إشكالية تداول مصطلح الشعرية في التراث النقدي العربي والنظريات الغربية

ملخص

تداولت الشعرية في التراث النقدي والبلاغي العربي بمعنى علم الشعر، وذلك هو السبب الذي حال ربما دون استساغة المعنى الاصطلاحي للفظ الشعرية في الثقافة العربية إلى يوم الناس هذا، فالشعرية منذ أرسطو مرورا بحلقة براغ فالبويطيقا الجديدة هي وصف يطلق على كل ما له صلة بقوانين تأليف الخطابات، وبذلك تتجاوز الشعرية عمود الشعر لتدل على شعريات أدبية وغير أدبية.

أ. ليندة خراب

قسم الآداب واللّغة العربية
جامعة قسنطينة1
الجزائر

مقدمة

كانت الشعرية La Poétique ولا تزال تُنْتِجُ تأملا في قوانين الفن، منذ أن اقترح أرسطو Aristote في كتابه (فن الشعر) وصفا لطرائق تأليف المأساة والملحمة والملهاة، وبذلك تكون شعرية أرسطو أول شعرية تُعنَى باستكشاف إجراءات الفن الخلاقة الأدبية منها وغير الأدبية (1)؛ فالشعرية من منظور النقد الغربي هي العلم الذي يهتم : « بعلم قوانين وإنتاج وتفسير الخطابات وشروط انبثاق المعنى مهما تعددت تمظهراته وتغيَّرت » (2).

غير إن لفظ الشعرية لم يُسْتسغ بهذا المعنى في البيئة الثقافية العربية، بسبب رسوخ دلالته التاريخية ذات الصلة بعلم الشعر، وذلك هو معناه المتداول في أغلب المصنفات النقدية العربية التي دأب أصحابها على كل مذهبٍ مائزٍ بين الشعر والنثر ، فقد أطلق حازم

Abstract

In critical heritage and Arabic rhetoric, poetics has been used in the sense of poetry science which is probably the reason that prevented so far the acceptance of its terminological sense in Arab culture. From Aristotle through the circle of Prague to the new poetics, it is given to describe all that has a relationship with the laws of written discourse surpassing the science of poetry to describe literary and non-literary poetics.

© جامعة قسنطينة 1، الجزائر 2013.

القرطاجني لفظ التخييل على الصناعة الشعرية، و ميَّز بينها وبين الخطابة من حيث هي فن نثري يقوم على الإقناع، ثم ذهبالقرطاجني بعد ذلك مذهبَ القدماء في الاهتمام بقضايا الشعر والخطابة بخاصة، فكان يمعن في تمحيص خصائصهما الجمالية دون بقية الفنون والأقوال ،محتكما في ذلك إلى المعيار البلاغي الذي أسهم بدوره في تقنين قوانين الأدب شعره ونثره. (3)

هذا وإذا كان القرطاجني قد خاض مع الخائضين في قضية الشعر والنثر، ووظف وصف الشعرية ليدل به على خصائص الشعر وعموده، إلا أنه كان يؤمن بفرضية تداخل الأجناس الأدبية التي كان من الممكن أن تكون مبدأ مناسبا لإعادة توجيه معنى الشعرية باتجاه قوانين الفن بعامة، وغير بعيد عن هذا المعنى يقول القرطاجني: « ولما كانت النفوس تحب الافتتان في مذاهب الكلام وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض ، ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها، وكانت معاونة الشيء على تحصيل الغاية المقصودة به بما يجدي في ذلك جدواه أدعى إلى تحصيلها من ترك المعاونة ، كانت المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعودَ براحة النفس، وأعونَ على تحصيل الغرض المقصود. فوجب أن يكون الشعر المُرَاوِحُ بين معانيه أفضلَ من الشعر الذي لا مراوحة فيه، وأن تكون الخطبة التي وقعت المراوحة بين معانيها أفضلَ من التي لا مراوحة فيها». (4)؛ لكن على الرغم من هذا الحدس الجمالي السابق لأوانه والذي كاد أن يأخذ بناصية تصور جمالي متكامل للممارسة الأدبية شعرها ونثرها، إلا أن القارطاجني لم يفلت مع ذلك من سطوة عمود الشعر واستئثار الشعر بالشعرية.

أما ابن سنان الخفاجي فيبدو أن معنى الشعرية عنده جاء مدسوسا بين تلافيف نظريته في الفصاحة التي هي نظرية في أنواع الكلام سواء بسواء، فقد جعل الخفاجي الفصاحة صفة لكل أنواع الكلام شعره ونثره، ثم استهل حديثه عن الفصاحة بعرض وجهة نظر القدماء وتقسيمهم لأنواع الكلام من حيث مراتب المخاطَب (العامة والخاصة)، ومن حيث دلالة الألفاظ على المعاني (الإيجاز والإطالة) ، فكانت أضرب الكلام عندهم ثلاثة، أولها المساواة التي يكون المعنى فيها مساويا للفظ، والتذييل وهو أن يكون اللفظ زائدا على المعنى، والإشارة أو التلميح وهي أن يكون اللفظ موجزا دالا على معنى طويل .

وقد تواضع القُدماء على ربط هذه الأنماط بنوع الخطاب ووضعية المخاطَب، فالتذييل موجه إلى العامة ومن لا يسبق ذهنه إلى تصور المعاني، لذلك كانت الإطالة به أخص وأمثلته كثيرة من الخطب والقصص، أما الإشارة فيتلقاها الخاصة من الملوك والخلفاء والمتأدبين وكل من يقتضي حسن الأدب عند التخفيف في خطابه وتجنب الإطالة فيما يتكلف سماعُه، ويقع ذلك في بعض المكاتبات والمخاطبات والأشعار والرسائل وكل أنواع الخطابات التي تجنح نحو الإيجاز، وتعد المساواة وضعية دلالية ثالثة وسيطة بين حدي ثنائية (الإطالة والإيجاز) أو (التذييل والإشارة)، وهي تخص كل الخطابات التي توجه إلى الخاصة والعامة معا. (5)

هذا وتجدر الإشارة إلى أن بعض الأشكال الأدبية تستأنس بالتكرار والإطالة لأنها شفاهية السمت، في حين تنزع الأشكال الأدبية المدونة إلى الإيجاز لأنها لا تتحرك في فضاء الشفاهية، وهو ما يدفعنا إلى إعادة توزيع أقسام الكلام عند الخفاجي آخذين بعين الاعتبار الأنموذج النصي المناسب لكل نوع أدبي على حده :

أ- **المساواة :** اللفظ = المعنى ← الخاصة + العامة (القرآن الكريم).

ب- **التذييل:** اللفظ> المعنى ← العامة ـ الخاصة (الخطبة ـ الندوة ـ القص).

ج- **الإشارة:** اللفظ < ← المعنى الخاصة ـ العامة (شعر ـ مكاتبات ـ رسائل).

لم يتوان الخفاجي وهو يستعرض أقسام الكلام ويسترجع بنود فصاحته المتعارف عليها بين ظهراني النقاد القدماء، عن ردِّ ما ينبغي ردُّه من الآراء التي تحولت لطول تكرارها وتداولها إلى قوانين ثابتة غير قابلة للنقض، فيقول كاشفا عن مذهبه في الإيجاز مثلا : « والذي عندي في هذا ما ذكرته وهو أن المختار في الفصاحة والدال على البلاغة هو أن يكون المعنى مساويا للفظ (المساواة) أو زائدا عليه وأعني بقولي زائدا عليه أن يكون اللفظ القليل يدل على المعنى الكثير دلالة واضحة ظاهرة (الإشارة) لا أن تكون الألفاظ لفرط إيجازها قد ألبست المعنى وأغمضته حتى يحتاج في استنباطه إلى طرف من التأمل ودقيق الفكر فإن هذا عندي عيب في الكلام». (6)

إن ما يعيب الكلام عند الخفاجي هو الغموضُ والتباس المعنى الذي هو نقيض الفصاحة ولذلك يرفض الإيجاز إذا أخل بالمعنى كما يرفض الإطالة (التكرار) بدعوى تلاؤمهما مع المخاطَب به من العوام ومن لا يسبق ذهنه إلى تصور المعاني لأنه لا يجد لذلك علاقة مباشرة بشعرية الخطاب وبلاغاته الخاصة ، وبذلك يكون الخفاجي قد حدس معنى الشعرية دون لفظها، لأنه يكتفي بتقييم بنية الخطاب بصرف النظر عن قائله ومتلقيه وشروط تلقيه الزمانية والمكانية، وغير بعيد عن هذا المعنى يعلن الخفاجي بوضوح إقصاءَ مقامات المرسل والمرسل إليه من خارطة تقسيمه للأنواع الأدبية فيقول : « ويدل عليه أيضا أن من اختار الإطالة وسماها التذييل إنما حجته في ذلك أنه اعتبر الكلام بالإضافة إلى المخاطَب به وليس للمخاطَب تأثير في حسن تأليف الكلام وقبحه ولو جاز أن يعتبر بالإضافة إلى المخاطَب به حتى يكون ذلك مؤثرا في صحته أو فساده أو حسنه أو قبحه وكنا نستحسن كلام العالم العاقل وإن كان رديء التأليف ونستقبح كلام الجاهل وإن كان في أعلى طبقات الفصاحة حتى يكون شعر أبي عثمان الجاحظ وأبي إسحاق النظام أعظم عندنا من شعر أبي دحية النميري ومن جرى مجراه وهذا مما لا يدخل فيه شبهة ». (7)

ليست الإطالة للعوام، إذن كما لا تكون الإشارة وقفا على الخاصة، بله لا وجود لأنواع أدبية تستأثر بها الخاصة دون العامة مع عكس صحيح أيضا، لأن معيار الفصاحة عند الخفاجي هو معيار بنيوي لا علاقة له بمقامات المخاطِب والمخاطَب به، كما أن ثنائية الإطالة والإيجاز لا تصلح من وجهة نظر الخفاجي لأن تكون معيارا

لأدبية الأدب ؛ فهل يمكننا بعد هذا أن نتساءل مستغربين هل جنت هذه المقاييس غير النصانية على كل تمثلٍ جمالي للممارسات الأدبية؟ ، وهل اختزال معنى الشعرية في الشعر مرده بالفعل إلى هذه الفجوة التاريخية بين أدب الخاصة وأدب العامة تارة، وبين الشعر والنثر تارة أخرى؟ ، بخاصة إذا علمنا أن هذه الانشطارية قد وسمت الفكر والنقد العربيين ردحا طويلا من الزمن، فإن عُثِر على بعض الآراء القليلة المناوئة على استحياء للأعراف النقدية السائدة كتلك التي عبر عنها الخفاجي، فإنها مع ذلك لم تستطع الحد من سطوة النزعة التفاضلية بين الأنواع الأدبية وهيمنة أحكام القيمة غير الجمالية ، إلى جانب تأثير الأنموذج البلاغي .

ونخلص بعد هذا العرض السريع لبعض سياقات تداول معنى الشعرية في التراث النقدي العربي إلى تفنيد كل مسعى تأصيلي للمصطلح الذي نحسب أنه من المصطلحات الطارئة على الثقافة العربية، فالشعرية في معناها الاصطلاحي، ليست تعني الشعر ولا هي وقف على الاشتغال بعموده فحسب، بل هي علم يختص بقواعدِ كل فن وعمودِ كل خطابٍ أيا ما كان جنسه، كما أن الشعرية ليست تُذعن مطلقا لفرضية الأجناس الأدبية ولا وكدها التمييز بين الشعر والنثر، فتلك ثنائية استأثر بها النقد العربي القديم الذي كان خاضعا بدوره لمعياريةِ أنموذجٍ بلاغيٍ دائمِ الترددِ بين الشعر والخطابة، في حين تجاوزت الشعرية اليوم كل ذلك واتسع أفقها ليشمل شعرية الشعر وكل الشعريات الأخرى الأدبية و غير الأدبية، وذلك ما سوف نتبيَّنُه ونحن نمعن في مساءلة مصطلح الشعرية وتتبع تطور دلالته ضمن سياق الممارسة النقدية الغربية.

لقد بدأ الإرهاص الحقيقي بالشعرية مع الشكلانية الروسية التي عرفت أوج تطورها في الفترة الممتدة ما بين : (1915- 1930)، وتزامن ذلك مع رواج التحليل البنيوي للقصص بين ظهراني كل من بوريس ايخنباوم (Boris EIkhenbaum) ويوري تينيانوف (Yuri tynianov) وبوريس فيكتورفيتشتوماشفسكي (Boris Viktorovitch Tomachevski.) ، هذا وإن كانت الشعرية تدين للشكلانية بالكثير من المفاهيم وإجراءات التحليل، إلا أنها تأثرت أيضا بحلقة ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine)، وبذلك لم تعد الشكلانية من وجهة نظر باختين إجراء كافيا للإمساك بجمالية العمل الأدبي، لأنها تعزل العناصر الجمالية كالأساليب واللغات وتحرمها من مبدأ تبادل التأثير الحواري فيما بينها ، من هنا اقترح باختين نظريته في الحوارية Théorie de dialogisme التي لا تدرس مكونات الخطاب لقيمتها الجمالية فحسب، وإنما تخضعها جميعا لمبدأ تداخل الأجناس والأنواع والنصوص واللغات والأساليب (8)، وبذلك تكون حلقة باختين قد جلبت إلى الشعرية تراكمات مفهومية إضافية أسهمت في تعميق معناها من خلال إعادة طرح قضايا الأساليب واللغات والأجناس .

أمّا أهم منعطف عرفته الشعرية، فقد اقترن تاريخيا بظهور حلقة براغ Le cercle de Prague بعد انبثاقها عن الشكلانية سنة 1926، وقد أسفر ذلك عن تحولات جديدة في حقل الشعرية التي تفرَّق مسماها بعد ذلك على شعريات لا تعد ولا تحصى،

إذ يبدو أن هذا المصطلح قد عرف طريقه إلى مختلف حقول المعرفة والمدارس النقدية والتيارات ، لأجل ذلك لم يسلم لفظ الشعرية من مخاطر التباس معناه واستخدامه بشكل متطابق أحيانا مع مصطلحات أخرى مجاورة، لعلَّ أهمها على الإطلاق لفظ الأدبية (La littérarité)، الذي أخذ به رومان جاكبسون (Roman Jakobson) ومن ورائه حلقة براغ ، وهو اللفظ نفسه الذي كانت تدين به الشكلانية الروسية، فأجرت عليه أغلب أبحاثها المحتفية بالقيمة المهيمنة في الأعمال وشعرية الأساليب وخصوصيات التأليف التي تسم كاتبا بعينه.

استخدم رومان جاكبسون لفظ الأدبية (La littérarité) ليحدد به موضوع الشعرية، ويعني به مجموع الشروط وقواعد الكتابة التي تؤهل عملا ما، سواء أكان شعريا أم نثريا، لأن يكون عملا أدبيا، فالأدبية صفة تخص المظهر الجمالي للأدب، أو هي الموضوع الحقيقي للأدب، إذ ليس كل ما يكتب يحقق شرط الأدبية، أو ينتمي بالضرورة إلى إمبراطورية الكتابة:« وهكذا فإن موضوع علم الأدب، ليس هو الأدب، ولكن الأدبية، أي ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيا » .

Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-a-dire ce qui fait d'uneœuvre donnée une œuvre littéraire. (9)

فموضوع الشعرية إذن هو الأدبية، أي قوانين الصياغة والتركيب . ثم سرعان ما استعمل جاكبسون لفظ الوظيفة الشعرية (La fonction poétique) ضمن سياق خاص له علاقة بتلك الدرجة القصوى من أصالة كلِّ خطابٍ أدبيٍ ينزع دائما إلى الإحالة على نفسه، مكتفيا بتفعيل وظيفته الجمالية وبتحفيز الفروق بينه وبين الخطابات الأخرى، وعلى هذا يُفْترض أن تُوَاجِه الوظيفة الشعرية مستودعا من التقاليد والأعراف الجمالية والنصوص المتراكمة عبر الزمن، وهي مُطَالبة بتجاوزها جميعا حتى تحقق طريقتها الخاصة في العمل والتحقق و تنجز كتابة الاختلاف، فإن تعذر كل ذلك وتراجعت فعالية الوظيفة الشعرية أضحى الخطابُ الأدبي مجرد تقليد مشوَّه للخطابات السابقة.

لا تقتصر الوظيفة الشعرية عند جاكبسون على الشعر وحده، بل تتجاوزه إلى كلّ أصناف التعبير الأدبية التي قد تتمثلها بدرجة أقل أو أكثر، وإن كان جاكبسون، يجعل الشعرية، أو بالأحرى شعريته على الأقل، تعتمد على آليات التحليل اللِّسانية التي يفترض تطبيقها على الشعر والنثر، إلا أنَّه لم يكن يجرؤ على أن ينسب أعماله وتطبيقاته (على الشعر بخاصة) إلى حقل الشعرية، بل ينتهي إلى وضعها في سياق أبحاثه اللسانية، ليجعل بذلك الشعرية فرعًا من اللّسانيات. (10)

انتهت تأملات جاكبسون في حقل الشعرية إلى اقتراح الأنموذج اللِّساني لتحليل الخطابات الأدبية ، بناءً على فرضية مهمة، تدَّعي أنّ الخطاب هو مجرد جملة كبيرة، من هنا تحوّل الأنموذج اللِّساني بعد توسيعه إلى أنموذج تبادلي سابق للممارسات النصية وهو يتصف بالديمومة و الثبات، لأنَّه يتجاوز الفردي والخاص باتجاه الكوني والعام، ولعمري إن هذا المعطى الذي استنه جاكبسون هو أصلٌ من أصول الشعرية ،

وهو الحدُّ المتفق عليه بين كل المشتغلين في حقل الشعريات، مهما تشعّبت بعد ذلك مقترحات التحليل وميادين الاختبار وطرائقه .

أما إذا انتقلنا إلى المصطلح الثاني "علم نظـريات الأدب" La théorie des sciences littéraires ، فسوف نلفيه مصطلحا بديلا للفظ الأدبية وهو يدل على جملة الشروط والمعايير التي ندرك بها أن عملا ما، شفويا كان أو مكتوبا، شعريا أو نثريا، هو عمل أدبي، أو هو موضوع لفظي ذو وظيفة جمالية، فإذا كانت الأدبية تخصيصًا للأدب عند الشكلانيين الروس ومؤسسي حلقة براغ، فإن الخطاب الأدبي Le discours Littéraire، بمعاييره الأجناسية، هو تخصيص أكثر للأدبية عند الشكلانيين (أو الشعريين) الجدد، الذين أضحت الشعرية بين ظهرانيهم، علما نسقيا يبحث في خصائص وقواعد الأجناس والأنواع ، بخاصة منها الخطابات السردية، هنا يلتقط تودوروف تصورا للشعريات بوصفها وصفا لقواعد الخطابات قائلا: « ليس العمل الأدبي في حدِّ ذاته هو موضوع الشعريات، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي، وكلّ عملٍ أدبي عندئذ لا يعتبر إلا تجلّيا لبنية محدَّدة وعامَّة ليس العمل الأدبي إلاَّ إنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجرَّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية ». (11)

فالشعرية، من وجهة نظر تودوروف علم معياري، لأنّها لا تحفل بواقع النصوص، بوصفها ممارسة خاصة، فهي ليست نقدًا، بل نظرية لقواعد الخطاب العابرة للزمان والمكان، وهو ما يؤكده تودوروف حين يزعم: « ليس هدف هذه الدراسة إنتاج خطاب ترديدي حول عمل أدبي ملموس، أو تلخيصه على نحو عقلاني، بل اقتراح نظرية تهتم ببنية الخطاب الأدبي وطريقة اشتغاله ». (12)

هكذا تنتهي الشعرية إلى تحديد موضوعها، وهو الخطاب، أيّا ما كان نوعُه، وهي لا تهتم بالعمل المفرد، بل يتعيّن موضوعها في إبراز أدبية الأدب كما جاء في بيان جاكبسون من قبل.

ثم بدا لتودوروف بعد هذا التحديد أن يطلق على الشعرية وصف "علم نظرية الأدب "، ولكن تودوروف لم يكن سباقا إلى توظيفه فقد استخدمه كل من "رينيه ويليك" و"أوستن وارن" René Wellek et Austin Warren فأطلقاه على العلم الذي يُعْنَى بدراسة معايير الأدب لا دراسة نصوص مفردة يتناولها بالتحليل غالبا النقدُ الأدبي فيقولان : « ثم هناك تمييز أبعد بين دراسة المبادئ والمعايير الأدبية ودراسة أعمال أدبية معينة: سواء أكانت دراستنا لها حسب التسلسل التاريخي أو بمعزل عنه. ويبدو من الأفضل أن نلفت النظر إلى هذه التمييزات بأن نضع في باب " نظرية الأدب" دراسة مبادئ الأدب، مقولاته، معاييره وما أشبه ذلك، وبأن نفرقها عن دراسات أعمال فنية معينة بتسمية هذه" النقد الأدبي» (13) ، وقد تناول "بول فاليري" Paul Valéry مصطلح الشعرية لكنه رفض تقييد معنى الشعرية على الاشتغال الجمالي

بالشعر وحده ، فالشعرية صفة لازبة للأدب شعره ونثره وهو ما يؤكده بول فاليري قائلا : « يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب وتأليفها حيث تكون اللغة في آن الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر ». (14)

هذا، وإن كان لفظ الشعرية (Poétique) عند هنري ميشونيك Henri Meschonnic يُسْتعمل بمعنى « الصفة الشاعرية » للدلالة على تلك الملكة الفردية والموهبة والأسلوب الخاص، وهي جميعا تصنع استثنائية الحدث الأدبي، إلا أن ميشونيك يأخذ بناصية مفهوم أوسع للكلمة، تكف معه الشعرية عن أن تكون مجرد نقد للأدب، لتصبح شعرية تاريخية ومجتمعية، وكدها تفكيك مختلف أشكال التعبير والطقوس والعادات والمظاهر الاجتماعية، وهو ما يفسره ميشونيك قائلا: « باعتبار الشعرية تتجاوز كونها التحليل الشكلي للأدب، إلى كونها دراسة للتضمينات المتبادلة بين اللغة، التاريخ والأدب . فهي تشمل نفس الرهانات، لكنها فيها تكون موسَّطة، وقوتها في خفائها. ذلك أن الشعرية تقوم على نظرية للذات والمجتمع » . (15)

أما جون كوهين "Jean Cohen"، فكان أقرب إلى الشعريين، في تمثله للشعرية، كمقوّم جمالي يخص الشعر والنثر سواءً بسواءٍ، حتى وإن كان يميّز بين ما يسمِّيه المعنى الشعري والمعنى النثري، إلا أن أساس التمييز هنا، ليس أجناسيا، بل هو أداتي لا غير؛ ويسوق كوهين مثالا لشرح مقدمته السابقة، ففي عبارتين مثل: (كوكب الأرض) و(هذا المنجل الذهبي)، يميز كوهين بين جملتين تتقاسمان مرجعا مشتركا هو وصف الأرض، لكنهما تختلفان في الكيفية التي تعبر بها كل جملة عن موضوعها، فنحن نستخدم دائما طريقتين للتعبير، تتمثل الأولى في الإحالة إلى الموضوع الحقيقي معتبرا في ذاته، وبوصفه يمثل المعنى التعييني المراد (وهو الأرض)، في حين تخلق الثانية المعنى الشعري، وعلى هذا الأساس تكون الجملتان متطابقتين ومختلفتين في آن، فإذا كنا نريد المعنى "الموضوع"، فإن الجملتين متطابقتان ولهما المعنى نفسه، أي التعبير عن الموضوع المباشر وهو (الأرض)، وإن كنا نريد "الطريقة الذاتية لفهم الموضوع"فإن التعبيرين مختلفان لأنهما يسلكان طريقتين مختلفتين لالتقاط الموضوع، ويتوخيان وسيلتين متميزتين للوعي به، الأولى تعيينية وغير شعرية، بما هي المعنى النثري (كوكب الأرض)، والثانية شعرية (المنجل الذهبي) (16)، ولم يستنكف كوهين عن تبيين الفروق الموجودة بين المعنيين، فالمعنى النثري هو المعنى الإشاري الذي يوجد في القواميس، وهو ذهني وموضوعي، في حين يمثل المعنى الشعري، المعنى الإضافي والإيجابي والعاطفي، وكلُّ كلمة، عند كوهين لها نصيبٌ من المعنيين، أي أن لها معنى مزدوجا في الوقت نفسه، فالكلمة تُدْرَكُ أولا بحسب خصائصها الإدراكية، أما خصائصها العاطفية والشاعرية فلا نجد لها في القواميس مكانا إلا من خلال المجاز.

ثم يطلق جون كوهين هذه الخاصية الازدواجية في المعنى على كلِّ الأنواع الأدبية

فمن النثر إلى الشعر، يظل المعنى في وقت واحدٍ متطابقا ومختلفا، نثريا وشعريا، تعيينيا وإيحائيا، فالأمر هنا لا يتعلق بالشعر وحده، بدعوى أن لغة الشعر مطلقة الشعرية، وعلى عكس ذلك تكون الصفة النثرية خاصية تصطبغ بها الأنواع النثرية دون الشعرية، لأننا قد نُلفي معنىً نثرياً في الشعر، كما قد نعثر على معنى شعري في النثر، وعليه فإننا لا نعتد بالمعنيين الشعري والنثري كصفتين للنوع، بل هما طريقتان لإدراك المعنى وصوغه، كما يؤكد كوهين، فأي شيء يمنع حكايةً من أن تتوسل المعنى الشعري، وأيّ شيء يجعل قصيدة ما غير نثرية.

ونخلص في الأخير إلى أن الشعرية لا تخص الشعر ولا هي صفة له بأي حال من الأحوال، بل إن جون كوهين يرفض هذا المعنى المبتذل للشعرية ويلغيه عندما يلجأ إلى إجراء نظرية كاملة للمعنى، تنتظم داخل سلم تراتبي بسبعِ درجاتٍ، تترتب فيه الموضوعاتُ بحسب درجة قياس المعنى الذي غالبا ما ينبني فيه تضاد معنوي بثلاثة أبعاد، يضم القيمةَ والنشاطَ والقوة (17)، ثم يقترح كوهين هذا الجدول الذي يميز فيه بين درجاتٍ ثلاث من المعنى هي المعنى النثري والإيحائي واللامنطقي (لا معقولية الجملة).

الجملة	إيحائية (مجازية)	إشارية (تعيينية)
نثرية	-	+
لا معقولية	-	-
شعرية	+	-

ولتوضيح نظريته في المعنى ، اكتفى جون كوهين بتحليلٍ منهجيٍ لقصائد شعرية و لقصائد ملارميه على وجه الخصوص، وربما ذلك هو ما حمل قراء كوهين أن يقصروا مفهومه للشعرية على الشعر، وهو ما لم يتأكد عنده قط، كما أسلفنا بالقيل، وعليه يؤكد كوهين بأن لامنطقية المعنى في القصيدة هو أمر ضروري لا اعتباطي لأنَّ هدف كلِّ عملٍ أدبي، مهما كان نوعه، بما في ذلك القصيدة، هو توليد نظام آخر أو منطقا مختلفا، تعمل من خلاله الصورة على تضييع المعنى واستعادته، بشكل (متطابقٍ ومختلفٍ) في آن، فالمعنى لا يخرج من هذه العملية أبدا كما كان، إنّه يتعرض لاستبدالات وتحويرات جمّة حتى يصير "معنى المعنى" بلا ريب .(18)

ولنورثروب فراي Northrop frye بدوره رأي في الشعرية، فهو يستخدمها كما وردت في شعرية أرسطو التي عدَّها فراي نظرية نقدية، حاول فيها أرسطو مقاربة (الشعر) كما يقارب البيولوجي كائنا عضويا، فراح يلتقط من الشعر أنواعه وأجناسه، ليصوغ القوانين العامة للتجربة الأدبية، وكذلك كان ديدن نورثروب فراي الذي كان يعتقد، كما أرسطو تماما، بوجود بنية للمعرفة سابقة على الممارسة الشعرية يمكن إدراكُها بمجموعها والتوصل إليها: « معرفة عن الشعر، ليست هي الشعر ذاته، أو الخبرة به، بل هي الشعريات، ويشعر المرء، بعد ألفي عام من الفعالية الأدبية التي تلت أرسطو، أن أفكاره عن الشعريات (عن الأنواع الشعرية أو الأدبية) ... تحتاج إلى إعادة

فحص على ضوء بيئات جديدة، وفي خلال ذلك تبقى كلماته التي يفتتح بها البويطيقا محتفظة بجودتها كمدخل إلى الموضوع ». (19)

يعتقد فراي أن الشعرية نظريةٌ موضوعُها العام هو الفن الذي يعد الشعر فرعا من فروعه فيقول: « بما أن موضوعنا هو الشعر، فأقترح ألاَّ أتكلَّم عن الفن بعامة فقط، وإنَّما أيضا عن أنواعه ومقدرة كل منها، عن بنية العقدة التي تتطلبها القصيدة الجيّدة، عن عدد الأقسام المكونة للقصيدة وطبيعتها وما شابه ذلك من مواد أخرى تقع في نفس الصنف قيد البحث » . (20)

يعترف فراي أن الأدب بما في ذلك الشعر هو فرعٌ فقط من فنون أخرى كثيرة، والشعريات هي نقدُ للشعر ونقدٌ للأدب، وهي بعد ذلك قسم مستقل بشكل مؤقت عن الجماليات، لأن فراي يؤمن بأن الجماليات يمكن أن تصبح يوما ما نقدا موحدًا لكلِّ الفنون، تماما مثلما تنبأ دي سوسير ذات يوم بأن تصبح السيميولوجيا أصلا يضم كل العلوم بما في ذلك اللسانيات ، لكن في انتظار أن يُصَدِقَ التاريخُ نبوءةَ فراي أو يكذبَها تبقى الشعريات منفصلة عن الجماليات إلى يوم الناس هذا، وهو الوضع الذي لم يرضه فراي للجماليات التي آن لها أن تخرج من كنف الفلسفة وتحتضن الشعريات ، لأنَّ الفلاسفة يعالجون القضايا الجمالية ضمن توجهاتهم المنطقية والميتافيزيقية، إذ يتعذر عليهم في الغالب استخدام آراء هيجل مثلا عن الفنون دون الأخذ بمنطلقاته الفلسفية، باستثناء أرسطو فهو بزعم فراي الفيلسوف الوحيد الذي تحدث حديثا جماليا محضا عن الشعريات، بل هو أول من افترض أن تكون مثل هذه الشعريات جهازا لنظام مستقل، وهو ما يخول للناقد استعمال الشعرية دون أن يلزمه ذلك الإحاطة بالمذهب الفلسفي الأرسطي، لأن الشعرية عند أرسطو جهاز بلاغي وأجناسي مستقل عن كل حادثة فلسفية.

ثم يذهب فراي إلى اقتراح مجموعة من الخطوات المنهجية لتطوير ما يسمِّيه شعريات أصيلة، منها استئصال النقد الذوقيالذي يكتفي بالتعميم والتعليق الإيديولوجي، أما الأعمال الأدبية، فلا يجب أن تُأخذ في فرديتها مستقلة عن بعضها البعض، لأنها تشكل فيما بينها نسقا بنائيا، هو الذي تتحراه الشعرية وتطمح لأن تجعله موضوعا لها. كما يجدر بالشعرية مراعاة طبيعة النقد فلا تنتج معرفة حاسمة بل نسبية، إذ ليس من غايات الشعرية أن تجعل قوانينها حتمية، لأن كلَّ نقدٍ يتوخى رسمَ حدودٍ للإبداع هو ضد طبيعة الإبداع نفسها، فهل هذا البيان الخطير الذي يتبناه فراي يتعارض مع الشعرية ذاتها ؟ من حيث هي المقترح الأكثر تماسكا لتحليل الخطابات الأدبية بمختلف أنواعها؟، لكن يبدو أن كل شعريةٍ، مهما كان نوعها سواء أكانت شعريةَ شعرٍ أو شعرية نثرٍ أو سوى ذلك، ستظل تراوح مكانها أبدا بين هذين المنطقتين: صرامة القانون، وخصوصية الإبداع.

لا يؤمن فراي بشعرية معيارية، ويدعو إلى ضرورة التشبث بخيار وصف الظاهرة دون الحكم عليها، ويبرر ذلك بقوله: « فالناقد المسرحي الذي يقول:(يجب أن يكون

لكلِّ المسرحيات وحدة في الفعل) سيجد نفسه عاجلا أم آجلا يؤكد أن بعض مشاهير المسرح لم يعرضوا أي وحدة للفعل كالتي عرَّفها، وهم لم يكتبوا ما يعتبره مسرحيات على الإطلاق، فعلى الناقد الذي يحاول تطبيق مثل هذه المبادئ، أن يأخذ بالحسبان، الطاقة الإبداعية المتقلِّبة، وأن يكون أكثر تسامحا وحذرا، وبذلك سيجد نفسه أنّه يوسع تصوراته إلى نقطة لا يقول معها طبعا، بل يحاول أن يخفي حقيقة قوله: (كل المسرحيات التي فيها وحدة الفعل يجب أن يكون فيها وحدة الفعل) وبذلك تتأتى الشعرية وصفا لعمل النص، لا وصفا لعمل الناقد، الذي عليه أن يكتف بوصف الظاهرة، دون الحكم عليها » . (21)

وليس بمنأى عن تصور نورثروب فراي، يضع كل من أوزوالدديكرو Oswald (Ducrot) وجان ماري سشايفر(Jean-Marie Schaeffer) مفهومهما للشعرية، فيعلنان: « سندرك من الشعرية هنا، وبالتوافق مع استعمال المصطلح عند أرسطو، دراسة الفن الأدبي بوصفه خلقا كلاميا » (22)، فالشعرية تتأرجح بين فردية العمل أو الخلق الكلامي الذي يستعصي على كل شعرية، وبين الوضع التاريخي للأعمال الأدبية، ويعد هذا التردد بين التجاوز والمعيار أحد أهم مسلمات الدرس الشعري كما أسلفنا بالقيل، وذلك ما يؤكده صاحبا المعجم:« إن أي كتاب، بما إنه خطاب مُدرك عقلا، ينضوي في حقل الممارسات الكلامية المؤسسة، ويمكن لاختلافه الفردي فقط أن يوجد فوق عمقه . ومن جهة أخرى، فإن كل إجراء خلاق، ما إن يتم إبداعا، حتى يعد إجراء عابرا للنص في حيز القوة » (23). فكلّ خطاب أدبي سيقع إدراكه أولا في وضعه الشعري الخالص، لكن ما أن يتم إبداعه حتى يغادر شكله الفردي كعمل خلاق لينطوي تحت عباءة النوع الذي ينتمي إليه، فيكون قابلا للأخذ ثانية، ولتحويله في أعمال أخرى، هنا يتم الانتقال والعبور من الفردي إلى الكوني، ومن النص إلى الأنموذج القانوني، ومن التجربة النقدية إلى النظرية، إن كانت الشعرية تؤمن بشيء اسمُه النظرية.

فإذا كانت الشعريةُ تحريًا محايثًا لقوانين التأليف التي تتم بها أدبية النص، فإنها تتوسل منهجا وصفيا تفسيريا، وإن كان هذا المنهج لا يدّعي الموضوعية، ولا يمكنه أن يفعل، فلذلك لا تخلو الشعرية، التي تدرس الفن الأدبي بوصفه عملا تقنيا، من أحكامَ تقييمية، ولكنها تحاول الابتعاد عن النقد الانطباعي المؤسس على التثمين الجمالي وأحكام القيمة على المؤلفات والأعمال، وبناء على هذه الاعتبارات كلها لا يصح وصف الشعرية بالنظرية، بل هي نقدٌ للأدب وتحليلٌ مقترحٌ لمختلف خطاباته وأجناسه، تحليل لا ينبغي له أن يدعي الاكتمال ولا إلغاء مشروعية المناهج الأخرى وهو ما نستدل عليه بهذا الاعتراف المنهجي من لدن صاحبي المعجم: « إن الشعرية، على عكس ما تم دعمه في عصر "البنيوية" لا تستطيع أن تزعم بأنَّها نظرية للأدب: يوجد عدد من نظريات الأدب بمقدار ما يوجد من طرق للنقاد نحو الأدب، وهذا يعني أنَّه يوجد عدد غير نهائي، وإن كل مقاربة من هذه المقاربات (التاريخية والاجتماعية والنفسية) لتقطع في الحقل الأدبي موضوعا خاصة للدراسة، وذلك على نحو يكون فيه

علاقاته مع المقاربات الأخرى، ليست تنافسية وحصرية ولكن تفاعلية وتكاملية». (24)

وهنا يبدو أن صاحبي المعجم يفضلان مصطلح (الشعرية) على مصطلح (نظرية الأدب)، لأن تسمية نظرية الأدب تخص الأشكال الأدبية، في حين تدرس الشعرية كل أشكال الخلق الكلامية حتى وإن لم تكن أدبية، وهنا تصبح الشعرية فرعا من علوم اللِّسان، وهو المعنى الذي ارتضاه لها جاكبسون من قبل، وإذ يستمسك صاحبا المعجم بهذا الافتراض الأخير، ومثلهم كان يفعل الشعريون الجدد، نلفي بعض الشعريين أمثال بول ريكورPaul Ricœur و أمبرتو إيكو Umberto Eco أكثر إصرارا على رفض تبعية الشعرية لعلوم اللِّسان، فالشعرية لم تعد جزءا من علوم اللِّسان ولا ينبغي لها أن تكون، لأنَّ الشعرية، وبخاصة الشعريات البنيوية، التي تجعل موضوع دراستها وقفا على الأعمال الأدبية اللفظية، شفهية كانت أو مكتوبة، لا يمكنها أن تجد المبرر الكافي لعزل هذه الأعمال اللفظية ذاتها عن بقية أشكال التعبير الأخرى غير اللِّسانية بالضرورة، كالإيماءات والإشارات واللوحات والأيقونات، كما أن بعض الإجراءات الأدبيّة " السردية "مثلا، قد لا تخص جميعُها خطاباتٍ ذات طابع لساني بالمعنى الحرفي للمصطلح، فصناعة الحبكة عند ريكور تتحول إلى إجراء تحويلي سيميائي، قد يتجسد في السينما، كما في الأعمال الأدبية المكتوبة سواء بسواء، وإن كان مفهوم الحبكة لا يتأسس في جوهره إلا في خطابات كلامية النظام أو سردية بالخصوص (25). مما يحملنا على القول بأنَّ الشعرية في معناها الواسع تتجاوز أشكال التعبير اللفظية المنطوقة والمكتوبة، لتغدو ممارسة سيميائية، أو لنقل إن الشعرية أوسع من كل شعرية أدبية. (26)

أما الشعرية التداولية فهي تغتني بنظريات التأويل، التي أصبحت إجراء نقديا يزاحم الشعرية ويهيمن عليها، لكن الشعرية لا تهتم بقصد المؤلف، ولا تدعي أنها تنتج تأويلا للنص، بل تقترح فهما له يأخذ بناصية إجراءات التحليل الشعرية، فهل يعني هذا أن الشعرية لا يمكن أن تكون تداولية، حتى وإن أرادت؟، ذلك لأن الشعرية تميز بين الفهم والتأويل، فالأول هو محصلة قصد القارئ، في حين يتأتى الثاني كتحرٍ لقصد المؤلف، وبذلك تتسع الهوة الفاصلة بين الشعرية والتأويلية، التي هي بالأصل نظريات مضادة لقصدية الفهم، بله هي ضد الشعرية لأنَّها تَعُد الفهمَ ومن ورائه ترسانة التقانات وإجراءات التحليل فهمًا متطفلا على النص، وهنا تُوَاجَهُ شعريةُ التأويل بسؤالٍ مربكٍ، فإلى أي مدى يمكن للإجراءات والمقاصد التي أنجزها القارئ، أن تتشاكل مع قصدية المؤلف؟ بل ألا يمكن أن يتعارض الإجراء الشعري مع قصدية النص؟، هذا يعني: « أن قراءة النصوص التي يستخدمُها الشعريون مادة للتحليل، لا يمكن أن تمثل سوى فهم لقصدياتهم البدئية، والسبب لأنَّ الإجراءات الخلاقة تعد أعمالا زائدة، ومن المعلوم أنَّه لا يجب أن نخلط بين "القصد في النشاط" والمتجسد في النص مع "القصد المسبق" للمؤلف. فالأوَّل وحده هو الذي يهم الفهم النصي مباشرة، وهو وحده على كلِّ حال ما يمكن الوصول إليه غالبا » (27)، هكذا يبدو أن الشعرية تمضي مصرة على الاحتفاظ بتداوليتها في مستوى قصدية القارئ فحسب مستبعدةً قصدَ المؤلف، في حين تستبعد

نظريات التأويل فهمَ القارئ مراهنة على قصد المؤلف.

لكن الشعرية التداولية تعود إلى تناول قصدية المؤلف من جانب آخر له صلة بالنقد التكويني الذي يهتم بالوضع القبلي للنص وبمختلف مراحل تكوينه، قبل طبعه ونشره، وهنا تتأمل الشعرية أرشيفَ النص، وكل ما يتعلق به من وثائق ومسودات وسجلات التصحيح والمخطوط النهائي، وقد تتوسع هذه الشعرية لتشمل وضعية ما بعد النص كذلك، وفيها تنظر الشعرية التداولية في مختلف التحولات التي تطرأ على نسخ العمل في طبعاته المختلفة، وما يتصل بها من تصويبات واستدراكات وتغييرات، ينجزها المُؤَلِف لأغراض شتى، ويبقى موضوع تكوين النص بمستوييه: (الماقبل/ الآن / المابعد) قضية مفتوحة وشائكة، لأننا نُخَمِّن أن النص قد انتهى بعد كتابته وطبعه ونشره، فإذا بفضاءٍ آخرَ للكتابةِ فوق الكتابةِ، يمنح إمكانيةَ إعادةِ كتابة ما كُتب من قبل وتحويله مرَّات عديدة، ليأخذ هذا الأمر شكل علاقاتٍ نصية ذاتية وتصويبات يقوم بها الكاتبُ بنفسه نتيجة انتقاداتٍ أو مراجعاتٍ أو رغبةٍ منه في كتابة ما لم ينكتب أو ما سقط سهوا أو عمدا من كتابة سابقة، وهنا تغدو تصويباتُ الكتابة علاماتٌ ملموسةٌ على قصد الكاتب، حين يتدخل بشكل مباشرٍ ومعلنٍ عنه، بغرض توجيه أو وصف أو تعديل أو تغيير مقروئية ما لكتابه الأول .

لقد أصبح النقد التكويني الحقلَ الأكثر رواجا في مجال الشعريات والدراسة الأدبية بعامة، لكنه ينظر إلى تكوين النص، كظاهرة مستقلة عن إجراءات التحليل، أي عن الشعرية الحصرية التي كان وكدها تحري طريقة الكتابة فحسب، فالنقد التكويني يتجاوز الشعرية البنيوية، لأنه يهتم بإنشاء النصوص من خلال الطبعات النقدية المختلفة للنص الواحد، ويضع التكوين في سياق متجاوز للكُتَّاب والأفراد والنصوص، ويصله بالمبادئ الأنثروبولوجية المتوارية خلف بلاغات النصوص .

إلا أن شجرة الشعرية لم تكن لتتوقف عن النمو ومد فروعها في كل اتجاه، فقد تحولت الشعرية في القرن العشرين من الاهتمام بالمتخيل الأدبي إلى الأدبية الشرطية، أي أن الشعرية لم تعد وقفا على الأدبيات المؤسسة التي تشمل دراسة المنطق التكويني للسرديات النثرية وعلى رأسها الرواية، والمعيارية الجمالية الخاصة بالشعر، بل لقد استأثرت الشعرية بدراسة أعمال لا تتلون بلبوس جمالي ولا هي تنتمي إلى الأجناس الأدبية مثل السيرة الذاتية و اليوميات الخاصة والخطاب التاريخي، وهو ما يبرز جليا في دراسات جيرار جينيت Gérard genette المتأخرة، تلك التي يعود فيها هذا الباحث إلى مناقشة جدلية (المتخيّل والتاريخ)، مستعرضا مختلف أوجه التداخل الممكنة بين الأدبيات المؤسسة " المتخيلة" والأدبيات الشرطية " التاريخية"، إذ ما إن تصبح الأدبيات الشرطية موضوعا للقصد الجمالي حتى تصير من الأدب، بل لقد اعترف جيرار جينيت بإمكانية أن تتخلى الشعرية عن طابعها البنيوي وتحتضن التاريخ فيقول : « إن هذا الرفض الواضح للتاريخ، هو في الواقع فرضية موضوعة بين أقواس، أو تعليقا منهجيا مؤقتا، وأن هذا النوع من النقد الذي ندعوه وبشكل أكثر دقة

نظرية الأشكال الأدبية، أو بشكل أكثر إيجازا الشعرية، يبدو لي مهيأ أكثر من أي اتجاه آخر للالتقاء بالتاريخ أثناء مسيره » (28) ، وعلى هذا قد يتسع مجال الشعرية ليشمل أنواع أخرى من الأدبيات المؤسسة كالسيرة الذاتية الأدبية وقصص الخيال العلمي واليوميات الأدبية والرواية التاريخية وغيرها.

ومهما يكن من أمر، فإن الشعرية لا يمكن أن تقتصر على الجانب النحوي فقط للأعمال " قواعد الخطاب "، بل تطال بعدها التداولي كذلك، وعليه فإن تعريف الشعرية بأنها تقتصر على دراسة الشعر أو حتى دراسة النصوص ذات الطابع الجمالي فقط، هو تعريف خاطئ يؤدي إلى حصر وتقييد موضوعها الذي يجب أن يطال المتلقي أيضا ، لأن القصد الجمالي المتعلق بالمتلقي لا يمكن أن يُستخدم في تحديد طبقة ثابتة من النصوص التي ينتجها المنتج، والتي قد نتصور خطأ بأنها النصوص الأدبية فقط، فمثلما يتسع مجال التلقي ليشمل كل القراء، يتسع مجال الإنتاج ليشمل كل الأعمال، كما أن الإجراءات التي تُسْتَخْدَم للتحليل لا تخص فقط النصوص الأدبية، مستثنية النصوص غير الأدبية، بل هي تقبل التطبيق على كليهما. إذ تطبّق الإجراءاتُ السردية مثلا على نصوص أدبية وعلى أدبيات شرطية سواء بسواء .

ولكن، على الرغم من ذلك، تسمح الشعرية بهذا التمييز بين مؤسسة الأدب، أو الأجناس المتخيَّلة والمعترف بها أدبيا، وبين النشاط الكلامي غير المؤسس. وإن كانت الشعرية تهتم بخصوصية المتخيَّل الأدبي، إلا أن ذلك لم يكن ليمنع الشعرية من أن تقوم بارتياد هذه المنطقة البكر من أرض الشعرية والتي وكدها دراسة العلاقات بين المتخيَّل الأدبي وكل ضروب القول والخطابات الأخرى من جهة وبينهما جميعا وبين الوظيفة الجمالية.

لكن ها هي الشعرية أو بالأحرى الشعريات التي استوى عودها بين ظهراني مختلف المدارس والتيارات، تنتهي لأن تكون مجرد ممارسة جمالية مستعصية على كل وصفٍ أو تحديدٍ أو مدرسةٍ أو تيارٍ، لأن فعل التجاوز وُجِدَ مذ وجدت الشعرية، ومع ذلك تتقاسم الشعريات جميعها بعض السمات المشتركة فالشعريات تستلهم النماذج التبادلية المستوحاة من اللسانيات و السرديات، وتتخطى الشكلانية وتجريد الدراسات السيميائية، وتدير قضاياها حول موضوعات مبرزة أهمها دراسة الأجناس الأدبية والأجناس المتداخلة وبلاغات السرد والسرديات العابرة وسرديات التلقي والتناص والنصوص الموازية ومعمارية النص، والنقد التكويني، وأغلب هذه الموضوعات لها جذورها في الشعرية الكلاسيكية .

وزِبْدَةُ القولِ أنْ نزعم بأننا قد ذكرنا شعرياتٍ وأعرضنا عن بعضٍ ليس ذلك سهوا من لدنا، ولكن لصعوبة هذا المسلك التاريخي ولتعذر الإحاطة بالمعنى الكامل للشعرية ، فعلينا إذن أن نعترف بأن مسعانا هذا لا يعدو أن يكون تأملا سريعا في تطور مفهوم الشعرية ، من شعرية الشعر وهو المعنى الضيق للشعرية، إلى شعرياتٍ غربية انحدرت من صلب تياراتٍ ومدارس نقدية مختلفة الأهواء ومتعددة المشارب ، ولكن إذا

كانت كل مؤسسة نقدية تعترف بالقانون وتدين له بوجودها واستمرارها، فإن الشعرية بدورها أيا ما كان شكلها ، تؤمن بروح القانون لكنها قد تضحي به وتزهق روحه في سبيل تتويج منطق الاختلاف وتفوق فعل الكتابة ، وهذا وضعٌ عايشته الشعرية أو بالحري الشعريات ، حتى أوشكت أن تكون نقدا مضادا للشعرية ذاتها، فهل هي الشعرية تنقض دائما غزلها بعد قوة ؟، أو هو شأن الشعرية التي تطمح دائما لأن تكون بحثا مستمرا عن " الأدبية"، كقيمة جمالية هاربة وقابلة لكل تعديل .

الهوامش

1- Aristote, Poétique, Texte Traduit Par J. Hardy, Éditions Gallimard, 1966, p11.

2 - تزيفيتان تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ، ترجمة الصديق بوعلام ، ط1 ، دار الكلام، الرباط ، 1993 ، ص 11 .

3 - أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. ط2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت لبنان ، 1981 ، ص 361 .

4 - المرجع نفسه ، ص 361 .

5 - أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي ، المطبعة الرحمانية بمصر ، 1932 ، ص 194 .

6 - المرجع نفسه، ص 196 .

7 - المرجع نفسه، ص.ص 196 -.197

8 - ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، ط1 ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ،1987، ص 15.

9- Roman Jakobson, huit questions de poétique, paris, Éditions du seuil, 1977, p16.

10 - Ibid. p 218.

11 - تزيفيتان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2 ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب ، 1990 ، ص 23.

12 - المرجع نفسه ، ص23 .

13 - رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1987، ص40 .

14 - عثماني الميلود ، شعرية تودوروف ، ط1 ، عيون المقالات، الدار البيضاء ، 1990 ، ص 10 .

ينظر أيضا لتفصيل القول في معنى الشعرية عند بول فاليري:

15- هنريميشونيك ، راهن الشعرية ، ترجمة عبد الرحيم حزل ، ط2، منشورات الاختلاف ، 2003، ص.ص 10-.11

16 - جون كوهين، اللغة العليا، النظرية الشعرية ، ترجمة أحمد درويش، المجلس العلمي للثقافة، 1975، ص5 وما بعدها.

17 - المرجع نفسه ، ص .236

18 - المرجع نفسه، ص 206.

19 - تشريح النقد، نورثروب فراي ، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1991، ص ص 25-.26

20 - المرجع نفسه ، ص .26

21 - المرجع نفسه، ص.ص 41-.42

22 - أوزوالدديكرو ، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ص .176

23 - المرجع نفسه ، ص 176 .

24 - المرجع نفسه ، ص177 .

25 - بول ريكور ، الزمان و السرد ، التصوير في السرد القصصي .ترجمة فلاح رحيم، الجزء 2 ، ط 1 ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، 2006 ، ص 25 .

26 - أ وزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص 177.

27 - المرجع نفسه، ص .189

28- Gérard Genette, Figures 3, Éditions du seuil,1972. p13.