

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة -



قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

عنوان المذكرة:

الشعرية العربية عند النقاد والدارسين المغاربة المحدثين

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي

تخصص: شعرية عربية

إشراف الدكتور:

معمر حجيج

إعداد الطالب:

قحام توفيق

الموسم الجامعي: 2008-2009

لجنة المناقشة

الصفة	الجامعة	اللقب والاسم
رئيسا	جامعة باتنة	الدكتور العربي دحو
مشرفا ومقررا	جامعة باتنة	الدكتور معمر حجيج
عضو مناقش	جامعة باتنة	الدكتور سعيد لاروي
عضو مناقش	جامعة سطيف	الدكتور محمد العزوي

مقدمة:

يتسع الاهتمام بالخطاب الإبداعي الأدبي العربي قديمه وحديثه، ويتشعب داخل العالم العربي² وخارجه، وذلك على مستوى الدراسة كما على مستوى الترجمة، حيث تتضبط وضعيات راهنة بعوامل متلازمة وأخرى متقاطعة، كل منها يجلب تصوره وإستراتيجيته في الوقت نفسه الذي يندمج فيه ضمن تصورات وإستراتيجيات لها صفة الشمول.

ولعل في الوضعية الراهنة مؤشر الانتقال من عصر لآخر، قبل أن تكون انتقالاً من مرحلة إلى مرحلة أخرى، وطبيعي بل بديهي أن نرى هذه الوضعية، في ضوء صرامة الانتقال، مثلما هو الحال في خروج الخطاب الأدبي وخاصة الشعري منه وقراءته، على المؤلف والمعتاد في الخمسينيات والستينيات، مع ترتيب النسب الشعرية العريقة والحديثة في آن، كما أن قراءته لم تعد مقصورة على الدراسات الموسومة بالاستشرافية بل أصبحت قابلة للحوار مع مناهج القراءة النصية، التي تعرف بدورها حركة لا قرار بها.

وقد هيا هذا التقارب والتجاذب الثقافي، المندمج مع الفضاءات المعرفية والاجتماعية والتاريخية، لخطة تضطرب فيها الوسائل والمقاصد، وتدخل المسلمات في حالة التفسخ شيئاً فشيئاً، حتى تكاد تكون أمام نفي لا يفضي لإثبات.

وعلى الرغم من أن فضاء كهذا يشترط الخطاب الأدبي الحديث وأساسا الشعري منه، إلا أن مآل نموذج التحديث في الدراسات النصية العربية قد حفر هو أيضاً أثره على جسد البنية التشكيلية للخطاب الإبداعي العربي، مما ألقى به في وضعية الكوني والمحلي معا وبخاصة الإقليمي منها.

وتأتى هذه الدراسة محاولة الكشف عن كيفية تعامل النقاد والدارسين المغاربة مع الشعرية العربية من خلال ضبط حدودها الإجرائية داخل الخطاب الإبداعي الأدبي وعلاقة الأجناس الأدبية ببعضها البعض، على الرغم مما يعترينا من قلق اللحظة، وتعدد التساؤلات، بعد أن أخذت الدراسات الحديثة سبلا متعددة للشعرية، وبخاصة في البيئة

العربية، وهي محاولة كشفية تهدف لإمطاة اللثام عن هذه الدراسات في علاقتها بالبيئة العربية والمغربية، وقد حرصنا في عملنا هذا على تحري الموضوعية لأنه كما يقول بنيس " كل تجربة موضوعية صحيحة يجب على الدوام أن تجدد تصحيح خطأ ذاتي" ¹.

لقد حققت الشعرية في كل الأقطار العربية تقريبا، ومن خلال أمكنة معرفية متباينة وتحددها للقضايا والمفاهيم والمصطلحات تقدما كبيرا طبعته جدية الدراسة والتحليل، ورغبة التأصيل والتنظير لهذا الحقل الإبداعي؛ إلا أن هذا التحليل والتنظير سرعان ما عجل بظهور الاختلافات والتصورات ومن حولها كثرت التساؤلات والإشكاليات كما هي في بحثنا هذا، والتي حصرناها في مستوى إقليمي يخص جزءا من البيئة العربية، والمتمثل في البيئة المغربية، هذه الأخيرة التي عرفت إشعاعا أدبيا راقيا منذ القدم، والتي ما انفكت ترسم لنفسها مسارات خاصة، رغبة منها في تحقيق جوانب إيجابية أو تقديم دراسات وإبداعات تغني بها الساحة الإبداعية والنقدية الأدبية العربية والعالمية إلى حد ما.

ولما كانت الشعرية إحدى هذه المسارات، فقد وقع الدارسون المغاربة في إشكالية أو إشكالات قديمة جديدة، هي تلك التي حاولنا معالجتها في دراستنا هذه والمتجسدة في: علاقة المفهوم بالمصطلح، ثم أي المفاهيم أصلح للشعرية؟، أي بمعنى ما هي حدود تصنيف الشعرية في النص الإبداعي الأدبي؟ وهل تعني الشعرية مسaire الخطاب القديم، أم الثورة عليه وابتكار آليات جديدة، تتجسد فيها صفة الأبية؟

كيف ترى الشعرية ثلاثية التشكيل الخطابي الممثلة في اللغة والصورة والإيقاع؟

وما علاقة هذه الثلاثية بالشعرية؟ أو لنقل كيف تتحقق الشعرية وسط هذه الثلاثية؟

وبما أننا حاولنا أن نأخذ من كل دولة مغربية شخصية ناقدة، ودارسة لحقل الشعرية، فقد أردنا أن نكشف مدى تقارب التصورات واختلافها عن بعضها، فإذا كان الدارسون الغربيون قد اختلفوا في مفهوم الشعرية أساسا، واختلاف النقاد العرب في

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها - ج1، التقليدية - دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 22.

المصطلح والمفهوم، فما هي حدود الاختلاف والاتفاق بين الدارسين المغاربة حول الشعرية.

ربما وأنا أجد أمامي من يربط "الشعرية" "بالجمالية" وقعت في حيرة من أمري؛ هل يعقل أن تغيب الجمالية في الخطاب الإبداعي الأدبي؟ هل يبدع المبدع دون جمالية في الإبداع؟ ثم ما حدود هذه الجمالية التي تتحقق من خلالها الشعرية، وهنا ارتسمت في مخيلتي خطة اعتمدها في دراستي هذه، وهي أشمل من الجمالية وأقرب على الأدبية أو النظرية الأدبية، فقسمت هذا العمل على ثلاث محطات رئيسية أو كما تسمى بالفصول، بعد أن مهدت له بمدخل عالجت فيه المدخل والمصطلح.

أول هذه المحطات عنوانها **بشعرية اللغة الأدبية**، أو كما يسميها الدارسون بـ "اللغة الشعرية"، حاولت من خلالها الكشف عن سر الربط بين اللغة والشعرية؛ ومتى تندمج العلاقة بينهما؟، كما حاولت ضبط الحد الذي تصل فيه اللغة إلى درجة الشعرية، بالانتقال من الخطاب العامي والذاكرة الجماعية إلى الخطاب الأدبي، وذلك بتحديد علاقة اللغة العامة باللغة الأدبية أو الشعرية؛ ثم عرجت بعد ذلك على محاولة الكشف عن وظائف اللغة الشعرية، من خلال تتبع العملية الإبداعية للغة القائمة أساساً على وظيفة الخلق، أو التوالد الدلالي الذي هو ابتكار لترابطات جديدة بين الرموز اللغوية، أو لنقل جمع الدوال المتفرقة وإرغامها على قبول مدلولات تخيلية، هدفها الوصول إلى وظيفة أخرى هي الشعرية، التي تتمثل هي الأخرى في كيفية ترجمة المبدع لجمله أحاسيسه وعواطفه وميوله، والتعبير عنها في قالب أدبي متميز.

وغير بعيد عن اللغة الشعرية نجد المحطة الثانية وهي لا تقل أهمية عن الأولى، ولعلها التي ركز عليها أصحاب النظرية الجمالية، والمتمثلة في **شعرية الصورة التخيلية** أو "الصورة الشعرية"، وفيها حاولت إبراز مكانة الصورة التشبيهية والاستعارية في الشعرية المغربية، من خلال ضبط حدود العلاقة بين المشبه والمشبّه به، والقرائن الرابطة بينهما، والتي يرى فيها "بنيس" الإثراء اللامتناهي للواقع في علاقته بالخيال، خاصة مع الفكر الرومنسي الغربي، الذي يسخر النفس والعاطفة

والصيغة لخدمة القيمة الأدبية، وكذلك علاقة الاستعارة بفكرة التخيل الأرسطية والرؤية الحازمية للخيال.

وفي الأخير خلصنا إلى المحطة الثالثة والتي لا يمكن فصلها عن الشعرية، لشموليتها وأهميتها في استمالة النفس والتأثير في مسامعها، والتي عنونتها بالشعرية الإيقاعية، وقد حاولنا فيها إثبات دور الإيقاع في خلق المعنى، وجلب القارئ من خلال ضبط علاقته بالوزن و العروض ،وكيف أن الإيقاع أوسع من العروض الذي يمكن قصره على الشعر، في حين أن الإيقاع يشتمل النثر والشعر معا. وقبل أن نختم هذا الفصل عالجنا القافية ودورها في تثبيت المعنى وتأكيد، والوقفة ومدى تشابهها مع القافية، لأن الوقفة تتخطى حدود الشعر إلى النثر أيضا، مع ما تحمله من أسرار، هدفها التأثير في النص والمتلقي، والكشف عن خبايا النفس المبدعة، وخلاصة كلامنا خاتمة البحث التي ضمناها، حديثا عن الشعرية بين المصطلح والمفهوم من جهة، والحدود الإجرائية التي يمكن أن تقوم عليها من جهة أخرى .

وخلال دراستي هذه وجدت نفسي وأنا أقتفي أثر شخصيات دارسة وناقدة فاعلة في الساحة الأدبية المغاربية والعربية والدولية "كمحمد بنيس، وجمال الدين بن الشيخ، وعبد السلام المسدي" أستخدم أو أميل إلى استخدام المنهج الوصفي التحليلي، القائم على استنباط التصورات وتحليلها، وإعادة قراءتها وفق التصورات العالمية، معتمدا على مراجع مختلفة، منها ما هو عربي، ومنها ما هو غربي، محاولا في قرارة نفسي، إحداث صيغة مقارنة بين حدود الشعرية المغاربية والعربية والغربية، ومدى تفاعل النقاد المغاربة مع الآخر.

وهذا التصور في مجمله يندرج تحت هدف محدد وهو الكشف عن حدود الشعرية المغاربية، ومجالات تجلياتها في الخطاب الإبداعي الأدبي. ولئن كان هذا العمل قد رأى النور، وتجلّى في هذه الحلة النهائية، فإن ذلك يعود إلى توفيق من الله عز وجل، الذي أمدنا بالصبر على تحمل المشاق، وبث في نفوسنا روح التحدي لتقديم عمل يكون بادرة خير لنا و لغيرنا، ودلنا على منارة إشعاع علمي، تمثلت في جامعة الحاج لخضر و بالأخص قسم اللغة و الأدب العربي، الذي فتح لنا أبواب قاعته بحرية

وفتح لنا أساتذته الكرام قلوبهم وعقولهم بإخلاص و مصداقية، فلم يبخلوا علينا بما علمهم الله من فضله، وأغدقوا علينا بالتوجيهات و النصائح القيمة التي نبقى نتذكرهم بها ماحيينا، لأنها كانت في قمة الأهمية، خاصة وأن هذا التخصص يحمل في ثناياه غموضا وتشعبا كبيرا، وإذا كان لابد من تخصيص كلمة شكر، فالشكر كل الشكر إلى أستاذنا المحترم و المتواضع الدكتور:معمر حجيج، الذي أبى إلا أن يكون قائدا في هذه الرحلة المملوءة بالمشقة، وهذا الإبحار اللامتناهي، فاستحق لقب بوصلة أمرنا في متاهات الزخم المعلوماتي المتناثر بين الكتب و المجالات و المواقع الإلكترونية، وغيرها، فإلى هؤلاء وإلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل المتواضع، سواء من قريب أو بعيد، نقدم شكرنا وامتناننا العميقين راجين من الله أن يجعله بادرة خير لنا و لغيرنا.

مدخل :

لا شك أن أول ما طبع جمالية الخطاب الإبداعي الأدبي، هو ذلك الجانب البلاغي الرفيع - سواء الشعري منه أو النثري -، الذي لا ينفك يغري المتلقي على تقبل الخطاب الأدبي بشغف كبير، حيث اعتبرت البلاغة المعيار و الميزان في قياس محاسن جودة الشعر، وكان الشاعر يعد فحلا في إجادته للتصوير وحسن استخدام المجاز و التشبيه، و الاستعارة و الرمز، وقد تأسست علاقة وطيدة بين "البلاغة" و"فن الشعر" لا لشيء، ، إلا لأن كليهما من فنون الصناعة الشعرية في مجال اللغة، فكما هو معلوم أن الصناعة الشعرية كانت شفووية سليقية، وكان معيار كشف محاسنها هو الجودة البلاغية المتمثلة في براعة التصوير عند الشاعر، هذا الأخير الذي يعني عند اليونان "الصانع الخلاق"؛ لأنه هو الذي يخلق؛ أي يصنع من اللغة حياة أخرى تخيلية، أطلق عليها اسم "المحاكاة"؛ لأنها هي الأخرى تهدف إلى محاكاة الواقع الإنساني والطبيعة.

وقد تطور اهتمام الدارسين بالبلاغة، إلى اعتبارها الجانب الجمالي الأساس في الخطاب الإبداعي الأدبي، و السبيل إلى لارتقاء باللغة من المعنى الأولي العام إلى المعاني المستخلصة - نقول هذا بالنظر إلى أن الاهتمام تركز على الشعر بوصفه المسيطر على الحركة الأدبية في القديم، على الرغم من كون النثر له نصيبه هو الآخر - واقتترنت البلاغة بالفصاحة والنظم، بل وأضحت هي الكل الذي تتألف تحته الفصاحة و النظم، وفي ذلك نجد "عبد القاهر الجرجاني" يفرد في كتابه دلائل الإعجاز فصلا يسميه: "فصل في الفصاحة والتشبيه والاستعارة"¹ يقول فيه: "...جعلوا لا يحلفون بغيره ولا يقولون في الفصاحة والبلاغة على شيء سواه، حتى انتهوا إلى أن زعموا أن من عمد إلى شعر فصيح فقرأه، ونطق بألفاظه على النسق الذي وضعها الشاعر عليه، كان قد أتى بمثل ما أتى به الشعر في فصاحته وبلاغته"².

ويقرن الجرجاني البلاغة في النظم بالعلم و الدراية بالمزايا والخصائص الفنية للغة، حيث يقول في فصل "البلاغة ليست مرجعها إلى العلم واللغة بل العلم بموضع

¹ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، شرحه وعلق عليه محمد ألتنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1999، ص

310

² المصدر نفسه: ص 338

المزايا و الخصائص": "وغلط الناس في هذا الباب كثير، فمن ذلك أنك تجد كثيرا ممن يتكلم في شأن البلاغة إذا ذكر أن للعرب الفضل و المزية في حسن النظم والتأليف،... واعلم أنا لم نوجب المزية من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه فنستند إلى اللغة ولكننا أوجبناها للعلم بمواضعها، وما ينبغي أن يصنع فيها. فليس الفضل للعلم بأن الواو للجمع، والفاء للتعقيب بغير تراخ... ولكن لأن يتأتى لك إذا نظمت شعرا، وألفت رسالة أن تحسن التخير"¹.

فالشاعر أو الكاتب في الواقع حينما يكتب الخطاب الأدبي، إنما يؤلف لعلاقة حميمة بين اللفظ والمعنى في صورة مخالفة لطبيعتها التي اعتادت عليها، اعتمادا على مقدرته الأدبية التي انتقلت من البلاغة إلى الأسلوب، هذا الأخير الذي يقول عنه بوفون "هو الرجل نفسه" أي بمعنى أنه يحمل السمة الشخصية لاستعمال اللغة، ولا يمكن فصل الأسلوب عن البلاغة لأن البلاغة قامت عليه، وبالبلاغة قام الأسلوب، فهما كاللفظ والمعنى، يمثلان وجهان لعملة واحدة، ويكمل الواحد منهما الآخر.

والملاحظ في البلاغة العربية القديمة أنها قامت على مسلمة جدلية بين الشكل والمضمون، هذه الثنائية التي تفرعت في مباحثها، فمنها من يهتم بالبنية اللفظية وما يتصل بها من تناول اللفظة والجملة، ومنها ما يهتم بصلة اللفظ بالمعنى وما يترتب على ذلك من انحراف بين الجانبين، ولهذا فقد اتسمت مباحثها بالميل إلى الجانب الوصفي القائم على دراسة النماذج الأدبية الراقية للشعراء والناثرين، ثم ما لبثت البلاغة العربية أن نصبت نفسها المشرع في قوانين الخطاب في رقاب الأدباء، وتقوم المنهجية البلاغية على دراسة الترتيب اللغوي من حيث أدائه المعنى، وتتنوع هذا الأخير وكذا مطابقة حالة المخاطبين أو المتلقين، بالإضافة إلى التحسين الأسلوبي أو الجمالية.

وبالبلاغة في كل هذا تتصادف مرة أخرى والأسلوبية الحديثة من حيث تناول الخطاب الفني، من خلال الاهتمام بالوسائل التعبيرية، وإغفال النظر إلى الجانب النفسي والاجتماعي.

¹المصدر السابق: ص 192.

ولما كانت البلاغة محدودة الأفق في النظر إلى الخصائص الفنية للخطاب الأدبي ومركزة جل اهتمامها على البيان والبدیع، فقد غفلت جوانب فنية كثيرة في النص الأدبي، وبقيت قاصرة عن وضع نظرية أدبية أكثر شمولية واتساعا، وبقيت متخبطة بين الألفاظ والمعاني، ومع بروز فجر العصر الحديث بدأ التفكير في طريقة أوسع لدراسة الخصائص البنائية للنص الأدبي، أو لنقل الكشف عن السر الذي يميز الخطاب الأدبي عن الخطاب العادي، بحيث تشمل هذه الطريقة على خصائص الجنس الأدبي وما يحتويه من نسيج لغوي، وملكة فردانية مجسدة لبلاغة سابقة، قائمة على المحاكاة والنظم، فكانت مدرسة "الشكلانيين الروس" السبابة لذلك، والتي رأت أن دراسة علم الأدب يجب أن تستمد من وضع مبادئ من الأدب نفسه، تكون غير ثابتة - عكس البلاغة- وتتغير طبقا لمتطلبات التطبيق، ولذلك يعتبر "الشكلانيون" من الأوائل الذين جددوا التفكير في هذا النوع من القضايا، و الذي أعطوه تسمية خاصة تعتبر إحياء للتراث الأرسطي، من خلال كتابه "فن الشعر" تمثلت في "الشعرية" "poetics"، وبهذا المسعى فقد ركزوا اهتمامهم في دراسة الأدب على الخطاب الأدبي، بوصفه الوقعة الأدبية الخام.

ويجزم كثير من الدارسين أن علم الأدب ووجه وجهة صحيحة بعبارة "جاكيسون" roman Jacobson الشهيرة "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، إنما الأدبية Literairty، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"¹. إلا أن Poétics أو الشعرية عرفت هزات عنيفة، ومفترقات طرق متعددة كان من أهمها، ذلك الانقسام بين الشعر والنثر، فهناك من يرى أن الشعرية تعنى بالشعر فقط، لأنه يملك الخاصية الأدبية لوحده، ومنهم: "جون كوهن، رومان جاكيسون"، وهناك من رآها علم للأدب ومنهم: "تودوروف، وكمال أبوديبي"، وهذا ما عجل بظهور الإشكالية الآتية: هل الشعرية علم للشعر أم علم للأدب؟ وكان لأصحاب المدرسة الشكلانية الحظ الأوفر لمعالجة هذه الإشكالية وتحليلها.

¹ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 36.

وعلى الرغم من أن الشعرية كان ينظر إليها بأنها امتداد للبلاغة القديمة إلى حد ما فإن من الدارسين المحدثين من رأوا فيها "قرعا من اللسانيات التي تعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة"¹. كما رأوا فيها القدرة على المزج بين اللفظة كمعطى لغوي والمعنى كوظيفة اجتماعية، مما يصنع الأسلوب.

وقد لاحظ "ريفاتير" rivatir أن "هيمنة الوظيفة الشعرية في مجال الدراسات الإبداعية، جعل مفهوم الأسلوب يتركز على هذه الوظيفة بالذات، لذلك كان الشعر المنظوم دائما في مقدمة الأنواع الإبداعية من حيث الأسلوب"². وهي الفكرة التي دافع عنها صاحب شعرية الانزياح "جون كوهين" jean cohen³، الذي أسس شعريته على أساس بلورة فكرية للبلاغة القديمة، التي رأى فيها أنها علم معياري يطلق أحكاما قيمية بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز، يعتبر أصناف الانزياحات عوامل مستقلة تعمل لحسابه الخاص، وهذا ما يفترضه "كوهين" على العكس حيث يبني على أنقاضه فكرة جدلية الانزياحات، إنه يجمع فيها بين أشكال أو وسائل فنية مختلفة من خلال ربطه بين القافية والوزن مثلا، والاستعارة والنعت مع اعتبار القافية عاملا صوتيا والاستعارة عاملا دلاليا، وبذلك فهو ينزاح نحو الشعر في نظريته، من خلال اعتباره أن الانزياح يتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، وأن الشعر طبقا لنظرية الانزياح ليس نثرا، يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو وكأنه سالب تمام أو كما لو كان نوعا من أمراض اللغة. وهنا تتحقق مقولة كوهين في تحديد مفهوم الشعرية و أنها "علم موضوعه الشعر"⁴.

وليس "جون كوهين" الوحيد الذي أسس دراسته لمفهومه الشعرية، في ضوء الدراسة السوسرية⁵ بل هناك من الدارسين العرب من مال إلى استخدام هذا الجانب من الدراسة ومنها "كمال أبو ديب"⁶ في شعرية "الفجوة: مسافة التوتر" والذي يرى أن

¹ ياكيسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 35.

² حميد لحداني: أسلوبيات الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، ص 67.

³ ينظر، جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي و محمد العمري، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ص 48

⁴ المصدر نفسه، ص 12.

⁵ نسبة إلى العالم اللغوي السويسري فردناند ديوسير

⁶ ينظر، كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

البحث في الشعرية هو بحث في العلاقة المتنامية بين مكونات النص على مستوياته الإيقاعية والتركيبية والدلالية والشكلية، على الرغم من أنه يتجاوز في تطابقاته البنية اللغوية إلى إدراج ما يسمى "بمواقف فكرية أو بنى عقائدية"، و تتقارب شعرية "الفجوة" مع شعرية "الانزياح" - كما يرى بعض الدارسين - إلا أنها أشمل منها لأنها لا تقوم على النص فقط بل تتعداه إلى عوامل خارجية، مساعدة يرى فيها "أبوديب" المنابع الأساسية للفجوة مسافة التوتر.

ويبقى دائما الحديث عن الشعرية العربية هو حديث متشعب لا يكاد ينتهي إلا ليبدأ، سواء من ناحية المصطلح، أو من ناحية المفهوم، ويمكن القول أن إشكالية المصطلح في النقد العربي أكثر بروزا منها في النقد الغربي، لكون هذا الأخير قد فصل فيها أرسطو، الذي سمى كتابه "فن الشعر"¹. وفي مقابل ذلك نعثر في التراث النقدي العربي القديم، على استعمال متكرر لمصطلح "الشعرية" رغم اختلاف مفهومها عما تعنيه بمعناها العام الحالي، فمن ذلك نجد ما قاله "الفارابي" (260هـ) في تعيين حدود العبارة ولوازمها: "والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا، ثم الشعرية قليلا"².

أما ابن سينا (428هـ) الذي يستخدم هو الآخر مصطلح الشعرية فنجده يقول: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتداد بالمحاكاة (...) والسبب الثاني، حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تتموا يسيراً تابعة للطباع، وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم، وقد يحثه في خاصته وبحسب خلقه وعادته"³.

¹ ابن سينا، أبو علي، تلخيص الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو،، تحقيق عبد الرحمان بدو، مكتبة النهضة المصرية، 1953.

² الفارابي، أبو نصر - كتاب الحروف - تحقيق حسين مهدي، بيروت، دار المشرق 1969 ص 141.

³ ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشعراء - ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو ترجمة وتحقيق: د. عبد الرحمان بدوي - بيروت دار الثقافة ط 2- 1983 ص 172.

أما الشعرية بمعناها العام التقريبي، فقد بدأت مع الإرهاسات الأولى للفكر "الحازمي"¹، الذي أطلق مصطلح "الشعرية" هو الآخر في علاقته بنظم الألفاظ حيث يقول "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه، أي غرض اتفق على أي صفة لا تعبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع"²؛ ويقول أيضا "وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا لأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحر بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله، أو التعريف بماهيته وحقيقته"³.

إن الاستعمال المتكرر للفظة الشعرية في الأقوال السابقة لا يجعلنا نجزم بمطابقته للمصطلح الحديث، حيث تتراوح معانيها بين دراسة السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معينين عند الفارابي، وبين البحث في علل تأليف الشعر التي تنحصر في المتعة المتأتمية من المحاكاة والتناسب والتآلف والموسيقى عند ابن سينا؛ بيد أن "حازم القرطاجني" يشير إلى معنى لفظة "شعرية" يقترب إلى حد بعيد من معناها العام، الذي يتمثل في القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي، ومنه الشعر، وحين ينكر أن تكون الشعرية في الشعر نظما للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطية، وأنه يتعين تحديد قانون يمنح الشعر شعرية، إلا أنه لم يتبلور كمصطلح متميز وذو قابلية إجرائية رغم كونه المرجعية الأكيدة للشعريات الحديثة، بحسب الدارسين المحدثين لهذا الحقل، ويعود هذا لاطلاعه الكبير على الأفكار الفلسفية والثقافات المختلفة، وكذا معرفته لقواعد النحو والبلاغة والنقد.

إن المتأمل للفكر الحازمي يجد فيه الاهتمام باللفظ والمعنى، وهذا ما تركز عليه الدراسات الشعرية الحديثة، حيث يربطهما حازم بمسألة "المادة والصورة"، ويعالجهما في ظل فهمه للشعر، وهو فهم يقوم على أن الأساس في الشعر "إنما هو التخيل في أي مادة اتفق... لأن الشعر هو جودة التأليف وحسن المحاكاة"⁴؛ والشعر "لا تعتبر فيه

¹ نسبة لحازم القرطاجني ص 172.

² حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء- تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، تونس 1966 ص 28.

³ المصدر نفسه، ص 119.

⁴ المصدر نفسه، ص 81.

المادة، بل ما يقع في المادة من تخيل¹. ونجد هذا الطرح في الدراسات الحديثة عند "ثودوروف" T. Todorov " عندما يحاول إيجاد تجليات الظاهرة الشعرية من خلال المعنى والمبنى، مستعملا في ذلك ظاهرتي "الحضور والغياب" كثنائيات للإثبات حيث يقول: "علاقات الغياب Inabsentia هي علاقات المعنى والترميز Symbolisation وعلاقات الحضور Inpresentia هي العلاقات الشكلية Configuration أو البناء"².

والإشكال الذي ظل مطروحا حول مفهوم الشعرية الحديثة هو: ما حدود تطبيق هذه الدراسة ؟ أي أننا إذا سلمنا بمرافعة الحضور والغياب في النص الإبداعي فما هو النص الذي تنطبق عليه هذه العلاقة؟

إن هذا الإشكال هو الذي فجر جدلا طويلا في الدراسات الشعرية العربية الحديثة، وهكذا انطلق النقاد من نظرية الأجناس الأدبية، في محاولتهم الإجابة على تساؤلات قد تكون كفيلة بتحديد موضع الدراسة ،ومن أهم هذه التساؤلات: هل الأدب جنس تتضوي تحته الأنواع الأخرى (شعر، رواية، مسرحية، خطابة...) وبهذا يكون الشعر نوعا كسائر الأنواع الأدبية الأخرى؟ أم أن الشعر هو الجنس الذي يمنح الأنواع صفتها الأدبية؟

من هذه التساؤلات التي اختلفت الإجابة فيها منذ أرسطو، الذي عالج الملحمة والدرامة بشقها التراجمي تاركا الشعر الغنائي، الذي كان موجودا آنذاك، إلى "الشعرية البنيوية" التي انطلقت من صراحة المنهج اللساني؛ أي من معطيات منهجية أكثر منها فلسفية، معتمدة في ذلك على الأنواع الأدبية بكاملها دون اقتصار منها على نوع معين، تعددت منطلقات تحديد مفهوم الشعرية Poétics في الدراسات العربية الحديثة، وتراوحت بين الترجمة والتعريب.

¹ المصدر السابق، ص 83.

² TZVETAN Todorov : Poétique- seuil . paris-1973. p 29-30.

و تفرض علينا طبيعة هذا البحث تناول زوايا متباينة لمصطلح ومفهوم الشعرية، ومن ثم فلا مناص من تبيان هذه الاختلافات عند النقاد والدارسين والمترجمين و منها:

1.ترجمة "سعيد علوش" لمصطلح Poetics في الدراسات الغربية إلى "الشاعرية" ويعلل ذلك بجملة من المدلولات منها:

- أن "ثودوروف" استعمله كمصطلح شبه مرادف ل: "علم نظرية الأدب".
- كما أن الشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي أي الأدبية "عند ميشونيك".
- أما "جون كوهين" فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي للشاعرية بكونها علما موضوعه الشعر".¹

وقد اقترح "عبد الله الغدامي" هذه الترجمة ورأى فيها "مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر، ويقوم في نفس العربي مقام "Poétics" في نفس الغربي".² كما رفض ترجمة "الشعرية"، كون هذا اللفظ "يتوجه بحركة ربّيقية نافرة نحو الشعر".³

2. أما الترجمة الثانية لمصطلح "Poétics" فتعني "الإنشائية"، وقد تبنى هذه الترجمة كل من "توفيق حسين بكار" في مقدمته لكتاب "حسين الواد" "البنية القصصية في رسالة الغفران"، و"الدكتور عبد السلام المسدي"، هذا الأخير الذي هو موضع اهتمامنا الأول في هذه الدراسة، بوصفه أحد المنظرين لهذا الحقل الإجرائي، فقد اهتم بالشعرية كثيرا مستخدما مصطلح "الإنشائية"، لأنها حسب رأيه تقف على حدود العمل الإبداعي الأدبي، فهي تهتم بالمقولات الأدبية دون اقتصار على جنس أدبي محدد، و مصطلح الشعرية أقرب إلى معالجة جنس أدبي واحد هو الشعر، أو لنقل الحدود الشعرية، وهن نجده يقول: " لا يكون الأثر الأدبي

¹ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء، 1984، ص 74.

² الغدامي عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريعية، كتاب النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1- 1985، ص79.

³ المصدر نفسه، ص 19.

بالنسبة للإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب، وتتميز نوعياً بما يغذي النظرية الإنشائية نفسها¹؛ وهذا الأثر الأدبي هو الذي يحدد مدى استبطان الإنشائية لذاتيتها حسب المسدي، فالعلاقة بين النص الأدبي والإنشائية، هي علاقة تكاملية مع تجاوز الأخيرة للأول عند تحققها فيه حيث يقول: "إن الإنشائية لا تستطيع الاستغناء عن الأدب لتتفحص مقوماته الذاتية، ولكنها في نفس الوقت تعجز عن استبطان نفسها بنفسها ما لم تتجاوز الأثر الأدبي"².

أما مصطلح الشعرية فنجدته يتجسد في نظره، من خلال حديثه عن الوظيفة الشعرية للغة، والتي يرى أنها هي المحددة لأدبية الخطاب، كونها المسيطرة على بقية الوظائف، فهي تستمد فعاليتها من سنن الكلام حيث يقول: "وإذا عدنا مرة أخرى إلى نظرية الفواصل عند اللسانيين، تبين أن أدبية النص نابعة من تغلب الوظيفة الشعرية على بقية الوظائف البلاغية في اللغة، والوظيفة الشعرية مركزها سنن الكلام في جهاز التحاور"³.

ومن خلال الوظيفة الشعرية بلور مفهوماً للشعرية حيث يقول: "ولا نعني بالشعرية نمط التركيب الأدبي، وإنما نعني الخطاب الذي تحولت مادته اللغوية إلى نسيج فني، فهذه الأسلوبية مرماها تحديد بؤرة الإبداع، فهي ضرب من التحليل المخبري على منوال العمل الجراحي"⁴.

وإذا ما تتبعنا بلاد المغرب العربي من الناحية التاريخية فإننا نجد فيها مرحلتين: *المرحلة الأولى*: وهي مرحلة الفتوحات الإسلامية، وما بعدها من مراحل، والتي ارتسمت فيها ملامح البيئة العربية، حيث جاء العرب الفاتحون واستقروا في هذه المنطقة حاملين معهم عاداتهم وتقاليدهم وتاريخهم الذي هو جزء لا يتجزأ من سكان المغرب العربي وبالتالي فإن الدراسات الحديثة سوف لن تخلوا من تأثيرات اللمسات الأصلية للثقافة الغربية.

¹ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ليبيا/ تونس ط3 (د.ت) ص 171.

² عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص 60.

³ المصدر نفسه، ص 40.

⁴ المصدر نفسه، ص 76.

المرحلة الثانية: وهي مرحلة الاستعمار، وأهم ميزة اتسمت بها هي محاولة المستعمر طمس الهوية العربية والإسلامية، من خلال غلق المدارس العربية والقرآنية ومحاولة تغليب فكره الغربي، وهنا نجد نخبة من الناس، تأثروا بهذه الأفكار الغربية التي كان يحملها إلى درجة اتقان لسانه و التفرغ للكتابة باللغة الفرنسية، كما هو حال عند جمال الدين بن الشيخ.

وبهذا تكون الأدبية المغاربية محصلة للتأثر والتأثير كغيرها من الثقافات، وهذا ما سنحاول الكشف عنه في بحثنا، محاولين الإجابة عن بعض الإشكاليات التي ارتأينا طرحها والتي من أهمها؛ كيف يرى هؤلاء النقاد الشعرية، وعلى أي أساس معرفي يحتكمون في تغليب مفهوم على آخر، هل إلى الفكر العربي القديم، أم الفكر الغربي، أم إلى الاجتهاد الشخصي؟

يبدأ مفهوم الشعرية عند "المسدي" من تمام الخطاب الأدبي، فهو ليس دراسة لطرق التشكل الأدبي أو التركيبي، وإنما هو بحث في السر الداخلي الذي يحكم الخطاب الأدبي، وهو بهذا يقترب من مفهوم الشاعرية الذي تحدث عنه "سعيد علوش"، إلا أن ما يمكن ملاحظته في مفهوم الشعرية عند "المسدي" هو اختلاف مجال تطبيقها، بين البحث في طرق تشكيل الخطاب، وبين دراسة البنية الفنية النهائية لهذا الخطاب؛ أي بمعنى أن الشعرية تبدأ من كمال الخطاب الأدبي و جماله . إلا أن ما ينقص ترجمة مصطلح بويتيك poétiques إلى الشعرية حسب "المسدي" هو مظهرها الخارجي الذي يبدو مقتصرًا على الشعر فقط، وبالتالي تحد من الحقل الدلالي للكلمة poeties، التي هي أقرب للإنشائية التي تعبر عن الخلق، وكذا التجاوز الواضح للأثر الأدبي، لذلك نجده يقول: "يترجم بعضهم لفظة poétique إلى الشعرية على أنها الترجمة قد تحد من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني، و لذلك يعتمد البعض إلى التعريب فيقول بويطيقا والسبب في ذلك أن اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر، وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموماً، ولعل أوفق ترجمة لها أن نقول الإنشائية إذ الدلالة الأصلية هي الخلق و الإنشاء"¹.

¹ عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص: 167.

ولا يكتفي المسدي بتبني مصطلح الإنشائية، بل يقدم الحدود الأساسية له، بوصفه ضبط لمقولات الأدب فيقول: "و الإنشائية تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها و تستند إلى مبادئ موحدة، فلا يكون الأثر الأدبي بالنسبة 'إلى الإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب وتتميز نوعيا بما يغذي النظرية الإنشائية نفسها".¹

غير أن هناك مصطلحات أخرى بقيت رائجة عند النقاد والدارسين المحدثين، "كالفن الإبداعي" عند "جميل نصيف" في ترجمته لكتاب ميخائيل باختين "شعرية ريستوفسكي"، وكذا ترجمة "علم الأدب" الذي تبناه "الدكتور جابر عصفور" في ترجمته لكتاب "عصر النبوية" لـ: لاديث كيروزويل، إلا أن مصطلح الشعرية هو الأكثر استعمالا عند الدارسين فقد شاع في منطقة المغرب العربي ، ونعثر عليه بشكل واضح عند دارسين كبيرين، اختارا مصطلح الشعرية كترجمة لكلمة Poétics، من منظور متقارب ، مع اختلاف لما ذهب إليه "عبد السلام المسدي"، وهما "جمال الدين بن الشيخ" و"محمد بنيس"، هذان الاثنان مع "المسدي" هم الذين اخترناهم لضبط حدود الشعرية العربية عند الدارسين المغاربة المحدثين، ولعل كل رأي يكون تكملة لجهد الآخر، أو على الأقل هكذا نتمنى.

يتجلى استخدام مصطلح "الشعرية" عند "جمال الدين بن الشيخ" للوهلة الأولى في كتابة "الشعرية العربية"، الذي هو ضبط للحدود الإجرائية للخطاب الشعري التقليدي، إذ يعتبر الكتابة الشعرية انبثاق عن الشعرية العربية القديمة التي عبر عنها "قدامة بن جعفر"، بالعلاقة التكاملية بين اللفظ كدال، والمعنى كمدلول، بالإضافة إلى الوزن والقافية كبناء موسيقي، حيث يقول: إنه ينبغي "اللجوء إلى علاقة الإلتاف التي ينبغي أن تربط العناصر المكونة للكتابة الشعرية، وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية".²

و يضيف في موضع آخر قائلا: "أن تكون القصيدة طويلة أو قصيرة، تتغنى بالحب أو بالخمرة، أو بأمجاد الأمير، فإن فضاءها محدد بعوامل تنتمي لمستويات

¹ المصدر السابق، ص.ن.

² جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون و محمد الوالي و محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 26.

ثلاث: الاستجابة لظروف موحية، و تناول أغراض مفروضة، وانجاز كتابة شعرية¹. و الملاحظ في دراسة "بن الشيخ" أنه تناول الكتابة الشعرية في المستوى الثالث، وهو دلالة صريحة على أنها نتاج عملية تمازج بين المستويات السابقة، وأن المستويين السابقين وحدهما من يصنعان الكتابة الشعرية، أو لنقل الكفاءة التي يقول عنها: "إن الكفاءة الشعرية هي ملكة، واستعداد ثابت، وكيفية وجود، على أن التردد الدائم على القدماء هو أفضل وسيلة بخلق مجموع الاستجابات السريعة، الضامنة للخلق"².

إن فكرة "الخلق" عند "بن الشيخ" تتقارب مع مصطلح الخلق و"الإنشائية"، عند "المسدي"، إلا أنها تقتصر على الشعر فقط، بوصفه الجنس أو النوع أو اللون الأدبي الأصل، وهذا الأصل هو الذي يجب الرجوع إليه لتحقيق الخلق، ومنه الشعرية، وعن هذه العلاقة التشابكية بين الأصل والطاقة المتفجرة عن الأصل، يرى "الدكتور محمد مطلوب" في بحثه عن الشعرية أنها مصدر صناعي ينحصر معناه في اتجاهين: يمثل الأول "فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور"³؛ ويمثل الثاني " فن الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر"⁴.

والحديث عن فكرة الأصل ونتيجة الأصل أو الطاقة المتفجرة عن هذا الأصل، والتي عبر عنها "جون كوهين" بالعلم الذي موضوعه الشعر من جهة والانزياح من جهة أخرى، يجرنا مباشرة للحديث عن علاقة "بن الشيخ" مع "محمد بنيس" في تبني المصطلح والمفهوم العام للشعرية عامة، والعربية خاصة. فإذا كان الأول ربطها بالأصل أو الأصول التراثية المقدسة، فإن الثاني يعتبرها تجاوزاً لهذا الأصل من خلال العدول عن المؤلف بعد الانطلاق منه.

إن الشعرية عند "بنيس" هي دراسة الحدود اللانهائية للنص الشعري، حيث يقول في دراسته للنص والخارج النصي: "تهتدي هذه الدراسة بفرضية الشعرية العربية

¹ المصدر السابق، ص. 185.

² المصدر نفسه، ص 103.

³ محمد مطلوب: الشعرية – مجلة المجمع العلمي العراقي- ج 3 المجلد 40-1989- ص 45.

⁴ المرجع نفسه، ص 46.

المفتوحة، التي تنتهياً لقراءة النص الشعري بأضلاعه اللانهائية¹؛ وهذه الأضلاع اللانهائية هي جملة المؤثرات الخارج نصية، أو الفعالة في الوسط الإبداعي، والتي تتشكل من جملة الانشقاق الثقافية، والتاريخية كما يقول محمد بنيس مبينا ذلك: "إن الزمنية الكبرى مظهر للخارج النصي، غير أن الخارج النصي، تحدده الأنساق الثقافية - التاريخية أيضاً، وهذا ما يدعون إلى الإنصات للشرائط الخارجية للإنتاج النصي في العالم العربي الحديث"².

لقد قامت دراسات عربية حديثة ومعاصرة بالسعي لبناء الشعرية العربية كأعمال جمال الدين بن الشيخ، وعبد السلام المسدي، وأدونيس، وكمال أبو ديب، وجابر عصفور، وحمد بنيس، وتوفيق بكار، وإن كانت هذه الدراسات قد اختلفت في ضبط الإشكاليات وتحديد البناء النظري الذي تقوم عليه فإنها تألفت في الإعلان عن شعرية القراءة المغايرة لهذه الشعرية، ولهذا يقول محمد بنيس في معرض تحديده لهذا التغيير والانفتاح: "إن الشعرية العربية المفتوحة ستكون بحثاً متجدداً، ومغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر، ولن تكون إمساكاً بنظام ثابت، ولا زمني يقدم نفسه خارج التصور النقدي للنظرية، لذلك فإنها ستعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النصية"³؛ وهنا نجد أن "بنيس" يطرح لنا خصيصة مهمة من خصائص الشعرية، وهي عدم الثبات والاستقرار، وهذا لأنها تبني نفسها من خلال القراءة النصية، هذه الأخيرة التي تتباين من نص لآخر، أو حتى داخل النص الواحد، وهذا لطبيعة الخصائص الفنية التي تحكمه، وهي فكرة تتطابق لحد بعيد مع حدود الدراسة الشعرية عند الناقد الفرنسي ذا الأصل الروسي "تيزفيتان تودروف t. Todorov" في كتابه الموسوم "الشعرية"، الذي يرى أنه ليس العمل الأدبي في حد ذاته موضوع الدراسة وإنما "خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي... وأن هذا العلم "الشعرية" لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى، يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فريدة الحدث الأدبي أي الأدبية"⁴.

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، -ج4 مساءلة الحداثة- ط2، 2001، ص 81.

² المصدر نفسه، ص ن.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج1 التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 55..

⁴ فاضل ثامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان دار البيضاء المغرب ط1-1994، ص 101

إن فكرة التعدد وعدم الثبات في الشعرية العربية كما يعبر عنها "بنيس"، لا يمكن أن تدرك إلا بالرجوع إلى الخطاب المقدس أو لنقل الخطاب الثابت التي انبثقت عنه الفروع الأخرى، وهذه الفكرة هي التي انطلق منها "حازم القرطاجني" في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، حيث اعتبرت النظرة الحازمية الصياغة والنقد الفريدين لشعرية "أرسطو" من جهة، واللبنة الأساسية لشعرية عربية قائمة على الانفرادية والتميز من جهة أخرى، وهذا لا شيء إلا لكون الشعر العربي ينفرد بتمييزه التام عن الشعر الذي تحدث عنه أرسطو، إذ لا يمانع حازم القرطاجني في إبداء مواطن التميز بين الشعر اليوناني والعربي، بل إنه يقول في منهاج "ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين، ما يوجد في الشعر العربي من كثرة الحكم، والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتتراناتها ولطف التفاتاتهم وتميماتهم، واستطراداتهم، وحسن مأخذهم، ومنازعهم وتلاعبهم بالأقويل المخللة كيف شاؤوا لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"¹.

ومما لا شك فيه أن تفسير "حازم القرطاجني" هذا هو إشارة واضحة، وتتبع جلي لمسار الأثر العربي القديم، الموسوم "بالشعرية الشفوية"²؛ والمنبثق من غياهب البوادي العربية المنتثرة هنا وهناك، إنه الشكل الأول للخطاب المقدس الذي أفردته الدارسون و النقاد بالبحث والتحليل والضبط، فأفرزوا "صناعة الشعر، ونقد الشعر، وقواعد الشعر، وعيار الشعر، وعلم الشعر، وطبقات فحول الشعراء، والشعر والشعراء، والموازنة، والوساطة، والعمدة"، وهي كلها نماذج ذات سلطة معرفية تاريخية، تذل على غنى الاهتمام بالخطاب الشعري الأصيل وعلى خصائص الشعرية الجاهلية المتميزة والتماسكة، هذه الخصائص التي تحدث عنها "عبد القاهر المرجاني" والتي لخصها في فكرة أساسية تمثلت في: "نظرية النظم"، التي ركز عليها في بناء أسس علمية للشعر، مانحاً الأهمية لهذه النظم في تناسق الدلالات وتآلف المعاني، حيث يقول: "ليس الفرد بنظم الكم، إن توالى ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالتها وتناقلت

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 69.

² أنظر كتاب أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص05.

معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، وكيف يتصور أن يقصد به على توالي الألفاظ في النطق بعد أن ثبتت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه ببعض، وأنه نظير الصياغة والتعبير... والنقش، وكل ما يقصد به التصوير"¹.

إن هذه الحدود التقليدية التي ضبطها النقاد القدامى والمتمثلة في حسن اختيار الألفاظ وتناسق المعاني فيما بينها، وانسجامها هي التي ميزت الشعر العربي القديم الذي بنينا على ضوئه الخطاب الحديث، هذا الأخير الذي يمكن القول عنه أنه لم يعتمد على الشعر الجاهلي فقط، بل كانت له محطة تاريخية ساعدت في توجيهه وتحسينه وتهذيبه، إنها فترة نزول القرآن الكريم، أو البعثة المحمدية التي كانت لها الأثر الكبير في الخطاب الأدبي، سواء من ناحية الألفاظ أو المعاني بشكل عام، فكانت حدود الدراسة الشعرية تقوم على ضبط العلاقة القائمة بين الخطاب القرآني "الديني" والخطاب الأدبي، وبهذا شكلت الشعرية حقلاً مدمجاً بصورة أو بأخرى في مجال الدراسات القرآنية، وهذا نظراً لخصوصيتها واشتماليتها على معالجة كل الخطابات وفقاً لمعايير محددة وأذواق متأرجحة.

ويرتكز "محمد بنيس" في هذا الشأن على مجال اللغة بوصفها فرعاً من فروع الشعرية العربية أساسها تفسير النصوص القرآنية وإبراز دلائل الإعجاز فيها، حيث يقول: "الشعرية العربية كانت فرعاً من فروع الدراسات الغوية المتمركزة حول تفسير النص القرآني، وإبراز لغته المعجزة، التي لا قدرة لأي نص غيره على التشبه بها، فبالأحرى تحديدها، هكذا كانت كل من الدراسات الإعجاز القرآني ودراسات الشعر والنثر تضع الحدود"².

فاللغة الشعرية من هذا المنظور هي الكاشف عن السر الكامن داخل الخطاب الديني، وهي الأداة التي يمكن استخدامها في الوصول إلى شعرية النص المقدس وعلاقته بالنص المقلد، وتحديد المدنس فيه، وذلك من خلال الدراسات التي أفرزها الأولون في هذا السياق، وهي في أغلبها تتسلل إلى داخل الخطاب الشعري لإثبات إعجاز القرآن، أو لنقل أنها تستخدم الشعر كوسيلة مساعدة في إثبات تفرد الخطاب

¹ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخافجي، القاهرة 1984 ص 49-50.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج1 التقليدية، ص 43.

الديني عن الخطاب الأدبي، وتتبع الشعرية العربية في هذا المقام "الخط الذي تبنته حضارات وثقافات أخرى قديمة، فها هي الدراسات اللغوية والبلاغية اليهودية ، والهندية، والصينية، على سبيل المثال، مؤسسة على النصوص المقدسة و بها أصبحت خصيبة، ولو أن هذه النصوص ليست من طبيعة أدبية"¹.

إلا أن تتبع الخطاب الأدبي العربي للنص القديم والمقدس لم يدم، إذ سرعان ما وقع متأثراً بالتيارات الغربية التي صارت تعتمد أسس ومبادئ جديدة في التشكيل، ومعها الشعرية أخذت أبعاد معينة عنوانها التعدد والانتساع في فهم النص الأدبي متأثرة بآراء الشكلانية الروسية والبنوية فيما بعد.

¹ المصدر السابق، ص.ن.

الفصل الأول:

التشكيل اللغوي

في الخطاب الأدبي

شعرية اللغة الأدبية

1-خلفيات التشكيل اللغوي في الخطاب الأدبي:

إن التعرض لقضية اللغة داخل الخطاب الإبداعي الأدبي، يتطلب منا البحث عن علاقة اللغة الشعرية بالواقع الخارجي، الذي نتحدث عنه و تصدر منه، كما أن البحث في علاقة اللغة بالواقع، يقتضي بالضرورة البحث في كل من الواقع و اللغة على السواء؛ فاللغة كما يقول عنها " ف.ذي سوسير f. dessausure " تتشكل من "جوهرين أي من حقيقتين، توجد كل منهما في نفسها، ومستقلة عن الأخرى وهما الدال و المدلول ¹signifiant et signifie".

ويمثل الدال ذلك الصوت المنطوق، وفقا لمخارج صوتية محددة، أما المدلول فهو الفكرة أو الصورة الدالة على الصوت، ومن تشاكل الدال و المدلول ينتج "المعنى" الذي تحدث عنه "عبد القاهر الجرجاني" في "نظرية النظم" حينما يقول: "المعنى بنية". وهذه البنية مجسدة لتراكم معرفي وثقافي، وعند هذا الحد يتبين موقف "كمال أبو ديب" حين يقول: "إن الدلالة أو المعنى لا تنتج من الكلمات أو المورفيمات ولكن من العلاقات القائمة بين الكلمات و المورفيمات".²

فالمعنى يمثل ترجمة آلية لقواعد و أعراف اجتماعية سائدة، وهذه الأعراف تختلف مصادر تبلورها، فهناك ما هو نتاج تصور و اجتهاد بشري؛ و يتمثل في مختلف التفسيرات الميتافيزيقية و الأسطورية التخيلية، وهناك ما هو وليد رسالة سماوية أو مرجعية دينية؛ كما هو الحال في القرآن الكريم، الذي يشكل مرجعية معرفية أساسية في الخطاب الإبداعي العربي.

و هنا يمكن القول أن الخطاب الإبداعي الأدبي، وليد تضافر منهجي بين المورفيمات و المرجعيات الاجتماعية السائدة، فهي مجتمعة تصنع جانبا هاما من جوانب الشعرية العربية، و البحث في هذا الجانب يتطلب منا معرفة علاقة اللغة بالمرجعيات الدينية و العرفية، و دور كل منها في تشكيل اللغة الشعرية، ثم كيف تفعل

¹ جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة، أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د ط، د ت، ص 49.

² حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط. 2001، ص 189.

هذه المرجعيات الحركة الشعرية، وتبعث فيها سلسلة المعاني المتعاقبة، وكيف تستعمل اللغة كآلية تعبيرية في إثراء الخطاب الإبداعي، وتحقيق البعد التعبيري و الإنشائي.

أ- الخلفية اللغوية الدينية:

إن المظهر الذي تجسده اللغة في الخطاب الأدبي يجعلها الآلية التي تطبع دلالاته النصية من خلال تعدد العلامات و الأبعاد القرائية و التأويلات الدلالية، فهي كما يقول عنها "محمد بنيس" في تبيانها لمكانتها داخل النص الشعري المعاصر: "إنها رحم مختبر الشعر المعاصر"¹؛ وهي الخصيصة التي تنقاسمها الممارسات النصية فيما بينها مع التفاوت في كيفية الاستعمال و مصادر الإقتباس .

وتعتبر المرجعية الدينية من أهم المصادر التشكيلية للغة الشعرية، ومكمن اهتمام الدارسين لهذا الحقل ، و لهذا نجدها عند الدارسن المغاربة من أهم الزوايا التحليلية، حيث يتناولها "جمال الدين بن الشيخ" من منطلق التكوين الأولي للشاعر، فيرى أن الخطاب القرآني هو ضرورة أولية تقوم عليها الشعرية العربية، إذ أن " شاعر المستقبل يلقي في الكتاب بالإضافة إلى مفاهيم أولية مختلفة، معرفة القرآن أساسا بعد حفظه عن ظهر قلب، هذا حدث جوهري، فالقرآن هو التربة التربة الخصبة و المخصصة التي ستغذي الفكر دائما، إنه يرسخ في الدهن حاسة اللغة العربية التي لا تقبل التجاوز، و يثبت أسلوبا ويشكل حقلا استعاريا"².

فامتلاك اللغة الأدبية أساسه الخطاب القرآني، كما أن العلاقة بين الخطاب الديني و الشعري هي علاقة استعارية، يدرك من خلالها اكتساب التشابه اللغوي و الأسلوبي، و القرائن السائدة بينهما، ولهذا على الشاعر أن "يقصد بالضرورة الجوامع لأجل سد النقص، وهو يستطيع التردد على الحلقات و تتبع الدروس في ثلاث مجالات هي:

-الفقه و الحديث وتفسير القرآن و المنطق و الفلسفة.

-اللغة و النحو والشعر و الأنساب و التاريخ و الجغرافية.

¹ محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وابدالاتها ، ص 78.

² جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص96.

-التنجيم و العمارة"¹.

و التركيز عند" بن الشيخ" على المرجعية الدينية يبدوا واضحا لأنه يراها الأولى بالدراسة و التأثير في صقل شعرية الشاعر، وجعله يمتلك روح التعبير والإبداع الفعلي سواء من خلال اللغة أو من خلال الأفكار، ولهذا نجده يركز في بحثه عن حدود الشعرية العربية، على "ابن قتيبة، وابن خلدون" لاهتمامها بهذا الموضوع، وليس "بن الشيخ" وحده من الدارسين المغاربة الذين تحدثوا عن دور الخطاب الديني في تفعيل الحدث الشعري فهناك بشكل خاص "محمد بنيس" الذي ركز هو الآخر على هذا الباب.

و يظهر الموقف "البنيسي" من اللغة، ودورها في صياغة وخلق الشعرية العربية من خلال حديثه عن النص المقدس الذي يتشكل من "القرآن" و "الحديث" ثم "الشعر الجاهلي" بوصفه ديوان العرب الأول الذي أبصروا من خلاله القواعد الأساسية لتشكيل الخطاب فنسجوا على منواله، ويعتبر الاهتمام بالنص المقدس في الثقافات العالمية أمرا مقدسا في حد ذاته، ومن المظاهر الكونية قبل أن تكون عربية إسلامية فيقول "بنيس" في هذا الشأن: "جميع اللغات الشعرية العريقة في الشرق تنهل من حوض اللغات المقدسة، في الصين و اليابان والهند، هذه القارات الحضارية البادخة، أما في أوروبا فإن التصور اليوناني للغة انضاف إلى التصور المسيحي بعد هجرة المسيحية إلى روما ومنها إلى العالم الأوروبي"².

فالنص المقدس إذا هو الذي يبعث الحياة في اللغة الشعرية من خلال تجاوزه لها من جهة و الحفاظ على ديمومتها من جهة أخرى. إلا أن التفكير اللغوي في الخطاب الأدبي الحديث لم يأخذ أبعاده واستعمالاته الحقيقية إلا بحلول عهد "الرومانسيين العرب" وفي مقدمتهم "جبران خليل جبران" الذي أطلق مصطلح "الإبداع و الابتكار"، حيث يربط مستقبل اللغة بمستقبل الفكر و الإبداع قائلا: "فمستقبل اللغة العربية يتوقف على مستقبل الفكر المبدع الكائن -أو غير الكائن- في مجموع الأمم التي

¹ المصدر السابق، ص ن.

² محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وابدالاتها ، ص 78.

تتكلم اللغة العربية، فإذا كان ذلك الفكر موجوداً كان مستقبل اللغة عظيماً كماضيها، وإذا كان غير موجود فمستقبلها سيكون كحاضر شقيقتها السريانية والعبرانية¹.

ولا يمانع "جبران" في ربط قوة الابتكار بالشاعر حينما يقول: "إن خير الوسائل، بل الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة في قلب الشاعر وعلى شفثيه وبين أصابعه، فالشاعر هو الوسيط بين قوة الابتكار والبشر وهو السلك الذي ينقل ما يحدثه عالم النفس إلى عالم البحث، وما يقرره عالم الفكر إلى عالم الحفظ والتدوين"².

ويتبنى "بنيس" موقف "جبران" من اللغة وعلاقتها بالابتكار عندما يبين أن موقف جبران نابع من إدراكه لموقع اللغة الشعرية في حركية اللغة برمتها، واستعانتها بالكتاب المقدس والنصوص العربية الصوفية والترجمات الغربية في إثراء مدلولاتها، ليكون الشاعر بذلك صوت الأمة التي "في قلبها جوع وعطش وشوق إلى غير المعروف"³.

ب-المرجعية الاجتماعية:

يتطرق "عبد السلام المسدي" إلى قضية اللغة اليومية، من باب الأهمية في تفعيل اللغة الأدبية، فيرشحها في إنتاج الخطاب الشعري العربي، بل ويراهم الأساس في بنينة "الأدبية"، و تفعيل اللغة الجيدة، وذلك من خلال التأمل و الفطنة، و هذا لكون الشحنة العاطفية هي أصل التفكير، في حين أن اللغة الكاشفة هي التي تكشف هذا التكتّم الوجداني عن طريق لغة التخاطب، لهذا يقول: "و لقد لاحظنا أن أنجع السبل إلى اكتساب اللغة الجيدة، هو دراسة اللغة اليومية كما تحيا على ألسنة الناس، و التأمل فيها بعين الفطنة لا بالرجوع إلى الآثار الأدبية و الكتب اللغوية المتقدمة، فلغتها لا تتمثل في شيء لغة المجموعة"⁴.

من خلال مقولة " المسديّ يتبين لنا ذلك الترابط الوثيق بين اللغة العامية التي تحيا على ألسنة الناس، والزخم العاطفي الذي يجر المبدع إلى الإبداع، فهذه اللغة هي

¹ جبران خليل جبران: الأعمال الكاملة، دون دار النشر ، ودون تاريخ، ص 555.

² المرجع نفسه، ص 560.

³ المرجع نفسه، ص 554.

⁴ عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 43.

الوحيدة التي تكفل للمبدع مقدرة الخلق، ودرجة التبليغ وفقا للآليات البنائية التي تحكم العمل الإبداعي الأدبي.

ونجد "المسدي" يتحدث عن هذه المرجعية انطلاقا من الفكر الغربي، الذي يترجمه "شارل بالي"، و الذي يرى فيه أن اللغة هي استنتاج لجوانب فكرية، وعاطفية مستمدة من المجتمع، حيث يقول: "فاللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا ووجها عاطفيا، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري، وحسب وسطه الاجتماعي و الحالة التي يكون فيها"¹.

فالخطاب الإبداعي الأدبي من خلال هذا الطرح، يعتبر نتاج فعل الأنا الذي هو ارتباط مباشر، وتعلق غير مشروط بالظروف الاجتماعية السائدة.

و تأخذ المرجعية الاجتماعية أيضا مكانة هامة في حقل الدراسة الشعرية عند "بن الشيخ" من خلال اعتباره أن العمل الإبداعي الشعري وليد عوامل اجتماعية و ثقافية من شأنها التأثير على العواطف الذاتية للأديب و الشاعر فيقول في هذا الشأن: "إن المحيط السوسيوثقافي يولد الإبداع ويوجهه، فالشاعر يعبر في أغلب الأحيان بالإحالة عن المحيط الذي كون لديه وعي الكاتب"².

فمصدر الإلهام الإبداعي هو الواقع الاجتماعي الذي يمكن أن يكون إرثا حضاريا أو ممارسة اجتماعية راهنة بما تحمله من أفراح و أحزان، أو لذة و ألم "يصيرها الشاعر في الخيال كالعالم الذي يصنعه البناء أو المنوال الذي يستعمله النسيج حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام"³.

ويعتبر عامل الإدراك من العوامل المساعدة على التأثير الاجتماعي في دراسة "بن الشيخ"؛ لأن الخطاب الإبداعي الأدبي آلية تعبيرية لغوية منبثقة عن نفسية المبدع الذي "يدرك الواقع الموصوف ليعوضه بخطاب حي، من مادته الخاصة"⁴.

¹ عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص.36.

² جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص.89.

³ المصدر نفسه، ص.101.

⁴ المصدر نفسه، ص.176.

وفي هذا الخطاب الحي تكمن أسرار الشعرية العربية، التي تبعث الحياة في الواقع الاجتماعي الموجود أصلاً.

أما "محمد بنيس" فينطلق من "الكوليرا"¹ في بنية تصوره حول المرجعية الاجتماعية للغة الشعرية، فهذه القصيدة التي نظمها "نازك الملائكة" تضامنا مع الشعب المصري اثر تفشي داء الكوليرا، ليست إلا تعبيراً عن كارثة اجتماعية ألمت بالحياة اليومية للمواطن الصعيدي في مصر مخلفة آثاراً مأساوية في النفوس، وهذا الأثر المتجسد في صورة الموتى المحمولين على العربات هو الذي فجر اللغة الشعرية عند "نازك الملائكة" مخلفاً خطاباً شعرياً تقول عنه "وساقتني ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر"².

إن معجمية الحياة اليومية حسب "بنيس" تسوق الشاعر إلى الاهتمام لسبل إبداعية معينة هي جملة الإبدالات النصية المتحركة، والتي يعتبر الدال العروضي أساسها والعامل على تغيير مجرى الدوال الأخرى، من خلال إدخال التغييرات على القاموس اللفظي الذي يمثل المورث الاجتماعي القديم، حيث "يترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم، ويدخل مكانها ألفاظ جديدة لم تكن مستعملة"³، أو "أن يعيد إليها اعتبارها، بأن يخلع عليها جلدها، وينفخ فيها من روح الشباب"⁴.

كما يمكن المعجمية الاجتماعية اليومية، أن تسوق إلى الشاعر أفكار متبلورة وفق نظامها الحكائي، وتكون مادة الشعرية التي ينطلق في بنائها حيث يعتبر "محمد بنيس" تجربة الشاعر المعاصر وأثر الشعر الإنجليزي والروسي والأسباني المولدين لما يعرف "باللغة اليومية"⁵، التي يجب أن تتبنين وفقها القصيدة ويأخذ في هذا الاتجاه موقف "محمد النويهي" الذي يعلن تأثره بالفكر الإنجليزي وبدعوة "إليوت" إلى أن تكون موسيقى الشعر الموسيقي كامنة في الكلام المحكي الشائع، وأن مهمة الشاعر يجب أن

¹ قصيدة لنازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.

² نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1962، ص21.

³ نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص11.

⁴ بدر شاكر السياب: ضمن كتاب آراء في الشعر والقصة، خضر الوالي مطبعة نوار المعرفة بغداد 1956 ص22

⁵ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3 الشعر المعاصرة، ص81.

تتجسد في استعماله للغة الشائعة، في محيطه حيث يقول "محمد النويهي": "قد رأيت كيف يلح "إليوت" في تأكيده هذه الحقيقة مدى ارتباط لغة الشعر بلغة الكلام العادي والحديث اليومي، فمن الكلام الذي يتحدث به الناس في واقع تجاربهم يأخذ الشاعر مادته الغُفْلَ التي يشكلها ومن الأصوات التي تسمعها أذناه فعلا يأخذ أصواته التي ينظمها..."¹.

وبحسب "محمد بنيس" فإن "النويهي" قد وضع حجر أساس في دراسته لنص "إليوت" وهو "الحقيقة" التي جرّدها من الزمكانية، حيث لم تعد آراء "إليوت" تنطبق على الثقافة الإنجليزية فحسب بل لا تحدّها حدود، بمعنى أن المرجعية الشعرية هي اجتماعية في أصلها ينتقيها الشاعر ليكون نصا جديدا قديما، وهذا ما يطلق عليه "النويهي" بالخطاب "الصادق الأصيل" الذي يتطابق والشعر الإنجليزي، إلا أن "النويهي" حسب "بنيس" ظل يخلق في قراءته دون أن ينقص على جزئيات نظرة "إليوت"، وهو ما جعل قراءته هذه متعالية للشعر العربي، تنصدها مفاهيم مثل الصدق و الأصالة، وهما من بين المفاهيم التي لم تتج من التحليل والنقد من القديم إلى الآن، ما دام "الصدق" لا يخلو على الأقل من الالتباس، وما دامت "الأصالة" تجسدن معياراً قُبْلِيّاً له الإلغاء لا الإثبات، ليخلص "بنيس" إلى القول: "بهذا المعنى تكون قراءة "النويهي" لآراء "إليوت" مختلفة عن قراءة "الفارابي" و "حازم القرطاجني" "لأرسطو" في الشعرية، بل إن "النويهي" لم يطرح حتى علاقة آراء "إليوت" بالتقاليد الشعرية الأوروبية الأخرى"².

إن النقص الذي يتجلى في دراسة أو في موقف "النويهي"، حسب "محمد بنيس" يكمن في عدم قدرته على اختراق "جدار اللغة"، الذي هو استتطاق للكلام المحكي و محاولة الوصول إلى اللغة اليومية، واكتشاف الخبايا الحكائية داخل نسيجها البسيط، وهذا ما يقول عنه "يوسف الخال": "تقريب الشعر من الكلام المحكي دون أن يدعوا إلى اعتماد هذا الكلام المحكي لغة للشعر والنثر أيضا"³.

كل هذا يجعل من الخلفية الاجتماعية اليومية عند "بنيس"، عاملا مساعدا في بناء اللغة الشعرية عامة و العربية خاصة، هذه الخلفية التي تمثل الحقيقة المطلقة في

¹ محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، 1964، ص 40.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، ص 83.

³ يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 57.

الخطاب الأدبي، الذي يتألف مع باقي المكونات التي تصنع منه الأدبية المنشودة من قبل الشاعر، خاصة إذا ما وجدنا أن إشكالية اللغة الشعرية لا تنحصر في الانتقال من اللغة المكتوبة إلى المحكية، و الممثلة في الكلام اليومي و حديث الناس .

ج- النسيج اللغوي للغة الشعرية:

في ضوء المساءلات الحديثة عن وضعية اللغة الشعرية داخل الخطاب الأدبي، تتمظهر أراء وتحليلات الدارسين في إلزامية الفصل بين اللغة الشعرية وغير الشعرية حيث يقول "جاكوبسون roman Jakobson": "إن كل بحث في مجال الشعرية، يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك لأن الشعر فن لفظي، إذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالاً خاصاً للغة..."¹.

هذه الخاصية التي يتحدث عنها "جاكوبسون" تتجسد في الانزياح²، اللغوي الذي تحيد به اللغة عن معناها الحقيقي العادي، حيث تشق طريقاً آخر يصنع منها الجمالية الإيمائية التي يسميها "آدونيس" "لغة الإشارة" إذ يقول: "إذا كان الشعر متجاوزاً للظواهر ومواجهاً للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا إلى رؤى أليفة مشتركة، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما، جعلُ اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله"³.

و تبدوا اهتماميه الدارسين المغاربة بدور النسيج اللغوي في تشكيل الحدود الشعرية واضحة عند " عبد السلام المسدي"، وذلك من خلال ربطه للنص الأدبي بالكيفية البنائية للغة، واعتبار الأديب صانع للكلمات حيث يقول: " أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني"⁴.

ومعنى هذا أن اللغة تحمل أنماطاً متعددة في الاستعمال، فمنها ما هو بسيط يفتقر إلى الفنية و الجمالية ولكنه يحتوي على صفة الإخبارية ونجده في اللغة اليومية و يعتبر

¹ رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي، ص 77.

² نظرية الانزياح.

³ آدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 1971. ص 125-126.

⁴ عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 113.

مرجعية خصبة في توليد اللغة الأدبية، وهذا تحدثنا عنه في المرجعية الاجتماعية للغة، ومنها ما هو فني يقوم على التميز في بنائه الأسلوبي وترابطه اللفظي، وهو الذي يتأسس عليه، أو يقاس به الخطاب الإبداعي الأدبي، على اعتبار أن وظيفة الأديب كما يقول "المسدي" تكمن في "خلق لغة من لغة أخرى"¹.

وعن طريق التشكيل الشعري يتحدث "جمال الدين بن الشيخ" في إبرازه للدور الذي تلعبه اللغة الأدبية في بلورة الفكر السائد في الذهن، حيث يقول: "وبالتالي فإن العمل الإبداعي بعد أن يتم تصور المعنى في الذهن، ينحصر في اكتشاف الألفاظ التي تلائمها ملاءمة جيدة، ومهما كانت طبيعة الموضوع فهو يصبح رهين اللغة ورهين كل إسهام في استثمار الفكر بالكلمات"².

فالنسيج اللغوي للنص الشعري ليس حشوا للألفاظ كيف اتفقت من طرف المبدع، بقدر ما هو اختيار وتنقيب وبحث عن اللغة المناسبة للتصوير الفني، والتي تساعد على بعث الحركية الفكرية و العاطفية في الفكرة الواقعية، وربطها ببعضها البعض للوصول إلى عامل النظم و التأليف الحسن .

ونجد هذا الطرح في الشعرية الغربية عند "جون كوهين j.cohen" الذي يعتبر المبدع مولدا للغة و ليس للأفكار، فهو يصنع من الفكرة الواقعية كلاما جديدا بواسطة الآلية اللغوية فنجده يقول: "إن الشاعر شاعر بقوله لا بتفكيره و إحساسه، إنه خالق كلمات و ليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي"³.

فالأفكار موجودة في عالم القوة، ولا تحتاج إلى إحياء آخر أو اختراع جديد، بقدر ما تحتاج إلى وصف وتحريك داخلي، يصنعه الشاعر بلغة نشيطة و غير مألوفة، فيبعث من خلالها الحياة المتجددة في الأفكار، ويقدم أشكالا مغايرة للاستعمال العادي للغة.

¹المصدر السابق، ص ن.

² جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 160.161.

³ Jen Cohen .structure de langage poétique. Coll. Nouvelle bibliothèque scientifique flommarion. Paris. 1966. p.39.

كما يعتبر البعض اللغة الشعرية استنتاجاً للمعاني الكامنة داخل اللغة، وإرغامها على الانشطار إلى جملة معان غير مألوفة، ومخالفة للعرف الدلالي العامي القائم بين الدال والمدلول، إنها النظرة الإنجليزية "لكيمياء الفعل"، التي دعا إليها "رامبو" بكل وضوح كما يقول "محمد بنيس"¹، عكس الفرنسية التي تعتمد اللغة اليومية في البناء الشعري.

فالشعرية من المنظور اللساني في هذه الحالة، هي اكتشاف التمظهر الدلالي للغة داخل النسيج البنائي للخطاب، الذي يقول فيه "محمد بنيس": "إن الانتقال من لغة الوقائع إلى اللغة المغايرة، أو من لغة الظاهر ولغة الإيضاح إلى لغة الإشارة، هو ما سيجعل منه "أودونيس" مشروعاً مرتبطاً بممارسة النظرية الشعرية"².

إن هذا الطرح هو دلالة صريحة على قيمة المعطى اللغوي داخل الشعرية بوصفه المحدد للخاصية الأدبية داخل الخطاب الشعري، خاصة إذا ما علمنا أن اللغة هي المحرك الأساس في البناء التصوري البلاغي والإيقاعي والدلالي، من خلال التمرد على القواعد المستعملة في الخطاب العادي والتمظهر في أشكال بنائية غير مألوفة، كاستخدام الكلام الحقيقي ممزوجاً بالمجازي، وكذلك التعددية الدلالية وإيحائية الألفاظ الأدبية، التي يقول عنها "محمد بنيس": "إنها الانتقال من لغة الوقائع إلى اللغة المغايرة، أو من لغة الظواهر ولغة الإيضاح إلى لغة الإشارة"³، فلغة الظواهر والإيضاح إذا هي لغة الكلام الحقيقي الذي لا يراد منه التفرد أو الإنزياح الدلالي عن المؤلف في العلاقة التراتبية بين الدال والمدلول في حين أن اللغة الأدبية هي تلك العلامة السميائية المنبثقة من الاستخدامات اللفظية التي لا تدرك وفقاً للعلامة اللسانية، إنها تتعداه إلى بعد آخر هو العلامة الأدبية التي تصنع علاقة حميمة بين اللفظ الحقيقي والمعنى المجازي أو الإشاري أو الإيمائي، إنها الجمالية الشعرية والإنماء اللغوي داخل الخطاب الأدبي الذي يبتعد عنه "بنيس".

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3 الشعر المعاصر، ص 86.

² المصدر نفسه، ص 87.

³ المصدر نفسه، ص ن.

2- وظيفة اللغة الشعرية:

تتشكل الطبيعة العلائقية بين اللغة العادية واللغة الأدبية، من خلال التبنين الدلالي الذي يحكمهما، إذ تعبر كل واحدة منهما بنمطيتها الاعتيادية التي تحقق لها المفهومية المرجوة، إلا أن اللغة الأدبية لا تتفك تنفكت من الأولى، لا لشيء إلا لأنها تحمل في ثناياها الصيغة الحيوية، التي تحررها من المنطقي والمقيد إلى حرية الخيال والتوسع التصوري للمعاني، وهي في كل هذا تحاول إتقان وظائف محددة من صميم أدواره.

أ-الوظيفة التعبيرية المتعدية:

تعتبر الوظيفة التعبيرية من أهم الوظائف البنائية داخل اللغة الشعرية، وهذا ما جعل النقاد و الدارسين المغاربة يهتمون بها، ويعتبرونها ذات أبعاد إخبارية و جمالية في الوقت ذاته، ولعل أبرز من تناول هذه النظرة "عبد السلام المسدي" حينما يربط القيمة الإخبارية بالوظيفة التعبيرية، عندما يقول: "إننا إذا صهرنا كل القيم الإخبارية في الحدث اللغوي استطعنا أن نبرز ثلاثة أبعاد: بعدا دلاليا و بعدا تعبيريا و بعدا تأثيريا"¹.

ومعنى هذا أن الوظيفة التعبيرية للغة تتجلى في تحقيق الغاية الإخبارية، كما أن الوصول إلى هذه الغاية يعني الوصول إلى البعد التأثيري، الذي يتداخل بهذه الكيفية مع البعد الإخباري، ولهذا يضيف " المسدي " معتبرا تداخل البعدين التعبيري و التأثيري الدافعان إلى تطور الوظيفة التعبيرية حيث يقول: " من هنا أخذ راسو rasse وهو أحد أتباع "بالي charles bally"، يحول مفهوم التعبيرية إلى مفهوم الحدث الفني؛ أي مفهوم الجمالية"¹.

ويربط المسدي الوظيفة التعبيرية بالحدث الفني، والجمالية الفنية؛ لأن المبدع أو الكاتب لا يستطيع التعبير عن أحاسيسه الداخلية، إلا بوجود آليات مناسبة تساعد على الإفصاح، فيقول: " إن مفهوم التعبيرية يتحول إلى مفهوم الحدث الفني؛ أي إلى مفهوم

¹ عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص40.

الجمالية، إذ لا يتسنى لأحد أن يناقضنا إذا نحن أكدنا، أن الكاتب لا يفصح عن حسه ولا عن تأويله، إلا إذا أُتيحت له أدوات ملائمة"².

إن هذا التصور عند "المسدي" يأخذ بالوظيفة التعبيرية إلى أبعادها الحقيقية، فهي التي تثري النص الأدبي بالدلالات و التصورات، وهي التي تولد الجانب الفني، الذي من شأنه أن يبين لنا الجوانب الجمالية داخل البناء النصي، ولعل هذه الإفرازات الفنية و الجمالية و الدلالية، هي التي أعطت للوظيفة التعبيرية سلطتها البنائية داخل النص الإبداعي الأدبي.

وقد بقيت التعددية الدلالية سمة اللغة الشعرية على مدار العصور، ولئن لم تظهر من قبل في الخطاب الأدبي القديم، فإنها "صارت مع الشعر المعاصر قضية محورية واجهها واصطدم بجدارها المتعدد الدلالة"³، كما يقول "محمد بنيس"، وهذه الخاصية التعددية -التي تعتبر من أهم الإفرازات الخاصة باللغة من جهة، و الذات الكاتبة من جهة أخرى- أفردتها الدارسون والنقاد بالبحث والتحليل، فقد قسمها "حازم القرطاجني" على حسب المبدأ المتوصل إليه وهو "اللذة والألم" وكذا تأرجح الأجناس والأنواع الشعرية بينهما و حدّدهما في "المحفزات الدافعة إلى القول"، أو أحوال المتحركين، أو وصف الحاليين معا، وتكون الدلالة الشعرية شاملة عندما تشمل الحالتين معاً.

ويركز الدارسون المغاربة على مسألة الوظيفة التعبيرية للغة الشعرية، كونها الدافع إلى القول وإبراز الحالة الشعرية للذات الكاتبة، وتفسير العالم وتغييره، ولا يترك "محمد بنيس" الوظيفة التعبيرية، دون أن يربطها بشكل بارز بالحالة النفسية والاجتماعية، ويعتبرها عوامل خارجية مؤثرة بشكل مباشر في الذات الكاتبة، حيث يقول: "إن التجربة الخارجية كضرورة ملازمة للشعر تعني في البدء أن اللغة الشعرية

¹ المصدر السابق، ص.ن.

² عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، ص455.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، ص 88.

متعدية، لا توجد إلا بحافز خارجي، وبنحو التعبير عن هذا الخارج تسير، لا توجد إلا به وفيه، هو عنصره الحيوي الذي يفجره، وفيه يسكن المعنى"¹.

إن هذا الطرح يجرّد اللغة من التعبير عن ذاتها، كونها تعبر عن الحافز الخارجي، الذي هو الحالة الشعورية التي تتأثر بها الذات المبدعة، و يصورها "محمد بنيس" عند شاعر عربي هو "بدر شاكر السياب" في جملة رسائله الشخصية، التي يتحدث فيها عن حالته النفسية والاجتماعية، التي تمنعه من الإبحار في أعماق اللغة الشعرية، هذه الحالة الشعورية يركز عليها "محمد بنيس"، من خلال خلق العقم أو بعث الغزارة الشعرية، فيقول بنيس: أن السياب كتب سنة 1958 إلى "سهيل إدريس" يقول: "ولكن...مرّ عام بأكمله لم أكتب فيه سوى قصيدتين...إنه العقم يتسرب إلى نفسي، فإذا كتبت فعن هذا العقم أكتب"²، وهي حالة شعورية للذات الكاتبة يغيب فيها الإبداع النصي، وتتوقف الوظيفة التعبيرية، فيجد الشاعر نفسه عاجزا أمام الإبداع أو الاستخدام التعبيري للغة، ولكنه عندما يحدث العكس ويحصل التدفق الشعوري نتيجة الاختمار الفكري، تتحرر الملكة الشعرية فتنتشر اللغة من ألفاظها المتكاملة إلى معانيها المعبرة، ولهذا نجد "السياب" يقول بعد مرحلة العقم: "إنني الآن في حالة استرخاء شعري أتوقع أن تعقبه فترة إنتاج كثير"³.

فالمراحل المتعاقبة على الإنتاج الشعري عند "السياب" بين سنوات 1958 إلى 1963 هي كما يصورها "محمد بنيس" وليدة التجربة الخارجية اللازمة بالضرورة للشعر، هذه التجربة التي لا تأتي إلا بهذا الحافز الخارجي، الذي يعتبره "البياني" أيضاً رفقة "صلاح عيد الصبور" و"جرج حاوي" أساس الوظيفة التعبيرية للشعر.

إلا أن هذا الاهتمام الكبير بالوظيفة المتعدية للغة الشعرية، واعتبارها تجسيد للتجربة الخارجية، لا يجعلنا نغفل النظر عن التجربة الداخلية الخاصة باللغة في حدّ ذاتها، بما تحمله من تكرارات للملامح الصوتية والصرفية والتركيبية والدالية المناسبة للموضوع، فالتعددية الدالية والاصطلاحية للغة الشعرية هي إثراء للموضوع

¹ المصدر السابق، ص 91.

² ماجد السامرائي، رسائل السياب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1971، ص 82.

³ المرجع نفسه، ص 104.

المطروق، من خلال النموذجين الأساسيين للسلوك اللفظي الذي يحدده "رومان جاكسون" في "الاختيار والترابط"¹، فإذا كان موضوع الرسالة طفلاً وجدنا الكلام المختار سلسلة متساوية أو متشابهة: طفل، صبي، فتى، ولد، وعند التعليق على الموضوع يمكن اختيار فعل من الأفعال المتقاربة دلالياً مثل: ينام، يتميل، يتناوم، يقبل (من القيلولة)، فنقول الطفل ينام، أو الفتى يتناوم، من هنا يمكن القول أن الوظيفة التعبيرية المتعدية للغة الشعرية هي نتاج علاقة تكاملية تجانسية، بين التجربة الخارجية المكونة في الذات الكاتبة، والحالة الشعرية والاجتماعية الخاصة، وتبين التجربة اللفظية الاصطلاحية المختارة والمتجانسة مع الموضوع.

ب-وظيفة الخلق:

قال "آدونيس" في قصيدة "الإشارة" :

مزجت بين النار والثلوج

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج

وسوف أبقى غامضاً أليفاً

أسكن في الأزهار والحجارة

أغيب

استقص

أرى

أموج

كالضوء بين السحر والإشارة².

إن المتأمل والدارس لهذه القصيدة، يدرك بجلاء ذلك العمق اللغوي الخارج عن المؤلف، من خلال جمع الدلالات غير المألوفة، وترويضها لتصنع الجمالية الدلالية

¹خوسيه ماريّا بوثيلو إيقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط1، 1991. ص 53.

²آدونيس: كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، المكتبة العصرية، بيروت ط1، 1965.

والإيحائية، ففي قول "أدونيس" "مزجت بين النار والتلوج" نجد لغة إشارية جسدت لنا عملية الخلق الجديدة للغة الشعرية، وهي محاولة إيجاد نمط تركيبى ودلالي من إنجازهِ الخاص، وهذا ما نبه إليه "كروتشيه" عندما حذر "المستغلين للحقل اللغوي، حيث دلهم على أن أبواب اللغة كلما طرقتها انفتحت لنا عن بُعدٍ أو ظاهرة جمالية جديدة"¹.

فالاستخدام النموذجي للغة الشعرية من خلال، خلق الانسجام والتجانس بين الألفاظ، هو الوحيد الكفيل بتسريع الوظيفة الجمالية، ونقل التجربة الشعرية للذات الكاتبة، كما أن الخطاب الشعري الناجح في نقل تجربة الشاعر، هو ما كانت وحداته الدلالية منسجمة تستدعي الواحدة منها الوحدة التي تليها، وهذا ما يؤكد "سمير أبو حمدان" في قوله: "توقيع اللفظ موقعا مناسباً حين تأليفه مع ما يحاوره من ألفاظ أخرى، ينطوي على قيمة فنية وجمالية فذة، لا بل إن مثل هذا التوقيع جدير بنقل التجربة النفسية الشعرية الإبداعية للمبدع"².

ولما ركز الأدباء على العملية العاطفية في بناء خطاباتهم، خاصة مع رياح التيار الرومانسي، وصار من اهتمام الأديب نقل التوتر الإنفعالي إلى المتلقي بشحنات زائدة، تحقق-كما يقول صلاح فضل- فكر "مالارميه" وهو أن الخطاب "مبادرة اللغة في الخلق"³.

ولا تخلوا النظرة المغاربية من إظهار لملكة الخلق داخل الخطاب الأدبي، وهذا ما يتجسد في تصورات "عبد السلام المسدي" ولكن من زاوية أخرى هي استنطاق المكامن الداخلية للصياغة المعجمية التي يطلق عليها مصطلح "الإيحاء" هذا الأخير الذي يعني "الخلق" بالمفهوم "البنيسي"، حيث يقول المسدي: "فأدبية الخطاب تتحدد بمقدار الخروج عن القالب المرسوم"⁴، والخروج عن القالب المرسوم هو إعادة خلق نمط مغاير للغة، غير الذي ألفته من قبل بصيغتها التعبيرية البسيطة القائمة على

¹ سمير أبو حمدان: الإبداعية والبلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ص27

² المرجع نفسه، ص 105-106.

³ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998. ص24.

⁴ عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 41.

الأساس المعجمي الذي هو "نظام من الرموز التعبيرية تؤدي محتوى الفكرة التي تمتاز فيها العناصر العقلية و العاطفية، فتصبح اللغة حدثاً اجتماعياً محضاً"¹.

وتتجسد عملية الخلق بعد كسر المؤلف في الخطاب، من خلال الجمع بين الفكرة كحقيقة، و بين اللغة كآلية تعبيرية، و الخيال كخلق للرسالة، وفق ما تتصوره الذات الكاتبة، و يؤكد هذا الطرح "المسدي" في قوله: "فهذا التصرف بكسر المؤلف، إنما هو ضرب من الإصلاح الجديد، الذي يقوم تلقائياً بين واضع النص وملتقيه، ولكنه من جنس الاصطلاح الذي لا يطرد"².

فالشاعر أو الكاتب له دوافع سياقية ينجز من خلالها خطابه الأدبي، و المتلقي له هو الآخر سياقاته التي يتأثر بها و تؤثر فيه، و يفهم من خلالها هذا الخطاب المرسل، هكذا يتسنى لعالم اللسان يقول "المسدي": "أن يعيش و أن يعين عالم الأدب على تحديد هوية الصوغ الإبداعي، فمن التفاعل العضوي بين التشريح اللغوي و التقدير النقدي، يتجلى كيف أن الملفوظ الأدبي هو كيان عضوي يحدده انسجام نوعي، ناتج عن علاقة التناسب القائمة بين أجزائه"³.

هذا التناسب الذي تحيكه الذات الكاتبة وفق تصورهما التخيلي، يخلق لنا نسيجاً لغوياً ودلالياً جديداً، هذا الجديد هو مشروع الخلق الذي يطهر الكلمة من جمودها، يجعلها تقبل التجديد و الحركة، دون أن تخضع لعوامل الذات و الزمان فيقول المسدي: "إن مفهوم الخلق في عملية الإبداع الإنشائي مرتبط بقدرة الإنسان على تخليص الكلم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال، وتطهيرها مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة، فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها، وفي إحياء الكلمة بعث جديد للتجربة المعيشية في غياب الذات و الزمن"⁴. فالمسدي بهذا الطرح يربط الخلق في الخطاب الإبداعي الأدبي بقدرة الكاتب على بعث الحياة في مكامن الألفاظ، و أن الكلمة تبقى دوماً في حاجة إلى من يبعث فيها روح الحياة و منها روح الشعرية، إنه تصور

¹ المصدر السابق، ص 43.

² المصدر نفسه، ص 41-42.

³ المصدر نفسه، ص 42.

⁴ المصدر نفسه، ص 55.

المسدي للغة الشعرية في علاقتها بالمعطى الخارجي، وهو سبيل الديناميكية الأدبية التي تترصدها الشعرية.

أما "محمد بنيس"، فيرى في اللغة الشعرية العربية بأنها إبحار متواصل منذ العصر الجاهلي داخل الخطاب الإبداعي، مما حقق لها وظيفة الخلق، هذه الأخيرة التي تجسد التقدم بمفهومه الحداثي، الذي يعني التأثير والتأثر والحركة، حيث يقول "بنيس"، "وهنا أيضا نكون مع مفاهيم الحداثة، إذ التقدم يتحقق في لغة الخلق... فيها يمكن للشعر أن يتقدم، والشاعر الخالق للغة هو النبي وفي هذه الحالة يصدر الشاعر عن الحقيقة، فالقول الشعري هو الحقيقة ويكون التخيل أساسه"¹.

من هنا يمكن القول أن نظرة "محمد بنيس" لوظيفة الخلق داخل الخطاب الشعري تعتمد التطور والتقدم الحاصل داخل اللغة، فالشاعر بمثابة "النبي" الذي يأتي بشيء جديد لم يسبقه إليه أحد من قبل، وهو في الوقت ذاته تكملة لما قام به سلفه، وأبرز ما يشكل الخلق في اللغة الشعرية حسب "بنيس"، هو "فكرة الآخر" الذي تحدده الرمزية الفرنسية، لأن استخدام الرمز هو بالضرورة خلق التوالد الدلالي داخل الجملة الشعرية، وجعل الواحد متعدد فيكون الشاعر قد عبّر عن معانيه باستخدام لغة مغايرة؛ أي بمفهوم الحداثة، لغة غير مألوفة يعبر بها عن معناه ويزيد إلى جملة معان وتأويلات يستخلصها المتلقي حيث يقول "بنيس": "وهنا أيضا نقول أن مفهوم اللغة اللازمة، وما يرافقها من ضفاف الرؤيا والخلق، محدد هو الآخر بمفهوم اللغة اللازمة لدى الرمزيين الفرنسيين، الذين عادوا إلى أساسياته لدى الرومانسية الأولى في ألمانيا"².

ولئن كانت وظيفة اللغة الشعرية عند "بنيس" و"المسدي" تقوم على التعبيرية والخلق، فإنها عند البعض تتجاوزها إلى وظيفة أخرى، تكون أكثر التصاقا بالذات المتلقية للخطاب، إنها "الوظيفة التأثرية" المعبر عنها بضمير "أنت" وتشتمل على مضامين فكرية وعاطفية، وكذا تعابير مباشرة و تعابير غير مباشرة يستخدمها الشاعر، أو الكاتب للتأثير على المتلقي، كاستخدام الأسلوب الحكائي الغير مباشر، أو استخدام أدوات الخطاب المباشرة مثل "كاف الخطاب" و"النداء".

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصرة، ص 99.

² المصدر نفسه، ص 99.

إن وظيفة اللغة الشعرية تتعدد، ولعل هذا التعدد هو ما يرسّخ قيمتها داخل الخطاب الإبداعي، فهي القلب الذي يبعث النشاط والحيوية داخل الرسالة الأدبية وهي الرابط بين، الذات الكاتبة والرسالة و الذات المتلقية،ويمكن اختصار هذا الطرح بالشكل التالي:

وظيفة التعبير وظيفة التأثير

الذات الكاتبة -----الرسالة(الخلق)-----الذات المتلقية

ج- الوظيفة الشعرية:

لقد أسهمت الدراسات الحديثة في بلورة الطبيعة العلائقية التي تحكم اللغة بالشعرية، وكانت بذلك الإرهاصات الأولى للحديث عن الوظيفة الشعرية للغة، التي طرّقها "رومان جاكسون" سنة 1940، وسبقه قبل ذلك "ليبنيكوف" سنة 1919، إلا أن "جاكيسون" يعد الأكثر اهتماما و الأعماق تحليلا لهذه الوظيفة، فكان من اهتماماته: "إدخال الشعرية في اللسانيات وتأكيد أهمية التوازي في تكوين الرسالة الشعرية السلافية"¹¹.

وتعتبر محاولة "جاكيسون" في قراءة الوظيفة الشعرية من خلال دراسته الشهيرة في "اللسانيات الشعرية" الرائدة في مجال الدراسات الشعرية الحديثة، حيث ركّز فيها على علاقة النص باللغة الأدبية داخل الخطاب الإبداعي شعراً كان أم نثراً، وكذا أهمية هذه الوظيفة وسط الوظائف الأخرى فيقول: "إن غاية الرسالة في حد ذاتها، والنبرة الملتصقة بالرسالة لحسابها الخاص، هو ما يميز الوظيفة الشعرية للغة، ولا يمكن لدراسة هذه الوظيفة أن تكون مثمرة إذا نحن تغافلنا عن القضايا العامة للغة، ويتطلب التحليل الدقيق للغة، من جهة ثانية، أخذ الوظيفة الشعرية مأخذ الجد، فكل محاولة لاختزال محيط الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو حصر الشعر في الوظيفة الشعرية، لن يؤديا لغير تبسيط مبالغ فيه وخادع، فالوظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة للغة،

¹¹ خوسيه ماريّا بوثويلو إيقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، ص 50.

إنها فقط الوظيفة المهيمنة والحاسمة¹، وهي في هذه الحالة لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى إلا دوراً مساعداً وثانوياً، فهذه الوظيفة التي تبرز الجانب المحسوس للأدلة، تعمق بذلك أيضاً الثنائية الرئيسة للأدلة والأشياء، هكذا فإن اللسانيات، وهي تعالج الوظيفة الشعرية، لا يمكنها الوقوف عند ميدان الشعر.

ومن هنا يمكن القول أن القضية التي عالجها "جاكسون" هي محاولة لإثبات، أن العامل المهيمن في الوظيفة الشعرية هو اللغة الأدبية المشكلة للرسالة، والتي لا تقف عند حدود القواعد العامة؛ أي بمعنى الابتعاد عن التقليدية التي تجر الخطاب الإبداعي إلى العقم ولهذا نجده يضيف قائلاً: "إن الشعر هو اللغة في تحققها الجمالي"²، فالكلمة لوحدها لا تحقق الوظيفة الشعرية، بل جملة الكلمات المتجانسة والمجسدة للرسالة هي المحققة للوظيفة الشعرية.

وفي سلسلة الدراسات و الأبحاث التي قام بها "جاكسون" حول اللغة الشعرية يطرح إشكالات وتساؤلات كبيرة منها: "ما الذي يجعل من رسالة لفظية عملاً فنياً؟ فالهدف الرئيسي للشعرية هو التفريق الخاص بين الفن الكلامي والفنون الأخرى، أو الأنواع الأخرى للسلوك اللفظي"³.

وعن السلوك اللفظي يبرز "جاكسون" ستة عوامل يراها محددة للعمل التواصل اللفظي إذ "المتحدث" يبعث "الرسالة" إلى "المستمع"، ولكي تكون هذه الرسالة فعالة فإنها تتطلب "سياقاً" تشير إليه، و"قانوناً" مشتركاً بين المتكلم والسامع، وأخيراً يحدث "الاتصال" وهو قناة الانتقال والربط النفسي بين المتكلم والسامع، الذي يسمح لكليهما بالدخول في حالة تواصل واستمرارية، ويمكن توضيح هذه العوامل بالشكل التالي:

¹ من محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج2، الرومنسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص36

² خوسيه ماري بوثيلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، ص 50.

³ المرجع نفسه، ص 51.

- سياق

العوامل: متكلم - رسالة - سامع

- اتصال

- قانون (شفرة)

* اثارية

الوظائف: انفصالية * شعرية طلبية

* شارخة

* ما وراء اللغة

وعن هذه العوامل الستة يقول "جاكسون": "لقد قمنا باستخراج العوامل الستة المدرجة في التواصل اللفظي باستثناء الرسالة نفسها، والاتجاه نحو الرسالة بصفقتها رسالة هو الوظيفة الشعرية"¹، وهذه الوظيفة ليست الوحيدة التي يملكها فن الكلام، لكنها الأكثر بروزا وتعيينا، كما أنها تفيد في تعميق الثنائية الرئيسية للعلامات و الأشياء، على أساس تحريك الصفة الواضحة للعلامات.

ونجد الفكرة نفسها عند "جون كوهين jean cohen" الذي يرى أن الأشياء، شاعرية بالقوة، وأن "على اللغة أن تنقل هذه الشاعرية من القوة إلى الفعل، وبداء من اللحظة التي تتحول فيها الحقيقة إلى شيء متكلم بين يدي اللغة: سوف تكون شعرية من خلال القصيدة أو نثرية من خلال النثر."² ويمثل كوهين على ذلك بالقمر، الذي هو جميل بالحقيقة، وشعري بالفعل عندما نقول عليه "ملك الليالي" أو "منجل من ذهب"، ثم يضيف قائلا: "ومن البديهي نتيجة لذلك أن تكون المهمة الخاصة لعلم الشعرية في النقد الأدبي، التساؤل لا عن المحتوى الذي يظل دائما هو هو، ولكن عن التعبير حتى نعلم أين يكمن الفرق."³

¹ المرجع السابق، ص 52.

² جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص 60-61.

³ المرجع نفسه، ص 61.

إن الوظيفة الشعرية إذن؛ هي دراسة الرسالة اللغوية من منطلق استخدام الذات الكاتبة "اللغة"، وهي في جوهرها تجسيد للغة السائدة القائمة على "مبدأ الاختيار والترابط، ومبدأ التساوي، ففي الاختيار والترابط، إذا كان موضوع الرسالة طفلاً، وجدنا المتكلم يختار اسماً من بين سلسلة من الأسماء المتشابهة والمتساوية، طفل، صبي، فتى، وفي التساوي يحكم عملية الاختيار يتم تجسيد الأفعال المتقاربة دلالياً مثل: ينام، يتميل، يتناوم، وهذا ما يعني أن اللغة الأدبية تتركب وفق الاختيار والتساوي وتكرار الملامح الصوتية والظرفية والتركيبية والدلالية.

ولم يقتصر تناول الوظيفة الشعرية في اللغة على الدارسين الغربيين أمثال "لينكوف" و"جاكسون"، فهناك من الدارسين العرب من تناول هذه الوظيفة بالتحليل والتحديد، كما هو الحال عند النقاد والدارسين المغاربة المحدثين، وأبرز من تحدث عن هذه الوظيفة "عبد السلام المسدي"، الذي يراها أبلغ من الوظائف الأخرى الإبداعية لأنها المحددة للخطاب الأدبي، حيث يقول: "إذا عدنا مرة أخرى إلى نظرية التواصل عند اللسانيين، تبيناً أن أدبية النص نابعة من تغلب الوظيفة الشعرية على بقية الوظائف الإبداعية في اللغة"¹.

كما أنها تشكل نمطية بنائية لسنن الكلام في جهاز التحاور، هذا الأخير الذي يتشكل من رسالة داخلية مجسدة لجملة الإشارات، و الشروحات المؤثرة في المتلقي وذلك وفق انفعالات ذاتية، ترتسم في ذاتية المتلقي، يقول فيها "المسدي": "والوظيفة الشعرية مركزها سنن الكلام في جهاز التحاور، ويقودنا هذا لاعتبار إلى تحديد الخطاب الأدبي، بأنه رسالة تركبت في ذاتها و لذاتها، ومعناه أن الكلام الإنشائي يقوم ببنيته اللغوية رقبياً على نفسه، إذ ليس منطلقه ولا مرماه أن نصف صورة من العالم الواقعي أو التجربة المعيشة فعلاً، فليس الكلام فيه أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصيغته"².

وإذا ما تتبعنا مسار الوظيفة الشعرية عند "المسدي" فإننا نجد أنها انبثاق عن الموقف الغربي المجسد في رأي "رومان جاكسون" من خلال اعتبار اللغة الشعرية

¹ عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 39.

² المصدر نفسه، ص.ن.

جملة كلمات متألّفة تحقق خطاب يسميه "الرسالة"، هذه الأخيرة التي تحمل طابعا انفعاليا وجماليا، بفضل تركيباتها الذاتية التي تخدم فيها نفسها بنفسها، محققة بذلك الطاقة الفعلية للغة، فيقول "المسدي": "الوظيفة الشعرية هي التي تكون فيها اللغة متركبة لذاتها، فتعبر عن نفسها بنفسها ويتحول معها الكلام إلى نسيج جاهز، يستوقف الذهن، فهو كالسائل الثخن بعد أن كان مع لغة الخطاب العادي كيانا شفافا يخترقه الإدراك نافدا رأسا إلى دلالته، وفي هذه الوظيفة تكمن الطاقة الإبداعية في اللغة"¹.

فنجد "المسدي" هنا يميز لنا بين اللغة الأدبية واللغة العادية، فإذا كانت اللغة العادية سهلة الاختراق، وتميزها إخباريتها البسيطة الشفافة، فإن اللغة الأدبية هي تلك الآلية المركبة من النسيج اللغوي والتي يصعب الوصول إلى دلالته، مما يستدعي الوقوف عند الخطاب أو الرسالة بالدراسات والتحليلات المتعددة لتأويل دلالته، وفي هذه الرسالة نجد الكاتب دائما يجتهد في اختيار الجنس الأدبي الذي يناسبها، فيفضل الشعر عن النثر، ويستخدم السجع عن النثر المطلق، ويستعين بالاقتراس من القرآن على الاقتباس من الأمثال، وهذا كله بهدف تنبيه القارئ أو المتلقي إلى أن النص يحمل دلالات أولية ونظاما إبلاغيا، عكس النظام اللغوي البسيط حيث يصبح "النص ناطقا لمحتواه ومشيرا بهيئته العامة، كما لو كان ذلك النص إنسانا يتحدث بلسانه، ويجاوز كلامه بإشارات عن طريق غمزات العين أو تقاسيم الوجه، أو أسارير الجبين، أو حتى حركات اليدين، ولكن لا يردد نفس المعنى المقصود، كما يقع في جل الأحيان، وإنما يقول بالحركة شيئا آخر غير ما هو بصدد قوله بالكلام"².

رغم هذا كله فإن أهم ما يؤكد عليه "المسدي" هو التسليم بالدور الفعال للوظيفة الشعرية للغة في إبراز أدبية الخطاب، لأنها المسيطرة على بقية الوظائف من جهة، ولأن مركزها مستمد من سنن الكلام الذي يحل صور الواقع والتجربة الحياتية من جهة أخرى، هذه التجربة المجسدة لنسق حوارى بين المرسل والمتلقي، إلا أن ما يستحق التحليل والدرس هو "الرسالة" بوصفها تركيبة لغوية، وهذه الأخيرة هي المحددة للوظيفة الشعرية للرسالة، ويعبر المسدي عن هذه الفكرة بقوله: "النص الأدبي إذن

¹ المصدر السابق، ص 20.

² المصدر نفسه، ص 39.

ينتمي إلى صاحبه من حيث هو كلام ميثوث، أما أدبيته فهي أساسا وليدة تركيبته اللغوية، أي وليدة ما ينشأ بين هذه العناصر من أنسجة متنوعة متميزة، فالطابع الشعري في كل حدث أدبي هو بمثابة تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة¹.

ولهذا نجد الدراسات النقدية الحديثة، تعنى بدراسة كيفية تموضع اللغة داخل البناء النصي، عن طريق البحث في خصائص الفعل اللساني، داخل الحدث الإبداعي الأدبي، وهذا ما يؤكد "المسدي" عندما يقول: "فنظرية الخطاب الأدبي في النقد الحديث، تنطلق كما أسلفنا من الإقرار بحتمية الاستكشاف اللساني، في فحص الحدث الإبداعي، وما يقرره عالم اللسان لتدعيم العمل الأدبي هو الذي يقي عملية الخلق الشعري من الإجهاض عند المواصفة و النقد؛ لأن الأدبية من حيث تحدد تحول الحدث اللغوي إلى ظاهرة فنية تقر بأن النص الإنشائي لا يستوعب إلا من خلال تركيبه اللغوي²

وهنا يمكن القول أن "المسدي" قد ميز لنا بين النص الأدبي، والأدبية النصية، وهذا لأن الأول يمكن إرجاعه لصاحبه الذي ترجم جلّ انفعالاته وأفكاره في هذا الخطاب، أما الثاني وهي الأدبية فهي على العكس تماما، إذ لا يجب إرجاعها إليه إطلاقا، بل يتم إرجاعها إلى التركيبية اللغوية، وما ينشأ بين الكلمات من نسيج بنائي متنوع الدلالة وسليم التأسيس، والإدماج الداخلي التركيبي.

ونجد أيضا "جمال الدين بن الشيخ" يتطرق إلى الوظيفة الشعرية بالتركيز على دور اللغة كأداة بنائية مجسدة للأدبية الشعرية حين يقول: "لا يتعلق الأمر بشعر إنما بكلام مؤلف معقود بقواف، وبعبارة أخرى بتأليف لغوي منتظم في مقطوعات مقفاة"³، فالوظيفة الشعرية للغة عند "بن الشيخ" يجب أن تكون مدمجة مع البنية الإيقاعية أو مناسبة لها، فالنظم هو ذلك التآلف والانسجام المعقود بين اللغة والإيقاع المناسب، ومقدار هذا الانسجام يحدده مدى تناسب هذا النظم، مع الحالات الشعورية المتغيرة حول الخطاب الأدبي، وفي هذا الشأن يضيف "بن الشيخ" قائلا: "هي (اللغة الشعرية)

¹ المصدر السابق، ص38.

² المصدر نفسه، ص42.

³ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 08.

ليست إرضاء آلهة الشعر، ولا تكريم الآداب الجميلة، وإنما أداة ضرورية لاكتساب اللغة، ونقل ثقافات ينبغي تملكها¹.

وليس المقصود باكتساب اللغة، ذلك التعلم البسيط الذي لا يخضع لضوابط محددة وقيم جمالية تصنع تميزه، بل تلك الآلية المضبوطة بقواعد تركيبية، ونحوية، وصرفية، ودلالية، والتي من شأنها أن تصنع الحدث الفني داخل الخطاب الأدبي، فتقل بذلك انفعالات المتكلم وأحاسيسه إلى المتلقي الذي يطلب هذه الأدبية بتعبير "جاكسون" ولهذا يقول "بن الشيخ": "الشعر ممارسة لغوية أي فعل لغوي إنساني، هذا التأكيد له أهمية عميقة"².

فالوظيفة الشعرية للغة من هذا كله هي ذلك الاكتساب المتكرر لهذه الآلية إلى أبعد الحدود، كما أنها قدرة الشاعر على المزج بين الكلمات والمعاني والصور والأوزان في بناء نصي، ويلخص "جمال الدين بن الشيخ" تصور الوظيفة الشعرية بقوله: "تقع هنا على الاعتقاد بأن القول المناسب يوصف بكونه موجهًا بشكل طبيعي نحو شيء ما، إنها فلسفة لغة خلقها الواقع حيث يجد كل شيء من الكلمات والأقوال والصور التي تناسبه بصفة جوهرية، والشاعر المطبوع هو الذي يكتشف اللغة المثالية لكل شيء، ومن هنا فإن معجم الجودة يصبح واضحًا، شأنه شأن معجم التكلف الذي ينفصل بالضرورة عن الطبع"³، فلا يتأتى الخطاب الأدبي إذن إلا وفقًا لهذه الآلية التي يدعمها "بن الشيخ"، حين يشترط فيها الثبات والجماعية قائلًا: "إن ثبات وجماعية اللغة الشعرية، هما ثمرتان لتاريخية، لا يمكن للإبداع خارجهما أن يكون مفهوما، ولا يمكن أن يتصور الانفصال عنهما"⁴.

¹ المصدر السابق، ص 10.

² المصدر نفسه، ص 12.

³ المصدر نفسه، ص 40.

⁴ المصدر نفسه، ص 110.

3-الدلالة الشعرية وفكرة الانزياح:

عندما نتناول البلاغة الجديدة وعلاقتها بالبلاغة القديمة، يترأى لنا مفهوم "الانزياح" كمصطلح جلي و واضح، أساسه الانتقال من استخدام مألوف للغة، إلى استخدامات مغايرة تكون أكثر حرية، وانطلاقاً من المألوف، وقد تناوله "جون كوهين" بالتفصيل في كتابه "بنية اللغة الشعرية" منطلقاً من المشروع أو الخطوة التي توقفت عندها البلاغة القديمة، ذات المنظور التصنيفي الخالص.

ولما نتأمل البلاغة القديمة بوصفها علم معياري يطلق أحكاماً قيمية بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز، نجدها تختلف في تجلياتها من نص إلى آخر، وهذا ما دفع "جون كوهين" إلى تناول فكرة "الانزياح" من منطق التفرقة بين الشعر والنثر، فهذه القضية الشائكة في حقل الشعرية يرى فيها "كوهين" أنها تترسخ وتتحدد انطلاقاً من مبدأ "المماثلة الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر من دون النثر، أو ذا حضور أقل في بعض الأنواع النثرية الأدبية، وهو ذو طبيعة تأثيرية"¹.

فالتماثل هو جملة المتألفات الداخلية للدوال والمدلولات والعلامات، المستخدمة في الخطاب الأدبي، وهي على النحو التالي:

أ- تماثل الدوال:

يرى "كوهين" أن أبرزه التماثل الصوتي ويمكن أن يشتمل على التجانس والمطابقة النحوية والصرفية، وكذلك القافية بوصفها مكافأة دلالية، ويسمى "كوهين" القصيدة النثرية "بالقصيدة الدلالية" لتركها الجانب الصوتي غير مستغل شعرياً، وللدلالة على أن العناصر الدلالية كافية لوحدها لخلق جمالية معينة، ويسمى الصنف الثاني "قصيدة صوتية" لتضمنها الوزن والقافية فقط، أما الشعر فيتحقق عندما تتوحد الإمكانيات الصوتية والدلالية في خلق النص، ويسمى "الشعر الصوتي الدلالي"، أو "الشعر الكامل"، وهذا النوع يقول عنه "حسن الناظم": "إنه النمط الذي يبنى "كوهين" نظريته عليه"²، لأنه يستنفد كل أدواته أو بالأحرى أهمها من المستوى الصوتي والدلالي.

¹ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص111.

² المرجع نفسه، ص114.

وضمن مقابلة الشعر بالنثر، يشدد "كوهن" على نمطين من الوظائف اللغوية، "الأولى وهي الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية، والثانية عاطفية أو انفعالية، حيث يصطلح على الأولى دلالة المطابقة، بينما يصطلح على الثانية دلالة الإيحاء، ويؤكد أن وظيفة النثر هي المطابقة، ووظيفة الشعر هي الإيحاء"¹.

فهذا الخرق اللساني الذي يؤول إلى مفهومين أو وظيفتين انطلاقاً من الخصائص الشكلية للجنس الأدبي، هو ما يحقق الفكرة الموجودة عند "جون كوهين" والممثلة في نظرية الانزياح، فهذه الأخيرة يمكن القول عنها أنها عند "كوهين"، تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، التي تتمتع بقابلية إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلا فإن هذه اللغة المزاحة كما يقول "حسن ناظم"، والتي ليس في مقدورها أن تصنع قابلية إعادة بنائها، "تتخطى القيمة التي تفصل بين المعقول واللامعقول لتتدرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح، على عكس لغة الشعر التي تكون محكمة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى"².

ويحدث "الانزياح" على نمطين: "انزياح سياقي"، و"انزياح استبدالي"، أما الانزياح السياقي فيقع على مستوى الكلام، و يقول فيه "جون كوهين": "أنه يحدث في مستوى الكلام، وبأنماط متعددة، كالفافية والحذف أو النعت الزائد والتقديم والتأخير، وأما الانزياح الاستبدالي فيحدث على مستوى اللغة كاستعارة"³. وبهذا التصنيف اعتبرت فكرة الانزياح، عند "كوهين" تجاوزاً للبلاغة القديمة، و ولوج في عالم اللسانيات السودسيرية .

وتعتبر فكرة "الانزياح" التي تحدث عنها "كوهين"، هي التي تناولها النقاد العرب في البيئة المغاربية، تحت تسميات واصطلاحات مختلفة، تارة بنفس المصطلح، وتارة أخرى بمصطلحات مغايرة، ليبقى المغزى في كل هذا واحد، هو دراسة الخصائص البنائية للغة الشعرية في الخطاب الأدبي. و يتجلى ذلك في دراسات "جمال الدين بن

¹ المرجع السابق ، ص ن.

² المرجع نفسه، ص 115.

³ المرجع نفسه، ص 119.

الشيخ" للشعرية العربية، الذي أطلق مصطلح "التعارض" في البنية الشعرية معتمدا على مقياس القديم و الحديث.

إن مقدار الانزياح أو التعارض-حسب بن الشيخ-يتجسدن في مقدار الخروج عن النمط المعتاد للنص المقدس، أو الخطاب القديم، ومخالفة القاعدة الشعرية القديمة في استعمالها اللغوي فيقول: "ينبغي إذن مراعاة التطور السوسيوثقافي، مع الكف عن المعاندة في التصريح بأن الشعر قد توقف مع ذي الرمة.إن الانزياحات التي كانت مقبولة هي الانزياحات التي تسمح بالمراقبة، وما أصبح اليوم يمثل التعارض، وهو التعارض بين المحدث، المندرج في خط الكتابة القديمة، وبين المحدث الذي يرفض بقوة قواعدها، وليس التعارض بين القديم والمحدث"¹.

تبدوا فكرة الانزياح إذا في الشعرية العربية واقعا محدثا أساسه طريقة التعامل مع الخطاب القديم، فهذا المحدث إما مقلدا، وإما متمرد على القواعد القديمة، ونلمح ذلك بين أنصار العصر الاحيائي، وهم جماعة التقليديين، أمثال "حافظ وشوقي والبارودي"، وبين أنصار التجديد وهم أقطاب التيارات الرومنسية والواقعية والرمزية، من"صلاح عبد الصبور، ونازك الملائكة والبياني والعقاد وشكري".

يعتبر "جمال بن الشيخ""الانزياح" واقعة ملتصقة بالخطاب الشعري، أكثر منها بالخطاب النثري، أو لنقل أنها غائبة تماما في الجانب النثري، كما قال بذلك"جون كوهين"، ويبرز الانزياح أو التعارض بمصطلح "بن الشيخ"، واضحا "بشكل خاص بالزوج المتقابل، الطبع/التكلف"².

- الطبع والتكلف:

يستخدم "بن الشيخ" مصطلح "الطبع" بمعنى منزاح عن المعنى المؤلف الذي يعني في البداية؛ كل شاعر متصف بالموهبة الطبيعية والجبلية، وكذا الراحة العفوية التي تبعده عن الجهد الفكري التعبيري، وهذا كله معناه القدرة على الإنتاج السريع للقصيدة، أي إلى الارتجال والسرعة، فهذا المعنى البسيط والبدائي لم يعد يجد مكانا له

¹ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص39

² المصدر نفسه، ص ن.

في الخطاب النقدي، وصارت "صفة المطبوع تفهم بالتعارض مع صفة المتكلف، الأولى لم تعد تعني شاعرا موهوبا وكفى، كما أن الثانية لا تصف شاعرا يتصعب جبينه عرقا، ويبطئ في القول"¹.

إن فكرة الانزياح في الخطاب العربي المغاربي لم تقتصر على موضوع اللغة داخل الخطاب الأدبي فقط، بل تعدته إلى كل الأنماط التشكيلية للخطاب، سواء من ناحية البنية اللغوية أو الدلالية، أو التخيلية، وكذا الوزنية الإيقاعية، "فجمال الدين بن الشيخ" يعبر عن هذه الفكرة بالرجوع إلى الخطاب القديم، الذي يعتبره بحث عن الملائمة التامة للقول مع الشيء... ومهما كان الموضوع، إحساسا أم موقفا شخصيا...، فإنه يشكل الهدف. إن أفضل قول هو ذلك الأقرب من واقعية هذا الشيء"².

فالاستخدام اللغوي من هذا المنظور ينبغي أن يكون مقترنا بالتجانس الدلالي، ومعيار الحكم على هذا التجانس، هو الملائمة الواقعية، وهنا نعود إلى الوظائف اللغوية في الخطاب الأدبي، سواء التعبيرية أو الخلقية أو الشعرية، وهي كلها وظائف متجانسة داخل البنية اللغوية للخطاب الأدبي. وتشكل فكرة الملائمة بين القول والشيء اعتمادا على مقدرة الذات الكاتبة في توظيف اللغة، للتعبير عن الشيء بخلق تجانس لفظي، وتصوير دلالي مضبوط هو الوظيفة الشعرية، وبذلك تتحقق "رؤية مثالية للغة، تؤدي إلى استدلال بسيط، وهو أن الشيء الفريد ينبغي أن تكون الصورة التي تعيد إنتاجه فريدة أيضا. إن قولاً واحداً يمكن أن يركب بدقة على هذا الشيء، ثم إصابة مركز الهدف بالضبط... إذ ينبغي لكل الوسائل أن تكون في خدمة البيت لكي يقطع هذه الطريق المرسومة بشكل مناسب"³.

إن فكرة الطبع تتطلب مراعاة البناء القديم للخطاب، وكذا الملائمة الواقعة بين القول والمعنى، وأخيرا فكرة التناسب التي نجدها عند "حازم القرطاجني" والتي يستخدمها أيضا "جمال الدين بن الشيخ" للتعبير عن البناء التشكيلي للغة الأدبية والتي يقول فيها: "إن القول المناسب يوصف بكونه موجهها بشكل طبيعي نحو شيء ما، إنها

¹ المصدر السابق، ص ن.

² المصدر نفسه، ص 40.

³ المصدر نفسه، ص ن.

فلسفة لغة خلقها الواقع، حيث يجد كل شيء الكلمات والأقوال والصور التي تناسبه بصفة جوهرية، والشاعر المطبوع هو الذي يكتشف اللغة المثالية لكل شيء¹.

بعد تحديد الطبع وضبط خصائصه نصل إلى البنية الأساسية التي تشكل أدبية النص الشعري والتي تتمثل في تناسب اللغة الشعرية مع واقعية الشيء، هذا التناسب الذي يقوم على كشف الشاعر للغة المثالية التي تؤدي الوظيفة التجسيدية، من دون إطالة أو إطناب، أو بساطة ساذجة. وهنا ندرك أن مصطلح الصنعة عند "بن الشيخ" لا يقترب من المعنى البسيط الذي هو التكلف بل هو تعبير واصطلاح آخر لمفهوم "الصناعة" الشعرية عند "ابن خلدون".

لقد استطاع "بن الشيخ" أن يصل إلى مفهوم "الانزياح" أو "التعارض" انطلاقاً من "الصنعة والتكلف"، فإذا كانت الحقيقة الشعرية تقوم على الصنعة؛ التي هي كشف اللغة المثالية لكل شيء يمكن التعبير عنه بصورة مطابقة، ودون إطناب أو تثقيل، فإن الانزياح هو الخروج عن هذا المسار الشعري بالوقوع في التكلف، هذا الأخير الذي يقول عنه "إن القول الموصوف بالتكلف هو ذلك الذي يتبع طريقاً أطول قبل بلوغ المعنى المقصود، إنه يستهلك ذاته في المنعطفات ويتيه ويفقد الفعالية، مثقل بالصور من كل نوع، وهو لا يختار الكلمة الأكثر ملائمة، والصيغة التركيبية الأنسب والأشد فعالية، أو الصورة الأقرب إلى الواقع، وهو بالتالي يخرق مبادئ عمود الشعر المقعد"². فالانزياح إذاً هو تحريك للفعالية داخل الخطاب الأدبي نتيجة عوامل متعددة أهمها:

-الإطالة من غير سبب في الوصول إلى المعنى المقصود، وهذا يفقد النص اللذة القرائية.

-استهلاك الجانب الجمالي، نتيجة الإطالة التي تولد التكرار والإطناب وفقدان التركيز وغياب المعنى.

¹ المصدر السابق، ص ن.

² المصدر، نفسه ص ن.

-إتقال النص بالصور من كل نوع سواء التشبيهية والإستعارية والمجازية، مما يبعده عن الواقع والحقيقة.

كما أنه يمثل توفير و اشتمالية هذه الخصائص التشكيلية في الخطاب الأدبي والتي تخرجه عن المؤلف الذي اجتمعت عليه العرب منذ قرون خلت.

وهذا الخروج عن الطبع هو الذي يرى فيه "عبد السلام المسدي" ضرورة مفروضة على الذات الكاتبة، لغياب شيء مهم في تشكيل الخطاب أو عجز اللغة المألوفة في التعبير، ولهذا يطلق مصطلحين آخرين للتعبير عن الانزياح هما: "الأصل" و"الطارئ"¹، أما الأول فيمثل الواقع اللغوي المتعارف عليه في الشعرية العربية، و أما الثاني فيمثل عملية الخروج عن هذا الأصل المتعارف عليه، فيقول "المسدي": "إن من شأن الطارئ أن يعيننا على تدبر أبعاده الدلالية والأصولية"²؛ أي بمعنى أن إدراك الأصل لا يتأتى إلا من خلال الدراية بالطارئ الجديد، الذي هو مخالفة المتعارف عليه .

إن انزياحية "المسدي" تتشابه وانزياحية"جون كوهين"، باعتبارها واقعة لغوية أو أسلوبية لغوية، على عكس "جمال الدين بن الشيخ" الذي يعتبرها خروج عن المؤلف في الخطاب القديم بكل أنماطه التشكيلية، ولهذا نجد "المسدي" يركز على الأسلوبية في تحديد مفهوم الانزياح، بوصفه طريقة استخدام الحقل اللساني داخل الخطاب حيث يقول: "إن الحدث الألسني هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن، ومتطابقتين في الوظيفة، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سُبُلُ التصرف في الاستعمال"³.

إن الجزء المحدد "بسبل التصرف" عند"المسدي" هو النصيب الذي يمكن أن يتعرض إلى "الانتهاك" أو "الانزياح"، باعتباره فضاء حراً للكاتب، الذي في إمكانه التقديم والتأخير والتكرار، واستخدام الصور الجديدة والغير مألوفة، وتقريبها إلى

¹ عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص49.

² المصدر نفسه، ص ن.

³ المصدر نفسه، ص92.

المألوف، وبالتالي فإن هذا الجزء هو المقياس التنظيري لمفهوم "الانزياح"، هذا الأخير الذي لا يمكن ضبطه حسب "المسدي" إلا وفقا لنظام اللغة، الذي يمثل "الخطاب الأكبر"، وليس وفقا "للخطاب الأصغر"¹ الممثل في النص أو الرسالة، حيث يقول: "فكما لا نتصور "الكبير" إلا في طباقه مع "الصغير" فكذلك لا نتصور انزياحا إلا عن شيء ما"². فالانزياح إذن هو حدث مدرك على مستوى الخطاب الأكبر الذي يتمثل في اللغة، بوصفها الآلية النمطية لتشكيل الخطاب أو الرسالة، وهو طريقة التركيب أو الاستخدام اللغوي الجديد الذي يتخطى المؤلف، أو كما يقول عنه "فونتانياي": "إنه عبقرية اللغة، إذ تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المؤلف فتوقع في نظام اللغة اضطرابا يصبح نفسه انتظاما جديدا"³.

فالاضطراب الذي يحدث على مستوى اللغة، بإخراجها من المؤلف إلى "العصيان" بتعبير "آرقون louis aragon"⁴، هو مكن سر الدراسات الخاصة بالأسلوب كما يرى "المسدي" حين يعتبر "الأسلوب جموع المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي، وغيره من الأنظمة، وهي مفارقات تتطوي على انحرافات و مجاذبات، بها يحصل الانطباع الجمالي"⁵. ويشكل هذا الطرح عند "المسدي" فكرة تطابقية مع ما أشار إليه "ماروزو morose" سنة 1931، وذلك حين عرّف الأسلوب: "بأنه اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبرة عن حيادها وينقلها من درجتها الصّفر إلى خطاب يتميز بنفسه"⁶.

وهنا يمكن القول أن الفكر الانزياحي عند "المسدي" قائم على مرجعية غربية بشكل كبير، حين لا يتردد في إبداء آراء ودراسات النقاد الغربيين أمثال "جون كوهين، سبيتز léo spitzer، و ريفاتار michael riffaterre"، هذا الأخير الذي يتناول "المسدي" مفهوم الانزياح عنده من منطلق علاقته بالأسلوبية حين يقول: "ولا يخرج ريفاتار" في تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح- وإن حاول الإيماء بغير ذلك-

¹ المصدر السابق، ص 94.

² المصدر نفسه، ص ن.

³ المصدر نفسه ص 97.

⁴ ينظر المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 97.

⁵ المصدر نفسه، ص 98.

⁶ المصدر نفسه، ص ن.

ويعرّفه بكونه انزياحا على النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر¹. فأما في حالة خرق القواعد فهو من المشمولات البلاغية، سواء اللفظية والتصويرية، وأما في حالة اللجوء إلى ما ندر من الصيغ، فهو من مقتضيات الألسنية عامة، والأسلوبية خاصة.

إن الظاهرة الأسلوبية عند الأسلوبيين تحدد على مستوى العبارات و الصيغ، مبرزة في نفسها مستويين، أو نمطين تعبيريين، كما يمثل لذلك "عبد السلام المسدي" أحدهما يجسد النسيج الطبيعي، أو ما يسميه أيضاً "النمط العادي"، وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حدّه.

ولعل أهم ما طرقه "المسدي" في فكرة الانزياح هو تحديد قيمته داخل الخطاب الأدبي، هذه القيمة التي تعتبر كشف لصراع أزلي من جهة، واستجابة لحاجة كامنة وقوية من جهة أخرى؛ أما كشف الصراع الأزلي فيكمن بين اللغة والإنسان حيث يقول "المسدي": "ولعل قيمة مفهوم الانزياح... تكمن في أنه يرمز إلى صراع قارّ بين اللغة والإنسان: هو أبداً عاجز عن أن يُلمّ بكل طرائقها وبمجموع نواميسها، وكلية أشكالها، كمعطى موضوعي ما ورائي في نفس الوقت، بل إنه عاجز عن أن يحفظ للغة شمولياً"².

فهذا التصور يوحي بأن اللغة أوسع من التفكير الإنساني الذي يقف عاجزاً أمام محاولات الإلمام بكل جوانبها، من خلال تعدد الصياغات اللغوية والطرائق التعبيرية المجسدة لمشاغل النفس الإنسانية.

وأما الاستجابة للنفس الكامنة و القومية فتتمثل الحالة العكسية للقيمة الأولى، حيث تتحول بها اللغة من أداة مسيطرة وشاملة، يصعب على الإنسان إدراكها والوصول إلى اشتمالياتها، إلى أداة مقيدة للذات الكاتبة أو المعبرة عن مكنونة نفسها، هذا القيد الذي يحاول المرسل دائماً تخطيه في اللغة الشعرية من خلال خلق إبداعات تركيبية ودلالية جديدة، يدرك من خلالها عجز النمطية التعبيرية السابقة عن تجسيد الحالة الانفعالية،

¹ المصدر السابق، ص 99.

² المصدر نفسه، ص 102.

وفي هذا يقول "المسدي": "وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجته في نقل ما يريد نقله وإبراز كل كومنه من القوة إلى الفعل، وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أولية صور ملحمته الشعراء والأدباء مذ كانوا وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا"¹.

فقيمة الانزياح إذن تقوم على فكرة جدلية بين الإنسان واللغة، حيث لا يمكن إدراك عجز اللغة في التعبير عن ذات الإنسان، إلا من خلال الانزياح الذي يلحق بها كأداة كشفية و تجسيدية لمختلف التصورات والانفعالات، والعكس صحيح إذ لا يمكن إدراك شمولية اللغة وعجز الإنسان عن الإلمام بكل طرائقها، إلا من خلال الانزياح أيضا، هذا الأخير الذي في استطاعته التعبير والكشف عن الطابع اللامتناهي لهذه الطرائق التي تتعدى الحصر.

فالانزياح وفق منظور "المسدي" هو تلك المطاردة الأدبية التي تأبى أن تنتهي، بين اللغة كآلية تعبيرية ونمطية بنائية، وبين الإنسان كذات انفعالية تحتاج إلى ترجمة انفعالاتها الوجدانية، وقيمتها تتشكل داخل هذه المطاردة من خلال تجسيد التجاوز الحاصل بينهما من حين لآخر.

وتأخذ فكرة انزياح اللغة عند "محمد بنيس" اصطلاحات أخرى ونظام مفهومي أشمل حين يقول: "تكتسب مفاهيم التطور، والتعبير والتجاوز كفرضيات لانتقال الشعر العربي، في عصره الحديث من بنية إلى أخرى، دلالات قوية في سياق قراءة تاريخ الشعر العربي من القدماء إلى فكر الحداثة المعاصر، ولعل أبرز هذه الدلالات هو ما يثبت مفهوم التطور الذي يناقض الجمود"²، فهذه الإصلاحات لا يمكن الوصول إليها إلى انطلاقا من البناء النصي القديم، وتطوره كونها تنتمي كما يقول "بنيس" إلى "أنساق فلسفية علمية، ويكون تناولها مندمجا في معرفة تستطيع الإحاطة بشموليتها"³، فالشمولية هي إما أداة استنباط مكامن التجاوز النصي من خلال تتبع التطور التاريخي للنص الأدبي، وهذا ما يؤكده "محمد بنيس" عند طرحه لموقف "هيجل" من التجاوز حين

¹ المصدر السابق، ص ن.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج 04، مسائل الحداثة، ص 62.

³ المصدر نفسه، ص 63

يقول: "لقد بنى هيغل فلسفة التاريخ اعتماداً على فرضية التحول والتجاوز... ومن ثم فإن فهم كل واقعة لا يتم إلا من خلال صيرورتها التاريخية السائرة حتماً بصيغة متصاعدة نحو غايتها ضمن الكلية الكونية، والتاريخ بهذا المعنى، هو عمل العقل الذي يحقق فكر المطلق الذي ينحو نحو إنجاز الحرية الفردية والجماعية"¹.

فالتجاوز إذن لا يمكن الوقوف عليه من العدم، وإنما انطلاقاً من تتبع مساره التاريخي الذي يتضمن بالضرورة جملة من التطورات التغيرات التي تفرضها العوامل الخارجية "كـتغيير المجتمع" في الفكر "الماركسي" وتأثير "المحيط الطبيعي" على الأنواع وتبايناتها عند "داروين" من منطق "البقاء للأصلح" وفي هذا يقول "بنيس": "إن فرضيات التطور والتغيير والتجاوز مندمجة، في إطار نظري متكامل للتاريخ والمجتمع والطبيعة، وانشغال كل من هيغل، وماركس وداروين بحقولهم الأولية، عند اللحظة الأولى من التحليل والتنظير، تسمح في اللحظة الثانية، من توسيع التصور النظري ليشمل الطبيعة والمجتمع بمظاهريهما ومنتجاتهما المتعددة"².

واتساع مجال البحث والدراسة في النص الأدبي وتحري العوامل التاريخية والاجتماعية والطبيعية يكون على أساس تتبع الحفريات التي تتركز على "القطائع والانشقاقات والتصدعات وأشكال جديدة من الوضعية"³.

وهذه الانشقاقات والتصدعات هي علامات "الانتقال وفرضية الإبدال"⁴. داخل الخطاب الإبداعي الأدبي، والتي لا تتحقق إلا بتوفر ظاهرتين بارزتين هما "الأزمة والثورة"⁵.

ب-الأزمة: وتنطلق من المعنى الأولي الذي ورد في لسان العرب وهو "الشدة والقحط" ويأخذ سبيلها الدلالي أبعاد متعددة في العربية انطلاقاً من الحالات الانتقالية التي تتطلبها ولهذا "البنية الشعرية هي الأخرى تصاب، إما بالشدة والقحط أو هما معاً، وهو ما

¹ المصدر السابق، ص 65

² المصدر نفسه، ص 66.

³ ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سليم يفوت، الدار البيضاء- بيروت، 1986، ص 15.

⁴ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج4، مساءلة الحداثة، ص 68.

⁵ المصدر نفسه، ص ن.

يؤدي إلى فقدان التوازن عند كل امتلاء يتطلب الإفراغ، إذ تصبح البنية السابقة تفتقد ما يبرر وجودها¹.

ونظرا لأهمية الأزمة في التمهيد لظهور نظريات جديدة ظهرت "خطابات نقدية وكتب بنايات الشعر العربي الحديث"². كما يقول "بنيس" من منطلق الإحساس بهذه الأزمات داخل الخطابات، وهذه الإحساسات سرعان ما تتحول إلى إدراك راسخ هو المرحلة العليا للتحليل، ويبرر "بنيس" موقفه هذا من الأزمة بآراء النقاد والدارسين، مثلما هو الحال عند "أحمد شوقي"، في تناوله لأزمة تناول الشعر عند بعض الفحول، حيث يقول: "اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعراء، فجنوا عليه وظلموا قرائهم النادرة، وحرّموا الأقوام من بعدهم، فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة"³.

أو تناول "العقاد" لأزمة الشعر التقليدي من خلال نقده "لشوقي" حين يقول: "فالعيوب المعنوية التي يكثر وقوع شوقي وإضرابه فيها عديدة، ولكن أشهرها وأقربها... التفكك، والإحالة والتقليد والولوع بالأغراض دون الجواهر، وهذه العيوب هي التي صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيقي الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية في أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة."⁴

فهذه الآراء تتفق على أن الأزمة قائمة في الخطاب الإبداعي الأدبي، وأن معيار الحكم على هذه الأزمة هو التأمل التاريخي، ودراسة التطور الإبداعي على مر العصور، فأراء كل من "العقاد، وشوقي" مبنية على قراءة تاريخية واجتماعية وطبيعية في تحديدها لمظاهر الأزمة.

¹ المصدر السابق، ص 69

² المصدر نفسه، ص ن .

³ ينظر، محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث، ج4، مساءلة الحداثة ص 69.

⁴ عباس محمود العقاد و عبد القادر المازني، الديوان، مطابع دار الشعب ، القاهرة ، ط2، ص 129.

ج-فعل الثورة:

يقول "محمد بنيس": "إذا كان الإحساس بالأزمة، ثم إدراكها. شرطاً أسبق لكل انتقال من بنية إلى أخرى، فإن هذا الانتقال يكون ثورة علمية"¹. وهذه الثورة يستبدل فيها بناء أكثر قدماً، ببناء جديد متعارض مع سابقه، ثم يضيف "بنيس" قائلاً: "ولا يهمنا هنا قياس درجة الثورة ولا نتائجها"²؛ أي بمعنى أن المهم هو حدوث الثورة و تجسدها كواقعة مخالفة للمألوف، مع ضبط حدودها الأساسية التي قامت عليها في انتقاليتها.

وتعتبر ثورة أصحاب الشعر الحر في العصر الحديث، الأنموذج الأنسب في الخروج عن النمطية الاعتيادية للقصيدة القديمة، فنجد مثلاً الشاعر "بدر شاكر السياب" يتحدث عن الثورة على القافية القديمة بقوله: "الثورة الحديثة على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت، لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة كلها وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرجت أو قدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها، أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل"³.

كما نجد "يوسف الخال" أثناء تطرقه إلى الشعر العربي في الخمسينيات، يستعمل مصطلح "الثورة" للتعبير عن التحرر من الرتابة، و ضعف المستوى، وأن هذه الثورة هي نتاج الأزمة الشعرية السائدة في ذلك الوقت، حيث يقول: "على أساس هذا المفهوم الجديد نشأت حركة شعرية ثورية في الشعر العربي لحقت بالشعر المعاصر، في آداب الشعوب الأخرى، و أعطت نتاجاً أصبح للمرة الأولى عالمي الصفة، بل عالمي المستوى أيضاً"⁴.

إن الثورة التي واجه بها الشعراء و الأدباء أزمة بنيات التحديث الشعري و النثري، هي فعل الانتقال من بنية إلى أخرى، و أن نظرة النقاد و الدارسين، هي اكتشاف لحدود هذا الانتقال، و من ثمة إدماجها ضمن النسق الإبداعي القائم على التمرد

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج4، مساءلة الحداثة، ص71.

² المصدر نفسه، ص72.

³ حسن الغرقي، كتاب السياب النثري، منشورات مجلة الجواهر، فاس، المغرب، 1986.

⁴ يوسف الخال، الحداثة في الشعر، منشورات دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1978، ص14.

و العصيان، أو التطور و التجاوز و التغيير، بالمصطلح "البنيسي"¹، الذي أعطى للبنية الإبدالية الحديثة أهمية كبرى، كان من أبرزها عنوان كتابه الذي هو رسالة دكتوراه "الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها". و عن هذا الإبدال يقول: "هو انتقال الشيء من حال إلى حال"²، وهذا المعنى هو اقتباس من معجم لسان العرب، لابن منظور.

ويتعارض مصطلح التبديل مع الإبدال من الناحية الدلالية، وذلك طبقاً للشيء المبدل، ولهذا يقول "بنيس": إن التبديل المرتبط بدلالة التغيير يتعارض تماماً مع الإبدال المرتبط بدلالة التعويض، فالتبديل يقع على الشيء ذاته، فيما الإبدال يشترط شيئين يأخذ أحدهما مكان غيره، وهذا التعارض بين دلالتين الكلمتين يضمن سلسلة من النتائج النظرية بخصوص الممارسة النصية، وانتقال البنيات الشعرية.³

فالإبدال إذا يتضمن الخروج على المفاهيم المتعارف عليها، أو كما يقول عنه "ميشال فوكو michel Foucault": "هو اسم يطلق على تحولات تهم النظام العام لتشكيلة أو عدة تشكيلات خطابية."⁴

وهو بهذا كله، نمط انزياحي قائم في الخطاب الأدبي - رغم أن "بنيس" يتناوله من باب العلاقة مع الشعر فقط - الهدف منه بعث الحركة الإبداعية الأدبية من جهة، وتمييز الطبيعة البنائية للداخل النصي من جهة أخرى، وهو أساس النظرة التفاضلية الحديثة، بين الشعر التقليدي و الرومانسي العربي و الشعر المعاصر.

إن فكرة التطوير و التغيير و التجاوز، هي كلها ابدالات جزئية أو كلية تمس الخطاب الأدبي أو الجنس الأدبي بأكمله، نتيجة الثورة على أزمة أو أزمت متراكمة، تسود الخطاب لفترة زمنية محددة، كما هو الحال مع الشعر العربي القديم و الشعر الحر في العصر الحديث، أو كما هو الحال مع الخصائص الفنية للخطاب التقليدي و الخطاب الرومانسي الحديث و المعاصر.

¹ نسبة إلى محمد بنيس.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج4، مسألة الحداثة، ص74.

³ المصدر نفسه، ص75.

⁴ ميشال فوكو، حفرات المعرفة، ص161.

4- الدلالة الشعرية وسلطة المتلقي:

تعتبر الدلالة الشعرية عنصر رئيس في بنية الخطاب الأدبي، ولكنها تبقى دائماً مصحوبة بجملة إichاءات متعددة، يمكن اكتشافها عند تعدد المتلقين لهذا الخطاب خاصة، وأن هذا الأخير بأخذ استقلاليته من الذات الكاتبة لمجرد خروجه على الوجود، ويعتبر "حازم القرطاجني" أحد رواد الدراسة الدلالية للشعرية، في علاقتها مع المتلقي، حيث قسم المتلقين على فئتين:

الفئة الأولى: أطلق عليها مصطلح "الخاصة"¹، وهي النخبة الموجهة والمقننة للعمل الإبداعي، والقادرة على تفكيك الوحدات المكونة للبنية الكلية للخطاب، ويعتبر بعض النقاد هذا القارئ "نموذجياً" لأنه "القارئ المتجول في النص، وهو القارئ المعاصر ذو المطالب النفسية الجماعية، وهو القارئ غير العادي الذي يستطيع أن يفك الشفرات التي تعمد الكاتب أن يودعها النص، وعندئذ يتحقق الهدف الأساسي بين مرسل ومستقبل"²، فالرسالة الأدبية التي تؤخذ بأكملها في الدراسة الشعرية هي شفرات إichائية بين المرسل والمستقبل، كما أن الحديث عن القارئ غير العادي يجرنا إلى المتلقي الثاني الذي يطرحه "الجرجاني".

الفئة الثانية: أطلق عليها اسم "الجمهور"³، ويقصد بهذه الفئة عامة الناس، وهم أولئك الذين يقرؤون الخطابات، فيستحسنون هذا ويستهنون ذاك، انطلاقاً من خلفيات تأثروا بها، وأحبوها كحب الخير ونبد الشر، والولوع بالجمال، وهكذا "تكون أعراف المعاني في الصناعة الشعرية، ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي أرائه متوفرة عليه"⁴.

ولما كان الحكم على الخطاب الشعري انطلاقاً مما للمتلقي فيه من غاية، كما أن تأويله حسب ما يراه متجانساً مع تصوره للحياة، فإنه ظل تكريساً لخضوعية العمل

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلاغ و سراج الأدباء ، ص 19.

² نبيلة إبراهيم ، القارئ في النص -نظرية التأثير والإتصال- مجلة فصول ،العدد الأول، المجلد السابع ، القاهرة، مصر، ص 103.

³ حازم القرطاجني، منهاج البلاغ و سراج الأدباء، ص 20.

⁴ المصدر نفسه، ص ن.

الإبداعي لعملية توجيهية خارجية، كما حصل مع "إدجار آلان بو" Edgar Allan Poe الذي "اهتم بالقارئ في نطاق اهتمامه بالأثر الفني الذي يزعم إحداثه فيه"¹.

وهذا الاهتمام بالمتلقي، ترسخه الشعرية المغاربية من خلال "عبد السلام المسدي" في اعتماد النص آلية الحكم على الأدبية الحقيقية من جهة، و"المتلقي الخاص" الباحث المنقب عن هذه الأدبية، إلا أنه يطلق عليها مصطلح "القراءة"، حيث يعتبرها مقولة ممنهجة، لها جوهرها المفهومي وقدرتها الإجرائية على مستوى الاستقراء، وبذلك فهذه العملية تمر في النص على مراحل ثلاث يقول عنها: "وموطن التقابل حسبما يستجيب لنا ماثل في أن منهج القراءة يستخرج على سلم ثلاثي: أول مدارجه التنظير، إذ يقتضي الاحتكام إلى مسند مبدئي، هو إما رصيد فلسفي، أو منطلق مذهبي، أو مضمون فكري حضاري عام، والمدرج الثاني هو المواصفة وذلك بإجراء حوار جدلي بين المنطلق النظري، والنص الذي نتخذه موضوعا للمعالجة، وأما الثالث فهو الممارسة، وتتمثل في الفحص العيني بغية تشخيص ظواهر الأجزاء الدّاخلية في المنظومة الكلية للنص"².

فدلالة النص الأدبي لها حقلها الإجرائي الذي تنطلق منه، وهو المسند المبدئي الذي يتشكل من خلفيات غير مستقرة، قد تكون فلسفية أو مذهبية أو إيديولوجية حضارية، وهذا التعدد في المسند المبدئي هو الذي يخلق التعددية القرائية في المرحلة الأخيرة عند تشخيص هذه الظواهر في المنظومة الكلية للنص، والذي يقوم بضبط هذه المنظومات المتعاقبة هو ما يسميه عبد السلام المسدي "علم النفس اللغوي"، من خلال عملية التحليل النفسي للرسالة حيث يقول: "فهذا العلم يعكف أساسا على عمليتي التركيب - وهو صوغ الرسالة طبق قوانين المواصفة الجماعية - و التفكيك - وهو عملية تحليل الرسالة عند تلقيها بغية إدراكها - وكيف تلبس العمليتان الحالة التي يكون عليها كل من الباحث و المتقبل"³.

¹ حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، العدد الأول، المجلد السابع ص 114 القاهرة مصر.

² عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ص 11.

³ المصدر نفسه، ص 105.

ولا ينفك "المسدي" يعتبر المتلقي في بعض الأحيان فاقدا لحريته التأويلية في فهم الخطاب و تحليله، عندما يربط العملية بالأسلوب الذي يوظفه الكاتب، من خلال فرض عناصر ضاغطة تكسوا المتلقي ثوب رسالته، فيندمج داخلها حيث يقول: "يتجه رواد التنظير و التحليل إلى اعتبار الأسلوب ضغطا مسلطا على المتقبل، بحيث لا يلقى الخطاب إلا و قد تهيأ فيه من العناصر الضاغطة ما يزيل عن المتقبل حرية ردود الفعل، فالأسلوب بهذا التقدير هو حكم القيادة في مركب الإبلاغ، لأنه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسوا السامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها"¹.

ويبقى أسلوب الخطاب الأدبي مرتبطا بالمتلقي حسب المسدي من خلال "حمل القارئ على الانتباه إلى عناصر سلسلة الكلام، بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة"²، وبالتالي فالقارئ هو الذي يكشف الشفرات الشعرية المتوفرة في الخطاب، والتي نهايتها فهم الخطاب، وبدايتها إدراك قواعد النظرية الأدبية، فهو عنصر إلزامي لما يحمله من تعددية قرائية نافذة و تفاعل شخصي مع الخطاب الأدبي، وربما هذا ما لم تركز عليه الشعرية العربية بشكل كبير، بالنظر إلى كون الخطاب الأدبي هو نتاج علاقة تفاعلية بين من يسميهم "المسدي" "أضلاع المثلث" وهي المُخاطَب، والمُخاطَب، و الخطاب .

وإذا استندنا إلى التجربة الإبداعية أو الخطاب، وجدنا أن المتكلم أو المخاطب عامة، كيف صيغة خطابه حسب أصناف الذين يخاطبهم، وهذا التكيف يقوم على العفوية، فنجده يخاطب الصغير بما لا يخاطب الكبير، ويخاطب الرجل بما لا يخاطب به المرأة، و يخاطب الناقد بما لا يخاطب به القارئ البسيط، ونجد الباث كما يقول المسدي يتبع هذا المسار لجعل "المخاطب(المتلقي)، يتقمص ثوب التجربة المنقولة عبر الخطاب"³.

هذه التجربة التي يمكن اكتشاف مدى فهم المتلقي لها من خلال بلورة هذا الأخير للنمطية الأسلوبية التي يتضمنها الخطاب، ولأن هذه النمطية والأسلوبية التي لا

¹ عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية ص 77.

² المصدر نفسه ، ص 79.

³ المصدر نفسه، ص 77.

يمكن اكتشافها إلا من بوابة المتلقي، جزء لا يتجزأ عن الحقل البحثي للشعرية، فإن المتلقي هو المساعد على كشف الدلالة الشعرية للخطاب.

أما "جمال الدين بن الشيخ" فقد دعا إلى الاهتمام بالمواضيع القريبة من المتلقي، والتي تسهل استمالته إلى الخطاب ومن ذلك رجوعه إلى العوامل الدينية في تكوين الشاعر، حيث يشترط على الشاعر المعرفة بأمر القرآن، والحديث، والفقه، فيقول: "إن شاعر المستقبل سيلقن في الكتاب، بالإضافة إلى مفاهيم أولية مختلفة، معرفة القرآن أساساً، بعد حفظه عن ظهر قلب، هذا حدث جوهري، فالقرآن هو التربة الخصبة والمخصبة التي ستغذي الفكر دائماً"¹.

وتغذية الفكر تكون بين المبدع، والمتلقي، لأن الخطاب الديني هو خطاب تربوي هادف، يحقق الأخلاق المنشودة، والتي يبحث عنها المتلقي داخل الخطاب.

ويعتمد "بن الشيخ" في تحديده لدلالة المتلقي على الخطابات النقدية القديمة التي تعود "لجاحظ، وابن قتيبة، وابن خلدون" وهو بذلك يركز على "المتلقي الخاص" الذي يتشكل من فئة النقاد المتبصرين بالأدب وضوابطه، فيطرح لنا موقف "الجاحظ" من بعض الشعراء، وبماذا اتسمت خطاباتهم الشعرية فيقول: "طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يعرف إلا غريبه، فرجعت على الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل، إلا ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب، كالمسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك"².

وهذا الموقف المتخصص هو دعوة إلى تسريع النص، والولوج إلى كل تشكيلاته الداخلية والخارجية، فلا يقتصر تناوله على اللغة فقط أو الأسلوب أو الغرض، فالناقد كما يقول بن الشيخ "لا يتجه إلى الأثر الأدبي إلا لأجل تمزيقه، واستخلاص ما يناسبه ولكن هناك، على وجه الخصوص، أساساً بأن الشعر ينبغي أن يقوم بطريقة

¹ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 96.

² المصدر نفسه، ص 128.

أخرى، وأن التناول اللغوي غير كافٍ، وأن فهم الآثار الأدبية ينبغي له أن يغترف من منابع أخرى¹.

وتتقاطع نظرة "بن الشيخ" مع نظرة "عبد السلام المسدي" في اعتماد النص آلية وحيدة وأساسية في الحكم على الأدبية الحقيقية من جهة، و"المتلقي الخاص" الباحث المنقب عن هذه الأدبية من جهة أخرى.

أما "محمد بنيس" فإن تصوره لدلالة التلقي يعتبر الأكثر شمولية، لاعتماده على القراءة المتكاملة، التي تتضمن كل الشرائط الإنتاجية للنص، سواء الداخلية والخارجية، حيث يقول: "هذا الموقف النظري العام ينطبق على وضعية قراءة الشعر إجمالاً، وهو يؤكد التفاعل بين النصي والاجتماعي، والتاريخي، بدل التشطيب عليه"².

وفي حديث بنيس عن القراءة النصية، يبين أن القارئ هو الذي في وسعه الوصول إلى نماذج توليدية، من شأنها تجسيد الواقعية، إلا أن هذا الاكتشاف الذي يستخرجه القارئ هو في الوقت ذاته يخضع إلى مدى تموضع الجانب الثقافي والجمالي في نفسيته، ونفسية المبدع، وهذه النظرة نجدها عند "لوتمان"، الذي يقول فيه بنيس: "ولغاية الوصول إلى نمطية أدق للنصوص وبنياتها، يقترح علينا لوتمان تصورا يعتبره أساسيا لبناء نماذج توليدية، هو تصور علاقته البنية الواقعية للعمل بالبنية المنتظرة من قبل السامع"³.

وبقراءة إحصائية لهذه البنية المنتظرة من قبل السامع، ندرك ارتباط المبدع بالذات المستقبلية، هذه الأخيرة التي هي أساس خلق التفاعل، وبعث الجمالية النصية الكامنة داخل مضامين وآليات الخطاب، ولهذا يقول "لوتمان": "النص لا يمكنه أن يؤدي وظيفته الاجتماعية، إلا بوجود تواصل جمالي داخل مجموعة بشرية معاصرة له"⁴، والمقصود بالمجموعة البشرية: هي جماعة القراء المعاصرين لزمن النص، والذين هم

¹ المصدر السابق، ص 109.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج4، مسائله الحداثه، ص 86.

³ المصدر نفسه، ص 83.

⁴ المصدر نفسه، ص 82.

أقرب حسب بنيس للتفاعل معه، ويمكن رصد العلاقة بين الكاتب والمجموعة المستقبلية في نقاط محدودة:

1- أن الكاتب قد يخلق نصاً فني ويدركه القارئ بالطريقة ذاتها، لتتناسب النص مع تصور المتلقي.

2- وقد لا يخلق الكاتب نصاً كعمل فني، ولكن القارئ يدركه من وجهة نظر جمالية، بادراك القارئ المعاصر للنصوص المقدسة والتاريخية للآداب القديمة.

3- كما قد يخلق الكاتب نصاً فنياً، ولكن القارئ ليس بقادر على ربطه بشكل معين من التنظيم الذي يستوعب به إجمالاً تصور الجمالية، فيدركه في وجهة الخبر غير الفني، أي تنافر المتلقي مع جمالية الكاتب.

4- ويمكن أن نعثر على نص غير فني أنشأه الكاتب ويتم إدراكه من طرف القارئ على أنه نص غير فني، وهو عملية منطقية يعبر عنها "بنيس" "بالحالة العادية"¹. إن القارئ في كل هذه الحالات يعتبر الفاعل الأساسي في تشخيص التصور الفني للخطاب الإبداعي، وهو "شرط في شرائط وجود بنيات نصية وضمان استمرارها أو عَدَمِهِ"².

¹ المصدر السابق، ص 82.

² المصدر نفسه، ص 85.

الفصل الثاني :

شعرية الصورة التخيلية

1- نظرية الصورة الشعرية في سياقها التاريخي:

إن تناول الخطاب الشعري، يستلزم بالضرورة وجود خطاب مواز يتقاطع مع الخطاب الحقيقي، في نقاط محورية تجعله يتداخل معه، وتختلط معالم الواحد منها مع الآخر، ويعتبر "أرسطو" أول من قعد لفكرة الاستعارة في الشعر، و التي عبر عنها بحسن التعبير، حيث يقول: " فمن المهم إذن حسن استخدام كل ضربٍ من ضروب التعبير التي تحدثنا عنها: من أسماء مضاعفة مثلا أو كلمات غريبة، وأهمُّ من هذا كله البراعة في المجازات؛ لأنها ليست مما نتلقاه من الغير، بل هي آيةُ المواهب الطبيعية. لأن الإجابة في المجازات معناها الإجابة في إدراك الأشياء".¹

ويرى الكثير من النقاد والدارسين المحدثين أن كتاب "أرسطو" هو دراسة تحليلية لفكر المحاكاة أو التخيل؛ حيث يقول "تودوروف t.todorov": "ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب، لكنه كتاب في التمثيل أو المحاكاة عن طريق الكلام... يصف أرسطو فيه خصائص الأجناس الممثلة أو المتخيلة يعني الملحمة والدراما".²

ويسجل "أرسطو" تداخل الاستعارة مع المجازات والمحاكاة، فالشاعر "هو من يحاكي قبل أن يكون ناظما لكلام في أوزان".³ و لم يقف عند هذا الحد بل ارجع العملية التخيلية إلى ما يعرف بالإحساس و الإدراك حين يقول: " إن التخيل حركة ناشئة عن الإحساس"⁴ ولهذا نلاحظ أن النظرة الأرسطية ظلت الأقوى تأثيرا على الاتجاهات التصويرية، حيث يعتبر الحس المشترك الذي يقول به "أرسطو"، مستودع الصور التي تؤول عنده إلى وضعي "الحضور" و "الغياب"، فالمحسوس قد تغيب صورته عن الحس المشترك و تبقى صورته المتخيلة، وهذا ما يمثل له "عاطف جودة نصر" بقوله: "حين نغمض أعيننا بعد النظر إلى الشمس، فإننا نظل نراها في لونها الحقيقي أول الأمر، ثم

¹ أرسطو طاليس، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 64.

² تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 12.

³ المرجع نفسه، ص 6-7.

⁴ ينظر عاطف جودة، الخيال - مفهوماته و وظائفه- الشركة المصرية العالمية للنشر- لوجمان، ط1، 1998، ص 07.

تصبح قمرزية ثم أرجوانية، ثم سوداء، وأخيرا تمحى صورتها، وهكذا يبدو بقاء الانفعالات الحسية في أعضاء الحس الظاهر، شرطا لحدوث الإحساس الباطن¹.

و تعتبر نظرية "أرسطو" على هذا النحو، قريبة مما يقول به علماء النفس المحدثين، والفرق بينهما أن "أرسطو" يذهب إلى أن "أعضاء الحس هي التي تحفظ الآثار التي تتركها الإحساسات في البدن، في حين يذهب المحدثون من علماء النفس إلى أن هذه الآثار تحفظ في الجهاز العصبي"².

و يظهر لنا التقصي التاريخي أن مذاهب اليونانيين، في علاقة الإدراك الحسي بالخيال، قد انتقلت برمتها إلى تراث الثقافة العربية، ومما يدل على عمق هذا التأثير، إمام الفارابي بفكرة "انطباع المحسوسات"³. كما عرضها "أرسطو"، وقد تابع ابن سينا هذا الفكر الأرسطي إذ يقول: "الشيء قد يكون محسوسا عندما يشاهد، ثم يكون متخيلا عند غيبته بتمثل صورته في الباطن...و أما الخيال الباطن فيخيله المحسوس، مع عوارض الأين و المتى و الوضع و الكيف، لا يقدر على تجريده المطلق عنها لكنه يجرده عن العلاقة التي تعلق بها الحس، فهو يمثل صورته مع غيبوبة حاملها"⁴.

لقد اهتم "ابن سينا" و"الفارابي" ببيان عناصر الإحساس وتشريح الدماغ وتحديد الأعصاب الحسية وضبط علاقة التخيل بالحس، وإحالة كل قوة من قوى النفس على آلة جسمانية خاصة ومركز عصبي له موقعه المحدد على خارطة الدماغ، وهما في كل هذا يأخذان بمبدأ التوازي من خلال مقابلة قوى مدركة من الخارج، لا تعدوا أن تكون أدوات للأحاسيس، وقوى أخرى تدرك من الباطن مع اختلاف بينهما في طبيعة العمل.

ويذهب "ابن رشد" أيضا إلى اقتفاء تصور "أرسطو" للخيال وعلاقته بالإحساس عندما يقر بأن الوعي يمر "بمراتب متناسبة أولهما جسماني كثير القشر، وهو الصورة المحسوسة خارج النفس، والثانية وجود هذه الصورة في الحس المشترك، وهو أول مراتب الروحانية، والثالثة وجود الصور في القوة المتخيلة، وهي أكثر روحانية من

¹ المرجع السابق ، ص 06 07.

² المرجع نفسه ، ص 08 .

³ المرجع نفسه ، ص 10

⁴ عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار المعارف، القاهرة ، 1961، ص 193.

الأولى والرابعة وجودها في القوة المميزة، الخامسة وجودها في القوة الذاكرة، هي أكثر روحانية، إنها تقبل لباب ما ميزته الثلاث وصفته من القشور"¹.

وبالحديث عن القوة التخيلية في الخطاب الأدبي نبرز ملاحظات "ابن سينا"، إذ ذكر أن من شأنها "أن تتركب بعض ما في الخيال مع بعض، وأن تفصل بعضه عن بعض"² ويتمرأى هذا التصور في الفلسفة الأوروبية بنفس الطرح الذي يقوم على الإدراك الحسي كما عبّر عليه أنصار المذهب المادي والروحي والفينومينولوجي الوجودي، وذلك عند "دافيد هيوم" و"إدموند هوسرل" و"كانط" و"هوبز" هذا الأخير الذي أفضت نزعتة التجريبية إلى "أن يوحد بين الخيال الذاكرة باعتباره إحساس متحلل، مما يعني أن الإدراك يقدم لنا المحسوسات واضحة وثابتة، في حين يركب الخيال صور يسميها الغموض"³.

وإن هذه التصورات والدراسات التي قامت حول الصورة التخيلية انطلاقاً من "أرسطو"، ساهمت بشكل كبير في بلورة فكرة الخيال وضبط حدوده، وأدواره في العملية التصويرية، حيث اكتسب مثاليته المتعالية (حسب تعبير الفلسفة المثالية) قدرة إيجابية؛ تمثلت في التركيب والإدماج من جهة، وقدرة الأنا على أن يتصور خلاف نفسه (اللاأنا) من جهة أخرى.

و بقيت هذه التصورات السابقة الذكر سائدة في التحليل التخيلي للخطاب الأدبي عند النقاد والدارسين، الذين تعاقبوا على الثقافة العربية، رغم محاولاتهم المتكررة لتقديم ما هو أشمل وأدق في هذه الدراسة، وهذا ما جاء به "عبد القاهر الجرجاني"، و"حازم القرطاجني"، و"أبو محمد القاسم السجلماسي"، وهم جميعاً يقرون بالتخييل أساساً في تعريفهم للشعر، إلا أن هناك خلافاً حدث بين هؤلاء الدارسين تمثل في كيفية تحديده، "فالجرجاني" يرى فيه "كل ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها مالا

¹ عاطف جودة، الخيال، ص 11-12.

² ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، ج 2، شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، د.ت. ص 446.

³ عاطف جودة، الخيال، ص 14.

تري".¹، ولهذا كان التخيل عنده معارضاً للاستعارة، التي لها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعي دعوى لها شبح في العقل.

إلا أن "حازم القرطاجني"، يوسع التخيل فيضمّنه الأقاويل الكاذبة والصادقة معا "لأن الشيء قد يخيل، على ما هو عليه وقد يخيل على غيره ما هو عليه".² وهو ما يجعل "الأقاويل الشعرية اقتصادية كانت أو إستدلالية غير واقعة أبداً في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الكذب والصدق، ولكن تقع تارة صادقة وتارة كاذبة، إذ ما تقوم به الصناعة الشعرية وهو التخيل غير مناقض لواحد من الطرفين، فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته يمكن أن تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل".³

ويقسم "السجلماسي" أنواع التخيل إلى أربعة أقسام تشترك فيه ويحمل عليها من طريق ما يُحمل المتواطئ على ما تحته، وهي نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة-وقوم يدعونه التمثيل-ونوع المجاز، وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية".⁴

ويمكن حصر هؤلاء الثلاثة كنماذج منفردة في تعريف التخيل وصلته بالشعر، في فريقين: الفريق الأول ويمثله "القرطاجني" و "السجلماسي" أما الثاني فيمثله "عبد القاهر الجرجاني" وإن كان الفريق الأول يؤلف بين "التخيل" و "المحاكاة" فإن الفريق الثاني لا يذكر "المحاكاة" مطلقاً فيما يعارض "التخيل" بالاستعارة، واتخذ التمايز بين الشعر و المحاكاة مساراً خصيباً فبتاريخ الشعر الغربي، فالمحاكاة مبنية على أساس المعقول في كل من التشبيه و المجاز والاستعارة بالدرجة الأولى رافضة للخيال، الذي هاجمه "ديكارت" و وصفه "دريداً" بأنه "تلك الملكة الفوضوية التي لا تراعي قانوناً

¹ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص239.

² حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص62.

³ المصدر نفسه، ص62-63.

⁴ السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980، ص218.

وهي أم الجنون والأعلام و الأوهام والحمى".¹ومن هذا المنطلق هاجمه أصحاب الاتجاه العقلي في الثقافة العربية القديمة من أمثال "الجاحظ" و"الكندي" و"الجرجاني" و"حازم" و"السجلماسي".

وعلى عكس الكلاسيكية الغربية التي تمسكت في دراستها للصورة الشعرية بمصطلح المحاكاة، تبنت الرومانسية مصطلح الخيال، وميزت بين أنواعه محاولة ضبطه في قالب نظري محدد، وفي هذا الشأن يقول "كولريديج": "إنني أعتبر الخيال إمّا أولياً أو ثانوياً، فالخيال الأولي: هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرر في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق.

أما الخيال الثانوي: فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي من نوع الوظيفة التي يؤذيها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسمى إلى إيجاد الوحدة، و إلى تحويل الواقع إلى المثالي".²

وتلتقي مصطلحات "المحاكاة و التخيل والخيال" من حيث كونها تتألف في النظر إلى الصورة كعنصر أسبق في تعريف الشعر، فالصورة إذن تاريخها الحافل في الخطاب الشعري، وهذا التاريخ تطور وتجدد مع ممارسة النظرية الشعرية الرومانسية في الغرب كما رأينا في أنجليثرا عند "كولريديج" أو كما هو عليه الأمر في ألمانيا التي ترسخ فيها من خلال أعمال الشعراء والفلاسفة معا وأبرزهم بهذا الخصوص "هيجل".

وعلى هذه الرؤية الغربية ينبني التصور العربي الحديث للصورة التخيلية، وبشكل خاص في البيئة المغاربية، هذه الأخيرة التي مزجت بين الشعرية الغربية من جهة، و الخصائص الفنية للخطاب العربي من جهة أخرى، ومن أبرز الذين تناولوا قضية الصورة الشعرية في الخطاب الأدبي، "بن الشيخ" و"المسدي" و "محمد بنيس" و

¹ مصطفى بدوي، كولريديج، نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، القاهرة، دبت، ص49.
² المرجع نفسه، ص.156.

"توفيق بكار" وغيرهم ، حيث اعتبروا التمثيل الشعري تمثيلا تصويريا، يضع الحقيقة الملموسة بدل الجوهر المجرد، لأنه كما يقول "محمد بنيس": "صناعة وخلق يشغل لغة وشيجة بمشهد قبلي، مصدره خارج اللغة ذاتها".¹

ومعنى هذا أن الصورة الشعرية وليدة العوامل الخارجية، الممثلة في الإحساس و الإدراك اللذان تحدث عنهما "أرسطو" و "ابن سينا" من قبل، و ليس اللغة التعبيرية التي يختارها المبدع في ترجمته لأحاسيسه، وفقا لطبيعة المقام فيقول "بنيس": "هناك ثلاثة أنماط من المعايير اللفظية يحددها" فيكو" على التوالي: اللغة الشعرية، و اللغة البطولية؛ أي النبيلة و المجازية أساسا، و اللغة المبتدلة؛ أي الوصفية".²

ويمكن القول أن تاريخ الصورة الشعرية هو امتداد واتصال، وهو تكامل أيضا من خلال عودة الشعراء إلى المرجعية التصويرية القديمة، ولعل في الاتجاه الرومانسي المثل لأبلغ، حيث يقطع الاتزان العقلي ليحل محله الجنون و الحلم.

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج2، الرومانسية العربية، ص.142.

² المصدر نفسه، ص.143.

2- نظرية الخيال و الصورة الشعرية عند النقاد المغاربة :

عندما نتحدث عن مميزات الخطاب الشعري، فإن ذلك يستلزم ذلك بالضرورة وجود نوعين من الخطاب، خطاب موازٍ يتقاطع مع الخطاب الحقيقي في نقاط محورية تجعله يتداخل معه، وتختلط معالم الواحد منها مع الآخر وهذا هو الدرس الحقيقي الذي تناولته "الشعرية الحازمية" بالدرس والتحليل من خلال الاهتمام بالنص الموازي ولهذا نجد "حازم" يتناول قضية الصدق والكذب في الخطاب الشعري، باعتباره الصنعة الخطابية القائمة على تقوية الظن، حيث يقول: "تعتمد الصنعة الخطابية في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين... واعتماد الصناعة على تخيل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة".¹

كما يردف "حازم القرطاجني" في تناوله للنص الخطابي الشعري، وأنه لا يؤخذ من منظور الصدق و الكذب بل من جهة البراعة التخيلية لأنها هي الأساس، حيث يعتبر "الرأي الصحيح في أن الشعر مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، و ليس يعد شعرا من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل"² ويشاطره الرأي جماعة الدرس اللساني المعاصر في الفكر الغربي فيرى "رومان جاكبسون" - عند تطرقه لحقل الشعريات - " أن معيار الواقع لا يصلح للشعر، أو الحكم على قيمته الفنية، لأن قيمته الفنية تتحدد بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار إلى محور التأليف... بإسقاط أدوات شعرية تكرارية"³

وهذا المحدد لطبيعة وقيمة العمل الفني في الخطاب الشعري يغض النظر عن قائله الذي لا بد عليه أن يقدم خطابه دون تردد في القول سواء بالصدق أو الكذب، ولهذا يضيف جاكبسون " فالشعر هو في جميع الأحوال كذب، والشاعر الذي لا يقدم على الكذب بدون تردد بدءا من الكلمة الأولى لا قيمة له" أي ينبغي ألا نفرض المنطق القائل بالمقدمات الصحيحة في الخطاب الشعري، إذ لا وجود له في واقع الأمر دائما،

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلاغ و سراج الأدباء، ص62.

² المصدر نفسه، ص62-63.

³ رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص08.

ولا عجب إذا ما وجدنا الرأي نفسه عند البلاغيين العرب الأوائل عندما اعتبروا "أعذب الشعر أكذبه".¹

إلا أن ما يميز موقف "حازم القرطاجني" في هذه النظرة، هو حسن اختيار المصطلح الممثل في التخيل الذي يقول عنه الطاهر بومزبر: "هو إيهام مستقبل الخطاب الشعري بوجود ما ليس موجود فيما هو موجود في الواقع المحسوس أو المدرك".²

و من هذا المنظور فإن "التخيل" يقوم بوظيفة التوسيع الفكري، من خلال التحرر من فكر المسلمات الحسية إلى ما هو مجرد، وهو بذلك يوجد إجابات لجملة التساؤلات العالقة في الأذهان، فيكسر وظيفة الإخبار وتبديد الفراغ الفكري، كما يقرب الصور الحقيقية الغير مدركة بإعطائها صفة البروز والتجلي ولو بالقدر اليسير، ويبدوا هذا جليا عند "ابن عربي" الذي اتخذ من المرأة مثالا لتفسير علاقة الخطاب الحقيقي، بالموازي "التخيلي"، حيث يقول: "...ومن ذلك الصورة في المرأة وفي كل جسم صقيل، إن كان الجسم الصقيل كبيرا كبرت الصورة المرئية فيه، ثم إذا نظرت إلى الصورة من خارج وجدتها غير متنوعة فها ظهر فيها من التنوع بتنوع المرئي، حتى في تموج الماء تظهر الصورة متموجة، وكل عين تقول للأخرى إنها في مقام الخيال، وإن الحق بيدها، وتصدق كل نظرة منها، فتعلم قطعا أن الصورة المرئية في المرئي و الأجسام الصقيلة، إنما ظهورها في الخيال كرؤية النائم وتشكل الروحاني سواء، وأنها ليست في المرأة ولا في الحس، فإنها تخالف صورة الحس".³

إن النموذج التمثيلي الذي تحدث عنه ابن عربي، هو إبراز للعلاقة التكاملية بين الخطاب الحقيقي و الخطاب الموازي التخيلي، فالغرض من المرأة هو رؤية أشكال الأجسام، إلا أن الاختلاف هو في كيفية إبراز المرأة لهذه الأشكال و الحال نفسه مع الماء، فالتأمل لا يدرك الشكل الحقيقي كما لا يدرك المرأة و لكن ما يدركه هو مجرد صورة تقريبية تحددها طبيعة هذه المرأة المستعملة، من جدة وقدم وتقريب وتبعيد،

¹ المرجع السابق، ص11.

² الطاهر بو مزبر، أصول الشعرية العربية، ص51.

³ محمد علي أبو ريان، أصول الفلسفة الإشراقية، بيروت، لبنان، 1969. ص15.

والحال نفسه مع الخطاب التخيلي ، فالكاتب يمتلك في ذهنه الصورة الحقيقية للخطاب إلا أن تجسيدها يتطلب آليات نمطية وبنائية محددة.

وهذا ما انطلقت منه الشعرية المغاربية الحديثة، التي اختارت الانحراف عن البناء المباشر للغة أساس الوصول إلى الأدبية الحقيقية؛ حيث يقول " المسدي ع السلام": "فأدبية الخطاب تتحدد بمقدار الخروج عن القلب المرسوم لذلك ،وعرفها بعضهم بأنها اللحن المحبب، وما كان لها أن تبرز في النص لو كانت اللغة الأدبية تطبيقاً حرفياً للأشكال النحوية الأولية"¹ ، فالأدبية هي تلك المطاردة اللامتناهية للمعنى باستخدام آلية اللغة، التي هي كالمرآة، و الأديب يعبر عن تخيلاته بإخراج اللغة من إطارها المعياري إلى إطارها لاستعمالي، لهذا يضيف "المسدي" قائلاً: "أنه ما كان للكلام أن يتحول إلى أريحية اللغة بين القواعد والآداء".²

أما "جمال الدين بن الشيخ" فيرى أن الأديب أو الشاعر ينطلق من الواقع إلى الخيال، ليعود من جديد إلى الواقع، الذي هو الرسالة، لأنه مربوط بهذا الواقع فيقول: "...وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التركيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ...حتى يتسع القلب بحصول التراكم الوافية بمقصود الكلام".³

ولهذا يرى " بن الشيخ أن علاقة الأثر الأدبي لصيقة بالمجتمع، وهذا الأخير هو الذي في إمكانه إثبات شعري الخطاب حيث يقول: "إن علاقة الأثر الأدبي بالمجتمع لا تظهر فقط في وضعية الشاعر وإلزامه بالخضوع للطلب، وبتناول الأغراض المتواضع عليها. بل إن هذه العلاقة تدرك أيضاً على مستوى أدوات الإنجاز، وهي سابقة على تشكل الفكر الشعري ولغته. ينبغي إذا إعداد سجل لطرق نشر الثقافة المطابقة لوضع اجتماعي محدد".⁴

¹ عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص41.

² المصدر نفسه، ص ن.

³ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص101.

⁴ المصدر نفسه، ص90.

إن مما يمكن إدراكه في هذا الطرح، تلك الأعراف الاجتماعية التي تفرض نفسها على المبدع، فتتبلور في شكل أعراف اجتماعية ينبغي للأديب أن يثبتها في إنتاجه الأدبي، ولعل في الخطاب الجاهلي أو الشعرية الشفوية كما يقول "أدونيس" النموذج الأنسب لهذه الاستجابة.

ونجد "محمد بنيس" ينطلق من فكرة "الواقعية الحقيقية"، التي يرى أنه على الأديب أن ينطلق منها ولكن لا ليصل إليها، وإنما ليصل إلى بعد جديد غير واقعي، هذا البعد هو من نسج الخيال الشعري، ويعلل كلامه بالشعر؛ حيث يقول: "إن جوهر الشعر الحديث، قائم على عكس القيم الواقعية. إنه يبدل هرمونيا الواقع بهرمونيا إبداعية، ويجد حقيقة خاصة وراء وقائع العالم."¹ فهذا الطرح يقصد به "بنيس" الواقع الافتراضي الذي يبحث عنه الأديب، والذي لا يدركه بالواقع الحقيقي، وإنما بواسطة الخيال، و نجد "أدونيس" يصطلح عليهم "المعنى العقلي" و "المعنى التخيلي"، هذا الأخير الممثل في "القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع."²

من هذا الطرح يرى "محمد بنيس" أن الخيال الشعري هو إعادة إنتاج المرحلة الخرافية الإستعارية للغة، وبذلك "أصبحت هناك علاقة بين الشعر و الاستعارة، وهي مؤشر على خصيصة اللغة الشعرية، فنجد الشعراء يستمرون في التفكير بطريقة خرافية و استعارية ولا يقدرّون على امتصاص اللغة العلمية إلا بمقياس محدود للغاية"³.

و ما يؤكد "بنيس" أن الصورة الشعرية الحديثة هي امتداد للخيال الغربي، وتمجيد من الرومنسيين العرب لنظرية الصورة الشعرية القديمة، مع تكثيف للمنحى النفسي الذي يمكن أن تقوم عليه هذه الصورة، و التي تجلت عندهم من خلال "المؤالفة بين الخيال من ناحية، والجنون و الحلم و النبوة من ناحية أخرى".⁴

من خلال هذا التصور يمكن القول الصورة الشعرية عند النقاد المغاربة، لم تخرج عن المنحى الجمعي بشكل كبير، الذي هو انطلاق من الواقع الاجتماعي، و

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، ص39.

² أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971، ص132.

³ المرجع نفسه، ص.ن.

⁴ المرجع نفسه، ص.144.

التفكير السائد في فترة زمنية معينة، للوصول إلى واقع افتراضي تخيلي ، هو الفكر الاستعاري المختار عن طريق المعطى اللغوي، رغم أن الحلم أو الجنون اللذين تحدث عنهما بنيس يمكن أن يحدثا العكس، وذلك بالرجوع من الخيال إلى الحقيقة .

3- مركبات الخطاب التخيلي:

يتركب الخطاب الشعري التخيلي من جملة " التموهيات و الاستدراجات التي ترجع إلى القول، أو المقول له".¹ فهي نقلة فكرية تأخذ بعين الاعتبار الخطاب و المستقبل لهذا الخطاب، وقد لخص هذا التصور قبل "حازم القرطاجني"، المعلم الأول للدرس البلاغي العربي "أبو عمر عثمان الجاحظ" عندما أكد على أن درجة التموهيات الشعرية تخضع لعملية التلقي كما تتوقف درجتها على مدى فهم القارئ للنص الشعري بقوله: "للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني و يوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فيجعل، لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المقامات و أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات".²

و بلغة الدرس الحديث، يتحدد حجم الغموض على حجم قدرة المتلقي، و الوضع الخطابي الذي أنجز فيه الخطاب الشعري، أي المتلقي و زمن الخطاب. أما على اعتبار زمن الخطاب أو مقام الخطاب: فيعني ضرورة مناسبة الخطاب للمناسبة التي قيل فيها، فيستميل المتقبل بما يمكن أن يناسبه من كلام، حتى يصير مقبولا، وهي خاصية الخيال الرومانسي الحديث، وأما على اعتبار المتلقي: فبالنظر إلى المنجز للخطاب الشعري نجده يوهم ويخيل، ويموه ويستدرج المتلقي نحو الغاية التي يروم بلوغها، معتمداً على تقنيات خاصة به وحده دون غيره.

وعن هذا الطرح يتحدث "بنيس" مبينا أن الخيال الشعري يتركب من المتكلم و الخطاب و المستقبل، ولهذا يمكن ربطه بثلاث محطات رئيسية:

أ-تركيب التقابل:

وهو على علاقة وثيقة بالذات المتكلمة، ويتجلى من خلال ثلاث أنماط: يسمى "بنيس" النمط الأول "بخطاطة الانفصال"³ ويكون بين الجسد من جهة، والروح والقلب من جهة أخرى، أما النمط الثاني فيسميه "خطاطة التعارض" و يقول فيه: "يبدأ التعارض

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلاغة و سراج الأدباء، ص63.

² الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الخافجي، القاهرة، ط4، 1975، ص21.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج2، الرومانسية العربية، ص152.153.

على مستو الجنس، فالمتكلم مذكر و المخاطب مؤنث، ثم ينمو التعارض ليشكل شبكة دلالية موسعة، إذ المتكلم حاضر و المخاطب غائب ومستقبل، أو المتكلم حد والمخاطب أفق¹، ويسمي النمط الثالث "المرآة"، وتربط فيها الذات المتكلمة بالطبيعة، كقول "خليل مطران" في قصيدة "المساء":

شاك إلى البحر اضطراب خواطري * فيجيبني برياحه الهوجاء
ثأو على صخر أصم وليت لي * قلبا كهذي الصخرة الصماء
فخطاطة المرآة تكتمل باستعمال التشبيهات "موج، كموج" كما تكتسي قوة الفعل "فيجيبني" حضورها بالربط بين الذات المتكلمة والبحر.

ب-تركيب الترابط:

ويشير إلى مسار العلاقة القائمة بين الصور المشكلة للمتحيل في الخطاب، من خلال الربط أو التفاعل، وهذا الترابط "يولد صورة متكاملة، أكانت استعارية أم تشبيهية، كما أن العلاقة بينهما مؤدية إلى التفاعل والنمو، وهو ما يكسب الترابط بينهما خصيصة بنائية للمتحيل، وهكذا نجد خطاطة الانفصال تنمو داخل الصور المتتابعة".²

ج-تركيب التجانس:

إن الهدف من هذا التركيب هو إبراز تناعم العلائق الرابطة بين صورة وأخرى، حتى يصبح الخطاب بكامله هو وحدة القراءة، ويرى "بنيس" أنه يتشكل من خطاطتين "التقدم والتحويل، وهما معا يتداخلان لغواية تتافر العناصر وسوقه نحو تناعم له حتم الفتك بجسد الشاعر والنص والقارئ".³

أما "خطاطة التقدم" فتشمل الوحدات المقطعية المتنافرة بإعادة جمعها، وهنا تدفع التجانس ليتقدم من مقطع إلى آخر، وأما "خطاطة التحول" فهي تساير الصورة التخيلية من البداية؛ فنجد مثلا الداء الجسدي يترابط مع الروحي ليتحول إلى آلام مضاعفة، والضعيف إلى مستبد وهكذا.

¹المصدر السابق، ص.ن.

²المصدر نفسه، ص.155.

³المصدر نفسه، ص.156.

وعليه فعملية تلقي الخطاب الأدبي، وما يقع من قبل المرسل في ذهن المتلقي، من تخيل هو المعتبر، وليس القيمة الإخبارية للخطاب؛ أي أن المعتبر هي القيمة التصورية المنبثقة في ذهن المستقبل عبر ما يسمى "آليات التمويه"، فيكون "التخيل هو المعبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة".¹ لأن عملية التلقي جمالية بالدرجة الأولى، قبل أن تصبح إقناعية.

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلاغ و سراج الأدباء، ص71.

4- تجليات تخيل الخطاب الشعري :

يتطلب تحديد ماهية الشيء ضبط، صفاته و أشكاله و هيئته والحكمة من تشكيل بنيته، والخطاب التخيلي من المفاهيم العويصة التي لا يمكن أن يتجاوز عقبتها أي دارس لحقل الشعريات، بتحديدده وفصل حدوده عما يقاربه أو يتقاطع معه في الصيغ اللفظية، وقد قدم "حازم القرطاجني" تعريفا مطولا أسهب فيه، وتوسع في ضبط حدوده، ليستغرق كل مكوناته بالنظر إلى بيئته الشعرية. وهو يخط حروف هذا العمل العلمي والنقدي والفلسفي على السواء، أو ضمن ما يسمى اليوم الشعريات بوصفها علما مختصا بفن الخطاب اللفظي، يقول في تعريفه للشعر:

"إنه كل كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هياة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"¹. وكلما توفرت هذه الخصائص الفنية التصويرية في الخطاب، كلما كان منسجما مع البيئة التي صورها الشاعر، وابتغى الوصول إليها، و بالتالي استساغها المتقبل بذوق واع، والعكس إذا غابت هذه الخصائص التصويرية، غابت ملامح البيئة وغاب معها وعي المتلقي، وهنا عود على بدء إلى موقف "ابن عربي" من الخيال في علاقته بالمرأة.

وغير بعيد عن الرؤية الحازمية للخيال، تتجلى الرؤية المغاربية الحديثة، هذه الأخيرة التي يمكن القول عنها أنها نهلت من التحليل "الحازمي" الكثير، حيث يتمظهر التصور الرومانسي العربي للنص، داخل الحقل المتخيل الذي ارتأته الذات الكاتبة عاملا رئيسا في البنية النصية، وذو طبيعة علائقية متبعثرة تقضي إلى لعبة استقصاء الخيال الشعري العنيد الذي يقول في شأنه "محمد بنيس": "لنتوجه مباشرة نحو النصوص النظرية التي استودع فيها الشعراء الرومانسيون العرب وخاصة هؤلاء الذين

¹ المصدر السابق، ص70.

ندرسهم، رؤيتهم للخيال الشعري، مادام الشعراء الرومانسيون انتهجوا، بالإجمال، ممارسة نظرية متفاعلة ومتجاوبة مع الممارسة النصية"¹.

إن رؤية "محمد بنيس" تقوم على استقصاء آراء الشعراء و الكتاب في التصوير، واستعمال الخيال، بالإضافة إلى القراءة التحليلية لأنواع الخيال في علاقته بالإنسان و الكون، وهذه الظاهرة تتبلج لدى الرومانسيين باختلاف البيئة و المراحل الزمنية، كما تعتبر علامة بارزة من علامات الحداثة، و النموذج المتقدم للممارسة النظرية التخيلية على النص الإبداعي.

ومن هذه النظرة نخلص إلى مكونات الجمالية الشعرية في الخطاب الأدبي، وبنيتها وأسلوبه وطريقته، والتي تتجلى وفق آليات مختلفة أهمها.

أ- التجلي الدلالي:

ويبدي هذا التجلي في تحقيق البنية الإجمالية للخطاب الشعري من خلال الاختيار الذي يتحرره المرسل لتحقيق الدلالة الملائمة، والتي توهم المتلقي بوجود حقيقة أو واقع جميل، يحمله على تقبله أو قبيح فيبعده عنه، وعن هذا الجانب الدلالي المؤثر في المتلقي يقول حازم " أنه من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره أليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه"².

يرى "المسدي" أن تجليات الخطاب الشعري التخيلي، تظهر على المستوى الدلالي من خلال الظاهرة السياقية، و الظاهرة النصية أو الأثر كما يسميه هو، ويطرح سؤالاً يحاول الإجابة عنه و ذلك عندما يقول: " و كان منطلق المحاولة أن تساءلنا كيف السبيل إلى تحليل النص الأدبي بما يعين على اكتشاف مكن أدبيته، وهو ما قد يتيح الظفر بتفسير إبداعية النص الأدبي عموماً"³.

ويبدوا تمظهر الأثر النصي في رأي "المسدي" بالغاً، في تحقيق الدلالة الشعرية، ولهذا يسميه "التحليل الأكبر"، ويربطه "بالتحليل الأصغر"⁴؛ أو السياق الخارجي، وأدبية

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج2، الرومانسية العربية، ص.119.

² حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 70.

³ المسدي عبد السلام، النقد و الحداثة، ص 75.

⁴ المصدر نفسه، ص 76.

النص تتجسد من خلال براعة الربط بين المستويين، فالأديب ينطلق في خلقه للنص الأدبي من السياق، للوصول إلى الأثر وما يحمله من دلالة تخيلية يتقن في تقديمها، و على الناقد أن ينطلق في بحثه عن الأدبية النصية من دراسة الدلالة النهائية و علاقتها بالسياق و الأثر النصي.

ويظهر التجلي الدلالي عند "جمال الدين بن الشيخ" من خلال دراسته للتميز لاستعمالي للغة، حيث تظهر الدلالة التخيلية على مستوى المبدع مجسدة في فنين مختلفين ينبغي التفريق بينهما، الأول و يسميه فن الإبداع، و الثاني و يسميه فن التعبير فيقول: "يجب أن نميز بين فن الإبداع و فن التعبير، فالأول قد تميز بتزامن التصور و الإنجاز، وهو الإبداع المتولد في سانكرونية ما، و الثاني قد يكرس و سائله التقنية لإعادة انتاج نموذج متصور قبلها"¹.

و معنى هذا أن كلا الفنين يلتقيان في خصيصة واحدة، هي الإنجاز النصي، في حين يختلفان في الصورة، فإذا كانت في الفن الأول إبداعية وغير خاضعة لمرجعية واقعية، فإنها في الفن الثاني نابغة من تصور قبلي؛ أو مرجعية سائدة، وإذا ما تتبعنا مسار هذه القراءة في العمل الإبداعي صار بإمكاننا يقول " بن الشيخ": أن نكشف عن أدوات الشاعر و نتبعه في الإنشاء المنتظم لتخيله"².

فهذا التقسيم الذي قدمه "بن الشيخ" يعبر عن تجليات الخيال في الشعرية العربية، فيمكن القول أن فن الإبداع هو تجلي دلالي، في حين أن فن التعبير هو تجلي نظمي تركيبى؛ لأن الأول يهدف إلى خلق الصورة الدلالية الجديدة، في حين أن الثاني يهدف إلى بعث الفكرة السائدة قبلها عن طريق آلية نظمية محددة.

أما "محمد بنيس" فيستقي نظريته للتجلي الدلالي التخيلي، من آراء "جان بورغسون" في تصوره لشعرية المتخيل حين يقول: "...إنني عندما أتحدث عن الصورة لا أقصد مجرد النسخة النفسية لشيء خارجي، ولكن نوعا من التمثيل الفوري، الموصوف على نحو ملائم من خلال اللغة الشعرية."³، فالتجلي الدلالي إذن هو تحقيق التماثل و

¹ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص50.

² المصدر نفسه، ص ن.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج02، الرومانسية العربية، ص147.

التجانس الإيحائي للصورة، وفق آلية لغوية متميزة، وهذا التميز يجرنا إلى شكل آخر من أشكال التجلي للصورة.

ب_التجلي النظامي التركيبي:

لقد اهتم الدارسون المغاربة المحدثون بالتجلي التركيبي، من خلال ربطه بالآلية اللغوية محاولين الكشف عن العلاقة القائمة بين الفكرة القبلية و الصورة الإنشائية الجديدة، وكيف يكون أثر اللغة واضحا في خلق الانتظام البنائي للصور التخيلية، وهنا يبرز " المسدي" مقدرة المبدع على ربط الوحدات اللغوية و التصويرية في النص، و الوصول إلى هذا الأخير يكون من باب الفهم التركيبي للصورة التعبيرية حيث يقول: " إن استقراء أوليا لأنماط الصوغ الإبداعي قد أوقفنا على جملة من النماذج التركيبية التي تنتظم وفقها مكونات الأسلوب...وهذه النماذج كالمفتاح الذي لا يتسنى الولوج إلى مضان النص إلا به"¹.

فاكتمال النسق التركيبي داخل البناء النصي، من منظور "المسدي" يخلق الانتظام البنائي، الذي يكون في شكل أجزاء متكئة، تحقق كل كتلة صورة شعرية معبرة، وتحقق التكتلات مجتمعة الصورة الكلية التخيلية؛ أو الدلالة النصية التي تمثل الأثر الأدبي فيقول: " و من أنماط الانتظام البنائي في توارد الخصائص الأسلوبية الواسمة للنص الأدبي، نمط التراكم وهو أن يتوزع المجموع إلى كتل ترتصف فيها الأجزاء ارتصافا متناظرا تتقابل فيه الصور تقابلا متتاليا، فيكون بين مستويات الأبنية اللغوية المكرسة إبداعيا"².

أما "جمال الدين بن الشيخ"، فيرى أن التجلي التركيبي يتمثل في قدرة المرسل على ربط الألفاظ المناسبة للموضوع ببعضها البعض، في بنية موسيقية ووزينة حدها الختامي القافية وأساسها تحقيق نوع من المماثلة التي تستثير النفس وتحركها وتطربها، حيث يرى "بن الشيخ" أن الاهتمام بالألفاظ في ربطها ونظمها هو الذي يحقق الصورة التخيلية التي تبعث على الشعرية، حين يقول: "و لحظات الكثافة اللفظية القوية،

¹ عبد السلام المسدي، النقد و الحادثة، ص 77.

² المصدر نفسه، ص 78.

تستدعي جميعها استعمال ثراء لغوي بارع، وتعبئ صنافة من الوسائل الأسلوبية¹؛ بمعنى أن التعبير عن المعاني التخيلية يستلزم بالضرورة اختيار الألفاظ من جهة، واختيار كيفية ربط هذه الألفاظ ببعضها من جهة أخرى، لكون هذه الألفاظ تمنح المتلقي كما يقول طاهر بومزبر: "فرصة التأمل في دلالة الوحدة الخطابية الشعرية".²

ويبدوا جليا تأثر "بن الشيخ" بأصحاب الشعرية الغربية وعلى رأسهم "جان كوهين"، حينما يقول: "لقد عبّر جان كوهين، بدقة عن رأينا نحن بخصوص هذا الموضوع عندما قال: أن العبارة تحتفظ بحق تحقيق الإمكانات الشعرية للمحتوى أو عدم تحقيقها... والشاعر شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي"³

فاللفظ من هذا المنطلق هو وحده الذي يعبئ الوسائل، ويحدد التقنية، ويحقق الأثر التخيلي، فالقصيدة التي تنقسم سطحيا إلى مناطق من الأغراض هي في الحقيقة كما يقول بن الشيخ "متوالية من التجارب اللسانية يقوي دعمها التنظيم الصوتي للبيت"⁴، والأبنية المرتبة والمنظمة داخل الخطاب الشعري هي التي يتحقق فيها "عامل النظر"⁵، وفق المصطلح الذي أطلقه "عبد القاهر الجرجاني" في كتابه دلائل الإعجاز، من خلال الصورة التي تنتجها البنيات التركيبية المتنوعة، والباعثة على التخييل والمحاكاة.

ج - المفاجأة:

وهي معادلة هامة في الحكم على الخطاب، إذ يتوقف نجاح منتج الخطاب على القدر الممكن تحقيقه من المفاجآت، التي تضع حداً لتشبع نفس المتلقي؛ لأن "الاستغراب أو التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"⁶، وصياغة هذا الإغراب و هذه المفاجأة، يتأتى في حسن استخدام المرسل لأسلوبه في الطرح،

¹ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 177.

² الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص 56.

³ بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 177.

⁴ المصدر نفسه، ص ن.

⁵ نصر أبو زيد، مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، العدد الأول، ص 15.

⁶ حازم القرطاجني، المنهاج، ص 70.

بكسب خطابه ثوباً مميزاً يذهل المتلقي ويجعله يتأمل الإنزياعات المستخدمة، محاولاً في الوقت ذاته التأقلم معها والوصول إلى ضبط معانيها المشحونة

وهذا ما نجده عند رواد الشعرية المغاربية، "فبنيس" يتطرق لعنصر المفاجأة في الصورة، ويراهها طفرة متسارعة لاتمتلك مقدمات العرض، وإنما تشبه الهذيان فيقول: "هي ظاهرة تخيلية ليس لها، مع إدراك الأشياء، إلا علائق غير مباشرة؛ وهي بالأحرى نتائج النشاط التخيلي للاوعي، تتجلى للوعي بطريقة هي إلى حد ما مفاجئة، كرؤيا، أو كهذيان لا علاقة له بالخصيصة المرضية".¹

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج2، الرومانسية العربية، ص.147.

5- فكر المتخيل الشعري الحديث:

1- الاستعارة:

إن من أهم وسائل الخيال الشعري الاستعارة، والتي هي "تعبير متنوع بطريقة خاصة متميزة من التحليل و البيان المباشر"¹. و تتجلى القوة التخيلية فيها من خلال إدراك الجانب الفردي من التجربة و استكناه موضوعية الأشياء، ويقول عنها "عاطف جودة": "ليست الاستعارة من واد واحد، ذلك أننا نميز بين أنساق منها، يؤول بعضها إلى الشائع المبتذل، و يؤول بعضها الآخر إلى ،الكشف، إذا جاز لنا أن نستعمل هذا المصطلح الصوفي"².

هذا التصور هو دلالة واضحة على ارتباطية الفكر الإستعاري بالصورة الشعرية التخيلية، فهي إما تثبت لتصورات شائعة تستخدم بعفوية تامة، و إما كشف لعلاقات غائبة تتطلب التحليل، وهذا الاختلاف سرعان ما يتوحد في تجسيده للوظيفة الأساسية للاستعارة كوسيلة إدراكية، حيث يقول "عاطف جودة": "و للاستعارة بوصفها من وسائل الإدراك الخيالي، وظائف متباينة، فقد تكون وظيفتها التوضيح، الذي يعني أنها تقدم مثلاً محسوساً لعلاقة كان لابد من وضعها في لغة مجردة لولا هذه الاستعارة، وهذا هو الاستخدام العلمي أو النثري الشائع لها، وهو استخدام نادر في لغة الانفعال و الشعر، و الاستعارة وظيفة أخرى تتمثل في أنها الوسيلة التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في الموقف و الدوافع ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها"³. فالاستعارة إذن إدراك تخيلي هدفه التأثير و خلق الانفعالية في الخطاب الأدبي من خلال العلاقة التي ينشئها الذهن للأشياء المعبر عنها، "وذلك اعتماداً على معطيات مساعدة، أهمها النظرة الرمزية، والإثارة اللغوية"⁴.

¹ مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، د ط، 1965. ص 105-106

² عاطف جودة: الخيال ص 349

³ المرجع نفسه، ص 250. ع

⁴ المرجع نفسه، ص 350.

والاستعارة الجديدة أو الناجعة هي التي تحقق الغرض الذي وجدت لأجله، والمتمثل في "الكشف عن المعارف، وإثراء العلم، وتجديد روابطنا به"¹، فليس الخيال إبداعيا إلا لكونه عملية إبداعية وموحدة، غايتها خلق العلاقات والتصورات بالبناء، أو كشف الاختلافات بالهدم، فهو إما تفكيك، أم تركيب، خلاصته التعبير والكشف عن علاقة الظواهر بالأشياء.

ولهذا شكلت التصورات المبنية حول الخيال الشعري، الإثراء اللامتناهي للدراسة عند "محمد بنيس"، هذه التصورات التي يطرق بابها هو الآخر من فكر الاستعارة، و التي يراها تجاوز التشبيه في بعض الأحيان، كونها تسعى دائما إلى كسر المؤلف من الألفاظ و الأساليب حيث يقول عنها: "إن الشاعر يذكر الاستعارات وهو في الوقت نفسه يؤثرها على غيرها من -التشبيه أساسا- من الصور المخيلة."²

ويعود بنيس في بلورة هذا التصور انطلاقا من فكر المتخيل "المطرائي"³ الذي افرد كتابا بعنوان "ديوان الخيل" تحدث فيه عن البيان الموجز و الاستعارة، وجاء فيه ذكر الخيال على موقعتين يقول فيهما:

أولاهما: "على أنني أصرح، غير هائب، أن شعر هذه الطريقة - ولا أعني منظوماتي الضعيفة - هو شعر المستقبل، لأنه شعر الحياة و الحقيقة و الخيال جميعا".

ثانيتها: "و غاية ما أتمناه، لدى القراء من الجزاء على هذه العبر المروية، و الغرائب المحكية، و النوادر الممثلة، و الصور المخيلة، التي نظمت أكثرها مسارقة من وقتي بين سفري و حضري و بين مذهبني إلى أعمالي و متاركي لشواغلي وأشغالي - أن يشاركوني في وجداني في أثناء مطالعتهم لهذا الكتاب"⁴.

إن الرؤية "البنيسية" حول الفكر الاستعاري، لهي إثبات للقيمة التخيلية داخل الخطاب اعتمادا على حقيقة تقريبية، واعتراف صريح من الذات الكاتبة -هي ذات

¹ المرجع السابق، ص351.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج02، الرومانسية العربية، ص120.

³ نسبة إلى خليل مطران.

⁴ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج02، الرومانسية العربية، ص120.

"خليل مطران" - وبدور الخيال و أساسا الاستعارة في خلق الجمالية التأثيرية أو " المفاجأة" بالمصطلح "الحازمي".

2- التشبيه:

انطلاقا من الصيغة الجمالية للخطاب الأدبي و التي تتشكل من المستوى النحوي و الدلالي و العروضي يتناول "جمال الدين بن الشيخ" قضية التشبيه، حيث تصنع هذه المستويات، وأخرى جمالية الخطاب الأدبي، و التي تتجسد في "علم الذوق" الذي يتضمن الصورة الشعرية المحملة بالمعاني.

إن فكر "جمال الدين بن الشيخ" ينطلق من التصور القديم الذي تزعمه "قدامة بن جعفر"، هذا الأخير الذي طرح إشكالية ثنائية "الصدق و الكذب" مستدلا على المعنى بالإشارة الضمنية للكلمة، وفيه يقول "بن الشيخ": "لا يستدل قدامة على المعنى إلا بالإشارة الضمنية للكلمة، إنه يميز في الحقيقة ستة معان، هي المدح و الهجاء و المراثي و التشبيه و الوصف و النسب، ويمكن أن يبدوا هذا التعدد مثيرا لأول وهلة، فإذا كانت أربعة مصطلحات من هذه الستة تشير إلى ضروب من الأغراض قارة (المديح و النسب و الهجاء و الرثاء) فإن التشبيه و الوصف يعودان فيما يبدو إلى قوائم أخرى".¹ هذا التصنيف الذي يدمج الحقيقة في أغراض محددة قد لا يثيرنا مثلما يثيرنا تصنيف التشبيه ضمن هذه الأغراض الستة وهنا يجيبنا "جمال الدين بن الشيخ" بقوله: "والحقيقة أن صناعة قدامة منطقية تماما، وتبين أننا لا نخرج من القصيدة القديمة بذكر صريح للمقدمة الغزلية، والغرض الأساسي أي المديح، مع تنويعه للذين هما الرثاء و الهجاء".²

من هذا الطرح يتكشف لنا موقف "بن الشيخ" من التشبيه، وأنه رمز للحقيقة الدلالية، يتأسس من مماثلة ضمنية للأوصاف، وهذه المماثلة هي جزء من المحاكاة الأرسطية، فبعيدا عن أطراف التشبيه - من المشبه و المشبه به وأداة التشبيه - يتحدث "بن الشيخ" عن معاني المشابهة في علاقتها مع الوصف و المحاكاة "فإذا كان الوصف

¹ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص25.

² المصدر نفسه، ص.ن.

يطلق على التناوب في أغراض خطاب أساسه المحاكاة، فليس غريباً أن يذكر قدامة معه التشبيه والإشارة هنا إلى كيفية تناول دلالي لنفس هذا الخطاب القائم على المحاكاة".¹

فالمحاكاة بوصفها تشخيص دلالي للأشياء تعد الرابط المشترك بين الأغراض الشعرية بالإضافة إلى الوصف والتشبيه، وهي التي يسميها "حازم القرطاجني" التخيل الشعري، هذا التخيل الذي يقوم على استخدام التشبيه جزءاً إبلاغياً في التعبير عن الحقيقة، على اعتبار أن هذا الأخير كما يقول عنه "بن الشيخ": "هو الأداة العامة لإنتاج أقوال تتدرج في عملية موصوفة سابقة، بإظهار معاني الموصوف، والشعر هو هذه اللغة بالضبط التي تظهر ملامح الشيء الموصوف، كما تخلق صورة في المعنى إذا صح القول".²

إن التشبيه من هذا المنطلق هو القراءة البليغة للموصوف، وكيفية خلق التوالد الدلالي والحقيقي للمعاني، وهو بهذا التعبير يمثل لغة انزياحية عن اللغة العادية ويعبر عليه بن الشيخ بقوله: "والشعر هو هذه اللغة بالضبط التي تظهر ملامح الشيء الموصوف"³؛ أي أن اللغة الشعرية هي استخدام للغة التشبيه أو لنقل هي البراعة في وصف الموصوف، واستخراج معانيه المتعددة وفقاً لآلية المحاكاة، وهذا كله وليد عملية التخيل المستخدم من قبل الذات المبدعة من جهة والرؤية النقدية للناقد من جهة أخرى.

¹ المصدر السابق، ص.ن.

² المصدر نفسه، ص.ن.

³ المصدر نفسه، ص.ن.

6- علاقة الخيال العربي بالخيال الغربي:

مما لا شك فيه أن العلاقة بين الخطاب الأدب العربي والغربي، هي علاقة تكاملية تأثيرية، وهذا ما لم يغيب عن بصيرة "محمد بنيس" وجمال بن الشيخ" و"عبد السلام المسدي" النافذة، هؤلاء الذين انطلقوا في رسم حدود الخيال العربي من نبعين أساسيين، أولاهما: الإرث التراثي الأدبي القديم للعرب وثانيهما: الرومانسية الغربية.

فاعتمادا على تبني الرؤية التونسية المجسدة في الدراسة المعنونة بـ: "الخيال الشعري عند العرب" للشابي، يقول "محمد بنيس": "فالتحليل ينصب على جملة من النصوص العربية القديمة، والمقارنة تشمل نصوصا وآراء عربية وغربية"¹، ويواصل بنيس دائما في قوله: "الأول نظري يتناول فيه الشاعر مفهومه للخيال الشعري، في ضوء المعرفة الرومانسية الأوروبية، والثاني تطبيقي خاص بالشعر والأدب العربيين"².

إن العودة "البنيسية" إلى الماضي العربي من جهة، وإلى الفكر الرومانسي الغربي من جهة أخرى، دلالة على الصيغة الإنسانية للخيال، بوصفه اختراق لحقول معرفية وممارسة نصية، تخلق تصورات ضرورية للروح الإنسانية، كما أنه عودة إلى التعريف والتحليل الذي قدمه: "أبو القاسم الشابي" عن الخيال بوصفه "البحث في ذلك الجانب الذي يتكشف عن نهر الإنسانية الجميل الذي أوله لا نهاية الإنسان وهي الروح، و آخره لا نهاية الحياة وهو الله، أريد أن أبحث...في ذلك الجانب الذي يستلهم و يستوحي ويحيا ويشعر، ويتدبر ويفكر، أو بكلمة مختصرة أنني أريد أن أبحث عند على ما سميته خيالا شعريا أو خيالا فنيا"³.

فالخيال من هذا المنطلق هو صانع الحياة وسبيل الاستمرارية البشرية، وهو مولد الديناميكية التفاعلية و الوجودية، التي تطور الفكر وتحرره، فمن ناحية الفكر نجد التوسع الدلالي و الإيحائي للواقع وخلق الإجابات الغامضة و اللامتناهية الإغراب، وترويضها لخدمة العقل الإنساني، وتبسيط قضايا الحياة ومن ناحية أخرى فالخيال هو

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج2، الرومانسية العربية، ص 122.

² المصدر نفسه، ص 123.

³ أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الأعمال الكاملة، ج01، الدار التونسية للنشر، 1984، ص28.

"تصور غير محدود"¹ يعتبر انطلاقة للنفس البشرية في الخروج عن المؤلف، وانطلاقة من التعميم إلى التخصيص، وهو ضروري في بعث الروح الإنسانية وبعث العقل و الشعور، و يقول "بنيس" في هذا الشأن "ضرورة الخيال للإنسان الذي لا يمكنه أن يتصف بالإنسانية من غير خيال"². وبما أن الخيال تجسيد لرؤية أو تصور أو حياة، وفقاً لآلية لغوية محددة تستخدم "المجازية" و"الأسطورية" و"الاعتقادات" مادتها الأساسية، فإنه ينقسم إلى قسمين حسب "محمد بنيس":

أولاهما: يسميه "الخيال الفني"³ ويتمثل في ذلك التصوير والبلورة الفنية لسرائر النفس وخفايا الوجود، وفي هذا الخيال تتطبع الصورة أو النظرة الفنية التي يلقيها الإنسان على هذا العالم الكبير، وهذا كما يقول "الشابي" لأنه يضرب بجذوره على أبعاد غور من صميم الشعور"⁴. وبالرجوع إلى الرومانسية الغربية نجدها تعتمد على دراسات علم النفس في تفسير الجانب التصويري، "ففي علم النفس تعني كلمة "صورة" إعادة إنتاج عقلية، ذكرى، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة، ليست بالضرورة بصرية، والأبحاث التي قام بها" فرانسيس غالثن f.galton عام 1880 سعت إلى أن تكتشف إلى أي مدى يستطيع الناس أن يستعيدوا الماضي بشكل بصري"⁵. فالعلاقة بين الخيال الفني عند "بنيس" و الصورة التخيلية عند "علماء النفس الغربيين"، هي علاقة امتداد وتكامل من خلال بعث الشعور الداخلي إلى الوجود.

ثانيتهما: ويسميه "الخيال الصناعي" أو "المجازي"⁶، وهذا بما يتضمنه من ممارسة لغوية مجازية ويقول عنه: "إنه مجرد صناعة لفظية"⁷، وهذه الصناعة تقتقر إلى الإنسانية والحقيقة المرتبطة بالحياة، ولهذا يحدد قواعد وأسس ينبغي توفيرها في الخيال يلخصها في : الغنى والجمال واطمئنان النفس، ويقصد بهذه الأسس على التوالي، الغنى الفكري والإيحائي، والجمال التركيبي واللغوي، وأخيراً اطمئنان النفس الإنسانية لهذا

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج02، الرومانسية العربية، ص123.

² المصدر نفسه ، ص. ن.

³ المصدر نفسه، ص. ن.

⁴ أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الأعمال الكاملة، ص26.

⁵ رينيه ويليك و واستن وارين، نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1987، ص1996

⁶ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج02، الرومانسية العربية، ص123

⁷ المصدر نفسه ، ص. ن.

الخيال باعتباره تعبيراً عن مكوناتها الدقيقة والمعاشة، وينبغي أن تتضافر هذه الأسس داخل الخيال الشعري كي تحقق أهدافها.

وهذا النوع من الخيال يتحدث عنه "رينيه ويليك René Wellek" فيقول: "فليس هناك فقط صور ذوقية وشمية بل توجد أيضاً صور حرارية وصور ضغطية، من أصل جمالي، لمسي، مشتقة من التقمص الوجداني، قد يكون استعمال المخيلة اللونية رمزياً بشكل شائع، وقد لا يكون. و التخيّل المرافق للإحساس بالجمال يترجم من إحساس إلى آخر، فمثلاً يترجم الصوت إلى لون"¹. وهذا حديث عن فكرة الجمال، واطمئنان النفس التي تحدث عنها "بنيس"

كما يعتبر هذا التسييج لضوابط الحقل التخيلي في الخطاب الشعري و النثري عند "محمد بنيس"، قولبة جديدة لتصور "حازم القرطاجني" الذي ربط قوة الخيال في الخطاب بالصيغة الجمالية، المنسوجة وفق نظام أسلوبى فريد محققاً أثراً في النفس حيث يقول: "تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله، صورة أو صور ينفعل لتخيّلها و تصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة أو الاستنباط أو² لانتقاض"، فالتخيّل -في نظر حازم- يحصل بفعل تفاعل مكونات نفس وذهن المتلقي، مع مكونات الخطاب وصورته، أو صورته، بل هي عملية تلقى تلقائي، وذلك لولوع النفس بالتخيّل.

وتكمن الجدة عند "محمد بنيس" في تركيزه على المتلقي من منطلق آخر هو "الجمالية"- وهذا ما دعت إليه الشعرية الحديثة- وهي وظيفة يكتشفها المتلقي للخطاب من خلال التفاعل الذي يحدث في النفس بالاطمئنان أو القلق و النفور، ويكون تسجيل هذه الحالة الانفعالية نتيجة الصور التخيلية المنبعثة من الحس الرومانسي الجديد، الذي يلتصق مع النزعة الإنسانية بواسطة هذه الحالات الشعورية، وهذا ما اعتبر مفقوداً مما لم يدع مجالاً للحديث عن "الروح العربية" بالقدر الكافي، نتيجة سيطرة "الخطابية" و "المادية" كما يسميها "أبو القاسم الشابي"، ويعزى سبب هذا كله مثلاً يلخصه "بنيس" إلى

¹ رينيه ويليك و واستن وارين، نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي، ص 1996
² حازم القرطاجني، منهاج البلاغ و سراج الأدباء، ص 89.

ثلاث عوامل هي: "الوراثة من الأصل، ومفهوم النقاد العرب للأدب الذي ظل محدوداً، و أخيراً انفلات العرب على آدابهم وعدم اطلاعهم على آداب الأمم الأخرى"¹.

و يعتبر " بنيس" دراسة هذه العوامل في الأدب العربي - وإن كانت تجاوزا للخيال إلى الروح العربية التي تؤسس لفكرها على اعتبار القناعات و الاعتقادات الراسخة- بحث متكامل في دراسة" متكاملة ومتجانسة تلتقي مع مفهومية "جبران" للخيال الشعري وفاعليته، قبل أن ترتبط بالحد الذي أخضع له "مطران" الخيال، مسمياً إياه بالاستعارة التي هي مجرد خيال صناعي"².

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج2، الرومانسية العربية، ص124.

² المصدر نفسه، ص125.

7- العلاقة بين الخيال و التخيل:

باعتماد المرجعية الثقافية العربية القديمة يتكشف لنا استعمال مصطلح "التخيل" بقوة، وذلك تحت معنى محدد هو مخالفة الحقيقة، حيث ورد في "لسان العرب" بمعنى "الظن، الاشتباه، الوهم". ويرجع "جابر عصفور" تركيبة هذا المصطلح القديم إلى نسب فلسفي فيقول: "أما التخيل فهو ذو نسب فلسفي قبل أن يكون مصطلحا نقديا وبلاغيا"¹.

وإذا ما سلمنا بحقيقة النظرة الفلسفية لمفهوم "التخيل"، فهذا لأن جل التفسيرات الأولية للأمور الميتافيزيقية، هي التي سيطرت على التفكير الإنساني، و بالخصوص فكر المثقفين و الدارسين و النقاد، فأصبح التخيل بذلك الوسيلة الأبلغ للوصول إلى الحقيقة اللاحقيقية، و إيجاد تأويلات تسد الفراغ الفكري للإنسان، ومن هذا التفكير الفلسفي انبثقت نظرية "المحاكاة الأرسطية" التي يقول عنها "محمد بنيس": "ولئن كان التخيل قد عرف تحولات في التصور على يد الفارابي الذي جعل من نظرية الشعر قسما من أقسام تفكيره الفلسفي العام، وأقسام نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي واضح فإنه بانتقاله إلى حقل الشعرية و البلاغة تحول إلى خزان للوحدات دلالية تتباين من حصيلة تصويرية إلى أخرى"².

وبإرجاع التخيل لعملية نفسية يتكشف لنا تعريف "ابن سينا" للخيال بوصفه جزءاً لا يتجزأ من المرسل و المتلقي للخطاب الأدبي فيقول: "إنه انفعال من تعجب، أو تعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غم، أو نشاط"³. وبهذا المفهوم يكون التخيل ذا علاقة ازدواجية بين المخاطب و المخاطب، مما يتيح القراءة الدلالية المتعددة للنص، التي منها ما هو مرتبط بالذات الكاتبة، ومنها ما هو مرتبط بالذات المتلقية، أي أنه ذو وظيفة خارج نصية، وأسس عقلية تشكل حقلا مدمجا داخل البلاغة والشعرية بمفهومها الواسع.

ويعتبر اهتمام الشعرية بالخيال داخل البناء النصي، ناتج عن دلالاته الفكرية والفلسفية التأثيرية داخل الخطاب وخارجه، وهذا ما جعل القدامى يركزون عليه حتى

¹ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، ط01، 1977، ص22.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج02، الرومانسية العربية، ص127.

³ ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، عن محمد بنيس، المرجع السابق، ص127.

في سياقه النظري يقول "بنيس": وهجرة تصور التخيل من الفلسفة إلى حقل الشعرية و البلاغة لم تمنع الشعاريين و البلاغيين العرب القدماء من ادراج التخيل ضمن السياق النظري العام الذي يصدر عن¹ه. وإذا ما بقينا في موقعة تاريخانية قديمة، فإننا نجد أن الشعرية العربية قد عرفت تيارين:

الأول: ويعطي الأسبقية في تعريف الشعر إلى الوزن والقافية و المعنى، حيث يرى أن هذه الخصائص بوجودها، كفيلة للوصول إلى الشعرية المنشودة.

الثاني: يؤكد على "المحاكاة" أو "التخيل" كعنصر مهيم في الشعر دونما إلغاء للوزن والقافية.

وإذا كان التيار الأول يعبر عنه "قدامة بن جعفر" و "عبد القاهر الجرجاني"، فإن الاتجاه الثاني يدوده ويؤكد عليه رائد الشعرية المغاربية "حازم القرطاجني" و "السجلماسي"، بل إن "تقديم الاستعارة و الأوصاف كخصيصة تخيلية، شكل محور تعريف "السجلماسي" و "ابن خلدون" للشعر، مما يعني أن التخيل أصبح عنصرا من عناصر تصور الشعر عند العرب القدماء".

إلا أن النظرة المغاربية لفكرة التخيل الشعري في العصر الحديث أخذت توجهها معتدلا، معتمدة الاستقراء منطلقها الأساس، مثلما هو عليه الحال عند "عبد السلام المسدي" الذي يستخدم مصطلح الصورة الفنية بوصفها نقل للأفكار و التصورات الخارجية للإنسان، الذي يقول عنه أنه "لا يكون حيوان ناطق إلا وهو حيوان مفكر، منصت كاتب ذو خيال وذو أحلام"² إلى تصورات داخلية مجسدة في البناء اللغوي التشكيلي، الذي تهتم البلاغة بالبحث في مضامينه فيقول: "إن البلاغة قد اعتمدت فصل الشكل عن المضمون في الخطاب الألسني فميزت في وسائلها العملية بين الأغراض و الصور التخيلية"³.

إن الطرح الذي يقدمه "المسدي" ينبع من أصول الفكر الرومنسي الغربي الذي يتناول الخيال بوصفه نزوع إلى الأحلام المكبوتة داخل النفس الإنسانية، و التي لا

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج2، الرومانسية العربية، ص.127.

² عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص44.

³ المصدر نفسه، ص49.

يمكن التعبير عنها إلا من طريق الصورة الفنية التخيلية، و المنسوجة وفق الآلية اللغوية داخل الجنس الأدبي، وهي النقطة المركزية في اهتمامية "الشعرية" من خلال التركيز على خصوصية الاكتمال اللغوي في علاقته بالواقع الخارجي.

وما يمكن إدراكه في دراسة "المسدي" للصورة التخيلية، هو كونها وليدة القدم رغم التعددية الاصطلاحية، ولهذا نجد "محمد بنيس" يستهلها في دراسته بعقد مقارنة، وتتبع لمسارات الحركة الأدبية العربية بين القديم والجديد، حيث تساءل عن طبيعة العلاقة بين التخيل لدى القدماء، والخيال في التداول الرومانسي، بين المبدعين و الدارسين.

ووفقا لهذا الطرح يرى أن "البارودي" هو من يثبت عليه إبدال مصطلح التخيل بالخيال في الشعرية العربية، وذلك عند ما يقول: "إن الشعر لمعة خيالية"¹، كما تناول "أحمد شوقي" مصطلح الخيال و ضرورته في الشعر بالقدح و السخرية أثناء رده على من قال: "أن أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة بواد"، حيث يقول: "فكلما كان بعيدا عن الواقع، منحرفا عن المحسوس، مجانباً للمحتمل، كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال، وأجمع للجلال والجمال، حتى نشأ عن ذلك الإغراق الثقيل، على النفوس و الغلو البغيض إلى العقول السليمة"².

ومن هنا يمكن القول أن الخيال قد أصبح خصيصة هامة في الشعرية العربية الحديثة، سواء عند التقليديين أو المجددين، بل وتساوت المراكب بين التخيل و الخيال في الاستعمال كما عبر عنه الأقدمون أو غيرهم الذين مالوا إلى استخدام الخيال، ومن ثم فإنه مفهوم مشترك في الحداثة الشعرية انتقل من "أرسطو" إلى الشعرية العربية التي تناولها "قدامة" و "الجرجاني" و "ابن خلدون" ثم عصر الإحياء مع "الشيخ حسين المرصفي" الذي قال: "إن الشعر هو الكلام البليغ، المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والقافية و الروي، مستقل كل جزء في غرضه و مقصده عن قبله بعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"³ و نجد بعد

¹ البارودي، ديوان البارودي، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1953، ص. 03.

² أحمد شوقي، مقدمة الشوقيات، مجلة فصول، عن محمد بنيس، الرومانسية العربية، ص. 128.

³ موسى منيف، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، من خليل مطران إلى السياب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط. 01، 1984، ص. 102.

"المرصفي" "محمد مندور" الذي تناول الخيال من منظور السابقين أيضا. إلا أن أهم يمكن أن ما نلاحظه هو تعدد التسميات الاصطلاحية للخيال بين التخيل و المحاكاة و الاستعارة و المجاز، وهي كلها تصب في مصب واحد هو محاولة تفسير العلاقة القائمة بين "الألفاظ" و "المعاني" غير المتطابقة في الحقيقة الاصطلاحية، وكيفية الربط بين العالم المحسوس والعالم المجرد، و هذه السلسلة التحليلية يرى فيها "بنيس" التأمل المساعد على فهم حدود وقدرات الشعرية العربية، التي يمكن أن تتأسس عليها، رغم النقص الذي ميز الدراسات الحديثة في ضبط مفهوم الخيال، من خلال إهمال الجانب الفلسفي للتخيل القديم، والتركيز على جانب الخيال البلاغي، وحتى الموجودة منها اعتمدت على درجة الحضور العقلي في التخيل و الخيال، ولهذا يقول "جابر عصفور": "ربما كانت الصلة الوحيدة التي يمكن أن تقوم بها الدلالات القديمة و الحديثة هي أن بعض الدلالات القديمة لكلمة الخيال تشير إلى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية، أي أنها تشير إلى مادة الخيال لا إلى ملكة الخيال نفسها، ويبدو أن هذه الصلة هي التي أباحت توسيع الدلالة القديمة، على أساس مجازي مقبول، تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئية إلى الكلية".¹

إن هذا التمييز الذي تحدثنا عنه فيما سبق بين "الخيال" و "التخيل" لهو تمييز قائم على "المنتج" المبدع للعملية التخيلية الأولى، و "المتلقي" الذي يتبصر بانفعالاته، وأحاسيسه، فيتمظهر لنا ذلك الفهم المستقل للذات المتلقية من خلال ضبط التصورات و القراءات المتأتية من أعماق الدلالة النصية، واستخلاص جملة الرسائل الكامنة داخل البنية السطحية للخطاب من استعارات ومجازات و تشبيهات ورموز، كلها إجابات حاول المبدع الدفاع عنها و توصيلها إلى المتلقي بطريقته الخاصة، وقد لعب أنصار التقليدية دورا بارزا في بلورة التخيل اصطلاحا ومفهوما كما يقول بنيس لأنه "نسق متكامل في النقد والشعر".²

¹ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص.15.
² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج2، الرومانسية العربية، ص.131.

8-الرومانسية العربية وصراع الخيال:

كان لاهتمام المدرسة الرومانسية بالذات الإنسانية المرجعية الأساسية في توسيع الأفق التداولي للتفكير الذهني، و كشف أغوار المستور الذي يصعب الوصول إليه، وكان لزاما عليها اعتماد الفكر بأوسع تجلياته للوصول إلى الحقيقة أو مجانبتها، ولم تجد من وسيلة لتجسيد هذا الطموح أبلغ من الخيال، بوصفه رؤية تدل كما يقول "جابر عصفور" على "الشكل والهيئة والظل"¹ من جهة وعلى "الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم و أحلام اليقظة، أو لحظات التأمل، وعندما نفكر في شيء أو شخص"². من جهة أخرى، و الذي أصبح كما يقول "محمد بنيس" "عنوان الممارسة الشعرية الرومانسية العربية، مستعمل في نصوص المدرسة التقليدية، وموزع بين الشعراء و النقاد، وكل منهم يتبرأ من أن حد الشعر هو الوزن والقافية"³.

لقد وجدت الرومانسية الغربية طريقها إلى العربية، بفعل التأثير على جملة من الكتاب والدارسين، سواء في المشرق والمغرب، فهذا الأخير -الذي هو موضع اهتمامنا في هذا العمل- لبس أصحابه عباءة المتأثرين بالفكر الرومنسي الغربي، محاولين دمجه في الخطاب الإبداعي الأدبي والنقدي، حيث يبرز تعالق الفكر الرومنسي بالخيال عند "عبد السلام المسدي" من خلال فكرة التأثير الحسي الذي يحاول الأديب إدخاله إلى نفسية المتلقي، فالخطاب الإبداعي الأدبي هو إفصاح تعبيرى من الأديب عن جملة المكامن الدفينة، والطموحات الراسخة في نفسه.

والوصول إلى الأدبية الفعلية -كما يرى "المسدي"- يكون بكيفية التعبير عن هذه الأحاسيس، في أسلوب فني متين فيقول: "ونتيجة ذلك أن الأديب حين يعبر عن شخصيته تعبيراً صادقا يصف تجاربها و نزعاته ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التفكير و التصوير و التعبير"⁴.

¹ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص.15

² المرجع نفسه، ص.ن.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج2، الرومانسية العربية، ص.131

⁴ عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص.64.

فالخيال الفني الذي يسميه المسدي بالتصوير، هو بلورة الأحاسيس و المشاعر و الطموحات، وفق نمط أسلوبى معين و لغة فنية مختارة، فيتعلق فيها الإحساس الرومانسى بالتصوير الفني التخيلي، بغية التأثير في المتلقي ونقل أحاسيس الذات الكاتبة إلى الذات المتلقيّة من خلال " ربط محتويات الخطاب ببصمات الأديب التأثرية"¹.

ويرى المسدي أن الأحاسيس و المشاعر و الأفكار المعبر عنها من طرف الكاتب هي حصيلة إدراك واع لتجارب حياتية موجودة بالقوة، يحاول نقلها إلى عالم الفعل، فهو يجعل الإدراك عامل مشترك في البناء النصي، عندما يقول: "إنه إدراك الإنسان لتجربة في حيز القوة و طلب لإدراكها في حيز الفعل، وهو في المنظور الوخودي صراع الحيوان الناطق بين الشعور الصامت و قصور اللغة عن نقل الإحساس المعاش"².

فالشعور الصامت هو جملة الأحاسيس الرومانسية الموجودة في الذات الإنسانية، و القصور اللغوي هو عجز الخيال عن بلوغ النشوة الكاملة في التعبير و نقل الحدث الموجود بالقوة، إلى عالم الوجود بالفعل.

أما "محمد بنيس" فيرى أن أثر الرومانسية الغربية كبير في تشكيل الشعرية العربية، و الذي تجلّى في الخطابات الإبداعية للأدباء من أمثال "أبو القاسم الشابي"، ممن اهتموا "بالخيال الصناعي" و أهملوا التحليل و الدراسة التي قامت منذ القديم حول النص الصوفي بوصفه صورة تخيلية معرفية أصيلة في الشعرية العربية، هذا التصور الذي قاده "ابن عربي" و "الجرجاني"، ولعل عزوفية الدارسين و الكتاب العرب عن تناول الخيال الصوفي العربي الأصيل يعود إلى عاملين أساسيين كما يرى دائماً "محمد بنيس" هما:

أولاً: عدم التعرض "للقرآن الكريم" بأي تصنيف في مجال استعمال الخيال، ونلاحظ هذا بالخصوص عند "أحمد شوقي" و "الشابي"، فلم يهتم الدارسون بتبيان مدى

¹ المصدر السابق، ص73.

² المصدر نفسه، ص74.

تطابق الخيال كمرادف للتخييل للغة "القرآن الكريم"، ولم يتبعوا مسار الدراسة التي وصلت إليها قراءة "الجرجاني" للإعجاز.

ثانياً: أن جل الاستقصاء الذي قام به الأدباء و النقاد للشعر و الأدب العربيين من خلال محاورة المرأة و الطبيعة و الأسطورة و القصة، ينطلق من رؤية رومانسية أوروبية أساساً، تجرد التراث العربي القديم من فكر الخيال كمعيار يجاري الأدب الأوروبي و يجاوزه، ويتطرق "محمد الحليوي" إلى هذا الطرح، من جهة الانتقادات القديمة التي قدمتها "جماعة الشعوبية" و التي كانت "تتعي على العرب عجزهم عن مجارة الأعاجم في علم التفنن و الإبداع وتقصيرهم في ميادين الخلق و الابتكار"¹، ثم يعود إلى "ابن خلدون" ليعلل هذه الظاهرة بانصراف العرب "عن أمور العلم و الأدب لاشتغالهم بشؤون الحكم و الرئاسة"².

إن نسيان أو تناسي بعض الدارسين و الأدباء، لفاعلية الخيال في التجربة الصوفية العربية و خطاباتها وأعلامها ك"ابن عربي"، يترك قراءتهم للفكر العربي بعيدة عن الشمولية و الكلية المرجوة، وبالتالي يسودها النموذج الثقافي السائد في زمنه، وهو الفكر الرومانسي الغربي، ويحدد "محمد بنيس" وظيفة الخيال الصوفي، و الدور الذي يقوم به في بسط المعرفة، و تمثيل الحقائق المبهمة منفصلاً بذلك على ما يسمى بالخيال الصناعي، الذي تمثله الاستعارة والمجاز حين يقول: "فالخيال الصوفي يتخلى عن مفهوم الخيال الصناعي، وينفذ إلى تجربة تجافي العقل و المنطق و القياس، فيأخذ فيها وظيفة معرفية لها الكشف و التجلي، بل الخيال هو أساس المشاهدة لأنه برزخ بين المجرد والمحسوس، و من دونه تبطل التجربة الصوفية و يقصر فهمنا عن إدراك دلالة النبوة وأسرار الكون"³.

فالخيال الصوفي من هذا المنطلق، له وظيفة معرفية أساسها التحليل و الاستقصاء، والبحث داخل القواعد الدينية و التشريع القرآني، إن الخيال العربي من المنظور الصوفي، هو الحقيقة الأبلغ والأصلح على عكس الخيال الأرسطي القائم على

¹ محمد الحليوي، مع الشابي، كتاب البحث ، تونس، ط01، 1955، ص.20.

² المرجع نفسه ، ص.ن.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج02، الرومانسية العربية، ص.134.

فكر المحاكاة، وهو أساس التنظير الحقيقي لرؤية تصويرية في الشعرية العربية، وبرز موقف "محمد بننيس" في هذا الجانب عندما يقول: "وبتخلي التصوف عن الخيال الصناعي كان الخروج على التخيل أيضاً، وتلك قطيعة الصوفية مع أرسطو ونظرية المحاكاة"¹.

وتعتبر الرومانسية الغربية امتداد تاريخي لفكرة "المحاكاة الأرسطية" التي تأثر بها أنصار التقليدية العربية أشد التأثر، وصلت بهم حد إلغاء التجربة الصوفية في توظيف الخيال، بل وبات توظيفهم له واستشهادهم به قائم على الرومانسية الأوروبية، التي رأوا فيها المسلك الوحيد كما فعل "أبو القاسم الشابي"، وعن هذا الطرح نجد "بنيس" يقول: "فالتقليدية التي استعملت مصطلح الخيال مكان التخيل لم تقم بإبدال كلمة بأخرى، بل ذهبت إلى حد محو وإلغاء التجربة الصوفية العربية، ومواجهة المحو والإلغاء كان من الممكن أن يفجر التماسك الخارجي للخطاب التقليدي بخصوص تصور الخيال والتقاء النموذج الشعري في آن". ودافع عنه "الشابي"² أيضاً.

إذا فعنصر الخيال هو المهيمن على الصراع بين الرومانسيين العرب والتقليديين في حقل الشعرية العربية الحديثة، والانتقال به من حقل الصناعة إلى حقل الفن تأويل له من جهة، وتوجيه لتصورات الحداثة لدى الرومانسيين العرب من جهة أخرى. وبالحديث على مصطلح التأويل ننجر مباشرة وبصفة آلية، إلى الحديث على الخصائص التي يركز عليها الخيال الرومانسي، والتي يحددها "محمد بننيس" في "التأويل" الذي سبق لنا الحديث عنه، وكذا "الحقيقة والنبوة والتقدم".

يقول "بنيس" في "الحقيقة": إذا كان الخيال فائض المعنى كما يقول "كوسدروف" فإن فائض المعنى هو حقيقة الشعر وحقيقة التجربة الإنسانية³. ويمكن القول أنها متطابقة مع ما ذهب إليه "رينيه ويليك"، وأشارنا عليه فيما سبق، من أن الصورة هي "إعادة إنتاج عقلية لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة".

¹ المرجع السابق، ص. ن.

² تناول الشابي الآداب غي العربية ليعارض بها الأدب العربي، مستخدماً استشهادات تقدم الغرب على غيرهم، أهمها الفكر اليوناني، وما يحتويه من أساطير، وآلهة، وتصور للجمال، ينظر الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص40.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج2، الرومانسية العربية، ص138.

فلم يعد الشعر مند التقليدية يصدر عن مفهوم الكذب، بل عن الحقيقة التي لا يمكن أن نبلغها -من منظور الرومانسيين العرب- إلا عن طريق اكتشاف العالم الداخل وسط الخيال الشعري، أما "التقدم" فهو ضرورة حتمية أفرزها عقم¹ الأدب العربي التقليدي عن التجديد الذي يقول عنه "الشابي": أنه "لم يعد ملائم لروحنا الحاضرة ولمزاجنا الحالي ولأميالنا و رغائبنا في هذه الحياة".² وهذا الإنطلاق والتقدم هو الذي يرى فيه "بنيس" المحرر والمفجر للطاقة المبدعة في الإنسان فينطلق بذلك "مخترقا لمجاهل الكتابة والحياة معاً".

وتجسد "النبوة" تصورا للحدثا الشعرية في الخيال الفني، لأن الخطاب الشعري الحديث أصبح في حاجة إلى من يتناوله، من ناحية الجانب المفقود من العواطف والأحاسيس، والمعاني العميقة والعريقة في النفس الإنسانية، والتي تهز المشاعر وتأجج نيران الحياة. "وتفجر" النبوة الطبقات الزجاجية لتنفذ إلى الجوهر الإنساني، الذي هو فعل النبوة وحده، واختياره هو المسعى الحقيقي نحو النماذج في الحياة بقوتها ونشوتها وفضائها الأزرق" كما يقول "بنيس".

إن هذه العناصر الأربعة، هي التي تصارع إذن لتحديد رباط الحدثا الرومانسية العربية، وهي التي دعا إليها النقاد والدارسون المغاربة المحدثون، وتناولها "محمد بنيس" محاولاً شرحها وتحليلها ورصد حركيتها داخل البنية الخطبية، خاصة وأنه ناقد وشاعر أيضاً، يعي ويدرك القيمة المقدسة للشاعر المتطلع لوظيفة بعث الحقيقة، وهو الذي يقول: "وائتلاف هذه العناصر وتفاعلها في عموم الخطاب الرومانسي العربي يفضي بنا إلى توسيع الخطابة قبل أن يؤدي إلى دحضها".³

¹ المصدر السابق ، ص.139.

² أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الأعمال الكاملة، ص121.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج02، الرومانسية العربية، ص.139.

9- الخيال وأمكنة القراءة :

تعبّر الصورة التخيلية في الدراسات الشعرية العربية و الأوروبية على الغرابة والحقيقة والمتعة والشك، وليس للمصور أو المشاهد نفس المرتبة أو الغاية في فهم الصورة داخل الخطاب، فكل اعتباراته وزوايا ارتكازه في فهم الصورة، يقول "الجاحظ": "وإذا استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة كبيرة، وارتاب، وتفرق ذهنه وانتقضت أخلاطه، فرأى ما لا يرى، وسمع ما لم يُسمع، وتوهم على الشيء اليسير الحقير، أنه عظيم جليل"¹.

وحول رؤية ما لم يرى وسماع ما لم يُسمع ركز الدارسون القدامى والمحدثون، محاولين ربطه بالخيال الواسع للذات الكاتبة، والذي يحقق الاتزان العقلاني الفعلي بذل الجمود الكلي، المرسخ للتساؤلات العالقة والأفكار المحدودة، والشاعر على الخصوص في هذا الجانب هو صاحب الريادة، وهو المقنع لنفسه قبل إقناع المتلقين؛ لأنه يبذل انطلاقاً من حدود التفكير الاجتماعي، فهذا "الجرجاني" يثبت هذا الطرح - هو الآخر - في معرض حديثه عن التخيل عندما يقول: "وجملة الحديث الذي أريده بالتخيل هاهنا، ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُريها ما لا ترى"².

ويواصل "الجرجاني" حديثه عن الانقلابات التي يحدثها الخيال في مادة الشعر والتي يتحول بها الدنيء إلى رفيع، والشريف إلى خسيس، والصامت إلى ناطق، فيقول: "كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني، يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس، في قضية الفصيح المعرب. والمبين المميز المعلوم المفقود، في حكم المشاهد...حتى يكسب الدنيء رفعة، والغامض القدر نباهة.

وعلى العكس يفضي من شرف الشريف، ويطأ من قدر ذي العزة المنيف، ويظلم الفضل ويتهمضمه، ويخدش وجه الجمال ويتخونه (ينتقص منه)، ويعطي الشبهة سلطان

¹ أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ج06، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1996، ص250.

² عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978، ص239.

الحجة، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة، ويصنع من المادة الخسيصة بدعا يعلو في القيمة ويعلو¹.

ولعل الدراسات العربية الحديثة تفيد من التاريخ العريض لمعالجة قضية الصورة التخيلية، وتقترح مناهج وسبل لمواصلة الممارسة التصويرية من ناحية الإبداع والقراءة، فكما تعددت أنماط الصور من ناحية الإستعمالية داخل الخطاب، تطورت معها زوايا القراءة والتحليل، عند التقاد الدارسين وخاصة المغاربة منهم، حيث يرى "المسدي" أن الخيال لا يتصل بالأديب فقط، بل هو عامل متحرر يكون عند المتلقي كما يكون عند الكاتب فنجدته يقول: "الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ و إمتاعه و شد انتباهه و إشارة خيالية"².

فالمتلقي يستقبل الخطاب بمتعة فنية معينة، و له الحرية في ربط أفكار النص بطبيعة الوجود الفعلي الذي يشعر به ويحسه في نفسه، وهذا الربط يكون وفق عامل التخيل و التأويل الشخصي، "لأن المتكلم عامة كيف صيغة خطابه حسب أصناف الذين يخاطبهم، فيخاطب الصغير بما لا يخاطب به الكبير صياغة و مضمونا و تراه يخاطب الرجل بما قد لا يخاطب به المرأة، و يخاطب من يسموه في منازل المجتمع بما يخاطب به من يدنوه"³.

كما يتناول "المسدي" ما يسمى "طاقة الشحن" في الخطاب الإبداعي الأدبي؛ وهي قدرة الأديب على تضمين نصه جملة أفكار و أحاسيس من شأنها التأثير على المتلقي و إصابته في مشاعره الذاتية، و هي دعوة صريحة إلى النظرة الرومانسية الحديثة فيقول: "ويلح كثير من الأسلوبيين على مبدأ طاقة الشحن في الخطاب و نجاحها في إصابة مكامن الحساسية المتأثرة لدى القارئ المتقبل"⁴. ومن هذه الشحنة التأثرية تنبثق إما فكرة التقبل، وإما خيبة الإنتظار لدى القارئ.

¹ المصدر السابق، ص 275.

² عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 79.

³ المصدر نفسه، ص 76.

⁴ المصدر نفسه، ص 80.

أما "محمد بنيس" فنجدّه يختار ثلاثة أمكنة لقراءة الصورة الفنية، كان قد تناولها الدارسون من فلاسفة بلاغيين وشعريين وأنثروبولوجيين، فتنتهم الصورة كما يرى "محمد بنيس" الذي يقول: "تتبدى الصورة في الدراسات الشعرية العربية و الأوربية على السواء كمشهد للفتنة و الغرابة والمتعة. وليس للمصور ولا للمشاهد، نفس المرتبة والغاية، ومع ذلك فإن أنماط الصور المتباعدة تحقق لمنتجها أو معيدي إنتاجها حدا معيناً من سحر المشهد"¹.

ثم يضيف محدداً معنى الفتنة قائلاً: "فتنة الصورة معناها فراد العالم المتخيل...والصورة كمشهد للفتنة والغرابة والمتعة، غوت الفلاسفة والبلاغيين والشاعريين والأنثروبولوجيين، وكل مكان معرفي بأشرف فعل القراءة"².

أ-الموقع البلاغي:

وهو حقل مدمج في الدراسات البلاغية القديمة، وتقوم فيه الدراسة على أساس تصنيف الصور الشعرية المعدودة، تحت خانات الأنواع البلاغية المعدودية؛ أي بإعطاء أسبقية لعرض صور مقتطعة من نصوص عديدة، ضمن النوع الذي أخضعتها إليه البلاغة، وما يميز هذه الدراسة هو أنها كما يقول "محمد بنيس": "تقدم الصورة (التخيلية) من غير مراعاة للنصوص وأزمنتها وأصحابها، كنماذج للاستشهاد على وجود النوع"³. فضمن التشبيه مثلاً يتناول البلاغي أصناف التشبيهات لدى عدد من الشعراء، كما لو عند شاعر واحد فقط، وكذلك الحال في الاستعارة والمجاز وغيرهما من أنواع الصور الشعرية، فالموقع البلاغي يقوم بتصنيف الصورة الشعرية وفق كل نوع.

ب-الموقع الشعري:

على عكس الموقع البلاغي يتناول أصحاب المكان الشعري الصورة، من منطق التخصيص والتركيز على الصورة الواحدة، داخل عمل واحد أو أعمال بكاملها، ويمثل هذا التوجه "غاستون باشلار g.bachlar" حسب "بنيس"، من خلال تتبع الخيال الأول،

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج2، الرومانسية العربية، ص.144.

² المصدر نفسه، ص.145.

³ المصدر نفسه، ص ن.

والبحث في انكشافاته التي تقوم على الفصل بين الكلمة والشيء، فهي تنطلق من عدم الوصول إلى الشيء، والكلمة عند أصحاب الموقع الشعري ممثلة الدلالات والتصورات التي تصنع شعرية الصورة، وهذا الطرح يتحدث عنه "جاكيسون" فيقول: "إن الكلمات و تركيبها، ودلالاتها، وشكلها الخارجي والداخلي ليست سمات محايدة للواقع، ولكنها تمتلك وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"¹. وهذه دلالة على الامتلاء والوفرة التصويرية والدلالية للكلمة، ولهذا نجد الصورة التخيلية الواحدة تحمل تصنيفات بلاغية متعددة كأن يتضمن المجاز الاستعارة.

ج-الموقع الأنثروبولوجي:

وهو الممارسة الكلية للصورة الشعرية المتمركزة حول الإنسان، فهذا التصور رغم تقاربه مع المكان الشعري، إلا أنه يختلف عنه في اعتبار الصورة التخيلية كل ينشد إلى الكل، وأنه ليس هناك ما هو غير دال، و أن انبثاق معنى لا يمكن أن ينتج إلا عن تلاقي شبكة من الدلالات"². إن الصور المتعددة هي التي تنتج لنا الصورة الكلية المعبرة، وهذا له علاقة بالتراث، من خلال تكوّن الصورة وتبلورها لتجدد لنا الصورة الكلية، فالأنثروبولوجية تنطلق من الكل ومن التاريخ المجسدين للصور المتعددة، وتصل إلى الكل الذي هو الصورة المعبرة هي الأخرى عن جملة الدلالات السابقة، والعلاقة تكاملية، فالأحياء ضروري في الموقع الأنثروبولوجي لدراسة الصورة التخيلية.

إلا أن هذه القراءات -وإن تعددت وتواجدت أمكنة أخرى بدلها- فإنها دوما في حاجة إلى ما يقول عنه "محمد بنيس": "مسار هو خطوات تفتحم المسكوت عنه، وهو علاقة الصورة بالنص الذي تتوجد به وفيه، القراءة البلاغية تستأثر بتصنيف الصور حسب الأنواع، والشعرية اللغوية والأنثروبولوجية تختار الجولان بالصورة الأولى بين

¹ Roman Jacobson. Quest ce que le poésie ?in questions de poétique , ed ; seuil 1973, p 124.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ج02، الرومانسية العربية، ص.146.

مسالك عمل وأعمال، فيما القراءة الأنثروبولوجية تعكف على المصادر الإنسانية للصورة ومنابعها، ثم استرسال ورودها عبر الأزمنة والأمكنة¹.

وفي كل هذا يظل النص الحر أو النص الشخصي، هو الغائب في حقل هذه القراءات، النص الذي تحكمه أسرار داخلية هي لعبة الصور المتجانسة بحيويتها، والمنشبكة بعلاقاتها مع بعضها.

إن الرؤية "البنيسية"، هي تأصيل لإجراء مكاني جديد يأخذ الوحدات التخيلية داخل البناء النصي الواحد، ويتناول الإبداع الشعري الحقيقي، الذي هو جزء لا يتجزأ من خيال الشاعر أو الذات الكاتبة، ولا يقتصر على الصورة الشعرية فقط، إنها وظيفة الخلق الشعرية التي دعا إليها "عبد السلام المسدي" والتي تناولها من باب فكرة الإنزياح اللغوي عن الموجود إلى المتخيل، فيرى أن الخطاب الأدبي هو خلق لغة من لغة؛ أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني، أما رؤية "جمال الدين بن الشيخ" فهي تقديس للخيال الشعري التقليدي، القائم على فكرة محاكاة الواقع، ولهذا نجده يفرد فصلاً كاملاً في كتابه "الشعرية العربية" بعنوان: "أدوات الإبداع- شعرنة الواقع"، يرى فيه أن الحياة الاجتماعية هي مصدر إلهام الشاعر، وهي التي تمارس عليه سلطة الخيال، التي تتجلى في نصه .

¹المصدر السابق، ص.147.

الفصل الثالث:

شعرية البناء الإيقاعي

الشعرية الإيقاعية

الفصل الثالث:

شعرية البناء

الإيقاعي

"الشعرية الإيقاعية".

لاشك أن الخطاب الأدبي قبل كل شيء، هو سلسلة من الأصوات تتأرجح أهميتها وتأثيرها في بعض الأعمال الأدبية، لكنها تظل الطبقة الضرورية الملازمة للمعنى، إذ في كثير من الأعمال أو الخطابات الأدبية، تسحر الطبقة الصوتية الانتباه، مؤلفة بذلك جزءا لا يتجزأ من التأثيرات الجمالية، ويميز "رينيه ويليك r.wellek" بين جانبيين مختلفين للتشاكل الصوتي في الخطاب فيقول: "هناك العنصر الملازم للصوت والعنصر المتعلق به"¹. ويقصد بالعنصر الملازم للصوت ذلك النغم المخرجي للحرف الذي لا يوجد أكثر أو أقل منه، وأما العنصر المتعلق به فيقول فيه هو تلك التي يمكن أن تصير أساس الإيقاع والوزن.

ويعتبر الاعتناء العربي بالجانب الإيقاعي في الخطاب الأدبي، ضاربا بجذوره في أعماق تاريخ الشعرية العربية، وهذا ما تعلله المعلقات الجاهلية، التي تمثل متعة الإبداع الإيقاعي من جهة، والبنية التي رسخت نظامها النظرية الشعرية الحديثة من جهة أخرى، ويؤكد الدكتور "صلاح الفضل" ما تطرقنا إليه في قضية الصوت داخل الخطاب فيقول: "أما البنية الإيقاعية فهي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية... ويمكن تصوره باعتباره نوعا من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة"². ولكن إذا ما سلمنا بالصوت كنواة مجسدة للبنية الإيقاعية. فما حدود هذه البنية؟.

1- الإيقاع:

يتموضع الإيقاع داخل النص الشعري كبنية مهيكلية ومنظمة تفرض نفسها بقوة الحاجة إليها، وهذا لا لشيء، إلا لأنها تجسد ذلك التناسب والتناغم والتأليف الحسن و التأثير وكذا التوازي والتساوي بين أجزاء الكلام داخل الخطاب الشعري، ويقول عنه "صلاح فضل": "هو مجموعة التحولات الدالة للحزم الصوتية في نهاية الأمر"³؛ أي بمعنى أن الإيقاع في حركة متغيرة وغير مستقرة المخرج، لكنها في الأخير متساوية

¹ رنييه ويليك، واستين وارين نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي ص 165.

² صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 28.

³ المرجع نفسه ص 28.

ومتناسبة حسب تعبير "حازم القرطاجني" الذي يقول هو الآخر: "ولاشك أن التناسب أو التساوي في البنية الشعرية يشبه تماما التساوي في باقي الأشياء"¹.

ويرى الدارسون أن الإيقاع في علاقة تلازمية مع اللغة، فهو جزء منها أو ظاهرة من ظواهرها، كما يشير إلى ذلك "رينيه ويليك" حيث يقول: "إنه ظاهرة لغوية عامة، وإنه حسب أبحاث سيغرز إيقاعات الكلام الفردي وظواهر موسيقية متنوعة... وفهم الإيقاع على هذا النحو يسمح لنا بدراسة الحديث الفردي وإيقاع النثر كله، فمن السهل إظهار أن في كل النثر نوعا من أنواع الإيقاع"².

فالبنية الإيقاعية إذا - من هذا المنطلق - تتموضع داخل الخطاب النثري والشعري على السواء، وذلك بوصفهما نتاجين من نتاجات اللغة، التي تتسج وفقا لآلية محكمة داخل الخطاب، تتناغم فيه بدايات الجمل مع نهايتها.

ولما كان الإيقاع نتاج اللغة فهو يحمل تناغمات داخلية وخارجية يعبر عنها "صلاح فضل" بدرجات الإيقاع التي يقول عنها أنها "ممثلة في المستوى الصوتي الخارجي المجسدة في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها وسافاتها... والمستوى الإيقاعي الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري"³.

ومن جهته يربط "رينيه ويليك R.WELLEK" إيقاعية النثر بالتنظيم فيقول "فهو يبرز وهو يربط، وهو ينشئ تدرجات ويوحي بتوازنات، وهو ينظم الكلام، وكل تنظيم فن"⁴.

ولا يختلف الدارسون المغاربة المحدثون عن غيرهم من المشاركة والأوروبيين، في اعتبار الإيقاع وحدة هامة تصنع شعرية الخطاب الإبداعي الأدبي، وهذا ما يتجلى في نظرية "عبد السلام المسدي" الذي يستخدم مصطلح الإيقاع للدلالة على البنية الصوتية المتناغمة داخل البناء الشعري، حيث يتناول في دراسته لقصيدة "ولد الهدى"

¹ الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم في تأصيل الخطاب الشعري، ص 103.

² رنية ويليك، واستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ص 170.

³ صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية، ص 29.

⁴ رنية ويليك، واستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ص 172.

نمطية التناغم الإيقاعي، المنبثق من تآلف المخارج الصوتية و تناغم الحروف التشكيلية، فيقول في تحليله للبيت الذي يقول فيه أمير الشعراء:

يا خير من جاء الوجود تحية *** من مرسلين إلى الهدى بك خاؤوا
"ومن حيث يقفوا فعل جاؤوا أثر نفسه في مطلع البيت جاء يتوسط لفظ الوجود طرفيهما في نعم إيقاعي متضافر الصوت هو الآخر"¹.

فنجده يركز في دراسته التحليلية لهذه القصيدة على الإيقاع الموسيقي، بوصفه تضافر الوحدات و المخارج الصوتية للألفاظ، فيتناول علاقة البنية الصوتية لحروف القافية بالبنية الصوتية المشكلة لألفاظ البيت الشعري، كما يتناول علاقة المخارج الصوتية ببعضها البعض في قول الشاعر:

بسوى الأمانة في الصبا والصدق لم *** يعرفه أهل الصدق و الأمانة
فيقول: "نلاحظ التضافر في أدق صورته في اعتماد التكتيف المزدوج، لحمته لفظية الصدق ينادي الصدق و الأمانة رجع على الأمانة و لكن سداه صوتي ينطلق من حرف الصفير المرقق في سوى و يتصاعد إلى حرف الصفير المفخم في الصبا فالصدق و الصدق"².

و إذا كان التناغم الصوتي الناتج عن مخارج الحروف، أساس الشعرية الإيقاعية في تصور "المسدي" فإن "جمال الدين بن الشيخ" يتبنى موقف "رومان جاكسون R.jakobson" في أن "الإيقاع يتعلق بظاهرة لسانية أرحب لا تستنفدها أية معالجة صوتية بمفردها"³. ويستخدم المبدعون الإيقاع في نصوصهم بالفطرة، إذ أنهم ليسوا في حاجة إلى الإمعان فيه أو محاولة اكتسابه، لأن الطبع والذوق هما اللذان يرشدانه إليه، ولهذا يصرح أبو العتاهية بأنه أكبر من العروض"⁴.

وتبدوا فكرة اكتشاف الشاعر من خلال اكتشاف إيقاعه الخطابي متبلورة عند "جمال الدين بن الشيخ" من خلال تتبعه لشعرية الشاعر الفرنسي "بول فاليري" الذي

¹ عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، ص 84.

² المصدر نفسه، ص ن.

³ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 277.

⁴ الأصفهاني(أبو الفرج)، الأغاني، ج6، مطبعة بيروت، دار الثقافة، د ط، 1964. ص 14.

يصرح هو الآخر بدور الفطرة والسليقة في نسج خيوط الخطاب وتحديد إحداثياته يقول: "لقد بدأت قصيدة ما بمجرد الإشارة إلى إيقاع يكتسب بالتدرج معنى، ويتم هذا الإنتاج بطريقة ما انطلاقاً من الشكل إلى المحتوى، وينتهي تحفيز العمل، الأكثر وعياً عند الانطلاق من بنية فارغة"¹. وهذه الفكرة يقول عنها جمال "الدين بن الشيخ" أنها تعني تعدد الصمت من جهة وتضخم المعاني من جهة أخرى، وأن فراغاً ما على وشك أن يملأ.

أما "محمد بنيس" فيحاول التركيز على قضية الدال في تشكل الإيقاع وتوليد المعاني والدلالات، لأن شعرية الإيقاع تكمن في استخدام أسبقية الدال داخل الخطاب، بدل أسبقية الدليل، وهذا عكس الشعرية البنيوية ونذكر في هذا المقام مقولة أو موقف "لهنري ميشونيك" يعبر عنه بقوله "ربما كان الإيقاع هو الدال الأكبر"²، وهذا الموقف يعيدنا إلى نظرة "جمال الدين بن الشيخ" في اعتبار الإيقاع تبديد للصمت وتضخيم للمعاني، كما أنه إملأ للفراغات.

ومن هذا الطرح النسبي نكتشف أن الإيقاع أوسع من العروض، ومشتمل عليه، لأنه يتشكل من جملة الدوال اللفظية المتجانسة، والمختارة داخل الخطاب الشعري مشكلاً بذلك "نسقا للخطاب وبنيته الدالية"³. والملاحظ في هذه الرؤية أن الشعرية الإيقاعية قائمة على أسبقية الدال في الخطاب، فهي مشكلة من الحرف فالكلمة، فالجملة أو البيت، ومخارج الأصوات المتجانسة هي إيقاع أولي، يليها بعد ذلك حسن التأليف واختيار الدوال أو الألفاظ، المفضي إلى العروض أو البنية الوزنية، القائمة على التفعيلات التي تبقى دوماً في حاجة إلى تآلف الدوال ويقول "بنيس" عن هذا الطرح "إن العروض عنصر من عناصر الإيقاع، وهذا معناه أن العروض دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب"⁴.

ولأن العامل الإيقاعي مرتبط بالحالة الشعورية فهو متأثر أيضاً بالإيديولوجية الأدبية للذات الكاتبة، التي تشكل البناء الخطابي كما يقول "محمد بنيس" والأكد أن

¹ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 266.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص 107.

³ المصدر نفسه، ص ن.

⁴ المصدر نفسه، ص 109.

الشعرية العربية المعاصرة باتت تسير نحو إعادة بناء "المعطى القبلي"¹. ومنه إلى إعادة بناء الإيقاع برمته داخل الخطاب ، ويتجسدن هذا الموقف عند أصحاب الاتجاه الرومانسي العربي الذين يرون في الحرية انطلاقة لا متناهية، إنه الفكر الحدائي الذي لا يعترف "بالثابت" بقدر ما يبحث عن "المتحول"².

إن اعتبار الإيقاع دال في الخطاب هو اعتراف بمصادقيته داخل حقل الشعرية، كونه لا يختلف عن الدال البلاغي والدال اللغوي، التركيبي والنحوي. ولهذا اهتم به الدارسون في الحقل الشعري والنثري على السواء كنظرة تحليلية حدائية يقول عنها "محمد بنيس": "وذلك كان جربه الرومانسيون العرب باسم الشعر المنثور، وأصبح منذ الستينيات يوصف بقصيدة النثر، ولعل هذا التوجه هو ما يدفعنا للوقوف على فعل إعادة بناء الدال العروضي داخل مختبر الحداثة من خلال الشعر المعاصر، ثم استقصاء الإبدالات المتحققة في البنية الإبداعية"³.

¹ وهو العروض حسب بنيس ، ينظر الشعر المعاصر ص 109.

² الثابت والمتحول، عنوان كتاب أودونيس.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص 109.

2- البنية العروضية :

عاجت الشعرية العربية منذ القديم القضية العروضية، وحاولت ضبطها انطلاقاً من الدور الذي تقوم به، في تفعيل الحركة الموسيقية داخل الخطاب الشعري، وقد أفردها الدارسون بالتحديد والدراسة والضبط، فقد جاء في تعريف "الخليل بن أحمد الفراهيدي": "العروض: عروض الشعر لأن الشعر يعرض عليه، ويجمع، أعاريض، وهو فواصل الأنصاف، والعروض، تؤنث والتذكير جائز"¹. وعلق "كمال أبو ديب" على هذا التعريف بقوله: "تفهم من الوحدة الأخيرة للبيت -العروض- هي الوحدة التي يعرض عليها الشعر"².

وجاء في "اللسان": "العروض ميزان الشعر لأنه يعارض بها"، وأشار إليه ابن خلدون فقال: "ولهذه الموازين شروط وأحكام تضمنها علم العروض"³.

من هذه التعريفات يتجلى لنا الدور الأساس للعروض، كعلم قائم بذاته يخضع للمنظومة الموسيقية الخاصة به، ويخضع له الخطاب الشعري المنبثق من أعماق الذات الكاتبة، وفقاً لمناسبة شعورية فيتحقق التجانس والتآلف بينهما محققاً ما يسمى بالنظم - كما يسميه عبد القاهر المرجاني- وليس هذا فحسب بل تجرنا هذه التعاريف، إلى تحديد معاني العروض، وأنها من جهة تعني الوزن وما يحمله من تفعيلات متناغمة، ومن جهة أخرى تعني -كما يقول "أبو ديب"- الوحدة الأخيرة من شطر البيت.

وانطلاقاً من المعنى الأول للعروض، نكتشف أنه يشتمل على نوبات موسيقية أولية متضمنة لجملة من الحركات والسكنات بأحجام متباينة، وعن هذه المنظومة العروضية يقول "حازم القرطاجني": "تناسب المسموعات، وتناسب انتظاماتها وترتيباتها وكون المناسبات الوزنية جزءاً يدخل تلك الجملة من الأوزان المستعملة الآن -عند أهل النظم- مما ثبت استعماله، وما شك في ثباته وما لم يثبت أصلاً بل وضعه المحدثون قياساً على ما وضعته العرب متركبة من ثلاث أصناف من الأجزاء: خماسيات

¹ عن كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص29.

² المرجع نفسه، ص ن.

³ ابن خلدون، المقدمة، ج2، ص739.

وسباعيات وتساعيات"¹. إذن فتشكل هذه الأجزاء فيما بينها يحقق البنية الوزنية الكلية، وداخل هذه التشاكلات والتآلفات تسكن تموجات صوتية، متراوحة بين الطول والقصر والمد والجزر والجهر والهمس، والشدة والرخاوة والارتفاع والانخفاض، وهي جملة تقلبات صوتية موسيقية تجمع بين الحركة والسكون، اللتين رسمهما العرب الأوائل، وقد شبههما "حازم القرطاجني" "بأقطار الخيم" فيقول: "أطراد الحركات في الأوزان وجرية اللسان عليها واستواء الكلام بها بمنزلة امتداد أقطار البيوت واستقامتها واستوائها، وجعلوا السواكن مطردة بمنزلة الأركان"².

ولهذا يقول بعض الدارسين للحقل العروضي أننا لو كلفنا شاعرا بارعا أو قارئاً نخبويًا عارفاً بموسيقى الشعر، بارعا في أفانينها أن يصنع لنا عوداً، نعزف على أوتاره هذه الحركات والسكنات، لا نخذه من أربعة أوتار متساوية، مع أقصى درجة تتابع المتحركات وحضور السواكن، وسيتمكن -دون شك- من عزف كل الوحدات الوزنية للبنية الشعرية بمختلف أحجامها وتنوعاتها، وهو أمر مقبول بل بديهي إذا ما تتبعنا الخاصية الوزنية التي تحكم البناء العروضي للشعرية العربية.

وقد انتهت دراسة البنية الوزنية "بحازم" إلى تحديد ستة مقاطع موسيقية سماها العروضيون العرب "الأرجل"، وهي عنده تلك التي "تتركب منها أجزاء جميع الأوزان"³. ويلخص هذه الأرجل التي يصطلح عليها أيضا "المقاطع الموسيقية" في: "1_سبب ثقيل وهو متحركات نحو:بِمَ، 2_سبب خفيف وهو متحرك بعده ساكن نحو:مَن، 3_سبب متوال وهو متحرك يتوالى بعده ساكنات نحو:قال بتسكين اللام، 4_وتد مفروق وهو متحركان بينهما ساكن نحو: كَيْفَ، أَيْنَ، 5_وتد مجموع وهو متحركان بعدهما ساكن نحو:لَقَدْ، 6_وتد مضاعف وهو متحركان بعدهما ساكنان نحو:مَقَالَ بتسكين اللام"⁴.

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 277.

² المصدر، ص. 254.

³ المصدر نفسه، ص. 253.

⁴ المصدر نفسه، ص. ن.

ولما كانت الشعرية " نقطة انطلاق لتفسير القصائد".¹ -حسب قول "رومان جاكيسون"- فقد ظهر في العصر الحديث عمل إجرائي في حقل موسيقي الشعر والنثر، بغرض التحقق من سلامة البناء الهندسي لأصوات بعض الخطابات من جهة، والكشف عن السير الخفي لجمالية الإيقاع من جهة أخرى، ونبرز هنا جهود الدارسين المغاربة المحدثين، الذين حاولوا من جهتهم بسط نظرة إيقاعية حديثة تأخذ في حساباتها الخصائص التشكيلية التقليدية.

من ضبط المفاهيم، كانت انطلاقة "جمال الدين بن الشيخ" الذي ميز بين الوزن والإيقاع قائلاً: "لقد صيغت في مختلف الحقب وفي مختلف المجالات الأدبية، نفس الملاحظة يتلوها نفس التأكيد: إن الوزن والإيقاع عبارة عن عنصرين أساسيين، غير أن المبدعين يجهلون قوانينهما النظرية"². وهذا إن ذل على شيء فإنما يدل على الفرق الموجود بين الجانبين، خاصة وأن لكل منهما قوانين خاصة تحكمه، وهذه القوانين والضوابط ينظمها الطبع؛ فهي خاضعة للذوق الشخصي للذات المبدعة، ولهذا نجد من الدارسين القدامى من يرى في الوزن عامل دوقي أساساً، لا حاجة للشاعر في معرفة قوانينه بقدر ما يجب أن يتمتع بملكة الإحساس والذوق، يقول ابن الشيخ: "فلا حاجة للشاعر الحقيقي، بالنسبة لقدامة بن جعفر وابن طباطبا وابن رشيق، إلى معرفة قواعد العروض، فالطبع والذوق يقودانه إليه"³.

إن المبدع الحقيقي هو الذي ينطلق من الاختمار الفكري، ليصل إلى الدلالة الإيقاعية المجسدة للعمق الفكري والعاطفي، وهذا ما يتجلى في اختيار البحور الشعرية، فإذا كان "الطويل" مثلاً يصلح للرثاء والمدح، فإن "القصير" يصلح للغناء والطرب، وإذا ما حاولنا القيام بعملية جردية أو إحصائية للعملية العروضية التي يسميها، "ابن الشيخ" الحصيلة العروضية، فإنه يتبين لنا ذلك التفرد والتركيز من قبل الشعراء على جملة من البحور، تسمى البحور الأساسية، تكاد تتفرد بصناعة الإيقاع داخل الشعرية العربية، رغم رياح التجديد التي حاولت الخروج عن العادة المكتسبة.

¹ روما جاكيسون، قضايا الشعرية، ص 79.

² جمال الدين ابن الشيخ، الشعرية العربية، ص 265.

³ المصدر نفسه، ص ن.

ويتمثل "جمال الدين ابن الشيخ" لخطه تقريبية في دراسته العروضية يقول عنها "إن الخطوة التي سنتبعها تكمن أولاً في تعيين الاختيار الذي قام به الشعراء قبل محاولة تفسيره، وبالفعل فإنه بالإمكان أن نقدم جداول إحصائية ستلقي بعض الأضواء على الوضع القائم، فنتجنب بذلك أسلوب الأحكام التقريبية"¹. ولهذا جاءت نتائج دراسته منطقية إلى حد كبير، حيث قام برصد كل القصائد المتوفرة ثم حدد أوزانها العروضية، التي قادته إلى البحر، وفي الأخير ضبط النسب المئوية لاستخدامات كل بحر، ولم يتوقف عند هذا فحسب بل قسم هذه القصائد على حسب الفترة الزمنية انطلاقاً من العصر الجاهلي الممثل في القرنين 6 و7م إلى القرن الأول الهجري ثم القرن الثاني والثالث الهجريين.

ولأن البحر في الخطاب الشعري العربي، هو عمود الكتابة الشعرية ومقياس النفس الشاعرة، فهو الترجمة الآلية لأحاسيسها ووجدانها، وتتجلى قيمة البحث فيه بالكشف عن البعد الموسيقي المتناغم لموقع المقاطع مع بعضها البعض، من خلال الحركات والسكنات التي تصنعها، ولهذا يعرف "محمد التوفيق أبو علي" في كتابه "علم العروض ومحاولات التجديد" الوزن العروضي، بأنه "تقارن الحركات والسكنات الموجودة في بيت الشعر الذي تريد اكتشاف صحة وزنه بالحركات والسكنات التي تقابلها في تفاعيله"².

وبالتالي فالشعرية العروضية أساسها التمييز أيضاً بين الجيد والأقل جودة، أو بين الأوزان المحكمة والمفككة الحركات والسواكن، هذه الأخيرة التي ضبط عليها "حازم القرطاجني" أجزاء البحر، وحددها في أجزاء سباعية، وتساعية، ومنها ما تركب من خماسية وسباعية وتساعية"³.

¹ المصدر السابق، ص 244.

² محمد توفيق أبو علي، علم العروض ومحاولات التجديد، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط 1991، 02، ص 14.

³ عبد القاهر الجرجاني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 227.

ويمكن حوصلة جملة التخيالات التي ضبطها "حازم" في الجدول الآتي :

أجزاء وزننية خماسية	أجزاء وزننية سباعية		أجزاء وزننية تساعية
فعلون	متفاعلن	مستفعلن	مستفعلاتن
0/0//	0//0///	0//0/0/	0/0//0/0/
فاعلن	مفاعلتن	مفاعيلن	
0//0/	0///0//	0/0/0//	
	مفعولات	فاعلاتن	
	00/0/0/	0/0//0/	

تعتبر البنية العروضية القديمة وفق الحصيلة المدروسة والمقدمة من طرف "جمال الدين بن الشيخ" مبنية أساسا على خمسة بحور شعرية، رأى فيها الشعراء تحقيقا للبعد النفسي والعاطفي، وتجانسا مع الحالة الشعورية للذات الشاعرة وهي: الطويل، الوافر والبسيط والكامل والمتقارب، إلا أن الطويل هو صاحب الهيمنة أو النصيب الأكبر من الاستعمال؛ لخصوصيته الوزنية، وفي جدول إحصائي يقدم لنا "بن الشيخ" نتائج دراسته، التي أقامها على مجموعة من الشعراء الذين عرفوا في القرن 6 و7م.¹

الشعراء	عدد القصائد	مجموع البحور الأربع الأولى	مجموع البحور الخمس الأولى
أمرء القيس	68	%74	%84
أوس بن حجر	49	%84	%92
طفيلي	46	%96	%96
أبو نؤيب	35	%88	%97
الحطيئة	94	%91	%95
الأعشى	82	%70	%81.5

ولما كان البحر الشعري يقوم على التفعيلة كوحدة وزنيه، فإن هذه الأخيرة عرفت قفزة نوعية في حقل الإنتاج الشعري الحديث والمعاصر، فبعدما كانت تتسم

¹ جمال الدين ابن الشيخ، الشعرية العربية، ص 246.

"بالتساوي والتوازي بين جميع أجزاء القصيدة، كما هو في الشعر التقليدي أو بين أنماط الوحدات المكونة للمقطع كما في الموشحات والشعر الرومانسي العربي صارت تنقسم إلى قانونين أساسيين التفعيلة التامة والناقصة"¹.

أ- التفعيلة التامة:

وهو ما اهتمت به "نازك الملائكة" في تحديدها لأساس الوزن في الشعر الحر "وأنه يقوم على وحدة التفعيلة مع الحرية في تنويع التفعيلات في الأَشْطَر"². وجسده السياب في قصيدة "النهر والموت" وقصيدة ليس نجما "لأدونيس".

ب- **التفعيلة الناقصة:** وهي التي تتوزع بين بيتين، ولا يمكن في هذه الحالة كما يقول بنيس: "أن تكون التفعيلة ناقصة، إلا في نهاية بيت وبداية البيت الموالي له فلا تشمل بذلك وسط البيت فضلا عن بداية البيت الأول"³.

ويمثل على ذلك بقصيدة "قصائد إلى ذاكرة من رماد" "للمخمار الكنوني" التي تستعمل فيها التفعيلة الناقصة في نهاية وبداية أغلب أبياتها يقول:

1. راية تتاسلُ أو تتمزق في صخب وثني.

2. غدت رايَتين.

3. غدت مِرْقاً

4. كلما اشتعلتْ أُخْتُها. ⁴

فالبيت الأول ينتهي بتفعيلة ناقصة (فا) تتّمّمها (علن) في نهاية البيت الثاني الذي هو نفسه ذو تفعيلة ناقصة في نهايته (ف) تتّمّمها (علن) في بداية البيت الثالث، ويمكن أن تبقى التفعيلة ناقصة دون إكمالها في البيت الموالي، وفي كل الأحوال فإن الوزن الشعري استطاع التحرر من سلطة البحر وأصبح يقوم على شكل عروضي جديد هو التفعيلة الواحدة وكما يقول "كمال أبو ديب": "الذي يقرر أن تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكيلات الإيقاعية، هو النمط وحيد الصورة (حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عدد من المرات) سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص 131.

² نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، د ط، 1962. ص 61.

محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص 132.

⁴ المصدر نفسه، ص ن.

في بنية التشكيلات الإيقاعية أحد أغراضها كسر الرقابة التي تنشأ من التكرار المطلق، خلق تنويع إيقاعي غني¹.

ومن هذا المنطلق استطاع الوزن أن يتحرر من السلطة القديمة، ومن ضوابطها التي تقف حاجزا أمام تطوره وإثبات وجوده الفعلي داخل حقل الشعرية العربية، فاشتته النفوس الشعرية مكررا للتفعيلة أو غير مكرر لها، وظهر في التفعيلة ما يعرف بالنواة كما يتبناه "محمد بنيس" الذي يقول: "ونرى أن الشاعر العربي المعاصر لم يقم دائما بإبدال (فاعلن) ب(علن فا)، بل أصر على اختيار النواة (فا) عنصرا مستقلا"². يمكنه هو الآخر أن يسهم في كسر الرقابة كما يعبر عن ذلك "كمال أبو ديب"، على الرغم من أن الفعل الوزني كدال، لا يضيء لنا بمفرده أهمية هذا الإبدال، فلا بد من قراءته في تفاعله مع الدوال الأخرى لبناء نسق الخطاب وإنتاج دلاليته.

وضمن الحديث عن فكرة التحرر من السلطة التقليدية للوزن، يطرح "بنيس" موقف "نازك الملائكة" الذي ينم عن تغير جذري في سلطة البحر، فبعدما رأينا شعرية "جمال الدين بن الشيخ" قامت على الترسخ لفكرة الآليات التقليدية الأساسية منها: الطويل والوافر والبسيط والكامل والمتقارب، ها نحن نجد موقف "نازك الملائكة" الذي يبينه "محمد بنيس" والذي يعيد هذه البحور على مراتب أقل أهمية في تشكيل البنية الوزنية للشعرية العربية الحديثة والمعاصرة حيث تقول "نازك الملائكة": "وأما البحور التي لم نتعرض لها كالطويل والمديد والبسيط والمسرح فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرر فيها، وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها أو بعضها، وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعرا حرا من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل"³.

وحتى هذا التنظير التي عبرت عنه "نازك الملائكة"، لم يحافظ على مكانته حسب تعبير "محمد بنيس"، فالشاعر المعاصر لم يهتم بالفشل، ولا بالنجاح؛ لأن القول بالفشل والنجاح إلغاء للمغامرة التي لا تتحقق كمغامرة إلا بجهل النتيجة وقبولها، فصار اهتمامه منصبا على استعمال التشكيلية الوزنية كاملة، بدل الوحدة الوزنية، وفي هذا

¹ كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، د ط، 1974. ص 93-94.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص 136.

³ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 66-67.

التشكيل يقول بنيس: "ولكن أدونيس قصيدة - هذا هو اسمي - لم يختار هذا المنحى، إنه بالأحرار يختار البحر الخفيف كوزن مركزي لبناء القصيدة، ثم يحدث داخله، من مقطع لآخر، تنوعاً يبدأ بالمتدارك وينتقل إلى الرجز ثم الرمل الغالب على المقاطع القصيرة"¹. فأدونيس من هذا المنطلق لم يسلك سبيل الشعر الحر، كما لدى الأوروبيين أو الرومانسيين العرب، بل اختار بناء وزنياً مركباً للنص.

إن التشكيلة الوزنية في الشعرية العربية الحديثة المعاصرة، تؤكد جميعها على هذا المختبر الشعري الذي نزعته إليه الحداثة في الشعر المعاصر، لأننا هنا نكون في مواجهة الذاتيات المتفردة من قصيدة إلى أخرى ومن شاعر آخر، ووضعيات الوحدة الوزنية أو التشكيلة الوزنية، هما بالأساس تأريخ للذات الكاتبة فيما هي تأريخ للنص نفسه، فهذه القوانين التي لم تتبثق دفعة واحدة في النص المعاصر، تمايز بين النصوص والممارسات النصية من جهة، والذات الكاتبة من جهة أخرى، فليس صدفة أن نجد نموذج يتبنى التفعيلة الناقصة (درويش) وآخر يبحث عن قصيدة مغايرة عن الممارسة المألوفة أو ما يسمى الكتابة الجديدة.

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص 138.

3-القافية (البنية الختامية للبيت الشعري):

تعتبر هذه البنية ذات البعد الموسيقي الخالص، تحصينا وتمكينا لاستقلالية البيت من جهة، كما تحيل المتلقي على نهاية البيت من جهة أخرى، وتشغل داخل الخطاب دور الوسيط بين الأبيات الشعرية للقصيدة الواحدة، بإحداثها تماثلا موسيقيا يشكل اللحظة الموسيقية التنغيمية على المحور العمودي للقصيدة، وبالتالي فهي رؤوس ونهايات الوحدات المشكلة للخطاب الشعري.

وقد أولى الأوائل من الدارسين العرب والشعراء أهمية كبيرة لهذه النهايات الموسيقية المتماثلة، حتى أن أحد العرب كما يقول "حازم القرطاجني" جعلها بنية قاعدية لا مناص منها في بناء الإيقاع الشعري فقال ناصحا بنييه: "أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر؛ أي عليها جريانه وإطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهايته".¹

وهذا القول يدل على أهمية البنية الختامية للخطاب الشعري العربي بوجه خاص، لأن حضورها يشارك في ربط الوحدات الأولية للبنية الكلية للقصيدة، فتربط الوحدة الأولية للقصيدة (البيت) بما قبلها وما بعدها بحكم التماثل في البنية الختامية لكل الوحدات المشكلة لكل المتماثل النهايات، ولهذا أدرجت في تعريف الشعر بوصفه: "كلاما منظوما يقوم على وحدتي الوزن والقافية".²

ولم يكتف "رومان جاكبسون" بتبيان دورها الموسيقي الرائد، بل أظهر لها أيضا علاقات دلالية فيما بينها فهي "تعتمد من حيث التعريف على التكرار المطرد للفونيمات، ولمجموعات من الفونيمات المتناسبة، فإن ذلك يعني ارتكاب تبسيط مفرط بدل معالجة القافية من جانب الصوت فحسب، فالقافية تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها- (توابع القافية) في اصطلاح هو بكنس- ويتحتم علينا في تحليل قافية ما، أن نتساءل عما إذا كان الأمر يتعلق بالتسجيع و [أ...أو...]، إذا كانت الكلمات التي تشكل القافية تنتمي إلى نفس المقولة النحوية أو إلى مقولات مختلفة".³

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 271.

² نايف معروف وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، دار النفائس، بيروت، ط01، 1987. ص 13.

³ رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 46.

وبتعبير آخر، الأخرى بالمتلقي أن يتساءل فيما إذا كانت القافية عنصرا مدمجا في بناء النسق النحوي للبيت، أم أنها أقحمت فقط لتجسيد التناغم النهائي في شكل أسجاع صوتية لا غير.

وحول هذه البنية الفونيمية المقطعية يرى "حازم القرطاجني" أنه يستوجب النظر إليها من أوجه ثلاث:

أ_الدرجة الأولى:تمكن البنية الختامية(القافية): حيث يرى "حازم القرطاجني" أنه كي تكون القافية متمكنة تقع في نفس المتلقي، وتجلبه، وتستهيويه، يجب أن يتخير المرسل العبارة الختامية وخاصة ما تقوم عليه الوقفة أو المقطع الأخير.

ب_الوجه الثاني: التوقع الصحيح: ويعبر عنه "حازم" بعبارة "صحة الوضع في القافية"¹. فالقدرة على حسن التوقع وجودة الموضع تعود إلى الإحاطة الشاملة بالأبنية القاعدية الممثلة في الحروف والحركات والسواكن "فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقطع وهو حرف الروي على الحركة أو السكون"².

ج_الوجه الثالث: معرفة جهات تمام أو نقص البنية الختامية: وهي عبارة عن شروط يتقيد بها الشاعر، لإعطاء الخطاب الشعري أحد أبعاده "فلو كان حرف الروي في نهاية الوحدة الأولى ميمًا وفي الثانية نونًا، لكان الإيقاع ضعيف الارتداد قليل الوقع في نفس المتلقي"³. ويعده "حازم" وغيره من دارسي الشعرية العربية عيبًا ومأخذًا على الشاعر.

وتعتبر النظرة الحازمة للقافية كوحدة وزنية إيقاعية في البنية الشعرية ارهاصا للدراسات الحديثة، وبالأخص عند الدارسين والنقاد المغاربة المحدثين، ومنهم "جمال الدين بن الشيخ"، الذي يعتبرها جانبًا صوتيًا فعال وغير قابل للتنازل، استعمله الشعراء ركيزة في تزيين قصائدهم فيقول: "...تتويجا لتنظيم صوتي مستحيل إدراجه من دونها استعملها أبو تمام ركيزة في أشعاره، كما التزم بها ابن الرومي ببراعة، وقد انزعج لعدم توفقه في ذلك دائما"⁴. ويربط "بن الشيخ" بنية علائقية بين المعني والقافية أساسها التكامل والتناسب المنطقي، فالمعنى هو الذي يحدد القافية، والشاعر ملزم بمعرفة القافية

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 270.

² المصدر نفسه، ص 270.

³ الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص 135.

⁴ جمال الدين ابن الشيخ، الشعرية العربية، ص 206.

انطلاقاً من النسيج الأول للبيت، ولهذا يقول "ابن رشيق" كدارس سابق للقافية:
"فالصواب أن لا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته"¹.

إن نظرة الدارسين العرب المحدثين للقافية، بقيت دوماً محافظة على ارتباطها التاريخي المقدس للخطاب الشعري القديم، والدراسات التي قامت من حولها، فمواقف "بن الشيخ" قائمة أساساً على دراسة بنية الخطاب الأدبي الحديث من المنظور القديم، ولهذا نجده يؤكد على القافية والإزامية تقيد الشاعر بما يصلح لمعانيه المحمولة بين جنباته، انطلاقاً من موقف "ابن رشيق" الذي يقول فيه: "...من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه"². فارتباط المعنى بالوزن والقافية هو أساس نجاح التجربة الشعرية ومقياس جودتها.

لكن ما حدود اختيار القافية في الخطاب الشعري؟ وما هي القافية المناسبة؟. يجيب "جمال الدين بن الشيخ" عن هذا التساؤل بقوله: "...على المبدع أن يجد في لائحة الكلمات، الكلمة التي ستغلق البيت بالقافية، وهذه اللائحة محدودة... وعليه فإنه لا يمكن أن يحتفظ من الأبيات إلا بتلك التي يتوافق معناها مع لائحة الكلمات - القوافي - فهامش الحرية مختزل إلى حد كبير..."³. وهذه دعوة إلى التقيد بضبط القافية وانتقائها اعتماداً على المعنى، على اعتبار أنها محدودة في كلمات معينة يمكن أن تناسب المعنى المقصود.

وبعبارة أخرى يمكن القول أن القافية لها الدور الحاسم في رسم معالم الشعرية، داخل البناء الإيقاعي، ولذلك وجب وصفها بأكبر ما يمكن من الضبط والدقة، وقد تتبع ابن خلدون هذه الفكرة قائلاً: "وليكن بناء البيت على القافية من أول صوغه ونسجة يضعها، ويبني الكلام عليها إلى آخره؛ لأنه إن غفل عن بناء البيت على القافية، صعب عليه وضعها في محلها، وربما تجيء نافذة قلقلة"⁴. وهذا الطرح الذي يتحدث عنه أيضاً "جمال الدين ابن الشيخ" يبدوا هاما في البنية الوزنية، كون العلاقة بين أجزاء البيت والقافية في تداخل واحتواء استلزامي، تتطلب ضبط حدودهما قبل نسج أوزان القصيدة.

¹ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده - I - ص 209_210.

² المصدر نفسه، ص 211.

³ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 208.

⁴ ابن خلدون، المقدمة، ج 1، ص 745.

ويمكن أن تتداخل القافية مع الروي-كما يرى جمال الدين بن الشيخ-لذلك وجب على الشاعر أن يختار الصوامت الختامية للروي؛ حيث تكون ساعده على تحديد القافية المناسبة هي الأخرى للبناء الوزني للبيت، وهنا ندرك العلاقة الإيقاعية بين الوزن والقافية والروي.

يقول "جمال بن الشيخ": "الشاعر يشرع في تجنب الصوامت الختامية للروي التي لا توجد إلا في الألفاظ النادرة...ذلك أن البحري حينما رأى أباه يشرع في قطعة طائية اندهش لهذا الاختيار الصعب وسمع أباه يجيب إن الكلام في القوافي السهلة أطبع وأمكن، إلا أن الحادق لا يقول إلا جيدا في أي شيء أخذه ولأي قافية ارتكب"¹.

إن هذه الآلية المضبوطة من قبل "جمال الدين بن الشيخ" حول القافية، هي ترسيخ لقاعدة إيقاعية محدودة، أساسها الإبداع الشعري الحر القائم على القدرة التشكيلية للموسيقى الخاصة بالبيت، ويكمن السر في جودة القافية كفسيفساء إيقاعية، في كونها تتخطى عتبة الوجود الشكلي للتزيين، إلى خصائص فنية أخرى لها علاقة مباشرة بالمعنى، بوصفها تحمل دلالة محددة يقول عنها "بن الشيخ" "القافية بوصفها دالا مدمجا في معنى ما، لا يمكنها أن تدرس إلا في علاقتها مع المدلول، وما يلفت النظر هو أن جان كوهن الذي نظر في الأمر بمنطق بنيوي، وهو ما كان يجهله قدامة، قد توصل إلى استنتاجات تتشابه إلى حد كبير مع استنتاجات قدامة"².

ولكي تتخطى القافية عتبة الوجود الشكلي يستوجب أن تتخطى أيضا عتبة "التمائل الصامتي"³. الذي يعد إلزاميا بسبب المتطلب القاضي بتكرار حرف من حروف الأصول، أو أحيانا حرفين منها، إلى التماثل الإعرابي الذي يسند إلى الكلمة القافية، إن هذا التماثل الإعرابي يعبر عنه "بن الشيخ" بنحوية القافية ويرى أنه على الشاعر أن يستند إليه من بداية البيت إلى نهايته، كاستخدام حركات الإعراب الممثلة في ألف المد وياء المد و واو المد، وهذا النسيج بكامله يجب أن ينصب في ضبط شعرية البيت وأحكامه وليس في خلخلته وتفكيكه، يقول "بن الشيخ": "يبدوا إذن، أنه من المسلم به ألا تختلف أسلوبية الشعر عن أسلوبية النثر، ذلك أن الشاعر لا يفكر في خلخلة خطاطات

¹ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 209.

² المصدر نفسه، ص 218.

³ المصدر نفسه، ص 212.

اللغة، ولا يفكر في اقتراح سنن جديدة للكتابة، فاستقرار الجمالية تتأثره نزعة مفرطة في التنظيم اللفظي"¹. وعلى هذا الاستخدام المنتظم للقافية كان الشعر المكان المفضل لتواجد قواعد اللغة.

ولا يتوقف بناء القافية على الجانب النحوي واللساني فقط بل يتطلب أيضا بنية صرفية متكافئة، هي الأخرى لها الدور الفعّال في رفع قيمة الكلمة الأخيرة للقول، ويتجسدن التوظيف الصرفي في القافية من خلال مختلف الانشاقات المتناسبة، كصيغ المجموع والصفة المشبهة، وأسماء التفضيل وغيرها، ونجد "جمال الدين بن الشيخ" يدافع عن هذا الطرح ويعتبره حافزا داخل البناء النموذجي للبيت يقول: "وتعتبر القصيدة...مثيرة إلى حد كبير، بفضل استعمال صيغ منتهى المجموع: فواعل و فعائل...، كما تتوج الوفرة الصوتية العظيمة لصيغ منتهى المجموع البيت بشكل بهيج، إلا أن فعل القافية لا يقتصر على هذا النوع من الآثار، فلا يزال ينقص الكثير"².

¹ المصدر السابق، ص 113.

² المصدر نفسه، ص 214.

4- الوقفة:

الوقفة -كما تحدث عنها الدارسون منذ القدم- عنصر مركزي له وضعيته المهيمنة على عناصر أخرى في البيت الشعري، وقد تدبر أمره جماعة النحاة العاملون بقراءات القرآن الكريم، وتعتبر أهداف المعرفة بالوقف في القرآن لغوية، ونحوية ودينية، إذ أنها تروم تصويب اللحن، ومعرفة مقاطع الكلام والإصابة في المعنى؛ حيث يقول "أبو بكر محمد الأنباري": "ومن تمام معرفة إعراب القرآن الكريم ومعانيه، وغريبه معرفة الوقف والابتداء فيه، فينبغي للقارئ أن يعرف الوقف التام والوقف الكافي الذي ليس بتمام، والوقف القبح الذي ليس بتمام ولا كافٍ"¹.

ثم عرفت مسألة الوقف انتقالية إلى غير القرآن الكريم، بفضل اهتمامية الشاعريين والدارسين الذين رصدوا عناية السابقين، فهذا "أبو هلال العسكري" يورد في ذكر المقاطع والقول في الفصل والوصل: "إن الأحنف بن قيس قال: ما رأيت رجلاً تكلم فأحسن الوقف عند مقاطع الكلام ولا عرف حدوده إلا عمرو ابن العاص (رضي الله عنه)، كان إذا تكلم تفقد مقاطع الكلام، وأعطى حق المقام، وغاص في استخراج المعنى بألف مخرج، حتى كان يقف عند المقطع وقوفاً يحول بينه وبين تبليغه من الألفاظ"².

ولما سادت عند الدارسين مسألة الوقفة، راحوا يفصلون فيها داخل البناء النصي للخطاب الأدبي الشعري؛ حيث ميزوا في البيت الشعري وجود وقفين: الأولى تأتي في نهاية الشطر الأول و الثانية تأتي في نهاية الشطر الثاني، وهاتان الوقفتان سادت الشعر الهندي منذ القديم"³. كما هو الحال في الشعر العربي والأوروبي، وقد عبّر الشعر العربي عن الوقفة الأولى بعد الشطر الأول بعلامات مختلفة أهمها "البياض الفاصل بين الشطرين"⁴. والذي يفرده "محمد بنيس" بتسمية خاصة هي "القاسمة"⁵. وهذه التسمية

¹ أبو بكر محمد الأنباري: كتاب إيضاح الوقت والابتداء تحقيق محي الدين عبد الرحمان رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1971، ص 108.

² أبو هلال العسكري، الصنائع، ص 424.

³ إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1977، ص 34.

⁴ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج 01، التقليدية، ص 140.

⁵ المصدر نفسه، ص 140.

كانت سائدة عند العرب القدماء من خلال "تسمية الشطر بالقسم، ومنهم حام القرطاجني"¹.

إن عمل "محمد بنيس" إذا في الوقفة، هو محاولة التأصيل لحدودها وقوانينها الإجرائية، وهذا ما حدث من خلال تثبيت المصطلح على نهاية البيت لكونها تمثل، عنصر متجانس للخطاب لا تأخذ مكانا غير مكانها. وفصلها عن القاسمة التي هي الوقفة المؤقتة في الشطر الأول من البيت، وكذلك تميزها عن القافية التي تمثل هي الأخرى آخر البيت، وفي هذا الشأن يقول "محمد بنيس": "وتختلط الوقفة على القارئ في الشعر المقفى فيعتقد أنها هي القافية، وما اعتقادنا أن القافية هي الوقفة سوى عادة جرت عليها ملاحظتنا للشعر المقفى، وهو ما يبطل في الوقت الذي نجد شعرا غير مقفى وخاضعا في ذلك للوقفة، وهو الشعر غير العربي القديم ومنه الشعر اليوناني الذي قرأه الفلاسفة المسلمون فلم يعثروا فيه على القافية"².

ولا يعتبر كلام "محمد بنيس" وليد العدم أو التخمين الفردي، إنما هي نتيجة استقصاء الدراسة التاريخية، التي قامت حول تحديد مفهوم الشعر ومن ذلك "ابن سينا" الذي يركز في تحديده لمفهوم الشعر، على الصورة التخيلية والأقوال الموزونة فقط حينما يقول: "ونقول نحن أولا: إن الشعر هو كلام مخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، عند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول فيها مؤلف من أقوال إيقاعية، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدا"³.

وبتعريف "ابن سينا" يأخذ "السجلماسي" في عدم قصره القافية على الشعر فقط وذلك من خلال حديثه عن التصدير الذي يقول فيه "هو نوع بلاغي غير مقصور على القول الشعري، ولا مخصص بالقوافي"⁴.

ونفس الطرح وصل إليه السكاكي أيضا، عندما ينفي وجود المعنى أو القيمة العليا عن القافية غير التعبير عن القطعة أو القصيدة الموزونة، ومما جاء في تعريفه:

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 257 .

² بنيس محمد، الشعر العربي الحديث، ج01، التقليدية، ص140.

³ ابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص 161 .

⁴ السجلماسي، المنزوع البديع، ص 407 .

"قبل الشعر عبارة عن كلام موزون مقفى، ألغى بعضهم لفظ المقفى وقال: إن التقفية، وهي القصد إلى القافية ورعايتها لا تلزم الشعر، لكونه شعرا بل لأمر عارض، ككونه مصرعا، أو قطعة أو قصيدة، أو لاقتراح مقترح وإلا فليس لقافية معنى غير انتهاء الموزون، وأنه أمر لابد منه، جار من الموزون مجرى كونه مسموعا، ومؤلفه، وغير ذلك، فحقه ترك التعرض، ولقد صدق"¹.

إن طرح "السكاكي" هودلالة صريحة على الجانب الصوتي للقافية من جهة، وهذا الجانب لا يكفل تمييز الخطاب الشعري، و دلالة على وجود جانب خفي، أقوى من القافية هو الوقفة السكتية من جهة أخرى والتي "تعين وحدة البيت"². وهذه السكتة لا يحددها إلا المستهلك الرئيسي للأبيات، ولهذا نجد " محمد بنيس" يأخذ بقول "بينوا دو كورنيلي" في قصيدة "فيكتور هيجو" "الجن": "وفي جميع الأحوال تبدوا لي هذه الأطروحة عبثية طبعاً بخصوص الشعر الأدبي الحديث، ما دامت، تقول بأن القافية تضيء الوزن بتعيين الحد النهائي للأبيات، فيما هو تعيين الأبيات أصبح بالإجمال بيتاً لعيون القارئ الذي هو المستهلك الرئيسي، بترتيبه وفق أبيات - فقرات - إن للقوافي دوراً آخر تماماً، كافياً للغاية، وهو أن تؤسس في مستوى أرفع بنيات عناصرها هي الأبيات"³.

يتبنى "محمد بنيس" بشكل صريح فكرة تغيير القافية لمكانها مع ظهور الوقفة ، وهذا التغيير يحدث بعد التصريح الذي يقود بداية القصيدة حيث تتميز الوقفة عن القافية، محدثة تميزاً دلالياً بينهما، فنجد يقول: "ثم أصبح بعد ذلك جلياً في الشعر الحديث، الغربي والعربي على السواء فبرزت الوقفة المستورة تحت القافية، وظهرت بتغيير القافية لمكانها أو انسحابها، وإشارتنا السالفة إلى أن طقس البناء يعلن عن ميلاد القافية، والقافية عن البيت، والبيت عن القصيدة، لا تتعارض مع هذا النقض للأطروحة السائدة، لأن الطقس الذي نعنيه هو الاستهلال المصرع، والنقض هنا تدليل، من ناحية أخرى، على ما في توسيع تعريف البيت من إمكانات إجرائية تستوعب من خلاله عموم

¹ السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص. 515 .

² بنيس محمد، الشعر العربي الحديث، ج01، التقليدية ص 141.

³ المصدر نفسه، ص142

البيت في المتن الشعري التقليدي، الذي لا يشكل المصراع منه إلا بنيته السائدة الممثلة للعتبة السفلى¹.

كما يولي "بنيس" أهمية كبيرة للمطلع والمقطع في محاولة إبراز العلاقة التفاعلية بينهما وبين الوقفة، فإذا كان المطلع يحقق الابتهاج الشعري في البيت، والدلالة الإيقاعية للاستهلال، فإن المقطع به "يبدأ البناء أساساً، فهو منقطع الأبيات ؛أي وقفته، له عنف التأجج والإذاذ الماء"². ولا يقتصر المطلع "على الوظيفتين الندائية والاتصالية كما تفعل كتب النقد القديم، بل نجده يتوفر على الوظيفة البنائية والشعرية كذلك"³. وهذه الوظيفة تبرز بشكل واضح في المقطع، الذي هو أيضاً مقطع الأبيات المتضمن للقافية، وهذه الأخيرة كما يقول بنيس: "نجدها في البيت الشعري العربي مندمجة في الوقفات"⁴. وبالتالي فالمقاطع متضمنة للوقفات والوظيفة المهينة عليها هي "الوظيفة البنائية والشعرية في آن واحد، هكذا يتبلور الصراع بين المطلع والمقطع بين بداية البيت ووقفته التي تخفيها قافيته"⁵.

ولا تتفك الوقفة تعبر ع خباياها في صمت دائم، محدثة معاني سامية تتمرأى من خلال التحليل، والتمحيص ويلخصها "محمد بنيس" في قسمين "الوقفة الوزنية، والوقفة التركيبية والدلالية، هذه الأخيرة خاضعة لهيمنة الوقفة الوزنية التي هي الوقفة المهينة"⁶. ويمكن القول أن الوقفة، هي تكامل هذه الخصائص البنائية في النص الشعري، واستحواذها على البيت عن طريق إثبات تمام الجملة أو الشطر وزنيا وتركيبها دلالياً. وبالرجوع إلى هذا النظام التشكيلي للوقفة عند الدارسين المغاربة كما يتحدث عن ذلك "محمد بنيس"، نجد أنه موضع اهتمام ودراسة عند الشاعريين، الروسين والفرنسيين، الذين يرون أن البناء الشعري يسعى دوماً لخلق الوقفة الدلالية القوية، وفي هذا السياق ننصت "لجون كوهين j.cohen" الذي يقول: "ما دامت وقفة نهاية البيت هي أطول الوقفات الوزنية، وما دامت وحدها هي التي يجب، في جميع الأحوال

¹ المصدر السابق، ص.ن.

² المصدر نفسه، ص.ن.

³ المصدر نفسه، ص 143.

⁴ المصدر نفسه، ص 143.

⁵ المصدر نفسه، ص.ن.

⁶ المصدر نفسه، ص.ن.

ملاحظتها، فلا بد من مطابقتها مع وقفة دلالية قوية، أي مع نقطة، أو مع فاصلة في أسوء الحالات، خاصة إذا نحن رمينا لتقليص عدم التوافق بين الوزن والتركيب، وهو من جهة ثانية ما حاول الكلاسيكيون فعله¹.

والوقفة أيضا يجب أن تكون متجانسة مع البنية الأولية أو النمط الأدبي للبيت والبنية الختامية، أو نهاية البيت، وهذا التجانس يتحقق من خلال التجسّد الدلالي في البيت الشعري، لذلك نجد أن القاسمة يمكن أن نطلق عليها الوقفة الصغرى، لأنها تحقق دلالة أولية أو لنقل دلالة جزئية، لا تكتمل إلا بالوقفة التامة أو الكلية التي تتشكل مباشرة مع النمط النهائي للبيت، كما تحقق القاسمة ما يسمى بالمكان النصي، من خلال ضبط التساوي العروضي داخل البيت، الذي يجر مباشرة إلى إثبات الوقائع التركيبية والدلالية، عن طريق القراءة المكتوبة والمحموعة، وفي هذا الصدد يقول بنيس: "كنا في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، أولينا خطبة النص اهتماما أوليا، ثم جاءت بعده دراسات أخرى، ولو نادرة لتدخل مغامرة هذا الدال النصي، الذي ظلت أسرارها غير مرئية، وقد تحكمت تقاليد السماع في تقاليد القراءة، مما ترك الشعرية العربية باختلافها، ناسية لعنصر له تاريخه في الممارسة الشعرية العربية القديمة"².

4-1- تفاعلية الوقفة في المكان النصي:

وتتفاعل اللغة مع المكان النصي من منظور محمد بنيس من خلال التعددية المكانية للبيت الشعري؛ حيث يرى أن البيت الشعري في الشعرية العربية يأخذ أمكنة متعددة "فالبيت في الشعر الجاهلي ليس هو ذاته في الموشح ثم ليس هو نفسه في الشعر المعاصر، هذه النماذج الثلاثة هي التي اعتمدها الشعر العربي الحديث، من التقليدية إلى الرومانسية العربية إلى الشعر المعاصر"³.

¹ Jean Cohen, structure de langage poétique. Coll. nouvelle bibliothèque scientifique

flommarion. Paris. 1966. p 68-69

² بنيس محمد، الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، ص 114.

³ المصدر نفسه، ص 117.

والقراءة الإيقاعية للبيت المعاصر هي قراءة خطية، غير مفصولة عن بعضها، في حين أنها مفصولة عن نسبها، ولذلك يوصف البيت الشعري المعاصر "باليثم"¹، عند مقارنته بالنماذج العربية القديمة.

ولهذا نجد "عز الدين إسماعيل" لا يعترف له حتى بأحقية تسمية البيت فيسميه "السطر" رغم أنه يتضمن نظاما لغويا ودلاليا وإيقاعيا متجانسا؛ حيث يقول "فهذه الأسطر -وليست الأبيات- تختلف طولا وقصرا، وكل سطر فيها ينتهي بحق النهاية الموسيقية المريحة، دون تقيد بنظام ثابت لهذه النهايات، ودون التزام لحرف روي واحد في كل هذه النهايات"².

ثم يتحدث في صفحة أخرى عن تقسيمه لمراحل تطور البيت الشعري العربي الحديث فيقول: "وكل ما يتتبع أشكال التجديد والتطور في موسيقى شعرنا المعاصر يستطيع في يسر أن يحدد ثلاث مراحل أساسية، المرحلة الأولى هي مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيا... وفي هذا النوع من البيت الشعري تتمثل كل القيم الجمالية الشكلية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ البداية، والمرحلة الثانية هي المرحلة التي فتتت فيها البنية العروضية للبيت، واكتفي منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي التفعيلة... وهذه المرحلة هي مرحلة السطر الشعري أما المرحلة الثالثة فمرحلة متطورة عن المحلة السابقة ويمكن تسميتها بمرحلة الجملة الشعرية"³.

إذن فالإبدالات المكانية للبيت متغيرة من الشطرين إلى السطر ثم الجملة، والوقفة بوصفها جزءا من هذا الفضاء المكاني، تتفاعل داخله، لتجسد الدلالة الوزنية والتركيبية؛ حيث يكون "بناء الخطاب أوضح من البيت، وحيث تصبح الوقفة المحددة للبيت، خارجة عن العادة في القصيدة المعاصرة، وهكذا فإن الكتابة تصعد من أزمة البيت فيما هي تطرح تحديها المعياري القبلي في التصنيف والتحديد معها تكون الصفحة المتعددة، بخطيتها، تتدخل في إعطاء البيت سلطة في بناء المكان النصي"⁴.

¹ المصدر السابق، ص ن.

² عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دور العورة-دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1973، ص 70.

³ المرجع نفسه، ص 79

⁴ نيس محمد، الشعر العربي الحديث، ج3، 03، الشعر المعاصر، ص 121.

إن "بنيس" بهذا الطرح يجسدن حدود البيت في الكتابة، وفعله في الفصل بين الشعر والنثر، وكذا تحديد الحدود البنائية للتحقق الدلالي داخل الخطاب، فالوقفة في الكتابة تتأثر بالبناء التشكيلي للخطاب في تجسيد المعنى المنتظر.

4-2- علامات الترقيم ودلالة الوقفة:

ولا تتفاعل الوقفة مع المكان النصي فحسب بل لها علاقة أخرى مع علامات الترقيم، هذه الخيرة التي لها دور كبير في توجيه عملية القراءة، وإنتاج المعنى والمعنى المضاد، لأنها خاضعة لمقصدية الشاعر وتصميم عالمه، وكغيرها من الوقائع النظامية تمتلك دلالات تعيينية وإيحائية بوصفها "مرتبطة بنبرة الصوت في الكتابة"¹.

وهذا ما عناه "رولان بارت r.barthes" بقوله: "إن علامات الترقيم تسهم في تحقيق صورة النص، وبدونها لا يعود النص نصاً، فهي إحدى شروط نصيته، لكن ليس معنى هذا أنها تتحكم في الدلالة، بل توجهها فقط"². فالنص يحمل الدلالات المنبثقة من الكلمات ولكنها أشبه ما تكون بالفوضوية، وبالتالي يتم توجيهها وضبطها وفق علامات الترقيم، ولهذا يمكن القول أن الوقفات الترقيمية، لا تبذع الدلالة وإنما تحققها، في البنية النصية.

أما "جيوفري ليتش" Geoffrey N.leech "فيرى أن وظيفة العلامات الترقيمية التي تؤثر على مساحات الصمت الجزئية في الفاصلة، والكلية في النقطة، والملغات في حال غيابها، وكأننا أمام "Music note" تقوم بتوزيع الإيقاع، فكل وقف هو تنويع إيقاعي داخل السياق، فيقول: "إن الوقف يشير إلى راحات متنوعة الأطوال، ومن السهل تكيف هذه الإشارة وفقاً لهدف تسجيل القيم الإيقاعية في الشعر"³.

وإذا ما تصفحنا دواوين الشعراء فإننا نجد ما غالباً ما تكون حافلة بعلامات الترقيم المتنوعة كالفاصلة، والفاصلة المنقوطة، الوقفة الاستفهام، النقطتين الفوقيتين، النقط الثلاث المتجاورة، نقاط الحذف، الشرطة أو الوصلة، التنصيص أو القوسين، وعلامتي الاستفهام والتعجب، وجل هذه العلامات يوظفها الشاعر توظيفاً مقصوداً

¹ المصدر السابق، ص 122.

² ينظر رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة، محمد براءة، الشركة المغربية ط3-1985، ص 90.

³ Geoffrey N.leech :A linguistic guide to english poetry, Longman group Ltd. London.1977.p107.

خصوصا إذا تبينا العلامة الخفية بين المعنى الدلالي، وبين نسبة حضورها إلى المسند فقد تكون سببا في تغيير دلالة النص إلى المعنى النقيض "فغيابها أو تغيير موقعها، غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض"¹.

ويعتبر "محمد بنيس" علامات الترقيم عنصر حديث، لم يكن معهودا في الثقافة الإنسانية القديمة، ولكن هناك عناصر موازنة له سادت هذه العصور، "كالتصريح والثقافية في الشعر والفاصلة في القرآن الكريم، والسجع في الكتابة، ولكن مصطلح الوقف في القراءات القرآنية على الخصوص هو الأشد مطابقة لوضعية علامات الترقيم"². وهذه العلامات داخل النص هي "بدور الجمال السرية"³. التي تجعل القارئ يطرح أسئلة عدة حول ضرورة استعمالها أو الإكثار منها، وكذا علاقتها بالموضوع المطروق.

وتعرض "جان كوهين" أثناء تحليله المستوي الصوتي كما يرى "بنيس" لأهمية علامات الترقيم في النص الشعري، وخاصة التفصيل السيكلوجي والنحوي وما يترتب عنه، من طريقة في بناء البيت على مستوى الوقفتين الدالية والعروضية "وهو ما ليس مباشرة نحوية أو لا نحوية اللغة الشعرية"⁴. وهذا التصور نجده عند الشعرية البنبوية التي ترى أن "علامات الترقيم كدوال، متفاعلة مع الدوال الأخرى في بناء دلالية الخطاب، ووجودها أو غيابها يتموضع ضمن الإبدالات النصية التي تلحق الحداثة الشعرية في مختلف متونها وبنياتها النصية"⁵.

فالوقفة إذن هي ذلك الصمت الخفي الذي يتموضع وراء التشكلات البنائية للنص، لكن سرعان ما يسيطر على التسلسل الدلالي بالضبط والترتيب، ولهذا نجدها وليدة الخطاب القرآني الذي كرس هذه النمطية القرائية في ضبط المعاني توضيحها، مع السعي إلى خلق نمط موسيقي متوازن يحكم الخطاب.

¹ حمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 240..

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، ص 122.

³ المصدر نفسه، ص 122.

⁴ المصدر نفسه، ص 123.

⁵ المصدر نفسه، ص ن.

4-3-أقسام الوقفة:

ويعد الترتيب والدلالة والإيقاع من العناصر الأساسية للوقفة، بل وتحدد أقسامها وفقا لعلاقة الحضور والغياب في النص، كما يرى بنيس، ومن هذه الأقسام نجد:

4-3-1-الوقفة التامة:

وهي الوقفة التي تنطلق من النمط الأولي للبيت ويكون هذا الأخير فيها كما يقول بنيس ممتلئا "بوقفاته الوزنية والمركبية والدالية، وتسميها القانون الأولي"¹. ومن نماذجها قول الشاعر:

1. أجراس برج ضائع قرارة البحر.

2. ليس نجما ليس إحياء نبي.

3. وليكن وجهي فيئا!

4. النورس الأخير غاب، فالسرى فوق صميم الماء.

فالملاحظ هنا أنه رغم غياب القاسمة كما يرى "بنيس"، إلا أن السطر الأول حقق الوقفة الوزنية، بتكرار الوحدة الوزنية لبحر الرجز، (فاعلن) كما حقق الوقفة المركبة والدالية من خلال انسجام الألفاظ المستعملة من جهة وتحقيقها للدلالة الكافية، وهي الدلالة الإخبارية، بالإضافة إلى ذلك تحقق لنا المكان النصي المحدد في السطر، وعلامات الترقيم التي شكلت من النقطة في نهاية السطر والتعجب في السطر الثالث وكذا الفاصلة في وسط البيت الرابع.

4-3-2-الوقفة الناقصة: وتنقسم إلى قسمين:

أ_الوقفة الوزنية : ويقول فيها "بنيس" : "هذه الوقفة، رفضها القدماء بحجة امتناع التضمين، فالبيت في هذا القانون الثاني يكون تاما وزنيا، ولكنه ناقص مركبيا وداليا"². ويمكن القول أن هذا النموذج هو المستحوز على القصيدة المعاصرة ومن نماذجها:النهر والموت للسياح.

1. بُويَّب...

¹ المصدر السابق، ص 124.

² المصدر نفسه، ص 125.

2. بويب...

فكل بيت من هذين البيتين يتكون من وحدة وزننية واحدة من بحر الرجز، وعلامات الترقيم محصورة في ثلاث نقط يقول بنيس: "كان من الممكن قراءة هذا النوع الأول قراءة نحوية تأويلية تجعل منه بيتاً تاماً من حيث جميع الوقفات المندمجة في وقفة واحدة، ولكن علامات الترقيم تلغي الاحتمال"¹. وهذا المبتدأ المحذوف، الذي يظل مكانه ممكناً، يبطل بعلامة الترقيم، فيكون البيت بذلك تاماً وزنياً، ولكنه ناقص نحوياً ودلالياً.

ب_الوقفة المركبية والدلالية: وهي عكس الوقفة السابقة تكون "الوقفة الوزنية هي الناقصة هنا، فيما الوقفة المركبية الدلالية ماثلة في البيت"². كما لايتوفر البيت في هذه الحالة على القاسمة أيضاً، ويتحدد الطول والقصر بالوقفة المركبة والدلالية التي تنهي بها البيت، لان الوقفة الوزنية تبقى مسترسلة بين البيت الأول والبيت الموالي، كما هو الحال في قول "أدونيس"³:

1. لا تقولوا: جننت،

2. جنوني أحلامكم/أتيناً

فأول ما يستفزنا في هذه الجملة هو علامات الترقيم، التي تمثلها النقطتين والفاصلة في البيت الأول والعازلة في البيت الثاني، وهي وقفات مؤقتة تدل على الاسترسال بين أجزاء البيتين، وذلك ما نجده في الوحدة الوزنية، حيث أن البيتين من البحر "الخبب"، تتكرر في البيت الأول وحدتان وزنيتان (فاعلن/ف علن/فاعلن)، ثم بعد العازلة هناك (علن فا)، وفي هذا الشأن يقول بنيس: "إن الوحدة الوزنية الناقصة تليها الفاصلة، فيكون الربط بعنصرين هما الوزن وعلامة الترقيم، وبذلك يتصل البيت الأول بالثاني"⁴. ولكن البيت الأول في هذه الحالة نجده مكتملاً من الناحية المركبية والدلالية لأن "جننت" هي جملة مقول القول.

¹ المصدر السابق ، ص ن.

² المصدر نفسه، ص ن.

³ المصدر نفسه، ص 128.

⁴ المصدر نفسه، ص ن.

ج-وقفه البياض: وقد تجسدت هذه الوقفة في الشعر المعاصر، من خلال افتقاد الخطاب الشعري المعاصر المعايير السائدة لتعيين حدود البيت وحدود الشعر والنثر حتى، أو الشعر والأجناس الأدبية الأخرى؛ حيث يقول بنيس: "إن البياض يتدخل في إعادة بناء البيت وفق تاريخ بناء النص العربي، أكان شعرياً أم غير شعري، فوقفه البياض،...إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص"¹. ومن نماذج هذه الوقفة ما قاله أودونيس في قصيدة هذا هو اسمي:

1_دهرٌ من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار

2_تحبُّل النار أياي نار أنثى دم تحت نهديها صليل والإبط آبار دمع نهر

تائه وتلتصق.

3_الشمس عليها كالثوب تزلق جرج فرعته وشعشعته بباه وبهار

(هذا جنينك؟) أحزاني ورد.

فما يلاحظ في هذه الأبيات هو غياب القاسمة والعازلة، وكذا العلامات الترقيمية، وهذا كما يقول بنيس: "يندمج في مفهوم الممارسة النصية العربية الحديثة التي كان خليل مطران منتمياً إليها"². من جهة ومن جهة أخرى إشارة إلى طبيعة النص الأدبي وأنه "متجدد الكتابة"³. وهنا نبرز قول "ملارمي" الذي كان يرى أن البياض في النص علامة البناء الحقيقي حيث يقول: "الصمت هو البذخ الوحيد بعد القوافي"⁴.

إن هذا التصور هو الذي قدمه "بنيس" عن الوقفة، بوصفها أحد العناصر الفاعلة في ضبط البنية الشعرية للخطاب الشعري، فهي تنتهي لتبدأ الكلام من جديد، وهي متقاربة و متداخلة مع القافية؛ لأن القافية هي ضبط لحدود الكلام الشعري، والوقفة هي ضبط لحدود القافية في القصيدة الواحدة، ولكنه يعود من جديد ليثبت تفتحه على نظام الوقفة، وأنها قد تخضع لعلامات الترقيم، فنتطلب الربط أو تكون وقفة بضاء يتم فيها الكلام المنطوق ويبقى فيها الكلام الصامت.

¹ المصدر السابق، ص 130.

² المصدر نفسه: ص ن.

³ المصدر نفسه، ص 130.

⁴ المصدر، نفسه، ص ن.

وإذا كان "بنيس" يرى في الوقفة كلاما متجددا، أو حدثا غير مباشر لسلسلة المعاني الشعرية، فإن " جمال الدين بن الشيخ" يرى القافية بنية ختامية للكلام الشعري عندما يقول: "على المبدع أن يجد في لائحة الكلمات الكلمة التي ستغلق البيت؛ وعليه فإنه لا يمكن أن يحتفظ من الأبيات إلا بتلك التي يتوافق معناها مع لائحة الكلمات و القوافي"¹. و هذا معناه أن القافية هي البنية الختامية للبيت، وهي التي تحمل المعاني و الدلالات النهائية لأفكار الشاعر، وغير بعيد عن القافية والوقفة، نجد اهتمامية الدارسين المغاربة بالقضايا البنائية الوزنية، من خلال إعطاء الآلية الموسيقية أهمية بالغة في قياس النفس الشاعرة، واستنتاج الحركات والسكنات التي تصنعها.

فجمال الدين بن الشيخ يعتبر البنية الوزنية المختارة، معيارا لتحديد الشعرية العربية، وأساس تميزها، كما يعتبرها محمد بنيس العامل الحاسم في ضبط القراءة الشعرية، وأساس تفعيل الشعرية العربية المعاصرة، وبين هاذين الرأيين يبرز الاهتمام المغاربي بالنص المقدس و النص الجديد، هذا الأخير الذي هو نتاج اقتداء بالنص القديم من جهة، وتفاعل مستمر مع الحركات الانزياحية المتراكمة، و التي افرزت معايير شعرية متميزة.

¹ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص208.

الخاتمة:

من خلال التحليل الإجرائي الذي قمنا به والذي استغرق بعض جوانب الدراسة الشعرية، وذلك على عينة من الدارسين المغاربة المحدثين، مستثمرين في ذلك المفاهيم والمصطلحات المتداولة في حقل الشعرية بصفة خاصة، بالاعتماد على مقولات المنهج الوصفي، المنسجمة مع التصورات العامة للمدونات امكنا التوصل إلى جملة من النتائج، تتبلور داخلها أجوبة متعددة، ولا نقول كلية حول الشعرية المغربية في علاقتها بالعربية والغربية، ومن هذه النتائج:

النتيجة الأولى ونلخصها في نقاط محددة وهي:

- أن الإنتاج الأدبي في الحضارة العربية ليس وليد تفكير طفري، أو حالات إلهام عابرة، بل هو حصيلة تفكير منهجي، له إطاره المرجعي الذي يعود إليه أثناء عملية الإبداع، وهي النصوص العربية المنتجة في العصر الجاهلي، واستخراج القوانين المجردة وظيفة تقوم بها الشعرية، وهذه الأخيرة يمكن القول عنها أنها لم تنضب منذ ظهور هذا الفن، إلى أن استقام عوده، واتسع ضله في شبه الجزيرة العربية، وبلغ المغرب العربي، بدليل المادة العلمية التي بين أيدينا، والتي تترجم في مواقف "جمال الدين بن الشيخ"، و"محمد بنيس"، اللذين يقران بامتدادية الشعرية العربية المغربية، إلى التراث الأدبي القديم.
- إن أكثر ما تبينه هذه الدراسة، هو تلك النظرة المفتوحة للدارسين المغاربة حول الشعرية عامة، ومدى تفاعلهم مع الأفكار الخارجية وحملها محمل الجد والمنافسة، فالماخذ التي سجلها "بنيس" على الدارسين الغربيين دلالة على البصيرة النافذة للدارسين المغاربة من جهة، وعلى تميز الخطاب الأدبي العربي عن غيره من الخطابات الأجنبية من جهة أخرى .
- الاختلاف في المفهوم والمصطلح بين "المسدي"، و"بنيس"، ففي الوقت الذي يستعمل فيه "عبد السلام المسدي" مصطلح الإنشائية لعلاقته بوظيفة الخلق، نجد "محمد بنيس" يستعمل الشعرية بوصفه ارتباط أصيل بالقواعد البنائية للخطاب

الشعري، وهما في كل هذا لا يشدان عن القاعدة التحليلية للدارسين العرب، الذين اختلفوا - كما أسلف ذكره - في المفهوم والمصطلح.

- الشعرية تقوم على دراسة العمل الإبداعي الشعري، من خلال أجزاء تشكله، الممثلة في البنية اللغوية والتخيلية والوزنية.

أما النتيجة الثانية والتي يمكن استخلاصها من خلال، نظرة كلية لهذه الدراسة، هو ذلك التخصص والتعمق، الذي يسلط الضوء على كل الجوانب التشكيلية للخطاب الأدبي، حيث يتناول كل جنس أدبي بتأسيس زمرة من القواعد التي يعتد بها في إثبات شعريته، والتي تتمحور في الشعرية اللغوية والشعرية التخيلية، وكذا شعرية الإيقاع.

وفي هذا التقسيم نجد الدارسين المغاربة، وبالأخص جمال الدين بن الشيخ، قد قنن للشعريات الآنية، من خلال دراسته وسرده للقوانين الشعرية، والشعريات التاريخية، من خلال بحثه في أصول بعض الأفانين الشعرية الخاصة بالقداامي، أما "عبد السلام المسدي"، و"محمد بنيس" فقد تجاوزا هذا التقنين، إلى محاولة التجديد خاصة مع ما أفرزه شعر المحدثين، من عدول وانزياح عن القوانين الشعرية القديمة؛ وربما تكون فكرة الانزياح هي أهم نقطة تلفت نظر المتلقي الممحص للخطاب النقدي، بالإضافة إلى الوظيفة الإبداعية.

وهذا ما نجده عند "المسدي"، الذي نراه يلح على ضرورة مراعاة نفس المتقبل، لكون هذا الأخير يميل إلى التقبل، أكثر من ميله واهتمامه بالنشأة التي تكون مصدر ميلاد كل خطاب.

وقد تطورت هذه فكرة التلقي في الوقت الراهن حتى صارت نظرية لها أساسها، ومبادئها مع "رولان بارت"، و"لغفانغ آيزر"، وغيرهم، لكنه مع ذلك لم يغفل الدارسون المغاربة في دراستهم للشعرية العربية بنية النص من خلال حديثهم عن المبادئ الدلالية والأسلوبية و الوزنية، حيث أسهبوا في تحليلها وضبطوا معالمها، وخصائصها الإبداعية والجمالية.

ونجد اهتمام "جمال الدين بن الشيخ" بالعوامل المحيطة، والتي تكون خارج الخطاب غير أنها تعمل في بنيته، وتحدد طبيعته، كالفضاء الزماني والبيئة اللغوية التي أحاطت بظروف نشأة الشاعر أو الأديب.

ويعتبر التخييل مصدر المحاكاة، هذه الأخيرة التي تقوم على وصف مرجع، وبالتالي تهتم بالأشياء وتخيّلها في أذهان السامعين، بالإعتماد على المرجع، فتهيمن آنذاك على الوظيفة المرجعية.

المصادر والمراجع:

1 المصادر العربية:

أ- المعاجم:

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت 1956.

ب- الأعمال القديمة:

الجرجاني عبد القاهر:

(2) دلائل الإعجاز، شرحه وعلق عليه محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط3، 1999.

(3) أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط. 1978.

الجاحظ، أبو عثمان:

(4) البيان والتبيين، تحقيق عبد الوهاب هارون، مطبعة الخافجي، مصر، القاهرة، ط4، 1975.

(5) الحيوان، ج6، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969.

- (6) ابن خلدون، عبد الرحمان، المقدمة ج 1+2، مكتبة دار المدينة المنورة، للتوزيع والنشر، الدار التونسية للنشر، تونس 1984.
- (7) ابن رشيق، أبو علي بن الحسن، العمدة جI، دار الجيل، بيروت. ط 1972.
- (8) ابن سينا، أبو علي، تلخيص الشعر، ضمن كتاب في الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1953.
- (9) ابن سينا أبو علي، الإشارات و التنبهات، ج02، شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، د.ت. السجل ماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980.
- (10) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت 1983.
- الأصفهاني(أبو الفرغ):
- (11) كتاب الأغاني، ج6، مطبعة بيروت، دار الثقافة، د ط، 1964.
- (12) الأغاني، تحقيق ع.أح، فرج، 1964، طبعة بيروت، دار الثقافة.
- (13) العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين، طبع محمد علي صبيح القاهرة، د.ت.
- (14) الفارابي، أبو نصر، كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت 1969.

15) القرطاجني حازم ، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، 1981، بيروت، لبنان.

16) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، 1951.

17) الأنباري أبو بكر محمد، كتاب إيضاح الوقف والابتداء، تحقيق محي الدين عبد الرحمان رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق 1971.

ب- الأعمال الحديثة:

بنيس محمد:

18) الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها، ج1 التقليدية ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001.

19) الشعر العربي الحديث بنياته، وإبدالاتها، ج2 الرومانسية ، ط2، 2001.

20) الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، لشعر المعاصر، العربية ط2، 2001 .

21) الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مسألة الحداثة ط3، 2001.

22) حداثـة السؤال دار التنوير بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء

المغرب، ط1، 1985 .

23) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية دار التنوير، بيروت

المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط2 1985.

(24) البارودي، محمود سامي، ديوان البارودي، المطبعة الأميرية، القاهرة 1953.

(25) جبران خليل، ديوان الخيل، دار هارون عبون، توزيع دار الجبل، بيروت

1975.

المسدي عبد السلام:

(26) النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

(27) الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس 1977.

(28) **بن الشيخ جمال الدين**، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي،

ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، ط1، 1996.

(29) الشابي أبو القاسم، الأعمال الكاملة، الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1984.

(30) العقاد عباس محمود و المازني إبراهيم، الديوان، مطابع دار الشعب، القاهرة،

ط2، د ت.

(31) الملائكة نازك، ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.

(32) النويهي محمد، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة

1964.

2-المراجع العربية:

- (33) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية المعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1972.
- أدونيس، علي أحمد سعيد:
- (34) الثابت والمتحول ج3، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت 1978.
- (35) الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت 1985.
- (36) مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت-لبنان، د ط، 1971.
- (37) ديوان التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1965.
- (38) كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.
- (39) بدوي محمد مصطفى، كولور يدج، نوابغ الفكر العربي، ع 15، دار المعارف القاهرة، د ت.
- (40) بومزبر الطاهر، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم في تأصيل الخطاب الشعري، الدار العربية للعلوم_ ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2007 .
- (41) فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

42) جودة نصر عاطف، الخيال مفهوماته وظائفه، الشركة المصرية العالمية للنشر،

ط3، 1998.

43) أبو حمدان، سمير، الإبلاغية والبلاغة العربية، منشورات عويدات بيروت، د

ط، د ت.

44) لحمداني حميد، أسلوبية الرواية، الدار البيضاء، منشورات دراسات سال، ط01،

1989.

45) الحليوي، محمد، مع الشابي، كتاب البعث، تونس، ط1، نوفمبر 1955.

46) خمري حسين، الظاهرة الشعرية العربية-الحضور والغياب-منشورات اتحاد

كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

الخال يوسف، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1978.

أبو ديب كمال:

47) في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

48) جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، د ط، 1974.

49) في البنية الإيقاعية لشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، د ط، 1974 .

50) أبو ريان محمد علي، أصول الفلسفة الاستشراقية، بيروت، د ط، 1969.

51) رجاء عيد، لغة الشعر-قراءة في الشعر العربي المعاصر-منشأة المعارف،

الإسكندرية، مصر، د ط، 2003.

- (52) السامرائي، ماجد، رسائل السياب، دار الطليعة، بيروت لبنان ط1، 1971.
- (53) ضيف شوقي، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، دت.
- (54) عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، ط1، 1977.
- (55) علوش سعيد معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، د ط، 1984.
- (56) أبو علي محمد توفيق، علم العروض و محاولات التجديد، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط2، 1991.
- (57) عباس إحسان، ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.
- (58) عيسى فوزي، تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1997.
- (59) الغدامي، عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، ط1، 1985.
- (60) الغرفي حسن، كتاب السياب النثري، منشورات مجلة الجواهر، فاس، المغرب، د ط، 1986.
- (61) فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

(62) فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

(63) الماكري محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

(64) الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت 1962.

(65) مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، 1965.

(66) معروف نايف و عمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط01، 1987.

(67) منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، من خليل مطران إلى السياب، دار الفكر اللبناني، ط01، 1984.

(68) المومني قاسم، شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2002.

(69) ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1994.

(70) نجاتي عثمان، الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار المعارف، القاهرة، ، د ط 1961.

2- المراجع الأجنبية المترجمة:

- 1- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1953.
- 2- ثرفيتان ثودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
- 3- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- 4- خوسيه ماري بوثيلو إيقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، ط1، 1991.
- 5- رينيه ويليك و واستين وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
- 6- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- 7- رولان بارت، درجة الصفرة للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية، ط3، 1985.
- 8- ميشال فوكو، حفریات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986.

3- المجالات

1. شوقي أحمد، مقدمات شوقي، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول، القاهرة، مصر، 1984.
2. أبو زيد نصر، مفهوم النظر عند الجرجاني، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول، مصر، 1984.
3. إبراهيم نبيلة، القارئ في النص، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول، القاهرة، مصر، 1984.
4. الواد حسين، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الأول، القاهرة، مصر، 1984.
5. مطلوب محمد، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3، المجلد 40، 1989.

4- الدراسات الأجنبية:

- Romain Jakobson, qu est ce que le poésie ? in questions de poétique coll, poétique, ed, seuil 1973.
- Louri tynianov, le ver lui-même, coll.10-18.paris .1977.
- Benoit de cornulier, théorie de vers, coll. Travaux linguistique. Senil. Paris. 1982.

- Jean Cohen , structure de langage poétique, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique flommarion. Paris 1966.
- Geoffrey N. leech: A linguistic guide to English, poetry. Longman group lid. London. 1977.
- Tzveton Todorov, poétique seruil, pais 1973.

مصطلحات باللغة الأجنبية:

ACTE DE LECTURE	فعل القراءة:
CHAMP OPERATOIRE	حقل إجرائي:
CONCEPT	تصوّر:
CONSTATION	تقرير:
CREATION	خلق:
CONTEXTE	سياق:
DISCOURS	خطاب:
DECODAGE	تفكيك:
DESTINATAIRE	مرسل إليه:
DESTINATEUR	مرسل:
DISCOURSE	خطاب:
ÉCART	انزياح:
ESTHETIQUE	جمالية:
EXPRÉSSIVITÉ	تعبيرية:
FONCTION EXPRESSIVE	وظيفة تعبيرية:
FONCTION POETIQUE	وظيفة شعرية:
FORMALISTES	شكليون:
FAIT	حدث:
HYPOTHESE	فرضية:
IMAGE	صورة:
IMAGINATION	خيال:
INDUCTION	استقراء:
INTERTEXTUALITE	تداخل نصّي:
LITTÉRARITÉ	أدبية:

LANGUE :	لغة :
MIMIQUE :	محاكاة :
METAPHORE :	استعارة :
METRE :	وزن :
METRIQUE :	عروض :
NORME :	نمط :
PAUSE :	وقفة :
PERCEPTION :	إدراك :
PHENEMENE :	ظاهرة :
PROFANC :	مدنس :
PROFANC :	مدنس :
POÉTIQUE :	شعري :
PROSE :	نثر :
POÉTIQUE :	إنشائية :
PROSE :	نثر :
RAPPORT :	علاقة :
REFOULE :	مكبوت :
REPONSE :	استجابة :
RYTHME :	إيقاع :
RHETORIQUE :	البلاغة :
RIME :	قافية :
ROMANTISME :	رومانسية :
SACRE :	مقدس :
SESURE :	قاسمة :
SIGNAL :	علامة :
SIGNIFICATION :	دلالية :

SIGNIFICATION: دلالة

SIGNIFIER : دال

SIGNIFIER : مدلول

STRUCTURALISME : هيكلية

STRUCTURE: بنية

THEORE : نظرية

فهرس الموضوعات

مقدمة: أ

المدخل : 1

الفصل الأول: التشكيل اللغوي في الخطاب الأدبي "شعرية اللغة الأدبية"

1-خلفيات التشكيل اللغوي في الخطاب الأدبي: 18

أ- الخلفية اللغوية الدينية: 19

ب-المرجعية الاجتماعية: 21

ج- النسيج اللغوي لغة الشعرية: 25

2- وظيفة اللغة الشعرية: 28

أ-الوظيفة التعبيرية المتعدية: 28

ب-وظيفة الخلق: 31

ج- الوظيفة الشعرية: 35

3-الدلالة الشعرية وفكرة الانزياح: 42

أ-تمائل الدوال: 42

ب-الأزمة: 51

ج-فعل الثورة: 53

4- الدلالة الشعرية وسلطة التلقي: 55

الفصل الثاني : شعرية الصورة التخيلية

- 1- نظرية الخيال والصورة الشعرية في سياقها التاريخي 62
- 2- نظرية الخيال و الصورة الشعرية عند الدارسين المغاربة: 67
- 3- مركبات الخطاب التخيلي: 73
 - أ- تركيب التقابل: 73
 - ب- تركيب الترابط: 74
- 4- تجليات التخييل في الخطاب الشعري: 76
 - أ_ التجلي الدلالي: 77
 - ب_ التجلي النظمي التركيبي: 79
 - ج - المفاجأة: 80
- 5- فكر المتخيل الشعري الحديث: 82
 - 1- الاستعارة: 82
 - 2- التشبيه: 84
- 6- علاقة الخيال العربي بالخيال الغربي: 86
- 7- العلاقة بين الخيال و التخييل: 90
- 8- الرومانسية العربية وصراع الخيال: 94
- 9- الخيال وأمكنة القراءة : 99
 - أ-الموقع البلاغي: 101

ب-الموقع الشعري: 101

ج-الموقع الأنثروبولوجي: 102

الفصل الثالث: شعرية البناء الإيقاعي "الشعرية الإيقاعية"

1-الإيقاع: 106

2-العروض أو البنية العروضية. 111

أ-التفعيلة التامة: 116

ب-التفعيلة الناقصة: 116

3-القافية (شعرية البنية الختامية للبيت الشعري) 119

4- شعرية الوقفة: 124

4-1- تفاعلية الوقفة في المكان النصي: 128

4-2-علامات الترقيم ودلالة الوقفة. 130

4-3-أقسام الوقفة. 132

4-3-1-الوقفة التامة: 132

4-3-2-الوقفة الناقصة: وتقسم إلى قسمين: 132

الختامة: 136