الشعرية: مفاهيم نظرية ودلالات جمالية

الأستاذ: شرفي لخميسي
قسم الآداب و اللغة العربية
جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر)

ملخـــص:

يعد مصطلح الشعرية من أكثر المصطلحات النقدية تغييرا واختلافا بين الأمم ,فهو المصطلح الوحيد الذي يصعب الإمساك به إلا من خلال فترة محددة أو مدرسة معينة أو ناقدا ما . فاختلف مفهومه من محاكاة إلى تماثل ومن انزياح إلى تناص ...ضف إلى ذلك فالشعرية ضاربة في القدم وترجع إلى العهد اليوناني كما كان لها حضور في النقد العربي القديم ,وفي عصرنا الحديث استقطبت اهتمام النقاد الذين عدوها من ابرز عناصر الأدب بوصفها المميزة لادبيته عن غيره من النصوص .

ومن هنا راح النقاد يحددون مفاهيم الشعرية وجذورها وموضوعها وأنواعها. والغاية من ذلك كله مقاربة النص الأدبي و الوقوف على جمالية الخطاب الأدبي وكيف يؤثر على القارئ

Résumé:

Le terme « poétique » est le plus changeant et le plus distinguant des termes critiques, c'est l'unique terme difficile à attraper sauf pendant une période déterminée ou une école spécifique ou un critique quelconque. Sa notion s'est transformée de l'imitation à l'identification et de l'écart à l'intertextualité . En plus , la poétique est très ancienne et remonte à l'époque grecque. Aussi elle s'est présentée dans l'ancien critique arabe .De nos jours elle a attiré l'attention des critiques qui l'ont considéré comme un élément littéraire important.

La finalité de cette question est l'approche du texte littéraire et l'arrêt sur l'esthétique du discours.

كان للنجاح الباهر الذي حققته الدراسات اللسانية في مطلع القرن العشرين الأثر البالغ في حقل الدراسات الأدبية، فكان أن استفادت البحوث الأدبية من عديد الانجازات التي حققتها اللسانيات خاصة على مستوى النتائج التي استلهمها الدارسون على مستوى منهج البحث. ويبدو ذلك جليا في هيمنة المصطلحات اللسانية على الدراسة الأدبية بشكل كبير، فكان ذلك فارقا بين نمطين نقديين : نمط ساد خلال القرن التاسع عشر متمثلا في المناهج السياقية (المنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي)، ونمط جديد بني على أنقاض سابقه متمثلا في المناهج النصية أو النسقية التي ولدت من رحم لسانيات (فردينان دو سوسير) .

إنّ طموح النقد الجديد كان الاتصاف بالعلمية، هذه الخاصية التي فشل في تحقيقها نقد القرن التاسع عشر «لأن ما يعرف بالنقد العلمي في الأدبيات التاريخية للفكر النقدي بقي حبيس الإنجازات التي تكونت في علوم أخرى » [1]. ولم ينجح في تحديد موضوعه التحديد الملائم، ومن ثم كان لزاما أن يكون انشغال النقد الجديد المنبجس عن اللسانيات هو الوصول إلى تحديد موضوعه بدقة تتجاوز الضبابية التي سادت النقد السياقي، فكانت البداية مع حركة الشكلانيين الروس الذين لم يهتموا على غرار سابقيهم بالأدب كمفهوم عام، وإنما اتجهوا إلى تحديد موضوع الدرس الأدبي وتعيين جوانبه، لذلك نادوا بداية بضرورة ميلاد علم جديد للأدب هو (الشعرية) غايته استنباط الخصائص والقواعد التي تحكم النصوص الأدبية، بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه بحيث تكون جملة هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة، وإنما تتغير حسب ما يقتضيه التطبيق الإجرائي، فهم «يبحثون في الواقعة الأدبية الخام وصولا إلى خصائصها من خلال مبادئ تفرضها نظامية الواقعة الأدبية » [2]. وقد كان (رومان جاكبسون) رائدا في تحديد وجهة الأدب وبيان حدوده حين قال بأنّ «موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما أدبيا » [3].

وبمحاولة تحديد موضوع العلم الأدبي تم الانتقال من الأدب بمعناه الأوسع إلى الأدبية كخصائص نوعية للأدب، علما أن هذه الخصائص لا يمكن البحث عنها إلا من خلال الخطاب وفي هذا النطاق يقول(تزفيطان تودوروف): « ليس العمل الأدبي في حد ذاته

هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي » [4]. فالخطاب الأدبي هو الوحيد القادر على الإسهام في استكشاف قوانين الشعرية بحسب الشكلانيين الروس الذين برهنوا على نجاعة المقاربة المحايثة للنص وابعدوا المقاربات غير المحايثة بعد أن برهنوا على عدم صلاحيتها في العثور على قوانين الخطاب، فليس ثمة أهمية لمرجع الخطاب الأدبي كما يصرح تودوروف بالقول : « أعرض، إذن، بصفة تامة عن الدراسات التي تتناول حياة الكاتب بما أنها ليست دراسات» [5]. فنجاح الدراسة يكمن في علاقتها الوطيدة بالخطاب الأدبي.

الشعرية: المصطلح والمفهوم

يعد مصطلح الشعرية (Poétique) من أكثر المصطلحات تغييرا واختلافا بين الأمم، فهو المصطلح الوحيد الذي كثر الصراع حوله قديما وحديثا، ذلك أن الشعرية مصطلح مراوغ متبدل باستمرار وغير مستقر، بحيث يصعب الإمساك به إلا من خلال فترة محددة أو مدرسة معينة أو ناقد ما. ولذلك كان معيار الشعرية مختلفا مكانيا وزمنيا، فهو عند أرسطو المحاكاة وعند الرومانسيين الشكل العضوي و هو التماثل عند جاكبسون، والانزياح عند(جان كوهين) والفجوة : مسافة التوتر عند كمال أبو ديب وصولا إلى التناص عند (جوليا كريستيفا) (وجيرار جينيت) ، والنص المفتوح عند(رولان بارت) و (أمبرتو إيكو).

وهذا المصطلح ضارب في القدم إذ ترجع جذوره إلى أرسطو في كتابه فن الشعر، وتبحث الشعرية عن قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم الشائع منذ (أرسطو) حتى وقتنا الحاضر, وهي خصيصة جوهرية في النص، والمبدع هو الذي يفجرها فيه. وبذلك فهي ليست حكرا على النص الأدبي، فثمة من النصوص ما لا يندرج تحت الأدب مما لا يخلو من الشعرية. لذلك فالشعرية الحديثة لم تعد منحصرة في مجال نظريات الأدب فحسب، وإنما اتسعت لتشمل فنونا إبداعية أخرى كالفن التشكيلي والسينمائي، ومن هنا يمكن للباحث أن يجد ملامح مشتركة بين كثير من الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها إثارة الانفعال الشعري أو الإحساس الجمالي. غير أن طبيعة البحث تلزمني بالحديث

عن الشعرية الأدبية دون سواها.

فالنظريات النقدية المعاصرة تذهب إلى أن الشعرية من أبرز عناصر الأدب وأشدها خطورة، فهي التي يعود إليها تلقي النص كما يرجع إليها تأثيره وقوته لأنها العلة الفاعلة في تأكيد تميزه بأدبيته عن غيره من النصوص، وبذلك شكل مفهوم الشعرية انتشارا واسعا في الحركة النقدية الحديثة إذ « تطلق على ما به يتحول الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية »[6]. ولا عجب إن وجدنا الدراسات النقدية الحديثة ترى في الشعرية مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وعليه كانت الشعرية تبحث في قوانين هذا الخطاب عبر إجراءاتها الخاصة انطلاقا من مرجعها الأول والأخير المتمثل في الخطاب الأدبي. والشعرية عموما هي « محاولة وضع نظرية عامة مجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية »[7].

وبما أن أي خطاب أدبي يتضمن سلفا قوانين تحكمه، فإن الشعرية تبحث عن ماهية هذه القوانين والكيفيات المتبعة في استنباطها، وهو الأمر الذي جعل تودوروف يرى بأن الشعرية قد وضعت حدا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، ففي تحديده لمفهومها قال : « ففي مقابل تأويل النص الخاص لا تسعى الشعرية إلى تسمية المعنى، وإنما تستهدف معرفة القوانين العامة التي تعتمد لولادة كل نص، وفي مقابل العلوم التي هي التحليل النفسي أو الاجتماعي أو سواهم، لا تفتش الشعرية عن هذه القوانين إلا داخل الأدب نفسه »[8]. ومن هنا أكد تودوروف على أن ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب، وكأن كل عمل أدبي عندئذ ما هو إلا تجل لبنية محددة وعامة،ليس العمل إلا انجازا من انجازاتها الممكنة. ومن هنا جاءت عناية الشعرية بالخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي.

أما (جان كوهين) فقد ربط مفهوم الشعرية بتطور الشعر، حيث يرى أن « كلمة شعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر ونظم الشعر وحده »[9]، مؤكدا أن حقيقة هذا المعنى في العصر الكلاسيكي لا لبس فيها، حيث كانت الشعرية تعني جنسا أدبيا أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم، وفي تطورها مرت هذه الكلمة أولا عن طريق النقل

من السبب إلى المسبب ومن الموضوع إلى الذات، وهكذا عنت كلمة شعر « الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة، ثم استعملت الكلمة توسعا في كل موضوع غير أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس » [10].

ومن النقاد العرب الذين تعاملوا مع الشعرية نجد (نور الدين السد)، فهو يطلق عليها تسمية الأدبية ويعرفها بأنها « ظاهرة جمالية تمنح الخطاب الأدبي خصوصية، وتحدث من تشكيل اللغة في الخطاب الأدبي، وتبرز بوضوح كلما بلغت صنعة الكلام مستوى يوحي بطاقات دلالية كثيفة » [11]. وحسب اعتقاده فإن الشعرية لا تقف عند حدود الدلالة، بل تنجز من نسيج البنى الصوتية وتوزيعها في متن الخطاب الأدبي مع مراعاة طرائق توظيفها بحيث تسهم في شحن النظام الكلي للخطاب بما يحقق جملة من الوظائف أهمها الوظيفة التأثيرية والانفعالية.وهذا التنوع في تحديد مفهوم الشعرية يوحي بحيوية المصطلح وجاذبيته كحقل متميز في الدراسات النقدية، كما يوحي باختلاف الرؤية والمنطلق لدى الباحثين.

وبالرجوع إلى مصطلح الشعرية وترجمته إلى العربية فقد عرفت ترجمة(Poétique) اختلافات كثيرة بعكس استقامة أمر هذا المصطلح وضبطه في النقد الغربي. إذ ترجم إلى الشعرية مرة والى الإنشائية مرة أخرى، والى الأدبية أو الإبداعية أو الشاعرية وغيرها من الترجمات. فقد ترجمها عبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوب والأسلوبية) إلى الشعرية تارة والإنشائية تارة أخرى، أما توفيق البكار فترجمها إلى الإنشائية حين قدم لكتاب حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران)، وفي كتابه (معجم المصطلحات العربية المعاصرة) ترجم سعيد علوش مصطلح (Poétique) الى الشاعرية، في حين ترجمته (علية عزت عياد) إلى(فن الشعر)، وذلك في كتابها (معجم المصطلحات اللغوية والأدبية). أما عبد الله الغذامي في كتابه (الخطيئة والتكفير) يرى أن الترجمة إلى (الشعرية) غير دقيقة لأنها تميل نحو الشعر، ويقترح بديلا لها (الشاعرية) حيث يراها مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر، ويقوم في نفس العربي مقام (Poétique) في نفس الغربي[12]. كما ترجمت إلى الأدبية، ونجد ذلك عند نور الدين السد

في كتابه (الأسلوبية وتحليل الخطاب) وعند توفيق الزيدي في كتابه (مفهوم الأدبية في التراث النقدي) إذ يقول : « إن كان الأدب في أبسط تعريفه مجموعة النصوص التي توفر فيها البعد الفني لتؤثر على المتقبل، فإن الأدبية موجودة حتما في هذه النصوص »[13].

أما رابح بوحوش فإنه يترجمها إلى (الشعريات) حين قال : « والشعريات (Poétic) مفهوم حاول اللسانيون والنقاد العرب نقله إلى العربية فاختلفوا ولم يتفقوا على تسمية واحدة»[14] ، ثم ذهب إلى تأصيل المصطلح مبينا الأجزاء المكونة له بقوله « أما نحن فننظر إلى(Poétics) على أنه مفهوم لساني حديث يتكون من ثلاث وحدات (Poét) وهي وحدة معجمية (Lexème) تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة، واللاحقة (ic وهي وحدة مرفولوجية (Morphème) تدل على النسبة، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي، واللاحقة(s) الدالة على الجمع »[15]. وبعد هذا التأصيل الاصطلاحي يذهب إلى القول « نقترح انطلاقا من هذه المبررات تسمية (Poétics) بالشعريات خدمة للقارئ العربي والثقافة اللسانية والنقدية »[16]. والسؤال المطروح هو أي خدمة قدمها هذا الباحث للقارئ وهو يزيد الاختلاف في الترجمة بونا واتساعا بهذا التوجه المنفرد الذي لم يسايره فيه أحد ؟

أما الترجمة الأكثر انتشارا بين القراء، والتي اجتمع حولها جل الدارسين العرب فهي (الشعرية)، ففي مقدمة الذين ترجموا مصطلح (Poétique) إلى الشعرية نجد شكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمتها لكتاب تودوروف (الشعرية)، ومحمد الولي ومحمد العمري في ترجمتها كتاب جان كوهين (بنية اللغة الشعرية)، ومحمد لطفي اليوسفي في كتابيه (الشعر و الشعرية) و (لحظة المكاشفة الشعرية)، وصلاح فضل في كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة)، وحسن ناظم في (مفاهيم الشعرية)، وشربل داغر في كتابه (الشعرية العربية الحديثة). وإن كثرة الكتابات المعتمدة مصطلح الشعرية تطمئن القارئ إلى هذا المصطلح، وتجعله يقبل عليه ويضرب عن المصطلحات الأخرى المنتشرة في الساحة النقدية، وبذلك يخرج من هذه الفوضى الاصطلاحية الناتجة عن تعدد الترجمات إلى بر الأمان والاطمئنان.

أصول الشعرية:

1 - عند الغربيين

الشعرية الغربية تعود في جذورها إلى العهد اليوناني حين برزت نظرية المحاكاة عند المفكرين والفلاسفة، وهي مفهوم عام ساد الثقافة اليونانية على أساس أنه يشكل علاقة العمل الفني والأدبي بالواقع، وتبرز هذه العلاقة في فلسفة أفلاطون وأرسطو. وإذا أردنا أن نتوصل إلى مصطلح (الشعرية) عند (أفلاطون) وجب أن نتطرق إلى نظريته في المحاكاة، خاصة فيما تعلق منها بالشعر، فهي تبين الصلة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه، ولكن الفروق بين هذا الشيء والنموذج كثيرة وأهمها أن النموذج باق وخالد في حين أن جمالية الأشياء عابرة وزائلة، وجمال النموذج عقلي لأنه يعود إلى عالم المثل، في حين أن جمال الأشياء أرضي، وبذلك فليس للجميل من أثر في عالمنا الأرضي، والموجود منه صورة زائفة وعابرة.[17]

والشعرية عند أفلاطون مرتبطة بالأخلاق والغائية، لذلك هاجم الشعراء في الباب العاشر من كتابه (الجمهورية) [18]، لأنهم يزورون الحقيقة. والشعر عنده ثلاثة أنواع تبعا لتنوع أساليبه:

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

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

- أما النوع الثالث فهو الشعر التمثيلي الذي يتحدث فيه الشاعر على ألسنة الشخصيات في التراجيديا والكوميديا، وهذا أخطر أنواع الشعر ويرجع أفلاطون ذلك إلى النتائج التي تترتب على المحاكاة.[19]

أما الفيلسوف أرسطو ، فيعد كتابه (فن الشعر) أول كتاب نقدي منهجي في الشعرية الغربية،حيث فصل الشعرية عن الفلسفة ولم يجعلها تابعة لها في نظرية المحاكاة، فقد كانت « المحاكاة الفلسفية هي الأساس والغاية عند أفلاطون، ولكن أرسطو ذهب إلى أن الشعرية غاية في ذاتها »(20). وتتجلى المحاكاة عند أرسطو في التراجيديا والكوميديا والملحمة، أما

الشعر الغنائي فقد استبعده مخالفا في ذلك أستاذه (أفلاطون)، وعلى نقيضه قرب الشعر الموضوعي وبخاصة التراجيديا. فالشعر الغنائي -حسب مذهب أرسطو – خارج عن المحاكاة، فالمحاكاة تصوير لفعل إنساني والشعر الغنائي تصوير لإحساسات، وهو بذلك خارج عن المحاكاة. ولأن أرسطو يرى بأن على الشاعر ألا يتكلم بنفسه، بل عليه أن يدع الشخصيات تتحدث هي عن نفسها، ولأن الشعر الموضوعي هو الشعر الوحيد الجدير بهذا الاسم، وفيه تتجلى المحاكاة، كان لزاما على الشاعر « ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا »[21].

وقد نظر أرسطو إلى المحاكاة من خلال بنية العمل الشعري، فالفن عنده هو الأول والأخير، إذ على الفنان أن يرسم الواقع ويفك عناصره ويعيد تركيبها من جديد تركيبا فنيا. فتكون المحاكاة بذلك إبداعا، ووظيفة الفنان أن يقدم الطبيعة في فنه أجمل مما هي عليه في الواقع، إذ يقول : « ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا، فيجب أن نمتلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل، وإن كانت تشابه الصور الأصلية »[22]. وبهذا المفهوم يخالف أرسطو أستاذه أفلاطون الذي يحذر من الشعر التمثيلي ويعده أخطر أنواع الشعر، ويرجع ذلك إلى النتائج التي تترتب على المحاكاة، وهي نتائج لا أخلاقية في نظره لأن المحاكاة موغلة في التخييل. وهو يرسم للمحاكاة حدودا بحيث لا ينبغي للفنان تجاوزها، وهي أشياء الطبيعة لذلك فإن الفن عنده « تقليد أمين لما هو موجود من جهة، ونموذج رفيع من جهة ثانية. والفن استنساخ لأشياء الطبيعة كما هي عليه، والطبيعة نموذج الفنان الذي يسعى إلى المشابهة بين فنه وعناصر الطبيعة »[23] ،في حين أن أرسطو حرر المحاكاة والفن لما ذهب إلى أن أشياء الطبيعة ناقصة، وعلى الفنان أن يسعى إلى إتمام ما نقص فيها، لذلك فالفن عنده يحسّن الطبيعة ويبرز جماليتها، وبذلك فهو فوق الطبيعة.

إنّ نظرية المحاكاة الشعرية عند أفلاطون وأرسطو هي مصدر الشعرية الغربية الحديثة، علما أن المحاكاة تعتبر تقليدا عند أفلاطون، وإبداعا عند أرسطو، ولقد لاقى كتاب أرسطو (فن الشعر)اهتماما كبيرا لدى الدارسين الغربيين الذين كان لهم اهتمام بالشعرية، فقد صرح

(تودوروف) أن موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو التمثيل وليس الأدب، ولهذا فهو ليس كتابا في نظرية الأدب، وبين أن مؤلف أرسطو (في الشعرية) الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب. [24] وأما (جيرار جينيت) فيؤكد القول بأننا «ما زلنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر الأكثر سموا وتمييزا بالتحديد هو نمط الشعر الذي ألغاه أرسطو من كتابه في الشعرية» [25].

2 – عنـــد العـــرب

الشعر ديوان العرب ذلك أن العرب أمة شاعرة، والشعر نشيدهم المفضل في حربهم وسلمهم، ومن هنا كان يطفح بالغنائية، ويختلف في طبيعته عن الشعر اليوناني وغيره من شعر الأمم الأخرى. وهذا الشعر صناعة يتقنها الشعراء، وهو ما ذهب إليه ابن سلام الجمحي بقوله: « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات» [26]. لذلك وضع له النقاد القدامى قواعد ومعايير يميزون بواسطتها الجيد من المرذول والجميل من القبيح، وهو ما ذهب إليه صاحب كتاب (نقد الشعر) بالقول « العلم في الشعر ينقسم أقساما : فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم إلى جيده ورديئه » [27]. وإن أول علوم الشعر هو الوزن حيث حدد قدامة بن جعفر الشعر على أساس مقابلته بالنثر اعتمادا على بنيته الإيقاعية بقوله : « إنه قول موزون مقفى يدل على معنى » [28]، وهو الأمر الذي ذهب إليه ابن خلدون في مقدمته حين عرف الشعر بأنه « الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية » [29].

وإنّ إجماع النقاد العرب على أن الشعرية في الوزن والقافية أولا وقبل كل شيء يعني أن الشعر صناعة معقدة تختلف عن صناعة النثر. وقد نبه ابن سلام الجمحي على القيود الكثيرة المفروضة على الشاعر، وهي قيود تجعل كلامه في حدود أضيق من حدود كلام الناثر. وهو يشير إلى ذلك صراحة في قوله « والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم مطلق يتخير الكلام» [30]. كما

ارتبطت مسألة الشعرية في النقد العربي القديم بمسألة اللفظ والمعنى، ويعد الجاحظ أول المشتغلين بهذه المسألة إذ كان له موقف صريح يقدم فيه اللفظ على المعنى، فهو يقول تعليقا على موقف ابن عمرو حين استحسن بيتين من الشعر : « وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير » [31]. فهذه العبارة على شهرتها تحمل غموضا لا تفسره إلا كتابات صاحبها خاصة في مؤلفه (البيان والتبيين) أين يتضح أولا النظرة المنطقية للغة عند الجاحظ بوصفه من المتكلمين الذين يستندون إلى الفلسفة والمنطق، وهو ما يفقد اللغة طبيعتها الخيالية والمجازية، وثانيا استقلال المعنى عن اللفظ، فالمعنى يوجد أولا أو مستقلا ثم يتبعه اللفظ، وأما ثالثا فالمبالغة في العناية بالشكل، إذ أن الشعر عنده صياغة وضرب من النسيج.

ولقد استمر الأمر في المقابلة بين اللفظ والمعنى كظاهرة مسيطرة على عقلية النقاد العرب إلى عهد أبي هلال العسكري في أواخر القرن الرابع الهجري، إذ لا نجده يختلف عن الجاحظ في تصوره لمظهر الشعرية من خلال الاهتمام باللفظ والعناية بالشكل الخارجي للنص الشعري، فهو يرى بأن الكلام لا يحسن إلا بسلاسته وسهولته ونصاعته وتخير لفظه، بل نجده يكرر عبارة الجاحظ في قوله : « وليس الشأن في إبراز المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أوزار النظم والتأليف، وليس يطلب المعنى إلا أن يكون صوابا » [32]. ومن الذين ذهبوا هذا المذهب في تقديم اللفظ على المعنى قدامة ابن جعفر، وابن المعتز، وابن رشيق، والآمدي، وابن خلدون الذي يسير على طريقة الجاحظ في تقديم الصناعة على المعنى وجعلها علامة على جودة الشعر بقوله : « اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل » [33].

وفي مقابل النقاد المنتصرين للفظ يبرز النقاد المنتصرون للمعنى في تمسكهم بنبل الفكرة وجودتها وشعريتها، وهم في نظرتهم تلك يذهبون إلى نفعية الشعر بوصفه عاملا مساعدا على انتشار الأخلاق والقيم. ومن هؤلاء النقاد (ابن طباطبا) في (عيار الشعر)، فللشعر عنده رسالة اجتماعية وحضارية لأن وظيفته تكمن في توجيه السلوك الإنساني الوجهة الصحيحة بالتأثير في العواطف، وهو ما يساعد على تشكيل العقول، يقول ابن طباطبا في معرض حديثه عن أشعار العرب : « فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها في رخائها وشدتها ورضاها وغضبها وفرحها وغمها وأمنها وخوفها »[34]. وإذا كانت تلك رسالة الشعر، فإن وظيفته هي التمسك بالصفات الحميدة في المدح والابتعاد عن الصفات الذميمة في الهجاء، ويعلل سبب هذا المذهب بالقول : « لأن لتلك الخصال المحمودة حالات تؤكدها وتضاعف حسنها، وتزيد في جلالة المتمسك بها، كما أن لأضدادها أيضا حالات تزيد في الحط ممن وسم بشيء منها وينسب إلى استشعار مذمومها والتمسك بفاضحها » [35].

كما نجد من أنصار المعنى (ابن جني)، ففي (باب الرد على من ادّعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني) من كتاب (الخصائص) يذهب إلى أن المعنى أقوى عند العرب وأكرم وأفخم قدرا في نفوسها، وهي، أي العرب « تعتني بألفاظها لأنها عنوان معانيها، والألفاظ خدم للمعاني، والمخدوم أشرف من الخادم »[36]. إن العبارة التي ختم بها الناقد نصه تبرز انتصاره الصريح للمعنى وتقديمه له على اللفظ في فن القول.إن للمعنى ومقاصده جماليات شعرية عند النقاد العرب القدامى، وأهمها أن الشعر لا يقاس بمطابقته مع الواقع من حيث صدقه أو كذبه، فالشعر ليس تاريخا ولا واقعة، ولا هو يصدر عنهما، بل هو في جوهره تجميل للواقع ولذلك فهو محاكاة وتخييل. ومن هنا فإن الصدق يصدر عن بنيته الفنية، فهو واقع فني قائم بذاته ومستقل عن سواه، يتأكد هذا الأمر حين نقرأ رواية أبي هلال العسكري الآتية : « قيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء » [37].

هذه الثنائية الضدية في النقد العربي القديم بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى ما كانت

لتنتهي لولا عبد القاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم التي قضت على هذه الثنائية وأوقفت الخلاف حولها، فاللفظ عند الجرجاني مجرد وسيلة من وسائل الإشارة إلى موضوع ما وهو لا يكتسب معنى محددا ولا يفيد فائدة خاصة إلا إذا أدى وظيفة في سياق ما. وهذا عكس ما كان سائدا قبله من تشبيه اللفظ بالثوب يكسو المعاني والأفكار، يقول : « الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينها فوائد، وهذا علم شريف »[38]. وقد تجلت شعرية هذه النظرية في قدرتها على تفسير الظاهرة الإبداعية وفق أسس جديدة قضت على المفاهيم الخاطئة، وتكمن هذه الجدة في الربط بين النظم والنحو بعلاقة في ضوئها يكون الطريق إلى استنباط القوانين الإبداعية متيسرا ومثيرا في الوقت نفسه، حيث لم يعد النحو عنده يبحث ضبط أواخر الكلمات، وإنما أضحى عنده ذلك العلم الذي يكشف لنا المعاني التي هي ألوان نفسية متباينة ندركها من خلال علاقات الكلام بعضه ببعض. يقول الجرجاني : «فإذا كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه »[39]. يتبين جليا أن اللغة عند الجرجاني أوثق اتصالا بالشعر منها بالمنطق، وأن النحو عنده أكثر ارتباطا بعلم المعاني والبلاغة منه بالقواعد المنطقية الجافة.

إنّ الإنجاز العظيم الذي قدمه الجرجاني من خلال نظرية النظم الشعرية ما كان ليتجاوزه إلا (حازم القرطاجني) في القرن السابع الهجري في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، فقد خالف تعريف الشعر المأثور عن قدامة بن جعفر، يبرز ذلك في قوله تعقيبا على من يتبع هذا الفهم « وظنه أنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، وبنيته على أن كل كلام مقفى موزون شعر جهالة منه »[40].و هو يرى هذا المذهب في الشعر ظنا بعيدا عن شعرية الشعر،علما أنه من القلائل الذين استعملوا مصطلح (الشعرية)، وكان قريبا إلى الفهم المتداول حاليا، فهو يقول : « وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم

أي لفظ أتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع » [41].

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

موضوع الشعريـة:

الشعرية مقاربة للأدب لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل أدبي، أي معرفة العلة الفاعلة في تمييز العمل الأدبي لأنه « تعبير عن شيء ما، وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري »[42]. لذلك أطلق جاكوبسون مقولته الشهيرة سنة 1919 وهي « ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل معينا عملا أدبيا » [43]، وبذلك فإن المظاهر الأشد أدبية في الأدب والتي ينفرد لوحده بامتلاكها هي التي تكون موضوع الشعرية، ومن ثم فهي لا تعنى بالمفهوم التقليدي الشائع للأدب أو ما يعرف بالأدب الحقيقي، بل توجه اهتمامها إلى الأدب الممكن بالكشف عن خصائصه المجردة التي تميز هويته كأدبية هي شعرية بنيوية حسب مفهوم الشكلانيين الروس.

والشعرية وفق جان كوهين هي علم موضوعه الشعر حيث كانت كلمة شعر تعني في العصر الكلاسيكي جنسا أدبيا متميزا باستعمال النظم، غير أن هذا المفهوم تغير حديثا إذ عنت الشعرية مع الرومانسية الإحساس الجمالي الناتج عن القصيدة، ثم استعملت الكلمة توسّعا في كل موضوع من شأنه أن يثير هذا الإحساس الجمالي، ولم تعد الشعرية بحسبه قيمة خاصة بالعمل الأدبي ذاته، ولكنها أصبحت صفة تطلق على قدرة ذلك العمل على إيقاظ المشاعر الجمالية ومن هذا المنطلق يذهب(ج كوهين) إلى القول : « فمن الممكن

بالطبع أن نسعى لإيجاد شعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري » [44].

لقد أضحى النص الأدبي فضاءً ينوء بالمعاني الكامنة ضمن نسيجه، وأضحت الشعرية تبعا لذلك بحثا في هذا الفضاء يرصد مكوناته الشعرية. لذا ذهب تودوروف إلى القول بأن العمل الأدبي ليس بحد ذاته موضوع الشعرية، « فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، وليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة »[45]. وهذا التحديد يضع حدا لما ذهب إليه (جان كوهين) حين جعل الشعر فقط موضوعا للشعرية. فالشعرية لا يقصد بها في كل حال مجموعة القواعد الجمالية ذات الصلة فقط بالشعر، بل هي « تتعلق بكل إبداع منظوما كان أم منثورا، مكتوبا كان أم ملفوظا، بل حتى الصور الشعرية والإحساسات الداخلية والإدراكات الباطنية »[46]. وبذلك فهي تتولد لسببين اثنين هما المعمار الفني للنص إلى جانب الأثر النفسي المصاحب له أو الناجم عنه، فعلى المستوى الأول فإن للنص الأدبي معماره الفني الذي يمتاز به عن غيره من النصوص الأخرى، بمعنى أن شعريته محصلة لتفاعل العناصر الفنية التي يتشكل منها هذا البناء، وعلى المستوى الثاني فإن هناك تجليات عديدة تشير إلى طبيعة الأثر النفسي الذي يصاحب البناء الفني أو ينتج عنه من استغراب ودهشة وتعجب يصل إلى تحقيق اللذة والمتاع الفني.

وبناء على ما تقدم نصل إلى القول بأن الشعرية نظرية تعنى بالخصوصية الأدبية للعمل الفني، وهذه النظرية تعني « البحث في المفاهيم التي يمحّص بواسطتها اشتغال الأدب، إنها البحث اللانهائي في اللغة والأدب اللانهائيين بدورهما »[47]. ومن القار إذن أن دور الشعرية يتحدد في محاولة إرساء نظرية عامة ومجردة ومحايثة للخطاب الأدبي بوصفه فنا لغويا، إنها تسعى إلى تشخيص الأدبية ضمن نسيج الخطاب اللغوي.

أنواع الشعرية :

1- جاكبسون وشعرية التماثل

تيسر لـ (جاكبسون) أن يوجه الدراسات الأدبية وجهتها الصحيحة حين قال بأن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية، فابتعدت بذلك الدراسات الأدبية عن المعيارية والانطباعية واتجهت إلى الوصفية والعلمية لتحديد شعرية النص. وحين اشتغل (جاكبسون) بحقل الشعرية عدها من فروع اللسانيات بقوله « إن الشعرية تهتم بقضية البنية اللسانية مثلما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات »[48].

بهذا التوجه يحاول جاكبسون أن يكسب الشعرية صفة العلمية حين ربطها باللسانيات وعدها من فروعها، بحيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة. وإن التعريف الآتي يوحي بأن الشعرية عند جاكبسون تعم الخطاب الأدبي جميعه انطلاقا من الوظيفة الشعرية ومدى هيمنتها أو تراجعها في الخطابات الأدبية. فهو يعرف الشعرية بأنها « ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية »[49].

يتضح من هذا التعريف الفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، فإذا كانت اللغة غير الشعرية وظيفتها مرجعية تنحصر في سواها، وهدفها التوصيل أو التبليغ، فإن هدف اللغة الشعرية في ذاتها بما تتضمنه من متعة جمالية عالية، لذلك عد جاكبسون الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات ذلك أن الملامح الشعرية تنسب إلى علم اللغة، ومن هذا المنطلق جاءت نظريته اللغوية التواصلية التي يصطلح عليها بنظرية الوظائف الستة، فهو يرى أن اللغة وجب أن تدرس في تنوع وظائفها، وقبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي علينا أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى، ليرى أن الضرورة تقتضي تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل تواصل لفظي[50]، لذلك نجده يحدد أولا العناصر

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

وقد وضع جاكبسون لهذه العناصر التي يقوم عليها التواصل اللفظي الخطاطة الآتية(51).

سيـاق
(Contexte)

مرسل ⟵ رسالة ⟵ مرسل إليه
(Destinateur) (Message) (Destinataire

اتـصـال
(Contact)

سـنـن
(Code)

وبناءً على هذا التحديد فإن جاكبسون يرى أن الرسالة لا تؤدي وظيفة واحدة، وإنما هي تؤدي وظائف مختلفة، وإن كانت البنية اللفظية تتصل دائما بالوظيفة المهيمنة، لأن « الوظيفة الشعرية عنصر مكون من جميع مجالات النشاط اللغوي وإن اختلفت في كثافتها وتعقيدها من شكل لآخر»[52]. وبالحديث عن مجموع هذه الوظائف نجد الوظيفة الانفعالية المتركزة على موقف المرسل تجاه ما يتحدث عنه وتجاه انفعالاته وتعبيراته. وثمة الوظيفة الإفهامية المتصلة بالمرسل إليه، والوظيفة المرجعية، والوظيفة الانتباهية، والوظيفة الميتالسانية في حالة الشرح إذا كان الخطاب مركز على السنن (Code). أما الوظيفة الشعرية فهي المهيمنة في الرسالة الشعرية، وهكذا تكون الوظائف الستة الأساسية للتواصل اللفظي عند جاكبسون وفق الخطاطة الآتية : [53]

(وظيفة مرجعية)

(Référentielle)

مرسل ⟵ رسالة ⟵ مرسل إليه

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

اتصال
(وظيفة انتباهية)
(Phatique)

سنن
(وظيفة ميتالسانية)
(Métalinguistique)

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

وقد ركز جاكبسون في تطبيقاته على الشعر الموزون انطلاقا من هيمنة الوظيفة الشعرية في هذا النوع من الشعر مع العلم أنه كان يدرك أن هذه الوظيفة الشعرية موجودة مع جميع الفنون الإبداعية الأخرى، لكنه كما لاحظ (ريفاتير)« ظل يلح على قيمة الشعر المنظوم على حساب الأنواع الأدبية الأخرى »[54]. ولعل ذلك عائد إلى طبيعة فهمه للوظيفة

الشعرية حين يرى أنها الإسقاط لمبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف. وبما أن اللغة الشعرية ليست مجرد وحدات لسانية مؤلفة تأليفا خطيا متعاقبا، وإنما هي نتاج نسق الإبدالات، لذا فقد أولى جاكبسون أهمية أكثر شرحا وتفصيلا للوظيفة الشعرية التي عدها ضرورة لكل عمل أدبي.

استطاع جاكبسون من خلال هذا المجهود التنظيري أن يضع تحديدات فارقة بين اللغة اليومية واللغة الشعرية بحيث أن التباين في اللغة اليومية تفرضه الظروف، في حين هو في اللغة الشعرية وليد إرادة ذاتية.كما أشار إلى الفرق بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية، حيث رأى أن استعمال اللغة الشعرية للوسائل الخاصة باللغة الانفعالية ينتج عنه مطابقة خاطئة بين هذين النظامين.كما بين أن الوظيفة الشعرية هي عبارة عن مكون من مكونات بنية النص، ومن خلال هيمنتها على العناصر الأخرى تجعل النص شعريا، وهذه الشعرية إنما « تتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة »[55].

وللوقوف على حقيقة الوظيفة الشعرية والتعرف عليها يعتمد جاكبسون على نمطين أساسين هما الاختيار والتأليف، فهو يرى أن « الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية »[56]. إن التماثلات الدلالية التي يسمح لها أن تتبادل المواقع نفسها إلى حد ما هي التي أوحت إلى جاكبسون بأن يعتبر الوظيفة الشعرية إسقاطا لمبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف. ويمكن هذا الاستعمال المطّرد لهذه التماثلات الطبيعية في إنزال عناصر لغوية متماثلة في مواقع متماثلة هي أيضا. ومن ثم فقد أكد جاكبسون على « أن كل مقطع في الشعر يعد موضوع علاقة من التماثل بجانب كل المقاطع الأخرى ذات التماثل »[57].

يتضح مما تقدم ذكره أن الوظيفة الشعرية تعبث بانتظام داخل الخطاب الشعري، حيث تنقل التماثل من مكانه الطبيعي وهو محور الاختيار إلى محور التأليف بحيث يمارس

بناء المتوالية، فيخلق ما يسمى (بنية التوازي) بوضع المقطع في علاقة مع المقاطع الأخرى للمتوالية نفسها. وهذا ما يدفع إلى السؤال : هل يمكن البحث في شعرية الخطاب من خلال الوظيفة الشعرية ؟ علما أن هذه الوظيفة تفرض هيمنتها على الشعر فقط.

2- جان كوهين وشعرية الانزياح

استطاع (رومان جاكبسون) أن يصنع الأساس اللساني للتفرقة بين الشعري واللاشعري أي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، فمهد بذلك الطريق أمام (جان كوهين) ليصل إلى شعرية الانزياح التي تدخل حسب وصف صاحبها ضمن الشعرية البنيوية. وهي شعرية علمية تقوم على تناول الوقائع تناولا ملموسا قابلا للتأييد أو الدحض. وهو بذلك يسعى إلى تجديد البلاغة القديمة التي وقفت عند حدود التصنيف، ولم تبحث البنية المشتركة بين الصور المختلفة، فإذا كانت هذه البلاغة تعد أنواع الانزياح عوامل مستقلة، فإن جان كوهين يرى العكس، أي أن لها طبيعة متشابهة وجدلية، متسائلا : هل توجد بين القافية والاستعارة، والتقديم والتأخير صفة مشتركة من شأنها أن تأخذ فعاليتها بعين الاعتبار بحيث تكون القافية عاملا صوتيا بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي، وتتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملا متميزا، في حين يشكل الوزن عامل تجانس. [58]. إنه بذلك يسعى إلى استخراج الخطوط الكبرى المشتركة بين هذه المستويات لأن المقاربة بينها وإنارة بعضها ببعض هي الكفيلة بإبراز بنيتها الخفية.

وهو قبل أن يفعل ذلك قام بتحديد الشعرية بأنها علم موضوعه الشعر، مبينا أن اللغة الشعرية تقبل التحليل في مستويين : صوتي ودلالي، وأن الشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معا، وبذلك فهو يرى أن « كلمة شعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده » [59]. وانطلاقا من هذين المستويين الصوتي والدلالي ميز جان كوهين بين ثلاثة أنماط شعرية :

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

أما النمط الثاني فيطلق عليه اسم (القصائد الصوتية) لأنه لا يعتمد من اللغة إلا على

عناصرها الصوتية. وهو كلام نثري عادي أضيف له الوزن والقافية، لذا يسمى (نثرا منظوما).

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

وقد وضح هذه الأنماط بالخطاطة الآتية[60] :

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

وبهذا الضبط حدد جان كوهين موضوع دراسته، وهو القصيدة المنظومة بالاعتماد على الجانبين الصوتي والدلالي، ثم انتقل إلى تحديد منهجه في دراسة الشعر فهو يقوم على المقارنة بين الشعر والنثر، لهذا ينطلق كوهين من التصنيف الشائع : (الشعر – النثر)، ليوضح هدف الشعرية المتمثل في « البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صُنّف ضمن الشعرية وغائبة في كل ما صنف ضمن النثر » [61]. وضمن مقابلة الشعر بالنثر يشدد كوهين على نمطين من الوظائف اللغوية تعرفان بالتقابل بينهما : الأولى هي الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية، والثانية عاطفية أو انفعالية. ويصطلح على الأولى دلالة المطابقة، بينما يصطلح على الثانية دلالة الإيحاء، ويؤكد أن لهما المرجع نفسه ولكنهما تتعارضان على المستوى النفسي، ويؤكد أيضا أن وظيفة النثر هي المطابقة بينما وظيفة الشعر الإيحاء. [62].

وفي إطار هذه المقابلة بين الشعر والنثر يرى أن لغة النثر لغة معيارية تنزاح القصيدة عنها علما أن الانزياح على علاقة بالأسلوب، لأن « الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار المألوف، ويبقى مع ذلك الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية، إنه انزياح بالنسبة إلى معيار»[63] ، وبما أن اللغة الشعرية هي واقعة أسلوبية في معناها العام تصبح عند جان كوهين هي علم الأسلوب الشعري، ولكون الأسلوبية هي علم الانزياحات الشعرية، فمن الجائز إذن تطبيق نتائجها على الواقعة الشعرية التي تصبح قابلة للقياس حيث تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى لغة النثر.

إنّ تحديد السمات الأسلوبية هو الطريقة الأساسية في الشعرية، حيث يكون الأسلوب الشعري هو « متوسط انزياح مجموع القصائد الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس معدل شاعرية أية قصيدة كيفما كانت »[64]. وبذلك فإن نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، علما أنه في لغة الشعر لا يكتفي بالانزياح إذ لا بد من وجود انحراف عن معيار قانون اللغة. إلا أن هذا الانزياح ليس فوضويا بل هو محكوم بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول.

3- كمال أبو ديب وشعرية الفجوة : مسافة التوتر

إذا كانت شعرية (جان كوهين) تقوم على نظرية الانزياح حيث يتعلق مفهوم الانزياح بالمادة اللغوية للخطاب، فإن شعرية (كمال أبو ديب) تقوم على مفهوم الفجوة : مسافة التوتر الذي يرتبط بمفهوم أشمل إذ « يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة : مسافة التوتر »[65]. وشعرية أبو ديب لا تُحدد على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة الشعرية أو الرؤيا أو الموقف أو الانفعال، فكل عنصر من هذه العناصر المذكورة لا يستطيع وفق مفهومه النظري المجرد أن يمنح اللغة طبيعة خاصة تخرج عن المألوف، فهو لا يقدر على تأدية هذا الدور إلا حين يندرج هذا العنصر ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية هي بنية النص. لذلك كانت الشعرية من هذا المنطلق « خصيصة علائقية، أي إنها تجسد في

النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشا فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها »[66].

يصف أبو ديب الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة : مسافة التوتر لأنها أبرز ما يميز الشعر بتجسدها الطاغي فيه من خلال بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى، حيث تكون المميز الرئيسي لها. ويحدد الفجوة : مسافة التوتر بأنها « الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة، أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز (code) ، في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين»[67]. هذه العلاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، و منظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة. وعلى الرغم من أن هذه العلاقات لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس.

إن الفجوة : مسافة التوتر التي يشير إليها أبو ديب « هي منبع الشعرية في كل نص ترميزي، إشعاري أو استعاري، وهي لا تتحقق إلا حيث يكون الانزياح والخروج عن كل تمظهر نصي»[68]. إنها بذلك تعد نوعا من الاهتزاز أو الخلخلة تحدث في نظام النص وبنيته اللغوية، محدثة طاقات شعورية جمالية، كاشفة بذلك عن القدرات الكامنة في اللفظ من خلال ارتباطه بغيره من الألفاظ. وتكون الفجوة بذلك تلك القدرات البلاغية الأدبية الناتجة عن الانحراف المتجه إلى خلق تركيب لغوي جديد ذي فاعلية شعرية. وبمثل هذا التوجه يؤكد أبو ديب على « أن الخطاب الشعري ينبني جوهريا على جملة من الخاصيات بها يتمكن من كسر المساحة التي يتحرك في رحابها الخطاب العادي، وبالاستناد إليها يرتقي أيضا إلى ذرى تعبيرية جمالية قوامها خرق العادة، والانعتاق من النمطية التي تدير الخطاب العادي»[69].

وإنّ تحديد أبو ديب لمفهوم الشعرية ومفهوم الفجوة : مسافة التوتر يحيل بطريقة معينة على مفهوم الانزياح عند (جان كوهين)، وذلك عبر فاعلية اللغة في بنيتها السياقية لتكون

دالة على الشعرية. إلا أن أبو ديب في حديثه عن الفجوة : مسافة التوتر يلغي الاختلاف الذي يحدد الشعرية من منظور الفرق بين النثر والشعر، أي بين الأصل (المعيار) والانحراف، على الرغم من تأكيده على حتمية التمايز بين الشعري واللاشعري وصولا إلى تحقيق الشعرية. وبتأكيده على أن الشعرية لا تحدد في إطار الانحراف فهو يلتقي مع تودوروف في نقده الجذري لكتاب جان كوهين المسمى (بنية اللغة الشعرية) الذي ميز فيه بين الشعر والنثر طبقا لمفهوم الانحراف، لذلك نجده يسوق تعليقا لـ (تودوروف) يقول فيه : « من أجل أن نحدد الشعر لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، إذ أن الشعر والنثر يملكان أيضا نصيبا مشتركا هو الأدب»[70]. وعلى الرغم من إلغائه المعيارية عن النثر، ومن ثم إلغاء مفهوم الأصل والانحراف، فإن الفجوة : مسافة التوتر عند (أبو ديب) تبقى متضمنة نمطا من الانحراف، وهو يحدده بقوله : « إن نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدرا للشعرية هو الانحراف الداخلي، أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا : دلاليا، أو تصوريا، أو فكريا، أو تركيبيا، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه ريفاتير من لا نحوية في النص»[71]. ذلك كله يفيد أن معنى الشعرية لا يتحقق باستعمال الكلمات القاموسية الجامدة، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو الذي يسميه أبو ديب الفجوة : مسافة التوتر، حيث يتم بهذا الانحراف خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية، وفي بُناها التركيبية، وفي صورها الشعرية. فالشاعر يستخدم لغة اصطلاحية معروفة، لكنه لا يستخدمها بهذا المستوى الاصطلاحي المدرك، بل يدخلها في بنى جديدة أين تكتسب دورا جديدا وفاعلية شعرية ودلالات مبتكرة.

وفي محاولته الوقوف على الخصائص المميزة للشعرية أو الفجوة : مسافة التوتر، يركز (أبوديب) على اللغة أي بنية النص باعتبارها الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المتقصي، بل يراها المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل، « ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية-الدلالية» [72]. وفي سياق ثانٍ يؤكد أبو ديب أن المكونات التي تتجلى فيها الشعرية غير

مقتصرة على البنيات اللغوية، فكما يمكن أن تكون كذلك مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو بالتجربة أو بالبنية العقائدية (الإيديولوجية)، أو برؤيا العالم بشكل عام[73].

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

الهوامـــــش و المراجـــع

(1) – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2000، ص 13.
(2) – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 79.
(3)– الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي، ترجمة أ. الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1982، ص 35.
(4) – تزفيطان طودوروف : الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 23.
(5) – المرجع نفسه، ص 20.
(6)– نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د. ت. ص85.
(7)– حسن ناظم : مرجع سبق ذكره، ص 9.
(8)-تزفيطان طودوروف : مرجع سبق ذكره، ص 23.
(9)– جان كوهين : بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص9.
(10)– المرجع نفسه، ص 9.
(11)– نور الدين السد : مرجع سبق ذكره، ص 95.
(12)– عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، كتاب النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1985، ص 19.
(13)– توفيق الزيدي : مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 1985، ص 3.

(14)– رابح بوحوش : الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، د. ت، ص 57.

(15)-المرجع نفسه، ص 57.

(16)-المرجع نفسه، ص 58.

(17)– خليل الموسى : جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 29.

(18)– أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة ودراسة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985، ص 530 وما بعدها.

(19)-المرجع نفسه، ص532.

(20)-خليل الموسى:مرجع سبق ذكره,ص44.

(21)– أرسطو طاليس : فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، د. ت، ص69.

(22)-المرجع نفسه، ص ص 43 – 44.

(23)– خليل الموسى : مرجع سبق ذكره، ص 56.

(24)-تزفيطان طودوروف : مرجع سبق ذكره، ص 12.

(25)– جيرار جينيت : مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ت، ص 71.

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

(27)– قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978، ص 16.

(28)-المرجع نفسه، ص 15.

(29)– ابن خلدون : المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1962، ص 566.

(30)– ابن سلام الجمحي : مرجع سبق ذكره، ص 56.
(31)– الجاحظ : كتاب الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، مكتبة محمد حسين النوري، دمشق – سوريا، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، بيروت، 1968، ج1، ص 75.
(32)– أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986، ص 57 – 58.
(33)– ابن خلدون : كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان – مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1983، ج2، 1983، ص 1110.
(34)– ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، نقلا عن خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص92.
(35)-المرجع نفسه، ص 19.
(36)– ابن جني : الخصائص، تحقيق محمد النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2، د. ت، ج1، ص 215.
(37)– أبو هلال العسكري : مرجع سبق ذكره، ص 63.
(38)– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص 415.
(39)-المرجع نفسه، ص 23.
(40)– حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966، ص 26، نقلا عن حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 30.
(41)-المرجع نفسه، ص 27.
(42)-تزفيطان طودوروف : مرجع سبق ذكره، ص 22.
(43)-المرجع نفسه، ص 84.

(44)– جان كوهين : مرجع سبق ذكره، ص 10.
(45)-تزفيطان طودوروف : مرجع سبق ذكره، ص 23.
(46)– عبد الجليل مرتاض : الظاهر والمختفي – طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص 61.
(47)– هنري ميشونيك : راهن الشعرية، ترجمة عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط2، 2003، ص 22.
(48)– رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حانون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 24.
(49)-المرجع نفسه، ص 35.
(50)– رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، 2006، ص 17.
(51)- Jakobson. Roman : Essais de linguistique générale – les fondations du langage, traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Argument, éditions de Minuit, Pais, 1963, P 212.
(52)– نور الدين السد : مرجع سبق ذكره، ص 91.
(53)– خليل الموسى : مرجع سبق ذكره، ص 246.
(54)-حسن ناظم : مرجع سبق ذكره، ص 95.
(55)-رومان جاكبسون : مرجع سبق ذكره، ص 19.
(56)-المرجع نفسه، ص 33.
(57)– عبد الجليل مرتاض : مرجع سبق ذكره، ص 60.
(58)-جان كوهين : مرجع سبق ذكره، ص ص 47 - 48.
(59)- المرجع نفسه ، ص 11.
(60)-المرجع نفسه، ص 12.
(61)-المرجع نفسه، ص 14.

(62)-حسن ناظم : مرجع سبق ذكره، ص 115.
(63)-جان كوهين : مرجع سبق ذكره، ص 15.
(64)- المرجع نفسه، ص 17.
(65)– كمال أبو ديب : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ص 130.
(66)-المرجع نفسه، ص 14.
(67)-المرجع نفسه، ص 21.
(68)-عميش عبد القادر : مرجع سبق ذكره، ص 64.
(69)– محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية – الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، بيروت، 1992، ص 15.
(70)-كمال أبو ديب : مرجع سبق ذكره، ص 17.
(71)-المرجع نفسه، ص 141.
(72)-المرجع نفسه، ص 15.
(73)-المرجع نفسه، ص 22.