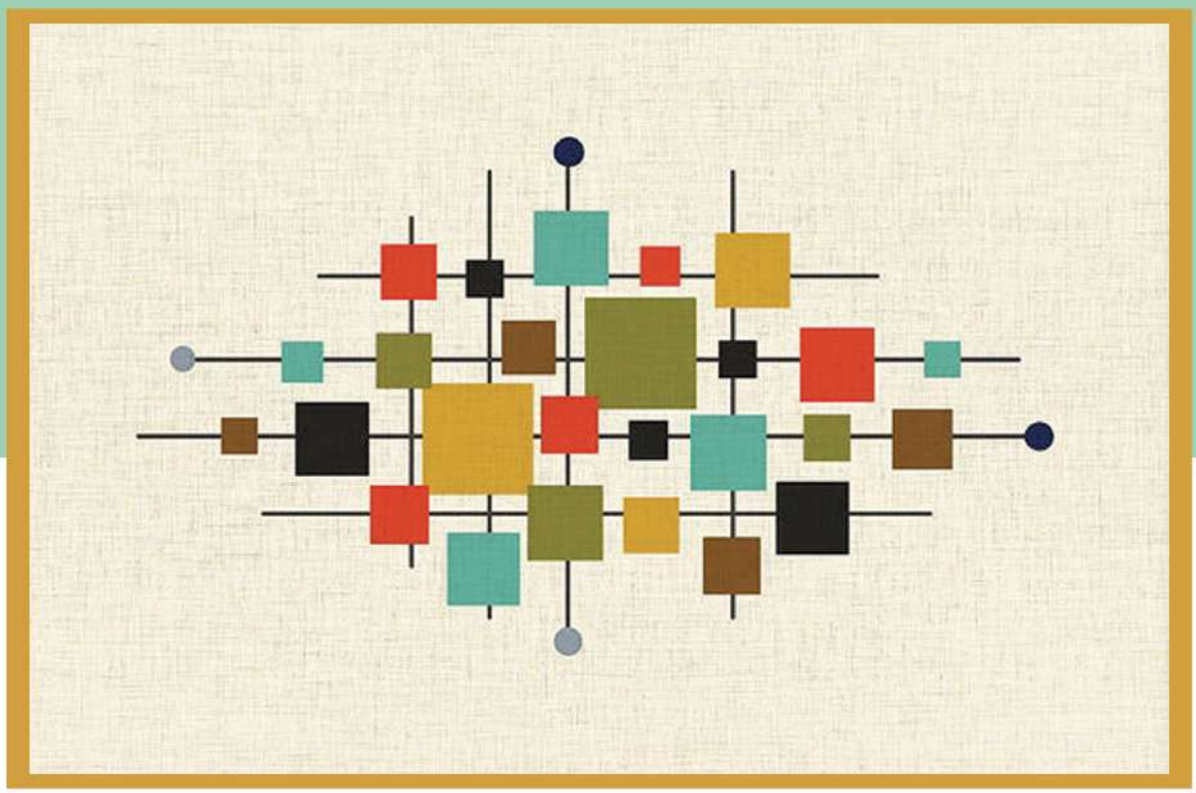
د. محمد سعدون

طقوس الشعرية المعاصرة

أصولها وأبعادها المعرفية



دراسة نقدية مقارنة

خيال

طقوس الشعرية المعاصرة

أصولها وأبعادها المعرفية

دار خيال للنشر والترجمة ©
تجزئة 53 قطعة. رقم 27. بليمور
برج بوعريريج – الجزائر-
0668779826
Khayaleditions@gmail.com
ردمك : 978-9931-06-095-6
الإيداع القانوني : السداسي الأول 2020.

الدكتور: محمد سعدون

طقوس الشعرية المعاصرة

أصولها وأبعادها المعرفية

دراسة نقدية مقارنة

المقدمة

تمثل الشعرية منهجا نقديا معاصرا لم يكتمل بعد، حيث لا تزال الدراسات قائمة لتضع لها مبادئ وقوانين ثابتة في ظل هيمنة الموجة العلمية الحديثة المتسلطة، وهذه المجهودات التي يبذلها علماء الشعرية المعاصرة يعد منطلقات أساسية نحو الكشف الصعب عن ماهية الشعرية التي تتفلت وتتمنع عن الأطر والقوانين العلمية الصارمة بطبيعتها الزئبقية وسرها الغامض وشكلت بحثا مستعصيا للعلماء والدارسين نظرا لطبيعتها الشفافة التي لا تنسجم مع التقنيات العلمية لتصبح نظرية قائمة بذاتها أو منهجا نقديا لا يختلف عن بقية المناهج النقدية الأخرى التي تقوم على مبادئ وقوانين مضبوطة كالسيميائية والبنيوية والتلقي وغيرها، والخوض في موضوع الشعرية من أجل تقنينها يستدعي الإلمام بفضاءات الشعرية الحداثية لإيجاد قوانين وآليات تجعل منها منهجا نقديا معاصرا، غير أن تلك القوانين والآليات ينبغي أن تتلاءم مع شفافية الشعرية، التي هي روح لطيف يتماهى في جسد اللغة. ومما يزيد من صعوبة التعاطي مع هذا الموضوع علميا هو وجود تلك العلاقة الوشيجة بين الشعرية والجمال بمفهومه الفني وليس بمفهومه الاستيطيقي الشكلي.

ومن ثمة تأتي صعوبة تشكيل قوانين علمية محددة لتقييد طقوس الشعرية الرجراجة الشفافة، لذلك فإن سعي علماء الشعرية الحداثية كجاكبسون وتودوروف وميدفيديف وغيرهم من الباحثين

الجدد الذين واصلوا البحث فيها ولم يحققوا لحد الآن الهدف المرام وهو بناء منهج مستقل للشعرية.

ومهما كان موضوع الشعرية مطروقا منذ العهد اليوناني ومطروقا أيضا في التراث العربي فضلا عما حظيت به الشعرية من اهتمام كبير في العصر الحديث، ابتداء منذ نشأة المدرسة الشكلانية في روسيا التي كان لها فضل التأسيس للشعرية الحداثية، فإن المناهج النقدية المنبثقة عن علم اللسانيات، كالألسنية والبنيوية والأسلوبية والسيميائية ...إلخ بهدف منهجتها والتقنين لها، لم تتوصل لتحديد مفهوم الشعرية بدقة، وهي تسعى لتجعل منها علما مستقلا له أحكامه وقوانينه العلمية في خضم الأبحاث الحداثية التي هيمنت فيها سلطة العلم.

وتبقى طبيعة الموضوع نافرة متأبية عن الأبحاث النقدية لأن إكسير الشعرية لا يخضع للتجزئة والتجربة والأحادية التي يتوصل إليها العلم في نهاية المطاف.

وقد تأكد بعض النقاد من أن الشعرية لا تحد بالقياس والمعيارية، ومنهم كمال أبو ديب الذي فتح للشعرية مجالات أخرى "معطيات نفسية، واجتماعية، وإيديولوجية"، وهو من أشد النقاد تمسكا بالمنهج، بينما نفى نقاد آخرون كل العلاقات الخارجية للشعرية، مركزين على العلاقات الداخلية للنص، لاستنباط فضاءات الشعرية انطلاقا من اللغة فحسب، أمثال "كوهين، وجاكبسون، وتودوروف" إذ عالجوا الموضوع من منظور محايث "معالجة اللغة باللغة".

وقد تناول موضوع الشعرية فلاسفة كبار، كآرسطو في كتابه "فن الشعر أو الشعرية" وابن سيناء في ترجمته لهذا الكتاب بنفس العنوان، وحازم القرطاجني في القرن السابع الهجري من خلال مؤلفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وتناوله البلاغيون أيضا كعبد القاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز" تحت مصطلح "النظم"، كما تطرق إليه النقاد والشعراء المعاصرون العرب مثل: عبد الله محمد الغذامي، ومحمد بنيس، ونازك الملائكة، وأدونيسن، والبياتي، وصلاح عبد الصبور، ونزار قباني، وتناوله شعراء غربيون كبار مثل: بودلير، رامبو، إليوت، أراغون ...وغيرهم.

وقد حاولت في نهاية هذا الكتاب أن أغوص في طقوس الشعرية هذا الموضوع القديم الجديد لتلمس أبعادها التخييلية الهاربة من خلال تقديم نماذج نقدية تطبيقية مقارنة لشعراء عرب وفرنسسيين قدماء ومحدثين، فحللت الكثير من المنماذج الشعرية لإدراك ألوان الشعرية المتمازجة التي تتولد منها صور مكثفة لانهائية.

والغاية من هذا الكتاب تحديدا هي الدراسة المقارنة بين شعرية العرب وشعرية الغرب بهدف إثراء الشعرية العربية لتلائم الذوق الحضاري المعاصر، وإخراجها من طقوس الذوق الإقليمي المتكرر عبر العصور.

إن ما توصلت إليه هذه الدراسة يعد بداية لمشروع ضخم يتمثل في احتواء الشعرية العربية لشعرية الآخر في طقوس جديدة تموج فيها كل ألوان الطيف لتتلاءم مع الذوق العام المعاصر.

ولعل المزع الشعرية المفرقة والنثارات المشتتة التي جمعتها ودرستها دراسة مقارنة لا تكفي لإعطاء نموذج لشعرية عربية تستقطب كل الثقافات وكل الأذواق، لأن هذه الغاية تتطلب تضافر الجهود عبر مرحلة زمنية معينة.

المؤلف

د/ محمد سعدون

المدخل: المفهوم العام للشعرية

تناول تعريف هذا المصطلح كثير من النقاد المهتمين بموضوع الشعرية، مثل: تزفتان تودوروف T.Todorov، رومان جاكبسون R.Jackobson، وجون كوهين J.Cohen ...وغيرهم، وفي محاضرة ألقاها رابح بوحوش في ندوة حول السيميائيات، تطرق فيها إلى تحديد المصطلح (..والشعرية بوصفها علما لدراسة الوظيفة الشعرية "Poétique" يمكن ترجمتها إلى الإنجليزية بمصطلح "Poétics" وهو المصطلح الأكثر وضوحا وتميزا، وذلك بأنه يمكن تقطيعه إلى جزئين، عملا بتوصيات ندوة اللسانية التي عقدت بتونس عام 1978م القاضية بطريقة عبد الرحمن الحاج صالح، بتقسيم المصطلح إلى جزئين، الأول "Poétic" وتعني "شعري"، والثاني "S" وهي علامة الجمع في اللغة الإنجليزية على الوجه القياسي، فيصير المصطلح "شعري"، في صيغة جمع الإناث "شعريات" على صيغة سيميائيات، لسانيات، ودلاليات ...إلخ).[1]

وهناك من النقاد من يرى أن هذا المصطلح مأخوذ من أصل الموضوع المدروس وهو الشعر"La poésie"، وقد تعدد مصطلح الشعرية وتعددت استعملاته في الكتابات النقدية :

---

[1] - الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسبون، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007، ص 52، 53، نقلا عن رابح بوحوش، البدائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة، محاضرة ألقاها في ندوة حول السيميائيات بجامعة عنابة، عام 1994.

الشعرية، الشاعرية، الجمالية، الإنشائية، الأدبية، اللغة العليا، الميتالغة أو اللغة الواصفة، علم الأدب، فن النظم، فن الشعر...إلخ، مع اختلاف النقاد في تبني هذه المصطلحات حسب قناعاتهم العلمية، كما اختلفوا في تحديد مفهوم دقيق للشعرية (..إن الشعرية إذن، علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية..)[1]، وورد المصطلح عند النقاد العرب القدماء بألفاظ متنوعة كالتخييل، والانزياح، والانحراف والتوسع أو الاتساع، والعدول، والنظم، ومعنى المعنى ...وغير ذلك من الألفاظ المعبرة عنها.

وينبغي أن ندرك مبدئيا، أن الحديث عن الشعرية، لا يتم إلا عن طريق صيغ وتعابير فنية، وحينئذ تتراءى أطيافها بصورة أثيرية ملائمة لها، لا تتجسم بالكلمات القاموسية أو المصطلحات العلمية، لأن أصل الشعرية نتاج تخيلي يقترب كثيرا من التصورات الفلسفية التجريدية، لا يخضع إلا للفن والذوق والخيال، فالشعرية صور تشبه "الحلم" حسب وصف بعض العلماء لها، تصطنعه الألفاظ أو الألوان أو الأنغام الموسيقية أو تناسق الأشياء والموجودات البصرية أو الرؤى التجريدية (..فالشعر ليس عملا ولكنه شعر، والتعامل معه لا بد أن يكون شعريا، ولن يكون

---

[1] - سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، 1999،ص 45، نقلا عن جنيت جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، ص 20.

بوسع القارئ إلا أن يتحول إلى شاعر كي يستطيع النفاذ إلى عالم النص الشعري...)[1]، ويرى محمد الغذامي أيضا أن الشعرية مشروع طموح ويستعمل في تسميتها مصطلح "لغة اللغة" (..وما ذاك إلا مشروع طموح لابتكار لغة اللغة وهو قمة العطاء الأدبي الجمالي...)[2]، وقد دأب معظم نقاد الشعريات على تجريد الشعرية من الجمالية، وهو عنصر مهم سوف يعرض لاحقا.

وكلمة "شعرية" لا يختص بها الشعر وحده (..على الرغم من تسميتها، فإن الوظيفة الشعرية لا تنحصر في الشعر، ولكنها تظهر في كل أشكال اللغة...)[3]، بل إن المشهودات الواقعية الملموسة أيضا تتولد عنها أنواع من الشعرية المتباينة، من خلال الرؤى الذهنية والتخيلية المختلفة، حسب عوامل كثيرة متعددة ومتداخلة، كاللون والشكل والتناسق والصوت واختلاف تصورات الأشخاص والثقافات والبيئات والأزمنة والظروف والملابسات الاجتماعية وغير ذلك من العوامل الأخرى، فليس للشعرية نمطية ثابتة أو أنماط محددة مشتركة بين الأفراد، وهذه الطبيعة في عدم الثبات للشعرية جعلت منها موضوعا مستعصيا على الباحثين والنقاد (..وحسب شكلوفسكي فإن اللغة الشعرية ينبغي أن تبدو

---

[1] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2006، ص 262.

[2] - نفسه، ص87.

[3] - Jean Milly: Poétique des textes, 2ème Edition, 2005, France, P13: ترجمة شخصية للمؤلف

غريبة وصعبة، بل غامضة لجذب الانتباه، ولإنشاء إدراك حسي خاص بالشيء...).[1] وتبقى تلك البحوث العلمية والتجريبية التي يعتمدها علماء الشعريات قاصرة دون الوصول إلى نتائج نهائية، وتظل الشعرية نائية عن القياسات والقوانين العلمية، ومن ثمة (..فاللفظة "الشعرية" لا تمتلك مقومات الاصطلاح، وهي غير مشبعة بمفهوم معين...).[2] وهكذا فقد تأبت الشعرية على الدراسات الإبستمولوجية المختلفة، نظرا لكونها لا تخضع في طبيعتها للمعرفة الإمبريقية "اكتساب المعرفة عبر التجربة الميدانية والعلمية".

وهي مؤثرة فعالة تحرك مشاعر الآخرين، وتداعب مخيلاتهم، وتلامس أذواقهم أو باهتة لا تحرك حسا أو شعورا (..إن الفكرة الشعرية حرون، إنها ما تزال تجيء وتمضي بين التافه والسامي بين المفهومين المتناقضين...).[3]

---

[1] - David Fantaine: la poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraire, 2ème Edition, 2005, France, P 81: ترجمة شخصية . للمؤلف

[2] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 2003، ص 23.

[3] - جريجوري جوزدانيس: شعرية كفافي، تر، رفعت سلام، طبعة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 2000، ص 219.

1- الشعرية والشاعرية:

اهتم النقاد بهذا المصطلح "الشعرية" في العصر الحديث اهتماما خاصا، وإن كانت التسمية موجودة منذ أرسطو Aristote انطلاقا من عنوان كتابه "فن الشعر" L'art de poésie الذي ورد فيه بأن الإلهام هو مصدر الشعر ومبعث الشاعرية، وتبعه في هذا التفسير تلميذه أفلاطون Platon، ويتفق العرب مع اليونان في فهمهم لمصدر الشعر الذي هو القريحة والإلهام.

وتظل التفسيرات أسطورية غيبية في العصور الأولى (..وظل الشعر في القديم ذا صلة وثيقة بالإلهام الإلهي، وكان رمز هذا الإلهام ما تبين عنه صلة الشاعر بآلهة الفنون Muses فيما تحكيه أساطير اليونان...)[1]، ثم يوضح غنيمي هلال ما عرف عن العرب في تفسيرهم لمصدر الشعر قديما قائلا: (..ونظيره ما شهر عن العرب في عهدها الأسطوري من أن لكل شاعر شيطانا يقول الشعر على لسانه، فمن ذلك قول الراجز:

إني وإن كنت صغير السن وكان في العين نبو مني

فإن شيطاني أمير الجن يذهب بي، في الشعر كل فن

بل جعلوا الشياطين قبائل كقبائل العرب...).[2]

---

[1] - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1986، ص365. نقلا عن: F. Brunetière: L'évolution des genres dans la littérature, 1982, P 02/09.

[2] - نفسه، ص 365.

ولا يزال عدد من المعاصرين يعتقدون بأن الشعر إلهام (..ومن كتاب العصور الحديثة من لا يزالون ينادون بجوانب مستترة في الشعر لا تفسرها سوى الموهبة أو العبقرية، وكلاهما مما يعجز الإنسان عن شرحه، فهما من أمور السماء...).[1] ومن ثمة فإن الشعرية لاتزال مجهولة الحدود ومستعصية على الدرس (..وأصبحت الشعرية من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدها اعتياصا).[2] ويتساءل يوسف وغليسي (..فما هي الشعرية وما موضوعها وأي إطار منهجي ينتظمها، أهي مرادف للأدبية؟ أم هي أشمل منها أم أخص؟ أهي علم الشعر أم علم النثر أم هي علمهما معا؟ وإذن أهي اسم آخر لعلم الأدب؟ أم هي نظرية الأدب في شكل جديد؟! أم هي علم الجمال؟)[3]، ويمكن القول بأن الشعرية قد تلتقي فيها مجموعة من المناهج: (..والظاهر لنا هو أن الشعريات يمكن أن تتعاون مع غيرها من المعارف كالأسلوبيات واللسانيات والسيميائيات...).[4]

ومهما تحدث القدماء عن الشعرية ومصدرها، إلا أن بروز نظريات الشعرية كان له سبب وجيه، لأن تطور الأفراد

---

[1] - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 368.

[2] - يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007، ص 09.

[3] - نفسه، ص 09، 10.

[4] - رابح بحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص 82.

والمجتمعات أدى إلى تطور الثقافات والرؤى والتصورات، ومن ثمة تطور العناصر الفنية والإبداعية (..ومن المبررات القوية التي مهدت لنظريات الشعرية عدم كفاية البلاغة من جهة، ومنطق النقود الحدسية والانطباعية غير الموضوعية من جهة أخرى في ظن النقاد المتأخرين...).[1]

وقد ترجمت الكلمة الأجنبية "Poétique" إلى الشعرية، أي ترجمة مباشرة، وهناك من (..يرى أن السمات الخاصة بالأدب يمكن التعبير عنها بلفظة الشعرية، أو الشاعرية أو الإنشائية أو الأدبية أو السردية...).[2]

وترد كلمة " الشعرية " و "الشاعرية " بمعنى واحد في العديد من الكتابات النقدية، على الرغم من أن اللفظتين لا تصلحان لمعنى واحد ولا هما مترادفتان، فالشعرية تتعلق بالنص دون المبدع ولها عناصر متعددة أو وسائل معينة كالرمز والمجاز والانزياح وغير ذلك من الوسائل التي سوف ترد لاحقا، وتتميز بالثبات والحدية والانتهاء حسب رأي الناقد أيمن اللبدي (..هو أن الشعرية في نهاية الأمر، تتعلق بالنص كما أسلفنا، وتحتكم لهذا النص الثابت المنتهي والمحدد، ومعه تصبح حاملة لذات الثبات، ولو أنها أدخلت المتلقي، فهي قد اشترطت حياده المطلق لتبقى

---

[1] - أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، 2006، ص 19.
[2] - نفسه، ص 20.

موضوعية، وإذا كانت الشعرية المتعلقة بالنص على هذا النحو من الثبات والحدية والانتهاء، فهي لا تصلح إلا لما يتعلق بها فقط...).[1]

ومن وجهة نظر خاصة، يمكن اعتبار الشعرية فضاء غير محدود، –خلافا لما ذكره أيمن اللبدي– مهما كانت تنطلق من نص محدود وثابت، ولا يمكن أن يكون القارئ حياديا بأية صفة، لأن علماء الشعرية لحد الآن لم يتوصلوا إلى وضع أسس وقوانين للشعرية، علمية تجريبية، يمكن معها أن يكون المتلقي حياديا، فيرى كل المتلقين الشعرية برؤية واحدة والمقولة السابقة لأيمن اللبدي هي رؤية نظرية فحسب، إذ من يثبت وجود النص إن لم يكن هناك قارئ؟ فالكاتب نفسه بعد إنهاء كتابة نصه يكون خارجا عنه، ويصبح قارئا له كسائر القراء الآخرين، فالنص عندما تتم ولادته يغدو كيانا مستقلا، والمتلقي "المتعدد" وحده هو الذي يبرهن على كينونته، ثم يمنحه تلك الدلالات الذوقية والرؤيوية، يقول رولان بارث Roland Barthes صاحب الإعلان عن موت المؤلف، وهو في العبارة التالية يمكن لسلطة النص ولذته ويمهد لنظرية التلقي: (أحب النص، إذ هو بالنسبة لي هذا الفضاء النادر للغة...)[2]، ويتجاوز القارئ بالنص اللغة من وضعها في درجة

---

[1] - أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، ص 24.

[2] - Roland Barthes: Plaisir du texte, Edition du seuil, 1994, Paris, P 93: ترجمة شخصية للمؤلف

الصفر "اللغة النثرية المباشرة"، إلى الميتالغة، أو معنى المعنى، واللسانيات البنيوية التي تناولت موضوع الشعرية لم تقدم لحد الآن أنموذجا نقديا محددا لدراسة الشعريات.

ولكي تتعدد شعرية النص الإبداعي، ينبغي حتما أن يتدخل المتلقي بشكل ضروري وملح، ولا يمكن تهميشه أو حياده بأية صورة، وإلا انحصرت شعرية النص في ذهن صاحبه قبل ولادة النص، فإذا ولد لم يصبح ملكا له (العمل الشعري لا يكتمل إلا "بالآخرين" وبغير "الآخرين" تبقى التجربة الشعرية في جبين الشاعر كالعطر المحبوس في أحشاء البرعم، لا ينتفع به حقل، ولا تفرح به رابية ...).[1]

ولن تتحقق مقولة أيمن اللبدي الآنفة الذكر، إلا بعد فراغ النقاد من وضع أسس علمية ثابتة للشعرية، وهو ما لم يتحقق لحد الآن.

وتتفق معظم المدارس النقدية الحداثية على المراحل التي يتم فيها إنجاز النص الإبداعي الذي تتوفر فيه الشعرية، وهذه المراحل – وإن كانت تركز على المبدع وشاعريته أكثر من التركيز على النص –هي التي تساعد على إخراج النص الإبداعي، وتطبعه بقيمة جمالية معينة تحمل سمات تلك المراحل

---

[1] - نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 16، 2000، ص114.

التي تولدت عنها، وتبدأ المراحل (..بالحافز أولا، ثم التأمل، والتمثيل، ثم المخاض الذي يسبق الكتابة، ثم مرحلة الكتابة ذاتها، وتليها أخيرا مرحلة التنقيح والتهذيب...).[1]

هذه المراحل تمثل فترات تكوين النص الإبداعي الذي تتجلى فيه الشعرية الموسومة بتلك المراحل من حيث القوة والضعف، والجمال والرداءة، وإذا كانت ملامح الشعرية تتجلى في النص، وكانت الشاعرية هي الطاقة الكامنة في المبدع، تلك الطاقة التي كونتها عوامل أخرى خارجية ونفسية فإن التواشج بينهما يكون قويا ومتينا.

أما العوامل الأساسية التي تسهم في نمو الشاعرية (هي: البيئة – العوامل الاجتماعية – الجنس والنوازع النفسية – الثقافة – الفكر والإيديولوجيا – التجربة والمعاناة – النقد والتبادل المعرفي).[2]

وحين تتشكل الشاعرية، وتكون طاقة أو ملكة لدى المبدع، فإنها إما أن تكون نمطية كالنمطية التي لدى شعراء النص العمودي، أو غير نمطية كشعراء النص الحر(..كانت الشاعرية في النظم القديم تتحلى بجمالات شكلية وبصورة حسية حرفية، أما اليوم فالشاعرية هي حالة نفسية منوطة بدرجة الانفعال

---

[1] - أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، ص 26.
[2] - نفسه، ص 28.

واتساع نطاقه، وأسمى درجات الشاعرية وأفعلها في النفوس ما كان منها واسع الانفتاح على أعماق الحياة وصادرا عن النشوة الداخلية واللذة الوجدانية...)[1]، ويعزى هذا الفرق بين الشاعريتين "النمطية وغير النمطية" إلى الثقافة والتكوين والإيديولوجيا والممارسة الشعرية، وإذا تشكلت هذه النمطية في ملكة الشاعر فإنه يصعب إعادة بنائها وتشكيلها من جديد كي تكون غير نمطية لديه ليتخلص الشاعر من أحادية الرؤية والتصور في صياغة النص الشعري، فالشعرية حين يبنى نمطها المعماري بعد لَأْيٍ في كيان الشاعر أو المبدع عبر زمن تكويني طويل، وبعد أَينٍ ومثابرة، يصبح من العسير أو من غير الممكن أن تنتج تلك الشعرية نوعا آخرا خارجا عن النمطية المعتادة التي بلغت مرحلة التصلب في كيان المبدع، غير أن قلة من الشعراء المتميزين يستطيعون كسر الحاجز بشكل ثوري، وهم المجددون، كما فعل ذلك قديما أبو نواس وبشار بن برد وأبو تمام، أو ما فعله بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة من خلال الشعر الحر في أواخر الأربعينات من القرن الماضي، ولو أن الإرهاصات الأولى للشعر الحر قد بدأت تظهر منذ العشرينات في أشعار علي باكثير أثناء ترجمته لـ"روميو وجولييت" Roméo et Juliette وبعده لويس

[1] - ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1972، ص 128.

عوض في كتابته للشعر المرسل المتحرر من وحدة البحر العروضي.

2- الشعرية والجمالية:

إن سياق الحديث عن الشعرية يقود بالضرورة إلى التطرق لموضوع الجمال الذي أخرجه الفلاسفة الألمان من السياق اللاهوتي والأخلاقي، لتكون له فلسفة خاصة، وأول مجال له هو الشعرية، وإن كان النقد الجمالي لا يعترف ببعض العناصر المذكورة آنفا، كالبيئة والعصر وشخصية المبدع (..هو نقد للفن بني على أصول "الأستاطيقي" أو على "علم الجمال"، يعنى بدرس الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه، بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ، وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه...).[1]

وقد تهافت النقاد والدارسون في العصر الحديث على وضع الأطر والقوانين التي تشكل الشعرية، ولم تتطرق تلك الدراسات والأبحاث في الشعرية إلى الجمالية التي تكمن في العمل الأدبي (..إن الشعريات، لم تقدم إلا أوصافا على مستوى الخطاب الشعري، وهدفها البحث عن القوانين العامة للشعر، ملغية القوانين الجمالية ذات الأهمية القصوى، كونها لا تتصف بصفة العلمية

---

[1] - روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1952، ص 05.

تلك الدعوة التي سوغت بها الدراسات البحتة للخطاب الشعري...)[1]، وقد قال أناتول فرانس: "أعتقد أننا لن نعرف بالضبط أبدا لم كان الشيء جميلا".

هؤلاء النقاد الذين ألغوا الجمالية نائين بالشعرية عن صفات الجمال، ربما كانوا متأثرين ببعض العلماء الذين أنكروا تحديد قوانين الجمال ونفوا وجود أصول له، لذلك كان هدف النقاد وضع قوانين نقدية مستقلة للشعرية (..كما ينكر كثير من العلماء إمكان تحديد الجمال، ينكر أيضا كثير منهم وجود أصول له...).[2]

أما النقاد الذين يرون بأن الشعرية لا تقيدها القوانين أو القواعد، فهم يرون بأن المبدعين قد أنتجوا فنهم على غير قاعدة أو مثال، ومع ذلك فإن آثارهم الفنية تنال الإعجاب (..إن عباقرة الفن الذين ينتجون الآثار الفنية التي تنال إعجاب الجميع على غير قاعدة أو مثال يقتفونه...).[3]

إن نقاد الشعريات لم يستطيعوا لحد الآن إزالة القناعة المتأصلة في الأذهان، التي كرستها الدراسات، بكون الفن تعبيرا حرا على الرغم من مساعيهم الحثيثة والجادة في وضع أطر وقواعد نقدية للشعرية لجعلها علما قائما بذاته (..الفن تعبير حر أي غير مقيد

---

[1] ـ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص 70.
[2] ـ روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص 07.
[3] ـ نفسه، ص 07.

بمثال، ذو قيمة ذاتية منفصلة عن غايته، وهو أكمل حسنا من الطبيعة، وأكثر اتصالا بالنفس، لما يثيره من حاسة المشاركة الشعورية، لأنه صنع إنسان لآخر...).[1]

إن الفن بشكل عام لا ينفصم عن الجمال، والشعرية نتاج الفن، فمن البديهي إذا أن ترتبط الشعرية بالجمال، مهما حاول نقاد الشعرية التفرقة بينهما، حتى لو وصف الفن الموضوعات القبيحة، فإن سمة الجمالية تظل لصيقة به "فالفن يستمد من القبح جمالا" كما قيل، ويرد وصف دقيق للشعرية وعلاقتها بالجمال في تعريف الشعر لبشير تاوريريت حين يربط بين الشعر والجمال والإيقاع والنفس البشرية (..والشعر بهذا المعنى هو ممارسة جمالية تفرضها طبيعة النفس البشرية بحكم كونه محققا للانسجام والتوافق عبر الإيقاع فكأن معايير الجمال في الفن هي نفسها قوانين كامنة في عمق النفس ويحدث الانسجام من جراء التماثل بين المجالين...).[2]

إن الفلسفة حين تناولت موضوع الجمال، وصار فرعا منها، قد مهد ذلك –دون شك– للشعرية (..ومع نشأة علم الجمال بوصفه

---

[1] - روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص 12.

[2] - بشير تاوريريت: رحيق الشعرية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر، 2006، ص 18.

فرعا من الفلسفة في القرن الثامن عشر قوي المدخل الموضوعي للشعرية).[1]

إنه لا يمكن فصل التجربة الشعرية عن الجمالية، لأن التفسير الخارجي أو الوصف الشكلي الظاهري الذي تعنى به الشعريات الحداثية، لا يحدد ماهيتها بدقة، باعتبار أنهما متمازجان كليا، ولا يصح عزلهما عن بعضهما بعضا، فالأوصاف التي تقدمها الدراسات للشعريات بهدف البحث عن القوانين العامة للشعرية، وإلغاؤها للجمالية كونها لا تتصف بصفة العلمية، لا يمكن من تمييز النصوص الجميلة (..لا ينبغي أن نقدم الوصف –حتى وإن كان صحيحا– على أنه تفسير للجمال، فلا توجد طرائق أدبية ينتج عن استعمالها تجربة جمالية وجوبا...).[2]

وتودوروف يقصد بالوصف في المقولة السالفة الوصف الهادف إلى التقنين الذي تعتمده الشعريات، ويقصد بالطرائق القواعد العلمية.

وهناك من يتوسع بالرؤية في الوصف، فينظر إليه بصورة أشمل مما يرى تودوروف، فيسوغ دخول الجمالية إلى فضاءاته (..إن هذا لا يدفع لليأس، ما دامت الشعرية في بدايتها، وما دمنا

---

[1] - حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص 28.

[2] - تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص 83.

نستطيع أن نحكم بأننا في الطريق الصحيح للتحليل الأدبي، أعني الانطلاق من النص "الانبثاق"، فالوصف يعتمد على النص "حسب"، ما دامت الجمالية كامنة في العمل الأدبي وحده، فإن الوصف كخطوة أولى هو الطريق الصحيح، أي ربط بنية العمل الأدبي بقيمته، وربط الشعرية بالجمالية...).[1]

ومن خلال هذا القول لحسن ناظم الذي يربط فيه بوضوح بين الشعرية والجمالية، نراه يعود ليرى رؤية أخرى مناقضة تماما (..ويبدو لي أنه من الصعب وضع مطابقة بين الجمالية والشعرية، فالشعرية قادرة على أن تبرهن على وجودها من خلال عناصر تحققها، بينما لا نستطيع – كما وعى ذلك ياكبسون– أن نحدد الجمالية من خلال عناصرها غير الثابتة، والحكم بالجمال على نص معين، هو حكم بدئي وحدسي، وإن الدراسة التي تكشف عن شعرية نص معين، لا يمكنها أن تكشف عن سر جماليته، نظرا لاستحالة المطابقة بينهما...).[2]

ويبقى علماء الشعريات في بحث مستمر، لكي يربطوا بين الشعرية والجمال، ويصوغون أحيانا أدلة منقوصة ثم يقحمونها بشكل قسري للبرهنة على نظرياتهم بخصوص الشعرية وعلاقتها بالجمال، وتظل رؤاهم النقدية مضطربة وغير واضحة، ولا يزال

---

[1] ـ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص 70،71.
[2] ـ نفسه، ص 71.

البحث في الشعرية تعترضه العوائق والإشكالات، نظرا لاختلاف المقاربات والأدوات المقاربية للنص من منهج نقدي لآخر، ومن ناقد إلى ناقد آخر في المنهج الواحد (..ورغم المجهودات النظرية المعتبرة في حقل "الشعرية"، فإنها ما تزال لحد الآن، تثير الكثير من الإشكالات والعوائق، وذلك لاختلاف المقاربات والأدوات المقاربية للنص وللشعرية كحقل معرفي ونظري...).[1]

أما تزفيتان تودوروف T.Todorov فإنه ينتقد تلك الدراسات التي تفصل بين الشعرية والجمال قائلا: (..إن مجيء الشعرية طرح من جديد المسألة المحتومة: قيمة العمل، وما أن نسعى مستلهمين مقولاتها لوصف بنية عمل معين وصفا دقيقا، حتى نواجه الاحتراز نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال، إننا نصف البنى النحوية، والانتظام الصوتي لقصيدة ما، ولكن ما الجدوى من ذلك؟ هل يسمح لنا هذا الوصف بفهم علة الحكم على هذه القصيدة وبالجمال؟ وهكذا يوضع مشروع إقامة شعرية صارمة موضع شك...).[2]

إن الأدلة النقدية الناقصة المقحمة، تتجلى في فصل النحو، والانتظام الصوتي عن بنية العمل الأدبي، لأن النظرة الفنية المثلى لا تفصل الأجزاء، فالنحو والانتظام الصوتي واللغوي

---

[1] - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، سلسلة كريتيكا، ط1، 2006، ص 72.

[2] - تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 80.

والبعد البلاغي، كل ذلك يرد في سياق كلي، ليتوفر لهذا العمل المتكامل الروح الشعري، والجمال الذي يسري في جميع أجزائه دون بتر لأدوات النص وأجزائه المكونة له "اللغوية والنحوية والبلاغية والصوتية"، ويعود سبب الوقوع في حيرة الفهم وصعوبة القراءة والتفسير – كما هو وارد في تساؤلات تودوروف– إلى استعمال المنهج العلمي، ومحاولة عقلنة عنصر فني "الشعرية" أو "الجمال" بوضعه على طاولة التشريح، ولا يتأتى ذلك أبدا، نظرا لطبيعة عنصر "الشعرية" أو "الجمال" المختلف عن طبيعة المادة، وبذلك تبقى شعرية تودوروف ناقصة هي الأخرى (..وكذلك شعرية تودوروف "1968م" لم تستكمل...).[1]

ومن أهم المقومات الجمالية المتكاملة للبنية الشعرية، ما اهتدى إليه الطاهر بومزبر من خلال دراسته لنظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، وهي: (..اختيار المواد اللفظية، حسن تركيب العلامات اللسانية، التسهيل في العبارات، ترك التكلف، إيثار حسن الموضع والمبنى، التناسب بين حجم البنية ومقتضيات التخاطب والإبلاغ...).[2]

---

[1] - Gérard Genette: Nouveau discours de récit, Edition du Seuil, 1983, Paris, P 12: ترجمة شخصية للمؤلف .

[2] - الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2007، ص98، 99.

إن البحث عن العلاقة بين الشعرية والجمالية أمر ملح لا مناص منه، غير أن علماء الشعرية –كما سلف الذكر– لم يتطرقوا إلى هذه العلاقة إلا لماما، مما حدا ببعضهم إلى التركيز عليها، عندما رأوا أن معظم التحاليل لا تولي أهمية لتلك العلاقة الضرورية اللازمة: (..إن الشرط التالي غالبا ما يصاغ، فيطالب به كل تحليل أدبي، سواء أكان بنيويا أم لا، لكي نعتبر التحليل مرضيا، فإن عليه أن يكون قادرا على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما، أي 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...).[1]

على الرغم من توجيه الانتقادات للسانيات البنيوية في كونها لا تلائم الدراسات الأدبية حيث تخرج كل ما هو جمالي ونفسي من مجالها، إلا أن الناقد حسن ناظم يرى أنه (..من الممكن أن نستثني مقاربة ياكبسون وليفي شتراوس لقصيدة "القطط" لبودلير Baudelaire إذ حاولا أن يقيما علاقة بين القصيدة وجمالية بودلير ونفسيته...).[2]

---

[1] ـ تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 79.
[2] ـ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص 68.

إننا لا نستطيع أن نحكم على جمالية نص إلا من خلال معرفة بنيته وتحليلها، وإدراك خلفيته وقواعده (..إذ من التعرف على البنية وتحليلها، واستنتاج البنى الخلفية للقواعد الكلية للخطاب، يمكن الحكم على جمالية هذا الخطاب وتصنيفه ضمن أنواع الخطابات اللفظية المتعالية، غير أن هذا لا يعني إطلاقا تنصيب "لجان تحكيم أدبية" لتجلية قيمة العمل الأدبي، وإنما تبقى عملية استنطاق النص عملا حرا يختلف باختلاف رؤى القراء الواعين).[1]

ربما يكون السر الذي جعل معظم نقاد الشعرية يعزفون عن المزج بين الشعرية والجمالية، هو الصعوبة الشديدة في القبض على ملامح الجمالية بصورة أشد مما يعانونه في التقنين للشعرية (أصعب ما في الكون خلق الجمال).[2] لصعوبة تلمس أصوله ومصادر منطلقاته (..إلا أن صعوبة البحث لا تعني إلغاء مكون أساسي لعمل ما، لذلك اضطرت البحوث في الشعرية إلى إدخال النظريات التي تعنى بالجمال...).[3]

حقيقة أن ثقافة الدارس أو القارئ وعمق التجربة لديه، يمكنه من الكشف عن شفرات الجمالية المتعددة من داخل الأبنية

---

[1] - الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص 65.

[2] - جورج غريب: لحظات جمالية، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1983، ص 127.

[3] - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، ط1، 1992، ص 70.

الشعرية، بالإضافة إلى كثافة الصور الجمالية التي يتضمنها النص (..إلا أنه بقدر ما يتضمن النص ذاته من أبنية شعرية ذات شفرات جمالية متعددة، فإنها لن تكشف عن دلالتها إلا لمن يمتلك المعرفة بنظمها الشعرية...).[1]

كثير من الآراء تذهب إلى أن الجمالية لا تخضع لأي منهج، فالجمال عند الصوفية لا منهج له لأنه إحساس وشعور قلبي (..والجمال عند المتصوفة هو حقيقة لا معقولة، تسمو فوق نظام الحس، ويبلغ بها المتصوف قمة معرفته بحيث لا يستطيع بلوغها...).[2]

وقد انقسم الدارسون إلى أصحاب الموقف اللامنهجي، وأتباع الموقف المنهجي، ويختلف كل اتجاه في تفسيره للجمالية عن الآخر (..الحق أن الآراء والمذاهب قد اختلفت حول تطبيق المنهج في دراسة الجماليات، فمن بين الآراء من ذهب إلى استحالة تحديد التذوق الجمالي، أو قيام منهج لدراسته في طلاقته مع الظاهرة الجمالية، وقد عرف هؤلاء بأتباع الموقف اللامنهجي وهم ينقسمون بدورهم إلى الصوفية والتأثريين، ثم أتباع الموقف

---

[1] - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص 16.

[2] - علي عبد المعطي محمد وراوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، مصر، (د.ت)، ص224.

المنهجي، وهم التجريبيون...وأتباع المناهج الوضعية والوصفية والدوغماتيقية والمعيارية والتكاملية...).[1]

ومهما كان هذا التقسيم منطقيا، إلا أن كلمة الجمالية كما انطبقت على غير المحسوس فهي تنطبق كذلك على المحسوس (..ولهذا فإن التعبير "جمالي" لا ينطبق هنا إذن "على الجميل فقط" ولكن على الواقعي والمحسوس أيضا، وهذه قيمة اشتقاقية يحييها " فاليري " عندما يحدد كلمة "الجمالية"...).[2]

وتتجلى الجمالية في المذاهب والمناهج المختلفة التي تتحدث عن المفاهيم الشعرية (..وعلى تضافر الأفكار الجمالية المنبثقة عن التجربة الخصبة للمذاهب الأدبية، والمناهج البحثية الحديثة من ناحية أخرى، وبهذا يبدو سياق الحديث عن الشعرية وعلم الجمال موصولا لا يكاد ينقطع...).[3]

حتى الدراسات الأسلوبية تتضمن بشكل أساسي ألوانا للشعرية، انطلاقا من دلالات اللغة وخصائصها (..وشعرية الأسلوب مثل شعرية ليوسبنزر، تعالج أدبية النص، باعتبارها مجموعة من الخصائص الملازمة للغة الجمالية، وهكذا

---

[1] - علي عبد المعطي محمد وراوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، ص 223.

[2] - بيير جيرو: علم الإشارة السيميولوجيا، تر، منذر عياشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1988، ص 114.

[3] - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 53.

فالأسلوبيات والشعريات تمتلكان دلالة أساسية بالنسبة إلى نظرية الأدب أي أنهما يكونان إمكانين لمقاربة الأدب...).[1]

أما المتتبع لأبحاث القدماء في اللغة، فإنه يجدها قد تعمقت سر الجمال المنبثق من عدد الحروف وتناسقها وسهولة مخارجها (..واهتم القدماء من علماء النقد والبلاغة بالجمال حين الأداء الصوتي، والدليل على ذلك ما أشاروا إليه من قلة عدد الحروف، وسهولة المخرج، والسلامة من التكلف، والطلاقة حين التعبير، وكلها تتصل بالأداء اللغوي المتصل بالأصوات...).[2]

كل هذه الأدلة والإشارات تدخل ضمن الشعر والنثر لإنشاء الشعرية والبلاغة والجمال، وربطوا لذة النص، بجمال الصوت الناجم من التركيب النحوي، وبناء الجملة، وانتقاء الحروف، وغيرها من المواصفات الخاصة بالتشكيل اللغوي (..ويؤدي هذا الجمال الصوتي إلى سرعة دخول المعنى للقلب والعقل، لأن الأذن تلذه وترتاح إليه...).[3]

لقد ذهب القدماء مذاهب شتى في تعريف فلسفة الجمال الذي يراه افلاطون مرتبطا بالخير المطلق، والأخلاق، والمثالية والتركيز على العقل، والمنطق، والشجاعة، والتسامي بالروح إلى

---

[1] - رابح بحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ص 53، 54.

[2] - محمد سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي المعاني والبيان والبديع، ج1، دار المعرفة الجامعية، ط1، 1995، ص 217.

[3] - نفسه، ص 217.

الحقائق المثالية العليا، بعيدا عن العاطفة المشبوبة، والخيال الجامح، وقد أثر افلاطون في الكثير من الفنانين لقرون عديدة في فلسفته الجمالية، من أمثال: بوتشيللي Bocilli، ومايكل أنجلو M. Anglo، وإدموند سبنسر E. Spenser ...وغيرهم.

أما هيغل Hegel فإنه يرى بأن الجمال ينطلق أساسا من الذوق، وينمو بالتكوين والدربة (..وأن يكون عند المرء ذوق، فهذا معناه أن يكون عنده شعور الجمال، حسن الجمال، وهو ضرب من الإدراك، لا يتجاوز حالة الشعور، وبالتكوين والتدريب، يغدو قادرا على التقاط الجمال حالا ومباشرة، أينما كان، وكيفما كان...).[1]

3- الشعرية في التراث العربي:

ورد مصطلح الشعرية في كتابات القدماء بألفاظ عديدة كصناعة الشعر، وأرسطو أول من أطلق هذا المفهوم على الشعرية (..إنا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها)[2] وكذلك الجاحظ في كتابه الحيوان (..والمعاني مطروحة في الطريق ... فإن الشعر صناعة...).[3]

---

[1] - هيغل: المدخل إلى علم الجمال، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1980، ص 71، 72.

[2] - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 56،57، نقلا عن أرسطو طاليس، فن الشعر، تر، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص 85.

[3] - نفسه، ص56، 57، نقلا عن الجاحظ، الحيوان، تح، عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969، ص 131، 132.

وتناول المصطلح أبو هلال العسكري في كتابه "الصناعتين"، ويقصد صناعة الشعر، وصناعة النثر، وتكلم ابن سلام الجمحي عن صناعة الشعر (..وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات...).[1] وورد أيضا بمعنى (..صناعة الشعر، أو نظم الكلام أو عمود الشعر...).[2]

والقارئ لما يتتبع الدراسات النقدية القديمة، يجدها تنطلق من معايير فوقية متعالية، بحيث أن الشاعر ملزم حتما أن ينسج على منوال السابقين، حتى يكون شعره جيدا، ويكون قد برهن على شاعريته، بتحقيق تلك الأصول المنيعة المستنبطة من النماذج الشعرية لفحول الشعراء، وكل شاعر حاد عنها، يكون عرضة للحط من قيمة شعره وشاعريته.

وجاء عبد القاهر الجرجاني، ليحرر الشعر من تلك القواعد المكرسة الضاغطة على الشاعر التي تحد من إبداعه، محاولا في نفس الوقت إنهاء الجدل القائم على اللفظ والمعنى، وإبطال الأسس التي قام عليها الشعر (..لقد نقض عبد القاهر الجرجاني بنظريته الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشعر،

---

1 - محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج3، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية، (د،ت)، مصر، ص 05.

2 - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 51، نقلا عن يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم والأندلسي، بيروت، ط2، 1982، ص 45.

وحرر الشعرية العربية من قيده، ورفض في الشعر ثنائية اللفظ والمعنى، ووحد بين اللغة والشعر...).[1]

لقد كانت نظرة القدماء شكلية في فهم شعرية النص، حيث لم تتجاوز حدود اللفظ ومفاهيم البلاغة القديمة، وأحدث عبد القاهر الجرجاني بآرائه نقلة في الكتابة التي تتوفر على الشعرية، وذلك حين دعا إلى تجاوز المعنى الظاهري للفظ (..وإذا قد عرفت هذه الجملة، فهاهنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر، كالذي فسرت لك...).[2]

وانطلاقا من نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، يتبين أنه أدرك في وقت مبكر، بأن النص هو عبارة عن بنية لغوية تتشكل من العلاقات النظمية البنائية، فهو مجموعة من البنى المتصلة ببعضها بعضا، كما أنه استخدم مصطلحات متعددة، تعبر عن رؤيته المتقدمة في فهم النص الشعري، منها: النظم، الدال، المدلول، الدلالة، التناسق، الملاءمة، معنى المعنى، التأليف ...إلخ.

وبهذا يكون قد سبق بآرائه النظريات البنيوية الحديثة، إذ لا يعدو مفهوم الشعرية الحديثة الآراء والتلميحات الصادرة عن

---

[1] - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص62.
[2] - نفسه، ص 62، نقلا عن عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 203.

تلك المصطلحات والمفاهيم الواردة في نظرية النظم، بالإضافة إلى كون الشعرية عنده تشمل الشعر والنثر، وهي نظرة ثاقبة في إدراك مفهوم الشعر.

نلاحظ أن النقاد القدماء قد ضربوا بسهم وافر في تحديد مفاهيم الشعرية التي تقترب كثيرا من المفاهيم الحديثة للشعر، ومن هؤلاء الذين قدموا بحوثا متقدمة أيضا في مجال الشعرية حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حيث يرى أن طريقة تشكيل الدلالة الشعرية تقوم على ثلاثة أسس لا يستغني الواحد منها عن الآخر في قوله: (..لما كانت المعاني إنما تتحصل في الأذهان عن الأمور الموجودة في الأعيان، وكانت تلك المعاني إنما تتحصل في الذهن بأعلام من العبارة...).[1]

ويمكن تحديد الأسس من خلال المقولة الآنفة بالشكل التالي :

1- المعاني 2- الموجودات الخارجية 3- الألفاظ.

وقبل حازم القرطاجني كان قدامة بن جعفر قد تنبه إلى مسألة مهمة في تعريف الشعر تشترك في رؤية واحدة مع نظرية النظم وقضية العلاقات الداخلية والخارجية بين الشكل والمضمون يقول :

---

[1] - الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص 29، نقلا عن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 09.

(..قول موزون مقفى يدل على معنى).[1] ثم يؤلف من هذا التعريف ائتلافات منطقية أربع هي : (..ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية...).[2]

وقد أولت الدراسات اللغوية واللسانية المعاصرة لهذه المعادلات والعلاقات اللغوية والإيقاعية، اهتماما كبيرا، ودارت حولها معظم المحاولات في استنباط قواعد الشعرية، فنظرية الاتصال لدى رومان جاكبسون R.Jackobson لا تخرج في جل أسسها عن قول عبد القاهر الجرجاني: (..ينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي يكون بها الكلم، إخبارا، وأمرا، ونهيا، واستخبارا، وتعجبا، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة، وهل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ما هي موسومة به...).[3]

فنحن لو استخرجنا من مقولة عبد القاهر الجرجاني السابقة عوامل الاتصال، لوجدناها نفس العوامل الستة التي

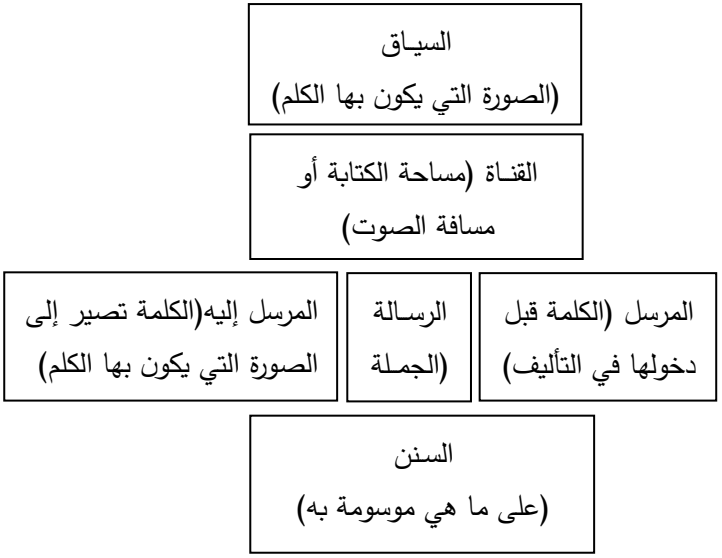
---

[1] - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 58، نقلا عن قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 70.

[2] - نفسه، ص 58، نقلا عن قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 70.
بن جعفر، نقد الشعر، ص 70.

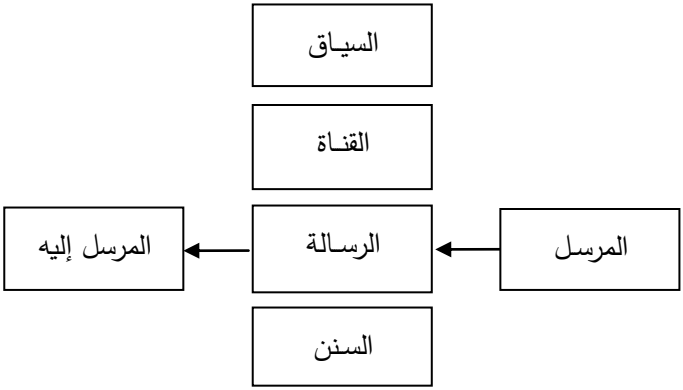
[3] - نفسه، ص 61، نقلا عن عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 35.

وضعها رومان جاكبسون أسسا لنظريته، بغض النظر عن الوظيفة السابعة التي أضافها عبد الله الغذامي إلى مخطط جاكوبسون (..وهي قراءة مشروعة دفعت بعبد الله الغذامي إلى اقتراح إضافة وظيفة سابعة إلى مخطط نموذج ياكوبسون الاتصالي هي الوظيفة النسقية...)[1]، والمخططان الآتيان يبينان بوضوح شدة ذلك التقارب:



شكل تخطيطي لعوامل التواصل في "نظرية النظم" لعبد القاهر الجرجاني

[1] **- حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، ص 26، نقلا عن عبد الله محمد الغذامي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، بيروت، 2000، ص 63، 67.**



شكل تخطيطي لعوامل التواصل في "نظرية التواصل" لرومان جاكبسون

يلاحظ أنه لا يكاد يكون هناك اختلاف بين المخططين، وتتضح المقارنة بالصورة التالية: عندما نحلل مقولة عبد القاهر الجرجاني، ونضع حيالها عوامل نظرية التواصل: "الكلمة قبل أن تدخل في التأليف" تعني أن الكلام لم يصدر بعد عن المرسل فهو عنده أي عند المرسل، ثم تصير بعد إصدارها إلى المرسل إليه وهي "الصورة التي يكون بها الكلم إخبارا ونهيا واستخبارا" ولا تكون الكلمة على هذه الصورة الكاملة إلا إذا تلقاها المرسل إليه من المرسل، وتتمثل الرسالة في "الجملة" التي تشكلها الكلمات وهي ذات معنى، ويتمثل السنن في "السمة التي اتسمت بها الكلمة" ثم القناة وتظهر في "المساحة التي تحوزها الجملة أو في مسافة الصوت: إن كانت الرسالة شفاهية"، وأخيرا فإن "الكلم له صورة" تأخذ الكلمة أو الجملة منه المفهوم المقصود وذلك هو السياق.

أما الشعراء في التراث العربي القديم، فقد ظلوا ينظمون وفق مقولة "عمود الشعر" التي جعلت مساحة الشعرية فيه محدودة الأفق، وذات طقوس متقاربة رتيبة، تولدت عن الأوزان المسطورة المتبعة، والقافية الموحدة، ولا يخرج النظم عن الزحافات والعلل والأعاريض المحددة إلى آفاق إبداعية أخرى جديدة، ولو أن بعض الشعراء الجدد، كأبي نواس وبشار بن برد وأبي تمام، قد ضاقت شاعريتهم ذرعا بتلك القيود المفروضة، فثاروا على بعض المضامين والأشكال، فأبو نواس دعا صراحة إلى التخلي عن ذكر الأطلال والدمن، وبشار بن برد كان له رأي في التصرف في اللفظ، حسب ما تقتضيه مستويات العقول، وأبو تمام كان يعاضل في معانيه، وقد أجاب عن سؤال طرح عليه (لم لا تقول من الشعر ما يعرف؟ بقوله: لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟).[1]

أما البحتري فقد كان شاعر الديباجة والجمال والألق (..فقد كان مطبوعا على الشعر، مولعا بالجمال، واسع الخيال...ولعل أهم ميزات شعر البحتري حلاوة موسيقاه وانسجامها مع العواطف والمعاني وخصب الخيال والإبداع في تصوير الألوان والصورة الفنية الرائعة...).[2]

---

[1] - أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، تح، خليل محمود عساكر ومحمد عبدو عزام ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، (د،ت)، ص 72.

[2] - البحتري: ديوان البحتري، شرح يوسف الشيخ محمد، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص 50.

وقد ظلت النماذج الشعرية تتكرر لقرون عديدة إلى وقت متأخر، لما اكتسحت الثقافة الغربية ذات الفعل القوي الساحة العربية، لتفتح ثغرات في محيط واسع، بدأ يتلاشى من أثر القدم (..ثم في الجغرافية العالمية للشعر، حيث تتقاطع أسئلة الإمبراطوريات الشعرية القديمة الباذخة، مع أسئلة الشعر الحديث، من خلال الترسخ المعرفي للفاعليات الفردية، وقد أعلنت اختياراتها الشعرية في مواجهتها للتقليدية التي ما فتئت تحصن مواقعها، وتدفع بالمساءلة والاقتحام لحدودها نحو جهات المنفى...).[1]

4- تأثر الشعرية العربية بالمذاهب الغربية الحداثية:

وقد تأثرت الشعرية العربية في العصر الحديث بالاتجاهات النقدية الغربية الحديثة التي تحمل في طيها فكرا وفلسفة (خلف كل مذهب هناك فلسفة)[2]، ومن بينها الكلاسيكية "Classicisme" وهي مشتقة من اللاتينية، وتعني الطبقة العليا (..مصطلح الكلاسيكية نفسه لم يستعمل أثناء القرن السابع عشر الميلادي، إن فولتير Voltaire في عهد لويس الرابع عشر هو الذي استعمله لأول مرة إلى كورناي وموليير وراسين ومن ثمة أعطي له معناه اللاتيني "Classicus" التي تعني الطبقة

---

[1] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص 05.

[2] - Claude Rommeru: Clés pour la littérature sa nature, ses modalités, son histoire, Edition du temps, 1988, Paris 18ème, P 162: ترجمة شخصية للمؤلف

العليا...).[1] ثم أطلقت على طبقة الكتاب، وتعني بشكل عام كل عمل بلغ درجة من الجودة والإتقان، وذلك بالعودة إلى الآداب اليونانية، ومحاكاتها في قيمها الفنية وخصائصها الإنسانية، وهي باختصار، كل عمل أجمعت الأمم عبر العصور على جماليته، وقد ظل كتاب أرسطو "فن الشعر" إلى عصر النهضة مرجعا أساسيا في فهم الشعرية الأوروبية، وانطلاقا لقواعد نظرياتهم الشعرية.

والشعرية الكلاسيكية لا تجنح للمبالغة والتطرف في ابتكار الصور، ولا تنساق مع الأخيلة الجامحة والعاطفة المفرطة، فهي شعرية لا تتجاوز حدود العقل المتزن وأفق الاعتدال.

ثم ظهرت الرومانسية Romantisme، وانتشرت في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وقد حدث صدام عنيف بين الكلاسيكية والرومانسية، وهي ترفض التقليد، وتسعى للتحرر من النماذج القديمة "اليونانية والرومانية"، والشاعر في هذا الاتجاه يجسد شاعريته في إبراز أحاسيسه وعواطفه وتصوراته الذاتية وانفعالاته، ويروم الحب والطهارة، والأولوية لديه للقلب على العقل، والسعي إلى تحقيق العدالة والمساواة وقد اعتبر

---

[1] - **Claude Rommeru: Clés pour la littérature sa nature, P 169: ترجمة شخصية للمؤلف**

غوته Goethe وشيلر Schiler وليسنغ Lessing رومانسيين، والشعرية عند هؤلاء تقوم على الإلهام والموهبة.

إن الشعرية في هذا الاتجاه، تقوم على عناصر ومبادئ تلائم الشفافية، كالتمادي في الخيال والتصورات العاطفية الحالمة، إلى أن وصل الشعراء الرومانسيون إلى التصرف في قوانين الشعر، بالتحرر بعض الشيء من الوزن والقافية.

كما تأثر الشعر العربي الحديث، بالاتجاه الرمزي Symbolisme الذي ينزع فيه أصحابه نزعة صوفية روحية خالصة، ويتبرمون من المظاهر الخارجية، معتبرين إياها ستارا يغطي الحقائق والأسرار، وهي تغوص من خلال العالم الحسي إلى الوجود النفسي المفعم بالدلالات، فالرمزية استبطان للنفس الإنسانية بالغوص والولوج عبر عالم الحس، للوصول إلى الصفاء وبراءة الروح، والرمزيون يرومون شفافية النفس، والخطفة الذاهلة للروح اللامعة المندسة وراء المظاهر والتقاليد والأعراف، وقد قيل: "إن الفنان أي فنان لا يكون إلا رمزيا" كما قيل أيضا "الفن لغة من الرموز"، وأهم عنصر تقوم عليه شعرية هؤلاء هو الغموض ويتجلى ذلك في أشعار أرتور رامبو A.Rimbaud، وإيتيان مالارمي E.Mallarmé، وبول فاليري P.Valéry، وقد عرف هؤلاء بالأدباء الغامضين، إذ يطغى لديهم أحيانا الإيغال في الرمز على حساب الشعرية الجمالية، فالرمزية تبحث عن شعرية جمالية

لم تتشوه بالمظاهر الترابية الزائفة، فهي تجنح للخيال الذي هو وسيلة هامة لإنشاء الشعرية، وتبتعد عن عالم الواقع والمشكلات الاجتماعية والسياسية التي تقضي على روح الفن والشعر.

وقد دعا الرمزيون إلى الشعر المطلق رافضين الأوزان التقليدية، مع الالتزام بالقافية، والرمزية تدعو إلى الموسيقا اللفظية، حيث تسيل الروح الشاعرة عبرها مترجمة الأحاسيس اللاواعية العميقة، يقول بول فيرلان P.Verlaine: (..الموسيقى قبل كل شيء/ لذلك اختر الوزن المنفرد/ الأكثر غموضا وانحلالا في الهواء...).[1]

إذا فإن الرمز لدى هؤلاء بموسيقاه، هو الذي يوحي بالفن الحقيقي، والشعرية الرمزية هي حرية ميتافيزيقية روحية، يرود فيها الشاعر عوالم الغيب، ويسبح في المطلق اللامحدود (..لذلك كانت الرمزية حالة من التفوق النفسي، لا تفي بغرضها الموهبة الفطرية والدربة والثقافة وإنما تقتضي حلولية روحية عميقة شاملة، بحيث يتعرى الوجود من طينته، وتضيء روحه كالسرج الداخلية، ويشاهد الإنسان ما لا يشاهد، ويسمع ما لا يسمع، ويشتم ما لا يشم،

---

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, Marabout université, France, P 226. ترجمة شخصية للمؤلف**

بذوق باطني، متى تمت شروطه وفعاليته، فالرمزي الكبير هو الصوفي الكبير بل إنه القديس الذي قام بمعجزة الغيب...).[1]

والاتجاه النقدي الآخر الذي أثر في الشعر العربي هو الاتجاه السريالي، والسرياليون ينكرون كل شيء في الواقع، وهذا الاتجاه امتداد للدادية Dadaïsme التي هي مذهب يسعى للتخلص من الحياة الواقعيةRéalisme ، ويروم عالما أكثر رحابة واتساعا، إنه عالم اللاشعور، ويرنو إلى واقع آخر، هو اللاوعي L'inconscience، عالم ما فوق الواقع، وهو يستكن في أعماق النفس البشرية، عالم ينبغي أن يتحرر ويسجل أدبا وفنا أروع.

فالشعرية السريالية مستمدة من صور الأحلام، ومن أحلام اليقظة والكوابيس، إنها شعرية تنثال من تداعي الخواطر بعيدا عن رقابة العقل، وتدعو إلى العودة إلى البدايات الأولى، إلى التصوير الميتافيزيقي، فهي ساخطة ثائرة على الواقع من أجل تشكيل عالم جديد، وصنع لغة جديدة، ترصد المصادفة والمفاجأة والغربة والغموض المبهم، إنها دعوة إلى تشكيل فن ينبع من طقس بين الحلم والواقع، دعوة إلى تشكيل الصور الفنية الساحرة، فالسريالي حين يرسم صوره، يركب الخيال الطفولي، ويبعد العقل الواعي

---

[1] - إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، نشر دار الثقافة، بيروت، 1980، ص 109، 110.

الناقد، ليصل إلى تلقائية من التعبير الفني الهادف إلى ملامسة الإشراق الروحي L'éclat spirituel.

إن الشعر العربي الحداثي قد تأثر بالشعر الغربي فنحا نحوه مستعملا أدواته الفنية في الشكل والمضمون، وكان لأولئك الشعراء الكبار الغربيين مثل: إليوت، بودلير، رامبو، ومالارمي وفاليري ..وغيرهم حضور وتأثير في الشعر العربي الحداثي، فالتحرر من الوزن والقافية، وتعدد أشكال النص التي أخذها الشعراء العرب عن الغرب، كل ذلك غير في المفاهيم والأساليب العربية التي كانت متبعة منذ قرون، إلا أن بعض الشعراء العرب المحدثين لم يتخلوا كلية عن الأصول القديمة للشعرية العربية، حيث ظلوا ينظمون الشعر على الأوزان الخليلية، مع شحن القصيدة بروح العصر، مثل نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ونزار قباني وغيرهم، وربما أحدثوا في تلك القصائد بعض التغيرات الطفيفة التي لا تشكل القطيعة مع التراث، كما أنهم قطعوا أشواطا كبيرة في قصائدهم الأخرى الحرة والمطلقة في الاقتراب من فضاءات الشعر الغربي، لما اطلعوا على ابتكاراته ومناهجه واتجاهاته، فتفتحت أعينهم على آفاق جديدة فنية وفلسفية لم يعهدوها في المنظومة الشعرية العربية منذ القديم.

الشعرية الحداثية الغربية وفضاءاتها

1- الشعرية في المدارس النقدية الغربية الحداثية:

1-1 الشعرية الشكلانية Poétique Formalisme:

يعود فضل الأسبقية في الاهتمام بالشعرية الحداثية إلى المدرسة الشكلية أو الشكلانية Formalisme، حيث أن أقطابها هم من حاولوا أن يضعوا علما للأدب بالبحث عن قوانين مستمدة من الأدب ذاته، وتخص هذه القوانين أدبية الأدب وتتماشى مع طبيعته، وهي التي تميز النص الأدبي، ويكون الارتكاز أساسا على التركيب اللغوي، ويرون بأن لغة الشعر هي الأنسب في إنشاء ما أسموه بـ"الأدبية" وهي الفكرة الجوهرية المرتبطة بالأدب التي نادى بها "جاكبسون"، ثم تركزت دراساتهم في البحث عن العناصر التي تجعل من أثر ما عملا أدبيا، ولا علاقة لذلك بالشاعر أو الموضوع وإنما بالأشكال الفنية للغة، فوضع جاكبسون نظرية الاتصال التي تشتمل على الرسالة، ولكي تكون الرسالة عملا أدبيا ينبغي أن تهيمن الوظيفة الشعرية على البنية اللغوية للرسالة، وكما اهتم الشكلانيون بالجملة اهتموا أيضا بالنص ولا أهمية للكلمة إلا بالانسجام والاتساق بينها وبين ما يسبقها وما يليها من كلمات.

ركـز الشـكلانيون بالدرجـة الأولـى علـى أدبيـة الأدب (..وبهذا يكون البحث منصبا على أدبية الأدب بوصفه لغة من دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والجمالية والإيديولوجية المنبثقة عنه وقد دعموا وجهة نظرهم هذه باللسانيات الحديثة التي عاصرت النتاج الشكلاني...).[1]

وقد ورد آنفا في معرض الحديث عن علاقة الشعرية بالجماليـة أنـه لا يمكـن فصـل الشـعرية عـن الجماليـة، إلا أن الشـكلانيين –كمـا هـو ملاحـظ فـي المقولـة السـابقة– يبعـدون الاتجاهات الفلسفية والنفسية والإيديولوجية والجمالية عن الأدب، حيث يرونـه مجموعـة من خصـائص الفن القولي، وبذلك ينبغي إقصاء هذه الاتجاهات عنه، وعلى الرغم من نزوعهم إلى علمنة الأدب إلا أنهم لم يقفوا موقفا جامدا في تفسيرهم للأدب (..ومع ذلك لم يفت جاكبسون أن يعبر عن تحرجه إزاء تحديد جامد للشعر، لا توجد أسوار صينية بين الشعر والحياة، وبين الشعر والمرجع، وبين الشعر والمبدع، وبين الشعر والمتلقي، وبين الشعر

[1] ـ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص 118.

وباقي الفنون، وبين الشعر والهموم الإنسانية، كل ذلك يخترق الرسالة الشعرية ويتقاطع داخلها...).[1]

وقد ظلت اللسانيات غارقة في دراسة الحقول الأربعة "التركيب، الصرف، الأصوات والدلالة"، كذلك الحقل الأدبي لم يخرج عن الأحكام الذاتية والتأثرية والانطباعية، ولكن جاكبسون الذي كان شكلانيا ثم لسانيا –وربما بدافع من هوايته الأولى في اشتغاله بالأدب وميله إلى التخصص في تاريخ الأدب– قد أسهم في المحاولات العلمية الهادفة إلى ربط الأسلوبية والخطاب الأدبي باللسانيات(..كانت الشعرية هي التي قادت جاكبسون إلى اللسانيات).[2]

إن الشكلانيين يفصلون بين الشكل والمضمون تماما ويرفضون تحميل الشكل مضمونا، حيث يمكن الاستمتاع بالكلمة العقلية، الكلمة التي لا معنى لها، إنما الصيغة النطقية هي التي تجلب المتعة (..وهي التعارض الجذري بين مبادئ الشكلية الروسية التي تحولت إلى دراسة الشكل الفني والتركيز عليه مع

---

[1] - رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 08.

[2] - نفسه، ص 06.

تجاهل شبه كامل للمضمون الذي كانوا يرفضون الاعتراف بأهميته في المقام الأول...).[1]

إذا فهم يرون بأن دينامية النص وحركيته تبدأ من المصدر الأساس وهو اللغة، والوظيفة اللغوية هي التي تمنح النص أدبيته (..وخير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي، وسبل تحرره هي الانطلاق من مصدره اللغوي، حيث كان مقولة لغوية أسقطت في نظام الاتصال اللفظي البشري كما يشخصها رومان جاكبسون في نظرية الاتصال وعناصرها الستة التي تعطي كافة وظائف اللغة بما فيها الوظيفة الأدبية...).[2]

وقد تعارضت مبادئ الشكلانية تعارضا حادا مع الأدب الماركسي على الرغم من أن الشكلانية قد ظهرت في روسيا، ولم تؤثر في النقد الغربي الجديد(..ولا يوجد ما يؤكد أن إليوت وحوارييه تأثروا ولو بطريقة غير مباشرة بتلك المدرسة الروسية الجديدة التي ازدهرت في كل من موسكو وبراج في نفس الفترة التي بدأ فيها النقد الجديد يشكل قوة تأثير واضحة في النقد الأدبي

---

[1] - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع232، أفريل 1998، ص 120.

[2] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص 08، 09.

الغربي...)[1]، غير أنها أثرت في البنيوية الغربية وحدث نوع من التزاوج فيما بعد بين الشكلية والفكر الماركسي مما جعلها تقترب من البنيوية، ومن أبرز الشكلانيين الذين أسهموا في هذا الاتجاه باختين، ميدفيديف، وجاكبسون.

وهناك من حاول أن يجد نقطة التقاء بين الشكلانية الروسية وبين الرومانسية الغربية، ويأتي التساؤل الذي يعارض هذا المفهوم: (..كيف تتفق مدرسة تنبهر بإنجازات العقل البشري مع مدرسة ترى أن العقل عاجز عن تقديم المعرفة الكاملة؟...).[2]

ومهما كان الشكلانيون قد اجتهدوا في إيجاد قوانين للأدب لتحديد الأدبية أو الشعرية فيه إلا أنهم لم يتوصلوا إلى وضع قواعد شاملة أو مبادئ للشعرية كاملة غير منقوصة.

2-1 الشعرية البنيوية Poétique structuralisme:

كانت محاضرات فيرديناند دوسوسير F.de Saussure العالم اللغوي النمساوي التي ألقاها على تلاميذه منطلقا للدراسات البنيوية فظهرت في العشرينات ولكنها لم تجد صداها في الساحة النقدية وظلت أفكار فرديناند دو سوسير وليفي شتراوس .L strauss لا تجذب الانتباه بالإضافة إلى أن أفكار جون بول

[1] - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 121.
[2] - نفسه، ص 126، 127.

سارتر J.P.Sartre الحرة كان لها تأثير أكبر من البنيوية التي هي جبرية تعمل على سجن اللغة وتجعلها في دائرة مغلقة.

ومن هذه المحدودية للبنيوية، فإن الشعرية التي تشترط الفضاءات اللامحدودة لاتجد أجواءها الحقيقية في هذه المدرسة التي لاتتسع لها، فالبنيويون لم يفسحوا المجال للوظيفة الشعرية للغة كما دعا لذلك جاكبسون على الرغم من كونه لسانيا، فالمشروع البنيوي يركز على الأنساق الداخلية للنص، ويرفض أصحاب هذا المنهج دور المؤلف وينادون بموته كما يرى بارث الذي هو من أقطاب البنيوية.

إن البنيويين في استخدامهم أثناء بحوثهم ودراساتهم لـ "البنية" قد أدى إلى رسم حدود بينهم وبين الشعرية إلا على مستوى محصور، وأول من استخدم كلمة بنية هو لوري تينيانوف L.Tinianov وتبعه رومان جاكوبسون مستخدما كلمة البنيوية في إحدى محاضراته، وتبنى هؤلاء المنهج العلمي الصرف منذ تأسيس البنيوية، ويرون بأنه يمكن التعامل مع اللغة بصورة علمية محضة، ويمكن قياسها بالمعايير التجريبية، ولم تفرض البنيوية نفسها في الساحة النقدية إلا بشكل ضئيل ولم تمض سنوات حتى

قام جاك دريدا J.Derrida بمحاضرة فاتحا الباب أمام التفكيك وهدفه الشك في كل شيء وكسر كل البنى بحثا عن الحقيقة.

وتعنى البنيوية بالنظرة الكلية للنص الأدبي (..ونعني به الاهتمام بالنظرة الكلية للأدب "Holistic" أي أن الشيء في كليته أكبر وأعظم من مجموع أجزائه...).[1]

والبنيوية الأدبية ترفض عملية الربط بين النظام الداخلي للغة وكل نظام خارجي ومع ذلك فقد تأثرت فيما بعد بالنقد الجديد عن طريق رتشاردز وإليوت وبروكس وكذلك نورثروب فراي الذي تحول إلى البنيوية ويعتبر كتابه "تشريح النقد" دراسة بنيوية وعلى الرغم من هذا الانتقال إلا أنه لم ينفصل في كتابه كل الانفصال عن النقد الجديد بل إن كتابه يعد نقطة التقاء بين النقد الجديد والبنيوية.

وقد أتاح اقتراب البنيوية من النقد الجديد Le nouvel critique لهذا المنهج الاقتراب من الشعرية أو هي عملية محاولة من البنيوية لاصطناع الشعرية الناجمة عن الوظيفة الشعرية للغة.

والإشكالية التي تقع فيها البنيوية تتمثل في الثنائيات: الداخل والخارج، الذات والموضوع، الأنا والآخر، غير أن معظم

---

[1] - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 181.

البنيويين مثل بارث، لاكان، فوكو، يتفقون على إبعاد كل ما هو خارج عن النص واللغة، كالمجتمع وعلم النفس، والذات والأنا ...وغير ذلك من المؤثرات الخارجية لتبقى "البنية" وحدها أي اللغة كجسد هي الموضوع.

إلا أن أخطر ماتقع فيه البنيوية هي مشكلة المعنى وعدم القدرة على استنطاق دلالة النص، وهم يرون بأن المعنى يشتق من النسق اللغوي وليس العكس، وتقع التفكيكية هي الآخرى في نفس المأزق وتبقى الدلالة غائبة عن المدرستين (..فقد فشلوا في تحقيق المعنى لأنهم يتعاملون مع وحدات مفرغة من الدلالة...).[1] أي استنطاق الوحدات والأنساق اللغوية المجردة الصماء.

ويصطنع البنيويون وسيلة للهروب من هذه الإشكالات التي وقعوا فيها كإرجاع النص إلى الأجناس الأخرى غير الأدبية التي تؤثر في تكوينه وإنتاجه تماما كما فعل كمال أبو ديب في معرض دراسته للقصيدة الجاهلية دراسة على شكل بنية مستقلة منفردة، ثم لم ينكفئ حتى ردها إلى الأنساق الأدبية وغير الأدبية الأخرى وهنا يتجلى الهروب من المنهج بشكل واضح على الرغم من دعوته لتغليب المنهج في الدراسات الأدبية وغيرها.

---

[1] - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 241.

ويلاحظ أن إحدى وظائف اللغة الستة التي حددها جاكبسون في نظرية التواصل هي الوظيفة الشعرية (..هي المقابل لأدبية الأدب وهي التي يدعو إليها والعناية بها النقاد البنيويون...).[1]

ويركز البنيويون على العمل الأدبي في ذاته دون النظر إلى علاقة النص بما هو خارج عنه (..لم يتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحليل طبيعة علاقة الأدب –كأعمال إبداعية– بالحياة لأنهم منذ البداية حددوا مجال عملهم أنه ليس لغويا ولكنه ميتالغوي بمعنى أن –المبدع شاعرا، قصاصا، روائيا، كاتبا مسرحيا– يرى العالم ويكتب عنه لكن الناقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم، يرى العمل الإبداعي ويكتب عنه، فإذا بلغة النقد تسبح فوق لغة النص، وتحاول أن تقبض عليها وتمسك بها وتحلل علاقاتها...).[2]

يمكن الاستناد على هذا المنهج في مجال الشعرية من جانب محدود جدا يتمثل في جرسية اللفظ الحاصل من العلاقات البنائية بين أنساق اللغة ومجاورة الألفاظ لبعضها بعضا عن طريق المجانسة والاتساق والانسجام والأصوات الناجمة عن تناغم

---

[1] ـ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية القاهرة، 1996، ص 88، 89.
[2] ـ نفسه، ص 89.

الحروف في الكلمات المشكلة لنظام لغوي ما ويحصل ذلك في دراسة البنى الأسلوبية للنص.

3-1 الشعرية السيميائية Poétique sémiotique:

يسعى علم العلامات "السيميائية" إلى استقطاب المعرفة الأدبية بإدخالها في نظام العلامات فالألفاظ ليست لأغراض اتصالية فحسب خالية من الإبداع والجمالية بل هي علامات جمالية وشعرية حين يكون لها مدلول معين، وتريد السيميائية أن تظهر كعلم متكامل يشمل الأدب والفعل الشعري (..ومن الاختصاصات المقترنة باللسانيات مما هيأ للنقد مقومات التجديد والحداثة، علم العلامات -السيميائية- وهو علم تصوره رائد المعرفة اللغوية الحديثة في مطلع هذا القرن محددا إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات مما يفهم به البشر بعضهم عن بعض، والذي أداه إلى هذا التصور اعتباره اللغة نظاما من العلامات قبل كل شيء، والعلامية الأدبية تسعى اليوم إلى إقامة نظرية في نوعية الخطاب الأدبي باعتباره حدثا علاميا أي نظاما من العلامات الجمالية، وميزة العلامة الجمالية أنها قائمة بنفسها وليست فحسب وسيطا دلاليا كما هو الشأن في الألفاظ عندما نستعملها في أغراضنا الكلامية الأخرى غير

الابداعية، فعلى هذا التفاعل بين علوم اللسان والنقد الأدبي يعلق اليوم كل الأمل في بروز المنهج الاختباري المتكامل الذي يسمح بتجديد أدبية الخطاب الفني، وهذا معناه أن تضافر جهود عالم اللسان وعالم الأدب هو الذي سيعين على تحديد بؤرة الفعل الشعري في كل نص إبداعي...).[1] فالسيميائية تعمل على إبراز وظيفة الأدب التي تتجاوز الإبلاغ إلى الإثارة والجمالية، وتجعل للخطاب الأدبي وظيفة مزدوجة (..فإن غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة وتأتي النظرية النقدية في هذا المقام لتعكف على دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الاخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية... ألا وهو: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية، يؤدي مايؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ المحتوى الدلالي ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما...).[2] إن السيميائية تهتم بتحليل الخطابات المختلفة وتتباين مع هدف الألسنية البنيوية التي لا تخرج عن دراسة الجملة كأطول وحدة للدراسة لديها (..أخيرا فإن التحليل السيميائي هو تحليل

---

[1] - عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص 35، 36.

[2] - نفسه، ص 36.

للخطابات يميز السيميائية "النصية" عن الألسنية البنيوية "الجملية" في الوقت الذي تهتم فيه الألسنية البنيوية بإنتاج الجمل أو الكفاءة الجملية تأتي السيميائية كموضوع لبناء النظام وإنتاج الخطابات والنصوص والكفاءة المقالية...).[1]

إن علم العلامات ينظر إلى الشعرية أو الأدبية أو الإنشائية من زاوية كونها وليدة تراكيب لغوية لها نسيج معين، فالشعرية طاقة كامنة في صميم اللغة تصدر من البناء النصي الكلي وليس من الجزئي (..في أن سمة الأدبية في النص لم تعد محصورة في بعض أجزائه دون أخرى، ولا فيما يتولد عن بعضها من صورة أو انزياحات وإنما هي ثمرة لكل بناء النص حتى ولو تجلت ظاهريا في شكل مقطع محدد منه... فأدبية الخطاب الفني ليست ملكا عينيا لمفاصل منه دون أخرى وإنما هي ملك مشاع بين جميع أجزائه...).[2]

إننا نضطر أن نأخذ من كل منهج بطرف لفهم شعرية نص من النصوص، والسيميائية أحد هذه المناهج، لأن علم

---

[1] - **Groupe d'entrevernes: Analyse sémiotique des textes introduction théorie- pratique, Presses universitaire de Lyon Elaboration et rédaction Jean-claud, Giroude et louis panier, 1979 France, P 8.ترجمة شخصية للمؤلف**

[2] - **عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 38.**

البيوطيقا الذي يعنى بكل الأدوات والوسائل والآليات التي تدرس الأدبية أو الشعرية لم يبين كل القوانين والمبادئ التي توصلت إليها الدراسات الإبستمولوجية Epistémologique فيحوصل مفهوما شاملا للشعرية.

إن الشعرية هي دراسة الانزياحات والمجاز أو بعبارة أشمل الإيحاءات النصية في المجال الخطي "الكتابي" وكل الدراسات التي تدرس وتحلل الرمز والمجاز والإيحاء تدخل في مجال السيمياء، وهذه الإيحاءات تتميز بالانفلات والسرابية واللانهائية (..فإذا كانت السيميولوجية التي أتحدث عنها قد عادت إلى النص... فالنص يحمل في طياته قوة الانفلات اللانهائي من الكلام... إن النص لا يفتأ يرمي بك بعيدا وهذه الحركة السرابية هي ما حاولت منذ حين وصفه وتعليله عندما تحدثت عن الأدب، إنه يلقي خارجا نحو مكان لا موقع له نحو اللامكان...).[1]

إن الاعتماد على المنهج السيميائي في إيجاد فضاء الشعرية يبقى محدودا جدا وغامضا سيما في الدراسات النقدية العربية (..إن وضع المصطلحية السيميائية في العالم العربي يختلف تماما عما هو عليه في أوروبا، ولم يرق بحكم التضارب

---

[1] - بلوهم محمد: سلطة القارئ، مجلة السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة باجي مختار 17/12 ماي 1975، ص 55.

الموجود في المصطلحات المستعملة إلى بلورة نموذج مؤسس لخطاب علمي دقيق يضبط مفاهيمه وأدواته الخاصة به... يكفي أن نقرأ بعض الدراسات السيميائية لنتأكد من الاختلافات الموجودة بين الباحثين والتي تؤثر سلبا في تبليغ الرسالة العلمية وتفسر جانبا من جوانب الفشل في الاتصال القائم بين القارئ العربي والمعرفة السيميائية...).[1]

1-4 شعرية التلقي / القراءة Poétique de réception:

إن البحث في الشعرية يتطلب أخذ قبس أو جذوة من نظرية التلقي لما لها من إسهام قوي في الموضوع، فإذا كان البنيويون والشكلانيون قد ألغوا سلطة المؤلف وكرسوا سلطة النص فإن التفكيكيين قد أبعدوا سلطة النص وركزوا بشكل كبير على القارئ ثم ظهرت نظرية التلقي التي منحت القارئ كل الاهتمام ملغية تماما المؤلف والنص معا، وجعل أقطاب هذا الاتجاه الأولوية لجماليات التلقي مثل هانس روبرت ياويس Hans Robert Jauss وولف غانغ إيزر Woolf Gang Iser وغيرهما.

---

[1] - رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 70.

إن أهم ما يعتمد عليه القارئ عند أصحاب هذا الاتجاه هو ثقافته وتجاربه وأذواقه الخاصة (..يختزل أفق القارئ التجارب الشخصية والثقافية والاجتماعية التي من شأنها أن تمارس سلطة من نوع ما أثناء عملية التلقي...).[1]

إن الشعرية بين النص والمتلقي أو الشاعر والمتلقي لا ينبغي أن تبنى على تقنيات وقوانين منهجية علمية لأنه لا مناص للخطاب الشعري حينئذ أن (..يسير في خط واحد دقيق وينمو في اتجاه وحيد ومنظور دقيق لأنه يقوم على معطيات منطقية... يخلو من الطابع الإيحائي...).[2]

يكفي أن يكون المبدعون عند هؤلاء موهوبين ليجدوا الاهتمام من القراء "فالخلاقون لهم قراء" كما قيل، ولا يكون القراء وسطا موحدا أو أصحاب طقس واحد تتشابه فيه رؤاهم ومفاهيمهم (..لكل منهم آلياته الخاصة في القراءة أو التلقي وله ذخيرة من الخبرة والمعرفة التي يستنهضها بطريقة شخصية...).[3]

---

[1] - عبد الوهاب شعلان: القراءة المحايثة للنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع383، مارس، 2003، ص 69.

[2] - الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص 43.

[3] - علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997، ص 64.

إن الشاعر عندما ينتج نصه الإبداعي يكون قد بثه رؤاه وتجاربه ومشاربه جميعا الذاتية والمكتسبة، أما المتلقي حين يتعاطى النص فإنه يكون معه شراكة وشبه علاقة تقوم على موافقات دقيقة نابعة من النص ومن المتلقي فكلاهما يغذي الآخر بطريقة معقدة جدا، وتكون هناك علاقة مبادلة انتقائية بحيث لا يتأثر المتلقي بكل ما يحمله النص وفي نفس الوقت لا يستجيب النص لكل اهتمامات القارئ أو المتلقي، فالمتلقي ترد إليه كل معطيات النص ولكنه لا يتقبل كل ما يرد إليه بل يختار وينتقي ما يناسبه.

وتنبه القدماء إلى نوعية المتلقين أو القراء فجعلهم حازم القرطاجني فئتين: فئة "الخاصة"* وفئة "الجمهور".** وهم عامة الناس.

ويري إيزر أن الصنف الأول هو القادر على تفكيك الأثر الإبداعي، وهو القارئ النموذجي لأنه هو (..القارئ المتجول في النص وهو القارئ المعاصر ذو المطالب النفسية... وهو القارئ غير العادي الذي يستطيع أن يفكك الشفرات التي تعمد الكاتب أن

*** - الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص 19. نقلا عن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 19.**

**** - نفسه، ص 38، نقلا عن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 20.**

يودعها النص وعندئذ يتحقق الهدف الأساسي بين مرسل ومستقبل...).[1]

إن القصيدة العربية على الرغم من حداثتها إلا أنها تخفي في طياتها مؤثرات تقليدية والجمهور لم يصل بعد إلى محاورة النص كجسد نابض بالرؤى الإيحائية والفلسفية العميقة، ولا يزال التفاعل بين الشاعر والمتلقي مبنيا على التأثير الصوتي والتطريب والإيقاع السمعي، حيث يجد الشاعر نفسه ملزما بوضع مغريات للقارئ ظاهرة ومخفية لها علاقة بالأدوات والوسائل التقليدية (..إن الجدل في شعرنا العربي لم يكن في الغالب إلا بين الشاعر الصوت/ والجمهور الأذن/ أي أنه كان تفاعلا شفاهيا تشكل الأذن والشفة طرفيه الحاسمين...).[2]

ويعود السبب في ذلك إلى كون القصيدة العربية الحديثة لم تنشأ بشكل طبيعي كما نشأت القصيدة الغربية، حيث أن القصيدة العربية تعكس التحول الطافر الذي وقع في العصر الحديث الناجم عن الحروب والاستعمار والفقر لذلك فإن الشاعر العربي باطلاعه على الأعمال الغربية يحاول أن يضاهيها بكد

---

[1] - نبيلة إبراهيم: القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، القاهرة، ع1، مج 7، ص 103.

[2] - علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، ص 67.

الذهن وفي نفس الوقت لا يجد القارئ الكفء الناضج، فيلجأ إلى قبض العصا من الوسط إرضاء للعصر وللقارئ العربي المعزول عن ثقافة العصر (..إضافة إلى ذلك فإن القصيدة لم تكن تنهض في بعض الأحيان على تجربة إنسانية ممضة وحقيقية قدر اعتمادها على كد ذهني...).[1]

إن الشعرية في هذا الاتجاه النقدي تتعدد بتعدد القراء وتنطبع حتما بذاتية المتلقي وتتخللها أذواقه ورؤيته للأشياء ويبقى المتلقي في حوار لانهائي مع النص يستنطقه بوسائله الخاصة، والاختلاف بين القراء هو جوهر هذه النظرية، وتستمد من ذلك ديمومتها واستمراريتها، فليس هناك شعرية واحدة مشتركة بين جمهور المتلقين، وإنما شعرية متعددة بتعدد عناصر الجمهور، وتكون الجمالية هي الجوهر المفقود الذي يسعى إليه القراء على اختلاف مشاربهم.

[1] - علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، ص 67.

2- الشعرية لدى النقاد الغربين الحداثيين:

2-1 رومان جاكبسون Roman Jackobson:

كان منحى جاكبسون الأول أدبيا، وقادته الشعرية إلى اللسانيات فوضع نظرية التواصل حيث أزالت هذه النظرية التخوم الواسعة بين الأدب الذي كان غارقا في الذاتية والأحكام التأثرية وبين اللسانيات التي كانت غارقة هي الأخرى في دراسة الحقول الأربعة "التراكيب، الصرف، الأصوات، الدلالة"، وبذلك أصبح اللساني يحمل شعار (أنا لساني ولا وجود لأية مسألة لسانية غريبة عني).[1]

يرى جاكبسون بأنه من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة لا غير، بل تؤدي الرسالة وظائف مختلفة تتفاوت بشكل هرمي، ويمكن للساني أن يصنف موضوعه من خلال الوظيفة المهيمنة في الرسالة فإذا غلبت الوظيفة الشعرية كانت أدبية أو جمالية.

وقد بدأ جاكبسون يشرح قصائد مكتوبة تحت تسمية ذلك الشرح بـ "نحو الشعر" و"شعر النحو"، وقد شهد عليه تلميذه تودوروف بكونه عالما تلتقي فيه صرامة العالم اللساني مع ذلك

---

[1] - رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 60، نقلا عن: J.C.Ransom, the world's Body, New York, 1938

الذي لا يستطيع الحس أن يظفر به "الشعر، والفن، والجمال"، وقد شغلته قضايا لم يتمكن هو من حلها، أو لا يمكن (..حلها خارج منظور لساني فانكب على توضيح موقع اللغة ضمن الأنساق السيميائية الأخرى وتحديد العلاقات الوثيقة التي تربط اللسانيات بمختلف العلوم...).[1]

ورأى بأن الحقل اللساني يمكنه أن يستوعب كل الأنساق والبنيات اللفظية واللغوية ولا يقتصر على الجملة (..اللسانيات هي العلم الذي يشمل كل الأنساق والبنيات اللفظية، ولكي تستوعب مختلف البنيات كان لزاما عليها ألا تختزل في الجملة أو أن تكون مرادفة لـ: النحو، فهي لسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول...).[2]

وقد حدد جاكبسون ست نقاط محورية للرسالة حتى يكون الخطاب تاما ولا يستغنى عن واحدة منها (..هذه النقاط تشكل في مجملها دارة التواصل، ولا يمكن استبعاد نقطة منها لأنها تشبه الدارة الكهربائية تماما، والخطاب فيها هو التيار، فلو أسقطنا عنصرا في الدارة انقطع التيار أو على الأقل تختل الدارة ويتشوه مخططها البياني، وكذلك الأمر بالنسبة للدارة التواصلية الكلامية،

---

[1] ـ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 60.
[2] ـ نفسه، ص 06.

فغياب عنصر منها يعرقل السير العادي للرسالة أو يحدث على الأقل خلـلا فـي المخطـط النمـوذجي...)[1]، وهـذا المخطـط للـدارة التواصلية أسماه جاكبسون "الوظائف اللغوية".

إن جاكبسون هو الذي حاول إخراج اللسانيات من ورطة التقوقـع علـى الرمـوز اللغويـة ومـا تؤديـه مـن علامـات وإشـارات محدودة بين المرسل والمرسل إليه، فحاول أن يضـع منهجا لدراسة شعرية اللغة "Fonction Poétique"، ولم ينطلق جاكبسون من فـراغ، بـل كـان متـأثرا بشـكل مباشـر بأعمـال فردينـان دوسوسـير وكارل بوهلر في دراستهما المتعلقة بوظائف اللغة التواصلية (..لقد قدمت مبادئ الشعرية عند "جاكبسون" للباحثين أداة تحليلية تقرب نظريــة الوظيفــة الشــعرية مــن اســتراتيجيات الخطــاب الخاصــة بـالأدب، فالوظيفة الشعرية عنده تتميز كما هو متداول بكثرة عن طريق العلاقة التي تقوم بين المحورين الأساسيين في الخطاب، وهما محورا الاختيار والتركيب "Syntagme/ paradigme"... إن عمليات اللغة تتمثل في التداخل بين هذين المحورين، فعلى المحور الأول وهو التركيبي تقوم علاقات التجاور، وبالتالي تلك

[1] - الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص 16.

العمليـات ذات الطـابع التـأليفي، وعلـى المحـور الثـاني وهـو الاستبدالي تنمو العمليات ذات الأساس التشبيهي...).[1]

ولكنه فشل في نظرية التواصل في حكمه على الشعر من حيث الصدق والكذب، لأن النقاط الست لا تحمل سوى القيمة الإبلاغية والالتزام بالواقع من خلال الرسالة، فهو عندما يوضح الوظيفة التعبيرية "La Fonction Expressive" للغة يقول: (..الشعر هو في جميع الأحوال كذب والشاعر الذي لا يقدم على الكذب دون تردد بدءا من الكلمة الأولى لا قيمة له...).[2]

ومن خلال مقولته هذه فلا يوجد لمسألة الصدق والكذب مكان في الدارة التواصلية، ويذكرنا هذا بمقولة العرب: "أعذب الشعر أكذبه".

وجاكبسون حين يعرف الشعرية التي هي في نظره علم قائم بذاته في حقل اللسانيات (..بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص...).[3]

---

[1] ـ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 59.
[2] ـ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 28.
[3] ـ نفسه، ص 78.

يركز جاكبسون على الوظيفة الشعرية للغة وخاصة في مجال الشعر حيث يذكر الأدوات التي تحقق الشعرية ومنها الجناس والقافية والسجع والمقابلة والتصريع بالإضافة إلى الصورة الشعرية التي تتضمن التشبيهات والاستعارات والرموز والغموض والموسيقا والأصوات ...إلخ، إلا أنه قصر الاستعارة على الشعر والكناية على النثر(..ومن الجوانب التي أثارت بعض الجدل حول مفهوم الشعرية عند ياكبسون تخصيصه الشعر بالاستعارة "التي تقوم على المشابهة" والنثر بالكناية "التي تقوم على المجاورة".).[1]

2-2 جان كوهين Jean Cohen:

تقوم شعرية جان كوهين على مبدأ المحايثة، هذا المبدأ الذي يقوم على تفسير اللغة باللغة، ويستند على التحليل العلمي الوصفي للغة مما يجعله خاليا من صفة الجمالية التي يصبح النص من دونها عديم الجدوى حسب الناقد تودوروف (..والشعرية التي تهمل القيمة الجمالية تبرهن -كما سبق أن ألمحنا حسب تودوروف- على عدم جدواها، وأن لغتها الواصفة تفضي إلى تسطيح الشعر...).[2]

---

[1] - حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، ص 35.

[2] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص 163، 164.

وجان كوهين حسب الناقد حسن ناظم في كتابه مفاهيم الشعرية يبتعد عن الأدب بقدر ما يقترب من الشعر، فهو يستند إليه أكثر ويتصل به اتصالا وثيقا في دراساته للشعرية، وهو يسعى إلى تأسيس "علم جمال علمي" على الرغم من تجاوزه للقيمة الجمالية في دراساته العلمية الوصفية للشعرية (..كما تطمح نظريته إلى الانضواء تحت ما يسمى بـ"علم الجمال العلمي" على الرغم من أنه يهمل القيمة الجمالية في الشعر...).[1]

وقد أسس شعرية خاصة تقوم على الانزياح Déviation الذي هو خرق للغة وقابله بمصطلحات أخرى: الانعطاف Détour، والمخالفة Infraction، والحذف Violation، وهو لما تحدث عن الانزياح الذي بنى عليه نظريته الشعرية، قد اعتمد على بعض العلماء: شارل بالي، شارل برونو، ماروزو.

وهو يرى بأن الانزياح ظاهرة فردية خاصة بالمبدع، والانزياح عنده أيضا هو الانحراف عن الكلام المألوف، ويعتبر كوهين أن الشعر منزاح عن النثر بشكل مطلق، ويقوم بموازنة تفرق بينهما، جاعلا التماثل في الشعر هو العنصر الذي يكسبه قوة الشعرية، بخلاف النثر الذي لا يتوفر فيه هذا العنصر بشكل

[1] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص 168.

حضوري واسع، ويتجلى التماثل في: التماثل الصوتي، والتجانس، والمطابقة النحوية والصرفية، بالإضافة إلى القافية، والترادف وغير ذلك من أشكال التماثل والتجانس والتلاؤم الشكلي.

ويقصي جان كوهين كل الأشكال والأجناس التي لا تهيمن فيها وظيفة الشعرية (..بينما يلغي جون كوهن Jean Cohen من معادلة ماهية الشعريات العناصر الأخرى عدا الشعر، وبالتالي يقصي كل العناصر الثانوية التي تتلون بالوظيفة الشعرية بشكل خافت يهيمن عليه لون وظيفة من الوظائف اللغوية الأخرى، ويقصر بذلك مجال الشعريات على فن الشعر وحده...).[1]

وهو في رؤيته هذه يعارض جاكبسون الذي يرى أن كل رسالة تحمل الوظيفة الشعرية ولو بصورة غير مهيمنة، وهي توجد في أي شكل من أشكال التعبير اللفظي بالإضافة للرسم والموسيقا والسينما التي تحمل هي الأخرى الوظيفة الشعرية أيضا.

وقد انطلق جان كوهين في شعرية الانزياح من نهاية البلاغة القديمة المعيارية التي تستند على الأحكام القيمية التصنيفية، ويرى بأن هناك انزياحات متعددة مستقلة عن بعضها

---

[1] - الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص 53.

بعضا لتشكل من خلالها الشعريات بألوان قزحية موشورية مختلفة، إلا أنه اعتمد في فكرته على الانتقاء والتجزئة في استخلاصه لشعرية الانزياح (..فهو يعالج بنية محددة في القصيدة توفر له المستوى والوظيفة اللذين اختارهما للتحليل، فيما أهمل النظرة الشمولية للنص نفسه، ويرجع هذا الإهمال إلى المفهوم النظري لشعريته أي الانزياح الذي يمكن تعيينه بالاقتطاع الضروري لمقطع من قصيدة ما أو بتوزيع القصيدة إلى مقاطع مصنفة بالاستناد إلى نوعية الصورة التي تتضمنها تلك المقاطع...).[1]

ومن ثمة فإن جان كوهين لم يستطع أن يبني شعرية تقوم على استنباط قوانين من شمولية النص.

إن نظرية جان كوهين في شعرية الانزياح هي منطلق مهم في دراسة الشعرية على الرغم من تجزئة النص باختيار مواقع الانزياح فيه، وعلى الرغم أيضا من الوصف الذي يغوص في أدبية النص الإبداعي الشعري بصورة معمقة تماشيا مع العلمية التي يتوخاها جان كوهين الذي يسعى بأن تكون الشعرية علما قائما على اتجاه لساني.

[1] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص 163، 164.

3-2 تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov:

يتميز تودوروف بين النقاد بالدقة في اللغة والأسلوب والمنهج التدريجي الصارم، وقد اكتست دراساته للشعرية –على وجه الخصوص– قيمة عظمى لكونه نظر بتفحص وشمولية ودقة للدراسات الأدبية بشكل عام، وهو لا يكتفي بالوصف الذي يعنى بالتقنين للظاهر بل بالنظر المتعمق للنص الأدبي، نظرة تأويلية أو تفسيرية أو نقدية أو تعليقا، ويحاول دائما أن يجعل النص يتكلم بنفسه أو كما يقول: "الوفاء للموضوع أي للآخر"، فالوصف في نظره هو تكرار للعمل.

ويرى تودوروف أن الشعرية لا تزال في خطواتها الأولى (..أن الشعرية لا تزال إلى حد الآن في بدايتها... وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها إلى الآن غير متقن وغير ملائم، فالأمر يتعلق بتقريبات أولية وتبسيطات مفرطة، ولكنها رغم ذلك ضرورية...).[1] وهو حين يتحدث عن الشعرية كونها في بدايتها الأولى لا يعني أنه ينكر هذا الاتجاه أو يحكم عليه بالفشل (..وأتمنى ألا يعتبر تعثر الخطوات في اتجاه جديد حجة على أنه اتجاه خاطئ...).[2]

---

[1] - تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 29.
[2] - نفسه، ص 29.

ويعرف الشعرية بقوله: (..فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه).[1]

ومن ثمة فإن الشعرية تركز في نظره على عنصرين أساسيين هما:

– التجريد: وهو صياغة قوانين الشعرية المنطلقة من العمل الأدبي.

– الباطنية: حيث لا أثر للقوانين المجردة على سطح الخطاب الأدبي، لكنها لا تغيب عن البنية الداخلية الباطنية للخطاب الأدبي.

ويستنتج من هذا التعريف المقتضب والشامل في آن واحد، أن تودوروف يرفض الدراسات النقدية الأكاديمية التي تعتمد الأطر والقوانين فحسب بل إنه يتطلع إلى نقد يمكن أن يطلق عليه "النقد الإبداعي".

إنه بعد إلمامه بدراسات الباحثين المتعلقة بالشعرية بدا أكثر انفتاحا من غيره من المنظرين للشعرية حيث تعرض لعلاقة التاريخ بالأدب وسلطة القارئ على النص، وتحدث عن القيم الجمالية، كما تطرق في كتابه الموسوم بـ "الشعرية" إلى إبراز

---

[1] ـ تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 23.

العلاقة بين الشعرية والبنيوية وبين الشعرية واللسانيات السيميائية، وتحدث عن الفرق بين الشعرية والتأويل وتطرق أيضا إلى الصلة بين الشعرية الحداثية والشعرية الكلاسيكية، وهو لم يفصل الخطاب الأدبي عن الخطابات الأخرى الفلسفية والسياسية والدينية والسينما والمسرح ...إلخ، كما فعل المنظرون الآخرون، ولا ينساق للدراسات الأسلوبية واللسانية والبنيوية، ولا ينزع إلى التأويل كل النزوع (..وعلى هذا النحو فإن المعطيات التي تسمح لنا بالوصف الموضوعي في مجال الدراسات الأدبية –أي عدد الكلمات والمقاطع والأصوات– لا تمكننا من استنباط المعنى والعكس بالعكس فحيث يستقر المعنى يكون المقياس المادي قليل النفع...).[1]

وتحدث في كتابه "الشعرية" عن عدم التلاؤم والانسجام بين الشعرية والعلوم التجريبية (..وبالمقابل فإن العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا هي علاقة تنافر "كما يبدو من الوهلة الأولى على الأقل"...).[2]

وعلى الرغم من ذلك الانفتاح الذي يتصف به إلا أنه يؤكد فكرة اتخاذ المنهج الواحد في أي موضوع ولا يماشى

---

[1] - تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 21.
[2] - نفسه، ص 24.

الانتقائيين "رجال الأدب" –كما أسماهم– في قبول التحليل المبني على اتجاهات مختلفة: (..فهم على أتم الاستعداد لقبول تحليل أدبي مستلهم من اللسانيات وآخر من التحليل النفسي وثالث مقام على علم الاجتماع مع تحليل رابع منبن على تاريخ الأفكار بنفس رحابة الصدر، وتقوم هذه المساعي –كما يقولون– على وحدة موضوعها أي الأدب، ولكن مثل هذا التأكيد يتناقض مع المبادئ الأولية للبحث العلمي فوحدة العلم لا تتكون من وحدانية موضوعه، فلا وجود "لعلم بالأجسام" رغم أن الأجسام موضوع واحد بل توجد فيزياء وكيمياء وهندسة ولا أحد يطالب بمنح حقوق متساوية في "علم الأجسام" "للتحليل الكيميائي" و"التحليل الفيزيائي" و"التحليل الهندسي").[1]

إن تأكيد تودوروف على اتخاذ المنهج الواحد في أي موضوع لا ينطبق على موضوع الشعرية خاصة، وربما لا ينجح أي منهج يستعمل وحده في هذا الموضوع من أجل الوصول إلى نتيجة أو تحقيق غاية مكتملة، إذ لا تمكن وسائل المنهج الواحد من الإلمام بالشعرية التي تتداخل في تشكيلها عوامل كثيرة متباينة "خارجية وداخلية" أما حجة استشهاد تودوروف بعلم الأجسام –

[1] - تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 25.

وهو موضوع علمي مادي بحت- فإن الأمر يختلف عنه في العمل الأدبي الذي يتأبى أن ينحصر في بوتقة التحليل الكيميائي أو يخضع لتجربة قياسية فيزيائية أو علمية، نظرا لطبيعة التباين بين الموضوعين.

إن تودوروف على الرغم من كونه ينزع إلى الفكر العلمي في رؤاه النقدية إلا أن آراءه تفسح للنظر أن يجول في فضاءات متعددة: (..ولكن القول بأن "كل شيء تأويل" لا يعني أن كل التآويل متساوية، فالقراءة مسار في فضاء النص، مسار لا ينحصر في وصل الأحرف بعضها ببعض من اليسار إلى اليمين*... وإنما هو يفصل المتلاحم ويجمع المتباعد، وهو على وجه التدقيق يشكل النص في فضائه لا في خطيته...).[1]

وهو في هذه المقولة الأخيرة يميل إلى نظرية التأويل التي تبنى تطويرها في القرن التاسع عشر فيلهيلم ديلثاي W.Dilthey: (..توصل ديلثاي أثناء شرحه لنظرية التأويل إلى ما أسماه "الهيرمنيوطيقية" ومفادها: كي نفهم أجزاء أية وحدة لغوية لا بد أن نتعامل مع هذه الأجزاء وعندنا حس مسبق بالمعنى

*** - تم الإبقاء على صيغة (اليسار إلى اليمين) في ترتيب الكلمتين كما هو في الأصل في كتاب تودوروف "الشعرية"، دون التصرف في التقديم والتأخير (اليمين إلى اليسار) كما فعل المترجمان بحجة التماشي مع الخط العربي.**

[1] - تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 22.

الكلي، لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي إلا من خلال معرفة معاني مكونات أجزائه، هذه الدائرية في الإجراء التأويلي تنسحب على العلاقات بين معاني الكلمات المفردة ضمن أية جملة وبين معنى الجملة الكلي، كما تنطبق على العلاقات بين معاني الجمل المفردة في العمل الأدبي والعمل الأدبي ككل...).[1]

ويستنتج تودوروف أخيرا بعد تردده في تسليط المناهج العلمية على الشعرية حين تطرق للبحث في العلاقات بين الشعرية والبنيوية والشعرية واللسانيات أن الشعرية تستطيع (..أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا ما دامت اللغة جزءا من موضوعها...).[2]

إن تودوروف وهو يتحدث عن الشعرية ينتقد اللسانيات التي لا تتجاوز أبحاثها الجانب الدلالي ولا تتعداه إلى الجوانب الإيحائية للنص: (..إن السؤال الأول يوجد في مركز اهتمامات الدلالية اللسانية لكننا نجد مع ذلك المقاربة اللسانية تشكو من نقصين: فهي تكتفي من جهة "بالدلالة" وحدها بالمعنى الحصري للكلمة تاركة جانبا قضايا الإيحاء والاستعمال اللعبي للغة واعتماد

---

[1] - **ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005، ص 89.**

[2] - **تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 27، 28.**

الاستعارة، وهي من جهة أخرى لا تتجاوز حدود الجملة أبدا، والجملة عندهم هي الوحدة اللسانية الأساسية...).[1]

3- الشعرية لدى الشعراء الغربين الحداثيين:

إن مفاهيم الشعرية والنظريات والمدارس الغربية النقدية التي قامت من أجل إيجاد قوانين تحكم أدبية النص وشعريته، انطلقت جميعها من قصائد الشعراء واستقراء شعرهم، لذلك فإنه لا مناص للبحث من تتبع أصول الشعرية الغربية في المصدر الأساس وهو قصائد هؤلاء الشعراء الذين كانت قصائدهم رفدا للنقاد الغربيين وللشعرية العربية الحداثية التي اغتذت من التراث العربي الأصيل ومن التفتح على الشعرية الغربية، ومن أبرز الشعراء الغربيين الذين كان لهم تأثير قوي في إحداث التغير:

3-1 شارل بودلير Charles Baudelaire:

شارل بودلير وأرتور رامبو وإدجار ألان بو هم من فتحوا للشعر عهدا جديدا، وطرحت مسألة اللغة الشعرية ليصبح الغموض في الشعر عنصرا جماليا أساسيا خارجا عن الذوق السائد، وقد ثار بودلير على الشكل والنماذج الشعرية التقليدية محاولا تخطي الواقع، فالشعر عنده هو اللحظة الهاربة، والحداثة

1 - تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 33.

عملية هدم وبناء مستمرين، وبذلك فقد أحدث بودلير ثورة في الشعر بتجاوزه الطافر لكل ما هو تقليدي وموروث وقلب موازين الرؤى الشعرية في إطار الرمز، فالقصيدة البودليرية تقوم على شعرية تنطلق من مبدأ الإنسانية فهي لا تختص ببيئة أو عرق أو جنس معين.

وقد عاش بودلير متذمرا برما بالحياة، أحدث ديوانه "أزهار الشر" ضجة في فرنسا وقد تضمن الثورة والغضب والمرارة والحنين، وربما كان لحياته المضطربة أثر في رؤاه الشعرية، قال عن نفسه (لي تعطش وحشي للمتعة والمجد والسلطان.).[1]

درس بودلير الشعر الرومانسي وخاصة شعر تيوفيل غوتيي Teophile Gautier، والتقى بكتاب وأدباء كبار مثل أونوري دو بالزاك H.de Balzac وجيرار دو نيرفال G. de Nerval وغيرهما من الكتاب والشعراء والمثقفين في المنتديات والمقاهي الأدبية، وهذان المقطعان يبينان ملامح شعرية بودلير النابعة من أتون الرفض والثورة والغضب والدمار يقول:

(..شبابي لايثير إلا زوبعة معتمة

تعبر هنا وهناك

---

1 - **Tayeb Bouguerra: Présentation, Boudelaire,Les fleurs du mal, El-Anis, 2ème édition 1994, Alger, P 13. ترجمة شخصية للمؤلف**

بشموس بارقة

الرعد والبرق يخلفان ما يشبه الدمار

ما تبقى في حديقتي

قليل فقط من فاكهة قرمزية...

.....

من يعلم أن الورود الجديدة

التي أحلم بها

توجد في هذه الأرض الملونة

كساحل رملي...).[1]

إن شعرية بودلير تخترق الواقع ذلك القناع الضيق الذي يغطي وجه الحقائق ويستر العوالم الجميلة، فالإنسان في الحياة كالعابر على غابات من الرموز العميقة المتحدة كالليل فيحاول الشاعر أن يكشف ما وراء الأشياء باستعمال الرمز السريالي للنفاذ إلى قلب الحقائق المحجوبة فتختلط الحواس وتتوحد، ومن ثمة فإن الألوان والعطور والأنغام تتحد وتتماوج وراء المادة، يقول في قصيدة المراسلات:

(ثمة عطور ندية كجسد الأطفال

---

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, P 205. ترجمة شخصية للمؤلف**

عذبة كآلة موسيقية، خضراء كالمروج...).[1]

فشعرية بودلير والشعرية الرمزية بشكل عام تشبه الذهول الصوفي فالرمزية حلم بجنة تغيب وراء هذا الكون المليء بالشهوات والماديات "والشاعرية" الحقة هو أن يكون للشاعر القدرة على العودة بمشاعره ورؤاه إلى عوالم الطفولة والبراءة (..فإنك تجد أن بودلير كان يستغرق ويذهل في قلب المادة وأنه كان ينفذ منها إلى أبعاد لا تتيسر للإنسان العادي الأليف المتهرول إثر الرزق اليومي والواقع في قبضة الأعراف والواقع أو المدجن على مفاهيمه وانفعالاته...).[2]

إن شعريته تقوم على حالة من التداعي النفسي حيث تمر الرؤى الشعرية عبر الخيال والروح والفناء الصوفي، فالرمزية تخترق جدار الواقع والحس لتلم شتات الوجود الحقيقي المبعثر عبر المظاهر، يقول بودلير في قصيدة "التسامي":

(..ذاك الذي أفكاره كالقبرة
تطير في الغداة وتحلق نحو السماء
ذاك الذي يحلق فوق الحياة

---

1 - **إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 36.**
2 - **نفسه، ص 39.**

ويفهم، دون عناء لغة الأزهار والأشياء الخرساء...).[1]

وأهم ماتقوم عليه الشعرية لدى الرمزيين هي الموسيقا إذ هي الفن الذي يعلو على كل الفنون فالنغمة تشخص الرؤية الشعرية تلك النغمة المنحلة في جسد النص عبر ألفاظه وعباراته.

والمتمعن في شعرية بودلير يجدها مزيجا بين شعرية الرمزية وشعرية تيوفيل غوتيي وغيره من شعراء الرومانسية.

وغاية الفن لديه هي الجمال فالشاعر يسعى أن يبحث ويتفانى في البحث عنه، فشعرية بودلير تجعل الجمال غاية في ذاته تأثرا بالمذهب البرناسي، فأشعار بودلير الأولى –خاصة– تستمد شعريتها منه، فهي شعرية حالمة شفافة تزخر بالجمال والألوان والتحليق في طقوس المستحيل، إن الشعراء العرب الحداثيين لم يتأثروا كثيرا بشعر بودلير، ولكنه – بمنهجه ومقدرته الفنية في استخدام الرمز خاصة– استطاع أن يؤثر فيهم ولكن بشكل محدود.

3-2 أرتور رامبو Arthur Rimbaud :

تكاد تكون شاعرية رامبو أمرا استثنائيا حيث وصل إلى قمم الشعر وهو لا يزال حدثا في سن الرابعة عشرة، ينفذ إلى عمق

[1] - إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 42، 43.

الأشياء، ويستخرج من أعماق النفس الغامضة الأسرار الكامنة في طقوس شعرية ذاهلة باستعمال الرموز والدلالات الغنية المكثفة، له فن متفرد بأنماطه وأشكاله وصوره، فشعريته تصدر عن سريالية محضة، صورة شعرية لا تكاد تُحدس نظرا للتفككات التي تعتري الصورة من خلال الانخطافات والبروق الرئيوية الفنية والفلسفية العميقة، إن المخيلة وحدها هي عماد الشعرية في نظر الشاعر السريالي فهي التي تكيف العالم وتحرره من محدودية المنطق والعقل، والحالات الشعرية الحقيقية هي التي تتجسد في أعماق النفس، فالتعبير عن اللاواقع عن طريق المخيلة هو الشعر المعبر عن المطلق الأجمل، ذلك المطلق الذي يصنع الدهشة والمفاجأة الأولى، فأندري بريتون A.Bruton يرى بأن القصيدة ليس من الضروري أن تفصح عن ذاتها من شكلها الخارجي وعن طريق الألفاظ والألوان والأشكال والأحجام، ونحن لما نتصفح كتاب فصل في الجحيم أو الإشراقات لرامبو نجد حشدا من الألفاظ، غابة مظلمة من الرموز لا تسمح باختراقها للوصول إلى رؤية شعرية لا تفسرها إلا تلك الذات التي أنشأتها فالغموض القاتم هو الأداة الفنية الفاعلة في نصوصه الشعرية وحتى في قصائده النثرية حيث لا نكاد نستجلي بصيصا ولو خافتا أو وميضا باهتا

من تلقاء ذلك التآلف المستحيل بين الألفاظ، يقول في مقطوعة بعنوان "السرية أو الصوفية" (..على منحدر الأرض الهاوية يرقص الملائكة بأثوابهم الصوفية وفي العشب الفولاذي والزمردي، مروج من اللهب تنجم وتنبري من التلة إلى اليسار...).[1] إن شعرية رامبو هي وصف باطني منبت عن الواقع عن طريق خلط الحواس، شعرية مفعمة بالدهشة والحلم الذي يدعو إليه جيرار دونيرفال J.de Nerval، والجنون الذي يحرر من قيود هذا العالم كما يرى سلفادور دالي S.Dalley.

وقد تأثر الشعراء العرب الحداثيون –إلى حد ما– بسريالية بودلير ورامبو كالسياب وصلاح عبد الصبور وأدونيس وعبد الوهاب البياتي وغيرهم من الشعراء الحداثيين.

وقد دعا رامبو بصراحة إلى المعاصرة بصورة مطلقة في مؤلفه "فصل في الجحيم" حيث قال: (ينبغي أن نكون معاصرين مطلقا).[2]

وهذه ترجمة لمقطع من قصيدة "جوع" لرامبو تتكشف عن شعرية قاتمة مفعمة بالغموض واللامنطق وهوس الحلم عبر ألفاظ

---

[1] - إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 238.

[2] - Rimbaud: Une saison en enfer, illumination Œuvres poétique, club géant presses de renaissance, Paris, P 91. ترجمة شخصية للمؤلف

تجاوزت المعنى المعقول وغير مؤتلفة فيما بينها، إذ شكل عنصر الفجوة أو مسافة التوتر مستوى أقصى من المفارقة والانقطاع يقول:

(لو كان لي شهية
فليس سوى للتراب والحجر
أفطر دائما بالريح
بالصخر، بالفحم، بالحديد...).[1]

3-3 بول فرلين Paul Verlaine:

كان في بداية حياته ينتسب إلى البرناسية المعاصرة فهو ينزع في كتاباته للجمالية والرؤية الإشراقية، لم يكن مثل بودلير في نظرته السوداوية القاتمة بل كان شعره شفافا أقرب ما يكون إلى الأغنية اللطيفة، التقى مع بانفيل، بودلير، فيكتور هيجو، ولما أذهلته قصائد رامبو اتصل به ورافقه زمنا وأخذ عنه وأوغل في الرمزية وعلى الرغم من هذا الإيغال في هذا الاتجاه إلا أن التجربة الرومانسية ظلت تطبع شعره كما في "أغنية الخريف"، وقد تهذبت قصائده في المرحلة الرمزية إلا أن النغمة الموسيقية الطاغية لم تفارقه، فقناعته بأن الشعرية الحقة تصنعها الموسيقا

[1] - Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, P 242. ترجمة شخصية للمؤلف

باعتبارها الأداة الأهم في تشكيل النص حيث تنعكس عليها كل خلجات النفس الغامضة (..الألفاظ هي وسيلة للعالم الخارجي وللأرقام والمعاني الجاثمة والمحددة... لذلك علينا أن نهرب من اللفظة النثرية الواقعية التي عيرت لها معايير المعنى وحددت في الأوصاف والأعراف وأن نعمد إلى روح الموسيقا وندعها كوتر تهيل النغم أكثر منها حرفا يبذل معنى...).[1]

إن شعرية بول فرلين شعرية تنطبع باللون الرمادي المموه الناجم عن تمازج الغموض بالدقة والشفافية وهي بعيدة عن البلاغة التقليدية المتسمة بصفاقة الأسلوب وتنأى عن أنغام النفس العميقة، بل جاء شعره نسيجا يحمل المبادئ الجمالية والأطياف والحالات النفسية المشرقة، وقد التزم الشاعر بمبادئ الرمزية واستطاع أن يجسدها بشكل كبير في شعره المكثف بالصور المتناقضة.

وخلاصة ما يقال في شعرية بول فرلين أنها أنغام تصعد من أعماق نفسه وأخيلة تطفو فوق الألفاظ والعبارات والرموز، وهذا أنموذج حي لتلك الشعرية يتجلى في مقطعين من قصيدة "أغنية الخريف":

---

[1] - إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 88، 89.

(..الجهشات الطويلة على كمان الخريف

تجرح قلبي

تنزف فيه نزيف

بغصة رتيبة، عليلة...

.....

وهأنا أعبر

في ريحه الأثيمة

تدفع بي

من ههنا، هناك

أصارع الهلاك

كورقة ميتة، عقيمة...).[1]

3-4 ت.س.إليوت Tomas Stearns Iliot:

أشهر شاعر في القرن العشرين رائد للشعر الحديث، اتهم بالغموض والخروج عن المؤلوف، تأثر بالشعر الفرنسي حيث كان يتقن اللغة الفرنسية اتصل بالفلاسفة هانري برغسون H.Bergson وبرتراند رسل B.Russell في باريس في

[1] - إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 80.

العشرينات، وتعرف على كبار الشعراء والفنانين في فرنسا مثل أندري بريتون زعيم السريالية وبيكاسو وغيرهما.

تتجلى شاعريته الحداثية في أشهر قصيدة أحدثت ثورة شعرية منقطعة النظير وهي "الأرض الخراب"، انعكست أحداث حياته الشخصية على شعره سيما أحداث الحرب العالمية الأولى حين خرج ذلك الجيل محطما إثر الحرب فكان شعره متشائما فالقصيدة "الأرض الخراب" أو "الأرض اليباب" تحمل جو العبث والضياع والعدم وأصبحت هذه القصيدة مثلا أعلى للحداثة وأهم قصيدة قيلت في القرن العشرين، ولكنه تجاوزها فيما بعد إلى شكل جديد من الشعر ولاتخلو شعريته من المسحة الدينية فقد انطبعت قصائده بالمعاني الدينية بعد اعتناقه للمذهب الكاثوليكي.

كان إليوت أكثر جرأة وإبداعا من غيره في الكتابة الشعرية في القرن العشرين، والشعر عنده ينبغي أن يمثل تعقيدات الحضارة الحديثة وهذا يؤدي إلى صعوبة الشعر فقصيدته السابقة، شعر غامض قاتم تشاؤمي ولكن شاعريته تصبح أكثر إشراقا ووضوحا في "أربعاء الرماد، والرباعيات".

وقد ساهم في النقد الحداثي، ودعا إلى مدرسة للنقد الحديث وأصبحت قصيدته تلك أنموذجا ومثالا يحتذى حيث تأثر

بهـا معظـم الشـعراء العـرب المحـدثين واسـتلهمها الكثيـر مـن جيـل رواد القصـيدة الحديثـة ومـنهم أدونـيس والبيـاتي وصـلاح عبـد الصبور وأمل دنقل وبدر شاكر السياب وغيرهم.

والخلاصة أن شعرية إليوت ذوبان في عالم صوفي روحي يستعمل الرمز من أجل الانزياحات الغامضة والأساطير التراثية لوصـف حالـة شـعورية مـا أو مشـهد معـين، وتوسـم شـعريته بالغموض المبهم والاغتراب الشديد والاستبطان الصوفي العميق.

الشعرية الحداثية العربية وفضاءاتها

تغيرت الشعرية العربية الحداثية عن مفهومها القديم في النصوص الحداثية بشكل يكاد يكون جذريا، وهذا التغيير كان حتميا ومنطقيا في آن واحد، حيث كانت الشعرية محدودة الأفق ومتشابهة في معظم الإبداعات التقليدية لاتخاذها وسائل فنية متوارثة عبر فترة تاريخية طويلة المدى.

أما الشعرية العربية الحداثية بعد تأثرها بتيارات الغرب فقد أصبحت ذات أبعاد مختلفة ومتعددة، فصار لكل نص شعريته الانفرادية، ويرجع ذلك إلى تضافر عوامل شتى أدت إلى هذا التطور الطافر للشعرية العربية "خارجية وداخلية".

1- الشعرية لدى النقاد العرب الحداثيين:

1-1 عز الدين إسماعيل:

لهذا الناقد رؤية للشعر خاصة تنطلق من مفاهيم المدرسة النفسية المعاصرة التي تدرس الشعر المعاصر بأبعاده ومفاهيمه الفنية المواكبة للتطور الفكري والحضاري كما تنظر للتراث بعيون أو برؤية حداثية أيضا فتدرسه بمنهجية جديدة مخالفة للمناهج التقليدية المعروفة.

إن عز الدين إسماعيل لا يلغي التراث ولا يتصور أن يكون الشاعر إلا عصريا –حسب تعبيره– ولا بد أن يبقى الشاعر مشدودا إلى عصور سابقة (..فالشاعر قد يعيش حقا في عصرنا ومع ذلك قد يكون مشدودا بحبال عصور غبرت...).[1]

والعصرنة عنده تتمثل في الرؤية الجديدة للعصر بعمق ودون سطحية، وهو ضد الدعوة المغالية للعصرنة التي تحاول الانفصال بصورة نهائية عن التراث بمعنى أنه لا يتفق مع أولئك الذين ينتهجون نهج الشاعر الفرنسي رامبو الذي أطلق تلك العبارة المشهورة التي صارت تيارا شعريا امتد أثره من الغرب إلى الشرق "ينبغي أن نكون عصريين مطلقا"، فالشعرية عند عز الدين إسماعيل تكون جديدة ومعاصرة حتى لو تحدث الشاعر عن الناقة والجمل.

والشعرية أو الجمالية المعاصرة عنده تنبع من صميم وطبيعة العمل الفني ولا تفرض عليه من الخارج وفق مبادئ معينة ومحددة مسبقا، (..فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون...).[2]

---

[1] ـ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص 10.

[2] ـ نفسه، ص 13.

وقد تحدث عز الدين إسماعيل عن معظم العناصر التي تشكل الشعر الجديد كالموسيقا، ودرسها بصورة جد متقدمة حين رأى أن اللغة تشكل بعدا زمنيا ومكانيا من خلال الأصوات والمساحات، وهو لما يتحدث عن الصورة الموسيقية التي يشكلها الشاعر يقارب برؤيته هذه بعض الرمزيين الذين يعبرون بموسيقا الكلمات عن رؤاهم وتصوراتهم دون إعطاء أية قيمة تذكر للمضمون، كما تحدث عن الموسيقا الداخلية التي تحدد النفسُ عَروضها وأنغامها، ويرى بأن الصورة الشعرية المعاصرة تتشكل من فلسفة جمالية جديدة وأن الغموض خاصية في طبيعة التفكير الشعري، وهو أشد ارتباطا بالشعر من العناصر الأخرى المكونة له، وتحدث عن استخدام الرمز والأسطورة كأداتين للشعرية ويختلف عن أدونيس في رؤيته للشعر المعاصر الذي يركز بشكل قوي على فكرة التجاوز التي تلغي كل علاقة بالماضي فأدونيس يسعى من خلال هذا العنصر الذي يصنع الجمالية الشعرية إلى تحطيم كل السائد من التراث بأشكاله ومضامينه بل إلى كسر الواقع ماضيا وحاضرا وتجاوزه إلى آفاق وطقوس ما أن تتحقق حتى تصير هي الأخرى ماضيا أو حاضرا ينبغي أن يزول.

أما خالدة سعيد فهي تتجاوز رؤية عز الدين إسماعيل الذي هو أقرب مسافة منها إلى التراث، فدفاعها عن الشعرية التي دعا إليها أدونيس يبين تأييدها المطلق لرؤيته (..فلا عجب أن نقرأ شاعرا حديثا مأخوذا بالتجاوز والإبداع والتغيير يريد للغة الشعرية أن تكون تأسيسا لحقائق جديدة وكشفا متصلا لوجه الإنسان البهي متجها بذلك الطموح العربي الجارف الذي ما يزال يتلعثم بحثا عن النهج والطريق لاستئناف الإبداعية والخرق والتخطي، يعارض في شعره ذهنية الثبات ويرسخ ديناميكية الحركة والصيرورة، لا عجب أن نقرأ هذا الشاعر ونحن نحمل قاموسنا الصغير، نبحث في عواصفه عن شعار نعرفه أو نغم نألفه أو موضوع تعلماه...).[1]

إن عز الدين إسماعيل لم يخرج في تفسيره للشعرية إلى فضاء تودوروف أو كوهين أو جاكبسون بل ظل يستلهم التراث والنقد الرومانسي ليشكل رؤية نقدية حميمة مع الموروث والمعاصر في آن واحد.

---

[1] - خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 59.

1-2 كمال أبو ديب:

تقوم دراسات هذا الناقد على منهج بنيوي شكلاني وذلك منذ أواخر السبعينات داعيا إلى إثراء الفكر النقدي العالمي عن طريق المنهج البنيوي ولكن المتتبع لتحليلاته البنيوية يجدها عبارة عن أعمال مجهدة للقارئ تقوم على الإحصاء والحساب والرموز الكثيرة المتداخلة والأشكال الهندسية المتعددة مما يجعل المتتبع للتحليل يتيه بين الرسوم والرموز والإحصاءات وخير عمل له يجسد هذا الفعل هو تحليله لقصيدة امرئ القيس، وقد طبق عليها المنهج البنيوي ويعلق عبد العزيز حمودة عن تحليل تلك القصيدة بقوله: (..إن القارئ يجهد نفسه كثيرا في متابعة الجداول الإحصائية... لكن ذلك الإجهاد لا يقارن بالحيرة الكاملة والمحاولات المستميتة التي يجب عليه أن يبذلها عندما يواجه بالرسوم التي يفترض أنها توضيحية لبنية النص الشعري، وهي رسوم "دوائر ومتوازيات وأشياء أخرى كثيرة" لا تحددها المعلومات الهندسية تدخل القارئ في متاهة إثر متاهة ليخرج منها في نهاية الأمر مجهدا مرهق الفكر وقد فقد توازنه تماما بعد أن ابتعد أميالا عن النص الشعري بدلا من الاقتراب منه...).[1]

[1] - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 44.

أما الناقدة خالدة سعيد فهي توظف نفس المنهج في دراساتها للسياب وأدونيس وللقصة القصيرة والرواية ولكن بصورة لا تعلن فيها عن منهجها البنيوي (..فالباحثة لا تعلن – شأن كثير من النقاد العرب في تلك الفترة المبكرة من دخول البنيوية وما تلاها– عن أنها توظف منهجا بنيويا سواء كان شكلانيا أم غيره إنما نراها تمارس القراءة البنيوية بهدوء لترسم الدوائر والمثلثات وتستكشف الثنائيات والبنى الدينامية...).[1]

إن كمال أبو ديب قد طغت على دراساته الشعرية ما يسميه "المنهاجويه" أي تغليب المنهج على النص.

وعلى الرغم من ذلك فقد أضاف أو بالأحرى أجلى مفهوما قويا في الشعرية وهو الفجوة: مسافة التوتر، وتحيل هذه النقطة إلى ما يسمى بالانزياح عند جان كوهين.

وقد أقام كمال أبو ديب دراسته للشعرية على أسس أسلوبية (..إن البحث في الشعرية حسب أبو ديب هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياته الصوتية

[1] ـ سعد البازعي: استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص 185.

والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية...)[1]، وهي المستويات التي تعنى بها الدراسات الأسلوبية.

3-1 عبد الله محمد الغذامي:

يورد عبد الله محمد الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير" المصطلحات المختلفة للشعرية في التراث العربي، كـ "البيان" حيث ذكر الحديث الشريف الذي جاءت فيه كلمة البيان "إن من البيان لسحرا".[2] ويتابع الغذامي في كتابه تطور هذا الإسم الانزياحي "البيان" الذي سمى به الجاحظ كتابه "البيان والتبيين" والذي له أسماء مرادفة قديمة كالفصاحة والبلاغة وقد جاء معناه في كلمة النظم للجرجاني وجاء معناه أيضا لدى الفلاسفة النقاد كالفرابي وابن سينا وابن رشد في كلمة "التخييل" وقد أخذ القرطاجني بهذا الإسم، كما أنه نقل المصطلحات الغربية للشاعرية حيث أطلقت عليها المدرسة الشكلانية "الأدبية" وأورد ترجمة عبد السلام المسدي حيث ترجم مصطلح Poétique إلى الإنشائية.

---

[1] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص 182.

[2] - أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار الفكر، بيروت، مج2، ج5، ط 1، 1975، ص175. رواه الطبراني في الأوسط.

وينبغي الإشارة إلى أن محمد الغذامي قد أخذ بمصطلح "الشاعرية" بدلا عن "الشعرية" – وقد فصل الفصل بينهما آنفا– لتكون مصطلحا في نظره جامعا يصف "اللغة الأدبية".

وهو لا يعدو في كتابه المذكور أن وضح شعرية رومان جاكبسون من خلال نظرية التواصل ولا يعدو شعرية تودوروف أيضا.

إن الغذامي في مجال "الشاعرية" يتبنى آراء غربية منتقاة كالتركيز على قدرة القارئ على التلقي وتوليد المعاني "الشاعرية" التي لا تحصى من بنية النص الذي يختزن في داخله طاقات تتفجر بالفهم الجيد للقارئ، ويرى بأن الشاعرية "الشعرية" لا تقتصر على النص الأدبي وإنما قد توجد في نصوص غير أدبية (..يعتمد النص الأدبي – في وجوده كنص أدبي– على شاعريته على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى ولكن الشاعرية هي أبرز سماته وأخطرها، وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية "أو نصوص لم يقصد منشئوها أن تكون أدبا" فهي ليست حكرا على النص الأدبي ولكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأنها

سـبب تلقيــه كـنص أدبــي وبـدونها لا يحظــى الـنص بسـمته الأدبية...).[1]

إن نقد الغذامي يتمحور على نظرية القراءة بشكل خاص حيث أن تقرير مصير النص يتوقف على القارئ (..فالأدب إذًا هو نص وقارئ ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفاعلية أساسية لوجود أدب ما، والقراءة منذ وجدت هي عملية تقرير مصير بالنسبة للنص ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له...).[2]

وهـو عنـدما يتحـدث عـن عمليـة الحضـور والغيـاب يتضـح أن الحضور يقوم على عاملين أساسيين هما القارئ والنص اللذان يحققان الأدبية "الشعرية" حيث يقوم القارئ بإحضار الغائب من النص ليبرهن على وجود النص كي لا يبقى معلقا في الهواء، والفهم يعتمد تفسير الإشارات لاستدعاء الغائب ومن هنا يكون تفسير الشعر بالشعر (..ومن هنا يأتي تفسير النص كوصف نقدي لا للنص كجوهر ولكن لفهمنا للنص أي أنه وصف للعلاقة

---

[1] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص 24.
[2] - نفسه، ص 77.

بيننا وبين النص، وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنص... ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا يوجد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءاته...).[1]

2- الشعرية لدى الشعراء العرب الحداثيين:

إن أي دراسة نقدية للشعرية العربية الحداثية ينبغي أن تستند على الشعر الغربي والدراسات الغربية بالإضافة للشعر العربي الحداثي والدراسات العربية ومن بين أولئك الشعراء الحداثيين:

2-1 نازك الملائكة:

أدركت نازك الملائكة بعمق أزمة الشعر العربي في أواخر الأربعينات فشاركت بدر شاكر السياب مغامرة تحويل مسار الشعر وهي مغامرة شاقة قام بها الإثنان وقد ظل الشعر يعيد نفسه في دائرة مقفلة لمدة طويلة من الزمن وظلت الأحادية والغنائية والسطحية تلازم الشعر، وكان من الضروري إزالة تلك الأشكال العروضية الثابتة والقواعد المتكلسة الراسخة التي لا تسمح بحرية

---

[1] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص 85.

النص وانطلاق الشاعرية في فضاءات الشعرية الرحبة، فسعت نازك الملائكة وبدر شاكر السياب إلى إحداث هزة عروضية في الإيقاع المستقر للقصيدة المتعلق بالتفعيلات والقوافي وأسلوب التدوير وغير ذلك، تقول نازك الملائكة 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...).[1] وهي ترمي في مسعاها إلى تحرير الشعر من أجواء الخمول والكسل، والغاية من الشعر الحر في نظرها ليس الجمالية بالدرجة الأولى وإنما التعبيرية أي التعبير عن الواقع المعيش واستيعاب التغيرات الحضارية والاجتماعية، وقد غرق الشعر قبله في الرومانسية والخمول وعدم الواقعية، فالشاعر المعاصر – في نظرها– يجب أن يثبت شعريته المتفردة في منهج شعري يصب شخصيته الحديثة فيه ويستقل ويبدع شيئا مستوحى من روح العصر ولا يكون تابعا لامرئ القيس والمتنبي والمعري.

[1] ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1962، ص 51.

ولا شك أن الشاعر قد وجد متنفسا لشعريته وحرقته في الثورة على القوالب الشعرية العاطلة الجاهزة مسبقا، التي قد رسخت منذ مئات السنين.

إن الشعر الحر لديها هو نفور من الأنموذج والنمطية المهيمنة، هو نزوع للحرية في واقع تسيطر فيه الأبوة، هو انعتاق من الفكر الهندسي الصارم (..لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا إلى الانطلاق من الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته، وليس هذا غريبا في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية...).[1]

إن الشعرية الحداثية لا يتحكم فيها شكل القصيدة بل المضمون هو الأساس في الشعر تقول نازك الملائكة (..وكانت حركة الشعر الحر أحد وجوه هذا الميل لأنه في جوهره تحكم الشكل في الشعر، إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي فيه 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

[1] ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 45.

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...).[1]

فالشكل إذا لم يكن جاهزا مسبقا بالإضافة إلى المضمون والوحدة العضوية، فإنه يسهم في إنشاء شعرية حرة متعددة ومنطلقة، فإذا بنيت القصيدة على رؤيا شعرية واعية شملت أبعاد الذات وتغيرات الواقع، وكان للقصيدة مجال حر مبدع كشاف، تقول الناقدة خالدة سعيد (..أن تمتاز القصيدة بالوحدة العضوية يعني أن تكون نسيجا حيا متناميا، وهذا مرتبط بصفة أخرى ظهرت في أواخر الخمسينات، وكان السياب بين القائلين بها، هذه الصفة هي القصيدة – الرؤيا. و"النهر والموت" نموذج للقصيدة – الرؤيا...).[2]

---

[1] ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 45.

[2] ـ خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ص 190.

فقصيدة "الكوليرا" التي خرجت بها نازك الملائكة عن الأنموذج المعتاد اتصفت بتلك القناعات لنازك الملائكة، وصدرت بمواصفات شعرية القصيدة الحرة.

إن تسمية "الشعر الحر" التي أطلقتها نازك الملائكة على الشعر الجديد تحمل في ذاتها تحرر الشعرية العربية من الطقوس التقليدية المقفلة، وقد فتحت للشعرية العربية الباب واسعا،مع أنها لم تضع كل معالم التحرر للشعر، ولكن الإضافات الجديدة كانت مستمرة، وقد أحدث الصراع بين أنصار الشعر الحر والشعر الأصولي منافذ كثيرة استفادت منها الشعرية العربية الحداثية.

2-2 أدونيس:

أما أدونيس فإنه يرى بأن الشعر رؤيا تقع خارج المفاهيم والأطر ونظام الأشياء، فهو تمرد على الأشكال الشعرية القديمة ويدعو إلى "التجاوز والتخطي" تجاوز الماضي والحاضر معا بل تجاوز الذات (..فكأن الحداثة تريد أن تقول له لكي تظل موجودا باستمرار لا بد لك من أن تتجاوز نفسك وغيرك باستمرار لأن التجاوز هو مبدأ من مبادئ الحداثة...)[1]، فالأساس عند أدونيس هو أن الشعر رؤيا، والصورة الشعرية هي جزء أما الشعر فهو

[1]- بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس دراسة في المنطقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، 2006، ص 183

نظرة كلية شمولية ومن ثمة (..لا يبحث أدونيس في القصيدة الحديثة عن الصورة بحد ذاتها بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان...).[1]

ولكي يكون الشاعر الحديث شاعرا حقا عليه أن يتخلص من كل شيء مسبق ومن كل الآراء المشتركة والقصيدة حركة لا سكون والقصيدة الحداثية تبتعد عن الجزئية وتجسد رؤى الشاعر المكثفة والموسعة للعالم، والموسيقا في نظر أدونيس هي تناغم حركي داخلي والكلمات عبارة عن رموز تكشف عن عوالم ضاربة في الخفاء فالشعرية المبنية على الوعي والرافضة للأشكال الثابتة والمتشحة بالأسطورة والمتجاوزة حتى للمستقبل الذي سوف يصبح بعد حين حاضرا ثم ماضيا هي الشعرية التي يسعى إليها الشاعر الحداثي (..جاءت تجربة أدونيس الغنية كأبرز تأسيس لهذا النهج السديمي، اقترنت بالرفض والخلف والجنون منذ بدايتها، اتشحت بالأسطورة على طريقتها الجديدة وخرجت تزلزل ثوابت الإبداع العربي المتواصل وتحرق مسافاته المنظورة...)[2]، فالشعرية الحداثية تجعل الكلمة تعلو على ذاتها ليصبح الشعر تجاوزا

---

[1] - غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978، ص110.

[2]- صلاح فضل: أساليب الشعرية، ص 173

للمعنى المباشر وبعدا عن الخطابية الموروثة وتفكيكا للبناء، وهي شعرية ناجمة عن الثورة على اللغة يفجرها الشاعر سحرا وجمالا، فهي قائمة على الحركية والتموج واللاثبات والشك.

إن أدونيس لم يتنصل من التراث ولم يلغه إلغاء تاما (..إن السؤال المعرفي بامتياز: هل أدونيس رفض التراث جملة وتفصيلا؟ والجواب: كلا، أدونيس لم يرفض التراث جملة وتفصيلا وإنما رفض الثابت لعجزه عن مسايرة روح العصر وتبنى المتحول لأنه كفيل بهذه المسايرة ...).[1]

وقارئ أدونيس يلمس بوضوح مدى تأثره بأفكار الرمزيين في أشعاره وتنظيراته وأخذه عن ثقافة الغرب ولا شك بأن قراءته لبودلير ومالارمي ورامبو ...وغيرهم منحته الشعرية الحداثية المعاصرة (..لكن التأثر الذي يعتنقه أدونيس هو التأثر التفاعلي لا الوقوف عند التقليد، التقليد الذي يكون فيه الاكتفاء بالشيء المقلد، أدونيس إذن من أنصار التأثر التجاوزي وهو ما فعله فعلا تنظيرا وممارسة...)[2]، وتتسع نظرة أدونيس الشعرية فيرى الشعر نفيا للمعلوم وسعيا نحو المجهول ويلغي الحدود بين المعارف

---

[1]- بشير تاوريريت: أدونيس في ميزان النقد أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه مطبعة مزوار، 2006، ص 115،116

[2]- نفسه، ص 108.

الإنسانية وتتسع نظرته للزمن فيرى الماضي البعيد نقطة مضيئة لا بد من البحث عنها، الشعر عند أدونيس ليس انقطاعا كليا عن التراث الشعري العربي فهو يدعو إلى ما أسماه "جوهر التراث" أي البحث عن الومضة الجوهر التي تنقدح من صلب التراث، وهو يختلف في نظرته للشعر مع يوسف الخال الذي لم يشغله البحث لاستلهام التراث ولكن ما يعنيه هو التغير وفق معطيات الحضارة الغربية فحسب.

3-2 سعدي يوسف:

إن أهم ما يميز شعرية سعدي يوسف تلك الطقوس الاغترابية المفعمة بالتجربة الحياتية العميقة، اغتراب يتبدى في أشكال قصائده ومضامينها من جراء الشعور الثاقب بأزمات العصر النفسية والاجتماعية، فشاعريته تحمل وطأة الواقع الأليم وحلم الشاعر بالآفاق التي تنسيه ذلك الألم الممض الذي يختلج في أعماقه، لأن شكل القصيدة ينبئ عن حالات شعرية معينة بطريقة صامتة عن طريق حجم السواد والبياض وعلامات الترقيم وعدد الوزنات العروضية في السطر الشعري ...إلخ، فذلك الإنباء الصامت حين تتأمله تجد صدى لتلك المضامين حيث تتراقص ملامح الشعرية في لعبة نصية بين الشكل والمضمون والحضور

والغياب (..ذلك أنه مايزال يبحث فيه المحتوى عن الشكل والشكل عن المحتوى، يأتلفان ويفترقان في آن واحد...).[1]

إن الاغتراب الاجتماعي والنفي من الوطن واختلاج العواطف والمحن والخيبات والانكسارات في صميمه منحه تجربة عميقة في الحياة وقد أورثته الغربة والألم الثراء الشعري، والعمق الرؤيوي:

(..يا بلادي التي لست فيها

يا بلادي البعيدة

حيث تبكي السماء

حيث تبكي النساء

حيث لا يقرأ الناس إلا جريدة...).[2]

ومن خلال احتكاكه بالناس وبالعصر تميز شعره بالحس الدرامي المأساوي، وقصيدة سعدي يوسف ذات إيقاع داخلي وموسيقا ليست صائتة وهي عذبة هادئة على الرغم من حدة المأساة الشعرية (من الألم تولد الأغنية)[3]، والخاصية البارزة التي

---

[1]- سعدي يوسف: الأعمال الكاملة، (د ط)، (د ت) ص 06.

[2]- نفسه، ص 10، 11.

[3] - Mohammed Dib: Ombre gardienne, de préface de Louis Aragon, Sundbad, Paris, 1984, P 11. ترجمة شخصية للمؤلف

تـردد فـي شـعر سـعدي يوسـف اسـتعمال الشـخص الثـاني بتقنيـة المونولوج monologue أو الحوار الداخلي:

(..منذ كان طفلا تعلم سر المطر

وعلاماته: الغيم يهبط في راحة الكف

والأرض تقنط

والنمل كيف يخطط أرض الحديقة

والحذر يهتز في سره..

والشجر...).[1]

فشـعرية سـعدي يوسـف تقوم علـى المجـاز وتنويـع النظـام المقطعي والتنقيط الدال على الغياب والاقتصاد في اللغة والتعبير (..بيد أن الأهم من ذلك يعود إلى طبيعة قصيدة سعدي ذاتها، فهو أحد القلائل من الشعراء العرب الذين تمكنوا من تخليق إطار متبلور للنظـام المقطعـي فـي القصـيدة بحيـث تتملـك شـكلا نصـيا محـددا دالا ووظيفـة مجازيـة بـارزة تعتمـد علـى أقصـى درجـات الاقتصـاد فـي اللغـة... لكنهـا لا تقـع نتيجـة لكـل ذلـك فـي أسـر محدوديـة أو أحاديـة المـدلول بـل تتميـز بالقـدرة الرامـزة الكفيلـة باختزان طاقات شعرية هائلة تتفجر من كلماتها القليلة...).[2]

---

[1]- **سعدي يوسف: الأعمال الكاملة، ص 51.**

[2]- **صلاح فضل: أساليب الشعرية، ص 209.**

4-2 نزار قباني:

على الرغم من أن نزار قباني يوظف في شعره الألفاظ العادية المتداولة إلا أن تجربته الشعرية المتمكنة جعلته يطبع الألفاظ بألوان شعرية جمالية ويسلكها في موسيقا ملائمة فتولد القصيدة وسط هالة مدهشة مثيرة للإعجاب إنه لا يستعمل الأسطورة والرمز والانزياحات والمفارقات البعيدة التي تطغى على معظم النصوص الشعرية المعاصرة من أجل الخلوص إلى نوع من الفردانية الفنية وعدم تكرار الذات أو التشابه مع الآخر أو ملامسة التقليد ومع ذلك ليس هناك شاعر مثله حمل الجماهير على التغني بقصائده، ولا يعد بعض النقاد هذه المقدرة في قيادة الجماهير على قوة شاعريته وثراء شعريته بل إن الأمر يتعلق بمستوى المتلقي لأن النضج الثقافي للإنسان العربي لا يزال أقل نضجا وثقافة من المتلقي في الغرب (..ومن يتصدى لواقع العالم العربي من هذا القبيل، يتبين له أن جمهور الشعب ما برح يعجب بالموسيقا الإيقاعية الشديدة القصف التي تبث في نفسه حالة من الطرب، فينفعل ويهيج وتشتد عليه صور الترنح الذي لا يعتم أن يصحو منه على شبه خواء نفسي...).[1]

---

[1]- إيليا الحاوي: نزار قباني شاعر المرأة، ج1، دار الكتاب، بيروت، ط3، 1981م، ص06.

إن العناصر التي تكون شعرية نزار قباني هي مزيج من مذاهب شتى واقعية ورومانسية ورمزية وسريالية وغيرها.

2-5 أمل دنقل:

بنى أمل دنقل شعريته على الأدوات التي تشكل معظم قصائد الشعر المعاصر وعلى ملامح الشعرية الحداثية كعنصر الانقطاع الذي يحضر بصورة مكثفة في شعره ويتجسد الانقطاع في تلك الصيغ اللغوية التي لا يوجد بينها أي اقتراب بل تكون متعارضة ومتقاطعة، إنه نوع من التوازي بين الصيغ أو حالة انتقال حادة لتكوين فجوة شاسعة أو مسافة بعيدة تحدث توترا في انتظام المعنى أو في الانسجام والاتساق بين الصيغتين المتوازيتين يقول في جملة شعرية:

(..لا تدخلوا معمدانية الماء

بل معمدانية النار

كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب: الحجارة...).[1]

إن الملاحظ في الجملة الشعرية السابقة درجة الانزياح القصوى والتباين الشديد بل اللاتجانس "معمدانية/النار"، "القلوب/الحجارة"،

[1]- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1985م، ص 324.

ويحس المتلقي ما يحدثه هذا اللاتجانس والانقطاع وعدم الملاءمة بين الصيغ من طاقة شعرية لا حدود لها.

والعنصر الآخر الوارد بوفرة في شعره هو"التأويل"، فالتأويلات المتعددة سمة أساسية من سمات الشعر المعاصر، والشعرية الحداثية تعتمد التأويل وكلما كان متعددا ولا نهائيا بلغت الشعرية من تلقائه بعدا أقصى من التوسع والكثافة، ويركز هذا العنصر على وعي المتلقي الذي له القدرة على كشف تلك التأويلات التي يزدحم بها النص وتكون راسخة في عمقه، كما يؤدي التخييل الثري لدى القارئ/المتلقي إلى كشف خبايا النص الشعري ويفضي به – في نفس الوقت– إلى متعة النص والالتذاذ بجمالياته.

ويوجد عنصر آخر لا يقل أهمية عن عنصر الانقطاع والتأويل وهو"المفارقة" وتبنى على التناقض الكلي بين صورة وأخرى وتناقض الصورتين الشعريتين يفتح فضاء للشعرية في النص.

واعتمد أمل دنقل على عنصر التناص في قالب قصصي مستحضرا ماضي المتنبي في مصر وموقفه من كافور الإخشيدي وتستر الشاعر وراء هذا الخطاب ليعبر عن حاضر حالته الشخصية:

(..أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور...

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ
أسير مثقل الخطى في ردهات القصر
أبصر أهل مصر
ينتظرونه... ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع...).[1]

أما الرموز الشعرية في قصائد دنقل فهي كثيفة وخاصة منها الرمز التراثي "المتنبي، كافور، سيف الدولة، خولة...إلخ"، ومن خلال الرموز التراثية يصف حاضر حالة معاصرة أو يشخص ذلك الرمز السابق في التاريخ بدلالة تعبر عن موقف حاضر بالإضافة إلى الإيقاع الذي اهتم به النقاد الحداثيون في الدراسات الأسلوبية والبنيوية خاصة للربط بين البعد الموسيقي والدلالي، ويتسم شعر دنقل بالانزياح الإيقاعي، ويتجلى ذلك في التجوزات العروضية التي سنها الشعر المعاصر وقد بلغت في بعض الأحيان حدا أقصى من الشطط والتمرد في مستوى الانزياحات الإيقاعية.

والخلاصة أن شعرية أمل دنقل نابعة من تجربة حداثية توظف جميع المعطيات المشكلة لهيكل النص الحداثي الذي يكتظ بالدلالات الشعرية والإيحاءات والرموز التي تفضي إلى طقوس الشعرية التي صاغتها الأساليب الفنية المتجاوزة المتخطية لكل

[1]- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 186، 187.

البنى التقليدية دون التنصل من الجذور الأولى سيما عند تشكيل موقف أو حالة حاضرة معاشة فإنه يلجأ إلى طريقة "الفلاش باك" فتنعكس صورة الماضي وتكرر في شكل حضور تاريخي تراثي لإجلاء نوع من المأساة المكررة في الواقع الأليم واستحضار حادثة أو رمز لشخصية تكمن فيها الجوانب الإيجابية الصالحة للزمن الراهن.

تلك كانت بعض الفضاءات للشعرية الحداثية لدى بعض أقطاب الشعر المعاصر، وهناك شعراء آخرون يعدون من الشعراء المؤسسين للشعر الحداثي شاركوا بسهم وافر في تحديث الشعرية العربية منذ أن مهد لها كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب مثل عبد الوهاب البياتي وسميح القاسم وصلاح عبد الصبور ...وغيرهم.

طقوس الشعرية في القصيدة العربية والقصيدة الفرنسية

الغاية من هذه المقاربة النقدية هو الكشف عن الأبعاد المختلفة والفسيفساء المتباينة الألوان وإجلاء الطقس الشعري الإبداعي بين الصورة في الشعر العربي المعاصر والشعر الفرنسي.

وبما أن الشعر الفرنسي سابق في تطوره للشعر العربي المعاصر، فإنه لا غضاضة في اختيار النماذج الشعرية الفرنسية التي سبقت الشعر العربي بفترة زمنية طويلة ومقارنتها بالنماذج العربية المعاصرة.

وكانت حصيلة هذه الدراسة النقدية المقارنة نتيجة التأمل والمقارنة بين نمطية الصورة الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة ونمطية الصورة الشعرية في القصيدة الفرنسية وما بينهما من اختلاف واضح في الشكل والبناء.

وهذا الاختلاف في طبيعة الصورتين من خلال القراءة المعمقة المتأملة في كنه الشعر الفرنسي والعربي أدى إلى الكشف عن نمطية التفكير والتصور والتأمل، وبالتالي بناء الصورة الشعرية في هذا الشعر وذاك.

ولا يتأتي البحث عن الفروقات الجوهرية بين الصورتين الشعريتين إلا من خلال النظر بعيون فرنسية للشعر الفرنسي وبعيون عربية للشعر العربي.

لذلك كان لابد من الغوص في كنه الصورتين أثناء عملية المقارنة من أجل الكشف عن التباين الحقيقي بين نمطية الصورتين واختلاف التصور والطقس الشعري لدى الشاعر العربي والشاعر الغربي.

لذلك فإن المحلل ملزم بالترجمة الخاصة بمجهود شخصي للنماذج المدروسة ليصل إلى الابعاد الشعرية الحقيقية حسب منظوره الخاص، ومهما كان الإيغال صعبا في كنه الشعر الفرنسي لخصوصية التصور الفرنسي إلا أن الرؤية تكون أكثر موضوعية وشفافية من اعتماد التراجم الأخرى وأقرب لقناعات الناقد ومنطلقاته في تحليل الصورة وتفسيرها وتحديد طبيعتها.

وما دامت اللغة ليست هي أداة الإيصال الوحيدة وإنما تشاركها في ذلك أنظمة إشارية متعددة كالأسطورة والدين والفن والعلم والتاريخ، فإن ترجمة لغة الآخر تراعي فيها كل هذه الاعتبارات وغيرها أثناء صياغة المعنى وإلا كان العمل مبتسرا منقوصا "ليست اللغة هي الأداة الوحيدة التي تقوم بهذا الدور

الإيصالي، وإنما هناك أنظمة إشارية أخرى تشاركها المهمة نفسها كالأسطورة والدين والفن والعلم والتاريخ، فكل نظام من هذه الأنظمة الإشارية يحاول تصوير العالم وخلقه باستمرار"[1].

إن مراعاة خصائص اللغة والأنظمة المضافة إليها يمكن المتلقي من الوصف الحقيقي للصورة الشعرية ذات الفسيفساء المتنوعة المشكلة لها وتتجلى الصورة الشعرية في عدة مظاهر.

1- الشعرية بين الواقع والخيال:

تقول الشاعرة الفرنسية كريستين دوبيزان Christine de pisan "1364-1430" في قصيدة لها بعنوان "الفتاة التي لا صديق لها" ترثي فيها نفسها:

(زمان شبابي الجميل يمر
ونهدي ذوى وارتخى
لمن ستبوح الفتاة التي لا صديق لها
ولي رغبة إنسانية جدا
وهذي الجسارة...)[2].

---

[1] - بيير جيرو: علم الإشارة والسيميولوجيا، تر، منذر عياشي، دار طلاس، دمشق، ط1، 1988، ص14، 15.

[2] Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p47. ترجمة شخصية للمؤلف

إنه بوح صريح من الشاعرة الفرنسية "كريستين" التي تزوجت في الخامسة عشرة، وترملت بثلاثة أطفال في الخامسة والعشرين، وتمثل القصيدة إفضاءات امرأة تعاني الوحدة وكتمان الأحاسيس الشبقية، فالصورة الشعرية الكلية للقصيدة تعكس بصراحة مشاعر الأنثى تجاه الرجل وحاجتها لوجوده، ولا نعثر على مثيل لهذا البوح لدى المرأة العربية إلا نادرا جدا وفي حالات الخفاء حتى في العصر الحاضر.

لذلك فإن تشكيل الصورة الشعرية الفرنسية الناجم عن إحساس معين في محيط خاص يستدعي الاختلاف في نمطية الصورة في القصيدة العربية تبعا للعادات والتقاليد والتاريخ، وربما وجدنا أنموذجا لامرأة عربية في عهد عمر بن الخطاب حين مر عمر ببيتها ليلا وسمعها تنشد أبياتا تبوح فيها بثورتها الشبقية وقد غاب عنها زوجها في الغزو لمدة طويلة، ومن ثمة حدد عمر فترة غياب الرجل عن أهله في الحرب بأربعة أشهر تقول:

(تطاول هذا الليل واسود جانبه وأرقني أن لا حبيب ألاعبه
فلولا حذار الله لا شيء مثله لزعزع من هذا السرير جوانبه)[1]

[1] - عمر بن شبة: أخبار المدينة النبوية، تح، محمد بن أحمد الدويش، دار العليان، ج2، ط1، 1990، ص328.

ونعثر عن أنموذج آخر لهند بنت عتبة يشاكل هذا النمط حين كانت تحرض المشركين على قتال المسلمين في غزوة أحد تقول:

(نحن بنات طارق نمشي على النمارق
الدر في المخانق والمسك في المفارق
إن تقبلوا نعانق أو تدبروا نفارق
فراق غير وامق)[1]

وهذه الصورة الشعرية ناجمة عن حمى الثأر والحماس، وقيلت بذكاء شديد في موقف حاسم لتلهب حماس الرجال للثبات من أجل الانتصار، ولا شك أن إفضاءها المتستر شعلة حارقة حين يمتزج الجنس والعنف والحقد والثأر.

قد لا يكون الفرق شاسعا بين نمطية الصورة في الإفضاءات الثلاثة، لكن نماذج هذا الشعر في الأدب العربي نادرة، وهي طفرات قليلة وقصيرة لا تكاد تذكر.

أما الشاعرة الفرنسية فهي تبوح دون قيد وتمعن أكثر في الكشف عن أحاسيسها الأنثوية الشبقية، تقول من نفس النص:

(والفتاة التي لا صديق لها

[1] - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مطبعة دار الكتب المصرية، ج12، ط1، 1950، ص338.

كيف تعيش

ولا تنام الدجى والنهار

وهي دوما ساهدة؟

شأن هذا الحب يؤرقها

يحاصرها

فلا تنام) [1]

بهذه الصورة الشعرية المتنامية في اتجاه البوح أكثر تقل أو تنعدم في الشعر العربي المحافظ، وهي مفارقة شديدة من حيث الاسترسال والاعتراف بشطط الغريزة، قد تكون هناك اعترافات في الشعر العربي القديم والحديث كما نجد عند امرئ القيس والمنخل اليشكري وعمر بن أبي ربيعة أو بعض شعراء الحداثة، أما في شعر النساء فهو ينعدم إلا قليلا ومن وراء ستار من اللفظ والمجاز وتواصل كريستين بوحها قائلة:

(هناك من يحظى بصديقين اثنين ثلاثة أربعة

ولكن أنا

Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p47. ترجمة شخصية للمؤلف

ليس لي صديق واحد كي أتسلى

فواحسرتاه!) [1].

إن الشاعرة الفرنسية تفضي بواقعية بما يحوك في صدرها دون تخف أو تستر، لذلك فإن الصور لديها تترى وتتكاثر من جراء السرد الواقعي، ويطول النص لديها بخلاف الشاعرتين العربيتين، وقد باحت إحداهما في الخفاء وليس في العلن في ظلمة الليل، والأخرى باحت عن طريق الرمز واللمح الخاطف وهي هند بنت عتبة مع اختلاف المواقف بين الشاعرات الثلاث، وقد يوجد بعض التشاكل أحيانا في الصور، كما يتجلى ذلك بين شاعر فرنسي وشاعرة عربية، حيث يلتقي شارل دورليون Charles D'orléans "1391–1465" الذي كانت قصائد النزهة والغنائيات نماذج لأسلوبه الموسيقي المشرق مع نازك الملائكة، يقول شارل دورليون في قصيدة له بعنوان "غنائية":

(ألقى الزمان معطفه المحاك

بالريح والبرد والمطر

واتشح بتطريز الشمس المشعة

وهي مشرقة ورفيقة

---

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p47. ترجمة شخصية للمؤلف**

لا وحش ولا طائر

لا توجد إلا رطانته

دون غناء ودون صياح

ألقى الزمان معطفه

النهر والنبع والساقية

في خلعة موشاة

بقطرات من الفضة واللآلئ

وكل يرتدي ثوبه من جديد

ألقى الزمان معطفه)[1].

والصورة الشعرية الكلية في النص السابق في وصفه للشتاء نجده يبقى مركزا على الصورة الشتوية دون التفكير في مجيء الشمس التي تطل لتبدد قساوة الطبيعة الباردة السردة لكون الأوروبي لا يحلم كثير ببزوغ الشمس لينقشع الضباب ويذوب الثلج والجليد ويدفأ الجو وتشيع فيه الحرارة.

أما نازك الملائكة فتصف هذا الجو وصفا مختلفا انطلاقا من التباين البيئي والتكوين الشعوري والحسي تجاه الطبيعة، تقول في مخاطبة شمس الشتاء:

---

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p50. ترجمة شخصية المؤلف**

(أشيعي الحرارة والرفق في لمسات الرياح
ولفي جدائلك الشقر حول الفجاج الفساح
وهذا التحرق في شفتيك أريقي لظاه
على طبقات الثلوج الرقيقة فوق المياه)[1].

والأيقونتان أو الصورتان الشعريتان مختلفتان تماما، والعامل الأساسي في التقارب الوصفي هو التأثير البيئي، فنحن حين نقرأ أو ندرس الصورة الفنية في الشعر العربي والأجنبي ينبغي أن ندقق في طبيعة وألوان وفسيفساء كل نوع ولا نسلط نفس الأحكام والمقاييس على كلا النوعين، يخاطب شاعر عربي آخر الثلج قائلا:

(يا ثلج قد هيجت أشجاني ذكرتني أهلي بلبنان
بالله عني قل لإخواني مازال يرعى حرمة العهد)[2]

إن التحول عن الصورة صورة الثلج كان سريعا عند هذا الشاعر العربي ليتحدث عن شيء آخر يطنب فيه لأن الثلج والبرد والصقيع لا يدوم طويلا في البيئة العربية، لذلك قل التركيز عليه، أما الشاعر الفرنسي فإنه يطيل المكوث والوصف في هذا الاتجاه،

---

[1] - نازك الملائكة: الديوان، ج2، دار العودة، بيروت، 1997، ص371.
[2] - رشيد أيوب: أغاني الدرويش، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2014، ص61.

فللبيئة تأثير شديد في طبيعة الصورة وفي طبيعة النفس للشاعر، ويتجلى ذلك التأثير في الصورة الشعرية أكثر في شعر محمد ديب الذي يعيش مغتربا في فرنسا، يقول في وصف الشتاء من قصيدة "ميناء":

(الشتاء في كل مكان
كابوس شكله الماء
وقلق يلف "بوردو"
بلا حدود
والآن أين تكون هادئا
تعذر
حيث جن المطر
الظهيرة ولت
وحينا خيم الليل
والآن
أين تذهب للبحث عن ملجأ)[1].

إن محمد ديب الذي هو من بلد الحرارة والشمس يرتد فيعبر بعيون الآخر، وتغدو صوره الشعرية مشاكلة لصور الشعراء هناك،

[1] - Mohammed Dib: Ombre gardienne, p44. ترجمة شخصية المؤلف

وهذا دليل آخر على تشكل الصورة الشعرية حسب طبيعة المكان، فهو يعبر عن صور الشتاء وكأنه شاعر فرنسي، يقول في قصيدة "شكوى":

(أمسيات باريس اللطيفة
هي التي تجعلك حزينا
باريس الداكنة
للمنفي جحيم
لما السماء الرمادية والوردية
فوق نهر السين
تستلقي مرتجفة
قلبها يصرخ وينزف) [1].

ونحن لما نتابع صور محمد ديب في ديوانه "ظل حارس" نجدها لا تخرج عن التصور الفرنسي للصورة الشعرية الفرنسية، إنه يمكث مطولا في وصف ملامح الشتاء ليعكس مشاعره وأحاسيسه الإنسانية كما يمكث الشاعر الفرنسي ممعنا في الثبات على الطقس الشتوي، يقول في قصيدة "غريب":

(إذا لم يكن هذا البرد

[1] - Mohammed Dib: Ombre gardienne, p45. ترجمة شخصية المؤلف

فمن ينبهني

الحلم لم يتلاش كلية

هل الظل الأسود والصوت

هما اللذان أبكيا الطفل

أم الغيمة الشتوية؟

إنه أنا... أنا الفضولي الذي

يغلق عليكم الطريق) [1].

إن محمد ديب يعبر بلغة الآخر، فتتلبسه اللغة وطبيعة البلد الذي اغترب فيه بشكل أكبر، لذلك فإن صوره الشعرية تباين الصور الشعرية العربية تحت تأثير المكان ثم اللغة، حيث هناك من يرى أن التأثير الأول يكون للغة (تشهد بحوث الشعرية Poétique نموا متزايدا، في العقود الأخيرة، ترتب على طبيعة التحولات في نظرية اللغة من ناحية مما يجعل بعض الباحثين يسم الشعرية الحديثة بأنها لغوية)[2].

ويذكرنا الشاعر كريستوف بلونتان Christophe Plantin "1514–1589" بالشعر الصوفي وشعر الزهد في

---

[1] - **Mohammed Dib: Ombre gardienne, p48. ترجمة شخصية المؤلف**

[2] - **صلاح فضل: مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164، 1992، ص53.**

التراث العربي، وهو في هذه السوناتا* يدعو للقناعة والرضا بما تملكه اليد من نصيب، يقول في قصيدة "سعادة هذا العالم":

(ليكن لك بيت مريح
جميل ونظيف
وحديقة تكتنز بالأشجار الأريجة
ولتكن لك فاكهة وخمر معتق
وشلة من خدم
وأطفال قلة
وتمتع وحدك من غير صخب
بامرأة مخلصة
لا يكن لك دين عليك
ولا حب ولا قضية ولا نزاع
لا قسمة تجعلها للأقرباء
واقنع بالقليل
ولا تنتظر شيء من الكبراء
رتب هذه المشاريع
على مثال قاسط

* - قصيدة من 14 بيتا.

عش مستقيما ودون طموح

مستغرقا بلا وسواس

في التقى والورع

روض هذه الشهوات

واجعلها طيعة

واحفظ الفكر حرا

والرأي قويا

وانتظر الموت في البيت

بكل هدوء)[1].

يلحظ المتلقي في صور هذه القصيد ألوان الزهد من قناعة ورضا وتقوى وورع، ويمتلك هذا الشاعر ورشة للطباعة يعمل فيها، وقد طبع مؤلفات كثيرة وخاصة الإنجيل، مما يؤكد تدينه وتقاه، وهذا الإيمان جعله يزهد في ملذات الدنيا ويعزف عنها زاهدا فيها وفي مشاغلها الدنيا، مقتديا بالمسيح عليه السلام الذي يقول:

---

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p 81.** **ترجمة شخصية المؤلف**

(للثعالب أوجار، ولطيور السماء أوكار، أما ابن الإنسان*، فليس له مكان يسند إليه رأسه) [1].

والصورة الكلية في النص ليست مباشرة أي لم يستعمل فيها الشاعر الألفاظ الدينية للتعبير عن التقوى، فهو متشبع بالزهد والإيمان والقناعة دون تصريح مباشر، وهنا يكمن سر الاختلاف بينه وبين الشعراء المسلمين الذين يشحنون داخل النص وخارجه بألفاظ وصور دينية تعبر عن مقاصدهم الذاتية من تدين وتقى، لذلك فإن التفكير المنطقي الروماني يتجلى في هذا الشاعر الفرنسي، أما الشعر الصوفي وشعر الزهد في التراث العربي فيعبر عن حرارة العاطفة بحماس ويصرح بالرمز اللغوي والمعنى الديني بوضوح وجلاء، وهذا ما يجعل الصور تتباين ليعبر كل طرف عن غرضه واتجاهه، وقد نسب إلى علي رضي الله عنه قوله:

(غرس الزهد بقلبي شجرة بعد أن نقى بجهد حجره
وسقاها إثر ما أودعها كبد الأرض بدمع فجره
نمت في ظل ظليل تحتها روح القلب ونحى ضجره
ثم بايعت إلهي وكذا بيعة الرضوان تحت الشجرة)[2]

---

* - ابن الإنسان: يقصد نفسه شخصيا.

[1] - التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، شركة ماستر ميديا، القاهرة، ط4، 2004، ص1896.

[2] - محمد أحمد الراشد: الرقائق، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 1984، ص93.

إن القارئ يدرك أن الهدف واحد، وإنما الاختلاف في التناول، فالشاعر الفرنسي على الرغم من زهده في الحياة إلا أنه ملتصق بالواقع أكثر، والصورة الشعرية تبدو لديه أكثر واقعية، فالصورة الشعرية تدعو إلى سلوك واقعي مباشر، أما الشاعر العربي الزاهد كما في المقطع السابق فيلذ له أن يدعو نفسه وغيره بلغة دينية، ويشبه بيير دو رونسار Pierre de Ronsard "1524–1585" ألوان أثواب عشيقته بلون الوردة تشبيها واقعيا مباشرا، مما يدل على أن الغرب في صورهم الشعرية أقرب للحس الواقعي، يقول في قصيدة إلى عشيقته:

(أيتها الحبيبة اللطيفة

هيا بنا نرى

إذا ما الوردة تفتحت هذا الصباح

ثوبها الأرجواني حيال الشمس

فلا يضيع منا قط

هذا المساء

طيات ثوبها الأرجواني

وصبغتها

تشبهك تماما)[1].

ويشيع بين الغربيين أن الشعر العربي وخاصة الشعر القديم هو شعر حسي، ولكن الحقيقة خلاف ذلك تماما، فمعظم الصور الشعرية لديهم حسية حتى في شعرهم المعاصر، أما الصورة الشعرية في القصيدة العربية فتتشكل من الخيال والعاطفة وترمز رمزا إلى الواقع، ولا يخلو الشعر العربي قديمه وحديثه من الصور الشعرية الحسية، يقول نزار قباني يصف ألوان أثواب الحبيبة:

(ألوان أثوابها تجري بتفكيري جري البيادر في ذهن العصافير)[2].

فالشاعر في هذا البيت يعزف عن التشبيه الواقعي الحسي كما فعل بيير دو رونسار، إنما خياله يبتعد عن الواقع في الشطر الثاني، ويلجأ إلى المجاز، ومن قصيدة غزلية لعثمان لوصيف بعنوان "وهيبة"، يقول:

(وهيبة

سحابة عنبر

وحلم يرفرف أخضر.. أخضر

---

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p 88 . ترجمة شخصية للمؤلف**

[2] - **نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 1997، ص215.**

دموع ونجوى

ونار غريبة..) [1].

فالصورة الشعرية الغزلية مأخوذة من طقس خيالي حالم رومانسي رمزي صوفي، ولو قارنا هذه الصورة الحالمة بصور رونسار لوجدنا البون شاسعا، يقول بيير دو رونسار في القصيدة السابقة:

(وا أسفاه! وا أسفاه!

جمالها سوف يظل مهملا

آه! حقا مزاج شرس

لأن الوردة لا تمكث

إلا من بداية الصبح

حتى آخر المساء) [2].

إلى أن يقول:

(أجني أجني ثمار شبابك

[1] - عثمان لوصيف: أبجديات، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1997، ص59.

[2] - Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p88 . ترجمة شخصية للمؤلف

كهذه الوردة

فالشيخوخة سوف تأتي على جمالك)[1].

لا شك أن القارئ يدرك للوهلة الأولى بعد الصورة الشعرية الفرنسية في المقاطع السابقة أنها قائمة على التجسيم والحس والواقع.

إن إمعان الشاعر العربي في تشكيل صوره الشعرية تشكيلا نفسيا خياليا إنما هو ترجمة لطبيعته العاطفية الشاعرية، حيث ينطلق من ذاته وحسه وشعوره أولا ليصف الواقع، أما الشاعر الفرنسي أو الغربي بشكل عام فهو على العكس من ذلك يثيره الواقع المادي ولا يكاد يبتعد عنه في تشكيل الصورة الشعرية، حيث تكون الفجوة أو مسافة التوتر أو الانحراف أقل بعدا بين طرفي التشبيه، فإذا قارنا أيضا الصور الشعرية في القصيدة السابقة بالصورة الغزلية في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب مثلا، نجد أن السياب قد أمعن في البعد عن الحس الواقعي وأغرق في الغموض حتى لتكاد الصورة تغيب عن الأفهام، يقول:

(عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p88 . ترجمة شخصية للمؤلف

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر)[1].

وفي تحليل هذا المقطع اختلف معظم نقاده في تصور المعنى وإدراك الصور أو تحديد أفق الانتظار للشاعر الذي ظل هاربا أمام توقعاتهم، فمن قائل إن المقصود بالعيون هو عيون الحبيبة، ومن قائل إنها عيون عشتار، ومن قائل إنها ترمز للوطن ومن قائل إنها بداية لجأ فيها الشاعر إلى تقليد القدماء في الاستهلال بالغزل، ومن قائل إنها رمز صوفي... إلخ من التصورات النقدية.

وهذه التفسيرات المتباينة للمقطع من قبل النقاد تؤكد أن الصورة الشعرية موغلة في أغوار النفس وتبتعد عن الواقع الحسي.

2- الصورة الواقعية والصورة العاطفية:

ومن الصور الواقعية للشعر الفرنسي قصيدة جون دو لافونتان Jean de la Fontaine "1621-1695" بعنوان "الأرملة الصغيرة"، يقول فيها:

(ضياع زوج لا يمر بلا زفرات

الحزن على أجنحة الزمان يطير

---

[1] - بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص474.

والمسرات يعيدها الزمان

فبين أرملة منذ يوم

وأرملة منذ عام

الفرق كبير) [1].

الأرملة فتاة صغيرة ولها والد حكيم يخرجها بحكمته من التورط في الحزن، ويؤكد لها أنه لا جدوى من البكاء والتأثر بالفقيد، فالشاعر منذ مطلع القصيدة السابق يبدو واقعيا فهو يبين أن زمن الحزن لا يستمر بل سيعيد المسرات والأفراح، والوالد يحاول إقناع ابنته بذلك، ويبين لها أن الفرق كبير بين أرملة قضت عمرها في البكاء والنحيب وبين أرملة صغيرة ترملت منذ زمن قريب، ويستمر الشاعر قائلا:

(الزوج يرحل وحده

والأرملة الجميلة لها والد حكيم رزين) [2].

وفي الأخير يواسيها فيقول:

(بنيتي قد سكبت الكثير من الدموع

فلماذا تنعين الفقيد

---

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p141. ترجمة شخصية للمؤلف**

[2] - **Même œuvre, p141 . ترجمة شخصية للمؤلف**

لماذا تقضين على ضحكتك

مادام هناك أحياء

فلا تفكري في الأموات

لا أقول بعد حين

إن طرفا حسنا

يبدل المآسى بالأعراس) [1].

يواصل الوالد مواساة ابنته التي ينتهشها الحزن، إنه يحاول إخراج الفتاة من حالة الحزن والتشاؤم إلى الواقع، فيعدها بأن يجد لها زوجا مناسبا، يقول:

(ثم أرى لك زوجا رائعا جميلا وفتيا) [2].

ومع ذلك تبقى الفتاة مصرة على حب زوجها الفقيد، يقول الشاعر على لسانها:

(وفي الحين قالت:

الزوج الفقيد هو ديري

---

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p141. ترجمة شخصية للمؤلف**

[2] - **Même œuvre, p141. ترجمة شخصية للمؤلف**

ولا أبغي سواه

ويمهلها والدها

.....

وتظل شهرا هكذا) [1].

ولكن فكرة الوالد تبرعم من جديد وتنتعش الفتاة وتعود للواقع رويدا رويدا:

(ويأتي شهر آخر

بدأت تتغير فيه

يوما بعد يوم

في اللباس والأناقة

وتسريح شعرها

وفي النهاية يقل ظهور الفقيد

وتنتظر زينتها القادمة

وترجع مرة ثانية إلى والدها

الألعاب والضحكات والرقص

التي لها دورها في الأخير) [2].

---

[1] - Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p141. ترجمة شخصية للمؤلف

[2] - Même œuvre, p141. ترجمة شخصية للمؤلف

ويهنأ الوالد الحكيم لما تصبح ابنته بهذا الشكل، حيث أصبح لا يخشى عليها ولكنه بحكمته في الصمت جعلها هي التي تطلب الزواج وتذكره بوعده، يقول الشاعر:

(وأصبح الوالد لا يخشى الفقيد
لما غدت عزيزته بهذا الشكل
ولكن عندما لم يقل شيئا للجميلة
خاطبته تقول
أين هو الزوج الفتي
وقد وعدتني به)[1].

من هذه القصة الشعرية يدرك القارئ أن الشاعر الفرنسي يمجد الواقع وينزع إليه في اليسر والعسر، حيث ينقلب المشهد في النهاية إلى فرح ومسرة بينما كان في البداية قاتما تعتريه أطياف الموت، أما الشاعر العربي معروف الرصافي فإنه في قصيدته "لقيتها ليتني ما كنت ألقاها"، يغرق في تصوير الحزن عازفا عن ذكر صور الحياة، يقول:

(لقيتها ليتني ما كنت ألقاها تمشي وقد أثقل الإملاق ممشاها
بكت من الفقر فاحمرت مدامعها واصفر كالورس من جوع محياها

[1] - Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p141. ترجمة شخصية للمؤلف

مات الذي كان يحميها ويسعدها فالدهر من بعده بالفقر أشقاها الموت أفجعها والفقر أوجعها والهم أنحلها والغم أضناها فمنظر الحزن مشهود بمنظرها والبؤس مرآه مقرون بمرآها)[1]

وتمضي القصيد إلى النهاية في تصوير مشهد الأرملة، وتتكثف فيها صور الحزن والأسى، فالشاعر العربي تأخذه العاطفة إلى التمادي في الفكرة المتخيلة إلى ما لا نهاية مبتعدا عن الواقعية والواقع ويذوب وجدانه في معايشة الطقس المجازي، ولا يحاول العودة إلى الواقع المفروض.

لذلك فإن الصورة الشعرية الكلية والصور الجزئية في كلتا القصيدتين مختلفة بين الشاعرين، فللقصدة الفرنسية الغربية نمط واقعي التصوير وللقصيدة العربية نمط آخر وهو النمط العاطفي التخيلي.

3- الصورة الشعرية بين الفلسفة والفن:

إن المفارقة بين ماهية الصورتين الفرنسية والعربية تثبت أن صور الشاعر الفرنسي تتسم بالطابع الفلسفي بينما ينزع الشاعر العربي إلى الجانب التصويري الفني، يقول الشاعر الفرنسي ألفريد دوفينيي Alfred de Vigny "1797-1863"

---

[1] - معروف الرصافي: الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014، ص303.

وهو شاعر رومانسي ملحمي يبتكر الرمز والأسطورة الرومانسية في قصيدة بعنوان "موت الذئب":

(السحب تركض على القمر الملتهب

مثلما نرى الدخان ينبعث من فوق الحريق

والغابات معتمة حتى الأفق

نسير في صمت فوق العشب الندي

وفي الخلنج الملتف والسميسم الباسق)[1].

يمهد الشاعر في مطلع القصيدة السابق بأسلوب رومانسي قاتم للموقف المحزن وللهدف المأساوي الفلسفي الذي يجسد لغاية النص في أسلوب قصصي سردي يتسم بالطابع الفني، حيث يتتبع هو ومجموعة من الصيادين آثار براثن ذئاب، وفي النهاية يقتل الصيادون الذئب الذكر وتبقى الذئبة الأم أرملة كئيبة ولها صغيران، ويواصل الشاعر القصيدة قائلا:

(أبصرنا أثر براثن كبيرة

لذئاب مرت

كنا نطاردها

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p178. ترجمة شخصية للمؤلف**

وأصغينا، حبسنا أنفاسنا

توقفنا عن المسير) [1].

ويتابع الشاعر وصف رحلة الصيد ويطبع أسلوبه الرومانسي بطابع الحزن كعادة الشعراء الرومانسيين ويصف الطريق والأشجار والبراري والصخور والوعور والرمال والصمت المستولي على الأجواء، وبعد الوصف يعود إلى مسار القصة قائلا:

(إن هذه الآثار الجديدة

تنبئ بالسير وبقوة البراثن

لذئبين كبيرين وصغيرين لهما

وفي الحين أعددنا خناجرنا

وخبأنا بنادقنا اللامعة بالبياض

ومشينا خطوة خطوة

نزيح الأغصان عنا)[2].

---

[1] - Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p178. ترجمة شخصية للمؤلف

[2] - Même œuvre, p178. ترجمة شخصية للمؤلف

ويرى الصياد ورفاقه من كثب أسرة الذئاب وهي ترقص، الذكر والأم والصغيران، ويلفت الشاعر في هذه اللحظة بني البشر النائمين خلف الجدران في خوف وسهاد، يقول:

(جراء الذئب تلعب في هدوء
علما بأنه على بعد خطوتين
لا نوم إلا قليل
ينامه الإنسان خلف هذه الجدران
وهو عدوها..) [1].

فالفكرة هنا فلسفية تتجسد فيها المقارنة بين الحيوان الذي يعيش متحررا من كل قيد في الطبيعة والإنسان الذي يختفي وراء الجدران في الليل ولا ينام إلا قليلا متوجسا خائفا، وتتراوح الصور بين الواقعية الرومانسية والواقعية الفلسفية، يقول:

(والذئب الأب واقف بعيدا
تحت شجرة وأنثاه هادئة
مثل ذئبة الرخام
التي يقدسها الرومان

[1] - Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p178. ترجمة شخصية للمؤلف

بكشحها الوبريين

تخفي نابغين ريموس وروموولوس) [1].

ويستمر الشاعر في سرد القصة الرومانسية الفلسفية إلى أن يتجسد الهدف الفلسفي في مغزى النص في قوله:

(وبنادقنا أحاطت به كالهلال المشؤوم

ما زال ينظر إلينا

ثم اضطجع لاعقا دمه المهرق من فمه

وأنفته تعرف كيف مات

مغمضا عينيه الكبيرين

مات ولم يرسل صيحة)[2].

فالصورة الشعرية في هذا المقطع تجسم الرؤية الفلسفية بوضوح، ويتضح التصور الفلسفي أكثر كلما أمعن الشاعر في الوصف:

(وضعت جبيني على بندقيتي الفارغة

---

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p178. ترجمة شخصية للمؤلف**

[2] - **Même œuvre, p179. ترجمة شخصية للمؤلف**

مفكرا ولم أطق العزم

على تتبع أنثاه وصغارها)[1].

ويتكثف التفكير الفلسفي من خلال الموقف بشكل أكبر حتى لتكاد الصورة تكون فلسفية خالصة، أما الشاعر العربي فإنه يبقى حريصا على التصوير الفني، وتظل صوره مهما كانت واقعية موسومة بالخيال العاطفي، يقول البحتري في قصيدة بعنوان "موت الذئب" أيضا:

(وليل كأن الصبح في أخرياته حشاشة نصل ضم إفرنده غمد
تسربلته والذئب وسنان هاجع بعين ابن ليل ما له بالكرى عهد
أثير القطا الكدري من جثماته وتألفني فيه الثعالب والربد
وأطلس ملء العين يحمل زوره وأضلاعه من جانبيه شوى نهد
له ذنب مثل الرشاء يجره ومتن كمتن القوس أعوج منأد فما
طواه الطوى حتى استمر مريره فيه إلى العظم والروح والجلد)[2]

يحكي البحتري قصته مع الذئب بهذه الطريقة الواقعية التي يتماها فيها وجدانه مع الوصف الخارجي ليرسم لوحة فنية للقصيدة، والصورة الشعرية من خلال هذا الوصف بعيدة كل البعد

---

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p179. ترجمة شخصية للمؤلف**

[2] - **البحتري: الديوان، تح، حسن كمال الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، 1964، ص743،742.**

عن التفكير الفلسفي، إنه وصف لعناصر الطبيعة كما هي في صور فنية تأسر العين والوجدان ولا تحرك العقل نحو التفكير الفلسفي، فالفرق يبدو شاسعا بين صور الشاعر الفرنسي ألفريد دو فينيي وبين البحتري حتى وإن كانت المقارنة لا تخضع لمقاييس النقد المقارن للبعد الزمني بين الفترتين اللتين عاش فيهما الشاعران إلا أن الشعر العربي يستمر دائما منذ القديم في تشكيل الصورة الشعرية بطريقة عاطفية خيالية فنية وإن جسدت الواقع.

ويصف شاعر عربي آخر لقاءه مع ذئب أطلس اللون ذات ليل وهو الفرزدق الذي يقول في قصيدة بعنوان "موت الذئب" أيضا:

(وأطلس عسال وما كان صاحبا دعوت بناري موهنا فأتاني
فلما دنا قلت: أدن دونك إنني وإياك في زادي لمشتركان
فبت أقد الزاد بيني وبينه على ضوء نار مرة ودخان
فقلت له لما تكشر ضاحكا وقائم سيفي من يدي بمكان
تعش فإن عاهدتني لا تخونني نكن مثل من يا ذئب يصطحبان
وأنت يا ذئب والغدر كنتما أخيين كانا أرضعا بلبان
ولو غيرنا نبهت تلتمس القرى أتاك بسهم أو شباة سنان)[1]

[1] - الفرزدق: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987، ص627.

على الرغم من أن وصف الفرزدق للذئب كان أقرب للوصف الحسي الواقعي إلا أنه كان يهدف من وراء لقائه مع الذئب إلى إبراز قيمة إنسانية تتمثل في موقف العربي من العشرة مع البشر، فهو يعاشر بخلق حسن مع من يعاشره بالحسنى، وينقلب إلى وحش شرس عنيف مع من يعامله بسوء نية، يقول:

(وإنا لنرعى الوحش آمنة بنا ويرهبنا أن نغضب الثقلان)[1].

إن أقصى ما ترمي إليه الصورة الوصفية هو تجسيد قيمة أخلاقية سلوكية ظاهرة تمثل خلق العربي البدوي، ولا يتجاوز الشاعر هذا المعنى بعكس الشاعر الغربي الذي يروم الواقع والفلسفة في قصائده ثم الفن أخيرا، وذلك منذ العهد اليوناني إلى الوقت الحاضر، أما القصيدة العربية فقد ظلت تحمل نفس المواصفات منذ الجاهلية إلى منتصف القرن السابق، يقول الشنفرى في قصيدته "لامية العرب":

(ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل
هم الأهل لا مستودع السر ذائع لديهم ولا الجاني بما جر يخذل)[2]

---

[1] - الفرزدق: الديوان، ص629.

[2] - الشنفرى: الديوان، تح، إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص59.

لا يعدو الشاعر العربي الأسلوب الشعري الذي يتشكل من صور شعرية واقعية تخيلية ترمي إلى أخلاق معينة وسلوكات ظاهرة، لا تتجاوز إلى المقاصد الفلسفية الرامية إلى الأبعاد الفكرية المنطقية.

ومن الصور الشعرية الفلسفية ما جاء في قصيدة "العدو" للشاعر الفرنسي الرمزي بودلير "1821-1867" يقول:

(شبابي لا يثير إلا زوبعة معتمة
تعبر هنا وهناك
بشموس بارقة
الرعد والبرق يخلفان ما يشبه الدمار
ما تبقى في حديقتي
قليل فقط من فاكهة قرمزية
هكذا إذن قد لمست خريف الأفكار) [1].

إلى أن، يقول:

(العالم الروحاني المغذي
هو الذي يمنحنا العنفوان
يا ألما.. يا ألما

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p205. ترجمة شخصية للمؤلف**

الزمن يأكل العمر

والظلمة العدو..)[1].

يتحدث الشاعر في هذا النص عن قضية تناولها الشعراء منذ القدم وهي قصة الوجود والعدم "أوروس ثناتوس"، فالقصيدة غامضة لكونها قصيدة رمزية، إلا أن فلسفة معانيها وصورها تتجلى من خلال اللغة الرامزة.

ويتورط الشاعر في فلسفة الزمن الذي يشكل لديه ألما فكريا وتيها قاسيا في سجوف الظلمة والإبهام، وهذا النوع من التورط أو التفكير لا يراود الشاعر العربي الذي يفضل مراودة الأخيلة والصور الفنية التي يشكلها من ألوان اللغة الانزياحية المتباينة.

لقد ظلت الصورة الشعرية في الشعر الفرنسي ترتبط بالفكر والفلسفة والواقع بتأثير من الكلاسكية المهتمة بقواعد الفكر وبقيت على ذلك النمط مهما انطلقت من الذاتية والمشاعر النفسية، فالرمزية ترى أن الصور تبدأ من الأشياء المادية ويتجاوزها الشاعر للتعبير عن مشاعره العميقة[2].

---

[1] - Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p205. ترجمة شخصية للمؤلف

[2] - عبد الحميد هيمة: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005، ص77، نقلا عن عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص62.

أما الشاعر بول فيرلان Paul Verlaine "1844-1896" فيصور في النص التالي حيرة الإنسان وهو يبحث عن سر وجوده فيضيع في اللاشيء أو اللاجدوى ولا يسعفه التفكير في الوصول إلى الحقيقة فيظل كالورقة الميتة في مهب الرياح، يقول في قصيدة "أغنية الخريف":

(النحيب الطويل
لكمانات الخريف
يجرح قلبي بطول رتيب
كل شيء خانق وباهت
عندما تدق الساعة
أذكر أياما قديمة وأبكي
أنا ذاهب إلى هناك
أشبه الورقة الميتة)[1].

إنها فكرة المصير التي تناولها الفلاسفة والشعراء منذ القدم، وربما لم يظهر مثل هذا الاتجاه إلا في القرن العشرين مع شعراء الحداثة كإيليا أبي ماضي في قصيدة "لست أدري" التي

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p222. ترجمة شخصية للمؤلف**

يتجلى فيها الجانب الفلسفي بوضوح وكذلك قصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران التي تمثل الاتجاه الفلسفي بشكل حقيقي.

وقد نجد عند بعض الشعراء القدماء والمحدثين العرب بعض النتف والمقاطع الشعرية الفلسفية ابتداء من الشاعر الفيلسوف أبي العلاء المعري وخاصة في قصيدته التي يرثي فيها فقيها:

(غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك أو ترنم شاد
وشبيه صوت النعي إذا قيـ ـس بصوت البشير في كل ناد
أبكت تلكم الحمامة أم غنت على فرع غصنها المياد)[1]

وقد نزع فيها أبو العلاء المعري منزعا فلسفيا وهو يتحدث عن الحياة والموت والمصير في اتجاه مختلف بعض الشيء عن شعراء الرثاء، وبشكل أقل نجد هذه النزعة الفلسفية في طفرات لدى بقية الشعراء العباسيين وخاصة أبو نواس وبشار بن برد والمتنبي وأبو العتاهية.

أما شعراء الصوفية فقد مثلت نظراتهم الجانب الفلسفي بشكل أقوى وأوسع وخاصة ابن عربي وابن الفارض والحلاج وغيرهم، والأمر الذي جعلهم يتجهون هذا الاتجاه هو انشغالهم

[1] - أبو العلاء المعري: سقط الزند، إرصادات للطباعة والنشر، بيروت، 1957، ص7.

بالمصير وبالعالم الآخر الذي يمثل ما بعد الموت حيث المجهول، وهذا التفكير في المجهول هو الذي جعلهم يعبرون بصور فلسفية تكاد تكون خالصة في كثير من الأحيان، ولكن المقارنة بينهم وبين شعراء الغرب تبين أن التصور الواقعي الفلسفي جانب أصيل لدى شعراء الغرب، وهو جانب عارض في الشعر العربي ولا يمثل أرضية عامة أو منطلقا يشمل كل اتجاهات الشعر الغربي.

4- التقاطع والتشاكل بين الصور الشعرية:

لقد التفت الشعراء العرب المعاصرون إلى استخدام الصورة الواقعية الفلسفية في أشعارهم الحداثية باطلاعهم على قصائد الغرب التي شعروا حيالها بالمفاجأة والاندهاش، ومن ثمة تمثلوها ونسجوا على منوالها، ومع ذلك تبقى ماهية الصورة الشعرية العربية تحمل مكونات الشعر القديم (إذ أنها في الحقيقة ليست من إشكاليات هذا المجتمع الذي ما زال في حقبة تتنازع فيها أطروحتان: أطروحة تقليدية بتصورها ونمط مجتمعها، وأطروحة حداثية تبلور موقفا من الزمن والمعرفة لتشكيل مجتمع ضمن تصورها الخاص)[1].

[1] - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص26.

ومن الصور الشعرية الفلسفية قول أرتور رامبو "1854-1891" في قصيدة "جوع"، يقول:

(وتهت في الممكن

إنها وجدت من جديد

ماذا؟ الأبدية

إنه البحر ممتزج بالشمس

روحي الأبدية

تبصر أمنيتك

رغم الليل المجرد

والنهار من نار)[1].

إنه المجهول أيضا يتقاذف الشاعر إلى حدود الأفق حيث يعجز العقل عن معرفة الحقيقة.

تلتقي الرؤية وتتقاطع الصور الشعرية لدى رامبو وعثمان لوصيف يقول عثمان لوصيف في قصيدة "في الليل":

(كان شيء يتلاشى

في السكينة

قلت ماذا

---

[1] - **Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p242. ترجمة شخصية للمؤلف**

لو تفيأنا معا سدة هذا الليل

لو خضنا البحار؟

قلت: ماذا

لو قطفنا ياسمينة

وشردنا في الدجى

حيث تنمو الومضة الأولى لميلاد النهار؟)[1].

تتشاكل الصور وتتقاطع بين النصين السابقين فكلا الشاعرين يبحث عن الومضة الأولى، عن النهار أي الحقيقة المجهولة، كلاهما يبحث عن المعرفة عن اليقين الذي يتوارى خلف الظلمة.

وهذا التشاكل في الرؤية الشعرية الفلسفية استدعى من الشاعرين أن يستعملا رموزا متشابهة لطرح الرؤية الشعرية الفلسفية التي تكاد تكون واحدة.

لا شك أن عثمان لوصيف الذي له ترجمات لأشعار رامبو قد تأثر من قريب أو من بعيد بهذا الشاعر الفرنسي وغيره شأن كل شعراء المعاصر العرب.

---

[1] - عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، ص43.

لكن الذي يهم الدارس هو تقارب الرؤية الشعرية الفلسفية من خلال الرموز والصور التي يتحد فيها الفن بالفلسفة بين الشعراء العرب والشعراء الغربيين المعاصرين، وقد تكون الرؤية الشعرية أو الصورة الشعرية الكلية واحدة بين النمطين الشعريين الفرنسي والعربي مع الاختلاف في الرمز الشعري بحيث يستخدم الشاعر الفرنسي ألفاظا أو نسيجا شعريا في نص ما يبدو في خارجه مختلفا عن نص عربي آخر، ولكن العملية التشريحية للنصين تظهر التشاكل والتقاطع الكبير بينهما من ذلك قول الشاعر الفرنسي جيرار دو نيرفال Gerard de Nerval "1808-1855" في قصيدة بعنوان "سحابة عاصفة"، يقول:

(أبصر السحابة السوداء

ماثلة أيضا

لماذا دائما

هي بيني وبين السعادة

دون زوال؟)[1].

ويقول الشاعر عثمان لوصيف في قصيدة بعنوان "مهب التصحر":

---

[1] - Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p193. ترجمة شخصية للمؤلف

(ستظل تمزقك العاصفات

في مهب التصحر

والجاهلية

وتظل هنا..

آه! منكسر الريش والسعفات

مثخنا بالتبريح

مستسلما للصبابات

والحرق الباطنية) [1].

كلاهما يعني الألم والاغتراب فلا يشعر أحدهما ببرد الراحة لأن هناك شيئا ينغص صفو الحياة إنه التورط في فلسفة الوجود والعدم، فالرؤية الشعرية واحدة لكن يبدو الاختلاف واضحا في الأدوات الشكلية بين النصين.

وفي قصيدة لعثمان لوصيف بعنوان "الخطأ"، وهي قصيدة مكثفة يجسد الشاعر فيها فلسفة البحث عن الحقيقة دون جدوى، يقول:

(خطأ

هذي الخطى

[1] - عثمان لوصيف: ديوان اللؤلؤة، الجزائر، ط1، 1997، ص28.

من أين أبدأ

كلما أوشكت أن أستقبل الوردة

أخطئ

خطأ.. من يتبرأ

من نبي بالخطايا يتوضأ)[1].

إلى أن يقول:

(واقرأ كلمات كلما أظلم ليل تتلألأ)[2].

ويقول الشاعر الفرنسي ألفريد دو موسي Alfrid De Musset "1810-1857" في قصيدة "حزن":

(لما علمت الحقيقة

ظننت أنها رفيقي

ولما أدركتها ووعيتها

صرت الآن أكرهها

غير أنها أبدية) [3].

إنه تقارب شديد في الصورة الفنية الفلسفية الكلية بين الشاعرين، فالحقيقة تبدو هاربة دوما، وقد يوشك الشاعر أن

---

[1] - عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص7.

[2] - نفسه، ص8.

[3] - Pierre Seghers: Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, p202. ترجمة شخصية للمؤلف

يقبض على خيط منها ولكنها تبقى متفلتة ويظل الشاعر مندفعا نحوها دون جدوى يطارد خيوطها وتظل الحقيقة متأبية كالسراب المخادع.

إن النتيجة التي يمكن أن نتوصل إليها من خلال هذه المقاربة بين الصور الشعرية في القصيدة الفرنسية والقصيدة العربية هي أن الشعراء العرب قبل الحداثة لم تكن لهم صور تستدعي التأمل الفلسفي أو الرمز الذي تحاك به القصيدة ذات البعدين الفني والفلسفي، إنما كل ما هناك هو أن الشاعر العربي ظل يطوي وينشر قصائد أشبه ما تكون بالأثواب الملونة التي تخطف العين وتأسر البصر إلى أن حدث التأثر بالغرب، حينئذ أصبح الشاعر العربي يدفع بأعنة جياده إلى دهاليز الفكر الفلسفي وبدأ يشق الغبار الحائل بينه وبين ما توصل إليه الشاعر الغربي من رؤى عميقة ونظرات ثاقبة نحو المجهول.

الخاتمة:

لعل أهم ما يجنيه القارئ من هذا الكتاب هو معرفة ماهية الشعرية التي شكلت بحثا حداثيا تأبى على عمالقة النقد والأدب، الذين ركبوا الصعب فتوقفت مجهوداتهم في منتصف الطريق وكان هدفهم وضع قوانين ومبادئ تجعل من الشعرية منهجا نقديا مستقلا، إلا أن ما توصلوا إليه بقي جزئيا، ولم يكتمل المشروع نظرا لصعوبة الموضوع ذي الطيعة الأدبية الشفافة.

سيطلع القارئ في هذا الكتاب على آراء أولئك النقاد والدارسين الذين تصدوا للشعرية وتعددت آراؤهم في تحديد مفهومها وتطبيقها على النصوص الأدبية المختلفة، ويتعرف على تلك المفاهيم التي لا غنى لدارس الأدب عنها.

واشتمل الكتاب على الرغم من صغر حجمه على محاولات الدارسين من لغويين، وشعراء وكتاب من الشرق والغرب من أجل الوصول إلى تعريف دقيق للشعرية.

والفكرة الجوهرية التي يتمحور عليها الموضوع هي المقارنة بين الشعرية العربية والغربية حيث يختلف التصور وتتباين الرؤى والأخيلة والأذواق بين هؤلاء وأولئك في صياغة الشعرية وهذا يستدعي الفهم وتأمل النصوص لإيجاد الفرق حتى يتسنى للدارس استخراج أدبية الأدب من وراء معرفة اللغة وإدراك سياقاتها وأنساقها المختلفة من لغة إلى أخرى.

ويضم الكتاب كثيرا من الاستشهادات والأقوال الصادرة عن النقاد والدارسين بشكل مكثف من أجل الإلمام بموضوع الشعرية وتحريا للدقة العلمية.

وفي الكتاب دراسات تطبيقية ومقارنة بين الشعر الغربي والشعر العربي.

والخلاصة هو أن الكتاب يمكن قارئ الأدب من الغوص في طقوس الشعرية وعوالمها المفتوحة وفضاءاتها الفسيحة عبر أطر نظرية نقدية ونصوص شعرية مختارة من التراث القديم والمعاصر.

المؤلف

د/ محمد سعدون

قائمة المراجع

أ/ المراجع باللغة العربية:

1. أبو العلاء المعري: سقط الزند، إرصادات للطباعة والنشر، بيروت، 1957.
2. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مطبعة دار الكتب المصرية، ج12، ط1، 1950.
3. أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، تح، خليل محمود عساكر ومحمد عبدو عزام ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، (د،ت).
4. أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار الفكر، بيروت، مج2، ج5، ط 1، 1975.
5. أمل دنقل: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1985م.
6. إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، نشر دار الثقافة، بيروت، 1980.
7. إيليا الحاوي: نزار قباني شاعر المرأة، ج1، دار الكتاب، بيروت، ط3، 1981م.
8. أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق، عمان، 2006.
9. البحتري: الديوان، تح، حسن كمال الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، 1964.
10. البحتري: ديوان البحتري، شرح يوسف الشيخ محمد، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.
11. بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص474.
12. بشير تاوريريت: أدونيس في ميزان النقد أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، مطبعة مزوار، 2006.

13. بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس دراسة في المنطقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، 2006.
14. بشير تاوريريت: رحيق الشعرية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر، 2006.
15. بيير جيرو: علم الإشارة السيميولوجيا، تر، منذر عياشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1988.
16. تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.
17. التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، شركة ماستر ميديا، القاهرة، ط4، 2004.
18. جريجوري جوزدانيس: شعرية كفافي، تر، رفعت سلام، طبعة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 2000.
19. جورج غريب: لحظات جمالية، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1983.
20. حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.
21. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 2003.
22. خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
23. رابح بحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007.
24. رشيد أيوب: أغاني الدرويش، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2014.
25. رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

26.روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1952.
27.رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.
28.ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1972.
29.سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، 1999.
30.سعد البازعي: استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004.
31.سعدي يوسف: الأعمال الكاملة، (د ط)، (د ت).
32.الشنفرى: الديوان، تح، إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.
33.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
34.صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، ط1، 1992.
35.صلاح فضل: مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164، 1992.
36.صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية القاهرة، 1996.
37.الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2007.
38.الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسبون، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007.

39. عبد الحميد هيمة: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005.
40. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.
41. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع232، أفريل 1998.
42. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2006.
43. عبد الوهاب شعلان: القراءة المحايثة للنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع383، مارس، 2003.
44. عثمان لوصيف: أبجديات، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1997.
45. عثمان لوصيف: ديوان اللؤلؤة، الجزائر، ط1، 1997.
46. عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1.
47. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972.
48. علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997.
49. علي عبد المعطي محمد وراوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، مصر، (د.ت).
50. عمر بن شبة: أخبار المدينة النبوية، تح، محمد بن أحمد الدويش، دار العليان، ج2، ط1، 1990.
51. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978.
52. الفرزدق: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987.

53.مجلة السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة باجي مختار 17/12 ماي 1975.
54.مجلة فصول، القاهرة، ع1، مج 7، ص 103.
55.محمد أحمد الراشد: الرقائق، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 1984.
56.محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج3، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية، (د،ت)، مصر.
57.محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990.
58.محمد سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي المعاني والبيان والبديع، ج1، دار المعرفة الجامعية، ط1، 1995.
59.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1986.
60.مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، سلسلة كريتيكا، ط1، 2006.
61.معروف الرصافي: الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014.
62.ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005.
63.نازك الملائكة: الديوان، ج2، دار العودة، بيروت، 1997.
64.نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1962.
65.نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 1997.
66.نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 16، 2000.
67.هيغل: المدخل إلى علم الجمال، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1980.

68.يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007.

ب/ المراجع باللغة الأجنبية:

69. Claude Rommeru: Clés pour la littérature sa nature, ses modalités, son histoire, Edition du temps, 1988, Paris 18ème.
70. David Fantaine: la poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraire, 2ème Edition, 2005, France.
71. Gérard Genette: Nouveau discours de récit, Edition du Seuil, 1983, Paris.
72. Groupe d'entrevernes: Analyse sémiotique des textes introduction théorie- pratique, Presses universitaire de Lyon Elaboration et rédaction Jean-claud, Giroude et louis panier, 1979 France.
73. Jean Milly: Poétique des textes, 2ème Edition, 2005, France.
74. Mohammed Dib: Ombre gardienne, de préface de Louis Aragon, Sundbad, Paris.
75. Pierre Seghers, Le livre d'or de la poésie Française des origines à 1940, Marabout université, France.
76. Rimbaud: Une saison en enfer, illumination Œuvres poétique, club géant presses de renaissance, Paris.

77. Roland Barthes: Plaisir du texte, Edition du seuil, 1994, Paris,
78. Tayeb Bouguerra: Présentation, Boudelaire,Les fleurs du mal, El-Anis, 2ème édition 1994, Alger

الفهرس

المقدمة..... 05
المدخل: المفهوم العام للشعرية..... 09
1- الشعرية والشاعرية..... 13
2- الشعرية والجمالية. 20
3- الشعرية في التراث العربي. 32
4- تأثر الشعرية العربية بالشعرية الغربية الحداثية.... 40
الشعرية الحداثية الغربية وفضاءاتها
1- الشعرية في المدارس النقدية الغربية الحداثية..... 46
1-1 الشعرية الشكلانية..... 46
1-2 الشعرية البينيوية..... 50
1-3 الشعرية السيميائية..... 55
1-4 شعرية التلقي / القراءة..... 59
2- الشعرية لدى النقاد الغربين الحداثيين..... 64
2-1 رومان جاكبسون Roman Jackobson..... 64
2-2 جان كوهين Jean Cohen..... 68
2-3 تزفيتان تودوروف T.Todorov..... 72
3- الشعرية لدى الشعراء الغربين الحداثيين..... 78
3-1 شارل بودلير Charles Baudelaire..... 78
3-2 أرتور رامبو Arthur Rimbaud 82

3-3 بول فرلين Paul Verlaine..... 85
3-4 ت.س.إليوت T.S.Iliot..... 87
الشعرية الحداثية العربية وفضاءاتها.
1- الشعرية لدى النقاد العرب الحداثيين..... 90
1-1 عز الدين إسماعيل..... 90
1-2 كمال أبو ديب. 94
1-3 عبد الله محمد الغذامي..... 96
2- الشعرية لدى الشعراء العرب الحداثيين..... 99
2-1 نازك الملائكة..... 99
2-2 أدونيس..... 103
2-3 سعدي يوسف..... 106
2-4 نزار قباني..... 109
2-5 أمل دنقل. 110
طقوس الشعرية في القصيدة العربية والقصيدة الفرنسية
1- الشعرية بين الواقع والخيال..... 116
2- الصورة الواقعية والصورة العاطفية..... 133
3- الصورة الشعرية بين الفلسفة والفن..... 138
4- التقاطع والتشاكل بين الصور الشعرية..... 150
الخاتمة..... 157
قائمة المراجع 159

للتواصل مع المؤلف :

saadoun54@hotmail.fr

0660327448