المحاضرة الثالثة

الشعرية في التراث النقدي العربي

صحيح أن مصطلح الشعرية لم يكن متداولا في تراثنا النقدي والبلاغي ، ولكن مفهومه حاضر على نحو أو آخر في مباحث هذا التراث التي اتسعت لمسائل الشعر الكثيرة جليلها ودقيقها ، وطالت أبعاده الفنية والنفسية والبيئية ، وكشفت في مواضع كثيرة عن جهد نوعي يصب لا محالة في إماطة اللثام عن جملة من أسرار الجمالية الشعرية ، وحسبنا في هذه المحاضرة أن نقف عند أربعة من نقادنا وبلاغيينا القدامى كان لكل منهم بصمة جليلة في هذا الباب .

ـ الجاحظ :

إلى الجاحظ تنسب أولى محاولات التحديد الموضوعي للشعرية ، لقد كان بحق رائدا في هذا الباب ، وسباقا إلى تحري حقيقة الشعر ، حقيقة يؤكد الجاحظ أنها تستند بالأساس إلى فاعلية الصياغة وجمالية البناء ، ولا تعد انعكاسا للمجرد والمطروح من الأفكار والمعاني ، بدليل قوله في هذا السياق : « والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير » .

في هذا القول تجتمع مقومات الشعر كما تمثلها الجاحظ : وزن وماء وسبك وتصوير ، وهي جميعا تصب في صالح التأكيد على أولوية الصياغة الأسلوبية ، والتعويل على فاعليتها في تحويل الكلام إلى شعر ، وبالنظر في المقومات السابقة للشعر يمكن الالتفات إلى أنها تحيط بخمسة أبعاد لخصوصية الصياغة الشعرية :

ـــ البعد الإيقاعي (إقامة الوزن)

ـــ البعد التركيبي (جودة السبك / ضرب من النسيج)

ـــ البعد البلاغي أو المجازي (جنس من التصوير)

ـــ البعد المعجمي (تخير اللفظ)

ـــ البعد الجمالي أو التأثيري (كثرة الماء)

هذه الخصوصيات هي سر شعرية الكلام لدى الجاحظ ، ومصدر طاقته التأثيرية ، فإن خلا القول منها ، فلم يحفل بسبك لافت ، ولا تصوير معجب ، لم يشفع له تقيده المحض

بالعروض ، وكان أبعد ما يكون عن جوهر الشعر ، من أجل هذا لم تتسع ذائقة الجاحظ لقول أحدهم :

لا تحسبن الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ، ولكـــن ذا أفظع من ذاك لذل السؤال

وقد نفى الجاحظ أن يكون هذا القول أو ما شاكله شعرا ، فقال معلقا « وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا » وما ذاك إلا لخلو البيتين من الجماليتين التركيبية والتصويرية ، وسقوطهما في النثرية والمنطقية .

قد يفهم مما سبق أن الجاحظ متجه بقوة إلى تثمين الشكل الشعري ، وأنه في خضم هذا الاستقطاب لا يحفل بأقدار المعاني ، ونسارع لذلك إلى تخطئة هذا الفهم ، والصحيح أن الجاحظ لم يجنح للشكل من أجل الشكل ، وإنما اعتقد راسخا أن الأثر الجمالي هو مكمن شعرية القول ، ولا يحصل أثر كهذا بعيدا عن العناية الخاصة بالقول ذاته صياغة ونسجا ، ولا يعني هذا إقصاء المعنى ، فإن البيان الذي هو مدار البلاغة لدى الجاحظ محوج إلى شرف المعنى وإلى انكشاف قناعه مثلما هو محوج إلى الصياغة البارعة .

ـ ابن قتيبة :

كشف ابن قتيبة في كتابه " الشعر والشعراء " عن طرح نقدي منهجي لافت ومبكر ، فقد وقف حيال ثنائية القديم والمحدث ، والصراع الذي طالما أثارته ، فألجأته موضوعيته إلى إنصاف جمالية القول بغض النظر عن زمانيته ، زمانية طالما تعصبت لها الذائقة المحافظة بتشدد بلغ حد الشطط ، فكانت معايير الجمال هي تلك التي أسست لها القصيدة الجاهلية بوصفها النموذج الشعري الأمثل ، وكان الحاصل المؤسف هو استبعاد الشعر المحدث وإن أفرز من نماذج الجمال ما يصعب القفز عليه أو إنكاره ، والصحيح لدى ابن قتيبة أن يعطى الشعر حقه من الاستحسان سواء أكان قديما أم حديثا « فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، أو أثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله أو حداثة سنه ، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه » .

ثم إن ابن قتيبة لم يجنح لأحد طرفي ثنائية اللفظ والمعنى ، وإنما قال بتكاملهما وتلازمهما ، وقد ميز في هذا السياق بين أربعة مستويات لشعرية الكلام أو أربعة أضرب :

ـ **الضرب الأول** : ما حسن لفظه وجاد معناه ، كقول الفرزدق مادحا :

يُغْضي حياءً ، ويُغْضَى مِن مهابته فما يُكلَّـــم إلا حين يبتســم

هذا البيت في نظر ابن قتيبة " لم يقل في الهيبة شيء أحسن منه " ، الأمر الذي يؤكد بلوغ شعريته أرفع مستوى بما اجتمع فيه من حسن اللفظ وجودة المعنى .

ومن هذا الضرب أيضا قول أبي ذؤيب الهذلي :

والنفس راغبـــــة إذا رغّبتـــــها وإذا تُردّ إلى قليـــــل تقنـــع

وينقل ابن قتيبة عن الأصمعي قوله مشيدا بشعرية هذا البيت « هذا أبدع بيت قالته العرب » ولابد أن حظوته بمثل هذا الإعجاب مردودة إلى جمعه بين شرف المعنى وجمال التركيب والصياغة .

ـ **الضرب الثاني** : ما حسن لفظه و حلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ، ومنه قول كثير عزة :

ولما قضينا من منًى كل حاجـــــة ومَسّحَ بالأركان من هو ماسحُ

وشُدّتْ على حُدْب المهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطـــــراف الأحاديث بيننا وسالتْ بأعناق المطِيّ الأباطِحُ

ويعلق ابن قتيبة على الأبيات فيذكر أن هذه الألفاظ تبدو أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ولكنك إن نظرت إلى ما تحتها من المعنى لم تجد شيئا ذا غنى .

ـ **الضرب الثالث** : ما جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، ومنه قول لبيد بن ربيعة :

ما عاتب المرءَ الكـــــــريمَ كنفسه والمرء يصلحه الجليسُ الصالح

يقول ابن قتيبة معلقا « وهذا وإن كان جيد المعنى والسبك ، فإنه قليل الماء والرونق » ، وهذا يعني أن البيت كان موفقا في تواصليته ، بيد أنه لم يوفق كما ينبغي في جماليته .

ـ **الضرب الرابع** : ما تأخر معناه وتأخر لفظه ، ومنه قول الفراهيدي :

إن الخليط تصدعْ فَطِرْ بدائك أوقَعْ

لولا جوارٍ حسان حورُ المدامع أربعْ

أم البنين وأسمـــــاء والربــاب وبَــوزع

لقلت للراحل ارحل إذا بدا لك أو دع

ويعلل ابن قتيبة تأخر شعرية هذا القول بما هو عليه من تكلف بيّن وصنعة رديئة ، ولو لم يكن فيه إلا أم البنين وبوزع لكفاه .

ـ المرزوقي :

إليه تنسب نظرية "عمود الشعر" ، نظرية تعد بمثابة الدستور المنظم ، إذ إن صاحبها أراد لها أن تخلص إلى الإحاطة بالقوانين أو المعايير الفنية التي تؤسس للشعرية العربية وتتحكم في آليات اشتغالها الإبداعي ، وذلك انطلاقا مما رسخته النماذج البدئية المثلى (الجاهلية بخاصة) التي كان لها فضل الريادة في اختطاط طرائق العرب في أشعارهم ، وعليها المعول في تشكيل الذائقة كما في تقويمها ، لهذا تبدو نظرية عمود الشعر أشبه بخلاصة نهائية للنظرية النقدية التي هيمنت بوجهتها المحافظة على النقد حتى القرن الرابع الهجري ، بل إن أصداءها بقيت تتردد بعدئذ في القرون اللاحقة .

ويعتقد المرزوقي أن تبيّن عمود الشعر المعروف عند العرب ضروري ، وذلك « ليتميز تليد الصنعة من الطريف ، وقديم نظام القريض عن الحديث ، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه ، ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه ، ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الأتي السمح على الأبي الصعب » ، أي إن الغاية التي ترمي إليها نظرية المرزوقي هي تقنين عملية الإبداع الشعري وفقا لما اختطته العرب الأوائل من الطرائق ، وما درجت عليه من تقاليد هذا الفن ، ومعلوم أن هذا المحك هو الذي حمل الآمدي على أن ينتقد طريقة أبي تمام فيما هو مستحسن لمذهب البحتري أيما استحسان .

يذكر في هذا المقام أن الآمدي كان سباقا إلى استخدام مصطلح عمود الشعر ، وإن لم يخض في التأسيس لمفهومه ، ثم إن القاضي الجرجاني تلقف هذا المصطلح ، وسبق المرزوقي إلى بيان مفهومه ، وتحديد معالمه ، وقد كان لهذا الجهد أثره الواضح في عمل المرزوقي بعد ذلك ، هذا العمل الذي اجتمع فيه من الإحاطة التأسيسية ما لم يجتمع في سابقه ، يبدو ذلك واضحا في المقدمة الهامة التي دبج بها المرزوقي شرحه لحماسة أبي تمام .

وباستقراء السمات الفنية المميزة للشعر العربي في نماذجه العليا ، ثم بالإفادة من عناصر العمود التي اقترحها القاضي الجرجاني من قبل في الوساطة ، خلص المرزوقي إلى إرساء سبعة مبادئ هي في نظره قوام عمود الشعر :

1 ـ شرف المعنى وصحته

2 ـ جزالة اللفظ واستقامته

3 ـ الإصابة في الوصف

4 ـ المقاربة في التشبيه

5 ـ التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن

6 ـ مناسبة المستعار منه للمستعار له

7 ـ مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية

هذه المبادئ هي محك جودة الشعر ومقياس المفاضلة بين الشعراء ، والشاعر الحق هو من عمد إلى التزامها والقيام بحقها قدر مستطاعه ، يقول المرزوقي : « فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب ، فمن لزمها بحقها ، و بنى شعره عليها ، فهو عندهم المفلق المعظم ، والمحسن المقدم ، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان » .

ينظر الآتي من المراجع :

ـ مسلم حسب حسين ، الشعرية العربية ، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها ، منشورات ضفاف ، بيروت ، ط1 ، 2013

ـ وليد قصاب ، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم ، دار الفكر ، دمشق ، 2010

ـ جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن السادس الهجري ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1984

ـ ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق : مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 2005

ـ الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ، تح : عبد السلام هارون ، مطبعة الحلبي ، 1965

ـ المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، ج1 ، تعليق : غريد الشيخ ، دار الكتب العلمية ، 2003

المحاضرة الرابعة

الشعرية في التراث النقدي العربي (تابع)

ـ عبد القاهر الجرجاني :

هو واضع نظرية النظم ، نظرية تكشف عن ألمعية نقدية وحس جمالي متقدم ، إذ إن صاحبها استطاع أن يتعمق في فهم مكامن شعرية الكلام ، وأن يصدر عن تصور نوعي فيه من لطف النظر وثاقب الفهم ما يثبته كل باحث منصف ، هذا التصور يدحض كل زعم يعزو مزية الشعر للفظ من حيث هو لفظ محض ، ويؤكد أن محل هذه المزية تحديدا هو النظم ، وهذا يعني أن استراتيجية بناء الكلام والتأليف بين مكوناته هي سر شعريته ، وأن لا شعرية خارج مدار النظم .

بيّن إذن أن النظم يعوّل على العلاقات بين عناصر القول ، لا على العناصر أنفسها ، والمعنيّ هنا هو العلاقات البنائية بين الألفاظ ، تلك التي تسلكها في خيط واحد ، وتحدد وظيفة كل مفردة داخلها في ضوء ما يربطها بما قبلها وما بعدها ، هذه القناعة هي التي جعلت عبد القاهر مشغولا بفحص البنية التركيبية للقول ، وما يُتَوخّى فيها من معاني النحو ، إذ لا نظم بمنأى عن هذا الفهم ، يقول عبد القاهر : « واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ، ويبنى بعضها على بعض ، وتجعل هذه بسبب من تلك .. » ، ويقول أيضا : « واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها ... » .

هذا ولا يعني النظم مجرد توالي الألفاظ في النطق ، أو محض ضم المفردة إلى سواها دون اعتبار للمنظوم وحاله دلاليا ، يقول عبد القاهر : « ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل ، وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، أو أنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير ... » .

ثم إن جعل النظم محل المزية ، أو مكمن الشعرية ، يلغي بالضرورة إمكانية المفاضلة بين المفردات مجردة ، إذ إن الحاصل بالفعل هو اشتغال كل مفردة بخدمة الدلالة الكلية والأثر الجمالي الكلي ، ولا شك في أن الاستقلال الذاتي لأي منها سيعطل قيمتها ، ذلك « أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، أن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها .. » .

ويقول كذلك : « وهل يقع في وهم ، وإن جهد ، أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ... وهل تجد أحدا يقول " هذه اللفظة فصيحة " إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جارتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها » .

ويشهد لتعذر التفاضل بين الألفاظ من حيث هي كذلك « أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر » ، ولعل الشاعر أن يستعمل الكلمة الواحدة في موضعين فتكون في أحدهما أملح منها في الآخر ، كلفظة "الجسر" في قول أبي تمام :

لا يطمع المرء أن يجْتابَ لجَّته بالقول ما لم يكن جسرا له العملُ

وقوله :

بَصُرتَ بالراحة الكبرى فلم ترها تُنالُ إلا على جسر من التعبِ

فإنك ترى لها في الثاني من الحس ما لا تراه في الأول ، والفارق إنما يحدثه النظم ، ويكفي للإيضاح هنا أن نعود إلى أبيات كثير عزة السابقة ، وأن نقارن بين قراءتين لها : قراءة ابن قتيبة وقراءة عبد القاهر :

أما ابن قتيبة فقد بدت له حلوة اللفظ ، فقيرة الدلالة ، وعدها لذلك ضمن المستوى الثاني من مستويات الشعرية ، وأما عبد القاهر فقد آنس في استعارتها من الخصوصية والحسن واللطف وعلو الطبقة ما لا يوجد إلا في كلام الفحول وأفراد الرجال ، وما ذاك إلا لجهة نظم مخصوصة فيها ، لا للاستعارة فيها على الجملة ، يقول عبد القاهر : « وليست الغرابة في قوله " وسالت بأعناق المطي الأباطح " على هذه الجملة ، وذلك أنه لم يغرّب لأن جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح ، فإن هذا شبه معروف ظاهر ، ولكن الدقة

واللطف في خصوصية أفادها بأن جعل (سال) فعلا للأباطح ، ثم عدّاه بالباء ، ثم بأن أدخل الأعناق في البيت فقال (بأعناق المطي) ولم يقل بالمطي ، ولو قال (سالت المطي في الأباطح) لم يكن شيئا » .

ـ حازم القرطاجني :

استطاع حازم في منهاجه أن يكشف عن جهد منهجي ظهرت ملامحه بخاصة في حديثه الذي تفرد به عن " بنية القصيدة " ، ويمكن القول إن هذا المفهوم قد تبلور على يده ، وحظي بتأسيس منهجي غير مسبوق ، توسع ليشمل المطلع وما يتعلق به من مقاطع فالفصول ثم الاختتام .

وكان للقرطاجني وقفة مفصلة عند كل جزء من أجزاء الهيكل الباني للقصيدة ، ويكفي هنا أن نشير إلى أن " المطلع" أو ما يسمى بـ "الاستهلال" حظي بعناية لافتة في عمل حازم ، ذلك بأن « النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به ، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا ، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا » ، ويكشف هذا التعليل عن وعي حازم بالأثر النفسي للمطلع الذي هو ممتزج بالضرورة بالأثر الجمالي لا يفارقه .

ومن شأن التصريع أن يقوي هذا الأثر في المطلع لميل النفس إلى تناسب الأصوات وتناغمها ، وفي ذلك يقول حازم : « فإن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك » .

ويعتقد حازم أن القصيدة مجموعة من الفصول يجب ترتيبها ، ووصلها ببعض ، وتحسين هيآتها ، ويجعل الفصول للقصيدة بمثابة الألفاظ للعبارة ، على أن مفهوم حازم لوحدة القصيدة ظل مشدودا إلى مبدئية المحاكاة ، إذ إنه أرادها وحدة من أجزاء منفصلة شبيهة بوحدة الحياة العربية المتقطعة بين حل وترحال ، تلك الحياة التي أنتجت القصيدة النموذج ، قصيدة الأغراض المتعددة والتجربة الرحبة المتمددة .

ثم إن حازم اشتغل على مفهوم التخييل كثيرا وجعله مدارا لنظريته في الشعر ، مؤكدا في خضم ذلك أن إثارة التعجيب مطلوبة في الشعر ، وأنها إنما تقوى بتحري الصور المبتكرة أو الغريبة التي تهتدي إلى المستندر والمستطرف ، أو تجمع بين المفترقات على نحو غير مألوف .

إن الشعر كما يعتقد حازم لا يناط بصدق أو كذب قدر ما هو منوط بالقدرة على التخييل ، والمعاني التخييلية لديه هي سر الشعر ومحل الفضل فيه ، ولئن كانت المقاربة سببا لوضوح القول فإن التخييل فيه كلما اقترن بالغرابة والتعجيب كان أبدع و أروع .

ينظر الآتي من المراجع :

ـ مسلم حسب حسين ، الشعرية العربية ، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها

ـ جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية

ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تج : سعد كريم الفقي ، دار اليقين ، ط1 ، 2001

ـ حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تج : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1986

المحاضرة الخامسة

الشعرية في النقد الغربي

استطاعت النهضة اللسانية الحديثة أن تدفع باتجاه التمكين للمشروعين النقديين الشكلاني والبنيوي ، وتصاعد والحال كذلك مستوى الاحتكاك بين النقد واللسانيات ، وما ولادة الشعرية مصطلحا ومفهوما خلال هذه الفترة وضمن هذا المناخ إلا ثمرة من ثمرات هذا التلاقي ، على أن هذا المولود الجديد كان مثارا لاختلاف وجهات النظر بين النقاد المشتغلين عليه ، ومدعاة لظهور أكثر من اتجاه في استيعابه ، والمحاضرة هذه معنية بتجلية هذه الفهوم بتنويعاته لدى ثلاثة من رادة هذا الحقل : جاكوبسون و تودوروف و كوهن .

ـ جاكوبسون :

لا تذكر الشعرية إلا ذكر جاكوبسون ، إذ إن هذا المصطلح مرتبط عضويا بالجهود اللسانية لهذا الناقد الشكلاني ، وبخاصة تلك التي أسست لنظرية التبليغ (التواصل) تأسيسا وظيفيا لافتا أفضى إلى تحديد ستة أطراف أساسية في كل عملية تواصلية ، وإلى إناطة كل طرف بتأدية وظيفة لغوية تميزه :

المرسل ـــــــــــــــــ الوظيفة الانفعالية

المرسل إليه ـــــــــــــــــ الوظيفة الإفهامية

الرسالة ـــــــــــــــــ الوظيفة الشعرية

السياق ـــــــــــــــــ الوظيفة المرجعية

الصلة (القناة) ـــــــــ الوظيفة الانتباهية

الشفرة ـــــــــــــــــ الوظيفة المعجمية

ويؤكد جاكوبسون أن هذه الوظائف الست لا تسود بدرجة واحدة في كل خطاب ، والصحيح أن درجة سيادتها تتفاوت وتختلف من نمط كلامي إلى آخر ، ففي الخطاب اللغوي العادي تكون السيادة " للوظيفة الإفهامية " ، بيد أن هذه الأخيرة تتراجع حتما في الخطاب الأدبي لتفسح المجال لهيمنة " الوظيفة الشعرية " ، ذلك بأن الرسالة في هذا الخطاب تتركز على ذاتها ، أو أن بروز الشكل فيها يصبح غاية مطلوبة لذاتها لا مجرد وسيلة أو واسطة .

إن تصور جاكوبسون للشعرية لا يبرح الخلفية اللسانية ، بل يمازجها ، حتى إنه ليعرف الشعرية بأنها أساسا «الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما ، وفي الشعر خصوصا» ، وهذا يعني من جهة أن الرسالة أو البعد الجمالي هو الأهم للباحث في الشعرية ، ويعني من جهة أخرى أن الشعرية ليست حكرا على الشعر ، بل تتعداه إلى دراسة الفن الأدبي عامته بوصفه فعلا تقنيا بالأساس ، أو استراتيجية بنائية تشكيلية .

يقول جاكوبسون مجليا هذا الفهم : « الشعرية هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة ، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية ، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية » .

ـ تودوروف :

الشعرية كما تمثلها تودوروف لصيقة أساسا بالخطاب الأدبي ، فلا موضوع لها إلا ما تكونه خصائص هذا الخطاب ، ويفرق تودوروف في هذا السياق بين الخطاب الأدبي والأثر الأدبي مستبعدا أن يكون هذا الأخير مجالا للشعرية ، و في ذلك يقول : « ليس الأثر الأدبي بذاته هو موضوع الشعرية ، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتفرد الذي هو الخطاب الأدبي » .

هذا المنحى في فهم الشعرية يصدر عن نزوع بنيوي صريح عرف به الناقد حتى إنه ليقرر أن « كل شعرية مهما تكن تنويعتها هي بنيوية مادام موضوعها بنية مجردة هي الأدب ، وليس مجموعة الوقائع التجريبية (الآثار الأدبية) » ، على أنه في موضع آخر يصل بين الشعرية والسيميائية ، فيذكر أنها « تسهم في إبراز المشروع السيميائي العام الذي يوحد كل المباحث التي تمثل العلامة منطلقا لها » .

ويعبر تودوروف في القاموس الموسوعي لعلوم اللغة الذي ألفه بمعية ديكرو عن رأي مختلف، إذ إنه يجنح وصاحبه إلى عد الشعرية بمثابة نظرية للأدب ، وعلتهما في ذلك هي أن أهم سؤال ينبغي على الشعرية أن تجد له جوابا هو ما الأدب ؟

ليس على الشعرية ــ كما يعتقد تودوروف ــ أن تعنى بالأدب الحقيقي ، بل بالأدب الممكن ، والمقصود هنا وجوب البحث في الأدب من حيث هو جوهر له تجريديته العابرة للأسيجة ، وعمقه المشرع على الإمكان ، .

وإذن فالشعرية لدى تودوروف بحث في فرادة الخطاب الأدبي، واستنطاق للخصائص النوعية التي تميزه ، وكشف عن الإمكانات الجمالية التي هو مؤهل لإفرازها .

ـ جان كوهن :

المنطق الأسلوبي حاضر بقوة في تصور كوهن للشعرية حتى إنه ليعدها علم الأسلوب الشعري ، أو أسلوبية الشعر ، وفهم كهذا يكشف عن انحسار مجال الشعرية لديه ، إذ إن موضوعها هو الشعر وحده ، وليس من شأنها أن تتسع للأنواع (الأجناس) الأخرى كما يعتقد تودوروف و جاكوبسون و آخرون .

ويمضي كوهن قدما في مشروعه لأسلبة الشعرية ، وما عنايته الخاصة بمبحث الانزياح إلا تعزيز لهذا المشروع ، وما تعريفه للشعر بأنه " علم الانزياحات اللغوية " إلا تعبير عن قناعة بالإسهام الفاعل للسمة الأسلوبية في توليد الشعرية.

وإذن فالانزياح محك الشعرية لدى كوهن ، وإنما تأتت للشعر مزيته المائزة له عما سواه لاشتغاله على اللغة المنزاحة ، تلك التي تتجاوز السائد ، وتعدل عن المألوف ، وتؤثر الإيحاء على التحديد ، و الدينامية على السكون ، والتأثير على التوصيل ، ولعل هذا أن يفسر لنا سبب عمد كوهن إلى نعت لغة الشعر بأنها اللغة العليا متلقفا بذلك مصطلح "مالارميه" وداعما لنظريته .

هذه اللغة العليا في اعتقاد كوهن مباينة للنثر ببينونة كبرى « لأن الشعر عنده ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر ، بل إنه نقيض النثر » ، والمناقضة هنا تعني أن جهة الشعر غير جهة النثر ، وأن الفرق بينهما يضرب في العمق ، أما الشعر فذو طبيعة ثورية تجنح للتجاوز والخرق وتعول على الفاعلية الجمالية ، وأما النثر فعملي يؤثر الوضوح والألفة ، ويركن إلى التواصل الإفهامي ، ويذكر في هذا السياق أن كوهن يعترف بقصيدة النثر ، ولا ينكر شعريتها ، بيد أنه يسميها " قصيدة دلالية " ، بالنظر إلى تركيزها على الجانب الدلالي ، وإهمالها أو عدم استغلالها

للجانب الصوتي شعريا ، في المقابل ثمة "القصيدة الصوتية" ، تلك التي تركز على الجانب الصوتي على حساب الدلالة ، والوصف هنا ينطبق على المنظوم من الكلام ، وواضح بعد هذا أن الشعر التام أو الحق ينبغي أن يشتغل على الصوت كما الدلالة أو المبنى كما المعنى .

ويؤكد كوهن على جوهرية الفرق بين الشعر والنثر، فرق لا يصح أن يختزل في مسألة وزن أو إيقاع ، لأن الإيقاع ببساطة يمكن أن يوجد في النثر ، والصحيح هنا أن تتجه التفرقة إلى اللغة ، تلك التي يفعل فيها الشعر ما لا يفعله النثر ، وذلك باعتماد « نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات نفسها من جهة أخرى » .

وهذا يعني مجددا أن الانزياح قوام الشعر ، وأن لا شعرية تحت وطأة المنطق النثري النمطي الذي يحافظ على الإحالة السهلة للدال على مدلوله ، ويذكر أن الانزياح من حيث هو خرق للنمط يمكن أن يتم على مستوى الصوت أو التركيب أو الدلالة ، لا يصح أن يطلب لأجل الخرق ذاته ، إنه لا يهدم إلا ليجدد البناء ، ولا يخلخل إلا ليرسي نسقا مستطرفا ، ولا يتحرك إلا خادما لأثر الشعر .

ينظر الآتي من المراجع :

ــ يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008

ــ رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988

ــ تودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ط2 ، 1990

ـ جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال الدار البيضاء ، ط1 ، 1986

ـ أحمد محمد المعتوق ، اللغة العليا ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط1 ، 2006

الشعرية في النقد العربي المعاصر

حظيت أسئلة الشعرية وقضاياها باهتمام لفيف من النقاد العرب المعاصرين ، وكشف اهتمامهم هذا عن تأثر واضح بالثقافة النقدية الغربية ، كما كشف في الآن نفسه عن بصر الكثيرين منهم بخصوصية الشعر العربي ، والحاجة إلى تمثل شعريته تمثلا لا يذهب بتلك الخصوصية ، وحسبنا في هذه المحاضرة أن نسلط الضوء على ثلاثة من الشعريين العرب ، ناقدين (كمال أبي ديب / عبد الله الغذامي) ، وناقد شاعر (أدونيس) ، وأن نقف على بعض ما أرادوا له أن ينهض من الرؤى والتصورات للمسألة الشعرية .

كمال أبو ديب :

يعد عمل أبي ديب " في الشعرية " مثالا عربيا لافتا للعناية بالقضايا النظرية للشعرية من جهة ، والجهد التطبيقي الذي يرفد ذلك من جهة ثانية عبر تحليل نماذج من الشعر العربي قديمه وحديثه ، وبعض الشعر الغربي .

ويكشف أبو ديب في عمله عن تنوع في المرجعيات التي استند إليها ، وعين القارئ لا تخطئ حتما كيف استقام له أن يستعين بأكثر من تصور نقدي ، ويجمع إلى الأثر الشكلاني والبنيوي (جاكوبسون خصوصا) أثرا أسلوبيا (جان كوهن) ، بل إنه ليعضد ما سبق بالأثر الجمالي ، أثر نظرية التلقي ، ثم إن هذه المصادر الغربية جميعا لم تقطع صلة أبي ديب بتراثنا النقدي ، بدليل الحظوة الجلية التي تهيأت في عمله لنظرية عبد القاهر الجرجاني .

ويعتقد أبو ديب في توجه بنيوي صريح منه أن الشعرية ذات هوية علائقية كلية، أي إنها نتاج السياق الناظم للعناصر ، لا نتاج العناصر بحد ذاتها ، يقول : « إنها

تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا ، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات ، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها ، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ، ومؤشر على وجودها » .

هذا الطرح البنيوي المؤكد لجدوى العلاقة وحساسيتها يصل بأبي ديب إلى اعتبار الشعرية وظيفة من وظائف ما يسميه : الفجوة ، الأمر الذي يحيلنا بداهة على أسلوبية الانزياح التي روج لها كوهن ، على أن الانزياح لدى أبي ديب ليس إلا وسيلة لبلورة الفجوة ، بالنظر إلى أن الاستخدام الوضعي القاموسي للكلمات لا ينتج الشعرية ، بل ينتجها قفز الكلمات من وضعها الأولي الثابت إلى حالة جديدة من التحول الدينامي .

ثم إن أبا ديب يخالف كوهن في اعتبار النثر نقيضا للشعر ، وفي قصر الشعرية على الشعر ، والصحيح لديه أن يقابل بين الشعر واللاشعر ، وأن ترصد الشعرية في الأدب جملته .

هذا ولا يذكر أبو ديب مصطلح الفجوة مستقلا ، بل يعمد إلى إتباعه بمصطلح ثان يعضده (الفجوة : مسافة التوتر) ، وذلك سبيل الشعرية في نظره ، إذ من شأن الفجوة أن تمثل البوتقة أو الفضاء الذي يتيح لغير المتجانس من العناصر أن يؤول إلى صهارة متجانسة ، وأن تنتج مسافة التوتر ، تلك التي تصل بين واقع النص ومتوقع القارئ .

هذا الطرح يكشف بوضوح عن تأثر أبي ديب بالمعطى الجمالي الذي مكنت له نظرية التلقي من خلال التأكيد على فاعلية الفجوات أو البياضات كما يسميها إيزر ، ودورها الحساس في بناء الجمالية ، جمالية تزداد في نظر ياوس كلما زادت المسافة بين ما يأتي به النص وما ينتظره القارئ .

عبد الله الغذامي :

ذكرنا من قبل أن الغذامي آثر مصطلح الشاعرية بديلا من مصطلح الشعرية ، وحجته في ذلك لصوق هذا الأخير بنطاق الشعر وإحالته الشديدة عليه ، في المقابل آنس الغذامي في المصطلح البديل عوضا كفيلا بتخطي إشكال النوع والاتساع للخطاب الأدبي بكليته .

هذا ويصدر الغذامي في فهمه للشاعرية عن تصور اختلافي شديد التأثر بالأطاريح السيميائية لرولان بارت أو فارس النص كما يسميه ، وطبيعي والحال كذلك أن يتجه الغذامي إلى التركيز على سمة الانفتاح ، وعدها مكمنا لشاعرية النص ، شاعرية قوامها الإمكان الذي تقارب احتمالاته ، ولا يدرك على وجه التحديد .

ولا شك في أن الحديث عن انفتاح النص ، وتحوله من المعنى الأحادي المدرك إلى الدلالة الرحبة المنفلتة ، يؤكد أن الشاعرية لدى الغذامي لا تنعقد إلا بتوثيق الصلة بين القطبين : الفني أي النص ، والجمالي أي القارئ ، والتمكين للقراءة من حيث هي نشاط دينامي منتج ، لا عادة نمطية استهلاكية ، إنها تسهم في تثوير كمون النص ، وتتيح له متنفسا متجددا بتجدد فعل القراءة وتعدد ذوات القراء .

إن الشاعرية كما فهمها الغذامي تقتضي تجاوز المعنى الذي يفسر إلى الدلالة التي تؤول ، إلى معنى المعنى ، إلى المخبوءات التي تستوحى ، والممكنات الشاردات اللاتي يسهر الخلق جراها ويختصم ، إذ ليس من شأن الشعر أن يجعل دواله محيلة على مدلولاته إحالة مباشرة ، بل شأنه أن يجعل الدوال مغرية في تمنع ، تنفسح للقراءة والقراءة الأخرى ، بل القراءات الأخريات .

يقول الغذامي معولا على فاعلية القراءة ، ومؤكدا في الوقت نفسه ما لشاعرية النص من فتنة : « الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ، ليصوغوها شعرا بيانيا يسرقون به ما تبقى لنا من أخيلتنا ، وليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه ، فنحول النص إلينا عن طريق القراءة » .

أدونيس :

لهذا الشعري العربي حضور قوي ولافت ، حتى وإن أثار مشروعه الحداثي التثويري كثيرا من ردود الفعل المناوئة والرافضة ، وأيا بكن الأمر فإن عين القارئ لا تخطئ الاهتمام الخاص والواسع لأدونيس بأسئلة الشعرية العربية وقضاياها في مؤلفاته الكثيرة (زمن الشعر ، سياسة الشعر ، الشعرية العربية ، مقدمة للشعر العربي ، الثابت والمتحول ...) ، اهتمام أريد له أن يبشر بمشروع مغاير في التنظير للشعر وحداثته ، وفي تمثل طبيعته ودوره .

إن الشعر كما تمثله أدونيس ليس معنيا بمحاكاة الواقع ، أو توثيقه ، أو تفسيره أو تحديده ، أو تسمية أشيائه بأسمائها ، أو عكس أسطحه كما تفعل المرآة ، كل هذا يقع خارج الشعر ، والصحيح في نظره أن القصيدة «تشمل الواقع و تتجاوزه ، إنها تحتضن الواقع والممكن ، وكل شيء يحتضنه الواقع ويستنفده لا يكون أكثر من وثيقة ، لا يكون شعرا » .

على الشعر إذن أن يتجاوز الواقع فيما هو يحتضنه ، والعلاقة بين الشعر والواقع أو الحياة في تصور أدونيس « تشبه العلاقة بين الوردة و رائحتها ، الوردة مشروطة بالتربة والمناخ وغير ذلك من الشروط المادية ، لكن الرائحة شيء آخر ، تخضع لهذه الشروط وتتخطاها ، فهي في آن منها وليس منها » .

من أجل هذا لم يكن الشعر ليقاس بواقعيته ، بل بشعريته ، ذلك بأن «اللغة هي التي تحول الواقع إلى شعر ، لا الواقع هو الذي يحول اللغة إلى شعر» ، وهذا يعني أن أهم ما في الشعر طاقته التحويلية التي تأبى أن تعيد إلينا العالم في صورته الخام ، وتعول بالأساس على تجاوز الجاهز ومغايرة السائد .

وإذن فالتجاوز سر الشعرية ، بل إن أدونيس يوغل في هذا المنحى من الفهم حين يصف الإبداع الشعري بأنه نفي يتقدم ، في إشارة منه إلى أن الشعر ينبغي أن يربك المتلقي ويهزه ، لا أن يهادنه ويسترضيه .

ولا يكون الشعر اختلافا ما لم يكن رؤيا ، لذلك ارتبطت الشعرية لدى أدونيس بالرؤيا ارتباطا وثيقا ، ويميز أدونيس بين الرؤية والرؤيا : أما الأولى فحسية وصفية ترى الشيء ثابتا على صورة واحدة لا تتغير ، وأما الثانية فقلبية كشفية ترى الأشياء متحولة لا تستقر على حال .

ثم إن الرؤيا كما فهمها أدونيس عابرة للزمان والمكان ، تشتغل خارج الترتيبات الحتمية التي يفرضانها ، وخارج حتمية السببية أيضا ، إذ إنها «لا تجيء وفقا لمقولة السبب والنتيجة ، وإنما تأتي بلا سبب ، في شكل خاطف مفاجئ ، أو تجيء إشراقا» .

إنها استبصار حر ، أوهي بتعبير أدونيس «قفزة خارج المفهومات السائدة ، هي إذن تغيير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر إليها» ، وهذا يعني أن القصيدة الرؤيا معنية بإنتاج واقع بديل ، لا ترديد الواقع المعطى .

وليس لقصيدة من مجد أو عظمة ما لم تؤسس لرؤياها الخاصة المتفردة ، على أن سؤال الرؤيا لا يتحرك بمنأى عن سؤال اللغة ، فالرؤيا تستنبت باللغة ، « وسؤالنا ماذا رأى ؟ مترابط مع سؤال آخر هو كيف رأى ؟» ، والمعنى هنا أن الشعرية لا تتأسس باللغة المسطحة ، بل لا بد أن تتهيأ لها لغتها الخاصة ، لغة الكشف والاستبطان والتأمل العميق .

ينظر الآتي من مراجع المادة :

ـ كمال أبو ديب ، في الشعرية

ـ عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير

ـ أدونيس ، مقدمة للشعر العربي / زمن الشعر / سياسة الشعر / الشعرية العربية / كلام البدايات / الثابت والمتحول
ـ فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر
ـ حسن البنا عز الدين ، الشعرية والثقافة
ـ عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية