الباب الأول

مفاهيم الشعرية في كتابات الغربيين

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الأول

مفاهيم الشعرية في كتابات النقاد المحترفين الغربيين

١)- الشعرية عند تودوروف

٢)- الشعرية عند رومان جاكبسون

٣)- الشعرية عند جان كوهين

obeikandl.com

مفاهيم الشعرية في كتابات النقاد المحترفين:

١- الشعرية عند تودوروف:

إن الحديث عن الشعرية في كتابات تودوروف وورومان جاكبسون وجان كوهين في العصر الحديث، لا يعني ذلك أن الشعرية من المفاهيم الحديثة فقد تعرض لها أرسطو في كتابه "فن الشعر" حيث يرى أن الشعرية هي علامة العبقرية المميزة[١]. ويأتي تودوروف في طليعة المهتمين بهذا الكتاب، حيث عده دعامة أساسية للتأسيس لعالم الشعرية بوصفه عالماً متموجاً لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة؛ لأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها "... ذلك أنها ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول جيرار جينت، كما أن منافذها وانشغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال (...)، كما أن هناك خيارات حديثة تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة، يدمج الشعرية ضمنه (...)، وتكون الشعرية عند هذا التيار الحديث المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر..." [٢]

إن الشعرية عند تودوروف تتحدد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي، وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية، ينبع أساساً من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية والجمالية. [٣] وقد اعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على عطاءات المنهج البنيوي، حدث عبر عن ذلك بقوله:" نستطيع (...) تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر

---

(١) ينظر: مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة الجزائر، ١٩٩٤، ص ٥٠.

(٢) ينظر: عثمان الميلود: شعرية تودوروف، دار عيون المغرب، ط١، ١٩٩٠، ص ١٦.

(٣) نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ١٩٩٤، ص ٢٦٥.

اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي"[1]. بيد أن هذا التقسيم الذي اعتمده تودوروف في الدراسة الأدبية ليس من الجديد في مجال الدراسات البلاغية القديمة، وهذا التشابه في التقسيم هو في حقيقة الأمر تشابه شكلي يحمل في جوهره الكثير من الفوارق.

ويدعو تودوروف إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل الأدب، أو العمل الأدبي وذلك لاعتبارات عديدة، من بينها أن هناك علاقات بين الخطابات، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، وتحديد مفهوم الخطاب الأدبي يساعد على إبراز الخصائص التي تميزه عن غيره[2]. إن الخطاب الأدبي في نظر تودوروف "خطاب انقطعت الشفافية عنه، معتبراً أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته (...) بينما الخطاب الأدبي يتميز بكونه ثخناً غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه..."[3]. وفي المقاربة النقدية التي قام بها تودوروف للخطاب الأدبي نجده يميز بين موقفين: أولهما يرى في النص الأدبي ذاته موضوعاً كافياً للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجلياً لبنية مجردة، ويفصّل الحديث عن هذين الموقفين:

الموقف الأول: يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد، يمكننا أن نطلق عليه التأويل. والتأويل – في الحقيقة – هو معنى النص المعالج، لكن تأويل أي عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة، ودون إسقاطه خارج ذاته لأمر يكاد يكون مستحيلاً[4] وفعالية هذا التأويل أو القراءة تتضح من خلال ربطها بين موقفين نقديين آخرين وثيقي الصلة بها هما: التفسير والوصف. فتفسير نص من النصوص يشتمل استبدال نص آخر بالنص الذي نقرأه،

---

(١) تودوروف: الشعرية، ص٣١، ٣٢.

(٢) ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، ص ٢٦٣.

(٣) ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، ص ٢٦٣.

(٤) تودوروف: الشعرية، ص ٢٠.

مما يؤدي إلى تنوع القراءات لنص واحد، وذلك لتعدد القراء. أما الوصف فيعني به تودوروف "الأسلوبية" أي تطبيق أدوات اللغويات البنيوية على النصوص الأدبية[١].

الموقف الثاني: هو الإطار العام للعلم.. فالعمل الأدبي تعبير عن شيء ما وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري وطبقاً لطبيعة هذا الموضوع الذي يسعى إلى بلوغه سواء أكانت مواضيع فلسفية أم اجتماعية أم غير ذلك[٢]. ونظرية التأويل تستند في مقاربتها من النص إلى نصوص من خارجه وهي في أحيان كثيرة مقدسة، لأن المنهج يحدد مفاهيمه وأدواته التحليلية ثم يخترق النص وفق استراتيجيته والمفاهيم التي اصطنعها لنفسه، فهو يبحث في النص عما يريد لا على ما هو كائن وممكن... أما أدوات العلم التي تتخذ العمل الأدبي موضوعاً فهي في علاقة تنافر[٣].

وثمة ملاحظة أساسية لابد من إدراجها في هذا السياق وهي أن العمل الأدبي في أطروحات تودوروف لا يمثل دوماً موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، حيث أن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية[٤]. هذه الأدبية تتولد مما يقع في نظام اللغة من خلخلة واضطراب يصبح هو نفسه نظاماً جديداً لما فيه من انزياحات تتحقق بموجبها الأدبية، وبالتالي تخرج الأدبية عن نطاقها السطحي إلى خطاب يتميز بنفسه، له استقلاليته الخاصة.

وتبعا لذلك يرى منذر عياشي أن أدبية الخطاب الأدبي هي نقيض للنفعية التي يتميز بها الكلام اليومي، لما فيه من قوة إيحائية مكثفة تسكن النص وتمتد على أطرافه حتى تضيق معها مساحة التصريح وتغيير الأسلوبية للتعبير المباشر[٥]. إنه

---

(١) روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٤، ص١٦٤.

(٢) تودوروف: الشعرية، ص ٢٢-٢٣.

(٣) تودوروف: الشعرية، ص٢٤.

(٤)المرجع نفسه، ص٢٣.

(٥) ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص٢٧.

الانتقال من لغة التصريح إلى لغة التلميح ومن الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر، أي أن الشعرية كما يقول تودوروف:"تتحقق انطلاقاً من الأدب نفسه فهو مجرد تحويل من خطاب إلى خطاب ومن نص إلى نص"[1].غير أن هذا التحول يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مسألة تنوع الأجناس الأدبية وعلاقتها بعضها ببعض، كما أن هذا التحول أو الانتقال يفترض قانوناً جديداً مغايراً للقانون الموجود سلفاً؛ لأن التاريخ الأدبي تاريخ متغير ومتجدد، إنه لا يعرف الثبات أبداً فهو ديمومة مستمرة ومختلفة من عصر إلى آخر.هذا وقد أعطى تودوروف أهمية خاصة للنظرية الأدبية وهي الأقدر في تصوره على تجاوز التعددية والاضطراب والاختلاف وقد حددت الشعرية لنفسها استراتيجية واضحة المعالم تمثلت في استراتيجة المعرفة العلمية النظرية القائمة على الانسجام والشمولية، ويرجع محمد عمر الطالب سر اهتمام تودورف بالنظرة الأدبية إلى إقامة نقاش ضمني مع الأطروحات السابقة على اعتبار أن مرحلة ما قبل الشعرية كانت تغيّب الاهتمام بالصياغة النظرية معتقدة أن الممارسة النقدية وحدها كافية لإنتاج معرفة كاملة[2].

وإذا كانت "النظرية" هي القطب الأساسي الأول في تعريف تودوروف فإن القطب الثاني هو "داخلية" ويشير هو الآخر إلى مجموعة المحاولات التي استهدفت جعل موضوع الدراسة موضوعاً علمياً، ويتعلق الأمر بكل من علم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ "حيث خضعت هذه العلوم لضوابط خارجة عن نطاقها، ضوابط صيغت أساساً لدراسة وقائع من جنس آخر كالواقعية الاجتماعية أو التاريخية أو الظاهرة النفسية..."[3]. وتبعاً لذلك عملت الشعرية على تخطي العلوم الأخرى وذلك بتوليد عناصر مقاربتها الجمالية من داخل العمل الأدبي ذاته.

وتهدف الشعرية إلى جانب البحث عن مجمل اللآلئ الجمالية، والمتمثلة في الأدبية إلى: تأسيس نظرية ضمنية للأدب، تحليل أساليب النصوص وكذا استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي. ونشير هنا إلى أن مجال الشعرية لا

---

(١) تودوروف، الشعرية، ص٧٦.

(٢)+(٣) محمد عمر الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار السير للنشر والتوزيع، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص٢٢٩.

يقتصر على ما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه، فالشعرية – طبقا لتودوروف – تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الأعمال الموجودة[1]. وهي دعوة من تودوروف إلى تأسيس ما يسمى بالأدب المحتمل والمفترض فمثل هذه الرؤية تفتح آفاقاً جديدة للنظرة وتحثها على البحث المعمق في مستقبل المسيرة الأدبية لذا يدعو تودوروف إلى شحن الشعرية برؤية مستقبلية تتنبأ بالممكن والآتي.

هذا وقد تحدث تودوروف عن شعرية القراءة أو التلقي حيث أشار إلى عناية الشعرية بإنتاج النص وتلقيه، فالقراءة تعزو لنفسها "مهمة وصف نظام النص الخاص وهي تستخدم وسائل مطورة للشعرية تحدد معنى النص الخاص حيث لا تستطيع مقولات الشعرية أن تستنفذه"[2].

وإذا كانت الشعرية عند تودوروف هي مقاربة باطنية ومجردة للأدب فهي عند بول فاليري عملية تحرك داخلي في الخطاب الأدبي، تتحسس خيوطه التي تذهب طولاً وعرضاً فتكون شبكة كاملة من العلاقات ذات فعالية متميزة أطلق عليها فاليري اسم "الشعرية"[3]. والشعر عنده هو لعبة طقس ديني وليس له من هدف محدد، فهو القانون الخاص لذاته له غايته الخاصة[4]. حيث "كل فنتازية خالصة تجد طريقها من خلال التموقعات المختفية في مختلف الحساسيات فلم نبدع إلا ما يبدع أو ما يراد أن يبدع"[5].

وما نخلص إليه هو أن جوهر الشعرية عند تودوروف يقوم أساساً على خاصية البحث الأدبية، بحث في أدبية الخطاب الأدبي وفي منأى تام عن سائر الخطابات

---

(١) Todorove : dictionary Encyclopedique des sciences du longage, editions de seul, paris, ١٩٧٢, ٧٨- ٧٩.

(٢) Ibdem, p٧٩.

(٣) تودوروف: الشعرية، ص ٢٣.

(٤) ينظر: فيليب فولتينيك: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، لبنان، ط١، ١٩٦٧، ص ٢٩.

(٥) Gerard Genette :Figurest I, Collection Telquel, Edition du seuil, ١٩٦٦, p ٢٦٢.

الأخرى، فلسفية كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو نفسية، إنه البحث عن أدبية اللغة في صورتها الانزياحية، بل البحث عن شعرية لا تعترف بسلطة المحدود، شعرية الانفتاح على أفق المستقبل في تموجه نحو الآتي، إنها مقاربة لباطن النص لا ظاهره، باطن البحث عن المعاني الثانية المتولدة من تعليم اللغة فن قول جديد لم تقله من قبل، وهو قول الخطاب النوعي، وما يتطلبه من استراتيجية جديدة في التلقي، فإن تودوروف انتقل من التأسيس لشعرية النص إلى شعرية التلقي. وجاء بول فاليري ليؤكد على دور العلامة اللغوية في ترابطها مع باقي العلامات الأخرى في نسيج هو أشبه ما يكون بالسحر، فمن هذا الترابط الداخلي تنبجس الشعرية، التي هي عملية خلق لغة جديدة داخل لغة أخرى أو هي توليد لغة جديدة توصف بأنها شعرية.

٢- الشعرية عند رومان جاكبسون:

يمثل رومان جاكبسون فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية ونشير هنا إلى فضل الشكلانيين الروس في التنبيه إلى وظيفة الناقد التي لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها. وقد لعب رومان جاكبسون دوراً أساسياً في تطوير هذا المفهوم، حيث ربطه بمفهوم الشعرية بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية ووظائفها الست، كشف بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية.

وقد بين جاكبسون أن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص، هو ما يصنع الوظيفة الشعرية للغة[1]. مؤكداً بأن كل رسالة مهما كانت تتضمن وظيفة أدبية، إلا أن هذه الوظيفة تختلف من نص إلى آخر. وقبل الخوض في مختلف الأسس التي نادى بها جاكبسون في تأسيسه لعلم الشعرية نشير إلى أن هذا العلم قد انبثق من أرضية ألسنية وهذا ما نلمحه بصورة خاصة في تعريف جاكبسون للشعرية، فهي:"ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع

(١) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص ٣١.

للكلمة، بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1].

ويطرح جاكبسون تعريفاً آخر يمتاز بالإيجاز:"يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص"[2]. هكذا يحاول جاكبسون أن يكسب الشعرية نزعة علمية ما، من خلال ربطها باللسانيات حتى تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية، وعلى الرغم من أن تعريف جاكبسون للشعرية يوحي بأن نظريته تهتم بالخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الأدبية، إلا أن النظرية ذاتها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر. وسنرى لا حقاً اتصاف هذا الحكم بالتجزيئية شأنه في ذلك شأن نظرية الانزياح عند جان كوهين.

ونلحظ أثر هذا المد اللساني في معالجة جاكبسون لنصوص الشعراء المستقبليين, وذلك في دراسته لمقاطع من الشعر الروسي الجديد, حيث قارب فيها المظهر الصوتي خصوصاً واللساني عموماً, وينتهي جاكبسون إلى نتيجة مفادها أن الصوت هو الظاهرة المهيمنة في شعرية كل من مايا كوفسكي وبوشكين[3].

ومن اللافت للانتباه أن جاكبسون قد ظل مخلصاً للأثر الألسني حتى في تأسيسه للأسلوبية البنيوية، بل ظل مطالباً بأن تعرف الشعرية باتجاهاتها المتباينة من حقول المد الألسني وهذا ما أشار إليه عدنان حسين قاسم في معرض حديثه عن إصرار بعض الألسنيين، على الحضور القوي للدفق اللساني في عملية مقاربة شعرية

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٥.

(٣) للتوسع يراجع: محمد الماكري: الشكل والخطاب, مدخل لتحليل ظاهراتي, المركز الثقافي العربي, بيروت,ط١, ١٩٩١, ص١٠٠-١٠١.

النصوص ولغتها الشعرية مقاربة بناءة وناجحة[1]. وهي الدعوة نفسها التي أشار إليها صلاح فضل في كتابه "شفرات النص"[2]. وإذا كانت الشعرية تتحد وتتواشج باللسانيات تارة وبالأسلوبية تارة أخرى، فإنها تتضافر بالمنطق نفسه بموضوع السيميولوجيا، الموضوع الذي اعتبر العلامة في المنجز النصي إشارة سابحة في فضاء من اليم الدلالي، ويتضح ذلك جلياً في تساؤل جاكبسون عن تجلي الشعرية؟ فيقدم لتساؤله جواباً مفاده أن:"الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا انبثاقاً للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[3].

ومهما يكن من أمر هذه العلاقات التي تربط حقل الشعرية بحقول معرفية أخرى، فإن الشعرية عند رومان جاكبسون تتأسس على مجموعة من العناصر إذا ما تضافرت بعضها برقاب بعض فإنها تعطينا في النهاية محصلة مفهوم الشعرية، فقد تحدث جاكبسون عن مكونات هذا المفهوم وسنحاول في الفقرات التالية تتبع شتى هذه الماهيات الجزئية المتمثلة في حديثه عن مفهوم الشعرية وموضوعها، وتجلياتها، وكذا علاقتها باللغة العادية، لننتقل فيما بعد إلى حديثه عن عناصر التواصل، والوظيفة الشعرية، واللغة الشعرية والصورة والغموض والموسيقى والقافية.

إن مفهوم الشعر عند جاكبسون هو:"التشديد على المرسلة لحسابها الخاص" [4]. فالشعر ليس كلاماً عادياً، أي أنه لا يحيل إلى شيء خارجي بقدر ما يتمحور حول مادته مؤكداً بذلك كثافة اللغة الشعرية، وبالتالي فإننا نحصل على مرسلة شعرية عندما تكون كل العناصر المستعملة في البنية ضرورية لفهم المرسلة بمجملها. وما

(١) ينظر: عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠٠١، ص ٩٧.

(٢) الصادر عن دار عين للدراسات والبحوث الانسانية، ط٢، ١٩٩٥، ص ٧٦.

(٣) ينظر: بسام قطوس: استراتيجية القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ص ٢٠٢.

(٤) ينظر: فاطمة الطبال: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ١٩٩٩، ص ٧٥.

يعتقده جاكبسون هو أن:"محتوى مفهوم الشعر غير ثابت، ويتغير مع الزمن..."[1]، هذا هو مفهوم الشعر عند جاكبسون، فهو لا يعرف الشعر كما يعرفه الأدباء بوصفه صيغ كلامية مفعمة بشحنات الشعور وبوارق الفكر، بل يعرفه بأسلوب جديد[2]. ينظر إلى النص بوصفه مدونة كلامية منفتحة الدلالة، ترتبط بالأزمنة المتعاقبة فكأن الزمن هو الذي يقدم قراءته الصحيحة والموضوعية لعالم المدونة الشعرية، إنها لعبة كلامية والقراءة الشعرية الحقة هي لعبة ثانية تختفي وراء الدوال لتصنع من الدال الواحد، وفي الزمن الواحد مئات الدلالات، ما دام محتوى الشعر غير ثابت.

لقد تحدث جاكبسون عن موضوع الشعرية الذي هو: تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعل الشعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، والشعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، ولذلك فإن كثيراً من الخصائص الشعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات؛ أي إلى علم السيميولوجيا العام[3].

من هنا جاء مفهوم جاكبسون للشعرية على أساس التفريق بين فئتين لغويتين[4]، الأولى لغة الأشياء وهي اللغة النفعية التي نتعامل بها في الحياة، ونعبر من خلالها عن الأشياء، والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة. أي عندما تكون اللغة ذاتها موضوع البحث، وهذه هي الشعرية، ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها، وتستكشف تركيباتها الخفية.

---

(١) ينظر: بسام قطوس: استراتيجية القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ص ٢٠٢.

(٢) ينظر: فاطمة الطبال: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، رسالة ماجستير، ص ٧٦.

(٣) ينظر: عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص٣١.

(٤) المرجع نفسه: ص٣١-٣٢.

obeikandl.com

إن فكرة التشديد على الأدب بوصفه واقعة قابلة للبحث العلمي وبوصفه مجموعة من خصائص الفن القولي أمر استدعى نبذ الاتجاهات الفلسفية والنفسية والجمالية في دراسته فضلاً عن نبذ التناول الأيديولوجي، ولا يعني هذا إلغاء وشائج الأدب مع الحياة بل إلغاء صلاحية هذه الوشائج في استنباط خصائص الأدب. ولقد وجد علم الأدب وجهته الصحيحة في عبارة جاكبسون الشهيرة:"إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيا"[1]. بهذا يكون البحث منصباً على (أدبية) الأدب، بوصفه لغة من دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والجمالية والإيديولوجية المنبثقة عنه.

هذا وقد قدم جاكبسون موجزاً للعناصر المكونة للحدث اللساني، حيث عرضها على النحو التالي: إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون رسالة فعالة فإنها تقتضي سياقاً تحيل عليه وهو يدعى بالمرجع، وتقتضي الرسالة أخيراً اتصالاً أي (قناة). وكل عامل من العوامل الستة المكونة للحدث اللساني تلد وظيفة لسانية، حيث ميز جاكبسون بين ست وظائف للغة وهي:(الوظيفة، المرجعية، الانفعالية، الافهامية، التنبيهية، الانعكاسية الشعرية) [2]. فالوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف اللغوية الأخرى، حيث قال جاكبسون عنها:"بأنها إحدى الوظائف الموجودة في كل أنواع الكلام، فبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية تماماً فالوظيفة الشعرية تدخل ديناميكية لحياة اللغة"[3].

لقد تعمق جاكبسون في دراسة الوظيفة الشعرية، فقد رأى أن هذه الوظيفة تدخل في لغة الأطفال، فهو في مراحله اللغوية الأولى يحاول أن يتكلم بعبارات تملك

---

(١) ينضر إيخنباوم في تيزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط١، ١٩٨٢، ص٣٥.

(٢) ينظر: ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥، ص١٧٢.

(٣) ينظر: فاطمة الطبال: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص٧٩.

قافية وإيقاعاً. وهكذا بدأ عمل الوظيفة الشعرية ووظيفة ما وراء اللغة عند الطفل في مرحلة متقدمة من اكتساب اللغة.

والواقع أن جاكبسون قد اتكأ في تمييزه السداسي الذي اقترحه للوظائف اللغوية في الأساس على شارل باليه، على الرغم من أن باليه يقابل – في المقام الأول – بين الوظيفة التعبيرية والوظيفة المرجعية [1]. هذا التشابه في التمييز بين الوظائف الست هو الذي جعل الأسلوبية البنيوية لجاكبسون لا تختلف كثيراً عن الأسلوبية الوصفية أو التعبيرية لشارل باليه، والشيء الذي أدى إلى تعميق التشابه بينهما أكثر هو اتكاؤهما على الإرث السوسيري.

إن اهتمام جاكبسون بالوظيفة الشعرية جره – ومن دون هوادة – إلى ضرورة البحث عن المعيار اللساني الذي يمكنه من معرفة هذه الوظيفة، حيث عمل على تهيئة الأدوات اللازمة لكل فعل لفظي. وفي هذا السياق يذكرنا جاكبسون بنمطين أساسيين للترتيب، وهما الاختيار والتأليف "إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية"[2]

إذن فعلاقة المشابهة هي التي تتحكم في محور الاختيار، بينما تتحكم علاقة المجاورة في محور التأليف، وعلاقة المشابهة هي مجمل العلاقات النظامية التي تتخذ فيها الألفاظ في سلسلة غيابياً، بينما تكون علاقة المجاورة هي مجموعة الروابط المركبية التي هي تأليف سطري ذو بعد واحد، وتتشكل حضورياً، وطبقاً لهذا يصبح عمل الوظيفة الشعرية من إسقاط المشابهة على المجاورة، وعلى مستوى آخر وانطلاقاً من آلية التشكيل اللغوي كما هو في محوري التأليف والاختيار وتحكم علاقتي المشابهة والمجاورة فيهما على التوالي.

---

(١) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ٩٢.

(٢) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص ٣٣. ثم ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ٩٩.

وقبل العبور إلى مختلف الانتقادات التي وجهها النقاد لمفهوم جاكبسون لعناصر التواصل لاسيما الوظيفة الشعرية نود إبراز مقصود جاكبسون من صيغة الاختيار والتأليف، باختصار هما مبدآن أساسيان للخطاب، فالمتكلم يقوم باختيار أحد المرادفات المتاحة والمتنوعة، ثم يسند إليها أحد المرادفات الأخرى من مجموعة أخرى، والتأليف يعتمد على مقدرة المتكلم نفسه في إنتاج الجملة، ويحدد جاكبسون البنية الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور الترتيب [1]. هنا يتجاوز مبدأ التماثل مهمته المحصورة في محور الاختيار ليطلع بدور أساسي آخر في محور التأليف، إنه ارتقاء التماثل إلى رتبة المكون لمتواليات لغوية، وأكثر من هذا ارتقاؤه إلى رتبة المكون لمتواليات لغوية فنية، أي متواليات شعرية.

ولعل أهم شيء في انتقادات روبرت شولز لنموذج الوظائف الست لجاكبسون هو ما اصطلح عليه شولز بعدم الكفاءة المصطلحية، فجاكبسون في تصور شولز كان قد استخدم مصطلح (رسالة) بمعنيين مختلفين، مرة بمثابة (معنى) ومرة أخرى بمثابة (شكل لفظي)، والرسالة إشارة تدل على الصيغة اللفظية ومضمونها الدلالي، هذا وقد تجاهل جاكبسون الفرق بين الاتصال المكتوب والاتصال الشفوي، فمن الممكن في الاتصال الشفوي أن تبرز عناصر الاتصال التي يتضمنها نموذج جاكبسون [2]. غير أن الوظائف اللغوية عنده لا تحيط بمجمل استعمالات الرسالة اللغوية، وهنا يضاف إلى عدم الكفاية المصطلحية لنموذج جاكبسون طعن آخر مفاده أن نموذجه التواصلي غير شمولي وهو يسقط من حسابه أو يتجاهل بضع وظائف أخرى [3].

وتتضح فكرة اللاشمولية عند جاكبسون في دراساته التطبيقية، حيث عزا جاكبسون تنوع الأجناس الشعرية وخصوصيتها إلى مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة الشعرية المهيمنة، في شكل نظام هرمي متنوع، ونتيجة لهذا نجد

(١) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ٩٩.

(٢) روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ص٣٩.

(٣) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ٩٢.

مساهمة الوظيفة المرجعية في الشعر الملحمي، إلى جانب الوظيفة الشعرية لأنه يشد على ضمير الغائب، ومساهمة الوظيفة الانفعالية إلى جانب الوظيفة الشعرية[1]. لأنه يركز على ضمير المتكلم ومساهة الوظيفة الإفهامية إلى جانب الشعرية، في شعر ضمير المخاطب الذي يمتاز بسمة التماسية إذا كان ضمير المتكلم تابعاً لضمير المخاطب وسمة وعظية إذا كان ضمير المخاطب تابعاً لضمير المتكلم[2].

ويرى حسن ناظم أن:"هذه التعميمات التعسفية نسبياً (...) لا تؤدي كفايتها التطبيقية، ومن الضروري أن أنبه على أن هذه المساهمات الوظيفية جاءت متلائمة مع ما ناقشه جاكبسون من أجناس شعرية مختلفة (الملحمة، الشعر الغنائي، شعر ضمير المخاطب الوعظي والالتماسي)، فمساهمات الوظائف اللغوية وربطها بالوظيفة الشعرية عبر استجلاء الضمير في النوع الشعري، أمران يتعذر ممارستهما في الدراسة، إذا ما استثينا توضيحات جاكبسون نفسه في الأجناس التي ذكرت. ومكمن تعثر هذا المنظور هو الشعر المعاصر وبعض الكتابات الأدبية التي لا تعد – رسمياً – شعراً"[3].

وتبقى هيمنة الوظيفة الشعرية في الشعر الموزون الذي درسه جاكبسون مع ملاحظة اعتنائه بالوظائف الثانوية الأخرى، فهو لم يشغل بهيمنة الوظيفة الشعرية خارج الشعر الذي اتخذه مادة تطبيقية. إن المنطقة الشعرية التي رصدها جاكبسون تتجاهل كثيراً الأنواع الفنية المكتوبة الأخرى التي تتوفر على الوظيفة الشعرية، وربما تكون "قصيدة النثر" أشد شاخص يقف إزاء فرضية جاكبسون وكذلك الأمر مع بعض الكتابات الصوفية العربية. ولا يقتصر نقد تطبيقات جاكبسون على هذه الزاوية فحسب، فالوصفية الطاغية في شعريته أوقعت تطبيقاته "في شيء من الميكانيكية العقيمة في إغراقه بالوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية، مما جعل بعض

(١) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص٥١.

(٢) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص٣٢.

(٣) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص٩٣.

دراساته مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من هذه التراكيب التي يفترض جاكبسون أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفني"[1].

إن اعتناق جاكبسون للوصفية اللسانية في تضايفها مع مختلف الأبنية النحوية والبلاغية أمر أدى به إلى اختزال بنية الخطاب الأدبي وإلى تقدير مفرط للمقولات النحوية، حيث ثمة شيء مجهول لا يتشكل منه الشعر، وعملية إخضاع الشعرية إلى اللسانيات لا تؤدي إلى الكشف عن هذا المجهول، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن جاكبسون يميل لأن يجد التماثلات المنظمة نفسها في القصائد المختلفة التي حللها، ولهذا فإن فرضيته تتجاوز كون الوظيفة الشعرية تنتج التماثل كوسيلة شعرية ونستطيع أن نجد تماثلات لا تحصى في أية قصيدة. هذه مجمل المزالق التي وقع فيها جاكبسون في تأسيسه للشعرية وهو تأسيس قاده إلى اكتشافات جديدة في حقل الشعرية اللسانية والأسلوبية.

ولم يتحدث جاكبسون عن عناصر التواصل والوظيفة الشعرية فحسب، بل نراه تحدث عن قضايا أخرى من خصوصيات الشعرية، كقضية الغموض واللغة الشعرية والصورة والموسيقى والقافية. يقول جاكبسون عن خاصية الغموض:"إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه لازم للشعر"[2]. وينتج هذا الغموض من تلاحم النصوص الحديثة بالنصوص القديمة "فالنص الشعري هو عبارة عن مفردات قديمة تلتحم فيما بينها بعلاقات جديدة ومبتكرة، ومن هنا تأتي الغرابة في الشعر"[3].

أما فيما يتعلق بجوهر اللغة الشعرية، فقد تبنى جاكبسون مفهوم شلوفيسكي القائل:"إن جوهر اللغة الشعرية ليس في التنميق وإنما في تلك النوعية التي تنعش الفكر والتي يقوم الشعر بواسطتها بفصل صورة، أو موضوع متداول من سياقه

(١) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ١٩٨٥، ص٧٦.

(٢) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص٥٧.

(٣) ينظر فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص ٧٩.

المعتاد ليحوله إلى شيء جديد"[1]. ويرتكز الخلق الشعري بالصور عند جاكبسون على محورين اثنين هما: الاستعارة والمجاز المرسل، فالاستعارة: قد اكتسبت أهمية كبرى منذ القدم وسميت بملكة الصور البيانية وتعمل خاصة على المحور الاستبدالي، أما المجاز المرسل فيعمل على المحور النغمي وهو يعتمد على عملية ذهنية ينتقي العقل فيها وحدة معينة من الوحدات التي يتضمنها مفهوم الكلمة[2]. وقيام الشعر على أحد هذين القطبين وكيفية صياغة الصورة الشعرية هو ما يميز شاعراً على شاعر آخر، فالمعاني مطروحة لدى الجميع، إلا أن طريقة التعبير مختلفة من شاعر إلى آخر.

كما اعتنى جاكبسون بالصورة الشعرية وبعلاقتها بالسياق بهدف تفهم النص وتفهم بنيته الكلية وتبقى الغاية الأصلية من تحليل النص التوصل إلى معرفة عالم الشاعر ورؤيته وتفاعله مع العالم وموقفه منه[3]. إذا كانت الموسيقى في تصور جاكبسون غير قادرة على التعبير عن أي شيء كان سواء أكان ذلك شعراً أم تصرفاً أم حالة نفسية... فإن التعبير لم يكن أبداً صفة ملازمة للموسيقى[4]. إلا أن جاكبسون كان من المهتمين بالحركة النغمية (الإيقاع) في القصيدة، ولاسيما في دراساته الأسلوبية، وهذا ما صرح به عدنان حسين قاسم[5].

وهكذا فإن الموسيقى في تصور جاكبسون كالشعر ليس لها هدف خارج المرسلة وإنما هدف المرسلة فيها هو المرسلة بحد ذاتها، فالمرسلة الموسيقية تعبر عن نفسها وهي إذن لا تعبر عن شيء مضمر في داخلها ولا عن عواطف وانفعالات ومشاعر، كما يتوهم البعض، وقد عبر هاشليف عن هذه الفكرة بقوله:"إن الفكرة الموسيقية غاية في ذاتها وليست وسيلة للتعبير عن المشاعر والأفكار"[6]. أما

---

(١)+(٢)المرجع نفسه، ص ٨٠.

(٣) ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥، ص١٧٥.

(٤) ينظر: فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص ١٠٠.

(٥) ينظر: عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص ١٤٠.

(٦) ينظر فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص ١٠١.

القافية فهي تكرار لبعض الفونيمات، فتتبع بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تجمعها والفرق بين الصنف الشكلي والتطبيق النحوي يمكن أن يرتفع بواسطة القافية، فالبنية الشعرية، إذن تعتمد على مبدأ التوازي، وهذا ما يؤمن جمالية الشعر ويساعد الذاكرة على حفظه، ومن هنا يأتي الإيقاع، وهو عند جاكبسون ومدرسة براغ بشكل عام عنصر تقترن به عناصر صوتية وظيفية أهمها التكرار[1].

من خلال ما تقدم نلاحظ أن الشعرية عند جاكبسون قد تأسست في فضاء لساني وفي شعرية لسانية وأسلوبية وسيميولوجية بامتياز بل هي شعرية بنيوية أحياناً أخرى. ولا نتعجب من هذه الفصائل المنهجية التي ارتدتها شعرية جاكبسون لأن صاحبها، قد ولد شكلانياً، كان من أقطاب حركة براغ، ثم أصبح فيما بعد شكلانياً، فأسلوبياً في تأسيسه للأسلوبية البنيوية.

والشعرية عند جاكبسون هي خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، هي اتحاد بين عناصر التواصل والغموض واللغة والصورة والموسيقى وما إلى ذلك من العناصر الأخرى. وبرغم الانتقادات الموجهة لجاكبسون فيما يخص الوظيفة الشعرية وعناصر التواصل وثنائية التأليف و الاختيار، إلا أن جاكبسون يبقى واحداً من أهرامات النقاد المحترفين للتأسيس للشعرية الغربية الحديثة.

٣- الشعرية عند جان كوهين:

لقد تأثر جان كوهين في تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ "المحايثة" في صورته اللسانية فهو أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من خلالها المنتوج الشعري وما يكتنزه هذا المنتوج من جماليات أسلوبية، يقرأ بنظرة وصفية عمودية، تحاشي مسألة وضع النص الشعري في سياقات غير لغوية قاتلة، ولعل هذا ما أشار إليه حسن ناظم في معرض حديثه عن شعرية كوهين فهي ذات اتجاه لساني، ولحرص كوهين على أن يكسب شعريته علمية معينة، حتم عليه أن يستثمر المبادئ اللسانية، وقد

---

(١) المرجع نفسه، ص٧٧.

اقترح – كيما تكون الشعرية علماً – المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علماً أي مبدأ (المحايثة) أي تفسير اللغة باللغة نفسها[1]. هذا التضايف بين الشعرية واللسانيات في أطروحات كوهين لا يخلو من تضايف آخر بين الشعرية والأسلوبية ويبدو ذلك جلياً في تعريف كوهين للشعرية بوصفها:"علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية"[2].

لكن كوهين يركز كثيراً على خاصية الانزياح في الشعر لأن الشعر حسب تصوره هو:"علم الانزياحات اللغوية"[3] هذا التداخل بين حقل الشعرية والأسلوبية لايجب أن يوهم القارئ بفكرة التماثل بينهما "فثمة فرق بين الأسلوبية والشعرية يتبدى للوهلة الأولى عند مطالعة الحقلين النقديين، فالأسلوبية تعنى بدراسة خصائص أو قوانين نص أدبي ما(...)؛ أي ما هو متعين، وغير تجريدي، أما الشعرية فهي نظرية الأدب التي تعنى بدراسة القوانين العامة للصوغ الأدبي أو دراسة ما هو متعال(...) وغير متجسد في نص بعينه، ومستخلص من تراكم النصوص الأدبية عبر التاريخ..." [4].

وبرغم هذا الفرق تبقى الأسلوبية زاوية من زوايا النظر لعلم الشعرية، بل إن الشعرية هي مادة هذا النظر، وخلاصة عصارته الجمالية. إن طغيان النزعة العلمية على الفضاء النظري لعالم الشعرية في تصور جان كوهين جعل الشعرية لديه تشغل عالماً ضيقاً، هو عالم الشعر، بحديه الصوتي والدلالي، ففي ضوء هذه المعادلة الجبرية يأتي مفهوم كوهين لشعرية القصيدة النثرية والشعرية على حد سواء، فضيق مجال الشعرية ينبعث من قوله:"الشعرية هي العالم الذي يجعل من الشعر موضوعاً له"[5]. وإذا كانت اللغة قابلة للتحليل على مستويين اثنين، الصوتي

---

(١) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص١١٣.

(٢) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص١٥.

(٣) المرجع نفسه، ص١٦.

(٤) بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، جدة، السعودية، مج١٠، ج٤٠، جوان ٢٠٠١، ص٢٨٧.

(٥) جان كوهين: بنية اللغوية الشعرية، ص٩.

والدلالي[1] فإن الشعري يتعارض مع اللغة النثرية من خلال خصائص موجودة في هذين المستويين.

وإذا كان الجانب الصوتي واضحاً في الشعر، فإن الجانب الدلالي يحتوي أيضاً على خصائص يمتاز بها الشعر، حاولت البلاغة أن تحددها. وتبعاً لذلك فإن كوهين يميز بين ثلاثة أنماط من القصائد:

١- **القصيدة النثرية**:أو (القصيدة الدلالية) وتركز على الجانب الدلالي مع إهمال الجانب الصوتي.

٢- **القصيدة الصوتية**: (النثر المنظوم)، وهي تركز على الجانب الصوتي مع غياب الجانب الدلالي.

٣- **القصيدة الصوتية/الدلالية**: أو (الشعر التام)، وهي التي تتوفر على خصائصها الصوتية والدلالية في آن واحد.[2]

وانطلاقا من التعارض الذي يقيمه كوهين بين الشعر والنثر، يصل كوهين إلى تحديد مفهوم مركزي عنده، هو مفهوم (الانزياح)، حيث يمكن أن تعد القصيدة انزياحاً قياسياً إلى اللغة العادية[3]، ويتخذ الانزياح عند كوهين طابعاً تعميمياً، حيث يقوم بسحبه على كل مكونات القصيدة، لتتحول هذه الأخيرة إلى انحراف عن القاعدة. إن هذا الانحراف الذي يطرحه كوهين يتمظهر في بنية اللغة الشعرية للنص وهو الذي يسمها بطابع الشعرية، ومن ثمة تصبح اللغة الشعرية واقعة أسلوبية بالمعنى العام.

وما يصل إليه كوهين هو أن الشعرية في النهاية ليس سوى جنس لغوي، وأن الشعرية هي أسلوبية الجنس، التي تبحث عن الخصائص المكونة للغة الشعرية[4]. إن نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، وهو الخرق الذي

---

(١) المرجع نفسه، ص١١.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢.

(٣) جان كوهين: بنية اللغوية الشعرية، ص١٥.

(٤) المرجع نفسه، ص١٦. ثم ينظر عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص ٢٣٣.

يمنح النص الشعري شعريته الأسلوبية؛ لأن"الأسلوب حقيقة يعتبر غالباً – مجاوزة فردية – طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد..."[1]. فلغة الشعر تشذ في استعمالها مبدأ من المبادئ اللسانية، غير أنه في لغة الشعر – لا يكتفي بالانزياح، لابد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلا فإن اللغة المنزاحة، وليس بمقدورها أن تصنع قابلية على بنائها ثانية، تتخطى العتبة التي تفصل بين المعقول واللامعقول لتندرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح، على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى.

هذه اللغة المنزاحة ينعتها كوهين باللغة العليا، لغة تتسم بالغموض لأن معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية ليس أمراً ميسوراً لاسيما إذا ما ارتبط الأمر بفترات متباينة من تاريخ اللغة، وتبعاً لذلك يرى بسام قطوس:"أن المنهج المتبع في مسألة تمييز الشعرية من خلال الانزياح وحسب لا يمكن إلا أن يكون منهجاً مقارباً فيكون النثر هو اللغة الشائعة فمن الممكن إذن مواجهة الشعر بالنثر، فيكون الثاني معياراً لنقد الأول وإنزياحاً عنه. وربما الأمر أكثر صعوبة حين نجد بعض ملامح الشعرية تتحقق في النثر: رواية، قصة وإن تكن شعرية الرواية أو القصة تختلف عن شعرية الشعر"[2]. وإذا كانت الاستعارة مظهراً مهماً من مظاهر الانزياح يقع من الكلام على محور الاختيار فيه أي بمقابلتها بما ليست هي منه، فإن عدول الكلام الشعري عدولاً يقع على محور الاختيار أي بمقابلته بما ليس هو منه في مستويات الصوتية والدلالية.

وقد شكّك ريفاتير في جدوى المعيار، لارتباطه بالقارئ، فالقارئ يحدد العدول على وفق ما يعتقد أنه معيار[3]، وقد عوض ريفاتير مفهوم المعيار الذي نقده بنوعي

---

(١) جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص ٣٦.

(٢) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي،ص ٢٠٤.

(٣) ينظر: حماد صمود: الوجه والقفى، في التلازم بين التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٨، ص١٥٠. ثم ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص١١٧.

السياق اللذين اقترحهما[1] فيصبح المعيار مطرداً، بينما يدل العدول أحياناً، ولا يدل في أحيان أخرى، وكان من المقرر أن يدل العدول دائماً تبعاً لاطراد المعيار. ثم إن نظرية الانزياح، في تصور ريفاتير هي نظرية عاجزة عن تفسير بعض الأساليب العادية (السهل الممتنع مثلاً) التي لها من الخصائص البعيدة عن الانزياح ما يؤهلها من الاندراج ضمن الأساليب الأدبية.

ويرى حسن ناظم أن هذه الانتقادات الموجهة من ريفاتير لنظرية الانزياح لدى كوهين، مردها إلى الصراع القائم بين الأسلوبية والشعرية، فقد اعتقد ريفاتير بعدم جدوى كل مفاهيم الشعرية، وليس مفهوم الانزياح فحسب، ولأن مفاهيم الشعرية تتصف بالتجريد فلا تمكن من الكشف عن الخصائص الخصوصية للنص الأدبي، لأن كل نص أدبي يمتلك خصوصيته الجمالية الفردية[2]. هذا التبرير لانتقادات ريفاتير، لم يمنع حسن ناظم من إعطاء وجهة نظره في نظرية الانزياح، التي اعتنقها كوهين، فهذه النظرية هي التي أوقعت كوهين في التجزيئية وغيبت من مقارباته للأسلوب شعرية النظرة الشمولية لبنية النص الشعري[3].

وإذا ما ألقينا نظرة خاطفة على الأنماط التي حددها كوهين للشعرية فإننا نجده، قد حصرها في ثلاثة أنماط، مستنداً في ذلك إلى مستويين من مستويات التحليل اللغوي، وهما الصوتي والدلالي. وقبل جدولة هذين الصوتين، نشير إلى مستوى لغوي آخر هو المستوى التركيبي الذي ربطه كوهين بالانزياح، فالانزياح التركيبي يمثل عند كوهين نوعاً من أنواع الانزياح السياقي، الذي يحدث على مستوى الكلام، بمفهومه السوسيري، ويمثله التقديم والتأخير في الشعر بخرق هذا الترتيب[4]. وفيما يلي جدول خاص بأنماط الشعرية عند كوهين في ضوء المستويين: الصوتي والدلالي.

---

(١) المرجع نفسه، ص١٧١.

(٢) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص١١٨.

(٣) المرجع نفسه، ص١١١.

(٤) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص١١٨.

السمات الشعرية[1]

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	-	+
نثر منظوم	+	-
شعر كامل	+	+
نثر كامل	-	-

ويسمي كوهين القصيدة النثرية (قصيدة دلالية) لتركها الجانب الصوتي غير مستغل شعرياً، وللدلالة على أن العناصر الدلالية كافية وحدها لخلق جمالية ما، ويستدل – عبر هذه العناية بالمستوى الدلالي – على أن قصيدة النثر موجودة شعرياً، على الرغم من أنها تبدو "شعراً أبتر" لإهمالها الإمكانات الصوتية.

ويسمى الصنف الثاني "قصيدة صوتية" لتضمنها الوزن والقافية، في حين أنها – دلالياً – لا تعدو أن تكون نثراً، فالنثر المنظوم ليس له أي وجود شعري، وإنما موسيقى فحسب. أما الشعر فيتحقق عندما تتوحد الإمكانيات الصوتية والدلالية في خلق النص، ويسمى هذا (الشعر الصوتي الدلالي) أو (الشعر الكامل)، وهو النمط الذي تبنى عليه نظرية كوهين، ولكن لكي يبلغ الشعر تكامله المنشود لابد أن يستنفذ كل أدواته ومن هذه الأدوات أو بالأحرى أهمها المستويان الصوتي والدلالي. وهذا لا يعني أن كوهين يفرق بين الشعر والنثر من زاوية الوزن فالتفريق بين هذين الكونين يكون عن طريق تضافر المستويين معاً الصوتي والدلالي.

إن مسألة الفرق بين الشعر والنثر – في تصور كوهين – هي ليست مسألة وزن أو إيقاع لأن الإيقاع "يوجد في النثر، وبين النثر الإيقاعي والوزن الإيقاعي لا يوجد أي فرق على الإطلاق"[2]. وتبعاً لذلك يقترح كوهين أن يكون التمييز بين الشعر

(١) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص١٢.

(٢) جان كوهين: النظرية الشعرية، ص ٧٦.

والنثر لغوياً، يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات أنفسها من جهة أخرى[1]. إن الشعر انزياح أو انحراف عن معيار هو قانون اللغة، إلا أن هذا الانزياح ليس فوضوياً، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن المعقول، أما الانزياح المفرد الذي يستعصي على التأويل فتسقط عنه السمة المميزة للغة ألا وهي (التواصل)، وإذا كان الانزياح يخرق قانون اللغة في لحظة ما، فإنه لا يقف عند هذا الخرق وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية[2].

وليس المقصود بخرق اللغة محاكاة قواعد النحو والتركيب والقفز عليها، وإنما ما يستخدمه الشعر من آليات تخرج باللغة عن الخطاب العلمي، والخطاب النثري، وإذا كانت اللغة، على سبيل المثال تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة [النقط والفواصل]، فإن الشعر يعمل على خرق هذا الترابط عن طريق التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية والتضمينية. وإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير.

وإذا كانت اللغة العادية تسند إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أوبالقوة، فإن الشعر يخرق هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة من مثل: السماء ميتة، والجبال تبكي، والأرض تغني، وهكذا دواليك[3]. ولعل كوهين بهذه الآراء يكون قد أوضح ما للغة من دور، وما للشعر من دور آخر، حيث اعتبره قوة ثانية للغة، وطاقة سحر وافتتان[4]. وإذا كان كوهين يرى أن الشعرية هي:"ما يجعل من نص ما نصاً شعرياً"[5]، فإن الغموض يعد واحداً من الخصائص الجوهرية لشعرية النص؛ لأن:"كل شيء غامض من خلال كونه شعراً"[6]. وتبعاً لذلك فإن كوهين عمل على دحض أسطورة الغموض مادام الغموض في الشعر، لا يمكننا وعينا من

(١) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص ٤٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧.

(٤) ينظر:جان كوهين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ص ٢٥٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢٦٠.

(٦) المرجع نفسه، ص ٤١٤.

الوصول إليه، وأكثر من هذا فإن الغموض ظاهرة إيجابية لأنه كهف لميلاد المعرفة الشعرية الحقة، فالركام المعرفي والثقافي الذي غلفت به النصوص الشعرية هو الذي أدى إلى إضفاء صفة الغموض عليها.

وهكذا يتضح أن الشعرية التي نادى بها كوهين هي شعرية أسلوبية تقوم على منطق الانزياح، انزياح لغوي يمس ثلاثة مستويات كبرى، المستوى التركيبي والصوتي والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص، حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر بالاستناد إلى الوزن، بقدر ما كان الاستناد إلى تضافر هذين المستويين، وإن كان الغموض يمثل قيمة إيجابية في تصور كوهين فما ذلك سوى خاصية أخرى من خصائص الشعر عنده. ويبقى الانزياح عاملاً من عوامل توليد الغموض في الشعر، لأن التركيب الجديد للكلمات وفي ضوء علاقات جديدة هو الذي يحول العبارة الشعرية والنص الشعري إلى إشعاع دلالي مكثف.

obeikandl.com

الفصل الثاني

الشعرية في كتابات الشعراء النقاد الغربيين

١)- الشعرية عند شارل بودلير.

٢)- الشعرية عند رامبو.

٣)- الشعرية عند مالارميه.

٤)- الشعرية عند إليوت.

obeikandl.com

١- الشعرية عند شارل بودلير:

يأتي مفهوم شارل بودلير للشعرية في سياق حديثه عن الحداثة، وما تشغله من مبادئ، إذا ما تضافرت وتآلفت بعضها رقاب بعض فإنها في النهاية تعطينا الرحيق المصفى لمفهوم الشعرية الحداثية، وهي شعرية طالما عمل بودلير على التأسيس لها في فضاء الرمزية الفرنسية. وسنحاول في الفقرات التالية اجتثاث مفهوم لهذه الشعرية من خلال تشظي مبادئها بدءاً بتعريف الحداثة مروراً بعناصرها الأخرى كالثورة على الواقع والعادة أو الروتين والخلق أو الكشف والتنبؤ والغموض، ولعل أخصب مبدأ عند بودلير في تأسيسه للشعرية هو مبدأ الحداثة في علاقتها بالزمن، أو لحظة الأبدية.

إن تحول الحداثة في أطروحات بودلير وغيره، إلى إطار معرفي لفهم الشعرية حيث حاول مطاردة مستحيل الشعر من خلال مطاردته لمستحيل الحداثة حين أدرك أنها لحظة هاربة، يقول:"الشعر الحديث هو العابر والهارب"[(١)]. فكأن الحداثة هي لحظة هروب وانقلاب من الواقع المرئي والبحث عن واقع آخر جديد، وتبعاً لذلك فإن الشاعر الحداثي تجده يحول الواقع المرئي إلى واقع شعري تتحول فيه الكلمة أو اللفظة إلى آدم جديد يسمي الأشياء تسميات جديدة. الحداثة لا ترتبط بزمن معين، فهي تقفز على جبهات العصور، وزمنها ليس هو الماضي أو الحاضر ولا حتى المستقبل مادام المستقبل يتحول إلى حاضر كما يتحول هذا الحاضر إلى ماض.

وتبعاً لذلك فإن الحاضر الذي تريده الحداثة، هو لحظة انتقال إلى زمن ما بعد المستقبل، وهذا يعني أن الشعرية الحداثية عند بودلير تحمل تهديماً مستمراً أو دورياً للأشكال والصيغ. إن الحداثة الشعرية بهذا التصور تتجاوز نفسها باستمرار وتصححها، ولو بالتناقض معها، أي تمتلك في ذاتها سمة الحركة الدائمة المستمرة اللانهائية، الحركة العابرة أبداً، وهو تمركز يذكر بفكرة "المركزية المنطقية"

---

(١) ينظر: محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، القاهرة، مج ٤، ع٣، أبريل، ١٩٨٤، ص ١٢.

Logocentrism عند دريدا ونقده لها. بل يغري بالقول إن مفهوم هذه المركزية المنطقية قد ارتوت من مفهوم "اللحظة" الحداثية بوصفها نفياً للثبات وسعياً دائماً للتحول، لأن الحداثة الحقيقية هي:"حداثة التناسل المتسارع في المفهوم الغالب (...) فهي نفي للنماذج ولا تطمح إلى مثال"[1].

الشعرية الحداثية عند بودلير هي تخطٍ للنموذج، وهو واحد من الذين مقتوا عاداتهم وتقاليدهم فثاروا على تلك العادات والتقاليد في مقتهم للروتين في مطالبتهم المستمرة بالتجديد، يقول والقول لبودلير:"أتمنى أن أرى مراعي حمراء وأشجاراً زرقاء"[2]. فليس ثمة مراع حمراء في الوجود العيني أو في المتخيل الوجودي، وليس ثمة أشجار زرقاء في العالم الطبيعي، ولكن ثمة تلك الألوان في العالم البودليري، عالم التخيل والرؤيا، فهذه الصور هي من الذات البودليرية وليس من ذات الوجود.

ويرى بودلير أيضاً:"الحداثة تكلم العالم"[3]. وهنا يريد أن يقيم علاقة مصافحة وصداقة واتحاد بين قصيدة الحداثة والعالم بكل أوجاعه وأوضاره، أوجاعه السياسية وأوضاره الاقتصادية وأرجاسه الثقافية والحضارية هذه هي القصيدة العالمية التي ارادها شارل بودلير، قصيدة لا ترتبط بمجتمع معين أو شعب واحد أحادي أو قومية ما. إنها قصيدة عالمية تتخطى النبرة الاجتماعية والنغمة الوطنية والروح القومية. هنا تتحد القصيدة بالعالم فيتحول العالم إلى قصيدة، فكأننا نرى ذاتنا وذات الآخرين من خلال القصيدة، وصدق نزار لما قال:"تحت كل كلمة لغم ووراء كل فاصلة أو نقطة مجهول جديد"، فهذه الألغام والمجاهيل ليست نظريات أحصاها نزار أو عدها عداً بل هي عالميات. وقد قال بودلير بالكشف ومعناه أن القصيدة الكشفية هي القصيدة التي تكشف لك عالماً جديداً، عالما بكراً

(١) ينظر: عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٠، ص ٨٢.

(٢) ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٢، ص٣٣.

(٣) ينظر: عبد الله حمادي: قضية الحداثة، محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ١٩٩٦.

والكشف من مقولات الرمزيين الفرنسيين وإن طوفت جذوره في مقولات الشعراء الصوفيين القدامى.

لقد حلق بودلير في عوالم الأحلام ومزج بينها وبين الحياة الواقعية حيث يرى أن الفن الخالص هو:"خلق شعر مؤثر يحوي في الوقت نفسه الموضوع وصاحبه، كما يحوي العالم الخارجي للفنان والفنان نفسه"[1]. إن بودلير يرجع الشعر بما أنه يمثل فناً إلى خلق أو سحر، هذا السحر الذي أطلقه العرب القدماء على الشعر والذي وسم به الرسول -صلى الله عليه وسلم- البيان في قوله:"إن من البيان لسحراً" من تراكيب الشاعر غير العادية وبتحليقه في عالم الخيال والغوص في عمق الأشياء بسمو الشعر أو الفن إلى عالم السحر المؤثر في إحساساته العميقة، وبصيرته الفذة ورؤيته الثاقبة يضيء جوانب الأشياء المعتمة التي لا يدركها الناس فيجمع بذلك بين عالمه والعالم الخارجي، لأن مهمة الشاعر"أن يقرأ الغيب، وأن يفكك سحر ما لا يدركه البشر العاديون"[2].

إن الحداثة البودليرية تقوم على رؤية فلسفية تهدف إلى استقرار الواقع بالعين الثالثة، فمن انعكاس الواقع على مرآة النفس يكون التحليل الذي يعتمد على الخيال الواسع والحدس القوي النافذ إلى غياهب المكونات ليخرجها ويفككها ويجعل منها تحفة وأبهة سحرية وقصيدة كشفية تحمل الجديد دائماً. وإذا كان الرمزيون يرون في غموض الشعر قيمة جمالية وفنية لا يرونها في الوضوح، فإن بودلير هو الأخر اعتبر الغموض شرطاً من شروط الشعر ومرتكزاً من مرتكزاته يقول:"شيئان يتطلبهما الشعر: مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض ليشبه مجرى خفياً لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة. والشعر الزائف هو

(١) ينظر :هنري بير: الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط١، ١٩٨١، ص٢٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٢١.

الذي يتضمن إفراطاً في التعبير عن المعنى، بدلاً من عرضه بصورة مبرقعة، وبهذا يتحول الشعر إلى نثر"[1].

ولعل هذا الغموض هو الذي أدى بالرمزيين إلى التعالي عن شعر الإخبار والسرد، والكتابة بلغة واضحة مفهومة نزولاً إلى جهل القارئ. وتبعاً لذلك فإن الحداثة البودليرية لا تسعى إلى نقل خبر يقين أو حقيقة ثابتة، لأن هم البحث عن الحقائق لم يعد مقصداً من مقاصد الحداثة الشعرية. والحقيقة التي تبحث عنها قصيدة الحداثة هي حقيقة فنية وإن كانت هذه الحقيقة تؤخذ من الواقع، فالحداثة تسعى إلى تشويهها، عن طريق البحث في عوالم التجريد.

هكذا يتضح لنا أن الشعرية عند بودلير هي شعرية لا ترتبط بزمن معين، تقوم أساساً على مبدأ الثورة على العادات والتقاليد المنتشلة من الواقع المرئي. إنها شعرية التمرد والكشف، والخلق المستمر، والقيمة الجمالية للشعرية عند بودلير تمجد الغموض وتدافع عنه، فتضافر هذه المبادئ وانصهارها في بوتقة الحداثة هو ما يخلق الشعرية عند بودلير.

٢- الشعرية عند رامبو:

ونلتقي بالشاعر الحائر رامبو في بحثه عن كيمياء الكلمة وعن الأشكال الجديدة وفي فوضى المجهول، ليجعل من شعريته شعرية حداثية مطلقة على حد قوله في قصيدته "فصل في الجحيم" علينا أن نكون حداثيين مطلقاً. لا مجال بعد للأناشيد، فلنحافظ على الخطوة المكتسبة[2]. إن رامبو يخرج الشعر من نطاق الأناشيد ويرمي به في حضن الحداثة ويجعل من الشاعر ورشة متنقلة، إذ عليه أن ينفتح ويمتلك كل المعارف[3]، فيكون بذلك منفتحاً على كل العوالم، يقرأ كف الكون وما يدور فيه من أحداث تمثل:"ظاهرة المجهول تستيقظ في وقتها داخل الروح

(١) ينظر: عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص١٠٢.

(٢) ينظر: مالكم براد بري، جيمس ماكفارين: ما الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠) ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص ٢١.

(٣) هنري بير: الأدب الرمزي، ص ٢٨.

الكونية"[1] فيحمل بذلك الشعر مهمة الكشف والاستشراف عما هو غامض وخفي في هذا العالم.

وترتبط الحداثة بالرؤيا التي تتخطى قوانين الكون ونظام الأشياء للغوص في أعماق الذات الإنسانية، قصد معرفة ماهيتها وللكشف عن روحانيتها. والبحث عن:" ذلك المجهول لا يمكن أن نملأه بالإيمان أو الفلسفة أو الأسطورة"[2]. إنه أكبر من كل التصورات, وكل المفاهيم, يخرج عن نطاق الزمن, ليعيش زمناً أخر, ويخرج عن مدركات الأشياء والحواس, يدرك واقعاً أخر وعالماً أخر. فتصبح الحداثة عند رامبو شغفاً بالمجهول " يؤول إلى تحطيم الواقع"[3]. ليحيا حيات الكشف والمغامرة في سديم العالم الآخر.

والشعر لدى رامبو هو ذلك الذي يعمل على تفجير العالم بالمخيلة الطاغية المستبدة التي تنطلق من المجهول وتتحطم عليه"[4]. إن الشعر الرامبوي ينطلق من فكرة الحلم التي غدت إحدى الروافد الأساسية للرمزيين، وقد اهتم رامبو بوجوب بناء مادة الشعر بناء حياً كما تمثل في الحلم, الذي لا يعنى به سوى تهيؤات الوهم المنبثقة من اللاوعي، مما يساهم في خلق نوع من الأوهام الغريبة التي تكون منبع الشاعرية الحقة[5]. والحلم عند رامبو يضرب بجذوره في هواجس وذكريات الطفولة, للسمو إلى ما فوق الواقع، وهو عملية تأخذ طريقاً معقداً يصل إلى مرتبة الهلوسة والهذيان على نحو تتدمر فيه الدلالات[6]. إنها تنم عن دافع داخلي مروع أفرزته مخزونات اللاوعي المرعبة, وهذه الصورة أقرب ما تكون إلى الأحلام التي تعتري الخائف أثناء النوم.

وقد عد رامبو الهلوسة مادة الممارسة الشعرية يقول في " سمياء الكلمة": " لقد اعتدت على الهلوسة البسيطة, وقد كنت أرى بوضوح مجسداً مكان مصنع, مدرسة

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٨.

(٢) (٥) ينظر: محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ص ١٤.

(٤) ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ص١٠٨.

(٥)+(٦) ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨، ص ١١٧.

طبول يتولى شؤونها ملائكة, عربات على درب السماء, صالون في قاع بحيرة ..."[1]. ورامبو في بحثه القائم عن المجهول, وبإشراقاته الانفجارية يمثل تجربة من التجارب, التي تشير إلى ما يكتنف الحداثة من غموض وتوتر, حيث أبدع عن طريق التشكيل اللغوي الجديد تحويلات شعرية كثيرة "داخل اللغة متوسلاً سحر الكلمة وتفاعلاتها الكيميائية". "... إن الشغف بالمجهول يؤول إلى تحطيم الواقع. هذا الواقع المحطم سيكون منذ ذاك العلامة الغامضة على عدم كفاية الواقع, وسيكون أيضاً علامة على طابع المجهول المستعصي على الإدراك"[2].

يضاف إلى ذلك أن رامبو كان قد اعتمد على اللاوعي في تشكيل قصيدته, فكان الأب الحقيقي للمد السريالي من دون منازع, بل هناك من يرى أن الإنتاج الشعري لرامبو يمثل مقدمة من مقدمات السريالية بسبب ما في متن صوره من تفكك وانخطافات, سحيقة يعبر بها, بسبب ما فيه من انجذابات رؤيوية[3]. لقد جاء رامبو ليعيد النظر في الصلة القديمة بين الشاعر والساحر, حيث اكتشف أن هناك علاقة ضرورية قائمة بين الرؤيا والعرافة والسحر، بالإضافة إلى ذلك نلمس تأثر رامبو بالأدب الصوفي والشعوذات السحرية إذ جعلها إحدى الخصائص التي يقوم عليها شعره, وقد تجلى هذا التأثر من خلال إغراقه في عالم الخيال. "فالواقع عنده قد أصبح يحتمل التعديل والاتساع والتسوية والتمزيق والتوتر بين الأضداد..."[4].

إنه يحاول خلق نسق جديد يغاير النسق المألوف في واقعنا. هذاما جعل الخيال الشعري عند رامبو "يقوم على الحرية الإبداعية المطلقة، فيجمع أشتات الواقع المحطم, ويعيد بناءها بناء جديداً متجاوزاً العقبات بين المتناقضات والمتنافرات

---

(١)ينظر: ألبيرس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات حويدات، بيروت، باريس، ط٢، ١٩٨٠، ص ١٤٥.

(٢) محمد برادة: اعتبارات نظرية، مجلة فصول، ص ٨١، ثم ينظر: عدنان حين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص ٢٧٥.

(٣) ينظر: عبد الرحمن عبد الله قعود: الإبداع في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص ١١٣.

(٤) ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ص ١٣٥.

والنشاز مما يؤدي إلى الغموض المطلق أحياناً"[1]. لذلك تميزت صور رامبو خاصة, والسرياليين عامة بابتعادها عن الواقع المادي المحسوس, وهدمهم لأنساقه ونظمه الزمانية والمكانية واكتناز تلك الصور بالعوالم الغريبة. وكان من الطبيعي أن يكون مثل هذا الشعر على درجة عالية من الغموض فهو ينطلق بقارئه إلى عالم المخيلة التي تموج بالألغاز والأسرار. "لأن الرؤيا الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق وحتى عن قواعد الغريزة, ولذلك ينشأ العمل في ما خفي من حياة الروح"[2]. إنها نوع من اليوغا التي تهدف إلى استكشاف الحيات الباطنية والغوص في عوالمها.

هذا وقد أضاف رامبو إلى نظرية الخيال ما أسماه "بكيمياء الفعل" أي تحرير الخيال من العقل والمادة عن طريق استغلال القيم الانفعالية والصوتية الماثلة في الحروف وهو يتوسل بذلك المبدأ الذي سبق إليه بودلير وهو تراسل الحواس. يقول في إحدى رسائله موضحاً هذه الفكرة:"إن الشاعر يجعل نفسه قادراً على الإبصار من خلال الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس"[3]. وقد حاول رامبو تجسيد هذه الأفكار النظرية في كتابه "فصل الجحيم"، الذي هو مجموعة من الرؤى الغريبة التي يأباها منطق العقل، ولكننا نندهش بما فيها من جمال غريب، وفتنة غنائية تنبعث من نثر شعري بنغم ظليل في الصوت والإيقاع[4]. وحين تتزود هذه الأصوات بهذه الطاقة الإيحائية، يمكننا أن نبدأ التوفيق بينها في كلمات تستقطب كل هذه الألوان من الانفعالات، فتصبح الكلمة رسالة من الانفعالات بالغة التعقيد.

وفي هذا السياق الإيحائي أصبحت الموسيقى عند رامبو "صورة نفسية" قبل أن تكون نظاماً من الإيقاع والنغم، الأمر الذي أدى إلى تحطيم النمط العروضي

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٠-١٤١.

(٢) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٤، ص ١٩٩.

(٣)+(٤) ينظر محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٧٩.

التقليدي واستبداله بالبيت الحر، الذي لا يخضع لأي قاعدة سوى الانفعال الداخلي، وقد عد رامبو أبا الشعر الحر ومبدعه الأول من خلال إشراقاته وهي قصائد تشذ عن أي نمط شعري متعارف عليه رغم وضوح مسحتها الشعرية[1]. ولما سئل رامبو عن رأيه في الشعر الحر أجاب بأن الشعر الذي يعبر موسيقياً وصوتياً وعاطفياً عن حالة نفسية هو شعر حر[2]. بذلك أصبح الشعر في نمطه الجديد ترجماناً للحياة الباطنية التي لا ترضى بأي قيد أو قانون مما أعطى للشاعر الحرية المطلقة في التعبير عن مشاعره.

من خلال مجمل الآراء التي طرحها رامبو في حديثه عن الشعر يبدو لنا أن تأسيسه للشعرية كان من منطلق حداثي أصبحت فيه الشعرية تقوم على مجموعة من الرؤى الهادفة لاكتناه المجهول والكشف عن الأسرار الخفية بل السفر إلى ما بعد الواقع مادام رامبو اصبح يشعر بعدم كفاية الواقع، وهو الأمر الذي جعل الشعرية عنده ترتدي حلة الغموض، لأنها مرة أخرى شعرية الحلم أو الرؤيا، وقد تحول الخيال إلى وسيلة من وسائل هذا الحلم، حلم متدفق ومنقول بإيقاعات موسيقية صاخبة هي في النهاية انفعالات وأوجاع الإنسان المعاصر.

٣- الشعرية عند مالارميه:

نصطلح مبدئياً على الشعرية التي نادى بها مالارميه بشعرية الابتكار والأثر، أو الإيحاء وهذا ما نلمحه في سياق حديث جان كوهين عن شعرية ما لارميه:"إنني أبتكر لغة من شأنها أن تفجر شعرية الجدّة، أستطيع أن أعرفها بهاتين الكلمتين، أن ترسم أثر الأشياء الذي تحدثه لا الأشياء ذاتها"[3]. إذ يقع الاهتمام – في البحث عن الشعرية – عن الأحاسيس والانفعالات التي تعمل على توقد نار الشعر؛ لأن الشعر في

(١) ينظر محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ١٢٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣٠.

(٣) ينظر: جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ص ٣٨٧.

تصور مالارميه "لا ينبغي إذن أن يتشكل من كلمات ولكن من أحاسيس، وكل الكلمات تمحى أمام الأحاسيس"[1].

والشاعر لما يكتب الشعر، فهو يكتب أحاسيسه وشعوره وبأشكال لغوية، فكأنه يعيد بناء أهرامات الشعور والأحاسيس في تأججها عن طريق اللغة في شكيلتها، وصياغة هذا الشعور هي صياغة للواقع الجديد الذي يحلم به مالارميه، وعلى هذا الأساس فإن الصياغة الجديدة للواقع الجديد تكون حتماً مغايرة للصياغة القديمة نظراً للاختلاف الذي مس جسد وروح الواقع المرئي على حد سواء، فيأتي الواقع اللامرئي بوصفه واقع الحلم، مناقضاً تماماً للواقع القديم.

إن الشعرية عند مالارميه هي أبعد من أن تقلص النص إلى بنائه اللفظي، فهي ترتكز على المحتوى الذي هو المشاعر؛ لأن الشعر يقوم على الإبداع وينبغي أن يؤخذ من داخل النفس الإنسانية في ومضة صافية خالصة. وتبعاً لذلك نجد مالارميه يصف الشعر بأنه:"الخلق البشري الوحيد الممكن، (...) وإذا كانت الأحجار الكريمة التي تتجلى بها، لا تمثل روحاً حلوة، فليس من المشروع أن تتحلى بها"[2] وتبعاً لذلك فإن الشعرية شديدة الجدة تتشكل داخل هذا التحول اللغوي، من خلاله تقدم الأشياء في شكل مجرد، وهنا يكمن معنى الرمز عند مالارميه.

وإذا كان عالم بود لير هو الجمال المثالي, وعالم رامبو هو عالم المجهول, فإن عالم ستيفان مالارميه هو " السماء الزرقاء"[3] حيث تسكن الكلمة الخالدة و الشعرية الصافية التي ظل يبحث عنها في أشعاره، فالشعر عند مالارميه آني متجذر في روح الشاعر الصادقة, يتفجر في نهر الكلمة الخالدة, إنه " الكتابة دونما متمتمات و همسات، إنه الكتابة بالكلمة الخالدة المفهومة ضمناً"[4] هذه الكلمة التي لا يمكن أن توجد في عالم الأشياء و المحسوسات, والبحث عنها يستدعي

---

(١)+(٢) ينظر: جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ص ٣٨٧.

(٣) ينظر: إحسان عباس: فن الشعر، ص٦٠.

(٤).ينظر: مالكم برادبري، جيمس ماكفارلن، ما الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص٢١٣.

الغوص في مدائن السحر و العبارة مدائن للمجهول, إنها رحلة بحث و استكشاف في عالم الكتاب... البحر, عن اللغة... الرامزة, لغة تسع الروح في انطلاقاتها و الفكر في تطلعه اللامتناهي, يتجاوز خطا الماضي ليشهد تمرد الحاضر, وحيرة المستقبل, فجاءت قصائد مالارميه " عمليات إنكار لوجود الأشياء"[1] وإبطال لعالم الحدس, و المدرك, و الثابت, لتلك الرابطة القائمة بين الأشياء و دلالتها, فتخرج اللغة من دائرة الإصطلاح و التواضع لتدخل دائرة الانفتاح و التفرد التي تحيلنا بدورها إلى فضاء أشمل، يكتنفه الغموض والإبهام، والظلمة، عالم يقوم على كسر القاعدة النحوية "فجملته لا تتضمن فكرة رمزية واحدة، بل تقوم على تحدي قواعد النحو"[2].

وهكذا تجسدت الحداثة الشعرية عالماً مثالياً بود ليرياً، حول قبح الواقع وبشاعته جمالا يريق قلب الفنان ويفتنه، وعالماً غامضاً، شغوفاً باعتناق المجهول عند رامبو. كما تجسدت عالماً مالارمياً خرق قواعد اللغة وتجاوز الكلمة الواضحة، المتداولة. بيد ان هذه العوالم المفتوحة لم تخلق إلا لتعكس أوجاع الواقع وسياسته التدميرية فجنون العالم الآخر، ما هو إلا تمرد على الحياة المادية، وما اختراق اللغة لقواعد النحو، إلا اختراق لتلك القوانين المستبدة التي تحكم طبقات المجتمع، وما الحداثة إلا نفي للواقع وتجسيد له.

ومثلما نادى بودلير ورامبو بالغموض، نادى أيضاً مالارميه بالقضية نفسها، وأقواله في ذلك واضحة تدل على شرعية هذه الظاهرة وبعدها الإيجابي، حيث يقول:"ينبغي للشعر أن يكون ألغازاً دائمة"[3]، ويقول أيضاً:"لو قلت: إنه يوجد بين الطرائق القديمة، السحر، الذي يحيط بالشعر، قرابة خفية، فهناك إثارة داخل ظلال جلية لموضوع من خلال كلمات موحية، وليست أبداً مباشرة، تختزل إلى صمت معادل، وتحمل محاولة تقترب من الإبداع..." [4].

---

(١)ينظر: مالكم برادبري، جيمس ماكفارلن، ما الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص٢١٤.

(٢)المرجع نفسه، ص٢١٢.

(٣)+(٤) ينظرجان كوهين: النظرية الشعرية، بناء اللغة، اللغة العليا، ص٤١٥.

الغموض ليس هو وليد الصدفة في التفكير، إنه منهج متعمد، لأنه هو الذي يشكل الشعرية. ولقد قال فاليري عن قصائد مالارميه "إن الغموض كاد يكون بالنسبة لها شيئاً أساسياً"[1]. والقصيدة الغامضة يمكن ان تعرف من خلال التناقض، فيقال:إنها تعبير واضح عن فكر غامض، وهي تريد ذلك لأنها تجد في غموض التصور حقيقتها التأثرية الخالصة. ويذهب مالارميه إلى أبعد من ذلك في التأكيد على الغموض في الشعر، لأن الشعر ليس مروحة للكسالى النائمين: فعلى القارئ أن يجهد نفسه ويحملها عناء البحث، حتى يصل إلى تفكيك الرموز والغموض في القصيدة؛ لأن الشعر دائما حسب مالارميه:"يحمل لغزاً وهذا هو هدف الأدب"[2]. ولذا كانت أشعار مالارميه وقصائده تكسر باب الطمأنينة على القارئ، وتدفعه إلى عالم الدهشة والغرابة. يضاف إلى هذا الغموض والإبهام تأكيد مالارميه على الموسيقى التي تحول القصيدة إلى كهف من الطلاسم، وهي موسيقى تجعل القصيدة أشبه ما تكون باللغز، تبتعد عن القارئ العادي فـ:"الشعر الجيد، للقارئ الجيد"[3].

إن التأكيد على الموسيقى والافتتان بها لدى مالارميه هو الذي جعله يرى أن الصمت مثل أعلى، فهو أبلغ في تعبيره الموسيقي من أية أغنية، حين كان يحلم بموسيقى النجوم، والقصيدة عنده فقرات من موسيقى النجوم[4] فما "موسيقى النجوم"؟، إن هذا الصمت عند الرمزيين يمثل رموزاً غامضة خرجت من محاولة النفس انعتاقها من واقعها المحسوس من خلال استبطان الذات والواقع الخارجي، بهدف الوصول إلى المجهول، الذي هو في إعتقاد الرمزيين يمثل الحقيقة، وهي محاولة يشوبها الانخطاف، والذهول الرؤيوي.

إن شعراء الحداثة وفي مقدمتهم الرمزيون قد نبذوا قضية الوصف والحدث أو المناسبة والذاتية والانحياز إلى الذات في مطالبتهم بما يسمى بالقصيدة الكلية

---

(١) ينظرجان كوهين: النظرية الشعرية، بناء اللغة، اللغة العليا، ص٤١٥.

(٢) ينظر: هنري بير: الأدب الرمزي، ص٣٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٣٦.

(٤).ينظر: عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص١٠٤.

يأتي مالارميه في طليعة هؤلاء الرمزيين، في مناداته للقصيدة الانسانية. فالشعرعند مالارميه "ليس مجرد تصوير لحظة احمرار وجنات الحبيبين، أو رؤية جمال زهرة، أو روعة جمال غروب بل الشعر هو الذي يمتد سلطانه، فيشمل الحياة بأسرها، بل وما بعد الحياة، هو ذلك النهر الهائل الذي يروي الحياة كلها، لا يحتقر الضئيل الغض وإن كان يتجاهل التافه" [1]، والرأي نفسه نجده عند إليوت[*] فكلاهما يرى أن الشعر ليس وصفاً للمواعيد الغرامية أو رسم شعور أثارته زهرة بجمالها أو غروب بروعته، إنما الشعر انحلال للذاتية وتذويبها في الجماعة، هو الحياد عن الذاتية التي تبتعد عن الانسانية، وتنحاز عن الحياة، فالشاعر الذي لا يستطيع إسطاع تجاربه في كامل أرجاء الكون ليس بشاعر والشاعر الذي لا ينحل في سيمياء الإنسانية جمعاء، ليس بشاعر إنما الشاعر الخلاق هو الذي يربط الماضي السحيق بالمستقبل البعيد[2] كما يرى ريلكا.

يتضح لنا مما سبق أن الشعرية عند مالارميه هي شعرية الأحاسيس الباطنية والانفعالات المتأججة، لا شعرية القوالب اللغوية الجاهزة فهي خرق لمثل هذه القوالب وابتكار وتشكيل جديد في فضاء يسوده غموض العبارة، وسحرها الفياض، السحر الذي يمنح للقصيدة شرعية الدخول إلى عالم المجهول، فيجعلها قصيدة تنبئ بما سيكون عليه الواقع وذلك من خلال خبرة المبدع وثقافته عن الواقع المرئي، فيأتي الشعر في ضوء نبوءة الشعراء، ملغماً بهواجس المستقبل، وليس الشعر، مرتبطاً بأحداث أو مناسبات بالية عتيقة، لإنه ضد الحدث، والوصف على حد سواء وفي هذا المنحى تبتعد القصيدة وتبطل من أن تكون خبراً يقينياً، فتتحول إلى خبر أو حقيقة فنية تروي قصة الأجيال في تلاحم وترابط يجعل الماضي والحاضر والمستقبل زمناً واحداً مذوباً في لحظة هي لحظة الأبدية، الصاخبة بإيقاعات سنفونية هي في

---

(١) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦، ص١٨٥-١٨٦.

(*) ينظر محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤، ص ٣٠.

(٢) ينظر: محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص ١٩٥.

النهاية جرح الإنسان المعاصر في واقعه المتأزم الواقع الذي يتطلب شعرية تجمع كل هذه المواصفات.

٤- الشعرية عند إليوت:

القارئ لمختلف الأفكار التي طرحها إليوت عن شعرية النص يخرج بانطباع مفاده أن إليوت لم يستقر على تعريف محدد ومضبوط للشعر؛ لأن الشعر أنماط عديدة، وهذه الأنماط تخدم أهدافاً كثيرة ومتباينة، ويستعرض إليوت في مقدمة كتابه النقدي الأول "الغابة المقدسة" "The cacredwood" مجموعة من التعريفات أطلقت على الشعر في حقبات تاريخية مختلفة، ومن قبل مدارس شعرية متنوعة، حيث رفض تلك التعاريف جملة وتفصيلاً، ناعتاً إياها بالقصور، والقصيدة عنده:"تملك بمعنى ما، تملك حياتها الخاصة، فإن أجزاءها تشكل شيئاً ما مختلفاً عن مجموعة معلومات مرتبة بأناقة تتعلق بحياة الكاتب، وإن الشعور أو العاطفة أو الرؤيا الناتجة عن القصيدة هي شيء مختلف عن الشعور أو العاطفة أو الرؤيا في ذهن الشاعر"[١].

لقد تمسك إليوت بهذا المنظور التاريخي النسبي في مناقشة طبيعة ووظيفة الشعر طوال فترة عمله كمنظر وناقد، قال في كتابه وظيفة النقد:"إن كل عصر يتطلب أشياء مختلفة من الشعر ولا يمكن أن يحيط نقد شخص واحد أو عصر واحد بالطبيعة الكاملة للشعر أو أن يستنفذ جميع استخداماته"[٢]. وتمسك إليوت في الوقت نفسه باستقلالية الشعر، وبفكرة مفادها أنه لا يمكن أن يكون بديلاً لأي شيء آخر كالفلسفة أو الدين، في كتابه "مقالات مختارة" أكد أن الشعر ليس بديلاً عن الفلسفة، أو اللاهوت أو الدين...إنه يؤدي وظيفته الخاصة[٣]. فالشعر عنده

---

(١) ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة أسبر، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ٨١.

(٢) المرجع نفسه. ص٨٢.

(٣) إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص٣٣.

يجب أن لايهدف بشكل مقصود إلى الإرشاد، والإقناع والوعظ، فهذه مهام لعلوم أخرى غير علم الشعر، لأن الشعر مرة أخرى وبتعبير الحداثيين لا يعلم، ولا يمدح، ولا يهجو، مهمته الأساسية وغايته القصوى هي غاية فنية ليس إلا.

وحينما يتحدث إليوت عن وظيفة الشعر تصبح لهجته أحياناً نبوية، أو صوفية، يوضح أن هدف الشاعر هو: "أن يقدم رؤيا، ولا يمكن أن تكون الرؤيا في الحياة مكتملة، إن لم تتضمن تشكيلاً تعبيرياً عن الحياة يصنعه الذهن الإنساني"[1]. وبالتالي يجسد الشعر فلسفة للحياة، لا كنظرية بل كرؤيا.

إن الشعر في كل ذلك يخلق عالمه الخاص، ولا يمكن أن يتهم الإنسان بأنه يتعامل بشكل سطحي مع عالم خلقه بنفسه، وما يستنتجه عاطف فضول من خلال حديثه عن مفهوم الشعر ووظيفته عند إليوت هو تجنبه الالتزام بتعريف محدد للشعر، وينبع ذلك في تقديره من نزعته الشكلية حيال أي نوع من التفكير النظري. وإليوت قد ناصر مفهوم استقلالية الشعر والقصيدة بالنسبة له هي شيء ما مختلف عن مصادرها وأصولها وتأثيراتها مختلفة عن التجربة الشعرية في كتابتها. إن كل مصادر وتأثيرات الشعر عاطفيان في حين أن الفكرة في صيغة رؤيا أو وجهة نظر هو نتاج كل شيء عظيم، وبعض الشعر يحمل عناصر نبوية، يخبر عن أشياء مجهولة، ويعبر عما لا يعبر عنه[2].

وتتضح لعبة العاطفة والفكر بشكل جلي، في مقالة إليوت الموسومة بـ" الشعر والدعاية" حيث يقول: " لا يستطيع فقط أن يخلق تنوعاً من الكليات مؤلفاً من عناصر فكرية وعاطفية، مسوغاً العاطفة بالفكر والفكر بالعاطفة، إنه يبرهن على التعاقب أو يفشل في برهنة أن عوالم معينة من الفكرة والشعور ممكنة، إنه يقدم إذنا فكريا للشعور وإذنا جمالياً للفكر"[3]. ولفهم وجهة نظر إليوت نقول: إنه

(١) ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص ٨٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٤.

(٣) إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ص٣٦.

لا يوجد فرق أساسي بين الفكر والعاطفة، إيماناً منه أن الشعور كامل في الإدراك ولا بد من التوحيد بين الفكر والعاطفة.

وتبدو ملامح الحداثة واضحة في الكتابات النظرية والإبداعية لإليوت وذلك من خلال تمرده على العالم الحديث، وكذا التوفيق بين الشعر والأسطورة، فهي الوحيدة القادرة على حمل تناقضات هذا العالم. ويتضح ذلك في تعريفه للمنهج الأسطوري الذي هو "أسلوب لإضفاء شكل وأهمية على بانوراما العبث والفوضوية" تمثل التاريخ المعاصر(...) إنه كما أؤمن به حقيقة يعد نحو تهيئة العالم الحديث للفن[1].

وأدى هذا العبث والفوضى إلى تحطيم العوالم الواقعية والحضارية التي قام عليها فن القرن التاسع عشر واستبدالها بـ"العوالم الغنائية الموغلة في الخيال والتحكم التي تمتلك القدرة على الإبداع و التحطيم في آن واحد"[2]. عوالم تسترجع للإنسان روحانيته المسلوبة، وتفسح المجال أمام خياله المبدع وتفتح الباب على مصراعيه للخلق والتجديد والتحطيم، وهذا ما احتوت عليه الحداثة الفعالة إذ عمدت إلى بناء إبداعاتها على أنقاض الأطر التقليدية بشرط أن يكون وقود نار التحطيم مستمداً من الماضي ماراً بالحاضر، متجهاً لهيبه نحو المستقبل منسحبة على كل النواحي الحياتية ليست متخذة لنفسها أسلوبا مميزا "وإذا أتت بذلك تكون قد انتهت كحداثة"[3].

بل إن الحداثة تسعى جاهدة لكسر القوانين والأطر متكئة على الرؤية الفنية المطلقة التي لايحدها زمن، تتجه نحو المستقبل كما يمكن لها أن ترجع عقارب الساعة إلى الوراء، إذ يجب ألا نعطي للزمن صفة المستقيم، أي توسيع دائرة الخيال وفي هذا يقول لورانس: "إذا أردنا أن نفهم طريقة تفكير الوثني ينبغي لنا أن ننسى

---

(١) ينظر بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي ط١، ١٩٩٥ ص ١٩-٢٠.

(٢) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: ما الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)، ص ٢٧.

(٣) ينظر بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ص ٢٩.

الطريقة التي نفكر فيها تماماً، وأن نجعل عقلنا يتحرك في دوائر أو يقفز من صورة إلى أخرى، عندما نسلم أن الزمن يسير في خط مستقيم أزلي نكون قد قسونا على إدراكنا وأصبناه بالشلل"[1].

ومجرد إعطاء الزمن صفة المستقيم، يكون الحكم بأفضلية المتقدم دائماً وتجميد الرقبة دون الإلتفات إلى الوراء، أي نسيان التراث وكل ما انقضى، لأن الزمن قد تعداه في حين الحداثة تسترد حركة الرقبة وللخيال تحرره ليقفز هنا وهناك كيفما شاء. وإذا كان شعر الحداثة بتعبير الحداثيين لا يعدو أن يكون نوعاً من المعرفة التي تمتلك قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم، إنه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل، وهو لذلك حساسية ميتافيزيقية، تحس الأشياء إحساساً كشفياً، الشعر الجديد من هذه الوجهة هو ميتافيزيقيا الكيان الإنساني[2]. كما يرى أدونيس.

بيد أن إليوت لم يقل أبداً إن الشعر نوع من المتافيزيقيا ولا يميل أبداً إلى الوظيفة المعرفية للشعر بمعزل عن الوظيفة العاطفية. هذا الخلاف بين إليوت وأدونيس في تحديد وظيفة الشعر لا يلغي أبداً فكرة الاتفاق بينهما مع البنيويين والشكلانيين في الحديث عن جوهر اللغة الشعرية، فهي تشير "أكثر إلى ذاتها". إلا أن مفهوم إليوت وأدونيس لوحدة الشكل والمحتوى لا يتضمنان فصل الإشارة والشيء، اللغة والعالم، بل إعادة دمجهما، ومثل إليوت لا يفصل أدونيس المعنى والمرجع والدلالة عن الموت والنسق أو الشكل في اللغة الشعرية، يشير شعرهما إلى نفسه وإلى واقع خارجي، إنه متواشج جداً مع سياقه"[3].

يرى إليوت أن موسيقى الشعر ليست نغمية فحسب، فليس النغم إلا عنصراً واحداً في موسيقى الكلمات[4]. والقصيدة لا تصنع جمالها من كلمات جميلة، يقول

---

(١) ينظر مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: ما الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)، ص٥٣.

(٢) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨، ص ١٥

(٣) ينظر عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص١١٧-١١٨.

(٤)ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص١١٣-١١٤.

إليوت في هذا الصدد: "أشك من حيث الصوت وحده فيما إذا كانت أية كلمة أكثر أو أقل جمالاً من غيرها- داخل لغتها الخاصة، إن الكلمات البشعة هي الكلمات التي لا تتلاءم مع الكلمات المجاورة لها"[1].

إن موسيقى الكلمة تنشأ من علاقتها مع الكلمات التي تسبقها وتتبعها وبشكل غير محدد من علاقتها مع بقية الكلمات الأخرى في السياق الذي تجري فيه، وهي في معناها تتصل بمعاني الكلمات الأخرى اتصالاً نظمياً.

يضاف إلى ذلك مقدرتها على خلق تداعيات كثيرة أو قليلة، وذلك من خلال شحناتها الدلالية، حتى وإن كانت نسبة الكلمات الموظفة في القصيدة الشعرية لا تبوح بدلالات غنية، فالسياق النظمي هو الذي يمنح الكلمات الفقيرة دلالياً غنى دلالياً مكثفاً. يؤكد إليوت أن "موسيقى الشعر ليست شيئاً قائماً بمعزل عن المعنى، وإلا كان بالإمكان كتابة شعر يمتلك جمالاً موسيقياً كبيراً دون معنى ولكن لم أعثر أبداً على شعر كهذا، ويقول إليوت: "إن موسيقى القصيدة قائمة على تناغم الأصوات وتناغم المعاني الثانوية للكلمات التي تؤلفها، إن هذين التناغمين لا يمكن فصلهما الواحد عن الآخر، ويرى إليوت أن صوت قصيدة ما ومعناها هما تجريد نابع من القصيدة، بل أن حتى الصور تساهم في خلق سنفونية الموسيقى بإيقاعاتها الصاخبة؛ لأن موسيقى الشعر تلف تحت أجنحتها جوانب القصيدة[2].

وفي سياق حديث إليوت عن الإيقاع في شعر "ماريان مور" يؤكد أنه يعتمد جزئياً على التغيرات، التحولات من صورة إلى أخرى، بحيث أن الصورة الثانية تتخذ مكانها بعد أن تتلاشى الأولى تماماً، ويعتمد أيضاً على المهارة في تبديل المفردات من صورة إلى أخرى. إن الإيقاع وتخير الألفاظ لا ينفصلان في الشعر وهما ينتجان تأثيرهما معاً ويتضمن كلاهما الآخر، حيث يحدده إليوت فيقول: "إن الانطباع

(١) المرجع نفسه، ١١٤.

(٢) للتوسع يراجع: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص١١٣ وما بعدها.

الفوري الجيد بخصوص الإيقاع والمفردات هو الذي يجعلنا نميل إلى قبول قصيدة ما ويشجعنا إلى الانتباه إليه أكثر وعلى إكتشاف أسباب أخرى والتعلق بها"[١].

والإيقاع عند إليوت هو: "خطة تنظيم الفكر والشعور والمفردات، أي الطريقة التي تجتمع فيها هذه العناصر معاً"[٢] وهو، أعني الإيقاع "مسألة شخصية وليس شكلاً شعرياً"[٣]. الوزن عند أليوت ليس معياراً للشعرية، والشكل الشعري ليس مجرد وزن، إنه بالأحرى نوع من البناء، وجاء ذلك في سياق حديث أليوت في مقارنته بين الشعر والموسيقى، إنه أيضاً إيقاع داخلي لا ينبثق من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل من تناغم داخلي حركي[٤]. ويتفق أدونيس مع أليوت في إسقاطه للوزن كمعيار للشعرية، وهذا ما عناه بقوله "وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي وهو سر الموسيقى في الشعر."[٥]

ومثلما أسقط أليوت الوزن من دائرة الشعرية في حالة تحوله إلى قوالب جاهزة، فإنه وبالمنطق نفسه، دعا إلى التحرر من سلطة القافية، حيث يمكن الاستغناء عنها، لكن يجب أن تعوض من خلال اختيار الكلمات وبنية الجملة[٦]. ودعوة أليوت إلى التحرر من هذا الضابط الإيقاعي هي دعوة إلى وضع حد لمجموعة من القيود التي قيدت شعراء التقليد، حيث كبحت جماح قولهم الشعري، وخنقت مسارهم الإبداعي، وهي دعوة دعا إليها معظم شعراء الحداثة في عالمنا العربي، ولا سيما نازك الملائكة، ونزار قباني، وأدونيس، كما سنرى في محطات أخرى من هذا البحث.

وخلاصة القول هو أن الشعرية التي دعا إليها أليوت هي شعرية الانفتاح واللامحدود، لأن الجمال في الشعر يكمن في هذا الانفتاح على عالم جديد بكر، عالم يقوم على التمرد والعبث، وقد مس هذا التمرد جسد اللغة الشعرية، وذلك عن

---

(١)+(٣)+(٤)للتوسع يراجع: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص١١٥.

(٤) للتوسع يراجع: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص١١٨ وما بعدها.

(٥) أدونيس: زمن الشعر، ص ١٤.

(٦) ينظر عاطف فضول، النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص١١٦.

طريق تركيب الكلمات، تركيباً تآلفياً جديداً يشبه النظم الذي قال به عبد القاهر الجرجاني، والشكل الشعري يكتسي شعريته لا من خلال معناه أو صوته، وإنما من تلك العلاقات بين الكلمات من جهة وبين معاني هذه الكلمات من جهة أخرى. والوزن لا يمثل بحد ذاته الشعرية إلا إذا تلاحم بمعنى الوجود وإيقاع العصر، عصر منفتح لا يقبل القيود، عصر يمجد الحرية، حرية أطلقت العنان لفارس الكلمات أن يتحرر من سلطة القافية حتى يضمن البقاء لسيله الشعري الجارف، ولنفسه الملحمي المتوقد، ففي هذا الفضاء تأسست الشعرية في تموجاتها النظرية وفي الكشف النقدي للشاعر الناقد الإنجليزي توماس أليوت.

obeikandl.com