# الشعرية الغربية وإبدالاتها المعاصرة

# Western poetry and its contemporary substitutions

**شمس الدين شرفي جامعة الشهيد عباس لغرور خنشلة(الجزائر)**
chamseddine.chorfi@univ-khenchela.dz
مخبر المتخيل النقدي المعاصر والدراسات الحداثية في الفكر واللغة والأدب

تاريخ الاستلام: 2022/01/14 تاريخ القبول: 2022/05/12 تاريخ النشر: 2022/12/15

**ملخص:**

هدف هذه الدراسة هو إلقاء الضوء على التحولات المعرفية التي شهدتها النظرية الشعرية الغربية عبر العصور المختلفة، فقد ارتسمت معالم النظرية الشعرية منذ عشرين قرنا من الزمان في بلاد الإغريق لكنها ما لبثت حتى شهدت تحولات جوهرية ولدتها تغيرات في البنية المعرفية المعاصرة للفكر الغربي؛ فلم تعد الملحمة ولا الدراما هي الأساس النصي للشعرية، بل اتكأت الشعريات المعاصرة عند الشكلانيين الروس والبنيويين وغيرهم على تصورات منهجية وأسس معرفية ولدتها النزعة الغربية المعاصرة نحو نفي الميتافيزيقا وإرساء طابع العلمنة والعلوم الدقيقة.

ولتحقيق هذه الغاية ستتقصى هذه الدراسة ملامح النظرية الشعرية عند كل من أرسطو والشكلانيين الروس وتودوروف ثم ميشونيك وشعريته التاريخية.

**كلمات مفتاحية:** الشعرية؛ الشكلانيون؛ الخطاب؛ الإيقاع؛ النسق؛ التركيب؛ الدلالة.

**Abstract:**

The objective of this study is to shed light on the cognitive transformations that have taken place in western poetic theory through various eras .the features of poetic theory have been established twenty centuries ago in the Greeks, but they have not yet undergone fundamental transformations generated by changes in the contemporary cognitive structure of Western thought; neither Epic nor drama is the textual basis of poetry, but contemporary poetry has been based on systematic perceptions and cognitive foundations generated by the contemporary western tendency towards the negation of metaphysics and the establishment of the character of secularism, and Exact Sciences.

To this end, this study will examine the features of the poetic theory of Aristotle, the Russian formalists, Todorov, and michonik's historical poetry.

**Keywords:** poetic; Russian formalists; discourse; rythm; system; syntax; signification

**المؤلف المرسل**: شمس الدين شرفي ، **الإيميل**:chamseddine.chorfi@univ-khenchela.dz

## 1. مقدمة :

ما فتئ الجدل حول الشعرية قائماً منذ تجلياتها الأرسطية إلى يوم الناس هذا. وقد انتصب سؤال الشعرية في الفكر الإنساني عبر محاولات شتى، استهدف جلها التمييز بين الشعر واللاشعر وسيلة للظفر ببناء تصور جمالي للقصيدة خاصةً والإبداع الأدبي عامةً، يستقر على تخومه الخطاب النقدي ويرسي عليه هيكله النظري. ومع أن رولان بارث قد قرر أن للشعرية ثلاثة معلمين هم أرسطو وفاليري وياكوبسون (بارت، 1999، ص 251 )، غير أن الأصوب هو أن نذهب إلى توكيد ما ذكره جان إيف تاديه من عدم وجود شعرية واحدة، بل إن القول لينبسط إلى الاعتقاد بوجود شعريات متعددة تناوبت عليها الأعصر، واصطرعت عليها المذاهب والتيارات، وتعددت لأجلها مشارب النقد وغايات النقاد. وهذه الحقيقة هي التي حملته على استعارة مقولة فولتير الشهيرة: "هناك مئة شعرية مقابل قصيدة واحدة" (Tadie, 1987 , p 231). لكن هذه الحقيقة لا تحول بيننا وبين فحص أهم المداخل المعرفية التي اكتنفت النقد الغربي في القديم والحديث.

## 2. الشعرية الأرسطية:

في اليونان القديمة عمد أرسطو في كتابه (فن الشعر) إلى انتقاد الرأي الشائع في عصره من أن الذي يكتب شعرا هو ومن ينظم نظرية في الطب أو في الطبيعة سواء، بقوله: "والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو في الطبيعة يسمى عادة شاعرا، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن. ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعراً، والآخر طبيعياً أولى منه شاعرا"(أرسطو، د ت، ص 6)؛ فمن وجهة نظر أرسطو لا عبرة للوزن والإيقاع ولا دور لهما في تجسيد شعرية العمل الإبداعي، كما إنه لا عبرة لما اعتاد عليه الناس، من الربط بين الوزن وبين الأثر الشعري في النظر إلى النصوص وتمييزها على المستوى الفني .

سعى أرسطو إلى توكيد شاعرية هوميروس، والإعلاء من شأن كتاباته؛ لأنه: "كان شاعرا فحلا من النوع العالي في الشعر . فهو لم يبرع فقط في فخامة الديباجة الشعرية، بل وأيضا في جعل محاكياته ذات طابع درامي، كذلك كان أول من رسم معالم الملهاة " (أرسطو، د ت، ص 14).

ظل هوميروس في نظر أرسطو شاعرا عظيما له المقام العالي لأنه يعرف أسرار الفن. وبناء على عاينه أرسطو من مظاهر فنية، وصور جمالية في الإلياذة والأوديسة، فقد انتهى إلى إيلاء عناية هامة لقضايا التناسب والانتظام والمعقولية، والقابلية للإدراك وترابط الأجزاء في نسق واحد ينصهر فيه العمل المسرحي أو الملحمي، إذ يقول: "كذلك الجميل، سواء كان كائنا حيا أم شيئا مكونا من أجزاء، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه وله عِظَمٌ يخضع لشروط معلومة. فالجمال يقوم على العِظَمِ والنظام، ولهذا فإن الكائن العضوي الحي إذا كان صغيرا جدا لا يمكن أن يكون جميلا، لأن إدراكنا يصبح غامضا وكأنه يقع في برهة لا يقوم إدراكها " (أرسطو، د ت، ص 23).

ظل اجتهاد أرسطو مرجعا أساسيا في بحث مسألة الشعرية، رغم أن همه الأول كان قائما على إنشاء نظرية خاصة بالمحاكاة، بوصفها منظومة من المفاهيم النقدية تقوم تفسير الأجناس الأدبية الشائعة في عصره ووضع قواعد لها. لكن التركيز على تأسيس نظرية في المحاكاة، لم يمنعه من الإشارة إلى بعض الحقائق الجوهرية التي ينهض عليها الشعر بوصفه إبداعا تخييليا، غير تسجيلي؛ فهو يختلف عن التاريخ، لأن وظيفة الشاعر تختلف عن وظيفة المؤرخ.

ويشرح أرسطو هذا الاختلاف قائلا: "وواضح كذلك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة إما بالاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا... وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ؛ لأن الشعر يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي" (أرسطو، د ت ص26).

و يميز أرسطو بجلاء بين اللغة الشعرية وبين لغة التخاطب اليومي المتداول؛ إذ رأى أنه من الضروري أن يبتعد الشاعر عن الابتذال باستعمال المجازات والكلمات الغريبة التي من شأنها أن تقوي الخطاب الشعري وتجعله يرتفع فوق لغة العامة، وتضفي عليه قوة التأثير التي يحدثها في النفوس والأسماع؛ لهذا كان من المهم عنده: "حسن استخدام كل ضرب من ضروب التعبير التي تحدثنا عنها: من أسماء مضاعفة مثلا أو كلمات

غريبة، وأهم من هذا كله البراعة في المجازات، لأنها ليست مما نتلقاه من الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية؛ لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه" (أرسطو، د ت، ص 64) .

غير أن كتاب أرسطو على أهميته البارزة في التأسيس لخطاب النقد عموما قد خرج عن التنظير للشعر إلى التنظير للمسرح والملحمة. وما حظ الشعر منه إلا شذرات، ونتف متناثرة، نجدها في شكل إشارات عابرة، ولا يمكن أن نستخلص منها بحال نظرية في الشعر. ولا نشك في أن أرسطو، حين استعبد الشعر الغنائي من دائرة التنظير، كان متأثرا بأستاذه أفلاطون الذي أهمل عن قصد كل الشعر غير التمثيلي في جمهوريته؛ فالقصيدة الشعرية لا وجود لها في تصوره إلا إذا كانت تمثيلية، ويقول جيرار جنيت عن هذه المسألة: " لا نشك في أن أفلاطون يعرف الشعر الغنائي ولكنه تعمد حصر الشعر ضمن تحديد ضيق ... ولقد أصبح مجال التضييق نفسه، عبر أرسطو ولمدة قرون، الركيزة الأساسية للشعرية الكلاسيكية" (جينيت، 1986، ص23).

وقد ألمح إلى هذه الحقيقة جان ميشال غوفار حين أشار إلى أن الشعر الغنائي المنفرد، أي تلك القصائد التي كتبت لتغنى لم يعتبرها أرسطو داخلة في نطاق الشعر، بل إنه أغفلها ولم يشر إليها بالمرة؛ لأن الدلالة التي يعطيها أرسطو للشعر تكمن في كونه نمطا من التأليف يرمي إلى تحقيق غاية واحدة ومحددة هي التمثيل (غوفار، 2008 ، ص 9).

وقد حرص تودوروف على توكيد هذه الحقيقة بجلاء ظاهر حين قال: "ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك)، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابا لنظرية الأدب، لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة)... ونتيجة لذلك وبعد تقديم مخصص للتمثيل بصفة عامة، يصف أرسطو خصائص الأجناس الممثلة أو (المتخيلة) يعني الملحمة أو الدراما... وبالمقابل لا مكان في الكتاب للشعر " (تودوروف، 1990 ص 12).

وقد لاحظ تودوروف أن الأدب ظل لقرون طويلة جزءا من موضوع خطابات نظرية مختلفة، إلا أنها لم تكن قط خالصة للبحث في الظاهرة الأدبية، بما يكشف أسرار شعريتها وهي من هذا الوجه لم تكن قط نظريات للأدب، ولكنه لا يتغافل عن جهود المدرسة الشكلانية في ابتعاث علم الأدب، وعن إسهاماتها في سبر أغوار الأعمال الشعرية قصد إماطة اللثام عن الأسرار المميزة للنصوص الشعرية، وكشف وجوه الشعرية

فيها، معترفا بأن الشكلانيين الروس كانوا هم الأقرب إلى روح كتاب أرسطو مما كان عليه المعجبون به في القرن السادس عشر للميلاد؛ لأنهم تناولوا العمل من حيث انتهى إليه أرسطو، وانتهوا بمقارباتهم للنصوص الشعرية إلى ابتداع تصور جديد يختلف عن الاتجاهات التي كانت تطغى على النظرية الأدبية حتى ذلك الحين، وخلصوا إلى تأسيس أولى بوادر النظرية الشعرية الحديثة (تودوروف، 1990 ، ص 14 – 15).

**3. الشعرية الشكلانية**

اهتم الشكلانيون الروس كل الاهتمام بدراسة الشعر، وشغفوا باستخلاص نظرية عامة له. وقد بدا اهتمامهم جليا واضحا في مقالاتهم النظرية، وبياناتهم النقدية التي عني تودوروف نفسه بترجمتها لاحقا، ونقلها إلى الفرنسية ومن ثمة ترجمت إلى باقي أصقاع العالم، بما عرف بنظرية المنهج الشكلي أو نصوص الشكلانيين الروس.

لقد أوضح ياكوبسون في مقاله: "نحو علم للفن الشعري" أن القاسم المشترك بين الآداب الرفيعة هو أثر الوظيفة الإنشائية (الشعرية) في بنيتها اللفظية، إذ إنه هو الذي يشتغل بوصفه قيمة مهيمنة على كل القيم الأدبية. وإذا كان سر مهنة الفن يكمن في تحقيق الإغراب أو التغريب، عبر تخليص الأشياء من نمطيتها وآليتها وجعلها مدهشة، فإن الأمر في اللغة الشعرية يرجع إلى التبدل الجوهري في العلاقة بين الدال والمدلول (الروس، 1982 ص 25).

أما بوريس إيخنباوم فقد بسط منهج المدرسة الشكلانية في دراسة الشعر، بقصد استكشاف القوانين المتحكمة في العملية الشعرية، من خلال مقاله المشهور " نظرية النهج الشكلي" الذي أعلن فيه بصراحة بالغة أن هاجس المدرسة الشكلانية الأول هو إرساء أسس موضوعية وعلمية تجعل من دراسة الأدب حقلا معرفيا مستقلا عما سواه من العلوم، وغير متأثر بالحقول المعرفية الأخرى (الروس، 1982 ، ص 31).

ويمضي بوريس إيخنباوم في عرض تصورات المدرسة الشكلانية، ومنهجها في مقاربة الشعر، بحثا عن الأسرار التي تكتنف القصائد المبدعة، وتضمن لها ألق الشعرية ووهج التفرد في سماء الكتابة؛ إذ يشير إلى ما استحدثه ياكوبينسكي من التفريق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، فاللغة اليومية لا تكون غاية في ذاتها لأنها أداة تواصل اجتماعي في المقام الأول. لكن الاهتمام في اللغة الشعرية ينصرف إلى المكونات اللسانية (الأصوات وعناصر الصرف) بما لها من قيمة مستقلة عن دواعي التواصل اليومي؛ ذلك أن اللغة الشعرية غاية في ذاتها. من أجل هذا صار بناء نظرية شعرية عند الشكلانيين متناغما مع الميل الذي كان لدي

الشعراء المستقبليين نحو خلق لغة غير عقلية باعتبار ها كشفا كليا للقيمة المستقلة للكلمات (الروس، 1982، ص 37).

إن اللغة الشعرية هنا ليست أبدا لغة صور فحسب، كما يحلو للرمزيين أن يتصوروا. فالاختلاف النوعي للفن غير كامن بالأساس في العناصر المشكلة للعمل الأدبي، وإنما يكمن السر في الاستعمال المتميز لتلك العناصر والأدوات. ومن هنا فإن مفهوم الصورة الشعرية يتراجع ليصير جزءا من المنظومة العامة للأنساق الشعرية، بل إنه ليفقد حضوره المهيمن، الذي كان متجليا في نظريات الشعر القديمة (الروس، 1982، ص 40).

ولقد سعى يان موكاروفسكي إلى تعزيز موقف زميليه ياكوبينسكي وايخنباوم من لغة الإبداع الشعري حين ميز بين صنفين من اللغة هما اللغة الشعرية واللغة المعيارية؛ فاللغة المعيارية ليست بالضرورة لغة التخاطب اليومي، ولكنها اللغة التي تنتهي عند حدودها قوانين اللغة وأعرافها ونظمها، فهي اللغة التي يتسق بها الكلام ويأخذ طابعه المنطقي والنفعي والتواصلي.

وبناء على هذه الحقيقة تكون اللغة الشعرية لغة مفارقة للغة المعيارية من حيث الوظيفة والجوهر. فأما من حيث الوظيفة فإن اللغة الشعرية تغلب عليها الوظيفة الجمالية لأنها لغة تحيل على ذاتها دون الالتفات إلى أي سياق، أو بقطع النظر عن أية واقعة خارجية. ومن حيث الجوهر تتميز اللغة الشعرية بفرادتها الجمالية القائمة على انتهاك قوانين اللغة المعيارية انتهاكا "يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر.

وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعا، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة. ومن ناحية أخرى، كلما قل الوعي بهذا القانون، قلت إمكانات الانتهاك، ومن ثم تقل إمكانات الشعر" (موكاروفسكي، 1984 ص 42).

إن حقيقة كون اللغة الشعرية قائمة على تعمد التحريف الجمالي لقواعد اللغة المعيارية، هي التي حملت الشكلانيين على البحث في المركبات اللغوية للشعر بوصفه انتهاكا منتظما ومتماسكا للغة المعيارية، يحدث انطلاقا من انتخاب معجمي من خلال المزج المتبادل بين المناطق المختلفة للمعجم. كما يتحقق بوساطة علاقات دلالية غير شائعة للكلمات المتجاورة معا في السياق.

وهذان الإجراءان يدفعان الوظيفة الجمالية للغة إلى الواجهة الأمامية، في حين تتراجع الوظيفة الإبلاغية إلى الوراء؛ مما جعل موكاروفسكي يجترح مصطلحين نقديين جديدين هما الصورة الأمامية (forground) والصورة الخلفية (background). وتقوم أمامية القول الشعري على البعد الجمالي

القائم على انتهاك قوانين اللغة المعيارية، أي إنها تشير إلى العناصر البارزة التي شكلت العمل الفني بكل ما استحدثه من انتهاكات ومن تغيير في المواقع بالنسبة لوظائف الدورة الكلامية والتواصلية التي تجمع بين طرفي الرسالة. أما الخلفية فهي تتصل بالعناصر الكامنة والمضمرة التي شكلت أرضية الإبداع ومهاده (موكاروفسكي، 1984 صص 40 – 41).

دأب الشكلانيون يفحصون النصوص الشعرية عساها تكشف عن أسرار الإبداع المكنونة، وتسفر عن وجوه العبقرية، فابتدعوا مفهوم النسق كبديل عن الثنائية العتيقة (الشكل والمضمون) التي ما فتئ النقاد يلوكونها. وصار الاهتمام باللغة الشعرية يستوجب أن يجري الناقد عملية تنقيب أو حفر لساني من أجل العثور على ماله صلة بروح الشعر، بوصفه: "شيئا يتموضع في الحد الفاصل بين علم الأصوات وعلم الدلالة. إن هذا الشيء هو النظم؛ فالظواهر الإيقاعية والنظمية لا تدرس لذاتها، ولكن لعلاقتها بالدلالة البنائية للنبرة الشعرية والخطابية " (الروس، 1982، ص 54).

وقد أثار كل من مفهومي الإيقاع والوزن اهتمام الشكلانيين، فدرسوهما من حيث صلتهما بالنظم، وإسهامها في البناء الشعري. ومن هنا فقد اتسع مفهوم الإيقاع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية المسهمة في تركيب النص الشعري؛ كالنبر الذي ينتج عن المد في الكلمات، أو كالتنغيم الناشئ من نبرات الجمل، فضلا عما يصدر من الجناسات ونحوها من أصوات. وعلى هذه الصورة فإن مفهوم الشعر آخذ في الاغتناء والخصوبة بصفته خطاباً نوعياً، تسهم كل عناصر اللغة في خاصيته الشعرية (الروس، 1982 ص55)

ومع تعدد الدراسات النقدية لنصوص متنوعة من الشعر الروسي صار بإمكان الشكلانيين الروس أن يبلورا نظريتهم الخاصة عن الشعرية. وقد ألمح بوريس ايخنباوم إلى هذا التطور عندما أشار إلى نتائج دراسته عن (أنا أخماتوفا) من أن القضايا النظرية الأساسية المرتبطة بنظرية الشعر يمكن حصرها في ثلاث هي:

1. قضية الإيقاع في ارتباطه بالنظم والنبر.
2. قضية الأصوات في الشعر وارتباطها بالتلفظ.
3. قضية المعجم والدلالة الشعرية.

ونخلص من هذه الإشارات كلها إلى قول إيخنباوم في آخر المقال: "وانطلاقا من التقابل بين الإيقاع الشعري والوزن، ومن مفهوم الإيقاع كعامل بان للشعر في وحدته، توصلنا إلى إدراك الشعر كشكل متميز للخطاب يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة (نظمية، معجمية، دلالية)" (الروس، 1982 ،ص 56).

على أن هذه اللمحة الموجزة، عن إسهامات الشكلانيين في تطور النظرية الشعرية، لا تكتمل بغير الوقوف على خطاطة التواصل وارتباطها بمفهوم المهيمنة عند ياكوبسون؛ فقد اجترح ياكوبسون تصورا خاصا ينهض على وجود مجموعة من الشروط والمواقف ووجهات النظر المضمرة، تتقاسم الخطاب، وتتنازع التأثير عليه، ويمكننا تلمس هذه العناصر من خلال خطاطته الشهيرة.

إن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية، تنهض على التواصل اللفظي، هي ما يعطي للرسالة تميزها وخصوصيتها؛ ووجود رسالة يقتضي وجود مرسل ومرسل إليه. كما إن انتقال الرسالة من طرف إلى غيره لا يتحقق دون وجود سياق تنتظم عبره عملية الاتصال، وحتى تكتمل دورة التواصل، ينبغي أن يتوافر قدر من الاشتراك والتواطؤ بين المرسل والمرسل إليه فيما يخص السنن الذي به يتم تداول معاني الرسالة (ياكوبسون، 1988 ص 27).

والتركيز على شرط أو عنصر من عناصر التواصل هو الذي يسمح بترجيح وظيفة دون غيرها في الخطاب؛ فإذا كانت الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية تركز على المرسل لأنها تنزع دوما إلى تقديم انطباع عن عواطف وانفعالات منشئ الرسالة، فإن الوظيفة الإفهامية تتحقق في ثنايا الخطاب عندما يتوجه التركيز إلى ناحية المرسل إليه. أما الوظيفة التنبيهية فتقوم في الجوهر على مراعاة تحقق التواصل أو تمديده أو قطعه.

وفيما يتصل بالشفرة أو السنن فإن الوظيفة الشارحة، أو الوظيفة ما فوق لغوية – ميتالسانية في اصطلاح ياكوبسون– هي التي تضمن سبل فك الشفرة، أو الاستعمال المشترك للسنن نفسه. ويقتضي التركيز على السياق الذي يجري عبره التواصل وظيفة يدعوها ياكوبسون الوظيفة المرجعية (ياكوبسون، 1988 ص 31).

أما الوظيفة الأهم من حيث صلتها بالنظرية الشعرية فهي ما يتصل بالرسالة نفسها، بوصفها غاية في ذاتها. ومن هنا فإن التركيز على الرسالة لذاتها، والانتباه لوجودها المحض بقطع النظر عن العوامل السابقة هو ما يحقق الوظيفة الشعرية للنص.

ومع أن الوظيفة الشعرية ليست هي الوحيدة في الفنون اللغوية عموما، غير أنها هي الوظيفة المهيمنة والمحددة للطابع الشعري للرسالة. ولكن التحقق من شعرية الرسالة على المستوى الإجرائي يفرض على الدارس أن يتساءل مع ياكوبسون: "حسب أي معيار لساني نتعرف تجريبيا على الوظيفة الشعرية؟ وعلى وجه الخصوص ما هو العنصر الذي يعتبر وجوده ضروريا في كل أثر شعري؟" (ياكوبسون، 1988 ص33)

إن شعرية ياكوبسون بوصفها جزءا لا يتجزأ من اللسانيات تعتمد أساسا على فحص علاقات النظام النحوي بما هو متاح في اللغة من احتمالات الإبدال المعجمية، داخل الجملة أو النص. ومن هذا

المنطلق فإن التماس الوظيفة الشعرية في أية قصيدة يجب أن يراعي أولا التباين الحاصل بين بنية اللغة الشعرية، والأنماط الأخرى ذات البنيات اللفظية، التي تتسم بطبيعتها الطارئة وغير القصدية، خلافا لبنية اللغة الشعرية ذات الطبيعة غير الطارئة، والقصدية في الآن نفسه (ياكوبسون، 1988 ص 25).

ومن هذه الوجهة ألفى ياكوبسون نفسه معنيا بتحديد الوظيفة الشعرية من خلال منظور هو أقرب ما يكون إلى مقولات عبد القاهر الجرجاني في نظريته الشهيرة عن النظم. فما الوظيفة الشعرية في آخر المطاف إلا إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف.

وإذا كان محور الاختيار يستدعي قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، فإن محور التأليف يعتمد في بناء المتوالية على قانون المجاورة. ومن هنا يخلص ياكوبسون إلى إمكان تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة (ياكوبسون، 1988 ص 35).

**4 –شعرية تودروف:**

على غرار الشكلانيين اهتم أعلام التيار البنيوي بدراسة الأعمال الأدبية والتنظير لها، رغبة منهم في تجريدها من أوهام التفسيرات السياقية المسرفة في ربط الأدب بالوقائع الخارجية والأحداث المفارقة للغة، ونأيا منهم عن نظرية الخلق الرومنسية، وإصرارا من لدن بعضهم على قطع الصلة بين النص والناص؛ حتى يتهيأ للناقد تصور واقعي حازم، وعلمي صرف للقوانين الداخلية المتحكمة في سيرورة العمل الأدبي ونشوئه.

ولئن كان تودوروف أبرز من اهتم بمسألة الشعرية، فإن وقوفه عليها كان متسما بطابع التجريد والعمومية، كما إن آراءه النقدية بشأن الشعرية كانت أقرب إلى نظرية عامة للأدب منها إلى الشعرية بما هي تأصيل لطبيعة الإبداع المنبجس من خلجات الشاعر أو بما هي كشف عن جوهر الكتابة في النص الشعري وإماطة للثام عن مناحي الجمال الفني للقصيدة. ولم يؤثر تودروف عنه أنه ذهب في كتابه الشعرية، أو في كتبه الأخرى إلى الاحتكام إلى النصوص الشعرية ومساءلتها، وإنما اجتهد في وضع نظرية عامة قد توائم الشعر حينا، غير أنها أقرب إلى ما سواه من الأجناس الأدبية من حيث منطلقاتها وغاياتها.

يعتقد تودوروف أن الخطاب حول الأدب ينشأ مع نشوء الأدب ذاته، وبرغم صعوبة التوصل إلى مفهوم واضح ومحدد أو هوية ثابتة لموضوع الأدب، غير أن الدلالة العامة لهذا المصطلح (الأدب) تحيل دوما على كلام يبعث اللذة، ويحرك كوامن الشعور، ويعمل على إثارة اهتمام المتلقي فيكسب بهذا الاهتمام خلوداً

على مر العصور. وبالنظر إلى هذا المعنى فإن الأدب قول مختلف جدا عن الكلام العادي لأنه أكثر تطلبا لصناعات الإنشاء والتعبير (تودوروف، 1990 ص 10).

وفي تعريفه للشعرية يرى تودوروف أنها مفارقه لما يدور عليه التأويل من استقصاء للمعاني، أو طلب للشرح أو التفسير، فهي لا تسعى إلى تسمية المعنى بل تهدف إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم العمل الأدبي؛ إذ المهم هنا هو رصد هذه القوانين داخل الأدب ذاته. إلا أن العمل الأدبي ذاته ليس موضوعا للشعرية، فما تستنطقه هو خصائص الخطاب الأدبي العامة بوصفه خطابا نوعيا. وما الأعمال الأدبية إلا تجليات لبنى محددة وعامة. وعلى هذا الوجه يصير مطمح الشعرية هو اقتراح نظرية تفسر بنية الخطاب الأدبي وتكشف عن نمط اشتغاله، نظرية تقدم جدولا للإمكانات الأدبية (تودوروف، 1990 ص 23).

قسمت البلاغة القديمة مجال دراستها للنصوص الأدبية إلى ثلاثة محاور هي: الأداء والإنشاء والابتداع. وانطلاقا من هذا التقسيم استوحى تودوروف نموذجا نظريا، ينهض على النظر إلى الأدب باعتباره نظاما ثانويا، ذلك أن النظام الرمزي الأولي هو اللغة. من هنا وجب التمييز بين النظام اللغوي في عمومه والنظام الأدبي.

وصفوة القول إن شعرية تودروف كانت أبعد ما تكون عن ابتداع نظرية تلملم أشتات القول في الشعر الغنائي، وما يتصل به من قضايا فنية ونقدية، فقد كانت جل اهتمامات تودوروف وأمثلته واستشهاداته مركزة على الأعمال السردية، ومن هنا فإن آراء تودوروف واجتهاداته كانت في المجمل الأعم نظرية في السرد ليس إلا.

لكن شعرية تودوروف لم تخل من بعض اللمعات والإيماءات ذات الصلة بالغاية الجوهرية التي ما فتئت الشعريات تقفو آثارها، وتتقصى أغوارها، بما هي كشف لأسرار شعرية النصوص الغنائية خصوصا؛ فقد انتبه تودوروف إلى وجود صنفين أو نمطين من العلاقات يتنازعان المباني اللغوية والدلالية في النص الأدبي، هما علاقات الحضور وعلاقات الغياب.

تتنازع كل نص أدبي مجموعتان من العلاقات المتحكمة في مساق الدلالة وسيرورة المعنى وإنشائية العبارة. ورغم اختلاف المجموعتين من حيث الطبيعة والوظيفة، غير أننا لا نلفي النصوص الأدبية إلا وهي مشتملة

على النوعين معا؛ فمن جهة هناك عناصر غائبة على المستوى المعجمي واللفظي من النص، ولكنها حاضرة على مستوى الذاكرة الجماعية والمتخيل الفني والجمالي لقراء عصر معين. ومن جهة هناك عناصر حاضرة على مستوى التشكيل والبناء، حين تتآلف الكلمات والتراكيب في علاقة دالة بموجب سببية معينة (تودوروف، 1990 صص 30 - 31).

وعلى هذا الوجه فإن كل العناصر التي تشتغل على مستوى الترميز وتكثيف الدلالة هي التي تخلق العلاقات الغيابية، التي لا يمكن للتحليل اللساني الصرف أن يدركها لأن المقاربة اللسانية تشكو من نقصين، أحدهما أنها تكتفي بالدلالة الحصرية للألفاظ، مهملة قضايا الإيحاء والاستعمال اللعبي للغة واعتماد الاستعارة، والآخر أنها لا تتجاوز حدود الجملة أبدا (تودوروف، 1990 ص 33).

إن الاستعمال اللعبي اللغة هو الذي يخلق العلاقات الإيحائية، ولعبة الترميز هي التي تتيح للمتلقي الانتقال من مدلول أول إلى مدلول ثان كامن ومستتر في ثنايا الدلالة الأولى والظاهرية للفظ. والعلاقات الغيابية الناشئة عن المجاز بصفة عامة تستند على عقد مقارنة داخلية ذهنية بين العلاقات التركيبية، بما هي علاقات حضورية، وبين التداعيات التي تتم إثارتها في خيال المتلقى وذهنه. ولهذا فالعلاقات الغيابية غير محدودة أو محصورة في عدد بعينه. وأما العلاقات الحضورية بما هي علاقات نحو وتركيب فإنها تبقى محدودة مهما تعددت إبدالاتها.

غير أن اجتهادات المنظرين قديما وحديثا في مجال الشعرية لم تكن في منأى من الاعتراضات والنقد الذي ينشأ في أحيان كثيرة انطلاقا من المنظومة المفهومية، التي تدعيها كل نظرية لنفسها. ولقد ظل الجدل قائما بين الحدود التي تفصل بين الأسماء ومسمياتها، أو الوسائل الإجرائية التي تصلها بالمتصورات الذهنية. ولعل هذا ما قد يدفع إلى التساؤل: عن أية شعرية نتحدث؟ وأين الجوهري والعرضي في كل شعرية؟

### 5 –ميشونيك ونقد الشعريات:

يقرر ميشونيك مثل غيره من الدارسين أن الشعريات عديدة؛ فللشعراء تصوراتهم النظرية الخاصة عن الشعرية، وللمنظرين (الشاعريين) شعرياتهم. (ميشونيك، 2003 ص) ولكنه في الآن ذاته ينحو إلى كشف مآزق كل من الشعرية الشكلانية والشعرية البنيوية، دون أن يغفل عن بعض المآخذ التي سجلها بحق شعرية تودروف. ومنطلق ميشونيك في نقده للشعريات الغربية المذكورة ينهض على تصور خاص للشعرية،

بوصفها تضافراً لعوامل اللغة والذات والمجتمع والتاريخ، فيما يمكن أن نسميه مبدئيا الشعرية التاريخية.

ويشكو ميشونيك من أن الشعريات السالفة الذكر كلها تتفق من حيث المبدأ على جوهر واحد وإن اختلفت آليات تطبيقه؛ فهي تُغَيِّبُ الذات من الكتابة ومن القراءة، مما يعني تغييب التاريخ، وتوجه كليات اللغة نحو الكونية اللاتاريخية. (ميشونيك، 2003 ، ص 25) إن هذه القراءة الإيديولوجية للنصوص بوصفها تجليا مقدسا للغة خارج التاريخ والذات الفاعلة أوقع الشكلانية الروسية في مناورات اختزالية ارتدت بالشعرية إلى مجرد بلاغة؛ إذ انصرفت جهود الشكلانيين إلى تقطيع النصوص وتقسيمها على مستويات لغوية، تستوجب عزل المقاطع والأبيات الشعرية، في تجاهل كلي لحضور الذات الكاتبة وأثرها في إنشاء الخطاب. وهذه الرؤية الاختزالية للخطاب هي ما كان يجعلها أقرب إلى البلاغة، شأنها شأن شعرية جنيت (ميشونيك، 2003 ص 29).

**6 – ميشونيك و الشعرية التاريخية :**

مع أن الشعرية –في عمومها–هي بحث في استراتيجيات الكتابة الإبداعية، غير أنها من جانب آخر مدعوة إلى تجاوز التحليل الشكلي للأدب، لتتناول التعالقات المتبادلة بين اللغة والأدب والتاريخ. ومن هنا فإن الشعرية يجب أن تنهض على نظرية للذات والمجتمع؛ فمع كونها تعنى بالخصوصية الأدبية والجمالية للأثر الأدبي عبر فحص المفاهيم التي يمحص بوساطتها اشتغال الأدب، فإنها تتجلى بوصفها نظرية لما يجعل القصيدة خطابا لذات تاريخية، وهذا ما يجعل غايتها الأساس كشف الوشائج العميقة الصلة بين نظرية اللغة ونظرية التاريخ ونظرية الدولة ونظرية الذات.

إن سؤال الشعرية عن وظيفة القصيدة يستبطن، حسب ميشونيك، تساؤلاً جوهرياً عن وظيفة الذات، ومن خلال وضع الذات الكاتبة يتطرق إلى وضع جميع الذوات. ومن هنا فإن طموح الشعرية الكبير هو أن تصير إناسة للغة تنفتح على التناقض والتعدد والتجريب وتتراجع ضمنها المقولات الشمولية، التي تلغي الذات داخل الخطاب؛ فإذا كان الخطاب ممارسة للذات داخل التاريخ، فإن القصيدة تعتبر التسجيل الأقصى للذات (وضعها وتاريخها) داخل اللغة (ميشونيك، 2003 صص 20–30).

## 4. خاتمة:

وما نخلص إليه هو أن إبدالات الشعرية وتحولاتها عبر العصور تجاوبت مع التغيرات التي شهدها فعل الكتابة نفسه. وظلت الشعرية رهينة التحولات المستمرة في الوعي الإنساني، وأسيرة التراكمات المعرفية والنظرية والفلسفية.

وقد فن الشعر لأرسطو معلما أساسيا في التنظير للكتابة رغم إهماله الشعر الغنائي. أما الشكلانيون فقد ذهبوا إلى أن السر كامن في الأدبية بوصفها تمظهرا نصيا ولسانيا للشعرية؛ فهي ممارسة تعيش داخل اللغة وتحيا بها. والأدبية هنا ليست سوى كسر للمألوف وتجاوز للخطاب العادي عن طريق نزع الألفة عن الأشياء؛ فقد رأى ياكوبسون أن لغة الرسالة لا تكون شعرية حتى تحيل على ذاتها، بقطع النظر عن السياق والمرجع. وجنح موكاروفسكي إلى التفريق بين لغتين، إحداهما معيارية والأخرى عادية، وعزا إلى الأولى تحقق شعرية النص.

أما تودوروف فلقد ابتدع نسقا خاصا للشعرية ينهض على إبدالات الحضور والغياب الكامنة في الشعر؛ فالشعر لا يحيل على مرجع واقعي مباشر بسب الطابع الجمالي للغته بل يعمد إلى توزيع علاقات الحضور والغياب وفق ما ينسجم مع طبيعة الرسالة الشعرية القائمة على التخييل واللامباشرة الدلالية. أما ميشونيك فقد اتجه إلى نقد الشعريات الغربية من حيث انطواؤها وانغلاقها على النص، ومن حيث عزلها للذات وإهمالها للشرط التاريخي في عملية الكتابة. فالشعرية هي تضافر لعوامل اللغة والذات والمجتمع والتاريخ.

وصفوة القول في الشعرية هو أن جهود الفلاسفة والنقاد قد انصرفت إلى الانتقال من الخاص إلى العام، ورد الجزء إلى الكل، عبر رصد أنماط الخطاب المختلفة، والسعي إلى جمع ما تفرق من أشتات الآراء والأذواق والانطباعات، ولملمتها في نسيج نظري واحد يستغرق كل أشكال الكتابة.

## 5. قائمة المراجع:

1-Tadie, J, Y, (1987), *la critique littéraire au XX siécle*, les dossiers belfond, paris .

2-أرسطو، (د ت) ، *فن الشعر*،دار الثقافة، دار الثقافة.

3-تودوروف، تزفيطان، (1990) ، *الشعرية*، (شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المترجمون) الدار البيضاء.

4-غوفار ،جان ميشال، (2008) ، *تحليل الشعر*، (محمود حمود، المترجمون) ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

5-جينيت جيرار. (1986) ، *مدخل لجامع النص*، (عبد الرحمان أيوب، المترجمون) دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

6-بارت رولان. (1999) ، *همسهسة اللغة*، (منذر العياشي، المترجمون) ، مركز الإنماء الحضاري، حلب.

7-ياكوبسون رومان. (1988). *قضايا الشعرية*، (محمد الولي ومبارك حنون، المترجمون) دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

8-الشكلانيون الروس، (1982) ، *نظرية المنهج الشكلي*، (إبراهيم الخطيب، المترجمون) الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط.

9-ميشونيك هنري، (2003) ، *راهن الشعرية*، (عبد الرحيم حزل، المترجمون) منشورات الاختلاف، الجزائر.

10-موكاروفسكي يان، (نوفمبر/ ديسمبر, 1984) ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، *فصول*، مجلد 5 ، عدد 1 ، القاهرة، ص 42.