نَتَبَيَّنُ هذه الحقيقة من الزاوية التي تصور حركة الأمراء حول النعش. فالحركة تَتِمُّ بصفة تراتبية؛ لأنّ "**المشي**" تنقل من نقطة إلى أخرى، عكس "**السير**" الذي يعني مواصلة الانتقال؛ فالأول يتقدم أمام الميت، يتلو صلواته ثمّ يتأخر، ليتقدم الثاني بدوره، وهكذا، مما يوحي بشكل "**الدائرة**". والذي يُوَسِّع من عمق الدائرة هو حركة دوران الأمراء، ذوي الأقدام الحافية، التي تلتبس بصفة "**الطواف**" حول الكعبة، الذين يستغرقهم المشهد، فينذهلون عن الشعور بالألم، أو الوخز الناتج عن تماس أقدامهم الحافية بالحجارة.

II ــ 1 ــ 3 ــ 2 ــ جبروت الحي:

فإذا انتقلنا بزاوية النظر جهة التلقي، نرى أنّ الأمراء، على جبروتهم، يتمظهرون بصورة "**المتكسر**" أمام النعش، وهو الذي نلمسه في القناع "**حفاة**" ويتمظهرون بصورة "**المتجلد**"، وهو الذي نلمسه في القناع "**الزف**"، إضافة إلى خلفية التلقي بالنسبة إلى حقيقة صورة الأمير التي تموقعه في صورة "**المثالي**" دائما. إنّ هذا المركب: "**المتكسر + المتجلد + المثالي**"، يعكس بصدق صورة "**جبروت الحي**".

II ــ 1 ــ 3 ــ 3 ــ المونتاج ــ Le montage[28]

يمكن القول إنّ عملية المونتاج تبين إلى أي مدى تكون فيه الصورة ذات طبيعة "**تناظرية**"؛ فجبروت الحي يعكس مدى قدسية الميت، والعكس صحيح، أي إنّ قدسية الميت تعكس مدى جبروت الحي. وإذا سلمنا بأنّ الشعر يقوم على بنية حكائية، بهدف الإيهام بالواقعي، أي حكاية الواقع، أو كما اتفق على تسميته بالمتخيل، يمكننا أنْ نتصور، انطلاقًا من المنظور السردي، البنية الحكائية التي يشتمل عليها:

II ــ 1 ــ 3 ــ 3 ــ 1 ــ حقيقة الحكاية:

ينطلق المتنبي من حدث اجتماعي، وإنْ كان وثيق الصلة بالسياسة؛ إذ يتعلق برثاء والدة سيف الدولة الحمداني.

II ــ 1 ــ 3 ــ 3 ــ 2 ــ حكاية الواقع:

وفي هذا الحدث الجزئي؛ البيت، يستثمر المتنبي الصورة "**السحرية**"، الوقوف أمام النعش، ويدفع بها إلى أبعد الحدود، وذلك من خلال استلهام الموروث العقائدي. حيث يظهر النعش، وسط هالة قدسية، يتداول الأمراء الوقوف أمامه، رغم جبروتهم، في صمت وتكسر، في صورة أقرب إلى الدوران، أي الطواف، أو الإفاضة.

ولما كانت فعالية القراءة تحتكم إلى الإمكانية التصويرية المشهدية، وأنّ هذه تحتكم إلى الواقع المادي من دون تجاوزه، فقد يتهم النص بالإغراق والإيغال والمبالغة، من الوجهة السفسطائية، التي تريد من وراء الإخبار بالواقعي إلى قلب، أو بالأحرى، إلى تزييف العلاقة الثابتة في ذهن المتلقي بين واقع الواقع، كحقيقة حال الواقع، أي صورته الفوتوغرافية التي تتحسس دقائق هذا الواقع من غير أن تُهمل منه أي شيء، وحكاية الواقع، كتصور معين ينقل حقيقة الواقع، لحادثة ما أو شيء معين، ويقذف بها في ذهن المتلقي بهدف الإقناع المتأتي من صنوف المغالطات التأثيرية[29]، وعلى نحو أكثر

تخصيصًا، تريد إلى "**الإخبار عن الشيء بخلاف ما هو عليه مع العلم بما هو عليه**"[30]. وعلى الرغم من انفتاح النص على قراءتين: شعرية كون النص بنية استعارية، وسردية كون النص بنية حكائية، إلا أنّ القراءة المركزية تتعلق بواقع الشعرية المشهدي، الذي يقوم على التوصيف بهدف الإقناع أكثر من الإيهام بهدف التأثير، وعليه لن تمارس فعاليتها خارج نطاق مركزيتها؛ إنما تبقى هامشية الرؤيا والأمر ذاته سوف ينسحب على النص الذي يتلبس بقراءته، ومن ثم فقد يتهم بالسرقة ويوازن بينه وبين نص آخر سابق له إضافة عن اتهامه السابق بالإغراق والإيغال والمبالغة، ويظل في الزمن حبيس الهامشية في انتظار قراءة منتجة تخرجه إلى دائرة النور.

II ــ 1 ــ 4 ــ الكتابة:

عرف النص الشعري الكتابة، ومعها انفتح على معطيات جديدة مثل: التفكير، البحث عن أسلبة شعرية جديدة، التنقيح، الصنعة، المسودة، الديوان، النسخ، إلخ. كل هذه المعطيات الجديدة نحت بالنص الشعري منحى جديدًا مست إطاره الشكلي من جهة الصورة الزمنية والمكانية لفضاء الكتابة؛ كتابة النص الشعري. فالمراوحة الموقعية للروي؛ الصورة المكانية، والقافية؛ الصورة الزمنية التي طرحتها النصوص الشعرية الجديدة: القواديسي، المخمس، المسمط، المزدوج، الموشح، إلخ. تريد إلى خلق نوع من التوتر الذي ينبثق إثر تشويش حركة الإيقاع داخل النص الشعري؛ إذ لم يتعود متلقي الشعر لتلك الفترة على كسر رتابة الإيقاع؛ تجانس القافية والروي. وكمثال عن ذلك نقرأ حركة الانتشار الزمني المكاني للمسط الآتي: **(الطويل)**

تَــوَهَّمْتُ مِنْ هِنْــدٍ مَعَالِمَ أطْــلاَلِ ... عَفَاهُنَّ طُولُ الدَّهْرِ فِي الزَّمَنِ الخَالِ

مَــرَابِعُ مِنْ هِنْــدٍ خَلَتْ وَمَصَايِفُ ... يَصِيحُ بِــمَغْنَاهَا صَــدًى وَعَوَازِفُ

وَ غَيَّرَهَا هُــوجُ الرِّيَاحِ العَوَاصِفُ ... وَ كُــلُّ مُسِــفٍّ ثُــمَّ آخَــرَ رَادِفُ

بِأسْحَــمَ مِنْ نَــوْءِ السَّمَاكَيْنِ هَطَّالِ[31]

يتبع النص حركة القافية المتعانقة ــ Embrasser[32]:

أطْـــــلاَلِ ــ A ــ الخَالِ

مَصَايِــفُ ــ b ــ عَوَازِفُ

العَوَاصِفُ ــ b ــ رَادِفُ

هَـــــطَّالِ ــ A

حيث تحرص هذه القافية على تعميق أثر البنية الحدثية في النص؛ وهي نوعان:

II ــ 1 ــ 4 ــ 1 ــ الأثر:

إذ يتوهم النص مكانًا قديمًا يسبق زمن الحلم(الأطلال، الزمن الخالي) يحاول ملأه حتى يقارب صورته الأولى(هند، المرابع، المصايف). ويتعمق الأثر النفسي في هذه البنية في: القافية المتواترة(0l0l) + ليونة حرف الروي(ل)، فيتلبس البعد الجمالي للقافية بالتكسُّر(الليونة + حركة الخفض)، والرغبة في تملك الزمن الخالي(المد كبديل للبعد)؛ لأنّ حركة التذكر توغل في الزمن البعيد، مع استحالة رجوع أو تملك هذا الزمن.

II ــ 1 ــ 4 ــ 2 ــ أثر الأثر:

وفي المقابل، وحتى لا يفقد النص إيهاميته، ولأنّ المكان صار خاليًا، ولأنّ المكان الفني صورة متجاوزة عن المكان الواقعي غير أنّه لا يمكن تزييفه، وبهدف تعميق البعد الفني؛ حالة التكسر النفسي للشاعر عن رغبته في تملك الزمن الخالي، فإنّ النص سوف يملأ الحيز الأمامي لهذا المكان ببدائل تتطابق مع وحشة المكان الخالي: الريح، والجن. والذي يعمق من أثر هذه البنية: القافية المتداركة(0ll0l) + تسارع الحركة، والصفير المجهول اللذان ينتجان من تكرار الصيغة الصرفية + التشاكل الصوتي لــ: المصايف،

والعوازف، والعواصف، التي تعمق البعد النفسي لزمن الفجيعة؛ زمن التوهُّم، كبديل استيهامي للزمن الخالي؛ زمن التملك.

فالنص إذاً، يريد إلى تجاوز السائد المألوف، إثر تبني صيغة خلافية، تعمل على خلخلة، نسف المركزية الإيقاعية، وذلك بالبحث عن تنويعات إيقاعية جديدة؛ **(لا)** تجانس القافية. وبالتالي فهو يبحث عن نوع جديد من القراءة تركز على التفكير، المسائلة، الصمت، الذي يقتضي متابعة لصيقة للنص أثناء تنامي خطه الشعري، أي قراءة الأبيات الشعرية المتموضعة على الأسطر الورقية، وليس الاستماع الذي ينشأ إثر مصاحبة صوت الشاعر وهو يلقي قصيدته في المجالس، وهذا النوع من القراءة لم يوجد في زمنه ذاك، وعليه فقد ظل النص والقراءة رهيني الهامشية. فالعلاقة بين المُنْتَجين: الشعري والنقدي، علاقة انفصامية عدائية؛ فالنص/ المُنْتَجُ الشعري مستمر في الزمن، عبر تثوير أدواته الشعرية التي تُوفِّرها له استمراريته في التجريب، فهو، إذًا، ينتشر، عبر حركة تكراريته التي ترفض الثبات، الذي هو بديل الانغلاق، أي الانتهاء، بينما النص/ المُنْتَجُ النقدي مُتَوَقِّف في الزمن، إثر توقف القراءة عن محاولة البحث عن تجديد أدواتها المنهجية، بهدف تثوير فعاليتها، وبالتالي اللحاق بالنص/ المُنْتَج الشعري، أي التزامن معه خطيًّا ورؤيويًا، بحيث تفضي إمكانية التعالق إلى إحداث إنتاجية تمكن من تجديد مدونتي النظرية: الشعرية والنقدية. لكن حدث العكس؛ فدخول النص الشعري والقراءة، في حركة انمحاء استيلابية؛ فمَحْوُ أحدهما هو حضور للآخر، وغياب أحدهما هو إثبات لهوية الآخر؛ إذ **(لا)** حضور للنص الشعري مع القراءة، و**(لا)** حضور للقراءة مع النص الشعري.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إنّ تراوح فعالية القراءة من المركزية إلى الهامشية يرجع إلى:

ــ التعالق النفسي، والرؤيوي، والجمالي، بين المُنْتجين: الشعر والنقد على مستوى النظريتين: الشعرية والنقدية، بشكل يدعو للدهشة، والذي غيب الفارق الجنوسي بين

النوعية الإنتاجية للنصين: الشعر والنقد، هو القراءة المركزية عبر استحداثها لفعالية نوعية مكنت من توأمة النصين بشكل يُكمِّل أحدهما الآخر؛ بمعنى حضور أحدهما يستدعي حضور الآخر، أي كلاهما يوقع هوية الآخر.

ــ الانفصام النفسي، والرؤيوي، والجمالي، بين المُنْتجين: الشعر والنقد على مستوى النظريتين: الشعرية والنقدية، بشكل ثبّت معه الفارق الجنوسي بين النوعية الإنتاجية للنصين: الشعر والنقد، والذي وسّع من نوعية الفارق بين المُنْتَجين هو القراءة الهامشية إثر انغلاقها على نفسها وامتناعها عن مجاراة تنامي النص الشعري، عبر استحداثها لفعاليتها: المعرفية، والجمالية، والرؤيوية والنفسية، حيث تولّد عن هذا الانغلاق حركة عدائية بين المُنْتَجين: الشعر والنقد؛ إذ **(لا)** حضور للنص الشعري مع القراءة، و**(لا)** حضور للقراءة مع النص الشعري.

الهوامش:

10) ــ حدث في مجلس أدبي لبني قيس أنْ أنشد جرير بن عبد المسيح، الملقب بالمتلمس، خال طرفة بن العبد البكري، شعرًا في وصف جمل، وطرفة يلعب مع الصبيان قرب المجلس، فلما قال المتلمس: **(الطويل)**

وَقَدْ أَتَنَاسَى الهَمَّ، عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِنَاجٍ، عَلَيْهِ الصَّيْعَـرِيَّةُ، مُكْـرَمِ

والناجي: البعير، والصيعريّة: سِمَة تُوسَم بها النُّوقُ؛ سمع طرفة البيت فصاح: "**اِسْتَنْوَقَ الجمل**"، فسار قوله مثلاً في التخليط. ينظر: **ديوان طرفة بن العبد**، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت ــ لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص5، 6

11) ــ التي مطلعها: **(الوافر)**

ألاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فاصْبَحِينَا وَلاَ تُبْقِي خُــمُورَ الأنْدَرِينَا

جرجي زيدان: **تاريخ آداب اللغة العربية**، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 1993م، 187/1

30) ــ ومن وجهة فلسفية: "**هو صفة الحكم المخالف للواقع. فيقال حكم كاذب وقضية كاذبة. ويقابله الصدق.**"

ــ ومن وجهة قانونية: "**هو التضليل من أجل تفويت الحق على صاحبه.**" **ينظر، محمود يعقوبي: معجم الفلسفة، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، (د. ط)، 1979م، ص200**

31) ــ ابن رشيق: **المصدر السابق**، 161/1. المَرَابِعُ: (ج) مَرْبَعٌ: هو المطر في الربيع، المكان الذي يُقام فيه في فصل الربيع ــ مَصَايِفُ: (ج) مَصِيفٌ، وهو: المكان الذي يُقام فيه في فصل الصيف ــ الصَدَى: هو البوم ــ العوازف: الجن ذات العزيف ــ هُوجُ الرياح: هي الرياح التي لا تستوي في هبوبها ــ سَحِمَ الشيء: اسودَّ فهو أسحم ــ السَّمَاكَان: كوكبان، ونوءهما: هو اضطراب الهواء، والمطر. يقال أنّ هذا المسمط المنسوب إلى امريء القيس يشتمل على الصحيح والمنحول، وقد أثبت محقق الديوان صحة المقطع المذكور أعلاه. ينظر: **ديوان امريء القيس**، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت ــ لبنان، ط1، 1409هـ ــ 1989م، ص 413

32) ــ القافية المتعانقة: "**هي التي تأتي في الرباعية وتكون قافية الشطر الأول مثل الرابع والثاني مثل الثالث.**" ينظر، عبد الرحمن تبرماسين: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ــ مصر، ط1، 2003م، ص107