الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي- تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس:

الشعـــريـــة

مطبوعة مقدمة لطلبة السنة الثانية ماستر

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الدكتور: لخميسي شرفي

السنة الجامعية: 2021-2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic OF Algeria
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
MINISTRY OF HIGHER EDUCATION AND SCIENTIFIC RESEARCH
جامعة العربي التبسي، تبسة
LARBI TEBESSI UNIVERSITY, TEBESSA
كلية الآداب واللغات
Faculty of Letters and Languages

مستخرج رقم 04

مستخرج من محضر المجلس العلمي رقم 09 بتاريخ 16/ 11/ 2021

بناء على محضر المجلس العلمي المنعقد بتاريخ السادس عشر من شهر نوفمبر لسنة ألفين و واحد وعشرين برئاسة أ.د عمر زرفاوي رئيس المجلس العلمي:

صادق أعضاء المجلس العلمي على تشكيل لجنة خبرة للمطبوعة البيداغوجية التي تقدّم بها الدكتور شرفي لخميسي في مادة الشعرية مقدمة لطلبة السنة الثانية ماستر تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، مكونة من السادة الأساتذة:

الرقم	اسم و لقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	عبد الوهاب شعلان	أستاذ	جامعة محمد الشريف مساعدية –سوق اهراس	خبيرا
02	محمد عروس	أستاذ محاضر –أ-	جامعة العربي التبسي- تبسة	خبيرا

رئيس المجلس العلمي

جامعة تبسة
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب و اللغات

أ.د. عمر زرفاوي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic OF Algeria
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
MINISTRY OF HIGHER EDUCATION AND SCIENTIFIC RESEARCH
جامعة العربي التبسي، تبسة
LARBI TEBESSI UNIVERSITY, TEBESSA
كلية الآداب واللغات
Faculty of Letters and Languages

مستخرج رقم 3

مستخرج من محضر المجلس العلمي رقم 01 بتاريخ 11/01/2022

بناء على محضر المجلس العلمي المنعقد بتاريخ الحادي عشر من شهر جانفي لسنة ألفين و اثنين وعشرين

برئاسة أ.د عمر زرفاوي رئيس المجلس العلمي:

صادق أعضاء المجلس العلمي على تقارير الخبرة الإيجابية للمطبوعة البيداغوجية التي تقدم بها الدكتور شرفي لخميسي بعنوان: "محاضرات في مادة الشعرية"، موجهة لطلبة السنة الثانية ماستر تخصص أدب عربي حديث و معاصر.

رئيس المجلس العلمي

جامعة تبسة
المجلس العلمي للكلية

أ.د. عمر زرفاوي

بسم الله الرحمن الرحيم

عنوان الماستر: أدب عربي حديث ومعاصر

السداسي: الثالث

المادة: الشعرية

الوحدة: الأساسية الأرصدة: 4 المعامل:2

محتوى المادة:

1- مصطلح الشعرية

2- أمرجعيات الشعرية

3- موضوع الشعرية

4-الشعرية والأدبية

5-الشعرية وعلوم اللغة

6-الشعرية في التراث العربي

7-الشعرية عند الإغريق

8-الشعرية في الدراسات الغربية الحديثة

9- الشعرية في الدراسات العربية الحديثة

10- شعرية الفجوة عند كمال أبو ديب

11- شعرية المراجعة والاستدراك (أدونيس)

12- شعرية الحقل المقيد (جمال الدين الشيخ)

13-الشعرية عند عد المالك مرتاض

14-شعرية الرواية وشعرية الشعر

مدخل:

برزت الشعرية في الساحة الأدبية الغربية والعربية كإحدى الخطابات الشعرية الحديثة بوصفها طريقة لدراسة الأنظمة والقوانين التي تحكم بناء النص الأدبي. وتشكل الشعرية حقلا معرفيا يعود بجذوره الى العصر اليوناني، وإن كانت فاعليته قد ازدادت في العصر الحديث من خلال اهتمام الباحثين بهذا الحقل المعرفي في ظل البحث عن مقاربات جديدة للنص الأدبي تتجاوز الطروحات التقليدية والسلفية التي سادت القرن التاسع عشر، حيث كانت جهود الشكلانيين الروس في مطلع القرن العشرين دافعا لبروز الشعرية حديثا، وذلك من خلال كتابات "رومان جاكسبون" و "جون كوهين" و "تزفيطان تودوروف" .

وسرعان ما أخذت الشعرية تنتشر خارج تلك الحدود الغربية، فتلقاها الباحث العربي واهتم بها، مراوحا بين البحث عن جذور هذا الحقل المعرفي في التراث العربي النقدي والفلسفي، وبين الاتجاه الحثيث لترجمة وشرح الجهود الغربية الحديثة. وبرز في هذا المجال كل من كمال أبوديب، و أودونيس، ومحمد بنيس، وعبد الله الغذامي، وجمال الدين بن الشيخ، وعبد الملك مرتاض وحسن ناظم، وصلاح فضل وغيرهم .

وعن طريق هذه الكتابات دخلت الشعرية رحاب الجامعات العربية، ومنها الجامعة الجزائرية لتغدو مقياسا يدرس للطلبة وفق مفردات محددة عن طريق توجيهات اللجنة الوطنية وندواتها الجهوية. تقدم للطلبة في شكل محاضرات تبدأ بتحديد (مصطلح الشعرية) في القواميس اللغوية والمعاجم الأدبية، إلى جانب تحديد المفهوم الاصطلاحي، لتنتقل الى تبيان (مرجعيات الشعرية) سواء منها الفلسفية المرتبطة بالفلسفة اليونانية، أو اللسانية المرتبطة بالدراسات اللغوية الحديثة.

وبعدها يأتي تناول (موضوع الشعرية) للوقوف على الاختلافات بين الباحثين، والمنطلقة المنطلقة من رؤى فكرية مختلفة، ثم يأتي الحديث عن (الشعرية والأدبية)، وهل

هما اسمان لمسمى واحد أم بينهما اختلاف. بعد ذلك التمييز تتناول المفردات موضوع (الشعرية وعلوم اللغة)، أين تبرز علاقتها بالجمالية والأسلوبية والتأويلية والبلاغة ونظرية القراءة...وغيرها من العلوم اللغوية ذات الصلة بالموضوع.

وفي محاضرة موالية يتجه البحث عن (الشعرية في التراث العربي) لتبيان مميزات هذه الشعرية، والوقوف على أهم النقاد الذين ضبطوا قوانينها، وحددوا سماتها في المنتج الأدبي كالجاحظ وابن قتيبة وابن رشيق القيرواني، والجرجاني، وابن طباطبا، والقرطاجني... وأما المحاضرة السابعة فتبحث (الشعرية عند الإغريق) ببيان جهود الفلاسفة اليونان في التأسيس لشعرية غربية عريقة، حيث يبرز أفلاطون وأرسطو من خلال جهودهما المجسدة في نظرية المحاكاة المبينة لكيفيات الإبداع الأدبي.

وفي المحاضرة التي تليها ينتقل البحث الى واقع (الشعرية في الدراسات الغربية الحديثة)، حيث تضاعفت الجهود وتعددت الرؤى، ومعها برزت شعريات كشعرية التماثل عند جاكبسون، وشعرية الانزياح عند جون كوهين.

وتأتي المحاضرة التاسعة لتبرز حضور (الشعرية في الدراسات العربية الحديثة) من خلال جهود النقاد العرب المحدثين في مجال ترجمة المصطلح، وضبط مفهومه، وبيان كيفية الاشتغال على النص الأدبي.

وفي المحاضرة العاشرة وما تلاها توجه البحث لبيان جهود النقاد العرب وأهم الشعريات التي برزت من خلال كتاباتهم بداية بـــ(شعرية الفجوة عند كمال أبوديب)، ثم(شعرية الحقل المقيد لجمال الدين بن الشيخ)، وانتهاء بـــ (الشعرية عند عبد الملك مرتاض) لتتوج سلسلة هذه المحاضرات بـــ (شعرية الرواية وشعرية الشعر)، بيان كيف تجاوزت الشعرية حد الشعر لتهتم بأجناس أدبية أخرى في طليعتها الرواية التي غدت أكثر رواجا في العصر الحديث.

ومن خلال هذه المحاضرات، سيخرج الطالب حتما بتراكم معرفي حول الشعرية التي تبحث في قوانين الخطاب الأدبي، وترتبط باللغة الإبداعية المعبر عنها، والتي تقتضي توظيف تقنيات تعبيرية كثيرة كالوصف، والتصوير، والترميز، والإيحاء، والانزياح، والتكثيف. وهي تقنيات يؤدي وجودها في النص الأدبي إلى إثارة دهشة المتلقي، وقبله تحقيق شعرية النص الأدبي.

جامعة العربي التبسي تبسة
قسم اللغة والأدب العربي
كلية الآداب و اللغات

المحاضرة الأولى: مصطلح الشعرية

تمهيد:

بتتبعنا للمنجز النقدي الحديث والمعاصر نجد شبه إجماع لدى النقاد والباحثين على أن ما يجري في الساحة النقدية الآن من مصطلحات ومباحث وقضايا نقدية متعلقة بالإبداع والجمال إنما هو موجود في التراث النقدي الغربي (اليوناني) والعربي.

وتعد الشعرية من أبرز المباحث النقدية القديمة المتجددة حتى قال (جيرار جينيت) في تعريفها: «الشعرية علم عجوز... وحديث السّن»[1]، بمعنى أنها انفعال ترتفع درجته ثم ترجع إلى حالتها الأولى.

مفهوم الشعرية:

اهتم النقاد – في العصر الحديث– بمبحث الشعرية، وحاول كل ناقد تحديد مفهومها من منطلق خلفيته الفكرية و الأدبية، لذلك تعددت مفاهيمها وتداخلت باختلاف زوايا نظر الباحثين حتى غدا هذا المصطلح عصيّا على من يحاول الإمساك به وتحديد مفهوم دقيق له. ورغم ذلك تتميز الشعرية بقدرتها على مصاحبة التحولات النقدية حيث كانت دائما قبلة المناهج النقدية الحداثية مصاحبة لها من خلال سعي كل منهج للوقوف على خصائص العمل الأدبي الذي وُجدت الشعرية لتنظم وجوده وفق قوانين خاصة.

---

[1]– جيرار جينيست : مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1985.

الشعرية في المعاجم اللغوية:

الشعرية مصدر صناعي مأخوذ من المادة اللغوية (شعر)، « وأضيفت إليه اللاحقة (يّة) لإضفاء الصفة العلمية تماما كما لو يقال: علم الشعر، وذلك جريانا على نحو الأسلوبية والألسنية والأدبية »[1].

ومادة (شعر) في اللغة العربية، وبالعودة إلى المعاجم، نجدها تدل على العلم والفطنة، « يقال شعر به أي علم، وأشعره الأمر وأشعره به: أعلمه إياه، وشعر به: عَقَلَهُ، وتطلق على الكلام المخصوص بالوزن والقافية، يقال: شعر الرجل، أي قال الشعر. والشعر: منظوم القول، وقائله الشاعر، ويسمى شاعرا لفطنته، و(شعر شاعر) جيّد، أريد بهذه العبارة المبالغة والإشادة»[2].

مصطلح الشعرية في معاجم المصطلحات الأدبية والنقدية:

- في المعاجم الغربية الحديثة:

اختلفت هذه المعاجم حول مفهوم الشعرية، حيث يسارع كل منها في نسبة المصطلح إلى حقول اشتغالها وضمه إلى مجالات اهتماماتها، فتوزّع بذلك مصطلح الشعرية بين الحقول المعرفية المختلفة وتوسعّت دلالته عبر آفاقها إلى جانب ما بدا من جدل محترم حول منبت الشعرية الأصلي.

- فالمعجم المختصر في المصطلحات الأدبية " consise dictionary of literary terms" يقدم تعريفا ملخصا فيه مفهوم عام للشعرية، فهي عنده تحيل إلى القوانين العامة للشعر أو الأدب بشكل عام. أو الدراسة النظرية لتلك القوانين. كما تعني دراسة

[1]- رابح بوحوش: الشعريات وتحليل الخطاب، الموقف الأدبي، ع414، أكتوبر2005، دمشق، سوريا، ص88.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (شعر)، ج4، دار صادر، بيروت، ص410.

الخصائص الجوهريّة للشعر والأدب بكل لغاته وأشكاله وأنواعه المختلفة. كما تتضمن الشعرية –حسبه–طرق التأليف الأدبي. [1].

وأما معجم أوكسفورد المرافق في اللغة الأنجليزية " the oxford companion of the english langue" فيقدم – من خلال عرض مختصر– العوامل التي أسهمت في نشأة مصطلح الشعرية (poétic) دون الاهتمام بعرض المفاهيم المختلفة للمصطلح. فهو يذكر أن المصطلح (الشعرية) يهتم بدراسة مبادئ الشعر المتمثلة في الأنواع الأدبية التقليدية ومنها القصيدة الغنائية والملحمة الشعرية والمسرحية. كما يذكر بأن المصطلح وصل إلينا من خلال كتاب أرسطو (فن الشعر) الذي استحوذت أفكاره على النقد الغربي لقرون طويلة[2].

كما يبين هذا المعجم في حديثه عن نشأة الشعرية حديثا، أن الشكلانيين الروس هم الذين كان لهم أعظم الأثر في بلورة المصطلح، حيث اهتموا بدراسة التقنيات الخاصة بلغة الشعر من خلال إيجاد أساس علمي لدراسة الشعر بدلا من الاعتماد على المنهج التقليدي الموضوعي الجمالي.

ويبين بأن مصطلح الشعرية قد توسع ليشمل جميع الأنواع الأدبية، ولم يحدد اهتمامه بالشعر فقط؛ لأن الشعرية في الأصل نظرية عامة للأدب. كما يذكر أن اللسانيات البنيوية كانت إحدى المرتكزات الممهدة لظهور الشعرية، وذلك بإعادة صياغة نظرية (دي سويسر) التي تعدُّ أساسا للكثير من النظريات الشعرية المعاصرة[3].

---

[1]– baldlik chris: concise dictionary of literary terms, oxford university, new york press,1986,pp198–199.

[2]– MCARTUR TOM : companion to the english language, oxford university, new york press,1992, pp790 – 791.

[3]– Ibid ; pp790.

أما "معجم المصطلحات الأدبية" لـــ "بول آرون"فيشير إلى أن كلمة (شعرية) اتخذت مسارين اثنين: يهتم الأول بالقواعد المنظمة لإنتاج الشعر، ويمثله (أرسطو) و (بوالو)، أما الثاني فيشمل كل نظرية حول الشعر، وقد اتسع هذا المفهوم وأصبح يشمل كل الأنواع الأدبيّة كما أصبح يُحيل إلى الخواص المجرّدة التي تحكم على أدبية النص. وظهر مفهوم الشعرية بهذه الصورة النهائية مع الشكلانيين الرّوس. وفي تطور المصطلح يشير هذا المعجم إلى أن الشعرية مثلت في بدايتها قاعدة عامة غير مكتملة وغير واضحة بشكلها النهائي منذ ظهور كتاب (الشعرية) لأرسطو طاليس، وبالتحديد عند الشعريات التي تهتم بالمسرح، ثم تطورت مع تحوّلها إلى شعرية تعتمد مبادئ الوصف التاريخي مع (الأب باتيهْ) [1].

في المعاجم العربية الحديثة:

قدّم (**معجم المصطلحات الأدبيّة**) لـــ "سعيد علوش" مصطلح (الشاعرية) مقابلا للمصطلح الفرنسي (poétique) وجاء في هذا المعجم استعمال "تودورف" " tzvetan todorov" (للمصطلح كمرادف لـــ (علم/ نظرية الأدب) [2].

وفيه كذلك إشارة إلى أن الشعرية أو الشاعرية كما يسميها تساوي الأدبية leteraryness عند "هنري موشنيك" "henry mochenk" والتي تعرف بأنها « دَرْس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فرادة الحدث الأدبي»[3]. وبذلك تصبح الشعرية معنية بكل نص أدبي على حدةٍ وفق ما يميزه ويحقق فرادته الذاتية، دون النظر إلى ما يشترك فيه مع غيره من النصوص.

---

[1]– بول آرون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، محمد محمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2012، ص668.

[2]– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص127.

[3]– المرجع نفسه، ص127.

كما يقدم هذا المعجم تعريف (جون كوهين) للشعرية المقتصر على الشعر فقط، فهي عنده «علم موضوعه الشعر»[1]، كذلك حدد المعجم مفهوم الشعرية بأنها « نظرية عامةللأعمال الأدبية »[2]، بمعنى أنها تساوي نظرية الأدب وتشمل الأجناس الأدبية جميعها. علما أن المعجم يسوق هذه المفاهيم دون المفاضلة بينها.

– في المقابل نجد (**معجم مصطلحات الأدب**) لـــ "مجدي وهبة"، يجعل مصطلح (فن الشعر) مقابلا للمصطلح الغربي poetic [3]،وهو مصطلح يدل على القواعد المنظمة لتأليف الشعر وحده دون غيره من أجناس الأدب، وعنه يقول: « كل كتاب أو بحث يشتمل نظرية منهجية لقواعد نظم الشعر أو فلسفة ماهية الشعر نفسه »[4].

كما نجد (**معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب**) لـــ "نعمان بوقرة" يستبدل الشعرية بالأدبية كما وردت عند جاكسون ويعرفها على أنها: « جملة المظاهر الأدبية المشتركة في الأدب والتي تجعل من عمل ابداعي ما نتاجا أدبيا... وهي تفيد أن هناك ثوابت أصلية في التأليف تقوم عليها جميع النصوص الأدبية وحضورها متحقق على سبيل الاشتراك»[5]. بمعنى أن الشعرية تهتم بالخصائص المشتركة بين جميع النصوص، ولا تدخل فرادة الحدث الأدبي ضمن دائرة اهتمامها.

---

[1]– المرجع نفسه، ص127.

[2]– المرجع نفسه، ص127.

[3]– مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، 1984، ص416.

[4]– المرجع نفسه، ص416.

[5]– نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارالكتاب العالمي، ص82.

ب- الشعرية في الاصطلاح:

1- تعريف النقاد الغربيين:

لئن كانت الشعرية قديمة في الوجود، فإنها من المصطلحات التي راجت في الدراسات الحديثة، حيث عدّها النقاد خصيصة جوهرية في النص الأدبي. وأن المبدع هو الذي يفجّرها، بحيث لا يكون النص أدبيا إلا بشعريته[1]. ولما كانت الشعرية مصطلحا قديما وحديثا في الوقت نفسه، كان من الصعب ضبطها بمفهوم واحد. فتشعبت مفاهيمها بتشعب المنظور الدلالي لها.

اقترن مصطلح الشعرية بـــ (تودوروف)، وفي تعريفه لها يؤكد على« أن العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي»[2]. ومن هذا التعريف يتضح أن شعرية تودوروف هي بحث في أدبيّة الخطاب الأدبي بعيدا عن الخطابات الأخرى ذات الطابع الفلسفي والتاريخي، ذلك أن« العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا هي علاقة تنافر» [3]، بمعنى أن الأدب لا يبحث في القضايا الاجتماعية والتاريخية وإنما يقصر اهتمامه على العمل الأدبي.

---

[1]- قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2003، ص11.

[2]- تازفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص27.

[3]- المرجع السابق، ص23.

يتضح أن شعرية تودوروف تشتغل على خصائص الخطاب الأدبي فهو يعني بـــــ « تلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية» [1]،لأنها تحمل هوية الخطاب الأدبي وتميزه عن غيره.

ويُعد رومان جاكسون أول باحث غربي وجّه الشعرية وجهتها الصحيحة حين صرّح بأن« موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب إنما (الأدبية) (literarity)، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا» [2]، وهذا ما دفعه أن يختصر وظيفة الشعرية في أنها « تعمل على نقل مبدأ التكافؤ من محور الاختبار إلى محور التأليف[3]، ليخلص إلى أن الشعرية هي « ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية ، لا في الشعر فحسب حين تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما يهتم بها خارج الشعر حين تعطي الأولية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية» [4].

أما (جون كوهين) فقد عرّف الشعرية بقوله: « الشعرية علم موضوعه الشعر» [5]، وبهذا التعريف خصّ الشعرية بالشعر دون النثر، ودون غيره من الخطابات الأخرى، وجعل وظيفة الشعرية استخلاص السّمات التي تحقق للنص الشعري فرادته الأدبيّة من وزن وقافية وإسناد لغوي ونظم واستعارة وغيرها. ومن ثم فالشعريّة عنده هي « ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري» [6].

---

[1]– الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري) منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص16.

[2]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص36.

[3]– المرجع نفسه، ص280.

[4]– رومان جاكسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للشعر، الدارالبيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص56.

[5]– جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد عبد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، ص09.

[6]– المرجع السابق، ص17.

ويرتكز كوهين على الانزياح الذي هو انحراف عن القاعدة المعيارية، وهو أكثر ظهورا في اللغة الشعرية، وذلك ما يضفي على النص صفة الشعرية، ويجعل لغته منزاحة عن لغة النثر تتسم بالغموض، حيث يصفها (كوهين) باللغة العليا.

2- تعريف النقاد العرب:

اجتهد النقاد والباحثون العرب - في إطار استقبالهم لمصطلح الشعرية- لإيجاد التعريف المناسب له، وقد تعددت التعريفات، نسوق منها:

1- في بحث بعنوان (الشعرية) ذهب **أحمد مطلوب** إلى القول بأن « الشعرية مصدر صناعي للدلالة على اللفظة الفرنسية poétique أو اللفظة الإنجليزية poetic وينحصر معناها في اتجاهين:

أ- فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات حضور وتميّز.

ب- وأنها اسم لكل ماله صلة بإبداع كتب وتأليفها، وحيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر» [1].

والملاحظ أن هذا الباحث قدم مفهوما للشعرية قوامه عنصران هما:

- الشعرية صفة لصيقة بالشعر، وهي مختصة به دون سواه، في حين أن الشاعرية متعلقة بالشاعر.

[1]- أحمد مطلوب: الشعرية مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3، مج40، ص45

والشعرية موجودة في كل العلوم التي تتخذ من الكتابة مشروعا لها، فكل ما وُجِدَت فيه اللغة وجب أن تكون فيه روح الشعريّة.

2- أما **كمال أبوديب**، فيعرف الشعريّة بقوله: «هي قدرة عميقة قادرة على استبطان العالم... والشعريّة في نزوع الإنسان إلى الخلق بعد الممكن» [1]. وقد ربطها بمفهوم الفجوة أو مسافة التوتر، وهي في نظره جمع لدوال متضادة في سياق آخر مفارق للسّياق القاعدي المعياري، بحيث تتكون الكلمة وتكتسب دلالة أخرى تتجاوز الدلالات المتعارف عليها.

كما يعرفها بأنها « خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشَبَكةٍ من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوّلية سمتها الأساسيّة أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها التسمية الأساسيّة ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعريّة ومؤشر على وجودها»[2].

3 رأى **نعيم اليافي** أن الشعرية هي مجموع المكونات والعلاقات التي تجعل من نص ما نصا شعريا مقدما في هذا التعريف خلاصة قراءاته لنصوص الشعرية الغربية[3].

4 وذهب **سعيد الغانمي** إلى أن العلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبي هو" الشعرية" فمثلما يهتم علم اللغة أو اللسانيات بدراسة القوانين المجردة في اللغة، تحاول الشعرية الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية، وتعددها في وقت واحد، فموضوع الشعرية يتكون من الأعمال الممكنة أكثر مما يتكون من النصوص الموجودة بالفعل[4].

---

[1]- كمال أبوديب: في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص143.

[2]- كمال أبوديب: في الشعريّة ، ص14.

[3]- نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1997 ، ص 311.

[4]- سعيد الغانمي: الشعرية والخطاب الشعري في النص العربي الحديث، مجلة نزوى، ع3.

5 ورأى بعض النقاد العرب أن الاختلاف ليس فقط في المصطلح وترجمته، بل هو موجود في المفهوم الذي يختلف بحسب الخلفية الفكرية والمدرسة التي ينطلق منها الباحث والمنهج النقدي الذي يعول عليه، وذلك ما دفع الناقد والروائي **نبيل سليمان** إلى التساؤل: أليس الأولى بالمرء أن يتحدث عن شعريات لا عن شعرية ما دام لدينا شعرية النثر، وشعرية التأليف، وشعرية الرؤية، وشعرية القصة، وشعرية أرسطو، وشعرية فاليري، وشعرية تودوروف؟ [1]

وما يلاحظ على تعريفات النقاد العرب أنها في أغلبها نتاج ترجمة للمفاهيم الغربية لمصطلح الشعرية، بحيث نجدها تكاد تقارب إلى حد بعيد مفهوم الشعرية poéique في الدراسات النقدية الغربية.

[1]– نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2002، ص 104.

المحاضرة الثانية: مرجعيات الشعرية

أولا: المرجعية الفلسفية:

على الرّغم من أن الشعرية تشكلت بوصفها فرعا نظريا من فروع المعرفة حديثا فقط، إلا أنها موغلة في القدم لها تاريخ طويل لا يقل عن تاريخ ظهور الأدب نفسه ذلك أن التفكير النظري في الأدب يبدو متلازما مع الأدب ذاته. وفي الغرب بدأت الشعرية منذ العصر اليوناني حيث « تجسدت كمفهوم في أعمال الفلاسفة اليونان بدءا بـــ "هوميروس" و مرورا بـــ "هيراقليطس"، سقراط وصولا إلى أفلاطون وانتهاء بأرسطو » [1] الذي يُعد المؤسس الحقيقي لهذا الفرع المعرفي من خلال كتابه (فن الشعر).

وإذا كان الفكر الثقافي اليوناني قبل هؤلاء الفلاسفة لم يتطرق لمفهوم الشعرية بالمصطلح ذاته، حيث وردت تعبيرات قريبة من المصطلح الحديث « كالرّائع والجميل والمتناسق وهي ألفاظ تشير إلى المحسوس والواقعي... » [2]، فإن هذا المصطلح بدأ يتضح مع أفلاطون وأرسطو، فلقد أشار أفلاطون إلى ماهية الشعرية حين عرّف الجمال بأنه « الشيء الذي تكون به الأشياء جميلة جميلة »[3]. فهذا التعريف يمثل النقطة الارتكازيّة الأولى التي قامت عليها ماهيات الشعرية لاحقا.

والأمر الذي لا يختلف حوله النقاد هو أن الفيلسوف (أرسطو) أوّل من سَنَّ مصطلح الشعرية وأخرجه إلى الوجود، وإن لم يلامسه بدقة كمصطلح، فهو أشار إليه كمفهوم في حديثه عن الشعر وطرق صناعته، حيث قال: « إنَّا متكلمون الآن في صناعة الشعراء

---

[1]– مديحة خالد: شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش –جدارية أنموذجا– مذكرة ماجيستير، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، السنة الجامعية 2013/2012، ص12.

[2]– خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص31.

[3]– جون كوهين: النظرية الشعرية (اللغة العليا) ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، ج2، ص259.

وأنواعها، ومخبرون أيَّ قوّة لكل واحد منها »[1]. فالملاحظ أن كلمة (الصناعة) كانت أوّل مصطلح دار في الحقل النقدي اليوناني للتعبير عن لفظة الشعرية. علما أن (الصناعة) جامعة لكثير من الأشياء كالإتقان والتجميل والتّدبيح والتزويق.

المحاكاة والشعرية:

حقيقة أن آراء الفلاسفة اليونانيين المرتكزة على (المحاكاة) والتي سبَقت أرسطو، ماهي إلا إرهاصات أولى لنظرية (الشعرية)، فأرسطو هو المؤسس الفعلي لها من خلال مؤلفه السابق الذكر (فن الشعر) الذي كان له تأثير واسع على الفكر الإنساني، فقد « ترجمه العرب القدماء –أبو بشر متى بن يونس–(328هـ) تحت عنوان أبو طيقا »[2]. ويعدُّ هذا المؤلف مرجعا مهما في عالم الأدب ومثل حضورا بارزا في تاريخ الشعرية الغربية والعربيّة، كما يعد الأرضية التي انطلق منها كثير من الباحثين باعتماده مصدرا لبحوثهم، فهو يتميز بمنهج نقدي يقوم على تحليل النصوص الإبداعية واستقراء القواعد منها، كما أن شعريته لا تتحدد بعناصر جزئية، وإنما تتكون وفق معيا كلّي تتضافر فيه كل الوحدات لتشكل نظرية متكاملة. فشعريته تتكون من مجموعة عناصر هي « المحاكاة والحكاية والعرض والتعبير والنشيد وتحديده للأنواع الأدبية التّراجيديا والكوميديا »[3].

إذا تعتبر المحاكاة هي المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه كتاب أرسطو (فن الشعر) ومن ثم تقوم عليه نظريته الشعرية، علما أن نظرة أرسطو للمحاكاة تختلف عن نظرة أستاذه (أفلاطون) حيث « يطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانونا للفن بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها بشكل منفصل. وتختلف

---

[1]– أرسطو طاليس: فن الشعر (مع ترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص85.

[2]– إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، عمان، دار الشروق، بيروت، ط1، 1986، ص ص 137– 138.

[3]– مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص27.

المحاكاة ذاتها –حسب أرسطو–على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة »[1]، فهي الرسم مغايرة لما عليه في النحت أو الموسيقى أو الشعر وذلك لاختلاف الوسائل التي تتراوح بين ألوان وأصوات أو تعبير بواسطة الكلمات. وهذا ينعكس على الطريقة والموضوع.

ولما كانت المحاكاة أساسا لكل فن، والشعر واحد منها، فإن أرسطو يقول عنه: « ويبدو أن الشعر بوحه عام قد نشأ عن سببين كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية:

1– فالمحاكاة فطريّة، ويرثها الإنسان منذ طفولته...

2– كما أن الانسان –على العموم– يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة»[2]. فعنده، أن الميل الفطري إلى المحاكاة الذي جبل عليه الإنسان هو الذي يدفع الشاعر إلى نظم الشعر. وفي موضع آخر من كتابه (فن الشعر) يكاد يحدد مفهوم الشعرية، حين قال بأن الشعر« محاكاة تتسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد، وهي: الايقاع والانسجام واللّغة »[3].

فالشعر عند أرسطو محاكاة، وحسبه فالمحاكاة لا تعني تصوير الواقع كما هو تصويرا فوتوغرافيا، كما لا تعني تقيّد الشاعر بالأحداث كما جاءت، ولكن عليه أن يقدم رؤيا جمالية فنية[4]. فالفنان أو الشاعر له الحق في تقديم نظرته الخاصة للأشياء لا كما هي موجودة في الواقع، ولهذا حدّد (أرسطو) ثلاثة طرائق يسلكها المحاكي وفي ذلك يقول: « لمّا كان الشاعر محاكيا شأنه في ذلك شأن المصّور أو أيِّ محاكٍ آخر، فإنه يجب عليه –بالضرورة–أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى هذه **الطرق الممكنة الثلاث:**

1– أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون

---

[1]– حسن ناظم مفاهيم الشعرية، ص 21.

[2]– أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت، د. ط، ص79.

[3]– أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1973، ص 40.

[4]– رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998، ص28.

2-أو كما يُحكى عنها أو يُظنُّ أن تكون

3-أو كما يجب أن تكون »[1].

انطلاقا من هذه الخصوصية في المحاكاة، أجاز أرسطو للشاعر حق التّصرف في اللغة والوزن بما يناسب الشعر. فمن حيث اللغة يرى أرسطو أنه« يحق للشاعر أيضا أن يُجْري على الكلمات التحويرات اللغويّة المتنوعة »[2]، بمعنى أن الشاعر يملك عق الانزياح باللغة عن مسارها التواصلي النفعي إلى مسار جمالي فني يحقق الهدف المنشود من الإبداع. وهذا الاستعمال الخاص للغة يكون مصرحا به فقط لدى الشعراء، وهو متعلق بالجانب البنائي للعمل الأدبي.

وأمّا من حيث الوزن الذي يختص به الشعر دون النثر، فيرى أرسطو« أن هناك فنا آخر يحاكي عن طريق استخدام اللغة وحدها، سواء كانت تلك اللغة نثرا أو شعرا، فإذا كانت شعرا، فإنها قد تستخدم جملة من الأعاريض المتنوعّة أو نوعا واحدًا منها »[3]، بمعنى أنّ أوزان الشعر متنوعة، ومن حق الشاعر أن يختار من بينها ما يناسب موضوع شعره.

أنواع الشعر:

وفيما يتعلق بأنواع الشعر، وبالعودة إلى كتاب (فن الشعر) نجده يهتم بنوعين منه هما (الدراما والملحمة)، وفي المقابل يبعد الشعر الغنائي، ولا يبقى منه إلا الأنشودة الدّينية التي يعرّفها (جيرار جينيت) بأنها « الأغنية الجماعي التي تُنشد إكراما لديونيزوس »[4]. وأما سبب الاهتمام بالأنشودة الدّينية (المدحية) دون سائر الشعر الغنائي فلأنها أقرب إلى

---

[1]- أرسطو فن الشعر، ص 215.

[2]- المرجع نفسه، ص 215

[3]- المرجع نفسه، ص 96.

[4]- جيرارجينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ت ، ص20 .

السّرد والدراما منها إلى الغنائية، حيث يقول أرسطو بالأصل السّردي للأنشودة المدحية ثم أصبحت درامية، وقبله أفلاطون الذي يعدّها أجود أنماط القصيدة السردية، ولذلك لم يجدوا مبررًا لإدراجها ضمن الشّعر الغنائي [1].

الحقيقة إذا أن كتاب (فن الشعر) لم يكن جامعا للأنواع الشعرية كلها، فقد كان كتابا في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، فهو يصف خصائص الأجناس الممثلة (الدراما والملحمة) ولم يكن يتناول الشعر الغنائي. وفي هذا المقام صرّح (تودوروف) بأن موضوع كتاب أرسطو (في الشعرية) هو التمثيل وليس الأدب، ولهذا فهو ليس كتابا في نظرية الأدب[2].

كذلك يؤكد (جيرار جينيت) وهو يتحدث بلسان الغربيين قائلا: « مازلنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر الأكثر سموا وتمييزا بالتحديد هو نمط الشعر الذي ألغاه أرسطو من كتابه في الشعرية »[3]، وهو يعني بذلك إلغاء الشعر الغنائي الذي كان موجودا آنذاك.

وعدم تناول الشعر الغنائي في كتاب أرسطو إنّما يتعلق بتراتبية الأجناس الأدبية وتفضيل بعضها على بعض. ففي زمن أرسطو يأتي الشعر الغنائي في آخر قائمة الأجناس الأدبية، بينما ترد الملحمة والدراما في صدارتها.

ويذهب(شِلَر Schiller) في توضيح هذا المعيار التفضيلي إى أن تفضيل أرسطو للمأساة على الملحمة مثلا هو تفضيل لا يُخِلُّ بالقيمة الأكيدة والموضوعية لشعرية الملحمة، وإنما هو نابع من أن المأساة نوع أدبي متحقق بتكامل، وله أسس ثابتة ممّا يسهل عملية استنباط قوانينها، لذلك استطاع أرسطو أن يضع قوانين المأساة بشكل واضح

[1]– جيرارجينيت: مدخل لجامع النص ، ص17.

[2]– تودوروف تزفطان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص17.

[3]– جيرارجينيت: مدخل لجامع النص، ص71.

ومتكامل، بينما لم يستطع أن يبيّن القوانين النّوعية للملحمة التي تختلف بتلك القوانين عن المأساة، فاقتصر –في الملحمة–على القوانين الشعرية التي تشترك بها مع المأساة[1].

وما نخلص إليه أن شعرية أرسطو القائمة على المحاكاة، كان لها صدى واسع على امتداد العصور المختلفة، وذلك بما تحمله من أفكار وقضايا نقدية ساهمت في إثراء المعرفة الأدبية. وهو عارض بها أفكار أستاذه (أفلاطون) التي ربط فيها الأدب بأخلاق جاعلا المحاكاة تزويرا وتشويها لوقائع مجسدة على أرض الواقع، في حين جعلها أرسطو وسيلة إبداعية لاكتناه جوهر العمل الإبداعي الفني.

ولما كانت المحاكاة مجسدة أكثر في (المأساة) فقد خص أرسطو هذه الأخيرة بخصائص تنظيمية هي الترتيب والطول باعتبارها قائمة على منهجية محكمة قوامها (بداية وسط ونهاية)، في ذلك يقول: « لقد قررنا أن المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم، لأن الشيء يمكن أن يكون تاما دون يكون له مدى، والتّام ماله بداية ووسط ونهاية »[2]. وهذا الترتيب الذي حرص عليه أرسطو هو الحافز وراء تكوين بنية النص الإبداعي.

ويكشف اهتمام أرسطو ببنية النص أو شكله الخارجي، عن حرصه واهتمامه بالمتلقي الذي يعدُّ ركيزة أساسية في العملية الإبداعية لأنه هو المتفرج الذي يتلقى نص المأساة ممثلا. وعلى هذا الأساس نجد أرسطو « اهتم في عملية التلقي بعناصرها الثلاثة، وهي النص والأديب (الكاتب) والمتلقي وأعطى كل عنصر من هذه العناصر دوره الذي

[1]– أرسطو: فن الشعر، ترو تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1983، ص25.

[2]– المرجع نفسه، ص23.

يتفاعل به في إطار هذه الثلاثية تفاعلا يؤدي في النهاية إلى إدراك جماليات النص وتحقيق رسالة الكاتب »[1].

وإن اهتمامه بعملية التلقي هو الذي جعله يفاضل بين أنواع الشعر، وينظر إلى رسالة الشاعر على أنها رسالة اجتماعية لأنه يصور الواقع كما ينبغي أن يكون في رؤيته الفنية ورؤية الجمهور.

ثانيا: المرجعية اللسانية:

لما كانت اللغة تدخل في أصل معظم العوم الإنسانية، إما كعنصر أساسي للبحث عن جوهر قوانين الخطاب، وإما كأداة تستعمل للتعبير عن تلك العلوم، أدى ذلك إلى تطور الأبحاث المتعلقة بالنظريات اللغوية. وتجسد ذلك فعليا من خلال جهود اللساني السويسري فرديناند دي سوسير مؤسس علم اللسانيات الذي أسهم في تطوير مناهج تحليل الخطاب الأدبي. فهو أنشأ مذهبا لسانيا شاملا قوامه دراسة علاقة الدال بالمدلول انطلاقا من تصوره للغة كنظام من العلامات السببية[2]. ومن هذا المنطلق غدت اللسانيات خلفية لغوية تأسست منها نظريات ومناهج تحليل الخطاب، وكانت الشعرية أبرز المستفيدين حيث استقلت بموضوع الأدبية وتعاملت مع النص الأدبي كبنية مستقلة عن أي سياق.

ويعد جاكبسون أول من أشار إلى علاقة الشعرية باللسانيات، يقول : « لقد طلب مني بغية اختتام أعمال هذه الندوة أن أقدّم نظرة إجمالية عن العلاقات بين الشعرية واللسانيات، إنَّ موضوع الشعرية قبل كلّ شيئ الإجابة عن السؤال التالي : ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟ وبما أنَّ هذا الموضوع يتعلّق بالاختلاف النَّوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى، وعن الأنواع الأخرى للسانيات اللفظية ، فإنَّ للشعرية الحق

[1]– محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص45.

[2]– محمد الزموري: الشعرية والسرديات، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2010، ص63.

في أن تحتل الموقع الأوّل من بين الدراسات الأدبية »[1]، وذلك يعني – كما يرى جاكبسون – أنَّ الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما مثلما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية ، وربّما أنَّ اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنّه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزّأ من اللسانيات »[2].

وفي إشارته لتعالق الوظائف الاتصالية فيما بينها أثناء التحليل النصي أشار جاكبسون لذلك الارتباط الوثيق بين الشعرية واللسانيات، حين جعل المقاربة الشعرية للعمل الأدبي مقاربة نصية، فقال: «لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية، فخصوصيات الأجناس المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع»[3]. وفي هذا بيان أن الشعرية متصلة بجذرها اللساني الذي بلورها وأسس لها باعتبار أنها بنية نصية.

أمَّا تودوروف – في هذا السياق – فيقول : «هذا ما يجرّنا إلى ضبط العلاقات بين الشعريات واللسانيات. لقد قامت اللسانيات بالنسبة لكثير من الشعراء بدور الوسيط اتجاه المنهجية العامة للنشاط العلمي»[4]. ذلك أنّ الأدب نتاج لغوي ، ومن ثمّة فكلّ معرفة باللغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للعمل الشعري. غير أنّ هذه العلاقة ، وقد صيغت على هذا النوع ، لا ترتبط بين الشعريات واللسانيات بقدرما ترتبط بين الأدب واللغة ، وبالتالي بين الشعريات وكلّ علوم اللسان[5].

ومن جهته ينبه كوهن إلى الدور الذي تلعبه اللسانيات في تفسير اللغة باللغة وذلك ما يتوجب على الشعرية فعله كذلك، لكون « اللسانيات قد صارت علما يوم تبنت مع دي

---

[1]– جاكبسون: قضايا الشعرية، ص24.

[2]– جاكبسون: قضايا الشعرية، ص24.

[3]– محمود رابح بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابه، الجزائرط1، 2006 ص59.

[4]– تزفيطان تودوروف: الشعرية ، ص 27.

[5]– المرجع نفسه ، ص 27.

سوسير مبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، ويجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه، فالشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدؤها الأساسي، وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة»[1]، ولا يكتمل الفن عند جان كوهن، إلا لما يستغل كل أدواته التي تضفي عليه ميزة خاصة يتميز بها عما سواه من الفنون المشاكلة.

وتعد يمنى العيد من الباحثين العرب الذين تماهوا مع هذا الطرح بتأكيدها على أهمية هذه العلاقة بين الشعرية واللسانيات، فهي تقول: «لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية، ليس لأنَّ الشعر نص مادته اللغة ، بل لأنَّ ما قدّمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق والمباشر أحيانا على مفهوم الشعر ، وطبعا على الأجناس الأدبية الأخرى»[2].

[1]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص40.

[2]– يمنى العيد : في القول الشعري، الدار البيضاء ، 1987 ، ص 9.

المحاضرة الثالثة: موضوع الشعرية

تمهيد:

الشعرية مقاربة للأدب لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل أدبي، أي معرفة العلة الفاعلة في تمييز العمل الأدبي لأنه « تعبير عن شيء ما، وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري »[1]. لذلك أطلق جاكوبسون مقولته الشهيرة سنة 1919 وهي « ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل معينا عملا أدبيا » [2]، وبذلك فإن المظاهر الأشد أدبية في الأدب والتي ينفرد لوحده بامتلاكها هي التي تكون موضوع الشعرية، ومن ثم فهي لا تعنى بالمفهوم التقليدي الشائع للأدب أو ما يعرف بالأدب الحقيقي، بل توجه اهتمامها إلى الأدب الممكن بالكشف عن خصائصه المجردة التي تميز هويته كأدبية هي شعرية بنيوية حسب مفهوم الشكلانيين الروس.

والشعرية وفق (جان كوهين) هي علم موضوعه الشعر حيث كانت كلمة شعر تعني في العصر الكلاسيكي جنسا أدبيا متميزا باستعمال النظم، غير أن هذا المفهوم تغير حديثا إذ عنت الشعرية مع الرومانسية الإحساس الجمالي الناتج عن القصيدة، ثم استعملت الكلمة توسّعا في كل موضوع من شأنه أن يثير هذا الإحساس الجمالي، ولم تعد الشعرية بحسبه قيمة خاصة بالعمل الأدبي ذاته، ولكنها أصبحت صفة تطلق على قدرة ذلك العمل على إيقاظ المشاعر الجمالية ومن هذا المنطلق يذهب(جان كوهين) إلى القول : « فمن الممكن بالطبع أن نسعى لإيجاد شعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري » [3].

---

[1]– تزفيطان طودوروف : الشعرية، ص 22.

[2]– المرجع نفسه، ص 84.

[3]– جان كوهين : مرجع سبق ذكره، ص 10.

لقد أضحى النص الأدبي فضاءً ينوء بالمعاني الكامنة ضمن نسيجه، وأضحت الشعرية تبعا لذلك بحثا في هذا الفضاء يرصد مكوناته الشعرية. لذا ذهب تودوروف إلى القول بأن العمل الأدبي ليس بحد ذاته موضوع الشعرية، « فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، وليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة »[1].

وهذا التحديد يضع حدا لما ذهب إليه (جان كوهين) حين جعل الشعر فقط موضوعا للشعرية. فالشعرية لا يقصد بها في كل حال مجموعة القواعد الجمالية ذات الصلة فقط بالشعر، بل هي « تتعلق بكل إبداع منظوما كان أم منثورا، مكتوبا كان أم ملفوظا، بل حتى الصور الشعرية والإحساسات الداخلية والإدراكات الباطنية »[2]. وبذلك فهي تتولد لسببين اثنين هما المعمار الفني للنص إلى جانب الأثر النفسي المصاحب له أو الناجم عنه، فعلى المستوى الأول فإن للنص الأدبي معماره الفني الذي يمتاز به عن غيره من النصوص الأخرى، بمعنى أن شعريته محصلة لتفاعل العناصر الفنية التي يتشكل منها هذا البناء، وعلى المستوى الثاني فإن هناك تجليات عديدة تشير إلى طبيعة الأثر النفسي الذي يصاحب البناء الفني أو ينتج عنه من استغراب ودهشة وتعجب يصل إلى تحقيق اللذة والمتاع الفني.

وبناء على ما تقدم نصل إلى القول بأن الشعرية نظرية تعنى بالخصوصية الأدبية للعمل الفني، وهذه النظرية تعني « البحث في المفاهيم التي يمحّص بواسطتها اشتغال الأدب، إنها البحث اللا نهائي في اللغة والأدب اللانهائيين بدورهما»[3]. ومن القار إذن أن

---

[1]– تزفيطان طودوروف : مرجع سبق ذكره، ص 23.

[2]– عبد الجليل مرتاض : الظاهر والمختفي – طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 2005، ص 61.

[3]– هنري ميشونيك : راهن الشعرية، ترجمة عبد الرحيم منشورات الاختلاف، ط2، 2003، ص 22.

دور الشعرية يتحدد في محاولة إرساء نظرية عامة ومجردة ومحايثة للخطاب الأدبي بوصفه فنا لغويا، إنها تسعى إلى تشخيص الأدبية ضمن نسيج الخطاب اللغوي.

موضوع الشعرية عند جاكبسون:

ذهب جاكبسون إلى أن« موضوع الشعرية هو – قبل كل شيء – الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف الذي يفصل فن اللغة (اللغة الأدبية) عن الفنون الأخرىوعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية»[1].

وتفصيلا لهذا المعنى يضيف قائلا: «إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما كما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات»[2]، فموضوع الشعرية عنده، هو تلك السمات التي تجتمع فيما بينها لتخلق جوا إبداعيا يتسم بالأدبية المتمثلة في آليات الصياغة والتركيب. وهذه السمة التي تجعل النص الأدبي يتميز بالإيحائية والمرونة تُعرف بالوظيفة الشعرية التي تأسست عليها شعرية جاكبسون. وهي تتحقق بفضل «إسقاط مبدأ المماثلة لمحور الاختيار على محور التأليف»[3] وبذلك يعد جاكبسون أول من تفطن إلى أن البنية اللسانية تحوي مفهومين مختلفين، ومتكاملين في الآن ذاته، هما البنية التركيبية، وهي بنية الخطاب، وتقوم على التركيب أو التأليف، وتكتسب الإشارات منها آثارها المعنوية، والبنية

[1]– رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981، ص 24.

[2]– المرجع نفسه، ص 24.

[3]– المرجع نفسه، ص 07.

النسقية التي تقوم على الاستبدال أو الاختيار، وتكتسب الإشارات وظائفها وقيمتها منها، وبذلك تتحقق شعرية العمل الأدبي من خلال التأليف بين هاتين البنيتين.

وعموما نستطيع حصر موضوع الشعرية عند جاكبسون في النقاط الآتية:

أ- الاستناد إلى المبدإ الشكلي في أن اللغة الشعرية ذاتية الغائية مقابل اللغة اليومية التي تحيل على موضوع خارجها.

ب- العمل الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية، وليس أي شيء خارجه.

ج- تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدإ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليفد- وطبقا للعنصر الثالث ينبثق نسق التوازي[1].

موضوع الشعرية عند جان كوهين:

موضوع الشعرية عند جان كوهين هو الشعر، باعتبار نظرته للشعرية على أساس تقابلي بين الشعر والنثر. فهو يقولمحددا ذلك: «الشعرية علم موضوعه الشعر»[2]. فربطه الشعرية بالشعر دون النثر نابع من منطلق الانزياح اللغوي الذي تتحقق من خلاله إيحائية لغة الشعر وجماليتها:

فـــــ «لغة الشعر تتشكل على السطح الأملس المحايد للغة النثر، وتمارس فوقه نسيجها ورسومها وخواصها التعبيرية والتصويرية المتميزة»[3] انطلاقا من الانزياح الذي هو مصطلح أسلوبي فيه خرق للمعيار، يفضي بخروجه عن المألوف إلى جمالية إبداعية،

---

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص ص 97-98.

[2]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ، ص 09.

[3]- علاء الدين رمضان السيد: الانحراف الدلالي وبنية النمط الشعوري ، مجلة الموقف الأدبي، ع2، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص 10.

بإمكانها تمييز الشعري عن اللاشعري. وقد قال كوهن مبينا وظيفة الشعر: « وظيفة النثر المطابقة ووظيفة الشعر الإيحاء»[1].

فالانزياح الذي ينتقل بالممارسة اللغوية من النظام (المعيار) إلى الاستعمال، ومن السكون إلى الحركية، هو «وحده الذي يزود اللغة الشعرية بموضوعها الحقيقي»[2]، ومن ثمة كانت لغة الشعر لغة انزياحية؛ لأنها لغة تصويرية تسبح في الخيال، صانعة بواسطة الانزياح اللغوي معانٍ إيحائية وصورا شعرية، على خلاف لغة النثر المقتصرة على الإخبار وتقرير الحقائق، والتي لا تخرج عن «اللغة الإعلامية واليومية والعلمية التي قُصارى جهدها احترام نظام ومقول الدلالات»[3].

ولربط كوهين الشعرية بالشعر دون النثر يصبح عندئذ هدفها « هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك»[4]. أي بين كونه شعريا أم نثريا، حيث الفرق بينهما يكمن في « الأسلوب باعتباره انزياحا بالنسبة إلى المعيار»[5]. وعلى هذا الأساس يرى كوهين أنه من الصعوبة بمكان أن تعبر الشعرية عن نفسها بأسلوب النثر، فالشعر هو اللغة الموضوع للغة واصفة هي النثر. فالنثر المفتقد للانزياح لا يقوى على الوقوف ندا للشعر من حيث الشعرية، وإنما يستطيع أن يكون واصفا للشعر مبرزا مكامن الشعرية فيه.

---

[1]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ص 96.

[2]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 42.

[3]– عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات القدس العربي، ط1، ص 168.

[4]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ص 14.

[5]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ص 15.

موضوع الشعرية عند تودوروف:

يركز تودوروف في تحديد موضوع الشعرية على الخطاب الأدبي بعيدا عن الأثر الأدبي. فالشعرية نظرية داخلية للأدب تجد في التأويل ضالتها، حيث تفسح للقارئ المجال لبحث النص الأدبي وتأويله وإعطائه كينونته.

وقد حدد "رولان بارت" الفرق بين الأثر الأدبي والخطاب الأدبي (النص)، فحسبه أن «الأثر الأدبي هو إنتاج المؤلف الحقيقي، أما النص فهو إنتاج القارئ الذي يوسع من أبعاده بالقراءة»[1].

وتهتم شعرية "تودوروف" بالأدب عامة، ولا تفصل بين الشعر والنثر. وعلى الرغم من أنها شعرية بنيوية تهتم بداخل النص، إلا أنها ترفض الانغلاق، فمن خلال التأويل تتجاوز المحدود إلى اللامحدود. بمعنى آخر فهي تراوح بين عاملي الحضور والغياب في النص أو بين المستوى النحوي التركيبي والمستوى الدلالي.

وتبرز شعرية "تودوروف" كشعرية بنيوية من خلال السؤال الذي صاغه: ما الأدب؟ ففي هذا الصدد يقول: بأن «هذا هو أول سؤال جوهري يطرح على شعرية داخلية تهتم بالخصائص البنيوية المجردة لهذا النشاط القولي القديم»[2]. وهو بهذا السؤال لا يبحث عن الشعرية في مجموعة الخصائص التي بها تتحقق فرادة النص/ الخطاب الأدبي، وإنما يبحث تلك الخصائص التي يشترك فيها مع غيره من النصوص الأدبية الأخرى. وهي مظاهر ملتصقة بالأدب، يتميز بها وحده، وهي التي تكون موضوع الشعرية. يقول

[1]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 34.

[2]– تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، مطبعة سبو، المغرب، د.ت، ص 34.

تودوروف: «إن المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد بها لوحده بامتلاكها هي التي تكون موضوع الشعرية»[1].

وبهذا التحديد لا يكون البحث عن الشعرية في النص الأدبي معزولا عن خصائص الخطاب التي يشترك فيها مع نصوص أخرى، وذلك ما يجعل النص الأدبي على صلة بالتاريخ الأدبي والأصناف والأجناس الأدبية. فشعرية تودوروف بهذا المفهوم، هي شعرية تجريدية تبحث في القوانين العامة التي تحكم الأدب ، وليس شعرية تطبيقية هدفها الكشف عن فرادة النص[2]. فهي كما يرى، دراسة منهجية للأدب تقوم على عاملين متقابلين يعملان بطريقة متناغمة يكشف الواحد منهما عن جمالية الآخر، وهما:

1- التجريـــد: ويقوم على الصياغة والكشف الموضوعي لقوانين مجردة،من منطلق أن العمل الأدبي ليس هو في حد ذاته "موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكلّ ذلك فإن هذا العلم لا يعني الأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[3].

2- التوجيه الباطني: حيث لا يلحظ أثرا لتلك القوانين المجرّدة على سطح الخطاب الأدبي مع أنها لا تغيب عن بنيته الداخلية ،فهي التي تتحكم في صيرورة الخطاب ومساره لتنقله من حالته العادية إلى " الخطاب النوعي"[4].

---

[1]- المرجع السابق، ص 84.

[2]- المرجع نفسه، ص 64.

[3]- تودوروف: الشعرية، ص 23.

[4]- المرجع نفسه، ص 23.

فهذه الشعرية البنيوية تقوم على أساس النصوص الأدبية؛ لأنها تهتم بالبنى المجردة للأدب، وليس بالوقائع التجريبية. فالشعرية عنده إذن، هي مجموع الكليات النظرية عن الأدب نفسه، الهادفة إلى تأسيس مساره.

المحاضرة الرابعة: الشعرية والأدبية

تمهيد:

شَكّل الاهتمام بالشعرية على مر العصور والحضارات، مجالا رحبا تنافست فيه الدراسات والبحوث، حيث ساد في البدء بين الناس أنّ الشعرية موضوعها الشعر، والشعر فقط ، ذلك الجنس الأدبي المعروف بقواعد نظمه الخاصة. هذه الصلة بين الشعرية والشعر عُرفت منذ أمد بعيد ينتهي إلى عهد أرسطو وكتابه "فن الشعر" أو الشعرية. لكن تطوّرات هذا المصطلح ودلالاته على الإحساس الجمالي الخاص النّاتج عن القصيدة جعله يرتبط بالعاطفة أو الانفعال الشعري، ثمّ دلّ مصطلح " الشعر" على كلّ موضوع أدبي.

وما يجب الإشارة إليه أن الباحث في مجال الشعرية في الساحة النقدية العربية سيفاجئ بوجود مصطلحات كثيرة في ساحتنا النقدية العربية تقابل مصطلحا غربيا واحدا هو(Poétique)، ما يشكل أزمة مصطلحية حقيقية. نذكر منها تمثيلا لا حصرا (الشعرية ،الشاعرية، الإنشائية، فن الشعر، نظرية الشعر، البويطيقا، الإبداع، الفن الإبداعي، علم الأدب). ولعل سبب هذه الأزمة راجع إلى تعدد المنطلقات والمرجعيات واستدعاء الروافد المصطلحية الأجنبية المؤسسة على خلفيات تجارب حضارية ومذاهب أدبية واتجاهات نقدية غريبة عن ثقافتنا ومجتمعاتنا[1].

إن تداول مصطلح الأدبية إلى جوار الشعرية يعيدنا إلى إشكالية ترجمة هذا المصطلح حيث يتداول بعض الدارسين مصطلح الشعرية، ويستعمل البعض الآخر مصطلح الأدبية. إلا أن الأمر لا يقف عند هذا الحد، ذلك أن هذه الثنائية متداولة في المنبع ذاته قبل الترجمة إذ أن « الأدبية والشعرية يشتركان معا في أن لهما غاية واحدة، وأنهما يتسمان بالعلمية، غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويُتبنى، لذلك

[1]– ينظر: سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص ص 70 – 80.

سرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه »[1]. علما أن الأدبية تعد من أهم المفاهيم النقدية التي أنتجها الشكلانيون الروس. ولا تكمن قيمة هذا المفهوم في ذاته، ولكنها تكمن في أنه وجه الدراسات الأدبية وجهة جديدة بحيث كان مفهوم الأدبية توسعا للشعرية، فهو في نظر بعض الدارسين يتضمنها ويتضمن سواها، فإذا كانت الشعرية تعنى بالغياب المتمثل في الفجوات الدلالية، فإن الأدبية تبحث في الحضور أو الأنساق والتنظيمات التي حولت الفعل اللفظي إلى أثر أدبي.

وإذا كانت الشعرية بوصفها المصطلح الأقدم قد عرفت عند جان كوهين بأنها علم موضوعه الشعر مثلما كانت عند أرسطو جملة القواعد التي تحكم الشعر وتحدد أنواعه. فإن جاكبسون صاحب مصطلح (الأدبية)، قد ذهب في تحديدها إلى القول بأن الشعر لغة في وظيفته الجمالية، و« أن علم الأدب ليس في الأدب، ولكنه **الأدبية** أي ما يجعل من أثر ما عملا أدبيا »[2]. وإن جاكبسون بهذا التعريف أعطى للشعرية دفعا قويا بتوسيع دائرة العمل فيها والانتقال بالدراسات من علم الشعر إلى الأدبية.

إن هذا التلاصق بين الشعرية والأدبية يظهر الأولى وهي تفوق الثانية تارة ويظهرهما متطابقتين تارة أخرى، وذلك ما نستشفه من قول تودوروف: « ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي.. وبعبارة أخرى فإن الشعرية تعني تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية »[3].

والملاحظ أن هذا المفهوم المحدد للشعرية يكاد يطابق مفهوم الأدبية عند جاكبسون، وقد أكده تودوروف بتعريف ثانٍ يقول فيه: « إن الشعرية تتحدد من حيث هي علم

---

[1]– حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 36.

[2]– خليل الموسى : جماليات الشعرية، ص 248.

[3]– تودوروف : الشعرية، ص 23.

بالأدب... إذ أن المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد لوحده بامتلاكها هي التي تكون موضوع الشعرية »[1].

ولئن خص جان كوهين الشعرية بالشعر وحده، وجعلها خصيصة تميزه عن النثر، فإنه صاغ تعريفه بطريقة مشابهة لتعريف جاكبسون، وذلك حين ذهب إلى أن « الشعرية هي ما يجعل من نص ما نصا شعريا »[2]. فهذا التعريف كما يرى جون كوهين، من شأنه أن« يترك الباب مفتوحا في أمر العلاقة بين الأدبية والشعرية. فهل الاختلاف بينهما في الطبيعة أم هو اختلاف في الدرجة؟ »[3].

والمتتبع لما ورد في كتابي كوهين (اللغة العليا) و(بنية اللغة الشعرية) يصل إلى حقيقة أن الخلاف بين الأدبية والشعرية هو خلاف راجع إلى الدرجة الأدبية أكثر مما هو خلاف متعلق بالطبعة؛ لأن كوهين في تعريفه للشعرية جعل لغة الشعر هي اللغة العليا لانزياحها عن لغة النثر بوصفها لغة معيارية، بمعنى أن لغة الشعر أرفع درجة، وفي المقابل تكون لغة النثر أدنى منها في الدرجة وتالية لها[4].

وهذا التداخل بين الشعرية والأدبية يصعّب مهمة رسم حدودهما، ذلك أن الأدبية قد تتخلى عن كونها مفهوما نظريا لتغدو موضوعا للشعرية نفسها، فما دامت الشعرية ومن مهامها الأساسية استنباط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته لذلك تصبح هذه الخصائص المجردة هي الأدبية ذاتها. ومن ثم كان دور الشعرية استنباط الأدبية من الخطاب الأدبي، أي الوقوف على الأسس الأدبية للخطاب، وبذلك تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع. وأخيرا، فإن هذا التداخل بين الشعرية والأدبية قد تجلى في كتابات كل من تودوروف ورولان بارت

---

[1]– المرجع السابق، ص 84.

[2]– جون كوهين: اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص 10.

[3]– المرجع نفسه، ص 10.

[4]– ينظر جون كوهين: بنية اللغة الشعرية ، ص ص 32 – 142.

وجيرار جنيت، حيث بدأت تظهر دراسات من قبل " شعرية السرد " و " سردية الشعر "و " شعرية الفضاء "، بل نجدها تعدت الشعرية إلى فنون أخرى كالرسم والنحت. وهذا ما غلب مصطلح (الشعرية) على الأدبية لأنها بهذا التوسع أثبتت أنها الأقدر على التعامل مع كل الفنون بعكس الأدبية التي تبقى رهينة الأدب.

قبل ظهور اللسانيات الحديثة ، اعتبر (الشكلانيون)العمل الأدبي بنية شكلية تتكون من مجموع الخصائص الفنية التي تقوم بمجموعة من الوظائف داخل نسق البنية نفسها، وهذا ما أطلقوا عليه "الأدبية ". ولم يقلل "ياوس " من أهمية التصور الشكلاني والماركسي بل ذهب إلى أن مفهوم التطور الأدبي ومعه الأدبية عند تانيانوف على سبيل المثال يكشف بالفعل عن تشكل ذاتي- جدلي للأشكال الأدبية وللأدبية[1].

يتميز الوعي الأدبي المعـــــــاصر بفكرة استقلالية العمل الفني ولا تعـــــدى الأدب خـــــارج حدود النص. من "فلوبير" الى الرواية الجديدة نجد الحلم نفسه يراود الكتاب وهو كتـــابة "كتاب" أو "عمل "إبداعي في لا شيء" أي لا يحيل على هدف أو موضوع. أثر إبداعي بدون رابط خارجي قائم بذاته بالقوى الداخلية لأسلوبه كالأرض لا عمد لها وتستقر في الهـــــــــــــــواء. كتاب لا يشتمل على موضـــــــــــوع أو على الأقل يكون فيه الموضوع خفيا إذا كان هذا ممكنا[2].

أما النظرة الثانية والأكثر قبولا تقول أن في تجربتنا المباشرة مع العمل الفني لا يمكن فصل الشكل عن المادة بصورة واضحة. فقد يكون من المناسب عند الحديث عن عمل فني اختيار عناصر شتى ووضع جزء منها تحت عنوان (الشكل) وجزء آخر تحت

---

1 – Jauss Hans Robert , Pour une esthétique de la réception, Les Presses de l'Université de Montréal , 1983, p43.

2– ينظر: رسالة الى لويز كولت louise colet في 16 جانفي 1831.

عنوان (المادة). ولكن في استجابتنا المباشرة، يندمج الشكل بالمادة في مجمل الانطباع الذي يتركه العمل فينا.

فعندما استمتع بقراءة قصيدة ،لا أستطيع الجزم أنني مدين في هذا الجزء من تجربتي إلى الفكرة، وفي ذلك الجزء إلى اللغة أو الصور الشعرية، أو الإيقاع الذي ينقل التجربة. مجمل تجربتنا مع القصيد أو النص عموما لا تقبل التجزئة فهي تؤثر فينا مجتمعة مع بعضها[1]. وحدة التجربة هذه ،في الأعمال الفنية ،هي التي أوحت إلى "والتر بيتر " بمقولته الشهيرة «الفن جميعا يطمح إلى حالة الموسيقى ،حيث الحدود زئبقية فلا نميز بين الشكل والمادة »[2].

فالأدبية بالمعنى الحقيقي Littérarité مفهوم حداثي نسبيا نشأ في أجواء الشكلانية الروسية (ر. جاكوبسون،1921 [3]. إن موضوع الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية ،أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا " .لم يقلل "ياوس " من أهمية التصور الشكلاني للأدبية والأدب ،بل ذهب إلى أن مفهوم التطور الأدبي أو الأدبية عند تانيانوف Tanianov على سبيل المثال ،يكشف بالفعل عن تشكيل ذاتي –جدلي .للأشكال الأدبية[4].

ومن أبرز القضايا التي عالجها "موكاروفسكي " في هذا المقام ،نذكر الفارق بين الصنيع Art fact والموضوع الجمالي ،فالأول هو المظهر المادي والثابت للعمل الأدبي ويتميز بتعقده وبنائه المحكم .أما الثاني فيمثل نقطة التقاء النص والمتلقي بواسطة التحقق

[1] – المرجع السابق ، ص ص21،22.

[2] – المرجع نفسه ، ص24.

[3] – Man(P. De): Impasse de la critique formaliste, Critique, juin1956 pp25 – 69.

[4] – Jauss Hans Robert : Pour une esthétique de la réception,p.43,

الذي ينجزه هذا الأخير في مضمار التلقي المنتج ،ويتميز بكونه يتحول عبر التاريخ وتتحول معه الأدبية[1].

قد لا يجادل أحد إذا ما اعتبرنا الأدبية خاصية محايثة تتغير فقط بحسب التحققات الأدبية لعصر ما. هذه التحققات التي تتحدد وتتميز بعلاقتها المباشرة بالتصور المسبق الراهن للأدب والأدبية. أما العنصر الآخر المتغير ،الذي يتطور بالفعل والذي له تاريخ ،هو فكرة الأدب ،التي يتوقف عليها اليوم تعرفنا أو عدمه على أدبية النصوص القديمة والوسيطة أو الحديثة والمعاصرة .

[1] – F.Decerus: Structuralisme Tcheque,chapitre1,poétique ,Méthodes du texte ,introduction aux études litteraires ,ouvrage dirigé par Maurice Delroix et Fernand Hallyn, Edition Duclot ,Paris(1987),p15-27.

المحاضرة الخامسة: الشعرية وعلوم اللغة

- علاقة الشعرية باللسانيات:

في العصر الحديث شهدت الدراسات اللغوية واللسانية تقاطع كثير من فروعها وتعالقها مع مصدر انبثاقها أو فيما بينها، خاصة أنها منبثقة من رحم اللسانيات ومنطلقة منها. إذ حققت اللسانيات تحولا جذريا في ميدان الدراسات اللغوية، ليس هذا فقط، بل تعدتها لتلج ميدان العلوم الإنسانية بفضل مبادئها وطرائقها في تحليل الخطاب. فهي كما قال تودوروف: « كانت مدرسة في صرامة الفكر ومنهج الاستدلال ومراسيم المعالجة »[1].

ومن بين هذه الفروع اللغوية التي تماهت مع اللسانيات " الشعرية" التي حاولت استثمار مبادئ اللسانيات التي بلورها العالم اللساني " فردينان دي سوسير" على شكل سلسلة من الثنائيات، خاصة منها ثنائية (اللغة والكلام) بوصفهما وجهين لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما، فاللغة« بما هي وجود داخل عقل الوجود المجموع، والكلام بما هو استعمال شخصي محسوس، وطبقا لهذه الثنائية تتكون على مستوى الشعرية ثنائية (الأدب / الكلام الأدبي)، يكون الأدب في ثنائية الشعرية بمثابة اللغة في الثنائية اللسانية، بينما يكون الكلام الأدبي في الأولى بمثابة الكلام في الثانية »[2].وبذلك تمنح اللسانيات للشعرية منطلقا لتحديد موضوعها.

ما سبق ذكره يؤكد أن« الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات، وهي العلم الشامل الذي يبحث في البنيات اللسانية »[3]. وهذا جون كوهين يبين التي تكتسب بها الشعرية علميتها بالقول: « لكي تكون الشعرية علما عليها أن تتبع المبدأ نفسه الذي أصبحت به

---

[1]– تزفيطان تودوروف : الشعرية، ص 27.

[2]– توفيق الزبيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، تونس، 1984، ص 41. نقلا عن حسن ناظم.

[3]– فيصل الأحمر : معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1: 2010، ص 290.

اللسانيات علما، وهو مبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها. ويكون الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة، أما اللسانيات فتُعنى بالقضايا اللغوية عامة »[1].

وانطلاقا من هذا التوجيه يذهب إلى تحديد الفرق بين الشعرية واللسانيات، فيرى أن الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة، أما اللسانيات فتعني بقضايا اللغة عامة[2].

إن اللسانيات تدرس اللغة في ذاتها ولذاتها، بينما تدرس الشعرية قوانين الخطاب الأدبي، وهذا ما ذهب إليه "تودوروف" بالقول: « موضوع اللسانيات اللغة نفسها وموضوع الشعرية الخطاب، على الرغم من أن كليهما ما يعتمد على المفاهيم نفسها»[3]. ونجده في موضع آخر يقول:« فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي يل بالأدب الممكن»[4]، ذلك لأن الشعرية لا تهدف إلى بيان فرادة النص بقدر ما تسعى لاستنباط السمات والخصائص الفنية المشتركة بين النصوص الأدبية، أي تستنبط من النص الأدبي سماته التي جعلت منه نصا أدبيا.

ومما يؤكد عمق الصلة بين الشعرية واللسانيات ما بلوره جاكبسون من مفهوم للشعرية من خلال نظريته التواصلية وما ينتج عنها من وظائف لغوية ترجع في الأساس إلى ما ذهب إليه دي سوسير من تمييز بين العلاقات السياقية والإيحائية المتمثلة في ربط علاقات المشابهة بالاستعارة، وعلاقات المجاورة بالكناية والمجاز المرسل. فجاكبسون في

---

[1]– حون كوهين : بنية اللغة الشعرية، ص 40.

[2]– المرجع نفسه ، ص 40.

[3]– ينظر توفيق الزبيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص 41.

[4]– تزفيتان تودوروف : الشعرية، ص 23.

نظريته التواصلية:« اهتم بمفهوم الرسالة وما يمكن أن تولده من دلالات كالوظيفة الشعرية التي تكون الرسالة فيها غايتها في ذاتها»[1].

2- علاقة الشعرية بالجمالية:

مصطلح الجمالية(Esthétique) يتصل بعلم الجمال، وبما هو فني، وهو يشير إلى « مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن والجمال، ومكانتهما في الحياة، ويذهب معظم فلاسفة علم الجمال إلى أن الفن يمتع بما فيه من جماليات بعيدا عن الأفكار والصدق والإيديولوجيات »[2]. فحين تناولت الفلسفة موضوع الجمال، وصار فرعا منها، قد مهد ذلك – دون شك– للشعرية، ذلك أنه «مع نشأة علم الجمال بوصفه فرعا من الفلسفة في القرن الثامن عشر قوي المدخل الموضوعي للشعرية»[3]. فالجمالية كمصطلح له علاقة بالشعرية، فهي مصطلح حديث في الدراسات الأدبية، حيث كان الحديث عنه مرتبطا بقيمة العمل الأدبي الذي تبحث الشعرية خصائصه. لذلك فان محاولة تطبيق مقولات الشعرية لوصف بنية عمل معين وصفا دقيقا يُواجه حتما بالتساؤل عن إمكانية تفسير مواطن الجمال فيه أو كيفية الحكم عليه بالجمال.

ومن المعلوم بمكان أنه لا يمكن فصل التجربة الشعرية عن الجمالية؛ لأن التفسير الخارجي أو الوصف الشكلي الظاهري الذي تعنى به الشعرية لا يحدد ماهيتها بدقة، باعتبار أنهما متمازجان كليا، ولا يصح عزلهما عن بعضهما بعضا، فالأوصاف التي تقدمها الدراسات للشعرية بهدف البحث عن القوانين العامة للشعرية، وإلغاؤها للجمالية كونها لا تتصف بصفة العلمية، لا يمكن من تمييز النصوص الجميلة «لا ينبغي أن نقدم

---

[1]– فيصل الأحمر : معجم السيميائيات، ،ص 290.

[2]– خليل الموسى : مرجع سبق ذكره ، ص 23.

[3]– حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص 28.

الوصف –حتى وإن كان صحيحا– على أنه تفسير للجمال، فلا توجد طرائق أدبية ينتج عن استعمالها تجربة جمالية وجوبا»[1].

ويذهب تودوروف إلى انتقاد الدراسات التي تفصل بين الشعرية والجمال قائلا: « إن مجيء الشعرية طرح من جديد المسألة المحتومة: قيمة العمل، وما أن نسعى مستلهمين مقولاتها لوصف بنية عمل معين وصفا دقيقا، حتى نواجه الاحتراز نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال، إننا نصف البنى النحوية، والانتظام الصوتي لقصيدة ما، ولكن ما الجدوى من ذلك؟ هل يسمح لنا هذا الوصف بفهم علة الحكم على هذه القصيدة وبالجمال؟ وهكذا يوضع مشروع إقامة شعرية صارمة موضع شك»[2].

و يشترط (تودوروف) الوقوف على الجمالية لنجاح التحليل بقوله:« لكي نعتبر التحليل مرضيا، فان عليه أن يكون قادرا على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما »[3]، وكأن الشعرية عنده تسعى إلى الوقوف على الحكم بالجمال على العمل الأدبي دون سواه، علما أنه يذهب إلى أن هذه القيمة الجمالية كامنة في العمل، ولكنها لا تبرز إلا حين يستنطقه القارئ. وبذلك فليست القراءة أداة كشف لخصائص العمل فقط، وإنما هي أيضا عملية تقويم ؛ ومن ثم فإننا لا نستطيع التفريق بين العمل الأدبي والقارئ لأنهما مكونان لوحدة دينامية. في حين يفصل (جان كوهين) بين وصف العمل والحكم عليه مستندا إلى اللسانيات التي أصبحت علما يوم كفّت عن فرض القواعد، واتجهت لرصد الوقائع، ومن ثم كان « على علم الجمال أن يحذو حذوها فيكتفي بالوصف دون أن يتعداه إلى الحكم.

---

[1]– تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 83.

[2]– تزفيتان تودوروف: المرجع السابق، ص 80..

[3]– تزفيطان تودوروف : مرجع سبق ذكره، ص 79.

غير أن الواقعة في المادة الجمالية تفترض وجود قيمة، ذلك أن الإنتاج الفني الجميل هو وحده الذي اعتبر عملا فنيا بحق»[1].

بهذا التوضيح يلتقي جان كوهين مع تودوروف في ضرورة إشراك القارئ لتحديد القيمة الجمالية، ذلك أن الجمال ليس صفة خاصة بالشيء في حد ذاته، ولكنه الاسم الذي نسنده للعمل الأدبي لقدرته على إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس. ومع هذا التحديد يكون مفهوم الشعرية هو تطوير لمفهوم الجمالية كما يذهب إلى ذلك جاكبسون لأن« الواقعة الشعرية موجودة داخل البنية اللسانية، بينما الواقعة الجمالية ذات طبيعة ميتا لغوية»[2]. ونحن نبحث من خلال التحليل الوصفي الوقوف على تلك القيمة الجمالية، لكن الوصف مهما كان صائبا فانه عاجز عن تفسير الجمال. لذلك فمن الصعب وضع مطابقة بين الجمالية والشعرية، ذلك أن « الشعرية قادرة على أن تبرهن على وجودها من خلال عناصر تحققها، بينما لا نستطيع تحديد الجمالية من خلال عناصرها القارة »[3]، وهذا ما جعل الشعرية تغطي على الجمالية وتتجاوزها وتجعلها تبعا لها.

3- علاقة الشعرية بالبلاغة:

البلاغة كما عرفها الآمدي « إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة، عذبة، مستعملة، سليمة من التكلف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدرة الحاجة، ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية »[4]، هذه البلاغة التي ارتبطت بالإقناع عند أرسطو، ثم دلت على التعبير الجيد عند العرب: قد ارتبطت في وظيفتها بثلاثة أهداف، هي:

---

[1]- جان كوهين : مرجع سبق ذكره، ص 18.

[2]- عميش عبد القادر : شعرية الخطاب – سردية الخبر، منشورات دار الأدب، وهران، 2007، ص 13.

[3]- حسن ناظم : مرجع سبق ذكره، ص 42.

[4]- الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1959، ص 380.

أ- **الإبلاغ:** بمعنى إيصال المعلومة، ويشترط فيها البساطة وموافقة المقام والمتلقي على حدّ السواء.

ب- التعبير: ومن خلاله تنقل المشاعر، ومن ثم توجد التحريك الذي يضمن تأسيس قناة تواصلية يشترك فيها المرسل والمتلقي، بحيث ينجذب هذا الأخير للخطاب، ويبدي اهتمامه به، فيُثار خياله، ويكون على أهبة الاقتناع. وهو هنا يخضع للذوق.

ج- الإقناع: به يحصل الدفع إلى القيام بأمر ما. ويجتمع فيه الإبلاغ والتعبير، وفيه يتم استحضار وتوظيف كل الوسائل الكفيلة بتحقيقه.

والملاحظ ممن خلال هذه الأهداف، أن علم البلاغة قد ارتبط بكل ما يجب معرفته لاتقان صناعة الكلام عموما، والحذق في الشعر بوجه خاص، فكان « جماع البلاغة حسن الموقع »[1]. وبهذا التوصيف يهدف يهدف علم البلاغة إلى نقل الإبداع من أفق الشعور إلى العلم، وهذا ما يستدعي ضبط تلك القواعد الإبداعية وعلمنتها، وهو الأمر الذي تهتم به الشعرية. وبذلك « يأتي كلام المنظرين عن الشعر كنوع من التنظير للقوانين الكلية التي تجعل من الكلام كلاما شعريا، معنى ذلك أن هذه الكتابات (الإبداعية) ستتشكل منشغلة بالشعرية ، تحاصرها وتنظّر لها»[2].

وعلى هذا الأساس فإن الشعرية التي هي دراسة القوانين العامة التي يقوم عليها الإبداع، أو يسير وفقها، سواء في النصوص النصوص الشعرية أو الكتابات النثرية، نجدها واقعة في الشعر وماثلة في النثر، ولذلك أصبحت « منطقة الاتصال (بين

[1]- إبراهيم بن المدبر : الرسالة العذراء، شرح زكي مبارك، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2002، ص 45.

[2]- محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992، ص ص 48- 49.

الشعر والنثر) واسعة بشكل يجعلها كافية لقيام علم عام للشعرية والخطابية هو علم البلاغة»[1].

مما تقدم نستطيع تحديد العلاقة بين الشعرية والبلاغة، فعلم البلاغة يمثل العلم الكلي الذي ينظم اللغة ويضبط قوانينها العامة، سواء في الشعر أو في النثر. في حين تمثل الشعرية قوانين الخطاب (النص) التي تضطلع بتحديدها و ضبطها متى استجاب النص للقوانين العامة التي تمثل متطلبات العلم الكلي (البلاغة). وعليه فإن البلاغة تتطابق مع الشعرية من حيث كونها قوانين للخطاب، وأكثر من ذلك، فالبلاغة سابقة تقوم بتحديد قوانين الإبداع ، وأما الشعرية فهي تالية حين تقوم باستخلاص قوانين الخطاب. فالأولى توجه النص الأدبي، وثانية تحدد طبيعة النص الأدبية.

4-علاقة الشعرية بالأسلوبية

للشعرية علاقة بالأسلوبية، ذلك أن هذه الأخيرة قد تفرعت عن اللسانيات التي تهتم بعلوم اللغة، « وكل علاقة باللغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعر» [2]. ومن ثم فان هذه العلاقة عبارة عن استكشاف تحقق بفضل تلك الدراسات المضنية في الحقل الأسلوبي الذي كان سببا مباشرا في تجسيد مفهوم الشعرية الحديثة، فالدراسات الأسلوبية تنصب على الخصائص اللغوية وآليات التعبير التي تحول الخطاب الأدبي عن سياقاته الإخبارية إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، « فوجهة الأسلوبية هذه إنما تكمن في تساؤل عملي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية، يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية، ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما ؟ »[3].

---

[1]- محمد العمري البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 15.

[2]- تزفيطان طودوروف : مرجع سبق ذكره، ص 27.

[3]- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط5، 2006، ص 33.

في حقيقة الأمر يعمل الخطاب الأدبي على إيصال الرسالة الدلالية، وهو المقصد الأول للخطاب، يضاف إلى ذلك العامل التأثيري والانفعالي بما يحمل للرسالة من أبعاد جمالية. ومن هنا يتضح أن الشعرية تشمل الأسلوبية باعتبار هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى « فالأسلوبية وصف لخصائص القول في النص من دون العناية بالمتلقي، كما أنها تقتصر على الشفرة من دون السياق، وعلى العكس تسعى الشعرية إلى دراسة الشفرة لتأسيس السياق »[1]. وحين نبحث في كتابات (جان كوهين)، وهو الذي يرى أن موضوع الشعرية هو الشعر، نجده قد اعتبر اللغة الشعرية واقعة أسلوبية في معناها العام بوصفها انزياحا عن المعيار، فالشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا، لأن لغته شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا، ومن ثم فهو يقول : « إن الشعرية هي علم الأسلوب الشعري »[2].

وما يلاحظ عموما أن الدراسات الأسلوبية تتضمن بشكل أساسي ألوانا للشعرية، انطلاقا من دلالات اللغة وخصائصها « وشعرية الأسلوب مثل شعرية ليوسبنزر، تعالج أدبية النص، باعتبارها مجموعة من الخصائص الملازمة للغة الجمالية، وهكذا فالأسلوبيات والشعريات تمتلكان دلالة أساسية بالنسبة إلى نظرية الأدب أي أنهما يكونان إمكانين لمقاربة الأدب»[3].

لقد اهتمت الدراسات الأسلوبية بدراسة مكونات الخطاب وتحديد خصائصه البنيوية، وهي تلتقي في هذا الاهتمام مع الشعرية لأن مباحث الشعرية في تتبع خصائص الخطاب الأدبي وتحليل سمات أدبيته هي المباحث نفسها التي تتبعها الأسلوبية في تحديد

---

[1]– عبد الله الغذامي : مرجع سبق ذكره، ص 22.

[2]– جان كوهين : مرجع سبق ذكره، ص 15.

[3]– رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص 53، 54.

سمات الأدبية في الخطاب، ومن هنا كانت العلاقة بينهما تكاملية تمثل التقاء العام بالخاص.

5- علاقة الشعرية بالتأويلية

هذه العلاقة التي نقف عندها من علاقات الشعرية مع العلوم والمفاهيم اللغوية الأخرى التي تتقاطع معها إما بعلاقة الاحتواء أو علاقة التكامل، هي علاقة الشعرية بالتأويلية. فقد سعى (تودوروف) قبل تحديد مفهوم الشعرية إلى التمييز بين موقفين يرى أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة. وقد أطلق على الموقف الأول اسم (التأويل)، والمقصود به تسمية معنى النص المعالج أي جعل النص يتكلم بنفسه. ويقرّ (تودوروف) بأن « تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة، ودون إسقاطه خارج ذاته لأمر يكاد يكون مستحيلا »[1].

وإذا كان التأويل يسعى إلى تسمية المعنى، فعلى عكسه تسعى الشعرية إلى « معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل»[2] ، لأن للنصوص قوانين توجهها وتمنحها صفة الأدبية. وحتى يتسنى للدارس الكشف عنها وجب عليه معاينتها باستعمال المفاهيم الشعرية، ما دامت الشعرية هي قوانين وخصائص الخطاب الأدبي التي تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة. كما يذهب تودوروف إلى اعتبار العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل بحيث أن كل تأمل نظري في الشعرية إذا لم يغذّ بملاحظات وافية حول الأعمال الموجودة فسيكون عملا غير إجرائي، وبذلك فإن «

---

[1]– تزفيطان طودوروف : مرجع سبق ذكره، ص 21.

[2]– المرجع نفسه، ص 23.

التأويل يسبق الشعرية ويليها في الآن نفسه، فمفاهيم الشعرية تم نحتها حسب متطلبات التحليل الأدبي » [1].

هذا التكامل بين الشعرية والتأويل يجعل هذا الأخير بعيدا عن الإخلال بموضوعية الشعرية ومنهجيتها العلمية، فالتأويل يمثل المستوى الإجرائي المقابل للمستوى النظري الذي تعرف به الشعرية ما دامت قد « تبنت الوجه التنظيري، وألقت على عاتقها مهام اجتراح المبادئ الإجرائية فلا بد من أن تتوفر الشعرية على مواز لها يحقق طماحها في مباشرة النصوص الأدبية وتطبيق تلك المبادئ الإجرائية عليها »[2]. ولهذا لا بد للشعرية من أن تتوسل بالتأويلية لتحقيق طماحها ذلك.

6- علاقة الشعرية بالقراءة:

نشأت الشعرية في ظل تنامي المناهج النصية فاستفادت ردحا من الزمن من طروحاتها التي تقول بأن العمل الأدبي يكستب شعريته بفضل مقوماته اللغوية. لكن الشعرية ذات المرجعية اللسانية اكتفت بالدراسة الوصفية المحضة؛ أي أنها اقتصرت على الكشف عن البنيات الشعرية من دون محاولة الوصول إلى السر الذي يجعل النصوص الأدبية ذات حيوية، كما لم تستطع هذه الشعرية اللسانية أن تطرح تفسيرا مقنعا وموضوعيا للتفاوت الإبداعي الملحوظ بين النصوص[3].

وبظهور مناهج القراءة والتلقي ارتجلت إليها الشعرية ناشدة أفقا جديدا في هذه المناهج التي تحاذي وعي القارئ وتقاسمه المهمة في تحقيق شعريّة النصوص. فكان لتطور النظريّات والمناهج النقديّة أثر في تحول مرجعيّات "الشعريّة". « فبظهور نظريّات القراءة والتلقّي تحول النقاد إلى ربط جوهر النص بوعي القارئ وقدرته على تحديد

[1]- المرجع نفسه، ص 23.

[2]- حسن ناظم: مرجع سبق ذكره، ص 38.

[3]- المرجع السابق، ص 133.

مكوناته الجوهرية، فالحقيقة والجوهر غير متحققين في اللغة وحدها، إنما هما كامنان في طريقة الإدراك الكلي لها» [1].

وتؤكد بعض النظريات النقدية المعاصرة حسب إيكو بان القراءة الوحيدة لنص ما، والتي يمكن التعويل عليها هي قراءة خاطئة، حيث إن الوجود الوحيد للنص إنما يعطى بوساطة سلسلة الاستجابات التي يثيرها[2]. من هذا المنطلق استطاعت نظرية القراءة وجمالية الاستقبال أو التلقي أن تضطلع بالدور المهم في الكشف عن سر خلود النصوص الأدبية، ذلك السر الذي يكمن في الفرضية الجوهرية، وهي تعدد المعاني فيكون النص محاورا نشطا للقارئ ، ويكون القارئ فاعلا أساسيا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تأويلاته.

وقد أشار فولفغانغ آيزر Wolfgang Iser أن أهم نقطة في قراءة كل عمل أدبي يجب أن ترتكز على التفاعل بين ال نص والقارئ، ذلك أنّ الفلسفة الظاهراتية تؤكد على أنّ "دراسة كل عمل أدبي يجب أن تعنى بما يترتب على ردود أفعال القراء قدر عنايتها بالنص نفسه» [3]. وفي ذلك إشارة صريحة إلى أهمية القارئ في بناء النص الأدبي من خلال عملية القراءة المنتجة.

---

[1]– حنان محمد سعيد الحلاق: المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين، مذكرة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة قطر، 2014 – 2015، ص70.

[2]– إمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة : ناصر الحلواني ، 1996 ، ص41.

[3]– آيزر فولفغانغ: فعل القراءة: نظريّة في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د. ت، ص 4.

المحاضرة السادسة: الشعرية في التراث العـــــربي

1 – الشعرية ومعايير الشعر

الشعر ديوان العرب ذلك أن العرب أمة شاعرة، والشعر نشيدهم المفضل في حربهم وسلمهم، ومن هنا كان يطفح بالغنائية، ويختلف في طبيعته عن الشعر اليوناني وغيره من شعر الأمم الأخرى. وهذا الشعر صناعة يتقنها الشعراء، وهو ما ذهب إليه ابن سلام الجمحي بقوله: « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات »[1]. لذلك وضع له النقاد القدامى قواعد ومعايير يميزون بواسطتها الجيد من المرذول والجميل من القبيح، وهو ما ذهب إليه صاحب كتاب (نقد الشعر) بالقول: « العلم في الشعر ينقسم أقساما: فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم إلى جيده ورديئه »[2].

وإن أوّل علوم الشعر هو الوزن حيث حدّد قدامة بن جعفر الشعر على أساس مقابلته بالنثر اعتمادا على بنيته الإيقاعية بقوله : « إنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[3]، وهو الأمر الذي ذهب إليه ابن خلدون في مقدمته حين عرف الشعر بأنه « الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية »[4].

وإن إجماع النقاد العرب على أن الشعرية في الوزن والقافية أولا وقبل كل شيء، يعني أن الشعر صناعة معقدة تختلف عن صناعة النثر. وقد أشار ابن سلام الجمحي إلى القيود الكثيرة المفروضة على الشاعر، وهي قيود تجعل كلامه في حدود أضيق من حدود كلام الناثر. وهو يشير إلى ذلك صراحة في قوله: « والمنطق على المتكلم أوسع منه على

---

[1]– ابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1969، ص 03.

[2]– قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978، ص 16.

[3]– المرجع نفسه، ص 15.

[4]– ابن خلدون : المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1962، ص 566.

الشاعر، والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم مطلق يتخيّر الكلام »[1].

2 – شعرية اللفظ والمعنى:

أولا: شعرية اللفظ:

كما ارتبطت مسألة الشعرية في النقد العربي القديم بمسألة اللفظ والمعنى، ويعد الجاحظ أول المشتغلين بهذه المسألة إذ كان له موقف صريح يقدم فيه اللفظ على المعنى، فهو يقول تعليقا على موقف ابي عمرو الشيباني حين استحسن بيتين من الشعر : « وأنا سمعت أبا عمرو الشيباني وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين ونحن في المسجد الجامع يوم الجمعة أن كلّف رجلا حتى أحضره قرطاسا ودواة حتى كتبهما. قال الجاحظ : وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولولا أن أدخل في الحكومة بعض الغيب لزعمت أن ابنه لا يقول الشعر أيضا . وهما قوله :

لا تحسبن الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال

كـــــلاهما مـــــوت ولكـــــن ذا أشد من ذاك على كل حال

وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير»[2].

إن هذه العبارة على شهرتها تحمل غموضا لا تفسره إلا كتابات صاحبها، خاصة في مؤلفه (البيان والتبيين) أين يتضح أولا النظرة المنطقية للغة عند الجاحظ بوصفه من المتكلمين الذين يستندون إلى الفلسفة والمنطق، وهو ما يفقد اللغة طبيعتها الخيالية

---

[1]– ابن سلام الجمحي : مرجع سبق ذكره، ص 56.

[2]– الجاحظ : كتاب الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، مكتبة محمد حسين النوري، دمشق – سوريا، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، بيروت، 1968، ج1، ص 75.

والمجازية، وثانيا استقلال المعنى عن اللفظ، فالمعنى يوجد أولا أو مستقلا ثم يتبعه اللفظ، وأمّا ثالثا فالمبالغة في العناية بالشكل، إذ أن الشعر عنده صناعة وضرب من النسيج.

إن الشعري عند الجاحظ لا تكمن فيما يشتمل عليه الشعر من معانً، وإنما تكمن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج؛ لأن « الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[1]،

ولقد استمر الأمر في المقابلة بين اللفظ والمعنى كظاهرة مسيطرة على عقلية النقاد العرب إلى عهد أبي هلال العسكري في أواخر القرن الرابع الهجري، إذ لا نجده يختلف عن الجاحظ في تصوره لمظهر الشعرية من خلال الاهتمام باللفظ والعناية بالشكل الخارجي للنص الشعري، فهو يرى بأن الكلام لا يحسن إلا بسلاسته وسهولته ونصاعته وتخير لفظه، بل نجده يكرر عبارة الجاحظ في قوله : « وليس الشأن في إبراز المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أوزار النظم والتأليف، وليس يُطلبُ المعنى إلا أن يكون صوابا »[2].

ومن الذين ذهبوا هذا المذهب في تقديم اللفظ على المعنى قدامة ابن جعفر، وابن المعتز، وابن رشيق، والآمدي، وابن خلدون الذي يسير على طريقة الجاحظ في تقديم الصناعة على المعنى وجعلها علامة على جودة الشعر بقوله:« اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تَبَعٌ لها، وهي أصلٌ »[3].

---

[1]– الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي العربي، بيروت، لبنان، 1969، ج3، ص 131.

[2]– أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986، ص ص 57 – 58.

[3]– ابن خلدون : كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان – مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1983، ج2، 1983، ص 1110.

ثانيا: شعرية المعنى:

وفي مقابل النقاد المنتصرين للفظ يبرز النقاد المنتصرون للمعنى في تمسكهم بنبل الفكرة وجودتها وشعريتها، وهم في نظرتهم تلك يذهبون إلى نفعية الشعر بوصفه عاملا مساعدا على انتشار الأخلاق والقيم.

ومن هؤلاء النقاد (ابن طباطبا) في (عيار الشعر)، فللشعر عنده رسالة اجتماعية وحضارية، لأن وظيفته تكمن في توجيه السلوك الإنساني الوجهة الصحيحة بالتأثير في العواطف، وهو ما يساعد على تشكيل العقول. يقول ابن طباطبا في معرض حديثه عن أشعار العرب : « فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها في رخائها وشدتها ورضاها وغضبها وفرحها وغمها وأمنها وخوفها»[1]. وإذا كانت تلك رسالة الشعر، فإن وظيفته هي التمسك بالصفات الحميدة في المدح والابتعاد عن الصفات الذميمة في الهجاء، ويعلل سبب هذا المذهب بالقول : « لأن لتلك الخصال المحمودة حالات تؤكدها وتضاعف حسنها، وتزيد في جلالة المتمسك بها، كما أن لأضدادها أيضا حالات تزيد في الحط ممن وسم بشيء منها وينسب إلى استشعار مذمومها والتمسك بفاضحها » [2].

كما نجد من أنصار المعنى " ابن جني "، ففي (باب الرد على من ادّعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني) من كتاب " الخصائص" يذهب إلى أن المعنى أقوى عند العرب وأكرم وأفخم قدرا في نفوسها، وهي، أي العرب « تعتني بألفاظها لأنها عنوان معانيها، والألفاظ خدم للمعاني، والمخدوم أشرف من الخادم »[3]. فالعبارة التي ختم بها الناقد نصه تبرز انتصاره الصريح للمعنى وتقديمه له على اللفظ في فن القول.

إن للمعنى ومقاصده جماليات شعرية عند النقاد العرب القدامى، وأهمها أن الشعر لا يقاس بمطابقته مع الواقع من حيث صدقه أو كذبه، فالشعر ليس تاريخا ولا واقعة، ولا

---

[1]– ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، نقلا عن خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص92.

[2]– المرجع نفسه، ص 19.

[3]– ابن جني : الخصائص، تحقيق محمد النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2، د. ت، ج1، ص 215.

هو يصدر عنهما، بل هو في جوهره تجميل للواقع ولذلك فهو محاكاة وتخييل. ومن هنا فإن الصدق يصدر عن بنيته الفنية، فهو واقع فني قائم بذاته ومستقل عن سواه، يتأكد هذا الأمر حين نقرأ رواية أبي هلال العسكري الآتية : « قيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء »[1].

3 – شعرية النظم:

هذه الثنائية الضدية في النقد العربي القديم بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى ما كانت لتنتهي لولا عبد القاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم التي قضت على هذه الثنائية وأوقفت الخلاف حولها، فاللفظ عند الجرجاني مجرد وسيلة من وسائل الإشارة إلى موضوع ما وهو لا يكتسب معنى محددا ولا يفيد فائدة خاصة إلا إذا أدى وظيفة في سياق ما. وهذا عكس ما كان سائدا قبله من تشبيه اللفظ بالثوب يكسو المعاني والأفكار، يقول : « الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينها فوائد، وهذا علم شريف »[2].

وقد تجلت شعرية هذه النظرية في قدرتها على تفسير الظاهرة الإبداعية وفق أسس جديدة قضت على المفاهيم الخاطئة، وتكمن هذه الجدة في الربط بين النظم والنحو بعلاقة في ضوئها يكون الطريق إلى استنباط القوانين الإبداعية متيسرا ومثيرا في الوقت نفسه، حيث لم يعد النحو عنده يبحث ضبط أواخر الكلمات، وإنما أضحى عنده ذلك العلم الذي يكشف لنا المعاني التي هي ألوان نفسية متباينة ندركها من خلال علاقات الكلام بعضه ببعض.

يقول الجرجاني : « فإذا كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف

---

[1]– أبو هلال العسكري : مرجع سبق ذكره، ص 63.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص 415.

صحيح من سقيم حتى يرجع إليه »[1]. يتبين جليا أن اللغة عند الجرجاني أوثق اتصالا بالشعر منها بالمنطق، وأن النحو عنده أكثر ارتباطا بعلم المعاني والبلاغة منه بالقواعد المنطقية الجافة.

إن الإنجاز العظيم الذي قدمه الجرجاني من خلال نظرية النظم الشعرية ما كان ليتجاوزه إلا " حازم القرطاجني" في القرن السابع الهجري في كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء "، فقد خالف تعريف الشعر المأثور عن قدامة بن جعفر، يبرز ذلك في قوله تعقيبا على من يتبع هذا الفهم « وظنه أنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، وبنيته على أن كل كلام مقفى موزون شعر جهالة منه »[2].

والقرطاجني يرى هذا المذهب في الشعر ظنا بعيدا عن شعرية الشعر، علما أنه من القلائل الذين استعملوا مصطلح (الشعرية)، وكان قريبا إلى الفهم المتداول حاليا، فهو يقول: « وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ أتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع » [3]، فهو في هذا القول يدحض المفاهيم الخاطئة خول نظم الشعر، وبطريقة غير مباشرة نفهم أن نظم الشعر حسبه، صناعة يحكمها قانون، فهي تتأسس عل اختيار الموضوع وحسن اختيار اللفظ وطريقة نظمه، وكذلك تضمينه الغرض المناسب. هذه الرؤية القرطاجنية في صناعة الشعر يدعمها قوله: « وليس ما سوى الأقاويل الشعرية، ولا خطابية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية؛ لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية، لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته » [4].

---

[1]– المرجع السابق، ص 23. .

[2]– حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966، ص 26، نقلا عن حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 30.

[3]– المرجع نفسه، ص 27

[4]– المرجع نفسه، ص 119

والملاحظ من خلال هذه المفاهيم التي تناولها القرطاجني أن هذا الأخير قد لامس مفهوم الشعرية في معناها العام؛ لأنه استفاد من الجهود التي سبقته، خاصة تلك التي جاء بها الفلاسفة المسلمين الذين قرأوا أرسطو ومحصوا أفكاره في كتابه فن الشعر.

إقترب من معناها العام المتمثل في قوانين الأدب

ومفهوم الشعر حسب القرطاجني هو « إنهاض النفوس إلى فعل شيء، أو التخلي عن فعله، أو طلبه أو اعتقاده »[1]. هذه الفكرة تماهى معها جابر عصفور لاحقا، ووسعها في قوله: « فمن المنطق أن يكون الموضوع الرئيس في صناعة الشعر هو الأشياء التي لها اتصال وثيق بفعل الإنسان، باعتقاده أو طلبه. ومنطقيا أن تكون أداة صناعة الشعر متصلة بغاية أو مؤدية لها، فتتظل منتسبة إلى الفعل الإنساني من زاوية الطلب أو الاعتقاد أو الممارسة» [2].

والملاحظ أن القرطاجني في تحديده مفهوم الشعر لم يقف عند ما تداوله العلماء قبله من أن الشعر كلام موزون مقفى، بل تجاوز ذلك، فالشعر عنده يقوم على طريقة تأليف الكلام وما يشحن به من استغراب وتعجب، إلى جانب حركة التخييل ومدى تأثيرها في النفس، حيث يقول:« إن الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك عن طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن حسن تخيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوِي انفعالها وتأثيرها»[3].

ولما كان حازم القرطاجني يرى « أن التركيب اللغوي هو لب التجربة الجمالية الأدبيّة وهو حقيقتها، وعلى أنّ الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على

---

[1]- المرجع السابق، ص77.

[2]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1990، ص124.

[3]- المرجع نفسه، ص71.

مهارة الاختيار، وإجادة التأليف بغاية التأثير في السامع واستمالته»[1]، فقد اجتهد في بيان مسألة تأثير الشعر في المتلقي.

ومن المعلوم أنّ اجتهاد حازم القرطاجني حول مسألة تأثير الشعر في المتلقي من جهة تحقيق الفائدة إنما يعود إلى الملائمة بينه وبين حال المتلقي في إبراز الفضائل والتحذير من الرذائل، وقوام ذلك فعل المحاكاة، الذي يأتي إما تحسينا أو تقبيحا ليكون الاستحسان أو الاستهجان للشيء المتلقي. وهو في مذهبه ذاك متأثر بالفلاسفة المسلمين من أمثال ابن رشد وابن سينا في ربطهم الأفعال الإنسانية بالجمال والقبح «ولما كانت الأفعال الإنسانية التي تحاكي في تصور الفلاسفة عموما إما جميلة وإما قبيحة أو بعبارة أخرى، إما فضائل وإما رذائل، فمن البديهي أن يكون الحث مرتبطا بالأفعال الجميلة أو الفضائل، والرّدع مرتبطا بالأفعال القبيحة أو الرّذائل»[2].

ومما تقدم يتضح أن جمالية الشعرية العربية عند هؤلاء النقاد تكمن تارة في المعنى أو المضمون دون ان تلغي جمالية الصّياغة، وتكمن تارة أخرى في تقديم الصياغة أو اللفظ على المعنى حيث يصير اللفظ كساءً للمعنى، و في طور آخر، فهي تكمن في الجمع بينهما معا لفظا ومعنى، وبذلك تبدو الشعرية العربية أكبر من أن يحتويها الوزن وحده أو أي عنصر من العناصر السابقة، بل هي كامنة في كل هذه العناصر لأن قوانين الشعرية ليست واحدة عند هؤلاء النقاد.

---

[1]– رمضان كريب: روافد الاتجاه الجمالي في التراث النقدي العربي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، عدد 20، ص 152.

[2]– ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، دار التنوير، لبنان 1989، ص 142.

المحاضرة السابعة: الشعرية عند الإغريق

تمهيد:

الشعرية الغربية تعود في جذورها إلى العهد اليوناني حين برزت نظرية المحاكاة عند المفكرين والفلاسفة، وهي مفهوم عام ساد الثقافة اليونانية على أساس أنه يشكل علاقة العمل الفني والأدبي بالواقع، وتبرز هذه العلاقة في فلسفة أفلاطون وأرسطو.

1- الشعرية عند أفلاطون

ارتبطت نظرة أفلاطون للشعر بالمقوم الأخلاقي، فهو انطلاقا من فلسفته المثالية يرى أن وظيفة الشعر وظيفة أخلاقية. ومن ثم كان تفسيره للشعر من منطلق أخلاقي يبينن أثر الشعر في سلوك الناس.

وإذا أردنا معرفة مصطلح (الشعرية) عند (أفلاطون) وجب أن نتطرق إلى نظريته في المحاكاة، خاصة فيما تعلق منها بالشعر، فهي تبين الصلة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه، ولكن الفروق بين هذا الشيء والنموذج كثيرة، وأهمها أن النموذج باق وخالد في حين أن جمالية الأشياء عابرة وزائلة، وجمال النموذج عقلي لأنه يعود إلى عالم المثل، في حين أن جمال الأشياء أرضي، وبذلك فليس للجميل من أثر في عالمنا الأرضي، والموجود منه صورة زائفة وعابرة[1].

والشعرية عند أفلاطون مرتبطة بالأخلاق والغائية، لذلك هاجم الشعراء في الباب العاشر من كتابه (الجمهورية)[2]، لأنهم يُزَيّفون الحقيقة.

والشعر عنده ثلاثة أنواع تبعا لتنوع أساليبه:

---

[1]- خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص 29.

[2]- أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة ودراسة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985، ص 530 وما بعدها.

– فالنوع الأول هو الشعر **الغنائي** الذي يحكي فيه الشاعر عن نفسه، وهذا الشعر بعيد عن المحاكاة، ولا ينفر أفلاطون منه لأنه شعر التمجيد، وهو أرقى الأنواع الشعرية عنده.

– والنوع الثاني الشعر **القصصي والملحمي** الذي يروي سير الأبطال والملوك وبعض الآلهة.

– أما النوع الثالث فهو الشعر **التمثيلي** الذي يتحدث فيه الشاعر على ألسنة الشخصيات في التراجيديا والكوميديا، وهذا أخطر أنواع الشعر ويرجع أفلاطون ذلك إلى النتائج التي تترتب على المحاكاة[1].

2- الشعرية عند أرسطو

كان أول ظهور للمصطلح على يد أرسطو الذي اتخذ من (الشعرية) عنوانا لكتابه الذي أصل فيه للصناعة الشعر. « لقد غير أرسطو مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي الوصفي إلى تصور آخر مخالف تماما، و قد انقسم النقاد بإزائه إلى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة نظر أولى، أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر، وشددت على ماهية الشعر، ومن جهة نظر ثانية شددت على ما يجب أن يفي به الشعر من تلك المتطلبات وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون»[2].

أما الفيلسوف **أرسطو**(Aristote) فيعد كتابه(فن الشعر) أول كتاب نقدي منهجي في الشعرية الغربية. علما أنه فصل الشعرية عن الفلسفة ولم يجعلها تابعة لها في نظرية المحاكاة، فقد كانت « المحاكاة الفلسفية هي الأساس والغاية عند أفلاطون، ولكن أرسطو

[1]– المرجع نفسه، ص532.

[2]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص36.

ذهب إلى أن الشعرية غاية في ذاتها»[1]. وهو يرى أن الشعر« محاكاة تتسم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفرد، وهي الإيقاع والانسجام واللغة»[2].

وعنده وردت الشعرية بمعنى (صناعة)، وهو أول من استخدم هذا المصطلح حين قال: « إنا متكلمون في صناعة الشعر وأنواعها، ومخبرون أيُّ قوّة لكل واحد منها، وكيف تكون القصة إذا طُمِح بالشعر إلى حال الجودة، وقائلون أيضا من كم جزء يتكوّن الشعر»[3].

لقد ركز أرسطو في العمل الأدبي على الشكل والمضمون معا حين نظر إلى الشعر كصناعة فنية، فرأى« أن فن الشعر يتجلّى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتّى يكسبه الصفة الشعرية، مستندا إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر»[4].

وتتجلى المحاكاة عند أرسطو في التراجيديا والكوميديا والملحمة، أما الشعر الغنائي فقد استبعده مخالفا في ذلك أستاذه (أفلاطون)، وعلى نقيضه قرب الشعر الموضوعي وبخاصة التراجيديا. فالشعر الغنائي – حسب مذهب أرسطو – خارج عن المحاكاة، لأن المحاكاة تصوير لفعل إنساني والشعر الغنائي تصوير للإحساسات، وهو بذلك خارج عن المحاكاة. ولأن أرسطو يرى بأن على الشاعر ألا يتكلم بنفسه، بل عليه أن يدع الشخصيات تتحدث هي عن نفسها، ولأن الشعر الموضوعي هو الشعر الوحيد الجدير بهذا الاسم، وفيه تتجلى المحاكاة، كان لزاما على الشاعر « ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا »[5].

---

[1]– خليل الموسى: مرجع سبق ذكره،ص44.

[2]– أرسطو طاليس : فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، د. ت، ص40.

[3]– المرجع نفسه، ص 28.

[4]– رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 1988، ص ص 25 – 26.

[5]– أرسطو طاليس : فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، ص69.

وقد نظر أرسطو إلى المحاكاة من خلال بنية العمل الشعري، فالفن عنده هو الأول والأخير، إذ على الفنان أن يرسم الواقع ويفك عناصره ويعيد تركيبها من جديد تركيبا فنيا. فتكون المحاكاة بذلك إبداعا، ووظيفة الفنان أن يقدم الطبيعة في فنه أجمل مما هي عليه في الواقع، إذ يقول : « ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا، فيجب أن نمتلك طريقة الرسّامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل، وإن كانت تُشَابِه الصّور الأصلية »[1].

وبهذا المفهوم يخالف أرسطو أستاذه أفلاطون **الذي** يحذر من الشعر التمثيلي ويعُدُّه أخطر أنواع الشعر، ويرجع ذلك إلى النتائج التي تترتب على المحاكاة، وهي نتائج لا أخلاقية في نظره، لأن المحاكاة موغلة في التخييل. وهو يرسم للمحاكاة حدودا بحيث لا ينبغي للفنان تجاوزها، وهي أشياء الطبيعة، لذلك فإن الفن عنده « تقليد أمين لما هو موجود من جهة، ونموذج رفيع من جهة ثانية. والفن استنساخ لأشياء الطبيعة كما هي عليه، والطبيعة نموذج الفنان الذي يسعى إلى المشابهة بين فنه وعناصر الطبيعة »[2]. في حين نجد أرسطو قد حرّر المحاكاة والفن لمّا ذهب إلى أن أشياء الطبيعة ناقصة، وعلى الفنان أن يسعى إلى إتمام ما نقص فيها، لذلك فالفن عنده يحسّن الطبيعة ويبرز جماليتها، وبذلك فهو فوق الطبيعة.

إن نظرية المحاكاة الشعرية عند أفلاطون وأرسطو هي مصدر الشعرية الغربية الحديثة، علما أن المحاكاة تعتبر تقليدا عند أفلاطون، وإبداعا عند أرسطو، ولقد لاقى كتاب أرسطو (فن الشعر) اهتماما كبيرا لدى الدارسين الغربيين الذين كان لهم اهتمام بالشعرية، فقد صرح (تودوروف) أن موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو التمثيل وليس الأدب، ولهذا فهو ليس كتابا في نظرية الأدب، وبين أن مؤلف أرسطو (في

---

[1]– المرجع نفسه، ص ص 43 – 44.

[2]– خليل الموسى : مرجع سبق ذكره، ص 56.

الشعرية) الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب[1]. وأما (جيرار جينيت) فيؤكد القول بأننا «ما زلنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر الأكثر سموا وتمييزا بالتحديد هو نمط الشعر الذي ألغاه أرسطو من كتابه في الشعرية»[2].

[1]– تزفيطان طودوروف : مرجع سبق ذكره، ص 12.

[2]– جيرار جينيت : مدخل لجامع النص، ص 71.

المحاضرة الثامنة: الشعرية في الدراسات الغربية الحديثة

تمهيد:

مصطلح الشعرية مصطلح قديم جديد، عرف ظهوره الأول منذ العهد اليوناني مع أرسطو من خلال كتابه (فن الشعر poetics) الذي يحمل عنوانه الكلنة نفسها التي أطلقت لاحقا على الشعرية، وازداد انتشارا في العصر الحديث. حيث تضاعف اهتمام النقاد بالشعرية لتتعدد مفاهيمها التعريفية، وإن بقيت محافظة على معناها الجامع وهو(البحث في قوانين العمل الأدبي)

والشعرية كمفهوم يهدف إلى وضع تصور منهجي مضبوط يستطيع تقديم الإجابة المناسبة فيما تعلق بأدبية العمل الأدبي، ويقدم الأدوات المنهجية التي تضبط تحليل الخطاب الأدبي إنما ارتبطت في ظهورها بجهود الشكلانيين الروس. فلهم وحدهم يرجع الفضل في تحديد مصطلح الشعرية وفق مفهومه الحديث. فهم « نبهوا إلى وظيفة النقد لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية، بل عن أدبية هذه النصوص. كما برهنوا على نجاعة المقاربة المحايثة ودحضوا كل المقاربات الخارجية مبرزين عدم صلاحيتها في العثور على قوانين الخطاب»[1]. وذلك يعني عدم أهمية الوقوف عند مرجع الخطاب الأدبي وكذلك حياة الكاتب، وكذا ظروف إنتاج الخطاب. فالاهتمام إنما يكون بالخطاب الأدبي منقطعا عن هذه السياقات.

ومن هذا المنطلق يكون التحليل منصبا على أدبية العمل الأدبي بالتركيز على شكله كبنية لغوية بعيدا عم الاهتمام بالخلفيات النفسية والفكرية والإيديولوجية المحيطة به أو المنبثقة

[1]– عبدالله خضر حمد : شعرية الخطاب الصوفي، ديوان عبد القادر الجيلاني أنموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2016، ص75.

عنه. علما أنهم دعموا هذا التوجه باللسانيات الحديثة التي عاصرت النشاط الشكلاني الأدبي، حيث بدا الشكلانيون في نشر كتاباتهم منذ سنة 1916.

جاكبسون:

تيسر لـــ (جاكبسون) أن يوجه الدراسات الأدبية وجهتها الصحيحة حين قال بأن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية، فابتعدت بذلك الدراسات الأدبية عن المعيارية والانطباعية واتجهت إلى الوصفية والعلمية لتحديد شعرية النص. وحين اشتغل) جاكبسون (بحقل الشعرية عدها من فروع اللسانيات بقوله « إن الشعرية تهتم بقضية البنية اللسانية مثلما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات »[1].

بهذا التوجه يحاول جاكبسون أن يكسب الشعرية صفة العلمية حين ربطها باللسانيات وعدها من فروعها، بحيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة. وإن التعريف الآتي يوحي بأن الشعرية عند جاكبسون تعم الخطاب الأدبي جميعه انطلاقا من الوظيفة الشعرية ومدى هيمنتها أو تراجعها في الخطابات الأدبية. فهو يعرف الشعرية بأنها « ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية »[2].

يتضح من هذا التعريف الفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، فإذا كانت اللغة غير الشعرية وظيفتها مرجعية تنحصر في سواها، وهدفها التوصيل أو التبليغ، فإن

---

[1]– رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حانون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 24.

[2]– المرجع نفسه، ص 35.

هدف اللغة الشعرية في ذاتها بما تتضمنه من متعة جمالية عالية، لذلك عد جاكبسون الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات ذلك أن الملامح الشعرية تنسب إلى علم اللغة، ومن هذا المنطلق جاءت نظريته اللغوية التواصلية التي يصطلح عليها بنظرية الوظائف الستة، فهو يرى أن اللغة وجب أن تدرس في تنوع وظائفها، وقبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي علينا أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى، ليرى أن الضرورة تقتضي تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل تواصل لفظي[1]، لذلك نجده يحدد أولا العناصر المكونة لأي رسالة.

ففعل التواصل يحدث من (المرسل) الذي يوجه رسالة إلى (المرسل إليه)، ولكي تكون عملية التواصل ناجحة تقتضي الرسالة سياقا تحيل عليه، وهو المرجع الذي يحيل إليه المتلقي لكي يتمكن من فهم الرسالة، كما تقتضي الرسالة سننا (Code) مشتركا بين المرسل والمرسل إليه، وهو الخصوصية الأسلوبية للرسالة التي يشترط في لغتها أن تكون متعارفة بين المرسل والمتلقي. وتقتضي، أيضا صلة أو اتصالا أو قناة وهي التي تساعد على استمرار التواصل.

وقد وضع جاكبسون لهذه العناصر التي يقوم عليها التواصل اللفظي الخطاطة الآتية[2]:

[1]– رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، 2006، ص 17.

[2] –Jakobson. Roman : Essais de linguistique générale – les fondations du langage, traduit de l’anglais par Nicolas Ruwet, Argument, édutions de Minuit, Pais, 1963, P 212.

سـيـاق

(Contexte)

مـرسـل رسـالـة مـرسـل إلـيـه

(Destinateur) (Message) (Destinataire)

اتـصـال

(Contact)

سـنـن

(Code)

وبناءً على هذا التحديد فإن جاكبسون يرى أن الرسالة لا تؤدي وظيفة واحدة، وإنما هي تؤدي وظائف مختلفة، وإن كانت البنية اللفظية تتصل دائما بالوظيفة المهيمنة، لأن « الوظيفة الشعرية عنصر مكون من جميع مجالات النشاط اللغوي وإن اختلفت في كثافتها وتعقيدها من شكل لآخر»[1]. وبالحديث عن مجموع هذه الوظائف نجد الوظيفة الانفعالية المتركزة على موقف المرسل تجاه ما يتحدث عنه وتجاه انفعالاته وتعبيراته. وثمة الوظيفة الإفهامية المتصلة بالمرسل إليه، والوظيفة المرجعية، والوظيفة الانتباهية، والوظيفة الميتالسانية في حالة الشرح إذا كان الخطاب مركز على السنن(Code). أما الوظيفة الشعرية فهي المهيمنة في الرسالة الشعرية، وهكذا تكون الوظائف الستة الأساسية للتواصل اللفظي عند جاكبسون وفق الخطاطة الآتية : [2].

[1]– نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د. ت، ص91.

[2]– خليل الموسى : مرجع سبق ذكره، ص 246.

سـيـــــــــــاق

(وظيفة مرجعية) (Référentielle)

مرسل رســـــالـــــة

مــرســل إليـــه

(وظيفة انفعالية) (émotine) (وظيفة شعرية) (Poétique) (وظيفة إفهامية) (Conative)

اتـــصـــــال

(وظيفة انتباهية) (Phatique)

ســـــــــنن

(وظيفة ميتالسانية)(Métalinguistique)

وانطلاقا من هيمنة إحدى الوظائف اللغوية على الخطاب الشعري يذهب جاكبسون إلى تفسير ظاهرة تنوع الأجناس الشعرية المتأتية عن مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة الشعرية المهيمنة. ونتيجة لهذا نجد الشعر الملحمي يركز على ضمير الغائب لفتح المجال إزاء مساهمة الوظيفة المرجعية إلى جانب الوظيفة الشعرية. أما الشعر الغنائي فيركز على ضمير المتكلم الذي يرتبط بالوظيفة الانفعالية إلى جانب الوظيفة الشعرية. ويتصف شعر ضمير المخاطب بالوظيفة الشعرية.

ولقد ركز جاكبسون في تطبيقاته على الشعر الموزون انطلاقا من هيمنة الوظيفة الشعرية في هذا النوع من الشعر مع العلم أنه كان يدرك أن هذه الوظيفة الشعرية موجودة مع جميع الفنون الإبداعية الأخرى، لكنه كما لاحظ) ريفاتير (« ظل يلح على قيمة

الشعر المنظوم على حساب الأنواع الأدبية الأخرى »[1]. ولعل ذلك عائد إلى طبيعة فهمه للوظيفة الشعرية حين يرى أنها الإسقاط) (La projection لمبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف. وبما أن اللغة الشعرية ليست مجرد وحدات لسانية مؤلفة تأليفا خطيا متعاقبا، وإنما هي نتاج نسق الإبدالات، لذا فقد أولى جاكبسون أهمية أكثر شرحا وتفصيلا للوظيفة الشعرية التي عدها ضرورة لكل عمل أدبي.

ويذهب حسن ناظم إلى تلخيص شعرية جاكبسون في النقاط الآتية :

- الاستناد إلى المبدأ الشكلي في أن اللغة الشعرية ذاتية الغاية مقابل اللغة اليومية التي تحيل على موضوع يقع خارجها.
- وبذلك فإن النص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية، وليس أي شيء يقع خارجه.
- تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف.
- وطبقا للعنصر الثالث ينبثق نسق التوازي[2].

لقد استطاع جاكبسون من خلال هذا المجهود التنظيري أن يضع تحديدات فارقة بين اللغة اليومية واللغة الشعرية بحيث أن التباين في اللغة اليومية تفرضه الظروف، في حين هو في اللغة الشعرية وليد إرادة ذاتية. كما أشار إلى الفرق بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية، حيث رأى أن استعمال اللغة الشعرية للوسائل الخاصة باللغة الانفعالية ينتج عنه مطابقة خاطئة بين هذين النظامين. كما بين أن الوظيفة الشعرية هي عبارة عن مكون من مكونات بنية النص، ومن خلال هيمنتها على العناصر الأخرى تجعل النص شعريا، وهذه

[1]– حسن ناظم : مرجع سبق ذكره، ص 95.

[2]– حسن ناظم المرجع نفسه، ص ص 97 – 98 .

الشعرية إنما « تتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة »[1].

وللوقوف على حقيقة الوظيفة الشعرية والتعرف عليها يعتمد جاكبسون على نمطين أساسين هما الاختيار والتأليف، فهو يرى أن « الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية »[2].

إن التماثلات الدلالية التي يسمح لها أن تتبادل المواقع نفسها إلى حد ما هي التي أوحت إلى جاكبسون بأن يعتبر الوظيفة الشعرية إسقاطا لمبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف. ويمكن هذا الاستعمال المطّرد لهذه التماثلات الطبيعية في إنزال عناصر لغوية متماثلة في مواقع متماثلة هي أيضا.

جان كوهين وشعرية الانزياح

استطاع (رومان جاكبسون) أن يصنع الأساس اللساني للتفرقة بين الشعري واللاشعري أي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، فمهد بذلك الطريق أمام (جان كوهين) ليصل إلى شعرية الانزياح التي تدخل حسب وصف صاحبها ضمن الشعرية البنيوية. وهي شعرية علمية تقوم على تناول الوقائع تناولا ملموسا قابلا للتأييد أو الدحض. وهو بذلك يسعى إلى تجديد البلاغة القديمة التي وقفت عند حدود التصنيف، ولم تبحث البنية المشتركة بين الصور المختلفة، فإذا كانت هذه البلاغة تعد أنوا ع الانزياح عوامل مستقلة، فإن جان كوهين يرى العكس، أي أن لها طبيعة متشابهة وجدلية، متسائلا : هل توجد بين القافية والاستعارة، والتقديم والتأخير صفة مشتركة من شأنها أن تأخذ فعاليتها بعين

[1]– رومان جاكبسون : مرجع سبق ذكره، ص 19.

[2]– المرجع نفسه، ص 33.

الاعتبار بحيث تكون القافية عاملا صوتيا بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي، وتتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملا متميزا، في حين يشكل الوزن عامل تجانس[1]. إنه بذلك يسعى إلى استخراج الخطوط الكبرى المشتركة بين هذه المستويات لأن المقاربة بينها وإنارة بعضها ببعض هي الكفيلة بإبراز بنيتها الخفية.

وهو قبل أن يفعل ذلك قام بتحديد الشعرية بأنها علم موضوعه الشعر، مبينا أن اللغة الشعرية تقبل التحليل في مستويين : صوتي ودلالي، وأن الشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معا، وبذلك فهو يرى أن « كلمة شعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده »[2]. وانطلاقا من هذين المستويين الصوتي والدلالي ميز جان كوهين بين ثلاثة أنماط شعرية :

- النمط الأول : يعرف باسم (القصيدة النثرية)، ويقوم فقط على المستوى الدلالي ولا يستغل الجانب الصوتي، لذلك يدعى هذا النمط أيضا بـــــ (القصيدة الدلالية).

- أما النمط الثاني فيطلق عليه اسم (القصائد الصوتية)؛ لأنه لا يعتمد من اللغة إلا على عناصرها الصوتية. وهو كلام نثري عادي أضيف له الوزن والقافية، لذا يسمى (نثرا منظوما).

- وأخيرا يطلق على النمط الثالث تسمية (الشعر الصوتي – الدلالي) أو(الشعر الكامل) الذي هو نتاج توحد النمطين السابقين. فتوحيد إمكانياتهما ينتج عنهما أعمال يلتصق بها في الأذهان اسم الشعر الحقيقي.

وقد وضح هذه الأنماط بالخطاطة الآتية[3]:

---

[1]– جان كوهين : مرجع سبق ذكره، ص ص 47 – 48.

[2]– جان كوهين : مرجع سبق ذكره، ص 11.

[3]– المرجع نفسه، ص 12.

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

وبهذا الضبط حدد جان كوهين موضوع دراسته، وهو القصيدة المنظومة بالاعتماد على الجانبين الصوتي والدلالي، ثم انتقل إلى تحديد منهجه في دراسة الشعر فهو يقوم على المقارنة بين الشعر والنثر، لهذا ينطلق كوهين من التصنيف الشائع : (الشعر – النثر)، ليوضح هدف الشعرية المتمثل في « البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صُنّف ضمن الشعرية وغائبة في كل ما صنف ضمن النثر »[1]. وضمن مقابلة الشعر بالنثر يشدد كوهين على نمطين من الوظائف اللغوية تعرفان بالتقابل بينهما : الأولى هي الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية، والثانية عاطفية أو انفعالية. ويصطلح على الأولى دلالة المطابقة، بينما يصطلح على الثانية دلالة الإيحاء، ويؤكد أن لهما المرجع نفسه ولكنهما تتعارضان على المستوى النفسي، ويؤكد أيضا أن وظيفة النثر هي المطابقة بينما وظيفة الشعر الإيحاء[2].

وفي إطار هذه المقابلة بين الشعر والنثر يرى أن لغة النثر لغة معيارية تنزاح القصيدة عنها علما أن الانزياح على علاقة بالأسلوب، لأن « الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار المألوف، ويبقى مع ذلك الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية، إنه انزياح بالنسبة إلى معيار»[3]، وبما أن اللغة الشعرية هي

---

[1]– المرجع نفسه، ص 14.

[2]– حسن ناظم : مرجع سبق ذكره، ص 115.

[3]– جان كوهين : مرجع سبق ذكره، ص 15.

واقعة أسلوبية في معناها العام تصبح عند جان كوهين هي علم الأسلوب الشعري، ولكون الأسلوبية هي علم الانزياحات الشعرية، فمن الجائز إذن تطبيق نتائجها على الواقعة الشعرية التي تصبح قابلة للقياس حيث تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى لغة النثر.

إن تحديد السمات الأسلوبية هو الطريقة الأساسية في الشعرية، حيث يكون الأسلوب الشعري هو « متوسط انزياح مجموع القصائد الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس معدل شاعرية أية قصيدة كيفما كانت »[1]. وبذلك فإن نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، علما أنه في لغة الشعر لا يكتفي بالانزياح إذ لا بد من وجود انحراف عن معيار قانون اللغة. إلا أن هذا الانزياح ليس فوضويا بل هو محكوم بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول.

تودوروف:

لئن كان مصطلح (الشعرية) يوحي بأنه مرتبط بالشعر، وذلك ما ذهب إليه جان كوهين حين حصّ الشعرية بالشعر وحده دون النثر، فقد تفطن تودوروف إلى هذه الإشكالية التي لا تواق حقيقة الأدب في عمومه، فذهب إلى التوضيح بأنه لا يُقصد بالشعرية « المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر». ومقابل ذلك المفهوم الضيق الحاصر للشعرية قام تودوروف بتصويب المفهوم وتوسيعه ليشمل الأدب كله، حيث صرح قائلا: « ستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء كان منظوما أم لا، بل تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية »[2].

[1]– المرجع نفسه، ص 17.

[2]– تودوروف: الشعرية ، ص24.

وفي تعليقه على الشعرية المنحدرة عن أرسطو، وكيف حاول الشكلانيون الروس بعث هذا المعنى الأرسطي للشعرية، رأى تودوروف أنها « لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي، ثم إن اللفظة غالبا ما اُستعملت بهذا المعنى في الخارج، وقد حاول الشكلانيون الروس في السابق بعثها، وأخيرا تظهر في كتابات رومان جاكبسون لتعني علم الأدب »[1].

بعد أن بسط تصوره للشعرية، انتقل تودوروف إلى تحديد وظيفتها حين رأى بأنها« تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ... تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»[2].

وعموما فإن تودوروف « يجعل موضوع الشعرية دراسة الخصائص التي تحدد خصوصية الأدب، وتصنع فرادة الحدث الأدبي، أي أدبيته. وبالتالي فالشعرية لا تعني تناول العمل الأدبي في ذاته، وإنما تعني تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة لا يشكل فيها هذا الخطاب إلا ممكنا من ممكناتها، ولهذا لا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنما في الممكنات الأخرى كلها»[3].

---

[1]– تودوروف: المرجع السابق ، ص24.

[2]– تودوروف: المرجع نفسه ، ص24.

[3]– سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2005 ، ص95.

المحاضرة التاسعة: الشعرية في الدراسات العربية الحديثة

تمهيد:

إن طموح النقد الجديد المنبجس عن اللسانيات السوسيرية تمثل في طموحه للاتصاف بالعلمية، وسعيه الحثيث للوصول إلى تحديد موضوعه بدقة تتجاوز الضبابية التي سادت النقد السياقي، فكانت البداية مع حركة الشكلانيين الروس الذين لم يهتموا على غرار سابقيهم بالأدب كمفهوم عام، وإنما اتجهوا إلى تحديد موضوع الدرس الأدبي وتعيين جوانبه، لذلك نادوا بداية بضرورة ميلاد علم جديد للأدب هو " الشعرية " غايته استنباط الخصائص والقواعد التي تحكم النصوص الأدبية. وبمحاولة تحديد موضوع العلم الأدبي تم الانتقال من الأدب بمعناه الأوسع إلى الأدبية كخصائص نوعية للأدب.

وفي سعي النقد العربي الحديث لاستضافة هذا المصطلح النقدي الغربي في ظل الانفتاح على الثقافة الغربية، انبرى ثلة من النقاد المشارقة والمغاربة لخوض غمار هذه التجربة تأسيسا لشعرية عربية حديثة. فكان لجهودهم مهما شابها من اختلاف، دور في التأسيس للشعرية العربية الحديثة. كما أحدثت كتاباتهم تراكما معرفيا في هذا الحقل النقدي يتيح للباحث تتبعها بالاستقصاء لبيان معالم هذه الشعرية. فقد كثرت المؤلفات المقاربة للشعرية، نجد منها: (العرية العربية) لأدونيس، و(في الشعرية) لكمال أبو ديب، و(مفاهيم الشعرية) لحسن ناظم، و(الشعرية العربية) لجمال الدين بن الشيخ، و(أساليب الشعرية) لصلاح فضل، و(قضايا الشعريات) لعبد الملك مرتاض...

في هذا الصدد يقول مشري بن خليفة:« إن البحث في النظرية الشعرية العربية الحديثة ينبغي أن يتم من داخلها... وإن رصد هذه التجربة ومعاينتها ماتزال غير مؤسسة؛ لأن النقد العربي الحديث لم يتوجه نحو النص واستخراج قوانينه، ونحن هنا لا نلغي

المحاولات التأسيسية لأدونيس وعز الدين اسماعيل ومحمد بنيس وكمال أبو ديب. وهي مقاربات منهجية تبحث في الشعرية العربية الحديثة»[1].

نشطت الكتابات النقدية العربية التي تنشد التعريف بالشعرية ومعها اتسعت دائرة الاختلاف في ضبط المصطلح وكذا تحديد الدلالة الاصطلاحية له نظرا للخلاف الحاد بين النقاد العرب في ترجمة هذا المصطلح وتحديد موضوعه، واعتداد كل وناقد منهم برأيه واعتقاده بامتلاك الصواب في هذا التحديد.

اصطلاحا(الدلالة الاصطلاحية):

لا خلاف بان " الشعرية " " Poétique "، قد عرفت في النقد العربي المعاصر اختلافات عديدة بين النقاد العرب في التسمية والمفهوم، وذلك راجع إلى اختلاف لغة الترجمة من جهة وتنوع مشارب النقاد من جهة أخرى، إضافة إلى اختلاف رؤاهم الفكرية وتعدد زوايا نظرهم. هذه الحقيقة يشير إليها الباحث حسن ناظم بقوله: :« يبدو أننا نواجه – من جهة أولى – مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ويبدو بارزا هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء» [2]

ترجم السعيد علوش مصطلح "Poétique" إلى " الشاعرية"، وهي كما يرى،« درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث. كما تعرف الشاعرية بانها نظرية عامة للأعمال الأدبية»[3]. المصطلح ذاته نجده عند عبدالله الغذامي الذي يرى الشاعرية« مصطلحا جامعا، يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام " poetics " في نفس الغربي »[4].

---

[1]– مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشوارت الاختلاف ، ط 1، 2006، ص73.

[2]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص11.

[3]– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، الدار البيضاء ، ص 74.

[4]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة ،السعودية ، ط 1 ، 1985، ص19.

وراوح عبد السلام المسدي في ترجمة المصطلح بين الشعرية والإنشائية. كما ترجم هذا المصطلح الغربي إلى البويطيقيا تارة، وإلى نظرية الشعر تارة أخرى. وكذلك ترجمت إلى فن الشعر وفن النظم، وإلى الفن الإبداعي، وعلم الأدب، وعرّبت إلى بويتيك[1].

الشعرية عند أدونيس:

يُعد أدونيس أحد أبرز رواد الشعرية العربية الحديثة والمنظرين الأوائل لها، حيث تعكس مؤلفاه العديدة هذه الحقيقة، خاصة منها كتاب "الشعرية العربية" الذي تناول فيه الشعرية والشفوية الجاهلية، وبين فيه كذلك، أثر الشفوية على النقد من خلال خصائصها المتمثلة في السماع، والوزن، والإعراب، وغيرها.

يستعمل أدونيس مصطلحا عربيا واحدا مقابلا للمصطلح الغربي" Poétique , poetics "، وهو مصطلح " الشعرية " الذي وسم به مؤلفه سابق الذكر. وهو لا يتطرق في كتابه الشعرية للبحث في ماهية هذا المصطلح أو موضوعه، وإنما قام بتتبع حركة الشعرية وما لحق هذا المصطلح من تغيرات نصية من مرحلة إلى أخرى.

وفي تتبعه لحركة هذا المصطلح، وجدناه يرى أن الحداثة زمانية ولا زمانية في آن واحد، زمانية لأنها متأصلة في حركية التاريخ، ولا زمانية لأنها رؤية تحتضن الأزمنة كلها، كما أن الحداثة الشعرية في لغة ما هي أولا حداثة هذه اللغة ذاتها[2].

ويضيف قائلا: « أن الحداثة الشعرية في لغة ما هي أولا حداثة هذه اللغة ذاتها. فقبل أن تكون "حديثا" في الشعر أو "قديما" يجب أولا أن تكون شاعرا. ولا تكون شاعرا في لغة ما، إلا إذا شعرت وكتبت كأنك هي، وهي أنت»[3].

---

[1]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص15.

[2]– أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1985، ص110.

[3]– المرجع نفسه، ص110.

والشعرية عند أدونيس ليست شعرية واحدة، وإنما هي شعريات:« شعرية الحضور، شعرية القراءة، شعرية الهوية، شعرية التجديد، الاستعادة المؤالفة، الحقيقة، شعرية الجسد، شعرية العنف، شعرية الرسالة، شعرية الرفض»[1].

الشعرية عند كمال أبو ديب:

في كتابه " في الشعرية " يقترب أبو ديب من شعرية جون كوهين المرتبطة بالشعر، والقائمة على الانزياح، حيث يؤسس شعريته على الفجوة مسافة التوتر، لكن أبو ديب يرى أن شعريته أشمل؛ لأنها تغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ليغدو الانزياح الذي هو مرتكز شعرية كوهين، أحد وظائف الفجوة: مسافة التوتر[2].

ويعرف أبو ديب الشعرية بأنها:« خصيصة علائقية ،أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية ، أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[3]. والملاحظ أنه من خلال هذا التعريف جعل مفهوم الشعرية منحصرا في العلاقات التي تقيمها الأجزاء المكونة لبناء النص الأدبي من خلال فاعلية كل جزء من خلال ذلك التعالق النصي. فالشعرية تكمن في الانسجام الناتج عن تتابع العلاقات النصية وما تنتجه من فجوة في النص.

والفجوة: مسافة التوتر يلتقي فيه أبو ديب مع الألماني " هانز روبرت ياوس" صاحب نظرية القراءة والتلقي والقائل بأفق التوقع، وخيبة التوقع، إلى جانب مصطلح المسافة الجمالية التي هي عنده «المسافة بين التقاليد الأدبية السائدة وبين انزياحاتها

---

[1]– ينظر أدونيس: كلام البدايات ، دار الآداب، بيروت ، ط 1، 1989، ص44.

[2]– كمال أبو ديب : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ص 130.

[3]– المرجع نفسه، ص 14.

الجديدة، أو بين ولادة العمل الأدبي وأفق انتظاره»[1]. والفجوة موجودة في كل نص أدبي، حيث يعمد القارئ في تحليله إلى ملء تلك الفجوات بما يفهمه من النص اطلاقا من كلماته المفتاحية الدالة وقرائنه اللغوية المبثوثة فيه.

الفجوة بحسب "أبو ديب" تتشكل«لا من مكونات البنية اللغوية و علاقاتها فقط بل من المكونات التصورية أيضا»[2]. وهي لا تتجسد بطريقة واحدة في النص، فهي ليست على صورة واحدة، بل تتعدد أنماطها، بحيث «يمكن تحديدها من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمه إلى أنماط مختلفة . فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية كلا على حده وعلى أكثر من مستوى معا .ولعل أبرز أنماط الفجوة : مسافة التوتر أن تكون الأنماط التالية: الإيقاعية، التركيبية، الدلالية، التصويرية، الموفقية»[3].

[1]– عز الدين المناصرة: علم الشعريات ، دار مجدلاوي، عمان، الأردن ، 2007، ص ص8 – 9.

[2]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 37.

[3]– المرجع نفسه، ص: 51.

المحاضرة العاشرة: شعرية الفجوة عند كمال أبو ديب

إذا كانت شعرية (جان كوهين) تقوم على نظرية الانزياح حيث يتعلق مفهوم الانزياح بالمادة اللغوية للخطاب، فإن شعرية (كمال أبو ديب) تقوم على مفهوم الفجوة : مسافة التوتر الذي يرتبط بمفهوم أشمل إذ « يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة : مسافة التوتر»[1].

وشعرية أبو ديب لا تُحدد على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة الشعرية أو الرؤيا أو الموقف أو الانفعال، فكل عنصر من هذه العناصر المذكورة لا يستطيع وفق مفهومه النظري المجرد أن يمنح اللغة طبيعة خاصة تخرج عن المألوف، فهو لا يقدر على تأدية هذا الدور إلا حين يندرج هذا العنصر ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية هي بنية النص. لذلك كانت الشعرية من هذا المنطلق « خصيصة علائقية، أي إنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشا فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى يتحول إلى فاعلية خلقا للشعرية ومؤشر على وجودها » [2].

يصف أبو ديب الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة : مسافة التوتر لأنها أبرز ما يميز الشعر بتجسدها الطاغي فيه من خلال بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى، حيث تكون المميز الرئيسي لها. ويحدد الفجوة : مسافة التوتر بأنها « الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة، أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز(code)، في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين»[3]. هذه العلاقات

---

[1]– كمال أبو ديب : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ص 130.

[2]– المرجع نفسه، ص 14.

[3]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 21.

تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، و منظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة. وعلى الرغم من أن هذه العلاقات لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس.

إن الفجوة : مسافة التوتر التي يشير إليها أبو ديب « هي منبع الشعرية في كل نص ترميزي، إشعاري أو استعاري، وهي لا تتحقق إلا حيث يكون الانزياح والخروج عن كل تمظهر نصي»[1]. إنها بذلك تعد نوعا من الاهتزاز أو الخلخلة تحدث في نظام النص وبنيته اللغوية، محدثة طاقات شعورية جمالية، كاشفة بذلك عن القدرات الكامنة في اللفظ من خلال ارتباطه بغيره من الألفاظ. وتكون الفجوة بذلك تلك القدرات البلاغية الأدبية الناتجة عن الانحراف المتجه إلى خلق تركيب لغوي جديد ذي فاعلية شعرية. وبمثل هذا التوجه يؤكد أبو ديب على « أن الخطاب الشعري ينبني جوهريا على جملة من الخاصيات بها يتمكن من كسر المساحة التي يتحرك في رحابها الخطاب العادي، وبالاستناد إليها يرتقي أيضا إلى ذرى تعبيرية جمالية قوامها خرق العادة، والانعتاق من النمطية التي تدير الخطاب العادي»[2].

وإن تحديد أبو ديب لمفهوم الشعرية ومفهوم الفجوة : مسافة التوتر يحيل بطريقة معينة على مفهوم الانزياح عند (جان كوهين)، وذلك عبر فاعلية اللغة في بنيتها السياقية لتكون دالة على الشعرية. إلا أن أبو ديب في حديثه عن الفجوة : مسافة التوتر يلغي الاختلاف الذي يحدد الشعرية من منظور الفرق بين النثر والشعر، أي بين الأصل (المعيار) والانحراف، على الرغم من تأكيده على حتمية التمايز بين الشعري واللاشعري وصولا إلى تحقيق الشعرية. وبتأكيده على أن الشعرية لا تحدد في إطار الانحراف فهو يلتقي مع تودوروف في نقده الجذري لكتاب جان كوهين المسمى (بنية اللغة الشعرية)

---

[1]– عميش عبد القادر : شعرية الخطاب – سردية الخبر، منشورات دار الأدب، وهران، 2007، ص 64.

[2]– محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية – الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، بيروت، 1992، ص 15.

الذي ميز فيه بين الشعر والنثر طبقا لمفهوم الانحراف، لذلك نجده يسوق تعليقا لـــ (تودوروف) يقول فيه : « من أجل أن نحدد الشعر لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، إذ أن الشعر والنثر يملكان أيضا نصيبا مشتركا هو الأدب»[1].

وعلى الرغم من إلغائه المعيارية عن النثر، ومن ثم إلغاء مفهوم الأصل والانحراف، فإن الفجوة : مسافة التوتر عند (أبو ديب) تبقى متضمنة نمطا من الانحراف، وهو يحدده بقوله : « إن نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدرا للشعرية هو الانحراف الداخلي، أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا : دلاليا، أو تصوريا، أو فكريا، أو تركيبيا، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه ريفاتير من لا نحوية في النص»[2]. ذلك كله يفيد أن معنى الشعرية لا يتحقق باستعمال الكلمات القاموسية الجامدة، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو الذي يسميه أبو ديب الفجوة : مسافة التوتر، حيث يتم بهذا الانحراف خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية، وفي بُناها التركيبية، وفي صورها الشعرية. فالشاعر يستخدم لغة اصطلاحية معروفة، لكنه لا يستخدمها بهذا المستوى الاصطلاحي المدرك، بل يدخلها في بنى جديدة أين تكتسب دورا جديدا وفاعلية شعرية ودلالات مبتكرة.

وفي محاولته الوقوف على الخصائص المميزة للشعرية أو الفجوة : مسافة التوتر، يركز (أبو ديب) على اللغة أي بنية النص باعتبارها الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المستقصي، بل يراها المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل، « ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية– الدلالية»[3]. وفي سياق ثانٍ يؤكد أبو ديب أن المكونات التي تتجلى فيها الشعرية غير

---

[1]– كمال أبو ديب : في الشعرية، ص 17.

[2]– المرجع نفسه، ص 141..

[3]– المرجع نفسه، ص 15.

مقتصرة على البنيات اللغوية، فكما يمكن أن تكون كذلك مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو بالتجربة أو بالبنية العقائدية (الإيديولوجية)، أو برؤيا العالم بشكل عام [1].

وعلى مستوى التطبيق حاول أبو ديب أن يقف عند حدود تلك العناصر التي قال بتفاعلها في علاقات متواشجة لتولد هذه الشعرية. ولئن كانت تطبيقاته مجتزأة إلا إنها حققت كفاية إجرائية من خلال ممارستها على مستويات مختلفة : صوتية، وإيقاعية، وتركيبية، وتصويرية، ومن ثم اكتسبت هذه التطبيقات المجتزئة شمولية لارتباطها بنصوص شعرية مختلفة اتضحت من خلالها شعرية تلك العناصر.

وبعد تتبعي لهذه التطبيقات في كتاب(في الشعرية) لـــ (أبو ديب) سأذكر عناوينها التي مثلت تلك العناصر[2]. التي بتواشجها في علاقات تفاعلية منتظمة من خلال بنية النص تحقق شعرية الفجوة : مسافة التوتر، حيث :

- تنشأ الفجوة : مسافة التوتر على صعيد نظام العلاقات في البنية التركيبية.
- كما تنشأ من المكونات التصويرية، أي ليس فقط من الكلمات بل من الأشياء أيضا، وذلك بإقحام مفهومين أو أكثر، أو تصورين أو موقعين لا متجانسين أو متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكونا أساسيا.
- وهي تنشأ، أيضا على صعيد المواقف الفكرية والرؤى الكلية التي ينبع منها النص الشعري، بحيث أن الفجوة التي تنبع من الموقف الفكري قد تكون أكثر تحديدا إيديولوجيا.
- وتبرز هذه الفجوة في لغة التضاد، ويقصد بها (أبو ديب) جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود.

---

[1]– كمال أبو ديب : في الشعرية، ص 22.

[2]– للوقوف على شرح هذه العناصر يرجع إلى بدايات فصول كتاب (في الشعرية) لـــ (كمال أبو ديب).

- كما تبرز في المشابهة، وان كانت المشابهة حسب (أبو ديب) ليست العنصر المولد للصورة، وليست بالتالي العنصر الذي يفجر الشعرية، بل هي بقدر ما تمنح الفرصة لإدراك المغايرة أو لتأكيد التضاد.
- وأخيرا هناك الفجوة : مسافة التوتر، الإيقاعية التي تنشا من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة، وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص.

المحاضرة الحادية عشر: شعرية المراجعة والاستدراك (أدونيس)

تمهيد:

عمل أدونيس على تأسيس نظري للشعرية العربية من خلال مدونة نقدية شملت مجموعة كتب هي الشعرية العربية، الثابت والمتحول، مقدمة للشعر العربي، كلام البدايات°. وهي مدونة كبيرة تجلت في كثير من محطاتها رؤيته الحداثية للشعرية المبنية على التجاوز، وموقفه من الشعرية العربية الكلاسيكية. فنظرته للشعرية مبنية على التحول، فهو يرى الحداثة الشعرية في الخلق والإبداع، وليس في النتاج. وأن بداية هذا التحول ظهرت منذ العصر الجاهلي وتواجدت في العصور التالية له، لكنها لم تجد الحركة النقدية المبلورة لها.

ويرى أدونيس أن الحديث عن الشعرية العربية يقع داخل الإطار العام للثقافة العربية التي خضعت في سيرورتها لحركة ثنائية الثابت والمتحول. من هذا المنطلق بين أدونيس أن الشعرية العربية في تطورها التاريخي قد تأثرت بهذه الثنائية. والملاحظ أن كتاب الثابت والمتحول يكاد يكون المحور الأساسي لكتابات أدونيس في موضوع (الشعرية العربية)،فهو « يشكل نقطة إضاءة لباقي مؤلفاته التي يمكن أن نعدها هوامش ظلت تدور في فلك الثابت والمتحول».[1] ففي هذا المؤلف أعلن بيان المراجعة والاستدراك من خلال ذكر المراحل التي يعبرها هذا المشروع، وهي:

- ✓ «إعادة تقويم النتاج الثقافي القديم ذاته.
- ✓ إعادة تقويم المفهومات والنظريات التي تولدت عن هذا النجاح.

[1]– عصام العسل: الخطاب النقدي عند أدونيس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط 1،2007، ص8.

✓ إعادة النظر في إعادات النظر السابقة.

✓ تقويم النتاج الثقافي الراهن.

✓ رسم الصورة الممكنة في ضوء هذا كله للثقافة العربية الحديثة المقبلة».[1]

مراحل الشعرية العربية

في ظل التصور المنهجي السابق قسم أدونيس الشعرية العربية إلى ثلاث مراحل، هي:

- مرحلة يصدر فيها الشاعر عن هاجس القبول، وهي مرحلة (شعرية الشفوية).

- مرحلة يصدر فيها الشاعر عن هاجس التساؤل، وهي مرحلة (شعرية الكتابة).

- مرحلة يصدر فيها الشاعر عن هاجس التحول، وهي مرحلة (شعرية الحداثة).

المرحلة الأولى(شعرية الشفوية):

الشفوية مصطلح يندرج في إطار مفهوم أدونيس العام وتصوره للشعرية الجاهلية. وورد مصطلح الشفوية في مواضع عديدة من كتاب (الشعرية). وفي تحديد معناه يقول أدونيس: «أستخدم عبارة الشّفويّة لأشير، من ناحية، إلى أنّ الأصل الشّعري العربي في الجاهليّة، نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتيّة–سماعيّة، والى أنّه، من جهة ثانيّة، لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلية، بل وصل مدونا في الذاكرة، عبر الرّواية؛ ولكي أفحص، من

[1]– عصام العسل: الخطاب النقدي عند أدونيس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط 1،2007، ص8.

ناحية ثالثة، خصائص الشّفوية الشّعريّة الجاهليّة ومدى تأثيرها على الكتابة الشّعريّة العربيّة في العصور اللاحقة، وبخاصة على جماليتها».[1]

ترتبط هذه الشعرية بالشعر الجاهلي الذي لم يعرف التدوين، بل انتقل عبر الذاكرة لسهولة حفظه المبنية على سهولة اللفظ وسلاسته وتناغمه الحاصل من استخدام السجع الذي يقول عنه أدونيس: بأنه « الشكل الأوّل للشفويّة الشعريّة الجاهليّة، أي الكلام الشعري المستوي على نسق واحد».[2]

كل ذلك جعل هذه الشعرية شعرية إسماع وإطراب، تعتمد على السمع في الوصول إلى القارئ. وقد سمى أدونيس هذه المرحلة بشعرية القبول، بمعنى قبول الشعراء الجاهليين لعمود الشعر، وسيرهم وفق قوانينه. ومن هذا المنظور فقد رسخت هذه الشعرية ثقافة الثابت والالتزام بقواعد الشعر الموجودة آنذاك.

ويمكن تحديد خصائص هذه الشعرية بالنقاط الآتية:

– هي شعرية شفوية بمعنى العفوية والبداهة والطبع، وهو ضد التأمل والتعمق الفكري.

– وهي شعرية غنائية يمثل الإنشاد الشعري جوهر بنيتها، وذلك ما يستدعي الوضوح في مخاطبة الآخر، فتتحقق استجابته بواسطة الطرب.

– ارتبط فيها الشعر بالوزن الذي ميزه عن فنون القول الأخرى.[3]

المرحلة الثانية(شعرية الكتابة):

[1]– أدونيس: الشعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، ط 3، 2000، ص15.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، ص 10.

[3]– المرجع نفسه، ص 31.

من منظور أدونيس يأتي مفهوم الكتابة على نقيض مفهوم الشفوية، فقد ساهم الدين الجديد (الإسلام) في نشر ثقافة الكتابة والتدوين التي كانت غائبة في العصر الجاهلي « هكذا كان النّص القرآني تحولا جذريا وشاملا به وفيه، تأسست النّقلة من الشّفويّة إلى الكتابة، ومن ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرؤية والتّأمل، ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلاّ في ظاهره الوثني، إلى النّظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيائي وفي شموله نشأة ومصيرا ومعادا».[1]

وفي ظل هذا التحول، يرى أدونيس أه ظهرت ثقافة قرآنية مدفوعة بالسعي للكشف عن إعجاز القرآن الكريم من خلال مقابلته بالنص القرآني. وكنتيجة لذلك انتشرت الدراسات الإسلامية التي « وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسات النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة».[2] سماها أدونيس شعرية الكتابة.

يرى أدونيس أن القبول لم يكن عنوانا مطلقا للشعرية الشفوية، بل على تخومه وُجد هاجس التساؤل الهادف إلى بلورة نزعة مغايرة النزعة الشفوية التي اتسمت بالثبات الناتج عن القبول. ومن ثم فـــــ « القبول فرح بالأصل، والنبع والتساؤل قلق عليهما».[3] وتجلى ذلك الرفض المجسد لهاجس التساؤل بداية، في محاولات امرئ القيس الذي جسّده من خلال: الخروج عن النموذج الأخلاقي، والخروج عن نموذج المعاني، إلى جانب الخروج عن نموذج التعبير.[4]

---

[1]– المرجع السابق، ص ص 35 – 36.

[2]– أدونيس: الشعرية العربية، ص 51.

[3]– المرجع نفسه، ص 37.

[4]– ينظر أدونيس: الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، 1(الأصول)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ، ص ص 207.

ولم يكن امرؤ القيس وحده من تمرد على قواعد الشعر الثابتة، بل نجد "جميل بن معمر الذي اتسم شعره بنزعة رومانسية من أبرز خصائصها ظاهرة التناقض واللااستقرار.[1]

ويبرز كذلك أبو تمام الذي ابتدع نمطا جديدا في الكتابة يعتمد على:

- خصوصية الطريقة المحدثة في ابتكار معان لم تعرفها الشفوية الجاهلية.

- جودة النص الشعري في ذاته، هي التي يجب أن تكون معيار التقويم، لا الأسبقية الزمنية.

- الثقافة العميقة الشاملة شرط لا بد منه لكل من يحاول أن يكون ناقدا شاعرا.[2]

كما أعجب أدونيس بالشاعر "أبو نواس"، حيث عده أول من وضع بيان للكتابة من خلال هذه الأبيات الشعرية التي قالها:

غير أنـــــي قائل ما أتانـــــي من ظنـــــوني، مكذب للعيـــــان

آخذ نفسي بتأليف شيءٍ واحدٍ في اللفظ شتّى المعاني

قائم في الوهم، حتى إذا ما رُمتُـــــــه، رمت مُعمّى المـــــكان

فكأني تابعٌ حسنَ شيءٍ من أمامي ليس بالمستبان[3].

وما نخلص إليه في هذه المرحلة أن مفهوم الشعرية تحول بتحول مفهوم الشعر الذي بات يعبر عن رؤيا وكشف، وحرية تخييلية، هذا الشعر الجديد مع أبي تمام وأبي نواس والمعري والنفري وغيرهم، أصبح « لا يعتمد على جرس الكلمات فحسب، وإنما على

---

[1]- ينظ أدونيس: الثابت والمتحول، ص ص 255- 2256.

[2]- أدونيس: الشعرية العربية، ص 43.

[3]-المرجع نفسه، ص 55.

ترجيعاتها العقلية أيضا»[1]. وعليه لم تعد القصيدة تقدم أجوبة، بل غدت تقدم أسئلة، وأصبح القارئ هو الذي يحدد شعريتها. لذلك سماها الباحث "بشير تاوريرت بـــ (شعرية القراءة) حين قال: « هكذا تتأسس شعريّة القراءة عند أدونيس، قراءة تقرأ الثّابت في ماضيه الشّفوي بروح المتحوّل في حاضره النّقدي لتؤسس لنص شعري جديد ذي طبيعة حداثيّة، قراءة تُحاول تحديث القديم بآليات وبشفرات نقديّة مستوحاة من مدارج التّغيير، التّغيير الذي مسّ جانبا كبيرا من الحياة في صورتها المتأزمة، وما النّص الشعري –في كل ذلك– إلاّ طاقة ابتكار حر بلا نور تدرك به التّجليات أي أنّه نور يمزق ستار الظلمة الذي يحجبُ السّماء»[2].

المرحلة الثالثة(شعرية الحداثة):

هي شعرية حداثية رؤيوية تقوم على هاجس التحول ، وغايتها استدراك المرحلتين السابقتين من الشعرية العربية. وجاءت لاستثمار شعرية الكتابة كنزعة من جهة، ولفتح الآفاق التي أشارت إليها ولم تستطع بلوغها لسبب أو لآخر، من جهة ثانية[3]. وقد أشار أدونيس إلى ارتكاز شعرية الحداثة على المرحلة السابقة لها، فهو يرى « أن لهاجس الحداثة جذورا في نتاج "أبي نواس" و"أبي تمام" وفي كثير من النتاج العربي العلمي والفلسفي»[4].

وفي تتبعه لملامح هذه الشعرية الحداثية، وقف أدونيس مع الأديب المهجري "جبران خليل جبران" مؤكدا من خلال استطلاع كتاباته أنه رؤيوي النزعة. وفي ذلك يقول: « مع

---

[1]– هربرت ريد: طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة،، دمشق، سوريا، 1997، ص 44.

[2]– بشير تاوريريت: آليات الشعريّة الحداثيّة عند أدونيس –دراسة في المنطلقات و الأصول والمفاهيم–، عالم الكتب، القاهرة، 2009، ص 18.

[3]– عبد السلام بادي: الشعرية العربية بين أدونيس وجمال الدين بن الشيخ، رسالة ماجستيرــ، جامعة باتنة، 2010 – 2011، ص 82.

[4]– أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 266.

جبران تبدأ في الشعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح إلى تغيير للعالم فيما تصفه أو تندبه أو تفسره»[1].

وفرق أدونيس بين الحداثة الرؤيوية والتي يكتبها (الحداثة / الرؤيا) وبين (الحداثة / التجديد)، فإذا كان االجديد والتجديد مرتبط في مفهومه بالزمن، فإن حداثة الرؤيا إبداع لا يرتبط بالدلالة الزمنية، فهي تعني « تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل»[2]. وهي لا تستطيع تحقيق هذا الطموح إلا إذا صدرت عن نظرة شخصية مميزة للفرد والكون.

ويؤسس أدونيس شعرية الحداثة على ثلاثة مرتكزات أساسية، هي:

- ماهية الشعر.
- الإيقاع في الشعر.
- اللغة الشعرية

ماهية الشعر:

لتحديد مفهوم الشعر عاد أدونيس إلى العصر العباسي مع الشعراء المتمردين على الثابت (أبي نواس وأبي تمام وبشار بن برد) الذين أصبح الشعر معهم « عملا إبداعيا داخليا يجد فيه الشاعر تعزيته وخلاصه»[3]. فبتجاوزه لوظيفته التقليدية واهتمامه فقط بأنا الشاعر أصبح يقوم على الطرافة والجدة والغرابة، وقادرا على الابتكار، لقد « صار فنا،

[1]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص ص 79، 80.

[2]– أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 321.

[3]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 38.

أي أصبح لدى الشاعر، بالإضافة إلى هاجس التعبير، هاجس جديد هو كيفية التعبير»[1]. ومن ثم تجاوز مفهوم الإخبار، وأصبح متسائلا مستفسرا، مهمته الوصول إلى الحقيقة.

وفي العصر الحديث تخلص الشعر من تبعات القديم وتماهى في روح العصر، فأصبح مفهومه، كما يرى أدونيس، هو« تأسيس باللغة والرؤيا: تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي»[2]. وهذا الشعر الحداثي«لا يكون إلا حيث تكون المعاناة. وفي هذه المعاناة تبطل اللغة أن تكون نسقا لفظيا بيانيا، وتصبح حالة إيحائية. هكذا يصبح الشعر تعبيرا عما كان لا يعبر عنه،: عما كان خفيا، مجهولا»[3].

الإيقاع في الشعر:

إن بحث أدونيس في عنصر الإيقاع يتأسس على المقولة الأساسية للشعرية:(ما الذي يجعل من نصا ما نصا شعريا؟). وقد انطلق من نفي فاعلية الوزن في الشع رمتجاوزا بذلك ما تأسست عليه الشعرية العربية القديمة من أن (الشعر كلام موزون مقفى). فحسبه إن« تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر»[4].

والإيقاع عند أدونيس، في ظل غياب الوزن، يتجلى في:

- إيقاع الجملة.

- علائق الأصوات والمعاني والصور.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 42.

[2]- المرجع نفسه، ص 102.

[3]- المرجع السابق، ص 136.

[4]- أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 1986، ص 16.

– طاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة[1].

اللغة الشعرية:

في ظل الحداثة أصبحت الكتابة مغامرة لغوية مندفعة نحو عوالم المجهول لكشف أغواره، ومتجاوزة المألوف، محطمة رتابته، وذلك ما أشار إليه " جون كوهين " بقوله: « ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين المقال »[2].

وتأكيدا للخاصية الإيحائية للغة الشعرية الحداثية التي تجعلها ذات طاقة تعبيرية متفجرة ودلالات عميقة يقول أدونيس:« إن للكلمة عادة معنى مباشرا، ولكنها تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق، لا بد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تؤديه، وأن تشير إلى أكثر مما تقول »[3].

هذه القدرة الإبداعية تكتسبها اللغة انطلاقا من خاصيتها التعبيرية عن حالة المبدع النفسية وتعلقها بها، فأدونيس يرى أن التعبير الشعري جزء من الحالات النفسية والشعورية للمبدع، وبما أن التعبير الشعري جزء من الحالات النفسية والشعورية للمبدع، وبما أن التعبير لغة، فاللغة إذن كائن حي متجدد، والشعر الجديد – على هذا الأساس – يعبر عن نفسه تعبيرا جديدا، بمعنى أن له لغة خاصة ومتميزة[4].

---

[1]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 116.

[2]– عز الدين إسماعيل: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، القاهرة، م1، ع1، 1981، ص 208.

[3]– أدونيس: محاولة في تعريف الشعر، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت ، ع 11 ، 1959، ص85.

[4]– ينظر أدونيس: زمن الشعر، ص 40.

المحاضرة الثانية عشرة: شعرية الحقل المقيد جمال الدين بن الشيخ

تمهيد:

في كتاب (الشعرية العربية) تتبع نور الدين السد بالدرس بنية القصيدة العربية منذ النشأة حتي العصر العباسي الأول لتحديد موضع الشعرية. ويرى أن الغاية من هذا المؤلف هي« التعريف بخصائص الشعرية العربية القديمة كما هي في تنظيرها وممارسة إنتاجها، ومن هذا المنطلق كانت الرغبة في تحديد مفهوم القصيدة العربية وبنائها، ورد تطور المكونات البنيوية والوظيفية للخطاب الشعري من عهد التأسيس إلى العهد العباس ي الأول الذي شهدت فيه الشعرية العربية أرقى درجات تألقها وقمة تطورها»[1].

وإن الطابع الأكاديمي لهذا الكتاب الذي يرتكز على ضبط المنهجية ودقة الهدف وسلامة اللغة ودعم الجمع بين المفاهيم النظرية والنماذج التطبيقية. كل ذلك جعله ينال رضى النقاد، لأنه يروم« الوقوف على ما يؤسس خاصية هذا الشعر ونظامه عبلا رؤية منهجية نافذة لا تهادن في جهازها المفاهيمي ولغتها الواصفة»[2].

مفهوم الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ:

لم يسع هذا الناقد لضبط مفهوم خاص به للشعرية، وإنما سعى من خلال خلفياته الفكرية البحث في موروثنا الشعري من أجل« إعادة إيجاد طرق إبداعه من أجل

---

[1]– نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002 ، ج 1، ص 22.

[2]– عبد اللطيف الوراري: إرث جمال الدين بن الشيخ وحاجتنا إليه، الموقخ الإلكتروني:
wwwalarabalyawm.net، يوم الزيارة : 2019/02/12.

الكشف إجمالا عن أسرار وجوده»[1]. وهو تصور يقوم على المفهوم الغربي للشعرية بوصفها بحث عن القوانين التي تحكم بناء النص وتحقق أدبيته.

شعرية الحقل المقيد:

بحب ما ورد في مؤلف ابن الشيخ يمكن تسمية الشعرية العربية (شعرية الحقل المقيد). ولئن لم يتضمن هذا المؤلف عنوانا صريحا بهذه التسمية إلا أن ما كتبه عن هذه الشعرية يحيل إليه مباشرة. فهو في إطار تحديد أبعاد حقل الشعرية العربية و توصيف بنياتها بيّن أنها كانت ترسف في إطار من القيود، إذ نشأت جملة من الإرغامات المفروضة على نوع الكتابة و أدبيتها التي تحالف على تكريسها الإبداع من جهة، و نقد هذا الإبداع من جهة ثانية[2]. وبذلك غدت هذه الشعرية ذات نسق مألوف يوهم بأن الشاعر يتحرك داخله بحرية. لكن في حقيقة الأمر هو يتحرك بإبداعه في حقل مقيد، ذلك أنه كما قال المؤلف:« خضع لقواعد الجنس الأدبي و يتوفر على ضروب الأغراض، و لا تلعب كل ل هذه العناصر دورا متماثلا أو ثابت، إنها وهي مرتبطة مع بعضها البعض تلعب كل واحدة منها وظيفة خاصة و متغيرة فهي تنتظم في مجموع يحد حيز القصيدة ويولد دلالتها»[3].

محددات شعرية الحقل المقيد:

1- القيد الأجناسي: يتمثل في الاستمرارية على جنس كتابة واحد، هو الشعر، على مدار خمسة عشر قرنا من الزمن. ويشير إليه بقوله أن « أدب اللغة العربية من العصر

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، ترجمة مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1996، ص 291.

[2]- عبد السلام بادي: المراجعات الحديثة للمدونة الشعرية العربية في العصر الوسيط، قراءة تحليلية واصفة لكتاب الشعرية العربية لجمال الدين بن الشيخمجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج9، ع01، 2020، ص 576.

[3]- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية ، ص 45.

الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري أساسا»[1]. فهذا الاستمرار الطويل جعله معيارا ثابتا ومثالا نادرا من الشعر الإنساني.

2- القيد الإيديولوجي: يرى بن الشيخ أنه من محددات حقل الشعرية العربية إدارة علماء الدين لشؤون النقد، فأصبحت الدراسات الأدبية خاضعة لسلطة المنهج المعمول به في الحقل الديني. ومن ثم يغدو فعل الشاعر بموجب ذلك محصورا في كون « يخلد تقليدا ثقافيا، ويؤمن دوام خطاب نقدي»[2].

3- قيد ظاهرة الاحترافية: يرى بن الشيخ أن الشاعر لا يحتكم إلى ذاته في كتابة الشعر بقدر ما يحتكم إلى المتلقي فيستجيب لذائقته. ومن ثم أصبح الشعر صناعة احترافية، حيث « يعترف المستمع بدءا بالجميل حينما يرى قواعده محترمة و تعتبر معمارية القصيدة مألوفة لديه وتنوعات الأغراض معروفة عنده، و أنه يستحسن سيرورة القصيدة»[3].

محددات الشعرية العربية:

- المنجز الشعري والمركزية الثقافية:

لتحديد مجال الدراسة اتجه بن الشيخ إلى تبين معالم المناخ السوسيو ثقافي الذي في ظله تخلق المنجز الشعري العربي. وهدفه من ذلك تحديد هذا المنجز كموضوع للدراسة مرتبط بزمن معين وبيئة محددة تتيح للباحث ممارسة بحثه وفق منهج بنيوي تتأسس علميته على تتبع العينة المدروسة تتبعا وصفيا زمنيا غير تعاقبي. فابن الشيخ يرى أنه قبل

---

[1]- المرجع نفسه، ص 45.

[2]- جمال الدين بن الشيح: الشعرية العربية، ص 32.

[3]- المرجع نفسه، ص 292.

دراسة أي ظاهرة «ينبغي لنا أن نعثر على ميدان تسمح لنا الملاحظة فيه بالكشف عن القوانين المحددة لهذه الحالة»[1].

و يقصد ببنية المركز الثقافي ذلك الفضاء الثقافي الذي تتضافر عناصر ومقومات معينة تمكن من ميلاد بنية فكرية وثقافية واضحة الملامح، و لها قابلية الخضوع للدراسة العلمية[2]. ولما كان المركز الثقافي لا يتحقق إلا ضمن شروط بنيوية موضوعية تحكمها آليات اشتغال محددة، فقد اتجه ابن الشيخ إلى تحديد فضاء السوسيو ثقافي لمدونة شعرية يسودها نظام. وقد أشار صراحة إلى أن المنهج البنيوي الذي يعتمده « بتجاهله للمسلمات السوسيو ثقافية قد لا يقدم تفسيرا عن سؤال لماذا الإبداع»[3].

وفي ضوء هذا التحديد المنهجي يجعل "ابن الشيخ" من الطابع المدني للحياة في العصر العباسي منطلقا لتحديد بنية المركز الثقافي؛ لأنه يرى في تحول حياة العرب من الحياة اللامركزية البدوية إلى حياة المركزية المدنية يتيح تشكل بنية اجتماعية ذات علاقات تُفضي في جانب من تعالقها إلى خلق بنية تكوين بنية عميقة انعكست بصورة مباشرة على الحياة الأدبية والفكرية هي (بنية المركز الثقافي) [4].

- المنجز الشعري بين الإبداع والصناعة:

بعد أم قام بتحديد معالم المناخ السوسيوثقافي السائد في العصر العباسي انقل ابن الشيخ إلى إلى تحديد المنجز الشعري الذي يعتبره صناعة مرتبطة مرتبطة بذلك المناخ. وعلى هذا الأساس بين أن درس الشعرية العربية عنده يتعامل مع مدونة، حيث يتعلق الأمر« بـــــصناعة تضطلع بها إرادة خاضعة لمتطلبات متنوعة. إن هذه الإرادة تنجز

---

[1]- المرجع نفسه، ص 52.

[2]- عبد السلام بادي: المراجعات الحديثة للمدونة الشعرية العربية ، ص 578.

[3]- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 44.

[4]- ينظر المرجع نفسه، ص 72.

مشروعا وهي تتلوه أو تكشف عنه في تحققه، بالوسائل المحددة التي تتوفر عليها. ومراحل هذا التحقق والشكل والمحتوى المسلمين للمشروع، ودلالة الأثر الأدبي هي التي تحدد ما يمكن بشكل صائب تسميته إبداعا»[1].

وبما أن الشعر صناعة، فإن أبعادها تكمن على مستوى الشاعر في تكوينه الذي توفره بنية المركز الثقافي بما تتيحه من حقل تعليمي للشاعر يشمل:(– تمكين حاسة اللغة العربية – تثبيت أسلوبية – الاطلاع على حقل استعاري – اكتساب صيغ مسبوكة) [2]. وفي البنية الثقافية التي يغلب عليها طابع البداوة يتم الشاعر تكوينَه يكون بإزاء احتراف صناعة الشعر، « يتمثل طرق تفكير هذه الطبقة ومواقفها الأيديولوجية»[3] بغية احتلال مكانة في الهرم الطبقي. وهذا يجعل الإبداع الشعري منطبعا بمواصفات هذه البيئة ومتشبعا بقوانين هذه النية الثقافية المركزية.

– بنية الغرض الشعري:

إذا كانت الدراسات الاستشراقية قد صنفت الشعر العربي تحت غرض الشعر الغنائي، فإن ابن الشيخ يرفض هذا التصنيف مؤكدا أن الشعرية العربية لا تُقرأ تحت عنوان الغنائية كغرض، أو كجنس إبداعي بالمفهوم الغربي؛ لأن « القصيدة لا تختلط مع الغناء حتى في العصر القديم ، بل ترتل، وتنشد مع التقطيع الذي يأثر عنه الإيقاع ، وليس بالضرورة أن تصحبها الميلوديا»[4].

ولتفنيد وجود بنية للغرض – مجموعة قصائد لكل من "البحتري" و"أبي تمام" تتعدد فيها الموضوعات والأغراض. ثم يثبت من منطلقه البنيوي أنه «بمقدار ما تتقدم

---

[1]– المرجع نفسه، ص 52.

[2]– عبد السلام بادي: المراجعات الحديثة للمدونة الشعرية العربية ، ص 580.

[3]– جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية ، ص 92.

[4]– جمال الدين بن الشيخ : الغنائية في الشعر العربي ، تر و تق : عبد اللطيف الوراري ، من موقع : www.jehat.com

تدريجيا في تخليص الأغراض المتشابكة عن بعضها البعض تدرك أن القصيدة لا توجد هنا، فهي تتكون من أنوية متراصة ومراحل عليا لخطاب يخلق الحركة التي تكسبه الحياة»[1].

وخلاصة هذه المحاضرة أن "جمال الدين بن الشيخ" تناول بالدرس الشعرية العربية وفق منهج بنيوي، ومن زاوية لم يسبقه إليها غيره من الباحثين، مركزا على أدوات الإبداع وأنماطه فيها، وكذا مسألة الأغراض الشعرية ... منتهيا إلى إبراز نظرية الشعرية ومحدداتها، وذلك من خلال حديثه عن الطابع الأجناسي والإيديولوجي وكذا الاحترافية في الشعر، بالإضافة إلى تفصيله القول عن خصائص المنجز الشعري وحقيقة غنائية الشعر العربي.

[1]– جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية ، ص 77.

المحاضرة الثالثة عشر: الشعرية عند عبد الملك مرتاض

مفهوم الشعرية عند مرتاض (إشكالية المصطلح وتنافر المعنى):

في تحديده لمفهوم الشعرية أشار عبد الملك مرتاض بداية إلى ذلك الاختلاف الموجود في النقد العربي المعاصر حول معدد مصطلحات الشعرية واختلاف مفهومها، وفي ذلك قال في كتابه " قضايا الشعريات ":« ما أكثر المفاهيم المتداخلة المتقاربة والتي يقع الاختلاف في ترجمتها من اللغات الغربية إلى اللغة العربية؛ إما بالتساهل في نقلها معرفيا، وإما بالاجتزاء بإطلاق مقابل واحد عربي لينوء باحتمالات عدة مقابلات أجنبية، فيختل المفهوم، ويضطرب المعنى، وتغيب الدقة المعرفية في استعمالاتنا» [1].

وتمثيلا لهذه الحقيقة الماثلة في نقدنا الحديث والمعاصر يسوق الباحث مصطلح " **Poétique** "،

علما أنه قد عربه في كتابه النقدي " النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ الصادر سنة 1983 بـــــ (البويتيك)، حيث يرى أن النقاد العرب المعاصرين يطلقون مصطلح " الشعرية " وهم يريدون به في الغالب، ما يريد به النقاد الغربيون من وراء إطلاق مفهوم " الشعريات " **Poétique , poetics** "، فيقع بذلك التداخل مع مصطلح " **Poéticité** " . ولضبط هذه القضية وتجاوز إشكالية الاختلاف، يرى عبد الملك مرتاض تمحيص المصطلح العربي " الشعرية " المصطنع في اللغة النقدية المعاصرة لما يقابل في اللغة الفرنسية " **La Poéticité** "، فتكون بمعنى الهيئة الفنية، أو الحالة الجمالية التي تَمْثُل في نسيج النص فتجعله مشتملا على خصائص فنية تميزه عن النص النثري. في جين نطلق المفهوم الغربي الشائع في ثقافتهم منذ أرسطو، الذي هو " **La Poétique** " مصطلح " الشعريات

[1]– عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، منشوارت دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط 1، 2009، ص ص17-18.

" قياسا على اللسانيات، فتأتي بمعنى دراسة جنس الشعر من حيث هو وحدة ، أو الدلالة على الانتماء إليه، كما تأتي بمعنى " النظرية العامة للأعمال الأدبية "[1].

نلاحظ أنه للتمييز بين الشعرية كسمة جمالية تتخذ البنية النصية موقعا لها، وبين المجال النقدي الذي يتناول هذه الظاهرة المميزة للأعمال الأدبية بالتحليل والمعالجة اقترح مرتاض مصطلح " الشعريات " سعيا منه لدرء اللبس الذي اكتنف هذا المصطلح في النقد العربي.

نظرة مرتاض للشعرية العربية القديمة:

هذا الضبط المفهومي للشعرية انطلق فيه مرتاض من قراءة نقدية للتراث النقدي العربي وكيف نظر أولئك النقاد لمفهوم الشعر، حيث ارتبطت الشعرية عندهم بالشعر دون النثر. فهو وقف عند أشهر النقاد الذين تناولوا هذه المسألة بداية بابن سلام الجمحي الذي يرى أن الشعر يقوم على « صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أهل العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[2]. وانتقل إلى الجاحظ المنتصر في صناعة الشعر للفظ على المعنى. فمن خلال استهجانه لإعجاب أبي عمرو الشيباني ببيتين من الشعر خلص إلى أن« المعاني مطروحة في الطريق»[3]، وإنما التعويل يكون على اللفظ الذي به تتم صناعة الشعر من خلال إقامة الوزن، واختيار اللفظ، وسهولة المخرج.

بعدها وقف مع ابن قتيبة وتقسيماته الأربعة للشعر التي تقوم على:

أ- ما حسن لفظه من الشعر وجاد معناه.

ب- ما حسن لفظه واحلولى، لكن دون اشتماله على مضمون نبيل أو عميق.

ج- ما جمل معناه، وقصرت ألفاظه عنه.

---

[1]- ينظر عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، ص ص18- 19.

[2]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، د. ت.

[3]- الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي العربي، بيروت، لبنان، 1969، ج3، ص 131.

د- ما ردؤ معناه وردؤ لفظه[1].

ثم وقف عند ابنطباطبا، ورأى أن تعريفه للشعر ينحو منحى أدبيا فضفاضا يفتقر للدقة والمنطق، وذلك حين عرفه بقوله: « هو كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُص به من النظم الذي إن عُدل ب عن جهته مجّته الأسماع، وفسد عن الذوق، ونظمُهُ معلوم محدود »[2]. وفي المقابل أشاد مرتاض باهتمام ابن طباطبا بالشاعر (المبدع)، حين دعاه إلى التوسع في علم اللغة ، والبراعة في فهم الإعراب، ملاحظا أن النقاد القدامى قد اهتموا بثقافة الشاعر على عكس النقاد المعاصرين الذين لم يلتفتوا إلى هذا الشرط، فأصبح كل الناس شعراء[3].

وعلق مرتاض على تعريف قدامة بن جعفر للشعر« قول موزون مقفى، يدل على معنى»[4]. بأن هذا التعريف مدرسي قائم على تمثل المفاهيم تمثلا منطقيا، وتحديدها بشيء من الدقة، حيث نجد من النثر ما فيه الوزن على الرغم من افتقاده لقصدية الشعر، يضاف إلى ذلك المنظومات التعليمية التي لا علاقة لها بالشعر سوى اعتمادها الوزن والقافية.

وحين انتقل إلى الجرجاني رأى أنه لم يأت بجديد في تعريف الشعر، بل أعاد ما كان معروفا عند العرب حين قال: « كان الشعر علم القوم، ولم يكن لهم علم أصحّ منه، فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب بالجهاد»[5]. كذلك رأى أن ابن رشيق القيرواني قد اتكأ في تعريفه للشعر على ما ذهب إليه قدامة، ففي بيانه لحدود الشعر بيّن أنه « يقوم، بعد النية، من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر؛

---

[1]- عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، ص 29.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، 1969، ص 5.

[3]- عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، ص 33.

[4]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ومكتبة المثنى ببغداد، 1963، ص 15.

[5]- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، نشر عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط4، 1966 ، ص 15.

لأن من الكلام موزون مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية»[1]. فالواضح في هذا التحديد أنه اتّكأ على جميع العناصر التي حدّد بها قدامة بن جعفر الشعر.

وقد اعترض مرتاض على شرطي القصدية والنية اللذين حدد بما ابن رشيق الشعر معللا اعتراضه بأن« القصد والنية هما من مصطلحات الفقهاء في السلوك التعبدي، فلا مدعاة لاصطناعهما في مسألة تحديد جمالية الشعر»[2].

ويختم مرتاض وقوفه على تحديدات النقاد العرب القدامى لمفهوم الشعر بحازم القرطاجني الذي بحث قضية اللفظ والمعنى بطريقة منطقية تجاوز بها ما كان مألوفا عند النقاد العرب. وتوقف مرتاض عند قضيتين تناولهما القرطاجني في كتابه " المنهاج "، وهما: نظرية المعني ونظرية الميزان العروضي. فحسب رأيه فإن هذا الأخير أوجد نظريات في الشعرية تتجاوز التعريفات اللغوية البسيطة المتداولة قبله، فهي« نظريات مجردة تتحدث عن شعريات المعاني، أكثر مما تتحدث عن شعريات الألفاظ والصور»[3].

تأكيدا لهذه الحقيقة يسوق قول القرطاجني: « إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أُدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه. فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ»[4]. تعليقا على هذا التعريف رأى مرتاض أن في هذا الكلام تقريرا لقضية المعنى تقريرا منطقيا مجردا خالصا، ولا صلة له بقضايا الشعريات؛ لأن المعاني التي يقصدها القرطاجني ليست تلك

---

[1]– ابن رشسق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان،، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000 ، ج1، ص 119.

[2]– عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، ص 52.

[3]– المرج نفسه، ص 53.

[4]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،ط3، 1986، ص 18.

المتمخضة عن القول الشعري، بقدر ماهي معانً يمكن أن تمثل في الذهن على وجه الدهر[1].

وما خلص إليه مرتاض بعد تتبع معالم العرية في النقد العربي القديم أن الشعرية لا تنحصر فقط في الوزن والقافية واللفظ والمعنى والقصدية، إذ يرى أن هذه العناصر غير كافية للتحديد فيما إذا كان الكلام قولا شعريا أو غيره.

ملامح شعرية عبد الملك مرتاض:

يرى مرتاض أن الشعرية ترتكز على الخصائص « التي تكمن غالبا في جمالية النسج اللغوي، وفي براعة اصطناع هذا النسج والابتعاد به ما أمكن عن الابتذال، بالإضافة إلى البراعة في التصوير»[2]. وتحديده لهذه الخصائص إنما جاء من نظرته للشعر على أنه « ليس مجرد وزن وتقطيع عروضي، ولكنه شعر لأنه لغة جميلة، وتصوير آسر، وتلوين ساحر، وتعبير دقيق عن ضمير النفس بلغة لا تكون إلا فيه، وإيقاع فاتن لا يكون إلا له»[3].

بحسب القولين السابقين نجد أن الشعرية عند مرتاض تقوم على الخصائص الآتية:

- ✓ جمالية النسج اللغوي.
- ✓ براعة اصطناع هذا النسج.
- ✓ والابتعاد به ما أمكن عن الابتذال.
- ✓ البراعة في التصوير.

وأن الشعر عنده ينبي على:

- ✓ لغة جميلة
- ✓ وتصوير آسروتلوين ساحر.

---

[1]– عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، ص 52.

[2]– عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، ص 51.

[3]– المرجع نفسه، ص 49.

✓ تعبير دقيق عن ضمير النفس بلغة لا تكون إلا فيه.

✓ إيقاع فاتن لا يكون إلا له.

فلبيان جمالية اللغة الشعرية ينطلق مرتاض من السؤال الآتي: ما اللغة؟ ويجيب: « اللغة! إنها هذا اللغز الصوتي العجيب، سنفونية من الأصوات المتداخلة، تتناغم طورا فتبهر، وتتناشز طورا آخر فتزعج، تبعا لسياق الدلالة. فاللغة...مجموعة من الأصوات محدودة في عددها، ومع ذلك تراها تفعل العجائب في التواصل بين المتعاملين بها. تعبر عن أرق المشاعر لديهم، تصور ألطف الأحاسيس الملتعجة في صدورهم»[1]،

ولأن التصوير الفني من أبرز وظائف اللغة الشعرية، في هذا المقام يرى مرتاض بأن اللغة حين تصور الوجدان الذي يفيض بعاطفة الشاعر المتأججة « شكان ما تتجسد نسجا فنيا جميلا، يسحر المتلقي ويبهره»[2]، إنه التصوير الفني الذي يميز الشعر عن بقية فنون الأدب.

وأما اشتراط التعبير الدقيق عن ضمير النفس فراجع إلى أن « وظيفة اللغة الشعرية هي تصوير الوجدان»[3]، فالشعر فن، والفنون« تهذب الطباع، وتصقل الأذواق، وتمتع القلوب. فإذا كان التعليم قصده العقل، فالفن قصده الوجدان»[4].

وأما الإيقاع في النظرية الشعرية الغامة الجديدة كما يرى مرتاض، فيضفي على الشعر« الجمالية التي تندس داخل التفعيلة التي تقيم عناصر الإيقاع، فتحمل السامع على المتابعة والتلذذ، والتذوق والتمتع»[5]. كل ذلك يضاعف فاعلية الاستماع والسعي لفهم ما يقال من شعر والتعمق في معانيه.

---

[1]– عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، ص ص 150 – 151.

[2]– المرجع نفسه، ص 113.

[3]– المرجع نفسه ، ص 113.

[4]– المرجع نفسه ، ص 116.

[5]– المرجع نفسه ، ص 191.

وما نختم به محاضرتنا هو أن مرتاض سعى إلى التمييز بين الشعرية كسمات فنية تميز النص الشعري عن غيره من النصوص خصوصا والأدب عن غيره من الفنون، وبين الشعريات كآلية منهجية لاستنباط تلك السمات من النص الأدبي. وأن الشعرية تمتاز بخصائص تتعلق بالجانب اللغوي والإيقاعي والتصويري.

المحاضرة الرابعة عشر: شعرية الرواية وشعرية الشعر

تمهيد:

لئن ارتبطت الشعرية في بداية ظهورها بالشعر وقوانينه، فقد اتسعت دائرة اهتمامها حديثا لتغدو دراسة القوانين المتحكمة في بناء الخطاب الأدب مهما كان نوعه، ودون التقيد بنوع أدبي معين. في هذا الصدد بين "جاكبسون" بأن نظرية الأدب لم تخفق، فيما عرضت له، أكثر من إخفاقها في تحديد الشعرية وطبيعتها، بل دعا إلى أهمية البحث عن هذه الشعرية في مختلف الأنواع الأدبية الأخرى؛ لأن ذلك ينسجم وما تدعو إليه نظرية الأنواع نفسها عندما نبهنا إلى أهمية البحث عن العناصر التي تكوّن العمل الأدبي وبخاصة، تلك التي تشكل فرادته الجمالية.[1]

ففي ظل تطور دراسات النقد المعاصر أصبح من الصعوبة بمكان تحليل عمل أدبي دون معرفة التقنيات المسهمة في تشكله، فالمتأمل للدراسات النقدية المهتمة بالشعرية يرى « أن الاهتمام قد انصب على آليات اشتغال النص الروائي، بما هو خطاب يتعين تفكيكه، والنظر إليه من الداخل».[2] لتحديد أدبيته.

أولا: شعرية الرواية:

1- وقفة مع المفهوم:

تعد الرواية من بين الأنواع الأدبية وأكثرها رواجا في عصرنا، لذلك كانت وجهة للدراسة الشعرية. من هذا المنطلق اتجه البحث إلى شعرية الرواية ومعرفة الخصائص التي تجعل رواية ما رواية شعرية، وهل هي كامنة في لغة الخطاب الروائي؟ في سردية الرواية؟ في

---

[1] -Vietor (Karl), Histoire des genres littéraires, in Théorie des genres, Seuil, 1986, p. 15.

[2]- فانسون جوف: شعرية الرواية، ترجمة لحسن حمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا ، ط 1، 2012، ص8.

طولها وطريقة بنائها المركبة؟ فكل هذه العناصر تفتح المجال واسعا للشعرية لتبحث عن قوانين الخطاب التي تحكم الرواية.

إن الرواية «هي أكبر الفنون الأدبية عمقاً واتساعاً، لأن معمارها الفني يشتمل أساليب التعبير عن ضمير الإنسان وأشواقه ومصيره، واستيعاب التاريخ والتنبؤ باتجاهات المستقبل».[1] وقد اقتربت الرواية المعاصرة في تشكيلها اللغوي إلى حدٍ كبيرٍ من فضاء النص الشعري من حيث الاهتمام باللغة والعناية بها، والابتعاد بها عن التقريرية، وذلك لتكثيف لقدراتها التعبيرية، حتى أصبحت الرواية – حسب تودوروف – قصيدة القصائد، وملتقى الأنواع الأدبية وامتزاجها جميعًا في نص واحد[2]. وذلك ما جعلها حقلا خصبا للشعرية، بل أكثر من ذلك، فإن قوة الرواية تكمن في أنها تعرف تحولات متواصلة في بنائها، وذلك ما أشار إليه يرى ميخائيل باختين، حيث يرى أن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال طور التكوين، والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد، بعكس الأنواع الأدبية الأخرى[3].

أكيد أن الشعرية لا تختص بالشعر وحده ، بل تتجاوزه لتشمل النثر أيضا باعتبار أن مادتها التي تتكون منها وهي اللغة، تشكل الشعر كما تشكل النثر أيضا. هذه الحقيقة أشار إليها "تودوروف" الذي تبحث شعريته في «أدبية الخطاب الأدبي المحض ، بعيدا عن سائر الخطابات الأخرى التي تحمل طابع الفلسفة و التاريخ ،لأنها تبحث عن أدبية اللغة

---

[1]– أحمد محمد عطية: الرواية السياسية دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة: د.ت، ص 07.

[2]– تودوروف: المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1992، ص 113.

[3]– ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ت: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ص19.

في إطارها الانزياحي الذي لا يعرف حدودا تنفتح لفهم الخفي و الآتي . هذا ما يرسخ الفكرة القائلة :أن الشعرية هي عملية خلق لغة داخل لغة أخرى»[1].

فالشعرية مرتبطة باللغة الإبداعية المعبّر بها ، تلك اللغة التي تقتضي توظيف الوصف و التصوير و الترميز و الإيحاء و الانزياح و التخييل و التكثيف، وما إلى ذلك من تقنيات التعبير الفني المثيرة لدهشة المتلقي والمحققة لفنية النص الأدبي شعريا كان أم نثريا. و الرواية نثر .

واجتهد بعض الباحثين العرب في تحديد معالم شعرية الرواية، ففي مقال بعنوان (التشكيل اللغوي في الرواية) رأى الباحث "بوعزة" بأن الرواية «تكون شعرية من حيث هي تشكيل لغوي يعبر بالسرد عن عوالم تخييلية معقدة. ولا يتوقف الإشكال عند حدود استعارة الرواية لتقنيات الشعر، بل يتجاوز هذا التصور الاختزالي إلى التساؤل عن كيفية اشتغال الخطاب الشعري في النص الروائي، وكيف تشتغل هذه التقنيات حيث ترحل من بلاغة الشعر إلى بلاغة الرواية».[2]

2- مستويات شعرية الرواية:

اجتهد الباحثون المهتمون بشعرية الرواية لتحديد ملامح هذه الشعرية، وغالبا ما كان تركيزهم على مستويين اثنين، هما اللغة الروائية والخطاب، باعتبار أن «الرواية تشكيل لغوي متعدد المستويات، لا يمكن اختزاله في مستوى اللغة».[3]

وإذا كان " جون كوهين" قد جعل الشعر موضوعا للشعرية حيث قال بأن « الشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي ... لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها

---

[1]- نوارة ولد أحمد : شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص18.

[2]- بوعزة، محمد: التشكيل اللغوي في الرواية، علامات في النقد، ج 33 ، مج 9، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص 83.

[3]- المرجع نفسه، ص 76.

بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة الشكل المشعرن».[1] إلا أنه لم يقيد دراسته بالشعر فقط بل بحث عن اللغة الشعرية في الأشكال الأخرى. فهو توجه إلى الرواية للتحقق من مدى توظيفها للشعري، فانتهى بعد دراسة "فيكتور هيجو" إلى أن هناك « وقائع مقنعة بهذ الصدد، فهيگو نفسه يظل محتفظا بنفس المعيار الكمي للجنس في حالتي الكتابة نثرا والكتابة شعرا».[2]

2- 1- اللغة الروائية و الشعرية

لغة الرواية من وجهة البناء الفني ، ليست الكلمات المفردة أو ما يدخل في بناء التعابير من ألفاظ مختلفة بما فيها من أسماء و أفعال و حروف فقط ، و إنما هي طريقة صياغة العمل الروائي و نسجه المحكم الذي تجتمع فيه الأحداث على تنوعها و الشخصيات بتعددها و الأمكنة على اختلافها و الأزمة بتتابعها ، كل ذلك النسيج هو صنيع اللغة التي تتجاوز في تحقيق ذلك وظيفة الإبلاغ و التوصيل إلى الوظيفة الشعرية التي تصنع السّحر الفني و الدهشة لدى المتلقي

ودراسة الرواية تقتضي من الناقد أن يعرف بأنها كعمل أدبي تتميز يتنوع أساليبها وتشكيلاتها اللغوية بتعدد الأصوات الروائية. هذه الحقيقة أشار لها " ميخائيل باختين" بقوله: «إن الرواية ككل هي ظاهرة متعددة في أساليبها، متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها يقع الباحث فيها على عدة غير متجانسة توجد أحيانا في مستويات لغوية مختلفة، وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة».[3] وتبر شعرية اللغة الروائية في الرواية الجديدة، ف فيها يتخذ الروائيون اللغة مجالا لإبراز حداثة رواياتهم، إذ يعمدون في كتاباتهم الروائية إلى الانحراف عن القوانين اللغوية الجارية في الكتابات السابقة التي تشكل المعرفة الضمنية لكل مبدع. فيرومون بتوجههم ذاك إلى خلق تأليفات وتراكيب

[1]- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية ، ص 40.

[2]- المرجع السابق، ص 117.

[3]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف، حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط 1، سوريا، 198، ص ص 61 - 63.

لغوية جديدة، مما يضفي على لغتهم الروائية طابعا شعريا، فتصبح أكثر قابلية للتساؤل، وأكثر عمقًا وقابلة للتأويل.

أ- شعرية لغة السرد :

يعد السرد أداة الروائي لعرض الأحداث مرتبة و مرتبطة بالزمان والمكان، و بناء الشخصيات، و بيان كيف تتحرك متفاعلة مع الأحداث التي تصنعها أو تتأثر بها . يتم ذلك بطريقتين سرديتين تكون اللغة في الأولى منهما تسجيلية مباشرة لا تتعدى الوظيفة التبليغية ،فهي تركز على جوهر الحدث دون ما اهتمام بالمتلقي ، ودون نقل الانفعالات و الوجدانيات الكاسرة لسير الخط المعرفي للموضوع المسرود[1]، في حين تسمو الثانية إلي الشعرية حين يتغلغل «الوهج الشعري إلى البنية السردية ليكسر رتابة السرد و يبطئ ديناميته، و ليفجر بالتالي إهاب الشكل الروائي؛ حيث تنتقل مجموعة من التحولات السردية من مستوى الحركية الحدثية إلى حركية وجدانية تسافر بالحواس داخل الأشياء »[2].

ب- شعرية لغة الوصف:

كما السرد، يحضر الوصف في العمل الروائي باعتباره تقنية تعبيرية لبناء سردية هذا العمل. إنه أداة فاعلة يصعب على السارد الاستغناء عنها، ذلك أن الوصف قد يرد منفردا في العمل الأدبي باسطا ظلاله عليه، مهيمنا على بنائه بأكمله دون أن يشعر المتلقي بنقص فني فيه، وإلى جانب ذلك قد يشارك عناصر أخرى خاصة عنصر السرد في إتمام بناء العمل السردي. وعلى عكسه تماما، لا يقوم السرد إلا إذا استعان بالوصف. هذه

---

[1]- ثناء أنس الوجود : قراءات نقدية في القصة المعاصرة ، دار قباء، القاهرة ، 2000،ص55.

[2]- أحمد فرشوح : جمالية النص الروائي ، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان ، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط ، ط1، 1996، ص ص 104.105.

الحقيقة بيّنها "جيرار جينيت" قائلا: «الوصف يجوز تصوره مستقلا عن السرد، بيد أننا لا نكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلة. إن السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف ».[1]

ج- شعرية لغة الوصف:

لئن كان السرد هو العلامة الفارقة في العمل الروائي، فإن تسيّده ذاك لا يقصي تقنيات التعبير السردي الأخرى، فكما ينفتح على الوصف، فهو كذلك، ينفتح على الحوار الذي يُعدّ مرتكزا هاما لتجسيد البنية الروائية وتأدية المضامين ذات الطبيعة الحوارية. والحوار حديث بين شخصين أو أكثر يضطلع بنقل الحدث من نقطة إلى أخرى داخل العمل الروائي.[2] ونجاح الحوار في أداء هذه المهمة مرتبط بمدى أصالته في العمل الإبداعي ومناسبته للشخصية، وكذلك سلاسته وبعده عن التكلف.

3- شعرية الخطاب:

يبدو جليا أن أول محاولة لتحديد الخطاب في مجال السرد/الحكي عامة قد وردت لدى الشكلانيين الروس. فقد انطلقوا من التمييز بين الحكاية **fable** والموضوع **sujet**، بغية الوصول إلى ضبط موقع الخطاب بينهما. وهكذا انتهوا إلى أن الخطاب يقع على مستوى الموضوع، أي ما يطلقون عليه المبنى الحكائي الذي يمكن من خلاله للقارئ أن يتعرف على ما وقع فعلا. ومن ثمة فإن الخطاب لدى الشكلانيين هو البناء الفني والجمالي للعمل الأدبي. وتجدر الإشارة إلى أن دراسة المبنى الحكائي لها أهمية قصوى، ومن هذا المنطلق أكد "تودوروف" أن الخطاب يقصد به الكيفية التي يتم بها نقل القصة بفعل سارد

---

[1]- جيرار جينيت : حدود السرد ، تر: عيسى بو حمالة ، طرائق التحليل السردي ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، 1992،ص76.

[2]- فاتح عبد السلام : الحوار القصصي وتقنياته وعلاقاته السردية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،1999،ص21.

يحكي أمام قارئ يدرك هذا الحكي، وبالتالي فلا أهمية للقصة. أما الأهم فهو الكيفية التي يطلعنا بها السارد على الأحداث أي الخطاب.[1] وفي ذلك تكمن شعرية السرد الروائي.

ثانيا: شعرية الشعر:

1- وقفة مع المفهوم:

نظر النقاد العرب القدامى للشعر على أنه صناعة تحكمها معايير محددة، وذلك ما بيّنه ابن سلام الجمحي بقوله: « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ».[2] وإن أبرز معايير الشعر هو الوزن، لذلك شاع بينهم أن الشعر« إنه قول موزون مقفى يدل على معنى».[3] وغالبا ما قالوا بنفعية الشعر، فوظيفته، حسبهم، هي التمسك بالصفات الحميدة في المدح والابتعاد عن الصفات الذميمة في الهجاء، ويعلل سبب هذا المذهب بالقول: « لأن لتلك الخصال المحمودة حالات تؤكدها وتضاعف حسنها، وتزيد في جلالة المتمسك بها، كما أن لأضدادها أيضا حالات تزيد في الحط ممن وسم بشيء منها وينسب إلى استشعار مذمومها والتمسك بفاضحها ».[4]

وفي ظل التحولات التي عرفها الشعر في العصر الحديث يصرح "أدونيس" بالقول: « لم يعد الشعر، بمعنى آخر، للفائدة والمنفعة بقدر ما أصبح عملا إبداعيا داخليا يجد فيه الشاعر تعزيته وخلاصه».[5] لقد تجاوز الشعر الوظيفة النفعية المرتبطة بالرسالة الإنسانية الحضارية ذات المرجعية الأخلاقية، ليرتبط بالوظيفة الشعرية. تأكيدا لهذه الحقيقة يقول "أدونيس":« إن الشعر صار فنا، أي أصبح لدى الشاعر، بالإضافة إلى

---

[1]- تودورف : مقولات السرد الأدبي ، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا ، مجلة آفاق ، عدد 8 – 9 ، 1988 ، ص 31.

[2]- ابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1969، ص 03.

[3]- قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978، ص 15.

[4]- ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، نقلا عن خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص19.

[5]- أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت، ط3، 1992، ص38.

هاجس التعبير، هاجس جديد هو كيفية التعبير. فلم يعد الشاعر يقبل ما يناجيه به قلبه...إن للشعر باعتباره فنا، خاصية جوهرية هي التجاوز المستمر».[1]

2- مستويات شعرية الشعر:

2-1- اللغة الشعرية:

بين اللغة والشعر علاقة أصيلة تظهر قيمتها في مدى مساهمة الشعر في تطوير اللغة من خلال إخضاعها لحركته المتنامية، إلى جانب قدرته الخارقة على تحريك نظامها وخلخلة بنياته وأسسه الإنشائية عبر آلية الصياغة المغايرة لصياغة اللغة المعيارية، والتي تعمد إلى تفجير هذا النظام وتجاوز التركيب اللغوي المألوف لإيجاد طرائق تعبيرية جديدة تقوم على خلق حالة من الحركة داخل السكون. فالشاعر يمتلك براعة الخلق اللغوي فهو يستطيع أن يزيل عن اللغة رتابتها وينزع عنها برودتها، وليس ذلك بانتقاء لغة خاصة غير مألوفة، وإنما بصياغة تلك اللغة بطريقة مخصوصة تعيد لها بريقها وتحول برودتها إلى توهج. فالكلمة في الشعر « رماد بركان ابترد، يغلفه الشاعر في كلمات أخرى لكي يخلق المناخ الذي يعود فيه هذا الرماد للغليان من جديد ».[2]

اعتبارا لذلك يتفق أغلب النقاد والدارسين على أن ميزة الشعر تكمن في الطريقة التي يقال بها، وليس في المقول نفسه، يقول "جون كوهين" مشيرا إلى هذه الحقيقة: « الشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي »،[3] وينقل عن الشاعر الفرنسي "مالارميه" قوله:« إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات ».[4]

2-1-1- علاقة الشاعر باللغة:

---

[1]- المرجع نفسه، ص42.

[2]- عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2009، ص 45.

[3]- جون كوهين: بناء اللغة الشعرية، ص 40.

[4]- المرجع نفسه، ص 41.

إن علاقة الشاعر باللغة علاقة خاصة ومميزة تختلف عن علاقة الآخرين بها، بحيث يسودها الصراع الأبدي المتضمن الكثير من المعاناة الناتجة عن عجز اللغة عن الإحاطة بأحاسيس الشاعر ومداركه ورؤاه « فهذه اللغة هي عدو الشاعر الأول ولكنها في الوقت نفسه هي وسيلته، وأي عمل شعري يتحقق في صورة حسية وملموسة إنما هو نتيجة صراع عنيف بين اللغة والشاعر ».[1]

ورغم الصراع والمعاناة تبقى هذه العلاقة حميمية يدمنها الشاعر ولا يستطيع الانقطاع عنها ما دامت اللغة تستجيب في آخر المطاف لتجربته، ولقد جسد لنا عبد الوهاب البياني هذه العلاقة أحسن تجسيد حين قال: « إن بعض الكلمات لتكتسب في عيني أحيانا صفات الكائن الحي، فلا تكون مجرد كلمات مفردة، إذ تضغط وتثوي فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكريات، حتى تصبح أشبهَ بالقُمْقُم الذي حُبِس فيه العفريت أو الجنِّي الذي هو الحياة. تظل مثل هذه الكلمات تطاردني وتفرض عليّ وجودها بصورة طبيعية كأنها جزء من ذاتي وليست عبئا عليها، وهي أحيانا رموز ومفاتيح لأشياء نسيت وماتت وترسبت في أعماق الروح، وفي أحيان أخرى تصبح دلالات لأشياء غير موجودة في هذا العالم على الإطلاق، أو أنني أتمنى أن تكتسب هذا الوجود ».[2]

2-2- شعرية الصورة:

وتوسعت الدراسات في النقد المعاصر باحثة الصورة الشعرية وعلاقتها بعناصر التجربة الشعرية المختلفة، فاعتنت بالبحث في مصادر الصورة الشعرية والعوامل المؤثرة في تشكيلها وشددت الأخرى على جانبي التركيب والبناء، ودرست التشكيل الجمالي للقصيدة من خلال الصورة الشعرية، وتناولتها بنية تتشابك فيها العلائق وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي يتفتح على العمل الفني، ويضيء أبعاده، وتخطت الصورة في هذه الدراسات قيمتها الدلالية أو المعنوية، إلى القيمة الجمالية-النفسية المتعادلتين. فرأى كمال

[1]- عز الدين إسماعيل: دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي بيروت، 1978، ص 65.

[2]- عبد الوهاب البياتي: تجربتي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط01، 1997، ص25.

أبو ديب مثلا أن للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو القيمة النفسية والقيمة المعنوية، وأن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وإثارة الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق والانسجام الذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة[1].

2-3- شعرية الإيقاع أو الموسيقى الشعرية:

تعد الموسيقى عنصرا جوهريا من عناصر الصياغة الشعرية التي لا تكتمل التجربة الشعرية إلا بها، فهي أقوى عناصر الشعر تأثيرا، حتى قيل: الشعر موسيقى ذات أفكار. والموسيقى بذلك ركن ضروري للشعر، وتتمثل في الأوزان من ناحية، و القوافي من ناحية أخرى. وقد ربط " ليو سبنسر" بين موسيقى الشعر وبين الأفكار والمشاعر المعبّر عنها في الشعر، فيرى « أن خير الموسيقى ما يتمشى مع الأفكار وتتساوى مع المعاني وتتجاذب نغماتها ونبراتها مع حالات النفس، فالشاعر في اهتياجه وغضبه وغبطته يكون تعبيره الموسيقي عالي النغمة، وفي حزنه يكون منخفضا، وفي تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافاته الصوتية قصيرة، وأما في بثّه وألمه فتكون مسافاته الصوتية طويلة، وهكذا لتساير النغمات حالات النفس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها ».[2]

والموسيقى الشعرية ليست إيقاعا مرتبطا بالشاعر فقط، وإنما تتصل باللغة بوصفها نظاما من الرموز والإشارات الدالة، فالشاعر لا ينطق كلامه بصورة عادية، وإنما ينطقه

---

[1]- ينظر بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز العربي الثقافي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 50.

[2]- الوكيل العوضي: الشعر بين الجمود والتطور، المكتبة الثقافية، القاهرة، سنة 1964، ص 77.

موزونا وكأنه يلبي فينا غريزتنا الأولى.[1] وعلى هذا الأساس ذهب "عبد المنعم تليمة" إلى أنه «يسيطر إيقاع العمل الشعري –قبل تشكيله– على الشاعر ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها العمل».[2]

فالإطار الموسيقي الذي يبدأ قبل ظهور النص وينتهي معه، يبرز في شكل إيقاعات ونغمات تطول أو تقصر تبعا للتجربة الشعرية التي تتراكب وتتلاحم عناصرها الوجدانية والفكرية مع بقية عناصر التجربة الأخرى من ألفاظ وصور وأخيلة، فمن خلال تفاعل هذه العناصر مجتمعه تنشأ القصيدة الشعرية ويتم بناؤها.

[1]– حسن عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، ج 01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989، ص 21.

[2]– شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص 96.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المراجع العربية

1- الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1959

2- إبراهيم بن المدبر : الرسالة العذراء، شرح زكي مبارك، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2002

3- ابن جني : الخصائص، تحقيق محمد النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2، د. ت، ج1

4- ابن خلدون : المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1962.

5- ابن خلدون : كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان – مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1983، ج2، 1983

6- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان،، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، ج1، 2000 .

7- ابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1969.

8- ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، 1969.

9- أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986.

10- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، عمان، دار الشروق، بيروت، ط1، 1986

11- أحمد فرشوح : جمالية النص الروائي ، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان ، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط ، ط1، 1996.

12- أحمد محمد عطية: الرواية السياسية دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة: د.ت

13- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979

14- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980

15- أدونيس: الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، 1(الأصول)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983

16- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1985

17- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1985

18- أدونيس: كلام البدايات ، دار الآداب، بيروت ، ط 1، 1989

19- أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت، ط3، 1992

20- أدونيس: الشعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، ط 3، 2000

21- ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، دار التنوير، لبنان 1989

22- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز العربي الثقافي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

23- بشير تاوريريت: آليات الشعريّة الحداثيّة عند أدونيس –دراسة في المنطلقات و الأصول والمفاهيم–، عالم الكتب، القاهرة، 2009.

24- بوعزة، محمد: التشكيل اللغوي في الرواية، علامات في النقد، ج 33 ، مج 9، النادي الأدبي الثقافي، جدة،

25- توفيق الزبيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، تونس، 1984

26- ثناء أنس الوجود : قراءات نقدية في القصة المعاصرة ، دار قباء، القاهرة ، 2000.

27- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1990

28- الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي العربي، بيروت، لبنان، 1969

29- الجاحظ : كتاب الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، مكتبة محمد حسين النوري، دمشق – سوريا، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، بيروت، 1968.

30- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، ترجمة مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1996.

31- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،ط3، 1986.

32- حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.

33- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

34- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

35- خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

36- رابح بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابه، الجزائرط1، 2006.

37- رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007.

38- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998.

39- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص127.

40- سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2005

41- الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري) منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2007،

42- عبد الجليل مرتاض : الظاهر والمختفي - طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 2005

43- عبدالله خضر حمد : شعرية الخطاب الصوفي، ديوان عبد القادر الجيلاني أنموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2016.

44- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط5، 2006

45- عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2009.

46- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة ،السعودية ، ط 1 ، 1985.دنقل

47- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط02، 1985.

48- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981.

49- عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، منشوارت دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط 1، 2009.

50- عبد الوهاب البياتي: تجربتي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط01، 1997.

51- عز الدين إسماعيل: دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي بيروت، 1978.

52- عصام العسل: الخطاب النقدي عند أدونيس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط 1،2007.

53- عميش عبد القادر : شعرية الخطاب – سردية الخبر، منشورات دار الأدب، وهران، 2007

54- فاتح عبد السلام : الحوار القصصي وتقنياته وعلاقاته السردية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،1999.

55- قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2003

56- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، نشر عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط4، 1966.

57- قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978.

58- كمال أبوديب: في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987

59- محمد الزموري: الشعرية والسرديات، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2010

60- محمد العمري البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

61- محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية – الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، بيروت، 1992.

62- محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992.

63- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996

64- مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 2010.

65- نوارة ولد أحمد : شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

66- نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002.

67- نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د. ت

68- نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار الكتاب العالمي،1999.

69- نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1997

70- نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2002.

71- الوكيل العوضي: الشعر بين الجمود والتطور، المكتبة الثقافية، القاهرة، سنة 1964.

72- يمنى العيد : في القول الشعري، الدار البيضاء ، 1987.

ثانيا: المراجع المترجمة

73- أرسطو طاليس: فن الشعر (مع ترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.

74- أرسطو: فن الشعر، ترو تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1983

75- أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة ودراسة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985.

76- إمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة : ناصر الحلواني ، 1996.

77- آيزر فولفغانغ: فعل القراءة: نظريّة في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د. ت.

78- بول آرون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، محمد محمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2012.

79- تازفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار بوبقال، المغرب، ط2، 1990

80- تودوروف تزفطان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

81- تودوروف: المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1992.

82- جيرار جينيست : مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1985.

83- جيرار جينيت : حدود السرد ، تر: عيسى بو حمالة ، طرائق التحليل السردي ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، .1992.

84- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد عبد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1،.1999.

85- جون كوهين: اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.

86- جون كوهين: النظرية الشعرية (اللغة العليا) ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط.

87- جون كوهين: النظرية الشعرية (اللغة العليا) ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط.

88- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حانون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

89- فانسون جوف: شعرية الرواية، ترجمة لحسن حمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا ، ط 1، 2012.

90- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف، حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط 1، سوريا، 1998.

91- ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ت: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1999.

92- هربرت ريد: طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة،، دمشق، سوريا، 1997

93- هنري ميشونيك : راهن الشعرية، ترجمة عبد الرحيم منشورات الاختلاف، ط2، 2003

ثانيا: المراجع الأجنبية

94- baldlik chris: concise dictionary of literary terms, oxford university, new york press,1986,pp198-199.

95- MCARTUR TOM : companion to the english language, oxford university, new york press,1992.

96- F.Decerus: Structuralisme Tcheque,chapitre1,poétique ,Méthodes du texte ,introduction aux études litteraires ,ouvrage dirigé par Maurice Delroix et Fernand Hallyn, Edition Duclot,Paris; 1987.

97- Jauss Hans Robert , Pour une esthétique de la réception, Les Presses de l'Université de Montréal , 1983 .

98- - Man(P. De): Impasse de la critique formaliste, Critique, juin1956 pp25 - 69.

99- Vietor (Karl), Histoire des genres littéraires, in Théorie des genres, Seuil, 1986.

ثالثا: المعاجم والموسوعات

100- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط03، 1994.

101- - فيصل الأحمر : معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1: 2010.

102- - مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، 1984.

رابعا: المجلات والدوريات:

103- مجلة آفاق ، عدد 8 - 9 ، 1988.

104- مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، عدد 20.

105- مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج9، ع01، 2020.

106- مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت ، ع 11 ، 1959.

128- مجلة فصول، القاهرة، م1، ع1، 1981

107- مجلة الموقف الأدبي، ع4، أكتوبر2005، دمشق، سوريا.

108- مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3، مج40.

رابعا: المجلات والدوريات:

109- حنان محمد سعيد الحلاق: المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين، مذكرة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة قطر، 2014 – 2015.

110- عبد السلام بادي: الشعرية العربية بين أدونيس وجمال الدين بن الشيخ، رسالة ماجستيرــ، جامعة باتنة، 2010 – 2011.

111- مديحة خالد: شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش -جدارية أنموذجا- مذكرة ماجيستير، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، السنة الجامعية 2013/2012.

فهرس المحتويات

مدخل ..... 03 – 05

المحاضرة الأولى ..... 06 – 14

المحاضرة الثانية 15– 23

المحاضرة الرابعة ..... 24 – 37

المحاضرة الخامسة ..... 38 – 48

المحاضرة السادسة ..... 49 – 56

المحاضرة السابعة ..... 57 – 61

المحاضرة الثامنة ..... 62 – 72

المحاضرة التاسعة ..... 73 – 77

المحاضرة العاشرة ..... 78 – 82

المحاضرة الحادية عشر ..... 83 – 91

المحاضرة الثانية عشرة ..... 92 – 97

المحاضرة الثالثة عشر ..... 98 – 104

المحاضرة الرابعة عشر ..... 105 – 115

المصادر والمراجع ..... 116 – 126

جامعة العربي التبسي تبسة
قسم اللغة والأدب العربي
كلية الآداب واللغات