لجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

مخبر الشعرية الجزائرية

استمارة المشاركة

–اسم الباحث(ة):سميرة –لقبه: حدادي

–المؤهل العلمي: طالبة دكتوراه طور (ل م د) –الرتبة:طالبة دكتوراه طور (ل م د)/ أستاذة مؤقتة بجامعة سطيف2

–القسم:اللغة والأدب العربي –التخصص:أدب حديث ومعاصر

–الكلية(المعهد):كلية الآداب واللغات –الجامعة:جامعة محمد لمين دباغين – سطيف 2–

–المدينة:سطيف –البلد:الجزائر

–الهاتف:0699220305 –البريد الإلكتروني: samirahadadi19@gmail.com

– محور المشاركة: الأول/ مفاهيم الشعرية عند الغرب والعرب قديما وحديثا.

– عنوان المشاركة: الشعرية من المنظور النقدي الحديث – بين التجاور والتحاور–

ملخص:

تتواتر البحوث والدراسات النقدية للبحث عن الهوية الجمالية في النصوص الأدبية ومن أبرزها الشعرية إن من منظور غربي أو عربي تنظيرا أو تطبيقا. والإلمام بفكرة متكاملة عن موضوع الشعرية من الصعوبة بمكان؛ إذ تتسم بالدينامية والزئبقية خاصة في ضوء الأزمة المصطلحية والمفاهيمية، وتعدد النظريات والمنطلقات المعرفية، فالشعرية لم ترس على برّ من العصر اليوناني حتى العصر الحديث، فهي مصطلح قديم حديث؛ ضارب في القدم بجذوره الممتدة من كتاب "فن الشعر" لأرسطو وحديث لتطوره مع شتى الحركات الأدبية والنقدية المعاصرة.

وتهدف هذه الدراسة إلى تفكيك تجاذبات الأبحاث والدراسات النقدية الحديثة على مستوى التنظير والتطبيق؛ بحثا في المفاهيم والمصطلحات، وقراءة في الرؤى والتوجهات من منظور غربي وعربي ومدى التوافق والتفارق، التجاور والتحاور عند أبرز نقاد/باحثي الشعرية من خلال أعمالهم النقدية (ياكبسون، تودوروف وجون كوهين) و(عبد الله الغذامي، أدونيس وكمال أبو ديب) عند كل ثقافة على حدى من جهة وبين الثقافتين من جهة أخرى، ومدى إسهام وإحاطة هذه الدراسات النقدية العربية بقضايا الشعرية.

توطئـــة: يعد النص الأدبي من أبرز ما أبدع فيه الكُتاب، وقد حظي باهتمام بالغ، ومرد هذا لما يثيره من إحساس جمالي وتناغم روحي وصحو فكري... علاوة على كونه خلاصة لمعارف وخبرات وتجارب سابقة، واستشراف وتنبؤ لما هو آتٍ، إذ الثقافة فيه لا تغدو أن تكون مجرد تراكم ذهني، بل تتعداه إلى رؤيا تتسربل بها الحياة بأسرها؛ «والرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفهومات

السائدة؛ هي إذن تغير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها»[1] فقوامها، تهديم الثابت وتغيير للنظام. وقد غدا من أكبر ما يشغل الكاتب والمتلقي والناقد على حدّ سواء، فهو روضة القراء ومنهلهم، ومنجم ينهال عليه النقاد والباحثين بمعاولهم. فأنتج هذا من الدراسات ما لا يمكن حصره، ولعل من أبرزها الشعرية. بوصفها مجالا نقديا ينظر للمكونات الفنية والجمالية للعمل الأدبي؛ وبالتالي يجب أن تنطلق كل دراسة في هذا المجال من تحديد المفهوم و/أو المفاهيم التي ولدتها الأبحاث والدراسات النظرية حول الشعرية الأدبية، ومن ثم تحديد الآليات والأدوات الإجرائية التي تساعد الباحث، بخاصة المبتدئ، على مقاربة النّصوص الأدبية، وتحليلها وفق خطوات منهجية واضحة. وهذا يقود للتساؤل: ما الشعرية ؟.

حين نطرح هذا السؤال نرغم على تجاوز حدود البصر وندخل في لعبة إدراك ما لا نقوى على إدراكه بفكرنا، فنتيه في المستحيل. كيف لا والأدب في حد ذاته متعال عن التعريف، فهو حجر مغناطيس بامتياز يجذب وينفر، وفي كلا الحالين يسحرنا ويأسرنا، وإذا ما حاولنا إمساك ذلك الطائر الخرافي –الذي هو الشعرية– القابع فيه عجزنا عن ذلك، فهو يغرينا ويراودنا وما إن نطارده حتى يتمنع وينفلت، ولكنه بالتأكيد موجود في مكان ما هناك في النص، ولكن في أي منطقة هو؟ أفي اللّغة أم في الصورة، في الموسيقى، أم في الفكرة؟ وبعبارة أدق: هل الشعرية نتاج تواشج كل ما يرسم خارطة النص؟

لعل محاولة تقصي مفهوم الشعرية فيه من التشويق بقدر ما فيه من الصعوبة، فهو موضوع شائك يتعذر فيه الإلمام بفكرة متكاملة تجمع أطرافه وتقدمه في إطار واضح، إذ لم ترس على برّ من العصر اليوناني حتى العصر الحديث؛ فالشّعرية مصطلح قديم حديث، ضارب في القدم بجذوره الممتدة من كتاب " فن الشعر" **لأرسطو** حينما تحدث فيه عن المحاكاة، وحديث لتطوره مع شتى الحركات النقدية الحديثة بما فيها الشكلانية والبنيوية...

لقد عرفت الشّعرية انتشارا واسعا في الحركات النقدية الحديثة وإن عانت ولا زالت من أزمة المصطلح وكذلك المفهوم، فهي غير مستقرة على مفهوم محدد، ومن ثم فالمفهوم يتنوع بتنوع المصطلح، وإن انحصر في بوتقة واحدة هي البحث عن الخصائص الجمالية والفنية والإبداعية التي تصنع فرادة النّص الأدبي. وهذا ما ذهب إليه **حسن ناظم** حين قولب مفاهيم الشعرية المتعددة في فكرة أساسية وجوهرية؛ وهي أن قوام الشعرية « قوانين الخطاب الأدبي»[2] وأن هذا المفهوم هو «المفهوم المستكشف من أرسطو وحتى الوقت الحاضر»[3]. ومرد هذا التنوع اختلاف المرجعيات الثقافية والفكرية، فللزمن والمكان دور كبير في إكساء الشعرية حلتها المراوغة والمستعصية على الإمساك، وإن كان ذلك؛ أي الإمساك بها، فإنه لا يتأتى إلا من خلال فترة زمنية محددة، أو مدرسة أدبية معينة، أو ناقد ما. كما أن « غنى مصطلح الشعرية نفسه يعد واحدا من بين أسباب استعصاء تحديد مفهومها، فبقدر ما هو غني بتاريخه الطويل، حيث يكتسب هذا المصطلح في كل حقبة تاريخية مفهوما جديدا تبعا للتدرج الشعري، فهو غني أيضا بأنساقه الجمالية التي تتطور باستمرار على صعيد الممارسة الإبداعية من جهة، وبمفاهيمه الإجرائية الواصفة لكيفية تشكل تلك الأنساق وتفاعلها لحظة الإنجاز النصّي، وأثرها في المتلقي لحظة التأويل السياقي للنّص على صعيد النظرية النقدية من جهة أخرى» [4] فالشّعرية بهذا تتمحور في استقصاء القوانين التي تمكن المبدع من التحكم في إنتاج نصه، وإبراز هويته الجمالية وأيضا وسمه بالفرادة الأدبية، وكذلك تأثيره في المتلقي، على الرغم من هذا تبقى الشّعرية عالما متموجا ومتغيرا؛ فمن الصعوبة بمكان ضبطها بتعريف محدّد. وإذا كان الخلاف عند الغربيين قائم حول موضوع الشعرية فإنه عند العرب شمل حتى المفهوم والمصطلح، بخاصة في ضوء اجترار مصطلحات عديدة لها، فما المفهوم الغربي للشعرية؟ وما مشكلة العرب مع الشّعرية كمصطلح؟ ومفهوم ؟.

أولا / مفهوم الشعرية

1- لـــــغة: ورد في قاموس Encyclopédiee Alphabétique: « أن الشعر ظل لمدة طويلة كامن في قوانين تنظيم القصيدة المحددة في مختلف الفنون الشعرية، وتتجلى بوضوح من خلال التاريخ الطويل للأدب، خلاف ما هو عليه اليوم، فلم يعد يخضع للقواعد التقنية. بل غدا مادة نقدية وعلم يطبق لفهم فن الكتابة الشعرية، وهي بالضرورة غير مرهونة بالشاعر وإنما بالعالم المختص بالرموز والإشارات»[5]*، اختلف النقاد العرب في إرساء صيغة موحدة لتعريف الشعرية لغة، ولم توجد بهذه الصيغة بالتحديد في القواميس العربية القديمة وإنما دلالتها مستقاة من الشعر؛ ففي القاموس المحيط ورد «شعر (بفتح العين أو ضمها) شِعْرا وشَعْرًا وشَعْرة مثله وشَعْرى وشُعوُرا ومَشْعُورا ومَشْعُوراء علم به وفطن له وعقله...» [6]*، فكنه دلالتها بهذا مستمد من العلم والفطنة والعقل.

2- **اصطلاحا:**«إن مصطلح الشِّعرية يثير في الذهن لأول وهلة فكرة الشعر أو على الأقل ما يعطي لنص أو لشيء ما طابعا شعريا. وقد كان الأمر كذلك في التصورات القديمة غير أن النقد الحديث غير ذلك التصور، ليدل بمصطلح الشّعرية على قوانين الكتابة الأدبية»[7]، الشعرية مصطلح يدل على حقيقتين متمايزتين: « أ- مجمل القواعد التي تساعد على كتابة نتاج شعري، وبالتالي الكتب التي توضع بتصرف الأدباء، من مثل (الشعرية **لأرسطو**) أو (فن الشعر **لبوالو**)/ ب- كل نظرية عامة حول الشعر، وقد اتسع مفهوم النظرية ليشمل مجمل الأنواع أو بمعنى أدق؛ الخاصية المجردة التي تجعل من نص ما نصا أدبيا»[8] *. وكانت الشعرية لزمن طويل، مدار بحث، وموضوع اهتمام النظرية الأدبية. تشتمل الفنون الشعرية بالضرورة على نظرية الأنواع وفي الشعر، ولكنها بمثابة قاعدة عامة ومجزوءة؛ بل مضمرة أحيانا. لقد كانت كذلك منذ (الشعرية **لأرسطو**) «وفي فرنسا ومن باب أولى لدى الأدباء الذين كتبوا شعريات تتناول المسرح فقط، ومن بعد غدت أكثر شمولا، عندما صارت وصفية تاريخية مع (**الأب باينة**) وكتابه محاضرات في الآداب الجميلة، ولكنها بقيت غير مكتملة، وهكذا فإن انطلاقة الشِّعرية كمذهب للبحث كانت ثمرة القرن العشرين»[9]*، ظهرت الشعرية بادئ ذي بدءٍ كمذهب افتراضي، وهذا مع الشكلانيون الروس منذ عشرينيات القرن الماضي، وبخاصة مع **رومان ياكبسون**، وفي نهاية الخمسينيات جدد **ياكبسون** منهج الشكلانيين بمنحه الشعرية تحديدا ومنهجا شديد التأثر بالألسنية. «إذ لم تعد الشعرية تريد أن تكون في حقل الدراسات الأدبية مجرد ترتيب لاهتمامات النقد والتأويلات السابقة. والواقع لم يعد موضوعها النتاج، ولا حتى الأدب باعتباره مجموعة مؤلفات، وإنما صار موضوعها الأدبية»[10]*؛ أي أنه تم تجاوز الاهتمام بما هو خارج النص وأصبح التركيز على النص في حد ذاته وما يتخلق فيه من أدبية تجعله متميزا وخالدا.

ثانيا / الشِّعرية : في حدود المصطلح و المفهوم:

1-عند النقاد الغربيين: نادى الشكلانيون الروس بضرورة قيام علم جديد للأدب (الشِّعرية) وطموحهم في ذلك إضفاء طابع العلمية على نقدهم الجديد خاصة من بعد ما فشلت في ذلك المناهج السياقية، وقوامه؛ أي هذا العلم الجديد وضع قواعد وخصائص مستمدة من النصّ الأدبي نفسه. وتحديد موضوعه «فموضوع الشعرية ليس العمل الأدبي في حد ذاته، بل ما تستنطقه من خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي»[11] ، **فتودوروف**(**T.Todoro**)* بهذا يدعو إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي إذ هو في نظره «خطاب انقطعت الشفافية عنه، معتبرا أن الحدث اللّساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته (...) بينما الخطاب الأدبي يتميز بكونه مثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه، قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه»[12] فالشِّعرية عنده هي «العلم الذي يتجاوز الأدب الحقيقي إلى الأدب الممكن، بعبارة أخرى تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي؛ أي الأدبية"[13] ، فهي لا تحلل المتحقق وإنما تدرس احتمالات ما يمكن أن يكون بناء على ما هو كائن؛ أي تبحث عن أدبية اللّغة في صورتها الانزياحية؛ فهذه الأدبية تتولد مما يقع

في نظام اللغة من خلخلة واضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا لما فيه من انزياحات تتحقق بموجبها الأدبية. فقوام الشّعرية بهذا المعنى، هو البحث عن الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي. أما **رومان ياكبسون** (**R. Jakobson**)* فيعرفها على أنّها: «الدراسة اللّسانيّة للوظيفة الشّعرية، في سياق الرسائل اللفظيّة عموما، وفي الشّعر على وجه الخصوص »[14]، ومن هذا يتضح لنا أن انطلاقة الشّعرية كانت من على أرضية لسانية، وأن نظرية **رومان ياكبسون** تُعنى بالشعر خاصة، كونه متغير مع الزمن، وذو محتوى غير ثابت، فالنّص الشعري متناسل الدلالات ومتبدل مع الزمن ، فهي إذّا «لعبة كلامية والقراءة الشّعرية الحقة هي لعبة ثانية، تختفي وراء الدوال لتصنع من الدال الواحد، وفي الزمن الواحد مئات الدلالات، مادام محتوى الشعر غير ثابت»[15]. واعتبرها **جون كوهين** (**J . Cohen**) نظرية تبحث عن السمات الكبرى التي يمكن من خلالها توضيح الفروق بين الشعر والنّثر. ما مكنه هذا من إيجاد مفهوم (الانزياح) وقد خصه بالشعر. ويتبين هذا من قوله: « الشّعرية علم موضوعه الشعر»[16] وتحديدا قصيدة «الشعر من جانبيها الصوتي والمعنوي» [17]، نلاحظ أن هذه الشعريات الثلاث كلها ذات توجه لساني وإن كان لكل منها ميزتها وخصيصتها، وكذلك نلحظ تجاوز النقاد الغربيين لإشكالية المصطلح وانحصار اختلافهم حول موضوع الشّعرية لا كما هو حال العرب، اختلاف في المفهوم والمصطلح والموضوع.

2/ عند النقاد العرب:

احتل الشعر مكانة رفيعة عند العرب؛ إذ كانوا ينشدونه في سلمهم وحربهم، في حلّهم وترحالهم، في فرحهم وقرحهم. فالعرب أمة شاعرة والشعر ديوانها، ولتمييز جيده من غثه عمد النّقاد القدامى لوضع معايير وقواعد له ، لتكون بمثابة تجليات لأبحاث الشّعرية، وقد تراوحت في بادئ الأمر بين تلميحات ومواقف، آراء وإشارات تبحث عن الخصائص الفنية التي ينبض بها النّص الابداعي، فكانت بعدة مفاهيم، أبرزهـا " صناعة الشعر" ، "نظم الكلام " ، و"عمود الشعر " ، و"الأقاويل الشعرية"، وهذا ما جرت إليه شتى البحوث حول إرهاصات الشّعرية في التراث العربي•. ولعل أبرزها نظرية النظم **لعبد القاهر الجرجاني** من خلال كتابيه (أسرار البلاغة العربية) و(دلائل الإعجاز)، ففي نظم « الكلم لابد أن تقتفي آثار المعاني وترتبها، على حسب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. ولذلك كان عندهم نظيرا لنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك »[18] فهي تعني بالنسبة له، التأليف والنسج؛ أي الشعرية أو الأدبية وفق مصطلح الشكلانيين الروس، والبنيوية الفرنسية، ولا يستقيم النّظم عنده إلا إذا تحقّقت العملية الترتيبية من خلال الجانب المفهومي الذي يمثله المعنى، والجانب الصوتي الممثل باللفظ؛ فهو لم يفصل بين اللفظ والمعنى بل قرنهما ببعض، والملاحظ على شعريته أنها مقرونة بالنص الإبداعي الأدبي؛ أي «بالشعر وغير الشعر (...) وبالتالي، فالنظم يعني عنده: نظام الكتابة والصياغة والتأليف والبناء، مرتكزا لمفاهيم العلاقات والتناسب والاتساق بينهما، والترتيب، حيث تذوب الأجزاء لتنتج دلالات متعددة»[19] فهو يشبه ذلك بالصائغ والنسَّاج والبنَّاء، ،فشعريته لم تأت لتتحقّق في النّص الشعري دون النثري وإنما عناصرها حاضرة طبقا لنوعية النص المعالج. كما نجد **حازم القرطاجني** الذي تطرق لمفهوم الشعرية في مؤلفه "منهاج البغاء وسراج الأدباء"، وتجلى طرح حازم لقضية الشعرية من خلال حديثه عن الأهمية التي تكتسبها الأقوال الشعرية عموما، وذلك بقعل التأثير ويكون «...في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عندما يوحي إليها المعنى بإشارة، ولا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة »[20] وزيادة على التأثير يكون الانفعال، **فالقرطاجني** لم يحصر الشعر بعناصر ثابتة محدّدة، بل أضاف عناصر أخرى تمثل جوهر الشعر والتي تتمثل في المحاكاة والتخييل والتي تضفي جمالية على النص الإبداعي. ويذهب حسن ناظم إلى أن «نظرية

عبد القاهر الجرجاني و**منهاج حازم القرطاجني** يمثلان أقرب التوجهات النقدية العربية إلى مفهوم الشّعرية العام، فمحاولتهما لاستنباط قوانين الإبداع تصب في عمق الجوهر الذي تبحث عنه كل شعرية »[21]، فنظرتهما للشعر قاربت المفهوم الحالي للشّعرية. ومن ثمة تقلبت الشّعرية العربية على أرضيات نقدية عديدة، ولكل ناقد توجهه ونظرته، ومنطلقه في استنباط خصائص النّص الأدبي، التي تمنحه الفرادة والتّميز « فتارة تكمن في المعنى أو المضمون دون أن تلغي جمالية الصّياغة، وتكمن تارة أخرى في تقديم الصياغة أو اللّفظ على المعنى، حيث يصير اللّفظ كساء للمعنى، وفي طور آخر تكمن في الجمع بينهما معا، لفظا ومعنى. وبذلك تبدو الشّعرية العربية أكبر من أن يحتويها الوزن وحده، أو أي عنصر من العناصر السابقة »[22] . فالشّعرية العربية بهذا تنبني من كل العناصر المكونة للنّص، كما أن تولدها لا ينحصر في المعمار الفني للنّص فقط، بل يتعداه إلى الأثر النفسي المصاحب له والناجم عنه، وإن اختلفت رؤاهم فغايتهم واحدة وهي الوصول إلى سر الإبداع الشّعري، فهي نتاج تواشج كل ما يرسم خارطة القصيدة وما يرتسم في مخيلة متلقيها.

كما اختلف النقاد العرب المحدثون في تسميتها ومفهومها، وخاصة في ترجمة المصطلح ذاته، فمن بعد هجرة هذا المصطلح من مناخه الثقافي إلى مناخنا العربي عرف اضطرابا وتقلبا إن على مستوى المفهوم أو المصطلح ومرّد هذا للترجمة من جهة، وتوَجُه النقاد من جهة أخرى، فمصطلح «الشعرية يكافئ المصطلح الفرنسي (Poétique) أو الإنجليزي (Poetics)، وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية (Poetica)، المشتقة من الكلمة الاغريقية (Poétikos) بالصيغة النعتية التي تداولها الفرنسيون – خلال القرن 16– بمعنى كل ما هو مبتدع مبتكر خلاق(Tenventif) أو بصيغة الاسم المؤنث (Poiètike) المتداولة خلال القرن التاسع عشر بالمفهوم الذي خطه أرسطو في كتابه " فن الشعر" وكل ذلك مشتق من الفعل الإغريقي (Poiein) بمعنى فعل أو صنع (Faire) »[23] . ففيه من النقاد من جعلها بالمصطلح المقابل لها باللّغة العربية وهو الشّعرية، وفيهم من لجأ إلى التعريب وصاغها بمسميات عدة من مثل: البوتيك، البوايتيك، البويطيقا...وغيرها. وفيهم من ترجمها بعلم الأدب ، الإنشائية، الشاعرية •، ولعل هذه التسميات والمفاهيم تتقارب من حيث الفهم، وربما الهدف واختلافاتهم تعود هذا يعود إلى تباين مرجعياتهم الثقافية والفكرية. فبين تلافيف المؤلفات العربية المعاصرة يغرق الباحث في فوضى المصطلحات والمفاهيم، فيتشتت ويصعُب عليه لملمة فكره، وفي ظل هذه الأزمة التي غدت تأرق كاهل النقاد والباحثين وخاصة المبتدئين، بزغت دعوات تناشد بضرورة إيقاف هذا النزيف، فحتى يكون المخرج من هذه الشبكة الاصطلاحية التي حيكت حول مصطلح الشّعرية دعا حسن ناظم إلى توحيد المصطلح، فهو يرى أن مصطلح الشّعرية هو الأنسب، وذلك لمقابلته مصطلح (Poétique)، إذ يقول: «وقد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلا عن المترجمة إلى العربية »[24]. فمصطلح الشّعرية إذن هو الأكثر تداولا قياسا بالمصطلحات الأخرى، وهذا ما يؤكده يوسف وغليسي حينما قال: « تمتاز الشّعرية بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية، والشُّيوع التَّداولي، ما جعلها تهيمن على ما سواها من المصطلحات »[25]. وسنأخذ بمصطلح الشعرية في بحثنا هذا.

ثالثا / الشّعرية من المنظور النقدي الحديث

1– من المنظور النقدي الغربي الحديث:

1–1: الشّعرية عند رومان ياكبسون: يعرف **ياكبسون** الشعرية على أنها «ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للّغة، وتهتم الشّعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشّعرية، لا في الشعر فحسب، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة»[26]. كما يطرح تعريفا آخر أكثر إيجازا في

قوله " يمكن للشِّعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللّسانية للوظيفة الشّعرية في سياق الرّسائل اللّفظية عموما، وفي الشّعر على وجه الخصوص » [27]، وهكذا انبثقت شعرية **ياكبسون** من اللّسانيات في محاولة منه لإكساب الشِّعرية نزعة علمية من خلال ربطها باللّسانيات. كما يتضح الفرق بين اللّغة غير الشِّعرية؛ أي التواصلية أو المفهومية، واللّغة الشِّعرية ذات الحساسية الجمالية، الخارجة والخارقة للمألوف، والمرادفة للإبداع والخلق، ومن هذا المنطلق عمد **ياكبسون** لتحديد عناصر عملية التواصل؛ وهي: المرسل (Destinateur)، والمرسَل إليه (Destinataire) ،والرِّسالة (Message) والسّياق (Contexte)، ووسيلة الاتصال أو الصلة (Contact)، والشّفرة (Code)، وهي عناصر لابد من توفرها في كل عملية تواصلية. إذ تتولد عن كل عنصر من هذه العناصر وظيفة لغوية معينة، ولكي تكون « الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي بادئ ذي بدءٍ، سياقا تحيل عليه (...) سياقا قابلا أن يدركه المرسَل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرِّسالة، بعد ذلك سننا مشتركا كليّا أو جزئيا بين المرسل والمرسَل إليه (...) ، وتقتضي الرّسالة أخيرا، اتصالا؛ أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسَل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه »[28] وخلص لتعدد وظائف الرسالة الواحدة وقد جعلها على التعداد الأتي:« الوظيفة التعبيرية (Expressive)، الوظيفة المرجعية (Référentielle)، الوظيفة الإفهامية (Conative)، الوظيفة التنبيهية أو الانتباهية (Phatique)، الوظيفة الميتالسانية (Métalinguistique)، والوظيفة الشعرية (Poétique)» [29] وبالجمع بين عناصر عملية التواصل والوظائف المتولدة عنها ينتج ما يلي: المرسل تتولد عنه: الوظيفة الانفعالية/ المرسل إلية تتولد عنه: الوظيفة الإفهامية/ السّياق تتولد عنه: الوظيفة المرجعية/ الشفرة تتولد عنها: الوظيفة المعجمية/ الصلة تتولد عنها: الوظيفة الانتباهية/ الرسالة تتولد عنها: الوظيفة الشعرية[30]؛ وهذه الوظائف الست تتباين درجة سيادتها من خطاب لآخر، إلا أن **ياكبسون** ركز على هذه الأخيرة وسمتها الهيمنة على بقية الوظائف لا الإلغاء، وذلك لأنها الوظيفة الوحيدة التي تحيل على داخل اللّغة، وكذلك الرِّسالة اللّغوية هي العنصر الوحيد الذي تغلب عليه الوظيفة الشّعرية وتجعله ذو أثر فني، ويبدو هذا المعنى هو ما يذهب إليه **ياكبسون** في تعريفه الموجز للشّعرية من حيث هي(الدِّراسة اللِّسانية للوظيفة الشِّعرية في سياق الرّسائل اللَّفظية عموما، وفي الشِّعر على وجه الخصوص)، وبقية الوظائف لا تعدو أن تكون أمورا خارجية ولكن لا يمكن الاستغناء عنها ولا ينبغي التركيز عليها، وهذه الوظائف اللّغوية – أي كانت– تمتلك ميزاتها المستمدة من الخطاب نفسه. ويعتمد ياكبسون على مبدأي الاختيار والتأليف في إبرازه لحقيقة الوظيفة الشِّعرية، فهو يرى أن «الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ المماثلة لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية »[31] ؛ أي أن مهمة الوظيفة الشِّعرية هي تمييز البناء اللّغوي المرتكز على «إسقاط المفردات اللّغوية وفق مبدأ التوازي »[32] ويندرج ضمن بنية التوازي أدوات شعرية كالإيقاع والوزن والجناس والسجع والقافية، وتوّلد قوة التِّكرار، تكرارا أو توازيا مناسبا في الكلمات أو في الفكرة. كل هذا يسهم في خلق ديناميكية للنّص الشّعري، وكأن كلماته تغدو الكترونات مهيجة تنتظر قارئا فذا بتأويلاته تنشطر إلى إلكترونات أخرى.

كما تندرج الاستعارة والتشبيه والرمز ضمن هذه البنية خاصة وأنّ « اللّغة تزدان بنفسها حين تنهض باللّعب بألفاظها، وحين تعمد إلى الاعتمال بأصواتها، فتكون لوحات لغوية، أساسها الصوت المعبِّر، تتسم بكل سمات الجمال الفني الذي يجعل المتلقي حين يقرأ أو يسمع، ينبهر، ويندهش، لهذا الجمال الطافح الذي تفرزه أصوات اللّغة ، فتستحيل هذه الأصوات بما فيها من سحر البيان، وفرط الجمال إلى لوحات شعرية مؤتنقة [33]»؛ فاللّغة هي لبّ العملية الإبداعيّة، في تكشفها وتحجبها، وهي لا

تقول الأشياء بل تقول رؤاها للأشياء، فاللّغة كشف واظهار للوجود أو هي كما قال **هيدغر** "بيت أو مسكن الوجود"، عبرها تُنقل الأفكار، وتُحمَّل الرؤى؛ «تنتقل الأفكار من مجردها إلى صياغتها والمعتقدات من غيابها إلى حضورها ، والتصورات من تخيلها إلى تمثلها[34]»وما على القارئ الذي يضيف من عندياته من بعد ما تَتَملكه اللّغة ويعيش حالة عشق ووصال مع النّص ولغته أكيد إلا أن يقف على أسرارها ومكنوناتها. ورهن **ياكبسون** الشِّعرية بارتوائها من عنصر الغموض الذي يولد الدهشة والإثارة لدى المتلقي، ويحرض المخيلة على الاعتمال عله يشبع أو حتى يرضي حاسته الجمالية، فهو « خاصية داخلية، لا تستغني عنها كل رسالة تركزّ على ذاتها، باختصار فإنه ملمح لازم للشعر »[35] ، فظاهرة الغموض خصيصة لابد من توفرها في النّص ، فبقدر ما تجليه تزيده جمالا واستقطابا للمتلقي الباحث دوما عن فك مغاليقه المتماطلة. ومن خلال ما تقدم نلاحظ أنّ شعرية **ياكبسون** نتاج تواشج عناصر التواصل والغموض واللّغة والصورة والموسيقى وغيرها من العناصر المرتبطة بعالم القصيدة؛ أي كل ما يحقق الأدبية علاوة على تأكيده ضرورة إشراك المتلقي في بناء النص وفق آلية التأويل.

1-2: الشعرية عند تودوروف: ينحو **تودروف** في مقاربته للنّص الأدبي منحى بنيويا فموضوع الشّعرية عنده «ليس الأثر الأدبي في حد ذاته موضوع الشعرية، فما تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليا لبنية مجردة وعامة، وانجازا من انجازاتها الممكنة، ولكلّ ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن- وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية »[36]؛ فمدار اشتغال شعريته خصائص الخطاب الأدبي في بنيته المجردة، وذلك لاستنباط القوانين التي تولد الخطاب الأدبي وتصنعه وتمنحه فرادته؛ فهي متولدة؛ أي شعريته، من اللّغة غير المألوفة، المنزاحة، اللّغة التي تسكن النّص طورا وتمد ظلالها على أطرافه طورا آخر لتكون لغة الحضور والغياب، لغة التلميح لا التصريح . فالغموض والضبابية التي يتمتع بها النّص الأدبي هي التي تبعده عن الانغلاق وتجعله قابلا للانفتاح (تركيب مفتوح) على حد قول إمبرتو ايكو. ويذهب حسن ناظم في تفريق **تودوروف** بين الأثر والنّص الأدبي أنه نحا نحو **رولان بارت**، إذ يقول: «ويبدو لي أن **تودوروف** يحاول أن يحدد موضوع الشّعرية استنادا إلى الفرق الدقيق الذي أقامه رولان بارت بين الأثر الأدبي وهو إنتاج المؤلف الحقيقي، أما النّص فهو إنتاج القارئ الذي يوسع من أبعاده بالقراءة (...)، نص للمؤلف ونص للقارئ، وطبقا لهذا ينفي **تودوروف** أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوعا للشعرية، ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل؛ أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية »[37]، والتأويل هو الذي يمنح النصوص هذه اللانهائية، إذ العلاقة بين الشعرية والتأويل عي علاقة تكامل. فالتأويل والقراءة من الآليات التي تساهم في إعطاء النّص الأدبي كينونته وايجاد خصائصه النوعيّة المتجسدة من النّص ذاته ومن الأثر الأدبي كذلك. وانطلاقا من التصور الذي يعتبر أن الشّعرية تهتم بالأدب الممكن لا الكائن تبلورت الشّعرية في نظر رولان بارت على أنها «علم للأدب يهتم بشروط المحتوى، لأن موضوعه ليس المعاني الممتلئة، وإنما المعنى الفارغ الذي يدعمها جميعها » [38]؛ أي البحث عن مقبولية المعنى، والمعنى المتولد، وهي بهذا دعوة إلى « شحن الشعرية برؤية مستقبلية تتنبأ بالممكن والآتي »[39]، فشعريته إذن شعرية استشراف لما هو آتٍ، وبهذا أشرك المتلقي وأولى عملية القراءة أهمية كبيرة، وذلك حتى يتأتى الفهم الجيد للنّص الأدبي، ويُتمَكّن من الوقوف على شتى اللآلئ الجمالية التي يزخر بها، ويميز **تودوروف** في مقاربته النقدية للخطاب الأدبي بين موقفين: «أولهما يرى في النّص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيها، كل نص معين تجليا لبنية مجردة [40]».ويُفصِّل **تودوروف** الحديث في هذين الموقفين: « الموقف الأول: يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد، يمكننا أن نطلق عليه التأويل، والتأويل – في الحقيقة – هو معنى النص المعالج، لكن تأويل أي عمل أدبي أو غير أدبي لذاته، وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة،

ودون اسقاطه خارج ذاته لأمر يكاد يكون مستحيلا. الموقف الثاني: هو الإطار العام للعلم، فالعمل الأدبي تعبير عن شيء ما، وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر قانون الشّعرية وطبقا لطبيعة هذا الموضوع الذي يسعى إلى بلوغه سواء أكانت مواضيع فلسفية أم اجتماعية أم غير ذلك »[41] ، فالتأويل يؤدي حتما الى تنوع القراءات للنّص الواحد، وذلك لتعدد القراء أو لتباين الآليات الإجرائية المطبقة لولوجه، وتستند نظرية التأويل في مقاربتها للنّص إلى نصوص من خارجه « لأن المنهج يحدد مفاهيمه وأدواته التحليلية ثم يخترق النّص وفق استراتيجيته والمفاهيم التي اصطنعها لنفسه، فهو يبحث في النص عما يريد لا على ما هو كائن وممكن (...) أما أدوات العلم، التي تتخذ العمل الأدبي موضوعا، فهي في علاقة تنافر »[42]. كما قام باستثمار نظرية الشِّعرية في مجال النّثر، من حيث هي ما يمكن أن يشاع في لغة النّص النثري من وهج شعري ، وإلى جانبه برع العديد من الدارسين في هذا المجال، فأصبح للغة النّثر قيمة جمالية، وبهذا وسع **تودوروف** نطاق الشِّعرية ولم يعد محصورا في الشعر فقط.

وما نخلص إليه أن قوام الشِّعرية عند **تودوروف** هو البحث في أدبية الخطاب الأدبي ذاته؛ أي «البحث عن أدبية اللّغة في صورتها الانزياحية، بل البحث عن شعرية لا تعترف بسلطة المحدود، شعرية الانفتاح عن أفق المستقبل في تموجه نحو الآتي، إنها مقاربة لباطن النّص لا ظاهره، باطن البحث عن المعاني الثانية المتولدة من تعليم اللّغة قول جديد لم تقله من قبل، وهو قول الخطاب النوعي، وما يتطلبه من استراتيجية جديدة في التلقي، فإن تودرروف انتقل من التأسيس لشعرية النّص إلى شعرية التلقي »[43] فشعريته تتولد من رحم النّص، ومن ترابطاته الجسدية، وتتبلور مما يُشاع من لآلئ جمالية في ذهن متلقيه، لتكون بذلك عملية خلق للغة جديدة داخل لغة أخرى.

1-1: الشعرية عند جون كوهين: ينطلق **جون كوهين** في تحديد موضوع نظريته من الشعر فيقول: « الشِّعرية علم موضوعه الشعر» [44]، وتتحد بصفة عامة بمصطلح الانزياح، وهو يركز على الشعر لأنه حسب تصوره هو علم الانزياحات اللّغوية.كما عمد –**جون كوهين**– للتمييز بين الشعر والنّثر، ومسألة التفريق هذه ليست مسألة وزن أو إيقاع لأن الإيقاع يوجد في النّثر، وبين النّثر الإيقاعي والوزن الإيقاعي لا يوجد أي فرق على الإطلاق، فمنطلقه في التمييز يكمن في اللّغة وإن استند إلى الوزن، فليس بقدر ما كان استناده الى المستويين الصوتي والدلالي. وميز بين ثلاثة أنماط من القصائد؛ القصيدة النثرية (أو الدلالية)، القصيدة الصوتية (أو النّثر المنظوم)، القصيدة الصوتية الدلالية (أو الشعر التام)، وهذه الأخيرة هي قوام نظريته وهذا لتوفرها «على خصائص صوتية ودلالية في آن واحد» [45]، ويستند في تقسيمه هذا على «مستويين اثنين من مستويات التحليل اللّغوي، وهما : الصوتي والدلالي »[46]، ويعتمد كذلك على المستوى التركيبي أو كما ينعته – جون كوهين – الانزياح التركيبي؛ وهو « نوع من أنواع الانزياح السياقي الذي يحدث على مستوى الكلام، بمفهومه **السوسيري** ويمثله التقديم والتأخير في الشعر بخرق هذا الترتيب »[47]، ويتجلى الانزياح في خرق الشعر لقانون اللّغة وهذا الانحراف الذي يطرحه **كوهين** يتمظهر في بنية اللغة العربية للنّص وهو الذي يسمها بطابع الشّعرية، ومن ثمة تصبح اللّغة الشِّعرية واقعة أسلوبية بالمعنى العام وذلك لأن الأسلوب حسبه يعتبر غالبا – مجاوزة فردية – طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد. وهذه اللّغة المنزاحة يصفها باللغة العليا وسمتها الأبرز الغموض فهو خصيصة جوهرية لابد من توفرها في النّص، فهي التي تصنع شعريته، وفي هذا يقول مالارميه : «ينبغي أن يكون في الشعر ألغاز دائما »[48] ، فهو إذّا ظاهرة إيجابية وما وجوده في النّص بالصّدفة ، بل ايراده متعمد وذلك لأنه «كهف لميلاد المعرفة الشعرية الحقة، فالركام المعرفي والثقافي الذي غلفت به النّصوص الشّعرية هو الذي أدى الى إضفاء صفة الغموض عليها »[49]، ومن ثم لابد من قارئ مثالي، قارئ فذ، واسع الاطلاع ، وذو ثقافة كبيرة، ومعرفة واسعة، وما يجب ألا نغفله «أن القصيدة الغامضة يمكن أن تعرف من خلال التناقض، فيقال: إنها تعبير واضح عن فكر غامض وهي تريد

ذلك، لأنها تجد في غموض التصور حقيقتها التأثيرية الخالصة »[50]؛ فالغموض حسبه يضمن للنّص انفتاحه، وهذا ما ذهب إليه **أدونيس** في معرض حديثه عن ظاهرة الغموض وهي الصفة الملازمة لقصيدة الرؤيا النابضة بروح العصر.

ويشير إلى أن الاستعارة « ليست مجرد تغيير في المعنى، إنها تغيير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي الى المعنى الانفعالي» [51] فهي صورة لا تفصح عن مكنوناتها وهي ليست بالمعنى المتشكل من القراءة الأولى، بل هي معنى المعنى؛ أي أنها ليست اللغة المفهومية، بل هي اللّغة الايحائية التي تستثير القارئ وتبث فيه التشويق فتجعله منفعلا معها وسارحا في بحر صورها المتَخيَلة. ولهذا «كان الشاعر ملزما بخرق اللّغة إذا أراد أن يبرز وجه العالم المؤثر الذي يُخلف فينا ظهوره ذلك الشكل البالغ من الأريحية الإستيطيقية التي سماها **فاليري** الافتنان »[52]،فاللغة المنزاحة تُمكِن الشاعر من الابتكار والإبداع وتعطيه مقود الكتابة لتخريج العالم في أبهى حلة وتمنحه ريشة الفنان لتشكيل لوحة غاية في الجمال، فجون كوهين يلح على ضرورة خرق اللّغة لغاية جمالية. وترجع النزعة العلمية الطاغية على شعرية جون كوهين إلى تأثره بمبدأ المحايثة في صورته اللِّسانية، فهو أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من خلاله المنتوج الشعري وما يكتنزه هذا المنتوج من جماليات أسلوبية، هذا ما يذهب إليه **حسن ناظم** في قوله: «ولحرص كوهين على أن يكسب شعريته علمية معينة، حتم عليه أن يستثمر المبادئ اللِّسانية، وقد اقترح – كيما تكون الشعرية علما – المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللِّسانيات علما، أي مبدأ (المحايثة)؛ أي تفسير اللّغة باللّغة ذاتها [53].

ويلفت **عز الدين حسن البنّا** النظر إلى نقطة أساسية في الشعرية الغربية، وبالتحديد شعرية **ياكبسون** و**تودوروف**، وذلك حول مفهوم الوظيفة الشِّعرية، إذ يتقاطع المفهوم الذي أورده **ياكبسون** مع عبارة مهمة **لتودروروف**، كما يشير إلى أن حسن ناظم التقط الفكرة نفسها حين جمع بين مفهوم **ياكبسون** للوظيفة الشِّعرية ومفهوم **تودوروف** للشِّعرية [54].

بناءً على ما تقدم نخلص إلى أن أن شعرية **تودوروف** تتعلق بالأدب كله، وذلك بالتركيز على الشفرات والخصائص الكامنة في الخطاب الأدبي، وهو في هذا يختلف عن **ياكبسون** الذي لم يقيّدها بالشعر أو النَّثر وحصر موضوعها في اللّغة ذاتها، وبعيدا عن هذا وذاك جعلها جون كوهين علما، وأقر أن موضوعها هو الشّعر، وخصّها به دون سائر أنواع الخطاب الأدبي، ولعل همزة الوصل بين هذه الشعريات هو البحث عن القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي .

2- من المنظور العربي النقدي الحديث:

1-1: عند عبد الله الغذامي: يقترح **عبد الله الغذامي** ترجمة مصطلح (poétique) الفرنسي أو (Poetics) الإنجليزي بالشاعرية، ويعلّل توجهه هذا بالخاصية التي يتسم بها مصطلح الشاعرية، من حيث هو «جامع لخصائص اللّغة الأدبية إن في الشعر أو النّثر »[55] ، ومرد هذا لما تبثه من روح ونبض ولقوتها التأثيرية العميقة في سياقات توظيفاتها المختلفة، فإذا ما قيل « موسيقى شاعرية، منظر شاعري، وموقف شاعري، وهم لا يقصدون بذلك الشعر، وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخيلية، وهذه مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح»[56]، فالموسيقى والمنظر والموقف...وغيرها، كلها قرائن تحيل على الطاقة الإيجابية لكلمة الشاعرية. وبالمقابل ينتقد ترجمة (Poétique) إلى الشِّعرية، كون هذا المصطلح « يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر» [57]، فمُأدى هذا القول أن الشعرية رهينة بالشعر فقط لا كما الشاعرية، تتعداه إلى النثر. ويعارض **حسن ناظم** هذا التبرير، فيقول : « يبدو لي أن هذا التصويغ لا يؤدي مهمته إطلاقا، فلفظة الشاعرية ليس لها المؤهلات الكافية بما هي لفظة فحسب لتصف – أو تشير إلى اللغة– الأدبية في الشعر أو النثر، فالشاعرية هي – في الأخير– مشتقة من شاعر وبالتالي فهي ألصق بالشعر »[58]، فقد رد عليه حسن ناظم بالتبرير نفسه ولكن قرنه بالشاعرية، وكأنه يعدل كفة المتراجحة بأن لفظ الشاعرية هو الآخر يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر. وما يُستَشف من هاتين المعادلتين تغيب النثر، واستناد الشعر لكلا المصطلحين،

ولكن بعيدا عن هذا التعارض يذهب **حسن ناظم** إلى أن الشعرية تهتم بالشعر والنثر، بل وتتعداهما إلى غير الأدب وما يؤكد هذا قوله : « ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص؛ أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية» [59] ، والحال نفسه عند **الغذامي** إذ عرفها بأنها «الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي »[60] ، وما ورد هنا يزيد تأكيدا على أن مشكلة العرب تكمن في ترجمة المصطلح ومفهومه وموضوعه لا في غايته، والشاعرية عنده « انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل من اللّغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم»[61] ، فالشاعرية تهفو بالخطاب اللّغوي من العالم الحسي إلى العالم المتخيل، فالكلمة تغدو إشارة حبلى بالدلالات، متناسلة الإيحاءات، مثيرة للاحتمالات، وتقرع عقل متلقيها، وتخلخل فكره وتبعثره في الزمن، وترحل به في عوالم شتى، فهي «تنبع من اللّغة لتصف هذه اللّغة، فهي لغة عن لغة، تحتوي اللّغة وما وراء اللّغة، مما تحدثه من إشارات، من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها في مشاربها، وهذا تمييز للشاعرية عن اللّغة العادية [62].

وباعتبار النّص يُوظِف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللّغوية فيه فحتما يؤدي ذلك إلى « تعليق ثنائيات الإشارات وتتحرك من داخله لتقيم مجالا تفرز فيه مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاس يؤسس للنّص بنية داخلية تمتلك مقومات التفاعل الدائم »[63]. وهذه الحركية المتولدة تسيطر على المتلقي وتجعله في يتفاعل مع النّص. وتتقاطع شاعرية الغذامي مع بقية الشعريات في اعتماده على آلية الانزياح ، فهي ذاك الحدث الإنحرافي الساحر بعبارة أدق هي نتاج « تحول عناصر اللّغة من الدال على المدلول خارج عنه إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول – فاللّغة في النّص الأدبي تدل على نفسها وتلغي المدلول القديم للكلمات التي تحل في مكانه »[64] ، فآلية الانزياح تلعب دورا كبيرا في التأسيس للشعرية في النصوص الأدبية، إذ تُخرج اللغة من عباءتها القديمة وتكسبها مدلولات جديدة وكان الدال نفسه يتحول إلى مدلول. ومادام النّص «شاردة ينام عنها مبدعها، فلا بد من خلق يسهر جراها ويختصم، وكون النّص وجود عائم في فضاء اللّغة »[65] ففاعلية هذه اللّغة تكمن في اللّغة ذاتها خاصة وأن النّص لا يقول شيئا ويقول كل شيء، وصمت اللّغة ذاك يستلزم قارئا مثاليا،،حتى يحدث ذلك التفاعل والوصال الذي يثمر المعنى. ولكن رغم هذا يبقى المعنى بدوره مؤجلا لأن النّص ينتظره قراء آخرين، ويبقى النّص بهذا ذو عاكفتين مفتوحتين « نص مفتوح، ومطلق للخروج ، والقارئ ينتج النّص فيتفاعل متجاوب لا تَقَبل استهلاكي» [66]، وإذا كان ذلك كذلك، فسيرتضي النّص لا محالة بأن يُولج من باب الخروج، ويؤكد كذلك على السياق وأهميته للنّص فهو «كما السماء للنجم، فكان الكاتب حينما كتب ذلك النص المعين أفرده نجما بنظره واستعار وجوده ليخصه بميلاد شخصي، ويكون هيأه للقارئ كي يحتضنه عندما يخصه بنظرته والفاعلان الكاتب والقارئ يتحركان في (مجاليه) الأدب التي تقيم الألفة بينهما وتوجه نظرهما نحو نص واحد، ولكل منهما الحق في أن يصنع من هذا النّص ما شاء حسب مبادئ اللّعبة: السياق» [67]؛ فللسياق أهمية بالغة في تحقيق الوظيفة الشعرية المرتكزة على عناصر التبليغ بخاصة الرسالة والسياق. هكذا، ومن على شرفة ما أقره البحث، يمكن القول أن شعرية **الغذامي** شعرية انفتاح وتساؤل، تولي القراءة أهمية كبيرة لفاعليتها في فهم أسرار وخبايا نسيج النّص وسياق حياكته.

2-2 :عند أدونيس: لم يعط الشاعر والناقد **أحمد سعيد أدونيس** الشعرية مفهوما محددا « فسِرها أن تظل دائما كلاما ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم بأشيائه أسماء جديدة – أي تراها في ضوء جديد»[68]، فهو بهذا يقر بوجود شعريات لا شعرية واحدة فقط، إذ لم يضبط ماهية هذا المصطلح وإنما عمد لتتبع مساره؛ أي مراحل ظهور وتطور الشعرية العربية، بيد أن

حصره لها في الشعر لم يمنعه من فرض صوته في ساحة الشعرية العربية، وقد ساهم في تطريز كسوة القصيدة الجديدة وذلك بإدخاله عناصر لم تكن موجودة من قبل، علاوة على دعوته إلى اكتناه خصائص النّص الشعري وفق ما يمس عمق التجربة الإنسانية، ومنطلقه في تعدد الشّعرية مستمد من قوانين تحكمه؛ فالعصر والظروف والشاعر تكون حائلا للثبات على قواعد معينة، فالتغير يؤدي إلى اللاثبات « والتقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللّغة الشعرية، فهذه اللّغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه، واختلافه وتوجهه تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجر...» [69]. وتتمظهر شعرية **أدونيس** في كتابه الشعرية العربية، إذ ابتدأه بالشعرية والشفوية، فإذا كان الشعر الجاهلي شفويا فلابد من الإجادة في تخريجه وحسن إلقاءه وذلك لإحداث وقع في الجمهور واستقطابه، خاصة وأنه ينقل تجربة إنسانية؛ معاناة الشاعر، انتصارات وانكسارات القبيلة ولهذا كان «للشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعبر عنه، بل في طريقة التعبير خصوصا أن الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السامع مسبقا: كأن يقول عاداته وتقاليده ومآثره، وانتصاراته وانهزاماته» [70] ، ومن بعد حديثه عن الشفوية، تطرق للشّعرية والفكر وكذلك الشّعرية والنّص القرآني واعتبر هذا الأخير ركيزة أساسية، وتناول الحداثة وعلاقتها بالشّعرية وتطورها ونشأتها، ويقر بالدور الكبير للنّص القرآني في تأسيس الحداثة للشّعرية العربية إذ « الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النّص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية » [71] ، ويحاول **أدونيس** التأصيل لمفهوم الشّعرية انطلاقا من خصائص تعرف بها شعرية النّص ، وهي انفتاح النّص وتناسل المعنى، الغموض، الفجائية والدهشة، وأيضا الاختلاف والرؤيا، وكذلك حركية الزمن الشعري» [72] ، ومرد استفحال ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث عند **أدونيس** «غموض العملية الإبداعية، وطريقة استخدام اللّغة بوصفها سفينة الشاعر في مسيرة كشفه الأبدية، تناسل المعاني وذلك عن طريق انبجاس النّص وانفتاحه على المجهول والثقافة والمعرفة، بوصفهما رافدين كبيرين في تشظي ظاهرة الغموض على جسد وروح نص الحداثة، وتلعب الشعرية إلى جانب هذه العوامل دورا رئيسيا في استفحال هذه الظاهرة كي تتراءى له السبل لاختراق المجاهيل» [73]؛ فيغدو النّص الشعري بهذا وكأنه لعبة متاهات متشابكة المخارج، متداخلة الطرق تنتظر قارئا متمرسا يمكنه مخزونه المعرفي من التجوال في أدغال القصيدة مستمتعا بذلك، فالغموض حسب **أدونيس** « قضية إبداعية ولغوية ومعرفية، بمعنى أنه أولى أهمية خاصة للبعد المعرفي والجمالي للنّص الشعري، فهذه الأبعاد هي التي ولّدت الغموض وجعلته صفة إيجابية لا وصمة عار، فقد تحول الغموض عنده إلى جهاز حامل لعوالم معرفية لا شكلا زئبقيا، أو بعبارة أدق الغموض كهف لميلاد الروح الشعري، وهذا ما يصنع الشعرية » [74] شريطة أن يجيد الشاعر استثماره في تجربته وهذا حتى يحدث أثرا في متلقيه، ويسمي أدونيس رد الفعل المتولد بالفجائية أو الدهشة أو غير المتوقع، فهو يؤسس مفهومه «للفجائية — بوصفها عنصرا من العناصر الشعرية — على الخصوصية الفنية المتولدة، بمعنى أن الفاعلية الجمالية تحققها القصيدة بذاتها، وليس بما تؤول إليه» [75] فالفجائية خاصية فنية في النص الشعري، تولد الإثارة في المتلقي نتيجة استجابته. و في تأسيسه للشعرية يدرج كذلك مقولة الاختلاف فهو يرى أن «جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها » [76] فالشّعرية بهذا نابعة من التمرد على الثابت لا الرضوخ والانصياع له، وخاصية الاختلاف هذه تكون بواسطة اللّغة وخصائصها الفنية. وبمقولة الرؤيا تتضح شعرية القصيدة أكثر، فهي آلية من آليات النفاذ إلى ما وراء الواقع هي محاولة لاستشفاف الغيب عن طريق نص شعري حداثي، أو أبعاد ميتافيزيقية يتحد فيه الشاعر بالعالم «اتحادا يشبه الحلم، وبفعل قانون التعويض تتحقق المكبوتات و الرغبات، التي عجز العقل الباطن عن تحقيقها في الواقع المرئي (...) وبهذا تصبح القصيدة الرؤيا كلية تتوحد فيها صورة الأشياء وتنمحي في جلالها الحدود و الفواصل، وهذا ما يخلق شعرية النّص» [77]؛ فأدونيس تناول الشّعرية من خلال اللّغة المجازية التي

تتجسد في النّص، ما يفتحه على احتمالات عدة وتأويلات متباينة « فالجمالية الشّعرية تكمن بالأحرى في النّص الغامض، المتشابه؛ أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة»[78] فالمجاز على اختلاف ألوانه يفتح النّص على تأويلات مختلفة.

3-3: عند كمال أبو ديب: الشعرية عند **كمال أبو ديب** هي وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة أو مسافة التوتر، لأن لغة – الشعر دلائليا– لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة «وهذا التنظيم حين ينشأ يخلق (فجوة = مسافة التوتر) على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللّغة الشعرية وبين اللّغة اللاشعرية»[79]؛ فكمال أبو ديب يولي أهمية خاصة لما أسماه بالفجوة أو مسافة التوتر؛ وهي في منظوره النقدي ميزة الشعرية، لذلك فإن خلخلة الوزن « لا يؤدي في نظره إلى انعدام الشّعرية، والذي يؤدي إلى غيابها هو انتفاء الفجوة ، مسافة التوتر؛ وحجته في ذلك هو أنه حتى وإن تم تحرير الوزن فإن الشّعرية ستظل غائبة»[80]. وبهذا ما يخلق الفجوة ومن ثمة الشّعرية هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمد[81] والجمع بين المتنافرات [82]، فهي بهذا ليست خصيصة تجانس وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك، اللاتجانس واللانسجام واللاتشابه واللاتقارب؛ «فالشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز السفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللّغة فيها إلى زخرف، الشعرية لا تنسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا عن بطولة تبني الانسان ومشكلاته وأزماته (...)، الشعرية والشعر هما جوهرا نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة، التي تنسج نفسها في لجته وسداه...»[83]. يبدو أن **كمال أبو ديب** منسجم إلى حد ما مع التصور العام لمفهوم الشعرية عند الغرب، من حيث أنه يبحث في قوانين الأدب، وقد أتبع تصوره النظري بممارسات نقدية على النّصوص الأدبية ليتجاوز كونها علما صارما إلى منهج وإجراء في التحليل والمقاربة.

وصفوة القول من بعد رحلة سبر أغوار الشِّعرية عند الغرب والعرب، أنه لا ثبات حول مفهوم محدد ومصطلح مضبوط للشِّعرية في النقد العربي، وكذلك الاختلاف في موضوعها وهل هي متعلقة بالشعر فقط أم تتعداه إلى النثر، أم هي موجودة ومتولدة عن الخطاب الأدبي ككل، فمصطلح الشعرية من أبرز المصطلحات التي بقيت مثارا للجدل بين النقاد والمترجمين. وأن الشعرية هي مجموعة الخصائص التي تخول للعمل الأدبي أن يكون أدبيا متفردا، متميزا عن الأعمال الأخرى.

---

[1]- أدونس: زمن الشعر، ط2، دار العودة، بيروت، 1978، ص09.

[2]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1994، ص5.

[3]- المرجع نفسه، ص5.

[4]- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة- دراسة أسلوبية،ط1، عالم الكتب الحديث، 2010، ص.ص10-11.

[5]* " Poétique : «la poésie consiste longtemps dans l'application j une poétique défini plus ou moins nettement par les différents « arts poétiques » qui jalonnent l'histoire de la littérature , Ajourd hui, la poétique n impose plus ; elle est devenue une activité critique, une science qui s'applique à comprendre le fonctionnement de l'écriture poétique, elle relève moins du poétique du linguiste ou du sémiologue ».Abraham .Ket les autres : Encyclopédie Alphabétique, Larousse imprimerie, Imprimer en France,1997, P1485

[6]- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ج4، 1992، ص60.

[7]- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النّص الشّعري، ط1، مؤسسة الإنشاد العربي، بيروت، 2008، ص.46

[8]- يول آرون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، تر/ محمد حمود، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010، ص667.

[9]- يول آرون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، ص668.

[10]- المرجع نفسه، ص 668.

[11]- تزيفيطان تودوروف: الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، 1992، ص23.

* ولد في بلغاريا .وفي باريس حصل على إجازته الجامعية الأولى (الليسانس)، ومن بعد أكمل دكتورا بإشراف رولان بارت عام 1966.تتصف أعماله بكونها مثيرة ومهمة وذلك بسبب التوتر الذي تقدمه بين صرامة التحليل البنيوي والكتابة ذات الالتزام الأخلاقي- وهي كتابة تودرروف في فترة ماب عد البنيوية. من أهم أعماله:

Les catégories du récit littéraire ,La description de signification en littérature

.Poétique…ex ,ينظر.جون لتشه: خمسون ألف مفكرا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد البنيوية)، تر/ فاتن البستاني، مر/ محمد بدوي، ط1، المنظمة العربية للترجمة،2008، بيروت، لبنان، ص.ص316-324.

[12] - نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث نقلا عن بشير تاوريريت ،الحقيقة الشعرية، ص293 .

[13]- تزيفيطان تودوروف: الشعرية، ص23.

* ولد في موسكو عام 1891، ويعتبر عموما واحدا من أهم علمائ اللغة في القرن العشرين. ومن أكبر مؤيدي التوجه البنيوي في اللغة خصوصا بسبب تأكيده على النظر غلى نمط الاصوات في اللغة . من أهم أعماله: The franework of languge, Selected writings, Poetry of grammer and grammer of poetry…ext. ينظر. جون ليتشه: خمسون ألف مفكرا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد البنيوية)، ص.ص138-147.

[14]- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر/محمد الولي ومبارك حنون، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988، ص35

[15]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص300.

[16]- جون كوهين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللّغة العليا، تر/ أحمد درويش، دار الغريب، القاهرة، 2000، ص29

[17]- المرجع نفسه، ص34.

•- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر/ عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع / مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها و ابدالاتها النصية/حسن ناظم: مفاهيم الشعرية/ أدونيس: الشعرية العربية/ عز الدين حسن البنَّا: الشِّعرية والثقافة / عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات/ وعزالدين المناصرة في كتابه "علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب) " تناول بإسهاب آراء سبعة عشر ناقدا عربيا من القدامى وكان ذلك في الفصل الأول بعنوان: الشعرية في النقد العربي القديم.

[18]- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح/ محمد محمود شاكر، ط3، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1992، ص43.

[19]- عبد الدين المناصرة: علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب،ط1، دار مجدلاوي،2006، ص 96.

[20]- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب بن خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1981، ص 118.

[21]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص20.

[22]- شرفي لخميسي: مفاهيم نظرية ودلالات جمالية، مجلة كلية الآداب واللّغات،ع 14-15، جامعة محمد خيضر- بسكرة، 2014، ص385 .

[23]- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات-(قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي- جامعة منتوري قسنطينة - الجزائر-، 2007، ص14.

•- وهذا ما ذهب إليه حسن ناظم في كتابه مفاهيم الشعرية حين قال:« كما اختلف النقاد العرب المحدثون حول تسميتها ومفهومها، فقد وصفها محمد الولي ومحمد العمري وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة والمسدي وأحمد مطلوب وسامي سويدان وكاظم جهاد بالشّعرية، في حين أسماها توفيق بكار والطيب الصمود بكوش وحمادي بالإنشائية، وكذلك بالشاعرية عند سعيد علوش وعبد الله الغذامي، بينما تسمى عند جابر عصفور ومحمد الماشطة بعلم الأدب، وعند جميل نصيف ومحمد خير البقاعي بالفن الإبداعي ، كما وصفها فالح الأمارة وعبد الجبار محمد بفن

النظم، أما عند يوئيل عزيز وعلي عياد بفن الشعر، وعند علي الشرع بنظرية الشعرية، كما تسمى عند خلدون الشمعة بويطيقا، وكذلك عند حسين الواد بوتيك، بينما يسميها توفيق الزيدي بالأدبية » ص 15- 16.

[24]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 17.

[25]- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص 45.

[26]- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص35.

[27]- المرجع نفسه، ص35.

[28]- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص27.

[29]- عز الدين المناصرة: علم الشعريات، ص282.

[30]- ينظر: يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص19.

[31]- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص33.

[32]- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ط1، 2006، منشورات الاختلاف، ص68.

[33]- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات القدس العربي،ط1، 2009، ص166 .

[34]- منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1998، ص.09

[35]- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 51.

[36]- تزيفطان تودوروف: الشعرية، ص 23.

[37]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص35.

[38]- رولان بارت: نقد وحقيقة، تر/ ابراهيم الخطيب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1984، ص61.

[39]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص296.

[40]- المرجع نفسه، ص239.

[41]- ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص.ص20- 22.

[42]- تودوروف: قضايا الشعرية، ص24.

[43]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 297.

[44]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر/محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص09.

[45]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص12.

[46]- المرجع نفسه، ص11.

[47]- حسن ناظم: قضايا الشعرية، ص112.

[48]- المرجع نفسه، ص 415.

[49]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص312.

[50]- جون كوهين: النظرية الشعرية. ص 415.

[51]- المرجع نفسه، ص105.

[52]- جون كوهين: النظرية الشعرية، ص 215.

[53]- حسن ناظم: قضايا الشعرية، ص307.

[54]- ينظر: عز الدين حسن البنّا: الشِّعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص45.

[55]- ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص21.

[56]- المرجع نفسه، ص22.

[57]-عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص21.

[58]- حسن ناظم: قضايا الشعرية. ص 15.

[59]- حسن ناظم: قضايا الشعرية، ص25.

[60]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير. ص23.

[61]- المرجع نفسه، ص38.

[62]- المرجع نفسه، ص22.

[63]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 24.

[64]- المرجع نفسه، ص17.

[65]- المرجع نفسه، ص28.

[66]- المرجع نفسه، ص65.

[67]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 38.

[68]- أدونيس: الشعرية العربية –محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس،ط2، دار الأدب، بيروت، لبنان، 1989، ص 78.

[69]- المرجع نفسه، ص 31.

[70]- أدونيس: الشعرية العربية، ص06.

[71]- المرجع نفسه، ص51.

[72]- ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 416.

[73]- المرجع نفسه، ص 423.

[74]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 428.

[75]- المرجع نفسه، ص430.

[76]- أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 313.

[77]- بشير تاورريت: المرجع السابق، ص449.

[78]- حسن ناظم: قضايا الشعرية، ص.ص46-47.

[79]-كمال أبو ديب : في الشعرية، ص58.

[80]- المرجع نفسه، ص 24.

[81]- المرجع نفسه، ص 38.

[82]- المرجع نفسه، ص 125.

[83]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص .143