وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل:13/MD12/283

نقـــــــد اتجاهـــــــات الشعـــــرية الحديثـــــــة "الأصـــول والمقـــولات" ليوســـف اسكنـــدر

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان:اللغة والأدب العربي **فرع**:الأدب العربي **تخصص**:نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:
- ولهي كريمة

إشراف:
- د/ونوغي إسماعيل

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة:

-
-
-

السنة الجامعية:2015/2014

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل:13/MD12/283

نقـــــــد اتجاهـــــــات الشعـــــرية الحديثـــــــة "الأصـــول والمقـــولات" ليوســـف اسكنـــدر

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان:اللغة والأدب العربي **فرع**:الأدب العربي **تخصص**:نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:
- ولهي كريمة

إشراف:
- د/ونوغي إسماعيل

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة:

-
-
-

السنة الجامعية:2015/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وعرفـــــان:

ملئ الفؤاد أقول حمدا خالقي حمدا يترجم ما يشيع بخافقي

لولاه ما خطت بيميني صفحة ولما استوى قلمي وأرسل ناطقي

فله المحامد كلها عدا الحصى ما إن شق فجرا وأتى من غاسق

قال الله تعالى "لئن شكرتم لأزيدنكم" فلحمد لله المولى والشكر له في الأول والأخر لأنه وفقني في انجازي عملي بإتمامه.

أتقدم بالشكر لأستاذي المشرف "ونوغي إسماعيل" لما بذله معي من جهد كبير لإنجاز هذا البحث، وقد كان سندا لي وعونا في كل خطوة أخظوها في البحث، حيث استفدت من توجيهاته العلمية التي بفضلها استطعت أن اتجاوز الصعوبات والاشكالات العويصة التي اعترضتني اثناء البحث.

كما أشكر أعضاء اللجنة الموقرة الذين بذلوا جهدا كبيرا في قراءة المذكرة، وأنا على يقين بأنهم سوف يمدونني بالمعلومات القيمة وينبهونني الى الأخطاء التي وقعت فيها عن غير قصد.

كما أتقدم بالشكر إلى كل من مد لي يد العون ماديا ومعنويا عرفانا لهم بالجميل.

كذلك أتقدم بالشكر إلى كل طاقم مكتبة العربية على إخراج هذا العمل

مقدمـــــــــة:

يشيع في الدراسات النقدية الأدبية المعاصرة كثير من المصطلحات مثل: الأسلوبية والشعرية والحداثة وما بعد الحداثة والبنيوية وما بعد البنيوية ونحو ذلك من المصطلحات التي استعمل معظمها غير ما أراده أصحابها الأجانب، إما لقصور في الفهم أو لسوء في الترجمة فضلا عن الاجتهادات المتناقضة والآراء المناهضة التي حفلت بها الكتب وقد تعرضت هذه المصطلحات ومناهج النقد للنقد العنيف، وبدأ ظلها ينحصر وتصبح تراثا يرجع إليه مؤرخو النقد والأدب.

وكان لا بدّ لمن يعنى بالدراسات النقدية والأدبية أن يخوض في هذا الحقل الذي يعدمن مستلزمات المعاصرة التي ينبغي التعامل معها بوعي وإدراك، فكانت هذه البحوث التي أصلت لبعض المصطلحات وشرحت ملابساتها، وتتبعت مساراتها، ومن هذه الدراسات تناولت مصطلح الشعرية التي تبحث في قوانين الخطاب الأدبي ومرجعها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه، وليس ثمة شيء آخر غيره بوسعه أن يسهم في استكشاف تلك القوانين ومفاهيم الشعرية لدى النقاد، والتاريخ الكلي ليس سوى إعادة صياغة للنص الأرسطي، وقد تعددت مفاهيم الشعرية إلى الشاعرية، الإنشائية، فن الشعر، ولتعدد الدراسات النقدية في مصطلح "الشعرية" نتناول في هذا البحث الموسوم بـــ (نقد اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات)– لـــ "يوسف إسكندر".

وبناء على ما سلف فإن إشكالية البحث هي:

– ما المعاني والمفاهيم التي اتخذها مصطلح "الشعرية" لدى النقاد العرب والغرب؟

– ما هي اتجاهات الشعرية الحديثة التي تبناها يوسف إسكندر وقام بشرحها خاصة من حيث الأصول والمقولات؟

وقد تشكل البحث من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، حيث تطرقت في الفصل التمهيدي إلى تقديم بعنوان " الناقد وكتابه" وتناولت فيه النقد الأدبي ونقد النقد.

أما الفصل الأول فعنوانه"تحديد أصول الشعرية وعلاقتها" وتناولت فيه العناصر التالية:

- الدلالة اللغوية والاصطلاحية لمصطلح الشعرية.
- جذور الشعرية وملامحها عند الغرب.
- جذور الشعرية وملامحها عند العرب.
- علاقات الشعرية.

أما الفصل الثاني فعنوانه "نقد اتجاهات الشعرية الحديثة" وتناولت فيه العناصر التالية:

- نقد الاتجاه الوظيفي.
- نقد الاتجاه الشكلي.
- نقد الاتجاه السيميائي.

أما عن سبب اختياري لهذا الموضوع هو الإعجاب بمقياس النقد الأدبي، ومحاولة معرفة ما أسهم به "يوسف إسكندر" من إضافة في مجال الشعرية.

أما منهجيا فقد اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي الاستقرائي، لقراءة النص النقدي وتحليله وفق فهمي لاتجاهات الشعرية الحديثة.

ولعل من أهم الصعوبات التي واجهتني في إعداد هذا البحث كثرة الآراء النقدية حول موضوع الشعرية، ولكن على الرغم من هذا فقد كانت هناك محاولة لتذليل أي صعوبة وقهرها بالصبر والعمل.

وفي الأخير أتقدم بالشكر لأستاذي الفاضل المشرف الدكتور"**ونوغي إسماعيل**" الذي قيّم عملي ووجه لي نصائح جمة، فجزاه الله خير وبارك الله فيه.

وفي الختام آمل أن يكون هذا البحث لبنة تضاف إلى اللبنات الأخرى في الدراسة النقدية الأدبية للشعرية.

الفصل التمهيدي

الناقد وكتابه

1- تقديم الناقد " يوسف اسكندر"

2- تقديم الكتاب " اتجاهات الشعرية الحديثة "

3- النقد الأدبي ونقد النقد:

1- تقديم الناقد " يوسف اسكندر":

1-1- تعريفـــــه:

ولد الشاعر والناقد الدكتور "يوسف اسكندر" بالعراق ودرس بجامعة بغداد، ثم أصبح أستاذا محاضرا فيها وكانت رتبته معاون عميد في الشؤون العلمية وشارك في الكثير من المؤتمرات منها: مؤتمر عقد بتاريخ 12-04-2014 في سياق التعاطي النقدي والثقافي مع مجريات الحدث الأدبي العراقي، الذي عقده قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة بغداد بعنوان " العمودية في قصيدة النثر" وشهد المؤتمر مداخلات ساخنة ليوسف اسكندر، الذي قام بتثمين الأطروحة النقدية التي قدمها وما كان من الدكتور يوسف اسكندر إلا توقيع وفاة هذه القصيدة وهو يرى أنها ماضية نحو موتها.

شارك أيضا في مؤتمر الذكرى المئوية لرحيل دي سوسير، وكان هذا المؤتمر فكرة يوسف اسكندر وحيدر سعيد، وكانت ليوسف اسكندر مداخلات كثيرة، فهو يرى أن أدب سعدي يوسف يؤهله لنيل ارفع الجوائز، وهو يرى أن جائزة نجيب محفوظ ربما منحت لسعدي يوسف على خلفية مواقفه السلبية من عملية التغيير في العراق.

مازال الناقد والدكتور يوسف اسكندر أستاذ بجامعة بغداد إلى الآن، ويشغل رتبة معاون عميد للشؤون العلمية.[1]

1-2- مؤلفاته:

أ- كتاب " هيرمنيوطيقا، الشعر العربي نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعرية" دار الكتب العلمية – بيروت – سنة 2007، عدد صفحاته 224 صفحة .

هو كتاب في الشعر قائم على اقتراح نظرية في الشعر تحاول أن تتجه إلى الخطاب الشعري كما هو الحال في الشعريات الأخرى ولكن من وجهة نظر تأويله، وقد بحث الكتاب في أسس نقد الشعر ومناهجه التي سوغت لاقتراح هذه النظرية، وكذلك تناول موضوع النحو في الشعر وعلم الدلالة والخطاب الشعري وغير ذلك .

ب- كتاب " اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات – دار الكتب العلمية – بيروت – سنة 2008، عدد صفحاته 200 هذا الكتاب موضوع بحثنا، تحدث فيه عن

[1]- موقع مركز بغداد: 2015/01/28 م ،سا: 14:55 مساءا (http://www.coart.baghdad.com)

اتجاهات الشعرية الحديثة وهي: الاتجاه الوظيفي والاتجاه الشكلي والاتجاه السيميائي واختار الباحث الشعرية موضوعا لهذا الكتاب، ذلك أنه وجدها رهينة لدراسات تجزيئية بحسب المنظورات المختلفة فلم تتوفر على دراسة نقدية مراجعة لاتجاهاتها وأصولها ومقولاتها ومن جانب آخر تكاد ساحة البحث الأدبي أن تخلو من نظريات في الشعرية، وهذا الكتاب لا يحتوي على الشواهد والنصوص الشعرية كثيرا، لأن الباحث راجع منطق النظريات هذه التي ناقشها واصلها.[1]

2- تقديم الكتاب " اتجاهات الشعرية الحديثة "

2-1- توثيق الكتاب:

العنوان الرئيسي	اتجاهات الشعرية الحديثة
العنوان الفرعي	الأصول والمقولات
المؤلف	الدكتور يوسف اسكندر
نوع الكتاب	نقد أدبي
دار النشر	دار الكتب العلمية –بيروت
الطبعة وتاريخ النشر	الطبعة الثانية ، سنة 2008
شكل الكتاب	ورقي –غلاف عادي– متوسط الحجم
عدد الكلمات	48000 كلمة [2]

عدد الكلمات: إن الطريقة النموذجية التي يحسب بها الطلبة عدد الكلمات تتم كما يلي:
لدينا (200 صفحة) وكل صفحة متكونة من حوالي 24 سطر، وبعلمية ضرب يكون مجموع اسطر الكتاب هو:
(200×24)=48000، ويتكون السطر الواحد مما يعادل 10 كلمات ومنه يكون عدد كلمات الكتاب هو:4800×10=48000 كلمة.

[1]– موقع رفي للكتب2015/02/24 م ، سا: 09:35 مساءا (http://www.raffig.ws/books/view-book.com)

[2]– يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة –الأصول والمقولات–دار الكتب العلمية، ط2 ، لبنان:2008م، ص2.

منها ما يقارب 80 مصطلحا نقديا، وهو عدد كاف ليشكل كتابا جيدا في اختصاص النقد الأدبي.

2-2- التحليل السيميائي للغلاف:

لا شيء محايد أو عفوي أو مهمل أو ثانوي أو قليل الأهمية في الكتاب مهما كان جنسه ونوعه وطبيعته، ولا شك أن الغلاف الذي يظم بين دفتيه محتوى الكتاب يمثل العتبة الأولى، ولا بد من قراءتها، وإخضاعها للقراءة والبحث والتأويل.[1]

فالغلاف هو أول ما يواجه القارئ ومنه يتشكل انطباعه الأولي عن الكتاب، وذلك من خلال العنوان، اسم الكاتب والصورة التشكيلية، ويمكن اعتبار الغلاف مدخلا بصريا إلى الكتاب، ويرى جيرار جنيت " أن الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن 19 م، إذ أنه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى".[2]

وفي العصر الحديث أصبح للكاتب دخل في تصميم غلاف كتابه بطريقة مباشرة، أو باعتماده على مصمم يخضع لتوجيهاته، وفي كلتا الحالتين يظهر لنا أن للكاتب دورا في وضع الغلاف فيكون الغلاف دلالات ينبغي دراستها لأنها جزء لا يتجزأ من الموضوع الذي يتناوله الكتاب غير انه قد لا يكون للكاتب دخل في تصميم الغلاف، وتتولى دار النشر المهمة عنه، وهنا ينفصل الكاتب عن غلاف كتابه، ويغيب غيابا تاما فتكون قراءة الغلاف مقترحا جماليا فحسب، حيث لا يتيح فرصا واسعة وكثيرة للتداخل والتعالق بين الغلاف والمحتوى، لأن الكاتب هنا لا علاقة له بتصميم الغلاف أو وضعه أو تعديله بأي شكل من الأشكال، غير أن هذا الفعل ليس عيبا، لأن لدور النشر مصممين لهم دراية تؤهلهم لهذا العمل.[3]

ويبقى للغلاف في هذه الحالة إشارة للموضوع، فهو لا يوضع اعتباطية والموضوع من صنع الكاتب، لذلك فالعلاقة غير مباشرة وعلى هذا الأساس يكون التعامل مع عتبة

---

[1]- محمد صابر عبيد: إشكالية عتبة الغلاف القراءة والتأويل، جريدة الدستور يومية سياسية عربية ، تصدر عن الشركة الأردنية للصحافة والنشر ع 15869، الجمعة 05 أوت: 2011 ، ص11.

[2]- عبد الحق بلعابد:عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص ، دار الاختلاف ، ط1 :2008م، ص46.

[3]- المرجع نفسه، ص18.

الغلاف بوصفها تخضع لمعرفة القارئ بمدى صلة الكاتب بها وعلاقته بتنفيذها ، فتكون لهذه العتبة لذة أخرى وطعم آخر.[1]

يتحرى القارئ المتفحص ملامح التقارب الممكنة بين مضمون الكتاب وشكل الغلاف ومن المعروف أن الغلاف يشكل فضاء نصيا ودلاليا، لا يمكن الاستغناء عنها لمدى أهميته في مقاربة الكتاب مبنى ومنظورا، ويكون للغلاف الخارجي واجهتان: أمامية وخلفية وغالبا ما نجد الغلاف الأمامي عليه: اسم المؤلف واسم المترجم وعنوان الكتاب بالإضافة إلى العنوان الفرعي، علاوة على اللوحات التشكيلية وحيثيات الطبع والنشر، أما فيما يخص الغلاف الخلفي فنجد الصورة الفوتوغرافية للمؤلف، وحيثيات الطبع والنشر[2]، ومقاطع من النص للإستشهاد أو شهادات إبداعية أو كلمات للناشر.

والغلاف الأمامي نجد فيه العنوان واسم المؤلف ودار النشر التي أخذت موضعا سفليا في الغلاف، وهذا الإتباع يوجد في كل الكتب المنشورة لهذه الدار، فلا يغير شكل أيقونتها ولا يتغير مكانها إلا نادرا.

وهذا المظهر الخارجي للكتاب في غلافه الأمامي لم يرد هكذا تلقائيا إذ يمكن أن يلاحظ أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات، لا بد أن تكون لها دلالة جمالية، لذلك يصعب ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها، توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للكتاب إلا إذا قام الباحث بدراسة ميدانية[3] .

أ- العنوان:

عندما تقع عيناك لأول مرة على كتاب أي كان هذا الكتاب فإن نظرتك إليه حتما تقع أول ما تقع على الغلاف، الذي يحتوي على العديد من العناصر، ولعل أول تلك العناصر هو(عنوان الكتاب) الذي يشير إلى المضمون، بطريقة كلية وليس تفصيلية، والعنوان هو كما عرفه لوي هويك **leohock** في كتابه "سمة العنوان" بأنه:(مجموعة

---

[1]- محمد صابر عبيد: إشكالية عتبة الغلاف القراءة والتأويل، ص20.

[2]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص47.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي، ط1،الدار البيضاء، المغرب:1991م، ص60

العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي لتجذب جمهوره المستهدف)[1].

يعتبر العنوان أولى البدايات التي تواجه القارئ، فتغريه وتشده إلى الكتاب وتحفزه على قراءته.

وعنوان كتاب:" اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات– يشير إلى مضمونه كما يمكن عده عملا نقديا موازيا لمتن الكتاب فهو نص مشفر يحتاج إلى جملة الآليات والأدوات التحليلة، كما يشكل عنوان هذا الكتاب إحدى العلامات السميولوجية البارزة التي تعمل على كشف الأقنعة والتمهيد للموضوع، ومن خلاله يستحضر القارئ أفق الانتصار.

ويعد العنوان نظاما سيميائيا، ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية وجل الباحثين يولون عنايتهم لعناوين النصوص الأدبية، وقد ظهرت بحوث ودراسات لسانية سيميائية خصصت جزءا كبيرا منها لدراسة العنوان وتحليله، لأن العنوان هو أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث السيميائي ، قصد استنطاقها واستقرائها بصريا ولسانيا وأفقيا وعموديا[2] .

العنوان الرئيسي :اتجاهات الشعرية الحديثة

اللفظ الأول : اتجاه (لغة – اصطلاحا)

الاتجاه لغة: مفرد جمع اتجاهات (لغير المصدر) ويعود لفظ اتجاه إلى الجذر الثلاثي (ت–ج–ه) ونجد في لسان العرب (تجه) بمعنى اتجه – يتجه، وهي تعني طريق وسبيل، ويقال أحادي الاتجاه بمعنى ذو اتجاه واحد وفلان تختلط عليه الاتجاهات أي الطرق.[3]

– الاتجاه اصطلاحا:

إن مفهوم الاتجاه كان وسيظل من أهم المفاهيم وأكثرها ثراء، بل إنها تعد هي المحور الأساسي لعلم النفس الاجتماعي، فالأفراد يحملون بداخلهم عددا كبيرا جدا من

---

[1]– عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 67.

[2]– بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1،عمان الأردن:2001م ، ص33.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، طبعة اتحاد الكتاب العرب ، مادة (تجه) د ط ، د ت ، مج 2، ص336.

الاتجاهات نحو العديد من الأشياء، ونحو غيرهم من الأفراد وكذلك نحو أنفسهم، ونحن في جميع حياتنا الاجتماعية دائما نسعى للكشف عن اتجاهات الآخرين.

وقد تعددت تعريفات الاتجاه حيث لا يوجد تعريف واحد محدد يعترف به الجميع، إلا أن التعريف الذي ذاع أكثر من غيره والذي لا يزال يحوز القبول لدى غالبية المختصين، وهو تعريف جوردون ألبورت " الاتجاه حالة من الاستعداد أو التأهب العصبي والنفسي، تنتظم من خلال خبرة الشخص، وتكون ذات تأثير توجيهي أو دينامي على استجابة الفرد لجميع الموضوعات والمواقف التي تستثير هذه الاستجابة [1].

اللفظ الثاني: الشعرية

كلمة الشعرية هنا تحتاج إلى قارئ له دراية بالأدب بوجه عام وبالنقد بوجه خاص حتى يستطيع إدراك معنى الشعرية في هذا السياق ، وحتى يصل إلى حقيقة المصطلح غير أن ايحائيته الأولى تفضي بالقارئ إلى الشعر الذي هو : "قول موزون مقفى يدل على معنى "[2]على حد تعبير قدامة بن جعفر، إلا أن لمصطلح الشعرية هذا دلالته الخاصة التي سيتناولها البحث.

اللفظ الثالث: الحديثة

- **الحداثة لغة:** يتحدد معنى الحداثة لغة في قولهم: حدث الشيء يحدث حدثا، وحداثة وأحدثه فهو محدث وحديث، فالحديث هو إيجاد الشيء لم يكن وأبتدعه، والحديث نقيض القديم والحداثة هي مصدر (حدث – يحدث)ووصف لما هو حديث وتطلق كلمة حديث على ما هو جديد، وما لم يكن موجودا من قبل [3].

- **الحداثة اصطلاحا:** الحداثة هي جدة في الإبداع، وتحرر في أسر المحاكاة والتقليد، وذلك بانجاز عمل لم يؤت بمثله من قبل [4].

---

[1]– موقع الأنترنت :2015/03/08 ،سا : 10:30صباحا (http://www.google.dz/gulfkids.com).

[2]– محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة للطباعة والنشر، د ط،القاهرة: 1996م ، ص69.

[3]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار الحديثة: مادة (ح–د–ث) ، د ط ،القاهرة، د ت ، ص 354.

[4]– محمود شبلي: التأطيل والحداثة في الشعر العربي دار الآفاق العربية ، ط1 ،د ت ، ص 77.

وعنوان:"اتجاهات الشعرية الحديثة" هو عبارة تدل أن هناك تعداد واختلافا واضطرابات في معرفة اتجاهات الشعرية الحديثة كما أن العنوان المبهم والمفتوح، يدخل القارئ في متاهات تدعوه إلى التفكير، وهذا العنوان جذاب ولافت للانتباه له سحره، الذي يؤثر به على القارئ ويدفعه دفعا إلى اقتناء الكتاب، وقد يستغل بعض الكتاب الذين يحبذون صياغة العنوان، بغية زيادة بيع كتبهم، ومن ثم تبرز الوظيفة الثالثة من الوظائف التي وضعها جيرار جنيت للعنوان وهي التعيين désignation وتحديد المضمون indiction du contenu وإغراء الجمهور séduction du public.[1]

فعلا فإن العنوان في هذا الكتاب وفي منته يطرح إشكالية أسالت كثيرا من حبر النقاد، وهو من (العناوين الموضوعية)[2].

إن عنوان هذا الكتاب يدل بشكل مباشر على مضمونه، فهو يستعرض اتجاهات الشعرية الحديثة من حيث الأصول والمقولات ،وقد قيل (يقرأ الكتاب من عنوانه)ولا شك أن ذهن القارئ يبقى منشغلا بالبحث عن مدى تطابق بين عنوان الكتاب ومحتواه ومدى تحقق ذلك التطابق بينهما، وإذا كان هذا الكلام يصح على كتاب "اتجاهات الشعرية الحديثة " فلأن صنعة يوسف اسكندر لهذا العنوان حققت هذا التطابق.

العنوان الفرعي:الأصول والمقولات

للعنوان الفرعي دور في توسيع مفهومية العنوان الرئيسي وهو يجليه ويميط اللثام عنه ونجد هذا النوع من العناوين كثيرا في الكتب النقدية التي لا يكاد يخلو كتاب منها، ويساعد العنوان الفرعي في هذا الكتاب من الوصول إلى محتوى الكتاب – بشكل عام – من القراءة الأولى فكلمة الأصول، جمع مفرده أصل وصيغة الجمع هنا هي الأخرى تؤدي معنى الاختلافات، والبحث في الأصول يعني أن الكاتب يتوخى الدقة من أجل الوصول إلى أصول الشعرية، ووردت هنا محددة بالتعريف .

[1]– عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 74.

[2]– المرجع نفسه ، ص 76.

والمقولات: جمع مفرده مقولة ومعنى قول في لسان العرب القول الكلام على الترتيب، وهو كل لفظ به اللسان تاما أو ناقصا وقال يقول قولا، الفاعل قائل، والمفعول مقول.[1]

ويرى أرسطو أن المقولات أنها مظاهر المعرفة في عصره، وهي تقوم على عشرة أسس ينبني عليها الفكر المستقيم في اتجاهه نحو التعميم وقد جمعها.[2]

ب- دلالة الألوان على الغلاف :

انتابت القارئ الحيرة في كيفية قراءة لوحة الغلاف، فهل يقرؤها من خلال ثقافة الرسام، ومن ثم البحث في مراجعه الفلسفية ، أم يقرؤها من زاوية نظر مصمم الغلاف وسبب اختيارها ونظرا لكل ذلك ارتأيت قراءتها بالاعتماد على ما أمكنني فهمه، وهي قراءة ذاتية حرة لا تخلو من موضوعية لكونها تعتمد على الربط بين النص وعتباته.

وقد ظهر غلاف الكتاب في حلة جميلة وأنيقة من خلال توزيع الجمل الإعلامية على مساحته وتنوع خطوطه، وتربعت لوحة الرسام على مساحة مصغرة من الغلاف، والتي تشكلت من مجموعة كتب متراكمة فوق بعضها، ويمكن تأويله بكثرة الدراسات حول الشعرية، فالعنوان الرئيسي كتب باللون الأخضر، الذي له جاذبيته، فاللون الأخضر أدى إلى إبراز العنوان كما أدى وظيفة مهمة في إثارة القارئ، وكان لنوع الخط دور في لفت الانتباه حيث كتب بخط بسيط وبحجم متوسط، يتناسق وحجم الغلاف، ومكن نوع الخط القارئ من قراءة العنوان من مسافة بعيدة دون إجهاد النظر، والعنوان الفرعي مكتوب باللون الأصفر الذي يعطي النشاط والقدرة على التركيز وينشط الذهن .

وقد بدت ألوان اللوحة مشرقة بين الأحمر غامق والبني الداكن والأخضر الغامق، وأهم ما يميزها هو تناسقها من جهة وتنافرها من جهة أخرى، وبروز بعضها وخفاء بعضها الآخر وأكثر الألوان يظهر تسلطا على عين ومخيلة القارئ هو الأحمر، الذي

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد 6، ج 49 ، ص 4420.

[2]- موقع معاني الألفاظ : 2014/02/16م سا 13:00 مساءا (http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar).

يتميز بإشعاع غزير ودافئ، وعندما يوضع تجاه خلفية بيضاء، واللون الأحمر لون النشاط والحيوية والقوة والإثارة ، يدل على الطموح.[1]

3- النقد الأدبي ونقد النقد:

3-1-مفهوم النقد الأدبي:

أ - **تعريف النقد لغة:** جاء في لسان العرب "النقد: خلاف النسيئة والنقد والتنقاد: تمييز الدراهم وإخراج منها... وقد نقدها ينقدها نقدا وانتقادا ونقده إياه نقدا :أعطاه فانتقدها أي قبضها وناقدت فلان إذا ناقشه في الأمر...وفي حديث أبي الدرداء أنه قال:إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك، معنى نقدهم أي عبتهم واغتبتهم قابلوك بمثله. [2]

وجاء في المعجم الوسيط "نقد"الشيء نقدا:نقره ليختبره أو ليميز جيده من رديئه ... وفلان ينقد الناس : يعيبهم ويعاتبهم ...(الناقد الفني): كاتب عمله تمييز العمل الفني جيده من رديئه وصحيحه من زيفه (ج) نقاد ونقدة[3].

ب- تعريف النقد اصطلاحا: النقد اصطلاحا هو المرآة الصادقة التي تعكس نواحي الجودة والجمل والرداءة والقبح في العمل الأدبي، وبالتالي هي العملية توقفنا على مظاهر الضعف والتخلف أم القوة والتقدم فيه[4] .

والنقد ليس محصورا في العمل الأدبي تحديدا،ولا يجوز الوقوف به عند حد الأدب، ذلك إن رسالة النقد وشاملة، فهو يتناول إلى جانب الأدب العمل العلمي والسياسي والاقتصادي والخلقي والفني لأنه لا يخلوا أي عمل من هذه الأعمال من نواحي الجودة أو الرداءة ومن نواحي الكمال أو النقص[5].

---

[1]- علاء الجوادي: ملاحظات في فلسفة الألوان واستعمالاتها ، موقع مركز النور 2012/05/23م:2015/03/05م ، سا 16:35 مساءا (http://www.almoor.se/article.asp?id=15435.com).

[2]- ابن منظور: لسان العرب ،مج2 ، ص 315-316.

[3]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ،ط1 ،مصر : 2004م ، ص 944.

[4]- حسين الحاج حسن: النقد الأدبي في آثار أعلامة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط1، بيروت: 1996م ، ص24.

[5]- المرجع نفسه، ص24.

وكلمة نقد –في لغتنا العربية –كلمة تجري بكثرة على أقلام الكتاب والباحثين ، ونقد الشيء في العربية هو " تمييزه " ومن هنا نتحدث عن نقد الكتب ، أي تمييزها والنظر فيها لنعرف جيدها من رديئها[1].

ج- التعريف النظري للنقد الأدبي: لقد نشأ مصطلح لفظ النقد في العرب عام (1580م) كما يعود مصطلح النقد لـــ(سكاليني)، وكان يعني به المعنى الإغريقي" فن الحكم "فإذا كان الناقد الفرنسي (تين) وينطلق من الأس النقدية الثلاثة هي (الجنس –النوع- العرق)ويطبقه على الانسان مثل ما يطبقه على علم النبات، ولا يرى فرق بين الإنسان والنبات وقاعدته في ذلك أن العلم لا يدين ولا يعفوا، إنه يتحرى ويشرح فانه ظهر بعده النقد العلمي مع الناقد (برنينير)الذي تعصب للعلم تعصبا شديدا باعتناقه نظرية داروين في التطور، فهو يعد "الأنواع الأدبية " أنواعا حية حقيقية تنمو حتى تبلغ نقطة الكمال ، ثم تضمحل حتى تموت أو تتحول كي تحي ثانية.[2]

وارتبط النقد الأدبي الحديث بالمناهج النقدية المختلفة التي نلخصها فيما يأتي :

- **التعريف الاجتماعي السوسيولوجي للنقد الأدبي الحديث:** عرف النقد الأدبي الحديث أنه وعي نظري للأدب في مضامينه وأشكاله وصيغه وطرقه الفنية المختلفة وفق نظرية الانعكاس للمدرسة الواقعية في النقد الأدبي الاجتماعي أو السوسيولوجي أي أن النقد الأدبي الاجتماعي تحليل للنص الأدبي الفني، بحثا عن الإنسان العادل.

- **التعريف النفسي البسيكولوجي للنقد الأدبي الحديث:** عرف النقد الأدبي الحديث أنه بحث في الأثر النفسي في ذات الإنسان الفردية وسلوكه وفق نظرية اللاشعور للمدرسة النفسية في النقد الأدبي النفسي أي أن النقد الأدبي النفسي تفسير للنص الأدبي الفني بحثا عن الإنسان السوي[3].

- **التعريف البنيوي للنقد الأدبي لحديث والمعاصر:** ذهب رولان بارت الناقد الفرنسي إلى المناداة بمهمة الناقد بل النقد الأدبي، لأن بارت تخلى عن الخطاب النقدي،

---

[1]– سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر –قضاياه واتجاهاته ، دار الآفاق العربية،ط1، القاهرة :2001م ، ص14

[2]– بن قرين عبد الله: النقد السوسيولوجي (تطبيق على رواية " الحمار الذهبي " للوكيوس ابوليوس)، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر:2007م، ص16

[3]– المرجع نفسه، ص16

ودخل خطاب القراءة، ورأى أن مهمة الناقد ليست رؤية الحقيقة إنما أن تكون ذات هو الحقيقة، وهذه الحقيقة (ليست الحقيقة حقيقة موضوعية ولا حقيقة ذاتية وإنما حقيقة لعبة)[1] هذا اللعب هو إنتاج وعمل وليس تسلية وهذه القراءة اللعبية، هي قراءة لذة أولا وأخيرا، لأن لذة القراءة هي وحدها التي تضمن حقيقتها، وهذا التعريف يدرج وفق البنائية للمدرسة البنيوية في النقد الأدبي البنيوي المعاصر[2] .

3-2- مفهوم نقد النقد:

نقد النقد في الثقافة " الفرنسية" لا يعني إظهار النواقض والمعارضة في عمل النقد الأول، ولكن هو من قبيل إلقاء المزيد من الأضواء على أصول المذهب النقدي وتباين أصوله المعرفية وإيضاح خلفياته على المستوى المعرفي والمنهجي[3] .

وقد يكون هذا التعريف خاص بالنقد الفرنسي الذي حمل هذه السمات وفي هذا إشارة إلى غياب المنهجية عند العرب، فحسب عبد المالك مرتاض في مقولة أخرى أن نقد النقد في المعرفة العربية المعاصرة ينصب حول المعارضة لموقف نقدي ما، ويبدو هذا جليا في السجالات النقدية العربية "المعارك الأدبية "والتي حملت طابع السلبية، وتذكر من هذه السجالات النقدية المعاصرة ما دار بين عباس محمود العقاد ومصطفى صادق الرافعي " ويبقى هذا كتاب هذا الأخير شاهدا على سلبية نقد النقد عبد العرب ،ومن هذا رأي عبد المالك مرتاض (أن العالم العربي يملك نقادا كبارا ولا يملك نقدا كبيرا)[4].

وفي هذا السياق يقول عبد المالك مرتاض (نحن نرى كثيرا من النقاد القدامى مارسوا كتابة نقد النقد، إما تحت السرقات الأدبية، وإما رواية أقوال وآراء نقدية[5] .

ومعنى هذا أن النقاد العرب القدماء لم يعرفوا نقد النقد بمفهومه المعاصر .

---

[1]– رولان بارت:لذة االنص، ترجمة عمر أوكان ، الدار البضاء المغرب ،دط: 1984م ، ص 67.

[2]– المرجع نفسه، ص 17.

[3]– عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد لأهم متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ،دط: 2002م ، ص 227.

[4]– المرجع نفسه، ص 228.

[5]– المرجع نفسه، ص 229.

ويختلف نقد النقد عن النقد الأدبي ذلك (أن موضوع النقد الأدبي يتضمن عنصرا واحدا هو دراسة العمال الأدبية، وطرق تلقيها وتذوقها، أما حين نمعن النظر في موضوع نقد النقد فسنجده يتضمن عنصرين مختلفين أو لهما النقد الأدبي في مستوييه النظري والتطبيقي، وثانيهما الأعمال الأدبية هذا يعني أن موضوع نقد النقد أوسع من موضوع النقد الأدبي، لأن النقد الأدبي نفسه يقع ضمن موضوع نقد النقد[1].

ومنه يمكن القول بأن نقد النقد هو قول جديد في النقد، وقائم على مراجعة ذلك النقد.

وقد أورد الناقد **باقر جاسم محمد** عددا من سمات القراءة عند ناقد النقد وهي كالآتي :

- تتسم قراءة ناقد النقد بالموضوعية، وتبتعد عن التزلف والتهكم .
- ينتج ناقد النقد علاقة جديدة معقدة بين القارئ والنص والنقد المكتوب به، وهي علاقة تختلف عن تلك التي ينتجها الناقد الأدبي.
- يناقش الأسس النظرية، فيكون نقده حواريا متعدد الأطراف .
- يتخذ نقده شكل ردود واعتراضات وتصويبات لأراء الناقد الأول.
- يدفع القارئ إلى العودة إلى النص الأدبي وإلى النقد الذي كتب فيه، كي يتوصل إلى تكوين تصور موضوعي لكل ما كتب [2].

سيحاول البحث الإفادة من خطوات نقد النقد ويتبعها كمنهج في دراسة كتاب" اتجاهات الشعرية الحديثة".

---

[1]– باقر جاسم محمد: نقد أم الميتانقد محاولة في تأصيل المفهوم مجلة عالم الفكر، ع3 مج37: 2009، ص118.

[2]– المرجع نفسه، ص119–120.

الفصل الأول

تحديد أصول الشعرية وعلاقاتها

1- الدلالة اللغوية والاصطلاحية لمصطلح الشعرية

2- جذور الشعرية وملامحها عند الغرب

3- جذور الشعرية وملامحها عند العرب

4- علاقات الشعرية

1- الدلالة اللغوية والاصطلاحية لمصطلح الشعرية:

1-1- الدلالة اللغوية للشعرية:

يعود مصطلح الشعرية في الدلالة اللغوية إلى الجذر الثلاثي " شعر" إذ ورد في معجم مقاييس اللغة أن " الشين والعين والراء، أصلان معروفان يدل أحدهما على الثبات والأخر علم – علم ....شعرت بالشيء إذا علمته[1] .

وفي التنزيل:﴿وَأَقْسَمُواْ بِاللّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لَئِن جَاءتْهُمْ آيَةٌ لَّيُؤْمِنُنَّ بِهَا قُلْ إِنَّمَا الآيَاتُ عِندَ اللّهِ وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءتْ لاَ يُؤْمِنُونَ﴾[2] ، أي ما يدريكم وتقول للرجل استشعر خشية الله أي جعله شعار قلبك، واستشعر فلان الخوف إذا أضمره .

وشعر فلان : قال الشعر ... وما شعرت به: ما فطنت له وعلمته[3] ونجد في لسان العرب:" شعر: بمعنى علم...وليت شعري، أي ليت أو ليتني علمت... الشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وقال الأزهري: الشعر القريض، المحدد بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أي يعلم وقبل شعر وقال الشعر... ويقال شعرت لفلان : أي قلت له شعرا [4].

والشاعر: poet بالإنجليزية مشتقة من الكلمة اليونانية poiein بمعنى يصنع أو يبدع وهذا هو الأصل في معنى الشاعر بالنقد الأدبي منذ عهد أفلاطون وأرسطو، إذ كان يعتبر شاعر من يبدع العمل الفني[5] .

الشاعرة : المرأة التي تنظم الشعر ومن أشهر شواعر العرب " الخنساء"

---

[1] – ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، طبعه اتحاد الكتاب العرب، د ط، ج3: 2002، ص 209.

[2] – سورة الأنعام ، الآية 109.

[3] – الزمخشري: أساس البلاغة ،دار صادر،دط، بيروت ، مادة (شعر) ، د ت ، ص 331.

[4] – ابن منضور: لسان العرب مج5، ص125.

[5] – مجدي وهبة كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت:1984م، ص206.

وشاعري: صفة لكل من يتميز بالجو العام للشعر، أو كل ما يتصف بسمات الخيال والعاطفة والتعبيرات البليغة التي ترتبها في ذهن الإنسان بالشعر ولا يشترط بطبيعة الحال أن يكون الأثر الشاعري ،منظوما تبعا لقواعد العروض المتواضع عليها، ولكن المهم أن يكون موضوع وأسلوب التعبير هما المتصفان بالشاعرية[1] .

1-2-الدلالة الاصطلاحية للشعرية:

أ- **الدلالة الاصطلاحية للشعرية عند العرب قديما:** يقول **الفرابي:** (والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطيبة أولا تم العشرية قليلا قليلا)[2].

ويقول **ابن سينا:**" أن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة ...والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها الأنفس وأوجدتها فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية ..."[3]

وينقل ابن رشد قول أرسطو :(وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أبناء فليس في الطبيعيات بخلاف الأمر في أشعار أو ميروش)[4] .

ويقول **جازم القرطاجني** في معرض مناقشة (وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع).[5]

---

[1] – مجدي وهبة كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 208.

[2] – الفرابي أبو نصر: كتاب الحروف ، تحقيق محسن مهدي ،دط، بيروت، ص 141 .

[3] – ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب (فن الشعر لأرسطو)ترجمة د-عبد الرحمن بدوي ،د ط، بيروت ص 172.

[4] – ابن رشد، تخليص كتاب أرسطو (فن الشعر) ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو ، تحقيق د- عبد الرحمن بدوي ،د ط، بيروت ،د ت ، ص204.

[5] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الجيب بن الخوجة ،د ط، تونس ،د ت، ص117.

ب- الدلالة الاصطلاحية للشعرية في الدراسات الغربية الحديثة: تناول تعريف هذا المصطلح كثير من الدارسين الغربيين، وفي محاضرة ألقاها رابح بوحرش في ندوة حول السيميائيات تطرق إلى تحديد المصطلح "....والشعرية بوصفها علما لدراسة الوظيفة الشعرية poétiques يمكن ترجمتها إلى الانجليزية poétics، وهو المصطلح الأكثر وضوحا وتميزا، وذلك لأنه يمكن تقطيعه إلى جزأين الأول peotic وتعني شعري والثاني s وهي علامة الجمع في الانجليزية، فيصبح المصطلح " شعري " في صيغة جمع الإناث " شعريات " على صيغة سيميائيات ودلاليات ...الخ.[1]

ويقترح **عبد المالك مرتاض** أن يطلق المصطلح المنتهي بـــ "ـيات "على كل المفاهيم الغربية التي تنتهي بـــ "tique" مثل: الشعريات مقابل " poétique" والسيميائيات مثل " sémiotique" ...الخ.[2]

ومن بين معالجات المصطلح poetics معالجة تحاول أن تستفيد من معطيات منطقية وفلسفية لتبرهن على أن المصطلح poetics يدل على " علم الشعرية " وليس على علم الأدب، فالشعر بعد الفصل الذي يضاف إلى جنس الكتابة لتحديد نوعها، والشعر نوع بالنسبة إلى جنس الكتابة[3].

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

- مصطلح الشعرية يستعمله تودوروف كشبه مراد ل (علم /نظرية الأدب).

- الشعرية درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي أي الأدبية عند " ميشونيك".

---

[1] - الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقارنة تحليلية لنظرية جاكوبسون منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون /ط1: 2007، ص52-53.

[2] - عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،ط1، الجزائر: 2007م ،ص 71.

[3] - حسن ناظم:مفاهيم الشعرية، دارسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت: 1994م، ص 13.

– أما **جون كوهن** فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي لـــ " الشاعرية " لعلم موضوعه الشعر.

– كما تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية.[1]

تترجم poetics إلى الانشائية وقد تبنى هذه الترجمة كل من توفيق حسين بكار وعبد السلام المسدي والدكتور فهد عكام [2].

ويعرب الدكتور خلدون الشمعة poetics إلى بوطيقا، وهذا هو التعريف القديم الذي وضعه **بشر بن متى** في ترجمته لكتاب أرسطو .

وأعطى تودوروف مدلولات متنوعة لمصطلح الشعرية، فهو يدل عنده على نظرية داخلية للأدب، وهي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية، وهو يرى أن الشعرية لا تقترح التفسير اللائق لأعمال الماضي، وبالأحرى فإنها تقترح اتفاق الوسائل التي تسمح بتحليل هذه الأعمال[3] .

إلا أن هناك اتفاق بين النقاد الغربيين على أن الشعرية: (هي ما يجعل من النص الشعري نصا شعريا وهو يتفق مع تعريف جاكوبسون ما يجعل من الأثر الأدبي أثرا أدبيا)[4].

---

[1] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني،ط1، بيروت: 1985م ، ص74.

[2] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، ص 15.

[3] – تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء ابن سلامة ،دار توبقال، ط2، المغرب: 1982م، ص 36.

[4] – بشير تاوريريت: رحيق الشعرية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين ، مطبعة مزوار ،دط، الجزائر: 2006م ، ص 17.

2- جذور الشعرية وملامحها عند الغرب:

2-1-الشعرية عند الغرب قديما:

أ- **عند أفلاطون:** عرف الجمال بأنه:" الشيء الذي تكون به الأشياء جميله "، وهذا التعريف نقطة الارتكاز الأولى التي قامت عليها ماهيات الشعرية في أطروحات النقاد والأجانب، وحتى الشعراء النقاد تأثروا بهذا التعريف في تحديهم لماهية الشعر، وإذا كان أفلاطون قدم لنا تعريفا عاما ونسبيا للشعرية، لا يختلف أرسطو في الارتداد بالشعر إلى الغريزة الإسلامية مع الفلاسفة المسلمون وقد دلل الفلاسفة من خلال بحثهم في المحاكاة وفي قابلية النفس للانسجام والتوافق والإيقاع، ولما كانت هذه الخصائص تشكل حقيقة الشعر وهي مركزة في الطبع ثم الإقرار بأن الشعر غريزي النشأة، فالشعر هو ممارسة جمالية تفرضها طبيعة النفس البشرية بحكم كونه محقق للانسجام والتوافق عبر الإيقاع .

ويحدث الانسجام من جراء التماثل بين المجالين، فضلا عن غريزة " المحاكاة " التي بواسطتها يملك المرء القدرة على التقليد ومن ثم الحصول على المعرفة، والعلاقات التي تتحكم في النص الأدبي، وإن تشابهت مع القوانين المتحكمة في الظواهر الوجودية فإنها بناء تخيلي معبر عنه باللغة[1] .

وإذا كانت العناصر المشكلة للمادة الشعرية تتمثل في العادات والأفعال والأخلاق وما يتنزل في سياقها وماله علاقة بالمحتوى الأخلاقي والمعرفي للشعر، فإن ما يشكل عناصر الصورة يستقطبه التخيل أو المحاكاة والوزن واللحن أحيانا، وإلى جانب الاهتمام الفلاسفة بالمحتوى الأخلاقي للشعر نلحظ اهتمامهم أيضا بخواصه الصورية، ويكفي أن مفهوم الشعر لديهم ومهمته تتحدان بالاستناد إلى فكرة المحاكاة والتخيل الذي قد يترجمان أحيانا إلى معنى الصورة البلاغية.[2]

---

[1]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديثة ،دط، الأردن: 2010 م ، ص 278.

[2] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، ص 19.

ب-عند أرسطو: إن أقدم كتاب يواجهنا بهذا الصدد هو كتاب **أرسطو** " فن الشعر" الذي ترجمه القدماء " **أبو بشر متى ابن يونس** 328 هـ تحت عنوان أبوطيقا وينطلق أرسطو في كتابه طبقا لغرض استدلالي من تحديد مبادئ أولية عامة .

ومن ثم التدرج نحو جزئيات الموضوع، وفي كتاب عرض الشعر ليكون أعلى للفن المنتج، كما عني بصورة خاصة بقدرة الشعر على أن يولد أو يحاكي المواقف الإنسانية والوقائع، وفرضيته الأساسية طوال كتابه " الشعرية" هي أن الشعر أكثر صرامة وفلسفة من التاريخ وإذا كان عرض الكتاب استدلالي فإن منهجه استقرائي[1] .

ذلك على أنه ينطوي على تحليل للأنواع الأدبية المعالجة (المأساة – الملحمة) ومن خلال هذا التحليل تنفرز الأحكام بعد استقراء مخصص بالأحكام نفسها، ذلك أن أرسطو ينتقل من وقائع أدبية وينتهي بقوانين مستنبطة من تلك الوقائع.

لقد غير **أرسطو** مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مخالف تماما وقد انقسم بإزائه إلى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة نظر أولى أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر وشددت على ماهية الشعر، ومن جهة نظر ثانية شددت على ما يجب أن يعني به الشعر من تلك المتطلبات، وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون.

لقد كان كتاب في الشعرية كتابا في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام فهو يصف خصائص الأجناس الممثلة" الملحمة والدراما "ولم يكن يتناول الشعر، وصرح" تودوروف" أن موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو التمثيل وليس الأدب، ولهذا فهو ليس كتابا في نظرية الأدب، وبهذا الصدد يؤكد **جيرار جينيت** على أننا مازلنا منذ أكثر من قرن يعتبر

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، ص 20.

الشعر الأكثر سموا وتمييزا بالتحديد هو نمط الشعر الذي ألغاه أرسطو من كتابه في الشعرية[1] .

ويعني **جينيت** بذلك إلغاء الشعر الغنائي الذي كان له وجود آنذاك، وبعد تقديم مخصص للتمثيل بصفة عامة، يصف أرسطو خصائص الأجناس الممثلة (المتخيلة) يعني الملحمة والدراما اللذين حللا في جنس واحد من الدراما وهو التراجيديا، أما الجزء المتعلق بالكوميديا فهو مفقود أو ببساطة غير موجود[2].

وبالمقابل لا وجود في الكتاب للشعر الذي كان له وجود في هذه الحقبة، في حين سيعتبر الشعر كما نعلم ، في الفترة الحديثة أخلص صورة لتجسيد الأدب .

واضح أن قضية عدم تناوله الشعر الغنائي في كتاب أرسطو تتعلق بمراتبية الأجناس الأدبية، ولهذا تنوعت أهمية الأجناس عبر العصور، وكان الشعر الغنائي يأتي في آخر قائمة الأجناس في زمن أرسطو ومراتبة الأجناس الأدبية تخضع إلى معيار تفصيلي محدد ولاشك في أن كتاب أرسطو هو كتاب في نظرية الأجناس الأدبية [3].

وميز أفلاطون وأرسطو الأنواع الرئيسية الثلاثة (المسرحية والملحمة والشعر الغنائي) بحسب أسلوب المحاكاة والتمثيل والتخييل[4]، ولقد أدمج الشعر الغنائي في كتاب أرسطو عنوة ،غير أن هذا الإدماج لم يكن ممكننا إلا بعد وضع المستويين التاليين:

-وجب أن نمر بمجرد إمكانية التعبير الخيالي إلى وضعية خيالية أساسية للأحاسيس المعبر عنها، وأن نوصل كل قصيدة غنائية إلى النموذج المطمئن للحوار الداخلي المأساوي، حتى نتمكن من الدخول في جوهر كل خلق غنائي ذلك الفاصل من الخيال الذي بدونه يستحيل تطبيق مفهوم المحاكاة على الشعر الغنائي .

---

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 23

[2] – المرجع نفسه ، ص 24

[3] – المرجع نفسه، ص 24

[4] – المرجع نفسه، ص 25

– وجب أن نمر من المصطلح التقليدي "محاكاة الأفعال" إلى مصطلح عام وشامل " المحاكاة فحسب " كما يقول "باتو" تحاكي في الشعر الملحمي والمأساوي الأفعال والعادات، بينما ننشد الشعر الغنائي الأحاسيس والعواطف التي نحاكيها[1] .

وعليه فإن **أرسطو** أول من أطلق هذا على الشعرية {...إن متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها } [2].

2-2- الشعرية عند الغرب حديثا :

أ- الشعرية عند تزفيتان تودورف Tzvitan Todorov :الحديث عن الشعرية في كتابات تودوروف ورومان جاكوبسون وجان كوهن في العصر الحديث لا يعني ذلك أن الشعرية من المفاهيم الحديثة، فقد تعرض لها أرسطو في كتابة " فن الشعر " حيث يرى أن " الشعرية هي علامة العبقرية المميزة" ويأتي تودوروف في طليعة المهتمين بهذا الكتاب، حيث دعامة أساسية للتأسيس " لعلم الشعرية "[3] بوصفه عالما متموجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة ،ولأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها ... ذلك إنها ليست في احد معانيها إلا بلاغة جديدة ،كما يقول جيرار جينيت كما أن منافذها وانشغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال، كما أن هناك خيارات حديثة تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة بدمج الشعرية ضمنه وتكون الشعرية عند هذا التيار الحديث المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر [4].

---

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ، ص 26.

[2] – مشري بن خليفة القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف ، ط1: 2006م ، ص 56.

[3] – بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ، ص 292.

[4] – عثمان ميلود: شعرية تودوروف، دار عيون ،ط1، المغرب: 1990م، ص 16.

إن الشعرية عند **تودوروف** تتحدد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي وتأسيسه لموضوع " الشعرية " في النصوص الأدبية ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته[1] .

وقد اعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على عطاءات المنهج البنيوي، إذ علمت الشعرية على تخطي العلوم الأخرى، وذلك بتوليد عناصر مقاربتها الجمالية من داخل العمل الأدبي، وتهدف الشعرية إلى جانب البحث عن مجمل الآلية الجمالية والمتمثلة في الأدبية الى تأسيس نظرية ضمنية للأدب تحليل أساليب النصوص، وكذا استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي .

ونشير هنا إلى أن مجال الشعرية لا يقتصر على ما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئة، فالشعرية طبقا **لتودوروف** تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الأعمال الموجودة ،وهي دعوة من تودوروف إلى تأسيس ما يسمى بالأدب المحتمل والمفترض، فمثل هذه الرؤية تفتح آفاقا جديدة للنظرة وتحثها على البحث المعمق في مستقبل المسيرة الأدبية، لذا يدوعو **تودوروف** إلى شحن "الشعرية " برؤية مستقبلية تتنبأ بالممكن والآني، وإذا كانت الشعرية عند **تودوروف** هي مقاربة باطنية ومجردة للأدب [2].

ب- الشعرية عند رومان جاكوبسون :يمثل جاكوبسون فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية وتشير هنا إلى فضل الشكلانيين الروس في وظيفة الناقد التي لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها، وقد لعب جاكوبسون دورا أساسيا في تطوير هذا المفهوم حيث ربطه بمفهوم الشعرية بعد أن قام

[1] – نور الدين سد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر: 1994، ص265.

[2] – بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 296.

بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية ووظائفها الستة ، كشف بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية .

وقد بين جاكوبسون أن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص، هو ما يضع الوظيفة الشعرية للغة مؤكدا، أن كل رسالة مهما كانت تتضمن وظيفة أدبية إلا أن هذه الوظيفة تختلف من نص لآخر، وقبل الخوض في مختلف الأسس التي نادى بها جاكوبسون في تأسيسه لعلم الشعرية نشير إلى أن العلم انبثق من أرضية لسانية .

وهذا ما نلمحه بصورة خاصة في تعريف **جاكوبسون** للشعرية فهي: (ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها بالوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، ولا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية)[1] .

ويطرح جاكوبسون تعريف آخر يمتاز بالإيجاز: (يمكن للشعرية أن تعرف فوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص) [2].

هكذا يحاول جاكوبسون أن يكسب الشعرية نزعة علمية ما، من خلال ربطها باللسانيات حتى تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية، وعلى الرغم من أن تعريف جاكوبسون للشعرية يوحي بأن نظريته تهتم بالخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أوتراجعها في الخطابات الأدبية، إلا أن النظرية ذاتها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر [3].

---

[1] – رمان جاكوبسون: قضايا العشرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، المغرب: 1988م، ص35

[2] – المرجع نفسه ص 35

[3] – بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ، ص 305.

من اللافت للانتباه أن جاكوبسون قد ظل مخلصا للأثر الألسني حتى في تأسيسه للأسلوبية البنيوية، بل ظل مطالبا بأن تعرف الشعرية باتجاهاتها المتباينة من حقول الألسنة وإذا كانت الشعرية تتحدد وتتواشج باللسانيات تارة وبالأسلوبية تارة أخرى، فإنها تتظافر بالمنطق نفسه بموضوع السيميولوجيا، ويتضح ذلك في تساؤل جاكوبسون عن تجلي الشعرية [1].

ومهما يكن من أمر هذه العلاقات التي تربط حقل الشعرية بحقول معرفية أخرى، فإن الشعرية عند جاكوبسون تتأسس على مجموعة من العناصر إذا تضافرت بعضها رقاب بعض فإنها تعطينا في النهاية محصلة مفهوم الشعرية .

فالشعرية عند جاكوبسون قد تأسست في فضاء لساني، وفي شعرية لسانية وأسلوبية وسيمولوجية بامتياز، بل هي شعرية بنيوية أحيانا أخرى ولا تتعجب من هذه الفصائل المنهجية التي ارتدتها شعرية جاكوبسون لأن صاحبها قد ولد شكلانيا كان من أقطاب حركة براغ، ثم أصبح فيما بعد شكلانيا فأسلوبيا في تأسيسه للأسلوبية البنيوية والشعرية عند جاكوبسون (هي خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر[2] وهي اتحاد بين عناصر التواصل والغموض واللغة والصورة والموسيقي وما ذلك من العناصر الأخرى).[3]

ولتعقب السياقات التي انصرف فيها جاكوبسون إلى الأنباء عن الموضوع ذلك التساهل في التنويع على المصطلح الواحد ببدائل اصطلاحية مختلفة عبر آليات المماثلة والترادف والازدواج والتشقيق تساهلا يجافيه منطق كل خطاب به طموح، إلى أن يكون

[1] – بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 305.

[2] – المرجع نفسه، ص 305.

[3] – فتحي خليفي: الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع، دار التونسية للكتاب،ط1: 2012م، ص 86.

علميا غير شارد عن الأصول المعرفية الكبرى التي تتبني عليها عادة شتى العلوم وسائر النظريات [1].

ج-الشعر عند جان كوهين jean cohen: لقد تأثر **جان كوهين** في تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ المحاديثة في صورته اللسانية فهو أراد لشعريته أن تصطبغ بصفة علمية يقرأ من خلال المنتوج الشعري وما يكتنزه هذا المنتوج من جماليات أسلوبية يقرأ بنظرة وصفية عمودية، تحاشي مسألة وضع النص الشعري في سياقات غير لغوية قاتلة، ولعل هذا ما تحدث عنه حسن ناظم في معرض حديثه عن شعرية كوهين فهي ذات اتجاه لساني، ولحرص كوهين على أن يكسب شعريته علمية معينة حتم عليه أن يستثمر المبادئ اللسانية، وقد اقترح المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علما أي مبدأ (المحاديثة)أي تفسير اللغة باللغة نفسها[2] هذا " التطابق بين الشعرية واللسانيات في أطروحات كوهين لا يخلو من تضايق آخر بين الشعرية والأسلوبية ويبدو ذلك جليا في تعريف **كوهين** للشعرية بوصفها : علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية[3] .

يقول **جان كوهين:**(الشعرية علم موضوعه الشعر) على الرغم من أن كلمة شعر قد تتعدى المجال الذي تطلق عليه عادة، لتشير إلى فنون أخرى ولتصف مواضيع طبيعية ،وكوهن نفسه يقر بمشروعية قيام شعرية عامة تبحث عن الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير (الانفعال الشعري) وهو الهدف الذي تسمو إليه الجماليات الفلسفية عموما ،فكأن على الشعرية أن تخلف الجماليات في موضوعها وأهدافها لكن بمناهج جديدة، مع هذا فقد قصر جان كوهن موضوع الشعرية

---

[1]- فتحي خليفي: الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع ، ص 87.

[2] -حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 113.

[3] -جان كوهين: بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ،ط1، الدار البيضاء ، المغرب: 1986م ، ص 16.

"على تحليل الأشكال الشعرية للغة واللغة وحدها " لأسباب منهجية وبالإمكان تطبيق النتائج الإيجابية التي تحصل عليها[1] الشعرية في المجالات الجمالية الأخرى .

ومع أن الشعر يتحدد بأشكال بنيوية عديدة ، غير أن **جان كوهن** يحدده "بالفن الذي ولد منه الشعر واستقى منه ،أي في الصنف الأدبي الذي دعي قصيدة "وهو يتبنى مصطلح يحتاج إلى تحديد دقيق، إذ أنه هناك ما يسمى بقصيدة نثرية[2] ،مما يثير اللبس لذلك كوهن يرى أن تحليل اللغة أساسا يقوم على مستويين :صوتي ودلالي ،فيكون الشعر على المستوى الصوتي مشتملا على قوانين صارمة وسمت بمجمل تاريخه .

تهدف الشعرية بحسب **جان كوهن** إلى الكشف عن السمات العامة التي تصنف بموجبها لأعمال إلى شعرية أو غير شعرية ،أي السمات الحاضرة "في كل ما صنف ضمن الشعر" والغائية عن "كل ما صنف ضمن النثر " لذا وجب إتباع منهج المقارنة بين القطبين المتناقضين: الشعر والنثر.[3]

وهكذا يتضح أن الشعرية التي نادى بها **كوهن** هي شعرية أسلوبية تقوم على منطق الانزياح ،انزياح لغوي يمس ثلاث مستويات كبرى (المستوى التركيبي – المستوى الصوتي – المستوى الدلالي) مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص، حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر بالاستناد إلى الوزن ،بقدر ما كان الاستناد إلى تضافر هذين المستويين ،وإن كان الغموض يمثل قيمة ايجابية في تصور **كوهن** ،فما ذلك سوى خاصية أخرى من خصائص الشعر عنده ،ويبقى الانزياح عاملا من عوامل توليد الغموض في الشعر ،لأن التركيب الجديد للكلمات وفي

[1] – جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 10.

[2] – المرجع نفسه، ص 10.

[3] – يوسف اسكندر:اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات، ص 125.

ضوء علاقات جديدة هو الذي يحول العبارة الشعرية والنص الشعري إلى إشعاع دلالي مكثف.[1]

3-جذور الشعرية وملامحها عند العرب:

3-1- في النقد العربي القديم:

أ- **عند الفرابي:** يرى الفرابي: "أن العدول عند المبتذل من الكلام يكون من شأن الأقاويل الشعرية وما جرى مجراها "وقد فسر ابن رشد رأي الفرابي حيث خلص منه إلى " الاعتقاد بأن الشعر يمكن إخراج القول إخراجا مغايرا للمألوف "[2] وقد يستدل أن القول الشعري هو المغير أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا ووجد له فعل الشعر". [3]

ب-عند الفلاسفة المسلمين: استخدم الفلاسفة المسلمون منذ وقت مبكر مصطلحات كثيرة من قبل العدول والخروج عند المألوف والمغاير ،وجاء النقاد المحدثين بما في ذلك وقالوا بالانزياح والحداثة والاختلاف .

وهذه المصطلحات هي مرادفة هي لتلك المصطلحات التي جاء بها أولئك الفلاسفة ومثلما " أشار الفلاسفة المسلمين إلى فكرة الخروج عن المألوف وما ذلك سوى التعبير الدقيق لماهية الحداثة عند الحداثيين، وإن قال أولئك الفلاسفة بالعدول فما ذلك سوى قول المحدثين بالانزياح أو التجاوز، أما القول بالمغايرة إلا اجترار لقول الفلاسفة الإسلاميين بالاختلاف، وهذه المصطلحات تمثل ركن الزاوية في علم الشعرية بمحدداتها وخصائصها الحديثة".[4]

---

[1] – بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ، ص 313.

[2] – المرجع نفسه، ص 279.

[3] – المرجع نفسه، ص 279.

[4] – المرجع نفسه، ص 280.

ج- الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني: تعامل **عبد القاهر الجرجاني** مع مصطلح "الشعرية " من جماليات المعنى إذ " ما في اللفظ لولا المعنى وهل الكلام إلا بمعناه ؟ وعلى هذا لا تكون مزية للشعر إلا إذا أنتج حكمة وأدباء واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر فإن طالب اللفظ ببعض حقوقه في المزية والفضيلة ،لم يعط سوى بعض المميزات العدولية،أن ينتمي على استعارة دون النظر إلى كيفية تحقق الصورة الاستعارية ذاتها من خلال الإمكانيات النحوية فليس لمثل ذلك أهمية لوجود قناعه بظواهر الأمور، فأمثال من يتمسكون بهذا المنحنى في فهم الشعرية كمن يجلب المتاع للبيع إنما همه أن يروج عنه ".[1]

إن الشعرية عند **عبد القاهر الجرجاني** تكاد تنحصر داخل الخط الأفقي الذي تتردد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية ،أما الناتج الكلي فهذا ما تتفق فيه أجناس القول من شعر، بل يتفق فيه الناس عن عام وخاص ،ويرد **عبد القاهر الجرجاني** علة من ينتقضون الشعر ،بإخراج الإطار الدلالي الموسع من دائرة الشعرية ،ليركز على حقيقة التكوين الداخلي.[2]

إن الاختبار الواعي عند **الجرجاني** هو الذي يتعامل مع الدوال صوتيا ودلاليا ،ثم لا يكون لهذا التعامل قيمة الشعرية التي تستولي على هوى وميل القلوب إلا بالإتيان من الجهة التي هي أصح لتأتيه من حيث اختصاصه بمعنى معين وقدرته إلى نقله غلى الملتقى في صورة مغلقة بالنبل والمزية.[3]

وما يخلق الشعرية عند **الجرجاني** هو إسقاط محور الاختيار على عملية التأليف حيث ينشأ هذا الإسقاط مجموعة من الخطوط تكون شبكة كاملة من العلاقات، شبيهة

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق عبد السلام محمد هارون مكتبة الخانجي ،ط1، القاهرة :1984م ، ص252.

[2] – المرجع نفسه، ص 539.

[3] – المرجع نفسه، ص 43.

بقطعة النسيج التي تتحدد خطوطها أفقيا ورأسيا ثم تزداد فنيتها بالأصباغ والنقوش المختلفة الموانع فالتحيز الذي ينصب على الخيوط أولا ثم يتصل بالمواقع ثانيا هو الذي يقدم الصورة النسيجية والصورة الشعرية [1].

وعبد القاهر الجرجاني عمل على توسيع دائرة الاختيار مخترقا بذلك حدود ... اللغة العادية جاعلا في ذلك لغة المفارقة مطلبا ومكسبا لصنع الشعرية الحقة، ويتجلى ذلك في جملة من الشواهد استقاها الجرجاني من مورثنا الشعري وفيها نلحظ فكرة الجمع النظم بين المتناقضات (كالليل – النهار) .

إن حديث **الجرجاني** عن نظرية النظم يشمل مستويين تحدث عنهما النقاد المحدثون أمثال جان كوهين وورومان جاكوبسون وعبد الله حمادي وهذان المستويات هما الصوتي والدلالي ، يقول **عبد القادر الجرجاني** (في نظم الكلم آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس (...) والفائدة في معرفة هذا الفرق بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة أنك إذا عرفته أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل)[2] .

هذا القول هو دعوة صريحة من **عبد القادر الجرجاني** إلى عدم الفصل بين الشكل والمضمون أو الصوتي والدلالي ومثلما عند عبد القاهر الجرجاني النظم على الوحدة بين هذين المستويين ابن طباطبة مفهومه للشعر على الانزياح، وهو جوهر ما دعت إليه الدراسات النقدية الحديثة في تأسيسها للشعرية عند جاكوبسون وجان كوهن وعبد الله حمادي وأدونيس وغيرهم[3] .

---

[1] – عبد القادر الجرجانيى، أسرار البلاغة نسخة السيد رضا دار المعرفة،دط، بيروت:1978م، ص 111–112.

[2] – بسام قطوس: استراتيجيات القراءة –التأهيل والإجراء النقدي ،مؤسسة حمادة ودار الكندي ،ط1، الأردن: 1998م ص207.

[3] – بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ص 288.

3-2- في النقد الحديث والمعاصر:

أ- **الشعرية عند عز الدين إسماعيل:**يرى أن القصيدة شخصية مندمجة وملتحمة وحية يخترق شكلها ومضمونها أحداهما الآخر إلى حد يستحيل معه فصلهما[1] .

والقصيدة من خلال هذا المفهوم، هي بنية شاملة أو كتلة ملتحمة تجمع بين الشكل والمضمون إلى حد لا يمكن الفصل بينهما وهذا ما ذهب إليه يوسف الخال الذي اعتبر القصيدة خليقة فنية جمالية لا توجد بمعزل عن معناها الأخير، فما هي معنى وما هي مبنى محض بل معنى ومبنى معا[2].

إن هذا التعريف الحاثي لتطور مفهوم القصيدة يؤكد أنها خضعت لتغييرات حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن، وهذا ما بينه عز الدين إسماعيل في دراسته لتطور الشعر العربي المعاصر[3].

ويرجع **عز الدين إسماعيل** سبب نجاح الشاعر في" الصورة الموسيقية إلى التوافق بين الحركة النفسية للشاعر والعالم الخارجي، فالشاعر إن لم يوفق من خلال هذه الصورة الموسيقية إلى خلق حالة التفوق بين الحركة التي تموج بها النفس، والحركة التي تموج بها الأشياء وإن يكن ذلك على نحو غاية في الخفاء، فإن الصورة الموسيقية عندئذ مهما يكن فيها تناسق ونظام خاص تخفق في تحقيق غايتها الفنية[4] .

وما يصدق عن التشكيل الموسيقي يصدق على تشكيل الصورة الشعرية عند عز الدين إسماعيل فهو يقول:" من هنا يمكننا أن نضع المسلمة الأولى التي تقوم عليها تشكيل (الصورة) في الشعر الجديد وهي أن التشكيل المكاني في القصيدة – كالتشكيل الزماني –

---

[1] – كمال خيربك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب ، ط1: 1982م،ص351.

[2] – يوسف الخال: الحداثة في الشعرية، دار الطليعة للطباعة والنشر ،ط1 ،بيروت: 1978 م، ص 336.

[3] – بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية،ص 288.

[4] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية دار العودة ،ط3 ،بيروت:1981م ص124-125.

معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها وعندئذ يأخذ الشكل كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وصورتها الناشرة كذلك كيفما شاء[1] .

وتطرق **عز الدين إسماعيل** لمسألة اللغة من خلال النزاع حول قرب لغة الشعر المعاصر من لغة الناس، وأرجع عز الدين إسماعيل صفة الغموض إلى طبيعة الشعر ذاتها إذ نجد وسيلة أخرى للصورة الشعرية ساهمت في غموضها، وهي الأسطورة ووحدة المضمون والشكل الذي ينبع من تعقد العمل الفني وتشابك عناصره .

ولقد أصبح الشعر في تصور **عز الدين إسماعيل** هو الوجود وهو التجربة وهو الحياة " إنه أشد التصاقا بوجدان الشاعر وبقضاياه المتعددة والمتناقضة التي يعاينها في حياته والحداثة عند عز الدين إسماعيل تتجسد من خلال الإبداع والتجديد التي تتماشى مع تغيرات الحياة وظروفها عبر مسيرتها الزمانية التي تتغير فيها نظرتنا للأشياء[2].

إذ يمكننا القول أن الشعرية عند **عز الدين إسماعيل** هي شعرية البناء و الالتحام والتوافق، بناء والتحام بين ثنائية الشكل والمضمون واعتبارهما جسدا متكاملا، والتوافق بين الحركة النفسية لعالم الإنسان المعاصر وبين العالم الخارجي، إنها شعرية التجديد والتحديث لعصرنة العالم الواقعي عن طريق الصورة واللغة والأسطورة والموسيقى واتحاد الماهيات الجزئية لهذه العناصر جميعا هو ما يخلق الشعرية المعاصرة والجديدة عند عز الدين إسماعيل [3].

ب- الشعرية عند كمال أبو ديب :إن التحديد المبدئي الذي يطرحه **أبو ديب** لمفهوم الشعرية، أو مفهوم الفجوة أي مسافة التوتر يحيل على مفهوم الانزياح عند جان كوهين .

---

[1] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية، ص126.

[2] – المرجع نفسه، ص 13.

[3] – بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ص 342.

كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أيضا أن يتم ضمن معطيات علائقية، أو مفهوم أنظمة العلاقات[1] .

وانطلاقا من هذا المبدأ الجوهري لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور أي في بنية كلية، فالشعرية إذا (خصيصة علائيقية) أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية بسمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها،فكمال أبو ديب يستند في ذلك إلى مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية، فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كلية ولا تتحدد على أساس أنها مفردة مستنبطا من الوزن أو القافية أو التركيب ولهذا فالتحديد هنا بنيوي متوا شح ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة " فالشعرية ... ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات[2] .

ويصف الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوي بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية [3].

ويجدد الفجوة " مسافة التوتر " تحديدا مبدئيا بأنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو اللغة أو أي عناصر تنتمي إلى ما يسميه " جاكوبسون " نظام الترميز codé، في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين فهي " علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابعة كمن الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في " بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعة،

---

[1] – كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت لبنان: 1987 ، ص 14.

[2] – المرجع نفسه،ص 20.

[3] – المرجع نفسه، ص 21.

أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس[1] .

والشعرية ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات بدقة أكبر لا شيء شعري ، لا شيء يمتلك الشعرية ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء بين شيئين فأكثر، ينتضمان أولا في علاقات تراصفية ومنسقية ثم ثانيا في علاقات تشابك وتقاطع وإضافة داخلية متبادلة داخل الواحد ثم في علاقات اضائية بين النص الآخر، الآخر بما هو المبدع والعالم والمتلقي وتاريخ النصوص الأخرى ضمن الثقافة وخارجها هذه البنية هي ما يسميه الفجوة (مسافة التوتر) والشعرية وظيفة من وظائف هذه الفجوة، متعددة الوظائف ومن هذه البنية تتبع أهمية الزمان والمكان في الشعرية وتاريخ الشعر، فكل شعرية هي تحديدا للعلاقات التي تتموضع في الزمان أو المكان أو كليهما[2] .

وقد أشار كمال أبو ديب إلى أن الشعرية هي شعرية لسانية، فهو يعتمد على النص أي مادته الصوتية والدلالية، وإذا أمعنا النظر في شعرية كمال أبو ديب فإننا نلحظ تشابها كبيرا بينه وبين جاكوبسون وجان كوهين في قولهما بالانحراف والانزياح، فالانزياح في أطروحات أبو ديب هو وسيلة من وسائل خلق مسافة التوتر، ذلك أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلف لما أسماه أبو ديب: الفجوة، مسافة التوتر[3] .

والفجوة مسافة التوتر لدى أبو ديب تتشكل " لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط بل من المكونات التصورية أيضا ".

---

[1] – كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 22.

[3] – بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 345.

فمسافة التوتر عند أبي ديب هي نتاج للفجوة أو نتاج لكسر بنية التوقعات ولهذا فهي ضرورة على مستوى المصطلح والمفهوم، ومن هنا لم يستطع أبو ديب أن يقتصر في تسمية نظريته على مصطلح الفجوة بل استكمل هذا المفهوم بمفهوم مسافة التوتر وهذه الجذور العائدة إلى نظرية القراءة والتلقي[1].

ج- الشعرية عند عبد الله محمد الغذامي: تحدث هو الآخر عن الشاعرية في سياق حديثه عن الحداثة وقد جاء حديثه عن الشاعرية مرتبطا بشعرية القراءة والتلقي، مؤكدا في الوقت نفسه على انفتاح النص الشعري وعلى انفتاح القراءة .

لقد تحدث **الغذامي** عن الشاعرية حديثا تكسوه رؤية نقدية استلهمت عطاءها النقدي من روح الحداثة ،وقد تجلى ذلك في اطلاعه على مصطلح الشاعرية وهي عنده لا تقتصر على دائرة الشعر، فحسب بل عممها لدرجة وصف اللغة الأدبية في المستويين معا الشعر والنثر وقد عرفها (بأنها الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له)[2].

" والشاعرية في تصور الغذامي مثقلة بروح التمرد وعنصر الإدهاش تهوي كسر كل مألوف منتهكة لقوانين العادة، مما ينتج عن ذلك تحويل اللغة من كونها انعكاس للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون في نفسها عالما آخر، ربما بديل عنه ذلك العالم أنها سحر البيان والعصا السحرية التي تملك قدرة خارقة إلى تحويل الواقع إلى الحلم عن طريق الخيال والرؤيا [3].

والقول بالشعرية البنيوية القائمة على مبدأ الشمولية أو الكلية، والتحولات والضبط الذاتي، وفي هذا السياق يتحول النص الأدبي إلى بنية كلية أو شبكة من العلامات تحكمها

---

[1] – بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 346.

[2]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة لأنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي،دط، جدة: 1985م ، ص 21–23.

[3] – المرجع نفسه، ص 26.

علاقات تخضع بدورها إلى مجموعة من التحولات غير أنها تبقى مكتفية بذاتها، وهو الأمر الذي جعل الشاعرية تحتاج إلى قارئ يفجر علاماتها الإشارة، وهو الأمر الذي جعل الشاعرية متموجة وزئبقية [1].

والقارئ في ضوء هذا التصور قارئ **الغذامي** لا يستهلك النص فحسب، وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة، وتكون العاطفة التوجه الانفعالي المقنن وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي "[2] فالقارئ هو الذي يعيد إنتاج النص من جديد والقراءة هي كتابة ثانية على كتابة أولى .

فالشاعرية عند **الغذامي** هي شعرية الانفتاح والتساؤل، انفتاح من النص الإبداعي من حيث دلالات متعددة والقراءة من حيث طرائق متنوعة، وتختفي الحداثة في قيامها على الدهشة ونبذ العادة، والانفتاح والتساؤل والحرية والتمرد، وقد تحولت هذه الخصائص إلى طعم جديد قدم من خلاله الغذامي صياغة جديدة لنسيج الشاعرية تنظيرا وممارسة .

الغذامي أضاف وظيفة سابعة إلى مخطط **جاكوبسون** وهي الوظيفة النسقية [3]:

د-الشعرية عند أدونيس:

أدونيس لم يكتف بنقد النقد والنقاد وتصوره للأزمة النقدية كأزمة معرفية بامتياز تكشف تقوقع النقد التقليدي ودورانه على نفسه، ومن دون إدراك لإرادة التغيير التي تمس النص الشعري من حين لآخر، مما جعل أدونيس ينادي " بنقد جديد تتبع آلياته وشفراته

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص 25.

[2] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ص 139.

[3] – حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافية المركز الثقافي العربي،ط1 ،المغرب: 2003 م،ص26.

من طبائع النص السحرية، وذلك بهدف تحقيق الانسجام بين الواقع الشعري والواقع النقدي وما يزخران فيه من تغيير وتمرد لإثبات وجود[1] .

وكان موقفه من الشعرية الشفوية : انتقد مسار الشعرية العربية في اعتناقها للثابت حيث يشير في معرض حديثه عن صناعة الشعر : إلى الملائمة بين المعاني والبحور الشعرية، وهذا ما أدى إلى: قول يرى صلة أكيدة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعاريض الشعرية، فالمعاني الجادة أو الحادة أو الجياشة تلتزم لتأديتها بحور طويلة، والمعاني الرقيقة أو الهادئة أو الماجنة أو الراقصة لتلتزم لتأديتها بحور قصيرة خفيفة، ومن هذه القيم بأن القافية يجب أن تكون عذبة الرنين حلوة النغمة خصوصا أن القافية شريكة الوزن في خاصية الشعر إذ لا يسمى شعر إلا إذا كان بوزن وقافية معا[2] .

إن واقع الشعرية العربية القديمة لم يرض به أدونيس، ويتضح ذلك في تعليق أدونيس عن الخطاب النقدي القديم، فهو خطاب حصر القول الشعري في قواعد نظمية معينة بدلا من أن يظل حرا ومرتبطا بالفاعلية الإبداعية .

والقراءة التي ينادي بها أدونيس هي قراءة التعدد لإثبات قراءة تقرأ الماضي في ضوء الحاضر وبآليات جديدة، هذا النوع من القراءة فرضيته الطبيعية الجديدة للنص الشعري في قيامه على خصائص كثيرة تعرف بها شرعية النص، ومن هذه الخصائص الغموض والفجائية والاختلاف والرؤيا والزمن في انبساطه وتفجره من الداخل، تمسك هذه المبادئ بعضها ببعض فتصنع بذلك شعرية النص عند أدونيس وتأتي خاصية الانفتاح في طليعة هذه الخصائص جميعا وهي :" تكشف عن اللامحدود لعالم النص الشعري من جهة وتبرر إدراك أدونيس لصعوبة تحديد ماهية الشعر من جهة أخرى"[3]، وفي هذا السياق "تتحول القراءة النقدية إلى لعبة من ألاعيب الجمال، وبذلك يرتدي النص الشعري

---

[1] – أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت: 1983 م،ص26.

[2] – المرجع نفسه، ص27.

[3] – بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 410.

طاقية الإخفاء والمناعة الكافية للهروب من هذه الألاعيب والمطاردات إلى فضاء اللانهاية واللامحدود إيمانا من النص واحتسابا منه انه مهما طال الزمن تبقى نظرة القارئ أو الناقد إلى أهرامات معانيه مثل نظرة الإنسان العادي إلى المكعب في تعدد وجوهه ومناحيه[1] .

وقول أدونيس "بانفتاح النص الشعري " هو دعوة أخرى لتأسيس نقد جديد يقرأ النص في هذا الأفق، والنقد الجديد " لا يصدر عن موقف ايديولوجي مسبق يتحكم به، إنما يحاول أن يقرأ النص بذاته ويقدم هذه القراءة باعتبارها ليست إلا احتمالا نقديا تقويميا من احتمالات عديدة لا يقدم مجموعة من الأحكام القاطعة وإنما يكشف في النص عن نظام مترابط من الدلالات لا يلغي إمكان قراءة ثانية تكشف في نظام آخر ...[2]

4- علاقات الشعرية:

لا شك في أن الشعرية ومكتسباتها لم يتموقع داخل الحقل ذاته، فالانتشار الواقع الذي تشهده حقل الشعرية كان ذا جدوى واضحة كسرت نطاق الحقول ذاته لتسهم في إثراء التصورات النفسية والاجتماعية للأدب، غير أن المقترب النفسي والاجتماعي للأدب ليس هو الهدف هنا، وإنما من الضروري أن تنصب محاولات ضبط العلاقات بين الشعرية وحقول – موازية لها- أخرى وصولا إلى تمييز جلي للشعرية نفسها، وإلى كل التداخلات بينها وبين هذه الحقول التي تضفي عليها غموضا في أحيانا معينة، وفي أحيان أخرى تمثل استكمالا .

4-1- علاقة الشعرية بالشكلانية :

يرى **حسن ناظم** أن محاولة تأسيس شعرية حديثة يرجع إلى الشكلانيين الروس في بحثهم حول ضرورة إقامة علم للأدب عبر وضع قوانين ومبادئ مستمدة من الأدب، حيث

[1]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 414

[2] - أدونيس :زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت: 1978 م،ص11.

تشكيل هذه القوانين والمبادئ منهجيه محددة " وليس المهم منهج للدراسات الأدبية بل منهج للأدب كموضوع للدراسة "[1] .

ويرى **ايخنباوم بوريس** – أحد أقطاب الشكلانية الروسية – أن الشكلانية الروسية تهدف إلى (وضع خطاطات بل امكانية لرؤية الواقع ولرؤية الوقائع نحن بحاجة إلى النظرية، لأن الوقائع لا تصير منظورة، أي لا تصير وقائع حقيقية إلا على ضوئها)[2] .

وموضوع الشعرية عند جاكوبسون يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول بين الدراسات الأدبية "[3].

وقد تتبع تودوروف الإطار الجمالي للشكلانيين مفترضا " أن إطار المذهب الشكلاني للغة الشعرية هو الجمالية الكانطية.[4]

وحسب **حسن ناظم** فإن الشكلانيين ركزوا بالدرجة الأولى على أدبية الأدب " وبهذا يكون البحث منصبا على أدبية الأدب بوصفه لغة من دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والإيديولوجية المنبثقة عنه، وقد دعموا وجهة نظرهم هذه باللسانيات الحديثة التي عاصرت النتاج الشكلاني[5]".

وعلى الرغم من نزوع الشكلانيين الروس إلى علمنه الأدب إلا أنهم لم يقفوا موقفا جامدا في تفسيرهم للأدب " لم يفت جاكوبسون أن يعبر عن تحرجه إزاء تحديد جامد للشعر لا توجد أسوار صينية بين الشعر والحياة وبين الشعر والمرجع، وبين الشعر

---

[1]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 79.

[2] – بوريس ايخنباوم: في نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية دط، بيروت، لبنان: 1982 م، ص54.

[3]– رومان جاكيبسون: قضايا الشعرية، ص 24.

[4]– تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة،ط2 ،بغداد العراق:1986 م، ص29

[5]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 79.

والمبدع، وبين الشعر والمتلقي، وبين الشعر وباقي الفنون، وبين الشعر والهموم الإنسانية كل ذلك يخترق الرسالة الشعرية ويتقاطع داخلها[1] .

ويرى **عبد العزيز حمودة** أن الشكلانيين الروس فصلوا بين الشكل والمضمون فصلا تاما ، ورفضوا تحميل الشكل مضمونا وهي التعارض الجذري بين مبادئ الشكلية الروسية التي تحولت إلى دراسة الشكل الفني والتركيز عليه مع تجاهل شبه كامل للمضمون الذي كانوا يرفضون الاعتراف بأهميته في المقام الأول[2].

لقد رأى **حسن ناظم** أن المدرسة الشكلية "اكتسبت شمولية في معالجة قضايا الأعمال الأدبية، ولهذا لم تكن هذه المدرسة بمنأى عن مشاكل الإيقاع والوزن الشعريين وقد شدد الشكليون – بدءا –على الوزن ومن ثمة كان للإيقاع الدور المركزي في وضع اللبنات الأساسية لنظرية شعرية، بينما أصبح للوزن الدور الثانوي[3].

كما تحدث **حسن ناظم** في كتابة عن توصل الشكلانيين الروس إلى تحديد وسيلة شعرية أساسية هي نسق الأفراد أو الإغراب simgularisation التي تؤدي إلى خلق قيمة مخالفة، وربما يكون مفهوم " المهيمنة " من أهم المفاهيم في تحديد نوعية العمل الأدبي لدى الشكليين ، ويرى فيها جاكوبسون عنصرا بؤراويا focal يضمن تلاحم البنية كما توصل **ايخنباوم** إلى تحديد مفهوم القيمة المهيمنة من خلال بحثه عن شيء مرتبط بالشعر ولا يبتعد عن الشعر نفسه ومن خلال القيمة المهيمنة تواصل **ايخنباوم** إلى وضع ثلاثة أساليب في الشعر الغنائي لأسلوب الخطابي والأسلوب الميلودي " الذي يعتمد نظام النبر " وأسلوب المتكلم[4] .

---

[1] – رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص 8.

[2] –عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب الكويت، ع232 افريل: 1998م، ص120.

[3] –حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 90.

[4] –المرجع نفسه، ص 80.

ويرى الشكلانيون أن النص يبدأ من المصدر الأساس وهو اللغة، والوظيفة اللغوية هي تمنح النص أدبيته " وخير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي وسبل تحرره هي الانطلاق من مصدره اللغوي، حيث كان مقولة لغوية أسقطت في نظام الاتصال اللفظي البشري كما يشخصها رومان جاكوبسون في نظرية الاتصال وعناصرها الستة التي تعطي كافة وظائف اللغة بما فيها الوظيفة الأدبية [1].

ومهما كان الشكلانيون قد اجتهدوا في إيجاد قوانين للأدب لتحديد الأدبية أو الشعرية فيه، إلا أنهم لم يتوصلوا إلى وضع قواعد شاملة أو مبادئ للشعرية كاملة غير منقوصة .

إن المدرسة الشكلانية هي " أول مدرسة نادت بأدبية النص الأدبي، فالنص الأدبي ليس مجرد شكل من أشكال الفهم الإنساني، بل هو أولا وأخيرا استعمال خاص للغة وفقا لخصوصية كل جنس أدبي، فالشعرية يوظف اللغة على نحو خاص به والقص يوظفها على نحو آخر، ومن ثم وجب إبراز هذه الخصوصية ابتداء من أصغر الوحدات التي تفضي إلى بعض ويلتحم بعضها ببعض، حتى أكبر الوحدات المتمثلة في العمل الأدبي مكتملا "[2] فالمدرسة الشكلانية تهتم بما يجعل من الأدب أدبا .

نبه الشكلانيون الروس " إلى أن النص منظومة تحدد وظيفة الأدوات الأدبية إذ أصبح موضوع الأدب على أيديهم هو " الأدبية "، وليس أي موضوع نفسي أو اجتماعي أو تاريخي ...الخ)[3] ، ومن هذا القول نستنتج أن الشكلانية الروسية أخرجت الدراسات النقدية التي تضر بالتناول الأسلوبي الصرف هي اقتصاره على دراسة " الشفرة " دون "السياق "وهذا يفرض الحاجة إلى الشاعرية التي تسعى إلى دراسة الشفرة " لا لذاتها

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية تطبيق ، ص 10.

[2] – نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق سلسلة الدراسات النقدية، دار غريب للطباعة والنشر،ط1 ،القاهرة مصر:1995م، ص7.

[3]–عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط ،سوريا: 2000م، ص25.

ولكن لتأسيس السياق منها كوجود قائم[1] ، **فالغذامي** بهذا يرى أن الأسلوبية تقتصر على دراسة خصائص اللغة بينما الشعرية تجمع بين الاهتمام بالشفرة والسياق أي كل ما يعطي النص جمالية .

4-2-علاقة الشعرية بالسيميائية:

تنظر السيميائية إلى الشعرية على أنها وليدة التراكيب اللغوية التي لها سمات معينة فالشعرية تصدر عن البناء الكلي للنص، وليس من البناء الجزئي ذلك "أن سمة الأدبية في النص لم تعد محصورة في بعض أجزائه دون أخرى ولا فيما يتولد عن بعضها من صورة أو انزياحات وإنما هي ثمرة لكل بناء النص حتى ولو تجلت ظاهريا في شكل مقطع محدد منه ... فأدبية الخطاب الفني ليست ملكا عينيا لمفاصل منه دون أخرى ، وإنما هي مشاع بين جميع أجزائه "[2].

ويرى **رشيد بن مالك** أن الاعتماد على المنهج السيميائي في إيجاد فضاءات الشعرية يبقى محدودا جدا وغامضا سيما في الدراسات النقدية العربية "إن وضع المصطلحية السيميائية في العالم العربي يختلف تماما عما هو عليه في أوربا، ولم يرق بحكم التضارب الموجود في المصطلحات المستعملة إلى بلورة نموذج مؤسس لخطاب علمي دقيق يضبط مفاهيمه وأدواته الخاصة به... يكفي أن تقرأ بعض الدراسات السيميائية لنتأكد من الاختلافات الموجودة بين الباحثين والتي تؤثر سلبا في تبليغ الرسالة العلمية وتفسر جانبا من جوانب الفشل في الاتصال القائم بين القارئ العربي والمعرفة السيميائية [3].

---

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص 24.

[2] – عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر ،ط1، بيروت: 1983م ، ص38.

[3] – رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، د ط، الجزائر: 2000م ، ص 70.

ويمكن لمس التأثير المتبادل بين الشعرية والسيميائية فقد "ساعدت الشعرية السيميائية على تبني فرع آخر يتمثل في الاهتمام بجمالية النص الأدبي، ومن ناحية أخرى ساهمت السيميائية في إضافة عنصر الدلالة والتواصل داخل الشعرية"[1].

4-3- علاقة الشعرية بالبنيوية:

ارتباط الشعرية بالبنيوية غير مسوغ ومتعارض، إلا إذا استلهما المعني الواسع للكلمة " البنيوية " فالشعرية تمثل وجهة نظر معارضة للبنيوية في بضع تصوراتها الذاتية لغة .

وعلى الرغم من البديهية التي تشير إلى احتكاك النقد الأدبي بالبنيوية كان عاملا رئيسيا في ظهور الشعريات المتنوعة إلا أن من المناهج البنيوية ما لا يبحث عن شعرية النص فهي " تدرس النص الأدبي كما تدرس، أي نص غيره مخضعة إياه للتشريح فقط أو بمعنى سلبي مخضعة إياه للتمزيق وهذا هو المأخذ الرئيسي على البنيوية الشكلية[2] .

وربما يكون **رولان بارت** لهذا السبب قد هجرها بعد تبنيها فترة طويلة، ومن الجدير بالذكر أن " الشكلانيين الروس يلتقون مع البنيويين في طبيعة النظرة إلى النص الأدبي تلك النظرة التي تعزل النص عن المؤثرات الخارجية حسب الشكلانيين لا تمتلك المؤهلات الكافية لدراسة الأدب واستنباط قوانينه[3] .

4-4-علاقة الشعرية باللسانيات :

"تنطلق الشعرية في تحديد وتأسيس موضوعها علم اللسانيات، ويبدو القاسم المشترك بين حقل اللسانيات والشعرية متجليا في اللغة بوصفها مادة للمقاربة اللسانية أو الشعرية على حد سواء، وطبقا للثنائية اللسانية (اللغة والكلام) اللغة بما هي الوجود داخل حقل المجموع والكلام بما هو استعمال شخصي محسوس طبقا لهذه الثنائية تتكون على

---

[1]– فيصل احمر: معجم السيميائيات، منشورات ا لاختلاف، ط1 ،الجزائر: 2010 م ، ص302.

[2] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص40.

[3] – المرجع نفسه، ص41.

مستوى الشعرية ثنائية (الأدب والكلام الأدبي)يكون الأدب في الثنائية الشعرية بمثابة اللغة في الثنائية اللسانية، بينما يكون الكلام الأدبي في الأولى بمثابة الكلام في الثنائية وبهذا التصور تلتقي الشعرية باللسانيات في تحديد موضعها"[1] .

إن التركيز على اللغة بوصفها موضوعا رئيسيا للسانيات لا يلغي بتاتا تجاوز الشعرية لهذا الاعتقاد اللساني، وقد أشار جاكوبسون إلى أن كثيرا من الأدوات التي تدرسها الشعرية لا تنحصر في فن اللغة، ذلك أن نظرية الدلائل أي السيميولوجيا تتقاسم الكثير من الملامح الشعرية، التي لا يمكن لها أن تنتسب إلى اللغة فحسب وتبعا لذلك لم تكن اللسانيات التي درس في ضوءها حقل اللغة ، تحقق كفاية منهجية في حقل الشعرية وبالرغم من أن اللسانيات تهتم بدراسة الأقوال ذات الجمل المتعددة وتحليل الخطاب[2] .

وجاكوبسون يعتبر الشعرية جزء من اللسانيات التي تدرس كافة أشكال اللغة وباعتبارها الشعرية تختص بشكل من أشكالها (اللغة) وهو الخطاب الأدبي بكل عام والشعر بشكل خاص فهي فرع من اللسانيات.

فالشعرية باعتبارها في نظر البعض الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية اكتسبت من اللسانيات الأسس العلمية في الدراسة.

كما أن جاكوبسون يشير إلى أن "الدراسة في الشعرية تتجاوز حدود اللسانيات حالما أثار مشكلات لا تتعلق بالنسيج اللفظي"[3].

وتبقى اللسانيات هي المغير الأساسي لوجهات النظر المتبلورة في الشعرية التي استندت إلى المبادئ اللسانية في معالجتها الإجرائية للنصوص الأدبية.

---

[1]– توفيق النريدي: اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب مطبعة الشركة التونسية، ط3 ، بيروت: 1982 م، ص42.

[2] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 70.

[3] – رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص78.

الفصل الثاني

نقد اتجاهات الشعرية الحديثة

1- نقد الاتجاه الوظيفي

2- نقد الاتجاه الشكلي

3- نقد الاتجاه السيميائي

1- نقد الاتجاه الوظيفي:

1-1- الأصول:

1-1-1- لسانيات سوسور:

يرى **يوسف اسكندر** أن هناك طريقتان لدراسة اللغة،ونقوم بذلك من منظورين اثنين هما: إما تزامنيا أو تطوريا، وقد سيطرت على لسانيات القرن التاسع عشر نزعة حسية وتجريبية ،فنظر النحويون الجدد إلى أصوات اللغة لا إلى وظيفتها[1] .

ويأخذ **سوسور** على مدرسة الفيلوجيين اعتمادها اعتمادا كليا على اللغة المكتوبة وينتقد المدرسة المقارنة من جهة إهمالها لطبيعة اللغة نفسها[2].

إذا امتازت لسانيات ما قبل سوسور بمجموعة من النزعات التاريخية والتجريئية ، كانت عن أصل الأشكال اللغوية من دون غايات استعمالها اللغوية ، أي أن لسانيات ما قبل سوسور كان موضوعها " عبارة عن موضوعات متعددة وكاذبة "[3]

ويرى **يوسف اسكندر** أن لسانيات سوسور تهتم باللغة بدلا من اللسان، وبذلك تكون اللسانيات علما للغة لا للسان أي " نقلا موحدا ونظاما مكتفيا ذاتيا "[4] ومن هنا فإن تصور سوسور للغة نظاما مكتفيا بذاته حتم عليه أخذه بمفهوم التقابل المنطقي، فليس للعناصر مفردة أي قيمة لغوية، ويرى باختين أن لسانيات سوسور ترجع إلى التراث العقلاني للقرنين السابع عشر والثامن عشر مغروسة في التربية الديكارتية[5] .

وأخرج **سوسور** العلاقات التركيبية من لسانياته بدعوى أن التركيب ليس لغويا بل كلامي أي أن لسانيات سوسور هي لسانيات للعلاقة أكثر منها للتركيب، ووظف سوسور مفهوم التقابلات الثنائية لتكوين كتلة منظمة من الثنائيات الأساسية، وحدد سوسور

---

[1]- يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص17- بتصرف-.

[2]- المصدر نفسه، ص 18- بتصرف-.

[3]- المصدر نفسه، ص 19.

[4]- المصدر نفسه، ص 20.

[5]- المصدر نفسه، ص 21-بتصرف-.

موضوع اللسانيات باللغة دون اللسان، فاللغة تمتلك مبدأين لا يمتلكهما اللسان وهما: الوحدة والتصنيف[1]، ويمكن هنا ملاحظة صدى لأفكار دور كايم الاجتماعية إذ أن اللغة هي المفهوم الجماعي الذي يحكم الكلام أو المفهوم الفكري ولكون اللغة اجتماعية ومتعارضة مع الكلام بوصفه فرديا، حدد سوسور العملية التواصلية بشخصين متغافلا عن الكلام النفسي، وهو عملية تواصلية أيضا ويخضع لشروط اللغة [2].

ويميز **سوسور** داخل العلامة sign اللغوية بين الدال signifier والمدلول signified إذ تتألف العلامة من ارتباط وثيق بين صورة صوتية وفكرية، أي أن سوسور يميز بين صوت منطوق وصورة صوتية مدركة، وعليه فإن العلامة اللغوية هي كيان سايكولوجي له جانبان الصورة الصوتية أو الدال والفكرة أو المدلول، ولا يمكن فصلهما عن بعضهما إلا عن طريق التجريد[3] .

وبما أن العلامة هي الوحدة العضوية الصغرى وبما أن اللغة هي عرف اجتماعي وجب أن تكون العلامة عرضية، أي أنها تمتاز بالعلامة الاعتباطية بين الدال والمدلول، فالعلامة اعتباطية معنى (أنها لا ترتبط بدافع أي أنها ليس لها صلة طبيعية بالمدلول)[4] .

ويميز **سوسور** نوعين من الاعتباطية هي الاعتباطية المطلقة والاعتباطية النسبية .

وينتقد **بنفنيست** مفهوم الاعتباطية orbitrarimess ذلك أن سوسور يستنجد وهو يبرهن على مفهوم الاعتباطية بصورة لا واعية، وتعود حسب **بنفنيست** هذه البرهة إلى النزعتين التاريخية والنسبة، فالدال اللغوي يرتبط بالمدلول برباط ضروري وليس اعتباطيا وتبقى الاعتباطية صفة العلاقة بين العلامة وبين الشيء الخارجي[5] .

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 22.

[2]– المصدر نفسه، ص 23– بتصرف–.

[3] –المصدر نفسه، ص 24.

[4]– المصدر نفسه، ص 25– بتصرف–.

[5] – المصدر نفسه، ص 26– بتصرف–.

يؤول ياكوبسن العلاقة بين الدال والمدلول مجاورة متعلقة وقائمة بفعل التعود، فهي إجبارية لكل المتحدثين في مجتمع لغوي معين على الرغم من عمل مبدأ المشابهة أيضا ويقدم **ياكوبس** مجموعة من براهينه اعتماد على مفهومي المشابهة والمجاورة ففي حقل الاشتقاق اللغوي المشابهة ليس بين دال ومدلول بل بين دوال اللغة، أما في حقل التصريف الصوتي نجد عمل مبدأ المشابهة قائما، أي هناك نماذج بنيوية لتوزيع الفونيمات في الجذور اللغوية، أما مسألة الرمزية الصوتية يمكن معالجتها على وفق المنظور السوسوري في معالجة كلمات المحاكاة الصوتية[1] .

أما الصفة الأولى للعلامة اللغوية هي العلاقة بين دال والمدلول، والصفة الثانية أنها الخطية .

وينتقد **ياكوسبن** مفهوم الخطية ويعتبره تبسيطا مخلا لذلك ففرضية سوسور حول خطية الدال تسقط من هذا المنظور .

ففي الوقت الذي يتحدث فيه **سوسور** عن دال العلامة اللغوية ممثلا بالفونيم ،كان ياكوسبن يتوجه إلى ما تحت الدال اللغوي ،أي إلى الخصائص المميزة[2] .

ويفصل **سوسور** بين وجهة النظر التزامنية ووجهة النظر التعاقبية فصلا مطلقا ،فالتغيرات اللغوية تمس الكلام فحسب ولا تمس اللغة، ويرصد سوسور نوعين من التغيرات ،فالأولى تغيرات كلامية تتصل بمادة الأصوات وماهيتها والثانية تغيرات في التفسيرات التي تعقب مادة الكلام بما أن اللغة شكل وليس مادة .

ومشكلة **سوسور** هي أن اللغة لم تتطابق تماما مع شكل خالص، بل بقيت فيها خصائص مادية ،فالتغيرات الصوتية من وجهة نظره تصادفية وغير نظامية، فالتغيرات في أصوات اللغة، إذا الدراسة التزامنية تتجه لكشف النظام ،وتتجه التعاقبية لتاريخه

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة –الأصول والمقولات –، ص 27– بتصرف–.

[2] – المصدر نفسه، ص 28– بتصرف–.

،فاللسانيات التزامنية تهدف "إلى وضع المبادئ الأساسية أي لمكونات أية حالة لغوية"[1] غير أن الفصل بين ظاهرة تزامنية وتغيرات متعاقبة ليس واقعا فعليا ،فليست التزامنية متطابقة مع السكونية.

وانتقد ياكوبس تعميمات سوسور للسمة السلبية والتفاضلية للفونيم، إذ ذهب سوسور إلى أن المقولات النحوية ذات قيم سلبية ،غير أن **ياكوسبن** يرى أن للصيغ النحوية تعيينا مستقلا،بمعنى أن الارتباط بين سلسلة الدوال وسلسلة الفكر هو حقيقة ايجابية مميزة للنظام اللغوي.

1-1-2- الشكلانية الروسية:

أكد **يوسف اسكندر** أن مبادئ الشكلانية استقرائية،وكانت غايتهم تقديم نماذج مقترحة لتفسير الوقائع الأدبية ،فهدف الشكلانين ليس وضع خطاطات، بل إمكانية لرؤية الوقائع لذلك نحن بحاجة إلى النظرية،لأن الوقائع لا تصير منظورة، إي لا تصير وقائع حقيقة إلا على ضوئها [2].

ويلحق **تودوروف** الشكلانية الروسية ب "الحقل الاديولوجي للعصر الذي تمثله الاديولوجية الرومانطيقية"[3]، وهناك صلة بين الشكلانية الروسية والجماليات الكانطية، وتحقق مفاهيم الشكلانيين للغة الشعرية التصورات الكانطية في الغائية والجماليات، فالشكل الأدبي عندهم يتضمن مفاهيم كانط الأربعة ،وقد فسر الشكلانيون كانط تفسيرا تجريبيا [4]

يقسم تودوروف الشعرية الشكلانية إلى ثلاثة مفاهيم حول اللغة الشعرية فقد تبنى الشكلانيون مفهوم التقابل بين اللغة الشعرية وأعطوا لمادة الظاهرة اللغوية في الشعر قيمة خاصة، ولجأ الشكلانيين لمواجهة المتوالية الأدبية بالمتوالية غير الأدبية "نسقا منهجا

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة –الأصول والمقولات –، ص 29.

[2] – المصدر نفسه ،ص 31–بتصرف–.

[3] – المصدر نفسه ،ص 32.

[4] – المصدر نفسه ،ص 33–بتصرف–.

"ويمثل هذا النسق المنهجي فرضية لفهم طبيعة الشعر ما بعد العقلي للحركة المستقبلية وبذلك تكون اللغة الشعرية مستقلة لا تحيل إلا على نفسها بوصفها لغة ذاتية الإرسال. [1]

لا يخرج مفهوم الشكل في اللغة الشعرية في إطار المواد البانية، فمفهوم المادة لا يخرج عن حدود الشكل ،فالمادة أيضا شكلية وإنه من الخطأ خلطها بعناصر خارجية عن البناء، فعملية التشيئ للغة الشعرية جعلت من الشكلانية جمالية ل"مواد البنا" ويتعارض التصور الشكلاني للغة الشعرية مع المفهوم الرومانطيقي العام "الذي يمكن أن نعطيه للشعر هو أنه لغة العاطفة أو التصور الحيوي الذي تشكل عموما في عدد من العناصر المنظمة "[2] وأما ياكوبس يؤكد ؟أن هناك فرقا جوهريا بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية، وقطعت أبحاث الشكلانيين حسب ياكوبس ثلاث مراحل هي :

تحليل الجوانب الصوتية للعمل الأدبي،ومشاكل المعنى داخل إطار الشعرية ودمج الصوت والمعنى في كل غير قابل للانفعال،وفي المرحلة الأخير قد أنجز مفهوم المهيمنة بصورة خاصة وبذلك تكون المتوالية اللغوية عبارة عن مجال جدلي بين مجموعتين من العناصر ،تتجه العناصر الشعرية للبروز لتصبح أمامية العمل الأدبي ،أما بقية العناصر تكون خلفية العمل الأدبي[3] فبدلا من التقابل الخارجي بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وهناك تقابل داخلي بين عناصر الأمامية وعناصر الخلفية ،فالشكل الأدبي يتحقق عبر ثنائية التنظيم والتشويه ،أي تنظيم العناصر الداخلية في بناء العمل الأدبي ،فبدلا من التقابل اللآلي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية ،تتعدد الآن العناصر البنيوية للعمل الأدبي. [4]

وهناك صفة جعلت من الشعر المستقبلي للفكر الشكلاني يتمثل في التعارض القائم بين علاقات المشابهة وعلاقات المجاورة ،وهو على أية حال تعارض شائع في مجال علم النفس،وتسود علاقات المجاورة الأدب الطبيعي والواقعي وكذلك اللغة النثرية ،إذ تركز

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 34.

[2] – المصدر نفسه، ص 35.

[3] – المصدر نفسه، ص 36– بتصرف–.

[4] – المصدر نفسه، ص 37– بتصرف–.

اللغة الشعرية على نسيجها الصوتي والدلالي ويقول شكلوفسكي((ينبغي علينا من ثم التكلم على قوانين الإنفاق والاقتصاد في اللغة الشعرية لا على أساس المقايسة مع النثر وبل على أساس قوانين اللغة الشعرية))، أي ينبغي فحص قوانين الإدراك ،والفن ضرورات تجديد الإدراك والإحساس[1]، إذن لم يعزل الشكلانيون الروس الفن عن الحياة والشكلانية مازالت تعتبر الفن جوهرا مطلقا فوق التاريخ ،حتى إذا ما أثارهم مشكلات التاريخ الأدبي والشكلانيون أعطوا للفن صفة الواقعة،أي بدلا من أن يكون التقابل بين العناصر الأمامية والعناصر الخلفية داخل بنية العمل الأدبي،أصبحت المسألة تاريخية تتعلق بالحقب الأدبية[2].

1-1-3-مدرسة براغ:

يرى **يوسف اسكندر** أنه يمكن تصنيف المنهاجية اللسانية إلى قطبين رئيسيين هما: القطب الوظيفي الذي يشدد على وظيفة الأشكال اللغوية والقطب الشكلي الذي يقدم في تحليلاته الشكل اللغوي على الوظيفة.

ويرى **هاليداي** أن القطب الوظيفي يشتمل على مدرسة هيلمسليف ومدرسة براغ ومدرسة لندن وآخرين ،أما القطب الشكلي يضم مدرسة بلومفليد التوزيعية ومدرسة النحو التوليدي ، وهناك بالتأكيد آخرون انتقلوا من الشكلانية إلى الوظيفية [3]

أما **سوسور** لا يمكن أن يدعى وظيفيا ولا شكليا ،وتختلف هذه التصنيفات باختلاف شروط التصنيف، ولتحديد معاني وظيفة وجد دانش صعوبة وذلك لأسباب كثيرة ،لذلك اقترح بأن يوضع المصطلح وظيفة في إطار عام للغائية ،واللغة على وفق المنظور الوظيفي هي جهاز يؤدي وظائف مختلفة مرتبطة بغايات استخدامه ،وطبيعة اللغة يمكن أن تفهم فقط إذا ما قاربناها وظيفيا[4] .

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 38.

[2] – المصدر نفسه، ص 39– بتصرف–.

[3] – المصدر نفسه، ص 40– بتصرف–.

[4] – المصدر نفسه، ص 41.

واللسانيات الوظيفية في مدرسة براغ ما هي إلا نمط معين من البنيوية والوظيفية في مجالات أخرى وقفت معارضة للبنيوية، وعليه يجب فهم البنيوية لا كمبدأ بل كمنهج.

وما يميز مدرسة براغ أنها لم تنظر إلى نظام اللغة بوصفها نظاما ثابتا بل"نظام من الترابطات اللغوية بالواقع الفوق لغوي"[1]

وقد فسر لسانيوبراغ العلاقات بين أجزاء الموضوع لأعلى أساس سببي خارجي وإنما بوصفها نوعا من التحفيز،وأكد ترنكا أن غرض اللسانيات هو الوصف العلمي للقوانين التي تحكم التجربة اللغوية،وميزة القانون اللغوي هي شموليته وكونه إلزاميا يعمل بلا استثناءات[2] .

التصور الفينومينولوجي يجعل وظيفة براغ تلتقي مع علم نفس الجشطالت ،الذي أكد التقابل بين الذرة أو العنصر، وبين البنية أوالصورة ومن هنا يجب استعراض التصور الوظيفي بين الذات والموضوع ،حيث يقول ياكوبس (أعتقد أن غرضنا الرئيسي أن نصبح واقعين أن نبي دراسة واقعية للغة ،وأن نقاوم أية نزعة خيالية في اللسانيات) [3]وعليه فإنه بنيوية **ياكوبس** احتفظت بمقوله الذات، وهي بنيوية تميل إلى أن تكون كانطية بمفهوم سفسطائي متحرك للذات، وهذا المفهوم حسب ياكوبس يتشكل عبر مرحلتين من مراحل البحث،حيث يتجه أولا نحو الشفرة التي يتم الانطلاق من الشفرة التي حدد في المرحلة الأولى إلى النص من أجل فهم الرسالة.[4]

وهناك ثلاثة أوضاع يمكن أن ينطلق منها الوصف العلمي :

1- وضع التشفير نفسه .

2- وضع المفكك للشفرات.

3- وضع التشفير نفسه.

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 42.

[2] – المصدر نفسه، ص 43- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 44.

[4] – المصدر نفسه، ص 45- بتصرف-.

وقد تصور وظيفيو براع اللغة نظاما متعددا يشمل على أنظمة فرعية عديدة، لذلك ينبغي التميز بين دراستين مختلفتين إذ تتجه احدهما لدراسة الأحداث الكلامية والأخرى لدراسة النظام اللغوي وتتميز الدراسات بمناهج خاصة لاختلاف موضوعيهما[1] .

ولم يكن **تروبنسكوي** أول من ميز بين الدراستين، فقد نادى قبله **بروجيه** بعزل الفونولوجيا عن الفونيطيفا، وحدد ماثسيوس مفهوم الفونيم تحديدا وظيفيا فهو الوحدة الأساسية للتحليل الفونولوجي يقف بالتعارض مع الصوت، الذي يشكل هو الآخر وحدة التحليل الفونيطيقي والفونولوجيا لا تكتفي بوصف الوحدات الصغرى بل تشمل أيضا وصف تشكلات هذه الوحدات.[2]

يقتضي الكلام الإنساني ثلاثة عناصر هي متكلم وسامع وموضوع الكلام، ولكل عملية تفوه ثلاث وظائف مطابقة لهذه العناصر هي التعبير والتأثير والتمثيل، والفونولوجيا تعطي مستوى التمثيل، وبهذا تشكل المستويات التأثيرية والتعبيرية للصوت فرعا يسمى الأسلوبية الصوتية وهنالك مجموعة كبيرة من الوظائف الصوتية يضعها ياكوبس وهال في ثلاث مجموعات وهي ...الوظيفة التعبيرية والوظيفة التشكيلية والوظيفة المميزة[3] .

وطورت مدرسة براغ مفهوم التوسيم القائم على أساس التقابلات الفونولوجية أي غياب سمة صوتية أو حضورها في الفونيم، وقد وسع **ياكوبس** مفهوم التوسيم ليشمل ميدان التقابلات المورفولوجية فتكون الأشكال النحوية مترابطة بين عملية التوسيم والتأثير[4].

لذا فالمورفولوجيا ترتبط بدراسة المضامين الأولية للأشكال والمكونات اللغوية، في حين تكتفي السيماسيولوجيا بدراسة العلاقات التبادلية بين دلالات الألفاظ والمجاميع

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 46– بتصرف–.

[2] – المصدر نفسه، ص 47.

[3] – المصدر نفسه، ص 48.

[4] – المصدر نفسه، ص 49– بتصرف–.

المعجمية،[1] أما المورفولوجيا تكتفي بتحديد أصناف الموضوعات عن طريق التقابل بينهما ويخصص المستوى التركيبي التقابلات المورفولوجية بواسطة السياق الكلي للجملة، في حين يأخذ مستوى الفوق لغوية التي تتشكل عبر المتخاطبين [2].

1-2- المقولات:

1-2-1- ياكوبس: شعرية التكافؤ والتوازي:

يرى **يوسف اسكندر** أن **ياكوبس** يعتبر الشعرية فرعا من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وعليه فإن الشعرية علم موضوعه الوظيفة الشعرية أو الشاعرية[3] .

ويميز **ياكوبس** بين نوعين من الفعاليات التي تقف خلف الأدب وهي :

الشعرية بوصفها مراقبة جمالية وصفية لنظم الخطاب الأدبي، والنقد الأدبي الذي يقع مقابل للشعرية فهو الجانب المعياري والتقييمي لمقاربة النصوص الأدبية [4].

وأخرج **ياكوبس** بتمييزه بين الشعرية والنقد جميع الدراسات المتصلة بالبحث عن قيم الصدق أو الكنايات الخارج اللغوية، وعليه فإن الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات ويعد **ياكوبس** مشكلة النقد الموجه ضد ربط الشعرية باللسانيات هي نظرته القاصرة إلى اللسانيات نفسها في حصرها بالجملة كحد أقصى للتحليل[5].

ويقسم **باختين** العلوم إلى نمطين: العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية لذا لا يمكن أن تتطابق الشعرية مع اللسانيات ،فاللسانيات تتجه للغة بأقسامها الفرعية المختلفة، في حين

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 50- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 51.

[3] – المصدر نفسه، ص 52- بتصرف-.

[4] – المصدر نفسه، ص 53.

[5] – المصدر نفسه، ص 54.

تشكل التلفظات الفردية والعلاقات الحوارية موضوع ما وراء اللسانيات[1] ، أي أن **باختين** يحدد موضوع الشعرية بوصفه موضوعا مختلفا بصورة نوعية عن موضوع اللسانيات .

ويقوم **ريفاتير** بانتقاد الشعرية اللسانية، إذ أنها لا تميز بين اللغة والأسلوب، أو بين العناصر المحايدة والعناصر ذات القيمة الأسلوبية [2].

وقد وضع **ياكوبس** مخطط شامل لعملية التواصل وهو كالآتي :

سياق

مراسل addresser رسالة message مراسل إلي adresse

قناة اتصال contect

شفرة code

ومن مخطط التواصل هذا تنتج لدينا ست وظائف رئيسية هي تعبيرية –مرجعية – شعرية –تنبيهية –ما وراء لغوية – افهامية[3] .

وقد وجهت لمخطط التواصل هذا مجموعة من الانتقادات منها :أن نموذج **ياكوبس** يسقط من حسابه بعض الوظائف الأخرى كالوظيفة التبجيلية والوظيفة التوكيدية[4] .

ولا توجد رسائل أحادية الوظيفة لأن للفعل التواصلي عناصر مختلفة والوظيفة الشعرية لا تقتصر على الشعر وحدة كما أن الشعر لا يقتصر على الوظيفة الشعرية وحدها .

وتركز الوظيفة التعبيرية على انفعالات المتكلم ومواقفه بإزاء ما يتحدث عنه ، كما أن التركيز على قنوات الاتصال للتأكد من سلامة الاتصال وتمديده أو فضه يؤدي إلى

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 55– بتصرف–.

[2] – المصدر نفسه، ص 56- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 57.

[4] – المصدر نفسه، ص 58- بتصرف-.

الوظيفة الانتباهية، أما فيما يتصل بالوظيفة الشعرية فتتم عن طريق استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص[1].

ولا توجد العوامل الستة لعملية التواصل أحادية وغير قابلة للتجزئة، بل تتفرع إلى مجموعة عوامل فرعية، فمثلا المرجع وهو ما فضله **ياكوبس** على المصطلح الغامض سياق، الذي هو متبدل ومتعدد بتنوع ادوار المتخاطبين[2]، و**ياكوبس** نفسه يتحدث عن نوعين من الإرجاع في علاقته بالرسالة وهما: الدائرة والتداخل، وهناك نمطان من العلاقات بين وحدات اللغة وهي علاقات مشابهة وعلاقات مجاورة[3] .

وقد عمم **ياكوبس** هذين النمطين على جميع الفعاليات الرمزية في التواصل البشري وقد نتج عنهما محوران يعملان معا في السلوك اللغوي والرمزي هما: المحور الاستدلالي والمحور السنتاكمي، حيث أن هذا الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل (التكافؤ –م) والمشابهة والمغايرة والترادف[4] .

ويستلزم مبدأ التكافؤ في النظم الوظيفة الشعرية، ويستعير **ياكوبس** تعريف **هوبكنس** للنظم باعتباره "خطابا يكرر كليا أو جزئيا نفس الصورة الصوتية [5].

فهناك حسب **ياكوبس** ثلاثة أنماط للنظم وهي:النظم المقطعي والنظم النبري والنظم الكمي، غير أنه كثيرا ما توجد النماذج النظمية مزدوجة أي تتركب من نوعين أساسيين[6].

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة –الأصول والمقولات –، ص 59 - بتصرف-.

[2] - المصدر نفسه، ص 60 - بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 61- بتصرف-.

[4] – المصدر نفسه، ص 62- بتصرف-.

[5] – المصدر نفسه، ص 63.

[6] – المصدر نفسه، ص 64.

ولا يتحقق مبدأ التكافؤ في المتواليات الصوتية، فالمتواليات الدلالية تنزع أيضا إلى تحقيق هذا المبدأ الشعري عن طريق المشابهة والمجاورة، ومنه يتم ارتقاء التماثل (التكافؤ– م) إلى رتبة المكون لمتواليات لغوية فنية ،أي متواليات شعرية[1] .

ويميز **ياكوبس** نوعين من المفاهيم : علاقية أو المستوى التركيبي العلاقي ومادية أو المستوى المعجمي المادي [2].

ويستغل **ياكوبس** أنواع التوازي على المستويات الصوتية والدلالة والتركيبية للمتواليات فنجد وفرة من التوافقات والانسجامات النحوية تغطي أقسام الخطاب كالعدد، الجنس، الحالات الأعرابية، الزمن، الجهة الصيغة .... الخ وكل أنواع العناصر والأبنية التركيبية.[3]

وبقيت الشعرية الوظيفية ذات الطابع اللساني تجزيئية ومغلقة على العناصر اللسانية دونما انفتاح على بقية عناصر الظاهرة الأدبية، وبهذا يمكن وصف شعرية **ياكوبس** بكونها شعرية تزامنية تهتم بقوانين الخطاب الأدبي، إذ أن **ياكوبس** نفسه يعد الشعرية بوصفها فرعا من اللسانيات منقسمة إلى شعرية تزامنية وشعرية دياكرونية[4].

1-2-2- موكاروفسكي : شعرية الأتمتة – التفعيل

إذ كانت شعرية **ياكوبس** ذات طابع تزامني، فان شعرية **موكاروفسكي** امتازت بأبعاد دياكرونية وبنيوية **موكاروفسكي** جدلية وقد استوحى من فلسفة **كاسير** الرمزية مشروعه السيميوطي العام ، ويمكن تلخيص المؤثرات الرئيسية لشعرية براغ الوظيفية في ثلاث عوامل هي: تراث الشكلانية الروسية والتراث الفلسفي الألماني وتراث الرمزية الفرنسية[5].

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة –الأصول والمقولات –، ص 65- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 66.

[3] – المصدر نفسه، ص 67- بتصرف-.

[4] – المصدر نفسه، ص 68- بتصرف-.

[5] – المصدر نفسه، ص 69- بتصرف-.

وقد اندمجت شعرية **موكاروفسكي** بمشروع شامل لدراسة أنظمة العلاقة ذات الوظيفة الجمالية للغة الشعرية، إذ أنه كل مكون جمالي يقع خارج العمل الفني، وهو عنصر غير متشكل جماليا، بل خاضع لمعيار خارجي متغير، وعليه فإن **موكاروفسكي** اهتم أساسا باللغة الشعرية أو التواصل الجمالي، أي الشعرية التي اعتبرت " الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية"[1] .

ولهذا فإن **موكاروفسكي** يميز بين نوعين من المكونات الجمالية وهي: مكونات جمالية مبنية داخل العمل الأدبي ومكونات جمالية غير مبنية وترتبط شعرية **موكاروفسكي** وجماليته السيميوطيقية بالتصور الفينومينولوجي للعمل الأدبي[2] .

وفي ضوء هذه الأنطولوجيا الفينومينولوجية ركز **موكاروفسكي** على وعي القارئ أو المدرك للفن لا بوصفه خصيصة فردية، وإنما باعتباره القاسم المشترك للتجارب الإدراكية الممكنة للعمل الأدبي، والعلاقة الأدبية محددة بالسياقات الاجتماعية[3] .

إذاً جعل **موكاروفسكي** الإيماءة الدلالية للقارئ المدرك المبدأ المكون للوحدة الدلالية الكلية للعمل الأدبي، ومشروع **موكاروفسكي** محدد أساس بثلاثة أقطاب موجهة " الطبيعية السيميولوجية ودور الذات الفاعلة وظيفيا والخواص البنيوية للغة الشعرية ومسألة الفن هي مسألة سيميولوجية".[4]

ويرتبط الموضوع الجمالي بالوظيفة التي ينجزها **موكاروفسكي** يعرف الوظيفة الجمالية كمبدأ مفرغ بل متعال يسمح بتنظيم وديناميةكل الوظائف، ويقصي الوظيفة التواصلية ويمكن الفرق الأساس بين بنيوية **موروكافسيكي** وتأويلية **ياوس** في أهداف كل

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة –الأصول والمقولات –، ص 70.

[2] – المصدر نفسه، ص 71- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 72- بتصرف-.

[4] – المصدر نفسه، ص 73.

منهما[1]، ويسعى **موكاروفسكي** لإنشاء شعرية وظيفية أما **ياوس** يقدم مشروعا تأويليا أو تأشيرا للمعنى .

إذن العمل الأدبي هو نظام متعدد الوظائف جمالية وإشارية وتعبيرية ووصفية، وتحدث **موكاروفسكي** عن تعددية الوظائف داخل العمل الشعرية، وتتواجد اللغة الشعرية واللغة المعيارية معا في العمل الشعرية[2]، وغاية الوظيفة الجمالية خلق قيم فوق شخصية وذات ديمومة[3] وإن الفرق بين الظاهرة الجمالية الشعرية والظاهرة التوصيلية هو الطبيعة القصدية لكل منهما وتختلف اللغة الشعرية بخصائصها عن اللغة المعيارية، فهي غالبا ما تستعير من اللهجات مادة معجمية، كما أن لها قوالب معجمية وتركيبية خاصة، وهنالك علاقة انطولوجية بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية [4].

وحسب رأي **موكاروفسكي** فإن ما يميز كلا من هذين النوعين من اللغة هو الوظيفة المسندة إليه فوظيفة اللغة الشعرية تكمن في الحد الأقصى لأمامية القول والأمامية عكس الآلية ،واللغة الشعرية إذاً هي الحد الأقصى من التفعيل أو الأمامية التي تبرز من بين مكونات العمل الأخرى المتراجعة إلى الخلف. [5]

وهناك طرق تتوصل بها اللغة الشعرية لتحقيق أماميتها يقول **موكاروفسكي** أن "هذه الرسائل في صفتي تماسك الأمامية ونظاميتها حيث يكثف هذا التماسك عن نفسه في حقيقة أن اعادة صياغة العنصر الأمامي "ويمكن القول أن الطابع الفينومينولوجي لشعرية **موكاروفسكي** يتجلى من خلال كشفه للموضع الجمالي في الوعي وتعليقه لمادية العناصر النصية [6].

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة –الأصول والمقولات –، ص 74- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 75- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 76.

[4] – المصدر نفسه، ص 77- بتصرف-.

[5] – المصدر نفسه، ص 78- بتصرف-.

[6] – المصدر نفسه، ص 79.

2- نقد الاتجاه الشكلي:

2-1- الأصول:

2-1-1-من البلاغة إلى الأسلوبية :

يرى **يوسف اسكندر** أن البلاغة هي فن التعبير الأدبي والخطابي، وهي الوسيلة الإجرائية التي تقوم أساليب الكتاب والنصوص، وأصبحت دراسة البيان وزخارف الخطاب والتزيينات البلاغية.

وقد ارتبطت البلاغة المعيارية بالمذهب الكلاسيكي، وأدت الرومانطيقية إلى تدمير أطر البلاغة.[1]

وورثت البلاغة الجديدة عن البلاغة الكلاسيكية الاختزال، وإن أهم ميزة امتازت بها البلاغة الأوربية في القرنيين الثامن عشر والتاسع عشر ميلادي هي النسق المنطق الاستنتاجي كما أن هذا النسق البلاغي ظل محافظا على أصله النشوئي في تصور الأدب وإنتاجه وتحليله[2].

ويرد **دومارسيس** جميع الصور البلاغية إلى ثلاثة مبادئ هي (المشابهة والمجاورة والتعارض)، ووسع **فونتانية** حقل البلاغة ليشمل "الاستعارات وغير الاستعارات"[3] وفرق بين الكناية ومجاز الكلية، فالكناية عنده تعمل بالعلاقة المتبادلة وبهذا تكون هناك ثلاثة أجناس من الصور البلاغية وهي: الكناية ومجاز الكلية والاستعارة [4].

وفقدت البلاغة مع التطورات المنهجية في القرن العشرين أهميتها في تحليل ومعالجة الأدب، وهكذا كانت الأسلوبية العلم الجديد الذي ورث عن البلاغة موقعها[5] .

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 85- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 86- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 87.

[4] – المصدر نفسه، ص 88.

[5] – المصدر نفسه، ص 89- بتصرف-.

وهناك عدد من الباحثين يشككون في وجود الأسلوب، وهناك من يجعل للأسلوبية اتجاهين أحدهما لساني وصفي، أما الاتجاه الثاني فهو فيلولوجي تفسيري، فالاتجاه الأول يهتم بالأحداث الأسلوبية ويحددها بنيويا، فهو يشمل على درجة عالية من الكفاءة الوصفية أما الاتجاه الثاني يهتم بتحقيق وتفسير الأحداث الأسلوبية[1] .

وأبعد **تشارلي بالي** النصوص ذات القيمة الجمالية عن مجال الأسلوبية، فالأسلوبية عنده (هي دراسة خصائص اللغة التي تعكس الخصائص النفسية للمتكلمين بصورة تلقائية)[2] فالأسلوب هو تذويب اللغة أي هو العلاقة التي تواشح ما بين اللغة نظاما والكلام انجازا.

ويعتمد **بالي** منهج المقارنة بنوعيها الخارجي والداخلي، أي مقارنة اللغة ودراستها في ضوء لغات أخرى أو المقارنة داخل اللغة الواحدة بين أشكال لغوية تجمعها علاقة واحدة وبالي يحذر من تقديم المقارنة الخارجية على الداخلية وعليه فان الأسلوبية هي كشف عن الخصائص المميزة للغة واستعمالاتها[3].

وتقع الأسلوبية عند **بالي** في صنف الدراسات التزامنية، فهي تعتني بجميع مظاهر حياتنا اللغوية.

وقد أرجع **ليوسبيتزر** الأسلوب إلى النص الأدبي وكشف عنه عن طريق التأويل الفيلولوجي منهجا وأرجعه إلى المؤلف منشأ، وهكذا أصبحت الأسلوبية نقطة تقاطع للسانيات والنقد الأدبي وتاريخ الأدب[4].

ويمتاز التأويل الفيلولوجية عند **سبيترر** بوصفه دائريا لذلك أسماه بالدائرة الفيلولوجية وهي تتألف من مراحل ثلاث، ففي المرحلة الأولى ينبغي على المحلل أن

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة –الأصول والمقولات –، ص 90- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 91.

[3] – المصدر نفسه، ص 92- بتصرف-.

[4] – المصدر نفسه، ص 93- بتصرف-.

يتآلف مع جو النص ومن ثم محاولة العثور على أدلة جديدة تشير إلى وجود العامل ذاته في نفس المؤلف، أما المرحلة الثالثة تخلو من الدقة العلمية فهي طريقة انطباعية[1] .

2-1-2- مدرسة كوبنهاجن:

بدأت مدرسة كوبنهاجن اللسانية مع مؤسسيها الدانماركيين:

هيلمسليف وبروندال واولدال، وكانت تتميز باسم الغلوسيماطيقا، وارتبطت أوثق ارتباطا بمبادئ **سوسور**، وقد ركزت على المسائل النظرية والفلسفية والبرهانية واشتقاق لغة اصطلاحية خاصة بها مما قلل من الأبحاث الإجرائية كثيرا[2].

وتلتقي الغلوسيماطيقا مع توليدية تشومسكي في المسائل الآتية :

1- النزعة العقلانية المتجلية في الكشف عن خصائص ثابتة للعقل البشري

2- التوسل بالمقولات والتعاريف وعمليات الاشتقاق المنطقي الرياضي.

3- فهم اللغة على أساس شكلي ومحاربة النزعات الوظيفية والتجريبية [3].

واعتبر **هيلمسليف** أن اللسانيات كانت متعالية أو تجاوزية، والميزة الجوهرية للغلوسيماطيقا هي أن أسسها تقع داخل اللسانيات والغلوسيماطيقا هي نظرية للدوال غير الكمية[4] .

إذاً تكون الغلوسيماطيقا، فيما يرى **اولدال** حسابا جبريا لصيغ من التبعيات المنظمة وهنا فإن الجبر الغلوسيما طيقي إن هو إلا نوع من أنواع المنطق الرياضي، والغلوسيما طيقا لا تختص بتحليل اللغة فحسب بل تهتم بتحليل جميع الأنظمة الدالة وقد تسمى **هيلمسليف** هذه الأنظمة "بالسيميوطية"[5] .

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة –الأصول والمقولات –، ص 94- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 95- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 96.

[4] – المصدر نفسه،ص 97- بتصرف-.

[5] – المصدر نفسه، ص 98.

والشمولية هي المبدأ المعرفي والشرط الأساس لقيام الغلو سيماطيقا التي تبحث أساسا عما هو مشترك عام بين اللغات والأنظمة الدالة[1] .

وهناك مبدأ آخر هو اعتباطية النظرية أو تحكميتها فهي تؤلف نظاما استنتاجيا خالصا تشتق مقولاته وقضاياه من بديهيات ومقدمات أولية[2] .

وهناك مبادئ فرعية منها: مبدأ التجريب وهو يتفرع إلى ثلاثة مبادئ مترابطة وهي البساطة والتماسك الذاتي والاستنفاد، وبينها علاقات تبعية محددة إذ يخضع شرط الاستنفاد إلى شرط التماسك الذاتي كما أن شرط البساطة محكوم بشرط الاستنفاد[3].

والأسلوب الغلوسيماطيقي هو أسلوب تحليلي في المرحلة الأولى ومن خلال استنفاد التحليل لمجمل عناصر العملية أو النص، ثم ثبوت هذه العناصر عن طريق مبدأ التعويض الذي ينشأ عنه الأسلوب التركيبي[4] .

وميزة الغلوسيماطيقا هي إيجادها لثنائيتين متمفصلتين مثل (الدال– المدلول)(الشكل – المادة)[5]وإذا كانت ثنائية الشكل والمادة تكشف عن الطابع العلمي لدراسة اللغة، فان ثنائية الدال والمدلول تكشف عن طبيعة الموضوع نفسه وفضلا عن مفهوم الشكل والمادة هناك مفهوم آخر هو الفحوى الذي يشير إلى المادة الصوتية والدلالية غير المتشكلة[6] .

يدعو **هيلمسليف** إلى ضرورة التميز بين نوعين من العلاقات القائمة بين عناصر النص وهي علاقات خطية وعلاقات تناظرية استبدالية محددة، فتكون بنية النص تراتبا هرميا من السلاسل الخطية [7].

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة –الأصول والمقولات –، ص 99- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 100- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 101.

[4] – المصدر نفسه، ص 102- بتصرف-.

[5] – المصدر نفسه، ص 103.

[6] – المصدر نفسه، ص 104- بتصرف-.

[7] – المصدر نفسه، ص 105- بتصرف-.

قدم لنا الفكر الغلوسيماطيقي نظاما استنتاجيا دقيقا للدوال والعلاقات، وتتحدد على أساس دخولها في النظام أو في العملية، والتحليل الغلوسيماطيقي لم ينتشر كما انتشرت طرائق المدارس اللسانية الأخرى، ويكمن سبب ذلك في تأكيد على المصطلحية الجديدة وغير المتداولة فلغة **هيلمسليف** الاصطلاحية معقدة جدا وغريبة عن المصطلح اللساني في المدارس الأخرى[1].

امتازت اللسانيات الأمريكية عن اللسانيات الأوربية في مجموعة مسائل من جهة أسسها المنهجية وإجراءاتها البنيوية، فقد انطلقت لسانيات أوربا من الفيلولوجيا التاريخية المقارنة في حين أن لسانيات أمريكا انطلقت من الانثروبولوجيا الوصفية.[2]

وقد أخذ **تشومسكي** عن الفيلوجيا الألمانية وارتبط بالتراث الفلسفي العقلاني الممتد من **ديكارت** إلى **بهمولدت** وقد أكد هذا التراث على اعتبار مفاده أن البشر مزودون بمقدرة فطرية تمكنهم من اكتساب اللغة وممارستها[3] .

ولهذا وقف **تشومسكي** ضد النزعة التجريبية، فقد ارتبطت هذه النزعة بجوانب اللغة القابلة للملاحظة والرصد فقط، كما أن **تشومسكي** يأخذ على التجريبية والسلوكية نظرتها المزدوجة في النظر إلى الأشياء، وقد قام بانتقاد الوظيفية أبلغ انتقاد في أصولها التي نشأت منها أي الفيسولوجيا[4].

وذهب **جان ماري بنوا** إلى أن **تشومسكي** أخذ عن **كانط**، فهو لا يهتم بالجوانب التي يتعلق بها النحو فعليا، بل يهتم بالشروط الشكلية لإمكانية قيام هذه المعرفة النحوية لذلك سمي بـــ" النحو التوليدي "[5].

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 106- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 107.

[3] – المصدر نفسه، ص 108- بتصرف-.

[4] – المصدر نفسه، ص 109- بتصرف-.

[5] – المصدر نفسه، ص 110.

واهتم النحو التوليدي بالمسائل نفسها التي اهتم بها كل من المنطق التقليدي والحديث، وقد كان المنطق التقليدي مرتبطا باللغة الطبيعية فكانت العلاقات التركيبية والحدود المنطقية متطابقة مع الروابط والعلاقات النحوية اللغوية[1].

وهنالك ثلاث مشكلات لسانية اهتم بها المنطق الطبيعي وحاول حلها المنطق التوليدي التحويلي وهي : مشكلة التعقيد ومشكلة الالتباس ومشكلة التعارض[2].

فقد ركز **تشومسكي** على صياغة النظرية اللغوية صياغة شكلية، أي بناء نحو للغة يتعامل مع المستويات (الصوتي – الصرفي، التركيبي) وبذلك أقصى المستوى الدلالي، وتؤدي تلك الصياغة الشكلية إلى نتائج مختلفة، فهي تقدم حلولا تلقائية لمسائل أخرى غير تلك التي تهدف إليها صيغة النظرية[3] .

ويذكر **تشومسكي** أسبابا لفشل النحو التقليدي والبنيوي التوزيعي قد يكون أهمها الأسباب الفنية المتعلقة بطبيعة اللغة المشابهة للأنظمة الرياضية [4].

ويبعد **تشومسكي** مفهوم النحوية عن مفهوم المعنى للجملة، وفيما يتصل بمفهوم القبول فقد خصصه **تشومسكي** بمستوى الأداء اللغوي، وعليه فإن معيار القبول يرجع إلى مستوى الأداء الفعلي للجمل، في حين يرجع معيار النحوية إلى مستوى المقدرة التي يمتلكها المتكلم[5].

وللنظرية اللغوية نوعان من الكفاءة أحدهما وصفي والآخر تفسيري، وهنا يذكرنا **تشومسكي** بمبادئ الغلوسيماطيقا، أي مبدأ ملائمة النظرية الذي يتوافق مع مبدأ الكفاية الوصفية ومبدأ اعتباطية النظرية الذي يتلاءم مع كفايتها التفسيرية[6] .

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 111- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 112.

[3] – المصدر نفسه، ص 113- بتصرف-.

[4] – المصدر نفسه، ص 114

[5] – المصدر نفسه، ص 115- بتصرف-.

[6] – المصدر نفسه، ص 116.

ميز **تشومسكي** بين مفهومين أساسيين يحددان وجهة البحث اللساني هما : مفهوم المقدرة ومفهوم الانجاز أو الأداء، فالمقدرة اللغوية هي مقدرة المتكلم الضمنية على اكتساب اللغة وإنتاج مجموعة غير محدودة من الجمل النحوية، لذا فإن اللسانيات هي نظرية في هذه المقدرة [1].

تنقسم القواعد التوليدية التي تصف مقدرة المتكلم إلى ثلاث مكونات رئيسية وهي:

المكون التركيبي: وهو المكون الذي يعيين لكل جملة بنية عميقة

المكون الفونولوجي: وهو المكون الذي يفسر البنية السطحية وهناك المكون الدلالي [2] .

وتتولد هذه البنى السطحية عن البنى العميقة، وهي بنى أكثر تجريدا عن طريق مجموعة عمليات شكلية يسميها **تشومسكي** التحويلات اللغوية، وهو لم يكن أول من استخدم مفهوم التحويلات، فهي فكرة بنيوية في التحليل الأنثروبولوجي **لستراوس** الذي يتعامل مع انجازات محدودة متوالدة عن مجموعة محددة من البنى العميقة، في حين **تشومسكي** يتعامل مع عدد غير محدود من التفوهات المولدة عن عناصر وقواعد محددة[3].

وعلى الرغم من تطوير **تشومسكي** لفونولوجيا توليدية لم يهتم بنماذج توليدية في اللسانيات التطويرية (الدياكرونية)، كما أن النموذج الشكلي فيما نرى يفشل في تحديد مفهوم اللغة بالتصور السوسوري لذلك اقتصر على مفهوم المقدرة وهو نموذج نفساني إدراكي – وليس كما هو الحال مع مفهوم **سوسير** اجتماعيا [4].

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 117- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 118.

[3] – المصدر نفسه، ص 119- بتصرف-.

[4] – المصدر نفسه، ص 120.

2-2- المقولات:

2-2-1- جان كوهن: شعرية الانزياح

يرى **يوسف اسكندر** أن شعرية **جان كوهن** تصب في تيار الدرسات التي ظهرت في فرنسا، فهي تستعيد الخطاطة البلاغية للصورة المجازية وشعرية جان كوهن شمولية[1] وعلمية وهو يقول معرفا الشعرية "هي علم موضوعه الشعر" ويقر بمشروعية قيام شعرية عامة وقد قصر موضوع شعريته على تحليل الأشكال الشعرية للغة وللغة وحدها لأسباب منهجية لذلك يمكن تطبيق النتائج الايجابية التي تحصل عليها الشعرية في المجالات الجمالية الأخرى[2] .

ومع أن الشعر يتحدد بأشكال عديدة، غير أن **جان كوهن** يحدده بالفن الذي ولد منه الشعر واستقى منه اسمه، لذلك يتبنى جان كوهن تحليل اللغة على مستوى (صوتي – دلالي) وللشاعر حرية الجمع بين المستويين أو الانفراد بأحدهما، فينتج عن ذلك ثلاث أنماط شعرية وهي {القصيدة النثرية –القصيدة الصوتية –الشعر الكامل } لذلك قصر جان كوهن شعرية على الشعر الفرنسي والشعر الكامل فيقوم بدراسة المراحل الشعرية الثلاثة (كلاسيكية – رومننطيقية – رمزية)[3].

غير أن **نزار التجدايتي** يسجل على شعرية **كوهن** مآخذ منهجية منها : رجوعه إلى الكلاسيكية بوصفها بداية للشعر الفرنسي، في حين أن التاريخ يعرفها بمراحل شعرية في الأدب الفرنسي سابقة على الكلاسيكية، وكوهن يختار من الكلاسيكية شعراء مسرحيين تفرض عليهم الكتابة المسرحية قيودا معينة، فلا يصح أبدا مقارنتهم مع شعراء غنائيين من الرومانطيقية والرمزية .

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 122- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 123- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 124.

تهدف الشعرية حسب **كوهن** إلى "الكشف عن السمات العامة التي تصنف بموجبها الأعمال إلى شعرية أو غير شعرية"[1].

وتبنى **جان كوهن** تعريف الأسلوب بوصفه انحرافا عن معيار وهو انحراف مقصود بذاته فتكون الشعرية عبارة عن علم الأسلوب الشعري .

وحاول إنشاء شعرية شكلية في فهم اللغة الشعرية، فطبق المنهج المحايث للسانيات على الرسائل الشعرية[2]، فإذا كانت اللسانيات علما موضوعة اللغة، فإن الشعرية ليست إلا علما للغة الخاصة ذات الأغراض الجمالية المقصودة بذاتها، فالفرق بين الشعر والنثر هنا يتحقق على المستويين اللغويين هما :(مستوى التعبير ومستوى المحتوى)[3].

لن تكون اللغة الشعرية فيما يذكر **التجديتي** إلا آلية تعمل على مستويين مترابطين ومتعاقبين وهما (غرض الانزياح- نفي الانزياح)، فالانزياح هو المولد الرئيسي لشاعرية اللغة[4] .

تعتمد اللغة النثرية اعتمادا رئيسيا على التوافق بين الوقفة التركيبية الدلالية والواقفة الصوتية بحسب معيار المعنى، أما الشعر يخرق التوافق والتماسك بين الواقفتين وتشكل القافية صورة قائمة بذاتها فهي تستجيب لقانون الانزياح الشعري وتخرق معيار النثر[5].

عالج **كوهن** الانزياح على المستوى الدلالي بحسب معيار الوظيفة النحوية .

وهناك ثلاث وظائف تربط بين الأصناف والمشكلات وهي: (وظيفة الإسناد-وظيفة الوصل-وظيفة التحديد) فوظيفة التحديد هي المحدد للشيء من بين أشياء أخرى ممكنة الاختلاط به ولهذه الوظيفة صيغ عديدة منها:(صيغ التملك، الإشارة، الإضافة والنعت).[6]

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 125.

[2] – المصدر نفسه، ص 126- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 127.

[4] – المصدر نفسه، ص 128- بتصرف-.

[5] – المصدر نفسه، ص 129- بتصرف-.

[6] – المصدر نفسه، ص 130.

إذا كان كل من وثيقة الإسناد والتحديد مخصوصا باللغة وحدها، فإن وظيفة الوصل تتعدى اللغة لتتحقق في خطابات غير لغوية، وهي لا تنحصر في الجملة بل تربط بين الجمل والخطابات[1] .

و**كوهن** يسمي هذا النمط من الانزياح المتمثل في وصل فكرتين لا تتوافران على أية علاقة منطقية بينهما "بالانقطاع".[2]

2-2-2- صموئيل ليفن : شعرية الازدواج

أظهر **تشومسيكي** أن اللغة إبداعية في جوهرها، وتتجلى هذه الإبداعية في المقدرة البشرية على توليد جمل نحوية غير محدودة من مكونات محدودة، وقد اقترح منظرو الشعرية الحديثة صياغة شعريات توليدية وأهمها: (شعرية الازدواج لـــ ليفن)[3]، الذي يوسع من أهداف شعريته لتصف لنا الأثر الشعري أو الطبيعة الشعرية المتأصلة في وحدة الشكل والمضمون وحدة لا انفصالها[4].

ويتبنى **ليفن** تصور **ارشيبالد هيل** للأسلوب فهو الرسالة المحمولة بواسطة العلاقات بين العناصر اللغوية في نطاق أوسع في الجملة، وقد اختار ليفن هذه المقاربة للأسلوب لأنها تكشف عن أسلوبية جنس أدبي معين لا نص محدد [5].

ويكون النحو الشعري وصفا لبنية الازدواج على المستوى التركيبي، وهناك نمطين من العلاقات بين الوحدات أحداهما سياقية والأخرى استبدالية، ويسمي **ليفن** البدائل المتكافئة موقعيا ببدائل النمط أو أصناف الموقع، وهي صفات دلالية يكون البدلان متكافئين دلاليا[6].

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 131- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 132.

[3] – المصدر نفسه، ص 134.

[4] – المصدر نفسه، ص 135- بتصرف-.

[5] – المصدر نفسه، ص 136- بتصرف-.

[6] – المصدر نفسه، ص 137.

وتمثل بنية الازدواج القانون الأساسي للنحو الشعري يمكن من خلالها توليد متواليات شعرية، إذ تحل عناصر لغوية متكافئة في مواقع متكافئة[1]، ولا تنحصر بنية الازدواج بالجملة بل هي مظهر قد يعم مجموع بأكمله [2].

لم تشمل نظرية الازدواج على رسائل شعرية مهمة كالصورة البلاغية، غير أن **ليفن** أقر من جانب آخر إمكانية رد هذه الصورة البلاغية في اللغة الشعرية إلى بنية الازدواج فهو يقول "إنه يمكن دراسة المستوى الفوق مقطعي بوصفه متوالية صوتية من النبور والتنغيمات المتكافئة تقع في مواقع متكافئة"[3] .

3- نقد الاتجاه السيميائي:

3-1- الأصول:

3-1-1-سيميوطيقا بورس:

حاول **بورس** إنشاء نظرية عن أنظمة العلامات وأنماط العلامات والعملية التدليلية لتشكيل نموذجا فلسفيا مهما في تاريخ المنطق، فقد انطلقت النظرية من مشكلة المعنى والحقيقة[4]، والمشكل الأساس في نظرية **بورس** هو اعتباره العلامة الأساس الحقيقي للعالم ولمعرفته، وقد ميز بين العلامة والموضوع ووجه معماره السيميولوجي إلى عملية التدليل التي تقوم بها العلامة[5]

وهناك حسب **بورس** أصناف رئيسية من العلوم وهي (علم الاكتشاف –وعلم المرجعة – والعلوم العلمية)، وتنقسم الفلسفة إلى ميتافيزيقيا وعلم معياري وفينومينولوجيا وينقسم العلم المعياري إلى: جماعات وأخلاقيات ومنطق، ويذهب **غرنيلي** إلى أن السيمياء

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 138- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 139- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 140.

[4] – المصدر نفسه، ص 147- بتصرف-.

[5] – المصدر نفسه، ص 148- بتصرف-.

إما أن تطابق المنطق بالمعنى أو جزءا من المنطق[1]، وعليه فإن السيمياء حسب قصد **بورس** هي المنطق بكامله فهو يقسم حقل السيمياء إلى ثلاثة فروع وهي القواعد التأملية والمنطق الأساسي والبلاغة الخالصة ومن كله نستدل على أن السيمياء أو السيميوطيقا بيرس هي المنطق ذاته لا قسما منه[2].

انتهى **جيرار** إلى تقسيم فكر **بورس** إلى مراحل ثلاثة: المرحلة الكانطية والمرحلة المنطقية والمرحلة السميائية، وقد استلهم **بورس** فكرة المقولات عن الخطاطة الكانطية، وميز بين تصورين مختلفين للمقولات" التصور الأنطولوجي والفينومينولوجي"[3] .

وصف **بورس** السيمياء بأنها العلم السينوسكوبي للعلاقات، والمقولات عنده هي الأولية والثانوية والثالثية [4]، وتضم مقولة الأولية : الكيفيات المحضة لأي موضوع معطاه في الوعي، أما مقولة الثاني فهي تؤلف الواقع والموضوعات والمحسوسات في حين تقع ضمن مقولة الثالث كل الأشكال والعمليات الذهنية الواعية[5] .

ينطلق **بورس** في تحديده للعلامة من عملية التدليل التي تفترض ثلاث عوامل هي (الماثول– الموضوع– المفسرة)[6].

وقد انتقد غرنيلي بورس الذي استبعد علاقة رابعة هي علاقة المؤول، والحقيقة أنه أساء فهمه في هذه المسألة ،لأن **بورس** لم يستبعد المؤول من عملية التدليل، بل هو يثبت بأن المقولات الفيروسكوبية إن هي إلا مقولات وعي قبل كل شيء[7].

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 149- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 150- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 152.

[4] – المصدر نفسه، ص 153- بتصرف-.

[5] – المصدر نفسه، ص 154.

[6] – المصدر نفسه، ص 155.

[7] – المصدر نفسه، ص 156- بتصرف-.

كما تنقسم العلامة بالنسبة إلى علاقاتها بموضوعها إلى ثلاث أنماط من العلامات وهي (الأيقونة – المؤشرة – الرمز)[1].

وهنالك ثلاثية أخيرة من أنماط العلامة بالنسبة لما تكون عليه مفسرتها فهي إما تصور الذي هو العلامة التي تكون بالنسبة لمفسرتها علاقة إمكانية كيفية، إما التصديق فهو العلامة التي تصلح أن تكون حكما يصح السكوت عليه ويقبل الصدق والكذب والنمط الأخير هو الحجة فهي علامة من قانون بالنسبة لمفسرتها فهي أكمل سائر العلامات[2].

3-1-2- سيميولوجيا سوسور واتباعه:

إن اللسانيات تشكل فرعا من السيمياء بمعنى أنها ميدان فرعي من ميادين السيمياء كما أن مفهوم العلامة اللغوي هو النموذج الأمثل لمفهوم العلامة السيمائية، ويمثل هذا الموقف **سوسور** وابتاعه[3].

فالسيمياء السوسورية إن هي إلا نتيجة من نتائج النظرة المقارنة لدى **سوسور** والعلامة لديه هي العلامة التي ترتبط طرفاها (الدال والمدلول) برباط احتياطي .

عرف **سوسور** العلامة بأنها مركب ثنائي من دال ومدلول وكلاهما نفساني بطابعه[4] وقد اعتبر **سوسور** المدلول صورة نفسية مرتبطة بالدال، وبذلك كانت سيمياؤه فرعا من علم النفس الاجتماعي و**سوسور** على خلاف **بورس** أقصى حقل التداولية من سيميولوجية[5] والخاصة الاجتماعية للعلامة هي المحدد الرئيسي لمبادئ الأخرى، لذا تعلقت سيمياء **سوسور** بالعلامات الاحتياطية حيث يقول :

" وبذلك يصبح علم اللغة النمط الأساس لجميع فروع علم الاشارات السيمياء "[6]

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة –الأصول والمقولات –، ص 157.

[2] – المصدر نفسه، ص 159- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 160.

[4] – المصدر نفسه، ص 161- بتصرف-.

[5] – المصدر نفسه، ص 162- بتصرف-.

[6] – المصدر نفسه، ص 163.

وقلب **بنفينست** موضعه سوسور للسيمياء بوصفها أشمل من اللسانيات، لتصير فرعا منها، فالعلاقة بين الأنظمة السيمائية على وفق بنفنيست على قسمين أحدهما سيميائية خارجية والآخر تفسيري داخلي[1] .

يقول **بنفنيست** معرفا العلامة اللغوية:" إن دور العلامة هو التمثيل أن تحل محل شيء آخر وأن تستدعي هذا الشيء باعتباره بديلا عنه".

وتتجذر سيمياء **بنفنيست** في اطار الدلالة، فالمعيار الأساس للنظام السيميائي هو تشكله من وحدات دالة أو علامات[2] .

والمهم لدى **بنفنيست** هو وجود اللغة بوصفها خطاطة أساسية تسمح بقيام المجتمعات الإنسانية، ويمكن قصور السيمياء السوسورية في أنها تفتقد إلى البعد التداولي، لأن سيمياء **بورس** هي الأغنى والأشمل وسيمياء سوسور منشغلة بالعلامة عن ما عداها وهذا يعني أن **بنفنيست** لم يزل أسير التصورات السوسورية، فالسيمياء عنده علم العلامات[3] .

3-1-3- حوارية باختين :

إن العلاقات الحوارية هي تتجاوز ميدان اللسانيات لتكون موضوعا ما وراء اللسانيات فاللغة بذاتها لا تتوفر على هذه العلاقات الحوارية بل هي قاعدة أساسية لقيام الحوارية بين المتكلمين[4].

إن حوارية **باختين** تعلن ميلاد العلامة بوصفها ايديولوجيما داخلا في علاقات حوارية فحتى الأحادية ما هي إلا نوع خاص من الحوارية[5] .

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 154.

[2] – المصدر نفسه، ص 165- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 167.

[4] – المصدر نفسه، ص 168- بتصرف-.

[5] – المصدر نفسه، ص 169- بتصرف-.

تشكل اللغة لدى **باختين** النظام الأساس الذي تقوم عليه علاقات حوارية ممكنة، وهذه العلاقات ترتبط بالتفوهات، فحوارية **باختين** تتموضع في حقل الكلام الفردي وهذه الحوارية هي التي نحكم سيرورة التلفظ[1].

ويعرف **باختين** التناص أو الحوارية بقوله ((يدخل فعلان لفظيان تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقات حوارية ، والعلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي)).

ويضيف **تودوروف** مدققا:" أن التناص ينتسب إلى الخطاب ولا ينتسب إلى اللغة ولذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص علم اللسانيات.

3-2-المقولات:

3-2-1- شعرية السلبية : كريستيفا

تندرج شعرية **كريستيفا** في التيار السيمائي الفلسفي وترتبط السيمياء عندها بمجالين أحدهما يتعلق بالبحث الاجرائي عن الأنظمة الدالة، والآخر هو محاولة أن تكون السيمياء نقطة تقاطع بين مختلف العلوم[2] .

وهنا يعني أن السيمياء **كريستيفا** تمتاز بوصفها جدلا مستمرا، فهي تقع في ملتقى العلوم الانسانية ونقطة توحيد لمناهج العلوم .

توافق **كريستيفا** رؤية **باختين** فالسيمياء علم لممارسات سيميائية غير لسانية، أي متكونة من خلال اللسان لكن غير قابلة لأن تختزل في المقولات التي تلصق به[3].

وتجرد **كريستيفا** النص من أنماط القراءة والتحليل السيسيولوجية، التي تعد النص غرضا أدبيا وترى أن القراءة البنيوية هي "بنية مغلقة"[4] .

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة –الأصول والمقولات –، ، ص 170- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 172- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 173- بتصرف-.

[4] – المصدر نفسه، ص 174.

وتحدد **كريستيفا** منهجيتها في مقارنة اللغة الشعرية، إذ تدرس المدلول الشعري في علاقة مع مدلول الخطاب اللاشعري .

وتميز بين النفي والسلب مفهوما منطقيا، أي تلك الوظيفة الداخلية للحكم المنطقي[1].

يرى أفلاطون أن هناك نمطان من العمليات السيمائية أحدهما منطقي والآخر خطابي فيكون النفي حكما منطقيا والتلفظ قائم على السلبية[2] .

ويتميز مفهوم السلبية في اللغة الشعرية عن مفهوم النفي المنطقي بوصفه وظيفة داخلية للحكم الذي يقوم بتتابع عمليات النفي، فالمدلول الشعري يعمل على وفق تزامن الإثبات والنفي والوجود واللاوجود معا [3].

تأخذ **كرستيفا** عن دراسة سوسور التصحيفات في اللغة الشعرية وتسميها التصحيفية أو التناص الذي ينحصر في نموذج النظرية القائم على النفي غير المصنوع[4] .

وتخترق اللغة الشعرية عمل القوانين المنطبقة التي تخضع لها الكلام وأهم هذه القوانين (قانون التكرارية ، وقانون التبديل وقانون التوزيعية)[5].

وتدرج كرستيفا القوانين المنطقية في ضوء البنية الجديدة سواء قانون التوزيعية الذي يختزل المدلول الشعري إلى مدلول وحيد ومطابق [6].

3-2-2- امبرتو ايكو: شعرية إيحاء الموجه:

يقسم **امبرتو ايكو** السيمياء المعاصرة إلى مراحل ثلاثة، فالمرحلة الأولى اهتمت بالعلاقة وبوظيفتها والمرحلة الثانية اهتمت بدراسة الشيفرات، أما المرحلة الثالثة اهتمت بدراسة النصوص[7].

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 175- بتصرف-.

[2] – المصدر نفسه، ص 176- بتصرف-.

[3] – المصدر نفسه، ص 177- بتصرف-.

[4] – المصدر نفسه، ص 178.

[5] – المصدر نفسه، ص 179.

[6] – المصدر نفسه، ص 180- بتصرف-.

[7] – المصدر نفسه، ص 181.

وقدم **امبرتو ايكو** نموذجا للعلاقة مختلفا عن نموذج سوسور إذ أنه رأى أن العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية بل هي قائمة على التحفيز[1].

وقد ميز **ايكو** بين نوعين من العلامات: علامات صعبة وعلامات سهلة، أي علامات مشفرة كليا وعلامات مشفرة جزئيا، و**ايكو** يحدد مفهوم المؤول عند **بورس** بالمؤول الثقافي وهو يجمع داخل إطار نظريته العامة كلا من السيمياء الدلالة وسيمياء التواصل، إذ ترتبط الأولى بالجانب البنيوي للشفرات ونظام العلامات في حين ترتبط الثانية بالجانب الإنتاجي أو بالسيرورة الفعلية للنظام السيميائي[2].

تنفتح النصوص –على وفق ايكو –على نوع محتمل من إساءة القراءة وهو ما اصطلح عليه بفك الشيفرة المنحرف.

يذهب **ايكو** إلى أن العمل الأدبي (هو نظام من القيم ويصف سيميائيته بسيمياء التأويل))[3] وتنتهي تأويلية **ايكو** السيميائية إلى مجال نظريات القراءة الجمالية عند الألمان فالعمل الأدبي ينطوي في بنيته على خطاطه مقصودة تنظم سيرورة التبادل بين القارئ والعمل[4]، وعليه فإن العمل الأدبي لا يمكن استنفاد دلالته في مجال واقعي معلوم .

وتتميز اللغة الشعرية بالغموض والاستبطان الذاتي والعلامة اللامحدودة، وكذلك الانفتاح التأويلي فمن هذه الخصائص للغة الشعرية رجوع الدوال إلى مدلولاتها، كما أن اللغة الشعرية تكشف عن رسائل تخرق العادات والأعراف الثقافية[5] .

وإن ما يميز اللغة الشعرية عن غيرها هو ذلك التنظيم القصدي لتعوم المرجع وجعله لا مميزا بالإيجاد، ذلك أن الأمر مع اللغة الشعرية ليس هو الإيحاء فحسب فهي تثيره الرسائل بأنواعها المختلفة، بل التنظيم والتنسيق القصدي لإثارة إحياء الموجه أي

---

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 182- بتصرف-.

[2]– المصدر نفسه، ص 183.

[3] – المصدر نفسه، ص 184.

[4] – المصدر نفسه، ص 185- بتصرف-.

[5]– المصدر نفسه، ص 186- بتصرف-.

خلق شكل معين من الشفرات الفرعية، فهو يعمل كمتلازمة لإثارة الإيجاد فيتحقق دور بنيوي للقارئ في النص وتخضع هذه الأشكال والشفرات لهرمية منسقة من أجل هذه الغاية، وعليه فإن اللغة الشعرية ذات طبيعة ايقونية[1].

[1] – يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات –، ص 187- بتصرف-.

ملخص الدراسة

الخاتمة:

يعدّ هذا البحث خطوة أولى في مجال البحث الأكاديمي الذي يتطلب التوسع الشامل في الموضوعات، والدقة العلمية في صياغة الأفكار والمقدرة والصبر على البحث والفهم من أجل الوصول إلى النتائج المرجوة والمأمولة.

وقد توصلت قراءتي لكتاب يوسف إسكندر "اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات "بعد التوغل في موضوعه الذي يتطلب الاطلاع على مؤلفات أخرى إلى النتائج الآتية:

1- التوغل المعرفي في حقل الشعرية الذي خاض فيه علماء أنجزوا المؤلفات المفيدة فيه.

2- إدراك أهمية موضوع الشعرية الذي احتفى به علماء الغرب وعلماء العرب منذ القديم.

3- الإفادة من الآراء المتباينة في موضوع الشعرية.

4- المقارنة والموازنة بين اتجاهات الشعرية الحديثة مع إدراك الحجج والبراهين النقدية.

5- فهم علاقة الشعرية بالمناهج النقدية الحداثية.

6- اكتساب الطريقة المثلى في دراسة الكتاب وتحليل ما ورد فيه من أفكار.

7- وصف مدرسة "براغ" المركز الرئيسي لنشوء المنظور الوظيفي في دراسة اللغة والأدب.

8- تضم الشعرية الشكلية مجموعة من النظريات المختلفة، فمنها ما هو توليدي في جوهره ومظهره، ومنها ما هو بنيوي شكلي غير توليدي.

9- الشعرية الشكلية ترغب في إنشاء قواعد شكلية عامة ونسق كلى يعمل بوصفه منطقا داخليا مغلقا للشعر.

10- تختار الشعرية مصطلحين شائعين هما: السيميولوجيا والسيميوطيقا.

11- تمتاز الشعرية السيميائية بالشمولية، وتهدف إلى تفسير آلية اشتغال اللغة الشعرية في مختلف النصوص والخطابات.

12- خضوع التيارات النظرية في الشعرية إلى التطور التكاملي.

13- أسبقية الاتجاه الوظيفي على بقية الاتجاهات، ثم تبعته موجة شكلية من الدراسات ومن ثم ازدهرت السيمياء في مجال بحوث الشعرية.

إن هذه النتائج ستبقى بمثابة المعلومات الراسخة في الذهن لتطوير معرفتي بهذا الموضوع أو بموضوعات نقدية أخرى مرت في ثنايا هذا البحث

وفي الأخير آمل أن أكون قد وفقت فيما مشيت وحصلت على ما أردت في دراستي لأهم الاتجاهات في كتاب "اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات" ليوسف إسكندر لأن العلم غير محدود والطريق في البحث ممدود.

ملخص الدراسة:

يعالج هذا الموضوع الموسوم بـــ (نقد اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات) ليوسف إسكندر، أصول الشعرية ومسارها عبر التاريخ وتطرق أيضا إلى علاقات الشعرية.

وخصصت هذه الدراسة للمعاينة التطبيقية لاتجاهات الشعرية الحديثة من حيث الأصول والمقولات، وهي ثلاثة اتجاهات (الاتجاه الوظيفي، الاتجاه الشكلي، الاتجاه السيميائي).

وأنا بدوري قمت بدراسة وتحليل أهم ما جاء في كل اتجاه من الاتجاهات.

Résumé d'étude:

Ce thème de (le critique des directions poétiques récentes les principes les catégories) YOUSEF ISKENDER traite les principes poétiques et son processus a travers le temps et elle a parlé aussi des relations poétiques .

Cette étude est faite pour le constat pratique des directions poétiques récentes selon les principes et les catégories et on a trois directions (la directions fonctionnelle – la direction physique – la direction sémantique).

Et de mon tour j'ai étudie et j'ai analysé l'essentiel de chaque direction.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

أولا: المصادر

1.يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات– دار الكتب العلمية، ط2 ، لبنان ،2008م.

ثانيا: المراجع العربية

2.ابن رشد، تخليص كتاب أرسطو(فن الشعر) ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي ،د ط، بيروت ،د ت .

3.ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب (فن الشعر لأرسطو)ترجمة د–عبد الرحمن بدوي ،د ط، بيروت.

4.أدونيس:زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، 1978 م.

5.أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1983 م.

6.بسام قطوس: استراتيجيات القراءة – التأهيل والإجراء النقدي ،مؤسسة حمادة ودار الكندي ،ط1، الأردن، 1998م.

7.بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة ، ط1،عمان الأردن ،2001م .

8.بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديثة ،دط، الأردن ، 2010 م .

9.بشير تاوريريت: رحيق الشعرية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار ،دط، الجزائر، 2006م.

10.توفيق النريدي: اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب مطبعة الشركة التونسية،ط3 ، بيروت 1982 م.

11.حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الجيب بن الخوجة ،د ط، تونس ،د ت.

12.حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافية المركز الثقافي العربي،ط1،المغرب، 2003 م.

13.حسن ناظم:مفاهيم الشعرية، دارسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، 1994م.

14.حسين الحاج حسن: النقد الأدبي في آثار أعلامة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط1، بيروت، 1996م.

15.حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي، ط1، الدار البيضاء، المغرب،1991م.

16.رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر،د ط،الجزائر 2000م

17.سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر –قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة ،2001م

18.الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقارنة تحليلية لنظرية جاكوبسون منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1،2007.

19.عبد الحق بلعابد:عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، دار الاختلاف،ط1 2008.

20.عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر،ط1، بيروت، 1983.

21.عبد القادر الجرجانيى، أسرار البلاغة نسخة السيد رضا دار المعرفة،دط، بيروت، 1978م.

22.عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق عبد السلام محمد هارون مكتبة الخانجي ،ط1، القاهرة ،1984م .

23.عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة لأنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي،دط، جدة ، 1985م .

24.عبد المالك مرتاض:نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر،2007م.

25.عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد لأهم متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ،دط، 2002م .

26. عثمان ميلود: شعرية تودوروف، دار عيون ،ط1، المغرب ، 1990م.

27. عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط ،سوريا، 2000م .

28. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية دار العودة ،ط3 ،بيروت، 1981م .

29. فتحي خليفي: الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع ، دار التونسية للكتاب ط1، 2012م.

30. الفرابي أبو نصر: كتاب الحروف ، تحقيق محسن مهدي ،دط، بيروت .

31. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت لبنان 1987 .

32. كمال خيربك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار الآداب ، ط1، 1982م.

33. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة للطباعة والنشر، د ط،القاهرة 1996م .

34. محمود شبلي: التأطيل والحداثة في الشعر العربي دار الآفاق العربية ، ط1 ،د ت .

35. مشري بن خليفة القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشوات الاختلاف، ط1، 2006م.

36. نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق سلسلة الدراسات النقدية، دار غريب للطباعة والنشر،ط1 ،القاهرة مصر،1995م.

37. يوسف الخال: الحداثة في الشعرية، دار الطليعة للطباعة والنشر،ط1 ،بيروت، 1978.

ثالثا: المراجع المترجمة

38. بوريس ايخنباوم: في نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية دط، بيروت، لبنان ، 1982 م.

39. تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء ابن سلامة ،دار توبقال ط2، المغرب ،1982م.

40. تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة،ط2 ، بغداد العراق ،1986 م.

41. جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنش، ط1، الدار البيضاء المغرب، 1986.

42. رمان جاكوبسون: قضايا العشرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال،ط1، المغرب، 1988م.

43. رولان بارت:لذة االنص، ترجمة عمر أوكان ، الدار البيضاء المغرب ،دط، 1984م.

رابعا: المعاجم

44. ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، طبعه اتحاد الكتاب العرب، د ط3 ، ج1 ،2002 .

45. ابن منظور: لسان العرب، طبعة اتحاد الكتاب العرب، د ط، د ت، مج 2.

46. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار الحديثة:د ط، القاهرة،د ت.

47. الزمخشري: أساس البلاغة ،دار صادر،دط، بيروت، مادة (شعر)، د ت .

48. سعيد علوش:معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني،ط1، بيروت، 1985م

49. فيصل احمر: معجم السيميائيات، منشورات ا لاختلاف، ط1 ،الجزائر ،2010 م .

50. مجدي وهبة كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ط2، بيروت، 1984م .

51. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية،ط1 ،مصر، 2004م .

خامسا: المجلات والجرائد

52. باقر جاسم محمد: نقد أم الميتانقد محاولة في تأصيل المفهوم مجلة عالم الفكر، ع3 مج37، 2009.

53.محمد صابر عبيد: إشكالية عتبة الغلاف القراءة والتأويل، جريدة الدستور يومية سياسية عربية، تصدر عن الشركة الأردنية للصحافة والنشر، ع 15869، الجمعة05 أوت 2011 .

54.عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب الكويت، ع232 افريل 1998م.

سادسا: الأطروحات والرسائل الجامعية

55.بن قرين عبد الله: النقد السوسيولوجي (تطبيق على رواية "الحمار الذهبي" للوكيوس ابوليوس)، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر، 2006 –2007م.

56.نور الدين سد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر ،1994.

سابعا: مواقع الإنترنيت

57.موقع الأنترنت(http://www.google.dz/gulfkids.com).

58.موقع رفي للكتب (http://www.raffig.ws/books/view-book.com)

59.موقع مركز بغداد: (http://www.coart.baghdad.com)

60.موقع معاني الألفاظ: (http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar).

61.علاء الجوادي:ملاحظات في فلسفة الألوان واستعمالاتها، موقع مركز النور: (http://www.almoor.se/article.asp?id=15435.com).

فهرس المحتويات

العنـــــــــــــــــوان	الصفحة
مقدمة	أ
الفصل التمهيدي: الناقـــــد وكتابـــــه	
1- تقديم الناقد " يوسف اسكندر".....	04
1-1- تعريفـــــه	04
1-2- مؤلفاته	04
2- تقديم الكتاب " اتجاهات الشعرية الحديثة ".....	05
2-1- توثيق الكتاب	05
2-2- التحليل السيميائي للغلاف	06
3- النقد الأدبي ونقد النقد	12
3-1-مفهوم النقد الأدبي	12
3-2- مفهوم نقد النقد	14
الفصل الأول : تحديد أصول الشعرية وعلاقاتها	
1- الدلالة اللغوية والاصطلاحية لمصطلح الشعرية	17
1-1- الدلالة اللغوية للشعرية.....	17
1-2-الدلالة الاصطلاحية للشعرية.....	18
2- جذور الشعرية وملامحها عند الغرب.....	21
2-1-الشعرية عند الغرب قديما.....	21
2-2- الشعرية عند الغرب حديثا.....	24
3-جذور الشعرية وملامحها عند العرب.....	30
3-1- في النقد العربي القديم.....	30
3-2- في النقد الحديث والمعاصر.....	33

4- علاقات الشعرية 40
4-1- علاقة الشعرية بالشكلانية 40
4-2-علاقة الشعرية بالسيميائية 44
4-3- علاقة الشعرية بالبنيوية 45
4-4-علاقة الشعرية باللسانيات 45

الفصل الثاني : نقد اتجاهات الشعرية الحديثة

1- نقد الاتجاه الوظيفي 48
1-1- الأصول 48
1-1-1- لسانيات سوسور 48
1-1-2- الشكلانية الروسية 51
1-1-3-مدرسة براغ 53
1-2- المقولات 56
1-2-1- ياكوبس: شعرية التكافؤ والتوازي 56
1-2-2- موكاروفسكي : شعرية الأتمتة – التفعيل 59
2- نقد الاتجاه الشكلي 62
2-1- الأصول 62
2-1-1-من البلاغة إلى الأسلوبية 62
2-1-2- مدرسة كوبنهاجن 64
2-2- المقولات 69
2-2-1- جان كوهن : شعرية الانزياح 69
2-2-2- صموئيل ليفن : شعرية الازدواج 71
3- نقد الاتجاه السيميائي 72
3-1- الأصول 72
3-1-1-سيميوطيقا بورس 72
3-1-2- سيميولوجيا سوسور واتباعه 74

3-1-3- حوارية باختين 75
3-2-المقولات 76
3-2-1- شعرية السلبية : كريستيفا 76
3-2-2- امبرتو ايكو: شعرية اريحاء الموجه 77
خاتمة 80
ملخص الدراسة 82
قائمة المصادر والمراجع 83

تم بحمد الله