المجلد: 17 العدد: 02/ مارس 2022
ص: 917 - 931
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

الشعرية من حقل التمثيل إلى حقل الأدبية ، من أرسطو إلى الشكلانيين الروس

Poetics from the field of representation to the field of literature From Aristotle to the Russian Formalists

د. المكروم سعيد*
جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم (الجزائر)
said.elmekroum@univ-mosta.dz

تاريخ الإرسال: 2021/12/23 تاريخ القبول:2022/03/10 تاريخ النشر: 2022/03/28

ملخص: يتناول هذا المقال الموسوم بـ " الشعرية من حقل التمثيل إلى حقل الأدبية ، من أرسطو إلى الشكلانيين الروس " جهود المنظرين في تأسيس موضوع الشعرية و مقولاتها النظرية من العهد اليوناني إلى العهود الحديثة ، و كذا أهم الإجابات التي طرحتها الخطابات النظرية لكل مذهب من المذاهب الأدبية حتى مجيء الشكلانيين حول كليات الخطاب الادبي وخصوصياته و غاياته و علاقته الجمالية بالإنسان و العالم و الكون . و عليه ، حاولنا التشديد على حداثة مفهوم الأدب مع الرومانسيين ثم الرمزيين بخلاف الاتجاه الأرسطي الذي جعل التمثيل هو موضوع الشعرية ثم على أهمية ربط الشعرية بالجمالية عند كل اتجاه من تلك الاتجاهات ، و خاصة عند الشكلانيين الذين أولوا هذه العلاقة اهتماما بالغا في خطاباتهم النقدية و أطروحاتهم النظرية بناء على أساسين مهمين هما : التعارض بين اللغة الأدبية و اللغة العملية من وجهة ، و على مبدإ الأدبية بوصفها موضوع الشعرية من وجهة أخرى لننتهي إلى أن مفهوم الشعرية – كما تبلور عبر العصور - يقتضي وضع القيمة الجمالية في الاعتبار ، و ذلك عكس ما جاء به البنويون فيما بعد حين قصروا الأدب على محددات البنية بناء على مبدإ التشابه و التشاكل بين البنية الأدبية و البنية اللسانية .

الكلمات المفتاحية: الشعرية ، الرومانسية ، الرمزية ، الشكلانية ، الأدبية .

ABSTRACT : This article, tagged with "Poetics from the field of representation to the field of literature, from Aristotle to the Russian Formalists" deals with the theorists' efforts in establishing the subject of poetics and its theoretical categories from the Greek era to modern times, as well as the most important answers offered by theoretical discourses for each of the literary doctrines until The advent of the Formalists about the faculties of literary discourse, its peculiarities, its goals and its aesthetic relationship with man, the world and the universe. Accordingly, we tried to emphasize the modernity of the concept of literature with the Romantics and then the Symbolists, in contrast to the Aristotelian trend, which made representation the subject of poetics, and then the importance of linking poetics with aesthetics in each of those directions, especially with the Formalists who gave this relationship a great interest in their critical discourses and theses. The theory is based on two important foundations: the contradiction between literary language and practical language on the one hand, and on the principle of literary as the subject of poetry on the other. It was later used by the structuralists when they limited literature to the determinants of structure based on the principle of similarity and morphology between the literary structure and the linguistic structure .

* المؤلف المرسل

Keywords: Poetics, Romanticism, Symbolism, Formalism, Literary

مقدمة

إذا كانت الشعرية بوصفها حقلا معرفيا ، يختص بدراسة الأدب ، قد ارتبطت في وعي الدارس العربي بمفهومها البنوي الذي أرساه حديثا أقطاب الشعرية البنوية أمثال تودوروف و رولان بارت و جيرار جينات في الستينيات و السبعينيات من القرن المنصرم ، فإن هذا المفهوم الذي يخضع الخطاب الأدبي لقوانين البنية اللغوية أو النموذج اللساني ليس إلا الخلاصة لما انتهت إليه النظريات الأدبية منذ أرسطو إلى الشكلانيين الروس . و لعل إلقاء الضوء على التحولات التاريخية لهذا المتصور في حقل النظرية الأدبية قد يمدّ الدارس الأدبي بالأصول أو المبادئ الأولى التي تأسست عليها الشعرية معرفيا و منهجيا و جماليا ، و أن يكتشف المؤثرات المعرفية ، خارج حقلها الأصلي ، و أن يدرك آخرا ما يميّزها أصالة ، و ما طاولها من تحريف لاحقا مع البنويين . و عليه ، فإن ما يشغل هذه الدراسة هو الكشف عن منحى تطور مفهوم الشعرية أفقيا و عموديا منذ أرسطو إلى الشكلانيين الروس للوقوف على منطلقاتها الأساسية التي انبثقت منها حين كانت تضع مبدأ القيمة الجمالية في طليعة اهتماماتها .

و لا بأس أن نشير بادئ ذي بدء إلى أن مصطلح "**الشعرية**" يرتبط ، في دلالته الذهنية الأولية ، بجنس الشعر، في وعي المتلقي العربي، بحكم العلاقة الاشتقاقية التي تؤلّف لسانيا بين اللفظين من جهة، واختلاف السياق الثقافي الذي أنتج المصطلح، من جهة أخرى. ومن هنا، وجدنا تباينا، لافتا للنظر، في تلقي النقد العربي المعاصر لهذا المصطلح في صيغته الأجنبية (la Poétique*)، إذ تتعدد مقابلاته العربية وفقا لاجتهاد كل مترجم عربي* .

ومع ذلك، فإن مصطلح "Poétique" نفسه يقترن في مرجعيته المعرفية التأسيسية في التراث اليوناني بأصله الإيتيمولوجي "Poiein"، بمعنى "Faire" أي "صنع"، ومنه اشتق لفظ "Poésie" أي الشعر، ليدلّ أولا على ضرب من فن القول، يتعلق بتنسيق الكلمات في نوع محدد من الأدب، يتخذ من القصيدة قاعدته الإنتاجية، مع ما يتصف به من خصائص تتمثل في اعتماده، لأمد طويل، على الوزن، وفي البحث الدائب عن الإيقاع والصور الفريدة[1]. و هو مفهوم تأصّل تاريخيا مع شعرية "أرسطو"، لكنه عرف تحوّلا مهمّا مع الشعريات الحديثة ، و هو ما سنتناوله فيما يأتي :

أ – الشعرية عند أرسطو :

يؤكد هذا الأساس الاشتقاقي لمصطلح الشعرية في منشئه اليوناني الصلة اللغوية بينه وبين الشعر، في أول الأمر، لينفصل عنه حديثا مع الشعرية الرومانسية . وفي هذا الصدد، يعد "أرسطو" الواضع الأول لهذا المصطلح في كتابه الشهير: "فن الشعر"، أو "في الشعرية" ، إذ هو "أول من أرسى الفرق بين الشعرية بوصفها فن نظم الشعر، والبلاغة بوصفها فن الإقناع"[2]. ومع ذلك فإن كثيرا من الدارسين يميل إلى اعتبار كتاب "أرسطو" (تجاوزا) نظرية في الأدب، إلا أنهم لا يتفقون على أن موضوعه هو الأدب، ذلك أنه، من وجهة نظر "تودوروف"، هو "كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام [...] وبالمقابل لا مكان في الكتاب للشعر"[3]. وهو

مذهب، يذهبه إلى حد ما "ميشال آكيان" (Michelle aquien) حين يؤكد أن مصطلح الشعرية لم يستخدم دائما للدلالة على الدراسة التقنية للواقعة الشعرية، ومع ذلك، فإن الشعرية عموما –كما يردف- ظلت، لأمد طويل، تتداخل مع النظم الشعري، بخلاف البلاغة التي جعلت النثر موضوعا لها[4].

كيفما كانت القراءة المعاصرة للشعرية الأرسطية ، سلبية كانت أم إيجابية ، فقد أسّست تاريخيا للتفكير المنهجي في الأدب إذ جعلت الشعر التمثيلي موضوعا لها لأنه أقدر – في منظورها – على تجسيد المحاكاة بشكل أفضل من الشعر الغنائي الذي يعنى فيه الشاعر بالتعبير عن ذاتيته ، كما استبعدت الخطابة من منظومتها الجمالية لأنها نشاط يقوم على الإقناع و التأثير، لا على المحاكاة *، ثم ربطت كل ذلك بوظيفة التطهير*. و هي ، على هذا النحو ، شعرية المدلول، لا الدال ، إذ هي مشغولة بإضفاء المعنى على العالم بواسطة الفن. و عليه ، فغاية الشعر – في نظرها – هي تطهير المتلقي (المشاهد). و من هنا اكتسب هذا الفن منزلة سامية ، لا تدانيه فيها أشكال النشاط الإنساني الأخرى كالتاريخ و الفلسفة إذ يقول " أرسطو" في هذا الصدد منوها بتفوق الشعر: " و واضح كذلك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع . و الأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة ، ذلك أن المؤرخ و الشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا و الآخر يرويها نثرا [...] و إنما 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 و أسمى مقاما من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي ، بينما التاريخ يروي الجزئي " ([5]).

هذه الفعالية الجمالية والأخلاقية معا ، المستمدة من قوة المحاكاة التي ينطوي عليها جوهر الشعر دون أشكال الجمال الأخرى هي التي جعلته يغدو محور الشعرية الأرسطية ،ومعها تحوّل إلى إشكالية للتأمل الفلسفي حول ماهيته ووظيفته، فارتبط ،هكذا، نسق المعرفة الجمالية بالنسق الشعري. ومن هنا، جاء مصطلح الشعرية ليشير إلى موضوعه: الشعر، بوصفه مادة التحليل في كتاب "أرسطو"، بغض النظر عن المنظور السياقي العام لهذا التحليل. لكنّ هذا المصطلح الذي اقترن مفهومه بجنس الشعر، وتحديدا الشعر التمثيلي، سيشهد تحوّلا دلاليا، إ يبستيميا عبر مساره التاريخي مع الاتجاهات الأدبية اللاحقة .

ب - عند الجماليين الألمان:

لكن، قبل ذلك، كانت ثمة إرهاصات لهذا التحول المفهومي، مع الجماليين الألمان إبّان النهضة الأوروبية الحديثة، بدءا من بومارتن[(*)] الذي أحدث انقلابا في التصور الفلسفي للجمال، بتحويل اهتمام الفلسفة إلى حقل الجماليات الميتافيزيقية بدلا من ميتافيزيقيا الجماليات، أي استبدال "التحليل الدقيق لماهية الفنون الجميلة والجمال وغايتها بنظرية في جمال الفن والطبيعة"[6]، ثم مع كلّ من "ليسينغ[(**)] (Lessing) و"كانط" اللذين حاولا البحث، من خلال جهودهما الجمالية، عن وحدة للفنون تخص تحديدا الشعر والرسم، ليتبلور هذا التوجه الجديد في صيغة نظرية هي الجمالية، بحيث تبوأت النظرية الأدبية مكانا في هذا السياق ضمن نظرية عامة للفنون[7]. ومع كل هذا، غدت شعرية "أرسطو" هي المرجع التقليدي لكل

هذه المحاولات التنظيرية قرونا طويلة ظل معها الشعر يمثّل الحد المعياري لفكرة النوع الأدبي، كما أن كتاب "فن الشعر" ظل يحتلّ مرتبة تضعه في مصف النص المقدس، وما سواه من الدراسات حول "الشعرية"، لا يعدو كونه مجرد تعليقات أو شروحات أو هوامش.

ج - عند الرومانسيين:

غير أن الثورة على حتمية الحد الأرسطي، الذي يفصل الشعر عن النثر، أي الأدبي عن اللاأدبي، وعلى الغائية الأخلاقية لمبدإ المحاكاة، ستتحقق مع فتوحات الجمالية الرومانسية الألمانية، التي صار معها الجمال غاية في حد ذاته إذ جسدت مقولاتها "بداية النظرية الأدبية على نحو حاسم"[8]، ومنعطفا ثوريا، في تاريخ الشعرية، أدى إلى تراجع مفهومي التمثيل والمحاكاة وانحسارهما نهائيا، فقد دعت الرومانسية، بخلاف ذلك، إلى "إطلاق الحرية للتجريب والتعبير عن تلقائية الإحساس وعفوية العاطفة"[9]. ولم تكن هذه الدعوة لتجد صدى واسعا في وجدان العصر لولا السند الفلسفي الذي ألفته في أفكار شليجل[*] (Schlegel)، وشلينج[**] (Schelling)، ونوفاليس[***] (Novalis)، فقد أسهم هؤلاء الثلاثة في صياغة النظرية التعبيرية (الرومانسية)، لتنتشر على أوسع نطاق، وتتجاوز حدود الأدب، لتغدو مذهبا في الحياة، امتد تأثيره ليشمل "الفنون الجميلة والتطبيقية، والسياسية، والعقيدة، والأخلاق، والفلسفة، والتاريخ، والطبيعة البشرية"[10].

إن أصالة الشعرية الرومانسية تكمن في تجاوزها الذكي لثنائية الوجود (العرض) والماهية (الجوهر)، القائمة في الفكر الفلسفي الكلاسيكي منذ "أرسطو" حتى "كانط" على الضدية، وعلى أسبقية الماهية للوجود، إذ رأت أن هذا التناقض يمكن تجاوزه في الفن. ومن هنا، ذهبت إلى "القول بوحدة الشكل والمضمون، بامتزاج المادي والروحي لتأكيد وحدة الأضداد"[11]. وهو أمر يعبّر عنه بوضوح "شلينج" حين يعزو إلى الفن القدرة على صهر المتناقضات، فيقول: " فكل خلق فني يقوم على إلغاء الازدواج المطلق بين أنشطة متضادة، تبدو وقد تم تجاوزها تماما في كل عمل فني. إن القدرة الشعرية كفيلة، بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه وتوحيده"[12].

ومع أن الشعرية الرومانسية أعادت الاعتبار، في مجال الأدب، للأنواع الأدبية الأخرى كالشعر الغنائي والرواية والقطع النثرية (Fragments) من حكم وخواطر، فإن الشعر موزونا مقفّى احتل عندها صدارة الإبداع، بوصفه طاقة خلاقة، لا تضاهى، ذلك أن محور الخلق عندها هو الذات في محاولتها الرائعة " لكشف عالم الروح عن طريق جهود مفردة للروح وحدها"[13]. وليست اللغة إلا وسيلة في مسيرة الكشف الروحي تلك. أما أهم نوع إبداعي تناط به هذه المهمة فهو الشعر دون سواه، لأن الثراء الرؤيوي "لا يستطيع إلا الشعر وحده أن يمنحه، في شكل متفرد متماسك"[14]. وهكذا ظلت ثنائية الشعر/النثر قائمة في الوعي الجمالي الرومانسي، لتجعل من القصيدة أسمى الأشكال الأدبية. كما شددت الحركة الرومانسية، في الممارسة الإبداعية، تأكيدها على قيمة المضمون الشعري، بالنسبة إلى الشكل، على الرغم من تسليمها النظري بالوحدة بينهما، فالرومانسيون "يفترضون أن الشعر إنما يعالج الحقيقة بمعنى ما، رغم أن تلك الحقيقة قد

تختلف عن الحقيقة العلمية أو الحقيقة الفلسفية"[15] انطلاقا من موقفها الأنطولوجي من جهة، ومقاربتها الإبستيمولوجية للعالم من جهة أخرى.*

بناء على ما سبق، يتأكد الفرق الجوهري بين شعرية التمثيل (المحاكاة) بالمفهوم الأرسطي، وشعرية التعبير بالمفهوم الرومانسي. وعليه، فإن المعنى الغربي الحديث للأدب، بوصفه كتابه تخيّلية، يرتبط – في نظر جوناثان كالر- (Jonathan Culler) بالنظرية الرومانسية الألمانية[16]، إذ تحوّل معها الأدب إلى موضوع للشعرية، غير أنها لم تشدّد الاهتمام على هويته اللغوية، كما فعلت الرمزية من بعدها.

د – عند الرمزيين:

ومع أن النظرية الرمزية هي امتداد للنهج الرومانسي في تأكيدها الإبستيمولوجي على مركزية الذات في المعرفة الجمالية للعالم، إلا أنها أولت اللغة دورا حاسما في سبيل هذا الاقتراب المعرفي من الحقيقة اللامرئية والميتافيزقية، فالشعر، عندها، هو معرفة معينة بواسطة اللغة. ولذلك قال "مالارمي" (Mallarmé) ذات مرة، للرسام دوغاس (Degas): " ليست الأفكار، هي التي نصنع بها شعرا، وإنما الكلمات"[17]. ومن هنا، كان الشعر، في نظرها، إدراكا لغويا للعلاقات الرمزية التي تنتظم عالمنا عموديا وأفقيا[(*)]، " فليس الشعر في نظر الرمزية إلا تعبيرا عن تلك العلاقات والتطابقات التي تخلقها اللغة لو تركت لذاتها، بين المجسد والمجرد وبين المادي والمثالي، وبين المجالات المختلفة للحواس"[18]. ولعل هذه النظرة الجمالية لطبيعة الشعر على أنه إدراك جدلي للحقيقة بواسطة اللغة، هو الذي سيدفعها إلى الثورة على قيود الوزن والقافية لإزالة هذا الحد الوهمي بين الشعر والنثر. وهو أمر، لم تجرؤ الشعرية الرومانسية على الدعوة إليه رغم رفضها للتقاليد. فالشعر، في نظر الرمزيين، لا تحدده مقتضيات العروض، وإنما المكابدة الروحية لإمكانات اللغة في التعبير عما هو سري، غامض في ضمير الكون. " ولذلك يرى مالارميه أنه يتحتّم على الشاعر أن يترك نفسه عرضة لسطوة الكلمات، وأن ينقاد لتيار اللغة، وللتعاقب التلقائي للصور والرؤى"[19]. فالشعر، على هذا النحو، هو تشكيل لغوي، لعلاقة الشاعر (الذات) بالعالم (الموضوع). وهكذا يتحول عالم الأشياء في نظر الشاعر الرمزي إلى كلمات (رموز). وهو ما يعبّر عنه شعريا "بودلير" بقوله: "...غابة من الرموز". وعليه، فالشعرية الرمزية كانت تحوّلا مهما في النظر إلى طبيعة الشعر ورسالته الجمالية، فمعها لم يعد العروض أساسا جوهريا للشعر، مع أنهم شددوا على أهمية الموسيقى الداخلية فيه كما في قول فيرلان (Verlin) "الموسيقى قبل كل شيء"[20]، ولا التهذيب الأخلاقي والاجتماعي غاية له، إذ "الهدف الأساسي للشعر [في نظر مالارميه] هو أن يخلق الجوهر الخالص والذي لا تشوبه شائبة من أصداء الحقيقة المحددة الملموسة والتي تحيط بنا"[21]، أي أن الهدف الأسمى للشعر هو معانقة الميتافيزيقي.

ومن هنا، يمكن لنا أن نحدد معالم الشعرية الرمزية في توصيفها للحالة الشعرية كما يأتي:

1-المفهوم الأول: الشعر هو حالة جمالية تنشأ من تداعي الكلمات المشحونة بالانفعال، وإيقاعها الموسيقي الإيحائي.

2-المفهوم الثاني: الشعر هو حالة تأملية، تنشأ من تداعي الصور والرؤى، المفعمة بالدلالات والإشارات الرمزية.

لكنّ هذين المفهومين غير منفصلين، إنهما يترابطان عضويا في الإبداع الشعري، فيما اصطلح على تسميته عند الرمزيين "بالشعر الخالص" أي "الشعر الذي ينبثق من الروح اللاعقلية واللاتصورية للغة والمضاد لكل تفسير منطقي"[22].

ومع كل هذا، فالشعرية الرمزية رغم تحطيمها عمليا لفكرة النوع الأدبي، بكتابة أحد أعلامها من الشعراء للقصيدة النثرية، ألا وهو "رامبو" الذي وصف الواقع الشعري في عصره، من خلال إحدى رسائله "بأنه كله نثر مقفى"[23]، إلا أنها جعلت الشعر أعلى أشكال الجمال، وما عداه "مجرد أدب"[24] على حد تعبير "فرلان". كما أنها انتهت في التحليل النهائي، إلى الانتصار للمفهوم الثاني، الآنف ذكره، الذي يرى بأن "الفن تفكير بالصورة"[25]. لكن، مع ذلك، ينبغي التنويه بحقيقة مفادها أن "الرمزية كانت القاعدة التي انطلقت منها النظرية الشكلية ثم نظرية النقد الجديد وبعدها النظرية البنيوية"[26].

هـ - عند الشكلانيين :

كان ظهور الشكلانية الروسية في ظل تحديات الواقع الإيديولوجي للمجتمع الاشتراكي إيذانا بميلاد توجّه جديد في الدراسات الأدبية، يهدف إلى إقامة علم للأدب، مستقلّ في موضوعه، محدد المعالم، لا يمتّ بصلة إلى المناهج التفسيرية السابقة، إذ تحوّل معها الاهتمام النقدي من المبدع والمتلقي على حد سواء إلى النص في حد ذاته بوصفه المرتكز الجوهري، الأصيل للشعرية بعد أن كان موضوعها السابق مضللا للوعي النقدي أحقابا طويلة، إما بالنظر إلى الأدب بوصفه محاكاة (الغائية الأخلاقية)، أو بوصفه تعبيرا (الغائية النفسية)، أو حتى بوصفه انعكاسا (الغائية الاجتماعية). لكن كل هذه المقاربات المريبة كانت، بالنسبة إلى الشكلانية تبتعد عن الطبيعة الجوهرية للأدب ، إذ كانت تلغي الشكل من أجل فهم المضمون، أو تقدم مبدأ الحقيقة الواقعية على مبدإ اللذة الجمالية.

ومن أجل إعطاء بنائها النظري تماسكه المنطقي، كان لابد للشكلانية أن تؤسس أنطولوجيا لأسبقية الشكل عن المضمون، في العمل الأدبي[*] إذ تعدّ هذه المقدمة مدخلا ضروريا لصياغة أساس علمي للنظرية الأدبية، فـ" لقد انبثقت النظرية الشكلانية ليس بغرض تصحيح النظرية الأدبية القائمة، أو مراجعتها، وإنما لكي تجعل فكرة النظرية الأدبية بالذات أمرا ممكن التحقيق"[27]. ومن هنا، كان تحديد موضوع "الشعرية" شرطا معرفيا ملحا، فـ" الطريقة التي تعرّف بها النظرية موضوعها هي التي تحدد طبيعة هذه النظرية"[28]. وعليه، فقد اعتمد الشكلانيون في تحديد موضوع "الشعرية"، على مبدإ فرقي أو تعارضي "أي أن الأدب يتكوّن، ببساطة من الفرق بينه وبين نظم الواقع الأخرى"[29]، وهو الأساس المعرفي الذي كانت تفتقر إليه النظريات الأدبية السابقة، إذ لم توجد هذا المبدأ الفرقي في تأسيس مقولاتها، بل إنها أخضعت الأدب لطبيعة مادتها الفكرية ليتلوّن بلونها، فيتلاشى في غمار تأملها المبدأ الأدبي.

ولعل الفرق الحاسم الذي يميّز الأدب عن غيره من أنظمة المعرفة والتواصل الأخرى هو الفرق الذي يحدده "فيكتور شلوفسكي" –أحد أقطاب الشكلانية- ممثلا في مبدإ **التغريب** (Défamiliarisation). إنه يعني لديه "إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها، ولابد من إطالة أمدها. فالفن طريقة لممارسة تجربة فنّية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية"([30]). وقد اكتسى مفهوم التغريب أهمية بالغة عند الشكلانيين لأنه يمثل أساسا فرقيا، واضحا ومحددا، بين اللغة الشعرية واللغة العملية، ذلك أن الأدب في نظرهم هو "استخدام خاص للغة، يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة العملية وتشويهها، فاللغة العملية تستخدم استخداما يرتبط بأفعال التوصيل، أما اللغة الأدبية فليس لها أية وظيفة عملية، وإنما تجعلنا نرى بطريقة مختلفة فحسب"[(31)]. فاللغة الأدبية ، على هذا النحو، تمتلك وظيفة جمالية، أداتية، لا تتجاوز حدود تحسين إدراكنا للأشياء، لا إضافة معرفة جديدة، كما كان يعتقد الرومانسيون ، من قبل. وعليه، فتغريب اللغة، عند "شلوفسكي"، ليس معناه انتقاء لكلمات بوصفها أكثر شعرية من غيرها، وإنما هو كيفية لغوية أكثر تأثيرا ولفتا للانتباه، يستخدمها الأديب لإثارة اللذة الجمالية عند المتلقي. و هكذا، يمكن القول إن مفهوم التغريب عند "شلوفسكي"، لغوي، أداتي بالدرجة الأولى، لا كما يذهب بعض الدارسين، إلى تفسير التغريب على أساس إدراكي، تصوري، بحت. فلو كان التغريب يعني فقط -كما يرى عبد العزيز حمودة - " كسر ألفة الأشياء ذاتها، مفردات العالم الخارجي حتى يبدو المألوف غير مألوف، [متحققا] ذلك عن طريق إعادة ترتيب الأشياء أو تقديم وجهة نظر جديدة"[(32)]، لكان هذا المفهوم رومانسيا محضا، يحتفي بالمضمون أكثر من احتفائه بالشكل، و هو المفهوم الذي يتعارض كليا مع مذهب "شلوفسكي" الذي يولي أهمية قصوى، حاسمة، للشكل في تحديد ماهو أدبي، إذ يقول منوّها بالمكوّن اللغوي للأدب: "وفي كل الأحوال، فمن الواضح، في نظري، أن الكلمات ليست بالنسبة للأديب شرا بالضرورة، أو أنها مجرد طريقة لقول شيء ما، إنها مادة الأثر الأدبي نفسها. الأدب يتكون من الكلمات وهو محكوم بالقوانين المتحكمة في اللغة"[(33)]. وعليه، فعملية التحويل الخلاق للعالم لا تتم إلا بواسطة الأداة التغريبية للغة. قد تكون هذه الأداة هي الحبكة في العمل الروائي، أو المجاز أو الإيقاع في الشعر، لكنها في جميع الأحوال تنتمي إلى منظومة الفن اللفظي. لذلك قال " شلوفسكي" في تعريفه المشهور للأدب إنه "حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها"[(34)].

إن مفهوم "التغريب" الذي راج في كتابات الشكلانيين، كان مقدمة لتأسيس منهجي للشعرية استنادا إلى الإنجازات اللسانية و السيميائية مع أحد أقطاب الشكلانية ، ألا و هو "رومان جاكبسون" . فقد وجدت أعمال الشكلانيين صيغتها التركيبية المثلى والنهائية في دراساته النظرية والنقدية. وهو ينطلق أيضا في تحديد موضوع الشعرية من المبدإ الفرقي بين اللغة الشعرية واللغة العملية ليؤكد أن "كل كلمة في اللغة الشعرية هي منحرفة بالنسبة إلى اللغة العملية، وأنها غير "متوقعة" "[(35)]. ليستخلص أن الشعر "هو عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي"[(36)].

ومع أن "جاكسبون" في أبحاثه الأولى، من خلال كتاب "مبادئ النظم الشعري" (Principes de versification, 1923)، كان يقيم الفرق بين الشعر والنثر على مبدإ إيقاعي، محددا الوظيفة الشعرية في

الكشف عن قيمة شكل "الرسالة" (Message)، الذي ليس، في هذه الحالة، إلا الجانب الصوتي، إلا أنه، لاحقا، في سنة (1935)، من خلال مقال له، بعنوان "نثر الشاعر باسترناك" (Pasternak)، يؤسس الفرق بينهما عل استخدام الشعر للاستعارة، بخلاف ميل النثر إلى استخدام المجاز المرسل (Métonymie). وعليه، فالشعر- كما كان يتصور- يقوم على مبدإ التماثل في الإيقاعات والصور، إما تشابها او تناقضا، في حين ينكر النثر هذا التصميم[37].

ومهما تكن الفروق التي وضعها "جاكبسون" بين الشعر والنثر، القائمة على الخصوصيات النوعية لكل منهما، داخل الحقل الأدبي، فإنه ينتهي، في مقالة له، سنة 1960، بعنوان "لسانيات وشعرية" (Linguistique et poétique) إلى خلاصة لكل أبحاثه المتعلقة بالشعرية، حيث يعرض على نحو تدريجي، مفهوم الشعرية ثم نظرية الوظائف ثم مفهوم التوازي، ثم مبدأ الالتباس[38]. غير أننا، هاهنا، سنكتفي، بتحديد مفهومه للشعرية، ثم الوظيفة الشعرية ضمن نظريته التواصلية.

إنه يتناول الشعرية بوصفها علما للأدب ، يتعارض كليا مع الخط الذي كان سائدا في الدراسات الأدبية السابقة إذ يقول : "ليس الأدب موضوع العلم الأدبي، بل الأدبية، أي تلك الخصائص التي تجعل من عمل بالذات عملا أدبيا"[39]. ويتصل مفهوم "**الأدبية**" (Littérarité) هذا، باهتمام الشكلانيين بالأداة بوصفها المحدد الوحيد للخصوصية الأدبية، لا بمادة العمل الأدبي؛ وبالتقنية، كما عند شلوفسكي، لا بالموضوع. لذلك، يؤكد "جاكسبون" مرة أخرى دور "الأداة" في تحديد أدبية الأدب إذ يقول: "إذا كان لعلم الأدب أن يصير علما حقيقيا، فإن عليه أن يعترف بـ(الأداة) كـ(بطل) وحيد له"[40]. وعليه، يمكن تعريف الأدبية عنده بكونها تعني الخصوصية الأدبية، أو بعبارة أخرى مجموع الأدوات اللفظية المسهمة في بناء العمل، أو بتعبير "جوناثان كالر": "الاستراتيجيات اللفظية التي تجعله أدبا"[41].

بتحديد موضوع الشعرية، على ذلك النحو، أمكن للشكلانيين تصحيح مسار دراسة الأدب، ورسم حدود حقله بعد أن كان لأمد بعيد " أرضا بدون مالك"[42]. وحتى تتخذ النظرية بعدها العلمي، كان ينبغي في نظر "جاكبسون" ربط الشعرية باللسانيات، وتمييزها عن النقد الأدبي، "فإذا كانت اللسانيات هي علم البنى اللغوية، فليست الشعرية إلا فرعا منه. وبهذا الطموح، فهي تتميز عن النقد الأدبي"[43]، ذلك أن الشعرية هي دراسة الأدب في بعده التزامني، بخلاف النقد الذي يتناول الظاهرة الأدبية في بعدها التاريخي[44].

ولعل تأصيل "جاكبسون" للشعرية، بإرجاعها إلى المنهج اللساني (الذي يتوقف عند حدود الجملة)، هو بغرض جعل النظرية الأدبية أمرا ممكن التحقق، لأنه يمكن توسيع النموذج اللساني ليشمل الخطاب بوصفه متتالية من الجمل[*]، أي أن الخطاب يمكن أن "يخضع للقوانين نفسها التي تنطبق على الجملة. لكنه يستدرك " أن كثيرا من الأدوات التي تدرسها الشعرية، لا تنحصر في فن اللغة، ذلك أن نظرية الدلائل، أي السيميولوجيا، تتقاسم الكثير من الملامح الشعرية التي لا يمكن لها أن تنتسب إلى اللغة فحسب"[45]. وهو الأمر الذي دفع جاكبسون إلى الإشارة بأن مسائل الشعرية "تتجاوز حدود اللسانيات، حالما تثار مشكلات لا تتعلق بالنسيج اللفظي"[46]، ومع أنه يقرر بأن "اللسانيات بوصفها علم العلامات اللفظية هي مجرد جزء من

السيمياء"[47]، إلا أن منطلقاته في تأسيس الشعرية (علم الأدب) تظل منطلقات لسانية، مرتبطة باللغة، وذلك في تعريفه للوظيفة الشعرية، إذ يؤكد أن هذه الوظيفة تستهدف الرسالة في حدّ ذاتها، ولحسابها الخاص، ولو تعلق الأمر بالجانب الحسي للعلاقات، منفصلة عن الأشياء التي تدل عليها. كما أنه لا يمكن، في نظره، اختزالها في دائرة الشعر، ولا الشعر في دائرتها، ذلك أنها تمتد لتشمل في الكلام، دون إلغاء الوظائف الأخرى[*]".(4)

وهو يحدد المعايير اللسانية التي على أساسها يتم التعرف إلى الوظيفة الشعرية، وذلك بحصرها في صيغتين أساسيتين لتنظيم الرسالة، هما محور الاختيار، وهو محور عمودي، ترابطي (Paradigmatique)، ثم محور التعاقب، وهو محور أفقي، تتابعي (Syntagmatique). أما الأول، فينبني على التكافؤ (Equivalence)، التشابه (Similarité)،والاختلاف (Dissimilarité)، وعلى الترادف (Synonymie)، والتضاد (Antonymie)، في حين ينبني الثاني (المحور الخطي في بناء سلسلة الكلمات أو الجمل) على التتابع (Contigüité). وعليه، فالوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التكافؤ لمحور الاختيار على محور التتابع[48].

ومن الجدير بالذكر، أن هذا التمييز بين محور الاختيار ومحور التتابع يناظره " تمييز سوسور [Saussure] بين العلاقات الترابطية والعلاقات الأفقية، أي بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور في اللغة"[49]. ثم ينتهي "جاكبسون" إلى تخصيص معالم الوظيفة الشعرية في لغة الرسالة، ليحددها على مستوى الشعر، في الإيقاع، ثم في التوازي الذي يتضمن المشابهة والاستعارة، التناقض والتباين، ثم في الالتباس، في حين أن النثر يفتقر إلى تلك التوازيات، وإلى الإيقاعية[50].

إن الوظيفة الشعرية، على هذا النحو، هي التي تحدد أدبية الرسالة، وتؤدي إلى التمييز بين الشعر والنثر عند "جاكبسون"، وهو لذلك، يستنتج كما في مقاله المنشور سنة 1935 حول الشاعر "باسترناك" أن " النثر الذي يقوم أساسا على التتابع، يميل إلى قطب المجاز المرسل، في حين أن الشعر الذي يقوم، في استخدامه للقافية والوزن، على التماثل، يميل إلى قطب الاستعارة"[51]. ومن هنا ذهب إلى وصف الرمزية والسوريالية والمسرح بأنها جوهريا فنون استعارية، في حين عدّ السينما والتكعيبية والملحمة فنون المجاز المرسل[52].

ومع أن "جاكبسون" لم يقصر حضور الوظيفة الشعرية على جنس الشعر، إذ يمكن أن يمتد حضورها إلى أشكال النثر الأخرى، إلا أنه قدّر أن ارتباطها بالشعر أكثر رسوخا، وهو الأمر الذي حدا به إلى تعريف الشعرية بأنها "الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[53].

وبذلك يؤكد أهمية اللسانيات في الدراسة الأدبية، مشددا على دور علاقات التكافؤ في تحديد الوظيفة الشعرية، والإسهام في إحداث التأثير الجمالي للقصيدة. وعلى الرغم من اختلافه مع "موكاروفسكي"، في إطار حلقة براغ التي ينتمي كلاهما إليها، في السبب الذي يجعل المتلقي يميل إلى الرسالة الشعرية، إذ يعزوه "جاكبسون" إلى التناسق الخاص للنص الشعري، في حين ينسبه الثاني إلى انحراف أو خرق لعرف، إلا

أنهما يتفقان على "أن الميل نحو الرسالة يقود إلى إدراك متجدد للواقع، وذلك عن طريق توليد وعي متجدد بأشكال الدلالة التي تعبر عن الواقع بإحكام"[54].

إن المرجعية اللسانية للشكلانيين، لم تحل دون نظرهم إلى العمل الأدبي بوصفه "كلية"، فمع توحد المشروع الشكلاني مع المشروع السوسيري اللساني ضمن برنامج واحد، في إطار مدرسة "براغ"، أصبح بالإمكان تطوير اللسانيات البنيوية لوضعها في إطار سيميائي. فالسيميائيات -كما يعرفها "سوسير"- هي علم "يدرس حياة العلامة داخل المجتمع"[55]، أما "موكاروفسكي" فقد نظر هو أيضا إلى الأعمال الأدبية بوصفها "أنواعا معينة من العلامات التي لا يمكن فهمها إلا ضمن نظرية عامة في العلامة"[56]. ومن هنا، استطاع الشكلانيون أن يوحدوا بين البعد النسقي للعلامة وبعدها السياقي، بتحويل العمل الأدبي إلى "بنية وظيفية". فهو، من ناحية، نسق من الدلائل أو تأليف دلالي، وليس انعكاسا لعوامل خارجية، ومن ناحية أخرى، هو تغريب لإدراكنا الآلي للعالم، إذ يجدد وعينا بطبيعة الواقع، "بواسطة تخريب المنظومات العلاماتية التقليدية"[57].

وهكذا يكتمل الطرح الشكلاني في جمعه بين "**أدبية**" جاكبسون، و"**تغريب**" شلوفسكي، بين بنية النص اللفظية، ووظيفته التغريبية. ولعل اكتشاف "جاكبسون" للوظائف الستة التي يمكن أن تتضمنها الرسالة، كان مفتاح الربط بين داخل النص وخارجه، وتجاوزا للتناقض القائم بين "الأداة" و"المادة" في المنظور الشكلاني السابق، فقد تم تعويض مبدإ الأداة بمبدإ البنية، والتسليم بتميّز الفن، لا انفصاله، أي بهيمنة الوظيفة الشعرية، في الشعر، دون إلغاء الوظائف الأخرى. ويعني هذا أن "**الأدبية**"، لم يعد ينظر إليها "بوصفها المظهر الوحيد المميز للأدب، ولا بوصفها واحدا من مكوناته، وإنما بوصفها الخاصية الاستراتيجية التي تشكّل الأثر الأدبي والتي يتشرب بها، وبوصفها مبدأ لإدماج دينامي"[58].

وعلى هذا الأساس، تبنى الشكلانيون مقولة وحدة العمل الأدبي منظورا إليه بوصفه "كلية" أو "بنية وظيفية"، أو منظومة علاماتية، تتسم بتعقيدها وتشابك عناصرها، والتحام مكوناتها، بما فيها المضمون، الذي عدّ، في تصورهم، جزءا لا يتجزأ من تلك المنظومة العلاماتية ، غير أنه يملك بنية خاصة به، مستقلة عن العالم الواقعي، مستمدا قيمته من علاقته بالكل. وهو ما يوضحه "موكاروفسكي" بقوله: "إن العلاقة المتبادلة القائمة بين مكونات العمل الشعري، سواء كانت مصدرة أم غير مصدرة، تشكل بنية هذا العمل، وهي بنية دينامية تشتمل على التقارب والتباعد على حدّ سواء، كما أنها تشكل كلا فنيا لا يمكن تفكيكه، باعتبار أن كل واحد من هذه المقومات يمتلك قيمته من خلال علاقته بهذه الكلية"[59]. أما ما يمنح هذا الكل البنيوي وحدته، لكونه بنية معقدة ومتعددة الأبعاد، فهو وحدة الغاية الإستطيقية"[60]. ومن هنا، أمكن دراسة مضمون العمل الأدبي في دلالاته المختلفة، النفسية والاجتماعية والتاريخية، لا بوصفه انعكاسا لحقيقة خارجية، وإنما بوصفه تحويلا جماليا لهذه الحقيقة داخل العمل. وهذا يعني أن القابلية النظرية لتحليل مستوى "البنية العميقة"، بالطريقة ذاتها التي يتناول بها مستوى "البنية السطحية"، هو أمر ممكن بالنسبة إلى الشكلانيين، غير أن الحاجة إلى الآليات المنهجية، الإجرائية لدراسته، لم تكن حاضرة؛ وهو ما

حاوله البنويون اللاحقون، مع "لوسيان جولدمان"، و"غريماس"، و"جوليا كريستيفا"، و"جيرار جينات"، وغيرهم.

هكذا انتهى شكلانيو "براغ" إلى تسويغ دراسة مضمون العمل الأدبي، تسويغا منهجيا، متماسكا، للتكيّف مع ضغوط الإيديولوجيا الماركسية، مما جعلهم يؤكدون في التحليل النهائي، "على البعدين السيميائي والاجتماعي للفن والأدب"[61]، كما يرى "روبرت هولب".

ومع كل هذا، فإن الصياغة المنهجية لـ"شعرية بنوية" بات أمرا متحققا مع الشكلانيين، إذ مكنت مقولاتهم النظرية، التي يمكن حصرها في المصطلحات الآتية: "**الأدبية**"، "**الوظيفة الشعرية**"، "**التغريب**"، "**الخاصية المهيمنة أو الاستراتيجية**"، ثم "**الغاية الاستيطيقية**"، من تكوين جهاز مفاهيمي للنظرية الأدبية، تطور مع مجيء البنويين في ستينيات القرن العشرين.

نخلص مما سبق إلى أن مفهوم الشعرية عرف تطورا دلاليا تاريخيا ، مرده إلى التحولات البنيوية في النظام الثقافي لكل عصر ، حيث تبرز روح جديدة ، هي روح العصر ، و معها تتغير الحساسية الشعرية . فلا غرو أن يتطور خطاب الشعرية في أبعاده المعرفية و الجمالية عبر العصور الأدبية متأثرا في ذلك بالحركات الأدبية و الرؤى الفكرية و الفلسفية السائدة ، و هو ما حاولنا في حدود دراستنا أن نستقصيه إذ ارتبط مفهوم الشعرية تاريخيا بالاتجاهات الآتية :

- **الشعرية الكلاسيكية** التي حصرت شكل الفن في التمثيل و المحاكاة بواسطة الإيقاع الشعري ، واستبعدت كل أنواع القول الأخرى ، و ربطت بين الفن و وظيفته الأخلاقية و بعده الجمالي .
- **الشعرية الرومانسية** ، و هي التي أسست للنظرية الأدبية على نحو جذري ، إذ حددت حقل الأدب ورسمت حدوده الأجناسية ، قاطعة كل صلة له بالتمثيل . و جعلت الجمال غاية في ذاته . و لعل المعنى الحديث للأدب، بوصفه كتابة تخيّلية أو تعبيرا إبداعيا يرتبط بالنظرية الرومانسية الألمانية، إذ تحوّل معها الأدب إلى موضوع للشعرية .
- **الشعرية الرمزية** ، و هي التي شدّدت اهتمامها على الهوية اللغوية للأدب ، فألغت الحدود الوهمية بين الشعر و النثر بثورتها على العروض الشعري ، و تبنّيها لقصيدة النثر بخلاف تأكيد الرومانسة على العروض . و عليه ، فالشعرية الرمزية كانت تحوّلا مهما في النظر إلى طبيعة الإبداع إذ جعلت اللغة الشعرية هي موضوع الشعرية . و بذلك ، مهدت جماليا لمقولات الشكلانيين .
- **الشعرية الشكلانية** ، و هي التي أسست موضوع النظرية الأدبية على أساس فرقي ، تعارضي بين الأدب وأنظمة القول الأخرى ، أي بين اللغة الأدبية و اللغة العملية ، لتجعل فكرة النظرية الأدبية أمرا ممكن التحقق ، ذلك أن الشعريات السابقة كانت تشدّد اهتمامها على عناصر لا تمتّ إلى الأدب بصلة ، كالتشديد على المؤلف أو المتلقي ، في حين لزم عند الشكلانيين أن يحظى النص في حد ذاته بالاهتمام ، لتغدو الخصوصية الأدبية هي موضوع الشعرية ، لا غير. و لعل الجدير بالذكر أن اهتمام الشكلانيين بتأسيس علم للأدب ، لم يصرفهم عن التأكيد على القيمة الجمالية للعمل الأدبي ، إذ يرتبط مفهموم

الشعرية عندهم بالجمالية ، بخلاف البنويين الذين استبعدوا فكرة القيمة و الحكم ، مع أنهم تبنوا كثيرا من مقولات الشكلانيين المركزية .

الهوامش:

[*] ثمة فرق دلالي، اصطلاحي بين الشعرية "La poétique"، بوصفها معرفة لبنية الخطاب الأدبي عموما، والشعري "le poétique"، بوصفه حالة جمالية، كما يعرفه ميكال دوفران Mikel dufrenne، في كتابه (Le poétique , presse universitaires de France, Ed.1, Paris ،1963, p.77)

[*] يحصر" حسن الناظم" في كتابه "مفاهيم الشعرية " المقابلات التي اجترحها الباحثون العرب المعاصرون لمصطلح (poétique) ضمن عشرة مقابلات هي : الشاعرية ، الإنشائية ، بويطيقا ، بويتيك، نظرية الشعر ، فن الشعر، فن النظم ، الفن الإبداعي ، علم الأدب ، الشعرية . و لعل الشعرية هي أكثرها رواجا و شيوعا في الدراسات العربية . ينظر حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، ط الأولى، 1994 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص 14،15،16.

[1] ينظر Michele Aquien, dictionnaire de poétique, librairie générale française, 1993, p.07.

[2] Ibid, P.15.

[3] تودوروف، مقدمة كتاب الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجا بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط. ثانية، 1990، ص.12.

[4] Michele Aquien op.cit, P. 14.

*المحاكاة – كما يعرّفها أرسطو في حديثه عن المأساة – تعني " محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، و هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ." أرسطوطاليس ، فن الشعر ، (الترجمة العربية و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد) ترجمة عن اليونانية و شرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1953 ، ص. 18

[*] التطهير في" المأساة " يكون بواسطة إثارة انفعالات الخوف و الرحمة في نفوس المشاهدين للعرض المسرحي. ينظر المصدر نفسه. ص.18

) أرسطو ، المصدر نفسه، ص. 26 [5](

[*] هو أحد أعلام المدرسة العقلانية الألمانية (1718-1762)، المعروف بكتابه تأملات في الشعر" الذي يعد أهم إنجاز في الجمالية الشعرية. ينظر، إ. نوكس، النظريات الجمالية، تر. محمد شفيق سيا، ط. أولى، 1985، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ص. 32.

[6] نفسه، ص 32.

**ناقد أدبي، ومؤسس النقد المسرحي في ألمانيا، ومفكر جمالي وديني (1721، 1781)،

ينظر، Pierre Grappin, Lessing, Encyclopédia Universalis, 2004

[7] ينظر تودوروف ، المرجع السابق ، ص.13 ،14

[8] Jean marie Schaeffer, poétique , Encyclopédia Universalis, 2004

[9] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ط. أولى، 2003، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ص 320.

[*] هو "فريدريك فوت، شليجل" (1772، 1829)، ناقد ومفكر جمالي ألماني.

[**] هو "فريدريك فلهالم جوزيف فون، شلينج" (1775، 1854). فيلسوف روحي ألماني.

[***] هو فريدريك فون هارنبرج، نوفاليس (1772، 1801)، شاعر ألماني من كبار شعراء الرومانسيين للتوسع في التعرّف إلى هؤلاء الأعلام، ينظر Encyclopédia Universalis, (2004).

[10] نبيل راغب، المرجع السابق، ص. 313.

[11] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط. أولى، 1996، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ص.67.

[12] ينظر نفسه، ص. 68.

[13] موريس بورا، الخيال الرومانسي، تر. إبراهيم الصيرفي، ط. 1977، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. 30.

[14] نفسه، ص. 31.

[15] نفسه، ص. 11.

[*] يتضح الموقف الأنطولوجي (علاقة المادة بالوعي) للحركة الرومانسية في تقديمها للماهية عن الوجود أو بعبارة أخرى للجوهر عن العرض، لأسبقية الروح عن الجسد، للمعرفة القبلية عن الخبرة، للتلقائية عن القاعدة (الاجتماعية أو الأدبية)، وللإلهام عن المهارة. أما على المستوى الإبستيمولوجي، فهي تجعل الوجدان وسيلة لمعرفة العالم. إذ يتوقف إدراك العالم على مدرك له هو الذات ممثلة في الشعور أو الوعي العاطفي، ومادامت الذوات تتغاير، فإن لكل منها مفهومها للحقيقة. ومن هنا كان الفن تعبيرا عن الصورة الخاصة للعالم.

للتوسع في معرفة الأسس الفلسفية للجمالية الرومانسية، ينظر عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ط. ثالثة، 1983، دار العودة، بيروت، ص. 187 إلى 192.

[16] ينظر جوناثان كالر، النظرية الأدبية، تر. رشاد عبد القادر، ط. 2004، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص. 30.

[17] ينظر .Michel Aquien ,op.cit , p.14

[*] أما العلاقة العمودية فيمثّلها مذهب "سويدنبورغ" الأفلاطوني، القائم على الاعتقاد بوجود مراسلات بين العالم المادي والعالم الروحي، أما العلاقة الأفقية، فيمثلها مذهب "بودلير" في قصيدته "المراسلات " حين يعلن بأن عالمنا هو "غابة من الرموز" ، و ذلك في قوله:

"الطبيعة معبد تكتنفه أسرار الدين

تصدر عن أعمدته الحية في الحين بعد الحين

أصوات كالزمزمة بكلمات مختلطة مبهمة

و يجوس منه الإنسان في **غابات من الرموز**

تراعيه ، و تحدّق فيه بنظرات أليفة "

ينظر عبد الرحمن صدقي ، بودلير(الشاعر الرجيم) ، ط. ثالثة ، دار المعارف، القاهرة، ص.107.

[18] نبيل راغب، المرجع السابق، ص. 303.

[19] نفسه، ص. 204.

[20] تشارلز تشادويك، الرمزية، تر. نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص. 45.

المرجع السابق ، ص.43 [21]

[22] نبيل راغب، المرجع السابق، ص. 303.

[23] تشارلز تشادويك ، الرمزية، ص. 45.

[24] نفسه، ص. 45.

[25] آن جفرسون ، الشكلانية الروسية، في " النظرية الأدبية الحديثة " ، تأليف: آن جفرسون و ديفيد روبي، تر. سمير مسعود، منشوات وزارة ، الثقافة، دمشق، 1992، ص.38.

[26] نبيل راغب، المرجع السابق ، ص. 303.

[27] آن جفرسون ، الشكلانية الروسية ، في "النظرية الأدبية الحديثة" المرجع السابق، ص. 37.

[28]- المرجع السابق، ص. 38.

- نفسه، ص. 38.[29]

3 - ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور، دار قباء ، القاهرة ، 1998 ص.29 ، 30

[31] محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص. 155، 156.

[32] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، العدد 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص. 128.

[33] ينظر فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر. الولي محمد، ط. أولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص. 34.

[34] ينظر محمد شبل الكومي، المرجع السابق، ص. 155.

[35] Jean-Yves Tadié, La critique littéraire au XX[e] siècle, imprimerie Bussière, 1998, Paris, p. 37.

[36] آن جيفرسون ، الشكلانية الروسية ، في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 58.

[37] Voir, Jean-Yves Tadié, op.cit, p. 37, 38.

[38] Voir, Jean-Yves Tadié, op.cit, p. 39.

[39] ينظر آن جيفرسون، الشكلانية الروسية ، في "النظرية الأدبية الحديثة" المرجع السابق، ص. 41، 42.

[40] ينظر نفسه، ص. 43.

[41] جوناثان كالر، المرجع السابق، ص. 146.

[42] فكتور إيرليخ، المرجع السابق، ص. 14.

[43] Jean-Yves Tadié, Op.Cit, p. 39, 40.

[44] Voir, Ibid, p. 40.

[*] ينطوي مفهوم الخطاب على دلالات عدة، منها الخطاب بوصفه وحدة لغوية، قوامها سلسلة من الجمل، وهو مفهوم هاريس. ينظر دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر. محمد يحياتن، ط. أولى، 2005، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، الجزائر، ص. 35.

[45] ينظر بشير توريريت، الشعرية والحداثة، ط. أولى، 2008، دار أرسلان للطباعة للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ص. 26.

[46] ينظر نفسه، ص. نفسها.

[47] رومان جاكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر. علي حاكم صالح وحسن ناظم، ط. أولى، 2002 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص. 47.

4-Voir, Jean-Yves Tadié, Op.Cit, p.41

[*] أما الوظائف الأخرى التي يمكن أن تتضمنها أية رسالة لغوية ضمن عملية الاتصال فهي:

أ-الوظيفة التعبيرية (Emotive)، وهي تعبر عن موقف المخاطب ومشاعره، وتشدد اهتمامها على المخاطب

ب-الوظيفة التأثيرية (Conative)، وتستهدف التأثير في مشاعر المخاطب ومواقفه، وتشدد اهتمامها على السياق (Contexte).

ج-الوظيفة المرجعية (Référentielle)، وتشدد اهتمامها على المدونة (Code).

د-الوظيفة الاصطلاحية (Métalinguistique)، وهي تستهدف توصيف موضوع الكلام [أو ما أصبح يعرف باللغة الواصفة أو الشارحة، كما في توظيف المصطلحات العلمية لشرح المسائل العلمية كالنحو، والصرف والبلاغة، وما إلى ذلك من العلوم الإنسانية والتجريبية].

هـ-الوظيفة التبليغية (Phatique)، وهي تستهدف إحكام التواصل بين المتخاطبين، كما في المكالمة الهاتفية، باستخدام الفاظ من قبيل "آلو" . Voir, Ibid, p. 40

[48] Voir, Ibid, P. 41.

[49] ديفيد روبي، "اللسانيات الحديثة ولغة الأدب"، في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 91.

[50] Voir, Jean-Yves Tadié, Op.Cit, p. 42.

[51] Wladimir Troubetzkoy, Perspectives sur le XX[e] siècle, dans littératures comparé, Ed. 1[re], presses universitaires de France, Paris, 1997, P. 613.

[52] Voir, Ibid, p. 613.

[53] ينظر بشير توريريت، المرجع السابق، ص. 27.

[54] ديفيد روبي، "اللسانيات الحديثة ولغة الأدب"،في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 100.

[55] Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique générale, Ed. TALANTIKIT, Bejaïa, 2002, p.26

[56] ينظر ديفيد روبي، "اللسانيات الحديثة ولغة الأدب"، في "النظرية الأدبية الحديثة "، المرجع السابق، ص. 86.

[57] نفسه، ص. 86.

[58] فكتور إيرليخ، المرجع السابق، ص. 51.

[59] ديفيد روبي، "اللسانيات الحديثة ولغة الأدب"، في "النظرية الأدبية الحديثة" ، المرجع السابق، ص. 87.

[60] فكتور إيرليخ، المرجع السابق، ص. 51.

[61] ينظر أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ج1، ط. أولى، 2003، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص. 107.

المراجع :

المراجع العربية :

1- **تليمة ، عبد المنعم** : مقدمة في نظرية الأدب ، ط ثالثة 1983، دار العودة ، بيروت.

2- **توريريت ، بشير** : الشعرية و الحداثة ، ط أولى 2008 ، دار أرسلان للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق، سوريا.

3- **حمودة ،عبد العزيز** : المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، مجلة عالم المعرفة، العدد 232، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت، 1998

4- **راغب ، نبيل** : د. ت ، دار المعارف ، القاهرة .

5- **صدقي ، عبد الرحمن** : بودلير(الشاعر الرجيم) ، ط. ثالثة ، دار المعارف، القاهرة، ص.107.

6- **فضل، صلاح :** بلاغة الخطاب و علم النص ، ط. أولى، 1996، مكتبة لبنان ، ناشرون، بيروت و الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة.

7- **الكومي ، محمد شبلي** : المذاهب النقدية الحديثة ، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،2004.

8- **ناظم ، حسن** : مفاهيم الشعرية ، ط. الأولى، 1994، المركز الثقافي العربي، بيروت.

9- **يوسف أحمد** : القراءة النسقية ، سلطة البنية و وهم المحادثة ، ج 1، ط. أولى، 2003، منشورات الاختلاف ، الجزائر .

المراجع المترجمة :

1- **أرسطو طاليس** : فن الشعر ، الترجمة العربية و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد ، ترجمه عن اليونانية و شرحه و حقق نصوصه عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1953.

2- **إيرليخ ، فكتور** : الشكلانية الروسية، تر. الولي محمد، ط. أولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص. 34.

3- **بورا، موريس** : الخيال الرومانسي ، تر: إبراهيم الصيرفي ، ط. 1977، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .

4- **تشادويك، تشارلز** : الرمزية ، تر: نسيم إبراهيم يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1992.

5- **تودوروف ، تزفيطان:** الشعرية : تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، ط. ثانية 1990.

6- **جاكبسون ، رومان** :الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر: على حاكم صالح و حسن ناظم ، ط أولى 2002، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب .

7- **جفرسون (آن) ، و روبي (ديفيد)** : النظرية الأدبية الحديثة ، تر: سمير مسعود ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1992.

8- **سلدن ، رامان** : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر: جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة، 1998.

9- **كالر ، جوناثان** : النظرية الأدبية ، ترجمة رشاد عبد القادر ، ط. 2004، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

10- **مونقانو، دومينيك** : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن ، ط. أولى 2005، منشورات الاختلاف، الجزائر .

11- **نوكس، آ.: النظريات الجمالية** : تر محمد شفيق شيا ، ط. أولى، 1985، منشورات بحسّون الثقافية ، بيروت.

المراجع الأجنبية :

1- **Michèle** : dictionnaire de poétique, librairie générale française 1993.

2- **Dufrenne, mikel** : le poétique, presses universitaires de France, E1, paris ,1963.

3- **Tadié, jean –yves** : la critique littéraire au XX^{e} siècle, imprimerie bussiere, paris, 1998. Belfond, 1987.

4- **Troubetzkoy, Wladimir** : perspectives sur le XX^{e} siècle dans littératures comparée, Ed, 1^{e} presses universitaires de France, paris 1997

الموسوعات :

1. **Encyclopédia universalis**, paris ,2004.