الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-

linistère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
niversité Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
'asdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -

كلية:الآداب واللّغات

التّخصص: نقد حديث ومعاصر

مفهوم الشّعرية عند صلاح فضل من خلال كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة"

مذكرة مقدّمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:

- جدّي أميرة
- لعيمش فريال.

إشراف الأستاذ:

عبد الدّايم عبد الرحمان.

لجنة المناقشة:

1. د. عيسى طيبي	جامعة البويرة	رئيسا.
2. عبد الدّايم عبد الرحمان	جامعة البويرة	مشرفا ومقرّرا.
3. أ. بوعلام العوفي	جامعة البويرة	عضوا مناقشا.

السنة الجامعية :2022/2021م

شكر وعرفان

أشكر الله تعالى وأحمده فهو المنعم

والمتفضل قبل كل شيء

أشكره لأنّه حقق لي ما أصبوا إليه في استكمال مذكرتي

وأتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى الأستاذ الفاضل "**عبد الدايم عبد الرحمن**"

الذي كان مشرفا علينا وناصحا لنا في بحثنا هذا.

إهداء

إلى من ارتقت روحه إلى السماء

إلى من تمنى أن يراني أسمو إلى هذا المقام

لكنه رحل مبكرا.

إلى روح "**والدي العزيز**" **رحمه الله**

إلى من كان دعاؤها سر نجاحي "**أمّي الغالية**"

إلى من بِجُودِهِ اكتسبت قوتي

إلى كل إخوتي وأخواتي: **شهرزاد. وئام. محمد. ابراهيم**

إلى من شاركتني في هذا العمل ابنة خالتي **فريال**

إلى كل هؤلاء أهدي مشروع تخرّجي

أميرة

مقدّمة

مقدّمة

تمثّل الشّعرية منهجًا نقديًا معاصرًا لم يكتمل بعد، حيث لا تزال الدراسات قائمة لتضع لها مبادئ وقوانين ثابتة في ظل هيمنة الموجة العلمية الحديثة المتسلطة، وهذه المجهودات التي يبذلها علماء الشّعرية المعاصرة، تُعدُّ منطلقات أَساسيّة نحو الكشف الصعب عن ماهية الشّعرية التي تتفلت وتتمنّع عن الأُطر والقوانين العلمية الصارمة بطبيعتها الزئبقيّة وسرّها الغامض وشكّلت بحثا مستعصيا للعلماء والدارسين نظرا لطبيعتها الشفافة التي لا تنسجم مع التقنيات العلميّة لتصبح نظريه قائمة بذاتها أو منهجاً نقدياً لا يختلف عن بقيه المناهج النقدية الأخرى التي تقوم على مبادئ وقوانين مضبوطة كالسّيميائية والبنيوية والتّلقي وغيرها، والخوض في موضوع الشّعرية يستدعي الايمان بفضاءات الشّعرية الحداثية لإيجاد قوانين وآليات تجعل منها منهجًا نقدياً معاصرًا، غير أنّ تلك القوانين والآليات ينبغي أن تتلاءم مع شبابية الشّعرية ، التي هي روح لطيفٍ يتماهى في جسد اللّغة.

إنّ الطريق إلى تحديد أهداف الشّعرية في كتاب أساليب الشعرية المعاصرة تدفعنا بالضرورة إلى البحث في الطموحات التي يعبّر عليها الناقد " **صلاح فضل**" في الجانب النظري .

وترجع أسباب اختيارنا لهذا الموضوع هو ميلنا لهذه المواضيع النقديّة التي تتماشى مع تخصّصنا الدراسي، ورغبتنا في استقراء وتحليل الشعر المعاصر وفهمه جيّدا والوصول إلى مفهوم الشعريّة.

فما مفهوم الشّعرية عند صلاح فضل من خلال كتابه " أساليب الشعرية المعاصرة؟

تندرج ضمنه التساؤلات التالية:

ما هي أصولها ومرجعياتها ومن هم أعلامها؟

وكيف نظر صلاح فضل إلى مفهومها من خلال كتاب أساليب الشّعرية المعاصرة؟

كيف قسّم صلاح فضل الأساليب التعبيريّة؟ ومن هم أسماء الشعراء الذين سيدرس أشعارهم؟

وقد اقتضت إشكالية الدراسة توظيف المنهج الوصفي التحليلي باعتباره الأنسب لهذه الدراسة قسّمنا بحثنا إلى خطه قامت على الآتي: مقدمه، وفصلين وخاتمة.

الفصل الأول عنوانه بـ" **الشعرية في حدود المفهوم وإشكالية المصطلح في الدراسات النقدية**"، تضمن هذا الفصل المفاهيم الأساسية المتعلقة بالموضوع، واندرج ضمنه ما يلي:

1. الشّعرية بين تعدد المصطلح وإشكاليه المفهوم.
2. الشّعرية في الدّراسات النّقدية.
3. الشّعرية عند الغرب والعرب المعاصرين.
4. الشّعرية والمناهج النسقيّة.

أمّا الفصل الثّاني فقط عنونّاه بـ" **أساليب الشعريّة المعاصرة" عند" صلاح فضل"**

1. الأسلوب الحسّي في شعرية نزار قبّاني.
2. الأسلوب الحيوي في شعرية بدر شاكر السيّاب.
3. الأسلوب الدرامي في شعرية صلاح عبد الصبور.
4. الأسلوب الرُؤيوي في شعرية البيّاتي.

وفي الأخير أدرجنا خاتمة لخّصنا فيها جُلُّ النتائج التي توصّلنا إليها من خلال بحثنا هذا.

أمّا فيما يخص مصادر البحث ومراجعه، فقد اعتمدنا على المصدر الأساسي المتمثّل في أساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل، والشعرية العربية لأمجد ريان.

ومن أهمِّ الصّعوبات التي واجهتنا طيلة إنجاز بحثنا هذا هو تعدد الدراسات المتعلقة بموضوع الشعرية مع تضارب بعض الآراء واختلاف المواقف.

وفي الختام نتقدم ببالغ الشكر والعرفان إلى الأستاذ المشرف" **عبد الدايم عبد الرحمن**" راجينا من الله ان يجعل عملنا هذا مدينه خير لنا ولغيرنا وأسأل الله بمنِّه وكرمه التوفيق والسداد.

الفصل الأول: الشعرية في حدود المفهوم وإشكالية المصطلح

1. الشعرية بين تعدد المصطلح وإشكالية المفهوم.
2. الشعرية في الدراسات النقدية.
   1.2الشعرية عند اليونان.
   2.2 الشعرية عند العرب القدامى.
   3.2 الشعرية عند النقاد الغرب والعرب المعاصرين.
   4.2 الشعرية والمناهج النسقية.

1. الشّعرية بين تعدد المصطلح وإشكاليه المفهوم

يُعدُّ مصطلح الشّعرية(Poétique)من أكثر المصطلحات تغييرا واختلافا بين التيّارات والمدارس والحركات النقدية المختلفة، فهو من المصطلحات التّي كثُر الصّراع حولها قديما وحديثا، ذلك أن الشّعرية مصطلح زئبقي متغيّر ومتبدّل غيرَ مستقرٍ، يصعب الإمساك به إلاّ من خلال فتره محددة، أو مدرسة معيّنة، ولذا كان معيار الشّعرية مختلفًا مكانيًّا وزمانيًا، فهو عند آرسطو المحاكاة، وعند الرومانسيين الشكل العضوي، وهو التماثل عند(جاكبسون jackbson) والانزياح عند(جان كوهينCohen Jean)، والفجوة: مسافه التوتر عند كمال أبو ديب، وصولا إلى التّناص عند(جوليا كريستيفاJulia Jristeva)، و(جيرار جينيت Gerard Genette)، والنّص المفتوح عند(رولان بارتRoland Barthes) و(أمبيرتو إيكوUmberto Eco).[1]

الشّعرية: يترجم بها بعضهم لفظة(Poetique)، على ان هذه الترجمة قد تحُدُّ من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبيّة ذات الأصل اليوناني، ولذلك يعمد البعض إلى التعريب فيقول "**بويطيقا**"، ما سبّب في ذلك أن اللّفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر وإنّما هي شاملة للظاهرة الأدبيّة عموما، ولعل أوفق ترجمةٍ لها أن نقول" **الإنشائية**" إذ الدلالة الأصليّة هي الخلق والانشاء[2].

ويترجم **سعيد علوش** إلى" **الشاعرية**" ويعطيها المدلولات الآتية:

1. مصطلح يستعمله تودوروف ، كشبه– مرادف لـ" علم"/ نظريه الأدب.

---

[1] ماجد قائد قاسم مرشد، **جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية**، الصناعات الثقافية، المملكة المغربية، ط1، 2018، ص38.

[2] عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، التونسية للطباعة وفنون الرسم، ط3، دت،ص171

2. الشاعرية، درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية، التي تضع فردية الحدث الأدبي: أي الأدبية، عند (**ميشونيك**).

3. أما(ج. **كوهن**) فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي لـ (الشاعرية)، كعلم موضوعه الشعر.

كما تُعرفُ(الشاعرية) كنظريةٍ عامةٍ، للأعمال الأدبيّة[1].

وجاءت الشّعرية فوضعت حدا للتوازن القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبيّة، وهي بخلاف تأويل أعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع.....الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. الشّعرية اذا مقاربة للأدب "**مجردة**" و"**باطنية**" في الآن نفسه[2].

من خلال ما سبق يتّضح بأنّ مصطلح الشّعرية مفهوم واحد والوجوه الاصطلاحية له كثيرة ومتعدّدة، ومهما تعددت المفاهيم إلّا أنّها تصب في رحم معرفته، فهو الأكثر تداولا وشيوعًا، ما جعله يُهيمن على المصطلحات الأخرى. ومنه يمكن القول أنّ الشّعرية عموما هي محاوله وضع نظرية عامة ومجردة للأدب بوصفه فنًّا لفظيًّا، إنّها تستنبط القوانين التي يتوجّه الخطاب اللّغوي بموجبها وجهة أدبيّة، فهي إذن تشخيص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي.

---

[1] سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص127.

[2] تزفيطان، طودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبيقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص23.

2. الشعرية في الدراسات النقدية.

1.2 الشعرية عند اليونان

تعود الشّعرية في جذورها إلى الفكر اليوناني حيث يعد آرسطو أوّل من صاغ معناها بمفهوم الأدبية التي هي جوهر الأدب وماهيته، فقد ظل النّقاد قرونا وما يزالون يناقشون آرسطو، وينتقدونه ثم يعودون إليه، فكتاب الشّعرية هو الكتاب المقدس في النقد الأوروبي. ولابدّ لأي ناقد مهما تطاول على آرسطو أن يعود إليه، ويبدأ منه، أمّا أفلاطون، فينظر إليه سلبيا عند معالجة مسألة(الشعر والشعراء)، لأنّه انطلق من موقف طبقي يعادي الطبقات(الدنيا) المنتجة.

أ. شعرية أفلاطون

ارتبطت الشّعرية عند أفلاطون بالأخلاق والغائيّة، لذلك هاجم الشعراء في الباب العاشر من كتابه(**الجمهورية**)، لأنّهم يزوّرون الحقيقة، والشعر عنده ثلاثة أنواع تِباعا لتنوع أساليبه: فهناك الشعر الغنائي، والشعر التمثيلي، والشعر القصصي"[1]هذا معناه أنّ أفلاطون نادى بالفن الأخلاقي وطرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة وذلك لأنهم مفسدون للمُثل العليا ولأخلاق الناس.

هكذا نفهم أن الشعر مثلا– لدى أفلاطون– هو محاكاة المحاكاة، لان المحاكاة الأولى تكون لعالم المُثل. أمّا المحاكاة الثانية، هي محاكاة الشيء الذي يقلّد عالم المثل(.....) ولهذا فإن الشاعر وكافه الفنون قائمه على التقليد هو وضيع ينكح وضيعته، فيولدها بنَسلاً وضعيا. ثم يتوغل أفلاطون في تحدّي صفاتِ المقلّد.

[1] ماجد قائد قاسم مرشد، **جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية**، ص47.

فالشعر هو نسخة ثالثة عن الحقيقة والشعراء المجيدون يعرفون حقيقة الموضوعات التي يرى الجمهور أنّهم أجادوها:

أولا: إنّ جميع الشعراء– يقول أفلاطون– من هوميروس وصاعدا، مقلدون، نسخوا صورا خيالية في كلّ ما نظموا، ومن جملة ذلك نُظمهم في الفضيلة، فلم يلمس الحقيقة.

ثانيا: أرى الشاعر الرّسام – يقول أفلاطون– يضع طائفه من الألوان في شكل أفعال وأسماء ليمثّل حرفا لا يعرف منها إلاّ ما يمكنه تقليدها[1].

ومن هنا يتبين بأنّ أفلاطون يرى كلّ الفنون قائمة على التّقليد (محاكاة المحاكاة).

وهو يرى أيضا بأن عمل الأديب يشبه عمل المرأة، أي أنّ محاكاة الأشياء والظواهر الآلية فوتوغرافية أي حرفية، ولذلك فهو لا يُقدم سوى صورة مزيّفة لا حاجة لنا بها لأن ما نحتاجه هو الأصل لا الصورة.

ب. شعريه آرسطو

يمكن أن نعتبر مبدئيا كتابه آرسطو (الشعرية) الذي تقادم بنحو ألف و خمسمائة سنة كتاب في نظريه الأدب(.....) والكتاب، كما هو معروف، ليس موضوعه الأدب، وبالتالي فلا علاقة له بنظرية الأدب، ولكنه كتاب في المحاكاة بواسطة الكلام، ولذلك فإنّ هذه الشعرية ترتكز على مبدأ المحاكاة[2].

[1] ينظر: عزالدّين المناصرة، **علم الشعريات**، دار مجدلاوي، عمان–الأردن، ط1، 2007، ص31.

[2] عثماني الميلود، **شعرية تودوروف**، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص8.

هذا معناه أن الشّعرية منذ تأسيسها على يد آرسطو كانت "تعني بالضبط: نظريه الإبداع الفني عن طريق الكلام. ولذا يمكن أن نقر أنّ الشّعرية في الغرب ظهرت منذ ارسطو.

يرى ارسطو بأن الشعر نوع من المحاكاة، وهو يستخدم المصطلح ذاته الذي استخدمه افلاطون، ولكنه يمنحه مفهوما جديدا متبيّنا عن مفهوم أفلاطون الذي كان يرى أنّ الشعر محاكاة للمحاكاة وبالتّالي فهو صوة مزيّفة ومشوّهة في عالم المُثُل أو الحقيقة الخالصة، وإذا كان أفلاطون قد عمّم مفهوم المحاكاة على كلّ شيء في الواقع أو في العالم الطبيعي، فإنّ ارسطو قد قصر مفهوم المحاكاة على الفنون، كما رفض ارسطو رأي أستاذه القائد بأن المحاكاة نقل حرفي (أو مرآوي على حد تعبير افلاطون في الجمهورية) لمظاهر الطبيعة. ويرى ارسطو بأنّ(الأديب حين يُحاكي فإنّه لا ينقل فقط بل يتصرف في هذا المنقول[1].

هذا معناه أنّ نظرية المحاكاة لم تنحصر فيما قاله أفلاطون بل جاء بعده ارسطو وهو تلميذه واستخدم نفس المصطلح (المحاكاة) بعد أن منحه مفهوما جديدا مختلفا قائلا بأنّ الشاعر لا يحاكي ما هو كائن ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون إمّا بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة، وعليه فالطبيعة ناقصة والفن يُتمّم ما في الطبيعة من نقص.

هكذا يمكن أن يصل العمل الفنّي إلى غايته أو هدفه، في "التراجيديا" والهدف في المسرح الآرسطي هو التطهير، وهو إدارة مشاعر الخوف والشفقة في نفس المشاهد، لكي تظهر عواطفه،

[1] شكري عزيز ماضي، **في نظرية الأدب**، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص29.

فيخرج مرتاحا النفس، متجدد النشاط، والتطهير يشترط في بنية التراجيديا" أن تكون مركبة لأنّها "يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة[1]"

هذا معناه أنّ التراجيديا تتيح لنا تصريف العواطف المكبوتة الزائدة أي تجعلنا أكثر توازنا من الناحية الانفعالية والعاطفية في ضوء ما سمّاه آرسطو بالتطهير.

2.2 الشّعرية في التراث العربي:

تعد الشّعرية العربية موضوع جدل واختلاف بين النّقاد والأدباء العرب قديما من خلال تعدّد تعاريفها، وتشابك معانيها، والتباس مفهومها عند البعض، إذ كان لابُدّ أن نلقي نظرة سريعة نعرض من خلالها مجموعة من الآراء والملاحظات والقواعد للنّقاد العرب القدماء التي تناولت موضوع الشعرية.

أ. شعريه ابن سلام الجمحي

ولعل أهم نظرية خرج بها محمد بن سلام الجمحي (139- 231) وهو أقدم النّقاد العرب، أن" الشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصّناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللّسان".[2]

ومن هنا يتبيّن بأن" ابن سلام" قد اعتبر أنّ للّشعر صناعة، وأنّ هذه الصناعة لا تختلف عن أي صناعه من الصناعات الجميلة الماثلة في الفنون السمعية البصرية.

---

[1] خليل الموسى، **جماليات الشعرية**، سلسلة الدراسات، دمشق، ط4، 2008، ص64.

[2] عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات**، دار القدس العربي، الجزائر، ط1، 2009، ص22.

" فتحدّث في كتابه طبقات فحول الشعراء عن بعض الخصائص المميزة لطبيعة الشعر مثل القريحه، وهيكل القصيدة، أغراضها، ومعانيها، ولغتها، معتمدا في مفاضلته بين الشعراء على معايير من أهمها: كثره شعر الشاعر وغزاره أشعاره، وتنوع أغراضه، وجودة شعره من خلال اللّغة والصياغة"[1]

من هذه المعايير التي تحدث عنها "**ابن سلام**" في تصنيفه لطبقات الشعراء يتبين بأنه قد استطاع تمييز الأصل من الداخل والجميل والأجمل والحسن والأحسن.....الخ

ب. شعريه قدامة بن جعفر

يُقسم قدامة بن جعفر، الشّعرية – كعلم موضوع في الشعر إلى عدة أقسام تشمل جميعها ما يسمى بالبنية السطحية، وهذه الأقسام هي: أولا علم العروض والوزن. ثانيا: علم القوافي والمقاطع. ثالثا: علم لغة الشعر. رابعا: علم معاني الشعر. خامسا: علم الجيد والرديء من الشعر[2].

هذا يعني أنّ قدامة كان يطمح طموحا واضحا ومقصودا لتأسيس "علم للشّعرية"، وأنه قد قدم هيكلا متكاملا للنظرية الشّعرية.

عرف الشعر في مفهومه الثاني على أنّه "قول موزون مقفى، يدل على معنى[3]"

ثم يشرح التعريف على النّحو التالي:

1. فقولنا– قول– دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر.
2. وقولنا موزون، يفصله ما ليس بموزون، إذ كان من القول الموزون وغير الموزون.

---

[1] ماجد قائد قاسم مرشد، **جمالية التّلقي في الكتابة الشعرية العربية**، ص43.

[2] عزالدّين المناصرة، **علم الشعريات**، ص79.

[3] عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات**، ص37.

3. وقولنا – مقفى: فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف، وبين ما لا قوافي له، ولا مقاطع

4. وقولنا– يدل على معنى– يصل ما ترى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى[1].

ووفقا لهذا الشرح يتبيّن لنا بأن قدامة قد بنى شعريته على جملة من القوانين والمعايير التي يرى فيها تحقيقا لجمالية النّص الشعري، والتي تتمثل في الوزن والقافية اللذين يعتبران من أهم علامات الشعرية.

ج. شعريه ابن طباطبا العلوي:

يحدد ابن طباطبا الشعر بأنّه" كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النُظم الذي إن عُدّل على جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونُظمه معلوم محمود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتاج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه"[2].

ينطوي هذا التعريف على عناصر أساسية: أولا: النظم الذي يفرّق بين الشعر والنثر، وقوانين النظم المتعارف عليها من قبل علماء العروض. بمعنى أن ابن طباطبا يربط بين النظم وقوانين العروض. وثانيهما: صحة الطبع والذوق لدى الشاعر. وثالثهما: التفرقة بين المعرفة المكتسبة التي يتم هضمها، وتصبح جزءا من عفويه الشاعر، وبين معرفه أهل العلم لأدوات الشعر، لأن معرفه أهل

[1] عزالدّين المناصرة، **علم الشعريات**، ص80.

[2] ماجد قائد قاسم مرشد، **جمالية التّلقي في الكتابة الشعرية العربية**، ص43.

العلم لن تنتج شعرا مطبوعا. ومعنى هذا أنه يفرق بين معرفة الشاعر، ومعرفه الناقد لطبيعة الشعر. فالشعر إذا عند ابن طباطبا منظوم بالطبع.

ولعل أمثل ما جاء به ابن طباطبا عن نظرية الشعر أنه تحدث ربما لأول مرة، عن ثقافة الشاعر ومكوناتها، وأدواتها، فذكر من ذلك أنّ الشاعر عليه" التّوسع في علم اللّغة، والبراعة في فهم الاعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب(....) الشعر....."[1]

هذا يعني أن ابن طباطبا قد ذكر بالتفصيل أهم الشروط التي يجب أن تجتمع في الشاعر لكي يقول شعرا جيدا، أو على الأقل مقبول.

3.2 الشعرية عند الغرب المعاصرين

سنحاول أن نعرض مقتطفات وجيزة، عن موضوع الشّعرية عند نقّاد النّقاد الغربيين المعاصرين في هذا الميدان كرائد المدرسة الشكلانية(**رومان جاكبسون**) و(**جان كوهين**) و(**تودوروف**).

أ. شعرية رومان جاكبسون(Roman Jackobso)

يعرف جاكبسون الشّعرية على أنها" ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للّغة، وتهتم الشّعرية، بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشّعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة، وإنّما تهتم بها أيضا خارج

[1] عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات**، ص32.

الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية " وبالتالي فإن الشّعرية علم موضوعه الوظيفة الشّعرية أو الشاعريةpoéticity[1].

هذا معناه أنّ جاكبسون قد اعتبر أنّ الشعرية جزء من اللّسانيات فموضوع الشّعريةpoetic حسب جاكبسون ليست الشعر بل الشاعريةpoéticity، أي الخصائص النوعية المميزة للّغة الشعرية.

وعن هذا يقول جاكيبسون أنّ موضوع الدراسة الأدبية" ليس الأدب ككل، ولكن خصائصه الأدبية، أي أدبيته Literarinessومعناها تلك السمات التي إذا توافرت في عمل ما أصبح أدبا."[2]

هذا يعني أنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية أي العوامل التي تجعل الأثر الأدبي أدبيا.

وقد حدد جاكبسون ست نقاط محورية للرسالة حتى يكون الخطاب تاما ولا يستغني عن واحد منها (..... هذه النقاط تشكل في مجملها دارة التواصل، ولا يمكن استبعاد نقطه منها لأنها تشبه الدارة الكهربائية تماما، الخطاب فيها هو التيار، فلو أسقطنا عنصرا في الدارة انقطع التيار أو على الأقل تختل الدارة ويتشوه مخططها البياني، وكذلك الأمر بالنسبة للدارة التواصلية الكلامية، في غياب عنصر منها يعرقل السير العادي للرسالة أو يحدث على الأقل خللا في المخطط النموذجي"[3]

---

[1] ينظر: يوسف إسكندر، **اتّجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص52.

[2] محمّد عنّاني، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط2، 2003، ص69.

[3] محمّد سعدون، **طقوس الشعرية المعاصرة**، أصولها وأبعادها المعرفية، ص65.

هذا معناه أنّ جاكبسون قد صاغ نظريته المشهورة في وظائف الكلام، فاكتشف أنّ كل عنصر من العناصر الستة للكلام يولد وظيفه في الخطاب، تتميز نوعيا عن الوظائف الأخرى في الخطاب. وهذا المخطط للدائرة التواصلية أسماه جاكبسون" الوظائف اللّغوية"

ب. شعريه جان كوهين(Jean Cohen)

"يرى **جان كوهين** بأن الشّعرية علم موضوعه الشعر، مبينًا أنّ اللّغة الشعرية تقبل التحليل في مستويين: صوتي ودلالي، وأن الشعر يختلف عن النظر بخصوصيات من المستويين معا، وبذلك فهو يرى أن كلمه الشّعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده، وانطلاقا من هذين المستويين الصوتي والدلالي ميز جان كوهين بين ثلاثة أنماط شعرية: نمط عرفه بالقصيدة النثرية، نمط آخر يطلق عليه القصائد الصوتية، ونمط ثالث سمي بالشعر الصوتي الدلالي، أو الشعر الكامل. والذي هو بحسب رأيه نتائج توحد النمطين السابقين[1]"

يتبيّن من خلال هذا أنّ المعرفة بالشعر تتحدّد من خلال مقارنته بالنثر، وهذا ما دفعه إلى إبراز الفرق بين الشعر والنّثر معتبرا أنّ الشعرية تهتم بالشعر فقط إذ نجده يعرّفها بأنّها علم موضوعه الشعر.

" وقد أسس شعرية خاصه تقوم على الانزياحdeviation الذي هو خلق للّغة وقابله بمصطلحات أخرى: الانعطافdetour، والمخالفةinfraction، والحذفviolation، وهو لما تحدث عن الانزياح الذي بنى عليه نظريته الشعريه،(.....) وهو يرى بأن الانزياح ظاهرة فردية خاصة

[1] ماجد قائد قاسم مرشد، **جمالية التّلقي في الكتابة الشعرية العربية**، ص48.

بالمبدع، والانزياح عنده أيضا هو الانحراف عن الكلام المألوف، ويعتبر كوهن أن الشعر منزاح عن النثر بشكل مطلق"[1]

ومن هنا يتضح ويتبيّن بأنّ كوهن قد بنى وأسس نظريته الشّعرية على مفهوم الانزياح.

ج. شعريه تودوروف

محاولات تودوروف حصر مفهوم الشّعرية في المعاني الآتية: هو كل نظريه داخلية للأدب وهو مجموع الإمكانيات التي يتبناها كل كاتب: كل إحالة للترميزات المعيارية لمدرسه ما، والشّعرية حسب هذه الاقتراحات الثلاثة " الكشف عن القوانين الجمالية التي تسمح بالقبض على وحدة النصوص الإبداعية وتنوعها في الوقت نفسه من خلال تحديد قواسم مشتركة بين تلك القوانين، وتعيين لقاءات بين المقولات الجمالية التي تؤطر النّص الإبداعي"[2].

هذا معناه أنّ تودوروف قد ساهم في إنشاء نظرية جديدة في الأدب، والشعرية عنده مجموعة من القوانين العامة والخصائص التي تحدد أدبية نص ما.

ويعرف الشعرية بقوله(..... الشّعرية اذن مقاربه للأدب" مجردة"و" باطنية" في الآن نفسه)[3]

ومن ثم فإن الشّعرية تركز في نظره على عنصرين أساسيين هما:

- **التجريد:** وهو صياغة قوانين الشّعرية المنطلقة من العمل الأدبي.

---

[1] محمّد سعدون، **طقوس الشّعرية المعاصرة**، ص69.

[2] ماجد قائد قاسم مرشد، **جمالية التّلقي في الكتابة الشعرية العربية**، ص50.

[3] محمد سعدون، **طقوس الشعرية المعاصرة**، ص73.

- **الباطنية:** حيث لا أثر للقوانين المجردة على سطح الخطاب الأدبي، لكنّها لا تغيب عن البنية الداخلية الباطنية للخطاب الأدبي[1].

هذا يعني أن الشّعرية هي الكلّيات النظرية عن الأدب، نابعة من الأدب وهادفة إلى تأسيس مساره. فهي تناول تجريدي للأدب مثلها هي تحليل داخلي له ومجالها لا يقتصر عمّا هو موجود وإنّما يتجاوز ذلك إلى إقامه تصور لما يمكن مجيئه. ويقول تودوروف في ذلك:(أن الشاعرية تتأسّس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الموجود)[2] من هنا يتبيّن بأنّ الشّعرية عند تودوروف لا تهتم بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن أو المتوقع.

4.2الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين

سنورد مقاربة سريعة تقف على تجليات أبحاث الشّعرية في الثقافة النقدية العربية المعاصرة من خلال أفكار بعض أعلامها، فيها تلميحات وإشارات وآراء ومواقف كلها تبحث في الشّعرية ، وفي قوانين الخطاب الأدبي، وعن الخصائص التي تميّز العمل الأدبي، ومن أهم المحاولات التنظيرية الرائدة في الشعرية نجد دراسات كمال أبو ديب، عز الدين اسماعيل، أدونيس.

أ. شعريه كمال أبو ديب

تستند شعرية كمال أبو ديب إلى مفهومين نظريين هما: العلائقية والكلية، فالشعرية إذا خصيصة علائقية، أي أنّها تجسد في النص شبكه من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية

---

[1] محمد سعدون، **طقوس الشعرية المعاصرة**، ص73.

[2] عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب، ط4، 1998، ص23.

أنّ كل منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها سمة أساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها[1].

ويوصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلّية بأنّه ضروري، فالشّعرية تُحدد بوصفها بنية كلّية، ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة، فنستنبطها من الوزن أو القافية أو التركيب.....الخ، ولهذا فالتحديد هنا، تحديد البنيوي متواشج تنظر إلى العلاقات بين مكونات النّص على المستويات كافة.

" إنّ الشّعرية في مفهوم كمال أبو ديب تستند إلى الفجوة: مسافة التوتر، التي هي فاعل أساسي في التجربة الانسانية بأكملها، ويحددها بأنها".. الفضاء الذي ينشآ من إقحام مكونات للوجود، أول اللّغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون" نظام الترميز code في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين:

1. علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنيه لغوية تمتلك صفه الطبيعية والألفة.
2. علاقات تمتلك حصة اللاّتجانس أو اللاطبيعية: أي أنّ العلاقات هي تحديد متجانسة لكنها في السياق الذي تطرح في صيغة المتجانس[2].

[1] ينظر، حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ، 1994، ص123.

[2] مشري بن خليفة، **الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النّصية**، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2010، ص32.

هذا معناه أن كمال أبو ديب قد بنى مصطلح الشّعرية على مفهوم الفجوة: مسافة التوتر الذي يرتبط بمفهوم أشمل يغطي الإنسانية بكل أبعادها. والشعرية بهذا المعنى ليست خصيصه تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله، إنّ اللاّتجانس واللاّانسجام واللاّتشابه واللاّتقارب هو ما يميّز الشعرية ويطبعها بطابع خاص.

ب .شعرية عز الدين اسماعيل

يملك الناقد رؤية للشعر خاصة تنطلق من مفاهيم المدرسة النفسية المعاصرة التي تدرس الشعر المعاصر بأبعاده ومفاهيمه الفنية المواكبة للتطور الفكري والحضاري كما ينظر للتراث بعيون أو برؤية حديثة أيضا فيدرسه بمنهجية جديدة مخالفة للمناهج التقليدية المعروفة[1].

"أصبح الشعر في تصور عز الدين اسماعيل هو الوجود، وهو التجربة وهو الحياة .إنّه أشد التصاقا بوجدان الشاعر وبقضاياه المتعددة والمتناقضة التي يعانيها في حياته، والحداثة عند عزالدين اسماعيل تتجسد من خلال حركة الابداع والتّجديد التي تتماشى مع تغيرات الحياة وظروفها عبر مسيرتها الزمنية، التي غيروا فيها نظرتنا للأشياء، والشعر في نظره ليس بملء عن تلك التغيرات[2]."

من خلال حركة التجديد هذه يتبيّن بأن الشعر يصنع لنفسه جمالية دينامية على مستوى الشكل والمضمون، وهو في تحقيقه لهذه الجمالية يتأثر كل التأثر بحساسية الفرد وذوقه ونبضه، وهذا ما دعاه عز الدين اسماعيل" **بروح العصر**". ولهذا فالتجديد عند عز الدين اسماعيل هو تواصل دائم ومستمر، بمعنى أنه الحاضر والماضي معا "إن الشعرية عند عز الدين اسماعيل هي شعرية البناء،

[1] ينظر، محمد سعدون، **طقوس الشعرية المعاصرة، أصولها وأبعادها المعرفية**، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، دط، 2020،ص90.

[2] بشير تاوريرت، **الشعرية والحداثة**، دار رسلان، الأردن،ط1، 2008،ص84.

والالتحام والتوافق، بناء والتحام بين ثنائية الشكل والمضمون واعتبارهما جسدا متكاملا والتوافق بين الحركة النفسية لعالم الانسان المعاصر والعالم الخارجي، أنها شعرية التجديد والتحديد لعصرنة العالم الواقعي عن طريق الصورة واللّغة، الأسطورة والموسيقى، واتحاد الماهيات الجزئية لهذه العناصر جميعا هو ما يخلق الشعرية المعاصرة الجديدة عند عز الدين إسماعيل[1]"

ج. شعرية أدونيس

إنّ الشّعرية الشفوية عند أدونيس، هي أن الأصل الشعري العربي الجاهلي، نشأ شفويا ضمن ثقافه صوتية –سماعية. وإلى أنه من جهة ثانية، لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي، بل وصل مدونا في الذاكرة، فالإنشاد والذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشعر الجاهلي، من جهة، ويحفظه من جهة ثانية، كما أشار إلى وحدة البيت والقافية والايقاع، وأهم القضايا التي تتصل بالشعرية العربية كقضية الإعراب، وقضية الوزن، وقضية السماع[2].

هذا معناه أن الشعر عند العرب نشأ على ثقافه شفوية صوتية وسماعية، وقد وصل إلينا محفوظا غير مكتوب، نقلته ودونته الذاكرة الانسانية عبر الحفظ والرواية من جيل إلى آخر.

على خصائص الشعرية الشفوية الجاهلية، تأسس في العصور اللاّحقة، النقد الشعري العربي، في معظمه، وتأسست النظرة إلى الشعرية العربية نفسها، وتولّدت عن ذلك معايير وقواعد لا تزال

[1] بشير تاوريريت، **الشعرية والحداثة**، ص90.

[2] ينظر، ماجد قائد قاسم مرشد، **جمالية التّلقي في الكتابة الشّعرية العربيّة**، ص45.

مهيمنة على الكتابة الشعرية وحدها، وإنما أيضا على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر وقضاياه[1].

هذا يعني أن أدونيس قدم استقراء لأصول وقواعد التي كانت تجعل من الشعر شعرا في زمن تلقيه الاول، والتي تحولت في عهد الكتابة الى قواعد معياريه يجب اتباعها في إنتاج الشعر.

ويستنتج أدونيس كذلك أن الحداثة ليست ابتكارا غربيا، حيث عرف الشعر العربي الحداثة منذ القرن الثامن، أي قبل بودلير ومالارمية ورامبوا بحوالي عشره قرون. وهذا يعني أن الحداثة العربية ليست مستوردة، إنما هي ظاهره أصليه متأصلة في حركه الشعر العربي. والنتيجة الأخرى التي وصل إليها أدونيس هي أن الحداثة ملازمة للقدم في كل مجتمع وفي كل مرحلة. ومن الطبيعي أن تختلف أبعادها وأشكالها من مجتمع إلى آخر. إنها لا تبحث كمفهوم مطلق: إنها دائما" حداثة شعر معين في أوضاع تاريخية معينة"[2]

من هنا يتبين بأنّ الحداثة موضوع أساسي في نظرية أدونيس الشعرية.

5.2الشعرية والمناهج النسقية

تتصف النظرية الشعرية الحديثة بالاتساع والشمولية، هذا ما خلق لها علاقات مختلفة مع عدة مناهج نقدية حديثة، اللسانيات والأسلوبية والسّيميائيّة وغيرها من علوم اللّغة.

[1] ينظر، أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص13.

[2] ينظر، **عاطف فضول، النظرية الشّعرية عند إليوت وأدونيس**، دراسة مقارنة، تر: أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، دب، دط، 2000.

أ. الشعرية واللّسانيات:

اللسانيات قد صارت علما يوم تبنت، مع سوسير مبدأ المحايثة، أي تفسير اللّغة باللّغة نفسها. ويجب على الشعرية أن تتبنّى المبدأ نفسه. فالشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدؤها الأساسي. وهي كاللسانيات تهتم باللّغة وحدها ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللّغة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة. والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الابداع اللّغوي[1].

ولعل هذا ما أشار إليه حسن ناظم في قوله: تعامل الشعرية مع اللّسانيات مسألة حتميّة ذلك أن الشعرية حقل معرفي يقارب النّصوص اللّغوية الأمر الذي يجعلها أكثر تماسًا مع منهجية اللّسانيات[2]".

فالبحث الألسني المحدث قد أدرك درجة عالية من التّقدم في التعرف العلمي على الأبنية المادية اللّغوية للنص الأدبي، في مقابله تواضع معرفة واختبار بقية الأبعاد التصورية والتخيلية والجمالية المكونة لهذا النص، هذه الأبعاد التي تعتبر حاسمة في تحديد خواصه الشعرية[3]".

إنّ الشّعرية تهتم بقضايا البنية اللّسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللّسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللّسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللّسانيات[4]"

---

[1] جان كوهن، **بنية اللّغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبيقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص40.

[2] بشير تاوريريت، **الشعرية والحداثة**، دار رسلان، ط1، 2008، ص25.

[3] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990، ص20

[4] رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبيقال للنشر، المغرب، ص24.

ومن خلال ما سبق يتبيّن بأن الشعرية تنطلق في تحديد وتأسيس موضوعها من علم اللسانيات، القاسم المشترك بين حقل اللّسانيات والشعرية متجليا في اللّغة. بوصفها ماده للمقاربة اللّسانية أو شعرية على حد سواء.

ب. الشعرية والأسلوبية

تسعى كل من الشعرية والأسلوبية إلى تجاوز حدود الجملة إلى تحديد مجموع الخطاب الأدبي تحليلا موضوعيا، يركز على وصف الظواهر النصية، أي الوقائع الأسلوبية وكيفية تشكيلها ثم تأويلها بما يتلاءم مع طبيعة النص.

يرى بعض النّقاد أن الشعرية جاءت لتستكمل النقص الذي ظهر في الأسلوبية، من حيث أن الشعرية لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من البناء اللّغوي في النّص الأدبي، وإنّما تتجاوزه إلى سير ما هو خفي وضمني، كما أنها تقيم اعتبار لما ينشأ في نفس القارئ من أثر[1].

اهتمت الدراسات الأسلوبية بدراسة مكونات الخطاب الأدبي، وتحديد خصائص البنيوية والوظيفية، وهي تلتقي في هذا الاهتمام مع جملة من المعارف الشعرية والسرديات والسّيميائية وإذا كانت الأسلوبية قد أسهمت" في ظهور الشعرية" فإن مباحث الشعرية في خصائص الخطاب الأدبي، وتحليل سمات أدبيته هي المباحث نفسها التي تتبعها الأسلوبية في تحديد السمات الأدبية في الخطاب[2].

[1] ينظر، مسعود بودوخة، **الأسلوبية وخصائص اللّغة الشعرية**، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط1، 2011، ص10.

[2] نور الدّين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010، ص99.

هذا معناه أن الأسلوبية والشعرية تهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة علمية، وترى أن كل خطاب أدبي يقوم على أسس بناء أسلوبي تحكمه علاقات بنيويه وظيفيه يستمد أدبيته منها.

ج. الشعرية والسّيميائية

تسعى السيميائية إلى استقطاب المعرفة الأدبية بإدخالها في نظام العلامات فالألفاظ ليست لأغراض اتصالية خالية من الابداع والجمالية بل هي علامات جمالية وشعريه حين يكون لها مدلول معين. كما أن السّيميائية تريد أن تظهر كعلم متكامل يشمل الأدب والفعل الشعري.

إن علم العلامات ينظر إلى الشعرية أو الأدبية أو الإنشائية من زاوية كونها وليدة تراكيب لغوية لها نسيج معين، فالشعرية طاقة كاملة في صميم اللّغة تصدر من بناء النّص الكلي وليس من الجزئي.(..... بأن سمه الأدبية في النّص لم تعد محصورة في بعض أجزائه دون أخرى، ولا فيما يتولد عن بعضها من صورة أو انزياحات وإنّما هي ثمرة لكل بناء النّص حتى ولو تجلت ظاهريًا في شكل مقطع محدد منه... فأدبية الخطاب الفَنّي ليست ملكا عينيا لمفاصل منه دون أخرى إنّما هي ملك مشاع بين جميع أجزاءه.....)[1].

"ويرجع (**محمد العمري**)" العلاقة بين الشعرية والسّيميائيات إلى وجهتين: الأولى تداولية تهتم بالمقاصد الفكرية والعاطفية، وعلاقه هذه المقصديّة بأجناس الخطاب وتكوينه، وهو حديث يقود إلى فكرته المعيار في البلاغة العربية، والثانية بنائية النّص التّي تميّزها خمس خطوات هي: إيجاد مواد

[1] محمد سعدون، **طقوس الشعرية المعاصرة، أصولها وأبعادها المعرفية**، ص57.

الاحتجاج وترتيبها، وصياغتها لغويًا صياغةً جميلة ثُم ترتيبها في الذاكرة وحفظها إلى حين العرض، ثم إلقاؤها على المستمعين بطريقه تعبيرية[1].

من خلال ما سبق يتبيّن بأن الشعرية قد كشفت النقاب عن بعض جوانب روعة النص الأدبي عامة والشعري خاصة، كما أنّها ساهمت في إثراء مجال السيميائيات، وساعدتها على تبني فرع آخر أضيف إلى فروعها، ألا وهو الاهتمام بجمالية النّص الأدبي، والسيميائية هي أيضا ساهمت في إضافة عنصر الدلالة والتواصل داخل الشعرية، وهذا هو شأن مختلف العلوم التي تعطي وتأخذ من بعضها البعض.

[1] فيصل الأحمد، **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010، ص301-302.

الفصل الثاني: أساليب الشعرية المعاصرة

عند صلاح فضل

1. الأسلوب الحسّي في شعريه نزار قباني.

1.1الشعرية الحسّية.

2.1 فضاء الشعرية الحسيّة.

2. الأسلوب الحيوي في شعرية بدر شاكر السيّاب.

1.2 الشعرية الحيوية

2.2 فضاء الشعرية الحيوية

3. الأسلوب الدرامي في شعرية صلاح عبد الصبور.

1.3 الشعرية الدرامية.

2.3 فضاء الشعرية الدرامية

4. الأسلوب الرؤيوي في شعرية عبد الوهاب البيّاتي.

1.4 الشعرية الرؤيوية.

2.4 فضاء الشعرية الرؤيوية.

اقترح صلاح فضل توزيع الأساليب التعبيرية في الشعر العربي المعاصر إلى أربعة تنويعات أسلوبية من حسّية وحيوية ودرامية ورؤيوية. واكتفى بأربعة شعراء تعبيريين هم: نزار قباني نموذجا للأسلوب الحسّي، وبدر شاكر السيّاب للأسلوب الحيوي، وصلاح عبد الصبور للأسلوب الدرامي، وعبد الوهاب البياتي للأسلوب الرؤيوي.

1. الأسلوب الحسّي في شعرية نزار قبّاني

1.1 الشعريّة الحسّية:

الحسّية التي التمسها نزار قبّاني وحقّقها في شعره، كانت يقظة موازية ليقظة الوجدان الرومانسي ومتممة لها. كانت بعثا للاعتراف الواقعي بالجسد الإنساني ودعوة للحد من محاولات تغييبيّة تتضمن احترام مطالبه والاعتراف بمشروعيتها[1].

يقول نزار قبّاني في قصيدته قالت لي السّمراء:

إذا قيل عنّي أحسن كفاني

ولا أطلب الشاعر الجيدا.[2]

يتحدث الناقد صلاح فضل في هذا المقطع على أنّ وظيفة الفن هي الملامسة الحسّية فيؤكد بذلك جانبا حسّيا أساسيًا، فلكي يكون اللحن لحنا لا بدّ أن يلامس الآذان، ولكي يكشف الصوت حجمه لا بدّ أن يلامس سطحا ما، ويجعل الشعر حينئذ مجرّد لمس بالكلمات[3].

للشعرية مظهر وظيفي في الشعر يوضّح مدى قدرتها عن التعبير عن روح الحساسية الجمالية.

---

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص37.

[3] أمجد ريان، **صلاح فضل والشعرية العربية**، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000، ص68.

ويضيف الناقد أنه ستظل ملاحظة النماذج بين لغة الشعر ولغة الجسد عند نزار قباني ملمحا أسلوبيا مميّزا، وهذا يعطي الفرصة لكي نصف شعريته الحسيّة باتكائها المسرف إلى المخيال الجسدي.[1]

ولنأخذ قصيدة لنزار قباني نموذجا لهذا التضافر والانصباب في تثبيت شعريته الحسيّة بقوله:

فإنّي تطيب لك...

لأصغر.... أصغر نقطة عطر....

ذراع تمد

لتستقبلك...

تناديك في الرّكن ....قارورة

ويسألني الطيّب

أن أسألك....

لدي مفاجأة....

فألتفت لي...

[1] ينظر، أمجد ريان، **صلاح فضل والشعرية العربية**، ص69.

ومرّر على عنقي أنملك[1].

فنلاحظ على التو قوة تفعيل وتوظيف المعطيات الحسّية بأكملها، مع التّركيز على الشّم كبؤرة تجميع مكثّف. فالمرأة لا تتحدث بكامل وجودها بل تركّز تدريجيا على تشغيل طاقة جذبها عبر نافذة محورية هي الأنف، لكن نقطة العطر لا تلبث –مهما دقّت– أن تتحول ذراعا ممتدّاً ليستقبله ويلامسه .لا غرور حينئذ أن تتحول القارورة إلى امرأة تناديه وتناجيه، فهذا تتمة الاختزال الذي أجرته المرأة على ذاتها ، إذا تحوّلت إلى كائن مشموم فحسب فتماهت بذلك المرأة مع القارورة استجابة للحسّ[2].

2.1 فضاء الشعرية الحسّية:

أ. السرد الحسّي:

ينبني السرد في متن نزار قبّاني بطواعية شعرية فائقة، لأنّه يركّز على عدد من الآليات التي تضمن انتظامه في مستوى واحد من الكثافة المخففة إلى درجة تسمح بأعلى نسبة من التمسّك الظاهري دون أيّة فرضية لبروز عامل تشتّت يربك المتلقي أو يثير تأمّله الجمالي أو يوقظ توتره للاستجابة الذكية.

نختار قطعة قصيرة مهداة إلى الشّاعر الفرنسي " **جاك بريقر**" وهي قطعة مع جريدة التي يقول فيها:

أخرج من معطفه الجريدة...

[1] ينظر، صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص50.

[2] المصدر نفسه، ص51.

وعلبة الثقاب

ودون أن يلاحظ اضطرابي

ودونما اهتمام

تناول السكر من أمامي

ذوب في الفنجان قطعتين

ذوّبني...

ذوّب قطعتين

وبعد لحظتين

ودون أن يراني

ويعرف الشّوق الذي اعتراني

تناول المعطف من أمامي

وغاب في الزّحام

مخلّفا وراءه الجريدة

وحيدة...مثلي أنا وحيدة[1]

فالقطعة تعتمد على توالي خمسة أفعال حركية وعدّة أدوات استثنائية. أفعالها تمضي سرديا بهذا النسق المسرف في تواليه: أخرج... الجريدة/ تناول السكر/ ذوّب... قطعتين/ تناول المعطف غاب في الزحام.

أمّا الأدوات فليست أقل خضوعا للنسقية الصّارمة: دون أن يلاحظ/دونما اهتمام/دون أنيراني فهي تكرار ملول لنمطين نحويين. كما يسرف في استخدام التقنية المتتالية اعتماداً على الموسيقى الخارجية الواضحة الثقاب/ اضطرابي اهتمام/ أمامي، قطعتين/ لحظتين، يراني/ اعتراني، أمامي/ الزّحام، الجريدة/وحيدة.[2]

أمّا المنظور فهو يتضمّن مفارقة بيّنة تكشف عن درجة من الوعي المزيّف بالذات، فالفتاة ترى بدائلها الشّيئية: الجريدة، وعلبة الثقاب، والسّكر، وتزهر بالتشيؤ مثلها وهي تذوب كالسّكر وتشتعل من شوق لا مبرّر له. ومهما تصوّرناها فتاة رخيصة فلن يصل تدنّيها إنسانيا لهذا المستوى، فصيغة المتكلم المؤنث لا يترتب عليها تقديما ينتظر من رؤية الفتاة لمثل هذا الموقف دون أن يختلج فيها عرق بكرام. وإنّما هي مجرّد صيغة طريفة لا تحمل في طيّاتها سوى إحساس الرجل بذاته وتشيئه لمن عداه، وهذا يجعل استخدام الضمائر دون الالتزام بما ينجم عنها منوعي لونا من السّرد الظاهري الذي لا يخفف من حدّة أحادية المنظور.[3]

---

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص53.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص54.

يظهر لنا ممّا سبق أنّ صلاح فضل قد مثّل شعرية نزار قبّاني بالأسلوب الحسّي الذي يتمتع تبعا لذلك بمعدل مقروئية عالية تتحقق فيه أعلى درجة في الإيقاع المتّصل بالإطار والتكوين، كما يتميّز بدرجة نحوية عالية.

2. الأسلوب الحيوي في شعرية بدر شاكر السيّاب

1.2 الشعرية الحيوية:

لا شكّ أن خطاب السيّاب الشعري ذاته يغري بتتبع كيفية نمو الوعي التاريخي فيه، واعتباره وثيقة من الدّرجة الأولى لواقع حياته الشعورية والسياسية والإنسانية. كما أن السمة التعبيرية الفارقة لبعض تجاربه الكبرى يمكن أن تتلخص في بروز هذا الطابع الحيوي كعامل استراتيجي يحكم بقية العوامل الجمالية والتقنيّة التي توفّرت على الكشف عن تجربة السيّاب الشعرية.[1]

تتسرب الحيوية إلى عروق الإبداع باعتبارها عاملا جماليا وذلك بعد عودتها للظهور بكامل طاقتها في الفن المعاصر، وهذا ما أعلن عنه" **هنري مور**" في قوله مثلا: لم يعد الجمال هدفا لأعمال فن النحت..... العمل الفني عندي ينبغي ان تتوفر له حيويته الخاصة[2]"

سنقف عند قصيده" **غريب على الخليج**" التي تعد بداية المرحلة الشعرية الناضجة لدى السيّاب في تمثيل الشعرية الحيوية وتوجيه حركاتها الشعورية التي يقول فيها:

الرّيح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل

[1] ينظر، صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص60.

[2] امجد ريان، **صلاح فضل والشعرية العربية**، ص168.

وعلى القلوع تظلُّ تطوي أو تنشر للرّحيل

زحم الخليج بهن مكتدحون جوّابو بحار

من كلّ حاف، نصف عاري

وعلى الرّمال، على الخليج

جلس الغريب يسرّح البصر المحيّر في الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج

أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضّجيج

صوت تفجّر في قرارة نفسي الثّكلى: عراق

كالمدّ يصعد، كالسّحابة، كالدّموع إلى العيون[1]

الرّيح تصرخ بي: عراق

والموج يعوّل بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما يكون

والبحر دونك يا عراق[2]

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص66.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ولنحاول أن نصرف وعينا عن ملاحقة هذا الإيقاع النادب للعرق على شواطئ الكويت، فليس نريد أن نجري قراءة سياسية لشعر النبؤة السيّابي، بل نبتغي الالتفات إلى معالم الشعرية الحيوية، فهو لم يكد يتحدّث عن نفسه بصيغة الغائب ليحدّد منظور الرّصد للمشهد في عبارة جلس الغريب حتّى بادر بعد سطرين فحسب بالقفز إلى ضمير المتكلم صوت تفجّر في قرارة نفسي الثّكلى، لأنه شاعر تعبيري حيوي مفعم بالحرارة الغنائية، وتوالت لديه أدوات التشبيه وحروف اسم الوطن التي تعتصر دلاليا وموسيقيا كي تحدّد الموقف والتجربة بشكل سردي حيوي مباشر.

الشاعر هنا لا يكف عن استخدام تقنيات التّعبير الرومانسية المعهودة، فمفردات الطبيعة هي بدائله ومواد تصويره، فالرّيح تلهث مثل جيشانه، والقلوع تطوي وتنشر كأنّها وجيب ضلوعه. فالكلمات هنا تضع المتلقّي في حالة التوتّر الجمالي المسنون، الناجم عن متابعة هذه الحركية والإسهام فيها، وتقوم مفارقة التقارب النّفسي الشديد من الوطن مع البعد المكاني عنه بتوليد حسّ عارم بالغربة واليأس والانقطاع.[1]

يتّضح أنّ حيوية السيّاب الشعرية لا تمتاح من مصدر واحد، ولا ترتكز على نموذج مكرور، إذ أن مثل هذا النموذج لا يلبث أن يصبح آليا جامدا إن لم تتخلله انتقالات تهزّه وتعيد المتلقي إلى الإحساس النشط بفاعليته.

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص67.

2.2 فضاء الشعرية الحيوية:

يوظف السياب عددا من التقنيات التعبيرية اللافتة التي تصبغ شعره بصبغة ديناميكية مدهشة، تتجاوز الإطار الّذاتي المحدود لتلتحم بالتجربة الشاملة للإنسان في تقلباته وعذاباته الوجودية والاجتماعية. ولأنه كان واعيا بهذا الطابع المميز لشعره، خالف التراث الرومانسي المباشر الذي يتكئ عليه في الأدب العربي المعاصر له، طامحا إلى أن يحقق مستوى أرقى وأجمل في إبداعه، فالفضاء الذي أبدعه بتقنياته في شعره يبيّن مدى مقدرة الشاعر على خوض التجربة الشعرية الحداثية[1].

أ .الترجيع:

عملية الترجيع تقتصر على مستوى الإيقاعات الصوتية، ما في الكلمات والجمل من طاقات موسيقية ترتكز على محور صوتي يمثل ترجيعه بشكل منتظم للبؤرة الإيقاعية والدّلالية للنص[2].

ولنأخذ نموذجا لذلك قصيدة السيّاب الشهيرة" النهر والموت" التي يقول مطلعها:

بويب...

بويب....

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

[1] ينظر، صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص70.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وتنضج الجرار أجراسا من المطر

بلورها يذوب في أنين

بويب... يا بويب،

فيدلّهم في دمى حنين

إليك يا بويب

يا نهري الحزين كالمطر[1].

فكلمة "بويب" التي تتكرّر في تفعيلة متآكلة، في المطلع والوسط وقبل نهاية المقطع، تمثّل رقية سحرية يحدد نطقها ما يناط بها من تعاويذ إيقاعية، بحيث يتم تحفيز الطبيعة الصامتة لاسم النهر عن طريق المحاكاة واستثمار صيغته المصغّرة لابتغاث طاقات صوتية إيقاعية.[2]

ويقوم ترجيع اسم النهر مرّة أخرى بدور الناقل للمشهد الخارجي إلى عالم الشاعر الباطني، حيث يتضعّف حسّ الشاعر بتضاعف الفعل "يدلّهم" وصبه المتكاثف للحنين في دمّه حتى يمتزج به ويتّصل سائله بماء السماء المقدّس الحزين.[3]

يلعب الترجيع الصوتي دورا هاما في هذه الأبيات، حيث يتحوّل النهر الريفي، إلى نموذج مفعم بالدلالة، بحيث نراه يفيض بالمعنى بأكثر مما يتدفق بالماء.

---

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص71.

[2] المصدر نفسه، ص72

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ب. التّناص:

استخدم السيّاب تقنية التّناص في خطابه الشعري بوعي كبير يجعله يمزج مستويات خطابه الشعري بأبيات شعراء سابقين عليه.

لنأخذ مقطوعة من شعره السيّاسي كي نبين طريقته في توظيف التّناص، حيث يقول:

عيون المها بين الرصافة والجسر

ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر

ويسكب البدر على بغداد

من ثقبي العينين شلالا من الرّماد.[1]

هنا ليس بوسع مدينة عربية أخرى أن تحل محل بغداد وعيون مهاها الساحرة، فبغداد التي أصبحت مبغى يمتهن الحب انتهكت قداسة تاريخها وخيّبت ظن شاعرها القديم" علي بن الجهم" الذي يقال إنّها نجحت في تحضيره وتثقيفه وترفيق حياته ولغته حتى نسي كلابه وتيوسه البدوية، فقال فيها بعد الشطر الأول:[2]

جلبن الهوى من حيث أدّي ولا أدي

لكن بغداد المظاهرات والثورات الدامية تجعل عيون المها ذاتها.

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص77.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر.[1]

وتبرز أمامنا صورة الحداثة الشعرية وهي تتمزق لتجر وراءها حداثة الحياة، عبر هذا الإسناد الانحرافي المدهش. وتمتد صورة ثقوب الرصاص في صفحة البدر لتخترق ضمير الشاعر بدر، فتجعله يسكب على مدينته الغادرة– بدلا من ضوئه الغامر الحنون السحري– شلاّلا من الرماد، وبدل من شعره الرومانسي نفحة سريالية محدثة.

ويتجلّى حينئذ أنّ التّناص الذي يذهلنا لا يقوم بين السيّاب وهذا الشاعر البدوي المدجن فحسب، وإنما يقوم أيضا بينه وبين كل من" **إليوت**"و" **لوركا**". فهذا البدر المثقوب يبدو أنه قد انفلت إلى قصيدة السيّاب من أقمار لوركا الرمادية التي طالما سكبت الحزن على مدينه نيويورك عندما زارها وغزالها وهاجاها[2].

من هنا يتبيّن بأن تقنية الترجيع التي وظفها السياب في خطابه الشعري، تقوم بالدور الأساسي في تكوين بنية النص.

من خلال ما سبق يتبيّن بأن الأسلوب الحيوي الذي يمثله بدر شاكر السيّاب يُنمي درجة الإيقاع الداخلي ويكسر النحويّة.

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص77.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص78.

3. الأسلوب الدرامي في شعرية صلاح عبد الصّبور

1.3 الشّعرية الدرامية:

غلب الطابع الدرامي على شعر صلاح عبد الصّبور، لا لأنه كتب الدراما الشعرية وإن كان ذلك من النتائج الوشيجة بالظاهرة، ولا لأنه قدم عالما دراميا كثيرا، ما وسم بالحزن المأساوي، ولكن لأنه أساسا قد أسلب الدراما، أي منحها أبعاد تعبيرية لم تكد تعرفها بهذه الكثافة المنتظمة لغة الشعر العربي قبل.

" لقد شاعت عبارة عبد الصّبور" كانت قصيدة القناع في مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية" حتّى أصبحت فكرة الأقنعة أساسا لتنظيم أشكال الشّعرية، والواقع أن "**القناع**" من أبرز التّقنيات التعبيرية المعاصرة التي برع عبد الصّبور في أسلبتها، فهي مظهر الازدواج المرسل في الرّسالة الشعرية، كما أنّ توتر المسافة بين الوجه والقناع من جانب، واختلاف الملامح من سطح إلى آخر وما ينشأ عن ذلك من تعدد وتداخل وتضارب في الأصوات من جانب آخر، قد جعل تشكيل القناع وتوظيفه شعريا من أهم دلائل كثافة الرسالة ذاتها"[1]

هذا معناه أن تقنيه القناع عند صلاح عبد الصبور تغطت مساحة المنظومة التواصلية باتجاه حداثي يشده إلى الدراميّة.

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص100.

لنأخذ قصيده" **مذكرات الصوفي بشر الحافي**" نموذج لهذه التقنية المزدوجة، فهي تستخدم بنيه نثريه سردية " **مذكرات**" وتقوم بتشعيرها كما سبق أن أسلفناه، وتضع قناعا فينموا فيما بعد بدينامية خاصة في عمل عبد الصبور الدرامي.

وتبدأ مفارقة من العنوان ذاته في التوتر الكوميدي المنتدي بين الصوف والحافي إذ أنّها توحي لنا بالرهبة والجلال بحيث لا يصبح لأغراض البدن أهميه تذكر، والأخرى تسقط الى الرجلين إلى فقد النّعلين وهذا لا يتنافى في واقع الأمر مع الكلمة الأولى لكنّه يتضاد في طبيعة الاتجاه. فكل من الإشارتين تخترق الأولى بالرغم من توافقهم الصوتي لتضع مفارقة العنوان الذي تغدو فيه صفة وكأنها لقب عفوي يكتسب ظرفا مرحا يقوم بدور القناع في لعبة شعرية[1].

ونأتي" **لنشيد الأول**" في هذه المذكرات، فنجده يقول:

حين فقدنا الرّضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

لمتورق الأشجار

لمتلمع الأثمار

حين فقدنا الضحكا

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص103.

تفجّرت عيوننا...بكا

حين فقدنا جوهر اليقين

الشعر ينمو في مغاور العيون.[1]

لقد أدّ فقد الرضا واليقين وفقد الضحك والبكاء على وجه الخصوص إلى تحوّل الكائنات الساخر، فبدلا من أن نكون خالقي الضحك أصبحنا مثيريه، صرنا موضوعا للعبث، قرودا كثيفة الشعر.

نحن هنا بإزاء ما سبق أن وصفناه في تحليلنا لهذه المقاطع الدراميّة نجد بأنّه قد تمّ تجسّد مفردات المواقف الشعرية في مشاهد مصوّرة، تخضع لنظام" **سيناريو**" المرتب، المكون غالبا من لوحات بصرية.

تابع مشاهد مذكرات هذا الصّوفي، وهنا يقول:

احرص ألا تسمع

احرص ألا تنظر

احرص ألا تلمس

احرص ألا تتكلم

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص103.

قف!

وتعلق في حبل الصوت المبرم[1]

يتابع الناقد صلاح فضل كيف تتسلّخ تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور عن الهم الكوني الميتافيزيقي لكي يغرق في الهم السّياسي، سيلقي الشاعر بأربعة أوامر بوليسية متوالية تنتهي بالنداء العسكري" قف" في الوقت نفسه الذي يكون فيه الشاعر قد يستثمر الحكاية الشعبية [أنا لا أسمع، أنا لا أنظر، أنا لا أتكلم] أو قد تكون المسألة هي سخرية" **البلياتشو**" من الشرطي الذي يقلده ويغمز بعينيه الرمزيتين لجمهور القراء[2].

وإذا لاحظنا تاريخ نشر هذه القصيدة، أي بعد شهور من مأساة تفكك وحدة الجمهورية العربية تحت مطرقة النّظام العسكري وضغوط القهر السياسي، أدركنا ضرورة القناع وبداهة المفارقة ووظيفة الشّعر في الانتقام، لا من تصلّب اللّغة فحسب، وإنّما من تصلّب أبنية الحياة ذاتها.

2.3 فضاء الشعرية الدرامية:

أ. السّرد الدرامي:

يرى صلاح فضل أنّ السرد عند صلاح عبد الصبور لا يمثل رؤية الشاعر وإنّما يمثل أداة تصويرية لمبدع ذكي لا يصل إلى الشعرية عن طريق الايقاع فحسب بل عن طريق الاختزال

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص105.

[2] ينظر، أمجد ريان، **صلاح فضل والشعرية العربية**، ص73

والاقتصار على اللّحمة الدّالة التي تفيض بالمعنى بالصورة التي تفجّر شراره الاحتلام النّفسي لدى المُتلقي بتأثير الكيفيات والأوضاع الأسلوبية الجمالية الخاصة.

وبشكل تطبيقي نأخذ قصيدة" **حكاية حلم**" نموذج لتقنية السّرد الدرامي في هذا المقطع للشاعر صلاح عبد الصبور، في قوله":

بالأمس في نومي رأيت الشيخ محيي الدّين

مجذوب حارتي العجوز

وكان في حياته يعاين الإله

تصوّري، ويجتلي سناه

وقال لي"... ونسهر المساء

مسافرين في حديقة الصّفاء

يكون ما يكون في مجالس السّحر

فظن خيرا، لا تسلني عن خبر

ويعقد الوجد اللّسان.. من يبح يضل

ومت مغيظا... قاطع الطريق..."

ومات شيخنا العجوز في عام الوباء

وصدّقيني، حين مات فاح ريح طيّب

من جسمه السليب

وطار نعشه، وضجّت النساء بالدعاء والنحيب

بكيته، فقد تصرّمت بموته أواصر الصفاء

ما بين قلبي اللّجوج والسماء[1]

بالأمس زارني، ووجهه السمين يستدير

.... مثل دينار ذهب

ومقلتاه حلوتان.... جرّتان من عسل

عميقتان بالسّرور

بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار

وقال لي– وصوته العميق كالنّغم–

"يا صاح أنت تابعي

فقم معي

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص89.

رد مشرعي

فالأمر في الدّيوان...قم!

- يا شيخ محيي الدّين إنّني كسير
- لا يكسر الزّجاج يا إنسان، والإنسان داء قلبه النّسيان
- يا شيخ محيي الدّين إنّني كسير
- بل كلّنا .... الحبيب وحده الكبير.[1]

هذا المقطع المطول المُمسرح، يمضي بنسق فردي يعتمد الوصلة ،الوصف والحوار ويتضمن بذرة خطيئة البوح التي سيقترفها الحلاج، ويستثير عالم المعتقدات الشعبية في معجزات الأولياء، حيث يفوح العطر من أجداثهم، وتطير نعوشهم، لكنه يقوم بتركيب الزمن من ثلاثة مستويات، فهو عندما يشرع في حكاية الحلم يوقفها بعد سطرين ليقدم لنا شخصية الشيخ ويروي عنه أبرز مأثوراته ويحكي عجائب موته، ثم يستأنف السرد ليقوضه من حكاية المنام في الماضي القريب من زمن الكتابة، فيتألف النّسيج الزمني من طبقتين من الماضي وثالثة من الحاضر بشكل يؤدي إلى تكوين منظور متعدد الأبعاد زمنيًا ومكانيًا يسمح لفضاء كاف الشخصيات وتشكيل ملامحها النفسية والحسّية طبقا لنموذج الحديث بالمألوف في مستوى النثر.[2]

إذا صرفنا النظر عن هذه الرسالة المتمثلة في هاجس الموت الملح، فإن بوسع أن نقف في نطاق الصيغ الشعرية ثلاثة مستويات أخرى لغوية هي:

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص89.

[2] المصدر نفسه، ص90

- لغة الرسالة، بعناصرها السردية المفصلية، ولفتاتها التي تتخلل الحكي عادة مثل: تصوّري..... صدّقيني
- لغة الحوار مثل: – يا شيخ محي الدين انني صغير

– بل كلنا صغار، الحبيب وحده هو الكبير[1].

التركيب الذي يجمع في مقطع واحد بين هذه المستويات اللغوية المتفاعلة هو بدوره القادر على بناء الموقف وصياغة ما ينبثق فيه من" اتفاق الأنغام المتباينة" باعتباره مصدر شعرية الدراما[2].

من خلال ما سبق ذكرناه يتبيّن بأن الأسلوب الدرامي الذي يمثله صلاح عبد الصّبور تجلى فيه أساسا تعدّد الأصوات والمستويات اللّغوية لغلبة التوتر والحوارية فيه.

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص90.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص90.

4. الأسلوب الرؤيوي في شعرية عبد الوهاب البيّاتي

1.4 الشعرية الرؤيوية:

تشترط الشعرية الرؤيوية الابتعاد المتراوح بين الوعي والذهول عن الواقع، مع اختزان نماذجه، وصناعه رموز كليه لها من منظور شامل.

والبيّاتي إذا كان قد برز في النقد الحديث باعتباره شاعر رؤيا بامتياز، واسمه هو بشكل مبكر في تكوين هذه المقولة فإن بوسعنا أن نتساءل أليس لكل شاعر كبير رؤيا؟[1]

قبل الإشارة إلى مصطلح الرؤية من حيث الذكر والدلالة نشير إلى أن الفرق بين(**الرؤيا)** و**(الرؤية)**، فما تعنيه الرؤيا في المعاجم العربية ما يراه الانسان في منامه وجمعها رؤى وتعني الأحلام، وهي مميزة بالألف في آخرها عن كلمة رؤية تعني الإبصار في حاله اليقظة[2].

إن ما يميز الرؤية عن الرؤيا هو ارتباط الأولى باليقظة والثانية بالحلم بالمنام.

وينقل الناقد صلاح فضل أفكار محمود أمين العالم الذي ربط في الستينات بين الرؤيا وأساليب التعبير في شعر البياتي، عندما لاحظ أن قصائد البياتي تبدأ بتسجيل بعض المشاهد والعناصر المتناثرة مثل قوله:

الثلج والعتمات والمتسولون

وأنا وأضواء الحرائق والجنود

---

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص111.

[2] بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2010، ص483.

الشمس والحمر الهزيلة والذباب

وخوار أبقار وبائعه الأساور والعطور[1].

هذه المشاهدات ليس مجرد كلمات متراصة، وإنما هي تخلق معاني مجردة ورموز أكثر شمولا وإحاطة من مجرد مظاهر حسيّة وأعمق تغييرا عن تجارب إنسانية حيّة وراء تلك المظاهر، فالبيات يعبر من خلال" الرؤيا" المرتحلة المنتقلة التي تجمع بين المتناثرات في حركتها السريعة لتصوغ منها معالم فلسفه الشاعر الخاصة.

ولعل قصيده" **الرجل الذي كان يغني**" من"**أشعار في المنفى**" أن تمثل نموذجا بليغا لهذا النمط التصويري الذي ظل أثير في شعر البيّاتي بعد ذلك، وبوسعنا أن نلاحظ مبدئيا طغيان المد الإيقاعي الغنائي على بقية مستوياتها بما يوجه نوع استجابة المتلقي وطريقه الإثارة العاطفية فيها:[2]

على أبواب "طهران" رأيناه

رأيناه

يغنّي

عمر الخيام، يا أخت، ظننّاه

على جبهته جرح عميق، فاغرفاه

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص112.

[2] المصدر نفسه، ص122.

يغني، أحمر العينين

كالفجر، بيمناه

رغيف

مصحف

قنبلة، كانت بيمناه

يغنّي، عمر الخيام، يا أخت

حقول الزيت والله

يغني طفله المصلوب في مزرعة الشاه.[1]

تنبت الرؤيا في هذا المقطع كما ألمعنا من الموسيقى ابتداءً، فالمشهد البصري الذي ينطلق من المكان المحدّد" **على أبواب طهران**" سرعان ما يفسح المجال لإلحاح فعل الرؤية الذي ينصب على الغناء المرجع بدوره، لكن المرئي ينسف استقرار المكان عندما يوغل، ظنّا في البداية، ثم يقينا بعد ذلك في بطن الزمان، يستخرج منه كنزه الفارسي المطمور، "خيامه الجريح". وسوف تتعدّد مرات لقاء البيّاتي بالخيام وعاشته

حتى يصبح أسطورته المفضلة، لكن هذا المشهد فيما يبدو كان اللّقاء الأول لهما، وقد جعله أحمر العينين في إشارة المزدوجة للسّهاد الموصول المؤرق المخمور من جانب، ولورده الثورة الحمراء

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص122.

من جانب آخر، ثم وضع في يمناه ثلاثة أشياء تمثل ايقونات الثورة عند البياتي:" رغيف، مصحف، قنبلة" وسنعرض للعلاقة المتوترة بينها، ثم جعله يغنّي لحقول الزيت، أحذره الى زمن مصدق وتأميمه المحبط الإيراني كان قريب العهد منه، وأطلق صوته بالغناء لطفه المصلوب على عتبه شاه إيران قبل أن تسلخ الثورة الخمينية جلده .[1]

وهنا يتّخذ السرد طابعا شعريا بسبب الإيقاع العالي، الناتج عن الصوت الذي طرحه الشاعر بشكل خاص من ناحية، وعلى القافية المبتكرة من ناحية أخرى. ويضيف الناقد إلى هذا ما يعده المستوى الأعمق وهو البنية الجولية التي تجمع بين الأضداد مثل الغناء والجرح، أو المصحف و القنبلة أو الله وحقول الزيت ثم الانتقال إلى المستحيل في" **يغنّي الشمس والليل**" والجمع بين الغناء للموت و لله بعد ذلك مما يفجّر الدلالة الثورية إديولوجيا وشعريا[2].

من خلال ما سبق يتبّن " **الأسلوب الرؤيوي**" الذي يمثله شعر عبد الوهاب البيّاتي تنجو فيه التجربة الحسّية إلى التواري خلف طابع الأمثولة الكليّة، وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة ويفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح.

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص123.

[2] ينظر، أمجد ريان، **صلاح فضل والشعرية العربية**، ص84

2.4 فضاء الشعرية الرؤيوية

الخواص التعبيرية كانت لازمة لتشكيل الرؤيا الشعرية، ولذلك

لم يكن بوسعه أن يحيد عنها، لأن جدلية الفكر الشعري لديه ونهجه في التصوير والترميز والأساطير هوما شكل طابع فضاء شعريته.

أ.رمز الرؤيا

ولعل قصيدة "الموت في الظهيرة" التي تتحدّث عن مصرع الزّعيم الوطني الجزائري " **العربي بن مهيدي**" في زنزانته في السجن على يد الفرنسيين، تمثل نموذجا بليغا لهذا النمط التصويري الرمزيرفي شعر البيّاتي، يقول فيها:

قمر أسود في نافذة السجن وليل

وحمامات وقرآن وطفل

أخضر العينين يتلو

سورة النّصر، وفلّ

من حقول النّور، من أفقد جديد

قطفته يد قدّيس شهيد

يد قدّيس وثائر

ولدته في ليالي بعثها شمس الجزائر.[1]

فمنظومة الألوان الرامزة تأتلف من بياض الحمامات وخضرة عيني الطفل ونصاعة الفل من حقول النور، تتّفق على الصعيد التصويري الشعري الرمزي مع جواد القمر وحلكة الليل، لكنّها غير متجانسة من منظور الثورة الجزائرية التي تغنى بشمس التحرير ونور المستقبل[2].

ب. أسطورة الرؤيا:

شعرية الرؤيا تتطلب معاني بعينها إلى توجهات بعينها، ومنها الحس الصوفي بمختلف مستوياته بين الماضي والحاضر، ويعالج صلاح فضل تجربة البياتي فيرصد فيها الجوانب الصوفية والرؤيوية ممتزجة وبخاصة حينما يستشهد بهذه الأبيات[3]:

حبي أكبر مني

من هذا العالم

فالعشاق الفقراء

نصبوني ملكا للرؤيا

وإماما للغربة المنفى[4]

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص119.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص120.

[3] أمجد ريان، **صلاح فضل والشعرية العربية**، ص67.

[4] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص134.

يرى صلاح فضل أن شعرية البياتي في مثل هذه الأبيات تلخص عالم" **الصوفي الثوري**". ويشير أيضا إلى تعدد الإشارات الثقافية لتنصيب الملوك والأئمة، ولكن صناعه البياتي لأسطورته الرؤيوية تأخذ منطوقها هنا في سياق خاص، فقد نصب ملكه للرؤيا، وجعل إماما لكل ما جسده في ضمير الشعر العربي المعاصر، خاصة غربة الروح والجسد[1].

يردد ما تراه من قبل ويعيد بتمتمة ذاهلة أهم لحظات الوجد والابتهال، فيقول:

باسمك مجنونا، كنت أنادي الله.

هذا البيت يحفر الطابع الأساسي لكل خلق أسطوري والسمة المميزة له، كسمة التقديس. وبدون هذه القداسة تصبح الأسطورة خرافة، والرؤية كابوسا ثقيلا، لكنها قداسة الإنسان الذي لا يزال ينادي ويبتهل بجنون ملتاث حتى يستحضر أغلى رموزه وهو يعانق العالم في بيت من الشعر[2].

[1] صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص134.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

خاتمة

خاتمة

خاتمة:

من خلال ما تَم التطرُّق إليه في هذا البحث توصّلنا إلى مجموعة من النتائج التالية

تعتبر هذه الدراسةّ محاولة لتقديم مفهوم الشعرية في التّراث الغربي والعربي.

- أمّا عن علاقة الشعرية بالنقد الأدبي فهذا راجع إلى سببين أوّلهما أنّ الشّعرية كمصطلح ظهر عند الغرب فكان لابدّ من تفصيل وإشارة إلى هذه الحقيقة المعرفية، أمّا السبب الثاني فمردّه هو أنّ العرب أثناء دراستهم للشعريّة لم يضعوا مفاهيم محدّدة لها، أي أنّهم كانوا يفتقرون للتنظير أو المصطلح المحدد.
- يتقاطع مصطلح الشعرية مع عدّة مفاهيم أخرى كالأدبيّة والجمالية والإنشائية....الخ
- يتقاطع مفهوم الشعرية مع عدّة مناهج نقدية أخرى كاللّسانيات والأسلوبية والسيميائيّة.
- فهذه الأخيرة تُعد من مرتكزات النقدية التّي تسعى إلى دراسة الشعر في حد ذاته والتنقيب عن الجماليات الفنّية هذا ما جعلنا نركز على هذا الموضوع وتحديدا في كتاب الأساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل
- يظهر لنا أنّ صلاح فضل قد مثّل شعرية نزار قبّاني بالأسلوب الحسّي الذي يتمتع تبعا لذلك بمعدل مقروئية عالية.
- الأسلوب الحيوي عامل استراتيجي يحكم بقية العوامل الجمالية والتقنية التي توفّرت على الكشف عن تجربة السيّاب الشعرية.
- يتبيّن بأن الأسلوب الدرامي الذي يُمثّله صلاح عبد الصبور يتجلّى فيه أساسا تعدّد الأصوات والمستويات اللّغوية.
- الأسلوب الرؤيوي الذّي يمثل شعر عبد الوهاب البيّاتي فيه تنحو فيه التّجربة الحسّية إلى الطوارئ خلف طابع الأمثولة الكلّية وهذا يؤدي إلى امتداد الرّموز في تجلّيات عديدة ويفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح

الملخّص

ملخّص

الملخّص:

تعالج هذه الدّراسة حيثيّات الشّعرية واكتشاف أبعادها والغور في معالمها إذ يختلف على أنّ فوضى المصطلحات والمفاهيم أزمة شائعة في متون المؤلفات الغربية والعربية المعاصرة نتيجة إقبال الباحثين بترسانة مصطلحية سعيا منهم لتكريسها نقديّاَ، ما يجعل كل خطاب يحتاج في قراءته إلى استعمال مرجعية مخصوصة بالناقد المقروء دون غيره.

لعلّ محاولة البحث في حيثيّات أساليب الشعرية المعاصرة، وتتبّع ديناميتها أمر محفوظ بالزئبقية، أين يعتبر القارئ المتصفح لجناياتها على تعدد أساليبها.

عندما نقف على العنوان نحو تصوّر كلّي لأساليب الشعر العربي المعاصر نجد أنّ الناقد عال بعض الشيء في مذهبه ولن يغفل منه أي جانب، وهذا الأمر في مجال الأدب والعلوم الإنسانية بشكل عام لا يمكن أن نسلم به، لأن الأدب والشعر المعاصر خاصة يجدّد في آفاقه وسياقاته بشكل لا يمكن أن يحصر بتصور كلّي هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فعندما نسمع بأساليب الشعرية نفهم أنّنا أمام منهج إحصائي وهذا ما سيفعله صلاح فضل عندما قسّم الشعر العربي المعاصر إلى أربع أساليب:

- الأسلوب الحسّي يمثّله نزار قبّاني.
- الأسلوب الحيوي يمثّله بدر شاكر السيّاب.
- الأسلوب الدرامي يمثّله صلاح عبد الصبور.
- الأسلوب الرؤيوي يمثله عبد الوهاب البيّاتي.

وصلاح فضل يصنّف الشعراء بحسب أسلوب شعرهم ولهذا لا يمكن أن نذهب مع صلاح فضل في هذا المذهب، لأن الشعر ليس مواد ثابتة يمكن أن نصنّفها حسب طبيعتها، فالشّعر متحوّل ومتجدّد باستمرار.

المراجع

قائمة المصادر والمراجع

المعاجم

1. سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985.
2. فيصل الأحمد، **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010.
3. محمّد عنّاني، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط2، 2003.

المراجع العربية

4. أمجد ريان، **صلاح فضل والشعرية العربية**، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000.
5. بشير تاوريت، **الحقيقة الشعرية**، عالم الكتب الحديث،الأردن، ط1 ،2010.
6. بشير تاوريرت، **الشعرية والحداثة**، دار رسلان، الأردن، ط1، 2008.
7. حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ، 1994.
8. خليل الموسى، **جماليات الشعرية**، سلسلة الدراسات، دمشق، ط4، 2008.
9. شكري عزيز ماضي، **في نظرية الأدب**، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
10. صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990.
11. عاطف فضول، **النظرية الشّعرية عند إليوت وأدونيس**، دراسة مقارنة، تر: أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، دب، دط، 2000.
12. عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، التونسية للطباعة وفنون الرسم، ط3، دت.
13. عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب، ط4، 1998.

14. عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعريات**، دار القدس العربي، الجزائر، ط1، 2009.

15. عثماني الميلود، **شعرية تودوروف**، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1990.

16. عزالدّين المناصرة، **علم الشعريات**، دار مجدلاوي، عمان–الأردن، ط1، 2007.

17. فيصل الأحمد، **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010.

18. ماجد قائد قاسم مرشد، **جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية**، الصناعات الثقافية، المملكة المغربية، ط1، 2018.

19. محمد سعدون، **طقوس الشعرية المعاصرة، أصولها وأبعادها المعرفية**، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، دط، 2020.

20. محمّد عنّاني، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط2، 2003.

21. مسعود بودوخة، **الأسلوبية وخصائص اللّغة الشعرية**، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط1، 2011.

22. مشري بن خليفة، **الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النّصية**، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2010.

23. نور الدّين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010.

24. يوسف إسكندر، **اتّجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008.

المراجع الغربية:

25. تزفيطان، طودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبيقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.

26. جان كوهن، **بنية اللّغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبيقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

27. رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبيقال للنشر، المغرب.

الفهرس

فهرس المحتويات

شكر

إهداء

مقدمة .....أ

الفصل الأول: الشعرية في حدود المفهوم وإشكالية المصطلح

1. الشعرية بين تعدد المصطلح وإشكالية المفهوم.....**2**

2. الشعرية في الدراسات النقدية.....**4**

1.2الشعرية عند اليونان.....**4**

2.2 الشعرية عند العرب القدامى.....**7**

3.2 الشعرية عند الغرب المعاصرين.....**10**

4.2 الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين.....**14**

5.2 الشعرية والمناهج النسقية.....**18**

الفصل الثاني: أساليب الشعرية المعاصرة عند صلاح فضل

1. **الأسلوب الحسّي في شعريه نزار قباني**.....**24**

1.1الشعرية الحسّية.....**24**

2.1 فضاء الشعرية الحسيّة.....**26**

2. الأسلوب الحيوي في شعرية بدر شاكر السيّاب.....**29**

فهرس المحتويات

1.2 الشعرية الحيوية.....29

2.2 فضاء الشعرية الحيوية.....32

3. الأسلوب الدرامي في شعرية صلاح عبد الصبور.....36

1.3 الشعرية الدرامية.....36

2.3 فضاء الشعرية الدرامية.....39

4. الأسلوب الرؤيوي في شعرية عبد الوهاب البيّاتي.....44

1.4 الشعرية الرؤيوية.....44

2.4 فضاء الشعرية الرؤيوية.....48

خاتمة 52

ملخّص.....54

قائمة المراجع 56