الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي- تيسمسيلت-
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص دراسات أدبية ونقدية

موسومة بـ:

إشكالية اللغة الشعرية

في النقد العربي الحداثي

أدونيس" نموذجا"

إعداد الطالبتين:

- ✓ بوشريط ميمونة
- ✓ حنّو خيرة

إشراف الأستاذ:

- دردار بشير

السنة الجامعية

1436هـ-1437هـ/2015م-2016م

دعاء

يارب.....

لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت

ولا أصاب باليأس إذا فشلت

بل ذكرني دائما بأن الفشل هو

التجارب التي تسبق النجاح

يا رب.....

علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة

أن حب الانتقام هو أول مظاهر الضعف

يارب.....

إذا جردتني من المال أترك لي القوة و العناد

حتى أتغلب على الفشل

وإذا جردتني من نعمة الصحة

أترك لي الإيمان

يارب.....

إذا أسأت إلى الناس أعطني شجاعة الإعتذار

وإذا أساء لي الناس أعطني شجاعة العفو

يارب.....

إذا نسيتك فلا تنساني .

شكر وتقدير

الحمد لله على نعائمه،والشكر له على وافر آلائه،الحمد لله القائل:"وَلَئن شَكَرتم لأزيدكم"، فله الحمد والشكر أولا وأخرا ظاهرا وباطنا،والصلاة والسلام على خير الشاكرين،نبينا محمد الأمين،عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم،وهو القائل"لايشكر الله من لا يشكر الناس".

أحق بالشكر إلى من أحاط عنقي بجميل فعله،و حسن معاملته ،أفدت منه الخلق والأدب وحسن التعامل مع الآخرين،ناهيك عن العلم الجم،والآراء القيمة،والتوجيهات السديدة،إنه أستاذي الفاضل الدكتور:دردار البشير،نسأل الله_عز وجل_أن يتولى عنا حسن جزائه،ويديم عليه الصحة و العافية،ويبارك في عقبه،ويحقق سؤله،ويسدد منه القول والعمل ،إنه سميع مجيب.

كما أتقدم بالشكر والإمتنان للجنة الموقرة التي تجشمت عناء قراءة البحث و تصويبه وتقويمه.

و شكري الخالص إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها وخاصة طلبة مشروع "دراسات أدبية و نقدية"

و ختاما فالشكر ممتد إلى كل من أسدى لنا معروفا أو نصحا أو إرشادا،ولكل من أعاننا في هدا البحث بكلمة،فلكل هؤلاء نقول:جزاكم الله عنا خير الجزاء ولكم منا خالص الشكر و الدعاء.

إهداء

إلى من علّمني العطاء بدون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، والدي العزيز عبد القادر، أرجوا أن يمدّ الله في عمرك لترى ثمارًا قد حان قطفها بعد طول انتظار.

إلى ملاكي في الحياة، إلى معنى الحبّ والحنان والتفان، إلى بسمة الحياة وسرّ الوجود، إلى من كان دعائها سرّ نجاحي وحنانها يلمّ جراحي.....إليك أنت يا أمي.

إليكم يا من ننتمي بالدّم، يامن شاركتموني أحلى وأغلى الكلمتين:إخوتي وأخواتي.

إلى من أعانني بنصائحه وتوجيهاته القيّمة: العيد عبد القادر.

إلى من لم تلدهم أمي، وولدهم القدر وحب الخير، إليكنّ يا من اتسع القلب فرحًا

للقائكنّ، وذاق حزنًا لفراقكنّ، صديقاتي اللواتي ساعدنني في هذا العمل،

وكنا معًا على طريق النّجاح: خيرة، العالية، فطيمة، منى، صليحة.

إلى كل من نسيهم القلم ولم ينساهم القلب.

فضيلة ميمونة

إهداء

لكل بداية نهاية ما أجمل أن تكون النهاية توفيق ،والأجمل أن تعترف بفضل الأحبة ،وأن تهديهم ثمرة جهدهم وجهدك.

أهدي ثمرة سنوات من كدي وجدي وعملي المتواصل إلى:

التي حملتني تسعاً وسهرت الليالي لأجلي ولازالت تحمل معاناتي،إلى من حملتني و بقلبها الكبير طاوعتني ،وبصدرها الحنون دفأتني وبكلامها الموزون نصحتني،إلى من نرجو الجنة تحت أقدامها ونسعى إلى رضاها أمي الحنونة وأتمنى لها دوام الصحة والعافية،وطول العمر وتبقى دائما شمعة تنير حياتنا.

إلى الذين ألبسوني بالقناعة والرضا تاجا،إلى من دمهم في الأعراق يمشي و كتبوا أسماءهم بحروف ماسية في الأعماق ،إلى الدين أمدوني بالقوة والعزيمة،إلى من كانوا و مازالوا مثلي الأعلى وقدوتي وسندي في الحياة ،إلى من تتوق أعينهم دوما إلى فرحي ومن صخرو أنفسهم دراعا لحمايتي إخوتي الأعزاء:عبد القادر،ميلود،هواري،جمال، نورة وزوجها بومدين متمنية لهما حياة ملئها الحب والهناء، وزوجات إخوتي:فريحة،جميلة،آسيا،ياسمين كما لا أنسى جدتي الغالية أطال الله في عمرها وأن يرزقها الصحة والعافية.

إلى كل القلوب التي ضحت من أجل أن يكون وجودي عاليا ورسموا صورة لا يمكن أن تمحى من المخيلة وتركوا بصمة في قلبي لاتمحوها سوى الموت.

إلى رمز البراءة والمستقبل الكتاكيت الصغار:فؤاد،ياسين،عبدالباسط،سولاف إحسان،يونس،عبد المؤمن،هداية .

إلى من قسمت معي مشقة هدا البحث "فضيلة".

إلى كل من شق معي الطريق ورافقني في كل خطوة خطوتها من قريب أو بعيد ألف تحية.

خيرة.

مقدمـــة

مقدمـــــــة

لعلّ أهم ما يميز اللّغة البشرية ما تحمله في مكامن عناصرها المكونة من طاقات ، تتراوح بين الخمود والتفجر، هدا الأخير لا يمكنه أن يتحقق إلا في إطار شرائط مخصوصة،كما أنه في الوقت نفسه ليس ذا شاكلة واحدة،ومع دلك كله لا يكاد يقع اختلاف في أن الموهبة التي يحملها الباث تعد من أهم شرائط تفجير طاقات اللغة،كما أن الظاهرة الشعرية تعد بدورها أحد أبرز تمظهرات تلك الطاقة المتفجرة ،من هنا نجد أنفسنا أمام إشكالية اللغة والشعر أو بالأحرى اللغة الشعرية التي مازالت محل تجاذب وجدل متعدد الزوايا، بين النقاد عامة و النقاد العرب الحداثيين بصفة خاصة.

حيث أننا نجد في ذواتنا ميلًا إلى التّعرف على حيثيات الشّعرية و لغتها،فإنّنا اخترنا اللّغة الشعرية موضوعا لدراستنا ،محاولين فيها الإجابة عن الإشكالية التالية:

ماهي تجليات اللغة الشعرية في حقل الشعر عمومًا؟ وكيف تجلت تلك الإشكالية في النقد العربي بصفة خاصّة، وفي نقد أحد روّاده الكبار، وهو أدونيس بصفة أخصّ؟

وفي سبيل الإجابة عن ه ذا الإشكال وضعنا خطّة تمثلت في مدخل وفصلين ، أمّا المدخل فخصصناه لمفهوم الشّعرية ولغة الشّعر في الموروث النقدي العربي القديم والحديث، وعند قدماء اليونان والرومان ومفهومها لدى النقاد الغربيين.

الفصل الأول:خصصناه لمفهوم اللّغة الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين والمناهج الغربية.

الفصل الثاني: وهو الفصل التطبيقي تعرفنا فيه إلى اللّغة الشعرية عند أدونيس بداية من مصادره التراثية والغربية للمفهوم، وبنية المفهوم، إضافة إلى الخلفيات المعرفية للّغة الشعرية، وتقاطعها مع تصورات القدماء والمعاصرين، أمّا المبحث الأخير فخصص لبعض تطبيقات أدونيس للّغة الشعرية.

وختمنا بحثنا بخاتمة أدرجنا فيها ما توصلنا إليه من نتائج في دراستنا للموضوع.

وقد اتبعنا في دراستنا المنهج الوصفي التحليلي الفني، دون إهمال المنهج التاريخي في المدخل، أمّا فيما يخص المصادر والمراجع فكانت متنوعة، حيث اعتمدنا في دراستنا على أهم كتب أدونيس كالأعمال الكاملة، الثابت و المتحول، الشعرية العربية، زمن الشعر...،إضافة إلى كتب أخرى متنوعة،ساهمت بقدر كبير في بناء لبنات ه ذا البحث، أمّا عن الصّعوبات التي واجهتنا، فهي كالتي يمكن أن تعترض الباحث في المواضيع التي تتميز بندرة المادّة تناولاً، ومعالجةً.

ورغم ذلك فقد استطعنا، وبعد جهدٍ أن نجمع ما مكنتنا الظروف من جمعه، من مصادر ومراجع أنارت لنا درب البحث.

وحتى لا نجانب الصراحة والصواب ،فنعترف أننا استمتعنا به ذا الموضوع، وسعدنا به غاية السعادة، إذ لم نشعر في أية لحظة من لحظات البحث بسآمةٍ ولا مللٍ، ونعترف أننا مدينتان لأستاذنا الفاضل الدكتور دردار بشير، الذي لم يبخل علينا بكل ما ينجح الدراسة، وما يمكن أن يذلل الصعوبات من مراجع ونصائح وتوجيهات قيّمة، غايته في ذلك بلوغ ه ذا العمل الصورة التي تليق بمقام البحث العلمي.

فكان مبلغ جهدنا ،وثمرة اجتهادنا في هذا العمل المتواضع الذي مهما قلنا ومهما سعينا في إخراجه في أبهى حلة يبقى مجرد إجتهاد.

يوم :25/ 2016/05

بوشريط ميمونة

حنو خيرة

الفصل الأول

مفهوم الشّعرية

ولغـــــة الشّعـــر

تمهيد:

يعدّ مصطلح الشّعرية من أكثر المصطلحات النقدية تداخلا من حيث المفهوم فهو المصطلح الذي يصعب الإلمام به إلا من خلال فترة محددة أو مدرسة معينة أو ناقد ما.

فاختلف مفهومه من محاكاة إلى تماثل ، ومن انزياح إلى تناص، أضف إلى ذلك أن الشعرية ضاربة في القدم وترجع إلى العهد اليوناني، كما كان لها حضور في النقد العربي القديم وكذا في النقد الحديث، وقد استقطبت اهتمام النقاد الذين عدوها من أبرز عناصر الأدب، حيث وصفوها بأنها الميزة التي تميز النص الشعري عن غيره من النصوص[1].

ومن هنا راح النقاد يحددون مفاهيم الشعرية وجذورها وموضوعها وأنواعها، والغاية من ذلك كله مقاربة النص الأدبي والوقوف على جمالية الخطاب الأدبي وكيف يؤثر على القارئ[2].

فالشعرية تعني في عمومها (قوانين الخطاب الأدبي)، فقد أحدثت تضاربا في الآراء بين النقاد على حد سواء على مستوى ترجمتها التي اتخذت وجوها متعددة، فمنهم من ترجمها إلى الإنشائية أو البويطيقا أو الشاعرية، لكن أكثر هذه المصطلحات رواجا هو مصطلح الشعرية[3]، ففي النقد العربي كُثر هم النقاد الذين حصروها في الجنس الشعري مثل: الجمحي، الجاحظ، ابن رشيق، وحازم القرطاجني....الخ، ومن خلال تسميات مختلفة كصناعة الشعر، وقواعده، أما النقد المعاصر فغالبا ما يذهب لتوسيع دائرتها باشتمالها على الشعر والنثر على حد سواء، ومنهم من تجاوز ذلك إلى إطلاقها على سائر الفنون كالرسم والسينما.

تعددت الدراسات النقدية التي مثلت فيها الشعرية قطب الرحى، لكن وكما يقول دي سوسير (وجهة النظر تخلق الموضوع) فلب الدراسة يكمن في تناول الشعرية كمجال رحب لا

---

[1]- شرفي لخميسي، الشعرية مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، مجلة كلية الآداب واللغات، ع14و15، جوان 2014، ص373.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة ماجستير في الأدب العربي(مخطوط)، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012/2011، ص12.

يقبل التجاوز، فهو موضوع متشعب يتطلب الكثير من الدقة والتركيز لتمحيص الآراء المختلفة الواردة في مراجع كثيرة ومتعددة [1]، ونظرا لاتساع مدلولات هذا المصطلح واختلاف تعريفاتها باختلاف الحضارات التي احتضنت مصطلح الشعرية، فإنه من الصعب الخروج بمفهوم محدد ودقيق لهذا المصطلح «ويبقى البحث في الشعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا...سيبقى دائما مجالا خصبا لتصورات ونظريات مختلفة »[2]، فالشعرية موضوع كثير التشعب وطيد الصلة بسائر علوم اللغة، لذا فهو: «يستدعي منا تحديد المصطلح والمفاهيم وهذا المسعى محفوف بالمزالق، لأن الشعرية تتضمن معاني متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي »[3]، وهذا لأن الشعرية تشهد خلافا بين النقاد على المستوى الاصطلاحي، وكذا على المستوى المفاهيمي، فقد اختلفت في كونها نظرية، أم منهج، أم وظيفة من وظائف اللغة... ولهذا سنحاول البحث في جذور هذا المصطلح، ذلك أن لدى علماء الغرب تداخل مع علوم أخرى وفروع لغوية ظهرت نتيجة تطور العلوم اللغوية وظهور اللسانيات، أما على مستوى المصطلح فهو واحد Poetic ذو الأصل اليوناني، في حين ظهر هذا المصطلح عند العرب بصيغ متعددة وتعاريف مختلفة[4]. فهل يعود ذلك إلى الأصول المتعددة التي اهتمت بهذا المصطلح؟ وهل هو مصطلح غربي ترجم واستحدث في الآونة الأخيرة على مستوى النقد العربي؟ أم أن له جذور تضرب عميقا في تاريخ هذا النقد؟ وهل لهذا من أثر في تبلور مفهوم مصطلح الشعرية الحديث؟ أم أن ارتباطنا بالغرب وتبني الحداثة قطع كل صلة تربطنا بهذا التراث؟

لهذا سنحاول البحث في حيثيات هذا المصطلح وستكون البداية مع مفهوم الشعرية في الموروث النقدي العربي القديم وصولا إلى مفهوم الشعرية عند الغربيين؟

---

[1]- أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس ، ص10.

[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز القافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص10.

[3]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية ومرجعيتها وابدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د ط)، 2007، ص19-20.

[4]- أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، ص12.

المبحث الأول: الشعرية في الموروث النقدي العربي القديم.

انحصرت الشعرية في النقد العربي القديم في مجال الشعر كونه المظهر السائد من مظاهر الإبداع الأدبي في تلك الحقبة زيادة على أن الشعر هو ديوان العرب فقد شغل مكانه مرموقة في نفس الإنسان العربي، فهو مبلغ حكمته والحافظ لتاريخه، حتى اعتقدوا أن الشاعر ليس إنسانا عاديا وإنما له شيطان يوحي له بقول الشعر، والنقد الذي صاحب هذا النوع من الشعر تميز باعتماده على الذوق الشعري والمفاضلة بين الشعراء، ونظرا لأهمية النقد فقد أقيمت أمكنة خاصة يتوافد عليها الشعراء لعرض شعرهم على الجمهور والاحتكام إلى من له خبرة في هذا المجال، «وأهم من عرف بذلك النابغة فقد كانت تضرب له قبة حمراء من آدم بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء تعرض عليه أشعارها »[1]

لم يخل الشعر الجاهلي من معايير وقواعد تضبطه فقد التزم الشاعر بتلك الخطوط العريضة في بناء القصيدة والتي تم التعارف عليها ولا يمكن بأي حال، الخروج على منوالها كالابتداء بالوقوف على الأطلال ،ثم ذكر الرحلة والصيد والراحلة ثم الموضوع الرئيس للقصيدة كالمدح أو الفخـــــر أو الهجاء، أما الاختتام فيكون بأبيات تجري مجرى الحكم والأمثال، وعلينا أن لا نهمل أهم ميزة للشعرية الشفوية وهي الإنشاد والغناء «فقد كانت في الجاهلية تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة، كان بعض الشعراء مثلا،ينشد قائما... وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو جسمه... ومن الشعراء الذين عرفوا بإجادة الإنشاد...الأعشى وقد سمي بصناجة العرب»[2]

ومع مجيء الإسلام انبهر العرب بهذا النص القرآني، الذي تحداهم في لغتهم مصدر اعتزازهم، فنجم عن ذلك انبثاق الدراسات اللّغوية التي جعلت القرآن محورا لها بتفحص ألفاظه ومعانيه والبحث عن مواطن الإعجاز فيه من بينها نذكر "مجاز القرآن لأبي عبيدة" (209هـــ) وكتاب "معاني القرآن للفراء" (207 هـــ)...

---

[1]- شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، القاهرة، ط5،1985، ص26.

[2]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000، ص-ص8-9.

ومنذ ذلك الحين بدأ العلماء في تدوين الشعر وتأليف الكتب في مختلف المجالات خاصة اللّغوية والنقدية منها، ومن هؤلاء نذكر ابن سلاّم الجمحي (ت 232هـ) صاحب كتاب "طبقا ت فحول الشعراء" الذي حاول من خلاله وضع أسس، وقواعد للشعر الذي يعتبره صناعة فهو يرى أنّ «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ماتثقفه العين، ومنها ماتثقفه الأذن، ومنها ماتثقفه اليد، ومنها مايثقفه اللسان» [1]، ويظهر قرب مصطلح الصناعة من مصطلح الشعرية من حيث المفهوم ،والذي يعني قواعد ومعايير بناء الإبداع الأدبي، فالشعر باعتباره صناعة يحتاج إلى دقة وإتقان، وكذلك لابد له من الخبرة والمهارة حتى تكون النتيجة في أحسن صورة.

والحق أن ابن سلام لا يتحدث هنا عن الشعرية وحدها وكيفية تهيئها للشاعر بل يتحدث كذلك عن طريقة اهتداء الناقد إلى معرفة المستوى الفني، في الكتابة الشعرية [2]، فمبادئ صناعة الشعر عند ابن سلام يحتاجها الشاعر في تنظيم قصيدته، كما يحتاجها الناقد في غربلة النصوص الشعرية وإبداء آراء حولها. ويعتبر قدامة بن جعفر (ت 337هـ) من أوائل النقاد العرب الذين حاولوا تقديم تعريف شامل للشعر، فقد عرّج في كتابه نقد الشعر إلى كون هذا الأخير" «قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا "دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر. »[3] بالرغم من كل الانتقادات التي وجهت فيما بعد لهذا التعريف، ووصفه بالقصر والجفاف إلا أننا لا نستطيع ،إغفال كونه البداية التي استند عليها النقاد بعده، كما أنه عكس الفكر الذي كان سائدا في تلك المرحلة حول الشعر، والحقيقة هي أن التعريفات التي جاءت بعده لم تبتعد حقيقتها عن إحدى هذه العناصر.

---

[1]- ابن سلا م الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ج 1، ص5.

[2]- ينظر: عبد المالك مرتاض، مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجلة بونه للبحوث الدراسات، ع7، 8 ،2007، ص18.

[3]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص64.

نواجه في تراثنا النقدي العربي مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ومن هذه المصطلحات: شعرية أرسطو، نظرية النظم للجرجاني، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجني.[1]

وقد استطاع حسن ناظم أن يحصر النصوص التي وردت فيها لفظة الشعرية مشيرا إلى أن مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام، وجميع هذه النصوص من تراثنا النقدي، إلا أن المصطلح والمفهوم معا قد ظهر عند القرطاجني، أما بالنسبة للمصطلحات الأخرى فقد أشارت إلى معان مختلفة، وهذه النصوص هي:

أولا: يقول الفارابي (260 هـــ): «والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض ، وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطيبة أولا، ثم الشعرية قليلا قليلا»[2].

ثانيا: يقول ابن سينا (428 هـــ) إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان، أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني: حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها النفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنموا يسيرا يسيرا تابعة للطباع، وأكثر تولدها عند المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته، وبحسب خلقه وعاداته»[3].

ثالثا: يقول ابن رشد (520 هـــ) قول أرسطو: «وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ماليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة...»[4].

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص10.

[2]- المرجع نفسه، ص11.

[3]- ينظر: حامد سالم درويش الرواشدة، الشعريّة في النقد العربي الحديث، مذكرة دكتوراه(مخطوط) ، جامعة مؤتة، الأردن، 2006، ص37.

[4]- حامد سالم درويش الرواشدة، مرجع سابق، ص38

رابعا: يقول حازم القرطاجني (684هـ) في معرض مناقشته: «وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع » [1]، ويقول كذلك القرطاجني: «وليس سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحوا بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى مايحتاج إليه في الأقاويل الشعرية إذ المقصود بها سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله، أو التعريف بماهيته وحقيقته»[2].

ويرى حسن ناظم أن لفظة الشعرية الواردة في هذه النصوص لا تمتلك مقومات الإصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين، ولهذا لا يمكن عدها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربية القديمة[3]، فالمعاني التي تقوم عليها الشعرية في النصوص السابقة متباينة حسب رأيه –حسن ناظم– فالفرابي يعني بلفظة الشعرية، السمات التي تظهر في النص بفعل ترتيب وتحسين معنيين، أما ابن سينا فهي تعني له علل تأليف الشعرية التي يحصرها بالمتعة المتأتية من المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام، ويجعل المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر، ولهذا فإن معنى لفظة الشعرية في نص ابن سينا تتخذ منحى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان التي تحقق له المحاكاة وتناسب تلك المتعة، وتفسيريا يعالج أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشعر [4]، أما عند ابن رشد فترد لفظة الشعرية بمعنى الأدوات التي توظف الشعر، لهذا نجد ابن رشد يشك في شعرية بعض الأقاويل التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن.[5]

---

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986، ص28.

[2]– المصدر نفسه، ص119.

[3]– ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص12

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص–ص 12–13.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص13.

كما يرى حسن ناظم كذلك أن حازم القرطاجني يشير إلى معنى اللفظة الشعرية إشارة تقترب إلى حد ما من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر [1]، إضافة إلى أن حازم القرطاجني لم يَكُن لَمرجَعيَته الأكيدة للشعرية الحديثة، بل نجد في قوله لمحة خاطفة عن معنى الشعرية الحديثة[2].

وتعتبر الشعرية أساسا من أسس دراسة الأدب العربي، إذ أن مفهوم العرب للشعرية ينطلق من فهمهم للشعر من خلال أركان هي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، كما عرفه قدامة بن جعفر في قوله: «الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى» [3]، ولعل هذا التعريف يهمل العناصر الفنية التي أشار إليها الجاحظ في تعريفه للشعر، حيث قال: «الشعر صناعة وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير...»[4].

ونجد أن الآمدي قد أضاف في تعريفه للشعر عنصري الوزن والقافية عناصر فنية، وكذلك فعل ابن خلدون، إلا أن نقاد العرب القدامى اتفقوا على أن الشعر لا يسمى كذلك إلا إذا كان موزونا مقفى، وهذا يعود إلى أنهم أي -قدماء العرب- لم يجدوا للعرب شعرا غير موزون أو غير مقفى[5].غير أن الواقع يعكس ذلك فليس كل منظوم ومقفى يكون بالضرورة شعرا موزونا[6]، فلابد للشعر من عناصر تكمل العمل الأدبي مثل العاطفة، الخيال، والمعنى والشكل، التي عدها النقاد مقومات نقدية و لم ينصبوا عليها في تعريفهم[7].

وأضاف النقاد العرب القدامى إلى الشعر قضية الحس أو الشعور، لأن هاته الأخيرة هي الحواس التي تشترك جميعها في بناء الشعر، لأن الإنسان بمثابة كتلة من العواطف والمشاعر والأحاسيس، إضافة إلى ما سبق فإن الشعر عند العرب يشترك فيه كذلك الطبع والرواية والذكاء،

---

[1]- ينظر : حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص13.

[2]- المرجع نفسه، ص13.

[3]- حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الكتوراه،(مخطوط)، جامعة مؤتة، الأردن، 2006، ص39.

[4]- المرجع نفسه، ص 39.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[6]- المرجع نفسه، ص ن.

ثم الدربة، فمن اجتمعت لديه هذه الخصال فهو المحسن المبرز [1]، فالشعر إذن في معناه سماع وشعور ثم معرفة مسموعه أو مكتوبه، والشاعر هو الذي يشعر بما لا يشعر به غيره من الناس، وهكذا بات الشعر بمفهوم النقاد القدامى كلاما انفعاليا منغما، يفيد علما ومعرفة، بما وراء الأحاسيس والمشاعر، ومن هنا كان الكلام الذي ينبع من مشاعر الشعراء يتميز عن الكلام العادي ببعض الخصائص الفنية، فقد أدرك ابن سينا أن الشعر «كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون لها قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول واحداً»[2].

ويأتي فيما بعد حازم القرطاجني الذي يعرف الشعر بأنه: «كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل...» [3].كما يتحدث القرطاجني عن شعرية الشعر والقول الشعري، فيربط بين الشعرية والتخييل دون محاكاة، وسمى ذلك قولا شعريا، وتوسع الفارابي فنص على أن القول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء و لم يكن موزونا بإيقاع فلا يعد شعرا ولكن يقال له قول شعري[4].

ويعد أبو نصر الفارابي (ت 339هـ) من بين النقاد المتأثرين بالفلسفة اليونانية، ولقد أورد مصطلح (الشعرية) في كتابه **"الحروف"** مع أنه لا يحمل كل عناصر المفهوم الحديث للشعرية إلا أنها تضمر ملامح توحي بالمبدأ الأساسي، لهذا «فالتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ...وترتيبها وتحسينها فيبتدأ حين ذلك في أن تحدث الخطيبة أولا ثم الشعرية قليلا قليلا...، فالخطيبة هي

---

[1]- ينظر: الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط4، عيسى اليابي كحلي وشركاؤه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي تبجاوي، 1996، ص15.

[2]- ابن سينا، فن الشعر (من كتاب الشفاء) الدار المصرية للتأليف والترجمة، تح: عبد الرحمان بدوي، 1996، القاهرة، ص23.

[3]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسرج الأدباء، ص89.

[4]- ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السعودية، ط1، 1985، ص19.

السابقة أولاً...وبعد الدربة تحدث المعاني الشعرية...،ولا يزال ينمو ذلك قليلا قليلا إلى أن يحدث الشعر... فتحصل فيهم من الصنائع القياسية صناعة الشعر لما في فطرة الإنسان في تحري الترتيب والنظام في كل شيء» [1]، فالفارابي ينطلق في مقولته هذه من كون الشعر أرقى درجات الإبداع الأدبي، كون الشاعر لا يكتسب القدرة على نظم الشعر إلا بعد الدربة المستمرة كما أنه يُعلي من شأن الشعر كون هذا الأخير نابع من نفس الإنسان، وما ذلك التنظيم الذي يحويه إلا إنعكاس لفطرة الإنسان التي جبلت على حب الترتيب والنظام سواء في نظمه أو حتى في سماعه، فتلك الأنغام والأوزان المنتظمة للشعر تحدث راحة واطمئنان في النفس البشرية، وهنا تكمن تأثيرات الفلسفة اليونانية في نقد الفارابي.

أما الناقد ابن رشيق القيرواني (ت 463هـ) فإنه لم يبتعد عن تعريف قدامة للشعر، إنما نجده يضيف فقط النية التي يعقدها الشاعر قبل نظمه، فالشعر عنده يقوم بعد النية على أربعة أشياء «اللفظ والوزن والمعنى والقافية» [2]. لكن في تفصيله للمقصود من وراء النية إذ هناك من النقاد من عاب ذلك على ابن رشيق واعتبر النية شيئا عاما في سائر الأمور «فليس هناك ما يدعو لذكر هذه اللفظة في تعريف الشعر، لأنها ليست خاصة به وحده ولكنها عامة في كل عمل وصناعة أدبية، فالنية سابقة لكل عمل يقصد إليه الإنسان وهذا من البديهيات» [3].كما أنه في بعض الأحيان تتوافر النية لكنها لا تجدي نفعا مع افتقاد أحد العناصر الأساسية في الشعر، وبهذا لا يمكن اعتباره شعرا أصلا، «فقد يقصد الشاعر إلى أن يقول، شعرا ألف قصد وقصد، ويتكلف وزن كلامه...غير أن ذلك كله ما كان ليشفع لكلامه الذي قصد ه ه و إلى شعريته كما يكون شعرا...وإنما يكون شعرا فقط إذا توافرت فيه خصائص الشعرية، فما فيه من مقدار هذه الشعرية هو الذي يحدد شعريته أو عدمها» [4].

---

[1]- أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1990، ص141-142.

[2]- ابن رشيق القيرواني، الهمزة، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، 1972، ج1، ص119.

[3]- عثمان موافي، في نظرية الأدب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط3، 2000، ص21.

[4]- عبد المالك مرتاض، مفهوم الشعريات، ص-ص 38-39.

لقد كان القرآن الكريم الدافع الذي جعل العلماء يبحثون ويؤلفون الكتب حول سر إعجاز القرآن الكريم، أهو في اللفظ أم في المعنى؟ فانقسموا في ذلك إلى فريقين كل فريق يحاول الإتيان بالحجج والبراهين حتى يثبت صدقه، إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني ونظريته في النظم فجمع بين الرايين وإنتهى إلى أن سر الإعجاز يكمن في النظم أي في علاقة اللفظ بالمعنى، وكان لهذه النظرية تأثيرا كبيرا في علوم اللغة فقد ورد عن الجرجاني: «أن ليس النظم إلا أن تصنع كلامك للوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»[1].

وتظهر علاقة النظم بالشعرية من خلال كون أن النظم يعتبر أساس الكشف عن شعرية النص... فالنظم سره المجاز، والنظم سر الشعرية[2].

فالجرجاني «يوميء إلى مواطن الشعرية في النص بدراية وعمق، وهو حين يفعل ذلك يضيء ويسبق زمني معضلة من أكبر المعضلات الحساسة في الشعرية تعقيدا، ومصطلحات الجرجاني تلك لا تبتعد كثيرا عما تسعى إليه المغامرة الحديثة الآن ،تلمس جماليات الشعر والكشف عن كوامنه المثيرة حيث لا نرى ما يمكن تحليله في النص الشعري إلا لغته » [3] ، فكان له بذلك أن يقول بإطلاق الشعر من عقال القواعد الصارمة ويقول بأن احتمالات التعبير لا ينبغي لها أن تُحَد، وفي ذلك تكمن إمكانيات الخلق واحتمالات التجديد، ويبدو أن الجرجاني اختلف عن غيره من النقاد الذين أخذوا بعمود الشعر، لأنه دعا إلى نقد يعمل داخل النصوص و يتغلغل بين تراكيبها.

وقد سبق الفلاسفة عبد القاهر الجرجاني كذلك في أن اللغة الشعرية خصائص صوتية وتركيبية يجعلها تتجاوز ما هو مصطلح عليه في اللغة الأصلية، واصطلحوا على أن الذي يُكسبُ الشعر هذه السمة النوعية التي تميزه عن شتى ألوان القول، هو اعتماده على التغيير، أي الانحراف

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص81.

[2]- ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص-ص 44-46.

[3]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص15.

عن كل ما هو مألوف في اللغة[1]. أما ابن سينا فيرى أن لغة الشعر لا تعتمد على التخيل لأن الشعر قد يقال للتعجب وحده، ثم يرى أن التخييلات التي تقع في الشعر لا يمكن أن تُحصر أو تُحد كما يرى كذلك أن الحيَلُ في لغة الشعر إلى النسب بين الأجزاء [2]، فاللغة ذات الألفاظ الحقيقية تخالف اللغة الشعرية، إذ أن لغة الشعر ليست للتفهيم بل للعجب.

المبحث الثاني: الشعرية في الموروث النقدي اليوناني والروماني.

1/ الشعرية عند اليونان:

اعتمد الفلاسفة قديما على تنظيرات توخوا من خلالها الدقة والوضوح، قصد إنشاء منظومة معرفية ونظريات علمية تهدف إلى تسيير تداول تلك الأفكار والفلسفات، لإحداث تواصل معرفي يتماشى مع عرف المجتمع، فقد كان الشعر من أقدم الصناعات وأعتقها، شغف به الناس وأقاموا له مكانة راقية في نفوسهم، فقدسوا الشعر لدرجة أنهم رسموا حياتهم اليومية به، إضافة إلى تقديسهم للشعراء لدرجة الكمال ونزهوه عن صفات البشر العاديين [2]، وأول نقطة نقف عليها هي المعنى المعجمي لمصطلح الشعرية Poétique والذي مرده إلى أن الشعرية مصطلح لساني يوناني يتكون من ثلاث وحدات: Poéim وهي وحدة معجمية تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة واللاحقة ic، وهي وحدة مورفولوجية تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل[3].

وتبقى الدلالة Morphème الاصطلاحية للشعرية متوقفة على ما فصل فيه النقاد والمنظرون لها، ونعتقد أن بداية هذه التنظيرات منطلقها من الموروث النقدي اليوناني القديم، ويعد أفلاطون من الذين نظروا لأركان الأدب في الحضارة اليونانية القديمة، فقد نظر للشعرية من خلال متخيل واسع النطاق ومتره عن كل تزييف، ويمثل الصنع الحقيقي وهو عالم المثل، وبالتالي فمقام

---

[1]- ينظر: ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، هيئة الكتاب، القاهرة، 1984، ص219-220.

2- أرسطو: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص198.

2- ينظر: وليد عثماني، مفهوم الفحولة وموضوعاتها في الشعرية العربية القديمة، دراسة تحليلية،مذكرة ماجستير(مخطوط)، جامعة الحاج لخضر، 2009/2008،ص15-16.

3- ينظر:المرجع نفسه ، ص15.

الشعرية عند أفلاطون مقام غير مشرف بالنسبة لجمهوريته الفاضلة التي أقامها على نظام متماسك يعتمد أساسا على عالم المثل مرده إلى الصنع الحقيقي المنسوب إلى الله وحده[1].

وتنقسم الحقيقة إلى ثلاث أقسام:

- مترلة الصنع، أي الخلق وهو عمل الله صانع المثال.
- والصنع الإنساني وهو ما يقع على أفراد الأشياء المصنوعة.
- ثم المحاكاة وهي خلق المظاهر لا الحقائق[2].

ومن خلال هذا التصنيف الذي قدمه أفلاطون لماهية الحقيقة يمكن أن نحدد مكامن (**الشعرية**)، لأنها من جملة ما تعتمد عليه كأساس لبلورة ماهيتها عنصر المحاكاة، لأن الشعرية حسب أفلاطون تقوم على المحاكاة أي تحاكي ما حوكي لعالم المثل وبالتالي هي محاكاة من الدرجة الثانية، ويقول أفلاطون متسائلا عن لسان أستاذه سقراط: «سقراط: أخبرني باسم الإله زيوس، أليست المحاكاة بعيدة عن الحقيقة درجات؟، ويرد عليه أفلاطون مجيبا: نعم» [3]. وذلك أن الله قد صنع العالم المثالي المتره عن كل تشويه وتزييف وأبدعه إبداع فكان عالما منغاليا عن إدراك حقيقته، فهو حقيقة مطلقة، وإنما الإنسان (**الصانع الرسام/ الشاعر**) فقط هو المولع لمحاكاة الأشياء الحقيقية الموجودة في عالم المثل[4].

وبالتالي تزييفها والنزول بها إلى مرتبة دونية عن تلك الحقيقة العليا، فالإنسان الصانع هنا مزيف ومغير لثوابت عالم المثل، ناهيك عن الشاعر صاحب المحاكاة الثانية لعالم المثل، أي محاكاة للمحاكاة وتزييف كما يرى أفلاطون. ويذهب إلى أبعد من ذلك فالمحاكاة عنده لعب وعبث بما

---

[1]- ينظر: وليد عثماني،مفهوم الفحولة وموضوعاتها، ص16.

[2]- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطبيعة، بيروت، ط1، 1981، ص80.

[3]- وليد عثماني،مفهوم الفحولة وموضوعاتها في الشعرية العربية القديمة، ص17.

[4]- مصطفى الجوزو، مرجع سابق، ص89.

هو مقدس ومثالي، وهي تبتعد كثيرا عن الحقيقة والعقل ولا تتوجه نحو غاية سليمة، ولا شك أن كل فن يقوم على المحاكاة يكون بمثابة «وضيع نكح وضيعة فيولد منها نسلاً وضيعاً، فالفنون جميعا والشعر منها مواليد وضيعة في رأيه»[1].

وبهذا يكون أفلاطون قد حكم على المحاكاة الشعرية بإفسادها لأذهان السامعين والحط بمنزلتهم ليصبح الإنسان حيالها في أسمى درجات القلق والاضطراب، ويكفي هذا سببا عند أفلاطون أن يطردهم من جمهوريته السامية ذات القيم المثالية المتعالية.

يعد أرسطو المصدر الثاني في الفكر اليوناني القديم بعد أستاذه أفلاطون في التنظير للقضايا الكبرى التي تمس المجتمع على صعيد عام، والأدب على صعيد خاص، فقد نحا منحى آخر في عرضه لنظرية المحاكاة، حينما سعى إلى تقويض آراء أستاذه أفلاطون، فقد أعطى للمحاكاة بعداً إيجابياً ودافع عنها وعن مستخدميها لسيما في الشعر وأرجحها إلى أصل كل إنسان «لأن المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأن أكثرها محاكاة وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع»[2].

إذن فالشعر صناعة متأتية عن مهارة فائقة وروية وإدراك، وبذلك اتخذت المحاكاة مكانة مرموقة عند أرسطو بعد أن كانت مجرد تقليد وضيع، وتشويه لعالم المثل المجرد كما زعم أفلاطون.

ولما كانت المحاكاة مقصورة على الشاعر بالدرجة الأولى فعمله «ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة»[3].

والذي يمكن أن نَستَنتجُه من خلال هذا القول هو إقحام عنصر آخر يوفق بين الطبيعة والعمل الشعري ،وهو عنصر الخيال ذلك الذي يضفي مسحة مكملة بل مطورة لما هو صورة في

---

[1]- مصطفى الجوزو، نظريات الشّعر عند العرب، ص90.

[2]- أرسطو طاليس فن الشعر، تحقيق شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص36.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

الطبيعة، أي أن الشاعر حينما يحاكي الطبيعة لا يصورها بحَرفيَتهَا بل بواسطة عنصر الخيال الذي يَنتُجُ من خلاله صورة أخرى مغايرة لها تماما، وذلك كما تنتجه مخيلته من إضافات ومسحات تحسينية، لما هو قبيح في الطبيعة تعتمد على رؤى مرتبطة بالمستقبل لتكون بذلك الصورة الأجمل مما عليه في الطبيعة أي صورة باعتبار ما سيكون[1].

إذن فالشعرية عند أرسطو مدارها المحاكاة وتنحصر في الأجناس الشعرية المعروفة: "ملاحم، تراجيديا، كوميديا، دراما" وهذه الفنون القولية وغيرها من اللعب بالقيتار والصفر بالناي، «بوجه عام أنواع من المحاكاة، ويفترق بعضها ببعض عن ثلاثة أنحاء: إما باختلاف ما يحاكي به، أو باختلاف ما يحاكى، أو باختلاف طريقة المحاكاة»[2].

أما الفنون القولية «فجميعها تحدث المحاكاة بالوزن والقول والإيقاع»[3]. وبذلك تكون هذه المقومات الثلاث هي محور الشعرية في نظرية المحاكاة عند أرسطو إضافة إلى العنصر الأساسي الفارق بين الكلام العادي الطبيعي والكلام الشعري حتى وإن كان الجامع بينهما الوزن، فلو «وضعت مقالة طبية أو طبيعية في كلام منظوم سَمَوا وَاضعَهَا شاعراً على أنك لا تجد شيئا مشتركا بين هوميروس وأمبدوكليس ما خلا الوزن، بحيث يحق لك أن تسمي الأول منهما شاعراً، أما الثاني فيصدق عليه اسم الطبيعي أكثر من اسم الشاعر»[4]، ومرد ذلك لا محالة إلى اللغة الشعرية المميزة للخطابين، حيث إن لغة الشاعر هوميروس غير لغة أمبدوكليس لأن لغة الأول لغة إنزياحية فنية موحية تحقق قيما جمالية رفيعة عن طريق الوسائل التخييلية، وهذا منوط بالعمل الشعري المخالف للقول العادي، وبذلك تتميز اللغة الشعرية الأدبية عن لغة النظم العادي.

---

[1]- وليد عثماني، مفهوم الفحولة وموضوعاتها في الشعرية العربية القديمة، ص18.

[2]- المرجع نفسه، ص19.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

[4]- المرجع نفسه، ص ن.

ومن هذا الطرح الذي أسس له أرسطو كانت البداية لظهور مصطلح الشعـــرية في شكـــل بذور صالحة للنماء، ودخلت بذلك الساحة النقدية كنقلة نوعية راح يغذيها مختلف النقـــاد على مر العصور.

2/ الشعرية عند الرومان:

لقد كان للثقافة اليونانية أثراً بليغاً في تطور الأدب الروماني، ونحن بصدد دراستنا للشعرية عند الرومان، صادفنا الكثير من الأسماء التي كتبت أسمائها بحروف من ذهب في تاريخ روما الأدبي، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: **لوكاتريوس، أنيوس، وفيرجيل (صاحب الانياذة)** وهو الذي شرح طبائع الأشياء رفقة **لوكاتريوس** في أجمل قريض، ودون أن ننسى **فلاكوس هوراس**[1].

وقد نضج الشعر التعليمي قبل هوراس بقرون، **فَسهيُود** الذي يعد بحق أبا الشعر التعليمي في القرن الثامن ،قد ترك شعرا في موضوع الفلاحة، ويرى بعض الباحثين أنّ **هوراس** تأثر **بسهيود** تأثراً شديداً وخاصة في (فن الشعر- 1-)[2]، أما بخصوص الأدب القومي فقد اصطلح الرومان على تقديرها ودراستها كذلك، إلا أن بعض كتابهم نقدوها نقداً صريحاً، فما أن ظهر **أنيوس** وهو أسبق فحول الشعراء عند الرومان،حتى تولّى بنفسه نقد أسلافه والتقليل من شأنهم.

وقد انقسم نقاد الرومان إلى فريقين:" فريق يتعلق **بأنيوس** ويمثل القدماء جميعاً ويُحتَذَى به ويَنظّرُ على أنه خالق الأدب بين الرومان، أما الفريق الثاني ينتقد شعر **أنيوس** ويشكك في قيمته وينصرف عنه"[3]، وقد استعار **كاتولوس** من **آنيوس** بعض خصائصه في الكتابة الشعرية كالجناس والصفات المركّبة و ما إلى ذلك[4] .

---

[1]- ينظر: هوراس، فن الشعر،تر د.لويس عوض،الهيئة المصرية للكتاب،ط3،القاهرة،1988، ص 32.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص37.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص38.

[4]- هوراس، المرجع نفسه، ص37.

وقد ذكر **هوراس** في كتابه فن الشعر أنّ "الرومان كرهوا الشعر لأنهم قوم عَمَليونَ ثم تهالكوا عليه لأنهم ظنّوه فنّا سهلاً لا يحتاج إلى دراسة" [1]، فالرومان بطبيعتهم يميلون إلى علوم الرياضيات وغيرها وهم بعيدون نوعاً ما عن الأدب.فنجد على سبيل المثال "الشاعر الفحل كاتولوس،من رجال المدرسة الحديثة،يُكثرُ من التعريض بشعر أنيوس،لكنه على الرغم من ذلك كان يتآثر خطاه في بعض الأحيان،وقد إستعار الأول "كاتولوس"من الثاني "أنيوس" بعض خصائصه في الكتابة كإستعمال الجناس و الصفات المركبة" ،ولقد كان **كاتولوس** شاعراً عظيما ويؤمن بصقل الشعر وتمدينه وكان يغض من شعر آنيوس وما سبقه من شعراء،لأنهم لم يثقفوا شعرهم و لم يُثَبّتوا أوزانه بل أطلقوه ركيكاً وباهتاً خالياً من شروط الشعر الصحيح السليم، والواقع أنّ طبيعة الأدب هي أُمّ المسائل في نظرية النقد، وهذا يفسر "إصرار هوراس عليها، وللمسألة جانباً ذو خطورة، تجعلها كيف يقضي بها هوراس في الأمر ويسيطر بها على عقول فريق من الكتاب (كتاب الدرجة الأولى) ،في أكثر من عصر وأكثر من لغة"[2].

ومجهودات هوراس لم تقتصر على الأدب فقط، بل كان يضع قواعد للمسرح، والتي بدورها شكّلت "إنتاج شطر كبير من الكتاب رغم وضوح و غموض الصلة بينها وبين طبيعة الأدب التمثيلي، فإن أحكامه في طبيعة الشعر، والتي تستند على أدّلة ترغم أشدّ معارضيها على احترامها"[3].قد صادفت نجاحاً كبيراً في التسلّط على أساليب الإنتاج في الأدبين الإنجليزي والفرنسي.

والظاهر أنّ الرومان كانوا يرون في الإغريق أنهم خزائن غنية بالمعرفة الخالصة، وأنهم صوّروا المجتمع والطبيعة، وأنهم "أحجموا عن إنتاج شيء في اللّغة الشعرية والنحت والموسيقى، ولقد ذاعت مخلّفات **أنيوس، وماروا وباكوميوس واكيوس** ، وكلهم من أكابر الشعراء، وكانت

---

[1]- **ينظر: هوراس، فن الشعر، ص32.**

[2]- **المرجع نفسه، ص72.**

[3]- **المرجع نفسه، ص72.**

لدى فيرجيل رشاقة في التعابير المنتقاة،وإنّ" **ليمي** "لينضج شعراً..." [1] ،زيادة عن **أوفيد، وكانولوس وأوراس** ،وبقية أكابر كتاب العصر **الفرجيلي** بوجه عام الذين رأو الإنسان والطبيعة في مرآة الإغريق، كما أنّ مؤسسات روما كانت أقل شاعرية من نظائرها في بلاد الإغريق [2]، فاليونان عرفوا بتقدمهم في شتى المجالات والعلوم.

المبحث الثالث: الشعرية عند النقاد الغربيين.

لقد عرف مصطلح الشعرية دلالات متعددة في النقد الغربي نتيجة المراحل الزاخرة والثرية التي قطعها من "**جاكبسون**" وصولا إلى "**جيرار جنيت**".

يبدو الوقوف على معنى مصطلح الشعرية من أشكل الأمور وأصعبها تعقيدا لما يحمله من تشابك في التعريفات وتنوع في المفاهيم شمل الدال والمدلول معاً، مما جعله مصطلحا متحفزا على الدوام وأكثر زئبقية وأشدُ تعقيداً، وبذلك ازدادت الصعوبة حدة والإشكال استعصاء على الحسم، «لأن مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة»[3]، ومرد ذلك إلى أن «الإشكال الأول هو وجود ابستومولوجيا للشعرية، ذلك أن الرهان هو الوضع الاعتباري لكل خطاب حول اللغة وبالخصوص حول اللغة الشعرية، ولكن وضعيته الشعرية صعبة» [4]. وهذا الإشكال يدعو إلى الحيرة والتساؤل عن معنى الشعرية وعن موضوعها وعن مجالاتها، فهل تمثل الشعرية أدبية الأدب كما يزعم "**رومان جاكبسون**"؟ أم تمثل القوانين العامة للأدب التي رسمها "**تودوروف**"؟ أم هي خاصة بشعرية الشعر دون النثر كما رآها "**جون كوهن**"؟ أم تشملهما معا؟ وهل هي فعلا بلاغة جديدة للخطاب الأدبي كما رآها " **جيرار جينت**"؟ وفي خضَم هذه الأسئلة المتنوعة فما هي الشعرية إذن؟.

---

[1]- هوراس، فن الشعر، ص31.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3]- نزيهة الخليفي، المصطلح والتعدد الدلالي: مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا، مجلة مقاليد، ع6، جوان 2014، جامعة تونس، ص185.

[4]- المرجع نفسه، ص186.

1/ الشعرية في المنظور النقدي الغربي:

أ–شعرية جاكبسون:

أما **"جاكبسون"** فقد اعتبر الشعرية ذلك «الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة أي بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[1].

وعلى هذا يتحدد مفهوم الشعرية عند "جاكبسون" بالإجابة عن السؤال ما الذي يجعل من مراسلة كلامية عملا فنيا؟[2]

كما تتجلى الشعرية عند **"جاكبسون"** في كون الكلمة تُدرَكُ بوصفها كلمة وليست مجرد بدليل عن الشيء المسمى ولا ك إنبثاق للإنفعال ،وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرد إشارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[3]. فالشعرية وظيفة غائية تسعى إلى تحقيق استقلالية الخطاب الأد بي كنظام لغوي دلالي خاص، والنظر إلى الكلمة ككلمة لها وجودها ووزنها الخاص.

ويعتبر **"جاكبسون"** الوظيفة الشعرية وظيفة محورية في الخطاب الأدبي، فهي موجودة في كل الخطابات اللغوية ،وبدونها «تصبح اللغة ميتة وسكونية تماما، فالوظيفة الشعرية تَدخُلُ دينامية في حياة اللغة»[4]، وبالتالي تمنح الرسالة اللغوية شحنة شعرية ترتفع بها إلى درب جمالية فنية . كما

---

[1]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنون، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص35.

[2]– فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، د.ت، د.ط، ص 177–178.

[3]– المرجع نفسه، ص19.

[4]– المرجع نفسه، ص74.

يؤكد **"جاكبسون"** على أن الدراسة الألسن يّ للوظيفة الشعرية يجب أن تتعدى نطاق الشعر [1]، لتشمل الخطاب الأدبي ككل، وهو في هذا يوافق **"فاليري"** و**"تودوروف"** وينظر للشعرية بوصفها وظيفة لسانية بالدرجة الأولى.

ب- شعرية جون كوهن:

وصفت شعرية **جون كوهن** بأنها قريبة من الشعرية العربية خاصة القديمة منها ، وكونها تقتصر فقط على مجال الشعر، يقول **جون كوهن:** «الشعرية علم موضوعه الشعر» [2]، لكنه مع ذلك يورد نظرة غيره للشعرية التي تشمل أنواع أخرى من الفن فيقول : «ثم أصبحت كلمة الشعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ... كتب **فاليري** (valery) نحن نقول: «عن مشهد طبيعي أنه شعري، ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة» [3]، فالشعرية في المرحلة الكلاسيكية التي مر بها الشعر كانت منحصرة فيه ثم اتسعت فيما بعد لتشمل كل أصناف الإبداع الأدبي من جهة والإبداع الفني ككل من جهة أخرى.

ولعلّ الملمح الأساسي الذي تقوم عليه شعرية **"جون كوهن"** هو مبدأ الإنزياح اللغوي ، وهو يقوم على «ثلاث 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 إلا من خلال تضافر هذين المستويين» [4].

---

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 75.

[2]- جون كوهن، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب القاهرة، ط4، 2000، ص29.

[3]- المرجع نفسه، ص29.

[4]- بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، (د.ط)، (د.ت)، ص.71

ونستطيع أن نوضح ذلك أكثر من مؤشرات التي أوردها **"جون كوهن"** في الجدول التالي:

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	−	+
النثر الموزون	+	−
الشعر التام	+	+
النثر التام	−	−

من خلال هذا الجدول نرى أن الشعر التام يتوافر على كل عناصر الشعرية في حين أن النثر يخلو تماما منها[1].

«والانزياح يعني وجود تقليد شعري يحدده العرف العام، ويقتضي الشعر أن يكون إنحرافا وإنزياحا عن هذا التقليد الشعري لذلك تبحث الشعرية عند **جون كوهن** في تميز الأساليب ».[2]

فالشعر يقوم بالدرجة الأولى على مخالفة المألوف ومن هنا فالشعرية هي انحراف عن القواعد المعيارية المعمول بها في اللغة فتكتسب هذه اللغة سمات غير عادية تساهم في تمييز الشعر عن النثر، «فاللغة الشعرية تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية، إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنق يضه، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة، والتي تجسد مستوى (**اللاشعرية**) في الخطاب»[3].

فالشعرية من وجهة نظر **جون كوهن** تقتصر على الشعر بالدرجة الأولى وتقوم على مبدأ الإنزياحات الأسلوبية، كما أن شعريته تنطلق من ال نقطة التي توقفت عندها البلاغة القديمة التي تعتمد على مجموعة من المعايير.

2/ عند تزيفتان تودوروف:

إذا سلمنا أن الأدب هو «قول صناعة من الكلام العادي» [1]، فهذا يعني أن الكتابة هي فعل، وعي باللغة ينحرف بها عن مستوى الاستعمال الجماعي لمألوف إلى خصوصية الأداء الفردي الأدبي المتميز ولهذا فالشعرية «لا تسعى إلى تنمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل» [2].

ويرى "تودوروف" أن على الشعرية أن تجيب على أسئلة جوهرية، يمكن ترتيبها كما يلي:

1-ما هو الأدب؟ وذلك بالنظر إلى الأدب، كوحدة داخلية ونظرية، أو بتحديد التقاطع الحاصل، بين الخطاب الأدبي والأجناس الأخرى.

2- ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة؟، بتمييز مستويات المعنى وتحديد مكونات النص الأدبي.[3]

كما حدد مجالات الشعرية في ثلاث محاور:

1 تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2 تحليل أساليب النصوص.

3 تسعى الشاعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، ولذلك فهي تحتل مساحة كبيرة في علم الأدب» [4]

1-جون كوهن، النظرية الشعرية، ص .32

2-مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1999، ص100 .

3-جون كوهن،النظرية الشعرية، ص369.

4- تزيفتان تودوروف، الشّعرية، تر:شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ص23.

3- عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات،دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص05.

4- يعقوبي قدويّة، إشكالية الكتابة ورؤيا التجاوز في النقد العربي المعاصر،مذكرة دكتوراه(مخطوط) ، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015/2014، ص28.

إن الشعرية باعتبارها نظرية داخلية للأدب تحاول القبض على وحدة وتنوع الأعمال الأدبية، فموضوعها ينبني أساسا على الأعمال المتحققة والمحتملة على حد سواء «فليس العمل في حد ذاته موضوع الشعرية فما تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، وانجازا من انجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[1].

إن شعرية تود وروف لا تهتم بالنصوص الأدبية باعتبارها إبداعات فردية ولا يهمها الأثر الأدبي في ذاته، وإنما تسلط اهتمام مجال بحثها وأساس انشغالها، على خصائص الخطاب الأدبي في بنيته المجردة، لاستنباط القوانين الداخلية التي تنظم ولادة الخطاب الأدبي.

شكلت الشعرية تحولا منهجيا موضوعيا في طبيعة الدراسات النقدية الأدبية، فبعدما عانى النص الأدبي من قيود المعايير الخارجية (اجتماعية، تاريخية، نفسية، أخلاقية...)، وهيمنتها التي فرضت عليه شروحا وتفسيرات قصرية حولته إلى امتدادات لغوية دلالية عاكسة للواقع محاكية لمظاهره، جاءت الشعرية برؤيتها المحايثة لتخلص النص الأدبي من سلطة ما هو خارجي وتثبت سلطته على ذاته هادفة إلى الكشف عن الأنساق اللغوية والتشكيلات العلائقية داخل الخطاب الأدبي وبالتالي صياغة نظرية عامة ومحايثة للأدب بوصفه خطابا لغويا فنيا، فما تهتم به الشعرية «ليس هو الأدب باعتباره كائنا (Etre) ولكن باعتباره خطابا» [2]،فقد"حددت الشعرية الجديدة وبشكل أدق موضوع الشعرية، الدي هو الخطاب الأدبي وليس الأدب بوجه عام"، وقد نحا **"تودوروف"** نحو **"بول فاليري"** فاعتبر الشعرية مفهوما -أوصفة- ينسحب على الخطاب الأدبي ككل، شعرا ونثرا، بل «قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص، بأعمال نثرية»[3]

---

[1]- **تزيفتان تودوروف، الشعرية، ص23.**

[2]- **يعقوبي قدوية،اشكالية الكتابة ورؤيا التجاوز في النقد العربي المعاصر ، ص29.**

[3]- **المرجع نفسه، ص 29.**

د- الشعرية عند جيرار جينت:

والشعرية عنده «علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية» [1]، فهو يُعنَى بالتعالي النصي لا بالنص «أي ما يجعل النص في علاقة خفية مع غيره من النصوص» [2].

لكنه ينبغي أن يكون النص موضوع الشعرية، فهو يقول:«ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدى، ونذكر من هذه الأنواع أصناف الخطابات، وصيغ التلفظ والأجناس الأدبية» [3]. مُثبتاً أن مفهوم "**النص الجامع**" يقترب مما نعرفه بأدبية الأدب ، أو ما يكون به الأدب أد بي يعني جملة من أنماط الخطاب وأشكال التلفظ، والأنواع التي نجدها في كل نص مفرد» [4]، فالنص الجامع إذن يقوم على علاقة تتشابك وتتنوع وتتحاور لا تتضح إلا عبر اللغة والأسلوب والجنس الأدبي لذلك يؤكد جنيت «أن يكون مصطلح "**جامع النص**" آخر ما اقترحه من مصطلحات » [5]. باعتبار أن " شبكة النص لا تنسج، إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة « **جامع النسج**» ،والذي يحتل المرتبة الفوقية وهو "**جامع النص**" ،وليس ما يطلق عليه نظرية الأجناس» [6].

فموضوع الشعرية كما يشير جيرار جينت ليس النص وإنما جامع النص، لكن جنيت ظل مسكونا بحدارة القلق والحيرة، إيمانا منه بالتحول والتبدل وعدم الثبات، لم يقف عند هذا الحد من التعريف بل طور دراسته الشعرية موسعاً من آفاقها، مؤمنا بأنها ضرب من التنويع منتهيا إلى أن

---

[1]- جيرار جنيت، مدخل جامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة،الفداء، ودار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 10.

[2]- المرجع نفسه، ص 91.

[3]- المرجع نفسه، ص 10.

[4]- نزيهة الخليفي، المصطلح والتعدد الدلالي: مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا، مجلة مقاليد، (جامعة تونس)، العدد السادس، جوان 2014، ص 191.

[5]- المرجع نفسه، ص 191.

[6]- المرجع نفسه، ص 191.

النـــص لا يهمه إلى من حيث **"تعالي النصي"** أي أن أعـــرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص هذا ما أطلق عليه **" التعالي النصي"** وأضمنه **"التداخل النصي"**، بالمعنى الدقيق (كلاسيكي من ذ جوليا كريس يفا). وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللغ ـــوي لنـــص في نص آخر[1].

أي درس التداخل النصي من خلال العلاقات بين النصوص الأخرى المشكلة داخل النص الواحد وانتهى إلى فكرة مفادها أن هذه العلاقات لا تكفي لضبط شعرية النص لذلك اهتدى إلى وجود علاقات خفية وأخرى حافة بالنص تساهم مجتمعةً في تشكيله، فتجاوز بذلك فكرة النص الجامع وأدرجها ضمن المتعاليات النصية، مثبتا أن الشعرية مجالها أرحب وأشمل وأن موضوعها هو "التعالي النصي" " la transtextualité" الذي تنضوي تحته جميع العلاقات الظاهرة والخفية التي يقيمها النص مع النصوص الأخرى، فصنف هذه العلاقات إلى خمسة أصناف هي: المصاح بات النصية " paratextualité" والميتانصية " metatextulité" والنص الجامع " architexte" النص المسرخ " hypertexte" والتناص intertextualite ، ويمثل النص الجامع علاقة من بين تلك العلاقات[2].

وهكذا تمكن جنيت من إبراز الفروع التي يتفرع إليها موضوع الشعرية بتميز العلاقات القائمة بين النصوص بعضها من بعض، وضبط المصط لح ات الدالة على كل علاقة من تلك العلاقات المخصوصة، فالمقارنة الشعرية لدى جنيت هي مقاربة متفتحة على جل علاقات التع الي النصي بمقتضاها تصبح «الشعرية في معنى واحد، لم يعد سوى بلاغة جديدة» [3]، بلاغة تقوم على الإستكشاف الضمني وتفاعلاته مع الظاهر، و تقوم على الإستعارات باعتبارها «الألفاظ المميزة، بنظرة عميقة التي تتجاوز التمظهرات للنقاد إلى جوهر الأشياء» [4]. فبَحثُ جنيت في الشعرية هو

---

[1]– ينظر: نزيهة الخليفي، المصطلح والتعدد الدلالي: مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا، ص191، 192.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 192.

[3]– ينظر:المرجع نفسه، ص ن.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص191

بحثٌ في تغيراتها وتطور اتها، فمن النص الجامع إلى المتعاليات النصية ، ويعد حصر جنيت موضوع الشعرية في التعالق النصي، تحولا في فكر ه ورؤيته للشعرية وللنص السردي، لذلك ظلت الشعرية معه في تطور مستمر معرفيا ومنهجيا، ما فتئت الارتحالات المستمرة من النص الجامع إلى المتعاليات النصية إلى النصوص المصاحبة» [1]. ربط جيرار جنيت الشعرية بخمس نقاط رئيسية: المصاحبات النصية الميتانصية، والنص الجامع، والنص الناسخ و التناص.

وفي الأخير نختم هذا المبحث بالقول أن أصحاب هذه النظريات جميعا، جعلوا الوصول إلى الأدبية وإثباتها بطريقة أكثر علمية نصب أعينهم ، وسعوا إلى ذلك، واتفقوا جميعا أن الخطاب الأدبي بنوعيه متميز بلغته الخاصة غير أن طريقة إثبات ذلك، والمنهج المعتمد يختلفان فجاك بسرون ركز على هيمنة الوظيفة الجمالية، وكوهن على قانون الإنزياح، في حين أن تودوروف تناول الحالة الشعرية للغة من خلال ربط الشعرية بالخطاب الأدبي وجيرار جنيت الذي يرى أن الشعرية موضوع النص الجامع وعلاقته بالنصوص الأخرى.

المبحث الرابع: الشعرية عند النقاد العرب في النقد العربي الحديث.

تختلف الشعرية الحديثة عن الشعرية القديمة من حيث اتساع مفهوم المصطلح "الشعرية"، ومن حيث ارتباطها بشعرية الغرب من جهة أخرى، فالشعرية الحديثة مغايرة للقديمة كونها وسعت من مجال دراستها ليشمل أنواع الخطاب الأدبي في حين انحصرت الشعرية العربية القديمة بدراسة صناعة الشعر وقوانينه.[2]

في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي انبهر الأدباء بالمناهج العلمية التي شهدتها مختلف العلوم والتخصصات فحاولوا تطبيقها في ميدان الأدب فنتج عنها نظريات وعلوم جديدة كاللسانيات... فتأثرت الشعرية الغربية الحديثة بهذا العلم وانعكس ذلك على الشعرية العربية،

---

[1]– ينظر: نزيهة الخليفي، المصطلح والتعدد الدلالي: مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا، ص192.

[2]– أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة ماجستير في الأدب، جامعة قاصدي مرباح، 2012/2011، ص29.

فظهرت العديد من المؤلفات التي حاول من خلالها النقاد العرب تحديد مفهوم الشعرية وقوانينها ومختلف المراحل التي مرت بها.[1]

الشعرية في الدراسات العربية الحديثة:

لابد من التعرف على مصطلح الشعرية poétics في الدراسات الحديثة ,والأولى البدء بترجمة المصطلح إلى العربية، فقد ترجمه سعيد علوش (poetic) إلى الشاعرية، ويعطيها المدلولات التالية: علم المصطلح استعمله "تودوروف" كشبه مرادف لـــ "علم نظرية الأدب"، والشاعرية عنده، أقصد –سعيد علوش–، درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث، كما تعرف الشاعرية: بأنها نظرية عامة للأعمال الأدبية.[2]

وقد دافع على هذه الترجمة عبد الله الغذامي، فيراه: مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام poetics في نفس الغربي [3]، ومن الواضح أن لفظة الشاعرية مشتقة عن شاعر، وبالتالي فهي الصق بالشعر، وبهذا ينتفي الاستثناء الذي اتخذه الغذامي ذريعة في تفضيل لفظة (الشاعرية) على لفظة الشعرية ليصبحا على حد سواء لصيقتين بالشعر من دون النثر.

كما ترجمت Poetics إلى الإنشائية وإلى البويطيقا وعربت بويتيك وترجمت أيضا إلى نظرية الشعر، أو إلى فن الشعر وفن النظم، أو الفن الإبداعي وإلى علم الأدب [4]، والترجمة الأخيرة لـــPoetics هي الشعرية، وقد تبنى هذه الترجمة كثير من المهتمين بقضاياها ومنهم: محمد الولي، ومحمد العمري في ترجمتهما كتاب جون كوهن "بنية اللغة الشعرية"، وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمتها كتاب تودوروف "الشعرية"، وعبد السلام المسدي الذي يراوح ترجمتين هما

---

[1]– أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، ص29.

[2]– ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، المغرب، ص74.

[3]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1985، ص19.

[4]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط1، 1994، ص15.

الإنشائية والشعرية، وسامي سويدان في ترجمته لكتاب تودوروف "نقد النقد" كما تبنى هذه الترجمة أحمد مطلوب في بحثه "الشعرية"[1]

وبعد هذه الترجمات المختلفة فإننا نرى أنه لا مسوغ لإجتراح ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد، في الوقت الذي يدعو الكثيرون إلى ضرورة حل أزمة المصطلح في نقدنا العربي عن طريق الاتفاق، فكلمة Poetics تقابلها كلمة الشعرية من دون محاولة خلق جدل يزيد المشكلة تعقيدا وتشابكا، وإننا نرى أن لفظة الشعرية قد أصبحت شائعة في كثير من كتب النقد، وبهذا رسَخت قضية توحيد المصطلح.[2]

ويبدو أنّ موضوع الشّعرية مازال يعاني من مشكلتين أساسيتين، وذلك على الصّعيدين الغربي والعربي، المشكلة الأولى تتعلق بالمصطلح وأخرى تتعلق بالمفهوم، أما فيما يتعلق بمشكلة المصطلح فمصدرها «بزوغ هذا المصطلح تحت تأثير اللسانيات والسيميائيات الحديثة »[3]، أما فيما يتعلق بمشكلة المفهوم، فإنها «تنبع من اختلاف هذا المفهوم باختلاف العصر، فالشعرية تخضع لجهاز عصرها المعرفي، ولنمط البنية الفكرية والفنية السائدة»[4]، إضافة إلى اختلاف المفهوم تبعا لاختلاف المدرسة الأدبية والمنهج النقدي لكل ناقد، من هنا اعتقد بعضهم بأن ليس هناك شعرية واحدة، كما تساءل، الناقد والروائي نبيل سليمان: أليس الأولى بالمرء أن يتحدث عن شعريات لا عن

---

[1]- حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد الغربي الحديث، ص45.

[2]- المرجع نفسه، ص 46.

[3]- نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص308.

[4]- المرجع نفسه، ص312، 313.

شعرية ما دام لدينا شعرية النثر، وشعرية التأليف، وشعرية الرؤية، وشعرية اللفظة، وشعرية أرسطو، وفاليري، وتودوروف؟[1].

إن ما ذكرنا حول إشكالية المفهوم يحل إلى عدم وجود تعريف جامع مانع للشعرية، ومع ذلك فإن كل دارس للشعرية قدم اجتهاده في هذا الخصوص، فمنهم من رأى أن الشعرية هي صنوا الحداثة، أي أنه أينما وجدت الحداثة توجد الشعرية.[2]

وهنا من أسس مفهوما للشعرية على الانزياح بمستوياته المختلفة [3]، ورأى كمال أبو ديب أن الشعرية تكمن فيما سماه (الفجوة: مسافة التوتر) [4]، بينما رأى نعيم اليافي أن الشعرية هي مجموع المكونات العلاقات التي تجعل من نص ما نصا شعريا مقدما في هذا التعريف خلاصة قراءاته لنصوص الشعرية.[5]

ويبدو أن من الصعوبة أن نصل غلى مفهوم متفق عليه اتفاقا مطلقا، فما زال مفتوحا للباحثين حتى يضيفوا إليه مجددا، ونستطيع القول إن الشعرية وظيفة من وظائف اللغة على تحريك المشاعر وإثارة الإيحاءات.[6]

ويتضح لنا أن المفهوم المعاصر للشعرية لا يبتعد عن مفهوم عبد القاهر الجرجاني، فهو يركز على البنية الكلية القادرة على امتلاك طبيعة متميزة على غرار بنية أخرى مغايرة لها عن طريق انحراف لغة الشعر بنظم الكلام الذي يقود إليه المعنى أو الصورة التي يريد رسمها الشاعر، كما

---

[1]- ينظر: نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ص104.

[2]- أدونيس، الشعرية العربية، دار العودة، بيروت، 1985، ص80.

[3]- نعيم اليافي، مرجع سابق، ص311.

[4]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص20،21.

[5]- نعيم اليافي، مرجع سابق، ص311.

[6]- حامد سالم درويش الرواشدة، مرجع سابق، ص46.

يركز على أن الوزن من مقومات الشعر وأدواته فهو ضمان إعادة الصوت الذي يمثل جوهر النغم وتوازن العبارة ويميز بين النثر والشعر كما يخلق مسافة التوتر بين المكونات اللغوية.[1]

ولعل الشعرية تجسد في النص الشعري شبكة من العلاقات النامية بين مكوناتها وصفاتها ووقوعها في الكلام الذي قد لا يكون شعرا، فالقوانين العامة التي تنظم ولادة عمل وتكون هذه القوانين داخل النص ذاته هي التي تشكل ما يسمى بالشعرية، وذلك أن الشعرية تتصل بالإبداع حيث تكون اللغة الجوهر والوسيلة دون أن يعني ذلك مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، والعلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبي هو " الشعرية" فمثلها يهتم علم اللغة أو اللسانيات بدراسة القوانين المجردة في اللغة، تحاول الشعرية الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية، وتعددها في وقت واحد، فموضوع الشعرية يتكون من الأعمال الممكنة أكثر مما يتكون من النصوص الموجودة بالفعل.[2]

فالشعرية كما يتضح من الكلام السابق تفكر بأعمال وتشتغل على النصوص، وهي بهذا تعطي صفتين أساسيتين، الأولى: أنها لا تتعلق بقراءة الأعمال الأدبية أو تأويلها، ولكنها تتأمل، في الأدوات الإجرائية لتحليل النصوص، فحقل اشتغالها ليس ما يوجد، أو وجد سابقا من أعمال ما، بل الخطاب الأدبي نفسه، فهي حقل نظري يريد أن يثرى بالبحث التجريبي، أما السمة الثانية فهي تفكر بالنصوص الأدبية دون أن تحدد جنسا أدبيا محددا، والشعرية بهذا تهتم بالتمييز بين ما هو أدبي وما هو معياري، أي بين لغة يمكن أن تفيض عنها لغات ضمنية أخرى، ولغة تكتفي بحدها الأدبي.[3]

---

[1]- حامد سالم درويش الرواشدة، مرجع سابق، ص47.

[2]- سعيد الغانمي، الشعرية والخطاب الشعري، في النص الغربي الحديث، مجلة نزوى، ع3.

[3]- المرجع نفسه.

والشعرية مصطلح نقدي برز في الدراسات الحديثة الخاصة بالشعر تطلق على العمل الأدبي الغزير الخيال المتفجر[1]، وتستمد الشعرية تعبيرها من النظام الشعري، وتهتم في الشعر بجرس الكلمة للتعبير عن مضمون الإحساس والجو العام، وفي استعمال تكرار البيت الشعري لحسن الإيقاع، وهذا في دلالته الاستجابة النفسية المصاحبة للشعر الحديث في الجوانب الوجدانية أو الانفعالية للوصول إلى الإثارة والتأثير والانفعال بواجبات الشعر والتفاعل معه، زيادة على أن الشعرية نوع من الاستخدام المتميز لمادة الشعر وهو (استخدام يخلع على المادة خصوصية بينة، ويضفي عليها تأثيرا متميزا ينشط معه ذهن السامع، بنوع من الرغبة في استكشاف ما يجهله، بل يثير فيه انبهارا بقدرة الشاعر على استخدام مادة الشعر استخداما متميزا، وبراعته في الدلالة على مراميه، كما يثير فيه انفعالاته التي تدفع المتلقي إلى اتخاذ وقفة سلوكية ما.[2]

المبحث الخامس: مفهوم الشعرية واللغة الشعرية.

قبل الدخول في الفصل الثاني يجب تناول مفهومي الشعرية واللغة الشعرية كمصطلحات نقدية.

أ–مفهوم الشعرية لغة (الدلالة اللغوية):

إن عدنا بهذا المصطلح إلى أصله اللغوي العربي وجدناه يعود إلى الجذر الثلاثي "شعر"

وسنحاول تتبع المعاني التي يحملها من خلال المعاجم القديمة وتحليلها فيما بعد.

---

[1]– ينظر: كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، ص177–178

[2]– حامد سالم، درويش الرواشدة، مرجع سابق، ص 48.

ورد في مقاييس اللغة أن " السين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على الثبات والآخر على عِلم و عَلم....شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له..."[1]

"شعر فلان: قال الشعر... وما شعرت به: ما فطنت له وعلمته"[2]

و لم يبتعد لسان العرب عن هذه المعاني إذ نجد فيه "شَعَرَ بمعنى عَلِمَ....وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم... ويسمى شاعر لفطنته " [3]

ومن خلال هذه المعاني التي وردت في المعاجم العربية نستنتج أن الاصل اللغوي للشعرية "شعر" يدل على معنيين أحدهما مادي وهذا المعنى لا نقصده بالدراسة، أما المعنى الآخر فهو معنوي مجرد يدل في الغالب على العلم والفطنة، أما دلالته على الثبات فهذا لأن الشعر كما ذكر الأزهري في لسان العرب محدود بعلامات لا يجاوزها، وهذا ما كان ينطبق على الشعر فيما مضى، وقائله يلتزم بقواعد ومعايير معينة لا يمكنه تخطيها وسميت أعمال الحج شعائر كونها ثابتة ومحددة و على الحاج الالتزام بها وعدم الخروج عليها وهذا هو الرابط بين الحاج والشاعر.

[1]–ابن فارس، مقاييس اللغة ، مادة (شعر)، ج3، ص209.

[2]–الزمخشري، أساس البلاغة،مادة "شعر" دار صادر بيروت، ص331.

[3]–أبن منظور، لسان العرب مادة "شعر" المجلد 4، ج26، ص2273.

إذا أمعنا النظر أكثر وحاولنا الربط بين المفهوم الحديث لمصطلح الشعرية وجذره اللغوي الثلاثي وجدنا أن هناك خيطا رفيعا يصل ما بين المعنيين ليتمثل في وجود معالم وقوانين تضبط الشعر وتقومه، وبما أن الشعرية في عمومها هي "قوانين الخطاب الأدبي"، والشعر بدوره صنف من أصناف الخطاب فله قوانين وضوابط محددة بالرغم من كونها متغيرة إلا انه يمكن إيجاد نوع من الثبات وإن كان مؤقتا فهو ساري المفعول لمدة زمنية معينة ثم سرعان ما يتلاشى.[1]

انطلاقا مما سبق نستخلص أن مصطلح الشعرية في دلالته اللغوية يوحي بالمعاني التالية:

-الدلالة على العلم الفطنة و الدراية.

-أن لكل شعرية معالم و ضوابط محددة تستند عليها .

-يحمل مصطلح الشعرية نوعا من الثبات المؤقت.

لكن إذا أردنا الانتقال إلى الدلالة الاصطلاحية لمصطلح الشعرية واجهتنا العديد من المطبات في تحديد هذا المصطلح وكذا في مفهومه، نظرا للخلاف الحاد بين النقاد العرب في ترجمة هذا المصطلح و تحديد موضوعه.

ب/الدلالة الاصطلاحية:

تعددت الدلالات التي اتخذها مصطلح الشعرية من قبل النقاد بتعدد الصياغة المتبناة أصلا لهذا المصطلح و ليس هدف هذه الدراسة تتبع هاته الاختلافات في وجهات النظر أو التتبع

[1]- **أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس ، ص17.**

التاريخي الدقيق للتطورات التي شهدها هذا المصطلح ،بل مجرد لفت انتباه لذلك الخلاف القائم بين النقاد حول الشعرية، لهذا "يبدو أننا نواجه — من جهة أولى- مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة ، ويبدوا بارزا هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي و نواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية ، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي ؛ أكثر جلاء "[1]

انطلاقا من ذلك يمكن القول أنّ " الشعرية ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء... والشعرية ليست فن الشعر لأن فن الشعر يقبل القسمة على أجناس وأغراض... والشعرية ليست الشعر ولا نظرية الشعر.. إنّ الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعراً وما يسبغ على حيز الشعر صفة الشعر ولعلها جوهره المطلق"[2] فالشعرية" هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً نقدياً .إنما تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي تشخص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات" [3] فهدف الشعرية هو تزويد النقد بمعايير وقوانين تضبط الخطاب الأدبي، وتجعله متميزاً عن بقية أنواع الخطاب كما أنها تستخدم اللغة لتفسير ما هو لغوي (المحايثة كمبدأ إنساني).

وهناك من النقاد من يذهب إلى استخدام صيغة الجمع للدلالة على مصطلح الشعرية " فمن خلال توصيات ندوة اللسانيات التي عقدت بتونس 1978م والقاضية بطريقة عبد الرحمّن الحاج صالح بتقسيم المصطلح إلى جزئين الأولى poetic وتعني شعري والثانية s وهي علامة الجمع في

[1]–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص11.

[2]–مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1999، ص104

[3]–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية،ص9

اللغة الإنجليزية على الوجه القياسي فيصير المصطلح (شعري) في صيغة جمع الإناث (شعريات) على صيغة سيميائيات، لسانيات..."[1] ،إضافة إلى الكثير من النقاد من يطلقون على الشعرية مصطلح في صيغة جمع الإناث(*).

وقد استطاع " رومان جاكبسون" أن يضع الأساس اللساني للتفريق بين الشعري واللاشعري أي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، فمهد بذلك الطريق أمام " جون كوهين" ليصل إلى شعرية الإنزياح التي تدخل حسب وصف صاحبها ضمن الشعرية البنيوية، وهي شعرية علمية تقوم على تناول الوقائع تناولا ملموسا قابلا للتأييد أو الرفض [2] وهو بذلك يسعى إلى تحديد البلاغة القديمة التي وقعت عند حدود التصنيف، و لم تبحث البنية المشتركة بين الصور المختلفة، فإذا كانت هذه البلاغة تعد أنواع الإنزياح عوامل مستقلة، فإن جون كوهين يرى العكس، أي أن لها طبيعة متشابهة وجدلية، متسائلا: هل توجد بين القافية والإستعارة، والتقديم والتأخير، صفة مشتركة من شأنها أن تأخذ فعاليتها بعين الاعتبار بحيث تكون القافية عاملا صوتيا بالمقابلة مع الإستعارة التي هي عامل دلالي.[3]

إنه بذلك يسعى إلى استخراج الحظوظ الكبرى المشتركة بين المستويات لأن المقاربة بينهما إنارة بعضهما ببعض هي الكفيلة بإبراز بنيتها الخفية وهو قبل ذلك قام بتحديد الشعرية بأنها علم

---

[1]–الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص53

* يطلق عبد المالك مرتاض لفظة (شعريات) على مصطلح الشعرية. بصيغة لسانيات .

[2]–ينظر شرفي الخميسي، الشعرية: مفهوم نظرية ودلالات جمالية، ص391.

[3]–ينظر: جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد لولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص9

موضوعه الشعر مبينا أن اللغة الشعرية تقبل التحليل في مستويين :صوتي ودلالي، وأن الشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معا، وبما أن اللغة الشعرية هي واقعة أسلوبية في معناها العام تصبح عند " جون كوهين" هي علم الأسلوب الشعري، ولكون الأسلوبية هي علم الإنزياحات الشعرية فمن الجائز تطبيق نتائجها على الواقعة الشعرية التي تصبح قابلة للقياس حيث تبرز كمتوسط تردد الإنزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى لغة النثر.[1]

مفهوم اللغة الشعرية:

على صعيد الممارسة الشعرية فلقد كان الكثير من الشعراء العرب القدامى يدركون طبيعة فنهم ومالهم من سلطان على اللغة بوعي تام ويعتبرون ذلك مصدر فخر واعتزاز، ومثابة للتعالي على اللغويين والنحاة الذين يسعون إلى فرض قواعدهم وقوانينهم التي يسنونها ويبنون عليها لغة الخطاب النثري أو لغة الخطاب العام[2].

ولقد نقل أبو نواس وأبو تمام على سبيل المثال مسألة العلاقة بين اللفظ والمعنى من الصيغة القديمة القائلة بأن المعنى يجب أن يكون على قدر اللفظ أو كما يعبر الجاحظ: «أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه" إلى صيغة اللفظ محدود والمعنى غير محدود، يمكن إقامة الصلة المحدود واللامحدود ، والجواب هو في أن تجعل اللفظ والمعنى غير محدود»[3].

---

[1]-ينظر: شرفي لخميسي، مرجع سابق، ص393.

[2]-ينظر: أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا -دراسة نقدية في لغة الشعر- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص62

[3]-المرجع نفسه، ص72

وهكذا نشأت لغة شعرية جديدة لا تصف الظاهر بذاته، وإنما تكشف عن معناه أو تأويله في النفس... فاللغة الشعرية، بدءا من تجربة أبي نواس وأبي تمام لا تنقل أشياء أو حوادث، وإنما تنقل إشارات وتخيلات، فهي لا تهدف إلى أن تطابق بين الاسم والمسمى، وإنما تهدف على العكس، إلى أن تخلق بينهما بعداً يوحي بالمفارقة لا بالمطابقة.[1]

وقد قدم أبو نواس شهادة صريحة حول تجربته في التوسيع اللغوي وفي التجاوز والخروج على الأوضاع الدلالية المتعارف عليها وعلى وجه التحديد في نقل اللفظ في حدوده المعنوية الضيقة إلى عالم المعنى اللامحدود، وإعطائه أبعادة غير متناهية وثم تحقيق الإنزياح، أو ما سماه جاكبسون ب (خيبة الظن) أو (خيبة الانتظار)، وإبطال التوقع في مطابقة القول للمنظور الحسي أو العقلي المنطقي.[2]

إن اللغة الشعرية مادة إبداع فني لها وجودها المستقل والموضوعي، فهي كيان يشع بالدلالات المتعددة، ونسيج من عناصر متوترة فتعبر بالإيحاء والإشارة عما يعمل أو يدور داخل المبدع، ويجيش في خاطره مبتعدة قدر الإمكان عند العقل والمنطق والمعقول، فهي ترتبط أساسا بالخيال أو المجاز الذي يجردها من التقارير و العقلنة، كما أنها لا ترتبط أو تخضع لمنطق الواقع لأنها تعبر عن تجربة الذات، وما تحمله اللغة الشعرية من إشارات،و رموز إيحائية، لا يظهر جليا في

[1]–ادوارد سابير: اللغة والأدب، في كتاب اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المركز الثقافي العربي1993، ص29.

[2]–ينظر: أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص75

الكلمات وإنما من ورائها [1]، لتكون " وسيلة استنباط واكتشاف... تثير وتحرك وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق... إنها تيار تحولات يخبرنا بإيحاءاته وإيقاعه..[2]

فالشاعر يحاول أن يكون حياديا بلغته الخاصة بعيدا عن النمطية والمألوف والتكرار، ليدخل بها إلى فضاء رحب مليء بالانسجام والتآلف، والحلم والرؤيا، ليكتشف ما تخفيه اللغة من طاقات خلاقة.

ولكن على الرغم من أن اللغة الشعرية لها مصطلحاتها الخاصة وأساليبها التي تميزها عن غيرها، إلا أنها لم تستطع التجرد نهائيا من الصيغ والقواعد النحوية، ولئن تحفظ بعض اللغويين العرب، في الاحتجاج بأقوال بعض الشعراء واشترطوا التأكد من معرفة اسم الشاعر عندما يردهم شعره مخافة أن يكون هذا الشعر مصنوعا، " فقد كان أصحاب المعجمات واللغويون الأوائل عامة كالخليل بن أحمد والكسائي وأبو عمروا الشيباني والبغدادي وحتى سيبويه يسمعون الشعر من أفواه الشعراء فيحتجون به في اللغة [3]على أن بعض من كان يحتفظ ويتحرج من الاحتجاج بشعر المولدين، تراجع عن تحرجه أو عن المبالغة في هذا التحرج فيما بعد.[4]، وهذا لإيمانهم بمكانة الإبداع الشعري أيا كان مصدره ومكانه، واقتناعا منهم على أن الشعراء قوامون على اللغة مهما اختلفت عصورهم، وأن لغة الشعر لها مكانها الأسمى الذي لا تبلغه لغة النثر العادية، وهكذا تبقى اللغة

---

[1]–محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1986، ص291.

[2]–محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث،دار العلوم العربية،بيروت،1992،ص125.

[3]–أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص79.

[4]–المرجع نفسه، ص80.

الشعرية هي " اللغة العليا" على المستوى النظري، وعلى صعيد الممارسة والتجربة العلمية وعلى مستوى التعامل النقدي الأدبي العربي عامة.

نستخلص من خلال كل هاته الآراء التي قدمها النقاد العرب القدامى حول نظرية الشعر أن ملامح الشعرية عامة واللغة الشعرية على وجه الخصوص والتي (نخصص لها الفصلين الآتيين) قد وجدت ولا ريب لنا في ذلك في مؤلفاتهم التي ظلت طي النسيان لفترة زمنية طويلة، فجمال وسحر اللغة الشعرية لا يرجع إلى نظام المفردات وعلاقتها باللغة المعيارية التي تحكم فيها النحو والمنطق والعقل ، وإنما يعود ذلك إلى الانفعال والتجربة الشعرية باعتبارها " الصورة الكاملة النفسية والكونية التي يصدرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم في عمق شعوره وإحساسه"[1]، إضافة إلى المجاز الذي يعتبر محور اللغة الشعرية، فالكلمات تحاول اكتشاف الأحاسيس المبهمة للشاعر والتعبير عنها وذلك فهي تتجاوز معناها فتصبح ذات طابع حدسي يرتكز على الظن والشك، فالمجاز" غايته تكثير الدلالة وخروج اللغة من وضعه الأصلي إلى حالة ثانية، فكأنه يخرج المجاز من اليقين إلى الظن والإحتمال، ومن الدلالة الواحدة إلى الدلالة المتعددة"[2]، فاللغة الشعرية عند الشاعر المعاصر مثلا لغة خلق لا تعبير، فهي تخرج من حالة الوصف إلى حالة الرمز، قائلة ما لا يقال عن طريق الإشارة والسحر.

[1]–محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص290.

[2]–المرجع نفسه، ص290.

الفصل الثاني

اللّغة الشّعرية عند النقاد العرب المعاصرين وفي المناهج الغربية

تمهيـــــد:

برزت فكرة اللغة الشعرية في أوروبا في القرن الثامن عشر، حين أكد النقاد أن لغة الشعر تختلف عن لغة التخاطب اليومي، ويرى معظم النقاد –نقاد الشعر– أن اللغة هي مركز اهتمام النقد، فاللغة هي التي تحدد شخصية الشعر والأصوات التي يتبناها الشاعر. أيْ أن الشعر هو الذي يخلق سياقه الخاص به للتحدث مع أي صوت، وذلك عن طريق انتقاء ألفاظه من أي أسلوب لغوي، فيستعمل اللفظ في القصيدة لتحديد المواقف أو بعض وجهات النظر أكثر من استعماله في اللغة اليومية. أي أنها في اللغة الشعرية أكثر دقة وتحديداً[1].

فالوعي باللغة الشعرية أصبح بؤرة الإهتمام عند نقاء الأدب المعاصرين من منطلق ذلك التلاحم العضوي القائم بين اللغة والشعر، مما يقتضي لغة تدعى لغة الشعر.

ويرجع الفضل الأكبر في مقاربة اللغة الشعرية إلى ما حققته الدراسات الحديثة من تحولات عميقة، انعكست على طرق فهمنا للنص الشعري وكيفية تولد بنياته اللغوية بداية بآراء دوسوسير في تمييزه بين اللغة والكلام، والقول باعتباطية العلامة اللغوية، والتركيز على تزامنية اللغة، وصولا الى الشكلانيين الروس الذين قاموا بدراساتهم الوصفية للغة الشعرية مستبعدين البحث خارج النسيج اللغوي[2].

غير أن نقادنا وأدباءنا العرب لم يكونوا بمنأى عن حركة التطور اللغوي والأدبي التي مست الغرب، فاستفادوا كثيرا من تلك الدراسات في تحديد ماهية الشعر، ومادام الشعر حصيلة العلاقة القائمة بين اللغة والشاعر الذي ما إن يسقط انفعالاته على اللغة حتى يصبح الشعر بمقتضاها لغة أصيلة غايتها إرساء أسس كينونتها. وانطلاقا من ذلك الاحتكاك وما تمخض عنه من تأثر، نقوم بعرض آراء مختلفة المشارب لمقاربة اللغة الشعرية كاصطلاح نقدي...[3].

---

[1]– عناد غزوان، أصداء دراسات أدبية ونقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2000، ص111.

[2]–، البشير المناعي، اللغة الشعرية عند الشنفرى، مذكرة ماجستير(مخطوط)، جامعة الجزائر، كلية الأدب واللغات، يوسف بن خدة، 2006/2005، ص23.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

1) مدرسة الديوان:*

أ/ العقاد:

لقد أدركت الحركة الرومانسية ومنها مدرسة الديوان، التطور الحاصل في الأدب، وأن هناك أجيالا أدبية متباينة، فقد قسم العقاد الأجيال الأدبية إلى ثلاثة أقسام، معتمدا على وصف نمط اللغة الشعرية في تقسيمه:

قسم سابق لشوقي تميزت لغته بالركاكة وضعف الصياغة، ومعيار الأديب الناجح عندهم هو القادر على صياغة «جملة مستوية النسق، أو بيت سائغ الجرس، فيسير مسير الأمثال وتستعذبه الأفواه، لسهولة مجراه على اللسان، وكان سبك الحروف ورصف الكلمات ومرونة اللفظ أصعب ما يعانيه أدباء ذلك العهد لندرة الأساليب ووعورة التعبير باللغة المقبولة»[1].

أما الجيل اللاحق فقد اطلع على دواوين الشعراء الكبار والرسائل الأدبية القديمة فطرأ على لغتهم تغيير مال إلى البساطة والحلاوة، وذلك بتأثير الصحافة والأعمال الغربية المترجمة، فمست لغة ذلك العهد مرونة وسهولة، فلم تعد مرونة اللفظ معجزة ،فتعود القارئ أن يبحث عن المعنى، بل لا يكفي القارئ المطّلع أن يجد المعنى حتى يبحث عن وجهته ومَحصِّلِهِ [2].كان شوقي واحدًا من ذلك الجيل، ولكن عيبه – كما يرى العقاد – أنه بقي محافظًا على أسلوبه. و لم يَسْعَ إلى تغييره أو تطويره مع تطوّر الناس وتطوّر أذواقهم. فأصبح الناس «لا يرضيهم اليوم ما كان فوق الرضّى قبل ثلاثين أو عشرين سنة. لا بل قبل عشر سنين، ولا عجب في ذلك، ولا في بقائهم على إحلال شوقي محله الأول مع انحدار شعره في نظرهم»[3].

فالمتأمل لهذا التقسيم الذي اعتمده العقاد، يجده قد استند إلى الدلالة اللغوية للشعر لتحديد ماهيته، فهو يرفض أن يكون الشاعر من يزن التفاعيل، لأن تلك هي وظيفة الناظم، فهو يرى أن

***– أطلقت هذه المدرسة على النقاد الثلاثة: عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني وعبد الرحمان شكري، وذلك لأن العقاد والمازني أصدرا كتاباً نقديا أطلق عليه هذه التسمية (الديوان)، وعلى الرغم من أن شكري لم يشترك معهما في هذا الكتاب، بل هاجمه المازني فيه، إلا أنه يعدّ من هذه المدرسة لأن رؤاهم النقدية تكاد تكون مشتركة وقد اعتمدنا على رأي كل من العقاد والمازني على اعتبار أنهما اللذان اصدرا الكتاب.**

[1]– عباس محمد العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان، دار الشعب، القاهرة، د ت ، ص12,

الشاعر ليس من يأتي برائع المجازات وبعيد التصورات، إنما الشاعر من كان بمقدوره أن يشعر وينقل شعوره إلى غيره.

فالشعر حسب العقاد ليس تشكيلاً لغويًا مقصودًا لذاته، بل هو ترجمة لإنفعال متوقد في أعماق الشاعر، والوصول إلى التعبير الصادق عن ذلك الإنفعال يتم بالإهتمام بالمعنى دون المبنى، وبالجوهر دون الشكل، فهو يرى أن اللفظ ما هو إلا رمز مرتبط بأحاسيس الشاعر وانفعالاته، لذلك دعا العقاد إلى وجوب أن يكون الشعر لغة تميّزه عن لغة النثر، وتتميز هذه اللغة بإيحائها وإكتنازها لدلالات متعددة[1].

أما اللغة الشعرية كاصطلاح فقد عرّفها العقاد بقوله: «إنما نريد باللغة الشاعرة أنها لغة بُنِيَتْ على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء»[2].

واهتمام العقاد بالمعنى وإلحاحه على أن اللفظ رمز مرتبط بذات الشاعر، لم يُثنه عن التركيز على جانب الشكل بصورة عامة واللفظ بدرجة أخص، ويتجلى ذلك بوضوح في التمييز بين لغة الإحيائيين و لغة الرومانسيين ،فلغة الإحيائيين تتجلى فيها ملامح الزخرفة اللفظية بما تحمله من «التزويق الذي لا يَمُتْ إلى الحياة بسبب، ولا بعمل فيه المسطرة والبِرْ كَارْ وذهنٌ وهو الأذهان ضرب من المسطرة والبركار»[3]

وقد عقد الناقد مقارنة بين الزخرف اللفظي و الزخرفة في العمارة، ورأى أن الجامع بينهما هو الصنعة العقلية التي تتحكم في إنتاجهما، وأطلق على الزخرف اللفظي المعتمد على التماثل في الأصوات (**السجع والجناس**)، اسم الزخرف الزماني، أما الثاني (**العمارة**) فأطلق عليه الزخرف المكاني وكلا الزخرفتين يفتقر إلى مظاهر "الحياة النامية من زهر أو ثمر أو قسمات وجه، أو ماشابه عضو من الأعضاء" [4].فالعقاد ألّح على وجوب خلُوْ الأسلوب من الركاكة والتعثر في الصياغة لتجنب النمط الذي ساد في العهد الماضي، وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى تركيز العقاد على

---

[1]- البشير المناعي، اللغة الشعرية عند الشنفرى، ص24.

[2]- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة ومزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، 1960، ص 08.

[3]- عباس محمود العقاد: مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1966، ص167.

[4]- المرجع نفسه، ص66.

جانب الابتذال الذي ربطه بالتركيب ونفاه عن اللفظ، فاللفظة لا تتكرر بالطريقة نفسها،ولا يُفترُ أثرها في النفس، "فمادام للكلمة معناها الذي يُفهَمُ منهَا، وهي سرية مصونة فلن يتطرق إليها الإبتذال، ولو طال تكرارها، وإلا فنيت اللغة وانقرضت جميع مفردتها بعد جيل واحد [1].كما أكد العقاد على وحدة التجربة الشعورية لخلق نمط من اللغة الشعرية المتميزة على مستوى الأسلوب والصورة والإيقاع ، إذ تتفاوت أساليب الأدباء ، وتتفاوت صورهم وإيقاعاتهم ،باختلاف تجاربهم الشعورية وتباينها.

لذلك وجه العقاد انتقاده للأدباء الإحيائيين والمقلدين بصورة عامة، لأنهم كانوا يعمدون إلى تقليد تجارب الآخرين، لهذا تشابهت نصوص الأدباء في فترات الضعف " تشابها في الأسلوب والموضوع والمشرب، وتماثلا في روح الشعر وصياغته... ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائما بنفسه، لا عضوا متصلاً بسائر أعضائها، فيقولون أفخر بيت ،وأغزل بيت، وأشجع بيت، وهذا بيت القصيد، وواسطة العقد، كأن الأبيات في القصيدة حبات عقد تُشترى كل منها بقيمتها، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها، وهذا أَدَلُ دليل على فقدان خاطر المؤلف بين أبيات القصيدة وتقطع النفس فيها، وقصر الفكرة وجفاف السليقة"[2].

ب/ إبراهيم عبد القادر المازني:

يرى المازني أن الشعر هو تعبير عن الذات، فجمال الشعر هو " العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر" [3]، فالعاطفة تحتل مكانة متميزة لدى المازني، فهي مادة وغاية في الوقت نفسه، مؤكدًا نظرة صاحبه العقاد بإلحاحه على الخاصية الذاتية في العملية الإبداعية،ونافياَ عن النص الأدبي خصائص الصنعة التي تميز أدب الإحيائيين، وتتمثل في غايتهم المفرطة بالشكل من حيث الصياغة والتشبيهات والإستعارات المقصودة لذاتها، بالإضافة إلى عنايتهم واحتفائهم ببناء لغوي تراثي خالٍ من ملامح التجديد.

---

[1]– صلاح عبد الصبور، نبض الفكر، تح: عز الدين إسماعيل، ديوان المطبوعات الجامعية، 1984، ص39.

[2]– عباس محمود العقاد: الديوان، ص 131.

[3]– إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر غاياته ووسائطه، مطبعة البوسفور، القاهرة، 1975، ص 20.

ويؤكد المازني على ضرورة اختيار الألفاظ وحسن اتساقها. واللفظ بذاته لا يعتبر معياراً للمفاضلة بين الأدباء، لأن " اللفظ من حيث هو لفظ مفرد لا شيء في ذاته، ولا معنى له في نفسه، ولكن يكون المعنى وتحصل الفائدة بالتأليف ويضم الألفاظ بعضها إلى بعض، كاللّون في ذاته، لا يفيدك صورة ولا يعطيك شيئا إلاّ بعد أن يأتلف مع سواه"[1].

وهنا يؤكد الناقد نظرة الجرجاني من أن " الكلام لا قيمة له من أجل حروفه، فإن الألفاظ كلها سواء من حيث ألفاظ، وإنما قيمته وفصاحته وبلاغته وتأثيره تكون من التأليف الذي تقع به الميزة في معناه لا من أجل جرسه وصداه.... إن الألفاظ ليست إلا وَاسطَةٌ للأداء، فلا بد أن يكون وراءها شيءٌ، وإن المرء يرتب المعاني أولاً في نفسه ثم يحذوا على ترتيبها" [2]. فاللغة لدى المازني ما هي إلا وسيلة لتأدية المعنى والتعبير عن الأحاسيس والمشاعر، مميزاً في الوقت نفسه بين التوصيل والتأثير، فالتأثير عنده لا يتحقق إلا بالوضوح لأن الغموض ليس غاية يتحقق بها التأثير في المتلقي، وتحقيق ذلك يتم ببراعة اللفظ ورشاقة العبارة، إذ يقول "إن " التأثير" لا يأتي إلا ببراعة اللفظ ورشاقة العبارة، فقد يكون الكلام حسنًا "مؤثراً" ويتفق له ذلك من غير رشاقة ولا نضارة، وإنما الألفاظ أوعية للمعاني،فأحسنها أَشَفَهَا وأشرفها دلالة على ما فيها ،فقد تبلغ بالعبارة العاطلة مالا تبلغه بالكلام ، بل قد يكون التَأنُقْ إذا أسرف فيه الشاعر أو الكاتب أو جهل مواضيعه أو أخطأ مواقفه، أو تكلّف له على غير الحاجة إليه، حائلا بينه وبين ما يريد من نفس القارئ[3].

إن تحديد اللفظ بهذه الخصائص ما هو إلا وسيلة للتأكيد على وجوب تفاعل الأديب معها، لأن التطابق بين اللغة الشعرية وانفعالات المبدع هو الكفيل بنجاح العملية الإبداعية، " فكل عاطفة تستولي على النفس وتتدفق تدفقاً مستويًا لا تزال تتلمس لغة مستوية مثلها في تدفقها، فإما وفقتْ إليها واطمأنت وإلا أحست بحاجة ونقص قد يعوقان تدفقها الطبيعي، وربما دَفَعَاهَا إلى مجرى غير طبيعي، فيضر ذلك بالجسم والنفس جميعاً، كالحامل لا تزال تتمخض حتى تلد"[4].

---

[1]- إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان، دار الشعب، القاهرة، د ت، بالاشتراك مع العقاد، ص 107.

[2]- المرجع نفسه، ص 103-104.

[3]- إبراهيم المازني: الشعر غاياته، ووسائطه، ص 27.

[4]- المرجع نفسه، ص24.

خلاصة القول إن الآراء النقدية التي مست اللغة الشعرية عند جماعة الديوان تَرجمُ تحولاً هامًا حرر اللغة – ولو نسبيا – من الجزالة والرصانة إلى الخفة والرشاقة والسهولة فمالت اللغة الشعرية نحو تطور أكثر، مستخدمة لغة الحياة الجارية، فاتسع المعجم الشعري، وصار ينظر إلى اللغة " لا بوصفها وسيلة لإيصال المعنى، أو إضافة نغمة إيقاعية جديدة إلى التركيب فحسب وإنما باعتبارها مفردة متعدد الدلالات، ومصدرًا للإيحاء والخصوبة، وعنصرًا أساسيا فاعلاً في السياق ومنفعلا به"[1].

2- الرابطة القلمية (جماعة المهجر):

لقد وقف أدباء هذا التيار موقفًا متمرداً على التراث ومحاكاة القديم، داعين إلى إبداع جديد، وقد مثل هذه المدرسة كل من: أمين الرّيحاني(1876-1940) وجبران خليل جبران (1883-1931) وميخائيل نعيمة (1889-1988) وإيليا أبو ماضي (1890-1957)[2]، وكانت ثقافة هؤلاء الأربعة على قدر كبير من الاتساع، خاصة الغربية منها، أما ثقافتهم العربية فقد كانت محدودة لأسباب عدة، وعلى رأسها بعدهم المكاني عن مصادر التراث العربي.

وقد أخذ تمرد أقطاب المهجر سمات متباينة في ما بينهم، فأمين الريحاني كان صاحب مزاج ثوري حاد، وهو أول من دعا إلى الشعر المنثور، وجبران خليل قاد ثورته العارمة على مقاييس اللغة الشعرية التراثية [3]. أما ميخائيل نعيمة فيعتبر فيلسوف الحركة وناقدها الأول، فقد نادى بتغييرات ذات صلة باللغة الشعرية، بل وبمفهوم الشعر بصورة عامة، وقد سجل معظم المبادئ التي دعا إليها المهجريّون في كتابه " **الغربال**" ،وأما إيليا أبو ماضي فقد أصرّ أن يكون تجديده على المستوى التطبيقي أيّ في قصائده الشعرية، وقد اكتست ثورة المهجرين على مستوى اللّغة الشعرية طابعاً عارمًا في التنظير، غير أنها لم تكن كذلك في التطبيق، فقد كان نزوعهم نحو التمرد على لغة القواميس فياضًا، مما حد بجبران خليل جبران في إحدى مقالاته لأن يرفع سبق التحدي قائلا: "لكم لغتكم ولي لغتي"[1].

---

[1]- شوقي بغدادي: تحولات في بنية القصيدة العربية (مقال)، مجلة الموقف الأدبي، عدد353، دمشق، آذار1999، ص11.

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط 3، 1980، ص30.

[3]- المرجع نفسه، ص86.

[1]- شوقي بغدادي: تحولات في بنية القصيدة العربية (مقال)، ص 12.

أمّا ميخائيل نُعيمه فقد اعتبر اللغة مؤسسة إنسانية ابتدعها الإنسان من أجل التواصل، ومن ثم فإنه أكدّ على حتمية تطورها بتطور الإنسان، لأنها كائن حي يتعرض للانقراض والموت، فهي عنده "كالشجرة تبدّل أغصانها اليابسة بأغصان خضراء، وأوراقها بأوراق حيّة"[1].

لذلك فقد أكد نُعيمه على وجوب ربط تطور اللغة بتطور المجتمع بدلاً من إقبارها مثل ما يفعل " ضفادع الأدب" على حد تعبير نعيمه [2]. وبما أن اللغة لم تكن هي التي أوجدت الإنسان، بل هو الذي أوجدها، لذلك فهي تقوم بدور حيوي في التعبير، فاعتبرها نعيمه أداة للتواصل، ومادة للكتابة والإبداع الأدبي يجب العمل على تهذيبها وتنسيقها لإعطائها ميزة الدقة والرقة، لأنها –حسبه –ليست سوى مستودع رموز يرمز به إلى أفكارنا وعواطفنا، ومن ثمة فلا قيمة لها في نفسها بل إنّ "قيمتها في ما ترمز إليه من فكر ومن عاطفة... لأن الفكر كائن قبل اللغة، والعاطفة كائنة قبل الفكر، فهما الجوهر وهي القشور...وبما أن البشرية مضطرة إلى استعمال الرموز للإفصاح عن عوامل الحياة فيها.... فإن الرمز في أحسن أحواله وأدقها ليس سوى خيال ممسوخ لما يرمز إليه"[3].

لذلك نجد نعيمه قد ألحّ على العاطفة والفكرة، وألح على المبدع أن لا يسكب كل فكرة، ولا يجسم كل عاطفته في كلام أو خطوط أو ألحان، وإنما أفصح وأبلغ وأعمق قراءة هي القراءة بين السطور"[4].أما اللّغة فهي شبكة من الرّموز، ليست القراءة إلا وسيلة لتفكيكها، وهذه الشبكة لا تعد " معرضا للأزياء اللغوية والبهرجة العروضية [5].كما يفعل "ضفادع الأدب" الذين يبتغون تحنيط اللغة وإبقاء القديم على قدمه[6].

وقد أدت دعوة التجديد هذه– أو بالأحرى التحرر– التي دعا إليها نعيمه وباقي المهجريين إلى محاولتهم كسر النظام الإعرابي للّغة، والكتابة بالعامية أحيانًا، لكنّ أغلب شعرهم كان فصيحًا

---

[1]– ميخائيل نعيمه: الغربال (المجموعة الكاملة). دار العلم للملايين، بيروت، 1979، م3، ص410.

[2]– المرجع نفسه، ص 406.

[3]– المرجع لنفسه، ص414–415.

[4]– المرجع نفسه، ص414.

[5]–ميخائيل نعيمةّ،الغربال (المجموعة الكاملة)،ص357.

[6]– المرجع نفسه، ص409.

رغم أنّ معظمهم كان يعاني من ضعف محصوله اللغوي، فكان يخطئ أحيانا، فتحول ضعفهم وتساهلهم إلى دعوة للتجديد وإلى قبول استعمالات لغوية فيها لحن وخروج عن النظام الفصيح[1].

وهذا التساهل في اللّغة ساعدهم عليه نزوعهم الرومانسي الذي يرفض القيد أيّا كان مصدره، ويميل إلى الحرية أيا كان منحاها، فآثروا اللّغة الليّنة التي تنقاد لصاحبها ولا تتمنَّعْ، ولو كان ذلك على حساب اللغة الفصيحة، فتخلصت لغتهم من نبرتها الخطابية، وصقلت عبارتهم، لتعبر بصدق عن أعماق دواتهم[2].

و لم تقف دعوات التجديد للغة الشعرية على مستوى المعجم الشعري فقط، بل امتدت إلى الشكل الإيقاعي، فقد هاجم ميخائيل نعيمه الأوزان والقوافي، و نادى بالتخلص منها، فهي – حسب رأيه– زخارف لا قيمة لها، تشبه زخارف المعابد، فيقول: "لقد وضع الناس للشعر أوزانًا مثلما وضعوا طقوسًا للصّلاة والعبادة، فكما أنهم يتأنقون في زخرفة معابدهم لتأتي لائقة بجبروت معبودهم، هكذا يتأنقون في تركيب لغة النفس لتأتي لائقة بالنفس، وكما أن الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها، بل بالصّلاة الخارجة من أعماق القلب، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافي، بل بدقّة ترجمة عواطفها وأفكارها.... فلا الوزن ولا القوافي من ضرورة الشّعر، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة. فَرُبَ عبارة منشورة جميلة التنسيق، موسيقية الرنّة، كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية"[3].

و لم يقف نعيمه عند هذا الحدّ، بل اعتبر الترخيصات العروضية من زحافات وعلل أوْبِئَة تصيب القصيدة، و لم يعتبرها تنويعًا يثري إيقاع القصيدة، فقال: " والزحافات والعلل أوبئة تَتَنَزَلُ بالشعر العربي، فَتُحرك ساكنا أو تسكن متحركًا، وتقضم حرفًا هنا ومقطعًا هناك، وقد عني بها الخليل عناية خاصّة، فأعطى لكل منها اسما، ورتبها في أبواب وفصول"[1].

غير أن نعيمة يقع في التناقض، إذْ يُشيدُ بأهمية الوزن في موقع آخر، فيقول: "الوزن والتناسب في الطبيعة أخوان لا ينفصلان وبغيرهما (لم يكن شيئًا مما كوّن) والشّاعر الذي تعانق

---

[1]– اللغة الشعرية عند الشنفرى، مذكرة ماجستير مرجع سابق ، ص30.

[2]– المرجع نفسه، ص31.

[3]– ميخائيل نعيمه: الغربال (المجموعة الكاملة).ص 425، 426.

[1]– المرجع نفسه، ص 420.

روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه، لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم الوزن ضروري،أمّا القافية العربية فليست من ضروريات الشعر لاسيما إذا كانت كالقافية العربية بروي واحد يلزمها في كل القصيدة"[1].

لكن هذه الآراء النقدية التي نادى بها نعيمة لم تتجل في شعره، إذْ لم يتخل عن الأوزان الخليلية فكل ما فعله هو الخروج عما أثر عن العرب في الزحافات والعلل، واستغلاله إطار الموشح استغلالاً كبيرًا وهو النظام القائم على أساس التماثل التام في الوزن والقافية بين المقاطع، وكذلك فعل باقي المجددين من المهجريين: " جبران، أبو ماضي ،نُسَيبْ عريضة،... وغيرهم " .حيث مال أغلبهم إلى الموشحات واختاروا قصار البحور ذات الموسيقى الجميلة والنغمات الحلوة، وخاصة البحور المجزوءة"[2].

والمقطع في الشعر المهجري هو بمثابة البيت في القصيدة التقليدية وفي الموشح معا.كما نظم بعضهم من الشعر الحرّ، وزعيمهم في ذلك هو جبران، وأدّى نظمهم منه إلى محاولتهم الإفلات من القيود الشعرية، وساق بعضهم في تيّار من ارتكب الضرورات التي لا يلجأ إليها الشعراء المحافظون إلا كارهين، ومن عدم المبالاة، ومن التوسّع العروضي، مثل توسعهم اللغوي"[3].

آراء بعض النقاد المعاصرين حول اللغة الشعرية:

اللّغة عبارة عن المادّة الخام التي يبنى منها المبدع عمله الفني سواء أكان شاعرًا أم ناثرًا، إلى آخر تلك الفنون التي تتخذ مادتها من الكلمات وتقوم أساسًا على قواعد اللغة، نحوًا، وصرفًا، ودلالةً وعروضًا، وقد اهتم تراثنا النقدي بقضية اللغة في الشعر اهتمامًا بالغًا، وبكونها العمود الفقري الذي تميّز الخطاب الشعري عن الخطاب النثري، ويشير ابن سلام إلى هذا الملمح مبينا الفارق البَيْنْ بين لغة الشعر ولغة النثر، قائلاً:" وليس بشعر، إنما كلام مؤلف معقود بقوافٍ "[1].

---

[1]– ميخائيل نعيمه: الغربال (المجموعة الكاملة). ص 402.

[2]– محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المهجري، ص329.

[3]– المرجع نفسه، ص 329.

[1]– محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء. تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السفر الأول (د، ت)، ص08.

ويمثل الرصيد النقدي القديم منارة لنقادنا المحدثين الذين تحدثوا عن بناء لغة الشعر، ومغايرتها للّغة النثر.

وإذا كان الناثر يستخدم اللّغة كما يستخدمها الشاعر" فإن ثمة فروقا جوهرية بين استخدام الشاعر للّغة، واستخدام الناثر لها، أو بين" لغة الشعر ولغة النثر" للشعر لغة خاصة داخل اللّغة ينذر الشاعر نفسه ويفنيها في سبيل تحديدها وإبداعها"[1].

ويؤكد هذا الرأي الطاهر مكي: " ذلك أن للشعر لغته على الدوام، موحية ومتوترة وقادرة على الإثارة، ولا تنبثق عن مشكلات الحياة اليومية، وإنما تصدر عن وجدان عميق، والتعبير عن الوجدان يستلزم ألفاظا ذات دلالات نفسية وشعورية خاصة قادرة على تصوير إحساس الشاعر، وعلى التأثير في نفس القارئ أو السامع، لتحدث عنده إحساسًا مماثلاً، وتنتقل إليه تجربة الشاعر كاملة"[2].

وقد أبان محمد غنيمي هلال أن الفرق واضح وجلّي بين لغتي الشعر والنثر، يقول: "فلغة الشعر لغة العاطفة، ولغة النثر لغة العقل، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم أو الكاتب، فعبارته يجب أن تكشف في يسر عن القصد، والجمل فيه تقريرية، وعلامات على معانيها، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها، وموضوعه حدث من الأحداث، أو مسألة من المسائل المبنية أولا على الفكر، والشاعر يحاول أن يتحدث بلّغة تصويرية في مفرداته وجمله، أي أنه يعد إلى اللغة دلالتها الهيروغليفية التصويرية الأولى، بما يبث في لغته من صور وخيالات"[3].

والكلمة في سياق الخطاب الشعري ذات إيحاءات ودلالات مغايرة، إذْ " تصبح الكلمة شاعرة حين تُوَفق في التعبير عن إحساس الشاعر، وتلاءم السياق، وتتفاعل مع غيرها من الألفاظ"[1]، ويضيف عن اللغة الشعرية : "أنها موحية ومتوترة، وقادرة على الإثارة، ولا تنبثق عن مشكلات الحياة اليومية، وإنما تصدر عن وجدان عميق، والتعبير عن الوجدان يستلزم ألفاظاً ذات

---

[1]- علي عشري زايد – عن بناء القصيدة العربية الحديثة- مكتبة الآداب، الطبعة 05، 2008م، ص 41.

[2]- الطاهر مكي: الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف، القاهرة، ص 76.

[3]- محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. دار النهضة، مصر، د.ت، ص 357، 358.

[1]- الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، ص 77.

دلالات نفسيّة وشعورية خاصة، قادرة على تصوّر إحساس الشاعر، وعلى التأثير في نفس القارئ أو السامع لتحدث إحساساً مماثلا، وتنقل إليه تجربة الشاعر كاملة"[1].

وقد أضاف محمد فتوح أحمد في حديثة عن السّمات التي تمتاز بها لغة الشعر حين أشار إلى أنها" لغة شديدة الخصوصية، وهي تتميز بالتقطير الدقيق في انتقاء المواد وتنظيمها، ومستوى الكلمات مقرونة بدلالاتها الوضعية لا يمثل في هذه اللغة سوى درجة واحدة من سلم متعدد الدرجات، حتى إذا ما اتسقت هذه الكلمات في بنيات الجمل والتراكيب، أمكننا أن نتحدث عن مستوى آخر هو مستوى الوظائف النحوية، ثم مستوى ثالث هو المستوى الصوري الذي تتجسد فيه، ومن خلاله تشكيلات الأحداث والمواقف، والنتيجة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة سُكُونيَة جامدة، بل هي علاقة تفاعل وظيفي بين الوحدات الصغرى والأنساق الكبرى، فإن خصائص الدلالة في اللغة الشعرية ليست حاصل جمع هذه الأطراف، بقدر ماهية خصائص للنظام الذي تم به تنسيق هذه العناصر"[2].

ويفصل الطاهر مكي القول في خصوصية بعض الألفاظ الفنية:" القول بأن هناك ألفاظ شعرية ذات إيحاءات خاصة تناسب الشعر، لدلالاتها الجميلة كالفجر، والحب، والشفق، والنبع، والقمر فهم غير دقيق، لأنه تعبير عن الحياة بخيرها وشرّها، وتصوير للنفس البشرية في فضائلها ورذائلها، وجمالها وقبحها، وإنما تصبح الكلمة شاعرة حين توفق في التعبير عن إحساس الشاعر، وتلاءم السياق وتتفاعل مع غيرها من الألفاظ"[3].

وقد ذكرت نازك الملائكة أُسُساً للّغة الشعر، قالت: "الشاعر أكثر التصاقًا باللّغة، لأن كلامه موزون ومقفى، والوزن يستثير في الدهن تاريخاً عميقاً للغة وعقله مفتاح لأسرار اللغة ودقائقها، وثانيها: أن اللغة منبع أو كتر الشاعر وثروته، وثالثها: أن اللغة تحيا وتتسع، وتكشف أسرارها على لسان الشاعر، فهي كيان فيه عمق وأسرار، وله قوانين وأقيسة واجبة الاحترام والخضوع؛ لأن قوانين اللغة هي سرّ جمالها، ورابعها: أن الشعر يعتمد على التعبير أولاً، ثم تأتي

---

[1]- الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، ص76.

[2]- محمد فتوح أحمد، شعر المبني قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة، 1983م، ص5.

[3]- الطاهر المكي، الشعر العربي المعاصر، مرجع السابق، ص 79.

الفكرة لاحقة له وليس العكس، وخامسها: الابتعاد عن الألفاظ العامّية، لأن العامّية لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة التفكير"[1].

كما يوضّح صلاح فضل ماهية لغة الشعر ، وكونها لغة ذات انحراف معين وخاص، يقول: «ولو كنا نعْني باللغة مجرّد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصّة، أمّا لو كنا نعني باللغة الشعرية تراكيب مكونة من كلمات ومصنوعة بأنساق معينة، فلا شك إذن من وجود لغة شعرية لا تتميز عن سواها بمضمونها، وإنما ببنيتها»[2].وهذا المعيار الذي قنّنه صلاح فضل يعد معياراً حقيقياً للغة الشعر، التي هي بمنزلة اللّغة العليا، والمنحوتة من اللغة الأصل.

وهناك أسس وقيّم فنية لا بد من توافرها في لغة الخطاب الشعري، وقد لمح إلى ذلك الدكتور عبد الفتاح عثمان حين قال: «إنها تجنح إلى الأسلوب الإستعاري الذي يبتعد عن البث المباشر، ويثير انفعالات نفسية معينة في نفس المتلقي، والقيمة الفنية الثانية التي تتميز بها لغة الشعر، هي الغموض الناشئ عن تكثيف المعنى وتركيزه، فهي مظلّلةٌ توحي بالمعنى ولا تحدده، تشير به ولا تكشف عنه ترمز إليه ولا تمسك به،إنها لغة حافلة بالمعاني التي تشع في وجدان المتلقي، وتهبه فرصة التأمل والاختيار والثقل في الدّلالات الثرية التي يمتلئ بها اللفظ القليل»[3].

وتلك هي السمات الرئيسة للغة الشعرية ،الذي يوضحها ضيف الذي يرى أن الجوهر الحقيقي للشعر «ليس في شكله الخارجي من وزن وقافية وأوزان خاصة، أو موضوعات خاصة، وإنما هو التجربة الروحية التي تمر بنفس الشاعر، ولا بأس أن تكتب هذه التجربة في لغتها الحقيقية، أو قل في لغة بسيطة كتلك التي يتفاهم بها أفراد الشعب»[1].

خلاصة القول أن خصوصية اللّغة الشعرية في نتاج كل مبدع تتحكم فيه عوامل خاصة مرتبطة بذات الشاعر ومحيطه وإذ لا يمكن أن يحدث تغييراً مهما كانت طبيعته على بنية اللغة المجتمعية التي تواضع الناس عليها لأن اللغة ظاهرة ليست من إنتاج الفرد بل هي من إنتاج المجتمع

---

[1]– نازك الملائكة: الشاعرة واللغة، مجلة الأدب، ع/10، 1971م، ص 12,

[2]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1978، ص 272.

[3]–عبد الفتاح عثمان ، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة النسيان، 1980، ص 118– 119.

[1]–شوقي ضيف: دراسات الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ط 7، 1979، ص 197– 198.

وكل ما يمكن أن يؤثر به القارئ. أنه قد يترك بصماته اللغوية على إنتاجه الفردي أو إنتاج جيله، لكن لا يمكن أن يعدو ذلك إلى أجيال أخرى مهما كانت قيمة إنتاجه الأدبي.

المبحث الثاني: اللّغة الشعرية عند الشكلانيين الروس.

نبذة عن نشأة الشكلانية الروسية:

تحتل الشكلانية الروسية مكانة خاصة في مسيرة تطور الدراسات الأدبية والنقدية، إذ أنّ لها دوراً كبيراً في نشأة ما أصبح يعرف باسم "نظرية الأدب" leterary theory، وذلك لما قدّمته الشكلانية الروسية من أفكار وآراء أحدثت الكثير من التغيرات في النظر إلى العمل الأدبي، يقول تزيفيتان تودوروف " لن ترى نظرية الأدب، بالأسلوب الجامعي، النور إلا في القرن العشرين، وبالتوالي في بلدان مختلفة، كان مكان التجديد في السنوات العشر والعشرين من هذا القرن"يقصد القرن الماضي" في روسيا، حيث ظهر تيار من الأفكار سمي بالشكلانية، وانتقل مركز الجاذبية إلى ألمانيا، بين الحربين، ثم انقسمت نظرية الأدب إذن إلى نزعات متعددة، ارتبط بعضها بالأسلوبية وبعضها الأخر بمقاربة (مورفولوجية)، وفي الثلاثينيات والأربعينيات، ستزدهر تيارات مختلفة للنقد الشكلاني والنظرية الأدبية في انجلترا ثم الولايات المتحدة أشهرها النقد الجديد، وكانت نقطة الانطلاق المشتركة لكل هذه المجموعات هي علم الجمال الرومانسي التي أدّت بالمنظّرين الى تأكيد استقلالية الأدب ومن ثمّ استقلال نظريّته" [1]، وانكب هؤلاء المنظّرون بعكس الرومانسيين على ممارسة تحليلية للعمل الأدبي، راجعين الى التقليد الأرسطي الذي سبق، فقد اهتم بتمييز مستويات الأعمال الأدبية و مقاطعها الملائمة لذلك، فان مختلف الشكلانيين للقرن العشرين هم الأقرب إلى زوح كتاب الشعرية،مما كان عليه المعجبون به في القرن السادس عشر، لأنهم تناولوا الأدب من

[1]- تزيفتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، 1990، ص14.

حيث تركه أرسطو، وقد حققوا بهذا الصنيع تركيباً ناجحاً لمختلف الاتجاهات التي كانت تطغى على النظرية الأدبية حتى ذلك الحين، وساروا إلى تأسيس النظرية الحديثة[1].

وقد نشأت الشكلية الروسية عبر حركتين،"الأولى كانت في موسكوا وعرفت باسم حلقة موسكوا اللّغوية Moskow Linguistique Circle)، وقد تأسست عام 1915م، وكان من أبرز أعضائها بيتر بوجاتروف peter bogaterv، ورومان جاكبسون وجريجوري فينوكر grigoy vinokur، أمّا الثانية فكانت في بيترسبورغ، وكانت تسمى أوبياز Apojaz، وهي اختصار لعبارة باللّغة الروسية تعني"جمعية دراسة اللّغة الشعرية"، وقد تأسست في عام 1916م وكان من أبرو أعضائها بوريس ايخنباوم Eikhenbaum،Boris، وفيكتور شلوفسكي Victor Shlovesky، ويوري تينيانوف Tynyanov،Youri وكانت هناك علاقات صداقة وتقارب كبير في الأفكار بين هاتين الحركتين"[2].

ومن الملاحظ أنّ في اسمي "حلقة موسكوا اللّغوية " و"جمعية دراسة اللّغة الشعرية"، هناك تأكيد على اللّغة وعلى العامل اللّغوي وذلك لأنهم أرادوا دراسة "الأدب" على أساس أنه لغة، ولكنه لغة بها بعض الاختلاف عن تلك المستخدمة في التواصل العادي غير أدبي، يقول خوسي ماريا ايفانوكس" وكانت وجهة نظر الشكليين حول اللّغة الأدبية تريد أن تكون ايجابية، وذلك بعزل الإجراءات الكيفية التي تتشكل منها في مظهر يفرّق بينها وبين اللّغة اليومية... وطرحوا دراسة أدبية الأدب لا دراسة الأدب"[1]. وان طبيعة الأدب تجعل من الشكل موضوعاً في حدّ ذاته، حيث يقول ايخنباوم" إنّ مبدأ الإحساس بالشكل هو صيغة متميزة للإدراك الجمالي" [2]، وهذا ما يجعل اللّغة الشعرية مباينة للّغة اليومية، فالإبداع الأدبي يجمع بين القول العادي و الإجراءات الفنية

---

[1]– ينظر: تزيفتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص15.

[2]– الشكلانية الروسية، بدون مؤلف www.startimes.com/22316108

[1]– خوسي ماريا بوويلو ابفانكوس، نظرية اللغة الادبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة الغريب، سلسلة الدراسات النقدية رقم، القاهرة، د.ت، ص45.

[2]– نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982، ص10.

التي تضفي عليه طابعاً مغايراً، وتجعل منه ظاهرة لغوية فريدة، وفي هذا السياق ذهب"كروتشيه" إلى أنّ الجمالية الأدبية مرتبطة بالبنى الداخلية للنّص حيث يقول:"انك لو جرّدت الشاعر من ألفاظه وقوانينه لما بقي هنالك فكرة شعرية كما يخيّل الى بعضهم، بل لما بقي شيء البتة" [1]، في حين اعتبر شلوفسكي الصورة الشعرية وسيلة من الوسائل المتعددة التي تجعل من الشكل مدركاً بصعوبة، وأنّ اللّغة الشعرية تقنيع للعادي، ومراكمة للعوائق السمعية [2]، وقد اتّبع الشكلانيون الروس الطريقة العملية لدراسة اللّغة الشعرية، واستبعدوا المناهج النفسية والثقافية التاريخية في دراسة الشعر والتي كانت سائدة حينها.

تصنيفات الشكلانيين الروس:

صنّفت الشكلانية عدّة تصنيفات منها:

التصنيف الأوّل: واضع هذا التصنيف توماتسوفسكي وجعله تصنيفاً ثلاثياً حسب اتجاهاتهم:

1_المتشددون: وهم الذين ينتمون الى جمعية الدراسات اللّغوية Apojaz ، ويمثلون اليسار المتطرف للشكلانيين، وأشتهر منهم شلوفسكي و ايخنباوم و تينيانوف.

2-المستقلون: هؤلاء ساهموا في خلق المدرسة الشكلانية وفي أعمالها، لكنهم لم يقبلوا دائماً شروطها و توجهاتها، فاتجهوا اتجاهات مختلفة مثل زيرمانسكي نيونوغرادوف.

3-المتأثرون بهم: وهم كثيرون ومن الصعب تحديد عددهم[1].

التصنيف الثاني: وهو تقسيم "ايفا تومبسون"ويقسم الشكلانية إلى مناهج"مثالية"و"وضعية": فشلوفسكي يتجه نحو الجمالية المثالية و تينيانوف نحو التوجه الوضعي، ويميّز يوري ستندي بين

---

[1]- عماد حاتم، النقد الأدبي قضاياه واتجاهاته الحديثة، ط2، 1994، ص183.

[2]- ينظر: ابراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص11.

[1]- الشكلانية الروسية، والنقد العربي الحديث، دون مؤلف، www.startimes.com/22316108

شلوفسكي وتينيانوف للفن، فالفن عنده مجموعة من الأنساق، مع وظيفة التحوير أو التقريب ممّا يجعل الإدراك أكثر صعوبة[1].

ويقول بوريس ارفانوف (أب الشكلانية الاجتماعية)، إنّ باحثي جمعية دراسة اللّغة الشعرية apojaze "لا يمثلون كلاًّ منسجماً وإنما العكس، ويمكن ملاحظة ثلاثة مجموعات مختلفة.

1-اليمين المتطرف الذي ينخرط فيما يُلحّ على الفصل التام بين الشعر والبراكيس مثل ايخنباوم وشلوفسكي.

2-الوسط الذي ينخرط فيما يدعى بنظرية اللّغة الشعرية مثل جاكبسون .

3-اليسار المتطرّف السوسيولوجي والتقني مثل: أوينب بريك وكوشنتر"[2].

وتدل هذه التقسيمات المتعددة على صعوبة الجمع بينهم في اتجاه منسجم شأن القضايا التأليفية التي تطرح على مؤرخ الأدب، ويمكن للتقسيمات أن تتعدد وتتنوع بحسب زاوية النظر للمؤرخ الأدبي و يمكن أن يصل الباحث الى نفس النتيجة تلك التي توصل إليها ميدفيديف "بأن هناك من الشكلانية بقدر ما هناك من الشكلانيين"[3]. وهذا لا يعني به التنقيص من شأنهم بقدر ما ينسجم والتعدد المنهجي لمقاربات الشكلانيين المفتوحة أم الذين طبّقوها.

مبادىء الشكلانية الروسية:

ترتكز الشكلانية الروسية على مجموعة من المبادىء نلخصها كما يلي:

1-"تركز على الأدب نفسه،أو السمات الأدبية التي تميز الأدب عما سواه من الأنشطة البشرية،والتي يجب، أن تشكل الأساس التي تتوجه لدراسة النظرية الأدبية .

---

[1]- الشكلانية الروسية، والنقد العربي الحديث، دون مؤلف، www.startimes.com/22316108

[2]- أحمد بو حسن، الشكلانية الروسية، والنقد المغربي الحديث، peter stener, arussian formalism, metapoeties,cornall,university press,london,p 21. نقلا عن www. Aljabriabed.net/buhsen.htm

[3]- الأدب ظاهرة انسانية بالغة التعقيد، www.startimes.com دون مؤلف، بتاريخ: 2010/03/07.

2-أما المبدأ الثاني فيتمثل في الحقائق الأدبية والتي يجب أن تعطى الأولوية فوق المسلمات الميتافيزيقية في النقد الأدبي،سواء كانت فلسفية أو جمالية أو نفسية .

وقد تم تطوير العديد من النماذج لتحقيق هذه الأهداف،وكان هناك توافق بين الشكليين على الطبيعة المستقلة للغة الشعرية وخصوصيتها كموضوع يخضع للدراسة في النقد الأدبي، فالشكليون سعوا بشكل خاص إلى تحديد السمات الخاصة باللغة الشعرية،سواء كان ذلك في الشعر أو في النثر من خلال تحديد البعد الفني فيها والعمل على تحليلها وكان هناك اتفاق على رفض الصورة النمطية التي تقول بأن لشعر فكره مصورة مجازيا، وانتقل الشكليون إلى دراسة أدبية الأدب بدل دراسة الأدب والتركيز على الأدب من ناحية أنه أدب من اعتباره وسيطا ينتفل من خلاله أمر آخر[1].

خصائص الشكلانية الروسية :

تتسم الشكلانية الروسية بجملة من الخصائص تتمثل في:

1- «إهمال شخصية الكاتب والقارئ عند جاكبسون وليف جاكبسون وليف جاكوبينسكي، والاهتمام باللّغة الشعرية كأساس لدراستهم وبحثهم.

2- رفض جاكبسون العاطفة كأساس للأدب، واعتبرها ثانوية في وجهة نظره واعتمد بشكل أساسي على الحقائق الصرّفة.

3- فرّق الشكلانيين بين اللّغة الشعرية واللّغة العملية، فالأخيرة تستعمل في التواصل اليومي بين الناس(لغة عادية) لإيصال المعلومات، أمّا اللّغة الشعرية فتكون للارتباطات اللّغوية في الخطاب قيمة ذاتية فيها.

[1]- الأدب ظاهرة انسانية بالغة التعقيد، مرجع سابق، www.startimes.com بتاريخ: 2010/03/07.

4- العمل الأدبي الشكلاني يتجاوز نفسية الكاتب والقارئ ويصبح له وجوداً مستقلاً بمجرّد وضعه وانشائه.

5-لا يمكن للقارئ أن يقرأ الأدب قراءة تصحفية سريعة لأن اللّغة الشعرية لم تكتب لذلك الغرض ولا للمرور عليها.

6-الأدب عند الشكلانيين يساعد على إحياء الوعي اللّغوي لدى القارئ لأن الخطاب اليومي العملي يجعل تفاعلنا مع اللّغة مع مرور الوقت باهتاً مملاً.

7-الأدب الشكلاني يساعد على بعث الوعي من جديد وتنشيط الاستجابات العفوية ويجعل الأمور واضحة»[1].

فالشكلانيون يرون أن تاريخ الأدب إنما هو تاريخ تطور الأشكال الأدبية إلى مالا نهاية، بما لا يدع مجالاً للأنماط المتكررة، حيث يقول ايخنباوم "إنّ كلّ جيل يعمل على رفض (طريقة الرّؤية) التي تكون لدى الأدباء وهو في ذلك يعتمد على الأنواع الأدبية القليلة القيّمة والمهملة المترتبة عن الحقب السابقة .وانّ هذا النوع من التطوّر يسميه شلوفسكي "حركة الفرس"، حيث لا يتم الانتقال في خطّ مستقيم"[2].

ويميّز زيرمنسكي في مقالته الغنية المعنونة "بسؤال المنهج الشكلي" يميّز الطريقة الشكلانية بالصورة التالية :"الاسم العام والمبهم للمنهج الشكلي غالباً ما يدّل على الأعمال المختلفة التي تتعامل مع اللّغة الشعرية والأسلوب بالمعنى الواسع لهذه المصطلحات الشعرية التاريخية والنّظرية، دراسات العروض والأصوات والإيقاع والأسلوب والتركيب وبنية الحبكة وتاريخ الأجناس الأدبية ...الخ، فمن خلال هذا التعدد الذي لا يريد أن يكون بشكل قطعي متباعداً، فانه من الواضح من

[1]- الأدب ظاهرة إنسانية بالغة التعقيد، مرجع سابق، www.startimes.com بتاريخ: 2010/03/07.

[2]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص47.

ناحية المبدأ أن يكون الحديث لا عن المنهج الجديد وإنما المهمة الجديدة للبحث وللدائرة الجديدة لمشاكل البحث..."[1].

وقد اعترضت الشكلانية مشاكل عديدة أثناء مناقشتهم لمفهوم الأدبية نظرا لصعوبة تحديد مكونات هذه الأدبية،وقد وضع ذلك جاكبسون في مقالته "ما هو الشعر؟بحيث رفض الموضوعات الخاصة بالشعر دون غيره ويقول جاكبسون «اليوم يصلح كل شيء أن يكون مادة للقصيدة »[2].

إضافة إلى اجتناب الحديث عن القدرة العقلية للمبدع ،وعن الخيال والحدس إلى غير ذلك من المصطلحات التقليدية المعروفة في تاريخ مفهوم الأدب فالأدب لا يقيم من منظور نفس المؤلف أو المتلقي، ولكن من منظور العمل نفسه[3].

وهذا لتجنب السقوط في التحليلات النفسية للأدب .وبالحديث دائما عن المدرسة الشكلانية الروسية فقد ساعدت هذه الأخيرة على ظهور مدرسة براغ البنيوية قي منتصف العشرينيات، وكانت هذه المدرسة **(براغ)** نموذجا للنجاح الأدبي في المدرسة البنيوية الفرنسية في الستينيات والسبعينيات في القرن العشرين ،فهذه الحلقة نقلت و طورت الإرث الشكلاني.

والبنيوية علم يؤمن بأن اللغة عبارة عن نظام يتكون من عدة نظم ،وهي كذلك مجموعة من العلامات أو الرموز إلا أن هذه العلامات وتلك الرموز تتكون أولاً من أصوات تحدثها أعضاء النطق الإنساني وتدركها الأذن،وهذه الأصوات تتركب بطريقة اصطلاحية في وحدات ذات دلالات نسميها الكلمات والجمل ،وهذه العلامات والرموز يكونون مجموعة النظم في اللغة وهي النظام الصوتي، والفونولوجي، والنظام المورفولوجي،والنحوي والدلالي،وجميعهاً ذات وجود

---

[1]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص48.

[2]- الشكلانيون الروس والنقد العربي الحديث، دون مؤلف، faculty/ ksu.edu.sa

[3]- المرجع نفسه

مستقـــل، ولكنها تصب في النهـــاية في نظام واحد متكامـــل ،ومتنـــاسق (هو ما يســـمى بالنظام اللغوي)[1].

ويعتبر فيرديناند دي سوسير أوّل واضع للأصول الأولى للنظرية البنيوية، إضافة إلى أنه هو من أرسى المبادئ في التحليل اللّغوي ودراسة اللّغة، "فقد فرّق سوسير بين الدراسة الوصفية والدراسة التاريخية، كما وجّه اهتمامه و اهتمام علماء اللّغة من بعده إلى الدراسة الوصفية"[2].

أمّا بالنسبة الى ما قدّمه دي سوسير للبنيوية اللّغوية فقد جرّد اللّغة من دلالاتها الإشارية المألوفة،كما قام بتشخيص اللّغة بأنها نظاماً من الرموز يقوم على علاقات ثنائية، ولعلّ من أبرز ما قرّره دي سوسير بقوة هو مبدأ "اعتباطية الرمز اللّغوي "[3]، أي أنّ أشكال التواصل الانساني ما هي إلاّ أنظمة تتكون من مجموعة من العلاقات ترتبط ارتباطاً طبيعياً أو منطقياً أو وظيفياً بمدلولات العلم الطبيعي.

وإنّ مجهودات دي سوسير في البنيوية، والإرث الذي أخذه عن الشكلانيين الروس إضافة إلى تعرّف الأمريكيين المبكّر على حلقة "**براغ**"، من جرّاء انتقال جاكبسون إلى أمريكا خلال الحرب الثانية. وبحكم تميز الدراسات الأمريكية في علاقاتها بالتاريخ الذي يختلف عنه في أوروبا، وتطور الدراسات اللسانية البنيوية بشكلها التوزيعي(بلومفيلد وهاريس)، فإنّ كل هذا ساهم في ظهور الأنتروبولوجيا البنيوية[4] ، وكذلك التعريف بالشكلانية في أميريكا أكثر منها في أوروبا.

نستخلص أن نظرية المنهج الشكلي الروسي حصيلة مخاض تاريخي الذي مرّ به الأدب الروسي، نتيجة هيمنة المقاربات والخلفيات الأيديولوجية على الساحة الأدبية، بعد ذلك جاءت أبحاث الشكلانيين بمثابة هزات عنيفة سعت إلى تحرير الأدب من قيود الطروحات الغربية عنه،

---

[1]- الأدب ظاهرة انسانية بالغة التعقيد، مرجع سابق، www.startimes.com بتاريخ: 2010/03/07.

[2]- الأدب ظاهرة انسانية بالغة التعقيد، مرجع سابق، www.startimes.com بتاريخ: 2010/03/07.

[3]- المرجع نفسه.

[4]- ينظر: الطيب رحماني، التصور الشكلاني للأدب ، magazine/2431 www.adabfan.com/ بتاريخ: 2014/05/29.

بالرّغم من أنّ الشكلانيين بالغوا وأفرطوا في تمديد سلطة النّص، إضافة إلى أنّهم ساروا في طريق الغموض، وتغييب دور الكاتب و القارئ على حدّ سواء [1]، إلاّ أنّهم سعوا في المقابل سعيّاً شديداً وبشكل خاص إلى تحديد سمات اللّغة الشّعرية، وكما أسلفنا الذكر في هذا المبحث إلى أنّ الشكلانية الروسية قامت على حركتين،حلقة موسكوا اللّغويّة تعتبر الحركة الأولى ومن أبرز أعضائها رومان جاكبسون، أمّا الحركة الثانية فهي جماعة دراسة اللّغة الشّعريّة وعرفت باسم " أبوياز Apojaz، وهي عبارة روسية، ومن أبرز أعضائها ايخنباوم وشلوفسكي. وانّ هذه الحركة لدليل على اهتمام الشكلانيين الروس باللّغة الشعرية سواء في الشعر أو النثر، إضافة إلى الدور الذي لعبته الشكلانية في ظهور الأنتروبولوجيا البنيوية.

المبحث الثالث: اللغة الشعرية عند السميائيين.

نتناول في هذا المبحث قضية اللّغة الشعرية في التنظيرات السميائية التي أعطت للشعرية عموما حظّا واسعا من الدراسة والتحليل.

1-لمحة عن السيميائيات:

قبل أن نتحدث عن مفهوم اللّغة الشعرية عند السيميائيين، لابد من الوقوف أولّا على المقصود بالسيميائيات، فهذه الأخيرة ترجمة واحدة من بين عدد كبير من الترجمات لمصطلح غربي[2]، يحيل على مدرسة أو تيار في دراسة اللغة والأدب، خاصة من منطلق مفهوم "العلامة" أو في دراسة العلامة على وجه العموم دون اقتصار على العلامة اللغوية، فالبحث اللغوي الحديث يتصور اللغة قائمة على مفهوم العلامة من حيث هي دليل لا يدل في بدئه بمقومات رمزية، وإنما يكتب دلالته باتفاق عارض يضفي عليه قيمة الرمز دون أن يحوله إلى رمز، عندها تكون اللغة هي اللّسان الذي يتحدث به عن العلامات، وقد انفلتت من حقل اللغة إلى فضاء الأشياء والمعاني، فكل

---

[1]- ينظر: الطيب رحماني، التصور الشكلاني للأدب، magazine/2431 www.adabfan.com/ بتاريخ: 2014/05/29.

2-ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، صبور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص93، 100، 111.

أعضاء الحواس يمكن استخدامها في خلق اللغة، فهناك لغة الشم ولغة اللمس ولغة البصر ولغة السمع، وهناك لغة كلما قام شخصان فأضافا معنى من المعاني إلى فعل من الأفعال بطريق الاتفاق وأحدثا هذا الحدث بقصد التفاهم والاتصال بينهما، فعطر ينشر على ثوب أو منديل أحمر يطل من جيب أو ضغطة على اليد يطول أمدها قليلا أو كثيرا، كل هذه تكون عناصر لغة مادام هناك أشخاص قد اتفقوا على استعمال هذه العلامات في تبادل أمر أو تبادل رأي[1].

ومعنى هذه أن العلامة قد تبوأت منزلة مركزية في الدراسة اللغوية عند السيميائيين، وهي مفهوم متعدد ومتنوع، منه اللّغوي ومنه غير اللّغوي، لذلك وقع جدل بخصوص العلاقة بين العلامتين اللّغوية وغير اللّغوية، فالباحث العلامي بالرغم من أنه يباشر عمله على مواد غير لغوية، فإنه لا يلبث أن يجد اللّغة محيطة به من كل جانب، هذه اللّغة الحقيقية التي تمثل عنصرا لا غنى عنه لا مجرد نموذج، وإنما كوسيلة للدلالة، وعلى هذا فإن العلامية قد تجد نفسها وهي تعمل في ظل نوع من اللغة المجاورة لحدود اللغة المعروفة تمتصها وتخضع لها، ذلك ما جعل "بارت" يراجع نبوءة "دي سوسير"، التي لم تر في اللسانيات إلا جزءا من هذا العلم العام، قائلا أن السيميولوجيا هي التي تكون جزءا من اللّسانيات، فالعلامية تضع الأسس العامة لعلم الرموز وأبنيتها المختلفة، وكيفية استخدامها في الرسائل بجميع أنواعها، ولهذا تعد الحلقة المركزية التي تحيط بعلم اللّسان الذي يقتصر على التواصل بالرموز اللغوية فحسب[2].

ومعنى هذا أننا أمام رأيين متعارضين في تحديد طبيعة العلاقة التي تربط بين السيميائيات واللسانيات من جهة، وبين العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية من جهة ثانية.

2-حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق1995، ص220.

[2]-ينظر: حبيب مونسي، مرجع سابق، ص220.

2- المرجع نفسه، ص 220.

-**أولهما**: يرى أن السيميائيات أعم وأشمل من اللسانيات، والعلامة اللغوية قسم من العلامة عموما، وهو رأي دي سوسير الذي بشّر بميلاد علم السيميائيات الذي يدرس العلامات عامة.

-**ثانيهما**: يرى أن السيميائيات أخص من اللسانيات فهي فرع منها، لأنها تتحدث عن كل العلامات من منطلق اللغة، وهذا رأي "رولان بارث" الذي يعتقد أن العلامة اللغوية أشمل.

«وقد تنوع التيار السيميائي وتفرع إلى اتجاهات كثيرة أبرزها:

1-**الاتجاه الأمريكي**: ويمثله شارل سندرس بيرس.

2-**الاتجاه الفرنسي**: وفيه عدة مدارس منها السوسيرية ومدرسة سيميولوجيا الدلالة بقيادة رولان بارث، واتجاه التواصل بقيادة مونان ومدرسة باريس بقيادة غريماس، والسيميوطيقا المادية بقيادة جوليا كرستيفا.

3-**الاتجاه الروسي**: بقيادة الشكلانيين الروس.

4-**الاتجاه الايطالي** بقيادة أمبرتوا إيكو»[1].

ومعنى هذا أنّ السميائيات يقودها أعلام كبار مثل رومان جاكبسون ورولان بارث، وكرستيفا، وهؤلاء هم الذين نبحث في آرائهم عن مفهوم اللّغة الشعرية وإن كان بعضهم متعدد الإنتماء كجاكبسون الذي بدأ شكلانيا ثم بنيويا، وبارث الذي كان بنيويا ثم سميائيا ثم ما بعد بنيوي.

[1]-هيام علي، دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية شعر البردوني نموذجا، رسالة ماجستير باعتماد كلية الدراسات العلي(مخطوط)، الجامعة الأردنية، 2001، ص19.

2-العلاقة بين الشعرية والسيمائية:

هناك علاقة بين اللسانيات والسيمائيات ذكرناها فيما سبق، وهناك أيضا بين الشعريات والسيمائيات درسها الباحثون، فمحمد العميري يرجع العلاقة بين هاتين المعرفتين إلى وجهتين:

الأولى: تداولية تهتم بالمقاصد الفكرية، والعاطفية وعلاقة هذين المقصدين بأجناس الخطاب وتكوينه، وهو حديث يقود إلى فكرة المعيار في البلاغة القديمة.

الثانية: بنائية النص التي تميزها خمس خطوات هي: إيجاد مواد الاحتجاج وترتيبها وصياغتها لغويّا صياغة جميلة ثم ترتيبها في الذاكرة وحفظها إلى حين العرض ثم إلقائها على المستمعين بطريقة تعبيرية.[1]

وهناك من يرى أنّ السيمياء في عمومها تبحث في أنظمة العلامات ومن بين هذه الأنظمة نجد النظام اللغوي، والشعرية تدرس الجانب الجمالي في هذا النظام " لهذا كانت الشعرية إحدى الأهداف التي سعت إليها السيمائيات في إطار طموحها إلى أن تكون العلم الشامل الجديد الذي يتسلط على سائر العلوم، لكن الشعرية حاولت المقاومة والتّأبي في وجه السيمائية"[3]..

بينما يحاول آخرون الفصل بينهما مع اعتبار علاقات التأثير والتأثّر،لأن هناك تأثيراً متبادلا بين الشعرية والسميائية، فقد ساعدت الأولى الأخيرة على تبني فرع آخر يتمثل في الاهتمام بجمالية النّص الأدبي، ومن ناحية أخرى ساهمت السيمائية في إضافة عنصر الدلالة والتواصل داخل الشعرية[2]،

فنحن أيضا أمام رأيين في علاقة الشعرية بالسيمائية:

---

[1]- انظر: رابح بوحوش،الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب، مجلّة العلامات، ع 414، 2005، ص44.

[2]- فيصل الأحمر، معجم السيمائيات، منشورات، الإختلاف، الجزائر ط1، 2010، ص302

أولهما يرى أن السيمائية سعت لاكتساح الشعرية تحتها، فالأخيرة جزء منها لا ينفصل عن فلسفتها.

وثانيهما يرى أن الشعرية مستقلة مع الإقرار بالتأثير المتبادل مع السيمائية، فكل طرف أفاد الآخر ببعض أسسه، فالشعرية أفادت من السيمائية عناصر الدلالة والتواصل.

3-اللغة الشعرية عند أعلام السيمائية:

ذكرنا أن السيمائية لها عدة اتجاهات تزعمها كثير من الباحثين الكبار على رأسهم جاكبسون، بارث، كريستيفا، وتودوروف، وجينت،والثلاثة الأواخر من مدرسة " تل كل" الفرنسية، وكل واحد من هؤلاء السيمائيين قدّم بعض المفاهيم والآراء حول " اللّغة الشعرية" كما يلي:

أ-اللغة الشعرية عند رومان جاكبسون:

لعل رومان جاكبسون أوّل النقاد الذين نظروا للشعرية في العصر الحديث، فقد انطلق في شعريته من منظور لساني، فهو يعد الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللّسانيات لاهتمامها بقضايا البنية اللسانية موضوع ذلك العلم وكأن نظرية جاكبسون تقوم على الوظيفة الشعرية ، وتركز على دراستها حيث تسيطر هذه الوظيفة على الوظائف اللّغوية الأخرى، "فاللغة عنده يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها ولكل عامل منها لسانية مختلفة، يميزها جاكبسون في ستة مظاهر أساسية أهمها هنا هي الوظيفة الشعرية التي تستهدف الرّسالة وتركّز عليها لذاتها، ويتطلب التحليل الدقيق للغة جدية الاعتبار كما أن محاولة إختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر وقصرها على الوظيفة الشعرية لا تكون إلا للتبسيط وليست الوظيفة الشعرية الوحيدة لفن اللغة، بل هي الوظيفة المهيمنة والمسيطرة والمحددة فالوظيفة الشعرية كما يراها جاكبسون هي التي تمنح للرسالة اللّغوية سمة الأدبية التي تنقلها من حالة الخطاب العادي الموجّه من مرسل إلى متلقى إلى نص أدبي قائم بذاته، ويحدث

هذا من خلال حركة ارتدادية ترتد فيها الرسالة إلى نفسها، فيتحول بذلك الدال إلى مدلول بذاته، فاللّغة في النّص الأدبي تدل على نفسها وتلغي المدلولات القديمة للكلمات[1].

وجاكبسون معدود مع الشكلانيين، وقد سبق الكلام عن آرائه في اللغة الشعرية، وأما علاقته بالسيمائيات فلأن اللغة الشعرية عنده تابعة للوظيفة الشعرية التي يحددها المخطط الوظائفي السداسي، وهو مخطط أساسي في دراسة مفهوم العلامة عند كل السيمائيين.

ب–اللغة الشعرية عند تزيفتان تودوروف:

ألّف تودوروف كتابا خاصا في الشعرية أبدى فيه آراءه المختلف وانتقد بعض من ألّفوا في الشعرية التي يجعل منها نظرية داخلية للأدب، واللّغة الشعرية عنده تتحدد في أمور نذكر منها:

–اختيار المؤلف أو الأديب للإمكانيات الأدبية كالإنشاء والأسلوب.

–الشفرات المعيارية التي تتبعها مدرسة أدبية ما، فهو يركز على الشفرات الكامنة في الخطاب الأدبي، كما أنّ اللّغة الشعرية عنده لا تقتصر على الشعر، فقد توجد في النثر أيضا، ومن الأسس المهمة التي جاء بها تودوروف ما يلي:

–تعريف الأدب: هو كلام يبعث اللّذّة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه ويكون الخلود مصيره.

–العلاقات في تحليل النص الأدبي:

نوعان حضورية وهي علاقات تشكيل وبناء، وغيابية وهي علاقات ترميز ومعنى[2].

---

[1] –حامد الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 13–14.

2–المرجع نفسه، ص15.

[2] –أنظر: كراد موسى، الشعرية المقدمة الطللية، رسالة ماجستير(مخطوط)،جامعة الحاج لخضر، باتنة 2012، ص14.

ومعنى هذا أن تودوروف قد حدد سمات اللّغة الشعرية بأنها عامة لكل أنواع الأدب، وبأنها ذات بنيتين: سطحية حضورية تتعلق بالتشكيل والبناء، أي بجانب المستوى البنائي الظاهر وعميقة غيابية تتعلق بالترميز والمعنى، أي بجانب المستوى الدلالي الباطن، و بهما يتم التأويل والتحليل.

3-اللّغة الشعرية عند رولان بارت:

تكلم رولان بارت عن خصائص اللغة الشعرية حينما تناول الضغوط الخارجية على الكتابة، فهي تظل ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة، لأن اللّغة لا تعود بريئة، فالكلمات لها ذكرى ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة.

فاللفظ الشعري عند بارت يشع بحرية لا متناهية، ويتأهب أن يمد أشعته نحو ألف علاقة غير مؤكدة، إلا أنها ممكنة، وحين تهدم العلاقات الثابتة لا يعود اللّفظ سوى مشروع عمودي يغدو كالكتلة عمودا، يغوص في مجموع المعنى وردّات الفعل ورواسب الانفعالات، ويتحدث بارث عن انفجار اللفظ خلال لغة رمزية مكثّفة مثلما يتحدث عن طموحه في تحديد اللغة الأدبية في سبيل خلق كتابة بيضاء ليصل إلى يوتوبيا اللغة، في سعيه إلى لغة محايدة، نقية بريئة حلمية، كما يميز بارت في اللغة الشعرية بين دلالتين: الأولى مطابقة ،والثانية إيحائية تقع في منطقة ظلال المعنى، وهذه هي حالة الأدب والوظيفة الجمالية للغة[1].

ويمكن من هذا الكلام أن نلخص بعض خصائص اللّغة الشعرية عند بارت في النقاط التالية:

-أولا: التناص عنصر أساسي في تكوين اللّغة الشعرية فهي مجموعة غير متناهية من الإحالات الممكنة.

-ثانيا: الرمز المكثّف والغامض وهو الذي يمنح اللغة الشعرية طاقتها الإيحائية وينقلها من مستوى الدلالة المطابقة.

[1]-ينظر حامد الرواشدة، مرجع سابق، ص33-35.

-ثالثا: الحلم بلغة محايدة بريئة بيضاء، تكون هي اللّغة الشعرية الحقيقية التي لا تحجب المعنى.

4-اللّغة الشعرية عند جوليا كريستيفا:

أمّا جوليا كريستيفا فقد ارتبط إسمها بدراسات التناص ولذلك لا يجوز إهمال التناص في بناء اللغة الشعرية لأنها نص من النصوص التي تخضع عند كريستيفا لمفهوم التناص.

وقد تناول رامان سلدن جهود جوليا كريستيفا مبيّنا أن أهم إنجاز لها في دراسة المعنى كان كتابها عن "ثروة اللغة الشعرية"، إذ تكشف اللغة الشعرية عن الكيفية التي يمكن التي يمكن أن تتقوض بها ضروب الخطاب الاجتماعي السائدة، بإيجاد مواقف جديدة للذات، فإمكان التغير الاجتماعي الجذري يرتبط في رأيها بالقضاء على ألوان الخطاب التسلّطية، واللّغة الشعرية تتيح الإنفتاح الإنقلابي للسميوطيقي عبر النظام الرمزي المغلق للمجتمع، فما تسعى إليه نظرية اللاوعي تمارسه اللّغة الشعرية داخل النظام الاجتماعي وضده[1].

فكريستيفا من نظرية التحليل النفسي في مفهوم اللغة الشعرية التي تمثل المكبوت في اللاوعي سبب التسلط الاجتماعي، فاللّغة الشعرية تمثل نسقا لغويا ثائرا على التقاليد اللغوية التسلّطية.

وبهذا يكون السيمائيون قد وضعوا مفاهيم مختلفة أثرت مفهوم اللّغة الشعرية بداية بجاكبسون والوظيفة الشعرية ثم تودوروف، وبارت وكريستيفا، وكل من له رأيه ولكنهم جميعا يركزون على مفهوم العلامة سيمائيا في تحديد بناء اللغة الشعرية، ويوجد غير هؤلاء من تكلم عن اللّغة الشعرية كجيرار جينيت.

1-انظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص162.

المبحث الرابع: القراءة والتلقي والتفكيك.

يشكل فعل القراءة أهمية حضارية إجتماعية، ثقافية في العصر الحالي، فلا تقدم ولا تحضر، ولا مواكبة للعصر دون " قراءة"، لذا تبدو عملية انتقال اهتمام النقاد والباحثين والمنظرين الأدبيين والنفسانيين والإجتماعيين، إلى الاهتمام بالقراءة ومحاولة تأسيس ابستيمولوجيا خاصة نتيجة معرفية حتمية وضرورية.

فقد تحوّل البحث في المرجعية من الكاتب ومجتمعه وثقافته وعقده النفسية تحوّل إلى النص وتركيباته الثنائية إلى مرجعية القارئ.

فالقارئ يحظئ حاليا باهتمام كبير داخل الدراسات النقدية الأدبية والاجتماعية والتعليمية وحتى الفلسفية بشكل عام، نظرا للدور الذي يلعبه في فهم النّص وتفسيره وتحويله وتوجيه معناه وجهة معيّنة دون غيرها،"[1].

فإليه قرار إحياء النص ونشره أو طمسه وتجميده بين رفوف المكتبات "فإذا كان الشاعر يحي تجربة الخلق الشعري، بالرغم من غرابته، في انسجام وصفاء، ونرى أن لغته قد حققت حداثتها ومن ثم تميزها وفرادتها وإبداعها، فإن ملتقى هذه اللغة لا يستطيع التفاعل معها إلا إذا استطاع أن يحيّي التجربة كما عاشها الشاعر، وإلّا فإنه لا يرى إلا لغة تنغمر في الفوضى والتشتت، وهذا التعارض بين المتلقي والمبدع يجد تفسيره في اختلاف المواقع التي ينظر كل منهما إلى اللّغة، فالشاعر

[1]–بوساحة فريدة، القارئ وبنية النص، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع10، نوفمبر 2006، ص.275

المبدع لا يرى الأشياء إلا كما يراها القارئ لحظة القراءة بإحساسه وحدسه وخياله، في حين أنّ القارئ العادي لن يرى في هذه اللّغة إلا الغموض والإبهام لأنه يقرأ بعين المنطق والعقل اللذين ينتقيان من لغة شعر الشاعر، فيلاحظ خروجها عن كل الأنساق اللغوية التي يعرفها، سواء تعلق الأمر باللّغة العادية أو اللّغة الشعرية فتحصل هنا عملية الفهم التي غاية كل قراءة"[1].

إن النص بوصفه موضوعا للتلقي يعود إلى نشأة الفن وتذوقه، أما كونه تجربة للتلقي فإنه لم يحظ بالعمق التساؤلي الذي يخلّصه من الاستجابات السطحية والانفعالات ومن هنا أصبح فعل، التلقي "يخضع لشروط واعتبارات تحددها فعالية القراءة من حيث كونها فعل، إدراك لشيء مُدرك يلتمس تحققه من خلال التفاعل الثنائي بين النص والقارئ، إذ لا يمكن النص أن يحيا إلا في أفق فاعلية إنتاجه وتلقيه"[2]. فتجربة القراءة في جهودها المتعددة والمتباينة تكمن في البحث عن أدبية النص، وتسند محاولتها إلى تفاعل الذات مع الموضوع، وذلك حتى يجعل من النص في اسقاطاته صورة للمتخيل الإحتمالي وهو ما يميز هذا النّص على ذاك عبر توفقه عن المألوف.

[1]–أنظر: سميرة مسعودي، اللغة الشعرية من الإبداع إلى التلقي، قراءة في إبداع الشاعرة وفاء العمراني، مجلة دفاتر إلكترونية، العدد الثاني.

[2]–محمد عبد الهادي، النص الأدبي بين المبدع والمتلقي،مجلة المخبر،وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،العدد1، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بسكرة، 2009، ص219.

وتفعل القراءة في النص فعلها المتغير عندما يتجاوز القارئ السياق اللغوي والمرجعي، والدلالي الذي وضع فيه، إلى احتلال الحيّز المفقود في أفق التلقي... إن العلاقة التي تربط القارئ بالنص ليست منتظمة داخل النص وعلى القارئ تجميعها وإعادة تركيبها.[1]

ويذهب أمبرتوا ايكوا إلى تمييز أربعة أنماط من فعل القراءة وهي:

1-قراءة مفتوحة مع نص مغلق

2-نص مفتوح وقراءة مغلقة

3-نص مغلق وقراءة مغلقة

4-نص مغلق وقراءة مفتوحة

وحول نقد وتقييم أي شاعر هناك ثلاثة مستويات على القارئ " الناقد" أن يواجهها:

-مستوى النظر أو الرؤيا

-مستوى بنية التعبير

مستوى اللّغة الشعرية[2].

يتصل المستوى الأول بما لدى الشاعر من الخاص المميز الذي يفرّده عن غيره من حيث أنه يقدم صورة جديدة للعالم الذي يعيش فيه والعالم ككل، أما المستوى الثاني فيتصل بما لديه من

[1]- محمد عبد الهادي،النص الأدبي بين المبدع والمتلقي، ص220.

الخاص المميز في إعطاء هذه الصورة بنية تعبيرية جديدة بالقياس إلى موروثه، أما المستوى الثالث فيتصل بما لديه من طاقة مميزة في أنه يؤسس باللّغة العامة التي هي ملك للجميع كلام خاص به متميزًا[1].

يقول آيزر إن العلاقة التي تربط القارئ بالنص ليست منتظمة، ولكي يتحقق الوصول أو الوقوف على أبعاد اللّغة الشعرية باعتبارها نظاما من الرموز فإنه لا بد لنا من أن نمر بمرحلتين من القراءة للنص أوضحهما ريفاتير على النحو التالي:

أ-**القراءة الإستكشافية:** وبواسطتها يقرأ القارئ النص حتى نهايته متابعا العلاقات السياقية التي تربط بين عناصر، ويعتمد القارئ في هذه القراءة على كفاءته اللغوية التي تنبني على إدراكه لمرجعيات اللغة، وهنا يبدأ القارئ بالربط بين الكلمات ودلالاتها المعتادة، والخارجية غير أنه يشعر في الوقت نفسه بالتعارض الذي ينشأ داخل التركيب مفرزا ما يمكن أن يكون صورا بيانية أو مجازية وعندها يكتشف أن ثمة انحراف قد طرأ على استخدام الكلمة أو تركيب الجملة[2].

ب-**القراءة الإسترجاعية أو التأويلية** : وهي القراءة التي يفسر بها القارئ النص حينما يستعيد قراءته بناءا على كل الملاحظات التي لاحظها في القراءة الأولى يقول ريفاتير "القارئ عند تقدمه من بداية النص إلى نهايته يراجع، و يعدل ويقارن باستمرار ما قرأ، وهو في الواقع يقوم بقراءة بنيوية، وكلما استمرّ في قراءة النص بالمقارنة أو بالجمع بين العبارات المختلفة والمتتابعة التي لاحظها

---

[1]-محمد عبد الهادي، النص الأدبي بين المبدع والمتلقي، ص229.

[2]-ينظر سعيد مصلح الحربي، التجديد في اللغة الشعرية عند المحدثين في العصر العباسي، رسالة مقدمة إلى قسم الدراسات العليا العربية لنيل درجة دكتوراه في الأدب العربي(مخطوط)، جامعة أم القرى،السعودية، ص42.

في أول الأمر بوصفها عبارات لا نحوية أدرك أنها عبارات متعادلة لأنها تبدو وكأنها صيغ متعددة لمولد بنيوي واحد"[1].

لقد عرف عن جاك دريدا رائد المنهج التفكيكي والذي لاقت آراءه رواجا لدى بعض النقاد الأمريكيين وخاصة بول دي مان وهارولد بلوم وجيفيري هارتمان و هلس ميلر عرف عنه أنه يعتمد إلى إستراتيجية جديدة في القراءة من شأنها تجزئة الألفاظ والفرضيات، ويقترح دريدا سلسلة من الكلمات مزدوجة المعاني تحمل في ذاتها قوة على الخلخلة والتفكيك[2].

تلك الكلمات أو المفاهيم التي تحدد طبيعة اللّغة على وجه العموم عند التفكيكين يأتي على رأسها مفهوم الاختلاف.

ولفهم معنى "الاختلاف" لدى دريدا لا بد من العودة إلى العالم اللّغوي دي سوسير الذي يرى أن مصدر المعنى في اللغة هو الاختلاف، فالمعنى دوران لا نهاية له من الإشارات مادام معنى الإشارة اختلافهما عن الأشياء الأخرى فإن معناها أيضا وبتعبير آخر غائب عنها المعنى إذا شئت مبعثر ومنتشر عبر كل سلسلة الإشارات ليس من السهولة تثبيته فهو ليس موجودا بصورة كاملة في أي إشارة لوحدها بل إنه يمثل حالة من الوجود والغياب المستمرين وإن كل عنصر في اللغة لا يتمتع بحد ذاته بقيمة، وإنما يستمد قيمته مما يميزه ويوجهه داخل نسق من التعارضات ولما كان كل عنصر يتحدد بعلاقته بالعناصر الأخرى ويشاكله في تكميلها فيجب أن تكون لعبة الاختلافات هي التي تؤسسه[3].

ومعنى هذا الكلام أن العلامة اللغوية عند التفكيكيين لا تحدد دلالاتها بنفسها بل بالاختلاف مع غيرها ،وغيرها لا تتحدد دلالاته إلا بالاختلاف مع غيره... وهكذا إلى ما لا نهاية من اختلافات السلسلة الدلالية الحرة التي تتميز بالانتشار والتشتت.

---

[1]–سعيد مصلح الحربي، التجديد في اللّغة الشعريّة عند المحدثين في العصر العباسي، ص42

[2]–ينظر شباع العاني، قراءات في الأدب والنقد، منشورات إتحاد الكتاب العرب1999، ص241

[3]–ينظر: المرجع نفسه، ص232

والانتشار هو أيضا من مصطلحات دريدا التي يصف بها اللغة والمقصود به هو تكاثر المعنى وانتشاره بشكل يوحي باللعب الحر الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات، ويتسم بالزيادة المفرطة و يركز دريدا في هذا المصطلح على فيضان المعنى وتفسخه: أي فائض المعنى وزيادته المفرطة على ما يفترض أنه يعني، وهذه السمة تصف استخدام اللغة عامة[1].

وتحتل علاقة الدال بالمدلول مكانة مهمة في مشروع جاك دريدا التفكيكي، فهو يعمل على تفكيك تلك العلاقة ويسعى للبحث عن لغة بلا أصل، وبلا حدود نظامها الإشاري لا يثير إلى شيء، لغة متأيقنة تماما لا يوجد فيها أثر للمعنى أو لأية مرجعية، وقد وجد ضالته فيما أسماه **أنطوان أرتو** (**الشعر اللفظي**)، وهو شعر مبني على مجاورة أصوات لا دلالة لها إلا أن تركيباتها النبرية تضع حالات شعرية وينوه دريدا بهذا " **الشعر الرائع**" ،لأنه كما يرى لا يمثل لغة محاكاتية ولا خلق أسماء، بل يقودنا إلى حواف اللحظة التي لم تولد فيها الكلمة بعد والتي لم يعد فيها التمفصل الكلامي هو الصرخة ولا يشكل الخطاب بعد اللحظة التي يكون فيها التكرار أو الترديد، ومعه اللغة بعامة مستحيلا تقريبا: انفصال المفهوم والصوت، المدلول والدال، النقش والكتاب، حرية الترجمة والذات، حركة التأويل، اختلاف الروح والجسد، السيد والعبد، الإله والإنسان، المؤلف والممثل، إنه العشبة السابقة لأصل اللغات [2].

ويوضح المسيري أن دريدا يعني بتلك اللغة أنها لغة آدم قبل أن يتعلم الأسماء كلها، أي لغة آدم قبل أن ينفخ فيه الإله من روحه، أي لغة آدم حين كان كائنا طبيعيا غير قادر على الحديث فوعيه لم يظهر بعد، ولكنه قادر على الصراخ وإصدار أصوات أخرى مرتبطة بالاستجابات الحسية المختلفة[3].

---

[1]–ينظر: ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3 ، 2002، ص119.

[2]–ينظر: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشروق، مصر، ط1، 199، ج5، 437.

[3]– أنظر: المرجع نفسه، ن ص.

فاللغة الشعرية عند جاك دريدا هي اللغة التي ترجع إلى الأصل الأول الصافي، الذي يرمز للإنسان الطبيعي، قبل أن يتعلم اللغة التي أوقعته في قبضة تلاعب الدال والمدلول التي أخفت صفاء اللغة، ومن المفاهيم الشعرية التي جاء بها التفكيك مفهوم **"الأثر"** الذي يدخل إلى علم الأدب أهمية كبيرة، كقاعدة للفهم النقدي، بل إنه مفهوم يعطي هذه القواعد قيمة مبدئية بأن يجعلها ذات جدوى فنية، والأثر هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيدها كل قراء الأدب فهو التشكيل الناتج عن الكتابة، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة، وتبرز القيمـــة الشاعريـــة للنص[1].

فالأثر الذي تحدثه اللغة عبر الاختلافات اللانهائية هو الذي يعطي القوة الدافعة لشعرية اللغة عند التفكيكيين، وهو الذي يحول النص من لغة عادية إلى لغة طافحة بالشعرية.

وأفضل النصوص عند التفكيكيين هي النصوص المكتوبة لا المنطوقة، فالنص المكتوب ينفصل عن مبدعه ولذا لا يمكن إغلاقه، و يستطيع الناقد أن يتلقاه ويفرض إرادته عليه ويقوم بربط بعض أجزائه التي لم يقم المؤلف نفسه بالربط بينها، أي: أن القارئ يصبح هو الكاتب، وهو يرى علامات غير مقصودة وأصداء وأثارًا للنصوص الأخرى، فالقراءة تعكس ذات القارئ وتستبعد ذات الكاتب، ومن هنا تفضيلهم المكتوب على المنطوق، والنصوص ذات الخصائص الكتابية (الحركية المنفتحة التي ترقص فيها الدوال والتي لا مركز لها ولا أساس)، على النصوص ذات الخصائص القرائية (الساكنة الجامدة ذات الهيكل الثابت من القيم التي تخطاها الزمن، أي التي أُفلتت من قبضة الصيرورة والتي يرتبط فيها الدال بالمدلول[2].

أي مواجهة نوعين من النص: نص مفتوح على التأويلات والاحتمالات، ونص مغلق له دلالة واحدة، والنص المفتوح هو الذي يطفح باللغة الشعرية والدلالات المختلفة والحرة.

---

[1]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص55.

[2]– المسيري، الموسوعة، ج5، ص432.

ويذكر المسيري أن ديريدا ضرب مثالا للنص المثالي وهو عبارة كتبها "نيتشه" مكونة من كلمتين: نسيت مظلتي" فهذا نص منفتح تماما، فليس له سياق تاريخي، فقد فقد مثل هذا السياق للأبد ولا تعرف قصد المؤلف، ولا يمكن تحديد استجابة القارئ له، ولأن المؤلف نفسه قد مات، فإنه لن يشرح لنا المناسبة ولا القصد، ولذا فإن النص متحرر من القصد ومن الكلام الشفوي، فهو نص مكتوب، ويرفض دريدا التفسير الفرويدي لا لأنه تعسف، بل لأن هذا يعني فرض معنى ما على النص فهذا النص بالنسبة له نص بريء تماما لا حدود له، إشارة بلا شيء يشار إليه دال بلا مدلول، كلمات بلا قصد، جمل بلا وعي، ظاهر أو باطن بلا أصل، هذا هو لعب الدلالات الحقيقي فهي دلالات تستعصي على كل تفسير، ولذا ستظل بلا معنى تستفز المفسر وتثير أعصابه[1].

ومعنى هذا أن اللغة الشعرية عند جاك دريدا هي اللغة المفتوحة على التفسيرات المتعددة والتي ليس لها مركزية أو أصل، فهي لغة بلا مرجعية تمتاز بالتفكك والتشظي والتشتت الدائم.

2/ اللغة الشعرية عند هارولد بلوم:

اشتهر الناقد الأمريكي "هارولد بلوم" بنظرية "قلق التأثير" في مقاربة الشعر، وملخصها أن كل شاعر يعاني من قلق ناشئ عن كونه متأخرا زمنيا لشعراء سابقين له، وهو قلق شبيه بقلق أوديب في علاقته بأبيه، أما صلة الشاعر التالي بالسابق فتتم عبر قصيدة أم، أو مجموعة قصائد للشاعر السابق الذي يمثل دور الأب، تولد لدى الشاعر الابن أحاسيس يمتزج فيها الحب، والإعجاب بالحسد والخوف وربما الكراهية أيضا، فيتخلص التالي من السابق بكتابة قصيدة قائمة على قراءة قصيدة الأب قراءة مشوهة وخاطئة.[2]

1- المسيري، الموسوعة، ج5، ص433.

2- دليل الناقد الأدبي، ص210.

وحتى يقوم الشاعر المتأخر بتلك العملية لابد له من تقنيات لغوية يقرأ بها نص الأب ويفككه انتقاما منه، وتلك التقنيات هي التي ستميز النص الجديد، وهي التي سنجد فيها خصائص اللغة الشعرية عند بلوم «فهو قد اقترح ست خطوات لتلك العملية وهي:

1/ الإنحراف: ومعناه أن الشاعر المتأخر يقرأ قصيدة السابق قراءة خاطئة ينحرف بها عن سابقه.

2/ الإكتمال والتناقض: وذلك بأن يكمل المتأخر سابقه لكن بطريقة نقيضه فيحتفظ بالتعابير ويحرفها.

3/ الإنقطاع عن الشاعر السابق:

امتصاص القوة التي يجدها في القصيدة السابقة.

فصل الشاعر المتأخر لنفسه عن الآخرين.

فتح الشاعر المتأخر قصيدته للشاعر السابق وكأنه قد عاد من الموت.

وهي مصطلحات صعبة على الفهم لأنها راجعة إلى مهاد فلسفي وخلفيات عقائدية».[1]

فاللغة الشعرية عند بلوم هارولد تتسم بالانحراف والتكميل والانقطاع والامتصاص والانفصال والإنفتاح، وهي خصائص لغوية تعطي للنص الشعري القدر على منافسة النصوص المرجعية.

ويوضح المسيري نظرية بلوم المعتمدة على أسطورة "أوديب" حيث يدخل الشاعر في صراع مع من سبقه من شعراء (أبائه)فإما أن يصرعهم وإما أن يصرعوه، ويرى بلوم أن «آليات

[1]– هذه الخطوات ملخصة من كتاب دليل الناقد الأدبي، ص211.

الدفاع عن الذات هي أشكال بلاغية سماها في البداية بأسماء يونانية، فهناك الانحراف والاكتمال والتناقض، والسعي إلى الانقطاع عن الشاعر السابق و...»[1]

أما رامان سلدن فيقول: بأن بلوم في كتابه خارطة لإساءة القراءة «يصف الكيفية التي ينتج بها المعنى بواسطة اللغة التي استخدمها الشعراء الفحول» في دفاع مضاد للغة شعراء فحول سابقين، واستجابة لها في آن، إذ يتغلب الشعراء الفحول على قلق التأثير بأن يتبنوا ستة أشكال من الدفاع النفسي، تبدوا في شعرهم ستة أنواع من المجاز، تتيح للشاعر الابن الانحراف عن قصائد أبيه، وهي: السخرية/ المجاز المرسل/ الكناية/ الإغراق/ الإثبات بالنفي/ الاستعارة/ الكناية بالصفة/ ويستخدم بلوم ست كلمات قديمة لوصف الأنواع الستة[2].

فالناقد رامان سلدن يجعل تلك الأشكال داخلة تحت البلاغة وهي التي تحدد اللغة الشعرية وتنتج المعنى.

كما أن بلوم اعتمد على المنهج النفسي فهو قد جمع بين التحليل النفسي للغة الشعرية، ففسر خصائصها من منظور الدفاع عن النفس ومحاولة إثبات الذات ضد سلطة الموروث.

---

[1]– المسيري، الموسوعة، ج5، ص442.

[2]– رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص147.

الفصـــل الثالث

اللغة الشعرية عند أدونيس

تمهيـــد:

لقد اقتفى شعراء الحداثة عندنا أثر نُظرائهم الغربيّين في نظرتهم إلى اللّغة الشّعرية كما هو الحال في كل موضوع آخر، ثم انطلقوا بعد ذلك في نشر هذا المفهوم على مستوى التنظير والممارسة.

فقد أدرك هؤلاء أن التطور الحاصل في حياة الإنسان يتطلب حتما تجديدا في اللّغة، فاللّغة القديمة لا يمكن أن تعبّر عن تجربة جديدة، لأنّ اللّغة عندهم «كالتربة... مهما تبلغ بها من الخصوبة عرضة للتشقق وخصوبتها مهددة دائما باستغلال يمتص حيويتها، فهي تحتاج إلى إنعاش متواصل حتى لا تصبح مجدية عميقة»[1]

ويؤكد نقاد الحداثة على أن لغة الشّعر هي لغة الإشارة في حين أنّ اللّغة العادية هي لغة التواصل والإيضاح، ويمثل هذا التوجه ثورة مستمرة يمارسها الشّعر على اللّغة، إذ "لابد للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول" [2]، لذلك كانت لغة الشعر عند هؤلاء النّقاد هي لغة خلق لا لغة للتعبير إذ يقول: أدونيس : "لقد انتهى عهد الكلمة الغَايَةُ، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية، وأصبحت القصيدة كيمياء شعورية وأقصد بالشعور هنا حالة كيانية يتوقد فيها الانفعال والفكر، القصيدة إذن تركيب جديد

*** نقاد الحداثة هم أصحاب الجيل الثالث من نقاد القرن العشرين، ولقد ولد معظمهم خلال الأربعينيات، وبلغوا ذروة نضجهم المنهجي الآن عند ملتقى القرنين وربما كان معظمهم من نقاد البنيوية وما بعد ها من: توليدية وشكلانية وأسلوبية وتفكيك، وقد أسهموا بقوة في حركة الثقافة العربية من الشمال الإفريقي إلى الخليج العربي والمهاجر الغربية الجديدة، وكانت جميع كتبهم ذات مستوى رفيع جدًا تختلف في أشكال التنظير والتطبيق والترجمة، (انظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا، الشرق للطباعة ، الدار البيضاء، المغرب، ص101).**

[1]–محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بياناتها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط 1، 1996، ص167.

[2]–المرجع نفسه، ص170

يَنعَرضُ فيه من زاوية القصيدة وبواسطة اللغة، وضع الإنسان، وهذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق"[1].

وسنحاول أن نقف من خلال هذا الفصل على تصور أدونيس لمفهوم اللغة الشعرية في النقد العربي الحديث، حيث نرى أنه من الصعب الإحاطة بتصوّر أدونيس للغة الشعر ما لم نفهم تصوره إزاء الشعر العربي الحديث عامّة، كما يجدر التنويه أن هذه الدراسة لم تُعنَ بمناقشة الشعر العربي الحديث إلّا بالقدر الذي يمكننا من الدخول في مناقشة موضوع اللّغة الشعرية عند أدونيس.

ما هو تصور أدونيس للشعر العربي الحديث بشكل عام ولغته بشكل خاص؟

المبحث الأول: مفهوم اللغة الشعرية عند أدونيس.

تصور أدونيس للشعر العربي الحديث والتجربة الشعرية:

يعطي أدونيس الشعر العربي الحديث دلالة خاصة ومميزة تضعه فوق جميع الألوان الأدبية كلّها، فالشعر بمفهوم أدونيس كشف وخلق وإبداع، يخترق الظاهر إلى الباطن ويتجاوز الحاضر إلى المستقبل، ينتقل من المعلوم إلى المجهول، ويرى الأشياء المفككة في وحدتها العميقة، ويصرّ أدونيس على" أن الشعر العربي الحديث رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة"[2]

قد نتفق في هذه الدراسة مع أدونيس في هذا التعريف الشامل للشعر الجديد وفي مهمته الرؤيوية المستقبلية، بعيدا عن الواقعية، ممّا يجعل الشاعر الإنسان يدخل في عالم آخر لا حدود ولا نهاية له، عالم لا إنساني يقترب من النبوّة حتى يفنى فيها.

لعل ملاحظة خالد بلقاسم تستحق شيئا من الوقوف، إذ يرى أن اقتران مفهوم أدونيس بالرؤيا بوصفها حلماً وجنوناً واختراقاً للواقع، استدعى منه البحث عن شكل جديد ينفصل عن

---

[1]–أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص126.

[2]–أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972، ص9.

الأشكال الموروثة التي تحولت إلى قوالب جاهزة، " وبما أن الشكل الشعري ينبني على اللّغة باعتبارها مادته الأولى فقد انشغل أدونيس بتجديدها ومساءلتها المستمرة"[1]

اللّغة الشعرية و الصوفية:

من خلال هذه الإضافة والعودة إلى تعريف أدونيس آنفا، يبدو لنا تأثر أدونيس واضحا بالفكر الصوفي، فالرؤيا لغة تعني ما رأيته في المنام، أي الحلم[2].

وهي مصطلح صوفي وركن أساسي من أركان التصوف الإسلامي [3]، والسؤال الذي يمكن أن يطرح في هذا المكان: لماذا استخدم أدونيس في تعريفه هذه المصطلحات الصوفية ذات قيمة ومكانة مميزة في الفكر الصوفي مثل الكشف والرؤيا الخارق للعادة والخلق؟

والإجابة على سؤال كهذا لا تحتاج إلى جهد وتفكير كبيرين ، فمن خلال مطالعتنا لأحداث حياته بتنا نعلم علم اليقين أن أدونيس قد تأثر في مرحلة طفولته بتعاليم والده ذي الثقافة الصوفية العالية، وأنه نشأ في بيئة خصبة تعج بالمصطلحات الصوفية وبفلسفة المتصوفين من أمثال: الحلاج (857-922م)، وابن العربي (1165-1241م)، وابن الفارض (566-632م)، وغيرهم...[4] ، حيث كان استخدامه لبعض المصطلحات كانت جزءا من عالمه في مرحلة الطفولة، حينما يعرّف أدونيس الشعر بأنه رؤيا، إنّما يرفض ويثور على ما جاء به القرآن الكريم الذي يدعو إلى الثبات والجمود من وجهة نظر أدونيس، فنظرة القرآن الكريم للشعر والشعراء هي نظرة سلبية إلى حد كبير، ولعل أفضل ما يوضح هذه النظرة حول الشعر والشعراء ما جاء في القرآن الكريم:

---

[1]- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000، ص93.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 4، دار صادر، بيروت، د.س، ص297.

[3]- أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان، ناسترون، 1993، ص95.

[4]- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000، ص99.

{يُلۡقُونَ ٱلسَّمۡعَ وَأَكۡثَرُهُمۡ كَٰذِبُونَ ﴿٢٢٣﴾ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلۡغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ }[1]

لعلّ ما ذكره أدونيس في مؤلّفه الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والإتباع عند العرب (1973) يؤكد هذا الإفتراض حيث يعتقد أن ظهور الإسلام بشكل عام" نقل الشعر القديم ولغته من مستوى الطاقة الخلاقة إلى الأداة والوسيلة، وجعل الشعر أمرا ناقلا يمكن الاستغناء عنه، فالشاعر في الإسلام ليس ذاتيا إنما هو جزء من الجماعة الإسلامية، فليس هو الذي يفكرّ بل الجماعة وليس هو الذي يكتب، بل الشكل واللّغة، الأمر الذي أدّى إلى ضعف الشعر كمّاً ونوعّاً"[2]، في حين يرى أدونيس الشاعر ذا مكانة عالية توازي مرتبة الأنبياء الذين خصّصهم الله بالرّؤيا.

فمن خلال تعريفه للشعر على أنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم يمكن استنباط المعادلة التالية:

رؤيا ⟵ خرق للعادة ⟵ معجزة ⟵ رسالة سماوية ⟵ نبوّة = الشاعر نبّي = الشعر نبوّة.[3]

كي يكون الإنسان العادي ذا رؤيا (التي هي من خرق العادة) يجب أن يكون صاحب معجزة، والمعجزة تتطلب تدخل السماء، أي رسالة سماوية يبعثها الله، بما أن الرسالة السماوية لا تكون إلاّ للذين اصطفاهم الله، أي الأنبياء، إذًا النتيجة التي يمكن أن تُفهم وأن تُستخلص من استخدامه لكلمة رؤيا أن الشاعر هو نبّي، والشعر نبوّة، ولا يمكن أن يكون الشاعر شخصًا عاديًا، بل هو خارق ومعجِز وصاحِب رسالة ونبّي.[4]

---

[1]- سورة الشعراء، الآية: 223-225، (برواية ورش).

2- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج4، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، 2002، ص213.

2- خالد بلقاسم،ادونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،2000، ص.99

3-أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972، ص20

مفهوم اللّغة الشعرية بين الصّوفية والسريالية عند أدونيس :

يمكن القول دون مغالاة: أنّ أدونيس في كتاباته النقدية يقدّم توضيحا، ربّما تبريرًا لنوع اللّغة الشعرية التي يستخدمها فيما يكتبه من أشعار؛ فالشعر تركيب لغوي جديد، صفته الرئيسية الكيمياء الشعورية التي تتجاوز الكلمات فيها معانيها القاموسية، لتصبح وظائف ذات دلالات غير متناهية ورموزاً ذات إشاعات غير محددة، يتوحّد فيها الفكر والانفعال، ولا تعود الصورة في هذا التركيب اللّغوي مجرّد تشبيه أو استعارة أو مجاز، يقصد بها تجميل الأسلوب، بل تصبح هي نفسها الفكرة التي بدونها لا يصلح التّعبير[1].

إنّ مهمّة الشعر إذاً تكمن في إثارة الفكر والتجاوز إلى آفاقٍ وأبعادٍ أخرى، وأمّا اللّغة الشعرية فهي تتضمن ألفاظًا ومعاني لا حدود لها، تتوحّد معًا لتشكّل بناءاً مميزاً وخاصّاً، فاللّغة الشعرية الجديدة كما يراها أدونيس هي التي تجهد أن تكون لغة خلقٍ، ليست مجرد وسيلةٍ للتعبير "لغة خلق لأشياء جديدة، تتجاوز الكلمة في معنى أوسع وأعمق، ولابُدّ لها من الشعر من أن تعلوا على ذاتها وأن تشير إلى أكثر ممّا تشير إليه، فهي إذاً لغة الإشارة"[2].

يبدو أنّ هذه التفسيرات المتشابكة التي ذكرها أدونيس هي خير دليلٍ على عدم محدودية اللّغة الشّعرية الجديد، فاللّغة تتجاوز وتتعدى، تتحرك وتعلو على ذاتها.

نعود ونؤكد أنّ أدونيس ما كان ليعرض تصوّره حول اللّغة الشعرية وفق هذا المنظور مستخدمًا مثل هذه التعابير إلاّ إذا كان متأثرا بالفكر الصّوفي والسّريالي الّذين يدعوان إلى التجاوز

---

[1]–أدونيس، زمن الشعر، ص20 .

[2]–المرجع نفسه، ص ن.

والعلو والخلق، وبما أن الشعر في منظور أدونيس كما نَوّهْنا سابقا، تجاوز للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في العالم كله، فمن الطبيعيّ أن تحيد اللّغة عن معناها العادي، ثم إن اللّغة ليست كيانًا مطلقاً، بل عليها أن تخضع لحقيقة الإنسان التي يجهد للتعبير عنها تعبيرًا كليًا، فهي ليست قالبًا جاهزًا بل تنمو وتعلو وتتغير، واللّغة في الشعر الجديد " ثورة على اللّغة، حيث جعل مهمتها في اقتناص ما لا يمكن اقتناصه عادةً، وأن نقول ما لم نتعلّم أن نقوله، ما لا تعرف اللّغة العادية أن تنقله، بل تحولت إلى صانعة تَخَيُّلٍ ضمن آلية لا يحددها سياق منطقي"[1].

وفي هذا السياق نرى أنّ أدونيس يعطي التخَيُّل والإبتعاد عن الواقع أهميةً قصوى في فهم الأمور الغامضة، خاصة تلك الأمور التي لا يمكن إدراكها بالفعل والمنطق، وربما جاءت هذه الرّؤيا نتيجة حتمية لثقافته المتأثرة بالفكر الصوفي منذ أيّام طفولته.

ولعلّ ملاحظة محمد مصطفى هدّارة تؤكد على عدم غرابة هذا التّوجه الذي جاء متأثرا بالثقافة الصّوفية، ويرى أنّ الصّوفية بكل رموزها ونظرياتها في الحلول والإتحاد ووحدة الوجود قد أثّرت في الشعراء العرب السُّرياليين بخاصّة " وكذلك الفلسفة الوجودية التي تقوم أصلاً على دراسة ظواهر الوجود المتحقق في الموجود، لهذا ينبغي على الإنسان أن يكون ذا وعي لما يدور حوله في بيئته المحلية وفي عالمه الكبير لكي يمكنه تصوير ما يعيه بقصد محاولة تطويرهِ أو إعادةَ بعثهِ ليحقّق وجودًا إيجابيًا"[2]، ويبدو أنّ هدّارة يؤكد بهذا على ضرورة أن يعي الإنسان محيطه القريب،

1- أدونيس، زمن الشعر، ص21 .

2-ينظر: مصطفى محمد هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية،بيروت، 1992، ص70.

بل عليه أن يتعدى ذلك إلى العالم الكّلي، وبهذا الوعي فقط يستطيع أن يعبّر على أفكاره بلّغة يفهمها العالم بأسره.

يبدو أنّ ما قاله أدونيس في مجملِ كلامهِ عن دور الثّورة الفكرية في ضرورة إحداث التغيير، كما فعلت الثورة السوفياتية والفرنسية، يساعد على توضيح الفكرة، إذْ يعتقد أنّ هاتين الثّورتين غيرتا البنية العقلية والفكرية، أيْ هدمتا نظام القيم القديم ،مما أدّى إلى وجود ثقافة واحدة وقيم مشتركة، في حين أنّ المجتمع العربي لم يحقق أيًّا من هذه الثورات ولهذا " يبقى الشاعر العربي والمفكر في حالة انفصال عن المجتمع، من هنا الشاعر الجديد يجب أن يهدم كل ما يُبقي هذا المجتمع في التخلّف ويحول بينه وبين التّعبير والتّجديد"[1].

إذاً الثورة كما يراها أدونيس هي ثورة فكرية شاملة لا تسعى لتغيير نظام سياسي فحسب، بل تصبوا إلى تغيير فكري جذري في جميع مجالات الحياة اليومية، بما فيها اللّغة الشّعرية بصفتها ركنًا أساسيًا في بناء الثّقافة الأدبيّة العامّة.

[1]-أدونيس، زمن الشعر، ص137

اللّغة الشّعرية عند أدونيس وتقاطعاته مع الغرب والعرب:

وقد أشار الناقد ساسون سوميخ في معرض حديثه عن معنى الحريّة بالنسبة للغة الشّعر إلى أنّ ظهور الشعر الحديث يشُكّل ثورة تحرّرية حقيقية ضد التقاليد، ساهم بشكل كبير في تطوّر النظم الشّعري ومنحه درجة كبيرة من الحريّة[1].

يبدو لنا أنّ إشارة سوميخ تتلاءم إلى حد كبير مع توجهنا ، إذ نرى أن نجاح الثورة الفكرية الشاملة، يعني تخلصنا من سطوة النظام القديم وقيوده، هذا على الصعيدين السياسي والاجتماعي، أما على الصعيد الأدبي فيعني ذلك التحرر من قيود النهج القديم وهيكلة جديدة وفق نظم حديثة، تتحرر فيها اللغة وتأخذ أبعادا أخرى.

إن جمال اللغة الشعرية في تصور أدونيس لا يكمن بمفرداتها وحدها، بل نفضل الشعر الذي يجعل من اللغة سحراً، ينفذ إلى كل شيء فالكلمة ليست مجرد تعبير بسيط عن فكرة إنما عليها أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه، من هنا يتعين على اللغة النفاذ إلى أعماق الواقع وراء الأشكال والمظاهر، وبهذا النهج فقط نستطيع أن نقول: إن عهد الكلمة – الغاية انتهى، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية. "و أصبحت القصيدة كيمياء شعورية أي حالة كيانية يتوحد فيها الكيان والفكر"[2].

ربما يدرك أدونيس أن لغة الشعر غامضة المعاني، والقارئ بسيط يريد لغة واضحة المفهوم، الأمر الذي يؤدي إلى تنافر بين الشاعر الجديد والواقع، هذا التنافر سببه الغرابة، يقول (بودلير boudelaire) في ذلك: "الجميل غريب دائما" [3]، ما نود ملاحظته على هذا الإقتباس أنّ اللّغة الغربية لا يمكن فهمها بسهولة، مع ذلك ليس من الضرورة لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكاً تاماً، بل لعلّ مثل هذا الإدراك يفقدنا المتعة، ونعتقد في هذا أنّ من يقرأ نصاً شعرياً صعباً

---

[1]–أحمد ناصر، تصوّر أدونيس للغة الشعر العربي الحديث، مقال 13،2007

[2]–أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص126

[3]–أدونيس، زمن الشعر، ص22

ومبهماً يرفضه، ذلك أنّ اللّغة التي كتبت بها القصيدة لغة شعرية بعيدة كل البعد عن المتداول من لغة الناس، وهنا يأتي دور تفكيك النص، والبحث عن المسألة المختبئة وراء النص، تلك المسألة التي لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة فجاءت مرموزة في أماكن اختبائها.

والعودة إلى اقتباس أدونيس وأقوال بودلير تكشف لنا تأثر أدونيس بالفكر الغربي الذي لا ينكره أدونيس نفسه، كما أشرنا سابقا وهذا التأثر في منظورنا ليس غريبا، ذلك أن الساحة الأدبية العربية في ذلك الوقت (الخمسينات من القرن الفائت) ازدحمت بالكثير من النظريات الوافدة التي كان مصدرها الغرب، مما جعل الخريطة الثقافية العربية ممتلئة بالتشويشات والبلبلة التي لا حصر لها ومازال مفكرونا يجهدون وينهلون من ثقافة الغرب.[1]

هذا التوجه إلى الثقافة الغربية لا شك يعبر عن مناخ ثقافي ساد على الساحة الأدبية العربية منذ منتصف القرن العشرين، واتسم بالإنفتاح على الشعر الغربي الذي نشر العديد من ترجماته في مجلة شعر، حيث كان أدونيس أول من قدم الشاعر الفرنسي جون بيرس للقارئ الغربي، ومن المعروف أن المفهوم الشعر قد تحول في فرنسا منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر بفضل شعراء، كـــ (بودلير، و رامبو، و مالارميه) إلى مغامرة كشف[2]، و يشير أدونيس إلى أنّ لغة الشعر لا تحوي منطقاً واقعيا،إنّما تحوي منطقا نفسيا يتعدى المضمون الواحد و البعد الواحد؛ فكأنّ الكلمات إيحاءات مضمرة، تستقطب مكوناتها الخلق النفسي،وتشكّل عالمه في تكثيفٍ لغويٍ.[1]

---

[1]–محمود صبحي السايس، قراءة في ديوان فاكهة الندم، أدب ونقد، مجلة الثقافة الوطنية، الديمقراطية، العدد 224، أبريل القاهرة 2004، ص47

[2]–زهيدة درويش جبور، التاريخ والتجربة في كتاب أدونيس،دار النهار، بيروت، ط1، 2001، ص151.

[1]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971، ص126، 127، وأدونيس، زمن الشعر، 1972، ص197.

لعل ملاحظة الأستاذ رجاء عيد تستحق شيئاً من الوقوف، إذ يرى أنّ اللّغة " غاية من الرموز والشعر حين يحتضن اللّغة، إنّما يلجأ إلى نوعٍ من المغامرةِ نحو هدفه المقصود"[1].

من خلال هذه التفسيرات أعلاه يبدو لنا أنّ كليهما، أدونيس وعيد، يؤمنان بضرورة أن تكون اللّغة رمزية وإيحائية بعيدة عن المنطق والواقع مصبوغة بجانب نفسي، ونحن لا نرى في رمزية اللّغة وإيحائها ما ينقص من قيمتها الأدبيّة، مع الأخذ بعين الاعتبار أن تكون اللّغة قريبة من مفهوم القارئ المثقف، فالخطورة تكمن في جعل اللّغة صعبة فيسأمها القارئ.

لقد لفت القارئ خالد بلقاسم الانتباه إلى أنّ اللّغة الشّعرية ليست وصفًا للواقع أو تعبيرا عنه أو انعكاسا لأحداثه، إنّما هي تغيير له، وهو يستلزم تغييرا في نظام اللغة، ويرى بلقاسم أن لأدونيس مفهوما خاصًا للغة الشعر؛ فإذا كان الشعر يتماهى مع مصطلح الكشف، فإنّ تغيير الرّؤية مرتبط بتحديد اللّغة وبمنحها قدرة على رؤية اللامرئي"[2].

من هنا يمكن القول أنه بات في الحكم المؤكد، أنّ القصيدة لن تسكن في أي شكل ثابت وهي تحاول جاهدة الإفلات من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة، وليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية، إلّا في حياة القصيدة في حضورها كوحدةٍ وكلٍ، علمًا أنّ المفاهيم الشعرية التي سادت في ماضينا بقوة التقليد، لا تزال مستمرة. وفي حين تقدم القصيدة التراثية على الوزن السهل المحدد المفروض من الخارج، تلجأ القصيدة الجديدة إلى الإيقاع ينبع من الدّاخل،

---

[1]-رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985، مورية، ص12-13

[2]-خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 2000، ص93-94.

وهذا الاستخدام يتطلب براعة وموهبة. والحقيقة التي يجب أن تؤكّدُ هي أنّ القصيدة صناعة خاصّة، لها أصولها وقواعدها، أمّا الإبداع فيفترض جهدا فكريا وتخيّليا خاصًّا، وفهم هذا كلّه يحتاج إلى معرفة اللّغة الإبداعية وإعمال الفكر بالقدر الكافي؛ ففي حين يطالب القارئ بالتّبسيط، يطالب الشاعر القارئ بأن يرتفع في مستوى فهمه، يتعمّقُ ويبحثُ، إلى أن يدرك ما يقال[1].

مع ذلك يفترض أدونيس أنه ما تزال القوة السائدة والحاسمة في المجتمع العربي، تفكر وتسلك بحيث تبدوا أنّها ضدَّ التغيير، وما تزال مشدودة إلى عالم ترى فيه الكمال التّام للماضي[2].

لعل ما قدمه روجر آلن (Roger Allen) من إشارات في معرض حديثه عن موقف أدونيس من طبيعة الأدب العربي في كتب من منجزاته الأدبية تستحق الوقوف، إذ يرى أنّ أدونيس ناقش الشعر العربي في عَدَدٍ لا يستهان به من منجزاته الأدبية، وخَلُصَ أنّ للشّعر العربي الحديث هدفًا واضحًا، أمّا لغته فهي جديدة ومختلفة المعاني ومازالت كتاباته تُصِرُّ على أهمية الشّعر ومركزيته في الحياة السياسية في العالم العربي، وعلى ضرورة أن يكون الشعر العربي حركة إبداعية شكلاً ومضمونًا[1].

ما يمكن استخلاصه من أقوال روجر ألن أنّ للشعر العربي الحديث لغة خاصة ومميزة شكلاً ومضمونًا، ونرى أنّ جِدَّةَ اللّغة الشّعرية وثروتها يتضمن الرّغبة في المحافظة على القيّمِ القديمة للّغة

---

[1]–أدونيس، زمن الشعر، ص156.

[2]–المرجع نفسه، 124.

[1]– أحمد ناصر، تصور أدونيس للغة الشّعر العربي الحديث، مقال 13 ،2007. ص:213.

الشعرية، سواء حافظت على الفصل بين المضمون والشّكل أو مزجت بينهما بنمطية توهم بينهما بالتغيير.

وربما أكدت ملاحظة أدونيس هذا الإفتراض، إذ يقول "إنّ مستقبل الشعر العربي الحديث مقرون بتحرر المجتمع العربي ذاته تحررا شاملاً وموضوعياً وذاتيًا، اجتماعيًا وفرديًا"[1].

يبدو لنا من خلال هذه الملاحظة أنّ قيمة الشّعر كامنة في مدى تعبيره عن خاصّة التّحول في المجتمع العربي واحتضانه القيم والآفاق التي تكشف عن هذه الطاقة، فالنّظرة الجديدة للغة الشعر تتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام إلى لغة الكلام بحسب الكتابة، ونقصد بذلك أن لا تكون اللّغة المكتوبة هي اللّغة المحكية المعروفة للناس، إنّما نقول: لغة نكتبها، وقد يكون ذلك بإفراغ الكلمات من معناها المألوف، وبدل أن يكون الشّاعر جزء من اللّغة، تصبح اللّغة جزءاً من الشاعر.

والواقع أنّ منظومة اللّغة الشّعرية لا تصدر عن مجموعة من الأفكار والرموز والصيغ المعروفة سابقا، "بل تصدر عن مبدع يبدو إبداعه كأنه يؤسسها للمرة الأولى، وهي أداة الشاعر الثورية التي لا يقتصر دورها على تثوير اللّغة فقط إنما يتجاوز ذلك إلى تنقية الفكر والإنسان والمجتمع لايعتمد على الجرس اللفظي الخارجي، إنما يغسلها من الداخل ويفجرها ويشحنها ببعد جديد؛ فثمة قوّة فعالة تبدو معها كأنها تُخلَق للمرة الأولى؛ فالخطوة الأولى إذا خطوة هدمية، ومقياس الشعر في مدى رفضه للموروث[1].

بناء على ما نقدم من اقتباس يمكن القول: إنّ أدونيس يهدف إلى بناء لغة جديدة تدوم وتخلد، لذا لابد أن يكون هذا البناء قويا بشكل يمكّنه من الصمود أمام مواجهة التقاليد التي استعبدت الماضي، وقد نتفهم وتتعاطف مع رؤية أدونيس الهدمية التي لابد أن تسبق مرحلة البناء

[1]–أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتّباع والأبداع عند العرب، ص234 .

[1]- أدونيس، زمن الشعر، 1972، ص ص 178-179.

السليم، وإن كنّا لا نرى ضرورة لنسف البناء كلّه، كما يرى أدونيس كما يبدو لنا من غير المعقول أن نهدم البناء كله مادامت له أعمدة متينة وذات قيمة تاريخية أصيلة، مع ذلك نرى أنّ هناك واجبا يحتم علينا ترميم هذا البناء وتدعيم أركانه التي تعاني من تصدعات هنا وهناك، كي يقدر على مواجهة هزّات وزلزال هذا العصر.

مما هو جدير بالذكر أنّ اللّغة الشعرية الجديدة في منظور أدونيس بدأت مع جبران خليل جبران، حيث لم تعد اللّغة عنده أداة لنقل الأفكار والمعاني، إنّما أصبحت لغة تعبّر عن الروح والجوهر وعن غيب الأعماق، وتدفع إلى البحث عن واقع آخر من التحقيق الخيالي الصّوفي، حيث «لا يعود الإنسان يشعر أنه منفصل عن الأشياء، بل معبّر بلغة جديدة عصرية عن الكيان ككل.»[1]

يبدو لنا أنّ أدونيس محق في هذا الافتراض، إذ أنَّ جبران لم يستقر على طريقة واحدة في كتاباته، فحينا يكتب خيالا عاطفيا مجردًا، وحينا يكتب أحاسيس واقعة عميقة، تارة يكتب شعرا فلسفيا تأمليا، وتارة نثرا وشعرا موسيقيا، وعدم الإستقرار هذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على الفكر الجبراني متمرِّد. ومتغير بشكل مستمر ودائم، واللّغة عنده لا تقف عند موضوع دون آخر، وهو غير منفصل عن العالم ككلّ، ولعل ملاحظة أحمد قبش في معرض حديثه عن أسلوب جبران الكتابي تؤكد ما أشرنا إليه أنفا أن جبران استخدم أساليب وطرق تعبيرية، تفيض من شخصية متميزة في تفكيرها وخيالها وروحها وبيانها، وتجري بألفاظ شفافة عميقة التأثر، سواء أكان يكتب خيالا أو تأملات في الحياة والطبيعة وفي الكون وماوراء الكون[1].

هذا يقودنا إلى ملاحظة «أنّ جبران كان يجمع في شخصه صوت الثائر وصوت النبي، فكان حدسه الشعري حدس تغيير لا تصوير يرفض العالم حوله ويطمح في عالم آخر جديد.»[2].

---

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، 1971، ص142.

[1]- أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، 1970، ص289.

[2]- يراجع أدونيس، مقدمة الشعر العربي، 1971، ص81.

وإذا عدنا إلى أدونيس نفسه وإلى أهمية هذا الطرح الحدسي الذّي عبّر عنه جبران، نلمح أنّ هذا الاستخدام الأدونيسي للفكر "الجبراني" ما فتئ يعتمل في داخله، فكلاهما جبران وأدونيس، مأخوذ بهاجس التجديد، والشعر الجديد عندهما تجاوزٍ وتخطٍ، تتجاوز لغته الماضي بكل وقائعه وتخطي الحاضر بكل جوانبه.

ربما يجد الشاعر الواقعي نفسه مضطرّا لاستخدام لغة وكلمات وفقا لدلالات معروفة ومألوفة في الحياة اليومية، وهذا بمفهوم أدونيس مناقض للشعر الحديث الذي لابد أن يفرغ الكلمة من معناها السطحي المألوف ويعطيها معنى آخر غير معروف؛ فجوهر الشعر الجديد قائم على تجاوز القيم الواقعية، والقصيدة العظيمة في منظور ادونيس لا تسكن في حال واحدة، ومقياس عظمتها ومتانة قوتها في مدى ما تعكسه أو تصويره لمختلف المظاهر الواقعية، بل في مدى إسهامها بإضافة جديد ما إلى العالم[1].

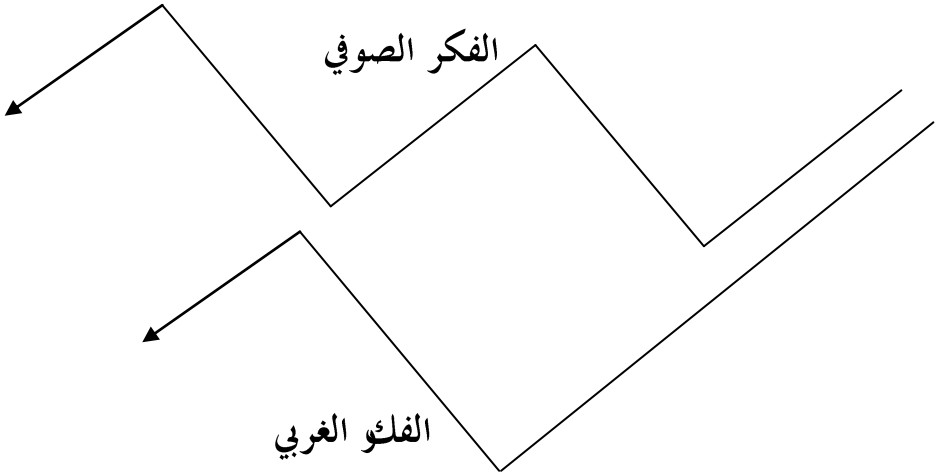
فيرفض أدونيس الواقعية التي يعتبرها نقلا وتقليدا ويدعو إلى التجاوز الذي هو تجديد وإبداع، بالإضافة إلى الخصائص اللغوية التي عرضنا لها سابقا، يرى أدونيس ضرورة أن تتخلى لغة الشعر عن زخارفها ورؤيتها الأفقية، «وتستعيض عنها برؤى عميقة تبحث ما وراء الشيء، تتجاوز السطح لتغوص في الأشياء وراء ظواهرها، حيث ترى العالم في تجدده وتتحد معه؛ فلا نبحث في القصيدة الجديدة عن الصورة أو الفكرة بحد ذاتها، بل عن الكون الشعري فيها.»[1].

العودة إلى تعريف أدونيس أنّ اللّغة الشعرية هي التي تثير الفكر وتأخذنا إلى أبعاد نمو غريبة عنّا، ينكشف لنا تأثره المزدوج والغريب في نفس الوقت؛ فما أن نلمح أكثر الفكر الصوفي في مفرداته اللّغوية، حتى يطفوا على السطح أثر الفكر الغربي، ليكوّنَا معًا خطّين يسيران باتجاه واحد، يبتعدان حينا ويتلامسان حينا آخر، يبتعدان في الإيمان والعقيدة، ويقتربان في طريقة البحث عن

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص11-12.

[1]- المرجع نفسه، ص 13-14.

الحقيقة والمعرفة، وفي حين يدعو الفكر الغربي لوضع المظاهر موضع التساؤل والبحث والشك، يدعو الفكر الصوفي إلى استخدام الإحساس للكشف عن حقائق الأشياء بالخيال والحلم.»[1] .



إن تعامل أدونيس بالصوفية والإسلامية من ناحية والسريالية الغربية من ناحية أخرى لهو خير دليل على وجود أزمة حضارية ثقافية في عالم أدونيس الخاص، تمثلت هذه الأزمة في الصراع القاسي ما بين قبول الحضارة والثقافة الغربية التي تبشر بالتقدم العلمي والثقافي، وما بين إيمانه بتراثه وحضارته العاجزة عن اللّحاق بموكب الحضارة الذي يسير بسرعة تفوق كل تصور، خاصة تصوّر المثقف العربي الذي وقف مصدوما أمام ما يراه تطور وخلق وإبداع هناك في الغرب، وجمود وعجز وثبات هنا في الشرق، كما أنّ هذا المزج يبدو لنا غريبا، بحيث يصعب تفسيره في هذا البحث، وتحتاج مناقشته إلى مساحة أكبر، ومع ذلك تبقى هذه المسألة غربية ومسألة شائكة، تستحق دراسة خاصة[1].

ربمّا بات معروفا لدى نقاد الأدب العربي في العصر الحيث أنّ معظم القصائد القديمة اعتمدت في بنيتها ووحدتها على التركيب الشعري المباشر والتشابهية والنعوت والاستعارات، على

[1]- أحمد ناصر، تصور أدونيس للغة الشعر العربي الحديث، مقال، 13، 2007، ص230.

[1]- المرجع نفسه، ص231 .

العكس من ذلك جاءت القصيدة الجديدة واستعانت عنها بالصور التركيبية والرموز والصور التي تشير إلى الأشياء[1].

والظاهر أنّ أدونيس في هذه الإشارة يولي الرموز أهمية كبرى في إضافة قيمة بنيوية للقصيدة، ويبدو لنا أنّ هذا الاهتمام بالرموز والصّور الشعرية كان نتيجة مباشرة لتأثر أدونيس لتعاليم الحزب الاجتماعي القومي السوري، ولأفكار زعيمه أنطوان سعادة، تلك التعاليم والأفكار التي تدعوا إلى اتباع الأسطورة كرموز تضفي على القصيدة جمالا وعمقا وذوقا. ولعلَّ المتعة العظمى كما نراها تكون حين نتذوق اللّغة الشّعرية حسيا وفنيا، ونكشف معانيها الخفية في كل قراءة جديدة، وقد يكون جمال القصيدة في حضورها كوحدة لغة غير منفصلة عمّا تقوله، ومضمون ليس منفصل عن الكلمات التي تفصح عنه، وقد أشار محمد حمود إلى أنّ الوحدة في القصيدة الجديدة ليست خطرة؛ وهي وليدة رفض القواعد الصارمة التي تضع للبيت وحدة الوزن إطارا مسبقا[2].

ويشير عزالدين إسماعيل إلى هذا المفهوم للقصيدة الجديدة، فيراها شخصية مندمجة وملتحمة وحية، يخترق شكلها ومضمونها أحدهما الآخر إلى حد يستحيل معه فصلها[1].

لابد هنا أن نسجّل رأيا مناقضا لإشارتي محمد حمود وعزالدين إسماعيل اللّذين، اعتبروا وحدة القصيدة شكلا ومضمونا كانت نتيجة رفض قواعد الوزن ولا يمكن فصلهما، ولعلّ الكاتبين ألعلاه قصدا بهذه الإشارة الوحدة بين الشكل والمضمون،على أنهما ظاهرة جديدة حصلت نتيجة ثورة تصحيحية لعناصر اللّغة الشّعرية، ونعتقد أنّ وحدة الوزن لا تعني وحدة الموضوع، والعكس صحيح، ولكل منهما قواعد خاصة به يتكأ عليها.

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص ص14-15.

[2]- محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، الكتاب اللبناني، بيروت، 1986، ص155.

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 1972، 364.

في منظور آخر تؤكد زهيدة جبّور أنّ أدونيس ينطلق في مسيرته الإبداعية من رغبة ملحّة في تجديد اللّغة، كي يجعلها تقول ما لم تتعود أن تقوله؛ فهو يمارس الكتابة كثورة مستمرة على اللّغة تظهر هذه الثورة في الخروج عن نظام العلاقات الذي يتحكم بالمفردات ومعانيها أو بالدلالات والمدلولات[1].

ولعلّ الكاتبة ترى ضرورة في أن تكون اللّغة حيّة متجددة؛ فالتعبير مسألة انفعال، احساس، توتر ورؤيا، لا مسألة نحو وقواعد، ويعود قوام اللّغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقتها ببعضها البعض، وهو نظام لا يتحكم به النحو، بل الانفعالات والتجربة، فهي إذاً لغة إيحاءات وليست لغة إيضاحات وتحديدات، وتستمدّ طاقاتها الإيحائية وحقيقتها من تعاليها وتجاوزها الواقع.

يرى أدونيس أنّه لابد أن يرافق انقلاب الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية انقلاب في اللّغة، «واستخدامها لطريقة جديدة والكلام في موضوعات واستخدام عبارات كان الناس يعتبرونها محرَّمة، بحيث لا تعود هناك كلمة قبيحة بذاتها أو جميلة بذاتها»[2].

لعلّ تحرر الشاعر الغربي الجديد من قيم الثبات في الشعر واللّغة، يستلزم تحرّره من القيم في الثقافة العربية كلها، ربّما كانت القوة الحاسمة السائدة في المجتمع العربي مازالت تفكر وتسلك بحيث «تبدو أنها ضدّ التغيير وتقاومه في آن واحد، ومازالت مشدودة إلى عالم الماضي الذي ترى فيه الكمال التام، فالإبداع هو الثبات والبحث هو تمرُّد يهدد تصورها، لأنّ البحث يتضمن بالضرورة تطلّعا نحو المستقبل، لذلك لا تجد أشكال التعبير الفنية طريقها إلى نماذج من الماضي ولربّما كان الجديد مقبولا بشرط ألاّ يتنافى مع التراث القديم.»[1].

من خلال ما سبق نرى أنّ أدونيس يبالغ بشكل واضح في تصوُّرِهِ السّلبي للقيم في الثقافة العربية؛ فالمجتمع العربي قابع فكريا وسلوكيا في أمجاد الماضي، رافضا أي شكل من أشكال التغيير،

---

[1]- زهيدة درويش جبور، التاريخ والتجربة في الكتاب لأدونيس، مرجع سابق، ص175.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، 1971، ص159.

[1]- المرجع نفسه، ص124.

وهذا في منظورنا تصوّر غير صحيح ومبالغ فيه، إذ أن الثقافة العربية اقتربت منذ مطلع القرن العشرين من الثقافات الغربية بشكل واضح، وقد أحدث هذا الاقتراب تغييرا في جميع نواحي الحياة (السياسية والتكنولوجية والأدبية. ونعود إلى لغة الشّعر الجديدة وننوه أنّ هناك عدّة شعراء ومفكّرين قاموا بمحاولات جديدة في العالم العربي نتيجة التأثُّر اللُّغوي، بل نشأت مدارس خاصة كالرومانسية والرمزية والوجودية وغيرها، لذا من غير المعقول أن يجزم بهذا الشكل القاطع أنَّ الثَّقافة العربية لم تأخذ الجديد، وبقيت تعيش في الماضي، وقد يتبادر إلى أذهاننا أنَّ كلام أدونيس عن الأُسُسْ النَّظَرِيّة لمفهوم لغة الشّعر، ليس سوى السخنة الحماسية والرغبة في الهدم وإعادة بناء مفهوم الشعر والقصيدة في نظرية الأنواع الأدبية، كما يبدو لنا أنَّ حماسة أدونيس ورغبته العارمة نحو التجديد لا تتوافق تماما مع منجزه الشعري، خاصَّة في بداية حياته الأدبية بكلمات أخرى بدأ أدونيس شاعرا عموديا ونشر عام 1950 ديوانا على هذا النسق بعنوان دليلة: وأتبعه بديوان آخر باسم قصائد أولى تم اتجه إلى الحداثة مع إرتباطه مع بمجلّة شِّعر[1] .

لعلَّ ملاحظة روجر آلن (Roger Allen) تساهم في توضيح هذه الفكر... إذ يقول في مجمل حديثه عن الصعوبات التي تواجه الشعر العربي الحديث بشكل عام واللّغة الشعرية الجديدة بشكل خاص:"يعكس الشعر العربي اليوم اختلاف الآراء والمواقف إزاء الكلمات الموروثة، في حين أنَّ الجميع يتعاملون من الشعر على أنه الكلام المميز الفريد باختلافه وصعوبة مناقشته، ويؤمنون بضرورة مناقشة الشكل والبناء كجزء واحد في عملية الإبداع الشعري، علما أنّ عددًا قليلا من الشعراء مزالوا يعملون على نظم قصائدهم بالقوالب الشعرية القديمة آملين أن يصبح هذا البناء أساسا ونموذجا يحتذى به."[1].

ويُصِرُّ أدونيس على التمرُّد على الذهنية العربية حاصل لا محالة، لأنَّ التجديد لا يتم بالعودة إلى القديم (التقليد) أو بالتلاؤم مع أشكاله الشعرية، بل في انفصاله عن الحاضر وبعده عن الواقع؛

---

[1]- ينظر: أحمد ناصر،تصور أدونيس للغة الشعر العربي الحديث، ص234.

[1]- المرجع نفسه، ص ن.

فالدعوة إلى تغيير الإنسان والحياة تقتضي الدعوة إلى تغيير اللّغة وطريقة التعبير. وأشار أدونيس في كتابه (الثابت والمتحول 1973) إلى اهتمام جبران خليل جبران لمشكلات التعبير عن الحياة، واهتمامه لمشكلات تغييرها، ونظرة جبران الخاصة إلى الحياة والإنسان هي التي استلزمت شكلا تعبيريا كاملا، وبمّا أنّ هذه النظرة جديدة ضمن الموروث العربي على الأقل، فإنَّ شكل التعبير عنها جاء ضمن هذا الموروث جديدًا هو كذلك."[1].

ما نفهمه من هذه التغيرات أنّ تغيير اللّغة وطرق التّعبير منوطين بتغيير الإنسان نفسُه، ونرى أنَّ الأمر ربَّما لا يختلف فيه إثنان، إذ أنَّ اللُّغة الشعرية عادةً تشكل المرآة التي تعكس الفكر والثقافة التي تميز المجتمع، فكلَّما تغيّر فكره أكثر، كلَّما أخذت اللُّغة شكلاً آخر أكثر عمقًا.

ويُعتبر أدونيس من أكثر نقاد الحداثة الذين أكدُّوا على وجوب التفريق بين اللّغتين: الشعرية والغير شعرية، فوضع يده على كلّ ما يمكن التمييز به بين الشعر والنثر من الناحية اللغوية، وذلك بتفريقه بين لغة التواصل العادية ولغة الإبداع، وهذا التمييز يتم في كل اللّغات سواء كانت عامية أو فصيحة وهذا ما يتساير مع الدراسات الحديثة التي ترى أنّ "النثر هو بالتحديد اللّغة الطبيعية أما الشعر فلسفة الفن، أي أنه لغة مصنوعة."[1].

وقد كان أدونيس يرافع بقوة عن اللّغة العربية الفصيحة على اعتبار أنّها مرتبطة بقيم الأمة ودينها وقوميتها، فهي مرتبطة بمصيرهم بشكل عام مما يجعل محاولة التجديد لهذه اللغة محفوفة بالأشواك، ولعلّ ذلك كان سببا في ازدياد عمق الهُوّة بين العربي ولغته، فأصبحت "اللّغة التي ينظر إليها بوصفها جوهر للكائن العربي يبدو في هذه الممارسة العملية ركامًا من الألفاظ، هذا يتقنها وذلك يهجرها إلى لغة أخرى عامية أو أجنبية، وذلك لا يعرف أن يستخدمها إبداعيا، فكأنها

[1]-أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، مرجع سابق، ص176.
[1]-جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 46 .

مستودع ضخم ينفر منه بشكل أو بآخر، كل من يدخل إليه ويغترف حاجته إليه فهناك مسافة بينه وبين من ينطق بها"[1].

وهذه الإشكالية الواقعة بين العربي ولغته تزداد عمقا مع الشعر، لأنّ هذا الأخير يتطلب تطويعا لهذه اللّغة وخرقًا لقوانينها وحدودها، وهذا ممّا حدا ببعض الشعراء إلى اختيار ما يسمى باللغة المحكية كنظام لغوي بديل عن الفصحى"[2].

وقد قاد هذا التيار الشاعر يوسف الخال، بينما التيار الأول المدافع عن اللّغة الفصيحة قاده الشاعر أدونيس، وكان الشاعرين منطويين تحت لواء حركة نقدية تدعى حركة مجلة شعر* وكان من نتائج هذا الخلاف بين التيارين: أنصار اللّغة الفصيحة واللّغة المحكية، تفككت هذه الحركة وانسحب أعضائها منها الواحد تلو الآخر.

لذلك كان ينظر أصحاب التجديد إلى اللّغة المحكية باعتبارها تطورا للّغة الفصيحة، فهي – حسبهم– امتداد للفصحى لكنَّها في ثوب جديدن فهي تكرِّس أصول العربية الفصيحة وتحافظ على قواعدها وانتمائها، بل اعتبروها اللّغة العربية الحقيقية. [1]

أمّا أدونيس فرغم مناصرته، –من حيث المبدأ– للتجديد إلَّا أنَّه كان يرى أنّ طرح اللغة الدارجة بديلة عن الفصحى هو طرح مغلوط، يتنافى وموقع اللّغة داخل العمل الشعري وذلك أنّ الذين قالوا بهذا الطرح، إنّما ينظرون إلى اللّغة من حيث أنها وسيلة للتخاطب والتفاهم لا من حيث هي وسيلة للإبداع، ينظرون إليها أفقيا لا عموديا.

---

[1]-أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، ط1، بيروت، 1986، ص 88

[2]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ص71/ 81

***-حركة مجلة شعر نسبة إلى حركة مجلة شعر التي صدر أول عدد منها في بيروت سنة1957 تحت رئاسة الشاعر يوسف الخال، ولكن سرعان ما تأكد أن الأمر يتجاوز حدود مجلة أدبية إلى تأسيس حركة شعرية، قادها أشهر أقطاب الحداثة الشعرية العربية: كأدونيس، أنسي الحاج، محمد الماغوط، خالدة سعيد، وأسعد رزوق، وقد عملت الحكة على بلورت مفهوم خاص للحداثة الشعرية، عبرت عنه بمجهوداتها نظرية وإبداعية مازالت تتفاعل في القصيدة العربية الحديثة إلى يومنا هذا...**

[1]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته في الشعر المعاصر، ص82/78

أمّا عن اللّفظ وتوظيفه في السياق الشعري عند نقاد الحداثة وشعرائها، فيمكن التمييز بين اتجاهين: أحدهما دعا إلى خرق قواعد اللغة العربية والتمرد عليها متأثيرين بالتراكيب في اللغة الغربية واللغات العامية، قد يكون مرء هذا التمرد " انعدام المعرفة الكافية بالنحو وإما إلى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة، وفي الحالتين ثمة امتناع واضح عن التطابق مع النظام القائم والمتناقل عبر التراث"[1].

أمَّا الإتجاه الثاني فيبدو تأثُّره بالدراسات الحديثة فهم لا يعيرون اهتماما لمسألة القواعد، بل يركّزون على ما اصطلح عليه بالإنزياحات اللّغوية بعيدا عن التغيير للمعجم الشعري أو القواعد النحوية، فالشعر يحتاج إلى لغة جديدة قائمة على أساس التّجديد في العلاقات بين الألفاظ، هذه العلاقة يتدخل في نسجها الشاعر أيّ أنّ التجديد لا يمس اللّغة لمعجم شعري بل يمس العلاقات بين الكلمات داخل التركيب، والمتتبع لمسار الشعر المعاصر يلمس أنّ التَّيار الثاني من نقاد الحداثة هو الذي كان له الكلمة في فرض أفكاره إذا ما قُورِنَ بالتيار الآخر الذي دَعَا إلى اعتماد اللّغة المحكية، والحديث عن الانزياحات اللُّغَوِية يدفعنا إلى محاولة مقاربة هذا المصطلح من الناحية النظرية وقد كان جوهر "الانزياح" هو المحور الذي عمل فيه جون كوهن، لتحديد ماهية الشعرية، إذ الشعر عنده "انزياح عن معيار هو قانون اللّغة"[1] أيّ الخروج عن سلطتها.

وقد اشترط كوهين وجوب ضبط هذا الانزياح وفق قوانين تحدده، فلا يكون مفرطاً مبالغًا فيه، لأن ذلك "يجعل منه كلاما غير معقول مستعصي التأويل، وبذلك سقطت عنه السمة المميزة للّغة أي التواصل[2].

فكوهين يضع ضوابط اللّغة الشعرية فيجعلها تقف موقفًا وسطًا بين اللّغة الخطابية التقريرية واللّغة التي تحوي انزياحاً مبالغًا فيه إلى درجة اللّامعقول، وقد ضرب مثلا لبعض العبارات التي

[1]-كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، ط1، بيروت، ص145
[1]-جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص06
[2]- المرجع نفسه ، ص ن.

تحوي خرقًا لقانون اللّغة، مع عدم القدرة على التأويل، لكونها بالغة الغموض أو صعبة التأويل، فمن العبارات التي ضايقته: محار السنغال يأكل الخبز الثلاثي الألوان[1].

فالانزياح هو خروج عن السلطة اللغة في اطارها التركيبي المعتمد على العلاقات بين الكلمات، أي أنّ الإزاحة اللغوية هي الخروج عن العرف اللغوي الذي يؤكد الوظيفة الإبلاغية التواصلية للغة، وقد إتبع ذلك نوعٌ من الغموض يزداد و يتّسع تبعا لإزدياد وإتساع مساحة تلك الإزاحة. ولا شكّ أنّ ظاهرة الغموض هذه كانت مستقبحة في نقدنا العربي القديم، فقد كانت من الأسباب التي جعلت الآمدي يخرج أبا تمام من عمود الشّعر، وهي الآن تثار من طرف نقاد الحداثة، مع إختلاف الرؤى وأسباب ذلك الغموض ومظاهره، وبما أنّ نقاد الحداثة أجمعوا على ضرورة الإقتراب من اللغة اليومية في الخطاب الشعري، كما أشرنا الى ذلك آنفًا، كان لزاما أن نرى في الغموض مكوّنا عضويا من مكونات القصيدة، وقد كان هؤلاء النقاد يربطون اصطلاحًا بين الغموض والدلالة، فيطلقون على الغموض الذي يتصل بالشعر: الغموض الدلالي.في حين يرون أنّ الغموض النثري هو غموض معنى، لأن الدلالة خاصية شعرية والمعنى خاصية نثرية[2].

وبما أن القصيدة بناء متكامل، فإن هذا الغموض لا يكتسب مصداقية إلا في دخوله في علاقات مع مكونات الخطاب الشعري الأخرى، ولذلك حذَّر بعض لقاء الحداثة من مغبَّة الإيغال في الغموض، لأنَّ ذلك مدعاة لقطع الصّلة بين الشاعر والمتلقي، وتلك هي الأزمة التي وقع فيها نقاد الحداثة في العموم، فأصبح أدبهم أدبا نخباويّاً لا جماهيريا، وما ذاك إلا نتيجة لهذا الخلل الصارخ في عملية التواصل بينهم وبين الجمهور[1].

إنّ الشاعر المعاصر في عصرنا الحديث يعاني مشكلة التواصل أكثر من غيره، في مجتمع أكثره لا يعرف القراءة والكتابة واقتناء الكتاب فيه لا يعتبر تقليدا، وتزداد الصعوبة أكثر إذا تعلق الأمر يشعر لا صلة له بالحياة ذلك الذي يفرضه شعراء الحداثة.

---

[1]- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص07.
[2]- اللغة الشعرية عند الشنفرى، مذكرة ماجستير، ص34.
[1]- اللغة الشعرية عند الشنفرى، مذكرة ماجستير، ص35.

يمكننا أن نلّخص ما تقدم فيما يلي:

1-يدعو أدونيس إلى توسيع مساحة اللغة الشعرية لتشمل صفة الخلق والإبداع.

2-يدعو أدونيس إلى ثورة على الشعر التقليدي بكل ما يحتويه من شكل وموضوع وكلمة.

3-أن قوام رمزية اللغة الجديدة يكمن في كسر ظاهر اللفظ، كما أنّ اللّغة لا تقام إلا بعلاقة مجازية بين الذات والغيب، بين الجزء والمطلق، بين الصورة والوجود، فلابد إذن من هدم لغة الظاهر وتجاوزها.

4-هدف اللّغة الشّعرية هو اكتشاف لغة كونية تصل إلى مطابقة اللامتناهي (الحقيقة والمعنى) مع المتناهي (الصورة) إذ ليست اللّغة غلافا وإناء، إنما هي فضاء وحركة لأفكارنا ونظامها وبنية العلاقات بين الكلمات.

المبحث الثاني: بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين.

إنّ الشّعر ظاهرة لغوية في وجودها، ولا سبيل إلى التأتّي إليها إلاّ من جهة اللّغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان، ويقوم بها ماهية الشّعر [1]، أيّ أنّ الشّعر فعالية لغوية في المقام الأوّل، فهو فنّ أداته الكلمة، لذا فجوهر الشّعرية، وسرّها في اللّغة تجربة ابتداءًا بالصّوت ومرورًا بالمفردة وانتهاء بالتركيب، وإذا كان الشّعر تجربة، فالكلام تجلٍ لتلك التجربة، ولعواطفِ الشاعر، وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشّاعر يعي العالم جماليًا، ويعبّر عن هذا الوعي تعبيرًا جماليًا.

ومن هنا كان الشّعر بنيةً لغويةً معرفيةً جمالية، وتحليل بنية اللّغة الشّعرية يسمح بالكشف عن حيازة الشاعر الجمالية للعالم، أيّ يسمح بالرّبط بين اللّغة والرّؤيا، وإذا كانت اللّغة في النّثر العادي، أو العلمي، وسيلةً للتعبير المباشر عن مقولة ترغب في إيصالها أو توضيحها، فإنّ اللّغة في

[1]- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ط1، القاهرة ، 1970، ص 50.

الشّعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنًى وتخلق فنًا[1]، لذا يحرص الخطاب العلمي، أو النّثري العادي غاية الحرص على التقيّد بما تواضع عليه أهل اللّغة، في حين يقوم الخطاب الأدبّي عامةً، والشّعري خاصّةً على التخلّي لبعض الشّيء عن هذه المواضَعات محاولا بلغته إلى خلقٍ جديدٍ مغايرٍ لما عليه أصول اللّغة في النثر العادي، وهذا ما يعرف لدى نقاد الحداثة وشعرائها بالعُدول، أو الانحراف أو الانزياح الّذي يُعَدُ الشرط الضروري لكل شعرٍ كما يقول جون كوهن[2].

ومن خلال هذا التقديم يمكن طرح الاشكال التالي:

ما بنية اللّغة الشّعرية بين القدماء والمحدثين؟

بنية اللّغة الشّعرية عند القدماء:

إنّ ما لاحظناه في الحداثة الشّعرية العربية المعاصرة من الدعوة إلى خصوصية اللّغة الشّعرية المتمثلة بالانزياح، دعوى حديثة وافدة قد تكون لها من المعطيات التي اكتفت ظروف نشأتها في مواطنها، ما قد يفسر هذا التطرف وتلك المغالاة المتمثلين بعدم رعاية حرمة قواعد اللّغة، بقصد أو بغير قصد على اختلاف مستوياتها، وحداثة هذه الدّعوى، وتلك المغالاة فقط، فخصوصية اللّغة الشعرية من انفعالية، وتوليد وتجديد، وما لذلك من أثر في بنية اللّغة أمر مألوف عند القدماء ممارسةً وتنظيرًا، لذلك تجد من يحدثك عن الأقسام العروضية في الوزن السداسي من أثر في البنية الموفولوجية لكلمات البيت في الياذة **هوميروس**[1]، ونقف على شيء من ذلك في الفكر اللغوي عند العرب، فهذا **حمزة بن الحسن الأصبهاني** (350هـ) يرى أن الشعراء "لابد أن يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة الى عسف اللغة بفنون الحيلة لما يدخلونه من الحذف عنها، أو الزيادة فيها، ومرة بتوليد الألفاظ على حسب ما تسموا إليه هممهم، عند قرض الأشعار"[2].

---

[1]- وهب روميّة، ،شعرنا القديم والنقد الجديد، ط1، الكويت،1996، ص 25-26.

[2]- انظر: جون كوهن، بنية اللّغة الشعرية ، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ط 1، الدار البيضاء، 1986، ص 21.

[1]- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2013، ص:28.

[2]- المرجع نفسه، ص:28.

وأما **ابن السراج** (**316هـــ**) فيرى أنه "ربّما وجد الشاعر من القدماء الفصحاء ما يحوجه الوزن إلى قلب البناء، أو يحتاج إلى المعنى، فيشتق له لفظا يلتئم به شعره"[1].

ويخبرنا **ابن جني** (**392هـــ**)، أنّ أصحابه كانوا يتعقبون **رؤيه أباه**، ويقولون نهضنا اللغة، وولداها وتصرفا فيها غير تصرف الأقحاح فيها، يضاف إلى ذلك أن الضرورة الشعرية في تراثنا على ما للباحث من تحفظات "تمثل هذه التحفظات بأنّ حديث أئمة العربية عن الضرورة الشعرية في مرحلة النشأة خاصة كان ناجما عن حاجتهم إلى ما يسوغون به خروج بعض الأبيات عن أصولهم لا عن الوعي بالخصوصية الفنية الانفعالية للّغة الشعر "[2]، على دواعي نشأتها وعلى أصول عمل معظمهم بها، تمثل عند بعض أئمة العربية خاصيةً من خواص اللّغة الشعرية، فهي ليست دائما أمرا معيباً بل ربّما كانت مظهرًا من مظاهر الاقتدار الفنّي[3].

وهي نزوع لغوي موظّف خاص بالشعر، ولعل هذا ما يُفهم من قول **سيبويه** (**178هـــ**):"وليس شيء يضطّرون إليه إلّا وهم يحاولون به وجها" [1]، وربّما اتضحت معالم الوجه الذي يحاوله الشاعر في الضرورة أكثر عند **ابن جني** (**392هـــ**)حيث يقول: " متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانحراف الأصول بها ، فاعلم أنّ ذلك على ما جشمه منه، وإن دلّ على جوره وتعسّفه ، فإنّه من وجه آخر، مؤذن بصيال ه وتخطيه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره على اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا لجام، و وارد الجرب الضروس جاسراً من غير احتشام، فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه فإنه مشهود له بشجاعته، وفيض مِنَّتِهِ، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر في سلاحه، أو اعتصم بلجام جواده، لكان أقرب إلى النجاة وأبعد عن الملحاة، لكنه جشم ما جشم ه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه"، ومثله سواء ما يحكى عن بعض

---

[1]– ابن السراج، رسالة الاشتقاق تح: مصطفى الحدري، دمشق، 1973، ص: 28.

[2]– محمد عبدو فلفل، اللغة الشعرية عند النحاة، كمان، دار جرير، 2007.

[3]– سبوبه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، بيروت، عالم الكتب، ص391/1.

[1]– مرجع نفسه، ص: 28.

الأجواد أنه قال:" أيرى البخلاء أننا لا نجد بأموالنا ما يجدون بأموالهم، اننا نرى في الثناء بإنفاقها عوضًا من حفظها بإمساكها"[1].

فابن جني في هذا النص لا يرى اتيان الشاعر بما يسمى ضرورة معلماً من معالم الضعف اللّغوي، بل يرى ارتكاب الشاعر للضرورة مغامرة لغوية تصوره ثائرا منفعلا بما يعتمل في نفسه غير مهتم بما تمنعه أصول اللغة، وما تبيحه إذا ما كان في ذلك ما يوحي بصدق تجربته، وعمق تأزمه النفسي، فالمغامرة اللغوية الممثلة بالضرورة الشعرية كما تتراء ى لابن جني تحمل ملابسا ت التجربة وابعادها النفسية، وتشبع نوازع هذه الأبعاد عند الشاعر كما تشبع المغامرة الحربية نوازع الفارس الشجاع إلى الظهور والإدلال بالشجاعة والقوة، وكما يشبع الجود بالمال رغبة الجواد في المدح والثناء[2]، كل أولئك لا ينذر أن يتجاوز الحدود المراعية في ما يمارسونه بغية نوازع نفسية خاصة بكل منهم، و لم يربط **ابن جني** المغامرة اللغوية المتمثلة بالضرورة الشعرية بإنجازها النفسي وحسب" بل وظفها في خدمة المعنى وتوضيح المراد، لذا تراه بعد أن عرض ما عرض في هذا الصدد **يقول**:" فاعرف بما ذكرنا حال ما يرد في معناه وأن الشاعر إذا أورد منه شيئا فكأنه لأُنسِه يعلم غرضه و مراده لم يرتكب صعبًا، وافق ذلك قابلاً له، أو صادف غير آنس به، إلاّ أنه قد استرسل واثقًا، وبنى الأمر على أنه ليس متلبسًا"[1].

فابن جني يرى أنّ الشاعر في الضرورة يأتي بما يوحى بالمعنى المراد إيصاله سواء أجاء هذا المعنى بقالب يرضي المعنيين باللّغة، أم لم يجيء. وكأن ابن جني في موقفه هذا يمهد الطريق لظهور مذهب في تراثنا لا يفسر الضرورة بالحاجة إلى المحافظة على الوزن والقافية، بل بما يتطلبه المعنى المراد التعبير عنه، وفي ذلك يقول الإمام **الشاطبي (790هـــ)**: "قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر: واحدة تلزم فيها الضرورة إلى أنّها مطابقة لمقتضى الحال،ولا شكّ أنّهم في هذا الحال يرجعون إلى الضرورة،

---

[1]- ابن جني، مصدر سابق، ص 392/2.

[2]- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، مرجع سابق، ص: 29.

[1]- ابن جني، مصدر سابق، ص 393/2.

لأنّ اعتناءهم بالمعنى اشدّ من اعتناءهم باللّفظ [1]، ويبدو بوضوح ما اشرّنا إليه قبل قليل من أنّ الضّرورة الشّعرية عند بعضهم ضرب من الاقتدار الفني فيما يرى: **بهاء الدين السبكي (763هـ)**"من أنّ الضّعف في الكلام نسبي، فالسبكي يرى أنّ "الضعف ربّما كان في النثر دون الشّعر،لأنّ ضرورة الشعر كما نجيز ما ليس بجائز، قد تقوّي ماهو ضعيف، فعلى البياني أن يعتبر ذلك، فربّما كان الشيء فصيحا في الشعر غير فصيح في النثر"[2].

وقد تعرض فلاسفة الحضارة العربية الاسلامية إلى خصوصية اللّغة الشّعرية، فقد قسّم أبو النصر الفارابي اللّغة إلى قسمين:

اللغة النمطية: وهي لغة البرهان أو العلم.

والغة التجاوزية: وهي لغة الخطابة أولا ثمّ الشّعر[1]، ويردّ ابن سينا الخّيل في لغة الشّعر إلى نسب بين الأجزاء.[2]

فاللّغة ذات الألفاظ الحقيقية المستولية تخالف اللّغة الشّعرية، إذ إنّ لغة الشّعر ليست للتفهيم، بل للتعجب كما يقول **ابن سينا**، أما **ابن راشد** فيرى أنّ فضيلة القول الشّعري العفيفي أن يكون مؤلّفًا من الأسماء المستولية، وحيث يريد التعجب والإل ذاذ يأتي بالصنف الأخر من الأسماء، وكأنّ الشاعر يحب ألّا يفرط في الأسماء غير المستولية فيخرج إلى حدّ الرّمز، وألّا يفرط في الأسماء المستولية، فيخرج عن طريق الشّعر إلى الكلام المتعارف[3].

فلا بد من الإشارة إلى أنّ خصوصية اللّغة الشّعرية أو مغايرتها مألوف الكلام المنثور العادي، سواء أسميناها ضرورية، أو انزياحاً، أو عدولاً أو انحرافاً "مظهر واضح تتجلى فيه الفردية

---

[1]- انظر: عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، 1979-1986، صك 34/1.

[2]- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص: 31.

[1]- أرسطو، فن الشعر، شكري محمد عياد (مترجم ومحقق)، ص: 198.

[2]- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص:31.

[3]- المرجع نفسه، ص: 31.

الفنية بشكل بارز"[1]، ومهمة النّقد الكشف عن البعد الجمالي، أو الفنيّ لهذه المغايرة التي إذا لم يكن لها فاعلية فنيّة عدّت قصورا في تمثل الشاعر للغته، وفي قدراته على توظيفها، وحسن استثمارها فنيًا وجماليا.

نماذج تطبيقية:

سنحاول اكتشاف أسرار تراكيبهم التي تبدو امن وجهة نظرنا مخالفة لما هو مألوف، فربما عمدوا إلى هذه التراكيب سعيا وراء معنى متساوي مع المعنى الشعري للقصيدة [2]، وقد يكون من ذلك ما نقف عليه أحيانا عند الشعراء من حذفٍ للفاعل مع أنه عُمدَة، لا تقوم الجملة الفعلية إلا به ومع ذلك حذفوه، وهذا الحذف يُفَسَّرُ أحياناً بعدم تعلق عرض الشاعر بذكر من قام بالفعل الذي يخبرنا به، فيرى البلاغة في حذف ما لا غرض له في ذكره، ورَبُّ حذفٍ أبلغُ من ذكرٍ، كما يقول عبد القاهر الجرجاني[1] وهذا ما يمكن أن نلمسه في قول **النّابغة الذّبياني:**

يَا دارَمَيَةَ بِالْعَلْيَاءِ، فَالسّنَدِ أَقْوتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الأبَدِ
وَقَفَتْ فِيهَا أَصِيْلًا كَيْ أُسَائِلهَا عَيتَ جَوابًا، وَمَا بِالرُّبعْ مِنْ أَحَدِ
إلّا أَوَارِيَ لِأَيَامًا أَبِينُهَا وَالنُؤْيُ كَالحَوْضِ بِالمظلومَةِ الجَلَدِ
رَدَّتْ عَلَيْهِ اَقَاصِيْه وَلَبَّدَهُ ضَرْبُ الوَلِيدَةِ بِالمَسْحَاةِ فِي الثَّأْدِ[2]

وفي الأخير روّي (**رَدَتْ**) بالمبني للمعلومِ، ونصب (**اقاصيه**) بفتحةٍ مقدرةٍ، وفي ذلك محظورات من حيث النحو، أولّها إسكان حرف الإعراب المفتوح وهو الياء في (أ قاصيه) وهذه ضرورة، وثانيهما إضمار فاعل (**ردّت**) وجعله ضميرا غير مفسّر باسم ظاهر متقدم، وهذا فيما أميل إليه حذف للفاعل لا إضمار له ، وجعله ضميرا مستترا مفسر باسم ظاهر مقدرة ا حتيال من

---

[1]– صلاح فضل، اساليب الشعرية المعاصرة، ط1، بيروت، 1996، ص: 32.
[2]– محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، القاهرة، ط1، 1992، ص 24.
[1]– انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، 1981، ص: 12.
[2]– محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص: 32.

النحاة لأنهم لا يجيزون حذف الفاعل، لأنّ الجملة صناعيّالا تقوم إلّا به، لذا يرون أنّ فاعل(ردّت) فاعل هنا ضمير تقديره هي يعود على الأمة المحذوفة لأنها معروفة، والذي أميل إليه أنّ الفاعل لم يحذف في هذا البيت لأنّه معروف، بل لأنّ الشاعر معنى هنا بالحدث لا بمن قام به، أي معنى بالرّد، لا بالزّاد، لأنه معنى الزادْ لكي ينصرف اهتمام السامع إلى ما يهتم به الشاعر، وهو ال رّد، فحذف الشاعر الفاعل لأن غرضه لا يتعلق به، فذكره فضول، لذا آثر بلاغة الحذف والإيجاز، يؤيد صحة هذا التسويغ لحذف الفاعل في هذا البيت روايته الأخرى (رَدَت عليه ا قاصيه) بالمبني للمجهول، فمعروف أن أحد الأسباب الرئيسية لاستعمال المبني للمجهول، هو عدم تعلق غرض المتكلم بالفاعل المحدث، بل بالحدث نفسه، وهو ما يعبر عنه المبني للمجهول [1]، والانحراف اللغوي الآخر اللّافت في رواية هذا البيت بالمبني للمعلوم، هو إسكان حرف الإعراب المنصوب، وهو (ياء) اقاصيه وهذا الإسكان استجابة لغرض فنّي يتمثل بالإنسجام الموسيقي للبيت الناجم عن وزنه، علمًا أنّ الإسكان هنا لا يخلّ بالمعنى، لأنّ المعنى مفهوم من السياق، لا من الحركة الاعرابية، يؤنس بذلك أن المعنى في اللّغة العربية لا يتوقف دائماً على ظهور الحركة الإعرابية، وفي هذه الحالة تتمثل وظيفة الإعراب بالمحافظة على سلاسة البنية الايقاعية للجملة العربية [1]، وانسجامها فقط، وإذا كان هذا الانسجام يتحقق في سياق تركيبي، ما كان في البيت السابق بإسكان حرف الاعراب، يضحى الشاعر بالحركة الإعرابية في سبيل هذا الانسجام الصوتي الفني خاصة إذ لم يترتب على هذا الاسكان غموض في دلالة التركيب، وربّما كان حذف الفاعل على النحو السابق ناجما عن وضوح المعنى كأن تدلّ عليه قرينة ما، ممّا يجعل التصريح به فضول قول، لا يليق بالنّص الشّعري، فيعدل إلى بلاغة الحذف إيجازاً، وإعجازاً، وذلك نحو قول الشاعرة:

لَقَدْ عَلِمَ الضيْفُ المُرمِلُونَ إِذَا اغْبَرَّ أُفقٌ، وَهَبَّتْ شَمَالاً [2].

1- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص: 33.

1-المرجع نفسه، ص: 33.

2- عبد القادر البغدادي، مصدر سابق، ص 10/383-384.

ففاعل (ميت) هي الريح، ولم يجر لها ذكر، ولكن ذُكِرَ، الهبوب وجهته، واغ برار الأفق، قرائن استعمالية كفيلة بالبوح بالفاعل، و كأ نه مصرّح به، لذا كان حذفه هنا متفقا وطبيعة لغة الشعر القائمة على البوح والايحاء[1].

ومن الإنزياحات النّحوية الموظّفة ما عيب على الم تنبي من إثبات هاء السكت وتحريكها وصلا في قوله:

وَاحِرْ قَلْبَاْهُ مِمَّنْ قَلْبَهُ شَبِمٌ وَمَنْ بِجِسْمِيْ وَحَالِي عِنْدَهُ لَسَقَمٌ[2]

عيب المتنبى إثبات هاء السكن وتحريكها في (**واحر قلباه**) فهذه الهاء عند البصريين لاتثبت إلا في الوقف ثم إن ثبتت فهي ساكنة دائما، لذا عابوا على المتنبى إثبائها وصلا وتحريكها، والجدير بالذكر إن إلقاء الضوء على الموقف الانفعالي الذي قبلت فيه قصيدة هذا البيت، يوحي بملائمة هذا الانزياح لانفعالية الموقف، كما يوحي بقدرته على التعبير عن مشاعر الغضب اللّ اهبة، وعن الألم النفسي الحادّ الذي عاشه المتنبي نتيجة إيقاع خصومة بينه وبين سيف الدّولة، فكان أن عاتب المتنبي سيف الدولة بقصيدته هذه ، محمّلاً إياها عتابا له، فجاءت قصيدة لاه بقحارّة، وذلك في موقف انفعالي مضى يتصاعد بالتصادم بين المتنبي وخصومه، وقد مثل ذروة هذا الموقف الانفعالي[1].

قول المتنبي: وَاحَرُ قَلْبَاه، ذلك التّشكيل النّحوي الذي أعطى به الشاعر مالا سبيل لإعطائه بصياغة أخرى ترضي النّقاد اللّغويين".

ومن الانزياحيات اللّغوية الموظّفة فنّيًا في لغة الشّعر ، إشباع الفتحة وجعلها ألفًا في قول سعد الدّين كليب[2].

---

[1]– محمد عبدو فلفل، في تشكيل اللغوي للشعر، ص: 34.

[2]– المرجع نفسه، ص: 34.

[1]– المرجع نفسه، ص: 34.

[2]– سعد الدّين كليب، وأشهد هاك إعترافي، دمشق، دار الينابيع، 1993، ص 63.

قَدْ كَانَ يَعْرِفُنِي الطَّلُّ

تَعْرِفُ خَطْوِي الأَزِقَّة

وَاليَاسَمِين وتلكَ المِلاك

تمرَّ كمرّ النَّدَى

يَلْفَحُ القَلْبُ مِنْهَا اشْتِهَاءُ

تُغَمْغِم: دَعْنَا نَرَاك.

فاللّافت في هذا النّص قول الشاعر: (دعنا نراك، بإطلاق ألف ل "نراك") والظّاهر نحويًا حذف هذا الألف، فالفعل مجزوم ، بكونه جواب الطّلب ويمكن أن يفسّر عدم حذف الألف بالضرورة الشعرية كما يمكن أن يوجه التركيب على غير وجه، والمناسب أن يفسر هذا الانزياح بما للألف من القدرة على البوح بالمشاعر والأحاسيس العميقة المعتملة في نفس هذه الملاك التوّاقة لرؤية من تحب ، لقول ذلك لما لاحظه النقا د من أنّ شعرنا الحديث حافل بتوظيف الحركات الطويلة في جمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة[1].

2- بنية اللغة الشعرية عند المحدثين:

والمتتبع لما هو رائج عند نقاد الحداثة الشعرية العربية وشعرائها ، يدرك أنّ هذه المقولات انتشرت انتشار النار في الهشيم، فمن قائل: إن الشعر يقوم على خرق العادة اللغوية إلى ناقد يدعو حداثته إلى تدمير أمور عدة وفي مقدمتها تدمير اللغة[2].

ولا نزعم أنّ نجد من يحدثك عن قصيدة نثرية حداثية تقوم على تكسير قواعد اللّغة القديمة، وتخريب علاقاتها المتداولة، وقوانينها المعروفة[3]، فجمال لغة الشعر كما يقول أدونيس، يعود

---

[1]- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص: 37.

[2]- المرجع نفسه، ص: 14.

[3]- انظر: نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دمشق، إتحاد الكتاب العرب، 1993، ص: 33.

إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض، وهو نظام لا يتحكم فيه النّحو، بل الانفعال والتّجربة[1].

وهذه المقولات ونظائرها، فيها من التعميم والمغالاة، ويجعل الانزياح في لغة الشعر دعوى مضلّلة ما لم تتوضح معالم هذا الانزياح، وحددوه الكّمية والنّوعية ، وإلّا تحوّل الشعر تنظيرا على الأقل إلى عبث لغوي مقصود لذاته، ولا ينذر أن يكون ذلك بدوافع ايدلوجية مغرضة لها من الأهداف ما يرتضيه المخلصون للغتنا العربية أولّا ، ولدور الخطاب الشعري في المشهد الثقافي المعاصر ثانيا، فالانزياح اللّغوي في الشعر كما تصوّره الطروح السابقة ، سلوك يجعل من اللّغة الشعرية لغة مختلفة اختلافاً كلياً عن لغة الخطاب العادي، أو العلمي، وذلك بدعوى الحاجة الفنيّة إلى التّوسّع في بنية اللّغة الشّعرية، وقد أشار أحد الدّارسين إلى الخطر في غموض مفهوم مصطلح التوسع **قائلا:** " إنه عند التأصل مصطلح رحب وغامض وقابل لأن يمتلئ بأي شيء"[1].

ولعل هذا الغموض المظلل في دلالة هذا المصطلح هو الذي نبه كمال أبو ديب على خطورة دلالة مصطلح الانزياح في اللغة الشعرية، فأكد أن الشعر لغة مختلفة مغايرة لها قواعد نحوها الخاصة.[2]

وغني عن البيان أنّ الغرض من هذا التحفظ الذي أبداه أبو ديب إنما هو الابقاء على التواصل بين المبدع والمتلقي، وهذا ما يفرض وجود عناصر لغوية مشتركة بين لغة الخطاب النثري العادي وبين لغة الخطاب الشعري، إضافة إلى وجود عناصر متزاحة في الخطاب الشعري ، كما هي عليه في العرف اللّغوي، فالخطاب الشعري خطاب لغوي يفرغ نفسه في قالب نظام اصطلاحي يشكل

---

[1]- محمدعزام، الحداثة الشعرية، دمشق، اتحلد الكتاب العرب، 1995، ص:35-36.

[1]- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص: 15.

[2]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص17.

بالضرورة عملية اتصال، وليس هناك من رسالة لا تتضمن عناصر م رجعية مهما كانت الرسالة مشحونة بالقوة التعبيرية[1].

وهذه العناصر المرجعية تـآلف والعناصر المتراحة الباثّة للدفق الشعري إلى عناصر أخرى في النص يسميها بعض النّقاد عناصر لغوية محايدة فنيا حيادا ايجابيا.[2] يمكّنها من استقبال الدفق الجمالي أو الشعري، وبثّه في المتلقي، فاللّغة العينية كما يقول أحد النقاد مزيج من الطاقتين التعبيريتين المباشرة والايحائية[3]، وهذا ما يمكن أن نلمحه في قول الشاعر **سعد الدين كليب**.[4]

إيْهِ فَلْيَبْدأْ الحُلْمُ مِنْ حَيْثُ شَاءَ فَلِلْحُلْمِ إِزْمِيلهُ العَبْقَرِي.

فشعرية هذا التركيب فيما توحي به الذائقة تكمن في إسناد كلمة (**إزميل**) إلى الحلم، وإحلال كلمة أخرى محل هذه الكلمة في التركيب يزيل ما فيه من شعرية أو على الأقل بغير البعد الجمالي والدفق الشعري لهذا التركيب، فلو قيل: للحلم أسلوبه العبقري، أو أدواته العبقرية، أو أي شيء من هذه البدائل المألوفة في الكلام العادي لافتقد التركيب ما يوحي به الآن من التمرد على ما لا يرتضيه الشاعر من معطيات حياته، ومن الرغبة في تعبير هذه المعطيات بأداة الشعر المعهودة، وهي الحلم، ولكنه هنا حلم ثوري، وفي كلمة (**إزميل**) ما يؤيد هذا التعبير المؤكد ة لثورية حلم الشاعر، وإصراره على التمرد والتغيير، وعدم الاستسلام ولعل في اكتناه البنية الصوتية لهذه الكلمة وما يساعد على كشف ما نسبناه إليها من شاعرية وجمالية، فمقطعها الأول (**إزميل**) بهمزته وَزايه يوحي بالشدة والإصرار و الإزعاج على نحو يذكر ،و الشدة الكامنتين في (**تَؤُزُّهُم أَزاً**) في **قوله تعالى:** {أَلَمۡ تَرَ أَنَّآ أَرۡسَلۡنَا ٱلشَّيَٰطِينَ عَلَى ٱلۡكَٰفِرِينَ تَؤُزُّهُمۡ أَزّٗا ﴿٨٣﴾ }[1]

---

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 16.

[2]–صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، بيروت، ط1، 1996، ص88

[3]– مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، الاسكندرية، 1990، ص 116.

[4]– سعد الدين كليب، وأشهرها اعترافي، ص: 13.

[1]– سورة مريم، الآية: 83(رواية ورش).

وكل ذلك يوحي بأنّ جمالية قول الشاعر: **فللحلم إزميله العبقري** تكمن في استخدام غير العادي، وغير المألوف ، المتمثل بإسناد الإزميل إلى الحلم الذي اعتدنا أن ينسب إليه الرهافة والعطف واللين والغضّ والانكسار، وأما سائر الوحدات اللّغوية في هذا التركيب فعناصر عادية حيادية فنيًا، قد تخلوا من جماليتها وشاعريتها، أو قد يتغير أفق ذلك إذا ما استبدلنا كلمة (**إزميل**) بغيرها.[1]

والتحفّظ الآخر الذي يحسّ به الدّارس حيال ما يعرف بالانزياح لدى نقاد الحداثة وشعرائها يتمثل بالتوقف لدى حديثهم عن الانزياح على المستوى النحوي ، والصرفي، والمستوى الدلالي، وضروراته الفنية وعدم التمييز بين مستويات الانزياح اللّغوي في الشّعر ، فالقضية التي تنتدب بالجوع كما يقول **الدكتور لطفي عبد البديع** لا يرتجى لها أنّ تكون منظومة كحبات العقد، فالمجاعة التي تعصف بالأحياء ليست إلّا مهلكة تصرفهم من موت إلى موت، فلا وصف لها إلّا بلغة تساوق حقيقة المقلوبة الماحقة"[1].

والّذي يميل إليه المرء أنّ في هذه المقولة مطابقة تعسفية بين الشكل والمضمون، إذ ليس من الضروري أن يعبّر عن واقع مضطرب، أو مختل بلغة مضطربة، أو مختلفة حتى يكون التّعبير عن هذا الواقع مبنيا صادقا، على أننا إذا سلمنا بأنّ حرص المنقولة السابقة على مساوقة لغة القصيدة للواقع الذي تعبر عنه، نابع عن دواع فنية، فإنه لمن السذاجة ألا تعزر إلى دواع ايديولوجية، فخرّ بعض أنصار الحداثة الشّعرية بأنّ يخطئ في اللّغة العربية[2].

والجدير بالذكر أن الدّكتور صلاح فضل أشار إلى أهمية العلاقات النّحوية في تحديد معالم الرّؤيا الشّعرية، فقال: ندرك أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالي لخلق

---

[1]- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص: 17.

[1]- لطفي عبد البديع، مرجع سابق، ص: 10.

[2]-انظر: نعيم اليافي، مصدر سابق، ص: 112،122.

نماذج الشعرية للعالم، وهذا يكشف خطأ النّظرة الأحادية التي تحصر الشّعرية في خواص التصوّرية والرّمزية للنّص متجاهلة تقنية الأبنية المؤسسة للدلالة الكلية، ومن أنشطها البنية النحوية[1].

وفي تعريف مع ـــالم هذه الر ؤية بقوله: (لابد من تعانق النّحو مع النّ ـــص الأدبي والإنطلاق من النّحو في تفسير النّص الشّعري، إذ أنّ النّص لا يمكن أن يتربص إلّا بفضل جديلة من البنية النّحوية، والمفردات، وهذه الجديلة هي التي تخلق سياقا لغوياً خاصاً بالنّص نفسه، وعند محاولة فهم النص وتحليله لا بد من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولاً، وعلى مستوى النّص كلّه ثانيًا)[2].

واللاّفت أنّ رفض القواعد النّحوية هو أحد المفاهيم التي دارت حولها على استحياء الحداثة العربية الأولى، وأوغلت فيه الحداثة الثّانية، ثم دفعت هذا المفهوم إلى أقصى درجة تجارب الكتابة كما يقول **الدكتور نعيم الباقي**[1]، أمّا **الدّكتور كمال خيربك** أحد نقاد الحداثة العربية ورو ادها فيشير إلى الإهمال الذي يبديه شعراء الحداثة لقواعد النّحو، وإلى أنّ هذا الإهمال ناجم عن الجهل لهذه القواعد، وأحيانا عن قصد وإصرار بدعوى أنّ هذا الإهمال شكل من أشكال الهدم وإعادة البناء الذي يطمح الشاعر الحديث الى تحريكه في اللّغة العربيةّ، لذا ربّما و جدت من يدعو ا إلى التنصل من قواعد هذه اللغة، وإلى التحدث بلغة العامّة اليومية رغبة في أن تكون لغة الشعر لغة الحياة النّابضة التي يعبّر عنها هذا الشعر[2]. وكل ذلك مقولات لا تقوى على الصمود أمام المناقشة وخير دليل على ذلك أنّ رأس المنظّرين لها في مرحلة من هذا القرن وهو يوسف الخال تراجع عنها فيما بعد، بعد ما لاحظه من القطيعة بين المبدع والمتلقي نتيجة التّخلي عن القواعد المتواضع عليها، ولذلك ينصح الخال نفسه الشّاعر الأصيل بأنّ يتعرّف لقواعد لغته وأصولها، وبمبادئ

---

[1]- صلاح فضل ، أساليب الشعرية، ص: 138.

[2]- محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر ، القاهرة، 1992، ص: 71.

[1]-انظر: نعيم اليافي، مصدر سابق، ص: 227.

[2]- انظر: كمال خير بيك، حركة حداثة في الشعر العربي المعاصر، بيروت 1986، ص: 149-150.

وأساليب الشّعرية المتأثّرة بهذه اللّغة المتوارثة في تاريخها الأدبي، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدرا كافياً من الحرية لتطويع هذه القواعد، والأساليب، ونفخ شخصيته فيها[1].

والجدير بالذكر أنّ اضطراب العوالم الدّاخلية والخارجية التي يصدر عنها الشّاعر في تجربته لا يعني بالضرورة أن تكون لغة مضطربةً اضطراب هذه العوالم إذا ما كان الشّاعر مطبوعا ممتلكا لأدوات فنه، فالشاعر المطبوع كما يقول المبرّد (285هـــ) اشدّ على كلام اقتدار، وأكثر تسمحا، وأقل معاناة وأبطأ معاسرة [2]. وذلك يعتمد على طبعه وحدسه الفني الذي يمكنه من المضي إلى مراده، ويرشده إلى تشكيل المادّة اللّغوية وليس من الضروري كما قلنا أن يكون هذا التشكيل مضطربا اضطراب العوالم المادية والنفسية التي يصدر عنها الشاعر، فاللّغة كما يرى المعنيون بعلم النفس اللّغوي لا تشكل شرط التنظيم الادراكي، ولكنها تنفي هذا التنظيم وتضخّمه.[3]

وهذا يؤنس لما يروي من أن بشار بن برْدْ سئل "بم فُقت َعمرك، وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لآني لم أقل كل ما يورده على قريحتي و يناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها وانتقيت سرها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت متكلفها، ولا والله ما ملك قيادي قط الإعجاب بشيء ممّا آتي به[1]، وهذا يعني أن يتعهد الشاعر خطابه الشعري بضرب من الصيانة اللغوية العفوية المتمثلة بتكونيه المعرفي اللّغوي الثّقافي العام الذي يصدر عنه، فالصرخة ينطلق بها الصوت اندهاشا وطرباً وبينها وبين الشعر وشيجه نسب و ثقى، وترجمتها الى كلام بدلا من الإكتفاء بها هو الأصل في الشعر[2]، على أنّ هذا لا ينفي أنّ الشّاعر الحقّ المكوّن تكوينًا لغويا وثقافيا ناضجا لا يتلقى اللّغة كمادة يتصرف فيها وكأنها

[1]– – محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص:19.

[2]– أبو العباس المبرد، الكامل، بيروت، دار المعارف، ص: 70.

[3]– محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص: 20.

[1]– المرجع نفسه، ص:20.

[2]– المرجع نفسه، ص: 21.

معطاة من قبل،بل إنه هو الذي يبدأ بجعلها ممكنة،لأنه أمير الكلام، وإمارته هذه ناجمة عن امتلاكه ناصية لغته، وتمثيله لأسرارها، ولطاقتها التعبيرية بفعل الدر اية المؤازرة للطبع، فالطبع مجرد طاقة كامنة تتجلى في شكل تهيؤ للإبداع، وتبقى هذه القدرة مستسرّة ما لم تسعفها الدربة التي تمكّن الشاعر من النفاذ إلى القوانين التوليدية التي ينهص عليها الخطاب الشّعري، وإذا كان الطبع يمكّن الشاعر من التهيؤ للنفاذ إلى ما في صلب النظام اللغوي من قوانين ، فإنه الدربة هي التي تضع الطبع على عتبات تلك القوانين [1]، ولاتقف الدربة عند هذه الحدود، بل تتجاوزها وتؤدي إلى نتيجة أخرى غاية في الأهمية، إنها تولّد مَلَكة جديدة ترف ع الطّبع وتبلوره، وتتجلى هذه الم لكة بالقدرة على الكتابة الواعية، ممّا جعل الشاعر حاضرًا في نتاجه، إنه قادرا على تعديل ذلك النتاج إبّان عملية الخلق ذاتها.[2]

فالشعر فعل واعٍ، ولو لم يكن كذلك، لكان هذيان المجانين وكلام الحمقى شعرًا، والشاعر الحقّ هو الذي يدرك أنّ للّغة قوانين ا ونظمًا لا تكون اللّغة إلّا بها، ولا يتمكن من التواصل مع الآخر إلّا من خلالها، ولكنه يفطن في الوقت نفسه إلى أنّ اللّغة تسم ع من حيث تشمِسُ، وتبيع من حيث تحجر وتحرّم، فالنفاذُ من الممنوع إلى المباح به يتميز شاعر عن شاعر[1].

وفي ضوء ذلك كله يمكن أن نفهم دعوة نقاد الحداثة الشعرية إلى لغة شعرية متزنة أصلية مخلصة للعربية بقدر إخلاصها للخطاب الشّعري في المشهد الثقافي، فعلى الشاعر كما يرى الدكتور **وهب رومية** أن يخلق علاقات لغوية جديدة دون أن يخلّ بقوانين اللّغة وأنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبيّة، أو يخلخلها أو يعدّلها وفق الحاجة [2]، وفي هذا الصدد يقول **نعيم اليافي**: أنّ مع التّطور والتّجديد والحداثة الشّعرية إلى آخر مدى شريطة أن يتم ذلك ضمن خصوصيتي القومية،

---

[1]- **محمد لطفي اليوسف، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992، ص: 138،137.**

[2]- **محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص:21.**

[1]- **حسين الواد، اللّغة والشعر في ديوان أبي تمام، تونس، دار الجنوب للنشر، 1997، ص78.**

[2]- **وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 181.**

وتراثي الثقافي، ولغتي العربية[1]، أمّا نازك الملائكة فتقول: نحن نرفض بقوّة وصراحة أن يبيح الشاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو، وإنّ كل خروج على القواعد المعتبرة، ينقص تعبيرية الشعر [2]، وقريب من ذلك ما سيأتي فيما بعد عن الدكتور محمد غنيمي هلال، والدكتور كمال خيربك، ممّا يشير إلى الإهمال الذي يبديه شعراء الحداثة لقواعد النحو، والإهمال الناجم عن جهل بهذه القواعد.

واللّافت في الحديث عن لغة الشعر الحديث تصوّر ادونيس لعلاقة الألفاظ بدلالتها، فمن المسلّم به ما يتردد لدى نقاد الحداثة الشعرية، وشعرائها من أنّ دور الكلمة في القصيدة هو البّوح والايحاء الكلّي الاجمالي، وغير المحدد ولأنها أي كلمة ليست مطالبة دائما بدلالة الواضحة المحددة الأحادية الاتجاه.[3]

فاللّغة الشّعرية ذات خاصيّة تعتمد اعتماد كبيرًا على الألوان والظلال المختلفة التي تنيرها الكلمات، وهذا كله مقبول مستساغ على ألا تنبت الكلمات كلّيا كما يربطها بما لها من الدلالات الثقافية والاجتماعية العرفية العامة والمتنوعة التي اختلفت عليها في تاريخ تطورها الطويل، وإلّا صارت كلمة ذات دلالة حادثة كلياً قائمة على الاصلاح مع الذات ، علماً أنّ اللّغة منظومة اجتماعية قائمة على المواضعة، وأنّ التقيد بهذه المواضعة في الخطاب الأدبي عامةً، والشّعري خاصةً، فما دام الشاعر يلجأ إلى استخدام الألفاظ والتراكيب التي يستعملها البائع والصحفي ، فلابد أن تتضمن قصيدته عناصر مشتركة بينهُ وبين لغة هؤلاء الناس، وأمّا المستوى الأخر فهو الطبيعة المجازية للغة القصيدة [1].

وعُنِيَ عن البيان أنّ كلام حجازي هذا وغيره [2]، ممّن حرصوا على تحقيق معادلة تلاحم التجاوزي والنمطي في قصيدة الحداثة قائم على أنّ الشّعر في نهاية المطاف فنٌّ أداته اللّغة، واللّغة

---

[1]- نعيم اليافي، مرجع سابق، ص 110-115.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط5، 1978، ص 322.

[3]- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص22.

[1]- المرجع نفسه، ص23.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

مرظومة تواضعية، ومتى افتقدت هذه السمة في الخطاب حد ثت القطيعة، وتعسّر أو تعذّر التواصل بين المبدع والمتلقي، وما لم تكن للقصيدة دلالة ما كفّت عن كونها قصيدة لأنها لم تعد لغة [1]، فوجود ميثاق بين المبدع والمتلقي، أو قسط مشترك من التقاليد الأدبيّة، ومن المعاني ضرورة لنجاح العملية التواصلية[2]، فالشّعر مؤسسة تستمد شرعيتها من التاريخ الثقافي، ولا دلالة لأي نتاج شعري إلّا ضمن تاريخ أدبيّ ثقافيّ محدد، فالمعنى كما يقول أصحاب نظرية التلقي إنّما تحدده الأعراف والمواضعات التي تحيط بمتلقي النّص وقارئه[3].

والجدير بالذكر أنّه بغياب هذه المواضعات، أو ذلك القسط المشترك وذلك الميثاق يفسّر جون كوهن الطلاق الذي يشكو منه الشعراء المعاصرون، فيقول هناك درجة انزياح حرجة مختلفة دون شك من قار ئ إلى آخ ر، ولكننا نستطيع اعتماد اً على الاحصاء تعيين قيمة متوسطة، يتجاوزها تلك فّ القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغة د الّة، وربّما كان الطّلاق الحاصل الذي يشكو منه الشعراء الشباب المعاصرون [1]، وهذا يلاحظ في الشعر التجريدي الذي يقوم على نزع الدلالات المعتادة للكلمات، وإضفاء معان جديدة عليها دون أن يكون لهذه الدلالات مرجعية أخرى سوى التجربة اللّغوية الشّعرية ذاتها[2]، مما يعني أنّ الشّعر التجريدي أداته كلمات تتمتع بنكهة العربي كما هو الحال عند رئيس هذا الاتجاه أدونيس [3]، الذي يقوم اسلوبه كما يقول نقاده على (التحرر من جملة الانسياق الأيديولوجية سواء أكانت تاريخية أم معاصرة، والعمل تحضير اللغة بطريقة متميزة يفصلها عن ماضيها الجماعي قدر وسعه)[4].

---

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 21.

[2]- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص:24.

[3]- المرجع نفسه، ص: 24.

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 31.

[2]- صلاح فضل ، أساليب الشعرية، ص: 192.

[3]- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللّغوي للشعر، ص:24.

[4]- صلاح فضل ، أساليب الشعرية، ص: 187.

يقول أدونيس: (أوّل ما أكمله أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلي)، وكلام ادونيس هذا يذكّر بتأكيد **يوسف سامي اليوسف** غير مرة أنّ تنظيرات أدونيس منفعلة لأنها تقوم على المبالغة وعلى التطرّف [1]، وأنّ من مواقف ادونيس المفتعلة قوله: (إنّ اللّغة التي يريدها لغة بُنُوّةٍ لا أُبُوَةٍ لغةَ آتٍ لا ماضٍ) [2]، ويضاف إلى ما قاله هذا النّاقد أنّ أدونيس مفرط التفاؤل في تنظيره هذا بقدرة الشاعر على التّحكم بدلالة ألفاظه وشحنها بالرّسالة التي ينبغي إيصالها.

فالكاتب يصوغ النّص حسب معجمه الألسني، وكلّ كلمة في هذا المعجم تحمل معها تاريخًا مدبرًا ومتنوعًا، وعن الكاتب بعضه، وغاب عنه بعضه الأخر ، ولكن هذا الغائب، إنّما غاب عن ذهن الكاتب، و لم يغب عن الكلمة التي تظل حبلى بكل تاريخياتها، والقارئ حينما يستقبل النّص فإنّه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمدُّه هذا المعجم بتواريخ لكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حين أبدع نصّهُ، من هنا تتنوع الدّلالة، وتتضاعف ولايتمكن النّص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة[1]، وهذا يعني أنّه ليسَ للشاعرِ قدرةً على التّحكمِ بدلالات ألفاظه على النّحو الذي تصوّره مقولة أدونيس الآنفة الذّكر، والتي يصدرها كما يتراءى للدكتور **صلاح فضل** عن خلاصة رؤيته للشعر، والحياة القائمة على التجريد لا على التعبير[2].

وهو ما يدل عليه قول **أدونيس** نفسه: العالم فنيًا إشارة، العالم فنيا إذن ليس موجودًا في العالم، بل فيما وراءه وهو بالضرورة نوع من التجريد، كلّ مبدعٍ بالكلمة أو بالخطّ لا يُعنى لما يراه

---

[1]- يوسف سامي اليوسف، الشعر المعاصر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1980، ص: 227-231.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، 1986، ص: 114-115.

[1]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية ، جدة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1985، ص: 57-79.

[2]- صلاح فضل ، أساليب الشعرية، ص: 193.

إلّا بوصفه عتبة لما لا يراه، ولا تكمن أهمية الصّورة في سطحها المرئي، بل كونها عتبة لمعنى ما وبابًا يقود النّاظر إلى ما وراء الغيب أو المجرّد سواء أكان في الذات أو في الطبيعة.[1]

ولاشك أنّ هذا النزوع الصّوفي السّريالي المثالي هو الذي أفضى **بأدونيس** إلى تعامل مع الكلمة الشّعرية تعاملاً إيعازيًا قريبًا من الاصطلاح مع الذات ، وإن لم يكن كذلك تماما، ممّا جعله يغلق باب عالمه الشعري في انتظار قارئ المستقبل الذي قد يجيء كما يقول **مختار علي أبو غالي**[2].

وكل ذلك جعل من ادونيس مؤسس نسق معرفي رؤيوي تجريدي تجاوز فيما هو حدسي وغرائبي، وميتافيزيقي، قاصر عن وعي الحداثة في نظر صاحب وعي الحداثة.[3]

ولا غرور أن يكون الأمر كذلك لأنّ الغرض الأساس من الحداثة غرض تنويري، لذا كانت دعوة أدونيس إلى الرؤيا الحدسية والميتافيزيقية، والعمل لهذه الدعوة مدعاة لنقد الكثير من النقاد والشعراء، ولا سيما القائلين بالواقعية كما يقول الدكتور سعد ال دين كليب[1]، وفي السياق نفسه يقول ناقد آخر: لا يدفعني الخطاب الشعري عند أدونيس تنظيرا على الأقل للتعاطف مع قضية الغموض التي تقودنا للوقوف عندما نسمع شاعرا مثل أدونيس يعترف بأنه يعتمد الاكثار من الانزياحات اللّغوية، وأنه يدخل خطابه الشعري إلى الغموض محمّلا القارئ، أو المتلقي مسؤولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى الدلالات المطلوبة في النّص[2].

وبعد فما أودّ أن أختم به هو أنّ خصوصية اللّغة الشّعرية التي لا تترك معالمها الواضحة على نتاج هذا الشاعر أو ذلك الجيلي من الشعراء، مهما بالغنا في بيان معالمها وفي بيان أثرها وأهميتها ، تبقى استعمالات فردية تمثّل خصوصية الشّاعر الفنّية واللّغوية، ولكنها لا تقوى على إحداث تغيير في بنية اللّغة الشّعرية المشتركة ، لأنّ التغيير اللّغوي المجتمعي نتاج فعل المجتمع لا الفرد، فاللّغة

---

[1]- أدونيس الصوفيه والسريالية، بيروت 1992، ص: 202-203.

[2]-محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص:26.

[3]- سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص: 14-20.

[1]- المرجع نفسه، ص: 19.

[2]- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص: 27.

ظاهرة مجتمعية أوّلا وأ خرًا، على ذلك كلّه لا ينفي أن يترك هذا الشاعر أو ذاك بصمات لغوية خاصة في شعر الشّاعر، أو ج يلٍ من الشعراء ملمّيوجد أحيانا تقاليد أدائية لغويّة تطغى في عصر دون آخر[1].

فقد احتفظت لغة الشعر كما يقول **محمد غنيمي هلال** على العصور بمقومات فنية ما زالت تنمو بفضل عباقرة الشعراء، والنقاد في مختلف الآداب، وانتهت إلى العصر الحديث وأثّرت في أدبنا نحن، وفي صياغته ومعانيه، ولا ينال هذا التأثير في شيئ من اللّغة، فألفاظها، وقواعدها، فهذا ما لم يقل به أحدٌ من المحدّدين الذين يعتد بهم في أدبنا العربيّ، أو في الآداب العالمية الأخرى، ولم يكن في خَلَدِ هؤلاء المحدّدين أن ينالوا من اللّغة، أو يُهَوّنُوا من شأن المعرفة الدقيقة لأساليبها ومعانيها[2].

المبحث الثالث: نماذج تطبيقية من أدونيس حول دراسته للغة الشعرية.

إن اللغة هي رحم تجريبية القصيدة العربية الحديثة ، إذ من خلالها تجسدت حداثة شعرية مغايرة للسياق الشعري، لقد وسّع أدونيس في موقفه من اللّغة الشّعرية بدءا بـــ"محاولته تعريف الشعر الحديث التي نشرها في مجلة "شعر" ، والذي استمر مع كل تنظيراته، ثم إنّ التجربة الشّعرية قبل أن تكون تجربة جمالية، هي تجربة لغة فيها تحديد ملامح موقف الشاعر من لغته، باختزال فلسفة جمالية، لذا كانت اللّغة هي المستوى الواسع لتمثلات التحديث، ويبني أدونيس تنظيراته للحداثة الشعرية على حداثة اللّغة الشعرية التي بنى على أنّ الشّعر ليس تعبيرًا بل تأسيسًا.

وأسس لهذا وفق فكر مغاير شعراء الحداثة، لأنّ روافد ومرجعيات أدونيس مغايرة ، وهي متشابكة بين صّوفية وسّريالية ، وفكر الفلسفي يعتمد النقد الدائم والبحث المستمر، نظر أدونيس كثيرا للّغة الشّعرية وللشعر الحديث وفق شعرية مغايرة للاشتراكين وللقوميين ، وحتى لبعض شعراء المدرسة التي ينتمي إليها، كيوسف الخال مثلا، ومن أسس نظرتيه:

---

[1]– محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، ص: 37.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1973، ص: 405.

- التخلي عن الحادثة، فالشعر ليس شعر وقائع.

- افراغ اللّغة من معانيها المألوفة، وشحنها بمعان ودلالات مبتكرة.

- التخلي عن تجزئة الرؤية والارتباط بالتجارب الانسانية لا بالأفكار.

- التخلي عن الوصف الخارجي في أسلوب بلاغي معتاد واختراق الأشياء واعادة خلفها.

- التخلي عن البناء المفكك.

وكان لهذه الأسس بالغ الأثر في الحركة الأدبية العربية، وعند ادونيس هي اسس نظرية تعامل بها مع شعره، وراح يؤسس لشعرية عربية. وسنحاول الوقوف مع قصائده عند اللّغة الشعرية[1].

وستكون تنظيراته الرصيد الذي نعتمد عليه لقراءتها. [1]

إن التجربة الشعرية الجديدة تجربة صعبة تستعصي على الفهم والكشف ، لذلك جاءت لغتها لغة غامضة مستعصية على الفهم والكشف هي الأخرى ، فالشاعر يجد نفسه بين عالمين مختلفين متضاربين هما الظاهر والباطن، فيعيش معاناته وصراعه مع اللغة التي تصبح هي الأخرى عاجزة عن استيعاب الهواجس والتوترات التي يعيشها الشاعر في داخله، لذا كان لجوء الشاعر المعاصر إلى لغة الحلم باعتبارها الأوسع والأرحب، والقادرة على نقل شعور الشاعر وإحساسه الداخلي أكان مؤتلفًا أو مختلفًا، فالحالة الروحية التي يعيشها الشاعر في داخله بعيدة عن تأثير العوامل الخارجية والموضوعية، ولذا فالتعبير عنها بلغة واقعية ، معيارية ، موضوعية ، هو أمر مستحيل، فكيف يمكننا التعبير بالمحدود عن اللّامحدود، وبالنهائي عن اللانهائي، وبهذا كان على الشاعر المعاصر إبداع البديل، وإبتكار لغة أخرى من شأنها أن تتسع لوجدانه وتترجم معاناته[2].

1- راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، مطبعة اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2008، ص17-18

[2]– بعقوبي قاددوية إشكالية الكتابة ورؤيا التجاوز في النقد العربي المعاصر، ص: 97.

يسعى الشاعر الحداثي دائما إلى تحديد اللامحدود بلغة تتسع لما يحمله وجدانه من انفعالات ومشاعر باطنية، كامنة في عالم باطن مائع، لا يُشَكّلُ بشَكل، كونه رئبقيا لا يمكن القبض عليه ولا تشكيله، ولذا كانت اللّغة الشعرية لغة غموض وإبهام "حيث أنّ الغموض الذي يوصف به الشاعر المعاصر يأتي من أثر التجربة، الذي أصبح هو الجو العام المخيَّم على العمل الفني"[1]، ذلك أنَّ هاجس الشاعر المعاصر هو ابتكار لغة بعيدة عن السطحية والبساطة والمباشرة، وفي هذا ثورة على المفهوم القديم للّغة الشعرية كونها " **لغة وصف وتعبير** "[2]، ويرى أدونيس أنّ هذه الثورة تقوم أساساً على "القول أنّ اللّغة الشعرية تكشف عن الإمكان أو عن الاحتمال ؛ أي عن المستقبل، وبأنّ المستقبل لاحد له، وبأنّ اللّغة الشّعرية تبعا لذلك، تحويل دائما للعالم وتعبير دائم للواقع والانسان"[1].

ولهذا فالقصيدة المعاصرة تشكل مجموعة تفاعلات بين الكلمات وما تحمله من شحنات داخلية في سياق النّص، وما تثيره من إيقاع وحركة ورؤى حتى تتشكل الصورة التي تعتمد على البعد الروحي، فاللّغة الشعرية لا تقود عادةً إلى رؤى مألوفة ، لأنها تقوم على الايحاء والإشارة والتلميح لا على الايضاح والتصريح، فيتولد بهذا الغموض والابهام لعدم الربط بين الألفاظ في التركيب، والجمع بين المتناقضات في التصوير[2].

يقول أدونيس في قصيدته: "لغة السكون والحلم"

مَا الأَقْدَمُونَ السُّمْرُ؟ لَمْ يَلْجَوا

لغزًا، ولا اكترهوا ولا رمزوا

أَمْس فصَّلْتُ للحَيَاة ردَاءَ

---

[1]- بعقوبي قاددوية إشكالية الكتابة ورؤيا التجاوز في النقد العربي المعاصر،ص: 97.

[2]- المرجع نفسه، ص: 97.

[1]- المرجع نفسه، ص: 97.

[2]- يعقوبي قدوية، اشكالية الكتابة ورؤيا التجاوز في النقد العربي المعاصرص: 97.

غَيْمَةٌ أنْت، غَيْرَ أَنّك كالغيمة في الأفق، تفْتَحين السَّمَاء

حين تَمُدّينَ في جُفُوني،

بَالغَة الحُلْم والسُّكُون

يَا قَلَقًا في دَمي هنيئًا[1].

يظهر انعدام العلائقية بين هذه الألفاظ، لأنّ الشّاعر يبحث عن عذرية اللّغة، فيستحضر الغائب المائع، ويحاول الكشف عن المجهول الذي يتأتى عن الظهور بلغة شعرية تتجاوز المعيار والمنطق.

إنّ اللّغة الشّعرية عند أدونيس لغة خلق لا لغة تعبير، فهي تخرج من حالة الوصف إلى حالة الرمز، قائلة ما لا يقال عن طريق الإشارة والسحر ، ويظهر هذا جلياً في قول " **أدونيس** في قصيدة "**الإشارة**"[1]

مَزَجْتُ بَيْنَ النَّار والثُّلُوج

لَنْ تَفْهَمَ النّيرَانُ غَايَاتي وَلَا الثُّلُوج

وَسَوْفَ أَبْقَى غَامضًا أَليفًا أَسْكُنُ في الأَزْهَار وَالحجَارَة

أَغيبُ

أَسْتَقْصي

أَرَى

[1]- أدونيس ، الأعمال الكاملة، مج 1، ص: 44.

[1]- يعقوبي قدوية،اشكالية الكتابة ورؤيا التجاوز في النقد العربي المعاصر، ص: 100.

أَمُوجُ

كَالضَوْء بَيْنَ السّحْر وَالإشَارَة[1].

في هذه القصيدة يجسّد أدونيس مفهوم اللغة بوصفها غموضا وسحرا ورؤيا و إشارة، فهي تفتح أفقا جديدًا تتجلى فيه الذات الشا عرة، وهو الأفق الداخلي الذي ينفتح بفعل الرؤيا، ولذلك فإن الطبيعة الكلامية لجسد النّص المعاصر جعلت الاحتمال يتصاعد في " وجوه البناء الدّلالي ليتجاوز (الكلمة) إلى (الجملة) ومن ثم السياق العام للفقرة أو المقطع، فإذا كانت (الكلمة) مفعمة بالدّلالة الاحتمالية ، فإنّ الجملة التي هي سكن الكلمة ونسيجها، لا تدل إلاّ على احتمالاً في النّص"[1].

لغة الغياب:

كما تتجلى لغة الغياب في نسيج نصوص أدونيس، حيث أنَّ لغة الغياب تأتي من ممارسات نصيّة تراوغ القارئ، وتقيم معه التأثير والتأثر في تفاعل متبادل ، ويكون النص هو الطّرف الأقوى، لأن القارئ عندما يحاول إبراز قدرته على التأثير في النص نتأكد من قوة هذا الأخير، وقدرته في التأثير عليه، وأنَّ النسق الذي يبني ذلك النّص لا يمرّر إلى القارئ مدلولات واضحة، لذا فعليه أن يتسلّح بحيل القراءة كملء الفراغات الدّلالية ومناقشة ما لا يقوله النّص[2].

ونجد في نصوص أدونيس استبدال غير المألوف مكان المألوف ، وهذا مظهر من مظاهر الانزياح. ففي أول قصيدة نجد " **صلاة إلى الضيعة**" وهو العنوان المفتاح، فلقد استبدل ادونيس صلاة إلى الله، هنا يتمثل المألوف في العلاقة القائمة التي تعودها القارئ بين الصلاة والله بـــ "صلاة إلى الضيعة" كما نزعت لغة الغياب" الدلالات المعتادة للكلمات و أضفت معاني جديدة عليها .

---

[1]- بعقوبي قاددوية إشكالية الكتابة ورؤيا التجاوز في النقد العربي المعاصر،ص: 101.

[1]- اسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في الشعر أدونيس، دار الأدب، بيروت، ط1، 1992، ص: 126.

[2]- راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، ص22.

"ولغة الغياب" لا تحصر الحدث ولا ترصده في وجوده الفعلي، بل تزيحه ثم تنتج حوله دلالات جديدة، وقد سبق أن رأينا رفض أدونيس لشعر الوقائع والأحداث[1]. يقول في قصيدة "**الحضور**":

أفْتح بابًا عَلَى الأرْض، أشعِل نَارَ الحضور.

في الغُيُوم التي تَتَعَاكَسُ أَوْ تَتَوالَى

في المُحيط وَأَمْوَاجُهُ العَاشقَة

في الجَبَال وَغابِاتِهَا، في الصُّخُور[1]

الحضور "في الوجود الفعلي بمعنى "الاقبال" و "القدوم"، لكن الشاعر أعطى دلالات جديدة غيّبت الأصلية" **أشعل**"و"**نار**"، لقد أعاد خلق الحضور بطريقة، وانزاح حتى عن " **المكان**" على الأرض بقوله "**في المحيط**"، "**في الجبال**"، "**في الصخور**"، وأكدّ على أن "الشعر فن لفظي ، وإذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاصا للّغة"[2].

لقد حرص أدونيس على الخلق اللغوي عندما انتهج قوانين توليدية فجرت اللغة بتجاوز طرائق معتادة في التعبير، وهذه كانت دعوة مجلّة "**شعر**" في اللّغة الشعرية، التي كانت تنظر للحداثة الشعرية في بدايتها، وسعت إلى إخراج اللغة من الآلية ، وبعث روح الدلالات المبتكرة فيها، وفق رؤى مختلفة، وهذا ما يثبّته مترجم كوهين في قوله " في عصرنا يكون الابتكار أحد عناصر القيمة الجمالية"[3].

كما تمثلت "لغة الغياب" في ظاهرة تكثيف الأفعال في بعض المقاطع، مع أنّ الصورة تقوم على توظيف الوصف، وتكثيف النعوت لتجسيد المعاني أكثر بتقديم ال تشبيه والتقريب، إلّا أنها

1- راوية يحياوي،شعر أدونيس البينة الدلالية، ص: 25.

1- أدونيس، الأثار الكاملة، دار العودة، ط1، بيروت 1971، ص: .375

3-جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار بوقال للنشر، ط1، المغرب، 1988، ص: 77.

3- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار بوقال للنشر، ط1، المغرب، 1986، ص: 20.

تغيب مع وظائف الأفعال التي تؤدي مهام جديدة إلى تقريب الأشياء إلى الذهن، ذلك لأنّ أدونيس ينطلق من حالة لم يعها جيدا، ولا يعتمد الأفكار الواضحة التي تسجّل الأحداث، فانطلاقه من حالة كهذه جعلته يدخل في الرمز[1] ففي قصيدته **"صورة وصفية" يقول:**

جفْ عَلَى خُطُوَاتِه قَلبه

وجفْ شَيْء فِي شَرَايينِه

كَانَ عَلَى عَيْنيه نوُر الكفاحِ

ليِنْشر عينيه وَيْطويهمَا

حَيْرَان لَا يَغْفُو وَلَا يَسْتَفِيق

كَأَنّمَا يَفرُّ مِنْ نفسهِ

خَلفَ صباحٍ ماتَ قَبلَ الصَباحِ

كأنّمَا تَجْفَل منهُ الطريق.[1]

إنّ هوية الشخص المقدم لم تظهر هنا، مع أن الوصف يقرب الصور، إلا أن هذا كان وصفا بالأفعال، فغيب الصفات (**جف، كان، ينشر، يطوي، لا يغفو، لا يستفيق، يفر، مات، تجفل...**) إنها أفعال تعمل على تجسيد المعاني إلا أن العلاقات التي حدثت مع التكثيف في الأفعال علاقات متنافرة، **(جف القلب)**، **(كان على عينيه...)**، (**ينشر عينيه**)، **(لا يغفو ولا يستفيق)**، **(يفرمن نفسه)**؟

---

[1]- راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، ص25.

[1]- أدونيس، الأثار الكاملة، م1، ص: 505-506.

كما نلاحظ ترابطا حاصلا بين الأشياء لا رابط ا موضوعيا بينها (**جف، ينشر**)، (**لا يغفو، لا يستفيق**)، وهنا يمكننا الحديث عن العلاقة غير المألوفة بين الفعل والفاعل، لأن «الفعل يقوم بإبراز التناقضات فيرد دائمًا مقترنا بنقيضه، هكذا تتوحد الم تناقضات وتفرز جدلا هو في الحقيقة جدل حركة التاريخ..."[1] إنها طريقة مبتدعة تساير اختلاف الواقع الراهن الذي يتطلب لغة مغايرة للغة في واقع يختلف تماما عنه.[2]

ينظر أدونيس إلى اللغة وفق طاقات كامنة يحولها إلى رموز ذاتية وتصاعد لغة الغياب مع كل قصائده، وذلك بإسقاط كل ما يرتبط بالإنسان من أفعال وممارسات على الطبيعة وما يرتبط بها ربطه بالإنسان، وهذا ما سنراه في الثنائيات الضدية.

الثنائيات الضّدّية:

إن الشاعر مطالب بلغة مبتكرة، وهذا ليس معناه ابتكار د لالات لغوية جديرة غر واردة في المعجم، إلا أن الابتكار يكون في التشكيل، وهو التركيب المميز للدالات ، و"يعد الخطاب الأدبي "خلق لغة من لغة" أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة في بعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني (...) ،إن مفهوم الخلق في عملية الا بداع الانشائي مرتبط بقدرة الانسان على تخليص الكلم من القيود التي يكبل بها الا ستعمال وتطهيرها مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة، فالإبداع إحياء للكلمة بعد تصوُّبها.[1]

أشرنا إلى الخلق في لغة الغياب، وسنرى كيف يبدع أدونيس الثنائيات الضدية لأن "الشعر يولد من المنافرة»[2].

---

[1]- راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، ص:26.

[2]- مرجع نفسه، 27.

[1]- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، ديسمبر1983،ص: 57.

[2]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 129.

لقد حددت اللغة سيمات الأشياء فاتضح العالم للوعي البشري، هذا من جهة ومن جهة أخرى اللغة تحقق الذات والغير بالحوار، ومع الحداثة الشعرية إلتقت الجهتان ونحلت اللّغة في حوار مع الأشياء التي لها لغة لا يفهمها إلاّ من يعرف فكَّ الثغرات والرموز، فيدخل هذا الانسان في حوار مع العالم بكل مظاهره، وبذلك يتحقق الحوار بين الانسان والوجود، وهذا الوجود شفرة للعلوِّ، ومن هذا الحوار الذي جمع الانسان بالوجود في تبادل المهمات **يقول أدونيس:**

أَلْهُو مَعَ بلَادِي

ألمح مُستقبلها آتيًا فِي أَهْدَابِ النَّعَامَةِ

أُدَاعِبُ تَاريخَهَا وأيامِهَا واسقطُ عليهَا صخرةً

وصاعقةً، أُطفئُ مصابيحها وأشغلُ النوافذَ

أسكن بلادًا خاصةً بي، نافخًا على السماء كي

أرى رمادها وفي النوم واليقظة أفتح برعمًا

وأعيش فيه

أفتحُ للبرقِ مغاراتٍ تحت جلدي وابني

أعشاشا، ثمة حاجة لأنّ أعبر كالرّعدِ فِي

الشفاه الحزينة كالقش، بين الحجر والخريف.[1]

كل أفعال الانسان وعالمه شبه ا بالوجود (بلادي) ومستقبلها، أيامها، ونشأ لنفسه ليعيش في (**البرعم**)، وفتح (**مغارات**) بجلده، يتحرك الشاعر داخل الطبيعة والأشياء (**أسقط صخرة**)،

[1]- أدونيس، الأثار الكاملة، م1، ص: 435.

(**للفخًا على السماء**)، (**أفتح برعما**)، (**الفتح للبرق**)، (**أعبر كالرعد**)، وكأنّ أدونيس لا يستطيع أن يقول دون الطبيعة " من الطبيعة إلى الانسان، ومن الانسان إلى الطبيعة»[1].

وهذا ما ينتج التقابل الذي فيه اختلاف من أجل الائتلاف ومن أجل « تحديد ثنائية أو خاصيتين متعارضتين من الضروري أن يوجد بينه ما قاسم مشترك هو ما يطلق عليه اسم المحور الدلالي (laxe semantique) بالنسبة للتعارف الثنائي (مذكر، مؤنث) نجد أن القاسم المشترك بينهما، أو المحور الدلالي هو الجنس...»[2].

وتشكل الثنائية الضدية (مؤنث، مذكر)، نسيجًا من العلاقات تحيلي على دلالات مفتوحة، نلاحظ مبدئيا أن الكلمات المؤنثة في بنية القصيدة ترتبط بالعالم القديم، ومعظم الكلمات المذكرة ترتبط بالعالم الجديد الذي يتوق الشاعر إلى اكتشافه.

يقول في قصيدة "**مرئيات الأيام الحاضرة**"

عربات النّفي

تَجْتَاز الأسْوَار

بين غناء النَّقي وزَفِير النَّار

آه الأَشْعَار

رَحَلَت مَعَ عَرَبَات النَّفْي

الريح ثقيلة.....

بعيداً تجرّ المأساة وجه تاريخنا، وتاريخنا ذاكرةٌ يشبتهَا

[1]- راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، ص:48.

[2]- راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، ص:49.

الرُّعْب وسهول غربية من الشَّوْك الوَحْشي

في أيَّة جِدَال بحرية نغسل تاريخنا المضمخ تمسك العوانس (...)

وبلادي امرأة من الحُمَى[1]

ضيِّقَةٌ حَيَاة أَيَّامِنَا والسّنُونُ عَجْفَاء رَاكِدَة، عواصفُنَا

في خَرْقٍ وسَمَاؤُنَا الرَّمْل وهَا نَحْنُ في مَفَارِقِ الفُصُولِ

الحياة هزيلةٌ في هذه الدَقَائقِ مِنَ العُمْر

السُّلَالَةَ عَاقِرَةً فِي بِلَادِي وَخَرْسَاء.

والتَّارِيخ يَحْمِل بَقَايَا إِلَى أَرْض أُخْرَى

وأنتَ أيُّهَا المَطَر، أيُّهَا المَطَر الذِي يَغْسِلُ الأَنْقَاضَ

والخرائبُ، أيُّهَا المَطَرُ، أيُّهَا الذِي يَغْسِلُ الحيف، ترفَق أيْضًا

واغْسِل تَارِيخَ شَعْبِي.[1]

كل الكلمات المؤنثة (عربيات، الأشعار، الريح، المأساة، ذاكرة، السهول، الع وانس، بلادي، امرأة، حياه، أيامنا، السنون، عواصف، سماء، الحياة، السلالة) ، تحيل على الزمن الماضي وعلى التاريخ القديم.

[1]- أدونيس، الأثار الكاملة، م 1، ص: 511-512.

[1]- المصدر نفسه، م1، ص: 514-515.

والذاكرة التراثية ماضٍ يمتدُّ إلى الحاضر، أمَّا الكلمات المذكّرة (غناء، النقي، زفيرا، التاريخ، المطر)، فتحيلي على أمل التغيير، هي تخمينات قراءة تعتمد القرائن، فالمطر في مرجعية أدونيس تمثل الخصب والخلاص من البيان[1].

الثنائية (مذكر- مؤنث) خصيصيه عميقة، والعالم الأني من المستقبل توحّد بين عالمين:

العالم الماضي والعالم الراهن، مع إعادة الصياغة لهما، فالقصيدة تخلق العالم المستقبلي

المبني على التجديد، وتتضح هذه القراءة من كون "الأنا" لا تقي الأشياء ولا تلغيها بل تعيد تشكيلها.

ونشير هنا إلى أن أدونيس لا يرفض التراث والحضارة المورثة، مثل مارو جت له بعض الدراسات، إنه صاحب رؤيا تحويلية، إذ يجمع بين المتناقضات لينتج الجديد الذي يحمل خصائص القديم والجديد، ويرى أن "الحاضر، في هذا الأفق من حضور الابداعات المكتترة فينا، إنما هو الماضي الحي الفعال، مفتوحًا على المستقبل ، وهنا يمكن المعنى العميق لما يمكن أن نسميه التراث (...) وليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي.[1]

كان انطلاقا لتأسيس مشروع الحداثة من تقنيات داخل التراث، و لم يكن نقيض الفكر.

إن تمثيلات الثنائيات الضدية داخل نسيج نصوص أدونيس متنوعة، فمن قصيدة لأخرى يكون هناك تنويع، ذلك لأن الشاعر يكره النسيج على المنوال، ويعتبر كل نص إبداعا جديدا في "كل إبداع شعري صراع مع اللغة، الإبداع بالأحرى، هو هذا الصراع من حيث إنه قتل دائم للغة من أجل إحيائها الدائم....."[2]

ففي قصيدته:

اليوم لي لُغَتِي

---

[1]- راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، ص:50.

[1]- راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، ص:61.

[2]- أدونيس الأثار الكاملة، ص397.

هَدَمَتُ مَمْلَكَتِي

هَدَمَتُ عَرْشِي وساحاتِ وأَرْوِقَتِي

ورُحْتُ أَبْحَثُ مَحمُولًا عَلَى رِئَتِي

أعلّم البّحْر أَمْطَارِي وأمنَحه نارِي ومعَرِفتِ

وأَكْتُبُ الزَّمَنَ الأَتِي عَلَى شَفَتِي

واليَّوْم لِي لُغَتِي

وَلِي تُخُومِي وَلّي ارْضِي ولِي سِمَتِي

ولِي شعوبِي تُعَذِّبُنِي بحيرتِهَا

وتستهيء بأنقاضي وأجْنِحَتِي.[1]

يعرض الشاعر حالتين تمثلان ثنائية ضدّية داخل "أنا" الشاعر:

حالة الماضي التي تمثّل الهدم:

هَدَمتُ مملكتِي

هدمتُ عرشِي وسَاحَاتِي وأَرْوِقَتِي

كتمثل الضياع "رحت ابحث محمولا على رئتي".

وبالمقابل حالة "الحاضر" الذي تمثله "اليوم"، وفيها البناء، "بناء الذات" بكل مقومات وجودها "اللغة الأرض، الشعوب".

---

[1]- أدونيس الأثار الكاملة، ص ن.

كل حالة تمثل بعدا شعريا بمعنى يفارق الحالة الثنائية، العلاقة بين الحالتين مزدوجة هي علاقة تعارض في أسلوب المعالجة.[1]

الماضي (الهدم) ⟹

⟸ الحاضر (البناء)

وعلاقة اتفاق، لأن الحالة الثانية التي فيها البناء امتداد للحالة الأولى (الهدم) كلمة "اليوم" تعني الاستمرارية والتواصل في الزمن والممارسات بين البارحة والآن.

والثنائيات الضدية جماليتها في شعر أدونيس «تواق الخلق المستمر، لقاموس الحياة وعلاقات الأشياء، فالشعر عند (خرق العادة) من أجل ذلك فهو ذلك نبوة ورؤيا وخلق، وبحث غير محدد في حرية تعبيرية كاملة حيث يغير نظام الأشياء ونظام علاقاتها...»[1].

ونشير إلى أن التضاد في الشعر القديم يختلف عن التضاد عند أدونيس ، و"يكمن سرّ الاختلاف بين أسلوب التقابل والتضاد الذي استخدمه الشاعر المعاصر، وهو أحد عناصر المفارقة، وأسلوب المقابلة والتضاد الذي استخدمه الشاعر العربي القديم ، ففي الوقت الذي ركز فيه الشاعر القديم على عنصر الجمع بين الأضداد حسيا في إطار البيت الواحد معتمدا على مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ يركز الشاعر المعاصر على العناصر الشع ورية والنفسية ، ليعبّر عن الصّراع والاضطراب (....) مستغلا بذلك مظاهر التناقض في الحياة والكون..."[2].

والثنائيات الضّدية أثرها في بنية القصيدة إذ جعل منها مجموعة دوال لغوية مركبة، تخضع لقوانين جمالية مبتكرة، وهي بنية معقدة لأنها زاخرة بالمعرفة والفكر، ومتشعبة وفق مرجعيات متنوعة، وتكون مفتوحة دلاليا لأنها انسلخت عن الذاكرة الثقافية الموروثة ودخلت في ممكّناتٍ

[1]–راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، ص: 62.

[1]– راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، ص: 63.

[2]– راوية يحياوي،شعر أدونيس البنية الدلالية، ص: 65.

جديدة[1]، تتجرد الألفاظ من دلالتها المعجمية لتدخل في دلالات جديدة داخل سياق بالكاتب، وفي أسلوب خاص به، ولقد سبق أن رأينا مساعي أدونيس في خلق اللغة وتفجيرها من الداخل وكيف سعى إلى سمات اللغة الشعرية في مشروعه التنطري، وكيف طبق لذلك شعرا وا صريح كل نص معجما لذاته"[2] .

إن اللغة قبل أن تكون شعرية هي معجمية في دلالتها الخام، لذا فإن «كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك لأن الشعر فن "لفظي" إذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاصًا للغة».[1]

إن الشاعر في تعامله مع اللغة وأثناء الكتابة يقوم بانتقاء مفردات اللغة... وهذه العملية سهلة، ثم إنه مع استعمالنا اليومي لهذه المفردات، إلا أنها تختلف اختلافا واضحا عند الاستعمال الشعري إلى جانب أنه مع وجود لغة واحدة لجميع الشعراء الذين يتعاملون معها، إلا أننا نستطيع تمييز شاعر عن آخر، اعتمادا على قراءات متكررة و «إن أدونيس استطاع أن يشق لنفسه لغة خاصة به، وأن يكوّن لنفسه معجما شعريا واضح التمييز»[2] .

المعجم الشّعري:

حتى نحيط بلغة أدونيس الخاصة نحاول متابعة معجمه الشعري و «تعد هذه القضية قضية فنية خالصة، وهي من مستحدثات النقد الأدبي الألسني الوارد حول النصوص السردية والشعرية معًا»[3].

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 71.

[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس 1982، ص: 115

[1]- جانسون، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص: 77.

[2]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية، دار الفورة، ط3، بيروت، 1981.

[3]- راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، ص: 73.

المسلمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل المعجم الشعري عند أدونيس وهي أنه من النظرة الأولى ينبني في حقلين دلالين رئيسين يستمران عبر مسار كل قصائد أدونيس، وهو حقل " الكون" بما فيه " الطبيعة والأشياء" وحقل "الانسان بكل ممارسته، و غيرهما يتم التكامل الفني بين الفنان والوجود.

الواضح أن الشاعر يميل إلى استعمال ألفاظ الجسد التي تبين حركية الوعي الانساني للبحث عن الجديد، فلقد وظف " العين" و"اليد" و"الصدر" و"الفم" بكثرة مقارنة بالأعضاء الأخرى ، وكل عضو بدلالة تحكم لسياقات متنوعة ونشير إلى أن هذه الأعضاء خرجت عن دلالتها المعجمية، لأنه ينسبها في بعض السياقات للطبيعة.[1]

قالت الأرض في جفونِي آباد

وساعَ، وفي شِفاهي سؤال

لي الجوع إلى الجَمال، ومن صدْرِي

كان الهوَى، وكانَ الجمال....

وسهولي مكسورةُ الجفن، لا يلعبُ

فيها قمحٌ ولا سِرْبلُ[2].

الأرض هنا نصب لها بعض أعضاء الانسان (جفوني، شفاهي، صدري الجفن)، يحاول بهذا تجسيد رؤيته في وضع الأرض التي تتطلب التغير والتجديد، فقد أنشدها وأرادها موحدة تحت راية سوريا العظمى في ظل الحزب القومي السوري.

---

[1]- راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، ص: 87.

[2]- أدونيس، الأثار الكاملة، م 1، ص: 147.

أما بالنسبة للحقل الدلالي (الكون)، ركزنا في الكون عل الحقل الفرعي "الطبيعة" وعلى حقل الخصب والحياة ونقيضه الموت والجدب، لأهمية هذه الحقول في اختزال رؤى الشاعر، وأول ملاحظة هي أن ألفاظ الطبيعة تنسب للإنسان، وأفعال الإنسان تنسب للطبيعة، وهذا ما أدرجناه فكرة وحدة الوجود الصوفية التي ترى أن كل شيء في الوجود هو تجلٍ من تجليا ت الله، والشاعر يدخل معها في م بادلة الممارسات، ثم من خلال هذا بين قدرة الإنسان النبي الذي يعيد خلق تجليات الله.[1]

أبدًا، نخلق الوجود ونُعطيه

حياة، كما نرى ونشَاء

قطرات من أكفان فلق الصَّخر

عبيراً، واهتزت الصحراءُ.[1]

نلخص مفردات معجم "أدونيس" بحقولها الدلالية رؤية الشاعر فهو "شعر الأنا" حيث تتخذ الطبيعة مسرحًا، ولا ترى في العالم سوى طبيع ته، فمعظم القصائد في الأثار الكاملة تقوم على المواجهة بين الموت والحياة، وبين الانسان والكون بالانجذاب على غير الرؤية السابقة. إن الشاعر يبنى من خلال الموت حياة جديدة، و يتوجه إلى الموت دون حزن واقعي، وهذا ما سطَّرته أسطورتا **تموز، وفينيق**...

ونستخلص أنّ شعرية اللّغة عند أدونيس أساسها الانفتاح الدلالي إلى أبعد الحدود، لذا سخر أدواته الشعرية لذلك، فوجدنا فيها لغة الغياب والثنائيات الضدية ومعجمه الشعري رمزي أكثر، ألغى التعبيرية ومتشبع بمرجعيات مركبة وسيطر عليها الفكر الفلسفي، عمل أدونيس على الابتعاد عن اشراك الواقعية المنجزة التي أنتجتها البرجوازية والمادية، وتبنّى الجمالية التي تتجاوز

[1]– راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، ص: 88.

[1]– أدونيس، الأثار الكاملة، ص: 168.

الواقع لتبتكره، فوقع في الغموض الذي يؤدّي في بعض الأحيان إلى الإبهام، خاصة عندما ي بتكر دلالات وفق رؤاه، فيحتاج القارئ إلى قدرة تفوق النص، وهذا ما لا يمكن أن يتحقق، وفي إنتاجية الرموز الذاتية غُبت القاعدة القديمة في أن المعنى المعجمي أساس تشكيل الدلالة المو حيۃ والمجاز، بل أصبح نتاج الجِدّة والابتكار في التركيب نموذج لغوي جديد يخلقه.[1]

[1]- راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، ص:106-107.

خـــاتمـــة

خاتمــة :

وبعد استقصائنا لإشكالية البحث، توصّلنا في الأخير إلى مجموعة من النتائج والمقاربات التي سنذكرها على التوالي:

- اتضح لنا أنّ الشّعرية عند العرب القدامى تجاوزت حدود الشّعر، والوزن، والقافية والمعنى، واقتربوا(العرب القدامى) من موطن السّحر في الشّعر، أي ما يجعل الكلام شعراً.
- الشعرية عند الفلاسفة تعني التغيير، والانحراف عن كلّ ما هو مألوف في اللّغة، أو الانحراف عن التراكيب اللّغويّة المعتادة من تقديمٍ وتأخيرٍ، وحذفٍ وزيادةٍ، ومردُّ ذلك أنَّ الشعر يهدف إلى التخييل، والمحاكاة و التخييل يتطلب أن يستخدم المبدع اللّغة استخداماً خاصّاً لحدّ ما.
- تتحدد اللّغة الشّعرية عند تودوروف في أمور كاختيار المؤلف أو الأديب للإمكانيات الأدبية، كالإنشاء، والأسلوب، كما يركّز على الشفرات الكامنة في الخطاب، كما أنّ اللّغة الشّعرية عنده لا تقتصر على الشّعر فقط.
- يرى رومان جاكبسون أنَّ الشعرية فرع من فروع اللّسانيات، وتهيمن الوظيفة الشّعرية على وظائف اللّغة الأخرى.
- الشّعرية علم يحتاج إلى البرهنة، وهي علم موضوعه الشّعر، وعليها أن تدرس لغة الشّعر وشكله.
- اللّغة الشّعرية مادة إبداع فنّي لها وجودها المستقل، والموضوعي، فهي كيان يشعُّ بالدلالات المتعددة، كما تعتبر نسيج من عناصر متوترة، فتعبّر عمّا يدور في ذات الشاعر، بواسطة الإيحاءات، والإشارات والرّموز، وباستعمال مصطلحات وأساليب خاصّة تميُّزها عن غيرها.
- اللّغة الشّعرية بنيت على نسق الشّعر في أصوله الفنّية، والموسيقية حسب العقّاد.
- نجاح العملية الإبداعية يكفله التطابق بين اللّغة الشّعرية وانفعالات المبدع.

- ساهمت الآراء النقدية التي جاء بها جماعة الديوان، ساهمت في تحرير اللّغة (نسبيا) من الجزالة الى الخّفة والسهولة، وهذا ما جعل اللّغة الشّعرية تميل نحو التّطوُّر، نتيجة اتساع المعجم الشّعري.
- امتداد دعوات تجديد اللّغة الشّعرية على مستوى المعجم الشّعري، إلى الشّكل الإيقاعي، كمهاجمة ميخائيل نعيمة للأوزان والقوافي، واعتبار الزحافات والعلل أوبئة تصيب القصيدة، وليست تنويعاً يثري بها.
- سعي الشكلانيين الروس إلى تحديد سمات اللّغة الشّعريّة، كما ساهمت كذلك في ظهور الأنتروبولوجية البنيوية.
- القراءة الاستكشافية أو التأويلية مرحلتين من القراءة يساهمان في تحقيق الوصول الى أبعاد اللّغة الشّعريّة.
- اللّغة الشّعريّة عند جاك دريدا هي لغة مفتوحة، أي تفسيرات متنوعة، وليس لها مركزيّةٍ أو أصلٍ، بلا مرجعيّةٍ ، فهي تمتاز بالتشتُّت الدائم.
- يدعوا أدونيس إلى توسيع مساحة اللّغة الشّعرية لتشمل صفة الخلق والإبداع، كما يدعوا إلى ثورة على الشّعر التقليدي، شكلاً ومضموناً.
- تهدف اللّغة الشّعريّة إلى اكتشاف لغة كونية مطابقة اللّامتناهي(الحقيقة ،والمعنى) مع المتناهي(الصورة).
- تحلل اللغة الشعرية في ثلاث مستويات حسب أدونيس (لغة الغياب،الثنائيات الضدية،والمعجم الشعري).

وفي الختام نقول بأنّ خصوصية اللّغة الشّعرية هي التي تترك معالمها الواضحة على نتاج الشّاعر، فمهما بالغنا في معالمها، وفي بيان أثرها، فتبقى استعمالات فرديّة تُمثِلُ خصوصية الشّاعر الفنّية واللّغوية.

ملحـــــــق

ملحـــــــق:

أدونيـــــس

معلومات شخصية

الاسم عند الولادة	علي أحمد سعيد إسبر
الميلاد	1يناير 1930 العمر 86 سنة
	قصابين، محافظة اللاذقية، سوريا
الجنسية	سوري
الزوجة	خالدة سعيد
أبناء	بنتان

الحياة العملية

الاسم الأدبي	أدونيس
لغة المؤلفات	العربية، ولغة فرنسية
النوع	شعر
المدرسة الأم	جامعة دمشق
	جامعة القديس يوسف

المهنة	شاعر
أعمال بارزة	الشعر
إدارة	جامعة القديس يوسف
	الجوائز
الإكليل الذهبي	(1997)

علي أحمد سعيد إسبر: المعروف باسمه المستعار **أدونيس** شاعر سوري ولد عام 1930 بقرية قصابينا التابعة لمدينة جبلة في سوريا.

تبنى اسم **أدونيس** (تيمناً بأسطورة **أدونيس** الفينيقية) الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية منذ العام 1948. متزوج من الأديبة **خالدة سعيد** ولهما ابنتان: **أرواد** ، **ونينار**.

حياتـه:

أدونيس لم يعرف مدرسة نظامية قبل سن الثالثة عشرة. حفظ **القرآن** على يد أبيه، كما حفظ عددًا كبيرًا من قصائد القدامى. وفي ربيع 1944 ألقى قصيدة وطنية من شعره أمام **شكري القوتلي، رئيس الجمهورية السورية** حينذاك، والذي كان في زيارة للمنطقة. نالت قصيدته الإعجاب، فأرسلته الدولة إلى **المدرسة العلمانية الفرنسية** في **طرطوس**، فقطع مراحل الدراسة قفزاً، وتخرج من **جامعة دمشق** متخصصاً في **الفلسفة** سنة **1954**. التحق بالخدمة العسكرية عام **1954**، وقضى منها سنة في **السجن** بلا محاكمة بسبب انتمائه -وقتذاك- إلى **للحزب السوري القومي الاجتماعي** الذي تركه تنظيميا عام **1960**. غادر سوريا إلى لبنان عام **1956**, حيث التقى بالشاعر **يوسف الخال** , وأصدرا معاً **مجلة شعر** في مطلع عام **1957**. ثم أصدر أدونيس مجلة ***مواقف*** بين عامي **1969** و**1994**.

درّس في الجامعة اللبنانية, ونال درجة الدكتوراه في الأدب عام **1973** من جامعة القديس يوسف، وأثارت أطروحته *الثابت والمتحول* سجالاً طويلاً. بدءاً من عام **1955**, تكررت دعوته كأستاذ زائر إلى جامعات ومراكز للبحث في **فرنسا وسويسرة والولايات المتحدة وألمانيا**. تلقى عدداً من الجوائز العالمية وألقاب التكريم وتُرجمت أعماله إلى ثلاث عشرة لغة.س

جوائز:

حصل سنة **1986** على الجائزة الكبرى **ببروكسل** ثم **جائزة الإكليل الذهبي للشعر** في **جمهورية مقدونيا تشرين الأول 1997**.

المنهج الفني:

يعتبر البعض أن أدونيس من أكثر الشعراء العرب إثارة للجدل. فمنذ ***أغاني مهيار الدمشقي*** ، استطاع أدونيس بلورة منهج جديد في الشعر العربي يقوم على توظيف اللغة على نحو فيه قدر كبير من الإبداع والتجريب تسمو على الاستخدامات التقليدية دون أن يخرج أبداً عن اللغة العربية الفصحى ومقاييسها النحوية.

استطاع أدونيس أن ينقل الشعر العربي إلى العالمية. ومنذ مدةٍ طويلة، يرشحه النقاد لنيل **جائزة نوبل للآداب**. كما أنه، بالإضافة لمنجزه الشعري، يُعدّ واحداً من أكثر الكتاب العرب إسهاما في المجالات الفكرية والنقدية،بالإضافة لإتقانه الرسم وخاصة بالكولاج.

النقد:

صدرت بعض الدراسات النقدية عن إنتاج أدونيس الأدبي، ومنها كتاب بعنوان ***أدونيس*** *بين النقاد* قدمه المفكر العربي العالمي **إدوارد سعيد** فيه بأنه الشاعر العربي العالمي الأول. كتب كثيرة تناولته بالنقد والتجريح، وكتب كثيرة وصفته محاوراً. رغم ترشيحه المتكرر من قبل بعض المؤسسات الثقافية لنيل جائزة نوبل، إلا أنه لم يحصل عليها.

- **الجوائز:**
- جائزة **فيرونا سيتا دي فيامو** روما. إيطاليا **1994**.
- جائزة **ناظم حكمت**. إسطنبول **1995**.
- جائزة البحر المتوسط للأدب الأجنبي. باريس، فرنسا.
- جائزة المنتدى الثقافي اللبناني. باريس، فرنسا **1997**.
- جائزة **الإكليل الذهبي** للشعر،[1] مقدونيا **1998**.
- جائزة نونينو للشعر. إيطاليا **1998**.
- جائزة ليرسي بيا. إيطاليا **2000**.
- جائزة **غوته** (بالإنجليزية) فرانكفورت**2011**.

إصدارات:

شِعر:

- قصائد أولى، دار الآداب، بيروت، **1988**.
- أوراق في الريح، دار الآداب، بيروت، **1988**.
- **أغاني مهيار الدمشقي**، دار الآداب، بيروت، **1988**.
- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، **1988**.
- المسرح والمرايا، دار الآداب، بيروت، **1988**.
- وقت بين الرماد والورد، دار الآداب، بيروت، **1980**.
- هذا هو اسمي، دار الآداب، بيروت، **1980**.
- منارات، دار المدى، دمشق **1976**.
- مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، **1988**.

- كتاب القصائد الخمس، دار العودة، بيروت، **1979**.
- كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، **1985**.
- شهوة تتقدّم في خرائط المادة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، **1988**.
- احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة، دار الآداب، بيروت، **1988**.
- أبجدية ثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، **1994**.
- مفردات شعر، دار المدى، دمشق **1996**.
- الكتاب I، دار الساقي، بيروت، **1995**.
- الكتاب II، دار الساقي، بيروت، **1998**.
- الكتاب III، دار الساقي، بيروت، **2002**.
- فهرس لأعمال الريح، دار النهار، بيروت.
- أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، **2003**.
- تنبّأ أيها الأعمى، دار الساقي، بيروت، **2003**.
- تاريخ يتمزّق في جسد امرأة، دار الساقي، بيروت، **2007**.
- ورّاق يبيع كتب النجوم، دار الساقي، بيروت، **2008**.
- الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، **1996**.

الكتاب الخطاب الحجاب **2009**.

دراسات:

- مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت، **1986**.
- زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، **2005**.
- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب،

1. الأصول،

2. تأصيل الأصول،

3. صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني،

4. صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري،

دار الساقي، بيروت، **2001**.

- فاتحة لنهايات القرن، دار النهار، بيروت.
- سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت **1985**.
- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت **1985**.
- كلام البدايات، دار الآداب، بيروت **1990**.
- الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت **1992**.
- النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت **1993**.
- النظام والكلام، دار الآداب، بيروت **1993**.
- ها أنت أيها الوقت، (سيرة شعرية ثقافية)، دار الآداب، بيروت، **1993**.
- موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، **2002**.
- المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، **2005**.
- كونشرتو القدس، بيروت – بلوكسمبورغ - باريس تموز أب **2010**.

مختارات:

- مختارات من شعر يوسف الخال، دار مجلة شعر بيروت، **1962**.
- ديوان الشعر العربي،

1. الكتاب الأول، المكتبة العصرية، بيروت، **1964**.

2. الكتاب الثاني، المكتبة العصرية، بيروت، **1964**.

3. الكتاب الثالث، المكتبة العصرية، بيروت، **1968**.

ديوان الشعر العربي (ثلاثة أجزاء)، طبعة جديدة، دار المدى، دمشق، **1996**.

- مختارات من شعر السياب، دار الآداب، بيروت، **1967**.
- مختارات من شعر شوقي (مع مقدمة)، تحويل **دار العلم للملايين** بيروت، **1982**.
- مختارات من شعر الرصافي (مع مقدمة)، تحويل **دار العلم للملايين** بيروت، **1982**.
- مختارات من الكواكبي (مع مقدمة)، تحويل **دار العلم للملايين** بيروت، **1982**.
- مختارات من محمد عبده (مع مقدمة)، العلم للملايين، بيروت، **1983**.
- مختارات من محمد رشيد رضا (مع مقدمة)، تحويل دار العلم للملايين، بيروت، **1983**.
- مختارات من شعر الزاوي (مع مقدمة)، تحويل دار العلم للملايين، بيروت، **1983**.
- مختارات من الإمام محمد بن عبد الوهاب، دار العلم للملايين، بيروت، **1983**.

الكتب الستة الأخيرة وضعت بالتعاون مع خالدة سعيد.

ترجمات:

- حكاية فاسكو، وزارة الإعلام، الكويت، **1972**.
- السيد بوبل، وزارة الأعلام، الكويت، **1972**.
- مهاجر بريس بان، وزارة الإعلام، الكويت، **1973**.
- البنفسج، وزارة الإعلام، الكويت، **1973**.
- السفر، وزارة الإعلام، الكويت، **1975**.
- سهرة الأمثال، وزارة الإعلام، الكويت، **1975**.
- مسرح جورج شحادة، طبعة جديدة، بالعربية والفرنسية، دار النهار، بيروت.

- الأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس،
- منارات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، **1976**. طبعة جديدة، دار المدى، دمشق.
- منفى، وقصائد أخرى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، **1978**.
- «فهرس لأعمال الريح» (**2012**) دار "كشب" للشعر، تل أبيب، ترجمة إلى **العبرية**.
- مسرح راسين
- فيدر ومأساة طيبة أو الشقيقان العدوان، وزارة الإعلام، الكويت، **1979**.
- الأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفوا، وزارة الثقافة، دمشق، **1986**.
- كتاب التحولات، أوفيد، المجمع الثقافي، أبوظبي، **2002**.
- الأرض الملتهبة، دومينيك دوفيلبان، دار النهار، **2004**.

قائمة المصادر

والمراجـــع

قائمة المصادر والمراجع:

*** القرآن الكريم (رواية ورش).**

قائمة المصادر والمراجع العربية:

1) إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان، دار الشعب، القاهرة، د ت بالاشتراك مع العقاد.

2) إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر غاياته ووسائطه، مطبعة البوسفور، القاهرة، 1975.

3) ابن السراج، رسالة الاشتقاق تج: مصطفى الحدري، دمشق، 1973.

4) ابن رشيق القيرواني، الهمزة، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، 1972، ج1.

5) ابن سلا م الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ج 1.

6) ابن سينا، فن الشعر (من كتاب الشفاء) الدار المصرية للتأليف والترجمة، تح: عبد الرحمان بدوي، 1996، القاهرة.

7) ابن فارس، مقاييس اللغة ، مادة (شعر)، ج3.

8) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 4، دار صادر، بيروت، د.س.

9) أبو العباس المبرد، الكامل، بيروت، دار المعارف.د س.

10) أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1990.

11) أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، 1970،.

12) أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا –دراسة نقدية في لغة الشعر- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

13) ادوراد سابير: اللّغة والأدب، في كتاب اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المركز الثقافي العربي،1993.

14) أدونيس ، الأعمال الكاملة، مج 1.

15) أدونيس، الصوفيه السريالية، بيروت، 1992.

16) أدونيس: مقدمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

17) أدونيس، الأثار الكاملة، دار العودة، ط1، بيروت 1971.

18) أدونيس، الأثار الكاملة، م1.

19) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج4، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، 2002.

20) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000.

21) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972.

22) أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

23) أسمية درويش، مسار التحولات، قراءة في الشعر أدونيس، دار الأدب، بيروت، ط1، 1992.

24) ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، هيئة الكتاب، القاهرة، 1984.

25) أنور فؤاد أبو خزام، معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان، ناسترون، 1993.

26) بشير تاوريريت، رحيق الشّعرية الحداثية، مطبعة مزوار، (د.ط)، (د.ت).الجزائر.

27) لطفي عبد البديع التركيب اللغوي للأدب ط1، القاهرة ، 1970.

28) تزيفتان تودوروف،الشعرية،تر،شكري المبخوت ورجاء سلامه، دار توبقال،المغرب،ط1987،1.

29) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط4، عيسى اليابي كحلي وشركاؤه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي تبجاوي، 1996.

30) جون كوهن، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب القاهرة، ط4، 2000، ص29.

31) جيرار جنيت، مدخل جامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة،الفداء، ودار بوتقال للنشر الدار البيضاء.

32) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986.

33) -حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1995.

34) حسين الواد، اللغة والشعر في ديوان أبي تمام، تونس، دار الجنوب للنشر، 1997

35) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

36) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، جار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000.

37) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000.

38) خوسي ماريا بوويلو ابفانكوس، نظرية اللغة الادبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة الغريب، سلسلة الدراسات النقدية رقم، القاهرة، د.ت.

39) رابح بوحوش،الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب،مجلة العلامات، ع14،2005.

40) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998،.

41) رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985، مورية.

42) راوية يحياوي، شعر أدونيس البينة الدلالية، مطبعة،إتحاد الكتاب العرب،دمشق،2008.

43) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنون، الدار البيضاء، المغرب، 1998.

44) الزمخشري، أساس البلاغة،مادة "شعر" دار صادر، بيروت.

45) زهيدة درويش جبور، التاريخ والتجربة في كتاب أدونيس، دار النهار، بيروت، ط1، 2001.

46) سيبويه، الكتاب، تج: عبد السلام محمد هارون، بيروت، عالم الكتب، ص 392/1.

47) سعد الدين كليب، وأشهد هاك إعترافى، دمشق، دار الينابيع،1993.

48) سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب، 1997.

49) سعيد الغانمي، الشعرية والخطاب الشعري، في النص الغربي الحديث، مجلة نزوى، ع3.

50) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، ص74.

51) شباع العاني، قراءات في الأدب والنقد، منشورات إتحاد الكتاب العرب 1999.

52) شوقي ضيق، النقد، دار المعارف، القاهرة، ط5 ،1985.

53) شوقي ضيف: دراسات الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ط 7، 1979.

54) صلاح عبد الصبور، نبض الفكر، تحقيق عز الدين إسماعيل، ديوان المطبوعات الجامعية، 1984.

55) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1978.

56) صلاح فضل، اساليب الشعرية المعاصرة، ط1، بيروت، 1996.

57) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا، الشرق للطباعة ، الدار البيضاء، المغرب.

58) الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

59) الطاهر مكي: الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف.القاهرة.

60) عباس محمد العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان، دار الشعب، القاهرة، د ت .

61) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة ومزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، 1960

62) عباس محمود العقاد: مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1966

63) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس 1982.

64) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، ديسمبر1983.

65) عبد الفتاح عثمان ، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة النسيان، 1980.

66) عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، تج: عبد السلام هارون، القاهرة، 1979-1986.

67) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004.

68) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، 1981.

69) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1،1985.

70) عبد الله الغذامي،الخطيئة و التفكير من البنيوية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط4،1998.

71) عبد المالك مرتاض، مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجلة بونه للبحوث الدراسات، ع7، 8 ،2007.

72) عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشروق، مصر، ط1، 199، ج5.

73) عثمان موافي، في نظرية الأدب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط3، 2000، ص21.

74) عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

75) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار الفورة، ط3، بيروت، 1981.

76) عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 1972.

77) علي عشري زايد – عن بناء القصيدة العربية الحديثة- مكتبة الآداب، الطبعة 05، 2008م.

78) عماد حاتم، النقد الأدبي قضاياه واتجاهاته الحديثة، ط2، 1994.

79) عناد غزوان، أصداء دراسات أدبية ونقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2000.

80) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، د.ت، د.ط.

81) فيصل الأحمر، معجم السيمائيات، منشورات، الإختلاف، الجزائر ط1، 2010.

82) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

83) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

84) كمال أبو ديب، في الشعرية،العربية،دار العودة،بيروت،1985.

85) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، ط1، بيروت.

86) كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، ص177-178

87) محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، الكتاب اللبناني، بيروت، 1986.

88) محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء. تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السفر الأول (د، ت).

89) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب.

90) محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر ، القاهرة، 1992.

91) محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، القاهرة، ط1، 1992.

92) محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بياناتها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996.

93) محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط 3، 1980.

94) محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللّغوي للشعر، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2013.

95) محمد عبدو فلفل، اللغة الشعرية عند النحاة، عمان، دار جرير، 2007.

96) محمد عزّام، الحداثة الشعرية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1995.

97) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،دار النهضة،مصر،دت.

98) محمد فتوح أحمد، شعر المبني قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة، 1983م.

99) محمد لطفي اليوسف، الشعر والشعرية، تونس، الدار العربية للكتاب 1992.

100)محمد مصطفى هدّارة، دراسات في الأدب العربي الحديث،دار العلوم العربية،بيروت،1992.

101)محمود صبحي السايس، قراءة في ديوان فاكهة الندم، أدب ونقد، مجلة الثقافة الوطنية، الديمقراطية، العدد224، أبريل القاهرة 2004.

102)مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1999.

103)مرشد الزبيدي،اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1999.

104)مشري بن خليفة، الشعرية العربية ومرجعيتها وابدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د ط)، 2007،.

105)مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطبيعة، بيروت، ط1، 1981.

106)مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي، الحديث، الاسكندرية، 19990.

107)مصطفى محمد هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، 1992.

108)ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3 ، 2002.

109)ميخائيل نعيمه: الغربال (المجموعة الكاملة). دار العلم للملايين، بيروت، 1979، م3.

110)نازك الملائكة: الشاعرة واللغة، مجلة الأدب، ع/10، 1971م

111)نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982.

112)نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

113)نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دمشق، إتحاد الكتاب العرب، 1993.

114)هوراس، فن الشعر، تر: د.لويس عوض، الهيئة المصرية للكتاب،ط3، القاهرة،1988 .

115)وهب رومية ،شعرنا القديم والنقد الجديد، ط1، الكويت،1996.

116)يوسف سامي اليوسف، الشعر المعاصر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1980.

117)يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، صبور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009.

الرسائل والمجلات:

1)سعيد مصلح الحربي، التجديد في اللغة الشعرية عند المحدثين في العصر العباسي، رسالة مقدمة إلى قسم الدراسات العليا العربية جامعة أم القرى لنيل درجة دكتوراه في الأدب العربي(مخطوط)، السعودية،16رمضان/1401ه

2)حامد سالم الرواشدة،الشعرية في النقد العربي الحديث، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه(مخطوط)، جامعة مؤتة، الأردن، 2006.

3)البشير المناعي ،اللغة الشعرية عند الشنفرى، مذكرة ماجستير(مخطوط)، جامعة الجزائر، كلية الأدب واللّغات، يوسف بن خدة، 2006/2005.

4) كراد موسى، الشعرية المقدمة الطللية، رسالة ماجستير(مخطوط)، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2012.

5)يعقوبي قدوية، مذكرة دكتوراه، إشكالية الكتابة ورؤيا التجاوز في النقد العربي المعاصر(مخطوط)، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015/2014.

6)أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة ماجستير في الأدب(مخطوط)، جامعة قاصدي مرباح، 2012/2011.

7) هيام علي، دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية شعر البردوني نموذجا، رسالة ماجستير باعتماد كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2001.

8)وليد عثماني، مفهوم الفحولة وموضوعاتها في الشعرية العربية القديمة، دراسة تحليلية،مذكرة ماجستير(مخطوط)، جامعة الحاج لخضر، 2009/2008.

9)أحمد ناصر، تصور أدونيس للغة الشعر العربي الحديث، مقال، 13، 2007، ص230.

10) بوساحة فريدة، القارئ وبنية النص، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع10، نوفمبر 2006.

11) سميرة مسعودي، اللغة الشعرية من الإبداع إلى التلقي، قراءة في إبداع الشاعرة وفاء العمراني، مجلة دفاتر إلكترونية، العدد الثاني.

12) شرفي لخميسي، الشعرية مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، مجلة كلية الآداب واللغات، ع14و15، جوان 2014، ص373.

13) شوقي بغدادي: تحولات في بنية القصيدة العربية (مقال)، مجلة الموقف الأدبي، عدد 353، دمشق، آذار1999.

14) محمد عبد الهادي،النص الأدبي بين المبدع والمتلقي،مجلة المخبر،وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،العدد1، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بسكرة، 2009.

15)نزيهة الخليفي، المصطلح والتعدد الدلالي: مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا، مجلة مقاليد، ع6، جوان 2014، جامعة تونس.

المواقع الالكترونية:

1) الأدب ظاهرة انسانية بالغة التعقيد،دون مؤلف، www.startimes.com بتاريخ: 2010/03/07.

2) الشكلانية الروسية، دون مؤلف، www.startimes.com/22316108

3) الشكلانية الروسية، والنقد العربي الحديث، دون مؤلف، www.startimes.com/22316108

4) ا، أحمد بو حسن، لشكلانية الروسية، والنقد المغربي الحديث، peter stener, arussian formalism, metapoeties,cornall,university press,london,p 21. نقلا عن www. Aljabriabed.net/buhsen.htm

5) الشكلانيون الروس والنقد العربي الحديث،دون مؤلف، faculty/ ksu.edu.sa

6) الطيب رحماني، التصور الشكلاني، للأدب، www.adabfan.com/ magazine/2431 بتاريخ: 2011/05/29.

فهرس الموضوعات

فهـــــــرس الموضوعـــــات:

شكر

إهداء

مقدمـــــــة..... أ–ب

الفصل الأول: مفهوم الشعرية ولغة الشعر

تمهيد..... 04–05

المبحث الأول: الشعرية في الموروث النقدي العربي القديم..... 06–14

المبحث الثاني: الشعرية في الموروث النقدي اليوناني والروماني..... 14–20

المبحث الثالث: الشعرية عند النقاد الغربيين..... 20–28

المبحث الرابع: الشعرية عند النقاد العرب في النقد العربي الحديث..... 28–33

المبحث الخامس: مفهوم الشعرية واللغة الشعرية..... 33–41

الفصل الثاني: اللّغة الشّعرية عند النقاد العرب المعاصرين وفي المناهج الغربية

تمهيـــــد..... 43

المبحث الأول: مفهوم اللغة الشعرية عند النقاد المعاصرين..... 44–55

المبحث الثاني: اللّغة الشعرية عند الشكلانيين الروس..... 55–63

المبحث الثالث: اللغة الشعرية عند السميائيين..... 63–71

المبحث الرابع: القراءة والتلقي والتفكيك..... 71–80

الفصـــل الثالث: اللغة الشعرية عند أدونيس

تمهيـــد..... 82–83

تصور أدونيس للشعر العربي الحديث والتجربة الشعرية..... 83–84

اللّغة الشعرية و الصوفية..... 84–85

فهـــــــرس الموضوعـــــات

مفهوم اللّغة الشعرية بين الصّوفية والسريالية عند أدونيس..... 88-86

اللّغة الشّعرية عند أدونيس وتقاطعاته مع الغرب والعرب..... 104-89

المبحث الثاني: بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين..... 123-104

المبحث الثالث: نماذج تطبيقية من أدونيس حول دراسته للغة الشعرية..... 139-123

خاتمة..... 142-141

ملحق..... 151-144

قائمة المصادر والمراجع..... 164-153

فهرس الموضوعات