الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامـــعة العربي التبسّي تبسّة

كليّة الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس الشّعريّة

مطبوعة مقدّمة لطلبة السنة الأولى ماستر نقد حديث ومعاصر

الدكتور: محمد عروس

السنة الجامعية: 2021/2020

بسم الله الرحمان الرحيم

الدكتور: محمد عروس
أستاذ محاضر أ
0667082960

إلى السادة:
رئيس قسم اللغة والأدب العربي
رئيس اللجنة العلمية للقسم
رئيس المجلس العلمي للكلية

الموضوع: طلب اعتماد مطبوعة بيداغوجية

تحية طيبة وبعد:

يسعدني أن أضع بين أيديكم طلب اعتماد مطبوعة بيداغوجية موسومة بـ "محاضرات في مقياس الشعرية" مقدمة لطلبة السنة الأولى ماستر تخصص نقد حديث ومعاصر.

ولكم جزيل الشكر.

تبسة في 2024/05/16

د. محمد عروس

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسّي – تبسة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللّغة و الأدب العربيّ

تبسة في : 15 فيفري 2021

رقم: 045 / ق.ل.أ.ع./ / ك.آ.ل / ج .ع.ت. ت /2021

شهـــادة إداريـــة

يشهد السيد رئيس قسم اللغة والأدب العربي، أن الدكتور: **محمد عروس** قد **درّس طلبة السنة الأولى ماستر**، السنة الجامعية 2021/2020، السداسي الأول.

المادة	المستوى	نوعها
الشعرية	أولى ماستر، شعبة الدراسات النقدية، تخصص نقد حديث ومعاصر	محاضرات

رئيس القسم

د. مهني انيس بلال

عنوان الماستر: نقد حديث ومعاصر

السداسي: الأول

الوحدة: المنهجية

المادة: الشعرية

الأرصدة:3

المعامل: 2

أهداف التعليم:

تعرف الطالب بأنواع الشعريات والقوانين التي تحكم الخطاب الأدبي، وعلاقتها بطرائق التحليل.

المعارف المسبقة المطلوبة :

أن يكون الطالب عارفا بأنواع الخطابات، والمناهج النصانية .

محتوى المادة:

1- مدخل:

- مصطلح الشعرية

- المفهوم

2- أصول الشعرية

3- موضوع الشعرية

4- الشعرية والأدبية/السيمياء

5- الشعرية والأسلوبية

6- الشعرية والبنيوية

7- الشعرية والشكلانية

8- الشعرية والجمالية

9- علاقة الشعرية باللسانيات

- ثنائيات سوسير

- ماهية العلاقة

11- شعرية التماثل (جاكبسون)

12- الشعرية عند الشكلانيين الروس

- شعرية القصيد

- شعرية النثر

- حدود شعرية التماثل

13- شعرية الإنزياح:

- تماثل الدوال

- تماثل العلامات

14- شعرية الفجوة (كمال أبو ديب)

15- الشعرية والقراءة

طريقة التقييم:

امتحان

بسم الله الرحمان الرحيم على الله نتوكل وبه نستعين

مقدمة:

يثير البحث في الشعرية الكثير من التساؤلات، ويفتح النقاش على العديد من الإشكالات، لما للشعرية من امتداد تاريخي، وزخم مفهومي، وعلاقات تواشج وقربى مع شتى المجلات المعرفية التي جعلت الأدب موضوعا للدراسة، أو الحياة فضاء للتأمل؛ إنْ في مجال النقد الأدبي أو نظرية الأدب أو النظريات المعرفية بصفة عامة، الأمر الذي يعطي الشعرية أهمية كبرى كمجال بحثي، تتنوع فيه الرؤى، وتختلف حوله التصورات.

وعليه؛ يطرح البحث في الشعرية العديد من التساؤلات من قبيل: هل الشعرية نظرية في المعرفة؟ أم هي علم أم منهج؟ أم هي خلاف ذلك كله؟ وهل من تصور مهيمن يُمَوْضِع الشعرية في إطار تَصَوُّري خاص يجعلها تختلف عن المجالات المعرفية الأخرى التي تتقاسم معها الموضوع والغاية؟ وما علاقة مصطلح الشعرية بالمصطلحات القريبة منه؟ وما الأصول المعرفية والفلسفية التي تبني عليها الشعرية جهازها المفاهيمي؟ وما علاقة الشعرية بالحقول المعرفية المجاورة لها من مناهج نقدية ونظريات أدبية؟ وكيف يمكن مقاربة النصوص الأدبية وغير الأدبية من وجهة نظر الشعرية؟ وإلى أي مدى يمكن للشعرية أن تستقل بذاتها،؛ مصطلحا، ومفهوما، وموضوعا، ورؤية، وإجراء.

وغير ذلك من القضايا والإشكالات التي تجعل البحث في الشعرية تكتنفه صعوبات جمة، وتحفه مخاطر عديدة، تستوجب الضبط المنهجي، وتوسيع النظرة عند مناقشة أي قضية من قضايا الشعرية، وذلك ما سنعمل على الاقتراب منه ونحن نقارب مفاهيم الشعرية في هذه المحاضرات، وفق رؤية تتخذ من الوصف والتحليل والتركيب والجدل والمقارنة والتأويل أدوات بحثية هدفها إضاءة قضايا الشعرية، مع الاستعانة بالمنهج التاريخي والإحصاء ونقد النقد في المواضيع والقضايا التي تتطلب ذلك، إذ كل محاضرة تتغيا هدفا وتفرض منظورا.

وبالنظر إلى المحتوى المقرر لطلبة السنة الأولى ماستر تخصص نقد حديث ومعاصر، فإنه يتطلب بعض التقديم والتأخير حتى يتسنى تقديم المفاهيم بما يتناسب والتطور التاريخي لها، إذ موضوع الشعرية بُرْمِج بعد البحث في الأصول والأَوْلَى أن يرتبط بالمصطلح والمفهوم وكذلك علاقة الشعرية بالشكلانية مثلا برمج في المحاضرة رقم سبعة والأَوْلَى أن تكون سابقة لعلاقة الشعرية بالبنيوية والسيمياء.

وعليه؛ فإن المحاضرات سأخضعها لرؤية منهجية وتطور كرونولوجي حتى يتم بناء المفاهيم بشكل تفاعلي، يتأسس فيه اللاحق على السابق، منتظمة في أربعة محاور. وبناء على ذلك تصبح هيكلة المحاضرات بالكيفية الآتية:

محتوى المادة:

المحور الأول: مدخل مفاهيمي

1- الشعرية: المصطلح والمفهوم

- المصطلح

- المفهوم

2- موضوع الشعرية

المحور الثاني: الشعرية؛ بحث في الأصول

3- أصول الشعرية

- عند الغرب
- عند العرب

المحور الثالث: بحث في العلاقات

4- علاقة الشعرية باللسانيات

- ثنائيات دو سوسير

- ماهية العلاقة

5- الشعرية والشكلانية (الأدبية)

6- الشعرية والبنيوية

7- الشعرية والأسلوبية

8- الشعرية والسيمياء

9- الشعرية والجمالية

المحور الرابع: شعريات حديثة ومعاصرة

10- الشعرية عند الشكلانيين الروس

- شعرية القصيدة

- شعرية النثر

11- شعرية التماثل (جاكوبسون)

- حدود شعرية التماثل

12- شعرية الانزياح(جان كوهين)

- تماثل الدوال

- تماثل العلامات

13- شعرية الفجوة (كمال أبو ديب)

14- الشعرية والقراءة

أردت في هذه المحاضرات أن أضع النصوص الأساسية بين يدي الطلبة حتى يتسنى الاقتراب أكثر من الرؤية التي يضعها المنظرون، مع الاستعانة بما يبديه الدارسون من ملاحظات وتصورات، وفي كثير من الأحيان أجد التكرار دون الإضافة مما جعلني أفرد رؤى خاصة بقضايا الشعرية وتداخلاتها، لا تخرج عن آراء المؤسسين، وإنما أعتبرها مفاتيح قرائية تتجاوز السائد والمألوف، إنْ بالشرح والتعليق أو بوضع المداخل وتوضيح المفاهيم.

وكل توفيق من الله وحده.

المحور الأول: مدخل مفاهيمي

المحاضرة الأولى: الشعرية؛ بحث في المصطلح والمفهوم

يثير البحث في الشعرية العديد من الإشكالات المتعلقة بالمصطلح والمفهوم أو المتعلقة بالأصول والامتداد، ذلك أن أسئلة الشعرية هي أسئلة الكيف؛ كيف يحقق الإبداع هيمنته الجمالية؟ مثلما هي أسئلة ما الذي؛ ما الذي يجعل من كتابة أثرا فنيا؟ وأسئلة الماهي؛ ما هي القوانين التي تجعل الباحث يُدْرِج هذا العمل ضمن الإبداع الفني ويقصي العمل الآخر؟ ولأن الإجابة عن هذه الأسئلة يطبعها التنوع والاختلاف، فقد كانت الشعرية موطنا لتعدد الرؤى والتصورات؛ مصطلحا ومفهوما، ومجال دراسة، مثلما كان الاختلاف مسايرا لوجودها الزمني؛ نشأة، وتطورا، واتجاهات. وعليه كان التعرف عليها أشبه بالتعرف على حدود الصين على غرار ما ذهب إليه "رومان ياكوبسون" وهو يحاول تحديد مفهوم الشعر[1]. ولذلك سنحاول البحث في الشعرية من حيث المصطلح والمفهوم ومجال الدراسة في هذه المحاضرات.

أولا: مصطلح الشعرية

البحث في المصطلح هو بحث في اللفظة الدالة على المفهوم، والمعبرة عن المعنى القابع خلف تلك اللفظة، والتي بموجبها تدرك الحدود وتضبط الدلالة عند جمهور من المستعملين؛ الفلاسفة، وعلماء الأحياء، وعلماء الفيزياء، الأدباء، والنقاد وغيرهم، والأصل في المصطلح التوحيد في الصياغة والدلالة. يقول الشريف الجرجاني « الاصطلاح عبارة عن اتفاق قام على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول. والاصطلاح إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما، وقيل: الاصطلاح اتفاق طائفة على وضع اللفظ بإزاء المعنى، وقيل: الاصطلاح إخراج الشيء عن معنى لغوي إلى معنى آخر لبيان المراد، وقيل: الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين»[2]. غير أن من ينتج المعرفة هو من يحدد المصطلح ويضع المفهوم للمنتج؛ آلة، أو دواء، أو معرفة علمية أو أدبية، ليأتي المستعمل ويعمل جاهدا على نقل المعرفة وإعادة الإنتاج، فيصبح الدواء جنيسا، وتصبح الآلة مقلدة، ويترجم المصطلح الواحد إلى العديد من الألفاظ التي يدعي كل منها المطابقة في الدلالة والإحاطة بالمفهوم، وذلك ما يجعل إشكالية المصطلح في صلب الإشكاليات المعرفية المعاصرة، وهو ما نلمسه ونحن نبحث في مصطلح "Poétique" "الشعرية"، ومصطلح Poéticité أو "الشاعرية".

---

[1] - رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 11، 12.

[2] - الجرجاني، السيد الشريف أبي الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني: التعريفات، وضع فهارسه وحواشيه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان،2003، ص 32.

1/ مصطلح "Poétique" أو "الشعرية"

عند تتبع ترجمة مصطلح Poétique أو اجتراح مصطلح دال على المفهوم الذي يمثله، نجد خمسة مداخل لصناعة المصطلح المقابل في الثقافة العربية. وهي مداخل تسمح لنا بالتعرف على الأسباب العميقة القائمة وراء الاختلاف أو المبررة له، وذلك ما يمكن بيانه في الجدول الآتي، مع عدم ادعاء الإحاطة بكل المنجز في هذا المجال[1]:

المدخل الاصطلاحي	المصطلح	صاحب المصطلح	المرجع	طبيعة المرجع
الجذر الاشتقاقي "شعر"	الشعرية	-شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. -محمد الولي، مبارك حنون، محمد أوراغ. - محمد الولي، مبارك حنون - محمد الولي ومحمد العمري - إمام السيد -عبد الرحمان أيوب -سعد الغانمي و ناصر حلاوي -محمد نديم خشفة -محمد نصيف التكريتي -لحسن أحمامة - محمد الزاهي -عدنان محمود محمد	- الشعرية لتودوروف -الشعرية العربية لجمال الدين بن الشيخ. -قضايا الشعرية لرومان ياكوبسون -بنية اللغة الشعرية لجان كوهن. -الشعرية البنيوية لجوناثان كلر. -مدخل لجامع النص لجيرار جينيت. - شعرية التأليف لبوريس أوسبنسكي. -الأدب والدلالة، لجيرار جينيت. -شعرية دوستويفسكي لميخائيل باختين -شعرية الرواية لفانسون جوف. -علم النص لجوليا كريستيفا. - شعرية المسرود لـــ بارت، كاسير، بوث، هامون. -شعرية النثر لتودوروف.	كتب مترجمة

[1] - تمت الاستفادة من الدراسة التي وضعها "يوسف وغليسي" والموسومة ب "تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة (بحث في حفريات المصطلح)،عالم الفكر، عدد 3، مجلد 37، يناير-مارس، 2009، منشورات الكويت، ص ص8 ،44. وأضاف الباحث ما استجد من دراسات وكتب مترجمة وقواميس، مع وضع مداخل للتصنيف.

		-عدنان محمود محمد		
الجذر الاشتقاقي"شعر"	الشعرية.	-لطيف زيتوني. -فيصل الأحمر -رشيد بن مالك.	-معجم مصطلحات نقد الرواية. - معجم السيميائيات -قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص.	معاجم وقواميس
الجذر الاشتقاقي"شعر"	الشعرية.	1. حسن ناظم. -عثماني الميلود. 2. فاضل ثامر. 3. أدونيس. - كمال أبو ديب. -صلاح فضل. -محمد عبد المطلب. -شربل داغر. -مشري خليفة. -عبد الله العشي. -سامح الرواشدة. -عبد الله إبراهيم. -عبد الله حمادي. - رشيد يحياوي. -حسين الواد. -حسن نجمي. -عبد القادر فيدوح. -علي ملاحي. -نور دين السد. -مسلم حسب مسلم. -يوسف إسكندر. -يوسف وغليسي. -بشير تاوريريت. -سليمة لوكام. -محمد الديهاجي.	-مفاهيم الشعرية - شعرية تودوروف 4. اللغة الثانية. - الشعرية العربية. - في الشعرية. - أسليب الشعرية المعاصرة. - قضايا الحداثة عند عبد الجرجاني. - الشعرية العربية الحديثة. -الشعرية العربية. -الشعرية العربية. -فضاءات الشعرية. -المتخيل السردي. -الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع. - الشعرية العربية، الأنواع والأغراض. - اللغة الشعرية في ديوان أبي تمام. -شعرية الفضاء السردي. -شعرية القص. - شعرية السبعينيات في الجزائر. -الشعرية العربية. -الشعرية العربية. -اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات. -تحولات الشعرية في الثقافة النقدية. -الشعرية والحداثة. -شعرية العتبات عند جيرار جينيت، مجلة التواصل،ع23، 2009. -الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية. -مرايا الرؤى في شأن بلاغة	دراسات وأبحاث

		-يوسف عيدابي -فكري الجزار -الطاهر بومزبر -محمود خليف خضير الحياني -فتحي خليفي	التشكيل، وقائع ندوة دولية حول الشعرية البصرية. -سيميوطيقا التشبيه، من البلاغة إلى الشعرية. -أصول الشعرية العربية -ما ورائية الشعرية العربية،الأصول، المناهج، المفاهيم -الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع	
الجذر الاشتقاقي"شعر"	الشاعرية.	-سعيد علوش. -جوزيف ميشيل شريم.	- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. -دليل الدراسات الأسلوبية.	المعاجم والقواميس
الجذر الاشتقاقي"شعر"	الشاعرية.	-عبد الله الغذامي. -نهاد التكرلي.	- الخطيئة والتكفير. -اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر.	الكتب والدراسات.
الجذر الاشتقاقي"شعر"	الشاعرية[1]	محمد خير البقاعي	آفاق التناصية، المفهوم والمنظور(مجموعة من المؤلفين)	مقالات مترجمة
الجذر الاشتقاقي"شعر"	الشعريات	-محمد معتصم	-عودة إلى خطاب الحكاية لجيرار جينيت.	كتب مترجمة
الجذر الاشتقاقي"شعر"	الشعريات.	-عبد الملك مرتاض. -محي الدين صبحي -محمد الديهاجي	-الأدب الجزائري القديم -نظرية الرواية. -الكتابة من موقع العدم. -نظرية النص الأدبي. -قضايا الشعريات. - نظرية النقد العربي. -الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية.	دراسات وأبحاث
الجذر الاشتقاقي "شعر"	الشعرانية.	-عبد الملك مرتاض	-في نظرية الرواية.	دراسات وأبحاث
الجذر الاشتقاقي "شعر"	الشعري.	-الطاهر روابنية. -جمال بوطيب	- مقال بمجلة"تجليات الحداثة" ع3، جامعة وهران، 1994. -مقال بمجلة "عمان" الأردن،ع79، 2002.	دراسات وأبحاث
الجذر	الشعري.	-مبارك حنون	-معجم المصطلحات الألسنية.	معاجم

[1] - تأخذ الشاعرية معنى الوظيفة الشعرية في "قضايا الشعرية"، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون.

الاشتقاقي"شعر				وقواميس
الجذر الاشتقاقي "شعر"	الشاعري.	-إميل يعقوب، وابتسام بركة، ومي شيخاني.	-قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية.	معاجم وقواميس
الجذر الاشتقاقي "شعر" الجذر الاشتقاقي "شعر	فن الشعر.	-مجدي وهبة. - عبد الرحمان الحاج صالح وآخرون.	-معجم مصطلحات الأدب. -المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات	معاجم وقواميس
الجذر الاشتقاقي "شعر"	القول الشعري.	-محي الدين صبحي. - رجاء عيد.	-نظرية النقد العربي. -القول الشعري.	كتب ودراسات
نظرية الأدب	علم الشعر.	-محمد عناني	-المصطلحات الأدبية الحديثة.	معاجم وقواميس
نظرية الأدب	الدراسات اللغوية للشعر.	-علي القاسمي وآخرون	-معجم مصطلحات علم اللغة الحديث.	معاجم وقواميس
نظرية الأدب	أدبية الشعر	-عبد الملك مرتاض. -سامح الرواشدة.	-أ-ي -فضاءات الشعرية.	كتب ودراسات.
نظرية الأدب	نظرية الشعر	علي الشرع	-مقال بمجلة الأقلام العراقية،ع9، 1989.	كتب ودراسات.
علم اللغة الحديث	علم الأدب	-جابر عصفور	-عصر البنيوية ل أديث كرويزيل.	كتب مترجمة
علم اللغة الحديث	علم الأدب	-هاشم صالح	-مقال بمجلة الفكر العربي المعاصر، ع3، 1985.	دراسات وأبحاث.
علم اللغة الحديث	علم الظاهرة الأدبية	-هاشم صالح	مقال بمجلة الفكر العربي المعاصر، ع3، 1985.	دراسات وأبحاث.
علم اللغة الحديث	الأدبية	-سامح الرواشدة -رابح بوحوش	- فضاءات الشعرية. - البنية اللغوية لبردة البوصيري.	دراسات وأبحاث.
تعريب الكلمة	البويتيك	-عبد الملك مرتاض	-النص الأدبي، من أين؟ وإلى أين؟	دراسات وأبحاث
تعريب الكلمة	البوايتيك	-عبد السلام المسدي	-المصطلح النقدي	دراسات وأبحاث

تعريب الكلمة	البويطيقا	-بشير القمري -سعيد يقطين -عبد السلام المسدي	-مجازات -الكلام والخبر -الأسلوبية والأسلوب	دراسات وأبحاث
تعريب الكلمة	البويطيقا	-جابر عصفور	- عصر البنيوية لـــ أديث كرويزيل.	كتب مترجمة.
الجذر الاشتقاقي "أبدع"	الإبداع	-محمد خير البقاعي	-مقال بمجلة العرب والفكر العالمي،ع 3، 1988.	دراسات وأبحاث.
الجذر الاشتقاقي "أبدع"	الفن الإبداعي	-جميل نصيف التكريتي.	-قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي.	كتب مترجمة.
البلاغة العربية و مصطلحاتها	علم النظم	-بسام بركة -مبارك مبارك	-معجم اللسانيات -معجم المصطلحات الألسنية.	قواميس ومعاجم
البلاغة العربية و مصطلحاتها	فن النظم	-فالح الإمارة و عبد الجبار محمد علي.	-أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب.	مترجم.
البلاغة العربية و مصطلحاتها	علم العروض	-محمد علي الخولي -بسام بركة -مبارك مبارك	-معجم اللغة النظري -معجم اللسانيات -معجم المصطلحات الألسنية.	دراسات وأبحاث
البلاغة العربية و مصطلحاتها	علم النظم والعروض	عزة آغا ملك	-مقال بمجلة الفكر العربي المعاصر،ع38، 1986.	دراسات وأبحاث
البلاغة العربية و مصطلحاتها	الماء الشعري	-عبد الملك مرتاض	- أ-ي	دراسات وأبحاث
البلاغة العربية و مصطلحاتها	بلاغة الشعر	تبنته مجلة البلاغة وتحليل الخطاب في عدد خاص بالبلاغة الغربية الجديدة، بلاغة الشعر (الشعرية).	مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، عدد 11، المغرب، سنة 2017.	دراسات وأبحاث

2/ مصطلح Poéticité أو "الشاعرية"

المدخل الاصطلاحي	المصطلح	صاحب المصطلح	المرجع	طبيعة المرجع
الجذر اللغوي "شعر"	الشاعرية	-سامي سويدان	- نقد النقد لتودوروف	كتاب مترجم
الجذر اللغوي "شعر"	الشاعرية	-محمد سويرتي	- النقد البنيوي والنص الروائي.	كتب ودراسات
الجذر اللغوي	الشاعرية	-أيمن اللبدي	-في الشعرية	كتب ودراسات

"شعر"		-فتحي خليفي	والشاعرية. -الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع.	
الجذر اللغوي "شعر"	الشعرية	-عبد الملك مرتاض - بسام بركة	- في نظرية الرواية. -الكتابة من موقع العدم -مجلة العرب والفكر العالمي ع1، 1988.	كتب ودراسات
الجذر اللغوي "شعر"	الشعرية	-عبد السلام المسدي	-قاموس اللسانيات	معاجم وقواميس
الجذر اللغوي "شعر"	السمة الشعرية	-عثماني الميلود	-شعرية تودوروف	كتب ودراسات

إن المبررات المنهجية التي تقف وراء اختلاف ترجمة المصطلح نجدها تتمحور حول المداخل الآتية:

أ/ المدخل اللغوي الاشتقاقي، والذي بموجبه كان حضور مصطلح الشعرية والشعريات وغيرها من المصطلحات التي تتأسس على الجذر اللغوي "شعر". وكان حضور مصطلح الإبداع والفن الإبداعي انطلاقا من الجذر اللغوي "أبدع".

ب/ مدخل البلاغة العربية والنقد العربي القديم: استندت العديد من المصطلحات على المخزون الاصطلاحي للبلاغة العربية، من قبيل: فن النظم، علم النظم، الماء الشعري، علم النظم والعروض.

ج/ مدخل تعريب الكلمة: وذلك بصبغ الكلمة (المُصطَلح) بصبغة عربية عند نقلها بلفظها الأجنبي إلى اللغة العربية ويظهر ذلك في اجتراح مصطلحات من قبيل: البويطيقا، البويتيك.

د/ مدخل علم اللغة الحديث: وكان حضور مصطلحات من قبيل علم الأدب والأدبية.

ه/ مدخل نظرية الأدب: وكان حضور مصطلحات من قبيل نظرية الشعر، انطلاقا من منجزات نظرية الأدب.

ومثلما تخضع عملية اجتراح المصطلح إلى هذه المبررات العلمية فإن وراءها نوازع ذاتية قد تعصف بهذه المبررات. إذ ما جدوى التنويعات المصطلحية إذا كان اللفظ الموظف من قبل الدارسين الآخرين يفي بالغرض، ولماذا يحاول كل دارس في غياب المجامع المتخصصة وذات السيادة المعرفية أن يتخذ مصطلحا

خاصا به يعرف بين الأقران أو يؤسس لرؤية إقليمية ضيقة، كما هو الشأن في الاختلاف الحاصل بين المشارقة والمغاربة، إذ لم تعد السياسة وحدها بؤرة لكل اختلاف بل أصبحت العلوم الإنسانية ومن ضمنها القضايا المصطلحية موطنا لذلك.

عند تفحص هذا الجدول نجد هيمنة مصطلح "الشعرية " كمقابل متفق عليه عند أغلب الدارسين لمصطلح "Poétique"، لما يمثله من سلاسة في الاستعمال، وارتباط باللاحقة الفرنسية "ique" والنسبة "ية" في العربية، وذلك ما يحيل الدراسة إلى العلمية، شأن الأسلوبية، والسيميائية، والفيزيائية، وهو المسعى الذي تعمل الشعرية على تحقيقه، مهما تنوعت مشاربها. لكن اتخاذها الجذر اللغوي "شعر" مستندا اشتقاقيا لها يقربها من ميدان الشعر، الذي تعمل الرؤى والتصورات على محاولة تجاوزه إلى النثر والعلامات غير اللغوية، والمواقف الحياتية، لكن هذا الاعتراض يمكن تجاوزه بسهولة إذا أعطينا لفظة "شعر" معنى جديدا يتمثل في الشعور بالجمال والألق والحيوية، وبكل ما يثير الإحساس بالشيء والتعلق به، فيصبح الشعر صوتا تبعثه العبارة، ومجالا بصريا تثيره الإشارة واللون والابتسامة، وموقفا حياتيا يثير في النفس الأريحية، أو حالا تبعث على الشفقة والانفعال؛ وبذلك نتكلم عن شعرية النثر، وشعرية الأزياء، وشعرية المكان، وشعرية الفضاء، وغيرها من الشعريات التي ترتبط باللفظ، أو الموقف، أو الحال، أو عناصر الوجود مثلما نتكلم عن شعرية الشعر.

ثانيا: مفهوم الشعرية

بداية نتساءل: ما المقصود بالمفهوم؟ وما العلاقة بين المفهوم والمصطلح؟ المفهوم كما يقول "وارن" Warren:«عملية ذهنية تشير إلى مجموعة من الموضوعات أو الخبرات، أو إلى موضوع واحد في علاقته بغيره من الموضوعات »[1]، وبما أن المصطلح هو اللفظ الدال على المفهوم، والمفهوم هو المحمولات المعرفية للمصطلح، فالعلاقة بينهما علاقة الدال بالمدلول. ومنه فمصطلح الشعرية يحمل من الدلالات ما يمنحه الغنى والتنوع.

يذهب "كريس بلديك"(Chris Baldick) في "القاموس الموجز للمصطلحات الأدبية" إلى أن الشعرية هي المبادئ العامة للشعر أو الأدب بشكل عام، أو الدراسة النظرية لهذه المبادئ، كجسد من الناحية النظرية، والشعرية تهتم بالسمات المميزة لـ الشعر (أو الأدب ككل)، ولغاته وأشكاله، وأنواعه، وطرق تكوينه[2].

وعليه؛ فالشعرية أو النظرية الأدبية، دراسة للبنى المتحكمة في الخطاب الأدبي، وهي لا تتحدد بنوع أدبي معين بل يكون مدار اشتغالها مجمل الأدب بوصفه

[1] - محمد بن يحي زكريا، وحناش فضيلة: بناء المفاهيم (المقاربة المفاهيمية)، وزارة التربية الوطنية، الجزائر، 2008، ص 17.

[2] - Baldick, Chris: Concise Dictionary of Literary Terms, Oxford University, New York press, 1986, pp 198- 199.

إبداعا، غير أن هذا لا يعني أنها لا تراعي الحدود والفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية، ولهذا نشأت لها فروع متخصصة بهذه الأجناس[1].

ونظرا لتنوع التصورات حول الشعرية فإن وضع الحدود المفهومية لهذا المصطلح اختلفت باختلاف المنطلقات المنهجية لواضعي هذه الحدود:

1- المدخل البنيوي

يعتقد رواد هذا التوجه أن كل شعرية لا تعدو أن تكون إلا بنيوية كما يقول تودوروف، وبالتالي يسعون لوضع مفهوم للشعرية، يحدد معالمها انطلاقا من الأسس التي تبحث في الخصائص النوعية لمكونات النصوص، وبالتالي تصبح الشعرية بحثا في خصائص الخطاب الأدبي بحد ذاته بعيدا عن كل ما يحيط به من سياقات، وأعلام هذا التوجه:

أ- تيزفيتان تودوروف

يؤسس "تيزفيتان تودوروف" مفهوم الشعرية بناء على الموقف من الدراسات الموجهة للنص الأدبي، والتي يرى أنها اتخذت اتجاهين **متوازيين**، يندرج الموقف الأول في إطار التأويل، بينما يندرج الموقف الثاني ضمن الإطار العام للعلم:

- **الموقف الأول:** موقف التأويل

وهو الموقف الذي يرى النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، وعليه فالعمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد للدراسة[2]. ولا تتأتى تلك المعرفة إلا من خلال **التأويل**. وقد وسّع دلالته إلى كل السبل التي تجعل العمل الأدبي مُدرَكا، واتخذ العديد من الألفاظ الدالة على التأويل والتي تقترب أو تبتعد عنه ولكنها تدور جميعا في فلكه: التفسير، أو التعليق، أو شرح النص، أو القراءة، أو التحليل، أو ما يُطْلِق عليه ببساطة النقد. والمرمى الذي يسعى إليه التأويل هو« جعل النص يتكلم بنفسه، وبعبارة أخرى، أنه الوفاء للموضوع أي للآخر، وبالتالي امحاء الذات»[3]، وهذا الاهتمام بالمضمون يقود -من وجهة نظر تودوروف- إلى تغييب النص في الحقيقة « وعجزه عن بلوغ المعنى، وإنما بلوغ إلى معنى واحد فقط خاضع للأحداث التاريخية والنفسية»[4]، وبالتالي لا يتأسس معنى النص من داخل النص بقدر ما يتأسس على السياقات التي يمتلكها القارئ لإيجاد معنى للنص. هذا القارئ وهذه القراءة التي تؤدي إلى الإضافة إلى النص أو الحذف منه، « فما إن يوجد قارئ حتى

---

[1] - يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2008، ص 10.

[2] - تيزفيتان تودوروف: الشعرية، مع المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1990، ص20.

[3] - تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ص21.

[4] - المرجع نفسه، ص21 ،22.

تبتعد القراءة عن النص»[1]، وعليه فالقراءة لا تعدو أن تكون نصا آخر، مهما كانت طبيعتها، أو مستوى الدائرة التي تشتغل عليها.

ومن جهة أخرى، فإن **تأويل** العمل لذاته دون إسقاطه على الخارج أمر يكاد يكون مستحيلا، ولن يكون ممكنا إلا إذا قمنا **بالوصف** الذي يقود إلى تكرار العمل ذاته، إذ« الوصف الأفضل للعمل هو العمل نفسه »[2].

إذا كان هذا شأن القراءة التي تهدف إلى فهم العمل أو الاقتراب منه، فالأمر يصبح أكثر تعقيدا مع النقد الذي يعمل على إنتاج نص نقدي عن طريق الكتابة الفاعلة، فلا يمكن أن نكتب نصا ونحن أوفياء للنص الأول، يقول تودوروف: «إن الناقد يقول شيئا آخر لا يقوله العمل المدروس عندما تنضاف الكتابة إلى القراءة المجردة، حتى وإن ادعى قول الشيء نفسه، وبما أنه يضع كتابا جديدا فإنه يبطل الكتاب الذي يتحدث عنه»[3]، ومع ذلك يقر بِسُلَّمِية واختلاف درجات النصوص النقدية في علاقتها بالنص المنقود.

وعليه فالتمييز أو التعارض بين **التأويل** -الذي هو ذاتي وقاصر وفي أشد الحالات اعتباطي- و**الوصف** -كفاعلية ثابتة ونهائية- حلم راود النقاد منذ القرن التاسع عشر، والذين سعوا إلى تطبيق العلوم في حقل العلوم الإنسانية في إيجاد نقد علمي، ولكنه لم يتحقق، إذ لم ينتج عنه –بعد أن أقصى كل تأويل- إلا وصف الأعمال الأدبية.

نتيجة هذه التحولات تبين أن « الظواهر **الدلالية**، وهي موضوع **التأويل** لا تتلاءم مع **الوصف** إن أردنا أن نحمل هذه الكلمة على معنى الإطلاق والموضوعية»[4] كما يعتقد تودوروف. ومنه فالجدلية القائمة بين التأويل والوصف لا تفضي إلى التقارب بين المنظورين بقدر ما تفضي إلى التباعد والتنافر بينهما.

- **الموقف الثاني:** موقف الإطار العام المستند إلى العلم

ويتأسس على أن كل نص معين يمثل تجليا لبنية مجردة، ويندرج هذا الموقف ضمن الإطار العام المستند على العلم بما يقتضيه من دقة، وإمكانية تحويل الظواهر إلى معطيات، والتعبير عنها بالقوانين.

لم يعد وفق هذا المنظور هدف المحلل أو الدارس للنص الأدبي « وصف الأثر المفرد وتعيين معناه، وإنما هدفه وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص النوعي نتاجا لها»[5]. ولكن ما مصدر هذه القوانين؟ هل هو النصوص الأدبية ذاتها أم الواقع الاجتماعي والنفسي والثقافي...إلخ الذي تُعَبِّر عنه هذه النصوص الأدبية؟

---

[1] - المرجع نفسه، ص 21.
[2] - المرجع نفسه، ص21
[3] - تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 21.
[4] - المرجع نفسه، ص21.
[5] - تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ص22.

يذهب "تودوروف" إلى أن الدراسات الأدبية بقدر ما تظهر مستنبطة من النص فإنها تمثل« تجليا لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو المجتمع أو الفكر الإنساني أيضا»[1]. ويصبح هدف الدراسة في ظل هذا الموقف« نقل العمل إلى الميدان الذي يعتبر أساسيا، أي أنه عملية فك للرموز وترجمة لها. فالعمل الأدبي تعبير عن شيء ما، وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري. وطبقا لطبيعة هذا الموضوع الذي يُسْعى إلى بلوغه، سواء أكانت فلسفية أم نفسانية أم اجتماعية أم غير ذلك، فإن موضوعه لم يعد الحدث النوعي، وإنما القانون (النفساني أو الاجتماعي..إلخ) الذي يوضحه الحدث»[2]، وعليه فالقوانين المجردة ليست في الحقيقة وليدة العمل النوعي بقدر ما هي وليدة العلاقة التي تربط العمل بالنواحي النفسية أو الاجتماعية..إلخ، أو بتعبير آخر فالقوانين التي تبدو نصية هي في الحقيقة خارج نصية.

من خلال هذين الموقفين المتوازيين(موقف التأويل وموقف الموضوعية العلمية) جاءت الشعرية لتضع حدًّا لهذا التوازي في حقل الدراسات الأدبية، وبذلك فالشعرية« **لا تسعى لتسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و "باطنية" في الآن نفسه**»[3]. وفي ظل المقاربة تحضر الرؤية المنهجية التي تصاحب الاشتغال بالشعرية، وتتعلق تلك المقاربة بالأدب بكل ما تتسع له هذه الكلمة على أقل تقدير الشعر والنثر، وليس النص الشعري فحسب كما يتبادر للذهن من خلال الإحالة اللفظية لمصطلح الشعرية.

والشعرية مقاربة مجردة للأدب، أي أنها محكومة بمنطق التجريد، بواسطة القوانين التي يسعى المشتغل بالشعرية إلى الوصول إليها.

والمقاربة تقتضي الاشتغال على النصوص ومحاولة التجاوز الدائم لما استقر من قوانين بناء على منجزات نصية، ولو في مرحلة أولية، ثم إيجاد القوانين الكلية ليتحول التجسيد إلى التجريد. والتجريد يقتضي التعالي، لتكون قوانين الشعرية قوانين متعالية، ليندرج ضمن الشعرية النصوص المنجزة وممكنة الإنجاز على السواء. ومع ما تتأسس عليه الشعرية من تجريد فإنها مقاربة باطنية للأدب؛ أي أن القوانين تنشأ من النصوص الأدبية ذاتها، بعيدا عن كل ما يمكن أن ينشأ بين تلك النصوص من سياقات ثقافية ونفسية واجتماعية وغيرها.

ب- بول فاليري

يذهب "بول فاليري" إلى أن الشعرية « اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى

[1] - المرجع نفسه، ص22.
[2] - المرجع نفسه، ص22 ،23.
[3] - المرجع نفسه، ص23.

الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»[1]، وإنما تتعلق الشعرية « بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية»[2]. وفي التحول من الشعر إلى النثر توسيع للرؤية ومجال الاشتغال.

ويتبين من هذا التصور أن الشعرية تتعلق بالقواعد والقوانين المنظمة لولادة العمل الأدبي، مع جعل اللغة مرتكزا أساسا في تشكيل شعرية النص الأدبي، فهي غاية البحث من جهة، ووسيلته من جهة أخرى، فهي إن صح التعبير بحث عن جماليات اللغة بواسطة اللغة.

وقد وسع "بول فاليري" مجال الشعرية من دائرة الشعر لتشمل الشعر والنثر، ولفت الانتباه إلى أهمية الشعرية في مجال النثر بخلاف ما استقر من تصورات حول ارتباط الشعرية بالشعر.

ج- كمال أبو ديب

يقول "كمال أبو ديب" محددا مفهوم الشعرية: « كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات **العلائقية، أو مفهوم أنظمة العلاقات،** ذلك أن الظواهر المعزولة – كما أظهرت الدراسات اللسانية والبنيوية- لا تعني وإنما تعني نظم العلاقات التي تندرج فيها هذه الظواهر. وإذا كانت الظواهر المعزولة لا تعني فمن الطبيعي أنها لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة تصلح معايير لتقديم تحديدات لفاعليات إنسانية معقدة كالشعر وطبيعة الشعر»[3]. وعليه تتأسس الشعرية من منظور "كمال أبو ديب" على ما ينشأ بين العناصر المكونة للعمل الأدبي من علاقات، وهنا يظهر التوجه البنيوي حاضرا في الخلفية التي بنى عليها "أبو ديب" شعريته، ومنه تم التعبير عن شعرية "كمال أبو ديب" بشعرية الفجوة، والفجوة ببساطة لا يمكن أن تجسدها العناصر بقدر ما يجسدها ما ينشأ بين العناصر من علاقات ومفارقات. وعليه فالعلائقية هي المحور الأساسي الذي ينبني عليه مفهوم الشعرية عند "كمال أبو ديب".

د- هروشوفسكي:

يقول هيروشوفسكي محددا مفهوم الشعرية: «الشعرية هي الدراسة النسقية للأدب كأدب. إنها تعالج قضية ما الأدب؟ والقضايا الممكنة المطورة منها، كـ: ما الفن في اللغة؟ ما هي أشكال وأنواع الأدب؟ وما طبيعة جنس أدبي أو نزعة ما؟ وما نسق فن خاص أو لغة خاصة لشاعر ما؟ كيف تتشكل قصة ما؟ ما هي المظاهر الخاصة لأثار الأدب؟ كيف هي مؤلفة؟ كيف تنتظم الظواهر غير الأدبية ضمن

[1] - تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ص24.
[2] - المرجع نفسه، ص24.
[3] - كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، ط1، بيروت، لبنان، 1987، ص13.

النصوص الأدبية؟»[1]، إن ما يميز هذا التحديد المفهومي هو تحديده للمكونات البنيوية للنص الأدبي أو الجنس الأدبي التي تسمح للدارس بالتعرف على العناصر التي بإمكانها أن تحدد مقومات شعرية النص أو الجنس، إذ وضع الأسئلة يحدد مسارات البحث عن الخصائص النسقية للجنس الأدبي.

ه- كيبيدي فارغا

يعرف "كيبيدي فارغا"[2] الشعرية بقوله: «هي دراسة البنيات المتحكمة في الخطاب الأدبي دون التقيد بنوع أدبي محدد، أو أنها المجال الذي يقترح صياغة مقولات تسمح بإدراك وحدة كل الأعمال الأدبية وتنوعها في الآن معا، بحيث يصبح العمل الفردي توضيحا لهذه المقولات»[3]. ويتأسس هذا التعريف على فكرة القوانين الكلية التي تنظم ولادة كل عمل أدبي، إذ صياغة المقولات النظرية يسمح بالإدراك الشمولي للظاهرة الأدبية، وتنزيلها على النصوص هو مجال الإبداع الفردي.

2- المدخل اللساني

أ- رومان ياكوبسون

يؤسس "رومان ياكوبسون" مفهوم الشعرية من منظور لساني، ويرى أن « الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثلما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية»[4]، والبنية اللسانية هي الجانب اللغوي في الخطاب، وتتبدى للمشتغل بالشعرية جلية مثلما تتبدى الألوان بأطيافها، والأشكال بتجسيماتها أمام المتأمل للوحة الزيتية.

ويوسع ياكوبسون دائرة الشعرية إلى خارج حدود الشعر بقوله: « لا يمكن للسانيات، وهي تعالج الوظيفة الشعرية، أن تقتصر على مجال الشعر»[5]. مما يعني أنها تتجاوزه إلى فنون القول الأخرى.

ب- عبد الله الغذامي

يطلق "عبد الله الغذامي" مصطلح "الشاعرية" بديلا عما استقر عند الكثيرين بمصطلح "الشعرية"، ويرى أن هذا المصطلح أكثر دلالة وحيوية، يقول: « نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية) في النثر والشعر. ويقوم في نفس العربي مقام (Poetics) في نفس الغربي. ويشمل فيما يشمل مصطلحي

---

[1] - شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1995، ص10.

[2] - آرون كيبدي فاركا، له: النظرية والنص مؤلف جماعي ترجمه منذر عياشي. وله مقال ترجمه غسان السيد: مسألة الأسلوب والبلاغة. وترجم له سعيد بنكراد: ماهية النص.

[3] - فانسون جوف: شعرية الرواية، ترجمة لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2012، ص07، مقدمة المترجم.

[4] - رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ص 24.

[5] - رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ص 32.

الأدبية والأسلوبية»[1]. ويجعل "الشاعرية" منضوية تحت إطار عام هو "نظرية البيان"[2]، ويعد القوانين التي تحكم "سحر البيان" الذي يحقق "شاعرية النص"« هي قوانين لا بد أن نستنبطها من داخله كي نصل إلى حقيقة تكوينها. ولن يمكننا قط أن نجتلب إليه قوانين نفرضها عليه»[3]. ويؤكد على أن الشاعرية لا تتعلق بالشعر فحسب –ولذلك عدل عن مصطلح الشعرية- وإنما تتعداه إلى كل نص أدبي، إذ "الحدث البياني" « يحدث لكل نص أدبي مهما كان جنسه»[4]. وعليه فالمتأمل لرؤية عبد الله الغذامي للشاعرية يجدها تأخذ من الموروث التراثي العربي مصطلحاتها (نظرية البيان، سحر البيان)، وتستند إلى المنجز الغربي في ضبط المفهوم من خلال فكرة القوانين المتعلقة بالنص ذاته، وليس من السياقات الخارجية. إضافة إلى توسيع دائرة الشعرية إلى جميع الأجناس الأدبية وعدم قصرها على الشعر، ثم إن مصطلح الشاعرية يتسم بالعموم ولذلك تندرج ضمنه الرؤى النقدية التي حاولت البحث في أدبية النص الأدبي من "أدبية" و"أسلوبية"، إضافة إلى مشمولات أخرى لم يحددها، ربما تكون البنيوية والسيميائية.

ج- عبد الملك مرتاض

يجد الدارس لآراء عبد الملك مرتاض بخصوص "الشعرية" تطورا في الرؤية من حيث ضبط المصطلح وتحديد المفهوم، ففي كتابه "النص الأدبي، من أين؟ وإلى أين؟ (محاضرات 1982/1981) يثير إشكالية المصطلح والمفهوم ومجال الدراسة بقوله: « وهذا المفهوم، أي الشعرية، هو ما يمكن أن يعرف في عهدنا الحاضر تحت اسم La Poétique، وهو مصطلح ألسني جديد لم تجد له العربية بعد معادلا مقبولا. إن ترجمته بالإنشائية أو الشعرية لا يعني كثير شيء. فالبويتيك عند جاكوبسون هو وظيفة اللغة الفنية للكتابة التي بواسطتها يمكن أن تكون رسالة Message عملا فنيا. على الرغم من إن البويتيك لا يقتصر على دراسة مشاكل اللغة الفنية للكتابة Le Langage، وإنما يجاوز هذا المجال الضيق إلى نظرية الإشارات Théorie de La Littérature»[5]، وقد أحال الاستشهاد إلى ما ورد في قاموس اللسانيات العامة (لاروس)، مادة الشعرية. ثم نجده تجاوز هذا المنظور، مؤكدا في العديد من المحطات على أن مجال الشعرية لا يتعلق بالشعر فحسب، وإنما يتعداه إلى الأدب شعره ونثره على أن يتصف بالشعرية، والشعرية هنا دالة على اكتساب النص روح الشعر حتى ولو كان نثرا[6]. ولذلك نجده نتيجة عدم تقبله للمصطلحات التي تمثل مقابلا لما غدا يعرف بالشعرية ينحت مصطلحا آخر للتعبير

---

[1] - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998، ص 22.

[2] - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص 07.

[3] - المرجع نفسه، ص 14.

[4] - المرجع نفسه، ص 14.

[5] - عبد الملك مرتاض: النص الأدبي، من أين؟ وإلى أين؟ ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص26.

[6] - المرجع نفسه، ص 27.

الألفاظ الشعرية، وهو "الشاعرية" معبرا به عن دخول الكلمة نطاق الشعرية ومجالها، أو مخرجا لها من ذلك المجال.

لم يستقر عبد الملك مرتاض عند مصطلح الشعرية أو الشاعرية وإنما اتخذ مصطلح "الأدبية" إطارا مفهوميا يمكن أن تنضوي تحته الشعرية.

وبعدها حَوَّل الرؤية إلى مصطلح بديل (2007) وهو "الشعريات"، منطلقا من النص السابق، مع بعض التحويرات، وكان ذلك في كتابه "نظرية النص الأدبي"، يقول: « ولعل هذه الحال التي توجد عليها العلاقة بين جنسي الشعر الأدبي، والنثر الأدبي هي ما يمكن أن نطلق عليه "الشعريات" (Poétique, Poetics). ولكن ما "الشعريات" حسب ترجمتنا للمفهوم الأجنبي، والإنشائية حسب المستعملين التونسيين وعلى رأسهم عبد السلام المسدي، والشعرية حسب عامة النقاد العرب المعاصرين؟ إن هؤلاء النقاد العرب المعاصرين لم يوفقوا، في منظورنا نحن على الأقل، إلى العثور على مقابل ملائم لهذا المفهوم النقدي/السيمائي الغربي، إذ ترجمته بالإنشائية أو الشعرية لا يعني كبير شيء. وتعني "الشعريات" عند رومان جاكوبسون وظيفة اللغة الأدبية للكتابة التي بواسطتها يمكن أن ترقى رسالة ما Message إلى مستوى عمل فني، وذلك على الرغم من أن الشعريات لا تقتصر على مشاكل اللغة الأدبية، ولكنها تجاوز هذا الحقل الضيق إلى نظرية الأدب»[1]، بل ذهب إلى عنونة كاتبه الصادر سنة 2009 بـــ"قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر"[2]. ما يلاحظه الدارس لتطور النظرة للشعرية عند عبد الملك مرتاض هو عنايته الكبرى اتجهت إلى اجتراح المصطلح أكثر من عنايته بتحديد المفهوم من فلم يخرج في تحديد المفهوم من الرؤى المعاصرة التي أسس لها جاكوبسون وتودوروف وجان كوهين على وجه الخصوص.

3- مدخل المتعاليات النصية
جيرار جينيت

يذهب "جيرار جينيت" إلى أن مفهوم الشعرية مرتبط أساسا بجامع النص، أي أنها لا تتأسس على النص بقدر ما ترتبط بمجموع الخصائص التي تمثل متعاليات

[1] - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 94.
[2] - عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

نصية، يقول "جيرار جينيت": « ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة»[1].

والشعرية في حقيقة أمرها من منظور "جيرار جينيت" تتمثل في القوانين التي تحكم كل جنس أدبي بما ينشأ فيه أو يصاحبه من متعاليات نصية (التناص، المناص، الميتاناص...)، وبذلك نجده عندما يناقش إشكالية المعايير التي تضبط الأجناس الأدبية بين ثنائية الواقع والخيال في علاقتهما بكل من الشعر والنثر يخلص إلى أن« الوظيفة الرئيسة لنسق الأجناس – وبالتالي الموضوع الأساسي لكل شعرية عامة- قد تكمن في التساؤل عن طبيعة وسلامة معاييرنا، الصريحة والضمنية للأدبية»[2].

لكن بداية لماذا ليس النص هو موضوع الشعرية؟ لأن بحث النص في حالته الانفرادية هي مهمة النقد كما يؤكد جيرار جينيت[3]، وعليه؛ فإن موضوع الشعرية كما يقول:« هو جامع النص L'architexte، أو كنا نفضل "الجامعية النصية للنص" كما نقول عادة، ويكاد يكون ذلك نفسه أدبية الأدب، ويعني ذلك مجموع المقولات العامة، أو المفارقة- أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية إلخ- التي ينتسب إليها أي نص فرد»[4]. وبذلك ينقل جيرار جينيت الشعرية من مجال الاشتغال النصي إلى الاشتغال على كل ما له علاقة بالنص، ويوسع موضوع الشعرية من "جامع النص" أو الجامعية النصية" الذي أورده وتبناه في كتاب "مدخل إلى جامع النص" (1979)[5] إلى ما يسميه "التعدية النصية" Transtextualité، أو الاستعلاء النصي للنصTranscendance textuelle du texte الذي تبناه في "طروس، الأدب على الأدب" (في تشرين الأول عام 1981) الذي كان عرفه تعريفا كليا من قبل فقال: إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى[6].

وبذلك تتجاوز "التعدية النصية" التي هي موضوع الشعرية "جامع النص" وتتضمنه، ويتوصل جينيت إلى خمسة أنماط من العدية النصية –وهي غير تامة وغير نهائية كما يقول-، ويعددها مرتبة ترتيبا يكاد يكون متناميا في التجريد والتضمين والكلية:

1- التناصية، يشير بداية إلى أن أغوارها سبرتها جوليا كريستيفا، ويعرفها بأنها: «علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية

---

[1] - جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، دط، بغداد، دت، ص 05.

[2] - المرجع نفسه، ص 09.

[3] - جيرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي، ضمن كتاب: آفاق التناصية، المفهوم والمنظور (مجموعة مؤلفين)، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، ط1، لبنان، 2013، ص159.

[4] - جيرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي.

[5]- Gérard Genette: Introduction à L'architexte

[6] - ينظر، جيرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب ، ص ص 159، 160.

Eidetiquement، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر»[1]، ويتمظهر في أشكال ثلاثة: الاقتباس، والسرقة، والالماع.

2- الملحق النصي Paratexte، وهي تعدية يقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، في علاقة هي عموما أقل وضوحا وأكثر بعدا، ويتمثل في العناوين والماحق والمداخل وكل ما له علاقة بأبعاد العمل البراغماتية والتأثيرية في القارئ[2].

3- الماورائية النصية Métatextualité، وهي العلاقة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصا ما نصا آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة يستدعيه) بل، دون أن يسميه. إنها في أسمى صورها العلاقة النقدية[3].

4- الاتساعية النصية Hypertextualité، ويقصد بها جيرار جينيت: «كل علاقة توحد نصا B (النص المتسع) بنص سابق A (النص المنحسر)، والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح»[4]، ويضرب لذلك أمثلة يراها مقربة للمفهوم: فالإنياذة وعوليس نصان متسعان للنص المنحسر الأوديسة. ويتم ذلك عن طريق التحويل، وعليه يقول جينيت: « أسمي نصا متسعا كل نص مستمد من نص سابق بتحويل بسيط (نقول من الآن فصاعدا"تحويل" فقط) وبتحويل غير مباشر: نقول محاكاة »[5]. ونتيج هذا التصور فإن الاتساعية النصية هي بداهة بعد عالمي(بدرجة مختلفة) للأدب: ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي، بدرجة مختلفة وحسب القارئ، بعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الأعمال كلها اتساعية نصية[6].

5- الجامعية النصية Architextualité، وهي أكثر الأنماط تجريدا وضمنية، وهي علاقة خرساء تماما، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي paratextuelle، (مثبت: كما نقول في: شعر، محاولات، رواية الوردة، إلخ. أو هو في غالب الأحيان مثبت جزئيا: كما في التسميات: رواية، قص، قصائد، إلخ، التي ترافق العنوان على الغلاف) وإن كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي. وليست مهمة النص أن يثبت هويته وإن كتبت عليه بيانات تفيد انتماءه إلى جامع النص بقدر ما هي مهمة القارئ والناقد والجمهور الذين بإمكانهم رفض أو إثبات ما مسجل في البيانات التجريدية[7].

---

[1] - جيرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي، ص160.
[2] - ينظر، المرجع نفسه، ص160.
[3] - المرجع نفسه، ص166.
[4] - المرجع نفسه، ص ص168، 169 .
[5] - جيرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي، ص173.
[6] - المرجع نفسه، ص 177.
[7] - ينظر، جيرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب، ص ص167، 168.

إن الرؤية التي قدمها جيرار جينيت للشعرية[1] تتأسس على "التعدية النصية" وما فيها من عناصر جوهرية تجعل كل مجال له شعريته الخاصة[2]؛ شعرية التناص، وشعرية الملحقات النصية، وشعرية الماورائية النصية وشعرية الجامعية النصية، وشعرية الاتساعية النصية، مع ما بين هذه المجالات من تداخل وتفاعل جوهري، ذلك أن أنماط التعدية النصية الخمسة ليست تقسيمات قطعية لا تواصل بينها ولا تقاطع متبادل، بل إن العلاقة بينها متعددة وحاسمة غالبا[3].

4- مدخل القراءة

أ- جوناثان كلر

الشعرية عند جوناثان كلر هي«بالأساس نظرية في القراءة»[4]، وهي تضع أسئلتها بين كيف؟ وماذا؟ وذلك ما يحقق التوازن في الرؤية، فيكمل أحدهما الآخر. والقراءة من منظور جوناثان كلر«ليست نشاطا بريئا، إنها محملة بالحيل»[5].

يتعامل "جوناثان كلر" مع الأدب باعتباره «شيئا تنشطه مجموعة من الأعراف، تجعل مهمة الإحساس بخصوصيته، وغرابته، واختلافه عن غيره من نماذج الخطابات في العالم أمرا أكثر سهولة ويسرا، وتتمركز تلك الخلافات في العلامة اللغوية أي في الطرائق التي يتم بها إنتاج المعنى»[6].

5- مدخل الموضوع "جون كوهين"

يذهب جان كوهن إلى أن « الشعرية علم موضوعه الشعر»[7]، لكن ما الدلالة التي تحملها لفظة شعر؟ يتساءل "كوهن". ولئن كانت لفظة "شعر" دالة في العصر الكلاسيكي على الجنس الأدبي المحدد بالقصيدة التي تتميز بالنظم، فإن الأمر صار مختلفا مع الرومانسية وانفجار مقولة الجنس الأدبي، فأصبحت كلمة "شعر" دالة على« الإحساس الجمالي الخاص الناتج عن القصيدة وحالئذ صار من الشائع الحديث عن "العاطفة" أو "الانفعال الشعري" ثم استعملت الكلمة توسعا في كل موضوع خارج أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس، استعملت أولا في شأن الفنون الأخرى (شعر الموسيقى، شعر الرسم... إلخ)، ثم في الأشياء الموجودة في الطبيعة فتقول (كما كتب فاليري) عن منظر طبيعي إنه شعري، كما نقول ذلك عن مناسبة من

---

[1] - للتعرف أكثر على ما قدمه جيرار جينيت في مجال شعرية العتبات النصية يمكن العودة إلى: سليمة لوكام: شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة اتلواصل، عدد23 جانفي 2009، جامعة باجي مختار عنابة، ص ص 52،30.

2 - بحث شعرية الحضور والغياب للعتبات، حياة ذيبون ونبيلة بومنقاش: عتبات النصوص وشعرية الحضور والغياب، مجلة مقاليد، عدد 10، جوان 2016، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ص ص 145، 153.

[3] - ينظر، جيرار جينيت: طروس، الأدب على الأدب، ص173.

[4] - جوناثان كلر: الشعرية البنيوية، ترجمة إمام السيد، دار شرقيات للتوزيع، 2000، ص158.

[5] - المرجع نفسه، ص159.

[6] - المرجع نفسه، ص159.

[7] - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2014، ص 09.

مناسبات الحياة. ونقوله أحيانا بشأن شخص من الأشخاص. ومنذئذ لم يتوقف مجال هذه الكلمة عن التوسع، حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلا خاصا من أشكال المعرفة، بل بعدا من أبعاد الوجود»[1].

وبذلك فالمتمعن لرؤية "جان كوهين" في وضع تصور لمفهوم الشعرية يجدها تتدرج في تحديد المفهوم انطلاقا من ربط الشعرية بالشعر كمفهوم أولي مسلم به في النظرة الكلاسيكية التي تقوم على تحديد أنماط الإبداع في أجناس أدبية معلومة الماهية في العرف العام عند متذوقي الأدب ونقاده على السواء، غير أن هذا المفهوم المستقر لم يعد كذلك مع الرومانسية، حيث تحطمت مقولة نقاء الجنس الأدبي وحدث التجاوز بين الحدود الموهومة بين الأجناس، وتغيرت نتيجة ذلك النظرة إلى الشعر، فلم يعد القصيدة، بل كل ما له تأثير في النفس و الوجدان يحمل أو يمكن أن يحمل صفة شعر، فصار الحديث عن شعرية القصيدة، وشعرية والنثر، بل شعرية الموقف، وشعرية الطبيعة، وعليه اكتسبت الشعرية أبعادا جديدة وتعلقت بمجالات معرفية لم تكن لها علاقة بها في عرف الدارسين، وصارت الشعرية متعلقة بكل عناصر الوجود؛ الإنسان أساسا وما ينجم عنه من أقوال لفظية شعرا ونثر، وما يصدر عنه من سلوكات يحضر فيها الدفء العاطفي أو الثورة النفسية، حيث شعرية الموقف والانفعال، وكذا كل ما يوجد في محيط الإنسان من حيوات؛ الطبيعة وما فيها من أزهار متفتحة أو براكين غاضبة، والأنهار وما فيها من مياه جارية، أو تشققات ظمأى، والطيور المغردة، والغربان النائحة، أزيز النحل وصمت النمل. كل ذلك يشمله تصور "جان كوهن" للشعرية.

والشعرية عند "جان كوهن" علم لأنها تعتمد طرق البحث المنهجي لتحقيق نتائجها، وذلك ما طبقه في دراسته لشعرية القصيدة في كتابه "بنية اللغة الشعرية" وذلك ما سنعود إليه بالتفصيل عند دراسة شعرية الانزياح.

إن تعدد المداخل في محاولة تحديد مفهوم الشعرية يؤكد ما يذهب إليه الدارسون وهو صعوبة تحديد مفهوم الشعرية نظرا لاتساع مجالها الاشتغالي وتعلقها بالعديد من المجالات المعرفية، ومن جهة أخرى فإن تعدد المداخل يؤسس لميلاد شعريات متجاورة؛ شعرية الأجناس الأدبية (بتفصيلاتها المختلفة: شعرية الرواية، شعرية القص، شعرية الخطاب البصري، ..إلخ)، والشعرية البنيوية، وشعرية القراءة، والشعرية العرفانية أو الإدراكية، وشعرية الثقافة وغير ذلك من الشعريات التي لها الحق في الوجود والاشتغال والاستقلال بموضوعها الجزئي.

[1] - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ص 09.

المحاضرة الثانية: موضوع الشعرية وغايتها

1- موضوع الشعرية وغايتها من منظور رومان ياكوبسون

يقول "رومان ياكوبسون" محددا موضوع الشعرية: «إن موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ »[1]، وعليه نجد الرسالة وما يتعلق بها من خصائص تنقلها من اللاأدب إلى الأدب هي الموضوع الذي تبحثه الشعرية عند"ياكوبسون".

ولكن السؤال يبقى مفتوحا في الحقيقة، فما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ إن موضوع الشعرية هو النص الأدبي، أو الرسالة بمصطلحات ياكوبسون، والتي لا يستغني عنها كل تواصل لفظي (مرسل، رسالة، مرسل إليه، سياق أو مرجع، قناة أو اتصال، سنن أو شفرة)، وينشأ عن هذه العناصر ست وظائف ترتبط كل وظيفة بعنصر(انفعالية، شعرية، إفهامية، مرجعية، انتباهية، ميتالسانية)، ولذلك يوضح ياكوبسون متعلقات موضوع الشعرية عند التركيز على الوظيفة الشعرية، ذلك أن « استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة»[2]، ثم ينقل البحث في الوظيفة الشعرية من إطار التنظير والتجريد إلى إطار التطبيق والتجريب، ويتساءل: « فحسب أي معيار لساني نتعرف، تجريبيا، على الوظيفة الشعرية؟ وعلى وجه الخصوص، ما هو العنصر الذي يُعْتَبَرُ وجوده ضروريا في كل أثر شعري؟»[3]، ويتوصل إلى أن ذلك يمكن أن يتحقق بما يعرف عنده بشعرية التماثل التي تقوم أساسا على إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف وما ينجم عن ذلك من تماثلات وما ينتج عن ذلك من بنيات تمثل بنية التوازي التي تحقق شعرية النص.

2- موضوع الشعرية وغايتها من منظور تيزفيتان تودوروف

إذا كانت العلوم التي تدرس الأعمال الأدبية تنطلق من الوصف أو الشرح انطلاقا من بعض الافتراضات النظرية لمحاولة الحصول على تمثيل معقلن لموضوع الدراسة للبرهنة على افتراضاتها فإن الأمور« تجري بطريقة مختلفة

---

[1] - رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ص 24.
[2] - المرجع نفسه، ص 31.
[3] - المرجع نفسه، ص 33.

بالنسبة للمشتغل بالشعرية، فتحليله للشعر ليس هدفه البرهنة على افتراضاته(وقد يفعل هذا مرة واحدة لأهداف تعليمية)، بل هدفه الاستخلاص من هذا التحليل النتائج التي يستكمل بها أو يحور افتراضاته الأولية. وبعبارة أخرى: أن يثير قضية نظرية. فليست مهمة الشعرية إذن الوصف أو التفسير الصائب للأعمال الأدبية الماضية، لكن مهمتها دراسة الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكنا»[1]. وفي ذلك يكمن البعد التجريدي في الاشتغال بحقل الشعرية ويكون المنجز مادة أولية لصياغة الافتراضات ولكن لتجاوزها، إذ لا يمكن الانطلاق من الفراغ أو السعي إلى غير غاية ولذلك تجعل الشعرية نصب عينيها ما هو نظري شمولي عام.

يقول "تيزفيتان تودوروف" مبينا موضوع الشعرية: « ليس العمل الأدبي في حدِّ ذاته هو موضوع الشعرية؛ فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى: يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[2]. وعليه، فـــ« ليس موضوع الشعرية الأعمال الأدبية، بل الخطاب الأدبي، وبذلك تنظم الشعرية إلى علوم الخطاب الأخرى التي يجب عليها أن تكوّن ذاتها انطلاقا من كل نمط من أنماط الخطاب»[3]. وإن غاية المشتغل بالشعرية هو الوصول أو معرفة القوانين العامة المنظمة للعمل الأدبي، بهدف« اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، نظرية تقدم جدولا للإمكانات الأدبية، كما تظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة»[4]، يمكن التأسيس عليها بالتجاوز أو التوسيع أو الرفض والتغيير قوانين عامة وشمولية تندرج ضمنها من جديد تلك الأعمال أو غيرها عند البحث في الشعريات التطبيقية.

يؤسس تودوروف منظوره للشعرية باعتبارها فنا مستقلا، موضوعه الأدب من حيث هو أدب، ولكن هذا التأسيس يقتضي منه أن يعلن –ولو من باب المصادرة- عن قيام هذا الموضوع بذاته[5]. لأن قيام الموضوع بذاته مسألة تنحو إلى التجريد والنظرية، إذ الشعرية في علاقة متشابكة مع كل المجالات المعرفية التي تنازعها الاشتغال على الأدب. وعليه، فـــ« إذا تعاملت الشعرية مع عمل أدبي، فليس هذا العمل بدوره سوى لغة تستخدمها الشعرية للحديث عن ذاتها. فإذا سلمنا بأن موضوع الشعرية مكوَّن من الاحتمالات وليس من الوقائع، وأن خطابها لا يكون إلا نظريا، فيصبح موضوعها الحقيقي هو خطابها الذاتي، أكثر من خطابها حول الأدب: موضوع الشعرية هو الخطاب الذي يَفترض، ويحدد، ويقتطع، وينظم موضوعه الواضح، أما الأدب فهو مجرد مرحلة وسيطة. إن علاقة جدلية تقوم بين الاثنين: كل

---

[1] - تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص23.

[2] - المرجع نفسه، ص23.

[3] - تيزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سورية، 1996، ص6.

[4] - تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص23.

[5] - المرجع نفسه، ص84.

واحد منهما لغة تتعامل مع الآخر، وكل واحد منهما لا يتعامل-في الوقت نفسه- إلا مع ذاته»[1]. وبذلك فالشعرية وموضوعها من منظور تودوروف وهو منظور عميق ومعقد تعقد البحث البنيوي الذي ينحو إلى التجريد والشمولية لا يعتد بالمنجز بمقدار ما يعتد بممكنات الانجاز ولا يتأسس على الوقائع الأدبية إلا ليتجاوزها إلى أطر تنظيرية تجعل مثل تلك الأعمال ممكنا.

وبذلك فإن مصطلح الشعرية حسب تودوروف كما ورد من التقاليد الأدبية يشير إلى العديد من المعاني:

1- فهو كل نظرية داخلية للأدب.
2- أو هو مجموع الإمكانات الأدبية (التيماتيكية، التركيبية، الأسلوبية،...إلخ) التي يتبناها كاتب ما.
3- أو هو إحالة على كل الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما.

وليس من شأن الشعرية الاشتغال على المستويين الأخيرين، لأن الخيارات الفردية تستعير أدواتها من الشعرية، أما المعيارية فترتبط بالثبات، أما الشعرية في الاختيار الأول فهي اقتراح لبناء المقولات التي تسمح بالقبض على الوحدة والتنوع مرة واحدة، لكل الآثار الأدبية، وقادرة على تحديد لقاءات ممكنة بين المقولات.

وبهذا المعنى فإن موضوع الشعرية يكون مؤسسا، قبلا عن طريق الأعمال المفترضة والأعمال الواقعية على حدّ سواء[2]. يقول تودوروف: « لا غنى للشعرية عن الأدب لكي تناقش خطابها الذاتي، ولكنها –في الوقت نفسه- لا تحصل على مطلوبها إلا إذا تجاوزت هذا العمل الأدبي الملموس»[3]، وبين المنجز الإبداعي وممكنات الإنجاز تصنع الشعرية وجودها التنظيري. وبذلك تتحدد الشعرية كونها علم بالأدب، وهي بذلك مغايرة للفاعلية التأويلية للأعمال الفردية، وفي الوقت نفسه مغايرة للعلوم[4].

إن« المظاهر الأشد أدبية في الأدب والتي ينفرد وحده بامتلاكها، هي التي تكون موضوع الشعرية. إن استقلال الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته»[5]، فيصبح الاشتغال على الأدب لا يتغيا إلا البحث في مكوناته الذاتية التي تصنع فرادته وتميزه، وتصبغ تلك النتائج بصبغة التجريد والشمولية، ولا يكون التوقف عند الأعمال المفردة فذلك شأن النقد والدراسات الأخرى بل تتوسع الدائرة إلى كل الممكنات النصية المنجزة والقابلة للانجاز، ويتعدى الأمر النصوص اللفظية إلى الأنشطة المختلفة، يقول تودوروف: « لم يعد من مبرر لخص الأدب وحده بنوع من الدراسات التي تبلورت، داخل الشعرية، حول الأدب، فينبغي أن لا نعرف النصوص الأدبية

---

[1] - تيزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ص 6،7.
[2] - ينظر، عثماني الميلود: شعرية تودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص ص 4 ،5.
[3] - تيزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، ص7.
[4] - تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ص84.
[5] - المرجع نفسه، ص84.

معرفة مقصودة لذاتها. وإنما نعرف كل النصوص، وأن لا نعرف الإنتاج اللفظي فحسب، بل كل الأنشطة الرمزية»[1]، سواء كانت هذه الأنشطة لفظية أم غير لفظية.

تطرح الشعرية من منظور تودوروف جملة من الأسئلة على النص وهي تقارب مجالها المعرفي، وهي أسئلة جوهرية ندرك من خلالها عمق التصور لدى تودوروف من جهة ونتعرف بشكل أكثر جلاء على بعض التصورات الخاصة بالشعرية، ويمكن ترتيبها بالكيفية الآتية[2]:

- ما هو الأدب؟ وذلك بالنظر للأدب كوحدة داخلية ونظرية. أو بتحديد التقاطع الحاصل بين الخطاب الأدبي والأجناس الأخرى.
- ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى، وتحديد مكونات النص الأدبي.

يذهب "ديكرو" و"سشايفر" إلى أن « خصوصية الشعرية لا تكمن في وضعها النظري، ولا في ميدانها المرجعي (الأدب)، الذي تتقاسمه مع مقاربات أخرى كثيرة ولكن في وجه هذا الميدان الذي تعزله لكي تصنع منه موضوعها: الفن الأدبي، وربما بصورة أوسع الخلق الكلامي»[3]. أي أن كل ما تمثل اللغة مادته هو موضوع لاشتغال الشعرية.

والخلاصة أن الشعرية من منظور تودوروف- كما يقول عثماني الميلود: « بحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية قصد استخلاص القوانين أو المقولات التي تؤسسها، وليست النصوص في ذلك إلا أدوات خاصة قصد الوصول إلى الأدوات العامة التي تكون مضمرة في بنية الخطاب الأدبي»[4]، وتتأسس القوانين العامة بالانتقال من المنجز إلى ممكن الانجاز، أي أن شعرية تودوروف شعرية تتأسس على ما هو تجريبي لتتجاوزه إلى ما هو تجريدي.

وتطمح الشعرية إلى بناء علم للأدب لا يعنى بالظاهرة الفردية، وإنما عنايته موجهة إلى ضبط القوانين التي تكشف خصائص الظواهر الكلية[5]. وهي الفكرة التي دارت حولها كتابات تودوروف سواء في "الشعرية" أو "الأدب والدلالة"، أو "القاموس الموسوعي لعلوم اللسان" الذي أنجزه مع ديكرو.

---

[1] - تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ص86.

[2] - ينظر، عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ص ص 4 ،5.

[3] - أوزوالد ديكرو و جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان (طبعة منقّحة)، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط2، لبنان، 2007، ص 177.

[4] - عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ص ص64.

[5] - أجمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع، ط1، صفاقس، تونس، 2007، ص173.

المحور الثاني: أصول الشعرية

تمتد الشعرية بأصولها في الفكر الإنساني إلى أفلاطون وأرسطو، ومن جاء بعدهما، وقد عَدَّ الدارسون كتاب أرسطو في الشعرية « يشبه إنسانا خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب »[1] كما يقول "تودوروف". وكان تأثيره واضحا على تشكيل المركزية الغربية، وقد تسللت أفكاره إلى الثقافة العربية عبر ترجماته العديدة. وعليه سنحاول التعرف على أصول الشعرية في التراثين الغربي والعربي، لارتباط الشعرية الغربية بالموروث اليوناني والروماني، وارتباطنا الوجودي بالثقافة العربية.

المحاضرة الثالثة: أصول الشعرية

أولا: أصول الشعرية عند الغرب

يستند الغرب الحديث والمعاصر في بناء تصوراته حول الأدب والنقد ونظرية الأدب والشعرية وغيرها من المجالات الفكرية والفلسفية والنقدية التي لها علاقة بالإبداع بصورة مباشرة أو غير مباشرة على منجزات العقل اليوناني، إن بالتمثل والقبول أو التجاوز أو الرفض، ولذلك شكل "أرسطو" نقطة مرجعية لهذه التصورات من خلال الإرث الفلسفي والنقدي الذي تركه.

[1] - تيزفيتان تودوروف: مقدمة كتاب الشعرية بقلم تودوروف، ترجمة المقدمة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1990، ص 12.

والذي يحاول التأصيل للشعرية الغربية لا يسعه إلا العودة إلى أرسطو وخصوصا كتابه "فن الشعر".

ولكن، هل كانت رؤية أرسطو التصنيفية قفزة دون استناد، وقديما قال "أرخميدس، عالم الطبيعيات" لو أجد نقطة ارتكاز خارج الأرض لحركت الأرض بعصا صغيرة؟

1- أفلاطون والتأسيس لتصنيف الأعمال الأدبية

يذهب "جيرار جينيت" وهو يعيد النظر في ما استقر من تصورات حول القوانين المنظمة لفكرة الأجناس الأدبية التي يعزوها العديد من الدارسين إلى أرسطو بأن "أفلاطون" في الحقيقة هو المعلم الأول لهذه المسألة، ولا يعدو التصنيف الأرسطي إلا إعادة صياغة لما قام به "أفلاطون"، ويستند في ما ذهب إليه إلى العديد من الدراسات المفصلة التي يحيل إليها في كتابه "مدخل إلى النص الجامع "[1]، مؤسسا منظوره على ما جاء في كتاب "جمهوية أفلاطون".

وبالعودة إلى الباب الثالث من "الجمهورية" يناقش "أفلاطون" ثنائية " "المادة" و"الشكل" (مضامين الشعر وأساليبه) مركزا على الكثير من المصطلحات التي أثث بها أرسطو كتاب فن الشعر: السرد، الزمن، المحاكاة، التراجيديا، الشعر الهزلي...، وتسللت إلى المنظومة المصطلحية للشعرية في عصورها المختلفة، ويتخذ مؤشرا زمنيا لتقسيم الإنتاج الفني مع ما يتضمنه من أساليب تكون فارقة في تشكيل نمط الإبداع.

يقول "أفلاطون" بعد أن بين ما يجب أن يتعلق بالشعر من مضامين: «والآن، حسبنا هذا عن الشعر، ولنتكلم الآن عن الأسلوب، فإذا انتهينا منه، نكون قد فرغنا من بحث المادة والشكل معا »[2]، ثم يذكر: «أن كل الأساطير والأشعار ليست إلا سردا لأحداث وقعت في الماضي، أو تقع في الحاضر، أو ستقع في المستقبل »[3]، و« السرد قد يكون مجرد سرد، أو تصوير وتمثيل، أو كليهما معا »[4]، ولنتابع مقطعا يشرح فيه أفلاطون بعض تصوراته لأساليب الإبداع وعلاقتها بصيغ الإبداع. يقول أفلاطون: « وإذن، فحديث الشاعر يكون سردا حين يقص الحوادث من آن لآخر، أو حين يصف ما يتخللها من وقائع. »[5]، و« أما حين يتكلم بلسان شخص آخر، فإنه

---

[1] - جيرار جينيت: مدخل إلى النص الجامع ، ترجمة عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.

[2] - أفلاطون: جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004، ص 255.

[3] - المرجع نفسه، ص 255.

[4] - المرجع نفسه، ص 255.

[5] - أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ص 266.

يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على أنها المتحدثة»[1]، و« هذا التشبه بغيره، سواء في الكلام وفي الحركات، أليس محاكاة لمن يتقمص الشاعر شخصيته؟ »[2]، و« إذن، فهوميروس وبقية الشعراء يلجأون إلى المحاكاة في ما يروونه»[3]، و« أما إذا كان الشاعر لا يخفي ذاته مطلقا، لما كان للمحاكاة في شعره أي نصيب، ولاقتصر كل شعره على السرد البحت»[4].

وعليه، فالتصور الأفلاطوني لأساليب بناء المادة الشعرية، كما يؤكد جيرار جينيت" يمكن أن يتخذ ثلاثة أشكال: شكلا سرديا صرفا، أو شكلا محاكيا، أي عن طريق وجوه الحوار بين الشخصيات، كما هو الحال في المسرح، وإما شكلا مختلطا، أي متناوبا، فيكون مرة حكاية ومرة حوارا مثلما هو الشأن عند "هوميروس". والصيغ الثلاث ما عرف في ما بعد عند أرسطو وغيره: المأساة، والملهاة، والملحمة[5].

2- أرسطو والتأسيس للشعرية الغربية (شعرية المحاكاة)

يمثل كتاب "فن الشعر" لأرسطو –حسب ما استقر في الترجمة العربية الحديثة عند كل من عبد الرحمان بدوي وشكري عياد وإبراهيم حمادة للكتاب الأصلي لأرسطو DE POETICA و "في الشعرية" حسب "تودوروف"- الكتاب المؤسس لكل من النقد ونظرية الأدب والشعرية عند الغرب الحديث والمعاصر، «فبالرغم من أن صاحبه وضعه في وقت غير معلوم قبل عام 323 ق م، وبالرغم من ترامي أشواط النقد الدرامي خلال العصور التي تلت، فإنه لا يزال مدخلا مفروضا على الباحث المحدث الذي يعالج مسائل التراجيديا، أو يتفحص أصول الشعر الملحمي »[6]، وكل محاولات التنظير النقدي للشعر التراجيدي والملحمي كانت تَحَدِّيا لأصول هذا الكتاب؛ إما بالشرح والتفسير، أو التجاوز والمعارضة، مما يعطي الكتاب قيمته الجوهرية كأصل للشعرية الغربية. والذي يدرجه ضمن الشعرية هو وضعه للتصورات العامة والشمولية والقواعد الكلية التي تحكم النمط الإبداعي الذي يخصه بالتنظير.

وكتاب "فن الشعر" لأرسطو مؤلف من جزأين يعالج الأول شعر التراجيديا والملحمة، وبعض القواعد النقدية العامة، في ظل المحاكاة عن طريق الكلام، ولذلك تُعْرَف شعرية "أرسطو" بشعرية المحاكاة، بينما الجزء الثاني والذي يخص الكوميديا –وقد ذكره في المقدمة- فمفقود، أو ببساطة غير موجود كما يقول "تودورف"، وما

---

[1] - المرجع نفسه، ص 266.
[2] - المرجع نفسه، ص 266.
[3] - المرجع نفسه، ص 266.
[4] - المرجع نفسه، ص 266.
[5] - جيرار جينيت: مدخل إلى النص الجامع، ص13.
[6] - إبراهيم حماده: مقدمة كتاب أرسطو فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1982، ص04.

وضع من قواعد وقوانين تخص الكوميديا فعلى سبيل المقابلة والمعارضة لما أتى به أرسطو من قواعد تخص التراجيديا.

والكتاب ظاهرة فريدة في مجال التنظير للإبداع الفني عن طريق الكلام، يقول "تودوروف": «إن مؤلف أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمسمائة سنة، هو أو كتاب خصص بكامله لـ"نظرية الأدب"(وقد وضعنا العبارة بين مزدوجين لتجنب الخلط التاريخي)، وهو في الوقت نفسه أهم ما كتب في الموضوع، والتواجد المتلازم لهذين الخاصتين لا يخلو من مفارقة: فهو يشبه إنسانا خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب (لكن المقارنة خادعة بطبيعة الحال) ولا نرى مشابها لهذه الحالة إلا في نحو بانيني الذي كان في الوقت ذاته أول كتاب في اللسانيات وأكبر تحفة (لكنه لم يلعب إلا دورا ضئيلا في تاريخ العلم) أو في مثال أقرب هو منطق أرسطو نفسه»[1]. ويقصد أرسطو من خلال ذلك الإشارة إلى جملة قضايا نبينها في الآتي:

- قيمة كتاب أرسطو تكمن في كونه باكورة التصورات النقدية العامة والشمولية وكان من المتوقع اتسامه بالضحالة وكثرة الثغرات إلا أنه كان على خلاف المتوقع فقد اكتسب خرقا لأفق الزمان والمكان والحضارات.
- يضبط تودوروف مصطلحاته ويجعل مصطلح نظرية الأدب غير دال على ما أصبحت تحيل عليه في الدراسات الحديثة كونها العلم الذي يبحث في ماهية الأدب وعلاقاته وغاياته وأهدافه مع استنادها إلى فلسفة ورؤية، وإنما دال على الدراسات الموجهة للأدب بغرض الكشف عن أسراره وخباياه مهما كانت طبيعة تلك الدراسة.
- تكمن قيمة العمل النقدي في ما يحدثه من مفارقة، والمفارقة حدوث غير المتوقع، وذلك ما تجسد في كتاب "فن الشعر"، إذ شبهه بمن ولد مكتمل الرجولة.

إن كتاب "فن الشعر" غني بالمصطلحات والمفاهيم، ويمكن بيان ذلك من خلال مقدمة الكتاب، يقول أرسطو: « وليكن حديثنا هذا عن الشعر بوجه عام، وعن أنواعه، وخصائص كل نوع، وكيفيات بناء الحبكات، طبقا لما ينبغي أن تكون عليه صنعة الشعر الجيد، وكذلك، عن عدد أجزاء كل نوع، وطبيعته، ثم عن أي موضوع آخر يمكن أن يتصل بمبحثنا هذا»[2]. والناظر في متن هذا الكتاب على الرغم من صغر حجمه يتبين له أصول الرؤية الأرسطية في "فن الشعر"، إذ أن هذه المصطلحات بما تؤطره من مفاهيم مازالت تعيش بيننا إلى اليوم، بل لو حذفناها من قائمة المصطلحات المؤطرة للرواية والمسرح وغيرهما من فنون الإبداع لما استطعنا البيان عن كثير من القضايا.

---

[1] - تيزفيتان تودوروف: الشعرية، مقدمة كتاب الشعرية بقلم تودوروف، ترجمة المقدمة عبد الجليل ناظم، ص 12.

[2] - أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق وتعليق إبراهيم حماده، ص55.

وعليه فالمتأمل لكتاب أرسطو "فن الشعر" يجد أن الشعرية عنده بالضبط كما يقول "دافيد فونتان" هي « نظرية الإبداع الفني عن طريق الكلام، إلى درجة أن النية أصبحت تتجه نحو اعتبار الإبداع ليس سرا غامضا ليس قابلا للتبسيط ولكنه جملة من الاختيارات، ومن بين العديد من الاحتمالات أو تركيبة طرائق قابلة للتحليل أو تأليف أشكال تنتج معنى»[1].

إن ما قام به "أسطو" هو وضع قوانين تتسم بالعموم والشمولية تحكم المحاكاة عن طريق الكلام، من خلال جملة من المصطلحات والمفاهيم وذلك بحديثه عن الحكاية والعرض والتعبير والنشيد وتحديد الأنواع الأدبية التراجيديا والكوميديا واللغة والفكر واللغة اليومية ولغة المجاز، وهي تصورات تؤسس للشعرية في صورتها الحديثة.

وضع أرسطو التعريفات وحدد التفصيلات والجزئيات في نظرة تتسم بالدقة والموضوعية، انطلاقا من وصف المنجزات الفنية للأدب اليوناني (التراجيديا)، والوصول إلى قواعد وقوانين عامة، وعليه فإن عمله الوصفي أعطى أعماله قيمة علمية وجعلها تتعلق بموضوع الشعرية ومجال اشتغالها. وبذلك« فالنقد الأرسطي هو شعرية، أي نظرية في الوصف»[2]. وعليه فطبيعة النظرة الأرسطية في "فن الشعر" طبيعة شمولية غايتها وضع القوانين التي تحكم الظاهرة المدروسة وهي هنا الشعر التراجيدي، في إطار مبدأ عام وهو المحاكاة عن طريق الكلام، وهذه النظرة تجعل الكتاب رافدا تأصيليا للشعرية الحديثة عند الغرب -وكذا عند العرب على السواء-، إذ بنت عليه تصوراتها ومنطلقاتها المنهجية في التنظير للشعرية، ووضع القوانين التي تؤطر الإبداع.

3- من أرسطو إلى عصر النهضة الأوربية

يقول "تودوروف" واصفا الحال التي عليها الأدب والدراسات المتجهة صوبه بعد أرسطو: « سيظل الأدب في القرون العشرين الموالية جزءا من موضوع خطابات نظرية مختلفة رغم أنها لم تكن فقط"نظريات للأدب" »[3]، فالدراسات اتجهت إلى أسلوب الخطاب في مجال الخطابة، والأدب بدأ يأخذ مكانه في الدراسات البلاغية، واتجه خطاب الهيرمينوتيك أو نظرية التأويل إلى النصوص المقدسة لتناقش البنيات اللفظية التي تتقاطع مع الكتابات الدنيوية.

وبذلك يرى تودوروف أن الخطابات التي تكونت حول الأدب في القرون التالية لأرسطو تندرج بطريقة أو بأخرى ضمن الشعرية وتؤسس لتصوراتها. فقد عولجت في هذه الحقبة قضايا تتعلق بالشعرية، وإن لم تكن الشعرية مقصودة لذاتها، إذ «لم ينس المؤولون في القرون الوسطى، إذن، الاهتمام بالرمز أو مجاز

---

[1] - دافيد فونتان: الشعرية، ترجمة أحمد منور، بحث مرقون في جامعة الجزائر، ص9، نقلا عن : مشري بن خليفة: الشعرية العربية، دار الحامد للنشر، عمان، الأردن، ص 22.

[2] - عثماني ميلود: شعرية تودوروف، ص 8.

[3] - تيزفيتان تودوروف: مقدمة كتاب الشعرية بقلم تودوروف، ترجمة المقدمة عبد الجليل ناظم، ص 12.

الشعريات، وذلك هو حال الحضارات الكبرى الأخرى التي توجد فيها "نظرية الأدب": فالكتابات الهندية والصينية والعربية التي ألفت عن الشعر تتكلم عن القضايا الدلالية أو النفسية التي يزخر بها الأدب وحده(دون أن يشملها) وتدمجها في مجموعات ذات حدود متغيرة»[1].

والملاحظ أن "تودوروف" وهو يذكر هذه المنعرجات والتداخلات لم يشر إلى منجزات العقل الروماني ولم يتناول الأعلام الذين كان لهم التأثير البارز في تشكيل الشعرية الكلاسيكية لعصر النهضة الأوربية، وقد تبع "تودوروف" كل الدارسين الذين بحثوا أصول الشعرية عند الغرب، ولذلك يجب التوقف عند منجزات العقل الروماني وتأثيره في تشكيل الشعرية الكلاسيكية عند الغرب.

أ- هوراس وكتابه "فن الشعر"

يعد كتاب "فن الشعر" لـــ "هوراس" (65 ،08 ق م) أهم ما ألف في التنظير الأدبي عند الرومان، وإن كانت قيمته لا ترقى إلى ما ألفه أرسطو، إلا أنه يمثل حلقة مهمة في تطوير الدراسات المؤصلة للقوانين التي تحكم صناعة الشعر عند الغرب من جهة ومن جهة ثانية تأثيره في تكوين التفكير النقدي في عصر النهضة الأوربية، وعليه يبرز دوره في تشكيل الشعرية عند الغرب، إذ تتجلى فيه عنايته بالنص والمؤلف والمتلقي، ولذلك فإن «فن الشعر لـــ "هوراس" كان في طليعة الأعمال النقدية التي مارست تأثيرا في الآداب الأوروبية لا يتفوق عليه ويتعداه إلا تأثير "أرسطو" في صناعة الشعر، كما كان دليلا ومرجعا لبعض كبار الأدباء في التاريخ الأوروبي وأقدرها، مثل دانتي وبن جونسون وحتى الشاعر الرومانسي الكبير اللورد بايرون »[2]. فكل هؤلاء وغيرهم كانت بصمة "هوراس" بادية على تكوينه، وذلك ما يدل على تأثير "هوراس" في تشكيل شعرية عصر النهضة الأوروبية.

وضع "هوراس" في "فن الشعر"[3]« بعض خصائص الأدب التي اتخذتها المدرسة الكلاسيكية المحدثة قوانين وقواعد على الأدباء التمسكُ بها، والسيرُ على هديها. وقيمة فن الشعر تكمن في تأثيره في الأدب والنقد في عصر النهضة وفي القرن الثامن عشر»[4]. وعليه فالشعرية الغربية مدينة لـــ "هوراس" كما هي مدينة لـــ"أرسطو".

---

[1] - تيزفيتان تودوروف: مقدمة كتاب الشعرية بقلم تودوروف، ترجمة المقدمة عبد الجليل ناظم، ص 13.

[2] - عيد الدحيات: النظرية النقدية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2007، ص 87.

[3] -على الرغم من الملاحظات العديدة الموجهة له، فهو عند بعضهم متفرقات غير منهجية كما يقول صموئيل كوليردج مثلا، وإن كان البعض انتصر لهوراس ووجد رابطا بينها يمكن بموجبه تقسيم الكتاب إلى ثلاثة أجزاء؛ يتعلق الأول بالشعر بشكل عام، ويخص الثاني القصيدة وصفاتها، ويتعلق الثالث بخصائص الشاعر وواجباته ومؤهلاته، مع حضور المتلقي هي الخطاب بصيغة التوجيه والأمر في العديد من المواضع.

[4] - عيد الدحيات: النظرية النقدية من أفلاطون إلى بوكاشيو، ص86.

ولكن الدارسين لأصول الشعرية الغربية يتوقفون عند "أرسطو" ويغضون الطرف على "هوراس"، ربما يعود ذلك لاقتفاء أثر "تودوروف" وهو يؤصل للشعرية الغربية، لكن المتتبع لأثر "فن الشعر" لـ"هوراس" في التأسيس لعصر النهضة الغربية في شقيها الأدبي والنقدي يجد الحضور المؤكد لـ"هوراس"، خصوصا وأن رسالته التي أُطْلِقَ عليها "فن الشعر" وهي ذات طابع تعليمي توجيهي قد استهلها بوعي نظري، يقول: « أي أصدقائي: هل تمسكون عن الضحك لو أنكم دعيتم لمشاهدة صورة لرسام شاء فيها أن يلصق رأس آدمي إلى عنق جواد، أو أن يجمع في كائن واحد أعضاء بها من مختلف ضروب الحيوان، ثم يكسوها جميعا برياش يستعيرها من كل ذات جناح، أو أن يبني مخلوقا نصفه الأعلى امرأة باهرة الحسن ينتهي أسفله بذيل سمكة بشعة سوداء؟ صدقوني يا آل بيزو، إن شأن الكتاب الذي يستحيل تحقيق ما يرد به من صور وأخيلة مثلما يستحيل تحقيق أضغاث أحلام رجل مريض، فما يرتبط جزءان من أجزائه في كل واحد متسق، لشأن الصورة التي رأيتم. »[1]، ومن الأقوال التي يرسلها على سبيل الأمر:

- فيا من تكتبون تخيروا موضوعا يكافئ طاقتكم، وتدبروا طويلا ما تنوء تحته عواتقكم وما هي تقوى على حمله[2].
- اقتف أثر السلف أو فلتبتكر شيئا متجانس الأجزاء[3].

يبقى فن الشعر لهوراس مرتكزا للشعرية الغربية، وربما كان طابعه التوجيهي هو الذي أمده بسر التأثير.

ب- لونجاينوس (نهاية القرن الأول قبل الميلاد) ورسالته "في التميز الأدبي"

ترك لونجاينوس رسالة في النقد الأدبي(كتبت حوالي 20 ق م)، وترجمت إلى "في التميز الأدبي" و "في السمو الأدبي"، ونالت ترجمتها إلى الفرنسية في القرن السابع عشر رواجا كبيرا، حتى قال عن مؤلفها الناقد الإنجليزي "جون درايدن" "لونجاينوس أعظم ناقد بعد أرسطو" وقد كان تأثير هذه الرسالة في وضع أسس الشعرية الغربية بمقدار العناية التي لقيتها ترجمة وطباعة وإعادة نشر[4].

والرسالة نثرية، وجهها لصديقه إثر معاينة مقال يبدو أن صاحبه لم يوفق فيه، وقد بدأها بقوله: إنه لا بد من توفير شرطين قبل معالجة أي موضوع كان، هما توضيح الهدف، وتوضيح وسائل تحقيق هذا الهدف.

---

[1] - هوراس: فن الشعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، القاهرة، مصر، 1988، ص 108.

[2] - المرجع نفسه، ص110.

[3] - المرجع نفسه، ص116.

[4] - للتعرف أكثر على الرسالة ومتعلقاتها يمكن العودة إلى كتاب عيد الدحيات: النظرية النقدية من أفلاطون إلى بوكاشيو، ص ص 105،138. فهذا العنصر مدين في معلوماته إلى هذه الدراسة المتميزة، لأنني لم أتمكن من الحصول على الرسالة.

ويقول لونجاينوس معلقا على الأساليب الفخمة المبالغ فيها، والعواطف الجياشة في غير أوانها، وبرودة العواطف في غير موضعها، والإيقاع الزائد على الحاجة، والإيجاز المبالغ فيه والكلمات الوضيعة بعد أن فصل القول في كل واحدة منها، يقول: « كل هذه الأعشاب الضارة ذات الألوان المزركشة التي نجدها في بعض الأساليب الأدبية تأتي من جذر واحد، وهو التعلق بالبدع التي أخذت بلباب أدباء هذا الزمن، وعلى الجميع أن يدرك أن عيوبنا وفضائلنا تسقى من نفس المعين وتتغذى من نفس التراب»[1].

يتمثل التصور المنهجي لرسالة "في السمو الأدبي" ل "لونجاينوس" في بحثه كل ما يتعلق بالمؤلف طبيعة واكتسابا، وبالإنتاج الأدبي بلاغة وترتيبا وصياغة ووزنا، وبالنظام الاجتماعي بكل سياقه.

يقول لونجاينوس: «تعد الحرية مربية العقول الفاضلة النبيلة، وبفضل الديمقراطية وصل الأدباء إلى قمم المجد والرفعة، وبسبب فقدانها انحدرت الأمم إلى الحضيض والهاوية. والحرية والديمقراطية متلازمتان لا انفصال بينهما، فهما اللتان تغذيان القدرات العقلية للرجال القادرين وتمدانهم بالآمال العظيمة. وفي عصر الحكم الذاتي تسود عادة روح المنافسة مع الآخرين ورغبة تبوؤ المكان الأرفع والأعلى»[2].

4- عصر النهضة

تمثلت الجهود المتجهة صوب الشعرية ابتداء من عصر النهضة في أربعة معالم كما يرسمها تودوروف وهو يتتبع مسار الشعرية وأصولها عند الغرب:

1- بعث شعرية أرسطو، إذ أصبح بمثابة الكتاب المقدس، وأصبحت كتب الشعرية مجرد تعليقات عليه، أو اختصارا له، أو شرحا. وهذه الشروح والتعليقات والاختصارات تحجب الرؤية وتعيق الفهم في كثير من الأحيان.
2- كثرة التأملات حول الأجناس الأدبية، احتذاء بما وضعه أرسطو في فن الشعر، ووضعه لمعالم التراجيديا. وكان الهيكل التنظيري لشعرية الأجناس الأدبية تحكمه قاعدة نقاء الأجناس الأدبية، فلكل جنس أدبي قواعد وقوانين محددة لا يجب خرقها من طرف المبدعين ويجب تمثلها عند النقاد والدارسين.
3- بدأت فكرة وحدة الفنون تفرض نفسها، ومن هنا بدأت تتبلور نظرية للفنون تحاول أن تؤطر على الأقل أكثر الممارسات الفنية هيبة الشعر والرسم، وتحولت هذه النظرية في القرن الثامن عشر إلى دراسة خاصة هي علم الجمال حيث سيهيأ مكان لنظرية الأدب في الحدود التي تندمج بها في نظرية عامة للفنون، وسيكون ليسنج وكانط الممارسين الأولين لهذا

[1] - ينظر، عيد الدحيات: النظرية النقدية من أفلاطون إلى بوكاشيو، ص ص 112، 113.
[2] - المرجع نفسه، ص129.

الخطاب. وقد مهدت لهما بحوث طويلة منذ ليوناردو دافنشي إلى شفتسبرن. كما يقول تودوروف[1].

4- ميلاد نظرية الأدب: إن كل هذه التطورات لم تؤد مباشرة إلى تكوين، الوَحدة "أدب"، ولكنها عملت على التمهيد لها. إذ أصبحنا نتوفر على مقولة عليا هي مقولة "الفن" الذي يمكن تقسيمه بسهولة، وعلى كيانات من رتبة أدنى وهي الأجناس الأدبية، كما أننا نتوفر على كتاب الشعرية الذي يضمن استمرارية التقليد. ولن يتخذ مفهوم الأدب استقلاله إلا مع حلول النزعة الرومانسية (الألمانية)، وسيكون ذلك بداية نظرية الأدب بمعناها الدقيق. وبدون تحفظ هذه المرة.

لقد توقفت مفاهيم التمثل والتقليد عن طابعها المهيمن واستبدلت قمة الهرم بالجميل، وكل ما ارتبط به من غياب الغائية الخارجية، والانسجام المتناغم بين أجزاء الكل وعدم قابلية العمل للترجمة. وكل هذه المفاهيم اتجهت صوب استقلالية الأدب، وأدت إلى التساؤل حول ميزاته الخاصة. وذلك ما جسده في التوجه الرومانسي.

إن تأثير الكتابات الرومانسية لم يكن مباشرا في التوجه نحو نظرية الأدب بمفهومها الدقيق في الدراسات الأدبية المؤسسة وذلك راجع إلى طبيعة الكتابة الرومانسية التي تشبه الشعر (شليجل، ونوفاليس)، وفي الدراسات الفلسفية الذي يحتل فيه الأدب مكانا محدودا(شليجل، وهيجل).

لن تظهر نظرية الأدب بالأسلوب الجامعي إلا في القرن العشرين في بلدان مختلفة، وقد اتخذت من التوجه الشكلاني الروسي منطلقا لها لتتأسس من خلال منطلقاته ومنظوره العديد من التوجهات البنيوية والأيديولوجية وما بعد البنيوية. وكل هذه التوجهات بحثت في القوانين المنظمة للأعمال الأدبية وذلك ما يجعلها في علاقة مع الشعرية.

[1] - تودوروف: الشعرية، ص ص 13، 14 .

ثانيا: أصول الشعرية في التراث العربي

تعددت الرؤى التنظيرية التي مثلت معالم على طريق الشعرية العربية في منظور البلاغيين والنقاد والفلاسفة، واتجهت بالدراسة بدرجة كبيرة إلى النص الشعري في محاولات لتحديد القوانين التي تحكم بنيته وتجعله يندرج ضمن الإبداع الأدبي الذي يكتسب صفة الشعرية، غير أن النص النثري لم يكن بمعزل عن الاهتمام إذ حظي بالعديد من الرؤى والتصورات وتشكلت حوله منظومة مفاهيمية وقوانين تجعله يندرج ضمن النثر الفني بتعدد نصوصه الإبداعية، وتمثلت تلك النصوص في الكتابة الديوانية، والرسائل الإخوانية، والمؤانسات الأدبية وما تتطلبه من حسن وشي وبلاغة وأسلوب ولطف عبارة وقدرة على التوصيل.

وإذا كانت الشعرية في مسعاها العام تعمل على وضع القوانين التي تضبط الظاهرة الأدبية، فإن هذه الرؤية متجذرة في الدرس البلاغي والفلسفي والنقدي في التراث العربي، إذ نجد جملة من المفاهيم والمصطلحات التي تحاول أن تعطي رؤية منهجية تفسر من خلالها الإبداع الأدبي، وذلك ما سنعمل على التعرف عليه من خلال جملة من المداخل.

أولا: أصول الشعرية في التراث البلاغي والنقدي

إذا كان مسعى النقد هو الحكم على الأعمال الأدبية من خلال جملة من القوانين القبلية التي يتبناها الناقد، فإن سبيله إلى الوصول إلى تلك التصورات والقوانين هو الاشتغال على النصوص للوصول إلى تلك القوانين والرؤى والتصورات، الأمر الذي يجعل صنيع البلاغيين والنقاد يندرج في صلب الأعمال المؤسسة للشعرية، وللإشارة فإننا سنجعل من البحثين البلاغي والنقدي مجالا واحدا للداخل الكبير والمتلازم بينهما.

بالنظر إلى التراث البلاغي والنقدي العربي نجد هيمنة مصطلح "الصناعة" على مسعى التأسيس للقواعد والقوانين التي يجب على الشعراء والكتاب تبنيها حتى تصبح أعمالهم الفنية ذات جودة ومندرجة في الإبداع، ويجعلهم جديرين بالانتماء إلى هذه الفئة أو تلك؛ شعراء، وناثرين.

وبالنظر إلى الدرس البلاغي والنقدي العربي يجد الدارس جملة من التصورات التي تؤسس للشعرية العربية إن بدلالة المصطلح والمفهوم أو بدلالة الشمول والتصور والعموم.

1- شعرية الشعر

تكوثرت التصورات حول شعرية النص الشعرية كثرة تجعل الإحاطة بها مشروعا ضخمان وعليه سنحاول التطرق إلى بعض النماذج المحورية التي جعلت النص الشعرية فضاء نصيا لاستنطاقه واكتشاف القوانين التي تنظم بنيته النصية، وأهم تلك التصورات نجدها عند:

أ- شعرية الفحولة:

- الأصمعي (121هـ- 216 هـ)

يعد الأصمعي أول من حفظت له يد الزمان رؤية نقدية واضحة المعالم حول ما يمكن أن أطلق عليه "شعرية الفحولة" والتي اتسع مداها بعده وبقيت متسللة إلى الذائقة الفنية إلى اليوم، ويتجلى ذلك في كتابه "فحولة الشعراء"، وهو رسالة صغيرة الحجم عظيمة الفائدة، تؤسس لفكرة الطبقات وما تستوجب من قوانين تجعل الشاعر ضمن طبقة بعينها. يقول "صلاح الدين المنجد" في مقدمة الكتاب مبينا مقومات شعرية الفحولة عند الأصمعي: « ومن هذا نرى أن الأصمعي كان ينظر في الفحولة إلى جودة السبك، وبراعة المعنى، ووفرة الشعر معا»[1].

يقول "الأصمعي" مبينا تصوره لفكرة الفحولة كمقوم لجودة الشعر: «قال أبو حاتم، قلت: ما معنى الفحل؟ قال: يريد أن له مزية على غيره كمزية الفحل على الحِقَاقِ »[2]، وإن كان الأصمعي في ما يرويه عنه "أبو حاتم" في هذه المحاورة التي هي بمثابة أسئلة يضعها ويقدم إجابات الأصمعي حولها، يطلق أحكامه بالفحولة لهذا وينزعها عن الآخر دون ذكر مقومات ذلك إلا أنه في بعض الأحيان يذكر المقومات التي جعلت الشاعر فحلا. من ذلك:

- استناده في تفضيل النابغة على آراء العلماء بالشعر، «قال أبو حاتم، وسأله رجل: أي الناس طرا أشعر؟ قال النابغة، قال تقدم عليه أحدا، قال لا ولا أدركت العلماء بالشعر يفضلون عليه أحدا »[3]. وإن لم يذكر هذه الآراء،
- يستند في الحكم على "طفيل الغنوي" بما كان يسمى في الجاهلية "المحبر"، ويعلل ذلك بحسن شعره[4].
- تمييزه بين الصنعة اللفظية والقدرة الشعرية، يظهر ذلك في مثل قوله: «شعر لبيد كأنه طيلسان طبري، يعني أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة »[5].
- الالتفات إلى الموضوعات في الحكم على الشعراء، فأمية بن أبي الصلت ذهب بعامة ذكر الآخرة، وعنترة بالحرب، وعمر بن أبي ربيعة بالنساء، وغير ذلك من الموضوعات كمن تميز بوصف الخيل، والمحلوب وغيرها.
- وينقل ابن رشيق نصاً عن الأصمعي يوضح فيه كيف يصبح الشاعر فحلاً، يقول الأصمعي: « لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزاناً له على قوله، والنحو ليصلح به

---

[1] - الأصمعي، عبد الملك بن قُرَيب: فحولة الشعراء، تحقيق المستشرق ش، تورّي، تقديم صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط 2، بيروت، لبنان، 1980، ص 05.

[2] - المرجع نفسه، ص09.

[3] - المرجع نفسه، ص 09.

[4] - المرجع نفسه، ص10.

[5] - - الأصمعي، عبد الملك بن قُرَيب: فحولة الشعراء، ص 15.

لسانه وليقيم إعرابه، والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو بذم »"[1].

- **ابن سلام الجمحي(ت231ه)**

يعد ابن سلام الجمعي من أوائل من عمل على وضع معايير تصنيفية لشعرية الشعراء بموجبها يحتل هذا الشاعر تلك الطبقة من الفحولة. وقد وضع تصوره للشعر بقوله: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان »[2]، ولفت الانتباه إلى دور المتلقي في الحكم على شعرية الشعر، وضرب لذلك العديد من الأمثلة لإقامة الحجة في أهمية التلقي، إذ الناقد عند المعاينة من يحكم على زيف الدرهم أو جودة الجوهر أو نوع النخل أو قيمة الجارية[3].

يذهب محمد زغلول سلام في بيان حقيقة الطبقة، عند "ابن سلام" إلى أنه اعتمد في أكثر طبقاته إلى ترتيب الشعراء حسب المقدرة الفنية أو الكفاءة والشاعرية[4]. وتتمثل أهم المعايير التي وضعها للحكم على شعرية الشاعر وتحديد طبقته أي مكانته بين الشعراء في:

- الجودة الفنية والكثرة، إذ من أجاد ولم يكثر ينزل في الطبقة، ومن أكثر ولم يجد ينزل كذلك.
- السبق في طرق موضوعات وإبداع صور تخييلية وعناصر بنائية في الشعر تبعه فيها غيره[5].
- اتصال موضوعات الشعر بالحياة ووقائعها، وهو ما عبر عنه بـ "حسن المأخذ".
- حسن الديباجة، وكثرة الرونق، وجزالة البيت، وقلة التكلف، والقدرة على امتلاك العروض والقوافي[6].
- المعيار الأخلاقي؛ حصافة الشعر، والبعد عن سخيف المعاني.
- المعيار الاجتماعي؛ مكانة الشاعر في قبيلته.
- كثرة الأمثال في الشعر، والإيجاز اللغوي، والمبالغة في الوصف.
- تنوع الموضوعات المطروقة أي ما غدا يعرف بكثرة الأغراض الشعرية.
- القدرة على نظم المطولات في الشعر.
- تجنب معايير اللاشعرية: علل الشعر من زحافات وعلل.

---

[1] - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981، ص 25.

[2] - محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، مهد له المستشرق الألماني جوزيف هل، و قدم له طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص 26..

[3] - المرجع نفسه، ص ص 26، 27.

4- انظر: تاريخ النقد الأدبي، لزغلول سلام، 105.

[5] - ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 42.

[6]- المرجع نفسه، ص42.

ويمكن أن يبدي الدارس بعض الملاحظات حول تطبيق هذه المعايير على إنتاج الشعراء:

- أنها معايير غير مطردة عنده، إذ يبرز حضورها في تحديد طبقة شاعر ويخفت أو يغيب عند شاعر آخر.
- أنه لا يوجد نسق علائقي يربط بين هذه المعايير.

ب- شعرية الأساليب

- **الجاحظ (ت255ه):**

تتأسس الرؤية المنهجية للشعرية عند الجاحظ على ثنائية الصياغة الأسلوبية والصورة الفنية، نلمس ذلك من خلال قوله: « والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[1].

إن المتأمل لهذا النص يجده يؤسس للقوانين التي تصنع جمالية العمل الأدبي من منطلق الصياغة الأسلوبية والتصوير البياني، والمتمثلة في:

- جَعَلَ "الجاحظ" القوانين التي أوردها والأفكار التي بينها خاصة بالشعر، وهذا وعي مبكر بالمسألة الأجناسية، إذ لكل نمط من الإبداع قوانين خاصة تحكمه.
- إقامة الوزن العروضي الذي يعطي للشعر قوامه البنائي ويجعله يندرج ضمن جنس أدبي بعينه له قوانينه المنظمة وآلياته الضابطة.
- تخير اللفظ، مما يحقق للألفاظ تداوليتها ويبعدها عن الغريب وغير المستعمل.
- سهولة المخرج: وهو القانون الذي يحقق متطلبات الفصاحة، ويبعد الألفاظ عن التعقيد. وبذلك يسري الشعر على ألسنة الشعراء دون لبس في النطق، ويتسلل إلى المتلقي دون نشاز.
- صحة الطبع: قانون يتعلق بطبيعة الشاعر وأنه قبل أن يكون صناعة تتعلم فإنه طبع مركوز في النفس يجعل الإنسان ينطق شعرا كلما اعتراه شعور.
- جودة السبك: أي حسن الصياغة الأسلوبية، التي تستوجب امتلاك ناصية اللغة نحوا وبلاغة.
- الجانب التصويري: الذي ينقل الكلام من دائرة النثر إلى دائرة الشعر، بما يجب أن يحضر فيه من خيال.
- إن كثرة الماء يكاد يكون دالا على القيم الجمالية التي تصنع شعرية القصيدة.

إن شعرية الصياغة الأسلوبية والتصوير البياني الذي بنى عليه الجاحظ منظوره للنص الشعري تتأسس على التفاعل بين العناصر التي وضعها كمحددات تنقل النص من دائرة النثر إلى دائرة الشعر. وعليه فعند الجاحظ مجرد الوزن والقافية

[1] - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان،ج3، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، مصر، 1965، ص ص131 ،132.

لا يحقق للنص انتماءه للشعر، بل يجب أن تتوفر كل هذه المقومات ليتحقق ذلك. فقد علق الجاحظ على قول الشاعر:

لا تحسبن الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا أفظع من ذاك لذل السؤال

بقوله: « وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا. ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول شعرا أبدا»[1]. وبذلك يؤسس الجاحظ لمقولة "السلالة الشعرية"، إذ مع أنه يمكن اكتسابه فهو طبيعة موروثة في التكوين الجيني للأفراد فالذي لا يحمل تلك المورثات هو بعيد عن قول الشعر.

والحقيقة أن نصوص الجاحظ كلها تنضوي تحت مظلة وضع القوانين التي تجعل النصوص ذات أبعاد جمالية فنية، وخصوصا كتابه "البيان والتبيين".

وكنتيجة عامة، يمكن أن نهيكل الرؤية الشعرية عند الجاحظ بـــ" شعرية الصياغة الأسلوبية والتصوير البياني".

- **ابن قتيبة (213ه-276ه):**

تناول ابن قتيبة جملة من القضايا التي هي بمثابة قوانين للإبداع الشعري تمحورت حول قضايا: الطبع والصنعة، والقديم الجديد، وألغى مبدأ التحقيب الزمني في الحكم على جودة الأعمال الأدبية، يقول ابن قتيبة: «ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له، سبيلَ من قَلَّدَ، أو استَحْسَن باستحسان غيره. ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه »[2]. واعتَبَر أن بنية اللغة الشعرية تتحقق بمدى التلازم بين المستوى الأسلوبي وما يتضمنه من معنى مناسب له، يقول "مسلم حسب مسلم" وهو بصدد بيان معالم الشعرية عند "ابن قتيبة": « ولعل أهم ما يؤثر عند هذا الناقد-على صعيد النقد المنهجي- قوله بتلازم ثنائية البنية الشعرية المعروفة بـــ(اللفظ والمعنى) أو (الشكل والمضمون)، إذ ظلت تلك الثنائية في حالة تواز بين القطبين اللذين يؤلفان بنية شعرية »[3].

يضع "ابن قتيبة" صنافة تمييزية بموجبها يمكن أن يحكم على النص الشعري ويتم تحديد مستوى شعريته من خلال العلاقة بين اللفظ والمعنى، وهي صنافة مبنية على الاستقراء والتمثيل، يمكن القياس عليها:

---

[1] - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، ص131.

[2] - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، مصر، 1982، ص62.

[3] - مسلم حسب مسلم: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، ط1، الرياض، بيروت، العراق، 2013، ص107.

- المستوى الأول: ويسميه الضرب الأول، وهو ما حسن لفظه وجاد معناه[1]، كقول القائل:

فِي كَفِّهِ خَيْزُرَانٌ رِيحُهُ عَبِقٌ مِنْ كَفِّ أَرْوَعَ فِي عِرْنِينِهِ شَمَمُ

يُغْضِي حَيَاءً وَيُغْضَى مِنْ مَهَابَتِه فَلَا يُكَلَّمُ إلا حين يبتسم

وقول أبي ذؤيب الهذلي:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تُرد إلى قليل تقنع.

ولم يُقَل في الهيبة أحسن من المثال الأول والمثال الثاني أبدع بيت قالته العرب، ولم يحوزا ذلك إلا بما تضمناه من معان سامية وما بنيا عليه من ألفاظ بديعة.

- المستوى الثاني، ويسميه الضرب الثاني، وهو ما حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى[2]. كقول القائل:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

وَشُدَّتْ عَلَى حُدْبِ المَهَارِي رِحَالُنَا وَلَا يَنْظُرُ الغَادِي الذي هو رائح

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيّ الأَبَاطِحُ[3]

المستوى الثالث، ويسميه الضرب الثالث، وهو ما جاد معناه، وقصرت ألفاظه عنه[4]. كقول لبيد بن ربيعة:

مَا عَاتَبَ المَرْءَ الكَرِيمَ كَنَفْسِهِ وَالْمَرْءُ يُصْلِحُهُ الجَلِيسُ الصَّالِحُ.

المستوى الرابع، ويسميه الضرب الرابع، وهو ما تأخر لفظه وتأخر معناه[5].

كقول القائل:

وَفُوهًا كَأَقَاحِيَّ غَذَاهُ دَائِمُ الهَطْلِ

كَمَا شِيبَ بِرَاحٍ بَا رِدٍ مِنْ عَسَلِ النَّحْلِ

غير أن الملاحظ هو أن ابن قتيبة لا يبين أسباب الاستحسان أو الاستهجان للنماذج المنتقاة، مع ما في العنوان الذي يضعه لكل نوع من دقة وتكثيف. ومع هذه

---

[1] - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 64.

[2] - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 65.

[3] - يرى العديد من الدارسين وعلى رأسهم ابن جني أن هذه الأبيات تقطر شعرية. ينظر، الخصائص، تحقيق الجزء 1، ص218 وما بعدها.

[4] - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 68

[5] - المرجع نفسه، ص69.

المستويات نجده وضع أسبابا أخرى تجعل الشعر يختار ويحفظ، وهي بمثابة مقومات لشعرية النص، وتتمثل في:

- أهمية الطبع في إقامة شعرية القصيدة.
- الأوقات المواتية للإبداع.
- أدوات الشعر ومرجعياته.
- أهمية البناء العروضي في تشكيل النص الشعري
- الإصابة في التشبيه.
- خفة الروي.
- غرابة معناه.
- نبل قائله.

وفي العنصر الأخير لفتة مهمة إلى دور المؤلف في صناعة القوانين المؤهلة للنصوص بأن تنال القبول، وهو ما يمكن أن يؤصل لشعرية التأليف.

واللافت للنظر أن ابن قتيبة قد عمل على تبني التقسيم البنائي للقصيدة، معتقدا أنها أساليب ضرورية لإكساب النص الشعري قيمة فنية، معتبرا أن ذلك التقليد المنهجي في بناء القصيدة يسمح بالتفاعل الإيجابي بين النص وجمهور المتلقين، يقول ابن قتيبة: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقَصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمَن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرَّبْع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظَّاعنين عنها، إذ كان نازلةُ العَمَدِ في الحلول والظَّعْن على خلاف ما عليه نازلةُ المَدَرِ، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكَلَأَ، وتَتَبُّعِهِم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنَّسِيب، فشكا شدة الوَجْدِ وألمَ الفراق، وفَرْطَ الصَّبابة والشوق، لِيُمِيلَ نحوه القلوبَ، ويصرفَ إليه الوجوهَ، ولِيَسْتَدْعِي به إصغاءَ الأسماعِ إليه، لأن التَّشْبِيبَ قريبٌ من النفوس، لاَئِطٌ بالقلوب، لِمَا قد جعل الله في تركيب العباد من محبَّة الغَزَل، وَإِلْفِ النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقًا منه بسبب، وضاربًا فيه بسهم، حلالٍ أو حرامٍ. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عَقَّبَ بإيجاب الحقوق، فَرَحَلَ في شعره، وشكا النَّصَبَ والسَّهَرَ، وَسُرَى الليل وَحَرَّ الهجير، وَإِنْضَاءَ الرَّاحلةِ والبَعِيرِ. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حقَّ الرجاء، وَذِمَامَةَ التَّأْمِيلِ، وَقَرَّرَ عنده ما ناه من المَكَارِهِ في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المُكَافأة، وَهَزَّهُ للسَّمَاح، وفَضَّلَهُ على الأشباه، وَصغَّرَ في قدره الجزيل »[1]. والنص برمته يتأسس على أهمية المتلقي في بناء النص الشعري، فحالته مراعاة في كل الأقسام، وحضور باد في كل المسببات.

والنص غني بالقيم التي تحقق للنص الشعري قيمة جمالية وفاعلية تأثير، ومع إيلائه أهمية بالغة في تقليد النموذج المعياري في الحكم على شعرية النص فإنه يمنح الشعر الجديد حضورا وأفضلية إن حقق مستوى مقبولا من الشعرية.

[1] - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ص 74، 75.

وبذلك يمكن أن نتوصل كنتيجة إلى أن الشعرية من منظور ابن قتيبة تتمحور حول " شعرية المستويات الأسلوبية".

- **ابن طباطبا (ت322)**

يؤسس "ابن طباطبا" شعرية القصيدة على مدى الانسجام بين العناصر الشكلية والقضايا المضمونية من جهة وما يحدثه النص الشعري من تأثير في المتلقي. يقول ابن طباطبا: « إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم، وحل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم: إن من البيان لسحرا.»[1]

إن عناصر الشعرية بهذا المفهوم متعلقة بالشعر أولا، وموزعة بين عناصر نصية؛ اللفظ والمعنى، والوزن والتصوير، وعناصر غير نصية؛ فاعلية التأثير في المتلقي.

وبناء على التصورات التي وضعها "ابن طباطبا" فإنه قد وضع سلما للشعرية، يتمثل في:

« الشعرية الراقية: خلابة اللفظ ولطافة المعنى.

الشعرية الجيدة: استيفاء المعنى وسلاسة اللفظ

الشعرية الناقصة: ابتذال اللفظ وجودة المعنى

انعدام الشعرية: غثاثة الألفاظ وبرودة المعاني»[2]، وعليه فمكمن الشعرية عند ابن طباطبا يتعلق بمدى الانسجام بين العناصر البنائية للنص الشعري وبين المضمون لتحقيق فعالية التأثير في المتلقي.

وبذلك فإن الشعرية من منظور "ابن طباطبا" تندرج ضمن " شعرية الانسجام".

- **قدامة بن جعفر(ت337ه)**

رسم "قدامة ابن جعفر" منظورا جديدا في الحكم على النصوص الشعرية وبيان قيمتها تعتمد على الائتلاف بين مكونات النص ومضمونه من جهة وأن الجمالية الفنية والقيمة الأسلوبية هي التي تصنع قيمة العمل الأدبي وليس البعد المضموني الذي يحمله، فلا يهم أن يكون المضمون أخلاقيا أم مبتذلا بقدر ما يهم البناء الفني للنص الشعري، ذلك أن« المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم

[1] - ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سليم، منشأة المعارف ط3، مصر، ص 54.
[2] - مسلم حسب مسلم: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص 130.

منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كنت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة والذهب للصياغة»[1] كما يقول قدامة بن جعفر.

تتأسس القوانين المنظمة لشعرية النص الشعري عند قدامة بن جعفر على فكرة الائتلاف بين: - اللفظ والمعنى -اللفظ مع الوزن - المعنى مع الوزن - المعنى مع القافية . وكلما كان التناسب بينها ازداد الأثر الجمالي.

وقد استند في وضع هذه الأسس والمقومات على مبادئ منطقية تتمثل في صحة التقسيم، وصحة المقابلة، وصحة التفسير.

وعليه فالشعرية من منظور قدامة بن جعفر«خاصية أسلوبية تتعلق بطريقة القول وليس بالقول نفسه، ولذلك فقد عبرت رؤيته النقدية عن تصوره للشعرية على أنها علاقات بنائية بين عناصر الشعر ومكوناته الأساسية، ومن ثم فإنه لم يغفل أثر البينية البلاغية في رفد العبارات بطاقات تعبيرية، تضفي عليها طابعا مميزا، وأثرا نفسيا لا يستهان بدوره في توليد الاستجابة الشعرية »[2].

وكنتيجة لرؤية قدامة بن جعفر للشعرية نجد أنها تتعلق بـ "الائتلاف والاختلاف بين البنية اللفظية والمضمونية"

وتبقى العديد من الرؤى التي تتطلب البحث والدراسة ولا يمكن الإحاطة بها في هذه الإطلالة المعرفية على المنجز البلاغي والنقدي الذي أسس لشعرية الشعر، ويمكن أن تكون تلك المادة موضع بحث الحصص التطبيقية، وخذ على سبيل المثال آراء الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت 371ه)، و القاضي الجرجاني (ت392ه)، وغيرهما.

ت-شعرية المعنى

- **ابن جني (ت392ه)**

اعتنى ابن جني بالبحث في خصائص اللغة العربية وكل ما من شأنه أن يمنحها أهمية ورفعة، ومن ذلك بحثه قضية اللفظ والمعنى، يقول وهو بصدد بيان أهميتهما في تحقيق استحسان القول، شعرا، ونثرا: «ذلك أن العرب كما تُعْنَى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها، وتلاحظ أحكامها، بالشعر تارة وبالخطب أخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلف استمرارها، فإن المعاني أقوى عندها، وأكرم عليها، وأفخم قدرا في نفوسها »[3]. ومع ما للمعاني من أهمية فإن الألفاظ أيضا تكتسي أهمية في نسيج القول.

---

[1] - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص65.

[2] - مسلم حسب مسلم: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص 179.

[3] - ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق، الجزء الأول، ص237.

ويبدأ في ذكر الأسباب التي تقف وراء العناية بالألفاظ، يقول ابن جني: « فأول ذلك عنايتها بألفاظها. فإنها لما كانت عنوان معانيها، وطريقا إلى إظهار أغراضها، ومراميها، أصلحوها ورتبوها، وبالغوا في تحبيرها وتحسينها، ليكون ذلك أوقع لها في السمع، وأذهبَ بها في الدلالة على القصد»[1]. ثم يذكر أن حفظ الأمثال السائرة، والشعر يعود في ما يعود إليه إلى ما به من صناعة أسلوبية يخلص إلى أن العناية بالألفاظ سبيل لتحقيق المعنى إذ هو المقصود وعليه المعول، يقول: « فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسنوها، وحموا حواشيَها وهذبوها، وصقلوا غروبها وأرهفوها، فلا تَرَيَنَّ أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خِدمة منهم للمعاني، وتنويه بها وتشريف منها »[2].

ويذهب في بيان شعرية نصوص عرفت عند بعض النقاد بأنها لا تعدو أن تكون ممن شرف لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد فيه معنى ولا فائدة، كاشفا عن معان دفينة مع ما في النص من تألق لفظي، ويمثل لذلك بالأبيات التي ذكرها ابن قتيبة وبين أن شعريتها ليست بالعالية لعدم التآلف بين اللفظ والمعنى، وقد خالفه معليا من شعريتها مبينا قيمتها الشعرية[3].

ث-شعرية عمود الشعر

- **المرزوقي (421ه)**

ارتقت نظرة المرزوقي إلى النص الشعري خصوصا والنثري عموما إلى وضع معايير نصية تجعل النص بتمثلها والنسج على منوالها يندرج ضمن القول الشعري، وبتخلف أحد العناصر تتخلف شعرية النص، وقد أطلق على هذه العناصر مصطلح "عمود الشعر"، وكأن الشعر بناء إذا لم يحضر أحد الأعمدة لا يستقيم البناء، وفي ذلك أصالة عربية في وضع المصطلح إذ العمود أساس بناء الخيمة. وهدف المرزوقي وإلى وضع قوانين وضوابط تسمح « بتحديد بنية الشعر تحديدا موضوعيا دقيقا، وبيان خصائصه البنائية والأسلوبية ليتسنى التمييز بينه وبين النثر وأولا. ثم لتمييز الشعر القديم عن الشعر المحدث»[4]. وقد اتخذ من النماذج العليا في اعتقاده مادة للاستقراء واستنباط القواعد والمعايير النقدية التي أجملت جهود من سبقوه وتبناها من لحقوه.

يلتفت "المرزوقي" بعد أن تعرض لشعرية النثر إلى مقارنة النثر بالشعر، ويذهب إلى أن الشعر قد ساوى النثر في كل تلك الخصائص وشاركه فيها، ومع ذلك فقد تعداه إلى خاصة جوهرية تفرق بينهما وهي الوزن والقافية، وذلك ما يستوجب

---

[1] - ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، الجزء الأول ، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، ط3، مصر، 1421 ه، ص237.

[2] - المرجع نفسه، ص238.

[3] - المرجع نفسه، ص 238 وما بعدها.

[4] - مسلم حسب مسلم: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص 318.

البحث والتأمل في الشروط الجديدة التي يجب أن يتمثلها الشاعر والناقد، وفق ما أَطْلَقَ عليه المرزوقي "نظرية عمود الشعر".

- **شعرية عمود الشعر**

أ- **لماذا يجب وضع القوانين التي تحكم النص الشعري؟** يحدد "المرزوقي" الأسباب التي تستوجب وضع القوانين، ووضع القواعد والضوابط للنص الشعري، والمتمثلة في:

- خصوصية النص الشعري.
- تحكم الوزن والقافية فيه.
- ازدياد الكُلَف في شرائط الاختيار فيه، وهي شروط تشبه شروط اللفظ والمعنى في النثر، ويجب مراعاتها من الشاعر والمنتقد حتى لا يختل لهما (الوزن والقافية) أصل ولا يعتل لهما فرع.

ب- ما الغاية من وضع نظرية عمود الشعر؟

يقدم "المرزوقي" لمقومات نظرية عمود الشعر بقوله: «الواجب أن يُتَبَيَّن ما هو عمودُ الشعر المعروفُ عند العرب ليتمَّز تليدُ الصنعة من الطريف، وقديمُ نظام القريض من الحديث، ولِتُعْرَفَ مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيّفين على ما زيفوه، ويُعلمَ أيضا فرقُ مابين المصنوع والمطبوع، وفضيلةُ الأتِيِّ السمج[1] على الأبي الصعب»[2]، والنص على اقتضابه نظرا لكثافته وتركيزه يتضمن الغاية من وضع التصورات الخاصة بالشعر العربي، وهي عنده:

- التمييز بين الشعر القديم والمحدث وفي ذلك وعي بالمنجز الإبداعي بخصوص النص الشعري.
- التعرف على أسس اختيار النصوص واعتبارها من درر الشعر وجيده.
- التوصل إلى زائف الشعر ورديئه.
- التفريق بين المطبوع من الشعر والمصنوع منه.
- أفضلية الأتي السمح على الأبي الصعب.

ويضع نتيجة ذلك سبعة مقومات ضابطة لعمود الشعر ومنشئة لشعرية القصيدة العمودية، ويفرد لكل مقوم معايير ضابطة:

1- شرف المعنى وصحته: وعياره أن يقبله العقل، ويدركه الفهم، ويستأنس بقرائنه، ويحظى بالقبول لدى المتلقين.

2- جزالة اللفظ واستقامته: ومعيار ذلك الطبع والرواية والاستعمال، في المفردات والجمل على السواء.

3- الإصابة في الوصف: ومعيار ذلك الذكاء وحسن التمييز والصدق في الوصف وحسن الاختيار فيه.

---

[1] - وردت في النص السمج والسياق يقتضي أن تكون السمح.

2- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 10.

4- المقاربة في التشبيه: ومعيار ذلك الفطنة وحسن التقدير، وأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأصدقه ما أُوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما.
5- التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيُّر من لذيذ الوزن: وعيار ذلك الطبع واللسان؛ فالطبع يطرب للإيقاع الحسن والفهم ينساق له، مثلما ينساق اللسان ولا يتعثر في الكلمة أو العبارة.
6- مناسبة المستعار منه للمستعار له: وعيار ذلك الذهن والفطنة، وملاك ذلك التشبيه وما يحدث في أطرافه من حذف وتعويض.
7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما: وعيار ذلك طول الدربة ودوام المدارسة، والمطلوب في الألفاظ الحسن وعدم النبوّ، ومناسبتها للمعاني، وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود المنتظر، يتشوفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وأن لا تكون مضطربة قلقة.

وبعد أن عرف بعمود الشعر وعيار كل مقوم أكد على أهمية وضع القوانين وغايتها الشعرية بقوله: «فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المغلق[1] المعظم. والمحسن المقدم. ومن لم يجمعها كلَّها فبقدرِ سُهْمَتِهِ منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومُتَّبَع نهجُه حتى الآن »[2].

بقي أن نسجل جملة ملاحظات بخصوص شعرية عمود الشعر:

- يعتقد المرزوقي أن المقومات الثلاثة الأولى يشترك فيها الشعر مع النثر؛ إذ من اجتماع هذه الخصائص اكتسبت تلك النصوص تأشيرة العبور عبر الزمن، يقول: « ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كَثُرَت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات »[3].

- كنا ننتظر أن تكون المعايير أكثر ضبطا وتحديد، إذ إحالة بعض المعايير إلى الحس والذهن يجعلها خير متسمة بالمعيارية.
- على هامش ذكر المقومات والخصائص التي يطلق عليها خصال الشعر يضع وسائط وأطرافا، إذ يناقش إشكالية حضور هذه المقومات بين ثنائية الصدق والكذب، بين من قال: "أحسن الشعر أكذبه" ومن قال: "أحسن الشعر أصدقه"ن والذي يهمنا في باب الشعرية كيف يؤثر الموضوع في تشكيل شعرية النص.
- ناقش المرزوقي قضية الشعر بين المطبوع والمصنوع، ، وحضور الطبع في شعر المطبوعين، وأثر الصنعة في شعر المحدَثين وما في من براعة والتذاذ بالغرابة.

---

[1] - المغلق هكذا وردت في النص وأعتقد أنها المفلق المعظم ليستقيم المعنى وتتحقق الدلالة.
2- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 12.
3- المرجع نفسه، ص 12.

- يعقد المرزوقي مفاضلة طريفة بين تأخر المنظوم عن رتبة المنثور عند العرب، يمكن العودة إليهما[1].

ج- شعرية القصد والصياغة

ابن رشيق القيرواني (ت456ه)

وضع ابن رشيق القيرواني مبدأ فريدا وهو يؤسس للقواعد المؤسسة لشعرية القصيدة يتمثل في اعتماد "النية" أي "القصد" للتفريق بين النصوص المقدسة (القرآن الكريم والحديث النبوي) وبين النص الشعري الراقي في لغته وبنائه، ومن جهة ثانية بين النص الشعري وبقية النصوص التي يبدو عليها ملمح الوزن كالأمثال، وبناء على ذلك وضع القواعد المعيارية التي بموجبها يحمل النص صفة انتمائه لجنس الشعر. يقول ابن رشيق: « الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا حد الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي وغير ذلك، مما لم يطلق عليه أنه شعر»[2].

ويعد ابن رشيق الشعر الجيد هو «ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن »[3].

وعليه يضبط ابن رشيق جملة من المقومات التي يفرق بها بين الشعر وبين ما قد يعتقد أنه من جنس الشعر، إذ لا يكفي الوزن للحكم على طبيعة النصوص بل يجب أن تستوفي النصوص الشعرية جملة من العناصر المتفاعلة في ما بينها، مع ما يجب أن يتخلل النص الشعري من نصوص أخرى كالأمثال التي يستوجب أن تكون سائرة ومعروفة عند المتلقي، وهي إشارة بديعة وسابقة إلى ما غدا يعرف بالتناص، إضافة إلى عناصر نصية تحسينية والمتمثلة في الاستعارة التي يشترط فيها أن تكون رائعة، والشبيه الذي يجب أن يكون واقعيا.

وبذلك فالنص الشعري الذي لا يستجيب لتلك الشروط هو خلو من الشعرية وإن تحلى بحلى الوزن.

ح - شعرية النظم: عبد القاهر الجرجاني(471ه)

يعد الجهد الذي قام به عبد القاهر الجرجاني في وضع القوانين الضابطة لشعرية النظم، من أهم الجهود التي أفاض الدارسون في تبيينها، والدراسات فيها كثيرة، نتركها للطلبة للبحث والمدارسة في الحصة التطبيقية.

خ- الوعي بالمصطلح والمفهوم: حازم القرطاجني 684ه

---

[1] - المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص ص 15، 18.

[2] - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ص 119 ، 120.

[3] - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 122.

تشكل الوعي بمصطلح الشعرية تحديدا للمصطلح وضبطا للمفهوم بشكل كبير عند "حازم القرطاجني"، ذلك أن الوعي بفكرة القوانين في صناعة الشعر وإن تجسد بشكل أو بآخر عند النقاد العرب الذين سبقوه أو عاصروه، فإنه كان جليا في الفكر النقدي عند حازم القرطاجني (ت684 ه)، يتجلى ذلك في تأكيده على فكرة القوانين في صناعة الشعر، وأن الطبع وحده غير كاف، من ذلك قوله: « ولا شك أن الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات عنها من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلم، إذ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها، وجعلها ذلك علما تتدارسه في أنديتها ويستدرك به بعضهم على بعض وتبصير بعضهم بعضا في ذلك»[1]. ولذلك نمت فكرة القوانين عند حازم القرطاجني وتولد عنها مصطلح الشعرية بدلالة هي ذاتها الدلالة التي تحملها في التصورات المعاصرة، إذ لا تعدو الشعرية أن تكون معرفة القوانين المنظمة لولادة كل عمل أدبي، يقول حازم القرطاجني معلقا على من ظن أن مجرد التقليد كاف لصناعة الشعر إذا لم يكن له وعي بالقوانين التي تحكمه مصورا إياه بالأعمى يجمع الحصى المماثلة لتبر وصف له: «وكذلك ظن هذا أن الشعرية في / الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية. فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره»[2]. إن مصطلح الشعرية عند حازم يتعلق بالوعي بالقوانين المنظمة للجوانب الشكلية (النظم، الوزن، القافية)، والوعي بالمضمون (الموضوع)، وقيمة الطبع، وأهمية المدارسة والممارسة، ومن لا يتحكم في هذه القضايا الجوهرية فإن أقاويله الشعرية ستكون خالية مما يمت إلى الشعرية بصلة بل ستدل على فساد طبعه وسوء اختياره.

ويبين أن غرضه من هذا التبيين « ذكر غلط أكثر الناس في هذه الصناعة لأرشد من لعل كلامي يحل منه محل القبول من الناظرين في هذه الصناعة إلى اقتباس القوانين الصحيحة في هذه الصناعة »[3].

والنتيجة أن النقاد والبلاغيين سعوا إلى وضع تصورات حول المنجز الشعري ترسم معالم شعرية هذا النمط الإبداعي الذي يمثل قيمة مهيمنة في الذائقة العربية، وما أنجزناه من رؤى وتصورات هو بمثابة مفاتيح قرائية لهذه الجهود تتطلب الكثير من الفحص والاكتشاف نظرا لغناها وتنوعها.

---

[1] - القرطاجني، أبو الحسن، حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، لبنان، 1986، ص 26.

[2] - المرجع نفسه، ص 28.

[3] - المرجع نفسه، ص 28

ثانيا: أصول الشعرية في التراث الفلسفي

إذا كانت الشعرية في مسعاها العام تعمل على وضع القوانين التي تضبط الظاهرة الأدبية فإن هذه الرؤية متجذرة في منجز الفلاسفة المسلمين الذين أولوا عناية كبيرة للنص الشعري، إذ نجد جملة من المصطلحات والتصورات التي تبنت البحث عن شعرية النص الشعري، وأوجدت مصطلحات تكاد تكون مماثلة لمصطلحات الشعرية المعاصرة، من قبيل: العدول، التخييل، المغايرة، الخروج عن المألوف، التخييل الشعري وغيرها من المصطلحات، والملاحظ أن هذه المصطلحات تتجاوز النص الشعري إلى فن القول عموما عند البعض.

1- الفارابي(ت339ه)، شعرية العدول

إن فكرة القوانين التي يجب أن تحكم كل صناعة لفظية واضحة بشكل جلي عند "الفارابي"، يقول: «والقوانين في كل صناعة: أقاويل كلية، أي جامعة. ينحصر في كل واحد منها أشياء كثيرة مما تشتمل عليه تلك الصناعة، حتى يأتي على جميع الأشياء التي هي موضوعة للصناعة أو على أكثرها»[1]. ويذهب في تحديد الغايات التي تسعى إليها عملية وضع القوانين الضابطة لكل صناعة، فيقول: «وتكون معدة إما ليحاط بها ما هو من تلك الصناعة، لئلا يدخل فيها ما ليس منها، أو يشذ منها ما هو منها، وإما ليمتحن بها ما لا يؤمن أن يكون قد غلط فيها غالط. وإما ليسهل بها تعلم ما تحتوي عليه الصناعة وحفظها »[2]، ويخص بالقوانين التي يجب أن تحكم كل صناعة لفظية بالذكر "علم قوانين تصحيح الأشعار"[3].

يرى "الفارابي" أن «العدول عن المبتذل من الكلام يكون من شأن الأقاويل الشعرية والخطبية وما جرى مجراها »[4]، والعدول مصطلح يقترب في معناه اللغوي ودلالته الاصطلاحية من مصطلح الانزياح الذي أخذ موقعا متميزا في الشعريات المعاصرة.

ويقول مبرزا قيمة المحاكاة في إقامة الشعرية استنادا إلى التصورات الأرسطية: « قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكى الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية. ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين

---

[1] - أبو نصر الفارابي: إحصاء العلوم، تقديم وشرح وتبويب علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، ط1، لبنان، 1996، ص 17.

[2] - أبو نصر الفارابي: إحصاء العلوم ص 17.

[3] - المرجع نفسه، ص ص 24، 25.

[4] - الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 1999، ص ص 156، 157.

في قوام الشعر هو المحاكاة / وعلم الأشياء التي بها المحاكاة وأصغرها الوزن»[1]. والتخييل عند الفارابي مبني على التصوير الذي أساسه التمثيل بالمشابهة، وهو بعيد عن فكرة المحاكاة الأرسطية، إذ أساس المحاكاة الأرسطية الشعر التمثيلي ، وبالتالي فحتى ولو حضر مصطلح المحاكاة فإن دلالته مختلفة، وبالتالي فمضمون المحاكاة مختلف بين نظرة أرسطو للمحاكاة وتصور الفارابي لها، إذ تعني عند الفارابي مماثلة الأشياء بغيرها على أساس التشابه.

يذكر الفارابي آراءه في الشعرية استنادا إلى ما قال به أرسطو إذ أنه بصدد تلخيص كتاب أرسطو لكنه يتجه إلى الشعر العربي عند التمثيل، وقد خص الشعر العربي بقوله: «إن العرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر، أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم »[2].

إن إقامة مماثلة بين المحاكاة والتشبيه في تفسير الشعر العربي لا يمثل قانونا يحكمه، ذلك أن فكرة المحاكاة من التوسع والشمول بحيث تمثل نظرية أما التشبيه فلا يعدو أن يكون ظاهرة أدبية في الشعر والنثر على السواء في الشعر.

غير أن الفارابي مع ذلك يتكلم عن سلم الشعرية، وهي القيمة الجوهرية في تصوراته، يقول: «والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وتحسينها وترتيبها. فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا »[3]

-التخييل قيمة مهيمنة في الشعر، ويقصد به التصوير.

-قوانين التخييل

-توسيع فكرة التخييل

غير أن عرض الفارابي لآراء أرسطو لم يخل من إبداء آراء خاصة بالفارابي وهو يعرض شعرية أرسطو.

2- ابن سينا: شعرية التخييل 428ه

يؤسس ابن سينا تصوراته للشعرية في كتابه "الشفا" بفصل عنوانه "في الشعر مطلقا وأصناف الصنعات[4] الشعرية وأصناف الأشعار اليونانية"، ويتخذ من التخييل الشعري، أو ما يمكن أن نطلق عليه شعرية التخييل مدخلا مهما في ضبط حدود الشعر، يقول ابن سينا معرفا الشعر: «إن الشعر هو كلام مخيّل، مؤلف من

---

[1] - الفارابي: جوامع الشعر، ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تأليف أبي الوليد بن رشد، ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق محمد سليم سالم، سلسلة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثالث والعشرون، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، مصر، 1971، ص 172، 173.

[2] - المرجع نفسه، ص 171.

[3] - الفارابي: جوامع الشعر، ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تأليف أبي الوليد بن رشد، ص 171.

[4] - في بعض المخطوطات الصيغ بدل الصنعات.

أقوال موزونة ومتساوية - وعند العرب: مقفاة »[1]، ثم يبين حدود هذا التعريف؛ فكون الأقوال موزونة أن لها عدد إيقاعيا، وكونها متساوية أن عدد زمان كل قول من الأقوال الإيقاعية مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة أن كلا منها حروف قافيته واحدة.

والكلام المخيِّل عنده مثلما يتجه إلى البنية الشكلية للنص من تصوير ووزن وقافية فإنه يتجه إلى النواحي النفسية في تفسير الإبداع الشعري، إذ التخييل عنده هو التأثير في النفس والمشاعر لا التأثير في العقل، «والمُخَيَّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري »[2]. وعليه فإن ما يميز الشعر هو قيمته التخييلية التي تنقله إلى الفعل التأثيري حتى ولو ابتعد عن التصديق، فالشعر قد يقصد به التعجب لذاته مثلما يقصد به الأغراض المدنية (المشورية، والمشاجرية، والمنافرية) على حد تعبير ابن سينا[3].

إن التخييل مطلوب لذاته بوصفه لذة، يقول ابن سينا: « والتخييل إذعان والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول؛ والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه»[4]، وعليه فالتخييل صفة متعلقة بالنص في حد ذاته، أما التصديق فمتعلق بما يحمله النص من معان، لكن المعول عليه عند ابن سينا وهو يرسم معالم شعرية النص الشعري هو التخييل، إذ « التخييل يفعله القول بما هو عليه »[5]، أي من خلال الخصائص التي يحملها في بنيته التركيبية والتصويرية. وبذلك يؤكد ابن سينا على أهمية ابتداع الصور التخييلية، فهي التي تعطي النص الشعري قيمته الفنية، يقول عن الشعر: « بل المستحسن فيه المخترع المبتدع»[6]، ويجعل فرقا جوهريا بين فن الخطابة وفن الشعر وهو أن الشعر يقوم على التخييل بينما الخطابة تقوم على التصديق حتى وإن اشتركا في حضور الأسجاع والكنايات وبعض القيم الفنية.

ويربط ابن سينا بين التخييل والمحاكاة، إذ هما من قبيل المتعاطفات المتماثلة في قوله « وأما التخييلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد»[7]، وقوله في موضع آخر« إلا غرابة المحاكاة والتخييل»[8].

---

[1] - ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا البَلْخيّ ثم البُخاريّ: كتاب الشفاء، المنطق، الجزء الرابع ، الفن التاسع، الشعر، منشورات مكتبة آية الله المرعشي النجفي، تصدير ومراجعة الدكتور إبراهيم مدكور، تحقيق الدكتور أحمد فؤاد الإهواني، نشر وزارة التربية والتعليم، الإدارة العامة للثقافة، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1958م، ط2، 2012، قم، إيران، ص 23.

[2] - ابن سينا: كتاب الشفاء، المنطق، الجزء الرابع ، الفن التاسع، الشعر، ص 24.

[3] - المرجع نفسه، ص25.

[4] - المرجع نفسه، ص 24.

[5] - المرجع نفسه، ص 24، 25.

[6] - المرجع نفسه، ص 24، 25.

[7] - ابن سينا: كتاب الشفاء، المنطق، الجزء الرابع ، الفن التاسع، الشعر ، ص 25.

[8] - المرجع نفسه، ص 25.

وتتمثل الأمور التي تجعل القول مخيلا عند ابن سينا في:

- أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن.
- أمور تتعلق بالمسموع من القول، وهي ألفاظه وتراكيبه، وصوره التخييلية.
- أمور تتعلق بالمفهوم من القول، وهي المعاني التي يحملها القول الشعري.
- أمور تتردد بين المسموع والمفهوم، وذلك عندما تطغى التراكيب والتخاييل وتتراجع المعاني، أو عندما تطغى المعاني وتتراجع التراكيب والتخييلات.

لكن ما الذي يحدث الفعل التخييلي؟ وما الذي يحقق تأثير المسموع أو المفهوم أو إحداث التردد بينهما؟ إن المسموع أساسه الألفاظ، والمفهوم أساسه المعاني، ويحدث ذلك دون حيلة من الشاعر أو بحيلة منه؛ فدون حيلة تكون فيها الألفاظ بصياغتها الطبيعية محدثة للتخييل، عندما تصاغ الألفاظ على سجية المتكلم والمعاني بغرابتها الطبيعية محدثة للتأثير، عندما ترسل المعاني عفو الخاطر. وقد تكون صياغة الألفاظ وصوغ المعاني خاضعة لحيلة الشاعر، وهذه الحيلة التي هي باب التخييل إما أن ترتبط بالألفاظ والتراكيب أو تتعلق بالمعاني وما تجلبه من تخييل. فمثلما يكون المتعجب منه من غير حيلة يصطنعها الشاعر يمكن « أن يكون المتعجب منه صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى، إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب. والحيلة التركيبية في اللفظ مثل: السجع، ومشاكلة الوزن، والترصيع والقلب، وأشياء قيلت في الخطابة. وكل حيلة إنما تحدث بنسبة ما بين الأجزاء»[1]. ثم يبدأ في تفصيل تلك القوانين التي تحقق فكرة النسبة بين أجزاء القول، ويتوصل إلى أنها تحكمها ثنائية "المشاكلة" و"المخالفة" كمتصورات ذهنية وتتعلق بثنائية اللفظ والمعنى كمنجز نصي.

تتمثل أصناف الصنعات الشعرية نتيجة ذلك في[2] :

- القسم الأول: الألفاظ الناقصة الدلالات أو العديمة الدلالات.
- القسم الثاني: الألفاظ الدالة البسيطة.
- القسم الثالث: الألفاظ الدالة المركبة.
- القسم الرابع: بسائط المعاني.
- القسم الخامس: مركبات المعاني.

وبعد التوضيح الموجز لكل قسم، يختم تصوراته بقوله: « فهذه هي عدة الصنعات الشعرية على سبيل الاختصار»[3]، أي هي بمثابة قوانين لشعرية القول الشعري. ثم يولي اهتماما خاصا للشعر اليوناني بذكر أغراضه وأصناف بنائه، وكأنه يقول إن ما ذكرته من قبل يتعلق بالشعر العربي والقوانين التي تنظم بناءه وتحقق تأثيره، وأنه مختلف عن الشعر اليوناني في البناء والمضمون.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 29.

[2] - يمكن العودة في تفصيل القول في كل قسم إلى ابن سينا كتاب الشفاء، المنطق، الجزء الرابع ، الفن التاسع، الشعر ص ص 26، 29.

[3] - ابن سينا: كتاب الشفاء، المنطق، الجزء الرابع ، الفن التاسع، الشعر، ص 25.

يذهب "ابن سينا" وهو يتكلم في الشعر وأنواعه وخاصة كل نوع، ووجه إجادة قرض الأمثال والخرافات الشعرية وهي الأقاويل المخيلة، وإبانة أجزاء كل نوع بكميته وكيفيته[1]، إلى أن التخييل والمحاكاة هي سبيل ذلك، ومنها ما يصدر عن عادة وطبع ومنها ما يصدر عن صناعة، ومن ذلك ما يكون بفعل وما يكون بقول[2]، و« الشعر من جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به. ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه. وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك؛ وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا؛ وبالوزن فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر»[3]. ويؤكد على أن هذه المكونات قد تحضر جميعا في النص الشعري وقد يتخلف بعضها، بل يتجاوز بأمثلته الفنون القولية إلى الفنون غير القولية كالرقص الذي يتناغم مع الإيقاع على الرغم من أنه لا إيقاع صوتي له في ذاته.

وينبه إلى أن التخييل لا يتعلق بالشعر فقط وإنما يتجاوزه إلى النثر، كما أن الأوزان يمكن أن تكون غير مخيلة، ولكن جودة الشعر وما يكسبه شعرية هو التعالق بين الوزن والتخييل، يقول ابن سينا: « قد تكون أقاويل مخيلة منثورة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول. وإنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن»[4]، وعليه، فالعبرة في شعرية النثر هي التخييل، والعبرة في شعرية الشعر هي حضور التخييل مع الوزن.

وبعد الشعر عند ابن سينا محاكاة، فإن المحاكيات عنده ثلاثة: تشبيه واستعارة وتركيب. وأغراضها ثلاثة: تقبيح وتحسين ومطابقة[5].

ومن مباحث الشعرية وموضوعاتها أسئلة الكيف، كيف تتولد النصوص الشعرية؟ وذلك ما بحثه ابن سينا وأوجد له أسبابا، يقول ابن سينا: «إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة /.../ وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها لأمرٍ فضل موقع. /.../ والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا. ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها. فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع. وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا. وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته »[6].

إن الكلمة المفتاح المتعلقة بموضوعنا هو ورود مصطلح الشعرية بدلالته الاصطلاحية "فمن هاتين العلتين تولدت **الشعرية**" و " وانبعثت **الشعرية**"

---

[1] - المرجع نفسه، ص ص 31، 32.
[2] - المرجع نفسه، ص 32.
[3] - ابن سينا: كتاب الشفاء، المنطق، الجزء الرابع ، الفن التاسع، الشعر، ص 32.
[4] - المرجع نفسه، ص 33.
[5] - المرجع نفسه، ص ص 33، 36.
[6] - ابن سينا: كتاب الشفاء، المنطق، الجزء الرابع ، الفن التاسع، الشعر، ص ص 37، 38.

وتبقى رؤى ابن رشد وغيره من الفلاسفة مجال بحث الحصص التطبيقية.

2/ شعرية النثر في التراث العربي

لم تكن النصوص النثرية بمعزل عن اشتغال النقاد القدامى وإن بدرجة أقل بكثير من تلك التي توجهت للشعر إذ يظفر الدارس للتراث العربي على جملة من التصورات التي عملت على البحث في جماليات النص النثري الذي ينقله إلى دائرة الإبداع الفني، بما توليه من أهمية لما يحمله من قيم أسلوبية وعناصر جمالية تحقق للنص قيمة فنية وتؤثر في المتلقي الذي يستجيب للغرض الذي وضعت له تلك النصوص النثرية.

ويأخذ النثر جملة من المصطلحات المقابلة له والدالة عليه؛ الكلام، والكتابة، والنثر

وتوزعت النصوص النثرية في العديد من الفنون القولية؛ الكتابة الديوانية، والخطب، والرسائل، والمقامات، والأمثال، والحكم، ونشأ حول هذه الفنون القولية جملة من الآراء التي تتغيا تحسينها جماليا، وإكسابها صفة الشعرية، بما تتطلبه من

تقاليد فنية وما تستوجبه من حسن صياغة وجمالية أسلوب وقدرة على تحقيق الهدف الذي وضعت له.

وعليه، وجدت مؤلفات اهتمت بأصول الكتابة النثرية وما يجب على الكاتب من إتقان الصنعة، إذ« أننا لا نعدم وجود الكثير من المحاولات التي هدف أصحابها إلى وضع بعض الضوابط التي تُقَوِّمُ فنونه، أو إسداء النصائح والتوجيهات التي تُعِينُ على معالجة فنونه، سواء بإفراد الكتب الخاصة لهذا الغرض، أو بإدراجه تحت بعض أبواب الأدب والنقد »[1]، وهو ما يجعل تلك المحاولان تندرج بصورة أو أخرى في مجال الشعرية لأن وضع التصورات النظرية حول الكتابة الفنية وما تتطلبه من قوانين هو مجال الشعرية.

وقد كان منشأ البحث في الأساليب البيانية هو الدراسات الموجهة للقرآن الكريم بغرض بيان مواطن الإعجاز فيه، وذلك ما مَثَّلَ أرضية لتشكيل القيم الجمالية للغة العربية، استقى منها الدارسون للتراث الشعري والنثري على السواء منظومتهم الاصطلاحية والمفهومية، ومن أهم وأول تلك الدراسات التي مثلت بؤرة مركزية في كل الدراسات وتسللت إلى كل جوانب المعرفة في التراث العربي نذكر: "مجاز القرآن" لأبي عبيدة[2]، و"معاني القرآن" للفرَّاء[3]، و"تأويل مشكل القرآن" لابن قتيبة[4]، و"النكت في إعجاز القرآن" للرماني[5]، و"إعجاز القرآن" للخطابي[6]، و"إعجاز القرآن" للباقلاني[7]، وما ظهر بعد هذه من مؤلفات.

تعددت المؤلفات التي جعلت صناعة الكتابة النثرية هدفا لها وتسللت في ثناياها آراء نقدية مؤسِّسة لشعرية هذا الفن القولي أو ذاك، وعليه سنحاول أن نمثل بنماذج تأسيسية لكل فن قولي، لتبقى بقية الجهود والآراء محط أنظار الباحثين ومجال إنجاز البطاقات الفنية في الحصص التطبيقية، إذ الدائرة متسعة جدا وكل من تعلق بالكتابة بسبب إلا وله فيها تأليف وله فيها رأي، بل آراء:

---

[1] - نبيل خالد رباح أبو علي: نقد النثر في تراث العربي النقدي حتى نهاية العصر العباسي 656 هـ، إشراف الأستاذ الدكتور محمد زغلول سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص 13.

[2] - أبو عبيدة، معمر بن المثنى التيمي: مجاز القرآن، تحقيق محمد فؤاد سزكين، مطبعة الخانجي، ط1، مصر، 1954.

[3] - الفراء، أبو زكرياء يحي بن زياد بن عبد الله بن منظور الديلمي: معاني القرآن، تحقيق عبد الفتاح إسماعيل شلبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1973.

[4]- ابن قتيبة، أبو محمد عبد اله بن مسلم بن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، طبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، 1954.

[5] - الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، دار المعارف،

[6] - الخطابي، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي البستي: إعجاز القرآن.

[7] - الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط5، مصر.

أ- شعرية المقام التخاطبي: صحيفة بشر بن المعتمر(ت210ه)

ورد مصطلح "الصناعة" في وقت مبكر عند "بشر بن المعتمر"[1] في صحيفته المشهورة[2] والتي بنى عليها الجاحظ البيان والتبيين، والملاحظة الأولية أن الصحيفة تؤسس في الحقيقة لشعرية الكتابة بما فيها من شعر ونثر، ويؤكد ذلك بقوله: «...فإنك إذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون، ولم تتكلف اختيار الكلام المنثور، لم يعبك بترك ذلك أحد » . وبالنظر إلى هذه الصحيفة نجدها تتضمن العديد من قيم الكتابة وقوانينها التي تنقل الكلام إلى الرفعة والجودة، وتتعدى الكتابة إلى ما تتطلبه من شروط، ويمكن إجمال ذلك في العناصر الآتية، مع الالتزام قدر الإمكان بعبارات "بشر بن المعتمر"[3]:

- أهمية الفراغ ونشاط النفس في تلقي المعرفة، أو إنتاجها على السواء.
- أن ما كان مقبولا قصدا وخفيفا على اللسان سهلا يصل إلى المتلقي بيسر وسهولة.
- التوعر في الأساليب يقود إلى التعقيد، والتعقيد يستهلك المعاني ويشين الألفاظ.
- المعنى الكريم يستوجب اللفظ الكريم، ويُفَصَّلُ القول نتيجة ذلك إلى مراتب بناء على أصناف الناس وأحوالهم، وأن مدار ذلك على الصواب وما يجب لكل مقام من مقال.
- حضور العديد من المصطلحات المؤصلة للدرس البلاغي والنقدي العربي: اللفظ، المعنى، الشعر الموزون، الكلام المنثور، القافية، الصنعة، الطبع الحال، المقام، المقال، المتكلم، السامع...إلخ.
- ضرورة الطبع وأهمية اكتساب القواعد المنظمة لكل نمط إبداعي، ووجوب التزامها لمن يمارس الكتابة أو الشعر أو الخطابة.
- ضرورة المعاودة والتكرار في إتمام الصنعة إذا وجدت الطبيعة والعِرْقُ، مع مراعاة فراغ البال ونشاط النفس.
- لكل صناعة أهلها، يقود إلى ذلك الطبع، وتنمو بالممارسة، ومن لم يفلح في صنعة عليه بغيرها فالنفوس تنقاد إلى ما تحب.
- ضرورة الموازنة بين أقدار المعاني وأقدار المستمعين، وبين أقدار المستمعين وأقدار الحالات.
- أهمية المصطلح في تحقيق غايات الخطاب، فلكل مجال ألفاظه و مصطلحاته.

---

[1] - بشر بن المعتمر: العلامة أبو سهل الكوفي ، ثم البغدادي ، شيخ المعتزلة وصاحب التصانيف، الكبار أخباريا شاعرا متكلما، وله كتاب " تأويل المتشابه "، وكتاب " الرد على الجهال " ، وكتاب " العدل ". مات سنة عشر ومائتين. ينظر، سير أعلام النبلاء، ج10، ص203.

[2] - أورد هذه الصحيفة أيضا ابن عبد ربه في العقد الفريد 4 /139 – 141، ولكن ما ورد عند الجاحظ به زيادة لم ترد عند ابن عبد ربه.

[3] - ينظر، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، اعتنى به زكريا عميرات، دار الفكر العربي، ط1، لبنان، 2000، ص ص69، 70،81. نص صحيفة بشر بن المعتمر .

يتبين من الآراء النقدية التي وضعها "بشر بن المعتمر" في صحيفته الأهمية التي أولاها لعناصر التخاطب، في محاولة لوضع القوانين التي تعطي القول قيمة شعرية تنقله من الكلام العادي إلى الكلام الذي تسري الشعرية في مكوناته، بما يتعلق به من مقومات ترتبط بالمبدع والقول والمتلقي، ولذلك يمكن أن نطلق تسمية "شعرية المقام التخاطبي" على الرؤية التي أسس لها "بشر بن المعتمر".

ب-شعرية الترسل: رسالة عبد الحميد الكاتب (ت 132ه)

أولى عبد الحميد الكاتب فن الترسل عناية خاصة، وأفرده برسالة مؤسسة للفن بَيَّن فيها أصوله، وأدواته، وكل ما تعلق به؛ من ضرورة حسن اختيار الألفاظ وموافقتها للمعاني، وجميل الأساليب البيانية، وكل ما يجب على الكاتب امتلاكه من أدوات تنقل العبارة إلى التأثير البلاغي، مُحَقِّقَة جوانب المتعة الفنية الأدبية والوظيفة الإبلاغية للرسالة، وما يجب على الكاتب من صفات خُلُقية تجعله جديرا بالمقام الذي يحتله.

والرسالة تؤسس لشعرية الترسل وعلى ضوئها سار الركب، يذهب القلقشندي وهو يبحث في الكتابة ومستلزماتها إلى أن هذه الرسالة: « أصل هذه الآداب التي ترجع إليه، وينبوعها الذي تفجرت منه »[1]، ولم يستغن عن هذه الرسالة كل من تناول هذا الفن بطرف سواء أشار إلى ذلك أو لم يشر.

وأهم الملامح التي توحي بالتأسيس لشعرية الكتابة عند "عبد الحميد الكاتب" من خلال رسالته[2]:

- اعتباره الكتابة صناعة[3] تتطلب العديد من الأدوات الفنية مثلما تستوجب الكثير من الصفات الخُلقية.
- أهمية المخزون المعرفي في تحسين الكتابة وتحقيق أغراضها.
- أهمية صناعة الكتابة في تثبيت أركان الملك.
- أهمية الكتابة وأهمية دور الكتاب.
- النظر في كل فن من فنون العلم وإحكامه أو الأخذ منه بمقدار حسن.
- رسالته موجهة إلى الكتاب وأرباب الآداب.
- يضع مقومات تخص الرسالة في ذاتها: * أهمية القصد في ضبط الرسالة، * الإيجاز في الابتداء وفي الجواب، * الأخذ بمجامع الحجج، * الإكثار مجلبة للشواغل.
- صناعة الكتابة يدخل في "جميل الصنعة" -حسب تعبيره- الذي يستوجب الشكر لله والتضرع إليه حتى يدفع الكاتب عن نفسه الغرور ويستمد من الله

---

[1] - أبو العباس أحمد القلقشندي: صبح الأعشى، دار الكتب المصرية، مصر، 1922، الجزء الأول، ص 85.
[2] - عبد الحميد الكاتب: رسالة عبد الحميد إلى الكاتب، ضمن كتاب رسائل البلغاء، عني بجمعها محمد كرد علي، دار الكتب العربية الكبرى، مصطفى البابي الحلبي وأخويه، مصر، 1331 هـ، 1913م، ص ص 172،
[3] - مثلما اعتبر الشعر صناعة عند نقاد الشعر.

العون، وفي ذلك لفتة طريفة وهي استمرار الفعل الجمالي للكتابة فمن لا يغتر يمضي في التحسين، والتحسين يحقق جمالية الكتابة.

- ضرورة التمرس في الكتابة، وصقل التجربة.

ويجمل توجيهاته بقوله: «فتنافسوا يا معشر الكتاب في صنوف الآداب، وتفقهوا في الدين، وابدؤوا بعلم كتاب الله عز وجل والفرائض ثم العربية فإنها ثِقَافُ ألسنتكم، ثم أجيدوا الخط فإنه حلية كتبكم، وارووا الأشعار واعرفوا غريبها ومعانيها وأيام العرب والعجم وأحاديثها وسيرها فإن ذلك مُعِين لكم على ما تسمو إليه هممكم ولا تُضَيِّعُوا النظر في الحساب فإنه قوام كتاب الخراج، وارغبوا بأنفسكم عن المطامع سنيها ودنيها وسفساف الأمور ومحاقرها فإنها مذلة للرقاب مفسدة للكتاب...»[1].

والرسائل التي عنيت بفن الترسل عديدة، يمكن العودة إليها في:

- جمهرة رسائل العرب، لأحمد زكي صفوت.
- رسائل البلغاء، محمد كرد علي

كما تعد كتب: أبو هلال العسكري[2]، والقلقشندي[3]، وابن الأثير[4]، وأدب الكاتب لابن قتيبة[5]، والكتَّاب لابن درستويه[6]، وأدب الكُتَّاب للصولي[7]، الخراج وصناعة الكتابة لقدامة بن جعفر[8]، البرهان في وجوه البيان[9] لابن وهب[10]، وإحكام صنعة[11]الكلام للكلاعي[12] مصادر هامة في الموضوع.

ج- شعرية الخطابة: البيان والتبيين الجاحظ (ت255ه)

يعد كتاب "البيان والتبيين" للجاحظ من أهم مصادر اللغة والأدب والنقد، وما يهمنا هنا هو آراؤه النقدية الموجهة للنثر الفني، وخصوصا فن الخطابة الذي طغى في الكتاب لأسباب تتعلق بالغاية التي وضع من أجلها الكتاب وهو المنافحة على العربية ضد الشعوبية، وقد « اهتم الجاحظ بإرساء دعائم النثر الفني في هذا الكتاب،

---

[1] - عبد الحميد الكاتب: رسالة عبد الحميد إلى الكتاب، ص 174.

[2] - أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر،

[3] - القلقشندي: صبح الأعشى، دار الكتب المصرية، مصر، 1922.

[4] - ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر.

[5] - ابن قتيبة: أدب الكاتب.

[6] - ابن درستويه: الكتاب.

[7] - الصولي: أدب الكتاب.

[8] - قدامة بن جعفر: الخراج وصناعة الكتابة.

[9] - ويعرف بنقد النثر وهومؤلف متعدد المباحث للكتابة والكتاب قسم فيه.

[10]- ابن وهب: البرهان في وجوه البيان.

[11] - استدرك عليه الخشاب في مؤلف سماه: ، واستدرك عليه ابن بري في كتاب سماه، الأول يسير عكس منظور الكلاعي والثاني ينتصر له.

[12] - الكلاعي: إحكام صنعة الكلام.

فتناول معظم فنونه، من خطابة ورسائل ووصايا ومواعظ»[1]، ومثلما اهتم بالشعر اهتم بالقضايا المتعلقة بالشعر والنثر وخصوصا قضية اللفظ والمعنى.

وإذا كان باب الترسل وما يلزمه من أدوات افتتحه عبد الحميد الكاتب فإن باب الخطابة وما تتطلبه من مقومات فنية حاز السبق فيه الجاحظ، فتكلم بإسهاب وتمثيل على ثلاثية النص أي الخطبة بوصفه منتوجا فنيا والخطيب بعده مُبَلِّغ الخطبة والمتلقين باعتبارهم جمهور الخطبة المنفعلين بها، وأورد لكل عنصر ما يلزمه من مميزات وما يتطلبه من خصائص، تحقق للنص جمالية فنية وهي بمثابة قوانين لشعرية هذا الفن.

د- **شعرية الاختلاف بين النثر والشعر: إحكام صنعة الكلام للكلاعي**

لعل كتاب "إحكام صنعة الكلام" للكلاعي من الكتب المبكرة في التنظير لفنون النثر انطلاقا من التفريق بين النثر والشعر، والتفريق بين الفنون النثرية فيما بينها، ويضع التنظير نصب عينيه وإن لم يفلح في تحقيق ذلك كما في فن المقامات إذ اكتفى بالتمثيل دون التنظير.

يقول نبيل "خالد رباح أبو علي" وهو بصدد التعريف بالكتاب: « وفيه يثبت الكلاعي مقدرته في التنظير لهذا الفن(أي الكتابة بكل فنونها القولية) والتوجيه البلاغي والنقدي للنثر عامة»[2]، وعند دراسته لأنواع الكلام المنثور وجدها فصول وأقسام منها:« الترسيل، ومنها التوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحِكم المرتجلة والأمثال المرسلة، ومنها المروَّى والمعمَّى، ومنها المقامات والحكايات، ومنها التوثيق ومنها التأليف »[3]، ويتوصل إلى أن أنواع البديع الموجودة في النثر هي نفسها الموجودة في النظم وتنتظمها نفس القوانين ولا داعي لإضافة التأليف فيها[4].

وقد فاضل بين المنثور والمنظوم منتصرا للنثر على النظم، جاعلا أسس المفاضلة منها ما يتعلق ببناء النص وقوانينه الفنية، فالشعر يتطلب الوزن والقافية والنثر لا يتطلب ذلك، يقول الكلاعي: « إن الترجيح بين المنثور والمنظوم يَمٌّ قد خاض فيه الخائضون، وميدان قد ركض فيه الراكضون. ورأيي أن القريض قد تزين من الوزن والقافية بحلة سابغة ضافية، صار بها أبدع مطالع، وأصنع مقاطع، وأبهر مياسم، وأنور مباسم. وأبرد أُصُلا، وأشرد مثلا، وأهز لعطف الكريم، وأفل لغرب اللئيم. لكن النثر أسلم جانبا، وأكرم حاملا وطالبا »[5]. ثم يبدأ في ذكر معايب الشعر كالكذب والتكسب، والوقوع في الأعراض وغيرها مما هو مشهور لدى الكثرة من الشعراء وأن ما هو محمود كالحث على النجدة والمكارم نادر.

وإن كانت هذه العناصر في المفاضلة متعلقة بالمعاني فإنه يلتفت إلى جانب المباني في ملمح هام في مجال التفريق بين المنثور والمنظوم لم أجده عند غيره وهو ذم الوزن الذي يتأسس عليه الشعر، ومفاضلة النثر عليه لخلوه من ذلك، يقول: « ومن معايب الشعر ما فيه من الوزن، لأن الوزن داع للترنم، وقد قال بعضهم: الغناء

---

[1] - نبيل خالد رباح أبو علي: نقد النثر في تراث العربي النقدي حتى نهاية العصر العباسي 656 هـ ، ص 65.

[2] - المرجع نفسه، ص 95.

[3] - الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، ص 95.

[4] - المرجع نفسه، ص 95.

[5] - المرجع نفسه، ص 36.

رقية الزنا »[1]، ليؤكد ابتعاد الكتابة النثرية بفنونها المختلفة عن كل ما تعلق بالشعر من معايب من منظوره، يقول: « وأما الكتابة فبعيدة عن كل هذا، سليمة مما يدعو إلى المهجور، أو يتشبث بالمحجور»[2]، ومع كل ذلك فإن تفضيله للنثر لا يجعله ينكر ما للشعر من فضائل، وفي ذلك إيمان منه بشعرية النثر وشعرية الشعر على السواء. ولنا أن نتذكر أن الشعريات المعاصرة قد تأسست على التفريق بين النثر والشعر، وذلك ما يجعل آراء الكلاعي ذات أهمية في التأسيس لشعرية النص الأدبي.

ه- شعرية المقامات: الحريري

يبدي "الحصري" رؤية نقدية لشعرية النص المقامي عند "الهمذاني"[3]، تنم عن وعي جمالي لبناء هذا النص، يذهب الحصري إلى أن الهمذاني أبدع « أربعمائة مقامة في الكدية، تذوب ظَرْفا، وتقطر حسنا، لا مناسبة بين المقامتين لفظا ولا معنى، وعطف مساجلتها، ووقف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الاسكندري، وجعلهما يتهاديان الدر، ويتنافثان السحر، في معان تضحك الحزين، وتحرك الرصين، يتطلَّع منها كل طريفة، ويوقف منها على كلِّ لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية»[4].

يضع الحريري مقومات شعرية النص المقامي وأسس هذا الفن النثري بقوله: « وأنشأت خمسين مقامة، تحتوي على جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره، إلى ما وشحتها به من الآيات، ومحاسن الكنايات، ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخطب المحبرة، والمواعظ المبكية، والأضاحيك الملهية»[5]. والمتأمل لهذا النص المركز والغني بالدلالات، ولنصوص المقامات التي جسدت تصوراته النظرية بما يحضر فيها من خصائص ومميزات يجد أنها بمثابة قوانين يجب أن تحضر في النص المقامي المتعالي، وبالتالي فهي أفق الإنتاج والتلقي لشعرية هذا النص.

والملاحظ أن الغاية الفنية مقصودة لذاتها، نلمس ذلك في التركيب بالإضافة الذي تحكم في صياغة رؤية الحريري لما يجب أن تكون عليه المقامات؛ إذ القول تتجاذبه ثنائية الجد والهزل، والإضحاك والإلهاء، واللفظ بين الرقة والجزالة؛ أي اللفظ الرقيق، اللفظ الجزل وقس على ذلك بقية الصياغات.

وتتمثل تلك المقومات والأسس في:

- مقومات خطابية: جد القول وهزله، المواعظ المبكية، والأضاحيك الملهية
- مقومات بيانية: رقيق اللفظ وجزله، غرر البيان ودرره، ملح الأدب ونوادره، محاسن الكنايات.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 38.

[2] - المرجع نفسه، ص 39.

[3] - إذ هو من أبدع أمرها في رأي البعض كالحريري أو اتبع "ابن دريد" عندما أغرب بأربعين حديثا، أو اقتفى أثر أستاذه ابن فارس كما يذهب البعض.

[4] - الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط1، 1953،

[5] - الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي: شرح مقامات الحريري، الجزء الأول، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ص 29.

- الاشتغال على اللغة بحد ذاتها بعدها هدفا لذاتها، وذلك ما يعلي من فنية القول المقامي.
- مقومات تناصية: توشيح النص بالآيات القرآنية، ترصيع النص بالأمثال العربية واللطائف الأدبية
- تنوع الأفانين القولية في الفن المقامي: الرسائل المبتكرة، والخطب المحبرة، والشعر الذي ينشؤه صاحب المقامة وهو الأكثر الأعم أو الذي يجتلبه الشعراء الآخرون من الشعر الذي سماه أجنبيا.
- مقومات سردية: تتأسس المقامة على حكاية، ويحضر فيها الحدث والمكان والزمان والشخصيات، وتتعلق بحبكة تتأسس على حيلة أو كدية
- تنوع مضامين النص المقامي، ولكل موضوع لغته، ولغة الهزل ليست لغة الجد، ولغة الموضوع الاجتماعي ليست هي لغة الموضوع الديني وقس على ذلك بقية المضامين التي لامسها النص المقامي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

و- شعرية "مستويات النثر" عند المرزوقي

إذا اشتهرت نظرية عمود الشعر، التي أتينا على بعض تفصيلاتها، فإن المرزوقي قدم لها برؤية نقدية حول القوانين المنظمة للنثر، وما تتطلبه صناعته من عناية تنقله إلى اللذة الفنية، وبالتالي فإن هذا الجهد التنظيري يندرج ضمن شعرية النص النثري.

ويمكن أن أعبر عنها بـ"شعرية مستويات النثر"، وحسب مطالعاتي العديدة والمتنوعة في كتب الدارسين لم أجد من أفرد مقومات النثر وقوانينه من منظور المرزوقي بالدراسة، ولذلك آثرت أن أنوه برؤيته وأبين عناصر شعرية النثر عنده.

يؤسس "المرزوقي" رؤيته للنثر بالتعرض إلى اختلاف مذاهب نقاد الكلام في شرائط الاختيار بين نص وآخر، لأسباب تتعلق بالنصوص المنقودة وبالنقاد، وبتصاريف المباني التي هي في المنثور كالأوعية والمعاني التي هي كالأمتعة، واتساع مجال الطبع في النثر وتشعب مراد الفكر فيه.

وعليه، يضع مستوى أول لشعرية النثر يكون غاية بعض الناثرين البلغاء، ويجمل عناصره بقوله: « فمن البلغاء من يقول: فِقَر الألفاظ وغُرَرُها، كجواهر العقود ودررها، فإذا وَسِمَ أَغْفَالُها بتحسين نظمها، وحُلِّي أعطالُها بتركيب شذورها، فَرَاقَ مسموعُها ومضبوطُها، وزان مفهومُها، ومحفوظُها، وجاء ما حُرِّر منها مصفى من كدر العِيِّ والخَطَل، مقوّما من أَوَدِ اللحن والخطأ، سالما من جَنَف التأليف، موزونا بميزان الصواب، يموج في حواشيه رونق الصفاء لفظا وتركيبا – قبله الفهم

وَالْتَذَّ به السمع- وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدئ الفهم منه، وتأذى السمع به تأذي الحواس بما يخالفها »[1].

أما المستوى الثاني، فأولى به من لم يرض بالوقوف على الحَدِّ السابق، «فتجاوزه والتزم من الزيادة عليه تتميمَ المقطع، وتلطيفَ المطلَع، وعَطْفَ الأواخر على الأوائل، ودلالَةَ الموارد على المصادر، وتناسُبَ الفصول والوصول، وتعادُل الأقسام والأوزان، والكشفَ عن قناع المعنى بلفظ هو في الاختيار أولى، حتى يطابق المعنى اللفظَ، ويسابق فيه الفهمُ السمع»[2].

وأما المستوى الثالث، فزيادة على متطلبات المستويين الأولين فيغامر صوبه « من ترقَّى إلى ما هو أشق وأصعب، فلم تقنعه هذه التكاليف في البلاغة حتى طلب البديع: من الترصيع والتسجيع، والتطبيق والتجنيس، وعكس البناء في النظم، وتوشيح العبارة بألفاظٍ مستعارة، إلى وجوه أخر تنطق بها الكتب المؤلفة في البديع »[3].

وإذا كانت هذه المستويات قد جعلت الصياغةَ اللفظية والتركيبية وما تتطلبه من شروط بيانية وبديعية غايتَها في الاشتغال على المباني فإن الاهتمام بالمعاني قد أولاه قدرا من الأهمية، وكان مثار اهتمام عند المرزوقي، وهو يضبط الرؤية التي تحكم شعرية النص النثري.

وعليه نجده وهو يقلب الآراء بخصوص ثنائية اللفظ والمعنى مثلما وضع مستويات ثلاثة لفن الصياغة اللفظية، يؤكد العلاقة الحميمة بين جمال المباني وحسن المعاني، يقول: « من البلغاء من قصد في ما جاش به خاطرُه إلى أن يكون استفادةُ المتأملِ له، والباحثِ عن مكنونه من آثار عقله أكثر من استفادته من آثار قولِه أو مثلَه. وهم أصحاب المعاني، فطلبوا المعاني المُعجِبَةَ من خواص أماكنها، وانتزعوها جزلة عذبة حكيمة ظريفة أو رائقة بارعة، فاضلة كاملة، لطيفة شريفة، زاهرة فاخرة، وجعلوا رسومَها أن تكون قريبةَ التشبيه، لائقة الاستعارة، صادقة الأوصاف، لائحة الأوضاح، خلابة في الاستعطاف، عطافة لدى الاستنفار، مستوفية لحظوظها عند الاستهام من أبواب التصريح والتعريض، والإطناب والتقصير، والجد والهزل، والخشونة واللَّيان، والإباء والإسماح، من غير تفاوت يظهر في خِلال أطباقِها، ولا قصور يَنْبَعُ من أثناء أعماقها، مبتسمة من مثاني الألفاظ عند الاستشفاف، محتجبة في غموض الصِّيَان، لدى الامتهان، تعطيك مرادَك إن رفَقت بها، وتمنعُك جانبَها إن عَنُفْتَ معها»[4].

---

[1] - المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علق عليه وكتب حواشيه غريد الشيخ، وضع فهارسه العمة إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص 09.

[2] - المرجع نفسه، ص 09.

[3] - المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 09.

[4]- المرجع نفسه، ص 09، 10.

وإذ يؤكد حرية كل فريق في اتخاذ النهج الذي يناسب رؤيته في العناية بالألفاظ أو الاهتمام بالمعاني بقوله: «فهذه مناسب المعاني لطلابها، وتلك مناصب الألفاظ لأربابها »[1]، فإنه يؤكد على ضرورة التعانق بين الألفاظ والمعاني لمن أراد الإجادة في صورتها المثلى، إذ اللفظ والمعنى متى «تعانقا وتلابسا، متظاهرين في الاشتراك وتوافقا فهناك يلتقي ثَرَيا البلاغة فيُمْطِرُ روضُها، ويُنْشَر وَشْيُها، ويتجلى البيانُ فصيحَ اللسان، نَجِيحَ البرهان، وترى رائدي الفهم والطبع متباشرين لهما من المسموع والمعقول بالمَسرح الخصب والمكرع العذب »[2].

إن النثر الذي تجسدت فيه تلك المستويات وتعانقت في رحابه تلك التصورات جدير به أن يحتل مرتبة رفيعة في البيان العربي، وذلك «بما له من تقاسيم: اللفظ والمعنى والنظم »[3]، مما يوسع نطاق الاختيار فيه، ويجب على الكاتب والمتصفح الاهتمام بشروط النص النثري حتى يتسنى الحكم عليه بالجودة والشعرية، أو الابتعاد عن ذلك.

إن البحث في أصول الشعرية في التراث العربي متعدد الجوانب، وكثير التداخلات. والمنجز التراثي المتعلق به مازال في حاجة كبيرة إلى الغربلة، والبحث والاكتشاف. وما تم إنجازه لا يعدو أن يكون إضاءات على الطريق، تفتح أعين الدارس على المحاور الكبرى، والمحطات المهمة، ولكن العديد من الجوانب لم ترمقها أرجل الدارسين بعد، والكثير من الجوانب لم يتم إضاءتها بالقدر الكافي، على الرغم من وجود كتابات كثيرة حملت عنوان "الشعرية العربية"[4] لافتة لها، ويمكن أن يقتح حولها النقاش في الحصص التطبيقية، وهو جهد يذكر فيشكر، ولكن اتساع المدى الزماني، وكثرة المنجز المعرفي في حاجة أكيدة إلى البحث وإعادة النظر إنْ في قيمة الأحكام التي صدرت أو بالبحث في قضايا متجددة.

وما يمكن تسجيله بعد هذه المقاربة المنهجية لأصول الشعرية في التراث العربي يمكن ضبطه في العناصر الآتية:

- غنى التراث العربي بالقوانين التي تؤسس لشعرية النص الأدبي الشعري والنثري على السواء.
- إن القوانين والمقومات التي عملت على ضبط الصناعة الأدبية؛ صناعة الكتابة وصناعة الشعر تميزت بالدقة والشمول والتوسع والاستقصاء.
- استند التنظير إلى النص الإبداعي العربي عند بعض الدارسين وكانت القوانين وليدة التأمل في هذا النص مما جعلها ذات بعد وجودي للأمة العربية، معبرة عن خصائص النص الجوهرية ومحددة لرؤية متميزة. كما استند

---

[1] - المرجع نفسه، ص 10.

[2] - المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ، ص 10.

[3] - المرجع نفسه، ص 10.

[4] - تبرز العديد من الدراسات التي حملت عنوان الشعرية العربية مثل: الشعرية العربية لأدونيس، الشعرية العربية لجمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية لمسلم حسب مسلم، الشعرية العربية ليحياوي، الشعرية العربية لإسكندر، الشعرية العربية لمشري بن خليفة وغيرها كثير.

التنظير عند البعض على ما أنجزه أرسطو في التنظير للشعر، وذلك بالتلخيص تارة وبالتمثل تارة أخرى مع وضع أمثلة من الثقافة العربية لتوضيح الأفكار والتمثيل لها، مع ما شاب تلك الاستشهادات من غموض راجع إلى عدم الوعي بالنص الإبداعي اليوناني الذي استند إليه أرسطو وهو يضع تصوراته.

- إن فكرة القوانين التي يجب تحكم كل فن إبداعي، والتي هي جوهر الشعرية، كانت حاضرة بقوة في المنجز التراثي العربي إن باجتراح مصطلح "الشعرية" ووضع الحدود المفهومية التي تحدده كما عند "حازم القرطاجني"، أو بالتأكيد على أهمية القوانين في وضع التصورات حول هذا الفن الإبداعي أو ذاك كما عند العديد من الدارسين.
- إن فكرة التمييز بين الأجناس الأدبية في دائرتيها الكبيرتين الشعر والنثر أو ضمن الجنس الأدبي الواحد كانت أساس التنظير للشعرية العربية.
- تبرز فكرة المقارنة بين الشعر والنثر كانت حاضرة في المنجز التراثي حول كل من الشعر والنثر ويتجلى ذلك في ما أنجزه الكلاعي في أصول صنعة الكلام على سبيل المثال.
- تبرز القوانين المعيارية منطلقا أساس في الشعرية العربية وذلك ما تمثل في شعرية عمود الشعر عند المرزوقي أو شعرية المعنى عند ابن جني.
- تنوع الرؤى حول شعرية النص الشعري أو النص النثري بتنوع المداخل التي بحثت شعرية هذا النص الأدبي أو ذاك؛ فكانت شعرية المستويات الأسلوبية وشعرية المقام التخاطبي وغيرها من المداخل التي أتينا على ذكر بعضها.
- لقد كانت النصوص التراثية محط أنظار العديد من الدارسين لمبحث الشعرية في الفترة المعاصرة بغية استنطاق الموروث والبحث في القوانين المؤسسة للشعرية العربية كما فعل أدونيس ومسلم حسب مسلم وغيرهما.
- استندت المدارس الأدبية الإحيائية وما تلاها إلى منجز الشعرية العربية في وضع التصورات وإحياء التراث وبعثه سواء بتمثل النصوص كقيم عليا للإبداع وجعل القوانين النقدية كمقومات جوهرية للحكم على النصوص وتذوقها جماليا.
- مثلما كانت الشعرية العربية بنصوصها الإبداعية أو قيمها التصورية مستندا للشعرية العربية الحديثة والمعاصرة كانت الشعرية الغربية بنصوصها التنظيرية والإبداعية على السواء مستندا للشعرية العربية المعاصرة، وذلك ما أعطى الشعرية العربية المعاصرة مجالات واسعة من التنوع الإبداعي.

ويبقى البحث في الشعرية العربية بأصولها وامتداداتها غنيا بطاقة إبداعية كبيرة، ورؤية تنظيرية متعددة، تستوجب العديد من الوقفات.

المحور الثالث: محور العلاقات

إن التصورات الشمولية التي تعمل الشعرية على وضعها، وضبط القوانين التي تحكمها يجعلها في علاقات تشابكية مع الحقول المعرفية التي عملت على تسليط الضوء على الظاهرة الأدبية بوجه خاص والفنية بشكل عام، والغرض الأساس من محاولة ضبط العلاقات بين الشعرية والحقول المعرفية المجاورة لها هو التعرف على ما تتيحه الشعرية من إمكانات منهجية تمد تلك الحقول بمفاتيح مفاهيمية، وبالمقابل التعرف على ما يمكن أن يكون رافدا يغني الشعرية بالمنجزات التطبيقية لتلك الحقول، فيتحقق التفاعل بين القيم والقوانين التجريدية التي تنجزها الشعرية مع القيم التجريبية التي يتم التوصل عليها من تلك المنجزات البحثية.

بداية نشير إلى صعوبة رسم خرائط العلاقات بين الشعرية والحقول المعرفية الأخرى، وتلك الصعوبة هي التي تجعل البحث في تلك العلاقات يكتسي قيمة نوعية وأهمية بالغة.

وعليه؛ نتساءل: ما علاقة الشعرية بالحقول المعرفية التي ساءلت النص الإبداعي وكونت حوله تصورات مفاهيمية؟ وذلك ما سنحاول الإجابة عنه في المحاضرات الآتية:

المحاضرة الرابعة: علاقة الشعرية باللسانيات

1- علاقة الشعرية باللسانيات من منظور "رومان جاكوبسون"

يؤسس رومان جاكوبسون العلاقة بين الشعرية واللسانيات على "الموضوع" الذي تبحثه كلا المقاربتين وهو "اللغة"، ولكن لكل منهما غايته، ذلك 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 النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية »[1].

وتجعل الدراسات الأدبية؛ من نقد وتاريخ أدب ونظرية أدبية مثلما الشعرية الأدب موضوعا للدارسة، والأدب مادته الجوهرية هي اللغة، وبذلك يتم فصل فن اللغة عن الفنون الأخرى التي لا تتخذ اللغة المنطوقة مادة لها؛ من نحت، ورسم

[1] - رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص 24.

وموسيقى، كما يتم فصل فن اللغة عن الفنون الأخرى للسلوكات اللفظية كالكلام غير الأدبي.

يعطي رومان جاكوبسون الحق للشعرية في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية، وهو بذلك لا ينفي إمكانية أن تقوم تلك الدراسات بالعناية بالظاهرة الأدبية، ولكنه يجعل صفة التراتبية في أحقية الدراسة للشعرية. ويبرر ذلك بما تنسجه الشعرية من علاقات مع بقية المقاربات المنهجية لدراسة الأدب من جهة، وباستقلالها من جهة ثانية.

يقول رومان جاكوبسون محددا العلاقة بين الشعرية واللسانيات:«إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثلما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات »[1]. وعليه فإن علاقة الشعرية باللسانيات هي علاقة الجزء بالكل، ويوضح جاكوبسون هذا التحديد بقوله: «يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها 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 تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية »[2].

لكن، كيف تنظر اللسانيات للبنيات اللسانية، وكيف تنظر الشعرية للبنيات اللسانية؟

تركز الشعرية من منظور رومان جاكوبسون على الوظيفة الشعرية المرتبطة بالرسالة ذاتها، ذلك أن «استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة »[3]. بينما توسع اللسانيات الدراسة إلى مكونات الرسالة الأخرى: المرسل، والمرسل إليه، والسياق، والقناة، والسَّنَن[4].

غير أن هذه العلاقة تثير العديد من الإشكاليات:

- اللسانيات وصفية تتخذ من اللغة مهما كانت طبيعتها الفنية أو مجالها الاستعمالي مادة للدراسة، أي أنها لا تختص باللغة الأدبية، بينما الشعرية تبحث في اللغة الأدبية وقوانين الإبداع المتعلقة بها، وبالتالي تصبح الشعرية معنية بجزء من مجال اشتغال اللسانيات.
- لا ينحصر المجال الاشتغالي للشعرية في الفن اللغوي، أي اللغة الإبداعية، بل يتعداه إلى النصوص السنمائية، والجداريات، والنحت، والموسيقى، والقصص المصورة وكل ما يمكن أن يبعث في النفس إحساسا بالجمال، وفي

[1] - المرجع نفسه، ص 24.
[2] - المرجع نفسه، ص 36.
[3] - رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص31.
[4] - للتعرف على هذه العناصر والوظائف المتعلقة بها ينظر، رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص ص25 إلى 33.

كل ذلك «تبقى العناصر البنيوية للفعل ثابتة رغم اختفاء الشكل اللساني »[1]، وبذلك فالعديد من ملامح الشعرية لا ينتسب إلى اللسانيات فحسب وإنما ينتسب إلى السيميولوجيا وغيرها من المجلات البحثية.

لكن، لماذا ذهب جاكوبسون إلى عد الشعرية جزءا من اللسانيات؟ إن ما يبرر رؤيته هو قوله: «أنا لساني ولا وجود لأي مسألة غريبة عني »[2]، وبذلك فرؤيته اللسانية هي التي حددت نظرته للشعرية على أنها جزء من اللسانيات. وبذلك يجعل جاكوبسون اللسانيات مهتمة بكل ما هو لغوي شعرا ونثرا، ذلك أن «الزمن الذي كان فيه اللسانيون ومؤرخو الأدب معا، يتجنبون قضايا البنية الشعرية هو زمن قد ولى لحسن الحظ. وفي الحقيقة، كما يقول هولاندر: يبدو أنه لا وجود لأي سبب لمحاولة فصل الدب عن القضايا اللسانية عموما »[3]. وعليه يقول رومان جاكوبسون مؤكدا العالقة التفاعلية بين الشعرية واللسانيات: «إن لسانيا يصم آذانه عن الوظيفة الشعرية للغة، كما أن عالما في الأدب غير مبال بالمشاكل اللسانية وغير مطلع على المناهج اللسانية، يعتبران على حد سواء، صورة لمفارقة تاريخية صارخة »[4]، وفي ذلك دلالة قاطعة على ضرورة اهتمام المشتغلين باللسانيات بالقضايا المتعلقة بالوظيفة الشعرية التي هي صلب اهتمام الشعرية عند جاكوبسون، وكذا ضرورة معرفة المشتغلين بالمناهج النقدية وعلماء الأدب على القضايا اللسانية، أي أن الظاهرة اللسانية متلازمة مع الظاهرة الشعرية.

إن ربط الشعرية واللسانيات بالبعد اللساني للغة يجعل العاقة التي أنشأها رومان جاكوبسون قابلة للإدراك والتطبيق بينما إذا توسع موضوع الشعرية إلى ما هو لغوي غير لساني ستنقلب العالقة التي أنشأها جاكوبسون ويمكن أن تكون عندئذ اللسانيات جزءا من الشعرية، وهي وجهة نظري الخاصة التي استنتجها وأنا أبحث في علاقة الشعرية باللسانيات، ذلك أن الشعرية تتعلق بما هو متحقق ككينونة وما هو ممكن التحقيق وتتجاوز ما لساني إلى ما هو غير لساني، بينما اللسانيات ترتبط بما هو متحقق لساني فقط، وعليه تغدو اللسانيات جزءا من الشعرية بمفهومها الموسع.

2- علاقة الشعرية باللسانيات من منظور "تيزفيتان تودوروف"

يعتبر "تودوروف" أن اللسانيات في علاقتها بالشعرية تقوم«بدور الوسيط تجاه المنهجية العامة للنشاط العلمي، فقد كانت مدرسة(يقل أتباعها ويكثرون) في صرامة الفكر ومنهج الاستدلال ومراسيم المعالجة»[5]، وأن العلاقة بينهما هي « علاقة وجودية مضمرة »[6]، أي أن مبدأ العلمية يتحكم في كلا المجالين مجال الشعرية واللسانيات، وهو ما يضمن دقة النتائج وصرامة التحليل ومنهجيته، ويعطي الأحكام

[1] - رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص 24.
[2] - المرجع نفسه، ص 60.
[3] - رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص 61.
[4] - المرجع نفسه، ص 61.
[5] - تودوروف: الشعرية، ص27.
[6] - المرجع نفسه ، ص27.

المتوصل إليها والقوانين المتحصل عليها مصداقية. وأن العلاقة بينهما« علاقة وجودية مضمرة »[1]، لأن الأدب يمثل موضوعا لكليهما.

يقول تودوروف: « كل معرفة باللغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعري (أي المهتم بالشعرية)، لكن هذه العلاقة قد صيغت على هذا النحو، لا تربط بين الشعرية واللسانيات، بقدر ما تربط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الشعرية وكل علوم اللغة. وكما أن الشعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعا لها، فإن اللسانيات (كما هي حاليا على الأقل) ليست علم اللغة الوحيد. فموضوعها نمط معين من البنى اللسانية (الصوتية والنحوية والدلالية) دون أنماط أخرى تدرس في نطاق الأنتروبولوجيا أو التحليل النفسي أو في نطاق "فلسفة اللغة" وتستطيع الشعرية أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا مادامت اللغة جزءا من موضوعها، وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علما، وأن جماع ذلك يكون حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات ومن هذا الموقع تسهم الشعرية في المشروع الدلائلي العام الموحد بين كل الاتجاهات التي يمثل الدليل نقطة انطلاقها »[2].

المحاضرة الخامسة: الشعرية والأدبية

حدد رومان جاكوبسون الأدبية قوله**:** « إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية Litterarité أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»[3]، وذلك يقتضي أن تكون الأدبية منطلقها النصوص الإبداعية مهما كانت طبيعتها الأجناسية؛ شعرا أو نثرا، وعليه فالأدبية تجريبية، أي أن منطلقها المنجز من النصوص لتؤسس للنظرة العامة التي بموجبها تتأسس قوانين الشعرية المتعلقة بهذا الجنس الأدبي أو ذاك.

إذ الشعرية في أوسع تحديداتها المفهومية فتتمثل في القوانين الكلية والشمولية التي تعمل على ضبط الظاهرة الإبداعية، و بذلك تغدو الشعرية تجريدية، إذ إنها تنطلق مما هو منجز إلى ما هو ممكن الإنجاز، أما الأدبية فإنها تجريبية، أو الوقائع الاختبارية بتعبير تودوروف[4]، إذ إنها تتعلق بما هو منجز في النصوص، وبالتالي تكون الأدبية رافدا للشعرية، تنطلق منه القوانين وتعود إليه التصورات، والعلاقة بين الأدبية والشعرية شبيهة إلى حد بعيد بالعلاقة بين اللغة والكلام. وذلك ما يمكن بيانه في المخطط الآتي:

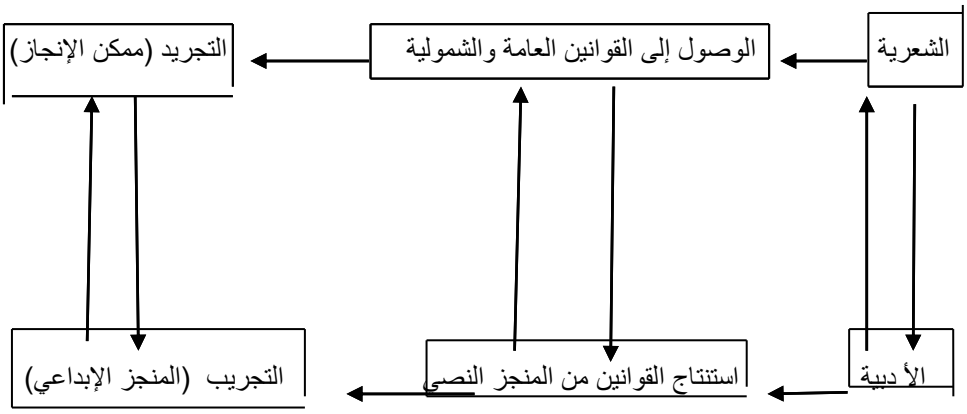
---

[1] - المرجع نفسه ، ص 27.

[2] - المرجع نفسه ص ص 27 ،28.

[3] - مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ومؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان،1982، ص 35.

[4] - تودوروف: الشعرية، ص27.



مخطط يبين جدل العلاقة بين الشعرية والأدبية

المحاضرة السادسة: الشعرية والبنيوية

قبل أن يحدد تيزفيتان تودوروف العلاقة بين الشعرية والبنيوية يؤكد صعوبة تحديد تلك العلاقة بسبب تعدد المعاني للفظة البنيوية «إذا تناولنا هذه الكلمة أي البنيوية في معناها الواسع، فإن كل شعرية هي شعرية بنيوية، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها، ما دام موضوع الشعرية، ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية)، بل بينية مجردة هي)الأدب) »[1]. إن سؤال البنيوية الأهم هو كيف تتحقق الدلالة؟ وسؤال الكيف هو سؤال القانون الذي يحكم بنية النص، وكل بحث في شعرية (شعرية السرد، شعرية القصيدة، ..) إلا وغايتها الوصول إلى تلك القوانين المؤطرة للإبداع الفني.

وتتأسس الشعرية على النص الإبداعي في محاولة لإدراك بنيته المهيمنة، ولذلك فكل شعرية هي شعرية بنيوية في اعتقاد تودوروف مهما كان المجال الإبداعي موضع الدراسة، غير أن كل دراسة في الحقل البنيوي تنطلق من الوقائع الاختبارية ثم تميل إلى التعميم، فمبدأ التعالي والتجريد الذي يميز الشعرية يجعلها تنطلق مما هو منجز وخاص بنص أو ظاهرة أو إبداع لجنس أدبي وتعميمه على ذلك النمط من النصوص والظاهر والجنس الأدبي بمنظور عام وشمولي، وتأتي البنيوية للبحث في تلك النصوص والظواهر والأجناس للبحث في ما محين فيها من قوانين الإبداع وآلياته.

لكن؛ قد تتعلق البنيوية بفكرة النمذجة الاختيارية وبالتالي تهتز العلاقة بين البنيوية والشعرية لأن النمذجة الاختيارية تكون عائقا أمام القوانين الكلية التي تسعى الشعرية للوصول إليها، يقول تودوروف: «أما إذا عنينيا بهذه اللفظة أي البنيوية، مجموعة محددة من الفرضيات، معلومة التأريخ، وهي تختزل اللغة في نظام تواصلي أو تختزل الوقائع الاجتماعية فتصبح نتاجا لقانون ما، فإن الشعرية كما هي معروضة هنا ليس لها من البنيوية ما به تنفرد، بل إننا يمكن أن نذهب إلى أن الحدث الأدبي، وبالتالي الخطاب الذي يضطلع به (أي الشعرية) ومن حيث هما كذلك، يمثلان اعتراضا على بعض التصورات الأداتية للغة وهي تصورات صيغت عند بدايات البنيوية »[2].

نجد في بعض الدراسات التركيب الإضافي الشعرية البنيوية، وهو اصطلاح يميل إلى غموض مفهومي، إذ الشعرية والبنيوية تأتلفان وتختلفان وفي التركيب بالإضافة يحدث الاضطراب وتنعدم الدقة ويحضر الالتباس في موضوع الدراسة وغايتها على السواء.

---

[1] - تودوروف: الشعرية، ص27.
[2] - تودوروف: الشعرية، ص27.

المحاضرة السابعة: الشعرية والأسلوبية

تبحث الأسلوبية أساسا في النصوص المنجزة وما يحدث فيها من سمو وتعال في الصياغة الإبداعية أو انحراف أسلوبي على المعيار السائد الذي حكم البلاغة القديمة، وما ينتج عن ذلك من جماليات فنية وقيمة تأثيرية، ذلك أن الأسلوبية تعنى « بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية، فوجهة الأسلوبية هذه تكمن في تساؤل عملي ذي بعد تأسيسي، يقوم مقام الفرضية الكلية: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلام العادي عادة، وهو إبلاغ الرسالة الدلالية وَيُسَلِّطُ مع ذلك على المُسْتَقْبِل تأثيرا ضاغطا، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما »[1]، وبالتالي فالأسلوبية بحث وصفي في المنجز الإبداعي وما يتميز به من خصائص جمالية، وهو ما يمثل حيز التقاطع بين الشعرية والأسلوبية في حركة الشعرية بين ثنائية المنجز وممكن الإنجاز.

ويذهب"حفناوي بعلي" وهو يبحث العلاقة بين الشعرية والأسلوبية إلى أن«المخاض الذي شهدته دراسة الأسلوب، هو الذي فجر الشعرية الحديثة»[2]

تتعلق الأسلوبية بما يتنزل في النصوص الإبداعية المؤسلبة؛ أي التي فيها قيما أسلوبية، وما تتميز به من خصائص تحقق للنص جمالياته الفنية، أي تجعله يندرج ضمن ما هو شعري حتى وإن انتمى لغير الشعر، إذ الشعرية ترتبط بالنصوص الشعرية والنثرية على حد سواء، بل حتى وإن انتمى للعلامات غير اللغوية، وبذلك«فالشعرية تشمل الأسلوبية، بوصف هذه الأخيرة إحدى مشمولات الأولى »[3]. ومنه فالأسلوبية شأنها شأن الأدبية ترتبط بالخصائص الفنية المجسدة في النصوص الإبداعية غير أن هدف الأدبية هو تحقيق علمية الأدب، بينما هدف الأسلوبية هو الكشف عن الجماليات الفنية التي تتميز النصوص الإداعية. وعيه تنهل الأسلوبية من الوانين العامة التي تضعها الشعرية لهذا الجنس الأدبي أو ذاك، أو هذا النص الإبداعي إذا تجاوزنا مقولة نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية، بينما تستند الشعرية في صياغة قوانينها المتعلقة بالنص المأسلب إلى ما فيه من قيم جمالية وأساليب إبداعية.

المحاضرة الثامنة: الشعرية والسيمياء

تبحث السيمياء أساسا في العلامة مهما كانت طبيعتها، والعلامة « مصطلح يستعمله الناقد للإشارة إلى وجود علاقة ما بين شيئين متصلين ببعضهما، على نحو

---

[1] -إيث كوزيل: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور،، بغداد، 1985، ص ص158، 159.

[2] - حفناوي بعلي: الشعريات والتداوليات، مقاربة في المفاهيم والأقانيم وجماليات التلقي، مجلة التبيين، عدد 23، سنة 20004، ص 49، موقع https://archive.alsharekh.org/ بتاريخ 06-10-2020.

[3] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص38.

يجعل دلالتهما تنحصر في نوعية تلك العلاقة أو هي ماهية قابلة للإدراك، ليست لها معنى في حد ذاتها، إذا أدركت من غير ارتباطها بالمجموعة أو العنصر القابل للإدراك وهو الدال»[1]. وتربط السيمياء في منحاها العام بين بنية النص الأدبي ودلالته، متجهة من النص إلى ما يحيل عليه في الخارج من خلال التصور الثلاثي للعلامة الذي وضعه "شارل ساندرس بورس"، في رؤية تتسم بالمحايثة أي الدراسة اللصيقة بالنص في بنيته السطحية، وبين ما توحي به مؤشرات تلك البنية وما تحمله من دلالات وذلك ما تختصه به السيمياء في بعد الخطاب والتواصل والأهواء والتطويع وغيرها من فروع السيمياء المعاصرة التي جعلت من السيمياء سيميائيات مثلما كانت الشعرية شعريات.

ومع ذلك، كما يقول ديكرو وسشايفر، فحتى لو كان من الممكن نظريا تمييز الشعرية –دراسة الخلق الأدبي- من السيميائيات الأدبية – دراسة النسق الأدبي (المصمم بوصفه عملا تواصليا)- فإن الحدود، في الممارسة، تعد مسامية جدا[2].

وقد جعل التشابك الحاصل بين الشعرية والسيمياء « كثيرا من النقاد البنيويين واللسانيين يعترفون بأحقية السيميائية للشعرية، وفضلها عليها »[3]، ولهذا يذهب "تودوروف" إلى أن « الشعرية تسهم في إبراز المشروع السيميائي العام الذي يوحد كل المباحث التي تمثل العلامة منطلقا لها»[4]. وأن « عددا مهما من الإجراءات التي تتناولها الشعرية لا يتوقف عند حدود المشكلات اللغوية، بل يتجاوزها إلى التعلق – عموما- بنظرية العلامات La Théorie de signes»[5].

ولكن نظرا للمسعى الشمولي الذي اتخذته السيميائية هدفا لها فقد كانت الشعرية هدفا لها، غير أن « الشعرية حاولت المقاومة والتأبي في وجه السيميائية، حيث لا يبرح الناس في الغرب مختلفين على أن يدمجوها في السيميائية ويستريحوا، كما فعلوا ذلك حين أدمجوا الأسلوبية والبلاغة فيها، أو يبقوا عليها مستقلة»[6]. ويرجع محمد العمري العلاقة بين الشعرية والسيميائيات إلى وجهتين: الأولى تداولية تهتم بالمقاصد الفكرية والعاطفية، وعلاقة هذه المقصدية بأجناس الخطاب وتكوينه، وهو

---

[1] - سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، مصر، 2001، ص122.

[2] - أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان (طبعة منقحة)، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط2، لبنان، 2007، ص 183.

[3] - يوسف وغليسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، بحث في حفريات المصطلح، عالم الفكر، عدد 03، مجلد 37، يناير- مارس 2009، الكويت، ص 08.

[4] - Todorov Poétique, Ed.du Seuil, 1968,P 27.

وقد ترجم هذا المقطع النصي الباحث يوسف وغليسي خلافا لما ترجمه شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، يمكن العودة إلى يوسف وغليسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، بحث في حفريات المصطلح ، ص 39.

[5]- Jean Dubois (et autres)? Dictionnaire de Linguistique, Librairie Larousse, Pari, 1973, P 381.

نقلا عن يوسف وغليسي، تحولات الشعرية ص 8.

[6] - عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مجلة علامات السعودية، جزء 5، مجلد 2، سبتمبر 1992، ص 156.

حديث يقود إلى فكرة المعيار في البلاغة القديمة. والثانية بنائية النص التي تميزها خمس خطوات هي: إيجاد مواد الاحتجاج، وترتيبها، وصياغتها لغويا صياغة جميلة، ثم ترتيبها في الذاكرة وحفظها إلى حين العرض، ثم إلقاؤها على المستمعين بطريقة تعبيرية[1].

وعليه؛ فثمة تقاطع بين الشعرية والسيمائيات، يمكن التعرف عليه بمحاولة الإجابة عن السؤال الآتي: بماذا يمد كل حقل معرفي الحقل الآخر؟

توصل الباحث "فيصل الأحمر" في معجم السيمائيات إلى أن السيمياء تمد الشعرية بالمبحث الدلالي، وأن الشعرية تمد السيمياء بالمبحث الجمالي[2].

غير أن الأمر أبعد من ذلك بكثير؛ إذ تسهم الشعرية في مجال السيميائيات بأن تمد الدرس السيميائي بالقوانين المؤطرة لهذا الجنس الأدبي أو ذاك مثلما تسمح بانفتاح السيميائيات على جمالية النص الأدبي على مستوى بنية النص الأدبي السطحية لغة وإيقاعا وتشكيلا بصريا وغيرها من العناصر التي تسعى الشعرية بفروعها المتعددة إلى وضع الضوابط والقوانين التي تجعلنا نفسر سبب الانبهار وعلة اللذة الشعرية.

وبالمقابل تسهم السيميائيات في رسم أفق دلالي وتواصلي وتطويعي للشعرية لا تغدو بموجبه رهينة الأشكال والمباني وإنما تتعداه إلى الأبعاد والمعانين ولنا في الفروع الحديثة للشعرية خير بيان إذ لم تعد الشعرية البنيوية وحدها مهيمنة على الساحة الاشتغالية على النص ، وإنما صار البحث متجها إلى الشعرية العرفانية، وشعرية القراءة، وشعرية التأليف وغيرها.

المحاضرة التاسعة: الشعرية والجمالية

تُرى ما العلاقة بين الشعرية والجمالية؟ الشعرية بوصفها قوانين عامة وشمولية تنظم ولادة كل عمل أدبي، وترسم مسارات الإبداع، وتحدد مدارات التلقي في مسعى يتسم بالعلمية بعيدا عن كل ما يحيط بالظاهرة الإبداعية، ويلتصق بها من نواح نفسية، واجتماعية. والجمالية بوصفها مرتبطة بتمظهرات نصية تثير في الحواس نوعا من الانتباه، وتبعث لذة، وتستثير شعورا، مما يجعل المتلقي ينطق ببعض العبارات على سبيل الانطباع التلقائي: ما أجمله، يا لروعة..، أو يجعل الناقد يصدر أحكام قيمة مؤسسة على رؤى وتصورات، ومعايير، وقوانين خاصة بهذا الجنس الأدبي أو ذاك[3].

---

[1] - رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ص 66.

[2] - فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 302.

[3] - للتعرف على الجمالية وما ترتبط به من رؤى فلسفية وتصورات إبستمولوجية يمكن العودة إلى، مارك جيمينيز: ما الجمالية؟ ترجمة شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، لبنان، 2009.

إن« كل تعرف جمالي قائم على الإدراك والإحساس والتقويم الجمالي»[1]، لكن إلى ما ذا يخضع كل ذلك؟ إن سؤال الجمالية سؤال محير في الحقيقة، ومنذ أفلاطون، وأرسطو والجمال تتنازعه العديد من الأطراف: المثالية، والواقعية، والعقلية، والحسية، والتجريبية، واللذة وهلم جرا، وكل ذلك جعل المدارس الفلسفية والأدبية تختلف في تقدير الحكم الجمالي.

وبالمقابل فإن غاية الشعرية غاية جمالية، وإن جعلت مبدأ العلمية منطلقا لها، ومنه يظل النص بؤرة التوتر المركزية في علاقة الشعرية بالجمالية، وبمقدار حضور الخصائص الفنية في النص التي تكسبه الانتماء إلى الأدب، ويحمل بموجبها صفة الأدبية كلما كان الحكم بجماليته. غير أن حضور تلك الجمالية في النص حضور كامن من جهة ومتعدد من جهة أخرى؛ فهو كامن بوصفه سِرَّ الإبداع الذي ينقل النص عندما يكون في حوارية مع المتلقي إلى حيز التأثير الجمالي، شأن الطاقة الكامنة في علم الفيزياء التي لا تظهر إلا في وجود ارتفاع للجسم عن سطح الأرض، وهو متعدد بتعدد الرؤى الجمالية المتجهة إلى النص.

وبذلك يكون القارئ حلقة الوصل الأساسية بين تعالي الشعرية بمقولاتها وتجسيد الجمالية في النص الإبداعي بتمثلاتها، ذلك أنه إذا تم الوعي بدور القارئ كما يقول "تودوروف" « فإن جسرا سيمتد بين الشعرية والجمالية»[2]، فالقارئ من يتذوق الأعمال، ويصدر أحكام القيمة، والذائقة الجمعية لمدرسة أو حقبة من يضع القوانين ويرسم التصورات.

لقد سعت الشعرية لاكتساب موضوعها بآليات العلم في وضع القوانين وضبط التصورات حول هذا الجنس الأدبي أو ذاك، في مسعى يتسم بالتجريد والتعميم، ولأن موضوعها هو الظاهرة الإبداعية عموما والأدبية خصوصا، كان محط أنظار الكثير من الحقول المعرفية، والمناهج النقدية، فقد كان التنازع في مجال الاختصاص، بلغة علماء القانون، مما أدى إلى وجود العلاقات التي تربط بين الشعرية وبقية المجالات المعرفية، وهي تقاطعات أَثْرَت المعرفة الإنسانية، وَأَمَّدَت الشعرية بآليات ومقومات لم تكن متاحة دونها، وبالمقابل استفادت تلك المجلات من قيم الشعرية.

المحور الرابع: شعريات معاصرة

[1] - عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1978، ص 15.

[2] - تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 84.

المحاضرة العاشرة:الشعرية عند الشكلانيين الروس

يخضع كل من الإبداع والنقد إلى التحولات الفكرية والمعرفية التي تعرفها الأمم والشعوب، وتميز الحضارات، و تمثل إرثا إنسانيا يبقى في حاجة ماسة إلى الكشف والدراسة، نظرا للأثر الذي يتجسد من خلاله وتبقى بصمته خافية تتطلب إعادة الدراسة، ذلك « أن الأدب وحياة الماضي من الأمور التي لها أهميتها في ذاتها»[1] مثلما لها الأهمية في ما تتركه من أثر.

وقد عرف القرن العشرين جملة من التحولات، نقلت المعرفة من طابعها العام والشمولي والقائم على الحدس إلى اعتبار العلم والتجربة العلمية أساس الحقيقة، وغدا الإنسان نتيجة ذلك واقعا في فلك التجربة والمصنع، وتابعا للآلة في شتى مجالات الحياة.

وذلك ما انسحب على المعرفة العلمية والأدبية والنقدية، فانتقلت الرؤية المنهجية من اعتبار الخارج أساس التفكير والمعرفة - وعليه لا يمكن فهم النص إلا من خلال السياقات التي أنتجته - إلى اعتبار الداخل الأساس الذي يجب دراسته والتعرف عليه وفهمه بعيدا عن كل إرغمات خارج نصية.

وعليه، فالتوجه الشكلاني« يلح على إبراز قوانين الخطاب الأدبي الداخلية ويرفض المشهد التاريخي الذي هيمن آنذاك في حقل النقد »[2]،إذ النص بمثابة العينة التجريبية التي يجب التوجه إليها مباشرة، وذلك ما قامت به الشكلانية الروسية التي حاولت العناية بالنص لذاته وكأنه ميكانيزم محرك يمكن فك لوالبه وإعادة تشغيله كلما حدث له عطب. وقد امتد تأثير الإرث الشكلاني إلى كل الثقافات ومنها العربية، فنجد ناقدا ك "عبد الله الغذامي" مثلا يعد النص« محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها»[3]. ومن العناصر النصية التي اعتنى بها التوجه الشكلاني القصيدة الشعرية والنص النثري التي سنجعلها مجالا للبحث في هذه الدراسة.

إن الإشكالية التي تريد هذه الدراسة مقاربتها هي محاولة إبراز مجهودات الشكلانيين الروس النقدية والمتعلقة بنظرتهم للنص الشعري والنثري والتساؤل عما يحقق شعرية تلك النصوص، ذلك أن الجهد الشكلاني يندرج ضمن صلب الشعرية،

---

[1] - ج، س فريزر: الكاتب الحديث وعالمه، النصف الأول من القرن العشرين، ج، ترجمة أحمد سلامة محمد السيد،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994، ص17.

[2] - جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة عبد الجليل بن محمد الأزدي، دار الملتقى للنشر، ط1، 2002، ص 105.

[3] - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998، ص 08.

يقول "تودوروف": «إنني أقرأ في كتاباتهم مشروعا نظريا ماثلا، مشروع تكوين شعرية »[1].

ذلك أن التوجه الشكلاني مثَّل حركة مفصلية في التوجهات النقدية الحديثة وما تفرع عنها من توجهات معاصرة، ومنه يمكن أن تصاغ إشكالية الدراسة في التساؤلات الآتية:- ما هي التصورات التي أطَّرت نظرة الشكلانيين الروس للنص الشعري؟ وما هي الخصائص التي تحكم انتماء النص إلى الشعر؟ وما هي المميزات التي تصنع شعرية القصيدة؟

أولا: الشكلانية الروسية، الأسس والمنطلقات

عرف الدرس النقدي مع بدايات القرن العشرين ، تحولات جوهرية تمثلت أساسا في التوجه الشكلاني (1914-1930) الذي مثل تمفصلا مهما في الدرس النقدي لما أحدثه من رؤية جديدة للنص الأدبي مخالفة للسائد والموروث، وذلك بالبحث في القوانين التي تتحكم في بناء النص، وتجعله ينتقل من اللاأدب إلى الأدب، ومن لغة الحياة اليومية إلى لغة الإبداع الفني، والوصول إلى سبل جديدة تتحكم في شعرية النص، وتصنع فرادته وتميزه.

وهذه الرؤية الجديدة قوامها التوجه إلى النص الأدبي ذاته والكشف عن أدبيته والقوانين المنظمة لبنائه، والمتحكمة في شعريته.

1/ ما قبل الشكلانية

لقد كانت الشكلانية في مقارنتها مع الرؤى السابقة بمثابة قطيعة كلية وفي بعض الأحيان جزئية مع الإرث الروسي المؤسس لشعرية النص الأدبي. وتتمثل تلك الرؤى في:

- نظرية اللغة الشعرية عند "أ. بوتيبنيا A. Botebnya"، وتتلخص في دستورها الذي وضعته كتب بوتبنيا بقوله: « لا فن دون الصور المجازية، وخاصة لا شعر دونها»[2]، وقوله: « إن الشعر، وكذا النثر، هما أولا وقبل كل شيء، طريقة خاصة للتفكير والمعرفة»[3]، وبذلك فالشعر عند بوتبنيا يساوي الصور المجازية.
- الشعرية التاريخية ل "أ. فيشيلوفيسكي A. Veselovsky"
- موسيقى الشعر والشعر التصويري لدى الشعراء الرمزيين مثل " أ. بليي A. Belyj، و ف بريوسوف V. Bryusov ".

[1] - تزفيتان تودوروف: نقد النقد رواية تعلم، ترجمة سامي سويدان، مراجعة لوليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط2، العراق، 1986، ص23.

[2] - ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، مصر،1996، ص 21.

[3] - المرجع نفسه، ص21.

- القطيعة مع التوجهات السابقة كانت لهم ثورة على الرؤى والتصورات المنهجية المؤسَّسة على حياة المؤلف والأبعاد النفسية الاجتماعية والفلسفية والثقافية .

وكل ذلك جاءت الشكلانية لإعادة النظر فيه، والتأسيس لمنظور جديد مخالف لما تعارفت عليه الدراسات السابقة والموجهة للأدب. إذ اعتبرت الشكلانية الأدب أرضا بلا مالك ولها الحق في امتلاكه.

2/ المنطلقات المنهجية للشكلانية الروسية

شدد الشكلانيون على أطروحتين رئيستين وهم يواجهون القضايا المنهجية والمعرفية التي جعلوها هدفا لدراستهم كما يقول "فيكتور إيرليخ" (*Victor Erlich*)[1]:

- تشديدهم على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.
- إلحاحهم على استقلال علم الأدب.

وينبغي للأدب في ذاته أن يكون موضوع علم الأدب، ولا ينبغي أن يكون مجرد ذريعة لأي دراسة غريبة عنه؛ مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ الثقافي. وبذلك، نجدهم كما يقول "رومان سلدن" *(Seldon(Raman* : « نظروا إلى المضمون الإنساني من انفعالات وأفكار ووقائع بوجه عام نظرة تسقط عنه أية أهمية أدبية، وتجعل منه مجرد سياق يتيح للوسائل الأدبية أن تؤدي عملها»[2]. وتؤدي تلك الوسائل عملها بعيدا عن كل سياق أيديولوجي الذي زعم لنفسه حقوقا مقدسة في دراسة الأدب كما يقول "فيكتور إيرليخ"(*Victor Erlich*)[3].

وعليه، لم يعد الأدب بمفهومه المألوف موضوعا للدراسة، إنما أصبحت "الأدبية" هي موضوع الدراسة؛ يقول "رومان جاكوبسون" *(Roman Jackobson)*:« ليس الأدب في عمومه ما يمثل موضوع علم الأدب؛ إن موضوعه هو الأدبية، أي ما يجعل من أثر ما أثرا أدبيا»[4]، وهي العبارة التي أصبحت بمثابة قانون يحكم التوجه الشكلاني في بناء تصوراته ووضع أهدافه وغاياته.

وقد عزز "بوريس إيخنباوم" (*Boris Eikhenbaum*) هذه الرؤية بقوله: « إن الناقد الأدبي بوصفه ناقد أدب لا ينبغي أن يهتم إلا بالبحث في السمات المميزة لمادة الأدبية»[5]. لكن؛ ما هي السمات المميزة للأدب؟ ذلك ما عمل الشكلانيون على بحثه ودراسته بالتخلي عن الإجابات التقليدية الجاهزة التي تبحث عن تلك السمات في

---

[1] - ينظر، فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 14.

[2] - رومان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص27.

[3] - فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص8.

[4] - فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص14.

[5] - المرجع نفسه ، ص 11.

الملكة الذهنية، والحدس، والخيال، والموهبة، وروح العصر، والبحث عنها في العمل الأدبي ذاته بعيدا عن كل ما من شأنه تغييب النص.

عمل الشكلانيون الروس الذين « كان يدفعهم إحساس بضرورة إقامة علم للأدب، بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه»[1] على توجيه دراستهم لكل من الشعر والنثر على حَدّ سواء، وذلك ما قادهم إلى إيجاد قوانين تحكم شعرية النص الأدبي تختلف باختلاف الشعر عن النثر؛ غير أننا سنحاول التعرف على شعرية القصيدة من منظور شكلاني لما مثلته الظاهرة الشعرية عندهم من مجال خصب للدراسة ، إذ كلما تكوثرت حوله الدراسات كلما ازداد إغراء وثراء.

توصل الشكلانيون الروس إلى جملة من التصورات أطرت نظرتهم للنص الشعري، وحددوا من خلالها القوانين التي من شأنها أن تجعل النص مندرجا ضمن دائرة الشعر، ويتجلى ذلك في إعطاء رؤية جديدة لكل من الإيقاع، واللغة الشعرية، والصورة الشعرية، والدلالة، وبيان الفرق بين اللغة الشعرية ولغة الحياة اليومية.

ولئن اختلفت الرؤى والتصورات الشكلانية للنص الشعري، فإن ما ميز التوجه الشكلاني هو توحد رؤيتهم المتعلقة بغاية الدراسة. يقول "بوريس إيخنباوم" (*Boris Eikhenbaum*): « فما يميزنا ليس "الشكلانية" بوصفها نظرية جمالية، ولا "المنهجية" بوصفها منظومة علمية محكمة، وإنما هو فحسب الكفاح من أجل إقامة علم أدبي مستقل، مؤسس على خصائص محددة للمادة الأدبية »[2]. وفي سبيل ذلك أبعدوا من نظرتهم كل الرؤى السابقة ذات البعد الفلسفي أو النفسي أو الاجتماعي، أو المستند إلى القيم التي أرستها الدراسات التاريخية والتي يمكن أن تفسر بها الظاهرة الإبداعية، مثلما أقاموا تعارضا مع الرمزيين في بناء تصوراتهم الجديدة، متخذين من الإبداع الشعري الذي أتى به المستقبليون مادة ثرية للبحث والدراسة، ومن مفهومهم الجديد للشكل محورا تحركت في رحابه نظرتهم النقدية، إذ « غدا الشكل لدى الروس شعارا بلغ من شموبيته أنه أخذ يعني كل ما يكون العمل الفني. وكان هؤلاء الشكلانيون الروس يتناولون الموضوع في سياق من التمرد ضد النقد الأيديولوجي السائد من حولهم »[3].

يذهب"فيكتور جيرمونسكي" *(Victor Zirmunsky)* في مقالته التأسيسة "قضية المنهج الشكلي" -بعد أن أكد تعدد الرؤى المنهاجية داخل التوجه الشكلي، وتعدد مجالات الاهتمام لديهم- إلى أن قضايا النص الشعري وكذا النثري من صلب اهتماماتهم البحثية، ويبرز ذلك بقوله: « وهذا الاسم العمومي الغامض "المنهج"

---

[1] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 79.

[2] - بيتر شتاينر: المدرسة الشكلانية الروسية، ضمن موسوعة كيمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلد الثامن، تحرير رومان سلدن، ترجمة مجموعة من المترجمين بإشراف جابر عصفور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2006، ص 35.

[3] - رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد 110، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، فيفري 1987، ص 54،55.

يضم في العادة أعمالا متباينة، تتناول اللغة الشعرية، والأسلوب الشعري بالمعنى العام لهذين المصطلحين، كما تتناول الشعرية التاريخية والنظرية، والعروض، والتوزيع الصوتي للألحان، وعلم الأسلوب، والتأليف، وبناء الحبكة، وتاريخ الأنواع، والأساليب الأدبية..إلخ»[1]، ولذلك نجد الجهد الشكلاني متنوع الاهتمامات، إذ يكاد يكون لكل عَلَمٍ من أعلامه منظوره الخاص داخل التوجه الشكلاني، وخذ أمثلة على ذلك: "رومان جاكوبسون" *(Roman Jackobson)* ، و"بوريس إيخنباوم" (*Boris Eikhenbaum*)، و"فيكتور شلوفسكي" (*Victor*. Borissovitch Chklovski.) وغيرهم.

ثانيا: شعرية القصيدة عند الشكلانيين الروس

ويمكن بيان القضايا التي كانت محط أنظار الشكلانيين وهم يبحثون عن القوانين التي تحكم شعرية القصيدة في الجوانب الآتية:

1/ الإيقاع الشعري

وضع أسس التصورات الشكلانية حول الإيقاع الشعري في علاقته بالوزن العديد من المنظرين الشكلانيين: "أوسيپ بريك"*(Ossi- Brik)*، "بوريس إيخنوباوم" (*Boris Eikhenbaum*)، و"بوريس توماشوفسكي" *(Boris Tomashevsky*، و "فيكتور جيرمونيسكي"*(Victor Zirmunsky)* ، و"رومان جاكوبسون" *(Roman Jackobson)*).

بَيَّنَ "أوسيپ بريك"*(Ossi- Brik)*أن الإيقاع يمثل مهيمنة بديلة عن الوزن في الشعر من منظور شكلاني في دراسته التي حملت عنوان "الإيقاع والنظم" 1920، وقد أبرزت هذه الدراسة كما يقول "بوريس إيخنوباوم"(*Boris Eikhenbaum*): « أن الشعر يتوفر على أبنية تركيبية قارة، مرتبطة، دون انفصام، إلى الإيقاع. تبعا لذلك فإن مفهوم الإيقاع ذاته يفقد صفته المجردة، ويصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر، أي الجملة. إن الوزن كان يتراجع إلى المرتبة الثانية مع احتفاظه بقيمة الحد الأدنى للاصطلاح الشعري، قيمته كأبجدية»[2]، وبهذه الرؤية لم يعد الإيقاع مجرد ملحق خارجي للنص، ولم يعد الوزن القيمة المهيمنة في النص الشعري، وإنما أصبح الإيقاع مؤسسا لنظرية الشعر الشكلانية، فالجوهر اللساني للجملة الشعرية هو الذي يصنع قيمتها الإيقاعية وما يتشكل حول هذا الإيقاع من قيم صوتية، وتركيبية، وتصويرية، ودلالية.

[1] - المرجع نفسه، ص34،35.

[2] - مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ومؤسسة الأبحاث العربية،ط1، بيروت، لبنان،1982، ص 52،53

وعليه فالإيقاع أصبح مكونا « أساسا بنائيا للشعر، يحدد مجمل عناصره السمعية أو غير السمعية»[1]. والعناصر السمعية هي التي يمكن تلقيها بواسطة الأذن سواء صنعها الإيقاع الخارجي المبني على الوزن، أو صنعها الإيقاع الداخلي المبني على التنغيم والنبر والفواصل الموسيقية وغيرها من القيم الصوتية. أما العناصر غير السمعية فتتمثل في اللغة الشعرية وعوالمها التصويرية والدلالية. وبذلك تم زحزحة الوزن من أعلى هرم البناء الشعري، ليصبح مجرد عنصر من عناصر البناء، وحل محله الإيقاع كمهيمنة للبناء الفني للنص الشعري من منظور "أوسيب بريك" *(Ossi-Brik)* الشكلاني.

وقد استند "بوريس إيخنوباوم"(*Boris Eikhenbaum*)، إلى ما توصل إليه "أوسيب بريك" *(Ossi- Brik)* حول علاقة الإيقاع بمكونات النص الشعري البنائية في كتابه "ميلوديا الشعر" 1922، وكانت نقطة انطلاقه أن الأساليب تنقسم عادة على أساس المعجم، وبذلك كان الاهتمام منصبا حول اللغة الشعرية عامة، وقد قادته الدراسة إلى أن ما يميز اللغة الشعرية ويربط بين جوانبها الصوتية والدلالية هو النظم syntaxe. وعليه « فالظواهر الإيقاعية لم ينظر إليها هنا في ذاتها، ولكن في علاقتها بالدلالة البنائية للنبرة Intonation الشعرية و الخطابية»[2]. وكان ما يهم "إيخنباوم" (*Eikhenbaum*)هو على وجه الخصوص تحديد مفهوم "القيمة المهيمنة La dominante " والذي ينظم هذا الأسلوب الشعري أو ذاك.

وقد عَدَّ "إيخنباوم"(*Eikhenbaum*) مفهوم "الميلوديا Melodie " نظاما من النبرات التي بواسطتها يتم صناعة البناء الإيقاعي للنص، وفَصَلَ مفهوم الميلوديا Melodie عن الهارومونية العامة للشعر(التأليف)، والتي تتعلق أساسا بالانسجام الصوتي الذي يتم عن طريق الجناس مثلا، بينما تتعداه الميلوديا إلى النسيج الإيقاعي الذي يدخل فيه الصوت والتركيب وغير ذلك من عناصر الإيقاع بمفهومه الجديد. وعليه، اقترح إيخنباوم تمييز ثلاثة أساليب أساسية في الشعر الغنائي: الأسلوب الخطابي، والميلودي، والمتكلم. والأسلوب الخطابي هو الذي يتأسس على المخاطب في إنشاء النص، أما أسلوب المتكلم فهو الذي يحضر فيه المبدع من خلال الذات المنشئة للخطاب ، بينما الأسلوب الميلودي وهو المهم في منظور "إيخنباوم" (*Eikhenbaum*)فيقوم على الإيقاع.

إن تأكيد دور الإيقاع في بناء نظرية الشعر عند الشكلانيين أصبح بمثابة مسلمة خصوصا بعد أن أغنى المنطلقات النظرية العديدُ من الدراسات التطبيقية، وذلك ما تجلى في : مقال "توماشوفسكي" Boris Tomashevsky)) "عروض الوتد المجموع ذي المقامات الخمس لدى "ألكسندر بوشكين" (*Alexander Pushkin*) 1919، وكتاب "طريقة نظم الشعر الروسي" لـ "بوريس توماشوفسكي" 1924 والتي تَوَّجَتْ دراسته للوزن المعتمدة على الإحصاء.

---

[1] - مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 53.

[2] - المرجع نفسه، ص 54.

نظرا لأهمية الإيقاع في بناء نظرية الشعر عند الشكلانيين فقد عملوا على تحديد طبيعته من منظور تقني وبيولوجي، يقول "بوريس توماشوفسكي" (*Boris Tomashevsky*):« إن هدف الإيقاع ليس هو الالتزام بخطوات خيالية، ولكن توزيع الطاقة الزفيرية في أطر حيوية واحدة هي البيت الشعري»[1]، وقد أكد هذه الرؤية في مقاله الذي حمل عنوان "مشكلة الإيقاع الشعري" 1922.

توصل "بوريس توماشوفسكي" (*Boris Tomashevsky*) إلى أن « مفهوم الإيقاع اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشعري: فإلى جانب الإيقاع الذي ينتج عن المد في الكلمات، يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني (الجناسات إلخ). وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته مفهوم خطاب نوعي، تساهم كل عناصره في خاصيته الشعرية »[2]. وعليه، فلئن عد الوزن في الدراسات غير الشكلانية؛ كالرمزية الخاصية القابلة للتقنين وبالتالي فهي العنصر الجدير بالعناية في الشعر، فإن المنظور الشكلاني أعطى الأهمية الكبرى للإيقاع دون إهمال الوزن، إذ الإيقاع بدوره « قابل للمعاينة، وإنه يمكن كتابة أشعار لا تلتزم إلا بهذه الملامح الثانوية»[3]، أي لا تلتزم إلا بالإيقاع مع إغفال الوزن، « فالخطاب يمكن أن يبقى شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن »[4] كما يقول "فيكتور م جيرمونسكي" (*V.M.Germounski*) في كتابه "مدخل للعروض"، وهي الرؤى المؤسسة في الحقيقة للقوانين المنظمة لشعرية القصيدة الحرة وقصيدة النثر.

إن التصور الخاص بالإيقاع من منظور شكلاني ينبع من المفهوم الذي أعطوه للشكل، حيث لا يصبح الشكل في مقابل المضمون، وإنما يصبح قابلا للإحساس به من خلال العديد من العناصر، ومن بينها العناصر الإيقاعية، التي نحس بها نبرا وتنغيما وجرسا موسيقيا وغير ذلك.

2/ اللغة الشعرية

تعددت الرؤى الخاصة باللغة الشعرية لما مثلته اللغة من بعد جوهري في القصيدة الشعرية، وأهم المبادئ التي كانت مدارا للبحث في شعرية اللغة عند الشكلانيين يمكن بيانها في الآتي:

أ/ اللغة الشعرية ومبدأ كسر الألفة

شغلت اللغة الشعرية في علاقتها باللغة اليومية حيزا كبيرا من الجهد التنظيري والتطبيقي للشكلانيين الروس، لأنهم عملوا على التعرف على الشعر فيما يحدث بينه وبين اللغة اليومية من قيم خلافية يمكن أن تحكم شعرية اللغة. وتكتسي

---

[1] - مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 55.

[2] - مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، 55.

[3] - المرجع نفسه، ص 56.

[4] - المرجع نفسه، ص 56.

اللغة غير العقلية قيمة مهمة في التأسيس لشعرية اللغة كما يقول "بوريس إيخنوباوم"(*Boris Eikhenbaum*). إذ كثيرا ما نتلذذ بلغة شعرية ونتذوقها فنيا حتى عندما لا ندرك لها معنى.

وقد وجدت اختلافات في ضبط طبيعة اللغة الشعرية نظرا لاختلاف المداخل المنهجية لمادة الدراسة بين حلقة موسكو اللغوية وجماعة أوبوياز(*Opoyaz*) الشعرية، إذ تنطلق حلقة موسكو اللغوية طبقا لـ " موسكوفيتش" (*Moskowitz*،و"فلاديمير بوجاتيريف" (*Vladimir Bogatyrev*) و"ياكوبسون" *(Jackobson)* من فرضية أن الشعر- من حيث وظيفته الجمالية- لغة، بينما تعد جماعة الأوبوياز أن الموتيفة الشعرية ليست على الدوام فَضًّا لمكنونات المادة اللغوية[1]. أي أن المادة اللغوية مكون أساسي لا ينفي بقية المكونات الإيقاعية والتصويرية وغيرها، والموتيفة الشعرية ترتبط باللغة مثلما ترتبط بالإيقاع أو الدلالة.

أكد أعضاء جماعة الأوبوياز« أنه إذا كانت المادة المباشرة لفن القول هي اللغة، فإن التقنيات الفنية تقنيات لغوية في الأساس. وقد أفضى هذا التفكير إلى مفهوم اللغة الشعرية »[2]. وهذه التقنيات اللغوية تتأسس على كسر الألفة، إذ الغاية من الفن عموما والفن الشعري على وجه الخصوص هو تغيير طريقة تلقي اللغة، فتصبح اللغة الشعرية قادرة على قول ما لم تتعود قوله من قبل، أو قول المعتاد بطريقة غير معتادة.

وقد أخذ كسر الألفة عند الشكلانيين منحيين مختلفين:

- يتعلق المنحى الأول باللغة ذاتها، إذ الألفة اللغوية حاصلة في لغة الحياة اليومية التي تعودت اللغة أن تقول ما يحقق التواصل، وفي اللغة الشعرية خروج على هذه اللغة وكسر لرتابتها من خلال ما تحدثه معها من قيم خلافية، فتصبح اللغة الشعرية ذاتية الغائية.

-ويجعل المنحى الثاني كسر الألفة ليس مع اللغة «بل يكون مع الأحداث والوقائع المتمثلة فيها. وبالتالي ركز على التقنيات القائمة في المؤلفات النثرية وفي السرد »[3]، وواضح أن المنحى الأول جعل هدفه اللغة الشعرية في النص الشعري، بينما المنحى الثاني جعل غايته النص النثري.

وفي بحث الشكلانيين عن التقنيات اللغوية التي تكسر الألفة مع اللغة ركز أعضاء جماعة الأوبوياز تركيزا كبيرا على طبقات الصوت، وتوصلوا إلى أنه في اللغة العملية التي هي لغة النثر التواصلي ينبني الصوت وكأنه خادم للمعنى بطريقة مصقولة لا نتوء فيها، بينما في اللغة الشعرية ينبني الصوت بطريقة قصدية وغير مألوفة. وعليه،« فاللعب المقصود بالصوت يربك الدلالة، فيجعل الأشكال اللغوية

[1] - بيتر شتاينر: المدرسة الشكلانية الروسية، ص 34.
[2] - المرجع نفسه، ص 43.
[3] - بيتر شتاينر: المدرسة الشكلانية الروسية، ص 44،43.

نفسها شيئا ملحوظا وملموسا»[1]. ويتجلى اللعب المقصود بالصوت في جملة من المظاهر كشفها البحث الشكلاني وأطلق عليها منظومة من المصطلحات وحدد لها مفاهيم خاصة من قبيل:

- تنضيد الصوامت الذي يجعل من تجاور الحروف الصامتة قيمة شعرية تؤثر إيقاعيا، وكأننا أمام ما يعرف في البلاغة العربية بتصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني عند عبد القاهر الجرجاني.

- النطق المعبر والذي يحول الملفوظات النطقية إلى قيم تعبيرية تتحكم في شعرية القصيدة.

- إيماءات الصوت، وهي قيم تعبيرية تجعل في النص نتوءات يمكن إدراكها شكليا خصوصا النبر والتنغيم والوقفات المقطعية.

لقد مثل اهتمام الشكلانيين بالصوت في بناء لغة الشعر جهدا مميزا في بداية الأمر، غير أن هذا المنظور سرعان ما تغير بتقدم الدراسات الشكلانية لأن أهم ما ميز البحث الشكلاني التطور وعدم الثبات، بل وتجاوز الآراء مع مستجدات البحث.

بعد التوجه الشكلاني القائم على هيمنة الصوت في اللغة الشعرية، وإقامة التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية على أساسه، كان التراجع عن هذه الرؤية مع تقدم البحوث الشكلانية، إذ تبين لبعض الدارسين الشكلانيين أن التعارض بين اللغة الشعرية ولغة النثر غير ملائم في بعض الحالات، وما أثار هذه الإشكالية هو النثر الفني الذي لا يحمل قيما صوتية من جهة أولى ولا يحمل هدفا تواصليا من جهة ثانية، ذلك أن غايته فنية أدبية، «إذ النثر الفني ينتمي إلى فنون القول مع أنه نادرا ما يجعل الصوت في الصدارة»[2]. ونتيجة لذلك توجهت الدراسات نحو النثر من جهة أولى، ونحو « النصوص التي تنبني على أساس إيقاعي»[3] من جهة ثانية. وعليه، فبدل الكلام عن اللغة الشعرية أصبح البحث منصبا على لغة النظم، وتوجهت الدراسات إلى النصوص الشعرية التي تمثل فيها لغة النظم مهيمنة وهي النصوص الإيقاعية بما يتشكل في بنائها الفني من قيم إيقاعية: الإيقاع الداخلي، والوزن، والقافية، وبالتالي كان الاهتمام منصبا على شتى عناصر القول الشعري من التنغيم إلى البنية المقطوعية، أي من القيم الصوتية المرتبطة بالكلمة إلى تلك التي تتجاوزها للجملة الشعرية، بل إلى المقطوعة الشعرية برمتها.

وضع "فيكتور شلوفسكي" (*Victor*. B. Chklovski.) مفهوما خاصا يحكم شعرية اللغة وينقل الخطاب من الرتابة والألفة إلى التميز والتفرد وهو مفهوم "التغريب"، الذي من خلاله نستطيع الإحساس من جديد بالأشياء، «فالتعود يفترس الأعمال، والأشياء، والملابس،... ويوجد الفن لعل الإنسان يسترد إحساس الحياة؛

---

[1] - المرجع نفسه، ص 49.
[2] - بيتر شتاينر: المدرسة الشكلانية الروسية، ص 49.
[3] - المرجع نفسه، ص 49.

يوجد ليجعل الإنسان يحس بالأشياء، ليجعل الحجر حجريا، غاية الفن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تدرك وليس عندما تعرف.

وتقنية الفن هي جعل الأشياء غريبة، جعل الأشياء صعبة، مضاعفة. صعوبة الإدراك وطوله، لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها، وينبغي أن يُطال أمدها. الفن سبيل لاختبار فنية الشيء، أما الشيء نفسه فليس بذي قيمة»[1]. وبذلك فمن منطلق التغريب تمنح اللغة ولاءها للغة الشعر بقدر ما تستجيب للتغريب؛ فبه نتكلم الألفاظ وكأننا نقولها لأول مرة، ونستمع إلى التفاصيل في بناء النص فنستعيد استحضارها وكأننا نساهم في صناعتها. التغريب ببساطة يعطي المتلقي الإحساس الجمالي بالنص الشعري وكأن النص جديد في كل مكوناته البنائية والدلالية.

ب/ اللغة الشعرية ومبدأ التباين

أسس "رومان جاكوبسون" *(Roman Jackobson)*. الفروق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية على قيم التباين، وقد بينها في العناصر الآتية:

- تباين الدفقات الصوتية يكون ممكنا في اللغة اليومية واللغة الشعرية على حد سواء، خلافا لما ذهب إليه "ياكوبينسكي" *(Jakoubinski)* الذي يعد غيابها ضروريا في اللغة الشعرية فقط.
- التباين في اللغة اليومية تفرضه الظروف.
- التباين في اللغة الشعرية إرادي.

ونتيجة لذلك وضع "رومان جاكوبسون"*(Roman Jackobson)* فرقا جوهريا بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية في كتابه "الشعر الروسي الحديث"، وعد المطابقة بينهما مضللة من خلال توظيف الشعر للغة الانفعالية، إلا أن «هذه المطابقة خاطئة لأنها لا تضع في اعتبارها الفرق الوظيفي بين النظامين اللسانيين»[2]، فاللغة الانفعالية وظيفتها تواصلية، أما اللغة الشعرية فوظيفتها ذاتية، تستهدف الرسالة والبعد الجمالي وما يمكن أن تولده العناصر المكونة للرسالة من قيم شعرية، فحتى وإن حملت الرسالة قيما انفعالية إلا أن جوهرها الوظيفي الوظيفة الشعرية.

3/ الصورة الشعرية

لئن اعتقد زعماء مذهب التصويرية أن استخدام الصور اللغوية (المجاز، الاستعارة) هو النقطة الأساسية التي تميز الخطاب الشعري عن الخطاب النثري فإن ذلك لم يقنع الشكلانيين وكان منطلقهم في الهجوم على التصويرية، كما فعل "فيكتور ب شلوفسكي" *(Victor B. Chklovski)* في مقاله "الفن باعتباره أداة". إذ الخطابات المعتمدة على التصوير تتجاوز الشعر إلى أنواع أخرى من الخطابات التي

[1] - ك- م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، ص22.
[2] - مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص57.

يحضر فيها توظيف التصويرية وليست من الشعر، مثل الخطابة، والنثر الفني وغير ذلك. ومن جهة أخرى يذهب رومان جاكوبسون *(Roman Jackobson)* إلى أن الشعر يمكن أن يستغني عن الصور بمعناها المعهود دون أن يفقد شيئا من جاذبيته وتأثيره، وذلك بتوظيف التقنيات اللغوية مثل التعارضات النحوية وتنغيم الجملة، ويمثل لذلك بقصيدة "لقد أحببتك يوما" لـــ"بوشكين"*(Pushkin).*

وعليه، يؤكد الشكلانيون وهم يبحثون علاقة اللغة الشعرية بالتصويرية أنه توجد أشعار دون أن يحضر فيها التصوير، وتوجد أجناس إبداعية غير الشعر تحضر فيها التصويرية. ولكن حضور التصويرية في الشعر لا يمثل ملمحا تمييزيا بقدر ما يتعلق بحسن التوظيف، إذ«ما يميز الشعر ماثل في كيفية استخدام التصوير وليس في مجرد حضور هذا التصوير»[1].

يضع " فكتور شلوفسكي"(*Victor*. B. Chklovski.) أداة جديدة لتمييز الفن يطلق عليها "التغريب"، والتغريب لا يعني كسر ألفة مفردة اللغة فقط، بل يعني أكثر من ذلك؛ كسر ألفة الأشياء ذاتها، وكسر ألفة علاقتنا بالعالم من حولنا، وإذا ما استخدم الشعر التصويرية فإنها تدخل ضمن مفهوم التغريب. وعليه فالشعر يوظف الاستعارة كأداة للتغريب لا لتقريب الموضوع من المتلقي وإنما لتحقيق الأثر الجمالي، وبالتالي تتغير نظرتنا الرتيبة للأشياء وكيفية إدراك الموضوعات. كتب "شلوفسكي"(Chklovski): «إن الناس الذين يسكنون بجوار الشاطئ يصل بهم الأمر إلى التعود على خرير الموج إلى حد لا يكادون يسمعونه. ولنفس السبب لا نكاد نسمع الكلمات التي نتلفظ بها... إننا نتبادل النظرات، إلا أننا لا نكاد نرى بعضنا البعض. لقد اضمحل إدراكنا بالعالم. وما نحتفظ به هو مجرد تعرف»[2]. وبذلك يعد التغريب إستراتيجية بانية للنص عند "شلوفسكي"(Chklovski)، وهو الذي بمنح النص نتوءات تسمح بأن نحس به، فالتغريب كفيل بأن يعيد لنا الإحساس بالأشياء في طبيعتها الصفرية بعيدا عما أصابها من تكليس في مسارها الوجودي. إن التغريب مبدأ شامل للأدب الخيالي الذي يكون موضعا للأدبية وغنيا بالتصويرية بمفهومها الجديد.

تسمح الاستعارة في جانبها الجمالي حسب "شلوفسكي" (Chklovski)بنقل المعنى عن طريق إنشاء عالم محسوس وكثيف، وبالتالي فهي تجسيد محسوس للتغريب في النص الشعري.

وليست الاستعارة فقط ما يحقق التغريب في النص، إذ كل مكونات النص يمكن أن تتلبس به، فالإيقاع مثلا مظهر أساسي من مظاهر التغريب في الشعر، فالأشعار في رأي شلوفسكي(Chklovski)«عبارة عن بهلوانية لفظية للأعضاء التلفظية»[3]، إذ نمط خطاب الشاعر يعرقل التواصل المألوف، ويتطلب تواصلا جديدا

---

[1] - فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص17.
[2] - فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص19.
[3] - المرجع نفسه، ص21.

قوامه كسر الألفة الإيقاعية. مثلما يمكن أن يهيمن التغريب على بقية المستويات التعبيرية والتصويرية والمضمونية مثلما تجلى في الاستعارات والمجازات والبنية الإيقاعية.

4/ الدلالة الشعرية

من القضايا المرتبطة باللغة الشعرية والتي أثارها "بوريس إيخنوباوم" (*Boris Eikhenbaum*) قضية المعجم والدلالة الشعرية، وقد ذهب إلى أن « الكلمة حين توضع داخل البيت الشعري، تكون كما لو استخرجت من الخطاب العادي، وأحيطت بجو دلالي جديد، فتدرك بالضبط في إطار علاقتها باللغة الشعرية، وليس في علاقتها باللغة العامة»[1]، ومن جهة أخرى يذهب إلى أن «الخصوصية الرئيسة للدلالة الشعرية تكمن في تكوين معاني هامشية تغتصب التشاركات اللفظية المعتادة»[2]. وكسر العادة اللفظية قضية جوهرية أسس عليها الشكلانيون رؤيتهم من خلال ما اصطلحوا عليه بالتغريب كما أسلفنا.

من المشكلات التي أثارها "يوري ن تينيانوف" *Yury Nikolaevich Tynyanov*)) في علاقة الشعر بالدلالة قضية الإيقاع، معتبرا الدلالة في الشعر دلالة محرفة، تؤكد وجود علاقة بين الإيقاع والدلالة، وتتأسس في النص.

ولذلك فقد شدد "تينيانوف" (*Tynyanov*)على العلاقة الوثيقة بين دلالة الكلمات وبناء لغة الشعر في كتابه "قضية اللغة الشعرية" 1924، وذلك ما أثرى مفهوم الإيقاع الشعري ووضع المنهج الشكلي على طريق دراسة الخصيصات الدلالية للغة الشعرية، وليس فقط تلك الخصيصات المتعلقة بعلم الأصوات أو بالنظم[3].

وقد طرح "تينيانوف" (*Tynyanov*)العلاقة بين الشعر والنثر من منطق التباين أيضا، ذلك« أن تقريب الشعر من النثر يفترض أننا أقمنا الوحدة والتتابع في موضوع غير معتاد، ولهذا فإن هذه العملية لا تمحو جوهر الشعر. بالعكس، إن هذا الجوهر يتأكد أكثر.. إن أي عنصر من عناصر النثر، حينما يقع إدماجه في متوالية الشعر فإنه يظهر بشكل آخر إذ يبرز بواسطة وظيفته. وهكذا يسمح بتولد ظاهرتين مختلفتين: التشديد على هذا البناء، وتغير صورة الموضوع غير المعتاد»[4]. وبذلك، فالشعر له مقوماته البنائية التي تجعله يختلف عن النثر.

وكل متوالية لفظية في نطاق البناء الفني للشعر تجعل الألفاظ تتخلى عن طبيعتها المحايدة التي كانت تمتلكها قبل دخولها النص سواء أكان نثريا أم شعريا وتكتسب

---

[1] - مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 57.

[2] - المرجع نفسه، ص 58.

[3] - ينظر، المرجع نفسه، 58،57.

[4] - مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 59.

طبيعة جديدة بمجرد دخولها الفضاء النصي الجديد. وحتى الكلمات التي كان من المعتاد التعاطي معها على أنها من قاموس النثر، أصبحت تأخذ مكانتها الجديدة باندماجها في السياق التلفظي والدلالي للشعر.

5/ تحليل القصيدة الشعرية من منظور شكلاني:

من أبرز من اشتغل على الشعر وعمل على اكتشاف خصائصه النصية ضمن التوجه الشكلاني "تينيانوف" وجاكوبسون"[1].

أ- تحليل الشعر من منظور "تينيانوف"

1- تقدم الشكلانية عامل البناء على بقية العوامل الأخرى المكونة للنص الشعري من منظور "تينيانوف"، والبناء يتميز بالدينامية وليس بالسكونية، ذلك أن « وحدة العمل الأدبي ليست مجموعا تماثليا مغلقا، إنما هي كلية دينامية في حالة تطور، تترابط عناصرها في مستوى أعلى تندمج فيه بشكل دينامي»[2]، وفي هذه الدينامية تتجلى كسر الألفة والقطيعة مع الآلية[3].

2- يذهب "تينيانوف" إلى القول بالتلازم بين البيت الشعري واللغة والأسلوب، وكل تحليل يجب أن يتأسس على المبدأ العلائقي بينها[4]. وترتبط دلالات الكلمات عند "تينيانوف" ومتغيرات معانيها ببناء البيت نفسه[5].

3- يستهل "تينيانوف" دراسته البيت بالمستوى الإيقاعي، بوصفه حركة صراعية بين العوامل في نظام معقد، وأنه ليس لعبا صوتيا، ويلفت إلى تميز القافية فيه. ثم ينتقل إلى دراسة معاني الكلمات، وأن الكلمة تأخذ دلالتها في العبارة من العلاقات النصية ، والكل الإيقاعي، وبذلك« تكتسب الكلمة قيمتها من ضمن البيت، وليس من المشاعر والحالات»[6].

4- قد يتكون البيت الشعري من أبيات غير مكتملة، ومن نقاط حذف مقصودة، ما يعني أنه لا يقتصر على حضور الأصوات والإيقاع والكلمات لتشكيل البيت وإنما يتعدى ذلك إلى كل ما يمثل خطابا[7].

ب- تحليل الشعر من منظور "رومان جاكوبسون"

1- جوهر الشعر على ما يرى "جاكوبسون" تتمثل في التكرار، وتأسيسا على ذلك كان مفهوم الإيقاع بأنه « دورية متكررة»[8]، ولكل ما يبرز فيه التكرار والدورية فهو عنصر شعري بامتياز.

---

[1] - تمت الاستفادة بشكل كبير من الرؤية التي جمعها "الدكتور نبيل أيوب" في كتابه "النقد النصي وتحليل الخطاب، نظريات ومقاربات".

[2] - نبيل أيوب: النقد النصي وتحليل الخطاب، نظريات ومقاربات، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2011، ص ص19، 20.

[3] - جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ص 40.

[4] - جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، ص 39.

[5] - المرجع نفسه، 41.

[6] - نبيل أيوب: النقد النصي وتحليل الخطاب، نظريات ومقاربات، ص20..

[7] - جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، 40.

[8] - نبيل أيوب: النقد النصي وتحليل الخطاب، نظريات ومقاربات، ص21.

2- يستهل "جاكوبسون" مقاربة القصائد بالمستوى الصوتي، فيبحث في القافية وجميع المتكررات كلمات ومقاطع صوتية، ثم يبحث في المستوى التركيبي والدلالي. وتتأسس الشعرية عنده على مبدأ التماثل أو التوازي وهو ما سنفرده بالدراسة لاحقا.

ثالثا: شعرية النثر عند الشكلانيين الروس

يهدف البحث في الشعرية عند الشكلانيين الروس إلى الكشف عن خصوصيات العمل الأدبي، وذلك بالبحث في الطريقة التي تشكلت بها المادة. ذلك أن أدبية النص الأدبي كما رأينا لا تكمن في محتواه المتمثل في المضامين التي يعالجها، أو الأفكار التي يحملها- وهي موجودة بطبيعة الحال، أو كما قال إيرليخ لا تهمنا الآن فقط- وإنما تكمن في اندراج مادة المحتوى في شكل خاص، وذلك ما يعبر عنه عندهم بـــ" شكلنة المضمون". وعليه فتنظيم المحتوى في شكل معين؛ قصة أو رواية هو الذي يصنع ويولد شعرية النص الأدبي، وهي متعلقة بالنص الأدبي في حد ذاته.

إن الدراسة الشكلية للنثر تسمح بالكشف عن خصوصية الأعمال الأدبية ذات الطابع السردي، وذلك بالبحث في الكيفية التي تشكلت بها المادة السردية، والأثر الجمالي الذي يحدثه ذلك التشكيل، وكيف يحمل الشكل الدلالة، في مسعى يتسم بالعلمية، ذلك أن الشكلانيين وخروجا من ثنائية عملوا على إبراز ما سموه بشكلنة المحتوى. ذلك أن « أدبية النص لا تكمن في محتواه(الموضوعات التي يعالجها، والأفكار التي يعبر عنها)، إنما في اندراج مادة المحتوى في شكل خاص (شكل المحتوى)، ذلك أن تنظيم المحتوى في شكل معين هو الذي يولد الأثر الجمالي والمتعة»[1]، وأهم تصورات الشكلانيين الروس حول النثر يمكن بيانها في العناصر الآتية:

1- تتمثل أبرز تصورات الشكلانيين حول النثر في أعمال: توماشوفسكي، وشلوفسكي، وإيخنباوم.
2- التمييز بين السرد بالمعنى الحرفي للكلمة، والسرد المشهدي، الأول يكون الحكي أحد العناصر التي تشكل العمل الأدبي، وفي بعض الأحيان يكون العنصر الأساس، أما السرد المشهدي فيكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة[2].
3- الوعي بتنوع الأشكال في النثر الأدبي، وما يستوجبه كل نوع من خصائص، وإن لم تتضح معالمها بعد كما اتضحت في بنية الشعر. وكان التركيز على

[1] - نبيل أيوب: النقد النصي وتحليل الخطاب، نظريات ومقاربات، ص22.
[2] - إيخنباوم: حول نظرية النثر، ضمن نصوص الشكلانيين الروس، ص 107.

اختلاف خصائص الرواية عن خصائص القصة، إذ هما شكلان أحدهما أجنبي عن الآخر بصورة عميقة[1].

4- بحث العلاقة بين السرد الأدبي والحكي الشفوي[2].

5- وضع الشكلانيون مجموعة من المصطلحات تتأسس عليها شعرية النثر: المتن الحكائي، المبنى الحكائي، الحافز وغيرها من المصطلحات، وأطلقت الشكلية علم السرد.

6- وضع "توماشوفسكي" ما سماه "التشكّل" أو "الباني"، وقد أطلقه على الوحدة "التيمية" الصغرى، معبر عنها بجمل مثل: هبط الليل، مات البطل، وصلت الرسالة[3]. ويوزع "توماشوفسكي" التشكلات - التي تتميز بتعاقبها الزمني وترابطها السببي وبتكراريتها ودورها كعنصر ثابت في الحكاية- إلى صنفين: التشكلات الدينامية التي تغير الوضع مثل أفعال الشخصيات، والتشكلات السكونية والتي لا تغير الوضع مثل الوصف[4]. ومن جهة أخرى يقسمها على مستوى المتتاليات السردية إلى نوعين: التشكلات الحرة: وهي التي يمكن حذفها دون أن يتخلخل تسلسل السرد. والتشكلات المقيّدة أو المترابطة والتي يؤدي حذفها إلى إفساد الربط السببي بين عناصر السرد[5].

7- وضع الشكلانيون مصطلح التحفيز أو التعليل Motivation، ليبرروا دخول أي عنصر جديد في الرواية، وذلك بتقديم جواب يسبق سؤال القارئ: لماذا حصل الأمر؟ وقد قسم "توماشوفسكي" التحفيزات" إلى ثلاث أنواع:

- تعليل بناء القصة: فلا يظهر شيء لا وظيفة له فيها. ويحكم كذلك أفعال الشخصيات، فتكون منسجمة مع طباعها والظروف المحيطة بها.
- تعليل واقعية القصة: وهو الذي يحكم اختيار المعطيات التي تجعل القارئ يتوهم صدق الأحداث مثلا.
- تعليل فنية القصة: وهو الذي يحكم اختيار عناصرها، فتأتي منسجمة البناء والتصوير ورسم الخاتمة[6].

8- وضع "فلاديمير بروب" الأسس البنائية للحكاية الخرافية، مستخدما مفهومين أساسيين: مفهوم الوظيفة، ومفهوم الدور في بناء الحكاية الخرافية، بناء على العلاقات الشكلية التي تنعقد بين عناصر الحكاية، وتوصل إلى عدد الوظائف التي تضمنتها دراسة مائة حكاية لا تخرج عن واحد وثلاثين وظيفة منها الثابتة في كل الحكايات ومنها التي تحضر أو تغيب[7].

---

[1] - المرجع نفسه، ص ص 108، 119.

[2] - المرجع نفسه، ص 108.

[3] - زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 2002، ص 70.

[4] - جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، ص 27.

[5] - المرجع نفسه، ص70.

[6] - زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ص 58، 59.

7 - فلاديمير بروب: مروفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع الدراسات والنشر والتوزيع،ط1، سوريا، 1996.

9- رسم باختين تصوراته حول الحوارية وتعدد الأصوات وهو يدرس ما أطلق عليه الرواية البوليفينية، والتي تقوم على تعدد الأصوات والشخصيات واللغات والأساليب والتهجين والمواقف والمنظورات السردية. ويعد كتب شعرية دوستويفسكي أساسي في هذا المجال، إضافة إلى مؤلفاته الأخرى[1].
إن شعرية النثر عند الشكلانيين الروس شكلية تهتم بطريقة البناء الفني للنص.

إن اهتمام الشكلانيين الروس بالوقائع الأدبية في حدّ ذاتها بِعَدِّهَا موضوعا للدراسة، بعيدا عن السياقات الخارجية، جعلهم يعيدون النظر في وجهة الدراسة وموضوعها. ولذلك نجدهم:

- يؤكدون على المنهج الذي يسمح بالبحث في السمات المميزة لمادة الأدبية.
- يعطون مفهوما جديدا للشكل، يصبح فيه الشكل قابلا للإحساس به.

وأهم النتائج التي يمكن التوصل إليها ونحن ندرس شعرية القصيدة عند الشكلانيين الروس يمكن بيانها في:

1. يتأسس المنظور الشكلاني لشعرية القصيدة على عناصر نصية تتعلق بالإيقاع واللغة والصورة والدلالة.
2. التأسيس لمفهوم الإيقاع بناء على فكرة القيمة المستقلة للأصوات.
3. التأسيس للغة الشعرية انطلاقا من الشعر الصوتي الذي يؤثر إيقاعيا بعيدا عن الدلالة .
4. تراجع مفهوم الوزن ليحل بدله الإيقاع كمهيمنة في القصيدة الشعرية، تحدد هوية النص وتصنع شعريته.
5. تكتسب لغة القصيدة شعريتها من عدة منطلقات ومظاهر نصية: مبد أ الاختلاف والتباين ومبدأ التغريب وكسر الألفة، والتكثيف والتصوير.
6. إن مادة الشعر لا تتكون من العواطف والصور والأحاسيس بقدر ما تتكون من اللغة بما فيها من عناصر شكلية يمكن أن نحس بها من خلال ما تصنعه في النص من نتوءات، وعليه فالشعر فن لغوي بحت .
7. الدلالة الشعرية في القصيدة دلالة محرفة تؤكد علاقة اللغة بالإيقاع وتتأسس على النص، وعليه فمثلما يتشكل النص الشعري من خصيصات نوعية شكلية فإنه يتكون من خصيصات نوعية دلالية.
8. أسس تينيانوف وجاكوبسون رؤية تحليلية شكلية للنص الشعري مثلت رافدا مهما للبحث في بنية النص الشعري ودلالته.
9. يعد مجال النثر وخصوصا الرواية والقصة والحكاية الخرافية الفضاء النصي الذي اشتغل عليه الشكلانيون الروس وتوصلوا إلى جملة من التصورات النظرية صياغة للمصطلحات وضبطا للمفاهيم والتي بموجبها

[1] - ميخائيل باختين: شعرية دوستويفيسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

يمكن البحث في شعرية النص النثري بناء على خصيصات نوعية تميز كل جنس أدبي، إذ الفرق بين الرواية والقصة والحكاية الخرافي فرق جوهري وعميق يميز كل نص على الآخر، ويعطيه ملامح جمالية تكسبه شعرية حاصة.

إن المنظور الشكلاني لشعرية القصيدة يمكن أن يمثل إطارا نظريا تقرأ من خلاله شعرية النص الشعري باعتبار هذا المنظور منظومة من القوانين العامة والشمولية التي تتعالى على النص الروسي إلى النص الشعري. والأمر ذاته يقال على رؤية الشكلانيين للنثر؛ إذ كل الجهود البنيوية والسيميائية وغيرها التي عملت على البحث في النثر كان رائدها الجهد الشكلاني.

المحاضرة الحادية عشر: شعرية التوازي (التماثل)عند رومان جاكوبسون

من أهم المجالات التي اشتغل عليها "رومان جاكوبسون" في مساره المعرفي اللسانيات والشعرية، ومحاولته الجريئة في العمل على مقاربة كل مجال بالأدوات التي يتيحها المجال الآخر، وقد صرح بذلك بقوله: «إن الزمن الذي كان فيه اللسانيون ومؤرخو الأدب معا يتجنبون قضايا البنية الشعرية هو زمن قد ولى لحسن الحظ»[1]. وقد نتج عن الوعي المنهجي بضرورة مقاربة الشعر والأدب عموما بمفاتيح لسانية تَوَصُّلُ "جاكوبسون" إلى ما أصبح مقصورا عليه والمتمثل في الوظيفة الشعرية.

وحتى يتسنى البحث في الوظيفة الشعرية أوجد مدخلا نظريا اعْتُبِر نظرية من نظريات الشعرية المعاصرة وهو "شعرية التوازي" .

[1] - رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ص61.

1/ مفهوم شعرية التوازي

خصص "رومان جاكوبسون" لمفهوم التوازي والبحث في المداخل التي تحقق شعرية النص من خلاله مواضع عديدة من أعماله في مساره البحثي، وذهب إلى أن ظاهرة التوازي لا تخص الشعر فقط، بل تتعداه إلى العديد من النصوص، ومن شتى الثقافات: الكتاب المقدس، الأساليب الكهنوتية، الموروث الكنعاني القديم، الشعر والنثر الشعري في الصيني، الشعر التشيكي، الشعر العبري، وغيرها من أنواع النصوص.

عرف روما ياكوبسون التوازي بأنه: «إعادة نفس الصورة الصرفية- التركيبية في مقطعين أو في عدد غير محدود من المقاطع، وتكون هذه الإعادة مصحوبة بتكرار كثير أو قليل أو باختلافات إيقاعية أو صوتية أو معجمية أو دلالية »[1]

إن اشتغال رومان جاكوبسون بمسألة التوازي النحوي يرجع إلى بدايات اهتماماته البحثية وهو طالب سنة 1915، حيث شارك في الموضوع الذي ضبطته حلقة موسكو حول "دراسة البيت في الفلكلور الروسي بمختلف أنماطه الإنشائية، وخاصة النوع الملحمي"، و كانت له مساهمات في ضبط التقنية الجامعة بين ألوان من الشعر الروسي[2].

وقد تناول بالبحث شعرية التوازي في العديد من الدراسات منها ما ترجم إلى حقل الدراسات العربية بـــ"قضايا الشعرية" من طرف الباحثين "محمد الولي" و "ومبارك حنون". إضافة إلى كتابه "محاورات" والذي ترجم بعض مقاطعه المهمة "أحمد الجوة" في كتابه "من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية".

2/ الأسس المنهجية للتوزاي

لا ينفك روما جاكوبسون يؤكد في العديد من المواضع استناده في التأسيس للتوازي إلى القس "روبير لوث"، والشاعر "جيرار مانلي هوبكنز.

سبق "روبيرت لوث" "رومان جاكوبسون" إلى اجتراح مصطلح "التوازي" والتعريف به، إذ عمل على «إدراج كلمة التوازي ضمن المجال الإنشائي (أي ضمن مجال الشعرية) وإلى تمييز الأبيات المتوازية بالترادف، من الأبيات المتوازية بالتقابل، ومن الأبيات المتوازية بالتأليف »[3]، وقد اشتغل القس في دراسة التوازي

---

[1] - R. Jakobson Essis de linguistique générale p 235.
نقلا عن أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص194.
[2]- أحمد الجوَّة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص 193.
[3]-المرجع نفسه، ص 195.

على النص المقدس. ذلك من خلال دروسه التي ألقاها بجامعة أوكسفورد على امتداد عقد من الزمن بين سنوات (1741-1751).

وكانت دراسة الشاعر الإنجليزي "جيرار مانلي هوبكنز" (1844-1889)، مؤسسة للتوازي بشكل أكثر وعي وتنظير. ينقل جاكوبسون نصا مطولا لـ "هوبكنز" يبين فيه هذا الأخير تصوره للتوازي وأهميته وأنواعه؛ ونظرا لأهمية هذا النص نورده على طوله، يقول "هوبكنز": « إن الجزء المصنوع من الشعر، ويمكن بلا شك، أن نصيب القول بأن كل صنعة تختزل إلى مبدإ التوازي. فبنية الشعر تتميز بتواز مستمر يبدأ من التوازيات التقنية للشعر العبري، ومن الترنيمات التجاوبية لموسيقى الكنيسة إلى تعقيد النظم اليوناني والإيطالي أو الإنجليزي. إلا أن التوازي نوعان بالضرورة – فإما أن يكون التعرض موسوما بشكل واضح وإما أنه بالأحرى انتقالي أو تلويني. والنوع الأول فحسب، أي نوع التوازي الموسوم، هو الذي يتعلق ببنية البيت – بالإيقاع (تكرار متوالية معينة من المقاطع) وبالوزن (تكرار متوالية إيقاعية معينة)، وبالجناس، وبالسجع، وبالقافية. وتكمن قوة هذا التكرار في كونها تولد تكرارا أو توازيا مناسبا في الكلمات أو في الفكرة؛ ويمكننا القول، إجمالا، ونحن نسجل أن الأمر يتعلق بنزوع أكثر مما يتعلق بنتيجة ثابتة، بأن التوازي الشديد الوسم في الكلمات والمعنى... وتنتمي الاستعارة والتشبيه والتمثيل إلخ، إلى نوع التوازي المنقطع أو الموسوم، حيث يُلْتَمَسُ الأثر في تشابه الأشياء، وينتمي الطباق والتباين إلخ، إلى ذلك النوع الذي يلتمس فيه الأثر في المغايرة»[1].

والجدير بالذكر أن جاكوبسون يؤكد في العديد من المواضع أهمية الأفكار التي أتى بها "هوبكنز"، وذلك بالاستشهاد بآرائه في العديد من المواضع كما في الصفحات 46، 47 وغيرهما حسب النسخة المترجمة لأعماله "قضايا الشعرية". بل يذهب إلى تأكيد ذلك في الحوار الذي حمل عنوان "التوازي"[2] والذي أجراه معه "ك. ب "، يقول رومان جاكوبسون: «وقبل مائة سنة من كتابة مقالاتي أي في سنة 1865 كتب واحد من ألمع شعراء القرن الماضي، وهو بدون شك واحد من المنظرين الأكثر جاذبية في الفن الشعري، جيرار مانلي هوبكنز(1844-1889) وهو ما يزال طالبا يافعا: «إن الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدإ التوازي. إن بينية الشعر هي بنية التوازي المستمر الذي يمتد مما يسمى التوازي التقني للشعر العبري والترنيمات التجاوبية للموسيقى

[1]- G.M Hopkins نقلا عن: رومان جاكوبسون قضايا الشعرية، ص 47،48.
[2]- ينظر نص الحوار، رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون ص ص 103، 110.

المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني الإيطالي أو الإنجليزي»[1]. إن لهوبكنس كامل الحق في ظنه أن«أي شخص سيفاجأ بمعرفة أن توازي التعبير» يلعب دورا هاما، إلا أنه ما يزال مجهولا في شعرنا»[2]. وعليه فربما الإضافة الجوهرية لرومان جاكوبسون هو توسيعه لفكرة التوازي إذ اعتبرها صالحة للتطبيق على شتى أنواع النصوص، وإن كان اشتغاله الأساسي كان متعلقا بالنص الشعري. يقول رومان جاكوبسون: «فالتوازي أبعد من أن يكون حكرا على الكلام الشعري، لأن عديد الأنماط من النثر تنبني بحسب مبدأ التوازي المتتابع»[3].

غير أن التوازي يختلف من حيث التمثل من الشعر إلى النثر، فإذا كان في الشعر متعلقا ببنيات صوتية وأخرى صرفية وأخرى تركيبية وأخرى معجمية، ويكون الحضور الصوتي سابقا على الدلالة فإنه في النثر تختلف الوحدات المتوازية التي تعمل على تحقيق الحبكة وتقنيات السرد المختلفة.

3/ التوازي ومستوياته عند رومان جاكوبسون

اكتسى التوازي الذي تبين لنا أن "جاكوبسون استقاه من "بوث" و"هوبكنز" بعدا تطبيقيا جسد بدقة التفاعل الضروري بين الشعرية واللسانيات في الكشف عن شعرية النص من خلال العناصر اللسانية المشكلة له.

يقول رومان جاكوبسون مؤكدا مبدأ التوازي ومبينا أنه الخاصية الأساسية للشعر: « إنها حالة خاصة للمسألة الأساسية للشعر التي هي التوازي»[4]. والملاحظ أن رومان جاكوبسون وإن كان طبق التوازي على نصوص تراثية قديمة من قبيل الشعر الفلكلوري الروسي، ودراسات أخرى خصت أشكالا شعرية يغلب عليها الطابع الشفهي، إلا أنه يعمم مبدأ التوازي على كافة النصوص الشعرية مهما كانت اللغة التي كتبت بها أو الثقافة المنتمية لها. ومن جهة أخرى يوسع دائرته إلى النصوص مهما كانت طبيعتها شعرية أو نثرية، يقول رومان جاكوبسون: «فالتوازي أبعد أن يكون حكرا على الكلام الشعري، لأن عديد الأنماط من النثر تنبني بحسب مبدأ التوازي المتتابع. غير أنه يكون بمقدورنا تطبيق ملاحظة "هوبكنز" ومفادها أن الباحث سيدهش عندما يلاحظ الحضور العميق للتوازي الفني في تشكيل الآثار

[1] - رومان جاكوبسون: حوار بعنوان التوازي ضمن كتاب قضايا الشعرية، ص ص105، 106 .
[2]- المرجع نفسه، ص ص 105، 106.
[3]- أحمد الجوَّة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص 106.
[4]- رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص 47.

النثرية بأكثر حرية حيث تكون بنيات التوازي غير مطّردة وغير خاضعة مطلقا للمبدأ الأول للتعاقب في الزمن »[1].

وأيضا فإن الجوانب أو المستويات اللغوية التي تشكل مستويات التوازي وبنياته في النص الشعري لا تنفصل عن الدلالة، ذلك أن أي تغيير في الصوت أو التركيب يؤدي إلى تغير في الدلالة، إذ يعتقد جاكوبسون أن كل تماثل في الصوت يقيَّم في الشعر بناء على أساس التشابه والتضاد في المعنى.

كان للصلة العميقة بين اللسانيات والشعرية الأثر الكبير في وضع الآليات التي يتحقق من خلالها التوازي. فقد أكد في "المحاورات" أهمية التحليل اللساني في إبراز تجليات التوازي، يقول "جاكوبسون": «إن تحليلا لسانيا صارما ينتج إدراك ضروب التجليات للتوازي الشعري. ويقدم التوازي الشعري بدوره دعما ثمينا للتحليل اللساني للغة: إنه يحدد بدقة المقولات النحوية ومكونات البنيات التركيبية التي يمكن اعتبارها متماثلة في نظر جماعة لسانية معينة والتي تغدو بذلك وحدات متوازية»[2].

وعليه، يتجسد التوازي في بنية النص الشعري ويشكل نمطا إيقاعيا مميزا يمنح النص قيمة وفعالية شعرية، وبذلك فالتوازي « فهو نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة»، وتتمثل تلك المستويات في:

- مستوى تنظيم وترتيب البُنَى التركيبية.
- مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية.
- مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة.
- مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية.

ولكن هل التوازي يؤدي إلى عملية تكرار مُمِلّ؟ يذهب جاكوبسون إلى أنه حتى يكون التوازي ظاهرة فنية يتعين التعويل في تشكيله على المشابهة والاختلاف، يقول: « فمهما كان شكل التوازي، فهو مزيج من العناصر القارة والمتغيرة. وبقدر ما يكون توزيع العناصر الأولى صارما، تكون التنويعات مُدْرَكَةً ومُجْدِيَةً. إن التوازي المعمَّم ينشط بلا منازعة كل مستويات اللغة: فالسمات المميِّزة –أكانا خاصة بالكلمة أم خاضعة للتنغيم- والمقولاتُ والأشكالُ الصرفية والتركيبية، والوحداتُ

[1] - Dialogues, p p 105,106، ترجمة أحمد الجوَّة، نقلا عن أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص 196.

[2] - .Dialogues,p,107 ، نقلا عن أحمد الجوَّة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص 194.

المعجمية – على اختلاف طبقاتها الدلالية المتقاربة أو المتباعدة- تكتسب جميعُها قيمة إنشائية (أي شعرية) مستقلةً »[1].

وعليه، فشعرية التوازي من منظور رومان جاكوبسون شعرية تطبيقية بالأساس تسمح باكتشاف البنيات المتوازية التي تعطي النص الشعري أساسا والنص الأبي عموما قوة تأثير في المتلقي تجعل أذنه تصغي لتوازياته الصوتية والنحوية والتركيبية، وأن هناك تلاحما كبيرا بين تلك التوازيات الصوتية وما تؤلفه من عوالم دلالية.

يلتفت "محمد مفتاح" إلى ظاهرة التوازي في الشعر العربي، ويعدها مدخلا مهما في التحليل اللساني للشعر، ففي كتابه "التلقي والتأويل"[2] يحلل قصيدة "ابن طفيل" التي مطلعها:

أقيموا صدور الخيل نحو المغارب لغزو الأعادي واقتناء الرغائب

ويتوصل إلى العديد من أنماط التوازي في النص: المقطعي، المزدوج، الأحادي، العمودي الجزئي، شبه التوازي الظاهري، شبه التوازي الخفي. ويتوصل إلى أن « الشعر العربي هو شعر التوازي، بكل ما تعنيه الكلمة من معنى: فهو مؤسس على بعضه، وهو منظم بأنواع أخرى منه»[3] وكذلك نجد "أحمد الجوّة" حلل قصيدة "الصباح الجديد" لأبي القاسم الشابي من منظور إنشائي أي شعري. يمكن العودة إليهما للتعرف على النماذج التطبيقية لأن النماذج التأسيسية التي يوردها "جاكوبسون" تتعلق بالشعر الروسي.

المحاضرة الثانية عشر: شعرية الانزياح " جان كوهين"

أولا: مداخل منهجية لشعرية الانزياح من منظور "جان كوهين"

قبل الحديث عن شعرية الانزياح عند "جان كوهين" يجب البحث إفي الرؤية المنهجية التي أطر بها نظرته العامة من خلال جملة مداخل نوجزها في الآتي:

1/ مقدمات منهجية

أ- تعريف الشعرية وموضوعها من منظور "جان كوهين"[4]:

يحدد "جان كوهين" الشعرية" بقوله: « الشعرية علم موضوعه الشعر. وكان لكلمة شعر هذه في العصر الكلاسيكي معنى لا لبس فيه. فقد كانت تعني جنسا أدبيا،

---

[1] - أحمد الجوَّة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص195.

[2] - محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، لبنان، 1994.

[3] - المرجع نفسه، ص 149، 150.

[4] - كنا قد تطرقنا بإيجاز إلى التعريف عند التعرض لمفهوم الشعرية ولكننا هنا نفرده بالدراسة لأهميته في التأسيس للرؤية المنهجية لشعرية الانزياح.

أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم»[1]. لكن كلمة شعر لم يعد لها الدلالة الخاصة بالجنس الأدبي المتمثل في القصيدة بمعناها الكلاسيكي، إذ اتسعت دلالتها وتنوعت مجالاتها مع التوجه الرومانسي، يقول "جان كوهين":« أما اليوم فإن هذه الكلمة قد أخذت- ولو عند جمهور المثقفين فحسب- معنى أوسع، وذلك عقب التطور الذي بدأ، فيما يبدو مع الرومانسية»[2]. ويحلل هذا الانتقال والتحول في الرؤية إلى القصيدة بالانتقال من السبب إلى المسبب، ومن الموضوع إلى الذات. وعليه« عنت كلمة "شعر" الإحساس الجماليَّ الخاصَّ الناتج عادة عن القصيدة. وحالئذ صار من الشائع الحديثُ عن "العاطفة" أو "الانفعال الشعري" . ثم استُعملت الكلمة توسعا في كل موضوع خارج أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس؛ استعملت أولا في شأن الفنون الأخرى (شعر الموسيقى، شعر الرسم.. إلخ)، ثم في الأشياء الموجودة في الطبيعة، فـ"نقول (كما كتب فاليري)، عن منظر طبيعي إنه شعري، كما نقول ذلك عن مناسبة من مناسبات الحياة، ونقول أحيانا بشأن شخص من الأشخاص". ومنذئذ لم يتوقف مجال هذه الكلمة عن التوسع، حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلا من خاصا من أشكال المعرفة، بل بعدا من أبعاد الوجود»[3]. وهذا البعد هو البعد الجمالي المبثوث في كل ما من شأنه أن في النفس الإعجاب والدهشة، وفي الذهن التأمل، وفي النفس الرغبة في الالتذاذ.

وبذلك يعتقد "جان كوهين" أن الظاهرة الشعرية لا تنحصر في حدود الأدب، بل هي مبثوثة في كل عناصر الحياة، وبذلك فالبحث فيها مشروع، ومن الممكن ":« السعي لإيجاد شعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري»[4]. وذلك ما قام به "ميكيل ديفرن Mikel Dufrenne" في مؤلفه "Le Poétique".

وبذلك:

- الشعرية علم: لأنها تعتمد أصول البحث العلمي في الوصول إلى القوانين التي نتعرف من خلالها على الشعرية. والشعرية عنده هي:« علم الأسلوب الشعري»[5].
- الشعر: كل ما يثير الشعور؛ قصيدة، وقصة، ورواية، وزهرة، وموقفا حياتيا، وقس على ذلك. الحياة برمتها تصبح قصيدة يعزف وترها الجمال، وتصبح موضوعا للشعرية.
- موضوعها: كل ما يثير الإحساس؛ أي كل ما هو جمالي: الأدب بأجناسه المختلفة، بل بتداخل أجناسه، والطبيعة بمظاهرها المختلفة، والحياة بتجلياتها المتنوعة.

ب- **هدف الشعرية وغايتها من منظور "جان كوهين"**

---

[1] - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبوقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، ص 09.

[2] - المرجع نفسه، ص 09.

[3] - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ص 09.

[4] - المرجع نفسه، ص 10.

[5] - المرجع نفسه، ص15.

يذهب "جان كوهين" إلى أن« هدف الشعرية، بعبارة بسيطة، هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن "الشعر" وغائبة في كل ما صنف ضمن "النثر"، إذا كلن الجواب بالإيجاب، فما هي؟ إن ذلك هو السؤال الذي يجب أن تجيب عليه كل شعرية تسعى لأن تكون علمية»[1].

ج-شعرية "جان كوهين" وعلم الجمال

يوجد نمطان من علم الجمال –حسب إتيان سوريو-، علم الجمال الفلسفي، وعلم الجمال العلمي، وبما أن "كوهين" يسعى إلى جعل الشعرية علما فإنه راهن على معطيات العلم في رصد الوقائع وتحليل النتائج، ولذلك فشعرية "كوهين" تندرج ضمن علم الجمال العلمي[2].

د- حقل الدراسة

على الرغم من اعتقاد "جان كوهين" بتوسع مجال الشعرية وحقل دراستها إلى كل ما يثير الإحساس الجمالي إلا أنه بغرض تحقيق علمية الدراسة حصر الحقل المدروس في التأسيس لشعرية الانزياح- دون أن يصادر الإمكانات الأخرى- في « الأشكال الشعرية للغة، وللغة وحدها»[3]، لكن الأشكال الشعرية متنوعة(قصيدة، شعر حر، قصيدة نثر) ولذلك حصر مدونة الدراسة في النمط الشعري المسمى قصيدة، متخذا من الشعر الفرنسي بعدد محدود من الأعلام مادة للدراسة.

واعتبارا لمبدأ قابلية للغة للتحليل في مستويين: صوتي ودلالي، فإن الشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معا، وأن هذين المستويين يتميزان باستقلالهما، وللكاتب الذي يرمي إلى أهداف شعرية الحرية في أن يجمع بينهما أو يعتمد أحدهما دون الآخر[4].

وبناء على ذلك توصل إلى التمييز بين أنماط الشعر:

- النمط الأول: قصيدة النثر: ويمكن أن تدعى قصيدة دلالية، إذ تكفي العناصر الدلالية وحدها لخلق الجمال المطلوب[5].

ويمثل لذلك بـــ "أغاني مالدورو" أو "موسم في الجحيم". ويمكن أن نمثل لها بشعر "محمد الماغوط" [6] في الشعر العربي المعاصر.

- النمط الثاني: القصائد الصوتية: ولا يعتمد من اللغة إلا على عناصرها الصوتية، ولا يندرج ضمنه حسب كوهين أي عمل أدبي مهم، ويمثل له بقصائد يوم الأحد، التي لا تعدو أن تكون نثرا منظوما. وربما نمثل له بقصيدة

---

[1] - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص ص 14، 15.

[2] - المرجع نفسه، ص 14.

[3] - المرجع نفسه، ص 10.

[4] - المرجع نفسه، ص 11.

[5] - المرجع نفسه، ص 11، 12.

[6] - محمد الماغوط: الأعمال الشعرية الكاملة 'حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي)، دار المدى للثقافة والنشر، ط2، سورية، 2006.

"صوت صفير البلبل" المنسوبة للأصمعي في التراث العربي، وخصوصا الأبيات التي لات تتخذ إلا من الصوت مادة لها، من ذلك قوله[1]:

وَالعُودُ دَندَن دَنا لِي وَالطَبلُ طَبطَب طَبَ لِي
طَب طَبِطَب طَب طَبَطَب طَب طَبَطَب طَبطَبَ لِي.

- النمط الثالث: القصيدة أو الشعر الكامل، ويطلق عليه الشعر الصوتي الدلالي، وينتج من توحيد النمطين الأولين، ومن نماذجه: "أسطورة القرون" أو "أزهار الشر". وفي الشعر العربي تبرز المعلقات، وشعر المتنبي، ومفدي زكريا والشابي وغيرهم.

ويشخص هذا التصنيف بالجدول الآتي[2]:

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

إن حضور السمات الصوتية أو غيابها أمر نسبي في حقيقة الأمر، وإذا بدا الشعر الكامل في مقابل النثر الكامل فإنه لا يعقل أن تغيب عن النثر القيم الصوتية والدلالية التي تتأسس عليها اللغة، وذلك ما لم يبينه "جون كوهين"، وأعتقد أن الأمر يتعلق بطبيعة القيم الصوتية والقيم الدلالية واختلافها بين النثر والشعر، إذ السمات الصوتية في الشعر مهيمنة وبارزة، تحكمها رتابة الإيقاع التي يتميز بها كل نمط نصوصي، وهي في النثر خافتة، وغير مهيمنة، والأمر نفسه بالنسبة للدلالة، إذ هي في النثر مباشرة، بينما في الشعر إيحائية وغير مباشرة ورمزية.

ه- المدونة والمنهج

وبغرض ضبط المدونة حتى تستقيم الرؤية المنهجية وتتحقق علمية الدراسة، حصر المدونة في القصائد المنظومة في الشعر الفرنسي، مبررا ذلك بمعرفته الكافية بهذا الشعر، وإن كان يقر بأن« إنشاء شعرية أدبية جديرة بهذا الاسم يقتضي استخلاص السمات المشتركة بين قصائد من عدة لغات أو عدة ثقافات»[3]. وبذلك اعتمد على« ثلاثة عصور متشابهة اللغة بما فيه الكفاية، ومختلفة في جمالياتها الخاصة، بمثل ذلك، وهي المعروفة في تاريخ الأدب بالأسماء العامة التالية: الكلاسيكية والرومانسية والرمزية»[4]، واختار من كل عصر الإنتاج الشعري لثلاثة شعراء[5]:

- الكلاسيكية: كورني، راسين، موليير.

---

[1] - موقع: https://www.aldiwan.net/، بتاريخ: 2021/01/07.
[2] - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ص 12.
[3] - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري ، ص 14.
[4] - المرجع نفسه، ص 20.
[5] - المرجع نفسه، ص 20.

- الرومانسية: لامرتين، هيكو، قنيي.
- الرمزية: رامبو، قرلين، مالارميي.

اعتقد جون كوهين وهو يبحث المسألة الشعرية في بعدها الانزياحي أن المنهج الكفيل بتحقيق هذه الغاية هو المنهج المقارن لأن المسألة في الأساس تتعلق بتمييز الشعر عن النثر، واستند إلى الإحصاء كأداة لضبط المادة قصد تحليلها، مع احترام مبدأين عند الاختيار:

- المبدأ الأول: إبعاد كل نظرة معيارية، والاتجاه إلى الوقائع الجمالية ورصدها، والاكتفاء بالوصف دون الحكم. لكن اختيار ما هو جمالي كواقعة هو حكم في حقيقة الأمر، وللخروج من هذا المأزق المنهجي يجب الفصل بين الحكم والوصف، فلا يستند دور المنتخب (الاختيار) والوصف (الملاحظة) لشخص واحد بعينه. وعليه فاختيار القرون في الحقيقة هو ما جعل العينة (9 شعراء، و3 توجهات) عينة مقبولة عند كوهين.
- المبدأ الثاني: الاختيار، ومطلوب فيه تجانس المتن المرصود للدراسة. ولذلك كان اشتغال كوهين على اللغة الشعرية في متن الشعر الفرنسي، لحركات شعرية جد متنوعة ومتتالية، مما يسمح بمقارنة الشعر بنفسه عبر تاريخه.

إن استناد الانزياح إلى الأسلوبية يجعل الإحصاء ذا فاعلية منهجية، فتصبح الواقعة الشعرية قابلة للقياس، ويكون« الأسلوب الشعري هو متوسط انزياح مجموع القصائد، الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس معدل شاعرية أية قصيدة كيفما كانت»[1].

ثانيا: الانزياح وشعرية الانزياح

يؤسس جان كوهين لمفهوم الانزياح من خلال عقد مقارنة بين الشعر والنثر في استحضار جملة من المقومات المنهجية التي أتينا على بيانها، يقول: « ولكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه»[2]. وبالتالي يحمل الانزياح قيمة دلالية سالبة، إذ الأسلوب انزياح بالنسبة إلى معيار[3]. وفكرة الانزياح هذه هي التعريف الذي يعطيه "شارل برونو" للواقعة الأسلوبية، وهو بدوره أخذ الفكرة عن "بول فاليري" وهو التعريف الذي أخذ به اليوم أغلب الدارسين، كما يقول "كوهين". إذ الأسلوب« هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف»[4]. والأسلوب في الممارسة الأدبية يحمل قيمة جمالية، لأنه انحراف عن معيار، وهو انحراف مقصود، أي أنه خطأ، ولكنه كما يقول "برونو" خطأ مقصود. وعليه، فـ« إن الانزياح إذن مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن علة كون بعض أنواعه جماليا والبعض الآخر ليس كذلك»[5].

---

[1] - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري ، ص 17.

[2] - المرجع نفسه، ص15.

[3] - المرجع نفسه، ص15.

[4] - المرجع نفسه، ص15.

[5] - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ص15.

إن تحديد الواقعة الأسلوبية، حسب شارل بالي، هو الذي يسمح بتعيين الانزياحات قبل معرفة المقبول جماليا من غير المقبول جماليا، وكل ذلك لا يتم إلا بالمقارنة مع المعيار. وبذلك يعتبر "كوهين" اللغة الشعرية كواقعة أسلوبية في معناها العام. وتتحقق في النص من خلال الانزياحات.

ولكن، لماذا يفترض "كوهين" قيمة أسلوبية يجب تجسدها في القصيدة؟ يبرر ذلك بقوله: « إن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري»[1].

لكن الأسلوب انزياح فردي، وعبارة "الكونت بوفون" الشهيرة "الأسلوب هو الرجل نفسه"، ورؤية شارل بالي للأسلوبية "انحراف اللهجة الفردية"، ورؤية "ليوسبتزر" للأسلوب بأنه "انحراف فردي بالقياس إلى قاعدة ما" تسير في الاتجاه الفردي. فكيف يمكن أن يتوسع مفهوم الأسلوب ليعبر عن الجماعي أو النوع الأدبي أو الجنس الأدبي برمته؟

يعتقد "كوهين" أن القول بفردية الأسلوب لا ينفي تحوله إلى الجماعي، إذ مثلما يمكن أن نتكلم عن أسلوب شاعر بعينه، يمكن الحديث عن أسلوب مجموعة من الشعراء على الرغم من وجود الاختلاف الفردي بينهم، إلا أن سياق الإبداع وخصائصه العامة تميز الجنس الأدبي لعصر بعينه. وعليه، يقول "كوهين": « فلنسلم، ولو كفرضية للعمل، بوجود ثابت في لغة جميع الشعراء يظل موجودا برغم الاختلافات الفردية، أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار. أي قاعدة محايثة للانزياح نفسه»[2]. وبذلك فالشعرية تساوي الانزياح عند "كوهين"، وهذا الانزياح لا يتعلق فقط بالمستوى الصوتي الذي هو سمة الشعر الإيقاعية، وهو مقنن بصرامة ويمكن أن يقاس كَمِّيان وإنما يتعلق الانزياح أيضا بالمستوى الدلالي، الذي يتجسد عبر تنوع المحتويات.

ونتيجة هذه التصورات يتوصل "جان كوهين" إلى أنه يمكن أن يعرف الشعر « بكونه نوعا من اللغة»[3]. وتعرف الشعرية بأنها« أسلوبية النوع»[4]، لأنها« تطرح وجود لغة شعرية وتبحث فيها عن مقوماتها التأسيسية»[5]. ونتيجة ذلك، توصل إلى أن ما يميز الشعر ويحكم تحولاته هو الانزياح، وهو يعتقد أن الانزياح يتجاوز الشعر، بناء على تصوره للشعر. وإن كانت العينة المدروسة تتعلق بنمط من الشعر إلا أن تعميمها ممكن ومقبول.

تندرج شعرية الانزياح عند "جون كوهين" ضمن الشعرية البنيوية، وهي بنيوية ذات كفاءة في الصياغة الشكلية، أي في البحث عن شكل للأشكال. كما تندرج في الوقت ذاته ضمن الشعرية العلمية في مقابل الشعرية الفلسفية.

اعتمد "جان كوهين" على الإحصاء والمقارنة وهو يدرس ملامح الشعرية في الشعر الفرنسي للفترة الكلاسيكية والرومانسية والرمزية. وقد اتخذ من القصيدة

---

[1] - المرجع نفسه، ص15.

[2] - المرجع نفسه، ص16.

[3] - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ص16.

[4] - المرجع نفسه، ص16.

[5] - المرجع نفسه، ص16.

المنظومة مادة للدراسة متبعا المنهج المقارن. وتتأسس شعرية الانزياح عنده على أن **الانزياح يتعلق بالانحراف عن معيار**.

ويتمثل المعيار في النثر، فما يميز الشعر هو انحرافه عن النثر، وما يرسم الفارق بينهما هو مدى حضور القيم الصوتية أو غيابها في كل من الشعر والنثر، ولذلك يتوصل إلى: أن الشعر الكامل هو الذي تحضر فيه القيم الصوتية والدلالية على حد السواء[1].

إن جوهر شعرية الانزياح عند "جان كوهين" يتمثل في أن الشعر انزياح عن معيار هو اللغة النثرية، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة العادية أو مبدأ من مبادئها هي انزياح. إلا أن هذا الانزياح لن يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول. ذلك أن الانزياح المعقول توجد فيه إمكانية التأويل؛ أي التصحيح، أما غير المعقول فهو المستعصي عن التأويل، لأنها تسقط عنه الصفة المميزة للغة وهي التواصل. من الأمثلة التي يضربها "جان كوهين" للتمثيل على غير المعقول: العدد ثلاثة يَبِيضُ. ومحار السنغال يأكل الخبز ثلاثي الأبعاد.

ومن الانزياح الشعري يذكر:

- هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم.
- فر الانتحار الجميل مظفرا.

تعتبر شعرية الانزياح عند "جان كوهين" إعادة قراءة لفكرة الانزياح التي هي مألوفة في الحقيقة في الدرس البلاغي، غير أن "جان كوهين" تجاوز الطرح البلاغي التجزيئي، لتصبح ظاهرة عامة تجمع بين قضايا لا يُتَصَور أن يكون بينها جامع ورابط. ذلك أن البلاغة القديمة قامت على أساس تصنيفي خالص، وذلك بتسمية وتصنيف وترتيب مختلف أنواع الانزياح، فعمل "جان كوهين" على تجاوز تلك الخطوة، وذلك بالبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة، وذلك بإثارة جملة من التساؤلات: هل توجد بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير صفة مشتركة من شأنها أن توقف فعاليتها بعين الاعتبار؟ وذلك ما عمل "كوهين" على تجليته وهو يضع أسس شعرية الانزياح والنظرية التي تحكمه بدراسته للمستوى الصوتي (النظم)، ومستوى الدلالة (الإسناد، التحديد، الوصل).

وتلخص فرضية نظريته في الآتي[2]:

1- طبيعة الفارق بين الشعر والنثر لغوية؛ أي شكلية، وهو لا يكمن في المادة الصوتية ولا المادة الأيديولوجية، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى.
2- يتسم هذا النمط من العلاقات بالسلبية، إذ إن كل واحد من المقومات والصور التي تتكون منها اللغة الشعرية والمخصوصة بتميزها، هو طريقة تتنوع بتنوع مستويات خرق اللغة العادية.

ويتحدد الشعر من خلال الانحراف عن اللغة العادية من خلال التمرد على المطابقة والانصياع للإيحائية[1]:

---

[1] - المرجع نفسه، ص 12.

[2] - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ص 193، 194 .

	الملاءمة	
الجملة	الإيحائية	المطابقة
النثرية	-	+
غير المعقولة	-	-
الشعرية	+	-

ومن جهة يكمن الفرق بين الشعر والنثر في التماثل، الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر دون النثر، أو ذا حضور أقل في النثر.

وتتمثل أنواع التماثل عند جان كوهين في:

أ/ تماثل الدوال: وأبرز أنواعه؛ التماثل الصوتي: ويشتمل على التجانس، والمطابقة النحوية، والصرفية والمرتبة في الجملة، وكذلك القافية.

ب/ تماثل المدلولات ويتمثل في الترادف.

ج/ تماثل العلامات: ويتمثل في ترديد العلامة في النص الواحد.

يختم "جان كوهين" التأسيس لشعرية الانزياح بقوله: ولهذا كان الشاعر ملزما بخرق اللغة إذا أراد أن يبرز وجه العالم المؤثر الذي يخلف فينا ظهوره ذلك الشكل البالغ من الأريحية الإستيطيقية التي سماها "فاليري" بالافتتان.

ويبقى البحث في مستويات الانزياح (المستوى الصوتي، المستوى الدلالي) التي فصل القول فيها بما لا يمكن تجزئته مجال الحصص التطبيقية[2].

المحاضرة الثالثة عشر: شعرية الفجوة، كمال أبو ديب

1/ الأسس والمنطلقات

يؤسس "كمال أبو ديب"[3] تصوراته لما أطلق عليه "شعرية الفجوة" استنادا إلى المنجز المعرفي الذي توصلت إليه الدراسات اللسانية والبنيوية والسيميائية بدءا

---

[1] - جان كوهين: بنية اللغة الشع، ص 204.

[2] - يمكن العودة في توضيح العديد من قضايا شعرية الانزياح في تعالقاتها مع الشعريات الأخرى إلى: عبد القادر بقشي: "الشعرية البنيوية عند جان كوهين، قراءة جديدة للبلاغة القديمة"، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، عدد خاص البلاغة الغربية الجديدة بلاغة الشعر الشعرية، عدد 11، 2017، ص ص99، 131.

[3] -

كمال أبو ديب ولد سنة 1942، ابن صافيتا- سوريا، واحد من ألمع النقاد والباحثين وأعمقهم تأثيرا في الدراسات النقدية. وقد وصف بأنه أحدث ثورة جذرية في النقد العربي والثقافة العربية, واحتفل بأبحاثه الدارسون داخل العالم العربي وفي الغرب وجامعاته، وكتبت عنه عشرات الأبحاث والكتب والأطروحات الجامعية. وقد فاز بعدد من أرفع الجوائز ومنح البحث العلمي في العالم العربي والغرب. وهو يشغل منصب أستاذ كرسي العربية وآدابها (بروفسور) في جامعة لندن منذ عام 1992، بعد أن عمل باحثا وأستاذا في جامعات أكسفورد وبنسلفانيا وكاليفورنيا (بيركلي) وكولومبيا (نيويورك)، واليرموك وصنعاء. وله عدد من الكتب المشهورة وعشرات الأبحاث الرائدة في كتب ومجلات متخصصة بالعربية والانجليزية، كما أن له حضوره وتأثيره البارزين في المجال الثقافي العام. وقد تم تكريمه في نيسان 2006 من قبل وزارة الثقافة اليمنية وملتقى

بـ "فيردينان دو سوسير" في تصوراته الحديثة للسانيات، و دراسة "رومان جاكوبسون" للوظيفة الشعرية، إلى كل من "رولان بارت" (ظل النص)، ودراسة "يوري لوتمان" بنية النص الأدبي، ودراسة "ميشال ريفاتير" لسيميائيات الشعر، وما أتت به الرؤية الأنثروبولوجية ذات الأصول البنيوية عند "كلود ليفي شتروس"، ودراسات أي أي ريتشاردز، وأصحاب النقد الجديد، ودراسات تودوروف للشعرية. ويشير إلى أن معظم هذه الدراسات تنتمي أصلا إلى الدراسة الرائدة التي قدمها "موكاروفسكي" للغة الشعرية سنة 1940م. إضافة إلى ما قام به: بيير ماشيري (الإنتاجية)، ولوسيان غولدمان (رؤية العالم)، وتيري إيجلتون (اللامعقول)، وجوليا كريستيفا(التداخل النصي)، ورولان بارت(ظل النص)، وفرويد وباشلار (التحليل النفسي)، ويونغ وبودكين(الأنماط العليا)، وفراي(النقد الأسطوري)، وماركس ولوكاتش (البنية التحتية والفوقية). بل يذهب أبعد من ذلك عندما يعزو منطلقاته المنهجية في تصوره لنظام العلاقات إلى عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم.

ولا غرابة في ارتكاز تصورات "كمال أبو ديب" على هذه المنجزات المعرفية، إذ نجدها حاضرة وبقوة في تشكيل منجزه النقدي بدءا بكتابه "البنية الإيقاعية في الشعر العربي" (1981) و" جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر" (1984)، وكتابه"الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي"(1986) ووصولا إلى كتابه "في الشعرية" (1987) الذي حاول أن يجعله نظرية في الشعرية تستفيد من المنجز الغربي من جهة وتتلمس جذورها في التراث العربي من جهة أخرى، لتكون هذه الرؤية قادرة على الكشف على شعرية النص العربي، وذلك ما عمل على استجلائه وهو يرسم التصورات النظرية ويُعْمِل آليات الرؤية في التطبيق على العديد من نماذج الشعر العربي القديم والمعاصر، إذ إنه كلما وضع جملة من المحطات النظرية يردفها بمحاولة للتطبيق على النصوص وذلك ما يحسب في الحقيقة لكمال أبو ديب بدءا بكتبه الأولى وصولا إلى كتابه "في الشعرية".

2/ المفاهيم والتصورات

أ- مفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب

الشعراء العرب الشباب في مهرجان كبير ضم نقادا بارزين وشعراء من أقطار العالم العربي المتعددة. وقد ترجمت بعض أعماله إلى لغات أخرى. وله أيضا ثلاثة دواوين شعرية آخرها عذابات المتنبي في صحبة كمال أبو ديب والعكس بالعكس 352 هجرية - 2005 ميلادية الذي صدر عن دار الساقي عام .1996

له عدد من الكتب باللغة الانجليزية منها: «نظرية الصورة الشعرية عند الجرجاني» «حيرة من يعرف كل شيء»، «احتفاء بالاختلاف»، «الثقافة بين التشظي والتعدد»، و«مدخل بنيوي للنص القرآني». ومن أشهر كتبه باللغة العربية «في البنية الإيقاعية للشعر العربي»، «جدلية الخفاء والتجلي»، «الرؤى المقنعة»، «في الشعرية»، و«البنى المولدة في الشعر الجاهلي». وقد ترجم عددا من الكتب إلى اللغة العربية من أشهرها كتابي «الاستشراف» و«الثقافة والامبريالية» للناقد ادوارد سعيد .وكان اصدر عددا من الكتب الإبداعية بين الرواية والشعر منها «سماء بلا نجوم»، «بكائيات من مراثي ارميا»، «معلقة الأضداد» و«عذابات المتنبي».وقد ساهم في كتابة وتحرير عدد من الموسوعات العالمية منها «الموسوعة الإسلامية»، «الموسوعة الإيرانية»، «تاريخ كامبردج للأدب العربي»، «معجم اوكسفورد الانجليزي - العربي»، «موسوعة ذا كوليج»، «وموسوعة الأدب العربي».

يضع كمال أبو ديب محددين كبيرين لمفهوم الشعرية؛ فهي من جهة أولى خصيصة علائقية، وهي من جهة ثانية خصيصة نصية وخارج نصية.

- الشعرية باعتبارها خصيصة علائقية

يذهب "كمال أبو ديب" إلى أن « كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن العلائقية، أو مفهوم أنظمة العلاقات، ذلك أن الظواهر المعزولة لا تعني وإنما تعني نظم العلاقات التي تندرج فيها هذه الظواهر. وإذا كانت الظواهر المعزولة لا تعني فمن الطبيعي أنها لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة تصلح معايير لتقديم تحديدات دقيقة لفاعليات إنسانية معقدة كالشعر وطبيعة الشعرية»[1]. وبذلك يبرز الطابع التعليلي في رسم أفق للشعرية عنده فمبرر فكرة العلاقات تفرضها طبيعة النصوص من جهة أولى وطبيعة الظواهر التي تحملها هذه النصوص.

إن الشعرية عند "كمال أبو ديب" ليست شعرية شكلية بقدر ما هي شعرية رؤيوية، تتعامل مع النص في كليته الشكلية والدلالية على السواء، لا من خلال منظور يعزل العناصر أو القضايا عن بعضها البعض، وإنما من خلال فكرة العلاقات التي تجعل وجود الشعرية ممكنا؛ لا في الحضور الفيزيائي لعناصر النص على سطح الورقة إن كان النص مكتوبا أو في حضوره الصوتي إن كان النص عن طريق الإلقاء، وإنما في ما يحدث بين هذه العناصر من "عملية الانتصاص"، ويقصد بها التفاعل بين العناصر النصية لتولد نتيجة ذلك الشعرية، شأن المركبات الكيمائية التي لا يولد التجاور بين العناصر أي تفاعل أما التفاعل بينها فهو الذي يؤدي إلى تكوين مركبات جديدة.

وعليه، فلا وجود لكبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة في تصور "كمال أبو ديب" للشعرية، ويمثل لهذه الظواهر المفردة بالوزن، أو القافية أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري، أو العقائدي أو غيرها من الظاهر المفردة التي هي عاجزة في وجودها النظري المجرد على منح اللغة طبيعة شعرية، لأن وجودها الواقعي في الحقيقة لا يقوم على الظاهرة المفردة بقدر ما يقوم على التشابك العلائقي بينها، وعليه « فالبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها »[2]. وبذلك يكتسي مفهوم البنية الكلية أهمية مركزية في تصور "أبو ديب" للشعرية.

وبناء على هذه التصورات يُعَرّفُ "كمال أبو ديب" الشعرية بأنها: « خصيصة علائقية؛ أي أنها تَجَسُّدٌ في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سِمَتُها 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

[1]- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش، م، م، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 13.
[2] - كمال أبو ديب: في الشعرية، ص13.

مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها »[1].

وبالنظر إلى هذا التعريف نجد أنه يحتوي على جملة من الأنوية المفهومية التي يؤدي اجتماعها إلى تكوين مفهوم الشعرية عنده.

- مبدأ العلائقية، الذي بموجبه يحدث التفاعل بين العناصر النصية لتوليد شرارة بموجبها تنقدح اللذة الجمالية.
- أن الشعرية نصية، بمعنى أنا تتجسد في النص من خلال ما ينشأ بين مكونات النص من علاقات.
- الشعرية لا تحملها العناصر المفردة، فيمكن لنفس العنصر أن يكون حاملا لشعرية عالية في نص ولا أثر للشعرية فيه في نص آخر.
- السياق له أثر مهم في تشكيل الشعرية، وذلك ما ينقل شعرية كمال أبو ديب من كونها شعرية شكلية إلى كونها شعرية رؤيوية.
- يوجد في النص مؤشرات دالة على وجود الشعرية وليست مجرد متصورات ذهنية، وبالتالي يمكن تحليل النصوص والكشف عن شعريتها.

إن هذا التصور العلائقي للشعرية عند كمال أبو ديب « يسمح بالحديث عن الشعرية بوصفها فاعلية لكيمياء اللغة، وباكتناه أبعادها العلائقية المعقدة في ضوء هذا التصور »[2]. وبذلك يحدد "أكمال أبو ديب" مادة اشتغاله وهي بنية النص ومستوياتها المحسوسة المجسدة في اللغة، فهي الوحيدة التي يمكن إخضاعها للتحليل المتقصي، وبذلك فهو ينأى بهذا التصور لدراسة الشعرية –ولو في الوقت الراهن كما يقول- بأن تبحث في قضايا من قبيل المواضيع التي يصعب النفاذ إليها الآن كالطقوس والأسطورة والموسيقى ومصدر الشعر لأنها في المرحلة الحاضرة عصية على الإخضاع للوسائل النقدية المتوفرة، ونتيجة ذلك يعتقد كمال أبو ديب « أن المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته: هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي. ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية – الدلالية، أي نظام العلامات، التي هي جسده وكينونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضا»[3].

إن اقتصار المنظور "الكمال الأبوديبي" على العناصر النصية وما ينشأ بينها من علاقات ومحاولته استبعاد قضايا جوهرية في الشعر وتتعلق بأبعاده الخفية وإن كان ذلك الاستبعاد مبرر في زمن ميلاد هذه الشعرية فإن تطور العلوم المختلفة وخصوصا المعرفية منها ولد شعريات معاصرة تتجاوز الشعريات البنيوية إلى ما غدا يعرف بالشعرية العرفانية.

---

[1] - المرجع نفسه، ص14.
[2] - كمال أبو ديب: في الشعرية، ص14.
[3] - المرجع نفسه، ص13.

يسعى منظور الشعرية عند "كمال أبو ديب" إلى دراسة الشعرية من خلال ثلاثة مفاهيم: العلائقية والكلية والتَّحَوُّل، وكما هو معلوم فإن هذه المفاهيم بنيوية في الأساس وذلك ما يؤكد أن البنيوية أحد المرتكزات لشعرية "كمال أبو ديب".

ولا تتأسس الشعرية عند "أبو ديب" على منظور الاختلاف بين الشعر والنثر كما اعتقد "جان كوهن" بل على النص وما يميز بنيته من قيم شعرية، ويجعل النص الشعري هو المادة التي تبحث فيها شعرية الفجوة.

- **الشعرية باعتبارها خصيصة نصية وخارج نصية**

وبقدر ما اعتبر "أبو ديب" الشعرية خصيصة علائقية فقد عدها «خصيصة نصية، لا ميتافيزيقة »[1]. وذلك ما يجعلها قابلة للاكتناه والتحليل المتقصي والوصف. وذلك بالبحث في« مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية، وعلى محوري النص: المنسقي (Paradigmatic) والتراصفي (syntagmatic) متحركة لا حركة خطية فقط بل حركة شاقولية أيضا تنبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية لتمهد الطريق في النهاية لدخول عالم "البعد الخفي" للنص، بل للشعر، الذي يقع باستمرار وبامتياز خارج النص، أو - بشكل أدق- في مساحة العلاقات بين النص وبين كينونات خارجية عليه»[2]. ترتسم من خلال هذا التصور مرتكزات اللسانيات السوسيرية، التي تتأسس على ثنائية المحور النظمي والمحور الاستبدالي، والتأسيس استنادا على ذلك لعلاقات تشابكية تربط بين البنية النصية المنجزة كملفوظات نصية، والبنية الدلالية كأفق للتلقي بما يمكن أن يتحين من مدلولات، تحقق الشعرية عبر مبدأ العلائقية.

ومحاولة إدراك "البعد الخفي" للنص عملت العديد من الدراسات على بحثه واكتشافه، على ما يتميز به من صعوبة، من قبيل ما قام به: بيير ماشيري (الإنتاجية)، لوسيان غولدمان (رؤية العالم)، تيري إيجلتون (اللامعقول)، جوليا كريستيفا(التداخل النصي)، رولان بارت(ظل النص)، فرويد وباشلار (التحليل النفسي)، يونغ وبودكين(الأنماط العليا)، فراي(النقد الأسطوري)، ماركس ولوكاتش (البنية التحتية والفوقية). وتأتي الشعرية من منظور كمال أبو ديب" لتستفيد من الإسهامات والمنظورات التي قدمتها الدراسات السابقة، وتقدم مفهومين متقابلين هما: النص في علاقاته الداخلية(الحضور) و النص في علاقاته الخارجية(الغياب)، وهي رؤية قابلة لتحقيق الوصف الذي يسمح باكتشاف الظواهر ودراستها.

يطرح "كمال أبو ديب" فرضية أساسية في العلاقة بين هذين المفهومين اللذين يبدوان متناقضين، وهي أن «العلاقة بينهما علاقة جدلية، لا علاقة نفي ونقض، أو إقصاء أو حصر، أي أن دراسة بينة النص الداخلية لا تنفي أهمية دراسة النص في علاقاته الخارجية، والعكس صحيح؛ بل إن كلتا الدراستين تتحرك

[1] - كمال أبو ديب: في الشعرية، 18

[2] - المرجع نفسه، ص19.

وتستكمل على صعيد خاص مختلف عن، لكنه متكامل مع، الصعيد الآخر»[1]. وكل ذلك يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الشعرية عند "كمال أبو ديب" شعرية رؤيوية، تحتفي بالنص احتفاءها بما هو خارج النص، وتحتفي بما هو خارج النص احتفاءها بما هو نصي، شريطة حضور مبدأ العلائقية من جهة أولى وتجسيد العلاقة الجدلية التي تجعل ما هو نصي يسهم في ما هو خارج نصي، والعكس صحيح.

وبذلك فعلاقة الحضور (النص) وعلاقة الغياب(ما وراء النص) لا يرى "كمال أبو ديب" تناقضا بينهما، وهو يضع آليات منهجية للبحث في الشعرية.

ب- الفجوة: مسافة التوتر

من خلال هذه التصورات التي يعتقد "كمال أبو ديب" أنه ينمى بها ما سبق من تصورات أسس عليها منظوره، يذهب إلى أن الشعرية وظيفة من وظائف ما يطلق عليه "الفجوة" وأن الفجوة لا تتعلق بما هو إبداعي فقط، بل تتعداه إلى ما هو إنساني، يقول: «الشعرية، في التصور الذي أحاول أن أنميه هنا، وظيفة من وظائف ما سأسميه الفجوة، أو مسافة التوتر. وهو مفهوم لا تقتصر فعاليته على الشعرية بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن –وقد يكون نقيضا لِـ - التجربة أو الرؤية العادية اليومية »[2].

يضع "كمال أبو ديب" مصطلح "الفجوة : مسافة التوتر"، لتندرج الشعرية ضمنه وتصبح وظيفة من وظائفه، ويحدد "الفجوة: مسافة التوتر" مبدئيا بأنها: «الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه "ياكوبسون" "نظام الترميز (codé) في سياق تقوم فيه بينها علاقات بين بعدين متمايزين، فهي: 1- علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، لكنها 2- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس»[3].

وعليه؛ تتشكل الفجوة أساسا في الشعر لما ينشأ بين مكونات الجملة من تراكيب تبدو للوهلة الأولى قائمة على الانحراف أو عدم التجانس مما يولد الوظيفة الشعرية للعبارة، إذ الألفة الطبيعية للتراكيب اللغوية تقتضي نسقا طبيعيا ينشأ بينها، فيأتي تركيب يتأسس على اللاتجانس وينقل النص أو العبارة من الطبيعي الذي يخلو من الفجوة بين مكوناته إلى اللاطبيعي الذي تحضر فيه الفجوة.

ويضرب مثالا لذلك بالاستعارة في العرف البلاغي الجديد، الذي يتجاوز وجود علاقة معقولة بين مكوناتها، وتصبح خارجة على ما يمكن أن نتوقعه أو أن نتكهن به من خلال الدلالات القاموسية للألفاظ المفردة.

ويمثل المحوران المنسقي والتراصفي محددين هامين لِتَشَكُّل الفجوة؛ إذ المحور المنسقي يتيح إمكانات غير محدودة لتشكيل التعبير، بينما المحور التراصفي

---

[1] - كمال أبو ديب: في الشعرية، ص20.

[2] - المرجع نفسه، ص 20.

[3] - كمال أبو ديب: في الشعرية، ص21.

فيتم فيه ضم ما لا يتصور ضمه بحيث يحقق الدهشة وتحضر فيه الفجوة. و«تحدد طبيعة الفجوة على مستويات متعددة: تصورية ودلالية وصوتية وتركيبية وإيقاعية وتشكُّلية (Morphological) »[1]. وحتى يتم إدراك هذه المستويات في بعديها النصي والخارج نصي يجب توسيع مصطلحي: السياق والمكونات، ليخرج مجال اهتمام الوظيفة الشعرية في ظل شعرية الفجوة من إطار اللغة إلى التصور والرؤيا والانفعال واللهجة.[2]

أ- السياق: يمكن أن يكون السياق لغويا، كما يمكن أن يكون تصوريا، تجريبيا، ثقافيا، ويمكن هنا توسيع السياق بمصطلحي مالينوفسكي سياق الموقف وسياق الثقافة إلى مصطلح جوليا كريستيفا "التداخل النصي" الذي استقر الآن على تسميته بالتناص[3].

ب- المكونات: وكما يمكن أن تكون لغوية، يمكن أن تكون كذلك مواقف فكرية، أو بنى شعورية أو تصورية، مرتبطة باللغة أو بالتجربة أو بالبنية العقائدية(الأيديولوجية) أو برؤيا العالم، بشكل عام[4].

ومن الشعر الذي يتشكل من الفجوة قول أبي تمام:

مطر يذوب الصحو منه وبعـده صحو يكاد من الغضارة يمطـــر
غيثان فالأنواء غيث ظاهـــــر لك وجهه، والصحو غيث مضمـر

ففي بيتي أبي تمام مثلا توجد فجوة على العديد من الأصعدة:

- صعيد العلاقات بين البنية التركيبية:اسم+ فعل+ فاعل+ عائد والتي تجسد عادة علاقات بين مكونات متجانسة، وبين المضمون الجديد الذي يشغل هذه البنية. وتجسد البنية علاقات تشابكية تصنعها أفعال المضارعة التي تحول ما يبدو ثنائيات ضدية إلى فواعل نصية ، ويصبح المبتدأ حاملا معنى الخبرية من خلال العائد.
- توتر على صعيد الزمن بين اسمية الجملة وفعلية الخبر.
- صعيد العلاقات بين المطر والصحو، وما يتولد من تنافر حاد بين ثانئية ضدية تولد التوتر أو الفجوة، ثم الصحو الذي يمطر، إن خلخلة بنية التوقعات- فالصحو يذوب من المطر، والصحو يمطر – يولد فجوة بين دلالة البنية التركيبية المتقعة ومضمونها الفعلي.
- إن بنية اللغة المؤسسة على الفجوة التعبيرية والتصويرية والريوية تقرأمن خلال ثائية سياقية توحي بها حيثيات ميلاد القصيدة وهي الربيع/ المعتصم.

ويمثل لذلك بهذا المقطع الشعري للشاعر الانجليزي "ستيفن سبندر":

الجبان
تحت أشجار الزيتون، من الأرض
تنمو هذه الزهرة، التي هي جرح.

---

[1] - المرجع نفسه، ص20.
[2] - المرجع نفسه، ص22.
[3]- المرجع نفسه، ص22
[4] - كمال أبو ديب: في الشعرية، ص22.

إذ تمثل لفظة جرح بؤرة الفجوة التعبيرية والرؤيوية، ونكون إزاء فضاء شعري متعدد الفجوات.
وقد أتى على النموذجين ونماذج أخرى بالشرح والتحليل وبيان العلاقات التي تبين مكمن الفجوة وتحقق الوظيفة الشعرية[1].

إن كل ما في النص الشعري هو فجوة؛على شتى الأصعدة: العبيرية والتركيبية واللغوية والتصويرية والتصورية والإيقاعية والفكرية، فكل ما يثير الدهشة فجوة، وكل ما يجعلنا نتساءل فجوة.

[1] - كمال أبو ديب: في الشعرية، ص22 وما بعدها.

المحاضرة الرابعة عشر: الشعرية والقراءة

بعد أن كان لنا وقفات مع الشعرية في التوجهات الشكلانية والبنيوية، نفتح نافذة أخرى على التلقي وحضور القراءة في الكشف عن الشعرية، ذلك أن القضايا المتعلقة بالشعرية متشابكة لدرجة أنها لا يمكن الإمساك بها في زاوية معينة، وكل ادعاء لذلك سيسير ضد خط الشعرية في حقيقة الأمر، إذ الشعرية تتسلل إلى النص في بنائه الشكلي والمضموني من جهة أولى، وترتسم خيوطها مع ما يحيط بالنص، ومن ذلك أهم ما في هذا المحيط النصي وهو القارئ، فهو في الحقيقة من يمنح النص شعرية تكتشفها الذات القارئة، إذ في غياب القارئ يبقى النص غفلا.

إن كل نص يطرح إشكالية القراءة- التلقي على تفاوت وتغاير في درجة العمق التي تُطْرح بها هذه الإشكالية. وقد أدرك "رولان بارت" هذه الفكرة في وقت مبكر، إذ فصل بين نص "اللذة" ونص "الغبطة- الهزة"، يقول "بارت":.«نص اللذة، النص الذي يرضي، يملأ، يمنح النشاط والفورانية، النص الذي يأتي من الثقافة، لا ينخلع عنها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة. نص الغبطة (الهزة) النص الذي يفرض حالة من الضياع والفقدان، النص الذي يُزْعِجُ، النص الذي يخلخل افتراضات القارئ التاريخية، والثقافية، والنفسية، وانسجام أذواقه، وقيمه، وذكرياته، واطرادها، ويصل بعلاقته مع اللغة على نقطة التأزم »[1]. مما يسمح للقارئ بتبوء مكانية متميزة في ظل المبدع والنص والمتلقي، إذ تظل الشعرية تجريدية ولا تتحقق لها راهنية تجريبية ما لم يحضر القارئ مهما كانت طبيعته.

إن التركيز على المتلقي في اكتشاف شعرية النص جعل التوجهات المعاصرة تعده مرتكزا أساسا في التذوق الجمالي للنص وليس فقط في فهمه ونقده، بل إن تاريخ الأجناس الأدبية يصنعه القراء، فالقارئ من يعلي من شأن جنس أدبي ويعطيه الرِّيادة، وهو من يأذن بتقهقر أو أفول أخرى، وربما ذلك ما يفسر بروز أعمال لا في زمن إنشائها بل في زمن تلقيها.

لقد توسعت شعرية التلقي لتؤسس في إلى ما يمكن أن يمثل بؤرة الشعرية ومجمع خيوط شبكاتها العلائقية، ذلك أن لكل منظور نقدي حاول البحث في الشعرية حضور للتلقي. فالقارئ في التصور البنيوي، مستمتع بلذة البناء، والتركيب، واكتشاف العلاقات، ليكون القارئ البنيوي بَانِيًا لشعرية النص من خلال مكوناته وما بينها من شبكة علاقات أَحْكَمَ المؤلف نَسْجَها وانْسَحَب، تاركا القارئ سجين النص

[1] - كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1987، ص 83، 84.

وعلاقاته، وليس له أن يكون خارج النص بأي شكل من الأشكال[1]، فالبنيوية فلسفة موت الإنسان كما يقول "روجيه غارودي"[2]. بنما القارئ في السيمياء رجله في النص وعيناه المرجع وذهنه مع آفاق التأويل، إذ العلامة في التصور البورسي؛ كيان ثلاثي المبنى: ماثول، ومؤول، وموضوع، أي دال ومدلول ومرجع[3]. بينما تحولت المدارات النقدية مع نظرية التلقي لتعلي من شأن القارئ، وتعيد الاعتبار للنص، والقارئ جميعا، فليس النص بناء مكتمل التشكل إنما هو إنجاز إبداعي يقوم على الفجوات أكثر مما يقوم على الاكتمال، ودور القارئ اكتشاف الفجوات وملؤها، وفي ذلك الاكتشاف والملء تتجسد الشعرية.

وقد تنوعت النظريات الموجهة للقارئ من دارس لآخر، ولكل مصطلحاته ومنظوره لدور القارئ في عملية القراءة واكتشاف شعرية النص، مع ما بينها من اتفاق حول القارئ في الشعرية فهو من يكتشفها وهو من يتحقق من تفاعلاتها. وقد عُبِّر عن تلك التوجهات التي بحثت دور القارئ في التلقي بـــ "نقد استجابة القارئ" وهو مصطلح ارتبط بالنقاد الذين يستخدمون مصطلحات من قبيل: القارئ، عملية القراءة، الاستجابة، ويبرز منهم على وجه الخصوص: "أيزر" و"ياوس" وريفاتير"، ذلك أن هؤلاء وغيرهم الكثير بحثوا في أنواع القراء وطبقاتهم، وكيف يمكن لكل قارئ أن يتعامل مع النص في علاقة جدلية، تمنح أفقا شعريا للنص، يختلف من قارئ لآخر، شأن الفرق بين القارئ الضمني والقارئ الحقيقي مثلا. وريفاتير يميز بين القراءة الاستكشافية والقراءة الاسترجاعية أي التأويلية، بينما ترتبط هوية القارئ بأفق الانتظار عند "ياوس"[4].

وتتأسس هذه النظريات النقدية الموجهة إلى القارئ على جعله مركز العملية النقدية فهو الذي يقوم بالتأويل ويعطي معنى للنص يتعدد بتعدد القراء أنفسهم، ذلك أن « معنى النص لا يتشكل بذاته فقط، فلا بد من عمل القارئ في المادة النصية لينتج معنى »[5]، بل لينتج بعدا جماليا للنص يتمثل في اكتشاف شعريته.

---

[1] - محمد عروس: قراءة النص الشعري بنيويا، مقاربة نظرية وتطبيقية، مجلة قراءات، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها، عدد 6+7 نوفمبر 2014، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص ص 213، 224.

[2] - روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط4، بيروت، لبنان، 1979، ص 12 وما بعدها.

[3] - أمبرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، مراجعة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2010،

[4] - ينظر، مجموعة من المؤلفين: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير جين. ب، و تومبكينز، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، مراجعة وتقديم محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، الإصدار 73، مصر، 1999.

[5] - رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ص184.

وقد برزت النظريات الموجهة للقارئ إلى الوجود مع مطلع الستينيات من القرن الماضي على يد جملة من الباحثين الألمان، وهي ثمرة وصدى لكثير من التطورات الثقافية والفكرية والأدبية والاجتماعية التي عرفتها ألمانيا الغربية بعد الحرب العالمية الثانية.

أسس "فولفغانج أيزر" منظورا متكاملا لنظرية القراءة، أو جمالية التلقي التي يؤكد "أيزر" على أن تسمى بجمالية التجاوب لتكون أكثر دلالة على التفاعل بين القارئ والنص.

إن اكتشاف ما هو جمالي في نظرية التجاوب يقوم على النظرة الجَوَّالة المؤسسة على الدائرة الهيرمنيوطيقية، فالقراءة تتكون تتابعا بطريقة جوالة في النص وليست خطيةّ، فاللحظة الجديدة في القراءة ليست منعزلة عن السابقة، وذلك ما يولد الترابطات في النص ويولد قراءة تتسم بالتأويل المتسق[1].

يضع "أيزر" جملة من المفاهيم لجمالية التلقي، تسمح باكتشاف شعرية النص وتلمس تجسداتها النصية في لذة تتسم التفاعل بين بنى النص وتداخلاته المختلفة:

1/ أفق التوقع:

ويعرفه بأنه: « تهيؤ قارئ العمل الأدبي تهيئا ناتجا عن توقعات مرجعها إلى الثقافة أو الأخلاق أو التراث الأدبي نفسه (الجنس الأدبي، الأسلوب، الثيمات) في لحظة ظهور العمل زمنيا»[2]. إن أفق التوقع يجعل القارئ لا تتسم قراءته بالذاتية بقدر ما تتسم بالمؤثرات الخارجية كتأثير جمالية الجنس الأدبي وتأثير مخزونه المعرفي. وأيضا تؤسس للقراءة المختلفة، فالقراء مختلفون في أفق توقعهم تبعا لاختلاف مكوناتهم الإدراكية والمعرفية والثقافية.

2/ السؤال والجواب:

كل عمل أدبي هو نتيجة سؤال جال في ذهن المؤلف، وكل قراءة هي اكتشاف للإجابة، وذلك ما يجعل المعنى محوريا في علاقة جدلية بين الإنتاج والتلقي.

---

[1] - فولفغانغ أيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحمداني و الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د ت، ص54 وما بعدها.

[2] - سوزان روبين سليمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، ط1، بيروت، لبنان ، 2007، ص51.

3/ المسافة الجمالية

يعرفها ياوس بقوله: « المسافة بين أفق التوقع والعمل، وبين ما تقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة وتحول الأفق الذي يستلزمه استقبال العمل الجديد»[1]. إن المسافة الجمالية بين العمل الأدبي والقارئ يصنعها أفق التوقع، فكلما كان العمل الأدبي مجاوزا لأفق توقع القارئ كان جديرا بالجمالية، ومفعما بالشعرية التي تتناقص بتناقص ذلك التجاوز. وعليه فخيبة أفق التوقع هي ما يحدد المسافة الجمالية، بل هي ما يطور الإبداع ويغني الذائقة الجمالية بجديد الإبداع.

4/مستويات المعنى:

النص لا يدرك معناه إلا إذا تأسس على مستويين يظهران فعل الإدراك الجمالي الموجود فيه، هما: المستوى الأمامي والمستوى الخلفي، المستوى الأمامي المدرك النصي، والمستوى الخلفي متعلق بالمعايير الجمالية والاجتماعية والثقافية التي يستحضرها القارئ وهو يعيد اكتشاف النص وقراءته[2].

5/ الفجوات

القارئ حسب أيزر مدعو في نظرية التجاوب إلى ملء الفجوات النصية بما يضفيه على النص من فعل قرائي. وكل قارئ سوف يملأ الفجوات بطريقته الخاصة. فهو يقرأ ويربط ويتساءل ويجيب وبالتالي يتشكل المعنى من خلال ما يملأ من فجوات.

6/ القُرَّاء

يهمن القارئ الضمني على نظرية التجاوب، ويحضر العديد من القراء، كل له دور وطريقة حضور، مع ما يجمع بينهم من غاية واحدة وهي القراءة المنتجة للنص. ويحدد "أيزر" أنواع القراء بوضع التساؤل الآتي: « أي من القراء تتم الإحالة إليه هنا ؟ إن عددا كبيرا من نماذج القراء المختلفين يستحضرون هنا عندما يصدر الناقد الأدبي أحكاما حول تأثيرات الأدب أو التجاوبات معه. وعموما تتجلى هنا أيضا مقولتان اثنتان تبعا لما إذا كان الناقد يهتم بتاريخ التجاوبات أم بالتأثير المحتمل للنص الأدبي. هناك في المقام الأول القارئ الحقيقي الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثقة. وهناك في المقام الثاني القارئ الافتراضي، وهو الذي يمكن أن تسقط عليه كل تحيينات النص الممكنة، وعادة ما تتفرع المقولة الثانية إلى ما يدعى بالقارئ المثالي ثم المعاصر. ولا يمكن القول بأن القارئ المثالي يوجد موضوعيا،

[1] - هانز روبيرت ياوس.Literary History pp 223-224

[2] - فولفغانغ أيزر: فعل القراءة 102.

بينما القارئ المعاصر يصعب تكييفه لشكل من أشكال التعميم، رغم أنه موجود بدون شك»[1].

إن ما يميز نظرية التجاوب عند "أيزر" هو تصور نظرية في جمالية العمل الأدبي مركزها القارئ بما يضفيه على النص من تجاوب بينه وبين النص[2].

إن شعرية القراءة تجعل القارئ محور الشعرية، وكل جهد يندرج في هذا الاتجاه يصب فيها، إذ القارئ من يكتشف الشعرية، بل هو من يتذوقها وتحدث له الهزة بتعبير بارت، بل « إن دور القراءة هو اكتشاف البنيات الشعرية في النص وتحقيق استجابة لها في آن واحد»[3]. إذ لا سبيل لتحول النص الشعري من الفعل السكوني إلى الوضع الدينامي إلا بالتفاعل الإيجابي بين نص مليئ بالفجوات وقارئ يحسن الاكتشاف.

في ظل علاقة الشعرية بالقراءة يتحول القارئ منتجا لجماليات النص مثلما هو منتج ومكتشف لأبعاده ودلالاته، ذلك أن « القارئ أصبح وسيطا لاستخدام الأعراف الشعرية»[4]، وذلك ما يبرر تنوع الرؤى الموجهة لأنواع القراءات وأصناف القراء، ومنه تكون شعرية القراءة شعريات قراءة بين شعرية قراءة تعلي من فعل الفهم وأخرى تتسم بالتفسير وأخرى تقوم على التأويل.

إن ارتكاز شعرية التلقي على القارئ مثلما يثير لذة نظرية في واقع التنظير إلا أنه في الحقيقة يقع أسير النص وإن لم يفصح على ذلك فمازالت الدراسات التطبيقية أسيرة المنظورات النصية؛ طُرُقَ دراسة ومصطلحات؛ إذ تكاد تبقى أسيرة القالب الذي صيغت فيه الكتابة النقدية عبر الممارسات النصية للنقد بالتفسير، فما يزال وصف ودراسة النص لا يختلف عن الرؤية النصية، وذلك هو المسعى الحقيقي الذي يجب أن تمارس فيه الشعرية رؤيتها في ظل التلقي، وهي تريد أن تنتقل من النقد بالتفسير إلى النقد بالتأويل، فكل قارئ له قدرة اكتشاف لشعرية النص، مثلما له تأويله الخاص. إن التأويل –الذي هو من صنع القارئ- في الشعرية حسب "تودوروف" لا يكون صحيحا أو خاطئا، لكن يكون غنيا أو فقيرا، خصبا أو عميقا، فاتنا أولا. وقد بينت مقالة حديثة لـــ "والتر ميشيلز" عنوانها " الأعماق الكاذبة لـــ

---

[1] - فولفغانغ أيزر: فعل القراءة، ص20.

[2] - تكون تصورات "ياوس" و"ريفاتير" مجال بحث في الحصص التطبيقية على غرار ما تم إنجازه بخصوص "أيزر".

[3] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 137.

[4] - المرجع نفسه، ص137.

والدن" كم هو طفيف ذلك الاختلاف الذي تحدثه النظرية المتمركزة حول القارئ في النقد التطبيقي الذي يظهر حتى في معظم المجلات الطليعية المحترفة

الخاتمة

إن البحث في الشعرية هو بحث متسع الحدود ومتعدد المسارات، وكانت غاية هذه المحاضرات هي الإضاءة المنهجية والمعرفية لأهم المحاور التي يجب على طالب الماستر الإلمام بها وهو يتلقى ويسهم في تشكيل معارف تخص حقلا تلتقي فيه كل خيوط الدراسات المرتبطة بالظاهرة الإبداعية، بل بالوجود الإنساني والكوني.

وأهم الملاحظات التي يمكن تسجيلها في نهاية هذه المحاضرات يمكن بيانها في العناصر الآتية:

- تعددت الألفاظ الدالة المقابلة لما غدا يعرف بالشعرية تعددا كبيرا في الثقافة المصطلحية العربية، ولكل مجموعة من المصطلحات مدخلا يؤسس لتلك الصياغة، منها ما يتسم بالعلمية ومنها ما يمثل ترفا فكريا بغرض المغايرة ومع كل ذلك فإن لفظة "الشعرية" على ما تحمله من ارتباط بالشعر يمكن توسيع مجالها المفهومي لتتعلق بكل ما يثير الإحساس شعرا ونثرا وموقفا وحالا وجمالا مبثوثا في عناصر الوجود. وتكون "الشعرية" نتيجة ذلك مصطلحا دالا ومرتبطا بحقل معرفي محدد.
- إن مفهوم "الشعرية" مفهوم إشكالي يكاد يكون الإمساك بحدوده أشبه بالإحاطة بحدود الصين شأن الشعر تماما كما يقول ياكوبسون، وبذلك تعددت المداخل التي عملت على وضع حدود لهذا المفهوم، بين المدخل اللساني الذي يربط الشعرية بالبنيات اللسانية كما عند "ياكوبسون، والمدخل البنيوي الذي يعد كل شعرية هي شعرية بنيوية كما عند "تودوروف" أو أنها خصيصة علائقية كما عند "كمال أبو ديب"، أومن يربطها بالمتعاليات النصية كما عند "جيرار جينات" أو غير ذلك من المداخل مما يجعل المفهوم مفاهيم والشعرية شعريات.
- تضرب الشعرية بعيدا بأصولها وقد كانت لحظة اكتشاف الكتابة حوالي 3200 قبل الميلاد لحظة شعرية بامتياز في اعتقادي، وكلما استوقفنا رسم في مغارة أو نحت في كهف إلا وأخذتنا لحظة شعرية، غير أن ما بقي مدونا في الشعرية كأصول هو ما كتبه أفلاطون وما وضعه أرسطو ومن جاء بعده هوراس ولونجاينوس، وهو الأصل الكبير الذي تشكلت بموجبه الشعرية بدءا من عصر النهضة إلى اليوم سواء في الثقافة الإنسانية عموما، والثقافة الغربية على وجه الخصوص. وبذلك يعد ذلك الإرث أصولا للشعرية الغربية الحديثة والمعاصرة.
- تمتد الشعرية العربية بأصولها إلى التراث العربي القديم الذي شكل رؤى وقوانين حول النص الشعري والنص النثري واتخذ من النص العربي مادة لصنع القوانين، مثلما استلهم من الثقافة اليونانية وخصوصا أرسطو مفاهيم وتصورات حول الشعر خاصة.

- ترتبط الشعرية بكل ما له علاقة بالإبداع بل بالفن والحياة ولذلك كان للشعرية علاقات مع كل الحقول المعرفية والمناهج النقدية والتصورات الفلسفية، غير أن ما هو مقرر من علاقات يتأسس على الجوانب اللسانية والمناهج النقدية.
- نتج عن الطابع الإشكالي للشعرية سواء في وضعها الإصطلاحي أو المفهومي أو العلائقي أو غير ذلك أن تعدد الشعريات، غير أن ما قصدته هذه المحاضرات بالدراسة يتمثل في شعرية القصيدة والنثر عند الشكلانيين الروس، وشعرية التماثل عند روما ياكوبسون، وشعرية الانزياح عند جان كوهين، وشعرية الفجوة عند كمال أبو ديب، والشعرية والقراءة.

وتبقى الشعرية حلما يراود كل مبدع في أن يصل إليه وهو ينشئ النص أو يصنع العلامة أو يتمثل الموقف، مثلما يبقى البحث فيها وعنها مغامرة جمالية وإن تلبست بلبوس العلمية فإن التأويل حاضر، حضور الذات المبدع وهي تنشئ النص وحضور الذات المتلقية وهي تعيد الاكتشاف وتصنع خرائط الإبداع.

وفي ظل الشعرية تتفاعل ثنائية جوهرية تسمح بنمو الظاهرة الإبداعية وتكوثر القوانين حولها؛ التجريب والتجريد؛ التجريب الذي يسمح للنصوص بتجاوز ما استقر من قوانين حول الظاهرة الإبداعية والتجريد بما يستجد من قوانين تحاول ملاحقة الإبداع والبحث في شعريته.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المراجع العربية

01- أبو ديب كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، ط1، بيروت، لبنان، 1987.

02- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر.

03- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تحقيق مفيد محمد قميحة، مكتبة المعارف، ط1، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1983.

04- الأحمر فيصل: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010.

05- الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 1999.

06- إسكندر يوسف: اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2008.

07- الأصمعي، عبد الملك بن قُرَيب: فحولة الشعراء، تحقيق المستشرق ش، تورّي، تقديم صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط 2، بيروت، لبنان، 1980.

08- أيوب نبيل: النقد النصي وتحليل الخطاب، نظريات ومقاربات، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2011.

09- الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط5، مصر.

10- بعلي حفناوي: الشعريات والتداوليات، مقاربة في المفاهيم والأقانيم وجماليات التلقي، مجلة التبيين، عدد 23، سنة 2004.

11- بوحوش رابح: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر.

12- تليمة عبد المنعم: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1978.

13- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان،ج3، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، مصر، 1965.

14- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، اعتنى به زكريا عميرات، دار الفكر العربي، ط1، لبنان، 2000.
15- الجرجاني، السيد الشريف أبي الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني: التعريفات، وضع فهارسه وحواشيه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 2003،
16- الجمحي، محمد بن سلام: طبقات الشعراء، مهد له المستشرق الألماني جوزيف هل، و قدم له طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001.
17- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، الجزء الأول ، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، ط3، مصر، 1421 ه.
18- الجوة أجمد: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع، ط1، صفاقس، تونس، 2007.
19- حجازي سمير سعيد: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، مصر، 2001.
20- الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط1، 1953.
21- الخطابي، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي البستي: إعجاز القرآن.
22- الدحيات عيد: النظرية النقدية من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2007.
23- الذهبي، شمس الدين أبو عبد الله: سير أعلام النبلاء، ج10، تحقيق حسان عبد المنان، بيت الأفكار الدولية.
24- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، دار المعارف.
25- زكريا محمد بن يحي ، وفضيلة حناش: بناء المفاهيم (المقاربة المفاهيمية)، وزارة التربية الوطنية، الجزائر، 2008.
26- سليمان سوزان روبين: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، ط1، بيروت، لبنان ، 2007.
27- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا البَلْخيّ ثم البُخاريّ: كتاب الشفاء، المنطق، الجزء الرابع ، الفن التاسع، الشعر، منشورات مكتبة آية الله المرعشي النجفي، تصدير ومراجعة الدكتور إبراهيم مدكور، تحقيق الدكتور أحمد فؤاد الإهواني، نشر وزارة التربية والتعليم، الإدارة العامة للثقافة، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1958م، ط2، ، قم، إيران، 2012.

28- الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي: شرح مقامات الحريري، الجزء الأول، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان.
29- ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سليم، منشأة المعارف ط3، مصر.
30- أبو عبيدة، معمر بن المثنى التيمي: مجاز القرآن، تحقيق محمد فؤاد سزكين، مطبعة الخانجي، ط1، مصر، 1954.
31- عثماني الميلود: شعرية تودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1990.
32- الغذامي عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998.
33- الفارابي، أبو نصر: جوامع الشعر، ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تأليف أبي الوليد بن رشد، ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق محمد سليم سالم، سلسلة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثالث والعشرون، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، مصر، 1971.
34- الفارابي، أبو نصر: إحصاء العلوم، تقديم وشرح وتبويب علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، ط1، لبنان، 1996.
35- الفراء، أبو زكرياء يحي بن زياد بن عبد الله بن منظور الديلمي: معاني القرآن، تحقيق عبد الفتاح إسماعيل شلبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1973.
36- ابن قتيبة، أبو محمد عبد اله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، مصر، 1982.
37- ابن قتيبة، أبو محمد عبد اله بن مسلم بن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، طبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، 1954.
38- القرطاجني، أبو الحسن، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، لبنان، 1986.
39- القلقشندي، أبو العباس أحمد: صبح الأعشى، الجزء الأول، دار الكتب المصرية، مصر، 1922.
40- القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981.
41- الكاتب، عبد الحميد: رسالة عبد الحميد إلى الكاتب، ضمن كتاب رسائل البلغاء، عني بجمعها محمد كرد علي، دار الكتب العربية الكبرى، مصطفى البابي الحلبي وأخويه، مصر، 1331 هـ، 1913م.
42- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 2002.

43- لوكام سليمة: شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة اتلواصل، عدد23 جانفي 2009، جامعة باجي مختار عنابة.
44- الماغوط محمد: الأعمال الشعرية الكاملة 'حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي)، دار المدى للثقافة والنشر، ط2، سورية، 2006.
45- مرتاض عبد الملك: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مجلة علامات السعودية، جزء 5، مجلد 2، سبتمبر 1992.
46- مرتاض عبد الملك: النص الأدبي، من أين؟ وإلى أين؟ ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
47- مرتاض عبد الملك: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.
48- مرتاض عبد الملك: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
49- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علق عليه وكتب حواشيه غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003.
50- مسلم حسب مسلم: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، ط1، الرياض، بيروت، العراق، 2013.
51- مفتاح محمد: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994.
52- ناظم حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
53- نبيل خالد رباح أبو علي: نقد النثر في تراث العربي النقدي حتى نهاية العصر العباسي 656 هـ، إشراف الأستاذ الدكتور محمد زغلول سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.

الكتب المترجمة

54- أفلاطون: جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004.
55- إيرليخ فيكتور: الشكلانية الروسية، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
56- أيزر فولفغانغ: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحمداني و الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د ت.

57- إيكو أمبرتو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، مراجعة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2010.
58- باختين ميخائيل: شعرية دوستويفيسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.
59- بروب فلاديمير: مروفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع الدراسات والنشر والتوزيع،ط1، سوريا، 1996.
60- تاديه جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا.
61- تودوروف تزفيتان: نقد النقد رواية تعلم، ترجمة سامي سويدان، مراجعة لوليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط2، العراق، 1986.
62- تودوروف تيزفيتان: الأدب والدلالة، محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سورية، 1996.
63- تودوروف تيزفيتان: الشعرية، مع المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1990.
64- جوف فانسون: شعرية الرواية، ترجمة لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2012.
65- جيمينيز مارك: ما الجمالية؟ ترجمة شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، لبنان، 2009.
66- جينيت جيرار: طروس، الأدب على الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي، ضمن كتاب: آفاق التناصية، المفهوم والمنظور (مجموعة مؤلفين)، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، ط1، لبنان، 2013.
67- جينيت جيرار: مدخل إلى النص الجامع ، ترجمة عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.
68- جينيت جيرار: مدخل لجامع النص، مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، دط، بغداد، دت.
69- أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1982.
70- الخطابي، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي البستي: إعجاز القرآن.

71- ديكرو أوزوالد و سشايفر جان ماري: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان (طبعة منقّحة)، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط2، لبنان، 2007.
72- سلدن رومان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.
73- شتاينر بيتر: المدرسة الشكلانية الروسية، ضمن موسوعة كيمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلد الثامن، تحرير رومان سلدن، ترجمة مجموعة من المترجمين بإشراف جابر عصفور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2006.
74- غارودي روجيه: البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط4، بيروت، لبنان، 1979.
75- فريزر ج، س: الكاتب الحديث وعالمه، النصف الأول من القرن العشرين، ج، ترجمة أحمد سلامة محمد السيد،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1994.
76- فونتان دافيد: الشعرية، ترجمة أحمد منور، بحث مرقون في جامعة الجزائر ، نقلا عن : مشري بن خليفة: الشعرية العربية، دار الحامد للنشر، عمان، الأردن.
77- كابانس جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة عبد الجليل بن محمد الأزدي، دار الملتقى للنشر، ط1، 2002.
78- كلر جوناثان: الشعرية البنيوية، ترجمة إمام السيد، دار شرقيات للتوزيع، 2000.
79- كنعان شلوميت ريمون: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1995.
80- كوزيل إيث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور،، بغداد، 1985.
81- كوهن جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2014.
82- مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ومؤسسة الأبحاث العربية،ط1، بيروت، لبنان،1982.
83- مجموعة من المؤلفين: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير جين. ب، و تومبكينز، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، مراجعة وتقديم محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، الإصدار 73، مصر، 1999.

84- نيوتن ك. م.: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، مصر،1996.
85- هوراس: فن الشعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، القاهرة، مصر، 1988.
86- ويليك رينيه: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد 110، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، فيفري 1987.
87- ياكوبسون رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

المجلات

88- مقاليد، عدد 10، جوان 2016، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر.
89- البلاغة وتحليل الخطاب، عدد خاص البلاغة الغربية الجديدة بلاغة الشعر الشعرية، المغرب ، عدد 11، 2017.
90- قراءات، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها، عدد 6+7 نوفمبر 2014، جامعة محمد خيضر، بسكرة.
91- عالم الفكر، عدد 3، مجلد 37، يناير-مارس، 2009، منشورات الكويت.
92- Baldick, Chris: Concise Dictionary of Literary Terms, Oxford University, New York press, 1986.
93- Gérard Genette: Introduction à L'architexte
94- Jean Dubois (et autres)? Dictionnaire de Linguistique, Librairie Larousse, Pari, 1973.
95- R. Jakobson Essis de linguistique générale.
96- Todorov Poétique, Ed.du Seuil, 1968.

المواقع الإلكترونية

97- موقع: https://www.aldiwan.net/، بتاريخ: 2021/01/07.

	عنوان المحاضرة	الصفحة
	الطلب	03
	الشهادة الإدارية	04
	البرناج	05
	مقدمة	07
	المحور الأول: مدخل مفاهيمي	10
1	المحاضرة الأولى: الشعرية؛ بحث في المصطلح والمفهوم	10
	أولا: مصطلح الشعرية	10
	1/ مصطلح "Poétique" أو "الشعرية"	11
	2/ مصطلح Poéticité أو "الشاعرية"	15
	ثانيا: مفهوم الشعرية	17
	1- المدخل البنيوي	18
	2- المدخل اللساني	22
	3- مدخل المتعاليات النصية	24
	4- مدخل القراءة	27
	5- مدخل الموضوع	27
2	المحاضرة الثانية: موضوع الشعرية وغايتها	29
	1- موضوع الشعرية وغايتها من منظور رومان ياكوبسون	29
	2- موضوع الشعرية وغايتها من منظور تيزفيتان تودوروف	29
	المحور الثاني: أصول الشعرية	33
3	المحاضرة الثالثة: أصول الشعرية	33
	أولا: أصول الشعرية عند الغرب	33
	1- أفلاطون والتأسيس لتصنيف الأعمال الأدبية	34
	2- أرسطو والتأسيس للشعرية الغربية(شعرية المحاكاة)	35
	3- من أرسطو إلى عصر النهضة الأوربية	37

	أ- هوراس وكتابه "فن الشعر"	38
	ب-لونجاينوس (نهاية القرن الأول قبل الميلاد) ورسالته "في التميز الأدبي"	39
	4- عصر النهضة	40
	ثانيا: أصول الشعرية في التراث العربي	42
	أولا: أصول الشعرية في التراث البلاغي والنقدي	42
	1- شعرية الشعر	42
	أ- شعرية الفحولة	43
	ب-شعرية الأساليب	45
	ت-شعرية المعنى	50
	ث-شعرية عمود الشعر	51
	ج- شعرية القصد والصياغة	54
	ح- شعرية النظم: عبد القاهر الجرجاني	54
	ح- الوعي بالمصطلح والمفهوم: حازم القرطاجني	54
	ثانيا: أصول الشعرية في التراث الفلسفي	56
	2: شعرية النثر في التراث العربي	61
	أ- شعرية المقام التخاطبي: صحيفة بشر بن المعتمر.	63
	ب-شعرية الترسل: رسالة عبد الحميد الكاتب	64
	ج- شعرية الخطابة: البيان والتبيين الجاحظ	65
	د- شعرية الاختلاف بين النثر والشعر: إحكام صنعة الكلام للكلاعي.	66
	ه- شعرية المقامات: الحريري	67
	و- شعرية "مستويات النثر" عند المرزوقي	68
	المحور الثاني: محور العلاقات	72

4	المحاضرة الرابعة: علاقة الشعرية باللسانيات	72
	1- علاقة الشعرية باللسانيات من منظور "رومان جاكوبسون"	68
	2- علاقة الشعرية باللسانيات من منظور "تيزفيتان تودوروف"	74
5	المحاضرة الخامسة: الشعرية والأدبية	75
6	المحاضرة السادسة: الشعرية والبنيوية	77
7	المحاضرة السابعة: الشعرية والأسلوبية	78
8	المحاضرة الثامنة: الشعرية والسيمياء	78
9	المحاضرة التاسعة: الشعرية والجمالية	80
	المحور الرابع: شعريات معاصرة	81
10	المحاضرة العاشرة:الشعرية عند الشكلانيين الروس	82
	أولا: الشكلانية الروسية، الأسس والمنطلقات	83
	1/ ما قبل الشكلانية	83
	2/ المنطلقات المنهجية للشكلانية الروسية	84
	ثانيا: شعرية القصيدة عند الشكلانيين الروس	86
	1/ الإيقاع الشعري	86
	2/ اللغة الشعرية	88
	3/ الصورة الشعرية	91
	4/ الدلالة الشعرية	93
	5/ تحليل القصيدة الشعرية من منظور شكلاني	94
	ثالثا: شعرية النثر عند الشكلانيين الروس	95
11	المحاضرة الحادية عشر: شعرية التوازي (التماثل)عند رومان جاكوبسون	98
	1/ مفهوم شعرية التوازي	99

	2/ الأسس المنهجية للتوزاي	99
	3/ التوازي ومستوياته عند رومان جاكوبسون	101
12	المحاضرة الثانية عشر: شعرية الانزياح " جان كوهين"	103
	أولا: مداخل منهجية لشعرية الانزياح من منظور "جان كوهين"	103
	1- مقدمات منهجية	103
	أ- تعريف الشعرية وموضوعها من منظور "جان كوهين"	103
	ب- هدف الشعرية وغايتها من منظور "جان كوهين"	104
	ج-شعرية "جان كوهين" وعلم الجمال	105
	خ- حقل الدراسة	105
	ه- المدونة والمنهج	106
	ثانيا: الانزياح وشعرية الانزياح	107
	أ/ تماثل الدوال	110
	ب/ تماثل المدلولات	110
	ج/ تماثل العلامات	110
13	المحاضرة الثالثة عشر: شعرية الفجوة، كمال أبو ديب	110
	1/ الأسس والمنطلقات	110
	2/ المفاهيم والتصورات	111
	أ- مفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب	111
	ب-الفجوة: مسافة التوتر	115
14	المحاضرة الرابعة عشر: الشعرية والقراءة	118

	1/ أفق التوقع	120
	2/ السؤال والجواب	120
	3/ المسافة الجمالية	121
	4/مستويات المعنى:	121
	5/ الفجوات	121
	6/ القُرَّاء	121
	الخاتمة	124
	قائمة المصادر والمراجع	126
	الفهرس	133