الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الدراسات الأدبية والنقدية

مطبوع الأمالي

محاضرات في مقياس الشعرية العربية

موجهة لطلبة سنة أولى ماستر

إعداد: مسكين حسنية

السنة الجامعية: 2020/ 2021

فهرس المحاضرات

- **المحاضرة رقم1**

الشّعريّة وإشكالية المصطلح.....ص02

- **المحاضرة رقم 2**

الشّعريّة: الدلالة اللغوية والاصطلاحية.....ص07

- **المحاضرة رقم 3**

الشعرية الجاهلية وفعل المشافهة ص11

- **المحاضرة رقم 4**

الشعرية الجاهلية وفعل التدوين ص16

- **المحاضرة رقم 5**

الشعرية عند الفلاسفة الغرب.....ص20

- **المحاضرة رقم 6**

الشعرية عند الفلاسفة العرب.....ص25

- **المحاضرة رقم 7**

الشعرية عند النقاد العرب القدامى ج1.....ص29

- **المحاضرة رقم 8**

الشعرية عند النقاد العرب القدامى ج2..... ص34

- **المحاضرة رقم 9**

شعرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني.....ص45

- **المحاضرة رقم 10**

الشعرية عند النقاد العرب االمحدثين.....ص49

- **المحاضرة رقم 11**

الشعرية عند النقاد الغرب االمحدثين.....ص57

- **المحاضرة رقم 12**

الشعرية عند الشعراء العرب المحدثين.....ص66

- **المحاضرة رقم 13**

الشعرية عند الشعراء الغرب المحدثين..... ص75

- **المحاضرة رقم 14**

الشعرية والحداثة..... ص91

قائمة المصادر والمراجع..... ص98

المحاضرة الأولى

الشعرية وإشكالية المصطلح

يعد موضوع الشعرية الذي يرجع في أصوله الأولى لأرسطو في كتابه فن الشعر، ويرجع في طرحه المعاصر للشكلانيين الروس من أخصب المواضيع المطروحة للنقاش في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، ذلك أنها شديدة التعلق بنظرية الأدب وكذا بالنقد الأدبي.

الشعرية مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح -في أول انبثاقه-إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع تنوع المصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، ويبدو أننا نواجه مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة في التراث النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، في التراث النقدي الغربي.

إن الجهة الأولى تتلخص في مفهوم الشعرية العام (البحث عن قوانين الإبداع)، وقد اتخذ مصطلحات مختلفة منها: شعرية أرسطو، ونظرية النظم للجرجاني، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجني، أما الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح (الشعرية) ذاته مع اختلاف التصور في سرّ الإبداع وقوانينه، كما هو الحال في نظرية التماثل عند "جاكبسون" ونظرية الانزياح عند "جان كوهين"، ونظرية الفجوة: مسافة التوتر عند "كمال أبو ديب".

إن إشكالية المصطلح تبدو محيرة في النقد العربي، وربما يكون النقد الغربي متجاوزا - إلى حد ما- لهذه الإشكالية منذ أرسطو، حين سمّى كتابه بـ (Poetics)أي (فن الشعر) أو (في الشعرية) كما هو شائع الآن في الدرس النقدي الغربي، أما في النقد العربي فإن المتلقي يواجه مصطلحات مختلفة لمفهوم (الشعرية،) وفي هذا السياق قدم "حسن ناظم" اجتهادا حاول فيه حصر جميع النصوص النقدية العربية القديمة التي وردت فيها لفظة (الشعرية) محددا معانيها، وخلص إلى أنّ الشّعرية كمصطلح ومفهوم لم تظهر إلاّ مرّة واحدة في نصوص "حازم القرطاجني"[1]، أما سائر المصطلحات الأخرى فسوف تشير إلى معان مختلفة، من هذه النصوص ما يلي:

1_ يقول الفارابي (260ه): «والتوسّع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أوّلا ثمّ الشّعرية قليلا قليلا»[2].

---

[1] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص12.

[2] - الفارابي أبو نصر: كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1969، ص 141.

2_ يقول ابن سينا (428ه): «إنّ السّبب المولّد للشّعر في قوّة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (....) والسّبب الثّاني حبّ النّاس للتّأليف المتّفق والألحان طبعا، وانبعثت الشّعريّة منهم بحسب غريزة كلّ واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته».[1]

3_ ينقل ابن رشد (520ه) قول أرسطو: «وكثيرا ما يوجد في الأقاويل الّتي تسمّى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشّعريّة إلاّ الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنبادقليس في الطّبيعيّات، بخلاف الأمر في أشعار أوميروش».[2]

4_ يقول حازم القرطاجنّي (684ه) في معرض مناقشته: «وكذلك ظنّ هذا أنّ الشّعريّة في الشّعر إنّما هي نظم أيّ لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أيّ غرض اتّفق على أيّ صفة اتّفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع».[3]

ويقول أيضا: «وليس ما سوى الأقاويل الشّعريّة في حسن الموقع من النّفوس مماثلا للأقاويل الشّعريّة، لأنّ الأقاويل التي ليست بشعريّة ولا خطابية ينحى بها نحو الشّعريّة لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشّعريّة إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التّعريف بماهيته وحقيقته».[4]

إن المتأمّل في هذه النّصوص يلاحظ أنّ المعاني التي أوحت بها لفظة (الشّعريّة) كانت مختلفة، فالفارابي قصد بلفظ الشّعريّة تلك السّمات التي تظهر على النّص بفعل ترتيب وتحسين معيّنين، بحيث تؤدّي في الأخير إلى ظهور أسلوب شعريّ يطغى على النّص، في حين قصد ابن سينا بلفظ الشّعريّة علل تأليف الشّعر التي يحصرها بالمتعة المتأتّية من المحاكاة وتناسب التّأليف والموسيقى بمعناها العام، ويجعل المتعة والتّناسب المحفّزين على تأليف الشّعر، ولهذا فإنّ معنى لفظة (الشّعريّة) في نصّ ابن سينا يتّخذ منحى نفسيّا يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقّق له المحاكاة والتّناسب تلك المتعة، وتفسيريّا يعالج أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشّعر، أمّا ابن رشد فترد عنده لفظة (الشّعريّة) بمعنى الأدوات التي توظّف في الشّعر، فيشكّ عبر ذلك في شعريّة بعض (الأقاويل) التي لا تستخدم من أدوات الشّعر إلاّ الوزن.

أمّا نصّ حازم القرطاجنيّ فإنّ معنى لفظة الشّعريّة فيه يقترب من معناها العام المتعلّق بقوانين الأدب ومنه الشّعر، لأنّه ينكر _ كما يظهر في النّص _ أن تكون الشّعريّة في الشّعر نظما للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطيّة، فهو يبحث عن قانون يمنح الشّعر

---

[1] - أرسطو طاليس: فن الشعر، الترجمة القديمة، شروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، د ط، 1973، ص172.

[2] - المرجع نفسه، ص204,

[3] - أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966، ص28.

[4] - المرجع نفسه، ص119.

شعريّته، أو بالأحرى يجعل من النّص اللّغوي نصّا شعريّا، ولكنّ مجال البرهنة على هذا الرّأي ضيّق جدّا، لأنّ القرطاجنّي كان مرّة يستفيد من نصوص الفلاسفة السّابقين عليه ويقتبس منها، ومرّة أخرى يتعامل مع لفظ الشّعريّة بمعناها العام _كما ورد في النّص المقتبس الأوّل_ وهذا ما يجعل مجال الدّلالة للفظة (الشّعريّة) الواردة في نصّه متواشجة مع مجال الدّلالة للشّعريّة في نصوص الفلاسفة من جهة، ومتواشجة أيضا مع المعنى العام لها من جهة ثانية، ولذلك فالشّعريّة عند حازم القرطاجني لم تمتلك مقوّمات الاصطلاح لأنّها لم تكن مشبّعة بمفهوم معيّن، هذا إضافة إلى أنّه كان يعالج الشّعر لا الخطاب الأدبي.

أما الحديث عن مصطلح الشعرية - poétique - في الدراسات العربية الحديثة فإنه يقودنا دون شك إلى ترجمة هذا المصطلح في حدّ ذاته، وهنا نجد أنّ النّقاد والمترجمون اقترحوا بعض المقابلات له، عرضها "حسن ناظم" على النحو التالي:[1]

1_ يترجم "سعيد علوش" - poétique - إلى الشاعريّة، ويظهر ذلك من خلال المدلولات التي منحها لهذا للمصطلح في معجمه الخاص بالمصطلحات الأدبية المعاصرة، يقول: الشاعرية مصطلح يستعمله تودوروف كشبه مرادف لـــ: علم/ نظرية الأدب، والشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية عند (ميشونيك)، أما جون كوهين فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي لـ (الشاعرية) كعلم موضوعه الشعر، كما تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية.[2]

والترجمة نفسها اقترحها "عبد الله الغذامي" حينما رأى بأنّ مصطلح الشّاعرية هو مصطلح جامع يصف اللغة الأدبية في الشعر والنثر[3]، وبالمقابل انتقد ترجمة poétique إلى (الشعرية) كون هذا اللفظ «يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر»[4]، ولكن تبقى وجهة النظر هذه ضيقة وغير مطلقة، فلفظة «(الشاعرية) ليس لها المؤهلات الكافية – بما هي لفظة فحسب- لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، فـ(الشاعرية) هي –في الأخير- مشتقة من (شاعر) وبالتالي فهي ألصق بالشعر، وبالتالي يوجه إليها الانتقاد نفسه الذي وجهه الغذامي إلى لفظة (الشعرية)، وبذلك يصبح لفظ (الشاعرية) متوجها - هو الآخر- بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر، فينتفي - بهذا- الاستناد الذي اتخذه الغذامي ذريعة في تفضيل لفظة (الشاعرية) على لفظة (الشعرية) ليصبحا - على حد سواء- لصيقين بالشعر من دون النثر».[5]

---

[1] - ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 14، 18.

[2] - ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، ص 74.

[3] - ينظر: عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، كتاب النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1985، ص 19.

[4] - المرجع السابق، ص 19.

[5] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 15.

2_ ترجم المصطلح إلى (الإنشائية)، وقد تبنى هذه الترجمة كلّ من "توفيق حسين بكار" في مقدمته لكتاب "حسين الواد" (البنية القصصية في رسالة الغفران)، و"عبد السلام المسدي" في كتابه (الأسلوبية والأسلوب) مع الإشارة إلى أنه كان يستخدم أيضا لفظ الشعرية، و"فهد عكاف" في ترجمته لكتاب " لوي كابانس" الموسوم بـ (النقد الأدبي والعلوم الإنسانية)، و"الطيب البكوش" في ترجمته لكتاب "جورج مونان" (مفاتيح الألسنية)، و"حسين الغزي" و"حمادي صمود" في كتابه (التفكير البلاغي عند العرب- أسسه وتطوره إلى القرن السادس).[1]

3_ ترجم المصطلح أيضا بـ (البويطيقا)، ظهر ذلك عند "خلدون الشمعة" في كتابه (الشمس والعنقاء)، وهو التعريب القديم الذي وضعه "بشر بن متى" في ترجمته لكتاب أرسطو طاليس.

4_ ترجمه "حسين الواد" بـ (بويتيك) في كتابه (البنية القصصية في رسالة الغفران).

5_ عرب المصطلح إلى (نظرية الشّعر)، وقد تبنى هذا التعريب "علي الشّرع" في ترجمته لمقدمة كتاب "نورثروب فراي" (تشريح النقد).

6_ ترجم إلى (فن الشعر)، وقد تبنى هذه الترجمة "يوئيل يوسف عزيز" في ترجمته لدراسة إدوارد ستاكيفينج (فن الشعر البنيوي وعلم اللغة – في اتجاهات النقد الحديث)[2]، و"عليّة عزّت عيّاد" في (معجم المصطلحات اللغوية والأدبية).

7_ ترجمه "فالح صدام الإمارة" و"عبد الجبار محمد علي" إلى (فن النظم) في كتاب (أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب) لـ: "رومان جاكبسون".

8_ ترجمه "جميل نصيف" إلى (الفن الإبداعي) في -ترجمة-كتاب ميخائيل باختين (شعرية ديستويفسكي)، حيث طبع تحت عنوان (قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي)، وقد تبنى هذه الترجمة أيضا "محمد خير البقاعي" في ترجمته لمقال رولان بارت (نظرية النص). [3]

9_ ترجم المصطلح إلى (علم الأدب)، وقد تبنى هذه الترجمة "جابر عصفور" في ترجمته لكتاب (عصر البنيوية) لـ: إديث كيرزويل، والترجمة نفسها قدمها "مجيد الماشطة" في ترجمته لكتاب ترنس هوكز الموسوم بـ (البنيوية وعلم الإشارة).

---

[1] - ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

[2] - ستاكيفينج إدوارد: فن الشعر البنيوي وعلم اللغة، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، مجلة الأقلام، العدد 11-12، 1989.

[3] - رولان بارت: نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 3، 1988.

10_ وترجمها "كمال أو ديب" بالشعرية وجعل لها معادل ما اصطلح عليه (الفجوة أو مسافة التوتر).[1]

11_ أما الترجمة الأخيرة فهي (الشعرية)، وقد تبنى هذه الترجمة الكثير من النقاد والدارسين نحو: "محمد الولي ومحمد العمري" في ترجمتهما لكتاب (بنية اللغة الشعرية) لـ: جون كوهين، و"شكري المبخوت ورجاء بن سلامة" في ترجمتهما لكتاب تودوروف (الشعرية)، و"كاظم جهاد" في بعض مقالاته، و"سامي سويدان" في ترجمته لكتاب تودوروف (نقد النقد)، و"أحمد مطلوب" في بحثه (الشعرية).[2]

وعلى أية حال، فإن هذه الترجمات المتعددة التي تمّ عرضها تسهم في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث، إذ لا مسوغ لاجتراح ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد، في الوقت الذي يدعو فيه كل أولئك المجترحون إلى ضرورة حل أزمة المصطلح في نقدنا العربي، وذلك عن طريق المناقشة الشاملة والاتفاق من دون أية مماحكة وتحذلق يحلو لبعض النقاد ممارستهما، وبناء على هذا فقد رأى "حسن ناظم" أن لفظة (الشعرية) هي الترجمة الأنسب، وربما تكون وجهة النظر هذه صحيحة لأن لفظة (الشعرية) هي التي شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية، وفي هذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح.[3]

خلاصة:

باختصار يمكن القول بأن حقل الشعرية انفتح وتطور في بيئة غربية، أما في النقد العربي فقد ورد هذا المصطلح بمعان مختلفة، وقد أحصى "حسن ناظم" في كتابه (مفاهيم الشعرية) المعاني التي حملها هذا المصطلح عند القدامى كما عند الحداثيين.

بالنسبة للقدامى، فإن "القرطاجني" هو الوحيد الذي ورد عنده هذا المصطلح بمعنى قريب إلى حد ما من المعنى العام للشعرية، أي القوانين التي تحكم العمل الأدبي، أما بالنسبة للحداثيين، فقد اختلفت ترجماتهم للفظ (poetics) من ناقد لآخر، وإن كانوا يقدمونه بنفس المعنى عموما، ومنهم من حاول إعطاء الشعرية إضافة دلالية كما فعل "كمال أب ديب" بربطه بين الشعرية وما سماه الفجوة أو مسافة التوتر.

والشعرية العربية لا تختلف من حيث مبادئها وغاياتها عن الشعرية الغربية، وهذا لا ينفي ما بينهما من فروق أساسية وجوهرية، تتعلق أساسا بالطبيعة الثقافية والفلسفية والفنية والفكرية المحيطة بكل منهما، إضافة إلى اختلاف اللغة وما يترتب عن ذلك من تباين في قواعد الصياغة والتركيب، وبالتالي النتاج الدلالي والجمالي.

---

[1] - للمزيد عن مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر وعلاقتها بالشعرية عند كمال أبو ديب، ينظر كتابه: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص21.

[2] - أحمد مطلوب: الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3، المجل د40، 1989.

[3] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 17.

ومع أن الشعرية بمفهومها الحديث غربية الأصل والتوجه، إلا أن النقد العربي القديم فيه ما يمكن أن يكون موازيا لها، ويتعلق الأمر هنا بنظرية "عبد القاهر الجرجاني" ومنهاج "حازم القرطاجني"، حيث يمثلان أقرب التوجهات النقدية العربية إلى مفهوم الشعرية العام الذي عرضناه سابقا، فمحاولتهما لاستنباط قوانين الإبداع تثب في عمق الجوهر الذي تبحث عنه كل شعرية.

المحاضرة الثانية

الشّعريّة: الدلالة اللغوية والاصطلاحية

الدلالة اللغوية للشعرية:

يعود الأصل اللغوي لكلمة (شعرية) إلى الجذر الثلاثي (شعر)، وفيما يلي سنحاول تتبع المعاني التي حملها هذا الجذر في المعاجم العربية كونه مصطلحا وجد منذ القدم في النقد العربي، لكن الإشكال الحقيقي يتجلّى في المفهوم الذي كان يحمله قبل الاحتكاك بالنقد الغربي، فما هو الأصل اللغوي العربي لهذا المصطلح؟ وهل هناك علاقة بين الدلالة اللغوية الأصلية لهذا المصطلح والدلالة الاصطلاحية التي طرأت عليه فيما بعد؟

ورد في معجم مقاييس اللغة أن: «الشّين والعين والرّاء أصلان معروفان يدلّ أحدهما على ثبات والآخر على علم وعَلَم.... شعرت بالشيء، إذا علمته وفطنت له»[1].

وأشار الزمخشري إلى ذلك في مؤلّفه أساس البلاغة قائلا: «شعر فلان: قال الشعر...وما شعرت به: ما فطنت له وما علمته»[2].

ولم يبتعد معجم لسان العرب عن هذه المعاني، فقد ورد فيه «شعَر: بمعنى عَلِمَ...وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول.... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره، أي يعلم... وسمي شاعر لفطنته»[3].

يبدو من خلال المعاني التي وردت في المعاجم السابقة الذّكر أنّ الأصل اللغوي لكلمة (شعرية) دلّ على معنيين، أحدهما مادي والآخر معنوي. أما المعنوي فقد دلّ في الغالب على العلم والفطنة، أما دلالته على الثبات فهذا لأن الشعر كما ذكر الأزهري قي لسان العرب محدود بعلامات لا يجاوزها وهذا ما كان ينطبق على الشعر فيما مضى، فقائله يلتزم بقواعد النظم ومعايير معينة لا يمكنه تخطيها تتعلق بعمود الشعر.

وإذا أمعنا النظر أكثر وحاولنا الربط بين المفهوم الحديث لمصطلح الشعرية وجذرها اللغوي، لوجدنا أن هناك خيطا رفيعا يصل ما بينهما، يتمثل في وجود معالم وقوانين تضبط الشعر وتقوّمه، وبما أنّ الشعريّة في عمومها هي قوانين الخطاب الأدبي، والشعر

---

[1] - ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، ج3، 2002، ص209.
[2] - الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر بيروت، مادة "شعر"، ص 331.
[3] - ابن منظور: لسان العرب، مادة "شعر"، المجلد 4، ج 26، ص2273.

بدوره صنف من أصناف هذا الخطاب فسيكون له قوانينه وضوابطه الثابتة حتى ولو كانت متغيرة أو مؤقتة، فإنها ستحكمه وتمثله لفترة من الزمن.

وإذ أردنا الانتقال إلى الدلالة الاصطلاحية لكلمة الشعرية واجهتنا العديد من الصعوبات نظرا لاختلاف ترجمتها بين النقاد وكذا تحديد حقل اشتغالها وموضوعها.

الدلالة الاصطلاحية للشعرية:

تهتم الشعرية بمحاولة البحث عن القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي والتي تجعله متميزا عن باقي أنواع الخطابات الأخرى، وهي بذلك لا تبتعد كثيرا عن مفهوم الأدبية وأهدافها، فقد كان هدف الشعرية منذ البداية التأسيس لعلم الأدب ودراسته دراسة علمية محايثة بوصفه فنا لفظيا.

للشعرية تعريفات كثيرة ومختلفة تتباين من ناقد لآخر ومن ثقافة لأخرى، وحتى من زمن لآخر، ومع ذلك تتفق كلها تقريبا في فكرة أساسية وجوهرية، وهي البحث عن قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو إلى الوقت الحاضر.[1]

فالشعرية عموما هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي.[2]

وتعود محاولة تأسيس الشعرية الحديثة إلى الشكلانيين الروس الذين سعوا لإقامة علم للأدب من خلال وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، وبذلك يكون مصطلح الشعرية مصطلحا قديما وحديثا في الوقت ذاته، وإن تنوع هذا المصطلح أحيانا، فإنه ظل من ناحية الفكرة منحصرا في إطار البحث عن القوانين التي تحكم العمل الأدبي.

هذا هو المفهوم الجوهري الذي تلتقي فيه مختلف الشعريات الحديثة، وإن اختلفت في إجراءاتها ومناهجها، بدءا من أرسطو الذي اقتصرت شعريته على معالجة الملحمة والدراما بشقها التراجيدي، مهملا بذلك جزءا هاما من الأدب وهو الشعر الغنائي، ولذلك فقد اعتبر "تودوروف" موضوع كتاب (فن الشعر) لأرسطو ليس الأدب، وبالتالي لم يكن كتابا في نظرية الأدب وإنما كتابا في التمثيل أو المحاكاة عن طريق الكلام.[3]

لقد كان موضوع الشعرية محلّ خلاف بين النقاد، فمنهم من ضيقها في الشعر وحده من خلال اعتبارها الاستعداد الطبيعي لقول الشعر، وهي تتصل بعدة أمور أهمها الطبع المتدفق المستعد للإبداع الشعري والدربة والتمرس، وهذا المفهوم للشعرية نجده

---

[1] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 05.

[2] - ينظر: المرجع السابق، ص09.

[3] - ينظر: تزفطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص12.

متجسّدا في النقد العربي القديم، ويعود ذلك إلى كون الشعر هو الإبداع الأدبي السائد في تلك الحقبة وكذا المكانة المرموقة التي كان يحتلها في نفس العربي باعتباره ديوانهم والحافظ لتاريخهم وأنسابهم وبطولاتهم، ولذلك فالشعرية العربية القديمة في أغلبها كانت تعتني بالشعر دون غيره من أنماط الخطاب الأدبي الأخرى.

لقد انحصرت الشعرية في النقد العربي القديم في مجال الشعر كونه المظهر السائد من مظاهر الإبداع الأدبي في تلك الحقبة، حتى اعتقدوا أن الشاعر ليس إنسانا عاديا وإنما له شيطان يوحي إليه بقول الشعر، والنقد الذي صاحب هذا الشعر اعتمد على الذوق الشعري والمفاضلة بين الشعراء، ونظرا لأهميته فقد أقيمت أمكنة خاصة يتوافد عليها الشعراء، كخيمة النابغة الذبياني التي كانت تنصب بسوق عكاظ.

ولم يخل الشعر الجاهلي من معايير وقواعد تضبطه فقد التزم بتلك الخطوط العريضة في بناء القصيدة ولا يمكن بأي حال الخروج على منوالها كالابتداء بالوقوف على الأطلال ثم ذكر الرحلة والصيد والراحلة ثم الموضوع الرئيس للقصيدة كالمدح أو الفخر أو الهجاء، أما الاختتام فيكون بأبيات تجري مجرى الحكم والأمثال، ولا يمكن في هذا المقام إهمال أهم ميزة للشعرية الشفوية وهي الإنشاد والغناء، فقد كانت في الجاهلية تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة، فقد كان بعض الشعراء ينشد قائما، وبعضهم يقوم بحركات بيديه أو جسمه وغيره، ومن الشعراء الذين عرفوا بإجادة الإنشاد الأعشى وقد اشتهر بـ: صناجة العرب.[1]

إن تبلور مفهوم الشعرية وضع «حدّا للتوازي القائم .... بين التّأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»[2]، ولا يقصد بـ (الشعرية مقاربة للأدب) تناول العمل الأدبي في ذاته، وإنما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة لا يشكل فيها هذا الخطاب إلا ممكنا من ممكناتها المحتملة، وهذا يعني أن الشعرية تهدف إلى وضع نظرية عامة للأدب تكون مجردة ومحايثة بوصفه فنا لفظيا، وذلك باستنباط قوانين الخطاب الأدبي، والحقيقة أن وجود القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي أمر بديهي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات، ولكن المهم هو ماهية هذه القوانين والكيفيات المتبعة في استنباطها، لأن كلا المسألتين (الماهية والكيفيات) متنوعة

[1] - أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000، ص9.
[2] - تزفطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، ص23.

بتنوع المنهجيات، ولذلك فالشعرية لم تعتمد على منهجية واحدة عبر تاريخها الطويل، إلا مع قدوم الشكلانيين الروس في العصر الحديث حيث اتبعت المنهجية اللسانية.[1]

ولا يمكن الاكتفاء بمفهوم الشعرية العام، ذلك أن عبارة «الشعرية هي قوانين الخطاب الأدبي تنطوي على اختزال مخل يخفي قضايا مهمة لا بد من أن تطرح للبحث، والتوسع في معنى العبارة السابقة يحيلنا على النظريات المختلفة التي صبّت في الإطار نفسه الذي حدد مفهوم الشعرية في الخطاب الأدبي»[2]، فقد جرى وصف نظريات الشعرية الحديثة بأنها نظريات موضوعية بإطلاق، وهذا الوصف متأتّ من كونها تنظر إلى النص فقط، في عملية استنباط القوانين، والحقيقة أن هذا الوصف صحيح ما دام النص هو الوحيد الذي يوفر المادة القابلة للتحليل، ومع ذلك يبدو أن موضوعية نظريات الشعرية غير مطلقة تماما، فثمة مستويان لمعالجة هذه القضية، في المستوى الأول يمكن أن نحكم على الشعرية بالموضوعية - كما أشرنا سابقا- أين يتم الاعتماد فقط على النص الأدبي. أما المستوى الثاني فإنه يبرز الجانب الذاتي في صلب كل نظرية الشعرية، ويتأسس هذا المستوى على اختلاف نظريات الشعرية على الرغم من وحدة النصوص وثبات مكوناتها، فمن الممكن إبراز شعرية معلقة امرئ القيس مثلا، في ضوء نظرية الانزياح عند "جان كوهين"، أو في ضوء نظرية الفجوة: مسافة التوتر عند "كمال أبو ديب"، فالقصيدة واحدة ثابتة ولكن يمكن الاختلاف في طبيعة المفاهيم، وهنا يكمن الاختلاف بين المفاهيم. إن التصور المنطقي يقتضي تطابق المفاهيم بإزاء النص الواحد، أي أن النص الأدبي – بوصفه منطويا على ثبات مطلق على صعيد المكونات الأولية- يفرز مفهوما واحدا أو قوانين ثابتة، ولكن كمّ المفاهيم الكلية المستنبطة من مادة واحدة يضعنا بإزاء فاعلية ذاتية كامنة في كل شعرية، وذلك راجع بطبيعة الحال إلى تفاوت الفروق الفردية عند المنظرين النقديين.[3]

يمكن القول إذا بأن مفاهيم الشعرية مختلفة ومتنوعة، وهنا يمكن أن نتساءل: هل استطاعت الشعريات الحديثة بمختلف مفاهيمها النظرية أن تفسر الوسائل الشعرية كلها ومن دون استثناء؟

يرى "حسن ناظم" أن الإجابة بنعم عن هذا السؤال «مطمح كبير لم تستطع الشعريات بلوغه بعد، فهي بوصفها قوانين ثابتة لم تستطع أن تفسر كلّ التغييرات التي تطرأ على النصوص الأدبية، على مستوى الوسائل المتبعة والمكتشفة لخلق شعريتها، وقد اعتمدت الشعريات المطروحة في نطاق هذا البحث على المجازات اللغوية بصورة عامة للكشف

[1] - ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 09.
[2]- المرجع نفسه، ص06.
[3] - ينظر: المرجع السابق، ص07.

عن قوانين الإبداع في النصوص الأدبية، غير أنها لم تعالج جوانب أخرى لهذه النصوص، فلا نرى مثلا معالجة شاملة للمساهمة التي يبديها النحو في الشعر ، وبالفعل فقد وجد "جاكبسون" نفسه مفتقرا إلى معالجة هذا الجانب فكتب بحثه المتميز في (شعر النحو ونحو الشعر) ليتلافى الخلل الاجترائي في نظريته حيث تبدي عجزا عن معالجة قصيدة بلا مجازات، وينطبق الأمر كذلك على قصائد لا تتضمن هذه المجازات التي تكشف عنها الشعرية، بل تتضمن سردا قصصيا شعريا وحوارات بين أشخاص تكتب بأسلوب سهل ممتنع، ومن جديد توضع هذه الشعريات الحديثة في موقف العجز أمام هذه القصائد، ويبدو أننا بحاجة إلى العودة إلى وجهة نظر الشكليين حين لم يقروا بوجود ثبات نظري لمفاهيمهم بل إن المفاهيم تتطور جدليا عبر الممارسات النصية وعبر تلاقحها مع بعضها البعض».[1] ولذلك فإن البحث في الشعرية سيبقى دائما مجالا خصبا لتصورات ونظريات مختلفة.

وتلتقي الشعرية بعلوم كثيرة باعتبار أن الأدب موضوع لمختلف التخصصات، من هذه العلوم ما يعنى بالأدب في مجال اشتغاله الخاص كعلم النفس، علم الاجتماع، التاريخ، الفلسفة، علم الجمال، الأنثروبولوجيا... إلخ، ومنها ما تعنى بالأدب لذاته بالدرجة الأولى – وهي التي تهم الشعرية بدرجة أكبر- كالبلاغة، الأسلوبية، السيميولوجيا، اللسانيات، النقد، التأويل وغيرها، كل هذه العلوم تعين الشعرية إعانة كبيرة بلا شك، لأنها جعلت الأدب جزءا من اهتماماتها، لكن وحسب "تودوروف" تتميز البلاغة في هذا الإطار بكونها أقرب هذه العلوم للشعرية، لأنها تشتغل على الخطاب الأدبي.

هذا التقاطع بين الشعرية ومختلف العلوم في موضوع الدراسة (الأدب) أوجد بعض التداخل بينها، وهو أمر لا يزعج الشعرية، لأن الشعرية الجديدة تحاول أن تكون أكثر مرونة وشمولية، وترغب في الانفتاح على كل العلوم التي يمكن أن تقدم لها عونا ودعما لما تتوجه إليه، ولعل هذا ما جعلها لا تثبت على منهج معين، حيث لم تستند الشعرية عبر تاريخها الطويل إلى منهجية واحدة، إلا إذا حصرنا الشعرية في العصر الحديث، حيث اتبعت مع الشكلانيين الروس والذين جاؤوا بعدهم المنهجية اللسانية.[2]

فقد دافع "رومان جاكبسون" عن اللسانيات بحماس كبير، وأكد كفاءتها لتدخل مجال الشعرية،[3] معتبرا الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات، لأنها تهتم بقضايا البنية اللسانية التي تكون اللسانيات علمها الشامل، وحسبه يجب أن تحظى اللغة الشعرية بكل اهتمام لساني، فكل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، وعليه

[1] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 10.
[2] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص09.
[3] - ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص61.

يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص.[1]

تتداخل الشعرية أيضا بالبنيوية والأسلوبية، فأما الأولى، فإن كل شعرية هي شعرية بنيوية، ذلك لأنه يكفي دائما إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية،[2] وأما الثانية، فإن المخاض الذي شهدته دراسة الأسلوب هو الذي فجر الشعرية الحديثة، والأسلوبية تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، لهذا فإن الشعرية تشمل الأسلوبية بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالاتها الأولى.[3]

ومن المجالات المهمة التي تتعامل معها الشعرية، والتي لا يمكنها تجاوزها نجد الجمالية، فالشعرية التي لا تفسر القيمة الجمالية للخطاب الأدبي وتهملها هي شعرية تبرهن على فشلها حسب "تودوروف"، فلكي يعتبر التحليل مرضيا عليه أن يكون قادرا على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما، بعبارة أخرى له من القدرة ما يفسر علة حكمنا على هذا العمل أو ذاك بالجمال دون غيره من الأعمال، وإذا لم يتوصل إلى تقديم إجابة مرضية على هذا السؤال، يذهب الاعتقاد إلى أنه قد برهن على فشل التحليل،[4]لذلك فإن تفسير الجمالية شرط من شروط نجاح أي شعرية.

في هذا المقام يتبادر سؤال بديهي: كيف يتم الكشف عن هذه الجمالية؟ يجيب عنه "حسن ناظم" كالآتي: «ما دامت الجمالية كامنة في العمل الأدبي وحده، فإن الوصف –كخطوة أولى-هو الطريق الصحيح»[5]، فطالما قيمة العمل تتجلى في بنيته، فإن القبض على جماليته تكون بالقبض على السمات البنيوية التي تشكله، فقد أصبح من الحقائق التي لا يرقى إليها الشك اليوم أن الحكم التقويمي على عمل ما مرتبط ببنيته، وهذا لا يعني طبعا الاكتفاء بوصف العمل الأدبي فقط، إنما يجب البحث عن علاقة عناصر النص بعضها ببعض، وما أنتجه وكيفية اشتغالها مع بعض في شبكة من العلاقات.

الشعرية إذن، مجال منفتح على مختلف العلوم والتخصصات، وهي بحاجة إليها لتثري إجراءاتها وتدعم أدواتها، ومع ذلك فهي بحاجة للمزيد من الدعم لأنها ما تزال تتحول، وكل بحث فيها هو محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية عاربة دائما وأبدا[6]،

---

[1] - ينظر المرجع نفسه، ص78.
[2] - ينظر: تزفطان تودوروف: الشعرية، ص27.
[3] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص38.
[4] - ينظر: تزفطان تودوروف: الشعرية، ص79.
[5] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص38.
[6] - المرجع نفسه، ص10.

ما هو حالها في كل هذا إذا؟ إنها في تحول، وتلك أفضل علامات حيويتها[1]، يجيب "تودوروف".

المحاضرة الثالثة

الشعرية الجاهلية وفعل المشافهة

إن البحث في موضوع الشعرية العربية المعاصرة يحيل بالضرورة إلى البحث عن أصولها، لأنه قبل أن يصل إلينا هذا المفهوم بصورته التي هو عليها الآن، عرفت العرب قديما أعمالا وملاحظات نقدية شفوية وكتابية أشارت إليه.

الشعرية والشفوية الجاهلية:[1]

[1] - ينظر: تزفطان تودوروف: الشعرية، ص19.

لم تعرف العرب في عصر الجاهلية إلا المشافهة سبيلا للتواصل وإيصال المعنى في أبلغ صوره، وكان للشعر آنذاك قواعد وقوانين تطبق دون أن يكون الشعراء على علم بها، لقد كان الشعراء عن فطرة وسليقة يرفعون أو ينصبون ما حقه الرفع أو النصب دون علم بما وضعه النحاة فيما بعد من مصطلحات الإعراب وقواعده، كذلك كانوا بذوقهم يدركون ما يعتور الأوزان المختلفة من زحافات وعلل، وإن كانوا لم يعطوها أسماء ومصطلحات خاصة كما فعل العروضيون.

ولد الشعر الجاهلي نشيدا، أعني أنه نشأ مسموعا لا مقروءا، غناء لا كتابة، وفي هذا ما يدل على «عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام، وبين الشاعر وصوته. إنها علاقة بين فردية الذات التي يتعذر الكشف عن أعماقها وحضور الصوت الذي يتعذر تحديده، حين نسمع الكلام نشيدا لا نسمع الحروف وحدها، وإنما نسمع كذلك الكيان الذي ينطق بها، نسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء الروح.....ومن هنا التوافق العميق بين قيم الكلام الصوتية في الشعر الجاهلي ومضموناته العاطفية والانفعالية»[2].

تفترض الشفوية السماع، أي أن الصوت يستدعي الأذن أولا، ولهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري، لا يقوم في المعبر عنه، بل في طريقة التعبير، خصوصا وأن الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السامع مسبقا، كان يقول عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره، انتصاراته وانهزاماته، وفي هذا ما يوضح كيف أن فرادة الشاعر لم تكن في ما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه، وكيف أن حظه من التفرد وبالتالي من إعجاب السامع، ويمكن القول بأن الشاعر الجاهلي لم يكن في هذا، يقول نفسه بقدر ما كان يقول الجماعة، أو أنه كان لا يقول نفسه إلا عبر قوله الجماعة.

لقد كان الإنشاد والذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشعر الجاهلي من جهة، ويحفظه من جهة ثانية، وكان على الشاعر أن ينشد هو قصيدته، على أساس أن الشعر من فم قائله أحسن، وفي هذا ما يلمح إلى أن عرب الجاهلية كانوا يعدون إنشاد الشعر موهبة أخرى، تضاف إلى موهبة قوله، والحق أنه كان لموهبة الإنشاد أهمية قصوى في امتلاك السمع.[3]

لقد كان لإنشاد الشعر في الجاهلية تقاليد خاصة استمرت إلى عصور لاحقة، «فقد كان بعض الشعراء مثلا ينشد قائما، وكان بعضهم يرفض كبرياء أن ينشد إلا جالسا، وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو من جسمه كله، كالخنساء التي كانت فيما يروى تهز

---

[1] - استخدمت عبارة الشفوية للإشارة من ناحية إلى أن الأصل الشعري العربي في الجاهلية نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية، وإلى أنه من جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي، بل وصل مدونا في الذاكرة عبر الرواية.

[2] - أدونيس: الشعرية العربية، ط 2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص 06.

[3] - ينظر: المرجع السابق، ص07.

وتنظر في أعطافها، وفي هذا ما يحقق في الشفوية اللقاء بين فعل الصوت وفعل الجسد، فعل الكلمة وفعل الحركة. وكان بعض الشعراء يلبس حين ينشد شعره، ثيابا جميلة عن ثيابه العادية، كأن الإنشاد احتفال-عرس أو عيد».[1] ومن بين الشعراء الذين عرفوا بإجادة الإنشاد في الجاهلية، الشاعر الأعشى (أعشى قيس) الذي سمي بصناجة العرب، وقيل بأن معاوية كان يدعوه بهذا الاسم، ولهذه التسمية تعليلات شتى: قيل سمي بذلك لأنه كان يطرب إطراب العرب، أو لأنه كان يتغنى بشعره، أو لأن العرب غنت كثيرا في شعره، أو لجودة شعره، أو لحسن أنشاده، وكلها تعليلات تربط الشعر بالإنشاد والغناء.

إن العلاقة بين الشفوية الشعرية والسماع «جعلت النقد الشعري يتأسس محوريا على مبدأ السماع، وعلى مستوى الصلة بين الشعر وسامعه. لم يكن الشاعر الجاهلي في هذا المنظور ينشىء الشعر لنفسه، بل لغيره-لمن يسمعه، لكي يتـأثر به. ومن هنا كانت تقاس شاعرية الشاعر بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع، وهذا مما جعل الشاعر مسكونا بهاجس أساسي هو أن يكون ما يقوله هو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري، لكن هذا الذي في نفس السامع ليس إلا الشيء المشترك العام، وليس فهمه إلا انعكاسا للذوق الشائع العام. من هنا لم تكن الشعرية فيما يقوله الشاعر أو فيما يثبته، وإنما كانت في طريقة الإثبات.... وتكمن شعرية هذه الطريقة في مدى تأثيرها على السامع».[2]

هكذا تم التنظير للشعر نقديا «عبر معيار التأثير المطرب، وبنيت الشعرية على جمالية الإسماع والإطراب، التي حولها الاستخدام السياسي الخاص والإيديولوجي العام، إلى نوع من جمالية الإيصال الإعلامي، بحيث يكون الشعر فنا قوليا يؤثر بطريقته الخاصة، في نفوس الناس –مدحا أو هجاء، ترغيبا أو ترهيبا».[3]

لقد بدأ الإيقاع في الجاهلية «سجعا كما يرجح معظم الباحثين، فالسجع هو الشكل الأول للشفوية الشعرية الجاهلية، أي الكلام الشعري المستوي على نسق واحد، وتلاه الرجز الذي كان يقال إما بشطر واحد كالسجع، لكن بوزن ذي وحدات إيقاعية منتظمة، وإما بشطرين، والقصيد هو اكتمال التطور الإيقاعي، وهو شطران متوازنان موزونان، حلا محل سجعتين متوازنتين».[4]

معايير الشعرية الشفوية الجاهلية من حيث المعنى:

لقد أشار "ابن طباطبا" إلى أن الشاعر الجاهلي كان عليه أن يتجنب الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة والإيماء المشكل، وأن يتعمد ما خالف ذلك، وأن يستخدم من

---

[1] - المرجع نفسه، ص 09.
[2] - م ن، ص22.
[3] - المرجع السابق،ص 23.
[4] - المرجع نفسه،ص 10.

المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبتعد عنها.[1] (الاعتماد على العقل والمنطق في بناء الصور الشعرية).

ويضيف الجاحظ ضرورة الفصل بين الشعر والفكر، ويبالغ في توكيد هذا الفصل، فيجعل الشعر نقيضا للفكر، لأن البيان الشعري حسبه هو ما «لا تستعين عليه بالفكرة، وما كان غنيا عن التأويل».[2]

وهذا الفصل بين الشعر والفكر توكيد لجمالية الشفوية الجاهلية، وانحياز للبداوة الصافية ضد المدينة الهجينة، وترسيخ لصورة معينة من الشعر هي الصورة الغنائية- الإنشادية. وربما نجد في هذا كله ما قد يفسر دلالة الأهمية التي كان يوليها النقاد لمفهوم البداهة في الشعر-مرادفا للعفوية والفطرة، ونقيضا للتحبير والصنعة.

ومن المعايير التي نهضت عليها الشعرية الجاهلية هو أن تفترض المعاني المختلفة بحورا مختلفة، أي اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب، وذلك راجع إلى طبيعة العلاقة الوطيدة بين طبيعة المعاني وطبيعة البحور الشعرية، وهذا يفترض بأن «المعاني الجادة أو الحارة أو الجياشة أو الصاخبة تلتزم لتأديتها بحور طويلة، والمعاني الرقيقة أو الهادئة أو الماجنة أو الراقصة تلزم لتأديتها، على العكس بحور قصيرة خفيفة، حتى أن تسمية البحور مشتقة من صفاتها طولا أو انبساطا أو خفة أو انسراحا وسهولة أو اضطرابا»[3]، أي لابد في الإيقاع من موافقة المعاني في حركاتها النفسية للأوزان في حركاتها اللفظية، حتى تكون هذه قوالب لتلك، وبالتالي تغير المعنى يوجب تغير الوزن.

معايير الشعرية الشفوية الجاهلية من حيث الشكل:

لقد تميز الجاهليون العرب في قضية الإيقاع الشعري عن غيرهم من الشعوب الأخرى، بشيء أساسي هو القافية[4]، من هنا كان النقاد العرب القدامى يؤكدون على أن بنية الوزن المقفى في الشعرية الجاهلية ليست احتذاء لشعر أية أمة أخرى، وعلى أنها للعرب وحدهم، وهي شريكة الوزن في خاصية الشعر، إذ لا يسمى الشعر شعرا إلا إذا كان بوزن وقافية، ولذلك كان «من شروطها ألا توضع لذاتها، وإنما يجب أن تكون جزءا عضويا في سياق البيت تتفق مع وزنه ومغناه، وهي إذن جوهرية وليست زيادة أو ملء فراغ، وآخر البيت الذي يجب تكراره يشمل الحروف والحركات، فلا يجوز أن يأتي الشاعر بالضم مع الكسر مثلا، أو بالكسر مع الضم (الإقواء)، ولا يجوز أن يعيد القافية مرتين (الإيطاء)، ولا يجوز تعليقها بالبيت الذي يليها (التضمين). وهذه الشروط جميعها

---

[1] - ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1965، ص 119، 128.

[2] - الجاحظ: البيان والتبيين، المطبعة التجارية،ج1، القاهرة، 1947، ص118.

[3] - أدونيس: الشعرية العربية، ص26.

[4] - لم تكن القافية خاصية شعرية جوهرية في اللغات اليونانية والآرامية والعبرية كما هو الشأن في العربية.

تؤكد على كون القافية خاصية موسيقية أساسا، أي على أنها مقاطع صوتية- إيقاعية، وليست مجرد مجموعة من الحروف والحركات، ومن هنا يجب أن تتشابه حروفها المتكررة، وأن يعنى خصوصا بالحركة الأخيرة فيها، لأنها حركة الترنم، هكذا تعطي القافية للبيت، ومن ثم للقصيد كله بعدا من التناسق والتماثل، يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني».[1]

وقد كان النقاد القدماء يعيبون على الشعراء خروجهم عن قواعد الفصاحة، ويعتبرون الغموض عيبا يلحق بالقصيدة، ولذلك فجمالية الكلام في العصر الجاهلي كانت تكمن في مطابقته لمعايير الفصاحة، أي أنه كلما كان الكلام واضحا بسيطا ميسور الفهم زادت نسبة قبوله عند النقاد، وكلما غمض وتعقدت ألفاظه صعب فهمه من قبل السامع وصار لا معنى له، وفي ذلك قال الجاحظ: «أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه».[2] ولذلك فقد اقتضت الشعرية الشفوية الجاهلية ألفاظا موسيقية عذبة، تبدو معها الصناعة الشعرية موازية للصفات الموسيقية، وهذه الصفات «لا تنبع إلا من كلام سهل، واضح، لين،سلس، تكثر فيه الحروف المصوتة، أي المتحركة، وهي الحروف التي تساوق النغم وتقترن بها، وتبين بيانا غير مستكره، وتحس حسا غير مستبشع».[3]

ويلخص "الجاحظ" موقف النقاد من هذه المسألة بقوله: «وكذلك حروف الكلام وأجزاء الشعر من البيت، تراها متفقة ملساء، ولينة المعاطف سهلة....ورطبة، مواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد».[4] وهو ما يعرف بخاصية الفصاحة والبداهة. من هنا انتقد استعمال الألفاظ الغريبة في الشعر، والكلمات التي تتركب من حروف يثقل النطق بها، وامتدحت الألفاظ المعتادة، والكلمات التي يسهل النطق بها ويعذب سماعها، لأن المقصود ينال بأمثال هذه الكلمات نيلا أسرع.

ومن معايير الشعرية الجاهلية الشفوية براعة الاستهلال الذي مثلته المقدمة الطللية لعقود طويلة، وبراعة الخاتمة، ومرد ذلك أن «الابتداء هو أول ما يصل إلى السامع، فإذا كان قبيحا كره السماع، وإذا كان جميلا انساق فيه، وابتهج وأخذ يصغي بشوق إلى ما يأتي بعده»[5]، وأما الخاتمة فإنها آخر ما يعلق في ذهن السامع، فإن أجاد فيها صاحبها فذاك آخر ما سيسر به السامع ويطرب.

---

[1] - أدونيس: الشعرية العربية، ص13.
[2] - المرجع السابق، ص79.
[3] - أدونيس: الشعرية العربية، ص25.
[4] - الجاحظ: البيان والتبيين ، ص82.
[5] - أدونيس: الشعرية العربية، ص27.

نستخلص مما تقدم أن معايير الشفوية الشعرية الجاهلية صنعت قصيدة تميزت على الصعيد الموسيقي بوضوح الإيقاع وقوته، وعلى الصعيد التواصلي بالتأثير والفعالية، وعلى صعيد الذاكرة بالمشافهة والحفظ.

وعلى خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية تأسس في العصور اللاحقة النقد الشعري العربي في معظمه، وتأسست النظرة إلى الشعرية العربية نفسها، وتولدت عن ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة ليس على الكتابة الشعرية وحدها، وإنما أيضا على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر وقضاياه.

المحاضرة الرابعة

الشعرية الجاهلية وفعل التدوين

لقد كانت الشعرية الشفوية عند العرب القدامى معيارا جماليا يعتمد على الفطرة والسليقة، وقد ارتبطت هذه الشعرية بجنس الشعر وحده إلى حين نزول القرآن الكريم، هذا الأخير الذي صار بؤرة دارت حولها جل العلوم اللغوية، وكان سببا في تحول طرق التواصل من الشفاهة إلى الكتابة.

لم يكن القرآن الكريم «رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضا كتابة جديدة. وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة، فإنه يمثل أيضا قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري، هكذا كان النص القرآني تحولا جذريا وشاملا: به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الروية والتأمل، ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلا في ظاهره الوثني، إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيائي، وفي شموله نشأة ومصيرا ومعادا».[1]

إن الدراسات التي تناولت النص القرآني والنص الشعري الجاهلي كانت تهدف أساسا إلى إقامة الفرق بين النصين، مؤكدة على تفوق النص القرآني، وفي الوقت ذاته – وربما دون قصد- جعلت منه نموذجا أدبيا جديدا، يقابل النموذج الجاهلي ويتخطاه، ومن الكتب الأولى التي تناولت هذا النوع من الدراسة كتاب (مجاز القرآن) لأبي عبيدة -ت 209ه- درس فيه اللغة القرآنية من حيث طرق استخدامها المجازية، وهو بعمله هذا مهد للنقد الذي يعنى بدراسة الصور الفنية وطرائق التعبير.

وكتاب (معاني القرآن) للفراء –ت 207ه- بحث فيه في أسلوب النص القرآني تركيبا وإعرابا وتفسيرا، وتحدث عن أدوات التعبير المجازية، وحاول أيضا التنظير للظاهرة الإيقاعية المتعلقة بموسيقية النص القرآني، مقارنا إياها بأوزان الشفوية الشعرية الجاهلية، مشيرا مثلا إلى ما يمكن أن يطرأ من تغيرات على الكلمات في أواخر الآيات، حرصا علة التوافق الموسيقي وإقامة الوزن كما هو الشأن في قافية الشعر.

---

[1] - أدونيس: الشعرية العربية، ص36.

وفي كتاب (مشكل القرآن) لابن قتيبة –ت276ه- نظرات عميقة في تحليل النص القرآني بيانيا، فهو يعرف نظمه بأنه سبك خاص للألفاظ، وضم لها بعضها إلى بعض في تآلف وتطابق بينها وبين المعاني، وتحدث عن أثر النص القرآني في النفس، لأنه خطاب عارف بمكنوناتها وأسرارها فيهزها ويأسرها، وتحدث أيضا عن القيمة البيانية لظاهرة التكرار في القرآن، وخلص إلى نتيجة مفادها أن النص القرآني يجري مجرى كلام العرب ولكنه متفوق عليه.

وهناك كتاب (النكت في إعجاز القرآن) للرماني –ت 374ه- الذي حدد فيه البلاغة على أنها ليست مجرد إفهام المعنى، وإنما هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، جامعا في هذا التحديد بين حدي البلاغة: أثرها في النفس من جهة، وأسلوبها من جهة ثانية. ودرس الصور البيانية وطرق أدائها، واللفظ وطرق نظمه، وانتهى إلى وضع معيار عميق لجمالية النص قائلا: إن النص الجميل هو ما تذهب فيه النفس كل مذهب، أي أنه في لغتنا النقدية الحديثة النص المتعدد المعاني.[1]

أما كتاب (البيان القرآني) للبقلاني –ت403ه) فقد رفض فيه أية مقارنة بين الآية وبيت الشعر، أو بين السورة والقصيدة، لأن النظم القرآني –حسبه- نمط من البيان لا يشبه في أي حال كلام العرب، فهو خروج كامل عن كلامهم الفني بأنواعه كلها، محللا بعض النصوص الشعرية العربية للدلالة على قصورها واختلالها أمام النص القرآني، ثم انتقد الشعراء الذين توهموا أن بإمكانهم أن يفيدوا من نظم القرآن في نظمهم الشعري، وامتدح في المقابل الشعراء الذين ظلوا ينظمون على طريقة الشفوية الجاهلية.

وقد كانت هناك دراسات خاصة بالشعر واللغة تنمو إلى جانب هذه الدراسات الخاصة بالنص القرآني، فقد سنت قواعد الصناعة الشعرية ووضع علم العروض والأوزان لحفظ إيقاعات الشعر وتمييزها عن غيرها من الأوزان والإيقاعات الشعرية اليونانية والفارسية والهندية، كما وضعت قواعد اللغة العربية خوفا من أن يتسرب اللحن أو التحريف إلى القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وقد أشار إلى ذلك ابن خلدون في المقدمة قائلا: «إن العرب أنشدوا الشعر وغنوه بالملكة والفطرة، ولم تكن لهم قواعد تنظم ذلك، وإنما كانوا يعتمدون الذوق والحس، ولما كان السمع أبا للملكات اللسانية، وتغيرت ملكة العرب اللسانية بما ألقى السمع من المخالفات التي للمتعربين بعد اختلاطهم بأهل الحضر من ذوي الألسنة غير العربية، فقد خشي أهل العلوم من العرب أن تفسد تلك الملكة ويطول العهد بها، فينغلق القرآن والحديث على الفهم، فاستنبطوا من مجاري كلامهم قوانين لتلك الملكة، مطردة، شبه الكليات والقواعد، يقيسون عليها سائر أنواع الكلام ويلحقون الأشباه بالأشباه، مثل أن الفاعل مرفوع، والمفعول به منصوب، والمبتدأ

[1] - المرجع السابق، ص 39.

مرفوع.....ثم رأوا تغير الدلالة بتغير حركات هذه الكلمات، فاصطلحوا على تسميته إعرابا، وتسمية الموجب لذلك التغير عاملا، وأمثال ذلك، وصارت كلها اصطلاحات خاصة بهم، فقيدوها بالكتابة وجعلوها صناعة لهم مخصوصة، واصطلحوا على تسميتها بعام النحو».[1] وقد بدأ هذا العمل "أبو الأسود الدؤلي" حينما قام بإعراب القرآن الكريم، ثم هذبه وكمل أبوابه "الخليل بن أحمد الفراهيدي" حينما «بحث في الكلمات أصولا وبناء وحركات، فدرس الحروف أو الأصوات اللغوية مفردة ومركبة، والكلمات بناء واشتقاقا وإعرابا. بتعبير آخر، درس الكلمة مفردة لفهم بنائها العام في العربية، ودرسها في الجملة لفهم دلالاتها على معنى من المعاني. وهو في هذا يعد مؤسسا لعلم الأصوات: دراسة الكلمات بوصفها مجموعة من الأصوات. وكان لحسه الموسيقي الأثر الأول في الوصول إلى تحديد مخارج الحروف والتمييز بين أصواتها، وهذا ما قاده إلى استخدام أوزانها أفعالا وأسماء، وإلى وضع أوزان الشعر».[2] وأتبعه بعمل آخر لغوي لحفظ الموضوعات اللغوية، هذا العمل تمثل في كتاب العين الذي حصر فيه مركبات حروف المعجم كلها من الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي.

كان "الخليل بن أحمد الفراهدي" «رجل علم في النحو والبلاغة والموسيقى، نظر إلى اللغة بوصفها بناء ونظاما، واستقصى موسيقى الشعر الجاهلي، فوضع أوزانه- بقواعدها وجوازاتها، في إطار غايته التوكيد على أن للعرب، هم أيضا، موسيقاهم الخاصة التي تحمل صفات عربية خالصة، في ما يتعلق بالإنشاد والغناء على الأخص. وكان في هذا كله عالما يصف وينظر لما يصفه، ويمكن القول إن عمله هذا كان تأريخا لحفظ اللغة، ولحفظ أوزان الشعر، شأن الأعمال الأخرى التي قام بها غيره لحفظ القرآن والحديث النبوي ومآثر العرب المختلفة».[3]

وبعد الإعراب تم الإعجام، فقد رتب "نصر بن عاصم الليثي" الحروف جماعات، ووضع كل حرف إلى جانب الحرف الذي يشبهه في الصورة، وميز الحروف المتشابهة بالنقط، وخالف بين هذه النقط أفرادا وأزواجا، وغاير بين مواضعها، فوضع بعضها فوق الحرف وبعها تحته. هكذا هدف الإعراب إلى تمييز أجزاء الجملة ضما وفتحا وكسرا، بينما هدف الإعجام إلى تمييز الحروف المتشابهة في الصورة.

ومعنى ذلك أن النص القرآني كان أساس الحركية الإبداعية والنقدية في المجتمع العربي والإسلامي، وكان أيضا سببا في النقلة من الشفوية الشعرية الجاهلية إلى شعرية

---

[1] - ابن خلدون: المقدمة، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، ط1، 2004، ص 454.

[2] - أدونيس: الشعرية العربية، ص17.

[3] - المرجع نفسه، ص 31.

الكتابة، فقد صاغ "عبد القاهر الجرجاني" مبادئ الشعرية الكتابية فيما كان يصوغ نظرية النظم[1]، وكان قد مهد لها بعض النقاد، خصوصا "الصولي" المتوفى سنة 336ه.

لقد دافع "الصولي" عن شعرية الكتابة التي مثلتها أشعار أبي تمام المحدثة، في مقابل طريقة العرب القديمة، وفي دفاعه عن هذه الطريقة المحدثة التي خالفت طريقة الأوائل الممثلين في شعراء الشفوية الجاهلية، أكد على الأمور التالية:[2]

أ_ تتمثل خصوصية الطريقة المحدثة في ابتكار معان لم تعرفها الشفوية الجاهلية، وتتمثل هذه الخصوصية كذلك في ابتكار لغة شعرية جديدة، فالإحداث الشعري إذا هو ابتكار ما لم يعرفه الأقدمون.

ب_ جودة النص الشعري في ذاته هي التي يجب أن تكون معيار التقويم لا الأسبقية الزمنية، فالأول شعريا هو الأول في الجودة لا الأول في الزمن، ولذلك فطريقة الأوائل إذا لا يصح أن تكون معيارا.

ج_ الثقافة العميقة الشاملة شرط لا بد منه لكل من يحاول أن يكون ناقدا شعريا، فلا بد لناقد الشعر أن يكون من أهل النفاذ في علم الشعر كما يعبر الصولي، وانعدام هذه الثقافة لدى نقاد الشعر في عصره هو الذي كان وراء جهلهم بخصوصية الشعر المحدث، وشعر أبي تمام، ووراء معاداتهم حركة الإحداث الشعري أو شعرية الكتابة.

غير أن اللاحقين قرؤوا ما تركه السابقون من مدونات قراءة قومية إيديولوجية، فقد رفعوا عمل الخليل الوصفي مثلا إلى مرتبة القاعدة المعيارية التي حصرت القول الشعري في قواعد نظمية معينة، بدلا من أن يظل حرا مرتبطا بالتجارب الإبداعية المختلفة، خصوصا وأن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية التي تظل في توهج وتجدد مستمرين.

لقد كان اهتمام العرب بالقرآن الكريم الدافع الأساسي لظهور فعل التدوين والكتابة والتأليف، وكان أيضا من أهم ما أفرزه الاهتمام بالقرآن الكريم ظهور البلاغة بأنواعها الثلاث (علم البيان_ علم البديع_ علم المعاني)، وبذلك يكون التفكير النقدي والإبداعي القديم قد تجاوز الطرح الجمالي الشفوي الذي كان يعتمد في أغلبه على الفطرة والسليقة إلى البعد الجمالي الكتابي القائم على الموضوعية والعلمية، وهذه النقلة تمت بعد نزول القرآن الكريم، هذا الأخير الذي أعجز العقول ببلاغته فكان سببا في استحداث الكثير من العلوم والمعارف.

---

[1] - سيتم إفراد محاضرة مستقلة عن نظرية النظم التي صاغها الجرجاني.

[2] - نقلا عن: أدونيس: الشعرية العربية، ص43.

المحاضرة الخامسة

الأصول الفلسفية للشعرية عند الغرب

تمهيد:

يدين العالم الغربي إلى اليوم في كل ما وصل إليه من إنجازات إلى أعرق حضارة عرفها تاريخ البشرية وهي الحضارة اليونانية، وبالأخص أعمال أفلاطون وأرسطو، ولعل هذا الأخير كان أكثر سيطرة على الفكر الغربي من خلال كتابه (فن الشعر)، هذا الكتاب الذي افتخرت به أوروبا واعتبرته المرجع الأول في كل أعمالها ونظرياتها.

وقد ارتبط الإبداع ككل والشعر بشكل خاص بالقدرة على المحاكاة والتقليد لما هو واقعي أو متخيّل، ولهذا سنحاول تحديد معنى المحاكاة لدى أفلاطون أولا ثم أرسطو حتى نستطيع الوقوف على النظرة المختلفة لكليهما، وستكون البداية مع أفلاطون إذا أخذنا بعين الاعتبار عامل التقدم الزمني.

1- أفلاطون: *- Platoon -

يعتبر أفلاطون من الأوائل الذين اهتموا بمصطلح المحاكاة وربطه بالفنون الإبداعية، ومفهوم التقليد والمحاكاة عنده أساسه أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر: الأولى خاصة بعالم المثل، والثانية تمثّل عالم الحسّ، وهو صورة للعالم الأول، والدائرة الثالثة خاصة بعالم الظلال والصور والأعمال الفنية.[1]

وللوصول إلى مفهوم الشعرية عند "أفلاطون" لابد من التطرق إلى مفهوم الشعر، وهذا يتطلب معرفة مراتب الصناعة في العوالم الثلاث التي أشرنا إليها على النحو التالي:

1- العالم الأول هو عالم المثل: يمثّل المرتبة الأولى يكون فيها الله هو الصانع الحقيقي، يصنع الشيء حقيقة لا يماثله أحد ولن يصنع مثله أحد.

2- العالم الثاني هو عالم الحسّ: وفيه يكون الصانع في المرتبة الثانية ومقلّدا للصانع الحقيقي (الله)، يمثله الحرفيون كالنجار الذي يصنع كرسيا، فهو صانع جزئي للشيء.

3- العالم الثالث هو عالم الأعمال الفنية: وفيه يكون الصانع مقلدا للصانع الثاني (الحرفي)، ويحتل المرتبة الثالثة في الطبيعة الحقة للأشياء، والفنانون والشعراء ضمن هذه المرتبة.

فالشاعر يحاكي شيئا موجودا لكنه ليس حقيقيا، لأنه يبتعد بثلاث درجات عن الحقيقة الأصلية في عالم المثل، وبالتالي فالأعمال الفنية هي تقليد التقليد بالنظر إلى الدوائر الثلاث المكونة للوجود، ومنه يعد أفلاطون أن «الفن القائم على المحاكاة بعيد كل البعد عن الحقيقة، وإذا كان يستطيع أن يتناول كل شيء فما ذلك على ما يبدو إلا أنه لا يمس إلا جزءا صغيرا من كل شيء، وهذا الجزء ليس إلا شبحا».[2]

---

* هو أرستوكليس بن أرسوتن ،فيلسوف يوناني كلاسيكي رياضياتي ولد عام 427 قبل الميلاد وتوفي سنة 347ق م، مؤسس لأكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي، معلمه سقراط وتلميذه أرسطو، من مؤلفاته: الجمهورية، كهف أفلاطون، الندوة، دفاع سقراط، القوانين، فيدو، فيدروش وغيرها من الكتب الكثيرة.

[1] - ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص17.

[2] - أفلاطون: الجمهورية، تقديم جيلالي اليابس، موفم للنشر، الأنيس سلسلة العلوم الإنسانية، 1990، ص453.

إن أفلاطون في نظرته للمدينة الفاضلة استند إلى كل ما من شأنه أن يقيم حضارة على أسس متينة من جميع النواحي السياسية والاجتماعية والاقتصادية وحتى الفنية منها، فهو يدرك ما للفن من دور كبير في بناء قيم وشخصية الفرد الذي يعدّه لبناء هذه الجمهورية، لذلك فقد جعل الشعر مقتصرا على الجانب الموضوعي الذي يخدم مصالح الدولة من خلال تمجيد الأبطال والآلهة وجعلهم النموذج الذي يحتذى به، لأن الشاعر الذي مهمته المتعة فحسب.... ينقل الأمور المنفرة التافهة بمهارة، مما يؤدي في نظره إلى إثارة العواطف[1].

إنّ الاهتمام بالعواطف ومحاولة إثارتها في نظر أفلاطون من الأمور التي تسبب انهيار القيم ومن ثمّ انهيار الحضارات، لأن المحاكاة الشعرية تمتلك قوة التأثير على النفس البشرية كانفعالات الحب والكره والشفقة والقسوة وغيرها، لذا فالشعر يغذي الانفعال بدلا من أن يضعفه ويجعل له الغلبة، مع أن الواجب قهره إن شاء الناس أن يزدادوا سعادة وفضيلة، فلا سعادة ولا فضيلة إلا بإقصاء شعر المحاكاة من جمهورية "أفلاطون". لكن هل الشعر الذي يغذي القيم والأخلاق ويحث الناس على الخير مقصى من جمهورية "أفلاطون" ؟

الإجابة عن هذا السؤال حدّدها أفلاطون في الباب الثالث من جمهوريته، فقد تحدث في هذا الباب عن الشعر ولم يحكم برفضه كله من الجمهورية، بل اعترض على الشعر التمثيلي الذي وصفه بأنه شعر محاكاة وهو لا يبيّن للسامعين طريق الصّواب والخطأ، أما الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي فقد كان معجبا به، لأنه يعبر عن حقائق ومثل سامية، ولذلك فهو لم يرحب في مدينته الفاضلة إلا بأناشيد مدح الآلهة والأبطال[2]، يقول في ذلك: «إننا لا نستطيع أن نقبل في دولتنا من الشعر إلا ذلك الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس»[3]، أما شعر المحاكاة الذي يستهدف اللذة فيقول فيه: « ندرك ماله علينا من سحر»[4]، وهنا يسلم أفلاطون بمدى سحر الشعر وخاصة ما أتى به "هوميروس"، فيعيد النظر في إعادة الشعر إلى الجمهورية ويشرط «أن يقدم دفاعا عن نفسه بالطريقة الغنائية أو بأي وزن أخر».[5] وإذا كان الشعر عند أفلاطون إغراء وسحر فلابد من مقاومته بتعويذة تجنبنا الانفعال الذي يأخذ الألباب ويبعدنا عن الحقيقة، أما إذا كان نافعا وذا فائدة، فمرحبا به. وفي هذه الفكرة يلتقي أفلاطون مع أرسطو ليقدما حقيقة وظيفة الشعر

---

[1] - ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، ص138.
[2] - ينظر: أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص50.
[3] - أفلاطون: الجمهورية، تقديم جيلالي اليابس، ص467.
[4] - المرجع نفسه، ص468.
[5] - م ن، ص468.

التي تكمن في الخير والابتعاد عن كل ما يتصل بأفعال الشر، فالشعر رسالة سامية يحث على مكارم الأخلاق.

2- أرسطو طاليس:* -Aristote Thales-

يختلف أرسطو عن أستاذه أفلاطون في رؤيته للمحاكاة، فالشعر في نظره يبتعد بدرجة واحدة عن الحقيقة وليس بثلاث درجات كما هي رؤية أفلاطون، كما أن دور الشعر في نظر أرسطو إيجابي في كل الأحوال، فهو يدافع عن الشعر القائم على المحاكاة حتى لا تبقى العواطف المستثارة حبيسة في مكانها بل إن تفريغها يتمّ بمشاهدة المأساة، وهذا هو التطهير الذي يزيح من نفوس المتفرجين عنصري الخوف والشفقة، فتكون مهمة الشعر في تأثيره على عكس ما رآه أفلاطون[1]، وبذلك سيكون دور الشعر حسب أرسطو هو التطهير، وانطلاقا من ذلك فقد مثل كتابه (فن الشعر) نواة حقيقية للشعريات التي جاءت بعده.

يعتبر كتاب "أرسطو" (فن الشعر) الذي ترجمه العرب القدامى (أبو بشر متّى بن يونس 328ه) بعنوان (أبو طيقا) أعرق كتاب في تاريخ الإنسانية يتكلم عن الأشكال الفنية والتي من بينها الشعر، وتعتبر المحاكاة المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه هذا الكتاب، فقد اعتبرها – المحاكاة- أرسطو قانونا للفن بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها بشكل منفصل، وتختلف المحاكاة ذاتها باختلاف الوسائل والموضوعات والطريقة[2]، فالمحاكاة تختلف باختلاف الفن الذي استخدمت فيه، فهي في الرسم مغايرة لما هي عليه في النحت أو الموسيقى أو الشعر وذلك لاختلاف الوسائل التي تتراوح بين ألوان وأصوات أو تعبير بواسطة الكلمات أو الإشارات، وهذا ينعكس لا محالة على الطريقة والموضوع.

ومن مفهوم المحاكاة ينطلق "أرسطو" محددا مفهوم الشعر يقول: «إن الشعر محاكاة وهذه المحاكاة تتم بوسائل ثلاثة، قد تجتمع وقد تنفرد هي: الإيقاع والانسجام واللغة»[3]، ويظهر من خلال هذه المقولة بأن "أرسطو" خالف مفهوم وقوانين الشعر في عصره،

---

* فيلسوف يوناني، ولد عام 384 قبل الميلاد بمدينة أسطا غيرا في مقدونية، وتوفي سنة 322ق م، تلميذ أفلاطون ومعلم لإسكندر الأكبر، تجتمع كل مؤلفاته في المنطق تحت اسم (الأورغانون)، وتعني كلمة أور جانون الأداة، لأن تلك المؤلفات كانت تبحث عن موضوع الفكر الذي هو الأداة أو الوسيلة للمعرفة، من مؤلفاته: فن الشعر، في السياسة، الخطابة، أورغانون، المقولات، عن الروح، تاريخ الحيوانات، ما وراء الطبيعة، الأخلاق النيقوماخية وغيرها.

[1] - ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، ص138.

[2] - أرسطو طاليس: فن الشعر، الترجمة القديمة، شروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، د ط، 1973، ص10.

[3] - المرجع نفسه، ص40.

والتي تعتبر أن الوزن أساس الشعر، ومنه الكلاسيكية التي تقول بأن الشعر هو الكلام الموزون المقفى.

وأرسطو يجد أن المحاكاة وحدها لا تكفي لصناعة الشعر بل لابد لها من أسلوب شعري، وهذا الأخير يرتكز على عنصر التخييل، ومصطلح التخييل من المصطلحات التي تقترب من الشعرية كما ذهب إليه "أرسطو" في كتابه (فن الشعر) وأشار إليه الفلاسفة المسلمون أمثال "ابن سينا" في كتابه "الشفاء" و"الفارابي" و"ابن رشد" وكذا النقاد القدامى أمثال: "حازم القرطاجني"، و"عبد القاهر الجرجاني" وغيرهم.

ويضع"أرسطو" التخييل مع الخرافة ضمن القسم الخامس والأخير من أقسام القول، وهو القسم الشعري الذي توصل فيه إلى أن حقيقة الشعر تكمن في المتعة العقلية الإيجابية، والمتمثلة في متعة التصوير والوصف ومحاكاة جميع الانفعالات والأفعال الإنسانية، وهي محاكاة موضوعية تقوم بتحويل الشعر إلى صورة حقيقية.[1]

إن المحاكاة التي دعا إليها "أرسطو" هي محاكاة موضوعية، لم يعني بها تصوير الواقع كما هو ولا أن يتقوقع الشاعر حول النماذج والأحداث المحيطة به، إنما يقدم لنا الواقع بروحه ورؤيته، أي تصوير الواقع بصور ذاتية يخلق من خلالها واقعا ذاتيا لا مرئيا ليرضي بذلك طموحه وأحلامه التي لم يسعفه الحظ في العثور عليها ضمن واقعه المعيش، فكل شاعر يحمل على عاتقه واقعه.

ليس هذا فقط بل اتخذت نظرية المحاكاة عند أرسطو بعدا آخر ومفهوما مختلفا، فهو يرى أن العالم الواقعي وجد في الأصل ناقصا، أما أعمال الشعراء والمبدعين فهي المكمل لهذا النقص، لأن الشاعر لا يقول ما يراه فقط بل في ما يمكن أن يراه، فالشعر يصنع عالما موازيا لعالم الحقيقة ولكن بتصرف، وكأن الواقع يقابله اللغة العادية المعيارية والشعر تقابله اللغة المنزاحة عن المعيار، ولذلك فهو يضفي عليها نوعا من الجمالية، وهنا مكمن الشعرية حسب أرسطو، أي أن الأديب أو الشاعر حين يحاكي فإنه لا ينقل فقط بل يتصرف في هذا القول، وذهب أرسطو إلى أبعد من هذا حين قال بأن المبدع لا يحاكي ما هو كائن ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون، فإذا حاول الفنان أن يرسم منظرا طبيعيا مثلا، ينبغي عليه ألا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر بل أن يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون، أي بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة ناقصة والفن يتمم ما في الطبيعة من نقص، لذلك فإن الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة.

وزيادة على هذا لابد للشاعر من آلـية التنبؤ والاستشراف وبهذا يتجاوز ما هو في الواقع إلى ما يجب أن يكون في المستقبل، فمهمة الشاعر تكمن في رواية الأحداث التي

[1] - أرسطو طاليس: فن الشعر، ص15.

يمكن أن تقع، وليست التي وقعت حقا وهو ما يميز الشاعر عن المؤرخ ، وبما أن الشاعر منذ قديم الأزل يدافع عن الخير ويسعى إليه بكل الطرق من خلال محاكاته للخيرين من البشر فالشاعر رسول ملزم بتبليغ مواقف أخلاقية تشجع على الخير وتنفر من الشر.

وتجدر الإشارة في الأخير إلى أن كتاب "أرسطو" (في الشعرية) كان كتابا في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام ولم يتناول الشعر، فهو قد وصف خصائص الأجناس المتمثلة في الملحمة والدراما فقط، ولذلك فقد صرح "تودوروف" بأن موضوع كتاب أرسطو هو التمثيل وليس الأدب، ولذلك فهو ليس كتابا في نظرية الأدب.[1]

ويرى "حسن ناظم" أن قضية عدم تناول الشعر الغنائي في كتاب أرسطو تتعلق بمراتبية الأجناس الأدبية التي تستند إلى معيار التفاضل، ولهذا اختلفت أهمية الأجناس عبر العصور، فإذا كان الشعر الغنائي يأتي في آخر قائمة الأجناس في زمن أرسطو بينما تكون في صدارتها الملحمة والدراما، فإن هذا الشعر نفسه كان قد تصدر القائمة نفسها في عصور لاحقة، وفي الوقت الحاضر أيضا.[2]

[1] - ينظر: تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص12.

[2] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص23.

المحاضرة السادسة

الأصول الفلسفية للشعرية عند العرب

1- أبو نصر محمد الفارابي:* - Al - Farabi -

لقب بالمعلم الثاني بعد" أرسطو" لما له من أراء فلسفية ونقدية، غاص بها في أعماق الفكر البشري معالجا جل القضايا التي أرقت الإنسان وسلبته راحته واستقراره النفسي، محاولا بذلك تخطي الحدود العرقية والدينية، لذا تمتع فكره بالشمولية والعالمية متأثرا في ذلك بالفلسفات الأخرى وبخاصة الفكر اليوناني.

يقدم "الفارابي" نظرة جديدة لمفهوم الشعر يقول: «قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه فليس بضروري في قوام جوهره».[1]

إن في هذا التعريف مصطلحات جديدة لابد لنا من شرحها أولها: القول المؤلف، أي النظم أو الكلام، لأن الكلام هو «ما كان مكتفيا بنفسه وهو الجملة والقول ما لم يكن مكتفيا بنفسه وهو الجزء من الجملة»[2]، فالقول إن لم يكن مؤلفا فلا معنى له. وثانيهما: يحاكي من المحاكاة التي تعني التقليد أو التمثيل، والتي هي جوهر الشعر عند الفارابي وقبله عند أفلاطون. أما ثالثها: مقسوما بأجزاء، ويريد بذلك الوزن الذي هو قوام الشعر بعد المحاكاة. وقد علق "مصطفى الجوزو" على هذا الكلام بقوله هذا لا يعني تفاعيل العروض العربي، إنما يعني تلك الأقسام أو التقسيمات التي تحقق الإيقاع في أشعار الأمم الأخرى ولاسيما

---

* هو أبو نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن ترخان الفارابي، ولد عام 260ه في فاراب في إقليم تركستان (كازاخستان حاليا)، وتوفي عام 339ه، فيلسوف مسلم اشتهر بإتقان العلوم الحكمية وكانت له قوة في صناعة الطب، بلغت مؤلفاته من الكثرة ما جعل المستشرق الألماني "ستينشنيدر" يخصص لها مجلدا ضخما، ولكن لم يصل إلينا منها إلا أربعون رسالة، اثنتان وثلاثون منها في أصلها العربي، وستة مترجمة إلى العبرية واثنتان مترجمتين إلى اللغة اللاتينية، من هذه المؤلفات: كتاب (بويطيقا) في الشعر، وكتاب (منطق الفارابي) في الفلسفة، وكتاب (الموسيقى الكبير) في الموسيقى، وكتاب (آراء أهل المدينة الفاضلة) في السياسة والاجتماع وغيرها من الكتب.

[1] - أبو نصر الفارابي: كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، ص92، نقلا عن http:// w.w.w.inu.edu.jolresearch5.htm

[2] - ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثاني عشر، ص522.

الفرس واليونان[1]، وهذا الرأي يمكن كذلك أن يصدق على الشعر العربي؛ لأن البيت يتألف من جزأين متساويين هما الصدر والعجز، وخلو تعريف الفارابي من ذكر القافية لا يعني إهمالها؛ لأنه قد أشار إليها في أول كتابه قائلا: «إن للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارها»[2].

ويرى "الفارابي" أن الشعر قول مؤلف أي كلمات لها معنى، لأن الكلمة الواحدة لا معنى لها إلا بتآلفها مع غيرها من الكلمات، وبهذا تدخلها في سياق المتعة والاتصال، وبعد القول تأتي المحاكاة الشعرية، وهنا يظهر تأثر "الفارابي" بالفلسفات اليونانية ثم يأتي تناسق الأجزاء؛ أي الوزن والإيقاع، وعنصر الوزن لازمة في الشعر وبدونه لا يكون الكلام شعرا، إذا هو سويداء الشعر حسب قوله بأن «القول وإذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع لا يعد شعرا ولكن يقال هو قول شعري»[3]، فالوزن أساسي في الشعر وغيابه ينفي تسمية الشعر عنه ولو تحققت العناصر الأخرى.

ومن العناصر التي اعتنى بها "الفارابي" الألفاظ في قوله: «والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا»[4]، ويعني "الفارابي" بلفظة "الشعرية" هنا «السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معينين، حيث تؤدي هذه السمات- في الأخير- إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص»[5]، أي أن هناك سمات تتجلى بفعل الترتيب اللفظي تكسب النص تميزه الشعري.

2- أبو علي بن سينا:* - Avicenne -

قدم "ابن سينا" تعريفا للشعر يقول فيه : «الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساويــة، وعند العرب: مقفاة»[6]، ويضيف موضحا: « ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال

---

[1] - مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصر الإسلامي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1971، ص204.

[2] - الفارابي: كتاب الشعر، ص91.

[3] - الفارابي: كتاب الحروف، نقلا عن سعد بوفلاقة، الشعرية العربية بين التراث والمعاصرة، ص، نقلا عن: http:// w.w.w.inu.edu.jolresearch5.htm

[4] - المرجع نفسه، ص 92.

[5] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، ص 12.

* هو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا، ولد في ضواحي بخارى سنة 370ه، وتوفي في همدان (إيران) سنة427ه، كان فيلسوفا وطبيبا وعالما وفلكيا وشاعرا، لقب بالشيخ الرئيس والمعلم الثالث بعد أرسطو والفارابي، من مؤلفاته: القانون في الطب، كتاب الشفاء،الإشارات والتنبيهات.

[6] - أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 23.

إيقاعية فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف يختم بها كل قول منها واحدة»[1].

والقول عند ابن سينا هو البيت؛ لأن البيت هو الذي يقفى، والأجزاء المتساوية في زمن نطق البيت بالنسبة للقصيدة أو أجزاء البيت تعني شطريه أو تفعيلاته. أما المخيل فهو «الكلام الذي تذعـن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به»[2]، إن هذا الانفعال يحدثه القول الشعري المتخيل.

إن الحديث عن الشعر وسببه لدى "ابن سينا" يقودنا إلى المتعة والالتذاذ الذي يحـدثه الشعر سواء أكان لذة أم ألما، فهو يرى أن السبب المولد للشعر في الإنسان يرجع إلى شيئين «أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو شيئا فشيئا تابعة للطباع، وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا، انبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل منهم وقريحته ، وبحسب خلقه وعاداته»[3].

إن الالتذاذ يحدث عبر الكلام المخيل والذي لا يتأتى إلا بتوفر مجموعة من العناصر كالوزن والصنعة اللفظية وتخير المعاني، «والأمور التي تجعل القول متخيلا منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»[4].

وما يمكن قوله في الأخير أن تعريف "ابن سينا" للشعر جاء ذو نزعة شمولية، لأنه لم يبتعد كثيرا عما قاله "قدامه بن جعفر" إلا فيما يتعلق ببعض المصطلحات التي استقاها من الفلسفة اليونانية، وهو ما يؤكد فكرة التأثير والتأثر بين الآداب والفنون.

3- ابن رشد:* -Averroès-

"ابن رشد" واحد من بين الفلاسفة العرب المسلمين المتأثرين بالفلاسفة الغربيين الذين كان لهم رأي في قضية مفهوم الشعرية، ومن خلال تتبع أرائه النقدية تبين لنا أن

---

[1]- المرجع نفسه، ص 23.
[2]- المرجع نفسه، ص 24.
[3] - م ن، ص 172.
[4] - م ن، ص 25.

* هو أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن أحمد بن رشد، ولد بقرطبة (إسبانيا) عام 520ه وتوفي سنة 595ه بمراكش (المغرب)، فيلسوف وطبيب وفقيه وقاضي وفلكي وفيزيائي عربي مسلم أندلسي، من مؤلفاته: تهافت التهافت، بداية المجتهد ونهاية المقتصد، كتاب فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، رسالة النفس، الكليات في الطب، تلخيص القياس لأرسطو.

مفهومه يستند على أرضية فلسفية وفكرية لمن سبقه من الفلاسفة الغرب، إذ نجده لم يضف لتعريف الشعرية شيئا إذ اكتفى بنقل قول أرسطو نقلا.

ومن بين هذه الآراء قوله :«ما يميز الشعرية عن بعض الأقاويل الموزونة هو الأدوات التي توظف في الشعر، بحيث إن الوزن لا يمثل في نظره عنصرا إضافيا، وأن ما جاء من بعض الأقاويل قائم على الوزن فقط، فهو لا يعد من الشعرية في شيء لخلوه من أدوات الشعر الأخرى»[1] ، ويمكن القول بأن آراء ابن رشد جاءت مترجمة لآراء أرسطو.

المحاضرة السابعة

الشعرية عند النقاد العرب القدامى (ج1)

تمهيد:

إن استحضار مصطلح الشعرية الذي تناوله النقاد عبر العصور والأجيال، كونه الكاشف عن المادة الفنية التي تجعل من النص الأدبي نصا أدبيا بالفعل، يوجب علينا في

[1] - نقلا عن سعد بوفلاقة، الشعرية العربية بين التراث والمعاصرة، عن: http:// w.w.w.inu.edu.jolresearch5.htm

هذا المقام أن نتساءل عن ظهوره واستعماله وتداوله ومدى حضوره في تراثنا العربي، بحيث تساءل غيرنا قبل عن دلالته، وظهوره فوجد أن: «الشعرية العربية مصطلح قديم جديد في الوقت نفسه»، أي أنها لم تنضج كمصطلح إنما كانت حاضرة من خلال المفهوم، وقد اصطلح عليها بمصطلحات عديدة منها: مصطلح الصناعة وحسن الديباجة لـ "ابن سلام الجمحي"، وكثرة الماء لـ "الجاحظ"، ونقد الشعر لـ "قدامه بن جعفر"، والنظم لـ "عبد القاهر الجرجاني"، والتخييل لـ "حازم القرطاجني"، وعيار الشعر لـ "ابن طباطبا"، وحد الشعر لـ"ابن رشيق القيرواني" وغيرها من الاستعمالات.

وهذه المفاهيم كلها تتلخص في البحث عن قواعد الشعر العربي وقوانينه التي تتحكم في الإبداع الشعري كما أنها مرادفة للشعر عند بعضهم كما سنبين فيما يأتي، وقد اختلفت الآراء في تحديد مفهومها إلا أن هذا المفهوم مختلف عما تعنيه الشعرية الغربية الحديثة بمعناها العام نحو:"شعرية الانزياح" لـ "لجون كوهين" و"شعرية جاكبسون" و"شعرية تودوروف".

1 – أبو عثمان الجاحظ:*

"الجاحظ" ناقد عربي له العديد من الآراء النقدية، وإن لم يجمعها في مصنفات إلاّ أن آراءه متداولة ومعمول بها لسدادها ومنطقها،فهو يرى أن اللغة العربية تفوق لغات الأمم كلها، ويرى أيضا أن العرب هم معدن الفصاحة التامة، وأن الفصاحة لا تكمن في مجرد الإفهام فقط، فقد يتم الإفهام بكلام غير فصيح، ومعنى ذلك أن الفصاحة والشعرية تكمن في اللفظ لا في المعنى، ولذلك فقد عدت ثنائية اللفظ والمعنى من أهم القضايا النقدية التي تناولها، يقول: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير» [1]، يظهر من خلال هذه المقولة أن الجاحظ من أنصار اللفظ أما المعنى فهو مطروح في الطريق أي أنه متيسّر للجميع، ومزية الشعر أنه صناعة، والصناعة لابد لها من مهارات، منها ما تكتسب ومنها ما يتدرب عليه، فهو من أنصار الشكل لأن المضمون كامن في داخل كل واحد منا، والبراعة تكمن في إخراج هذا الإحساس والشعور، أو بالأحرى القدرة على الإيصال بشكل جذاب ومقنع.

---

* هو أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزازة الليثي الكناني البصري، ولد في البصرة سنة 159ه وتوفي فيها عام 255 ه، من مؤلفاته: البيان والتبيين في أربعة أجزاء، كتاب الحيوان في ثمانية أجزاء، البخلاء، المحاسن والأضداد، كتاب خلق القرآن، كتاب أخلاق الشطار وغيرها من المؤلفات الكثيرة.

[1] - أبو عثمان الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، الجزء3، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ص132.

والمتأمل في نظرية الجاحظ يلاحظ أنها استوفت ذكر العناصر الأساسية المشكلة للشعر والمتمثلة في: الوزن، اللفظ، سهولة المخرج، كثرة الماء، صحة الطبع وجودة السبك، فإن توفرت هذه العناصر الستة في أي قصيدة أو مقطوعة، كان ذلك جديرا بإضفاء طابع الشعرية عليها[1]، ومعنى هذا أن الجاحظ لا يهمل المعنى بل يرى أن الصانع الفذ هو الذي يقتني الأشياء والمواد الجميلة ليخرج من صناعته شيئا أكثر جمالا، كذلك الشاعر يتخير الألفاظ المناسبة ليصل إلى المعاني والصور المرصودة؛ أي أنّ العبقرية تكمن في انتقاء الألفاظ وترتيبها، ومنها ترتب المعاني وتصاغ.

وهذا الرأي الذي طرحه الجاحظ في القرن الثالث هجري، هو الذي يردّده اليوم كثير من الكتاب الغربيين، يقول "ستانلي هايمن" في كتابه (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة): «لا بدّ أن تكزن الكلمات وطرق ترتيبها وتواشجها، هي المصدر الأكبر المباشر لكل ما تتضمّنه الفنون المكتوبة أو المحكية من تأثير، فالكلمات هي التي تلد المعاني»[2]، وبهذا يكون "الجاحظ" قد قدّم نظرية تجاوز فيها قيود الشعر السائدة و سبق بها عصره بأزمنة كثيرة.

2 – ابن طباطبا العلوي:*

اشتهر ابن طباطبا بكتاب (عيار الشعر) وهو كتاب في الشعر والأدب، ويمكن عدّه في تاريخ النقد الأدبي حلقة متمّمة لما جاء به ابن قتيبة، كما يعتبر من الكتب التي لفتت الأنظار إليها، فقد أكثر التوحيدي النقل عنه في كتابه (البصائر والذخائر)، وفي الرّد عليه ألّف الآمدي (نقض عيار الشعر).

وإذ كان الشعر صناعة كما رأينا عند "الجاحظ"، فهو كذلك عند "ابن طباطبا" يقول في ذلك: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة، مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثرا، وأعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابـقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه، أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر أو ترتيب لفنون القول فيه؛ بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه وأنتجته فكرته، فيستقصي انتقاده، ويرمي ما وهن منه، ويبدل بكل

---

[1]- عبد الله خنشالي: مفهوم الشعر في النقد المغربي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1997، ص22.

[2] - ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد نجم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص10.

* هو أبو الحسن محمد بن أحمد بن أحمد بن إبراهيم بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب رضي الله عنه، مشهور باسم ابن طباطبا العلوي، ولد سنة 250ه بأصفهان وتوفي فيها سنة 322 هـ، شاعر وناقد، من أشهر مؤلفاته كتاب (عيار الشعر) الذي جمع فيه آراءه النقدية والأدبية، كتاب نقد الشعر، كتاب تهذيب الطبع، كتاب في العروض.

لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى أخر مضاد للأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، ونقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن وأبطل ذلك البيت أو نقص بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنساج الحاذق الذي يُفَوِّفُ وشيه بأحسن التَفوِّيفِ»[1]، والتفويف يعني أن يرقق نسج برده، أو يجعل فيه خطوطا بيضاء.

يبدو من رأي "ابن طباطبا" هذا أن الشعر عنده «عملية عقلية بحتة تقوم على إجهاد النفس والفكر فهي تكلف مقيت بل تلفيف وترقيع، فأين الروح الشعرية وأين الإلهام وأين التصوير الحي الذي يمنح الخلود للشعر»[2].

كما عوض الطبع بالعروض، يقول في ذلك: «الشعر -أسعدك الله- كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق»[3]، إلا أن هذا الاستبدال قاصر لا يفي الشعر حقه لما يحتويه من شعور متفرد، فبقوله هذا يمكننا أن نرى عدة قصائد تتشابه وتتطابق، لأن هذا العمل يؤدي إلى عملية تقنين أكثر مما تكون صناعة، ومنه القياس، والشعر لا علاقة له بهذه العلمية المنطقية، ويرى أن الطبع أساس النظم ويمكن الاستغناء عنه بتعلم العروض، والنظم أساسه الوزن، والوزن هو المميز بين الشعر والنثر، إلا أنه لا يمكن تعويض الطبع بالتدرب على تعلم علم العروض، لأن الشعر مبنى ومعنى.

فهذه مجموعة من المآخذ على رأي "ابن طباطبا"، فجمود شروطه لا يمكن أن تنجز لنا نصا شعريا متكاملا وجذابا، و"ابن رشيق" يؤكد ذلك حينما يقول: « إنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره»[4]، فالشاعر الممتلك للذوق والطبع السليم يمكن له الاستغناء عن العروض، كما هو حال الشعر قبل إرساء قواعد العروض، إلا أن العكس غير صحيح، وهذا ما يميز الشعراء عن بعضهم البعض.

ومن القضايا التي ظلت ملتبسة قضية "المعنى" و"الصورة" كما يقول رجاء عيد: وقد تورط ابن طباطبا في الموقف نفسه (الخلط بين مفهوم الصورة الفنية والأداء العقلي)، إذ زعم أن نثر الأشعار الجيدة لا يفقدها جمالها[5]، وهذا التصور بعيد كل البعد عن عملية الخلق والإبداع الشعري، مما يخفي معالم الأصالة في الشعر التي تفرده عن ما سواه من

---

[1] - ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، 1984، ص43.

[2] - عبد الله خنشالي: مفهوم الشعر في النقد المغربي، ص25.

[3] - ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص41.

[4] - أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج1، المكتبة العصرية، سيدا – بيروت، 2004، ص 104.

[5] - رجاء عيد: التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر، 1983، ص38.

الأشكال الأدبية الأخرى، وبذلك يكون رأي "ابن طباطبا" هنا يخلو من أي تلميح إلى حقيقة الشعر.

3 - قدامه بن جعفر:*

لكل ناقد معيار يحدد به مفهومه للشعر، و"قدامه بن جعفر" له أسلوبه الظاهر في معالجة ذلك، فهو يُعرف الشعر على «أنه قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا "قول" على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا "موزون" يفصله عما ليس بموزون، لأن القول موزون وغير موزون، وقولنا مقفى فصل بين ماله قواف من الكلام الموزون وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا "يدل على معنى" يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئا على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه»[1].

وبتفحصنا هذا القول نجد أن "قدامه بن جعفر" قد حد للشعر أربعة حدود هي: اللفظ، الوزن، القافية، والمعنى، كما يراه صناعة بقوله الشعر: «شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش».[2] والشعر عند "قدامة بن جعفر" صناعة، وللصناعة أوجه في الغاية، إما غاية في الجودة، أو غاية في الرداءة أو ما بينهما، إذا فالشعر ينقسم إلى جيد ورديء، ووسط، ومن هذه الدرجات تآلفت أربعة عناصر مركبة وهي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، ائتلاف اللفظ مع الوزن، ائتلاف المعنى مع الوزن، ائتلاف المعنى مع القافية، وبهذا تصير أجناس الشعر ثمانية، ولعله أول من قيد الشعر بالوزن والقافية وجعلهما شرطين أساسيين في كتابة الشعر[3].

إن أسلوب "قدامه بن جعفر" في عرض وطرح القضايا يدل على تأثره بثقافات متنوعة، كما ذكر ذلك "فتحي أحمد عامر" قائلا أن قدامه: «قارئ من طراز ممتاز، وأنه أفاد من سابقيه كما أفاد من معاصريه»[4]، وهو ما أكده "مصطفى الجوزو" في قوله: «وقدامة قد تأثر بالمنطق اليوناني تأثرا واضحا، وذلك إذ جعل القول أو اللفظ جنسا للشعر، والوزن والقافية والمعنى فصولا تحوزه عن غير الموزون»[5]. وفي الأخير يمكن

---

* هو قدامه بن جعفر بن قدامه بن زياد البغدادي أبو الفرج، ولد ببغداد سنة 873 م وتوفي عام 948 م، كان نصرانيا وأسلم على يد المكتفي بالله، من مشاهير البلاغة والفصاحة والفلسفة، استكمل بعد ابن المعتز تأسيس مباحث (علم البديع)، من مؤلفاته: كتاب نقد الشعر، كتاب صناعة الكتابة، كتاب جواهر الألفاظ، كتاب السياسة، كتاب البلدان، كتاب زهر الربيع في الأخبار.

[1] - قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمية، بيروت - لبنان، ص64.

[2] - المرجع نفسه، ص101.

[3] - مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص189.

[4] - فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص130.

[5] - مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص196.

القول إن "قدامة بن جعفر" أفاد النقد العربي بتأسيسه لكثير من قواعد الشعر العربي بأسلوب علمي وعقلي.

المحاضرة الثامنة

الشعرية عند النقاد العرب القدامى (ج2)

1_ابن رشيق القيرواني:*

لقد اعتمد "ابن رشيق" لفظة الحد في تعريفه للشعر، والتي تعني الركن أو الماهية أو الحاجز الذي يفصله عن غيره من فنون القول ويميزه عن الأشكال الأدبية الأخرى، إذ يراه يقوم بعد «النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر»[1].

ويلاحظ في هذا التعريف أنه تضمن عنصر النية، الذي أراد به "ابن رشيق" إخراج بعض الكلام الذي توفرت فيه الوزن والقافية، ولكنه لا يندرج ضمن فن الشعر، لعدم توفر عنصر القصد، «لأن من الكلام موزونا مقفى، وليس بشعر، لعدم الصنعة والنية: كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر»[2].

وهذا حد الشعر من حيث القالب الشكلي البنائي وهو متفق عليه – إلى حد بعيد – قديما، ولكن هل هذا الحد يفرق بين الشعر الجيد والرديء، وهو ما نود الوصول إليه فالتعريف هنا لا يفصل بين جيد الشعر ورديئه.

إن المتأمل لمفهوم الشعر عند "ابن رشيق" لا يمكنه أن يستنبط حكما قاطعا إلا بعد أن يعود إلى قوله: «والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه وساكنه المعنى – ولا خير في بيت غير مسكون – وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر، فإنما هو زينة مستأنفة، ولو لم تكن لاستغنى عنها»[3].

لقد عد "ابن رشيق" الطبع من جوهر الشعر وحده، فهو يفصل بين الشعر الجيد والزائف؛ لأنه الفطرة والوحي الذي يهبط من السماء فتنساب الألفاظ والمعاني انسياب الماء الزلال، فيولد العمل الأدبي بلا تشوهات تطمس معالم الحقيقة، لذا عده الأساس المعول عليه في عملية الخلق الأدبي يسير جنبا إلى جنب مع الرواية التي هي بمثابة المحك للطبع؛ لأنها تشحذ الطبع وتوجهه وتقويه، وهو ما يؤكده قوله: «فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار والتلمذة فوقه من

---

* هو أبو الحسن بن رشيق المسيلي القيرواني، ولد بالمسيلة سنة 390 ه وتوفي بصقلية (إيطاليا) سنة 456 ه، رحل إلى القيروان واشتهر بها من مؤلفاته: كتاب العمدة في محاسن الشعر ونقده وآدابه، كتاب قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، وله ديوان شعر جمعه الدكتور عبد الرحمن ياغي.

[1]- أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، سيدا – بيروت، 2004، ج1، ص 108.

[2] - المرجع نفسه، ص108.

[3] - م ن، ص109.

الشعراء فيقولون، فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد وسهل عليه مآخذ الكلام، ولم يضق به المذهب، إذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم»[1].

وللأصمعي الرأي نفسه إذ يقول «لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، يسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ»[2].

ومن أركان الشعر الجيد عند "ابن رشيق" العلم والإلمام بمختلف المعارف كالعلم بأيام العرب وأنسابها ومشاهيرها وحكمها وأمثالها، وكعلم الغريب والنادر والمتداول في لغتها، والعلم بالأعراف والعقائد وأحوال البلدان وغير ذلك من المعارف التي يوظفها الشاعر في شعره، فلا يليق به أن يكون جاهلا ضيق الأفق، وهو ما أشار إليه "عمر بن الخطاب" حينما قال: « الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه»[3].

ومن حدود الشعر الجيد الدربة التي بمثابة تكملة للحدود السابقة، وهذا الحد هو السبيل الذي يدعم الطبع والرواية والعلم، فالدربة تكسب المتدرب مهارة وحذقا، وتجعل من الشعر صناعة كما نعته "الجاحظ": «فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[4]، وبذلك فالدربة على الشعر كالدربة على الصناعات الأخرى.

إن العناصر السابقة الذكر هي المكونة للبيت الشعري والمقيمة له، وبما أن البيت الشعري هو النواة الأساسية في هرم القصيدة الشعرية، فما يصح عنه يصح عن القصيدة. و"ابن رشيق" كغيره من النقاد فإن تحدث عن البيت كوحدة أساسية في بناء القصيدة فقد قصد النص ككل، لأن القدماء ألحوا على ضرورة التحام النظم والتئامه، مع الاحتفاظ باستقلالية البيت في مبناه ومعناه، إذ نجدهم يعيبون التضمين؛ أي أن الشاعر لم يستطع تقديم فكرته في بيت واحد فينتقل إلى بيت آخر، يقول ابن رشيق «يجب أن يراعي في هذا الباب، الإقواء والإكفاء والإيطاء والإسناد والتضمين، فإنها من عيوب الشعر»[5].

والإقواء: هو اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة.
الإكفاء: هو اختلاف حرف الروي في قصيدة واحدة وأكثر ما يقع ذالك في الحروف المتقاربة المخارج.
الإيطاء: أن يتكرر لفظ القافية ومعناها.
الإسناد: هو ما يراعى قبل الروي من الحركات وحروف المد.
التضمين: أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها.

---

[1] - المرجع السابق، ص177.
[2] - المرجع نفسه، ص178.
[3] - م ن، ص18.
[4] - الجاحظ: الحيوان، ج3، ص132.
[5] - ابن رشيق القيرواني: العمدة،ج1، ص148.

وبالنسبة إلى عنصري اللفظ والمعنى فكان "ابن رشيق" يرجح الكفة إليهما على حساب الوزن والقافية، لأنه أدرك مدى الترابط القائم بين اللفظ والمعنى، وقد أشار إلى ذلك بقوله: « فقد قال بعض المتقدمين: شر الشعر ما سئل عن معناه»[1]، فالفصل بين اللفظ والمعنى ضرب من الجدلية العقيمة، لأن «اللفظ جسم روحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظا كالذي يعرض للأجسام من المرض يمرض الأرواح، ولا تجد معنى يخيل إلا من جهة اللفظ، وجربه فيه على غير الواجب قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه وإن كان حسن الطلاوة في السمع ... وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى لأننا لا نجد روحا في غير الجسم البتة»[2].

فاللفظ والمعنى عند "ابن رشيق" توأمان متلازمان ولازمان للعمل الأدبي، مهما كانت درجة جودته أو رداءته، وتشبيهه «اللفظ والمعنى بالجسم والروح يحمل في طياته ما نسبناه إليه من قبل وهو قوله بالتآخي والتلازم في العمل الأدبي بين المعنى واللفظ من حيث الروح لازم للجسم، وأن الجسم لازم للروح، وأن العلاقة بينهما إنما علاقة المظروف الذي لا يمكن تجريده بالظرف الذي إذ أفرغناه من محتواه تحلل وفسد»[3].

بهذا المفهوم يكون "ابن رشيق" قد ربط العمل الشعري بمدى تلازم ثنائية اللفظ والمعنى، فغدت «الألفاظ عنده المختارة المستظرفة والمبتدعة، أي هي الألفاظ الجميلة المختارة التي تعبر بسهولة ودقة عن المقصود، أما المعاني فتكون مخترعة بكرا لم يسبق إليها، أو هي معان مولدة توليدا يزيدها رقة وجمالا، حتى تهز النفوس طربا وتحرك الطباع»[4]، وهنا يأتي دور الخيال و العاطفة، الخيال الذي يولد المعاني ويبدع الصور البيانية الجميلة، والعاطفة التي تعمق الإحساس وتنمي الشعور وتزيد من عنف المعاناة وتلين الألفاظ، لذا كان تعريفه للشعر ينطلق من خطين متوازيين هما:[5]

- الشكل بما فيه من الألفاظ والأوزان والقوافي التي تشكل في مجموعها عنصر الموسيقى.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 180.

[2] - م ن، ص 112.

[3] - عبده عبد العزيز قليقيلة: النقد الأدبي في المغرب العربي، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1988، ص367.

[4] - بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1981، ص134.

[5] - المرجع نفسه، ص135.

- المحتوى ويشمل المعاني مهما كانت بسيطة أو معقدة وهي التي تشكل الخيال والعاطفة.

وبعد ثنائية اللفظ والمعنى يأتي الوزن، وهو أخص بالشعر، وقد جعله "ابن رشيق" في الرتبة الثانية بعد اللفظ، فقال في ذلك: «الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيبا نحو المخمسات وما شاكلها. والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها، لنبوّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره، والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن»[1].

إن مثل هذا الفهم لطبيعة الوزن وأهميته في البناء الشعري، لدليل على تحكم وقدرة "ابن رشيق" في تقديم شروط مفهوم الشعر، فتعظيمه للوزن لم يكن مطلقا، إنما كان مقترنا بالشعر الجيد، فالوزن بالنسبة للمطبوعين من الشعراء موهبة وإلهام، أما عند المتكلفين فهو تلقين وتدريب يستعان به في البناء الشعري.

ومن عناصر الشعر وأركانه القافية، وهي عند "ابن رشيق" كما حددها "الخليل بن أحمد الفراهيدي" «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[2]، واعتبرها «شركة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[3].

وبهذا التصور نجد أن "ابن رشيق" كان أبعد نظرة وأكثر وعي في فهمه للعملية الشعرية المتمثلة في عناصر متعددة منها ما هو مادي كاللفظ والوزن والقافية، ومنها ما هو معنوي كالمعنى والطبع والخيال والعاطفة، وقد نظر إلى هذه العناصر نظرة تكاملية، لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى، وهذا ما أكد صحة نظريته التي سبق بها عصره، وأثبتها النقد الحديث.

2 - حازم القرطاجني: *

لقد كان كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) "لحازم القرطاجني" دليلا على عبقرية هذا الناقد العربي، لأنه تجاوز فيه الإنجازات النقدية السابقة عليه، يقول في ذلك:

---

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص121.

[2] - المرجع السابق، ص135.

[3]- المرجع نفسه، ص135.

* هو أبو الحسن حازم بن محمد حازم القرطاجني، ولد بقرطاجنة (اسبانيا) عام608 هـ وتوفي بتونس العاصمة سنة 684 هـ، شاعر وأديب، كان من أهل قرطاجة الواقعة شرق الأندلس، تعلم بهاو أخذ عن علماء غرناطة وإشبيليا، تتلمذ على يد أبي علي الشلوبين ثم هاجر إلى مراكش، ومنها إلى تونس وفيها مدح السلطان الحفصي أبي عبد الله محمد المستنصر، وأشهر قصائده له قصيدة الطائية، من مؤلفاته: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المقصورة.

«وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكا لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة»[1]، وقد عرض فيه بعض المحاور المتعلقة بدراسة المعاني وطرق انتظامها في الذهن وأصول علم الشعر والوزن والقافية والتلقي.

وفي حديثه عن الشعر فإن أول ما يمكن الإشارة إليه هو أن "القرطاجني" كان قد أنكر أن يكون كل كلام مقفى شعرا، وأن يكون الشعر طبعا فحسب، يقول موجها كلامه إلى شخص مفترض: «وظنه أنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، وبنيته على أن كل كلام مقفى موزون شعر جهالة منه»[2]، ويشبه من يظن أن كل كلام موزون مقفى شعر بـــ «أعمى أنس قوما يلقطون درّا في موضع تشبه حصباؤه الدرّ في المقدار والهيئة والملمس، فوقع بيده بعض ما يلقطون من ذلك فأدرك هيئته ومقداره وملمسه بحاسة لمسه، فجعل يمني نفسه في لقط الحصباء على أنها درّ، ولم يدر أن ميزة الجوهر وشرفه إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك. وكذلك ظنّ هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع»[3]، وهنا يظهر أن "القرطاجني" يبحث عن صفة أخرى أو قانون أخر يحقق شعرية الشعر بعيدا عن الوزن والقافية، وإن كان يعطيها امتيازا خاصا.

وقد أضاف "القرطاجني" في تعريفه للشعر عنصري المحاكاة والتخييل[4]، ولم يكتف بالتعريف الذي قدمه "قدامة بن جعفر" والذي مفاده أن الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى، يقول معرفا الشعر: هو «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، ما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من أغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[5].

من هذا التعريف نستدلّ على مقاربة "القرطاجني" الشمولية للشعر، ففي الوقت الذي يتفحص فيه الشعر من ناحية وزنه وقافيته ويقرّ بهما في التعريف، فإنه لا ينفي إمكانية اشتمال الأقوال النثرية على شعرية ما، من خلال حضور التخييل والمحاكاة «فما كان من

---

[1]- حازم القرطاجني أبو الحسن: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، تونس، 1966، ص18.

[2] - المرجع نفسه، ص26.

[3] - المرجع السابق، ص 28.

[4] - هناك فرق بين التخييل والتخيّل، فللمحاكاة الشعرية جانبان: التخيّل الذي يرتبط بتشكّل المحاكاة في مخيلة المبدع، أنه فعل المحاكاة في تشكّله، أما التخييل فإنه يرتبط بآثار المحاكاة في المتلقي، أي أنه الأثر المصاحب لهذا الفعل (فعل التخيل)، ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، ص245.

[5] - حازم القرطاجني أبو الحسن: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 71.

الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة في المحاكاة فهو يعدّ قولا شعريّا»[1]، كما لا يفوته تثبيت الأغراب بوصفه ركنا أساسيا من أركان الشعرية في الشعر، وتلك خاصية بنيت عليها فيما بعد الشعرية عند الشكلانيين الروس، ولا سيما شلوفسكي من خلال كسره لرتابة العالم وذلك بتحطيم رتابة اللغة وخلق غرابة في علاقاتها لتستعيد دينميتها فيما يعرف بالانزياح والتضاد والتنافر والمفارقة وغيرها من السمات التي تمنح اللغة إمكانية انفتاح دوالها على دلالا ت غير منتهية.

وهنا تجدر الإشارة إلى أنه ليست هذه هي المرة الأولى التي سبق فيها طرح القرطاجني -الإغراب- مدرسة الشكلانيين الروس، وإنما هناك مسألة أخرى تتعلق بتصنيفه لعناصر الرسالة اللفظية التي سبق فيها "رومان جاكبسون" في مجال اللسانيات الحديثة.

وقد أثار "عبد الله محمد الغذامي" هذه النقطة عندما أشار إلى أسبقية طرح "القرطاجني" من قبل "جاكبسون" بحوالي سبعمائة عام (مات حازم 1285م)[2]، حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية عند "القرطاجني" «تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له»[3]. فهذه أربعة عناصر من عناصر "جاكبسون" لدى "القرطاجني" يمكن تحديدها على النحو الآتي:

1_ ما يرجع إلى القول نفسه ← الرسالة.

2_ ما يرجع إلى القائل ← المرسل.

3_ ما يرجع إلى المقول فيه ← السياق.

4_ ما يرجع إلى المقول له ← المرسل إليه.

ثم يشير "القرطاجني" إلى تركيز الوظيفة الأدبية على (الرسالة) وعلى توحدها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي (المرسل) و(المرسل إليه) كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة فنقول: «الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها»[4].

---

[1] - المرجع نفسه، ص67.

[2] - ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص16.

[3] - المرجع نفسه، ص346.

[4] - المرجع السابق ، 346.

ويرى أن اللغة هي لبّ التجربة الأدبية، ولذلك فإن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف (وهي عناصر المدرسة البنيوية) فيقول: «إن القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه، أو نفورا عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه»[1].

وإذا كانت بعض الشعريات –ولا سيما البنيوية- قد أهملت عملية، فإن "القرطاجني" في إطار شمولية مقاربته، يضع المتلقي عنصرا رئيسيا في مقاربة الشعر، ليبحث عنصر التأثير فيه من خلال التخييل، ولم يكن التخييل منحصرا في عملية التلقي، بل إنه مع المحاكاة شكل الفرضية الأرسطية التي انطلق منها "القرطاجني" والمتمثلة في أن الشعر تخييل ومحاكاة، والتخييل هو «أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض»[2]، يرتقي بالمتلقي ويسمو به إلى درجة السرور والارتياح، أو يجعله في حالة من الانقباض والحزن، وهذا ما ذكره "الفارابي" و"ابن سينا" كذلك.

من هنا يمكن القول بأن "القرطاجني" كان يهدف إلى إقامة علم للشعر مستفيدا من ثقافته الفلسفية الجامعة بين الأصول العربية واليونانية، حيث رأى إمكانية تمخض وجهات نظر جديدة من خلال مواشجة تراثه النقدي وثقافته الفلسفية المتمثلة بالتنظيرات الأرسطية من خلال شروح الفارابي وابن سينا[3].

ولم يرتبط الشعر حسب "القرطاجني" بالطبع فقط، وإنما هو إحاطة بقوانين يتأسس عليها علم الشعر، ولم يكتفي حازم باستنباط القوانين أيضا، بل إنه استكمل معرفته بالقوانين بممارسة التذوق[4] الذي ينطوي على الأحكام القيمية، فالذوق يكسب القوانين مرونة في كل من وعي الشاعر والناقد على الرغم من خضوع النص إلى قوانين كلية[5].

3-المرزوقي الأصفهاني:*

---

[1] - حازم القرطاجني أبو الحسن: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص346.

[2]- المرجع نفسه، ص89.

[3] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 32.

[4] - ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، ص220.

[5] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 32.

* هو أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، ولد في أصفهان (إيران)، توفي سنة 421 ه، من علماء الأدب واللغة والنحو ورحالة جغرافي، وله ثمان مؤلفات بين كتب ورسائل هي: شرح ديوان الحماسة،

لقد اشتهر "المرزوقي" بكتابه: شرح ديوان الحماسة، وكتب فيه مقدمة لافتة للنظر ، أوجز فيها خلاصة الوعي النقدي في عمود الشعر العربي قال فيها: "إن العرب في قولهم الشعر إنما (كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأبيات وشوارد الأمثال – والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر و لكل باب منها معيار)[1]، فعيار المعنى: العقل الصحيح والفهم الثاقب، وعيار اللفظ: الطبع والرواية والاستعمال، وعيار الإصابة في الوصف: الذكاء وحس التمييز، وعيار المقاربة في التشبيه: الفطنة وحسن التقدير، وعيار التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن: الطبع واللسان، وعيار الاستعارة :الذهن والفطنة، وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية : طول الدربة ودوام المدارسة.[2]

إن الحديث عن الشعرية العربية القديمة هو حديث عن عمود الشعر الذي وضعه "المرزوقي" في سبعة أبواب يمكن وصلها بأسس أربعة على النحو التالي:

1- شرف المعنى وصحته: أساس معنوي.
2- جزالة اللفظ واستقامته: أساس لفظي/معجمي.
3 - الإصابة في الوصف: أساس بلاغي.
4 - المقاربة في التشبيه.
5 - مناسبة المستعار منه للمستعار له.
6 - التحام أجزاء النظم و التئامها على تخير من لذيذ الوزن: أساس إيقاعي.
7 - مشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية: أساس إيقاعي.

وفي (شرف المعنى وصحته) لا يقصد بالشرف والصحة المعنى الأخلاقي فيه، فلا يوجد في التراث ما يدعم ذلك ولعل المقصود بالشرف هو اختيار الصفات المثلى والمبالغة فيها، أما صحة المعنى فتعني ألا يصف الشاعر الشيء بصفة ليست من صفاته. وأما عن (جزالة اللفظ واستقامته): فالجزالة صفة لطبيعة لغة الشعر، وهو النمط الأوسط في الاستخدام اللغوي وتعني استقامة اللفظ وانسجام حروفه حتى تكون سهلة على اللسان. وعن (المقاربة في التشبيه)، فهي عنصر جمالي يعلق بتصوير المعاني واشتراط المقاربة

الأزمنة والأمكنة، القول في ألفاظ الشمول والعموم والفصل بينهما، شرح المفضليات، شرح الفصيح، الأمالي، مفردات متعددة في النحو، شرح الموجز في النحو.

[1] - المرزوقي الأصفهاني: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون، القاهرة، ج 1، 1951،ص9 .

[2] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص11.

في الشبيه تعني الوضوح في الصور التشبيهية، وأما عن (مشاكلة اللفظ للمعنى مع شدة اقتضائهما للقافية)، فيعني بها التناسب.

ومن خلال هذه المبادئ السبع يمكن الحكم على فحولة الشعراء فيما بينهم، وهي نظرة كلاسيكية «معتدلة تنص كثيرا على روح الاعتدال في التعبير، وعلى الحصر والتقييد، وعدم الإيغال في الاستعارة وفي الخيال، وعلى مراعاة المقام واللياقة»[1]، وهنا تظهر القيمة اللغوية ممتزجة مع النظرة الفلسفية والفنية.

ويعود بنا "المرزوقي" في عموده الشعري وأبوابه السبع هذه ليجعل لكل باب منها معيار، فعيار المعنى: العقل الصحيح والفهم الثاقب.

وعيار اللفظ: الطبع المتمثل في الرواية والاستعمال.
وعيار الإصابة في الوصف، الذكاء وحسن التمييز.
وعيار المقاربة في التشبيه: الفطنة وحسن التقدير.
وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير لذيذ الوزن، الطبع واللسان.
وعيار الاستعارة: الذهن والفطنة.
وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية: طول الدربة ودوام المدارسة.

إن توفر هذه المعايير يرتبط بدرجة إحسان الشاعر علما أن "المرزوقي" لم يقيد الشاعر بما كلف أو يشترط توفر كل هذه المبادئ، إنما قال: «ومن لم يجمعها كلها فبقدر مهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، فإذا اجتمعت كلها- وهذا أمر عسير- كان الشاعر محسنا مقدما»[2].

إن هذه الدقة والصرامة في تحديد مكونات الشعرية العربية القديمة المؤسسة على مجموعة من القوانين والشروط والتي قد تبدو معوقة للحركة الإبداعية، فإنها مع خصوصيتها هذه لم توقف حركة الإبداع بل نجد الرفض حاضرا في كل العصور بكيفية أو بأخرى، على أن ضوابطها هذه المستنتجة من الشعرية العربية إنما تكشف عن بنية فكرية وثقافية وفنية وحضارية، وتاريخية وسمت شعراء تلك الحقبة. ومنهم من لم يخضع لشروط هذه القصيدة النموذج أمثال: "أبو نواس"، "بشار بن برد"، "البحتري"، "أبو تمام" وغيرهم، أما أصحاب الدرس النقدي القديم أمثال: "أبو هلال العسكري" و"الآمدي" فقد ألحوا على ضرورة قيام الشعر على عمود "المرزوقي" واعتبروا كل خروج عنه إنما هو نوع من القصور وعدم الفحولة الشعرية.

[1] - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص75.
[2] - إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص409.

المحاضرة التاسعة

شعرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

عبد القاهر الجرجاني:*

* هو أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، ولد بجرجان سنة 400ه وتوفي بها أيضا عام 471ه، فارسي الأصل، عالم مسلم نحوي ومتكلم، تأثر بالجاحظ وسيبويه، تعلم لدى أبو علي الفارسي، من مؤلفاته: أسرار البلاغة في علم البيان، دلائل الإعجاز في علم المعاني، الرسالة الشافية في إعجاز القرآن، شرح الجمل في النحو، العمد: كتاب في التصريف وغيرها من المؤلفات.

اشتهر "عبد القاهر الجرجاني" بنظرية النظم، وبكتابيه: دلائل الإعجاز في علم المعاني، وأسرار البلاغة في علم البيان. أما (دلائل الإعجاز)، فهو كتاب في إعجاز القرآن الكريم، حيث جعله في أعلى درجات الفصاحة والبلاغة من حيث التعبير، وقد قلّب "عبد القاهر الجرجاني" أمر الإعجاز على وجوهه: هل هو في الحروف؟ أم في المقاطع والفواصل (وهي في الآيات كالقوافي في الشعر)؟ أم هي في المعاني والحكم (وهي ليست مطردة تماماً)؟ أم هي في الاستعارة والمجاز (وهي في آيات معدودة ومواضع من السور)؟

ورفض "عبد القاهر الجرجاني" أن يكون الإعجاز في هذه العناصر النحوية والبلاغية في العبارة القرآنية فحسب، وقرر بأن القرآن معجز في نفسه وأنه معجز في كل زمان، وأنه وحي من الله وليس إلهاماً عن طريق الخاطر أو الهاجس، وأن دليل إعجازه هو في (نظم الكلمات وتأليف العبارات)، وأن بيان (النظم) لا يمكن أن تفيه قوانين النحو حقه، بل لابد من معرفة علم الفصاحة والبلاغة أيضاً.

ولذلك عندما قال "الجرجاني" بأن (النظم) هو: «توخي معاني النحو في معاني الكلم»[1]، فقد كان هذا التعريف قاصرا وقصوره يأتي من كون "الجرجاني" جعل النظم مقتصرا على النحو وحده، وقد أدرك هذه الحقيقة وتجاوزها حين قال إن النظم لا علاقة له باللفظ، وإنما النظم يقتضي (المعنى) القائم في النفس، فهو الذي يرتب الألفاظ حسب المعاني التي لها الأسبقية، ولا تزيد الألفاظ على أن تكون تابعة للمعاني، يقول: «وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق»[2]، ويزيد "الجرجاني" معنى النظم توضيحا: «ليس الغرض بنظم الكلم إن توالت ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل»[3]، وهنا اتضح معنى قوله (النظم هو توخي معاني النحو) أي العمل وفقا لقوانين علم النحو وأصوله، وأما مسألة (ترتيب المعاني في النفس وعلاقتها بتوخي معاني النحو) فقد مثّل لها "الجرجاني" قائلا: «إن العاقل يرتب في نفسه ما يريد أن يتكلم به، وإذا رجعنا إلى أنفسنا لم نجد لذلك معنى سوى أنه يقصد إلى قولك (ضرب) فيجعله خبرا عن (زيد) ويجعل (الضرب) الذي أخبر بوقوعه منه واقعا على (عمرو) ويجعل (يوم الجمعة) زمانه الذي وقع فيه، ويجعل (التأديب) غرضه الذي فعل (الضرب) من أجله، فيقول: (ضرب زيد عمرا يوم الجمعة تأديبا له)، وهذا كما ترى هو

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الأعجاز في علم المعاني، تحقيق وشرح محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط3، 1999، ص 352.

[2] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الأعجاز في علم المعاني، ص49.

[3] - المرجع نفسه: ص 50.

توخي معاني النحو فيما بين معاني هذه الكلم»[1]، ولهذا فقد أدخل "عبد القاهر" على منهجه (النحوي) منهجياً (بلاغياً).

هكذا إذن وضع "عبد القاهر" يده على (نظرية النظم) التي تجمع بين منهجين نقديين هما: النحو (الألفاظ، والمعاني والعلاقات السياقية)، والبلاغة (الفصاحة، والتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز)، ووحدهما في منهج واحد ناقش فيه إعجاز القرآن وشعرية الشعر.

وكما ذكر "عبد القاهر" الأبواب الأساسية في النحو، وطبق عليها شواهده من القرآن والشعر، فكذلك رأى أن يذكر الأبواب الأساسية في البلاغة ليبين أن البلاغة إنما هي في صلة المعاني بعضها ببعض، لا في الألفاظ نفسها، وليؤكد أن أبواب البلاغة (من مجاز وتشبيه واستعارة وكناية) إنما تجري -أيضاً- على النسق النحوي.

وبعد أن ناقش "عبد القاهر" قوانين (النحو) في مباحث النحوية (من تقديم وتأخير، وأنواع لخبر المبتدأ، والمسند والمسند إليه، ومعاني الكلام من خبر وأمر ونهي واستفهام وتعجب)، ومثّل لكل حالة من الشعر ومن آي الذكر الحكيم، انتقل إلى الشق الآخر من منهجه وهو (المباحث البلاغية)، فعرض للفصاحة والبلاغة في الكلم والكلمة، وتحدث عن التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، ورأى بأن الفرق بين الحقيقة و(المجاز) هو أن الحقيقة أن يقر اللفظ على أصله في اللغة والمجاز هو أن يزال عن موضعه، ويستعمل في غير ما وضع له، فيقال (أسدٌ) ويراد به: شجاع. و(بحر) ويراد به :جواد.

وجديد "عبد القاهر" هنا هو اكتشافه (معنى المعنى) الذي يتحول فيه المدلول دالاً، فقولنا (بعيدة مهوى القرط) كناية عن طول عنق المرأة، وهذا هو (المعنى الأول) الذي يتبادر إلى الذهن مباشرة، وفيه تصبح الألفاظ دالة على (المعنى)، الذي هو المدلول، أما (المستوى الثاني) أو (معنى المعنى) فهو أن طول العنق كناية عن الجمال، فمرحلة (معنى المعنى)، هي المستوى الفني من الكناية والاستعارة والمجاز، يقول الجرجاني موضحا: «المعاني المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يومئ إليها بتلك المعاني هي التي تكتسي تلك المعارض وتزين بذلك الوشي والحلي»[2]، وهو هنا يشير إلى (المعنى ومعنى المعنى)، لأن الشعر لا يخضع للعقل والقوانين، وهذا ما يجعل المعنى يسبح في فضاء اللانهاية «يكفي فيه التخيل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل»[3]، ومن مرحلة (المعنى) يتكون (علم المعاني)، ومن

---

[1] - م ن، ص 405.

[2] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص269.

[3] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ميدان الأزهر، مصر، ط 6، 1960 ص235.

مرحلة (معنى المعنى) يجيء (علم البيان)، ولهذا بعد أن انتهى "عبد القاهر" من كتابه (دلائل الإعجاز: في علم المعاني)، وضع كتابه (أسرار البلاغة: في علم البيان) وخصصه لدراسة (معنى المعنى).

وبالعودة إلى نظرية النظم التي اشتهر بها "عبد القاهر الجرجاني" والتي اعتبرت من أهم النظريات التي فسّرت الظاهرة الإبداعية عموما وإعجاز القرآن خصوصا، ووضعت أساسا صحيحا للبلاغة يتمثل في استثمار اللفظ والمعنى على حدّ سواء متجاوزة بذلك إشكالية البلاغيين أنصار اللفظ وأنصار المعنى، يقول "الجرجاني" موضحا: «وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتب المعني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك»[1]، ويضيف:
«ليس الغرض بنظم الكلم، إن توالت ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وإنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير»[2].

ولنظرية النظم عند "الجرجاني" عدة أراء، أشهرها معارضته للتعريف القديم للشعر كونه كلاما موزونا مقفى، فهو يرى أنه ليس « بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كل كلام خيرا من كلام»[3]، ولذلك فالوزن والقافية لا يحددان –حسب الجرجاني- نوع وجودة الأجناس الأدبية، وهما عاجزان لوحدهما أيضا عن إبراز جمالية الشعر التي تتولد من تآلف وارتباط الكلمات بعضها ببعض حيث تنسجم اللفظة بما قبلها وبما بعدها لتشكل فيما بعد نسيجا بنائيا منسق الأطراف.

واهتم "عبد القاهر الجرجاني" بقضية المجاز –كما تمت الإشارة إليه سابقا في قضية المعنى ومعنى المعنى- حيث عدّها انزياحا يعمل على تطوير المدلولات ويرتقي بها إلى مصاف العمل الأدبي المتفرد من خلال تقديم الصور على شكل بناء هندسي، يقوم بتطويره حسب مقتضياته.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص49.
[2] - المرجع نفسه، ص50.
[3] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص474.

ولم يهمل "الجرجاني" عنصر الحذف والإيجاز، حيث يرى أن «ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، ونجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين»[1].

ولم يقف "الجرجاني" عند حدود النظم فقط، بل طرح قضية الذوق في معرض حديثه عن التمييز بين نظم ونظم والتفاضل بينهما، وفي هذا السياق حاول الإجابة عن التساؤل التالي: ما المعيار الذي يمكن الاستناد إليه في تفضيل نظم على آخر؟

وفي الحقيقة إن الأمر لا يتعلق بمعيار معين بل بتجربة شخصية تدعمها خبرة وثقافة متميزين[2]، ولذلك فقد رهن "الجرجاني" الإجابة عن هذا السؤال بمسألة الذوق، وربطها بنظم المعاني، مع عناية واضحة بالألفاظ.

وقد عالج "الجرجاني" في كتابه (دلائل الإعجاز في علم البيان) مفهوم الصورة الشعرية، وأثبت ضمنيا وجودها ومعرفة العلماء والنقاد بها، والدليل على ذلك ورودها عند "الجاحظ" بإسهاب في مؤلفاته، ويرى "الجرجاني" أن الصورة الشعرية هي نتاج تفاعل شديد التعقيد بين ذات الشاعر وعواطفه وفكره وتجاربه، ومتى كان الشاعر قادرا على مزج الواقع بالخيال والانفعال، كان أصيلا ومبدعا في صوره الشعرية.

خلاصة:

لقد توصل "عبد القاهر الجرجاني" في بحثه عن خصائص اللغة الشعرية إلى إثبات العديد من المقولات النظرية التي يعتقد الكثير من المعاصرين بأنها مستوردة من الغرب، وبأنه لم يسبق أن توصل إليها النقد العربي القديم.

يرى "عبد القاهر الجرجاني" أن ما يخلق شعرية النص الأدبي هو الاستعمال الخاص للغة، وهو ما يسميه (النظم) الذي يعتبر من أهم النظريات البلاغية العربية التي فسرت الإعجاز في القرآن الكريم، والذي يقوم حسبه على حسن الصياغة وتوخي معاني النحو، وما ينشأ بين اللفظ والمعنى من علاقات لغوية دقيقة، نتيجة التحامها وشدة ارتباطها، ولذلك فقد رفض "الجرجاني" الفصل بين اللفظ والمعنى، لأن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، بل تثبت الفضيلة في ملاءمة معنى اللفظة الأولى لمعنى التي تليها، وبذلك يتحقق الإعجاز في الكلام.

لقد استطاع "الجرجاني" أن يضع أسس نظرية جمالية تميز الكلام الشعري عن غيره من الكلام بخصائص مازالت تشغل النقاد والمنظرين المعاصرين، فقد أشار إلى الدور الباهر للاستعارة والكناية في لغة الإبداع الأدبي الفني وخاصة في الشعر، لأن ضروب البلاغة من مجاز وتلميح وكناية وتورية وإيحاء ومجاز هي التي تصنع الشعرية،

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ص146.

[2] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 29.

وهذه الضروب البلاغية هي التي جسدت نظريته المسماة بالمعنى ومعنى المعنى، هذه الأخيرة التي أقر فيها وجود مستويين للغة، مستوى أول مباشر يقرر أمرا ما، أو يشير إلى حقيقة ما لا يختلف فيها اثنان، ومستوى ثاني وهو الأدبي والفني الذي يقوم على الانفعال والجمال.[1]

[1] ـ ينظر: محمد درايسة، مفاهيم في الشعرية،دراسات في النقد العربي القديم، ط1، الأردن، 2010، ص20.

المحاضرة العاشرة

الشعرية عند النقاد العرب المحدثين

1- الشعرية عند نازك الملائكة:*

لقد جاءت نازك الملائكة بعد الحرب العالمية الثانية لتعيد النظر في واقع الشعرية العربية، فعملت جاهدة على تخطي الكثير من القواعد التي قيدت الشعر العربي القديم، وأعلنت في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) عام 1949م عن تمردها وثورتها العارمة على أبجديات الشكل الشعري في صورته التراثية.

ولذلك فالقارئ لمقدمة هذا الديوان يلحظ ولأول وهلة تمرد نازك على القناعات النقدية القديم التي عملت على سجن الكون الشعري في تعاريف مقننة بمجموعة من القواعد والضوابط، فخلخلت بذلك المدونة النقدية القديمة التي حصرت الشعر في أركان ثابتة كالوزن والقافية، وأطلقت صراح الشعر وقالت على لسان برنارد شو: «في الشعر كما في الحياة اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية»[1] أي أنه ليست هناك قواعد ثابتة تم الاتفاق عليها بالوضع والاصطلاح عن مفهوم الحياة، والأمر نفسه بالنسبة للشعر، لذلك فمن الصعب إن لم نقل من المستحيل تقييد هذا المتحول ووصفه وتحديد شكله وروحه.

إن ثورة نازك الملائكة في مفهوم الشعر هي «ثورة عامة، بل فاتحة الثورات جميعا، ثورة مفعمة برغبة جامحة في التجديد، حيث تناسل التجديد وانتقلت عدواه من دائرة التعريف إلى دوائر أخرى تقع تحت مظلة الشكل الشعري من اللغة ووزن وقافية، وهيكل عام للقصيدة، لتكتسح بعد ذلك موضوع القصيدة»[2]، ورد كل ذلك في قولها:

---

* هي نازك صادق الملائكة شاعرة عراقية، ولدت في بغداد عام 1923م وتوفيت في 20 جوان 2007م بالقاهرة، تخرجت من دار المعلمين العالمية، حازت على شهادة الماجستير في الأدب المقارن من جامعة ويسكونسن ماديسون بأمريكا، من مؤلفاتها: قضايا الشعر المعاصر، الشمس التي وراء القمة (قصص قصيرة)، ديوان شظايا ورماد، عاشقة الليل، جمعت أعمالها في مصنفين هما:الأعمال النثرية الكاملة وديوان نازك الملائكة في مجلدين.

[1] - نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج 2، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص7.

[2]- بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010، ص103.

«فنحن عموما أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية، ومازلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وفرقعة الألفاظ الميتة.....والذي أعتقد أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف، لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد»[1].

يتبين من خلال المقولة الأخيرة أن هناك دعوة صريحة من الشاعرة للثورة على التقاليد والقواعد التي وضعها القدماء لإنجاح القصيدة العربية شكلا ومضمونا، من موضوعات وصور وأوزان وقوافي وما إلى ذلك، فكل ذلك لم تؤمن به نازك الملائكة ورأت أن تلك القواعد لا تصلح للتعبير عن روح العصر.

لقد أولت نازك الملائكة أهمية قصوى إلى ما أسمته هيكل القصيدة، وتعني به الشكل الشعري، وأعدته من أهم عناصر القصيدة، لأنه هو الذي يعمل على توحيدها ويمنعها من الانتشار والانفلات، وكل موضوع لا يكتفي بهيكل واحد بل يحتمل أن يصاغ في مئات الهياكل، بحسب اتجاه الشاعر وقدرته الفنية والتعبيرية.

أما عن القافية فقد رأت نازك أنها لاقت اهتماما بليغا في أطروحات النقاد العرب القدامى، حيث تحولت إلى حجر لا طالما عمل التقليد النقدي القديم على تكريسه، ولذلك فقد نعتتها نازك بالآلهة المغرورة، وأعلنت تمردها عليها لأنها أوقعت القصيدة العربية في خسائر فادحة وأضفت عليها لونا رتيبا مملا يعلوه التكلف، وترى أن القافية الموحدة «خنقت أحاسيسا كثيرة وأودت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها..... فما يكاد الشاعر ينفعل وتعتريه الحالة الشعرية ويمسك بالقلم ويكتب بضعة أبيات حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله والتفكير في القافية، وهنا سرعان ما تغيض الحالة الشعرية وتهمد ثورتها»[2].

وقد طلبت نازك من الشاعر المعاصر أن يجدد في الأوزان الشعرية، وأكدت أن الأوزان الشعرية الخليلية لها جناية على مشاعر الشاعر، لأنها توقعه في التكلف والتصنع وهو الأمر الذي جعلها تطلق العنان لحرية الشاعر في تعدد التفعيلات من واحد إلى تسعة، بشرط أن تكون من بحر واحد ويكون هذا البحر من البحور الصافية.

هذا وقد طلبت نازك من الشاعر المعاصر أن يجدد في قضية اللغة، لأنها تصدأ من كثرة الاستعمال، فتصبح مألوفة وتفقد إيحاءها، ولذلك فاللغة الشعرية لا تكتسي إيحاءها إلا على يد شاعر ينتشل الكلمات من فضائها المعجمي القاموسي ويخيطها في ثوب لفظي

[1] - نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج 2، ص8.
[2] - المرجع نفسه، ص22.

جديد مفعم بالإيحاءات والإيماءات، هكذا يطور الشاعر اللغة أكثر مما يطورها اللغوي أو النحوي[1]، لأنه يدخل «تغييرا جوهريا على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويدخل مكانها ألفاظا جديدة لم تكن مستعملة»[2].

ترى "نازك" أن الشعرية الحداثية لا يتحكم فيها شكل القصيدة بل المضمون هو الأساس، تقول في ذلك: «وكانت حركة الشعر الحر أحد وجوه هذا الميل لأنه في جوهره تحكم الشكل في الشعر، إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها، ونظام الشطرين – كما سبق أن قلنا- متسلط يريد أن يضحي الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن، والقافية الموحدة مستبدة لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها، ومن ثمة فإن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصورة والمعاني التي تملأ نفس الشاعر».[3]

إن تسمية الشعر الحر التي أطلقتها "نازك الملائكة" على الشعر الجديد تحمل في ذاتها تحرر الشعرية العربية من الطقوس التقليدية المغلقة، فقد أدركت عمق أزمة الشعر العربي في أواخر الأربعينيات، فقد ظل يعيد نفسه في دائرة مقفلة لمدة طويلة من الزمن، وظلت الأحادية والغنائية والسطحية ملازمة له، فحملت على عاتقها مغامرة تحويل مساره وتحريره من تلك الأشكال العروضية الثابتة والقواعد الراسخة، تقول "نازك" في مفهوم الشعر الحر: «...ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك، مما هو قضايا عروضية بحتة»،[4] والغاية من الشعر الحر في نظرها ليست في البعد الجمالي بالدرجة الأولى وإنما في التعبيرية، أي التعبير عن الواقع المعيش واستيعاب التغيرات الحضارية والاجتماعية، وقد غرق الشعر قبله في الرومانسية وعدم الواقعية، وبذلك تكون "نازك الملائكة" قد فتحت للشعرية العربية الباب الواسع مع أنها لم تضع كل معالم التحرر للشعر ولكن الإضافات الجديدة كانت مستمرة، وقد أحدث الصراع بين أنصار الشعر الحر و التقليدي قضايا كثيرة استفادت منها الشعرية العربية الحداثية.

---

[1] - بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص107.
[2] - نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج 2، ص11.
[3] - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1962، ص45.
[4] - المرجع نفسه ، ص51.

2- الشعرية عند كمال أبو ديب:*

الشعرية عند الناقد "كمال أبو ديب" تعني التضاد والفجوة، ويؤكد هذا "محمود درابسة" بقوله: «فالشعرية عند كمال أبو ديب تعني التضاد والفجوة أي مسافة التوتر، تلك المسافة الناتجة عن العلاقة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية ومكوناتها الأولية».[1]

يحدد "كمال أبو ديب" مفهومه للشعرية بقوله: «لا يمكن أن توصف الشعرية إلا من حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور، أي في بنية كلية، فالشعرية إذن خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها».[2]

ويعلق "سعد بوفلاقة" عن مفهوم الشعرية عند "كمال أب ديب" فيقول: «ويبدو أن كمال أبو ديب قد تخلى عن المفهوم القديم للشعرية العربية، واقترب من مفهوم الغرب لمصطلح الشعرية».[3]

إن رؤية "أبو ديب" للشعرية تتمثل في كونها وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، والتي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية ككل، ويحدد هذه الفجوة: مسافة التوتر بأنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو للغة، أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون (نظام الترميز code) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين:

أ- علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة.

ب-علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعة، أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس (التضاد).[1]

---

* **كمال أبو ديب** كاتب وناقد سوري ولِدَ في مدينة صافيتا في جبال الساحل السوري عام 1942، له كتب عديدة منها : عذابات المتنبي في صحبة كمال أبو ديب والعكس بالعكس، وكتاب جدلية الخفاء والتجلي، والرؤى المقنعة، في البُنية الإيقاعيَّة للشِّعر العربيّ، نحوَ بديلٍ جذريّ لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المُقَارن "رباعيات نظام الدين الأصفهاني: نخبةُ الشاربِ وعجالةُ الراكب"، تحقيق نقدي مع دراسة تفصيلية للنص، في الشِّعريَّة، البُنى المولِّدة في الشِّعر الجاهلي، جمالياتُ التجاورِ وتشابكُ الفضاءاتِ الإبداعيَّة، بحثاً عن الدرَّة اليتيمة/بحثاً عن كمال أبو ديب"، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي. كما أنه ترجم العديد من الكتب إلى العربية ككتاب الاستشراق وكتاب الثقافة والإمبريالية لإدوارد سعيد.

[1] - محمود درايسة: مفاهيم في الشعرية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2010، ص 22.

[2] - كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،ط1،1987، ص14.

[3] - سعد بوفلاقة: الشعريات العربية-المفاهيم والأنواع و الأنماط، منشورات بونة، الجزائر، ط1، 2007، ص24.

إن هذا التحديد الذي يقدمه "أبو ديب" لمفهوم الشعرية وكذلك مفهوم الفجوة: مسافة التوتر، يحيل في نظر "حسن ناظم" إلى مفهوم الانزياح عند "جون كوهن".[2] ولتوضيح ذلك فقد أورد "أبو ديب" مقطعا تضمن عبارة (الزهرة التي هي جرح)، فإذا ما تأملنا هذه الاستعارة مليا ونظرنا في طبيعة العلاقة بين (الزهرة- الجرح)، وجدنا أن الفجوة التي كشف عنها "أبو ديب" هي في الأصل انزياح، فقد جعل الجرح خبرا للمبتدأ الزهرة، فالعلاقة بين المدلول الأول لكلمة جرح ومدلولها الثاني ينتج نوعا من المجاز الذي هو الاستعارة، والعلاقة بين (الزهرة والجرح) تحقق منافرة إسنادية في مدلولها الأول، والمنافرة تعد خرقا لقانون الكلام.[3] من هنا يمكن القول بأن الفجوة مسافة التوتر وسيلتها اللغة الشعرية، وهو الأمر الذي أشار إليه "أبو ديب" بقوله: «إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة والإبداع الفردي، بين اللغة والكلام وإعادة صنع اللغة في سياق جديد كلية».[4]

كما أشار إلى أن شعريته هي شعرية لسانية، فهو يعتمد لغة النص ومادته الصوتية والدلالية، مثلما هو الشأن في الحكم علة الشعرية عند "جان كوهين"، والواقع أنه لم يكتف بتحديد الشعرية على البنيات اللغوية فقط، بل تجاوزها إلى المواقف الفكرية والبنى الشعورية والتصويرية المرتبطة باللغة، أو البنية العقائدية، أو برؤيا العالم بشكل عام.

يؤكد "كمال أو ديب" من خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر، فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا، وخلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم وما يعنيه "أبو ديب" بالقيمة الموضوعية هو القدرة على خلق بنى فكرية أو رؤى متميزة.[5]

ولمفهوم الفجوة: مسافة التوتر صلة أكيدة بنظريات القراءة والتلقي، فقد نوه "أبو ديب" بالعلاقة بين الفجوة: مسافة التوتر ونظرية التلقي، ذلك أن تمظهرا من تمظهرات الشعرية ينصب في العلاقة بين النص والقارئ، أو في التلقي على وجه العموم،

و"أبو ديب" لا يدرس علاقة الشعرية بالتلقي بل يلمح لها فقط، ومسافة التوتر هي نتاج الفجوة أو نتاج لكسر بنيات التوقعات، ولهذا لم يستطع "أبو ديب" أن يقتصر في تسمية

---

[1] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص58.

[2] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص184.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 196.

[4] - كمال أبو ديب: في الشعرية، ص74.

[5] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 123.

نظريته علة مصطلح الفجوة فقط، بل استكمل هذا المفهوم بمفهوم (مسافة التوتر) العائد في جذوره إلى نظرية القراءة والتلقي.[1]

في الأخير يمكن القول أن "أبا ديب" جعل من الفجوة: مسافة التوتر ميزة الشعرية الأساسية، وما يخلق هذه الفجوة هو خرق قانون الكلام والجمع بين المتناقضات والمتنافرات الحادة، ذلك أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات من طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو ما أسماه "أبو ديب" بالفجوة: مسافة التوتر.

وقد استثمر "أبو ديب" مفهوم الوظيفة الشعرية من مشروع "رومان جاكبسون" التواصلي، ويبدو ذلك من خلال الفجوة نتيجة الاختيار، وهو المحور الذي بنى عليه "جاكبسون" نظريته في الشعرية مع محور التأليف، ولم يتأثر "أبو ديب" بـ"رومان جاكبسون" و"كوهين" فحسب، بل تأثر أيضا بأحد أعلام نظرية التلقي وهو "أيزر" الذي أشار إلى مصطلح الفجوة في أكثر من مناسبة.[2]

2- الشعرية عند عز الدين إسماعيل: (1929م).*

يعتبر "عز الدين إسماعيل" من النقاد الذين عالجوا القضايا النقدية التي طرحت على الساحة النقدية، فقد أفرد كتابا للشعر وسمه بـ "الشعر العربي المعاصر :قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" ليقدم لنا تصورا عن هذه القضايا ومن أهمها الأسس الجمالية التي اتكأ عليها الشعر العربي من وزن وقافية فيقول: «إن الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية، لكنه أباح لنفسه -وهذا حق لا مماراة فيه- أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما».[3]

يرى "عز الدين إسماعيل" أن«القصيدة شخصية مندمجة وملتحمة وحية، يخترق شكلها ومضمونها أحدهما الآخر إلى حد يستحيل معه فصلهما».[4] والقصيدة من خلال هذا المفهوم هي بنية شاملة أو كتلة ملتحمة تجمع بين الشكل والمضمون إلى حد لا يمكن

---

[1] - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، ط1، 2010، ص 345.

[2] - ينظر، بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص92، 93.

* عز الدين إسماعيل عبد الغني، ولد في 29 جانفي بالقاهرة 1929، وتوفي في 2007 ناقد وأستاذ جامعي مصري، تقاسم جائزة الملك فيصل العالمية في اللغة العربية والأدب لسنة 1420 هـ/2000 م مع الدكتور عبد الله الطيب، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى سنة 1990، وجائزة مبارك في الآداب. من مؤلفاته في النقد:: أسس الجمالية في النقد العربي، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي، الشعر العباسي: الرؤية والفن، الشعر العربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، التفسير النفسي للأدب، المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، الفن والإنسان، وفي الشعر: دمعة للأسى.. دمعة للفرح (ديوان شعري، 2000)، محاكمة رجل مجهول (مسرحية شعرية، 1986).

[3] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ،قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية،دار الفكر العربي ،ط3، 1978،ص65.

[4] - كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي، دار الفكر،بيروت، ط2، 1986، ص351.

الفصل بينهما، وهذا التعريف الحداثي لمفهوم القصيدة يؤكد أنها خضعت لتغييرات حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن، وهذا ما بينه "عز الدين" في دراسته لتطور الشعر العربي المعاصر، مستخلصا من ذلك أن التغيير في مفهوم القصيدة أخذ أبعادا متعددة على المستوى الفلسفي والجمالي، فأصبحت جميع العناصر المكونة للقصيدة الداخلية والخارجية خاضعة للتطور الشامل، والمقصود بتلك العناصر: اللغة، الصورة، الإيقاع، الشكل الخارجي والموضوعات.

إن المتتبع لقضايا الشعر التي طرحها "عز الدين إسماعيل" يجده قد ركز على الصورة الشعرية وتطورها ومدى اختلافها في القديم حيث أصبحت صورة مركبة ومعقدة «تتألف من تسلسل مجموعة من العناصر قد لا تبدو منطقية لأول قراءة، فالشاعر ينتقل بك من الأسطورة إلى القصة، إلى الحوار، إلى التكرار، إلى الشخصيات التاريخية، إلى الكشف عن رؤى باطنية في أعماق الشاعر ويتوقف نجاح الشاعر وفشله على مدى قدرته على الإيحاء بكل هذه العناصر، وإبراز المغزى العام الذي يهدف إلى تحقيقه»،[1] وهنا تكمن صعوبة إدراك الصورة الشعرية الجديدة.

إن الشاعر في رأي "عز الدين إسماعيل" يأخذ الأشياء من الواقع فيفككها من أجل أن يجردها من تماسكها البنائي، حيث لا يبقي إلا على صفاتها أو بعض صفاتها، فالرؤية الشعرية لا تقف عند حدود الرؤية البصرية، إنما هي الأخرى بتفتيتها وتجاوز عناصرها الجامدة التي لا تؤدي دورا حيويا[2]، فدور الشاعر يكمن في خلق الدينامية للأشياء الجامدة لتغدو حية مستوحاة من الواقع.

لقد قدم الناقد مجموعة كبيرة من الكتب للمكتبة العربية، لعل أهمها كتاب (الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)، الذي عالج فيه مجموعة من القضايا النقدية القارة، واستهله بعرض مميزات الشعر المعاصر على النحو التالي:[3]

1-التجربة الجمالية: ويقصد بها أن الشعر يضع جمالياته الخاصة تتجسد في الشكل والمضمون، وتكون نابعة من صميم طبيعة العمل الشعري وليس من مبادئ خارجية عنه.

2-ارتباط الشاعر بأحداث عصره وقضاياه: لأنه يعيش تلك الأحداث ويتفاعل معها ولا يتفرج عليها فقط، وعليه يقوم بتسجيل ما شاهده من خلال عمله الشعري.

---

[1] - عبد العزيز المقالح ، أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل) ، دار الآداب، بيروت ، ط1 ،1985، ص 129.

[2] - عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر ،قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، ص 153.

[3] - المرجع نفسه: ص13.

3-التثقف بأوسع معاني الثقافة: كان الشعراء القدامى يقومون بعزل شعرهم عن ثقافتهم، أما الشعراء المعاصرون فيحاولون استيعاب الثقافة الإنسانية من أجل بلورتها وتحديد موقفهم منها.

4-الشعر هو تعبير عن خبرة شعورية: الشعر المعاصر لم يقف عند حدود المشاعر الشخصية فقط، بل يشارك في الخبرات الجماعية، لأن القيم الاجتماعية التي يحاول المجتمع تبنيها ما هي إلا خلاصة تجارب الإنسان المعاصر.

5_التعقيد: الشعر عمل معقد كالإنسان، وكثيرا ما يكون التعقيد سببا في الإبداع الشعري، حتى أن معظم الشعراء المحدثين قد مالوا إلى كتابة الشعر المعقد.

6-اللغـــــة: إذا كان العالم والمفكر يستخدمان اللغة باعتبارها وسيلة، فإنها عند الشاعر غاية في ذاتها، وإذا كانت عندهم نافعة فعنده جميلة، لأن الشاعر يسعى دائما إلى تنميق الأسلوب والصور.

ويرى أن القصيدة المعاصرة لها أبعاد شكلية ومضمونية، أما الأبعاد الشكلية: فتتمثل أساسا في الإيقاع، يرى "عز الدين إسماعيل" أن الأثر الممتع للإيقاع يكمن في تلاق عقلي وجمالي ونفسي، أما عقليا فلتأكيده المستمر أن هناك نظاما ودقة وهدفا في العمل، وأما جماليا فإنه يخلق جوا يؤمن حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعا من الوجود المتمثل في حالة شبه واعية على الموضوع كله، وأما نفسيا فلأن حياتنا إيقاعية: المشي والنوم والشهيق وانقباض القلب وانبساطه، ويندرج تحت الإيقاع العناصر الآتية: الـــوزن، القــافية، التفعيلـــة، السطر الشعري، الجملة الشعرية. وأما الأبعاد المضمونية فتتمثل أساسا في الصورة الشعرية، والصورة الشعرية في مفهوم عز الدين إسماعيل رمز مصدره اللاشعور، لأنها تعتمد على المخزون اللاشعوري للشاعر، ولذلك فقد كان يتخذ من نفسية المبدع مفتاحا يفسر به كل شيء، وهذا ما جعله يربط الصورة الشعرية بحركة النفس التي تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور، وتتمظهر الصورة الشعرية من خلال: الرمز والأسطورة، إضافة إلى الغموض، القناع،الإيحاء وغيرهم.

3- عبد الله محمد الغذامي: (و1946م).*

---

* **عبد الله بن محمد بن عبد الله الغذامي** من مواليد عام 1946 في عنيزة. أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي، وأستاذ النقد والنظرية في كلية الآداب، تميزت أعمال الغذامي بالتنوع، فهو صاحب مشروع في النقد الثقافي وآخر حول المرأة واللغة، وكان أولى كتبه دراسة عن خصائص شعر حمزة شحاتة الألسنية، تحت اسم (الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية). من مؤلفاته: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، الصوت القديم الجديد، بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الموقف من الحداثة، الكتابة ضد الكتابة، ثقافة الأسئلة، مقالات في

لم يحصر "الغذامي" مصطلح الشعرية في دائــرة الشعر فحسب بل أطلــقها وعمّمها على العمل الأدبي بنوعيه الشعر والنثر، حيث اقترح ترجمة كلمة (poetics) الغربية إلى كلمة شاعرية التي تجمع اللغة الأدبية نثرا وشعرا، وينتقد ترجمة مصطلح (poetics) إلى كلمة الشعرية كون هذا اللفظ «يتوجه بحركة زئبقية نافذة نحو الشعر»[1].

والشاعرية عند "الغذامي" متشبعة بروح التمرد، تنتهك القوانين وتهوى كسر السائد لتحول اللغة من تعبير عن الواقع إلى عالم جديد، وبدونها لا يمتلك النص سمته الأدبية؛ لأنها تفجر الإشارات مخرجة مخزونها «الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاس يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم، من حيث إنها بنية ذات سمة شمولية قادرة على التحكم الذاتي بالنفس، ومؤهلة للتحول فيما بينها قصد توليد عدد لا يعد ولا يحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقي، وبذا تكون الشاعرية متموجة زئبقية»[2].

ومن هنا نتجه إلى الأسلوبية ووظيفتها المتمثلة في إظهار جمالية النص فهي عملية انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية كما وصفها جاكبسون، إذ هي ذلك «الانحراف الذي يلغي التركيز على (التجاوز) بين عناصر النص (وهي صفة الخطاب العادي) ويحل محلها خاصية "التوازن"، وهي التي تنقل النص عن مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية»،[3] فالشاعر سمي شاعرا لما يقوله وليس شاعرا لما يفكر فيه.

4- أدونيس : (و1930م).*

النقد والنظرية، القصيدة والنص المضاد رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي الشركة السعودية للأبحاث، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المرأة واللغة، ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد، حكاية سحارة، حكايات وأكاذيب، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، النقد الثقافي، مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق الثقافية العربية، نقد ثقافي أم نقد أدبي (بالاشتراك مع عبد النبي اصطيف) ،من الخيمة إلى الوطن.

[1] - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص19.

[2]- المرجع نفسه، ص25.

[3] - المرجع السابق، ص25.

* **علي أحمد سعيد إسبر** المعروف باسمه المستعار **أدونيس** (1 يناير 1930) شاعر سوري - لبناني، ولد في قرية قصابين التابعة لمدينة جبلة في سوريا. تبنّى اسم أدونيس (تيمناً بأسطورة أدونيس الفينيقية) الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية منذ العام 1948. تزوج من الأديبة خالدة سعيد ولهما ابنتان: أرواد و نينار (فنانة تشكيلية وكاتبة). نال الجنسية اللبنانية مع أسرته في العام 1963، من مؤلفاته في النقد: مقدمة للشعر العربي، زمن الشعر، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، فاتحة لنهايات القرن، سياسة الشعر، الشعرية العربية، كلام البدايات، الصوفية والسوريالية، النص القرآني وآفاق الكتابة، النظام والكلام، ها أنت أيها الوقت، (سيرة شعرية ثقافية)، موسيقى الحوت الأزرق، المحيط الأسود، كونشيرتو القدس،

لقد شكلت اللغة وخـصائصها عند "أدونيس" محور التجربة الشعرية وأساس عملية الخـلق الأدبي، وقد صرح "محمد بنيس" بذلك قائلا: «إن اللغة عند "أدونيس" انتقلت من كونها "لغة التعبير" في الشعـر العربي القديم، كما في الرومانسي لدى بعض الحداثيين من أنصار الشعر الحـر والمعاصر، إلى لغة الخلق»[1]، أي أن وظيفة اللغة أصبحت تتجلى في إعادة بناء الكلمة التي تشع بعلاقات غير مألوفة ليتحول الشعر إلى «فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله، فما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله، هو ما يطمح الشعر الجديد إلى نقله»[2].

وليكون الشعر جديدا لابد من أن يكون الشاعر متجددا يختار «الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه، ينسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم، يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد»[3]، يحيكها الشاعر بيد ماهرة ليخرج معان وصور جديدة غير مؤلوفة.

إن اللغة الشعرية لغة إشارة ورفض وتجاوز، تتمتع بالتلميح على عكس اللغة العادية ذات الوظيفة الإيضاحية، و"أدونيس" من أبرز من تعرض «للفرق بين اللغتين الشعرية وغير الشعرية بعيـدا عـن الذين تعرضوا للفرق بين اللغتين المحكيـة والفصيحة»[4]، وأقر بأن وظيفة اللغة الشعرية وظيفة إيحائية، في حين أن وظيفة اللغة غير الشعرية هي وظيفة إيضاحية توصيلية. ويواصل"أدونيس" تصوره للقصيدة فيرى أنها قائمة على ثلاثة مبادئ أساسية لا يمكن الفصل بينها هي:[5]

المبدأ الأول: هو أن شكل القصيدة الجديدة متحول ومتغير وليس نموذجا جاهزا.
المبدأ الثاني: هو أن القصيدة وحدة عضوية تستند إلى تداخل الأجزاء مع الكل.
المبدأ الثالث: هو أن الشكل والمضمون متحدان.

ومن خلال المبادئ التي أشار إليها "أدونيس" تصبح القصيدة كائنا نابضا بالحياة متجددا بتجدد الليل والصباح، فالشعر الحقيقي في رأي "أدونيس" لا يمكن أن يستنفد أبدا،

وفي الشعر: قصائد أولى، أوراق في الريح، أغاني مهيار الدمشقي، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، المسرح والمرايا، وقت بين الرماد والورد، هذا هو اسمي، منارات، مفرد بصيغة الجمع، كتاب القصائد الخمس، كتاب الحصار، شهوة تتقدّم في خرائط المادة، احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة، أبجدية ثانية، مفردات شعر، الكتاب I، الكتاب II.

[1] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، 2001، ص40.
[2] - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1978، ص17.
[3] - المرجع نفسه، ص 168.
[4] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ص85.
[5] - ينظر: عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة إسبر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص101.

ويجب أن نتذوقه بذاته كما نتذوق الليل، أو جمال امرأة أو بحر[1]، فجمال القصيدة قائم في ذاتها نابع من جزئياتها وتفاصيلها متفرد عن بقية الأشكال والأنماط الأخرى.

المحاضرة الحادية عشر

الشعرية عند النقاد الغرب المحدثين

1- تزفيطان تودوروف: *-Tzvitan Todorov-

تتحدد الشعرية عند "تودوروف" من خلال نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي، وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية نبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية والجمالية[2]، وقد اعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على عطاءات المنهج البنيوي، يقول في ذلك: «نستطيع (...) تجميع قضايا التحليل

---

[1] - ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص73.

* تزفيطان تودوروف فيلسوف ومؤرخ وناقد أدبي فرنسي بلغاري ولد في 01 مارس 1939م في مدينة صوفيا البلغارية، وتوفي في يوم 07 فبراير 2017م، عاش في فرنسا بدءا من سنة 1963م، كتب عن النظري الأدبية وتاريخ الفكر ونظرية الثقافة، أشرف عليه رولان بارث في رسالة الدكتوراه، نشر حوالي 21 منها: شعرية النثر، مقدمة الشاعرية، ميخائيل باختين: مبدأ الحوارية، مدخل إلى الأدب العجائبي، الأدب في خطر، الأمل والذاكرة، وغيرها من المؤلفات التي شملت ميادين الأدب والنقد والتاريخ وعلم الإجتماع والجيولوجيا.

[2] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994، ص265.

الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي»[1].

ويدعو تودوروف إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدلا من الأدب، وذلك لاعتبارات عديدة من بينها: أن هناك علاقات بين الخطابات، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، وتحديد مفهوم الخطاب الأدبي يساعد على إبراز الخصائص التي تميزه عن غيره[2]، والخطاب الأدبي في نظر تودوروف هو الخطاب الذي «انقطعت عنه الشفافية، معتبرا أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته (....) بينما الخطاب الأدبي يتميز بكونه ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه»[3].

يرى "تودوروف" أن «موضوع الشعرية ليس العمل الأدبي في حد ذاته، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محدودة وعامة، وليس العـمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائـص المجردة التي تضع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[4]، هذه الأدبية تتولد مما يقع في نظام اللغة من خلخلة واضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا لما فيه من انزياحات تتحقق بموجبها الشعرية والأدبية، وهنا يلتقي "تودوروف" مع "أرسطو" في أن الشعرية لا تولي اهتماما ولا شأنا للأدب الحقيقي، بل تسلط الضوء على الأدب الممكن أو المتوقع وبهذا نصل إلى الأدبية.

وتهدف الشعرية _حسب تودوروف_ إلى جانب البحث عن مجمل اللآلئ الجمالية والمتمثلة في الأدبية إلى تأسيس نظرية ضمنية للأدب بعد تحليل أساليب النصوص وكدا استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، ونشير هنا إلى أن مجال الشعرية لا يقتصر على ما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه، فالشعرية تتحقق في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الأعمال الموجودة، وهذه دعوة من تودوروف إلى تأسيس ما يسمى بالأدب المحتمل والمفترض، وهذه الرؤية تفتح آفاقا جديدة للنظر وتحث على البحث المعمق في مستقبل المسيرة الأدبية، لذلك فقد دعا تودوروف إلى شحن الشعرية برؤية مستقبلية تتنبأ بالممكن والآتي[5].

---

[1] - تزفطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص22.

[2] - ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، ص263.

[3] - المرجع نفسه، ص263.

[4] - تزفطان تودوروف: الشعرية، ص23.

[5] - ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص38.

وإذا كانت (النظرية) هي القطب الأساسي في تعريف تودوروف للشعرية، فإن القطب الثاني هو (داخلية) في إشارة منه إلى مجموعة المحاولات التي عملت على جعل موضوع الدراسة موضوعا علميا، ويتعلق الأمر بكل من علم الاجتماع وعلم النفس وعلم التاريخ، حيث خضعت هذه العلوم لضوابط خارجة عن نطاقها، وتبعا لذلك عملت الشعرية على تخطي العلوم الأخرى وذلك بتوليد عناصر مقاربتها الجمالية من داخل العمل الأدبي ذاته[1].

وقد خصص "تودوروف" للشعرية كتابا كاملا وفصلا مهما في القاموس الموسوعي في علوم اللغة الذي ألفه بمشاركة "ديكور"، ومما ورد فيه عن مصطلح الشعرية أن له العديد من المعاني منها:[2]

أولا: كل نظرية داخلية للأدب.

ثانيا: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما.

ثالثا: تشير إلى كل الترميزات المعيارية الإجبارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما.

والمعنى الأول هو الذي يهمّ "تودوروف"، إذ يرى أن الشعرية عليها أن تجيب أولا عن سؤال: ما هو الأدب؟ كما عليها أن تعرف الخطاب الأدبي مقارنة مع أنواع الخطابات الأخرى، وتجيب ثانية عن سؤال: ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى وتحديد مكونات النص الأدبي؟ [3]

خلاصة:

وباختصار يمكن القول بأن "تودوروف" يرى بأن الشعرية مرتبطة بكل الأدب، شعره ونثره، وهي تقوم أساسا على مفهوم الخطاب الأدبي وتشتغل على خصائصه، لذلك فهو لا يهتم بالأثر الأدبي في ذاته وإنما بتجليه الذي يحمل خصائص الأدب. ويرى أيضا أنه ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولأجل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية.[4]

---

[1] - ينظر: محمد عبد المطلب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار السير للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988، ص229.

[2] - voir : Oswald Ducrot et Tezvitan Todorov : Dictionaries encyclopédique des sciences du language, ed Seuil
Paris, 1972 , p108.

[3] - ينظر: المرجع السابق، ص 09.

[4] - ينظر: تزفطان تودوروف، الشعرية، ص 23.

وقد استخدم "تودوروف" مصطلح الشعرية كشبه مرادف لـ: علم/ نظرية الأدب، ويقدمها كبحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية، وهدفه في ذلك استكشاف أدوات الخطاب ولا يهمه النص إلا من حيث كونه حاملا لهذه الأدوات، ولعل هذا ما جعل البعض يسم شعريته بـ: التجريدية لا التجريبية،[1] لأنها لا تهتم بشعرية الكُتاب أو المدارس أو التيارات الأدبية، إنما تركز علة استكشاف قوانين الخطاب، وبذلك تكون شعريته امتدادا للشعرية الشكلانية.

2- رومان جاكوبسون -* Roman Jakobson-

يعد رومان جاكبسون من أهم رواد الشكلانية الروسية الذين اهتموا بنظرية الأدب تنظيرا وتطبيقا، ويعتبر كذلك من أهم المفكرين واللسانيين في القرن العشرين، ومن أهم رواد التحليل البنيوي في ميادين: اللغة والشعر والفن. وقد عرفت مسيرته العلمية ثلاث مراحل أساسية هي: مرحلة حلقة موسكو اللسانية (1915-1920م) التي اندمجت في الأبوياز، ومرحلة حلقة براغ بتشيكوسلوفاكيا (1920-1930م)، ومرحلة التدريس بالولايات المتحدة الأمريكية في جامعتي هارفارد ومعهد ماساتشوستس، وفي هذه الفترة بالذات انشغل باللسانيات العامة، وتدريس اللغات والآداب السلافية.

ويمثل "رومان جاكبسون" فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية، ونشير هنا إلى فضل الشكلانيين الروس في التنبيه إلى وظيفة الناقد التي لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها، وقد لعب "جاكبسون" دورا أساسيا في تطوير هذا المفهوم، حيث ربطه بمفهوم الشعرية بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية ووظائفها الست[2]، حيث عرضها على النحو التالي: إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون رسالة فعالة فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه يدعى المرجع، وتقتضي الرسالة اتصالا أي قناة، وكل عامل من العوامل الستة المكونة للحدث

---

[1] - ينظر: عثماني ميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص64.

* هو رومان أوسيبوفيتش جاكبسون ولد في 11 أكتوبر 1896م بموسكو وتوفي في 18 جويلية 1982م بكامبريدج الأمريكية، انتقل إلى تشيكوسلوفاكيا وساعد على تأسيس دائرة براغ اللغوية المؤثرة، وبسبب الغزو النازي لتشيكوسلوفاكيا في عام 1939، غادر البلاد، واستقر أخيرا في الولايات المتحدة في عام 1941م. من رواد المدرسة الشكلية الروسية، وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين، وذلك لجهوده في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر والفن، اشتهر بنظرية التواصل ووظائفها الست، وله مقالة مهمة ومفصلية في نظرية الترجمة أسماها (حول الجوانب اللغوية للترجمة)، من مؤلفاته: (الشعر الروسي الحديث) (1921م)، و(حول الشعر التشيكي) (1923م)، و(أبحاث في اللسانيات العامة) (1963م)، و(ثمانية أسئلة حول الشعرية) (1977م). كتب بالفرنسية (ملاحظات حول التطور الفونولوجي للغة الروسية مقارنة مع تطور اللغات السلافية الأخرى)، وكتب بالروسية (خصائص علاقة القرابة اللغوية)، وبالألمانية (لغة الأطفال وعيوب النطق والقوانين الصوتية العامة)، وكتب بالإنجليزية (خطوات تمهيدية نحو تحليل الكلام)، كتب أيضا (شعر النحو ونحو الشعر).

[2] - ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص39.

اللساني ينتج وظيفة لسانية هي: الوظيفة المرجعية، التعبيرية، الشعرية، الافهامية، التنبيهية، والوظيفة الماوراء لغوية.[1]

ومن باب التوضيح أكثر، فإن نصا ما قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى، فكل الوظائف التي حددناها سالفا متمازجة، إذ قد نعاينها مختلطة بنسب متفاوتة في رسالة واحدة، حيث تكون الوظيفة الواحدة منها غالبة على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال . ومن هنا، تهيمن الوظيفة الجمالية الشعرية على الشعر الغنائي، في حين تهيمن الوظيفة التأثيرية على الخطبة، وتهيمن الوظيفة الميتالغوية على النقد الأدبي، وتغلب الوظيفة المرجعية على النصوص التاريخية، وتهيمن الوظيفة الانفعالية على النصوص الشعرية الرومانسية، وتغلب الوظيفة الإفهامية على المكالمات الهاتفية.[2] وعلى العموم، تبقى القيمة المهيمنة معيارا شكليا جوهريا للتمييز بين الأجناس والأنواع الأدبية، ويستخدم أيضا للتفريق بين الأنساق الشكلية الأدبية، ويستعمل كذلك لتفريد النصوص وتمييزها عن بعضها البعض.

من هنا تبنى رومان جاكبسون منهجا علميا وصفيا في دراسة الأنواع والأجناس الأدبية، من خلال التعامل مع الأثر الأدبي على أنه مادة وبناء وشكل وقيمة مهيمنة. وبذلك، فقد تمثل المقاربة البنيوية الشكلانية في دراسة النصوص الأدبية، بتفكيكها وتركيبها، اعتمادا على المستويات اللسانية: الصوتية، والتركيبية، والدلالية، والبلاغية. ومن ثم، فقد كان رومان جاكبسون أول من طبق المنهج البنيوي اللساني عل الشعر، حينما حلل مع كلود ليفي شتراوس قصيدة القطط (Les Chats) لشارل بودلير سنة 1962م، وقد درسها الاثنان معا دراسة داخلية مغلقة، في إطار نسق كلي من الشبكات البنيوية المتفاعلة، بغية البحث عن الدلالة المبنية. وقد انصب هذا العمل التشريحي على مقاربة القصيدة تفكيكا وتركيبا، بالاعتماد على اللسانيات البنيوية، مع استقراء المعطيات الصوتية والصرفية والإيقاعية والتركيبية والبلاغية.[3]

---

[1]- ينظر: عبد الكريم أوزغلة، الوظيفة الشعرية في نظر ياكوبسون، مجلة القصيدة، ملحق الجاحظية، التبيين، خاص بالشعر، العدد 2، 1992، ص 132.

[2]- ينظر: رومان جاكبسون (القيمة المهيمنة)، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1982م، ص81.

[3] - C. Lévi-Strauss et R. Jakobson, « "Les Chats" de Charles Baudelaire », L'Homme, revue française d'anthropologie, t. II, n° 1, 1962.pp:5-21.

ويشير "جاكبسون" إلى أن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز عليها لحسابها الخاص، هو ما يصنع الوظيفة الشعرية للغة[1]، مؤكدا بأن كل رسالة مهما كانت تتضمن وظيفة أدبية، إلا أن هذه الوظيفة تختلف من نص لآخر.

وقبل الخوض في مختلف الأسس التي ناد بها "جاكبسون" في تأسيسه لعلم الشعرية نشير إلى أن هذا العلم انبثق من أرضية ألسنية، يقول معرفا الشعرية: «هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[2].

إن اهتمام "جاكبسون" بالوظيفة الشعرية جره إلى ضرورة البحث عن المعيار اللساني الذي يمكنه من معرفة هذه الوظيفة، حيث عمل على تهيئة الأدوات اللازمة لكل فعل لفظي، وفي هذا السياق أشار إلى نمطين أساسيين للترتيب هما الاختيار والتأليف، ينتج الاختيار على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف[3].

وقد ارتبط مفهوم الشعر عند "جاكبسون" بعبارة (التشديد على المرسلة لحسابها الخاص)، فالشعر ليس كلاما عاديا، أي أنه لا يحيل إلى شيء خارجي بقدر ما يتمحور حول مادته مؤكدا بذلك كثافة اللغة الشعرية، وما يعتقده جاكبسون أيضا هو أن «محتوى مفهوم الشعر غير ثابت ويتغير مع الزمن»[4].

هذا هو مفهوم الشعر عند "جاكبسون" فهو لا يعرف الشعر كما يعرفه الأدباء بوصفه صيغ كلامية مفعمة بشحنات الشعور وبوارق الفكر والخيال، بل يعرفه بأسلوب جديد، ينظر إلى النص بوصفه مدونة كلامية منفتحة الدلالة ترتبط بالأزمنة المتعاقبة، وفي الزمن الواحد مئات الدلالات مادام محتوى الشعر غير ثابت[5].

---

[1] - ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص31.

[2] - المرجع نفسه، ص35.

[3] - م ن، ص32.

[4] - م ن، ص19.

[5] - ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص42.

من هنا جاء مفهوم جاكبسون للشعرية على أساس التفريق بين فئتين لغويتين[1]، الأولى لغة الأشياء وهي اللغة النفعية التي نتعامل بها في الحياة ونعبر من خلالها عن الأشياء، والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة، أي عندما تكون اللغة ذاتها موضوع البحث وهنا تكمن الشعرية.

ولقد وجد علم الأدب وجهته الصحيحة في عبارة جاكبسون الشهيرة عام 1919: «إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»[2]، وبعبارة أوضح يؤكد هذه الفكرة بقوله: «إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا»،[3] وبهذا يكون البحث منصبا على أدبية الأدب، بوصفه لغة من دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والجمالية والأيديولوجية المنبثقة عنه.

وعليه، فقد أثرى رومان جاكبسون الشعرية بأجوبة كثيرة ومقنعة، كان يطرحها النقاد ودارسو الأدب بإلحاح شديد، مثل: ما الذي يميز الأدب؟ وكيف يمكن تصنيف الأجناس والأنواع الأدبية؟ وكيف يمكن التمييز بين المدارس والاتجاهات الأدبية والفنية؟ وكيف يمكن تحليل الأثر الأدبي تحليلا بنيويا لسانيا وشكلانيا؟

للإجابة عن هذه الأسئلة افترض "جاكبسون" وجود ست وظائف أساسية للغة، تكون إحداها الوظيفة الشعرية التي تهيمن على الشعر، والتي تقوم الشعرية بالبحث عن تجلياتها في العمل الأدبي، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية.

والوظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي فقط وظيفته المهيمنة،[4] والتي تجعله عملا فنيا، وهي بالتأكيد لا توجد فيه منفصلة عن باقي الوظائف، إنما تدخل معها في شبكة معقدة من العلاقات، بحيث يصبح القبض عليها داخل النص أمرا مستعصيا لا محالة، في حين تلعب دورا ثانويا في أنواع الخطابات الأخرى، وانطلاقا من هذه الوظيفة ركز الشكلانيون الروس على البحث عما في الأثر الأدبي من خاصية أدبية، أو كما يسمونها الأدبية، وبذلك وسعوا مفهوم الشعرية ليشمل

---

[1] - ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط1، 1999، ص31.

[2] - تزفيطان تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1982، ص35.

[3] - رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص24.

[4] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص31.

كامل الأدب شعرا ونثرا، وكل الأجناس والأنواع، خلافا لشعرية أرسطو التي كانت مركزة على جزء منه فقط.

ولم يتحدث جاكبسون عن عناصر التواصل والوظيفة الشعرية فحسب، بل تحدث عن قضايا أخرى من خصوصيات الشعرية، كقضية الغموض واللغة الشعرية والصورة والموسيقى والقافية، يقول عن خاصية الغموض: «إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه لازم للشعر»[1].

أما عن اللغة الشعرية فقد تبنى "جاكبسون" مقولة "شلوفيسكي" التالية: «إن جوهر اللغة الشعرية ليس في التنميق وإنما في تلك النوعية التي تنعش الفكر والتي يقوم الشعر بواسطتها بفصل صورة أو موضوع متداول من سياقه المعتاد ليحوله إلى شيء جديد»[2]، ويرتكز الخلق الشعري حسب "جاكبسون" على محورين أساسين هما: الاستعارة والمجاز المرسل، فالاستعارة اكتسبت أهمية كبرى منذ القدم وسميت بملكة الصور البيانية، وتعمل خاصة على المحور الاستبدالي. أما المجاز المرسل فيعمل على المحور النغمي الذي يعتمد على عملية ذهنية ينتقي فيها وحدة معينة من الوحدات التي يتضمنها مفهوم الكلمة، وبناء «الشعر على أحد هذين القطبين وكيفية صياغة الصورة الشعرية هو ما يميز شاعرا على شاعر آخر، فالمعاني مطروحة لدى الجميع، إلا أن طريقة التعبير مختلفة من شاعر إلى آخر»[3].

خلاصة:

وفي الأخير يمكن القول بأن الشعرية عند "جاكبسون" تأسست في فضاء لساني وأسلوبي وسيميولوجي وبنيوي بامتياز، ولا عجب من هذه الفصائل المنهجية التي عرفتها شعرية "جاكبسون"، لأن صاحبها ولد شكلانيا وكان من أقطاب حركة براغ، ثم أصبح فيما بعد لسانيا، فأسلوبيا في تأسيسه للأسلوبية البنيوية.

وعلى العموم، فقد كان رومان جاكبسون أول من أرسى دعائم البويطيقا أو الشعرية (Poétique) على أسس بنيوية ولسانية وشكلانية موضوعية، وميز بين الأجناس الأدبية وفق نظرية القيمة المهيمنة. وهو كذلك أول من سعى إلى دراسة النحو الكلي، انطلاقا من نظرية السمات المميزة في مجال علم الأصوات والفونولوجيا.

وأهم ما يمتاز به رومان جاكبسون أنه قد أرسى لبنات علم التواصل وفق الأنظمة اللسانية، على أساس أن اللغة الإنسانية لها وظيفة أساسية تتمثل في التواصل. وبالتالي، فإنها تستند إلى ستة عناصر وست وظائف أساسية تابعة لها.

---

[1] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص57.

[2] - المرجع السابق، ص80.

[3] - بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص48.

3- جون كوهين- Jean Cohen-*

يعرف "جون كوهين " الشعرية بأنها «علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية»[1]، وهذا التعريف يظهر مدى تأثره بمبدأ المحايثة في مقاربة النصوص الأدبية، لكن هذا التداخل بين حقلي الشعرية والأسلوبية لا يعني التماثل الكلي بينهما، فثمة فرق لأن الأسلوبية تعنى بدراسة خصائص أو قوانين نص أدبي ما (....) أي ما هو متعين وغير تجريدي، أما الشعرية فهي نظرية الأدب التي تعنى بدراسة القوانين العامة للصوغ الأدبي أو بدراسة ما هو متعال (....) وغير متجسد في نص بعينه، ومستخلص من تراكم النصوص الأدبية عبر التاريخ»[2]، ورغم هذا الفرق لكن تبقى الأسلوبية زاوية من زوايا النظر لعلم الشعرية، بل إن الشعرية هي مادة هذا النظر وخلاصة عصارته الجمالية.

إن طغيان النزعة العلمية على الفضاء النظري لعالم الشعرية في تصور "كوهين" جعل الشعرية لديه تشغل عالما ضيقا، هو عالم الشعر بحديه الصوتي والدلالي فقط، وتبعا لهذا الطرح يأتي مفهوم "كوهين" لشعرية القصيدة النثرية والشعرية على حد سواء، وضيق مجال الشعرية هذا يظهر من خلال قوله: «الشعرية هي العالم الذي يجعل من الشعر موضوعا له»[3]، وبذلك فإن كانت اللغة قابلة للتحليل على مستويين اثنين: الصوتي والدلالي، فإن الشعري يتعارض مع النثري من خلال خصائص موجودة في هذين المستويين.

إن مسألة الفرق بين الشعر والنثر حسب "كوهين" ليست مسألة وزن أو إيقاع فقط، بل مسألة لغة أيضا، تتمثل في نمط العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى، فالشعر انزياح وخرق لقانون اللغة، وليس المقصود بالخرق هنا مجافاة قواعد النحو والتركيب، بل هو خرق يميز لغة الشعر بإبعادها عن التقرير والمباشرة الغالبة على النمط التواصلي في لغة الخطاب النثري والعلمي، وهو هنا يتفق مع "ابن طباطبا" في قوله: الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما يختص به من النظم، وكوهين يقترح بأن يكون التمييز بين الشعر والنثر لغويا، لأن لغة النثر هي لغة الطبيعة ولغة الشعر هي لغة الفن.[4]

---

* ولد كوهين في 23 جويلية سنة 1919م بوهران، وتوفي بفرنسا في 30 مايو سنة 1994م، فيلسوف وأستاذ فرنسي بجامعة السور بون، مشهور بكتاب (بنية اللغة الشعرية) – structure du langage poétique .

[1]- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومجمد الغمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص15.

[2] - بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، جدة، السعودية، مج10، ج40، جوان 2001، ص287.

[3] - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص9.

[4] - خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، العدد 9، جامعة بسكرة، الجزائر، 2013، ص 63.

وانطلاقا من التعارض الذي يقيمه "كوهين" بين الشعر والنثر، يصل إلى تحديد مفهوم مركزي عنده هو مفهوم الانزياح، حيث يمكن أن تعد القصيدة انزياحا قياسا إلى اللغة العادية[1]، ولذلك فإن تحقيق الشعرية لا يأتي إلا بعد ضبط المعيار ومعرفته، ولكن الصعوبة تكمن في تغير المعيار من عصر إلى آخر، فما يمكن أن يكون معيارا في هذا العصر قد يصبح غير صالح في العصور الموالية ، ولذلك فعدم القبض على تحديد شعرية الانزياح يرجع أحيانا إلى صعوبة تحديد معيار الانزياح في حد ذاته، وبما أن"جون كوهين" عرف الشعرية بأنها علم موضوعية الشعر فلابد من إدراك هذه الشعرية وتتبعها وإمكانية قياسها، أي قياس مدى هذا الانزياح والانحراف ومنه تقدير مدى شعرية النص.

وقد شكك" ميخائيل ريفايتر" في جدوى المعيار لارتباطه بالمتلقي، فالمتلقي هو الذي يحدد العدول وفقا لما يعتقد أنه معيار[2]، كما اعتبر أن نظرية الانزياح نظرية عاجزة عن تفسير بعض الأساليب العادية – السهل الممتنع مثلا- التي لها من الخصائص البعيدة عن الانزياح ما يؤهلها لأن تكون من الأساليب الأدبية.

ولذلك فقد اقترح "ريفايتر"بديلا لمفهوم المعيار اللساني في تحديده للظواهر الأسلوبية المنزاحة أسماه بـ: (السياق الأسلوبي)، والسبب في ذلك –حسب ريفايتر- أن تعريف الأسلوب الأدبي باعتباره انزياحا بالقياس إلى المعيار اللساني يثير صعوبات تطبيقية عندما يتعلق الأمر بتحليل الأسلوب (....) لهذا [افترض] ضرورة استبدال مفهوم المعيار العام بمفهوم السياق الأسلوبي ودراسة الإجراءات الأسلوبية بالقياس إلى هذا السياق.

ويمكن أن تكون وجهة النظر هذه صحيحة، فالسياق الأسلوبي هو الذي يسعفنا في التوصل إلى أسباب افتقار بعض الوحدات اللسانية إلى أثرها الأسلوبي في موقع سياقي ما، بينما تتحول إلى إجراء أسلوبي في موقع آخر بفعل التضاد الناتج عن الانقطاع داخل السياق، وبهذا الموقف سيكون بمقدور الناقد التخلص من تلك الرؤية الضيقة التي تجعل لغة النثر معيارا ولغة الشعر انحرافا.

ويتضح مما سبق أن الشعرية التي ناد بها "كوهين" هي شعرية أسلوبية تقوم على منطق الانزياح، انزياح لغوي يمس ثلاثة مستويات كبرى هي: المستوى التركيبي والمستوى الصوتي والمستوى الدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص، حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر بالاستناد إلى الوزن، بقدر ما كان بالاستناد على تضافر هذين المستويين[3].

---

[1] - ينظر: المرجع نفسه، ص15.

[2] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص117.

[3] - ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص56.

باختصار يمكن القول بأن "جون كوهين" اكتفى بتعريف الشعرية في كتابه المعروف بـــ: (النظرية الشعرية) كعلم موضوعه الشعر،[1] وكان قد أقام نظريته أساسا على مفهوم الانزياح، ومركزا فقط على الشعر، ولذلك وسمت شعريته بالتجزيئية وعدم الشمولية لأجناس الأدب كله، كما هو الحال في نظرية جاكبسون أيضا، لأن نظريتهما تعالج الخطاب الشعري فقط دون النثري.

عود على بدء:

لقد اختلف مفهوم الشعرية عند النقاد الغربيين الحداثيين، فهناك من حصرها في الشعر فقط أمثال: "جون كوهين" و"رومان جاكبسون"، وهناك من دافع عن كونها علم الأدب نحو "تودوروف"، فنظريتي "كوهين" و"جاكبسون" لا تسلمان بأن الشعرية علم الأدب، بل تعالجان فقط الشعر دون النثر، فقد فرق "كوهين" بين طرفي الثنائية شعر/نثر وآمن بالتناقض الظاهري بينهما، ولم يلتفت إلى أنه هناك نقاط التقاء حتمية بين الشعر والنثر، وأنه لا وجود لجنس أدبي خالص مطلقا،[2] أما نظرية "جاكبسون" فإنها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر حيث تهيمن الوظيفة الشعرية، لذلك فقد اتسمت شعريته بالتجزيئية شأنه في ذلك شأن "كوهين" في نظرية الانزياح.[3]

وقد انتهى الأمر إلى أن الشعرية هي علم الأدب، لأنها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر، وبوصف هذين الأخيرين ينطويان على خصائص أدبية على حد سواء،[4] وهذا ما يجب أن تكون عليه الشعرية إن كانت تريد أن تبلغ نجاحا وكمالا ما، أي أن تكون شاملة للأدب كله.

المحاضرة الثانية عشر

الشعرية عند الشعراء العرب المحدثين

---

[1] - ينظر: جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص29.

[2] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص83.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص90.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص83.

1_ صلاح عبد الصبور:*

جاءت مجمل الآراء التي طرحها الشاعر "صلاح عبد الصبور" عن الشعرية في قالب حداثي، وأول ما يستوقفنا في هذا المقام هو إشكالية: ما الشعر؟ هذه الإشكالية كانت عبارة عن سؤال طرحه "عبد الصبور" ثم أردف قائلا: سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها[1]، وفي ذلك إيحاء بصعوبة تقديم مفهوم جامع مانع للشعر، ولذلك فقد رأى أن كل تعريف للشعر «إنما هو محاولة من الشاعر أن يعبر عما أدركه في الشعر، والشعر صوت منفعل؛ لأن الانفعال هو أداة الشعر وعلة الموسيقى في الشعر التي تميزت وأصبحت هي الفارق الجوهري بين الشعر والنثر»[2].

وعندما سئل "عبد الصبور" لماذا تكتب الشعر؟ أجاب متأثرا بنظرية التطهير عند أرسطو قائلا: «أما لماذا أكتب الشعر، فذلك سؤال محير...على المستوى الشخصي أكتب الشعر لكي أتطهر (...) فالتطهير ليس وقفا على المتلقي، ولكنه للفنان أيضا، وأما القارئ فإنني أريد أن أنبهه إلى سخافة هذا العالم إذا لم نجد له معنى، وإلى عماه إذا لم نستطع أن ننظمه، وإلى قبحه إذا لم نكتشف ما في باطنه من جمال»[3]، موضحا بأن أرسطو كان يقصد بنظريته «تطهير الفنان كما يقصد تطهير المتلقين، وليس هذا التطهير إلا فعلا أخلاقيا غايته تصفية النفس وتهذيبها، أو هو في الواقع ظفر أخلاقي بالنفس»[4].

من هذا المنطلق حاول أن يقدم تصوره عن مفهوم الشعر فقال: «نزعم أن الشعر هو فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة، والتعبير عنه بالكلمات المموسقة، فبدون الشعر -قصائد الحب والغزل- لم تكن لتستطيع أن ترفع بالجنس إلى أفق الحب (...) وبدون الشعر -قصائد الطبيعة- لم تكن لتستطيع أن تبث الحياة في المادة الجامدة، وفي الألوان البكماء، وفي الكتل المتراكمة، ما حمرة الورد لولا عيون الشعراء، وما صفاء النسيم ورقته، وغليان البحر وهدير موجه»[5]. وكأن الشعر وجد ليرينا الجمال في أنفسنا وفي كل شيء، يعري هذا العالم ليسد الثغرات ويقوّم الإعوجاج، بحثا عن الكمال والجمال في النفس والحياة.

---

* هو صلاح الدين عبد الصبور يوسف الحواتكي، ولد في 03 مايو عام 1931م بمدينة الزقازيق المصرية وتوفي بالقاهرة في 14 أغسطس 1981م، روائي وشاعر وكاتب مسرحي، وواحد من أهم رواد حركة الشعر الحر العربي ومن رموز الحداثة العربية المتأثرة بالفكر الغربي، من مؤلفاته: مأساة الحلاج (مسرحية)، الناس في بلادي (شعر)، أحلام الفارس القديم، الأوراق السياسية، ما ذا يبقى منهم للتاريخ، ليلى والمجنون، بعد أن يموت الملك، مسافر ليل: كوميديا سوداء، الأميرة تنتظر (مسرحية شعرية).

[1] - ينظر: رمضان الصباغ، نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص148.

[2] - بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص113.

[3]- جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، ط1، 1991، ص265.

[4] - صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، مج3، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1977، ص26.

[5] - صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، بيروت- لبنان، ط1، 1968، ص13.

وقد تحدث "عبد الصبور" عن تفاصيل عملية الإبداع الشعري ورأى بأن «القصيدة هي نوع من الحوار الثلاثي، فهي تبدأ خاطرة يظن من لا يعرفها أنها هابطة من منبع متعال عن البشر»[1]، متأثرا بمقولة العرب التي ترى أن الجن هو الذي يوحي إلى الشعراء بقرض الشعر.

هذا وقد رأى "عبد الصبور" أن القصيدة «تمر بثلاث مراحل هي: القصيدة كوارد، ثم القصيدة كفعل، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العودة إلى الحالة العادية قبل ورود الوارد إليه، وقيل خوضه رحلة التلوين والتمكين، إذ أن الشاعر عندئذ يقطع الحوار ليبدأ المحاكمة فتتجلى حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب»[2].

وقد أشار "عبد الصبور" إلى أن الشعر الحديث والمعاصر لا يحتكم إلى منطق القاموس، يقول في ذلك: «يكفي أن نقر بأن الألفاظ هي رموز للمعاني، وبهذا التقرير نعرف أن اللغة الفقيرة تعني فكرا فقيرا، لأنه لا يستطيع التعبير عن مدرك حي أو معنوي ما لم نجد له رمزا لغويا، (..) واللغات الفنية هي اللغات التي تجد فيها رمزا لكل المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان، لا رموزا ميتة حنطها في القواميس، ولكن رموزا حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية»[3]، وهذا يعني أن اللغة الشعرية حسب "صلاح عبد الصبور" ليست لغة معاجم محكومة بأحادية المعنى بالضرورة، وإنما هي لغة متحررة وذات دلالات موحية متعددة مستوحاة من روح العصر.

ويرى أن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية، بل من اتخاذه موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا، بحيث يتمثل هذا الموقف فيما يكتبه، ومما لا شك فيه أن الشاعر إنسان أولا، يعيش وينفعل ويفكر ويعمل، وبهذه المستويات المختلفة تتكون لديه بنية بشرية تختلف عن غيرها، وهو في مرحلة إبداعه الفني ينظر في ذاته ليرى من خلالها الكون والكائنات، فلا بد عندئذ من تحول التأثرات الفكرية المختلفة إلى دم يجري في أوعية نفسية لا يراها الإنسان، إلا إذا سالت على الأوراق[4]، فالشاعر لا يعبر بشكل مباشر عن الأفكار والقضايا، بل إنه يتمثلها أو تسري في أعماقه سريان الدم، لتصبح جزءا منه لا تنفصل عن كيانه، وتبدو جزءا لا ينفصل عن الكل، دون أن توحي بأي نشاز أو تجريد.

---

[1] - صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص8.
[2] - بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص114.
[3] - صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص171.
[4] - ينظر: رمضان الصباغ، نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص53.

ولذلك فقد صرح بأن علاقة الشاعر بالواقع هي علاقة إضافة، فالشاعر المعاصر والحداثي لا يكتفي بمحاكاة الواقع، بل يحاول أن يضفي عليه شيئا من ذاته، حيث تتحول الحقيقة في الشعر إلى حقيقة فنية أو صدق فني، فالشعر لا يعبر عن الحياة، وإنما يخلق حياة أخرى أكثر جمالا وصدقا[1]، وهذا يعني أن الجمال في العالم الأدبي ليس مرده إلى التعبير عن الحياة في صورتها الواقعية، فجمال الحياة وسحرها الفياض يكمن في التعبير عن دخيلاء الحياة وصميميتها؛ لأن العمل الأدبي هو خلق واستكشاف، بل هو فعل حضاري مستمر، ومجال هذا الفعل ينبع من عدم ارتباط الخلق الشعري بصورة الوجود كما هو موجود.

2- عبد الوهاب البياتي:*

لقد ارتبط مفهوم الشعرية عند "عبد الوهاب البياتي" بالتحليق في فضاء الأقنعة الجديدة، ويتضح ذلك من خلال قوله: «لقد أدركت من خلال تجربتي أنه ليس من المعقول أن أتجمد وأتوقف عند أشكال فنية من التعبير، وإنما عليّ أن أتجدد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري كما تتجدد الطبيعة نفسها بتعاقب الفصول (...) لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية»[2].

يعكس هذا القول رغبة البياتي الشديدة في التجديد والخلق الشعري، وقد وجد "البياتي" هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة، لأن من خلالها يستطيع الشاعر أن يعبر عن حاضر القيمة الشعرية الجديدة بماضوية هذه الأقنعة القديمة؛ ولذلك فلكي«يعيش الشاعر ويستمر في فتوحاته وفي أرض المنفى والملكوت، لا بد لأجنحته أن تتساقط الواحدة بعد الأخرى، وأن تنمو مكانها أجنحة جديدة قادرة على الطيران والغربة والرحيل إلى أرض النوم والسحر، واليقظة المرعبة»[3]، وكأنه لا يتحقق للشاعر أي إبداع شعري متميز إلا عن طريق تفعيل تلك الأشكال الفنية الموروثة -أقنعة التاريخ والرمز والأسطورة- وحقنها بطاقات شعرية غير معهودة، وذاك ما أوحى به المجاز في عبارة (لا بد لأجنحته أن تتساقط الواحدة بعد الأخرى، وأن تنمو مكانها أجنحة جديدة)؛ أي الثورة على القديم والاجتهاد المستمر في التغيير والتجديد.

---

[1] - ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص118.

* هو عبد الوهاب البياتي ولد في 19 ديسمبر من عام 1926م ببغداد وتوفي في 03 أغسطس 1999م بدمشق، شاعر وأديب عراقي، من رواد مدرسة الشعر الحر العربية، من مؤلفاته: الذي يأتي ولا يأتي، سيرة ذاتية لسارق النار، الكتابة على الطين، حب وموت ونفي، قمر شيراز، قصائد حب على بوابات العالم السبع، مملكة السنبله، نصوص شرقية.

[2] - محمد عزام: الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1985، ص136.

[3] - عبد الوهاب البياتي: الديوان، مج2، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص108.

والثورة هي مبدأ من المبادئ التي تقوم عليها الشعرية عند "البياتي"، فقد ثار على المحاكاة الأفلاطونية التي تربط بين الواقع والإبداع الشعري ربطا ميكانيكيا انعكاسيا، أين تتحول القصيدة إلى صورة فوتوغرافية عن الواقع المرئي، يقول: «فكرة الانعكاس الميكانيكية ليست أقل إيذاء للفنون منها للعلوم»[1]، و"البياتي" في رفضه لنظرية الانعكاس، إنما يرفض فكرة تحول العمل الإبداعي إلى صورة ميتة وجامدة، والخلق الشعري هو خلق يتجدد باستمرار، وبما أن الجوانب المرئية في الواقع هي أقل بكثير من الجوانب الخفية فيه، وتبعا لذلك فإن محاكاة المرئي تعد خيانة لمجمل الصور التي يتضمنها الواقع في صورته الكلية بوصفها صورة رمزية[2].

وقد ربط "البياتي" بين المعاناة والتجربة، فالشعر عنده «معاناة ولا يمكن للقارئ أن يتذوق هذه القصيدة أو تلك أو هذا الديوان أو ذاك، إلا إذا كان قد عانى التجارب الموجودة فيها»[3]، أي أن القراءة النقدية الناجحة حسب "البياتي" هي التي عانى أصحابها تجربة الكتابة الشعرية ولهم حس فنّي، يقول موضحا: «إن بعض قراء قصائدي سواء كانوا محض قراء أو كانوا نقادا ينظرون إليها على أنها مجرد قصائد شعرية، ومن ثم يتحدثون عنها كما يتحدث عن الشعر عادة، والشيء الذي أود أن أقوله دائما عن الوجه الآخر للشعر: إن قصائدي ليست محض قصائد شعرية، وإنما هي إشارات وأصوات غامضة أحيانا وواضحة أحيانا أخرى، تتحدث عن عذابات وعوالم وتجارب مريرة، مر بها الإنسان القديم والمعاصر، أو مررت بها أنا واحترقت بجحيمها... »[4]، وهنا يشير "البياتي" إلى القصور الذي منيت به التجربة النقدية والذي يرجع سببه إلى افتقاد النقاد لخاصية الحس الفني، مؤكدا في الوقت نفسه أن الشاعر لما يرسم عذاباته وتجاربه للآخرين إنما هو في الواقع يرسم عذابات وتجارب الإنسان القديم والمعاصر.

ومثلما ربط "عبد الوهاب البياتي" بين التجربة الشعرية والمعاناة، ربط بين التجربة والموسيقى باعتبارها «حركة داخلية شديدة التنوع والتلون، ولها اتصال وثيق بنوعية التجربة الشعرية، فهي ليست وليدة تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي، وبذلك تصبح الموسيقى الشعرية جزءا لا يتجزأ من التجربة الشعرية ومكملا لها أيضا»[5]، فالإيقاع بوصفه حركة داخلية هو انعكاس طبيعي لما يجري في الحياة، ومن خصوصيات الحياة التنوع والتلون، ولما كان الأمر كذلك ارتأى "البياتي"

---

[1] - عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1968، ص52.
[2] - ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص109.
[3] - جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، ص188.
[4] - محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1987، ص22.
[5] - عبد الوهاب البياتي: نقلا عن: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص111.

وصف الإيقاع بهذه المواصفات، وهكذا تتحول القصيدة بإيقاعاتها الصاخبة إلى صوت من أصوات العصر.

وقد تحدث "البياتي" عن اللغة الشعرية والتراث، وجاء ذلك في سياق حديثه عن الحداثة التي قال عنها: «هي ثورة على السلطة الأبوية واللغوية»[1]، وقصد بالسلطة الأبوية المستودع التراثي فكرا وأدبا ونقدا وسياسة، أما السلطة اللغوية فقصد بها سلطة المعجم، فالحداثة طالبت بمعجم دلالي جديد، لأن الكلمة الشعرية في لحظة انتشالها من مخزون اللغة، يعمل الشاعر الحداثي على استضافتها في سياق شعري جديد، وهو الأمر الذي يجعلها تشع بدلالات جديدة، ويبقى عنصر الثورة العنصر الرئيسي في تفعيل السلطة التراثية بعطاءاتها الأدبية والفكرية والنقدية واللغوية[2].

هذه هي مجمل الآراء التي طرحها "عبد الوهاب البياتي" وهو يؤسس للشعرية، وملخص هذه الآراء هو أن الشعرية عنده هي شعرية الرغبة في التجديد والثورة على المعايير والنظريات الجاهزة، وهي شعرية التجربة والمعاناة والبحث عن الأقنعة التي تعبر عن عذابات الإنسان القديم والمعاصر.

3- نزار قباني*: (و1923م – ت 1998م).

لقد اعترف الشاعر "نزار قباني" في أكثر من مناسبة باستحالة القبض على مفهوم الشعر وشرحه رغم معاشرته له نحو ما يقارب الخمسين سنة أو يفوق، يقول في ذلك: «ليس عندي نظرية لشرح الشعر، ولو كان عندي مثل هذه النظرية لما كنت شاعرا»،[3]ويضيف: «لا يهم أبدا أن نعرف ما هو الشعر، إذ خير للوردة الجميلة أن لا

---

[1] - عبد الوهاب البياتي: في ندوة خاصة بالحداثة في الشعر، مجلة فصول، القاهرة، مج3، ع1، ديسمبر 1982، ص268.

[2] - ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص111.

* هو نزار بن توفيق القباني ولد في 21 مارس 1923 م بدمشق، وتوفي في 30 أبريل 1998 ، ودفن في مسقط رأسه، دبلوماسي وشاعر سوري معاصر، يعتبر جده أبو خليل القباني من رائدي المسرح العربي .
أصدر أولى دواوينه عام 1944 بعنوان "قالت لي السمراء" وتابع عملية التأليف والنشر التي بلغت خلال نصف قرن 35 ديوانًا أبرزها "طفولة نهد" و"الرسم بالكلمات"، وقد أسس دار نشر لأعماله في بيروت باسم "منشورات نزار قباني". أحدثت حرب 1967 والتي أسماها العرب "النكسة" مفترقًا حاسمًا في تجربته الشعرية والأدبية، إذ أخرجته من نمطه التقليدي بوصفه "شاعر الحب والمرأة" لتدخله معترك السياسة، وقد أثارت قصيدته "هوامش على دفتر النكسة" عاصفة في الوطن العربي وصلت إلى حد منع أشعاره في وسائل الإعلام.
عاش السنوات الأخيرة من حياته مقيمًا في لندن حيث مال أكثر نحو الشعر السياسي ومن أشهر قصائده الأخيرة "متى يعلنون وفاة العرب؟"، ترك وراءه حوالي 36 ديوانا شعريا، و12مؤلفا نثريا ومسرحية جمهورية جنونستان.

[3] - نزار قباني: قصتي مع الشعر سيرة ذاتية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 1، 1973، ص10.

تكتب مذكراتها، وماذا يضير الوردة إذا جهل الناس تاريخ حياتها؟ الجمال لا تاريخ له وهو نفسه تاريخ»[1].

ويتصدر هذه الاعترافات كتابا له بعنوان (ما هو الشعر؟) أودعه خلاصة تجاربه يقول في مطلعه: «ليس من طموحات هذا الكتاب أن يكون دليلا سياحيا يقول لكم في أي جزيرة يسكن وفي أي فندق يقيم، وفي أي مقهى يجلس، وما هو عمره ولون عينيه وهواياته المفضلة (.....) ليس للشعر صورة فوتوغرافية معروفة، وليس له عمر معروف أو أصل معروف، ولا أحد يعرف من أين أتى وبأي جواز سفر تنقل، المعمرون يقولون: إنه هبط من مغارة في رأس الجبل واشترى خبزا وقهوة وكتابا وجرائد من المدينة ثم اختفى، وسكان الشواطئ يقولون إنه خرج من أعماق البحار، إنه لعب طول النهار مع الأطفال والأمواج والأسماك الذهبية، ثم عاد إلى بيته البحري، وأطفال المدينة يقولون إنه خرج من الغابة وابتسم لهم وأعطاهم أزهارا وأقمارا وفراشات وأكواز ذرة، وفطائر محشوة عسلا، ثم ابتلعته الغابة، ومعلمو المدارس يقولون: إنه دخل على صفوفهم ذات صباح فتكلم مع التلاميذ لغة لم يتعلموها، وكتب على السبورة السوداء حروفا لم يروها من قبل، ففهموا ما قال لهم وحملوه على أكتافهم وخرجوا إلى الشوارع بمظاهرات مطالبين بتعيينه وزيرا للثقافة...»[2]، هذا يعني أن الشعر يتصف باللاثبات، يظهر في كل مرة بمظهر مختلف، و«يتلون في كل مرة بألوان جديدة تتناسل معانيه من قارئ لآخر ومن عصر لآخر، من هنا أصبح البحث عن الحقيقة في الشعر هو بحث عن الحقيقة في المطلق والمجهول، بحث عن لون واحد في حرباء تتلبس وتتلون بألوان مختلفة»[3].

وقد دافع "نزار" عن فكرة تواصل الشاعر مع الجمهور، ولذلك نجد أن جل القصائد التي كتبها عمل فيها على إقحام المتلقي، قناعة منه بأن«الشاعر الذي لا يتجه بشعره إلى أحد، يبقى نائما في الشارع (...) والمرسل إليه عنصر هام في كل كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدا، وإلا تحولت إلى جرس يقرع العدم، وأزمة الشاعر الحديث الأولى هي أنه أضاع عنوان الجمهور»[4]، ولذلك فهو يعتبر أن القصيدة «طعنة جميلة ينبت على ضفافها القمح وشقائق النعمان، طعنة تختلف عن كل الطعنات في أن لونها أخضر، طعنة ينزف منها اثنان... الطاعن والمطعون، الشاعر والمتلقي»،[5] ولعل هذا ما جعل الشاعر يكتب أشعارا واضحة وبأسلوب السهل الممتنع.

---

[1] - المرجع نفسه، ص58.
[2] - نزار قباني: ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000، ص18-21.
[3] - بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص124.
[4] - نزار قباني: قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)، ص157.
[5] - المرجع نفسه، ص49.

وإذا كان "نزار" قد أعطى للمتلقي هذه الأهمية، فهذا لم يمنعه من اعتبار أسلوب الدهشة والمفاجأة عاملا مهما من عوامل التأثير في النص الشعري، وتتحقق هذه الدهشة عن طريق الانزياح اللغوي الذي يبعد الألفاظ عن معانيها المعجمية الثابتة ويمنحها الخلود في دلالات لا منتهية، ولذلك فقد عبر "نزار" عن الشعر بالرقص في أكثر من مناسبة ورأى بأنه «حركة مستمرة في سكون اللغة، وفي سكون الكتب، وفي سكون العلاقات التاريخية بين الأشياء»[1]، أي أن عبقرية الشاعر تتجسد في قدرته على كسر النمط اللغوي المألوف وخلق علاقات جديدة بين الكلمات، وهذه الحركة بالذات هي التي تمنح الكلمة شعريتها وتضمن لمختلف العلاقات الداخلية شبكة لا منتهية من الدلالات، فهو مثلا قد جعل الكلمات ترقص بأثواب مختلفة الألوان، ومنح القمر لونا أخضرا في قصيدته (أكبر من كل الكلمات) من ديوان (حبيبتي)، مستعملا لغة قريبة من الجمهور يعرفها ويدرك ألفاظها ويفهم مضمونها، هذه اللغة التي سمّاها نزار باللغة الثالثة أو اللغة الوسطى فهي منزلة بين المنزلتين، بين العامية والعربية الكلاسيكية، يقول:

سيدتي ! عندي في الدفتر
ترقص آلاف الكلمات
واحدةٌ في ثوبٍ أصفر
واحدةٌ في ثوبٍ أحمر

.....
أبحث في جوف الصدفات
عن حرفٍ كالقمر الأخضر
أهديه لعيني مولاتي[2]

لقد اعتبر "نزار" أن الإبداع في اللغة شرط من شروط قول الشعر و مقتضياته، إذ الشعر رقصة باللغة كما يقول: «إن عبقرية الشاعر تتجسد في قدرته الدائمة على اختراع كلام جديد لمواضيع قديمة...فالحب مثلاً مؤسسة عتيقة إلاّ أنها تحتمل دائماً كلاماً جديداً .. لا قيمة لشعر يعيدُ اكتشاف الأشياء المكتشفة و يستعمل حجارة العالم القديم كما هي». [3]

وقد ثار "نزار قباني" على موسيقى الشعر التقليدية وبحور الخليل ودعا إلى تحطيمها لأنها تمثل الشرعية، وهو ضد الشرعية التي أخذت شكل المقدسات، يقول موضحا: «أنا بطبيعة تركيبي ضد الشرعية، فالشرعية في نظري هي مجموعة القناعات

---

[1] - م ن، ص51.
[2] - نزار قباني : ديوان حبيبتي، ص18.
[3] - ينظر: زهير بلحمر، مفهوم الشعر عند نزار قباني، موقع: هسبرس يوم الجمعة 11 أبريل 2014 - 16:52 https://www.hespress.com/opinions/181351.

الشعرية التي أخذت شكل المقدسات ولا يجوز الاعتراض عليها أو مناقشتها»[1]، فالشكل الموسيقي القديم ارتبط في منشئه بأحداث ومناسبات تقليدية، ليست من صميم روح عصرنا الحالي، لهذا السبب ضجر منها "نزار" وقال: «إن بحور الخليل بن أحمد باتت بحور مناسبات لا بحور شعر، والناس ضجرت منها، حتى اللغة ضجرت من الموزون المقفى التقليدي، أنا شخصيا إذا ما ذهبت إلى مجلس وسمعت فيه قصيدة موزونة ومقفاة أشعر بشيء ما ضد العصر في هذه القصيدة...»[2]، فهو يرى أن جمالية الشعر «لا تكون بالاستسلام للنموذج الشعري العام، الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدي: لكن تكون بالتمرد عليه، ورفضه وتخطيه»[3]، فالتمرد ورفض النموذج من بين العناصر التي رأى "نزار قباني" أنها تصنع فرادة العمل الأدبي وتمنح القصيدة شعريتها.

وإن ظهر مما سبق معارضة "نزار" المطلقة لقواعد الشعر التقليدية، فقد كان له آراء أخرى يدعو فيها بالاختيار، يقول: «نحن لسنا متمسكين بالنموذج الموسيقي التاريخي (...) ولا بالطرب التاريخي (...) الميكروفون في يد الشاعر (...) ولا شروط مسبقة مفروضة على حريته، كل ما نطلبه منه أن يقنعنا بأنه يغني بصورة جيدة (...) بصرف النظر عن الطريقة التي يغني بها»[4]. أما عن القافية، فإنه لا يطالب بإسقاطها بقدر ما يرى أنها موقف اختياري.

---

[1] - المرجع نفسه، ص123.
[2] - جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، ص347.
[3] - نزار قباني: قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)، ص78.
[4] - نزا قباني: ماهو الشعر، ص125.

المحاضرة الثالثة عشر

الشعرية عند الشعراء الغرب المحدثين

1 – شارل بودلير*- Charles Baudelaire-

يُعدّ" شارل بودلير" نقطة التحول الأهم والأبرز في الأدب (وتحديدًا الشعر) الفرنسي أولًا، ومن ثمّ العالمي، بعبوره من ضفة الواقعيّة إلى برّ الحداثة، حيثُ كسر قواعد مختلفة، كانت دارجة ورائجة آنذاك، ليقبض على نبض الإبداع الحقيقي ويعيد للشعر أناقته ورهافته التي لا بدّ أن تكون حاضرة، من خلال تقديم نموذج جديد للكتابة، سمي فيما بعد بقصيدة النثر، وبكل تأكيد، فإن ما أتى به "بودلير" من بنيان حديث ومختلف للشعر الفرنسي الذي تجاوزه لينتقل إلى أغلب الشعر المنتج عالميا، من خلال الترجمات العديدة إلى مختلف اللغات، كان تمازجا أدى في نهاية الأمر إلى إنتاج أجيال شعريّة تمتلك حساسيّات مستندة إلى أفكار "بودلير"، وطريقة طرحه للكلمة شعريًّا، فبكلمات الشاعر الفرنسي، باتت الدلالات مختلفة عما هو متعارف عليه، وكل ترجمة عربيّة لنصوص "بودلير" هي إعادة خلق جديدة واكتشاف عميق لأثر شعري لا ينضب،

---

* هو شارل بيير بودلير ولد في 09أبريل 1821م بباريس وتوفي في 31 أغسطس 1867م، شاعر وناقد فني فرنسي، وحينما توفي والده وهو بعمر 6 سنوات، تزوجت والدته؛ ما أدى إلى شعوره بالمعاناة وإحساسه بأن والدته تخلت عنه، وكان لذلك الألم النفسي الكبير الذي عايشه أثر واضح في أشعاره التي حاول بها أن يعبر عن المشاعر الإنسانية المريرة، وهو الأمر الذي وضع به أسس مذهبه الشعري الجديد.

يعتبر بودلير من أبرز شعراء القرن التاسع عشر ومن رموز الحداثة في العالم، وقد كان شعره متقدما عن شعر زمنه فلم يفهم جيدا إلا بعد وفاته. وكان الشاعر بودلير يرى أن الحياة الباريسية غنية بالموضوعات الشعرية الرائعة، وهي القصائد التي أضيفت إلى(أزهار الشر) في طبعته الثانية عام 1861 تحت عنوان لوحات باريسية، ولم ينشر ديوان (سأم باريس) في حياة بودلير، وهو الديوان الذي لم يتحمس له غوستاف لانسون وسانت ـ بيف، وهو الديوان الذي أثر تأثيرا عارما في الأجيال اللاحقة، له العديد من الدواوين الشعرية.

وهو ما أكده فيكتور هوجو مرارًا، حين كتب له قائلًا: "إنك تخلق رعشة جديدة في الشعر الفرنسي".

ثمّة خطان متوازيان عمل عليهما بودلير، هما المضمون والشكل، في الأول أخرج الشعر من حضن "البلاط الملكي"، في محاولةٍ منه لتحويل اليومي (الزائل) إلى الرمزي (الخالد) ، أما في الثاني فقد حرره من براثن الوزن، محدثا ثورة إبداعية تمخضت عنها "قصيدة النثر".

حرك "بودلير" المياه الراكدة في بحور الشعر الأوروبي عامة، والفرنسي خاصة، وقال مقولته الشهيرة: "سوف أحاول استخراج الجمال من الشر"، وكحال العديد من المبدعين المجددين، فقد واجه "بودلير" حملة شرسة وهجوما كبيرا من المثقفين الفرنسيين أودت به إلى المحاكم فور صدور ديوانه الشهير "أزهار الشر" في 25 يونيو 1857، الذي طبع منه 1100 نسخة، بسعر 3 فرنكات للنسخة.

يعتبر ديوانه (أزهار الشر) الذي لا يزيد عن ثلاثمائة صفحة، أكثر الأعمال ضخامة وشهرة، فقد تُرجم إلى غالبية اللغات الأوروبية، ولكن كيف كان لمعاصريه - شعراء ونقاداً وصحافيين - أن يدركوا أن هذا الديوان الصغير، للشاعر الذي لم يتجاوز عمر الشباب، سيكون ألمع ما أنتجه القرن شعرياً، بما انطوى عليه من فتوحات لا تُستنفَد؟ لن يدرك ذلك سوى فيكتور هوغو - ببصيرته الخارقة - حين كتب له: إنك تخلق رعشةً جديدةً في الشعر الفرنسي، وبعد مرور أسبوعين على صدور الديوان، يتم تقديم بودلير وناشريه إلى المحاكمة بتهمة انتهاك الأخلاق العامة، وتطالب النيابة العامة بحذف 10 قصائد، ست منها بحجة إهانة الأخلاق العامة، وأربع بحجة إهانة الأخلاق المسيحية.

فعلاً، كان الديوان «الصغير» - بمصطلح فاليري - قفزةً خارج السياق، لا السياق الشعري الفرنسي وحده بل «الأوروبي» كله، الذي كان محكوماً بهيمنة «الرومنطيقية»، وظلال القامات الكبرى لشعرائها، ولا بد أن "بودلير" أدرك ذلك مبكراً: أن «شعراء مشهورين تقاسموا في ما بينهم منذ أمد بعيد أكثر الأقاليم ازدهاراً في المجال الشعري»، مستنداً - في إدراكه - إلى ما رصده سانت - بيف (الناقد المرموق للمرحلة): كل شيءٍ تم الاستيلاء عليه في مجال الشعر، استولى لامارتين على الفضاءات، واستولى "فيكتور هوغو" على الأرض، وما هو أكثر من الأرض، ولابراد استولى على الغابات، واستولى موسِّيه على العاطفة والعربدة الباهرة، واستولى آخرون على البيت، والحياة الزراعية... إلخ.

لكنه - مبكراً، أيضاً، في 1838م - كان يراقب هذا الازدهار بعين يقظة، ويقرأ كل ما كُتب خلال العقدين الأخيرين، فيكتب إلى أمه في 3 آب (أغسطس) 1838: «لم أقرأ سوى أعمال حديثة، لكن من تلك الأعمال التي يتحدثون عنها في كل مكان، ولها سمعة، ويقرأها كل الناس، آه حسناً، كل ذلك زائف، مبالغٌ فيه، ومهووس، ومفتعَل. إنني متقزز من كل

ذلك: ليس هناك سوى مسرحيات وأشعار فيكتور هوغو وكتاب لسانت - بيف (شهوة) التي أمتعتني. إنني قرفان تماماً من الأدب، وفي الحقيقة، فمنذ عرفت القراءة، لم أعثر بعد على عمل يمتعني تماماً، ويمكن أن أحبه من أوله إلى آخره».

فما الذي تبقَّى له؟ سيكتب "بودلير" في أحد مشروعات مقدمة «أزهار الشر»: «لقد تقاسم شعراء مشهورون في ما بينهم - منذ أمدٍ بعيد - أكثر الأقاليم ازدهاراً في المجال الشعري. لقد بدا لي ذلك ساراً، بل أكثر إمتاعاً لأن المهمة كانت أصعب، وهي استنباط الجمال من الشر»: «الوعي في الشَّر»، «لأنَّنِي أُرِيدُ البَحثَ عَن خُلاَصَةِ الشَّر»، كما يقول في قصيدة له.

هنا، يصبح الوعي فاعلاً أساسياً مُدرَكاً - ربما للمرة الأولى في التاريخ الشعري - في التأسيس للتجربة الشعرية وتحقيقها، فهو ما يحدد منطلَق التجربة، ويراعي تحققها خطوةً خطوة، وصولاً إلى الصوغ النهائي للديوان (ليس الديوان - «أزهار الشر» - في وعي بودلير، تجميعاً لما كُتب في السابق من قصائد منفردة، بل «بنية» فنية محسوبة بدقة، بعدد القصائد - مئة قصيدة، وتوزيعها على أقسام محددة، ذات خيط «سُري» سِري). وأكثر ما أزعج بودلير في الحكم بحذف ست من قصائد الديوان، هو إرباك هذه البنية «المحسوبة»، والتشويش على التجربة الشعرية. فنسق ترتيب القصائد يحدد الشكل الخاص للديوان، ويؤسس المعنى الذي سيستمده القارئ، فيما يؤدي الحذف إلى تغيير الشكل والمعنى معاً، بل وصل الأمر إلى حد تحديده القصائد المطلوب كتابتها لتحقيق بنية العمل - الديوان، واختيار عناوين للقصائد، ورصد بعض الملاحظات التي ستدخل بنية القصيدة.

كتابٌ ذو بداية ونهاية، وأقسامه تم اختيارها قصدياً واحداً وراء الآخر، في إطار محدد. كتابٌ تتحد فيه القصائد أحياناً في «دوائر»، فيما تتخذ عناصر أخرى قيمةً ترجع إلى الترابط أو التضاد، مثلما في التجاور البسيط. وهذا «المعمار السري» يفسر لنا اعتبار إيف بونفوا: «أزهار الشر» هو سيد الكتب في شعرنا، وكان لا بد لهذا الوعي - في المقابل - من اكتشاف «الحداثة»، ليتحقق اكتمال التجربة المؤسسة، شعرياً وثقافياً.

في مشروع خاتمة لديوان «أزهار الشر»، يخاطب بودلير مدينته باريس: «إِنَّنِي استَخلَصتُ مِن كُلِّ شَيءٍ الجَوهَر/ أعطَيتِنِي طِينَكِ فَصَنَعتُ مِنهُ الذَّهَب.«

وفي موضع آخر، يكرر الفكرة بطريقة شبه كاملة: «عَجَنتُ الطِّينَ وَصَنَعتُ مِنهُ الذَّهَب». ولم يكن هذا «الطين» سوى ركام المدينة، المادي والإنساني، أطلالها الحجرية والبشرية. حانات القاع، والمقابر، والدعارة، والمسوخ، والمقعدون، والموتى. فالمدينة تمارس على المتجول فيها فعلاً يتخذ شكل الصدمة.

واختيار المدينة هذا هو - بالتأكيد - أحد مفاتيح الحداثة البودليرية. وهو ما سيؤكده ت. إس. إليوت بعد قرابة قرن: «أعتقد أنني قد تعلمتُ من بودلير (...) المظاهر الشائنة للمدينة الحديثة بالذات، وإمكان انصهار الواقعية الأكثر قذارةً فيها والرؤى الخارقة، إمكان تجاور المبتذل والخيالي. منه، كما من لافورغ، تعلمت أن المادة التي توفرتُ عليها، والتجربة التي توفرتُ عليها، كمراهق، في مدينة صناعية بالولايات المتحدة، كان يمكن أن تكون مادةً شعرية، وأن منبع الشعر الجديد كان يمكن أن يكون اكتشافًا فيما يمكن اعتباره حتى الآن كواقع عصي، عقيم، لا شعري بصورة لاَ تُرَد.«

مدينةٌ موسومةٌ بالشيخوخة، فمن «الشيوخ السبعة» إلى «العجائز القصيرات»، يُضاعف الديوان من إشارات الوهن التي تسِم «الثنايا الآثمة» لـ «العاصمة العتيقة»، شأن جباه سكانها. والمفارقة أن هذا الوعي بالشيخوخة هو - بالفعل - أحد مفاتيح جِدَّة الديوان. ففي قصيدة «بياتريس»، بعدما تذكر بودلير تهكم الشياطين المفعم بالسخرية، يستحضر رد الفعل الذي يمكن أن يقوم به، رد فعل الشعراء الرومانطيقيين، أسلافه، القائم على كِبرِيَاء «بِارتِفَاعِ الجِبَال/ يُشرِفُ عَلَى الغَيمَةِ وَصُرَاخِ الشَّيَاطِين»، إلى «أن أُدِيرَ رَأسِيَ السَّامِيَةَ بِبَسَاطَة». وهذا السمو هو بالتحديد ما فقده العجائز، «أنقَاض إنسَانِيَّةٍ نَاضِجَة مِن أجلِ الأبَدِيَّة»، تلك «الأطلال» التي قال عنها أنها «عائلته». وفجأةً، مع هذا الفقدان لـ «وهم» السمو، ينفتح الفصل الأليم للاغتراب والتعاسة.

فالقارئ مدعُو - في الديوان - إلى مسرح حزن أو جفاف داخلي، إلى رسم صورة موضوعيةٍ متشيئة، إلى حد عدم القدرة على الإشارة - في بعض الأحيان - إلّا إلى العناصر غير الذاتية، وقصائد السأم تصور بالأساس حالة روح معذَّبة في إحساسها بنفسها، وذلك من خلال العلاقة بين هذه الروح والآخر، التي يمكن خلالها أن نرى - بطريقة أكثر وضوحًا - شارات الاغتراب. ففي قصيدة بعنوان (الغريب) من كتاب(سأم باريس)، ثمّة حواريّة تختزل رؤية الشاعر للعالم من حوله؛ وهي عبارة عن رؤية ثنائية/ مركبة، متناقضة وغير متناقضة في الآن معًا، إذ تبدو لنا وكأنها أشبه بالصوت والصدى، صوت الخارج وصدى الباطن/ الكامن في أقصى الداخل، حيثُ يقول:

قُل لي، أيها الرجل الغامض، من أكثر من تُحب؟ أبوكَ أم أمكَ، أختكَ أم أخوك؟
لا أبَ لي ولا أم، لا أخت ولا أخ.
وأصدقاؤك؟
أنت تستخدم كلمةً ما يزال معناها، بالنسبة إليّ، مجهولًا حتى اليوم.
ووطنكَ؟
إنني أجهل في أيّ مكانٍ يقع.
الجمال؟
سأحبه عن طيب خاطر، لو كان ربّةً، وخالدًا.

الذّهب؟
أكرهه مثلما تكره الإله.
إيه!، فما الذي تُحبّ إذن، أيها الغريبُ العجيب؟
أُحبُّ الغيوم.. الغيوم التي تمضي.. هناك.. هناك.. الغيوم الرائعة.

الأصل الفرنسي للترجمة:

L'Etranger

_ Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?
_ Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.
_Tes amis ?
_ Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
_ Ta patrie ?
_ J'ignore sous quelle latitude elle est située.
_ La beauté ?
_ Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
_ L'or ?
_ Je le hais comme vous haïssez Dieu.
_ Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?
_ J'aime les nuages… les nuages qui passent… là-bas… là-bas… les merveilleux nuages ![1]

وفي ظل هذا الاغتراب الذي يلاحق الشاعر يتحقق - في «أزهار الشر» - الارتباط بين الحب والألم، المتعارض مع المفهوم المسيحي، ومع مثالية أي فيكتور هوجو، وهو المسؤول عن الصور التي صدمت كثيراً بعض معاصريه. والتعارض، الذي يجعل من الكراهية الرفيق اللصيق للحب، الذي يقود العاشق إلى الإحساس بعاطفته كعبء لاَ يُحتَمل، يُغذِّي رغبةً لاَ تتحقق إلّا في تخيل عِقاب قاس بصورة سادية. «أكرَهُكِ بِقَدرِ مَا أُحِبُّك!»، يعلن الشاعر: «هَكَذَا أُرِيدُ، ذَاتَ لَيلَة،/ عِندَمَا تَذُقُّ سَاعَةُ الشَّهوَة،/ أن أزحَفَ بِلاَ صَوتٍ، كَجَبَان،/ نَحوَ كُنُوزِ جَسَدِك،/ لأُهَذِّبَ جَسَدَكِ المُبتَهِج،/ لأجرَحَ صَدرَكِ المُتَسَامِح،/ وَأرتَكِبَ فِي خَصرِكِ المَذهُول/ جُرحًا كَبِيرًا وَغَائِرًا،/ وَعَبرَ هَذِهِ الشِّفَاهِ الجَدِيدَة،/ الأكثَر صَخَبًا وَجَمَالاً،/ أيَّتُهَا العُذُوبَةُ المُدَوِّخَة! / أبُثَّ فِيكِ سُمِّي، يَا أُختِي!»

فـ «السُّم» رمزٌ للسأم أو للكآبة، والرغبة لاَ تنكشف إلاَّ في نزوع تدميري هو - بالتحديد - أحد أشكال الألم. وخارج القسوة، تكشف قصيدة «إلى تلك المبتهجة للغاية» مُقوماً آخر

[1] - Charles Baudelaire, Petits poèmes en prose, 1869

للروح البودليرية: السخط، لا كتعبير متفاقم عن استثارة مُعذَّبَة، بل شارة يأس ميتافيزيقي. ولا تنفد الدلالات، ولا تكتمل الإحاطة. ويظل «أزهار الشر» تجربة شعرية عصية، لا تنفد، ولا تُستنفد. لا تستهلكه القراءات والزمن، ولا تلمسه عوامل التعرية الإبداعية والثقافية... شاهداً على قدرة الوعي والخيال الإنساني، في أقصى تجلياتها.

وأول ما شغل الشاعر الفرنسي "بودلير" قضية الخيال و المخيلة الخلاقة صاحبة الرِؤى التي تمزج بين الأشياء المتباعدة لتخلق منها واقعا غير الطبيعة المألوفة، فهي تشبه الحلم، في «الملكة التي تمكن الشاعر من تحويل الواقع وتخليصه من واقعيته يسميها بودلير الحلم كما يسميها في أحيان أخرى الخيال أو المخيلة، و يصفها بأنها ملكة خلاقة مبدعة» [1].

والرؤيا يكون فيها الشعر انفتاحا على المجهول، تتجسد مهمته في الكشف عن عوالم سرية لا تدركها الرؤية[2]، فالرؤيا الأولى تكون بالخيال أما الرؤية الثانية فهي بالعين المجردة.

القصيدة لدى" بودلير" تعبير بالصور عن بناء ذهني و روحي مشترك لرموز مشتقة من العالم لتلقي بها بعد ذلك في المثالية لتتشبع مرة أخرى بدلالات جديدة، تنعدم فيها دلالــتها الخارجية المألوفة لتصبح رموزا لحالات نفسية، لعالم غامض غير محدد،[3] عالم تختلط فيه الحقيقة بالخيال؛ حيث تصبح المراعي حمراء و الأشجار زرقاء، عالم طالما حلم به "بودلير" وأقره في قصائده في أكثر من موضع.

إن فكر "بودلير" لمتسع وعميق اتساع الحياة نفسها، وبالتالي فمحور الشعر عنده هو ذلك التضاد بين الخير القليل والشر السائد بين الجمال النادر وبين القبح الشائع ..هو تلك الحيرة بين الحب والخطيئة ..بين المتعة والألم ..بين واقع الأرض وجنات السماء ..من أشهر قصائد أزهار الشر قصيدة (**الميت المبتهج**) حيث يقول:

في أرض زلقة مليئة بالقواقع
أريد أن أحفر لنفسي لحدًا عميقًا
حيث يمكنني عندما أشاء
أن أضع عظامي الهرمة
وأغط في النسيان كقرش يتخبطه الموج
أنا أكره الوصايا ....وأكره القبور
وبدلًا من استجداء دمعة من هذا العالم

---

[1] ـ السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص 84، 85 .

[2] ـ محمد عبد الرضا شياع: الرؤيا الشعرية سفر على أجنحة الخيال، العدد 1464 ، 17- 2 -2006 .
http / www. Rezgar . com / debat / show.art.asp.

[3] ـ السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص 85 .

وأنا حي ..أُفضل أن أدعو الغربان
لتدمى كل أطراف جسدي النجس
أيتها الديدان يا رفاقاً سود بلا أذنٌ ولا عيون
أنظرن شاهدن يُقدم إليكم ميت حر سعيد
أيتها الفيلسوفات الماجنات، يا بنات العفونة
عبر خرابي توغلن بلا تأنيب ضمير
وقلن لي أهناك عذاب آخر ينتظر هذا الجسد الهرم
فاقد الروح، ميت بين موتى؟[1]

الأصل الفرنسي للترجمة:

Le Mort joyeux

Dans une terre grasse et pleine d'escargots
,Je veux creuser moi-même une fosse profonde
Où je puisse à loisir étaler mes vieux os
Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde
Je hais les testaments et je hais les tombeaux
Plutôt que d'implorer une larme du monde
Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux
.À saigner tous les bouts de ma carcasse immonde
,Ô vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux
;Voyez venir à vous un mort libre et joyeux
,Philosophes viveurs, fils de la pourriture
,À travers ma ruine allez donc sans remords
Et dites-moi s'il est encor quelque torture
!Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts
Charles Baudelaire —

إن القصيدة "البودليرية" قصيدة عالمية توحد الثقافات و الشعوب، قصيدة تحاور وتتحاور مع العالم تذوب و تنحل في روحه، فهي قصيدة الحضارات التي تبحث دوما عن العالم المثالي، عالم الاستشراف و المغامرة، قصيدة متمردة على الواقع عاكسة له في الحين ذاته.

[1] - ينظر : ديوان أزهار الشر، شارل بودلير

2 – الشعرية عند آرثر رامبو*: Arthur Rimbaud

الشاعر الفرنسي" رامبو" معلم من معالم الثقافة الشعرية، ولعله من أهم الشعراء الأكثر جاذبية، والذين حيكت حولهم أغرب الحكايات لما عرف عنه من انطواء، وغموض شديدين. فقد ترجمت أعماله بعد وفاته إلى العديد من اللغات، و للغة العربية نصيب وافر فيها، حيث لا تخفى عن أي قارئ عربي جوانب حياة هذا الشاعر الفرنسي، شاعر اللعنة المقدس، فهو الشاعر الحاضر المستقبلي ذو الرؤيا، وأهم ما يستحضر رامبو هي «تلك الجذوة العجيبة التي بثتها نصوصه ومغامراته في روح الشعر، وهي جذوة من انعطاف ورؤيا صوفية استشرافية، عن طريق طمس الحواس حتى بالمخدر، ورغبة في الكشف والمغامرة من غير حدود وهو القائل في كتابه "رسالة الرائي": " كن رائيا .." عليك أن تكون رائيا»[1]. الشعر إذا هو تخطي الواقع وتجاوزه إلى عالم يسمح فيه بالحلم، واستشراف المجهول، فالشاعر يجعل من نفسه رائيا عن طريق تشويش طويل عريض ومدروس للحواس جميعا،[2] فإلغاء الواقع وما يتصل به يقودنا إلى الحداثة الشعرية.

إن الرؤيا كمفهوم ظهر قبل "رامبو " ومعاصريه، فقد عرف عند " نورثروب فراي" الذي استعملها بمعنى موسع، جعلها مرادفا للأدب أو المكون المضموني له لأن الأدب عند فراي هو «حلم الإنسان وإسقاط تخيلي لرغباته و مخاوفه، وإنّ الأعمال الأدبية إذا أخذت معا، تؤلف رؤيا إجمالية، رؤيا نهاية الصراع الاجتماعي، رؤيا الرغبات

---

* هو جين نيكولاس آرثر رامبو ولد بشارلفيل في 20 أكتوبر1854 م وتوفي في 10نوفمبر1891م، شاعر فرنسي، كتب أشهر أعماله وهو لا يزال في أواخر مراهقته، وقد توقف كليةً عن الكتابة قبل أن يبلغ الحادية والعشرين من عمره. وباعتبار رامبو مشاركًا هامًا في حركة التدهور، فقد أثر بطبيعة الحال في الأدب الحديث وكذلك الموسيقى والفن. ويُشار دومًا إلى رامبو على أنه واحد من الطائشين المتحررين من الأخلاق والعادات، تميزت كتاباته الأولى بطابع العنف. اتبع مبدأ جمالياً يقول بأن على الشاعر أن يكون رائياً - اشتهر بالرؤيا الشعرية-، ويتخلص من القيود الضوابط الشخصية، وبالتالي يصبح الشاعر أداة لصوت الأبدية..
لعل أبرز قصائده "قارب السكارى" عام1871م التي أظهرت براعة في اختيار الألفاظ والصور الفنية والاستعارات، وما بين عامي 1872 و 1874 كتب "الاشراقات، وهي مجموعة من القصائد النثرية حاول فيها عدم التمييز بين الواقع والهلوسة. في عام 1873 كتب قصيدة أخرى وهي "فصل في الجحيم" استبدل فيها المقاطع النثرية بكلمات مميزة، وكانت آخر أعماله الشعرية بعد أن بلغ من العمر 19 عاماً.
في يوليو 1873 وفي حالة من السكر أطلق بول فرلين على رامبو رصاصتين، مما تسبب في إصابته بجروح في المعصم. بعد اعتزاله الأدب، قرر رامبو في عام 1875 السفر إلى إثيوبيا والعمل كتاجر. توفي في مارسيليا بفرنسا بعد أن بترت ساقه، له العديد من الدواوين من أهمها: المنذهلون، قرفصاءات، وناولات أولى، الأبدية، المركب السكران وغيرها.

[1] - محمد علي شمس الدين: 150 عاما على مولد رامبو ، هنا يرقد التاجر ... الشاعر، مجلة العربي، الكويت، العدد 557 ، السنة 2005 ، ص 60 .

[2] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها، (الشعر المعاصر)، دار توبقال ، المغرب ، ط 2، 2001 ، ص 45 .

المشبعة في عالم بريء، رؤيا المجتمع الإنساني الحر»[1]. فإن كانت الرقابة غافلة عن الأحلام والخيال، فقد آن للإنسان الشاعر أن يحلم بعالمه ويرسم بريشته ما لا يملكه غيره من خيال، و ينقش على أعماله رغباته المكبوتة ببصمته المميزة في عالم اللاقيود عالم الحرية.

اتخذت الرؤيا بعدا أكثر استغراقا عند "رامبو" الذي يكاد يكون أبرز وأشهر الشعراء الغربيين الذين تناولوا مفهوم الرؤيا، فالشاعر قادر على أن يعدل من الواقع لأنه أصبح يحتمل التمزيق وإعادة التركيب من جديد، وهذا لا يتأتى إلا عن طريق الملكة المبدعة والخيال الخلاق الذي «يجمع بين أمور متباعدة كل التباعد فيجردها من كل صلة لها بالواقع، ويربط بينها كمحسوسات و بين الخيال في سياق واحد، فيهتدي بهذا إلى اللاواقعية الحسية». [2]

فالشعر لا بد له أن يكون على درجة عالية من الغموض، يشبه السحر إلى حدّ كبير يموج بالأسرار، وقصيدة زهور من مجموعة الإشراقات تسلط الضوء على هذا الخيال الممزوج بالجمال الساحر و الدمار والعدم، يقول فيها الشاعر "رامبو":

مِنْ فَوْقِ عَتبَةٍ مُذَهَبةٍ، بَيْنَ الأَرْبِطَةِ الحَريريَةِ،
وَالأَقْنِعَةِ القَائِمَةِ وَبُقَعِ القَطِيفَةِ الفِضّيَةِ،
وَالأَقْراصِ البِلَّوريَةِ الَّتي تَسودُ كَالقِطَعِ
البرُونزِ فِي الشَّمْسِ أَرَى كَيْفَ تَتَفَتَّحُ
القُمْعِيَةُ عَلَى سِجَادَةٍ ذَاتُ تَلافِيفٍ مِنْ فِضَّةٍ
والعيونُ، وَالشَّعْرُ
بُقَعٌ مِنَ الذَّهَبِ الأصفَرِ مَبْذُورَةً فَوْقَ العَقيقِ
أَعمِدَةُ مِنْ خَشَبِ البَلاذَرِ (المَاهجُونِي) تَحْمِلُ
قُبَّةَ كَنيسَةٍ مِنْ زُمُرِدٍ، بَاقاتٍ مِنَ السَاتَانِ
الأبيضِ وَأَعْوادُ نَحِيلَةُ مِنَ اليَاقُوتِ تُحِيْطُ
بِوَردَةِ المَاءِ.
أَشْبَهُ بِإلهٍ لَهُ عَينانِ زَرقَاوانِ هَائِلتَانِ وَأَعْضَاءٌ
مِنَ الثَّلْجِ، البَحْرُ وَ السَّمَاءُ يَجْذِبانِ حُشودَ الوَردِ

---

[1] - محمد عبد الرضا شياع ، الرؤيا الشعرية سفر على أجنحة الخيال،الحوار المتمدن، العدد 1464، http / www. Rezgar . com / debat / show.art.asp 2006- 2 -17

[2] - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص 87 .

الشَّابَةِ الجَميلَةِ إلى المَمَرَاتِ المَرْمَرِيَةِ[1].
فالصور التي جاء بها "رامبو" صور حسية، إلا أن العين لم تصادفها أبدا، فهي نتاج خيال مطلق تفجره الذات الشاعرة، وهو ما تحقق في قصيدة **(إحساس)** التي يقول فيها:

في زرقة أمسيات الصيف ؛
وعبر الدروب الوعرة،
سأمضي مستسلماً لحفيف السنابل..
أطأ العشب الندي:
وحالماً سأشعر بالرطوبة في أقدامي
سأترك الريح تغمر رأسي العاري،
لن أتحدث ولن أفكِّر:
إنما سيرتقي الحب المطلق في روحي،
وأرحل ـ في الطبيعة ـ بعيداً مثل بوهيمي،
سعيد وكأنني مع امرأة.[2]

النص باللغة الأصلية:

Sensation

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.
Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la nature, heureux comme avec une femme.

3 ـ عند ستيفان ملارميه:* -Stéphane Mallarmé -

[1] ـ عبد الغفار مكاوي ، ثورة الشعر الحديث ، نقلا عن السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص87 .

[2] ـ ترجمة نضال نجار الموقع: http://adab.club/poem/1153

* هو ستيفان مالارميه شاعر فرنسي، وُلد في باريس 18 مارس عام 1842م وتُوفي في فالفان في 9 سبتمبر عام 1898م، ينتمي إلى تيار الرمزية ويعد واحدًا من رواده، كان مهتمًا بنظم الشعر منذ صغره، ورأى أن يتفرغ له بعد أن أحس أنه يستحق التضحية، نظم مالارميه بعض القصائد الشعرية مثل النوافذ ومع مرور الوقت.

في عام 1866 قدم مالارميه عشر قصائد للنشر في صحيفة البارناس المعاصر وكان من أشهرها النوافذ واللون اللازوردي ونسمة بحرية. كان مالارميه معجبًا بأعمال فيكتور هوجو الشعرية، ولكنه في الوقت نفسه أراد أن يتجاوز مفهوم الشعر التقليدي الذي لم يشهد تطورًا كبيرًا منذ القرن السادس

الحديث عن "ستيفان مالارميه" هو حديث عن أهم نقاط التحوّل في الشعر الغربي الحديث، وغني عن القول إن "مالارميه" يمثّل مع آرثر رامبو فصلاً مهماً بين الحداثة الشعرية، التي أسّسها قبلهما "بودلير"، وبين المدرسة الرمزية التي جسّدها في ما بعد "بول فاليري" وأيضاً المدرسة الكونية التي مثّلها في ما بعد بول كلوديل وسان جان بيرس، وبالتّالي فإن القول إن "مالارميه" ممثل الشعر الرمزي ليس قولاً صائباً، ذلك لأنّه حين نشر جان موريا عام 1886 في صحيفة «لوفيغارو» البيان الأدبي المعلن عن ميلاد المدرسة الرمزية، كان مالارميه نشر قبل ذلك القسم الأكبر من أعماله.

و"مالارميه" إضافة إلى كونه بودليريا إذاً بَرْناسِياً على غرار ريمبو وفيرلين، فهو يقف متفرداً بين هذين الشّاعرين، أي بين عجائبية الأول وعاطفية الثاني، وذلك من ناحية بنزعته المثالية المتمثلة في سعيه لأجل بلوغ المطلق عبر الفن، ومن ناحية أخرى بذهنيته المتمثلة في بحثه عن الفن الخالص، وبتعبير آخر يمكن القول على ضوء ما أكّده فاليري إنّه في حين استمرّ فرلين ورامبو في نزعتهما البودليرية عبر العاطفة والانفعال، وَاصَلها مالارميه في مجال الكمال والصّفاء الشعري، واستطاع مالارميه الذي يُعرّف الشعر بكونه «التعبير عن المعنى السرّي لجوانب الوجود بواسطة اللغة الإنسانية المعادة إلى إيقاعها الجوهري»، أن يؤثر في الشعراء المعاصرين وفي جرّ الأوفياء منهم إلى الالتزام بثراء الشكل الشعري وبصرامته. وكان مالارميه الذي كانت حياته متطابقة تماماً مع شعره، سعى إلى تأليف الكتاب الشّعري الذي يعتبر أنّه سيكون «عاقبة العالم»، غير أنّ الهوس بهذا الكتاب الذي لم يكتب أبداً، إذ ألقى بالشاعر في عدمية «الصفحة البيضاء»، وباختصار في العدم الذي يقتضي الكينونة، وهما أي العدم والكينونة اللذين يعتبر مالارميه أن الحركة الجدلية بينهما تولّد الصيرورة التي ينكشف العقل الكوني فيها تدريجياً.

وعلى رغم حياة "مالارميه" التي كانت بسيطة وقليلة الأحداث، وعلى رغم تواضع شعبيته لدى جمهور الشعر الواسع، فهو شاعر لم يكتف بتغيير العروض الشعري الفرنسي، بل غيّر جذرياً في هذا الشعر الذي سعى إلى جعله فناً أولياً وأساسياً: «أقول لك إنّي منذ شهر وأنا في داخل أكثر جليد الاستطيقا صفاء، وأنه بعد عثوري على العدم

عشر. واتجه إلى مفهوم جديد مبتكر كانت ثمرته الدراما الشعرية هيروديا‌د، وقصيدة ريفية أخرى تحت عنوان بعد ظهيرة إله الريف الأسطوري تم نشرها عام 1876م.

امتاز شعر مالارميه بالأصالة، حيث ساعدت طبيعته المنغلقة وتفكيره العاطفي إلى الوصول به إلى تيار الهرمسية الغامض والمستغلق. وبالتالي نتج عن ذلك، أعمالًا شعرية مليئة بالغموض، حيث كان القارىء يتوه بينها وكان لا يعرف من أين تبدأ قصيدته وأين تنتهي. وكان مالارميه يهدف بذلك إلى الوصول إلى فئة النخبة، حيث كان يلجأ إلى الإيجاز والتعقيد وكانت للرموز دورًا أساسيًا في أعماله..

عثرت على الجمال، وإنك لا تستطيع أن تتخيّل على أي مرتفعات صافية غامرت بنفسي». (من رسالة إلى صديقه كازاليCazalis).[1]

يشكل كلّ من "بودلير" و"رامبو" رفقة "ملارميه" ثالوثا للشعر، فقد اتفق هؤلاء الشعراء في وضع معالم للشعر حيث يرون أن « الشعر لا يكمن في البيت أو الغنائية، أو في الطرافة، بل في إشراق لحمته واستفزاز الفكر والحساسية الساعيين وراء المطلق»[2]، فالوزن والقافية وقواعد الشعر لا تقدم لنا شعرا، بل الشعر يولد من تحريك وتجديد مكنونات الفكر واستفزازه المستمر نحو المطلق.

وبذلك فالقصيدة عند "ملارميه" محاولة في المتغير، لا ترى في الثبات حياتها، تبحث في الرمز عن نفسها، توحي بالعديد من المعاني والإشعاعات، إنها لا تحب أن تفهم من خلال فكرة ثابتة[3]، لا يقوم القارئ فيها بأدنى جهد، بل لابد له من السعي لفهم تقاطيع النص، وتحليل جزئياته المركبة عن طريق فك رموز القصيدة المبنية على منطق الانزياح والتجاوز الذي ينتج عنه دلالات جديدة تحمل أنات وجراح العصر عبر إيقاعه الصاخب.

يرى "ملارميه" أن اللغة أساس البناء الأدبي، ولغة الشعر أداة ووسيلة من أدوات التشكيل الشعري التي لا يمكن الاستغناء عنها، كونها لغة انزياحية، تنفتح كلماتها على آفاق جديدة من الدلالات المختلفة، فالشعر لعبة لغوية يحرك الشاعر أطرافها لتقدم لنا عرضا مميزا، فالانزياح اللغوي هو الذي يخلق تميز الشعر عن غيره.

ولملارميه تجارب شعرية عديدة قدم فيها استخدامه للانزياح وممارسته الشعرية، نحو قصيدة "نسيم بحري" - BRISE MARINE – التي يقول فيها:

لجَسَدُ مَحْزُونٌ، وَا أَسَفَاهُ! وَ قَدْ قَرَأْتُ كُلَّ الكُتُبِ
فَلْأَهْرُبْ، فَلْأَهْرُبْ بَعِيدًا! أُحِسُّ الطُّيُورَ قَدْ انْتَشَتْ
مِنْ تَوَاجُدِهَا بَيْنَ الزَّبَدِ المَجْهُولِ وَ السَّمَاوَاتِ!
لَا شَيْءَ يَسْتَطِيعُ إِبْقَاءَ هَذَا القَلْبِ الَّذِي يَغْرِقُ فِي البَحْرِ،
لَا البَسَاتِينُ القَدِيمَةُ الَّتِي تَعْكِسُهَا العَيْنَانِ،
يَا أَيَّتُهَا اللَّيَالِي! وَ لَا نَصَاعَةُ سِرَاجِي الشَّفَّافَةُ
الَّتِي يُقَاوِمُهَا البَيَاضُ فَوْقَ الوَرَقَةِ الفَارِغَةِ،
وَلَا المَرْأَةُ الشَّابَّةُ الَّتِي تُرْضِعُ ابْنَهَا.

---

[1] - ينظر: محمد الرفرافي، ستيفان ملارميه...شاهر التغير والعدم والجمال، http://www.alhayat.com/article/557178

[2] - محمد عبد الرضا شياع ، الرؤيا الشعرية سفر على أجنحة الخيال،الحوار المتمدن ، العدد 1464، 17- 2 -2006 . http / www. Rezgar . com / debat / show.art.asp

[3] - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص 88 .

أَنَا سَأَرْحَلُ! يَا قَارَبُ، حَرِّكْ صَوَارِيكَ،
اِرْفَعْ مِرْسَاتَكَ بَحْثًا عَنْ طَبِيعَةٍ غَرَائِبِيَّةٍ!
مَلَلٌ، دَمَّرَتْهُ الآمَالُ العِرَاضُ الجَارِفَةُ،
يَثِقُ فِي الوَدَاعِ العُلْوِي لِلْمَنَادِيلِ! لَا زَالَ
وَرُبَّمَا صَوَارِيكَ نَفْسُهَا تَحُثُّ العَوَاصِفَ،
مِثْلَ تِلْكَ الَّتِي تُوَجِّهُهَا الرِّيحُ نَحْوَ الغَرْقَى الضَّائِعِينَ
بِدُونِ صَوَارٍ، بِدُونِ صَوَارٍ، وَ لَا حَتَّى جُزُرٍ خِصْبَةٍ تَلُوحُ فِي الْأُفُقِ.
لَكِنْ، يَا قَلْبِي! اسْمَعْ كَيْفَ يُغَنِّي البَحَّارُونَ[1]!

القصيدة في الأصل الفرنسي:

BRISE MARINE

La chair est triste, hélas ! et j’ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D’être parmi l’écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,
Lève l’ancre pour une exotique nature!
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l’adieu suprême des mouchoirs!
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu’un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots…
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!

وباختصار يمكن القول بأن الشاعر الفرنسيّ الكبير ستيفان مالارميه لا يزال حاضرا في المشهد الشعري الفرنسي والعالمي كواحد من أبرز واضعيّ الأسس الأولى للحداثة الشعرية والأدبية، ومقارنة ببودلير ورامبو، يبدو مالارميه شبه مجهول في الثقافة العربية، وصحيح أن البعض من الشعراء والكتاب العرب يتحدثون عنه بكثير من الإعجاب والتقدير،إلاّ أن حديثهم عنه عادة ما يظل سطحيا، وشبه خال من الإشارات الدالة على أنهم ملمّون بأسرار عالمه الشعري الموسوم بالغموض والإبهام والتعقيد، وباستثناء

[1] ـ ترجمة : الدكتور لحسن الكيري، باحث في علوم الترجمة ومتخصص في ديداكتيك اللغات الأجنبية – الدار البيضاء – المغرب، الموقع http://thaqafat.com/2016/10/65546

بعض الترجمات مثل تلك التي قام بها المغربي محمد بنيس لقصيدته الشهيرة"رمية نرد"، نحن لا نكاد نعثر على ما يفي بحاجتنا لمعرفة خصائص الشعر والكتابة عموما عند "مالارميه".

وخلافا "لبودلير" و"رامبو"، لم يعش "مالارميه" حياة صاخبة ومتقلبة، بل عاش حتى النهاية حياة عادية، خالية كلّيّا من المغامرات والعواصف العنيفة التي طبعت حياتي الشاعرين اللذين تقدم ذكرهما. وعكسهما، كان "مالارميه" هادئا، رصينا، مهذبا، ولطيفا في علاقاته الاجتماعية. ومع ذلك كانت وراء هذه الحياة العادية، حياة باطنية منذورة لاستكناه أسرار الكلمة، وتفجير اللغة من الداخل لكي تبوح بخفاياها، كما هي منذورة لتحقيق حلم ظل يسكنه حتى النهاية، والمتمثل في إنجاز "الكتاب"، أو العمل الإبداعي المطلق."L'œuvre absolue".

حياة "مالارميه" كانت مرتبطة إذن ارتباطا وثيقا بعمله الفني والإبداعيّ حدّ أنه بإمكاننا أن نقول إنه لم يكن يرى لنفسه حياة خارج ذلك، والصراع الداخليّ المرير الذي كان يخوضه يوميّا بهدف إنجاز "الكتاب" هو الذي أودى بحياته في سنّ مبكرة نسبيّا (56 سنة).

وثمة مقولة له يمكن أن تساعدنا على فهم اختياره لهذا المسلك، مسلك الغموض والإبهام في الشعر:"بعد أن عثرت على العدم(من خلال حفره للكلمة)،عثرت على الجميل" ،هذه المقولة هي مفتاح عالمه الشعري، من خلالها يبرز لنا كيف أنه خلافا للبرناسيين الذين تأثر بهم في البداية، هو اختار أن يكون الحفر في الكلمة طريقا إلى الشعر الخالص وخلافا للبرناسيين أيضا، تختفي عنده الفصاحة والإحالات إلى الأساطير القديمة، لتصبح الكلمة هي السيدة الجليلة المشعة وسط الفراغ والعدم مثل النجمة في الظلمة الحالكة، ويعني هذا أن "مالارميه" ذهب إلى أبعد ما يمكن أن يذهب إليه في مفهومه للشعر وللكتابة عموما محاولا من خلال ذلك بلوغ تلك الأقاصي التي نصاب أمامها بالدوران.

وقد أدى الحفر في الكلمات بمالارميه إلى أزمات3 نفسيّة حادة أثقلت جسده بالمتاعب وبالأمراض مسببة له الشقيقة والأرق، بل وجعلته يفكر أحيانا في الانتحار، وربما تحت تأثير كل هذا حاول أن يعرّف الشاعر بأنه ذلك "الكائن الذي ينعزل لكي يحفر قبره بنفسه"، وفي واحدة من قصائده كتب يقول: التدمير كان بياتريسيّا (نسبة إلى بياتريس عشيقة دانتي).

وفي مجمل أعماله نحن نجد دائما وأبدا "هذا النفي اليائس للنفس"، وهذه الرغبة الجامحة في "تدمير الذات"، وفي تفسيره لهذا المسلك المالارمي، يشير جان بول سارتر إلى أن جنوح صاحب"رمية نرد" إلى الإبهام والغموض يعود إلى العصر الذي عاش فيه، وهو

عصر مضطرب ومتقلب بحسب رأيه، فيه انهارت القيم وتعرضت البورجوازية إلى هزات عنيفة، وكانت نتيجة كل ذلك أن أصبح الأدب يلتهم نفسه بنفسه فلم يعد للشاعر طريق غير الركون، حتى من دون أن يكون واعيا بذلك، إلى الصور التي تجسّد انهيار الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، وفي نفس الوقت هو ضحيتها. وهكذا يصبح غروب الشمس عنده أفضل من صباحات الحياة، والخريف الذابل أجمل من الربيع المزهر، وعنده يصبح الموت في الحياة سابقا للموت الجسدي.

وأعتقد أن مسلك مالارميه هذا في مفهوم الشعر وكتابته يكاد يكون بلا أي تأثير على جل شعرائنا العرب المحدثين الذين يصيغون قصائدهم بحسب ما تقتضيه الأحداث التي تعيشها أوطانهم، ساعين بكل ما أوتوا من جهد إلى أن يكونوا صدى لتلك الأحداث إرضاء للقراء وليس إرضاء للشعر في جوهره. من هنا انعدام الحفر في الكلمات عندهم، وسطحية قصائدهم، والرتابة القاتلة التي تطبعها، و"الثورة " التي يتبجحون بها هي خارج اللغة وليس في داخلها، لذلك نقدر أن نقول بأنهم يتواصلون مع القارئ من خلال الكذب عليه، وليس من خلال الشعر الذي يرجّه ويتيح له اليقظة التي تساعده على كشف خفايا وملابسات واقعه المرير.[1]

المحاضرة الرابعة عشر

الحداثة والشعرية

[1] - ينظر: حسونة المصباحي، ستيفان مالارميه والعرب، الموقع: https://elaph.com/Web/Qeraat/2016/11/

مفهوم الحداثة:

لقد ارتبط البحث عن حقيقة الحداثة في المجتمع العربي بإشكالية القديم الذي مثله التراث بجميع أشكاله والجديد المحدث المغاير للتراث، وفي ثقافتنا العربية المعاصرة هناك عدة مفاهيم للحداثة، مثل: التجريب، والتجديد، والتحديث، والطليعية، والمعاصرة، والتجاوز... الخ، وما ينبغي هو ضبط هذه المصطلحات جميعاً، والتمييز بين كونها مفاهيم زمنية، أو مفاهيم قيمية.

الحداثة مرتبطة بقيمة أساسية هي الابتكار، سواء تعلق الأمر بالشكل أو بالتقنية، أو بالرؤية الشاملة، أو بمادة العمل الفني، وعلى ذلك فهي ليست وقفاً على فترة من الفترات، ولا وقفاً على المرحلة الراهنة من حياتنا الأدبية.[1] وهي محاولة تركيب بين التراث والتجديد، بين الأصالة والمعاصرة، هي استمرار للتجديد الذي بدأت طلائعه في الشعر العربي، منذ أوائل العصر العباسي واستمر في مدارس التجديد الشعرية الحديثة (الكلاسيكية الجديدة، والرومانسية، والرمزية ..الخ). حيث ازدوج هذان التياران: التراثي والحداثي في شعر هذه المدارس الحديثة وتمثل، ثم أعيد إبداعه شعراً جديداً على مثال النتاج الشعري لهذه المدارس.

وغير بعيد عن هذا التعريف نجد تعريف أدونيس للحداثة، فهي عنده أن تقبل الحوار مع الآخر، تظهر الحداثة في العالم العربي عند الشعراء الذين عرفوا كيف يرفضون قوقعة تراثهم، ولم يخشوا وضع أنفسهم في موضع الإصغاء للثقافات الأخرى، الحداثة أن تفكر مجدداً بتراثك، فتنفتح بالفعل ذاته على التراثات الأخرى، دون محاكاة أو تنازل عن أصالتك.[2]

هكذا تبدو الفكرة الأساسية في نزعة الحداثة كامنة في إدراك التماثل بين الطبيعة واللغة، وقد بدأ هذا الإدراك أبو نواس، وأبو تمام، وبعض الشعراء الصوفيين وبخاصة النفري، فلم تعد الطبيعة بدءاً منهم، مجموعة من الأشياء المخلوقة، وإنما أصبحت مجموعة من الإشارات، أي أنها تحولت إلى غاية من الرموز، هكذا أحدث هؤلاء انفجاراً خلخل بنية التعبير الشعري، وقد تعمق اليوم هذا الانفجار بحيث أدت الخلخلة التي أحدثها إلى تغير في معنى الشعر وفي طبيعته، ومن هنا تغيرت منظورات كثيرة:[3]

1_ لم يعد الشعر مجرد إرضاء لحاجة الآخر (الجمهور)، فقد نشأت حاجة جديدة تقوم على البحث، ومقياس البحث هو في ما يفتح أو يكشف عنه، أما إرضاء حاجة الجمهور

---

[1] ـ خلدون الشمعة: النقد والحرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 162.
[2] ـ أدونيس: مجلة (المعرفة) السورية، عدد 1، 1985، ص 136.
[3] ـ أدونيس: سياسة الشعر، ص 166.

فمقياس تطبيقي، ونجاح التطبيق تابع لمدى ثقافة الجمهور الفنية، وهذه ثقافة لا يخلقها الشعر، بل يخلقها النظام التربوي- التعليمي.

2_ بدلاً من إبداع يسوغ نفسه بالماضي وقيمه، نهض إبداع يتأسس على تنظيم الحاضر، واستكشاف المستقبل، ولا يجد مسوغاته في الماضي، وإنما يجده في الطاقة التي تفتح أبعاد المستقبل.

3_ بدلاً من أن نقرأ الحاضر في ضوء الماضي، أصبحنا على العكس، نقرأ الماضي في ضوء الحاضر، هكذا أصبحت قراءتنا تحويلية: تكشف فعالية الشعر الخلاقة، وعلاقاتها الأساسية. مثلاً نقرأ اليوم امرئ القيس أو أبا تمام في ضوء بدر شاكر السياب فنرى فيهما عالماً غنياً آخر لم يكن معروفاً.

4_ وحدث انقلاب آخر على مستوى النقد، فالمفهوم النقدي التقليدي لا يقبل إلا الشعر الذي يتوافق مع الموروث وأصوله، أما المفهوم النقدي الذي ينشأ في مناخ الحداثة فإنه يؤسس معايير نقدية تنظر إلى الشعر في ذاته، ويقومه تبعاً لذلك، بمقاييس من داخله، من تطور التعبير الشعري بالذات.

5_ وفي ضوء الحداثة، بالمعنى الذي أشير إليه، يبدو مضحكاً القول إن بداية الشعر العربي الحديث قامت على تغيير في نسق التفعيلة، الحداثة هي انقلاب شامل، ليس وجود التفعيلة فيه أو عدم وجودها إلا أمراً ثانوياً جداً.

من هنا يميز أدونيس بين نوعين من الحداثة، الأولى ظاهرية سياسية بالمعنى المباشر اليومي، والثانية عميقة بمعنى بناء الإنسان وحياته بناء كاملاً وكلياً، شعراء الحداثة بالمعنى الأول يضيعون في وهم التحركات والإنجازات الصغيرة، لذلك يسقطون في التفاؤلية السطحية للالتقاء بالذات، ويصبح شعرهم نوعاً من الامتداح والتبشير، وهم في هذا يضيفون إلى حالة الاستلاب الأصلية حالة أخرى أشد خطورة، هي حالة التوهم بأنهم تجاوزوا الاستلاب، ومثل هذه الحالة تنقلب إلى كذب شامل: على الذات، وعلى الواقع، وعلى المستقبل.

أما شعراء الحداثة، بالمعنى الثاني، فإن شعرهم، يستلب القارئ العربي من استلابه، ومن هنا صعوبته المؤقتة، وانفصاله المؤقت عن الجمهور، فالفرق بين الشعر الحديث بهذا المعنى، والشعر الحديث بالمعنى الأول، هو أن هذا الأخير يبقي القراء داخل نفوسهم، ضمن استلابهم، وهو يجاري هذه الاستلابات، أما الشعر الحديث بالمعنى الثاني، فيقتلع القراء، ويقذف بهم خارج نفوسهم، أي أنه يعاكس استلابهم، وفي حين يعبر شعراء الحداثة السطحية المباشرة عن أفكار ومشاعر يفرزها الاغتراب، بلغة مشحونة بهذه الإفرازات الاغترابية، فإن شعراء الحداثة العميقة يفرغون الله من شحنتها هذه، ويضعون القارئ أمام

هاوية لا يرى فيها عادة أو تقليداً أو أي إفراز استلابي، وإنما يرى فيها ذاته العملية الأصيلة، ولكثرة ما هو القارئ العربي مستلب، تعود أن لا يرى في نفسه ذاته، بل غيره.[1]

من هنا يمكن القول أن الحداثة بشكل عام، على ثلاثة أنواع: حداثة علمية، وحداثة ثورية (اقتصادية، سياسية، اجتماعية)، وحداثة فنية، فإذا كانت الحداثة العلمية هي إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة، للسيطرة عليها، والحداثة الثورية تعني نشوء حركات ونظريات ومؤسسات وأنظمة حديثة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع، فإن الحداثة الفنية هي تساؤل جذري، يستكشف اللغة، ويستقصيها، ويفتح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية.

وتشترك هذه المستويات جميعاً في خصيصة أساسية هي أن الحداثة رؤيا جديدة، وهي، جوهرياً، رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها.

وقد نشأت إشكالية الحداثة الشعرية العربية كخروج على محاكاة النموذج القديم، أي نموذج النظم كما تمثله القصيدة الجاهلية، والذي سمي في المصطلح النقدي بـ "عمود الشعر "ويتضمن هذا الخروج تمرداً على معيارية ترسخت قيمياً وفنياً، واتخذت طابعاً ثقافياً اجتماعياً ذا بعد سلطوي، لكن الشعر الجديد نشأ بفعل الضرورة التي فرضتها المرحلة التاريخية الحضارية، وليس بمجرد الرغبة في معارضة القديم، فهذه المرحلة المعاصرة واجهت الشاعر بأسئلة وبمشكلات فرضت عليه أن يعيد النظر في اللغة الشعرية القديمة، وفي طرق التعبير المألوفة.

فالحداثة إذن، هي التغاير، وهي الخروج من النمطية والرغبة الدائمة في خلق المغاير، والحداثة في هذا المستوى، ليست ابتكاراً غريباً، فقد عرفها الشعر العربي منذ القرن الثامن، أي قبل بودلير ومالارميه ورامبو بحوالي عشرة قرون، وهي لذلك ليست "مستوردة"، وليست "خطراً"، وإنما هي ظاهرة أصيلة عميقة في حركة الشعر العربي، ويمكن التأريخ للشعر العربي بدءاً من بشار بن برد من زاوية هذا الصراع أو الجدل بين "القديم"، و "المحدث"، وهذا هو التاريخ الحقيقي للشعر عند العرب، وهو التاريخ الذي لم يكتسب بعد.

[1] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن- بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، لبنان، ط1، 1980، ص 251.

وعلى هذا تبدو الحداثة صراعاً دائماً، وهي تأخذ في المجتمع طابعاً حاداً أو هادئاً، جذرياً أو اصطلاحياً، بحسب ظروف المجتمع وأوضاعه، ومن هنا تبدو الحداثة حركة دائمة إلى الأمام في قديم يحاول أن يكون حركة دائمة إلى الوراء.

أوهام الحداثة:

لقد أشار أدونيس إلى أوهام الحداثة، التي تتداولها الأوساط الشعرية العربية، وتكاد على المستوى الصحفي الإعلامي، أن تخرج بالحداثة عن مدارها، عدا أنها تفسد الرؤية وتشوه التقييم، ولعل هذه الأوهام تتمثل في ما يلي:

- أولاً- وهم الزمنية:

ويقصد بالزمنية ربط الحداثة بالعصر، ونظر أصحاب هذه الرؤية إلى أن ما يحدث الآن متقدم بالضرورة على ما حدث سابقا، وأن الغد متقدم على الحاضر-في جانبه الشعري-، والواقع أن هذه نظرة شكلية تجريدية، تلحق النص الشعري بالزمن، ويفند أدونيس هذا التصور بقوله، إن خطأها يؤكد على «.....اللحظة الزمنية لا على النص بذاته، وعلى حضور شخص الشاعر، لا على حضور قوله. وهي، من هنا، تؤكد على السطح، لا على العمق، وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن، إطلاقاً، على النص القديم... فإن من الحداثة ما يكون ضد الزمن، ومنها ما يسبقه، ومنها ما يتجاوزه أيضا. فحين يهزنا اليوم شعر امرؤ القيس مثلا، أو المتنبي، فليس لأنه ماض عظيم، بل لأنه إبداعيا كمثل لحظة تخترق الأزمنة»[1].

ونقد أدونيس سليم إلى حد بعيد، لأن الفن المبتكر يخترق الزمن، ولا يعيش حبيس زمنه فقط، ومعنى ذلك أن ثمة شعراً كتب في زمن ماض ولا يزال –مع ذلك- حديثاً، فالشعر لا يكتسب حداثته بالضرورة من مجرد زمنيته، وإنما الحداثة خصيصة تكمن في بنيته ذاتها. ويمكن القول، في أفق هذا المنظور، أن امرأ القيس مثلاً، هو في كثير من شعره أكثر حداثة من شوقي في شعره كله، وأن في شعر أبي تمام، مثلاً، حساسية حديثة ورؤيا فنية حديثة لا تتوافر عند نازك الملائكة.

- ثانيا- وهم المغايرة:

وأصحاب هذا القول يرون أن الحداثة هي مخالفة للقدم، وإنتاج كل ما هو مختلف، ويكفي الشاعر في منظور هذا الوهم أن يصنع قصيدة تغاير بموضوعها وشكلها، القصيدة الجاهلية أو العباسية، لكي يكون حداثيا، وهنا رد أدونيس على هؤلاء بقوله: «وهذه نظرة آلية تقوم على فكرة إنتاج النقيض. وهي شأن النظرة السابقة، تحيل الإبداع إلى لعبة في التضاد، تلك تضاد الزمن بالزمن وهذه تضاد النص بالنص».[2]

---

[1] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن- بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ص 313.

[2] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن- بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ص 314.

وهكذا يصبح الشعر تموجاً ينفي بعضه بعضاً، مما يبطل معنى الشعر ومعنى الإبداع على حد السواء، كما أن أصحاب هذا الرأي لم يوضحوا نوعية هذا التغاير ودرجته، هل هو تغيير نحو الأحسن، وإن كان هذا ما يصبون إليه، فلا يعترض عليه إلا مكابر، أما أن يصبح شعرا ينفي بعضه بعضا فهذه فلسفة محكوم عليها بالموت، لأن الشعر الجديد أو المحدث امتداد للشعر القديم.[1]

- ثالثا- وهم المماثلة:

يرى أنصار هذا الاتجاه أن الغرب مصدر الحداثة اليوم، بمستوياتها المادية والفكرية والفنية، وتبعاً لهذا الرأي، لا تكون الحداثة خارج الغرب إلا في التماثل معه، ومن هنا ينشأ وهم معياري تصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب مقاييس للحداثة خارج الغرب. وهذه نظرة تصدر عن إقرار مسبق بتفوق الغرب، ولهذا فإن أصحابها والدائرين في فلكها ينعون دائماً على الشعر العربي تخلفه وتقصيره عن اللحاق بالشعر الغربي، وجاءهم هذا التوهم من أن حضارة الغرب متطورة حتى في الشعر، متناسين بأن حضارة العرب في الجاهلية كانت هي الشعر.

إن ما يصلح عند الغرب كمقياس للحداثة قد لا يصلح عند العرب والعكس صحيح، لذا فـ «الممارسة هنا (التراث العربي) وهناك (الغرب) استلاب، لذلك تقتضي الحداثة قطعاً مع التأسلف ومع التمغرب في آن، من أجل كتابة الذات الواقعية الحية، وقد وعت فرادتها وخصوصيتها إزاء الآخر، وتمثلت بنقد جذري إبداعي، أسطورتها التراثية- الأبوية، وتجاوزتها – أي انطلقت بدءا منها إلى أبعاد جديدة».[2]

والتحذير من مماثلة الغرب لا يعني بتر الصلة وقطع العلاقة معه، لأن الحداثة تواصل وتفاعل مع الحضارات الأخرى لإنتاج خطاب محدث، لذا فإن تأسيس الحداثة حسب أدونيس لا يتم فقط في دائرة الماضي، لأن حداثات العالم قامت بفعل علاقاتها بالآخر...فأبو العلاء المعري وأبو نواس وأبو تمام وغيرهم على سبيل المثال قد تأثروا بخطابات الحضارات التي تفاعلت مع الإسلام، كما تأثر الشعراء الفرنسيين الذين أسسوا الحداثة في فضاءات مغايرة لفضاءاتهم، فبودلير ومالارميه هما نظريا وشعريا أساس الحداثة في الشعر الفرنسي، لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من التراث الفرنسي وإنما أخذاه من الولايات المتحدة الأمريكية، وتحديدا من إدغار ألان بو ورامبو.

إن التفاعل الحضاري في العلاقات بين الغرب والعرب ينتقل في كثير من الأحيان من درجة التفاعل إلى الانفعال، والفرق واضح بين الكلمتين، الأولى تدل على التفاعل مع

---

[1] - ينظر: سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي (أدونيس نموذجا)، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004، ص154.

[2] - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن- بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ص 315.

موقع القوة والثانية الانفعال من موقع الضعف، فتحديد نوعية التفاعل ضروري جدا لمعرفة نوعية الحداثة التي ستؤسس.[1]

- **رابعا- وهم التشكيل النثري استحداث المضمون:**

يرى هذا الصنف بأن ممارسة كتابة الشعر نثرا هو عين الحداثة، لأن الكتابة بالنثر هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية، وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية، ويذهبون في رأيهم إلى القول بنفي الوزن، ناظرين إليه كرمز لقديم يناقض الحديث.

ولعلنا نعرف جميعاً أن (قصيدة النثر)، وهو مصطلح أطلقته جماعة (مجلة شعر) إنما هي، كنوع أدبي وشعري، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأمريكية -الأوربية، ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة تفترض، بل تحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي واستيعابه بشكل عميق وشامل، ويحتم من ثم، تجديد النظرة إليه، وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية- اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة، وهذا ما لم يفعله البعض، حتى إن ما يكتبه هؤلاء القلة لا يزال تجريبياً، فكيف يكون الأمر، والحالة هذه، مع الذين يقتنصون هذا التجريب، ويعرشون عليه، بانقطاع كامل عن لغة الكتابة الشعرية العربية، في عبقريتها الخاصة، وفي نشأتها ونموها وتطوراتها.

ويرى أدونيس في هذا النمط من الكتابة «بأنه أعلى تمرد في نطاق الشكل الشعري، وبالرغم من تحمسه لهذا الشكل الجديد في فترة شبابه، بدأ حماسه فيما بعد يعود إلى وضعه الطبيعي، ودعا إلى التعامل مع الغرب بحذر، وكشف خطورة التماثل الكامل مع الكتابة الشعرية الغربية، أو التغاير الكامل مع الكتابة الشعرية القديمة، لأن هذه الممارسات مزاعم متهافتة وليست من الحداثة في شيء».[2]

وأخيراً، يزعم بعضهم، انسياقاً وراء وهم استحداث المضمون، إن كل نص شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياه هو، بالضرورة، نص حديث. وهذا زعم متهافت. فقد يتناول الشاعر هذه الإنجازات، وهذه القضايا برؤيا تقليدية، ومقاربة فنية تقليدية، كما فعل الزهاوي والرصافي وشوقي، تمثيلاً لا حصراً، وكما يفعل اليوم بعض الشعراء، باسم بعض النظريات المذهبية الأيديولوجية. فكما أن حداثة النص الشعري ليست في مجرد زمنيته، أو مجرد تشكيليته، فإنها كذلك ليست في مجرد مضمونيته.

وبذلك فكتابة قصيدة النثر أو التجديد في المضمون لا يعني البتة الحداثة، ومن يرى ذلك يكون قد وقع في مغالطة كبيرة كما يقول أدونيس، فالحداثة أكبر من ذلك، إنها رؤية جديدة تعيد تشكيل العالم، ومقاربة فنية للزمن وطريقة تعبير جديدة.

---

[1] - ينظر: سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي (أدونيس نموذجا)، ص157.
[2] - سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي (أدونيس نموذجا)، ص155.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية:

- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.
- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000.
- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1978.
- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن- بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، لبنان، ط1، 1980.
- أميرة حلمي مطر: جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.
- بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010.
- بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1981.
- جابر عصفور: مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط1، 1982.
- جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، ط1، 1991.
- حازم القرطاجني أبو الحسن: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، تونس، 1966.
- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
- خلدون الشمعة: النقد والحرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977.
- رجاء عيد: التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر، 1983.
- ابن خلدون: المقدمة، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، ط1، 2004.

- أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1969.
- مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصر الإسلامي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1971.
- ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1965.
- الجاحظ: البيان والتبيين، المطبعة التجارية،ج1، القاهرة، 1947، ص118.
- أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج1، المكتبة العصرية، سيدا – بيروت، 2004.
- فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985.
- عبده عبد العزيز قليقيلة: النقد الأدبي في المغرب العربي، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1988.
- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، كتاب النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1985.
- المرزوقي الأصفهاني: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون،مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ط1، 1951.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الأعجاز، تحقيق وشرح محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت ـ لبنان، ط3، 1999، ص 352.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده بميدان الأزهر، ط3، 1958.
- نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج 2، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1962.
- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، 2001.
- محمد عبد المطلب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار السير للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988.
- محمد عزام: الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1985.
- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط1، 1999.
- صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، مج3، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1977.

- صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، بيروت- لبنان، ط1، 1968.
- عبد الوهاب البياتي: الديوان، مج2، دار العودة، بيروت، ط3، 1979،.
- عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1968.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، 1978.
- عثماني ميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1990.
- نزار قباني: قصتي مع الشعر سيرة ذاتية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 1، 1973.
- نزار قباني: ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000.
- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاتها ، (الشعر المعاصر)، دار توبقال ، المغرب ، ط2، 2001.
- محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1987.
- محمد درايسة، مفاهيم في الشعرية،دراسات في النقد العربي القديم، ط1، الأردن، 2010.
- محمود درايسة: مفاهيم في الشعرية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2010.
- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي (أدونيس نموذجا)، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004
- سعد بوفلاقة: الشعريات العربية-المفاهيم- الأنواع- الأنواع، منشورات بونة، الجزائر، ط1، 2007.
- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

المراجع المترجمة:

- أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1983.
- تزفطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990.
- تزفيطان تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1982.
- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومجمد الغمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.
- ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد نجم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2014.
- عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة إسبر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

المراجع المترجمة:

- Charles Baudelaire, Petits poèmes en prose, 1869.
- C. Lévi-Strauss et R. Jakobson, « "Les Chats" de Charles Baudelaire », L'Homme, revue française d'anthropologie, t. II, n° 1, 1962.

المجلات والدوريات:

- أحمد مطلوب: الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3، المجلد40، 1989.
- ستاكيفينج إدوارد: فن الشعر البنيوي وعلم اللغة، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، مجلة الأقلام، العدد 11- 12، بغداد، 1989.
- رولان بارت: نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 3، 1988.
- عبد الكريم أوزغلة: الوظيفة الشعرية في نظر ياكوبسون، مجلة القصيدة، ملحق الجاحظية، التبيين، خاص بالشعر، العدد 2، 1992.
- بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، جدة، السعودية، مج10، ج40، جوان 2001.
- خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، العدد 9، جامعة بسكرة، الجزائر، 2013.
- محمد علي شمس الدين: 150 عاما على مولد رامبو ، هنا يرقد التاجر ... الشاعر، مجلة العربي، الكويت، العدد 557 ، السنة 2005.

المعاجم والقواميس:

_ ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكروم): لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2000.
- ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، ج3، 2002.

المواقع الإلكترونية:

- أبو نصر الفارابي: كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، نقلا عن http://
w.w.w.inu.edu.jolresearch5.htm
- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو (فن الشعر)، نقلا عن سعد بوفلاقة، الشعرية العربية بين التراث والمعاصرة، نقلا عن: http:// w.w.w.inu.edu.jolresearch5.htm
- زهير بلحمر: مفهوم الشعر عند نزار قباني، موقع: هسبرس يوم الجمعة 11 أبريل 2014 - 16:52 https://www.hespress.com/opinions/181351.
- محمد عبد الرضا شياع: الرؤيا الشعرية سفر على أجنحة الخيال، العدد 1464 ، 17- 2 -2006 .
http / www. Rezgar . com / debat / show.art.asp.
- محمد الرفرافي: ستيفان ملارميه..شاهر التغير والعدم والجمال، الموقع :
http://www.alhayat.com/article/557178
- حسونة المصباحي، ستيفان مالارميه والعرب، الموقع:
https://elaph.com/Web/Qeraat/2016/11/

الرسائل الجامعية:

- عبد الله خنشالي: مفهوم الشعر في النقد المغربي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1997.
- نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994.