الشعرية محاولة في ضبط المصطلح الأدبي

الأستاذ الدكتور جودت إبراهيم[1] الدكتور بسام أحمد المجدل[2]

الملخّص بالعربي

يتناول البحث مفهوم الشعريّة بوصفه أحد المحاور الأساسية في الدراسات النقدية القديمة والحديثة، ويستعرض تطوّر المصطلح في النقد الغربي منذ أرسطو وصولًا إلى المناهج البنيوية وما بعدها، ثم ينتقل إلى حضور الشعريّة في النقد العربي قديمًا وحديثًا، مع بيان الفروق في المقاربات والمعايير. كما يناقش البحث علاقة الشعريّة بكل من البلاغة والأسلوبيّة والخطاب، مبيناً نقاط الالتقاء والاختلاف بينها، وموقع الشعريّة ضمن المنظومة التحليلية للنص الأدبي.

كلمات مفتاحية(الشعرية– الأسلوبية– البلاغة – الخطاب– النقد الأدبي)

English Translation

The study examines the concept of poetics as a central pillar in both classical and modern critical studies. It reviews the development of the term in Western criticism, from Aristotle to structuralist and post-structuralist approaches. It then explores how poetics has been addressed in Arabic criticism, both classical and contemporary, highlighting differences in methods and criteria. The research also discusses the relationship between poetics, rhetoric,

[1] عضو هيئة تدريسية في جامعة حمص تخصص نظرية الأدب

[2] محاضر في جامعة الفرات تخصص أدب جاهلي.

stylistics, and discourse, clarifying the points of convergence and divergence, as well as the position of poetics within the analytical framework of literary texts.

المقدمة:

تُعَدّ الشعريّة من أكثر المفاهيم النقديّة إثارة للجدل والاختلاف منذ طرحها الأول عند أرسطو وصولاً إلى الدراسات اللسانيّة الحديثة؛ فهي مفهوم متحوّل لا يستقرّ على تعريف واحد، وتتعدد دلالاته بحسب السياق الثقافي والنظري الذي يُوظَّف فيه. وقد شهد المصطلح في النقد الغربي والعربي على السواء تطوّراً كبيراً جعله يحتلّ موقعاً مركزياً في تحليل الخطاب الأدبي، حتى غدا مفتاحاً لفهم آليات اشتغال النص وطاقته الإبداعية.

وترتكز دراسة الشعريّة على البحث في ما يجعل النص أدباً؛ أي في الخصائص البنائيّة واللغويّة والأسلوبيّة التي تُكسب الخطاب صفة الأدبية وتُميّزه من اللغة التداولية العادية.

وتأتي أهمية هذا البحث من كونه يسعى إلى تقديم رؤية واضحة متماسكة لهذا المصطلح الإشكالي، والكشف عن آلياته ووظائفه وموقعه في الدرس النقدي الحديث، مستفيداً من أشهر النظريات التي أسهمت في تشكّله وتطوّره.

مشكلة البحث

تتمثّل مشكلة البحث في تعدّد تعريفات الشِّعريّة وتبايُن استخداماتها بين النقد الغربي والعربي، إضافةً إلى اختلاط مفهومها بمفاهيم أخرى مثل الأسلوبيّة والخطاب والبلاغة، مما أدّى إلى اضطراب في تحديد حدودها ومجالات عملها.

كما تظهر المشكلة في غياب إطار نظري موحّد يمكن من خلاله فهم الشِّعريّة بوصفها منهجًا تحليليًا للكشف عن آليات إنتاج المعنى الجمالي في النص الأدبي.

هدف البحث يهدف البحث إلى:

1. تحديد مفهوم الشِّعريّة كما تطوّر في النقد الغربي، وتتبع أبرز منطلقاته النظرية.

2. بيان حضور مفهوم الشِّعريّة في النقد العربي القديم والحديث، ومواضع التقاطع أو الاختلاف مع النقد الغربي.

3. توضيح العلاقة بين الشِّعريّة والأسلوبيّة والخطاب والبلاغة، وبيان حدود كل منهج ونقاط التداخل.

4. صياغة رؤية منهجيّة تساعد في توظيف الشِّعريّة في تحليل النصوص الأدبية العربية.

منهج البحث

اعتمد البحث على المنهج التحليلي الوصفي في عرض مفهوم الشعرية وتحليل تصورات النقاد الغربيين والعرب، مع الإفادة من المنهج التاريخي في تتبع تطور المصطلح عبر مراحله المختلفة، والمنهج المقارن في الموازنة بين المقاربات الغربية والعربية للشعرية، كما استند البحث إلى المقاربة المفهومية في ضبط المصطلح وحدوده وعلاقته بالمفاهيم المجاورة، مع توظيف محدود للتحليل النفسي في تفسير بعض الشواهد الشعرية

الدراسات السابقة

دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجاني

الإيجابيات:

تأصيل مبكر وعميق لمفهوم النَّظم.

السلبيات:

غياب الإطار النظري الحديث للشعرية.

مدخل إلى علم الشعرية – يوسف وغليسي

الإيجابيات:

وضوح المفاهيم وضبط المصطلح.

السلبيات:

طابع تعريفي أكثر من كونه تحليليًا تطبيقيًا.

نظرية الشعرية – كمال أبو ديب

الإيجابيات:

تأسيس بنيوي دقيق لمفهوم الشعرية.

السلبيات:

كثافة نظرية عالية وصعوبة في التلقي.

بلاغة الخطاب وعلم النص – صلاح فضل

الإيجابيات:

ربط ناجح بين البلاغة والشعرية والخطاب.

السلبيات:

تراجع التركيز على الشعرية الخالصة لحساب تحليل الخطاب.

الشّعريَّة (*poetics*):

إنَّ مفهومَ الشـــعريَّة لم يســـتقرَّ على بَرٍّ منذ بداية كلام **أرســـطو** عنه، وحتَّى الآن، وذلك نظراً لطبيعتها المتغيرة، ونظراً إلى مفاهيم الشعوب التي احتضنت هذا المصطلح «ويبقى البحث في الشعرية محاولة فحسبُ للعثور على بنية مفهومية هاربة دائماً وأبداً... وسيبقى دائماً مَجالاً خصباً لتصوُّراتٍ وَنظريَّاتٍ»[1]، فَهي ذاتُ طبيعةٍ متشـعِّبةٍ، وَعمليَّةُ البحثِ فيها ذاتُ صُـعوبةٍ «لذا يستدعي منَّا تحديدُ المُصطلحِ والمفاهيمِ، وهذا المسعى محفوفٌ بالمزالِقِ؛ لأنَّ الشعريَّةَ تتضمَّن معاني متعددةً غيرَ متساوية من حيثُ الحضورُ النقديُّ»[2]. فهي إذاً ظَاهرةٌ فنيَّةٌ في النصوص، وهي ظاهرةُ تفاعلٍ بين الشعرِ والنثرِ؛ أي الشـعرُ والنثرُ يجتمعانِ في خطابٍ واحدٍ، ويحدثُ التداخلُ فيما بينهما، والشـعريَّةُ غدتْ في طليعةِ المصطلحاتِ التي أخذَتْ مقاماً مُتَميِّزاً من اهتماماتِ الخطابِ النقديِّ المعاصرِ، وأصبحتْ منَ السَّهلِ المُمتَنِعِ، وقد عانتْ كثيراً من أزمةِ تعدُّدِ المُصطلحاتِ في الخِطابِ النقديِّ العربيِّ المعاصِرِ فهي مثلاً الشَّاعِريَّةُ عندَ **سعيد علوش، والغذامي،** والإنشائيَّةُ عند **توفيق حسين بكَّار، وفهد عكَّام، وعبد السَّلام المسديِّ،** والبويطيقيا عند **خلدون الشَّمعةِ،** وبويتيك عند **حسين الواد،** ونظريَّةُ الشِّعرِ عند **علي الشَّرع،** وفنُّ الشعرِ عند **يوئيل يوسف عزيز،** وفنُّ النظمِ عند **فالح صدام،** والفنُّ الإبداعيُّ عند **جميل نصيف، ومحمد خير البقاعيُّ،** وعِلمُ الأدبِ عند **جابر عصفور،** وأخيراً الشـعريَّةُ عند كل من **محمد المولى، وشكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، وكاظم جهاد**[3]، لكنْ مع كلِّ هذهِ المُصطلحاتِ نجدُ أنَّ مصطلحَ الشعريَّةِ هو الأكثرُ شيوعاً واستخداماً، وهو الذي سوفَ نتبنَّاهُ، وسيكونُ عنواناً لهذا البحثِ.

وقبلَ أنْ نطرحَ عدَّةَ تساؤلاتٍ في الشعريَّةِ ومفهومِها يجبُ أن نبحثَ في المعنى المعجميِّ لكلمةِ الشعريَّةِ، فَإذا تَتبَّعنا دِلالةَ المُصطلحِ في المَعاجمِ العربيَّةِ نجدُ أنَّ الجذرَ الثُّلاثيَّ لها هو (شَعَرَ)، تدلُّ على العِلْمِ والفِطنةِ، يُقال: شَعَرَ بِهِ؛ أي عَلِمَ وَ أَشْعَرَهُ الأَمْرَ، أَشْعَرَهُ بهِ: أَعْلَمَهُ إيَّاهُ، أيضاً تُطْلَقُ على الكلامِ

1- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1992م، ص10 .
2- بن خليفة، مشري: الشِّعرية وَمرجعياتها وإبدالاتها النَّصية، وزارة الثقافة، د ط، 2007م، ص19.
3- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، ص 12، 15، 16.

المخصوصِ بالوزنِ والقافيةِ، يقالُ: شعرَ رجلٌ؛ أي قالَ الشعرَ، والشعرُ منظومُ القولِ، غَلَبَ عليهِ لِشرفه بالوزنِ والقافيةِ، وإنْ كانَ كلُّ علمٍ شعراً[1].

والشعريَّةُ لغةً: اسمٌ مُشتقٌّ منْ كلمةِ شعرٍ، وقد أُضيفتْ إليها اللاحقةُ (يَّة) لإضفاءِ الصفةِ العلميَّةِ تماماً كما يقال: عِلْمُ الشِّعْرِ، وذلكَ جرياناً على نحو الأسلوبيَّةِ والألسنيَّةِ[2].

وتجدرُ الإشارةُ على أنَّ الدَّرسَ النقديَّ القديمَ للأدبِ لم يكنْ نقداً للأدبِ بقدرِ ما كان نقداً للوظيفةِ الأخلاقيةِ إلاَّ أنَّ ذلكَ لم ينفِ عنه وجودَ جذورٍ نقديَّةٍ تفرَّعتْ لاحقاً، وأثمرَتْ الشعريَّةَ التي لم يتَّضحْ مفهومُها إلا في الدرسِ الحديثِ أوربيَّاً كانَ أم عربيَّاً، وبالاعتمادِ على هذا يمكن تقسيم النظريات إلى قديمةٍ تبدأُ مع نظرية **أرسطو** في المحاكاةِ، ونظرياتٍ حديثةٍ تبدأُ مع الشكلانييِّن الروسِ.

الشِّعريَّةُ في النَّقدِ الغَربيِّ:

- الشِّعريِّةُ عندَ القُدَمَاءِ:

بدايةً يَجبُ الوقوفُ على مُقاربَةِ **أفْلاطونَ**؛ لأنَّ **أفلاطونَ** أوَّلُ مَنْ حَاولَ تَقديمَ وجهاتِ نَظَرٍ نَقديَّةٍ لِلأعْمالِ الإبداعِيةِ، وذلكَ عِندَما حَدَّدَ قَوَاعِدَ مَدِينتِهِ الفَاضِلَةِ فَرَضَ قُيوداً صارمةً على الشُّعَراءِ، وقد قسَمَ الشُّعراءَ إلى أخيارٍ، وأشْرارٍ، وأيضاً منْ مواقفِهِ أنَّهُ انتقدَ المُحاكاةَ في الشَّعْرِ، واعتبرَ أنَّ الشَّاعرَ يبتعدُ عنْ الحقيقةِ ثلاثَ مَرَّاتٍ «وأنَّ الشُّعراءَ المقلِّدينَ لا يعرفونَ شَيئاً مُهمَّاً عَمَّا يُقلِّدُوهُ»[3]. ومن المسائلِ الأخرى التي عَرَضَها حَوْلَ الشِّعْرِ مَسألةُ الإيقاعِ الموسيقيِّ، ومَا لَهُ منْ أهميَّةٍ في إيصالِ الخِطابِ الشِّعريِّ، وتأثيرِهِ فِي النَّفسِ، قال: «أظنُّ أنَّكَ تَعْرِفُ المظهرَ الحقيرَ الذي يَظهرُ به الشِّعْرُ إذا تجرَّدَ منْ صِبغَتِهِ المُوسِيقيَّةِ»[4]. وهَذه إشارةٌ إلى شعريَّةِ الإيقاعِ فَهوَ الذي يُكَهرِبُ العَمَلَ الإبداعيَّ، وَيُضفي عليهِ صِفَةَ الشَّعريَّةِ .

1- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، مادة (شعر).

2- بو حوش، رابح: الشعريّة وتحليل الخطاب، الموقف الأدبي، ع 414 أكتوبر 2005م، دمشق.

3- المناصرة، عز الدين: علم الشعريات، قراءة مونتاجية، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ط1، 2008م، ص 32 .

4- نفسه ص 32.

*- خير يمون شاعر ألّف مآسي وعاش في منتصق القرن الرابع ق.م، ألّف منظومة قنطورس ومسرحياته أصلح للقراءة من التمثيل (أرسطو: الخطابة) م 3ف12.

وَمروراً **بأرسطو** يختلفُ التَّعامُلُ معَ نظريَّةِ المُحاكاةِ بِاختِلافِ الفُنونِ فَلِكُلِّ فَنٍّ وَسيلةٌ بِالمُحاكاةِ، فَالطَّبيبُ لَهُ وَسيلةٌ، وَالشَّاعِرُ لَهُ أُخرى، يقولُ **أَرسْطُو**: «وَالواقعُ أنَّ منْ ينظِّمُ نظريَّةً في الطبِّ أو الطَّبيعةِ يُسمَّى عَادةً شَاعِراً رَغْمَ ذلكَ فَلا وَجْهَ لِلمُقارَنَةِ بِينَ هُوميروسَ وأنباذَ وقليسَ إلا في الوَزنِ، وبِهذا يخلقُ بِنا أنَّ نُسمِّي أَحدَهُما (هوميروسَ) شَاعِراً، والآخرَ طَبيعيّاً أولى مِنه شاعِراً، وكذلكَ لو أنَّ امرأً أنشأ عملاً من أعمالِ المحاكاةِ، وخلَطَ بين الأوزانِ كَما فعَلَ خيريمون* في منظومته قنطورس، وهي رابسودية* مؤلفة من أوزان شتى، فيجب أن يكون شاعراً»[1].

فَالمُحاكاةُ تقليدٌ، ويكونُ هذا التقليدُ بالأفعالِ «ولمَّا كانَ المحاكُون إنَّما يحاكون أفعالَ أَصْحابِها هُم بالضَّرورةِ إمَّا أشرارٌ أو أخيارٌ»[2]، فالشَّاعرُ عندما يكتبُ قصيدةَ هجاءٍ يكون قد صوَّرَ المهجوَّ ربَّما بصورةٍ أقبحَ منَ الحقيقةِ بكثيرٍ، وكذلكَ إذا مدحَ «فالشعراءُ يُحاكون إمَّا من هو أفضلُ منَّا أو أسوأُ أو مساوون لنا»[3]، وقدِ اعتبرَ أرسطو أنَّ المُحاكاةَ طبيعةٌ غريزيةٌ في الإنسان وبواسطَتِها يستطيعُ الطِّفلُ مثلاً أنْ يتعلَّمَ اللُّغةَ من خلالِ تقليدِهِ لِما يصدرُ عن الكبارِ من كلماتٍ، ولولاها لكانَ التعلُّمُ مستحيلاً، وبهذا المعنى فالنَّزْعَةُ في المُحاكاةِ تُولَدُ مع الإنسانِ، وبواسطتِها يأخذُ بعضَ معارفِهِ الأولى يقولُ **أرسطو**: «يبدو أنَّ الشِّعرَ نَشأَ عن سببينِ كلاهما طبيعي، فالمُحاكاة غريزة في الإنسَان تظهر فيهِ منذ الطّفولة كما أنَّ النَّاس يَجدون لذَّة في المحاكاة... وسبب آخر هو أن التَّعلُّم لذيذ لا للفلاسفة وَحدهم، بل أيضاً لسائر النَّاس، وإن لم يُشارك هَؤلاء فيهِ إلاَّ بقدْرٍ يسيرٍ فنحن نُسرّ برؤية الصّورة لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط مَا تدل عليه، وكأن يقول إنَّ هذه الصُّورة صورة فلان. فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل، فإنّها تُسرُّنَا لا بوصفهَا محاكاة، ولكن لإتقان صِناعتها أو لأوانها أو مَا شَاكل ذلكَ»[4]، يؤكد **أرسطو** علَى مَوضوعِ اللَّذَّة، **فمَا هيَ**

*- الرابسودية: مزيج من الأشعار المختلطة، كانت للشعراء الجوالين في اليونان، ويسمون بالرابسوديين (هامش الصفحة 7من كتاب فن الشعر أرسطو طاليس.

1- أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 6-7 .

2- نفسه، ص: 7-8.

3- أرسطو، ص: 8.

4- نفسه، ص: 12.

اللَّذة الَّتي يَقصدهَا أرسطو؟ اللَّذة التي ينشدها **أَرسطو** هي اللَّذة الجماليَّة والتي يَترتب عليها المُتعة، وَهذا الجمال مَصدرهُ الوجدانُ والشُّعور وليسَ الجَسدُ.

إذاً، الشِّعرُ ذو أَهميَّةٍ كَبيرةٍ عندَ **أَرسطو**، حيثُ إنَّه يحقِّقُ متعةً جماليَّةً، ويأتي منه هدف، وهذا يسميه **أرسطو** في المأساة التَّطهيرَ، خلافاً **لأفلاطونَ** الذي طَرد الشُّعراءَ من جمهوريته، وعلى هذا يكون **أرسطو** قد ردَّ اعتبار الشِّعر، وجَعله وسيلة من وَسائل التعلُّم شَأنهُ شأن الفَلسفة، فالشِّعر يعلِّمنا الفَضيلة عن طَريق التَّخييل.

لقد كَان كتاب **أرسطو (فنّ الشِّعر)** المَرجعَ الأوَّل للبَاحثين الأوربيين، ومن أهمِّ ما أَشار إليه **أرسطو** أنواع المحاكاة الشعريَّة، فهي موضوعاتٌ متباينة، أو أسلوب متمايز مُختلف، إضافة إلى وضع مُفاضلته بينَ المأساة والمَلحمة باعتبارهما عَملين شِعريين؛ إذ إنَّه حَكم للمأساةِ عَلى حسَاب المَلحمة، فالمأساة تحقِّقُ المُحاكاةَ تحقيقاً كاملاً، والمَلحمة الواحدة –كمَا يرى– يمكن أَن تَحتوي على أكثر من مَأساة، وهذا يرفع المَأساة درجة.

يصف **الصَّكر** شِعرية **أرسطو** بأنَّها حُصِرتْ في التمثيل حيثُ إنَّها اشترطت في الشِّعريَّة قيامها على قصْد المحاكاة بين المُرسِلِ والمتلقِّي[1].

وهناك شاعرٌ آخرُ وناقدٌ في الوقت نفسه، وهو **هوراس** أو **كونتيس، هوارتيوس فلاكس** الذي أصبغ بعض من أحكامه النقديَّة على الشعريَّة الأوربيَّة، فقد أصرَّ **هوراسُ** على أنَّ الشِّعْرَ يجب أنْ يقدِّم السَّعادة والإرشاد[2]. ويعدُّ منْ أبرزِ الذين بحثوا عنِ المَعْنى العَميقِ فِي الشِّعْرِ فقد كانَ يسعى للغَوصِ في أعماقِ الذاتِ الشَّاعرةِ والعقلِ والإحساسِ، وهو القائل: «اُكْتُبْ ما شِئْتَ مَادامَ عَمَلُكَ كُلاًّ منسجِماً»[3]. فهذا يدلُّ

1– الصَّكر، حَاتم: قَصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، الشِّعر العربي في نهاية القَرن، الحلقة النقدية في مَهرجان جرش الخامس عشر، المُؤسسة العَربية للدراسات والنَّشر، ط2، 1997م، ص31 .

2– Dictionnaire des philosophes antiques p52 1994 .(معجم فلاسفة العصور القديمة)

3– المناصرة، عز الدين: علم الشّعريات قراءة مونتاجية، ، ص43.

على أنَّ العملَ الإبداعيَّ يجب أن يتوافقَ في مستوييه السطحيِّ والعميقِ، وبهذا عندما يكونُ كُلاًّ منسجِماً يَكتَسِبُ شعريته.

وهناك الكثيرُ منَ الآراءِ النقديَّةِ القديمةِ في التُّراثِ الغربيِّ، وكان معظم هؤلاء من الشُّعراءِ منهم **بشيشرون الخطيب وهيسود**. وعلى هذا يتَّضحُ أنَّ الشِّعريَّةَ الإغريقيَّةَ هي المنبتُ الأساسيُّ للشعريَّة الأوربيَّة الحديثة التي تأخذ أفضل مثال لها هو كتاب **أرسطو (فنَّ اَلشِّعر)**، وبهذا تُعتبر كلُّ الدِّراساتِ الأوربيَّةِ الحديثةِ حولَ الشعريَّةِ هي عالةٌ على هذا الكتاب يقولُ **تودوروف:** «إنَّ كتابَ أرسطو في الشعريَّة الذي تقادم بنحو ألفٍ وخمسمئةِ سنةٍ هو أوَّل كتاب خُصِّصَ بكامله لنظريَّة الأدب، وهو في الوقت نفسه أهمُّ ما كُتب في الموضوع، ليس هذا كتاب لنظرية الأدب، لكنَّه كتابٌ في المُحاكاةِ عن طريقِ الكَلام»[1]. وهذا يدلُّ على أنَّ الدراساتِ الحديثةِ لن تكونَ سوى تعليقاتٍ وشروحاتٍ على كتاب **أرسطو**.

- الشعريَّةُ من المَنظُورِ النَّقديِّ الغَربيِّ الحَدِيثِ:

لقد أَصبح موضوع الشِّعريَّةِ من المَوضوعاتِ المُفَضَّلةِ لدى النُّقَّادِ، وذلك لِمَا تَحْمِله من دِلالاتٍ زئبقيَّةٍ متغيِّرةٍ، وقد عَرضَ النقَّادُ رؤاهم في هذا الموضوع، وألَّفوا الكثيرَ منَ الكُتُبِ التي تُوضِّحُ وتشرحُ هذا المُصطَلَحَ، وكان من الأوائلِ الذين كتبوا في هذا الموضوع هو **ياكبسون**[2]، إذ يُعدُّ منْ أوَّلِ النقَّادِ الذين نظَّروا في الشعريَّة على أنَّها جزءٌ من اللِّسانيَّاتِ، فقد كانَتْ أعمالُهُ خُلاصةً لأعمالِ الشَّكلانييِّن الرُّوس، ويعدُّ كتابُهُ **(مسائل في الشِّعريَّة)** من أهمِّ الكُتبِ التي تناولتْ الشِّعريَّةَ، والكَلِماتِ اليوميةَ عندَه هي كلماتٌ مُشوَّهةٌ بِالقياسِ إلى اللُّغةِ الشعريَّةِ[3]، وقد ميّزَ بينَ الشِّعرِ والنَّثرِ، والشِّعرُ عندَه يَستندُ إلى التَّشابهِ في الإيقاعِ والصورِ، أمَّا النَّثرُ فهو يَفتقِدُ إلى مثلِ هذا الشَّيء ففي «القصيدةِ تتجاوب الأطراف مع بعضها بعضاً بشكلٍ

1- تودوروف، تزيفيطان: الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص: 12.

2 لغوي وناقد أدبي روسي الأصل، أمريكي لاحقاًمن أبرز روّاد البنيوية في القرن العشرين، ولد1896م وتوفي1982م.

3- تاديه، جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: دقاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، ، دمشق، ط1، 1993م، ص5.

أو بآخرَ، وتقوم وسائلُ اللُّغةِ الشِّعريَّةِ بإخراجِنا منْ تتابُعٍ وخطيَّة اللُّغةِ العاديَّةِ»[1]. الشِّعرُ يعتمدُ على التَّوازي فيقولُ: «إنَّ في بنيةِ القصيدةِ تَوازياً واحداً، وَكلمةً تعني الرَّجعةَ أو القفل، وفِي الشَّعرِ يَكمنُ جوهرُ التَّقنيَّة؛ أي تقنيةِ التَّوازي، إذ بِمقدارِ ما يكون تَمييزُ التَّغيُّراتِ صارماً، بمقدارِ مَا تَظهَرُ فاعليَّةُ التَّنَوُّعَاتِ وقابليَّتها علَى أنْ تكونَ مُدْركةً»[2].

فالتَّوازي عند **ياكبسون** من الخَصائصِ المهمة للُّغة الشِّعريَّةِ، ويعرِّف **ياكبسون** الشعريَّة ونظريةَ الوظائفِ والتَّوازي ومبدأ الغُموضِ فيقول: «تَهدف الشعريَّة قبل أيِّ شيءٍ إلى الإجابة على السُّؤال التَّالي: **ما الذي يجعل مِنَ الرِّسالةِ الكَلاميَّةِ عمَلاً فنيًّا؟** وإذا كانتِ اللِّسانيَّاتُ علْمَ بناءِ اللُّغة، فإنَّ الشِّعريَّةَ تُشَكِّلُ أحدَ فُروعها، وتتميز بحَسب هذا الادِّعاء العلميِّ عنِ النَّقدِ الأدبيِّ، فنحنُ لا نَطلبُ إلى دارس الأدبِ بأنْ يجعلَ وَصف الجماليَّات الداخليَّة للعمل الأدبيِّ يحلُّ محلَّ الحكمِ الذاتيِّ؛ لأنَّ مثل هذَا الوصف يَتميَّز عن النَّقد كما تتميَّز الأصواتيَّة عَن عِلْمِ تصويتِ اللَّفظ، وتقوم الدِّراسةُ الأدبيَّةُ بمعالجةِ القَضايا السُّكونيَّة؛ أي الإنتاجِ الأدبيِّ في حِقبة زَمنيَّةٍ مُعَيَّنةٍ، والتَّقاليدِ الأدبيَّةِ التي ظلَّتْ حيَّةً أو تمَّ إحياؤها، والشعريَّةُ التاريخيَّةُ مثلها مثل تاريخ اللغة، ويمكن أنْ تُفهم أنَّها بُنْيَةٌ فَوقِيَّةٌ تقومُ على مَجموعةِ الأوصافِ السكونيَّةِ المُتتابِعَةِ»[3].

وَيُعَرِّفُ **يَاكبسون** الشِّعريَّةَ بأنَّها «ذَلك الفرع من اللَّسانيات الذي يعالج الوَظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للُّغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، وبالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنّما تهتم أيضاً بخارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[4] .

ويعطينا **ياكبسون** تعريفاً آخراً فَ«يمكن للشِّعريَّة أنْ تُعرَّف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشِّعْر على وجْهِ الخصوص»[5] .

1- نفسه، ص15.

2- نفسه، ص35.

3 - تادييه، جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: دقاسم المقداد، ص45.

4- ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص35.

5- نفسه: ص78.

فالشِّعريَّةُ بهذا المعنى تدرَّس خصائص الأشكال الأدبيَّة (نظريَّة الأدب)، وهذه تشابهُ الفكرة التي تبنَّاها **أرسطو** في كتابه **(فن الشعر)**، وعلى هَذا فإنَّ الشِّعريَّة عند **ياكبسون** أخذت صفة العلميَّة عندما ارتبطت باللسانيَّات. وقد عرض **ياكبسون** آراءه منطلقاً من نظريَّته في الاتِّصال، وعناصرها السّتة:

1- المرسِل sender: وهو الطرف الأوَّل والأساسيُّ في عمليَّةِ التَّواصلِ والمسؤول عن إرسال الرِّسالة.

2- المُرسَل إليه sent to: وهو الطَّرفُ الآخرُ في عمليَّةِ التَّواصلِ والمستقبِل لمضمون الرِّسالة والمسؤول عن عملية إنجاح التواصل .

3- الرِّسالة messag: وهي العلامات المنقولة بين المُرسِلِ والمُرسَلِ إليه .

4- المرجع reference: ويمثِّلُ البيئةَ التي يميلُ إليها الخطاب؛ أي ما يتحدَّث عنهُ طرف التَّواصلِ.

5- قناة الاتِّصال means of communication: وهي متنوِّعةٌ تبعاً للوسائل المُستعمَلة من قبل المرسِلِ والمرسَلِ إليه، مثلاً النور يشكِّلُ قناةَ التَّواصلِ البصريِّ، أو الهواء يشكِّل قناة التَّواصل الشفوي وجهاً لوجه.

6- الرامزة code:هي الوسيطُ الحاملُ لمضمونِ الرسالة [1].

وكلُّ عنصرٍ من هذه العناصرِ الستَّةِ يُولِّدُ وظيفةً لسانيَّةً مختلفةً، وتعني الشعريَّةُ بالوظيفةِ الأدبيَّةِ التي تولِّدها الرِّسالةُ، فاللُّغةُ عندَهُ يجب أنْ تدرسَ في كل تنوعها ووظائفها، ولكلٍّ منها وظيفةٌ لسانيةٌ مختلفةٌ؛ إذ يحدِّدها ياكبسون في ستِّ وظائفَ أساسيةٍ وهي:

1- الوظيفة المرجعيَّة referentielle: وتقوم هذه الوظيفة على الشيء المشترك والمتّفق عليه من قبل المرسل والمرسل إليه، وهو المبرِّر لعملية التواصل، وهي قاعدةٌ لكلِّ اتصال؛ لأنَّها تكتشف العلائق القائمة بين الرِّسالة وموضوعٍ ترجِع إليه[2].

1- قضماني، د. رضوان، العكش، أسامة: نَظرية التَّواصل المَفهوم والمصطلح، مَجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث، مجلد29، ع1 ، 2007م، ص142-143.

2- غيرو، بيار: السيمياء، تر أنطون أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1984م ، ص10.

2- الوظيفة الانفعالية emotive: وهي تحدِّد المرسِلَ كمرتكزٍ لها بشكل مباشِر مشيرةً إلى موقفه مما يتحدَّث عنه، فتعطي انطباعاً عن انفعالٍ معيَّنٍ صادقٍ أو خادعٍ، وتستطيع تحديد العلائق بين الرسالةِ والمرسِل [1].

3- الوظيفة الندائية camative: تُركِّزُ هذه الوظيفةُ لغويَّاً على عنصر المرسَل إليهِ، وتسعى متوسِّلةً باللُّغة إلى إثارةِ انتباهه، أو الطلب منه القيام بعمل ما، فتدخل في صلبها الجمل الأمريَّة [2]

4- وظيفة إقامة الاتصال phatique: وتتيحُ هذه الوظيفةُ استمرارَ الاتِّصال بين المرسِل والمرسَلِ إليهِ أكبرَ فترةٍ مصغياً.

5- وَظيفة تَعدِّي اللغة metaling uistique: «أجرى المناطِقةُ المُعَاصِرون تمييزاً بَين مُستويين أساسيين للُّغة هُما: اللُّغة والموضوع؛ أي اللُّغة المتحدِّثة عن الأشياءِ، واللُّغة الواصِفة؛ أي المتحدِّثة عن نفسها، وهي اللُّغةُ الشارحةُ إلَّا أنَّ هذه اللُّغة الشارِحة ليست فقط أداة عمليَّة ضروريَّة لخدمة المناطقة واللسانيَّات إنَّما لها مُهمَّةٌ بارزةٌ في اللُّغة اليوميَّة»[3].

6- الوظيفة الشِّعريَّة poetiqe: وَهذه الوظيفةُ تجعل اللُّغة تتمركز حول ذاتها فتمثِّل العلاقة القائمة بين الرسالة وذاتها، والوظيفة الشِّعريَّة هي «الوظيفة الجماليَّة بامتياز، إذ إنَّ المرجعَ في الفنون، هو الرسالة التي تكفُّ عن أنْ تكون أداة الاتِّصال لتصير هدفه»[4]، وهذه الوظيفة لا يمكن حصرها بلغة الشِّعر، إنّما هي موجودة في جميع الأجناس الأدبية، لَكن عندما نحصرها على الشعر لا يكون إلا للتَّبسيط. يقول **ياكبسون**: «وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنّها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي»[5]. إذاً هَذه الوظيفة هي التي تُعطي الرسائل اللُّغوية صِفة الأدبيَّة تُحوِّلها مِن خطَاب عَادي إلى خِطاب أدبيٍّ قَائم برأسه «ويحدث هذا

1- قضماني، د. رضوان: نظرية التواصل ص: 143.
2- قضماني، د. رضوان: مدخل إلى اللسانيات، منشورات جامعة البعث، ص45-46.
3- قضماني، د. رضوان: نظرية التواصل، ص144.
4- غيرو، بيار: السيمياء، ص12.
5- ياكبسون: قضايا الشعرية، ص33.

من خلال حركة ارتدادية ترتد فيها الرسالة إلى نفسها ... فيتحول بذلك الدال إلى مدلول بذاته، فاللغة في النصِّ الأدبيِّ تدلُّ على نفسها، وتلغي المدلولات القديمةِ للكلمة»[1] .

إذاً، الشعريَّة عند **ياكبسون** تنحى إلى الجَانب اللِّساني، وتنطبق الشِّعرية ليس على الشعر فَحسب، إنَّما هي صبغة من صبغات الخِطاب الأدبي بكل أشكاله، فالشّعريَّة عِنده هي التي تمنح الخطاب أدبيَّته، إلاَّ أنَّ **ياكبسون** اتَّجه الاتِّجاه المُعاكس في التّطبيق، فهو لم يُطبقها إلاَّ على الشِّعر المَنظوم، وهذا مَا أخذه **ريفاتير** على **ياكبسون** فقد قَال: «رغم إدراكه أنَّ هَذه الوظيفةَ الشعريةَ مَوجودةٌ في جميع الفُنون الإبداعيَّة، فإنَّه ظلَّ يلحُّ على قيمة الشِّعر المنظوم علَى حساب الأنواع الأدبيَّة الأُخرى»[2].

جون كوهين:[3]

الشِّعرُ عند **كوهين** انزياحٌ عن قانون اللُّغة؛ لأنَّ الصورَ في الشِّعر تخرق قواعدَ اللُّغة ومبادئها[4]، وتتجلَّى شعريَّته «في البحث عن الأساس الموضوعيِّ الذي يستند إليه تصنيف نصٍّ في هذه الخانة أو تلك»[5].

فالشعريَّة تسعى إلى هذا الأمر فَهيَ لا تبحث في مسألة المُحتَوى إنَّما تتحقَّق في مَسألةِ العِبارَة، وهذَا ما يعبِّر عنه كوهين بالعلميَّة، فالشعريةُ عنده هي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعريِّ، وبنى **كوهينُ** شعريَّتَه على الانزياحِ فكانت نظريَّتُه تتمحور حول التَّفريق بين الشعْر والنثرِ من خِلال الشَّكل وليس المضمون؛ أي حَسب المُعطياتِ اللغويَّةِ المُصَاغة، وليستِ التَّصوُّراتُ التي تعبر عن تِلك المعطيات[6].

1- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشـــريحية، الســـعودية، كتاب النادي الثقافي، ط1، 1985م، ص8.

2- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1994م، ص74.

3 جون كوهين:ناقد ولساني فرنسي، اشتهر بربط الشعرية بالانزياح، ولد1019م، وتوفي 1994م.

4- كوهين: جون: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي، محمد العمري دار توبقال ط1 1986م ص8.

5- نفسه ص14.

6- نفسه ص28.

وعلى هذا تكون الشعريَّةُ عند **كوهينَ** عِلماً موضوعُه الشعرُ[1]، وأساسُ الشِّعرِ عندَه الانزياحُ واللغة الشِّعريَّةُ عنده تتميَّزُ بعدولِها عَنِ المعاني المُعْجميَّة، فهي بعدولها تضفي على النصِّ صفةَ الشعريَّة. واللغة (المنزاحة) على حدِّ تعبيره هي: لغةٌ مبهجةٌ يصعب على المتلقِّي معرفةُ ما ترمي إليه، وما يميِّز لغة النثرِ عن لغة الشعر هو أنَّ لغةَ النثر هي: لغةُ الطبيعة، أمّا لغةُ الشعرِ فهي لغةُ الفنِّ[2].

الانزياح عند كوهين:

عَلى الرغم من ارتباط هَذه النظرية باسم **كوهين** ، إلاَّ أنَّ هذا لا يعني جدتها، فقد عُرفت في التراث البلاغيِّ العَربيِّ باسم العدولِ وفي قول **ابن الأثير (-637هـ):** «اعلم أنَّ الأَصلَ في المَعنى أنْ يحملَ على ظَاهر لفظه، ومن يذهب إلى التَّأويل يفتقر إلى دليلٍ كقوله تعالى: **(وَثِيابَكَ فَطَهِّرْ)**[3]، فالظَّاهر من لَفظ الثياب هو ما يُلْبَس، ومن تأوَّل ذَهبَ إلى أنَّ المُرادَ هوَ القلبُ لا المَلبُوسُ، وَهذَا لابدَّ له مِن دَليلٍ، لأنَّه عُدُولٌ عَن ظَاهرِ اللَّفظِ»[4].

فالعُدول هو انحرَاف في عَلاقَة الدَّالة بالمَدلُولِ، كالاستِعارة أو المَجاز كمَا ذَكر ذلك **السيوطيُّ** عندما قال: «إنَّما المَجَاز عندما يعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة: هي الاتِّساع والتوكيد والتَّشبيه»[5]. إذاً، العدول في اللُّغة لا يَكون بغَير سَبب، وإنَّما يَتمّ لغَرَضٍ بَلاغيٍّ أو دلاليٍّ يَقتَضِي الابتِعَاد عَن الحَقيقة كالمَجاز مَثلاً «فرع من الحقيقة والحقيقة هي الأصل، وإنَّما يَعدل عن الأَصل إلى الفَرع لِسَببٍ اقتَضَاه»[6]. فالعُدول، إذاً، مَسألة تتعلَّق بالبَلاغة فتظهر مَقدرةُ الشَّاعرِ على المُرواغةِ واللَّعب بالألفاظ، ولَم يكن جَديداً، لكنَّه تبلور اصطلاحياً عند **كوهين** الذي جَعله مداراً للشِّعريَّة بوصفها علم الأسلوب الشِّعريِّ.

1- كوهين، جون: النظرية الشعرية ص29.

2- بنت مبروك، خولة: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الحزائري، جامعة بسكرة الجزائر ص 372.

3- القرآن الكريم، سورة المدثر(4)،ج28. .

4- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مطبعة مصطفى، مصر، ط1، 1939م، ص32.

5- السيوطي: المزهر في علوم اللغة، ت: فؤاد علم منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م، ص1.

6- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص356.

لقد قسَّم **كوهين** الانزياح إلى قسمين: **تركيبيٍّ، ودلاليٍّ**، إذ يكون الانزياح التَّركيبي بمجاوزة قواعد اللُّغة؛ لأنَّ الشِّعرَ «ليسَ موافقة قواعد التَّركيب، وإنَّما هو مُخالفة هذه القَواعد، إنَّه مُجاورة بالقياس إلى قَواعد توازي الصَّوت والمعنى التي تسود ألوان النَّثر كلها»[1]. وَهذه المُخالفة هيَ مخالَفةُ قَواعد الإسناد والرَّبط، أمّا الانزياحُ الدِّلاليُّ فهو مُرتبطٌ بالانزياح التَّركيبيِّ؛ لأنَّ مُخالفةَ هذه القواعدِ تقتضي بالضَّرورة مخالفةً في الدِّلالة، فالشِّعريَّة «عمليَّةٌ ذاتُ وَجهين مُتزامنين الانزياح ونفيه، وتكسير البنية إعادة التبنين، ولكي تُحققَّ القصيدةُ شعريَّتها ينبغي أنْ تكونَ دِلالتها مفقودةً أوَّلاً، ثمَّ يتمُّ العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ»[2]. لكن تبقى نظرية كوهين في الانزياح قاصرة عن الإحاطة بجميع جوانب الشعرية، فهو يجعل الانزياح مرتبطا بمخالفة قواعد التركيب؛ أي إنّه جعل الانزياح انزياحاً لغوياً بالدرجة الأولى[3].

تزيفيطان تودوروف:[4]

يُعتَبرُ **تودوروف** في طليعة النقَّاد الذين عنوا بشكلٍ خاصٍّ بالتنظير والتأصيلِ لمفهوم الشعريَّةِ في النَّقد الغربيِّ الحديث، إذ كانت مؤلفاتُهُ جميعها تتحدَّث عن هذا المصطلحِ، ومن أهمِّها كتابه **(الشعرية)**؛ ليجعلَ العملَ الأدبيَّ في حدِّ ذاته هو موضوع الشعريَّةِ يقول: «ليس العملُ الأدبيُّ في حدِّ ذاتُه هو موضوعُ الشعريةِ، فما تستنطِقُهُ هو خصائص هذا الخطاب النوعيِّ الذي هو الخطاب الأدبيِّ، وكلُّ عملٍ حينئذٍ لا يعتبر إلا تجليّاً لِبُنيةِ محدَّدةٍ وعامَّةٍ ليس العمل إلاَّ إنجازاً من إنجازاتها الممكنة، ولكلِّ ذلك، فإنَّ هذا العِلْمَ لا يعني بالأدبِ الحقيقيِّ، بل بالأدبِ الممكن وبعبارة أخرى؛ يعني بتلق الخصائص المجرَّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[5]، فالشعرية لا تُعنَى بالأَدب الحقيقي، بل بالأدبِ المُمكن أو المتوقَّع، كَما أنّ الشعريَّةَ لا تتوخَّى التَّأويلَ الصَّحيحَ لِلأعمالِ الأدبيَّةِ كعلمِ الأدبِ؛ «لأنَّ العلاقةَ بين الشِّعريَّة والتَّأويلِ هي بامتياز

1- كوهين، جون: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط1، 1993م، ص19.
2- كوهين، جون: بنية اللغة الشعرية، ص173.
3- المعزقوني، ليلى إبراهيم: شعرية الصورة في قصيدة النثر لدى الماغوط، رسالة ماجستير، جامعة دمشق 2004م.
4 - تزيفيتان تودوروف: ناقد ومنظر أدبي، من أبرز أعلام البنيوية في النقد الحديث ولد 1939م وتوفي 2017م.
5- تودوروف تزيفيطان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1987م ص23.

عَلاقةُ تكاملٍ»[1]. وعلَى ذلك فإنَّ الشعريَّةَ تتخذ مِن الوسائل التقنية موضوعاً لها، وهذه كفيلة بتحليل الأعمالِ الأدبيَّةِ باعتبارها خطاباً أدبيًّاً، وعليه فإنَّ الشّعريَّةَ مفهومٌ نَظريٌّ يكتمل بالأبحاثِ التّجريبيَّةِ، كما تعدُّ مقاربةً للأدب مجرَّدة وباطنيَّة في الآن نَفسه، وبهذا يخالف **تودوروف كوهين** في نظريَّتِه وتخصيصه للشعريَّةِ بالشعر ؛ لأنَّ الشعريَّةَ تُعْنَى بتلك الخَصائص المُجرَّدة التي تصنع فرادة العمل الأدبيّ؛ أي الأَدبية[2]. ومن خلال هذا الكلام نستطيع القول إنَّ الشعريَّةَ عند **تودوروف** تُعَمَّمُ عَلى كل عمل أدبي دون تخصيص، يقول «إنَّ الشعريةَ ليستْ الوحيدةَ في اتِّخاذِ الأدبِ موضوعاً لها»[3]. ويؤكِّد هذا الأمر **ايخنباوم** حينَ قال: «إنَّ ما يميِّزنا في نظريَّة المنهجِ الشكليِّ هو تلك الرغبة في إبداعِ علمٍ أدبيٍّ مستقل انطلاقاً من الصِّفات الذاتيَّة للأدوات الأدبيَّةِ، لقد طَرحنا ومازلنا نطرح كأكيدة أساسيَّة مبدأً مفادُهُ أنَّ عَلى موضوعِ (object) العلمِ الأَدبيِّ أنْ يكونَ دراسة الخواصِّ النوعيَّة للموضوعاتِ الأدبيَّةِ التي تميِّزه عن أيِّ مادَّةٍ أخرى، ويعطي ياكبسون لهذه الفكرة في الشعر الروسيِّ الحديث صيغتها النهائية: إنَّ موضوعَ العلم الأدبيِّ ليس الأدب، بل الأدبية (literaumost)؛ أي ما يجعل من عمل ما عملاً أَدبياً... ويحدد هذا البحث عن الخواص النوعيَّة موضوعاً لتميزه عن علوم أخرى قريبة منه، وذلك باستخدام الحجج (arguments) تتكرر باستمرار في الدراسات التي تنسب نفسها إلى نَفْسِها»[4]. فالشِّعريُّةُ، إذاً، ترغب في وضع تصوَّرٍ منهجيٍّ واضحٍ يستطيع أن يعبر عن أدبيَّة العمل الأدبيِّ.

ت. س. إليوت والمُعَادل الموضوعي:[5]

لقد أخذت هَذه الفكرة مَكانة مهمَّة في التفكير الشِّعريِّ العربيِّ، ولم يختلف الباحثونَ بنظرة **إليوت** للمعادل الموضوعي، إذْ دَعَا إليها لتكون بديلاً عن الرُّؤية الرومنطيقية للشِّعر الذي يُعبِّر عَن العواطف

1- نفسه ص24.

2- نفسه ص23-24.

3- نفسه ص27.

4- مجموعة من الكُتَّاب: مَدخل إلى مفاهيم النقد الأدبي، تر: د ظاظا رضـــوان، المعرفة، ع221، مايو 1997م، ص 214-215.

5 -ت. س-إليوت: شاعر وناقد إنكليزي- أمريكي من أبرز روّاد الحداثة في الشعر الحديث، ولد1888م وتوفي 1975م.

والانفعالات بصُورة مُباشرة[1]. وَلهذا هو يُخالف الفِكْرَ السَّائد للشِّعرِ بأنَّه تعبير عن العَاطفة، فالشِّعر عنده هروب من العاطفة بتحويلها إلى فَن، فالشعر الحقيقيُّ لا يَخلو من العَاطفة، لكنَّه يُحوِّلها إلى تَجربة فنيّة جماليَّة تصل إلى الآخرين، ذلكَ أنَّ الشعرَ الضعيفَ يقدِّمُ العواطف مباشرةً.

وتتفاوت النَّظرة للمعادل الموضوعي، فكلٌّ من النقَّاد له فكرته الخاصة، فالدكتور **محمد غنيمي هلال** يرى أنَّه إقناع القارئ «بحيث لا يحسُّ المرءُ أنَّ الكَاتبَ يفضي بذاته عن طريق إثارة المشاعر دُون تبريرها»[2]. فالشاعر يُخفي تجربته من أجلِ أن يستحقَّ الاهتمام من المتلقِّي، فهو يريد تكوينَ مشاعِر مُشتركة بين القَارئ والشَّاعر، لا تعكس تَجربة مُشتركة فَحسب، وبذلك يكون المصطلح كما فسره د **هلال** للإقناع.

ولتوضيح فاعلية المعادل الموضوع بوصفه آلية شعرية، يمكن التمثيل بمشهد الأطلال في الشعر الجاهلي، ولا سيما عند لبيد بن أبي ربيعة في قوله:[3]

عفت الديار مَحلُّها فمُقامها بمنىً تأبَّد غولها فَرِجامُها

فالشاعر لا يصرح بالحزن ولا يقدم وصفاً مباشراً لمشاعره، بل يقدم سلسلة صور مادية (الديار – الخلاء – العفاء)، تتكفل وحدها بنقل الشحنة الانفعالية. ومن جهة التحليل النفسي، يتم إزاحة الشعور الداخلي (الحزن والفقد) إلى موضوع خارجي محسوس، وهو ما ينسجم بدقة مع تصور إليوت للمعادل الموضوعي بوصفه وسيلة لتحويل الانفعال إلى بنية فنية قابلة للتداول الجمالي.

أمّا عِند **منيف** فهو هُروب من العاطفة بتحويلها إلى فن يقول **منيف:** «وفي مجَال رفض النقد الرومنطيقي الذي يقول إنّ الشِّعرَ تَعبيرٌ عَن العواطف، إنَّما هو هُروب من العَواطف، فوضع بذلك الأساس

1– مطلب، د مخلف فؤاد، محمود، د محمد لطيف: إليوت عند النقاد العرب، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، ع 3 لسنة2010م ص99.

2– هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي، دار الثقافة، لبنان 1973م ، ص323.

3 – ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تـ إحسان عباس، التراث العربي، الكويت، 1062م، ص48.

المتين للنقد الموضوعي أي ما يسمى بالمعادل الموضوعي»[1]. وبهذا الكلام ينتقل **منيف** من الخطاب النَّقدي إلى الخِطَاب الشِّعريّ دون الانتباه إلى الفُروقِ بين النَّقد الموضوعي «فكرة أدبية بالأساس يلجأ إليها الأديب للتعبير الشعريِّ، وليست هي من خطط أو من صُنع الناقد، اللهم إلا بَعد اكتمالها وإنجازها وتَحقيقها على يد الشَّاعر، إذ تسمح للنَّاقد بتعقّبهَا، فإنْ تَعقَّبهَا بنجاح فإنَّه يقترب بذلك من النقد المَوضوعيّ»[2]. وعلى هذا فإنَّ المعادل الموضوعيَّ سمة شعرية بامتياز.

أمّا الأُستاذ **عبد الرضا** فيقول: «إنَّ الشَّاعرَ المعاصر الواقع تحت تأثير المناخ الإليوتي عن وَعي أو غير وعي يَرمي إلى سدِّ الثَّغرة التي تفصل بين عَالم الخرَاب وبينَ العالم كمَا يريده»[3]. فالمُعادل عنده أشبه بمُعادلة، ويجب أن يتوازن فيه الطَّرفان ويتحقق العالم كما يريد الشَّاعر أي إنَّ المسألة ملْءُ فراغ، فـ«يحاول الربط بين فكرة المعادل الموضوعي وفكرة التعويض، لتنسحب ظلال كلمة التعويض النفسية إلى ساحة المصطلح»[4].

وربما الذي قصده **إليوت** في مصطلح المعادل الموضوعي هو الصورة الفنيّة يقول: «الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو إيجاد (معادل موضوعي) له، وبعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء، أو وضع، أو سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد»[5].

الشِّعْريَّةُ في النَّقدِ العَرَبيِّ:

1- منيف، موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، دراسة مقارنة، دار الفكر اللبناني بيروت ط1، 1984م، ص121.

2- مطلب، د مخلف فؤاد: إليوت عند النقاد العرب، ص100.

3- عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية، ص23.

4- إليوت عند النقاد العرب، ص100.

5- لؤلؤة، د عبد الواحد: ت.س.إليوت الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 1980م، ص27.

- الشِّعريَّةُ عندَ القُدَمَاءِ:

الشعرية كإحدى النظريات الحديثة، تجمع في حقيقتها بين الماضي والحاضر فهي مصطلحٌ نقديٌّ قديمٌ جديد في آن معاً، فما هي الأحكام التي أطلقها العرب القدامى على الشِّعر؟

الجَاحِظ (-255هـ):

تَعرَّضَ **الجَاحِظُ** لهذا المفهوم عندمَا استحسن **أبو عَمْرو الشَّيباني** بَيتين شعريَّيين لأَحد الأشخاصَ وهُمَا:

لا تَحْسَبَنَّ المَوْتَ مَوْتَ البِلَى فَإِنَّمَا المَوْتُ سُؤَالُ الرِّجَالْ
كِلاهُمَا مَوْتٌ وَلَكِن ذَا أَفْظَعُ مِن ذَاكَ لِذُلِّ السُّؤَالْ

فالجَاحظ نقدَ ذلك النَّاقِد الَّذي يَدعو إلى استحسان هَذين البيتين، وَهو يَرى أنّ هَذين البَيتين ليسَ فيهمَا إثارَة الشِّعر وليسَ قائلهمَا بشَاعر، يقولُ: «وأنَا رَأيتُ أنَّ أبا عَمْرو الشَّيباني، وَقد بلغ من استِجَادتهِ لهذين البَيتين في المَسجد يومَ الجُمعة أنْ كلّف رَجُلاً حتَّى أحضَر دَواة وقرطاسَاً حتى كتبهمَا لهُ، وأنا أَزْعُم أن صَاحب هذين البيتين لا يقول شِعراً أبداً. ولولا أَن أدخلَ في الحُكم بعضَ الفتكِ لزعمتُ أنّ ابنهُ لا يقول شِعراً أبدَاً»[1]. وهَكذا فإنّ نظرة **الجاحظ** لهذين البيتين تَختَلفُ عن نظرةِ الشَّيباني الَّذي انبهرَ بالمعنى، إذ إنّ هُناك حُكماً ومواعظ كثيرة حَسنة المَعنى، ولا تكون شِعْراً، يقول **الجَاحظ:** «وذهبَ الشيخ إلى استحسانِ المَعنى، والمَعاني مَطْرُوحة في الطَّريقِ، يعرفها العَجميّ والعَربيّ والبَدوي والقَروي والمَدني، وإنَّمَا الشَّأن في إقامة الوزنِ، وتخيّر اللَّفظِ، وسهولة المخرجِ، وكثرة الماء، وفي صحَّة الطبعِ، وجودة السَّبك، فإنَّمَا الشِّعر صِناعة، وضرب من النَّسج، وجنس من التَّصويرِ»[2].

فمن خلال هَذا النصّ يَضعُ **الجَاحظ** بين أيدينا مفهوماً وتصوراً جديداً للشعر، فالشاعر لا يختار معانيه فقط، إنّما يجب أن يعرف كيف ينسج ويوزن ويُصوِّر وكل هذه الأمور تتطلب مَهارة. فالشِّعر على حَدِّ

1- الجاحظ: الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 1424هـ ، ج3، ص67.
2 -نفسه، ص67 ، باب القول في المعنى واللفظ.

تعبير **ابن منظور** «هو ضَرْبٌ من العِلْم»، والشعر لا يكون ضرباً من الكلام المرصوف الذي يخلو من حسن التصوير وجودة الكناية والوزن، إنَّ هناك شروط، فالشاعر في نظر الجاحظ يجب أن يكون صانع ونسّاج ومصوّر، فالشعر يستنبط قوانينه من الشعر نفسه ولا نقول لأيِّ شخصٍ خبر الحياة وتعلم منها الكثير شاعراً .فالشعر برأي الجاحظ نظام لغوي خاص، وبذلك فإنّه أولى اهتمامه وتحيّز للشكل على حساب المضمون، فهو يرى أنّ المعاني موجودة ومعروفة للقاصي والداني، وإنّما المهم في الشعر هو الصياغة الفريدة، ومن هنا يتميز كل شاعر على حدا بصياغتِهِ التي تكون محتوى المعاني، فالشعر عنده هو طريقة وأسلوب، ولعل ما يعضد تصور الجاحظ بوصفه صناعة تقوم على الصياغة والتصوير لا على وحدة المعنى، وهذا ما نجده في قول امرئ القيس: [1]

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدّخول فحومل

فالموقف النفسي هنا يقوم على استدعاء الفقد والحنين بوصفهما حالة شعورية داخلية، غير أن الشاعر لا يقدّم حزنه مباشرة، بل يعمد إلى بناء مشهد مكاني متدرج يحرك الذاكرة ويستثير الوجدان. ومن منظور نفسي تتحول الأمكنة إلى بدائل رمزية عن الموضوع العاطفي الغائب، فيُسقط الشاعر الانفعالي على الفضاء الخارجي، وهو ما ينسجم مع تصور الجاحظ للشعر بوصفه "نسجاً وتصويراً لا مجرد نقل للمعنى.

ابن قُتَيبَه (-276هـ):

يقول **ابن قُتيبة** في كتابه (الشِّعر وَالشُّعرَاء): «وَكانَ حَقُّ هذا الكتابِ أن أُودِعَه الأخبارَ عن جَلالةِ قَدْرِ الشِّعرِ وعظيمِ خَطرِهِ... وعمَّا أَودعته العَرَبُ من الأَخبارِ النافعةِ، والأنسَابِ الصّحاح والحِكَم المُضارِعة لحكم الفَلاسِفَة، والعُلوم في الخَيل، والنُّجومِ... والبُروقِ ومَا كَانَ منها خُلَّبَاً أو صَادقَاً، والسَّحاب وما كان منها جهاماً أو مَاطِراً»[2]، يُبين لنا بأنّ الشِّعر مَصدر مِن مَصادر العربِ الأساسيَّة في المَعرفةِ، لَكنَّهُ لَم يُقَدِّم لنَا كمَا قدَّم **الجَاحظ** تعريفاً للشِّعر كمصطلح نَقديٍّ، إنَّمَا بَيّن لنا أنواعَهُ وأقسامهُ برؤيةٍ نقديَّةٍ، فكانَ مفهومهُ للشِّعرِ بأربعةِ أضرُب:

[1] – ديوان امرئ القيس، شرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م، ص22.

2– ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمود شاكر، نُشر عام 1423هـ، ج1، ص65.

أَوّلاً: مَا حَسُنَ لفظُهُ وجادَ مَعناه، كَقولِ أوس بن حَجَر:

أيَّتُهَا النَّفسُ أَجْمِلِي جَزَعَا إنَّ الَّذي تَحْذرينَ قَد وقَعَا

ج

ثَانيَاً: ما حَسُن لفظُهُ وَحَلا، فَإذا أنتَ فَتشتَهُ، لَم تَجِد هناكَ فائدة في المعنى، كقول الشَّاعِر:

ولمَّا قَضَيْنَا من مِنى كُلَّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بالأَرْكَانِ مَن هُوَ مَاسِحُ
وشُدَّت عَلَى حَدْبِ المَهاري رِحَالُنَا ولا يَنظر الغَادي الَّذي هُوَ رَائحُ
أخذْنا بأَطْرَافِ الحَديثِ بيْنَنَا وسَالتْ بالخِنَاقِ المَطيُّ الأبَاطِحُ

ثالثاً: مَا جَادَ مَعْنَاهُ وقصَّرت ألفاظهُ عنهُ، كقول **لَبِيْدِ بنِ رَبيْعَةَ:**

مَا عَاتَبَ المَرْءَ الكَرِيْمَ كَنَفْسِهِ وَالمَرْءُ يُصْلِحُهُ الجَليسُ الصَّالِحُ

رَابعاً: مَا تأخَّر مَعناهُ وتأخَّر لفظُهُ، كقولِ **الأَعْشَى:**

وَقَدْ غَدَوْتُ إلى الحَانُوت يَتْبَعُني شَاوٍ مِشَلٍ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ[1]

ولهذا يُريد **ابن قُتَيبة** الحَالةَ النَّفسية لقائلِ الشّعر، فالشِّعر عندَه تعبير عمَّا يجولُ في النَّفس، وليس مُحَاكاةً بقصدِ الإثارةِ. وقد أراد أيضاً تَحديد مُستوياتِ الشِّعرِ؛ وذلك فِي تَحديد العَلاقةِ بينَ الدَّوال اللُّغويَّة

1- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص66-67-69 .

والمَعنى المُراد تَأديته، فكانَ رأيهُ خطوةً من الخطواتِ الوَاضِـــحَة في تَحديد عنَاصـــر الجَمالِ في الإبداعِ الشِّعريّ بكلِّ مَكنوناتِهِ، بألفاظهِ ومعانيهِ وحلاوتهِ وطلاوتهِ.

ويمكن دعم طرح ابن قتيبة القائم على التمييز بين جودة اللفظ وجودة المعنى معاً، بما نجده عند زهير بن أبي سلمى في قوله:[1]

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يُهدَّم ومن لا يظلم الناس يُظلمِ

فالبيت يعبّر عن نفسياً عن عن قلق وجودي عميق مرتبط بهاجس الفناء الاجتماعي وضياع المكانة، غير أنّ الشـاعر يحول هذا القلق إلى قانون عام مجرد. وهذا ما يفسـر تماسـك العلاقة بين المعنى القوي والصياغة المحكمة، على النحو الذي عده ابن قتيبة شرطاً من شروط جودة الشعر.

<u>قدامة بن جعفر (-337هـ)</u>:

الشِّعرُ عِنده انقسم أقسَاماً خَمسةً وَهيَ:

1- عِلْم العَرُوض ووزنُه.

2- علم قَوافيه ومَقاطِعه.

3- عِلْم غَريبِهِ ولغتِهِ.

4- عِلم مَعانيهِ والمَقصد به.

5- عِلْم جَيدهِ ورديئِه.

يَقولُ **قدامه:** «فأمّا عِلمُ جيّد الشِّـــعر من رديئه فإنّ النَّاس يخبطون في ذَلكَ منذ تَفقَّهوا في العِلْم، فقليلاً ما يُصـــيبونَ، ولمَّا وَجدت الأَمر على ذلك، وتَبيّنتُ أنّ الكَلام في هَذا الأمر أخصُّ بالشِّـــعر من سَـائر الأسـبابِ الأخرى، وأنَّ الناس قد قصـروا في وضـع كتاب فيهِ، رأيتُ أن أتكلَّم في ذلك بمَا يبلغه

[1] -ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعه الأعلم الشنتمري، تـ د.فخر الدين قباوة، دار أفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1970م، ص27.

الوسعُ»[1]. المادّة الشّعريّة هي الّتي تَسمحُ بالحكم علَى الشّعر وتميّز جَيّده مِن رديئِه، فَجعلَ حداً فاصلاً بين الشّعر وغير الشِّعر وهوَ الوزن والقافية وَالمعنى الذي يدلّ عليهِ، يقول **قدامة** عن الشعر: «كَلامٌ موزونٌ مقفّى يدلّ عَلى معنى»[2]. فالكَلام الموزون فَصَلَه عمَّا ليسَ بموزون، ومقفّى فصله عن المَوزونِ ولا قوافي لَه، ودال عَلى معنى فَصله عَن الموزون المقفّى الذي لا يدلُّ على مَعنى. وهكذا فقد كَانت نَظرته شَكلية، فقد أغفل عناصِر جوهرية أهمُّها الخيال والعَاطِفة.

أبو العبّاس بن المعتز (-296هـ):

حَصرَ ابنُ المعتزّ أبواب البديع في خَمسة وَهيَ:

1- الاستعَارة. 2- المُطابقَة. 3- التجنيس.

4- ردّ أَعجازِ الكَلامِ علَى ما تقدَّمهُ. 5- المَذهب الكَلامي الذي أَخذه عَن الجَاحِظ.

وقد اكتفى بإيرادِ التَّعريفات لِكُلِّ بابٍ وبعضِ الشواهد من القرآن الكريمِ والحَديثِ وشِعر الجَاهليين وشِعر مُعاصريهِ ونثْرِهم، ثم ذَكر أَمثلة عن المُعابِ والمذموم من كل جِنس، وقد بيّن في الأبواب السّابقة المسحة الجَمالية التي تضيفها إلى العَمل الإبداعي، وأورد لنا اثنَا عشر فنَّاً من فنون البلاغةِ سمّاهَا محاسِن الكَلام لِكي لا يعتقد المتلقي أنّ هَذه الأبواب من أبوابِ البَديع وَهيَ: **(الالتفَاتُ، الاعتِراضُ، الرجوع، حسن الخروجِ، تجَاهل العَارف، تأكيدُ المَدح بما يُشبه الذَّم، الهَزلُ يرادُ بهِ الجَدّ، حُسْنُ التَّضمينِ، التّعريض، والكناية، الإفراط في الصِّفة، حسن التَّشبيه، حُسْن الابتِدَاءَات)**، فهَذه الأَشياء تجعل الكَلام طَريفاً وينطبق عَليه القول أنَّه بديعٌ. ولكنَّهَ لم يميّز بين الشّعر والنثر، إنَّما رَكَّز على تلك العناصر التي تَصنع شعريَّة الخِطاب أيَّاً كَان نثراً أو شعْراً[3].

القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (-392هـ):

1- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، ط1 1995م، ص3 .

2- نفسه ص3.

3- انظر: ابن المعتزّ: كتاب البَديع، .

كَان تَفكير **القاضي الجرجاني** يتراوح بين تَقديم الشّعر القديم وأُسسه الجَمالية المُتمثلة في عَمود الشعر، وَبين المَذهب الجَديد المتمثل في البَديع، وقد تبنى **الجرجاني** الكَثير من آراءِ **الآمدي** حولَ عمود الشِّعر، فذكر في كتابهِ ستَّة أُسسٍ لعمودِ الشِّعر عندَ العربِ فقالَ: «وكَانت العَربُ إنَّما تُفاضل بينَ الشُّعراء في الجودةِ والحسن لِشَرف المعنى وصحَّتهِ وجزالةِ اللَّفظِ واستقامتِه، وتُسلِّم السَّبق فيه لمن وَصَفَ فأصابَ، وشبَّه فقاربَ، وبَده فأغزَر، ولِمَن كَثرت سواءً أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتَّجنيس والمُطابقة، ولا تَحفل بالإبداعِ والاستعارَة، إذا حَصل لها عَمود الشِّعر، ونظام التّعريض»[1]. إذاً، تكمن أهمية هَذا المصطلح **(عمود الشعر)** في أنَّه استُخدام للتَّمييز بين طَريقتين في كتابة الشِّعر، طَريقة القُدماء من الشُّعراء الَّذين التزموا بعمود الشِّعر، وطريقة المُحدثين من الشّعر الذين خَرجوا على عَمود الشعر، ثم فيمَا بعد تحوَّل إلى مُصطلح نَقْديٍّ يتضمَّن عَناصر كتابة الشِّعر الجَيّد.

حازم القرطاجني:

يُعتبر **القرطاجني** أحد أبرز النُّقاد القُدماء الذين تعرَّضوا لمفهُوم الشّعرية وتجليهَا في النُّصوصِ، وقد تأثر **القرطاجنّي** في مفهومهِ للشِّعر والتخييل بمفهوم **أرسطو**، إلا أنَّ أفكاره كَانت لها خُصوصية، إذ إنَّ الشِّعرَ العربيِّ يختلف عن الشّعر اليونانيِّ، ذلكَ أنَّ القَوانينَ التي تحكمُ الشعر اليونانيَّ تختلف عنِ القوانينِ التي تحكم الشعر العربيَّ، يقولُ: «ولو وَجد هَذا الحَكيم أرسطو في شعر اليونانيين مَا يوجد في شعر العَرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضُروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومَعنى، وتبحُّرِهم في أصنافِ المعَاني، وحسن تصرُّفهم في وَضعهَا، ووضع الألفاظ بإزائهَا، وفي إحكام مبانيها، واقترانها ولطفِ التفاتاتهم وتتميماتهم، واستطرادَاتهم، وَحسن مآخذهم، ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويلِ المخيّلة كيفَ شاؤوا لزادَ عَلى مَا وضع من القَوانين الشِّعريَّة»[2]، وَتجدرُ الإشارة إلى أنَّ الصّناعةَ الشِّعريةَ عند **القرطاجني** لها قوانينها وقواعدها الَّتي تضبطُهَا وتُميّزهَا بصفتهَا نوعاً شعْرياً يختلف عَن أيِّ كلامٍ ليس فيه من الشعر إلاَّ الوَزن «وكذلك أظن هَذا أن الشّعرية في الشِّعر إنَّما هي نظم أيِّ لفظ اتفق كيفَ اتفق نظمه، وتضمينه أي

1- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة الفكر العربي، ط1، 1988م، ج1، ص23.

2- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م، ص28.

غَرض اتفق... وإنَّما المعتبر عِنده إجراء الكَلام على الوَزْن والنفاذ بهِ إلى القَافية»[1]، وقد تقتربُ نظرة القرطاجني إلى مَفهوم عمود الشّعر، إلاَّ أنَّه لا يُعطي أهميَّةً للشَّكلّ الخَارجيِّ للقَصيدَة، إنَّما نظر إلى ما هو خَفِي وما هوَ بين سُطور النصِّ، وهو ذلكَ الشَّيء الذي يؤثر في النَّفس، وهذا الأمر ينتج من عَمليتين مُتلازمتين في النَّصّ الأدبي هُما التخييل وحُسْنُ التَّأليفِ، فلا تتحقق فَعاليتهمَا في النصِّ بعيدين عَن بعضهمَا[2] «فَليسَت المُحاكَاةُ في موضع تبلغُ الغايةَ القصوى مِن هزّ النفوسِ وتحريكهَا، بل تؤثّر فيهَا بحسَب ما تكونُ عليهِ درجةُ الإبداعِ فيهَا، وبحسبَ ما تكونُ عليهَا الهيئةُ النُّطقيَّةُ المقترنةُ بهَا»[3].

ولا تقفُ الشِّعريَّة عندَ **القرطاجني** في الشِّعر فحسب؛ إذ إنَّ الشِّعرَ هو أعلَى درجة في درجات الشِّعرية، وعَلى هذا فإنّ شعريَّته تتجاوُز إلى النَّثر، وصناعةُ الشِّعر تستعملُ اليسيرَ مِن الأقوالِ الخطابيَّة، كما أنَّ الخطابةَ تَستعمل اليسيرَ من الأقوالِ الشِّعريَّة لتعضدَ المُحاكاةَ في الإقناعِ، والإقناع في تلك المحاكاة وبذلكَ يَعتبرُ **القرطاجني** التَّخييلَ والتَّأليفَ الرَّكيزتين الأساسيتين في الشِّعْر، لكن يوجد عَناصر أخرى تَسمُو بالشِّعرية إلى أقصى درجات الإبداعِ وهيَ:

1- التَّخييل. 2- التَّصوير الحسِيّ. 3- النَّظم والتَّرتيب. 4- التَّماسك النصِّيُّ.

5- التَّناصّ. 6- الإغرابُ والتَّعجيبُ. 7- الوزنُ والإيقاعُ. 8- التَّذوق الفنِّيُّ.

وهَذهِ كانَت نظرةَ **القرطاجني** للشّعريَّةِ في الشِّعرِ والنثرِ توافق كَثيراً من دِراساتِ الشّعريَّةِ المعاصِرةِ، حيثُ إنَّ شعريَّتَهُ تحيط بكلِّ جوانبِ العملِ الأَدبيِّ.

- الشّعْريَّةُ عندَ العَرَبِ المُحدَثينَ:

<u>أدونيس</u>:

1 - ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992م ص32.

2 - أبو حميدة، محمد صلاح: عناصر الشعرية عند حازم القرطاجني، كانون2، 2002م مجلد5،ع1.

3- أبو الحسن، حازم القرطاجني: منهاج البلغاء. ص195.

يُعَدُّ **أَدونِيس** من أهمِّ شُعراء الحَداثة في الأدبِ العربي الحَديث، وَمن أَوائل النُّقاد الّذين كتبوا مَجموعة مؤلفات عَن الشِّعر، وأبرز كتاب لَه في هذا المَجال **(الشِّعريَّة العَربيَّة)**، وقد حدَّدَ لنا هذَا الكتابُ وجهةَ نظر **أدونيس** عن كُلّ مَا يتعلق بالشِّعرِ العربيِّ من العَصرِ الجاهليِّ وحتى العَصرِ الحَديث.

لَقَد نَظرَ أَدونيس إلى الشِّعرِ الجَاهليِّ؛ لأنَّه يتسم بخاصيته الشَّفوية؛ ولأنّه لم يُدوَّن، بَل اعتمد في نَقله على الذَّاكرة والحفظ، فقد كان ثقافةً صَوتيةً مسموعةً، وبما أنَّه كانَ ثقافة مسموعة فقد كانَ يولي أهمية كبيرة للسَّامع، فالشَّاعر كان يحرص على تَجويدِ شعرهِ من أجل التأثيرِ في السَّامع وإشراكهِ في معاناتهِ، فكان يتداخلُ الذاتي مَع الجماعيِّ؛ لأنَّه يصوّر الحياة الجاهليَّة بكلّ قسماتهَا، انتصاراتهَا وهزائمهَا، وقد كان الشِّعر مرتبطاً بالغناءِ، وهذا يبدو واضحاً في وَحدة الوزنِ والقافية، وقد استبعد عن الشّعر كلَّ كلامٍ يَحتوي عَلى الغموضِ؛ إذ إنَّ الغُموضَ يُبْعِد عَن الكَلام الصِّفةَ الشِّعْريَّةَ، وبذلكَ يقولُ: «أستبعدُ من مجالِ الشِّعريَّةِ كلّ مَا تفترضهُ الكتابةُ والتأمل والاستقصاء والغُموض»[1]، وبذلك يكون أفقُ الشِّعرية عندَهُ هو اللَّفظ والبيان التَّعبيري، وأساس هذا الفَصل بين اللفظِ والمعنى هوَ الشِّعر الجاهلي الَّذي يُركِّزُ على طريقةِ الإلقاء من أَجل إرضاءِ السَّامعِ عن طَريق التطريبِ الناتج من قوَّة الوزنِ ووحدة القافيةِ، وبذلك أصبح الشِّعر الجاهليُّ المصدرَ الأوَّل للشّعرِ. كما تطرَّق إلى أثر النصِّ القرآني في الشِّعر الجاهليّ، وما أحدثه من نَقْلة نوعيَّة على مُستوَى الانتقالِ من الشَّفويَّة إلى الكتابيَّة، يقولُ: «هَكذا كان النصُّ القرآنيُّ تحولاً جذريَّاً وشاملاً بهِ وفيه تأسَّست النَّقلة مِن الشَّفويَّة إلى الكِتابيَّة من ثقافةِ البديهة والارتجَال، إلى ثقافةِ الرُّؤية والتَّأمُّل»[2]، ويُعتَبَرُ **أدونيس** أنَّ العَاملَ الأساسيَّ في بلورةِ الحداثة الشِّعريَّة هوَ القرآنُ الكريمُ، ليس في مجالِ النَّقلةِ من الشَّفوية إلى الكتابيَّة فحسب، بل مِن خلالِ الدِّراسَات والمقارنَات بينَ الشِّعر الجَاهليِّ والنصِّ القرآنيِّ على جميع الأصعدةِ والمستويات اللغويَّة والبيانيَّة والبلاغيَّة. فالدراسَات القرآنية وَضعت أسس نَقدية جديدَة لدراسةِ النصِّ، فكانت الأساسَ في الولوجِ إلى شعريَّةٍ عربيَّةٍ جديدَة، و«كان النصُّ القرآني مدارَ النِّقاش في كلّ ما يتَّصل بالبيانِ وفنيّة القَولِ، بعامّة، وبالشّعر والنثر، خصوصاً، ندرك بالتالي أنَّه كان قَضية أدبية فنية إلى

1- أدونيس، علي بن سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ط1، 1985م ص30.

2- نفسه، ص35.

جَانب كَونه قضية نبوية دِينية»[1]، وَمن الشعراء الَّذين تأثروا وجعلوا شعرهم يفيض بلاغة من البديعِ القرآني، **بَشَّارُ بنُ بُرْدٍ، وَمُسْلِمُ بنُ الوَليدِ، وَأَبو نُوَاسٍ، وَالمُتَنَبِّي...**

كما تَطرَّق **أَدونِيس** إلى الحَداثة الشِّعريَّة، فقد ظهرت برأيه مع **أبي نُوَاس، وأبي تَمَّام** وترَاجعت مَع سُقوطِ بغدادَ على أيدي المَغول. والحداثة عندهُ ثورة وتساؤل ورفض، وهي ليسَت الانكفاء إلى الماضي بطَريقة أصوليَّة وليست انبهاراً لمستجدات الغَرب، وإنّما هيَ نقدٌ للتُّراثِ وغربلتهِ، والبَحث عن الجَوانب المُضيئة فيهِ.

يُعتَبر مَا ذكرناه أهمَّ الجوانبِ التي تطرَّق إليها **أَدُونِيس** حولَ موضوع الشّعريَّة في كتابهِ **(الشعرية العربية)**؛ إذ إنَّ لديه شعريات كَثيرة منهَا (شِعريَّةُ الحُضورِ، شعريَّة القراءة، شعريَّة الهُويَّة...).

ومن نافلةِ القول نجد أنَّ شِعريةَ **أدونيس** مقتصرة على غرض الشّعر، ولم تبحث في ماهيَّة هذا المُصطلح أو مَوضوعِه.

***<u>شعرية كمال أبو ديب</u>*:**

لقد تأثر **أبو ديب** في شعريته بـ**(ياكبسون وياوس وكوهين)** بشكلٍ خاصّ، بغضّ النظر عن الأفكار العامّة حولَ هذا الموضوع من الثقافةِ الغربيَّة، فالذي يفرضُ نفسه في نظرةِ **أبو ديب** هي **(الفجوة)** أو ما يُسمِّيه **(مسَافة التَّوتر)** التي تنبع من العَلاقة بين المكونات الجزئيَّة للخطابِ الشِّعريّ، كَالدَّوال اللُّغَويَّةِ والتَّراكيبِ، وإمّا من التّوتر مِن العَلاقات بين أجزاء الجُمل والمقاطِع الشِّعرية، وإمّا التَّوتر البنيوي من العلاقات التي تكوّن الخِطاب الشِّعري، يقول **أبو ديب:** «تتشكَّل الفجوةُ، مَسافة التَّوترِ لا مِن مكوِّنات البنية اللُّغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التَّصوريَّة أيضاً، أي لا من الكَلمات فقط بل مِن الأشياء»[2]. فَهي تتعلق بأشياء قبل النصّ والنصّ وما بعد النصّ، أي تكون جزءاً من رؤيَا العالم لدى الشَّاعر والكاتب، وبذلك تكون أَحد الخَصائص التي يَمتلكها النصُّ لكي يَصل إلى القارئ، يقول **أبو ديب:** «يمكننا أن نَقرأ

1 –نفسه، ص41.

2– أبو ديب، كمال: في الشّعريَّة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987م، ص37.

تاريخ الشِّعر باعتبارهِ تاريخَ الفجوةِ مسافة التوترِ وتَطوّرها عَن الكلاسيكية إلى السّريالية ومدارِس الحَداثة المُختلفَة وكتابة مثل هَذا التاريخ للفَجوةِ واتساعها المُستمر لا عَلى الصَّعيد اللغويِّ الصَّرف فقط، بل علَى صَعيد الرُّؤى الإبداعيَّة، وعلى صَعيد تصوُّر بنية العَمل الأدبيِّ أو الفنِّي، وستكون مهمَّة شاقَّة دون شكّ، لكنَّهَا مَليئة بالإثارةِ والكشوفِ الفنيَّةِ»[1].

وهكذا اتَّسمَت شِعرية **أبي ديب** بقدرتهَا عَلى دَمج ما لا يُمكن دمجه، والقُدرة عَلَى الجمع بين المُتنافرات، وَهَذا الدَّمج يجمعُ ما لا يتجانس في حيّز الفَجْوة لتشمل كُلَّ شَيء يقومُ عَلى بنية التضادّ، وأنها المِيزة التي تَنفردُ بها الشِّعريَّة، فهي **(الفجوة)** شرطٌ مطلقٌ للشّعرية كما يرى **أبو ديب**.

ولعل **كَمَال أَبو دِيب** يرى أنّ الشِّعريَّة «حركة استقطابيَّة؛ بمعنى أنها فاعليَّة تنتزع مِن سَديم التَّجربة واللغة مادة لا متجانسَة تفعل فيهَا تَنظيمَاً عن طريق ترتيبهَا وتنسيقها حولَ أقطاب، وتدقيقاً حَول قُطْبين يفصلهمَا بدورهمَا ما أسميته مسَافة التَّوتر، وهَكذا تكون الشّعرية التَّجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضّدية وتنسيق العالم حَول تجربة ولغة وَدلالة وصوت وإيقاع»[2].

إذاً، جمع **أبو ديب** بين الشَّكْلانيين والاجتماعيين من **ياكبسون** إلى **تودوروف وغولدمان**، وبين **ماركس وهيجل وشتراوس وسوسير**، لكنَّه بقي أسير القِراءة الشَّكلية[3].

هَذه بعض من أراء القُطبين الرَّئيسين في الشِّعرية العَربية الحديثة **أدونيس وكمال أبو ديب**. ومن نافلة القول نَتعرض لبعض الآراء الأخرى.

فنَازك الملائكة تعتبر أهم مَسألة في الشِّعر هي العَروض، فلم تكف عَن الإشارَة إلى إنّ «الشِّعر ظاهرَة عروضية قبل كُلِّ شَيء، ذلكَ أنّه يتناول الشَّكل الموسيقيَّ للقَصيدة، وما يتعلَّق بعدد التفعيلات في

1 –نفسه 48.

2 – أبو ديب، كمال: في الشعرية، ص74.

3 – درويش، حامد: الشعرية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة مؤته، 2006م.

الشَّطر ويُعْنَى بترتيب الأشطر والقَوافي وأسلوب استِعمال التَّدوير والزُّحَاف والوتد وَغير ذلك مِمَّا هو قضايا عَروضية بحْتة»[1].

فهي تؤكد على مَسألة الوَزن «فالوزن هُو الروح الَّتي تُكهرب المادَّة الأدبية، وتصيّرها شعراً، فلا شعر من دونهِ مهما حشد الشاعر من صُوَر وَعواطِفَ، لا بل إنّ الصُّور والعواطف لا تصبح شِعرية بالمَعنى الحق إلا إذا لمستهَا أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوَزن»[2]، فالشِّعريَّة عندها تقوم على الوَزن، فهو فضيلة الشِّعر الأولى الذي يُكهرب النصَّ بما فيه مِن صُور ومَشاعر وأخيلَة.

أمَّا عند **الغذَّامي** فَقد رَأى أن هُناك تَرابطاً بين نظرية **ياكبسون** في الاتِّصَالِ وكلام **القُرطاجني** في الأقاويل الشِّعريَّة، فَقَال: «أود أن أشير إلى أنَّ الناقد الفذَّ حازِم القرطاجنّي قد لمحَ إلى بعضِ عناصرِ الاتِّصَال اللُّغويِّ وعلاقتها بالأَدب من قبل **ياكبسون** بسبعمئة عام، حيث ذكر أنَّ الأقاويل الشّعرية تختلف مذاهبهَا وأنحاء الاعتماد فيهَا بحسب الجهَة أو الجِهات الَّتي يُعنَى الشَّاعر فيها بإيقاع الحِيل التي هيَ عُمدَة في إنهاضِ النُّفوسِ لفعلِ شَيْء أو تَرْكه، أو الَّتي هيَ أعوَان للعُمْدة، وتلكَ الجِهات هيَ ما يرجعُ إلى القولِ نفسه أَو ما يَرجع إلى المَقولِ لَه»[3]. هَكذا فأساس نظريَّة **ياكبسون** اللِّسانية للشِّعر كانَت عربيَّةً بحسبِ الغَذَّاميّ.

كما أنَّ **الغذامي** لا يُفَرِّق بين الشِّعرية والشَّاعرية كونه، أي مُصطلح الشِّعرية، مصطلحاً زئبقياً، فرأى أَن تُطَبَّق الشِّعريَّة على جميع مظاهر الإبداع الأدبيِّ؛ سواء أكانَ نثراً أَم شِعْراً، والشَّاعرُ عِندَهُ غاية الإبداع اللُّغَوِيِّ، يَقولُ: «الشَّاعريَّة غاية الإبداع اللُّغويّ، وهي أيضاً غايةُ الإبداع القِرائي، إنّ الشَّاعر إنسان يغصُّ بالحيوية والانفعَالِ، وهوَ انفعالٌ يبلغُ بصاحبهِ حَدَّاً مِن الحساسية يدفعه إلى دَرجةِ التَّصارُعِ الحادِّ، فيما بينَ

1 – الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، ط5، 1978م، ص69.

2 –نفسه ص224.

3– الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص15.

عناصرهِ الإبداعيَّة التي تتفاعل فيما بينَها ممَّا يُعمِّقُ التّداخلات ويُعَقِّدُها، فتأتي القصيدة محشوَّة باضطرابات لا حَصر لها ممَّا يلغي الموضوعيَّة ويتجاوزهَا»[1].

فلا تَبدو القِراءة التَّشريحية على حدِّ تعبيرِ الغذَّاميّ مجَالاً يفتحُ الأفقَ الإبداعيَّ للقارئِ فسبر أغوارِ النُّصوصِ مزلقٌ وَعِر، يحتاج كلُّ نص إلى فرادة في المنهَج وفرادة في الذَّوق الذَّاتيِّ للمتلقِّي، فطَالمَا ما نقرأ قَصائد تشدنا بعض الشيء لكنَّنا عندما نَسمع صاحبها يُلقيهَا عَلينا يكون لها وَقع في النفس أشدّ وأعمق.

عَلاقَةُ الشِّعْريَّةِ بالأُسلوبيَّةِ والخِطَابِ والبَلاغَةِ:

أوّلاً: علاقتهَا بالأسلوبيَّة:

قَبلَ الدُّخول إلى العَلاقة بين الأسلوبيَّة والشِّعرية، لا بدَّ لنا من الوقوفِ على المُصطلح، **فالأسلُوب** (style) هوَ الجذر لمصطلح الأسلوبيَّة (stylique)، وقد ذكر هَذا المصطلح في نقدنا القديم سيبويه (-180هـ) يقولُ هوَ على مِثال (أفعول)[2]، وَلم يكتف العَرب بذكرهِ، فقد وَعوا مدلولهُ الاصطلاحيّ إذ يقصدون بهِ «الضَّربَ منَ النَّظْم والطَّريقة منهُ»[3]، وقد ذُكر أيضاً في معجماتهم يقول **ابن دُرَيد** (321هـ) في تَعريف الأُسلوب: «الأُسلوب هو الطَّريق، والجمع أساليب ويقالُ أخذ فلان في أَساليب من القَول؛ أي فُنون منهُ»[4]. وَيقترن علم الأسلوب منهجا تحليلياً **بشارلز بالي** (1865م-1974م) الذي وَضع أسلوبه وقواعدهُ النِّهائية.

هذا طَرف من القَول عن المعنى الاصطلاحي للأسلوب، أمّا ما نفتتح بهِ كلامنا عَن تداخل الأسلوبية بالشِّعرية وعلاقتهما ببعضهما بحازم القُرطاجني الذي يَخصه ببابٍ يُسمّي فيه الأسلوبَ باسمهِ صراحةً، إلا أنّ ما يؤخذ عَليه أنّه ظلَّ يجري به إلى جهة الدّلالة دون الكَيفيات التَّشكلية مَا تعداه إلى جانب الصّياغة

1- الغذامي، الناقد، ع 97، 2002م، ص98.

2- سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي القاهرة ط3، 1988م ج4، ص245.

3- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة مدني ط3، 1992م، ص469

4- ابن دُريد: جمهرة اللغة، علق عليه ووضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان 2007م ص 359.

من اللُّغة البتَّة [1]. وإنَّ حازماً قد أجرى علَى بذل أسباب المُلائمة بين الشعرية والأسلوبية إلا أنَّه ظلّ يقصد التَّوقيعات الدّلالية الشِّعريّة [2].

أمّا مِن حيثُ الارتباطُ بين الشِّعرية والأسلوبيَّة، فالطرفان يهتمَّان بالقَوانين التي تحكم النصَّ، فعندما يحتوي النصُّ على مجموعة من المظاهر الأسلوبية كالانزياح والالتفات مَثلاً، فإنّ الشِّعرية تحاول أن تَبحث في الأشياء الجَمالية في النصِّ الذي جَعلته شعراً «ومن هنا نرى نقطة التماس حَقيقية بينَ البُحوثِ الأسلوبيَّة والشّعريَّة، بحيث تصبحُ إنجازات الأُسلوبي الَّتي تستطيعُ التقاط الخَواصّ اللُّغويَّة المكوِّنة لأدبيَّة النصِّ، والمُحدد لمظَاهر الجَمالية من صَميم الشِّعريَّة؛ لأنّها تَكشف عَن كيفيَّة نجاح النصِّ في تحقيق الوَظيفة الشّعرية عبر مَجموعة مِن الإجراءَات السَّديدة»[3]، فالأُسلوبُ يمنحُ الخطابَ خُصوصية الشِّعرية، ولكلٍ طَريقته في الكتابةِ، لذلك نرَى أسلوبَ فلانٍ كشَاعر يختلفُ عن أسلوب شاعرٍ آخر، وهذَا الأمر يُعتبرُ روحَ الشِّعر ويتعينُ علَى هذا أنَّ الأسلوبَ هو طريقة الكتابةِ، والشِّعرية تكشفُ عن الخواصّ المُشتركة بين الأنواعِ، فتقول هَذا الاستعمال جَيد وتقول عن الآخر رَديء «حيثُ يُمكن القَول: إنَّ الخطاب إذا خَلا من الخصوصيَّة التعبيرية فَقَدَ بالضَّرورةِ هُويَّتهُ الشِّعريَّة، واستتباعاً لهذَا، فإنّ الخُصوصيَّة الأسلوبيَّة مُضافاً إليها القِيَم التَّوقيعيَّة قد تكفِي وَحدهَا لِتَكونَ خَصيصةً تشعيريَّة، حتى ولو غابَ التوزينُ العَروضي والتشكيل القَصديّ هما اللذان يَشترطهما التفكير القَديم بحيازة النَّظم مَرتبة الشِّعريَّة»[4]، وتَجدرُ الإشارَةُ إلى أَنّ هناك خواص تجمع بين الشِّعرية والأسلوبيَّة أهمُّها الانزياح[5].

والأسلوبيَّة والشِّعرية وجهان لعمْلة واحدَة، فالخطاب الأدبي يؤدِّي تواصليَّته وكليَّته إذا قامَ على هاتين الرَّكيزتين بالدرجة الأولى، فكانت نَظْرة الشِّعريَّة «إلى الأسلوبِ على أنّه انحراف نسبةِ القاعدة التي يُكوِّنها اللسان المُعاصر، فتطوَّرت الأسلوبيَّات حتى وجدت نفسَها معنيَّة بالأسلوبِ، ومفهوم الانحراف والجِنس

1- عميش، العربي: مجلة نزوى www nizwa com.
2- حازم القرطاجني: منهج البلغاء، ص327.
3- فضل، صلاح: شفرات النصّ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1990م، ص93.
4- عميش، العربي: مجلة نزوى www nizwa.
5- بومنقاش، الرحموني: الشّعرية بين أرسطو والقرطاجني، رسالة ماجستير، جامعة بانتة، 2009م ص20.

الأدبيّ، فتقاطَعت معَ الشِّعريات التي كَانت تقومُ علَى دراسةِ هَذه الموضوعات، خُصوصاً ذلك المُسمَّى بالأسلوبِ الشِّعري الرَّمزيّ، والأسلوب النثري كما فَعله كَوهين»[1]، فبُنية اللُّغة الشِّعرية تقومُ على ثنائية (الانزياحِ / المِعيار)، فالثُّنائية أسلوبيَّة وشِعرية مُرتبطان ببعضهمَا، إذ إنَّ الأسلوبيَّات تُعَرِّفُ الشِّعر بأنَّه نَوعٌ من اللّغة، وتُعَرِّفُ الشِّعريَّات بأنّها أسلوبيات النَّوعِ[2].

إذاً، تبحث الشِّعرية في الخواصّ التي جَعلت من الكلام شِعْراً، والأسلوبيَّة تُحَدِّدُ لكلّ نصّ خصوصيّته بمظاهره الجَمالية التي تميّز هَذا النص عن ذاك «فالتَّحليل الأسلوبيّ للنصّ عند ريفاتير هوَ الذي يضع يدي المُحلّل على أدبيَّة النصِّ، حيث ينطلق من النصّ الذي هوَ صَرح مُتكامِل، ينبغي تتبع الفردية فيهِ. وهذه السِّمة الفردية هي الأسلوب، وهي بالتالي أدبية النصّ»[3]. وهَذه الأدبيَّة هي التي يَعني بها **تودوروف** الشّعرية، وبهذا تكون هُناك علاقة امتداد وتقاطع بينَ الشِّعرية والأسلوبيَّة.

ثانياً: علاقَتُها بالبَلاغَةِ:

قلنا سابقاً هناك خَواطر جَمالية تُمِّيز نصَّاً عن آخر، فَكيف تكون هَذه الظاهرة جَملية؟ يُطرح هَذا السؤال نفسَه بإلحاح، وَيكون الجَوابُ، بأنّ هُناك علاقة بين البلاغةِ والشِّعريَّة، فالشِّعر منذ البدايةِ تهذب عَلى يد البلاغيينَ، والصُّورة ورصانتها هي في الأَغلب كانت تتكلَّم عِند متذوّقي الشِّعر، وَعلى هَذا تكونُ علاقةُ الشِّعريَّة بالبلاغة علاقةَ امتدادٍ، فالبلاغةُ هي التي تَجعلُ الخطابَ بليغاً، وعندما يتحقَّقُ هذا الهَدف تبحثُ الشِّعرية في شِعرية هَذا الخطاب، وبهذا نَختلف مع **ريفاتير** الَّذي «يستبعدُ عِلم البلاغة بعجزهِ عن الكشفِ عن أدبيَّة النصِّ الأدبيّ؛ لأنَّها تقومُ على تَعميم الظَّواهر المُستخرجة مِن النُّصوصِ»[4].

1- بوحوش، رابح: الأسلوبيات وتحليل الخطاب،منشورات جامعة عنابة، د.ت ، د.ط، ص63.
2- نفسه، ص64.
3- عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد كتاب العرب، 2003م ص15.
4- عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص15.

كما نعلم أنّها نظرة بنيويَّة تنطلق في الدِّراسة بأنّ لا شيءَ خارج النصِّ، إنّهم لا ينظرونَ إلى العوامل الخارجيَّة في بناء دلالاتِ النصِّ، وكذلك لا ينظرون إلى ذاتيَّة المؤلِّف أو ذوق المتلقِّي، وبذلك تقوم في جوهرهَا على أدبية الأدبِ وليس على وظيفة الأدبِ أو معنى النصِّ، إنّها «تستندُ إلى خُطوتينِ أساسيَّتين، وَهُمَا: التَّفكيكُ والتَّركيبُ، كما أنَّها لا تهتمُّ بالمضمونِ المباشرِ، بل تركز على شَكلِ المَضمونِ وعناصر بنائهِ الَّتي تشكل نسقيّة النصِّ في اختلافاتهِ وتآلفاته»[1].

صَحيح أنّ **ريفاتير** اختلف في تَحليل الأسلوبِ عن التَّحليل البُنيوي بعضَ الشَّيء، مثلاً يفترض التَّحليل البنيوي «بنية كُبرى للنصّ، ثم بُنيات صُغرَى تقوم بينها علاقاتُ تنافُرٍ وتَضادّ، وهو يفعل ذلكَ لكن يشترط أن تكون الوَحدات مترابطة مَع بعضهَا بعضاً»[2].

وهكذا لا تخلو النَّظرة البنيوية من القُصور، والعَلاقة وثيقة بَين الشِّعريَّة والبَلاغَة، وهيَ لا تتحكم بشعريَّة النصِّ مائة بالمائة، ولكن تعتبر من الخَواصّ الأساسيَّة التي تتحكَّم بشعريَّة الخطابِ «فإذا كانَت الدراسات العربية رَكَّزت على الطبيعة الزُّخرفية للصُّورة الشِّعرية، على أنّها عنصرٌ خَارجي في الأدب، فإنّ عبد القاهر الجُرجاني قد اعتبرها عنصراً حيوياً من عناصرِ التكوينِ النَّفسيِّ للتجربة الشِّعريَّة»[3]، فإذا كَانت البلاغة تُعطي الخطابَ خصوصيَّة أدبية، فما هو الخطابُ وعلاقته بالشِّعرية؟ أو كَيف تَتمُّ مُعالجتُه؟

ثالثاً: علاقَتُهَا بالخِطَابِ:

الخِطابُ لفظٌ عامٌّ ليسَ خاصاً بالشِّعرِ أو بالنثر فحسب، بل هناك خطابٌ دينيٌّ وخطاب فلسفيّ وما إلى ذلك، وَهو ملفوظ، «إنَّ النَّظمَ والشعر نوعان قَسيمان تحت الكَلام، والكلام جنسٌ لهمَا»[4].

1- إبراهيم، د جودت: منهجية البحث والتحقيق، منشورات جامعة البعث، 2008م، ص319.
2- عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي، ص15.
3- نفسه، ص77.
4- التوحيدي ومسكويه: العوامل والشَّوامل، تحقيق أحمد أمين، السيد أحمد حقي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، 1951م، ص309.

فالخطابُ هنا يساوي الكَلام، أمّا بؤرة اهتمامنَا هو الخطابُ الشِّعريّ، والخطابُ الشِّعري هو التعبيرُ اللغويّ في الكَلمات التي تُعبِّر عن مَعانيها الحِسيّة وَدلالاتها بشكل مُباشر، وإنَّما تُعبِّر عن جوٍّ نفسيٍّ ينقل المألوفَ المتكرِّر إلى ما هوَ جديد وَطريف، وقد يَكون هذا الخطاب شَفوياً أو مكتوباً، وهو «ليس لعب ألفاظٍ، وليس نقل تجربة ذاتية وَحسب، وإنَّما يهدف، فوق ذلك كلّه إلى الحسّ والتحريض»[1].

فالقصدية التي تجمع الخطاب والشِّعرية هي وليدة مِن عائلة وَاحدة، والعَلاقة هنا هيَ علاقةُ الفَرعِ من الأصلِ وفق مَا يَلي:

خِطَاب سِياسي + خطاب ديني + خطاب شعري + خطاب اجتماعي = خِطاب.

أي كلّها تندرج تحتَ مُسمّى خِطاب، وهي في النهاية خطابات، لِكلٍّ غَرضُهُ، لذلكَ نَجِدُ الخطاب يتنوع، فالغرضُ المتوخَّى من الخصائص في الخِطاب يُحدِّد نفسه بنفسِه بإعطاء المُلائمة وترتيبهَا بطريقة مُعينة لتؤدِّي المطلوب وتُحَدِّد نوعَهُ «فالمقصدُ يتحكَّم في نسيجِ القصيدَة أو المقطوعَة، بل في البَيت أو شَطره مَبنى أو مَعنى»[2].

إذاً، لا تُوصَف الألفاظ بشكلٍ عشوائيٍّ أو فوضويّ[3]، بل تزخر بمجموعة من الإشارَات والعلامَات على شِعرية هذا الخطابِ، ومادام الأدبُ مادَّته اللُّغة، وبما أنّ اللُّغة مشروطَة بالبُنى الصَّوتية والنَّحوية والدِّلالة، فإنَّ مُخّ الأَدب هوَ الخِطَاب، ثُمَّ بعدَ ذلك تتفرع سلالة الخِطاب، وعندمَا تتبلوَر هَذه السُّلالة تأتي الشِّعرية لتشتغلَ عليهَا وتتأمَّل في الأدواتِ الإجرائيَّة لتحليلِ هَذا الخطابِ، فتُفْرِز الخِطَابَات، وَتُمَيِّز كلَّ نوعٍ عَن سِوَاه مِن الخطابات الأُخرى، أي الأَدبي مِن غير الأدبيّ، وبذلك لا تنحصرُ مهمَّتها في النُّصوص الشِّعرية، بل في النُّصوصِ الأدبيَّة جميعاً فَهناك شعريَّة للخطابِ النَّثريّ (قصَّة، رواية، مَقامَة).

1- مفتاح، محمد: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م، ص55.

2- نفسه، ص55.

3- حمداوي، جميل: التداوليات وتحليل الخطاب، د ط، د ت، ص11.

وبناءً على ذلك فإنّ الخطَاب مولد لِعَددٍ لا حدَّ له من النُّصوصِ، ومنها النّصوص الّتي تتفرَّد وتأخذُ سمةَ الشِّعريّة، ومعَ ذلك فإنَّ ما يعنينا هُنا ليست هَذه الشّعريات؛ أعني شِعرية الرواية والقصَّة والمسرحيَّة...إلخ، بل شعرية الشِّعر وحدَه، أي ما يميز الخطابَ الشِّعريَّ.

الخاتمة

يتّضح من خلال هذه الدراسة أنّ الشعريّة ليست مفهوماً بسيطاً أو ثابت الحدود، بل هي مجال واسع يتقاطع مع الفلسفة واللسانيات والأسلوبية والنقد الأدبي، ويتطوّر تبعاً لتحوّل المناهج والرؤى. وقد أظهر البحث أنّ محاولات تعريف الشعريّة عبر التاريخ، من أرسطو إلى اللسانيين المعاصرين، تؤكد أنّ جوهر هذا المفهوم يكمن في الكشف عن العناصر التي تمنح النص أدبيته وتميّزه من الخطاب العادي. كما بيّنت الدراسة أنّ النظريات الحديثة، ولا سيّما الشكلانية الروسية ونظرية الوظيفة الشعرية عند ياكبسون، أسهمت في بناء رؤية علمية للشعرية باعتبارها خاصيّة دلالية وصوتية وبنائية تتجلّى في كيفية اشتغال اللغة على ذاتها. وقد ساعد استعراض آراء كوهين والنقاد العرب على توضيح أنّ الشعريّة ليست حكراً على الشعر، بل هي طاقة جمالية تُضيء النصوص الأدبية بأنواعها، وتكشف عن آليات الانزياح والابتكار والتخييل. ولهذا فإنّ توظيف مفهوم الشعريّة في تحليل الخطاب الأدبي يمكّن الباحث من الاقتراب من البنية العميقة للنص، وقراءة خطابه بعين ناقدة تستكشف علاقاته الصوتية والتركيبية والدلالية.

وبناءً على ما تقدّم، يمكن القول إنّ الشعريّة ستظلّ مصطلحاً مفتوحاً على التطوّر وإعادة التعريف، لكنها في جوهرها تشير إلى ذلك الفعل الجمالي الذي يجعل من النص نصّاً أدبياً، ويمنحه فرادته وحضوره داخل التجربة الإنسانية.

نتائج البحث :

1. الشعريّة مفهوم غير ثابت؛ إذ تتبدّل دلالاته باختلاف العصور والمناهج، لكن جوهره يبقى متركزاً في البحث عن العناصر التي تمنح النص أدبيته وتميّزه من اللغة العادية.

2. الدراسات اليونانية القديمة شكّلت الأساس النظري للشعريّة، خصوصاً في كتاب فن الشعر لأرسطو، الذي قدّم أول تصور منهجي للعناصر المكوّنة للعمل الأدبي كاللذة والمحاكاة والإيقاع.

3. الشكلانيون الروس كانوا نقطة التحول الكبرى في تاريخ الشعريّة، إذ جعلوها علماً يسعى إلى اكتشاف "ما يجعل من نصّ ما أدباً"، مركّزين على البنى اللغوية والأسلوبية وليس على المضمون.

4. ياكبسون نقل الشعريّة إلى إطار لساني علمي من خلال تحديد الوظيفة الشعرية وتمركز الرسالة على ذاتها، وربط الشعريّة بالبنية الصوتية والتركيبية والرسالية للخطاب.

5. جون كوهين قدّم منظوراً أسلوبيّاً للشعريّة يقوم على الانزياح، بوصفه الخروج عن مألوف اللغة وركيزتها الطبيعية، وبذلك تصبح الشعرية قائمة على خرق القاعدة لإنتاج الدهشة والمتعة الجمالية.

6. في التراث العربي الحديث، تعدّد المصطلح وتنوّعت ترجماته (الشاعرية، الإنشائية، البويطيقيا...) ممّا يعكس ثراءً وقلقاً في آن واحد، لكنّ مصطلح الشعريّة هو الأكثر شيوعاً واعتماداً.

7. أثبت البحث أن الشعرية ليست حكراً على الشعر، بل هي آلية تتجلّى في كلّ خطاب أدبي من خلال لغته وصوره وإيقاعه وتركيبه وطريقة اشتغاله على الدال.

8. توصل البحث إلى أن الشعريّة تقترب من مفاهيم الأسلوبيّة والبلاغة والخطاب، لكنها لا تتطابق معها؛ إذ تهتم الأسلوبيّة بالخصائص اللغوية، والبلاغة بآليات التأثير، والخطاب بمنظومة التواصل، بينما تهتم الشعريّة بخصوصية الأدبية في حد ذاتها.

9. خلص البحث إلى أنّ تفعيل مفهوم الشعريّة في قراءة النصوص يساعد في إضاءة الطاقة الرمزية والجمالية الكامنة في الخطاب، ويمنح الناقد أدوات دقيقة لتحليل البنى

المصادر والمراجع

المصادر

- القرآن الكريم
- أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الله بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1953م.
- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مطبعة مصطفى، مصر، ط1، 1939م.
- ابن دُريد: جمهرة اللغة، علق عليه ووضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007م.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ج1، 1423هـ.
- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.
- التوحيدي، أبو حيّان ومسكويه: العوامل والشوامل، تحقيق أحمد أمين، السيد أحمد حقي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951م.
- الجاحظ: الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ، ج3.
- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة مدني، ط3، 1992م.
- ديوان امرئ القيس، شرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م.
- ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعه الأعلم الشنتمري، تـ د.فخر الدين قباوة، دار أفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1970م.
- ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تـ إحسان عباس، التراث العربي، الكويت، 1062م.
- السيوطي: المزهر في علوم اللغة، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.
- سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م، ج4.
- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة الفكر العربي.

- القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، ط1، 1995م.

ثانياً: المراجع

- إبراهيم، د. جودت: منهجية البحث والتحقيق، منشورات جامعة البعث، 2008م.
- أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987م.
- أبو حميدة، محمد صلاح: عناصر الشعرية عند حازم القرطاجني، مجلة، مج5، ع1، كانون الثاني، 2002م.
- أدونيس (علي أحمد سعيد): الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1.
- المعزقوني، ليلى إبراهيم: شعرية الصورة في قصيدة النثر لدى محمد الماغوط، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، 2004م.
- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، ط5، 1978م.
- بن خليفة، مشري: الشعرية ومرجعياتها وإبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، د.ط، 2007م.
- بومنقاش، الرحموني: الشعرية بين أرسطو والقرطاجني، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 2009م.
- بو حوش، رابح: الشعرية وتحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي، ع414، تشرين الأول 2005م، دمشق.
- بوحوش، رابح: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة، د.ت، د.ط.
- حمداوي، جميل: التداوليات وتحليل الخطاب، د.ط، د.ت.
- درويش، حامد: الشعرية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2006م.
- الصكر، حاتم: قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1997م.

- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، كتاب النادي الثقافي، السعودية، ط1، 1985م.
- فضل، صلاح: شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1990م.
- قضماني، رضوان: مدخل إلى اللسانيات، منشورات جامعة البعث.
- مفتاح، محمد: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1989م.
- منيف، موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث: دراسة مقارنة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1984م.
- المناصرة، عز الدين: علم الشعريات: قراءة مونتاجية، دار مجدلاوي، عمّان، ط1، 2008م.
- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992م.
- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي، دار الثقافة، لبنان، 1973م.
- عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتّاب العرب، 2003م.
- لؤلؤة، عبد الواحد: ت. س. إليوت: الأرض اليباب – الشاعر والقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980م.

ثالثاً: المراجع المترجمة

- تاديه، جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة دقاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1993م.
- تودوروف، تزيفيطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م.
- غيرو، بيار: السيمياء، ترجمة أنطون أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط1، 1984م.
- كوهين، جون: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993م.

- كوهين، جون: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986م.
- كوهين، جون: النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار الغريب، القاهرة، ط1، 2000م.

– Dictionnaire des philosophes antiques،1994 ، ص 52

(ترجمته: معجم فلاسفة العصور القديمة).

الدوريات

- بنت مبروك، خولة: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الحزائري، جامعة بسكرة الجزائر.
- عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية. عميش، العربي: مجلة نزوى www nizwa com.
- عميش، العربي: مجلة نزوى www nizwa
- الغذامي، الناقد، ع 97، 2002م.
- قضماني، د. رضوان، العكش، أسامة: نَظرية التَّواصل المَفهوم والمصطلح، مَجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث، مجلد29، ع1 ، 2007م.
- مجموعة من الكُتَّاب: مَدخل إلى مفاهيم النقد الأدبي، تر: د ظاظا رضوان، المعرفة، ع221، مايو 1997م.
- مطلب، د مخلف فؤاد، محمود، د محمد لطيف: إليوت عند النقاد العرب، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، ع 3 لسنة2010م.