مصطلح الشعرية بين التأصيل والتنظير والإصطلاح

الدكتور: عبد القادر مزاري

المدرسة العليا للأساتذة ـ مستغانم ـ الجزائر

تنفتح الشعرية في خط بياني يترابط وواقع العمل الفني، بواقعية تميز أدبية نص عن آخر، وتواجده المتباعد الرؤى، في تماثلات الصورة التي تنتج مستواها المتخيّل، وتفرز جردا للتقابلات البينية بين محاكاة الواقع بواقع القوانين التي برمجت التَّخريج النصي، ونمذَجة الحاضر القار إلى الغائب المستحضر في عبقرية الجاهز الذي يفتح بدوره رؤيته التأويلية المنتظرة من التَّلقي حيث تستند فاعلية التأويل في كيفية اشتغالها على النصوص، إلى طبيعة التكوين الهندسي المنظم، الذي يحفل به الذهن القرائي، ويفرز نشاطاته الإبداعية على أساسها، فلا يعد الظاهر خبرة لتوقع، وإنما المتوقع الالتفات لقيمة المضمر والمختزل في الرموز الباعثة للانفتاح، والتقدير والنسبية، والتعايش بشعرية المفتوح على المغلق، واكتشاف المحمول الفكري المتحكم في توجيه المُتغير في حقل التَّميز والمستمر في تقديم المُنجز.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، الانسجام، المضمر، المحاكاة، التأويلية، التقابلات البينية.

The Poetic Term between Rooting, Theorizing and Conventional

Abstract: Poetry opens up in a graphic line interconnected with the reality of the artwork, with a realism that distinguishes a literary text from another, and its divergent visions existence, in the analogies of the image that produce its imaginary level, excreting an inventory of the inter-correspondences between reality simulation and the reality of the laws that programmed the textual output, and modeling the constant present to the evocated absent, in the genius of promptness, which in turn opens up his vision on the expected interpretation of the reception, depending on the effectiveness of the interpretation on how to work on the texts, to the nature of the organized engineering formation, which is filled with the reading mind, and sorts its creative activities on its bases. The apparent is not an experience to anticipate, but rather it is expected to pay attention to the atrophic and condensed value in the symbols that inspire/emit openness, appreciation and relativity. the coexistence of open poetry on the closed and the discovery of the intellectual mobile, the controller in directing the variable in the field of excellence and continuing to present the achievement.

Keywords: Poetic, harmony, atrophy, simulation, Hermeneutics, bilateral encounters

تاريخ تسليم البحث: 04 مارس 2017.

تاريخ قبول البحث: 31 أكتوبر 2017.

تنفتح الشعرية في خط بياني يترابط وواقع العمل الفني، بواقعية تميز أدبية نص عن آخر، وتواجده المتباعد الرؤى، في تماثلات الصورة التي تنتج مستواها المتخيّل، وتفرز جردا للتقابلات البينية بين محاكاة الواقع بواقع القوانين التي برمجت التَّخرِيج النصي، ونمذَجة الحاضر القار إلى الغائب المستحضر في عبقرية الجاهز الذي يفتح بدوره رؤيته التأويلية المنتظرة من التَّلقي حيث تستند " فاعلية التأويل في كيفية اشتغالها على النصوص، إلى طبيعة التكوين الهندسي المنظم، الذي يحفل به الذهن القرائي، ويفرز نشاطاته الإبداعية على أساسها "[1]، فلا يعد الظاهر خبرة لتوقع، وإنما المتوقع الالتفات لقيمة المضمر والمختزل في الرموز الباعثة للانفتاح، والتقدير والنسبية، والتعايش بشعرية المفتوح على المغلق، واكتشاف المحمول الفكري المتحكم في توجيه المُتغير في حقل التَّميز والمستمر في تقديم المُنجز.

تنشُط الشعرية بمواضيعها على القوانين الِّتي تتحكم في إنتاج النص، وتنمو بدورها في مسار الدراسات القرائِية لتقديم خطوة أخرى لكسب الطريقة، والمسلك الخاص بها والمخصص من أجلها، ذلك: "إن كتابة الشعر للعالم وأشيائه، وهذا ما جعل القراءة هي، في بعض مستوياتها، قراءة لأشياء مشحونة بالكلام، ولكلام مشحونٍ بالأشياء، وسر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد كلام"[2]، فالواقع النصي هو الشحنة القابلة لتجاوب المثيرات الحسية، التي تتجاوز العالم المرئي المكشوف إلى العالم الكاشف لتلك العلائق المتجاوزة الحقائق الغائبة في ذاتها.

تتعمق الشعرية في دائرة ميتافيزيقا الذات وكوامنها وكينونتها الزمكانية، وإستطيقا التناغم التجميلي في تشكيلات الصورة، وترتيب العلاقات الّتي تستنبطها من ولوجها للمقاصد والبنيات اللغوية في كونية المنجز، مستمدا الأفق التواصلي بين الواقع بحيثياته والخيال بارتباطه التَّخيلي التَّصويري الحسي، والذوق الذي ينحدر منه العبقرية، والقدرة على تأصيل إطار خارجي يخدم المخطط الداخلي.

يحظى مصطلح الشعرية بإطار تاريخي تتوافد فيه المصطلحات؛ وتتباين في التنظير إلى ما بلغ الدراسات المتجهة لتأثيث مكانة شاعرية الشعر، والنثر في بث التّخريج الفني، وترقية الجاهز إلى تدقيق في سيرة جاهزيتِه، وتسعى بالتكافؤ الاعتباطي لفكرة نيتشه إلى ما يسميه "الإثبات الديونيزي للعالم" أن يصير الإنسان ديونيزيا* [3]"أي مباركا للحياة ومؤلها لها "[4]، لذلك حاولت الشعرية بكل مستوياتها البلوغ لحالة من التأليه في تجلياتها والشمول المعرفي لحقيقة العمل الفني وتسير غمار قوانينه حصولا على شكل مستقل ومتفرد، إفراد العامل في معموله، والخالق في خلقه وإبداعه، فيتسنى للعالم المرئي أن يباشر التأمل العلمي متجاوزا العالم الافتراضي لإثبات"أشكال التحسينات والزخارف في الأسلوب والفوائد الدلالية الناتجة عنه، التي تكسب

النص الشعري فرادته ستؤدي حتما إلى إنتاج أثر من نوع ما في نفس المتلقي، وهذا الأثر يكمن خلفه مقصدُ الشاعر يريد إبلاغه للمتلقي، ولا بد والحالة هذه أن يقدم هذا المقصد تقديما يهو المتلقي ويُعده لتقبله "[5] فالأثر المنتج من تلك النصوص تمنح فرادة العمل، وتميز النصوص بإحداثية القوانين التركيبية التي تنجزها وتُنَظِرُ لها.

تسمو الشعرية بشكل منهجي لاستكمال الكليات الكامنة بمختلف مضامينها المسيرة لعمل ما، في إعادة تثمينه بإستراتيجية تتبع القوانين الخاصة به والمتاحة فيه، باحثةً عن السنن الملتزم بها، وقد استنفذت تسميات عدة من أهمها أدبية الأدب، قوانين الخطاب الأدبي الشاعرية، والوظيفة الاتصالية الجمالية للنص، والأدبية والجمالية، وآليات الصياغة والتركيب...

يبقى البحث في الشعرية يترجم مصطلحين يمتد وجودهما بين الشعرية الأرسطية (علم الشعر)، والشعرية البنيوية (علم الأدب)، فهل هو البحث عن التكوين العقلي للصورة الفنية، أو التركيب الابستيمولوجي*[6] للعمل الفني والصورة المركبة ؟ ولهذا العمل مقاربة للمنهج الرياضي الذي استعمله ديكارت ممثلا التفكير العقلي في أربعة مدارج "الشك، تقسيم المشكلة إلى أجزاء، ترتيب الأفكار، مراجعة عامة للنتائج"، فهل تحذو الشعرية إلى إعادة تركيب النص من خلال تفكيكه ؟وهل هناك سعي خفي لجعل المعطى الفني يكشف عن رؤيوية طوباوية محضة*[7] لتجاوز العالم المرئي إلى جمالية العالم التصويري ؟حيث يتحول المعنى المجرد إلى شكل حسي ظاهرا يتفاعل مع التلقي والمعرفة المؤلفة لبنية الشعر.

مفهوم الشعرية عند الغرب:

يرتكز التأصيل للمصطلح من المنطلق التاريخي الغربي من باب التنظير والولوج بشكل أو بآخر إلى البحث عن سر الإبداع كمجال للمعرفة، إذ يتشظى من النظريات المبكرة ومنذ العصور اليونانية القديمة، بدءا من مقولات الفلاسفة الإغريق المنحدرة عبر أفكار سقراط socrates (399 - 469ق م) صاحب المقولة المشهورة "حياة لا يُفحَص عنها لا تستحق أن تعاش". وناقض طروحات أناكساغوراس الذي كان يعتقد أن الإبداع والفطنة هما وليدة يدين (أدوات العمل) أما سقراط فتح مجال الروح العاقلة التي توجه الكائن البشري لتفحص الذات والتفشي في المعرفة واستجلاء العالم[8]الخارجي، كما كان الأول من توجه نحو ماهية المعاني المجردة التي تُكتشفُ من خلال السكينة والاستقرار الداخليين لجوهر الأشياء وهذا ما يجعل النفس قادرة على الإحاطة بالمعرفة، بدون أن تقع أسيرة للأشياء الخارجية "فالمرء لا يستطيع أن يكون راوية إذا لم يكن بمعرفة وثيقة بألفاظ الشاعر، وعلى الراوية أن يترجم أفكار الشاعر للجمهور وهو شيء يستحيل إتقانه ما لم يفهم المرء ما يقوله الشاعر"[9] يخطو تلميذه

أفلاطون428) Platonق. م-347ق. م) نظرة أكثر وعيا لواقعية التوافد الفكري والتطور التاريخي على التقليد (محاكاة للمحاكاة)، استنادا إلى الفلسفة المثالية التي تشف عن مقولة الوعي أسبق في الوجود من المادة، وأن الروح جوهر والمادة مجرد أمر عرضي، الكون لديه منقسم إلى عالم مثالي وعالم محسوس طبيعي مادي، وعالم المثل يتضمن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة، أما العالم الطبيعي مجرد صورة مغايرة عن عالم المثل الأول الذي أوجده الخالق، لذلك ينتقص من الحقيقة، "إن اعتراض أفلاطون الأول على الشعر اعتراض ابستيمولوجي منحدر من نظريته للمعرفة فإذا كانت الحقيقة تتكون حقا من المثل التي ليست الأشياء إلا انعكاسا أو محاكاة لها فمعنى ذلك أن كل من يحاكي هذه الأشياء إنما يحاكي ما هو محاكاة وهكذا ينشأ شيء يكون شديد البعد عن الحقيقة المطلقة"[10] هذه الحقيقة التي تستوعب المجال الفني للعمل، وتحقق تواصله الناشئ من التعرض بين محاكاة الأشياء لكن بتوظيفها الفني من خلال المعرفة.

يعد الفنان أو الشاعر لدى أفلاطون يحاكي العالم الطبيعي المحسوس، فالشعراء بالنسبة إليه لا يعرفون معلومات عن الموضوعات التي يُحاكونها فـ " هوميروس في الإلياذة والأوديسة "*[11] التي تعد من أعماله المشهورة في منتصف القرن التاسع قبل الميلاد يصف في ملحمتيه المعارك ولكنه لا يعرف شيئا عن التكتيك العسكري أو الخطط الحربية، محاكاة لما هو محاكاة أصلا. وبالتالي فهو يبتعد عن الحقيقة التي تكمن في عالم المُثل والأفكار، لشعراء يُخاطبون العاطفة أكثر مما يُخاطبون العقل ويحيل أفلاطون بالبحث في الوجود والمعرفة والأخلاق.

لكن بالمقابل أضحى تلميذه أرسطو Aristote في كتابه "فن الشعر"، ينظر إلى ماهية الشعر فأحاط بشكل موضوعي حول أنماط الأساليب والأغراض والموضوعات متقدما بالرؤى القبلية حول منهجية التفكير النقدي معتبرا الفنون وجها من وجوه المحاكاة التمثيلية "فكما أن من الناس من إنهم ليحاكون الأشياء ويمثلونها بحسب مالهم من الصناعة أو العادة بألوان وأشكال ومنهم من يفعل ذلك بواسطة الصوت، فكذلك الأمر في الفنون التي ذكرناها، فجميعها تحدث المحاكاة بالوزن والقول والإيقاع إما بوحدة على الانفراد أو مجتمعة"[12] لكنها تحقق تمثيل العواطف بالأشياء، وتنفرد بالوزن والإيقاع والقول.

يضفي ضمن كتاباته الفلسفية والعلمية الكثير من آرائه الجمالية، وقد أولى الشعر أهمية عند أرسطو، كما يتباين موقفه من الشعر عن موقف أفلاطون. والأهم أن أرسطو درس التراث الأدبي اليوناني المعاصر له، وحاول من خلال دراسته للأنواع الأدبية الموجودة في عصره أن يستنبط مفاهيم نظرية تتصل بنشأة هذه الأنواع ووظيفتها والطريقة التي اتبعها أرسطو في

تحديد مفاهيمه حول الأدب ودوره بشكل بارز عن طريقة أفلاطون. فأرسطو يستخدم المنهج الوصفي الاستقرائي بينما استخدم أفلاطون المنهج التأملي.

يستند موضوع المحاكاة من خلال ما سبق، وما توقف عنده أرسطو من تشكيل صورة الشاعر في خضم شاعريته أنه يتجاوز الأشياء ومظاهر الطبيعة بل يحاكي أيضا الانطباعات الذهنية وأفعال الناس ومشاعرهم. والإنسان المحاكي إما أن يكون مثاليا عظيما أو أقل مستوى، ولينبغي أن نبين أن أرسطو يعد الشعر محاكاة لفعل الشخصية لا للشخصية بذاتها.، وقد تحدث أرسطو عن الدافع إلى قول الشعر فقال إن الشعر مرتبط بالطبيعة الإنسانية. فما يولد الشعر هو غريزة المحاكاة وغريزة حب الوزن والإيقاع.، متناقضا مع أفلاطون في تنظيره بوجود تلك القوة الخارجة عن الطبيعة الإنسانية حيث يحيلنا إلى أن الشعر نشاط إنساني يمكن فهمه وتحليله والتعرف على بواعثه ومهمته.

فالمحاكاة منهجية للتعلم واغتراف المعارف، واستواء المحاسن في نفس الإنسان واتساع أفق الجمال، وقيمة الوجود من خلال الوثب على بلوغ ذروة الاكتمال التي تؤدي إلى المتعة، التي ترتقب من أشكال وتراكيب الشعر المحاكية لطبيعة الوجود"فأما تلك التي يعدها الشاعر بالمحاكاة التي تكون بسبب اللذة من غير حزن أو خوف "[13]، فلا بد أن يكون ممتعا مستلهما ومتخذا قوة إنتاج وإبداع تنطبع فيه النظرة الفنية، ورونق الفن والشعر بطبيعته يُعلم أشياء جديدة "فلما كان الشاعر محاكياء شأنه في ذلك شأن الرسام وكل صانع صورة _فيجب ضرورة أن يسلك في محاكاة الأشياء أحد طرق ثلاثة: إما أن يحاكيها كما كانت أو تكون، وإما إن يحاكيها كما تقال أو تظن، أو يحاكيها كما ينبغي أن تكون. وهو يعبر عنها باللغة إما بالأصلي الشائع منها أو بالغريب أو المستعار"[14] حيث تتفاوت الفنيات حسب تقديرها للشيء المحاكى والوضع اللغوي، والمعنى المنبسط للذهن المحفز على التأثير إرساء للأثر.

يحدد أرسطو مهمة الشاعر في قول ما يمكن وقوعه مكونا عالما مخالفا، وليس ما هو موجود في الواقع بما هو مطابق، وهذا ما يجعل الشعر مخالفا للفلسفة والتاريخ، على الرؤية الكلية للشعر. ويطرح أرسطو قضية أخرى تهم إمكانية وقوع الأحداث التي اختارها الشاعر فعلا، وهذا عنده لا يمنع من قيمة شاعريته، لكونه يتميز بالمحاكاة. خصائصه وتعتبر المحاكاة هي العلة الحقيقية في وجود الشعر ومن ذلك أحق أن تنظر الشعرية في تعليل ظاهرة توالج النص مع المؤثرات المتبادلة من ناحية تواجده.

وأسلوب الشاعر في المحاكاة إما أن يكون الحديث على لسان شخص آخر، وإما محاكاة وتصوير الأشخاص، وفلسفة أرسطو هي رؤية منصهرة من البحث في أصل الوجود بما هو موجود، كما أنه عمل على إيضاح العمل الأدبي عن طريق التصنيف وميز في كل نوع.

يستطيع الباحث عن ذات النص، ترجمة رؤية الوجهين في نظرية أفلاطون ومثاليته الإبداعية، والمحاكاة ورؤية أرسطو الفنية التخيلية.

الشعرية في ضوء الدراسات الحديثة عند الغرب:

تُحدد الشعرية بوصفها نواة لغوية قبل كل شيء، الاحتواء الذاتي للغة التي تمثل عند فردينان دي سوسير1857-1913) Ferdinand de Saussure) مؤسسة اجتماعية بشرية وأداة تواصل ونظاما قائما بذاته له قوانينه الخاصة، تخطو بهذا كمكون فاعل في محيط عضوي متفاعل هو بارتباط ما اللغة، " يقول: دي سوسير إن الهدف الأساسي وهو الوحيد للدراسة الألسنية ينحصر في دراسة اللغة كواقع قائم بذاته ولذاته. وقد لفت الانتباه إلى إمكانية النظر إلى اللغة من أكثر من زاوية واحدة. فيمكن اعتبار اللغة وسيلة تعبير وتواصل من حيث وظيفتها الأساسية، أما من حيث شروط وجودها فيمكن النظر إليها كمحتوى تاريخي ثقافي. أما من حيث نظامها الذاتي فيمكن اعتبارها كتنظيم من الإشارات. وقد عبر عن تعددية النظرة إلى اللغة بواسطة مفاهيم عديدة كان له السبق في وضعها "[15] في مجموعة الاستعدادات لتلقي النص الفني وقبوله، على منحى المبنى والمعنى.

شعرية الشكلانيين الروس ﴿Les Formalists Russes﴾:

تداولت عدة تسميات انعكست على رؤاهم المستقبلية فلقبوا بالمستقبليين، وأصحاب النظرة الشائعة "أطلقت في النصف الأول من القرن العشرين على اتجاه نقدي يمثله عدد من النقاد والدارسين الروس كان منهم باختينM. Bakhtin، ورومان جاكوبسونR: Jakobson، وفلادمير بروب V: Proppمكاروفسكي J. Mukarovsky، وشكلوفسكيSklovesky، وبوريس إيخانباوم B: Ejchenbaum، ويوري تينيانوفJ. Tynianov وغيره 16وهم مجموعة من نقاد تداولوا الرؤى، وتقاسموا ترسيخ معالم للشعرية الأدبية

- ترجع نشأتها الفكرية بروسيا بين 1914 م و1930م، حيث نشطت مع كل من حلقة موسكو وجمعية أوبوياز المهتمة بدراسة اللغة الشعرية،، ويمكن تقيم منحنى تطلعاتهم بين مرحلتين:

• المرحلة الأولى: وهي حلقة موسكو اللسانية الممتدة من 1915- 1925: وقد غلب على أعمالهم فيها الجانب النظري، وتعلقت القضايا التي ناقشوها بكل من قضية الشكل والمضمون، وتحديد الفرق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية.

• المرحلة الثانية: تمتد بين سنة 1925 و1930 وهو الوقوف على النصوص وإبراز خصائص هذه الفترة أنهم "أنضجوا عددا من المفاهيم منها مفهوم الشكلla forme ، ومفهوم الوسيلة la procédure ومفهوم الوظيفةla fonction كما فعل فلادمير بروب فكانت دراسة

نصوص الشعر من نصيب جاكبسون وتينيانوف، وإيخنباوم وشكلوفسكي وبروب وتوماشفسكي، واهتم مكاروفسكي بوصف اللغة الشعرية "[17] لغة تدرس من ذاتها، متجهة إلى القوانين التي ينتهجها النص ذاته.

اهتم الشكلانيون بالنظر إلى اللغة ووظيفتها وأحاطوا بالمنهجية متبعين خطوة البحث عن البنى الأدبية المتحكمة في النص "حيث كان يدفعهم الإحساس بضرورة إقامة علم للأدب بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفس"[18] وما اصطلحوا عليه بالخصائص الشكلية بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، "حيث تكون هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة، بل تخضع لتغيرات تبعا لمتطلبات التطبيق وبهذا لا يقدم المنهج الشكلي منهجية محددة تخضع لها الدراسات الأدبية، فليس المهم منهجا للدراسات الأدبية، بل منهج للأدب كموضوع للدراسة، وظاهرة الاغراب "في الشعر يمثل ركنا أساسيا من أركان الشعرية... وجهة نظر الشكليين الروس.. من خلال كسر رتابة العالم وذلك بتحطيم رتابة اللغة... ويستند ذلك بشكل أساسي إلى الخيال"[19]، الذي يزكي كل عمل إبداعي ويمثل حدا لطاقاته الكامنة، ومن ثم عد الشكلانيون "النص نظاما ألسنيا ذا وسائط إشارية يمتلك المعنى في ذاته، ومدلوله كامن في بنائه ومستقل عن مبدعه"[20]، قد قاد هذا النشاط النقدي الشكلانيين إلى رصد المفاهيم النصية، وهز مكنون النقد التقليدي المساير لمعطيات الجودة والرداءة بواسطة الثوابت البلاغية والمعيارية من جهة أخرى، فاجتهدوا في استنباط قوانين النص من النص ذاته، وكشف الخصائص العلائقية التي تميز التباين بين نص وآخر؛ كون الجمال في النص يعود إلى بنية العناصر المتفاعلة لا إلى عنصر مفرد، وتكللت اجتهاداتهم في خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية، وصار موضوع العلم الأدبي ليس الأدب وإنما الأدبية؛ أي الذي يجعل من عمل ما عملاً أدبيا وما يعزز هذه الفكرة عبارة جاكبسونR- JACOBSON التي حركت التغير الجذري، ونمذجة منهجية للبحث العلمي للمصطلح "أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية "litterature"أي ما يجعل من عملٍ مّا عملاً أدبياً"[21] ناتجا ومُنتِجًا لحقائق علائقية انطلاقا من مادة العمل.

يرى رومان جاكبسون أن الشعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة متجها لوضع توازٍ بين اللسانيات واللغة التي بدورها تهتم بالمعنى الواسع للكلمة نحو علمنة الوظيفة الشعرية حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية [22] فيحدد من خلالها ثلاث نقاط أساسية هي:

 تعد الشعرية فرعا من فروع اللسانيات.
 تعالج الشعرية الوظيفة الشعرية وعلاقتها بالوظائف الأخرى للغة، بالبنيوية والأسلوبية والسيميائيات وغيرها من علوم اللغة.
 تهتم الشعرية بالوظيفة الشعرية في الشعر والنثر.

- ومن خلال ترجمته للعمل الفني كرسالة تجسد الحلقة التواصلية العلمية للنص في ستة عناصر:

 الوظيفة المرجعية –السياق
 الوظيفة الانفعالية –المرسل
 الوظيفة الشعرية –الرسالة
 الوظيفة المعرفية –المتلقي
 الوظيفة اللغوية –الاتصال
 الوظيفة الميتالغوية-السنن

على هذا التقسيم يتحقق التواصل في بث الرسالة بين المرسل والمتلقي، وتصل الملاءمة لتجلي القراءة المناسبة لمناخ النص عبر الأيقونات التي وضعها لتحديد المجال غير أنه لا يخفي اهتمامه على الجانب المحسوس في اللغة تجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة" [23] تتحقق أهمية كل عنصر في ذاته، حين تنفصل أهداف وظيفته، في قيمة المجال واللواحق المحققة من وجوده.

يحدد جاكبسون التوازي كنظام مفارق لشعرية الشعر عن النثر، "هناك نسق من التناسبات المستمرّة على مستويات متعددة؛ في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، وفي الأخير في مستوى تنظيم، وترتيب الأصوات والهياكل التطريزية وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا، وتنوعا كبيرا في الآن نفسه"[24] يمنح العمل انسجاما بين المعنى ومستويات تركيبه النحوي والصرفي والمعجمي.. والإيحائي، التي تمنح الوضع الطبيعي للفظ في نظامه التعبيري.

تتصل الشعرية عند جون كوهن) (Jaune Cohenبجذرها اللساني بوصفها بنية نصية بإمكانها تحقيق معنى بمعنى، متعلقة باستراتجيات دالة متعددة" هدف الشعرية بعبارة بسيطة هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك"[25]

الشعرية عند جاكبسون وجون كوهن: هي الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، وتسعى لتنظيم العمل الشعري وتحكمه ذلك أن: "الأثر الشعري لا يهيمن ضمن مجموعة القيم الاجتماعية، ولا تكون له الحظوة على باقي القيم، ولكنه لا يكون أقل من المنظم الأساسي للإيديولوجية الموجه دوما نحو غايته"[26] حيث يجد المنجز الفني، لنفسه مكانة في نواة نظامه الخاص.

يربط جون كوهن الانزياح قاعدة لنشوء معنى للشعرية التي تتجاوز المضمون لتصب اهتمامها على التشكيل التعبيري الذي يمارس القانون المسير لها والدال عليها، لأن المدلول اللغوي يسير نظام اللغة عن الاستعمال المتداول ليبرهن على قدرتها لتجاوز المألوف والمتداول، وتتعلق درجة الانحراف بنظام استبدالي يتضمن الاستعارة والكناية والتشبيه والمجاز، أما الجانب التركيبي وهو خروج اللغة عن التركيب المتعايش على منحى التقديم أو التأخير الحذف متجاوزة بشكل ما أصولها المعهودة في النحو "الأشياء ليست شعرية إلاّ بالقوّة، ولا تصبح شعرية بالفعل، إلا بفضل اللّغة، فبمجرّد ما يتحوّل الواقع إلى كلام يصبح مصيره الجمالي بين يدي اللغة"[27] التي تجعل القول ينزاح عن موضعه المتداول إلى وضع سُنَنٍ لعمل فني، يحقق المقياس الفني.

يقارب تدوروفTODOROV الشعرية بالتأويل، ويباشر التقصي في العلائق المعرفية بينهما فعنده "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محدودة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[28] من خلال دراسة الإمكانات والمرجعيات الباعثة على الإنجاز الفني، والدوافع التخيلية الملهمة، ووصف العمليات المنتجة ومن هذا فإن الشعرية بمنظور معرفي "تربطها بالتأويل علاقة تكامل"[29] ويمكن التجلي في دراسة الإبداع بنمط الكتابة، ودراسة الأدب من خلال معرفة قوانين تنظيم ولادة عمل ما"[30] ذلك أن العامل في نشأته يعود إلى ثلاثة مقومات:

- المنفذ النظري المتعامل معه داخل الكتابة
- الإمكانيات الأدبية التي تتجلى في نمط الكتابة
- المرجع الفني والقوانين المعيارية المحيطة والمتبعة أثناء الممارسة الفنية

يرقى مفهوم الشعرية عند ريفايتر إلى تطوير لجمالية الشعرية، والمؤثرات المكنونة داخل النص التي تستمر معه، وتواصل فعاليتها الجمالية مع التغيرات الذوقية وخصوصية القارئ الباعث لرؤى فالفن يبقى خالدا ببريقه وميزته، وجسد التناص كمفهوم مرادف للشعرية، حيث

يعتبر النص حدثا غير منعزل سواء بالتآلف مع النصوص أو الاختلاف في ضدية التفكير وتفعيل مخارج أخرى لكن تبقى تلك الضدية نابعة من التناص، الذي يحدده القارئ المثالي. يحيل جيرار جينت "GERARD-GENETTE الشعرية بتغير جذري يدفعها إلى مسار المرجعية للمتعاليات النصية التي خصص منها العناصر الخمسة للتناص في كتابه الأطراس التي قسمها كالتالي وهي: التناصية –النصية المصاحبة-والميتانصية-البعدية والنصية الجامعة –النصية المتعالية أو التفرع.

تميز الشعرية خواصا عديدة لكل ما سبق مرجعية خاصة، لكنها تبقى "هي كلية العمل الشعري أو النسيج بما يشتمل عليه من مفردات وصور شعرية ومن موسيقى[31] كما يراها فاليري بعدما تجاوز مرحلتين في فهمه لمصطلح الشعرية يصل إلى أنها مشتقة من الشعر فكانت بدايته الأولى مرتبطة بالاستعمال العام، وهي دراسة جميع الأشكال الأدبية على اختلافها ثم تتأتى وبالعودة إلى المعنى الاشتقاقي للشعرية، اكتشف فاليري أنّ الشعرية هي مفهوم بسيط للفعل (Poeinn)، حيث يقول: "يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[32] ف "فاليري" تجاوز المعنى الضيّق للشعرية، ووصف في النهاية أن كل خطاب أدبي يرسم منحناه باتجاه الشعرية.

تدور الشعرية بشكل عام حول:

الشعرية في ضوء الدراسات العربية القديمة:

تمس الشعرية عند العرب قيمة علمية ممنهجة، حظيتها في بواكير التفكير، ودواعي وضع الفنون في مواضع النظرية والرقابة وتفنين النصوص، في رونق الأدبية التي تكسب الرفعة بالذوق، والأدبية التي تترجم صورة العصر وذواته الفاعلين فيه لدواعي الأوج الذي خطته منذ القديم في الشعر" كان الإنشاد والذّاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشعر الجاهلي"[35]، ويعتد بالإنشاد مولجا لتصعيد نبرة الإيقاع في نفس السامع، وشحن الكلمة بروح معناها، وتجميل القصد وتميز التفرد بلغة شعرية، تُرائي وجوه التَّعدد، واقتضاء القول بالفِعل، في تصوير مناحي الجودة في تلقي الأذن التي كانت تمارس فهم شفرات ذلك الملقى من المرسل، وتسقط بدورها شعرية الانسجام والتَّطويع والتّقصي في شعرية ما يلقى عليها، وكان الشاعر يرسم ذاته في هتاف الجمهور واستحسانه، فاعتبر ابن خلدون بذلك الإنشاد "أب للملكات اللسانية".

فالإصغاء للفظ متصل بتجسيد فعلي، يصوره طاقة الصوت والتعايش مع الطاقة الإيحائية في قيمة التشخيص حيث كانت الخنساء تهز أعطافها حين تنشد شعرا [36] وكانت تنظر لأعطافها حين تجود لتوافق المعنى مع التوافقات المنتظرة في النفس المستمعة، فتحرك

الانفعال والتصوير لما تجود به لغتها وترسم الإيقاع بالإشارة، وسمي الأعشى بصناجة العرب "ولهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري، لا يقوم المعبَّر عنه، بل في طريقة التعبير كان يقول إجمالا، ما يعرفه السامع مسبقا: كان يقول عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره انتصاراته، وانهزاماته وفي هذا ما يوضح كيف أن فرادة الشاعر لم تكن فيما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه، وكيف أن حظه من التفرد.. من إعجاب السامع..، فقد كان على الشاعر الجاهلي أن يعطي للمشترك العام، ولحضور الجماعة الحياتي والقيمي، والأخلاقي، صورة متفردةً، بلغة شعرية متفردة..: وحدة المقول، وتعدد القول " [37]، وعند انتقال الشفوية ملَكة تنشد شعرية إيقاعية للوجود الشعري الذي كان ديوان العرب، ولج النقد العربي إلى تقعيد رسم لكتابة المسموع ودراسته والتعليل به، بفهم آلياته والتعبير عنها بمستوياتها الجمالية، وقوانينها الداخلية، والتَّميز بين الشعر والنثر، وبيان نظمهما.

فحدد بذلك "ابن سلام الجمحي "(ت231هـ) في القرن الثاني والثالث هجري، تصوره للشعر وتثبيت مصطلح يفضي في مدلوله، إلى الجمالية التي تتوافق مع الجودة كمعيار للمفاضلة بين الشعراء، وحلول الإدراك الحسي لمختلف النواحي الموظفة لعملية الخلق الإبداعي، وأسرار الارتقاء بطبقات فحول الشعراء لاعتبارات "تعود إلى المعنى من جهة ابتداعه، والطريقة التي يتم التعبير عنه من خلالها كالتشبيه، والديباجة...... "[38] حيث يعد السمع أبا الملكات اللسانية، وقد ارتبط الشعر بذلك منذ نبوغ فن الشعر العربي على وتر الإيقاع الأشد تأثيرا بالنفوس، بالمقارنة والتحديد والتفاضل في تحديد المقدار الفني للنصوص التي ارتقى نأي وجودها بالرواية، والقدرة على تميز مواقع الاستحسان.

يخصص الجاحظ (ت 255هـ) مفهوما إجرائيًا في إحكام التعامل مع الظاهرة الشعرية، وتسير أنظمتها وتأليف التَّراكيب والتَّحكم في تفسيرها، وتعميق النظر فيها، ودفع اللذة إلى جو التفكير في الظاهر والباطن الخفي، والتمحيص في التوازي الموجود بين الصنعة وحسن اختيار اللفظ الذي يؤدي مهمة تصوير وتأثيث الجودة، وقد عُد مذهبه من أنصار اللفظ عن المعنى، لكونه العامل في مزج مخملية عملية الإبداع، بإتقان ممارسة السبك المُبدِّع "وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ، وسهولة المخرج، وفى صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير"[39] ويحتكم بالبدو لكونهم أصحاب ذوق وسليقة، وهذا ما يجعل لجمالية الوجود الطبيعي أثرا في نفس المبدع وتأثيرا في بعث أنفاس النص، وأصالة تصقلها الطبيعة في المواهب وانعكاس، واتساع العقل في تدبر البواعث الإستيطقية والرموز، والإيحاء برونق الوجود "ليس في الأرض كلام هو أمتع ولا آنق، ولا ألذ في الأسماع، ولا أشد اتصالا بالعقول السليمة، ولا أفتق للسان، ولا أجود تقويما للبيان، من طول

استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء"[40]، نستطيع تخير المعاني لأنها موجودة لكن طريقة تَشكِيل وآلية التَّشَكُلِ هي البنية المُوَارِية عند الجاحظ التي لا يفقهها إلى براعة التَّفَشِي في مُرَكَبَاتِ الأشياء و" المعاني مطروحة في الطريق... وإنَّما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج... فإنَّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[41]، هذا ما يرجئ للانفتاح في مفهوم الشعرية مجاورة المعنى الشعري المنطق والعقل في عملية تَخيّلٍ وتنبهٍ وتَرَقُب لما يجعل التَّأليف والاِختيار المُؤَلَف صنعة يتَدبرُ في فهمها بالاستعانة إلى العمق المُتَّوارى لتثمين لغة السطح الجاهز.

يشير ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) من خلال تأثره بالمنطق العقلي إلى التمايز الموجود بين النثر والشعر، فيرى الأول يستعين إلى الاسترسال، والإنشائية التي تستدعي جودة القول والمثل بحكمة الأولين سعيا للتأثير في العاطفة، لكن الشعر عنده وجداني حسي يستبقي حاجته الخلود بإصابة الإبداع في صناعة الشعر وجودته فهو "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه محدود معلوم فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستعن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفاد كالطبع الذي لا تكلف معه "[42]، ومن خلال ما سبق نلاحظ أن الشعرية في النثر والشعر هي جميع المؤثرات النصية التي نستشف وجودها في تأثيل مرئية كاشفة داخل النص، تتوافق مع رزمانة القيم النفسية التي ترسبت في المتلقي وتزامنت مع تلك الروابط المشتركة، وفهم آليات اشتغالها واحتكامها لمجالات الصِّياغة والتَّركيب، حيث يتم من خلالها قياس الذات في مدى تحكمها فهم البناء الذي أورده في فصل ملائمة معاني الشعر لمبانيه " ليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياءٌ هي قائمةٌ في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه ومما قد عرفه طبعه وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا ويبرز به ما كان مكنونا فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه، أو تودع حكمة تألفها النفوس، وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت التجارب منها، أو تضمن صفات صادقة أو تشبيهات موافقة، وأمثال مطابقة تصادف حقائقها، ويلطف في تقريب البعيد منها"[43] على قدر إدراك أسرار البلاغة، والاهتداء لطرائق نمذجتها، بالرمز والإحاء وتوافق القرائن في بعضها.

يصف قدامة ابن جعفر (ت337هـ) الشعر: "كلام موزون مقفى يدل على معنى "[44] أي الكلام الذي يصنع المعنى في قوالب جاهزة، أو تجهيز ما يناسبها من اللفظ، ويستطيع الإبلاغ المقاصد ويحدد التأصيل برتابة المصطلح عنده، محددا القيمة الشعرية، والارتكاز في كتابه نقد

الشعر ليس لفصل اللفظ عن المعنى أو مفاضلة أحدهما بالآخر، وإنما جعلهما لخدمة ما هو بصدد السعي لتوظيف الأدبية في الغموض والتوعر الذي يحقق اللذة من المؤتلفات الأربعة وهي "ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية، وصارت أجناس الشعر ثمانية وهي الأربعة المفردات البسائط التي يدل عليها حده والأربعة المؤتلفات منها"[45] التي ينظر اليها أرسطو كعلة هيولانية* تجد مكانتها وشكلها وخصوصيتها الفنية في الصورة، " المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة"[46] تألف الصورة من المادة (المعنى) الذي تسبقه الشعرية التي يصنعها الشاعر بتفرده وحسن تميزه باللفظ المشكل على قياس الوزن والإيقاع.

يهتم ابن رشيق القيرواني (ت463هـ) اهتمام الجاحظ في التداخل العلائقي بين اللفظ والمعنى والوزن والقافية "اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا أسلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من الفرج، والشلل، والعور، وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذي يعرض للأجسام من المرض يمرض الأرواح فإن اختل المعنى كله وفسد، بقي اللفظ موانا لا فائدة فيه وإن كان حسن الطلاوة في السمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين، إلا أنه لا ينتفع به، ولا يفيد فائدة، وكذلك إذا اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى، لأننا لا نجد روحا في غير جسم البتة"[47] تتجسد اللغة في القصيدة من بلوغ التخيل براعة تناسق اللفظ مع المعنى، الّتي تحدد طبيعة الأساليب وتنوع أغراضها برؤيا هندسة المنتج لها.

يفصل عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) بين المعاني والأفكار فصلا بين الفكر واللغة، بأكثر علمية وتنظيما، ورؤية تؤول بالشعرية مرادفا " للنظم"مؤسسا مرحلة قارة في تشاكلات القصيدة ووعي أنظمتها، " وليس النظم إلا تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب بعض"[48] حيث منح المعنى أفضلية عن اللفظ في مقولته المشهورة "الألفاظ خدم المعاني"، وهذا ما فتح المجال للنظر إلى مستوى تأليف العناصر اللغوية كعملية واعية، منجذبة لتصعيد التفصيلات التي ترجمها النقد الحديث بالمقابل.

يربط الجرجاني المعنى ببراعة الشاعر في نظمها، والتفات الناقد في تضمين هذه الملكة وحسن تبويب الوظائف والآليات المستثمرة في النص الشعري "ولا يتصور أن تعرف للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه وبل أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما، وإنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك اتبعتها الألفاظ وقفت بها آثارها، وإنك إذا

فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ "[49] وقد حدد المعايير الجاهزة التي تنظر في ضوئها المعاينة، والتحكيم لفهم آليات المنجز والصلات الداخلية في "هيأة تأليف الكلام.

ويورد مرة أخرى في الوساطة الكيفية التي كانت تنظر إليها النصوص وتقاس على متنها القراءة وتلمس من خلالها طريقتها في الالتفات إلى النظم، والاستدلال لخفايا الحركة المسيرة لانتظامه وتنفسه الحفيف في أغراض الفن وغاياته، وإشارته التي تُسير المقاصد لدى "كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء وتحكم بالجودة والحسن بشرف المعنى، وصحته، وجزالة اللفظ، واستقامته، وتسلّم السبق لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبَدَه فأغذر، ولمن كثرت أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتّجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض. ومن هذا النص نستطيع أن نحكم على الأقل بأن مقاييس القدماء لم تكن شكلية ولا كانت أوجه البديع قد أفسدتها. "[50] إن الاهتمام بطريقة النظم اهتماما بعرض الناظم في كيفيات التعامل مع اللفظ لإشباع غاية المعنى، وأحكم الغاية إحكام بالغا لأسباب التميز والتفرد.

يجد حازم القرطاجني (ت 684هـ) في اقتران المعاني باللفظ ترجمة للتخيل الذي يغوص في فهم فلسفة الوجود بما هو موجود، ووجوه معرفة سر الإبداع وتفحص أسراره، ويخص بذلك الإبداع العربي، وقدرة الناظم في التخيل والمحاكاة التي تستدعي حضوره الانفعالي "كلما قرب الشيء مما يحاكي به كان أوضح شبها، وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخيل كان أبدع"[51]، يلازم القرطاجني درجة الانفتاح الأدبي، بمستوى التعجيب والتَّدبر في اشتمال القدر الكافي من المعاني الذهنية التخيلية.

ويستقل بالبناء الشعري العربي، فضاء ما يملك من منطق وتصور سعة ثقافة، وقوة فكر منظم للخيال مفاجئ الأثر و"لو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ إزاءها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم، وتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"[52] ويتمكن من إسقاط نظرة علمية حول المؤهلات الذاتية لمنتج الخطاب الشعري:

لا يمكن لشاعر أن يكون في مستوى إنتاج الخطاب الشعري المتميز إلا بتواجد ثلاث قوى في أعماقه "قوة حافظة، وقوة مائعة، وقوة صانعة "*فالشعر كلام منظوم.

المنهج في الدراسات العربية الحديثة:

يحدد عبد السلام مسدي رؤيته حول الأدبية والشعرية، فرغم تقاربهما في " الأدبية والأدب، والأدبي من الأدب، فيكون لفظ الأدبية في منطلقه وكأنه النعت القائم مقام منعوته، وهذا المنعوت المنحجب والمقدّر تقديرا هو "السّمة" فكأنما قلنا في البدء" السّمة الأدبية" التي إذا توفر عليها الكلام أصبح كلاما فنيا أي أدبيا"[53]، تأثر كمال وأبو ديب بشعرية تودورف في بلورة العلاقات الداخلية العاملة والمتعاملة على النص، حيث تتنامى وتتفاعل لترفع وتيرة الإبداع إلى ملمح "أنّ المادة الوحيدة، التي يطرحها النص الشعري، للتحليل هي لغته، هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة، أو في الفضاء الفيزيائي الصوتي، ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية الدلالية، أي نظام العلامات، التي هي جسده وكينونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضا"[54] وارتبط باستخدام الوظائف المتناسقة بين البنية العميقة والبنية السطحية التي أثارها "تشومسكي"، فتوخي بعض التعديل، مستبقيا على الأصل من النظرة مستوى الجملة اللغوية إلى مستوى النص الشعري الكامل.

وبهذا الانسحاب يصبح جليا أنّ الفجوة: "تنشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة في نص كامل، ليس وظيفة من وظائف التشكيل اللغوي للنص فقط بل وظيفة من وظائف الحقول الدلالية والترابطات وعلاقات التشابه والتضاد، وثنائية الحضور والغياب، وأنساق الوزن والإيقاع، وأنساق الصور الشعرية، والموقف الفكري أو العقائدي، والرؤيا وتجليها في النص المكتمل، ومن هنا فإن الشعري المتميز هو، باستمرار، نص من الاحتمالات والإمكانيات "[55] وهي المحققات المنتجة من خلال فئات تتمايز في توظيف نمط وظيفي للنص، وتثير إمكانات التقبل الممكن.

يكون مصطلح الشعرية محفزا لقوانين مثيرة للجمالية، ودرجة انزياحها الدلالي والتركيبي من النص ذاته، وتساهم في دمج الرؤى العميقة لدى المبدع وهو يصنع عالمه الجمالي، فلابد أن نتصور معه تلك الخطوة العميقة في فهم تلك الشفرات الخفية داخل النص.

مراجع البحث وإحالاته:

1. محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية سيمياء الدال ولعبة المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1 2009، ص. 45
2. أدونيس الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط/1، 1980، ص 78
3. ديمزيوس هو إله الخمرة والسكارى في الميثولوجيا الإغريقية انتشرت تعاليم ديونيزوس في كل بلاد اليونان، وأصبح اسمه رمزا للقوة الحيوية التي تسري في حبات العنب وفي جميع النباتات، كما اعتبر في نفس الوقت إلها للحدائق والغابات، وكذا الماء كعنصر سائل ومصدر أولي للحياة. لقد اتخذ اسم ديونيزوس رمزا للحياة المرحة، والحفلات التي كان يحيها الباخانيون بالأهازيج؛ ونسبة إلى هؤلاء أطلق الرومان على ديونيزوس اسم: باخوس

.Bacchusوالأهم من هذا أن اليونان اعتبروا ديونيزوس هو الإله الحامي والمحافظ على الفنون الجميلة Les beaux-arts، وبالأخص التراجيديا والكوميديا المنحدرين من حفلاته التي كان يحيها الباخانيون. نيتشه Nietzsche هو الذي انتبه إلى هذا الوضع الذي كان يشغله ديونيزوس عند الإغريق، باعتباره ملهما للعبقرية اليونانية في مجال الإبداع الفني وقد استعمله لتجاوز السيطرة لقيم "العقلانية" التي تعود جذورها إلى عصور سحيقة، تبدأ مع سقراط وأفلاطون، واستثمرتها المسيحية في العصور الوسطى، حيث دخل الفكر الأوروبي في عقم نظري وسبات عميق فكان المصطلح تعبيرا ضد عدمية العصور الحديثة وضد النموذج المسيحي المعادي للحياة

4. أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو جمالية الرائع من كانط إلى دريدا، دار المعرفة للنشر، بيروت لبنان، 2010، ص109

5. سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن ط /1، 2010م ص. 249

6. نظرية المعرفة (Epistemology) كلمة مؤلفة من جمع كلمتين يونانيتين logos :بمعنى علم وepisteme بمعنى: حديث، علم، نقد، دراسة فهي إذا دراسة العلوم النقدية. تعتبر نظرية المعرفة أحد فروع الفلسفة الذي يدرس طبيعة ومنظور المعرفة، المصطلح بحد ذاته معرفة، يعتقد أن من صاغه هو الفيلسوف الاسكتلندي جيمس فريدريك فيرير. يعرفها لالاند في معجمه الفلسفي بأنها فلسفة العلوم، وهي تختلف بهذا عن علم مناهج العلوم (ميثودولوجيا) لأن الابستمولوجيا تدرس بشكل نقدي مبادئ كافة أنواع العلوم وفروضها ونتائجها لتحديد أصلها المنطقي وبيان قيمتها .

7. مصطلح طوباوية: بمعنى المثالية أو الخيالية، أما لفظة (لا مكان) فهي مستعملة في الأدب والعرفان الفارسيين بمعنى (المكان المجرد) أو (حيث لا حدود) وكثيراً ما تعني أن التجرد من كل العلائق وهو التعبير الذي استخدمه توماس مور (في كتابه يوطوبيا: أو حول الدستور الأمثل للجمهورية، 1516) ليصف مدينة مثالية وخيالية؛ حيث نجد أن ما يتضمَّنه هذا الكتاب من أوصاف – ومنها بعض ملحوظات أفلاطون – إنما يستعملها لنقد النظامين الملكيين الإنكليزي والفرنسي آنذاك؛ وفي نفس الوقت، لرسم لوحة لمجتمع بالمقلوب: حيث يُحتقَر الذهب ويحيا الناس نوعًا من الشيوعية السعيدة. ونستنتج من هذا المثال، أول ما نستنتج، أنه ليس بوسع هذا البنيان اليوطوبي أن يقوم إلا على جزيرة محمية ومنعزلة في الوقت نفسه .

8. ينظر: عزت قرني، محاكمة سقراط، دار قباء، القاهرة، مصر، ط/2، 2001، ص. 13

9. لويس عوض نصوص النقد الأدبي، من نص المحاورة بين سقراط وإيون، دار المعارف، مصر،1965 ص 41

10. صبري حافظ أفق الخطاب النقدي دار الشرقيات للنشر والتوزيع ط/ 1، 1996 ص 17، عن ديفد ديتشس مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق تر: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967، ص. 41

11. تتكون الإلياذة من "15537" بيتاً موزعة على أربعة وعشرين نشيداً، يصور فيها هوميروس حوادث الأسابيع الأخيرة من حرب طروادة التي استمرت ما يقرب من عشرة أعوام أما عن الأوديسا فتتألف من اثني عشر ألف بيت. يقسمها النقاد مثل الإلياذة إلى أربعة وعشرين نشيداً، وهي تأتب بعد الإلياذة زمنياً من حيث تاريخ كتابتها، وأحداثها بطبيعة الحال تأتي مرتبة على أحداث الإلياذة وذلك بعد سقوط طروادة في أيدي الإغريق واستعادة "منيلاوس" زوجته .

12. أرسطو طاليس، فن الشعر نقله بشر متى بن يونس القنائي من السريالية إلى العربية، تر: شكري محمد عياد، دار الكتاب للطباعة والنشر بالقاهرة، مصر، 1967 ص. 28

13. أرسطو طاليس، فن الشعر، ص. 83 .

14. المصدر نفسه السابق، ص. 142

15. ميشال زكريا، "الألسنية، علم اللغة الحديث، المبادئ والأعلام"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط /2، لبنان، 1983، ص: 225

16. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، ط/1، 2006م، ص75

17. المرجع نفسه ص76

18. حسن ناظم مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، المركز الثقافي الأدبي، بيروت لبنان، الحمراء، تونس، ط/ 1، 1994، ص79

19. سحر سامي-شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، لمحي الدين العربي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2005م، ص. 49

20. تزفيتان تدوروف: المنهج الشكلي، (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط/1 1982، ص 18. - 25 .

21. حسن ناظم، مفاهيم في الشعرية، ص79، نقلا عن ايخباوم، نظرية المنهج الشكلي، ص35

22. جاكوبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب 1988، ص. 35 .

23. المرجع نفسه السابق، ص. 19

24. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م، ص 1

25. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م، ص 106

26. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، 1986 ص. 14

27. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ص. 20 .

28. تزفيطان تودوروف، الشعرية تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ط/2 1990م، ص. 23

29. المرجع نفسه، ص. 24

30. المرجع نفسه، ص23

31. لسعيد الورقي لغة الشعر الحديث دار النهضة للطباعة والنشر بيروت، لبنان، ط/3، 1984م، ص67

32. عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط/. 1، 1990، ص. 10 .

33. أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، الجزء الأول، منشورات الإختلاف، ط/1، 2003، ص. 69 .

34. رومان جاكبسون قضايا الشعرية: ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر 1988 ص19

35. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط/1 1985 ص7

36. ينظر، أدونيس، الشعرية العربية، ص. 4
37. المرجع نفسه السابق، ص6-7
38. سحر رامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005م، نقلا عن أبو عبد الله ابن سلام الجمحي –طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة مكتبة الخانجى، 1974ص 55
39. عمرو بن الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الأسرة من عيون التراث، القاهرة، مصر، ج/3، 2004، ص 131
40. عمرو بن بحر الجاحظ البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ج/1، ط/7، 1998ص 145
41. المصدر نفسه ص131، 132
42. ابن طباطبا، عيار الشعر، تح عباس عبد الستار، دار المكتبة، بيروت (لبنان) 1982 ص9
43. المصدر نفسه: ص. 125
44. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت دط، دس، ص53
45. المصدر نفسه ص23-24
46. المصدر نفسه، ص 13
47. ابن رشيق القيرواني العمدة تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط/5، 1981ص 80
48. عبد القاهر ابن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، تح محمد رشيد رضا، دار المعارف، بيروت، 1978 محمد شاكر المدخل في الكتاب
49. المصدر السابق، ص38
50. محمد مندور النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط/1، ص 376
51. حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة دار المغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1986 ص91
52. المصدر نفسه، ص. 69
53. عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكري، للنشر والتوزيع، تونس، 1994 ص. 115
54. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت -، ط-/1 1987، ص. 21
55. المرجع السابق، ص 58.