

Interkulturelle Kompetenz – Das Zaubermittel im Kulturdiallog?

Agi MEISL-FAUST
Universität de Mainz

Seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts hat der Begriff „Interkulturelle Kompetenz“ einen kometenhaften Aufstieg erlebt. Zu Recht - denn ohne diese Kompetenz können Angehörige verschiedener Kulturen nur schwer oder gar nicht miteinander kommunizieren. Bezogen auf den Fremdsprachenunterricht bedeutet das, ohne Interkulturelle Kompetenz kann man eine Sprache und die damit verbundene Kultur nicht in allen ihren Dimensionen erfassen. Lernt man eine Fremdsprache nur als System von grammatischen Regeln, angereichert durch einen gewissen Wortschatz, so bleibt dem Lernenden die Zielsprachenkultur verschlossen und interkulturelle Missverständnisse sind vorprogrammiert.

Natürlich haben sensible Lehrende und Lernende von Fremdsprachen schon immer ihre bzw. die interkulturelle Kompetenz ihrer Lernenden entwickelt, aber als Paradigma in der Fremdsprachendidaktik erscheint dies erst seit dem „Interkulturellen Ansatz“ der 80er Jahre. Hier wird in einer wahren Flut von Publikationen beschrieben und gerechtfertigt, wozu und wie diese Interkulturelle Kompetenz zu entwickeln sei.

Als Begründung wird der wachsende Globalisierungsprozess angeführt, der eine Entwicklung interkultureller Kompetenz im DaF-Unterricht notwendig mache. Es wird als notwendig erkannt, die sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Bedingungen der jeweiligen Gesellschaft zu kennen, andernfalls blieben die Chancen für einen Kommunikationserfolg sehr gering.

Alle reden also von Interkultureller Kompetenz, aber was ist das eigentlich?

Und vor allem: Verstehen alle, die davon reden, auch tatsächlich das Gleiche darunter? Welche Gründe werden für die Notwendigkeit Interkultureller Kompetenz angeführt? Und was ist in diesem Zusammenhang unter „Kommunikationserfolg“ zu verstehen?

Wenn man sich über die Notwendigkeit weitgehend einig ist, so ergibt sich die Frage, *wie* man Interkulturelle Kompetenz entwickeln kann. Gibt es Voraussetzungen und wenn ja, welche? Wie und wann kann interkulturelles Lernen stattfinden? Welche Voraussetzungen müssen dafür in den Köpfen geschaffen werden?

Und die Frage, die uns hier besonders interessiert, was können wir als Lehrende tun, um Interkulturelle Kompetenz bei uns und unseren Lernenden effizient zu entwickeln?

Einige interessante Fragen, die ich hier nur aufwerfen möchte, aber nicht beantworten kann, sind:

Wie sehr haben die Befürworter der Ausbildung Interkultureller Kompetenz die Definitionen verinnerlicht? Ist nicht schon die Auffassung von Interkultureller Kompetenz wieder ein Beispiel für interkulturelle Differenzen und Missverständnisse? Und daraus ergibt sich wiederum die Frage: Eignen sich alle Kulturen gleichermaßen für interkulturellen Dialog? Oder gibt es eventuell kulturimmanente Hemmnisse?

Kommen wir zurück zur Frage der Definition. Eine einleuchtende Definition scheint mir die folgende zu sein:

Die **Interkulturelle Kompetenz** ist eine Form der sozialen Kompetenz, die um die kulturelle Komponente erweitert wurde. Damit wird zum einen klar, dass wir uns mit der sozialen Kompetenz beschäftigen müssen, und zum anderen, dass eine interkulturelle Kompetenz ohne soziale Kompetenz nicht zu entwickeln ist, infolgedessen also auch nicht isoliert betrachtet werden kann. Wichtige Voraussetzungen für interkulturelle Kompetenz ergeben sich also aus den Komponenten der sozialen Kompetenz.

Soziale Kompetenzen

Allgemein zählen zur Sozialen Kompetenz folgende Kenntnisse und Fähigkeiten:

Im Umgang mit anderen:

- Empathie (Mitgefühl bzw. Einfühlungsvermögen)
- Menschenkenntnis
- Kritikfähigkeit
- Wahrnehmung
- Selbstdisziplin
- Toleranz
- Sprachkompetenz

Im Bezug auf Zusammenarbeit:

- Teamfähigkeit
- Kooperation

- Konfliktfähigkeit
- Kommunikationsfähigkeit

Führungsqualitäten:

- Verantwortung
- Durchsetzungsvermögen
- Flexibilität
- Konsequenz
- Vorbildfunktion

Im Allgemeinen:

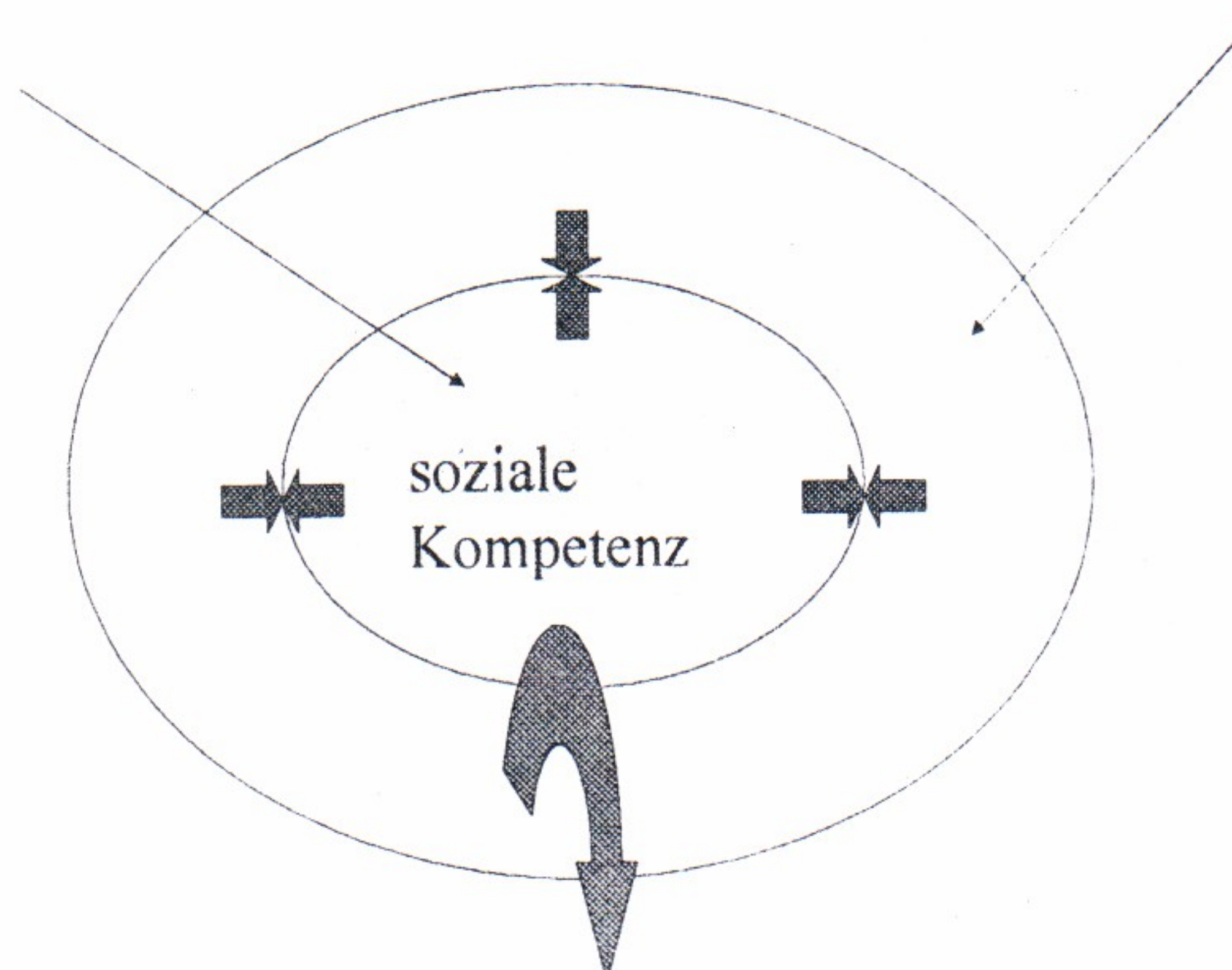
- Emotionale Intelligenz
- Selbstbewusstsein
- Engagement
- Musische Fähigkeiten

Soziale Kompetenz wird im Allgemeinen durch die Gesellschaft vermittelt, in der ein Individuum sozialisiert wird. Eine wesentliche Rolle spielen dabei die Familie, Schule, das soziale Umfeld – so genannte Peer Groups. Den theoretischen Hintergrund liefern moralische Lehrsätze, Regeln, Tabus, Sprichwörter. In der Praxis, d.h. in der sozialen Interaktion reift dann die soziale Kompetenz. Der Bildungsgrad ist dabei nicht von Bedeutung, soziale Kompetenzen können sowohl kognitiv, als auch intuitiv vermittelt bzw. erworben werden.

Dass in unterschiedlichen Kulturen soziale Kompetenzen mit unterschiedlichen Schwerpunkten das Ergebnis sind, ist einleuchtend, da moralische Lehrsätze, Regeln, Tabus und Sprichwörter verschieden sind.

Wir gehen also davon aus, dass die soziale Kompetenz das Fundament für interkulturelle Kompetenz darstellt. Die Erweiterung um die kulturelle Komponente ist also nur ein kleiner Schritt, der relativ leicht zu vollziehen ist. Hierbei helfen uns Informationen über die andere Kultur. Es wäre aber zu einfach zu sagen, wir müssen nur Informationen über die andere Kultur liefern und entwickeln damit automatisch die Interkulturelle Kompetenz unserer Lerner. Nur wenn diese auf den fruchtbaren Boden der sozialen Kompetenz fallen, kann daraus Interkulturelle Kompetenz werden.

eigene Kultur



Interkulturelle Kompetenz

Interkulturelle Lehrwerke können uns Informationen liefern und unsere Lerner für die Thematik sensibilisieren, sie können zu Vergleichen und zu Perspektivwechsel auffordern, aber um dies in Interkulturelle Kompetenz zu überführen, dazu ist nun der Lehrer mit seiner Persönlichkeit gefragt, das kann ein Lehrwerk alleine nicht leisten. Soziales Lernen orientiert sich am Vorbild. Wenn er beispielsweise die Lerner über unterschiedliche Kommunikationsformen im Ausgangs- und im Zielsprachenland informiert, selbst aber in der Kommunikation mit Personen aus der Zielsprachenkultur nur seine eigenkulturellen Regeln anwendet, dann macht er sich in den Augen seiner Lerner unglaubwürdig.

Kommen wir in diesem Zusammenhang noch mal auf die Frage zurück, wann eine Kommunikation als gelungen betrachtet werden kann. Gelingt sie, wenn A seine eigenkulturellen Kommunikationsregeln völlig aufgibt und sich B anpasst? Oder ist sie erfolgreich, wenn es A gelingt, B zu einer vollkommenen Anpassung zu zwingen?

Oder müssen wir hier nicht vielmehr die Forderung nach Gleichwertigkeit der Kulturen so verstehen, dass keiner der beiden Kommunikationspartner sich selbst aufgeben und seine Kultur verleugnen muss, sondern A und B sich in der Mitte treffen? Kompromisse auszuhandeln ist immer ein schwieriges Unterfangen, das viel Sensibilität erfordert. Und vor allem erfordert es Empathie. Man muss sich in den Kommunikationspartner hineinversetzen können und nachempfinden können, wie man selbst mit seinem Verhalten auf ihn wirkt. Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung können oft sehr weit auseinander klaffen. Wenn man sich das nicht bewusst macht, kann

man leicht in die Falle geraten, dass man den anderen zu unrecht verurteilt: Ich habe doch seine andere Kultur berücksichtigt, warum verhält er sich trotzdem so negativ? – Vielleicht, weil die Berücksichtigung der fremden Kultur nur oberflächlich stattfand und die ausgesandte Botschaft lautete: Ich bin anders, pass dich gefälligst mir an.

Es geht um die Erwartungen, die an diesen Kulturdiallog gerichtet werden bzw. die Frage nach dem Erfolg. Wie soll der Kulturdiallog geführt werden und wann ist er erfolgreich?

Es gibt einige Definitionen von Interkultureller Kompetenz, die einen Erfolg gemessen an der jeweiligen Handlungsabsicht mit einbeziehen. Demnach ist Erfolg z.B. im wirtschaftlichen Bereich, wenn angestrebte Verträge zustande kommen, wenn es gelingt,

„den interkulturellen Handlungsprozess so (mit)gestalten zu können, dass Missverständnisse vermieden oder aufgeklärt werden können und gemeinsame Problemlösungen kreiert werden, die von allen beteiligten Personen akzeptiert und produktiv genutzt werden können“ (Thomas 2003:141),

wenn man in der Lage ist,

„die beteiligten Kulturen so zu verstehen, dass sich eine für alle Beteiligten zufrieden stellende und angenehme Zusammenarbeit entwickeln kann, damit die vorhandene Diversität [...] optimal für die Erreichung gemeinsamer Ziele genutzt werden kann“ (Schönhuth 2005:103).

usw.

Für unsere Fremdsprachenlerner liegen die Handlungsziele wahrscheinlich auch, aber nicht primär im Bereich der Arbeit und Wirtschaft, sondern mehr im Bereich der Alltagskommunikation. Viele der genannten Ziele sind aber auch in diesen Bereich übertragbar. Der erwähnte „Kommunikationserfolg“ ist m. E. so zu verstehen, dass möglichst wenige bis keine Missverständnisse auftreten und alle Kommunikationspartner emotional befriedigt sind. Das bedeutet aber auch, dass einem an der emotionalen Befriedigung des Kommunikationspartners etwas liegen muss und dass man die nötige Empathie aufbringt.

Bei erfolgreicher interkultureller Kommunikation und Zusammenarbeit, wenn also ein Kompromiss zur Annäherung der Kulturen führt,

dann entsteht etwas „Neues“, ein Synergieeffekt und eine Bereicherung für beide Seiten.

www.interculture.de

Kompromiss, Annäherung, Bereicherung für beide Seiten bedeutet aber auch, dass man bereit sein muss, die eigene Kultur nicht als die absolut „richtige“ und „einzig wahre“ zu sehen, d.h. sie in Frage zu stellen. Ich meine damit eine bewusste Abkehr vom Ethnozentrismus, der zunächst einmal der Ausgangspunkt eines jeden Menschen ist. Ohne sich explizit zu äußern ist er implizit vorhanden, wenn die kulturelle Spezifik des eigenen Handelns nicht reflektiert wird. Dies erfordert Flexibilität, die Veränderung (nämlich die Bereicherung) der eigenen Kultur zuzulassen. Wenn das der Fall ist, könnte man die Kommunikation als gelungen betrachten. Wenn aber eine Kultur ihre Identität daraus bezieht, dass sie absolut und unveränderlich ist, so ist dies ein solches kulturimmanentes Hemmnis.

Verfechter der interkulturellen Kompetenz betrachten als wichtige Grundregel, alle wahrnehmbaren Äußerungsformen verschiedener Kulturen gleich zu behandeln. Dabei dürfte keine Bewertung vorgenommen werden, die bestimmte Verhaltensweisen höher- oder minderwertig betrachteten. Unzulässig sei hierbei eine Bewertung der Kulturprodukte oder die Durchführung von Kulturvergleichen auf Grund subjektiver Meinungen. Von entwickelten und unterentwickelten Kulturen könne hier nicht die Rede sein, weil die gemeinsame Vergleichsbasis fehle. Bei der Beurteilung der Werte sollte das Kriterium der Neutralität Berücksichtigung finden. Was für eine Kultur gilt, gelte nicht unbedingt für die andere Kultur.

Wie aber können wir uns davor schützen, Bewertungen vorzunehmen? Ich denke, dass dies häufig unterbewusst passiert, denn wenn man von bestimmten kulturellen Modellen überzeugt ist, wird man sie logischerweise auch als besser bewerten als andere. Wenn man sich nicht bewusst macht, dass es andere, gleichwertige Modelle gibt, kann man dem Postulat der Nicht-Bewertung kaum gerecht werden. Dieser Prozess der Bewusstmachung setzt die Fähigkeit zur kritischen Selbstreflexion voraus. Ist diese nicht vorhanden, so verkommen solche - durchaus ernst gemeinten - Äußerungen zu leeren Worthülsen und bloßen Lippenbekenntnissen.

Fremdverstehen und Perspektivwechsel

Eine wesentliche Voraussetzung zur erfolgreichen interkulturellen Kommunikation ist die Fähigkeit, die eigene Kultur aus der Außenperspektive wahrnehmen zu können.

Fischhaber, Katrin. (2002). Digitale Ethnographie: Eine Methode zum Erlernen interkultureller Kompetenz im Fremdsprachenunter-

richt. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* [Online], 7(1), 23 pp.

Diese Fähigkeit kann über mehrere Schritte erworben werden. Zunächst wird in Form von Rollenspielen ein Perspektivwechsel vollzogen und die eigene Kultur aus der Perspektive der fremden wahrgenommen, d.h. man wird sich der Eigenheiten der eigenen Kultur bewusst. Erst diese Bewusstheit schafft eine Differenzierung dessen, was man als „normal“ empfindet als eigenkulturelles Verhalten. Dies geschieht meist über den Kulturkontrast. Wir interpretieren die Äußerungen und das Verhalten unserer Kommunikationspartner mit den Mustern unserer eigenen Kultur. Erst wenn wir feststellen, dass Angehörige anderer Kulturen anders interpretieren, können wir unsere Interpretationsmuster hinterfragen und als kulturelle Eigenheit erkennen.

Wir sehen also, dass die Arbeit des Lehrers nicht damit getan ist, Informationen über die Zielsprachenkultur zusammenzutragen. Erst danach setzt die wahre Kunst der Vermittlung Interkulturelle Kompetenz ein.

Ich möchte nun anhand einiger Beispiele untersuchen, in wieweit Anspruch und Realität auseinander gehen können, wo ein verantwortungsvoller Lehrender bewusste Lenkung bzw. sein eigenes Vorbild einsetzen sollte.

Einige Verfechter der interkulturellen Kompetenz meinen, um Fehlinterpretationen und Missverständnissen vorzubeugen, solle man bestimmte Sachverhalte als kulturbedingte Erscheinungen betrachten.

Ja, zumindest sollte man in Betracht ziehen, dass es sich um kulturbedingte Erscheinungen handeln könnte. Auch hier muss man sich wieder fragen, was daraus folgt. Bei der bloßen Feststellung darf es nicht bleiben.

Es gibt die Forderung, im Rahmen eines zweckmäßigen interkulturellen Lernens mehr Wert auf authentische interkulturelle Situationen zu legen, die den Lerner dazu befähigen, mit fremdkulturellen Situationen verständnisvoll und flexibel umzugehen.

Neben dem universal anerkannten Sprachstoff sollten die Lehrpläne im Sinne des interkulturellen Ansatzes den kontrastiven Aspekt stets vor Augen haben, so eine Forderung.

Wenn vom kontrastiven Aspekt die Rede ist, muss allerdings an eine vorher genannte Forderung erinnert werden, nämlich dass dabei in jedem Fall eine Wertung zu vermeiden ist. Dies ist gar nicht so einfach, da diese Bewertung nicht immer offensichtlich zu Tage tritt; sie ist manchmal sehr implizit vorhanden, z.B. durch die Auswahl der Situationen, die kontrastiv gegenüber

gestellt werden. Wenn beispielsweise, wie ein Kollege vorschlägt, thematisiert wird, dass man in Deutschland zum Essen das Brot extra bestellen muss, so trifft das zweifelsfrei zu und ist für AlgerierInnen, die Deutschland besuchen, eine nützliche Information. Gleichzeitig vermittelt es aber den Eindruck, dass man es hier mit einem deutschen *Defizit* zu tun hat, das man bei Kenntnis der kulturellen Verhältnisse jovial hinnehmen und den Deutschen *verzeihen* kann. Unterschwellig hört man heraus: „Na ja, die Deutschen haben eben keine Esskultur.“

Wird auf der anderen Seite aber abgelehnt, dass im Lehrbuch jemand Bier trinkt, weil das die Gefühle der AlgerierInnen verletzen könnte (und weil man das Biertrinken im deutschen Kontext nicht als Sünde brandmarken kann), dann zeigt die Auswahl der Themen und Situationen eine eindeutige Parteinahme, sprich höhere Bewertung der eigenen Kultur als der fremden Kultur und somit einen Mangel an Flexibilität, Toleranz und interkultureller Kompetenz.

Auch der Umgang mit Kritik ist ein interkulturelles Thema.

Den Deutschen sagt man nach, dass sie sehr offen und direkt mit Kritik umgehen. Das stimmt wohl in vielen Fällen, und zwar in beide Richtungen. Sie teilen direkt aus, sie können aber auch Kritik einstecken, sofern sie sachlich vorgetragen wird. Das ist ein ganz wichtiger Punkt und auch eine Eigenart der Deutschen: Sie versuchen sehr stark zwischen der sachlichen und der emotionalen Ebene zu trennen. Natürlich gelingt ihnen das nicht immer, aber wenn sie angegriffen werden, setzt sich sofort ein Mechanismus in Gang, der die emotionale Ebene auszuschalten versucht und das Problem auf die sachliche Ebene manövriert. Dann setzt die sprichwörtliche Gründlichkeit ein, mit der Argumente verlangt, analysiert, entkräftet oder akzeptiert werden. Man will der Sache auf den Grund gehen und beugt sich nur sachlich begründeten Argumenten.

Interkulturelle Kompetenz ist eine vielschichtige Angelegenheit. Wir können die folgenden vier Ebenen ausmachen:

- Auf der Ebene der *Sachkompetenz* geht es um das Wissen *eigener* kultureller Werte und Einstellungen und um das *Wissen fremder* kultureller Werte und Einstellungen, das Wissen um die mögliche Relativität von Werten wie etwa Gerechtigkeit oder Solidarität, das Wissen um globale Verflechtungen und Abhängigkeiten.
- Auf der Ebene der *Sozialkompetenz* geht es um die Fähigkeit, mit Stress umzugehen; Widersprüche und Konflikte in Interaktion und Kommunikation kulturadäquat auszutragen, die Fähigkeit, Empathie für das fremdkulturelle Individuum zu entwickeln.

- Auf der Ebene der *Selbstkompetenz* geht es darum zu erkennen, wie "ich" selbst von kulturellen Werten und Einstellungen beeinflusst werde, welche Muster meiner Kultur oder welche Subkulturen meiner Kultur mein Selbstverständnis ausmachen.
- Auf der Ebene der *Handlungskompetenz* geht es um die Fähigkeit, die eigene Kultur und eine fremde Kultur zu analysieren, eine Fremdbegegnung bewusst gestalten zu können.

(vgl. zu dieser Zusammenstellung Blake/Heslin 1983, S. 207 - 208 Dinges, 1983, S. 176 - 202, Godwin, S. 7 - 8; Hannigan 1990, S. 89 - 111 - Hammer/Gudykunst/Wisemann 1978, Lange 1994, S. 8 - 9).

Kommen wir nun zur Ausgangsfrage zurück - ob Interkulturelle Kompetenz das Zaubermittel im Kulturdialog ist. Der Begriff *Zaubermittel* impliziert eine einfache Anwendbarkeit. Ich hoffe, dass meine Überlegungen und Beispiele gezeigt haben, dass das Thema Interkulturelle Kompetenz und deren Erwerb alles andere als einfach ist. Ein oberflächlicher Umgang mit dem Begriff macht noch keinen interkulturell kompetenten Menschen. Nicht alle, die davon reden, besitzen Interkulturelle Kompetenz.

Interkulturelle Kompetenz setzt allgemeine soziale Kompetenzen wie z.B. Empathie voraus, Interkulturelle Kompetenz ist als ein zusätzliches Modul zu verstehen, das diese sozialen Kompetenzen auf eine spezielle interkulturelle Situation moduliert. Wenn die sozialen Kompetenzen nicht vorhanden sind, gibt es nichts zu modulieren.

Ich will damit nicht sagen, dass man hier auf ein Vakuum trifft, im Gegenteil, hier schneiden die individualistischen Kulturen (wie z.B. die deutsche) sehr viel schlechter ab als die kollektivistischen (wie z.B. die arabischen), aber es gibt natürlich Ausnahmen. Was ich damit sagen will, ist, dass man diese Grundkompetenzen nicht aus dem Blick verlieren und die Interkulturelle Kompetenz nicht isoliert betrachten darf. Ohne diese Grundkompetenzen gelingt auch eine intrakulturelle Kommunikation nicht.

Fazit

Wir können zusammenfassend feststellen:

- Der Begriff Interkulturelle Kompetenz wird ganz unterschiedlich mit Inhalten gefüllt.
- *Das hat uns schon die suggestive Frage am Anfang suggeriert.*
- Diese Unterschiede sind sowohl individueller als auch kultureller Natur.

- *Das heißt, jeder bringt individuell und kulturell verschiedene Voraussetzungen mit, was zu verschiedenen Erwartungen an den Begriff Interkulturelle Kompetenz führt.*
- *Oft wird nur ein Teilaspekt der Interkulturellen Kompetenz wahrgenommen.*
- *Gemeint ist hier meist der Teilaspekt der Sachkompetenz, er erscheint am unverfänglichsten und am leichtesten lernbar. Aber:*
- *Interkulturelle Kompetenz ohne soziale Kompetenz ist nicht möglich.*
- *Das heißt, wer sich nur auf Teilaspekte beschränkt, kann keine Interkulturelle Kompetenz entwickeln bzw. nur zufällig, nämlich da, wo schon soziale Kompetenz vorhanden ist.*
- *Der/ Die Lehrende hat eine wichtige Vorbildfunktion.*
- *Er/Sie vermittelt auf der kognitiven Ebene Sachwissen, aber er/sie vermittelt auch durch das eigene Beispiel soziale Kompetenz – oder eben auch nicht, wenn sein persönliches Verhalten im Widerspruch zu seinen verbal geäußerten Idealen steht.*

Bibliographie

Fischhaber, Katrin. (2002). Digitale Ethnographie: Eine Methode zum Erlernen interkultureller Kompetenz im Fremdsprachenunterricht. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* [Online], 7(1), 23 pp.

Schönhuth, M.: Glossar: Kultur und Entwicklung - Ein Vademecum durch den Kulturschub, Trier 2005 (Trierer Materialien zur Ethnologie, Ausgabe 4)

Thomas, A.: Interkulturelle Kompetenz - Grundlagen, Probleme und Konzepte, in: *Erwägen, Wissen Ethik*, 14 (1), 2003, S. 137-221 www.interculture.de

Haféda BÉSSAOUD

Ecume de fleurs

Elle rêve de couleurs et d'offrandes
De matins vert amande,
D'après-midi bleu lavande
Pour écrire au pastel sa légende....

Elle rêve d'arbre de bois d'ébène,
Pour construire un théâtre et sa scène.
Elle se voit à l'œuvre, son crayon traîne
Dessine l'esquisse, elle sourit et dit : amen.

Elle rêve comme elle respire.
Elle parie tu crois qu'elle délire.
Emerveillé tu entres dans son empire,
Te voilà ami de la rêveuse, sir...

Dans sa planète elle est créature détendue,
Dans la tienne, c'est un être morfondu.
Elle appartient à un monde révolu
Seule la rime est vraiment son salut.

Poésie offerte au Prof. K. El Korso

يسعدني و يشرفني أن أبعث إليكم بقصيدتي هذه (مهر وفاء 161
بيتا) إسهاما متواضعا لتكريم الصديق الأستاذ الجليل "كامل القرصو"، معذرا
عن الحضور لأسباب عائلية، علما بأن بيتي في ألمانيا يرحب بكم ضيوفا
أعزاء في كل وقت، و لكم خالص الود و الشكر و التقدير: غريب محمد
غريب، المهاجر المستقر في الغربية.....و السلام عليكم ورحمة الله
و بركاته.....

مهر وفاء

دكتور غريب محمد غريب — ألمانيا

Universität de Würzburg

تسألني أمّ عمرو ... و هل يموتُ الهوى إن تناءى المحلّ؟
هو الحبّ .. نجمه قد أفلّ و لا صرخه اليوم صار ظلّ
ألم نك في عالم الغيب روحاً تغلغل جسمين .. منذ الأزل؟!
فلما التقينا..على الأرض صرنا نشيداً فريداً .. و غنى الغزل

(٥) يسبح لله في المنتهى و يسجد للوجد .. في المستهلّ
و ينهل من فيض قلبين ما أفاض .. رحيق أسى و أمل

و فاء أعلمي .. لسواك الخبل .. بأني فارسك المختبل
هجرت الديار ... و خلقت قلبي لديك .. فليس له مرتحل
فكم مهرة ..دون مهر .. سعت إليّ .. و لكن قلبي جقل

(١٠) و ما لسواك طوى البید..و الغید..سعيًا يناجيك شعراً هملاً
تكاذ تقحمة عاجفات الستين .. غريبك .. و لم يتوّل
و ألقى إليك .. زمام الغرام .. منذ التقينا .. ولما نزل

مفهوم الشعرية في الفكر النقدي الغربي
(*Notion de poétique à travers la critique occidentale*)

عبد الملك مرتاض

Université d'Oran

وإنّا حين نقول: «الشعرية في الفكر النقدي الغربي»، فإنّما ينصرف كلامنا، كما هو بادي الدلالة، إلى أهل الغرب جميعاً، من الأمم الراقية، والشعوب المتطورة على عهدنا هذا، ثقافياً وتقنولوجياً معاً، كالألمانيين والروس والفرنسيين والإنجليز والأمريكيين والإيطاليين، وحتى الهولنديين (سبينوزا (Spinoza)...) ولو نجىء إلى ثقافات كلّ هؤلاء نتابع فيها مفهوم الشعر، ومن ثمّ نظرية الشعرية، أو (La poétique, poetics) بالمعنى الذي تقصّدناه من اصطناعه في عنوان هذا الفصل، لأفضى بنا الأمر إلى كتابة مجلدات، ولاستغرق ذلك منّا زمناً قد لا تسعّه إلا الأعمار الطوال. ولذلك سنعمد إلى تقديم مجرد نبذة من هذه الثقافة النظرية الواسعة الغنى، الغزيرة المادّة، عن جماليات الشعرية (وقد قصدنا إلى اصطناع هذين المصطلحين، هنا، جمعاً، لا إفراداً). وسيكون ذلك من خلال متابعة بعض الكتابات المدبّجة باللغة الفرنسية حيث إنّ الثقافة الغربية في أغلبها هي ذات مصدرين اثنين مركزيين هما الثقافة الإغريقية، والثقافة اللاتينية. ثمّ يقع التصرف، أثناء ذلك، في مصدرين هاتين الثقافتين بطبعهما بطابع الخصوصية الوطنية لدى كلّ ثقافة، في ضوء الفلسفات الأوربية الحديثة مثل: الكانطية والهيغليّة والماركسيّة والسّبينوزيّة والدريديّة... (نسبة إلى كانط، وهيغل، وماركس، وسبينوزا، ودريدا). ولذلك لا تكاد تجد اختلافاً كبيراً في فلسفة الرؤية إلى المفاهيم الجوهرية في هذه الثقافات المتعدّدة في أشكالها، والموحدة في أهمّ مصادرها وخلفياتها، ومن ثمّ في مضامينها ومراميها أيضاً. والذي جعل هذه الثقافات المتعدّدة تتصهر فيما بينها انصهاراً منسجماً إلى درجة الاندماج، في بعض أطوارها، على الرغم من اختلاف لغاتها وقوميّاتها أصلاً، أنّ الغربيين يترجمون من الكتب المنشورة، على عهدنا هذا، مثل ما يؤلفون أو أكثر من ذلك كثيراً، فلا يكاد يظهر كتاب ذو أهميّة في بلد من بلدانهم، أو حتّى ذو أهميّة محدودة، حتّى يُترجم إلى عامّة اللغات الأوربية الأخرى، فيطلع عليه عشرات الملايين، وفي بعض الأطوار مئات الملايين، من القراء بعد شهور قصار. فهذا الجيش من القراء وهم يلتهمون، بنهم شديد، كلّ ما تقدّمه إليهم المطابع هو الذي أسهم في بلورة هذا الانسجام في السلوك الثقافي الغربي؛ فالقراءة لدى أهل الغرب مثل الصلاة لدى أهل الشرق: أولئك

< < < < < < <

ISSN 1112-5373

بأضرب الاستعارة والمجاز لتحسين النسيج الشعري، كما سنرى... وكأنّ هؤلاء لم يكونوا يختلفون عن أبي عليّ أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي المتوفى سنة 421 للهجرة، حين كان يتحدث عن الأبواب السبعة لعمود الشعر العربي في مقدّمة شرح حماسة أبي تمام¹...

ومن الآيات على ذلك قول الأديبة الفرنسيّة السيدة دي ستايل (Mme de Staël, 1766-1817) التي كانت ترى أنّ «الشعر يجب أن يكون مرآة أرضيّة للثوّهية، ويعكس الألوان والأصوات والإيقاعات، وكلّ أنواع جمال الكون»². فهذا التعريف على جماله، وعلى ما فيه من نزعة صوفيّة، يكرّس المفهوم التقليديّ للشعريّات بحيث تنهض على جمال التعبير، وأناقة اللّغة، وصخب الموسيقى، وثرأء الإيقاع. ولم يكن العرب يرون الشعر، في الحقيقة، إلاّ شيئاً من نحو ذلك.

وفي حين كان پاسكال (Blaise PASCAL, 1623-1662)، يتساءل، وذلك بحكم منظوره المتّسم بالنزعة الفلسفيّة إلى الأشياء والقيم والمفاهيم معاً عن: أين يكمن المتاع الفنّي الذي يلزم الشعر؟ كان يرى فولتير (François Marie Arouet VOLTAIRE, 1694-1778) أنّ الشعر هو البلاغة المنسجمة. وأمّا ليطري (Maximilien Paul Émile LITTRÉ, 1801-1881) فكان ينظر إلى الشعر نظرة تقليديّة خالصة، وذلك بحكم عنايته بفقه اللّغة ومعاني ألفاظها، حين يعرف الشعر على أنّه مجرد «فنّ تأليف الكتب بالأبيات الشعريّة»³ (!). وتوزّع حقول الشعر بالقياس إليه، على الملحمة، والغنائيّة، والدراما. كما تنصرف إلى الموادّ التي تشكّل مضمونه من مدّسة أو دنيويّة (Profane)، ومقدّسة (Sacré)، ونظميّة أو تعليميّة (Didactique).⁴ ولم يكن الشعر في الحقيقة، في المفهوم الكلاسيكي الغربي، إلاّ بعض ما كانه في مفهوم قدماء النقاد العرب.

ويتساءل إفون بيلافال (Yvon Belaval) عن مفهوم الشعر فيقول: إنّه يتكفل بأن يقول لنا شيئاً طورياً، ويتكفل بأن يُغنّينا طورياً آخر؛ وفي الحالين يبلغنا وجداناً ويلقّنناهُ: فكيف يتأتّى الشعر؟ وما هذا الوجدان الذي يصوّره لنا تصويراً؟⁵ فكان بيلافال كان يريد أن يتناول في هذه المقولة وظيفة الشعر الجماليّة لا مفهومه، وأنّ من وظائفه إمتاعنا، والتعبير عن وجداننا.

أمّا الأديب الإيكوسي روبير ستيفنسون (Robert Stevenson, 1850-1894) فقد كان ينظر إلى الشعر، بحكم موقعه التاريخي في الزمن، هو أيضاً،

لينظر المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951-1371.

² Mme de Staël, De l'Allemagne, II, XIII.

³ Cf. Yvon Belaval, Encyclopædia universalis, Poésie.

⁴ Ibid.

⁵ Idem.

نظرة تقليدية لا تكاد تختلف عن نظرة قدامة بن جعفر وابن رشيق. أم أليس أنه كان يرى أن القصيدة الجميلة إنما تكمن خصائصها الفنية في «الانسجام الإيقاعي، والميزان العروضي، والقافية، والعناية بالنغم الموسيقي، والفزع إلى اللغة المجازية»؟⁶ فروبير ستيفنسون يحصر مفهوم الشعر، إذن، في خمسة مكونات. وهو يقترب، كما أسلفنا القول، من منظور قدماء النقاد العرب إلى مفهوم الشعر. وإذا كان العرب لم يشترطوا في مفهومه الميزان العروضي فلا أنهم كانوا يرون أنه من المعلوم بمكان في ركن التعريف، ولا مدعاة لإثقال حدّ الشعر به، لأنّ التقفية لا توجد إلا في الشعر، وذلك حين أطلقوا على التقفية الماثلة في النثر الذي يعول على الإيقاع مصطلح «السجع»، فميزوا في البلاغة العربية بين التقفيتين الاثنتين: التقفية المتغيرة التي لا تكاد تقوم إلا على وحدتين متتابعتين، ودون ميزان، إلا أن يكون ذلك مصادفة أو اتفاقاً، ودون قصد ولا نية، والتقفية الثابتة التي تشمل القصيدة كلها مع الميزان العروضي.

في حين أن الصنف الآخر من النقاد، وهم الجدد، وذلك انطلاقاً من منتصف القرن التاسع عشر خصوصاً، كانوا يرون أن تلك الرؤى إلى مفهوم الشعر لم تعد لائقة بتقاليد العصر التكنولوجي الذي اغتدوا يعيشونه، وأن المجتمعات التي أنشئت لها تلك الفنون والكتابات في أشكالها العتيقة والراهنه معاً (الراهنه بالقياس إلى زمنها، لا إلى زمننا) لم تعد لائقة بها، ولا متلائمة معها؛ ولذلك فهم في حلٍّ من أن يتخلصوا من تلك القيود الفنية والتقنية الثقيلة التي كان الكلاسيكيون يحيطون بهالتها الشعر، فلم يكن يتصدى لكتابته إلا الخناذيد والفحول. وقد تواضع النقاد الجدد حين أبقوا على مصطلح «الشعر»⁷ فقد كان يكفيهم ذلك إقراراً بفضل الأوائل!

وقد تساءل أندري جيد (André Gide, 1869-1951) في قلق معرفي باد: أتريدون «تعريفاً جيداً للشعر؟ إنّي لا أرى تعريفاً سليماً غير الذي يأتي: وهو أن الشعر يعمل على المضي نحو السطر قبل نهاية الجملة»⁸ ويبدو أن تعريف أندري جيد لا يختلف كثيراً عن رؤية العرب للشعر الكبير لديهم، هم أيضاً، وهو الذي يسبق لفظه معناه، بل يُجترأ منه بنصفه، ولا يُحتاج إلى البيت كله.⁹ بل ربما هو الذي يسبق عجزه صدره، وقافيته عروضه، باصطلاح العروضيين.

وأما فاليري (Paul Valéry, 1871-1945) فقد كان مفهوم الشعر بالقياس إليه هو أننا نطلق صفة «الشعري» (Le poétique) على أي شيء جميل نحسه أو

⁶ R. Stevenson, in Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage, p. 209, Ed. du Seuil, Paris, 1995.

⁷ Cf. Yvon Belaval, in encyclopædia universalis, Poésie.

⁸ A. Gide, Attendu que..., p. 167.

⁹ ينظر أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، 1. 166-167، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، 1947.

نراه، فنحن نستطيع أن: «نقول عن مشهد طبيعي: إنه شعري». كما نقوله أيضاً عن مناسبة من مناسبات الحياة؛ كما قد نقوله عن شخص¹⁰.

ولعلّ جان كوهن أن يكون من أفضل النقاد الفرنسيين الذين تناولوا الشعرية في أدق تفاصيلها، مركزاً على المكونات الإيقاعية والدلالية، ومن ثمّ الجمالية لهذا المفهوم الأدبي: في وضوح رؤية، ودقة تعبير، وصرامة منهج. ونترجم، فيما يلي، نصّاً قصيراً من مقدّمة كتابه «بنية اللغة الشعرية»¹¹ لنحاول رسم صورة واضحة لمفهوم الشعر لدى النقاد الغربيين، الجدد. يقول جان كوهن:

«إنّ الشعرية علم موضوعه القصيدة الشعرية. وكان للفظ الشعر، في العهد الكلاسيكي، معنى واضح دون غموض. فقد كان معناه يحدّد جنساً من الأدب (Un genre de littérature)، هو الشعر المتّسم، باصطناع البيت العروضي. لكن الأمر تغير اليوم، لدى الجمهور المثقف على الأقلّ، فاتخذ هذا اللفظ لنفسه معنى أوسع؛ وذلك بعد وقوع تطوّر يبدو أنّه ابتداء مع ظهور الرومنسية (Le romantisme) (...). إنّ مصطلح الشعر مرّ أولاً بتحوّل يمثّل في الانتقال من العلة إلى التأثير، ومن الموضوع إلى الذات. وكذلك اغتدى مفهوم «الشعر» (Poésie) هو الانطباع الجمالي الخاصّ الذي ينشأ عن فعل الشعر. وانطلاقاً من ذلك أصبح من الشائع الحديث عن «عاطفة» أو «وجدان شعري»¹².

ولعلّ أهمّ ما يمكن الخروج به من حديث جان كوهن أنّ الرومنسية هي التي كانت وراء التحوّلات الكبرى للشعرية، شكلاً ومضموناً، لأنّها نقلت مسار الشعر من العلة التي كانت الكلاسيكية (Le classicisme) تعلّل بها الأشياء التي كانت تُخضعها لمنطق العقل، إلى فعل التلقّي وأثره الجمالي في النفس على الوجه الطبيعي؛ فلم يعدّ العقل هو الحكم الترضّي حكومته، بل كان الوجدان والعاطفة هما اللّذين يتمّ الاحتكام إليهما، بإلغاء سلطان العقل على الشاعر والقارئ جميعاً.

وكان كوهن يرى أنّ اللغة الشعرية، كما هو معروف، تُحلّل في مستويين اثنين: مستوى صوتي، ومستوى دلالي. وإذا كان اللسانيّاتيون يتمثّلون «الدلالي» بالمعنى المعجمي، فإنّنا، يقول كوهن، نريد أن نمّح هذا الإطلاق هنا، موقّفاً، معنى أوسع، بحيث يستطيع أن ينصرف أيضاً إلى المدلول النحوي.

إنّ الشعر يتعارض مع النثر بخصائصه الماثلة في المستويين الاثنين السابقين. والخصائص ذوات الصبغة الصوتية قد وقع تقنيتهنّ وتسميتهنّ، وانتهى

¹⁰P. Valéry, *Propos sur la poésie*, Pléiade, Paris, p. 1362.

ذلك، وإني كنت قرأت يوماً في مجلة جزائرية، في الأعوام الثمانين من القرن الماضي، صورة معلّمة فائقة الحسن والجمال وهي تشرح قصيدة لتلاميذها مكتوبة على السبورة، فنقلت صورتها الفاتنة تلك المجلة، وعلقت بقولها: «قصيدة، تقرأ قصيدة». وابن، فما يقوله فاليري عن شخص جميل من الأشخاص، إنّما كان يقصد به غالباً إلى المرأة الحسناء، لأنّ الجمال موصوف به النساء، أكثر من الرجال. فالمرأة إنّما كانت، لتكون جميلة.
¹¹السمعت بأنّ هذا الكتاب تُرجم إلى اللغة العربية في المغرب، ولكنني لم أطلع عليه.

¹²J. Cohen, *Structure du langage poétique*, p. 7, Flammarion, Paris, 1966.

الأمر. ذلك بأنه يُطلق على مصطلح «بيت»: كلُّ شكلٍ من اللغة شقُّه الصوتي يحمل هذه الخصائص... ولا تزال هذه الخصائص تشكّل، في الحقيقة، بالقياس إلى الجمهور، معيار الشعر.¹³

وواضح من عرض جان كوهن:

1. إن الشعر أولاً يأتي مناقضاً للنثر، وهذا المفهوم متداول بين الناس منذ الأزل، وفي جميع الآداب الإنسانية؛ ذلك بأن «الاختلاف بين النثر والشعر طبيعة لسانيتية (De nature linguistique)، أي شكلية»؛¹⁴

2. إن من أهم ما يميّز بين الشعر والنثر هو المستوى الصوتي، بحيث يميّز الشعر بالقعقة الصوتية المتجسدة في تماثل الميزان العروضي، وفي القافية، وفي استثمار كل الخصائص الصوتية الأخرى (ولا نريد أن نعرض في هذه الحيثية للخصائص الفنية الأخرى التي تميّز جنس الشعر التقليدي: خصوصية اللغة، والاشتمال على الصورة الشعرية، وهلم جرا)؛

3. إن الجمهور، بحكم أنه تعود على شكل من النسيج اللغوي موروث، قد فتح عينيه عليه منذ العصور الموعلة في القدم، يحكم بشعرية هذا النسيج، أو عدم شعريته، انطلاقاً من هذا المعيار المأثور الذي يقوم على مستويين اثنين، ولا يحاول أن يجاوز ذلك إلى ما وراءهما من الآفاق والحدود، فإنما البحث في ذلك لا يعني إلا النقاد المتخصصين، والشعراء المبدعين.

في حين أن جان بول سارتر (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) كان يرى «أنه لا أحد أجملُ قولاً من مالارمي، وأن الشعر هو محاولة سحرية لتكونه، ولكن بالتلاشي المرتعش للفظ، وفيه؛ وذلك بمزايدة الشاعر على عجزه التعبيري، حين يجعل الألفاظ مجنونة (...). إن الغاية الكبرى من الشعر الفرنسي، منذ مالارمي [Stéphane Mallarmé, 1842-1898] إلى السرياليين، هي، كما أتمثلها في نفسي، هذا التدمير الذاتي الذي يتسلط على اللغة».¹⁵

ولعلّ هذا الكلام أن لا يعني شيئاً كبيراً، باستثناء الصياغة الشعرية الجميلة، في رأينا؛ ذلك بأن الشاعر لا يسمح للغته الشعرية أن تدمر نفسها بنفسها، بل يسعى إلى حملها على أن تبني نفسها بنفسها. ذاك ما نراه، نحن على الأقل، عن هذه المسألة اللطيفة. فكلّ الناس، في استعمالاتهم اللغوية اليومية، هم عالة على الشعراء يقتبسون من لغتهم، وينسجون على منوالها. فلا يُعقل أن يكونوا هم أول من يأتون إلى تلك اللغة ليدمروها تدميراً. وبم يعبر الشاعر، حينئذ، إذا دمر لغته، وأنهكها، أو أفناها، أو تركها هي تدمر نفسها، بنفسها، وذاك أسوأ وأنكأ؟ أليس الشعراء هم أشدّ

¹³ Ibid., p. 9.

¹⁴ Id. p. 199.

¹⁵ J. P. Sartre, Situations, III, p. 247.

الناس حباً للغتهم وعناية بها؟ فكيف، إذن، يقتل امرؤ من الناس أحب شيء إلى نفسه؟

وإن الشاعر الكبير إذا جرؤ على الخروج عن مألوف الاستعمال اللغوي، بحمل لغته على الأسلبة في فوج عميق، وفضاء سحيق، أو إفسارها على الخروج على نظامها المألوف بالاتحاد إلى انتهاك نظامها الشائع باصطناع لغة انزياحية، ومجازية، وسواء ذلك من المكونات الشكلية للشعريات؛ فذلك كله هو من قبيل الانزياح الذي ينتهك حرمان اللغة فيحملها على أن تخرج من جلدتها، وأن تتنكر لدلالاتها المعجمية الميثة لتنشئ خلقاً جديداً من المعاني، وتبتكر أشكالاً قشبية من الأسلبة، فتجمل وتقوى؛ فهل كل ذلك، إذن، هو هدم للغة، أو بناء؟ أو هو تقويض لها، أم تطنيب، على حدّ تعبير أبي الطيب؟

ولعلّ جان كوهن هو الذي يوضح هذه المسألة التي أشار إليها سارتر حين يقرر أن «الشعر بالقياس إلينا ليس هو نثر، مضافاً إليه شيء ما؛ ولكنه ما يكون ضدّ النثر. ويبدو الشعر، تحت هذا المظهر، كأنه سلبيّ كله، بل كأنه شكل من أشكال الأعراض التي تتسلط على اللغة. غير أن هذه المرحلة الأولى تنشأ عنها مرحلة أخرى، وهذه إيجابية؛ ذلك بأن الشعر لا يقوّض بنية اللغة العادية إلا من أجل إعادة تطنيبها على مستوى أعلى».¹⁶

فكان تقويض البنية (La déstructuration) الذي يتحدث عنه سارتر وكوهن قد يكون القصد منه هو الانزياح اللغوي في الكتابة الشعرية، وهو الذي يسعى إلى توتير اللغة، وإلى انتهاك نظام الأسلبة المألوف فيها، والخروج إلى الناس بشكل أسلوبيّ بمقدار ما هو قائم على انتهاك النظام العام للنسج اللغوي، بمقدار ما هو مثير للانتباه، ومقبول في ذوق التلقي العام، بحيث لا يلبث أن يغتدي جميلاً مألوفاً حين يشيع بين القراء. ذلك بأن الشاعر إذا ظلّ محافظاً على بنية اللغة الشعرية المألوفة بين الناس جميعاً، فقد لا ينكرون عليه ما يكتب لهم، ولكنهم لا يهتزون له طرباً، ولا ينزعجون له في الوقت ذاته، فكأنه لا هو قال، ولا هم سمعوا. وإثما الكتابة لدع وإزعاج، إن لا نك، قبل ذلك، تصويراً وإمتاعاً. وعلى أن خرق نظام اللغة، بوعي فنيّ طبعاً، وليس بجهل قواعدها، لا يكفي لكتابة الشعر.¹⁷

ويعرض كوهن لقضية لم تزل تثير النقاد فتراهم يختلفون من حولها، ويترددون في الحكم لها، أو عليها. إنها «قصيدة النثر» أو «Poème en prose»، فيقول: «إنّ لفظ «شعر» هو نفسه لا يخلو من غموض. رأيت أن وجود التعبير المائل في «قصيدة النثر» أذهب، فعلاً، عن هذا اللفظ تلك الدقة التي كانت خالصة له، والخالية من أيّ غموض حين كان يستميز بشكله المفقى. (...) لقد كان

¹⁶ J. Cohen, Op. cit., p. 51.

¹⁷ Ibid. p. 201.

«شعراً» كلُّ ما كان متطابقاً مع قواعد التقطيع العروضي. في حين كان «نثراً» هو كلُّ ما لم يكن كذلك شأنًا.

ويرى جان كوهن أن قصيدة النثر تشتمل على مستوى واحد من اثنين، فهي ناقصة الشعرية (La poéticité)، إذ تُهمل المستوى الإيقاعي فتجتزئ بالمستوى الدلالي مما يجعلها لا تمتنع من أن نطلق عليها مصطلح: «القصيدة الدلالية». ذلك بأنّها تُهمل المستوى الصوتي فتدّره غير متناول. ويقسم الشكّلين الشعريّين الاثنين: الموزون، والمنثور أربعة أقسام: شعراً منثوراً، وهذا خالٍ من الإيقاع مشتمل على الدلالات؛ وشعراً موزوناً، وهذا مشتمل على الإيقاع الصوتي، خالٍ من الدلالات معاً؛ وشعراً تاماً (Poésie intégrale)، وهذا مشتمل على الإيقاع الصوتي والدلالات جميعاً؛ ونثراً تاماً (Prose intégrale)، وهذا خالٍ من الإيقاع الصوتي ومن الدلالات أيضاً.¹⁸

ويعلق كوهن على هذا التقسيم فيزعم أنّه أدرج «النثر التام» في تقسيمه الرباعي على أساس أنّه هو الوحيد الجدير بأن يطلق عليه النثر، بالتعارض مع الشعر التام، أو الشعر فقط!¹⁹

في حين يرى جان كوهن، من وجهة أخرى، أن تواتر الانزياح في اللغة الشعرية لا يمكن أن يبرهن على أنّه يشكل الشرط الشعريّ الضروريّ والمقنع معاً. ولكي نبرهن بأنّه من الضرورة بمكان، علينا أن نثبت بأنّه لا يوجد شعرٌ دون انزياح؛ ولكي نبرهن على أنّه مقنع كافٍ، فعلينا أن نثبت بأنّه لا يوجد انزياح دون شعر.²⁰

والحق أن كتاب جان كوهن، في نظرية الشعر، ولو من وجهة نظر بنويّة فقط، هو كتاب ممتع، ونافع كلّ النفع في الدراسات الشعرية الحدائثية، في الوقت نفسه.²¹

وأما فاليري (Paul Valéry, 1871-1945) فإنّه كان يرى أن الشعر في مفهومه الجديد يمكن أن يمثل في ناطحات سحاب نيويورك!²²

وواضح أنّ هذا الشاعر الفرنسيّ المجدّد كان يسعى، عن قصد، إلى إبعاد الشعر الجديد من الموضوعات التقليدية التي ذكرتها السيدة دي ستايل وغيرها، فكان كلّ ما على الأرض، في منظورات الشعراء الجدد، يجوز أن يكون موضوعاً

¹⁸ Cf. Ibid., p. 9-10.

¹⁹ Cf. Id., p. 11.

²⁰ Id. p. 199-200

²¹ قيل لي: إنّ هذا الكتاب ترجم إلى العربية، ولكني لم أطلع على هذه الترجمة إن كانت قد كانت فعلاً. وكلّ ما أخشاه أن لا تكون من المتعة والسلاسة والوضوح والدقة جميعاً، فتعكس سيرة هذا الكتاب الممتع. وهو من بين الكتب التي كان أستاذي أندري ميكانييل وجّهني إلى قراءته، في لقاء معه بالكوليج دي فرانس في ربيع سنة 1976.

²² Cf. P. Valéry, Nécessité de la poésie, in Œuvres, t. I, p. 1386.

للشعر، حتّى لو كان مجرد أبنية مُمرّدة من الإسمنت المسلّح إذا تطاولت في الفضاء. ولكننا نلاحظ أنّ أثر النّفوذ الأمريكيّ في ذهن فاليري كان بادياً، بل مستفحلاً، ولذلك لم يذكر أيّ ناطحة سحاب في العالم غير ما يوجد في نيويورك منها! فكأنّه، من خلال قراءتنا هذه، كان الرجل يريد أن يُصرّ على ربط هذا الشعر الجديد الذي كان في ذهنه بأمريكا وحدها من دون العالمين! وإلاّ فقد كان يمكن أن يربطه بأيّ شيء جميل، أو غير جميل، إلاّ بما ربطه به من تلك النّاطحات التي لا شيء فيها غير الإسمنت والحديد، والتي ذهب أعلاها على كلّ حال!... ونحن صعدنا إلى سطح الأعلى من تلك النّاطحات فلم نر إلاّ منظراً مقرّزاً منقّراً، لا أشجار ولا اخضرار، ولا شيء ممّا يلهم الشعر ويحمل عليه، فكيف تكون بعرض أن تُلهم الشعر للشعراء، في رأي فاليري؟ إلاّ أن يكون شعراً يابساً كرميم الأموات، فنعم!

ويرى المنظّر الإنجليزي، تيري إكليتون (Terry Eagleton) أنّ لفظ «الشعر»، أو القصيدة، لم يعد يصنع، ببساطة، المرجعية المُحيّلة على تقنية الكتابة، بل إنّ آثار اجتماعيّة وسياسيّة وفلسفيّة عميقة.²³

ويتبيّن من خلال بعض هذه الرؤى المختلفة إلى مفهوم الشعر أنّ النّقاد الفرنسيّين، وغير الفرنسيّين أيضاً من المنظّرين الغربيّين، -ولم نأت إلاّ بنماذج قصيرة وقليلة، في الوقت نفسه، من آرائهم- كانوا ينظرون إلى الشعر باختلاف متباعد، وفي معظم الأطوار لم يكونوا يعرفونه تعريفاً مدرسياً صارماً، كما جاءت ذلك السيدة دي ستايل، ولكنّ تعريفاً أدبيّاً ينطلق من رؤاهم الفلسفيّة إلى الحياة... ولذلك نجد غوتيي (Gautier de Coincy, 1177-1236) حين يتحدّث عن الشعراء يقول: «وكذلك هم الشعراء. وإنّ أجمل الشعر هو ما لمّا يكتبوه».²⁴ فإذا كان أجمل الشعر هو ما لمّا يكتبوه، فإنّ كلّ ما كتبوه من شعر، منذ الأزل، هو ليس بشيء، لأنّ الذي هو شيء حقّاً لا يزال في ضمير العدم، أي غير مكتوب...

والحقّ أنّ الأدباء الجدد، شعراء ونقاداً، غالوا في رؤاهم الجديدة إلى الشعر حتّى كادوا يرفضون كلّ الأشكال والمفاهيم التقليديّة التي كانت سادت على مدى بضعة قرون، ولذلك جاءوا إلى الشعر فأخرجوه من جنسيّته التي كان يتجنّس بها، فاغتدى أيّ شيء من الكلام، يكتبه صاحبه كيفما اتفق له، ثم يزعم للناس أنّه يكتب لهم شعراً جديداً، والله فعّال لما يريد! ولم يعودوا يَنشُدون الموضوعات التي كانت توصف بالشعريّة (Les thèmes dits poétiques) مثل- موضوعات الحبّ، والبحر، والموت،²⁵ ولا يحفلون بها، فكان رمبو (Arthur Rimbaud, 1854-)

²³Cf. Terry Eagleton, Critique et théorie littéraires, Une introduction, p. 19. Traduit de l'anglais par Maryse Souchart, P U F, Paris, 1994.

²⁴ Grand Robert, Poème.

²⁵Cf. Michelle Bloch, La poésie, in Littérature et genres littéraires, p. 188-190, Larousse, Paris, 1978.

(1891) لا يزال ينادي بهذه العبارة: «يجب أن نكون حداثيين».²⁶ كما انتقل من الأشكال الشعرية العتيقة إلى الأشكال الجديدة يصطنعها، ويدافع عن اصطناعها. ولعل ذلك يمثل في نصّه الذي يحمل عنوان: «موسم في الجحيم»،²⁷ وهو النصّ الذي ظهر سنة 1873. وهو نصّ غريب وعنيف معاً، فقد سخر فيه رمبو من نفسه، نفسها، فكان شبيهاً بالشاعر العربي القديم أبي مليكة جرّول بن أوس الملقب الحطيئة الذي كان سبقه إلى هجاء وجهه وأمه، وكلّ من صادفه في سبيله فظنّ أنّه قصر في حقّه!²⁸...

إنّ الشاعر الفرنسيّ، منذ ظهور رمبو، بدأ يبحث، باهتمام أدنى، عن إبداع شيء جميل يتلاءم مع المعايير الجمالية، أي يتلاءم مع متطلبات الشعرية، فاغدت غايته أن يمرّر «الشعري» بموازنة العلاقة المثلى بين الحياة والكتابة، وبين الشعريّ (Le poétique) والقصيدة (La poésie).²⁹

ويتساءل إفون بيلافال (Yvon Belaval) عن مفهوم الشعر فيقول: إنّه يتكفل بأن يقول لنا شيئاً طوراً، ويتكفل بأن يُغنّيّا طوراً آخر؛ وفي الحالين يبلّغنا وجداناً ويلقّنناهُ: فكيف يتأتّى الشعر؟ وما هذا الوجدان الذي يصوّره لنا تصويراً؟³⁰ فكان بيلافال يريد أن يتناول في هذه المقولة وظيفة الشعر لا مفهومه، وأنّ من وظائفه إمتاعنا، والتعبير عن وجداننا.

في حين كان يرى شاعر آخر يعدّ من أكبر المجدّدين في تاريخ الشعر العالميّ، وهو شارل بودلير (Charles Baudelaire, 1821-1867) أنّ الشعريّ هو نصف الفنّ، وذلك في معرض حديثه عن الحداثة الشعرية وهو يقول: «إنّ الحداثة هي المتحوّل، والمُعَرّض، والمحتمل (Le contingent). والحداثة بعدُ هي نصف الفنّ الذي نصفه الآخر هو الأزليّ، والدائم الثبوت (L'immuable)».³¹ وتعلّق مشال بلوش على هذه المقولة البودليرية فتري أنّ «هذا النصف الأوّل للفنّ ليس إلّا الشعريّ (Le poétique) الذي سيكون هو اليوميّ الذي يغيّر وجهه بالنظرة، أو يؤخذ كما هو في الخطاب الذي يفجر الخطاب العاديّ».³²

ويتوقف الفيلسوف الفرنسيّ الآخر نيكولا مالبرانش (Nicolas MALE- (BRANCHE, 1638-1715) لدى الإجابة عن السؤال الأوّل فيقرّر أنّ «الخلق»

²⁶ Ibid., p. 189.

²⁷ العنوان باللغة الفرنسية: «Une saison en enfer».

²⁸ ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1. 238-245، دار الثقافة، بيروت، 1964.

²⁹ Cf. Michelle Bloch, op. cit. p. 196.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., p. 189.

³² Id.

والعبارة الأخيرة أخذتها الكاتبة من جان كلود رنارد دون أن تذكر المصدر الذي كتبه هذا الناقد!

(La création)³³ الشعريّ يظلّ لغزاً محيراً بحيث إنّ لا ندري كيف تأتينا الأفكار؟³⁴ والحق أنّ هذا التساؤل الفلسفيّ لا صلة له بمفهوم الشعر الذي نعالجه في هذا الفصل، فمالبرانش بحكم تفكيره الفلسفيّ لا يتساءل عن ماهية الشعرية من حيث هي فنّ يصوّر ويمتّع، ولكن من حيث هي أفكارٌ ومعانٍ... وذلك ما كان جاءه حازم القرطاجيّ الذي أسهب في التنظير لنظرية المعنى، ولم يكتب عن جماليات الشعر إلا قليلاً.³⁵

ويبدو أنّ الأفكار التي كان أبو عثمان الجاحظ يتحدث عنها بشيء من المبالغة البادية، والزعم المتبحّج؛ وأنها لا تزال تنهال على وهم العربيّ حين يتناول الكلام انهياً، وتنثال عليه انشياً، بألفاظها ونسوجها، ليست من البساطة التي كان الجاحظ يتصوّرُها عليها، وإلا كان الناس جميعاً اغتدوا فلاسفة ومفكرين ومنظرين. ولذلك نجد مالبرانش يحار حيرةً سامة في شأن المأتى الذي تأتي منه الأفكار. وكأنّ هذه الأفكار تشبه اللغة الأمّ التي يتعلّمها الطفل وعمره ثلاث سنوات، أو نحوها، في حين أنّ الشخص الراشد، الناضج العقل، إذا أراد أن يتعلّم لغة أجنبية ظلّ دهرًا طويلاً يحاول ذلك، وقد لا تكاد تتأتّى له بالسهولة التي يريدها منها... وعلى أنّ تساؤل مالبرانش، هو أيضاً محير، لأنّ الرجل هنا يتساءل عن مأتى الأفكار، وكأنّ الشعر فلسفة خالصة، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك منذ حين، أو كأنّه تنظيرٌ مطلق، من حيث كان يجب أن يتساءل عن مأتى الصوّر الشعرية، والنسوج اللفظية، ولا سيّما منها الانزياحية التي تنتهك نظام اللغة، العادية على الأقلّ،³⁶ فلا يزيدها ذلك الانتهاك إلا حلاوة وطلاوة، وبهاءً وجمالاً.

في حين أنّ رومان ياكبسون، الروسيّ الأصل، الأمريكيّ الجنسية، (Ro-man Jakobson, 1896-1982) قد يكون معدوداً في القلائل الذين أثاروا سؤالاً منهجياً مباشراً عن ماهية الشعر فتساءل: «ما الشعر؟»³⁷ وكأنّه يوازي في مُساءلته هذه جان بول سارتر حين تساءل يوماً ما: «ما الأدب؟»

³³ يتحرّج بعض النقاد العرب المعاصرين، ومنهم نحن، في اصطناع مصطلح الخلق الذي جاء مقابلاً للفظ الأجنبيّ الشائع في الاستعمال بكثرة كثيرة، وهو: «La création» على أنّ الخلق يتقرّد به الله تعالى. غير أنّ الله أيضاً هو بديع السموات والأرض، إذا أطلقنا على هذا المعنى «الإبداع»؛ وهو المنشئ إذا أطلقنا عليه «الإنشاء»، وهو من إطلاق النقاد القدماء... وحتى إذا أطلقنا على هذا المعنى «الإيجاد»، فإنّ الإيجاد، إيجاد شيء من عدم، فكيف يقال؟! وعلى أنّ الناس يصطنعون الإنشاء والإبداع دون تحرّج ديني، في حين أنّهم يتحرّجون حين يتمخض الشأن للفظ «الخلق» الذي لا يراد به إلا ابتكار جنس من الكلام غير مسبوق على مثال. فالله يخلق الكائنات ويبدعها، والبشر يخلقون كلاماً ينسجون من اللغة الموجودة في المعاجم، وشتان ما بين خالق السموات والأرض، وبين من ينسج كلاماً قد يكون جميلاً جليلاً، كما قد يكون رديناً سخيفاً.

³⁴ Cf. Ivon Belaval, in id.

³⁵ ينظر حازم القرطاجيّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

³⁶ Cf. J. Cohen, op. cit., p. 199.

³⁷ رومان ياكبسون، ثماني قضايا عن الشعرية (Huit questions de Poétiques)، ص. 31 وما بعدها. ونصّ سؤاله بالترجمة الفرنسية: «Qu'est-ce que la poésie?». هذا، وقد ترجم الأستاذان محمد الولي ومبارك حنوز بعض فصول هذا الكتاب، وصدر بالمغرب (توبقال، الدار البيضاء 1988) تحت عنوان:

ولكن ياكبسون لم يستطع أن يجيب عن هذا السؤال المباشر بإجابة مباشرة أيضاً، بل ألفيناه يسلك لذلك طريقاً ملتوياً، فيقول: «إذا شئنا أن نعرف هذا المفهوم³⁸ فيجب علينا أن نعارضه بما ليس شعراً. ولكن ليس من اليسير تحديد ما ليس بشعر، اليوم».³⁹

وإننا نلاحظ أن هذا التعريف لا يحمل معنى من الكلام معقولاً مقبولاً، من الوجهتين المنطقية والمعرفية جميعاً؛ لأنك أن تعرف الشيء بضده دون أن تعرفه هو أولاً، فليس يُفرض ذلك إلا إلى تعميق الغموض، وتكريس الإبهام. فإذا شئنا أن نعرف الشعر بضده فلا مناص من تعريف الشعر نفسه أولاً، لكي تتبين لنا ماهية (La quiddité) ضده؛ رأيت لو أن قائلًا قال: لكي نعرف النور يجب علينا أن نعارضه بما يضاده في المعنى، فيغتدي المعرفة، أو المراد تعريفه على الأصح، مسكوتاً عنه. وإذا كان الظلام هو ما يناقض النور في منظومة المعاني لدى البشر، فما أيسر مثول متصور «النور» في الأذهان! لكن أن نأتي إلى مفهوم معقد في الثقافة الإنسانية المعاصرة، فلا هو واضح المكونات، ولا هو متفق عليه في معجم النظريات، شرقاً وغرباً، وقديماً وحديثاً، وخصوصاً بعد أن خالجه أشكال جديدة من الكتابة كلها يدعي أنه هو الشعر ولا سواه غيره هو، ثم يقال لنا من بعد كل ذلك: علينا أن نضربه بما يناقضه لكي نفهمه، فهذا مما يعسر تقبله في التصور، ويعتاص توهّمه في الأذهان. وزاد من إواء تعريف ياكبسون للشعر حين أثره بما

«قضايا الشعرية». ونشر مضمون هذا الكتاب أصلاً بالإنجليزية تحت عنوان: «Poetry of grammar and grammar of poetry». ولذلك وقع التركيز في الترجمة العربية التي تحتاج الآن إلى مراجعة على «شعر النحو ونحو الشعر» خصوصاً.

³⁸ يقصد به مفهوم الشعر. وعلى أن كثيراً ما يقع الخلط بين مصطلحين متقاربين متداخلين إلى حد ما، في العربية واللغات الأجنبية معاً، في الاستعمال الأكاديمي المعاصر، وهما المفهوم، والتصور، أو «المتصور». غير أن الجروح إلى اصطناع «المفهوم» الذي يقابله في الفرنسية «Notion» هو أكثر شيوعاً في الكتابات الفكرية الأوروبية من «المتصور» الذي يمكن أن يقابله بالفرنسية والإنجليزية معاً (مع اختلاف في النطق طبعاً): «Concept». ويقول روبير نادو (Robert Nadeau) عن ذلك: «كثيراً ما يُصطنع المفهوم مرادفاً للمتصور. ويبدو أن الاستعمال الفلسفي الراهن، أثناء ذلك، يمحّض المفهوم للفكر المجرد العميق. وكذلك يقال دون تمييز (Indifféremment) بينهما: متصور العدالة، أو مفهوم العدالة. ولكن يقال: متصور (أو فكرة) الحصان، أكثر مما يقال: مفهوم الحصان».

R. Nadeau, Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie, p.448., P U F ; Paris, 1999.

³⁹ Roman Jakobson, Huit questions de poétiques, p. 31, Editions du Seuil, Paris, 1977.

هذا، وقد لاحظنا أن ياكبسون، بحكم أصله الروسي، وبحكم أن لغته الأم هي الروسية، وقف معظم مكونات هذا الكتاب الصغير الحجم، على كل حال، على نماذج من الشعر الروسي، بل ربما كان يدفعه الحنين الوطني إلى الحديث عن روائيين روس أيضاً... وقد اطلعنا على ترجمة الولي وحتوز لهذه الجملة التي استشهدنا بها في صلب البحث فألفيناهما ترجماهما: «ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم (الشعر) أن نعارضه بما ليس شعراً: إلا أن تعيين ما ليس شعراً ليس، اليوم، بالأمر السهل»، قضايا الشعرية، ص. 9. ولا يوجد تعارض بين ترجمتنا، وترجمتهما، ولكن اختلاف في الصياغة.

يزيده إشكالا واعتيافاً، وهو القول بأن ما ليس بشعر لا يمكن قوله! فلكن كل ما على الأرض شعر، أو لكان كل ما على ظهرها ليس شعراً، أيضاً، في الوقت ذاته! فليس على الله بمستكر، لدى ياكبسون، أن يغتدي الناس جميعاً شعراء، أو لا يغتدوا جميعاً أيضاً شعراء، فالأمران سيان!

وليس أغمض من هذا التعريف إلا قوله عن مفهوم الأدبية: «إن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب، ولكن الأدبية».⁴⁰ فإذا كان موضوع علم الأدب ليس هو البحث في الأدب نفسه، ولكن في أدبيته، فإن المعضلة الكبرى هي: ما هذه الأدبية؟ وكيف نعرفها تعريفاً صارماً لا يأتيه الإشكال من بين يديه ولا من خلفه؟ وكيف نهتدي السبيل إلى معالمها فتميزها؟ وكيف ننق على التماسها في الكتابة الأدبية، ونحن نضل السبيل إلى موطنها ضلالاً؟ وما مقدار الحدود المشتركة من الاتفاق بين النقاد لكي يقولوا بها، فيميز الناس بين الأدب الذي هو بأدبية موقن بها، وبين الأدب العاري، أو الذي لا أدبية فيه إطلاقاً؟ ولقد زاد قول ياكبسون سوءاً تعليقاً غريماس وكورتيس على مقولته (وهذا التعليق يورده مشال أريفي على أنه من كلام ياكبسون، وهذه مشكلة أخرى) إذ قالاً معلقين: «أي ما يسمح بتمييز ما هو أدبي، من غير ما هو أدبي».⁴¹ فتساؤلنا الذي يبدو منطقيّاً، في رأينا نحن على الأقل، هو ما الوسيلة العلمية الصارمة التي تظاهرنّا على استمارة الأدبي، من غير الأدبي من زخرف القول، وإبداع الكلام؟... أم أصبح مفهوم العلم الذي اصطنعه رومان ياكبسون وهو بالحرف والنص: «La science littéraire»⁴²، إن كان قاله فعلاً (إذا راعينا مسألة الترجمة من الإنجليزية إلى الفرنسية)، هو مجرد رجم بالغيب، وتساؤلنا في الفراغ، وتعويلاً على الانطباع الأدبي الذي كان الأجداد، أحسن الله إليهم، يصطنعونه في تذوقهم الأدب، وفي الحكم بأدبيته، أو بعدم أدبيته، أيضاً؟ فأين هي المعايير العلمية والموضوعية الصارمة التي تتيح لنا تحديد ماهية هذه الأدبية (Littérarité) في الأدب، ومن ثم ماهية الشعرية (Poéticité) في الشعر، ما دام لا الشعر، ولا ما ضد الشعر أيضاً، خضعاً لتعريف منهجي دقيق؟...

⁴⁰ R. Jakobson, in Courtés et Greimas, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Littérarité.

⁴¹ Ibid.

وسنرى أن ما أورده غريماس وكورتيس على أنه تعليق على مقولة ياكبسون منهما، أورده مشال أريفي بين علامة التنصيص، على أنه لياكبسون. وإته لأمر محير حقاً أن يقع التلاعب بكلام العلماء، وفي مثل هذا المستوى من التنظير في علوم الأدب. ونحن مع الأسف، لم نتمكن من الاطلاع على أصل مقولة ياكبسون باللغة الروسية التي لا نحققها على كل حال. ولكن كان يمكن أن نتظاهر ببعض الزملاء في قسم اللغة الروسية لكي يقضوا لنا في هذا الأمر...

⁴² إن أريفي لا يذكر، في الحقيقة، من هذا العلم المزعوم الذي ذكره غريماس وكورتيس شيئاً، وإنما يذكر ما نصّه: «موضوع الدراسة الأدبية»، فهو يذكر الدراسة الأدبية، لا العلم الأدبي. والمزعج في ترجمة غريماس وكورتيس أنهما لم يقولوا: «علم الأدب»، ولكنهما قالوا: «العلم الأدبي»، وهو ما نستتركه استركاكاً.

وعلى أن غريماس وكورتيس خدجاً، فيما يبدو، مقولة ياكبسون حيث إن ميشال أريفي (Michel Arrivé) ذكر هذه المقولة بدقة وتفصيل أوضح، وباختلاف في النص، فأثبت أن مقولة رومان ياكبسون التي كتبها عام 1921 هي كما يأتي: «إن موضوع الدراسة الأدبية (وليس «العلم الأدبي» كما في ترجمة غريماس وكورتيس) ليست الأدب كله، ولكن أدبيته (Literaturnost)،⁴³ أي ما يجعل منه عملاً أدبياً».⁴⁴

والحق أن ياكبسون لم يُعرف بشيء مثل ما عُرف بهذه المقولة. وقد يبدو لنا أن النص الذي أورده ميشال أريفي قد يكون أدق وأوضح، ولكنه يظلّ، مع ذلك، غير ذي قيمة نظرية ما دام ياكبسون لم يحدّد المعايير الصارمة التي يتمّ الاحتكام إليها فيه، لتصنيف العمل الإبداعيّ إمّا على أنّه أدب، وإمّا على أنّه غير أدب؛ وذلك بما يشتمل، أو بما لا يشتمل، عليه من أدبية.

ويقرّر رومان ياكبسون حقيقة الشعر التقليدي في العهدين الكلاسيكي والرومنتيقي، فيقول: «إن قائمة الموضوعات الخالصة للشعر كانت محدودة جداً. ولندكر المتطلبات التقليدية (التي كانت موضوعات للشعر): القمر، والبحيرة، والعنديل، والجلاميد، والزهرة، والقصر (...). كلا، وإنّ أيّ شاعر اليوم هو كمثل العجوز كارامازوف [الذي كان يرى أن]: «لا وجود لنساء دميمات»! وإذن، فلا وجود، لطبيعة ميتة أو فعل، أو مشاهد أو فكر، فتكون، في الزمن الراهن، خارج مجال الشعر. فمسألة الموضوع الشعري، هي اليوم، إذن، دون موضوع».⁴⁵

ويمضي ياكبسون في إصراره على إنفتاح كلّ المجالات للموضوعات الشعرية المعاصرة بحيث إنّ أيّ شاعر في حلّ من أن يتناول أيّ شيء يراه ملائماً لشعره، فلاحظ أنّ الحدود التي كانت تفصل ما بين العمل الشعري، والعمل غير الشعري (ونلاحظ أنّ المقولة التي نقلها كلّ من غريماس وكورتيس وأريفي هي مشابهة لهذه الفكرة المطروحة هنا، فلنأخذ ياكبسون كان يؤمن بهذه النظرية غير المكتملة فكان لا يزال يردّها تردّاداً) هي أقلّ استقراراً من حدود الأراضي الإدارية في بلاد الصين (!)⁴⁶

⁴³ اللفظ من اللغة الروسية، مما يدلّ على أنّ أصل النصّ كان ياكبسون كتبه بالروسية، وقد كان يكتب بثلاث لغات على الأقل: الروسية، والإنجليزية، والتشيكية.

⁴⁴ R. Jakobson, La sémiotique littéraire, in Sémiotique, l'Ecole de Paris, p.134, Hachette universitaire, Paris, 1982.

ذلك، وإنّا لم نطلع على مصدر مقولة ياكبسون، ولكن تضافر ناقدين كبيرين في إدراجها دليل على وجودها، على الرغم من أننا ألفينا اختلافاً في الشاهدين. ولعلّ ذلك يعود إلى عدم الدقة في نقل النص من الإنجليزية إلى الفرنسية.

⁴⁵ R. Jakobson, op. cit. p. 31-32.

⁴⁶ Cf. R. Jakobson, id. p. 33.

والحق أن هذا المذهب الذي ذهب إليه رومان ياكبسون لا يخلو من مبالغة، وربما من مغالاة؛ فإذا كان الشعر في العصور الغابرة، ومنها عصرًا الكلاسيّة والرُّومَنسيّة، كان يتناول موضوعات بأعيانها، فلم يكن محرّمًا عليه، أثناء ذلك، أن يتناول ما شاء الله له أن يتناول من الموضوعات على وجه الإطلاق. بل إن أوائل العرب أنفسهم كانوا يقرضون الشعر، في شكل أبياتٍ ومقطّعات، للتعبير عن وجدانهم وهواجسهم كما ثبت ذلك لدى قدماء النقاد، فقد ذكر محمد بن سلام الجمحي أنّه «لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته».⁴⁷ وليس هناك أوسع من الحاجة في الحياة وأعمّ انتشاراً، كما أن ليس هناك أقدر الناس على التعبير عن هذه الحاجة كالشعراء. وإذن، فقد كانت الحاجة مفتوحة لدى الشعراء منذ القدم، ونحن هنا نصرف الوهم إلى قدماء الشعراء العرب خصوصاً، فكان الواحد منهم يعبر عن حبه وكرهه، وغضبه وشوقه، كما يعبر عن حزنه والتّياغه، كما كان يُعجبه المنظر الجميل فيصفه، ويُقنّن بالخذ الصّقل فيتغزل به... كانت موضوعات الشعر مفتوحة الأبواب، ولم يكن محظوراً على الشعراء أن يتناولوا منها ما يشاءون. وإذا كان شعر المدح والهجاء، والغزل والرثاء، هو الذي طغا وانتشر، فليس يعني ذلك أن الشعراء كانت ألسنتهم تُقطع حين كانوا يتناولون موضوعاتٍ آخرَ بسيطةٍ من يوميّات الحياة. وهذه دواوين الشعراء، ومجموعات الشعر، تشهد بذلك...

وإذا كان ابن رشيق يزعم أن «أكثر ما تجري عليه أغراض الشعر خمسة: النسيب، والمدح، والهجاء، والفخر، والوصف»⁴⁸ فإنّ ذلك لا يعني أن أبواب الشعر الأخرى كانت مغلقة لا تُفتح، ومحظورة لا تُباح. ومن عجب أن لا يذكر ابن رشيق غرض الرثاء وهو أشرف الشعر موضوعاً، لأنّه قد ينضج بالصدق والوفاء. ولعله جاء ذلك على أساس أن بعض النقاد كان يضمّ الرثاء إلى المدح، مع أن المدح للأحياء الذين يسمعون، والرثاء للأموات الذين لا يسمعون. وإدراج الرثاء تحت تصنيف المدح هو قد يكون سوء فهم لماهية التّوعين معاً. وتوجد قصائد رثائية في الأدب العربيّ هي في الشعر من عيون العيون.

وإذن، فإنّ ما زعمه ياكبسون يجب أن ينصرف إلى الأشكال أكثر ممّا ينصرف إلى المضامين، فالأشكال الشعريّة هي التي كانت العقبة الكأداء في وجوه الشعراء القدماء فلم يكونوا قادرين على الخروج عنها، ولا الثورة عليها، حتّى جاء العصر الحديث فحرّرهم من تلك القيود، ولو أنّ ذلك لم يكن نهائياً، ولا اتفق عليه جميع النقاد والمبدعين...

⁴⁷ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 1. 26. تحقيق محمود محمد شاكر، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، (دون تاريخ). وقد نقل هذه المقولة نفسها ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء»، 1. 48 (طبعة بيروت، دار الثقافة، 1964) حيث يقول: «لم يكن لأوائل الشعراء إلا الأبيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة».

⁴⁸ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1. 120.

ويتساءل ميشونيك (Meschonnic) عن علاقة الشعر باللغة التي ينتسج منها، فيقول: «إذا كانت اللغة مصنوعة من السمات، فهل الشعر -الذي يتم عمله داخل اللغة- هو أيضاً مصنوعاً من السمات؟».⁴⁹ وهو تساؤل لا يعني شيئاً كبيراً في رأينا، لأنّ اللغة مصنوعة، أو مركّبة، أصلاً من السمات الصوتية (أصوات الحروف التي يتكوّن منها اللفظ)، ولما كان الشعر مصنوعاً من الألفاظ منسوجاً منها، وليس من ألوان الرّسام، ولا من أنغام الموسيقى، ولا من حركة الراقص: فهذه الألفاظ هي سمات للمعاني التي تظرفها. ولا يمكن أن يكون الفرع من غير أصله.

وأما ميكائيل ريفاتر (Michael Riffaterre) فكان يرى أنّ «اللغة الشعرية تختلف كلّ الاختلاف عن الاستعمال اللسانيّ المشترك، وهو ما يعرفه أدنى القراء إماماً، بالفطرة. وأما ما يعود إلى معرفة أيّ شيء يمثل فيه هذا الاختلاف تدقيقاً؛ فإنّ هذا يغتدي، حينئذ، أقلّ وضوحاً. غير أنّ فطرتنا، هنا أيضاً، تشي لنا بأنّ الشعر يقول شيئاً، وهو إنّما يريد أن يقول شيئاً آخر. ذلك بأنّ الشعر يعبر عن الأفكار والأشياء بكيفية ملتوية. ويصدق ذلك حتّى على الوصف الأكثر طبيعياً، فإنّه ليس مجرد ملفّظ بسيط للفعل (Un simple énoncé de fait) : بل إنّ هذا الوصف يمثل كآته شيء جماليّ للدلالات الإيحائية الوجدانية».⁵⁰

والحق أنّ ميكائيل ريفاتر يركّز تركيزاً منهجياً على مفهوم اللغة الشعرية، ومن ثمّ على مفهوم الشعر الذي ينتسج منها، مما يُفضي بنا إلى استخلاص أربعة عناصر نظرية من نصّه:

1. تختلف اللغة اللسانية المشتركة المعاني عن اللغة الشعرية؛ فكان ريفاتر كان يريد إلى الخام من اللغة المعجمية التي هي ميراث مشترك، وميّك مشاع بين المتعاملين اللغويين، في أيّ لسان من الألسن البشرية. فالاستعمال الشعريّ هو الذي يمنح اللغة المعجمية دلالة إيحائية جديدة. وهذا من المعلوم، كما يلاحظ ذلك ريفاتر نفسه، بمكان. وعلى أنّ بعض النقاد الفرنسيين كان يرى أنّ لا وجود للغة معجمية، أي لا وجود لمعاني الألفاظ في المعاجم، وإنّما تغتدي ألفاظ اللغة المعجمية ذات معان حين يستعملها المستعمل في حديثه، ومن ثمّ يدبج بها الشاعر قصيدته. فكان الشعر هو الذي يمنحها دلالة الحياة. ويضرب إفون بيفال مثلاً بقول الشاعر الفرنسيّ ألفريد دي ميسي (-1810 Alfred de Musset, 1857):

«وكذلك اليونان أمّي، وحيث العسل اللّذيذ، هناك اليونان»!⁵¹

⁴⁹ Meschonnic, Le signe et le poème, I, p. 18.

⁵⁰ M. Riffaterre, L'illusion référentielle (الوهم المرجعي)، in Littérature et réalité (الأدب والنص من ترجمتنا. p. 91, Editions du Seuil, Paris, 1982. (وواقع

⁵¹ A. de Musset, in Yvon Belaval, Poésie, in Encyclopædia universalis.

والحق أن هذا المذهب الذي ذهب إليه رومان ياكبسون لا يخلو من مبالغة، وربما من مغالاة؛ فإذا كان الشعر في العصور الغابرة، ومنها عصرًا الكلاسيكية والرومنسية، كان يتناول موضوعات بأعيانها، فلم يكن محرماً عليه، أثناء ذلك، أن يتناول ما شاء الله له أن يتناول من الموضوعات على وجه الإطلاق. بل إن أوائل العرب أنفسهم كانوا يقرضون الشعر، في شكل أبيات ومقطعات، للتعبير عن وجدانهم وهواجسهم كما ثبت ذلك لدى قدماء النقاد، فقد ذكر محمد بن سلام الجمحي أنه «لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته».⁴⁷ وليس هناك أوسع من الحاجة في الحياة وأعم انتشاراً، كما أن ليس هناك أقدر الناس على التعبير عن هذه الحاجة كالشعراء. وإذن، فقد كانت الحاجة مفتوحة لدى الشعراء منذ القدم، ونحن هنا نصرف الوهم إلى قدماء الشعراء العرب خصوصاً، فكان الواحد منهم يعبر عن حبه وكرهه، وغضبه وشوقه، كما يعبر عن حزنه والتياحه، كما كان يُعجبه المنظر الجميل فيصفه، ويُقنن بالخذ الصقيل فيتغزل به... كانت موضوعات الشعر مفتوحة الأبواب، ولم يكن محظوراً على الشعراء أن يتناولوا منها ما يشاءون. وإذا كان شعر المدح والهجاء، والغزل والرثاء، هو الذي طغا وانتشر، فليس يعني ذلك أن الشعراء كانت ألسنتهم تقطع حين كانوا يتناولون موضوعاتٍ آخرَ بسيطةٍ من يوميات الحياة. وهذه دواوين الشعراء، ومجموعات الشعر، تشهد بذلك...

وإذا كان ابن رشيق يزعم أن «أكثر ما تجري عليه أغراض الشعر خمسة: النسيب، والمدح، والهجاء، والفخر، والوصف»⁴⁸، فإن ذلك لا يعني أن أبواب الشعر الأخرى كانت مغلقة لا تُفتح، ومحظورة لا تُباح. ومن عجب أن لا يذكر ابن رشيق غرض الرثاء وهو أشرف الشعر موضوعاً، لأنه قد ينضح بالصدق والوفاء. ولعله جاء ذلك على أساس أن بعض النقاد كان يضم الرثاء إلى المدح، مع أن المدح للأحياء الذين يسمعون، والرثاء للأموات الذين لا يسمعون. وإدراج الرثاء تحت تصنيف المدح هو قد يكون سوء فهم لماهية التوعين معاً. وتوجد قصائد رثائية في الأدب العربي هي في الشعر من عيون العيون.

وإذن، فإن ما زعمه ياكبسون يجب أن ينصرف إلى الأشكال أكثر مما ينصرف إلى المضامين، فالأشكال الشعرية هي التي كانت العقبة الكأداء في وجوه الشعراء القدماء فلم يكونوا قادرين على الخروج عنها، ولا الثورة عليها، حتى جاء العصر الحديث فحررهم من تلك القيود، ولو أن ذلك لم يكن نهائياً، ولا اتفق عليه جميع النقاد والمبدعين...

⁴⁷ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 1. 26. تحقيق محمود محمد شاكر، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، (دون تاريخ). وقد نقل هذه المقولة نفسها ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء»، 1. 48 (طبعة بيروت، دار الثقافة، 1964) حيث يقول: «لم يكن لأوائل الشعراء إلا الأبيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة».

⁴⁸ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1. 120.

ويتساءل ميشونيك (Meschonnic) عن علاقة الشعر باللغة التي ينتسج منها، فيقول: «إذا كانت اللغة مصنوعة من السمات، فهل الشعر -الذي يتم عمله داخل اللغة- هو أيضاً مصنوعاً من السمات؟».⁴⁹ وهو تساؤل لا يعني شيئاً كبيراً في رأينا، لأنّ اللغة مصنوعة، أو مركّبة، أصلاً من السمات الصوتيّة (أصوات الحروف التي يتكوّن منها اللفظ)، ولما كان الشعر مصنوعاً من الألفاظ منسوجاً منها، وليس من ألوان الرّسام، ولا من أنغام الموسيقى، ولا من حركة الراقص: فهذه الألفاظ هي سمات للمعاني التي تظرفها. ولا يمكن أن يكون الفرع من غير أصله.

وأما ميكائيل ريفاتر (Michael Riffaterre) فكان يرى أنّ «اللغة الشعرية تختلف كلّ الاختلاف عن الاستعمال اللسانيّ المشترك، وهو ما يعرفه أدنى القراء إماماً، بالفطرة. وأما ما يعود إلى معرفة أيّ شيء يمثّل فيه هذا الاختلاف تدقيقاً؛ فإنّ هذا يغتدي، حينئذ، أقلّ وضوحاً. غير أنّ فطرتنا، هنا أيضاً، تشي لنا بأنّ الشعر يقول شيئاً، وهو إنّما يريد أن يقول شيئاً آخر. ذلك بأنّ الشعر يعبر عن الأفكار والأشياء بكيفية ملتوية. ويصدق ذلك حتّى على الوصف الأكثر طبيعياً، فإنّه ليس مجرد ملفّظ بسيط للفعل (Un simple énoncé de fait) : بل إنّ هذا الوصف يمثّل كآته شيء جماليّ للدلالات الإيحائيّة الوجدانيّة».⁵⁰

والحقّ أن ميكائيل ريفاتر يركّز تركيزاً منهجياً على مفهوم اللغة الشعرية، ومن ثمّ على مفهوم الشعر الذي ينتسج منها، مما يُفضي بنا إلى استخلاص أربعة عناصر نظريّة من نصّه:

1. تختلف اللغة اللسانيّة المشتركة المعاني عن اللغة الشعرية؛ فكان ريفاتر كان يريد إلى الخاف من اللغة المعجميّة التي هي ميراث مشترك، وميّك مشاع بين المتعاملين اللغويين، في أيّ لسان من الألسن البشريّة. فالاستعمال الشعريّ هو الذي يمنح اللغة المعجميّة دلالة إيحائيّة جديدة. وهذا من المعلوم، كما يلاحظ ذلك ريفاتر نفسه، بمكان. وعلى أنّ بعض النقاد الفرنسيين كان يرى أنّ لا وجود للغة معجميّة، أي لا وجود لمعاني الألفاظ في المعاجم، وإنّما تغتدي ألفاظ اللغة المعجميّة ذات معان حين يستعملها المستعمل في حديثه، ومن ثمّ يدبج بها الشاعر قصيدته. فكان الشعر هو الذي يمنحها دلالة الحياة. ويضرب إفون بيفال مثلاً بقول الشاعر الفرنسيّ ألفريد دي ميسي (Alfred de Musset, 1810-1857):

«وكذلك اليونان أمي، وحيث العسل اللذيذ، هناك اليونان»!⁵¹

⁴⁹ Meschonnic, Le signe et le poème, I, p. 18.

⁵⁰ M. Riffaterre, L'illusion référentielle (الوهم المرجعي)، in Littérature et réalité (الأدب والنصّ من ترجمتنا. p. 91, Editions du Seuil, Paris, 1982. (و الواقع

⁵¹ A. de Musset, in Yvon Belaval, Poésie, in Encyclopædia universalis.

فيلاحظ أن الشاعر يقصد بلفظ «اليونان» المكان والأصل، أو الجغرافيا والأم، ويقصد بلفظ «العسل» إلى السائل الحلو الذي يُفرزه النحل في الخلية ولبن الأم. في حين أنه يقصد بلفظ «الذيذ»، أو «الحلو» المذاق المسكر والسعادة والهناء في الوقت ذاته.⁵²

غير أن السؤال الذي يظل قائماً هل كانت هذه الألفاظ منفصلة عن معانيها الأولى في صلب المعجم، وهل لفظ «العسل» في المعجم يعني «الحنظل» في أصله، مثلاً؟ أو الحنظل يعني العسل في مذاقه، أصلاً؟ وإثماً المعاني المجازية (اليونان: المكان + الأم؛ العسل: المذاق الحلو المعروف + لبن الأم؛ الحلو: المذاق المسكر + الهناء) التي شحن الشاعر بها لغته كانت زائدة عن المعاني الأصلية في اللغة المعجمية التي كانت، فأضيفت إليها، ولكن بأن تظل خالصة لمعاني هذا النص وحده، وظلت، محتفظة بها. أي أن العسل إذا صادفناه في نص شعري آخر فإنه سيعني معنى آخر غير هذا غالباً. غير أن معنى العسل يظل بالقياس إلى المعجم أبداً على معناه الأول الثابت الذي يقع منه المنطلق إلى الدلالات الشعرية الجديدة التي لا تُغلق آفاقها، ولا تنتهي حدودها؛ فيكون مصدراً للمعاني المنبثقة عنه، أو المرجع الثابت، في الانزياح اللغوي، الذي هو سيرة شعرية...

ولو جئنا نمثل بالشعر العربي من مثل قول أبي تمام:

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكتبِ في حده الحدُّ بين الجِدِّ واللَّعبِ

لخرجنا عن الطور، وتجانقنا إلى الإيغال؛ فالكتب، هنا، هي غير الكتب بالمعنى المعجمي، و«حده» غير الحد، وأنباء، أو إنباء، غير ما يراد بهما في أصل المعجم. غير أن هذه الألفاظ تظل قائمة المعاني الأصلية في المعجم لا يَنازعها في ذلك منازع، وما يخرج به عنها الشاعر ليس إلا إثراءً لها. أو قل، إن شئت، ليس إلا لغة خصوصية تتصرف إلى لغة شعره وحدها.

فذلك، إذن، ذلك.

2. من العسير تحديد موطن الاختلاف الدلالي، بله تعليله؛ بل يظل ذلك غير دقيق المثل. وربما استدعى شيئاً من اصطناع الذوق وهو من قبيل الانطباع، ولم يعد في النقد الجديد مقبولاً؛ أو اصطناع التأويل، وهو من قبيل التطبيقات السيمائية.
3. إن الشعر الرفيع في كل زمان ومكان، وفي كل الآداب الإنسانية، لا يود أن يبوح بما يريد أن يقول؛ وعلى القارئ، و/أو المتلقي، أن يبحث عن الدلالة الحقيقية للشعر بعيداً عن القصد القريب، فهو لا يعبر تعبيراً مباشراً عن الأشياء المتناولة فيه. فإن جاء ذلك انقلب إما إلى النظمية المقيّنة، وإما إلى النثرية الرتيبة، وكلاهما مسترذل فيه. ويثير ميكائيل ريفاتر هنا مسألة «المسكوت عنه»، أو (Illocutoire) في النص الشعري، وهو من قبيل التداولية الخالصة.

⁵² Ibid.

ولا يبتعد جان كوهن (Jean Cohen) عن بعض ذلك حين يقرر أن الشعر يجب أن يتموقع في منتصف الطريق بين الفهم، وعدم الفهم.⁵³ فالشعر بالقياس إليه، لا ينبغي له أن يكون مخلوقاً عارياً، كما لا يكون لا مستغلقاً غامضاً. ويعود كوهن إلى تناول هذه المسألة في آخر كتابه المحال عليه، بكيفية عرضية، فيصدر جملة من الأحكام (نقول: «الأحكام» وإن رغمت أنوف الحداثيين الذين يزعمون أن لا حكم في النقد الجديد!):

- الشعر لا يدمر اللغة، ولكن يبنيناها؛
 - إن عبثية الشعر ضرورية له، ولكتها لا تمثل فيه سدى؛
 - إن المعنى في الشعر مفقود موجود في الوقت ذاته.⁵⁴
- فالغموض جميل في الشعر (وهو ما يعبر عنه كوهن بالمعنى المفقود الموجود في الوقت ذاته)، ما استطاع القارئ أن يهتدي إلى فكّ ألغازه أو بعضها على الأقل، فإن عجز عن ذلك كلّ العجز، واغتنى لديه ملغزاً مفضلاً لا يهتدي فيه إلى وجهه، ولا ينتهي منه إلى فهم، استوت صفته في الرداءة فاغتنى كالشعر العاري، حذو النعل بالنعل! وإذن، فليس الشعر الحق أن يكون مطلق الاستغلاق الملغز، ولا مطلق المباشرة العارية.
- ولولا أننا نخشى أن نثهم بالتعصب لكنا زعمنا أن تعريفات التقاد العرب القدماء للشعر ربما تكون أرصن من هذه التعريفات الغربية التي أتينا على كثير منها في هذا الفصل. وكلّ ما في الأمر أنها كانت قليلة، وأن بعضها كان مأخوذاً عن بعضها الآخر.

ومن الذين جدّوا في مفهوم الشعر بشعرهم، وليس بتنظيرهم، وكان تأثيرهم عالمياً، الشاعر الفرنسي بودلير (Charles Baudelaire, 1821-1867) بديوانه العجيب «أزهار الألم»⁵⁵ (Les Fleurs du Mal, 1857) الذي حوكم من أجله قضائياً، وذلك حيث إن الشعر، كما يلاحظ كلود بيشوا (Claude Pichois)، «اغتنى عدواناً؛ ذلك بأنه حطم ما كان يجعله مجرد لعب أو نواح. بل يجب أن

⁵³ Cf. J. Cohen, op. cit., p. 100.

⁵⁴ Ibid., p. 202.

⁵⁵ الترجمة العربية السائدة، على عهدنا هذا، هي «أزهار الشر»، ولا نحسب أن الشاعر اليتيم، الشقي، كان يريد من وراء اصطناع اللفظ الفرنسي «Le mal» إلى الشر. وكان أولى في كلّ الأحوال ترجمة العنوان بعبارة «أزهار الألم». إنا لا نرى وجهاً من الصواب للترجمة العربية السيئة التي شاعت بين الناس. وإن الذي يقرأ سيرة بودلير الشقية المعذبة، والقلقة المضطهدة، يقتنع بأنه كان يريد إلى الألم والضير أكثر مما كان يريد إلى الشر. والآية على ذلك أن من بين العبارات التي وردت في إهداء «أزهار الألم» إلى الشاعر الرومنتيكي الفرنسي تيوفيل غوتيي (Théophile Gautier, 1811-1872) عبارة «هذه الأزهار السقيمة» (Ces fleurs malades). والعلة في ذهاب وهم المترجم الأول إلى «الشر» هو غنى اللفظ الفرنسي «Le mal» بالمعاني التي منها معنى «الشر» فعلاً، ولكن السياق يقتضي ما يؤلم النفس ويحزّ فيها. ونلاحظ أثناء ذلك أن عنوان ديوان بودلير يشتمل على ثنائية متضادة وذلك حين أضاف الأم إلى الأزهار التي لم تكن إلا للاستمتاع ومواطن الجمال.

يمارس كتابته الناس جميعاً».⁵⁶ لقد استطاع هذا الشاعر الفد أن ينفخ في القبح جمالاً، وفي الدّمامة حسناً، وفي الخير شراً، وفي النفع ضيراً، فغيّر في شعره ما كان سائداً بين الناس من قيم الخير والجمال، على حداثة سنّه. ويزعم كلود بيشوا أيضاً أن «التعبير عن جمال الألم يتطلب معرفة هذا الألم. فلقد استطاع بودلير أن يجعل من الألم اختياراً وجودياً».⁵⁷ ويعود الفضل في ظهور أوليات الشعر المنثور «Les Poèmes en prose»⁵⁸ إلى هذا الشاعر الذي نُشرت له أول مجموعة شعرية بعنوان «قصائد نثرية صغيرة» (Petits poèmes en prose).⁵⁹ وهو وإن لم يكتب الشعر المنثور، أو قصيدة النثر، كما عُرِفَ بعد عهده، إلا أنه كان واعياً من الوجهة الفنيّة بذلك؛ فقد كان يحلم، كما يقول طودوروف، «بمعجزة ظهور نثر شعريّ (Prose poétique)، موسيقيّ دون إيقاع ودون قافية أيضاً».⁶⁰ لقد بشّر شارل بودلير بمفهوم جديد للشعر، بل كتب نصوصاً تستثمر من حيث خصائصها الفنيّة «تلاقي الأضداد»⁶¹ وهو من خصائص قصيدة النثر.⁶²

ويحاول طودوروف تعريف الشعر انطلاقاً من جهود سوزان برنار فيربطه بالبنية حين يقرّر: «إذا كانت كلّ بنية هي ليست شعرية على وجه الوجوب، فإنّ كلّ شعر ليس هو أيضاً بالضرورة مُبنّياً (Structuré). وفي معنى هذا اللفظ: فإنّ مثاليّة الوحدة العضويّة (L'unité organique) هي من شأن الرومنسيّة. ولكن هل يمكن أن ندخل فيها كلّ شعر دون إلحاق بعض العنف إمّا بالنص، وإمّا بنصّ النّص (Métatexte)؟».⁶³

ويقع الحديث عند الفرنسيّين عن التجديد الذي يشبه توارّد المواسم الشعرية وذلك بعد جماعة شعراء الثريّا، جاءت الكلاسيّة (Le classicisme)،⁶⁴ ثمّ الرومنسيّة (Le romantisme)،⁶⁵ ثمّ الرمزيّة (Le symbolisme)، ثمّ الواقعيّة (Le réalisme)، ثمّ السرياليّة (Le surréalisme)، وهلمّ جرّاً...⁶⁶

⁵⁶ Claude Pichois, Baudelaire, Les Fleurs du Mal, p. 24, Folio classique, Gallimard, Paris, 1996.

⁵⁷ Ibid., p. 10-11.

⁵⁸ Cf. Henri Lemaître ; in Encyclopædia universalis, Baudelaire.

⁵⁹ Cf. Ibid. Voir aussi T. Todorov, la notion de littérature, p.66 et suiv., Ed. Seuil, Paris, 1987.

⁶⁰ Ibid. p. 70.

⁶¹ Id.

⁶² سنتناول هذه المسألة بتفصيل أكثر في الفصل الثامن الذي وقفناه على ما يسميه الناس: «قصيدة النثر».

⁶³ Id. p. 68.

⁶⁴ نقترح أن يترجم مفهوم هذا المذهب الأدبي إلى مصطلح «الكلاسيّة»، ونذر مصطلح «الكلاسيكيّة»، أو «الكلاسيكي» ليتمحض للصفة، فيقال مثلاً: هذه قصيدة كلاسيكيّة، وفي هذه القصيدة كلاسيّة بادية.

⁶⁵ يقع الخلط بكيفيّة مستمرة في الكتابات النقدية العربيّة المعاصرة فيطلقون مصطلحاً واحداً على مفهومين اثنين في أصل التنظير الغربي، فهم يطلقون الرومنسيّة على «Le Romantisme»، في

في حين أنّا نجد المنظّر الإنجليزي، تيري إغليتون (Terry Eagleton)، وهو يتحدث عن نهضة الأدب الإنجليزي، يرى أن الشعر اغتدى شكلاً حيزياً (Une figure spatiale) أكثر منه مساراً زمنياً. أن يُنقذ النصّ من يدي مؤلفه وقارئه، إنما هو عمْدٌ إلى تحريره من كلّ سياق اجتماعي أو تاريخي. إنّ مفتقرون إلى معرفة ما ذا كانت تعني اللغة التي يكتب بها الشعر لدى قرائه الأولين، ولكن هذه التقنية الخالصة لمعرفة التاريخ هي وحدها المباحة. [...] إنّ شعريّات النظرية الجديدة، مثلها مثل الرمزية الرومنتيّة (Le symbolisme romantique)، هي مُشربةٌ بسلطة صوفيّة مطلقة لا تقبل بوجود أيّ برهان عقلي...⁶⁷

ويلحظ إغليتون، أيضاً، أنّ كبار المنظرين الإنجليز الجدد مثل ريتشارد (A. Richards) لا يكادون يُعْثُونَ إلا بالشعر في كتاباتهم؛ فطوماس إليوت (Tomas Stearns Eliot, 1888-1965)، مثلاً، يُعنى بكلّ شيء حتّى بالمسرح، إلا أنّ يُعنى بالرواية. ولا يختلف عنه فرانك ليفيس (Frank Raymond Leavis, 1895-1978) الذي وهو يعالج الرواية إنّما يُمَوِّعها تحت عنوان «شعر درامي»، ممّا يتعيّن معه في ذلك كلّ شيء إلا حديثه عن الرواية...⁶⁸

وأما الكاتب الألمانيّ، الرومنتيّ، شلجل (August Wilhelm Schlegel, 1767-1845) فيتناول مفهوم الشعريّات من الوجهة الرومنتيّة الخالصة، فيقول في نصّ جميل: «إنّ الفن والشعر في القديم لم يكونا يقبلان، بأيّ وجه من الوجوه، باختلاط الأجناس المتنافرة؛ في حين أنّ الرُّوح الرومنتيّة، وعلى نقيض ذلك، كانت تلتدّ بالتقارب المستمرّ بين الأشياء الأكثر تعارضاً. إنّ كلّ المتناقضات: الطبيعة والفنّ، والشعر والنثر، والجِدّ والهزل، والذكرى والهاجس،

حين أنّ لفظ «Romantique» يمحّضونه للصفة، فيقال: هذه قصيدة رومنتيّة، وفي هذه القصيدة رومنتيّة جميلة. وأسوأ من ذلك أنّ العرب يكتبون لفظ «الرومنسيّة» الذي يطلقونه، كما لاحظنا منذ قليل، على مفهومين اثنين في أصلهما مختلفين على النحو الآتي: «الرومانسيّة» فيجمعون بين ساكنين فيقعون في المحذور. ولذلك نقترح أن نتجنّب اللّحن بإسقاط الألف الساكنة التي لا تزيد هذا اللفظ في العربيّة أيّ دلالة، إلا إفساده نحويّاً وإملائيّاً.

⁶⁶ ينظر فيليب فان تيجم Philippe Van Tieghem في كتابه: موجز تاريخ المذاهب الأدبيّة الكبرى في فرنسا (من جماعة الثريا إلى السريالية) أو: Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France, (De la Pléiade au Surréalisme), P. U. F, Paris, 1960.

⁶⁷ Cf. Terry Eagleton, Op. cit., p. 48.

وأنصح بأن يعود القارئ الذي يحسن الإنجليزيّة، اللغة الأصليّة لكتاب إغليتون، أو الذي يحسن الفرنسيّة، اللغة المترجم إليها الكتاب، فإنّ فيه قضايا أدبيّة كثيرة على غاية من الأهميّة، ومنها الحداثة الشعريّة، وما بعد البنويّة، وما الأدب؟...

⁶⁸ Ibid., p. 50.

والأفكار المجردة والإحساس الملموس، والأرضي والألوهي، والحياة والموت، كلها تتعانق وتمتزج في وحدة هي الأكثر حميمية من نوعها».⁶⁹ ولعلّ أهم ما يمكن استخلاصه من هذا النصّ المذهبيّ الجميل أنّ الرومنسية سعت، منذ نشأتها الأولى، إلى إزالة الحدود ليس بين الأشياء والمفاهيم فحسب، ولكن بين الأجناس الأدبية أيضاً فسعت إلى تذويب بعضها في بعض. ذلك بأنّ الشعر قد يشتمل على السرد فينزلق إلى القصّ الذي هو شأن قصصيّ أو روائيّ أو ملحميّ، كما أنّ الرواية قد تخرج عن جلودها السردية الذي قدّر لها أن تضطرب فيه، فتتمرد عليه، وتخرج عنه ولو غير بعيد عن أصل مسارها، لتقيل على الوصف تغترف من جماليّاته فإذا هي تصف مناظر وعواطف وهواجس وصفاً شعرياً أنيقاً، فتقع في سلوك الوجدانيّات الشعريّة، وهلمّ جرّاً... وأما جماعة «μ» (Groupe μ) فإنّهم سعوا إلى ربط الشعريّات في جماليّاتها، ونسج لغتها، بالبلاغة فلم يروا وجود شعريّات خارج إطار هذه البلاغة.⁷⁰

ويميّز بول فاليري (Paul Valéry, 1871-1945) بين ما يُطلق عليه: «الشعر» (La poésie)، و«الشعري» (Le poétique)؛⁷¹ فيعرّف الشعر بأنّه «فنّ خاصّ مؤسّس على اللغة». في حين يعرف الشعريّ بأنّه «حالة ما، تكون مستقبلية ومرسلة»⁷² في الوقت ذاته، وهي الحالة التي يمكن أن تكون أيضاً متمحّضة للإنسان، كما هي متمحّضة للعالم».⁷³

وفي حين كنّا نجد النقاد العرب يحاولون تعريف الشعر انطلاقاً من بساطة الأشياء، ودلالة المعاني على نفسها، كما رأينا ذلك خصوصاً عند قدامة بن جعفر،⁷⁴ نجد الغربيّين يوغّلون في فلسفة التجريد حتّى يغتدي الكلام لديهم كأنّه مغشيّ عليه من التعمية التي أصابته! فالتعريف الأوّل تعريف حدائيّ يجنح لإيثار النسج اللغويّ على أيّ مكوّن آخر في الشعر، فيغيب الإيقاع، والتصوير، والمعنى، وتبقى اللغة وحدها مستوية على عرشها. في حين أنّ تعريف «الشعري» يحتاج

⁶⁹ W. A. Schlegel, Cours de littérature dramatique (محاضرات في الأدب الدرامي)، 1808 ; in Les Romantiques Allemands, 1963, p. 286. Cf. aussi Dominique Combe, Les genres littéraires, p. 63, Hachette supérieur, Paris, 1992. وهذا النص، كغيره، هو من ترجمتنا.

⁷⁰ Cf. Groupe μ, Rhétorique de la poésie, Ed. Seuil, Paris, 1982.

⁷¹ نلاحظ أنّ لفظ «الشعري» بما يقابله من المصطلح الذي أسّسه فاليري، والذي أثبتناه بلغته في صلب البحث، لا يزال غائباً من المعاجم الفرنسيّة، وكان مجمع اللغة الفرنسيّة بباريس لمّا يقرره.

⁷² رأينا أن نترجم مفهوم «Productif» بمفهوم «مُرسِل»، لأنّ الاستقبال لا يلائمه إلا ذلك. وكان حقّه أن يترجم بلفظ «منتج»، ولكنّه يغتدي في هذه الحال مبتئساً حسيراً، إذ ستستحيل الشعريّة إلى معنى ماديّ هو الإنتاج والاستهلاك، كما هو الشأن في لغة علماء الاقتصاد.

⁷³ P. Valéry, in Michelle Bloch, op. cit. p.188.

⁷⁴ ينظر قدامة، نقد الشعر، ص.

إلى تأمل عميق، وإلى تطويل وتدوير، لكي يقع فهم الغاية التي كان يسعى إليها فاليري من خلال إطلاقه هذا التعريف الذي هو ليس فلسفة ولا منطقاً، ولا أسلوبية ولا بلاغة، ولكنه تعريف شعريّ من حول «شعريّ»؛ ذلك بأنّ هذه الحالة التي هي استقبالية (Réceptif) ومُرسلّة في الوقت نفسه، لا تعني إلا أنّ هذا الشعريّ يبحث في نظرية التلقي، كما يبحث في نظرية الإرسال؛ لأنّ الشعر بما هو خطاب لحمته اللغة يقوم، ضرورةً، على هذين الطرفين المتضافرين اللذين يتبادلان الأدوار والمواقع: الإرسال والاستقبال. والإرسال هو الذي يكون الأساس في العملية الشعرية بحكم صدوره عن القريحة والوجدان، أي بحكم طبيعة إبداعيته، على حين أنّ الطرف المستقبل له: هو من حقه أن يتجاوب، أو لا يتجاوب، مع هذا الخطاب الذي أنتجته القريحة الشعرية...

وأما الحركة الدادوية (Le dadaïsme) التي تُعزى في دلالتها اللغوية إلى معنى عبثي، وهو «دادا» (Dada) الذي يطلقه الأطفال بلغتهم الصبّانية على «الحصان». ويقترب معناها مجازاً من معنى «الذمية». لقد أعلنت الكُفر بالمفهوم الشعريّ الذي كان سائداً من قبل في المذاهب الفنية المختلفة، فأعلنت عداها للذود على الفن والأدب والشعر جميعاً.⁷⁵

والدادوية نزعة ثورية وعابثة معاً، تأسست نتيجة حتمية للنكبات الرهيبة التي ألمت على الإنسانية بفعل الحرب العالمية الأولى التي لم تُبق ولم تذر، فأنت على الأخضر واليابس، بدوئها كلّ القيم الدينية والقانونية بعودة الإنسانية إلى العهود المظلمة التي تمثل فجرها المتخلف.⁷⁶ إنّ هذه الحركة الأدبية الهدامة لم تأت

⁷⁵ تأسست هذه الحركة الأدبية العبثية في عام 1916 بمدينة زوريخ على يد الأديب الفرنسي الجنسية، الروماني الأصل، تريستان تزارا (Tristan Tzara, 1896-1963). وقد قامت هذه الحركة العابثة الثائرة معاً نتيجة لتهدم كلّ القيم والأخلاق والمبادئ أثناء الحرب العالمية الأولى التي أتت على الأخضر واليابس. وقد امتدت هذه الحركة، بكيفية متأنية، إلى نيويورك على أيدي طائفة من الأدباء الأمريكيين، وإلى ألمانيا، قبل أن تستحيل إلى حركة سرّالية (Le Surréalisme) على يد الشاعر الفرنسي أندري بريتون (André Breton, 1896-1966). ولم تلبث الحركة السريالية أن تذبل فتنتهي بعد توهج وعنفوان عرفت طوال العقد الثالث من القرن العشرين بعد أن دبّ الخلاف والانقسام في الرأي بين أصحابها...

⁷⁶ وأنا أعيد قراءة هذا النصّ لأجيزه للطبع وقع في وهمي كيف أنّ المفكرين الغربيين أبدعوا مذاهب ونظريات وأفكاراً جريئة لم تكن في ثقافتهم من قبل، بعد اشتعال نار الحرب بينهم، ونحن في العالم العربيّ نعيش هذه الحروب منذ قرنين على الأقل (التعرض للاستعمار، ثمّ تعرض فلسطين خاصة للاستعمار اليهودي/ الغربي)، أو قل على الأصحّ نعيش الإذلال فتمرّع أنوفنا في الرغام، وثعقر وجوهنا في التراب، فإذا كلّ الأمم، وحتى القردة والخنازير، تكيل لنا الضربات تلو الضربات، وتشنّ علينا الهجمات بعد الهجمات، وتهدم لنا الديار، وتخرجنا منها تحت الإفسار، وتمنعنا من التقدّم فتحرمّ علينا تلقي العلوم النافعة لنا في الحياة، والتي بها نستعيد شيئاً من العزّ والشرف... ومع كلّ هذا البلاء النازل علينا، فلا يبتكر «مفكرون»، (وكّل من استطاع أن يكتب ترّهة من الترهات السخيفة) منح، في هذا الدهر العابس، لقب مفكر، وما هو بمفكر، ولكنّ كانه من باب قول الشاعر:

خلت الديارُ فسدت غير مسودّ ومن الشقاء تفرّدي بالسودد!

إلا لتدمير الفن والأدب والحدّ من تأثيرهما في الناس، والغضّ من تساميهما الخياليّ في المجتمعات المتحضّرة، ومحاولة «إخضاعهما لتحكّم الإنسان وتصرفه فيهما كيف يشاء؛ وذلك بإذلال الفنّ والشعر وجعل مكانتهما ثانويّة في الحياة. (...) لقد أعلنت حرباً على الفنّ والأدب والشعر معاً».⁷⁷ بل كان الدادويّون يذهبون إلى أكثر من ذلك تطرّفاً في نظرتهم إلى مفهوم الفنّ والشعر إذ قالوا: «نحن نريد، نحن نريد، نحن نريد، أن نبول بالألوان المختلفة... على الإنسانيّة ونبصق في وجهها».⁷⁸ لقد أعلنها أصحابها ثورة عارمة على كلّ القيم والتقاليد، فكان النظر إلى مفهوم الشعر وارداً في أوّل اهتمامها. ولذلك يقول أندري بروتون عن مفهوم الفنّ والأدب والحياة جميعاً: «دع كلّ شيء! دع دادا نفسه. دع حليلتك. دع خدينتك. دع عنك أمالك ومخاوفك. شتّت أطفالك في زوايا الغابة. دع عنك الفريسة للظلال. دع عنك الحياة السهلة للحاجة، مقابل ما تُعطاه من أجل وضع مستقبلتي. وتشرّد في الطرقات»!⁷⁹ بل إنّ السرياليّين كانوا يساوون بين الكتابة الرّفيعة التي لم تعد قائمة في أذهانهم، وقصاصات الجرائد، والجُمْل المتقطّعة، فضربوا لذلك مثلاً بالكتابة «الأدبيّة الجميلة» التي يمكن أن تنشأ عن هذا التقطيع، مثل: «اليد التي تعصف/ في بلاد الغفران/ الدّم والوحل/ الذهب والحمّى/ في»⁸⁰ (!)

وظلّت السرياليّة تراوح بين الشعريّة والثوريّة في تفكيرها ومشروعها الفكريّ فكانت ترى أنّه «لا يمكن تغيير الإنسان بالشعر ما لم يتمّ تغيير الحياة بالثورة».⁸¹ ويفهم من هذه المقولة أنّ الثورة الشعريّة كانت لديهم مجرد وسيلة مصاحبة للثورة بمعناها الشامل. ولذلك كانت الكتابة الأدبيّة التي منها الشعر تقوم في أذهانهم على أنّها هي «الكتابة التلقائيّة».⁸² ولقد نعلم أنّ الكتابة التلقائيّة تشبه الحطب من الغابة بليل، بحيث يمكن أن يجمع الحاطب الكلّ والحطب والأفاعي والشعابين وكلّ ضارّ مع النافع. إنّ الكتابة التلقائيّة تعني تبني لغة الحياة اليوميّة الأكثر ابتذالاً، والأكثر بساطة في الوقت ذاته. فبعد أن كان زهير بن أبي سلمى، والنابعة الذبياني، وطفيل الغنوي، والحطيئة، والبّعيث، والنمر بن تولب، ومنّ ماشاهم في سيرهم الشعريّة، ربما نقحوا القصيدة الواحدة وثقّفوها حولاً كاملاً، حتّى

لا يبتكرون نظريّات، ولا يقدّمون نقداً عنيفاً وقاسياً للراهن المهيّن، لعنّا أن نُقلت من هذه الأغلال الشيطانيّة التي تكبل أيدينا وأرجنا وعقولنا أيضاً! ...

⁷⁷ Jacques Baron, Dada et le surréalisme, in La littérature, p. 454.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Id.

⁸⁰ Id., p. 476.

⁸¹ Id., p. 481.

⁸² Id., p. 470.

وهذا النص، كباقي النصوص الأجنبيّة الأخرى، من ترجمتنا.