الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس / سيدي بلعبّاس
كلية الآداب واللّغات والفنون
قسم اللّغة العربية وآدابها

بلاغة المعنى في الشّعر الجزائري المعاصر
شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّي -أنموذجا-

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب العربي

تخصّص: نقد ومناهج

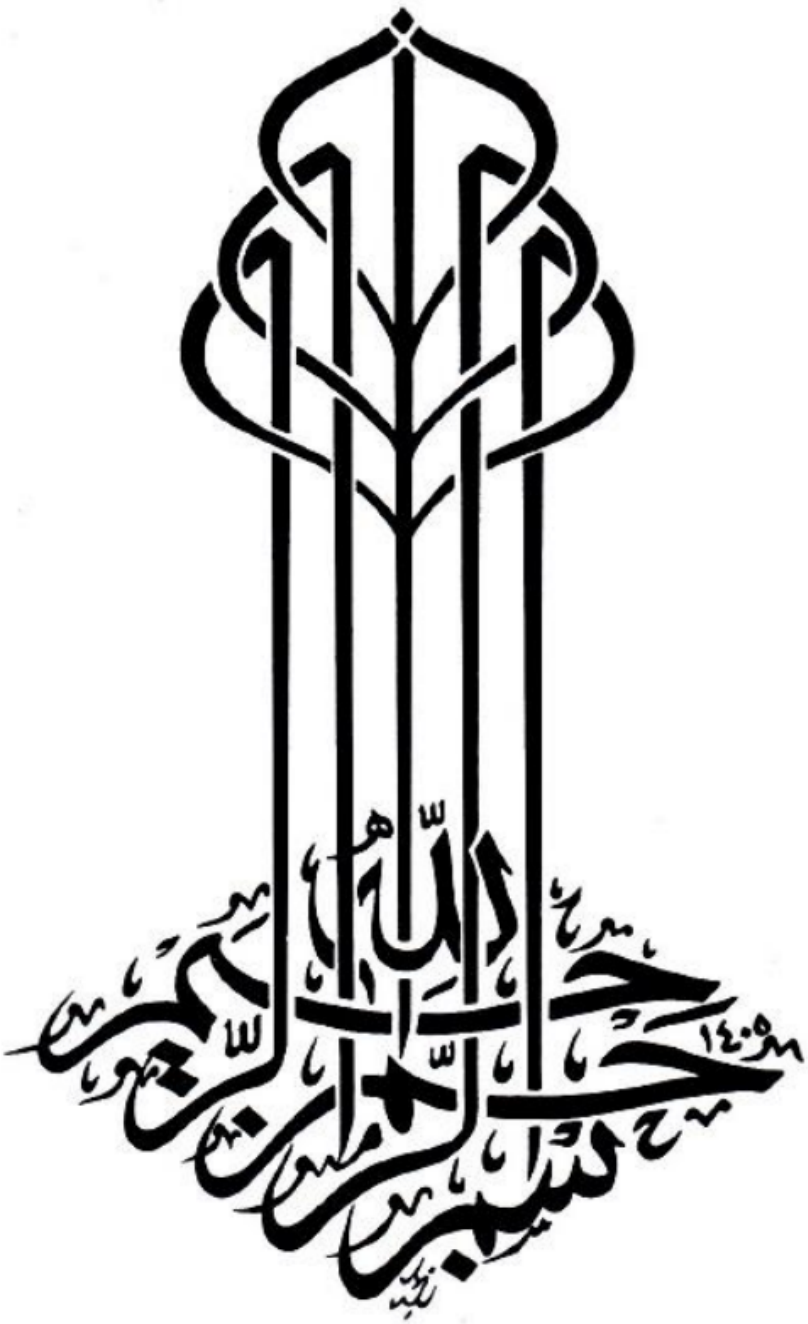
إعداد الطّالب:
- حساين رابح محمّد

إشراف الأستاذة:
- أ.د بن سنوسي سعاد

لجنة المناقشة:

أ.د. منصوري مصطفى	أستاذ التّعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د. بن سنوسي سعاد	أستاذة التّعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقرّرا
أ.د. سطمبول ناصر	أستاذ التّعليم العالي	جامعة وهران	عضوا مناقشا
د. بعباع عثمان	أستاذ محاضر (أ)	جامعة معسكر	عضوا مناقشا
د. بوقفحة محمّد	أستاذ محاضر (أ)	جامعة غليزان	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 2021_2022


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٠٩

شكر وتقدير

الحمد لله الّذي تتمّ بنعمته الصالحات، ((لَا يَشْكُر اللهَ، منْ لَا يشْكُر النّاسَ)) وامتثالا للهدي النّبوي الشّريف...

أتقدّم بخالص الشّكر والتّقدير إلى أستاذتي المشرفة: **الدّكتورة سعاد بن سنوسي** على تعاملها الرّاقي، والّتي كانت تتابعني بكل اهتمام، بخبرتها وتوجيهاتها ونصائحها وإرشاداتها القيمة، فبارك الله فيها وجزاها عنّا خير الجزاء.

ثلّة أساتيذ وعمّال كلية الجيلالي اليابس مدعاة للفخر، أخص بالذّكر وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور: **مصطفى منصوري** الّذي صدقني الرّأي والنصيحة، فلم يكن أستاذا وحسب، بل مربّيا وأبا وعضدا والأستاذ العطوف على أبنائه، وكذلك الأستاذ **الأحمر الحاج** الّذي أمدّنا بالنّصيحة الغالية، فشكرا له هو الآخر، والشّكر موصول إلى قسم اللغّة العربية بكلّية الآداب واللّغات والفنون بجامعة جيلالي ليابس لما قدّمه إليّ طاقمُها الإداري والبيداغوجي من عون وإرشاد، كما لا أنسى أستاذي ومعلّمي الكبير الدّكتور: **مختاربن قويدر** من جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر، والذّي أقطف كلّ أزهار تقديري واعتزازي وأقدّمها له، على مرافقته لي طيلة فترات هذا المشوار العلمي، كما أنّي شرُفتُ بالتّلمذة على يديه في أولى سنوات دراستي الجامعية، ففتح لي باب مدينة الأدب ووضع قدمي على أولى عتبات السّلم العلمي، فأشكره شكرا جزيلا على كلّ فكرة أو نصيحة قدّمها لي، ولم يبخل عليّ بما آتاه الله من علم ومعرفة من أجل هذا البحث، وإلى جميع أساتذة قسم اللّغة العربية وآدابها بجامعة مصطفى اسطمبولي فلهم منّي كلّ الوفاء والتّقدير.

والشّكر موصول إلى أعضاء اللّجنة العلمية الموقرة الّذين شرّفوني بقبولهم مناقشة هذه الرّسالة وإثرائها وتقويمها بملاحظاتهم القيمة، فجزاهم الله كلّ خير.

إهـــداء

إلـى:

من قال فيهما المولى عزّ وجل:" وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيراً [الإسراء : 24] الوالديْن الكريميْن أطال الله عمرَهما، وجزاهما الله عنّي خير الجزاء في الدّاريْن.

إلى كلّ من يسعى جاهدا في المثابرة والوصول إلى أسمى درجات العلم والمعرفة.

إلى كلِّ شاعر جزائري مخلصٍ نزف قلمه حبًّا ووفاءً من أجل الجزائر.

إلى هؤلاء جميعهم: أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع.

حساين رابح محمد

مقـــــدّمة

يعدّ المعنى أحد أبرز مكوّنات النّص الأدبي، وهو خلاصة ما يريد المرسل أنْ ينقله للمتلقي، ولقد انشغل النّقاد العرب والغربيون قديما وحديثا بموضوع المعنى، وحاولوا تحديده بطرق مختلفة وتمييزه عن المصطلحات القريبة منه والّتي تقع في دائرته مثل: المضمون والموضوع والمغزى، وكذلك اللّفظ والسّياق والمتلقّي. ولقد ظلّت مسألة اللّفظ والمعنى من المسائل الّتي وجّهت مسار النّقد العربي في مراحله المختلفة، بدءا من المحاولات النّقدية الأولى، الّتي شُغلت بقضية الجودة في الشّعر وانتهاءً بالاتّجاهات النّقدية العربية الحديثة والّتي تحوّل مسارها إلى النّظر في شعرية النّصوص الأدبية وجماليتها. ولقد كان النّقد العربي في بادئ الأمر يمثّل إجابةً عن أسئلة اختلفت باختلاف الأهداف المتوخّاة من مقاربة النّماذج الأدبية الرّفيعة والرّديئة، فجاء في مدوّناته الأولى ممتزجًا بمباحث البلاغة واللّغة والإعجاز القرآني، حتى غدا فصله عن هذه المباحث أمرا يحتاج إلى جهد غير يسير.

وهذه الدّراسة تمثّل اهتماما بجانب من جوانب البلاغة ربّما كان غائبا إلى حدّ كبير عن الدّرس البلاغي، فقد كانت بلاغة التّخييل أكثر حضورا في الدّراسات البلاغية العربية في العصر الحديث، فيما لم يلق جانب الإقناع والحجاج اهتماما مناسبا يليق بأهميّته، خاصة إذا كنّا نجزم وعلى يقين بأنّ كلّ خطاب يهدف إلى الإقناع بقضية معيّنة يحاول المتحدّث فيها إيصال معنى إلى مخاطبيه مستخدما كلّ وسيلة ممكنة في إقناعهم، وتأتي الصّياغة اللّغوية البلاغية لتساعد على الإقناع والإمتاع، فالبلاغة تصبح بذلك استعمال خاص للّغة، وقد وضّح أرسطو ذلك في قوله أنّه لا يكفي أن نعرف ماذا نقول، بل لابد أن نعرف كيف نقوله ببيان بليغ، حتّى نؤثّر في عواطف السّامعين.

وانطلاقا من هذا التّصور، جاء موضوع هذه الدّراسة والّذي استقرّ على العنوان الآتي: **(بلاغة المعنى في الشّعر الجزائري المعاصر، شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّي أنموذجا)**، بهدف الانفتاح على أفق شعري جزائري حداثي، حيث نحتا الشّاعران بصبر وأناة تضاريس جغرافيتهما الإبداعية، إذ تجلّى في تجربتهما الشّعرية التّداخل بين التّنظير والكتابة، لتتحوّل تلك التّجربة إلى خطاب شعري جمالي بالدّرجة الأولى.

ثمّة أسئلة معرفية مهمّة كانت فاعلة في هذا البحث ومنها: كيف استطاعت المخيّلة الإبداعية الجزائرية المعاصرة أن تتوسّل البلاغية لبناء بلاغة شعرية منتجة للمعنى أو لفائض المعنى الكامن في ما وراء الواجهة الخارجية المباشرة للنّصوص الشّعرية؟ إلى أيّ حدّ نجحت البلاغة في الكشف عن أبعاد المعنى في الشّعر الجزائري؟ ما هي الآليات الّتي لجأ إليها الشّاعر الجزائري المعاصر في سبيل تشكيل وبناء معناه الشّعري؟ فضلا عن أسئلة أخرى مثل: ما طبيعة المعنى؟ وأين يكمن؟ وعلى أيّ أساس ينتج؟ وهل يمتاز بالثّبات أو التّحوّل؟ أو هل هو واحد في النّص أم متعدّد؟ وغيرها من الأسئلة الّتي سعيْنا لإيجاد إجابة عنها من خلال هذا البحث.

الدّرس الجوهري الّذي تعلّمناه هو أنّ البلاغة أحد أهمّ الأبواب المركزية والضّرورية في قراءة الخطاب، وكانت تعالج في أغلب الأحيان نصوصًا وخطابات أدبية يحكمها الوعي والقصد، والإشتغال على مثل تلك الخطابات يقتضي من الباحث أنْ يكون قادرا على تفكيك أسرار البلاغة ومخادعها، وهذا عمل لا يمكن أن يتحقّق في نظرنا من دون العودة إلى التّراث البلاغي، بحيث أنّه سمحت معاشرة التّراث البلاغي العربي من جديد بالانتباه إلى عناصر أساس شكّلتْ معطيات هذا البحث.

لم يكن البلاغي يهتم بالخطاب الّذي يكتفي بذاته ولا يعير اهتماما لمخاطَبه، ولم تكن البلاغة تنظر إلى النّص على أنّه كلام يهمّ المتكلّم وحسب، أو كلاما مكتفيا بذاته، وإنّما هي تهتم أساسا بالنّص الّذي يتوجّه إلى الآخرين.

في الوقت الّذي تتجاوز فيه الشّعرية الأسلوبية من جهة سعيها إلى ضبط القوانين الّتي تجعل الفاعليات الأدبية ممكنة، فقد انطلقت النّظرية القديمة من افتراض وجود قبلي لمعنى تامٍ مكتمل، سابق على وجود النّص، وهذا الافتراض يختلف عمّا قدّمته نظرية الشّعرية الحديثة، منْ أنّ المعنى هو أثر من آثار الشّكل، فتغيّر وفقا لذلك موقف الشّعرية الحديثة من البيان والبديع إذْ رأت فيه عنصرا حاملا للمعنى.

الشّعر الجزائري المعاصر ليس كيمياء لفظية فحسب، بل هو اختيار كتابي حرّ، ومسؤولية قائمة على أساس معرفة جديدة عميقة، لقاء وحوار وإنصات لا ينقطع، إنّه على حدّ تعبير جوليا كريستيفا نصّية تنصهر فيها متون كتابية، وذوات إشراقية وأمكنة إشعاعية، واقعية وذهنية وروحية، وهذه الأكوان جميعها تتضام لتشكيل الأنساق الشّكلية التّخييلية لتأكيد جدارة المغامرة واستحقاق السّفر والغزو.

من هنا كان هذا البحث استجابة لتلك التّساؤلات المطروحة فيما يتّصل بعضها بالنّظريات النّقدية الغربية الحديثة، وبعضها بالموقف النّقدي العربي إزاءَ مسألة المعنى، إذ يظهر لنا أنّ النّظرية النّقدية الغربية إثر انتقالها إلى الثّقافة العربية ولا سيما ما تعلّق منها بدراسة مسألة المعنى، أنّها تتجاهل المعنى في ثقافتها الأصلية، وهو ما يتنافى مع أسس ثقافتنا الّتي عدّت المعنى جزءًا أصيلا في أيّ عمل إبداعي، بل هو غاية يسعى إليها كلّ من المبدع والنّاقد على حدّ سواءٍ. و لهذا يرجع اختيار الباحث لهذا الموضوع إلى جملة من الأسباب منها:

- اهتمام معظم البلاغيين بالجانب الشّكلي للبلاغة دون البحث عن جوهرها، فالبلاغة تعني التّوصيل والحوار والإفهام والإبانة بهدف الإمتاع والإقناع، وأيضا لوجود خلط وعدم وضوح في إجراءات التّحليل البلاغي للنّصوص الشّعرية أو النّثرية دون مراعاة للفروق والخصائص النّوعية لأنواع الخطاب المختلفة.
- حاجة الشّعر الجزائري المعاصر ونخص بالذّكر -مرحلة السّبعينات والثّمانينات والتّسعينات- إلى دراسة أكاديمية تتناول جانبه الفنّي والبلاغي في ضوء مدارس النّقد الجديد.
- الإسهام في النّفاذ إلى دواخل النّص الشّعري الجزائري المعاصر، ورصد القوانين الّتي تديره وتبني شعريته، وهي قوانين متكتّمة على نفسها في صميم النّص ذاته، متستّرة في أقاصيه وأغواره، لتتعاضد فيما بينها وتتضافر من

أجل تأسيس وبناء شعرية النّص. ويتطلّب الكشف عن شعرية النّص تسليما بأنّ النّص ليس شيئا مواتا، بل هو كيان زاخر بالحركة، طافح بالهدير والاندفاعات، أي إنّه ليس وعاءً يحمل معاني تمنح نفسها للقراءة مهما كانت عادية ومتعجّلة، بل إنّه هو الّذي يبتني معانيه ويستلّها من صميمه، ومن حركات كلماته وصوره ورموزه، يبني دلالاته وإيقاعاته وشعريته.

- التّعريف بالتّجربة الشّعرية لعيّنة من الشّعراء الجزائريين المعاصرين، من أجل احتواء جماليات النّصوص المنتخبة لهؤلاء والتّعبير عن رؤيتها ونظُم تشكيلها فيما يلتئم داخل تجربة كلِّ شاعر منهم، وكذلك قراءة ومقاربة هذه التّجارب الشّعرية أمام ندرة الدّراسات النّقدية للشّعر الجزائري رغم التّراكم الكمّي والنوعي الّذي حقّقه شُعراؤنا.
- تعمد الدّراسة إلى تجميع مشذَّب لجُملة من الدّواوين الشّعرية الجزائرية المعاصرة، فالبحث يضمّ قراءات مسبوقةً بمدخل بسطنا فيه جانبا من الأفكار الّتي حاولنا الاقتراب فيها من قضايا تهمّ مفهوم الشّعر والبلاغة، والتّحولات الّتي شهدتها القصيدة الشّعرية الجزائرية في عقودها الأخيرة.
- حاجة المكتبة العربية إلى مزيد التّعرف على الشّعر الجزائري المكتوب باللّغة العربية في فترة تعدّ من أهم فترات تاريخنا خصوبة وعطاءً، فالكثير من الشّعر الجزائري مازال مجهولا، ومتناثِرا بين صفحات الدّوريات، وهو في حاجة إلى الجمع والدّراسة والتّقييم.

أمّا اختيارات النّماذج القرائية في هذا البحث، فهي وليدة سياقات ثقافية وأنطولوجية متنوّعة؛ بعضها يعطي الأولوية للنّص أيْ القصيدة، ذلك أنّ مقاربة القصيدة الواحدة كانت تمنحنا أثناء القراءة فرصة التّأمل الدّقيق في زواياها ومنعرجاتها، مثلما جعلتنا نحقّق اقترابا حميميا من مكامنها وأبعادها، وبعضها الآخر ينصرف إلى مقاربة تجربة الدّيوان في كلّيتها، باعتبارها توحّد لحظات جمالية مؤطَّرة ضمن توجّه إبداعي مرحلي معين لهذا الشّاعر أو ذاك، وهذا ما جعلنا نقارب في هذا المنحى تجارب الشّاعرين الكبيرين محلّ الدّراسة التطبيقية: **يوسف وغليسي، وعاشور فنّي**.

وإنّ من حقّ أيّ قارئ لهذا البحث أنْ يطرحَ سؤالا وهو: لماذا هذه الأسماء دون تلك؟ فنبادره إلى الجواب بأنّ الأمر يتصل بعملية انتقاء خاصة، قادها الإعجاب بتجارب هؤلاء الشّعراء الّذين لا يزال معظمهم يعيش فورة الشّباب، فيما أقلامهم تسابق غضاضة السّن إلى مَهر حياتنا الثّقافية بإبداعات فنّية جديدة ومغامرات جمالية سيكون لها الأثرُ المحمود على مستقبل القصيدة الجزائرية والعربية المعاصرة.

ولهذا فقد كان بوُدّنا أن نقدّم في هذا البحث مقاربات لأعمال شعرية جزائرية أخرى، خصوصا وأنّ التراكم الشّعري الجزائري قد بلغ مرحلة تجعله جديرا بقراءات نقدية رصينة، ترصد تحقّقاته الفنّية، وترسم ملامح

توجّهاته الدّلالية في علاقته بالمفهوم الجوهري لفن الشّعر، وأيضا في علاقته بالمراحل الإبستيمية والجمالية الّتي قطعتها القصيدة الجزائرية في مسارها الطّويل.

أمّا اختيار الشّعر الجزائري المعاصر فذلك يرجع لعدّة عوامل أهمّها: هو الرّغبة الكبيرة في الاهتمام بشعرنا دون غيره، فقد رأينا كيف حصد الشّعراء الجزائريون الكثير من الجوائز في مسابقات شعرية عربية على أعلى المستويات مثل مسابقات (سعد الصباح، وعبد العزيز سعود البابطين)، ولا نظن أنّ هذه المنتديات الأدبية كانت مجاملة لشعرائنا ولا متفضّلة عليهم، وهي تمنحهم جوائز قيّمة يلتقي فيها أشهر ثمار النّبوغ الإنساني العربي، ذلك أنّ إبداعهم قد فرض وجوده بما فيه من خصائص فنّية وبلاغية راقية.

وعليه فقد وقَفنا على بعض الدّراسات المرتبطة بهذه القضية والّتي شُغل بها النّقاد المعاصرون، إذْ حملنا النّفس على الإطّلاع على هذه المواضيع والآراء، لتكوين رؤية نقدية واضحة ننْطلق منها لدراسة **"بلاغة المعنى في الشّعر الجزائري المعاصر"، متّخذين شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّي كأنموذج قرائي**، إذْ بتلك الدّراسات تتحوّل إلى مادة أساسية أسهمت في تشكيل نسيج البحث ومحاولة إتمام وتقويم ما تناساه الباحثون بشأن الوقوف عند بلاغة المعنى. وبحثُنا هذا فيما نحسبه هو بمثابة حلقة في سلسلة متّصلة لا يزعم صاحبه أنّه الأصل أو المنتهى فليس سوى فكرة مزجت بملايين الأفكار، وكما لا نزعم بأنّ بحثنا هذا لم يتناول من قبل، فقد تناول الباحثون من نقاد وبلاغيين قضية المعنى وكلّ ما يدور في فلكها، ولكن مع وجود تباين واختلاف في الرّؤى لتعدّد التّجارب، ولابأس أنْ نذكر من هذه الدّراسات: مصطفى ناصف في كتابيه **"نظرية المعنى في النّقد العربي" و"مشكلة المعنى في النّقد الحديث"** اللّذين من خلالهما توقّف الباحث عند أهم الإشكالات النّظرية والنّصية في هذا الموضوع، فقد أقام النّاقد مقارنة وتمييز ين الأفكار القديمة والأفكار الحديثة بشأن مسألة المعنى، وكذا تركيزه الكبير على التّراث العربي، وقد رأى بأنّ هذا التّراث قابل لدراسات مستقبلية وخاصة بشأن موضوع المعنى وطرق كشفه، وبرغم ذلك فدراسته تلك تكاد تخلو من الإشارة إلى مساءلة المعنى من خلال النّظر في شعريته وكما اكتفى بطرح أفكار نظرية وحسب، فضلا عن ربطه لمسألة المعنى بأصول منطقية فلسفية من خلال ثنائية اللّغة والفكر وكيف أنّ الكلمة ليس لها معنى محدّد وهذا إذا وُضِعت في سياقات مختلفة، ثم ذكر أبعاد المعنى كالرّمز والأسطورة وهذا ما جعل دراساته على العموم تخلو من منهجية واضحة ودراسات تطبيقية بيّنة، ثم تطالعنا دراسة محمد مراح وهي رسالة ماجيستير بعنوان: **"هندسة المعنى في الشّعر العربي المعاصر، شعر محمود درويش أنموذجا"** حيث تكشّف لنا من خلال هذه الدّراسة عن تمكن الباحث من الوقوف على عوالم الشّعر العربي المعاصر وما يميزه عن الشّعر القديم، فعالج شعرية القصيدة وتتبّع دلالتها الممكنة والمحتملة وكذا معالجته لبناء المعنى وتناسله داخل التّجربة الشّعرية فضلا عن إنتاج الخطاب الشّعري وتوليد الدّلالة من منظور المقاربة السّيميائية، إضافة إلى استخدامه آليات انفرد بها روّاد الحداثة كالرّمز والتّناص،

مركّزا على شاعرية محمود درويش كونه من الّذين استخدموا اللّغة الشّعرية استخداما فنّيا مشبّعة بالشّحن والتّكثيف، حيث استطاع أن يلحم اللّغة وينظمها لتتولّد المعاني فيها بالمعاني الجديدة، وهذا ما جعل نصوصه لا تبقى على وجه واحد وإنّما تُطالها قراءات عديدة فاتحا المجال للتأويلات ولانهائية المعنى، وما وقع فيه الباحث هو عدم تناول المعنى وفق رؤية بلاغية حداثية جديدة خاصة وأنّه لم يشر إلى آلية الانزياح باعتباره استراتيجية جديدة من استراتيجات البلاغة الجديدة في تحليل الخطاب وإنتاج المعنى الشّعري، وعدم إشارته للصّورة الشّعرية الجديدة ومراحل تطوّرها وغيرها، وعلى كلّ فالدّراسات السّابقة على قلّتها كانت تركّز في غالبيتها على جانب المضمون وكذا تصبّ جلّ اهتمامها على القضايا المعنوية، فضلا عن تركيزها على الطّرح النّظري مستبعدة الدّراسات التّطبيقية، وهذا ما جعل ملمحنا يتعاظم من جهة الشّعر الجزائري المعاصر، لما اكتشفنا فيه من شعريات وجماليات جديدة لم تستوف حقّها من الكشف بعد، فكبُرَ في نفسنا طموح ورغبة البحث عن مدى تأسيس بلاغة خاصة للمعنى الشّعري من قبل الشّعراء الجزائريين، ومدى نجاحهم في كيفية الوصول إلى بلاغة شعرية ينافسون بها الشّعراء العرب المعاصرين.

ولمّا كانت نظرية الشّعرية الحديثة شديدة التّعالق بالاتّجاهات الحداثية الكبرى، كان لابدّ من أن نضع حدودا تفصلها عن أقرب الحقول المعرفية إليها، أعني بذلك حقل البحث الأسلوبي فتوصّلنا إلى أنّ مفهوم الانزياح والّذي في مفهومه الجديد يقابل سلطة الخروج عن النّموذج هو المجال الّذي يتداخل فيه الحقلان، وهذا المفهوم من المفاهيم الّتي اتّكأ عليها البحث في التّحليل. فالأسلوبية تتجاوز الشّعرية، إذ إنّها لا تقف عند فحص أساليب النّصوص الأدبية، بل تتعدّاها إلى أساليب الخطاب الإنساني مهما تنوّعت وظائفه، وهذا هو المسعى الأساسي للبلاغة الجديدة في كونها تسعى لتشمل كلّ أنواع الخطابات الإنسانية.

ولا بأس أن نشير إلى أهمّ المصادر والمراجع المعتمدة في الدّراسة ومنها: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** لحازم القرطاجني، **البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول** لمحمد العمري، **البلاغة وتحليل الخطاب** لحسين خالفي، **بلاغة الخطاب وعلم النّص ونظرية البنائية في النّقد الأدبي** لصلاح فضل، **مقولات بلاغية في تحليل الشّعر** لمحمّد مشبال، **نظرية المعنى ومشكلة المعنى في النّقد العربي** لمصطفى ناصف، **البلاغة والأسلوبية** لهنريش بليث، إضافة إلى المدّونة الشّعرية لكلّ من يوسف وغليسي وعاشور فني، وكذا دواوين شعرية أخرى متنوّعة لأبرز الشّعراء الجزائريين المعاصرين، كون الطّابع الغالب على البحث هو الدّراسة التّطبيقية أكثر منها نظرية.

نشير إلى جملة من الصّعوبات الّتي وجدناها ونحن بصدد إنجاز بحثنا ولعلّ أبرزها إشكالية الموضوع في ذاته لكونه عملية معقّدَة, لا تتحدّد في ملامح موضوعية واضحة, وإنّما هو نتاج خليط مركّب من عناصر شعرية وغير شعرية، فضلا عن أنّ إشكالية المعنى متشعّبة المشارب والرّوافد (فلسفية ومنطقية ونقدية وبلاغية).

يضاف إلى ذلك قلّة الدّراسات المشتغلة على بلاغة المعنى الشّعري وبالأخص في الشّعر الجزائري المعاصر، بالإضافة إلى ندرة الدّواوين وصعوبة الاتّصال بالشّعراء وإنْ أمكن ذلك نصطدم بعدم امتلاكهم للدّواوين البكر وإحجامهم عن تقديم النّصوص أو الدّواوين المخطوطة. لكن رغم كلّ ذلك فيجب أن نعترف بالحقيقة ألا وهي الإحساس بالمتعة ونحن نحاور الشّعراء أنفسهم وكذا محاورة دواوينهم ومخطوطاتهم.

اتّبعنا المنهج الوصفي والمشفوع بطريقة التّحليل والمقارنة لكلّ ما تناوله النّقاد بشأن مسألة المعنى وقضاياه، فكشفت عن ملاحظة واعية وبنظرة علمية دقيقة أوجهَ الاختلاف والتّشابه في معالجة هذه المسألة الّتي أقلّ ما يقال عنها أنّها مسألة معقّدة.

كما أنّ الدّراسة في منحاها تطبيقية أكثر منها نظرية، فكان المنهجان النّقديان "الأسلوبي-والسّيميائي" شديدَيْ المساس بموضوع البحث، إذ إنّ البلاغة الجديدة كانت وليدة هذين العلمين كما رآها هنريش بليث في دراسته البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص. ومن هنا كان اتّكاء البحث في جانبه التّطبيقي على ذانك المنهجين، واللّذين أصبحا يمثّلان منهجيْن نقديْن تحليلييْن، يتمّ تطبيقهما على مختلف النّصوص والخطابات الشّعرية التّخييلية، وأثبتا بقدر يسير نجاحهما على اللّغة والأدب.

ومن جهة أخرى، فإنّ هذا البحث يعرض خصوصيات التّجارب الشّعرية الجزائرية المعاصرة وفق رؤية ومنهج واستراتيجية وقراءة تتحرّى الخصوصية، في ممارسة إجرائية مستفيضة، حيث اجتهدنا في أنْ نتوغّلَ بحريّة في مساحات المتون والمدوّنات الشّعرية الجزائرية لكلٍّ من يوسف وغليسي وعاشور فنّي وحتى غيرهما عموديا وأفقيا، على نحو يحتفي بالنّص الشّعري الجزائري داخل مكانته النّصية السّيميولوجية والأسلوبية في نموذج ومنهج جديد لقراءة النّص كما أشار بذلك هنريش بليث، كما يتم ذلك وفق رؤية تستمدّ أدواتها من معطيات النّظريات الألسنية، بغض النّظر عن أنّ التّجربة الشّعرية الجزائرية في حداثتها وكينونتها النّصية أضحت ميدان النّقد الجوهري.

من هنا، فالبحث لا يدّعي صرامة منهجية في القراءة ولا تناولاً مدرسيا للقصائد؛ وإنّما يقترح نموذجا شخصيا في المقاربة، يلتقي فيه الدّرس النّقدي المرن بالتّذوق الشّخصي لباحث كان يسعى جاهدا ويحاول على مستوى التّجربة الخاصة أنْ يتعمّق في مقاربة الشّعر وقراءته.

ويوضح الباحث أنّ اصطلاحية العنوان **"بلاغة المعنى في الشّعر الجزائري المعاصر"** ينفتح حكما على مصطلح أوّل ويفتح فضاء العنونة وهو **"بلاغة"** المعروف في الثّقافة الأدبية العربية القديمة، لكنّه لا ينتمي هنا إليها بالمعنى المنهجي المعياري بقدر ما يشتغل على استشفاف الرّؤية النّقدية الكامنة في جوهر المصطلح، ولا سيما أنَّ النّقد الجديد بدأ يوجّه شطره اتّجاه الوافد الجديد الّذي يعتني بجميع الخطابات على اختلافها

وطبيعتها وصورتها ألا هو والبلاغة الجديدة، لأنّ الشّعر بطبيعته بلاغة من طراز خاص في سياق التّوجه نحو معنى الإيجاز في البلاغة بوصفه طريقة مغايرة.

لقد تمّ من خلال هذه المعطيات فرز مجالات الدّراسة في أربعة فصول مسبوقة بمقدمة ومدخل، فالمدخل خصّصناه للحديث عن القصيدة الجزائرية المعاصرة ومسار التّحول، من خلال التطرق لقضايا الشّعر الجزائري المعاصر بين حداثة اللّغة وإشكالية الدّلالة وظواهره الفنية، وكذلك قصيدة النثر لكونها تجربة جديدة في كتابة الشعر، ثمّ بعدها جاء الفصل الأول الّذي وسمناه بـ"**البلاغة الجديدة والشّعر، قراءة في المفاهيم والعلاقات**" الذي خصّصناه لبحث البلاغة الجديدة من خلال نشأتها وتطوّرها واتجاهاتها، ثم إشكالية ومحاولات تجديد الدّرس البلاغي، بعد ذلك البلاغة واللّغة الشّعرية بين الجمالية والبناء والخصوصية، ثم مفهوم الشّعر وحدوده المعرفية والشعر ولانهائية المعنى، والشعر بين التخييل والإقناع ثم نحو بلاغة الشّعر. ليأتي الفصل الثّاني المعنون بـ "**في مفهوم المعنى وقضاياه المعرفية**"، إذ تناولنا فيه أبرز المباحث الأساسية حول المعنى سواء نقديا وبلاغيا ولغويا، والمعنى في ضوء البلاغة الجديدة، ثم اللفظ والمعنى في الفكر النقدي العربي، بعد ذلك الدّلالة في تراث العربية مع إشكالية علاقتها بالمعنى في النقد الحديث، ثم مساءلة المعنى في النص من خلال القراءة والحوار النّقدي، بعدها التفاعل بين بنية النص والتلقي، ثم جمالية القراءة وبلاغة التّأويل أو البلاغة التّأويلية، كما وقفنا عند المقصدية والسياق لكونها محددات المعنى، بعد ذلك عالجنا مسألة الصّورة الشّعرية ومساءلة هذا المفهوم وإشكالية المصطلح. ليأتي بعدها الفصل الثالث وهو مخصّص للدّراسة التّطبيقية الموسومة "**بلاغة المعنى في الشّعر الجزائري المعاصر، قراءة في نماذج مختارة**" وعالجنا من خلاله بلاغة الانزياح في الشّعر الجزائري، وسيميائيته بين الدّلالة والتأويل ثمّ الصّورة الشّعرية من البلاغية إلى المشهدية فبلاغة الغموض ثمّ التّناص وتحوّلات المعنى لنختتم الفصل بالحديث عن شعرية الإيقاع وبناء المعنى، وكلّ ذلك استدعى منّا الوقوف على نماذج مختارة لأبرز الشّعراء الجزائريين المعاصرين، بعد ذلك يأتي الفصل الرّابع والمخصّص لـ"**بلاغة المعنى في شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّي**" إذ استهللْنا هذا الفصل بمعالجة الانزياح بين الفعل الجمالي وأفق الإدهاش وسلطة الخروج على النموذج في شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّي، ثم بعد ذلك مقاربة سيميائية للمعنى من خلال آليات المربّع السّيميائي والتّشاكل والتّقابل، بعدها الصّورة الشّعرية من البلاغية إلى المشهدية في مدوّنة الشّاعرين، ثم بلاغة التّناص وتحوّلات المعنى في شعرهما، ، ثمّ بنائية المعنى بين الحضور والغياب، وبعدها في الأخير التّكرار وبلاغة الشّعر تمثّل نظري وإنجاز تطبيقي.

ثم أنهينا البحث بخاتمة توجز ما وصلنا إليه من نتائج، ورأينا أنْ نلحق بهم فهرسا للأعلام و مسردا للمصطلحات الّتي كان لها الحضور البارز في ثنايا البحث.

وختاما نتوّجه بعميق آيات الشّكر والامتنان إلى الأستاذة المشرفة الدّكتورة **"بن سنوسي سعاد"** الّتي أشرفت على هذه الرّسالة، إذْ حظيت منها بالقراءة العلمية الحصيفة والرّصينة، فاللهَ نَسأل أن يبارك في عمرها وينفع بها، ويمنحها الصّحة والعافية جزاء خدمتها للعلم وللّغة العربية، كما لا يسعنا إلّا أن نتقدّم بالشّكر الجزيل للسّادة أعضاء لجنة المناقشة الّذين سيكون لهم عظيم فضل على تقويم هذا البحث فجزاهم الله كلّ خير.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

الباحث: **حساين رابح محمّد**

سيدي بلعبّاس يوم: **20 ماي 2021.**

مدخـــــل

القصيدة الجزائرية المعاصرة ومسار التّحول

1- في قضايا الشّعر الجزائري المعاصر وظـواهــره الفنّـــية.

2- قصيدة النّثـر تـجربــة جــديــدة فـــي كـتابــة الشّعــر.

3- الشّعر الجزائري المعاصر بين حداثة اللّغة إشكالية الدّلالة.

1- في قضايا الشّعر الجزائري المعاصر وظواهره الفنية:

لقد عدّت القصيدة في النّظرية النقدية العربية من بين أكثر الموضوعات الفنية التي استرعت انتباه النقاد العرب القدماء والمحدثين على السواء، فالقصيدة هي ثمرة الفعل الخلاق الذي يقوم به الشاعر، كما أنها المستودع الذي يفرغ فيه الشاعر تجربته الشعرية، وبتعبير آخر، إنّ القصيدة هي المفتاح الذي يلج الناقد من خلاله إلى عوالم الشاعر، ويستكشف به مواقفه من العالم الخارجي الذي يحيط به بوصفه منبع هذه التجربة ومصبها في آن واحد.

ولم تعد مسألة تحوّل الشّعر الجزائري المعاصر وتطوره منفصلة عن الشعر العربي من حيث الشكل والمضامين، بل يعدّ الخطاب الشعري الجزائري المعاصر سليل الخطاب الشعري العربي في منابته المشرقية، فهو يمثل جزءا منه ومواكبا له في بعض المواضيع إلا من حيث بعضها لطبيعتها النضالية كشعر الثورة مثلا. ولقد شكلت الثورة التحريرية الكبرى أحد المنطلقات الأساسية في كتابة الشعر الجزائري، وإنه لمن الصعب العثور على نصوص لا تكاد تخلو من مضامين ذات الطابع الثوري، التي تتغنى بأمجاد وبطولات أبناء الجزائر. إذ عدّ الشعر آنذاك سجلا أمينا لتاريخها الطويل، بحيث يمثل الشعر الذاكرة العامة التي تسجل دقائق الحياة وعظائم السلوك سواء كان سلوكا فرديا، جماعيا، أو موضوعيا ولذلك فهو دائم السيرورة لاحتضان مستجدات الحياة.

إنّ تطور إشكالية الشعر الجزائري المعاصر ليس في انفصال بالضرورة عن الشعر في البلدان العربية الأخرى، ولكن هناك مميزات وخصائص طبعت الشعر والشعراء في هذا البلد أو ذاك بطابع خاص، جعلت من الشعر في بلد معين يتميّز بميزات تجعل منه في حالتي انفصال واتصال، وفي الوقت نفسه جاعلة من ذلك علاقة وطيدة بين الشعر الجزائري المعاصر وبين الشعر العربي المعاصر بالمشرق، وحتى بين الشعر الجزائري الحديث والمعاصر في آن معا، من ناحية الخصائص التي تميز بين المنطقتين وبين الفترتين، وعلى مستوى الأشكال والمضامين، وعلى مستوى النوافذ التي كانت مجالا للتلاقح، وذلك حتى يتم موضعة التجربة الشعرية المعاصرة في حلقة الشّعر العربي المعاصر والشّعر الجزائري الحديث من ناحية، وملامسة تمفصلات التّحولات والتغيرات والتّجريب الّذي رافقت سيرورة هذه التجربة من ناحية أخرى، باعتبار أنّ كلّ إهمال لهذا التواصل يوقع الباحث في مغبة الانقطاع المعرفي المواصل للحقائق والنتائج المرجوة من الدراسة.

ولقد كان لحصول الجزائر على سيادتها وتحقيق استقلالها الأثر البارز في تحولات الخطاب الشعري الجزائري، حيث شهدت السّاحة الفنية صمتا رهيبا بخصوص قول الشّعر وانقطاع تام عنه في الساحة الأدبية، وهذا ربما يعود إلى عدة أسباب نذكر منها: ضعف الموروث الشعري نتيجة محدودية الثقافة لأسباب موضوعية داخلية وخارجية، انصراف بعض الرواد إلى استكمال دراساتهم العليا، وتوجه بعضهم نحو الأبحاث

الأكاديمية والانشغال بمجال التدريس الجامعي، وتحمل تكوين أجيال الأمة الصاعدة[1]، حيث لمعت أسماء في ذلك كمحمد صالح باوية الذي انصرف إلى الطب، وأبو القاسم سعد الله الذي اهتم بالتدريس، فضلا عن البقية التي انصرفت لشغل مناصب إدارية مختلفة. ولعل من الأسباب أيضا فقدان الدافع للكتابة، فالشعراء الذين كانوا يكتبون لأجل التحرر قد تحقق هدفهم، ولا يجدون فائدة لمواصلة النضال الذي انتهى بزوال الاستعمار، وقد انصرفوا إلى شؤون الحياة يجابهون متغيراتها تاركين وراءهم نصوصهم المفرغة التي تحتاج إلى مداد أفكارهم وزبدة تجاربهم، وكما أنّ انعدام الصحافة الأدبية وعدم وجود اتحاد يجمع الأدباء، وقلّة النوادي الثقافية، وإهمال العناية بالجانب الثقافي وتظاهراته من محاضرات وأمسيات وندوات وقلة تواجد الكتاب العربي في الأسواق وضعف الطبع ونشر الإنتاج الأدبي[2] كانت من أهم الأسباب التي أدت لخمود شعلة فن الإبداع الشعري.

وتتابعت أزمة ذلك السبات إلى غاية بداية فترة السبعينات من القرن الماضي، حيث شهدت هذه المرحلة من المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ما قد بدا أثره واضحا في القصيدة نفسها سواء في القصيدة ذات الشطرين و في القصيدة ذات السطر الواحد أو حتى في قصيدة النثر، ومع هذا لم تتوقف الحياة عند هذا الحد، وإنما بدأت تعرف نوعا من الحركة والتّجدد، فاستمر جيل ما بعد الاستقلال يغترف من الشعر العربي منابعه الفياضة، بعد أن نما وعيه في ظلّ الاستقلال ليخطو بعدها خطواته الأولى، ثمّ سرعان ما بدأ يحدث ثورةً هزّت خمول الشّعر وأنقذته من ذلك الرّكود الّذي لازمه في الفترة السابقة. فاهتم بمعرفة التغير الّذي مس عمود الشعر إلى ما اصطلح عليه بالعمود المطور، أو الشعر المنطلق، أو شعر التفعيلة والشعر الحر، حيث بدأت بوادر نهضة جديدة تلوح في الأفق، خاصة بعد ظهور حركة نقدية تهتم بهذا الشعر، متمثلة في مجموعة من الدراسات والأطروحات الجامعية، إضافة إلى بعض الجرائد والمجلات التي كانت تعتني بكل إنتاج أدبي كملحق النادي الأدبي بجريدة الجمهورية التي كانت تصدر بوهران، وملحق الشعب الثقافي الذي كان يظهر كل أسبوعين، فضلا عن الملحقات الثقافية كالمجاهد الثقافي الذي كان يصدر أسبوعيا، وكتب فيه من خيرة نخبة المفكرين الجزائريين أمثال أبي القاسم سعد الله، ومحمد مصايف، وعبد الله الركيبي، وأبو العيد دودو، وعبد الملك مرتاض، وكل هؤلاء من فصيلة النقاد الذين أثروا بنقدهم السّاحة النقدية[3].

وإضافة لذلك، فمن الأسباب التي كان لها الأثر الكبير في دفع حركة النهضة هو إنشاء المؤسسة الوطنية للكتاب enal التي تكفلت بنشر دواوين هذه الفترة. وهذا ما عجل بعودة الحياة للفضاء الأدبي في تلك الفترة، وبروز أسماء لامعة من المبدعين إلاّ أنّ ذلك لم يكن كافيا للنهوض بالخطاب الشعري والوصول به للهدف

[1] ينظر: محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006، بيروت، ص161.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص162.

[3] ينظر: أحمد يوسف، يتم النص والجينيالوجيا الضائعة تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، 2003، ص78.

المرجو، فقد ظهرت أسماء جديدة بدأت تخطو خطوات متباينة عن شعر الفترات السابقة، فبرز اتجاهان جديدان أحدهما مازال باقيا على عهد الشعر العمودي إلا أنه يحاول إضافة الجديد إليه ومثّله كل من: مصطفى الغماري، ومحمد ناصر، ومحمد بن رقطان، وجمال الطاهري، ومبروك بوساحة، وعبد الله حمادي، ورشيد أوزاني وغيرهم، والاتجاه الثاني انشغل بكتابة الشعر الحر وانصرف إليه وأعلن القطيعة بينه وبين الشعر العمودي ومثلّه كل من: أحمد حمدي، وعبد العالي رزاقي، وعمر أزراج، وحمري بحري، وأحلام مستغانمي وجروة علاوة وهبي محد زتيلي وغيرهم[1]، وهناك من أضاف اتّجاها آخر يميل إلى النوع الجديد من الشعر والذي هو قصيدة النّثر، و"تمثله نتاجات عبد الحميد بن هدوقة (أرواح شاغرة)، وكتابات جرو علاوة وهبي، وعبد الحميد شكيل، في تجاربه الأولى. إنّ هذا التّيار لم تكون له أرضية تساعده على النّمو والشّيوع في الجزائر، غير أنّ الشّعر الحر نفسه مع اعتماده على موسيقى الشّعر العربي، لم يرسخ تجربته بعد، ولم يخلق جمهوره الواسع"[2].

إنّ قلة الفاعلية لهذه الحركة برغم ما توافر لها من عوامل مساعدة للتطور، يرجع أساسا إلى هشاشة حضور التأسيس الشعري لديهم، فالمستوى الثقافي والشعري لم يساعد الكثير منهم على تقديم نماذج قيمة، زد على هذا ما كان يتصف به البعض من فتور وغرور، جعلهم يكتفون بثقافة شعرية سطحية معظمها له جذور بالشعر العربي القديم ومنتهجة نفس موضوعاته.

إنّ مسألة التطور أو التحولات مفهوم إشكالي، إلا أنه في أبسط معانيه وأوضحها يعني الانتقال من حال إلى حال أو من طور إلى طور مغاير، ما يعني أنه يمكن أن يكون تطورا سلبيا أو إيجابيا المهم أن التطور يرتبط بالتجديد، وأن التجديد وإن كان هو الآخر مفهوما إشكاليا إلا أنّه في أقرب معانيه وأجلاها يعني الإبداع والابتكار، والأهم أن التطور والتجديد الذي يتجسد في القصيدة الجزائرية بأنماطها المتعددة لم يأت بغتة ولا دفعة واحدة.

ولقد وُسم الشعر الجزائري في هذه المرحلة بالشعر المختلف، وهي "صفة مجردة من أي تبعية فلسفية أو انتماء فكري ضيق"[3]، فقد انصرف رواده إلى الجانب الفكري الثوري بعيدا عن الاهتمام بالجانب الفني، وهذا لا ينفي كون القصيدة الجزائرية في معظمها كانت تابعة لأختها المشرقية ونابعة منها ومستلهمة الخصب والنمو من فنها. فالشاعر الجزائري المعاصر لم يكن بمقدوره الانسلاخ عن أصوله ولا التنكر لأعرافه وتقاليده التي بينه وبين باقي النص الشعري العربي، فقد كان يلجأ حينا إلى آلية التّناص ليعيد صياغة أفكاره وتحويرها داخل النصوص الشعرية ليحدث تواصلا مع الآخر المتلقي، "من خلال التّلاقحات الثقافية على أكثر من صعيد

[1] ينظر: محمد ناصر، ص167.

[2] شلتاغ عبّود شرّاد، حركة الشّعر الحر في الجزائر، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص ص86-87.

[3] أحمد يوسف، يتم النص، ص14.

فكري، كما انفتحت نصوصه على مستويات جديدة وسعت من ذخيرتها وذاكرتها الشعرية، فضلا عن تفاعلها مع نصوص القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وتوظيف الأمثال والحكم والعلوم اللّغوية، واستحضار نصوص الأدب الشّعبي ومحاورتها"[1]، فساهم هذا التناص والاندماج النصي والمحاورات في بلورة مفاهيم جديدة، انطلق منها الشعراء نحو أفق شعري مغاير لما سبقه من التجارب، على الرغم من التقاطع مع نصوصهم، وهو ما يسهم في إثراء "التداخل اللغوي والدلالي الكبير للنصوص الشعرية، ويسهم في تقارب الشعراء زمانيا ومكانيا وإيديولوجيا وثقافيا، من خلال قراءة إنتاج بعضهم البعض، كما أنه يثري الإعجاب الفني بينهم"[2].

وإنّ قراءة مركّزة للخطاب الشّعري الجزائري في السبعينيات تثبت عدم الاحتذاء به كلية إذ "أنه لم يخرج من رحم التراث الشعري الذي سبقه، ولم توفر له محاولات كل من أبي القاسم سعد الله وأبي القاسم خمار ومحمد صالح باوية إلّا الإطار الأولي لتجاوز عقبة الشكل وشجعتهم على الإبداع في هذا القالب الفني، وما عدا ذلك كان المشرق العربي قبلتهم في الأنموذج الفني، والمعسكر الاشتراكي قبلة بعضهم في الأنموذج الفكري"[3]. حيث كانت القصيدة الجزائرية تمثل كرجعِ صدى للقصيدة المشرقية في أحايين كثيرة، يقول محمد زتيلي وهو أحد شعراء هذه الفترة: "يبدو لي أنّنا منذ السّبعينيات على الخصوص أنّنا كتبنا شعرا عربيا مشرقيّا ولم نكتب شعرا جزائريا عربيا، وإنّ الإخوة المشارقة الّذين مسحوا على رؤوسنا، وقالوا هذا شعر عربي لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلّا أن نظلّ أتباعا لأنّ الأسماء التي تتصدّر القائمة الشّعرية في الجزائر: رزاقي، زتيلي، حمري بحري...، ليست في الواقع إلّا صور مصغّرة لأسماء لها وزنها في السّاحة الشّعرية العربية الجزائرية"[4]. وهذا الاعتراف من شاعرنا يعطينا صورة عامة للرّوافد الشّعرية الّتي ينهل منها الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر في فترة السّبعينيات بوجه خاص، وربّما يعود ذلك إلى الاحتكاك الواقع بين التّجربة الجزائرية الفتية مع التّجربة المشرقية الرائدة، وهذا ما أدى إلى الفقر المعرفي للشعراء لحداثة تجاربهم الفنية، وضعف ارتباطها بالتراث، إذ أنه يحسب على الشاعر يفتقر للدراسة العميقة لتراثه الثقافي والأدبي فإنه لن يستطيع أن يمدنا بتجربة فنية أصيلة، وانفصام علاقته بتراثه وفنونه سيؤدي به إلى عجزه عن إظهار الصورة الفنية الحقيقية لحياة أمته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى بروز ظاهرة تمثل الشعراء لتلك التجارب المشرقية وهضمها ثم إدراجها بعد ذلك في إطار التجربة الجزائرية الخاصة، كما نلمس في الآن نفسه دعوة ضمنية إلى الانفكاك والتّخلّص من قيود هذه التّجربة المشرقية، والسّعي إلى الفرادة في الإبداع والتّميز في كتابة نصوص شعرية جزائرية خالصة تختلف أيّما اختلاف عن النّصوص المشرقية بحيث تواكب العقليات والذّهنيات ومظاهر الثقافة لدى أبناء الجزائر المبدعين. فإن

[1] جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات إبداع الثقافة، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص287.

[3] أحمد يوسف، يتم النص والجينيالوجيا الضائعة، ص75.

[4] محمد زتيلي، نقلا عن: عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر، دار هومة، ط1، 1998، ص07.

كان أهل الأدب متفقين على أنّ التّأثر والتّأثير أمر وارد في جميع فنون الآداب، فإنّ التّأثير بمعناه الإيجابي لا يعني المحاكاة العمياء، إنّما المقصود به الاستفادة من تجارب السّابقين وإعادة صياغته وفق نمط فنّي يحمل الخصوصية الذّاتية.

وتميّز شعراء هذه الفترة بالتّطلع والطّموح الّذي كان أكبر من واقعهم الفكري والفني، فبقدر ما كانوا يشعرون فيه بأنهم ولدوا بلا آباء فإن ذلك جعلهم يفتخرون بالانتساب الشعري إليهم، كما فتحوا أعينهم على زمن تطلعوا فيه إلى وطن يشرق بالحرية، فضلا عن هذا الاشتراكية والتقدمية، فلم يكونوا يشعرون بأن ما يبدعونه يمثل هذه التطلعات، فبدا عليهم الحزن وتلون شعريتهم بلغة منتكسة في الرومنسية، وأنّها لم تخرج من إطار الواقعية النقدية التي حضرت في أشعار كل من عمر أزراج، وأحلام مستغانمي، ربيعة جلطي، عبد العالي رزاقي، وأحمد حمدي[1]. وكان لابد لهذه العوامل أن تحدث أثرها في الحياة الثقافية والأدبية، بحيث تعمد إلى تفجير شيء جديد يساير هذه التغيرات، ويتطور معها، فكانت الحركة الثقافية الجديدة تحل محل الركود[2].

ومما ساعدهم على التجديد في الشعر هو شعورهم بالحاجة إلى شكل جديد يعبر عن هذا التطور الذي حدث بعد أن تفتحت الأذهان والعقول، وهذا ما صرحت به نازك الملائكة أول الأمر حين ابتداعها لشعر التفعيلة حين قالت: إنّ دعوتي للشعر الحر ليست دعوة لنبذ الشطرين نبذا تاما، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل، وتحل محلها، وإنما كل ما ترمي إليه هو أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم، وتستعين به على موضوعات العصر المعقدة، وفي هذا حاجة المجتمع إلى الجديد باستمرار، وإحساس الشعراء الجزائريين بضرورة التحول عن هذا القالب الهندسي الصارم، إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة ويتفاعل مع التطورات السياسية والثقافية والاجتماعية التي تعيشها الجزائر، فضلا عن التأثر بالشعر العربي الذي وفد إلينا –وقد أشرنا له سابقا- كشعر عبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور[3] وغيرهم.

وقد استمرّ وضع القصيدة الجزائرية على ما كان عليه إلى أن بزغ فجر الثمانينيات مع جيل قام بتغيير حال القصيدة الشعرية الجزائرية شكلا ومضمونا مبرزا بذلك ملامح النضج الفني الحقيقي في سبيل تكوين شعرية مفتوحة ومتعددة ميزتها ديمومة التوتر والانفتاح، فقد حصل تعايش فني بين الجانب العمودي والشعر الحر، وقد استطاع بفعل التلاقح الثقافي والمعرفي الواسع أن يخرج بها من إطار بوتقة المحلية إلى إطار إقليمي وعالمي، بحيث أصبح للقصيدة الجزائرية مكان في المحافل الدولية، ومنابر دراسية تعقد لها عربيا وغربيا، ولعل السبب

[1] ينظر: أحمد يوسف، يتم النص، ص78.

[2] ينظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005، ص14.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص16.

في ذلك يرجع إلى خصائص تتميز بها عن غيرها، كالصياغة المتميزة والمميزة للغة والتعبير والأفكار التي يحملها الشاعر الجزائري المعاصر.

فلقد حفل عهد الثمانينيات بملامح تجديدية اتضحت أكثر مع تطور التجربة الشعرية، فكان فيه جيل جديد شعاره "إنّي إلى ذات سواكم لأميل، يبحث عن معنى الشّيء كمكمن وراء المعنى المجازي متّخذا من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل، إنّه أدب الجيل الحر"[1]. والشاعر الجزائري أخذ حريته في كتابة نصوصه الشعرية بعين التأمل والنظر الثاقب لواقعه المعيش، وتناول قضايا تهم المجتمع وتصور الرؤية الجديدة للمجتمع المنفتح على العالم يحاور واقعه، ويفتح نوافذه ليستقبل رياح الحداثة، ويتلقى صدى المناهج الجديدة لاستقصاء عوالم النصوص الشعرية، فالقارئ لم يعد بسيطا في رؤيته ومحدود التّفكير، بل أخذ يصب أفكاره وثقافته على النص الشعري وكأنه يمتحن قدرة كاتبه، خاصة وأنّ الشعراء الشباب الذين كتبوا أشعارهم في فترة الثمانينيات وما بعدها، كانوا يحاولون التأسيس لتيار شعري ذي ميزات فكرية وفنية جديدة، استجابة للمتغيرات الحضارية الطارئة.

ويضيف الشّاعر حمري بحري رأيه بخصوص هذه الفترة فيقول: "إنّ الأسماء الّتي ظهرت في الثّمانينات هي أسماء واعدة تنتظر منها الكثير في مجال الكلمة المكتوبة ولابد هنا أن أضيف إلى أنّ هذه الأسماء هي امتداد لفترة السّبعينات وأجدني مضطرا لأضيف إلى هذا أنّ فترة السّبعينات كانت الفترة الإبداعية الذّهبية بالنّسبة للجزائر"[2]، وبالتّالي فإنّ نجم الإبداع الجزائري الخالص أخذ يسطع بدءاً من هذه الفترة وصولا إلى عقد التّسعين بإجماع نقّاد تلك المرحلة.

ويتحدّث الشّاعر والباحث يوسف وغليسي عن مسألة الجيل الأدبي، فهو ليس عنده حقبة زمنية معيّنة، بل هو سمات وخصائص رؤيوية وفنّية موحّدة تدخل ضمن منظور سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي أو تاريخي، غير "أنّه يعُدّ مرحلة السّبعينات من أخصب مراحل الأدب الجزائري لقيامها على الثّورة الزّراعية والأوضاع الاجتماعية، أمّا الثّمانينيات فلها توجّهات فنية خاصة متمثّلة في النّضج الفني، وأخرى رؤيوية متمثّلة في غربة الذّات"[3].

[1] عبد القادر فيدوح، دلائلية النّص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993، ص61.

[2] يحياوي الطّاهر، أحاديث في الأدب والنّقد، شركة شهاب، الجزائر، ص ص134-135.

[3] كمال فنينش، البناء الفنّي في الشّعر الجزائري المعاصر، مرحلة التحولات (1988-2000)، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2010، ص05.

ولذلك وجدنا فترة السّبعينات تعدّ بداية حركة شعرية جزائرية*، حيث أخذت التّجربة الشّعرية في التّبلور والنّضج أكثر فأكثر مع بداية الثّمانينات وبداية التّسعينات، وما طرأ من تحوّل سواء في البنى الفكرية أو الثّقافية أو الاقتصادية أو السّياسية، فقد عرفت التّجربة الشّعرية الجزائرية عدّة تحوّلات في البنية والشّكل على سواء، "وظهر خطاب شعري يتماشى والتّغيرات الحاصلة في الجزائر والعالم العربي وهذا مع جيل جديد أظهر تحكّما في الأداة الفنّية وابتعد عن الشّعاراتية والتّبعية للآخر، مستفيدا من الموروث الشّعري السّابق ومحاولا التّأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذّاتية والوطنية"[1].

من هنا يظهر لنا أنّ التّجربة الشّعرية الجزائرية حدثت فيها نقلة نوعية في النظرة وفي التّعامل مع الشّعر وكذا الواقع، ولعلّ من إيجابيات هذه التّجربة الشّعرية أنّها أصبحت تخاطب ذاتية القارئ ولا تقف عند حدّ دغدغة المشاعر والأحاسيس. فالشّعر فعل شخصي وتجربة روحية مثلها مثل التّجارب الرّوحية الأخرى كالتّعبد والتّصوف، ومن طبيعة هذه التّجارب أنّها تعاش ولا توصف، ومهما كان وصفها فإنّه سيكون من باب تقريبها وتقديمها للمتلقّي والقارئ لا أكثر، لذلك كانت التّجربة الشّعرية تمتاز بأنّها" شديدة الكثافة تعبّر عن وجود هارب يحاول الشّاعر أن يعبّر عنه"[2]، كما أنّها أيضا: "نتاج خبرة حية، وتعامل مباشر مع مكوّنات العلمية الشّعرية كلّها، من حالات وجدانية وفكرية وإدراك للعالم في ضوء رؤية مغايرة غير عادية، وتعامل نوعي مع أشكال الثّقافة، ومعايشة للواقع ومتابعة للصّور والإيقاع واللّغة، ومعاينة لرحلة الذّات في متاهات الكتابة، وما يصحب كل هذه العملية الشّعرية من عوائق ولذائذ ممّا لا يدرك أثره أو يحسّ به إلا الشّاعر نفسه"[3].

فنقطة التميز لا تكمن بإبقاء حبل الرابطة مع الموروث الأدبي فحسب، وإنّما بقدرته على ترسيخ جذوره المعرفية ثم مواكبة ومسايرة الحداثة بتمفصلاتها، والإفادة من النظريات والتصورات التي تثري جوانبه الفنية، وهو بهذا يحوز فضل التميز والفرادة. وقد كان للتشجيع على الإبداع أطيب الأثر والانعكاس الإيجابي، فهو كفيل بصنع الطاقة والدفع بها لاستمرار المشوار الفني لكتابة الشعر، وبرغم الصعوبات والمعوقات التي واجهت الحركة الشعرية "فقد شهدت القصيدة الجزائرية تطورا ملموسا من حيث كثرة ممثليها، أو المستوى الفني

* يرجع الفضل في إبراز هذه الفترة للوجود من خلال ما قام به فئة الشّعراء الشّباب وهم شعراء القصيدة الجديدة من تأسيس مجلة آمال التي أشرف عليها عبد العالي رزاقي، وحمري بحري، وإسماعيل غموقات، وسليمان جوادي ومحمد زتيلي بحكم الرّؤيا الذاتية والممارسة الإبداعية، حيث قاموا باتخاذ هذه المجلة منبرا شعريا يقوم بنشر وإذاعة آخر ما جادت به قرائح هؤلاء، وفيها أظهر شعراؤنا إبداعا متميّزا معلنين القطيعة مع القصيدة العمودية، وإنْ كان طابع الشّكل غالبا نوعا ما على أشعارهم، برغم أنّهم كانوا في بداية المشوار، ولكن الإبداع في جوهره لا يرتبط بالشّكل بقدر ما يرتبط بالشعرية لدى الشاعر نفسه. ينظر: محمد الصالح خرفي، مجلة النّ(ا)ص، جامعة جيجل، العدد 2 و3، 2004-2005، ص07.

[1] محمد الصّالح خرفي، ص07.

[2] عبد الله العشي، أسئلة الشّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430ه/2009، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص15.

لنماذجها الجديدة، إذ احتلت الصدارة في الصحف والمجلات منافسة بذلك نماذج الشّعر العمودي، وفضلا عن كثرة الأمسيات الأدبية التي يلقي فيها أصحاب الشعر نتاجاتهم، مما ساعد على تنامي جمهور هذا الشّعر"[1].

ومن هذا المنطلق كانت ميزة هؤلاء الشعراء البحث عن منطلقات جديدة واعية تؤدّي بتحول الكتابة الشعرية للقصيدة من نمط إلى نمط مغاير في راهن فرض عليهم ضرورة التسلح بآليات تناسب عصرهم، مما جعلهم يخرجون عن المألوف الشعري السّابق، تطويرا أو تجديدا له في بنيته التعبيرية والدلالية على حد سواء[2]، وهذا أساس جيد لإبداع شعري سيستمر زمنا طويلا، بل ويؤسّس لتمديد حبل التواصل مع ما سيأتي، وذلك لما يحمله من سمات الإيجاب الفكري والفني، ومؤشر علاماتي لوعي تشكل في ظل الثابت الوطني والعقائدي والثقافي.

ومن هنا يبرز الدّور الجديد والرّسالة المثلى للشّاعر ألا وهي التّغني للحياة وجمالها الرائع والانتصار للإنسان وقضاياه العادلة، ومعايشة الأحداث واستكناه أسرارها، والشاعر العربي عموما والجزائري* على وجه التحديد يعيش بتجربته الشعورية شعورا مختلفا عن شعور غيره، ومن هنا فإنّ مكوّنات عناصر أدائه التعبيرية تعتمد على نسق معقّد في استخدام معجم شعري يتولى مهمة تجسيد الإحساس ودفع المتلقي كي يشاركه في همومه الذاتية، التي هي جزء من هموم الإنسان في معاناته الوجودية في مختلف أشكالها وتعدّد مظاهرها وتنوع صورها[3]، "فالشّاعر ليس منفصلا عن العالم، وليس كائنا خرافيا ولا إنسانا عاديا يعيش حياة يومية عادية، إنّه كائن فريد يتفاعل مع الواقع وعبر تجربة إنسانية عميقة، تتطوّر حاسته الفنيّة وتصقل عبر حوار غامض بين ذات الشّاعر وواقعه"[4]،حيث تزيد مشاعره التهابًا وسط إفرازات عصرنا وتناقضات واقعه، طامحًا من خلالها إلى تحقيق حاجاته الإنسانية، وتحقيق أحلامه على أرض الواقع في جوّ يضمن له كينونته الخاصة الّتي لا غنى له عنها. والحقيقة الأخرى هي أنّه على قدر وعي الأديب بالواقع الّذي يعايشه على إدراكه لطبيعة الصّراعات والعلاقات فيه، فإنّ موقفه الفكري ينضج إزاءه، وتتحدّد فلسفته في التّعبير، فهو يجسّد بأساليبه الفنيّة هموم عصره الّذي يعيش فيه. فالوعي بالواقع يساعد على سلامة وصلابة الموقف الفكري للأديب، كما أنّ الاستفادة من معارف التّراث يسهم أيضا في تطوّر فنّ الشّاعر والارتقاء بأدواته الفنّية والتّعبيرية، والتّراث المقصود هنا هو الّذي يمثّل كل ما هو مشرق وإيجابي في مواريث الإنسانية جميعها.

---

[1] شلتاغ عبود شراد، حركة الشّعر الحر في الجزائر، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص84-85.

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1997، ص28.

* ومن الإنتاجات الإبداعية لهذه الفترة، برز شعراء كثيرون عرفوا كيف صنعوا لأنفسهم مكانا في سماء الشعر الجزائري ولاستحالة ذكر كل تلك الأسماء يكفي الرجوع لمعجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين لعبد الملك مرتاض –للاطلاع أكثر-، دار هومة، الجزائر، 2006.

[3] ينظر: رجاء عيد، لغة الشّعر قراءة في الشّعر العربي الحديث، مطبعة الأطلس، القاهرة، 1985، ص10.

[4] رمضان الصّباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الاسكندرية، ط1، 2002، ص101.

2- قصيدة النّثر تجربة جديدة في كتابة الشّعر:

الشّعر هو الكلام الموزون والمقفى كما قال بذلك قدامة بن جعفر، هذا التعريف أصبح يشوّه الشّعر، فهو علامة وشاهد على المحدودية والانغلاق، وإنّ مسألة تحولات[1] القصيدة الجزائرية المعاصرة جعل منها تطل على أفق نوع آخر وجديد من الكتابة ألا وهو ما يسمى بقصيدة النثر التي عدت من نتاج الفكر الحداثي، والذي يهدف إلى التّحرر من ربقة الشكل العمودي، وقصيدة النثر هذه ولدت استجابة للتطور الذي طرأ على مختلف نواحي الحياة، رغبة في التحرر والتمرد على التقاليد الشعرية، وهذه المسألة وقفت ضدها رائدة الشعر الحر التي اعتبرتها بدعة شعرية ظهرت في لبنان تطلق القوافي دون نسق خاص، وأنّ قصيدة النثر هذه إنما هي نثر طبيعي كالنثر الفني العادي، على الرغم من أن كاتبه ينثره مفرقا على أسطر كما لو أنه كان شعرا حرا، وتهدف من وراء كل ذلك إلى التحرر اللغوي المتمثل في توظيف ألفاظ اللغة بدلالات جديدة، والميل إلى استخدام الصور الغريبة المعتمدة على الانزياحات الشديدة في اللغة، وبهذا فهي تخضع لقواعد جاهزة، بل تخضع منذ بداية تسميتها إلى التناقض، إذ تجمع بين الشعر والنثر، فقصيدة النثر إذا مبنية على اتحاد المتناقضات نثرا وشعرا، حرية وقيدا، فوضوية مدمرة وفن منظم، إضافة إلى ظهور تجربة أخرى اصطلح عليها بقصيدة الومضة، والتي عكف معظم الشعراء الجزائريين على اقتحام هذه المغامرة نذكر منهم: عبد الله حمادي، يوسف وغليسي وغيرهم، فكما كانت القصائد المطولة توحي بالقدرة على الشعر فإنّ قصيدة الومضة هذه ترتكز على الكثافة والاختزال، وبالأحرى على الرؤيا الجمالية الغامضة. وهو نمط يكثر في شعر أدونيس بخاصة، بحيث يتخذ أبعادا جمالية لا حصر لها. ومن مميزاتها أنها تقتصر –قصيدة الومضة- على سطرين أو على ثلاثة أسطر أو أربعة دون أن ينقص ذلك القصر من قيمتها وعمقها وحضورها في الشعر الجزائري المعاصر.

ومن هذا المنطلق استند الخطاب النقدي الحديث على تصور جديدي للكتابة الشعرية كما تجسدت في كثير من النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة التي تجاوزت مراسيم النص التقليدي واندفعت نحو حركة تجديدية باحثة عن شكل يستجيب لحاجات التعبير المتطورة، وأضحت الكتابة الإبداعية لهذا الشعر المعاصر إشكالية الخطابات النقدية المتباينة من مواقع مختلفة أهم أسبابها غموض المفاهيم والأصول، وأيا ما يكن فإن التجديد نزعة تهفو إليها النفس، ولكنه يجب أن يكون تجديدا خلّاقا يمد جسور الصلة بين القديم والحديث، لا يجابي المعاصرة على حساب الأصالة.

وبمجيء قصيدة التفعيلة وبعدها قصيدة النثر انحسرت الأغلال وصار بالإمكان وضع الفكرة المناسبة في سياقها الأنسب دون عناء أو قيود، حيث لم يكن الشّعر الجزائري في منأى عن تلك المتغيرات التي شكلت

[1] يصرّح هنا الناقد أحمد يوسف بأنّ ما طرأ على بنية الشعر العربي وحتى الجزائري على وجه التحديد على الصعيد الإيقاعي هو مجرد تحوّلات وليست إبدالات، ينظر: القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، لبنان، ط1، 1428هـ/2007، ص15.

مجتمعة الأدب المعاصر، فحاول مسايرة المد الإبداعي بفضل أدباء ونقاد أبدعوا منظومة فكرية ونقدية لها من التميز ما تنافس به القرائح العربية الأخرى وحتى العالمية، كعثمان لوصيف، وعبد الحميد شكيل، والأخضر فلوس، والأخضر بركة وغيرهم.

وعلى هذا فإذا "كانت معظم الكتابات النظرية التي حاورت مفهوم الشعر المعاصر في الجزائر عديدة، فإنه من الواجب الإشارة إلى أن الممارسات الفردية التي أخلصت باستمرار للفعل الشّعري نصيا ونظريا عبر المراحل التاريخية والشخصية تظل قليلة العدد، وفي ذلك يمثل عبد الله حمادي استثناء ضمن تاريخ الشّعر العربي في الجزائر، فقد حافظ على مساره النصي الذي عضده بدرس تنظيري رافق القصيدة بأسئلة المراحل والتّحولات الّتي عرفها في التباس الشّعري بالمعيش تارة، وفي استيعاب الخطاب الصوفي ومجاز العبور إلى لغته بحثا عن إيقاع فردي خاص تارة أخرى"[1]. وهذا لا يبعدنا عن مغبة التساؤل عن تأريخ الشعر الجزائري المعاصر، الذي يحتاج لإعادة قراءة نقدية له وضبط تحولاته في ظل تسميات من قبيل الشعر المنثور والشعر الحر والشعر المعاصر ثم بعد ذلك الكتابة، والاختلاف بين التسميات يوسع من هوة العمق النظري الذي فهمت به الذوات علاقتها بالشعر عبر المراحل، في اختبارها للسائد والوافد من نماذجه، وفي تماس مع قضايا تطرح صلة الشعراء باللغة والمجتمع والثقافة والتاريخ الفردي والجماعي.

وهذا التحديد التاريخي لتحوّل القصيدة الجزائرية كان عبر إبدالات اختارتها ذوات الشعراء، أو اهتدت إلى أشكالها في الممارسة النصية مسارا في التحرر من قيود الوزن، ثم من الوزن ووحدة القافية بالتخلي عن وحدة الدليل العروضي الذي كان العنصر البنائي الأول في البيت الشعري.."[2]، وهذا في بادئ الأمر كان نتيجة الثورة الشعرية التي قادتها مجلة شعر ضد قوافي الخليل، والدعوة إلى مقاطعتها كلية، الأمر الذي دفع بكثير من الشعراء المحافظين، وحتى من حمل راية التجديد في الشعر أن يكيلوا لأصحاب قصيدة النثر أبشع التهم، وأقذع الانتقادات، لما رأوا فيها من محاولة واضحة للقضاء على الإرث الشعري العربي والخروج على الذوق العام.

وبالنّسبة لطبيعة الكتابة لدى الشّاعر الجزائري فهي ذات خصوصية مميّزة، وأهمّ ما يميّزها الطّابع المجازي، بحيث أنّ هذه المجازية قد لا تسمح للنّاقد بالإدراك السّريع لمحتوى هذه الكتابة، واستنباط الأحكام والقواعد منها. فحين يعرّف الشّاعر الشّعر بأنّه الذّهاب الأعظم نحو الغياب، أو إنّه نفي يتقدّم، أو أنّه المابين*، فإنّ مثل هذه العبارات لا تلبّي رغبة النّاقد في الدّقة والوضوح، مع العلم أنّ هذه العبارات قد تعطينا دلالات عدّة

[1] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال للنشر، ج2، ط1، 2006، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص ص28-29.

* مصطلح يراد به ضد الوعي التّام أو الإرادة الكلية.

للعملية الإبداعية، فهي تشير على الأقل إلى غموض هذه العملية وصعوبة احتوائها في لغة عادية وبعبارات خالية من النّبض والحرارة كما يحسّها الشّاعر[1].

وهذا ما يبين عن منهج الكتابة الشّعرية كما يوضّحه ابن طباطبا بقوله: "إذا أراد الشّاعر بناء قصيدة، مخّض المعنى الّذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ الّتي تطابقه، والقوافي الّتي توافقه والقول الّذي يسلس القول عليه"[2]، ولهذا كل من أراد أن يرتقي بتجربتة الشّعرية ويتقنها وجب عليه أن يتمكّن من أدواتها كاللّغة، والفكر، والوزن.

إنّ الدارس لرحلة النص الشعري الجزائري عبر مراحل تجاوزه، يقف على محطات أساسية تجاوزها هذا النص المعاصر، فبدءا من مرحلة التخلص من المطالع القديمة التقليدية إلى تحطيم التوازي الصوتي الذي تفرضه القافية، ثم الدخول في مغامرة الكتابة الجديدة أي ربط الإبداع باللغة وبروح العصر وبمستويات متعددة أكدت حضورها الفني لدى المتلقي والناقد على السواء. لقد أدرك "الشاعر المعاصر أن كل تجربة لها لغتها وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة"[3]، إنها معاناة الشاعر المعاصر في خلق لغة يعبر بها عن تفرده ورؤاه تنبع من صميم طبيعة الشعر ومن الوظيفة الجديدة للكلمة وللنص ككل معاناة البحث عن كلمة تستوعب تجربة جديدة، حتى يكون بذلك للشعر أثر في نفوس متلقيه.

وبناء على ما سبق، فإن قصيدة النثر تنتمي إلى الشعرية بوصفها بنية نصية يمكن أن تتحقق فيها المعاني التي طالب بها الجرجاني، ومن خلال تراكيبها اللغوي التي رآها دوسوسير، وكذا من خلال الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي كالتي قال بها تودوروف، ومما يحصل من تداخل بين الأجناس كالذي أشار إليه جيرار جينيت، فقصيدة النثر هذه كما أكدت برنار سوزان أنها "تمثل قوة فوضوية مدمرة تميل إلى رفض الأشكال الموجودة، وقوة منظمة تميل إلى وحد شاعرية، ومصطلح قصيدة النثر نفسه يشير إلى هذه الثنائية (الشعر، والنثر)، إذ أنّ من يكتب بالنثر يتمرد على التقاليد العروضية والأسلوبية، ومن يريد كتابة قصيدة يرمي إلى خلق شكل منظّم"[4]. من هنا جاءت فكرة التمرد كاستجابة للتطور الذي اقتضته طبيعة الحياة الجديدة المتطورة، وطبيعة العولمة التي تعمل على كسر الحواجز.

3- الشّعر الجزائري المعاصر بين حداثة اللّغة وإشكالية الدّلالة:

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص16.

[2] محمد بن أحمد العلوي بن طباطبا، عيار الشّعر، تح: طه الحاجري و زغلول سلام، المكتبة التّجارية، القاهرة، 1956، ص05.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، ص174.

[4] برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر/زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة المركز المصري العربي، ط1، 1997، ص142.

لقد كان للحداثة حضورٌ بارز في نصوص الشّعراء الجزائريين وتجاربهم الفنية من خلال تمثيل الذّات والحقيقة بأكثر أدوات التّعبير الشّعري جدّة وأصالة، مشارفين بذلك الرّؤيا للشّعر والعالم وغير منصرفين عن هموم الجماعة، وقد استعمل الشعر الجزائري المعاصر شكلا جديدا يتجلى في استعمال الرموز والأساطير والصور البيانية الموغلة في الإبهام والغموض، وأحيانا المتنافية مع العقل والمنطق، وقد تناقضت الصورة الشعرية عند شعراء التفعيلة مع الصور البيانية في البلاغة القديمة. ورغم أنّ شعر هؤلاء جميعا لم ينفك عن ارتباطهم السّياسي المباشر، إلاّ أنّه كان على درجة عالية من الصّدق الفنّي والنّضج الفكري مقارنة بكثير من شعر السابقين، وسرعان ما آثروا التّحليق في آفاق الرّؤيا الشّعرية الحديثة بعيدا عن الرّؤية الفكرية للواقع والفن.

وفي خضم التّجربة الشّعرية الجديدة بات في وسع الشّاعر الجزائري الحديث أن يسبح في بحار المعرفة وأن ينهل من معارف العصر وثقافته المتنوّعة الوافدة من وراء البحر، وأن يعيد بلورتها ومزجها في فكره بثقافته العربية لتوافق رؤيته الإبداعية وليستعين بها على تحليل واقعه، والوقوف على المتناقضات والملابسات الّتي تكتنفه وإدراكها إدراكا موضوعيا، ومن ثمّة التّعبير عن ذلك كلّه بصوته الذّاتي المفرد، بشيء من المعاناة والقلق والسّخرية ومراوغة الشّك والتّمرّد على واقع الهزيمة. وهذا الأمر يجعلنا نجزم بأنّ التجربة الشعرية المعاصرة وخاصة الجزائرية منها هي تجربة الإحباطات الكبرى، والإحساس المفجع بالموت وبمجانية الحياة الإنسانية المنبعث من الشعور بالتمزق والحيرة أمام ماض متآكل وحاضر هارب ومستقبل لا يبين، إنّها بحق تمثل "تجربة القلق والانخطاف، الانخلاع والتحول المفرط، السعي الجنوني وراء المدهش الغريب وكل ما يستعصي تحققه"[1]، ومن هذا القول نستشف أن التجربة الشعرية لا تصدر عن فكرة واضحة، وإنما هي صورة مظلمة بشتى الانفعالات، يوجّهها الحدس نحو الأبعاد القصوى سعيا وراء كشف المجهول من الولوع بالغرابة تبدأ غواية الحلم، وممارسة فعل الغموض الذي يلازم بالضرورة كلّ تجديد.

إنّ العامل الفعّال والأساس في التّجربة الشّعرية المعاصرة هو اللّغة، كونها تمثل الوجود الشّعري من خلال الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية لهذه اللغة، حتى ينتج عنها طاقات شعرية تمثل في الأساس مكونات القصيدة المعاصرة انفعالا وصوتا ونغما وفكرا. وهذه اللغة الجديدة في التجربة الشّعرية الجزائرية المعاصرة لا تنفك تختلف عن اللغة القديمة بما تحمله من تراث الأمة وحسب، وإنّما "جدّتها في أنْ تكون لغة الشاعر الخاصة التي تحمل صورة حياته وصورة تجربته، فالشّعر ليس لغة فحسب، واللغة الجديدة يمكن أن توصف بأنّها مفتوحة أو مغلقة وفقا لمدى قدرة الشعر على استقطاب الجماهير الشعبية، أو اقتصاره على نخبة محدودة فحسب، إذ اللّغة المفتوحة أقدر على أداء الرّسالة الصحيحة للشاعر على

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، ط3، 2007، ص159.

المستويين القومي والفني من اللغة المنغلقة"[1]. كما أنّ هذه اللغة هي الّتي تحدّد منظور العمل الأدبي في مواجهة الواقع، فقد يكون النّص الأدبي مغرقا في الخيال، ولكنّه بلغته الثّرية المحكمة يكون متفاعلا كل التّفاعل مع الواقع وعلى العكس من ذلك، قد يكون العمل الأدبي مصنوعا لغةً وشخوصا من نسيج الواقع ومع ذلك لا يقول شيئا ذا قيمة عن مشكلات الواقع وتفاعل الإنسان معها.

والشّاعر الجزائري المعاصر يتحسّس بتجربته الشّعورية شعورا مختلفا عن شعور غيره، ومن هنا فإنّ "مكوّنات عناصر أدائه التّعبيرية تعتمد على نسق معقّد في استخدام معجم شعري يتولّى مهمّة تجسيد الإحساس ودفع المتلقي كي يشاركه همومه الذّاتية والتي هي جزء من هموم الإنسان في معاناته الوجودية في مختلف أشكالها وتعدّد مظاهرها وتنوّع صورها"[2]. من هنا يتحقّق تشابه كبير بين عملية الإبداع الشّعري وحالة المخاض إذ أنّ الناقد لا يستطيع معرفة الهيجان الدّاخلي للشّاعر في أثناء عملية الكتابة والاكتفاء بقراءة قصيدته فقط، كما أنّ الطبيب لا يمكنه معرفة درجة الألم ومشاعر المرأة أثناء حالة المخاض من فحصه للجنين، إنّهما مضطرّان كلّ من النّاقد والطّبيب إلى مساءلة الشّاعر أو الأم.

فاللغة الشعرية في القصيدة الجزائرية ليست لغة التعبير عن الأشياء ومحاكاتها فقط، بل هي تلك الرؤية الجمالية لتلك الأشياء، رؤية حدسية منحرفة موقّعة توقيعا موسيقيا يمزج بين إيقاعية الشعر وإيقاعية الذات المنفعلة. لذلك تخرج اللغة الشعرية عن كل القوالب الجاهزة سواء المترسبة منها أو التي تريدها اللغة مثالية أو أنموذجية في تركيبها وفي صيغها، ويكون خروجها متلائما مع مدى انفعال الشاعر، كما قد يكون من طبيعة الدفق الشعري في القصيدة، الذي هو صورة من صور الدفق الشعوري إبان الحالة النفسية للشاعر. وتلك الصورة متغايرة مع تغاير طبيعة المعاناة، بحيث تحمل هذه المعاناة بالإضافة إلى معاناة الشاعر أو معاناة الذات، معاناة العصر بالمعنى الفكري والاجتماعي والإيديولوجي، إنها بشكل عام معاناة الواقع المتحوّل والمرتبط بكل بنى الوجود الإنساني.

ومن هنا يمكن القول أنّ كلام الشّاعر عن تجربته أهم بكثير، وهذا ما دفع النقاد إلى التفكير في صياغة نظرية للشّعر، لأنّه بهذه العملية ننطلق من التّجربة الحية وليس من التّأملات النّظرية، ولا شكّ في أنّ التجربة توفّر احتمالات النّجاح أكثر ممّا يوفّرها التّأمل النّظري المجرّد. فأغلب الدّراسات الّتي اهتمّت بنظرية الشّعر في ضوء التّأمل النّظري المجرّد وبخاصة في العملية الإبداعية لم تصل إلى التّحديد المطلوب، فظلّت كمن يفرض قانونا خارجيا محاولة بذلك أن تجد استجابة له في الواقع الشّعري، بدل استنباط قانون من هذا الواقع مباشرة، إنّ مثل هذه الدّراسات لا ترى سوى الجزء الظّاهر من جبل الثلج، وليست هذه الملاحظة حديثة

[1] بسيسو حاتم أماني، إحسان عباس وجهوده في نقد الشعر العربي، فضاءات للنّشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص220.

[2] رجاء عيد، لغة الشّعر قراءة في الشّعر العربي الحديث، مطبعة الأطلس، القاهرة، 1985، ص10.

الوضع، فلقد تكلّم القدامى من شعراء العربية عن أنّ الشّعر لا يفهمه إلّا من يعاني آلام إبداعه، ويكابد متاعب كتابته.

فالإنتاج الأدبي كائن أوجده الفنان الشّاعر من ذاته، باستخدامه لهذه اللّغة بما يضفيه عليها من ذاته وروحه، فهي موسيقاه وفكره ومواقفه الإنسانية ومادته الخام الأولى، ولهذا نظر بول فاليري إلى القصيدة المعاصرة على أنّها "بمثابة حملٍ يرفعه الشّاعر إلى السّقف جزءا جزءا، والقارئ هو العابر الذي يقع الحمل على رأسه دفعة واحدة، ومن ثمّ يحس لحظتها تأثيرا جماليا كاملا لم يعرفه الشاعر أثناء إبداعه"[1]. فالقصيدة الشعرية الجزائرية نسفت هي الأخرى القواعد الكلاسيكية المتعارف عليها من حيث وحدة الوزن والقافية، إذ جنحت إلى التنويع على مستوى القوافي والبحور داخل القصيدة الواحدة، وإهمال وحدة البيت المستقل، واستبداله بالأسطر والجمل الشعرية. ومن ثم فقد باتت الألفاظ داخل القصيدة ملبسة بالغموض، تأخذ دلالات جديدة، ولكنها تحتاج إلى المتلقي لإعمال ذهنه الثاقب وكدح الفكر للتوصل إلى مقصود الشاعر، خاصة وأن التركيب الشعري الخاص بالشاعر إنما هو خاضع للتلوين الشعوري، وأن القصيدة في ذاتها تبث شعاعا فكريا في كلمات متجاورة كل منها يحمل مدلولا تركيبيا أو تصويرا منفردا بذاته.

وهذا القارئ أثناء قراءته للقصيدة المعاصرة قد يصل إلى دلالات بقرائن مقنعة لم تخطر على بال المبدع نهائيا فيكون بذلك شديد الالتحام بها، أو تكون بينهما أي بين القصيدة والقارئ هوة واسعة ناتجة إمّا عن انحطاط المستوى الثّقافي للمتلقي، أو عن انحطاط المستوى الفني للقصيدة، وهذا مردّه إلى مساوئ عديدة قد تتّصف بها بعض القصائد المعاصرة كظاهرة الغموض الفنّي مثلا الذي اكتسح الاستخدام اللغوي في القصيدة بعنصريه الفظي والتركيبي، والذي أضحى أحد المكونات الأساسية لهذه القصيدة المعاصرة يستدعي من القارئ إعمال الفكر والعقل. أمّا بشأن اللغة الشعرية فكانت تؤسسها مجموعة تقنيات وإجراءات فنية لدى الشاعر كالصورة الشعرية بمكوناتها وأبعادها، والصورة الموسيقية بأنغامها وإيقاعاتها وأطرها التركيبية والتشكيلية، وأخيرا التّجربة الإنسانية وهذه الجوانب بها يكتمل الوجود الشعري ألا وهو القصيدة الشّعرية.

بل وهذا يجعلنا نستحضر مثالا من شعراء العرب كالبياتي مثلا الذي كان يشعر أنّ لغته لغة مصنوعة، وأنّ الأشياء الّتي يصفها موجودة سلفا، كما "قيل لنحّات عندما عرض عمله الفني أمام النّاس: ما أجمل وأروع ما أبدعت يداك، فردّ عليهم مستغربا مندهشا: لست أنا من فعل ذلك، الصّورة كانت هناك، أنا لم أقم سوى بتحريرها"[2]، وفي ظل الحداثة ظهرت تغيرات على حياة معظم الكلمات إذ بدأت تفقد الكثير من أصالتها، وأنّه وجب على الشّاعر أن يتخطّى ويحيا العصر وإمكاناته، مبتكرا لغة جديدة تواكب روح العصر.

[1] ينظر:إحسان عبّاس، فن الشّعر الفنون الأدبية، ج3، دار الثّقافة، بيروت لبنان، ص72.

[2] سعيد بنكراد، سيميائيات النّص مراتب المعنى، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2018، ص43.

وقد أتى هذا الوعي الطّارئ بحقوق المفردة وعلاقاتها بوضعها في سياق حداثة اللّغة، ردّا على عجزها عن حمل المعاني، وعدم وفاء طاقتها الدّلالية بالرّؤى الجديدة الّتي فجّرها شعراء الحداثة تباعا. إذ لم تعد تثق في ارتباط الدّال بالمدلول الواقعي، ولم تعد تثق في مقولة المحاكاة على مستوياتها المختلفة، إنّ الّذي تثق فيه هو أنّ كل مفردة تنتج مرجعيتها دون النّظر إلى الواقع الفعلي، وإنّما ينحصر نظرها في مستهدفاتها الجمالية أكثر من الدّلالية. فقد شهدت القصيدة العربية عموما والجزائرية على وجه التّحديد منذ الخمسينيات ثورة هائلة أحدثت تغيرات جذرية في بناء القصيدة الشّعرية وتركيباتها، وفي هذا المفهوم التّذوقي الّذي تقوم عليه فلسفة القصيدة الشّعرية.

إنّ اللغة الشعرية في النص الشعري الجزائري هي لغة علامات ذات محمولات جديدة، وبالتالي فالنص كله يصبح علامة من العلامات الدالة كما قالت بذلك السّيميولوجيا، في بنائه الجديد المنطوي على التجربة الباطنية المرتبكة بالوجدان الإنساني وبالرؤية التّأملية ذات الامتدادات الفكرية والفلسفية مما جعل النّص الشعري الجزائري المعاصر نصا توالديا لا يبدأ من بداية محددة وينتهي عند نقطة محددة، فهو نص الانفتاح على توالي النصوص الغائبة وعلى نصوص القراءة المتعددة فهو نص التأويل.

يمثّل وعي الجمال في الشعر الجزائري على وجه التحديد وعي تغاير اللغة الجمالي، وهو سمة من سمات تغاير الوجود، ودلالة من دلالات الحضور والطموح إلى الأرقى. ويعود ذلك الوعي إلى تجربة عميقة تتضافر فيها المقدرة اللغوية، وبالأحرى المقدرة على اللغة الشعرية، مع المقدرة على صنعة الشعر الضامنة لمهارة الشاعر، مع القدرة على صنع كل ما هو جميل والإلمام بأبعاده، وفيها يكمن نبوغ الشاعر وسر عبقريته، على أن يكون الشعور القادح الأول لعملية الشعر المعقدة، وأن يحدث التمازج الكلي بين المبحث الجمالي والمبحث التعبيري والدلالي في القصيدة. ولهذا كان في الشعر الجزائري المعاصر ضرورة " الخروج إلى السّطر الشعري وسيلة ناجحة لإحداث هذا النوع من التساوق الجمالي بين الشعور وصورة التعبير، فكان السّطر ينتهي مع الدّفقة، هذه الدفقة قد تمتد في بعض الأحيان إلى مدى أبعد، وكان لابد من الخروج إلى ما سميناه الجملة الشعرية"[1].

لقد تفتّح وعي الشّاعر وحساسيته الحديثة أمام إمكانات جديدة معاصرة لإبداع المعنى من خلال ابتكار طرائق مغايرة في بنينة هذا المعنى وتوصيله عبر استخدام الرّموز والأساطير والنّماذج والأقنعة وتكثيفها كتابيا وتخييليا، ممّا جعل القصيدة تغدو بناءً معرفيا معقّدا فيما هي تطفح بفائض قيمة المعنى. ولعلّ أشهر هذه التّجليات الأسطورية الّتي صارت قرائن على الأنا المحدثة، وعرفت ذيوعا في إبدعات الشاعر نجد منها ألفاظا كرسول المعرفة، والعنقاء، وعشتار، وسارق النّار، والفينيق، ..الخ، وهذه ميزة جعلت الشاعر يعيد اكتشاف الشعر من جديد حيث أصبحت الكلمات الأسطورية صورا مرتبطة بالشّيء الحسي، وما يحوم به من مثيرات

[1] منصور قيسومة، مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2013، ص28.

ميتافيزيقية، فقد كان "الشّعر لغة الكهان الأول، ولغة الفلاسفة والمشرّعين وهم معلمو الإنسانية في قديم عصورها، وكانت للشّعر صبغته الميتافيزيقية الّتي ترتبط بعالم غيبي أسطوري"[1].

ووفق هذا الأساس فإنّ جمالية اللغة الشعرية في القصيدة الجزائرية تعود إلى المفارقة الحاصلة بين استعمال اللفظة في سياقها المعجمي المألوف، واستعمالها في سياقها الشعري وإلى تقاطع المؤتلف، أو إلى مدى خروج المعجم الشعري من السياق الموضوعي المباشر إلى السياق الذاتي والوجداني غير المباشر، وهو خروج يتلازم والتغير الإيقاعي الحاصل في بنى التركيب والتعبير وتشاكل الصور والرموز الشعرية، ومعاضدة الإيقاع الداخلي والتناغم الذاتي أو الإيقاع الباطني للإيقاع العروضي. وما من شكّ في أنّ نوع المصادر الكتابية الجديدة الّتي صار شعر الحداثة يغترف منها قد ساهمت في تكثيف المعنى إلى درجة التّعقيد والغموض، وهذا ما دفع بنا للوقوف أمام إشكالية الدّلالة الجديدة وخصائصها والّتي منها: تكسير الدّلالة الواحدة، وتفجير دلالات جديدة.

-إغناء اللّغة بأشكال من المفارقة والتّجريد والتّرميز والتّناص.

-توسيع مدلول الصّورة بوصفها طاقة احتمالية تتغذّى من بلاغة التّكثيف والانزياح.

-تشظّي البناء النّصي الّذي لا يبين إلّا عن التّشتّت والانتشار والتّشذّر بلا رابط منطقي.

وهذه الخصائص قد نقلت حركة انبثاق المعنى من دائرة الدّلالة المعجمية إلى دائرة الدّلالة السّياقية المفتوحة على إمكانات مهمّة، مما أدى بالقصيدة لأنْ تغيّر علاقاتها الخاصة بها كخطاب نوعي ومخصوص، والعلاقات الوظيفية بين اللّغة والمعنى، الوعي والعالم، لكنّها بسبب ذلك كلّه سوف تتّسم بصدمة التّلقي الّتي كان الغموض أحد سماتها الفنية الحداثية.

[1] سعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، الاسكندرية، ط2، 1983، ص14.

الفصل الأول

البلاغة الجديدة والشّعر، قراءة في المفاهيم والعلاقات

1- في مفهوم البلاغة الجديدة: النّشأة والتّطور.

2- وظائف البلاغة الجديدة.

3- اتّجاهات البلاغة الجديدة.

4- إشكالية ومحاولات تجديد الدّرس البلاغي.

5- البلاغة الجديدة وعلم النّص نحو نسق معرفي جديد.

6- البلاغة واللّغة الشعرية: الجمالية والبناء والخصوصية.

7- مفهوم الشّعروحدوده المعرفية.

8- الشّعرولانهائية المعنى.

9- الشّعربين التّخييل والإقناع.

10- نحوبلاغة الشّعر.

تمهيد:

شغلت البلاغة حيّزا كبيرا من قبلِ الباحثين في اللّسانيات والسّيميائيات والاتصال، حيث عرفت تحوّلا عميقا من حيث المنهج والإجراء، لمحاولتها البحث عن بدائل ممكنة في ظل افتراضات ومعطيات نظرية محدّدة، فبعد الانتقال من بلاغة أرسطو القائمة على الإقناع والتّأثير إلى المشروع البلاغي لريتشاردز القائم على فكرة دراسة طرق الفهم في التّوصيل اللّغوي، جعل ذلك يحدّد المسارات العامة في التّجديد من حيث الرّؤية والصّياغة الفكرية النّظرية، الّذي يستجيب لطبيعة العصر وتشكّلاته الفكرية والعصرية، والأمر المركزي المعروف هو أنّ البلاغة في حدّ ذاتها نظرية وجملة مبادئ تستخدم الألفاظ في بناء الجمل والصّور الفنية من زاوية التّأثير الفعّال للّغة داخل الأساليب الأدبية.

1- في مفهوم البلاغة الجديدة: النّشأة والتطوّر

إنّ ما أصبح مصطلحًا عليه بـ**البلاغة الجديدة** هو كونها الأنموذج اللّساني والأداة المناسبة في التّحليل، وهذه البلاغة الّتي ظهرت في نهاية الخمسينات وبداية فترة السّتينات، قد بدأت تأخذ صيغتها التّدريجية أثناء ظهورها بعد الإنجازات التي حقّقتها الأسلوبية في مجال الدّراسات اللّسانية لأشكال الخطاب، لتصبح البلاغة في العصر الحديث تعني فنّا أو علم الاستعمالات الأدبية للّغة، كما أصبحت مادة دراستها هي فاعلية التّواصل وتأثيره العام إضافة إلى طرائق تحقيق الصّفة الفنية الرّفيعة[1]. وظهور هذه البلاغة كان نتيجة التّحولات الّتي لامست مفهومها العام، ومن ثمّ أدواتها ومنهجها في التّحليل، وقد اِستندت في هذا كلّه إلى "الصّحوة المفاجئة والنّوعية والانبعاث البلاغي الواضح في القرن العشرين، ولم تكن كما كانت من قبل تقتصر البحث في عملية الإقناع وتحليل الخصائص الجمالية للأسلوب إذ أنّها تجاوزت البعد الجمالي الّذي انحصرت فيه بشكل صارم من قبل وأخذت طابع العلمية، ونزعت تحاول لأن تصبح علما قائما وفقَ نظرية متخصّصة"[2]، فهذه البلاغة تمثّل تقنيات وصور تهدف إلى الإقناع بموضوع ما، كما يمكن أن تتجسّد في صور وإشعارات أو قواعد ينسج حولها التّعبير الأدبي.

وعلى هذا الأساس فإنّ "**علم البلاغة** أحد فروع علم اللّغة العام، يبحث في وظائف البيان وإبراز خصائصه وتأثيره في بناء الأثر ودلالته الجمالية في تصوير ووصف العناصر التي تشكّل عالم النّص"[3]، فضلا عن ذلك، إذا رجعنا إلى الوراء وإلى التراث الإغريقي لوجدنا كلمة البلاغة réthorique مأخوذة من القول الإغريقي فن القول

[1] ينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنّاشرين المتّحدين التّعاضدية العمالية الطّباعة والنّشر، صفاقس، تونس ط1، 1986، ص ص69-70.

[2] فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النّقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب)، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 31.

[3] سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنّشر، دمشق، ط1، 2004، ص159.

techen والّتي تتأرجح بين معنيين، فأولهما: أنّها الخطاب الّذي يستهدف الإقناع وتغيير أحوال المقامات اعتمادا على الملكة الخطابية وهذا ما اصطلح عليه ببلاغة الحجاج، أمّا ثانيهما فهي ذلك الخطاب الّذي يتنصّل من مهمة الإقناع لكي يصبح هو ذاته هدفا وغاية، أي يصبح خطابا جماليا فحسب وهو ما اصطلح عليه ببلاغة التّخييل والتّحسين.

ومفهوم البلاغة الجديدة أخذ يتّصف في جوهره بالصّبغة النّقدية ذات المفهوم القديم أي تمييز جيّد الكلام من رديئه، وفي هذا إشارة إلى وظيفتها الأساسية المتمثلة في تحليل الخطابات الشعرية وما فيها من محاسن وعيوب، ولهذا كان النّقد الأدبي القديم لا ينفصل عن البلاغة، فهو في جزء منها بلاغة محدودة وفي جزء آخر بلاغة موسعة، حيث إنّهما نبعا من أصل واحد وسارا معا شوطا بعيدا في المراحل الأولى من تاريخهما، بعد ذلك أخذ كلّ منهما بحكم وظيفته يشقّ لنفسه منهجا خاصا.

ويؤكّد الباحثون الطّابع الجمالي الذي كان للبلاغة القديمة من خلال ما لاحظوه من أنّها "كانت تقابل علم القواعد الّذي كان يعرض على أنّه طريقة ضمان الاستعمال الصّحيح للّغة من أجل غاية اتّصالية"[1]، أمّا البلاغة الجديدة فكانت تمثّل الصّفة الجمالية للخطاب معتمدة على مجموعة من أدوات التّحسين حتّى تتجنّب السّأم أو اللّامبالاة عند مستقبِل الخطاب[2]، وهذا ما دفع بالبلاغيين الجدد إلى اعتبار أنّ عامل الشّعرية هو الذي سيكون فيما بعد بلاغة جديدة.

ومما يستوجب الإشارة منا إليه، هو أنّ البلاغة العربية في بداية أمرها مرّت بمراحلها الثلاثة المعروفة أثناء نشأتها، والمتمثلة في الملاحظات النقدية والبلاغية اليسيرة التي كانت تدور في فلك حسن التركيب اللفظي أي ما يتعلق بتركيب الألفاظ بقصد تحسين المعاني، وهذه كانت تمثل مرحلة النشأة، ثم بعد ذلك المرحلة الثانية والتي درست فيها علوم أخرى لغوية أو دينية أو فلسفية أو نقدية، وتلك كانت مرحلة التطور، ثم تلتها مرحلة ثالثة والأخيرة والتي مثلت مرحلة التخصص والتصنيف والمنهجية في البحث البلاغي العربي[3]، أما بشأن البلاغة الجديدة وأثناء رحلة التجديد فهي الأخرى قد مرت بمراحل ثلاثة نجملها كالآتي: تطورت البلاغة الجديدة أو الأسلوبية البلاغية على يد مجموعة من اللسانيين البنيويين والتوليديين أمثال جاكوبسون، ولفين وهندريكس وغيرهم، وكان اهتمامهم الأول هو مشكل الانزياح عن معيار النحوية الذي أخذ بهم إلى مآزق متعددة، بعد ذلك المرحلة الثانية والتي تمثلت في إنجازات ليتش وتودوروف مجموعة ليبج وبليث، وكان اهتما هؤلاء هو وضع نماذج أسلوبية الانزياح على أساس بنيوي بالدرجة الأولى، هذه النماذج برغم أنها ذات طابع لساني إلا أنها ترجع

[1] خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللّغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، 1992، ص186.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص186.

[3] ينظر: عماد محمد محمود البخيتاوي، مناهج البحث البلاغي عند العرب دراسة في الأسس المعرفية، دار الكتب العلمية، 2013، ص22.

إلى أنماط فن العبارة الكلاسيكي بهدف خلق أداة علمية متطورة لتحليل النص الأدبي، كما عاب بليث بعد ذلك على رواد هذه البلاغة الجديدة خاصة البنيويين تخليهم عن الجانب التداولي وانصرافهم عن المقام، ولذا يحاول النموذج المقترح تصحيح ذلك المسار ونتائج هؤلاء، أما المرحلة الثالثة فهو المناداة بأن الأسلوبية البلاغية ليس لها شكل انزياحي فحسب، وإنما هي ذات مكون إقناعي وظيفي، ولهذا كان لابد من إرفاق نموذج الكفاءة البلاغية بنموذج آخر للإنجاز البلاغي ذي الطبيعة الهرمنيوطيقية كالتي عند تشالز وديبوا وطبيعة تواصلية عند هويل وبليث، وسيميائية إيكو وبدلوسكي، وإلى هنا نجحت المرحلة الحالة من البحث في تحرير الأسلوبية البلاغية من قيود البلاغية كما صرّح بذلك جينيت[1].

وكان الناقد المغربي محمد العمري* يرى في البلاغة بلاغتين: "المفهوم الأول خاص بالبلاغة باعتبارها كفاءة تعبيرية، بينما المفهوم الثاني ينظر إليها على أنّها العلم الواصف لهذه الكفاءة"[2]. ولقد ظهرت محاولات عديدة في العصر الحديث من طرف مجموعة من الباحثين حاولوا أن يمنحوا للبلاغة مفهوما أكثر شمولية بحيث تصير نظريةً عامة وفلسفةً للعصر تجمع بين النّتائج الّتي توصّل لها في مجال العلوم على اختلافها: علم الأناسة، علم الأنتروبولوجيا، علم الاجتماع، علم اللّغة، علم الشّعرية، والأسلوبية وغيرها، وهذا لا ينفي مطلقا ما حقّقته البلاغة القديمة وتحاشي إنجازاتها، بل وجب الإفادة منها من خلال إعادة تنسيق و تنظيم نتائج التّحليلات بطرق وإجراءات تتوافق مع متطلبات العلم الحديث وخصائصه النّوعية من موضوعية وشمول وتماسك واقتصاد.

2- وظائف البلاغة الجديدة:

لقد تعدّدت مهام البلاغة الجديدة في الدّرس النّقدي الحديث في جملة من الوظائف، إذ يجمع الدّارسون المعاصرون على تأكيد الطّابع الجمالي لهذه البلاغة بحجة أنّ أول معاني كلمة البلاغة نفسها هو جمال الكلام، ثمّ تعقبه معان أخرى كالإقناع[3] والتّأثير. حيث ركّزت البلاغة الجديدة اهتمامها على مبدإ وحدة الأعمال الأدبية

[1] ينظر: محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، ص ص29-30.

* يذكر أنّ هذا الباحث المغربي رفقة زميله محمد مشبال حاولا جمع المناهج النّقدية الأخرى وجعلها تحت كنف البلاغة، من خلال التساؤلات: من قال بأنّ البنيوية بعيدة عن البلاغة؟ والسّيميائية كذلك؟ وأما مشبال فقد كان له قصب السبق لمناداته بفكرة إحياء البلاغة وبعثها من جديد، خاصة وأنّهم نظروا إليها على أنّها علم شامل لكل الإبداعات الإنسانية، ينظر: محمد مشبال، عن التحليل البلاغي الحجاجي للخطابات المبادئ والإجراءات، مقطع يوتوب، الأربعاء29مارس2017، كلية الآداب، تطوان، المغرب.

[2] بوعافية محمد عبد الرّزاق، البلاغة العربية والبلاغات الجديدة قراءة في الأنساق بين التّراث والمعاصرة، مؤسّسة حسين رأس الجبل للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2018، ص33. وللإشارة فقط ذكر محمد العمري هذه المسألة في مؤلّفه (الذّي تعذّر علينا قراءته لعدم التمكن منه) والموسوم: أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، ص18.

[3] فرانسوا مورو، البلاغة، تر : محمّد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2003، ص09.

وتكاملها الدّاخلي، فهي تسعى نفس مسعى النّقد الجديد الّذي "يتناول القصائد بوصفها شيئا جماليا بدلا من كونها وثائق تاريخية، وبحث التّفاعلات فيما بين ملامحها اللّفظية وتعقيدات المعنى الناجمة عن ذلك، بدلا من التّركيز على الّظروف التاريخية لمؤلّفيها ومقاصدهم"[1]، وكانت مهمة البلاغة أن توضّح المميّزات الخاصة بالأعمال الإبداعية والخطابات على شتى اختلافاتها بـ"تركيزها على الغموض أو الإبهام، والمفارقة، والتورية السّاخرة، وأثر ظلال المعاني، والأشكال المجازية، وسعى النقد الجديد إلى توضيح ما يسهم به كلّ عنصر للشّكل الشّعري في البنية الموحّدة"[2]. وأمّا جملة الوظائف التي تعزى لهذه البلاغية فنجد منها:

أولا-الوظيفة الإقناعية "القائمة على تعرّف الطّرق البيانية الكفيلة باستدراج المخاطب للاقتناع بوجهة النّظر المعبّر عنها أو التّسليم بما يفيده به المتكلّم، ولتتحقّق هذه الغاية لابدّ من وجود بعض الشّروط كالتي تجب عند المتكلّم من مراعاة ملابسات المقام، أو ما يختصر في القول المأثور ملاءمته لمقتضى الحال، ومن مظاهره مخاطبة الفرد بما يناسب منزلته الاجتماعية وبحسب ما تمليه وتدعو إليه الظّروف والحالات النّفسية والغايات المقصود بلوغها"[3]، وعلى هذا فالبلاغة الجديدة إحدى وظائفها الأساسية إحداث التّأثير الإقناعي والّذي يضمّ التّواصل المجرّد والحجاج والبرهان، وكلّ خطاب يتّجه نحو مخاطبة العقل بالحجة والمنطق والدّليل[4]، وإن لم يكن الفصل بين هذين النّوعين من التّأثير ممكنا في جميع الأحوال، حتى أنّ الكلام المقنع نفسه والسّاطع الحجة لا يخلو من جمال ما، كما أنّنا نجد نصوصا وظّفت فيها أدوات بلاغية جمالية ذات هدف إقناعي.

ثانيا-الوظيفة الجمالية و"مدارها التّوفر على فنّ القول الجيد الرّاقي والبيان الناصع المشرق، وهذه فيما يذكر محمد عزام قيمة منشودة في مجتمع يؤمن بارتباط قيم الحق بقيم الجمال، ومن معايير الجمال وقيمه المطلوبة رونق العبارة وطلاوة الديباجة وأناقة الصورة والتّوشيح بالمحسّنات البديعية"[5]، وكل ذاك إشارة إلى هدف البلاغة القديمة الأساسي ألا وهو عنصر التّأثير، أي تأثير جمالي وجداني يستهدف الإثارة الجمالية، وهو ما يندرج تحت باب الإمتاع الّذي يتّصل بالشّعرية والإبداع والفن والتّخييل وما يخاطب القلب والوجدان كما أشرنا لذلك.

ولما برزت نظريات الإخبار والتّواصل، والتيارات الأسلوبية والسّيميائية والنقد الإيديولوجي والإنشائية والبراجماتية، إضافة إلى ما أصبحت تشغله الصّورة من أهمية في وسائل الإعلام البصرية وفي الإعلانات

[1] جوناثان كولر، النّظرية الأدبية، تر/رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص146.

[2] جوناثان كولر، المرجع نفسه، ص146.

[3] محمد الناصر العجيمي، النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 1998، ص168. و ينظر: محمد عزّام، الأسلوبية، ص37.

[4] ينظر: مسعود بودوخة، البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1439هـ/2018، ص05.

[5] محمد الناصر العجيمي، النّقد العربي الحديث، ص168. و ينظر: محمد عزام، الأسلوبية، ص39.

الإشهارية، تغيرت هوية البلاغة وتجدّدت أساليب التّعامل معها وهبطت من منزلتها المتعالية لتلج مخابر التّحليل العلمي والتّجربة الموضوعية. وتظلّ تسمية البلاغة عالقة بهذه المعارف جميعا واسمة إياها بالرّغم من تغير معطيات التّحليل جذريا وهو ما دعا إلى إضفاء صفة الجديدة، على هذا الضرب من البلاغة. فهذه البلاغة فن وككل فن تخضع لتجربة الإنسان، أي أنّها ليست معطى طبيعيا ملازما لمجرى الأشياء، إنّما هي وليدة عقلية تنزع إلى سنّ منهج للإنسان في الاتّصال والتّواصل[1]. وفضلا عن ذلك وبالرغم ممّا طرأ عليها عند الغربيين من تحوّلات فقد ظلّت وفّية في مسارها إلى نزعتها في توجيه إنتاج النصوص وفق مبادئ مقرّرة استقامت في حكم المتعالي، لكنّ النقلة النوعية الّتي أحدثتها مناهج البحث الحديثة تمثّلت أساسا في قلب وجهتها التّقليدية وإدخالها حقل التّجربة والتّحليل المخبري القائم على الوصف.

وكما يشير هنريش بليت فإنّ لإعادة إنتاج البلاغة فائدة مزدوجة من حيث إنّها تسهم أوّلا في إضاءة المقاييس الموضوعية الّتي كانت النّصوص تنتج في ظلّها وبالاحتكام إليها، وثانيا أنّها ذات طبيعة تأسيسية منهجية، ذلك أنّ البلاغة كانت تطمح إلى وضع قواعد لإنتاج النصوص بجميع أنواعها، واضطرارها إلى ولوج مسالك متعدّدة لملاحقة هذه النّصوص ومسايرة أشكال إنتاجها المتجدّدة أكسباها مرونة وثراءً وأهّلاها في الوقت نفسه لأنْ تكون دليلا مع ما يستوجبه البحث الحديث من دقّة وموضوعية في الوصف لمظاهر من علم الأدب أو علم النّص المؤسّس، كونها تَعُدّ النّصوص بمقتضاها مشتقة من رحم مشترك أو كفاءة مختزنة تمتلكها جميع الشعوب وتسمح لها بإنتاج ذلك النّوع من النّصوص.[2]

3- اتّجاهات البلاغة الجديدة:

أ- البلاغة البرهانية أو نظرية الحجاج عند بيرلمان:

لقد أثمرت الجهود الّتي قامت بها المدرسة البلجيكية من خلال إعادة قراءتها للموروث البلاغي الأرسطي عن توظيف ما توصّلت إليه العلوم الإنسانية بشكل عام واللّسانيات المعاصرة بشكل خاص. وكان من بين اهتمامات هذه المدرسة "تخليص الدّرس البلاغي ممّا لحق به من تشويه يعود أساسا إلى التّبسيطات المخلّة الّتي مورست على البلاغة في الفترات القديمة"[3]، كما عملت على لفت انتباه الباحثين إلى أهمّية اللّغة في بناء الفرد والمجتمع والحياة ككلّ، فعرّفوا الإنسان بأنّه حيوان بلاغي، في إشارة إلى الأبعاد الاجتماعية الجديدة للبلاغة.

مع مجيء الباحث البلجيكي شايم بيرلمان فإنّه قد حاول أن يجعلَ من النّظرية البلاغية أداة تفسير وتحليل الظّواهر الفلسفية والقانونية على وجه التّحديد، ومن هنا تولّدت حاجته إلى بناء تصوّر نظري للحجاج، والدّفاع عن أهميته وجدواه على ضوء المفاهيم البلاغية والفلسفية والقانونية. ويعدّ كتاب (مبحث في الحجاج،

[1] محمد الناصر العجيمي، النّقد العربي الحديث، ص563.

[2] المرجع نفسه، ص564.

[3] محمد سالم الأمين الطّلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النّقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، ص102.

الخطابة الجديدة) "نظرية حجاجية معاصرة لها أسس ومبادئ يقوم عليها، وقد خلّص بيرلمان وزميله أولبريخت تيتيكا- في هذا المصنّف الحجاج من ربقة المنطق ومن أسر الأبنية الاستدلالية المجرّدة، مقرّبيْن إيّاه من مجالات استخدام اللّغة كالتي في مجالات العلوم الإنسانية والفلسفة والقانون وغيرها[1]، ولذلك فبيرلمان كان من اهتماماته أيضا تعامله مع الدّليل اللغوي الناتج عن استخدام تلك اللغة، ولكن ليس في حدود الجدل، وإنما في حدود الحياة العامة (النشاطات الإنسانية مثلا) التي سلف ذكرها، وكتابه جاء يحمل عنوان بحث في الإدلال[2] مردفا إياه بالبلاغة الجديدة، بحجة أنّ الإدلال موجود في كافة المستويات من مناقشات عائلية وحوارات عادية ومهنية ومتخصصة وغيرها.

وقد ظهرت دعوة شايم بيرلمان بيرلمان في كتابه-مصنف في الحجاج- باب البلاغة الجديدة*- إلى هذا التّوجه من خلال مناداته بظهور البلاغة كعلم مستقبلي تكون الغاية منه تطوير المجتمع، كما دعا بيرلمان إلى ضرورة العودة إلى المعنى الشّامل للبلاغة، الّذي يضم أبعادا حجاجية جدلية وفلسفية ومنطقية، وذلك في محاولة منه لإحياء البلاغة الميتة الّتي فقدت على مدى قرون أجزاء هامة من إمبراطوريتها الواسعة[3]. وهدف البلاغة الجديدة في نظره هو "تحليل مختلف الخطابات عن طريق الوقوف على خططها الحجاجية المتأسّسة عليها وهي أهداف تحقّق أيضا التّوجه إلى آفاق القراء وحججهم من جهة، والتّخلي عن النّزعة المعيارية من جهة ثانية"[4]، وهذا يظهر الغاية الأسمى لهذه البلاغة من حيث اهتمامها بتحليل الخطابات ذات المقصدية الإقناعية والّتي تعزى لها مهمة الإقناع والتأثير.

ويجعل بيرلمان الحجاج أو البلاغة الحجاجية من صميم وأحد مساعي البلاغة الجديدة ضمن ما يسمّى بالتّوجه الحجاجي المنطقي، فالحجاج خطاب مؤسّس على الحجة والبرهان، يقول: "موضوع نظرية الحجاج هو دراسة التّقنيات الخطابية الهادفة إلى حثّ النفوس على التّسليم بالأطروحات المعروضة عليها أو تقوية ذلك التّسليم، كما تفحص أيضا الشّروط الّتي تسمح بانطلاق الحجاج ونموّه وكذا الآثار المترتّبة عنه"[5]، فضلا عن

[1] عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنّف في الحجاج (الخطابة الجديدة) لبيرلمان وتيتيكا، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التّقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، كلية منوبة، تونس، مج39، 1998، ص302.

[2] ينظر: عدنان بن ذريل، النّص والأسلوبية، ص53

* ظهر هذا المصطلح عام 1958م في عنوان لدراسة قام بها بيرلمان ألا هي "مقال في البرهان: البلاغة الجديدة" وتعتمد هذه الدّراسة على محاولة لإعادة تأسيس البرهان أو المحاجة الاستدلالية باعتباره تحديدا منطقيا بالمفهوم الواسع، كتقنية خاصة ومتميّزة لدراسة المنطق التّشريعي والقضائي على وجه التّحديد، وامتداداته إلى بقية مجالات الخطاب المعاصر. وقد عرفت هذه المدرسة فيما بعد بمدرسة (بروكسل) وتفرّعت إلى تيارات عديدة متخالفة في الأعوام التّالية: إذ انبثقت من دراسة المنطق القضائي لكنها لم تلبث أن تجاوزت إلى الفلسفة، ويلاحظ عموما على مبادئها أنّها تدور حول وظيفة اللغة التواصلية، وأنّها ليست منبتة الصلة بالتقاليد البلاغية الكلاسيكية، ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص ص65-66.

[3] Ch. perelman, l'empire rhétorique, librairie philosophique, 1973, p13.

[4] محمد سالم الأمين الطلبة (مرجع سابق)، ص102.

[5] Le champ de l'argumentation, p134.

أنّ الحجاج أيضا عنده عبارة عن"جملة من الأساليب الّتي تضطلع في الخطاب بوظيفة هي حمل المتلقي على الاقتناع بما نعرضه عليه أو الزّيادة في حجم هذا الاقتناع"[1] مبيّنا في الوقت نفسه أنّ غاية الحجاج الأساسية هي "الفعل في المتلقي على نحو يدفعه إلى العمل، أو يهيّئه للقيام بالعمل"[2]، وبيرلمان في هذا الصّدد يجعل الحجاج بين الخطيب وجمهوره على أساس ذلك التّفاعل الّذي يحصل بينهما، خاصة في تقوية درجة الإذعان لدى السامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب إنجازه أو الإمساك عنه[3].

ولهذا ليس الحجاج علما أو فنّا يوازي البلاغة، بل هو ترسانة من الأساليب والأدوات يتمّ اقتراضها من البلاغة، ومن غيرها كالمنطق واللّغة..الخ، ولذلك من اليسير الحديث عن اندماج الحجاج مع البلاغة في كثير من الأساليب، خصوصا وأنّ بلاغة الحجاج هي كلّ خطاب يهدف إلى الإقناع بقضية معيّنة يحاول المتحدّث فيها إيصال المعنى إلى مخاطبيه مستخدما كلّ وسيلة ممكنة في إقناعهم.

ولما كان مجال الحجاج هو المحتمل وغير المؤكّد والمتوقّع، فقد كان من مصلحة الخطاب الحجاجي أن يقوى طرحه بالاعتماد على الأساليب البلاغية والبيانية الّتي تظهر المعنى بطريقة أجلى وأوقع في النّفس، حيث أنه في الخطاب الحجاجي تصبح الأنساق ذات وظيفة استدلالية، وقد أشار حازم إلى ذلك إذ رأى "أنّ الكلام يرد إمّا على جهة الإخبار والاقتصاص وإمّا على جهة الاستدلال والاحتجاج"[4]، لأنّ الكلام في نظره يرد على ضربين التّصريح وتقديم معرفة مباشرة لا إضمار ولا غموض فيها، أو على جهة التّخييل وردّ الكلام على أوله من خلال التدليل والبحث عن المسببات بهدف معرفة كيفية تحقّق النتائج، وهذا يأخذ شكل الاستعارات والتّعابير الكنائية وغيرها، وعلى هذا الأساس يصبح النص الحجاجي مدارا لتوالد الأنساق الثقافية المتسمة بالانفتاح الدلالي اللامتناهي مما يجعل النص غير منغلق على جهازه اللغوي والمعنوي.

والبلاغة فن التعبير، وبيرلمان يؤكّد أنّه لا يوجد أدب دون بلاغة، وأدوات البلاغة بصفتها ذلك الفن التعبيري يجب أن تظل مالكة لفعاليتها الإدلالية، فمثلا لوجود صورة بلاغية بجب توافر مبدأين أساسين: أولا-أن تكون لها صيغة كالمستوى النحوي والدلالي وتكون بمثابة بنية أو تركيب، كما يمكن فك نظامها بشكل مستقل عن مضمونها، ثانيا-استخدام هذه الصيغة بشكل ملفت للانتباه وبعيد إلى حد ما لتحقيق من ورائها درجة الإقناع.

وهذا ما جعل نظرية بيرلمان يصطلح عليها أيضا بـ"بلاغة البرهان أو نظرية البرهان Argumentation، حيث أنّه طرح هذه القضية من خلال كتابه (مقال في البرهان: البلاغة الجديدة)، وغدت عنده "دراسة تقنيات الخطاب

[1] بيرلمان وتيتيكاه، مصنّف في الحجاج: الخطابة الجديدة (Traite de l'argumentation : La nouvelle rhétorique)، المطابع الجامعية بليون، 1981، ج1، ص92.

[2] بيرلمان وتيتكاه، ج1، ص92.

[3] ينظر: عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته، ص299

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986، ص62.

الّتي تسمح بإثارة تأييد الأشخاص للفروض الّتي تقدّم لهم، أو تعزيز هذا التّأييد على تنوّع كثافته"[1]، كما أنّه وضع لها أسسا علمية تقوم عليها وهي كالآتي:

- إعادة تأسيس البرهان أو المحاجة الاستدلالية، كتقنية خاصة ومتميّزة لدراسة المنطق التّشريعي والقضائي، حيث أنّ البلاغة البرهانية تقوم على البرهنة والاستدلال، وهذا مجال خاص بالفيلسوف وجمهوره الضّيق وغايته بيان الحق.
- إنّ الميزة الرّئيسة التي ارتكزت عليها البلاغة الجديدة هو كونها تتمثّل في أنّها بلاغة منطقية وليست تجريبية.
- إنّ البلاغة الجديدة في تفكير بيرلمان غايتها ربط الشّكل بالمادة وعدم الفصل بينهما، بدليل أنّ الأشكال التّعبيرية تحدث تأثيرا جماليا محدّدا يرتبط بالاتّساق والإيقاع ما ينتج عنها من إعجاب وبهجة وإثارة لدى المتلقي.

وما يميّز نظرية بيرلمان الحجاجية أنّها ذات سمات وخصائص إنسانية باعتبار بحوثها قد أجريت داخل أقسام الفلسفة وعلم الاجتماع بجامعة بروكسل مهد الباحث. فقد عالج بيرلمان قضية الحجاج من حيث قضاياه وروافده وأنواعه وتجلّياته بحسب مقامات التّوظيف وسياقاته، ولهذا كانت الفكرة الأساسية المستخلصة من أبحاث بيرلمان أنّ الحجاج يوصف بأنّه مفهوم براغماتي، وإلى جانب ذلك، اهتمامه ببلاغة الحجاج في مجال الإعلام وحتّى في الخطابات الّتي يكون فيها المرسل غائبا، فقد أثبتت الدّراسات إمكانية قيام الكاتب "بتشكيل عناصر ووحدات فنية انطلاقا من وعيه بأفق المقصودين بالخطاب وذلك لكي تقوم هذه العناصر في الرّسالة المكتوبة مقام الحضور العياني للمتكلّم"[2] لأن تلك العناصر هي الّتي تستحضر المتكلم برغم غيابه، فمكّونات خطابه وتشكّلاته الحاضرة تكشف عن مدى مقصديته الحجاجية في نفوس مخاطبيه.

إنّ ما جعل نظرية بيرلمان في الحجاج تأخذ منحى الشّهرة والظّهور في التّفكير الحجاجي المعاصر هو اعتماده على جملة من الرّوافد والتي منها: تأثّره بالتّراث اليوناني المنطقي وأساليب الحجاج القضائي وما فيه من عناية كبيرة باللّغة التّواصلية، فقد أعاد قراءة الموروث الأرسطي وقراءته قراءة نقدية فلسفية معمقة، عادت بعدها الحياة للبلاغة والحجاج والخطاب، وهذا ما أوصله إلى اعتبار كلّ ذلك بلاغة جديدة، وهذه البلاغة تتأسّس على تعاضد فكرتين الأولى: ظاهراتية وعمادها مقولة هيدغير ورؤيته للّغة على أنّها تمثّل الوجود بكلّ أبعاده، وكذا الخطاب بطبيعته كائن موجود في لغتنا هذه، والثّانية تأويلية قوامها الانطلاق "من اللّغة المرسلة لمتكلّم معيّن ثم تفكيكها والغوص فيها للوصول إلى مكوّناتها الأساسية وعلاقتها بالمتكلّمين والمخاطبين"[3]، ولهذا في هذا المقام يأتي دور الصّياغة اللّغوية البلاغية لتساعد على الإقناع والإمتاع، فأرسطو يقول: لا يكفي أن نعرف ماذا نقول بل لابد أن نعرف كيف نقوله ببيان بليغ حتّى نؤثّر في عواطف السّامعين. والتّأثير في المخاطب هو ذو طابع عاطفي

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص67.

[2] محمد سالم الأمين الطلبة، ص104.

[3] المرجع السابق، ص105.

وجداني، وهو السّبيل الممهّدة إلى الاقتناع الّذي هو ذو طابع عقلي، فالبلاغة إذن استعمال خاص للغّة، والمتكلّم يتحكّم في الكلمة ويكسبها شحنة إقناعية إمّا أن يجعل الكلمة ترهيبية أو ترغيبية.

ولهذا كما أوضحنا سابقا أنّ بلاغة أرسطو تشتمل على كلّ من نظرية الحجاج من خلال التقنيات الحجاجية وهي المحور الأساس، ونظرية أو فلسفة الأسلوب وفن العبارة، ثم نظرية تأليف الخطاب. وأرسطو من جهته يميّز بين نوعين من الحجج، النوع الأول: **الحجج النّقلية** أو الّتي تسمّى **بالحجج غير الصّناعية** وهي الّتي تتضمّن بلاغة الحقيقة وهذه فيما بعد توقف عندها البلاغيون العرب وقالوا بأنّها موجودة في كلّ من القرآن الكريم الحديث النّبوي الشّريف، شعر، أمثال وحكم، وثائق، والشهود وكلّ النصوص المكتوبة..الخ، ولهذا تحدّدت البلاغة في أول أمرها بأنها مجموع التقنيات التي استقرأها النقاد من القرآن الكريم والحديث الشريف والخطابة والشعر وغير ذلك.

والنّوع الثّاني: وهو **الحجج العقلية** أي **الحجج الصّناعية** وهي مبتكرة وفيها إبداع خاص كالحيلة مثلا، وتتمثل في تسلسل الكلام وتراكيب الوحدات، وبالتّالي فإقناع عقل المتلقي يستند على استخدام هذه الحجج العقلية من مقابلات وأقيسة (قياس) وسلالم حجاجية ومقابلات وتضاد،..الخ، ولهذا كان الحجاج في مفهومه العام عبارة عن مجموعة حجج منطقية إقناعية دفاعية توظّف من قبل المجادِل بغية إقناع الجماهير، والذي لا يفوتنا هو أنّ الناقد غنيمي هلال يسمي هذين النّوعين من الحجج (الصناعية وغير الصناعية) بالفنية وغير الفنية[1]، لأنّ الأولى فيها تأليف مبتكر وإبداع من قبل المتكلم بأسلوب فني يسعى من ورائه لجذب ذهن المتلقي، أما الثانية لا إبداع فيها فهي جاهزة وما على الخطيب إلى توظيفها لتدعيم موقفه فقط.

لقد ذهب بيرلمان إلى تقصّي هذه المسارات والإشكالات بدقّة وعناية كبيرتين من أجل نظرية البلاغة الجديدة الّتي يرى أنّ عملية بنائها مسألة معقّدة لارتباطها الوثيق بعدّة مجالات معرفية وإنسانية من جهة، وأنّ "معيار الحجاج النّاجح لا ينبغي أنْ يؤخذ من النّخبة، أي أنّ الأمر يتطلّب تحليلا فلسفيا للخطاب الحجاجي لأنّه ذو طابع عقلي بالأساس، ولأنّه يتوجّه إلى مخاطبين تختلف دوافعهم إلى الفعل والتّفكير"[2] من جهة أخرى، خاصة إذا كنا نعلم أنّ التّحليل البلاغي منصب اهتمامه على النّصوص ذات المقصدية الإقناعية الّتي تقوم بوظيفة التّأثير أي عملية تأثيرية وإنجازية مثل: الخطابة، المناظرة، الإشهار، الشّعر السّياسي..الخ.

إنّ نظرية الحجاج عند بيرلمان بوصفها بلاغة جديدة تغطي كلّ حقل الخطاب المستهدف للإقناع، كيفما كان المستمع الّذي تتوجّه إليه، ومهما كانت المادة المطروحة[3]. وتفسير هذا هو أنّ بيرلمان سعى إلى دراسة وسائل التّأثير في المخاطبين بمختلف مستوياتهم، بمعزل عن المغالطات والتّحريض، وذلك من خلال اهتمامه الكبير

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة وانّشر والتّوزيع، القاهرة، ط6، 2005، ص94.

[2] محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص106.

[3] L'empire rhétorique, p19.

بالبلاغة الأرسطية، ومحاولاته الإجابة عن سؤال مفاده إمكانية وجود منطق خاص بالقيم، وتوصّل بعد ذلك إلى أنّه يجب تحرير الحجاج من سمات المغالطة والإقناع القسري وجعله حوارا علميا بعيدا عن العنف.

أساسيات الحجاج عن بيرلمان:

ترتكز نظرية الحجاج عند بيرلمان على خمسة مبادئ أساسية وهي: **1-** أنْ يتوجّه إلى مستمع، **2-** أن يعبّر عنه بلغة طبيعية، **3-** مسلّماته لا تعدو أن تكون احتمالية، **4-** ألّا يفتقر تقدّمه إلى ضرورة منطقية بمعنى الكلمة، **5-** أن تكون نتائجه غير ملزمة (احتمالية، غير احتمالية)[1].

يأتي بيرلمان بتأسيس أطره الحجاجية ممثّلةً في "العلاقات الثّنائية بين الحجاج والاستدلال ثم الحجاج والخطابة، ثم الحجاج والجدل، وذلك في إطار عملية إقامة الدّليل والبحث عن آليات حصول الاقتناع بالتّحرك من أجل إنجاز الفعل المقصود أصلًا من قبل الخطيب"[2]. وهي النّتيجة الصّريحة من وراء هذا الفعل من أجل الإقبال على قيام برد فعل أو سلوك من طرف آخر ألا هو المتلقّي أو المستمع.

كما ينقسم الحجاج تبعًا لجمهور المتلقّين، إلى الحجاج الإقناعي l'argumentation persuasive والحجاج الإقتناعي l'argumentation convaincante[3]، فالأول في أساسه يخاطب عواطف جمهور خاص معين، ويتوغّل في نفوسهم لإقناعهم باللّجوء إلى عقولهم وحرّية اختيارهم، وهذا بإيصال مقاصد المتكلم المحاجِج إليهم والبرهنة الأدبية عليها أو حمل الدلالة بحمل الدّليل، أمّا الثّاني فيقوم على الحرّية والعقلية، إذ أنّ هذا النوع من الحجاج يحدّه بيرلمان بوصفه "جملة من الأساليب تضطلع في الخطاب بوظيفة تحفّز المتلقي على الاقتناع بما تعرضه عليه أو الزيادة في حجم هذا الاقتناع"[4]، وبهذا المقياس يكون الحجاج غير الملزم هو الكفيل بتحقيق الحركة الإنسانية من حيث هي ممارسة لاختيار عاقل.

وبيرلمان في نظريته الجديدة حين أقام العلاقة بين الخطابة والجدل الأرسطيين، كان هذا بسبب رؤيته أنّ الحجاج لا يكون إلّا في الأمور المثيرة للشّك أو كما تسمى بالقضايا الاحتمالية، والّتي تستدعي جهدا فكريا وعقليا لكشف غموضها. ويرى بيرلمان أنّه وعلى الرّغم من قرب الخطابة من الحجاج، إلّا أنّه يختلف عنها من جهتين: نوع الجمهور، ونوع الخطاب.

فجمهور الخطابة حاضر وآني في نفس الوقت أمام الخطيب في مكان محدّد أي مشتركان في الزمان والمكان، في حين أنّ جمهور الحجاج يمكن أن يكون غائبا كإمكانية كونه حاضرا، كما يلاحظ في نظرية الحجاج تركيزها على

[1] محمد سالم محمد الأمين الطّلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص108.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص108.

[3] فريق البحث في البلاغة والحجاج، أهم نظريات الحجاج في التّقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إش/حمّادي صمود، المطبعة الرّسمية الجمهورية التونسية، ص301.

[4] سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربي القديم من الجاهلي إلى القرن الثاني للهجرة بنيته وأساليبه، ص21.

المكتوب وعلى آليات البرهنة فيه، لأن يتيح للعقل إمكانية التّحليل والتّأويل، على العكس من الخطابة الّتي تكون شفوية. وما يميز نظرية بيرلمان الحجاجية أيضا، أنّها تنظم أنواع البراهين والحجج بحسب المقامات والمخاطبين، إذ أنّ مخطّط بيرلمان بشأن الحجج تتجزأ إلى ثلاثة أنواع الحجج المنطقية logos اللّوغوس، والحجج المرتبطة بالخطيب éthos إيتوس، أمّا المرتبطة بالمتلقي فيسميها pathos الباتوس.

ومن هنا فهي تعمل على "تعميق فكرة المستمعين الواردة في البلاغة الكلاسيكية من خلال تركيزها على غيابهم المادي، وتعمل على تنمية عناصر الخطاب الحجاجية بعيدا عن وسائل الضّغط والتّحريض، وعلى استثمار كلّ ما من شأنه أن يمنح الخطاب نفاذيته المطلوبة من تقنيات ومكوّنات معرفية واجتماعية ونفسية وسياقية تساعد –متضافرة-في تحقيق الخطاب"[1]. ولهذا يمكن تلخيص أهمّ النّتائج الّتي توصّل إليها بيرلمان من خلال نظريته فيما يلي:

- إنّ أهم ما قدّمه الباحثان هو محاولة تخليص الحجاج من دائرة الخطابة والجدل الّذي كان سليل هذه الأخيرة خاصة عند أرسطو.

- إخراج الحجاج من بوتقة المنطق والأبنية الاستدلالية إلى أفق أرحب لمجالات استخدام اللّغة مثل: العلوم الإنسانية والفلسفية والقانونية، إذ أنّ الحجاج هو إشارة ثقافية معرفية تثير طروحات فكرية فلسفية قوامها التساؤلات اللّامنتاهية، ومن ثم فتح مجالات للحجاج وتخليصه من النّظرة الضيقة الّتي جعلته أداة تقنية صرفة.

- اعتبار الحجاج حوارا غير مرتبط بالجدل، كما عند أرسطو، فهو حوار بين الخطيب وجمهوره، ولا يمكن أنْ نعدّه مغالطة أو تلاعبا بالمشاعر والعقول[2].

- الحجاج نظرية تدرس التقنيات الخطابية كوظيفة حجاجية هذا من جهة، ومن جهة أخرى إنّ الحجاج خطاب ذو إقناعية تروم دفع المتلقي إلى تغيير اعتقاداته، وتبني ثقافة وسلوكات وتصرفات منشودة، انطلاقا من حجج ملائمة لثقافة هذا المتلقي المفترض وتمثّلاته.

- العملية الحجاجية عملية تنطلق من أطروحة وتتّجه إلى الإقناع، إذ أنّ الحجاجية أو كما اصطلح عليها Tology وهو مصطلح جاء به إريك كراب ليدعّم ما استنتج بيرلمان، إذ أنّ هذه العملية الحجاجية يقصد بها جملة من التصورات والمقدمات والفرضيات التي ينسج منها المحاجِج خططه البرهانية، وبهذه المقدمات

[1] محمد سالم محمد الأمين الطّلبة (مرجع سابق)، ص111.

[2] ينظر: فريق البحث في البلاغة والحجاج، أهمّ نظريات الحجاج في التّقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إش/حمّادي صمود، ص ص298-305.

يستمال المعنيون، كما أنّ لهم الحق في رفضها إذا لم تنسجم مع تصوراتهم، أو إذا كان فيها من البساطة أو السطحية بحيث لا تمثل أي عنصر جذّاب يحرك المتلقي[1].

ب- الحجاج وتحليل الخطاب:

يعدّ الحجاج في الدّراسات الحديثة جزءًا من تحليل الخطاب، و يمكن أن "نميّز بين الحجاج الّذي يحدّد بأنّه التعبير عن وجهة نظر في ملفوظات عديدة أو ملفوظ واحد، بل حتّى في كلمة واحدة، وبين الحجاج باعتباره طريقة خصوصية في تنظيم مجموعة ملفوظات وليس هذان التّحديدان متنافرين"[2]، فالحجاج عبارة عن تعبير يتمّ بالألفاظ لوجهة نظر معينة، وليس ضروريا أن يكون الحجاج خطابا طويلا، فقد يتمّ الحجاج بلفظة واحدة، وقد يتم بعدة ملفوظات، كما يعتبر الحجاج أسلوبا وخاصية من خواص اللّغة، يتمّ بتنظيم محدّد ذي مميزات يتّصف بها عبر الخطاب الّذي يحوي مجموعة من الملفوظات، خصوصا وأنّ العشرية الأخيرة من القرن العشرين مثّلت منعرجا في تاريخ تحليل الخطاب على حدّ تعبير غويلومو، فمنذ مطلع التّسعينات بدأ ذكر هذا الاختصاص في الأوساط الجامعيّة يغدو أمرا مشروعا[3]. "وإذا ما حدّدنا الحجاج بأنّه محاولة لتغيير تمثلات المخاطَب، فمن الواضح أنّ كلّ إخبار من شأنه أن يضطلع بهذا الدّور، ويمكن أن يسمّى بهذا المعنى حجاجيًا، فكلّ ملفوظ، وكلّ ملفوظات متعاقبة متناسقة تقيم وجهة نظر أو ترسيمة تمثّل دراستها موضوع المنطق الطّبيعي، والحجاج تمشٍّ يرمي إلى العمل على التّأثير في رأي شخص أو موقفه، بل وحتّى في سلوكه بوسائل الخطاب"[4]، فالحجاج إذن يمثل وسيلة بيد المخاطِب ترمي إلى تغيير بعض قناعات المرسل إليه، وكلّ وسيلة تضطلع بهذا الدّور فهي حجاج، كما تنتج عن هذا الحجاج ملفوظات تكون متناسقة ولها علائق وخيوط ناظمة، أي إنّ هناك ما ينظّم الملفوظات، فالحجاج خطاب غرضه التّأثير في المواقف والأفكار والقناعات.

والحجاج عند دومينيك مانغونو هو: "واحد من العوامل الّتي تزيد من اطّراد التّناسق تفترض في الواقع حادثة مركبة منتهية، والحجاج عبارة عن تسلسل منظّم متعلّق باستراتيجيات شاملة تهدف للاندماج مع الجمهور والدّفاع عن أطروحة متلفّظ الّذي هو نوع من التّفاعل الشّفهي معدّ لتغيير حالة الإدانة لموضوع ما"[5]. فللحجاج دور في زيادة تناسق الخطاب وانتظامه، كما يعتمد المخاطِب ترتيبا ممنهجا لحججه حتّى تؤدي دورها كاملة، وحتى يؤثّر المخاطِب في السّامعين ويكسب تأييدا حول كلامه وقناعاته.

[1] ينظر: محمد سالم الأمين الطلبة، ص193.

[2] دومينيك مانغونو وباتريك شارودو، معجم تحليل الخطاب، ص69.

[3] Jacques Ghilahaumou, Ou va l'analyse du discours ? Autour de la notion de formation discursive, in Marges linguistiques, n 9,Mai 2005, p01.

[4] دومينيك مانغونو، ص69.

[5] Dominique Maingueneau, l'analyse Du discours, Hachette supérieur, France, p 228.

ونورِد تعريفا آخر أورده بلانتان إذ يقول:"الحجاج من وجهة نظر لغوية بالأساس، هو عملية لغوية يحاول من خلالها مستخدم اللّغة الحصول على قبول متلقّيه لنتيجة ما، وذلك بتقديمه لسبب يجعل هذه النّتيجة مقبولة، ولفهم كيفية نموّ الحجة في لحظة التّلفظ والتّعبير، يقوم بلانتان بعملية مراجعة شاملة للدّراسات المختلفة المخصّصة للحجاج"[1].

فمجال الحجاج حسب بلانتان هو اللّغة، إذ يتم بالكلام الّذي يتّخذه المرسل لفرض نتيجة على المرسل إليه، وذلك بالاعتماد على الحجج والأسباب، أمّا الحجة فلها وسائلها الّتي تنمو بها أثناء التّلفظ والكلام عبر خبرة المرسِل في مجال الحجاج الّذي يعرّف بأنه "دراسة التّقنيات الخطابية الّتي تسمح بإثارة الأذهان أو زيادة تعلّقها بالأطروحات الّتي تعرض من أجل تقبّلها"[2].

أمّا من ناحية العلاقة الموجودة بين البلاغة وتحليل الخطاب، فقد ارتبطت الدّراسات الحجاجية بحقل الخطاب حيث: "إنّ البلاغة الجديدة تتمحور أساسا حول تحليل تقنيات الحجاج، وهذه التّقنيات يتمّ بسطها على محورين كبيرين: من جهة محور الخطاب ذاته، خاصة ببنيات الحجاج الموضوعة موضع التّنفيذ، ومن جهة أخرى، محور تأثير هذا الخطاب على المتلقي، وذلك في علاقته بقصدية منتج الخطاب. ففي الحالة الأولى تجري دراسة الحجج وتصنيفها، وفي الحالة الثّانية تتم دراسة الموقف التواصلي الّذي يمثّل حدث الحجاج Acte d'argumentation"[3].

والبلاغة الجديدة تحتفي كثيرا بالحجاج وتعطيه مساحة هامة في الدّراسة، خاصة مع دراسات شايم بيرلمان ورولان بارت الحجاجية الّتي انطلقت من أعمال البلاغيين اليونان، والّتي كانت تدور بكثرة حول الحجاج كخطاب مورس في الحاضرة الأثينية، أي نستخلص من هذا أنّ الحجاج جزء لا يتجّزأ من البلاغة الجديدة، حيث تمّ وفق مرحلتين، أولا على مستوى الخطاب ذاته كأنساق مشكّلة له ذات وظيفة حجاجية، وفي مرحلة ثانية أثر هذا الخطاب على المتلقّي، فلمّا يؤسّس المرسل للخطاب الحجاجي فإنّه يقصد به المتلقي، لأنّ الحجاج ذو خاصية تداولية.

اعتبر الكثير من الدّارسين الحجاج مبحثا ينتمي كذلك إلى حقل التّداولية حيث: "إنّ أخذ الحجاج في الاعتبار في الدّراسات التّداولية هي خصّيصة للسّنوات الثّمانين من القرن العشرين، تشهد على ذلك البيبليوغرافيا وتوضّحه المفاهيم. إذ يجمَعُ جون بلير غرايز بين المنطق والحجاج، أمّا روبار مارتان فيدمج مفهوم ممكن الوقوع في نظريته الدّلالية، وقد عاد أوزفالد ديكرو أخيرا إلى مفهوم المواضع لوصف آليات اللّغة الحجاجية"[4]،

[1] فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ص101.

[2] المرجع السابق، ص42.

[3] المرجع نفسه، ص46.

[4] صابر الحباشة، التّداولية والحجاج، مداخل ونصوص، صفحات للدّراسات والنّشر، سورية، ط1، 2008، ص16.

فالتّداولية تدرس اللّغة في الاستعمال، كما يدرس الحجاج الخطاب وأثره في المتلقي، وللحجاج منطق خاص يحكمه أدّى بالدّارسين لوصفه ورصد آلياته.

ج- البلاغة البنيوية العامة:

ظهر هذا التّوجه تزامنًا مع الأبحاث والدّراسات التي عكف عليها البنيويون في كلّ من ألمانيا وفرنسا، حتى اكتمل بروزه بشكل كبير في أعمال جماعة مو Groupe U أو جماعة لييج البلجيكية تحت مفهوم (البلاغة العامة، وبلاغة الشّعر)، "متجاوزة نظرية الصياغة ودراسة الأسلوب"[1]، وهو اتجاه جديد تمثّلته كتابات ودراسات العديد من اللّغويين المحدثين، والّتي تنطوي تحت لوائها أسماء لامعة كـ: جون ماري كليكنبرغ، وفرنسيس أدلين، وجاك دوبوا، وفيليب مينغيه كلّ هؤلاء من الذين ينتسبون لمركز الدّراسات والأبحاث الشّعرية بجامعة لييج الفرنسية، حيث عمدت المدرسة لإعادة إحياء واستعادة مقولات الدّرس البلاغي الأوروبي التّراثي، وتفعيله على نحو منتج "من خلال إعادة تصنيف الأشكال البلاغية، والقيام بدراستها وتحليلها بأدوات أكثر حداثة وملاءمة لطبيعة التّحولات الّتي طرأت على النّظرية اللّغوية وحقل نظرية الأدب والسّيميائيات"[2].

ومن أبرز الإسهامات الّتي طالت تجديد البلاغة التّقليدية، ما قامت به الجماعة أو مجموعة لييج البلجيكية في منجزها المذكور من خلال اهتمامها البالغ بالتّنظير للبلاغة في ضوء المناهج الإنسانية عامة واللّغوية خاصة، فعملت على الدّمج بين التّنظير والتّطبيق، و"بين وضع الأسس اللّسانية للانزياح وتفسير مختلف الانزياحات للّغة الشّعرية والخطاب السّردي ومحسّنات التّجاور خلال التّواصل"[3].

تنظر جماعة مو البلجيكية إلى أنّ البلاغة الجديدة تستمدّ مشروعية وجودها من البحوث اللّسانية سواءً ما يتعلّق بالمجال الدّلائلي العام وما يتعلّق بمباحث المعنى. وترى هذه الجماعة أنّ البلاغة الجديدة تلتقي مع البحث الدّلائلي على مستوى المنهج والمادة (الموضوع) محل الدّراسة، فكلّا من الدّلائلية والبلاغة يقوم منهجه على دراسة الدّلائل، وهذا ما دفع بنا إلى اعتماد رأي هنريش بليث كونه من السباقين الذي نادوا بتلك الفكرة من خلال منجزه البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص.

والفرق بين المجالين هو أنّ الدّلائلية* تدرس الدّليل في إطار وظيفته الاجتماعية، في حين أنّ البلاغة إنّما تقارب الدّليل اللّغوي في إطار استعماله الأدبي ووظيفته الفنية. والبلاغة بهذا المفهوم هي دراسة استيتيقية

[1] لخذاري سعد، الدّرس البلاغي العربي بين السّيميائيات وتحليل الخطاب، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2017، ص47.

[2] Groupe « mu » :Rhétorique Générale, édition de seuil, Paris, 1982, P135.

[3] الحسن بواجلابن، الانزياح المنطقي من منظور جماعة مو، مجلة علامات، ج67، مج17، 2008، ص165.

* علم السّيميائيات في التّفكير النّقدي الحديث، ويسمّى أيضا بعلم الدّلائل كما أسماه عبد الحميد بورايو في ترجمته لكتاب مدخل إلى السّيميولوجيا، ومصطلح الدّلائلية كما ذكره التهامي الرّاجي الهاشمي في كتابه:"معجم الدّلائلية" وهذا الموضوع مبثوث في أمّهات كتب النّقد الحديث.

جمالية للدّليل اللّغوي داخل السّياق الأدبي، كون "النّص الأدبي يستعمل الدّلائل اللّغوية ولكنّه ينظمها في نسق شكلي ثانوي مطعّم بنسق أولي للتّواصل"[1]، كما أنّ ذلك النّص الأدبي في حدّ ذاته هو لغة وسيميوطيقا إيحائية على حدّ تعبير رولان بارت، أي يشكّلان –الأدب والسّيمياء- فيما بينهما تركيبا نظاميا مزدوجا ومتداخلا في سبيل الارتقاء بلغة الأدب.

حيث رأوا أنّ مصطلح البلاغة بمعناه القديم لا يجري على مشروعهم إلّا جزئيا أو على سبيل المجاز، وبهذا تتحول البلاغة نحو بلاغة صور التّعبير عامة والمجاز بخاصة، وهذا تجسّد في كتاب ديمارسي المعنون بـ(المجازات les tropes). وقد استفاد هذا التّيار من دراسات البنيوية، الّتي ظهر معها مفهوم العلامة، كما أولت عنايتها بالتّحولات اللفظية والتركيبية التي تؤدي لتغيرات دلالية، وممّا تميزت البلاغة عند جماعة لييج هو:

- أنّها كانت تهدف إلى رسم الخطوط العامة ووضع هيكلة جديدة وشاملة لنظرية بلاغية لسانية جديدة، مستمدة أساسيتها في تأسيس منطلقاتها الرّئيسة من التّطور اللّساني الحديث، وتسترشد بأدوات التّحليل في هذا المجال، حيث تقوم هذه البلاغة الجديدة في تصوّر جماعة البلاغيين الجدد على أسس نظرية تتضمّن:

أ.نظرية في المعنى حيث تتّخذ تكوين المعنى موضوعا لها.

ب.نظرية في المرجع.

ج.نظرية الفعل اللّغوي.

د.نظرية حول حوادث المقام أو السّياق.

هـ.مؤسسة اجتماعية ثقافية أي اتّخاذ البلاغة عندهم طابع مؤسّساتي لتصير مؤسّسة اجتماعية، تربط بين الأشكال اللّغوية ومجتمعاتها[2]، وبالتّالي تنحو لأن تصير علما عاما للمجتمع.

وفي المقابل، أقامت جماعة لييج ببلاغتها قطيعةً مع الموروثات البلاغية القديمة، وانصراف اهتمامها بالتّجربة الشّكلية، وكذلك غلبة الطّابع اللّاتاريخي عليها، أي انتماء بلاغتهم إلى مجال نظرية الأدب، حيث يندرج اهتمامه بالوجوه البلاغية في سياق توجّههم نحو الوظيفة الشّعرية أو الوظيفة البلاغية وفق الاصطلاح الّذي يفضّلونه للّغة وليس الوظيفة الإقناعية.

ومن المبادئ الأساسية التي ركّزت عليها البلاغة البنيوية هو تجاوز الاهتمام بالعبارة، وجعل الموضوعات والتّراكيب في صلب العمليات التي تقوم على تحليل علاقات الأجزاء الخمسة المعروفة في البلاغة: "الأغراض، التّرتيب، العبارة، الذّاكرة، والفعل، بما يماثلها في النّظام اللّغوي الحديث"[3].

[1] آن موريل، النّقد الأدبي المعاصر "مناهج، اتّجاهات، قضايا"، تر/إبراهيم أولحيان ومحمد الزّكراوي، القاهرة، ط1، 2008، ص85.

[2] ينظر: رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر/عمر أوكان، أفريقيا الشّرق، 1994، ص109.

[3] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، مرجع سابق، ص 75.

إنّ البلاغة البنيوية نظرت للعمليات البلاغية بوصفها أسسا جديدة كالانحرافات والتّحوّلات، وهذه التّحوّلات منها ما يتّصل بجوهر المادة والّتي تسمى بـ"**العمليات الجوهرية**"[1]، ومنها ما يقتصر على تغيير النّظام الأفقي الممتد للوحدات والّتي تسمى بـ"**العمليات العلائقية**"[2]. وتنطلق جماعة مو البلجيكية من فرضية ارتكزت عليها مفادها "أنّ هناك معيارا أو درجة الصفر في أي نمط من الخطاب يعمل المنشئ البلاغي على الانزياح عنه لإنتاج معان وتأثيرات مخصوصة"[3]، فالبلاغة تكمن في الانزياحات أو وجوه البلاغة الّتي يحدثها منشئ الخطاب، وقد أطلقوا عليها اسم الميطابول وهي وجوه تشمل مختلف مستويات اللّغة (وجوه صرفية، وتركيبية، ودلالية ومنطقية)، وتخضع لعمليات تحويلية (الحذف والزّيادة، والاستبدال والقلب) وهذه العمليات خاضعة هي أيضا لتقسيمات أخرى[4]. والوجوه البلاغية الّتي تترتّب على الإجراءات الأساس في الانزياح، لا تقتصر على صيغة التّواصل اللّغوي، فمنذ فترة تحدّث نقاد الفن عن "الاستعارة التّشكيلية"[5]، وبناء عليه يمكن الحديث عن الوجوه البلاغية في الخطاب السّردي أيضا، ويصدر أصحاب البلاغة العامة في نظرهم لبلاغة السّرد عن مفهوم الانزياح الّذي يحدّد بلاغة الرواية بالقياس إلى معيار نظري يرى أنّ الخطاب شفّاف إلى درجة ينساب فيها الحكي على نحو طبيعي، وعليه فإنّ الخطاب الروائي المتّسم بالانزياح لا يكف عن تذكيرنا بوجوده الخاص فيما يشبه الزّجاج الصّفيق الّذي يستوقف النّظر ويحجب عنا رؤية ما يوجد خلفه، إنّنا نتعرّف الوظيفة البلاغية في فعلها الجوهري المتمثّل في جذب الانتباه إلى الرّسالة نفسها وليس إلى العالم الواقعي أو المتخيّل"[6]. وتتحقّق هذه الوظيفة بوساطة جملة من الانزياحات الّتي تحدث في مستويات الخطاب الرّوائي وهي (المدة الزّمنية وتسلسل الأحداث والحتمية السّببية والفضاء ووجهة النّظر)، وقد تمّ افتراض لكلّ مستوى من هذه المستويات درجات الصّفر أو معايير ثابتة يتمّ خرقها بواسطة الحذف والاستبدال والزّيادة والقلب، حيث يترتّب على ذلك مجموعة من الوجوه البلاغية السّردية أو الرّوائية. وهذا ما نعت بلاغة مو بأنّها بلاغة عامة حيث وجدت مسوّغها في طموحها إلى فتح البلاغة على مجال السّرد متجاوزة بذلك فن الشّعر.

أيضا من ناحية أخرى، تعنى البلاغة البنيوية بتحليل مستويات التّعبير على اختلاف مستوياته: اللّفظي، التّركيبي، والدّلالي، مع التّركيز على نوعية وطبيعة العلاقات القائمة بينها، بل لم تكتف هذه الجماعة بهذا فقط، بل انكبّت على التّحليلات النّصية لقضايا التّناسق والانسجام، كما اهتمت بقضايا الشّعرية، حيث أشارت إلى حدود التّداخل بين البلاغة والشّعرية فيتمّ الجمع مثلا بين بلاغة أرسطو وشعريته في كلام واحد، و"البلاغة

[1] المرجع نفسه، ص 75.

[2] نفسه، ص 75.

[3] Groupe Mu, rhétorique générale, éd, seuil, 1982, p158.

[4] Ibid, pp 41-49.

[5] Ibid, p25.

[6] Ibid, p176.

عندهم هي معرفة سبيل اللّغة الّتي تميّز الأدب، أمّا الشّعرية فهي معرفة المبادئ والأسس العامة للقصيدة"[1]، والأدب بهذا المعنى يصبح عندهم تشكيل وتحويل للمادة اللّغوية، في حين أنّ البلاغة هي مجموعة من العمليات الّتي تجري على اللّغة، وهذه العمليات أو التّقنيات التّحويلية هي موضوع تحليل البلاغة وتصنيفاتها[2]، أضف إلى ذاك اهتمامها الواضح بقضايا الزّخرفة اللّفظية والمحسنات التّزيينية محاولة التّخلص منها عن طريق توظيف مصطلح البنية، وبالتّالي تصير البلاغة عندهم تدرس البنيات الشّكلية للخطاب.

وهكذا أعلن تيار البلاغة البنيوية العامة في السّتينيات من القرن العشرين الّذي تبناه نقّاد فرنسيون وألمان القطيعةَ مع البلاغة القديمة، إلى جانب اتّخاذه مبادئ الشّكلية وسيلة لإضفاء الصّبغة العلمية لا الإيديولوجية على أبحاثه، واعتماده على الإرث اللّساني والنّقدي "كذاك الّذي قدّمه فونتاني لمحسنات الأدب أو محسنات الخطاب عامة في كتابهles figures du discours، الّذي بدوره خصّ المحسّنات بعناية كبيرة، حيث مالت بلاغته إلى حصر هذه المحسّنات في أربعة أجناس هي: محسنات الأصوات والكلمات والتّركيب والأفكار[3]*، هذه البلاغة أعيدت صياغتها على ضوء اللّسانيات المعاصرة والشّعرية الحديثة في كتاب البلاغة العامة لجماعة مو، وأيضا "دروس في اللّسانيات العامة لسوسير، وتأثير بنفينيست وجاكوبسون مؤسّسين موجة النّقد الجديد، وجهود تيل كيل وإنجازات جون كوهن بشأن بنية اللّغة الشّعرية"[4]، كل هذا نتج عنه بروز مذهب بلاغي جديد، والذّي يعاب عليه أنّه قد حصر روّادها عنايتهم بالجانب الجمالي والمقوّمات الزّخرفية، غاضا الطّرف من ناحية أخرى عن الجانب الإقناعي والبعد الحجاجي والّذي هو الأصل الّذي قامت عليه البلاغة الجديدة، بل وهناك من عدّ **البلاغة العامة** هي الّتي جمعت بين المحطّتين في ضفيرة واحدة تحت تسمية بلاغة الإقناع والتّخييل على حدّ سواء.

إنّ مسألة التّقريب بين البلاغة والإنشائية والأسلوبية فكرة تنكرها جماعة مو لاعتبارات كثيرة أبرزها: "أولا: إنّ البلاغة رصدت خصائص النص الأدبي، وبالتّالي فهي توجّه عملها إلى جميع أنواع الخطابات، ثانيا: يسعى المشروع البلاغي عندهم إلى وضع بنيات ثابتة تحدّد عددا من الاستخدامات اللغوية، ثالثا: تعمل البلاغة على إنتاج نموذج تصنيفي، رابعا: تندرج البلاغة الجديدة في سياق هيمنة معيار العلم الّذي يتم به تقييم الظواهر

[1] Ibid, p25.

[2] Ibid, p p23-30.

[3] Fontanier pierre, les figures du discours, Flammarion, Paris, 1968.

* نشير هنا في هذا الصّدد أنّ فرانسوا مورو قد نظر إلى البلاغة على أنّها مختزلة في الأسلوب والعبارة، وقد أصبحت تتطابق مع الشّعرية أو نقد الشّعر، وبلاغته هذه تعنى هي الأخرى بالمحسنات عامة، والتي تتوزع عنده إلى أربعة مستويات وهي: الصّور اللّفظية، والصّور المعنوية، والصّور التّركيبية، والصّور الفكرية، ينظر: فرانسوا مورو، البلاغة مدخل لدراسة الصّور البيانية، تر/محمد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2003، ص13.

[4] الحسن بواجلابن، ص165.

والمعارف، وفي النشاط المتزايد للتحليلات العلمية للخطابات، ومن هنا عدّت البلاغة من بين المعارف القديمة التي تستحقّ اسم العلم"[1].

د- البلاغة الجديدة والإشكال الأدبي: جيرار جينيت

لقد وصف جيرار جينيت البلاغة الجديدة بأنّها بلاغة مقيّدة أو ضيّقة[2]، وهذا بعد أن انحصرت في نظرية المجاز، ورأى أن البلاغة منذ كوراكس إلى اليوم إنّما هو تاريخ اختزال معمّم. ومع هذا فقد انتقد تحوّلات هذا العلم من رحابته واتّساع مجالاته وموضوعاته إلى مجرّد أسلوبية أو إنشائية لا تدرس إلّا الصّور التّعبيرية الّتي تختزل في جوهرها ماهية الجنس الشّعري. وجيرار جينيت مع ذلك كان يهدف لأن تتحوّل البلاغة إلى سيميائية أنواع الخطاب[3]، لا أن تختزل في شكل معيّن، أي يجب منح الحرية لأن تكون البلاغة الجديدة علما غير مقيّد بالشّعر أو بمجال أدبي معيّن، فالبلاغة المرجوة ينبغي ألّا تنحصر في نظرية الشّعر فقط، وإنّما عليها أنْ تستعيد أراضي إمبراطوريتها الواسعة الّتي كانت عليها في العهد الكلاسيكي.

فـ"سلطة الشّعر على البلاغة أدّت إلى انحلال التّوازن الّذي كان قائما بين أجزائها لتختزل في جزء الأسلوب. ومسّها تيّار الاختزال الجارف إلى أن حوّلها لنظرية في المحسّنات البديعية أو نظرية في الاستعارة فقط، لتتم بذلك نهاية مرحلة أساس في تاريخ هذا العلم العتيق. إنّ ما كان يسمّى بلاغة أصبح مجرّد نظرية في الأسلوب الشّعري. وفي سياق هذا الوضع لم يكن جائزا الحديث عن البلاغة بمعناها الكلاسيكي ولا بمعناها الشّامل للأنواع الأدبية، فبعد شيشرون ومرورا بكنتليان وصولا إلى فونتانيي أحكم الشّعر سيطرته على البلاغة"[4].

ومهما كان قصد جينيت في دعوته ومن خلال أبحاثه، فواضح هذا أنّ تطابق البلاغة مع الأسلوبية أو الإنشائية في الثّقافة الغربية الحديثة كان الدّافع حول المناداة باستعادة البلاغة لأجزائها المصادرة، على هذا النّحو لا يعدم الدّارس اليوم أبحاثا بلاغية لا يعنيها المكوّن الأسلوبي بقدر ما تعنى بالمكوّن الحجاجي الإقناعي في اللّغة والخطاب. ولا غرابة أن يكون أصحاب هذه الأبحاث من اللّسانيين التّداوليين والفلاسفة والمناطقة، وإن شاركهم بعض محلّلي الخطاب[5] الّذين استثمروا التّراث البلاغي الكلاسيكي في أفق سيميائي يتوجّه إلى جميع أنواع الخطاب.

---

[1] Groupe mu, p08.

[2] Genette G, La Rhétorique restreinte, in figure3, éd, du seuil, Paris, 1972, p40.

[3] Ibid, p40.

[4] محمد مشبال، أسرار النّقد الأدبي مقالات في النّقد والتّواصل، مكتبة سلمى الثّقافية ومكتبة الخليج العربي، تطوان، ط1، 1423هـ/2002،ص38. وينظر: مقولات بلاغية في تحليل الشّعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرّباط، ط1، 1993، ص21.

[5] محمد مشبال، أسرار النّقد الأدبي، ص38.

إنّ استشراف البلاغيين الجدد نحو بلاغة عامة جعلهم يفكّرون في استعادة مكانتها الّتي كانت عليها في العهد الكلاسيكي قبل أن يستولي عليها منظّرو الأدب، فضلا عن التّوجه بها نحو منزع سيميائي غير معني بالإشكال الأدبي الجمالي تحديدا، ولهذا فمفهوم الرّحابة الّذي نقصده هنا غير منفصل عن الإشكال الأدبي، أي إنّه غير معني بالضّرورة باستعادة مجموع الأجزاء التي كوّنت البلاغة قديما وهي: الإيجاد، التّرتيب، والأسلوب، وبالتّوجه إلى عموم الخطاب. فصفة الرّحابة هذه تتحدّد دلالتها داخل الدّائرة الأدبية الّتي اختزلتها البلاغة الأدبية الجديدة في مكوّنات أسلوبية محدودة مستمدّة أساسا من الجنس الشّعري[1].

من خلال ما سبق يبدو لنا أنّ مفهوم الرّحابة في البلاغة الجديدة ناتجٌ من طبيعة تصوّرها للخطاب الأدبي، فالبلاغة الجديدة إذ تتعامل مع الأسلوب لا تختزله في محدّدات معيّنة ولا مكوّنات محدودة، كما أنّها لا تجعل الأدب في الشّعر فقط، بل هي تهتم بجميع الأنواع الأدبية، ولا ينحصر دورها في التّصنيف الشّكلي للصّور البلاغية المتعالية، بل ما يهمّها هو استشراف ما ينطوي عليه العمل الأدبي من سمات تعبيرية منفتحة وكشف ما ينضوي عليه من دلالات وقيم إنسانية.

هـ- البلاغة والشّعرية: قراءة في التّجاوز والتّداخل

إنّ مفهوم الشّعرية تعددت حوله الآراء والنّظريات النقدية الحديثة، مما جعله يتسع ويشمل العديد من الدلالات، وفي أدبنا العربي تم تصنيف الشّعريات بدءا بالشعرية الشّفاهية القديمة وصولا إلى الشّعرية الحداثية، وتمثل إسهامات النقاد في بلورة هذه الشّعرية العربية خير دليل على الاتجاه النقدي الواعي بأهمية تحديد خصوصيات الشعرية العربية في مراحل متعددة. وقد نظر إليها على أنّها تلك السّمة والاستراتيجية الخاصة لشرح وتبيان التّأثيرات الأدبية للنصوص الإبداعية، فضلا عن أنّها تعدّ صفة وميزة من أهم مميزات الخطاب الشّعري، فهي بؤرة التّوتر التي تلتحم فيها المتناقضات، وتفترق فيها المتجانسات، وهي لحظة الاختراق للمألوف المعجمي بغية استبدال السّياقات المألوفة باللاّمألوفة، لإتاحة الفرصة لنحت معان جديدة وإنتاج دلالات غير مطروقة من قبل، كما هو حاصل بشدّة في الشّعر الجزائري المعاصر الّذي يقوم على عنصر المغايرة وصياغة اللاّمحسوس من المحسوس، والرؤيا من التّأليف، وهذه العملية على خصوصيتها إنّما هي "قفزة خارج المفهومات السّائدة"[2]، وهذه الشّعرية تفتح عين الناقد على جمالية النص لتكوين رؤية تخترق وجه النّص الظاهر إلى عمقه المستتر، أو بعبارة أخرى تخترق النّص الكائن الموجود إلى النّص الممكن المحتمل.

ولقد اتّخذ مصطلح الشّعرية عدّة تعريفات بين الغرب ومترجميها العرب، فموضوع الشّعرية عند تودوروف "هو ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الّذي هو الخطاب الأدبي،

[1] المرجع السابق، ص38.

[2] علي أبو سعيد أدونيس، زمن الشّعر، دار العودة، بيروت لبنان، ط2، 1978، ص09.

وكلّ عمل عندئذ لا يعدّ إلّا تجلّيا لبنية محدّدة وعامة، وليس العمل إلّا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجرّدة الّتي تصنع فرادة العمل الأدبي، أي النّصوص الأدبية، وبهذا المعنى يكون موضوع الشّعرية مشكّلا في الأعمال المحتملة أكثر ممّا هو عليه في الأعمال الموجودة"[1].

وأمّا من العرب فنجد أدونيس يعرّفها بقوله: "سرّ الشعرية هو أن تظلّ دائما كلاما ضدّ كلام، لكي تقدر أن تسمّي العالم والأشياء بأسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد، والشّعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشّيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر"[2]، من هنا كانت الشعرية تترادف مع الرؤيا في نظر أدونيس حيث تأخذ الرّؤيا تعريفها على أنّها النّظرة التّأملية الّتي تلي النّظرة الأولى المتفحّصة لتضاريس النّص الظّاهرة، فالصّور والدّلالات المرئية ما هي إلّا محفّزات تدعو لتجاوزها وتخطّي سطحها الخارجي، ورؤية هذه الأشكال بعين الرّؤيا يقتضي لغة أخرى عميقة تكون من طبيعة تأويلية غير اعتباطية، فالشّعر "تأسيس اللّغة، والرّؤيا تأسيس عالم واتّجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشّعر تخطّيا يدفع إلى التّخطي"[3].

والشّعرية في علاقتها بالبلاغة فإنّها تتداخل معها تداخلا كبيرا، إذ كانت هذه البلاغة منذ العصور الكلاسيكية تهتم بدراسة لموارد اللّغة تلك الّتي ترمي إلى تحقيق أغراض محدّدة بمواردها التّعبيرية كتقنيات اللّغة والتّفكير الّتي يمكن استخدامها لبناء خطابات مؤثّرة، الخاصة تلك الممثلة في الخطابات الشّعرية، كون الشّعر كما نظر إليه على أنّه "يعلّم ويبهج ويثير المشاعر"[4]، أي إنّه يقوم بوظائف عديدة لا تقل أهمية عن أي علم آخر كتقديم المعرفة وخدمة الإنسانية. وقد لاحظ حازم أنّ البلاغة صارت تشكّل عائقا أمام الشّعراء والفن الأصيل، كونها أضحت تكلّفهم عنتا ومشقّة بدل أن تذلّل السّبل لهم وتروّضها. وتأمل حازم وضع الشعر في عصره خاصة، فرآه قد بلغ من الانحطاط منزلة كبيرة، ومن الإسفاف الدّرجة العظيمة، على ألسنة شعراء لم ينالوا قسطا من التكوين البلاغي. ولأجل ذلك تنبّه حازم إلى أنّ نظرة البلاغة القديمة إلى الشعر كانت جزئية حيث تنظر للّفظ وحده، وللمعنى بمعزل عن اللّفظ، وتفصل دراسة العروض عن مباحث اللّفظ والمعنى. وتلافيا لمثل هذه النّظرة التّجزيئية دمج حازم هذه المباحث فيما بينها، فاستقام له منها جميعا علم البلاغة وعدّها أساس لقوانين الصناعة الشّعرية.

ومع "مطلع القرن التّاسع عشر عدّت البلاغة اصطناعا مطلقا تاما من ضروب النّشاط الحقيقي للتّفكير والخيال الشّعري ولم يعد لها مكانة واهتمام بعد ذلك، ومع نهاية القرن العشرين أعيدت إلى البلاغة الحياة

[1] سعيد بوخالفة، في سيمياء الشّعر العربي القديم، منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، ص ص58-59

[2] علي أبو سعيد أدونيس، الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت لبنان، ص78.

[3] علي أبو سعيد، مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت لبنان، ط3، 1979، ص102.

[4] جوناثان كولر، النّظرية الأدبية، تر/رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق سوريا، 2004، ص85.

بوصفها دراسة القوى البنائية للخطاب"[1]، حتى أصبح من الوجوب الاعتراف بالبلاغة بوصفها درسا كاملا، يهتم بالخطاب التخييلي والإقناعي، خاصة وأنّ الأول لشهرته اجتاح مساحة كبيرة في النصوص الإبداعية من خلال تجسيده للرؤيا، كونها تعود إلى الحلم، إذ هي فعل روحي لا إرادي، تعيش فيه القدرات التّخييلية نشاطا هائلا، ويماثلها في الأدب عنصر التّخييل الّذي يتيح للقارئ رؤية ما لا يرى على سطح النّص، والتّخييل المقصود هنا هو كما جاء على لسان أدونيس بأنّه "الملمح الأساسي الرّابع في الحركة الشّعرية العربية الجديدة، وأعني بالتّخييل القوة الرّؤيوية الّتي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي القوة الّتي تطلّ على الغيب وتعانقه، فبالحضور تصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل، والواقع وما وراء الواقع"[2].

وما أصاب البلاغة من تقهقر منذ نصف قرن بحكم أنّ السّيميائية تسعى جاهدة لاحتلال مكانتها بتوحيد تأمّل النّصوص والخطابات، وكذلك لأنّ تاريخها مشحون بصراعات تخاطر باستبعادها بدعوى المبالغة في تقنياتها"[3]، هذا عجّل بأن تقترح الدراسة الأدبية الحديثة اتّخاذ مسار الشّعرية لأنّه الأنسب للتّعامل مع النّصوص الأدبية، "حيث تحاول فهم الكيفية الّتي تحقّق بها الأعمال الأدبية التّأثيرات الّتي تحدثها"[4]، وأيضا حيث تسائل هذه الشّعرية عن كيفية تحقيق تأثير معين لعمل فني ما أو قصيدة شعرية مثلا، وذلك بمساءلة عماّ تعنيه أو عمّا تخبرنا به القصيدة بأكملها[5].

إنّ الشّعرية كما يرى جيرار جينيت ماهي إلا بلاغة جديدة، وهذا ما جعل جماعة البلاغيين الجدد يحدّدون الوظيفة الّتي أسندت لهذه البلاغة ألا وهي وظيفة تنحصر في كشف وإبراز معطى الشّعرية في النّص الأدبي، والظاهر أنّ هذه البلاغة تصدر عن نظرية الأدب باعتبارها تهتم بما أسميناه الوظيفة الشّعرية للّغة، وهذه الوظيفة الشّعرية هي مناط التميز والفرق بين الكلام العادي والكلام الأدبي، فالنّص الأدبي الحامل للشّعرية يتميّز عن النّص العادي من خلال هذا الفرق، ويمكن التوضيح أكثر لهذه المسألة إذا سلمنا بأنّ الفرق بين النص وما ليس نصا، هو نفس الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية، خاصة وأنّ هذه اللّغة تمثل معطى أساسي لتشكيل بها نصا شعريا وآخر غير شعري في آن واحد.

[1] جوناثان كولر، ص85.

[2] ينظر: أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص133. حيث وضع هذا الناقد سبع نقاط رآها من مميزات النّص الصّوفي، وقد حاول الشعر الجديد توظيفها لتكون معينا له في شحن شعريته والّتي منها العنصر الرابع وهو التّخييل الّذي يعني شيئا أشمل وأعمق من الخيال، فهو رؤية الغيب.

[3] سعيد علوش، معجم مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر فرنسي عربي، مر/كيان أحمد حازم وحسن الطّالب، دار الكتاب الجديد المتّحدة، لبنان، ط1، 2019، ص550.

[4] جوناثان كولر، ص76.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص76.

فالشّعرية تمثل السّمات الإبداعية المميّزة للقصيدة بأنْ لا تدرسها في حدّ ذاتها، وإنما في مظهر هذه السّمات ومكوناتها المؤسسة للشّعرية poéticité[1]، كما أنّ شعرية الشّعر لدى بعض النّقاد لم يألفوها كمصطلح، وإنّما كاتّجاه شعرياتي وهذا عند جيرار جونجومبر الّذي أكد على حدّ تعبيره أنّه اتجاه يقارب الشعر من منطلقات بنيوية وسيميائية، إذ يكون هذا الاتّجاه منصبّا أساسا على تحليل المستويات المختلفة للنّص الشّعري (تركيبية، دلالية، عروضية، وصوتية) وتعالق هذه المستويات فيما بينها، بما يتّفق ودراسة الصّيغ المتنوّعة لتمييز العمل الأدبي ضمن قراءة النّص الشّعري[2]، أي تظهر السّمة المميّزة للقصيدة في وحدتها الشّكلية البنيوية الّتي تتضمّن كلّ مؤثّرات الالتواء لتحدّد بعد ذلك مفهوم الدّلالة النّصية. وعليه فالشّعرية تتحدد على أساس أنّها مجموع الخصائص الّتي يتميّز بها الشّعر عن سائر أنواع الكلام وأجناسه، كما أنّها طريقة التّعبير أو كيفية استخدام اللّغة مما ينتج عنها توتّر الدّلالة وتفجير النّظام العادي للّغة والحياد بالكلمات عمّا وضعت لها أصلا[3].

ويرتبط الشّعر مع البلاغة في كونه "هو اللّغة الّتي تعمل على استخدام وافر للصّور المجازية، وهو اللّغة الّتي تطمح إلى تحقيق أغراض محدّدة بقوّة"[4]. ومنذ أن استبعد أفلاطون الشّعراء من جمهوريته الفاضلة، هُوجِم الشعر وقتذئذ وشوّهت سمعته وسمعة الشّعراء، "لأنّ الشّعر كان بمثابة بلاغة مخادعة لعوب تضلّل المواطنين وتوقظ رغبات مغاليا فيها"[5]، لأنّ أفلاطون كان يطالب البلاغة بوضع علم مشروع لإحقاق الحق وإرساء دعائم الفضيلة بعيدا عن اللّغط والكذب والخداع، ولكن أرسطو أكّد على قيمة الشّعر عبر التّركيز على المحاكاة بدلا من البلاغة، فقد "أعلن أنّ الشّعر ينهض بأعباء منفذ آمن لانعتاق مشاعر عارمة، وزعم أيضا أنّ الشّعر يشكّل نموذجا لتجربة القيمة في الانتقال من الجهل إلى المعرفة"[6]، وهذا يبيّن أنّ أرسطو يعطي البلاغة شرعيتها في الشّعرية، ومن هنا جاءت نظرية المراحل لإنجاز خطاب (إبداع-تنظيم-فصاحة-ذاكرة-فعل)، وفي القرن العشرين نهضت البلاغة بوصفها موضوع بحث وتنظير مع بيرلمان وجاكوبسون ثم بعد ذلك مع الشّعرية السّيميائية لموليني[7]، ولا يمكن اختزال الشّعرية بوصفها شرحا لموارد الأدب واستراتيجياته إلى المجازات البلاغية، ولكن يمكن النّظر إلى الشّعرية على أنّها جزء من البلاغة الموسّعة الّتي تدرس موارد الأفعال اللّغوية من الضّروب كافة.

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ/2008، ص309.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص309-310.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص311.

[4] جوناثان كولر، ص85.

[5] المرجع نفسه، ص85.

[6] نفسه، ص86.

[7] ينظر: سعيد علوش، معجم مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، ص550.

إنّ النّص الشعري المتميّز والخالد على مستوى الزّمان والمكان يبقى يغرف من لغة الأجداد مرسّخا شعريته عبر ما يتّسم به من إبداع خاص لأنّه واكب الأعراف اللّغوية والعروضية المعروفة آنذاك، وليست هذه الشّعرية ثورة على كلّ ما هو قديم، وتأسيس لجديد يتنكر للماضي، بل الشّعرية تتجلّى في النّص عبر تمفصلاته هي رؤية ونظرية في حد ذاتها، كما تهدف إلى الاستفادة من تقنيات الكتابة الفنية، ومن تقنيات الفنون النّثرية الّتي ينحرف بها الشّعر إلى فضاء فنّي جديد مغاير.

و وفق هذا الطّرح، فالشّعرية تمثل إحدى وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السّطحية، إذ تتجلّى هذه وظيفتها في تبيان علاقات التّطابق المطلق أو النّسبي بين هاتين البنيتين، فإذا كان التّطابق مطلقا هنا تنعدم الشّعرية، أمّا إذا ظهرت خلخلة وتغاير بين البنيتين انبثقت وتحقّقت الشّعرية وتنفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النّص[1].

والشّعرية تمثّل نقطة التقاء عدة عناصر أساسية أثناء التّركيب الشعري كالتقاء الكلمة اللّغوية مع الجملة الشّعرية ومع السّياق والصّياغة الفعلية للنص، بحيث ينسجم فيها الدّاخلي مع الخارجي، والنّفسي مع التّاريخي، أيْ الشّعرية هي النّص في كلّيته الّذي كان في البدء كلمة، وهذه "الكلمة في التّجربة الجمالية إشارة حرة تمّ تحريرها على أيدي المبدع الّذي يطلق عتاقَها ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيّدها المتلقي مرة أخرى بتمحور مجتلب من بطون المعاجم، وإنّما للتّفاعل معها، بفتح أبواب خياله لها لتحدث في نفسه أثرها الجمالي وهذا هو هدف النّص الأدبي، وعلى هذا تصبح قيمة النّص فيما تحدثه إشاراته من أثر في نفس المتلقي"[2].

ومع بروز الشّعر الحر وقصيدة النّثر بدأ يحدث انعطاف لافت في تاريخ الشعرية العربية، حيث انهار المعمار التّقليدي للقصيدة، فإلى جانب الثّورة على الإيقاع التّقليدي، وما صاحبها من تغيّرات في البناء النّصي، بدأت علاقة الشّاعر باللّغة تأخذ مناحي وجماليات جديدة من الصّوغ والانبناء والتّدليل من خلال الاستخدام الفردي لها، وإعادة تشكيلها خارج طبيعتها الرّاسخة وأوضاعها القاموسية الثّابتة، وهو ما سينعكس بقوة على البنية الدّلالية للقصيدة وسياقها وفاعليتها في إنتاج المعنى، أي توجيه النّظر إلى شعرية الكتابة لا شعرية الإنشاد. ويمكن لنا أنْ نشير إلى أنّه بدأنا ننتقل من بنية العروض حيث هيمنة الوزن وأسبقيته في تحديد مكوّن الشّعرية داخل النّص، إلى بنية الدّلالة حيث التّركيز على المعنى وطرائق تمثيله وتشكيله فنّيا. وبعد ذلك اتّضح أنّ الشّاعر لم يعد يهتم بتحرير أخيلته من تسلّط التّراث البياني وربطها بتجربته الجديدة وحسب، وإنّما تعدّى ذلك إلى الدّأب على توسيع أفق الصّورة نفسها، لتتّسع لأكبر قدر من الاحتمالات المتّصلة بأعماق التّجربة.

و- التّداولية والخطاب:

[1] ينظر: كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1987، ص57.

[2] عبد الله محمد الغذامي، تشريح النّص، المركز الثّقافي العربي، بيروت لبنان، ط2، 2006، ص18.

كان ظهور الاتجاه التّداولي متأخّرا عن الاتّجاهين السّابقين اللّذيْن أشرْنا إليهما-البلاغة البرهانية والبلاغة البنيوية- من النّاحية التّاريخية، حيث يتجاوز في مقاربته الإجرائية كل ما حفل به المعطى البنيوي لقصور هذا الأخير عن الدّراسة المنهجية السّليمة لتجليات وتمظهر اللّغة في بعدها التّواصلي، ولما نأتي إلى الظّاهرة البلاغية ومحاولة الإمعان فيها لمعرفة ميزتها وخصائصها، كونها ظاهرة لغوية متجسّدة ومتحققة في الخطاب، ومستوفية لشروط القول والتّلقي، فإنّنا نكون إزاء خطاب تواصلي متّصف بخصائص بنائية وبراجماتية تدفع به إلى الاختلاف والتّفرّد به عن غيره من الخطابات المباشرة الإخبارية، سواء سردية كانت أم حكائية، وعلى هذا الأساس كان لابد وعلى وجه التّحديد تأسيس منحى معرفي حديث استجابة لتطلّعات التّفكير الحديث. والبلاغة العامة تشير في تسميتها هذه إلى استرجاع البعد التّداولي المقامي للبلاغة، فهي ثورة على بلاغة مختزلة الّتي جاء بها جيرار جينيت، لأنّ هذه الأخيرة عنده متمثّلة في بلاغة المحسنات البديعية، فهي شبيهة بالتّأليف في البديع وفي أوجهه[1]. والتّداولية بما اتّصفت به من آفاق علمية واسعة فهي "العلم الّذي يدرس تأثير المقام في معنى الأقوال"[2]، كما أنّها تقوم أيضا على دراسة اللّغة في الاستعمال، وقد استطاعت الاستحواذ الكبير على اهتمام كبير من قبل فلاسفة اللّغة كفتجنشتين، وراسل، وفريجيه في البدايات الأولى، ثم توالت الدّراسات بعد ذلك على يد كستراوسن وسيرل وغيرهم.

والمنهج التّداولي بالرّجوع إلى ماهيته في بادئ الأمر يرجع ظهوره أي مصطلح التّداولية *Pragmatics إلى تشارلز موريسCharles Mouris، وهذا الاتجاه في تعريفه يمثّل "الاتّصال اللّغوي في السّياق، بمعنى دراسة أثر السّياق في بنية الخطاب ومرجعيته ورموزه اللّغوية ومعناه، كما قصد إلى ذلك المرسل"[3]. إذْ أنّ أيَّ محاولة لرصد الصّور الأسلوبية والبنائية في القول البليغ ستصطدم بظواهر بلاغية أسلوبية وبنائية وحجاجية تحتل فيها القصديّة والتّأثير مكانة مهمّة ولذلك رأت البلاغة في التّداولية ملاذًا حقيقيا يمكّنها من إحداث ثورة في الدّرس البلاغي، وهذا ما جعل ليتش Leitch يعترف بأنّ "البلاغة تداولية في صميمها، إذْ أنّها ممارسة الاتّصال بين المتكلّم

[1] إلرود إبش وجان كوهن ود.و.فوكيما وفان ديك كبدي فاركا وجان ستاروبانسكي، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر/محمد العمري، أفريقيا الشّرق، 1996، ص134.

[2] آن روبول وجاك موشلير، التّداولية اليوم(علم جديد في التّواصل)، تر:سيف الدّين دغفوس ومحمد الشّيباني ومراجعة: لطيف زيتوني، ط1، بيروت، المنظّمة العربية للتّرجمة، 2003، ص264.

* أول من قال بهذا المصطلح في البحث العربي هو طه عبد الرّحمان، وبرّر ذلك بقوله:"...ومن جملة ما فعلت أنّي وضعت مصطلحات كثيرة عن رضى واقتناع علمي، ومنها المصطلح الّذي نتداوله اليوم وهو التّداول، فإنّي وضعت هذا المصطلح سنة 1970، في مقابل pragmatique ولو أنّ التّداوليين الغربيين علموا بوجودها في التّفكير العربي لما أسموها كذلك ولما تطرّقوا لها، حيث يظهر معناها في العلم الحديث: الممارسة والتّفاعل في التّخاطب وفي عملية الخطاب، إضافة إلى أنّها نابعة من لفظة الدّلالة بحيث يعدّ السّبب الفعلي والعلمي الأول لمصطلح التّداول.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب(مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان، ط1، 2004، ص ص 21-22.

والسّامع بحيث يحلّان إشكالية علاقتهما مستخدمين وسائل محدّدة للتّأثير على بعضهما"[1]، وهذا ممّا يستلزم من أي ناقدٍ كان استحضار مقاصد المتكلّم والسّياق التّداولي الّذي تتمّ فيه عملية الاتّصال والتّخاطب الأدبي.

والتّداولية بحسب نشأتها لأول مرّة مع تشارلز موريس برزت في مجال اللّسانيات ولم يكتمل ظهورها إلّا في السّبعينات من القرن الماضي، حيث عدّها موريس فرعا من فروع علم السّيميائيات والّتي هي: علم التّركيب، وعلم الدّلالة، والتّداولية، هذه الأخيرة الّتي تعنى بدراسة علاقة العلامات بمن يفسّرها، وتجدر الإشارة إلى أنّ من يرجع لهم الأفضلية في قيام هذا الفرع من علوم اللّسان كذلك إلى ثلاثة من كبار الفلاسفة والّذين هم خريجو جامعة أوكسفورد وهم: أوستين J.I.Asutin و سيرل J.R.Serl، وجرايس H.P.Grice وتقوم نظرية هؤلاء الثّلاثة على أساس كيفية توصيل معنى اللّغة البشرية الطّبيعية من خلال إبلاغ رسالة المرسَل إلى متلقٍ، حيث يقوم هذا الأخير بتفسيرها وتفكيك شفرتها ورموزها"[2].

ولقد كانت رؤية الكثير من المفكرين والدّارسين المعاصرين إلى الحجاج بكونه مبحثا ينتمي إلى حقل التّداولية حيث: "إنّ أخذ الحجاج في الاعتبار في الدّراسات التّداولية هي خصّيصة للسنوات الثّمانين من القرن العشرين، مثل ما قام به بليز غرايز حين جمع بين المنطق والحجاج، وروبار مارتان الّذي أدمج إمكان الوقوع في نظريته الدّلالية، وأوزفالد ديكرو ورؤيته للمواضع واستعمالها لوصف اللّغة الحجاجية"[3].

والبلاغة فن يتجسّد في جملة من القواعد المعيارية الّتي تهدف إلى الإقناع أوّلا ثمّ التّعبير الجيّد والجميل ثانيا، إذ هي "نظام له بنية من الأشكال التّصورية واللّغوية، يصلح لإحداث التّغيير الّذي ينشده المتكلّم في موقف محدّد"[4]، ولذلك باتَ يُنظر إليها-البلاغة- بوصفها عتادا بنائيا وتبليغا يتقصّد أساسا التّأثير في متلقّي الخطاب لا غير، وهذا ما يكشف عن البعد التّداولي والمقامي للبلاغة، وهي برغم ذلك يمكن أن "تصبح بلاغة وصفية بل وحتى تاريخية وتأويلية تعكس بصورة نقدية وضعية تلقي الشّارح للنّص، إنّها مؤهّلة في هذه الحالة، لتكوين أسس نظرية تداولية للنّص"[5].

وهكذا بدأت النّظرية البلاغية الجديدة تطرح نفسها لا بوصفها مدرسة تخييلية بحتة بل نظرية مقصديّة تداولية تعتني بالخطاب من حيث هو "موضوع خارجي، أو شيء يفترض وجود فاعل منتج له، وعلاقة حوارية مع مخاطب أو مرسل إليه"[6]. ومن الّذين توصّلوا إلى هذه الفكرة واقتنعوا بها هنريش بليث وذلك بعد استعراضه

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص89.

[2] ينظر: أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر، ط1، 2006، ص09.

[3] صابر الحباشة، التّداولية والحجاج، مداخل ونصوص، صفحات للدّراسات للنّشر، سوريا، ط1، 2008، ص16.

[4] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص89.

[5] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشّرق، 1999، ص29.

[6] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص89.

لمقصديات البلاغة القديمة وتتبّعه لطابعها التّداولي، إذْ كانت البلاغة القديمة قائمة على ثلاثة أصناف من المقصدية وهي:

1. **المقصدية الفكرية**: وتهدف إلى بعث خطاب ذي مضامين تعليمية وحجاجية وأخلاقية.
2. **المقصدية العاطفية**: وتحوي على مكوّنين أوّلها غائي يكون هدفه الإقناع فيه خارج النّص، والثّاني غير غائي يكمن في إحالة النّص إلى نفسه، مما ينتج عنه المتعة الجمالية.
3. **مقصدية التّهييج**: والّتي تسعى من خلالها إلى البحث عن مواطن الانفعالات العنيفة الّتي تحكم الجمهور بغية تحقيق تهييج عاطفي وقتي خلال فترة زمنية محدودة[1].

وبليث يشير بذلك إلى ضرورة تأسيس نظرية تداولية انطلاقا من البلاغة إلى أقصى حدودها، عندما أدرك بأنّه "بوسع التّداولية النّصية أن تأخذ في الاعتبار مفهوم المقام النّصي، والوظائف الّتي تحدّد المقامات، وتدمج ذلك كلّه في نموذج نصّي وظيفي"[2].

وعليه فإنّ البعد التّداولي للبلاغة يتجلّى من خلال اهتمامها بمفهوم المقام الخطابي في سياق بحثها عن المقاصد، وقد نتج عن توجّه البلاغة نحو الأثر التّداولي أنْ جعل من المتلقي محور اهتمام. وتذهب البلاغة في ذلك من مبدإ يرى أنّ كلّ نصٍّ يتضمّن بالضّرورة قدرا من البلاغة، أو هو بلاغة بشكل من الأشكال، مادام يتملّك وظيفة إقناعية تأثيرية، وبهذا الاعتبار فـ"البلاغة تمثّل منهجا للفهم النّصي مرجعه التّأثير، وعندما نفكّر وفق المفاهيم البلاغية، فإنّنا ننظر إلى النّص من زاوية نظر المستمع/القارئ ونجعله تابعا لمقصدية الأثر"[3].

4- إشكالية ومحاولات تجديد الدّرس البلاغي:

تمثّل البلاغة العربية منظومة فكرية في الأساس، تبلورت على مدى قرون طويلة شهدت فيها تحولات في الثقافة وانكسارات في الحضارة وخوفا من ضياع الهوية أو تهميشها، تحمل في طياتها عوامل بقائها كما تحمل عوامل فنائها. وكما أنّ المقولات البلاغية القديمة وقفت عاجزة اليوم أمام الإبداع العربي، فمع ذلك مازلنا حبيسي تصوّرات القرون السّالفة، ولهذا كان من الواجب علينا أن نفتح أبواب البلاغة لتواكب رياح التّحديث، ويتحقّق بذلك تأصيل روح الدّرس المعاصر. ولقد برزت في هذا المجال، نظريات وتطبيقات عديدة ومتنوّعة، بحيث بات من الصعب وقف الطّوفان المعرفي الّذي تصبّه المطابع، إلّا أنّ هذا لا يمنع الاستفادة والانتفاع بالنّتائج الحقيقة، بعد أن تعهّدتها جهود الباحثين العلمية بالتّربية والإنضاج، وهذه محاولة للإفادة من ذلك في

[1] ينظر: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص ص25-27.

[2] المرجع نفسه، ص32.

[3] المرجع نفسه، ص24.

تسليط أضواء البحث على جانب ظلّ معتّما في التّصور البلاغي الّذي وصل إلينا، ألا وهو الجانب الكلامي التّداولي من البلاغة العربية.

لقد صنف نقاد كثر البلاغة في عداد المسائل القديمة التي لا نفع منها، وكان رولان بارت في بداية الأمر قد أشار إلى موت البلاغة قبل أن يعيد قراءتها من جديد، وقد كان المقصود بموت البلاغة أن أشكال الخطابة القديمة التي غذت البلاغة وصور تعليم البلاغة للناس قد زالت جميعا قبيل العصر الحديث، فالقرن التاسع عشر لم يستقم للناس إلا وقد أصبحت البلاغة لا يحتاج إليها الناس للوفاء ببعض مطالبهم، كما كانوا يعهدون في العصور السالفة. ولكن إعلان موت البلاغة لم يمنع الذين أعلنوا موتها أنفسهم من أن يسعوا سعيا حثيثا مثابرا إلى إحيائها، نظرا لاختلاف الحياة واختلاف حاجات الناس، كما نشأت حاجات جديدة لهم، فلم يكن من الممكن أن تعود ظاهرة البلاغة إلى ما كانت عليه لقرون، وإنما كان إحياء البلاغة منبعثا عن أمرين: الأول إدراك العلماء أن البلاغة تملك ذخيرة نافعة من المصطلحات والأفكار، يمكن أن يعاد تشكيلها في صور جديدة لتنشئ بلاغة جديدة، والأمر الثاني هو أن صور العلاقات البلاغية الناشئة في العصر الحديث تختلف عن الصور التي ألفها الناس في عصور ما قبل الحداثة، لذا وجب أن ينشئوا علما جديدا يحلل الوظائف البلاغية التي استجدت، ويلائم طرق التفكير الحديثة[1].

وبرغم كثرة الدّراسات ذات المناهج المختلفة والأدوات الإجرائية المتباينة فهي تكاد تجمع على حقيقة واحدة وهي ثراء التراث البلاغي وخصوبته وقدرته على الانفتاح والتّجدّد، وأصل هذا التجديد أو التطوير أو البعث أو الإحياء أو النهوض هو الاستجابة لمشكل الواقع الراهن الذي نعيشه وأقصد بهذا الواقع كيفية صياغة العلاقة مع تراثنا وصياغة علاقتنا مع معاصرينا الذي نعيش معهم وبلورة توجهاتنا نحو المستقبل، وهذا ما عجّل اليوم بعودة الدّراسات البلاغية واللّسانيات الحديثة لتجعل الكلام وعمليتي التّكلّم والتّلقي محاور الدراسات النقدية الحديثة، فقد كشفت عن أفكار ناضجة ورسمت ملامح واضحة ممّا أسهم في تطوير واستحداث ميادين جديدة للبحث البلاغي واللّساني. وهذا يقضي بضرورة إعادة النّظر في البلاغة القديمة وإنشاء بلاغة جديدة ذات أسس مستمدّة من واقع العصر الحديث، بل إنشاء بلاغات جديدة، تتفرّع بحسب المستوى الشّفاهي والكتابي، وبحسب الجنس كبلاغة الشّعر، وبلاغة النّثر، وربّما بحسب تفريعات أخرى.

إنّ البلاغة القديمة قد تعرضت لكثير من النّقد، ولاسيما في العصر الحديث مع موجة المد البنيوي، حيث نُظر إليها على أنّها لم تعد صالحة للاستعمال، وأنّها ليست أكثر من مجموعة من التّصنيفات، وأنّها "كانت تبحث فقط في تعريف وتصنيف وترتيب الألوان المختلفة للمجازات"[2]، وآخرون رأوا أنّ هذه البلاغة وعلم الجمال "كانا

[1] ينظر: مجدي أحمد توفيق، ما البلاغة؟ دراسة، مؤسسة سندباد للنشر والإعلام، القاهرة، ط1، 2013، ص ص188-189.

[2] جون كوهن، النّظرية الشّعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000، ص70.

ينسبان للفن واللّغة دورا توصيليا خالصا"[1]، وأنّ وظيفتهما تنحصر في المحاكاة أو التّمثيل والتّوصيل، كما عزا بعض الباحثين هذه النّظرة غير المنصِفة إلى التّشويه الّذي أصاب البلاغة على امتداد التّاريخ.

فضلا عن ذلك، يذهب بعض الدّارسين إلى القول بأنّ السّمة البارزة في البلاغة –عربية كانت أم غربية- هي تعاليها المعلن والظّاهر عن حركية الإنتاج الأدبي، وهي بذلك موازية للطّابع المعياري المطلق الّذي يحدّد القواعد المنطقية، ويعنى بالتّعريفات والتّصنيفات العقلية. وكان البلاغي في البلاغة القديمة ينطلق من الفكرة المجرّدة مستلهِما ملمحا جزئيا يقدّم تعريفاته ويحدّد تصنيفاته وأنماطه الممكنة، إضافة إلى ذلك انتقاء شواهده واختراعها إنْ لم يجدها في النّصوص الأدبية، ممّا ينتج انفصالا حادّا بين الحكم البلاغي والإبداع الأدبي والشّعري.

وممّا ساهم في ردم الفجوة بين البلاغة القديمة والدّراسات النّقدية الحديثة، هو أنّ البلاغة القديمة "كانت في جوهرها نقدا لغويًا"[2]، وهو المنهج الّذي ساد الدّارسات النّقدية الحديثة وبدأت ملامحه في الظهور تدريجيا، بعد أن بدأت تتعامل مع النصوص اللغوية بطريقة أكثر تطورا خاصة بمرسل اللغة ومتلقيها والوظيفة المتحققة بينهما والسياق الذي قيلت فيه وكل ما يدخل في إطار تلك العملية التواصلية، أمّا ذلك التّفاؤل المفرط للبنيوية فما لبث أن خبا إثر الأزمة العميقة الّتي وقعت تحت طائلتها الدّراسات الأدبية، منذ سقوط الاتجاهات المتفائلة في نهاية السّبعينيات[3]، ذلك أنّ النّقاد البنيويين حصروا اهتمامهم في لغة النّص ولا شيء غيرها، ثمّ بدا لهم من بعد ما رأوا قصور منهجهم أن يلتفتوا إلى ما هو أوسع، فكان "الانتقال من لغويات اللّسان إلى لغويات الكلام، وإبراز ظواهر العلاقة بين المرسل والمستقبل في إطار الذّرائعية، ما لفت أنظارَ كثير من اللّغويين إلى البلاغة"[4]، وجعل بعضهم يقتنع بـ"ضرورة الإسراع في استعادة الجانب الإنساني العالمي والشّامل، الّذي تمثّل البلاغة بالنّسبة إليه حلقة وصل مركزية بوصفها علما عامًا للخطابات"[5]، وكان من نتائج هذا التّحول أن قام الباحثون بإنصاف البلاغة القديمة، بحيث إنّ هذه البلاغة برأيهم قدّمت للنّظرية الأدبية المعاصرة آفاقًا نظرية وطريقةً كاملة لرؤية كلّ ما هو أدبي وفهمه، ومن الدّوافع والأسباب التي أدّت إلى المسارعة في التّفكير وتجديد الدّرس البلاغي، يمكن أن نجملها في النّقاط الآتية:

1. افتقاد الدّرس البلاغي لبعده التّواصلي الحي وجوانبه التداولية، وبقاؤه رهين قوانين نمطية، وقواعد ساكنة وبخاصة عند المتأخّرين، فعلى الرغم من هذا الاهتمام البالغ من قبل البلاغيين القدماء بالمقام فإنّنا وجدنا من

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، مصر، ط1، 1996، ص67.

[2] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، دار غريب، القاهرة، ص14.

[3] إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص177.

[4] المرجع السابق، ص176.

[5] المرجع نفسه، ص167.

بعض الدّارسين المحدثين من ينتقدهم لعدم توسيعهم فكرة المقام، وأنّ مراعاة مقتضى الحال تفتح آفاقا من البحث رحيبة لم تفتح[1].

وهذا المقام يتصف بدينامية وحيوية لم ينسبها إليه البلاغيون سابقا، فهو بمثابة موقف اجتماعي متحرّك حيث يعدّ المتكلّم جزءا منه، كما يتمثّل هذا المقام في السّامع والكلام نفسه وغير ذلك مما له صلة بالمتكلّم وكلّ جوانب الاتصال من الإنسان والمجتمع والتاريخ والجغرافيا والغايات والمقاصد[2].

2. تغيّب الجانب التّذوقي عن الدّرس البلاغي، وذلك بأن انقطع دارسو البلاغة عن مستوى العربية الفصيحة فضلا عن مستوى العربية الراقية الّتي تعدّ بابا للتّذوق والتعامل مع النّصوص من الوجهة الفنية الجمالية، وهو أساس الدّرس البلاغي، وصارت البلاغة إذا ذكرت تبادر إلى مخيّلة الطالب عشرات من المصطلحات والمفاهيم الّتي يجب عليه حفظ تعريفاتها، وما يشهد لها من القرآن أو من الشّعر، فإذا انضاف إلى هذا بعُد الطّالب عن نصوص العربية العالية وفرائدها الغالية، أدركنا مدى الهوة الّتي تفصل درس البلاغة عن مهمته في الأخذ بيد الدّارس إلى سبل التذوق والتعامل مع النصوص الراقية، لإدراك ما فيها من ظواهر الجمال وبواطن الكمال.

3. تحوّل الدّرس البلاغي إلى غاية بعد أن كان وسيلة، وهذه النتيجة مترتبة عن سابقتها، فبدل أن يكون الدّرس البلاغي وسيلة للتعامل مع النّصوص تذوّقا وتدبّرا وتحليلا ومقارنة، حصر هذا الدّرس في عشرات، وربما مئات من المصطلحات والمفاهيم والظّواهر هي حصاد قرون من التّفريع والتّحديد، حتى أصبح الطّالب يحسّ بألّا موضع لزيادة أو اجتهاد أو مراجعة، بل ولا سبيل إلى ابتكار أو اختصار، وأنّ مبلغه من العلم أن يحفظ تلك التعريفات الشارحة لهذه المفاهيم مع شواهدها الثابتة التي لم يزدها مرور الأيام إلى رسوخا وتثبيتا.

4. عزل جوانب الدّراسة البلاغية بانفصال علومها، فمن المعلوم أنّ عملية الإبداع كلّ متكامل لا تتمايز فيها الجوانب في ذهن الكاتب وأحاسيسه وتصوّراته، وأنّ الفصل المطلق بين جوانب النّص لا يبقي الصّلات قائمة بين أجزائه وظواهره الأسلوبية والفنية، ومن هنا لم يرتض كثير من الباحثين المحدثين الفصل بين علوم البلاغة، ورأوا أنّ التقسيم الثلاثي لعلومها مصطنع وغير واقعي[3]، وأنّه يجافي عملية الإبداع الفني، ولا شكّ أنّ بين علوم البلاغة من التّداخل ما تتعذر معه عملية الفصل أصلا، فبعض الظّواهر البلاغية تتنازعها علوم البلاغة، فلا يدرى أيّ العلوم أحقّ بها.

5. ثمّ إنّ تصور البلاغيين لدور البديع وجعلهم له تابعا ومكمّلا للمعاني والبيان، لا يتناسب مع النّظرة المتكاملة إلى النّص، لأنّ هذا التّصور أدّى إلى أن أصبح دور علم البديع دورا هامشيا أشبه بالتّلوين الخارجي الّذي لا تأثير له

[1] ينظر: محمد حسن عبد الله، مقدّمة في النّقد الأدبي، دار البحوث العلمية، بيروت، ط1، 1975، ص69.

[2] ينظر: تمام حسان، الأصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص ص338-339.

[3] ينظر: مسعود بودوخة، البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع، ص165.

على جوهر المعنى، وتأكّد ذلك بما جاء صراحة في تعريفه بأنّه "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدّلالة"[1].

6. طابعها الكلي لم تكن فيه صبغة علمية موازاة مع العلم الحديث، بحيث كانت لا تعتمد على استراتيجية محددة تلاحظ الوقائع، وتعطي تفسيرات لطروحاتها المختلفة، وإنّما كان عملها قائما على فكرة تقديم الفروض الجزئية، ولا يتم اختيارها إلّا بشكل تعسّفي عشوائي، وهي في طبيعتها فروض منطقية لا تخضع للاختبار ولا للقياس.
7. كانت البلاغة منذ القديم إلى العصر الحالي بلاغة عبارة وجملة لا تولي النّص أية وزن ولا رؤية ولا اهتمام بأبنيته الكبرى، واكتشاف نوعية العلاقات المتحّكمة في أجزائه، ولهذا كانت الدعوة إلى وجوب إعادة الدّرس البلاغي لطبيعته المتكاملة، حيث يعالج الأساليب والظّواهر بنظرة شاملة غير مجزّأة تلك المتمثلة في النّصوص في طابعها الكلي. وعلى هذا فاستثمار الدّرس البلاغي في الدّراسات النّصية الّتي تعنى بما هو أشمل من الجمل والتراكيب المنعزلة أمر أضحى لازما وضروريا، مع أنّنا لو تأمّلنا المفاهيم البلاغية لوجدنا أنّ كثيرا منها قائم على تصوّر نصّي أصلا، أو أنّه قابل لأن يوسّع فتستوعب كثيرا من جوانب الدّراسة النّصية الحديثة بمفاهيمها ومصطلحاتها.
8. عدم ضبط المصطلح البلاغي، وهو ما نتج عنه اختلاف في المصطلحات والمفاهيم بين البلاغيين، مع أنّ الأصل في وضع المصطلح هو توحيد المفاهيم بين الدّارسين، فوجدنا عندهم أسماء عدّة للمعنى الواحد، ومعاني شتّى للمصطلح الواحد، وكثيرا من النّصوص الّتي يُستشهد بها في أكثر من نوع، وهذا سبب كاف لوجوب إعادة النّظر في تلك المصطلحات ومفاهيمها.
9. عزل الدّرس البلاغي عن بقية العلوم والفنون وما استجدّ من طرائق البحث وآفاق المعرفة، وقد ذكرنا أنّ البلاغة العربية لم تكن في بداياتها الأولى جزيرة معزولة عن سائر العلوم، وإنّما كانت ملتقى كثير من تلك العلوم والفنون التي أسهمت في إرساء دعائمها، كعلم الكلام والإعجاز والنّحو واللغة والنّقد وغيرها.

وواضح أنّ البلاغة الجديدة تسعى إلى التّقنين والتقعيد مستلهمة النّموذج اللّساني والإنشائية والبلاغة القديمة، وبذلك فإنّها قدّمت مشروعها في ظل انتعاش الرّوح العلمية وتطورها كانتشار البنيوية والنقد الجديد والسّيميولوجيا، بل إنّها تسعى لتبرز نفسها كعلم نظري يتوخى الصرامة والنّمذجة، وكذا محاولة روّادها لتقديمها كمنهج لتحليل النصوص، خاصة وأنّهم نظروا إليها على أنّها تمثّل الأميرة القديمة الجديدة للعلوم الإنسانية على حد تعبير والتر جنز، وهو ما يجعل نشاطها غير متصل بالمفهوم العميق للإبداع الأدبي

[1] شفيع السّيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، القاهرة، 1987، ص218. وينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص192.

والنّصوص الأدبية الّتي ينشئها أصحابها للتّعبير عن القيم الإنسانية والفنية[1]، وهذا ما أدّى بالنّاقد ميشال ماير للتفكير في قدرة البلاغة على توفير مصفوفة مرجعية لكل العلوم الإنسانية.

وعلى هذا الأساس كان التساؤل الجوهري الذي طرحه هنريش بليث فيما يتعلق بالبلاغة وهو (ما البلاغة؟) يحمل في مضامينه أبعادا ودعوة تجديدية للبلاغة العربية، بحيث أجاب عليه بقوله: بأنّ هذه "البلاغة فن، والفن يعني الصّنعة، ونتاج هذه الصّنعة أمر مدبّر بحيث لا يرجع إلى الطّبيعة وصدفها، بل يستجيب للعقلانية المنهجية الإنسانية. أي أنّها منهج يتميّز بمجموعة من القواعد غير المرصوفة بطريقة تعسفية، بل ربط بينها من زوايا قائمة على أساس منطقي"[2]. وهذا المنهج تتحدّد وظيفته الأساسية في كونه يعدّ نسقا يهتم بعملية إنتاج النّصوص حسب قواعدِ فنٍّ معيّن، ولكن ما لبث هذا الرّأي حتى عدل عنه بليث وقال بمفهوم آخر مغاير وهو أنّ البلاغة لم تعد تعنى بإنتاج النّصوص بل بتحليلها.

وأمّا مسألة وضع منهج جديد للبلاغة التّقليدية لابد أن يبدأ أوّلا في الفهم العميق للعناصر والأسس الّتي قام عليها الدّرس البلاغي، ثمّ فهم الواقع والمعطيات المعاصرة، ولهذا فروّاد النهضة الأدبية العربية عندما دعوا إلى تجديد البلاغة العربية القديمة رأوا ضرورة تجديدها على أسس مختلفة تراعي كيان النّص الأدبي ومطالب الإنسان الوجدانية والفنية، وكذلك في القدرة على بناء جسور ائتلاف بين التّنظير والتّطبيق. ونؤكّد هنا على أنّ البلاغة ذات مضمون عقائدي محافظ، لذلك لابدّ من مراعاة فيها هذا الأصل، كما أنّها أسّست وفق البناء اللّغوي الكلاسيكي الّذي هو أيضا ذو طبيعة محافظة، إذ المطلوب من وراء هذا العلم هو تحديد الأهداف الإنسانية والاجتماعية في فهم النّص بلاغيا، والمراد بهذه الأهداف الإنسانية هو مزج الأفكار بالواقع الاجتماعي، فكل كلمة وكلّ نص يمثّل واقعا معيّنا، وبنية النّص هي تجسيد لبنية العالم الخارجي.

برغم تسابق محاولات التجديد في الدرس البلاغي، إلا أنّه لم تتمكن أيّ محاولة منها منذ أوليات التّفكير بالتّجديد في العصر الحديث لأن تأتي بطرح جديد باستثناء البقاء على المنهج الّذي اختطّه السّكاكي في القرن السّابع الهجري، إذ مازلنا نقرأ البلاغة بمنظوره، على الرّغم من الدّعوات الجدّية. ذلك أنّ العصر الحديث عرف بروز مذاهب أدبية كثيرة تنوّعت معها في أذهان المعاصرين المفاهيم البلاغية، فنادوا بتوجهات متباينة حول البلاغة، منهم من دعا إلى الاهتمام بالمضمون، والالتزام في الأدب، ومنهم من كانت دعوته إلى العناية بالشّكل والمضمون أو إلى التّوازن بينهما، أو إلى نبذ البلاغة القديمة بلاغة الانفعال والعاطفة وهكذا.

وعلى هذا الأساس يتجلّى تصوّر النّقاد المعاصرين للبلاغة وارتكازها على جملة من المبادئ بحيث يمكن استثمارها في صياغة فكر بلاغي جديد يستجيب لرغبات القارئ المعاصر في تذوّق الأعمال الأدبية وتفسيرها

[1] محمد مشبال، أسرار النّقد الأدبي، ص45.

[2] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، ص23.

وتحليلها، إنّه يروم لأنْ يصبح فكرا بلاغيا شاملا يقوم في أساسه على مبدإ التّواصل الحيّ والمتجدّد مع الإبداع الأدبي والقارئ، كما لا يتنكّر للمبادئ الجمالية الّتي رسّختها مختلف المناهج والنّظريات الأدبية والممارسات النّقدية. هذا الفكر البلاغي لا يمكن تصوّره بمنأى عن الإبداع الأدبي الّذي يشكّل مصدرا متجدّدا يمدّه بالحيوية والحركة، إذ أن هذه الأعمال هي بداية التفكير البلاغي منذ القديم.

والبلاغة الأدبية الجديدة لم تكن لتقف عند الحدود الموضوعة سلفا والقوانين السّابقة أو تخضع بالأساس لهذه لقواعد، مادامت تراهن وتؤكّد سعيها على استشراف آفاق رحبة لبلاغة ترتكز على سياقات غير مألوفة في النّظر البلاغي المقنّن، هذا النظر الّذي استهلكته مفهومات من قبيل البيان والتّحسين والخرق[1]. والبلاغة الجديدة تستوعب هذه المفهومات التقليدية، غير أنّها تتعدّاها إلى المفهوم الرحب الّذي يمثله الأدب باعتباره في الجوهر تشكّلا شاسعا للوظائف اللّغوية، حيث تغدو مهمّتها تحليل النّصوص من خلال الكشف عن هذه الوظائف* في تلك النّصوص[2].

ولابأس أن نستعرض عدّة أسماء لامعة كانت تنادي بضرورة فتح الدّرس البلاغي على منافذ التّجديد والدّعوة إليه، ومن تلك الأسماء: أمين الخولي، أحمد الشّايب، سعد مصلوح ومحمد العمري[3]، وسوف نقف عند بعض هؤلاء لنتبيّن طبيعة عملهم.

أولا- أمين الخولي:

لم تكن محاولة الرائد أمين الخولي محاولة تركض في الهواء عبثا أو منقطعة الصلة عن سياقها التراثي وسياقها المعاصر، ففي فترة الثّلاثينيات الأخيرة من القرن العشرين دعا هذا الباحث إلى الارتقاء بالبحث البلاغي لما رآه من صلة بين علوم أخرى والبلاغة العربية كعلم النفس والفلسفة والجغرافيا، والّذي يتمحور في أساسه حول إمكانية تجاوز الجملة ثم إلى الفقرة وبعدها النّص[4]، وهو بذلك يصرّح "فإنّا اليوم نمدّ البحث بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية، ثم إلى القطعة الكاملة من الشّعر أو النّثر ننظر إليها نظرتنا إلى كلّ متماسك وهيكل متواصل الأجزاء نقدر تناسقه وجمال أجزائه وحسن ائتلافه.."[5]، وهذه دعوة صريحة إلى بسط أفق البحث وتوسعة

[1] ينظر: محمد مشبال، أسرار النّقد الأدبي، ص46.

[*] تتمثّل في جملة المحسّنات والصّور البيانية وكل ألوان الاختراق الدّلالي، لما تقوم به هذه الوظائف أو القواعد في النّص الأدبي من ظيفة جمالية وإنسانية تسهم في تشكيل النّص وتعميق الرّؤية والاستحواذ على المتلقي واستجلاء القيم الإنسانية. ينظر: محمّد مشبال، أسرار النّقد الأدبي، ص46.

[2] ينظر: محمد مشبال، المرجع نفسه، ص46.

[3] وقد أشار إلى بعض من هؤلاء محمد كريم الكوّاز، في كتابه البلاغة والنقد، ص270، وأيضا: عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف، نحو بلاغة جديدة، مكتبة غريب، القاهرة، 1977، ص14. ونحن فضّلنا أن نضيف رائد التجديد بحق للبلاغة العربية وهو الباحث المغربي محمد العمري.

[4] ينظر: جميل عبد المجيد، بلاغة النّص مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار غريب للنّشر، 1999، ص5.

[5] المرجع السابق، ص5، والقول للناقد نفسه، ينظر: فن القول ص108.

دائرته، بأن لا يقف عند الجملة بل يجب أن يتصل بالعمل الفني الأدبي كله، وينظر في فن القول وأوضاعه نثرا وشعرا. من جهة أخرى لم تكن دعوة أمين الخولي إلى تخلية البلاغة من مناهج علوم الثقافة الإسلامية، وأبحاثها إنكارا لأهميتها في تكوين هذه البلاغة. فقد أشار إلى الصّلة القوية بين الثّقافة الأدبية العربية والثّقافة الإسلامية باعتبارهما رافديْن أساسين لأيّ باحث يسعى لإدراك الكثير من المقولات البلاغية الأدبية، بل ظهرت دعوة الخولي إلى العمل على الانتفاع بما دار حول القرآن من دراسات تناولت سمات تعبيرية فنية، من قبيل الإضمار والإبهام والإشكال والخفاء والجمال والإشارة وغيرها، ولكن دعوته تلك كان الغرض منها تخصيص البلاغة وتوسيعها في الآن معا[1]، وهذا بحجة ما رآه من قصور في البلاغة القديمة ونقده إياها في جملة من النقاط: كطغيان الفلسفة عليها في مجال البحث ولغته وغاياته، أيضا انحصار بحثها في الألفاظ في حدود الجملة غالبا، وإهمالها للبحث في عنصر المعنى.

والّذي يؤكّد رؤية النّاقد هو بداية تبلور وظهور اتجاه لساني معاصر وجديد، بدأت ملامحه ومناهجه وإجراءاته في التّشكل منذ منتصف السّتينيات تقريبا، وهذا الاتجاه اتخذ لنفسه تسمية اللّسانيات النّصية أو لسانيات النّص ونحو النّص وحتى علم النّص، وهو مبدأ يتّخذ النّص كلّه مادة له ويخضعه لعملية التّحليل.
لقد عدّ أمين الخولي من الأوائل الّذين انتبهوا لفكرة انحصار البحث البلاغي داخل أسوار الجملة والوقوف عند حدّها، يقول: "تبدأ البلاغة على آخر نظام لها، بالبحث في المفردات وخصائصها وهو علم المعاني، ثم البحث في المركبات ودلالتها وهو علم البيان، ثم تحسين ثانوي متمثل في علم البديع، وهذا كلّه لا يكاد يتعدى دائرة البحث في الجملة.."[2]. وكان غرض الخولي هو جعل البلاغة درسا يخلص للأدب متمثّلا روحه ومدركا تميّزه، وهو ما يعني أنّ على البلاغة استصفاء أدواتها وتقنياتها على نحو يحدّ من اتّساعها ويوجهّها لخدمة الإبداع الأدبي. وفي الآن نفسه سعى إلى توسيعها من الدّاخل إذ يقول في هذا الصّدد بأنّ البلاغة "في حاجة إلى سعة شاملة، وبسطة وافرة"[3]. وهو بذاك يقصد توسيع دائرة البحث البلاغي لتشمل حدودا ضاقت عنها البلاغة لتأثّرها بحدود البحث المنطقي.

وهو يبرّر موقفه بأنّ سبب انحصار البلاغة في حدود الجملة فقط هو توثّق الصّلة بين المنطق والبلاغة لدى السّكاكي وغيره من أصحاب المدرسة الكلامية أو الفلسفية، لأن الجملة لدى البلاغيين والنحويين هي نفسها القضية في التّفكير المنطقي والقائم على الاستدلال.

واستنادا لذلك ظهرت دعوة الخولي إلى ضرورة تجاوز البحث البلاغي من مستوى الجملة إلى مستوى النّص، ويبرّر ما نادى به بقوله: "وأمّا التّحلية فبأشياء، منها توسعة دائرة البحث وبسط أفقه، فلا تقتصر على الجملة

[1] ينظر: محمد مشبال، أسرار النّقد الأدبي، ص33.
[2] أمين الخولي، مناهج تجديد في النّحو والبلاغة والتّفسير والأدب، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1961، ص ص165-166.
[3] أمين الخولي، فن القول، تق/ صلاح فضل، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1996، ص183.

كما كان في القديم من عمل المدرسة الكلامية....، وإنّنا اليوم نمدّ البحث بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية، ثم إلى القطعة الكاملة من الشّعر أو النّثر، ننظر إليها نظرتنا إلى كلّ متماسك، وهيكل متواصل الأجزاء، نقدّر تناسقه وجمال أجزائه، وحسن ائتلافه، ونتحدّث فيما لابد منه في هذه النّظرات من شؤون فنيّة"[1]، ويتضح لنا من هذا القول دعوته واضحة للانتقال من نحو الجملة وبلاغة الجملة إلى نحو النّص وبلاغة النّص. ولكي تتحقّق البلاغة الأدبية في صورتها المجدّدة، فإنّ عليها أن تقترح نظاما آخر أرحب وأوفى بطبيعة العمل الأدبي، وقد قام بتجسيد هذا النّظام النّاقد محمد مشبال أحد المجدّدين للدّرس البلاغي من خلال المرتكزات الآتية:

-تأتي البلاغة الجديدة لأن تصبح آلية التّحليل متمثّلة في النّص بكلّيته بدل الجملة، وبذلك يكون موضوع الدّرس البلاغي الرّئيس هو النّص الشّعري كاملا أو النّص النّثري بتمامه، وهذا ما يؤذن بانفتاح البلاغة على الأدب بمدلوله الإبداعي الحيّ.

-تدعو البلاغة المجدّدة إلى درس السّمات الأسلوبية الجزئية وتحليلها في سياق المعنى الكلّي للنّص أو وفق قصد الكاتب. وعلى هذا الأساس يتجاوز الدّرس البلاغي البحث في الأسلوب بمدلوله اللّغوي إلى البحث في المعاني الأدبية "بما هي روح العمل الأدبي ولبابه"[2].

-تولي البلاغة المجدّدة الأهمية القصوى لدرس الأساليب الفنّية المعتمدة في العمل الأدبي، من حيث وظائفها الأدبية ودلالتها الاجتماعية والإنسانية.

-إنّ مهمّة البلاغة المجدّدة تقوم أساس على مبدإ دراسة وتحليل جميع الأنواع الأدبية شعرية كانت أم نثرية، قديمة أم حديثة. وبهذا لن يقتصر الدّرس البلاغي في معالجة الشّعر أو فنون القول الأدبي القريبة منه كالخطابة والتّرسل، ولكن سيشمل أيضا أنواعا أدبية سردية كالمقامة والخبر والقصة والرّواية[3]، وعلى هذا الأساس تكون قد بدأت بوادر فرضية التجديد التي دعا إليها الخولي في التحقق من خلال حرصه على بعث وإعادة بلورة الدرس البلاغي القديم من كل الجوانب كما أكّد على ضرورة التمكن منه استيعابا وفهما.

ثانيا- أحمد الشايب: حصر أحمد الشّايب موضوع البلاغة في بابيْن:

1- **الأسلوب**: وفي هذا القسم من علم البلاغة يدرس القواعد الّتي إذا أُتّبعت كان التّعبير بليغا، أي واضحا مؤثّرا، فندرس الكلمة والصّورة والجملة والفقرة والعبارة، وكذا الأسلوب من حيث أنواعه، وعناصره وصفاته ومقوّماته وموسيقاه. وفي هذا القسم نضع علم المعاني، وعلم البيان وأغلب علم البديع، وهناك موضوعات مهمّة أهملتها غالبية كتب البلاغة العربية القديمة، وهي تتعلق بفنّية العبارة الأدبية، ولكن برغم ذلك توجد في بعض الكتب القديمة ولكنّها غير منظّمة ولا مستوفاة.

[1] المرجع السّابق، ص ص239-240.

[2] المرجع نفسه، ص187.

[3] ينظر: محمد مشبال، أسرار النّقد الأدبي، ص34.

2- **الفنون الأدبية**: وسمّاه قسم الابتكار، وهنا ندرس مادة الكلام من حيث اختيارها وتقسيمها، وما يلائم كل فنّ من الفنون الأدبية، وقواعد هذه الفنون، كالقصة والمقالة والوصف والرسالة والمناظرة والتّاريخ، وزعم أنّ البلاغة القديمة قاصرة هنا، كما كانت قاصرة في قسم الأسلوب، إلّا فقرات منها أو فصول درست لأغراض غير أدبية، كما في آداب البحث والمناظرة[1].

وبالموازنة بين أبحاث البلاغة، كما دوّنتها كتب العربية الأخيرة، وبين موضوعها كما يجب أن يكون، استطاع المؤلّف أن يقرّر النتائج الآتية:

- أنّ نصف البلاغة النّظرية مفقود في اللّغة العربية وأكثره في قسم الفنون الأدبية وباقيه في باب الأسلوب.
- أنّ شطرا من الأسلوب قد دُرس تحت عنوان المعاني والبيان والبديع، وهو شطر على خطورته، يعوزه التّنسيق، ولا حاجة بنا الآن إلى هذه الأسماء.
- إنّ البلاغة العربية في حاجة إلى وضع علمِي جديد، يشمل هذه الأبواب والفنون، ويصل بينها وبين الطّبيعة الإنسانية، وملابساتها الزّمانية والمكانية، حتّى يخدم الأدب، وذلك كلّه غير البحث التّاريخي الّذي يفرِدُ له درسًا خاصا.

إنّ الأدباء هم أولى النّاس بدرس البلاغة حتّى يخلّصوها من أساليب الفلاسفة ومذاهبهم وألغازهم، فذلك هو الّذي أفسد بلاغتنا، وحوّلها أبحاثا لفظية عقيمة أشبه بالرّياضيات والكيمياء[2].

ويتبين من دراسة الشّايب وموضوعات كتابه الكبير الأسلوب أنّه مخصّص فقط لدراسته الأسلوب، وليس لدراسة البلاغة، أو لبعثها وتجديدها كما كنّا نزعم، ولمّا كانت نظرية الأسلوب العربي لا تنفك من مقوّمات بلاغية، فقد خلط الأستاذ الشّايب بينهما، ونحن بعد مضي ردح من الزّمن على دراسته، نفصل بين البحث الأسلوبي الحديث والبحث البلاغي القديم فصلًا أفدنا به من تقدّم الدّراسات الأسلوبية الحديثة، ولم يقم المؤلّف ببعث البلاغة القديمة، لسبب منطقي بسيط، وهو أنّ هذه البلاغة نشأت تحت ظلّ مؤثّرات انتفت من السّاحة الفكرية الحديثة، ولم يقدّم نظرية في دراسة الأسلوب العربي، لأنّ أسس هذه الدّراسة لم تكتمل في حينه، لا في الدّراسات الغربية ولا العربية المعاصرة، ويذكر للأستاذ الشّايب أنّه من أوائل المنبّهين على سعة آفاق الدّرس الأسلوبي الحديث، الّذي واكب حركة التّجديد في علم اللّغة[3].

ثالثا- شوقي ضيف:

ومع ذلك فقد أيّد موقفَ الخولي والشّايب نقادٌ آخرون معاصرون كشوقي ضيف الّذي ألّح على ضرورة تحديث الدّرس البلاغي العربي، وذلك بالقيام بمقارنة مباحث البلاغة العربية بنظيرتها الغربية الّتي عني فيها

[1] ينظر: أحمد الشّايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النّهضة المصرية، ط8، 1991، ص38.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص39.

[3] محمد كريم الكواز، البلاغة والنّقد المصطلح والنّشأة والتّجديد، الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2006، ص273.

أصحابها بدراسة أساليب الفنون الأدبية، في حين لم يهتم بهذه الجوانب البلاغيون العرب والذين حصروا عنايتهم بالكلمة والجملة والصّورة فقط، وهذا الاهتمام كان سببه رغبتهم في تعليل العبارة والقطعة القرآنية وتتبُّع خصائصها التّعبيرية وصورها البيانية، وحملهم على هذا التّوجه أيضا نمط أو طبيعة الشّعر القديم الذي كان في جملته وجدانيا يجري في أسلوب عام واحد في معانيه وصوره وأخيلته وصيغه[1].

ومن الأسباب الّتي دفعت بهؤلاء إلى التّفكير نحو النّزعة التّجديدية هو رؤيتهم أنّ مجال النّثر أو فن النّثر رصيف أي معاكس لفن الشّعر كونه يشمل فنّ الرّسائل، وأنّ أساليبه التّعبيرية تميّزت بشكل واحد ألا وهو السّجع، هذا الأمر الذي أدّى بالبلاغيين إلى إسقاط بلاغتهم واهتماماتهم بالمفردات والجمل والصّور البيانية والتّحسين البديعي. وطبيعة هذا المشهد الّذي اختص به الدّرس البلاغي القديم حاول على إثره شوقي ضيف أنّ يدفع بالبلاغيين المحدِثين إلى استشراف آفاق جديدة من البحث البلاغي، وذلك من خلال مناداته بتطوير بلاغة جديدة تكون متوازية ومواكبة للتّطور الواسع الّذي عرفه الأدب من حيث الشّكل والمضمون والأساليب، على أن يكون ذلك التّطوير في البلاغة الجديدة قائما على "إهمال الأعشاب الضّارة الّتي علقت بها من فلسفة ومنطق وكلام ونحو وأصول، والاحتفاظ بما يمثّل المقوّمات البلاغية الأصيلة للّغة العربية وشخصيتها الأدبية الخالدة"[2]، وقد أنكر على سابقيه الاحتفاظ بمسألة القضية في الفلسفة والجملة في التعبير الأدبي، والبلاغة ليس عنايتها بالجزئيات على حساب الكليات، بل يجب أن تشمل كل القول البشري والقطعة الفنية كاملة، وهو ما جعله يوضح بأنّ البقاء في مجال الجملة مع تغيّر فلسفات العلوم وإجراءات المناهج الحديثة، جعل البلاغة منكمشة على نفسها بالية المقولات، لا تكاد تفي بمتطلّبات الإبداع الحديث حتى كان الرّأي السّائد في البحوث الّتي عرضت للبلاغة وتطوّرها وتاريخها.

لم يعد هناك من يستطيع أن يبديَ ملاحظة قيّمة في أيّ شأن من شؤون البلاغة، وعليه فإنّ التّطوّر الواسع لأدبنا العربي في شكله ومضمونه وأساليبه وفنونه، يجب أن يقابله تطوّر في بلاغتنا، بحيث تكون صورة صادقة لحياتنا الأدبية[3]. ويعني هذا إعادة تشكيل الموروث البلاغي وفق ما يتناسب وحاجة الدّرس البلاغي الحديث ومواجهة النّصوص الأدبية، وتحقيق قدرٍ رفيعٍ من الدّقة والمنهجية والتّوصيف العلمي الرّصين.

رابعا- سعد مصلوح: من نحو الجملة إلى نحو النّص

[1] ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط9، 1995، ص376.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص377-378.

[3] ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، ص ص376-378.

يأتي هذا الباحث بمشروعه القيم والّذي يدعو من خلاله إلى تجديد الرؤية بشأن الدّرس البلاغي، وذلك من خلال التّطرق لقضيتي نحو الجملة ومقارنتها بنحو القطعة الأدبية أو نحو النّص، حيث عرض لجملة من المسائل جاءت على الشّكل الآتي[1]:

1- ما يستقل به نحو الجملة عن نحو النّص، والمتمثل أساسا في:

أ. أنّ نحو الجملة يختلف عن نحو النّص باعتبار خاصية الاطّراد، فنحو النّص يحوي ويتضمن في كيانه ما يسمى بالمؤشّرات الأسلوبية الّتي تمثّل تصرّفات فردية يعتمدها منشئ النّص للدّلالة على لفتة ذهنية، ولإثارة انتباه المتلقي، وهذه المؤشّرات الأسلوبية لا تأتي على نسق واحد مطرد.

ب. إنّ نحو الجملة يتباين عن نحو النّص باعتبار عامل المعيارية، إذ أنّ نحو النّص أبعد ما يكون من هذه الخاصية، لأنّه نحو تطبيقي ينشأ بعد اكتمال النّص، و وجوده ويصير جاهزا لعملية التّطبيق والدّراسة.

ت. يستقل نحو الجملة عن نحو النّص بوجود عامل الإطلاق، لأنّ نحو النّص لا يطبّق على كلام قبل أن يصاغ في حدّ ذاته.

ث. نحو الجملة في مجمله يقتصر على معالجة العلاقات داخل الجملة فقط والاهتمام بتركيبها الّذي صيغت عليه.

أوجه الاتفاق والاشتراك بين نحو الجملة ونحو النّص: من خلال ما قام به سعد مصلوح من جملة المقارنات وتحديد النّقاط المشتركة بين نحو الجملة ونحو النّص، رأى أنّ كليْ النّمطين يشترك في خاصية التّضام Cohésion والاتّساق* Cohérence، فالتّضام يتناول اللّفظ، في حين أنّ الاتساق يتناول المعنى، ويبرّر ذلك بقوله: "فالتّضام علاقة تشمل أمورا مثل: الافتقار والاختصاص والتّلازم والمطابقة وعود الضّمير والدّاخل والمدخول، في حين أنّ الاتساق علاقة بين المتضامين تجعل أحدهما غير نابٍ في الفهم عن الآخر، فلا وجه لجملة فعلية مثل: فَهِم الحَجَرُ، ولا لجملة اسمية مثل: السّماء تحتنَا، فذلك غير مقبول في الظّروف العادية لاستعمال اللّغة، وقد يكون مقبولا في مواقف غير اعتيادية كإرادة السّخرية"[2]. وكلّ من التّضام والاتّساق يحقّقان صفة الاطّراد والاستمرارية في النّص، حيث تعدّ هاتان الصّفتان سمة ثابتة وقارة في النّص من منظور اللّسانيات النّصية، لأنّها تعنى وتهتم بالتّواصل والتّتابع والتّرابط بين الأجزاء المكونة للنّص.

وهذه الاستمرارية "تتجلّى في ظاهر النّص، هذا الأخير متمثّل في الأحداث اللّغوية الّتي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزّمني، والتي نخطّها أيضا على صفحات الورق، وهذه المكونات والأحداث ينتظم بعضها مع بعض تبعا للمباني النّحوية، ولكنها لا تشكل نصّا إلّا إذا تحقّق لها من وسائل السّبك ما يجعل النّص محتفظا بكينونته

[1] سعد عبد العزيز مصلوح، في اللّسانيات المعاصرة دراسات مثاقفات، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص204.

* هذا المصطلحان أوردها تمام حسّان بوصفهما معايير تشكّل النّصية، في حين سعد مصلوح اصطلح عليهما بـ"السّبك و الحبك"، ولمزيد من التّفصيل ينظر: عبد السّلام السّيد حامد، نحو النّص عند سعد مصلوح، جامعة السّلطان قابوس، 2015، ص ص536-537.

[2] سعد عبد العزيز مصلوح، في اللّسانيات المعاصرة، ص217.

واستمراريته"[1] هذا من جهة، ومن جهة أخرى عندما تتحقّق هذه الاستمرارية عبر معيار السّبك cohésion الّذي أشرنا إليه، وهو بدوره نوعان: سبك معجمي: والّذي يتحقّق عبر ظاهرتين لغويتين: التّكرار récurrence والمصاحبة المعجمية collocation. وسبك نحوي: grammatical cohésion ويتحقّق عبر وسائل أو ظواهر لغوية عديدة، ويتجزّأ بدوره إلى مستويين: مستوى التّركيب النّحوي syntax و المستوى الصّوتيphonologique. والمعيار الثّاني الّذي تتجلى من خلاله الاستمرارية في النّص هو معيار الحبك cohérence والّذي "يختص بالاستمرارية المتحقّقة في عالم النّص، ونعنى بها الاستمرارية الدّلالية التي تتمظهر في منظومة المفاهيم والعلاقات الرّابطة بين هذه المفاهيم"[2].

2- ما يستقل به نحو النّص عن نحو الجملة: وفي هذا يتطرّق مصلوح لما بات متعارفا عليه بين علماء النّص ألا وهو معايير النّصية، هذا النّموذج الّذي اقترحه روبرت دو بوجراند في مؤلّفه (النّص والخطاب والإجراء)، وهذه المعايير تتمثل أساسا في: القصد، التّناص، رعاية الموقف، الإعلامية، والقبول.

خامسا- نسقية البلاغة وتكاملها عند محمد العمري:

يعدّ الباحث المغربي محمد العمري واحدا من كبار البلاغيين العرب الّذين أولوا اهتماما كبيرا بمقولات البلاغة الجديدة عامة، والحجاجية بصفة خاصةً، حيث إنّه من الّذين أعادوا للبلاغة وضعها الطّبيعي كنظرية في الكتابة وسلطة إبداعية وحجاجية ونظرية في القراءة وتحليل الخطاب، كون البلاغة في نظره تمثل أداة هامة في تحليل الخطاب، وكذلك إلى كونها أحد أهم الأبواب المركزية والضّرورية في قراءته، والبلاغة في غالبيتها تعالج نصوصا وخطابات أدبية متنوّعة يحكمها الوعي والقصد، ولم يكن البلاغي يهتم بالخطاب الّذي يكتفي بذاته ولا يعير اهتماما لمخاطَبه، ولم تكن البلاغة أيضا تعتبر النّص كلاما يهمّ المتكلم فقط، أو كلاما مكتفيا بذاته، وإنّما تهتم أساسا بالنّص الّذي يتوجّه إلى الآخرين.

وينطلق العمري في تصوير حال الجمود الّذي أصاب الدّرس البلاغي عند المتأخرين فيقول: "وغاب ذلك الإشكال الّذي عاشته البلاغة العربية بين الخطابين الشّعري والتداولي طوال تاريخها، وكان علم المعاني قدْ فقد حواريته الناتجة عن التفاعل بين التركيب والمقام عند شرّاح السكاكي، فاستُبدِل الكلام عن الوظائف البلاغية وحلّ محلّه الحديث عن المقولات النحوية، وكان من نتائج هذا ضياع استراتيجية تدريس البلاغة في الجامعة العربية. ولهذا ظهر بجانب البلاغة في المقررات مواد أخرى كالأسلوبية، وسيميائيات النّص الأدبي، والتداوليات، وتحليل النصوص، والعروض، والقوافي الشّعرية ومادة المنطق"[3]، وهذا لا يجعلنا ننكر فضل السّكاكي في بذر إرهاصات تداولية البلاغة العامة، إذ كان علم المعاني وعلم البيان عنده يشتركان في البحث في علاقة الخطاب

[1] ينظر: جميل عبد المجيد، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، أفريقيا الشّرق، الدار البيضاء، 2012، ص ص60-61.

بالأحوال والمقاصد أي البعد التّداولي للخطاب، والسّكاكي نفسه كان يبحث عن مكوّنات لعلم الأدب المتمثّلة في مطابقة الكلام لقواعد اللّغة، ولأحوال المتخاطبين ثمّ بعد ذلك الحسن والقبول، وهذه شكّلت نقطة حاسمة في أن تعود البلاغة من جديد وظهور أصوات تنادي بأنْ تتملّك تلك العلوم من جديد وتصبح الملكة العامة لها، لإمكانيتها من خلال ذلك توسيع مجالاتها والاشتغال ضمنها خاصة بما يتعلّق بالمجال التّخييلي الشّعري والإقناعي التّداولي.

وطبيعي أن تشكّل البلاغة نقطة محورية وملتقى لكثير من الفنون الّتي كان لها الفضل في إرساء دعائمها، ولقد ترتّب عن التّداخل بين البلاغة والعلوم الأخرى اتّساع ورحابة أفق الدّرس البلاغي القديم الّذي ناضل طويلا كما يقول العمري "قبل أن يستولي على مساحات شاسعة ملتبسة كثر الطامعون فيها قديما وحديثا، من مناطقة ونحاة ولسانيين وفلاسفة ولاهوتيين، كلّ يدّعي مشروعية معالجة وظيفة من وظائف الكلام البليغ"[1]، وفي هذا إشارة إلى الإمبراطورية التي كانت البلاغة تتربّع عليها منذ الزمن القديم، ليعاد استرجاع تلك الإمبراطورية الخاصة بها –البلاغة- في العصر الحديث من خلال بعث الروّح في جسد البلاغة والنّهوض بها من جديد، وقد أشار محمد العمري إلى أنّ أكثر من باحث غربي رأى أنّ البلاغة القديمة قريبة من مجال اهتمامه، فـ"تودوروف" و"ديكرو" ألحقاها بالأسلوبية، و"بيرلمان" جذبها نحو الحجاج، أمّا "فان ديك" نحا بها منحى نصّيا، و"جان كوهن" نظر إليه من خلال الشّعرية[2].

والبلاغة نظرا لتقسيماتها التّجزيئية المعهودة والّتي وقف عندها السّكاكي باسم: المعاني، البيان، والبديع، إلّا أنّها تفتقد إلى نسق موحّد في كثير من الأحيان حسب طبيعة الدّارسين للحقل البلاغي عموما، والمهتمين بتحليل الخطاب بشكل خاص، حتّى ليرى البعض أنّ البديع من كونه حِلية على الكلام إلّا أنّه يزيده رونقا بخلاف بلاغة التّركيب (المعاني) وبلاغة الصّورة (البيان)، وهذا ما جعل محمد العمري يحكم على "أنّ البلاغة لم تكن كما هو شائع بلاغة جملة على الإطلاق، بل كانت إنجازاتها المتقدّمة العميقة قد انتقلت إلى مستوى النّص، تنبني المعاني بعضها على بعض، ويفهم النّص بعضه من بعض"[3]. وقد استند العمري في تبرير طرحه هذا على جملة من القضايا أبرزها:

أنّه عدّ نظرية النّظم لعبد القاهر الجرجاني الإعجازية تداولية لسانية في مقابل التّداولية المنطقية الإقناعية النّصية، إضافة إلى ذلك عدّ بلاغة السّكاكي منطقة تقاطع النّحو (علم المعاني) والمنطق (علم البيان) والشّعر(علم البديع والعروض) وصولا إلى ما قام به الجاحظ وانحيازه في تنظيم المعرفة الشّفوية العربية إلى المقام على حساب البناء اللّغوي، كما اتّخذ أفكارا مختلفة عامة ومسعفة في قراءة الخطاب وتصنيفه، لعلّ

[1] المرجع نفسه، ص36.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص ص65-66.

[3] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشّرق، المغرب، 1999، ص32.

أهمّها: انقسام الخطاب الإنساني إلى جدّ وهزل وفكرة المقام ومناسبة الأحوال، وهي مدار الإقناع في كتاب الخطابة لأرسطو[1]، كما نظيرتها عند الجاحظ وتوصّله لفكرة بلاغة الخطاب الإقناعي من خلال إشكالية كيف نَفهَم وكيف نُفهِم؟ وهذه بلاغة قوامها مناسبة الاعتدال واستعمال الخطاب حسب الأحوال والمقامات[2].

وقد ركّز العمري على عامل المقام وتحديدا حضوره البارز في الخطابة السّياسية التي تمثل محاورة بين الأنداد يكثر فيها النّصح والمشاورات، إضافة إلى وجوده في الخطابة الاجتماعية بحيث تكون فيها موضوعات تتناول العلاقة بين النّاس وتنظيم المجتمع، وخطب ذات طبيعة وجدانية التي تهدف للمشاركة في المسرّات والأحزان معتمدة في ذلك على الحجج المقنعة والأسلوب الجميل المؤثّر[3].

وهذا ما جعلنا نلاحظ أنّ البلاغة القديمة انتهت إلى دراسة الأدب، وبقيت في حدود الأدبية بشكلها التّقليدي القديم، فقد كانت مرتبطة بمقامات التّواصل، وسياقات التّداول وهذا ما اصطلح عليه فيما بعد بنظرية الخطاب. ونشير هنا إلى أنّ "نشأة البلاغة كانت شفاهية لفظية، بدليل الاهتمام بالمتكلّم لا الكاتب، وبالكلام لا الكتابة، وتجسّد ذلك الاهتمام ببيان طبيعة بلاغة المتكلّم الّتي هي ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ"[4]، فضلا عن اقتران الملاحظات البلاغية الأولى بالخطابة وهيئة الخطيب، وما يعرض له أثناء خطبته، وهذا مما نجده مبثوثا في كتب الجاحظ، كلّ ذلك يوضّح النّشأة الخطابية للبلاغة، وعليه نخلص إلى القول بالنتيجة السّابقة أنّ البلاغة نشأت في أول أمرها شفاهية كلامية.

وتمثّل معظم الدّراسات والتّرجمات* الّتي قام بها الباحث مشروعا علميا جريئا، فتح أفقا جديدا للدّراسات البلاغية والنّقدية، ومبيّنةً عن تميّز صاحبه وتشبّعه بالتّراث وإظهار قدرة عالية في التحكّم في النّظريات والمناهج الغربية وتشرّب من مقولات الدّرسيْن اللّساني والبلاغي المعاصريْن. كما قد استثمر العمري المكتسبات المنهجية الجديدة، ولاسيمَا مكتسبات اللّسانيات في قراءته للبلاغة العربية، فجاءت قراءته تركيبية تعتمد النّظرة الشّمولية، كما أنّه استفادة أيما استفادة من مقترحات جمالية التّلقي فضلا عن المعالجة البنيوية.

واستنادا لذلك حاول العمري إعادة صياغة الأسئلة البلاغية في علاقتها مع الخطاب وفق تصوّر جديد، حيث ينظر للبلاغة على أنّها نسق منظّم متكامل، تتحقق فاعليته بتظافر أجزائها وفي علاقتها مع القارئ أو المتلقي

[1] ينظر: محمد العمري، المرجع نفسه، ص24.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص24.

[3] ينظر: محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص ص51-54-60.

[4] القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمان الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة المحمدية، القاهرة، ص11.

* قام بترجمة دراسات عديدة لكل من جان كوهن (بنية اللّغة الشعرية) 1986، هنريش بليث (البلاغة والأسلوبية)1989، كبدي فاركا (المقام في الاجناس الخطابية والأجناس الأدبية) 1992، ومارسيلو داسكال 1997، كما له مقالات نقدية قيمة أبرزها: (تفاعل الصوت والدلالة في البنية الإيقاعية للشّعر التّمفصل الدلالي والتقطيع النظمي)1990، (المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي) 1991، ومقالات أخرى كثيرة لا يسعنا ذكرها، فضلا عن الكتب النقدية المذكورة سابقا.

بصفة عامة. وهو بذلك يولي القارئ أهمية كبرى، فضلا عن تجنّب الأخطاء النّسقية الّتي سقط فيها سابقوه من روّاد المناهج السيّاقية خصوصا الّتي تهتم بالمؤلف والظّروف المحيطة به مهملةً القارئ، وذلك من منطلق إعادة التّأريخ من زاوية تهتم بالقراءة والقارئ.

ووفق المحدّدات السّابقة تبيّن لنا أنّ جلّ الدّراسات والأبحاث الّتي قدّمها العمري تنبئ بأنّها قراءة نسقية جديدة للتّراث البلاغي العربي بلا أدنى شك، وكتابه (البلاغة العربية أصولها وامتداداتها 1999) وبعض التّرجمات الّتي قام بها من أجل التّعريف بالنّظريات الأدبية والبلاغية كـ(نظرية الأدب في القرن العشرين 1996) كل هذا يخلق حوارا بين البلاغة العربية والبلاغات الأخرى الإغريقية في العصور القديمة والغربية في العصر الحديث، إضافة إلى كتاب (البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول 2005)، وبعض المقالات الّتي أصدرها الباحث في مجلة فكر ونقد حول البلاغة العامة وبلاغة الحوار[1].

وتصنّف هذه الدّراسات الّتي قام بها الباحث إلى بابيْن أساسيْن: يتكوّن الباب الأول من دراسات خصّصها للخطاب الشّعري، منها كتابة الصّادر عام 1990م بعنوان (تحليل الخطاب الشّعري، البنية الصّوتية في الشّعر) وكتابه الصّادر عام 2001م تحت عنوان (الموازنات الصّوتية في الرّؤية البلاغية والممارسة الشّعرية).
ويتكوّن الباب الثّاني من دراسات معمّقة حول الخطابة، والخطاب الإقناعي قديما وحديثا، ومن تلك الدّراسات كتابه المعنون (في بلاغة الخطاب الإقناعي 1986م)، وكتاب آخر بعنوان (دائرة الحوار ومزالق العنف) وكتاب (البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول 2005م)[2].

والعمري في بداية مشواره البحثي ظهر عنده اقتران البلاغة بتحليل الخطاب في بعده التّطبيقي من "خلال أطروحته التي تقدّم بها للحصول على درجة الدّكتوراه"*، ولكنّ المهم في دراسته هذه هو اعتناؤه بالموازنات الصّوتية، وإعطاؤها الأولوية في رصد تقاسيم الخطاب الشّعري، ويتجلى ذلك في مؤلّفيْه (الموازنات الصّوتية)، و (اتجاهات التّوازن الصّوتي). حيث "يرى أنّ البلاغة العربية تنطلق من الملاحظات الأولى حول الخصوصية الشّعرية والجمالية الّتي لاحظها العرب، ثم قارنوا بينها وبين النّص القرآني"[3] ليستنتج الباحث فكرتين أساسيتين هما: أنّ البحث في البلاغة العربية ومسألة الموازنات الصّوتية تشكّل عنصرا واحدا ضمن مجموعة من العناصر

[1] ينظر: حسن المودن، تقديم كتاب البلاغة الجديدة بين التّخييل والتداول، برنامج اتحاد كتاب المغرب، المعرض الدّولي للكتاب، 13 نوفمبر 2006 http://uemnet.free/activites/co/2005-2008/11-02-2006h-m-htm.

[2] ينظر: حسن المودن، تقديم كتاب البلاغة الجديدة بين التّخييل والتداول.

[*] كان عنوانها: تحليل الخطاب الشّعري: البنية الصّوتية في الشّعر (الكثافة الفضاء والتّفاعل) 1989، بجامعة الرّباط، وتحت إشراف: محمد مفتاح، ينظر: كتابه، الموازنات الصّوتية في الرّؤية البلاغية والممارسة الشّعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشّعر، إفريقيا الشّرق،المغرب، 2001، ص06.

[3] بوعافية محمد عبد الرّزاق، البلاغة العربية والبلاغات الجديدة قراءة في الأنساق بين التّراث والمعاصرة، مؤسسّة حسين راس الجبل للنّشر والتّوزيع، 2018، ص95.

الّتي تتضافر لتساعد على تحليل الخطاب الشّعري، والفكرة الثّانية مفادها أنّ قصور وعجز الموازنات الصّوتية عن الإيفاء بهذا المطلب وبالتّالي اتّجاه الباحث صوب الشّعرية البنيوية لإغناء المنهج بدل الاقتصار على المنظومة البلاغية العربية.

وكلّ هذا شكّل منحى لتدعيم الاتجاه الجديد لديه أي البلاغة العامة الّتي تجمع عنده بين الشّواهد الشّعرية المتداولة في البلاغة العربية القديمة والنّص، وبين المرسل والمتلقي في سبر أغوار النّص، وتنبني البلاغة العامة عند العمري على لقاء عنصريْ التّخييل والتّداول أيْ الشّعر والخطابة أو كما يسميهما الشّعري التّخييلي والخطابي التّداولي، وهو بذلك يبرّر شرعية وجود البلاغة العامة وتأصيلها، ففي كتابه البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، قد أعطى تعريفا للبلاغة بقوله: "هي علم الخطاب الاحتمالي الهادف إلى التّأثير أو الإقناع أو هما معًا إيهاما وتصديقا"[1]، ويرى من جهته أنّ الخطاب التّخييلي هو أحد وجهي البلاغة، بينما التّداولي الإقناعي هو وجهها الثّاني، "فالبلاغة تضم كلّ الخطابات التّخييلية من شعر وسرد وغيرهما، كما تضمّ في جانبها الثّاني كلّ مكوّنات الخطاب التّداولي، فبلاغة الخطاب الإقناعي تقابل بلاغة الخطاب التّخييلي وتتداخل معها"[2]، وقد أشار العمري إلى أنّ الباحثين والنُّقاد المعاصرين لاحظوا التّداخل بين مجاليْ التّخييل والحجاج خلال النّصف الثّاني من القرن الماضي ثم اكتشف المحققون منهم علما عتيقا كان يهتم بالخطاب في كلّيته في بعديه التّخييلي الأدبي والحجاجي المنطقي ألا وهو البلاغة.

وقد غلب على البلاغة القديمة في مرحلة من مراحلها طابع البحث في صور الأسلوب وانحسار الجانب التّداولي، فكانت البلاغة الجديدة محاولةً لاسترجاع البعد الفلسفي التّداولي الّذي تقلّص بفعل توسّع البعد الأسلوبي[3]. وما نعيبه على النّقاد المعاصرين هو تحاشي إنجازات النّقاد الأوائل من الّذي نبّهوا على هذا التّداخل - وإن كان محمد العمري نفسه اعترف بذلك- وليؤدي إلى ظهور علم شامل يجمع بين كل ما هو تخييلي وإقناعي تداولي، ونحن نشير إلى صاحب منهاج البلغاء وسراج الأدباء عندما قال: "لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشّعر والخطابة، وكان الشّعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع، وكان القصد في التّخييل والإقناع حمل النّفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التّخلي عن فعله واعتقاده.."[4]، وبذلك عاد البحث البلاغي إلى الواجهة مستفيدا من المنجزات العلمية في مجال اللّساني والفلسفي والمنطقي.

[1] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، ص11.

[2] محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2002، ص06.

[3] ينظر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، ص12.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص19-20.

وهذا ما يثبت أنّ البلاغة الجديدة عند العمري قد أقامت وجودها بفضل عاملين أساسين لم يقلّا أهمية في التراث البلاغي القديم وهما البيان والبديع باعتبارهما مهدين كبيرين أنتجا مسارَيْن كبيرَيْن، مسار البيان يغذّيه الخطابة، ومسار البديع يغذّيه الشّعر، وبرغم التّداخل الكبير الذي كان بين الشّعر والخطابة في التّراث العربي، فإنّ العمري يفصِل فصلا مطلقا بين كل ما هو شعري وما هو خطابي، إذ أنّه درس الشّعري دراسة بنيوية داخلية، وفي المقابل درس الخطابي دراسة تداولية خارجية، ومع ذلك فالعمري لم يسلم من اللبس والتداخل الذي لقيه أثناء دراساته، إذ أنّه أثناء دراسته للخطابة العربية كان يأخذ بعين الاعتبار الدّور الّذي يلعبه المكوّن الشّعري بحضوره الواسع في الخطاب الإقناعي مشكلا عاملا تخيليا، وهذا ما جعله يولّي وجه شطر نظريات القراءة والتّلقي في دراساته للخطاب الشّعري، وقيامه بكشف النّقاب عن النّظرة التّداولية إلى الشّعر في التّراث البلاغي.

وبذلك يوضّح مدى تحاور التّراثيْن العربي والغربي، ممّا يستوجب تحيينها باللّجوء إلى نمط قراءة محدّد يرتبط بفهم المادة البلاغية التّراثية أولا، ثم العمل على تقريبها من المتلقّي العربي وفق أسئلة منهجية جديدة ثانيا، وهذا عبر مساءلة المنجز التّراثي بأدوات منهجية معاصرة.كما ينبّه إلى مسألة نقدية حديثة تتمثّل في تبيان دور الحجاج في قراءة النّصوص البلاغية والخطابية، وهذا أهم ما يميّز اهتمامات البلاغة الجديدة. كما أنّه ثمّة مداخل كثيرة تكشف في دراساته عن أبرز الإجراءات والمعايير النقدية الحداثية والأدوات المستثمرة في وصف وتحليل النّصوص، والتي من خلالها تمثل مفاتيح لإعادة القراءة الواعية للنّصوص البلاغية وكشف القيمة الرّسالية لها.

وكتابا العمري اللّذان أشرنا إليهما شكّلا فضاءيْن للتّجريب والتّطبيق، لا يخرجان عن حكم مشروعه البلاغي، ونمط القراءة البلاغية عنده، ذلك النّمط الّذي يستند إلى النّص في إثارة القضايا وتفسير الظّواهر، مع التّقيّد بتفعيل دور التّوازن الصّوتي على خلاف سابقيه الّذين اهتموا ببلاغة القرآن وبلاغة الخطاب الشّفوي، وذلك أساسًا عن طريق ضبط مستويات التّكامل والتّراكم والتّفاعل الّتي تصبّ كلّها في نسق ربط الموازنات الصّوتية بالوسائل الشّعرية الأخرى الّتي تبنى عليها أدبية النّص الشّعري.

وهذا العمل كما يصرّح العمري عنه أنّه ينضوي "ضمن مشروع كبير لبناء بلاغة عامة جديدة تستوعب إنجازات البلاغة القديمة وتستفيد من اجتهادات الأسلوبية الحديثة، محاوِلةً تجاوز جوانب النّقص فيهما باقتراح نموذج سيميائي يقوم على نظرية الانزياح في التّركيب والدّلالة والتّداول"[1]. فهو حينما درسَ البلاغة القديمة بالبحث والعمق أرجعها إلى عنصريْن أساسيْن هما: التّركيب والتّداول، وأمّا الأسلوبيات فقد صنّفها حسب ما تحتويه من عناصر أربعة أساسية كالمرسِل والمتلقي والرّسالة والسّنن، بعدها أقام النّموذج السّيميائي

[1] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، ص11.

على ثلاثة أسس كما نقله عن هنريش بليث هي: التركيب والتّداول والدّلالة[1]، متناولا البلاغة من جهتين: جهة التّداول الّتي تهتم بالمقاصد الفكرية والعاطفية مع علاقة هذه المقاصد بأجناس الخطاب وتكوينه و"الحديث عن هذه العلاقة يقود مباشرة إلى الحديث عن الطّابع المعياري للبلاغة القديمة، هذا الطّابع الّذي تسعى الأسلوبية الحديثة إلى تلافيه واكتساب الوصفية العلمية"[2].

وفي مقابل ذلك تناول البلاغة من خلال مسألة نظر إليها على أنّها ركيزة أساسية يقوم عليها النموذج البلاغي الجديد، هي مسألة (بناء النّص) معتمدا على ما كان يعتبره القدماء* أساسا لبناء النّص الخطابي ويعني بذلك إيجاد مواد الاحتجاج وترتيبها وصياغتها صياغةً جميلة، وترتيبها في الذّاكرة ليتمّ أخيرا إلقاؤها بطريقة تعبيرية "وعلى الرّغم من كثرة المفاهيم المصاحبة لكلمة أسلوب، فإنّ هنريش بليث كما يقول العمري قد صنّفها بناءً على نموذج التّواصل والّذي ذكره في مؤلّفه"[3] نورده كالآتي:

الاتجاهات الأسلوبية
في ضوء نموذج التواصل

التركيز على عنصر واحد — تركيب عناصر

(المرسل، المتلقي، الرسالة، السّنن(نظام اللغة) — نموذج التواصل

الاتجاه التعبيري (المرسل) — الاتجاه المحاكاتي (الموضوع-الرّسالة) — أسلوبية السجلات — الأسلوبية السيميائية (مقترح المؤلّف)

الأسلوب هو الرجل — (علاقة النّص بالموضوع)

الاتجاه التّأثيري (المتلقي) (التأثير في المتلقي) — الاتجاه التّأليفي (السّنن) بنية النّص اللغوية

أسلوبية السّياق أسلوبية الانزياح أسلوبية الإحصاء

ويبدو لنا من خلال هذا الطّرح أنّ ما توصل إليه العمري من خلال مدارسته لمنجز بليث هو أنّه كان يهدف لبناء "أسلوبية تستوعب اجتهادات القدماء والمحدثين في مستويْ، البنية الدّاخلية للنّص وأبعاده التّداولية"[4]، وهو بناء سيميائي يهتم بكلّ عناصر النّموذج التّواصلي ويدمج بعضها في بعض. بحيث رأى أنّ هنريش بليث يظهر تأثره بتشارلز مورس الّذي استلهم نموذجه المعروف الّذي يميّز فيه بين انزياح في التّركيب (العلاقة بين الدّلائل) وانزياح في التّداول (العلاقة بين الدّليل والمرسل والمتلقي) وانزياح في الدّلالة (العلاقة بين الدّليل

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص12.

* إشارة بذلك إلى ما قام به أرسطو والجاحظ في ذكر أجزاء الكلام أو الخطاب وإعداده. ينظر: في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص20.

[3] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص13.

[4] المرجع السابق، ص14.

والواقع)[1]، والملاحظ من وراء ذلك هو أنّ بليث قد أفرغ طاقته البحثية في تفصيل أوجه الانزياح في التّركيب والّذي أسماه بالنّموذج السّيميو-تركيبي.

واستنادا على ماسبق، يمكننا القول أنّ محمد العمري قد تمكّن في مجمل ما كتب حول البلاغة من تصحيح المسار البلاغي العربي من خلال تبيان دور الأنساق العربية الكبرى الّتي لا يمثّل الأسلوب رافدها الوحيد، بل يوجد روافد أخرى تداولية وحجاجية إقناعية، وهذا هو مسعى البلاغة الجديدة، ممّا يعني أنّ البلاغة العربية تختزن مفهوما جديدا قابل للانفتاح ومغايرا عن الّذي نسبته إليها عصور الانحطاط وما أشاعته عنها من طروحات عقيمة ونظريات تدور في بوتقة محدودة ومغلقة.

وعلى هذا الأساس كلّه كان الهدف الأسمى للعمري هو الوصول بالبلاغة العربية لمرتبة العالمية من خلال إعادة القراءة والفهم المؤسّس علميا وتفهّم الوافد الجديد ومحاورته، أيضا دعوته إلى عدم حصر البلاغة الجديدة عنده في اتّجاه واحد، بل هي في نظره اتجاهات عديدة يهدف من ورائها إلى تأسيس بلاغة عامة تدرس شتّى أنواع الخطابات اللّغوية بما فيها المرئية والسّمعية، ومحيطة بالجانب التّخييلي والإقناعي وصانعة لعلاقة رابطة متكاملة بينهما.

إنّ هذه الأسباب أدّت إلى إعادة بعث البلاغة، فنشأ ما سمّي (بالبلاغة الجديدة)، وأصبح الدّارس البلاغي المحدِث يطمح إلى استئناف مهمّة البلاغة القديمة، منطلقا من النّقطة الّتي توقّفت عندها، ومعنى هذا أنّ البلاغة أفادت من الدّراسات النّقدية ذات الطّابع اللّساني كدقّة المنهج وتحديد الموضوعات، ولهذا فالبلاغة بعد ذلك تمخضت كاتجاه متعالي، هدفها بناء تصوّر واحد جامع لتكون ذاك العلم الكلي المرتقب[2]، كما أنّ الدّراسات النّقدية الحديثة التفتتْ إلى ما في البلاغة من عناصر ثريّة، كالسّياق والمقام، والجوانب التّداولية للخطاب، يضاف إلى ذلك ما تضمّنته البلاغة القديمة من جوانب أخرى تتّصل بالخطاب كآليات التّأثير والإقناع وغيرهما.

برغم هذه المحاولات ذات الأثر الطيب، فإنّنا في الحقيقة ننظر إلى موقع البلاغة بين العلوم المعاصرة لعلمنا أنّ هذه العلوم لا صلة لها بالبلاغة، وأنّ من يبحث في موضوعات هذه العلوم، يجد أنها لم تترك للبلاغة موضوعا تعمل فيه إلا الصورة، وقد زاحمتها علوم الصورة فيها. ولم يبق للبلاغة في زمننا هذا موضوع تعمل فيه ولا مكان تحتله، فهل يكون بذلك إعلان سقوط البلاغة؟ أو أنّ الدراسات اللّسانية والعلاماتية والشعرية والأسلوبية وتحليل الخطاب قد حلّت محل الدرس البلاغي والرؤية البلاغية في الثقافة الغربية، فسجلت بهذا

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص14.

[2] محمد الناصر العجيمي، النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنّشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 1998، ص170.

أهمية ما ذهب إليه العرب قبلها، نعني البدء بالدرس اللغوي للنص، وتطوير دراسة الخطاب صوتا ونحوا ودلالة من جهة، ونظما وأسلوبا وعلامة من جهة أخرى.

وعلى هذا بات ينظر للبلاغة هي علم العلوم بلا منازع انطلاقا من فرضية الحياة المعاصرة التي ترى أنّ الصورة هي المسيطرة وأن التواصل بين أنحاء العالم يقوم على الصورة أو الخطاب بكل أشكاله، وأنّ الغاية هي الإقناع والتأثير والإبلاغ وتنفرد البلاغة عندهم بقراءة الخطاب بوصفه لغة تتعدد مستوياتها وتزدادا البلاغة أهمية كلما اقتربت من خطاب الجماهير أي اللغة اليومية في مقابل اللغة العليا، ولذلك انفتحت الدراسة البلاغية عندهم وأقبلت على مساحات الأنشطة العلمية الأخرى.

5- البلاغة الجديدة وعلم النّص نحو نسق معرفي جديد:

حظي تراثنا البلاغي كغيره من فنون التّراث الأخرى بعدد وافر من الدّراسات التي وصلت إلينا عنه، وهي دراسات ذات مناهج مختلفة، وأدوات إجرائية متباينة، وإنْ اختلفت تلك الدّراسات في مناهجها وتباينت في أدواتها، فإنّها في غاية الأمر، تكاد تجمع على حقيقة واحدة وهي ثراء التراث البلاغي وخصوبته، وقدرته على الانفتاح والتّجدّد. وتعدّ البلاغة الجديدة توجها جديدا في الفكر النّقدي والأدبي على حدّ السّواء، وتمثّل أيضا تحوّلا جوهريا في الممارسة السّائدة وهي في إطارها العام الهادف إلى تعديل إجرائي عن المناهج السّابقة كلّها، و"البلاغة تهتم بالشّفرة العامة لا بالأساليب الفردية، فهي بقوانينها –غير المعيارية- تتولّى حصر الأشكال المحدّدة وربطها بالمتغيّرات الماثلة في الواقع الإبداعي، ووصف القيمة النّسبية لكلّ شكل منها، إذ بمجرّد أن تولد الكلمة حيّة في سياقها المتحرّك من رحم الإبداع الشّخصي، ويتاح لها أن تدخل في نطاق التّقاليد المستقِرّة، فإنّ وظيفة الشّكل البلاغي حينئذ تتمثّل في إضافة صيغة الشّعرية على الخطاب الّذي يحتويها. فبلاغة الخطاب تطمح إلى إقامة قوانين الدّلالة الأدبية بكلّ ثرائها وإيحاءاتها، أو تهدف إلى احتواء ما أطلق عليه بارت علامات الأدب"[1].

ومصطلح "**بلاغة النّص**" الحديث يعدّ منحى وتوجّها جديدا في التّفكير اللّغوي وتحوّلا جوهريا في الممارسات السّائدة، وهذا المصطلح في إطاره العام هو بمثابة بديل إجرائي عن المناهج السّابقة للبلاغة، هذه الأخيرة تعدّدت وتنوّعت الأطر والمداخل الّتي ترتكز عليها فلسفة وإنجازا، وهي بذلك فتحت مجالا واسعا رحبا يضم اختصاصات متعددة كعلم النّفس، علم الجمال، الشّعرية، التّداولية، وعلم اللّغة النّصي أو بلاغة النص هذا الأخير الّذي يعدّ مرادفا للبلاغة بسبب الاهتمام المتصاعد في حقول الدّراسات اللّسانية للخطابات الأدبية.

[1] سعيد بحيري، علم لغة النّص المفاهيم والاتجاهات، ص ص14-15.

فنظرية النّص كانت تهتم بتحقيق التدرج بين المستويات النصية ومراعاة الاختلافات بين الأبنية والدلالات والمقاصد في مقامات وسياقات تواصل اجتماعي، فضلا عن اهتمامها الكبير بالبحث في داخل النّص وخارجه وما يتعلق بعملية إنتاجه، ودور المؤلف ودور المتلقي وآليات الفهم والاستيعاب والاسترجاع وإعادة البناء والتفسير[1]، وهذا ما جعل هذا العلم –علم النص- يأخذ سلطة موقع المكافئ الفعلي للبلاغة الجديدة.

وزيادة على ذلك، فالبلاغة الجديدة ترى أنّ عملية التّشكيل تبسط أجزاءها لتشمل النّص بأكمله، وفي هذا إشارة إلى جعل الفصل بينها وبين علم لغة النّص أمرا غير ممكن[2]، فهي تمثل مجالا معرفيا واسعا يضمّ الاختصاصات السالفة الذكر. وكان النّاقد صلاح فضل من الّذين أثاروا إشكالية العلاقة بين البلاغة الجديدة وعلم النّص، بطرحه لتساؤلات عدّة أهمها: هل أصبحت البلاغة الجديدة هي ذاتها علم النّص؟ وهل هناك فوارق لا تزال قائمة بينهما؟[3].

وتتابعت الدّراسات البلاغية فيما بعد، ليظهر لنا ما يسمى بـ"البلاغة النصية العامة" والّذي كان وليدَ التّطور المتسارع والمستمر لأشكال الإبداع الأدبي، وإضافة لذلك حاجة الدّرس البلاغي لمنهج علمي يتميّز بقدر عالٍ من الدّقة والشّمول والاحتواء يستطيع من خلاله الباحث والمحلّل البلاغي الكشف عن الطّاقات الإبداعية الكامنة بين ثنايا النّصوص الأدبية، وتعقّب تلك التّحوّلات العميقة والواضحة الدّلالة الّتي تتحكّم في بنياتها اللّغوية، ومن أجل ذلك عادت البلاغة من جديد لتهتم بدراسة مهمّة العمل الأدبي ثقافيا واجتماعيا ودراسة الأدوات التّعبيرية التي يتم توظيفها لبناء الماهية وتحقيق المهمّة.

فالبلاغة الجديدة جاءت لتؤسّس نفسها كنظرية عامة للنّص محاولةً بذلك استشراف آفاق جديدة من الدّرس البلاغي بتجديد وتحيين آلياته وأدواته المنهجية، وكذا إعادة تحديثها حتى تتمكّن بذلك للوصول إلى أهداف ورؤى وبرامج أكثر حداثة. ولمّا كانت هذه الرّؤى الفكرية الجديدة مختلفة حسب طبيعة ظهورها ونشأتها من قبل المفكرّين الحداثيين، فإنّ ذلك لم يمنع من ظهور هذا العلم في صيغته النّهائية على يد نقاد وباحثين معاصرين مع منتصف الخمسينات وبداية السّتينات خاصة مع مؤسّسها الرّائد شاييم بيرلمان.

وكلّ هذا ليس ببعيد عن وجود أمر آخر ذي أهمية كبيرة يجعلنا نتعامل مع الفكرة السّابقة ومدى تحقيقها وكيفية إنجازها، والّتي تتمثّل أساسا في مفهوم "الخطاب البلاغي" الّذي تستند عليه البلاغة النّصية جاعلة منه الرّصيد المعرفي المعتمد عليه بالدّرجة الأولى وفي المقام الأول في مواجهة النّصوص الإبداعية، هذا الخطاب في حدّ ذاته الّذي "يتّجه اليوم ليصبح طريقة في التّناول التّقني، ومنهجا للتّحليل العلمي، دون الاعتماد على

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص142.

[2] ينظر: نفسه، ص16.

[3] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص231.

مصادرات مسبقة ومعايير دائمة....، بل يقدّم مجرّد فروض قابلة للاختبار، خاضعة للتّعديل منفتحا على معطيات التّطور العلمي، مما يجعله هيكلا متناميا لا يقوم في فراغ مثالي، بل هو خطاب على خطاب، أي أنّه كاشف عن الخطاب الإبداعي الموازي له والممتد معه"[1]. ولذلك كانت الممارسات الّتي تسعى لتجاوز كلّ ما هو قديم من مقولات وأفكار نقدية كنتيجةٍ طبيعية لهذا الخطاب، وما يتّصل به من مفاهيم وإجراءات، والّتي كانت بمثابة الموجّه الرّسمي لتلك الممارسات.

إنّ ظهور اتجاهات البلاغة الجديدة ساهم بشكل كبير في تكوين مشروع البلاغة النّصية الّذي يسعى للتّوحيد بينها وبين علم النّص، وهذا لوجود عدّة عوامل منها: أنّ البلاغة الجديدة تمثل أفق تداخل الاختصاصات المتنوعة للعلوم الإنسانية كالشّعر والمنطق والتداولية والسّيميولوجيا، والفلسفة وعلم اللّغة وغيرها، والعامل الثاني تحوّل مجال الاهتمام بالألسنية ووصف اللغة إلى الأسلوب، مع أنّ الجانب اللّغوي هو مجال البحث الأسلوبي، والأسلوبية كما نعلم تعود بالأساس حسب طبيعتها إلى "خواص النّسيج اللّغوي، وتنبثق منه، وإنّ البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركّز في الوحدات المكوّنة للنّص وكيفية بروزها وعلائقها"[2]، ثم بعد ذلك تحول الاهتمام إلى وصف الكلام والعناية بالمتلقي، وهذا ما كان الدافع للعودة إلى البلاغة كونها تشتمل وتركّز على هذه المكوّنات النّصية اللّغوية والأسلوبية والسّياقية.

أمّا العامل الآخر فيتمثل في إمكانية تحول البلاغة الجديدة إلى علم النّص وهذا مرهون بقدرة البلاغة على أن تصير نموذجا جديدا لإنتاج الخطاب بكلّ أنماطه دون التّمييز بينها، كما كانت تفعل البلاغة القديمة، وبالتالي تصبح علما توليديًا منتِجا وخلّاقا للنّصوص هذا ما يفضي بها إلى أن تصبّ في علم النّص[3].

ولما كانت البلاغة "نظاما من التّعليمات تُستخدم في إنتاج النّص، فإنّ معارفها مهمّة في إنتاج كثير من الحالات، وإنْ كان يتمّ عرض إمكانات الانتفاع بالأجناس البلاغية كلّها في تحليل النّص"[4] على حد تعبير شبلنر. ضف إلى ذلك اعتبارها مجموعة من قواعد تركيب الخطاب على المستوى الّذي يتعدّى الجملة، مثل بنية السّرد في مستويات ما فوق الجملة، وفي هذا الصّدد يؤكّد سعيد يقطين أنّ هذا "النّص يبقى مفتوحًا، وتظلّ قراءتنا ومشروعنا منفتحًا على السّؤال، والبحث والاستفادة من الإنجازات الهامة في مجال علوم الأدب والعلوم اللّسانية والاجتماعية، بما يساهم في إنجاز قراءة أكثر إنتاجية، وأكثر انفتاحًا وقبولا للتّطوير والإغناء، إغناء المنهج الّذي به نحلّل، والنّص الّذي نقرأ، ولا يمكن أن يتأتّى هذا إلّا عبر التّفاعل الإيجابي القائم على الحوار

[1] المرجع نفسه، ص07.

[2] صلاح فضل، شفرات النّص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995، ص77.

[3] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص ص 232-233.

[4] سعيد بحيري، علم لغة النّص المفاهيم والاتجاهات، ص11.

الهادف والبنّاء"[1] بين القديم والجديد ممّا يجعلهما ينصهران في بوتقة واحدة مشعّة بالأفكار الأصيلة والمتجدّدة، لأنّه رغم تطوّر المناهج الحديثة، انطلاقا من دي سوسير، وصولا إلى فان ديك ورولان بارت وغيرهم، فإنّه لا يحق لنا أن ننكر الزّخم الكبير من المعارف والقوانين الّتي قدّمتها لنا البلاغة القديمة، بعدّها علما شعريا آنذاك كان يدرس الدلالة الشّعرية وأنماط المعاني، وهذا ما جعل النّقاد المعاصرين يحفظون عهدها السّابق ويصطلحون عليها ببلاغة الأشكال والصّور كما فعل بيير فونتاني، وفرانسوا مورو*، ولهذا أمكننا القول بأنّ البلاغة القديمة قد ساعدت في تقديم نموذج كان معينا للآراء والنظريات الّتي برزت فيما بعد وبخاصة من خلال النّظريات النّقدية الحديثة.

ومن المنظور السّابق يظهر لنا أنّ البلاغة القديمة كانت "تضمّ الأفكار الجوهرية الّتي عنيت الدّراسات النّصية بالتّوسع فيها، ومن ثمّ توجد جوانب اتّفاق عدّة بينها إلى حدّ يصعب معه إغفال الأثر، حتّى حين تكون درجة خفائه مرتفعة"[2]، ومن هنا فإنّ البلاغة العامة، الجامعة بين البلاغة القديمة والجديدة، تطرح نفسها كبديل في تحليل الخطاب وفق المعطيات الّتي رسمها المنظّرون القدماء والمحدثون، وهذا ما جعلها تطرح نوعا "من المثاقفة حيث تقوم على الاستعانة بالتّراث في فهم المسائل اللّغوية الحديثة، خاصة تلك العلوم الّتي لها جذور تراثية مثل علم النّص الّذي قلنا إنّ البلاغة تمثّل السّابق التاريخي له"[3]، وهذا ما يجعلنا نتقبل فكرة سبق البلاغة عن علم النّص أول الأمر، بحجة أنّ مفهوم النص في وعي البلاغيين لم يكن حاضرا أنذاك في التراث القديم، إذ كانت البلاغة منشغلة تماما بفن العبارة فقط، ولكن ما يعكس تلك الفرضية أنّ أرسطو في دراسته وأبحاثه وخصوصا لما ألّف كتاب الخطابة انطلق من مفهوم النص ونظر للبلاغة في ذاتها من داخل النص، إذ هذا النص عنده قادر على إثارة الأهواء والمشاعر وأن يقنع المتلقي في الأخير بإنجاز فعل ما.

واستنادا إلى كلّ ما سبق فإنّه يمكن الرّبط بين البلاغة وعلم النّص (البلاغة الجديدة) في نسق معرفي واحد وشامل، لتسهيل عملية التّواصل بين العِلمين، علّنا نبلغ إلى اكتشاف معان أخر داخل النّص الأدبي في شتى مظاهره الإبداعية والتّحليلية، وحتّى نظلّ في دائرة الاتّصال الوثيق بلغتنا العربية وقيمها التّعبيرية والبيانية،

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي النّص والسّياق، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص154.

[*] ومؤلّفيْهما الكبيرين على التّرتيب: les figures du discours, Flammarion, paris, 1968، والبلاغة مدخل لدراسة الصّور البيانية، تر/محمد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2003، والتّسمية الأصلية للكتاب: L'mage littéraire position du problème, ed, sedes, paris, 1982.

[2] سعيد بحيري، علم لغة النّص المفاهيم والإجراءات، ص ص143-144.

[3] حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ نظريات التّلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية النّسر الذهبي للطّباعة، القاهرة، ط2، 2002، ص149. في هذا إشارة وتعليق على ما صرّح به فان ديك حين قال: "إنّ البلاغة هي السّابقة التّاريخية لعلم النّص، إذا نحن أخذنا في الاعتبار توجّهها العام المتمثّل في وصف النّصوص وتحديد وظائفها المتعدّدة، لكنّنا نؤثر مصطلح علم النّص، لأنّ كلمة البلاغة ترتبط حاليا بأشكال أسلوبية خاصة"، ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص234.

فإنّ الضّرورة المعرفية تلحّ على وجود علم للنّص[1]، لدراسة النّصوص بصفة عامة، وإثبات أنّ كلّ نص هو بشكل ما بلاغة، أي إنّه يمثّل وظيفة تأثيرية وبهذا فالبلاغة تمثّل منتهى للفهم النّصي مرجعه التّأثير.

وفي هذا السّياق ظهرت دراسات عربية محمودة ذهبت للاهتمام بنحو النّص خاصة في العقديْن الأخيرين، هذا الاهتمام نتج عنه تأليفات ودراسات بين تأليفات عربية خالصة وأخرى فيها نقل عن الغرب وترجمة لكتاباتهم، ومن الكتابات الرّائدة نذكر: كتاب **علم لغة النّص** لسعيد حسن بحيري، وكتاب **بلاغة الخطاب وعلم النّص** لصلاح فضل، وكتاب **لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب** لمحمد خطابي، وكتاب **الأسلوبية ونظرية النّص** لإبراهيم خليل، و**دليل الدّراسات الأسلوبية** لجوزيف ميشال شريم، و**انفتاح النّص الرّوائي** لسعيد يقطين، و**وجود النّص نص الوجود** لمصطفى الكيلاني، وكتاب **في معرفة النّص دراسات في النّقد الأدبي** لحكمت صباغ الخطيب، و**دينامية النّص(تنظيروإنجاز)** لمحمد مفتاح، و**نقد النّص** لعلي حرب، وكتاب **النّص والخطاب والاتصال** لسعيد حوى، وترجمة تمام حسان لكتاب **النّص والخطاب والإجراء** لروبرت دو بوجراند، وكتاب **الأدب والدّلالة** لتزفيتان تودوروف ترجمة محمد النّديم خشفة، و**قضايا الشّعرية** لرومان جاكوبسون ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، و**علم النّص** لجوليا كريستيفا ترجمة فريد الزّاهي[2]، وغيرها من المؤلّفات الّتي ركّزت كلّ عنايتها بالنّص.

ومن الأسباب الّتي دفعت إلى ظهور هذه التّوجهات الحديثة في أدبيات النّظرية اللّغوية المعاصرة كثيرة يمكن سردها كالآتي:

أولا-"أنّ هذه البلاغة النّصية لا مفرّ لها من أن تضطلع بدور الأفق المحدّد لتوالج الاختصاصات وتداخلها في العلوم الإنسانية، على غرار ما كانت عليه في عهد أرسطو، حيث ساهمت العديد من الاختصاصات كالمنطق والأخلاق والفلسفة والأدب في إرساء مقولاتها النّظرية، وتوجيه مساراتها العامة، ومثلما تقاطعت فيها عند العرب اجتهادات اللّغويين بنظرات المتكلّمين وتأمّلات الفلسفة"[3]، لتشكّل بذلك كلّه صورة متماسكة من الأفكار والمبادئ والإجراءات، وتحقّق اتجاها لسانيا جديدا له طابع النّظام الشّامل الملتزم منهجيا، والمتفتّح عمليا على أسس وقواعد علمية بعيدة كل البعد عن طابع الإطلاق والتّعميم والسّطحية.

[1] مصطلح يراه صلاح فضل أكثر عمومية وشمولية باعتباره يشير إلى جميع أنواع النّصوص والسّياقات المختلفة، كما أنّه من ناحية أخرى حسب رأي النّاقد يتضمّن جملة من الإجراءات النّظرية والوصفية والتّطبيقية ذات طابع علمي محدّد، فهو يتبنّى هذا المصطلح الّذي يراه فان ديك بنفس الرّؤية شاملا ورغم وجود مصطلحات أخرى كتحليل النّصوص وتأويل النّصوص إلّا أنّه يفضّل مصطلح علم النّص. ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص ص217-225-226.

[2] ينظر: عمر أبو خرمة، نحو النّص نقد نظرية وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2004، ص 13.

[3] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص ص231-232. (ويذكر أنّ صلاح فضل قال بمصطلح البلاغة الجديدة، ينظر: المرجع نفسه، والصّفحة نفسها).

ثانيا-إنّ ما وفد إلينا من البلاغة القديمة-عربية كانت أم غربية- هو بمثابة "لوحة شاملة وكاملة لتكوين النّص، ومن ثمّ فإنّ الإسهام الأول لهذا الموروث نجده في إمكانية فهم كيانه العام على أنّه بديل نظري صالح في مراحل التّحول الّتي تقدّمها إلينا الرّؤى الجزئية المبسترة للّغة الأدبية"[1].

كما أنّ الاعتماد على تلك الصّلة القوية بين البلاغة بوصفها تقنية ملائمة للإقناع، ودراسات وسائل الإعلام، هو ما جعل البلاغة تظهر كونها تلك الأداة المنهجية والإجراء الّتي وفقها واعتمادا على منهجيتها تساهم في التّحليل ودراسة أنماط وأشكال النّصوص المنتَجَة بأبعادها الفنية والجمالية.

ثالثا-إنّ مسألة التّحول بالدّرس النّحوي والبلاغة العربية من بلاغة الشّاهد والمثال إلى بلاغة النّص، وإقامتها على أسس منهجية رصينة وقواعد علمية دقيقة من علم الأسلوب ونحو النّص والدّراسة المقاماتية، يؤدّي هذا بالقائمين في حقل الدّرس اللّساني العربي إلى "وضع جلّ العلوم ذات التّأصل البعيد في الثقافة العربية وضعا جديدا مفتوحا على الأصول التّراثية من جهة، وعلى المنجزات المنهجية الّتي هي نتاج الفكر البشري في حياتنا المعاصرة من جهة أخرى"[2].

6- البلاغة واللّغة الشّعرية: الجمالية والبناء والخصوصية

تتبوّأ اللّغة في الخطاب الشّعري أو الأدبي عموما مكانة متميّزة بين سائر مكوّناته البنيوية، حيث أنّها المادة الخام التي يتشكّل منها الخطاب بما يحويه من مكوّنات فنّية تتّحد لتشكّل بعدا دلاليا معينا، وكذا لكونها تمثل هيكلا لغويا للشعر. واللّغة الشّعرية* لا غنى للشّاعر المعاصر عنها كونها تمثل العمودَ الفقري الذي ترتكز عليه القصيدة، وبها يحقّق الشّاعر استقلاليته وشخصيته وتميّزه، لأنّ كل تعبير عن الإحساس والانفعال والتّفاعل مع القصيدة يفرض على هذا الشّاعر استخدام نمط معيّن من اللّغة، بدليل أنّ كل عمل أدبي هو مجرّد انتقاء من لغة معينة[3]، أو هو عملية انتقاء لغوية لأحسن عناصر اللّغة من أجل تمثيل غرض جمالي على حد تعبير الغذامي، بحيث أنّ اللّغة تكشف عن مشاعر وتخلق أفكارا جديدة، وهذه المشاعر الجديدة أهم ما في الشّعر لأنّه نشاط يتولّد من اللّغة أكثر مما يتولد من العواطف، برغم أنّ الكثيرين لازالوا يتوهّمون أنّ وراء كلّ قصيدة عاطفة أو تجربة أصليّة.

---

[1] عثمان بريحة، بلاغة النّص بين حازم القرطاجني وجون كوهين، ماجيستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ،2009، ص23.

[2] ينظر: سعد مصلوح، في اللّسانيات العربية المعاصرة، ص242.

* فضلنا مصطلح اللّغة الشّعرية على مصطلح لغة الشعر لأنها أكثر قبولا واعتمادا على البعد الإيحائي، وكذا لأنها أكثر تعبيرا عن فحوى الشعرية من لغة الشعر، ينظر: محمد يحي الحصماني، قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالح النقدية، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص161. ويأتي تفصيل أكثر لهذا العنصر في ثنايا هذا البحث اللاحقة.

[3] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدّين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط3، 1985، ص179.

والنّص الأدبي يجعل جماليات اللغة بالدرجة الأولى والثانية والثالثة في الأمامية، والمعاني العالقة تاريخيا الكلمات تأتي بعد هذه الجماليات، لأن النص الأدبي قبل كل شيء لا يخبر، وإنّما يحدث الأثر والانفعال، ولسنا نرى أصدق وأدق من حديث خير البرية عليه الصلاة والسلام حين قال: "إنّ من البيان لسحرا"، فسحر البيان هو أثر جماليات اللغة الشاعرية وليس معانيها المحبوسة في الصدور. وهذه اللّغة تمثل مؤشرا بلاغيا، فهي لغة مجاز بامتياز وتمثل مفتاح ذواتنا على الحقيقة، حيث أنّ النّقد القديم ينطلق من اللّغة ليكشف عن أبعاد المعنى، فيصبح هذا المعنى إنسانيا ويخضع التّعبير له باعتبار أنّ البلاغة نظر إليها على أنّها لغة خاصة، فهذا الرّافعي يعرّف البلاغة باللّغة الخاصة ويصرّح بقوله: "سمّينا البلاغة العربية في بعض ما كتبنا من فصولنا باللّغة الخاصة، تخرج من اللّغة العامة الّتي هي العربية على إطلاقها"[1]، أي أنّ البلاغة كانت تمثل وسيلة وآلية إبداعية من خلال طريقة استخدام هذه اللغة الخاصة التي تقتصر على فئة معينة، والشعر معروف عنه أنه استخدام خاص للغة، وبالتالي تمثل البلاغة بعض الشعر وجزء لا يتجزأ منه ولا ينفصل عنه.

ويمكن أن نقدّم بعض المبرّرات الّتي تبيّن الحاجة إلى إعطاء المتكلم اللّغة أبعادا غير تلك الّتي ألِفها النّاس، أي أن المبدع "يحتال بها على اختصار الطريق في أداء المعاني إلى النّفس، وإلقاء هذه المعاني إليها في سموّ يعلو أو سموّ ينزل، في فخامة وروعة، إنّ بناء هذه اللّغة قائم على تأليف أسرار المعاني وترجمتها للنّفس ترجمة موسيقية، بالتّشبيه والمجاز والكناية والاستعارة وغيرها"[2]، فضلا عن أنّ اللغة الشعرية لا تنقل العالم بحرفيته، بل تساهم في إعادة صياغة الحياة وتشكلها أي لغة نافرة من المألوف والعادي، بها يصبح النص الشعري معجزة لغوية بيانية ومن المستحيل الإحاطة بمعناه أو اختزال منطوقه ومضمونه فهو بحاجة إلى التأويل وإعادة التأويل.

إنّ الحديث بشأن خصوصية اللّغة الشّعرية ألفاظا وتراكيب وصيغا وأساليب يستوجب حديثا آخر عن اللّغة والشّعر والأسلوبية والانزياح وشعرية اللّغة، فضلا عن بعض الظواهر الّتي تسهم في منح التّركيب الشّعري خصوصيته الجمالية، كالحذف والاعتراض والتّقديم والتّأخير والتكرار وغير ذلك من الظّواهر الّتي يتميّز بها الخطاب الإبداعي والتي تحدد بلاغة المعنى فيه وجماليته.

وعلى هذا الأساس كانت بلاغة الشعر في حقيقتها تعنى بالحديث عن الصناعة الشعرية وعن الكيفية التي يتم بها تشكيل الشعر، في ضوء تلك الصناعة، وما يستلزم ذلك من عدة معرفية شاملة وذخيرة أدبية واسعة، متمثلة في طريقة الصياغة والنسج والتوشيح والتطريز، وهذا لا يتحقق إلا بوجود عامل اللغة. وهذا ما جعل اهتمام النّقاد الجدد ونظرياتهم تجاه هذه اللغة وخدمتها، حيث تصبح خدمة اللّغة غاية كبرى، ووظيفة

[1] مصطفى صادق الرّافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ج2، ص258.

[2] المرجع السابق، ص258.

الشاعر في مجتمعه هي خدمة هذه اللغة وهذا ما صرّح به إليوت، ولذلك فإنّ الشعر هو أحسن استخدام للغة[1]، حتى تحقق الوظيفة الإبلاغية والتواصلية المسندة إليها داخل المجتمع.

"فاللّغة تدين للشّعراء أكثر مما تدين لطائفة أخرى من النّاس، فالشّعراء يعطون لنا أساليب في التّفكير والإحساس، ومن ثمّ يدأبون على تكوين شعب عظيم، فالتّغيرات الجوهرية الّتي يحدثها القلائل من المؤلّفين الكبار هي قنوات جديدة في الإحساس وأحداث جسيمة في حياة العقل. والشّاعر بعبارة أخرى يخلق الثّقافة، ونعني بذلك أنّه يجعل العناصر الخارجية صورة من باطن أنفسنا، وتستحيل الأفكار جزءًا من تكويننا الذّاتي"[2].

ولقد صار من نافلة القول التّأكيد على خصوصية التّركيب الشّعري باعتباره إحدى مقومات تحديد بلاغة النص، هذه الخصوصية الّتي تساهم في زيادة أدائه ووظيفته الشّعرية، إذ بهذه الخصوصية تجعله يختلف عن الخطاب العادي، الّذي يهتم أول ما يهتم بالهدف الإبلاغي عكس الخطاب الإبداعي الّذي تتعانق فيه الوظيفة الجمالية الشّعرية مع الوظيفة الإبداعية، وبذلك وبغيره يكون التّعبير الإبداعي أكثر أثرًا في النّفس وأداة للتّطهير عبر ما يستعمله من أساليب تخص بنى النّسيج اللّغوي صورة وإيقاعا ومفردات، وقد انطلقت معظم المناهج الحديثة من لغة النّص، وتعطي اللّغة الشّعرية للنّص قدرة على الوصول إلى القارئ، بعد أن يستفيد الشّاعر من الرّصيد الدلالي الذي تمتاز به اللّغة.

وإذا كانت اللّغة الأدبية تمثل لبّ التّجربة الأدبية وحقيقتها في عرف النقاد، فإنّ الإبداع يكمن في توظيف تلك اللّغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختبار وإجادة التّأليف لإحداث أثر انفعالي في نفس متلقيها، فالمبدع يضع الكلمات في إطار شعوري جمالي خاص، يشحنها بطاقات هائلة من المعاني أو يلبسها حللًا جميلة للخروج فيها، وبالتالي "فإنّ القول يصبح مقبولا عند السّامع في الإبداع في محاكاته، وتخييله على حالة توجب ميلا إليه، أو نفورا عنه، بإبداع الصّنعة في اللّفظ، وإجادة هيئته، ومناسبته لما وضع بإزائه"[3]. والشّعر كما يقول هايدجر "تأسيس بالكلام وفي الكلام، وهو اللّغة العليا عند مالارميه وسيّد الكلام عند ياكوبسون"[4]، والشّعر أيضا هو "لغة داخل لغة"[5] على حدّ تعبير بول فاليري، بل هو "فنّ اللّغة"[6] في رأي فاليري نفسه.

إنّ للّغة الشّعرية دورا هاما في بناء القصيدة حيث أنّها تمثل "أعظم عنصر في صياغة القصيدة في الآداب الإنسانية جميعها، ففي أرضها تتجلّى عبقرية الأداء الشّعري، ومن لبناتها تبنى المعمارات الفنّية الّتي تتآزر على

[1] ينظر: مصطفى ناصف، ص148. وينظر: T.SEliot, the sociale Function of poetry, p p 111-113

[2] مصطفى ناصف، ص148.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص346.

[4] نقلا عن: محمد بنيس، حداثة السّؤال، دار التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1، 1985، ص26.

[5] نقلا عن: محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية، دار التنوير للطباعة والنّشر، بيروت، ط2، 1985، ص162.

[6] نقلا عن: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشّروق، ط1، 1998، ص232.

إبداعها مجموعة عناصر نفسية وجمالية معقّدة"[1]، كما أنّ اللّغة نفسها تمثّل إحدى الطرق العديدة للدخول إلى النّص إذ بها يقوم الناقد لتحليل وتفكيك بنياته معتمدا على مستوياتها الفنية المعروفة، لأنها هي البناء واللّبنة الّتي يتشكّل النّص الشّعري من خلالها، والوصول إلى جماليته يكون عبر اللّغة، مثلما آمنت به المناهج النّصية المعاصرة.

ولأن لغة الشعر الجزائري المعاصر تغير توظيفها فقد اكتسبت هوية جديدة ذلك أنّ "لغة الشعر ليست وسيلة حمل الأفكار، بل هي والأفكار في حالة هوية موحدة، وهنا يقضي الشاعر المعاصر على التفارق بين الفكرة وجسدها الصوتي. وهذا ما يؤكّده أدونيس بشأن ما كانت عليه "اللّغة في الشعر العربي القديم بأنها لغة تعبير، أعني لغة تكتفي من الواقع ومن العالم ومن أن تمسهما مسا عابرا رفيقا، وأما في الشعر الحديث استبدلت هذه اللغة التعبيرية بلغة الخلق، فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه، بل الشّخص الذي يخلق أشياءً بطريقة جديدة"[2]، وبالتالي فهو يخلق معاني جديدة ومبتكرة مواكبة لروح العصر والواقع الجديد.

وبما أنّ الأدب يعدّ إعادة بلورة وامتدادا وتوسيعا لخصائص معيّنة في اللّغة، وبما أنّ هذه اللّغة بوصفها منظومة تقوم على مبدأيْ التّماثل والاختلاف، فإنّه لا غرابة أن يلجأ الشّاعر إلى هذه الخصائص للاستعانة بها مستفيدا مما تتيحه اللّغة من إمكانات، وهذا المستوى يقع فيه اختلاف بين الشّاعر والنّاقد، فموقف هذا الأخير من اللّغة مختلف عن موقف الشّاعر منها "فالشاعر يتعامل مع نظام رمزي أوّلي هو اللّغة، بينما يتعامل النّاقد مع نظام رمزي ثانوي هو النّص، مبني على نظام رمزي سابق عليه"[3]، ممّا يدلّ على أنّ موقف الشّاعر من المعنى مختلف عن موقف النّاقد منه، غير أنّ المعنى ليس هو المسؤول عن أدبية النّص، فالنّص يكون أدبيا حين تكتسب اللّغة فيه وظيفة شعرية بفضل استخدامها الخاص، عن طريق ترتيب وحداتها ترتيبا يبرز شكل الوحدات، ولا يتمّ ذلك إلّا عن طريق العلاقات الّتي يمكن أن تردّ إلى نوعين رئيسين، يمثّل أحدهما علاقات المشابهة، بينما يمثّل الآخر علاقات الاختلاف، وقد سبقت الإشارة إلى أنّ مبدأ الاختلاف هو محرّك اللّغة بوصفها نظاما، غير أنّ هذا المبدأ يتحول إلى مبدإٍ شعري حين تخرج اللّغة ممثّلة في مفرداتها من حال السّكون الّتي يمثّلها المعجم والتي تكون في هذه الحالة لا تحمل فيها الكلمة أيّة قيمة جمالية، إلى حالة الحياة والانبعاث من خلال شحنها وتكثيفها دلاليا حسب درجات استخدام الفردي لها، وحين دخولها في علاقات نصّية على "أساس استخدام الكلمة في النّص، وهذه الكلمة داخل سياقها يمكن أن تكون واحدة من كلمتين هما: أولا كلمة

[1] عدنان حسين قاسم، لغة الشّعر العربي، الدّار العربية للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2006، ص19.

[2] علي أبو سعيد أدونيس، زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص ص16-17.

[3] ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، دمشق، 2011، ص29.

الإشارة الّتي تعنى في موضع استخدامها تعزيز الدّلالة على أمور ذات مرجعية معينة أو تنظيمها أو الربط بينها، وثانيا الكلمة الانفعالية وهي الكلمة التي تعبر عن المواقف، أو تثير المشاعر"[1].

وهذه الكلمة يكون لها موقع جمالي في أي نص، تكون موضوعة فيه بتركيب هندسي أو بتعبير أدبي فني[2]، وهذا التموقع يعد مظهرا من مظاهر البنية حيث يعطي للكلمة قيمتها الدّلالية حتّى تصبح وحيدة المعنى[3]، لأنّ دخولها في هذا التركيب البنيوي يؤدي بها إلى خلق صورة فنية تكون بمثابة مقوم من مقومات الشّخصية الأسلوبية وكذا اكتسابها طابع الخصوصية الفنية في التجربة الأدبية أيضا، وبالتالي فهذه الصورة تصير منبع المعنى الذي يتشكل انطلاقا من فكر المبدع وواقعه. بل إنّ الشّعر في جلّ معانيه الجمالية إيحاء باللغة المصورة والمتشكلة تشكلا جديدا حاملا لفكرة، أو لمعنى يريده الشاعر من المعاني السحرية، يقول النّاقد عزّ الدين إسماعيل معبّرا عن الطموح الشعري: "الإنسان لم يعرف السحر إلا يوم أدرك قوة الكلمة، ولم يعرف الشعر إلا يوم أدرك قوة السحر"[4]، وهو معنى يفيد الجذور المشتركة للشعر والسحر من جهة، ويدل على مقدرة اللفظ والكلمة، على تبديل العالم بطرق سحرية من جهة أخرى، وإنه ليدل كذلك على أن جمالية الكلمة مقترنة بمقدرتها أو لعل مقدرتها كامنة في جماليتها أو ربما العكس.

ومن البديهي أن تكون الألفاظ موجودة قبل الشّعر فهي بمنزلة المادة الأولية، لكن الشّاعر ينسقها وينظمها بطريقة ما بحيث يخرجها عن عاديتها ليجعلها بالتّواشج مع سواها شعرية متميزة، وذلك بطريقة التّركيب وبالمساق الّذي تتردّد فيه وذلك "بوساطة الخلق التّصويري الّذي يكون معادلا لانفعال الشّاعر، هذا الانفعال الّذي يحثّ الخيال على إعادة تحليل وتركيب البناء اللّغوي، وذلك ببثّ حيوية مخصبة في الحياة الجميلة الهادئة في أعراق تلك العلاقات الّتي يزيل عنها رتابتها وينفض نمطيتها بعد أن فقدت اللّغة مجازها اللّصيق بها في نشأتها الأولى"[5].

ومادامت الكلمة هي الوحدة البنائية الّتي يتألّف منها السّياق الشّعري، فإنّ محلّل النّص ينظر إلى دلالتها من حيث الطّاقة الكامنة فيها، وتكرار ورودها، وصلتها بالسّوابق كالحروف الدّالة على المضارعة أو اللّواحق كالضّمائر المتّصلة بها، وأثر ذلك في تشكيل المعنى في النّص الذي هو محور التّحليل أو ما يتمّمه في النّصوص المجاورة للشّاعر نفسه أو لشعراء آخرين من حيث التّأثر والتّأثير، لأن "بنى اللّغة هي بعينها بنى التّفكير"[6]، فالصّياغة اللّفظية لتشكيل الكلمات وبنية اللّغة تتداخل ذاتيا مع الأفكار، وترتبط بها ارتباطا وثيقا بحيث

[1] Ck Ogden and I.A Richards, the meaning of Meaning, London, 1985, p 149.

[2] عناد غزوان، التّحليل النّقدي والجمالي للأدب، دار دجلة، عمان الأردن، ط1، 2011، ص26.

[3] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، ص199.

[4] عز الدين اسماعيل، الشعر ظواهره وقضاياه، ص173.

[5] رجاء عيد، لغة الشّعر قراءة في الشّعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1985، ص114.

[6] فرديناند دو سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: صالح القرمادي وآخرون، الدّار العربية للكتاب، تونس- طرابلس، 1985، ص350.

يتعذّر عزل أحدهما عن الآخر، فلا مفرّ من أنْ تؤثّر هذه الكلمات في إخراج وتشكيل الأفكار الجديدة، فكلّ كلمة تنطق تثير كونا داخليا حقيقيا، وهذا الكون يتحقق في الشعر أكثر منه في النثر على حد تعبير جون كوهن، ولهذا ومن هذا المنطلق تتأسّس تلك الجمالية على الإثارة والانفعال والتفاعل، إذ لا تقف اللفظة الشعرية على نقل المعنى، أو على تبليغ المقصد، أو على مجرد الوصف والتصوير، وإنّما ترمي هذه اللفظة الشعرية إلى معاني ومقاصد حدسية لا حصر لها، متغيّرة في تأويلها بتغير القراءة والمرجع والموقف أو الحالات النفسية التي يتم فيها ذلك التأويل.

فاللّغة قادرة في يد الشّاعر الموهوب على بثّ الحرارة والحياة والإثارة في المألوف من كلمات الحياة التي تعيش في نفوسنا والّتي لا تنبش عنها القبور في المعاجم اللغوية. وكلّما كانت اللّغة أكثر بروزا توجّه الاهتمام إليها لا إلى الأشياء الّتي تعبّر عنها، من هنا كان الشّعر فنًا ذا طبيعة لغوية[1]. فالصّياغة هي الّتي تكوّن المعاني الّتي ترتبط بالانفعالات الّتي تنتاب النّفس البشرية، أي أنّ الكلمات تخزّن في داخلها مشاعر وإحساسات، وهي بتفاعلها مع غيرها في داخل سياق لغوي قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة.

من هذا المنطلق تأتي الإحالة على واحدة من الدّلالات، عن طريق المجاز أو عن طريق الصّعود بها من معانيها الحسّية إلى دلالاتها المعنوية، ونقلها من مجالاتها المعنوية إلى مجالات مادية محسوسة لتصبح أوسع في دلالاتها وأغنى في معانيها "وهكذا يكون الثّراء في اللّغة الانفعالية أو الشّاعرة وبالتّالي يخلق المعجم اللّغوي الشّعري الفنّي الجديد الّذي يضاف إلى المعجم الدّلالي المألوف"[2].

وبذلك تكون اللّغة في يدِ الكاتب أو الأديب في حركة تشكيل مستمرّة، والفنّ الأدبي استثمار لإمكانات اللّغة الّتي لا تنتهي عند حدّ[3]. فـ"لغة النّص الأدبية لغة متفاعلة، لا تكفّ عن الحركة، ولا تفتأ تستوعب دلالات ومضامين جديدة"[4]، وتفجّر طاقات لا حدود لها، وإذ تتحرّك المعاني داخل النّص في اتّجاهات متباينة تشكّل نسيجا متشابِكا معقّدا[5]، ولهذا كانت اللّغة الأدبية تحظى باهتمام كبير من طرف القرطاجني لما لها من قدرة على إحداث الأثر الجمالي، فاللغة ناشئة عن تصوّره للمعاني الأدبية أو الشّعرية بخاصة، كون الشّعر عنده وليد حركات النّفس أي وليد الانفعالات الّتي تتناوب مع النّفس، ومن خلال قيام الشّعر بوصف هذه الانفعالات تتولّد المعاني الشّعرية[6]، فالمعاني عنده إنّما تكتسب صفة الشعرية لسبب أنّها تقوم على عنصرين: الانفعال

[1] ينظر: جون كوهن، بينة اللّغة الشّعرية، ص41.

[2] أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللّغوية، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص127.

[3] ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النّهضة العربية، بيروت، 1979، ص241.

[4] ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، ص29.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص29.

[6] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب نقد الشّعر من القرن الثّاني حتّى القرن الثّامن الهجري، دار الثّقافة، بيروت لبنان، ط4، 1983، ص543.

والتّوظيف اللّغوي، وهو بهذا يفترق عن عبد القاهر الجرجاني افتراقا جوهريا، فعبد القاهر يرى أنّ الأفكار الّتي يتطلّب السّياق تعبيرا مناسبا لها إنّما هي أفكار عقلية، مرتبطة بالتّكوين المثالي للّغة، والدّلالة الوضعية للألفاظ أولا، ثم تتشكّل المعاني بعد ذلك من خلال الصياغة. فالمعاني عنده مصدرها الفكر العقلي الّذي يتيح رصد الطّاقات النّحوية الفعالة[1]، أمّا المعاني عند القرطاجني فمصدرها الانفعال، ثم يأتي التّشكيل ليؤكّد على عنصر الانفعال، فيتحقّق المعنى تحقّقا جماليا.

ويبدو ريتشاردز أكثر من توسع في هذه المسألة من خلال اهتمامه الشديد بالكلمة ولما لها من دور في انقياد المعنى، وهذا يظهر جليا من خلال اشتغاله على الكلمة كوحدة خطابية صغرى، ويقر بدوره بفكرة مفادها أنّه لا وجود لمعنى ثابت للكلمة، فالكلمة مرتبطة بسياقها الدّاخلي أي في علاقتها بالسّياق الّذي يفرضه الاستعمال اللّغوي، رافضا أن يكون للكلمة معنى ثابتٌ، يجب أن لا نعتد بفكرة أن يكون للكلمات معان فقط محددة، وأنّ الخطاب هو مجرّد نظم لهذه المعاني، لأنّ هذه المعاني تعرف دينامية وحيوية مستمرة، وحيوية المعنى تنبثق من حركية الكلمة داخل السياق وكل سياق يختلف عن آخر حسب الظروف والمقامات.

فثبات معنى كلمة وتميزها بالمعنى الأحادي مرهون بثبات السّياق، وهذا ما لا يمكن أنْ يحدث في النّصوص، وإلّا فإنّنا سننتج نصوصا مسطّحة ومتشابهة، ونستبعد بذلك عنصر الإبداع في النّص الأدبي، كما أنّ الخطاب العادي في طبيعته سيعاني من التّصلب والانغلاق إذا لم تقم الكلمات بتغيير معانيها. ويحدث التّغيير أكثر عندما توظّف الكلمات توظيفا استعاريا "نحن ماهرون مهارة خارقة في بعض حقوق هذه التّغيّرات ولا سيما حين تكون من النّوع الّذي نَسِمه استعارة غير أنّ مهارتنا تخفق، السّبب الرّئيس في سوء الفهم، هو خرافة المعنى الخاص، أي ذلك الاعتقاد الشّائع بأنّ للكلمة معنى ثابتا محدّدا (هو مثاليا معنى واحدا) مستقّلا عن شروط استعماله، إنّ ثبات معنى الكلمة إنّما ينشأ عن استقرار السّياقات الّتي تضفي عليها معناها"[2].

إنّ الاستعمال الحي للّغة من قِبل المبدع يقوم بتفعيل الدّلالة وتطوّرها من خلال إبداعه صورا أخرى ذات أهمية بارزة، حيث أنّ ذاك التّطور الّذي يحصل للدّلالة يفتح فضاءً أرحب أمام المبدع، يمكّنه من حركة انسيابية تعمّق الإحساس بجدوى العدول الإجرائي الّذي لا يمكّن مستخدمي اللّغة في التّحكم فيها فحسب، بل يضفي على اللّغة نفسها إمكانيات جديدة عندما يكسبها القدرة على التّطور الدّلالي من خلال مظاهره الثّلاثة (تخصيص الدّلالة، وتعميم الدّلالة، وتغيير مجال استعمال الكلمة، أي أنّ معنى الكلمة يحدث فيه اتساع أو تضييق أو انتقال، وهذا الانتقال يحدث بفعل الطّرق البلاغية المعروفة كالمجاز والاستعارة وحتّى الكناية.

[1] ينظر: محمد عبد المطّلب، النّحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة فصول، القاهرة، مج5، ع1، 1984، ص33.

[2] آ.آ. ريتشاردز، فلسفة اللغة والقيم، دار المصطفى للطباعة والنشر والتوزيع، 2006، ص09.

وليس من نافلة القول الإشارة إلى أنّ استخدام الكلمة يشدّنا إلى أصولها، سواء انحدرت من سياق يقيني أو من سياق افتراضي تخييلي، فما يعنينا أنّ هذه اللّغة السّاحرة الّتي بثّ فيها الشّاعر شيئا من روحه، ليجعلها تحظى بالحياة أبدا، تريد أن تقول أشياءً كثيرة، لأنّها لغة مختلفة عن لغة الحياة اليومية، إنّها لغة عصية على أن تعطي معنى واحدا، وعصية على أن تتفق جميعها على معاني محدّدة لها، إنّها قادرة على المراوغة، وتنفر من التّرويض، وتستأثر لنفسها بالحرية، ولهذا، يحبّ الشاعر ما أنتجه أكثر مما يحبّ نفسه، فهو يعرف أنّ الشّعر هو حياته الحقيقية، الّتي تبقى بعد أن يرحل عن هذا الوجود، هذه اللّغة الحية السّاحرة كانت تخاطب الإنسان في شتى بقاع الأرض، وتزيّن له البقاء بأنّ ما سيأتي سيكون أحلى، ومن الخطإ أن نحصر أيّ نص بمناسبة قيل فيها وكفى.

ومن هنا يعدّ النّص كلّية مترابطة الأجزاء يحكمه نظام متماسك، ولا يمكن تفسير أيّة وحدة فيه إلّا من خلال الوحدة الكلّية، إلّا أنّ هذا التّرابط لا يتحقّق إلّا من خلال العلاقات المتنوّعة الّتي تردّ إلى المقابلة والمماثلة، وعلى الرّغم من أنّ المقابلة والمماثلة من القيم الجمالية الّتي ترجع إلى الشّكل، إلّا أنّ البنيويين رأوا المقابلة في كلّ شيء، ابتداءً بالصّيغ النّحوية، وانتهاءً بالمعطيات والمفاهيم الكونية[1]، فضلا عن ألوان البديع الكثيرة، ونماذجه العديدة، المتمثّلة في المبدأين الرئيسين كالتّوافق والتّضاد مما يزيدان في حيوية التركيب اللغوي داخل النّص[2]، ولهذا يعزو استخدام الشّاعر للّغة إلى الكيفية الّتي يعمل فيها خياله، وبالطّريقة الّتي ينشئ بها عمله الفني.

من هنا عدّ فاليري الأدب امتدادا لخصائص معينة في اللّغة، وعدّ الشّعر بخاصة نظاما رمزيا ثانويا ينتمي إلى نظام متميّز هو نظام الفن، ذلك أنّ ما يخلق الشّعر هو "التّشكيل الجمالي"[3]، وسيظل موضوع لعبة اللّغة في الإبداع الأدبي الشّغل الشّاغل لدى النّقاد، فاللّغة عندما تبنى وتركّب في إطار تكوين أدبي متكامل، تفجر طاقاتها التّشكيلية والتّمثيلية والبلاغية والدّلالية، واللّغة بهذه الكفاءة وبمستويات مختلفة بطبيعة الحال، هي الّتي تحدّد منظور العمل الأدبي في مواجهة الواقع، فقد يكون النّص الأدبي مغرقا في الخيال، ولكنّه بلغته الثّرية المحكمة يكون متفاعلا كل التّفاعل مع الواقع وعلى العكس من ذلك، قد يكون العمل الأدبي مصنوعا لغةً وشخوصا من نسيج الواقع ومع ذلك لا يقول شيئا ذا قيمة عن مشكلات الواقع وتفاعل الإنسان معها.

ولهذا أمكننا القول إنّه لا توجد أشياء شعرية وأخرى غير شعرية، فالأشياء كلّها شعرية بقوة، وهي لا تصبح كذلك فعليّا إلّا بفضل اللّغة[4]، و"لا يتحقّق الشّعر إلّا بقدر تأمّل اللّغة، وإعادة خلق اللّغة مع كل خطوة"[5]، لأنّ

[1] ينظر: ميادة كامل إسبر، ص30.

[2] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص208.

[3] ميادة كامل إسبر، ص30.

[4] ينظر: جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، ص37.

[5] المرجع نفسه، ص176.

الشّعر حسب رأي النّقاد المعاصرين هو عالم قد تحوّل إلى اللّغة على حسب رأي عالمة الاستطيقا الألمانية كونراد[1]، فهو لا يتحقّق على مستوى العلاقة بين ذات الشّاعر والموضوع المدرك، بقدر ما يتحقّق على مستوى العلاقة بين الدّليل والمرجع، كما أنّه لا يتحقّق في موقف القارئ أمام الشّاعر، بل في موقف الشّاعر في مواجهة اللّغة.

7- مفهوم الشّعروحدوده المعرفية:

لقد تعدّدت مذاهب وآراء النّقاد منذ العهود الزمنية القديمة إلى اليوم بشأن وضع اللّبنات الأساسية والتّعريفات المختلفة للفن عامة وللشّعر خاصة، ومن الطّبيعي أنّ هذه التّعريفات تختلف اختلافا واضحا نتيجة تباين طبقات النقاد وثقافاتهم وعقلياتهم وإيديولجياتهم، وبذلك ظهرت أولى المحاولات بدءًا من أرسطو الذي نظر للشعر على أنه محاكاة للطبيعة، غايته التّطهير، بإحداث توازن في النفس وتخليصها من القدر الزائد عن حاجتها من عواطفها الغريزية كعاطفتي الخوف والشّفقة، وما تلاه فيما بعد من عديد النّقاد بهدف إيجاد تعريف دقيق للشّعر.

وقد ظهرت في ذلك كما أشرنا اختلافات عدّة حول ضبط مفهوم الشّعر "فالعروضيّون يؤكّدون أوزانه، والمناطقة معانيه، والشّعراء تأثيره، والتّعريفات الأولى للشّعر نجدها تؤكّد وظيفته الأخلاقية"[2]، ومع كل ذاك فهذا لا ينفي أن يكون الشّعر كتابة وفعلا ووجودا، كما أنّه صناعة وإنشاء. ونجد من المحاولات الجادة في النّظر إلى الشّعر منذ عهد ابن سلام مرورا إلى ما بعد حازم القرطاجني، وخصوصا "المحاولة البكر في وضع حدود للشّعر لدى قدامة بن جعفر، وهناك من يرى أنّها بإيحاء من الفكر الفلسفي اليوناني عند كل من أفلاطون وفيثاغورس"[3]، وهؤلاء اليونانيون من خلال مفاهيمهم للشعر يتبيّن لنا أنّ الشعر عندهم قائم على دعوة الخيال ليكون في خدمة المنطق عندهم.

والشّعر من منظور ابن رشيق القيرواني "يقوم بعد النّية على أربعة أشياء وهي: اللّفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حدّ الشّعر"[4]. وعامل النّية يعدّ قاسما مشتركا بين ابن رشيق وحازم هذا الأخير الّذي يرى أنّ الأوزان لابد من مناسبتها وتوافقها للغرض الشّعري[5]، ونمثّل لذلك بهذه الخطاطة:

النيّة ← بطن الشّاعر ← بطن النّص ← بطن القارئ

[1] ينظر: ميادة كامل إسبر، ص30.

[2] محمّد عزّام، المصطلح النّقدي في التّراث الأدبي العربي، دار الشّروق العربي، لبنان، ص341.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص342.

[4] أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدّين، دار الجيل، ط5، 1981، ج1، ص119.

[5] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب محمد بن الخوجة، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص ص238-239.حيث يشير صاحب المنهاج إلى أنّ الشّعر في عمومه "حيلة فنّية يسعى من ورائها لتحريك النّفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها لما فيه من حسن المحاكاة والهيئة" ينظر: المنهاج، ص265.

و"نية المؤلّف وبطن الشّاعر مفهومان يكمّل أحدهما الآخر، فالنّية هي المعنى المبيت الكامن وراء الفعل، ولن يكون للنّية في العمل الأدبي أيُّ اعتبار إذا لم يجر تحويلها من المؤلّف باتجاه النّص، وإذا حدث ذلك فعلًا وتمّ انتقالها إلى النّص فهي تصير حينئذ نيّة النّص وليست نيّة المؤلّف، وستكون نيّة القارئ الّذي يدخل إلى المقروء ويتفاعل معه"[1].

ويأتي من جهة أخرى النّاقد محمد عزّام الّذي هو الآخر يسعى لمضارعة النّقاد من أجل وضع تعريف واضح للشّعر من خلال رؤيته الّتي تبدو في كون الّشعر كلام موزون ومقفّى ولكنّه يزيد عن ذلك أنّه من شأنه أن يحبّب إلى النّفس أو ينفرها من الشّيء وبذلك يقوى انفعالها وتأثّرها[2]، وهو بهذا التّعريف نلمس تشابها كبيرا بينه وبين حازم في تعريفه للشّعر إذْ إنّه عند حازم كذلك ما يحبّب إلى النّفس ما يلائمها أو ما يجعلها تنفر منه[3]. ولهذا كان الشعر وفق هذين الناقدين كلاما منظوما وبائنا عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم اليومية، بما خصّ به من النّظم الّذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذّوق، وهذا النظم الخاص به معلوم ومحدود.

و"الشّاعر في إطار إبداعه للقصيدة يعيش تجربة خصبة، وعميقة هي التّجربة الشّعورية، تلك الّتي هي بمثابة الصّورة الكاملة النّفسية أو الكونية الّتي يصوّرها الشّاعر حين يفكّر في أمر من الأمور تفكيرا ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه، بحيث يقوم بتغذية شاعريته بجميع الأفكار النّبيلة، ودواعي الإيثار الّتي تنبعث عن الدّوافع المقدّسة وأصول المروءة النّبيلة"[4]، فيصبح بذلك انصهارا في اللاوعي، واختزالا للزمان، والشّاعر عندما يدخل إلى عالم القصيدة، فإنّه يحاول التّعبير عمّا يجول بأعماقه من صراع بين أفكار ومواقف وصور..الخ، تتفاعل فيما بينها معًا لتنتج قصيدة ذات صياغة فنّيةٍ محكمة، وتولد لحظة جمالية فائقة التّركيز.

ويأتي جابر عصفور لتبيان غاية حازم في بيان حدود الشّعر المعرفية لكونه من أبرز انشغالاته وخاصة في مسألة البحث عن ماهيته وأدائه، وكذلك مجاوزته الشّعر إلى الخطابة[5]. فكمالُ الشّعر يصبح مرتبطا بكمال الحياة نفسها، خاصة وأنّه نشاط إنساني يرتبط بسعي البشر نحو الكمال، ولذلك فإنّ القوانين الّتي يتحقّق بها العمل الشّعري هي ذاتها الّتي يتحقّق بها اكتمال التّجربة الإنسانية.

[1] عبد الله محمد الغذامي، رحلة المعنى من بطن الشّاعر إلى بطن القارئ، بحوث المؤتمر الثّاني للأدباء السّعوديين، 2000، ص144.

[2] ينظر: محمّد عزّام، المصطلح النّقدي في التّراث الأدبي العربي، ص344.

[3] ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ص309-319.

[4] رمضان الصّبّاغ، ص101. وينظر: محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، 2005، ص363.

[5] جابر عصفور، مفهوم الشّعر دراسة في التّراث النّقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص205.

ونجد الشّعر عند جابر على "أنّه بنية لغوية منتظمة على أساس من الطّبع والذّوق"[1]، أي أنّ الشّعر في نظره نص منسوج ومشكّل من اللّغة نابع عن الطّبع والذّوق من نفس قائله، وهو بذاك يرتقي لدرجة الجودة من خلال تلاحم أجزائه سبكا وذوقا وتأثيرا على حدّ تعبير الجاحظ[2]، ويتبيّن لنا من رؤية جابر نقطة أساسية وهي أنّه يحدّد الشّعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات، صحيح أنّ التعريف لا يشير صراحة إلى القافية إلّا أنّها متضمّنة فيه، والتّعريف فضلا عن ذلك لا يهتم بالجانب التّخييلي من الشّعر، من حيث مصدره أو تأثيره، وإنّما يهتم بالشّعر في ذاته باعتباره بنية لغوية ذات نظام خاص تقوم على الطّبع والذّوق كما أشار في تعريفه. ولذلك فالفلاسفة كان لهم تعريف مغاير للشّعر إذ سعوا لتسميته بـ"الكلام المخيّل الّذي ينشأ عن فاعلية المخيّلة عند المبدع ويحدث تأثيره بتحريك قوّة المخيّلة عند المتلقي"[3]، فالشّعر عندهم أنّه إنتاج خالص من مخيّلة أولى نحو مخيّلة ثانية.

ومن جهة أخرى، نحسب أنّ الشّعر ظاهرة لغوية في وجودها، أي أنّ الشعر يمثّل فاعلية لغوية في الدرجة الأولى، فهو فن استخدام وأداء الكلمة، لهذا فجوهر الشّعرية وسرها يتحدّد في اللغة ابتداءً بالصوت ومرورا بالمفردة وانتهاءً بالتراكيب، وإذا كان الشّعر تجربة، فالكلام والتعبير الشعري تجلٍّ وإظهار لتلك التجربة الكامنة ولعواطف الشاعر وأحاسيسه، والشاعر يمثل ذاتا تعي العالم جماليا ويعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا، لأنّ هذا الشعر يمثل بالنسبة له انصهارا في اللاوعي، واختزالا للزمان. وعلى هذا كان الشعر بنية لغوية معرفية جمالية، وتحليل بنية اللغة الشعرية يسمح بالكشف عن حيازة الشاعر للمعرفة الجمالية لهذا العالم أي يسمح بإنشاء علاقة رابطة بين اللغة والرؤيا، وهذه اللغة في الشعر هي غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنى وتخلق فنا.

ولهذا نخلص من هذه الآراء السابقة أنّ الشعر محاكاة وتسجيل ردود فعل الإنسان ونقد الحياة، وهو تعبير تلقائي عن فيض المشاعر بتركيبة هندسية تدخل فيها حواس الإنسان، لأنّه ناتج عن ما يراه هذا الإنسان وما يقوله، وما يسكت عنه وما يحلم به وما ينساه، ليبقى كلاما خالدا على مرّ الزّمان.

8- الشّعر ولانهائية المعنى:

إنّ مسألة البحث في بناء الخطاب الشّعري هي بحث فيما يمكن للنّص أن يضيفه إلى عناصر النّظرية البنائية الّتي يبقى فيها نوع من القصور عن بلوغ لانهائية المعنى الّذي ينتج عن حيوية الكلمة الشّعرية باستمرار، لأنّ هدف التّحليل البنائي للأدب إنّما هو اكتشاف تعدّد معاني الآثار الأدبية، وإذا كان كلّ عصر يظنّ أنّه قد أمسك

[1] المرجع السابق، ص29.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، تح: عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1375هـ، ج1، ص67.

[3] جابر عصفور، مفهوم الشّعر، ص30.

بالمعنى القانوني الدّقيق لهذا الأثر أو ذلك، فإنّنا نعدل عن المعنى المفرد إلى المعنى المتعدّد وعن الأثر المغلق إلى الأثر المنفتح[1].

حتّى أنّ اللّغة ذاتها تقف عاجزة في مستوى معيّن أمام عدم الإحاطة الكلية بكلّ ما يؤسّس فضاء القصيدة وأغوارها عن طريق ما يسمى بالأسلبة الخطابية الّتي تسنّها الذّات المبدعة، فتناور بتعابيرها وتنتقل بألفاظها وتبدع بمعانيها تلك الخطابات الّتي تفتح آفاقا دلالية، وهذا ما يثبت أنّ القصيدة لا تستطيع أن توجد أبدا إلّا من خلال معناها فقط الذي يكون من خلال إثارة مجموعة من الانفعالات، وهذا مما يدلّ على براعة اللّغة في تحويل المعنى وتبليغه، كون المعنى قبل كل شيء هو مناط البنية الأدبية[2]، والّتي تعدّ أوّل باب نطرقه إذا ما ولجنا عالم الأسلوب الشّعري.

فتكون هذه اللغة سهلة وعادية ومألوفة أو قد تكون عكس ذلك، لأنّها تعبر عن وجهات نظر مختلفة ومستويات ثقافية متفاوتة لمستخدميها. والقصيدة الشعرية كونها أثرا فنيا متميزا تبعث في نفس القارئ ما يثيره في سبيل مساءلة المعنى الذي أراد المبدع تبليغه، فالعناصر المشكلة للنّص الشّعري هي الممرّ الأساسي أو السبيل الممكن نحو تحديد الدّلالات التي هي القصد المركزي من هذا العمل الشّعري، فإنّنا لا نحتفي بالأشياء المكتوبة، بل نحاول الإمساك بالاستعاري فيها، فالحديث مثلا عن رجل في النّص الشّعري يحمل سكينا لا يحيل إلى قاتل مأجور، بل يحيل على القدّيس بيرتوليمي يوم قتل آلاف البروتستنتيين سنة 1572م، أو ذكر امرأة تحمل خوخة دلالة على الصّدق، أو صراع دامي بين شخصين دلالة على الصّراع بين الفضيلة والرّذيلة، يتعلّق الأمر في حالات التّمثيل هاته بالتّحول من الحدث أو الموتيف إلى الثّيمة أو المفهوم المجرّد. وهو ما يتطابق مع الدّلالة الثّانوية في تصور القارئ[3].

إنّ آليات إنتاج المعنى بالنّسبة للشّاعر ليست على قدر كبير من الأهمية، فعند الوصول إلى النّقطة الصّفر تتشكّل القصيدة خارج نطاق القصدية، وليس الدافع إلى كتابة الشّعر هو مناط اهتمامنا وحده في تحليل النّص، فالشّعر لا ينتهي به مُطلقا، وهنا مثلا تغدو المرأة الّتي يراها الشّاعر في الحياة اليومية ضرورية للتّقرب من تلك المرأة العتيقة الّتي كانت وستظلّ مقصد الشّعراء العذريين للوصول إليها، فمن الأولى إدراك شعرية ما قبل النّص، ولكن من الخطإ جعلها نهاية المطاف.

أمّا آليات إنتاج المعنى عند القارئ فهي الّتي تحظى باهتمامنا أكثر، فلهذا يجب على هذا القارئ أن يتعامل مع القصيدة بأكملها بإيجابية أو سلبية ما يوافق أهواءه أو غير ذلك حتى يصل للمعنى العام لها، إن لم نقل بأنه

[1] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، ص200.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص201.

[3] ينظر: سعيد بنكراد، سيميائيات النص مراتب المعنى، ص164.

يتلمس بعضا من المعاني لا المعنى في كلّيته، ونجد بول فاليري يؤكد في بادئ الأمر أن القصيدة تحتمل معنى غير المعنى الوحيد النابع من فكر المبدع، فهو بذاك يبيح مسألة انفتاح المعنى يقول: "النّص بعد نشره يشبه الجهاز الّذي يستخدمه كلّ امرئ كما يشاء تبعا لوسائله، ومن المحقّق أنّ صانعه لا يستخدمه أحسن من غيره، ولأشعار القصيدة المعنى الّذي يراد لها، وهذا المعنى إنّما يناسبني وحدي، ولا يعارض معنى آخر لأحد، ومن الخطإ المنافي لطبيعة الشّعر الادّعاء أنّ لكل قصيدة معنى واحدا هو المعنى الحقيقي الّذي يتفق مع تفكير الشّاعر"[1]، فالتفكير بمعنى القصيدة هو مسألة اشتغال مع المتناقضات والاختلافات، وإضفاء مضمون عليها والاستدلال منها كل مؤشرات نصية تؤدي بالقارئ إلى الاقتراب من صلب المعنى النصي.

يقول عبد الرّحمان شكري في معرض كلامه عن وحدة القصيدة: "إنّ العبقري قد يغري باستخراج الصّلات المتينة بين الأشياء، فتقصر أذهان العامة عن إدراكها، والقرّاء من الجمهور إذا قرأوا قصيدة جعلوا يلتقطون منها ما يناسب أذواقهم، ثمّ ينبذون ما بقي، من غير أن يبحثوا عن السّبب الّذي جعل الشّاعر ينظم في قصيدته هذه المعاني، فهم كالمريض الّذي فقد شهوة الطّعام يأخذه متكرّها، فهم لا يغتفرون للشّاعر أن يكون أوسع منهم روحا وأسلم ذوقا وأكبر عقلا، ويريدون منه أنْ ينزل إلى مستوى عقولهم ونفوسهم وأذواقهم، ويحكمون على قصيدته بأبيات منها ما تستهوي أنفسهم إمّا بحقّ وإمّا بباطل، لأنّهم يعدّون كلّ بيت وحدة تامّة وهذا خطأ، فإنّ قيمة البيت في الصّلة الّتي بين معناه وبين موضوع القصيدة لأنّ البيت جزء مكمّل، ولا يصحّ أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها، وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينًا بتفهّم الصّلة الّتي بينه وبين موضوع القصيدة، ومن أجل ذلك لا يصحّ أن نحكم على البيت بالنّظرة العجلى الطّائشة بل بالنّظرة المتأمّلة الفنّية، فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلّة، فإنّنا إذا فعلنا ذلك وجدنا أنّ البيت قد لا يكون ممّا يستفزّ القارئ لغرابته وهو بالرّغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصيدة"[2].

ونفهم من هذا القول أنّه يتضمّن أمرين: أوّلهما أنّ الشّعر أو الأثر الأدبي عامة لا يظهر إلّا بواسطة القارئ، والثّاني أنّ القصيدة ينبغي أن تؤخذ في جملتها من حيث هي تركيب كلّي، لا من حيث هي مجموع لأبيات يستهوي بعضها القارئ فيتعلّق به ويطْرح سائرها، وهذه مهمة البلاغة الجديدة في كونها تنظر للعمل الأدبي على أنه أثر كلي متكامل.

وكون الشّعر نظما شاعريا للواقع الملموس يصل بمقارباته إلى فكرة أصيلة عن الإنسان الكون والعالم، فهو يمثل محاولة لإبراز الجانب الوجداني والعاطفي وتغليبه على الجانب العقلي بغية التّأثير على أحاسيس المتلقي

[1] لطفي عبد البديع، التّركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللّغة والاستطيقا، دار المريخ، الرّياض، 1989، ص162.
[2] المرجع السابق، ص173.

وبالتّالي على أفكاره، فإنّ الإبداع يمثّل حالة من الإسقاط لكل ما هو نفسي وشعوري، ولذا جاءت اللّغة في قصائد الشّعراء معبّرة عن أحاسيسهم وانفعالاتهم، فنجحت في نقل مشاعرهم لحظة الكتابة وفي تصوير كوامن ذاتهم لحظة الحياة. وتمثل أسئلة الشّعر نموذجا لأسئلة الوجود والسّكن في العالم المنصهر في قوالب شعرية متعدّدة، وهذا ما "جعل الشّعر أبعد من أن ترتهنه الاستعارة، مهما كانت مجافاتها للنّسق وحروبها المعلنة عليه. فالشّعر هو هذه اللّغة (الأرض) الشّخصية المنذورة للقاء والحوار بالنّسبة لأولئك التّائهين في المفازات المصرين على السّكن في العالم، وفي هذه الأرض تصبح القصيدة إنصاتا للمتعدّد النّاقص، المقطع، المتلاشي، المجهول"[1].

وعلى هذا الأساس يتجلى لنا مدى التّأكيد على إطلاقية المعنى الوجودي المختزن ضمن الكلمة الشّعرية وأمام محدودية ونهائية اللّغة فضلا عن لا نهائية المعاني. وفي هذا السّياق نرى أنّه "داخل كل شعر -كيفما كان شكله وامتداده- هناك صراع سرّي بين لانهائية الشعور ونهائية اللّغة الّتي بداخلها يسكن اللّانهائي دون أن يتحدّد"[2]. وفي نفس الصدد يبرر ملكية الشّعراء للحس السّليم بما يفوق مائة مرّة ما يملكه الفلاسفة، ففي بحثهم عن الجميل يلاقون من الحقائق أكثر ممّا يجده الفلاسفة وهم يبحثون عن الحقيقي. يصير النّص هنا ارتقاءً بلا نهائية المعنى وبالإيديولوجيا عن جزئيات الواقع، وأيضا ارتقاء بجزئيات الواقع إلى سمو القانون الشّعري باعتباره هدما لعلانية الواقع ومحدوديته، وتأسيسا لمغامرة متعدّدة الأبعاد يلتقي عندها تاريخ الكتابة (الأصل) بامتدادها في الزّمن (معانقة الحداثة). داخل هذه السّياقات يكون للاستعارة وظيفة جمالية معرفية ترمّم بياضات النّص المفترضة وتوسّع دائرة المتخيّل وتحقّق التّرابط بين عوالم تبدو في الظّاهر غير قابلة للاتّصال.

واستنادا على ما سبق تتضح فكرة بناء الخطاب الشّعري من حيث دلالته على أنّه يمكننا القول بأنّ الإبداع الشّعري في كلّيته مرتبط بالذّاكرة وباللّغة وكذلك أنّ "كل نص أدبي هو بنية حاملة لمعنى إنساني"[3]، وليس ذاك فحسب، بل ينفتح هذا النّص-القصيدة- على حقل من المعاني كما قال بذلك بارت، والمهم هو ليس الوصول إلى شرح النّص بنتيجة إيجابية تصل إلى دلالة أخيرة يمكن اعتبارها حقيقة العمل، وإنّما المهم على العكس من ذلك هو الدّخول من خلال التّحليل الدّائب في لعبة الدّلالة نفسها بحيث تتراءى له أساسا في اكتشاف تعدّد وجود النّص وجماعيته[4].

فالشّاعر يتذكّر ما يريد وينسى ما يريد وهو في الوقت نفسه يحمل ذاكرة أسلافه حيث تنعكس هذه الذّاكرة في الكتابة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحضر الكلمة في نص شعري عابرة التّقليد اللّغوي الّذي تنتمي إليه

[1] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص18.

[3] محمد الكتاني، التاريخ للأدب العربي تساؤلات ومواقف، مجلة علامات، النّادي الأدبي الثقافي، جدة، 1991، ص85.

[4] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ص199-200.

وعابرة طرائق توظيفها عند كتّاب وشعراء نفس اللّغة، إذ أنّها لا تحضر معزولة عن تاريخها الدّلالي وتعدّد استعمالاتها حتّى لو كان ذلك غائبا عن الوعي المباشر للشّاعر. ومن هنا تحضر في ذهننا ما يمكن أن ندعوه بخلفية الكتابة باعتبارها محدّدة للمرجعية الثّقافية الّتي ينطلق منها الشاعر معضّدا أو منتقدا، وهي بالتّالي محدّدة لمعجمه ورؤاه، وبقصديته الّتي تحدّد من جهة مفهومه للكتابة باعتبارها ممارسة ترتكز على الارتفاع بالبعد الاستعمالي المنطقي للّغة وتحدّد من جهة أخرى مقاصده الّتي يصدر عنها إضمارا أو تصريحا في سياق كتابته لنص بعينه[1].

9- الشّعر بين التخييل والإقناع:

إنّ الشّعر يمثّل عملية تخييلية تتم في رعاية العقل، أي أنّه تخييل عقلي، والشّاعر بذلك يسعى جاهدا لإثارة القوة المتخيلة لدى المتلقي، والّتي تبعث صاحبها على الحركة واتخاذ موقف سلوكي خاص، إذ "إنّ كل عمل شعري يعني تواصلا بين المبدع والمتلقي، والتّواصل يبدأ بتوصيل رسالة من نوع خاص ذات محتوى متّصل بالقيم، يوجهها المبدع إلى المتلقّي من خلال وسيط نوعي هو القصيدة"[2]. وهذا التّخييل الشّعري المجسّد في شكل القصيدة ليس سوى عملية إيهام شعري تقوم على مخادعة المتلقي. والشّعر في ذاته "ليس صناعة، بل هو إدراك عميق للعالم، ودخول في تجربة إنسانية عميقة، يستعمل الشّاعر بالضّرورة أدواته الفنيّة الّتي تساعده على نقل هذه التّجربة بشكل أفضل"[3]، أو بالأحرى فالشّعر تعبير عن نفسية الشّاعر وتجاربه على اختلافها، نتيجة تفاعل حيّ بين وعيه وواقعه إذ يعيش تجربته الجمالية مستغرقًا ومحمّلا بكلّ ما في عصره من أحداث وصراعات وآلام وآمال، ولقد تحدّث نقاد العربية عن أنّ الشّعر لا يفهمه إلّا من يعاني آلام إبداعه، ويكابد متاعب كتابته[4].

في البداية كان الشّعر عند نقادنا العرب القدامى أمثال أبي هلال العسكري يقوم في نشاطه التّخييلي على التّأثير في المتلقي وإن كانت "بلاغته تعتمد في قوّتها على أنْ تتلفّظ للمعنى الحسن حتى تهجنه وللمعنى الهجين حتى تحسنه"[5]. وكان هذا رأي المبرّد وابن المعتز من خلال حديثهما عن أهمية الأشكال الدلالية في ذلك كالكناية والتعريض والتلميح، كما تحدّث أيضا قدامة بن جعفر عن الإرداف على أنّه خاصية متميزة في تقدّم المعنى وكذلك الآمدي وابن جنّي في معرض حديثهما عن المجاز وفائدته وأنّه أبلغ من الحقيقة. وهكذا فإنّ الخبرة بالمعنى عند هؤلاء يميّزها التّنوع والاستعمال المتعدّد في تحديد مدلولاته النّقدية.

---

[1] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص18.

[2] جابر عصفور، مفهوم الشّعر دراسة في التراث النّقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص232.

[3] رمضان الصّبّاغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، ص101.

[4] ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشّعرية (مرجع سابق)، ص10.

[5] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر، تح/علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371هـ/1952، ص427، وينظر: المصدر نفسه، ص ص69-70.

ويعد حازم من الذين انتبهوا أنّ بين المعنى والنّفس الإنسانية علاقة إيجاب من حيث قبول الأشياء أو رفضها وما معتقداتها بالأمور خيرا وشرّا إلّا مثال لهذه العلاقة. والنّفس الإنسانية حينما تقتنع بكون الشّيء خيرا تتحرّك لفعله أو طلبه أو اعتقاده، خلافا لما تراه شرّا فهي تبتعد عنه وتتركه، يقول: "لمّا كان علم البلاغة مشتملا على صناعتيْ الشّعر والخطابة، وكان الشّعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان في صورتيْ التّخييل والإقناع، وكان لكلتيْهما أنْ تتخيّل وأن تقنع في شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني، وكان القصد في التّخييل والإقناع حمل النّفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التّخلّي عن فعله واعتقاده، وكانت النّفس إنّما تتحرّك لفعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التّخلي عن واحد من الفعل والطّلب والاعتقاد بأن يخيّل لها أو يوقع في غالب ظنّها أنّه خير أو شرّ بطريق من الطّرق الّتي يقال بها في الأشياء إنّها خيرات أو شرور..."[1]، ولهذا تظهر لنا إشارة حازم إلى تمييزه بين معنيين: معنى تخييلي الذي يبعث على المتعة لدى القارئ، ومعنى إقناعي الذي يكون ذي قوة تأثيرية تدفع بالمتلقي إلى فعل أو قيام بسلوك خاص، وهو بهذا يتبع خطى الشّريف الجرجاني في نظرته لتبيان المهمة الإقناعية للشعر إذ يعرّفه بأنّه "قياس مؤلّف من المخيّلات، والغرض منه انفعال الناس بالترغيب والتنفير"[2]، وهي إشارة صريحة للأثر الإقناعي للخطاب الشعري الذي يوجه الناس – القارئ-نحو اتخاذ سلوك معيّن أو الدفع به إلى قيام بفعل ما.

ولقد لقي الشّعر على مرّ تاريخ الحضارات الإنسانية بأهمّية بالغة، ولا شكّ في أنّ مردّ هذا الاهتمام راجع إلى ما يثيره الشّعر في المتلقي من إحساس جمالي، وتناغم روحي، وما يبعثه من صحوة في الفكر والخيال، وتفتّح على العالم الظّاهر والخفي. وهذا الباعث بقدر ما هو إيقاظ لوجد الرّوح، هو في الوقت نفسه تحريك للفكر واستجلاء خبايا هذه الظّاهرة المسماة بالشّعر، ويكمن سرّ بلاغة هذا الشّعر في قوة صدقه وتحقيقه لاستجابة فائقة لدى المتلقي، لأنّ "الشّعر الصّادق هو وحده الّذي يولّد في القارئ الّذي يتناوله بالطّريقة السّليمة استجابةً لا تقلّ في الحرارة والنّبل والصّفاء عن تجربة الشّاعر نفسه"[3]، وعليه يعدّ الشّعر الوسيلة اللّغوية الأولى الّتي استعملها الإنسان في التّعبير الجمالي عن تأملاته الكونية منذ فجر التّاريخ.

وبرغم ذلك، فدليل الاهتمام الأكبر بالشّعر هو ما لقيه في الآداب العالمية خصوصا الأدب اليوناني القديم والأدب العربي، فكانت كلّ الأنظار موجّهة لدراسة هذه الظّاهرة، وهذا ما يفسّر مدى تعلّق الناس بالشّعر آنذاك، إذ يجد الشّاعر فيه إشباعا لحاجاته الرّوحية والمعرفية والفكرية والجمالية. وقد دفع به هذا الاهتمام إلى التّأمل في طبيعة الشّعر ووظيفته وتكوّنه، وعلاقته بنفسه وبالنّاس والعالم.

[1] حازم القرطاجني، ص ص19-20.

[2] الشّريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح/محمد المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص109.

[3] آيفور أرمسترونغ ريتشاردز، العلم والشّعر، تر/مصطفى بدوي، مراجعة/ سهير القلماوي، الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ص32-33.

وكانت النّظرة قائمة في العصور القديمة لدى النّقاد والفلاسفة سواء عرب أو غربيين على أنّ التّخييل كونه محاكاة ورسم العالم والحقيقة في الشّعر لأنّه "اكتسب معنى المحاكاة، فهو تشكيل للحقيقة على نحو مؤثّر، أي يشتمل على المحاكاة، من حيث علاقتها بالواقع من جهة، ودون إغفال تأثيرها في المتلقي من جهة ثانية، وهو عند بعض الفلاسفة المسلمين كابن رشد تشبيه ونوع من أنواع الاستعارة"[1]، وفي هذا دليل على أنّ العمل الفنّي يستعير وجوده من العالم. ليكون التّخييل هو "أن يتمثّل للسّامع من لفظ الشّاعر المخيّل، أو معانيه، وأسلوبه، ونظامه، وتقوم في خياله، صورة أو صور ينفعل بها، لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها، انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[2]، وهذا التّخييل الّذي يتحدّث عنه القرطاجني، نشأ عن التّأثير الّذي يحدثه التّركيب في إطار السّياق، حين يكون التّركيب انحرافا عن المعيار.

وبهذا يصبح الخروج على المعيار، ضرورة حيوية يتطلّبها السّياق لتحقيق التّأثير الّذي يحقّق بدوره السّحر والبيان جوهر الأدب بعامة. ومن هنا نجد القرطاجني يؤكّد على أنّ الشّعر تختلف مذاهبه، وأنحاء الاعتماد فيه "بحسب الجهة أو الجهات الّتي يعتني الشّاعر فيها بإيقاع الحيل الّتي هي عمدة في إنهاض من النّفوس لفعل شيء أو تركه، أو الّتي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له"[3]. أمّا ما يرجع إلى القول نفسه، فهذا يعني أنّ النّص أصبح المحور من حيث ارتباطه بحركات النّفس، وبالانفعالات المختلفة، فالجمال هنا ناشيء عن طريقة الصّياغة الّتي أعادت التّركيب بطريقة هي ألصق بما تتطلّبه النّفس، ولم تعد الدّلالة الاصطلاحية هي المحور، ولكنها تأتي في المرتبة الثّانية، لأنّ المعنى الشّعري محور النّص لا تستطيع مفردات اللّغة أداءه كما لا يقدر التّركيب المعياري احتواء أبعاده الجمالية.

وبعد ذلك كان الشعر يمثّل صناعة منطقية وتخييلية في آن واحد، وتعرف البلاغة على أنّها كما يقول ابن المقفع: "كشف ما غمض من الحق وتصوير الحق في صورة الباطل"[4]، أي منطقية الشعر تتمثل في قابليته موافقة الواقع وما تماشى معه، أما تخييله فما كان منافرا لهذا الواقع كأن يكون كاذبا ومبرزا لصورة ذاك الحق في صورة الباطل، وأمّا عند فلاسفتنا المسلمين الّذين جعلوا العقل مثالا للوجود والمعرفة، فقد ثبت رأيهم على أنّ الحقيقة واحدة، ولا يكون الاختلاف إلّا من حيث القول الكثير، أي أنّهم سلّموا بواحدية المدلول وتعددّية الدّال.

[1] ألفت الرّوبي، نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التّنوير، بيروت، ط1، 1983، ص118.

[2] حازم القرطاجني، المنهاج، ص89.

[3] المصدر نفسه، ص346.

[4] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة الحلبي، القاهرة، ط1، 1952، ص53.

وفي التفكير اليوناني كان هو الآخر يقرّ بواحدية المعنى وثباته، وليست البلاغة إلّا حيلة واستراتيجية لتبليغ هذا المعنى، والدّفع بتصديقه لدى عامة النّاس، وعلى القارئ المحكوم بجهاز مفهومي وأدائي موحّد، تخريج هذا المعنى البلاغي وإعادة إنتاجه. لأنّ الشّعر أولا وقبل كل شي هو نشاط ثقافي وجمالي نوعي يستلزم قارئا نوعيا، يتوفّر على قدر ضروري من الاستعداد الجمالي والثّقافي الّذي يمكّنه من ولوج عالم النّص، مثل أيّ متلقٍّ لأي علم ينبغي له الارتكاز على قاعدة أولية من المعلومات الخاصة بذلك العلم، قبل الشّروع في عملية التّلقي، فإنّه يجدر بأيّ قارئ للشّعر الإلمام بفن الشّعر وامتلاك ذائقة جمالية متطوّرة، لأنّ القصيدة هي نتاج تجربة عميقة ومعاناة أليمة وإبداع ممتاز، ولا يمكنها أن تنقاد بيسر إلى قارئ ضحل الثّقافة، سقيم الذّوق، لا يقدّر الشّعر حقّ قدره.

ويتزايد شرط القراءة في ظلّ الحداثة ليغدو مهمّة صعبة، بدليل أنّ النّص مضمار معرفي معقّد، وأفق جمالي مفتوح على عدد لانهائي من الأشكال الجديدة، الّتي تتّفق جميعها في تأليف نوع من الغرابة، لذلك ينبغي للقارئ الحديث أن يرتكز على جدار صلب من الثّقافة العامة والمتخصّصة. وأنْ يمتلك ذائقة جمالية مدرّبة، تمكّنه من الدّخول في عملية القراءة، واقتناص الدّلالة العصية، وغير ذلك، نظرا لتطوّر نظرية القراءة في ظل العلوم الحديثة والّتي أفاد منها النّقد الأدبي الحديث في معالجة خصوصية الخطاب الأدبي كونه نصا مفتوحا يستدعي التّأويل المتعدّد.

10- نحو بلاغة الشّعر:

إنّ الشّاعر يحتل المقام الأول من حيث أنّه أدرى وأعرف بعمله دون سواه، وبالتالي يكون أقرب إلى جوهر التّجربة الشّعرية من غيره، والمعنى الشّعري في هذه الحالة يقترب من المعاني الإنسانية العامة، لأنّ الشّاعر وظّف السّياق، وهو ما يطلق عليه القرطاجني المقول فيه توظيفا جماليا من حيث احتواؤه على ما يمس النّفس البشرية بعامة، وقد ربط ذلك بالصّياغة الّتي تشترك في فهمها وفي الإحساس بمكنونها كلّ الناس، لأنّ الأشعار ليست كما يظن الناس بأنّها مجرد مشاعر، وإنّما هي تجارب[1]، فكيف يتسنى لمن لم يعان الخلق والإبداع ومن احتشاد الصور وتزاحم الألفاظ وانثيال المعاني في عقل الشاعر ساعة المعاناة أن يتحدث عن العمل الفني الذي أبدعته قرائح في أثناء معاناتها، فهم بعيدون كل البعد عن ما يحسه هؤلاء، ولهذا وجب الإيمان أنّ ناقد الشعر ينبغي أن يكون شاعر قبل كل شيء، حتى يستطيع أن يفهم النص ويعطيه حقه من البلاغة والتعمق في شأنه، فبلاغة النص الشعري لا يقدر على الوصول إليها إلا من خاض نفس معاناة صاحب النّص أثناء عملية الإبداع.

ما يزال النّقاد يتعرّضون لوضع التعريفات المختلفة للفن عامة وللشعر خاصة، وطبيعي أنّ هذه التّعريفات كانت تختلف أو تتفاوت في مدى صحة فهمها للفن الشعري باختلاف الرؤى وتباين أمزجة هؤلاء النقاد

[1] ينظر: عز الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص291.

وعقلياتهم وظروفهم العامة، يقول الشّاعر الجزائري حمري بحري: "لابد أن نعترف أنّ الدّخول إلى عالم الشّاعر عن طريق الكتابة ليس أمرا سهلا، فالكتابة عن الشّعر تفترض من الكاتب أنْ يتحوّل إلى شاعر، ولهذا يمكن القول إنّ الشّعر حالة التّعبير غير مألوفة تتحوّل الكتابة عنها هي الأخرى إلى حالة غير مألوفة، فيها شيء من الشّعر الّذي يضيء بعض الجوانب من شعر الشّاعر"[1]، أمّا "اللغة في الشعر لها شأن آخر، إنّ لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثّر، وهي تنقل الأثر من المبدع الذي يفكّر إلى المتلقي نقلا أمينا، ولهذا كانت لغة الشّعر ممتلئة بالمحتوى الذي تنقله"[2]، فاللّغة تكشف مشاعر وتخلق أفكارا جديدة، وهذه المشاعر الجديدة أهم ما في الشّعر لأنّه نشاط ينبت من اللّغة أكثر مما ينبت من العواطف، ولكن الكثيرين يتوهّمون أنّ وراء كلّ قصيدة عاطفة أو تجربة أصليّة كما قال مصطفى ناصف بذلك.

"ونحن هنا نضع المعنى الشعري كما تحدث عنه العرب مقابل التجربة الشعرية كما يفهمها المحدثون من النقاد، وذلك لأن العرب لم يعرفوا شيئا عن هذه التّجربة"[3]. وليس المعنى العميق في تجربة الشّاعر هو المعنى الميتافيزيقي الّذي يخرج بتجربة الشّاعر إلى النّطاق المثالي التّجريدي، إنّما المعنى الشّعري المطلوب هو الّذي ينبع من أحاسيس الفرد باعتباره عضوا داخل المجتمع، ويمتدّ إلى سياق التّجربة الإنسانية في شمولها وعمومها[4]، في مجال معرفة الإنسان للكون ولحالاته النّفسية، أو هو محاولة تصوّر الأشخاص الّذين يتعمّقون هذا الوجود ووضعهم الإنساني فيه، ومحاولة تمثّل تجربتهم العميقة والتّأمل فيها، أي أنّ النّقاد الحداثيين يطلبون من الشّاعر أن يتجاوز فرديته إلى سياق التّجربة الجماعية، ثمّ بعد ذلك إلى مدى أرحب يمثّل التّجربة الإنسانية، فالفرد جزء من المجتمع و بذلك لا يمكن الفصل بينهما باعتبارهما يشكلان وحدة فنية متكاملة.

و"الشاعر لا يحاول إقناعنا بالعقل والمنطق، ولكنه يؤثّر في كل ما هو حي في الإنسان"[5]، وهذا يذكرنا بقول القاضي الجرجاني: "إنّ الشّعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنّما يعطفها عليه بالقبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة)"[6]. ولهذا فالشّعر له جانب تأثير وإقناع فضلا عن كونه تخييلي يمس العواطف والوجدان، وهذا ما يؤكّد بلاغته وأثره في النّفوس.

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشّعرية، ص12.

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي، ص294.

[3] المرجع نفسه، ص312.

[4] ينظر: حاتم أماني بسيسو، ص204.

[5] عز الدين إسماعيل، ص313.

[6] المرجع نفسه، ص312.

الفصل الثّاني

في مفهوم المعنى وقضاياه المعرفية

1- المعنى مفهومه وأصوله.

2- نظرية المعنى في البلاغة العربية.

3- نظرية المعنى في الدّرس اللّساني الحديث.

4- مفهوم المعنى في ضوء البلاغة الجديدة.

5- اللفظ والمعنى في الفكر النّقدي العربي.

6- الدّلالة في تراث العربية.

7- إشكالية علاقة المعنى بالدّلالة في النّقد الحديث.

8- المعنى في التّفكير النّقدي الحديث.

9- مساءلة المعنى في النّص: القراءة والحوار النّقدي.

10- التّفاعل بين بنية النّص والمتلقي: نحو تجربة جديدة في إنتاج المعنى.

11- جمالية القراءة وبلاغة التّأويل.

12- المقصدية والسّياق محدّدات المعنى.

13- الصّورة الشّعرية: مساءلة المفهوم وإشكالية المصطلح.

تمهيد:

إنّ مسألة البحث في قضية المعنى تمثّل قمّة الدّراسات البلاغية في التّراث العربي، ويظهر ذلك جليا في معظم أمهّات المصادر البلاغية القديمة على اختلاف تفكير روّادها وتباين مناهجهم وتعدّد مدارسهم. والدّارس المطّلع على هذه المصادر البلاغية ستتبيّن له المسالك التي اتّبعها هؤلاء البلاغيون لإيضاح الاتّجاهات العامة للبحث الدّلالي ابتداءً من عبد القاهر الجرجاني وانتهاءً إلى السّكاكي والقزويني ومن جاء بعدهما من شرّاح التّلخيص والمحشّين. ولو تتبعنا واستقرأنا ما في بطون هذه الكتب والشّروحات والتّلخيصات والحواشي لتوصّلنا إلى نتائج جديدة ومفيدة تنم عن كثير ممّا نجده في مناهج البحث الدّلالي الحديث، برغم ملاحظتنا ميل معظم الدّراسات العربية الحديثة نحو الإسراع خلف مستجدات النقد الغربي متناسين ما قدّمه أعلامنا البلاغيون القدامى.

ويعدّ المعنى أحد محاور أبحاث النّقاد العرب جميعا، ولا شكّ في أنّ الدّراسات اللّغوية والنّحوية فتحت أمام النّقد العربي آفاقا واسعة، والّتي لولاها لم يكن قادرا على أن يكون نقدا متميّزا، على الرّغم من أوجه المفارقة بين اللّغويين والنّحويين ونقّاد الأدب. وقد تنبّه الأوربيون فيما بعد إلى أهمّية الدّراسات اللّغوية، كونها تعدّ إضافة إلى الحقل الجديد من البحث في المعنى وهو حقل السّيمانتيقية **semantics** أو علم المعنى، فقد منحت النّقد استشرافات واسعة لم تكن مستكشفة من قبل إلّا قليلا، وقد انطلق النّاقد العربي من تلك الدّراسات اللّغوية والنّحوية بهدف بحث قضايا نقدية شكّلت معالم النّقد القديم بعامة والتي منها على وجه التحديد قضية المعنى في الخطابات الشّعرية.

وقد بات من المؤكد أنّ التّفكير النّقدي الجديد لا يستدعي بالضّرورة ابتكار أسئلة جديدة، ولكن في مقابل ذلك يمكن أن يطرح أسئلة قديمة بمنهج جديد، ومن هذا المنطلق فإنّه يستوجب علينا أنْ نعيد مشكلة المعنى إلى بساط الدّرس البلاغي من جديد بعد مرور فترات تاريخية طويلة من التّساؤل حول ما المعنى؟ وهل من ضرورة لطرح هذا السّؤال من جديد طرحا بلاغيا ولسانيا ونقديا بل وفضلا عن كونه سؤالا فلسفيا ووجوديًا؟.

تنظر الباحثة اللّغوية لطيفة إبراهيم النّجار إلى المعنى على أساس أنّه يعدّ من أهمِّ القضايا الّتي شغلت اهتمام العلماء والمفكرين على رغم اختلاف أزمانهم وتوجهاتهم الفكرية ومناهجهم، وتعلّل ذلك بقولها: إنّ "المعنى يرتبط ارتباطا وثيقا بظواهر غير لغوية متعدّدة كالفكر، والمعرفة، والقصد، والاستعمال، والمقام، وهي ظواهر متداخلة على نحو يصعب معه وضع خطوط فاصلة بينها، وهذا يفسّر تعدّد العلوم والمعارف الّتي تتناول المعنى"[1].

وقد لا تكون الرّهانات الفلسفية والوجودية من سؤال المعنى مختلفة ومنفصلة عن رهانات الباحث اللّساني والبلاغي، وهذا أمرٌ لا غبار عليه، لأن الباحث اللّساني يمكنه الاستعانة بما عند بعض الفلاسفة من طروحات

[1] منزلة المعنى في نظرية النّحو العربي، دار العالم العربي، دبي، 2003، ص13.

ومقاربات وجّهت الأنظار إلى رؤى مختلفة لسؤال المعنى، وهذا يفسّر الآليات الّتي يلجأ إليها النّاقد للوصول إلى المعنى في النّص، فقد يستعين بالفلسفة وعلم الدّلالة بأقسامه المختلفة: الفلسفي، والاجتماعي، والمنطقي، واللّغوي، وقد يستعين بعلم الرّموز، وعلم النّفس، وفي الأحوال كلّها، لا نستطيع الزّعم أنّ واحدا ممن تناولوا النّص استطاع أنْ يقبض على المعنى فعلا.

1- المعنى: مفهومه وأصوله

إذا ولّينا وجوهنا شطرَ المقاربة المحصورة في إطار البحث اللّساني والبلاغي على حدّ سواء، والّتي تركّز على الجوانب اللّغوية للمسألة، فإنّ طبيعة الطّرح ستكون ذات أفق مغاير للأفق الّتي يتطلّع إليه المتفلسفة والمفكّرون، وسيكون نمط المعالجة اللّسانية والبلاغية ملمّا بالجوانب النحوية والمعجمية والدّلالية والتّداولية لظاهرة المعنى بمعزل عن الأبعاد الفلسفية المحضة[1]. ولهذا كان السّعي من أجل وضع تعريف عام للمعنى، ولكن بإجماع اللّغويين والمدارس اللّغوية الحديثة فإنّ ذلك يعدّ من الأمور الصّعبة الّتي لم يكتب لها التّحقّق إلى الآن، وهذا راجع لاختلاف المفاهيم وعدم ضبط المصطلح حول هذا الحدّ. وفي الحديث عن مصطلح المعنى واللّفظ والمدلول، يقول أولمان: "ليس هناك تعريف وحيد لمثل هذه المصطلحات المعقّدة يمكن قبوله على مستوى عالمي، إنّ كلّ منهج من مناهج البحث يختار عادة جانبا واحدا معيّنا من المشكلة الّتي يتصدّى لها، ويستوي فيها الصّحة والقبول مع المناهج الأخرى الّتي تركّز اهتمامها على جوانب مختلفة من المشكلة نفسها"[2].

وتكشف لنا رؤية أولمان بأنّه لم يظهر اتفاق واضح من أجل إعطاء إجابة محدّدة حول مفهوم المعنى، حيث لا يمكن فهم الآراء المختلفة حول المعنى وتصنيفها إلّا من خلال توضيح المعالم العامة للتّفكير المعاصر بشأن هذه المسألة والّتي تقاسمتها مدرستان:

الأولى: عن طريق الوصول التّحليلي analytiacal approach وهدفه الوصول إلى جوهر المعنى بتحليله إلى عناصره الرّئيسة، كما هو معروف في المثلّث القاعدي الّذي وضعه أوجدن وريتشاردز[3].

الثانية: عن طريق الوصول العملي (الفعلي): وهو يدرس الكلمات من حيث فعلها أو عملها ويعنى بدور الكلمة (أي كيفية عملها) أكثر من عنايته بمعنى الكلمة. واستنادا لذلك يعرّف أولمان المعنى بأنّه: "علاقة متبادلة بين اللّفظ والمدلول علاقة تمكّن كلّ واحد منهما من استدعاء الآخر"[4]، ويكشف لنا هذا التّعريف عن رؤية تصورية للباحث إذ جعل المعنى مجسّدا في علاقة بين الاسم والمغزى (المدلول)، هذه العلاقة مسؤول عنها كلّ من المتكلم

[1] صابر الحباشة، تحليل المعنى مقاربات في علم الدّلالة، ص27.

[2] علي زوين، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الشّؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص172.

[3] ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللّغة، تر/كمال محمّد بشير، مكتبة الشّباب، ص63. ولتوضيحات أكثر حول هذا المثلثّ ينظر: المرجع نفسه، والصّفحة نفسها.

[4] ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللّغة، ص65.

والسّامع، فهذا الأخير إذا سمع كلمة طابعها صوتي، فإنّه مضطر إلى التّفكير في الشّيء الّذي تتحدّث عنه تلك الكلمة، ليتوصّل بعدها إلى المعنى وتلك العلاقة عند أولمان هي ما يسمّيها بمعنى الكلمة.

ويظهر لنا من خلال هذا التّعريف أنّ العلاقة بين الكلمة ومعناها علاقة ذهنية تصوّرية، فبين الدّال والمدلول رابطة استدعاء ذهني، مثلما فعل دوسوسير ودراسته الشّهيرة حول الدّال والمدلول. والمعنى عند مثل هؤلاء اللّغويين يمثل الجوهر في الأشياء، حيث لابد من وجود معاني ذاتية للأشياء، فكلّ شيء يتصوّره الذّهن فهو ذاتي أي معنى وحقيقة ذلك الشّيء، وهو ما عبّر عنه أرسطو سابقا "بإشاراته لموضوعات الفكر وأطلق عليها المعاني"[1]، حتى أصبحت موضوعات الفكر هي المعاني وليست الأشياء.

إذا كان المعنى لفظةً مشتقةً من الجذر (ع-ن-ي) على صيغة مصدر ميمي، فإنّ حقلا معجميا كاملا يمكن أن يساعدنا في محاصرة المعنى، وإذا بألفاظ من قبيل المعاناة والعناء والمعنيّ والعناية تصطف كلّها متجاورة لتشكّل سلسلة من الألفاظ المحيطة بلفظ "المعنى"، كما تلتحق بالقائمة المذكورة مصطلحات أخرى تحتوي حقلا دلاليا موازيا كالدّلالة والمقصد والمفهوم والفهم والمغزى والمضمون. ولعلّ الحدس وحده هو الّذي يشير لنا بأنّ المعنى أيسر دلالة من سائر الألفاظ، ولكنّه يسرٌ من نوع خاص، إنّه يمثل المفردة الّتي نجد له رديفا ملازما ألا وهو "اللّفظ"، في حين أنّ سائر الألفاظ المذكورة لا رديف لها من هذا النّوع. لذلك كثر الكلام عن اللّفظ والمعنى.

وبرغم كثرة تداول هذا المركب العطفيّ (اللّفظ والمعنى) على الألسن وتواتره الشّديد في النّقد والدّراسات البلاغية، فإن ذلك جعل من تناولهما مسألة متشابكة وأكثر تعقيدا تتجاذبها المدارس المعروفة من لسانية وبلاغية وحتى نقدية معاصرة، من حيث كونها تمثل قضية تتّصل بما وراء العلم، قضية جعلت الدارسين يؤكّدون البحث والنّظر في مسألة المفاضلة بين اللّفظ والمعنى ثمّ الوصول بهم بعد ذلك لدرجة التّساؤل العقيم عن وجود المعنى أصلا.

والمعنى هو ما تعنيه وما تبلّغه كلمة ما، وما توصله إلى الفكر عبارة أو أيّة علامة، وقديما كان يقصد بكلمة معنى فكرة المتكلّم أو نيّته، أي هو حالة فكرية يريد إبلاغها تتمثل في شعور أو فعل ما[2]. ويضيف الفيلسوف الفرنسي لالاند: إنّ "معنى الكلمة أو العبارة هو مضمون نفسيّ معقّد جدا، هو موقف وحركة فكريان يتضمّنان خيالات فردية وعينية، واتجاهات تنضاف إليها الإرادة لدى المتكلّم والشعور بالفهم لدى السّامع"[3]، وهذا يجعلنا

[1] حسن بشير صالح، علاقة المنطق باللّغة عند الفلاسفة المسلمين، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الاسكندرية، ط1، 2003، ص171.

[2] ينظر: أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، تع/خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، باريس، ط2، 2001، مج3، ص1272.

[3] المرجع نفسه، ص1272.

نجزم أنّ المنشأ الأول إذن هو النفس وباطنها وما تحوي عليه من شعور وأحاسيس ورغبات يستقي منها المعنى طريقه للخروج من تلك النفس إلى الوجود عن طريق الكتابة أو التلفظ والقول.

2- نظرية المعنى في البلاغة العربية:

لقد كان مدار اهتمام هذه النّظرية هو المعنى الذي ينتج عنه الأثر في نفس المتلقي، وقد كانت هذه النظرية فيما تشبه النظرية الإبلاغية العربية القديمة التي جسدها الجرجاني في نظريته المعروفة بالنظم، ولأنه من خصائصها أنها تواصلية إخبارية وتهتم بالمتكلم المرسل أو الذات المتكلمة، فقد كانت هذه النظرية هي المسؤولة عن صياغة المقاصد والأغراض التي تتوجه إلى المتلقي. ولهذا من جانب آخر كانت العلاقة قويّة بين المعنى البديع والبلاغة المؤثّرة، إذ أنّ المعنى البديع هو معنى جديد يبتكره المتكلم من ذاته، ولكلّ معنى جديد لذّة كما يقولون، وهذا يعني أنّ المتلقّي يحتفل بالمعنى المحدث العجيب، وإبداع الشّيء اختراعه، ولا يعني هذا الإشراك بالله تعالى إذا كان الإنسان ينشئ المعاني من غير أن يسبقه بها أحد.

والمعنى المبدَع هو المعنى المنشَأ، وهذا الإنشاء يظهر المعنى على جسر من الألفاظ والتّراكيب، ومن ذلك المعنى البديع المستنبط ويحتاج الاستنباط في المعنى إلى لفظ حامل وتركيب موصِل. واستنادا لذلك كانت العلاقة قوية بين المعنى البديع والتّراكيب المنبئة عن ذلك المعنى، وبهذا يكون أوّلا وحديثا وجديدا، وكما ورد في التنزيل: "قُلْ مَا كُنْتُ بِدْعًا مِنَ الرُّسُلِ"[1]، أي ما كنت أوّل الرّسل، فقد أُرسل قبلي رسل كثيرون.

ويتوافق المعنى والبيان ذلك أنّ البلاغة العربية توجّه كلّ اهتماماتها نحو المعنى المحمول على لفظ أو تركيب، وهذا يوافق مدلول البيان من زاوية الحجة والدّليل والوضوح على أمارات الخبر وتبيانه.

والبيان هو ما يبيّن به الشّيء من الدّلالة ووضوحها، والدّلالة من سمات المعنى في المقام الأول، والظّهور من خصائص البيان، ولهذا فالعلاقة بينهما متوالجة، و"بان الشّيء بيانا: اتّضح فهو بيّن، ومن هنا كان الأبيناء: جمع بيّن"[2]، ذلك المفوّه الذي ينقل ما في نفسه إلى غيره بوضوح وتأثير، و"البيّن من الرّجال: الفصيح، والبيان: الفصاحة واللّسن، وكلام بيّن فصيح، والبيان: الإفصاح مع ذكاء"[3]، ومع كل ذلك فالبيان يكشف باطن المعنى ويجليه للأذهان فهو" اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب، دون الضّمير، حتّى يفضي السّامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، وإنّما غايته في ذلك الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان"[4].

---

[1] الأحقاف، الآية09.

[2] أبو الفضل جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، م13، مادة(بين)، ص67.

[3] المصدر نفسه، ص67.

[4] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، تح: عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط7، 1998، ج1، ص76.

والمعنى باعتباره نظرية في اللّسان العربي، فقد تناوله الدّارسون بأسماء منها "نظرية المعنى في النّقد العربي"[1]، وهذه دراسة متّصلة بسبب أو أكثر بمفهوم البلاغة العربية، لذلك كانت هذه الدّراسة حول نظرية المعنى في إطار البلاغة العربية تتواصل مع نظرية المعنى في النّقد العربي، من خلال عامل الصّورة والذي سنورد له مبحثا من فصول هذا البحث، هذه الصورة أصبحت تختصر فهم النّقد العربي لمسألة المعنى، والرّأي الآخر الّذي يسند حول هذه الدّراسة هو أنّ النّاقد مصطفى ناصف تناول المعنى من وجهة فلسفية خاصة في التّراث اليوناني لأنّ "الطّابع الفلسفي هو الّذي اتّضح في دراسة المعنى، والمعنى في الشّعر هو الماهية الّتي تحدّث عنها أرسطو، وهذه الماهية أو الجوهر ينال بواسطة الإدراك العقلي المحض"[2]، كون هذه الماهية فكرة جليلة لأنّها "قد تكون حسّية وقد تكون عقلية متحقّقة أو غير متحقّقة في عالم حسّي"[3].

وهذا يثبت لنا أنّ مسألة المعنى مسألة مزدوجة تتقاسمها البلاغة والفلسفة فمن الفكرة الكامنة في النّفس وإخراجها في تركيب تصويري جمالي إلى فهم هذه الفكرة ومحاولة استنباط جوهرها وماهيتها داخل النّفس البشرية. والشّعر عند العرب ينظر إليه على أنّه شيء يستطيع في باطنه ومن خلاله تقديم معرفة عميقة ثابتة، وهذه المعرفة تكون ذات طابع فلسفي أو طابع صوفي أو اجتماعي أو غير ذلك.

ومن جهة أخرى، فالحديث عن معالجة مصطفى ناصف لقضية المعنى، لا يجعلنا ننكر جهود نقادنا العرب القدامى في فضل سبقهم لهذه المسألة، فنجد عبد القاهر الجرجاني في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز قد سعى إلى بناء نظرية بلاغية قائمة على المعنى، وموقفه جاء صريحا، يقول في مدخل أسرار البلاغة: "واعلم أنّ غرضي في هذا الكلام الّذي ابتدأته، والأساس الّذي وضعته أنّ أتوصّل إلى بيان أمر المعاني، كيف تتّفق وتختلف، ومن أين تجتمع وتفترق..."[4]، وهو بذلك يكون قد وضع لبنات تصنيف تشكّل المعنى وأساسياته فجعلها في التّشبيه والتّمثيل وفي الاستعارة باعتبار هذه أصول محاسن الكلام عنده، ولأنّ المعنى هو "نظام محكم مغلق"[5]، فإنّ هذه الأصول هي المفتاح في الكشف عن المعنى وفكّ انغلاقه. ولا يتمّ ذلك إلّا باللّغة الّتي هي ضرب من نشاط هذه الأصول-التّشبيه أو التّمثيل والاستعارة- فاللّغة ذات أثر إيجابي في تكوين المعنى[6]، ومن أجل ذلك كان لعناصر العمل الفنّي وجود خاص بها متميّز من الإشارات الخارجية، الّتي تدفع بالنّفس البشرية

[1] دراسة نقدية لمصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، 1981.

[2] مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النّقد العربي، ص70.

[3] مصطفى ناصف، المرجع نفسه، ص75.

[4] أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تع: محمود محمّد شاكر، دار المدني، جدّة، ص26. وقد أشار لهذه المسألة النّاقد محمّد العمري في كتابه: الموازنات الصّوتية في الرّؤية البلاغية والممارسة الشّعرية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص114.

[5] محمّد بركات حمدي أبو علي، مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة، دار البشير للنّشر، 1988، ص38.

[6] مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النّقد العربي، ص78.

إلى التّفكير قبل الإفراج عن المعنى، لأنّ المعاني تكون مرتّبة في النّفس، ثم يخرجها المبدعُ منسجمة مع التّراكيب الّتي تعبّر عليها حقيقة أو مجازا، صدقا وواقعا.

والأدب بما يحتوي عليه من معاني وأخيلة وتراكيب وصور ولغة وبما يتمثله من أجناس متنوعة كالشعر أو القصة أو الخطابة أو الرواية فإنّه يعدّ فنّا من الفنون الرّفيعة تصاغ من خلالها المعاني في قوالب من اللّغة ممزوجة بثنائية الجمال والمتعة، البيان والبلاغة والرّوعة، ليكون لها بذلك سحر قويّ الأثر في النّفوس[1]، ومن هنا كان ربط المعنى في البلاغة العربية بالمقياس النّفسي، وهذا التّأثر أو المقياس النّفسي وجدناه منبعثا عن أنّ المعنى مثير إنسانيّ يهزّ النّفس البشرية ويثيرها[2]، هذا بالنّسبة للمتلقّي والتوجّه بالمعنى إليه. والعرب لم يغفلوا اهتمامهم الشّديد بقضية المعنى، بل أولوه العناية الفائقة وجعلوه مناط نواة البلاغة والكلام البشري، فـ"بحثوا تمامه واستيفاءه، صدقه وكذبه، سلامته وخطأه، واقعيته ومثاليته، مدى ابتكاره واتّباعه"[3]، وغيرها من المقاييس الّتي تجعله يرتقي لدرجة البلاغية والتّأثير.

1.2. بنية المعنى الشّعري:

لقد سعى البلاغيون في القديم والحديث إلى الكشف عن السّحر الأخّاذ الّذي تكتسبه اللغة الشعرية وما يميّزها عن لغة النّثر والمخاطبات اليومية، وقد كان من جملة مساعيهم النّظرية والتّصورية انشغالهم بمسألة المعنى في الشّعر وبنيته، باحثين في ذلك عن خصائصه ومميّزاته وأنماط اشتغاله، كما يظهر لنا ذلك من خلال بحوثهم ودراساتهم التي لا تخلو من الانتقال من مفهوم معنى الشّكل إلى شكل المعنى، أو من دائرة الكلام إلى فلك الصّورة الأكثر تعقيدا وثراءً. ولهذا فقد كانت المعاني تشير عندهم في كتاباتهم ودراساتهم إلى الوقوف عند المقاصد أو الدّلالة النّثرية للأبيات مجرّدة وغير مبنينة، ويعكس هذا المفهوم أسبقية المعنى وثباته.

فهذا الجرجاني يقول عن المعنى أنّه "ما نقصد به ذلك المفهوم من ظاهر اللّفظ والّذي تصل إليه بغير واسطة، و أمّا معنى المعنى هو أن تعقل من اللّفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[4]، في حين نجد جون كوهن هو الآخر ينظر لمشكلة المعنى على أنّها من أكثر المشاكل وأعقدها بين اللّغويين المعاصرين، فـ"كلمة المعنى عنده هي ما يشير بصفة عامة إلى ما يرسلنا إليه الدّال، لكنّنا هنا يمكن أن نحدّد مع أوجدن وريشاردز عنصرين مختلفين من المعنى: أولها-الموضوع الحقيقي معتبرا في ذاته، وثانيا-العملية الذّهنية الّتي من خلالها يفهم الموضوع، ويقترح كوهن من وراء ذلك أن يصطلح عليهما بالمعنى النّثري، والمعنى الشّعري"[5].

---

[1] ينظر: محمد بركات حمدي أبو علي، مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة، ص ص47-48.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص40.

[3] م ن، ص40.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر ومطبعة المدني، القاهرة، ص263.

[5] ينظر :جون كوهن، النّظرية الشّعرية بناء اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطّباعة والنّشر، 2000، ص ص226-227.

وتمثّل بنية المعنى الرّكيزة الأساس في توليد الشّعر وإنتاجه، كما تعد بنية الصّياغة والتّأليف هي الأخرى تابعة لبنية ذاك المعنى وموافقةٌ له، وتتجلى هذه النّظرة في عدّ المعنى الأدبي جسما ثابتا وموضوعا قارا يعمد الشّعراء إلى توظيفه وفي الآن نفسه بذلهم الجهد لاستخراجه. فالتّشبيه مثلا هو صنعة علاقة بين متباعدين لا تتصوّر في مطلق التّأليف يؤدي لإنشاء معنى عميق ثابت كان يبحث عنه الشّعراء في استنطاقهم الأشياء المتباعدة، ومحاورتهم لها للرّبط بينها وفقا لتلك العلاقة.

والمدقّق في المعاني والباحث عنها من هؤلاء الشعراء حسب الجرجاني "يشبّه بالغائص على الدّر، إنّما استحققت الأجرة على الغوص وإخراج الدّر لا أنّ الدّر كان بك"[1]، ويضيف "ألا ترى أنّ التّشبيه الصّريح إذا وقع بين شيئين متباعدين في الجنس، ثم لطف وحسن، لم يكن ذلك اللّطف وذلك الحسن إلّا لاتّفاق كان ثابتًا بين المشبّه والمشبّه به من جهة الّتي بها شبّهت، إلّا أنّه كان خفيًا لا ينجلي إلا بعد التّأنّق في استحضار الصّور وتذكّرها"[2].

فبنية المعنى في الشّعر إذن تتولّد من صوره، والشّاعر عندما تهيّأ له الصّورة وتكتمل، فهذا لأنّه وضع اليد على مشابهة بين طرفين ثابتة قبلا، ومعنى ذلك فإنّه بهذا العمل يستجيب لأصل التّصوّر البلاغي، بحجة أنّ البلاغة طريقة من طرق النّظر والتّفكير والتّصوّر والإدراك وطريقة من طرق تنظيم العالم.
فالمعنى الأدبي جسم قار وثابت، أمّا الصّورة الّتي يبتكرها الشّاعر فهي وسيلة من وسائل انبعاث وإخراج ذلك المعنى، مثلها مثل اللّغة التي هي وسيلة من وسائل تقطيع الواقع وتنظيمه وإدراكه، وعلى جهة العموم نستطيع تبيان ثبات المعنى بمقارنته بالمعنى اللّغوي الأصلي، إذ به يتكشّف لنا أنّه حصل تغيير من المعنى الأصلي وتحوّل منه وجاز إلى المعنى الفرعي أو معنى المعنى أو المعنى الثّاني، ويكون تحديد الانتقال بالقياس على أصل المعنى، ولا تتحقق إبداعية الصّورة وجماليتها إلّا إذا تم النّظر إلى الأصل الّذي عنه انحرفت هذه الصّورة.

فالمعنى الأدبي أصبح في كتب النّقد الحديث يذكر كمرادف للصّورة الأدبية، ومن ذلك إشارة الجرجاني إلى المعنى بأنّه يمثّل الأشياء كما تمّثله الأصباغ والألوان في الرّسوم، وفي هذا بعض الخلط الواضح بين كلّ من المعنى والصّورة، مع العلم بأنّ الصّورة تتّضح من كثرة التّخطيط اللّفظي[3]، أمّا المعنى الأدبي فأهم ما يميّزه هو الغموض وعدم التّحديد والبعد عن الاستقرار والثّبات على نحو واحد، ولكنّ الخلط أضحى قائما بين الصّورة والمعنى في النّقد العربي، خصوصا وأنّ النّقاد أوقفوا عملهم في الحديث عن المعاني على الكلام من خلال الاستعارة والتّشبيه والتمثيل، وهذا ما جعل المعنى الأدبي أقرب ما يسمّى بالتّصور الذّهني[4]. فالتّشبيه مثلا هو

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه/محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ص152.
[2] المصدر نفسه، ص153.
[3] عبد الفتاح الدّيدي، ص62.
[4] المرجع نفسه، ص62.

صنعة علاقة بين متباعدين لا تتصوّر في مطلق التّأليف يؤدّي لإنشاء معنى عميق ثابت كان يبحث عنه الشّعراء في استنطاقهم الأشياء المتباعدة، ومحاورتهم لها للرّبط بينها وفقا لتلك العلاقة.

ومما نشير إليه أنّ الجرجاني كان أحيانا يستعمل المعنى مرادفا للغرض، وأحايين أخرى يستعمله بمعنى الدّلالة، ونادرا ما كان يحدث ذلك، ولكن المنهج الّذي سار عليه في كتابه دلائل الإعجاز هو أنّ المعنى ليس سوى محصلة التّفاعل بين معاني الألفاظ، ودلالات التّركيب في إطار سياق يستدعي هذا الشّكل ويتطلّبه، حيث يؤكّد ذلك بقوله:" ولكن تعرِض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض"[1]، وفي هذا إشارة إلى عدم تفريقه بين المعنى والغرض، كما يبرز في المقابل ضرورة التعبير الناتج عن تفاعل معاني الألفاظ ودلالات التركيب في سياق خاص.

والعمل الشّعري ينمو على أساس نفسي، فالمبدع يتعامل مع منطقة قريبة من ما يمكن تسميته بـ(سيكيولوجية البناء الشّعري)، فالألفاظ أوعية المعاني وظلالها، ولهذا فهي لا محالة تتّبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أوّلا في النّفس وجب للّفظ الدّال عليه أن يكون مثله أوّلا في النّطق.

وليست الأولوية في هذا المقام للدّلالة الوضعية، وإنّما لدلالة التّركيب الجديد الّذي يتحقّق به المعنى النّفسي قبل التّشكيل، لأنّ تشكيل اللّفظ بدلالته الوضعية لا يحقّق المعنى الّذي يشعر النّفس أنّه قد تحقّق لها ما أرادت، ويظهر لنا من خلال هذا القول أنّ المعنى قبل التّشكيل غيره بعد التّشكيل، لأنّه يكتسب جماليات جديدة بالصّياغة، كما أنّ الجرجاني ألغى الثّنائية بين اللّفظ والمعنى، تلك الثّنائية الّتي أهدر فيها نقاد القرن الثّالث والرّابع الهجريين جهودا ووقتا كبيرين، كما أكّد الجرجاني نفسه على دور السّياق في التّشكيل، فإذا صادف اللّفظ سياقا يتطلّبه اطمأنّ فيه، وإذا لم يوافق سياق المعنى كان نابيا وقلقا بحجة أنّه لم يتواءم مع ما يستدعيه السّياق.

2.2. مراتب تحليل المعنى الشّعري:

أ- **المستوى اللّغوي**: وهو من بين المراتب العليا المتمثل في التّراكيب اللغوية الّتي يبنى عليها المعنى الشّعري أو الصّورة، ويقصد به تلك العلاقات النّحوية أو المعاني النّحوية، التي تتضمن وظائف تسندُ إلى الألفاظ في الجملة، فتعلِّق بعضها ببعض وتصيّرها دالة، لذلك فالجرجاني يؤكّد على ذلك بقوله: "والألفاظ لا تفيد حتّى تؤلّف ضربا خاصًا من التّأليف"[2].

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص87.

[2] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 04

وعند بناء الصّورة وتركيبها فإنّه تحدث استجابة البنية النّحوية مع بنية المعنى الشّعري وتتبّعها، وأمّا في تفكيك الصّورة وتحليلها فنجد أنّ البنية النّحوية دالة على بنية المعنى الشّعري، فالنّحو في شأن تفكيك الصّور يمثل مدخلا إلى البلاغة، وفي حالة ما إذا كان في الصّياغة نوع من التّعقيد فإنّ النّحو لن يهتدي إلى إصلاحها.

ومن المراتب اللّغوية الّتي يتم على أساسها فهم الصّورة وتحليلها هو مستوى اللّغة والمعجم، فمن خلال المعنى المعجمي نحكم بأنّ هناك صورة شعرية تولّدت ثم انحرفت عن الأصل اللّغوي المعتاد، فمعرفة الأصل اللّغوي إذًا شرط في تحديد حصول الانحراف وإدراك خرق المعتاد، لأنّ المخترِق معنى فرعي ثانٍ والمخترَق معنى أوّلٌ ثابت. يظهر هذا الشّرط في قول عبد القاهر "اِعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللّغوي معروف، تدلّ الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وضع، ثم يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية"[1].

فأنت تلاحظ أنّه لا تعدّ الصّورة صورة أو معنى شعريا إلّا إذا كان المنطلق في النّظر إليها الأصل اللّغوي، أو ما عبّر عنه بالأصل في الوضع اللّغوي، وبالمسمّى الأصلي، والموضع الأصلي، والحقيقة، والصّورة الأصلية، والوقوع في وضع الواضع[2].

ب- **المستوى غير اللّغوي**: المقصود بهذا المستوى أو كما يسمّى بالمراتب غير اللّغوية هو كلّ منَ المتكلّم والمخاطَب وظروف الخطاب، وهي اعتبارات وأطراف غير نصّية تساعد في تحليل النّص واستخراج المعنى الشّعري.

- **فالمتكلّم** "هو من وقّع الكلام بحسب أحواله من قصده وإرادته واعتقاده وغير ذلك من الأمور الرّاجعة إليه حقيقة أو تقديرا"[3]، إنّ المتكلّم أساس أول من أسس بيان المعنى الشّعري لأنّه الرّكن المولّد للكلام، وتظهر علاقته بالمخاطب في كونه يتّبع قواعد إخراج الشّعر ووضوح المعنى الشّعري ومراعاة السّامع، وباختصار تتجلّى أهمّيته في توليده النّص وأدائه وظيفة التّعبير، و"أن يجتهد المتكلّم في ترتيب اللّفظ وتهذيبه وصيانته من كلّ ما أخلّ بالدّلالة، وعاق دون الإبانة"[4].
- **المخاطَب**: يشغل المخاطَب حيز الإفهام والتّبليغ، أي تتّصل وظيفة التّلقي لدى المخاطَب بوظيفة التّعبير لدى المتكلّم، وهنا نجدُ المخاطَب نفسه يحكّم قاعدة "التّداول اللّغوي" الاجتماعية لفهم المعنى.

[1] م ن، ص30.

[2] ينظر: م ن، ص411.

[3] ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1402ه/1982، ص44.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص144.

- **ظروف الخطاب**: المراد بظروف الخطاب أو سياق القرائن والملابسات المصاحبة، وهي عبارة عن مجموع الأحداث والمصاحبات الّتي ترافق إنتاج النّص وملابساته* وتؤثّر في فهم المعاني. إنّه إنجاز الفعل اللّغوي في سياق محدّد، ويرجع ذلك إلى تفكيك النّص في ضوء شروطه الخارجية لإدراك طريقة تركيبه وبنية تركيب المعنى بصورة خاصة، أمّا السّياق اللّغوي والّذي يرتبط بقرائن النّص الدّاخلية فهو أمر وارد عند النّقاد، وقد اصطلحوا عليه بمصطلحات كثيرة مثل :"دليل الحال، وإفصاح المقال بعد السّؤال، وفحوى الكلام وما يتلوه من الأوصاف"[1]، ونجد السّياق مقياسا عند النّقاد والبلاغيين عندما عرضوا النّصوص والأبيات في إطار سياقها ومقامها ووجّهوا فهم القارئ إلى المعنى المراد، كما نجده مقياسا عند المفسّرين أيضا عندما ضبطوه بما سمّي بعلم أسباب النّزول.

وممّا سبق، يتّضح لنا أنّ بعض النّصوص مغلق ولا يفتح للفهم إلا بمفاتيح خارجية، مثل مقاصد المتكلّم وهي الخبيء النّفسي الّذي يوجد في حياة صاحب النّص ومعتقده وثقافته الّتي يشترك معه فيها القارئ.

وإذا أردنا أن نقرأ النّص الشّعري وخاصة ونحن بصدد وقفة مع نصوص شعرية جزائرية معاصرة، فإنّنا سنجد أنفسنا ملزمين بأنْ ندخل في نظام القارئ المقيّد بقيود الثّقافة الّتي تحيط بذلك الشّعر، وتكون له بمنزلة المعجم الكشّاف، ولأنّ النّص الشّعري الجزائري المعاصر جسم تتفاعل فيه اللّغة والدّلالة وقيم النّفس والمجتمع والتاريخ، وله طاقة استيعاب القيم اللّغوية وغير اللّغوية، فإنّه يجب عليه صهرها وتحويلها ومنحها حياة وحركة وامتدادا، فيصبح ميدانا لحركة اللّغة ولتفاعل نصوص أخرى داخله، خاصة وأنّ الشّعر عند العرب كان علم قوم لم يكن لهم علم أصحّ منه، ولابدّ من النّص على هذه الأصول المعرفية.

3.2. المعنى الشّعري بين الوجود الحسي والتّصور الذّهني:

من المعلوم أنّ أهل المنطق متّفقون أنّ لوجود الأشياء أربعة مواضع، وبها تتحدّد مراتب إدراك المعاني والدّلالة عليها، ذلك أنّ" المراتب في ما نقصده أربعة: فإنّ للشّيء وجودا في الأعيان، ثمّ في الأذهان، ثمّ في الألفاظ، ثمّ في الكتابة. فالكتابة دالة على اللّفظ، واللّفظ دال على المعنى الذي في النّفس، والذي في النّفس هو مثال الموجود في الأعيان، فإذا لم يكن للشّيء ثبوت في نفسه، لم يرتسم في النّفس مثاله، وما لم يظهر هذا الأثر في النّفس، لا ينتظم لفظ يدلّ به على ذلك الأثر، وما لم ينتظم اللّفظ الذّي ترتّب فيه الأصوات والحروف، لا ترتسم كتابة الدّلالة عليه"[2]، وهذا القول يبيّن لنا أنّ عملية تصوّر المعاني تحصل على مستوى الوهم أو الذّهن، ثمّ بعد تأتي

* هذه مسألة معروفة في النّقد الحديث والّتي اصطلح عليها بالسّياق الخارجي، وهو الّذي يفيد قرائن النّص الخارجية، نحو ظروف الخطاب وزمانه ومكانه، فإنّه يعد أكبر قرينة من قرائن تركيب النّص الأدبي وتحليله في النّقد العربي، إنّه قرينة ارتباط الأقوال بالأحوال.

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص320.

[2] أبو حامد الغزالي، معيار العلم في فنّ المنطق، شرح: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2013، ص47-48.

مرحلة البحث عمّا يلائمها من الألفاظ قبل الشّروع في نظم الشّعر، فـ"للألفاظ دلالات على ما في الأذهان لا على ما في الأعيان، ولهذا السّبب يقال: الألفاظ تدلّ على المعاني، لأنّ المعاني هي الّتي عناها العاني، وهي أمور ذهنية"[1].

وهذا يقودنا إلى تسميتها أيضا بالمعاني الذّهنية عامة، والّتي مصدرها وجود خارجي محسوس، حيث إذا تمّ إدراكه تشكلت له صورة في الذّهن تطابق ما أدرك منه، وهذا هو الأصل في معادلة التّصور الذّهني للمعاني، أي حصول صورة مفردٍ مَا في الذّهن تبعا لوجوده محسوسا ماثلا في الأعيان، على نحو ما قال به أهل المنطق بشأن التّصور عندهم، ولذلك اصطلح عليها بمعاني ذهنية التي إذا "أطلق اللفظ فهم المعنى منه للعلم بالوضع، والقول به يقتضي وجود معانٍ سابقة توضع الألفاظ بإزائها سواء كانت هذه المعاني من قبل الصّور الذّهنية على ما ذهب إليه الفارابي وابن سينا، أمْ من قبيل الصّور الخارجية، أم المعاني من حيث هي مع قطع النّظر عن وجودها في الخارج أو في الذّهن على ما هو عليه مذهب المتأخرين"[2]، ويتّضح لنا من ذلك أنّ هناك رأيين بين هذه الألفاظ والصور من حيث التتابع في الوضع، إذ الألفاظ موضوعة بإزاء الصّور الذّهنية هذه الّتي تصوّرها الواضع في ذهنه عند إرادة الوضع والإخراج وهذا الرأي الأول، بينما ذهب آخرون إلى أنّ المعنى المعبّر عنه باللّفظ الموضوع للدّلالة عليه هو انعكاس للماهيات الخارجية في الذّهن، وهذا يثبت أنّ الألفاظ موضوعة بإزاء الماهيات الخارجية لا الصّور الذّهنية.

إنّ عملية تشكّل المعاني تعتمد في أساسها على الموجودات العينية والصّور الذّهنية والدّوال اللّفظية "فسماعنا سلسلة أصوات معيّنة يحدّد لنا الدّال ثمّ إنّ ذلك الدّال يحيلنا على متصوّر un concept قائم في مخزوننا الذّهني وذلك المتصوّر هو المدلول ثمّ إنّ هذا المدلول يحيلنا على ما هو صورته، أي على الشّيء الموجود فعلا في العالم الخارجي المحسوس أو الخيالي وذلك الموجود فعلا هو ما يسمّى بالمرجع référent"[3].

فأصل المعاني وجود عيني رسخ في الذّهن ونشأ على سطح إدراكه فصار مدلولا ثم عبر وحدة أو سلسلة وحدات صوتية تكون ألفاظا أي دوالا، إذ لابد من وجود مثيرات أو كما سمّاها حازم محفّزات تحرّك قرائح الشّعراء فتحدث تأثيرا وانفعالا للنّفوس، وهكذا يكون مبدعا للمعنى الّذي يتحوّل بفعل القراءة إلى معان متجدّدة عبر تدخّل القارئ في كلّ مرّة، فتتفتّح آفاق واسعة للمساهمة في بناء هذه المعاني ثم تتعدّد مستويات النّص باشتغال دواله فتهدم المعاني الموجودة وتنتج أخرى من خلال مجهودات القارئ التّأويلية، فيتحقّق أخيرا الوقع الجمالي، وكما هو واضح فإنّ عملية بناء المعنى معقّدة تؤسّسها مجموعة عناصر ذاتية وأخرى موضوعية، نصّية وخارجية، يمثّل فيها الدّور الجمالي المحرّك الفاعل في اكتشافها واستمرارها.

[1] فخر الدّين محمد بن عمر الرّازي، التّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، تح: خليل محي الدّين الميس، دار الفكر، عمّان، 1995، ص31.

[2] لطفي عبد البديع، التّركيب اللّغوي للأدب بحث في فلسفة اللّغة والاستطيقا، دار المرّيخ للنّشر، الرّياض، 1989، ص ص62-63.

[3] الطّاهر بومزبر، أصول الشّعرية العربية، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص37.

ويرى الباحث علي زوين أنّ مذهب القائلين بالماهيات الخارجية يصحّ على المعاني الحسّية الّتي لها وجود في الخارج، ممّا يمكّن من وضع ألفاظ بإزائها دالة عليها، غير أنّ الألفاظ ليست دالة كلّها على المعاني الحسّية، فهناك جزء كبير من المدلولات غير حسّية وليست لها ماهيات خارجية مثل: العقل، الشّجاعة، الحياء، المروءة وما إلى ذلك، فكيف تفسّر الألفاظ الدّالة عليها؟[1]، ومن جهة أخرى نجد القائلين بوضع الألفاظ بإزاء الصّور الذّهنية، وهذا الاتّجاه أكثر صحةً لأنّ روّادَه "جعلوا للصّورة الذّهنية وجودا في الذّهن والخارج، فالموجود في الذّهن –المجرّد- عندهم تفسّر به المدلولات المعنوية، والموجود في الخارج تفسَّر به المدلولات المادية"[2].

أمّا أرسطو فيرى أنّ الماهية ليست فكرا منفصلا عن الأشياء، والحقيقة عنده كامنة في المدرك الحسّي، ومن ثم فإنّ جوهر الشّيء عنده لا ينفصل عن تحقّقه المادي، ومن هنا كان عالم الشّعر عنده كامنا في المظاهر الحسّية له أي للشّعر، وهو الصّياغة. فإيماءات الألفاظ الّتي تمس انفعالا معيّنا هي الّتي تشكّل المعنى الشّعري، ومعنى هذا أنّ الرّموز بالمعنى الدّقيق هي تلك التي لا يُكتفى فيها بمجرد الدّلالة بحيث يكون هناك طرفان فقط: طرف العلامة من جهة، وطرف الشّيء المدلول عليه من جهة أخرى، بل يضاف إلى مجرّد الدّلالة شحنة عاطفية من نوع معين، ويراد لها أن تنزوي في نفس الرّائي أو السّامع، كما وقع على رمز معين، فعلم الدّولة مثلا له ما لهذه الدّولة من دلالة لكنّه يضيف إلى مجرد الاسم مسماه ضربا من الشّعور يراد له أن ينشأ في النّفوس كلّما وقعت العين على ذلك العلم، والهلال رمز الإسلام، فكأنّ اسم الدّولة ولفظ الهلال كلمتان، لكنّهما يزيدان عن كونهما كلمتين، لكلّ منهما معنى معيّن، إذ هما تضيفان إلى عملية الدّلالة موقفا شعوريًا خاصا[3]. فالصّياغة هي الّتي تكوّن المعاني الّتي ترتبط بالانفعالات الّتي تنتاب النّفس البشرية، أي إنّ الكلمات تخزّن في داخلها مشاعر وإحساسات، وهي بتفاعلها مع غيرها داخل سياق لغوي قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة، وبذلك تكون اللّغة في يدِ الكاتب أو الأديب في حركة تشكيل مستمرّة، والفنّ الأدبي استثمار لإمكانات اللّغة الّتي لا تنتهي عند حدّ[4].

وهذا التّفسير يتّفق مع صاحب المنهاج الّذي كان من الذّين تناولوا هذه المسألة من حيث نظرته إلى المعاني الذّهنية وأنّها معاني لا وجود لها إلّا في الذّهن، ممّا يستوجب حسن اختيار الألفاظ وتأليفها لتبين عن هذه المعاني[5]. فقد كانت نظرة حازم للمعاني بأنّها "الصّور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان"[6]،

---

[1] ينظر: علي زوين، منهج البحث اللّغوي بين التّراث وعلم اللّغة الحديث، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص123.

[2] المرجع نفسه، ص124.

[3] زكي نجيب محمود، فلسفة وفن، ص ص43-44.

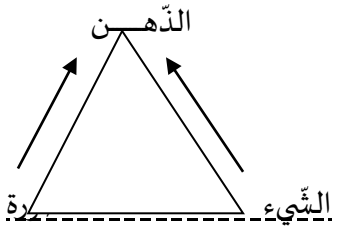
[4] ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النّهضة العربية، بيروت، 1979، ص241.

[5] ينظر: أبا الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ص18.

[6] حازم القرطاجني، المصدر نفسه، ص18.

ونلاحظ في هذا التّعريف أنّه عقد علاقة بين عناصر ثلاثة: الصّورة، والشّيء والذّهن، وهي معطيات وضعها حازم لبيان مفهوم المعنى وإيصاله،

وفي المثلث الآتي توضيح مختصر لمفهوم المعنى وعلاقاته (الشّيء، الصّورة، الذّهن) عند حازم:



يكشف لنا هذا المخطط المثلث أنّ (الشيء) ليست له علاقة مباشرة بـ(الصّورة)، أمّا (الذّهن) فهو الّذي يوجِد العلاقة بين الشّيء والصّورة ممثّلة باللّفظ الدّال على المعنى، واللّفظ يتألّف من حروف أي رموز. فالشّيء يعبّر ويحيل إلى كل موجود خارجي عن الذّهن، والصّورة تعبّر عن انعكاس ذلك الموجود الخارجي داخل الذّهن، فبالتالي هذا الذّهن يكون مركز وصل بين الموجود الخارجي وانعكاسه في الدّاخل. فيكون المعنى على ما بيّنه حازم هو انعكاس للخارج في الدّاخل عن طريق الذّهن، ومثاله النّاظر إلى شجرة حيث ينعكس موجودها الخارجي في داخله على شكل صورة، ثم يقوم الذّهن بالرّبط بينهما أي بين الموجود والصّورة عن طريق وضع لفظ دال عليهما، ويفهم من تعريفه بالمعاني وطرق المعرفة بأنحاء وجودها أنّ الربط بين الموجود والصّورة يتميّز بشيئين:

الأول: إنّه ربط اعتباطي أي إنّ اللّفظ الدّال على هذا الارتباط في الذّهن ليس مقصودا لذاته، فالعلاقة بين الدّال والمدلول اعتباطية كما نعلم، وهنا يقترب من المنهج الوصفي الذي ظهر في التفكير الألسني الحديث.

الثّاني: إنّ دلالة اللّفظ على الارتباط الذّهني (الشّيء+الصّورة) دلالة رمزية، ولذلك يفرّق حازم بين دلالة الألفاظ على المعاني ودلالة الخط على الألفاظ. والخط عبارة عن حروف أي رموز، يقول موضّحا: "كلّ شيء له وجود خارج الذّهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذّهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصّورة الذّهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللّفظ المعبّر به عن هيئة تلك الصّورة الذّهنية في أفهام السّامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدلّ على الألفاظ من لم يتهيّأ له سمعها من المتلفّظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدّالة عليها.."[1]. وبذلك حازم يتّفق مع عبد القاهر الجرجاني حول الدّلالة العامة للمعاني الذّهنية بوصفها معانٍ تنتجُ عن طلب الشّاعر لطرائق التّناسب بين المعاني والألفاظ الدّالة عليها، احتكامًا إلى العلاقات النّحوية وما يقترن بها من مباحث بلاغية.

[1] المصدر السابق، ص19.

وهذه المعاني الذّهنية تكتسب وجودا خارجيا ذا مظهر لغوي بفضل "اللّغة الّتي هي التّمثيل الحسّي للمدرك الذّهني في الخارج تمثّلا ماديًّا مسموعا"[1]، وهنا يأتي دور المخيّلة الشّعرية وما تقوم به من معالجات لغوية، فبواسطة اللّغة الشّعرية مع إعمال تلك المخيّلة تتحرّك المعاني الذّهنية من مواقعها في الدّاخل فتظهر في حلّة سافرة أمام المتلقي، ذات إنشاء لغوي أخّاذ، يزيّنها حسن تأليف وتركيب بين المعاني والألفاظ الدّالة عليها.

فقد كانت مسألة حقيقة الشّعر وعلاقته بحقيقة النّفس مستقاةً من نقاد الفلاسفة كابن سينا والفارابي[2]، ومع هذا فإنّ قراءة معنى خاص في أيّ نص فإنه سيثير في النّفس انفعالا، وهذا ما يبرز حقيقة المعنى الشعري لدى القارئ لأنّ المعنى الشعري ما هو إلا ذاك "المعنى الذي ينظمه القارئ في فعل القراءة من نص يعامله بصفته نصا شعريا، نظم فيه شاعره على مستوى القياس معنى يتحرى القارئ في فعل القراءة العثور عليه"[3]، كما يزيد من هذه الانفعالات طبيعة التّوافق الموسيقي، وهذا التّوافق الموسيقي يتمثّل في تلذّذ السّمع بجمال العبارة الشّعرية، وهذا الجمال يعتمد على اختيار مادة اللّفظ وتلاؤم التّركيب[4]، وإنّ مهارة الاختيار مع مهارة التّوظيف اللّغوي يحقّقان الوظيفة الجمالية الّتي لا يستطيع تحقيقها إلاّ الشّاعر المبدع الذي يتفرد بسمة متميزة في عملية التركيب، وهو ما اصطلح عليه فيما بعد بالشّعرية.

ولا يفوتنا أنّ حازما درس المعاني الشّعرية كموضوعٍ له أهمّية كبيرة في البحث النّقدي لارتباطها بدراسة المعنى من حيث الوضوح والغموض، إذ حاول التوسّع في الموضوع من خلال تحليل المعنى وتركيبه، فبحث في الألفاظ وتأليفها، وعناصر المعنى وارتباط بعضها مع بعض، والقضايا المساعدة على فهم الدّلالة، فقد قسّم أنواع الدّلالات على المعاني من حيث وضوحها وغموضها إلى ثلاثة أضرب: دلالة إيضاح، ودلالة إبهام، ودلالة إيضاح وإبهام معا[5]، ثمّ جعل وجوه الإغماض في المعاني راجعة إلى ثلاثة أمور: منها ما يرجع إلى المعاني نفسها، ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات، ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معا.

3- نظرية المعنى في الدّرس اللّساني الحديث:

يبدو أنّ مُدارسةَ مسألة المعنى يكتنفها الكثير من التّشعبات واحتمال زيادتها، بحيث لا يتصوّر المرء وقوفها عند حدّ معيّن، ولذا فقد أمكن في علم اللّسانيات تجنيس المعنى وتقسيمه إلى (الوظيفي والمعجمي والدّلالي)، وحسبنا أن نشير إلى أن المعنى الوظيفي الذي اهتمت به مدرسة براغ وقاموا بتسميته المعنى السّلبي أو المعنى

[1] حسن بشير صالح، علاقة المنطق باللّغة عند فلاسفة المسلمين، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الاسكندرية، ط1، 2003، ص151.

[2] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ص545.

[3] علاء عبد الهادي، المعنى الشعري بصفته مشيرا إلى النوع، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، م38، 2010، ص305.

[4] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ص550.

[5] ينظر: حازم القرطاجني، ص172.

الاستبدالي أو معنى المقابلة الذي ينسب إلى الأصوات عند الاستبدال في موقع خاص، فمعنى القاف في كلمة قام أنها ليست نونا كما في "نام" ولا راء كما في "رام" الخ. فهم لا يقولون إنّ معنى القاف هو كذا، وإنّما يقولون إنّ معناها أنّها ليست كذا، ولذا سمّي المعنى في هذا المقام سلبيا. أمّا التّوزيعيون الأمريكيون فقد جعلوا معنى أي عنصر لغوي هو البيئة الّتي يحل بها، وهي تشمل الموقع وما يسبق العنصر، وما يلحق به في السّياق التّركيبي. وأمّا التّحويليون فقد حوّلوا المعنى النّحوي إلى بنية عميقة عقلانية غير قابلة للإظهار إلّا من خلال بنيات سطحية متنوّعة حسّية هي الجمل التي ننطقها ونسمعها، فكلّ بنية عميقة يمكن أن تتّضح من خلال عدد البنيات السّطحية الّتي يمكن أن تتحقّق من خلاله.

يمثّل المعنى موضوعا من الموضوعات الدّقيقة الّتي لقيت اهتماما كبيرا وفهما وتحليلا في البحوث والدّراسات اللّغوية والدّلالية الحديثة، إذ في البداية نجد مفارقة بسيطة بين المعنى الأدبي والمعنى اللغوي بحيث "أنّ المعنى الأدبي يستقى من كلمة مفردة كما يستقى من جملة أو عبارة، أمّا المعنى اللّغوي فتسنَد المعاني إلى الكلمات و الحروف"[1]. وتلك الدراسات تمثلت في إنجازات لغوية قيمة ذات عمق فكري وطرح نظري له أسس وقواعد، وهذا بدءا من وضعِ الباحثِ اللّغوي الفرنسي ميشال بريال لِأسس البحث الدّلالي"علم الدّلالة"، مرورا بأوجدن وريتشاردز في كتابهما المشترك(معنى المعنى) واللّذيْن عنيا أيّما عناية بموضوع المعنى، حيث أضافا إليه المنحى النّفسي والعاطفي، وانتهاءً إلى المدرسة التّحويلية الّتي ربط روّادها بين العقل واللّغة باستنادهم على المفاهيم الدّيكارتية، كما أنزلوا المعنى منزلة تليق به في دراساتهم، فصار للمعنى -نتيجة لذلك كلّه- موضوع ونظريات ومفاهيم مثّلت المنطلق الرّئيس لدى اللّغويين من حيث الدراسة والتحليل والمعالجة اللّغوية، وتكوّن فيما بعد ما يعرف في اللّغويات المعاصرة بـ(علم المعنى العام)، حيث كان ينبئ بوضع نظرية متكاملة عن المعنى قادرة على تفسير هذه الظّاهرة في جميع اللّغات.

وبرغم ما اعترض الباحثين من صعوبات كثيرة في هذا النهج، فقد تتابعت الدّراسات من أجل وضع نظرية عامة للمعنى تتميز بطابع علمي بحت. وسنحاول في هذا الجزء الوقوف عند بعض المفاهيم العامة للمعنى والّتي أثيرت من خلال آراء بعض اللّغويين أو المدارس اللّغوية الحديثة بغية الوصول إلى إعطاء تصور واضح ومختصر عن الموضوع.

والأمر اللّافت للنّظر هو ما استقرأناه من تعريفات متعدّدة خاصة بالمعنى منها تلك التي أوردها أوجدن وريتشاردز في كتابهما، وقد بلغت ستة عشر تعريفا، وسنشير فقط إلى التّعريفات أكثرها شهرة:

[1] عبد الفتاح الدّيدي، الخيال الحركي في الأدب النّقدي، ص61.

أولا- يعرّف بلومفيلد المعنى بأنّه: "عبارة عن الموقف الّذي يتم فيه الحدث اللّغوي المعين والاستجابة أو ردّ الفعل الّذي يستدعيه هذا الحدث في نفس السّامع"[1]، وهذا تعريف سلوكي إنجازي وانفعالي أساسه الاستجابة، أو الفعل وردّ الفعل، ويرى بلومفيلد أنّ المواضع الّتي تتمّ فيها الأحداث اللّغوية تختلف من موقف إلى آخر، ومعظم ألفاظ اللّغة مرتبطة بمواقف لم تصنّف تصنيفا علميًا دقيقا، ويشرح ذلك بقوله: "إنّ المواقف الّتي تدفع النّاس للكلام تشمل كلّ شيء وكلّ حدث في هذا الكون، فإذا أردنا أن نعطيَ تعريفا علميا دقيقا لمعنى أيّ شكل من أشكال اللّغة فيجب أن تتوفّر لدينا معرفة علمية دقيقة عن كلّ شيء في عالم المتكلّم، ولكن مدى المعرفة البشرية محدود بالنّسبة لهذا الأمر، فنحن نستطيع –مثلا- أن نعرّف معنى أحد الأشكال اللّغوية بشكل دقيق عندما يتعلّق الأمر بإحدى المواد المحسوسة الّتي توفّرت لدينا المعرفة العلمية عنها، فنستطيع-مثلا- تعريف أسماء المعادن أو الأملاح أو غيرها بالرّجوع إلى الكيمياء، كأن نقول: معنى كلمة (ملح) هو كلوريد الصّوديوم، ولكن في مقابل ذلك ليس لدينا طريقة لتعريف معاني كلمات مثل: الحب، الكره، الشّجاعة،..الخ لأنّها تتعلّق بمواقف لم تصنّف تصنيفا علميا دقيقا، وأمثال هذه الكلمات تكوّن الأغلبية العظمى من مفردات اللّغة"[2].

ثانيا- نجد فيرث يجعل المعنى ناتجا عن علاقات تراكبية متداخلة، وكتب في إحدى مقالاته مصرّحا: "أقترح تقسيم المعنى إلى سلاسل من الوظائف الجزئية، وسوف تعرف كلّ وظيفة بحسب استعمالها شكلا أو عنصرا في لغة معيّنة من خلال علاقتها بنص ما. ويمكن القول بأنّ المعنى عبارة عن علاقات سياقية معقّدة، من علم الأصوات والقواعد والمعاجم والدّلالة، وكلّ واحد من هذه الأقسام يأخذ أجزاءه في النّص المناسب المعقّد"[3]، ويعني بالوظائف الجزئية: مجموعة الخصائص والمميّزات اللّغوية للحدث المدروس، والعلاقات السّياقية هي العلاقات اللّغوية للحدث اللّغوي الّذي ينبغي أن يدرس على مستويات مختلفة كالمعنى الصّوتي، والمعنى الصّرفي، والمعنى النّحوي، الخ كما يتّضح في المثال الآتي:

ولد: صوتيا، مركّبة من هذه الأصوات (المعنى الصّوتي).

صرفيا: هي اسم وليست فعلا أو حرفا (المعنى الصّرفي).

نحويا: جواز وقوعها في مواقع معينة من الجملة (المعنى النّحوي).

معجميا: دلالتها على إنسان معين ذي سن معيّنة (المعنى المعجمي).

دلاليا: جواز استعمالها في سياقات محدّدة (المعنى الدّلالي)[4].

---

[1] علي زوين، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، ص173.

[2] علي زوين، المرجع السابق، ص173.

[3] ينظر: ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللّغة، ص61.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص68.

ثالثا- أمّا أوجدن وريتشاردز فكانت نظرته إلى المعنى من خلال عناصر أربعة: هي القصد والقيمة والمدلول عليه والعاطفة، "وعندهما أنّ معنى الكلمات لا يرى إلّا حيث يتوسّع في الرّموز بوضعها في سياقات مختلفة، فما يمكن أن نسمّي حاصل جمع معنى الكلمة، أي المعنى الكلّي لها إنّما هو وظيفة مركّبة من القصد ونغمة الإحساس والفكرة"[1]، وبالتّالي يكون المعنى عندهم حاصل عامليْ الفكر والنّفس.

ومن جهة أخرى لم يكن الاهتمام بمعنى اللّفظ (المعنى المعجمي) غير بعيد، فلم يكن هذا النوع من المعنى ضالة اللّغويين فقط، وإنما تناوله المناطقة والفلاسفة وعلماء النّفس والسّيمائيون وعلماء أصول الفقه في تراثنا العربي الّذين أدلوا بدلائهم في هذه العين الثّرة ومتحوا منها الكثير من ماء الحياة لشجرة المعنى، وللمحدثين الدّارسين في حقل اللّسانيات تفريعات للمعنى المفرد تأخذ في اعتبارها الكثير من جوانب استعمال اللّفظ، وتنتفع بالجوانب النّفسية والمنطقية في فهم المعنى، وقد يحسن أن نعرض هنا نموذجا[2] من هذه التّفريعات:

1- **معنى تصوري** conceptual: (أو حقيقي كما يسمّيه البيانيون) أو إشاري denotative وهذا هو الجانب المطابقي من المعنى، فإذا وقفنا عند لفظ (أم) مثلا، فإنّ هذا المعنى يعرض لنا تصوّرا للأم مشتملا على جميع العناصر الّتي لا يتحقق المعنى بدونها.

2- **معنى استدعائي** essociative وهذا الشّق يشتمل على جوانب نفسية ومنطقية، ويضم عددا من الفروع يمكن عرضها كما يلي:

أ- **المعنى اللّزومي** connotative وهو ما يفهم من اللفظ زائدا عن المعنى التصوري، فإذا رجعنا إلى لفظ (أم) مثلا وجدنا أن هذا المعنى قد يتكون من الخصائص التي يمكن أن يفهم المعنى بدونها (كالزّواج والإرضاع الخ) ولأنّ هذه العناصر تقوم من الأم مقام مثل مقام الكرم من كثرة الرّماد أو الحرارة من اشتعال النار وغيرها.

ب- **المعنى الأسلوبي** stylistic وهو ما يفهم من المحيط الاجتماعي للاستعمال، إذ قد تتحوّل الأم على لسان البعض إلى ماما أو أماي على نحو ما تتحول زينب إلى زوية وتوفيق إلى تيفة.

ت- **المعنى الإفصاحي** affective وهو ما يفهم من الشّحنة العاطفية الّتي تصاحب نطق الكلمة كذاك الّذي نسمعه من نطق الابن اتجاه والديه.

ث- **المعنى الانعكاسي** reflectes وهو ما يفهم من ارتباط اللّفظ بمعنى آخر ينسب إليه، فقد يرتبط لفظ الأم مضافا إلى كاف المخاطب بمعنى الشتم عند بعض الناس، وكما يمكن أن يستبدلوا به لفظ الوالدة دفعا للانعكاس فيقال مثلا: سلم على السّيدة الوالدة.

[1] علي زوين، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، ص174.

[2] Geoffrey Leech, Semantices, Pengrum Books, England, 1974, pp10-26.

ج- **المعنى التّواردي** collocative وهو ما يفهم من خلال ما يصلح من الكلمات لأن يرد مع هذه الكلمة سبقا أو لحاقا، فإذا عدنا إلى لفظ الأم وجدنا له كلمات تسبقه وتكاد تختص به نحو لبن الأم وحنان الأم وكلمات تلحقه نحو: الأم الرّؤوم والأم بالرضاع.

ح- **المعنى الشأني** thematic أو **البؤري**، وهو ما يفهم من تحديد بؤرة الاهتمام بمضمون اللفظ بواسطة التقديم والتأخير والتأكيد والتكرار، وإذا رجعنا إلى لفظ الأم وجدنا حديث السّائل[1]: يا رسولَ الله، من أحقّ النّاس بحسن الصّحبة؟ قال: أمّك، ثمّ أمّك، ثمّ أمّك، ثمّ أبوك، ثم أدناك أدناك.[2]

ومهما يكن من أمر هذا الجدل الّذي دار بين النّقاد حول اللّفظ والمعنى وتفضيل أحدهما على الآخر فإنّ الدّرس اللّغوي الحديث نظر إلى المعنى من خلال مستويات التّحليل الحديثة باعتباره مستوى من هذه المستويات. ويمثّل اللّفظ والمعنى في علم اللّغة الحديث وجهيْن متقابلين للّغة، أحدهما: الشّكل أو المظهر الخارجي، والآخر المضمون أو المظهر الدّاخلي، ويمكن تمثيلها أيضا بالعملة النّقدية، فالصّورة هي اللّفظ والوجه الآخر المطبوعة عليه قيمة العملة هو المعنى. لذلك فإنّ التشبيه الذي وصف به ابن رشيق اللّفظ والمعنى بالجسم والرّوح تشبيه صائب ومقبول، ولا انفكاك للّفظ عن المعنى فهما مرتبطان ارتباط الجسد والرّوح، ولا ميزة لأحدهما على الآخر.

4- مفهوم المعنى في ضوء البلاغة الجديدة:

إنّ المعنى في نظر البلاغة الجديدة هو ما تضمّنته مقصدية الخطاب والمتكلّم على السّواء، بل تتمثّل حقيقة المعنى بتداوله تداولا يشترط سحر العقل بالكلمات، وفتنة النّفوس بتأثيراتها والولوع بالتّقليد وإنكار المعرفة الكليّة، ولهذا اتّجهت الفلسفة الظّاهراتية لتعريف المعنى بأنّه "قصد أو إرادة أو فعل نقصده عند استخدامنا لكلمات اللّغة"[3]، وعلى رغم اختلاف أنواع المعنى المعروفة منذ القديم كالمعنى الأول الظاهري وما يتفرع إليه من المعنى الحرفي، والمعجمي والبنيوي وغير ذلك، إلاّ أنّ ذلك لم يمنع من تطور حركيات المعنى وتفرعه لأنواع أخرى جديدة على غرار المعنى الضمني الذي ركزت عليه البلاغة الجديدة وما يتفرع عنه من أنماط متعددة مثل: الاقتضاء والاستلزام الدلالي والتضمين والاستلزام الحواري والقيمة الحجاجية والمعنى الحجاجي، خصوصا وهذا الأخير كونه لقي من البلاغيين الجدد الاعتبار اللائق والاهتمام به لما له من قيمة كبيرة من حيث أدائه للوظيفة التواصلية الإبلاغية.

---

[1] ينظر: تمام حسّان، الأصول دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، عالم الكتب، 2000، ص ص 343-346.

[2] صحيح البخاري، ص5971، وفي صحيح مسلم ص 2548، راوي الحديث الصحابي الجليل أبو هريرة.

[3] حسن بشير صالح، علاقة المنطق باللّغة عند الفلاسفة المسلمين، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الاسكندرية، ط1، 2003، ص172.

وبالرغم من رؤية العديد من الفلاسفة واللغويين القدامى وحتى اللسانيين المعاصرين للغة ووظيفتها الأساسية والتي تكمن في الإخبار ووصف العالم، واعتبار هذين الجانبين الإخباري والوصفي من المعنى هما الأساسيان، فقد كانت هناك دعوات فكرية تسعى للتقليل من أهمية المكون الإخباري في المعنى[1]، ومحاولة بذلك تبيان أنّ جزءا يسيرا من الكلام والأقوال الطبيعية له طبيعة وصفية تمثيلية.

والنظرية الحجاجية واحدة من تلك المحاولات والتي انطوت تحت ما يسمى بالدّلاليات غير الإعلامية أو غير الإخبارية التي تنظر للمحتوى الإخباري أو المضمون الوقائعي ثانويا مقارنة بالمكونات الدلالية الأخرى. وهذا التيار تمثّلته البلاغة العربية القديمة في مباحث الخبر والإنشاء، وكذا فلسفة اللغة عند أوستين، ونظرية الأفعال الكلامية. وإذا كانت النظرية الحجاجية تعتبر المكونات والظواهر الحجاجية أساسية وجوهرية، فإن هذا يستلزم منها النّظر إلى القيمة الإخبارية للقول أي ما يقوله عن العالم باعتبارها مكوّنا ثانويا، بل تابعا للمكون الحجاجي الدلالي[2].

ولنا أن نورد مثالا عن العلاقة القائمة بين المحتوى الإخباري للقول وقيمته الحجاجية، وبيان أهمية المعنى الحجاجي، في مايلي: **-قرأ زيد بعض كتب ابن رشد /-لم يقرأ عمرو كل كتب ابن رشد.**

فإذا أردنا على سبيل المثال استقراء معلومة ما بخصوص مؤلف من مؤلفات ابن رشد وقمنا باختبار على بعض الأشخاص، فإلى أي شخص ينبغي التوجه إليه؟ هل نتجه إلى زيد أم إلى عمرو؟ وأيّ منهما قادر على إفادتنا بشكل كبير؟ فالجواب الذي يحضرنا أول الأمر بمنطقية كبيرة وانطلاقا من المحتوى الإخباري للأقوال يتمثل في التوجه نحو عمرو، فالشخص الذي نقول عنه إنّه لم يقرأ كل كتب ابن رشد لابد أنه قد قرأ مجموعة كبيرة، أمّا الشخص الذي قلنا إنه قرأ بعض كتب ابن رشد فلا يمكن أن يكون قد قرأ الكثير منها، ويبدو أن هذا يفند شكليا ما تدعو إليه النظرية الحجاجية وتحاول البرهنة عليه، فبالنّسبة لروّاد هذه النظرية فإن الاختيار ينبغي أن يقع على زيد لا عمرو، وإذا نظرنا إلى المثالين من الجانب الحجاجي فإنّنا سنجد أنّ المثال الأول يحمل نتيجة إيجابية من مضمون القول وهو أنّ (زيد يعرف جيدا ابن رشد) وهذا هو موطن الفكر الصحيح والمراد على حد تعبير أرسطو كونه الّذي يبرز من مكنون ما تضمّنه اللّفظ، أما المثال الثاني ذو نتيجة سلبية من منطلق أن عمرو لا يعرف جيدا ابن رشد[3].

وفي مقام الإجابة عن سؤال لماذا كان الاختيار واقعا على عمرو؟ دون زيد، فيقدم أزوالد ديكرو بعضا من تفسير ذلك، فيقول: إنّه لا ينبغي الخلط بين المعنى الحرفي للقول وقيمته القولية في مقام معين، فإذا تلفظنا

[1] ينظر: حافظ إسماعيل العلوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 1431هـ/2010 ص69.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص69.

[3] ينظر: نفسه، ص70.

بالقول الثاني(لم يقرأ عمرو كل كتب ابن رشد) فنحن نوضح للسّامع أن عمرو قد قرأ مجموعة مهمة من كتب ابن رشد، ولكن ليس انطلاقا مما يقوله القول نفسه، وإذا كان عمرو قد قرأ كتابا واحدا، أو لم يقرأ أيّ كتاب من كتبه، فإنه يمكن التلفظ بنفس القول لم يقرأ عمرو كلّ كتب ابن رشد، ومعلوم أن الجمل التي تحتوي على النفي والحصر تكون ملتبسة وتحتمل تأويلات عديدة، ولهذا فالمثال السّابق فيه تأويلان متساويان وهما: **لم يقرأ عمرو أيّ كتاب من كتب ابن رشد / قرأ عمرو بعض كتب ابن رشد**.

فالمثال لا يقول أي شيء انطلاقا من معناه الحرفي، ولا يقدم أي دليل على أنّ عمرو قارئ لكتب ابن رشد، ولهذا فإن اللساني المبرز سيختار زيدا في المثال الأول للتّأكيد على أنه قرأ كتابين على الأقل، مع عدم استبعاد أن يكون قد قرأ الكثير من كتب ابن رشد أو ربما قرأها كلها[1].

وعلى هذا فإنّ تتابع الأقوال والجمل في أي خطاب مهما كان، فإنّ ذلك لا يركز على المعنى الإخباري أو المحتوى الإعلامي، بل أكثر من ذاك فهو يعتد أساسا بالمعنى الحجاجي أو القيمة الحجاجية للقول. فمن خلال المثال السابق والذي تم اختيار عمرو فيه، بحكم ارتكازه على المعلومات والأخبار التي تتضمنها الأقوال في استقلال عن أي خطاب، فإنّ هذا ما تدرسه نظرية الحجاج في اللغة، أي اشتغال الأقوال داخل خطاب ما، أو هو تسلسل الأقوال وتواليها داخل الخطاب بصورة استنتاجية، وبعبارة أخرى تدرس منطق الخطاب[2]. فـ"المعاني الّتي هي مواد القول الشّارح والحجة المطلقتين من حيث هي مستعدة للتّأليف المؤدّي إلى تحصيل أمر في الّذهن، هي ما اصطلح عليها بالمعقولات الثّانية"[3]، بحجة أنّ الماهيات تمثّل المعقولات الأولى، وهذا له علاقة بالاستدلال أو اللّزوم، وذلك لأن المعنى الاستدلالي يرتبط بالمعنى التّصوري، وكل هذا يدخل في إطار التّصور والفهم المنطقي لقول ما أو خطاب معين.

وعلى هذا فالمعنى الحجاجي يظهر جليّا على أنّه حاصل مجموعة أقوال داخل خطاب تؤدي بالضرورة إلى نتيجة، أي إنّ كلّ قول يمثّل حجة تنتج عنه نتيجة ممكنة وهذا بمراعاة المقام الذي ترد فيه تلك الأقوال. فنظرية الحجاج ترى أنّه يستحيل فصل معنى القول عن المقام أو الوظيفة القولية، ولهذا كان التداول أو المقام مؤشر وجزء من أجزاء المعنى الحجاجي.

5- اللّفظ والمعنى في الفكر النّقدي العربي:

تعدّ مسألة اللّفظ والمعنى واحدة من أعقد القضايا النّقدية والبلاغية في القديم والحديث، نظرا لما أثير حولهما من مقاربات ودراسات تطبيقية للنّصوص الإبداعية، باعتبار أنّ اللفظ والمعنى مكوّنان رئيسان لتلك

[1] ينظر: المرجع السابق، ص70.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص70.

[3] حسن بشير صالح، علاقة المنطق باللّغة عند الفلاسفة المسلمين، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الاسكندرية، ط1، 2003، ص172.

الأعمال الأدبية على وجه العموم، وقد ظلّت تلك الدّراسات ردحا من الزّمن تاركة النّقاد في جدل ونقاش دون الوقوف على رأي واضح و قاطع لماهية المعنى وطبيعة اللّفظ.

ومن أولى القضايا المثارة مسألة الاختلاف في تأكيد الأفضلية بينهما، حيث برز مذهبان، أحدهما: فضّل اللّفظ على المعنى والآخر آثر المعنى على اللّفظ[1]. وتطوّرت المسألة بين المذهبين حتّى عرف تاريخ النّقد العربي مدرستين متميزتيْن (المدرسة اللّفظية، والمدرسة المعنوية) تركت مباحثهما وإنجازاتهما نتائج واضحة في مسار الدّراسات البلاغية بعد ذلك. وكان في بداية الأمر انتصار أصحاب اللّفظ على أصحاب المعنى، حيث عرف مذهبهم شيوعا ورواجا كبيرا. وقد أشار إلى ذلك ابن رشيق بقوله: "وأكثر النّاس على تفضيل اللّفظ على المعنى"[2]. فبداية وتمثيلا لهذه الفئة الأولى التي وجهت عنايتها للّفظ نجد:

أولا- الجاحظ:

يعدّ أبرز ممثّلي المدرسة اللفظية، فقد تناول هذه المسألة بالشّرح والتّحليل، وكان من النقاد السّباقين في بيان هذه المفاضلة، وكان يفضّل اللفظ على المعنى، إذ إنّ المعاني في رأيه غير متناهية، والألفاظ الّتي اصطلح عليها بـ(أسماء المعاني) متناهية فيقول: "حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأنّ المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية وأسماء المعاني مقصودة ومعدودة ومحصلة محدودة"[3]، فالمعاني لديه"مطروحة في الطّريق يمكن أن تقع لجميع النّاس"[4]، واستنادا على ذلك رأى أنّ أساس الأمر "إنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج وصحة الطّبع وجودة السّبك، وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير"[5]، فالشّعر عند الجاحظ صناعة وإجادة الصياغة، ومن خلال هذا القول يظهر مذهبه اللّفظي إذ يرجعه إلى جودة وحسن السّبك وصحة النّسج التّصويري واتّخاذ الألفاظ واللّفظة المفردة مادة لذلك حتى تُفصحَ عن المعنى المراد والمعروف لدى عامة النّاس.

إلّا أنّ رأي الجاحظ وغيره من الّذين جعلوا المعاني غير متناهية له موضوع ومرتكز في المباحث اللّغوية، فتحليل المعنى بأبعاده اللّغوية والنّفسية والاجتماعية يجعل من المستحيل وضع حدود له، فهو يشبّهه بأفق السّماء الرّحب الّذي لا نهاية له. وربّما يشعر المرء في كثير من الأحيان بعجزه عن استخدام ألفاظ لمعانٍ تطرق مخيّلته فيبحث لاهثا في ذهنه عن لفظ مناسب فلا يجده. وهنا تظهر براعة ومقدرة الشّعراء والكتّاب في إبراز

[1] ينظر: علي زوين، منهج البحث اللّغوي بين التّراث وعلم اللغة الحديث، ص140.

[2] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح/ محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطّباعة، سوريا، ط5، 1981، ص127.

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، تح/ عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج1، ص76.

[4] الجاحظ، الحيوان، ج3، ص ص131-132.

[5] المصدر نفسه، ص ص131-132.

معانيهم، وتفاوت مراتبهم في التّعبير، والعبقرية الأدبية لشحن الطّاقة التّعبيرية للمعنى. وإضافة لذلك فقد وضع النّقاد مصطلحات شاركهم فيها البلاغيون وهي تعتمد أساسًا على المعنى وتحليله في الإفْراد والتّركيب منها: التّضمين، الحذف، الإيجاز، الأخذ، التّشبيه، الاستعارة، التّجنيس، المقابلة، الكناية، الالتفات،..الخ واختلفوا في تسمية بعض من هذه المصطلحات، كما أضافوا أخرى وهذا موجود في كتبهم المعروفة.

ثانيا- عند أبي هلال العسكري:

نجد هذا النّاقد يؤيّد رأي الجاحظ، بقوله: "وليس الشّأن في إيراد المعاني، لأنّ المعاني يعرفها العربي والعجمي، والقروي والبدوِي، وإنّما هو في جودة اللّفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، ومع صحّة السّبك والتّركيب، والخلو من أود عوج النّظم والتّأليف"[1]، كما نجد النّاقد يناقض كلامه بالعدول عن هذا الرّأي ليذهب مذهب الجمع بينهما، إذ ذكر كلاما يستفاد منه أهمية المعنى على قدر يكاد يكون مساويًا لأهمّية اللّفظ، يقول: "إنّ الكلام ألفاظ تشتمل على معانٍ تدلّ عليها ويعبّر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللّفظ، لأنّ المدار بَعدُ على إصابة المعنى، ولأنّ المعاني تحلّ من الكلام محلّ الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة"[2].

ثالثا- عند قدامة بن جعفر:

نجد هذا النّاقد العربي وصاحب كتاب نقد الشّعر هو الآخر يولى عنايته البالغة بالصّياغة اللّفظية الّتي تعدّ عاملا فعّالا في جودة القصيدة فنّيا، إذ يقول: "ولما كان لكلّ واحد من هذه الثّنائية اللّفظ والمعنى، والوزن والقافية وصور ائتلافها معا صفات يمدح بها، وأحوال يعاب من أجلها وجب أن يكون جيّد ذلك ورديئه لاحقيْن للشّعر، إذ كان ليس يخرج شيء منه عنها، ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع للشّعر كان في نهاية الجودة، ونعقب ذلك بذكر العيوب ليكون أيضا مجموع ذلك إذا اجتمع في شعر كان في نهاية الرّداءة"[3]، وقد أعقب على هذا الرّأي الآمدي لما نظر إلى أنّ ركاكة التّأليف وسوءه يذهب ويفسد المعنى من جهة أخرى فيقول: "ينبغي أن تعلم أنّ سوء التّأليف ورداءة اللّفظ يذهب بطلاوة المعنى الدّقيق ويفسده ويعمّيه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمّل، وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره، وحسن التأليف وبراعة اللّفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسنا ورونقا، وذلك مذهب البحتري، وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيّد ولا لفظ حسن، كان ذلك مثل الطّراز الجيّد على الثّوب الخلق"[4].

رابعا- عند الباقلاني:

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين في الكتابة والشّعر، ص ص57-58.

[2] المصدر نفسه، ص69.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر،مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص ص7-8.

[4] أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: أحمد صقر، دار المعارف، ط4، ص425.

كان للباقلاني رأي هو الآخر حيث تأسّست نظرته على أنّ "الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض الّتي في النّفوس، وإذا كان كذلك وجب أنْ يتخيّر من اللّفظ ما كان أقرب إلى الدّلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، وكان مع ذلك أحكم في الإبانة عن المراد وأشدّ تحقيقا في الإيضاح عن المطلب وأعجب في وصفه وأرشق في تصرّفه، وأبرع في نظمه كان أولى وأحقّ بأنْ يكون شريفا"[1]، فاللّفظ ركيزة أساسية وجزءٌ من النّظم يتبع المعنى ويسير في رحابه.

خامسا- عند ابن رشيق القيرواني:

ينظر ابن رشيق إلى اللّفظ على أنه بمثابة الجسد وروحه المعنى ويستحيل الفصل بينهما كونهما ركنيْن مهمّين في عملية التّركيب والتّأليف فيقول: "اللّفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الرّوح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوّته، فإذا سلِم المعنى واختلّ بعض اللّفظ كان نقصا للشّعر وهجنة عليه"[2]، أي إنّ عدم اكتمال اللّفظ وتأديته المهمّة المسندَة إليه بايصال المعنى يكون التّأليف مختلا وفيه نوع من السّماجة التّركيبية للشّعر.

سادسا- عند ابن خلدون:

نجد ابن خلدون هو الآخر ممّن يميلون إلى الإعلاء من شأن الألفاظ على حساب المعاني، ويقول في هذا الصدّد: "اِعلم أنّ صناعة الكلام نظما ونثرا إنّما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنّما المعاني تُبّع لها وهي أصل، فالصّانع الّذي يحاول ملكة الكلام في النّظم والنّثر إنّما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها في كلام العرب، ليكثر استعماله وجريه على لسانه"[3]، فابن خلدون صاحب فكرة النّسج على المنوال إذ بواسطتها اتجهت عنايته الكبيرة إلى كيفية تخيّر اللّفظ للدّلالة به على المعاني المرجوة، والنّسج عنده إنّما يكمن في كيفية النّظم وتأليف الكلام الحسن وإعطاء الكلمة حقّها في جودة التّعبير.

سابعا- عند أبي القاهر الجرجاني:

لقد كان لعالم جرجان رأيٌ لا يقلّ أهمية عن هؤلاء، فقد كان له الفضل الكبير في إحداث ضجّة في ساحة النّقد بطرحه لمسألة مهمّة تتعلّق بعملية البناء والتّركيب في النّص الإبداعي ألا وهي مسألة النّظم، الّتي استطاع من خلالها الجمع بين اللّفظ والمعنى في عملية التّأليف النّصي، حيث عرّفه بقوله: "أنّ النّظم توخي معاني النّحو فيما بين الكلم، وأنّك ترتّب المعاني أوّلا في نفسك، ثمّ تحدّد على ترتيبها الألفاظ"[4]. فعن هذه القضية يقول فتحي

---

[1] أبو بكر محمد بن الطّيب الباقلاني، إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر، ص ص117-119.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح/ محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط5، 1981، ج1، ص124.

[3] ابن خلدون، المقدمة، ج4، ص1302.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص233.

أحمد عامر: "إنّ أصحّ وأحدث ما وصل إليه علم اللّغة في أوربا لأيامنا هذه هو مذهب العالم السّويسري الثّبت فرديناند دو سوسير، فلقد أدرك الجرجاني في وقت مبكّر أنّ اللّغة مجموعة من العلاقات، وذلك منهج يقوم على فلسفة لغوية، وإذا كان أساس هذا المنهج التّراكيب النّحوية فإنّه لا يقتصر على صحة التّركيب، بل يتجاوز ذلك إلى أهمية العلاقة وقوة الرّبط"[1].

ولهذا يقرّر مندور بأنّ منهج عبد القاهر هو المنهج المعتبر السّائد إلى اليوم في العالم الغربي، وما خلّفه الجرجاني للنّقاد اللّغويين يكاد يتجلّى في كتاب (معنى المعنى) لآيفور أرمسترونغ ريتشاردز، يقول فتحي عامر: "يحقّ لنا أنْ نقرّر في زهو وخيلاء استمرارية هذه النّظرية الّتي تنسب إلى عالم جرجان في فلسفتها وشرحها والتّدليل عليها وتعليلها وتطبيقها، فيكفي أن نقرّر قدرة العرب والنّقد العربي على الإسهام بنصيب وافر في مسيرة النّقد الأدبي وتطوّره"[2].

لقد أعدّ النّاقد الانجليزي كتابا في النّقد الأدبي موضوعه (معنى المعنى) وهو محور نظرية عبد القاهر في صميمها ألّفه بالاشتراك مع (أوجدن) وهو من أشهر الكتب في الدّراسات الإنسانية الحديثة، ووصفه المؤلّفون بأنّه دراسة اللّغة وما لها من تأثير حول الفكر البشري. ويلتقي ريتشاردز مع عبد القاهر أيضا في كتاب فلسفة البلاغة في كثير من الوجوه، إذ نجد النّاقد زكي العشماوي يبرّر ذلك التّقارب بقوله: "وشبيه ما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني في موضوع دلالة الألفاظ وارتباط بعضها ببعض بما انتهى إليه كثير من النّقاد المحدثين، فلو أنّنا قرأنا الفصلين الأوليْن من كتاب فلسفة البلاغة للنّاقد الانجليزي ريتشاردز لوجدنا أنّ كلّ ما يحاوله في هذين الفصلين لا يخرج عمّا قاله الجرجاني في القرن الخامس الهجري وما يتعلّق بقضية النّظم"[3]، وفي هذا إشارة إلى أنّ الجرجاني انتبه إلى عملية البناء والتّركيب اللّذين لا يكونان بالمعنى وحده ولا باللّفظ وحده، بل إنّهما معا وتحت لواء مسألة النّظم الّتي جاء بها. ولم تسقط مكانة هذه النّظرية وقيمتها عند روّاد النّقد العربي المعاصر أمثال محمد مندور الّذي قال باعتزاز: "إنّني لا أعادل بكتاب دلائل الإعجاز كتابا آخر، وكتاب الدّلائل يشتمل على نظرية النّظم وهي بلا شك تتمشّى مع ما وصل إليه علم اللّسان الحديث"[4].

وإذا كان النّقد الحديث قد ألمح إلى أنّ "الكلمة المفردة تكتسب موسيقاها من جاراتها في التّركيب ومن السّياق الّذي ترد فيه، وأنّ الكلمة شأنها شأن الجملة الموسيقية الّتي لا تكتسب صفاتها الإيقاعية والنّغمية إلاّ من النّغمات المجاورة لها، فإنّ عبد القاهر أشار إلى شيء من هذا فيما سبق وهو بصدد تحليله لفكرة النّظم

[1] ينظر: محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات بن عبد الله، تونس، ط1، 1988، ص202، وأيضا أشار إلى ذلك حسن بن فهد الهويمل في مقاله: ملامح الموروث في الظّواهر النّقدية المعاصرة قراءة جديدة لتراثنا النّقدي، النّادي الأدبي الثّقافي بجدة، 1990، ص518.

[2] المرجع نفسه، ص518.

[3] قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النّهضة العربية، بيروت، 1979، ص ص319-320.

[4] محمد مندور، في الميزان الجديد، ص201.

والعلاقة بين اللّفظ والمعنى"[1]. كما بحث النّقاد في اللّفظ والمعنى من حيث مسألة الكم، وكأنّهم يؤسّسون لمعادلة رياضية مساواةً أو تفاضلا أو نقصانا، وقسّموا بموجب ذلك دلالة الألفاظ على المعاني ثلاثة أقسام[2]:

1. **المساواة**: وهو أن يكون المعنى مساويا للّفظ.
2. **التّذييل**: هو أنْ يكون اللّفظ زائدا على المعنى وفاضلا عنه.
3. **الإشارة**: هو أن يكون المعنى زائدا على اللّفظ، أي أنّه لفظ موجز يدلّ على معنى طويل على وجه الإشارة.

وكان من بين من اهتم بمسألة التّقسيمات هذه أصحاب المدرسة اللّفظية في تاريخ النّقد العربي ويمثّلهم ابن سنان الخفاجي. والنّقاد لم يغب عنهم مدارسة ألفاظ الشّعر ومعانيه من جوانب مختلفة، فقد نظروا في المعنى من حيث الاختراع والإبداع والتّوليد والسّرقات. وتوصّلوا إلى أنّ من معاني الشّعر الّتي لم يسبق إليه قائله، أطلقوا عليها اسم المخترَع، وقالوا في تعريفه: "ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشّعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه"[3]، فالمعنى المخترع هو المعنى المبتكر والجديد والمستحدث الّذي ليس له نظير فيما تقدّم من معاني الشّعراء.

أيضا من جهة أخرى، توصّلوا إلى أنّ من معاني الشّعر ما سبق إليه بعض الشّعراء، ولكن جاء شاعر آخر وأخذ المعنى وزاد فيه، فأطلقوا عليه اسم المولّد، وعرّفوا التّوليد بقولهم: "أنْ يستخرج الشّاعر معنى من معنى شاعر تقدّمه أو يزيد فيه زيادة، فلذلك يسمّى التّوليد، وليس باختراع، لما فيه من الاقتداء بغيره"[4]، كما فرّقوا بينه وبين السّرقة الّتي هي أخذٌ للمعنى على وجهه، ولهم في ذلك كلام طويل، ومنه ما نسمّيه بتوارد الخواطر، فالتّوليد إذًا ليس أخذا للمعنى على وجهه.

و بعد ذلك رأوا أنّ بعض الشّعراء من يأتي بمعنى مستظرف لم تجر عليه العادة، شرط أن يقوم بتصرّف فيه حتى يجاري مخرج المعنى المخترع مع أنّه ليس بمخترع، فأطلقوا عليه اسم الإبداع، وفرّقوا بين الاختراع والإبداع بقولهم: "إنّ الاختراع خلق المعاني الّتي لم يُسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشّاعر بالمعنى المستظرف والّذي لم تجر العادة بمثله"[5]. وقد قسّم النّقاد المعاني من حيث النّظم أو نمط الجملة، ومن حيث منطقيتها وغير منطقيتها، إلى أقسام ووجوه عديدة، منها[6]:

- **المستقيم الحسن** نحو قولنا: لمحتُ أسدًا.

---

[1] محمد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، ص ص319-320.

[2] ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، 1402هـ/1982، ص207.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في نقد الشّعر، ص262.

[4] ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ص263.

[5] المصدر نفسه، ص265.

[6] أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين، ص70، للإشارة وللأمانة العلمية قمنا باستبدال الأمثلة غير تلك الّتي أوردها صاحب الكتاب لكثرة تداولها وشهرتها.

- **المستقيم القبيح** نحو قولنا: قد أسدا لمحت، وقبُح ذلك بسبب فساد النّظام (التّقديم والتّأخير).
- **مستقيم النّظم** وهو كذب كقولنا: حملت الجبل وشربت ماءَ البحر.
- **محال** كقولنا: آتيك أمس، وأتيتك غدا.

ومهما كان الأمر فإنّ أهمّ مشكلة تواجه القارئ خصوصا أثناء تعامله مع النّص الشّعري هي صعوبة إدراكه كيفية خلق الشّاعر المعنى وتتابعه، فمثلا في النّقد القديم كانت مشكلة قصائد أبي تمام مثالا حيّا عن التّعقيد اللّغوي وصعوبة فهم معانيه في ظلّ المحاورة الّتي جرت بينه وبين أحد الأعراب حين سأله لِمَ تقول ما لا يفهم؟، فردّ أبو تمام ولِم لا تفهم ما يقال؟.

ونظرا لكثرة تداول المعاني لدى الشّعراء، فإنّه وجب على كلّ شاعر مبدع محدِث أنْ يجدّد فيها حتى لا يتّهمَ بالسّرقة خصوصا وأنّ للمعاني إطارًا مرجعيًا خاصًا بكل شاعر يصنعه المجتمع وظروف العصر الّذي يعيشه وبفطرته وثقافته وسياسته ودينه. ولما كان "المعنى معنيين تخييلي إبداعي وتداولي مباشر"[1]، فإنّ إدراك وفهم القراءات لا يتمّ إلاّ بإدراك الخلفية الفكرية والمذهبية الّتي حرّكت كلّ قارئ وتصوّر هؤلاء القرّاء للمعنى الشّعري وعلاقته باللّفظ، فالقارئ بحاجة إلى أن يعبُر ظاهر اللّفظ إلى معناه حيث لا يمكن للمعنى أن يكون إلّا صورة في الأصل، فـ"الحقيقة أنّه إذا كانت الصّورة توقظ معنى لم يوضع بين صفحات النّص المطبوعة، فإنّها تتقدّم كنتاج لتفاعل بين النّص وبين فِعْل فهم القارئ"[2].

6- الدّلالة في تراث العربية:

قد يمنحنا تعريف علم البيان مدخلا جيّدا لمناقشة مصطلح الدلالة، إذ إنّ البيان كما عرّفه الجاحظ هو: "الدّلالة الظّاهرة على المعنى الخفي"[3]، ومن جهة أخرى يعرفه القزويني بأنّه: "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدّلالة عليه"[4]، وواضح من التّعريفيْن أنّ الباحثيْن يفرّقان بين المعنى والدّلالة، وكأنّ الدّلالة تعني الهيئات التّركيبية أو التّشكيل الّذي يوضع فيه المعنى. ولما كانت عملية التلقي تبنى على ركنين هما الأثر الجمالي للقراءة النصية أو قراءة النصوص، وتتبع الدلالات النصية التي تتضمن رسالة المبدع بهدف امتلاك المعنى أو المشاركة بإنتاجه، فإنّ النص الأدبي ينطوي على جانب جمالي، وجانب وظيفي، والمعنى هو الغاية من الوظيفة الإيصالية فيه، كون المبدع هو من يجعل المعنى منطويا داخل النص ومخزونا في لغته وصوره وتراكيبه ومجازاته.

---

[1] البلاغة وتحليل الخطاب، مجلة فصلية محكّمة، ع1، 2012، ص57.

[2] W.Iser,Acte de Lecture théorie de l'effet est hestitique, p Margada 1985, p 31.

[3] الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، ص75.

[4] جلال الدّين محمد بن عبد الرّحمان الخطيب القزويني، التّلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرح: عبد الرّحمان البرقوقي، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1932، ص ص235-236.

فالطّرق البيانية من تشبيهات ومجازات هي بمثابة قوالب فنية يأتي فيها المعنى، ومادّتها هي الدّلالات: فقولنا: "زيد كالبحر"، وقولنا "زيد كثير الرّماد"، كلاهما يبين بأنّ زيد كريم، وجاءت الأولى بطريقة التّشبيه، والثّانية بطريقة الكناية، وأمّا دلالتها فهي العلاقة الرابطة بين كلّ من البحر وكثرة الرّماد بالكرم، وهذه العلاقة هي القيمة المعيارية الّتي تكشف عن براعة القائل في إيصال المعنى في وضوح سافر دون أي غموض، حيث يكون الرّبط بين الأشياء حسب العلاقة الّتي يكشفها القائل لتبليغ المعاني الّتي يقصدها، فلو قال قائلٌ: "زيد كالبحر" وقصد أنّه في حالة الغضب فربّما لا يفهم السّامع قصد الكلام لأنّ البحر يتضمّن عرفيّا معاني الكرم دون غيره، وهذا ما اصطلح عليه في النقد الحديث بالدلالة الثالثة المرتبطة بالأعراف، وهذا ما يجعل دلالة التّشبيه لا تصل إلى السّامع، ومثلها في عبارة: "زيد كثير الخيل"، والمراد هو الكرم، فلا يتحقّق المعنى لكون الكلام لا يدلّ على القصد، فهذه العبارة ربّما تدلّ على الحقيقة أو تدلّ على البخل فتكون الكثرة بسبب الحرص والبخل وهكذا.

وإذا تتبّعنا مفهوم الدّلالة عند العرب القدماء فإنّنا نجدهم قد عرّفوها وقسّموها إلى أنواع، فقد نظروا إلى الدّلالة في تراثهم بأنّها "كون الشّيء يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والأول الدّال، والثّاني المدلول"[1]، فإذا كان ذلك الدّال لفظا فإنّ الدّلالة في هذا المقام تكون لفظية كدلالة العقود والخطوط والنّصب والإشارات على حسب ما أشار الجاحظ[2] *، ويقصد باللّفظ عموم البيان وبالإشارة ما يكون باليد أو بالرأس أو بالعين، وأمّا العقد فهو الحساب "تشكيل الأعداد بالأنامل وهو صورة الحساب، والخط هو صورة اللّفظ"[3]، ومنافعه جليلة لأنّ معرفة الحساب في الدّنيا يعلّم حساب الآخرة، وأمّا النصبة فهي الحال النّاطقة بغير لفظ الدّالة بغير عبارة، والمشيرة بغير يد وهي ظاهرة في خلق السّماوات والأرض، وكلّ صامت وناطق، وأيضا كدلالة الموت في العبرة[4]، وإذا كان الدال غير لفظي ينتج عنه دلالة غير لفظية وتتمثّل في الدّلالة العقلية والطّبيعية، كدلالة الدّخان على النّار والسّحاب على نزول المطر.

---

[1] الشّريف الجرجاني، التّعريفات، ص55.

[2] ينظر: البيان والتّبيين، ج1، ص76.

[*] يطالعنا الجاحظ بأنّه من أوائل من أشار إلى مدى أهمّية العلامة والإشارة في إيصال المعنى، وأنّ الدّلالة عنده غير مقتصرة على اللّفظ أو اللّغة فقط، لذلك قسّم أصناف الدّلالات على المعاني من لفظ وغيره إلى خمسة أشياء :اللّفظ والإشارة والعقد والخط والنّصبة، وأمّا تفسير كلّ من هذه فاللّفظ هو الكلام المنطوق، والإشارة تتمثل بالحركة باليد أو بالعين ونحوهما ممّا يدل على معنى، والعقد هو ضرب من الحساب يكون بأصابع اليدين، وبالخط الكلام المكتوب (وهنا يمكن ملاحظة التّفريق الواضح بين الكلام والخط أو بين الكلام واللّغة كما برز في مفاهيم دي سوسير والمدرسة الوصفية التّركيبية الحديثة)، ينظر: البيان والتّبيين، ج1، ص76.

[3] علي بن خلف الكاتب، مواد البيان، تح: حسين عبد اللّطيف، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس، 1982، ص196.

[4] ينظر: الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، ص ص77-81.

وقد قسّمت الدّلالة اللّفظية إلى وضعية وغيرها، فالدّلالة اللّفظية الوضعية هي "كون اللّفظ بحيث متى أطلق أو تخيّل فهم منه معناه للعلم بوضعه"[1]، وأمّا الدّلالة اللّفظية غير الوضعية فهي تلك الدّلالة اللّفظية الطّبيعية الناتجة عن ظرف طبيعي خارج عن قدرة الإنسان كدلالة (آه) للتوجع، و(أح) للسّعال وغيرها. وقسّمت هذه الدّلالة عند المناطقة ومَن تبعهم إلى ثلاثة أقسام باعتبار كمال المعنى الموضوع له اللّفظ[2] وبحسب منزلة القارئ وفهمه لمستويات المعاني إلى:

أولا- دلالة المطابقة: وهي أن يدلّ اللّفظ على تمام ما وضع له، كدلالة لفظ الحائط على الحائط، ودلالة لفظ الإنسان على الإنسان، ودلالة لفظ الزّهرة على الزّهرة، ولفظ البيت الّذي يشير إلى معناه الأصل، فقولنا: بنيتُ بيتًا، يشير البيت إلى معناه الحقيقي، كما أنّ دلالة المطابقة سميت كذلك لأنّ فيها مطابقة الدّال للمدلول على ظاهر المعنى، وتسمّى أيضا بالدّلالة الوضعية والدّلالة اللّفظية، أي ما يتبادر إلى ذهن السّامع عند سماعه للكلام وهذا هو المعنى المعجمي الّذي يدخل فيه العرف، وفي هذه الدّلالة يدخل التّشبيه، حسب ما يرى البلاغيون لأنّه يبنى على الحقيقة وليس على المجاز، فكلّ من المشبّه والمشبّه به يكون على المعنى الوضعي لأنّه بطبيعته هو حقيقة أو أقرب منها.

ثانيا- دلالة التّضمن: وهي أن يدلّ اللّفظ على جزء ما وضع له، كـ"دلالة لفظ البيت على الحائط، ودلالة لفظ الإنسان على الحيوان، وكذلك دلالة كل وصف أخصّ على الوصف الأعم الجوهري"[3]، فذكر الحائط أو السّقف متضمنان في مفهوم البيت لأنّهما جزء منه، وهي دلالة عقلية إذ فيها يكون المعنى على المستوى الثّاني حيث يتعلّق المعنى الأول بالثّاني والثّاني بالثّالث وهكذا، ونصل إلى هذه المعاني عن طريق العقل والاستدلال ويدخل كلّ من المجاز المرسل والاستعارات ضمن هذه الدلالة.

ثالثا- دلالة الالتزام: وهي أن يدلّ اللّفظ على ما هو خارج عنه، ولكنّه لازم له، ومستتبع له "كدلالة لفظ السّقف على الحائط"[4]، وهذه دلالة عقلية أيضا، ولا يجب فيها أن يثبتها العقل فقط، بل أن تكون كذلك ممّا يثبته اعتقاد المخاطب، وتشتمل على الاستعارة والكناية، والفرق بينهما يكون في طبيعة الملازمة بينهما، ففي المثال السابق منزلة السّقف في مفهوم الحائط معناه أنه ليس الحائط جزءا من ذات السّقف كما كان في حال البيت من السّقف والحائط، ولكنّ السّقف لا يكون بلا حائط فهو يستلزمه، والحائط لازم للسقف، فهو كالرّفيق الملازم له الخارج عن ذات السّقف.

والأمر الّذي ننفيه في هذا الشّأن هو أنّ إطلاق لفظ الوضعية على دلالة التّضمن والالتزام ليس دقيقا، ومن الأفضل الاقتصار في إطلاقها على دلالة المطابقة وحدها لأنّها هي المتبعة في عملية التّفاهم، كما أنّ الواضع إنّما

[1] الشّريف الجرجاني، التّعريفات، ص56.

[2] ينظر: حمّود طاهر سليمان، دراسة المعنى عند الأصوليين، الدّار الجامعية للطّباعة والنّشر، الاسكندرية، ص12.

[3] أبو حامد الغزالي، معيار العلم في فنّ المنطق، دار الأندلس، بيروت، ط4، 1983، ص43.

[4] المرجع نفسه، ص43.

عمد إلى ذلك اللّفظ ليتمم المعنى المراد، على أنْ تسمّى من ناحية أخرى كلّ من دلالة التّضمن ودلالة الالتزام بالدّلالة العقلية، لأنّ "دلالة اللّفظ على كل جزء والخارج إنّما هي من جهة حكم العقل بأنّ حصول الكلّ أو الملزوم يستلزم حصول الجزء أو اللّازم"[1]، ورأى الغزالي أنّ الدّلالة الشرعية لا تكون إلّا بدلالة المطابقة والتّضمن، أمّا دلالة الالتزام فهي لا حصر لها، إذ إنّ السّقف يلزم الحائط والحائط يلزم الأس والأس يلزم الأرض وهكذا، لذا يحذّر من أن يُعتمَد عليها في الوصول إلى الحكم الشّرعي[2]، واتصّفت هذه الدّلالة بصفة العقلية لما تقوم عليه من إدخال عامل الاستدلال من أجل الوصول إلى المعنى المراد، أو الكشف عن هذا المعنى.

وخلاصة القول، إنّ الدّلالة اللّفظية هي ما كانت بوساطة اللّفظ للمعنى أي أنْ يجعل اللّفظ بإزاء المعنى ليدلّ عليه، والدّلالة غير اللّفظية وهي أن تكون دلالة اللّفظ على المعنى بوساطة العقل، والدّلالة اللّفظية عند البلاغيين والمناطقة لها اعتبارات متعدّدة، فباعتبار المتكلّم هناك الدّلالة الحقيقية وهي ما يقصده المتكلّم بألفاظه، وباعتبار المخاطَب هناك الدّلالة الإضافية (النّسبية) وهي ما يفهمه ويتكشّف له أثناء القراءة. وأمّا بشأن طرائق الدّلالة فيقسّمها الحنفية إلى أربعة أقسام:

1. **عبارة النّص:** وهي المعنى المفهوم من ذات ألفاظ النّص.
2. **إشارة النّص:** وهي ما يدلّ عليه اللّفظ بغير صيغته، مثل النّبر والإشارة والحركة التّابعة للكلام.
3. **دلالة النّص:** وتسمى بفحوى النّص أو الدّلالة الأولى.
4. **دلالة الاقتضاء:** وهي ما كان المدلول فيه مضمرًا ويكون تقديره ضروريًا يتوقّف عليه صدق الكلام، ويستحيل فهمه إلّا بتقديره، مثال في قوله تعالى: "حُرِّمَتْ عَلَيْكُمْ المَيتَةُ وَالدّمُ وَلحْمُ الخِنْزِيرِ"[3]، أي أكلها[4]، ويدخل في هذا بعض المجاز بالحذف كقوله تعالى: "وَاسْأَلِ القَرْيةَ"[5]، أيْ أهلَ القرية، وقد ذكرنا تقسيم الحنفية دون غيرهم لما فيه من وضوح وكذلك لتأثّر أغلب الأصوليّين بهذه التّقسيمات، فضلا عن أنّنا لا نريد الحياد عن موضوعنا، وإنما ركّزنا على ما ينفع في تعزيز مسار البحث.

من اللّازم الإشارة إلى أنّ علاقة الألفاظ بالدّلالة ليست مباشرة وإنّما تحيط بها مجموعة من المؤثّرات الّتي تمنحها قابليةَ التّأويل والتّفسير، وقد تمكّن القدماء من إدراك هذه المؤثّرات، ولهذا قرنوا الدّلالة بالتّأويل وبتفسير النّص القرآني فلم يكونوا حرفيين حتّى في تعاملهم مع الظّاهر، وإنّما أخذوا بعين الاعتبار الجوانب الاجتماعية والعرفية والتي أُصطلح عليها فيما بعد بعامل السّياق في فهم دلالة الألفاظ، ويوضّح قولنا هذا تعريف ابن رشد للتّأويل بأنّه: "إخراج دلالة اللّفظ من الدّلالة الحقيقية إلى الدّلالة المجازية من غير أن يخلّ في

[1] محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، دار المدار الإسلامي، ليبيا، ط2، 2007، ص86.

[2] ينظر: أبو حامد الغزالي، المستصفى من علم الأصول، ص38.

[3] المائدة: 03.

[4] ينظر: حمود طاهر سليمان، دراسة المعنى عند الأصوليين، ص ص151-153.

[5] يوسف: 82.

ذلك بعادة لسان العرب في التّجوّز من تسمية الشّيء بشبيهه أو بسبب أو لاحقه أو مقارنه"[1]، فهو يجعل المجاز تأويلًا لكونه ينقل مجال اللّفظ من مستواه الحقيقي إلى مستوى مغايِر يقوم على المشابهة أو السّببية أو الإلحاق أو المقارنة وهذه جميعا محكومة بعرف الاستعمال وموافقة الذّوق الاجتماعي.

1.6. المجاز إجراءً خطابيا في إنتاج الدّلالة:

يمثل المجاز اجتيازا دلاليا، اجتياز من الشّاهد إلى الغائب ومن الواقعي إلى الرمزي ومن الدال إلى المدلول، وإنّ اللّجوء لعملية إنتاج الدلالات داخل النص يستدعي مجموعة من المعايير الأساسية التي تسهم بشكل أساسي في إنتاج قدر كبير من الدلالات، ولهذا كان من بين تلك المعايير مسألة المجاز والتي عرفت شهرة واسعة في الدراسات النقدية والبلاغية القديمة، ولكننا أردنا الإشارة إليها على سبيل كيفية تحقيق التعدد الدلالي داخل النص، إذ هو يمثل عامل نصي أساسي، فلا وجود لنص يخلو من المجاز، يقول تمّام حسان: "فإنّ كلّ مجاز إنّما كان مجازا لأنّه يمثل بالضرورة مفارقات في العلاقات المعجمية بين عناصر التركيب، ثم يمثل الاستعانة بالعلاقات المجازية، لتحلّ محل العلاقات المعجمية المهدرة، وتبدو هذه الظاهرة على الخصوص في الاستعارات والمجازات العقلية الّتي هي بحكم التعريف (إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير من هو له)، لأنّه -المسند إليه- لم يكن صالحا للفعل أو ما في معناه، لسبب المفارقات في العلاقات المعجمية المذكورة"[2].

وقد عرّف السّكاكي المجاز في قوله: "أنّه الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتّحقيق استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النّوع"[3]. ويلاحظ أنّ التّعريف الكلاسيكي للمجاز ينص على وجود عنصر الاستبدال والإحلال فيه، سواء كان يتّصل بكلمة أو جملة، وسواء سمح السّياق بتجاوز المعاني، مع أولوية بعضها على البعض الآخر كالكناية، أم كان بقطع قصدية أحدها واستبعاد الآخر كما في الاستعارة، "فاللّغة الأدبية تخلق باستمرار معاني جديدة، وتداعيات أخرى لمعاني قائمة عن طريق إجراءات تغيّر المعنى الّتي تمضي متلازمة مع استبدال الكلمات"[4]. فبدلا من كلمة (أ) نجد في النّص كلمة تحلّ محلها، وتقوم هذه الكلمة الثّانية بإثارة معنى الكلمة الأولى الّتي تربطها بها علاقة دلالية، وذلك عن طريق التّوافق في بعض عناصر الدّلالة أو التّشابه في المجال المشار إليه، ومن هنا فإنّ الكلمة الماثلة في النّص تجبر المتلقي على إحالتها إلى الأولى، مستعينا في ذلك بمقتضيات النّظام اللّغوي للدّلالة، أو بطبيعة معرفته للعالم الخارجي، حتى يجد كلمة (أ) المعنية ويبني الدّلالة الفعلية للنّص على أساسها.

---

[1] ابن رشد، فصل المقال في تقرير ما بين الشّريعة والحكمة من الاتّصال أو وجوب النّظر العقلي وحدود التّأويل (الدّين والمجتمع)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1997، ص97.

[2] تمام حسّان، الأصول دراسة ابستيمولوجية للفكر اللّغوي عند العرب، دار الشّؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، ص373.

[3] السّكاكي، مفتاح العلوم، ص170.

[4] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص199.

ولذلك تكون الحقيقة هي المعنى المعجمي وهذا المعنى هو القياس الّذي يقاس عليه المجاز، ولا يكون هذا القياس إلّا ضمن العلاقة الإسنادية. ويمكننا تحويل هذا القياس إلى صيغة أخرى تعتمد على الدّال والمدلول بناءً على ما أورده جورج مولينيه بشأن تحليله للمجاز: "هناك دال يقع في خطاب، لكنّه لا يتطابق مع مدلوله العادي، وإنّما مع مدلول ثانٍ لا يوجد داله العادي في الخطاب، بحيث يوجد نوع من العلاقة الدّلالية بين المدلول الأول والمدلول الثاني، في المجاز المرسل تعمل هذه العلاقة على دلالة التّشبيه –الصّورة- الّتي يمكن تحليل انتشارها في الخطاب ومادتها الكاملة كصورة تركيبية صغرى، وهي بالتّالي تربط منظومة من الدّلالات الإيحائية"[1]. واللّغة زاخرة بمثل هذه الإجراءات، فإذا سمعنا شخصا يصف فتاة بأنّها جوهرة، بنينا دون مجهود يذكر معنى كونها ثمينة عظيمة القيمة ورائعة، عن طريق ملاحظة العلاقة في نظامنا اللّغوي بين معنى الجوهرة والشّيء الثّمين الجميل، فنَكون قد جعلنا كلمة جوهرة وهي (ب) مكان كلمة فتاة وهي (أ) بحكم العلاقة الدّلالية الّتي تجمع بينهما في نظامنا اللّغوي، وإن كان هذا الرّبط لا يؤثّر على قيمة الفتاة فحسب، بل يشير أيضا إلى تفاعله مع قيمة الجوهرة الّتي تكتسب قدرا من الحيوية داخل التّركيب النصي.

وبهذه الصّيغة الدّلالية ننتقل باللّفظ من معناه المعجمي عن طريق خلق علاقة إسنادية جديدة بين الألفاظ إلى علاقة مجازية تكشف عن ترابطات خارجة عن الواقع الموضوعي، ثمّ إلى علاقة دلالية تحوّل الصّور المجازية من وحدات لفظية صغرى إلى خطاب دلائلي يفترض إقامة مؤسّسة حوارية اجتماعية بين مرسل ومرسل إليه، ونصٍّ يمثّل رسالة حوارية مفترضة. كما يتحوّل النّص الأدبي من تركيب جملي إلى تركيب خطاب، والخطاب كما يعرّفه إميل بنفنست: "هو أيّ منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع، وفي نيّة الرّاوي التّأثير على المستمع بطريقة ما"[2]، ونقصد بهذا التّحويل من الجملة إلى الخطاب إلغاء تقسيم النّص نحويا إلى جمل لها محل من الإعراب وجمل ليس لها محل من الإعراب، أو إلى مسند ومسند إليه، فيصبح النّص خطابا متكوّنا من أنساق دلالية نصّية وأنساق دلالية غير نصّية، وكلا النّسقين يشكّل مكوّنا دلاليا يمثّل البنية المجازية للنّص وتقوم العلاقة بين النّسقين على أساس التّشابه (التشبيه والاستعارة) أو التجاور (المجاز المرسل والكناية)، لأنّ مبدأ التشابه يقوم على علاقة نصية داخلية، أما مبدأ التجاور فيقوم على علاقة خارجية غير نصية*. وإذا كان الأمر الثّابت حول لغة النّص أو الخطاب الشعري بأنها مجازية، فإنّ التأويل يستعيد الدلالة المفقودة وبالتالي لن ينتج سوى التعدّد والاختلاف، لأنّ النّص الشعري في عمومه بياني، مع إمكانية انفتاحه على أكثر من تأويل

[1] جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص212.

[2] سابير إدوارد، اللّغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، اللّغة والأدب، تودوروف، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص48.

* تجدر الإشارة هنا إلى اعتماد مفهوم التّجاور والتّشابه لدى رومان جاكوبسون في كتابه: ست محاضرات في الصّوت والمعنى، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص146، وكان يطرحه في مفهوم الارتباط بين الدّال والمدلول وأخذناه ليعبّر عن العلاقة بين الحقيقة والمجاز.

ويميل إلى إنتاج التّعدد والاختلاف، لأنّ التأويل احتمال قائم في القول وإمكان تقتضيه اللغة أي يقتضيه الدّال والمدلول.

نخلُص من كلّ هذا إلى أنّ المعنى هو المستوى الأول الّذي يعطيه القارئ للنّص، ولا وجود للمعنى المفرد في الألفاظ، وأنّ أصل الوضع يعتمد على ما تثيره الألفاظ عند مجموعة من القرّاء، وأنّ الدّلالة هي كل نشاط تأويلي يستطيع القارئ أن يعطيَه للنّص بشرط توفّر القرائن والحجج، لأنّ البلاغة هي باختصار علم البرهان، كما أنّ المجاز قد يظهر على مستوى المعنى وقد يظهر على مستوى الدّلالة.

على أيّة حال سيكون لنا وقفة عند بعض النّصوص الشّعرية الجزائرية بما فيها مدوّنة كلّ من يوسف وغليسي وعاشور فني لفهم واستيعاب المستويات التي نتحدّث عنها هنا، وربّما نكون قد استوفينا جانبا مهمّا من الدّلالة وهو القارئ، ومازال أمامنا جانب آخر لا يقلّ أهمّية عن القارئ وهو السّياق الّذي سنخصّص له جانبا من هذه الدراسة فيما بعد.

7- إشكالية علاقة المعنى بالدّلالة في النّقد الحديث:

إنّ الأمر الثّابت هو أنّ المعنى يمثل نصيّة النّص، في حين أنّ الدّلالة لا تغدو أن تكون إلا أداء ذلك النّص أو تحقيق فاعليته في نصيته[1]، ولقد بات من الممكن أنّ دراسة المعنى وتحديد مداراته صار مفهوما إشكاليا من الإشكالات النّقدية التي تستعصي على التّحديد والضّبط المفهوماتي، ورغم أنّ الاستعمال العادي لا يميز إلّا نادرا بين المعنى والدّلالة، ولكن الفرق بينهما أضحى ولازال مجالا واسعا وكبيرا. و"قد تصدّى لمشكلة المعنى والدّلالة مفكّرون غربيون في حقل علم العلامات السّيميوطيقا وعلم التّأويل الهرمينيوطيقا من أمثال شارلز ساندرس بيرس مؤسّس علم السّيميويطقا، وبول ريكور صاحب مدرسة حديثة في التّأويل"[2]، على أنّهم تناولوا موضوع المعنى والدّلالة من حيث علاقتُهما بالغموض في الأدب.

إنّ النّص الأدبي في أبهى صوره الإبداعية الحيوية كائن لغوي معمّر يستمد حياته المتجدّدة المتعدّدة من قابلية مفهومه التّضميني للتّعدّدية التّأويلية، وهذا وفق حمله المعنى التي يسعى تبليغه إلى القارئ، ولذلك كان من الثابت أنّ يتصف هذا الكائن اللغوي بما يسمى بالنّصية، التي "هي الشّرط الّذي يكوّن النّص طبقا لها، كما يظهر هذا النّص عبارة عن توليفة مركّبة من العلامات"[3].

---

[1] ينظر: هيو ج سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقية والتفكيكية، ص121.

[2] فريال جبوري غزول، فيض الدّلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر، فصول، مج 4، ع3، 1984، ص176.

[3] هيو ج.سلفرمان، نصيّات بين الهرمنيوطيقا والتّفكيكية، تر/علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص117.

ومن بين ما توصّل إليه النّقاد فيما يمكن تسميته بـ(الدّلالة العامة) أو (علم الإشارات والرّموز)، ونقصد بها دلالة الأشياء على الماهيات والأفكار بطرق مختلفة، من ضمنها الطّرق اللّغوية بالمعنى التّقليدي لهذه العبارة. ويشكّل علم الإشارات جزءا مهمّا من الدّراسات الدّلالية الحديثة، بينما جعل بعضهم اللّغة جزءًا من علم الإشارات العام[1]. وتوسّع علم المعنى أو علم الدّلالة العام من خلال البحث في حقل من حقول المعرفة.

فعلم الدّلالة* يرتكز في أساسه على الشّفرات والبنى النّاشئة من العلاقات القائمة بين هذه العلامات كما هي متجليّة ضمن تطوّر النّص، ولا عجب أنْ نجد يلمسليف وهو صاحب مدرسة قائمة الذّات في التّحليل الدّلالي، ينظر إلى "المعنى على أنّه المادة الّتي تشتق منها الدّلالات"[2]، وإنّ قراءة الشّفرات والبنى رفقة دلالاتها توفّر سياقا يخصّ الصّيغ والنّماذج التّأويلية. خاصة إذا كنا نعلم أنّ علم الدّلالة يبحث في معاني الكلمات والجمل، أي في معنى اللغة، ولهذا العلم اسم آخر شائع هو علم المعنى وهو مرادف له، وليس علم المعاني، لأنّ هذا الأخير فرع من فروع علم البلاغة[3]. فعلم الدلالة له مباحثه الخاصة، ويعدّ المجاز واحدا من مباحثه، لذا سنأخذ منه ما يخدم موضوعنا في المعنى والدّلالة مع محاولة الاحتفاظ بالطّرح البلاغي والأدبي لكي لا يكتسب بحثنا سمة لغوية تنظيرية بحتة. ولتحليل إشكالية موضوع المعنى والدّلالة بشكل تفصيلي ومنهجي نضع أمامنا مجموعة من الأسئلة معتمدين على ما ذكرناه سابقا وهي كالآتي: إذا كان اللّفظ هو الدّال والشّيء في الخارج هو المدلول فما الدلالة؟ هل هي سياق النّص أم سياق خارج النص؟ وهل تعدّ المفردات قبل السّياق فارغة من الدّلالة؟ وإذا كانت العلاقة بين اللّفظ والمعنى تتمثّل بالمعجم والتركيب (النّحو والصّرف)، فما العلاقة الّتي تربط اللّفظ بالدلالة؟ ومتى نطلق مصطلح المعنى، ومتى نطلق مصطلح الدّلالة على موضوع النّص؟.

---

[1] ينظر: دي سوسير، علم اللّغة العام، ص34، حيث جعل علم الإشارات semiology جزءًا من علم النّفس الاجتماعي، وهو بدوره جزء من علم النّفس العام. وقال عن علم الإشارات بأنّه يوضّح ماهية مقوّمات الإشارات وماهية القواعد الّتي تتحكّم فيها. وعدّ اللّغة جزءا منه حين قال: "..فعلم اللّغة هو جزء من علم الإشارات العام، والقواعد الّتي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة"، ويتبع قائلا "..إذا أردنا أنْ ندرك الطّبيعة الحقيقة للّغة فعلينا أنْ نفهم ارتباطها بالأنظمة الأخرى للإشارات".

* علم حديث يتناول الدلالة وقد اصطلح عليه بالتعبير الأجنبي sémantique وهو يُعنى بدراسة انتظام الدّوال اللّسانية في الظّاهرة اللّغوية عموما رغم ما يميّز اللّغات بعضها عن بعض من نواميس نوعية في توليد الدّلالات، فعلم الدّلالات يسعى إلى عقلنة ظاهرة الدّلالة عموما، ولهذا فمصطلح علم الدلالة sémantics مصطلح فنّي يستخدم في الإشارة إلى دراسة المعنى meaning وهو جزء من علم اللّغة، ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدّار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، ص155. و ف ر بالمر، علم الدّلالة إطار جديد، تر: صبري إبراهيم السّيد، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1992، ص ص09-15.

[2] حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص101. نقلا عن: رولان بارت، النّص المتعدّد، تر/سعيد بنكراد، علامات، ع13، 2000، www.saidbenkrad.free.fr.

[3] ينظر: محمد علي الخولي، علم الدّلالة (علم المعنى)، دار الفلاح للنّشر، ط1، 2000، ص13. وقد أشار أيضا إلى هذا التمييز كلّ من أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1993، ص11. وستيفن أولمان، دور الكلمة في اللّغة، تر/كمال بشر، مكتبة الشّباب، القاهرة، 1992، ص ص13-14.

من هنا تنشأ محاولة التّفريق بين المعنى والدّلالة، مع ملاحظة لابد منها وهي أنّ كثيرا من الدّراسات الغربية لا تزال ترادف بينهما وتشرح هذا المفهوم بذاك، إذ يشير قاموس مونان إلى أنْ ليس هناك إجماع على توحيدهما أو تمييزهما، برغم ميل آخرين إلى التّعامل الجزئي المجرّد مع المعنى، مقابل عدّ الدّلالة على أنّها سياقية، وهي مجموع توظيفات العلامة، ذلك أنّ الدّلالة لدى جوزيت راي دوبوف هي "المعنى الّذي تأخذه العلامة في الخطاب وفي المقام، فهي متعلّقة إذن بالملفوظية والتّداولية ومربوطة دوما بالجملة"[1].

من جهة أخرى، نجد تقابلا جديدا يصف العلاقة بين المعنى بصفته مادة، وبين "الدّلالة باعتبارها شكلا لهذا المعنى ومشتقة منه"[2]، وقد عارض ميشال آدم هذه الفكرة بأن ليست الدلالة هي الشكل ولكن المعنى هو الشّكل الأساس بحجة أن تصوير ما يراود المؤلف من مقاصد معنوية سيحولها إلى أشكال بيانية أو مجازية تؤدي بالضرورة إلى اتخاذ دلالة معينة ووضوحها لدى القارئ فيقول: "إنّ النّقد اللّغوي الجديد لا يهدف إلى تفضيل الشّكل على المعنى، ولكنّه يهدف إلى اعتبار المعنى شكلا"[3]. ولهذا فإنّ ما تدرسه السّيميائيات في تصور النّقد الحديث ليس جواهر مضمونية مكتفية بذاتها، بل إنّها تدرس على النّقيض من ذلك أشكالا مضمونية، وهي ما يشير إلى التّحققات الممكنة للمادة الأصلية، ومثال ذلك ما نعرفه عن الخير ليس مادة، وإنّما أشكالٌ تتحقّق في الصّيغ الّتي يتم من خلالها تجسيد فكرة الخير، كالإحسان، التعاون، التآزر،..الخ[4].

ولعلّ النّاقد الأمريكي هيرش أن يكون أشهر من فرّق بين المفهومين على هذا الأساس، إذ المعنى الأصلي أو اللفظي هو المقصود والحاضر من قبل المؤلّف والذي تحقق طبقا لقصدية هذا المؤلّف مع الفعل القصدي للقارئ، في حين أنّ الدّلالات تكون تالية فيما بعد*، فهي لاحقة وترد بعدما يخرج المعنى من جانب المؤلّف، بحيث يمكن للنّص أن يكتسبها بعد ذلك، فتنشأ الدلالة من القيمة المحدّدة التي يمنحها القارئ له[5]، ولهذا

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، الدّار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ/2008، ص386، ونضيف هنا ما ذكره صاحب كتاب نصيات بين الهرمينويطيقا والتفكيكية، أنّ هيرش يميز بين المعنى والدّلالة، فالمعنى هو المعنى اللّفظي الحاضر في كلٍّ من الفعل القصدي للمؤلّف، والفعل القصدي للقارئ. وتنشأ الدّلالة من القيمة المحدّدة الّتي يمنحها قارئ النّص، وهذه الدّلالة هي دلالة فريدة بالنّسبة إلى ذلك القارئ. ينظر: المرجع نفسه، ص120.

[2] حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص101.

[3] M.Addam, linguistique et discours littéraire, P.U.F, Paris, 1970, p44.

[4] ينظر: حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص101.

[*] يرى النّاقد فاضل ثامر أنّ هيرش يحاول أن يعيد لقصد المؤلف مكانته في تحديد المعنى، وهذا ما جعله يميز بين مصطلحين أساسين (المعنى، والدلالة أو التدليل)، فالأول يتماهى مع معنى المؤلف القصدي، أما مصطلح الدلالة فيشير إلى المعنى اللغوي الكلي للنص، ضمن علاقته بسياق أكبر، والمعنى عند هيرش يمثل عنصرا للثبات في التأويل، في حين أن الدلالة عنصر للتغير، وهذا ما جعل التأويليين في نظره يقفون عند استخلاص المعنى الذي قرره المؤلف بالأصل، بينما الدلالة حصيلة العلميات القرائية المتعددة، للمزيد ينظر: اللّغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص199.

[5] ينظر: هيو ج.سلفرمان، نصيّات بين الهرمنيوطيقا والتّفكيكية، ص120.

"فالمعنى ثابت، لكن الدّلالات تتغيّر بحسب كلّ قراءة"[1]، فكأنّ المعنى حكر على المبدع وحده، بينما الدّلالة مشاعة بين القرّاء جميعهم، إذن فالمعنى هو نصّية النّص، في حين أنّ الدّلالة هي أداء النّص في نصّيته، أو فاعليته في نصيّته على حد تعبير هيو سلفرمان[2].

ومن المؤكّد أنّ الدّراسة الأدبية لا تكتمل إلّا بمنهج يستقرّ فيه التّنظير مع التّطبيق، كما أنّ دراسة اللّغة العامة تختلف عن دراسة اللّغة الأدبية، ولا يصحّ أن نطبّق مباحث اللّغة وفقهها على لغة الأدب، لأنّ لغة الأدب هي لغة شاذة قابلة للتّأويلات والاحتمالات. ولأنّها ليست ذات وظيفة إفهامية مباشرة وليس غايتها نقل المعلومات. لذا وسّع علم الدّلالة مباحثه ليشمل دراسة الجوانب الاجتماعية والسّياقية في اللّغة، كما أدخل عناصر إضافية في فهم هذه اللّغة، وذلك لشعور المختصين بقصور الدّرس اللّغوي التّقليدي في فهم لغة النّص الأدبي. فالنّص ثابت لا يتغيّر، وأمّا الّذي يتغيّر فهو القراءات المتعدّدة، من هنا تقوم الجدلية بين النّص ونموذجه عند القراءة. كما أنّنا في الأدب لا نبحث عن معلومات، لأنّ المعلومة كما يقول بالمر، بالمعنى الفني ليست معنى meaning وليس ما يعنينا في علم الدّلالة هو تأثير إرسال المعلومات، وإنّما الّذي يعنينا على وجه الدّقة ما يُقصدُ بهذه المعلومات[3]. كما ظهرت إلى جانب ذلك علوم مختصة بدراسة النّص الأدبي مثل: (علم النّص) و(الشّعرية)، وتندرج تحتها مجموعة من الفروع الّتي تعنى بالاتّصال والتّلقي وجمالية النّص وقدرته على التّعبير وغيرها.

وتحدّد طريقتا الكتابة والقراءة في العصر الحديث من خلال ما يسمى بالنّص الأدبي المغلق للقرن التاسع عشر، والعمل الحداثي المفتوح للقرن العشرين، وكأنّ هذا الفرق يأخذ بيدنا إلى ما يسمى بالاستبداد والدّيمقراطية، حيث أنّ النّص المغلق هو نص استبدادي ديكتاتوري محتكر للمعنى بنفسه، ولا يقبل بدلا للمعنى الأحادي المقصود الذي أقرته سلطة المؤلّف المبدع، بينما النّص المفتوح نص ديمقراطي الطّابع، جمهوري الدّلالة يأتلف ضمنه المعنى ومعنى آخر وهكذا[4].

ومن منظور مدرسة التّلقي وخاصة مع رائدها إيزر فقد جاء تمييزه للمفهومين على أساس أنّ :المعنى يظهر في إشراك القارئ في فعل تكوينه أي تكوين المعنى، أمّا الدّلالة فترتبط بالمعنى في اللّحظة الّتي نشرع فيها بترجمته إلى معرفة. وهذا السّعي المحتوم وراء الدّلالة يبيّن أنّنا باستجماعنا للمعنى ندرك نحن أنفسنا أنّ شيئا قد حدث لنا، ومن ثمّ نحاول العثور على دلالة معينة، فالمعنى والدّلالة ليسا شيئا واحدا، ولا يمكن أن تتأكّد دلالة المعنى إلّا عندما يربط المعنى بإشارة خاصة تجعله قابلا للتّرجمة في العبارات المألوفة، فالمعنى كما أشرنا هو نصّية

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص386.

[2] ينظر: هيو ج.سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ص121.

[3] ف ر بالمر، علم الدّلالة، إطار جديد، تر: صبري إبراهيم السّيد، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1992، ص35.

[4] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص386.

النّص، في حين أنّ الدّلالة هي أداء النّص في نصيّته أو فاعليته في نصيّته. وهناك مرحلتان متميّزتان في عملية القراءة: مرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدّلالة الّتي تمثّل الاستيعاب الإيجابي للمعنى بواسطة القارئ، أي عندما يؤثر المعنى في وجود القارئ[1].

ويمكن تصنيف المعنى والدّلالة إلى قسميْن أساسييْن: الأوّل يتعلّق بالمعجم والتّركيب (النّحو والصّرف)، والثّاني يتعلّق بالسّياق والتّلقي، وإذا بدأنا بالقسم الأوّل المتعلّق بالمعجم والتّركيب فإنّه يعنى بالألفاظ المفردة باعتبارها أصغر وحدة ذات معنى. فلكلّ لفظٍ معنى يحدّده المعجم، كما أنّ النّحاة قسّموا اللّفظ المفرد (الكلمة) إلى ثلاثة أقسام: الاسم والفعل والحرف. أمّا الحروف فتعدّ أهم العناصر الرّابطة للدّلالات، وتظهر فيها القدرة والتّفوّق في استخدام اللّغة، لأنّ الحروف وحدات غير محمّلة بدلالات سابقة عنِ السّياق كالأسماء والأفعال الّتي غالبا ما تكون معبّأة بالدّلالات الخارجية، يقول ميخائيل باختين: "إنّ اللّغة ليست بيئة محايدة، إنّها لا تصبح بسهولة وبحرية ملكيةً للمتكلّم، إنّها مسكونة ومكتظة بالنّوايا الأجنبية، والسّيطرة على تلك النّوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي سيرورة وعرة ومعقّدة"[2]، ويؤيّد هذا القول رولان بارت إذْ يقول: "تظلّ الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السّابقة لأنّ اللّغة لا تكون قط بريئة، فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموضها وسط دلالات جديدة"[3]، وقد نستثني الحروف من نوايا باختين وذاكرة بارت، لأنّها لا تشير إلى أيّة دلالة حقيقية خارج سياق النّص، وإنّما يكون داخل السّياق حينما يقوم المبدع بتفعيلها داخل النّص.

أمّا عبد الملك مرتاض فقد أشار إلى تداخل لفظي المعنى و الدّلالة في الكتابات العربية المعاصرة إلى درجة الفوضى والضّلال، قبل أن ينسب إلى الغربيين صرفهم المعنى "إلى الظّل المعنوي الّذي يمنحه أي لفظ في أدنى تصاريفه، على حين أنّ الدّلالة قد تنصرف إلى ما هو أعلى شأنا، وأعبد غورا، فتنصرف إلى التّركيبي المعنوي المتعلّق بجملة أو أكثر.."[4].

بينما يقف عبد الله الغذّامي وقفة معمّقة على هذين المفهوميْن في معرض حديثه عن (مشكلة المعنى في النّص الأدبي) في كتابه المشاكلة والاختلاف، والتي تفضي بنا دراسته إلى عدّ المعنى سمة نص المشاكلة، والدّلالة سمة نص الاختلاف، إضافة إلى تدعيم ضمني لفكرة هيرش السابقة، حيث يمكن أن نعيد بلورة ما قاله الغذّامي بشأن حضور المعنى في بطن المبدع والدّلالة في عقل المتلقّي، وذلك أنّ المعنى غالبا ما يرد "محدّدا ومعجميا، بينما الدّلالة مطلقة، والمعنى للمفردة أمّا الدّلالة فهي للبنية والتّركيب (الجملة والنّص، ومجموع النّصوص)، والمعنى خاضع لنية المؤلّف، أمّا الدّلالة فهي ما يفهم القارئ من النّص، والمعنى يورث تاريخيا، أمّا الدّلالة فإنّها

[1] حديث الدّكتورة نبيلة إبراهيم مع ولفغانغ إيزر، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م5، ع1و2، 1984، ص107.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان للنّشر والتّوزيع، الرباط، ط2، 1987، ص56.

[3] رولان بارت، الدّرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار الطّليعة للطباعة والنّشر، بيروت، ط2، 1982، ص38.

[4] عبد الملك مرتاض، اللّغة والمعنى، حوليات، الجامعة للبحوث الإنسانية والعلمية، جامعة وهران، ع2، 1995، ص07.

إفراز متجدّد، والمعنى جاهز أمّا الدّلالة فإنّها من استنباط القارئ، أي أنّ المعنى سابق بينما الدّلالة لاحقة، والمعنى خاضع لمعيار الصّحة والخطأ، أمّا الدّلالة فلا وجود لسلطة خارجة عنها لأنّ قيمتها في ذاتها.."[1] وهذا كلّه يفسّر أنّ المعنى واحد وثابت، في حين أنّ الدلالة متغيّرة ومتجدّدة ومتعدّدة.

8- المعنى في التّفكير النّقدي الحديث:

تحتل الممارسة الأدبية الإبداعية مكانة بارزة في التفكير النّقدي الحديث على أساس أنّها ملتقى فني عام بين الذّات والتّاريخ، إذ إنّ هذه الممارسة الإبداعية هي في ذاتها تمثّل "العلاقة بين الإبداع والمجتمع"[2] كما قال بذلك رولان بارت، والمجتمع يجعله بارت مجسّدا في القارئ، ومن خلال ذلك تكون العملية الإبداعية -والتي يقوم بها هذا القارئ حسبَه بعدما أزال فكرة حضور المؤلف ونادى بموته- قائمةً على إجراءين أساسيين هما: قيام القارئ بتفريد العالم إلى جزئيات Découpage ثمّ دمج هذه الجزئيات Agencement، وهذان الفعلان يشكّلان العملية الإبداعية بشكل عام من خلال قراءة المعنى وإنتاجه.

والقارئ لدى رولان بارت هو بالدّرجة الأولى دارس الأدب من حيث قيامه بتحليل العمل الأدبي انطلاقا من عناصره المكتوبة، واستنتاج تأويلاته المتغيّرة الدّاخلية الّتي يحتوي عليها. ويقدّم لنا بارت مثالا عن ذلك من خلال قراءته لقصص بلزاك، فهو لا ينوي تقديم تأويل نقدي للنّصوص بل يعرض مادة المعاني المجزّأة والمدرجة في نظام، ولهذا فإنّ بارت لا يقترح تأويلا محدّدا لهذه القصص، وإنّما راح يكتفي بإظهار المادة الأساسية الخام الّتي يمكن أن نستخرج منها عددا من التّأويلات والقراءات المتباينة لهذه الأعمال، وهو بذلك يريد إيصال فكرة مفادها أنّ النّص يحوي الكثير من الدّلالات الكامنة والمستقرّة في داخله.

فالنّص وفق الرّؤية النّقدية الحداثية "حقل للمنهجية، إذ يمارس النّص في نظره إرجاءً لامتناهيا للمدلول، حتّى أنّ المؤلف نفسه لما يعود إلى نصّه يعود إليه غريبا وضيفا"[3]، يقوم بقراءة لهذا العمل لاكتشاف مدلولات أخرى غير تلك التي أبدعها أوّل مرة.

ووفق تلك الرؤية تتّضح النّظرة العامة للأدب على أنّه "رسالة عن دلالة الأشياء وليس عن معناها، والمقصود بالدّلالة هنا تلك العملية الّتي تنتج المعنى بوجه عام وليس هذا المعنى أو ذاك"[4]، كما أنّه يعوّض "مفهوم الأدب

[1] عبد الله محمّد الغذّامي، المشاكلة والاختلاف قراءة في النّظرية النّقدية العربية وبحث في الشّبيه المختلف، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1994، ص43.

[2] رولان بارت، الكتابة في الدّرجة الصّفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص21.

[3] هيو ج.سلفرمان، نصّيات بين الهرمنيوطيقا والتّفكيكية، تر/ علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص56.

[4] رامان سلدن، النّظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطّباعة والنّشر، 1998، ص119.

بمفهوم الكتابة الّذي يحتل وضعية ابستيمولوجية جديدة"[1]، فـ"النص القابل للقراءة هو النّص الّذي تعاد كتابته وفق شفراته، وأنظمة علاماته وبناه"[2]، و في مقام آخر هذا دليل على أنّ بارت يولي اهتمامه الشّديد لدلالة النّص الأدبي وليس لمعناه، فهو يعكس مفاهيم دي سوسير المعروفة: (**الدّال والمدلول والعلامة**)، ولتكون عنده: (**المحتوى والتّعبير والدّلالة**) أي الدّال والمدلول والدلالة وهذه كلّها عند بارت تشكّل الدّلالة الصريحة[3]، مستنتجا بأنّ اللّغة تمثّل مؤوّل كلّ الأنساق أيّا كان نوعها، بدليل أنّ فعل التّواصل ينشأ في أساسه على أنساق اللّغة وعلى الأشياء على حدّ سواء، وبالتّالي تحقّق إنتاج الدّلالة، وتحقّق المهمّة التّواصلية مرتبطة بالأنساق السّيميولوجية اللّغوية وغير اللّغوية.

وهذه اللّغة في نظر النّقاد ليست مجرد وسيط ثقافي أو عامل تواصل يحمل علامات وإشارات فحسب، وإنّما هي تدخل في كلّ عمل فني مصنوع[4]، وكما أنّ هذا العمل يكون متعدّد المدخلات من نصوص أخرى يعيد المبدِع تركيبها وهيكلتها لتحمل سمات خاصة، فإنّه يجب على المتلقي الوقوف عليها واستنباط العلاقات المعنوية فيما بينها، وبالتّالي فالدّلالة من منطلق النّقد الحديث "ليست سوى حركة جدلية نستطيع من خلالها فك التّناقض القائم بين الإنسان الطّبيعي والإنسان الثّقافي"[5]، وهذه الحركة الجدلية تؤدّي إلى "معنى جوهري لا يمكن تحديده وتأويل العمل الفني وفقه إلّا من خلال استحضار سقف ثقافي لتاريخ أمة وطبيعة ذهنياتها والسّلوك عند أبنائها كمثال القبعة ورفعها..."[6] دلالة على السّلم ثم بعد ذلك استقرارها في الوقت الحاضر على الاحترام المتبادل أثناء اللقاء.

وهذه الدّلالات الواردة في النّص الأدبي قد قام بارت بتصنيفها إلى صنفين: **دلالة حقيقية** أو صريحة متشكلة ممّا أشرنا إليه، و**أخرى ضمنية**، فالأولى عنده متمثّلة في المعنى المباشر الّذي يكون ناتجا عن اللّغة الطّبيعية: كالموضوع أو الدّلالة الاجتماعية المعروفة والمتواضع عليه من طرف المجتمع، وهذه "الدّلالة تتجلّى في ظاهر النّص من القراءة الأولى وهي محدّدة، أو هي المعنى الاصطلاحي، والطّريق إليها سالكة، هي المعلنة والمكتوبة مباشرة"[7]، وهذه الدّلالة تمثل معنى حقيقيا أوّليا غير مقصور فقط على الإنتاج الأدبي.

---

[1] فاضل ثامر، اللّغة الثانية من سلطة النص إلى سلطة القراءة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص70.

[2] هيو ج.سلفرمان، نصّيات بين الهرمنيوطيقا والتّفكيكية، ص56.

[3] ينظر: عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط2، 1412هـ/1991، ص98.

[4] رامان سلدن، النّظرية الأدبية المعاصرة، ص120.

[5] سعيد بنكراد، سيميائيات النص مراتب المعنى، ص53.

[6] المرجع نفسه، ص159.

[7] خليل الموسى، قراءات في الشّعر العربي والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص128.

أمّا المعنى الثّاني الضّمني* فهو نواة وجوهر العمل الأدبي، حيث يُنظر إليه كدال متكامل، وهذا هو المعنى الأدبي الأساس والمتميّز، لأنّه يرتبط بالمجازات والإيحاءات التي تبنيها اللّغة، والّتي يتوقف الأمر فيها على القارئ لاستنتاج دلالاتها الّتي هي ليست من إبداع المؤلّف الّذي غاب في ذهن بارت "لأنّ النّص براء من كلّ قصد يأتيه من خارجه، فالدّلالة الأصلية مثواها النّص وحده"[1]، فلقد زال وجود المؤلّف ومات معه المعنى واختفت الجماليات التي يشتغل من خلالها النّص باعتبار أدبيته لا باعتبار مرجعيته. وهذه الدّلالة "لا تتجلّى من القراءة الأولى وحسب، وإنّما تحتاج إلى قراءة ثانية متأنّية للكشف عنها في طبقات النّص الخفية، ولا تكون إلّا في النّصوص الشّعرية الغنية، خاصة وأنّ الطّريق إليها غير سالكة، بل هي المعنى المخفي والمضمر والمسكوت عنه والمغيب، ولذلك فإنّ الدّلالة الضّمنية تتطلّب من المتلقي القارئ الإبحار نحو المجهول"[2]، من خلال كفاءته الموسوعية وذخيرته الثقافية في سبيل مواجهته لهذا النص والتمكن من معناه.

ومن جهة أخرى كان تركيز بارت على القارئ الّذي اعتبره الطّرف الرّئيس في توليد الدّلالة، حيث إنّ قراءة النّصوص في نظرهِ "عبارة عن تجربة يخوضها القارئ وتشجّعه على إنتاج المعاني انطلاقا من دراسة العلامات"[3]، واهتمام بارت بالمعنى الضّمني والخفي من حيث كونه جوهر العمل الأدبي يجعلنا نجزم بأنّ النّص الأدبي متعدّد المعاني* ولا يتوقّف عند قارئ محدّد، بل يختلف من قارئ لآخر من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان آخر، أي أنّه يخضع لتأويلات عديدة ومختلفة، فبارت يرى قارئ النّص منتِجا لا مستهلكا، فالنّص حسب رأيه "يحتاج إلى قارئ عاشق مولع لا يتورّع عن اختطاف محبوبته والبقاء معها في المطلق بعيدا عن كل حدود المنطق والواقع"[4].

وعلى هذا، فبارت يقول بفكرة المعنى الثّالث الّذي عنده هو "المعنى المكتوم الرّابض في الشّكل، فهو واحد في متعدّد، يطلّ على اللّامحدود، وينفتح على حقل من المعاني"[5]، ويوافقه النّاقد المغربي سعيد بنكراد عندما أثار فكرة الدّلالة الثّالثة وهي التي حاول الهرموسيون الأوائل البحث عنها في ثنايا كتب باعد الزمن بينها وبين تربتها الأصلية، ففي تصورهم على –حد تعبير بنكراد- يطلق عليها "دلالة جوهرية وهي دلالة لا يمكن تحديدها إلّا من

* يسميها الغذامي بالدلالة الضمنية وتتكون وفق نظره من عناصر ثلاثة: الدّال ذو طبيعة معقدة والناتج عن مكونات الدلالة الصريحة الثلاثة، ويتميز بأنه متحرك وحيوي، ودال غير محدد يقرأ بواسطة المقاربة السّيميولوجية، مشكلّين بذلك الدلالة الضمنية التي تكون في مستوى أعلى من جملة أو الفقرة أو النص أو العمل الكامل، ينظر: موقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص98.

[1] سعيد بنكراد، سيميائيات النّص مراتب المعنى، ص ص10-12.

[2] خليل الموسى، قراءات في الشّعر العربي والمعاصر، ص128.

[3] ينظر: رامان سلدن، النّظرية الأدبية المعاصرة، ص 123.

* مصطلح يستخدم للإشارة إلى كلّ قارئ في مرحلة معيّنة يكتشف جانبا من معنى النّص الظّاهر أو الكامن، وفقا لظروفه الثّقافية والنّفسية والاجتماعية. باعتبار النّص الأدبي نصّا مفتوح الدّلالة والمعاني والأفكار. ويرادف هذا المصطلح تعدّدية النّص وهو مفهوم يستخدم للدّلالة على وجود عدّة زوايا للنّص وأنّ قراءة هذا الأخير ليست قراءة واحدة أو ثابتة نظرا لأنّ النّص يتضمّن دلالات ومعاني عديدة يمكن اكتشافها من خلال هذه الزّوايا. ينظر: سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 155-156.

[4] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص75.

[5] Barthes, image-music-text : Essays selected and Translated by S.health fontana, Great Britain, 1977, p 59.

خلال الإلمام بتقاليد شعب واستكناه روحه المودعة في اللفظ أو الواقعة"[1]، كما أنّ هذا يتوافق مع ما تحتويه الخطابات الشعرية الإبداعية من حملها لدلالة ثالثة لا يمكن الوصول إليها إلّا من خلال استحضار مبادئ ضمنية والّتي تتحكّم في ذهنية الأمة، أو تعود إلى خاصية من خصائص مرحلة معينة، أو سلوك طبقة اجتماعية أو قناعة دينية أو فلسفية، استطاع المبدع أنْ يمنحها حضورا مميّزا في الذّاكرة الجمالية[2].

وتعدّد معاني الأدب يستلزم الفصل بين علم الأدب والنّقد الأدبي، وبين النّقد الأدبي وفِعل القراءة، وقد تمّت صياغة فكرة تعدّد المعاني بشكل دقيق حين نُظر للأدب كمنظومة علامات أو مؤسسة علاماتية، وبالتّركيز على النص بوصفه "مركّب من علامات، ونظام مفتوح من هذه العلامات مع معانيها المتعدّدة"[3] كما قالت بذلك النّظرية السّيميولوجية، وحسب بارت فإنّ علم الأدب لا يهدف إلى طرح أو كشف معنى الأدب مهما كان، وإنّما تكمن مهمّته في وصف المنطق الّذي يولّد الدّلالة، ونفهم من هذا أنّ هذه الدّلالة غير منفصلة عن النّص، وفعل القراءة سيُظهر هذه الدّلالة وبالتّالي النّص.

كما استطاع بارت أن يتجاوز حدود الكلمة في النّص إلى صعيد أعلى، وهو مواجهة النّص بشموليته المنضوية على معان لا محدودة، حيث تكون قراءة النّص إعادة إنتاج له. ونستطيع بهذا التّصور أن نقرأ النّصوص القديمة قراءة جديدة، فبارت يرى أنّ "الأثر لا يخلد لكونه فرض معنى وحيدا على أناس مختلفين، وإنّما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد يتكلّم دائما اللغة الرّمزية نفسها خلال أزمنة متعدّدة"[4].

يذهب رولان بارت من خلال دراسته لقصة س/ز بأنّ النّص لا مركز ولا بداية له أساسا، ولذلك لا يمكننا أسره في سجن مغلق لمعنى ثابت بحيث يسهّل علينا عملية القراءة للولوج إلى عالمه الدّاخلي الباطن قصد استكشافه وكشفه، إنّه "مجرّة من الدّوال وليس بنية من المدلولات، فلا بداية له، إنّه متعدّد الواجهات، ويمكن الولوج إليه عبر بوابات متعدّدة لا تعدّ أيّ منها رئيسة"[5]، المشكلة لا تنحصر في أنّ المعنى يقبع خلف التّراكيب اللّغوية وما على القارئ في هذه الحالة إلّا تفتيت السّطح الظّاهر المتكوّن من الوحدات اللّغوية حتّى ينكشف المعنى في لحظة إشراقية، بل في أنّ المعنى غير موجود أساسا في النّص بشكل قطعي أو قرار نهائي يمكن أن يتّخذَه المؤلّف أو القارئ أو حتّى النّص، إنّه سلسلة من الدّوال المتناغمة والمتجانسة والمتنافرة ولربّما متناقضة أحيانا دون أن تفرض كيانا لمدلولات ذات حمولة دلالية تمنح للنّص معنى محدّدا.

---

[1] سعيد بنكراد، مسالك المعنى دراسات في الأنساق الثّقافية، منشورات الزمن، المغرب، 2015، ص81.

[2] ينظر: سعيد بنكراد، سيميائيات النص مراتب المعنى، ص164.

[3] هيو. ج سلفرمان، نصّيات، ص57.

[4] رولان بارت، النّقد والحقيقة، تر/منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، 1994، ص26.

[5] رولان بارت، النّص المتعدّد، تر: سعيد بنكراد، علامات، ع13، 2000، صفحة ويب: www.saidbengrad.com

وفي ظلّ هذا الأساس، فإنّه لا يمكن تحديد منطلقات واضحة المعالم تؤسّس فعل القراءة، فكلّ المداخل مفتوحة وكلّ الإمكانات مطروحة ومُتاحة وقابلة للتّفاعل مع مجرّة الدّوال، ممّا يتيح للقارئ فرصة لارتياد مغامرة البحث عن المعنى الممكن للنّص الّذي يتعامل معه وبناء عوالمه الدّلالية الممكنة.

وعلى هذا، فإنّ القراءة ليست "معطى تجريديا عامّا يمكن الحديث عنه كفعالية واحدة منسجمة في كلّ زمان ومكان، فلابدّ من مراعاة مستويات القرّاء ومستويات معارفهم وخبراتهم، والقراءة بهذا المعنى أيضا تفاعل دينامي بين معطيات النّص والخطاطة الذّهنية للمتلقّي بما فيها رغباته وردود أفعاله"[1]، تتوافق المستويات المتعدّدة للقرّاء والمعطيات السّوسيو-ثقافية مع البوابات المتعدّدة الّتي أشار إليها بارت ممّا يجعل قراءة أيّ نص أدبي أمرا ممكنا في أيّ زمن وفي أيّ لحظة تاريخية وحتّى وإن قرئت في مرحلة تاريخية ما.

ولعلّ سرّ خلود النّصوص الأدبية كامنٌ أساسًا في هذا التّعدّد المزدوج للنّص والقراءة كما أدركته جمالية التّلقي الّتي اضطلعت "بالدّور المهمّ في الكشف عن سرّ خلود النّصوص الأدبية الفذّة، ذلك السّر الّذي يكمن في الفرضية الجوهرية في (تعدّد المعاني) النّاجم عن عدم إحالة النّص على مشار إليه معيّن، ويكون النّص على وفق ما سبق محاوِرا نشِطًا للقارئ فاعلا أساسيا في تنشيط النّص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيّرة عبر تاريخ تأويله"[2].

9- مساءلة المعنى في النّص: القراءة والحوار النّقدي

إنّ الاهتمام بالنّص ودراسته شكّل دافعا أساسيا إلى تعدّدية المناهج النّقدية الحديثة بخصوص تحديد المعنى، ومن هذه المناهج: المنهج النّفسي والاجتماعي والأسطوري والمنهج البنيوي والأسلوبي والسّيميائي، وقد عكف روّادها إلى دراسة الأدب وانتهت بمصطلح قراءة النّص، على اعتبار أنّ هذه المناهج والتّصورات النّقدية لا يلغي بعضها الآخر بل يكمّلها ويسدّ النّقص الحاصل في كلّ قراءة، فالنّص الأدبي هو الّذي يفرض المعرفة النّقدية التي ستتعامل معه دون أن يمتصها ويحتويها، ما دام النّاقد مطالبا بإنتاج معرفة تبعث في دمائه الحياة وتجدّدها كما تجعل من الأدب قابلا للاستمرار والخلود.

ولقد عرفت العلوم الإنسانية الحديثة تطوّرا نوعيا وتحوّلا جذريا في منطلقاتها الفكرية وتصوّراتها المنهجية وممارساتها النّقدية وهذا نتيجة لتطوّر التّفكير البشري وكذا لتقدّم البحث العلمي وازدهاره في شتى المجالات مما أدّى إلى تلاقح المعارف الإنسانية وتداخل حقولها، وهذا ما انعكس إيجابا على أدبيات المعجم النّقدي المعاصر. ووفق تطور هذا الوعي النّقدي الجديد فإنّه كان لزاما على الثّقافة النّقدية أنْ تجدّد قواعدها

[1] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدّلالة، ص218.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص134.

ومرتكزاتها النّظرية، وتقوم بتحديث آلياتها الإجرائية وتطوير معجمها النّقدي حتى تتعامل بوعي حديث ومؤسّس مع النّص الأدبي.

يعدّ النّص الأدبي في الدّراسات النّقدية تمظهرا مزدوجًا إذ هو يمثّل كتابةً وقراءةً[1] في الوقت نفسه، بحيث يتحقق ذلك باندماج وحضور المؤثّرات الخارجية كالتّاريخ، والمجتمع، والثّقافة، وكلّ ما أنتجه العقل الإنساني. فالمؤلّف يتعرّف إلى الماضي بوصفه نصّا ويعايشه حاضرا من خلال محاورته والتّفاعل معه والتّموقع داخله أيضا برؤية خاصة يشكّلها عن حاضره وتاريخه، وكلّ من المجتمع والتّاريخ يُعدّ في ذاته نصّا يعاد كتابته وتشكيله بفعل القراءة، يعايش فيه "المؤلّف التّاريخ بطريقته في الكتابة من خلال قراءة المدوّنة الأدبية السّابقة والآنية، وينكتب المجتمع داخل النّص"[2]، وعلى هذا فإنّه لا يمكن الفصل بين ذانك المكوّنين اللّذين يشكّلان الماهية الأساس للنّص الأدبي بوصفه نتاجا لغويا فاعلا ومتداخلا في الآن نفسه.

لقد صار المعنى يمثّل في التّفكير النّقدي الحديث نظاما من العلاقات المؤسّسة تتنازعه ثلاثة أقطاب أساسية في عملية التّواصل، أوّلها أنّ المعنى ينطلق ويتأسس في تفكير وذهن المتكلّم صاحب النّص مجسّدا في مقصديته، وثانيها تمثُّله في بنية النّص وما يقوله من خلال تراكيبه وجزئياته، وثالثها نظام المتلقي وما يحوز عليه من مرجعيات ثقافية وفكرية من أجل الوصول إلى تفكيك نظام المعنى وإنتاجه، وهذا ما جعل المعنى "ليس صورة ولا ماهية، وإنّما هو نسق من العلاقات، ولكنّه نسق تتغيّر عناصره وتتعدّد مراكزه وتكثر انزياحاته"[3]، أي يذهب بنا هذا القول لتبيان مراكز وجود المعنى المتعدّدة كما أسلفنا القول عند كل من مؤسّس وصاحب النّص والنّص ذاته، ثم متلقّي هذا النّص.

غير أنّ المعنى الحاصل والمنتَج من قبل النّص لا يتميز بصفة الوجودية والإمكان إلّا بفعل القراءة الّتي تستنطق النّصوص وتكشف عن خباياها العميقة أو دررها المكنونة، لتصل إلى المعنى الحقيقي الّذي يقصده المؤلّف ويتعمّد إخفاءَه في غالب الأحيان، وبهذا الاعتبار يتحوّل فعل القراءة إلى لعبة للتّخفي بين المؤلّف والقارئ بحيث يبرز اختبار إمكانيات القارئ ومدى قدراته للوصول إلى المعنى المراد.

ويعزو الفضل تحديدا في مقاربة النّص إلى أصحاب المنهج الأسلوبي ونظرية التّلقي والسّيميولوجيين الّذين كانت مقارباتهم موجّهة نحو دراسة الأدب من داخله، فاهتم النقاد العرب المحدثون بمشكلة التّركيب اللّغوي والبلاغي لهذه النصوص أثناء دراستهم لها، مثلما فعل مصطفى ناصف في دراسته الموسومة (نظرية المعنى في النّقد العربي).

[1] Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, éditions du seuil, paris, 1969, p 114.

[2] Ibid, p121.

[3] علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت الدّار البيضاء، ط1، 1993، ص21.

وقد أخذ النّقاد بفرضية أنّه لا توجد حقيقة للعمل الأدبي ولا يتحقّق وجوده إلّا حين يلتقي مع القارئ الّذي يعيد تشكيله من جديد، وهو على وعي بأنّه واقع خيالي جمالي، والمعنى لا وجود له إلّا من خلال مساهمة ذاتية من القارئ، فأثناء الحوار مع النّص نستطيع أن نفهم أشياء لم تكن موجودة من قبل ولا مألوفة، ومنه تصبح القراءة معالجة لتشكيل متحوّل من واقع عادي إلى واقع فنّي، وفي حركة متعدّدة الطّبقات: واقع الحياة، واقع النّص، واقع القارئ، وواقع جديد ينتج عن التحام القارئ بالنّص، كما لا يتكوّن المعنى في النّص من فكرة محدّدة، بل يمثّل عملية مستمرّة تواكب تجربة القراءة المتطوّرة مع تطوّر النّص، أي أن المعنى في حيوية وحركية دائمة غير مستقرة داخل النّص.

1.9. النّص صناعة للمعنى:

إنّ بروز نظرية النّقد الجديدة كحدثٍ مهم في ساحة النّقد جعل منها توجّه نظرها واهتمامها الكبير للنّص، وذلك من خلال محاولة فهم أسراره والدّخول إلى بواطنه و كذا التّحليق في آفاقه. فالنّص كما عرّفه كولر هو "تشكّل لغوي ينمّ عن غير ما يقول ويبطن أكثر مما يظهر"[1]، كما أنّ النّص يمثّل في أيسر مفاهيمه "محاولة لتسييج كمّ معنوي يشكو من ضفاف، أو هو فائض دلالي يحتاج إلى وعي يستقبله ويمنحه شكلا هو أساس وجوده وداخله يمكن أن يتميّز هذا المعنى عن ذاك"[2]. ولقراءة هذا النّص يستلزم الأمر الدّخول في تشكّلاته وتفكيك خيوط نسيجه بهدف معرفة ترابطاته والوصول إلى معناه الحقيقي، فـ"النص ليس متضمنا لمعنى مطلق ونهائي، وإنّما هو مجرد كمون دلالي يحتضن طاقات تعبيرية غنية وخصبة يحتاج تحققها إلى مشاركة المتلقي الفعالة لسبر خفايا النص وخباياه"[3]، فضلا عن ذلك "إنّ المعنى الكلي للنص أكبر من مجموع المعاني الجزئية للمتواليات الجملية التّي تكوّنه، ولا تنجم الدلالة الكلية له إلا بوصفه بنية كبرى شاملة. فالنص يُنتج معناه بحركة جدلية أو تفاعل مستمر بين أجزائه، ومن ثم ينظر إلى ذلك الانسجام الداخلي بين الدلالات الجزئية، وليس إلى ذلك الانتقال المعهود والمنظم من الجزء إلى الكل في إطار هذا التصور الخاص"[4]، وكل هذا لا يتأتى إلا بفعل القراءة الواعية والمؤسسة على قوانين منطقية وكذا على خبرات القارئ وكفاءته وقدراته.

إذا كان النّص الأدبي وخاصة الشعري يمتاز بخصوصيته اللغوية والجمالية التي يتشكّل منهما هذا العالم الفني الذي ينطوي على طريقة نوعية في استخدام اللغة، وطريقة في صياغة الواقع وإعادة اكتشافه، فإنّ قراءته أصبحت أيضا تمثّل طريقة نوعية في اكتشاف هذا النّص، وبالتّالي فإنّ جمالية القراءة تتحدّد عندما

[1] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص62.

[2] سعيد بنكراد، سيميائيات النّص مراتب المعنى، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الرّباط، ط1، 1439هـ/2018، ص35.

[3] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، ص249.

[4] سعيد بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، لبنان، ط1، 1997، ص75.

نميّز بين نوعين من القراءة: "القراءة السّطحية الّتي تقرأ النّص خارج النّسيج التاريخي الحي، والقراءة العمودية التي تقرؤه من حيث هو عمق ثقافي-تاريخي وبالتالي هي القراءة الكاشفة والمحركة لمعناه"[1].

تكشف المقاربات النّقدية الجديدة عن هذا التّحول العميق الّذي مسّ النّص الشّعري المعاصر الذي لم يعد معنى جاهزا وكاملا وخطابا منطقيا، بل أصبح يمثّل بنية حداثية بما هي بنية متعدّدة العلاقات المتواصلة باطنيا في مناخ إيقاعي معقّد، وأصبح نصا باحثا عن إيقاع اللّغة بنواميس خاصة، وتمتزج فيه إيقاعات الذّات بإيقاعات واقع متحرّك ومتغيّر، وأيضا أصبحت الدّلالات فيه احتمالات وأبعادا قابلة للاستكشاف والبحث والتي تتعدّد مستوياتها بتعدّد القراءات ومستوى كلّ قارئ.

ولهذا نجد تزفيطان تودوروف يميّز بين أنواع ثلاثة من القراءات النّصية وهي: **"القراءة الإسقاطية"** الّتي لا تركز على النّص ولكنّها تمر من خلاله متّجهة نحو المؤلّف أو المجتمع، ثم **"القراءة الشّارحة أو قراءة الشّرح"** والّتي تقف عند ظاهر النّص وتكتفي في شرحه بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها، والنّوع الثالث من القراءة ألا وهي **"القراءة الشّاعرية"** الّتي تسعى إلى استجلاء ما في باطن النّص وتقرأ فيه أبعد ممّا في لفظه"[2]، واختلاف هذه الأنواع القرائية مردّه أساسا إلى اختلاف في مستويات المعنى للنّص الواحد عند القرّاء. وقد عزا بعض المنظّرين أنّ "القابل للتّحديد في النّص هو ما يقوله في انفصال كلّي عن كلّ المضمرات الثّقافية المرتبطة بما يمكن أن يُنتقى من الوحدات الدّلالية، واستنادا لذلك فقد رفض البنيويون الأوائل بشدّة أنْ تكون للنّص صلات بشيء آخر غير معطيات العالم الموصوف داخله"[3]، وهذا ما يصطلح عليه في عُرفِهم بالمحايثة*، إذ قدّموا جوابا علميا ومعرفة جديدة تختص بعوالم النّص وحده في انفصال عن كل ما يشكل محيطا مباشرا فيه، لأنّ هذا النّص وقبل كلّ شيء هو نسق ذو دلالة إيحائية حسب نظر يالمسليف[4]. كما أنّ كريماص نفسه صرّح بأنّه لا خلاص ولا مفر لنا خارج النّص، وهذه الفكرة شكّلت لنا ما يسمّى بنص النّص عند البنيويين الّذين عدّوا النّص بنية مغلقة على ذاتها لا تحتاج لشيء خارجها ليفسّرها، بل إنّ النّص هو ما يفسّر النّص لا شيء غيره.

---

[1] عبد القادر عبّو، أسئلة النّقد في محاورة النّص الشّعري المعاصر، منشورات ليجوند، 2013، ص226.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير ، ص ص77-78.

[3] سعيد بنكراد، سيميائيات النّص مراتب المعنى، ص35.

* مصطلح يعنى به فصل الوقائع الموصوفة عن محيط النّص، أو بصيغة أخرى تفسير الظّاهرة بوصفها كيانا لغويا مستقلّا يستمدّ تفسيراته من قوانينه الدّاخلية، للمزيد ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، منشورات ضفاف والدّار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص134.

[4] نقلا عن: تزفيطان تودوروف، النّص ضمن كتاب العلاماتية وعلم النّص، تر/ منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 2004، ص110.

إنّ النّص فضاء مفتوح ومتعدد الجوانب، وعليه لا يمكن لأي قراءة أن تخضعه إلى آليات ثابتة وقارة على منوال القراءات الصورية كالتي توجد في بعض المقاربات البنيوية والسّيميائية، وهذا يكشف لنا أن ليس هناك من قصد إلّا ما يمكن أن تقدّمه لنا النّصوص عن طواعية أو عن قسرٍ، وهذا القصد من منظور البنيوية ليس إلّا تسمية أخرى للسّياق، عدا أنّ السّياق عندهم حصري ووثيق الصّلة بغاية سابقة على التّلقي، إنّه في النّص وليس خارجه. ولكن هذا ما يجعلنا نجزم بتعدّدية قراءة النّص، فهذا النّص القابل للقراءة هو الّذي تعاد كتابته على وفق شفراته، وأنظمة علاماته وبناه، لأنّ النص سيفقد ما كان يملكه في عصر المؤلّف من تعدّد مناخات الدّلالة فيه من نفسية واجتماعية وتاريخية وغيرها[1]، كون المؤلّف على المستوى اللّساني، لم يكن سوى أكثر من لحظة كتابة على حدّ تعبير رولان بارت. وهذا ما جعل المناهج النّقدية المتأخرّة تتجاوز فكرة الإغلاق في النّص، ونادت بفكرة التّعدّدية الدّلالية ولانهائيتها، كالسّيمياء والتّأويلية والتّفكيكية.

ويوجد امتداد لهذا الأصل بشأن تعاريف النّص، فهو ما "دلّ على ظاهر لفظه عليه من الأحكام"[2]، ويكون أيضا للتّعيين على شيء ما، أو كلّ ما يمكن أن يكون مستودعا لمعنى واحد لا يحتمل التّأويل، وهذا ما يتّفق ورؤيةَ الفقهاء بأنّه لا اجتهاد مع النّص. وفي مقابل ذلك نُظر للنّص من زاوية أخرى على أنّه "جنس من أجناس المؤسّسة الاجتماعية يشاركها في سماتها العامة ويتميّز عنها بخصائص مقنّنة هي الأعراض والشّفرات الأدبية والتّقاليد المتعارف عليها"[3].

ووفق هذا التّصور، فالنّص يمثّل شبكة من العلاقات المنتظمة فيما بينها استنادا إلى قوانين بنيوية خاصة يعدّ التّعرف عليها مطلبا رئيسا لتحديد المعنى أو المعاني الّتي يحيل عليها. فالنّص إذن وحدة دلالية، وليس كما نظر إليه اللسانيون على أنّه متتالية من الجمل لا يوجد رابط بينها، بل هو بناء يحوي مقصدية محدّدة ومن أجل ذلك وجد، وكذلك إنّ الكلمة مرتبطة بتمثيلات قارة في الذّاكرة الدّلالية، وهذا النّص فهو مضاف وليس مخلصا دائما لهذه الذّاكرة، وهذا يفسر منطق أنّه لا يمكننا البحث عن مضمون النّص ومعناه باستقصاء لغته، فهذه اللغة تمثّل المرجعية الوحيدة الأساسية الّتي تنبثق منها كلّ العوالم الدّلالية المتاحة والممكنة، "وبذلك فإنّه لا يمكن أن يكون بنية نسقية محايثة، وإنّما هو وحدة وظيفية من طبيعة تواصلية"[4]، إنّ هذا النّص موجّه دائما إلى استهلاك قد يكون مباشرا كما هو الحوار، وقد يكون مؤجّلا كما هي كلّ النّصوص الأدبية والفنية.

---

[1] ينظر: منير مهادي، تنازع السّلطة في المعادلة الإبداعية جدلية توليد المعنى، مجلة العلوم الاجتماعية، ع18، 2014، ص93.

[2] أبو الفضل جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، مادة (نصص)، ص98.

[3] ميجان الرّويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3، 2002، ص260.

[4] Ouswald Ducrot, J M Schaffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langages, éd Seuil, 1995, p594.

واستنادا لتلك المحدّدات فإنّه يمكن التّعامل مع المعنى والّذي يكون حاصل وجوده واشتغاله عن علاقة الرّبط الواقعة بين شيئين بحيث لا يمكن أن يتحدد لأحدهما معنى إلاّ بجواريته مع غيره، مثلما هو حال الكلمة المعزولة الموجودة في القاموس، حيث إنّ وجودها خارج السّياق تكون بين وظيفتين إمّا صامتة لا تقول شيئا، وإمّا مهذارة ذات دلالة في كلّ الاتجاهات والتّعابير دون توقّفها عند معنى معيّن.

والنّص يحكمه جذع دلالي وقاسم مشترك خاص كما قال بذلك كريماص، إذ يجمع بين كلّ أجزاء النّص سياق دلالي موحّد مشترك، وهذا يشير إلى أنّ النّص ذو مركز ثابت يرتكز إلى وجود تصنيفات دلالية أولية تحتكِم وفقها الوحدات الصّغرى بالإضافة إلى وحدة دلالية مفترضة هي السّياق الدّاخلي للنّص، وبالتّالي فتماسك النّص وانسجامه موكّلان إلى قصده أوّلا في أقصى الحالات ولقصد صاحبه ثانيا.

وفي سياق آخر نجد إمبرتو إيكو ينادي بفكرة "الافتراض التّأويلي والّذي عنده هو بمثابة سؤال يضعه القارئ على النّص"[1]، حيث يقوم المتلقّي بإنشاء سياق يسقط وفق أهوائه، وبه تُبنى دلالات النّص، بحجة قاعدة أساسية معروفة متمثلة في كون هذا "النّص مظهر دلالي يتم فيه إنتاج المعنى الذي يتحوّل إلى دلالة حال تشكلّه في ذهن القارئ، بفعل انتظام الأدلة، واندراجها في علاقات تتابع وتجاور تفضي إلى ظهور معنى يتصل بالقراءة وإجراءاتها وبالقارئ وإمكاناته"[2]. والافتراض التّأويلي لدى السّيميائيين يمثل بحق سؤالا ينتج عن القارئ ليكون هو سبيله للوصول إلى المعنى، إذ بهذا التّصور التّأويلي يمكن التّوسيع من ذاكرة النّص وداخل فضاءاته لاستيعاب أكبر قدر من السيّاقات، وبالتّالي فتح المجال لفكرة التّعدّد حول النّص، فالوظيفة الأساسية للافتراض التّأويلي تكمن في "ضبط سيرورة التّدلال وتقليص ممكناتها، وبذلك فإنّه يحدّد الوجهة الّتي يجب أنْ يتحقّق ضمنها ما يمكن تحيينه داخل النّص"[3]، وعلى هذا فليس المركز موجودا في النّص كما رأت البنيوية، وإنّما في فعل القراءة ذاتها، لذلك كان النّص متعدّد المقاصد والغايات، وهذه التّعددية تؤدّي "لتعدّد المعاني، الّذي من ورائه يسعى كلّ قارئ إلى أن يكتشف معنى النّص الظاهر أو الكامن، لكون النّص مفتوح الدّلالة والمعاني والأفكار"[4].

وهو ما يعني أنّ إيكو يوكل المهمّة إلى قارئ النّص لتحيين جزء من دلالاته، لأنّ هذه الأخيرة حيّة في وعي المتلقي لا في ذاكرة النّص في نظره، وهذا يفسّر وظيفة السّياق الدّاخلي لأنّه لا يقصي ما لا يتحقّق من الوحدات، ومع ذلك فهي قابلة للانبعاث من جديد مع كلّ تنشيط لذاكرتها، وهذا ما يؤكّد مرة أخرى التّعددية في القراءات والدّلالات وفي الآفاق كذلك أمر حتمي الوجود.

---

[1] سعيد بنكراد، سيميائيات النّص مراتب المعنى، المرجع نفسه، ص39.

[2] عبد الله إبراهيم، الثّقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء بيروت، ط1، 1999، ص116.

[3] Umberto Eco, Lectore in Fabula, éd Grasset, 1985, p115.

[4] سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي المعاصر، دار التّوفيق للطباعة والنّشر، سوريا، ط1، 1425ه/2004، ص ص155-156.

والنّص ليس فقط حمّالا لدلالات وحدها، بل هو أيضا موطن تلاقي سياقات مختلفة، دون أن يعني ذلك أنّ النّص يدلّ على ما يودّ القارئ أن يدلّ عليه، إنّه يشير إلى "أنّ المبثوث في النّص لا يمكن أن يصبح دالا إلّا حين يصطدم بوعي يَستقبله"[1] وهو وعي المتلقي المشبع بشتى الثقافات والذخيرة المعرفية والّتي بها تفتح أمامه النّصوص آفاقا واسعة لتتحقّق وفق قراءته ومدى استيعابه إياها. ولهذا فإنّ النص ليس نسقا مغلقا، حتى وإنْ كان مشكّلا من كيان لغوي فسيظل نسقا مفتوحا مليئا بالفجوات والثغرات، وهذا سر جماليته، وأساس أدبيته، بل حتى أنّ شعرية الغياب وجمالية الفراغ الباني تشكلان قوامه الجوهري.

2.9. قراءة النّص وسؤال القيمة:

تمثّل القراءة استراتيجية وإجرائية هامة للكشف عن الدّلالات النّصية من خلال حضور عمليتي التّفكيك والتّركيب والّتي تستند إلى الخيال والتّوقعات المحتملة المتولّدة عبر مراحل القراءة بالنّظر في التّراكيب الأسلوبية المعقّدة، والّتي يستدعي فهمها جهدا مركّزا لقارئ متمرّس حتى يتمكن من ملء الفراغات الدّلالية مع البحث عن المعاني المضمرة. والقراءة في أبسط مفاهيمها ما هي إلّا فعل التّعرف على الحروف وتركيبها لفهم العلاقة الّتي تربط بين ما هو مكتوب وما هو ملفوظ، وهي مع ذلك تحوّل الرّسم الإملائي المنقوش على أسطر الصّفحة إلى مجموعة كلمات وجمل يمكن فهمها[2]، وهذا لا يعني أنّ القراءة عمل بسيط يكتفي فيها فاعلها بالمرور عبر السّطور، ويتلقّى الخطاب من خلالها تلقيّا حسب الأهواء، والاعتقاد بأنّ معنى النّص قد اتّضح له، وإنّما القراءة هي بمثابة جولة معرفية وتعرّفية في مساحة النّص، حيث تبدأ عندما يصبح القارئ هو نفسه منتِجا، بتعامله مع معطيات النّص، كما تتحوّل القراءة مع كلّ تغيير في وجهات النّظر أو في الخيارات الأساسية في النّص الّتي ينطلق منها القارئ في فهمه وتفسيره لمستويات البنية النّصية.[3]

وليس غريبا أن نجد المناهج النّقدية الحديثة كلّها على الرّغم من تباين اتّجاهاتها تركّز على طريقة تعامل القارئ مع النّص، هذه العملية نسبية لا تجسّد سوى وجه من أوجه التّفسير الجمعي للنّص، لأنّ المعنى ليس حقيقة نهائية[4]، بل يتقمّص ويتخذ هيئة متغيرة بين الحين والآخر، تبرز في محاور مختلفة وتحتاج إلى تفسير لا إلى تحديد، ولكي يصل القارئ إلى مرحلة التّفسير يجب عليه القيام بعملتيْ صياغة المعنى المكوَّن في إطار، وتحويل هذا المعنى إلى دلالة بترجمته إلى معرفة (أفكار)، بل الأقرب من ذلك هو أنّ هذا المعنى يمثل حقيقة ومعرفة في ذاتها، تستلزم من القارئ الوقوف عندها وتفسيرها وفق مرجعيته الفكرية التي يحملها هو في وعيه.

---

[1] سعيد بنكراد، سيميائيات النّص مراتب المعنى، ص39.

[2] ينظر : مجدي أحمد توفيق، مدخل إلى علم القراءة الأدبية، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، مصر، 1994، ص19.

[3] ينظر: إبراهيم رماني، الشّعر العربي الحديث مساءلة القراءة، فصول، ع2، مج15، القاهرة، 1996، ص137.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص136.

والقارئ من هذا المنطلق لا يسهم في إنتاج المعنى أو إنتاج النّص* بطريقة أو بأخرى، بل يصبح مثله مثل متلق سلبي أو مستهلك للمعنى دون أن يتحسّس الجماليات الشّكلية للنّص الأدبي، ودون أن يدرك العمليات البنائية المتفاعلة داخل الفضاء النّصي. فهذا النّص الأدبي يفترض تلقّيا خاصا غير ذاك الذي يُتلقّى به أيّ نص آخر، وعلى القراءة أن تدرك هذه الفوارق الجوهرية، وتعمل على إبرازها وتفكيكها وتأويلها في سياق تفاعلي تشارك فيه ذات القارئ كطرف فاعل في إنتاج النّص وتحديد أبعاده، لأنّ النّص يوجّه إليه مباشرة على أساس اتّفاقي، بمثابة حلف ضمني بين مؤلّف النّص ومتلقّيه، والقراءة تنشأ من هذا الحِلف وتحدّد آلياتها داخله، وبالتالي السعي وراء تحديد وإنتاج المعنى المقصود.

وفي هذا تتّفق نظرية القارئ في النّص أو نظرية التّأثير كما يسمّيها أصحابها بريادة فولفغانج إيزر مع المناهج النقدية الأخرى، ولكنّنا وجدناها تختلف عنها في أمور جوهرية أخرى. ولقد ذهبت جهود المدارس النّقدية على اختلاف توجّهاتها كالبلاغة الجديدة والشّعرية والسّيميائيات ومدرسة كونستانس الألمانية إلى حصر إشكاليات القراءة والوقوف عند أبز محطّاتها وأهمّها: كيف نقرأ؟ ما دور القارئ؟ وما مصدر المعنى في النّص، أو بالأحرى كيف يكون للنص معنى؟ من ذا الّذي يحكم على قيمة النّص بصفة عامة؟ ما نموذج القارئ الممتاز؟ هل يلتقي القارئ بذاته في النّص أم بذات أخرى؟ هل يقرأ بحرية أم يقتفي خطى قارئ ضمني في النّص؟ وغيرها من التساؤلات، والإجابة عن هذه الأسئلة جعلتنا ننطلق من الفرضية القائلة بأنّ الّذي يقيم النّص هو القارئ المستوعب له، وهذا يعني أنّ القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع لأنّ النّص لم يكتب إلّا من أجله.

وهذا القارئ جزء لا يتجزأ من لغة النص لأنّها بنيت على حسب افتراض مبدع النص الأدبي، ولقد كان الجرجاني ممن أولوا القارئ أهمية كبيرة، إذ يقوم بعرض عدد من النصوص على سامعه أو القارئ، ويجعل أريحيّته أو نفوره مقياسا لقبول النّص أو رفضه، مشيرا بذلك إلى تحقق الأثر البلاغي، وليس القارئ أو السّامع فردا عيانيّا واقعيّا، بل هو تمثيل للذّوق الاجتماعي ونموذج لثقافة العصر ووسيلة مركزية من وسائل الاتّصال الجماهيري، وهو قارئ افتراضي تقاسُ عليه أساليب القبول وطروحات المعاني، كما أنّه يشكّل مستويَيْن من الوعي، المستوى الأول هو العام المشترك الّذي يمثّل الحد الأدنى من الاتّصال، والمستوى الثّاني هو الخاص الّذي يمثّل الدّلالة الّتي لا يعرفها إلّا أهل الصّنعة، وقد رأى بعض الأصوليّين والفلاسفة أنّ المستوى الثّاني لا

* مفهوم أحدث ثورة نقدية يتقاسمه كل من المبدع والقارئ، فهو يشير إلى كل العوامل أو العناصر التي تشمل الكاتب وكافة جوانبه النّفسية(الشّعورية واللّاشعورية) والثّقافية التي تشكل إطار الإبداع الّذي يسمح له بكتابة النّص، بينما يشير أيضا إلى إعادة تشكيل النّص على ضوء القراءة الفردية الانطباعية للذات القارئة، ينظر: سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص156.

يشترط أنْ يصل إلى جميع النّاس، ولهذا اتّخذ من القارئ أو السامع كمعيار للفصاحة والبلاغة عند جميع البلاغيين، حيث به تعرف درجة التّأثير وقوتها.

يعدّ المتلقي أو القارئ أو المرسَل إليه من أهمّ استراتيجيات العملية الإبداعية، لأنّ النّص كما يقول فولفغانغ إيزر: "ليس في وسعه أنْ يمتلك المعنى إلّا عندما يكون قد قُرئ"[1]، فالمعنى لا يمكن أن يوجد إلّا من خلال القارئ لأنّه سيمثّل سياقا لغويا داخل النّص. ولدور القارئ في بناء المعنى وإنتاجه أمر أساسي وحاسم، لأنّ الخطاب وحده لا يقول كلّ شيء ولا يوضح كلّ شيء ممّا يجعل النّص لا يقدّم معناه جاهزا بل يجب أن يظلّ مفتوحا للفهم والتّأويل وهذا مكمن سر الجمالية، وهذا لا يتمّ دفعة واحدة، بل وفق قواعد وقوانين تؤسّس أثناء القراءة، وما على المحلّل إلّا أن يكتشفها، وهناك من يذهب إلى أنّ المحلّل له دور حيث يسقط على النّص من أفكاره وخيالاته ما شاء من خلال حواره مع النّص، فالمبدع يفسح المجال لخياله لإبداع نصّه والمحلّل يفسح خياله هو الآخر ليتفاعل مع النّص، ويحدث ذلك الالتقاء بينهما مشكلا ما يعرف بالبنية التخيلية يتقاسمها كل من المبدع والقارئ، فيتجاوز منطوقه إلى مفهومه فكلّ منهما يسير في مسار معيّن. غير أنّ النّقد الحديث عارض فكرة البحث عن المعنى الّذي يعرّف بالمقاربة الخارجية واهتمّ بعناصر العمل الفنّي وبتفاعلاتها وولّى ظهره للمعاني، إلّا أنّه سقط في المعايير الكلاسيكية للتّأويل فأثناء حديثه عن جمالية العمل الفني ركّز في النّهاية على تناسق أجزائه وانسجامها ووضوحها باعتبار التّماسك عاملا أساسيا لعملية الفهم.

وإنّ هذا العمل الأدبي في حد ذاته بناء ونظام رمزي يبدأ بالتّفاعل مع الواقع الّذي يشكّله النّص على نحو خيالي، كما يتحقّق من خلال واقع نفسي للقارئ والكاتب (الاتجاه النّفساني)، أي أنّ النّص يمثل فعلا إبداعيا واحدا متعدّد المعاني polysémie[2] *، والقراءة تمثل عند أصحاب التّحليل النّفسي تأسيس موقف تجاه النّص المقروء، وهذا الموقف تتحكّم فيه عوامل نفسية تعود للقارئ، فيمثّل النّص سلسلة متوالية من الرّموز المتعدّدة (لغوية، اجتماعية، أسطورية،...الخ) يعبّر بواسطتها عن رغبات مكبوتة، وفي المقابل يرى التّجريبيون

[1] فعل القراءة نظرية في جمالية التّجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ص11.

[2] نبيلة إبراهيم، نظرية التّأثير والاتصال، فصول، ع1، م5، القاهرة، 1984، ص10.

* يشير هذا المصطلح إلى حالة حمل كلمة لمعاني متعدّدة، خلافا للوحدة الّتي تطبع الكلمات وتوسّعها، وإنّ تعدّد المعاني يسمح للنّص بتلقي قراءات متعدّدة أو تأويلات مختلفة معارضة بذلك فكرة المعاني الأحادية. ويرجع الفضل في بروز هذا المفهوم ميشال بريال1887م كون الكلمة المفردة تمتلك سلطة عليا لتقدم نفسها في أوجه متعددة، فضلا عن بروز مصطلح جديد وهو البراديغم الجديد للمعنى داخل الحداثة الشّعرية الذي ينتج عن حمل كلمة ما لمعاني متعددة، إذ يتم عن طريق انتقال اللّفظ من مدلول إلى مدلول سواه، و المعنى الجديد لأي كلمة لا يعني زوال معناها القديم، إذ أنهما يحضران معا جنبا إلى جنب سواء المعنى الخاص أو المجازي، المجرّد أو المحسوس، إذ هو "عملية تقوم على تغيير جزء بآخر في تعبير ما على نحو يبقي هذا الأخير مقبولا، ومصطلح البراديغم في مفهومه التقليدي كان يعني مجموعة الأشكال الصرفية المختلفة للكلمة الواحدة، لينتج معنى ألسني معاصر أكثر اتّساعا، وقد كان المجاز مثلا قالبه المجرّد الّذي يسوغ انتقالاته الدّلالية ليدلّ على حركة المعنى وديناميكيته، أو على التّموّجات الطّارئة على خارطة الدّلالة، والمؤثّرة في شبكة العلاقات القائمة بين دوال اللّغة وتجربة المبدع المستقطرة لذخيرته في الحياة وعمله الفني.للمزيد ينظر: سعيد علوش، معجم مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، ص ص498-499-464.

أنّ القراءة سلوك نفسي تذوّقي يشبه العملية الإبداعية، ذلك أنّ القارئ يتذوّق العمل الإبداعي بإعادة إنشائه في ذهنه مثلما أنشأه الأديب أوّل مرّة[1].

ونجد في الدّراسات النقدية والغربية تصنيفا دقيقا لأنواع القرّاء لما في ذلك من عمق في فهم دور القارئ حين يعيد تمثيل النّص وتشكيله، وقد تطوّر نموذج القارئ مع تطوّر النّظرة إلى الأدب الّذي لم يعد انعكاسًا مباشرًا للواقع بل أصبح تأويلا مبتكرًا في الشّكل والمضمون، وعلى القارئ أن يعيَ دورَه في تأويل النّص وإلّا ستنقطع الصّلة بين النّص ومتلقّيه، كما أنّ المبدع لا يستطيع أن يتخيّل قارئا أكبر من ثقافة المجتمع والبيئة الّتي يمثّلها، وعلى هذا الأساس صنّف فولفغانغ آيزر القارئ إلى نوعين: "هناك في المقام الأول القارئ (الحقيقي) الّذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثّقة، وهناك في المقام الثّاني القارئ (الافتراضي) وهو الّذي يمكن أن تسقط عليه كلّ تحيينات النّص الممكنة، وعادة ما تتفرّع المقولة الثّانية إلى ما يدعى بالقارئ (المثالي) ثم القارئ المعاصر"[2].

فالأول يتمثّل بالدّرجة الثّقافية الّتي يقرأ فيها النّص، فلا يضيف شيئا سوى أنّه يظهر مدى تأثره وانفعالاته إمّا بالقبول إزاء النص أو النفور منه، ويمكننا إدراج معظم ردود الأفعال حول الأبيات الشّعرية أو الخطب والمواقف والتّحليلات البلاغية في الموروث العربي تحت النّوع الأول من القرّاء، وأمّا النّوع الثّاني فهو يمثّل المرحلة الزّمنية والفئة الاجتماعية الّتي ينتمي إليها، وقد اختلف النّقاد الغربيون في تسمية القارئ الافتراضي أو الضّمني، لكونه قارئا من ورق ولا نعرف ملامحه إلّا عن طريق لغة النّص، وكذا يحكمه عامل الزمن، فوضعوا له أنماطا حسب رؤية كلّ منهم إلى النّص، فأطلق عليه ريفاتير اسم (القارئ الأعلى super reader) ويعرّفه بأنّه: "مجموعة من المخبرين الّذين يلتقون دائما عند النّقط المحورية في النّص"[3] وبالتّالي يؤسّسون واقعًا أسلوبيا من خلال ردود أفعالهم، وهو بهذا يمثّل مصطلحا جمعيًا لقرّاء متباينين لهم كفاءات مختلفة. وأما فيش فيطلق عليه اسم (القارئ المخبِر informed reader) وهو الشّخص الّذي يكون متكلّما كفؤا باللّغة الّتي يبنى بها النّص كما يكون متمكّنا من المعرفة الدّلالية الّتي تشتمل على الخبرة المعجمية واللّهجات الخاصة والمهنية فضلا عن كفاءته الأدبية، أمّا وولف فيسمّي القارئ الضمني بـ (القارئ المقصود intended reader) وهو القارئ الّذي يقصده المبدع أو المؤلّف[4].

وكان من الأجدر لنا أن نوضّح الاختلاف بين المتلقي أو القارئ والنّاقد، فالنّاقد هو قارئ بالضرورة ينظر إلى العمل الأدبي وفق معايير منهجية محدّدة تنتهي به إلى التّقويم والحكم، وأمّا القارئ فليس هذا من وظيفته

[1] ينظر: مجدي أحمد توفيق، مدخل إلى علم القراءة الأدبية، ص ص23-24.

[2] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص24.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص ص25-27.

لكونه يمثّل مرحلة زمنية واجتماعية معيّنة، فهو يعطي النّص إمكانية التّحول من مرحلة إلى أخرى، كما أنّه يمثّل قيمة فنّية داخل النّص ولأنّه مظهر من مظاهر لغته، وقد أدرك النّقاد العرب القدماء هذا الفارق حينما وضع ابن سلام الجمحي (ت231هـ) وصفا دقيقا للنّاقد ميّزه عن القارئ، وممّا أورده في ذلك قول القائل لخلف الأحمر: "إذا سمعتُ أنا بالشّعر فما أبالي ما قلتَ أنت فيه وأصحابُك، قال خلف: إذا أخذتَ درهما فاستحسنتَه فقال لك الصّراف: إنّه رديء فهل ينفعك استحسانُك إيّاه؟"[1]، وهذا يعني أنّ ابن سلام ومن قبله أستاذه خلف الأحمر يميّزان بين القارئ العادي والنّاقد المتخصّص.

3.9. التّحليل اللّغوي والنقدي:

من المؤكّد، وكما أشرنا سابقا أنّ العمل الإبداعي يشتمل في تأسيسه ووجوده على ثلاثة أركان أساسية وهي: **"المبدع، والنّص، والقارئ"**، حيث تتوزّع مهمة القراءة الحداثية وفق تلك الأطراف الثلاثة، فتحدّد أدبية النّص لدى مبدعه، ثم سلطة النّص وبعد ذلك عند القارئ أو المتلقي، فيتكامل فعل القراءة وتدرك العلاقة بين النّص والنّقد، وطبيعة هذا الفعل تقتضي التّدرّج الجدلي عن طريق استحداث مقولات الاستكشاف (بطرح سؤال: كيف؟) الّتي تسعى إلى تحديد فعل القراءة ثمّ استقصاء مكوّنات النّص (مصدر المعنى، وخاصية التّوالد) بعد ذلك إلى الوقوف على الأدوات الإجرائية (دور القارئ في الإمساك بأدبية النّص) حيث يتسنّى للقراءة الوقوف على بنية النّص وفكّ شفراته ثمّ إعادة بنائه طبقا للجهاز النّقدي (فعل القراءة) ومعرفة مقوّمات النّص من حيث هو بنية لغوية لسانية ارتبطت بوظيفة دلالية، فحاولت بذلك الكثير من القراءات تقصي الحقيقة السّابقة ومنها:

أولا- القراءة الأفقية: تعتمد على تحليل لا يستند إلى مدرسة معيّنة بل على معارف لغوية قديمة وعلى التّحليل اللّغوي فتذلّل الصّعوبات اللّغوية مع التّركيز على علاقة النّص بالقارئ من جهة وعلى التّحليل البلاغي في رصد مواطن الجمال في النّص من منظور بياني من جهة أخرى، ولذلك فـ"الاتجاهات النّقدية ابتداء من البنيوية بل من النّقد الجديد إلى التّلقي والتّفكيك، اعتمدت التّحليل اللّغوي للنّص مدخلا أساسيا للتّعامل مع الإبداع الأدبي. وقد شجّع على ذلك الاتجاه اللّغوي صعود نجم الدّراسات اللّغوية منذ السّنوات المبكرة من القرن العشرين من ناحية، ثم حلم النّقد لتحقيق علمية تضمن التّعامل الموضوعي مع النّصوص الأدبية، تأسيسا على النّموذج اللّغوي من ناحية ثانية، وهذه حقيقة تحتّم علينا العودة إلى تراث البلاغة العربية الّتي انطلقت منذ البداية من الدّراسة اللّغوية للنّص القرآني، ثم فعلت الشّيء نفسه بعد ذلك مع النّص الشّعري. وليس من قبيل المبالغة القول إنّ التّحليل اللّغوي هو العمود الفقري للبلاغة العربية. والمسافة بين بلاغة تعتمد على

[1] محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، شرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، ص07.

اللّغة إلى ذلك الحد والدّراسات اللّغوية والتّعامل اللّغوي مع النّصوص الأدبية في العصر الحديث لا يمكن أن تكون بعيدة"[1].

ثانيا- القراءة المرجعية: وفيها يبدو تأثر الدّراسات النّقدية العربية في مناهجها ومصطلحاتها وضروب قراءاتها المتنوّعة بالاتّجاهات النّقدية الأوروبية عن طريق التّركيز على جانب معيّن في التّجربة الأدبية منها الاتّجاه النّفسي الذّي يركّز على شخصية المبدع والاتّجاه الاجتماعي الّذي يهتم بالعوامل الاجتماعية الّتي أحاطت بالنّص، وأسهمت في إنتاجه والاتّجاه التّاريخي الّذي يركّز على الخلفية التاريخية الّتي أنتجت النّص، والاتّجاه الجمالي الّذي يهتم بالمقوّمات الفنية للنّص الأدبي.

ولأنّ الاهتمام بمفاهيم الحداثة في النّقد العربي قد عرف توسعا كبيرا في سبيل محاولة خلق التّوازن بين عملية التّأثير والتّأثّر بين القارئ والنّص، فقد بدت فاعلية القراءة كونها البؤرة المركزية للتّحليل الأدبي وتوليد المعنى برغم تباين المستويات القرائية وتعدّدها، كما راح فعل القراءة يتوج الكثير من هذه الدّراسات بخاصة تلك الّتي تعتمد على التّطبيق ومنها: دراسات يمنى العيد وكمال أبو ديب وعبد المالك مرتاض وعبد الله الغذامي وأدونيس ومحمد مفتاح وسعيد علّوش ومحمد بنيس وغيرهم، فكانت في أغلبها ذات منحى أسلوبي أو بنيوي أو تفكيكي إضافة إلى الدّراسات السّابقة الّتي اتّخذت المنحى السّوسيولوجي أو الانطباعي أو النّفساني أو التّاريخي فاختلفت بذلك مستويات القراءة وتنوّعت ضروبها، ومن هنا نقول أنّ هناك مرتكزين هامين في القراءة هما:

أولا: التّحليل من حيث "هو عملية فك البناء لغويا وتركيبيا من أجل إعادة بنائه دلاليا، وهذا يستدعي ضرورة تحديد الأجزاء المراد تحليلها، وبيان دورها وكشف العلاقات بينها وتفسير الإشارات الواردة فيها، وملاحظة التّدرج التعبيري لها، وتوافق العناصر المكوّنة أو تضادها، وتوازنها وتمايز بعضها من بعض، وإيضاح الإحالات القابعة فيها، وطريقة نسج العلائق في شبكة القصيدة المحكمة وتعانق كلّ خيط منها مع الآخر من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية خاصة"[2].

ومعنى هذا القول هو أنّ تحليل النّص الأدبي يهدف إلى الوقوف على جماليات التّركيب في الألفاظ والجمل والعبارات للوصول إلى الدّلالة، وأيضا كشف العلاقات بين بنية النّص من حيث التّشابه والتّوازي والتّضاد من أجل إعادة خلق نص من جديد بغية تلمّس جماله الفني بعيدا عن الرّؤى المسبقة والتّوجه إلى البنية العميقة

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة، الكويت، ط1، 2001، ص ص490-491.

[2] محمد حماسة عبد اللّطيف، الإبداع الموازي التّحليل النّصي للشّعر، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2011، ص15. وينظر أيضا مقاله الموسوم: منهج في التّحليل النّصي للقصيدة تنظير وتطبيق، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م15، ع2، 1996، ص ص108-131.

التي تعطي الجملة معناها وهذا ما يطلق عليه النّحو التّفسيري والّذي سمّاه جاكوبسون الرّكيزة الأساسية للمعنى بما يشمله من صوتيات وعلم الأصوات الدّالة بالصّرف والتّركيب وعلم المعاجم والمعاني.

ثانيا: القراءة التي تنظر إلى النّص على أنّه لوحة فنية يمتاز بتركيب لغوي يتّصف بسمات أسلوبية خاصة، تكون هي سرّ جماله الفني شأنه شأن القرآن الكريم، وكما أوضح ذلك عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز مع ما بات يطلق عليه اليوم علم المعاني "معاني متجدّدة مع تجدّد الإبداع الأدبي نفسه"[1]. ومع ذلك فقد ركز الموروث النّقدي جلّ اهتمامه بمسألة التّشكيل اللّغوي والجمالي للنّص، حيث أفادت جهود عبد القاهر الجرجاني كثيرا في تكوين المفاهيم المتميّزة حول التّشكيل اللّغوي والبلاغي إذ يعد من أكثر النّقاد المتقدّمين استيعابا للغة النّقد الأدبي وأكثرهم إلحاحا على تمظهرات المعنى في التّركيب اللّغوي والبلاغي، لذلك توصّل النّقد العربي القديم إلى أنّ النّشاط التّخيلي الشّعري ما هو إلّا تزيين أو تقبيح، مثلما تحدّث عنه الجاحظ من إشباع الشّاعر لصفة واحدة في حالتي المديح والهجاء وكذلك عند ابن رشيق إذ يستحب للشّاعر الجمع بين الأضداد فيمدح الشّيء ويهجوه في آن واحد ويقابل فيه صفات الحسن مع صفات القبح.

وهذه الدراسات كانت معظمها تتربّص بالنّص وصاحبه ثم تتوجه بالنّقد إلى هذا المبدع مع إبداء وجهات نظر ساخرة في كثير من الأحيان وفي المقابل كانت القراءة ذات طابع جمالي كما عند القاضي الجرجاني في الوساطة وعبد القاهر الجرجاني في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، وحازم في مؤلّفه الكبير منهاج البلغاء وسراج الأدباء حيث تمحورت قراءة هذا الأخير حول الكثير من الإشكالات منها النّظرة الجزئية للنّص الشّعري والتّمسك بقواعد عمود الشّعر، ومطابقة الشعر للواقع وشرف المعنى وصحته.

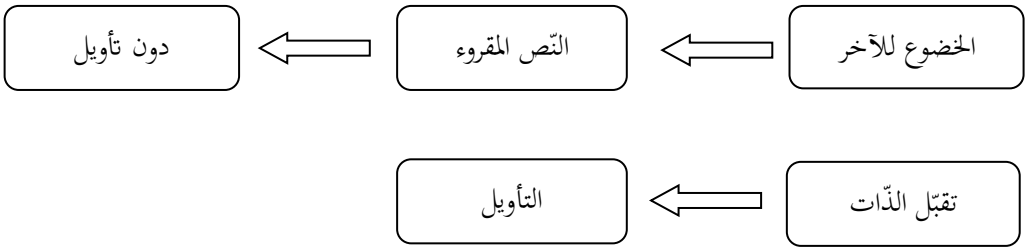
والمتأمّل للدّراسات المنجزة حول القرطاجني يجد فيها تأثر الأوروبيين به تأثرا كبيرا، حيث أسسوا مذهبا نقديًا ملأ السّاحة الفكرية في النّصف الثّاني من القرن العشرين، أي بعد سبعمائة عام من حديثه عن الاتجاه البنيوي. مع أنّه يختلف عن البنيويين من حيث العلاقة بين الشّاعر والمتلقي، تلك العلاقة الّتي يحرص عليها النّقد العربي القديم، مع اختلاف وجهات النّظر حول الاهتمام بالدّلالات الوضعية أو التّركيب المعياري، أو إعادة التّركيب، وإدخال الألفاظ في سياقات جديدة لتشكيل علاقات تتّفق مع السّياق، وتحقّق هدف الشّاعر.

ويتلخّص الأمر في أنّ النّقد القديم ينطلق من اللّغة ليكشف عن أبعاد المعنى، فيصبح المعنى إنسانيا ويخضع التّعبير له، ومع انطلاقه من الشّكل اللّغوي فإنّه يهتم بالمعنى الشّعري المرتكز على المعنى المعياري، كما رأى عبد القاهر الجرجاني ذلك ومن نهج نهجه، أو يهتم بالمعنى الشّعري المرتبط بالانفعالات النّفسية، ويبقى دور الدّلالة الوضعية للألفاظ دلالة ثانوية، هدفها إقامة صلة انتماء للصّياغة إلى سياقها الشّعري، كما عند حازم القرطاجني.

[1] محمد حماسة عبد اللّطيف، الإبداع الموازي، ص30.

لقد ركّزت الاتّجاهات الجمالية جلّ اهتمامها على النّص الأدبي بوصفه بنية لغوية كما هو الحال عند الشّكلانيين الرّوس، وهذه الاتّجاهات الألسنية والبنيوية الجديدة قد منحت السّلطة المطلقة للنّص، إذ تعدّ النّص مجموعة أنساق وأنظمة محدّدة وتبقى وظيفة القارئ متمثّلة في الكشف عن شفرة النّص وأنساقه الدّاخلية.

والقراءة عند الشكلانيين الروس مقترنة بالإدراك الّذي يكتفي فيه الإنسان بالتّعرف على الشّيء، والإدراك الفنّي للأشياء الّذي يتجاوز مرحلة التّعرف السّابقة إلى مرحلة أخرى دقيقة هي التّحقق لا التّعرف، وقد اقترب تودوروف من ذلك حين ركّز على جانبيْن يتمثّلان في **الخضوع للآخر** (النّص) ويتمّ فيه تفسير النّص على نحو ما هو عليه دون تأويل، والجانب الثّاني هو **تقبّل الذّات** لما لها من منظومة للقيم تفرض تأويلها، أي أنّ التّأويل يصبح جزءًا أساسيا لا ينفصل عن عملية القراءة، ويمكن أن نمثل ذلك بالمخطط الآتي:



كما كان أيضا لأصحاب نظرية البنائية ونظرية العلامات نظرة حول القراءة، إذ تمثّل عندهم اكتشاف بنية النّص والعلاقات والأنساق السّائدة فيه، حيث يتصوّرون أنّ النّص الشّعري بخاصة هو عبارة عن مجموعة علامات اختارها الشّاعر بدلا من علامات استعملها ونظّمها بطريقة متكاملة من الإشارات والرّموز، حتى أنّ رواد مدرسة النّقد الجديد كان لهم نوع خاص من القراءة ألا وهي القراءة الفاحصة وهي بمنزلة نوع من القراءة العميقة الباطنية، والتي تركّز أساسا على جماليات العمل الأدبي وأسرار متعته، والعناصر الأساسية لأيّ عمل أدبي عندهم متمثّلة في الكلمات والصّور والرّموز الّتي تكشف عن التّوتّر، السّخرية، التّناقض، الحيوية وعلاقات أخرى قد تحدث توازنا أو اختلالا بين أجزائه.

والقراءة هذه نكتفي بالإشارة إليها على أنّها ذلك "التأمل الجاد والنظرة الفاحصة طلبا للفهم والإحساس بمعطيات النص معًا لمحاولة التقدير والكشف عن العلاقات والدلالات المتعددة خلال لغة جمالية خاصة"[1]، وهذه رؤية حداثية يدعو إليها النّقد من حيث توجيه مساره في الأدب العربي إلى وجهة لغوية عن طريق النّقد التّطبيقي، ذلك لأنّ العمل الأدبي في عمومه فنّ لغوي في المقام الأول، وهذا العمل الأدبي "ليس نصّا تماما وليس ذاتية القارئ تماما، ولكنّه يشملهما مجتمعيْن أو مندمجيْن، وترتيبا على هذا يرسم إيزر الحدود بين ثلاثة ميادين للاستكشاف: فالميدان الأول يشتمل على النّص بما هو وجود بالقوة للسّماح بإنتاج المعنى واستغلاله،

[1] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 1431هـ/2010، ص139.

وإيزر ينظر إلى النّص مثل إنجاردن، على أنّه هيكل عظمي أو جوانب تخطيطية، لابد أن يقوم القارئ بتحقيقها أو تجسيدها، وأمّا الميدان الثّاني ففيه يفحص إيزر عملية معالجة النّص في القراءة، وهنا تكون للصّور العقلية الّتي تتشكّل في أثناء محاولة بناء موضوع جمالي متناغم ومتلاحم أهمّية قصوى، وأخيرا فإنّه يلتفت إلى بنية الأدب الإبلاغية، لكي يتفحّص الشّروط الّتي تسمح بقيام التّفاعل بين النّص والقارئ وتحْكمه، وكان إيزر يأمل بالنّظر في هذه المناطق الثّلاث، في أن يوضّح لا كيف يتمّ إنتاج المعنى فحسب، بل الآثار الّتي يحدثها كذلك في القارئ"[1].

وتبقى مهمة النّاقد إضاءة هذا العمل وتنويره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته في ضوء ما يسمّى بالقراءة الفاحصة "الّتي تعني إغلاق التّحليل أو القراءة على النّص نفسه"[2]، لذلك استطاعت الاتّجاهات الّتي أعقبت البنيوية أن تحدّ من سلطة النّص المطلقة وبخاصة التفكيكية التّي نظرت للقارئ على أنّه هو الخالق للنّص، مانحا إياه دلالته ووجوده، فالقراءة النّقدية الحداثية أضحت تمثل نوعا من المشاركة في إبداع المؤلّف، كما رفضت التّفكيكية فكرة البنية واكتفائها بذاتها، ذلك من شأنه أنْ يدفع بهذا القارئ وهو محو العملية الإبداعية في الدّرجة الثانية بعد صاحب النّص لأن يمارس بكل حرية تجواله النقدي داخل النص عن طريق الهدم والبناء، وقالوا بـ"أنّ النّص فضاء مفتوح أيْ أنّ التّأويل* ممارسة لانهائية في نصوص الأدب، حيث أثبتَ التّفكيكيّون أنّ النّص الأدبي النّاجح هو الذي يغيب فيه المعنى وهو ما يسمّى عندهم بالعماء، أي أنّ النّص لا يحاول أن ينتج معانٍ واضحة بل ينتج سديما أو ضبابا يمارس عليه القارئ نشاطه التّأويلي"[3]. من هنا نؤكّد بأنّ القراءة الوحيدة للنّص والتّعويل عليها قراءة خاطئة "حيث الوجود الوحيد للنّص إنّما يعطى بواسطة سلسلة الاستجابات الّتي تثيرها لدى القارئ"[4]. فالنّص إذن من وجهة إيكو عالم مفتوح النّهاية أو يتميز بنهاية مفتوحة، تجعل القارئ يكتشف ما لا يحصى من العلاقات والترابطات. ومما أشار إليه إيكو في مقام آخر هو احتمالية الوقوع في التّأويلات بين الخاطئة والصّحيحة، ولتبقى التّأويلات الخاطئة هي تلك القراءات غير المؤسسة على سند أو إثبات نصي منطقي يجعلها مقبولة، لتبقى بذلك الدّلالات احتمالية وليست إلزامية، فكلّما ابتعد

---

[1] روبرت هولب، ص136.

[2] محمد حماسة عبد اللّطيف، الإبداع الموازي، ص32.

[*] يقابله مصطلح Hermeneutics بالتّعبير الانكليزي، وفي اليونانية الكلاسيكية مقابل مصطلح Hermeneus التي تعني المفسّر أو الشّارح، وفي الأسطورة اليونانية كان هرمس رسول الآلهة يتميّز بسرعته ورشاقته، وكان عمله هو أن ينقل إلى النّاس في الأرض رسائل وأسرار آلهة أوليمبوس، وقد كان هرمس قادرا بنعله ذي الأجنحة على تجسيد الفجوة بين الإلهي والعالم البشري، والصّوغ بكلمات مفهومة ذلك الغموض القابع وراء القدرة البشرية على التّعبير. ينظر: جاسبر دايفيد، مقدمة في الهرمنيوطقا، تر: وجيه قانصو، الدّار العربية للعلوم، بيروت، 2007، ص21.

[3] ينظر: مجدي أحمد توفيق، مدخل إلى علم القراءة الأدبية، ص ص25-26.

[4] إمبرتو إيكو، التّأويل والتّأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، 1996، ص41.

القارئ عن القراءات الإيديولوجية المباشرة كلّما كانت قراءته كاشفة للكثير من أسرار الأعمال الأدبية، وهنا مناط القيمة الجمالية العليا للنصوص الإبداعية.

ومعروف بداهة أنّ النّص لا قيمة له بدون القارئ لأنه هو من يحدّد دلالته، وفي ذلك تأكيد على مبدإ تعدّد القراءات وعلى نزوع النّص نحو التّنافر والتّفكّك لا إلى التّناسق. فهناك دائما إمكانية لأنْ نجد في النّص ما يساعد على استنطاقه، لذلك ينطلق جاك دريدا في قراءته النّقدية من مبدإ الكشف عن التناقضات الّتي يشملها النّص، والبحث عن هذه التّناقضات الدّاخلية الّتي تساهم في تفكيك النّص عبر قراءته. حيث يرى أنّ النّص الأدبي يميل إلى رفض كلّ حالات التّشاكل الخاضعة لعملية البناء وإلى التّناسق، بل يذهب إلى أنّ التّنافر والتّفكّك والتّقويض كلّها أساس القراءة المبدعة لأي نص أدبي.

وبذلك اعترضت التّفكيكية على سلطة النّص المطلقة، وكانت بمثابة النّقد الموجه لروّاد القراءة الأحادية، إذ نفت وجود قراءة صحيحة أحادية للنّص، وفتحت المجال أمام القراءات المتعدّدة الّتي تبقى نسبية وقابلة للتّفكيك مرّات عديدة، فجاك دريدا مع ذلك يبدو أنّه نقد نفسه، إذ يرى أنّ القراءة التّفكيكية ذاتها قابلة للتّفكيك، فدريدا نفسه يقول: "أنا لا أعتبر النّص أيّ نص كمجموع تجانس، ليس هناك من نص متجانس في كلّ نص حتّى في النّصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك النّص هناك دائما إمكانية لأن تجد في النّص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكّك بنفسه"[1].

وقد عارض النّاقد كريستوفر بطلر الاتجاه التفكيكي إذ اعتبره منحى يقع ضمن دائرة التّشكيكية الّتي لا تؤمن بإمكانية تحقيق تصوّر موضوعي للواقع والأفكار وحتّى اللّغة ذاتها، فالتّفكيك يشكّك في قدرة اللّغة على نقل الواقع وأفكاره نقلا موضوعيا عكس ما أكّده التّيار البنيوي، الّذي قام على تأكيد تناسق بنية النّص الأدبي وفق قوانين لغوية صارمة لا تقبل التّعديل أو التّغيير، ولا تتأثّر بأيّ شيء خارجها، وبالتّالي فإنّ الاتّجاه التّفكيكي "لا يمثّل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الدّاخل وتعج بالكسور والشّروخ والفجوات على نحو يجعل النّص قابلا لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها"[2].

يلقي دريدا اللّوم على الحضارة الأوربية بإخضاعه النّص لفكرة معيّنة وتقييده بدلالة واحدة، فدريدا لا يدعو إلى منهجية جديدة، بل إلى تحرير النّصوص وفكّ قيودها من قراءات مقيّدة تطوّق معانيها لذلك كان الناقد يقوم "بتحليل النّص ابتداءً من سطحه ثمّ اختراق أعماقه بشكل يبرز تعدّد معانيه لا تحديد معناه"[3]. كون

[1] الأنساق والتّفكيك، حوار مع جاك دريدا، مجلة الكرمل، ع17، ص58.

[2] كريستوفر بطلر، التّفسير والتّفكيك والإيديولوجية، تر/ نهاد صليحة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م5، ع3، 1985، ص ص79-96.

[3] إدوارد سعيد، العالم والنّص والنّقد، عرض: فريال جبوري غزول، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م4، ع1، 1983، ص ص 158-197/194.

القراءات التّقليدية للنّصوص تعتمد على دلالة معيّنة دافعها إيديولوجي، فإنّ النّاقد التّفكيكي لا يستبدل ذلك بدلالة جديدة، بل يوضّح أنّ الصّراع الدّاخلي في النّص لا يسمح بالجزم بمعنى ما، وإنّما يسمح بتعدّد إمكانات المعاني "النّص ساحة تباينات لا بيانات، ساحة تفجير المعاني لا حصرها"[1]، فالتّفكيكية تحاول أن تثبت أنّ "كلّ تفسير يمكن نقضه من داخله، يكشف أوجه التّناقض وذلك بفحصه وتحليله من منظور أيديولوجي مخالف، وكذلك يمكن نقضه من داخل النّص الأدبي نفسه بتقديم تفسير معارض له"[2].

لقد عرض النّاقد صبري حافظ رأيا وسطا بين القراءة البنيوية والقراءة التّفكيكية، حيث يرى أنّ القارئ إنّما يتلقّى النّص من خلال خبرته الشّخصية والاجتماعية وهذا ما يمنح القراءة فاعلية إبداعية متميّزة، وهذه القراءة تمثل تجربة شخصية حيث تجعل القارئ يقبل على النص بتفسيرات مختلفة ومتعدّدة بعدد مرّات قراءاته[3]. فالقارئ حين يتلقى النّص "يتلقاه حسب معجمه، وقد يمدّه هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك الّتي وعاها الكاتب حينما أبدع نصّه، ومن هنا تتنوّع الدّلالة وتتضاعف ويتمكّن النّص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ"[4] ليصبح منتجا حقيقيا للنّص لا تابعا لشفراته، وفتحت بذلك التّفكيكية المجال أمام التّفسير والتّأويل أو ما يسمى بالهرمنوتيكية وهو تأويل يحاور الاتّجاهات السّيميولوجية، فيأخذ منها عناصر كثيرة في حدود نظرية عامة للمعنى مع نظرية عامة للنّص، و"تعمل الهرمنوتيكية على إدخال السّياق السّيوسيو-تاريخي بما في ذلك سياق الفهم، في محاولة لاستخلاص المعنى، انطلاقا من افتراض وضعية فلسفية للمرجعية كمقياس للتّقييم"[5]. هذا ما جعل النّاقد مايكل ريفاتير يعتبرها "الأسس السّيميولوجية للقراءة الهرمنوتيكية للشّعر"[6]، بينما الأساس السّيميولوجي يقوم على فهم فاعلية القراءة وعلى فهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الدّال والمدلول مؤكّدة على سلطة القارئ في إنتاج النّص.

أمّا الاتّجاه الأسلوبي فهو الآخر يعدّ النّص مادته الأساس إذ يعتمد عليه من أجل إحصاء بعض السّمات الخاصة في النّص الّتي تكون بمثابة معايير تميّز نصا بعينه عن نصوص أخرى موازية سواء تعلّقت هذه السّمات بالمفردات أو بالنّظام النّحوي دون إهمال السّياق الّذي تظهر فيه كما يرى أصحاب النّظرية السّياقية.

فالمقاربة النّقدية يجب أن تتعامل مع النّص على أنّه بنية فنية لغوية متكاملة لا يستغني جزء منها عن جزء آخر، لأنّ كلّ جزء يتفاعل مع الآخر أخذا وعطاءً في تشكيل الدّلالة لتكوّن في الأخير شبكة نصية تعين على

---

[1] المرجع نفسه، ص187.

[2] كريستوفر بطلر، التّفسير والتّفكيك والإيديولوجية، ص81.

[3] ينظر: صبري حافظ، قراءة في رواية حديثة "مالك الحزين" الحداثة والتّجسدي المكاني للرّؤية الرّوائية، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م4، ع4، 1984، ص ص159-179. وينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص85.

[4] عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتّكفير، ص81.

[5] سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت لبنان، ط1، 1405ه/1985، ص225.

[6] Sémiotic of poetry, p56.

مقاربة النّص من خلال الأنساق. فكلّ نص يحمل بداخله مفاتيح تفتح الأبواب لكل ناقد يريد الولوج في أعماقه واكتشافه فيهتم بكلّ عنصر على حدة إمّا على المستوى الصّوتي أو الصّرفي أو المعجمي أو التّركيبي، فكلّ عنصر له رصيد من الدّلالة الكلّية فلا ينظر إلى دلالة الوثيقة الشّعرية بمعزل عن البنية الّتي أحدثت هذه الدّلالة، إذ لا يكتفي فيه بالوقوف عند آخر هذه المستويات بل يضعه أي المستوى في مكانه مع بقية المستويات منفعلا وفاعلا، الأمر الّذي يفضي إلى ثراء اللّغة الشّعرية وسخاء الدّلالة وتعدّدها طبقا لتدرّج مستويات البناء والبنية داخلية وخارجية.

أ-الدّاخلية: ونعني بها بنية الصّورة الفنية أو الشكل الفني المجسدة في ثنايا النص، والتي تدعى بطاقة التّخييل ابتداءً بالصورة البيانية من تشبيهات ومجازات واستعارات ورموز وأساطير وصولا إلى نواة العمل ومحوره الفكري فتنتشر منه الدّلالة عبر كل مستوى.

ب-الخارجية: ونعني بها في هذا المقام كل من التقفية والتّجنيس في أوائل الكلمات أو أواخرها وما يرجع إلى الوزن الشعري وسماته المقطعية وبالتّراكيب وطرق صياغتها، فيتّحد كلّ ذلك من أجل إنتاج الدّلالة للرسّالة النّصية، ومن هنا يظهر ما يسمّى "بوعي النّص" و"لاوعي النّص"، "فأمّا وعي النّص فهو ما تمثّله جملة ملفوظاته بمستوياتها النّحوية والتّركيبية ودلالاتها القاموسية وهذه جزء من جسد اللغة الّذي ينهل من علم الصّوت في بناء أجزائه وتشكيل هياكله وبناه ابتداءً بالفونيمات الصّغيرة (الحروف) وبالمقاطع الصّوتية (المورفيمات) والملفوظات (الكلمات) ومن ثمّ الجمل"[1]، وهو ما يطلق عليه بأنا المؤلّف، "أمّا لاوعي النّص فهذا ما يطلق عليه إمبرتو إيكو نسيج لما لا يقال"[2]، فما لا يقال ليس ظاهرا ومكشوفا دائما وهذا ما جعل إيكو يستخدم لغة دريدا في عدم قدرة اللّغة في القبض على المعنى، فالقارئ عند إيكو هو وحده القادر على اكتشاف التّرابطات اللّامتناهية، وهذا هو القارئ الحقيقي الذي يجعل النّصوص تفصح عند كل شيء عدا ما أراده المؤلّف، فقارئ إيكو يرى ما لايراه المؤلّف نفسه حيث يتمكّن من إبصار أعماق النّص، فسلطته فوق سلطة المؤلّف والنّص معا أو كما أطلق عليه الإنسان الأعلى، فاللّغة غير قادرة على القبض على المعنى في نظر إيكو ودريدا، و هو نفسه القارئ النّاضج عند وارد هوف والقارئ الملائم عند ميلتون، والقارئ المتمكّن من لغة النّص هو قارئ ملمّ بالمعرفة الدّلالية، منتجا ومستوعبا، قارئ يمتلك قدرة أدبية، فاللّغة يمكن إذن أن تكشف عند هؤلاء القرّاء بمجرّد امتلاكهم قدرة واعية بهذه اللّغة "فهو ليس من نتاج عملية تجديد ولا قارئ حيّا فعليا، إنّما هو قارئ هجين حقيقي يفعل كلّ شيء من حدود قدرته كما يجعل من نفسه مخبرا"[3].

[1] ذياب شاهين، التّلقي والنّص الشّعري قراءة في نصوص شعرية معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات، دار مكتبة الكندي للنّشر والتّوزيع، ص04.

[2] ذياب شاهين، المرجع نفسه، ص04.

[3] نفسه، ص08.

لكن هذه القدرة قاصرة فهو قارئ غير مكتمل في تشكيل هوّيته القرائية بفعل موانع دفاعية نفسية كالكبت مثلا، وهنا نجد الاتّجاه التّأويلي (الهرمنوتيكي) الّذي يركّز على السّياق السّوسيو-تاريخي بما في ذلك سياق الفهم –كما أشرنا قبلا- في محاولة استخلاص المعنى انطلاقا من افتراض وضعية فلسفية للمرجعية كمقياس، وباعتبار أنّ الممارسة القرائية نشاطا تفاعليا بين عدّة مكوّنات نصّية ومعرفية وجب على القارئ الانتباه إلى بنية الرّسالة وإلى تعدّد مستوياتها وانشغال دوالها مما يدفعه إلى بذل مجهودات تأويلية محاولا الكشف عن ذاتية النّص وتحقيق هوّيته فيتعامل معه ككلية منظّمة تجمع بين كلمات وجمل النّص وبين مستويات البنيات العامة له، وبارتباط هذه البنيات بعضها ببعض عن طريق الاتّساق والانسجام تتكوّن شبكة من العلاقات إمّا على مستوى النّص نفسه أو على مستوى تفاعله مع النّصوص الأخرى (التّناص) وإمّا على مستوى تفاعله مع المحيط الاجتماعي والثّقافي.

وما يعترض النقاد من مصاعب هو كيفية تحديد القارئ من منظور عربي معاصر إذا ما وضعنا الواقع المغيب للقراءة في الاعتبار، صحيح أنّ القارئ في النّص هو قارئ ضمني متخيّل وليس قارئا واقعيًا، إلّا أنّ القارئ الواقعي يبقى تمثيلا صادقا للرّؤية الإبداعية، فإذا ما غاب القارئ فهذا يعني غياب العملية الإبداعية برمّتها حتّى لو كنّا نتحدّث عن التّراث، لأنّ التّراث هو ما يُقرأ وليس ما يُجمع، ونجد بالمقابل أنّ نظريات القراءة عند الغربيين المعاصرين أصبحت علما قائما بذاته لوجود أنماط متعدّدة من القرّاء تشكّل القاعدة الجماهيرية للإبداع.

4.9. التّحليل السّيميائي ورحلة البحث عن المعنى:

إنّ النّص بالتّعبير السيميولوجي هو نظام من العلامات تشكّله مجموعة من البنى المختلفة، وتحيل بدورها إلى العديد من الدّلالات الّتي تؤسّسها تقاليد بدهية، والسّيميائيات ينظر لها على أنّها نشاط معرفي مرن ومنفتح وقادر على مقاربة هذه الأنساق والدّلالات والكشف عن آليات اشتغالها، وفي مقابل ذلك ليس الهدف من السّيميائيات هو البحث عن المعنى و تعيينه، وإنّما تقتفي آثار تشكّله في الممارسة ذاتها على حدّ تعبير بنكراد[1]. وتوصف السّيميوطيقا الدّلالية بأنّها تحليل محايث وبنيوي لكون النّص نسقا* مبنينا من العلاقات الخلافية بين وحداته ومستوياته، ويأتي التحليل في هذا المقام ليبغي ويروم كشف ورصد مجموع الاختلافات الدّلالية التي يبنيها النص، حيث إنّ انوجاد المعنى رهين بوجود الاختلافات والتقابلات، وفي هذه الحالة فإنّ النّص هو تركيب من العلاقات يكون موجودا ضمن ميدان محدّد مثل رواية أو قصيدة، وهو بحسب البنيويين يتضمّن إمكانية

[1] ينظر: سعيد بنكراد، سيميائيات النص مراتب المعنى، ص56.

* ظهرت نظرية عامة تعنى بالأنساق وتنوعها عام 1960م على يد الباحث إيفان زوهار، حيث يرى أنّ تعدّد الأنساق تقدم نموذجا سيميائيا لوصف الحياة الأدبية بوصفها نشاطا اجتماعيا يوحد مختلف الأنشطة الإنسانية، كون الأدب في حد ذاته تركيب من أنساق متعددة ومختلفة في الزمن والفضاء...الخ، ينظر: سعيد علوش، معجم مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، ص500.

نسخ أخرى مع بنى متشابهة يقيمها التّحويل، وعناصر تناصية أخرى تحضر معا إلى النّص وتشاركه خاصة عن طريق عامل اللّغة.

1.4.9. السّيميائية والدّلالة:

تذهب السّيميولوجيا إلى أنّ النّص متناسج مع الدّلالة*، والخطاب الشّعري ليس في غنى عن نصوص أخرى فهو مندمج فيها ومعها، بحيث يكتسب منها دلالاته كما يعبّر جوناثان كولر عن ذلك بقوله: "لا يمكن لقصيدة أن تُخلق إلّا في ضوء علاقتها بقصائد أخرى وبمواضعات القراءة. فالقصيدة تبدو على ما هي عليه استنادا إلى تلك العلاقات، ومنزلتها لا تتغيّر بنشرها، ولئن تغيّر معناها فيما بعد، فذلك بسبب أنّها دخلت في علاقات جديدة مع نصوص لاحقة، أي مع أعمال جديدة تعدل النّظام الأدبي نفسه"[1]، وتفسير ذلك أن القصيدة وتشكلها يكون من قبل نصوص متداخلة، ووجودها ضمن هذه العلاقات يشكّل سياقها الّذي "يبدأ من الاستعمالات الماضية، ولذلك كان فهم قدر كبير من المعنى في القصيدة رهينًا بتنوير المساقات الماضية"[2]، لأنّ هذا يؤدي بالضرورة إلى توالد الدلالات وتزايدها، فكلما استفادت القصيدة من تراكيب جديدة، عرفت دلالاتها توسعا لانهائيا مما يصعّب من مهمة الإمساك بالمعنى المراد، وتفسير هذا هو أنّ النص لا يغدو سوى أن يكون حاصل لمجموع دلالات لانهائية من نصوص مغايرة، وبالتالي فطبيعي أن يعرف هو الآخر لانهائية المعنى واستقرار دلالاته.

لقد أصبحت القراءة السّيميائية للشّعر بمثابة مقاربة نقدية تدرس العلامات سيميائيا في النّص مشيرة إلى الإطار السيميائي كمرجع له، ومن أهمّ الدّراسات في هذا المجال دراسة ريفاتير لسيميائية الشّعر، من خلال وقوفه المباشر على الهدف من هذا البحث الّذي يعنى بالبنى التّحتية للنّص الشّعري دون سواه من الأجناس الأخرى، ويرى ريفاتير في كتابه سيميوتيك الشعر أنّ الظاهرة الأدبية هي جدل بين النص والقارئ مما جعله يولي عناية خاصة بوظيفة القراءة السّيميائية وبالخصوص في النّص الشّعري، إذ يرى أنّ العملية السيميائية تتحقّق في ذهن القارئ، وبالتالي فإنّ فهم سيمياء الشعر تتمثل في مستويين، إذ تبدأ المرحلة الأولى من خلال

* مصطلح يشير إلى الدّراسة الوصفية التي تحدّد البحث في معاني الأثر الأدبي عن طريق تحليل اللغة، باعتبارها رمزا أو دالا، على النّاقد أن يكتشفه ويكشف صورة العلاقة القائمة بينها وبين المدلول، وأن ينظر إلى الدّلالات على أنّها مترابطة، وذات علامات عضوية تربطها وحدة كلية معينة، ينظر: سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنّشر، دمشق، ط1، 2004، ص159.

[1] Jonathan Culler, structuraliste poétics ,ithaca, New York, Cornell University Press, 1975, p03.

[2] مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النّقد الحديث، ص132.

التفسير الأول للنص وكشف نسقه من خلال القراءة الاستكشافية، ثم المرحلة الثانية وهي القراءة الاسترجاعية أي العملية الثّانية للتّفسير وتحقيق القراءة التّأويلية[1]، وبهذا نرصد من خلال كتاب ريفاتير سيميوطيقا الشّعر عدّة محاور ونقاط أساسية هي:

أوّلها: إنّ الشّعر يعبّر دوما عن المفاهيم والأشياء باللّامباشرة، وهذا يؤسّس لوجود واقع آخر لا مرئي واقع تحت الواقع المرئي للنّص، كما قال بذلك ريفاتير: الّذي يرى أنّ الشّعر يعبّر دوما عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر، أو أنّ الشّعر يقول شيئا ويعني شيئا آخر.

ثانيًا: في سيميوطيقا الشّعر لريفاتير إنّما يتطرّق لعملية اللّامباشرة السّيمانطيقية و أدواتها العملية والإجرائية والّتي تتّحكم في تخليق المعاني ونحتها وكذا توجيهها (صرف الدّلالة) وهي تتمّ عنده بطرق ثلاثة وهي: نقل المعنى displacement، تحريف المعنى distorition، وإبداع المعنى création، ويتمّ النّقل عندما تغيّر العلامة معناها إلى معنى آخر، أي عندما تنوب كلمة أخرى كما هو حاصل في الاستعارة أو الكناية، أمّا عملية التّحريف والّتي تحدث جرّاء الالتباس أو التّناقض أو اللّامعنى.

وأمّا المحور **الثالث** في سيميوطيقا الشّعر لدى ريفاتير فيرى أنّ السّمة الأساسية للمحاكاة هي إنتاج تسلسل دلالي دائم لأنّ التّصور يستند إلى مرجعية اللّغة، أي مباشرة بين الكلمات والأشياء العينية، وحسب ريفاتير فإنّ النّص المحاكي ينوّع التّفاصيل ويغيّر بؤرته باستمرار ليحرز تشابها إلى حدّ ما مع الواقع، ومن هذا تصبح المحاكاة تنوّعا وتعدّدا، على الرّغم من أنّ الملمح الأساس للقصيدة يتوزّع على وحدتها الشّكلية والدّلالية، "ويسمّي ريفاتير هذه الوحدة الشّكلية والدّلالية الّتي تتضمّن مؤشّرات اللّامباشرة بالدّلالة"[2].

ولما كانت هذه الأطراف الثلاثة (النّص، والقراءة، والدّلالة) مندمجة ومتداخلة فيما بينها بحيث يستحيل الفصل بينها، فإنّها شكلت محور العملية النّقدية ومناط اهتمام البلاغة الجديدة، حيث سعت هذه الأخيرة في كثير من أبحاث روادها والمختصين فيها إلى التّركيز الشديد والاهتمام اللازم بتلك الأطراف، حتى كان من وراء ذلك علما الدّلالة والسّيميائيات اللّذان يرومان الإمساك بالمعنى والدّلالة الّتي تبدو متملّصة غير قابلة للقياس داخل أي نص أدبي، بتأثير من فلسفة اللّغة الّتي طرحت مسألة المعنى ومن بعدها التّأويلية، خصوصا بعدما أصبح التّحليل يتمّ على مدوّنة أكبر يصعب الإلمام بتلافيفها متمثّلة في الخطاب الأدبي بصفة عامة وبمختلف أجناسه بصفة خاصة.

إنّ القاسم المشترك بين السّيميائيات وعلم الدّلالة أنهما ينطويان تحت ما يمكن تسميته بالنّظرية الدّلالية التي تشكّل النّقطة العليا الّتي تتجاذبها القراءات توخّيًا لكشف ما لا تقوله اللّغة في تكوينها السّيميائي، فالدّلالة

[1] ينظر: عبد القادر عبو، أسئلة النّقد، ص149.

[2] ميشال آريفي، جان كلود جيرو، لوي بانييه، جوزيف كورتيس، السّيميائية أصولها وقواعدها، تر/ رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم/عز الدّين المناصرة، ص54.

تنشأ نتيجة فعل أو عملية ربط الدّال بالمدلول، وهذه الدّلالة يمكن أنْ تحدث فقط ضمن سياق العلامات، حيث تتوقّف إحداها على الأخرى (نصّيا أو تناصيا)، ويظهر لنا أنّ النظرية الدّلالية تشكّل منهجية واعيةً لدراسة طرق التّعبير ووجوه إنتاج المعنى، إذ تتقصّى الإطار المرجعي الّذي تحتكم إليه الأبنية في تعالقها وتعاليها بحثا عن التّفرّد الّذي يسابق لفظه معناه أداء المقصد.

وقراءة النّص الشّعري ومحاولة القبض على معناه وفق قراءة سيميائية تعتمد منهجا متولّدا من ذاتها تمثّل النقطة الأولى التي ترتكز عليها مثل هذه الدّراسة حتى تكون علاقة النظرية بالمنهج طبيعية لا تعسف فيها. ولعلّ الإشكالية الّتي تضاربت حولها الآراء في الفكر السّيميائي المعاصر تتمثل في العلامة التي أضحت موضوع جدل بين فريقين، إذ يرى كلّ من بريتون ومونان ومارتيني أنّ العلامة تتكوّن من الدّال والدليل والقصد، أي التأكيد على الطبيعة التواصلية للعلامة التي تدخل في نظام الحياة الإنسانية لتحقيق التّواصل الاجتماعي، بوصفها العنصر الأساسي في هذا النظام نظرا لطبيعتها الدلالية الإبلاغية.

أمّا الفريق الآخر فيرى ارتباط العلامة بالتّأويل الدلالي خاص المتلقي ويمثّل هذا الاتجاه بارت وهو اتجاه السّيميائية الدلالية لأنّ العلامة بكيانها السيميائي ذات فضاء دلالي ينطوي على حركية متجدّدة تأخذ وظيفتها الإبلاغية والدّلالية في سياق وجودها الاجتماعي والثقافي.

ولهذا كان علم الدّلالة يمثّل منهجا لقراءة العلاقات البنائية ورصد التّجليات المسؤولة عن الوظائف الجمالية الناتجة عن التّكثيف بحثا عن فتنة النّص التي كانت ضمن مجال اهتمامات الأسلوبية. ومن جهة أخرى نجد أنّ تحليل الخطاب كان يسعى "إلى إعطاء النّص قراءة مضبوطة يتّفق عليها عدد كبير من القرّاء، وهذا بالإمساك مبدئيًا بمقاصد الكاتب الإبلاغية أوّلا، ثمّ بالمقاصد الأخرى الّتي تخرج من يد الكاتب إلى يد القارئ، الّذي يقوم بعملية التّفكيك والتّركيب، أو بتعبير سيميائي يقوم القارئ بعملية الهدبنة Dé-construction"[1] *، للكشف عن بنية النّص بإنتاج بنية أخرى قابلة للاختراق والتّجاوز في أيّة لحظة، وهذا من خلال البناء على القراءة الأولى للوصول إلى قراءة ثانية، ثمّ ثالثة ثم قراءات لا متناهية، وفق سيرورة قراءات علاماتية متولّدة بعضها من بعض، وتتأسّس حيث تنتهي القراءة السّابقة بحجة أنّ النّص القابل للقراءة هو النّص الّذي تعاد كتابته على وفق شفراته، وأنظمة علاماته وبناه.

[1] حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص26.

* مصطلح منحوت من الهدم والبناء، وقد صاغه السّعيد بوطاجين كمقابل للمصطلح déconstruction وأورده في دراسته الموسومة "الاشتغال العاملي"، منشورات دار الاختلاف، ط1، 2000، ص166.

فالقراءة تفكّك النّص بحيث إنّ العلامات من جهتها تحقّق الدلالة، وهذه الدلالة غير منفصلة عن النّص، لأنّ الأمر الثابت هو أنّ فعل القراءة سيظهر الدّلالة وبالتّالي النّص[1]، والدّلالة بنفسها من جهة أخرى تحقق معنى خاصا له من خلال التّأويل، ولذا فالنّص يمثّل حقلا للمنهجية، إذ يمارس إرجاءً لامتناهيا للمدلولات، فحقله هو الدّال والسلسلة الدّالة، أمّا المؤلّف لما يعود إلى النّص فإنّه يعود إليه ضيفا، ولذلك يكون النّص متعدّدا، ومعانيه المتعدّدة هذه غير متمركزة ولا مغلقة[2].

فالغاية الأسمى من تحليل الخطاب إذن "هي الوقوف على دلالات النّص الأكثر عمقا، وإعطاء النّص القراءة الدّلالية الأدق، غير أنّنا متأكّدون مبدئيا من أنّ تلك القراءة لن تكون نهائية، لأنّها قراءة تجرّنا إلى قراءات أخرى تتحكّم فيها ظروف الخطاب الأولى، كما تتحكّم فيها ظروف القراءة، وعليه فسيغدو تحليل الخطاب آلية تتجاوز مقاصد المؤلّف، لتقتحم النّص في عمقه وتكتشف دلالته الّتي ربّما أسقطها المؤلّف ولم تخطر بباله، فهو لم يقلها ولكن النّص قالها"[3]، لهذا فقط سوف نشاطر رولان بارت رأيَه حينما أعلن موت المؤلّف، لكنّه بالمقابل يعلن عن ميلاد النّص والقارئ، "ينبغي أن تكون ولادة القارئ على حساب موت المؤلّف"[4] الذي كان بارت ينظر إليه على المستوى اللّساني أنّه ليس أكثر من لحظة كتابة فقط.

وبالتّالي سيمنح بارت للقارئ دورا مهمًّا بدل المؤلّف، حيث يصبح هذا القارئ هو كاتب النّص، لأنّه يعيد تركيب وتأويل المعاني الواردة فيه وهذا ما يكسب النّص تعدّده حسب سميوطيقا غريماس التي لا تبحث فيما يقوله النص ولا في الكشف عن معنى وتأويل جديد له، وإنّما في البحث أساسا في تكوينات وتشكّلات المعنى، وهكذا يصير سؤاله المطروح: كيف يقول النص قوله؟، فيتجاوز مقاصد المؤلّف، الّذي يوقّع شهادة وفاته لحظة ميلاد النّص، ليفسح المجال للقارئ حتّى يمارس عملية الهدبنة.

وخلاصة القول، إنّ السيميوطيقا الدّلالية لا تبحث في مقصدية المؤلف ولا في الخلفية المعرفية المشتركة بين المؤلف والمتلقي، ولا في السياق العام المتحكم في انوجاده، ولا في نوعية المعاني والقيم التي يبغي منتج النص إيصالها لمتلق مفترض، وإنّما تبحث أساسا في آليات ونمو وتوالد وانبناء المعنى في نص معطى.

2.4.9. حول السّيميائية التّداولية:

لقد كان للناقد موريس رؤيةٌ أكثر حداثة بشأن التداولية أو كما تسمى البراغماتية والتي أحدثت ثورة في الساحة النقدية، فهو يعدّها جزءا من السّيميولوجيا، ووظيفتها تكمن في أنها تدرس العلاقة بين العلامة

[1] هيو ج.سلفرمان، نصّيات، ص119.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص56.

[3] حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص27.

[4] المرجع السابق، ص27.

واستعمالاتها، ومن هنا بدأ توجه الفكر النقدي برواده إلى الحديث عن "السّيميائية التداولية والّتي تمثل نظرية تداولية براغماتية تأخذ في الاعتبار سياق إنتاج وتلقي العلامات، إلى جانب أنّها تقوم بتحديد العلامة انطلاقا من المؤوّل.

وهذا ما يسمح لنظرية بورس أن تكون في الوقت ذاته سيميوطيقا التّمثيل، التّواصل، والدّلالة، كما لو أخرجت هذه التداولية من طابعها الفلسفي الابستيمولوجي وطبّقت على الملفوظات اللّغوية والنّصوص فإنّه سيكون من خلالها تجاوز سجن النّسقية والبنيوية لتلتفت إلى جميع أطراف العملية الإبداعية المنتجة للنّص أو العلامة انطلاقا من منتج هذه العلامة، وبالوقوف على مقاصده انطلاقا من سياق الإنتاج، سواء تعلّق الأمر بالسّياق الدّاخلي للبنية النّصية الّتي تعدّ نظما وتأليفًا بين مجموع علامات متعالقة وفق منطق خاص بالمبدِع أو تعلّق الأمر بالسّياق الخارجي حيث تراعي ظروف إنتاج النّص التّاريخية والثّقافية، وغيرها من الموجّهات الخارجية"[1].

إنّ للمتلقي دورا أساسيا يضطلع لبناء دلالة النّص انطلاقا من العلامات الّتي يحتوي عليها خاصة وأنّ "النصوص لا تقول كلّ شيء وإنّما تلمّح أكثر مما تصرح، وهناك دائما مساحات بيضاء في النّص لابدّ أن يملأَها المتلقي وفق مقاصده ووفق سياقات التّلقي"[2]، ولهذا تتحدّد الوظيفة الأساسية للقارئ أثناء تعامله مع النّص "في ضبط سيرورة التّدلال وتقليص ممكناتها، وكما أنّه يحدّد الوجهة الّتي يجب أن يتحقّق ضمنها ما يمكن تحيينه داخل النّص"[3]، وهو ما يعني أنّ المركز أي منشأ المعنى ليس في النّص، بل هو في ذاكرة القارئ وطبيعة فرضيته التّأويلية باعتبار هذه الأخيرة هي الّتي تحدّد طبيعة المركز الّذي تسير نحوه، ما يشير إلى السّياق المفضّل الّذي يستمد منه المعنى.

والنّص قبل وقوعه بين يدي المتلقي القارئ يكون كائنا جامدا وصامتا أي يكون "آلة كسول*، فهو لا يمكن أن يوجد إلّا من خلال ما يمكن أن يأتي به المتلقّي، ذاك الّذي ينظر أو يسمع أو يقرأ. فخارج هذا النّشاط المضاف لن يسلّم النّص أسراره أو سيظلّ ناقصا في ذاته وفي دلالاته، أو لن يكون سوى وعاء لمعنى خالص يشكو من دفء السّياقات الّتي تمدّه بدينامية التّعيين والكشف عن الموحيات داخله"[4]، لأن المتلقي يمكن أن يمثل المفتاح الذي يخرج النص من سيرورة الانغلاق على نفسه، إلى سيرورة الانفتاح والسماح له بالكشف عن معانيه

[1] حسين خالفي، المرجع السابق، ص ص150-151.

[2] حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص151.

[3] سعيد بنكراد، سيميائيات النّص مراتب المعنى، ص41.

[*] هذه الميزة نظر إليها إيكو على أنها ليست عيبا، وإنّما خاصية من خصائصه، فالتّقاعس عن قول كلّ شيء في النّص قد يخفي في الواقع دعوة إلى تحيين كلّ الدّلالات، ما يجعل التّدلال حركة موجّهة للتّأويل. ينظر: سعيد بنكراد، سيميائيات النّص مراتب المعنى، ص42.

[4] المرجع نفسه، ص42.

وأسراره، وكما يسهم في تشكيل هذه المعاني عن طريق ما يقوم به هذا القارئ من عمليات النفي والإثبات، الحضور والغياب، البناء والهدم، وهذه كلّها سياقات كما ذكرها بنكراد تنتج حيوية وتحيين النّص أو مجمل النصوص الإبداعية.

بيدَ أنّ أهمّ المقاصد التي تركز عليها البلاغة الجديدة هي "مقاصد البنية النّصية، فالقصد الحقيقي للنّص يبنى داخل اللّغة لحظة الإنتاج باعتباره قدرا توليديا، ولحظة التّلقي باعتباره قدرا تأويليا"[1]، هذا مع وضعنا في الحسبان بأنّ المعنى في نظر البلاغة الجديدة هو ما تضمّنته مقصدية الخطاب والمتكلّم على السّواء، بل تتمثّل حقيقة المعنى بتداوله تداولا يشترط سحر العقل بالكلمات، وفتنة النّفوس بتأثيراتها والتّأثير فيها والولوع بالتّقليد وإنكار المعرفة الكليّة.

فهنا يظهر الاعتماد على اللّغة كونها تمثل خطابا في نظر بول ريكور والّتي بقدر ما تكشف لنا أسرارها ودلالتها، فهي تقوم بإخفاء المقاصد الأساسية التي هي سمة النّصوص الممتازة والّتي تؤسّس للنّص المتعدّد الّذي تكون دلالته غير منتهية، خاصة عندما ندرك جيدا أنّ اللّغة تمثل في ذاتها مخزونا لانهائيا من حالات التّكرار والأصداء والاقتباسات والإشارات على نحو يجعل القارئ يمتلك الحرية المطلقة في الولوج إلى النّص من أيّ باب أو اتّجاه يشاء[2]، وبالتالي تؤسّس لمفهوم السّيرورة السّيميائية كما تؤسّس لتعددية التّأويل[3].

ولأنّ النّص الشّعري أصبح من وجهة النقد المعاصر يمثل حامل نسق وأنه علامة ثقافية ذات بعد نسقي مع ما فيه من جمالية وما فيه من تأثير نفسي كما قال بذلك الغذامي، مع ذلك فإنّه يقدّم قراءاته المتعدّدة الخاصة به في الأبعاد الدّلالية المتعدّدة لموضوعه، وهذا ما عجّل في ظهور ما يسمى بـ"سيميولوجيا هرمنيوطيقية التي تسعى إلى تقديم قراءة النّص بموجب بنى معناه من جهة اتّصالها بعناصر العالم"[4]، بحجة أنّ القارئ المؤول يبحث في شيء آخر وراء هذا الظاهر وهو لا يكتفي بالمعنى السطحي المباشر، كما أنّه لا يرجع إلى نفسه للبحث عن المعنى في داخله، بل يقوم بإعادة هيكلة قصديات جديدة تكون مختبئة وراء التركيب الظاهري للنص باعتباره تركيبًا من العلاقات، فإنّ نصّا ما هو مجموعة من أنظمة العلامة الدّالة الّتي تنشأ عن العلاقات المتبادلة بين العلامات، فعندما يقرأ المرء العلامة من جهة مجموعة علاقاتها الثّلاثية (المؤشّر، الأيقونة والرّمز) فإنّ علاقتها بالموضوع قد تشير إلى سمات النّص الأساسية.

[1] نفسه، ص46.

[2] ينظر: رامان سلدن، النّظرية الأدبية المعاصرة، ص121.

[3] ينظر: حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص151.

[4] هيو ج.سلفرمان، نصيات، ص57.

كما كان حال الشاعر في البداية الذي "لم يصنع نفسه، وإنّما هو وليد الثقافة، والنّسق هو مضمر ثقافي لابد من كشفه والبحث عن علاماته"[1]، وبحسب دوفرين فالعمل الأدبي الفنّي والنّص متعادلان من حيث اشتراكهما في كونهما نسقا معرفيا، ولكن المعنى بوصفه موضوعا جماليا يبقى هو المتميّز[2] لأنّه يمثّل الحقيقة والمعرفة التي يقدمها هذا النسق للمتلقي، وفي كلتي الحالتين يختلف المعنى عن النّص، كون المعنى يتأسّس في قراءة هذا النّص. ولهذا كانت الدّلالة وتعدّدية القراءة بمثابة إحياء متجدّد للنّص وبعثه دوما من وجود إلى وجود مختلف من خلال هذه القراءات المتواترة عليه من قبل قرّاء مختلفين زمانا ومكانا فتجعل هذه العملية من النّص قائما لا يموت عبر هذه التّعددية القرائية.

ورحلة تعدّدية المعنى تبدأ من "الاختلاف بين العلامة ومرجعها من ناحية الاعتباطية بحيث يكسبها حساسية وقدرة على إنتاج الدّلالة، وذلك ما كان قد ألمح إليه دوسوسير ضمنيا في محاضراته"[3]، واستنادا لهذا التصور فإنّ العلامة لا يمكنها أن تقوم بإنتاج دلالة أحادية مكتفية بذاتها، بحيث أنّها تدفع بالذّات القارئة إلى عناء رحلة العذاب عن معنى كلّي، فهذه العلامة تمثل سلسلة التّمثيلات المتتالية حيث تولّد سيرورة تدليلية بالغة الغنى والتّنوّع، بحيث يكون موقعها ضمن حركة تدليلية تستند إلى المؤوّل* باعتباره العنصر الحاسم في وجود الدّلالة وتداولها لأنّه عنصر التّوسّط والقانون الّذي تدرك وفقه الأشياء استقبالا واستجابة لضرورات نفعية برغم عدم نهاية رحلة البحث عن الدلالة[4]، وتتأسّس العلامة على المحتمل وتتشكّل الدّلالة كذلك على محور المحتمل، والأمر ينطبق على القراءة الّتي لا تعدو أن تكون محاولة للاقتراب من النّص قصد فهمه كما يتَمظهر للقارئ من خلال نشاط الفعل التّأويلي.

لقد برز مفهوم السّيرورة السّيمائية* La sémiosis كمعطى مركزي في سيميوطيقا بيرس، وهذا لأنّ السّيرورة تمنح العلامة حيوية وديناميةدلالية في ذاتها، حيث تحيل العلامة نفسها على علامة أخرى قابلة للقراءة، بسبب أنّ النّص حقل منفتح يشارك في تكاثر إنتاج هذه العلامة، وبحسب مصطلحات بيرس يكون النّص تركيبا من

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004، ص47.

[2] هيو ج.سلفرمان، نصيات، ص119.

[3] أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005، ص129.

[*] أحد عناصر السّيميوزيس، فهو يسجّل ردّ الفعل تجاه العلامة التي يتلقاها، ويمكن لرد الفعل هذا أن يعتبر كعلامة جديدة معدّلة أو مطوّرة للأولى. كما أنّه يمثل وسيطا بين الرّمز والموضوع، الّذي يشير إليه، وهو موجود حتّى وإن كان المتلقّي-الإنسان غير حاضر وهو تمثيل يحيل المتلقي على نفس موضوع العلامة، للمزيد ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة(مرجع سابق)، ص ص43-44.

[4] ينظر: سعيد بنكراد، مسالك المعنى دراسة في بعض أنساق الثّقافة العربية، منشورات الزّمن مطبعة بني آزناسن، المغرب، 2015، ص18.

[*] يحدد بيرس هذا المصطلح على أنّه علاقة بين ثلاثة عناصر (العلامة، الموضوع والمؤوّل)، بينما يرى موريس هذا المصطلح مشكّلا من خمسة عناصر وهي: العلامة، المؤوّل، الدّلالة، السّياق والمؤوَّل، ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص124.

العلامات مع مؤوّلها وموضوعها وركيزتها، ما يسمح بإنتاج دلالة ما استنادا إلى روابط منطقية، وصريحة تشكّل جوهر العلامة وشروط وجودها[1]، فالسّميوزيس في تفكير بورس فعل ناقص بالضّرورة إنّه يحتوي في لحظات الإحالة على الضّمني والمحتمل والكامن، ولهذا لا يمكن أن يكون تعيينا لمعنى مثبت في الواقعة بشكل نهائي، إنّه على العكس من ذلك خزّان من الدّلالات لا ينتهي فلا جدوى إذن من البحث عن المعنى خارج السّيرورات[2]. هذا ينطبق كما على الصورة الشعرية في النّص التي "تحيّن بتعاضد أطراف ثلاثة حتى تكون مقروءة ودالة، هذه الأطراف الثّلاثة هي: المرسل (الشاعر) والعلامة (النّص) والمتلقي أو القارئ"[3].

إنّ العلامة لا تعيّن شيئا محدّدا، ولا تقيم بأيّ شكل من الأشكال علاقة مباشرة وثابتة مع أيّ شيء كان، بل تحلّ محلّ الأشياء وتنوب عنها دون تعيينها بموجب اتّفاق ما أو علاقة ما، وعليه فـ"العلامة أو الممثّل هي شيء ينوب بالنّسبة لشخص ما عن شيء ما، بموجب علاقة ما أو بوجه من الوجوه، إنّه يتوجّه إلى شخص ما، أي يخلق في ذهن هذا الشّخص علامة أكثر تطوّرا، وهذه العلامة الّتي ينتجها تسمّى مؤوّلا للعلامة الأولى، هذه العلامة تنوب عن شيء وتحديدا عن موضوعها. وإنّها لا تنوب عن هذا الموضوع تحت أيّة علاقة كانت، ولكن بالرّجوع إلى فكرة سمّيتها مرتكز الممثّل"[4]، تتداخل مجمل الوحدات المكوّنة للعلامة في علاقة دينامية لا تُختصر في موضوع الإحالة ولكن في التّفاعل الكلّي للعناصر المكوّنة للعلامة. يمكن لأيّ مكوّن أن يتحوّل إلى علامة باحثا عن نمط جديد من العلاقات لا يترك بالضّرورة نفس العلامة في ذهن المتلقّي، إنّ العلامة المشكّلة في النّص لا تكون ذاتها لحظة القراءة والتّلقي، ولذا تمنح إمكان التّعدّد أصلا في تكوينها وماهيتها، وهذا بحجة أنّ "المؤوّل مؤوّل مؤقّت داخل سلسلة لامتناهية من العلامات، لأنّ كلّ ما يصبح علامة، عليه أنْ يجد بدوره تأويلا، والمؤوّل من هنا مصطلح نسبي في علاقة السّابق بالنّتيجة، ولهذا يربط برايس بين معنى العلامة ومؤوّلها"[5].

كما أنّ اختلاف العلامة وتعدّدها يرجع إلى السّياق السّوسيو-ثقافي والمعطى الّتاريخي القائم على التّنوّع الفكري والاختلاف "الثّقافي الّذي تنتمي إليه هذه الأنساق السّيميائية حتّى تصبح قادرة على الدّلالة. فالنّار بوصفها ظاهرة طبيعية قد يكون لها ما يعلّلها من النّاحية الفيزيائية أو الكيميائية، وقد تكون رمزا دينيا دالّا على عقيدة من العقائد الدّينية كالمجوسية الّتي يعبد أتباعها النّار أو الماسونية، و قد تكون إشارة داخل إطار من أطر علامات المرور تدلّ على تحذير المارة و السّائقين ومنعهم من رمي النّار على حافة الطّرق أو إشارة في سيّارة حاملة لسائل سريع الالتهاب أو رمز للألعاب الأولمبية أو تعني الشّبقية الجنسية أو تدلّ على المعرفة إذا ارتبطت

[1] ينظر: حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص ص151-152.

[2] ينظر: سعيد بنكراد، مسالك المعنى دراسة في بعض أنساق الثّقافة العربية، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2006، ص186.

[3] حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص169.

[4] Charles Sandres Pierce , Ecrits sur le signe, trad par G.Deladalle, Paris, Seuil, 1978, p121.

[5] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ص43-44.

ببروموثيوس في الأساطير الإغريقية أو دالة على العِقاب في الثّقافة الإسلامية بالنّسبة للكفّار"[1]، فتكون العلامة مختلفة ومتنوّعة، بحيث لا يمكنها أن تكون أحادية الدّلالة في ظلّ هذا التّنوّع، وهذا ما يجعل العلامة تكتسب ما يسمى بالاستثمار الدّلالي أو السيميائي الذي يمثل طريقة يمكن بواسطتها لبنية نحوية أو لفظة خاصة ما من اكتساب قيمة سيميائية محدّدة بحيث يقترب هذا المصطلح من مفهوم الشّحنة الدّلالية المحدّدة لعلامة ما.

وهذا "ما يسمح بتنشيط فعل القراءة والتّأويل، انطلاقا من طبيعة العلامة نفسها، الّتي يمكن النّظر إليها من زوايا مختلفة، فهي تمثيلية تدليلية تداولية"[2]، وهنا تدخل الاعتبارات التي ركز عليها بارت حيث يوجه نظره إلى المعنى الضّمني* للعلامة كونها تمثل جوهر العمل الأدبي الذي يحيل مباشرة إلى إحدى أهمّ أفكاره المتمثّلة في أنّ النّص الأدبي من حيث الجوهر متعدّد المعاني، وهذا يعني أنّه يخضع لشتى التّأويلات المتباينة، ويفسّر بارت موضحا ذلك بربطه الموضة بالأدب كمنظومتين متماثلتين يكمن جوهرهما في الدّلالة العلاماتية وليس في دلالتهما ذاتها.

وحسب بورس "فالتّداولية هي علم قواعد التّأويل، وهو يسمّيها أيضا بلاغة نظرية تشكيلية، منهجية ومساعدة على الكشف، كون التّداولية هي دراسة الظّروف الضّرورية لنقل الدّلالة عن طريق العلامات من عقل إلى آخر أو من حالة لأخرى"[3]، ولهذا أضحت المقاربة التداولية بعدا من أبعاد النّص، واحتمالا من احتمالاته الكثيرة، إذ يحتل التأويل كمقترب نقدي موقعا هاما في التعامل مع النص الشعري وحتى النصوص الأخرى على اختلافها في تفاعل متداخل بين مقارباته الجمالية وبين مستويات الدلالة.

3.4.9. الصّورة السّيميائية وتحوّلات المعنى:

بات من المؤكّد أنّ الصّورة في عرف البلاغيين وعلى مر العصور تحيل على معنى ثم بعد ذلك تحيل إلى دلالة، أو من المعنى إلى معنى المعنى كما ذكر الجرجاني ذلك، فالمعنى الأول يتبادر إلى الذّهن أولا على سبيل الحدس، لأنّ له وجودا سابقا على النّظم، في حين أنّ الانتقال إلى المعنى الثّاني يتطلّب عملية استنتاجية، ننتقل فيها من معان محسوسة إلى معان محسوسة أيضا، أو ننتقل من معان محسوسة إلى معان مجرّدة، وهذه العملية

---

[1] أحمد يوسف، الدّلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005، ص ص109-110.

[2] حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص152.

* مصطلح استعمله غرايز حيث يرمي به الحديث عما يمكن أن يضمنه أو يوحي به أو يعنيه متكلم ما، فوق ما يصرّح به ظاهر كلامه. فالمعاني الضّمنية هي جوانب مقاصدية من المعنى، ولها خاصيات واضحة الملامح، وهي مستقاة جزئيا من المعنى المتواضع عليه، أو المعنى المباشر للقول حسب استعماله معنى محدد مشترك بين المتكلم والمخاطب، ينظر: فاطمة الشّيدي، المعنى خارج النّص أثر السّياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى للطّباعة والنّشر، دمشق، 2011، ص69.

[3] حسين خالفي، ص152. كما ينظر: جيرار دولودال، السّيميائيات أو نظرية العلامات، مدخل إلى سيميوطيقا ش.س. بيرس، تر وتج/عبد الرّحمان بوعلي، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، ط1، 2000، ص132.

العقلية يعني ضمنيا وجود منطق ما يتيح الانتقال من الظّاهر إلى الباطن[1]، وتفسير هذا هو أنّ ذانك المعنى ومعنى المعنى هو ما تثيره اللّفظة، عندما توظّف توظيفا استعاريا أو مجازيا وتحيل على معنيين، الأول ظاهري غير مقصود (معنى حقيقي) يحيل إلى معنى باطني مقصود (معنى إيحائي)، وهي الآلية نفسها الّتي تتوخّاها الاستعارة والكناية والمجاز والتمثيل.

والمعاني البلاغية أو الفنية تعدّ مجموعة من الإشعاعات والإيحاءات الدلالية الخاصة متجسدة في صياغتها الفنية وبأنماطها التّعبيرية الخاصة. واللافت للنظر هو أنّ التّركيب الصوري أو التّعبير الصّوري يمكن أن يختلف على غرض واحد أو معنى واحد، يعني تعددية التّعابير حول غرض واحد من قبل جملة من المبدعين. ولكن ذلك لا يعني احتواء تلك الصّور على ترادف الدلالات أو تواردها على هذا المعنى فحسب، بل إنّ لكل صورة من تلك الصّور -مادامت مبتكرة فنيا- ميزتها وفرادتها الخاصة من حيث معانيها المتفرّدة التي تتمايز بها عن سواها، إذ من اللازم أن تتغير تلك المعاني مهما بلغت من شكل إلى شكل ومن صورة إلى صورة، وهذا ما دفع بعبد القاهر للقول بأنّ المعنى الواحد قد يشترك فيه أكثر من شاعر وأكثر من بيت قائلا: "إنّ العلماء لم يريدوا حيث قالوا: إنّ المعنى في هذا هو المعنى في ذاك أنّ الّذي تعقل من هذا لا يخالف الّذي تعقل من ذاك، وأنّ المعنى عائد عليك في البيت الثّاني على هيئته وصفته الّتي كان عليها في البيت الأول، وأن لا فرق ولا وصل ولا تباين بوجه من الوجوه، ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشّيئين يجمعهما جنس واحد، ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات"[2]، ويعني هذا أنّ الهيئة التي يخرج عليها المعنى وصفته هي الفيصل الحاسم في تحديد مستوى تمايز المعاني وتفاضلها من مبدع لآخر.

و"البحث السّيميائي هو قبل كلّ شيء بحث في المعنى الناتج عن العلامة الحاملة له، وهو بحث فيه لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انبثاقه عن عمليات بناء خطابي شتّى، كما أنّ الوظيفة الأصلية للعلامة هي وظيفة اختلافية منبثقة عن علاقة، وليس حصيلة لمادة دالة بذاتها، وعلى هذا الأساس فإنّ المعنى ليس محايثا للشّيء ولا سابقا عليه، بل هو حصيلة ما تضيفه الممارسة الإنسانية إلى الوجود المادي الّذي يميز الأشياء"[3]، ورغم أنّ التّصوير الشّعري هو "إلحاق لمعنى ثانٍ للعلامة يكون جديدا وطارئا عليها، ما يجعل من هذه العلامة تبدو وكأنّها تشير إلى موضع قد يكون مطابقا، أو يبدو غير مطابق للواقع، وتبدو وكأنّها تخلق موضوعات جديدة، فيظهر المعنى في هذه الحالة وكأنّه نتاج ذهني خالص، بينما هو ذو علاقة بالواقع والأحداث"[4].

[1] ينظر: حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص156.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص507.

[3] سعيد بنكراد، السّيميائيات وموضوعها، علامات، مكناس-المغرب، ع16، 1998، ص79.

[4] حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص158.

ولأنّ هذا المعنى أساسا لدى السّيميائيين "يتمثّل في موضوع أو شيء، ويفترض علاقة بين العلامة اللّغوية- الكلمة- والموضوع الّذي ترمز إليه، أي ما يحتمل الصّدق والكذب منطقيا"[1]، فإنّ هذا يؤدّي بالصّورة الشّعرية إلى عدم إمكانيتها "التّصرف كصورة شعرية أيقونية ما لم تكن تشتغل كقرينة وكرمز، لأنّنا لن نتمكّن من إدراك وسدّ الثّغرة الدّلالية العميقة النّاتجة عن المسافة بين الموضوع الأول والموضوع الثّاني المحال إليه، كما أنّ التّحليل على مستوى القرينة والرّمز يقحم جميع أطراف العملية الأدبية التّواصلية، فالنّظر إلى العلامة كقرينة يكسبها وجودا حقيقيا بالإمكان معاينته بالعودة إلى الوقائع، بمعنى أنّه يكسب العلامة موضوعا في الواقع، وينقلها من الوعي الفردي إلى الوعي الجماعي، والتّحليل على مستوى الرّمز يعني صراحةً وجود وسيط قانون طبيعي، هو السّنن اللّغوي المتمظهر في سنن كلامي متّفق عليه بين مرسِل العلامة ومتلقّيها"[2]، كما يعزو هذا المعنى إلى السّيميوزيس الذي يمثل أحد مواضيع الدّلالة هذه الأخيرة ما هي إلاّ تسمية أثر المعنى المأخوذ من علامة أو علامات خطاب معين.

4.4.9. طبيعة العلاقة بين الاستعارة والسّيميائيات: (الوظيفة السيميائية للاستعارة)

إنّ الاستعارة أضحت تمثّل نظاما بلاغيا في الخطابات النّقدية الجديدة يكون الهدف من ورائها توليد معان نوعية وغير تقليدية للخطابات الأدبية، حيث لجأ الشّعراء المعاصرون إلى "الاستعارة كنسق معرفي لنقل تصوّرهم عن الظّواهر الشّعرية التّراثية، لتشكيل الواقع الشّعري الجديد"[3]. والأمر الثابت هو أنّه بات ينظر إلى الاستعارة "ليس بوصفها أسلوبا بلاغيا تقليديا يعتمد التّشبيه وحسب، بل ننظر إليها بوصفها أداة معرفية، وبوصفها أيضا فكرة داخل الخطاب تساعد على كسر دوائر الإدراك الجامد للشّعر"[4]، ولإبراز قدرة التفكير الإحيائي على توليد الدّلالات المختلفة، وهذا يفسّر أنّ الاستعارة تعدّ أداةً إجرائية معرفية ووسيلة لإنشاء عالم وتأسيس واقع، وليس لتزيين الواقع كما عُرف عنها ذلك في البلاغة الكلاسكية.

ومن منظور التفكير السّيميائي الحديث فإنّ "الاستعارة بوصفها أداة معرفية تكشف عن علاقة العلامة بالرّمز من ناحية، والعلامة بوصفها أثرا كتابيا يفصح عن الرّمز الثّقافي وآلية استدعائه وإحالاته من ناحية أخرى. والرّمز يمدّ العلامة بالدّلالة من خلال وجوده فيها"[5]، ولذلك فالأثر الكتابي تجسّده اللغة كونها نظام علاماتي، وهذه اللّغة ضرب من الرّمز يعتمد على القصد بالنسبة للحركات والصّور، وبالتّالي فإنّ علاقة التّناسب المعروفة بين الدّال والمدلول هي علاقة من نوع استعاري، فالعلامة (الأثر الكتابي داخل الخطاب) تستعير الرّمز (الأثر الثّقافي داخل الثقافة) ليؤكّدها ويمنحها دلالتها، لاسيّما وأنّ علم السّيمياء في اللّغة يهتم

[1] سعيد علوش، ص573.

[2] حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص169.

[3] عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب، ص173.

[4] المرجع نفسه، ص173.

[5] نفسه، ص173.

بدراسة المعاني الّتي تقف خلف الإشارات والعلامات عبر التّواصل اللّغوي بين أبناء الجيل الواحد، وقد كانت لهذه الفكرة إرهاصات في التفكير البلاغي القديم حيث كان عبد القاهر الجرجاني من السباقين لها وأيضا نجد ريتشاردز الذي وافق عالم جرجان إذ يرى أنّ الاستعارة هي تداخل لمعانٍ وتفاعل بينها، ذلك أنّ المعنى الأول يتراجع ليبرز المعنى المستعار، وكذلك وافقهم تودوروف في مسألة دور الرّمز الاستعاري في توليد المعاني.

إنّ المعنى من منظور السيميائية عبارة عن إطار من العلاقات، وهذا الإطار دائم التغيّر والحيوية، ذلك أنّنا ننظر من زاوية بعض الأجزاء، وكلّما غيّرنا رؤيتنا لتلك الزّوايا تغيّر نظام العلاقات جميعا. وإذا كان المعنى في حدّ ذاته عبارة عن علاقة فإنّه مع ذلك يحتوي على ضربين من نظام العلاقات وهما الإشارة والرّمز، فالأولى: تعني وجود شيء أو حدث أو حالة في الحاضر، الماضي، والمستقبل، وهذا ما يجعل الإشارة تمثل علامة أو بيان دال على وجود حالة معينة، في حين الثانية والمتمثلة في الرمز فهو "أداة لتفهّم الأشياء، وفهم شيء أو موقف يختلف عن الاستجابة لهذا الموقف أو التّنبه إلى وجوده"[1]، فالكلمات من حيث هي رموز لا تعني الأشياء في ظاهرها بقدر ما تعني الأفكار الخاصة عن هذه الأشياء، وما تحمله من مضامين جوهرية تختص بها، وهذا ما يفسر بأنّ الكلمات رموز شفّافة لا تجبرنا على العناية بها في نفسها من خلال بنيتها السطحية، وإنّما نعبرها بسهولة متجاوزين إيّاها إلى المدلولات وصولا بعد ذلك إلى أبنيتها العميقة.

والاستعارة "تؤدي دور العامل المساعد في صياغة واقع جديد ومختلف، لأنّها تمكّن الفكر من تمثّل دلالات مختلفة لها قيمتها التّاريخية والفكرية في بعث الحياة في الشّعر من جديد"[2]. ومن هنا يمكننا النظر إلى الاستعارة باعتبارها علامة تكشف عن الرّمز الحاضر في ثنايا العمل الأدبي، وبوصفها أيضا سيرورة سيميائية تكشف عن الوظيفة الإبدالية للعلامة، بالإضافة إلى أنّ هذه الاستعارة تفيد كثيرا في فهم آلية انتقال المعنى التّراثي والرّمز إلى حقله الخطابي الجديد، فالحديث عن الاستعارة كنظام للتّواصل المعرفي سبق وأن أثار تساؤلات عديدة، أدّت بالمشتغلين في مجال النّقد والبلاغة إلى الاهتمام بهذا الجانب في طابعها الجديد من خلال النظر إليها على أنها تمثل نظرية نقدية جديدة في ذاتها والبحث حول قانون اشتغالها، لأنّها ليست كما عرف عنها قديما مجرّد إشارة لشيء آخر، بل هي استدعاء هذا الشّيء الآخر وحضوره فيها.

وهنا يبرز دور العلامة في ارتحالات المعنى داخل الخطاب وتبيان وظيفته الخطابية، باعتبار أنّ المعنى يمثل حصيلة إنتاج من جملة من العلاقات بين العناصر الدّالة الموجودة ضمن فضاء الخطاب، وأيضا حاصل نتيجة علامات تحيلنا على عناصر دالة خارج الخطاب وداخل الثّقافة وهذه التي أسميناها بالسياق ذي الإرجاع الخارجي، خاصة وإذا كنا نعلم أنّ مصطلح المعنى أضحى في شيوعه يدلّ على علامة ينتمي إلى السّيميوزيس

[1] مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، ص24.

[2] عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب، ص175.

ودراسته هي موضوع الدّلالة، ممّا يدفع بنا إلى "رصد الحركة الدّائرية بين الفكر الّذي يتجلّى في ذاته وقدرته على إنتاج الخطاب، وبين الاستعارة كنسق معرفي يعيد تشكيل هذه الخطابات"[1]، كما يحتاج إلى قراءة تكشف عن أثرها في هذه الخطابات، ومع ذلك فالاستعارة تتميّز بخاصيتها الدّلالية التي تجبر الرّسالة اللّغوية على الاشتغال بامتداد المعنى الخطابي.

نلجأ في دراستنا هذه إلى تحليل سيميائي بفضاءاته المعرفية الحديثة (الدّال، المدلول، الدّلالة) للخطاب الشّعري الجزائري المعاصر لتوضيح "تداولية الاستعارة وقدرتها على توليد (الدّلالة) المعنى من خلال بحث الظروف الضّرورية والمعرفية (مرحلة الإحياء في هذا السّياق) لاستعارة (الرّمز) بواسطة (العلامة)، بهدف خلق وضعية معرفية جديدة، في هذا السّياق الخاص بالدّلالة نقف مع ريفاتير وتمييزه بين الشّعر واللّاشعر، حيث تؤول المسألة إلى الطّريقة التي يقوم فيها النص بتوليد معناه، ويتعلّق الأمر هنا ببنية المعنى المتخيّل داخل القصيدة وتلعب الاستعارة في بنائه دورا رئيسا بكشفها عن الآلية الّتي تشتغل بها هذه البنية وتؤسّس موقعها في جسد النّص، كما سوف يختبر هذا التّحليل الإبستيمي داخل سياق الخطاب الجديد في قراءة المعنى، وذلك من خلال ثلاثة مظاهر: **صور استعارة الكلمات، صور استعارة الموضوعات، صور استعارة الأفكار أو الصّور الحجاجية**"[2].

إنّ الشّعر يعبّر عن المفاهيم والأشياء بطريقة ملتوية، والقصيدة هي الأخرى تقول لنا شيئا وتعني شيئا آخر، بحيث يمكن أنْ يتمّ إنتاج هذه الالتوائية بثلاثة طرائق متمايزة، نقل المعنى أو انحراف المعنى أو إبداع المعنى. إذ يكون هنالك نقل للمعنى حين ينزلق الدّليل من معنى إلى آخر مثلما هو الأمر في الاستعارة والكناية، بينما يكون هنالك انحراف للمعنى في حالة الالتباس أو التّناقض أو اللّامعنى، أمّا الإبداع فإنّه يظهر حين يشتغل الفضاء النّصي باعتباره مبدأً تنظيميا منتجا لدلائل انطلاقا من عناصر لسانية. تقوم هذه المستويات الثّلاثة بخلخلة التّمثيل الأدبي للواقع، وتكون اللّانحوية[3] هي العنصر المخصص للقصيدة، حيث لا تعني اللّانحوية خرقا أو خطأ لغويا، ذلك أنّ النّص يدرك باعتباره مولّد نحوه الخاص.

وعليه سوف يتم التّعامل مع الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر بوصفه علامة لسانية، حيث تتّخذ فيه اللّغة وسيلة لبناء علاقات فكرية استعارية مع الرّموز، ومن ثمّ يتم الكشف عن الطّور المتقدّم للبلاغة الجديدة، الّتي تنتقل بالفكر من طور الانشغال بالرّموز وجماليتها، إلى طور العلامات الحاملة لمعاني هذه الرّموز، والقابلة للتّأويل على مساحات واسعة من نشاط الفكر الإنساني. ولعلّ هذا الاتجاه يبدو أيضا في نظرة البلاغة للخطاب الأدبي فهي تعتبره إنجازا لغويًا يقوم من خلفه نظام حضاري، لأنّ الصّلة بينهما هي الاشتراك في

[1] المرجع نفسه، ص176.

[2] المرجع السابق، ص178.

[3] مصطلح أطلقه جاكوبسون في بداية الأمر من خلال مسألة الانزياح ثم استعمله ريفاتير في السّياق المشار إليه.

اللّغة، ولذلك كان النّقد الأسلوبي ينظر إلى موضوعه على أنّه فكر دون إحالة النّص على غير ذاته لتحديد معناه.

فـ"السّيميائيات في جميع الحالات، هي بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انبثاقه عن عمليات بناء خطابي شتّى، والوظيفة الأصلية للعلامة هي وظيفة اختلافية منبثقة عن علاقة، وليس حصيلة لمادة دالة بذاتها، وعلى هذا الأساس فإنّ المعنى ليس محايثا للشّيء ولا سابقا عليه، بل هو حصيلة ما تضيفه الممارسة الإنسانية إلى الوجود المادي الّذي يميز الأشياء"[1]. لذلك فالاستعارة تعدّ علامة في الخطاب الشّعري لها خصوصيتها ضمن المفهوم الأوسع، أو بصيغة أخرى تمثّل الاستعارة "بنية سيميائية ومعرفية لها أثرها الواضح في شكل ومعنى الخطاب"[2]، كما تمثل أيضا "خطابا منتجا للدّلالة انطلاقا من المعنى، وفق سيرورة إنتاج لامتناهية تقابلها قراءات لا متناهية، باعتبار طبيعة الخطاب المنتج للدّلالة، ما يحتّم علينا إعمال الآلية التّأويلية في عملية القراءة تبعا للآلية التّوليدية للنّص"[3]. ومن ثمّ كان حضور البلاغة قويًّا في تحليل الخطاب، من خلال البحث في الأنظمة البلاغية بمعناها الجديد ممثّلة في الاستعارة كعلامة، وبنائها الشّكلي التّقليدي (أركان الاستعارة البلاغية) في توليد معانٍ نوعية وغير تقليدية للخطابات الأدبية.

ومن خلال ما أوضحنا سابقا، فالنّص الأدبي بالنسبة للقارئ يبدو كرسالة ذات طبيعة تخييلية متبادلة بينه وبين النّاص، حيث يظهر دور التّرميز على مستوى الكتابة ودور التّفكيك على مستوى الفهم والتّأويل، فتتداخل الكتابة حينئذ بالقراءة حيث يدمج الخارج في ديمومته اللّغوية والعلامية وحينها يكشف التّمثلات الرّمزية لهذا الخارج في كليات دالة، وهنا يمكننا القول أنّ النّص يغفل عن الكثير من التّفاصيل وهذا راجع لكونه تخييلا وهذا ما جعله يقتصر على الاقتصاد الإعلامي مما يدفع بالقارئ إلى استكمال تلك النّقائص من خلال ما يعرف بتحيين البنية النّصية.

10- التّفاعل بين بنية النّص والمتلقي: نحو تجربة جديدة في إنتاج المعنى

إنّ الأمر المؤكد في العملية القرائية هو وجود متلق في عملية الإبداع يستحضره المبدع أثناء العملية، وهذا ما تؤكّده نظرية جمالية التلقي، إذ أنّ المبدع يحاول تكييف و أقلمة أسلوبه وفق طبيعة من يوجّه إليهم هذا الأسلوب، وهذا راجع بلا شكّ إلى أنّ المبدع يحاول بقدر ما أوتي من مقدرة بيانية أن ينقل للمتلقي الحالة التي

[1] سعيد بنكراد، السّيميائيات وموضوعها، علامات، مكناس-المغرب، ع16، 1998، ص79.

[2] عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب، ص189.

[3] حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص251.

يعايشها، أو نقله إلى نفس التّجربة الّتي دفعته إلى هذا الإبداع[1]، فهو يدفع بعمله الفني لأن يشارك مع المتلقي الذي يوجّه له النّص.

إنّ تلقي النصوص بات مرتكزا في حالات تلقيها على حالتين وهما: حالة الإقناع وحالة الانفعال، ولكن مما يظهر اليوم وكأنّنا في مواجهة مع معادلات نصوصية مختلفة تستلزم منّا إعادة تصنيف حالات تلقي الخطابات والنصوص لدى القارئ المعاصر.

فالحالة الأولى تتميز كونها "أزلية تقليدية، وهي حالة الإقناع ذي التّوصيل العقلي، وكينونة النّص فيها منطقية، حيث يرتكز في علاقاته الدّاخلية وفي تواصله مع القارئ على منطق التّعبير وتحديد الهدف، والمعتمد فيه على المعنى الّذي يسخّر النّص لإيصاله وتحقيقه، وهو رسالة ذهنية عقلية غايتها الإقناع"[2]، وكان القرطاجني ممن تناولوا هذه المسألة تحت ما يسمّى بالخطابة التي في الغالب لا تُلقى إلا لإقناع بأمر في غاية الأهمية، وهو مصطلح أخذ به النقاد والفلاسفة العرب.

أما الحالة الثانية "فهي أزلية أيضا وتقليدية وهي حالة الانفعال الّتي تعتمد على التّعبير الوجداني المرتكز على الحسّ المباشر الّذي ينشأ عنه انفعال تلقائي، ويرتكز النّص على كينونته النّحوية الإنشائية أي على صناعة اللّغة فيه، وعليه كان معظم الشّعر غنائيا، ولكنّه قد يتمازج مع الأول، أي مع حالة الإقناع، وذلك في الشّعر الذّهني وشعر الحكمة"[3]، وعندئذ ينشأ ما سماه القرطاجني بالتّمثيل الخطابي[4].

فالنّص العقلي الهادف للإقناع يكون فكرا ومعرفة عقلية، أمّا النّص الهادف لإثارة الانفعالات فهو شعر أو أدب، أي أنّه نص جمالي قصد منه ترك أثرٍ على النّفس وليس ما فيه من منطق دلالي أو معنى ظاهري[5]. لقد كان اهتمام نظرية التلقي الممثلة في رائدها إيزر موجها منذ البداية نحو البحث عن كيفية أن يكون للنّص معنى لدى القارئ وفي شتى الظّروف، فروّاد هذه النظرية يؤكّدون على دور المتلقي وأهميته في تحقيق الأثر الجمالي أو الجمالية*، أي في نقل النّص من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز، خاصة وأنّه في تلك اللحظة يولد معها نص القارئ. لذلك كان من أولويات هذه النظرية أن ركزت على ما يسمى بالبعد الجمالي والذي يقتضي إيجاد مسافة وجدانية واضحة تفصل بين شخصية القارئ والعمل الفني، الّذي يظهر بعيدا عن مجال تجارب القارئ. وهذا فيه تمييز بين الحقيقي والوهمي في العمل، كما يتحدّد البعد الجمالي بمعايير القراءة العصرية الحداثية

[1] ينظر: محمد عبد المطلّب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون ودار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994، ص ص234-235.

[2] عبد الله الغذامي، تشريح النّص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط2، 2006، ص51.

[3] المرجع السابق، ص52.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص67.

[5] عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص52.

* المقابل للمصطلح الأجنبي l'esthétique وتستعمل اللّفظة نعتا لكل ما يتّصل بالجمال أو ينسب إليه وتستعمل أيضا اسما وتعني العلم الّذي يعكف على الأحكام التّقييمية الّتي يميّز بها الإنسان الجميل عن غير الجميل ولذلك أطلق عليه بعضهم علم الجمال، على أنّ هناك من يلجأ إلى اللّفظ المعرّب استطيقا، ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص147.

ومغامرة اكتشاف الشّاعري في النّصوص الإبداعية[1]، وقد تمكّنت نظرية القراءة وجمالية الاستقبال أو التّلقي من أنْ تضطلع بالدّور المهم في الكشف عن سرّ خلود النّصوص الأدبية، ذلك السّر الّذي يكمن في الفرضية الجوهرية والمتمثلة في تعدّد المعاني، فيكون النّص محاورا نشطا للقارئ، ويكون القارئ فاعلا أساسيا في تنشيط النّص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيّرة عبر تاريخ تأويلاته.

وبذلك توازي اهتمامات نظرية جماليات التّلقي اتّجاه نقد استجابة القارئ، حيث أوضحت كيفية تفكير القارئ وهو يتناول العمل الأدبي وماذا ينتظر منه[2]. ومن جهة أخرى قالت هذه النظرية بأنّ القارئ وجب عليه أن يندمج داخل موقع التّفاعل الفني حتّى يتواصل مع المبدع بإنتاج نص مواز لنصّ هذا المبدع في محاولة للكشف عن مواطن الجمال في نصه، على أن يكون نص المبدع قادرا على استفزاز القارئ باستدراجه من خلال ما تسميه نظرية التلقي بالدّهشة الجمالية، وتمثّل ردّ فعل أوّلي بإزاء الأثر الفني، وهي دهشة كلية تترجم الإحساس العام الّذي يراود القارئ أوّل ما يطّلع على الأثر الفني.

هذا وقد تعدّدت مسميّات القارئ بحسب اعتبارات النّص، وآثرنا استخدام كلمة المتلقّي في هذه المعالجة لأنّها تشمل جميع أنواع التّلقي، فإذا كان النّص مكتوبا فهو قارئ، وإذا كان رسالة –بوصفه خطابا-فهو مرسَل إليه، وإذا كان ملفوظا فهو سامع أو مستمِع، إنّ القارئ يتلقّى النّص بفضاء الكتابة الأبيض والأسود فتكون للإشارات وعلامات التّرقيم والتّنقيط والخط المائل أو المظلّل دلالات خاصة بالقراءة، أمّا المرسَل إليه فهو يتلقّى النّص بوصفه رسالةً موجّهة إليه من المرسِل، فتكون بذلك خطابا حواريًا بينهما، وأمّا السّامع فهو يعتمد على شخصية القائل وإشاراته وحركاته، فضلا عن اعتبارات المقام والمقال، وهذا الأخير هو ما نجده مستخدَما في التّراث العربي الّذي تَحدَّدَ في ميدانيْن هما: الشّعر والخطابة، وبالرّغم من انتشار الكتابة والقراءة إلّا أنّ مصطلح السّامع بقي معتمدًا عند العرب من البلاغيين واللّغويين والنّحاة في المعايير الجمالية والفنيّة، فكان السّماع قبل القياس في توثيق اللّغة الصّحيحة، كما كانت الرّواية هي الفن الّذي يقوم عليه الإبداع.

غير أنّ هذه المصطلحات تداخلت في الكتابات النّقدية المعاصرة لاعتبارات متعدّدة تختصّ بتطوّر القارئ وانفتاح قدراته التّحليلية وزيادة استيعابه وتعقيد رؤيته. لذا سنستخدم هذه المصطلحات وفق الرّؤية الّتي نتبنّاها للنّص المدروس، فضلا عن اعتبارنا للبيئة الثّقافية الّتي يمثّلها النّص، وغايتنا من ذلك تحديد طرائق الدّلالة الّتي يعطيها المتلقّي عند قراءة النّص.

[1] ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص51.

[2] ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999، ص ص94-95.

وهذا كلّه جعل هذه النظرية تعيد النّظر في مناهج تاريخ الأدب مقترحة منهجا بديلا يشكّل تحدّيا لنظرية الأدب من أهمّ مبادئه: تحويل منظور البحث من جمالية الإنتاج إلى جمالية التّلقي وتأسيس علاقة حوارية بين النّص والمتلقّي، وإظهار الاختلاف في التّأويل لدى القرّاء المتعاقبين لفهم العمل الأدبي وتعدّد الدّلالة بتعدّد التّلقي.

ولذلك فقد كان للقارئ الاعتبار اللّازم على حساب الذّات المنتجة وسياق الإنتاج، ولهذا لا يصبح النّص متضمّنا لمعنى مطلق ونهائي، بل محتضنا إمكانيات دلالية لا تتحقّق إلّا بمساهمة القارئ وحواره فيبطل بذلك التّساؤل عن معنى النّص وعن اشتغاله الدّاخلي كما فعلت ذلك (السّيميولوجيا والبنيوية)، ويصبح بذلك التّساؤل عمّا يحدُث للقارئ عند القراءة وبالذّات حين يحقّق إحدى الإمكانيات الدّلالية، ليخرج العمل بذلك من نطاق الكمون إلى نطاق الحركة والتّجدد، فيسقط بذلك مبدأ الدّلالة الجاهزة والثّابتة الّتي أثقلت كاهل النّقد ليصبح مكتسِبا لدلالات جديدة تتجدّد عند كلّ قراءة فترتبط بنية النّص وبنية فعل القراءة كما يقول إيزر، فيتحوّل بذلك فعل القراءة من الاستيعاب إلى حوار مع النّص، فهو إعادة إنتاج المعرفة معتمِدا في ذلك على التّأويل فتصبح النّصوص قابلة لمستويات متعدّدة من القراءات.

ولقد رأى إيزر أنّ تفسير ما طُرح سابقا حول توضيح المعنى الخبئ في النّص، هو أنّ المعنى وفق نظره يمثل حدثا ناتجا عن التّفاعل بين النّص والقارئ، أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته، وليس موضوعا يمكن تحديده[1]، وهذا الوقع أو الأثر الحاصل مرتبط بالصّورة الّتي يخلقها المعنى أو يوحي بها داخل النص، وكلمّا استمرّ حصول ذلك الوقع فإنه يفتح المجال أمام عالم يبدو غريبا بالنسبة للقارئ فيتفاعل معه لتصبح النّقطة الّتي يلتقي فيها النّص بالقارئ هي موقع العمل الأدبي، فيتحقّق ذلك التّأثير الجمالي وينتج عنه إعادة إنتاج للمعنى، بحيث يبقى هذا المعنى دائما في تجدّد وسيرورة مستمرّين.

هذا ما نادى به إيزر في إطار حديثه عن علاقة المعنى بالوقع وحصول هذه العملية لدى القارئ، فهو ينظر إلى الأدب بأنّه "مجال استقطاب كلّ المعاني والدّلالات والرّسائل الّتي تعجز الأنظمة الأخرى عن إيصالها"[2]، فالمعنى ليس بالضّرورة موجودا في ثنايا العمل أو داخل فضاءاته، فالدّلالة العميقة قد لا تكون هي دائما ما يقدّم للقارئ في قالب إبداعي فني فيكون سهلا عليه إعادة تمثّل الأثر الّذي يرمي إليه معنى العمل.

فماهية العمل الأدبي هي ماهية خفية، وهي أساسه المضمر ومغزاه اللطيف، وهذا مكمن الشعرية والجمالية، ولا يحس بها إلّا من يكابد ويعاني عناصر الإبداع، فالماهية هنا تتحقق على مستوى ذات المبدع متى توفر له طبع سويّ، وتوفرت فيه العناصر التي تجعل وتصنع منه الشاعر المبرّز، لأنّه أثناء مخاضه الإبداعي لا يستحضر أيّ

[1] روبرت هولب، نظرية التّلقي مقدّمة نقدية، تر/عزّ الدّين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000، ص135.

[2] دراسات سيميائية أدبية لسانية، رئيس التّحرير: حميد لحميداني، المغرب، ع06، 1992، ص50.

قارئ مهما كانت ثقافته، وإنّما قارئ تجريدي بعينه أو بالأحرى قرّاء يتوفّرون على شروط القراءة النّقدية من خلال قدرتهم على أن يعكسوا تفاعلا جديدا بين أجهزة قراءاتهم وبين الوقع الجمالي الّذي يفرضه النّص عليهم بحكم قيمته الفنية استنادا إلى مظلّة التّأويل، والّذي يظلّ متعدّدا بتعدّد القرّاء[1]. أمّا مهمّة العمل الأدبي فتكمن في تأثيره في المتلقي، وكان حازم من أوائل النقاد الذين ركّزوا على هذه الوظيفة التّأثيرية القائمة على غرز قيمة الأثر في المتلقي أو إقناعه بقضية أو حمله على اتّخاذ موقف وسلوك معين..الخ.

وإلى جانب ذلك يذهب رينيه ويليك وأوستن وارين إلى أنّ العمل الأدبي عندهما موضوع لمعرفة قائمة بذاتها، فلا هو حقيقي كالتّمثال، ولا عقلي كتجربة الضّوء والألم، ولا مثالي كالمثلّث، وإنّما هو نسق من القواعد والأفكار المثالية الّتي تتداخل فيما بينها، ولا سبيل إليه إلّا من طريق التّجارب الفردية المأخوذة من التّراكيب اللّغوية، ويتألّف من عدة مستويات: أوّلها المستوى الصّوتي ويتحقّق في التّجانس والإيقاع والوزن على وجه لا تنعزل فيه هذه العناصر عن الدّلالة الكلّية للعمل الأدبي، والثّاني المستوى النّحوي والبلاغي وتدخل فيه الصّورة الخيالية والرّمز والأسطورة، والثّالث مستوى العالم التّخييلي ويدخل فيه التّركيب الفنّي والشّخصيات وما إليها، والرّابع مستوى الصّفات الميتافيزيقية الّتي تتّصل بما هناك من مسالك إزاء الحياة، أو نغمة يحتويها عالم العمل الأدبي[2].

يمثل النّص بنية ذات ازدواجية خاصة فهو بنية لفظية مادية وشعورية معنوية في آن واحد و"إنّ الشّيء الأساس في قراءة كلّ عمل أدبي هو التّفاعل بين بنيته ومتلقيه"[3]، وأمّا الوقع والأثر الفني فمرتبط بالصّورة الّتي يؤسّسها المعنى أو يوحي بها وليس المعنى في حدّ ذاته، فيجعل المتلقّي يعيش حالة من التّشويش، فيتوجّه الاهتمام لا إلى المعنى الّذي يوصله التّأويل كما عهدنا ذلك في النّقد التّقليدي، بل إلى منحى تكوين وبناء المعنى، فكلّما زاد ابتعاد القراءة عن الشّرح والنّقل والإيصال كلّما تواصل إنتاج ذلك الوقع، وفتح المجال أمام عالم يظهر غريبا لدى القارئ، ويتفاعل معه باستمرار، لتصبح النّقطة الّتي يلتقي فيها النّص بالقارئ هي موقع العمل الأدبي، فيتحقّق ذلك التّأثير الجمالي وينتج عنه إعادة إنتاج للمعنى ويبقى المعنى دائما في تجدّد مستمرّ.

لهذا السّبب "نبّهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أنْ تهتم ليس فقط بالنّص الفعلي، بل كذلك وبنفس الدّرجة بالأفعال المرتبطة بالتّجاوب مع ذلك النّص. فالنّص ذاته لا يقدم إلّا في مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنّص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل

[1] ينظر: إدريس بلمليح، القراءة التّفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص ص53-54-55.

[2] ينظر: لطفي عبد البديع، التّركيب اللّغوي للأدب، ص144.

[3] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب في الأدب، تر/حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دت، ص12. وأما المصدر الأصلي والذي استصعب الحصول عليه هو للمؤلّف نفسه المترجم إلى اللغة الفرنسية تحت عنوان: H.R.Jauss, pour une esthétique de la réception, Gallimard, paris, 1978، ولكن اعتمدنا دراسة حميد لحميداني الذي ترجم هذا الكتاب.

التحقق"[1]، بحيث وتسمح عملية إعادة تشكيل أفق توقّع عمل أدبي ما من منظور ياوس بتحديد قيمته الفنّية انطلاقا من عملية تلقّيه من قبل قارئ متميّز ذي ثقافة عميقة الّذي تظهر عليه بوادر تأثير هذا العمل الأدبي فيه، ولهذا يمكن أن نسمّي هذه المسافة بين أفق التّوقع الموجود سلفا والعمل الجديد بالإنزياح الجمالي الذي تحكمه درجة قياس ردود فعل الجمهور وبأحكام النّقاد، حيث يمكن للمتلقّي أن يحدث تغييرا في الأفق سواء بمعارضته تجارب مألوفة أو بإبرازه تجارب جديدة. ومن هنا يتضح "أنّ للعمل الأدبي قطبين: قد نسميهما: القطب الفنّي والقطب الجمالي، الأول هو نصّ المؤلف، والثّاني هو التّحقق الّذي ينجزه القارئ"[2]، وعلى هذا فالنّص يوجد دائما من قِبل قارئه الّذي يهدف إلى بناء معناه وهو الذي يرسم التّحقق لهذا المعنى، حيث أنّ الخطاب وحده لا يقول كلّ شيء ولا يوضّح كلّ شيء ممّا يجعل النّص يخلق باستمرار تغيّرات في المواقف نتيجة تغيرات أزمنة القراءة وتلقي النص.

إنّ قراءة النّصوص من أجل اكتشاف متاهتها وإضاءة عتماتها لا يحصل ذاك إلّا بمعرفة نقدية متعدّدة، تتيح إنصاتا عميقا لإيقاع النّصوص في خصوصيتها وفرادتها، واستبعاد فكرة وجود قراءة واحدة تهمين على كلّ النّصوص، فتغيّبها وتلغيها لصالح النّظرية أو المنهج، وبذلك فلابدّ من استحضار المسافة الموجودة بين النّاقد والنّص الأدبي لإنتاج قراءة تفاعلية أساسها إنتاج النّص بدل استهلاكه. "وإذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النّص والقارئ فمن الواضح أنّ تحقيقه هو نتيجة للتّفاعل بين الإثنين. ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشّيء الكثير في عملية القراءة نفسها"[3]، لأنّنا إذا أهملنا العلاقة بين النص والقارئ سينجم عنه إهمال العمل الأدبي الفعلي.

إنّ الطّريقة الّتي يُتلقّى بها العمل الأدبي تمثل معيارا للحكم وإعطاء القيمة الفنّية لهذا العمل، حيث ينتج عن ذلك التّخييب أو الاستجابة للأفق السّائد لدى الجمهور، فإذا استجاب أفق النّص لأفق القارئ كان هذا النّص عاديا، ولا يقدّم حساسية فنية جديدة، بل يقوم بإعادة وتكريس المعايير الجمالية السّائدة، في حين أنّه إذا كان مخيّبا لأفق القارئ ومنزاحا عن معاييره الجمالية شكّل عملا فنّيا ذا قيمة عالية، ويسمّي ياوس المسافة بين أفق الكتابة وأفق القراءة بالمسافة الجمالية التي يمكن قياسها بردود أفعال القرّاء وبأحكام النّقاد لتشكّل وحدة قياس للتّوتّر بين أفق النّص وأفق انتظار جمهوره الأول، وعلى هذا الأساس كانت هناك أزمنة محددة تبين مسارات التلقي وهي:

أولا: زمن التّلقي الجمالي المقترن بالدّهشة الفنية للقارئ حال تفاعله مع النّص الأدبي.

[1] المرجع السابق، ص12.

[2] م ن، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص12.

ثانيا: زمن التّأويل الاستعادي يتحقّق بتبرير هذه الدّهشة الجمالية، ويطمح المتلقي من خلال القراءة الاستعادية إلى بناء فهم وتأويل يعكس عبرهما تفاعلا لابدّ من أن يكشف عن الأفعال الكامنة في النّص.
ثالثا: زمن التّلقي التّاريخي، ويتمّ عن طريق تأويل النّص اعتمادا على المعاناة الّتي أبداها القرّاء السّابقون من خلال تفاعلهم الإيجابي مع الأثر[1].

فكلّما اتّسعت المسافة الجمالية بين أفق النّص وأفق تلقّيه ازدادت قيمته الفنية، لأنّه يسهم في إعادة توجيه تجربة القارئ نحو أفق بتجربة جمالية جديدة، وإذا لم يتمكّن من ذلك فإنّه يكون أقرب إلى مجال الطّبخ وفق ياوس لأنّه يستنسخ معايير متداولة بشكل كبير في أفق انتظار القارئ. وعلى هذا الأساس تتحدّد أدبية النّص وفق ياوس بمدى قدرته على عدم السّقوط في الابتذال وخرق المعايير الجمالية السّائدة، بشكل يؤدّي إلى خلق معايير فنية جديدة، وهو ما يسهم بدوره في ظهور معايير نقدية مغايرة. وتجدر الإشارة إلى أنّ التّخييب أو الاستجابة لأفق توقّع القرّاء لا يقتصر فقط على المعايير الجمالية والفنية وحسب، بل يتعدّاها إلى وظيفة الأدب في الحياة الاجتماعية للقارئ.

من المعلوم أنّ النّصوص على اختلاف أجناسها تمثل رسالة من أجل القيام بعملية تواصلية قائمة ومؤسّسة من المبدع نحو القارئ، حيث يقوم هذا الأخير ببَنْيَنة المعنى ومحاولة إعادة إنتاج النّص وفق ذخائر واستراتيجيات يتّصف بها، ومن هنا فإنّ هذه "الذّخائر والاستراتيجيات النّصية تقدّم فقط إطارا يجب على القارئ أن يركّب فيه موضوعا جماليا* لنفسه. وبالتّالي فالبنيات النّصية وأفعال الفهم المبنينة تشكّل قطبيْن في فعل التّواصل، حيث يعتمد نجاح فعل التّواصل هذا على الدّرجة الّتي يؤسّس فيها النّص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ"[2]، كما يسهم هذا النّص إذا كانت انطلاقته ناجحة في تنشيط ملكات القارئ الفردية في الإدراك والمعالجة، كون "النّص يثير باستمرار وجهات نظر متغيّرة لدى القارئ"[3] خصوصا عندما يعي القارئ جيدا بأنّ هذه النّصوص تجسّد أعرافا وقيما اجتماعية يدركها هو أو غيره من القراء المحتملين، مما جعل الناقد الأمريكي ستانلي فيش يركز على هذه القيم والأعراف والمواضعات كونها تحيط بالمتلقي القارئ وهي السّبيل أيضا لاكتشاف والوصول إلى المعنى[4]، نافيا بذلك مسألة كون المعنى يوجد في النّص.

---

[1] ينظر: إدريس بلمليح، القراءة التّفاعلية، ص ص55-56.

[*] هنا في هذا المقام الموضوع الجمالي لا يتشكّل إلّا من خلال فعل التّعرف من جانب القارئ، والتركيز عندئذ ينتقل من النّص بوصفه موضوعا إلى فعل القراءة بوصفه نشاطا عمليا، للمزيد ينظر: روبرت هولب، نظرية التّلقي مقدّمة نقدية، ص135.

[2] فولفغانغ إيزر، ص55.

[3] المرجع نفسه، ص99.

[4] ينظر: روبرت هولب، نظرية التّلقي مقدّمة نقدية، تر/عز الدّين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية وعربية للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 2000، ص162.

والقارئ في مواجهة هذا النص يعمد إلى مجموعة من العمليات الآنية أثناء القراءة محاولة منه لاستكناه معناه، من خلال سدّه للبياضات والفراغات البارزة في النّص، كونها تمثل عاملا من العوامل المساعدة للوصول إلى المعنى، وتحقيق فعل التواصل، بحيث "تعمل الفراغات كنوع من المحور الّذي تدور حوله مجموع العلاقة بين النّص والقارئ*. ومن هنا تثير بياضات النّص المبنينة عملية التّصور الّتي يقوم بها القارئ ببناء شروط يضعها النّص"[1]. ومع ذلك هناك مكان آخر في النّسق حيث يلتقي النّص والقارئ، وهو الّذي يميّز بواسطة مختلف نماذج النّفي الّتي تنشأ خلال عملية القراءة. و"كلّ من البياضات وأشكال النّفي تضبط عملية التّواصل بطرقها المختلفة الخاصة، فالبياضات تترُك الرّوابط مفتوحة بين المنظورات في النّص، وبالتّالي تحثّ القارئ على التّنسيق بين هذه المنظورات"[2]، وحيث يقوم بالعمليات الأساسية في فضاء النص سيحدث لديه تعديلات في موقفه إزاء ما هو مألوف أو معين، وبمعنى آخر هذا القارئ موجّه ليتبنّى موقفا يتعلّق بالنّص.

وخلاصة الأمر ندرك أنّ نظرية التّلقي أو جمالية التجاوب ركّزت كثيرا على القارئ وعوّلت عليه في عملية إنتاج النصوص وعلى الاستجابة البلاغية النّوعية لها، وكذا المساهمة في كتابة النّص عبر التّفاعل معه لتأويله ومنحه قراءةً ما تتلاءم ومجموع المقاصد، وفي الوقت نفسه لم تهمل البنية والنّظام اللّغوي، فالنّص ليس واقعا ثابتا ولا مدلولا واحدا، بل هو فضاء بلاغي متوقّف على قدرته لإدخال القارئ في عالمه الخاص وتأثيره فيه. لذلك ميّز إيزر بين مرحلتين في عمليّة القراءة: مرحلة استجماع المعنى ومرحلة الدّلالة الّتي هي الاستيعاب الإيجابي للمعنى فتكون أداة للمعرفة ضمن الممارسات اللّسانية، فتوجّهت الحركة النّقدية نحو علاقة النّص بالقارئ متبنّية في ذلك الاتّجاه اللّساني فالنّص الأدبي له قدرات فنّية تكمن في ممتلكاته وهي مرتبطة به باستمرار ولازمة له غير أنّ الجمال يوجد في الذّات المتلقّية للنّص الفنّي والعلاقة بين ما تملكه الذّات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها كلّ مرّة وعبر الزّمن.

11- جمالية القراءة وبلاغة التّأويل:

إنّ القراءة تمثّل عملية تفسير أو تأويل للنص، وكلّ تفسير أو تأويل هو قراءة، وكلاهما أداء نصّي يسهم في إنتاج جديد للمعنى، وهذا مرجعه إلى البحث اللّساني الذي يؤكّد على أنّ "كلّ فعل لتفسير تلفظ هو منح لمعنى"[3]

* هنا المقصود القارئ الضمني والّذي جاء به إيزر، وهو عنده يمثّل حالة نصية وعملية في سبيل إنتاج للمعنى على السّواء، وهذا المصطلح يدمج كلّا من عملية تشييد النّص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة. ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نظرية، ص136.

[1] إيزر، فعل القراءة، ص101.

[2] المرجع نفسه، ص101.

[3] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص185.

أو إسهام في إنتاج معنى آخر. والقراءة عملية تلفّظ للنّص الّذي ينطق عبر قارئه، ولذلك ارتبط مفهوم القراءة المعاصرة بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة وتقديمها وفق ما يلائم تصور القارئ فردا أو جماعة، مما جعله يمتد من التفسير إلى التّأويل، وبالتالي أضحت الذات القارئة لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء، ولذلك قد يتغيّر معنى النص حسب حالة القارئ النفسية، وحسب الفروق بين الأفراد والبيئات الثقافية والحضارات والعصور. ولقد دافعت مدرسة كونستانس عن دور المتلقي القارئ في بناء النص وإنتاج دلالاته، فأضحى فعل القراءة ضربا من ضروب الحوار المؤسس والمنتج والفعال بين النص والقارئ، أي التقاء الخطابين "خطاب الذات القارئة وخطاب الموضوع المقروء"، وهذا التّأويل هو نوع من تبادل الأخذ والعطاء بين القارئ والنّص، حيث أنّ القارئ يأخذ من النّص معطياته ويضيف إليه المعاني الّتي يراها فيه، ولذلك فالقراءة والتّأويل بالدرجة الأولى عبارة عن تفسير يعيد إنتاج النّص في صورة جديدة[1].

وفي مقابل ذلك، أصبحت عملية القراءة تمثل استراتيجية تهتم بإيجاد المعاني[2] أو إنتاجها كما قال بذلك وليم راي، ولأنّ كلمة "إيجاد" في هذا السّياق قد تعني عند بعض النّقاد التّفتيش عن معانٍ محدّدة وإيجادها، فإنّ كلمة "إنتاج" تعني انفتاح القارئ على النّص واستنباط المعاني الّتي توحي بها شبكة العلاقات الدّاخلية بين الكلمات والأشياء في ذلك النّص، حيث ينظر وليم راي من وراء هذا إلى القراءة على أنّها دمج لوعي القارئ بمجرى النّص والتوغل فيه لاستنباط المعاني. فالقراءة الداخلية ظهرت كنتيجة طبيعية لإزاحة السياق ووضع المؤلف بين قوسين، بيد أن النقد الجديد سرعان ما تجاوز ذلك ووجه شطره اتجاه تحكيم مبدإ استجابة القارئ. ولقد أحسن عز الدين إسماعيل صنعا "حين باعد بين معنى المعنى في النّص وبين قصد صاحبه، وأيضا حين منح مفسّر النّص حرية التّخلص من التّقيد بمعنى معلوم في تفسير أو قراءته"[3]، وعلى هذا يكون تحديد معنى المعنى في نص شعري ما مرتبطا بقراءة هذا النّص، من خلال تعدّدية قراءاته بتنوع قارئيه وتنوّع مواهبهم وثقافاتهم وتجاربهم وعصورهم وما إلى ذلك.

ولقد شكّل السّؤال عن كيفية قراءة النّص الشّعري جماليا أو بلاغيا إلحاحا كبيرا في الوعي النقدي الحداثي وهو يلامس ويستبطن النّص الشّعري المعاصر محاولا اختراق حدوده لا للقبض على المعنى الواحدي فيه، بل لتحقيق اختبارات الروح والحدس والتّأمل والبحث عن طريقة ملامسة لشفافية المعنى وجماليته وإيقاعاته والولوج إلى منعرجاته، ذلك أنّ النص هو المبدع في كينونة الذات وما القارئ إلّا ذات أخرى تبحث عن وجهها في النّص الشعري مما يفتح المجال الأوسع أمام منهج فيه الكثير من الانفتاح يتبلور من خلال سؤال القلق والكشف هو سؤال هرمنيوطيقا الشّعر عن كيفية قراءة النص الشعري.

[1] ينظر: مجدي أحمد توفيق، مدخل إلى علم القراءة الأدبية، ص29.

[2] وليم راي، المعنى الأدبي من الظّاهراتية إلى التّفكيكية، تر: يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1978، ص199.

[3] ينظر: عز الدين إسماعيل، قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، م7، ع 3 و4، 1987، ص ص37-45.

يمثّل التأويل ذاك النّشاط أو تلك الفعالية الذهنية الإنسانية الملازمة لكل نشاطات الإنسان، وهو يشكل التجسيد الشكلي لمضمون الفهم في كل عملية تواصلية، ولقد أصبح من المؤكد أنّه لا يمكن لأي نص أن يحقّق وجوده إلا بواسطة القراءة والتّأويل التي تمثل ضربا من عملية التواصل، بحيث يبدأ مع اقتحام القارئ للنّص فيصبح لدينا نص القراءة ونص القارئ، ويمثل هذا التأويل سلطان القراءات، إذ أنّه أضحى بمثابة فلسفة للقراءة المعاصرة، وتظهر خصوصيته في أنّ القراءة التأويلية لا ترتبط بالماحدث كإطار مرجعي ثابت، وإنّما نزوعها إلى مجموعة من الاحتمالات ذات صفة متداولة لما يحدث لاستكشاف البعد التأملي.

والقراءات النّصية لا تركز على النّص وحده، حيث تتعدّد بتنوع القرّاء كونهم "أشخاصا مسلحين بأدوات مختلفة جاءت من حصيلة الثقافة والوعي"[1]، كما تتباين هذه القراءات بسبب اختلاف مرجعياتهم الثّقافية، والمعرفية، والفلسفية، والنفسية، والأنثروبولوجية، حيث يزوّد هذا التنوع المعرفي والمخزون التّراكمي النّاقد بمجموعة من الآليات النّقدية، الّتي بواسطتها تُمنح للنّص الحرية بالتّمدّد في أطر المعرفة الإنسانية وأنساقها داخل محيط جغرافي وتاريخي وخيالي، وهذا ما يفسّر ثراء العطاء الدّلالي اللاّمتناهي للنّص، وإثباته لوجوده في أي زمان ومكان، وتؤكّد بعض النّظريات النّقدية المعاصرة حسب إيكو بأنّ القراءة الوحيدة لنص ما التي يمكن التّعويل عليها هي قراءة خاطئة في سبيل إنتاج المعنى، إذ بمجرد أن يدّعي القارئ اكتشاف المعنى المزعوم نكون على يقين من أنه ليس المعنى الحقيقي إنّه أبعد من ذلك[2]، وهذا ما جعل القراءة النقدية الحديثة تسند المهمة الوحيدة لمجال التّأويل لا غير، إذ به يتم تفسير النص وبحث معناه وتخريج قواعده وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة.

ولعلّ هذا الفهم قد قاد إلى اقتران مصطلح إنتاج النّص بالتّأويل الّذي هو قراءة تغور في باطن النّص، محاولة بذلك تجاوز قشرته الخارجية، كما تسعى إلى فهمه فهما عميقا مركزا، وتقوم بتأويله بالاستناد على قدرات المتلقي، وذخيرته العلمية والنّقدية والمعرفية، فهذه القراءة لا تبقي المتلقي سلبيا في عملية التّأويل بل تفعّل دوره وتستثمر قدراته ورؤيته، وهذه القراءة التأويلية ما هي في الأخير إلا محاولة فهم تساؤل النص وفق تنوع القراءة ذاتها، أي أنّ هذا النوع من القراءة يمثل عملية بحث المعنى وإنتاجه في الوقت نفسه.

هذا التّأويل* الّذي يعمد إليه المتلقّي المحترف ويقوم به من خلال تفسير النّص وبحث معناه، وتخريج قواعده وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة، لكنّه سرعان ما يكشف عن تعدّد المسافات الجمالية الفاصلة بين أفق القارئ

[1] سامح الرّواشدة، إشكالية التّلقي والتّأويل، منشورات أمانة، عمان، 2001، ص17.

[2] ينظر: إمبرتو إيكو، التّأويل والتّأويل المفرط، تر/ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط1، 2009، ص50.

* تجدر الإشارة إلى أنّ أبا حيان التوحيدي اعترف بفاعلية التّأويل في الدّراسات العربية القديمة، إذ يقول: "البلاغة ضروب، فمنها بلاغة الشّعر، وبلاغة الخطابة، ومنها بلاغة النثر، ومنها بلاغة المثل، ومنها بلاغة العقل، ومنها بلاغة البديهية، ومنها بلاغة التّأويل،

وأفق الأثر ذاته، إذ داخل هذا الأثر الأدبي ثمة مسافة بين ما يقوله وبين ما يدل عليه، إذ تكون الدّلالة هنا متعدّدة وليست أحادية الاتجاه، وهي تخضع أساسا لاختلاف التّأويلات الّتي يمارسها القارئ على النّص تبعا لمرجعيته الثّقافية وقيمه الجمالية الّتي يستقي منها منظوراته. ولا يسع هذا القارئ الناقد إلا مطاوعة النّفس في خوض تجربة جديدة تتجاوز نفسها المرة تلوى الأخرى وتعرج من فضاء مغلق إلى فضاء مفتوحةٍ نوافذه على المغيب في النّص. وفي القراءة النّقدية يحضر تعامل حميم إزاء وضع النّص في مسار الجماليات بالغة التنوّع لدى القارئ بوصفه كتابا شعريا بامتياز، وعندما لا يتوقّف هذا القارئ عند حدود التّفسير المتوقّع للنّص فإنّما هو يرشّح نفسه لاكتشاف النّص من شرفة تجربته الخاصة، ويكون مستعدّا لأن يتحرّر من تقليد نقدي ويسعى إلى حريات التّأويل وجماليته الّتي تتجاوز التّخوم وتستعصي على الوصف والتّوقع.

وفكرة التّأويل ضاربة في جذور التّفكير الإنساني، إذ أن التأويل أزلي عرفه الإغريق منذ زهاء خمسة وعشرين قرنا وعرفه العرب منذ أربعة عشر قرنا، حيث كانت غاية المؤولين في بادئ الأمر إعطاء العقل البشري الأهمية الكبرى في معرفة قضايا الكون، مما جعلهم يدخلون في تأويلات متنوعة من خلال مقولات متوالدة من القول الأول[1]، وهكذا كانت الدّوائر التّأويلية تتوالد إلى ما لا نهاية، والتأويل محاولة لفهم النّص على حقيقته، بل هو محاولة لإقامة تواصل شامل مع النّص، فهو يبحث عمّا هو أوّل وأساسي، بحث عن دلائل تكشف الجوانب العقلانية وغير العقلانية في النّص وتوصيف أبعاد هذه الجوانب في ضوء الحاضر، وذلك لدفع القارئ إلى إغفال النّص ومواكبة التأويل والانقياد له.

ويكون النّص الرابح الوحيد من هذه التّجربة باستعصائه عن الانقياد والبوح بكلّ أسراره أو بعضها، ذلك بما للنّص دائما من طريقة فريدة ودائمة في الدّفاع عن كينونته مهما تعدّدت الاستراتيجيات القرائية على اختلاف آلياتها ومناهجها ووسائلها، فلو حاولنا "أن نتمثّل الوجود الأدبي لما لمسناه إلّا في حالة التقاء القارئ بالنّص، فالأدب إذا هو نص وقارئ، ولكن النّص وجود مبهم كحلق معلق، ولا يتحقّق هذا الوجود إلّا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة، كفاعلية أساسية لوجود أدب ما"[2]، فالقراءة بذلك كتابة من نوع آخر للنّص، إذ من خلالها يتحدّد التّصور المتأوّل، وبالتّالي فهي فعل إبداعي مكمّل لفعل الكتابة الأول، "فعل يقوم على اصطناع لغة تحوم حول اللغة الأصلية وبالتالي إنتاج كتابة حول كتابة"[3].

وأما بلاغة التأويل فهي تحوج لغموضها إلى التّدبر والتّصفح" ينظر: الإمتاع والمؤانسة، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ج1، 1432هـ/2011، ص ص254-255.

[1] ينظر: عبد القادر عبو، أسئلة النقد في محاورة النص الشّعري المعاصر دراسة، منشورات ليجوند، 2013، ص143.

[2] عبد الله محمّد الغذّامي، الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص77.

[3] عبد القادر عبو، أسئلة النّقد، ص143.

ففي التّأويل ما يوحي بطبيعة النّص المنطوية على لانهائيات المعنى، والّذي يتجاوز حدود الاجتهادات التّقليدية التي حبستها أنظمة النّظر النّقدي العربي، وكرّستها استراتيجيات القراءات المتوارثة، من مفاهيم العمل النّقدي تحت ذرائع الإخلاص للنّص والخضوع لمعطيات المعنى، في حين أنّ المعنى ليس سوى التّفسير المباشر للنّص الشّعري، فيما نحن لا نستطيع أن نكتشف شعرية النّص إذا لم نذهب به إلى آفاق التّأويل للوصول بمخيلة الإنسان إلى العوالم والدّلالات غير المتوقّعة، الّتي هي بالتّالي تشكّل الاختراق الجمالي في التّعبير الأدبي.

ومن هنا نرى أنّ عملية القراءة الّتي تبدو لنا عملا مألوفا وعاديًا، ليست مجرّد قراءة تفسيرية لا تتجاوز فعل النّطق والتّلاوة، بل هي في جوهرها عملية غامضة وغير واضحة إلى درجة كافية يصعب التّنبّؤ بمجريات أحداثها ونهايتها، والقارئ الحقيقي ليس من يفهم معاني الكلمات في النّص، بل ذلك الّذي يعيش الأحداث الّتي يطرحها النّص المقروء ويندمج معها فكريا ومعنويا حتى يتمكن من الوصول إلى المعنى الجوهري المبثوث في ثنايا ذلك النّص. فليس من الضّروري أن يوافق تفسير النّاقد المعنى الّذي قصد إليه الشّاعر وأراده، إنّما الأهمية للمعنى كما عبّر عنه شعره، وإيمانا منّا بأنّ قسما كبيرا من الشّعر الحديث يستعصي على التّحليل والتّفسير، ويتعرّض بسبب ذلك لما يكتنف مصطلح المعنى من غموض، وهذا الغموض يكون في الغالب في إدراكاتنا، وفي حواجز تتّصل بأمور نفسية ومظاهر حضارية مختلفة تفصل النّاقد عن الشّاعر.

ولكن برغم ذلك فقد "ينكر القارئ علينا أنّنا قوّلنا الشّاعر ما لم يقله وحملنا عليه كثيرا من فروضنا، وأنّ الشّاعر لو سمع هذا لأنكره، ونقول إنّ النّقد سيفعل ذلك في حدود مفهوماته دائما، إذ ليس الشّاعر هو الّذي يفسّر شعره أو يحكم عليه، ومن النّقص أن نسأله ماذا تعني هنا وماذا تعني هناك؟"[1]. واستنادا على تلك المفاهيم السّابقة فالقاسم المشترك بينها هو أنّ القراءة إبداع آخر وكتابة أخرى، يشاركان في إعادة إنتاج النّص، وهذا الإبداع مرتبط بظروف القارئ وبيئته ومحيطه، ولذا فإنّ قدرة النّاقد على اكتناه المعنى في أعمال الشّاعر مرتهنة بمعرفته بتلك التجربة الّتي تمثّل مصدر وحي الشّاعر وإبداعه.

وكان من مخلّفات المناهج الحديثة أنْ تأثر النّقاد العرب بمناهج القراءة وجماليات التّقبل الّتي وجهت اهتمامها إلى دور القارئ وفعل القراءة الّذي بواسطته يُبنى العمل، حيث لا يعود جوهر العمل ومعناه إلى النّص ولا إلى كاتبه بالضّرورة، بل إلى تلك الإجراءات الّتي "يتم بها التّفاعل بين تخيّل القارئ والبنى النّصية"[2]، نافية بذلك النتيجة التي أتى بها حازم القرطاجني والمتمثلة في علاقة المعنى بالشّخص المبدع، وطرائق تكوّنه في الذّهن، فضلا عن دور الإحساس في خلق المعنى، ولهذا نجد أنّ هناك ثلاثة أنواع من القراءة حسب تودوروف:

[1] إحسان عباس، فن الشّعر، ص218.

[2] روبرت هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نظرية، تر/ رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، دمشق، ط1، 1992، ص175.

1. القراءة الأولى: تعتبر النّص إسقاطا لواقع نفسي أو اجتماعي (سوسيولوجي) فلا تكاد تركّز عليه إلّا بغرض المرور عبره نحو المؤلّف أو المجتمع. أي يتم نقل حياة المؤلف النفسية والاجتماعية وغيرها من خلال نصه الذي بين يدي القارئ وهذا الأخير يلج عالم النّص ويتلبس به ويتمثّل رؤية المؤلّف الكامنة في أعماقه.

2. القراءة الثّانية: تقوم هذه القراءة على عملية الشّرح لظاهر النّص، وتكتفي باستبدال كلماته بأخرى لها نفس المعاني، وهذا من باب التّفسير لا أكثر. والنّص كثيف يخفي المعنى الذي قُصِد تبليغه، ويستوجب استجلاؤه التّوسل بآلية معرفية دقيقة ومحكمة. والشّارح للنص عندما يباشر عمله يستهله بتقسيم طبقات المعنى ومراحله المتعاقبة، وفق نموذج مجرّد غير مصرّح به[1]. كما أنّ النّص في ذاته يمثل نسيجا من المستويات المتداخلة والمتنافرة، ويتصف بالبراءة بحكم أنه يحمل في أحشائه معنى واحدا هو المعنى الّذي يريد المؤلف تبليغه تبليغا مباشرا انعكاسيا، كما يتّصف الشّرح بالبراءة لأنّه يكشف النّقاب عن هذا المعنى وتعريته.

3. القراءة الثّالثة: وهي قراءة شاعرية تسعى إلى استجلاء ما في باطن النّص وسبر أغواره، فتتجاوز لفظه إلى معانيه تريد من ورائها أبعد الحدود الّتي يمكن أن تكون[2]، هذه الأنواع القرائية بدت لنا مرتبطة بشتى أنواع النّصوص الشعرية أو السّردية.

إنّ القارئ يتحدّد في نوعين اثنين وهما: النوع الأول هو المتلقّي المستهلك للنّص، وهو ما يسمّى بالقارئ السلبي الّذي لا يستطيع أن يُدخل وعيَه في وعي النّص، بينما النوع الثّاني وهو القارئ المنتِج الّذي يستطيع أن يخرج النّص من عزلته إلى عالمه الشخصي وأنْ يموضِع فيه وعيه، حيث يكون به التّأويل، وهذا النوع الثّاني هو الّذي يعطي الدّلالة الإضافية (النّسبية) الّتي قال بها الأصوليون وعرّفوها بأنّها تلك الظّلال الّتي تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم وأمزجتهم وثقافتهم وما ورِثوه عن آبائهم وأجدادهم[3]، فيكون القارئ هو المسؤول عن إعطاء الدّلالة وتفسير سياق النّص.

والتّأويلية اتّخذت من القارئ المنتج الحقيقي للنّص، لما رأته من عدم اقتناع الفكر المعاصر بأحادية المعنى في النّص الأدبي، حيث مهمتها الأساسية تكمن في إعادة بناء السّياق الأصلي لإنتاج العمل الأدبي أو النص من جديد بما في ذلك ظروف المؤلّف ومقاصده والمعاني التي ربما قد حملها ذلك الّنص لقرّائه الحقيقيين. وأيضا التّأويلية تحتفي بالنّص ومؤلّفه في مسعى للوصول إلى رسالة أصلية تكون في متناول القرّاء في الوقت الحاضر. وهذه الهرمنيوطيقا تقلّص من سلطة النّص عبر حصرهِ بمعنى أصلي مزعوم بعيد عن اهتمامنا، أو بوصفهِ عرضًا لشيء ما غير متعلّق به، شيء مفروض فيه أنّه أعمق وهو المصدر الواقعي للاهتمام.

---

[1] ينظر: محمد النّاصر العجيمي، النّقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1، 1998، ص70.

[2] ينظر: محمد عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتّكفير، ص ص75-76.

[3] حموّدة طاهر سليمان، دراسة المعنى عند الأصوليين، ص127.

ولقد فتحت هرمنيوطيقا الشّعر للقارئ حرية التحرك بين مقصود المعنى وافتراضات التصور التي اقتربت منها التجربة الشعرية في سفرها العلوي داخل النص من أجل الكشف عن المعنى أو المعرفة، هذه التجربة الثرية في تراثنا العربي وشعرنا الجزائري المعاصر خاصة قد اتسعت آفاقها مع الدراسات الحديثة التي بلورت التأويل في منهجية التقعيد وعلى رأس هذه التيارات كان التيار التفكيكي من الذين أعطوا الأولوية لمبدإ القراءات المتعددة التي تظل بدورها نسبية وفي حاجة إلى تفكيك لاحق، لتبقى مهمّة القارئ في هذا المجال هي تحليل النص ابتداء من سطحه ثم اختراق أعماقه بشكل يبرز تعدّد معانيه لا تحديد معناه.

ولا بأس أنْ نشير هنا إلى بعض هذه الأنماط من القراءة والّتي كانت حاضرة في التّراث العربي وفي القرآن الكريم مثل القراءات القرآنية وتفسير الأحلام بوصفها قراءات يُعتمد فيها على التأويل، فكلّ قراءة للنّص القرآني تنم عن دلالات ومعانٍ جديدة تختلف عن الأخرى، وأيضا بالنّسبة لتفسير الحلم إذ هو قراءة تناصية تقوم على ربط الحلم بنصوص سابقة، يستند فيها المؤوّل على دلالة المفردات وإمكانيتها على توثيق الصّور الباطنية، ولتوضيح هذين النّموذجيْن نقف عند قوله عزّ وجلّ "وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتيَانِ قالَ أَحدُهُما إنّي أرَاني أَعْصِرُ خَمرًا وَقَالَ الآخَرُ إنّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نبّئنَا بِتَأوِيلِه إنَّا نرَاكَ مِنَ المحْسِنِينَ"[1]، فعلى مستوى القراءة قرأ ابن مسعود (إنّي أرَانِي أَعْصِرُ عِنبًا)[2]، حيث يكون فيه مجاز، وعلى مستوى الرّؤيا فإنّ سورة يوسف قائمة على دلالة الرّؤيا بين الواقع المتحقّق والاعتقاد الصّادق والمصدَّق، فرؤيا النّبيّ يوسف وصاحبيْ سجنه ورؤيا الملك، هي أشكال من المجاز النّصي الّذي تتركّب الدّلالة المجازية فيه داخل النّص نفسه، إذ يشكّل مجاز الكلمة وحدةً مجازية صغرى كما في قوله عز وجلّ: "إنّي أرَانِي أَعْصِرُ خَمرًا"، فالدلالة المقصودة هنا أي أعصر عنبا الذي يصير فيما بعد إلى هذه الحال، ويذكر بعض المفسّرين أنّ أهل عمان كانوا يسمّون العنب خمرا[3] لكي يبتعدوا عن القول بالمجاز في القرآن الكريم فيكون اللّفظ على الحقيقة، وبهذا يصبح للآية ثلاث قراءات: الأولى غيّرت اللّفظ بمعناه في (الخمر/العنب)، والثّانية فسّرت الخمر على اعتبار ما يكون بطريق المجاز المرسل، والثّالثة أوجدت معنى حقيقيا في إحدى اللّهجات العربية، وهذا ما يسمى بالدلالة الثالثة وهي الدلالة الحقيقية أو الجوهرية كما ذكرها بنكراد والتي من خلالها نستطيع الاقتراب من الحقيقة النّصية.

إنّ عملية القراءة المعرفية لا تتوقّف بموجب حدود المعرفة الحدسية كما نادت بذلك النّظرية الجشطلتية، بل يمتد أفقها إلى المعرفة الذّهنية، بحيث يتمّ تفتيت العمل الأدبي إلى عناصره الجزئية وبعد ذلك تفحّص

[1] يوسف: 36.

[2] أبو عبد الله محمد بن أحمد القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، راجعه وعلّق عليه: محمد إبراهيم الحفناوي، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1994، ص196.

[3] ينظر: عماد الدّين أبو الفداء إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، مكتبة الصّفا، القاهرة، ط1، 2002، تفسير سورة يوسف، ص224.

العلاقة الموجودة بين هذه العناصر ثمّ إعادة دمجها من جديد في وحدة كلّية، إذ ليس من السّهل أن نوجّه النّص الأدبي للفهم والتّأويل مباشرة خاصة في ظل ما يحتويه من دمج واختلاط بين العناصر الواقعية والعوالم الخيالية. فالقراءة من وراء ذلك كله فعل متحرّك وحيوي ونشاط مكثّف، قراءة لا تسمح للقارئ بالتّوّقف قصد لملمة المعنى من النّص وحسب، فلا شيء معطى كما قال بذلك نقّاد هذا الاتّجاه، ومع ذلك يولد المعنى من تعدّدية القراءة وسيادة التّأويل متجاوزا بذلك سيادة الفهم.

وفي ظلّ هذه الأسس أضحت الدّلالة فضاءً قابلا للبحث والاكتشاف الّذي تتعدّد مستوياته بتعدّد القراءات ولانهائيتها، وفق مستوى كلّ قارئ، حيث أنّ هذا الفضاء يزخر بشتى الأنواع من السّرية والغموض وبكل ألوان الرّموز الغريبة والصّور المركّبة والإيقاع المعقّد الّذي يموضع القارئ في موقف المطاردة المستمرة لمعنى يأتي ولا يؤتى، يحضر ولا يغيب، عبر التّفكيك والتّركيب، الاستبطان والتّحليل، والإقامة في باطن التّجربة والخوض في قراءة هندسية مرجعية واستكشافية في آن واحد.

ولقد اهتم الكثير من المشتغلين في مجالات الشّعرية على ما يثيره المتن الشّعري الحداثي من غموض في ذهن النّاقد والقارئ على السّواء، ووجدت في استراتيجيات التّأويل والقراءة الّتي أشاعتها النّظرية الأدبية الحديثة إمكانات مهمّة لفكّ شفرات النّص وملء فجواته وسبر أغواره البعيدة، مبتعدةً عن المعنى الّذي تقسره القراءات المغرّضة والتّفسيرات الإيديولوجية وترغم عليه بنية النّص. ودائما ما كان ثمّة ضرورة للتّأويل والعمل بسيرورته طبقا لإحدى المقولتين تتمثل الأولى في غرابة المعنى عن القيم السّائدة كالقيم السياسية والثقافية والفكرية، وأمّا الثانية ففي بثّ قيم جديدة بتأويلات جديدة، أي إرجاع الغرابة إلى الألفة ودسّ الغرابة في الألفة بتعبير محمد مفتاح.

ومثل هذه الغرابة في المعنى وتلك القيم الجديدة قد نشأت مع شعر الحداثة واقترنت به كونها تمثّل شعرية مفارقة وتحرّر، فكان طبيعيا أن تثار موضوعات مثل: الغموض، ولغة الغياب، وإشكالية الدّلالة، والإبهام، وغياب المعنى، وتفجير اللّغة...الخ. ومن الطّبيعي أيضا أنْ تبحث ذائقة القراءة عن تاريخ جديد لها في طرق التّعامل مع النّص الشّعري وتأويله. إذْ لم تكن القراءة القديمة تتحرّك إلّا ضمن نموذج ثقافي-جمالي سائد لا يخرق قوانين اللّغة المعيارية، وينفتح على معاني الذّاكرة الجماعية بسلاسة، وبالتّالي كان القارئ يتوكّأ عليه للفهم والتّذوّق في الغالب.

فما القراءة بتفكيك آلي للألفاظ وردّها إلى مقاصدها المعجمية المتواضع عليها وحسب، بل القراءة غدت تمثل تجربة شخصية يقوم بها القارئ، وبالتّالي تكون عبارة عن معرفة تراكمية قائمة على الاحتمال واحتمال

الاحتمال، وبالتّالي لم يعد القارئ "في قراءته كالمرآة لا دور له، إلّا أنه يعكس الصّور والمفاهيم والمعاني، فالأحرى القول إنّ النّص مرآة يتمرأى فيه قارئه على صورة من الصّور، ويتعرّف من خلاله على نفسه بمعنى المعاني"[1].

بذلك تتجاوز القراءة دائرة النّطق والصّوت، إلى أن تغدو فعلا إجرائيا مؤسّسا على العديد من النّظريات والمبادئ، تتخطّى حدود الأحكام الكلاسيكية الجاهزة إلى دراسات ضاربة في عمق النّص وأنساقه، ومن ثمة أصبح النّص الواحد يحتمل قراءات عديدة وتأويلات جمّة تهدف للوصول إلى "بناء نصّ مواز يضيف إلى النّص الأول ويستكمل مشروعه"[2]، ومستمدّا فاعليته من الوضعية التواصلية في نقطة التقاء القيم الممكنة والتّأويلات المحتملة المسافرة عبر اللّغة أسفارا بين ثنايا القول الشّعري من جهة، وما يتملّكه المتلقّي من مرجعيات نفسية واجتماعية وثقافية وفلسفية شتى من جهة أخرى، كون التأويلية "تعمل على إدخال السّياق السّوسيو-تاريخي في سياق الفهم محاولةً لاستخلاص المعنى"[3]، وإلى ذلك كلّه يضاف تدافع السياقات والتيارات المعرفية والفكرية المهيمنة زمن الكتابة وزمن القراءة معلنا بداية التّجاوز، تجاوز "مشروع التّكوين الّذي بدأه النّاص ليكون له بعد خطابي وجمالي لا ذاتي"[4]، فيتحقّق ارتحال المعنى ذهابا وجيئة بين النّاص، النّص والمتلقي، إذ أنّ معنى عملٍ ما يقتصر على ما قصده المؤلّف، هو استراتيجية نقدية محتملة، إلّا أنّ المعنى لا يرتبط عادة في الوقت الحاضر مع قصد داخلي بل يرتبط مع الظّروف الشّخصية للمؤلّف وظروفه الخارجية.

أمّا القراءة الجديدة فإنّها تكسر عمود المرجعية فيما هي تؤسّس لسياق مغاير لكلّ نموذج سائد وقار، وذلك انسجاما مع التّصور الانقلابي الّذي تؤمن به الحداثة الشّعرية، حيث أنّ بهذا الاعتبار صار تلقي شعرنا اليوم يأخذ وضعية أكثر تعقيدا وهي تجعل من القارئ أن يكون أكثر حضورا في إنتاج الدّلالة وليس في الكشف عنها فحسب، وهذا ما يُخرج القراءة عن كونها عملا استهلاكيا يتحرّى فيها القارئ الفهم الحرفي للمعنى المتشبّع بالدلالات، إلى عمل يتقصّد إنتاج الدّلالة الشّعرية بأبعادها الإيحائية الكثيفة وبمعاناتها أيضا، إذ تنتقل به في سلسلة من الدّوال غير المتناهية. إنّ المعنى لا وجود سابقا له في النّص وقبل تلقّيه، فالمعنى ليس شيئا معطى يستخرج من النّص، بل يتمّ تجميعه من إيحاءات نصية، أو بالأحرى يبنى بواسطة استراتيجيات القراءة والتّأويل، بحيث أنّه لا يمكننا أن نعدّ المعنى بوصفه معطى بل ينبغي نشدانه على حدّ تعبير جوناثان كولر.

فـ"الناقد لا يبحث في النص عما يعرفه بشكل مسبق، بل التأويل هو الذي يقوده لاستكشاف ما لم يتصور"[5] بالاستناد على قدرة المحلّل وكفاءته اللّغوية لاكتشاف الظاهر والمضمر من العوالم الدلالية، إذ تركّز فكرة

[1] علي حرب، قراءة ما لم يقرأ نقد القراءة، مجلة عالم الفكر العربي المعاصر، ع6، 1989، ص41.

[2] صلاح فضل، القراءة وأشكال التّخييل، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللّبناني، ط1، 2008، ص31.

[3] عبد القادر عبو، أسئلة النّقد، ص142.

[4] شريف هزاع شريف، نقد/تصوّف، النّص-الخطاب-التّفكيك، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2008، ص29.

[5] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص08.

القدرة الأدبية الانتباه على المعرفة المضمرة التي يضيفها القرّاء والمؤلّفون على ملاقاتهم للنّصوص، حيث تظهر ردود أفعالهم نتيجة تأويلاتهم لها، و"قد أفضى التّفكير بالقرّاء وبالطّريقة التي يدركون بها الأدب إلى ما دعي بالنّقد القائم على استجابة القارئ الّذي يزعم أنّ معنى النّص هو تجربة القارئ، تجربة تشتمل على التّردّدات والحدس والتّصحيح الّذاتي للأخطاء"[1]. كما أنّ تأويل الشّعر ليس ترفا، بل ضرورة لتحرير المعنى بقدر ما هو فعل لإنتاج الدّلالات الممكنة ليبقى الشّعر حيّا بيننا، والتّأويل هنا لا يعني كما يقول ريكور البحث في قصد متخفٍ وراء النّص، وإنّما يعني متابعة حركة المعنى نحو المرجع أيْ نحو العالم.

وهناك تباين يحدث في مستويات القراءات وهو على نوعين، **الأولى:** القراءة الفردية التي ترى أنّ البيت أو السّطر الشّعري وحدة مستقلة مكتملة المبنى والمعنى، وترى أنّ الذّائقة ذات فردية كاملة ومستقلة، وهذا النّوع من القراءة مثّل ممارسات قرائية عريضة وطاغية، وهي الغالبة على الخطاب البلاغي والنّقدي الأكاديمي، وتكرار لذهنية النّسق المتسلّط من حيث إنّها ذاتية فردية، ومغلقة ووثوقية، و أيضا من حيث تغليبُها السّائد والموروث المعجمي والتاريخي على المختلف والمغاير والمبتكر، وسيكون لمراد الشاعر ونية المؤلّف لديها شأن محفوظ ومقدّس، والمعنى عندها في بطن الشّاعر، وهي قراءة تأتي لخدمة المقروء والخضوع له.

والثّانية: هي القراءة الكلية -وإن برزت من ذات محدّدة- فهي قراءة تنطلق منطلقا جماعيا لأنّها لسان الثقافة والمعرفة، والنّص عندها علامة دالة لا تنتسب إلى المؤلّف المفرد ولا تنحصر في زمن ميلاد النّص ولا في ظروف إنتاجه، ولكّنها ترى النّص وكأنّما هو مفردة في الجملة الإنشائية التّعبيرية والثّقافية. والوقوف على النّص ليس وقوفا بلاغيا جماليا يستجلي أناقة النّص وحلاوته، ولكنّه وقوف على علامة ثقافية لا تدل على نفسها ولا على قائلها وإنّما هي خليّة في جسد، والكشف عن الخلية هو كشف عن الجسد كما أنّ تحريك هذه الخلية وإحياءَها كلّ ذلك فعل استكشافي وفعل استنهاضي لإبداعية الجسد الّذي هو ثقافة متمثّلة بوصف اللّغة كائنا حيّا وبوصف الإنسان ذاته لغة.

وبما أنّ الإنسان لغة أو علامة لغوية، والنّص كذلك، فإنّ لقاء الإنسان مع النّص هو لقاء كائن لغوي مع كائن لغوي آخر، وهذا الالتقاء بينهما يولّد نتاجا لغويا يحتسب لمصلحة الثّقافة والمعرفة، وليس لمصلحة فردية المؤلّف المفرد أو النّص المحدّد، إنّها قراءة كليّة تبدأ بالنّظر إلى النّص ذاته على أنّه مجموعة خلايا متعاضدة، فالعلاقة الموجودة بين الذّات القارئة والمقروءة هي علاقة محبة واندماج، وهذا وحده ما يفرز نصّا جديدا يتولّد عن هذه العلاقة الإيجابية، ولكنّها لا تكون إلّا عن محبّة وعن نظرة كليّة، والمحبة والكلية صفتان عضويتان إبداعيتان مثمرتان بالضّرورة.

[1] جوناثان كولر، النّظرية الأدبية، ص78.

إنّ القصيدة جسد مكوّن من أعضاء ولا حياة للعضو خارج جسده، ولا اكتمال للجسد من دون تعاضد كافة الأعضاء ببنائه وتكوينه حسّيا ودلاليا، ولسنا أمام قصيدة مكوّنة من عدد من الأبيات والمقاطع وكذا عدد المعاني، ولكنّنا أمام نص عضوي له أقسام وأجزاء تفضي كلّها إلى معطى كلّي هو ناتج تآلف هذه العناصر وتضامها وتساوقها إلى هذا المعطى، وهذا المعطى هو ناتج قرائي يعتمد على فعل القارئ وإرادته ومهارته، فكلّ بيت في القصيدة هو بمثابة المفردة في الجملة، هو بيت ضمن أبيات لا يستقل عنها ولا يتّحدّد بمعنى يخصه ولا بدلالة تنتهي مع نهايته.

وفي نصوص الشّعر الجزائري المعاصر نكاد نعثر على وجه يتحرّك عبر النص في حركة عضوية متنامية دلاليا ومتساوقة بنيويا، وهي حركة مجازية تعتمد على ما يمكن أنْ نسمّيه بالحبكة المجازية، وهذه الحبكة المجازية هنا هي سمة الشّعرية الإبداعية الّتي سوف ترتقي بالنّص من مألوفيته ونظميته إلى مستوى الشّاعرية والإبداع.

إنّ القراءة تجربة ومغامرة تقوم بها ذات تحاول الاقتراب من أيّ نص بغية البحث عن إمكانية لفهم نفسها وتجربتها مع العالم، وعلى هذا الأساس فالتّأويل هو البحث المستمرّ عن شكل أمثل للفهم والاستيعاب، على اعتبار أنّ كلّ فهم يفتح طريقا إلى التّساؤل وإلى تنشيط الفكر، من خلال تحديد العلامات والدّلالات وبناء العالم الدّاخلي للمؤلّف وتجربته، ففي أيّ نص "جانبان: جانب موضوعي يشير إلى اللّغة، وهو المشترك الّذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلّف ويتجلّى في استخدامه الخاص للّغة، وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلّف الّتي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلّف أو فهم تجربته"[1]، ولكن مع اختلاف التّجارب قد لا تتطابق تجربة القارئ مع تجربة المؤلّف، ممّا يعني أنّ التّجربة الّتي يبنيها القارئ لا تكون بالضّرورة هي التّجربة الفعلية للمؤلّف، ولا حتى التّجربة النّصية إن جاز التّعبير، وبالتالي حدوث هوة ومفارقة كبيرة بينهما.

وهذه التّجربة الّتي يبنيها القارئ ذاتية خاصة بعالمه الدّاخلي ومعرفته بالعالم، ولذلك فإنّ محاولته لبناء المعنى تنطلق أساسا من هذه التّجربة، ممّا يجعلنا نثير إشكال المعنى، هل المعنى ذاتي، أم موضوعي؟ ولا يمكننا الفصل في هذه المشكلة لاسيما إذا تعلّق الأمر بالنّص الأدبي، لأنّ "المعنى في الأدب والتّاريخ ليس شيئا موضوعيا تماما ولكنّه أيضا ليس ذاتيا، إنّه في حالة تغيير مستمرّ طالما أنّ العلاقة بين المفسِّر والموضوع المفسَّر علاقة متغيّرة في الزّمان والمكان"[2]، فلو جزمنا بذاتيته الصّرفة لِانتفت عملية القراءة والممارسة التّأويلية القائمة على أساس التّفاعل بين الذّات والنّص والتّاريخ، ولو كان موضوعيا لِانتفت التّجربة الفاعلة الّتي تفتح الإمكانات الحيوية في الفعل التّأويلي.

[1] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب، ط6، 2001، ص21.

[2] المرجع السابق، ص29.

إنّ النّص من هذه الزّاوية إذن لا يشتمل على معنى ولا حتّى على معاني، ولا يضمّ بين دفّتيه دلالة نهائية كليّة أو جزئية، بل هو خزّان كبير لسياقات بالغة التّنوّع والتّعدّد والتّجدّد. وللذّات المتلقّية (القارئ) وحدها القدرة على تحيين هذه الدّلالة أو تلك ضمن هذا المسير التأويلي أو ذاك ضمن شروط "الانتقاء السّياقي" والظّروف المقاميّة الخاصة بكلّ فعل قراءة"[1]، وثانيا الانطلاق من النّص ذاته حتّى لا يتحوّل العمل التّأويلي إلى عمل ذاتي تلتهم فيه الذّات النّصَ ويصبح جزءًا من كيانها وعالمها الدّاخلي متَجاوزة بذلك النّص.

ووفق هذا المنظور التّأويلي الّذي يدخل مع سؤال الشعر في محاورة وجدل، تبرز القراءة كفاعلية إبداعية متميزة، ويتحول القارئ من تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي للنص، أمام سؤال علامات الشّعر السّيميائية والتناصية التي تنتظم في طرائقية التأويل الشّعري، أي باندماج المقاربات السّيميائية وتراحمها مع التأويليات، والّتي تؤسس مع القارئ علاقة تفاعل تمنحه حق فك أسرار الشّعر بوصفه منتجا للنص، وكذا قصد الوقوف على الدلالات المفتوحة "السيميوزيس" وتخوم التأويل.

لقد أنهت الاتجاهات ما بعد البنيوية والاتجاهات التّفكيكية سلطة النّص ونقلتها إلى القارئ، الّذي لم يعد في نظر هذه الاتجاهات الجديدة مجرد متلق سلبي خاضع لسلطة النص وشفرته، بل صار خالقا للنص، ويرجع الفضل إلى نظرية الاتصال أو التخاطب التي من مزاياها أنّها اعتنت في درس التخاطب بالأطراف الثلاثة وهي: الباث أو المرسِل والخطاب أو الرسالة والمستقبل أو المتلقي أو القارئ، كما اعتنت هذه النّظرية بمرور البلاغ من الباث إلى القارئ عبر قنوات الاتصال[2]، وأضاءت الاتجاهات النقدية بنقد استجابة القارئ الكثير من أسرار عملية القراءة وضروبها ومستوياتها وشروطها، كما طرحت آراء حول طبيعة القارئ المثالي أو المقترح للنّص الأدبي[3].

وقد تحدّث تودوروف عن وظيفة القراءة ومستوياتها، وميّز بينها وبين وظيفة الشّعرية، فهدف القراءة مختلف عن هدف الشّعرية، حيث يتمثل هدف الأولى في إضاءة معنى معيّن، في حين نجد أنّ الشّعرية تمثّل هي الأخرى قراءة داخلية وليست خارجية للأعمال الأدبية في تمايزها واندماجها[4]، وهذه الشّعرية الحداثية هدفها "وصف النّصوص الأدبية وكشف قوانينها، وتمثّل -كما يراها فاضل تامر- التحاما بين الأسلوبية والأدبية"[5]، فالشّعرية خصيصة علائقية أي أنّها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، ومع أنّ كلّ نص

[1] سعيد بنكراد، التّأويل والسّيميوزيس والقراءة، علامات، ع10، 1998، صفحة ويب: www.saidbengrad.com

[2] حسين الواد، من قراءة النّشأة إلى قراءة التّقبل، فصول، القاهرة، ع1، م5، 1984، ص ص109-120.

[3] حامد سالم الدرويش الرواشدة، الشّعرية في النّقد العربي الحديث، ص48.

[4] حامد سالم الدّرويش الرواشدة، الشّعرية في النّقد العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، أطروحة دكتوراه، جماعة مؤتة، 2006، ص48.

[5] اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص104.

يتكون من طبقات متعدّدة ومستويات متفاعلة، فإنّ الشّعرية تحاول فرز هذه الطبقات، وتحدّد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النّص الواحد من خلال نصوص متعدّدة، وهذا ما يميّزها عن القراءة التي هي استكشاف في نصّ مفرد ذي نظام خاص، وكذلك ما يميّزها عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي دون استكناه التداخل والتّعدد والتفاعل في هذه المستويات، وبصيغة أخرى: فالشعرية تعني التحرك الداخلي في الخطاب اللغوي، للكشف عن ظواهره ومكوناته المتراكبة والكشف عنها يتم من خلال العلاقات المتبادلة ومكوناتها.

وكان لانتقال تاريخ الشّعرية من النّص إلى القارئ دور في إعادة الهيبة للمتلقي بعد تلبية حاجاته المباشرة في فهم النّص، فأصبح ممكنا التعويل على قدرة القراءة في استجلاء شعرية النّصوص الحديثة، وبالتالي تكون الشعرية متحقّقة من قبل القارئ انطلاقا من تحليلاته وقراءاته، بعدما كان المبدع سابقًا هو من يتفنن في إبداع أدبية نصه. ولهذا تقدّمت قصيدة النّثر لتخاطب عبر الواقع أفق قراءة المتلقي وتبحث معه عن مناطق الشّعر فيها، ولعلّ القارئ الحديث يكف الآن عن الحديث مع النّصوص أو التّحدث إليها، وهذا ما يسمّى بترسّخ التّوجهات الشعرية الحديثة واستمرار انطلاقها وتكوّنها، ولهذا أعاد النّقاد العرب قراءة النّصوص الموروثة، ووجدوا فيها من خلال الخطاب النّقدي المتجدّد "المناظير والرّؤى ما لم يكن مكتشفا من قبل بوساطة القراءة التّاريخية أو المضمونية أو النّصية المغلقة"[1].

وهذا لا يعني أنّ النّقد ينظر للشّعرية العربية أنها تنفي عن النص الأدبي بعده التاريخي، فهي شعرية عربية تاريخية تواجه خطابا محمّلا بحمولات معرفية ودلالية متجهة نحو متلق ما في مجتمع ما، فهي لا تقتصر على الوصف الموضوعي وإنما تغوص في معرفة وكشف مخزون الذاكرة ومكنونات الخطاب، فهي ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز السفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت فيها اللغة إلى زخرف.

فقد كان من واجب الشّعرية أن تهتم باكتشاف القيمة الجمالية للنّص الأدبي، لهذا نجد أنّ "الشّعريات ذات الاتجاه اللساني لم تعرْ اهتماما لهذه المسألة، فقد اكتفت بالدّراسة الوصفية المحضة، أي أنّها اقتصرت على الكشف عن البنيات الشّعرية من دون محاولة الوصول إلى السّر الّذي يجعل النّصوص الأدبية ذات حيوية، ولم تستطع كذلك الشّعريات ذات الاتجاه اللّساني أن تطرح تفسيرا مقنعا وموضوعيا للتّفاوت الإبداعي الملحوظ حدسيا بين النّصوص"[2]. ولا يفوتنا أنّ النقد العربي القديم قد تحدث عن شعرية عربية انطلاقا من المبادئ السبعة التي اتفق عليها النقاد القدامى كاللّفظ والمعنى والعاطفة والخيال والوزن والأسلوب والفكرة. ثم

[1] حاتم الصّكر، قصيدة النّثر والشّعرية العربية الجديدة، مجلة مشارف، ع14، 1997، ص ص86-104.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1994، ص134.

تعدّدت التجارب الشّعرية بدءا بشعر المحدثين وشعرية مرحلة الإحياء وشعرية التجربة الرومانسية العربية ثم النظريات الحداثية وبعد ذلك يمكن الحديث عن شعرية القراءة وأخرى للتأويل.

وبرغم الصّيرورة التاريخية لتطور الشّعرية العربية كانت معظم الدّراسات النقدية المعاصرة تنصرف إلى النظر في شفرات النصوص وأنساقها وبناها الداخلية ودلالاتها ومعانيها، والشعرية العربية الحديثة تجاوزت الموقف البلاغي بوصفه موقفا معياريا تقييميا، فهي تلتحم مع الأسلوبية والأدبية وبالتّالي تنفي عن نفسها كلّ معيارية، لتتطوّر أكثر من ذلك وتتجاوزها حتى تبلغ درجة الوصفية أي وصف ظاهرة الشّعر في تكوينه بتركيباته ومستوياته.

12- المقصدية والسّياق محدّدات المعنى:

لقد كانت المقصدية من بين الاهتمامات الكبيرة للدّراسات التّداولية الحديثة، حيث أنّ التداولية في بداية الأمر اعتنت بالمتكلّم كونه يمثل قوّة عليا له سلطة الأسبقية وأولية الإبداع الأدبي وإنشائه، كما أنّ أيّ فعل أو كما يسمى (إنجاز لغوي) مرتبط بذات متكلمة تقوم بفعل وفق استراتيجية معينة يتّبعها المتكلم، بغية تحقيق أهدافه الخاصة، وأيضا لإبلاغ محتوى رسالته ثانيا.

وثمّة محاجة قديمة العهد في النّظرية الأدبية تتعلّق بدور القصد في تحديد المعنى الأدبي من خلال اللّجوء إلى المؤلّف، بحيث أنّ المعنى العام لأي عمل أدبي ليس ما يحمله المؤلّف في ذهنه في لحظة معيّنة أثناء تأليف العمل، بل هو ما ينجح في تجسيده في ذلك العمل، ذلك أنّ القصد مصطلح ينظر من ورائه إلى التّواصل على "أنّه فعل إرادي ناتج عن وعي"[1]، وهذا الفعل الإرادي مجسّد في هذه الرّسالة التي هي متصلة أساسا بالقصد الّذي هو "جوهر السّيرورة التّواصلية وعماد المعنى، ذلك أنّ هذا القصد توجيه مباشر إلى الموضوع، ليتماهى مع فعل الإدراك من قبل الذّات"[2]، وهذه الأخيرة –الذات المرسلة أو المتكلمة-يجب أن تضع في الحسبان إعداد خطة واضحة للكلام، ثم اختيار كل العمليات اللغوية الممكنة وأن تكون متوافقة ومنسجمة مع طريقة الكلام.

ومن ناحية أخرى يجب أن نقف عند الفروق الجوهرية بين المعاني والمقاصد، فالمعاني تنتمي إلى الوضع واللّغة، في حين تنتمي المقاصد إلى الاستعمال والكلام، ومن ثمّ يمكن الحديث عن معاني الجُمل ومقاصد المقولات على افتراض أنّ الجمل كيانات وضعية مجردة، والمقولات هي التّحققات الفعلية للجمل في المقامات التّخاطبية، وهكذا فإن المعاني يدرسها علم الدلالة sémantique ، أما المقاصد فيدرسها علم التّخاطب أو التّداولية pragmatique وقد يتفق المعنى مع المقصد إذا ما استُعمل اللفظ في معناه الحقيقي، وفي هذا الحال

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص177.

[2] أحمد يوسف، سيميائيات التّواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات، منشورات مختبر السّيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، دار الرّشاد للطّباعة والنّشر، ص33.

فإنّ الاتفاق يكون في الذات فقط؛ أما في الاعتبار فإنه معنى من حيث كونه نتاجا للوضع اللغوي، ومقصدًا من حيث كونه نتاجا للاستعمال والقرائن التّخاطبية[1].

وعلى هذا المنطلق فإنّ ذلك يؤدي بنا إلى فكرة واحدة مفادها أنّ معنى عمل ما يقتصر على ما قصده مؤلّف، إذ يمثل استراتيجية نقدية محتملة، إلّا أنّ المعنى لا يرتبط عادة في الوقت الحاضر مع قصد داخلي بل يرتبط مع الظّروف الشّخصية للمؤلّف وظروفه الخارجية، ومع ذلك فإنّه من الأفضل تبجيل المؤلّفين نظرا لقوة إبداعاتهم في إثارة تفكير غير متناه ولأنّها تبين عن طريقة تفكير هؤلاء المؤلّفين.

1.12. المقصدية:

يتّضح مفهوم القصدية* بأنّها "جميع الطّرق الّتي يتّخذها منتجو النّصوص في استغلال هذه النّصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيقها"[2] ليتحقّق بها القصد والتّأثير في المتلقي من خلال جلب اهتمامه والدفع به للقيام بسلوك معين. بعد ذلك يأتي المخاطَب في مرتبة ثانية لتوجه له مجموعة من الأوامر لتنفيذها بطريقة ميكانيكية، دون أيّ تردّد مثل الأوامر الدّينية والعسكرية، ويسمّى هذا بالتّواصل التّوجيهي، ولكن هناك من يرفض هذا التّصور الميكانيكي، فيعدّ المقصدية intentionality مسألة يشترك فيها كلّ من المتكلم والمتلقي، بل هناك من يرى أنّ المقصدية يتحكّم فيها المتلقّي، فيؤدي بالمتكلم للتّصرّف فيه كيفما يشاء، حتى يضطر المتكلّم إلى تكييف خطابه حسب رغبات المتلقّي، ليصبح ناطقا بلسانه[3].

والمقصدية مهما تعدّدت الرّؤى حولها فهي واقعة ممكنة ولا مناص منها في عملية التواصل بين المؤلّف والمتلقي من خلال العمل الأدبي، لأنّها تكسب الكلام دينامية وحركة، بل هي منطلق الدّينامية[4] كما قال بذلك محمد مفتاح. ويعني هذا أنّ النّص الأدبي باعتباره جملا وملفوظات لغوية فإنّه يحوي في بنياته على مجموعة من المقاصد المباشرة والضّمنية الّتي يعبّر عنها المتكلّم أو المتلقّي أو هما معا، وبصيغة أخرى توجد مقاصد أوّلية مرتبطة بمرسل الرسالة (المتكلّم) شاعرا أو روائيا أو مسرحيا كان، فيكشف ويعبّر عن بعض مقاصده كالحب

---

[1] ينظر: محمد محمد يونس علي، من استراتيجيات الخطاب إلى مسالكه ومن المعنى إلى المقصد والغرض والغاية، http://takhatub.ahlamontada.com/t6515-topic#ixzz5wqwyI700 ، 11أكتوبر 2012، تاريخ الزيارة، 28أوت 2020. للإشارة فإنّ صاحب المقال، لم يشر إلى جلّ المراجع التي اعتمد عليها، مما استدعى الأمر إلى اعتماد ما قال به، وعدم الاعتداد بالمرجع الأصلي لعدم إشارته إليه.

* من المفاهيم الفلسفية الشّائعة عند الظّاهرتيين، حيث أعادت الاعتبار للذّات الّتي كادت البنيوية أن تلغيها. وتؤكّد المقصدية على الذّات كمركز وسبب للمعنى وهو متوجّه لمتلقٍ، ينظر: سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص178.

[2] إلهام أبو غزالة وعلي خليل، مدخل إلى علم لغة النّص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1999، ص157.

[3] ينظر : محمد مفتاح، دينامية النّص تنظير وإنجاز، المركز الثّقافي العربي، المغرب، 1987، ص46.

[4] ينظر: محمد مفتاح، المرجع نفسه، ص ص38-39.

والكراهية والخوف ..الخ، وتقابله من جهة أخرى مقاصد ثانوية خاصة بمستقبل الرسالة (المتلقي السّامع) الّذي عليه أن يفهم مقاصد ذلك الشّاعر المبدع، ويتعرّف على ظروفه وحالاته النّفسية والذّهنية والوجدانية.

وإذا وجّهنا نظرتنا إلى النّص الأدبي، فإنّ مبدعيه من شعراء وكتّاب يعمدون لتوظيف ألفاظ وكلمات وتعابير وأسماء وأعلام ذات مقصدية مباشرة وغير مباشرة، قد تدرك بطريقة ظاهرة، أو تفهم بالتّضمين أو التّلميح. وهذه المقصدية بدأت تأخذ شكلا مغايرا في الشّعر العربي المعاصر مقارنة بالشّعر العربي القديم، فالشّاعر المعاصر اكتست لغته طابعا سيميائيا قَصديا، حيث يغلب على لغته وفرة العلامات والرموز والإشارات والأيقونات المشحونة بدلالات مقصدية، ينبغي تفسيرها من قبل المتلقّي عبر استراتيجيات التّفكيك والتّشريح والتّقويض والتّأويل، و"الشّعراء على اختلاف طبائعهم وأزمنتهم حرصوا على قصدية اللّغة الشّعرية، بمعنى الارتباط الطّبيعي بين الدّال والمدلول، إلا أنّه إذا كان الشّعراء القدامى يستعملون اللّغة بحسب ما تمليه عليهم تجاربهم، فإنّ المحدثين والمعاصرين المتأثرين بالتّيارات السّيميائية المعاصرة صاروا يقصدون اللّغة بسبق الإصرار، وهكذا نجد في قصائدهم ما يحاكي أصوات الطّبيعة، وحشدا هائلا من أسماء الأعلام المختلفة ذات الدّلالات الإيحائية، وألفاظا عتيقة ضاربة في أعماق التّاريخ، أو حديثة آتية من آفاق مختلفة، وهذا التّداخل المعجمي يخلق عدّة معان فرعية عرضية تقرأ بتشاكلات مختلفة بحسب الوسط الّذي دعيت منه الكلمة ممّا يجعلها مؤشّرا كنائيا عليه، وقد تصبح أيقونا إذا توفّرت فيها علاقة المثلية أو المشابهة"[1]، وكل هذا يدخل في نطاق فنّي وجمالي واسع، إذ أنّ تلك اللّغة الرمزية والمشحونة بالغموض داخل النّصوص الإبداعية هي ما يمنح هذه الأخيرة شعريتها وسرّ أدبيتها.

وحتّى يحقق الفعل التواصلي قصديته المنشودة، تتعامل المقاربة التّداولية مع النّص الأدبي والخطاب الإبداعي باعتباره مقصدية سياقية أي أن يكون الفعل التواصلي مؤطّرا بسياق ما، ينبغي استحضاره بغية تأويل النّص تأويلا صحيحًا وسليمًا، ولذا من الواجب مناقشة هذا السّياق وتبيان دوره في الفاعلية النّصية.

2.12. السّياق نظرية في المعنى:

لقد كان للعلماء العرب القدامى جهود واضحة في العناية بدلالة السّياق، إذْ جعلوه مناط اهتمامهم واستخدموه في دراسة النّصوص وتحليلها، وبعد ذلك تحوّل السّياق إلى مسألة أساسية عدّت ضمن اهتمامات البحث الدّلالي الحديث، وقبل أن نفصل في هذا الجانب فلابأس أن نتحدّث عن الإنجازات في الدّلالة العربية القديمة بشأن السّياق وأهميته.

لعلّ أوّل من أشار إلى السّياق ووقف عند أهمّيته في الكلام هو بشر من المعتمر، إذْ نقل عنه الجاحظ قول: "المعنى ليس يشرف بأنْ يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتّضع بأن يكون من معاني العامة، وإنّما مدار

[1] محمد مفتاح، المرجع نفسه، ص56.

الشّرف على الصّواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكلٍ مقام من مقال"[1]، بعد ذلك نجد ابن قتيبة (ت 276ه) هو الآخر يؤكّد على أهمّية مراعاة سياق الحال، فيرى أنّه يجب على الكاتب أن يجعل الألفاظ "على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وألّا يعطي خسّيس النّاس رفيع الكلام، ولا رفيع النّاس خسّيس الكلام"[2]، وقد نالت هذه الإشارة إلى العلاقة بين المقام والمقال اهتمام البلاغيين، فهي تسير في اتّجاهين على نحو مستمرّ، فكما أنّ المقال دليل على المقام، فكذلك نجد المعرفة بالمقام جوهرية في فهم المقال.

وسياق الحال متطوّر من خلال الألفاظ والتّعابير، بحيث يختلف عن معناها الأصيل، ويضرب ابن جنّي على ذلك قول العرب (رفع عقيرته): "وتقول العرب هذا القول إذا رفع الإنسان صوته ، يقول ابن جني: قال له أبو بكر: فلو ذهبنا نشتق لقولهم (ع ق ر) من معنى الصوت، لا نجد لذلك شيئا، وإنّما هو أنّ رجلا قطع إحدى رجليه فرفعها ووضعها على الأخرى، ثم نادى وصرخ بأعلى صوته، فقال النّاس: رفع عقيرته أي رجله المعقورة"[3]. فمعرفة المناسبة الّتي قيل فيها الكلام، يدلّ على معنى الألفاظ والتّعبيرات من خلال سياق الحال، فلذلك تهتمّ وظيفة الدّلالة بالمقدار الّذي تؤدّيه وظيفة الكلام في الجملة. ويبرز معنى اللّفظ في السّياق الّذي يتشكّل فيه، بجانب ما ركّب من الألفاظ ولا طريقة أخرى غير ذلك. فالجملة الواحدة من الألفاظ قد يكون لها معان مختلفة بحسب قائلها، أو بحسب المخاطَب بها، بحيث يخرج الكلام تماما عن ظاهر معناه.

وعندما نأتي للحديث عن قضية السّياق فإنها كادت أن تكون مفهوما متكاملا لدى عبد القاهر الجرجاني (ت471ه)، إذ يمثل السّياق عنده مع النظم الوجه والشكل الخارجي للمعنى، فقد رأى أنّ لهذا الأخير مستويين: المستوى النّفسي والمستوى اللّغوي، أي مستوى الوعي قبل أن يتلبّس باللّغة، بمعنى مجموع العواطف والمشاعر التي يريد المبدع إخراجها من الوعي إلى الوجود، ثم المستوى الآخر الّذي يجسّد هذا الوجود حيث يكتسب الأبعاد الخاصة بعد إبرازه في أسلوب لغوي، وهذا المستوى الأخير، أي مستوى المعنى في إطار التّفاعل بين دلالات الألفاظ مع دلالات التّركيب، أو ما يسمّيه عبد القاهر بالنّظم لا يتحدّد بعيدا عن السّياق، وقد عبّر عبد القاهر عن هذين المرحلتيْن من مراحل المعنى بتعبيريْن آخريْن في بعض المواضع، فـ"التّعبير الأول وهو الغرض، وهو الفكرة قبل أن تتشكّل أو تصاغ في أسلوب، بينما التّعبير الثاني: هو المعنى وهو ما نتج عن تفاعل دلالات الألفاظ مع دلالات النّحو"[4].

[1] الجاحظ، البيان والتّبيين، ص136.

[2] أبو محمد عبد الله بن مسلم الدّينوري، أدب الكاتب، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ص18.

[3] ابن جني، الخصائص، ص248.

[4] محمود محمد عيسي، السّياق الأدبي دراسة نقدية تطبيقية، ص ص22-23.

والبلاغيون في دراستهم للأساليب اللّغوية، ركّزوا على السّياق وقيمته في تبيان الوظيفة الدّلالية، ويتّضح ذلك في الموقف الكلامي مثل قوله تعالى: (وَاسْأَلِ القَرْيَةَ)[1]، "معنى العبارة في السّياق القرآني يقتضي محذوفا، والتّقدير اسأل –أهل أو سكان- القرية لكنّ هذه العبارة في مقام آخر لا تحتمل الحذف، وذلك إذا كان في كلام رجل مرّ بقرية قد خرّبت وباد أهلها، فأراد أنْ يقول لصاحبه واعظا ومذكّرا، أو لنفسه متّعظا ومعتبرا، واسأل القرية عن أهلها"[2]، فعناية البلاغيين واضحة في اهتمامهم بالسّياق الحالي وبيان أثره، وتفصيل عناصره، وتحديد قيمته في إبراز الوظيفة الدّلالية.

والمقام هو مجموع المواقف والأغراض الّتي يساق من أجلها الكلام من مدح واعتذار وغزل، ومن العلاقة بين المتكلّم والمخاطَب، وقد شرح ابن رشيق هذا المفهوم أي المقام حيث قال: "وقد قيل لكل مقام مقال، وشعر الشّاعر لنفسه وفي مراده، وأمور ذاته من مزح، وغزل ومكاتبة ومجون وخمرية، وما أشبه ذلك، غير شعره في قصائد الحفل الّتي يكون فيها بين السّماطين، يقبل منه في تلك الطّرائق عفو كلامه وما لم يتكلّف له بالا، ولا ألقى به، ولا يقبل منه في هذه إلّا ماكان محكّكا، ومعاودا فيه النّظر، ولا غثّ فيه ولا ساقط ولا قلق، وشعره للأمير والقائد غير شعره للوزير والكاتب، ومخاطبته للفقهاء بخلاف ما تقدّم من الأنواع"[3]، فالمقام وثيق الصّلة بجلاء المعنى، فالوقوف على مجموع الأغراض يساعد على إبراز الدّلالة الّتي سيقت من أجلها. ويوضّح ابن رشيق العلاقة بين المقام والموضوع، والمخاطب بالشّعر "فأوّل ما يحتاج إليه الشّاعر، بعد الحد الّذي هو الغاية وفيه وحده الكفاية، حسن التّأني والسّياسة، وعلم مقاصد القول، فهو يسلك طريقا، فيصيب به البلاغة، ويطابق مقتضى الحال"[4]، فالمقام نظام مكوّن من تلك العوامل التي يجب توافرها لدى المتكلم حتى يستقيم له الخطاب وتبليغ المعنى المراد.

ففي التّفكير النّقدي العربي يُعدّ السّياق اللّغوي مرجعية لغوية من حيث أنّ كلّ شاعر أو أديب يكون قد أنشأ وألّف ألفاظا بعينها تشكّل له سياقا خاصا ليحقّق أبعاد المعنى الّذي يريده. ولهذا غالبا ما نلمس إمكانية إخراج المعنى الواحد وتشكّله بعدّة أشكال، غير أنّ السّياق يختار شكلا خاصا من بينها، بحيث يكون هو الصّياغة المثلى للدّلالة على محور هذا السّياق، هذا إن لم نغفل كون النقد العربي قد حاول رواده إعطاء مفهوم أكثر نضجا لمعنى السّياق من خلال دراسة الكوامن التّعبيرية الّتي تمثّل الفرق الجوهري بين اللّغة بالمعنى العام والأسلوب الأدبي، وهو ما يشكّل ملمحا من ملامح الاتّجاه النّقدي اللّغوي في العصر الحديث أعني بذلك المدرسة الأسلوبية.

---

[1] يوسف، الآية 82.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص379.

[3] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط5، 1981، ص199.

[4] المصدر السّابق، ص199.

وعلى رأس هؤلاء النقاد نجد حازم القرطاجني يقترب كثيرا من المنهج البنيوي، من خلال حديثه عن السّياق اللغوي بشكل يمكن أن نقول عنه أنّه بثقافته الثّنائية العربية واليونانية قد عالجه كمسألة أساسية تطرّق إليها الأوربيون بعده، وهذا السياق اللغوي أصبح فيما بعد رافدا من روافد المنهج البنيوي في النّقد الحديث القائم على اللغة وعلم الألسنية، غير أنّ آراء السّابقين كالجاحظ والقاضي الجرجاني وعبد القاهر والقرطاجني، تؤكّد على حرص القائل على أنْ يطابق كلامه مقتضى حال السّامع حتى يأتي معناه مستقيما ومحقّقا أثره الانفعالي في المتلقي والّذي يمسّ النّفس، فيمنحها انبساطا أو انقباضا، وقد يكون هذا هو الفرق الجوهري بين الاتّجاه اللّغوي في النّقد العربي، والاتّجاه البنيوي الّذي لا يهتم بالعلاقة بين المبدع والمتلقّي من حيث توصيل معنى معيّن.

3.12. مراتب السّياق في التّفكير النّقدي الحديث:

انطلق عدد من الباحثين في تحديد المعنى اللّغوي الّذي يقوم على معطيات السّياق الّذي ترد فيه الكلمات، وقد سعى هؤلاء إلى تخليص دراسة المعنى من المناهج الخارجية عن اللّغة من جهة، وجعل هذه الدّراسة خاضعة للملاحظة والتّحليل الموضوعي داخل اللّغة من جهة أخرى. ومع هذا فـ"إنّ اللّغة ذات الألفاظ وسيلة اضطرارية تغيّر حقيقة الحياة النّفسية، فالحياة تَحوُّل مستمر خال من السّكون والجمود والثبات، الحياة ديمومة، ولكنّ اللّغة لا تمكّننا من إدراك التّحول إلّا في نطاق ضئيل عندما نجتاز العتبة بين الأحوال الواضحة التباين"[1]، ويتكشّف لنا من هذا القول أنّ اللغة عامل أساسي يدخل في توجيه السياق من خلال الكلمات والتراكيب التي من شأنها أن تصنع المواقف المناسبة لذلك، وبالتالي ينتج عن ذلك ما يسمى باستبدال سيّاقي لمواضع الألفاظ وحتى التراكيب، وهذا المصطلح ظهر عند ليفي ستراوس في الأنتروبولوجيا ويقصد به انتزاع موضوع علامة من سياقه وإدماجه في سياق جديد، من خلال شحنه بدوال أخرى مثل: وجود مصباح زيتي في غرفة عصرية[2]، وهذا الاستبدال يمكن أن يجمع بين المقام القديم والحديث، بحجة أنّه يمكن الاعتداد به في تفسير بعض الظواهر الموجودة اجتماعية كانت أم معرفية في النّصوص باللجوء إلى مثل هذا السّياق ألا وهو السّياق الاستبدالي.

ومن جهة أخرى، بخصوص السّياق فالذّاكرة الكلّية للكلمات مودعة في القاموس، أمّا مردوديتها التّعبيرية فموطنها السّياق وحده ومدى توظيف المبدع لها داخله، ولذلك يقول فتنغنشتاين "لا وجود لكلمات، هناك استعمالات فقط"[3]، ودوسوسير هو الآخر في كلامه يكشف "عن العلامة من أنّ وظيفتها خلافية، أي معناها هو

[1] مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النّقد الحديث، مكتبة الشّباب ومطبعة الرّسالة، دت، ص127

[2] سعيد علوش، ص95.

[3] سعيد بنكراد، سيميائيات النّص مراتب المعنى، ص40.

حاصل علاقاتها بعلامات أخرى"[1]. وهذا معناه أنّ الأساسي في الموسوعة ليس مجموع المعارف الّتي يتداولها النّاس فعلا، أو تلك الكامنة في الذّاكرة وحدها، بل السّياقات الممكنة داخلها. ويعني هذا أنّ التناسل الدّلالي ليس سيرورة عفوية تتحقّق خارج كلّ المحدّدات المسْبقة، إنّ ذلك محكوم بقواعد ومضمرات وأعراف واستعمالات مخصوصة، هي العناصر التّداولية الّتي تفصل المبني في النّص حقّا على المعطى الدّلالي الخام.

والبحث عن العلاقة بين مفهومنا عن الشّيء والشّيء نفسه، ليست مهمّة من النّاحية المعنوية، لأنّ اللّغوي يهمّه ما تعبّر عنه كلمات اللّغة من مفاهيم، وليس الكلمات نفسها في علاقاتها بالموجودات في الواقع[2]، وعلى ذلك عرّف العلماء المعنى بأنّه حصيلة استعمال الكلمة في اللّغة، من حيث وضعُها في سياقات مختلفة.

فأصحاب نظرية السّياق درسوا معنى الكلمة متجاوزين أصل الدّلالة، وطبيعة العلاقة بين الدّال والمدلول، إذ اهتمّوا بالدّور الّذي تؤدّيه الكلمات في السّياق أثناء العملية التّواصلية والطّريقة الّتي تستعمل بها بحجة أنّ "معنى الكلمة هو مجموعة من الإمكانيات تغذي وتتغذّى بإمكانيات أخرى"[3]، فتلك الإمكانات التي تنتج عن استعمال اللغة مع اقترانها بإمكانات كلمات مجاورة أخرى تؤدي بها إلى إبراز المعنى الممكن وفق الهيئة المناسبة الناتجة عن تلك العلاقات، كون السياق عامل أساس يسهم في تحديد العالم الإجمالي لتلك الإمكانيات، وهنا إشارة إلى فكرة المعنى كعلاقة متبادلة بين مجموعة من الإمكانيات لا بين حدود، والّذي يحدّد هذه الإمكانيات هو السّياق.

والسّياق كما هو معروف مصطلح تجريدي لما نطلق عليه بداهة الوضع الاتّصالي[4]، ويشير تمام حسان في هذا المجال إلى اعتناء البلاغيين بسياق الحال وهو ما أسموه بالمقام، فمقام الفخر غير مقام المدح وهكذا، والعبارة الشّهيرة (لكل مقام مقال) تدلّ على تمييزهم بين شقّيْ السّياق وهو تميز ضروري في تحليل المعنى[5]، فمعرفة لفظ الكلمة وأصلها الاشتقاقي لا يكفي في تحديد المعنى تحديدا دقيقا، وكذلك استعمال الكلمة في البيئات المتعدّدة حتى ترجع في أصلها إلى المعنى الأصلي، فتكون المعاني الأخرى موجودة في تضاعيفها.

ويأتي النّاقد المصري كمال بشر لينظر إلى المقام أو الحال على أنّه كل ما يحيط الكلام من ظروف وملابسات تتعلّق بحال المتكلّم والسّامع والخطاب ويسمّى سياق الحال، فنظر البلاغيون إلى سياق الحال "نظرة معيارية لا وصفية، فأوجبوا أن يكون الكلام على صفات مخصّصة ونماذج معيّنة طبقا لمقامه ومقتضيات حاله، وهذا

[1] المرجع السابق، ص40.

[2] ينظر: موريس أبو ناضر، مدخل إلى علم الدّلالة الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع18، 1982، ص ص32-33.

[3] مصطفى ناصف، ص132.

[4] ينظر: حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص141.

[5] ينظر: تمام حسان، اللّغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973، ص237.

سبيل الأهداف التّعليمية أو مقاصد رجال النّقد والمعنيين بفنون القول ودرجات البلاغة"[1]، فوظّف البلاغيون مفهوم مطابقة الكلام لمقتضى الحال في تفسير بعض وظائف البلاغة من تقديم وتأخير وحذف وذكر،..الخ.

ولذلك فالسّياق يشتمل في تركيبته على كلّ من الفضاء والزّمان وموقع الذّات المتكلّمة من كلامها وطبيعة العلاقات بين الأفراد وغيرها من المقامات الخارجية الّتي تؤثّر كلّيا أو جزئيا في بناء النّص. وهذا ما يؤدّي بنا إلى القول بأنّ "النّصوص في مجملها حاصل لوحدات دلالية موجودة قبل في الحقل الافتراضي للتّدلال اللّامتناهي، وهذا التّدلال لا يمكن وصفه في تفاصيله إلّا عندما نكون أمام نصّ أو مجموعة من النّصوص"[2] لتستقر النّتيجة من وراء كلّ هذا على أنّه لا وجود لمعنى خارج النّصوص.

وقد بالغ بعضهم حقا حين رأى أنّ دلالة الكلمة لا معنى لها على الإطلاق خارج مكانها في النّظم كما عند الجرجاني، وكالذي أورده أصحاب النّظرية السياقية ممثلة في رائدها فيرث حيث أنّهم ينفون عدمية عمل الكلمة بمفردها، فهم لا يهتمون بما تشير إليه الكلمة في الخارج ولا بما تحيل عليه، وإنما الذي يهمهم هو معنى الكلمة الذي يستمد حياته من السّياق فقط، فالسّياق موطن حي تستمد منه المفردة حياتها ومعناها وحتى وظيفتها، بل إنّ المنهل الوحيد الذي تستقي منه اللفظة معناها هو مصاحبتها للفظة أخرى عن طريق التجاور، مع أنّ بعض دلالات الكلمات يلفّها الغموض الشّديد في بعض الأحيان، ولابدّ من أن يكون لها عدّة معان مركزية ثابتة، والدّلالة تتحدّد وفقًا للاستعمال الّذي ترد فيه، فهو: "الّذي يعطي الإضاءة للغرض والقصد"[3]، ولأنّ الكلمة المفردة لها معان يتواضع عليها المتكلّمون والسّامعون، فإنّ الأمر الواضح هو ما يفرضه ذلك السياق بحيث يكون هناك استعمال لمعنى واحد فقط من جميع المعاني وفي الأحوال المناسبة. ويمكن تقسيم السّياق إلى أربعة أقسام:

أولا- السّياق اللّغوي: يوضّح السّياق اللّغوي كثيرا من العلاقات الدّلالية عندما يستخدم مقياسا لبيان التّرادف، أو الاشتراك، أو العموم، أو الخصوص، أو الفروق، ونحو ذلك. ونوّه سمير استيتية إلى ملاحظة مفادها أنّ السياق اللّغوي "يكشف عن حقيقة المعنى في اللّغات الإنسانية، وإلى معرفة القوانين اللّغوية الّتي تساعد على معرفة العلاقات الّتي تربط بين أجزاء المعنى الواحد، وما ينضوي تحته من عناوين"[4]، وهذا يعتمد على عناصر لغوية في النّص من ذكر جملة سابقة أو لاحقة، أو عنصر في جملة سابقة أو لاحقة، أو في الجملة نفسها، وحصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة المتجاورة وكلمات أخرى، ممّا يكسبها معنى جديدا.

[1] كمال بشر، دراسات في علم اللّغة، دار غريب، القاهرة، ط1، 1998، ص57.

[2] Umberto Eco, Lectore in Fabula, éd Grasset, 1985, p119.

[3] فايز الدّاية، علم الدّلالة العربي (النّظرية والتّطبيق)، دار الفكر، دمشق، ط1، 1985، ص195.

[4] سمير استيتية، اللّسانيات، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1، 2005، ص257.

فالمعنى الّذي يقدّمه المعجم عادة هو معنى متعدّد وعام ومبني على الوضع من أهل الاختصاص، كما يتّصف بالاحتمال، على أنّ المعنى الّذي يقدّمه السياق -ولاسيما السّياق اللّغوي- هو معنى معيّن واضح الحدود والجوانب.

ثانيا- السّياق العاطفي: ويوضّح أحمد قدور طبيعة هذا السّياق عند استكمال الكلمة بين دلالتها الموضوعية ودلالتها العاطفية، "إذ تنتقى الكلمات ذات الشّحنة التّعبيرية القوية، حين الحديث عن أمر فيه غضب وشدّة انفعال. مثال ذلك أنّ المتكلّم الّذي يكون في حالة من الشّعور الجامح يغلو في استعمال كلمات قد لا يقصد هو نفسه معناها الحقيقي...، نحو: القتل والذّبح والاحتقار والاستكراه الشّديد، دون أن يقصد دلالتها الموضوعية، إذ لا يعدو ذلك كونه مبالغة في التّعبير عن حالته العاطفية"[1]، فالسّياق العاطفي هو الّذي يعكس الدّلالة النّفسية للمتكلّم، ويحدّد درجة الانفعال قوةً وضعفا.

ثالثا- سياق الموقف أو المقام: يدلّ هذا النّوع من السّياق على العلاقات الزّمانية والمكانية الّتي يجري فيها الكلام، وقد أشار اللّغويون القدامى إلى هذا النّوع، كما عبّر عنه البلاغيون بمصطلح المقام، ويرى تمام حسّان أنّ ما صاغه مالينوفسكي قدْ سبقه إليه العرب الّذين عرفوا هذا المفهوم قبله بألف سنة، أو ما فوقها، ولكنّ كتبَ هؤلاء لم تجد من الدّعاية والرّعاية على المستوى العالمي عكس ما وجده مالينوفسكي من تلك الدّعاية بسبب انتشار العالم الغربي في كلّ الاتجاهات[2].

وفيما يتعلّق بعلم الدّلالة فقد كتب تمام حسان بشأنه، وألحّ فيه على فكرة (المقام والمقال) يقول: "وفكرة المقام هذه هي المركز الّذي يدور حوله علم الدّلالة الوصفية في الوقت الحاضر وهو الأساس الّذي ينبني عليه الشّق أو الوجه الاجتماعي من وجوه المعنى الثّلاثة وهو الوجه الّذي تتمثّل فيه العلاقات والأحداث والظّروف الاجتماعية الّتي تسود ساعة أداء (المقال)"[3]، والبلاغة في سياق الواقع والحياة تعبير صحيح فهي مرهونة بسياق الحياة الّتي لا يحصرها إلّا النّشاط الواقعي.

فمراعاة المقام تؤدي بالمتكلّم لأن يعدل عن استعمال الكلمات الّتي تنطبق على الحالة الّتي يصادفها خوفا أو تأدّبا، بل قد يضطرّ المتكلّم إلى العدول عن الاستعمال الحقيقي للكلمات فيلجأ إلى التّلميح دون التّصريح، وكلّما كان موافقا ظروف المقام كان مقبولا ومستحسَنا في ظروفه وحينه.

رابعا- السيّاق الثّقافي: وينفرد هذا السّياق بدور مستقل عن سياق الموقف الّذي يُقصد به عادة المقام من خلال المعطيات الاجتماعية، لكنّ هذا لا ينفي دخول السّياق الثّقافي ضمن معطيات المقام عموما، "ويظهر السّياق الثّقافي في استعمال كلمات معيّنة في مستوى لغوي محدّد، فالمثقّف المعاصر يختار كلمة (زوجة) أو

[1] أحمد محمد قدور، مبادئ اللّسانيات، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008، ص357.

[2] ينظر: تمام حسان، اللّغة العربية معناها ومبناها، ص372.

[3] المرجع نفسه، ص337.

(مدام) للدّلالة على امرأته، على حين يستخدم الرّجل العادي كلمة (مره) للدّلالة على زوجته"[1]، وليس مهمّا أن يختار المتكلّم لذلك الكلمات ذات الدّلالة الموضوعية الدّقيقة الّتي ربّما تكون غير مقبولة، وإنّما المهم هو وجود المناسبة بين الكلام والموقف.

وأصحاب الدّرس السّياقي الّذين يستندون إلى فكرة السّياق اللّغوي وحده، يرون أنّ "الكلمة تتحدّد من خلال ورودها مع مجموعة من الكلمات، ولكي نتوصّل إلى معنى الكلمة الدّقيق علينا أن نتمعّن في العناصر الّتي تقع معها في سياق لغوي يقبله أبناء اللّغة"[2]، ومن أمثلة ذلك معنى كلمة (منصهر) الّذي يرتبط بمجموعة من الكلمات، نحو: الحديد، النّحاس، الفضة والذّهب، ولا يرتبط بكلمات أخرى، نحو: التّراب، الخشب، الجلد، الملح، وعلى هذا يتحدّد معنى كلمة (منصهر) من جهة، ويعرف على أنّها لا ترِد في سياق لغوي مقبول مع المجموعة الثّانية من الكلمات من جهة أخرى.

ونرى هنا دور المعجم في فهم السّياق، لأنّ السّياق يبتعد كثيرا عن المعاني الجزئية، وينظر المعجم إلى المعنى العام للسّياق، حيث إنّ السّياق يمنح الكلمة معانٍ لا يدركها المعجم، "أمّا حين دخولها في السّياق، فإنّ معناها لا يسمّى معجميًا، نظرا لأنّ السّياق يحفل بالكثير من القرائن الحالية والمقالية الّتي تعطي الكلمة من المعاني ما لا يرد على بالِ صاحب المعجم"[3].

وترتبط فكرة الحال والمقام بالسّياق من خلال علاقة الكلمة بالمقال، "وذلك أنّ الأمر الّذي يدعو إلى تقديم صياغته على وجه معيّن، إمّا أن يتّصل بزمن هذه الصّياغة فيسمّى الحال، وإمّا أن يتّصل بمحلّها فيسمّى المقام، لأنّ كلّ كلام لابد له من بعد زمني ومكاني يقع فيه"[4]، ومن هنا ارتبطت فكرة الحال والمقام من خلال علاقة الكلمة بالمقال، واختلاف صور هذه الأحوال بالسّياق.

وفكرة المقام تمثّل مركز الدّلالة من حيث إبرازها للوظائف الدّلالية، والّتي تظهر من خلال العلاقات والأحداث والظّروف المقتضية في الكلام لحالات مخصوصة، فالمقام يشمل: "المتكلّم، والسّامع، والظّروف، والعلاقات الاجتماعية، والأحداث الواردة، ثم التّراث والفلكلور، والمعتقدات،الخ"[5]، وفهم المقام ضروري لفهم المقال، ومن ثمّ الوصول إلى الدّلالة الّتي تكشف عنها الألفاظ وتوحي بالمناسبة، إذًا للمقام أثر بالغ في تحديد الدّلالة الّتي تربط بين المستويات اللّغوية.

4.12. السّـياق كمرجعية في تحليل الخطاب:

[1] ينظر: أحمد محمد قدور، مبادئ اللّسانيات، ص359.

[2] ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، مكتبة دار العروبة للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط1، 1982، ص74.

[3] تمام حسّان، اللّغة العربية معناها ومبناها، ص24.

[4] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، مصر، ط1، 1994، ص306.

[5] تمّام حسّان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص337.

من المعلوم أنّ النّص لا يتشكل من وحدات لسانية وتراكيب تمثل عوامل داخلية فحسب، وإنّما تدخل أيضا عوامل خارجية تؤثّر في كيفية بنائه، فالنّصوص تنتج في ظروف خاصة لتأدية أغراض معينة، ولذا كان من اللازم أن يؤخذ السّياق كمعطى أساسي أثناء انبناء وإنتاج النّصوص، حيث أنّ السّياق محدد من محدّدات المعنى، بما يتضمّنه من قواعد اللّغة، وموقف المؤلّف، وأي شيء آخر قد يكون وثيق الصّلة على نحو يمكن تصوّره. والإجابة عن السّؤال: كيف تعني الكلمات ما تعنيه؟ يفترض مقارنة حصول المعنى باعتباره نتيجة لقوانين مسبّبة بما يحدث في الطّبيعة بصفة متكرّرة، والذي صيغت من أجله قوانين الطّبيعة كقانون السّببية الذي "يعني أنّ حدثا ما يقتضي تحت ظروف محدّدة حدثا تاليا له ونسمّي اعتياديا الحدث الأول (العلّة أو السّبب) والثاني (المعلول أو النتيجة)"[1] مع إمكانية حدوث الأمرين في الوقت كالشّعور بالوخز في راحتي اليدين حال التّصفيق، مع التّنبيه ههنا إلى أنّ السّببية هي غير الغائية، وبناءً على هذا، فالسّياق يشير بشكل عام إلى مجموعة الأحداث المتزامنة والمتمثلة في الأسباب والدوافع المؤدية إلى إنتاج أثر ما.

وعامل السّياق ليس بمعزلٍ عن وجود النّص، إذ هو "معطى مع النّص باعتباره حقيقة موجودة في النّص بشكل سابق على التّلقي"[2]، وهذا بسبب اللّغة في حدّ ذاتها، حيث أنّ المعانم* تنتشر بشكل واسع وكبير في المساحات النّصية وهذا ما قد يؤثّر على سلامة الواقعة ويخلّ بدلالاتها، ممّا يستلزم إيجاد مستوى دلالي أعلى والمتمثل في حصيلة مضمون الوحدات اللغوية المكونة للنص، وهذا المستوى الدلالي يتحكّم في هذه المعانم ويوجّهها ويضبط حركيتها[3] لضبط السّياق الدّاخلي الّذي ينتقي هذا المعنى النّصي، والّذي عدّه كريماص الضمانة الوحيدة لقراءة النّص.

ولهذا يصبح السّياق مكونًا أساسيا من مكونات النّص، حيث يعمل على توجيهه وضبطه وفق الوجهة المرجوة، ليصل إلى المتلقي وفق الشّكل المطلوب، حتى وإن اختلفت ظروف التّلقي، ولكن النّص مطالب بأن يحدّد تلك الظروف من خلال اللجوء إلى قرائن لغوية داخلية تحيل إلى المرجع الخارجي حتى يتمكن المتلقي من تحقيق فعل الفهم وبناء هذا السياق من خلال النص مادام مرتبطا بظروف إنتاجه.

إنّ السّياق يعدّ ضرورة لازمة وحضورا أساسيا في تشكيل النّص، إضافةً إلى عاملي الاتّساق والانسجام باعتبارهما عنصرين متعالقيْن أساسا مع الظّرف الخارجي الّذي يحدّد كل الاختيارات اللّسانية وينظم كل العمليات الإنجازية، علاوة على ذلك، يقوم السّياق بدور هام في تحقيق اتّساق النّص وانسجامه، ويقول محمد خطابي في هذا الشّأن: "إنّ الخطاب القابل للفهم والتّأويل هو الخطاب القابل لأن يوضع سياقه بالمعنى المحدّد

[1] آيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص40.

[2] سعيد بنكراد، سيميائيات النص مراتب المعنى، ص38.

* les sèmes وهي وحدات دلالية صغرى في نظر البنيويين.

[3] ينظر: سعيد بنكراد، سيميائيات النّص مراتب المعنى،ص38.

سلفا، إذْ كثيرا ما يكون المتلقّي أمام خطاب بسيط للغاية (من حيث لغته) ولكنّه قد يتضمّن قرائن (ضمائر أو ظروفا) تجعله غامضا غير مفهوم بدون الإحاطة بسياقه، ومن ثمّ فإنّ للسّياق دورًا فعّالا في تواصلية الخطاب وانسجامه بالأساس، وما كان ممكنا أن يكون للخطاب معنى لولا الإلمام بسياقه"[1]. وهذا ما يجعلنا نفكر في مسألة الإقرار بفكرة أنّ "معنى الكلمة هو الأجزاء الغائبة عن سياقها"[2]، بحيث يجعل احتمالات سوء الفهم قائمة، أي "يجعلنا نتوقّع الغموض وبأوسع نطاق وفي كلّ مكان وبأدقّ ما يمكن أن يكون وبالطّبع سنجده، وإذ تعاملت البلاغة القديمة مع الغموض على أنّه عيب وقصور في اللّغة فتسعى إلى حصره أو إلغائه، ترى البلاغة الجديدة أنّه نتيجة حتمية لسلطان اللّغة ووسيلة لا يمكن الاستغناء عنها في أكثر تعابيرنا أهمّية ولا سيما الشّعر والدّين"[3].

ولهذا جاءت النّظرية التّوليدية التّحويلية مع نوام تشومسكي باهتمامها البالغ للكفاءة اللّغوية على حساب الإنجاز والأداء أو القدرة التّداولية، فالنّظرية التّوليدية نظرية صورية تتّسم بقدر عالٍ من التّجريد والأمثلة، و"لقد جاءت البراغماتية بعد مراحل من الدّراسات الصّورية أو البنائية للمعنى، الّتي عرف بها التّوليديون على وجه الخصوص، ويمثل روبين لايكوف من أوائل التّوليديين الّذين شكّكوا في إمكان دراسة المعنى معزولا عن السّياق، وتحمِل شهادة أحد التّوليديين المعروفين بإغراقهم في التّجريد على إخفاق النّهج الصّوري البنائي في دراسة المعنى ومنحه قيمة خاصة في البرهنة على أهمّية السّياق، والاستخدام في تقديم تفسير سليم لعملية التّخاطب"[4].

ويذهب ريتشاردز بعيدا في انتقاده أصحاب هذا الاتجاه -مذهب الاستعمال- الّذين يرون أنّ أحسن الكلام هو ما مارسه أفضل الكتاب والمتكلّمين معتمدين على المبادئ الأربعة الكبرى في الاختيار وهي: الصّواب والدّقة والمناسبة والمقدرة التّعبيرية، ويسخر من قولهم "إنّ الصّواب هو أوّل مطلب أساسي، فمعاني الكلمات تستقر بالاستعمال ولو استعملنا كلمةً استعمالا غير صحيح، فإنّ القرّاء سيتخبّطون ويظنّون أو في الأقل سيصلون إليها بالاستدلال والتّخمين"[5]، مع أنّ رؤية ريتشاردز لهذين المبدأين أنّهما أفضل طريقة للتّفسير، فالمعاني نتائج لا يمكن الوصول إليها إلّا عبر تفاعل الاحتمالات التّفسيرية.

فثمّة عوامل موقفية تؤثّر في الآن نفسه بشكل أساسي في تكوين بنية النّص، والنصوص على أنواعها وجب إسنادها إلى أنماط من مواقف التّواصل، بحيث لا يتمظهر السّياق في النص بصورة شاملة، بل يتمظهر في

[1] محمد خطابي، لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1991، ص56.

[2] ريتشاردز، فلسفة اللغة، ص44.

[3] المرجع نفسه، ص44.

[4] محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللّسانيات، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص ص136-137.

[5] ريتشاردز، فلسفة اللغة، ص58.

مجالات تحيلنا إلى تعيين السياقات المختلفة، ولعلّ من أهمّها: السّياق التّداولي الذي يعدّ النّص فعلا للغة، أو متتالية من أفعال اللّغة، والسياق المعرفي الذي يتعلق بفعل التّأويل، حيث المتلقي هو الذي يعطي للنّص معناه، من خلال بناء عالمه الدّلالي عن طريق الفهم، وهناك السّياق الاجتماعي بحيث أنّ الأفعال اللغوية تنجز داخل تفاعل تواصلي بين الأفراد ضمن منظومة اجتماعية، تضبطها وتؤطّرها، في حين هناك السياق النّفسي الذي يكون مرتبطا بمدى تأثير النّصوص ووقعها على مستعملي اللّغة، وأخيرا السياق الثقافي الذي ترتبط فيه أفعال اللغة بمنظومة ثقافية، تحدّد خصوصية النّصوص وكيفية تلقّيها[1].

بيدَ أنّ النّظريات اللّسانية الصّورية، سواء كانت بنيوية وصفية أم بنيوية تفسيرية، تعرّضت لمجموعة من الانتقادات مفادها الدّعوة إلى ربط التّركيب والدّلالة بالسّياق الوظيفي التّداولي. وهكذا فـ"منذ السّبعينيات توالت الانتقادات للدّراسات الّتي تجعل من الجملة وحدة للتّحليل اللّغوي، وزاد عزوف مختلف الباحثين عن الدّراسات الّتي لا تأخذ في حسبانها العناصر السّياقية، والجوانب التّخاطبية في دراسة اللّغة، فاللّسانيون الاجتماعيون بدأوا يرفضون فكرة المتحدّث المثالي عند تشومسكي، وشبيه بهذا ما فعلته اللّسانيات النّصية، وتحليل الخطاب حين رفضتا قصر الدّراسات اللّسانية على ما يسمّى بنحو الجملة، متأثّرين في ذلك ببعض الوظيفيين من أمثال: فيرث، وهاليداي، وميتشال الّذين بلغت شهرتهم أوجّها في الخمسينيات"[2].

هذا، ويؤكّد كلّ من براون ويول، في كتابهما (تحليل الخطاب) على أنّ محلّل النّص ومؤوّله يجب عليه أن يراعي مجموعة من العناصر المهمّة في عملية التّداول هي: المتكلّم، والمخاطب، والسّياق الّذي تبلور في النّص بمعرفة الزّمان والمكان، وقد يؤدّي القول الّذي قيل في سياقيْن مختلفيْن إلى تأويلين مختلفين. ويعني هذا أنّ السّياق يتحكّم في بنية التّأويل الخطابي، من جهة أخرى يرى هايمس أنّ السّياق له وظيفة مزدوجة تتمثّل في تقييد مجال التّأويل، ودعم التّأويل المقصود، كما صنّف الباحث نفسه السّياق إلى العناصر التّالية: المرسِل، والمتلقّي، والحضور (المستمعون الآخرون)، والموضوع والمقام، (زمان الحدث التّواصلي ومكانه)، والقناة، والنّظام (اللّهجة أو اللّغة..) وشكل الرّسالة، والمفتاح (هل كانت الرّسالة موعظة حسنة، شرحا مثيرا للعواطف؟..)، والغرض، أمّا ليفيس فيحصر السّياق في العناصر التّالية: العالم الممكن، والزّمان، والمكان، والحضور، والشّيء المشار إليه، والخطاب السّابق، والتّخصيص[3].

---

[1] ينظر: محمد العمري، نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشّرق، المغرب، 1996، ص ص66-76. ويذكر أنّ محمّد العمري يظهر تأثّره بالباحث أحمد محمّد قدور الذي تطرّق لمسألة تصانيف السيّاق –التي أشرنا إليها سابقا- وأثرها في تحديد المعنى النصّي أو معنى الخطاب، إلّا أنّ العمري قد عالج مجمل السياقات وفق رؤية نقدية جديدة ومعاصرة تتماشى وفق الوافد الجديد ألا وهو البلاغة الجديدة التي تعدّ السّياق أمرا حتميا ولازما في كل فعل خطابي يستعمل اللغة لأجل غايات ومقاصد محدّدة، ينظر: محمد العمري، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص ص66-76.

[2] محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللّسانيات، ص137.

[3] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النّص، ص ص52-54.

ويعني هذا أنّ النّص الأدبي لا يمكن أن يبقَى منغلِقا على ذاته، منطويا على بنياته السّيميائية أو الصّورية المجرّدة، بل عليه أن ينْفتح على العوالم السّياقية المتعدّدة الدّلالات. بمعنى أنّ النّص لابد أن يخضع لمبدإ التّأويل السّياقي، بالانفتاح على السّياق النّصي الدّاخلي، والسّياق الخارجي المتعدّد الأبعاد. وعليه ينظر بريت هو الآخر لأنواع السّياق الّتي تتحدّد في السّياق النّصي أو كما يسميه سياق القرائن (أي تجاوز الجملة إلى سياق الخطاب وبالتالي نحو النص)، والسّياق الوجودي (الإشارة إلى أشياء العالم الخارجي)، والسّياق المقامي (مجموعة من السّياقات الموقفية والاجتماعية والزّمانية والمكانية والمؤسّساتية)، وسياق الفعل (سياق نظرية الأفعال اللّغوية)، والسّياق النّفسي (إدماج الحالات الذّهنية والنّفسية)[1].

ولا يكتفي القارئ النّاقد بهذا، بل يجب عليه إبراز عناصر السّياق المتمثّلة في كلّ من المرسِل، والمرسَل إليه، والعلاقات التي يشتركان فيها من معرفة مشتركة (معرفة عامة بالعالم، ومعرفة بنظام اللّغة، ومعرفة بالزّمان والمكان..) وعلاقة اجتماعية تفاعلية، سواء أكانت علاقة حميمة أم رسمية (علاقة سلطة). ولا ننسى تحديد استراتيجيات الخطاب الّتي تربط الخطاب بالمقام السّياقي. ومن بين هذه الاستراتيجيات نذكر: الاستراتيجية التّضامنية، والاستراتيجية التوجيهية، والاستراتيجية التّلميحية، واستراتيجية الإقناع[2]، وتستند هذه الاستراتيجيات إلى عاملين رئيسيْن هما: السّلطة والمقصدية.

وكما تجدر الإشارة إلى أنّ النّاقد التّداولي حين يتعامل مع الخطاب الأدبي وجب عليه النّظر إلى القدرة الكفائية الّتي يمتلكها صاحب النّص أو الخطاب الأدبي، وتتمثّل هذه القدرات –حسب فان ديك- في خمس ملكات رئيسة هي: الملكة اللّغوية (إنتاج عبارات لغوية متعدّدة في سياقات موقفية معيّنة)، والملكة المنطقية (توظيف معارف قائمة على الاستدلال الاستنباطي أو الاستقرائي أو الاحتمالي)، والملكة المعرفية (استثمار المعارف المنظّمة في تأويل العبارات اللّغوية المنتجة)، والملكة الإدراكية (إدراك المحيط، واستثمار معارف المحيط في إنتاج العبارات اللّغوية)، والملكة الاجتماعية (تعني أنّ المتكلّم على دراية تامّة بما يقوله، بل يعرف كذلك كيف يستعمل ما يعرفه من جمل ومعارف في سياق تواصلي معيّن)[3].

5.12. السّياق الشّعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

إنّ للّغة دورا أساسيا في تشكيل الفكر وفي التّعبير عنه، والشاعر أثناء التعبير عن فكره مرتبط بالمجتمع الذي يخضع دوما لمجموعة تطوّرات وتغيرات من مرحلة إلى أخرى، وتبعث هذه الظروف على التّأثير في نفسية الشاعر لتجعله يعيد تشكيل منطلقاته الفكرية وكذا طرق التّعبير عنها ليبرز معالم التّطور الجديد.

[1] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجية الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص42.

[2] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجية الخطاب، ص ص256-322-367-444. وقد فصّل النّاقد في كل استراتيجية بالتحليل والشّرح، وقد اكتفينا بالإشارات إلى الأنواع، حتى لا نتجاوز بعض المعطيات التي تذهب ببحثنا إلى الحياد عن الموضوع.

[3] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجية الخطاب، ص57.

وإذا كانت اللّغة تعنى بالتّعبير عن الفكر والعواطف، فهي بمثابة الشكل الخارجي لهذه البواطن، ومع هذا فإنّها تحقّق بعدين يمثّلان جوهر السّياق الأدبي وهما: البعد الفكري والبعد الجمالي. وقد ساد اتّجاه يدعو إلى ضرورة الاهتمام بالشّكل وآخر يدعو إلى المضمون، مما دفع بالنّقاد في كل مرحلة يكتشفون للسّياق أبعادا جديدة، لأنّ المضمون أصبح له شكل جديد، والتّشكيل اللّغوي أصبح له مضمون جديد هو الآخر[1]، وما ذانك إلا ممثلان عن اللغة والفكر في علاقة تكاملية يستحيل الفصل بينهما.

ولا يقتصر دور السّياق على ضرورة وضع اللّفظ حيث يلائم ما بعده وما قبله، أو ضرورة العمد إلى تركيب معاني علم النّحو تركيبا يحقّق المعنى في إطار السّمات الفنية المحققة لجوهر الأدب بعامة والشّعر بخاصة، وإنّما يكون له دور وبعد آخر في التّأليف، من حيث طبيعة المجاز[2]، ونضرب مثالا عن ذلك حين يقول يوسف وغليسي:

عَينَاكِ مَقْبَرَةٌ لِلحُزْنِ وَالوَجَعْ
فِي عُمقِ عَيْنَيْكِ يفْنَى الأُفِ وَالآهِ
فِي عُمقِ عينيْكِ يَرمِي الله روضتهْ
ثُمَ يدْفنُ قَيْسُ هَمَ ليلَاهْ
فِي بحْرِ عَيْنَيْكِ أَنْسَى البَحْرِ، أَنْسَاهْ
أَهْوَى الهَوَى فِيكِ فِي عَيْنَيْكِ أُعْلِنُهْ[3]

إنّ الاستعارة على لطفها وغرابتها في هذا المقطع إنّما تمّ لها الحسن، وانتهى حيث انتهى بما توخى في وضع كلام الشّاعر من التّقديم والتّأخير في قوله "**في بحر عينيك أنسى البحر**" وإن كان لابد أن نتخيّل المقصود الأول ألا وهو "**أنسى البحر في بحر عينيك**" فانظر كيف يكون الحال والتّركيب المنتظم فعل تاليه فاعل فمفعول به، وكيف يذهب الحسن والحلاوة، وكيف تعدم أريحيتك الّتي كانت، وكيف تذهب النّشوة الّتي كنت تجدها، وهذا هو الّذي أردنا حين قلنا أنّ في الاستعارة مالا يمكن بيانه إلا بعد العلم بالنّظم والوقوف على حقيقته، فاستعارة البحر لعيني المحبوبة فيه من المبالغة والجمالية، جعل المعنى في هذا السّياق ذات تأثير كبير لدى المتلقّي، الّذي بدوره يتأمّل تركيبة السّياق الّذي أدّى به إلى تذوّق هذه الحلاوة، فـ"**جمال عينيكِ**" لا تؤدّي الدّور المطلوب كقوله "**بحر عينيك**" بجامع اتّساع الجمال اللّامحدود لهذه المحبوبة.

[1] ينظر: محمود محمد عيسي، السّياق الأدبي دراسة نقدية تطبيقية، 2004، ص03.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص27.
[3] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص58.

فالاستعارة كبعد آخر من أبعاد المعنى، تحقّق في السّياق ما يهدف إليه الشّاعر، غير أنّها تظل قليلة الجدوى، إذا لم ترد في تركيب يبرز ما فيها من جوانب إيحائية، وهذه الجوانب نابعة من التّركيب بقدر ما هي مرتبطة بالمجاز.

وقد أكّد النّقاد والباحثون على أنّ المضمون يستوجب تشكيلا معيّنا ليحقّق أبعاده، كما أنّ الشّكل بدلالته الصّوتية والتّركيبية يستدعي هو الآخر مضمونا هو ألصق به، بحيث يمكن أن نقول: إنّ أيّ تعديل في الشّكل يستتبعه تغيّر في أبعاد المضمون، كما أنّ أيّ تغير في أبعاد المضمون يستدعي شكلا جديدا.

فالمضمون يستمدّ قيمته من التّشكيل اللّغوي، والفن لا يتحقّق في المضمون وحده، ولا في الشّكل وحده أيضا، ولكن في النّسبة بينهما، والسّياق تبعا لذلك يختلف من حيث ذاتية المضمون، أو موضوعيته، إذ إنّ معنى الذّاتية هو أنّ المضمون لا يرتبط بخارج الذّات فهو يعود إلى الذات وحدها، أمّا الموضوعية لا تنفك مرتبطة بالذّات الّتي تشكّلها، فـ"الذّات لا تدرك بدون موضوع يظهرها لذاتها، كما أنّ الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه"[1].

وتأتي الاتّجاهات اللّغوية الحديثة لتهتم بالتّشكيل اللّغوي، غير أنّ بعضها ربط المضمون بهذا التّشكيل، والبعض الآخر انتهى بالشّكل الّذي بدأ به، أمّا القيمة (المضمون) فتظل عائمة، لأنّها تُدرَك من خلال دال عائم يرتبط أساسًا بالمرجعية اللّغوية عند كلّ قارئ.

والبحث في السّياق على هذا النّحو ترجمة للمعاناة الّتي يعانيها إنسان العصر من حيث الفردية، والانعزالية، والتّمزق الفكري، الّذي لم يعد قادرا على رؤية الحياة في ضوء كلّيات فكرية، تعبّر عن شيوع المعاني الإنسانية العامة. وقد تكون الحياة الفكرية على هذا النّحو مرتبطة بالحياة الاجتماعية الخالية من التّرابط الإنساني إلّا في إطار المصالح الذّاتية[2]. غير أنّ هذا النّمط من الحياة الاجتماعية، ومن التّمزق الفكري مرتبط في حدّ ذاته وراجع لطبيعة هذه الحياة الّتي يُعبّر عنها في الأدب العربي المعاصر.

ومن ثمّ بدأ البحث في السّياق على أنّه نشاط لغوي بحت، يمكن لأيّ قارئ أن يفسّره تفسيرا ذاتيا محضا، وقد احتلّت قضية السّياق الأدبي باعتبارها محورا يمكن أن يكشفَ عن طبيعة المضمون، وطريقة تأليف الشّكل المرتبط به مكانة ذات أهمّية كبرى في النّقد الأدبي، سواء على مستوى النّقد القديم، أو النّقد الحديث أو الاتّجاهات اللّغوية الحديثة. وقد اختلفت وجهات نظر النّقاد في مفهوم السّياق الأدبي، والدّور الّذي يمكن أن يقوم به، من حيث طبيعته المختلفة، باعتباره مرتبطا بمراحل ثقافية متفاوتة، وباتّجاهات نقدية، لكلّ منها فلسفة ومنطلقات خاصة، وعلى إثر ذلك كان لزاما علينا أن نشير إلى مفهوم السّياق.

[1] محمود محمد عيسي، السّياق الأدبي، ص04.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص04.

فالمقصود بالسّياق "هو الطّريقة التي يعبّر بها المبدع عن القيمة محور التّجربة، سواء أكانت هذه الطّريقة منطلقة من الارتباط بالقيمة واستدعائها تشكيلا معيّنا، أم منطلقة من التّشكيل لاحتوائه على قيمة لها أبعاد خاصة"[1]. وكان مفهوم السّياق في النّقد القديم عنصرا مشتركا بين البلاغة والنّقد، فالسّياق في البلاغة: هو مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته، أي أنّ التعبير الأدبي لابد أن يحوي معنى يناسب السّامع، وهذا المعنى يتطلّب شكلا فصيحا، ولن يكون المعنى مناسبا لمقتضى الحال إلّا إذا جاء التّعبير مصوّرا لأبعاد هذا المعنى، تلك الأبعاد الّتي تتولّد في أثناء السّياق تبعا لدرجات الانفعال.

والسّياق في البلاغة قد يستدعي تعبيرا على مقتضى الظّاهر، وقد يتطلّب تعبيرا يأتي على خلاف مقتضى الظّاهر، والتّنوع في التعبير، بحيث يأتي الكلام على مقتضى الظّاهر أو على خلافه، ليس زخرفا لفظيا وليس مجرّد تنوّع في الأسلوب، وإنّما هو ضرورة اقتضتها طبيعة السّياق[2]. ويتّضح ذلك حين نربط البلاغة والنّقد بعلوم اللّغة والنّحو، وقد اتّجه البحث في الأدب أوّل الأمر إلى العناية بهذيْن العلمين –اللّغة والنّحو- خوفا من شيوع الفساد وتطرّقه إلى ظاهرة الإعراب.

وحاول اللّغويون أن يخضعوا البحث في الأدب إلى النّحو، ولكنّ نقاد الأدب اعترفوا لهم ببعض الأمور كصحّة الإعراب مثلا، وخالفوهم في طريقة التّركيب، أو بعبارة أوضح استغلّوا التّنوعات الخارجة على القاعدة النّحوية، بالقدر الّذي استعملوا الأساليب الملتزمة بالتّعبير المعياري. وقد حاول علماء اللّغة والنّحويون البحث عن أوجه الشّبه بين الأدب والنّحو، وحاول الباحثون في الأدب تلمّس أوجه المفارقة بينهما واستغلّوا طاقات اللّغة استغلالا فرضه السّياق في أغلب الأحيان، فالجملة الفعلية تتكوّن من فعل وفاعل ومفعول به، أو أكثر حين يكون الفعل متعدّيا، ومجيء الجملة على هذه الصّورة يعدّ شكلا معياريا أو مثاليا أو يمثّل القاعدة النّحوية. غير أنّ النّحويين أنفسهم أجازوا حذف المفعول به، وعبّروا عن ذلك تعبيرا نحويا صرفا وقالوا: للعلم به، أو لعدم تعلّق الغرض بذكره.

إنّ السّياق الشّعري في التّجربة المعاصرة سياق موضوعي، بمعنى أنّ المضمون ليس مضمونا داخليا، وإنّما هو مضمون واقعي يقع خارج منطقة الذّات، وتدخل الذّات بتلوينه على أن يتمّ في حذر شديد. وطبيعة السّياق في مثل تلك الأحوال تستدعي أحداثا أو رموزا تسهم في بنائه، فالشّاعر المعاصر يتحدّث عن الواقع في حركة متقاطعة مع الذّات، فتكتسب طبيعة موضوعه الواقعي عاطفية ووجدانا، ويكتسب الدّاخل الذّاتي موضوعية وتحديدا، أو بعبارة أخرى يبتعد بالواقع عن الانفعال وينأى بالحقيقة عن الواقع المادي.

[1] المرجع نفسه، ص06.

[2] ينظر: م ن، ص07.

وكما اعتمد السّياق في الشّعر المعاصر على الرّموز الموضوعية المنتزعة من الواقع الخارجي، اعتمد أيضا على الرّموز التّراثية أسطورية كانت أو شعبية أو تاريخية. بحيث إنّ الشّعراء يستخدمون هذه الرّموز التّراثية بعدِّ كلٍّ منها شكلا من أشكال التّعبير، دون اتّخاذ أيّ منها مادة في حدّ ذاتها. وهم يستخدمون ذلك بعد تعديلات في منطوق الرّمز التّراثي، بما يتّفق مع التّجربة المعاصرة، فليس من الصّواب إذن سرد الأحداث التّراثية أو الإشارة إلى الأعلام أو استغلال الأسطورة نفسها على أساس كونها ميراثا ثقافيا، يمكن أن يبدو مجرّد زينة، فالشّعراء المعاصرون يحاولون أن يجعلوا الأمور الّتي طالما عُرضت في أعمال الكلاسيكيين تبدو فريدة وفذّة في نظرنا، وذلك بمزجها بالواقع المألوف، والأفكار العامة والأساطير ورموز الأحلام وتطلّعات علم النّفس.

فبشأن الرّمز الأسطوري مثلا، يقوم الشّاعر ببلورة أحداث الأسطورة ليسقطها على الواقع، كما أنّه يصوّر رؤيته الواقعية دون الالتفات إلى أسطورة معينة، غير أنّ المتلقي يستشعر ملامح الرّمز الأسطوري تتوغّل داخل أحداث الرّؤية الواقعية. وينطبق الأمر مع الرّموز الشعبية، فالشّاعر قد ينطلق من الرّمز التّراثي إلى قضيته عن طريق بعض الإشارات التعبيرية، كما أنه ينطلق أيضا من الرّؤية الواقعية مع الإشارة –بطرق تعبيرية- إلى رموز تراثية شعبية، وتراثية تاريخية، فالشّاعر المعاصر لا يروي الأحداث كما وقعت، بل كما يمكن أن تحدث طبقا لقانون الضّرورة أو الاحتمال. وهو بذلك يعبّر عن قضايا عصره من خلال أحداث التّاريخ في تماثلها مع الواقع أو في مفارقتها له، وهو في سبيل ذلك قد يتّخذ أقنعة من التّاريخ يعبّر على لسانها عن موقف يريده أو قضية تؤرّقه[1] كما عند يوسف وغليسي.

والسّياق تتدخّل فيه عناصر من التراث لأمرين: "**الأول**: العنصر الفكري والإقناع به، إذْ يصبح العنصر التّراثي كالدّليل على ثبوت الرّؤية المعاصرة، الّتي جعلها الشّاعر محور تجربته، لأنّ تعدّد حدوث القضية يؤكّد على ملازمتها للسّلوك البشري، و**الثّاني**: العنصر الوجداني وهو خلاصة رافديْن، أحدهما يحمل أصالة الذّات عند الشّاعر، والآخر يوحي به الوجدان الإنساني"[2].

13- الصّورة الشّعرية: مساءلة المفهوم وإشكالية المصطلح

إنّ مفهوم الصّورة بات يطرح إشكالات عديدة خاصةً في الدّراسات الأدبية الحديثة، بالإضافة إلى تعدّد الرّؤى والمفاهيم حول تحديد ماهية مصطلح الصّورة، إذ هي تمثّل إحدى البنيات الأساسية الإبداعية والطّاقات الجمالية للنّصوص الفنّية الشّعرية، وهي بمثابة المبنى التكويني أو القالب الخارجي للمعنى والفكر، كما أنّها تعدّ روح الشّعر وجوهره. والصّورة الشّعرية تختلف حولها القراءات النقدية بشأن طريقة تحديدها في النّص الشّعري وهذا نظرا لاختلاف تركيبتها من شاعر لآخر، فلكلّ شاعر طريقته في إخراج صورته على الشّاكلة الّتي

[1] ينظر: محمود محمد عيسي، السّياق الأدبي، ص84.

[2] المرجع نفسه ، ص84.

يراها مناسبة في توصيل معناه، إذ يعمد إلى الابتكار والتّجديد بهدف التّفرد عن الآخرين، ولهذا تتجلى الصّورة الشّعرية على أنّها ذلك "الصّوغ اللّساني المخصوص الّذي بواسطته يجري تمثل المعاني تمثّلا جديدا مبتكرا بما يحيلها إلى صور مرئية معبّرة"[1]، وبالتّالي فهي تمثّل الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التّجربة نقلا صادقا فنّيا وواقعيا.

إنّ كل حداثة شعرية تراهن على نجاح مشروعها من خلال اشتغالها على منح اللغة طاقات تعبيرية جديدة، وهذا لا يظهر إلا من خلال التصوير الشعري، بيد أنّ الفكرة الّتي يؤمن بها نقادنا المحدثون هي أنّ الصّورة الشّعرية ليست حلى زائفة، بل إنّها جوهر فنّ الشّعر، فالصّورة منبع أساسي للشّعر الخالص على حد تعبير محمد الولي، وأنّ كلّ كلام أدبي قائم في ذاته على التّصوير، إلّا أنّه لا يلزم الشّاعر به، وإلا جاء عمله فيه إفراط من ناحية التّصنّع والتّكلّف، فالنّاقد معني بالصّورة كونها وسيلة لا غاية بحدّ ذاتها.

وقد أبانت مفارقة استعمال هذا المفهوم في ظلّ المقابلات التّرجمية التي تقابلها عن اللّغات الغربية العائدة في تأسيس مصطلحاتها إلى أصول إغريقية أو لاتينية سواء كانت فرنسية أو انجليزية على وجه التّحديد، ولكن سنركّز اهتمامنا على ما استحضر من تعدد المصطلحية للصورة في سبيل إبراز هذه الإشكالية المرتبطة بها.

إنّ الصّورة أضحت من المفاهيم الّتي بات النّقد المعاصر يتحدّث عنها، إذ يحدّد جابر عصفور مفهومه لها في قوله: "إن الصّورة الفنيّة مصطلح حديث، صِيغَ تحت وطأة التّأثر بمصطلحات النّقد الغربي، وقد لا نجد المصطلح بهذه الصّياغة الحديثة في التّراث البلاغي والنّقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا الّتي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التّراث وإن اختلفت طريقة العرض والتّناول"[2]، وفي تعريف آخر للصّورة يذهب إحسان عباس إلى أنّها "خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التّعبير"[3]، أو "هي وضع الأشياء المألوفة في نظام جديد وفي علاقات لم توجد من قبل"[4]. ومن خلال ذلك يتضح كون الصّورة الشعرية خلقا جديدا أو كيانا يعني أنّ هذا الخلق متميّز عن المواد الأولية التي كوّنته أو صاغته، ولأن الصّورة تستمد أولى موادها من عالم الواقع، ولذلك كانت وظيفتها إعادة خلق ذلك العالم وبلورته في تشكيل جديد، يقول إحسان عبّاس: "الخيال الشّعري ليس أكثر من إعادة تركيب للواقع اليومي حيث به تصطفي وتختار بعض العناصر وتطرد أخرى، كما لو كانت عين الشّاعر ترى ما لا ترى"[5]. كما ألفينا النّاقد هربرت ريد الّذي يرى أنّ الصورة هي الشكل وهذا الشّكل هو "الهيئة الّتي يتّخذها العمل الفنّي ولا فرق في ذلك بين التّمثال أو الصّورة، فجميع هذه

[1] بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعرية في النّقد الحديث، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص03.

[2] جابر عصفور، الصّورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص7.

[3] إحسان عباس، فن الشعر، ص219.

[4] أماني حاتم مجدي بسيسو، إحسان عباس وجهوده في نقد الشّعر العربي، فضاءات للنّشر والتّوزيع، عمان، ط 1، 2011، ص155.

[5] المرجع نفسه، ص155.

الأشياء تتّخذ شكلا معيّنا خاصا، هو هيئة العمل الفنّي"[1]، هذا ما يستوجب التّمييز بين المضمون والصّورة، فهما يشكّلان وحدة فنّية، وبذاك يؤكّد كروتشيه "أنّ المضمون قد برز في الصورة وأنّ الصّورة ممثّلة بِالمضمون"[2]، وهذه الرؤية ليس فيها اختلاف عمّا أصبح معروفا في ساحة النّقد والألسنيات الحديثة حين بيّنتا أنّ الوظيفة العليا للألفاظ تكمن في التّعبير عن المعاني الّتي خلقها العقل، ونفهم من هذا القول أنّ الصّورة الذّهنية الناتجة عن التفكير المجرد يعبّر عنها بواسطة اللفظ وتتخذ من التركيب اللفظي مخرجا كاشفا لها.

والصّورة الشّعرية نسخة مطوّرة ومستحدثة مقارنة بسابقتها وهي الصورة الفنية الأدبية البسيطة، والتي تتمظهر في الطرق البيانية المعروفة من تشبيه واستعارات وكنايات، فالصورة الشعرية تخرج بالتّجربة الشّعرية الممثلة في النّص الشّعري من حدود الواقع المادي إلى أفق أرحب ومدى أوسع، لذا كانت الصّورة الشّعرية تستولد اللّامألوف من المألوف وتخلق عالمًا غير عادي من العناصر العادية، والشّاعر فيها يتحدث عن الموجود ليكشف الجميل الغائب عنه، وهذا الجميل الغائب ليس ذا صلة بعواطف الشّاعر والمتلقّي فحسب، وإنما هو يمتدّ إلى أبعد من ذلك، بل إلى الحقيقة الّتي تتجاوز العالم المألوف ويصل إليها الشّاعر بإحساساته العميقة حين يمارس نوعا من التّأمل بفكره الثّاقب، وهذه إحدى أساسيات ومميزات الخيال الأصيل، والحقيقة تكمن في بحث عن (الماوراء) والميتافيزيقيات كما عند المناطقة، وهو ما أسماه إحسان بالجميل الغائب، وهدفه هو الوصول إلى سرّ القصيدة، أي إلى مدى خدمة الصّور كلّها الفكرة الأساسية[3].

فالصّورة الشّعرية مليئة بالإيحاءات والأسئلة، فهي تعبير عن فكر الشّاعر إضافة إلى عاطفته، ولأن الشّاعر جزء من المجتمع، فالصّورة من خلالها انعكاس لطبيعة ذلك المجتمع وتشكيله داخل ذلك القالب الصوري. كما أنّ فكر الشّاعر وعاطفته وجبَا انصهارهما في فنّه مع صياغة خياله، ولذلك كان ابن الأثير فيما مضى يهتم بالمعنى، ولا يولي للصّورة أيَّ اهتمام برغم أنّها من الرّكائز الشّعرية الأساس[4]. وهذا ما جعل المهمة الأولى للصّورة وهي قدرتها على الإيحاء بمعنى من المعاني، فهي كيان متكامل، أعضاؤه الرّسم مندمجا مع الانفعال العاطفي ومتفاعلا مع المعنى.

وهذا ليس ببعيد عن عالم جرجان الذي ينظر إلى الصّورة أساسا على أنّها "بناء لغوي خاص يتلبّس فيه الشكل بهذا المستوى الفني من المعنى"[5]، ومن هذا المنطلق فإنّ التّغيير المقصور على الشّكل يكون في استبدال كلمات العبارة بمرادفاتها، وهذا لا يعدّ في نظر عبد القاهر من قبيل التّغيير في الصّورة، فلو قال أحدهم: (رأيت

[1] إبراهيم إمام ومصطفى آرنؤوط، تعريف الفن، مطبعة مصر، القاهرة، 1962، ص11.

[2] بامي الدّروبي، المجمل في فلسفة الفن، مطبعة الاعتماد، مصر، 1947، ص55.

[3] إحسان عباس، فن الشّعر، ص209.

[4] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب –نقد الشّعر من القرن الثّاني حتى القرن الثّامن الهجري- دار الثّقافة، بيروت لبنان، ط4، 1983، ص ص600-601.

[5] حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1418ه/1998، ص112.

الأسد)، وقال آخر: (لقيت اللّيث) لا نحكم بأنّ الثّاني قد صوّر المعنى في غير صورته الأولى، وجملة الأمر أنّ "صور المعاني لا تتغيّر بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتّساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللّغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر، واعلم أنّ هذا كذلك مادام النّظم واحدا، فأمّا إذا تغيّر النّظم فلابد حينئذ من أن يتغيّر المعنى"[1]، وهذا التّغيير الّذي أشار إليه عبد القاهر بشأن تباين الصور الفنية ليس يراد به تغير أصل المعنى أو الغرض، بل مجرد التغير في الشكل الخارجي للعبارة فقط.

فعبد القاهر يربط ربطا محكما بين تغيّر الصّورة وتغير المعنى، وإذا كان ذلك التّغير لا يتحقّق في نظره إلا عن طريق التّجوز والانحراف في مدلولات ألفاظ العبارة، أو التّغيير في نظمها ونسقها الخاص فإنّ مقتضى ذلك أنّ المعنى الّذي يقصده إنّما هو ذلك المستوى الفنّي المتجسّد في تلك الصّورة من المعنى. ولذلك وجب النّظر للأمر ببالغِ الأهمية كون الدّراسات البلاغية الأدبية الحديثة تبني مفاهيمها في حوار مع البلاغة الغربية التي استغرقت غير بعيد أشواطا كثيرة في سبيل فرض وتعداد المصطلحات وبما يستلزمه ذلك من تعريفات وتفريعات دقيقة، وانطلاقا من هذا التّصور الشّمولي ألفينا كلمات مشتركة داخليا وخارجيا من ناحية الدّلالة تنادي بهذا الموضوع المعرفي، خصوصا لما تحضرنا هذه الكلمات التّالية: image و figure و forme و icone إذ سنحاول في هذا المقام محورة الحديث حول مفهومي image الذي ترجم بـ"الصّورة البيانية" و figure الذي نقترح له مؤقّتا الصّورة البلاغية أو الصّورة دون زيادة، وهذا بهدف تبيان المقصود منهما في البلاغة الغربية واضطراب ترجمتهما إلى البلاغة العربية.

ونجد النّاقد المصري جابر عصفور يؤثر مصطلح الصّورة الفنّية مقابلا لكلمة imagery في ترجمته لمقال فريدمان، وفضّله على مصطلح الصّورة image قاصدا بذلك الإشارة إلى كون دراسة الصّورة ليست خاصة بالشّعر بل تتعدّاه إلى المسرحية والرّواية، وهذا الاختيار بسبب ما هو مشار إليه عن مكانة الصّورة في الأدب وفنونه على وجه الخصوص. ولكنّ هذا المفهوم على رغم شساعته إلّا أنّه طرح إشكالات عديدة، بشأن مفارقة استعمال هذا المفهوم بالنّظر إلى المقابلات التي تُرجم إليها ومنها، فأحيانا هي الصورة البيانية image، وتارة هي الصّورة البلاغية figure، وكذلك هذا المصطلح نجده مضافا مرة إلى الأدب الصّورة الأدبية، وتارة إلى الفن الصّورة الفنية، وأخرى إلى الشّعر الصّورة الشّعرية[2].

وللمصطلح دلالة أخرى وهي الدّلالة النّقدية مناط البحث المعاصر وتعني في مجال الشّعر أنّ أيّة صورة شعرية لا تصلح بأن ننعتها بالفنّية ففي هذا حكم نقدي عليها لابدّ له من أسباب ودواع ومقتضيات، فكما أنّه

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص265.

[2] ينظر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، أفريقيا الشّرق، المغرب، ط2، 2012، ص202.

ليست كلّ صورة فنية شعرية فإنّه ليست كلّ صورة شعرية فنّية أيضا[1]، ومن هنا كان واقع الدّراسات النّقدية اختيار مصطلح الصّورة الشّعرية هدفا للدّراسة كما تنتقي من الصّور ما تتحقّق فيه سمة الفنية طبقا للمقاييس أو المعايير الّتي يضعها النّاقد.

1.13. مصطلح الصّورة: النّشأة والتّطور

إنّ كلمة صورة التي لا نلتقي معها كمصطلح بلاغي إلّا في عناوين لمباحث أو كتب في التّراث البلاغي العربي عبر الأزمنة، وإن كان مفهوما حاضرا في الجوهر، فقد صار اليوم مبثوثا في زوايا المكتبات بجانب جهات أدبية وشعرية وفنّية مثل العناوين الآتية:

الصّورة الأدبية لمصطفى ناصف 1958م، الصّورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي لجابر عصفور 1973م، الصّورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر، جابر عصفور(ماجستير مخطوط)، الصّورة في الشّعر العربي لعلي البطل 1981م، الصّورة الفنية في شعر شوقي لمحمد عبد الفتاح عثمان 1982م، مقدّمة لدراسة الصّورة الفنية لنعيم اليافي 1982م، الصّورة الشّعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس لسايس عسّاف 1982م، الصّورة في شعر بشّار بن برد لعبد الفتاح صالح 1983م، الصّورة الفنية في شعر الشّريف الرّضى لعبد الإله الصّائغ 1984م، الصّورة الفنية في النّقد الشّعري لعبد القادر الرّباعي 1984م، الصّورة الشّعرية في الكتابة الفنية لصبحي البستاني 1986م، الصّورة الفنية معيارا نقديا لعبد الإله الصّائغ 1987م، الصّورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنّقدي لمحمد الولي 1990م، بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية لمحمد أنقار 1994م، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصّورة الفنية لعبد الإله الصّائغ 1997م، الخطاب الشّعري الحداثوي والصّورة الفنية لعبد الإله الصّائغ 1999م.

من خلال هذه العناوين فإنّ القاسم المشترك الّذي يبدو جليا هو محورية الصّورة والّتي في هذا الجانب تعني كل ما "يترتب عن التّشبيه والتّمثيل والاستعارة والكناية مقروءة في ضوء اللّسانيات الحديثة"[2]، كما تعدو لأن تكون مقترنة بكل أساليب التّوصيف والتّجسيم والتّشخيص.

والصّورة في مفاهيمها العديدة –خاصة في النقد الحديث-يراد بها "تمثيل بصري لموضوع ما، وتعدّ المعارضة بين الصّورة والمفهوم عند باشلار أساسية، لأنّها تسمح بفهم تنظيم الانعكاس عبر وجهيْن، فالصّورة إنتاج للخيال المحض، وبذلك تبدع اللّغة وتعارض المجاز الّذي لا يخرج اللّغة عن دورها الاستعمالي"[3]، في حين أنّ

[1] ينظر: موسى بشرى صالح، الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، ص30.

[2] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، ص204.

[3] سعيد علوش، معجم مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، ص348.

"الصّورة البلاغية تعني عند يالمسليف المقطع اللّغوي غير الدّال، وهي وحدة ذات تمفصل من الدّرجة الثانية، فالرّسم وحدة تركيبية تصويرية دالة ووحدة تمفصل من الدّرجة الأولى"[1].

ففي ضوء الحداثة ما ميّز الصّورة أنّها تخلت عن هيكلها البياني القديم، الذي كان يقيّدها أساسا في جانب العبارة أو الجملة فقط، وقد التَمَست لنفسها منبعا وجدانيًا منبثقا من رؤى إبداعية، تنساب فيها المعاني والأخيلة والمشاعر من رحم النصوص الإبداعية، فجاءت الصورة الشعرية لتستولي على كامل النص بما يحتويه من مقاطع شعرية منسجة، في توالد انفعالي يتجاوز بها القديم تماشيا مع كلّ جديد بحيث يعطي للشّعر مفاهيم جديدة، لذلك كانت الرّؤيا نتاجا تصويريا وجدانيا قائما على تفجير الدّلالات المؤولة التّقريرية الواصفة، بحثا عن مقصدية الشّاعر وراء ستار الحقائق، الّذي جثمت خلفه الصّورة وكشفت عنه الرّؤيا في التّجربة الشّعرية.

2.13. خصائص الصّورة الشّعرية:

إنّ الصورة تمثل إنتاج الخيال المحض، وهي "على العموم إجراء أسلوبي، أي طريقة في التّعبير حرة ومقنّنة"[2]، وهي تتمثّل في أقسام متعدّدة أبرزها: صورة الكلمات، وصورة المعاني، وصورة التّركيب، وصنف آخر ألا وهو صورة الفكر، والمعنى منطلقه النّفس إذ يرى العمري "أنّ المعنى يبنى في النّفس وهو الصّورة نفسها"[3] مدعّما بذلك طرح حازم القرطاجني بشأن أنّ المعاني منشؤها النّفس، فالتّشبيه مثلا قد يكون للتّخييل، بقدر ما يكون للبيان، كما أكدت النّظرية النّقدية المعاصرة على أهم الخصائص النّوعية للأدب وهي كونه نشاطا تخييليا متميّزا في طبيعته ومختلفا عن غيره من الأنشطة الإنسانية، فبالتالي يحفل بالكثير من التّصويرات التخييلية الناتجة عن قوة المخيّلة لدى المبدع، وفي مقابله إيقاظ مخيلة المتلقي الّذي بها "يحاول النّفاذ في نسيج العمل الشّعري وتأمّله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة كما يشير إلى طريقتها المتميّزة في إثراء المتلقي وتعميق وعيه بنفسه وخبراته بالواقع"[4]، والصّورة من وراء ذاك تعدّ الجوهر الثّابت والدّائم في الشّعر.

وليست هذه الأفكار جديدة بشأن الصّورة وخصائصها، إذ أنّ لها جذورا في التّراث اليوناني خاصة عند أرسطو في خطابته، وبالتّالي فإنّ أهمية الصّورة تنبع من طريقتها في تأثيرها في المتلقي، لكن هل تكمن في المتعة الذّهنية من جراء تعجّبه ببراعة الشّاعر في بناء صوره؟ أم هناك إثارة انفعالات خاصة به تدفعه إلى موقف معيّن؟ موقف يفتح من خلاله باب الحوار مع النّص الّذي يحمل هذه الصّورة الفنية الّتي تصبح المحاكاة فيها أجمل من

[1] المرجع نفسه، ص348.

[2] محمد العمري، البلاغة بين التّخييل والتّداول، ص23.

[3] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص26.

[4] جابر عصفور، الصّورة الفنية في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص07.

الأصل المحكي، فتتحقّق لذة التّعرف الّتي أقرّها أرسطو وحازم القرطاجني، وتصبح المتعة الّتي تمنحها للمبدع كاشفة عن الجوانب الخفية من التّجربة الإنسانية.

ولدراسة الصّورة في الشّعر يجب أولا الإشارة إلى بعض خصائصها، والتي نجملها في النّقاط الآتية:

- تتميّز الصّور بأنّ كلماتها محدّدة في معظم الأحيان، وتقوم فيها علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة، وغالبا ما تنتمي إلى عناصر طبيعية، وإذا كان من الممكن لبعض هذه الكلمات أن تمسّ شعورًا ما، فإنّ الصّورة تصبح أشدّ حساسية كلّما تعلّقت بشعور جوهري لدى الإنسان.
- الصّورة الشعرية تثير الخيال وتدفعه إلى تصوّرات عينية قد تنتهي إلى درجة كبيرة من التّركيب والتّعقيد، إلّا أنّها ينبغي أن تعطي إحساسا بما هو ممكن، وأنّ شيئا من الرّهافة والدّقة ونفاذ البصيرة كفيل بأنْ يضمن القدرة على تمثيلها.
- تطلق الصّورة الشعرية العِنان للذّهن وهذا بالسّماح له أن يسبح نحو آفاقٍ عليا من الحرية والتّحديد والتماس المتعة القصوى في استخدام الملكات الّتي لم يسبق للّغة العقلية تحريرها على الإطلاق.
- من خصائص الصّورة الشعرية أنّها تسمح بتواكب الإحساس بما هو عفوي عابر وجوهري دائم في الوقت نفسه، ويتجاوز عندها الشّعور بالزّمان والمكان، وكلّما كانت فريدة غير مألوفة كانت أشدّ فعّالية وقدرة على تحديد مسطّحات العروض الذّهنية وإعطاء أبعاد جديدة لما يستتّى للإنسان أنْ يسيطر عليه[1]. ولهذا فإنّ الصورة الشعرية ليست مجرّد نتيجة لحساسية الشّاعر، بل هي القصيدة نفسها وقد تمّ بيانها ابتداءً من الأشياء، إنّها تمثل حركة الأشياء والكائنات الّتي تحاول التّوحيد بين ثقل الأعماق الزّاخرة واستقرار التّيار الدّائب.
- أيضا من أساسيات الصّورة الشعرية أنّها تمكّن من نقل الواقع بشكل ملموس، وتتيح تجاوز المنطق لتعطي شكلًا لإدراك العالم إدراكًا ذاتيًا، كاشفا عن جزئياته ودلالات الصّورة في سياق تصويري شامل متآلف يستنبط اللّامألوف، ويجلي اللّامرئي في معان تحتشد فيه عضوية الصّورة بتنوّعها وغِناها فتكسب القصيدة جمالية تظهر من خلالها شعرية المبدع اللّامتناهية والدّالة والموحية بخيالها الّذي يعدّ أساسا شعريًا "، ولمّا كانت الصّورة هي وسيلة الخيال في الشّعر، فإنّنا نستطيع القول بنتيجة الشّعر مثل التّصوير، حيث إنّ الشّعر لا يكون شعرا إلّا بالصّورة، فالصّورة هي البنية المركزية للشّعر، وسيلته وروحه وجوهره الثّابت وجسده، إنّها جوهر العالم وقطب الرحى، وسرّ عظمة الشّعر وحياته، إنّ الصّورة أكبر عون على تقدير الوحدة الشّعرية أو على كشف المعاني العميقة الّتي ترمز إليها القصيدة، من الطّبيعي أن تعدّ مقياسًا للموهبة الشّعرية والشّاعرية

[1] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية، ص239.

الفذة"[1]، وعليه أضحت الصّورة تشكّل مسار هذه الرّؤيا فيصبح العالم في أشيائه وعلاقاته ميدان فعل جديد، أي أنّ الصّورة هي الّتي تؤسّس الدّهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري.

3.13. الصّورة الشّعرية بين التّخييل والإقناع في الخطاب الشّعري:

إنّ عامل التّخييل لا يرتبط بما يصدر عن نفسية المبدع، بل بما يصنعه القول الشّعري في ذهن السّامع، فقولنا أسامة شجاع لا يُتخيّل من هذا القول سوى أنّ هذا أسامة رجل جريء مقدام، ولكن إذا قلنا: أسامة أسد فيخيّل عند ذلك صورة الأسد وهيئته وما عنده من البطش والقوة ودقّ الفرائس وهذا لا نزاع فيه[2]، فالتخييل هنا يقوم على أساس تحطيم العلاقات الدلالية داخل اللغة، وهذا يؤكّد بحث المبدع أو أي شاعر عن الأدلة المتنافرة لخلق الانسجام بينهما لا وجود له في لغة العادة والواقع. فالصّورة الشعرية تتضافر فيها عناصر التضاد (**إنسان** = **أسامة** =/= **حيوان** = **أسد**) أو الترابط الدلالي لخلق صورة كبرى نفسية (عامل الشجاعة والعزيمة والقوة) فكل ما يريده مؤسس الصورة هو توليد إيحاء ناتج عن رغبة باطنية في تركيب ما هو معتاد في قوانين غير معتادة.

والصّورة الشّعرية عملية تحويل لأفكار كامنة في الذّهن وإبرازها إلى الوجود في تركيب لغوي رفيع إذ أنّ هذه الصّورة الشّعرية" خلاصة تجربة ذهنية يخلقها إحساس الشّاعر لتلك التّجربة وقدرة خيّالَة على تحويلها من كونها ذهنية غير مجرّدة إلى رسمها صورة بارزة للعيان يتذوّقها متلقّوها"[3].

والنّقاد المحدثون قد عنوا بالصّورة الشّعرية هذه العناية الفائقة، وتنبّهوا إلى الدّور الذي تفعله حتى عظّموا شأنها وكشفوا عن خصائصها، فرأوا بأن الصّورة محاكاة تشكيلية وتخييلا ذهنيا، وهي "لا تعني محاكاة العالم الخارجي، وإنّما تعني الابتكار والإبداع، وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادة، أو متنافرة أو متباعدة"[4]، فعندما نقرأ نصا أدبيا رفيعا، فإنّنا نحسّ بالانتقال إلى عالم آخر غير عالمنا الواقعي المادي، ونشعر بأنّ الأديب قد حملنا على أجنحته إلى عالم المثالية والمتعة، عالم لا يهمّه الواقع المادي للأشياء بقدر ما يهمه علاقتنا بهذه الأشياء وإحساسنا وتأثرنا بها[5].

---

[1] وحيد صبحي كبّابة، الصّورة الفنية في شعر الطّائيين بين الانفعال والحسّ –دراسة-، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص ص07-08.

[2] ينظر: ضياء الدّين ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تق/ أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطّبع والنشر، القاهرة، د ت، ص89.

[3] محسن اسماعيل محمّد، الصّورة الشّعرية عند يحي الغزال، مجلّة التّراث العربي، اتّحاد الكتاب العرب، ع75، 1419ه/1999، ص48.

[4] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 1424ه/2003، ص 69.

[5] منصور عبد الرحمان، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، 1977، ص368.

فالصّورة الشّعرية استنادا لهذا القول هي لا تجيء محاكاة للحقيقة الواقعية في عالم الأشياء، بل هي صورة يختار لها الشاعر أجزاءها كما يريد لها أن تكون في نصه، ولا يشترط أن تكون الصّورة المرسومة محببة إلى النّفس، بل قد تكون كريهة منفرة تبعا لنوع الفكرة الّتي يريد الشّاعر أن يوحي بها إلى القارئ، والّتي ستكون أساس الوقفة السلوكية بين أن يمتنع عن فعل معيّن أحيانا كما قد يريد له أن يقبل على فعل آخر أحيانا أخرى[1].

والصّورة بعد رسمها وجلائها من قبل الشّاعر وتمركزها في ذهن القارئ يحدث له الشّيء نفسه الّذي يحدث حين ينظر إلى شيء ليس في ذاته كريها، لكنّه يشبِه شيئا آخر كريها، فيستدعي الشّبيه شبيهه إلى الذّهن. فمن الحقائق النّفسية المعروفة ذلك القانون الذّي يسمّونه بقانون التّداعي، وخلاصته هي ذلك إنّه إذا اقترن بخبرتك شيئان لأي سبب من الأسباب، ارتبط هذان الشّيئان أحدهما بالآخر، بحيث إذا عرض لك أحدهما وثب الآخر إلى ذهنك فورا.

ومن هنا نستوعب ما دار حول الصّورة الأدبية، في أنّها ثمرة عاطفة الأديب الخاصة، وما يشعر به في نفسه إزاء الأشياء بعد أن تمتزج بمشاعره، وما يضفيه عليها من حالاته النّفسية الوجدانية، ويكون الانتقال من اللّفظ إلى المعنى، انتقالا غير مباشر، بل بضروب المجاز، وحينئذ تكون الصّورة هي مدار الحسن، وتكتسب صفة التّفرّد وتعكس ذات الأديب[2].

ولعلّ هذا يفسّر لنا استعانة الأدباء بالمجاز وما يتّصل به من تشبيهات واستعارات وكنايات، ليتّخذوا منها أدوات ووسائل لنقل أحاسيسهم وأفكارهم حيث إنّهم قد أحسّوا أنّ رموز اللّغة الحقيقية لا تمكّنُهُم من أنْ يُؤدّوا بها معانيهم أداءً حقيقيا[3]. ولذلك فإنّ الشّعر إذا أجيد فيه التّصوير كان قمينا أن يفتن القارئ فتنة تلهيه عن ذات نفسه، أي أنّها تصرفه عن إدراكه الواعي، بحيث يواجه الصّورة الخيالية فكأنّما هو يواجه أمرا واقعا، بل ما هو أقوى أثرا من الأمر الواقع[4].

والصّورة على العموم قد تكون تشبيها أو استعارة وتتميّز بأنّها لا تشدّد على الصّلة العقلية الصّافية بين لفظتين متماثلتين، بل تحاول ابتعاث شعور بالتّشابه، بإبراز تمثيل محسوس للّون والشّكل والحركة، ولهذا فالشّعور والصّورة توأمان ولا شعور إلّا وله صورة[5]. فالصّورة في نظر البلاغيين العرب القدامى هي شريكة للنّظم وملازمة

[1] ينظر: زكي نجيب محمود، مع الشّعراء، دار الشّروق، بيروت، 1978، ص230.

[2] منصور عبد الرحمان، اتجاهات النقد الأدبي، ص368.

[3] المرجع السابق، ص370.

[4] زكي نجيب محمود، مع الشّعراء، ص233.

[5] جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص159.

إيّاه، ومن نادى بهذه الفكرة هو عبد القاهر الجرجاني، إذ كلاهما يساهم في "إنتاج بلاغة الكلام إفرادا وتركيبا"[1].

ممّا لا شكّ فيه أنّ الخطابة تلجأ إلى الحجاج لغرض الإقناع العقلي والعاطفي معا، ولهذا فالحجاج البلاغي يسم الخطابة كونها إجراءً خطابيا استراتيجيا إذا ما رام المتكلّم التّأثير في المخاطَب واستمالته لأخذ قرار ما، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ النّصوص الشّعرية وما تحتويه من صيغ أسلوبية وصور استعارية وبيانية - شعرية على العموم- لها هي الأخرى أهمية قصوى في عملية المحاجة[2]. وهذا مستوى حجاجي تقيمه البلاغة في صورها الشّعرية، وأنّ هذه الأخيرة تعدّ وجها من وجوه البلاغة البرهانية الّتي تدعّم طاقة القول الحجاجية، وتزيد في قدرته الإقناعية وتعمل على الاستمالة والتّأثير بجمالها على المتلقّي[3].

إذن فإنّ كلّ ما هو بلاغي في أيّ خطاب يجعله مقنعا باتّحاد الموضوع مع الشّكل، ونقصد بذلك المضمون والمحتوى الإخباري، والبنية المنطقية للخطاب، وبالشّكل الذي ينبع من الوجدان بدافع الإثارة والتّهييج. ولقد جعل النّقاد الغربيون الصّورة في ثلاث دلالات ألا وهي:

الدّلالة الأولى: الصّورة بوصفها نتاجا لعمل الذّهن الإنساني(الصّورة الذّهنية): وهذه الدّلالة منبثقة من طروحات الدّراسات السّيكولوجية الّتي فتح أبوابها فرويدمان بمباحثه عن العقل الباطن التي يبدو من خلالها أنّه أخذ الاهتمام بالصّورة الذّهنية كنتيجة دينامية للذّهن الإنساني في تأثيره بالإبداع الفنّي، ويكون التّركيز في هذه الحالة موجّها نحو ما يحدث في ذهن القارئ "نتيجة الاستجابة التّي تولّدها الصّورة في ذهنه وهي محدّدة في هذه الدّلالة بكونها حسّية تصف العلاقة بين العبارة المكتوبة في الصّفحة والإحساس الّذي تولّده في الذّهن"[4].

أمّا الدّلالة الثّانية: فهي تنظر إلى الصّورة باعتبارها مجازا و"من حيث هي لغة ودلالات"[5]، أي كلّ ما يشمل التّعابير والأساليب غير الحقيقية من استعارة ومجاز وكناية.

والدّلالة الثّالثة هي: تواشج الصّورة مع دلالة الرّمز الفنّية، إذْ غدت الصّورة أكثر إيحاءً وغدا الرّمز أقلّ تجريدا عمّا كانت عليه الحال، وبذاك فالصّورة في هذا المقام "طريقة موضوعية في التّعبير عن العواطف، والاعتماد على الطّاقة الإيحائية الّتي تحملها الصّورة في إثارتها من دون البوح بها على نحو مباشر، بدليل أنّه ما

[1] محمد العمري، البلاغة بين التّخييل والتّداول، أفريقيا الشّرق، المغرب، ط2، 2005، ص208.

[2] ينظر: حافظ اسماعيل علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته، عالم الكتب الحديث، الأردن، ج1، ط1، 2010، ص650.

[3] ينظر: عبّاس حشاني، خطاب الحجاج والتّداولية، دراسة في نتاج ابن باديس الأدبي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص300.

[4] بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، ص30.

[5] المرجع نفسه، ص30.

مِن فنّان ينتج فنّا عظيما بمحاولته التّعبير عن شخصيته محاولة مقصودة، فإنّه يعبّر عن شخصيته بطريقة غير مباشرة"[1].

وهذا لا يمنعنا من أن نبيّن الوظيفة النّفعية للصّورة الشّعرية في الخطاب الشّعري، إذ لا يمكن أنْ نتصوّر خطابا شعريا أيّا كانت غايته خاليًا من الوظيفة الاجتماعية، فالنّص الشّعري فضلا عن كونه خطابا تخييليا لا يخلو من تلك الغاية، إذ يسعى مبدع النّص في النّهاية إلى إدانة وضع اجتماعي قائم ويرغب في تغييره نحو الأفضل بإنشاء وابتكار صور شعرية تؤدّي المهمة المنوطة بها. تكون الصّورة إحدى الوسائل الّتي يظهر بها الشّاعر براعته الحرفية، فيبهر بطرافة صوره المستمعين، ويستحوذ على إعجابهم بدقّة وصفه وبراعة محاكاته الأشياء. والصّورة في النّهاية ما هي إلّا وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الّذي يحكم الشّاعر ويوجّه مسار قصيدته إمّا إلى جانب النّفع المباشر، أو جانب المتعة الشّكلية.

وعندما توظّف الصّورة لغرض النّفع المباشر، فإنّ هدفها هو إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني، وفي هذه الحالة لا تصبح الصّورة الوسيط الأساسي الّذي يجسّد الفكرة، بل تصبح الفكرة في جانب والصّورة في جانب آخر.

فالنّفع على هذا النّحو وظيفة من وظائف النّص لا يتحقّق إلّا عن طريق الإقناع ولا يكون إلّا بالحجاج، والإقناع متعدّدة أساليبه الّتي تبدأ بالشّرح والتّوضيح ومقترنة بالمبالغة، وتتصاعد حتّى تصل إلى التّحسين والتّقبيح وما يتبع ذلك من تحوّل الصّورة إلى طرائق جامدة للإثبات تتشابه طريقة صياغتها مع صياغة الاستدلال في المنطق، حتى تذهب بوظيفة الشّعر إلى أفق أشمل وأوسع ألا وهي الوظيفة الحجاجية الإقناعية، بعبارة أخرى إنّ النّفع بمعناه الاجتماعي لا يمثّل وظيفة من وظائف الشّعر بل هو نتيجة من النّتائج الّتي قد ينتهي إليها الخطاب الشّعري وهو يؤدّي وظيفة أساسية ألا وهي وظيفة الإقناع، ولذا كثيرا ما يؤثّر الشّاعر في المتلقي ويقنعه بقيم لا تقرّها المجموعة ويحمله على تجنّب خُلُق أو عيب من المعايب[2]، لذلك تفطّن النّقاد القدامى لهذه المسالة ومنهم الجاحظ الّذي رأى "أنّ الشّاعر في هجائه يقول قولا يعيب به المهجو فيمتنع من فعله المهجوّ وإن كان لا يلحق فاعله ذمّ وكذلك إذا مدحه بشيء أولع بفعله وإن كان لا يصير إليه بفعله مدح"[3]، وهذا إقرار بسلطة النّص وما احتواه من تصوير وقدرة صاحبه الحجاجية بحيث يصوّر الحق في صورة باطل والباطل في صورة حق.

[1] م ن، ص48.

[2] ينظر: سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربي، ص69.

[3] الجاحظ، البيان والتّبيين، ج 3، ص 81.

وبنية الصّورة الشّعرية "تمرّ بمراحل النّمو والتّراكم والاتّساع"[1]، ولقد كانت في العصور القديمة لا تلفت النّظر ومبتذلة لا تصدم وتهزّ المتلقّي، ولكن ما لبثت أنّ تغيّر دورُها في العصر الحديث خاصة مع الرّومانسيين إذ مزجوا بينها وبين الفلسفة والرّمز نتيجة التّثاقف العربي/الغربي، فكان بذلك أن ارتقى الخيال فيها إلى البحث الفلسفي المعمّق فأضحت كما يقول كولريدج" القوة العليا القَادرة على تمثّل الأشياء، وعملية اكتشاف جديد للواقع، كما وضع فاصلا دقيقا بين التّصور والخيال، فالأوّل عملية ترابط، في حين الثّاني عملية خلق"[2].

4.13. الصّورة الشّعرية: دراسة في الأهمية والوظيفة

إنّ التّصوير أساس العملية الشّعرية في نظر النّقاد العرب، وأنّ كلّ كلام قائم على التّصوير، يمكن أن يسمّى شعرا، ذلك أنّ الشّاعر والمصوّر يوصلان المعنى بطريقة بصرية حسية، فالأول عن طريق الألفاظ والثّاني عن طريق الألوان والأصباغ، وكلاهما يلجأ إلى استخدام المحاكاة. فالشّاعر أو الرّسام حين يقوم بتحويل العالم في نمط فنّي فإنّه بذلك يحاكي الواقع، فينتج لنا صورة تتخطّى الأطر الظّاهرة للواقع ولكنّها لا تفارق قوانينه الأساسية، وقد تكون الصّورة المرسومة (شعرا أو رسما) أفضل من الواقع أو أسوأ منه حسب كفاءة المصوّر.

إنّ الصّورة الشّعرية قد "يتّسع نطاقها فتشمل العمل الأدبي كلّه قصة كانت أم مسرحية أم قصيدة، كما تطلق الصّورة أيضا على جزئيات العمل الأدبي الّتي تؤلّف وحدته"[3]، فالوسيلة الفنّية الجوهرية لنقل التّجربة هي الصّورة في معناها الجزئي والكلّي، وما التّجربة الشّعرية كلّها إلّا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية تتأسّس من الصّورة الكلية تأخذ مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في القصيدة، وعليه فالصّورة جزء أساسي من التّجربة ويجب أنْ تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التّجربة نقلا صادقا فنّيا وواقعيا. إذن فمجال الشّعر هو الشّعور، سواء أثاره الشّاعر في تجربة ذاتية محضة كشف فيها عن جانب من جوانب النّفس، أو نفذ من خلال تجربته الذّاتية تلك إلى مسائل الكون، أو مشكلة من مشكلات المجتمع التي تتراءى من ثنايا شعوره وإحساسه.

وتؤكّد النّظرية النّقدية المعاصرة على الخصائص النّوعية للأدب باعتباره نشاطا تخييليا يلتقي فيه خيال المبدع بخيال القارئ، وهذا مناط تميّزه عن غيره من الأنشطة الإنسانية، فضلا عن أنّ النّقد "يحاول النّفاذ في نسيج العمل الشّعري وتأمّله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة، كما يشير إلى طريقتها المتميّزة في إثراء المتلقي وتعميق وعيه بنفسه وخبراته بالواقع"[4]، ولأجل ذلك تعدّ هذه الصّورة ركيزة جوهرية وأساسية دائمة في الشّعر. ومع ذلك يمكننا القول "إنّ كثيرا من الشّعر العربي تطغى عليه الذّهنية،

[1] عبد القادر عبّو، أسئلة النّقد في محاورة النّص الشّعري المعاصر، منشورات ليجوند، 2013، ص110.

[2] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، الدّار البيضاء، ط1، د ت، ص232.

[3] محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط6، 2005، ص416.

[4] جابر عصفور، الصّورة الفنية في التّراث النّدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 1992، ص07.

بمعنى أنّه شعر معان أو صور واعية شبيهة بالمعاني، لأنّ الانفعال لا يتسرّب بكامله إلى الخيال بل يتولّاه العقل ويحتضنه فيتحوّل إلى أفكار، إلّا في القليل حين يهيم الشاعر مع انفعالاته وصوره"[1].

فالكلمات والعبارات المستخدمة في الشّعر يراد من ورائها بعث صور إيحائية، وفي هذه الصّور "يعيد الشّاعر إلى الكلمات قوة معانيها التّصويرية الفطرية في اللّغة، إذ الأصل في الكلمات في نشأتها الأولى أنّها كانت تدلّ على صور حسّية، ثم صارت مجرّدة من المحسّات، وهذا يعني ما يقال من أنّ الكلمات في الأصل كانت هيروغليفية الدّلالة أو تصويرية، والشّاعر يحاول أن يتحدّث بلغة تصويرية في مفرداته وجمله، أي أنّه يعيد إلى اللّغة دلالتها الهيروغليفية التّصويرية الأولى، بما يبث في لغته من صور وخيالات"[2]، فجمود الكلمات في سياقها المعجمي العادي غير ذلك السياق الفني الذي تتحول إليه فيما بعد، بحيث يطعمها الشاعر شيئا من خيالاته وأحاسيسه لتكتسب صفة الحيوية الدينامية والشّعرية، فضلا عن تراصفها في سياق شعري لإنتاج صورة فيها نوع من الحياة لتلك الكلمات والمفردات، أي هنا يحصل تغير مكونات الصورة الشّعرية من الثّبات إلى التّحول في قالب شعري صوري فاتن، وهذا كله أساس الصورة الشّعرية.

وفي النقد الحديث يرى الباحثون أنّ عامل الخيال سمة من سمات التّجربة الشعرية ولا مفر له منها والّذي هو "فيض تلقائي للعواطف القوية"[3]، هذه العواطف تلح على صاحبها مستفيدة من قدرته التّخييلية على إفراز صورة مؤثّرة غير وهمية، لأنّ الوهم يسخّر الصّورة لمشاعر فردية عرضية غير منسقة أو مؤثّرة. وعليه فإنّ الصّورة في الشّعر الحديث معقّدة لأنّ مكوّناتها تتسامى إلى المطلق وإلى ما فوق الواقع، و"لئن كان النّقاد العرب يتحدّثون عن الخيال الابتكاري والتّأليفي والبلاغي، فإنّ النّقاد الغربيين يتحدّثون عن الخيال الجمالي والمنتج والمولّد على التّرتيب"[4]. فالخيال المولّد في طبيعته مقابل لفعل التّصور كما تكلم عنه كوليردج، وأمّا الخيال المنتج فهو المقابل للخيال التّأليفي الذي هو القوة الحيوية والباعث الأساسي في كلّ إدراك إنساني، حتى عدّ بمثابة الجسر الرابط بين عالم الفكر والأشياء، أمّا النوع الأخير وهو الخيال الجمالي المتحرر من المعايير التي تحكم عملية الفهم، فهو يقوم بعملية إنتاج صور يراها الشّاعر في عالمه التخييلي ابتداءً من الحسيات إلى المطلق ثم إلى الحلم، وعلى هذا فالصّورة الشعرية عامل جوهري في أي خطاب أو نص شعري، فهي تستشف من شبكة من العلاقات وعناصر دالة تضيئ مشهد الواقع ومعنى التجربة الإنسانية.

كثيرا ما يردّد النّقاد أنّ تجسيد الأشياء المجرّدة والعبور من الأمر المعنوي إلى الشّيء المحسوس هو محور الصّورة الشّعرية، وهذا كله يتمثّل في محور الاستعارة، والصّورة في الشّعر هو تجاوز اللّغة الدّلالية إلى اللّغة

[1] عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، دار الفكر، الأردن، ط4، 1428ه/2008، ص60.

[2] محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص ص357-358.

[3] المرجع نفسه، ص389.

[4] عبد القادر أبو شريفة، ص61، و ينظر: محمد غنيمي هلال، في النّقد الأدبي الحديث، ص390.

الإيحائية، أي من خلال عبور يتمّ عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أوّل لتكتسبه على مستوى آخر، وتؤدّي بهذا دلالة ثانية التي لم يتيسّر أداؤها وفق المستوى الأوّل.

فإذا كانت القصيدة استعارة كبرى، وإذا كانت كلّ صورها وأدواتها الشّعرية تعتمد على تغيير المعنى ومسخه وسخط لمعالمه، فالكلمة الشّعرية تتضمّن موت اللّغة وبعثها من جديد في آن واحد[1]، ولهذا فدراسة الصّورة الشّعرية تبدأ من التّركيب الأسلوبي، لتصل إلى التّصور الفلسفي والأبنية ذات الأنماط العليا على حدّ تعبير فراي[2].

من الطّبيعي أن تترك الوظيفة الاجتماعية للشّعر آثارها في تصوّر الجانب الوظيفي من الصّورة، فلن تكون الصّورة وسيلة ضرورية يستكشف بها الشّاعر تجربته الخاصة، فضلا عن أنّها لن تنبع من حاجة الشّاعر الدّاخلية إلى التّعبير عن مشاعره وانفعالاته بقدر ما تصبح إحدى الوسائل الّتي يقنع بها الشّاعر جماهيره الّتي تستمع إليه ويدفعها إلى فعل أو انفعال، يتلاءم مع الجانب النّفعي المباشر للشّعر. تقوم الصّورة الشّعرية على تحقيق جملة من الأهداف، والّتي نذكر أبرزها وهي:

- حصول عامل الدّهشة للفت نظر المتلقي، والتّغير في سلوكاته نتيجة تحقّق التّأثير فيه، فهي تلبس الفكرة لغة جذّابة، وتلفت نظر المتلقي وتشوّقه إلى كشف المعنى، إذ أنّ "الصّورة لا تزيد في المعنى من حيث هو مادة أو محتوى دلالي تتوخّى إبلاغه إلى المتلقي، بل تزيد في إثباته، أي من حيث هو معنى يتوجّه إلى المتلقي، فتجعلها أبلغ وأوكد وأشد، هي صورة بلاغية تفيد التّأكيد والتّشديد وقوة الإثبات"[3].
- تعمل الصورة على تثبيت العلاقة بين اللّغة والحواس الخمسة، وبقدر ما تثير انتباه الحواس تكون الصّلة قوية بين العالم الخارجي وأحاسيس المتلقي الدّاخلية، وتصبح بذلك الحواس بمنزلة جسر العبور بين العالم الخارجي ونفس المتلقي.
- تتميّز الصّورة بأنّ كلماتها محدودة في معظم الأحيان ولكنّها تحدث حركة بين العناصر الطّبيعية ونفس المتلقّي، وقد تتعدّد أبعاد الحركة وتتموّج، كدوائر الماء المتداخلة الناتجة عن سقوط حجر في نهر، وكلّما كانت فريدة أصبحت أشدّ فعّالية وقدرة على إيجاد أبعاد جديدة.
- تثير خيال المتلقي بعملية عكسية، فالشّاعر ركب من المادة المفكّكة صورة مؤثّرة، والمتلقي يأخذ الصّورة ويفكّكها حسب قدرته العقلية والتّخييلية. وبذلك "تطلق الذّهن نحو آفاق عليا من الحرية والتماس المتعة"[4].

---

[1] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية، ص241.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص242، نقلا عن Frye Northerop, laestructure irreflexible de la obra literarua, trad, madrid,1976, p240.

[3] محمد مشبال، البلاغة وأنواع الخطاب، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2017، ص299.

[4] صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشّروق، مصر، ط1، 1419هـ/1998، ص239.

- تعدّ الصّورة الشّعرية صورة الشّاعر ذاته وبصمة تفكيره، فهو يطرح هذه الذّات من خلال نصوصه المنبثقة من خلال الصّورة، كما تنبثق الصّورة من خلال الذّات الشّاعرة. فالصّورة هي الملمح الأسلوبي الّذي يتميّز به كلّ شاعر عن نظيره. والصّورة وسيلة الشّاعر للتّجريب والتّجديد، فقد يحدث الشّاعر صدمة ودهشة للمتلقي في آن واحد من خلال صوره المبدعَة.

فالصّورة هي أول ما يلفت عين القارئ وأذن المتلقي، وبخاصة حين تكون الصّورة جديدة في تناولها مبتكرة، غير متداولة، أو بمعنى آخر أنّها صور بِكر، فـ"الشّاعر الحاذق هو الّذي يستطيع أن يحقّق في نصّه بكارة التّصوير وبكارة الدّلالة، فالصّورة تبقى دائما وسيلة الشّاعر للتّجديد الشّعري والتّميز، ويقاس بها نجاحه في إقامة العلاقة المتفرّدة الّتي تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصّلات والتّرابطات الّتي تضيف إلى التّجربة الإنسانية المطلقة وعيا جديدا"[1].

- تعدّ الصّورة أداة كشف عن الأجواء النّفسية الّتي يكون عليها الشّاعر، "فالصّورة هي الوسيط الّذي يستكشف به الشّاعر تجربته ويتفهّمها كي يمنحها المعنى والنّظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي، فالشّاعر الأصيل يتوسّل بالصّورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمّها ويجسّدها بدون الصّورة"[2].
- ومن المهم أن نلاحظ أنّ فهم الصّورة الشّعرية لكونها وسيلة الإقناع، كان يجد ما يدعمه في الدّراسة البلاغية للقرآن الكريم، ذلك أنّ دراسة أساليب القرآن في التّأثير والاستمالة كانت تؤدّي بدورها إلى فهم الصّورة القرآنية على أنّها طريقة في الإقناع، تتوسّل بنوع من الإبانة والتّوضيح وتعتمد على الحجاج والجدل، وتحرص على إثارة الانفعالات في نفوس المتلقين، وتستميلهم إلى القيم الدّينية السّامية الّتي يعبّر عنها القرآن الكريم. و مثل هذه النّظرة توجّه مسار فهم الصّورة الفنية إلى جانب الاستمالة والتأثير، وتمهّد لتصوّرها وسيلة من وسائل الإقناع.[3] والصورة هو أنّها تفقد تأثيرها إن استخدمت في الجانب الإقناعي على الحساب التخييلي لأنّ "الاحتجاج أقرب إلى التّجريد من التّصوير الحسي الّذي هو من طبيعة الشّعر، ثم إنّ الاحتجاج تصريح لا إيحاء فيه، والتّصريح يقوم على الإيحاء الّذي هو خاصة من خصائص التّعبير الفنّي"[4].

وليست هذه الأفكار جديدة إذ أنّ لها جذورا منذ العهد الأرسطي في خطابته، وتظهر أهميّة الصّورة في أنّها تنبع من طريقتها من خلال تأثيرها في المتلقّي، لكن هل تكمن في المتعة الذّهنية نتيجة تعجّبه ببراعة الشّاعر في بناء صوره؟ أم لإثارة انفعالات خاصة به تدفعه إلى موقف معيّن؟ موقف يفتح من خلاله باب الحوار مع النّص الّذي يحمل هذه الصّورة الفنية الّتي تصبح المحاكاة فيها أجمل من الأصل المحاكى فتتحقّق لذّة التّعرف الّتي أقرّ

[1] بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعرية في النّقد الحديث، ص13.

[2] خالد محمد الزّواوي، الصّورة الفنية عند النّابغة الذّبياني، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، لونجان، 1992، ص ص100-101.

[3] جابر عصفور، الصّورة الفنية في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ص331-332.

[4] محمد غنيمي هلال (مرجع سابق)، ص417.

بها أرسطو وحازم القرطاجني، وتصبح المتعة الّتي تمنحها للمبدع كاشفةً عن الجوانب الخفية من التّجربة الإنسانية.

الفصل الثّالث

بلاغة المعنى في الشّعر الجزائري المعاصر

قراءة في نماذج مختارة

1- بلاغة الانزياح في الشّعر الجزائري المعاصر.

2- سيميائية النّص الشّعري الجزائري: الدّلالة والتّأويل.

3- الصّورة الشّعرية في الشّعر الجزائري المعاصر: من البلاغية إلى المشهدية.

4- بلاغة الغموض.

5- بلاغة التّناص وتحوّلات المعنى.

6- شعرية الإيقاع وبناء المعنى.

تمهيد:

إنّ البلاغة التي سنقوم بإجرائيتها في مباحث هذا الفصل هي البلاغة التطبيقية في تحليل الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر، وهذه البلاغة تعنى في المقام الأول بوصف النّص الشعري وتحليله لبيان مزيته وجماليته، و- كما أشرنا إليها سابقا- أضحت تمثل الأداة الملائمة لتحليل النص وكشف طبيعة الوسائل التّخييلية والحجاجية التي يحتوي عليها النص الأدبي، وخصوصا نصوص الشعر الجزائري المعاصر.

بات ينظر للبلاغة على أنّها خطاب واصف تكمن وظيفته في أنّه نشاط يهتم بوصف الخطابات وتحليلها وإظهار كيفية تأثيرها بناء على آليات نظرية مختلفة باختلاف النظريات النقدية سواء القديمة منها أو الحديثة، ونجد من يؤكّد هذه القضية الباحث الروسي كبدي فاركا الذي وضع تعريفا شاملا لصرح البلاغة، إذ هي عنده تمثل "مجموعة التقنيات التي تسمح بوصف (عملية) إنتاج الخطابات والنصوص وإعادة بنائها، وبذلك تظلّ في تصوره إلى حدّ ما الأداة الجيدة التي تسعفنا في وصف الكيفية التي ينبني بها النص"[1].

وعلى هذا، فالتصور البلاغي الجديد ينظر للنّص على أنّه أمشاج وأخلاط من تصورات ألسنية وأسلوبية وسيميائية، بحيث يفترض ويستلزم هذا النص تطبيق عليه تلك المناهج النّقدية المستحدثة. ولكون النظر إلى طبيعة البلاغة ومنهجيتها في وصف الخطابات المختلفة وتحليلها، نجد هنريش بليث يرجع ذلك لسببين:
أوّلهما تاريخي، يتعلق بإنتاج النصوص حسب قواعد بلاغية معيارية ضابطة، ويكون استعمال تلك القواعد مناسبا لكشف تنظيم النّصوص. وأمّا **ثانيهما** فمنهجي، لكونه يرتبط بما أبدته البلاغة من مرونة خلال عهدها الطويل في التطبيق على النصوص الجديدة[2]، وعلى هذا لم تعد البلاغة في نظره منتجة وتهتم بإنتاج الخطابات، كما كانت تفعل في القديم، وإنما أصبحت تختص بتحليل الخطابات المختلفة ووصف آليات اشتغالها، وكذا إعادة بنائها، هذا في ظل فكرة أنّ كلّ نص أصبح يمثل بلاغة في حدّ ذاته، بما يحتوي عليه من تأثير وإحداث انفعال لدى متلقيه، وبهذا عادت البلاغة كونها تمثل منهجا للفهم النّصي مرجعه التأثير[3] لدى المخاطب ومتلقي النّصوص.

[1] عبد القادر بقشي، البلاغة التطبيقية:التحليل البلاغي للنص الشعري في خطاب الشرح الأدبي، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، المغرب، ع2، 2015، ص25.

[2] ينظر: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية(مرجع سابق)، ص24. وقد حاول هذا النّاقد أن يرسم معالم التحليل البلاغي الجديد، ليظهر ما تتمتع به النّصوص الجديدة من غنى ومرونة، وكذا لما تشتمل عليه البلاغة الجديدة من متطلبات وآليات المناهج النقدية المعاصرة من لسانيات وأسلوبية وسيمائية وجماليات التقبل والتلقين، ما حذا بها نحو مصاف المقاربة النقدية لتصبح المنهج الشامل لتحليل جميع أنواع الخطابات. ينظر: مؤلّفه البلاغة والأسلوبية، ص ص24-27-28.

[3] ينظر: هنريش بليث، ص24.

1- بلاغة الانزياح في الشّعر الجزائري المعاصر:

يعدّ الانزياح* عنصرا أساسيا في التّصور البنيوي للغة الشعر، إذ إنّ النّقد الحديث سعى إلى التعامل مع الخطاب الشّعري الحداثي باعتباره خطابا ذا نوعية متميزة، كونه يحوي جملة من الانزياحات الفنية الّتي غيّرت طبيعة النّص الشعري من الرتابة النمطية إلى الإعجاب والإثارة مشكّلةً شعريته التي يسعى المتلقي للاهتداء إليها والوقوف عندها. وإذا كان الباحثون البنيويون ينظرون للانزياح على أساس أنه ظاهرة تتجلى في أغلب التعابير الشعرية الصوتية منها والتركيبية والدلالية، فإنّهم ركزوا على الانزياح الاستعاري باعتباره شكلا من أرقى درجات بروز اللغة الراقية، "فاللغة الشعرية إذن هي انحراف عن مسار اللغة في التعبير المباشر"[1]، وهذه اللغة تعرف من خلال اللّغة المعيارية التي تشكّل الخلفية والقاعدة الّتي تمثّل اللّغة الشّعرية انحرافا وخرقا متعمّدا لها، ويتمّ هذا الخرق المتعمّد وفق نظام خاص، ويحقّق وظيفة جمالية في العمل الشّعري، ويتشكّل هذا النّظام من عناصر تشكّل بدورها خلفية العمل الفنّي، كما تشكّل عناصر غيرها، وهذا ما يطلق عليه موكاروفسكي مصطلح الأمامية، وهي تمثل العناصر البارزة في العمل، كما تنشأ بين هذه العناصر علاقات متوافقة ومتعارضة تجمعها وحدة العمل الدّاخلية. وإذا كان موكاروفسكي يؤكّد الوظيفة الجمالية للغة الشّعر فإنّه يؤكّد في الوقت نفسه على أنّ تقويم هذه الظّاهرة الجمالية لا يتم خارج بنية العمل الفني، وإنّما تتحدّد القيمة من خلال تضافر العناصر وتكاملها داخل بناء جمالي متناسق[2].

وإنّ التحول الأسلوبي في اللغة الشعرية والخطاب من سياق الإخبار، كان يمثل قاعدة اللغة المألوفة وفق قوانين خاضعة لمنطق التواصل والعقل من حيث البنى التركيبية والنحوية والصرفية إلى سياق تأثيري وإحداث تأثيرات جمالية خارقة لحدود منطق اللغة من الداخل إلى لغة غير مألوفة، أين تخرج اللفظة من معناها الأصلي إلى احتمالات المعاني المشتقة في كل اتجاه بحيث لا تضبط ولا تحد، واللغة الشعرية انفصلت تماما عن أنواع الخطابات الأخرى، وذلك "بتأكيد اللّغة على شكلها، وكينونتها، ففي اللحظة التي تصبح فيها اللغة، باعتبارها كلاما ذائعا موضوع معرفة، هاهي تظهر من جديد بشكل مخالف تماما كلمة مودعة بصمت وحذر على بياض ورقة، حيث لا صوت لها ولا مخاطب، حيث لا شيء تقوله إلا ذاتها، ولا شيء تفعله سوى أن تتلألأ في سطوع كينونتها"[3] فهذه هي لغة الانزياح، هذا الأخير يعدّ علامة الشعرية وفي الوقت ذاته سبب من أسباب غموض

* يعدّ مظهرا من مظاهر الأسلوب، وإجراء من إجراءات التحليل البلاغي الجديد، إذ هو الخاصية المميزة للشعرية البلاغية، أو بالأحرى محدّد من محدّدات بلاغة الشعر الحقيقية، إذ تكمن هذه البلاغة في ارتياد اللّغة الشعرية لعالم الخيال والوهم، بوصفه العالم الذي ينزاح أو ينعطف بوعي المتلقي عن الدلالات والمعاني المعيارية المعهودة، ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص259، و عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ص ص20-29.

[1] رمضان الصّبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص136.

[2] ينظر: يان موكاروفسكي، اللّغة المعيارية واللّغة الشّعرية، تر/ألفت كمال الرّوبي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م5، ع1و2، ص ص37-46.

[3] رمضان الصّبّاغ، في نقد الشعر العربي، ص ص136-137.

القصيدة المعاصرة على صعيد موضوعات الشعر المستحدثة وهندسة القصيد والكتابة وغياب الدلالة المعجمية للألفاظ الشعرية التي كلها يمكن أن تمثل مصدر ثراء الدلالات الشعرية وجمالياتها وقراءاتها، ويمكن أن نلم شتات كل هذه الخصائص البنيوية تحت لواء هذا المصطلح الشامل ألا وهو مصطلح الانزياح[1] بوصفه ابتعادا فنيا عن الأنماط اللغوية الجاهزة المألوفة.

1.1. الانزياح ونحو تحديد المصطلح:

لقد شكّل الانزياح مفهوما مركزيا من المفاهيم التي عرفت شيوعا كبيرا في ساحة النقد الحديث، خاصة في الدراسات الأسلوبية والبلاغة الجديدة، بحيث أضحى علما قائما بذاته متوافرا على نظرية متجانسة ومتماسكة لكونها تستند إلى اللسانيات الأدبية برغم اختلاف تياراتها واتجاهاتها. ومن المعروف أن مصطلح الانزياح كان يقصد به الإزاحات الجيولوجية وانزياحات السطوح والتضاريس وطبقات الأرض في بادئ الأمر، وهذا بفعل العوامل المناخية والبيئية من زمن إلى زمن آخر، وهذه الانزياحات يمكن تطبيق آلياتها على تضاريس العمل الفني والأدبي التي تعرضت للانزياحات المستمرة منذ إدراك الإنسان لقيمة الجمال في الفنون القديمة وصولا لمفهوم الجمال في عصرنا الحالي أثناء تحليل النصوص الإبداعية.

وإنّه بات من المؤكد أنْ لا وجود لقواعد وآليات أسلوبية محدّدة ومضبوطة ينتهجها المحلّل الأسلوبي في مقاربته للنّص الشّعري، ومحاولة القبض على النّبض الجمالي للنّص، وهذا ما يفسّر بأنّ المادة النّصية في صورتها النّقية تمارس سحرها اللّامحدود أمام المادة النّقدية. وهذه الفكرة لا تبعدنا كثيرا عمّا كان سائدا في زمن البلاغة القديمة وهوسِها بالخطاب التي كانت تسعى محاولةً نسجَ قواعدَ وقوانينَ له-للخطاب- بغية الإقناع والإمتاع وإظهار روح الجمال للخطاب، ولكن مع مدار الزّمن ومجيء الأسلوبية المعاصرة لانكبابها وشغفها بالبيان، سعت هذه الأخيرة للبحث في طرائق صياغة الخطاب الجميل وهذا أساسا كان مرجعه إلى الجوهر ألا وهو اللّغة الشّعرية وتميّزها الخاص في حركية النّص الشّعري تحت لواء ما يسمى بالانزياح.

[1] L'écart، مصطلح بلاغي وأسلوبي نقدي معاصر، يعد من بين المفاهيم الإجرائية الأساس التي ارتبطت بالبلاغة الجديدة وتأصلت في البلاغة الشعرية، وقد شاع في بادئ الأمر عند جون كوهن في كتابه (بنية اللغة الشعرية) لكونه المرجع الأساس لمتبني هذا المفهوم، بعد ذلك اعتمدته جماعة مو نظرا لمحاولاتهم لاستغلال المفهوم وتوظيفه عندهم، وقد قام محمد الولي بترجمته، والحديث عنه بإسهاب وبطرح علمي موضوعي، ويؤثر عبد السلام المسدي ترجمته بالتجاوز في كتابه (الأسلوبية والأسلوب، ص162)، مثلما يؤثر أن نحي له المصطلح القديم الذي يقابله ألا وهو العدول، (المرجع نفسه، 163). أما محمد بنيس فيترجمه بالبعد في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص517)، أيضا نجد ميشال شريم يصطلح عليه بالفارق في كتابه (دليل الدراسات الأسلوبية، ص155)، في حين نجد صلاح فضل يفضل ترجمة الانحراف في كتابه (نظرية البنائية في النّقد الأدبي، ص ص372-375-376)

1.1.1. المفهوم النّظري:

الانزياح لغة: "من فعل زاح الشّيء يزيح زيْحا وزيوحا وزيحَانا، وانزاح: ذهب وتباعد أوزحته وأزاحه غيّرهُ"[1]، وأيضا مرادفه الذي ذكره ابن منظور "زحح"، زحزحة وفي الذّكر الحكيم قوله تعالى: "فَمَن زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ"[2] بمعنى: أبعده ونحّاه عن ومنْ مكان إلى مكان آخر.

وصاحب المعجم الوسيط هو الآخر لا يختلف عن القاموس المحيط ولسان العرب في اتّفاقهم على أنّ معنى "البُعد"، وفي المقابل الانزياح هو "حركة عدول عن الطّريق أو خطا سيرا، وإحداث الانزياح هو وضع مسافة، فاصل، حاجز، واختلاف"[3].

2.1.1. الدّلالة الاصطلاحية: الانزياح هو "استعمال المبدع للّغةِ مفردات وتراكيبَ وصورٍ استعمالا يخرج به عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقوة جذب وأسر"[4]، وهو بذلك خاصية فردية لدى المبدع يتميّز بها في طريقة استخدامه للغته في عمله الإبداعي.

وفي مقام آخر نجد جون ديبوا يعرّف الانزياح بأنّه "حدث أسلوبي ذو قيمة جمالية يصدر عن قرار للذّات المتكلّمة بفعل كلاميّ يبدو خارقا Transgressant لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمّى معيارا Norme"[5].

والانزياح في عمقه يتجسّد في "خرق قوانين اللّغة"[6] والخروج عن الاستخدام المعروف والمألوف، وعموما يرى صاحب كتاب بنية اللغة الشّعرية أنّ "جوهر الانزياح عنده هو الشّعر"[7]، باعتباره –الشّعر- انزياحًا عن المعيار الّذي في نظره القانون الأسمى للّغة، ويقابل هذا المصطلح باللّغة الأجنبية الفرنسية لفظ Ecart.

2.1. مصطلح الانزياح وزئبقية المفهوم:

1.2.1. في الدّرس العربي:

عُرف مصطلح (الانزياح) بهذه التّسمية لدى طائفة من النّقاد المعاصرين أمثال: "عبد الملك مرتاض"[8]، "عدنان بن ذريل"[9]، "حميد لحمداني"[10]، "محمد عزّام"[1]، "حسين خمري"[2] وجمهور الدّارسين في بلاد المغرب العربي

---

[1] ابن منظور، مادة(زيح)، ص52.

[2] آل عمران الآية 185.

[3] Dictionnaire Encyclopédique Larousse, Paris , France 1997, P464.

[4] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، مؤسسّة اليمامة الصحفية، الرّياض، ط1، 2003، ص8.

[5] Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris, 1973, P172 écart.

[6] جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر، الدر البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص ص6-42.

[7] المرجع نفسه، ص06.

[8] عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994، ص ص129-178.

[9] عدنان بن ذريل، اللّغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2، 2006، ص ص142-143-148.

[10] حميد لحمداني، معايير تحليل الأسلوب، ص87.

خصوصا، وفي المقابل شاع مصطلح (الانحراف) في عامة وثنايا الكتب النّقدية المشرقية خاصة المصرية منها لدى فئة معيّنة من الباحثين ومنهم: "شكري عيّاد"[3]، و"صلاح فضل"[4]، و"محمد عنّاني"[5]، و"سعيد حسين بحيري"[6]، و"سعد مصلوح"[7]، و"عزّت محمد جاد"[8].

إضافة إلى ذلك هناك تسميات ابتكرها نقاد عرب آخرون لأنفسهم فنجد تسمية (العدول) لدى "التّهامي الرّاجي الهاشمي"[9]، و"عبد الله حولة"[10]، وتسمية (الفارق) عند كل من "مبارك مبارك"[11]، و"سعيد علّوش"[12] و"جوزيف شريم"[13]، بينما نجد تسمية (البعد) عند "محمد بنّيس"[14] و"شكري مبخوت" و"رجاء بن سلامة"[15]، ولفظة (التّبعيد) عند "يمنى العيد"[16]، و(الشّذوذ) عند "مجدي وهبة"[17]، و"كامل المهندس"[18]، ومصطلح (التّجاوز) عند "المنصف عاشور"[19]، و(الاتّساع) عند "توفيق الزّيدي"[20]، و(المجاوزة) عند أحمد درويش.

2.2. في الدّرس الغربي:

لقد تعدّدت مدلولات مفهوم الانزياح في النّقد الغربي وتوسّع على آفاقٍ وتسميات مختلفة، فقد برز نقاد غربيون معاصرون كلٌّ ينادي بتسميةٍ خاصة يصطلحها لنفسه، ونجد في هذا المقام: "بول فاليري يسميه (تجاوزا L'abus)، ورولان بارت يسميه (فضيحة Scandale)، وشارل بالي (خطأ L'incorrection)، وتودوروف

---

[1] محمد عزّام، الأسلوبية منجها نقديا، ص31.

[2] حسين خمري، شعرية الانزياح، ضمن كتاب سلطة النّص في ديوان البرزخ والسّكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001، ص241.

[3] شكري عيّاد، مدخل إلى علم الأسوب، دار العلوم، الرّياض، 1982، ص ص36-37-45.

[4] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص57.

[5] محمد عنّاني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنّشر، 1996، ص16.

[6] سعيد حسين بحيري، علم لغة النّص، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، 1997، ص ص59-60-61.

[7] سعد مصلوح، علم الأسلوب، ص ص43-152.

[8] محمد عزّت جاد، نظرية المصطلح النّقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص ص372-374.

[9] التّهامي الرّاجي الهاشمي، معجم الدّلائلية، اللّسان العربي، ع24، 1985، ص165.

[10] عبد الله حولة، فصول نقدية، القاهرة، م 5، ع 1، 1984، ص86.

[11] مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللّبناني، بيروت، 1995، ص92.

[12] سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات مكتبة الجامعية، الدّار البيضاء، 1984، ص93.

[13] جوزيف شريم، دليل الدّارسات الأسلوبية، المؤسّسة الجامعية للدّراسات، بيروت، 1984، ص155.

[14] محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، 1979، ص517.

[15] شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، الشّعرية، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط2، 1990، ص89.

[16] يمنى العيد، الآداب، س 42، ع 8-9، 1994، ص60.

[17] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص ص106-107.

[18] كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 209.

[19] المنصف عاشور، التّركيب عند ابن المقفع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص313.

[20] توفيق الزّيدي، أثر اللّسانيات في النّقد العربي الحديث، الدّار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص86.

يسميه (شذوذا، والخطأ المبرر)، وجان كوهن (الخطأ المقصود، وانتهاك Viol)، وثيري (كسرا)، وسبيتزر (انحرافا Déviation)"[1].

مبادئ الانزياح: إنّ ترجمة لغة الشّعر كونها لغة خاصة ومتميّزة تنزاح عن غيرها من اللّغات الأخرى: يومية كانت أو عالمية..إلخ مما يحدّد استنادها على دعامات ومبادئ ثلاث وهي كالآتي:

أ- **"المبدأ الأول:** في اللّغة الشّعرية نجد النّبر ينتقل من الخطاب الذّي نرغب في توصيله إلى مادة الخطاب، بمعنى أنّه ينتقل من المدلول إلى الدّليل.

ب- **المبدأ الثّاني:** ويتحدّد في الإيقاع الذي ينظّم حركية النّص الشّعري، والذي تساهم فيه مجموعة من التّشكلات الصّوتية التي تحاول بعث نسق من التّعادلات الصّوتية (التّوازي الصّوتي الذي يمكن أن يتجاوز ما هو صوتي إلى الصّرف والتّركيب).

ت- **المبدأ الثّالث:** هناك خاصية نوعية للغة الشّعرية تتبيّن في نبرها لما يسمى بعنصري التّنازع والإفساد، أي الانتقال من اللّغة العادية إلى اللّغة الشّعرية التي تعتبر قطعا أو تقاطعا للّغة المألوفة"[2].

3.1. الانزياح بين البلاغة الجديدة ونظرية الشّعرية:

إنّ البلاغة الجديدة أو الأسلوبية البلاغية[3] ليست حكرا على النصوص الأدبية وحسب، وإنما هي تتحقق وتوجد في جميع النصوص ذات البعد التأثيري، ولذلك فقد كان لسعي هنريش بليث أطيب الأثر في التفكير لأن تكون البلاغة علما لتحليل كافة النصوص. فلما كانت البلاغة تمثل قاعدة إنتاج النصوص العامة والخاصة مثل الخطابات السياسية والمواعظ والرسائل، فإنه يجوز أن تحدد البلاغة حقا باعتبارها علما للخطابات أو علما عاما للنصوص بغض النظر عن كونها أدبية أو غير أدبية.

ينطلق بليث من فرضية أنّ الصورة البلاغية وحدة لسانية تشكل انزياحا، وبذلك يكون فن العبارة نسقا من الانزياحات اللسانية، غير أنه يوجه فكرة الانزياح وجهة تداولية بحكم أن اختلاف المقاصد في مقامات التواصل يمثل محددا لطبيعة الانزياح[4]، وبهذه الصورة تتعدد الأساليب والنصوص تبعا لتعدد المقامات التواصلية. وعلى هذا الأساس كان التلقي أحد المعايير الأساسية في تحديد الانزياح، وهذه فكرة لم تستوعبها شعرية ياكوبسون، والتي كانت تعني فيما تعنيه أن تحديد أدبية النص أمر موكول للسياق التاريخي، ناسية بأن المرجع الأساس في ذلك هو مقامات التواصل.

---

[1] ينظر: توفيق الزّيدي، أثر اللّسانيات في النّقد العربي الحديث، ص57.

[2] عبد الرّحيم أبطي، الانزياح واللّغة الشّعرية، علامات، ج 54، م 14، ديسمبر 2004، ص ص 459-460.

[3] مصطلح قال به محمد مشبال في مؤلفه: مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1993، ص29.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص30.

وقد قام بليث بإدخال جميع الصّور البلاغية التي تنتمي إلى المستوى الصوتي والنحوي والدلالي تحت مفهوم الانزياح، هذا الأخير يفترض معيارا يقاس عليه، فالصور التركيبية تفترض "تأليفا لسانيا في درجة الصفر، والصور الدلالية تفترض نموذجا للواقع باعتباره خلفية والصور التداولية تفترض معيارا للتواصل اللساني"[1]، وبذلك فالبلاغة الجديدة تغلب هذه النظرة إذ يمثل الانزياح بالنسبة لها قاعدة وأساسا للكتابة الشعرية ذلك أن اللغة استعارية بطبيعتها. وإنّ أهم سمة أسلوبلاغية ميزت الشعر عن اللّاشعر هي الانزياح الذي يتجلى في كل مجالات النص الدلالية والنظمية والنحوية والإيقاعية خصوصا في دلالات الألفاظ التي زادت اتساعا على أيدي الشعراء.

إنّ الانزياح كما بلورته أعمال تشومسكي وطورته أبحاث جون كوهن يمثل مدخلا مهما من مداخل النظرية الشعرية في الدراسات العربية المعاصرة، فقد عده نفر من الدارسين جوهر الشعرية، ولا نعني بالشعرية هنا النظرية وإنما الوظيفة النصية، على الرغم من أن بعض الدارسين نظر إلى الانزياح على أنه جوهر النظرية نفسها، وهذا ما جعل كوهن يصفه بخارق لقانون اللغة، وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي[2].

والانزياح يتخذ أنماطا متنوعة بحسب تحققاته العينية في النصوص، بحيث يقوم تطبيق مقولة الانزياح في أساسه على المقارنة بين بنى لسانية متحققة في النّص، وأخرى قائمة في الذهن، ليكون مظهرا من مظاهر الأسلوب مشكلا وجها آخر من وجوه الظاهرة الأسلوبية، وفي نفس الوقت يمثل الخاصية المميزة للشعرية البلاغية[3]. وبالتالي فنقطة الانطلاق الدّلالي الّتي ترتكز عليها بؤرة النّص الشّعري تؤسّس لشعرية الدّلالة، لتبقى الشّعرية الاسم الّذي يعبّر عن الدّراسة النّظرية الكاشفة عن خصائص الفن الشّعري وموضوعها على وفق ما يرى رومان ياكوبسون، والّتي تتلخّص في الإجابة عن هذا السّؤال: ما الّذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنّيا؟[4].

ولما كان الانزياح ظاهرة أسلوبية ذات تحققات وأنماط متنوعة، فقد تعددت معاييره بتنوع القاعدة التي عدّ خرقا لها، فهو مرة خرق للغة في استعمالها الشائع، ومرة للغة العلمية، وأخرى للغة المعيارية وإن كانت هذه الأخيرة تمثل في أسها اللغة اليومية وقد لقي هذا النوع اعتراضا لعدم قابليته للتحديد والضبط، والتي عدت نموذجا ذهنيا افتراضيا، انطلاقا من صعوبة تصور درجة الصفر المطلقة في الكتابة. وفي هذا المستوى أفاد دارسو الانزياح من إنجازات النحو التحويلي في الوقت الذي يفيد فيه المبدع من طاقات النحو وإمكاناته، وما يوفره للمبدع من انتقال عبر مستويات الاستخدام، وتجاوز للوظيفة الإفهامية إلى الوظيفة الشعرية، وذلك بالاستخدام الخاص للغة. وقد تمكن كوهن من قياس الانزياح بطريقة اختبارية، وتوصل إلى تصنيف

[1] محمد مشبال، المرجع السابق، ص34.

[2] ينظر: جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص42.

[3] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص259.

[4] رومان ياكوبسون، قضايا الشّعرية، تر/محمد الولي وحنون مبارك، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء المغرب، 1988، ص24.

للانزياحات بحسب المسافة التي تفصل المعيار عن الاستخدام الجمالي، وهي المسافة التي درسها أبو ديب باسم الفجوة.

إلّا أنّ تنوع المعايير التي يقاس عليها الانزياح مع ذلك وجد صعوبة في تحديده، ومن ثم استحالة وضع تصور نظري ثابت قابل للتوظيف والتطبيق على التحققات العينية لأنماط الانزياح، فما يعد انزياحا عن قاعدة لغوية قد لا يكون انزياحا عن الاستعمال الشائع، وهذا يلفتنا إلى ما ذكره ابن جني من أنّ "المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة"[1]، كما يذكرنا بمسألة التغريب الأدبي أو تغريب الأدب عن ذاته عند الشّكلانيين، وإمكانية فقد العناصر الأدبية لقدرتها على التغريب، مما دفع الشكلانيين إلى التمييز بين الأداة والوظيفة "ذلك أنّ المفعول التغريبي للأداة لا يعتمد على وجودها كأداة وإنما على وزيفتها ضمن العمل الذي تظهر فيه"[2]، والأمر نفسه يقال فيما يتعلق باللغة العلمية، غير أنّ الانزياح الذي يمثل انكسارا في التتابع الخطي للمتتاليات النصية لا يخلو أن يكون واحدا من الانزياحات السابقة، ويكون أكثر بروزا في بيئة خالية من الانزياح، إلّا أنّ وجود الانزياح في سياق خال من الانزياحات لا يعني ضرورة تحقيق الأثر الأسلوبي الذي يجنح في هذه الحال إلى الانفصال عن نسيج النص، ما لم تجذبه إلى حقل الوظائف الأخرى العلاقات المتحققة في النص الذي يمثل انزياحا عن نصوص تنتمي إلى الخطاب الأدبي، الذي يمثل بدوره انزياحا عن أشكال الخطاب الأخرى.

كما أنّ نسيج النص نفسه ليس انزياحا مستمرا، إذ لابد لبروز الانزياح من المعارضة أو الاختلاف، وهذه المعارضة وظيفية، إذ بدونها لا يبرز الانزياح، والقضية هنا تحيل على معيار كمي بقدر ما تحيل على معيار نوعي، فكثرة الانزياحات وهي مقولة كمية لا يبرزها إلا الاختلاف عن البنى المجاورة وهي مقولة نوعية، غير أنّ المنبه الأسلوبي إذا وجد ضمن حزمة من المنبهات يفقد قيمته الاختلافية ليكتسب قيمة وظيفية مصدرها العلاقات التي تنشأ بين المنبهات، وبذلك تغدو العلاقات الرابطة مناط الشعرية الحقيقي، على أنّ تتحقق درجة من التضافر بين المؤشرات الدالة في نص محدد. غير أنّ هذا التعارض بين المنبه الأسلوبي ومحيطه يفضي بنا إلى مفهوم الانزياح الذي يتأسّس حقيقة على جمالية المعارضة. على أنّ الأسلوبية الوظيفية لا تولي أهمية إلا للانزياح الّذي يشكّل ظاهرة مطّردة ومتواترة، أي إنّها لا تعدّ بنية ما منبها أسلوبيا ما لم ينتظم حضورها ويتواتر، بينما تتوجه الشعرية باهتمامها إلى كل انزياح وتعدّه خلوّه من الدلالة إن خلا منها أمرا له دلالته.

وتعتمد معظم الدراسات العربية في إرساء أسس مقولة الانزياح على ما توصلت إليه الشّعرية الغربية من تتبّع لأنماطه وأشكاله ومعاييره، على الرغم من أن الانزياح في ذاته ليس مبحثا غريبا عن الدراسات النقدية والبلاغية التي عرفها تراثنا منذ أن وضع أبو عبيدة مجاز القرآن. وقد بلورت الدّراسات العربية أهم المبادئ التي وصل إليها

[1] ابن جني، الخصائص، ص447.

[2] جفرسون آن روبي ديفيد، النظرية الأدبية الحديث، تر/سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص42.

منظرو الشعرية في أوربا وأمريكا على يد سبيتزر وتودوروف وريفاتير[1]، وقد ذكرنا غير مرة أن الانزياح يمثل مقتربا أساسيا لمختلف النظريات التي اتخذت من الأدوات اللسانية وسائل إجرائية لفحص مستويات النص وطرق انتظامه، ونسيج علاقاته المكون له، بدءا من المستويات الصوتية ووصولا إلى المستويات الدلالية.

وقد كان هناك مناط التّمييز بين الشّعرية والأسلوبية، بحجة أنّ الشّعرية تدرس إلى جانب الأسلوب النظام والعلاقات، بينما تعنى الشعرية النظرية بربط درجة الشعرية (الوظيفة) بعدد من المقولات المرنة، بحيث تخلص إلى شبكة من التخالفات، ترتبط فيها درجة الإيقاع بدرجة النحوية والانحراف، كما تربط مستوى الكثافة في النص بدرجة تشتته وتماسكه، وصولا إلى التجريد بحيث يتشكل جهاز مفاهيمي من خلاله توضع مختلف التجارب الشعرية للوصف والدراسة على سلّم نقدي قابل للقياس الوظيفي، مع إمكانية استقراء جميع الأنماط الإبداعية، ومحاولة تحديد مكوناتها الأسلوبية والجمالية.

ووفق ما سبق، فإنّ الشعرية تمثل دراسة تعنى بتحديد النظام الضمني الذي يجعل الفعاليات الأدبية ممكنة، وهي ليست علما بالمحتوى، وإنما علم بشروط المحتوى، إذ تدرس تبدّلات المعنى المولّد الذي يمكن أن تولّده الأعمال، وعلى هذا فهو لا يصف الرموز وإنما يصف "تعدّد الرموز، وموضوعه باختصار ليس المعاني الكاملة وإنما على العكس المعنى الفارغ الذي يفرزها جميعا"[2]، كما أنّها تعنى باللغة وبما وراء اللغة، معتمدة في ذلك على آليات التجريد الذي يمكّنها من حصر الانحرافات الشعرية، وهو يتم طبقا للمستويات الصوتية والدلالية، ثم طبقا للوظائف التّقابلية بأنماطها الإسنادية والتحديدية والتراكمية مما يسمح بالتمييز بين عامل إسنادي كالاستعارة وعامل تحديدي كالوصف، وآخر تركيبي وهو عدم الترابط.

وبهذا يكون وجود الشّعرية في النّص إضافة أخرى للمعنى الشّعري، تلك الشّعرية الّتي يعتقد الكثير من الباحثين أنّ الفضل الكبير يعود للشّكلانيين الرّوس في بعث مفهوم الشّعرية، وأنّهم نبّهوا إلى أنّ الحديث عن أدبية النّصوص يتجلّى في الشّعرية، فهذا رومان ياكوبسون وهو أحد المنظّرين اللّغويين البارزين المنتمين لهذه المدرسة ينطلق من مبدإ هو أن هيمنة الوظيفة الشّعرية في الشّعر على وظائف اللّغة الأخرى فيه سببه يعود إلى انزياح لغته حسب جان كوهن والفجوة ومسافة التّوتّر حسب كمال أبي ديب عن اللّغة المعيارية المألوفة التي هي لغة النّثر لديه، فأفضى إلى خلق الأثر الجمالي الّذي أثار هو أيضا الصّدمة أو الهزّة كما يسميها جان كوهن لدى المتلقّي وهو أمر لا يقتصر على الشّعر وحده وإنّما يشمل الأنماط الأدبية كلّها.

وعلى هذا كانت الشعرية تفيد من نتائج الأبحاث الأسلوبية، مستعيرة أدواتها الإجرائية من أجل رصد ظاهرة الانزياح، وتتبع المؤشرات الأسلوبية الناجمة عن التغييرات الصوتية والتركيبية والدلالية والمنطقية من أجل

[1] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص99.

[2] جوناثان كلر، الشعرية النبوية، ص150.

التحرك إلى مجال أوسع تعنى فيه بضبط قوانين توزع هذه المؤشرات في عمل من الأعمال، وتجريد البنى والتحولات، وتعميمها على الخطاب الأدبي، منتقلة بذلك من حقل التجريب إلى حقل التجريد، الذي يتحقق فيه تميز نظرية الشعرية بوصفها منهجا يعتمد آليات التحليل اللساني للأعمال الأدبية، وعلى هذا فهي تنطلق من النص إلى البنية وتشتمل على نصوص ممكنة، وتركز اهتمامها على الوظيفة الشعرية التي تبدو أكثر بروزا في محيط ذي عناصر أسلوبية تحقق فرادة العمل، ولا تغفل علاقة هذه الوظيفة بالسياق الذي يكرس الأثر الأسلوبي ويعزز حضوره وبهذا يمكن ملاحظة أن الرؤية المباشرة غير التصويرية في سياق وموقف بلاغي مكثف بالصور يمكن بحد ذاتها أن تصبح مركز الشعرية الحقيقية للنص الأدبي.

إنّ الانزياح يقوم على عنصر المفاجأة والتغير وعدم الثبات، ومن المعلوم أن يعجز معيار واحد في تعيينه دائما، فلا مناص أن تتعاون مختلف المعايير في ذلك وحسبما تقتضيه تركيبة العمل الفني وملابساته، وقد غدا شائعا في الخطاب النقدي المعاصر أنّ النص المتفرد الأصيل هو الذي يفاجئ قارئه بما يخرج عن المألوف، وهذه الانزياحات كلما تجاوزت علاقات المفردات الجزئية إلى اتساع الرقعة في تلافيف المركب النصي، منحت النص فتنته الأوسع، وحضوره الأحدث لدى القارئ.

من هنا يمكننا القول أن الوظيفة الرّئيسة التي أكثرت الدراسات الأسلوبية والبلاغية من نسبتها إلى الانزياح إنّما هي المفاجأة، وهذا بعد أن انتقل التركيز من بيئة النص مع مؤلّفه إلى التركيز على بنيته أولا ثم علاقته بالمتلقي ثانيا لدى مختلف المدارس الشكلية، فكل هؤلاء أداروا مباحثهم اتجاه النص ومكوناته الرئيسة، واحتفلوا بالانزياح كعنصر مهم من عناصر توليد الأدبية أو الشعرية فيه، وغني عن البيان أن مفهوم المفاجأة مرتبط أصلا بالمتلقي وهو الذي أولته البلاغة الجديدة عناية خاصة كونه يمثل إجراء بلاغيا مميزا في تحليل النصوص الأدبية، بل أدخلته ضمن دائرة الإبداع بعد أن لم يكن له أي اعتبار في الأزمنة السابقة.

من المتعارف عليه أنّ اللّغة منذ نشأتها تتّخذ موضعا في أن يكون لكل دال مدلول واحد ولكل مدلول دال واحد أيضا، غير أن جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي بموجبه تنزاح الألفاظ تبعا لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية فضلا عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي في المنظور اللغوي إلا انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى. وجملة ما ينتج عن ذلك أنّ أي دال في لغة ما لابد أن تعدد مدلولاته من سياق إلى آخر وكذلك أية صورة ذهنية مدلول عليها لابد أنها واجدة لفظا في نسيج اللغة المعنية نفسها، وهذا الأمر يعود إلى طبيعة الحداثة وتجلياتها التي لا يمكن تصورها إلا في إطار الواقع المتحرك والزمن المتحول الذي يمثل عناصر ربط تجعل من الثابت شرطا للمتحرك، بل يكون هذا الثابت هو نقطة بداية لحركة أخرى توائم عصرها، وهذا يعني أن الانزياح في عمومه لهذه الدرجة هو مظهر جمالي لشكلية اللغة.

وقد أجمع النقاد البنائيون على أنّ أهمّ العناصر بالنّسق الجمالي هو أن يكسر نظام الإمكانات اللغوية التي يهدف إلى نقل المعاني العادية، ويهدف هذا الكسر والانزياح إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة. فالإنتاج الأدبي المعاصر بات يمارس أصالته باقتراح نظم لغوية جديدة تشمل قوانين مستحدثة، كذلك يمارس حركة بندولية إزاحية تتأرجح بين رفض النظام اللغوي والمحافظة عليه ليزيدوا من إمكاناتها الإبلاغية، وأمّا بالنسية للبنيوي فإنه يتناول الواقع ويفككه ويزيح أجزاءه بعضها عن بعض مرحلة أولية لعرض الانزياح ثم يركبه مرة أخرى لينفي الانزياح القائم لينتج عن هذه العملية شيء جديد، فالعملية البنائية وصفت بكونها حل الشيء لاكتشاف أجزائه والوصول من خلال تحديد الفوارق القائمة بينهما إلى معناها، ثم تركيبه مرة أخرى حفاظا على خصائصه التي توضح لنا أي تعديل في الجزء يؤدّي إلى تعديل في الكل.

4.1. بلاغة الانزياح في القصيدة الجزائرية المعاصرة: قراءة في نماذج مختارة

إنّ الشّاعر الجزائري في الأدب المعاصر أدرك أنّ بلاغة الانزياح تكمن في تكثيف جمالية الأسلوب الشعري، فاتجه بذلك نحو تكثيف الدلالة وتعميق البعد الدلالي إلى درجة توسيع الهوة بينه وبين المتلقي مما جعل عملية التواصل تنتفي وتتعقد وتحل محلها عملية التفاعل والتأثير عن طريق التأمل والتأويل ودخول عالم الاحتمال مما أضفى على النص الشعري البعد التأويلي. وجل القراءات النقدية التي سنعرضها في معظمها تدور حول عينة من الشعراء الخناذيذ الذين شقوا لأنفسهم عالم الإبداع المطرز بتقنية الانزياحات والانحرافات، مما جعلهم يخرجون ويشكلون معانيهم الشعرية في قوالب فنية وجمالية، ويعود ذلك لأسباب منها: أنّ دواوين الشعراء الجزائريين تمثل قمة النضج الفني لديهم، إذ تتعمق فيها تجاربهم وتثرى صورهم الشعرية، وتقفز استعاراتهم فوق الحواجز معلنة الدخول في عالم جديد من التركيب اللغوي، ثانيا: إننا ندرس ظاهرة أسلوبية وإجرائية بلاغية أثير حولها جدل كبير، فآثرنا انتقاء عينة لنماذج شعرية لشعرائنا الجزائريين ليتيح لنا فرصة للتعمق واستكناه قدراتهم الإبداعية، وثالثا: إنّ لغة الشعراء الجزائريين وما فيها من انزياحات[1] وكذا بروز هذه الظاهرة وتجليها كانت من أهم الدوافع التي دفعت بنا لانتقاء هذه النماذج، ولعلنا سنبدأ مع تجربة الشاعر الأخضر فلوس وما في تجربته من تشكيل لغوي وملامح الانزياح حيث يقول:

إنّ المَدِينَةَ كَعْبَةٌ لِلزَائِرِينْ

لولا أغانيها التي كانت تَقْطُرْ

من دمي من شرفة الغيب البَعِيدَة، كالرّحيقْ

هَا أَنَا نَافِرٌ كَالغَمَامَةِ مُمْتَلِئْ

[1] وهذا الانزياح يتمظهر في النصوص الشعرية بخاصة من خلال أنماطه وأشكاله الثلاثة "الانزياح التركيبي، والدّلالي والإيقاعي"، ونحن في هذا المقام اكتفينا أن نمثل لكل نمط بأنموذج لشاعر معين دون التوسع حتى لا نتجاوز حدود البحث، لأن هذا الموضوع مبثوث في دراسات ومؤلفات نقدية مختلفة.

بِالتَّهَدُدِ وَالاِنْتِمَاءْ
وَأَصْبَحَ مُنْتَصِبًا كَنَخِيلٍ تَأَنّقْ
فَوْقَ رُبَى بَلَدِي[1]

نلاحظ أنّ الشّاعر ذو قدرة فائقة في انتقاء الألفاظ داخل السياق الدلالي للنص، على صعيد ما يسمى أسلوبيا **محور الاختيار**، إذ يظهر في التركيب الأول لفظة (**المدينة**) الموظف من قبل الشاعر والتي كان المتلقي ينتظر الحديث عنها والتعريف بها مثلا كمكان يستقطب الزائرين لجمالها وتشد الرحال إليها، ولكن ما لبث أن انزاح بذلك عن النمط المألوف بذكره لفظة (**الكعبة**)، إذ أنّ شاعرنا اصطفى هذه اللفظة وجعلها في مقام تشبيه لأنها أبلغ دلالة وأشد تأثيرا، وهو ما يلائم طبيعة شد الرحال والقصد نحو مدينة الشاعر، فكان لزاما عليه أن يفاجئ ويخيب ظن قارئه، الذي يصاب بالدهشة والتعجب، ولهذا تكمن وظيفة التشبيه في كونه يقرب الفهم أكثر للقارئ، بل ويستطيع أن يؤثر فيه، ولهذا فالتشبيه يشحن اللغة بطاقات جديدة ذلك لأنّه يعبّر عن أشياء واقعية بأشياء أخرى غير واقعية، مثل ما ورد في عباراته الشعرية الأخرى (**أغانيها، من دمي تقطر، كالرحيق..**) فالأخضر فلوس هنا أبدع وأتقن على حساب كلماته الشعرية، فلفظة (**أغاني**) تتواءم مع القلب أو الورق مثلا، ولكن الشاعر انزاح بها عن المعهود حيث نسبها إلى دمه، مع أنّ هذا الدم ينسب للقلب الممزوج بعطر رائحته (**كالرحيق**)، والشاعر فضّل لفظة (**دمي**) لما فيها من إيحاءات وتصوير للمعاني وتقريبها للأذهان وكذا إقناع النفوس بها.

1.4.1. الانزياح الدّلالي:

1.1.4.1 الانزياح الاستعاري: يعدّ الحديث عن بنية الدّلالة من صميم الحديث عن التواصل الذي يتحقق في الشعر بطرق تتجاوز الإخبار والإفهام، إلى تحقيق أكبر قدر من الإثارة الجمالية للّغة والشّعر، ولذلك كانت الدّلالة لا تتلق بتقرير المعنى في ذاته، وإنما هي مرتبطة بإيحاء المعنى لأنّ ما تنقله الرّسالة شعرية ليس هو الموضوع، بل الانفعال الذّاتي بالموضوع. والانزياح الدّلالي واحد من أبرز أشكال الانزياح، إذ عن طريقه تنزاح الدوال عن دلالتها الأصلية، فتختفي الدّلالات المألوفة للكلمات لتحلّ مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محدّدة قابلة لتأويلات عديدة.

ولنا أنْ نورد أمثلة عن التّشكيلات اللّغوية المعاصرة ذات الطّابع الانزياحي الجديد، مثلما عثرنا عليه في قصائد عثمان لوصيف إذ يستخدم لغته استخداما يستفرغ طاقاتها الهائلة عن طريق الهدم وإعادة البناء، هدم القديم من الدلالات ثم تجديد اللغة في سبيل بناء أكوان سحرية تمتص حواس الإنسان ووعيه الكامل، ففي قصيدته (**الكتابة بالنار**) مثلا تتداخل الدلالات الرمزية في لغة مكثفة تنوء بالقصيدة عن دلالاتها المباشرة،

[1] عراجين الحنين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص ص15-19-38.

وتكسبها لغة فنية مفاجئة، تعزى القارئ بالارتماء في أعماقها لسبر أغوارها، واستكشاف دلالاتها، حيث يغدو كل لفظ رمزا قائما بذاته، فالنار هي الكتابة والثورة والتغيير، والخارطة هي الوطن، أو العالم كما هو كائن وكما يريده الشاعر أن يكون، والرحيل (**أوغل، أشعل، ترحل..**) هو الرسالة المنوطة بالشاعر الثوري، والطين بالإضافة إلى الظلمات هو الواقع، هو حجرة العثرة، هو الشر، والربيع هو البعث من جديد، والحمامة البيضاء هي الفرح والحب والسعادة، ومن مظاهر الحداثة اللغوية والتي عنيت بها البلاغة الجديدة في القصيدة هو سقوط القرائن المنطقية بين عناصر الجملة الشعرية وهذا ما قال به حازم القرطاجني سابقا وجود أقاويل منطقية في الخطاب التخييلي، إذ نرى مقاطعه الشعرية كيف جعل للبحر شهقة (**يا شهقة للبحور**)، وللنور شظايا (**يا شظايا النور..**)، وللرماد ذاكرة (**في الغيب في ذاكرة الرماد**)، وللأشعة جسرا (**جسر الأشعة ارتمى في الريح وانكسر**)، وللخارطة جراحا (**وطقسها مضمخ بعبق الجراح**)، كل هذه التعابير يبدو عليها طغيان الانزياح الدلالي بطريقة الاستعارة التفاعلية، فالشاعر يقوم ببث روح الحياة في الجوامد، وأنسنة الظواهر الطبيعية وغيرها، فالتركيب الاستعاري أعمق أثرا وأشدّ لصوقا بالنفس وأكثر إثارة للخيال لما توحيه من قوّة التّماثل والتّفاعل. ونجده يقول:

تُومِضُ لُؤْلُؤَةُ البَحْرِ

مِنْ خَلْفِ عَيْنَيْكِ

وَاللَيْلُ يُمْزِجُ عنبرهْ

بِأَرِيجِ الصَنَوبَرِوالكَلِتُوسْ[1]

إنّ الشّاعر انزاح عن لفظة الجزائر الوطن إلى لفظة (**لؤلؤة البحر**) المسمى المعنوي، بحيث لم يحتفظ لفظ الجزائر في هذا السياق بمدلوله الأصلي الذي يصل إليه المتلقي مباشرة بمجرد الوقوف عند المستوى السطحي للصياغة، وإنما اكتسب مدلولا جديدا ألَا وهو (**لؤلؤة..**) الذي فهم من سياق النص الشعري، وهذا لا يبعدنا عن فكرة الإيحاءات الرمزية المصبوغة بهذا الانزياح، فلفظة (**لؤلؤة..**) عند شاعرنا ترمز إلى الوطن، لوجود المشابهة الحاصلة بينهما في أنّ كل واحدة منهما رمز ينابيع الجمال والموقع، واللغة والحياة العربية والعروبة، وأيضا لما تتصف به من أوجاع الذات وهيمانها في قلب كلّ جزائري في تجربة حياتية ملؤها الأمان والاستقرار والاطمئنان. ومثل هذا التعبير يترك أثره القوي في المتلقي والبيان البليغ، وكذا لما ينتج عنه من عنصر الجمال وحسن التعبير ودقة الإيجاز. ويقول الأخضر فلوس في موقف آخر:

ثَلَاثُ من النحل ذبن معا فوق زهرةٍ

رُبَمَا خَاف الوَدَاع منَ الوَدَاعْ

تَبَاركت يا قمرًا غامضا يشتهي

[1] عثمان لوصيف، اللّؤلؤة، ص32.

دَم حامض فِي يدي
يَا شمعة تتوهَجُ قُرْبَ نَوَافَذِ
مَنْزِلِي السّاحِلِي[1]

جاءت هذه التّعابير مكثّفة بالانزياحات عن الأمور المعقولة إلى الأمور المعنوية غير المنطقية، بداعي زيادة تصوير المعنى وتمثيله في نفس المتلقي، فأخذ الشّاعر تعابير (**الذوبان، الخوف، الاشتهاء، الحموضة**) من حقيقتها الواقعية واستعارها لـ(**النحل، الوداع، القمر، الدم**) ولذلك ليشعر القارئ بمدى معاناته الشّديدة، وكذا ليعبرّ عن يأسه واستسلامه للأمر الواقع، فهو لم يعد قادرا على الصمود أكثر، بحيث جعل وطنه شمعة متوجهة، يمكن في أي زمن أن تأفل، فهو يشتهي إليها ويشتاقها، فهذه الانزياحات الاستعارية وحتى التشبيهية التي ذكرنا لها أثر قوي بليغ على نفسية المتلقي، إذ جعل شعراؤنا من كينونة الاستعارة دلالات يستدل بها لمعرفة مدى العذاب والألم واليأس الذي يقاسيه الشاعر وهذا ما ساهم في تكثيف دلالات النصوص عبر هذه التراكيب، وهذا هو مناط الشعرية من هذه الانزياحات المتحققة عن الألفاظ الحقيقية إلى ألفاظ مجازية.

والانزياح عبر التعبير الاستعاري يبعث في النفس من التأثير أضعاف ما يبعثه التعبير المجرد، فهو أبلغ في تأدية المعنى وإثباته في ذهن المتلقي وهذا لإخراجها من المعقول إلى المحسوس فيصبح النص حلم لا يتلاشى نوره، يسقط الأعتام على المعنى حلم قابل للتّأويل يسمح بالوقوف كما يسمح بحركية داخلية للمعاني، فقد خلق الشاعر الجزائري لغته المشتقة من مناخات وأجواء متعدّدة ولكنها وإن كانت بسيطة ومعروفة لدى القارئ غير أنها مشبعة ومركزة إلى درجة الامتلاء بالمعاني الإيحائية الدلالية. كما اختار طريقه الفني الحداثي من مبدإ التحرر من المعيار من المألوف الواضح المستهلك، واتجه إلى تحقيق ذاته من خلال تأكيد فرادته وغرابته وتمييزه وخصوصيته في القول الشعري الذي يغمض ويتعقّد ويفاجئ ويصدم بدلالة اللفظة والجملة بدلالة الصورة والإيقاع وبدلالة الرمز وأيضا بدلالة البنية الخطية في الاشتغال على فضاء النص.

2.1.4.1. الانزياح الكنائي: إنّ المتكلم إذا أراد إثبات معنى ما من المعاني، فإنه لا يذكره باللفظ الموضوع له حقيقة، وإنما يتجوز عنه بمعنى مغاير له فيومئ له ويجعله دليلا عليه، فيتحقق لنا بذلك انزياح عن طريق الكناية. وهذه الكناية كما ورد عنها في التراث البلاغي هي "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه"[2]، والانزياح عن هذه اللّفظة لا يعني الاستغناء التام عنها، بل يظلّ معناه ماثلا وفاعلا في الأسلوب الكنائي لأنها الدّليل على المعنى المقصود، ويستند إليها المتلقي لإدراك مدى القرب أو البعد بين المكنّى به والمكنى عنه، ولذلك

[1] عراجين الحنين، ص ص27-28.
[2] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص159.

فتوظيف التعبير المنزاحة كنائيا في النص الشعري يحقق العديد من المقاصد والأهداف، ولعل أهمها تبليغ المعنى في أحسن شكل وصورة.

فالشعر الجزائري رحلة إبداعية عبر الكلام، وتجربة متواصلة واكتشاف لا متناهي الأنساق من المبدع إلى القارئ، وهذا ما يظهر في قول عاشور فنّي الذي يعمد إلى تشكيل صوره وبنائها على الكناية تارة وعلى الاستعارات تارة أخرى، وهي صور تمتاز بالحيوية والخرق اللغوي فيحاول تتبّع الأثر النّفسي للصورة الكنائية، فيقول[1]:

هَا أنا أنتَفِضُ الآنَ كَالطّيْرِ مِنْ شْدّةِ
الذَّبْح
أنتِفُ رِيشًا يُسَمُونَهُ الشِّعْرَ،
هَا أنَا أتَعرَّى
وَأَفضَحُ وَجْهَ القَذَارَةِ وَهيَ عَلَى قِمَّة
العَرشْ
منْ عُمْق هَذا الحَضِيضِ المُكابِرِ أَرْفَعُ
سُباتِي

فالتعابير اللسانية **(فضح، وجه القذارة، قمة العرش..الخ)** تتمثل قيمتها الحقيقية فيما ترمز له وتدلّ عليه، وهو تصدي الشاعر ورفضه للفساد المشاع، فضلا عن معاناته التي دفعته إلى الوقوف في وجه الظلم والظالمين، وهذا ما استدعى من الشاعر اللجوء إلى ثنائية الحضور والغياب، فالمكنى عنه **(التّصدي ومواجهة الفساد)** غائب، والمعنى الحقيقي **(فضح وجه القذارة)** حاضر، وهذا ما حقّق للانزياح بلاغته بعيدا عن اللغة العادية التي لا تحقق أيّ أثر.

يقول مشري بن خليفة في قصيدته **"سيّدتي...هذا المساء"**[2]:

شُدِّي إِلَيْكِ جسَدِي
حمامة تبحث عنْ مُسْتَجِيرْ

فسطرا هذا المقطع فيهما انزياح كنائي، فالتركيب الأول **"شدي إليك جسدي"** كناية عن رغبة الشّاعر القوية في التمسك والاقتراب ممن يحب، وهذا تعبير سام ومترفّع عن التّصريح، ذلك لأنّ الانزياح عن المدلول الحقيقي وهو **"الاقتراب ممن يحب"** إلى المدلول الكنائي **"شدي إليك جسدي"** أسهم في خلق جو نفسي إيحائي خاص عند المتلقي، مما حرّك شعوره وأثار عامل الدّهشة لديه، أمّا التركيب الثاني **"حمامة تبحث عن مستجير"**

[1] زهرة الدّنيا، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2007، ص92.

[2] ديوان سين، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص21.

أيضا تعبير منزاح كنائيا عن الحاجة الملحة للأمان والاستقرار الّذي يبحث عنه الشاعر، جاعلا نفسه مثل الحمام المسالم الّذي يكون في رحلة بحث دائمة عن الملاذ الآمن.

وعلى هذا يمكن القول أنّ الانزياح الكنائي يعتمده الشّاعر الجزائري ليكشف لنا عن البنية الدلالية للنّص، فهو يعبّر عن مشاعره وأحاسيسه التي تجول في خاطره، وأيضا هذا النّوع من الانزياح يكشف عن القدرة الفائقة للشّاعر في الجمع بين أرض الواقع وسماء الخيال، ليبدع نصّا يزخر بالإيحاء والحيوية وخرق المعهود والمألوف نحو اللامألوف والتحرر من قيود الواقع والانطلاق للتعبير بكل حرية.

3.1.4.1. الانزياح التّضادي (التقابلي):

من الطّبيعي أنْ يقودنا النّص الشّعري المعاصر إلى ذلك التّتابع للفيض الشّعري الذي يقوم على الدّلالات الضدية، فأيّ نصّ شعري كان أو نثريا لا يخلو من التّضاد أو التّقابل في التّراكيب، ورغم هذا الوفاء للتقاليد الشّعرية المتوارثة، فلا غرو أن تنفلت القصيدة من وثنية التضاد إلى شهوة الانزياح والاختراق، ويطلعنا الشاعر مشري بن خليفة بديوانه الّذي ينفتح على فضاء متعدّد للثّنائيات الضّدية فنجده يتعامل في العادة مع الثنائيات بوعي عال، وبرؤية معمقة وحساسية مرهفة، فلغته وجدناها تقدم على مستوى مختلف قصائده تضادا بارزا بين ألفاظها حيث يمسك هذا التضاد بزمام الحرمة منها لتؤدي بذلك ثنائيات وظائف دلالية وجمالية وانزياحية عديدة، يقول مشري بن خليفة:

يخْرُجُ المَوْتَى مِنْ مَوْتِهِمْ
راياتهم مرفوعَةٌ
تَغْسِلُ الرُوحَ بِعِطْرِ الشَهادة[1]

يظهر من هذا التّعبير كيف أنّ الموتى يخرجون من موتهم أي أنّهم يخرجون من الموت إلى الحياة، من الأسفل إلى الأعلى، ورغم التناقض أو التّضاد الحاصل بين الموت والحياة، إلا أن هذا يؤكد فكرة كون الشّهيد حي لا يموت بل أنه يبعث الأمل في الناس الرايات المرفوعة. وتظهر عبر هذه المقابلة ثنائية الدّاخل والخارج وثنائية الأسفل والأعلى، وهما من أكثر الثّنائيات حضورا وتحريكا للمشهد في الصّورة الشّعرية عموما، فالموت يمثّل الأسفل والدّاخل بحكم ارتباطه بالقمر فقيمته سلبية بينما تمثل الحياة الشهادة الأعلى والخارج القيمة الإيجابية، كما يمكننا إدراج ثنائية الاتصال والانقطاع مع هذه الثنائية، حيث تمثل الموت الانقطاع والحياة الاتصال، وتعد ثنائية **الانقطاع/الاتصال** من أهم النّقاط التي باتت تميّز المكان في النّص الشعري وتقرأ عبر جماليته. ومن أمثلة ثنائية الأعلى والأسفل أو الصعود والنزول هو ما يظهر في قوله:

الرُوحُ تَعْرُجُ

[1] الديوان، ص18.

جَسَدِي يسْقُطُ[1]

نلاحظ التّضاد الفضائي بين الصّعود والسقوط فعندما تعرج الروح فإنها ترتفع في حركة عليا، في مقابل سقوط الجسد إلى الأسفل، وفي هذا التصوير إشارة إلى المعتقد الصوفي الذي ينزل من قيمة الجسد ليرتقي بالروح إلى أعلى الدرجات، وأيضا في قوله على هذه الشاكلة والتي تظهر فيها ثنائيتا الكتابة والمحو من خلال اتجاهيْ اليمين واليسار:

أنْ تَفهَمُوا مَا تَكْتُبهُ اليسارْ

وتَمْحُوه اليَمينْ[2]

يقول عبد الحميد شكيل[3]:

كَانَ يَأتِينِي كُلَّ صَبَاحْ.....

يُومِضُ كالبرقِ

ثُمَ يخبو في مُنْحَدَرِ الرُّدَهَاْت

إنّ الشاعر في عملية هندسة دلالته النّصية لجأ إلى الانزياح بالتضاد لتكثيف الإيحاء، فعبارة **(يومض)** منفصلة **(عن يخبو البرق)** ومنفصلة أيضا عن **(الرّدهات) ومن ثم شكلا حقلين متضاديْن:**

يومض **(النور)** // يخبو **(الظلام)**

البرق **(علوّ)** // الرّدهات **(انخفاض)**

فعبد الحميد شكيل في حركته النصية هذه، يعمق معنى الحزن الذي تبلور من العناصر الواقعة في سياقه، ليبدأ التّوتر في نصه بالتّنامي، عندما يعين لنا موقع الشّاعر من محيطه وعلاقة التضاد التي تحكم صلته بهذا الواقع، حيث أجهد الشّاعر لغتَه الشعرية وتجاوز كل الاختراقات ليشكل هاجسه وفق الرّؤية الانزياحية في حقل يجمع بين الحزن والفرح، فضلا عن أنّ هذا الجمع بين الأضداد يخلق حالات الاضطراب والقلق والحيرة، وهذا ما يظهر بكثرة في معظم الدّواوين الشّعرية الجزائرية الّتي حفلت بالدّلالات الضدية لما لها من الأثر البلاغي كزيادة النصوص جمالا من الناحية الفنية والموسيقية، وأيضا التوضيح والخروج بالنّص إلى اللّغة الشّعرية الراقية، وابتعاده عن لغة الخطاب العادي من جهة أخرى.

2.4.1. الانزياح التّركيبي:

1.2.4.1. أسلوب الالتفات:

[1] مشري بن خليفة، سين (مصدر سابق)، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص67.

[3] تحوّلات فاجعة الماء، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002، ص72.

يعدّ هذا الإجراء أحد أشكال الانزياح، وهو انحراف غير متوقّع يعمد فيه المتكلم إلى نقله كلامه من أسلوب لأسلوب آخر استدراجا للسّامع، وتحديدا لإيقاظ نشاطه وإبعاد عنه الضجر والملل، تجاوزا لنمطية الأسلوب الواحد، ويرى حازم القرطاجني أنّ الالتفات: "انعطاف في الكلام من جهة إلى أخرى، أو من غرض إلى غرض آخر"[1]، إذ إن الالتفات عموما هو خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر، وهذا بأن ينزاح كلام المخاطب من أسلوب إلى آخر مخالف لغاية بلاغية، وأشكاله هو الآخر متعدّدة، منه الالتفات في الضمائر، وفي الأفعال وغيرها، ومن نماذج الالتفات في الشّعر الجزائري، ما نجده في قول الأخضر فلوس[2]:

سَالَ الخريرُ علَى تبَاريحِ التُّرابْ
تشَربت قطراته الخضراء فانفتحتْ
شبابيك الزنابق وارتَمتْ على صدر الحقُول
حديقة تأتي إلى عطر يفُوقُ دَلَالَها
تأتيه متعبة فيأخذها بعيدا..لا نرَاهَا
يا مبدعا لمسَ الحجارة فانْتمتْ للعَاشِقِينْ
وعانق الأخشاب فاخضرت على وهجِ التَرقُبِ والمُنَى..
إنّي نذرْتُ لكَ الهَيَاكِلَ والشُموعَ البَاكِياتِ إذَا لَمَسْت قَصِيدَتِي

في هذا المقطع تعدّدت الالتفاتات بالانتقال من أسلوب لأسلوب آخر مغاير، إذ يتحدث الشاعر عن **(الخرير)** ثم ينتقل للحديث عن **(الحديقة)**، ثم التلميح لها باستخدام ضمير الغيبة، ملتفتا بعد ذلك لأسلوب تعبيري آخر ينادي على مبدع لامس الحجارة فأحدث بها أمرا لدى العاشقين، ثم تظهر صورة الالتفات وتغيّر لنمطية التركيب إلى الحديث عن نفسه من خلال بروز ضمير المتكلم **(إنّي، نذرتُ، قصيدتي)** فمثل هذا الالتفات قام الأخضر فلوس بإحداث المفاجأة وكسر توقع القارئ وأفقه، فما إن يكاد يصل القارئ إلى معين معين، فإذا بالمبدع ينقله إلى حديث آخر غيره يغمض فيه المعنى، وبعدها إلى أسلوب أكثر عمقا عن ذي قبل، ليجد القارئ نفسه في بحر من التساؤلات ليس لها حدود، في محاولة منه للقبض على المعنى.

والالتفات له صور عديدة، منها: الانتقال من التّكلم إلى الخطاب، ومن التكلم إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلم، ومن المخاطب إلى الغيبة...الخ، وهذا ما يبرز كثيرا في دواوين الشّعر الجزائري، وسنكتفي إلى الإشارة إلى بعض منها على سبيل المثال لا الحصر، ونجد الشّاعر الأخضر فلوس يقول[3]:

في مَعْبدِي ذَوّبتُ قامَات الشمُوعِ، وَلمْ تَجِئْ
عطّرت أركان المدينة بالبخُورِ..وَبالدّماء ولَم تجئْ
أنبتُ ريشًا فوقَ جسْمِي وَانتظرتُكَ..ولم تجِئْ

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص198.
[2] عراجين الحنين، ص09.
[3] المصدر السابق، ص10.

يَا فَاتِحَ الشّبَاكِ فِي الحُقُولِ أُريدُ أنْ أفنَى
بكفّك أو أصير على أصابعِكِ الرَقِيقَة وردةً
إنّي انتمَيْت إلى ضيائِكَ والقصيدة فانْتَظِرْني
أودّع الأشعَارَ تنْمُو فِي خَرِيرِكَ مَرّة...
حتّى أراكَ كَمَا أُريدْ

يستهلّ الشّاعر مقطعه بضميري المتكلم (الياء) العائد على نفسه في قوله **(معبدي، جسمي)**، و **(التّاء)** في قوله **(ذوبتُ، عطرتُ، أنبتُ، انتظرتُك)** دالتين على أنا الشّاعر، ثم يتحول عن ذلك إلى مناداة المخاطَب **(يا فاتح الشباك)** وفي هذا التحول من المتكلّم إلى المخاطب فيه استقبال لمعنى جديد والتّهيء له، فالشّاعر يخبر عن انتمائه لضياء الينبوع، ويطلب منه الانتظار حتى يرميَ له الأشعار في خريره، لكي يراه كما يريد، فالالتفات في هذا المقام أفضى إلى معان أكثر إيحاءً وجمالية.

2.2.4.1. التّقديم والتأخير:

يتجلى مفهوم التقديم والتأخير في نظم الكلام وتأليفه، بأنّه تبادل في مواقع الكلمات، بحيث تترك الكلمة مكانها المقدّم لتحل محلها كلمة أخرى، وهذا من أجل غرض بلاغي معيّن، مما يدلّ على مرونة اللغة وحريتها في تغيير صياغة الجملة والتصرف في الأمكنة ومراتب الكلام لغايات جماليات وأسرار بلاغية. وتظهر بلاغة المعنى في موقع الكلمة في التركيب، فتحريكها يساعد في الخروج باللغة من طابعها النّفعي إلى طابعها الإبداعي الشّعري.

والنّحويون يرون هذا التّقديم والتأخير أنّه من باب الاتساع والخروج عن أصل الكلام، وهو أشكال عديدة أبرزها: **"تقديم الخبر على المبتدإ، تقديم المفعول به على الفاعل"**، كما يكون لدوافع كثيرة التي تسعى أغراضا بلاغية، ومنها: الاختصاص والتّخصيص، تقوية الحكم وتقريره، القصر، الاهتمام بأمر المتقدّم، التّعظيم، التّعجيل بالفرحة والمسرّة، التّشويق والتنبيه، التّعجب، ورعاية الفواصل، مراعاة نظم الكلام وموسيقاه وغيرها.

فظاهرة التّقديم والتأخير سمة وإجراء بلاغي بارز في القصيدة الشعرية الجزائرية المعاصرة، عمد إليه الشّعراء لما له من أهمية كبيرة في تكوين المعنى بهدف التأثير في نفس المتلقي، وهذا يفسر لنا أن ترتيب الكلمات في النص الشعري لا يأتي جزافا واعتباطا، وإنما يعكس ترتيب المعاني في النفس، والألفاظ ضرورة في ذلك لا استغناء عنها وإلا اختل المعنى المراد إبلاغه. ولنا أن نقرأ لعثمان لوصيف[1]:

وتُنكِرُحزني الغيومُ
وتمضَغُنِي الرّيحُ تنثر جسمي رميمُ

[1] الكتابة بالنار، دار البعث الجزائر، 1982، ص26.

إنّ هذه المقطوعة تظهر مخالفة مقتضى الظاهر في ترتيب عناصر الجملة الشعرية، إذ قدّم الشاعر "الحزنَ" المفعول به على الفاعل "الغيوم"، و"ياء المتكلم المفعول به الثاني" المحيلة إلى الشاعر على الفاعل "الرّيحُ"، لأنّ المعنى المحوري هنا هو الحزن فكان الأولى تقديمه لأهميته، مما أضفى على السياق دلالة بلاغية محدثة أثر المفاجأة على المتلقي إذ تجعله يتساءل عن ما به هذا الحزن وماذا وقع له، وما الذي أنكره؟ وكذلك نفس الأمر مع ياء المفعول المقدم على الفاعل الريح، وما نتج عنه من أثر بلاغي ذهب بمعنى الحزن والكآبة إلى أبعد الحدود من خلال هذه العلاقة الانزياحية التي جعلت الشاعر في مقام تقرير الحكم من خلال إظهار الضعف والحسرة والحزن ما يدفع بالمتلقي إلى أنْ يندمج معه ويحس بما يشعر به.

3.2.4.1. الحذف:

يمثل إجراء الحذف إسقاطا لأحد عناصر التّركيب اللغوي، وهذا الإسقاط يكون من أجل تحقيق أثر بلاغي لما له من أهمية وقيمة تعبيرية في النظام التركيبي للغة، كما يبعث على خلق دلالات جديدة، وإشراك القارئ في عملية التواصل من خلال منحه فرصة للتأويل وتقدير المعاني المضمرة ومحاولة إخراجها وإنتاجها من أجل بناء النص.

والحذف في نظر بيير فونتانيي "يرتكز على إلغاء الكلمات التي تكون ضرورية لإتمام التركيب، لكن الكلمات المحذوفة ينبغي ألّا تؤدّي إلى غموض أو شك"[1]، وأيضا إنّ الحذف هو إزاحة لأحد العناصر القابلة للاسترداد في النّص مسبقا، ويكون الحذف بإسقاط حرف من التركيب، أو مفردة، أو جملة، أو أكثر من جملة، بحيث إذا قرأنا الجملة النثرية أو الجملة الشعرية والمشتملة على جزء محذوف يظهر لنا لما هو معهود يحكم به العقل أو السياق أو مقتضيات اللغة، ولا يمكن تجاوزه إلا بوضع العنصر المحذوف* وتقديره، وهذا ما يستوجب من القارئ البحث فيما وراء ظاهره بغية الوصول إلى الصورة المثالية المكتملة أو بنيتها العميقة التي تتضمن المعنى الأصلي أو الأقرب إليه.

وللحذف آثار بلاغية تتحقّق عن الرّسالة أو الخطاب المراد إيصاله وتبليغه من المخاطب نحو القارئ، ونذكر منها: الاحتراز عن العبث، ضيق المقام عن إطالة الكلام إمّا لتوجّع أو خوف، تعجيل المسرّة بالمسند، إنشاء المدح أو الذم أو الترحّم، رغبة المتكلم في إظهار تعظيمه للفاعل أو تحقيره[2]، فنقرأ لمصطفى الغماري[1] هذا المقطع الذي يهرب فيه من الواقع نحو عوالم الصّوفية:

[1] Les figures du discours, p305.

* مما يترتبط بالحذف عنصر الإيجاز، وهذا شرط الحذف، فالإيجاز عبارة عن اللفظ القليل الجامع لمعاني متكاثرة، وفيه إيجاز بحذف شيء من التركيب دون الإخلال بالمعنى لوجود قرينة داله عليه، ينظر: يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، ص126.

[2] ينظر: عبد العزيز، في البلاغة العربية، ص ص120-125.

أَنَا المُسَافِرُ..ويَا شَوْقِي وَيَا أَمَلِي
وإنْ تَدجَّى الأَسَى هَيهَات يثنيني
زادِي..شَرِيعَتي الخَضراء..تطعِمُني
ومنْ كُرُومِكَ يَا رَبَاه تَسْقِيني

فالانزياح عن طريق الحذف يظهر في السطر الأول "أنا المسافر" إلى أين؟ عوالم الروح، الغربة، مكان بعيد..الخ ممّا دفع الشاعر بهذا التركيب إلى أن يترك مجالا للتساؤل عند المتلقي وإعمال ذهنه وتأويل النّاقص من الكلام، فالحذف يمثل علاقة تماسكية تؤدي دروا كبيرا في استمرارية النص وتفعيل المشاركة بين المتكلم والمتلقي في إنتاج المعنى وتشكيله.

والحذف يمثل أنموذجا للأقوال المضمرة بهذا المصطلح الحديث، والتي هي نوع من أنواع متضمنات الخطاب، تعرّفها أوريكيوني بقولها: "القول المضمر هو كتلة من المعلومات التي يمكن للخطاب أن يحتويها ولكن تحقيقها في الواقع يبقى رهن خصوصيات سياق الحديث"[2]، وهذا ما يفسر بان المضمرات هي ما يقال زائدًا على الملفوظ بمجرد قولنا الملفوظ، فنقرأ للأخضر فلوس[3] هذا المقطع:

هوَ القَلْبُ مُلْتهبٌ كَعُصْفُورَةٍ لَا تَنَامْ
ومنسكبٌ فوق صمتِ النّوافِذِ

فالشّاعر اخترق المعيار اللغوي، حين قام بحذف المبتدإ في السّطر الثاني (هو، القلب) فهو يشحن شعره بطاقات هائلة من المعاني في ألفاظ قليلة، وضعت في إطار شعوري جمالي خاص، كما أنّه يخلخل ذهن المتلقي القارئ ويجعله يحس بشعور الشاعر نفسه ويتفاعل معه ويندمج معه، فالأسطر تمتزج فيها الأحاسيس من حب وحنين والتهاب بنار الشوق وحسرة الفراق والانكسار في نفس الوقت.

يقول في موضع آخر[4]:

اخْتَرْتُ بَحْرِي
زغردت أُنشُودَة المسْكُونِ بِالأَرْضِ الفَسِيحَة..
هزّني عَبَق اللّقاء
وبوح فَاتنةٍ تعاتب نجمة
لما رَأَتْهَا تنصب الأشراك حول حبيبهَا

[1] أسرار الغربة، الشركة الجزائرية للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص55.
[2] مسعود صحراوي،التداولية عند العلماء العرب، ص32.
[3] عراجين الحنين، ص57.
[4] عراجين الحنين، ص89.

وأَنَا على ناري..أهيمن في ممالكي..

وأغرق فِي جُنُونِي

... ...

البَرُ أَثوَابِي

يعمد الأخضر فلوس في هذا المقطع إلى اختراق النظام اللغوي، مشكلا بذلك فجوات عميقة من خلال أسطره الشّعرية الموجزة، والتي أسهم الحذف في بنائها، فعلماء النص سعوا إلى الكشف عن دور الحذف في خلق التماسك النّصي، وتفعيل المشاركة بين المتكلم والمتلقي في إنتاج المعنى وتشكيله، وهذا ما يجعل دور الحذف يقترب من دوري الإحالة والاستبدال.

فالشّاعر يقوم بعملية زعزعة ذهن المتلقي من خلال هذا الانزياح، لاعتبارات عديدة منها الأسئلة التي يتركها للقارئ للإجابة عنها، أي بحر يقصد؟ كيف هو هذا البحر؟ ما علاقة هذا التعبير بنفسية الشاعر؟ فيتحقّق المبدأ من خلال العملية الذّهنية التي يقوم بها المتلقي لردم فجوة الحذف التي تقع في سطح النص حيث يقوم بتقدير المحذوف الذي أسقطه المتكلم في تعليقه للكلم. وهكذا يكون عمل المتلقي مماثلا لعمل المتكلم في إنتاج النّص، وهذا ما يستدعي إحاطة متلقي النّص بمكونات السّياق المصاحب له، وكذا استيفائه دقة الفهم حتى يتمكن من إدراك المحذوف وتقديره تقديرا صائبا.

2- سيميائية النّص الشّعري الجزائري: الدّلالة والتأويل

لقد شغل الدّرس السّيميائي مكانة كبيرة في حقل الدّراسات النّقدية الحداثية أخذت من العناية والاهتمام ما جعل النقد العربي يغتني بكتابات تمتلك قدرا كبيرا من العمل الجاد والمنهجية في التحليل والقراءة ومساءلة النص الإبداعي وفق قراءة سيميائية تتخذ من العلامة اللغوية نقطة البدء في ولوج عالم النص. وأمّا بشأن عودة البلاغة في ظلّ استفادتها من المناهج النقدية المعاصرة، فإنّها تحوّلت عن طبيعتها المعيارية إلى لغة واصفة للخطابات، وهذا لا ينفي عنها كونها تسعى لأنْ تصبح سيميائية أنواع الخطاب[1] كما قال بذلك جيرار جينيت.

وبشأن مسألة معنى المعنى فإنّها أضحت تمثل قاعدة تنطلق منها الدراسة السيميائية الحديثة لتحديد الدلالة العميقة وبدونها لا تتحقق فاعليتها، هذه الدلالة العميقة هي دلالة النّص العليا في بنيته اللسانية المتكونة من الدال، وما ينتجه النص نفسه يحيل إلى هذه الدلالة العميقة التي تمثل البنية النفسية الكلية فيه. وقد رأى

[1] Genette G, La Rhétorique restreinte, in figure3, éd, du seuil, Paris, 1972, p40.

ميشال ريفاتير بأنّ "العملية السيميائية تتحقق في ذهن القارئ، وبالتالي فإنّ فهم سيميائية الشعر تتمثل في مستويين، إذ تبدأ المرحلة الأولى من خلال التفسير الأول للنص وكشف نسقه من خلال القراءة الاستكشافية، ثم المرحلة الثانية وهي القراءة الاسترجاعية أي العملية الثانية وهي القراءة والاستراتيجية أي العملية الثانية للتفسير وتحقيق القراءة التأويلية"[1].

وسيميائية القراءة أو القراءة السيميائية تمثل بعدا من أبعاد القراءة التأويلية التي تخترق التصور الذهني للقارئ كما يخترق أيضا مقولات النص من أدلته وعلاماته، والقراءة السيميائية للنص ما هي إلّا "قراءة لدلالته الخاصة به وتطبق هذه الدّلالة مع شفراته وإيحاءاته ولغته الواصفة"[2]، وكما تساهم في استمرارية خلق النص انطلاقا من تعدد قراءات متتالية تجعل من النص علامة دالة تحرك مخزونه من جهة وتثير نشوة التساؤل في ذات القارئ حتى يدخل في مجال الاحتمال. وواقع القراءة السيميائية يلخصه عبد القادر فيدوح في منح المحلل السيميائي "القدرة على إضاءة المعهود والكشف عنه وفق جسر يربط الماضي بالحاضر على ضوء ما يقتضيه الراهن للتعبير عن تجليات الحياة الاستشرافية، هي إذًا أهداف القراءة التأويلية، وهي مهمة -حسب الناقد- تنحصر في فهم تساؤل الخطاب لا في استيعاب القراءة الظاهرة، فنوعية الاستيعاب الباطني لتساؤل النص يتخذ طابع القراءة المنتجة لنص لاحق، ما يمنح النص السابق فعالية الدفع إلى الاستشراف والانفتاح على تعددية القراءة، تبعا لدخول عالم الاحتمال"[3]، ومن ثم يؤدي كل نص إلى طرح سؤال جديد، وهكذا تتعدّد المعاني بتعدد الأسئلة، بحيث يُخفي كل سؤال وراءه مجموعة من أفق توقعات منتظرة وهذا سرّ الشعرية الحديثة للنص الأدبي.

والنّص على تنوع جنسه الأدبي فهو فضاء معرفي يتشكل من ذات مبدعة متفاعلة مع التراكم المعرفي المكتسب سواء الغائب في اللاوعي أو الحاضر في الوعي ومع رموز وأنظمة المحيط الخارجي. لذا يستعصي على القراءة الأحادية المعيارية أن تحيط بما يحمل من أسئلة تبدو على شكل علامات متناثرة في فضائه هذا من جهة، ومن جهة أخرى إنّ القارئ كذلك يمثّل إشكال النص تتصادم خبرته المعرفية بهذه العلامات، إذ يلتقي نظامان من الأنساق الدلالية في عملية إسقاط متبادل وتتصادم سلطة النص بسلطة القارئ، هذا الأخير يختبر القراءة السّيميائية لفك شفرات النص ورموزه التي تبقى مضمرة في لحافها الأبدي المشع بالمدلولات اللامتناهية.

إذا كان من أهداف القراءة التأويلية محاولة فهم تساؤل النص وفق تنوع القراءة ذاتها، أو محاولة القرب من المعنى الأصلي للنص المقصود[4]، فإنّ سيميائية القراءة تمثل عنصرا أساسيا في الاستيعاب الباطني المنتج

[1] نقلا عن، عبد القادر عبو، أسئلة النقد في محاورة النص الشعري المعاصر، ص149.

[2] هيو ج سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ص121.

[3] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص ص24-25.

[4] ينظر: حسين خمري، نظرية النّص، ص169.

لنصوص غائبة متجلية في علامات تفتح أفق الاستشراف والاحتمال، وتحاور هذه العلامات الدالة من منطلق حضور السمة في ذهن المتلقي وما يحيط بها من ظلالها، وكذلك ما تمثله السمة النصية كوجود يمتد إلى فضاءات اللاوعي المتجلية لحظة الإبداع الفني، فالبلاغة السيميائية بعبارة أخرى ما يهمّها هو استشراف ما ينطوي عليه العمل الأدبي من سمات تعبيرية منفتحة وكشف ما ينضوي عليه من دلالات وقيم إنسانية.

فقراءة النّص الشّعري وخاصة الجزائري منه قراءة سيميائية تعني تحرير النص من المواضعات والقواعد والقيود عن طريق فتح مجالات الخيال والتفاعل مع إشارات اللغة الشعرية وعلاماتها، إذ لا ننسى بأنّ الشّعر في المقام الأول وفي جل معانيه ما هو إلّا "اتصال بالعالم الخارجي أو هو اتصال بعوالم الوجود الواقعية والخيالية منها، هو اتصال بعوالم الواقع والحلم وهو إحساس بذلك الوجود وتفاعل معه"[1]، فالمتلقي عليه أن يمارس حرية التقبل والتفاعل مع علامات النص دون تقييدها بما يمتلك من متشابهات في مخزونه اللغوي، ويصبح النص المطلق هو النص المتجدّد مع كل قراءة تترك للعلامة فضاء الحرية في تنويع المدلولات والإحالات. وبالتالي تمنح للتأويل فرص البقاء والمكوث في حضرة النص مرات ومرات وهذا ما يجعل للقراءة السيميائية دورها في مفاجأة المتلقي، انطلاقا من الدلالة الشعرية التي تعد بذاتها مفاجأة، كما قال بذلك ريفاتير، فكلما كانت غير منتظرة كان أثرها أقوى.

1.2. التّشاكل والتّباين: مساءلة المفهوم والنّشأة

إنّه من المؤكّد أنّ السيميائيات مشروع نقدي شامل هدفها الأسمى هو الكشف عن شبكة العلاقات الناتجة والحاصلة عن الوحدات اللغوية داخل النص الأدبي، وما تحمله من دلالات لا متناهية، فـ"النص الأدبي مجموعة من الإشارات اللغوية تحيل إلى مجموعة من الأفكار والمعاني التي يتضمنها النص"2، أو بصياغة أخرى، يرى السميولوجيون أنّ "الخطاب الشعري يمثل شكلا لغويا دالا على معنى، يشكّل جوهر الإبداع وغايته النهائية وأنّ الأثر الجمالي أو شعريته إنما هو وظيفة لاحقة لبنية المعنى أو صورته الذهنية"[3]. وعلى هذا فالسّيميائيات كان همها الأساسي هو الوصول إلى معاني النصوص المختلفة، وهذا ما جعل النقاد السّيميائيين يستخدمون في ذلك وسائل وإجراءات لبلوغ ذلك، ولعل من أهمها التشاكل والتباين أو التقابل، بحيث يمثّل كلّ من التّشاكل واللاتشاكل أو كما يسمى أيضا بالتقابل أو التباين أدوات لتحديد العلاقات السيميائية البارزة في النص، هذا إذا قلنا إنّ هذين الإجراءين منصهران في نسيج النص المطروح للتحليل والقراءة.

[1] منصور قيسومة، مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2013، ص25.

[2] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، ط2، 2010، ص265.

[3] مسلم حسب حبيب، جماليات النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، لندن، ط1، 2007، ص80.

إنّ التّشاكل في النقد السيميائي مفهوم غربي آت من الاصطلاح اليوناني، وهو مكون من شقّين isos ويعني يساوي أو مساوي، والآخر topos ومعناه المكان، وبذلك يصبح isotopies أي المكان المتساوي أو تساوي المكان[1]، وهذا التشاكل يمثّل رصدا للعلاقات المتقاربة و المتماثلة بين مقومات نص من النصوص، إذ يساعد على تجلية غموض ملفوظ ما، وذلك من خلال فرض المقولات السيمية المشكلة له.

وتجمع الدراسات النقدية الغربية والعربية على أن المصطلح وارد عن جوليان غريماس، فهو أول من نقل مفهوم التشاكل من ساحة العلوم الفيزيائية إلى ميدان اللسانيات وعلوم اللغة على حد تعبير محمد مفتاح[2]، فـ"التشاكل isomorphism يستخدم للإشارة إلى التطابق أو التوازي، أو التشابه في الخصائص أو الطرز أو العلاقات بين (أ) بنيتين مختلفتين، (ب) وعناصر بنائية في مستويين مختلفتين، (ج) وعناصر بنائية في مستويات مختلفة داخل البنية نفسها"[3]، كما أن بعض المنظرين من يستخدم مفهوم التماثل مرادفا له، ولهذا صار فيما بعد من أبرز المفاهيم الإجرائية في كل تحليل نقدي، ومركزا أساسيا خاصة لدى التيار السيميوطيقي البنيوي، وكأيّ مفهوم فقد تلقّفه الدّارسون بالمناقشة والتمحيص والمعالجة.

وبرغم هذا السبق في الإتيان بمصطلح التشاكل من قبل غريماس، فهذا لا ينفي ما ظهر في الدراسات النقدية والبلاغية العربية القديمة بشأن هذا المفهوم، فقد كان ينظر إليه على أنّه جزيئات وأطراف مشتّتة، تحت مصطلحات مختلفة أهمها: الطباق، والمقابلة، واللف والنشر، والجمع،..الخ. فضلا عن ذلك، فإنّ الأشياء في طبيعتها الوجودية متشاكلة في الكيفيتين نعني الفاعلة والمنفعلة معا كالحار اليابس مع الحار اليابس، وثانيهما أن تكون مشاكلة في الفاعلتين فقط مثل: الحار الرطب والحار واليابس، وثالثهما أن تكون متشاكلة في المنفعلتين فقط مثل: اليابس الحار، واليابس البارد[4]، فهذا النموذج يكشف بحق أنّ مثل هذا الإجراء يتحدث عن المترادفات اللغوية في إطار ما كان يسمى قديما الترادف والتناظر والتشابه، وعن التضادات ومستوياتها في إطار ما كان يصطلح عليه بالطباق والمقابلة. ولو لقيت هذه المترادفات اللغوية العناية اللائقة من البحث والتأمل العميق في مجال الدراسات لتحوّلت إلى إجراء نقدي معتمد في ميدان سيمياء التّشاكل المعروفة.

إنّ غريماس حصر التشاكل حول المضمون فقط أي ما يرتبط بالنية العميقة للنص الأدبي، كون التشاكل وفق رؤية غريماس يعني تشاكل المعنى الذي اصطلح عليه بالمقومات المعنوية، لالتصاق التشاكل بكل تركيب لغوي ذي معنى خاص، وقد لاقت رؤية غريماس هذا قبولا جزئيا، إذ أنّه جاء بعد راستي الذي أكّد على ضرورة حصر التشاكل في الشكل والمضمون معا، أي أنّ "التشاكل يصبح متنوعا حسب تنوع مكونات الخطاب، بمعنى

[1] فيصل الأحمر، معجم السّيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ/2010، ص135.

[2] ينظر: تحليل الخطاب الشعري، ص19.

[3] دانيال تشارلز، أسس السيميائية، تر/طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2008، ص439.

[4] ينظر: فيصل الأحمر، معجم السّيميائيات، ص236.

أنّ هناك تشاكلا صوتيا، وتشاكلا نبريا، وإيقاعيا، وتشاكلا منطقيا، وتشاكلا معنويا"[1]، ولهذا فالتشاكل عند راستي يمثل كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت داخل نسيج النصوص الأدبية على حد تعبير مفتاح[2].

ونلمس من ناحية أخرى رؤية جماعة "مو" البلجيكية التي قالت: بأنّ "التشاكل هو تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها ظاهرة أو غير ظاهرة، صوتية أو كتابية، أو تكرار لنفس البنيات التركيبية عميقة أو سطحية على مدى امتداد قول"[3]، وهذا التعريف يبدو الأنسب لموافقته طرق التعبير وتحقيق الجمالية المطلوبة، خاصة وأن جماعة "مو" تعد رائدة في مجال البحث البلاغي الجديد خاصة وأنّها جعلت رؤيتها منصبة اتجاه الأسلوب التعبيري وخصائصه بما في ذلك الانزياح. وألفينا من جهة أخرى عبد الملك مرتاض يستفيد من طروحات هذه الجماعة، فنظر إلى التشاكل وفق رؤيته على أساس أنّه "تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار أو بالتماثل أو بالتعارض سطحا أو عقما سلبا وإيجابا"[4].

ولنا أنْ نمثل لأوجه المقارنة بين جماعة مو وطرح غريماس من خلال التراكيب الآتية:

"الليل والنهار": فيه تشاكل عند غريماس لتحقق رابط جامع بينهما، ألا وهو رابط الزمن، في حين ليس بتشاكل عند جماعة مو للتناقض التركيبي والمنطقي.

"الماء يجري": فيه تشاكل ناتج عن تراكم مقومي، وهو الميوعة والسيلان.

"**الماء يشرب**": لاوجود للتشاكل بسبب التناقض الموجود بين عناصر التراكيب: اللاحي /والحي، وتفسير ذلك أنّ الماء سائل، مائع ليس له لون ولا رائحة، ولا طعم..

يجري: ينتقل بالحركة باعتماد أعضاء الحركة كالرجلين، ورغم التباعد بين الموضوع(الماء) والمحمول(يجري)، مما قد يحدث توترا لدى المتلقي وأثرا لديه، ومع هذا قد تحقق الإسناد لأنّ مقوّما واحدا متراكما يتشاكل بينهما، وهو قبول الماء للتنقل والحركة، أما الماء يشرب فإنّ الحمل فيه لا يصح لانعدام أي مقوم يجمع بين الموضوع والمحمول.

وفي مثال آخر: الثلج أسود، فهذا تركيب لا تشاكل فيه بالنسبة لجماعة "مو"، لأن موضوع الثلج ومحموله السواد لا يتفقان ولا يتشاكلان، أي لا ينتميان لمجال واحد، أمّا بقولنا الثلج ليس أسودا: فهنا يستقيم التركيب لانتقاء التناقض. ولكن النقطة الأساسية والتي وجب الإشارة إليها هي أنّ التركيب الدلالي المصوغ في تركيب لغوي صحيح ومعتد به في الخطابات الأدبية، لأنّه يحق لأي شاعر أو أديب أن يقول ما يشاء ولا يجوز لأي أن يحاكمه، خصوصا في ظلّ تمرد الخطاب الشعري أثناء إنتاجه.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص ص19-20.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص21.

[4] عبد الملك مرتاض، شعرية القراءة، قراءة القصيدة، ص43.

ووفق تلك المحدّدات فمحمد مفتاح يعطي رأيه حول مفهوم التشاكل والذي عنده "تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة"[1]، ومفتاح انتقد كلّا من غريماس وراستي وجماعة "مو" واستطاع أن يؤسس على أنقاض رؤاهم نظرته النقدية ذات الأسس والمرجعية في سبيل تبني تعريف أقرب إلى حقيقته وأكثر شمولية، خاصة وأنه انتبه إلى غياب الجانب التداولي وقيامه بعدئذ بإضافته، أي في ذلك مراعاة لعلاقة المتكلم بالمتلقي وبالسياق وباللّغة، وبتعبير بلاغيينا القدامى مرعاة مقتضى الحال، بناء على مفهوم مفتاح للتشاكل، وعليه يمكننا أن نستنتج ثلاثة أنواع من التشاكلات:

أ- **تشاكل التّعبير أو اللفظ:** ويتم "بتكرار الكلمات أو الوحدات الدلالية ويقوم على مبدإ التماثل في جميع المستويات ويكون في الصوت والنبر والتفعيلة وفي بعض أنواع الجناس بصفة خاصة، والتركيب النحوي والمعجم"[2]، ويكون على الأغلب في صورته التركيبية النحوية، هذه الصورة التي تحمل بالإضافة إلى وظيفتها الشعرية، والجمالية وظيفة إبلاغية.

ب- **تشاكل المعنى أو المضمون:** حيث يكون التركيز على المشترك الدلالي لكل من الموضوع ومحموله على حد تعبير الناقدة خيرة حمر العين، وهذا هو التشاكل الذي يسميه مفتاح تشاكل الرسالة، ويجعل فاعليته الدلالية كامنة في فاعليته التواصلية، ويشكل رسالة قصدية إفهامية، مما يجعل هذا النوع عاملا أساسيا في ضمان وحدة الخطاب كونه يمثل "قطب العملية التواصلية"[3]، وفي تصور الناقد أنّ التشاكلات المعنوية غالبا ما تكون مبثوثة عبر انتشار الملفوظ، فما يظهر في التشبيه بوضوح، قد لا يظهر كذلك في الاستعارة، ولهذا فتشاكل المعنى يهتم بشبكة المعاني المتوالدة داخل النص، وبمختلف الدلالات والمكونات المعنوي.

ت- **تعدّد التشاكل:** وهو ما يمكن أن تنتجه قراءة نص واحد من تشاكلات متعددة متفرعة عن تركيب واحد، فمثلا قراءة بيت شعري لشاعر معين ينتج عنه تشاكلات مختلفة، ولهذا نجد التشبيه مثلا من الأدوات اللغوية التي تؤدي إلى تعدد التشاكل، فكل تشبيه يحتوي على تشاكلين، إذ نقرأ ما يلي: **زيد أسد:**

زيد = إنسان + حيوان + حي

أسد = حيوان + حي + . . .[4]،

1.1.2. على مستوى التّشاكل: يأخذ مفهوم التّشاكل كما حدده غريماس على "أنه مجموعة من المقولات المعنوية أي المقومات التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية"[5]، في حين أن هذا التشاكل موجود ملاصق لكل تركيب

[1] تحليل الخطاب الشعري، ص25.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص26.

[3] محمد مفتاح، المرجع نفسه، ص27.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص28.

[5] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، ص20.

لغوي، ولذلك "هو كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"[1]. وتأتي جماعة مو برؤيتها حول هذا المفهوم إذ يبدو عندها أنّه "تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها، صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البيانات التركيبية سواء كانت عميقة أو سطحية على مدى امتداد القول"[2].

وعندما نأتي عند محمد مفتاح فنجده يرى أنّ التشاكل "يتولد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتّمه طبيعة اللغة والكلام"[3]، ذلك أنّ في الشعر تظهر المتناقضات وفي ذلك الجمع سر المتعة الشعرية الناتجة عن الغرابة والتلذذ به في الآن نفسه. ويمكن استيعاب حقيقة التركيب اللفظي والإيقاعي من خلال تذوق النص دلاليا انطلاقا من انسجام وحداته بمعرفة التكرار الوارد وإحصائه في الألفاظ أو المعاني، إذ أنّ أي نص لا يخلو من التشاكل الذي يدخل في تركيبته وتشكيله سواء على مستوى الأصوات أو التراكيب أو غيرها.

فتشاكل الصوت مثلا يظهر من خلال القيمة التعبيرية للصوت والتي أخذت اهتمام الباحثين انطلاقا من مبدإ أنّ اللغة تأخذ تعبيرا ذاتيا وهذا ما رآه ابن جني قديما إذ فصل بين القيمة الصوتية للحرف وجعلها مراتب، فحرف الصاد أقوى من حرف السين لما فيه من الاستعلاء وهكذا.

وتتحقّق شعرية القراءة في نصوص الشعر الجزائري لما تمتلكه الأصوات من دلالة وقيمة تعبيرية جمالية، إذ عن طريق ذلك يتحقق التراكم في أجزاء النص وهي التي تعطيه ذلك التفاعل الحاصل بين الصوت والمعنى. ومهما يكن "فالصوتيات ليست مستقلة عن الكلمة والتركيب. وبالتالي فالتشاكل الصوتي يتحقق في الكلمة ولكنه لا يؤدّي وظيفة كاملة إلا إذا تجلى في تركيب، والنبر يقع في الكلمة وفي التركيب"[4].

والمقطع الشعري الآتي يكشف لنا عن حضور رمزية الصوت وتشاكله في سياق شعري يمثل التباين المصاحب له في صرخة الشاعر مشري بن خليفة إذ يقول في قصيدته **"جنازات الخروج"**:

أَسْكُنُ الآن بَيْنَ لَحْظتيْنِ: دَمِي وَغَدِي
أُلَمْلِمُ شَتَاتَ المَوْتِ، أُسَجِلُ فِي مُذَكِّرَتِي
أَنّي مُهَدّدٌ الذِي لا ينْتَهِي.[5]

فنهاية الأسطر الشّعرية بحرف ياء المتكلم **(غدي، مذكرتي، ينتهي)** تضفي على جو النص قيمة أنا الشاعر المتسائلة والتي تعيش المعاناة، فهي متفردة بالألم والتمزق في ظل المتناقضات، غير أن هذا الصوت المتكلم قد يتتابع أحيانا دون فاصل، وقد ينقطع بإيقاع صوت آخر، وهذا لما يحمله هذا التنوع في إيقاع الصوت من دلالة

[1] محمد مفتاح، المرجع نفسه، ص21.
[2] المرجع نفسه، ص21.
[3] نفسه، ص21.
[4] المرجع السابق، ص56.
[5] ديوان سين، ص34.

توحي بانسجام رمزية الصوت مع السياق الباطني للنص المشحون بجو التوتر والتقاطع مثلا، يقول في مقطع آخر من قصيدته "**سين**":

يَأْتِي جَسَدِي مُنْفَرِدًا
أَرَاهُ.. ولا يراني
تَمُرُ الرِيحُ عَارِيَةً أَمَامِي
أَسْقُطُ.. هَكَذَا مِثْلَ حَجَرٍ فِي المَاءْ[1]

وقراءة هذا المقطع من زاوية صوت الحرف البارز في بنية الكلمة فيه فنجد حرف (**الياء**) في كل من: "**يراني، الريح، عارية، أمامي، في**" وينقطع ورود هذا الصوت بين الحين والآخر بأصوات أخرى تغير تدفق مجرى التيار الباطني للشاعر من جو الهمس والانتحاب، إلى جو الجهر والعلنية عما يعترض الشاعر من محن ومواقف ذات طابع التأزم والتمزق النّفسي. فضلا عن حضور التّشاكل على مستوى الدّفقة الموسيقة الكاملة البارزة على مستوى المقاطع الشعرية، مثل قول عبد الله حمّادي:

فَاللَيلُ لِلَيلَى يَسْكُبُنِي لَحْنًا يَرتَابُ وَيَرْهَـقُنِي
وَيَمُدّ الجِسْرَ فَيَعْبُرُنِي وَأغُضّ الطَرْفَ فَيَسْلِبُنِي
فَأَنَا المَعْشُوقُ وَعَاشِقُه وَأَنَا المَقْتُولُ وَقَاتِلُـهُ[2]

والتّشاكل يبرز على مستوى الإيقاع حينا وعلى تكرار الأساليب الاستفهامية والتعجبية والطّلبية أحيانا أخرى، مما يظهر تأثيرها لدى القارئ بأن تبعث في نفسه وقعا فريدا تطرب له النفس، خاصة إذا كان ممزوجا بنوع من الدلالات المندفعة كالنفسية الثائرة مثلا، فنجد عبد الحميد شكيل يقول:

مَنْ يَنْشُرُ أَلوَاحَ المَرايَا الصَّاهِلَاتِ فِي دَمِي
ويَهْمِسُ فِي مُفْتَتَحِ المَاشِيَاتِ صُبْحًا
الطَالِعَاتِ فَتْحـًا
الضَارِبَات سُحْقًا
الجَامِعَاتِ رَتْقًا
المَانِعَاتِ عِشْقًا
الصَاهِلَاتِ فِي بَهْوِ الرِيحِ.[3]

[1] ديوان سين، ص51.
[2] حمادي عبد الله، البرزخ والسكين، منشورات جامعة قسنطينة، 2000، ص154.
[3] مرايا الماء مقام بونة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005، ص83.

فتكرار الجموع والمفاعيل على وتيرة واحدة (**صاهلات، ماشيات، طالعات، ضاربات، جامعات، مانعات**) أثار نوعا من الموسيقى الخاصة، لتأكيد إلحاحه وحالته النفسية، ولنا أيضا وقفة مع الشاعر نادية نواصر إذا تقول هي الأخرى:

إِلَيْكَ أَرْفَعُ أَوْجَاعِي
فِي زَمَنِ الدَّمِ وَالأَعْرَاسِ
زَمَنُ النَّارِوَالمَاءِ زَمَنُ الحُبِ وَالمَوْتِ
زَمَنُ التَنَاقُضَاتِ المُرْتَجِلَة[1]

فالملاحظ هنا أنّ كل سطر تتكرر فيه لفظة (**زمن**) التي فعلا تحقق تأثيرا لدى القارئ بلفت انتباهه من جهة، وتحقق صدا وغرابة من جهة أخرى، فالتكرار يؤدي إلى حدوث إيقاع تهتز له النفس، كما يدل في المقابل على تأكيد الشاعر وحثها لحالة الزمن، وهو زن التناقضات والأوجاع والآهات، محاولة بذلك مشاركتها والقارئ، وتقول في موضع آخر:

جَسَدٌ يَتَعَرّقُ جَسَدٌ يَتَمَزَّقُ
يَتَسَلَّقُ كُلَّ فَضَاءَاتِ الوَعْيِ الوَعْرَة..
يَهْبِطُ مُطَوقًا بِفَاجِعَةِ الكَوْنْ..
فَاجِعَةُ الزَمَنْ
فَاجِعَةُ الوَطنِ الأَكْبَرْ..
فَاجِعَةُ الصَّحوِ الأَكبَرْ..[2]

عمدت الشّاعرة إلى تكرار وحدتين (**يتعرق /يتمزّق**) فالوحدتان لا تشتركان في الدلالة لكن بتوظيفهما في سطر واحد اقتربت دلالتهما، وبهذا ركزت الشاعرة على أصوات محددة في كلتي الوحدتين محققة بذلك التشاكل الإيقاعي من بداية السطر مرورا بالأسطر الأخرى، والتي كررت فيها كذلك وحدات (**فاجعة، الأكبر، الوطن**) مما يكشف عن حالة المعاناة التي تعتري الشاعرة اتجاه وطنها النزيف، فالتشاكل هنا تحقق على مستوى تكرار الأصوات والوحدات مما أدى إلى تماسك وانسجام بنية النّص.

وهذا التشاكل الإيقاعي لكثرة تجلياته في نصوص الشعر الجزائري المعاصر فقد اكتفينا بهذه العينة حتى لا نتجاوز حدود البحث، وثانيا لكونه يعد عنصرا هاما في توضيح جماليات الشعر الجزائري وآلية من آليات تكوين المعنى لدى شعرائه بخاصة.

[1] صهوات الريح، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2005، ص94.
[2] صهوات الريح، ص105.

1.1.1.2. التّشاكل التركيبي: تتّخذ التراكيب النحوية في الشعر طابعا جماليا وتأثيريا فريدا، لما يرجع إلى طبيعتها الهندسية من قبل المبدع سواء على مستوى الجمل الفعلية البارزة في مستوى الفضاء النصي أو الجمل الاسمية.

وقد يبني الشّاعر نصه على تراكيب معينة ومخصوصة لتحقيق غاية بلاغية، ولتحقيق أيضا الانسجام بين الداخلي والخارجي في النص المعبّر عن باطن الشاعر نفسه. وليس هذا من قبيل اللعب اللغوي غير أنّه لعب يخضع لقواعد معينة "إنّ اللعب بالكلام محكوم بقواعد تكوينية وتنظيمية وهو اضطراري أو اختياري من قبل المتكلم تأليفا والمخاطب تأويلا"[1]. والنصوص الشعري الجزائرية على اختلافها زاخرة بمثل هذه التشاكلات التركيبية، و نقف وقفة خاصة مع شاعرنا عثمان لوصيف الذي يمثل المستوى التركيبي عنده نسيج النص قصد التلميح إلى إحساسات متنافرة ومواقف متباعدة، بحيث يؤدي هذا النوع من التشاكل بعدا فنيا من خلال تعدد التّشاكلات في النص الواحد كالزمن والتضاد والنفي والمكان وغيرها، يقول:

عَاشقًا عُدْتُ مِنَ المَوْتِ إِلَى جِسمِي وَأَرْضِي
عَاشقًا عدْتُ بِعِصْيَانِي وَرَفْضِي
وَمنَ الصَخرِ من الأَوْرَاسِ وَالجَوْلَانِ
قَد صَغتُ نَشِيدِي
وَسَينْمُو لِي بسِينَاء نَخِيلٌ باسقٌ
يَشرَبُ مِن دمعي ومن عطرورِيدِي
وَغَدَا تَتَحِدُ الأَنْهَارُ بِالأَنْهارِوَالأَعْضَاءُ بِالأَعْضَاءِ
تلتم ضلُوعِي وَحُدُودِي[2]

فدلالة التّشاكل التركيبي في مقطع الشاعر تنطوي **أولا**:على دلالة التضاد الزمني الماضي والحاضر في حركية الفعل (**عدتُ، صغتُ =/=ينمو، يشرب**) وهذا اتجاه يكشف عن محاولة تحرر الشاعر وطموحه نحو تحقيق ذاته الإبداعية من خلال العودة إلى الحياة ومواجهة كلّ الانكسارات، **وثانيا**: تبرز دلالة التشاكل هنا على محاولة التصدي والخلاص وتجاوز الواقع العربي المهزوم، واستشراف عوالم حالمة، ورفض ذلك الواقع السائد واستبداله بواقع الحرية والوجود الإنساني، وكل ذلك من أجل تشكيل دلالة الأمل وتجاوز آلام الجرح العربي النازف والانبعاث من جديد لتحقيق النصر والوحدة بعد التشتت والانهزام.

2.1.1.2. التّشاكل المعنوي: حيث يؤدّي هذا النوع من التشاكل في النص قراءة تواصلية تفتح أما القراءة السيميائية باب التأمل عن طريق قراءة السمة في التركيب أي السمة الأساسية المحورية في النص، وعلاقتها

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص41.
[2] أعراس الملح، ص68.

بمجموع السمات الأخرى لمعرفة رسالة النّص، فالمغزى الدلالي طبقا للتعاريف السابقة للنقاد حول التشاكل ينتج عن تراكم المعنوي في سياق النّص، وهذا ما نجده في قول الشاعر عبد الله حمادي:

مَازَالَ يَكْبُرُ الأَوْرَاسُ بِذَاكِرَتِي
حتَى تَفَجَرَ مِنْهُ الرُعْبُ وَالرّهَبُ
مَازِلْتَ، أَوْرَاسُ فِي عِصيَانِهِم قدرُ
تَسْتَنْزِلُ الوَحْيَ..تَنْمُو عِنْدَكَ الشّهُبُ
مَازِلْتَ أَوْرَاسُ فِي الأذكار أدعِيةً
تُتْلَى وَيُورِقُ فِي نَامُوسِهَا الأَدَبُ
مَازَالَ صَخْرُكَ بَدْرِيًا تُطَالِعُهُ
شَمْسُ الحَدَاثَةِ مِنْ عليَاهُ تَنْتَخِبُ
مَازَالَ كَهْفِكَ لِلإعصَارِ مُحْجَرَةً
فِي طَيِهَا العشَاقُ..وَفَجْرُنَارُ أغنيةٍ
خَضْرَاء يُشرِقُ مِنْهَا العَدْلُ وَالعَتَبُ[1]

لقد تبين من خلال التّشاكل المتجسد في بنيات هذا المقطع الشعري أنّ سمة التحول من حال إلى حال خاضعة لمقصدية الشاعر وحالته النفسية، حيث تكشف هذه المناجاة الحميمية بين الذات الشاعر وذات الوطن مجسدة في الرمز أو السمة النصية الرّئيسة (**الأوراس**) مدى الألم الذي تعانيه في واقعها، فأوراس الرفض والتمرد والمقاومة حط رحاله وأرسى سفنه، وهو يستطيع الإقلاع من جديد ويضع ملحمة جديدة في حاضره كما صنعها الشاعر في ماضيه، وفي هذا تبرز دلالة الأمل لدى حمّادي في تحقق فعل التغيير بما يتوافق مع ذات انتماء الوطن وهويته وعقيدته، ودراستنا لأزمنة الأفعال تحيل إلى تشاكل التّضمين وهي بين أفعال ماضية مجسدة في فعل وحيد (**مازال**) بدلالة الثبات والرسوخ والاستقرار، وتقابله أفعال (**يكبر، تفجر، تستنزل، تنمو، تتلى، تطالع، تنتخب، يشرق**) كلها أفعال مضارعة حاضرة الحدث مستقبلية الحدوث والتّحقّق.

2.1.2. على مستوى التقابل: في النّص الشعري على اختلاف طبيعته تحضر علامات تحكم نظام النص، وهي متضمنة أيضا لمكونات أساسية يمكن اعتبارها كعلامات أيقونية تسهم في معرفتنا بمضامين النص بما تقيمه من علاقات تعارض أو تقابل أو تطابق، كما أنه لا يمكننا التعرف على هذه العلائم كما يسميها عبد القادر فيدوح[2] إلا عن طريق المؤول المباشر الذي يقوم بتتبعها، والمؤول الدينامي الذي يلج سياق معرفتنا بالواقع

[1] تحزب العشق يا ليلى، دار البعث، قسنطينة، الجزائري، ط1، 1982، ص207.

[2] ينظر: الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، ط1، 1994، ص90.

ويقوم بإسقاط المعاني على العلامة، أما المؤول النهائي فهو الذي يعمل على مقاربة النص واستكشاف رموزه الباطنية، ولنا في ذلك دراسة لبعض المقاطع الشعرية الجزائرية، إذ نجد الشاعرة نادية نواصر تقول:

أُغَادِرُكَ وَأَقولُ: أَيُها القَلبُ الكَنُودْ

إِذَا مَسَكَ القُرْبُ منُوعْ

وَإِذَا مَسَك البعدُ هَلُوعْ

وَإِذَا مسَكَ الشَوْقُ جزُوعْ

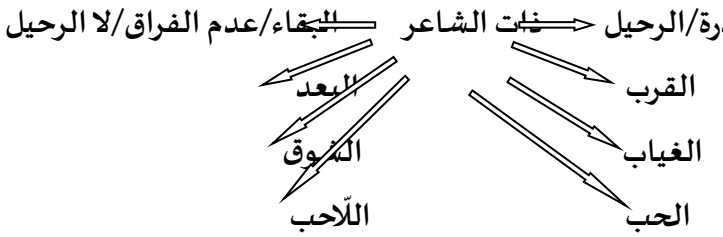
أُغَادِرك، وَأَقُولُ: لَا الغِيَابُ مَشْفَانَا

لَا الرَحِيلُ مَشفَانَا

لَا المَوْتُ...لَا الحُبُ مَشْفَانَا وَاللَاحُبْ..[1]

تبرز حركة اللّغة في قول الشاعر كعلامات في سياق جمالي يثير الأخيلة ويستفزها إن على مستوى الصورة أو الرمز أو السمة، ففي بداية هذا المقطع الدرامي الذي يبدأ بصيغة الفعل الإرادي المثبت (**أُغَادِرُك**) لدلالة الرحيل، غير أن كلمة (**لَا الرَحِيلُ**) تنفي حدوث هذا الفعل.

إنه الخوف والمطاردة إلى درجة الرحيل والغياب والبحث عن الطمأنينة الذي توزعت فيه ذات الشاعرة بين هواها وروحها، ليس في وحدة بل في صورة انشطار، ولهذا نجد الشاعرة تعزم المغادرة ثم تتراجع "**لا الرحيل**"، وهذا ما جعل الصورة هنا تتوزع وفق علاقة التشاكل والتضاد.



يقول عثمان لوصيف:

وَفِي كُلِ يَوْمٍ مَرْفَئِي بِجَزِيرَة

نَثَرْتُ عَلَى الأَمْوَاجِ حُبِي مَلَامِحًا

وَخُضْت مَجَاهِيلِ البِحَارِوَلَمْ أزلْ

أَمُوتُ وَأَحْيَا فِي جَهَنَم رَغْبَتِي.[2]

[1] أشياء الأنثى الأخرى، منشورات فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، 2006، ط1، ص ص20-21.

[2] أعراس الملح، ص45.

الحياة والموت في المقطع الشعري سمتان تحققان التضاد، فإذا كانت الحياة رمزا للفرح البشري وتجددا للمعاني الإنسانية، فإنها هاربة من الموات والخمود، فهي جذوة تطاردها رياح صقيع الرتابة والإنسانية.

فالشاعر يمتلئ إحساسه بخوضه لأخطر المغامرات في سبيل البحث عن الأمل المنشود والحياة المستقرة داخل وطنه، إذ تظل لغة الشاعر كشكل يحاصر رحلاته، فهو يبحث عن مسكن لحلمه الحداثي في ماضي لغته لعله يجد مكانا مشعا ما زال يحتفظ بالحياة ولكن لا يوجد ما يبتغيه الشاعر مادام تمنى جهنم ورغب فيها " ..**في جهنم رغبتي**".

2.2. مستويات السّمة بين التّأويل والتّدليل:

إنّ ما تتوخاه القراءة السّيميائية للنصوص الشعرية الجزائرية في بعدها التأويلي، هو ما تتميز به شعرية النص في طبقاته المأهولة وبما تكتنز به السمة من دلالات ضاربة في أعماق المعنى اللانهائي في حدوده التي تبقى بعيدة عن أيّة قراءة تدّعي امتلاك الفهم الواحدي، فقد تقبض قراءة ما على المعنى ولكن قد يضيع منها فهمها لحقيقة الواقع ولحقيقة التأثير الجمالي إلى غير ذلك من أبعاد السمة ومستوياتها.

ولغة الشّعر الجزائري بخاصة أضحت تمثل لغة السّمة تبتعد كلما اقتربت منها القراءات، لأنها في الوقت ذاته تقترب من أصلها الأسطوري وتبتعد عن حاضرها المألوف والمتواضع عليه في لغة التواصل[1]، فمثلا يتراءى لنا البحث عن ما هي سمة (**الجناح**) والوارد بوفرة في نصوص الشعر المعاصر كقول مصطفى الغماري:

وَيُنَاجِي الأَسْفَارَ حُلْمًا قَعِيدًا
وَلْوَلَتْ فِي المَدَى الجَرِيحِ لِهَاتِه
وَيُلِمُ الجَنَاحُ نَسْرًا، تَهَاوَتْ
فِي مَرَايَا اِغْتِرَابِ رِيشَاتُهْ[2]

ويقول في موضع آخر:

أَنَا يَا دُرُوبَ الأَرْضِ
أُزْهِرُ فِي محَاكِ غَدًا خضيرا
وَعَلَى جَنَاحِكِ يَا دُرُوبُ
أُعَانِقُ الحُلْمَ النّضيرَا
يَا مُبْحِرًا بِهمومِهْ[3]

[1] ينظر: عبد القادر عبو، أسئلة النص الشعري المعاصر، ص171.

[2] قصائد مجاهدة، ص82.

[3] أسرار الغربة، ص ص153-154.

أو حتى ورود تلك اللفظة بمرادفها أو ما يشاكلها كـ "**الطيران**" مثلا، وهذا ما نجده في قول عثمان لوصيف:

ثُمَ فِي مَـوجَةِ الغَيْبِ ضُـعْنَا وَانْفَصَلْنَا عَنْ خَارِطَاتِ زَمَانِنَا
وَاقْتَطَفْنَا زَهْرَةَ المَوْتِ تَسَلَقْنَا شَذَاهَا فِـي ذَرْوَةِ عُنْفُوَانِنَا
ثُمَ طِرْنَا عَبْرَ السَمَاءِ وَكَانَتْ تَتَبَدَى زَوَابِعًا مِنْ دخانِـنَا[1]

فلفظة "**الجناح أو الطيران**" ربما يأخذ التأويل إلى عالم الخرافة، أين الثور المجنح أو الحصان المجنّح أو إلى طير الرّخ الأسطوري وغير ذلك، غير أن القاسم المشترك بين هذه الأشكال هو فعل الطيران والتحليق الدال على اختراق الفضاء والإبحار نحو عوالم الحرية من أرض لا يوجد على سطحها إلى الويلات والعذابات والانكسارات. بحيث أضحى همّ الشاعر وهدفه الوحيد من خلال لغته الشعرية هو أن يخرج من سجن الألفة الأرضية نحو الغرابة العلوية، إنه يريد التحليق إلى أجواء الحرية الإبداعية والتخلص من قيود الواقع المرير ولغته الرتيبة الجامدة.

فالخلاصة من كل ذاك، وانطلاقا من الكشف عن حضور بعض السمات في المقاطع الشعرية السابقة نخلص إلى أنّ الشّاعر الجزائري استطاع أن يخلق في لغته الشعرية نوعا من الحياة والحيوية تنتج جمالية جديدة بعيدة عن البلاغة الكلاسيكية، وأن يتعمق في تكثيف الصورة من خلال اعتماده السمات المشحونة بألوان الترميز والدلالات في بنيات تركيبية ومعنوية متباعدة الأشكال سواء من حيث التضاد أو التقابل وكذا التّشاكل بجميع مستوياته ولكن وحدة متناغمة مندمجة في نسيج النص الشعري الجزائري الذي يحقق للمتلقي متعة القراءة والتقبل ويحرك فيه آلية الإنتاج التأويلي.

3- الصّورة الشّعرية في الشّعر الجزائري المعاصر: (من البلاغية إلى المشهدية)

لقد كان التأليف الشّعري الجزائري الحديث والمعاصر محبوكا ومنسوجا بخيوط تصويرية في منتهى الدقة، مما يظهر القدرات الإبداعية والخيالية التي يتميز بها الشّاعر الجزائري، الذي أبرز من خلالها براعته الشعرية وفرادته الحسّية والمعنوية في إبداع نصوص شعرية ذات جمالية فنية زادت من رونق هندسته الإبداعية الإيحائية، والّتي تركت عميق الأثر في النّفوس المبدعة والمتلقّية على حدّ سواء. ففي المقام الأول كانت لغة الشاعر الجزائري "لغة مختارة، تعبر عن عمق التجربة، وهي لغة راقية، تعبر عن تجربة ذاتية، فالشعر فردي، وإن كان يتجه إلى الموضوع فإنّما يتجه من خلال تفاعل الذات معه، والشعر يستنفد في الكلمات كل طاقاتها التصويرية والإيمائية والموسيقية في نقله الخبرة الجديدة للقارئ، ومؤثرات الشعر تنبع من أعماق الشاعر،

[1] الكتابة بالنار، دار البعث، الجزائر، دط، 1982، ص48.

فالشعر لا يقرر، ولا يصف واقعا، بل يعبر عن انفعال عاطفي يتوجه به الشاعر من الذات ذاته إلى ذوات أخر"[1].

وإنّ أهمّ لبنات البناء القصائدي يتمثل في عامل الصّورة أو التّصوير والّذي يجلي فيها الشّاعر أسس تجربته الشّعرية ويكشف بها ما يعجز عن تبليغه مباشرة، باتّباعه صيغة فنية جديدة تتّسم بالإيحاء والتّرميز بفضل نسيجها اللّغوي الخاص أو بفضل بنائها الّذي ينشط فيه الخيال ويتوغّل في عالم المحسوسات المحيط بنا وهذا ما جعل هذه "الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة وأكثر تعقيدا من أي صورة فنية أخرى"[2]. ففي استعمال الصّورة الفنّية أو الشعرية بالمصطلح النقدي الجديد من قبل الشاعر الجزائري، يمتد المجتمع إلى كلّ موجودات الطّبيعة منها إلى الكائنات الوهمية، فتتكون بعد ذلك الصّورة حين يتّسع الشّعور باجتماعية الحياة حتّى تشمل كافة الموجودات، ولهذا فالخيال الإنساني يمثل جزءا هاما من الوجود على حدّ تعبير مصطفى ناصف لدرجة أنّه نعت الصورة الشعرية بالمنهج الّذي فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء[3]، حيث أننا نتعلّم من الشّعر كثيرا ولكنّه تعليم غير مباشر وغير مقصود لذاته، كما أنّه يمثل انصهارا في اللاوعي، واختزالا للزمان.

ولقد عرف الشّعر الجزائري المعاصر عبر فتراته الزمنية البارزة (السبعينات والثمانينات والتسعينات) تطوّرًا فنيا واضحا في بناء الصّورة الشّعرية* ومعاينة تأثيرها البلاغي من حيث طبيعتها وتركيبتها وإنتاجها ومصادرها، وهذا تزامنا مع ظهور مدرسة الشّعر الجديد وتطوّرها خاصة بعد فترة السّيتينيات، إذ إنّ تراكيب النص وأشكاله لا يجب أن تضلل المعنى عند القارئ، بحيث يصعب عليه إنتاجه، ويترك العنان لتأويله، لذلك كان النقاد ينظرون إلى الصورة على أنّها وسيلة تسهم في كشف المعنى وتقريبه للمتلقي كتقديم المجرد في قالب الحسي وهكذا، وإخراج ما لا علم به إلى ما يعلم[4]، ولنا أن نقرأ في قصيدة الأخضر فلوس إذ غدا يصور الحالات النفسية ويترجمها للصورة الفنية:

أيّ حزنٍ أَرَى إِذَا الصّمْتُ أُغنيتي
أيُّ شَيْءٍ يُعِيدُ إِلَى الرُوحِ بَهْجَتَهَا
وَالزَمَانُ رديءْ

[1] رمضان الصّباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة تحليلية، ص135.

[2] عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص140.

[3] ينظر : مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص ص52-54.

* من اهتمامات الشعراء المعاصرين وحتى الجزائريين منهم التعبير بهذه الصور، إمّا في شكل قصصي، أو في تآزر الصور المعبرة ذات التصميم العضوي، والبنية الحية والقوة الفنية الإيحائية، وذلك لوصف التجارب القومية أو الاجتماعية أو النفسية أو الإنسانية أو الفكرية والإقناع بمدى أهمية هذه القضايا والدفاع عنها لدى المتلقي القارئ، ينظر، محمد بعد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1416هـ/1995، ص61.

[4] ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، ص251.

أَبصَرَ الأَرْضَ مائلةْ
فَأَعَادَ بَراءَتَهَا..وَبَكَى...[1]

فالشّاعر قد شاعت عنده ظاهرة الحزن كباقي الشعراء الآخرين، وهي سمة غالبة في تجارب معظمهم، فقد بات أي شاعر يبحث عن تجسيد لهذا العامل النفسي الذي يجوب الإنسان لأسباب معينة، فيقول في مقطع آخر:

جَرَى مَا جَرى لَمَا رَأَيْتُ جَبِينَهَا
كَنَارٍ عَلَى مَاءِ الغَدِيرْتَطُوفُ
ورجَت عِظَامُ الرُوحِ أَلْفَا قصيدهْ
عَلَى كَتِفِي اليُسْرَى تَمُوج وَتَهْتِفْ
ونَادَمْتُ صَمْتِي كَي أَرَانِي وَلَمْ أزلْ
أفْزِعُ رُوحِي إِذَا أَقُولُ سَأَعْرِفْ[2]

فالصّورة هنا تجسّد حالة نفسية مريرة ملؤها الكآبة والأسى والفزع، وهذا مما يعمق في نفس المتلقي مشاعر الحزن بسبب الواقع الأليم للشاعر، فالشاعر اقتنع وعلى يقين أنّ هذا الموقف بات هاجس كلّ إنسان، وتعبيره وفق هذه الطريقة يمثل تحولا في توجهات الشعر اليوم، الذي أصبح يسيّر أغوار النفس الإنسانية، يلف بأرجائها صورا متعدّدة، وبذلك توجه الشاعر إلى الاهتمام ومحاولة البحث عن الصورة الحقيقية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بحالته النفسية، ونجده يقابل ذلك بحالات الشوق والحنين في مقام آخر فيقول:

ولستُ الوَحِيدَ عَلى قمة الشَوقْ
لكنني مغمض المُقْلَتَيْن أَرَاكِ
توقفت عند الفراق زماني...رَحَلْت..[3]

وعلى هذا، فالمتأمّل في وجهة النّظر التّقليدية للصورة يلاحظ أنّها أشدّ ميلا إلى تقرير المعاني الحقيقية في صياغة خلّابة أكثر من ميلهم إلى التّصوير والخيال، ولكنّهم لم يدركوا بأنّ الصّورة ستغدو تمثّل تعبيرا عن موقع الأشياء من الوجدان، و"إنّما هي قدرة الشّاعر الّتي تصرفنا عن ظواهر المحسوسات إلى وقع الموصوفات في

[1] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص12.
[2] مرثية الرجل الذي رأى، ص21.
[3] المصدر نفسه، ص24.

النّفس والخاطر، لأنّ شعورَه يصدر من داخل نفسه وخاطره ويمتلئ به وعيه، ولا يصدر عن تلفيقات الظّواهر والأشكال"[1].

فأهمّ ما حقّقه الشعر الجزائري الجديد هو الربط بين التّشكيل الموسيقي للقصيدة* وبين الصّورة الشّعرية، وتميّزت هذه القصيدة الجديدة عن القصيدة العمودية التّقليدية بالتّعبير عن طريق اعتماد الصّور تعبيرا بنائيا بمزجها بين الذّاتي والموضوعي، وكذا استعانة الشّعراء الجزائريين بالأساطير والرّموز الدّينية التّراثية والشّعبية القديمة في سبيل تشكيل المعنى وصورنته بما يوائم الشكل الجديد للشعر الجزائري. إذ إنّ الصّورة الشّعرية في عموميتها لدى النّقاد تتّصل مع طرق التّعبير المعروفة كالمجاز والاستعارة، ولكن هذا لا يعني احتكارها لهاتين الطّريقتين، وإنّما تجاوزت ذلك إلى الرّمز والأسطورة، وقد عني إحسان عبّاس باستخدام وسائل نابعة من الصّورة ولكنّها تسمو عنها أي الرّمز والأسطورة، فهذه الأخيرة "هي الرّمز الّذي يجسّد البشرية ويمثّل تجاربها الماضية"[2]، ونظرة إحسان إلى الأسطورة قريبة من نظرة معاصريه من النّقاد، وخاصة رينيه ويليك وأوستن وارين اللّذيْن يعدّانها نوعا من الحقيقة الفنّية[3]، ولنا في هذا المقام أن نورد مقطعا شعريا للشاعر عثمان لوصيف بقوله:

أنَا سِندِبَادُ الشمس عمرِي عَجَائِبْ

وفي كلّ يوم مرفئي بجزيرةْ

وخضت مجاهيل البحار وَلمْ أَزلْ

أموت وأَحيَا فِي جَهنَّم رَغْبَتي[4]

فالشّاعر في هذه المقطع استهوته الشخصية الأسطورية بما فيها من قلق وتطلّع ورفض دائم للواقع، فقد عمد لإيراد شخصية السندباد الأسطورية المغامرة وما تحمله رؤيا الأمل من أجل التخلص من ربقة الواقع المرير، فإذا كانت شخصية الذات الشاعرة تحت وطأة الآلام والجراح، فإن ذلك لا يمنعها في أن ترى في الجيل الذي سيليها سبيلا للخلاص من هذا الواقع، كونه جيلا يحمل بصيص الأمل رغم الأهوال والمرارة الذي يعيشه، وهذا ما يسقط عرفيا حول السندباد البطل من خوضه للأهوال والمغامرات المحفوفة بشتى أنواع المخاطر ليرجع بعدها سالما وغانما، ورغم عذابات وجراحات الشاعر فإنه ما يبرح أن يبقى صامدا صابرا إلى أن تنفرج الأزمة، ويصل إلى مرفإ النجاة والأمان.

---

[1] عباس محمود العقّاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النّهضة المصرية، 1950، ص74.

[*] ويعنى في هذا المقام ما اصطلح عليه بالصّورة الموسيقية، التي تدخل في تركيبة الشعر كتكوين الإيقاعات المعتمدة على النغمات والانسجام والتناظر التي تتجاوب مع النفوس متلقِيةً وَمُنْتِجةً وذلك من خلال عنصريْ التركيب والتكرار، للمزيد، ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص186.

[2] إحسان عباس، فن الشّعر، ص183.

[3] رينيه ويليك، ووارين أوستن، نظرية الأدب، تر/عادل سلامة، دار المريخ، السّعودية، 1992، ص260.

[4] أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988، ص45.

ولهذا تتحدّد شعرية الصّورة في هذا المقطع أنّها أبرزت حقيقة ومعنى الضياع والمتاهات وفي مقابل ذلك البحث عن الأمل المفقود، وكذا الإصرار على تحدي الواقع البئيس، أو كما يمكن أن نقول عنها أيضا أنها تحمل صورة المعاناة الممزوجة بالأمل في ولادة فجر جديد ممثلا في الجيل الصاعد. وأيضا من الشعراء من نجد عندهم هذه التعابير الفنية بشأن قضيتي الضياع والتشظي، ما عبر عنه الشّاعر عثمان لوصيف الذي يجد في الضياع غواية، وفي الإبحار عشقا وهواية، وفي الهروب من واقعه حل لأزماته الذاتية والجماعية فيقول:

عَاشقًا كَان يُنَادِي
في أعَاصِيرِ الرَّمَادْ
ويعانِي
من تَبَارِيحِ الحَنَان
خلّه يلبس موجَ البَحْرِوالرِيحُ قنَاعْ
خلّه يطوي المَسَافَاتْ
ويمضي في مَدَاها
إنَّهُ كالسندِبَادْ
يعْشقُ البَحرَوَيغوِيهِ الضَيَاع[1]

لقد كان لتوظيف شخصية السّندباد في الشّعر الجزائري المعاصر دلالة الاغتراب والضياع والتمزق والبعد، وهذا لا ينفي بأنّه برغم ذلك فالقارئ لا يستبعد إيمانه بفكرة أن تكون هذه الشخصية رمزا للأمل المشرق بعد ظلام الضياع والتشظي والاغتراب.

ومن الأوجه التعبيرية الحاضرة في التجارب الشعرية للشعراء قضية التشبيهات الشعرية، فقد كانت ظاهرة التشبيهات في بادئ الأمر مسيطرة على الشعر العربي أكثر من أي نوع فني آخر، لكونه كانوا يميلون لمحاكاة الصور الطبيعية الحية، والشاعر البارع هو من يجيد نقل هذه الصورة عن طريق البيان بطرائقه المتعددة كالتشبيه والتمثيل والمجاز والاستعارات، بحيث يختلف تأثيرها وتذوقها من جيل لآخر، يقول يوسف وغليسي:

ألمٌ يشبُ بِمهْجَتِي
دمعٌ يعَانِق مقْلَتِي
وأنَا غَريبٌ كَاغْتِرابِ الدِينِ فِي هذِه المدِينَة
أوْكَاغترابِ الحبِ فِي مُدن الفَضِيلة..
وكَنحْلةٍ فِي رَوْضَة[2]

[1] أعراس الملح (مصدر سابق)، ص27.

[2] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص32.

في هذا المقطع أبدع وغليسي في رسم صوره البيانية، إذ إنّ كلّ بيت حوى على واحدة منها، ففي البدء كانت التعبير استعاريا، إذ يجعل الألم كائنا ذا حياة ويكبر معه في نفس الوقت، فضلا عن الدمع الذي عانقه واحتضنه فهو لا يكاد يفارقه، وهذا بجامع الحزن الشديد الذي يلف الشاعر وهو في وطنه، بعدها انتقل إلى التشبيه الذي رسم به صورة حية لواقعه المعيش فهو في غربة قاتلة، فشبّه نفسه بالنحلة وتارة بالروضة في صورة بلاغية ذات تأثير أبلغ، تذهب إلى المتلقي على أن الشاعر يكشف لنا اللثام عن آلامه التي لا تنتهي وما تنطوي عليه من جراحات.

وأصبحت الصّورة الشّعرية عند هؤلاء الشّعراء وسيلة أساسية في العمل الشّعري يعبّر الشّاعر من خلالها عن عواطفه وأفكاره، ومواقفه من الحياة والنّاس، ولم تعد الصّورة عندهم كما كانت عند الشّعراء التّقليدين عنصرا ثانويا يستخدمه الشّاعر قصد الزّخرفة والتّزيين سعيا وراء الصّور البيانية[1]، لأنّ الصورة الشعرية برزت لتفرض نفسها كصورة نص، تماشيا مع التحليل البلاغي الجديد، بدل الصورة البيانية التي كانت قديما صورة عبارة أو صورة جملة فقط. ونجد الشاعر الأخضر فلوس هو الآخر يعبر عن غربته على الشكل الآتي:

تـفجّر الشّـوق، وانـشقت سما الأبد عَـــلَى حنين كـنارِ البَرق مـتّقدِ
تزاحمت ذكريــات الأمس تحمـــلها كف المياه، فَذَابت شَمعةُ الكبدِ
يا صاحب الفلك لا الألواح تنقذني ولَا الـجِبَالُ، ولكن أن أَرَى بلدي[2]

إنّ الشاعر في هذا المقطع مزج بين التّعابير الاستعارية تارة والتشبيهات تارة أخرى لأجل نقل تجربته حول الغربة، فهو بدل أن يعبر عن حزنه بطريقة تقريرية مباشرة استعار لفظة تفجّر وأسندها إلى الشوق في تعبير استعاري مؤثر، وهذه ليست تعابير عادية، بل منحها قوة وجمالا لتحقق التأثير المنشود، خاصة وأنه لما انزاح بالتعبير "**تزاحمت ذكريات، كف المياه، الألواح تنقذني..**" مما جعل الشاعر وكأنه تائه ضائع همه الوحيد النجاة والعودة إلى وطنه مستعينا في ذلك بمعاني قصة نوح وابنه والفلك، ومسألة الطوفان والبحث عن النجاة، فهو يخرجنا من دائرة المحسوس إلى الإيحاء، وتحديدا ما لهذا العنصر من ميزة فنية مقارنة بشعر التقرير والمباشرة.

إنّ للصّورة في الشّعر المعاصر منحى ودورا أساسيًا في بناء القصيدة "حتّى صارت إحدى أسس التّركيب الشّعري وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التّشبيه يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذّهن إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من قِبل الشّاعر والمتخيّلة من القارئ لما في الصّورة من

[1] محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث (اتّجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006، ص529.
[2] الأخضر فلوس، عراجين الحنين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص ص63-64.

دفق شعوري فيّاض"[1]، جعلها جوهرًا شعريا تبنّته الرّؤيا الشّعرية الحديثة في صياغتها المتخيّلة، لأنّها "صارت تحتلّ مكانةً هامة في بنية القصيدة الجديدة، وهي بالإضافة إلى ذلك الحيز الرّئيس الّذي تبرز فيه الطّاقة الإبداعية، هناك ميدان نشاط الشّاعر تبرز فيه موهبته الشّعرية أو إن شئنا الدّقة قلنا مقدرته الفنّية وهو الصّورة"[2]، بمختلف أنماطها المنتقاة خلال العملية الإبداعية سواء كانت مفردة قصيرة أو طويلة، مركّبة أو كلية، والّتي اعتمدها الشّعر الجزائري فأكسبته نمطية حكائية خاصة. يقول وغليسي في هذا الشأن:

كَانَ لِي وَطنٌ ضَاربٌ في دَمي
راسخ في امتدادِ الزمانْ
سامق في السماءْ
شامخ كالنخيلْ
فارعٌ كالصنّوبر والزّان والسنديانْ..[3]

فوغليسي في هذا المشهد اعتمد النمط الحكائي والذي جاء زاخرا بالتشبيهات للدلالة على عزه وحبه لوطنه، برغم ما لاقاه في من آلام وأوجاع، فالشاعر يضع وطنه بمنزلة النخيل في الرسوخ والشموخ في تركيب تشبيهي مميز، ولكنه برغم الصورة التي رسمها لوطنه، فإنه بين لنا مكانته من هذا الوطن كالفرع من النخلة ثم مكانة هذا الوطن، إذ هو ليس وليد الحاضر إنما هو وطن له تاريخ عريق، وله صيته في كل مكان، ولهذا فمثله عنده كالنخيل بجامع الشّموخ والرّسو، وكالصنوبر والزان والسنديان بجامع العلو والسّمو، وفي هذا تعبير عن مدى افتخاره واعتزازه لهذا الوطن في قالب سردي حكائي ماتع لجلب انتباه القارئ لأهمية هذه القضية.

إذ الملاحظ هو أنّ كلّ قصيدة مهما بلغت من الغنائية فهي بشكل من الأشكال تحكي قصة، إنّ القصيدة ذات طابع درامي[4]، بل هي حكاية تعرض بشكل محدّد ومنظّم، فتجسّد الحياة بصراعاتها وتناقضاتها ملتمسةً الحلول في توجّهها الدّرامي، الّذي يسعى من خلاله الشّاعر إلى إبراز رؤاه المعبّرة عن الواقع بطريقة درامية تجلي صراع هذا الأخير كونها "حركة لا تتمثّل في المعنى أو المغزى، وإنّما هي تتمثّل فيما يؤدّي إلى معنى ومغزى، أعني في الوقائع المحسوسة الّتي تصنع نسيج الحياة"[5]، ويصنعها بدوره الإنسان وصراعه ومتناقضاتها وفق لغة تشمل جلّ المحسوسات، في تعبير دقيق عن خلجات النّفس وانفعالاتها الّتي تحويها التّجربة الذّاتية في نطاق شعري مجسّد للأفكار ومصاغ في تعابير تتخلّلها الجدّة اللّفظية للدّلالات الدّاخلية والخارجية الّتي تحدثها البنية الإيقاعية الناتجة عن التّصوير التّخييلي في الشّعر الّذي لا يعدّ كذلك "بإيقاعه الخارجي، إيقاعه الحسي،

[1] محمد الغذّامي، تشريح النّص، ص148.
[2] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشّعر العربي المعاصر، ص15.
[3] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة، 2000، ص27.
[4] ينظر: عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص281.
[5] المرجع نفسه، ص281.

إيقاعه اللّفظي، الإيقاع الشّعري الحقيقي هو ما يسمّى بالإيقاع الدّاخلي..والإيقاع الداخلي هو نبض التّصور الإبداعي عند الكاتب ومدى الحرارة ومدى الصّدق الفني"[1]، لأنّ "الشّعر رؤيا وإيقاع وصورة، ليس رؤيا ذهنية ولا إيقاعا خارجيا كما في النّظم ولا صورة مجرّدة وإنّما هو رؤيا تنبع من تجربة وإيقاع وصورة ينبعان من الرّؤيا، ويتداخل الكلّ في وحدة متعالقة"[2] ناجمة عن النّفسية الشّاعرة بمشاعرها وأفكارها لإبراز مصداقيتها الفنّية والتّعبيرية خلال رحلتها الرّؤياوية المصوّرة للواقع من مختلف الزّوايا الخيالية حتّى يتم إعطاء صورة كاملة وشاملة تحقّق ما يتراءى للشّاعر خلال خوضه غمار التّجربة الشّعرية.

إنّ الوعي بضرورة بناء العمل الشّعري بواسطة الصّورة باعتبار هذه الأخيرة خيطا وأداة بنائية يتكوّن منها نسيج القصيدة قد أضفى على الصّورة الشعرية في الاتّجاه الجديد ميزةً خصّصتها ببعض الخصائص الّتي لم تكن معروفة بها الصّورة من قبل، ويبدو لي أنّ من أبرز خصائصها أنْ أصبحت بمثابة الخيط النّفسي والشّعوري الّذي يربط بنية القصيدة كلّها، فإذا كان الشّعور أو الإحساس أشياءً تضاف إلى الصّورة كما هو معروف عند الوجدانيين الرّومانسيين، فإنّ الشّعور عند شعراء المدرسة الجديدة قد تحوّل ليصبح هو الصّورة نفسها، أي إنّ الصّورة من هذا المنظور أصبحت هي إحساس الشّاعر ذاته، وجزء من ذاته وتعبير عن تجربته الخاصة المنفردة، وبهذه الطّريقة لم يعد الوقوف على الصّورة الشّعرية في هذه القصائد يلتمس من خلال المجازات والتّشبيهات والكنايات والاستعارات، وإنّما يلتمس من خلال كل مقطع شعري ومن خلال الرّؤية والموقف والمشهد، وحتى الأدوات الأخرى، ليصبح إدراك أبعادها وتذوّقها واستخراج عناصرها ومصادرها أمرا يحتاج إلى كثير من الصّبر والتّؤدة، وباللجوء أيضا إلى قراءة العمل الشّعري مرات عديدة للوقوف على أعماق الصّورة وأبعادها وما تثيره فينَا من شتّى الانفعالات وضروب الأحاسيس وردود الفعل تجاه ذلك كلّه[3]، ويحضرنا قول عاشور فني:

كَانَ يَهْذي عَلَى شَوْكَة
ثمَّ هَاجَرفِي وَطَن مِنْ حَنِين، وَقَال:
أَلَا ليت لِي ذَرة من بقايا يدي
أوْ حَفِيفًا مِن الرُوح فِي كَبِدي
لأَقُول اكتبوا أيّ شيء عَلَى جَسَدِي
وَابعثوني رسُولًا إلَى بَلَدِي
بلَدِي

[1] جهاد فاضل، ص427.
[2] فاتح علّاق، مفهوم الشّعر عند روّاد الشّعر العربي الحر، ص121.
[3] ينظر: محمد ناصر، ص528.

بلَدِي[1]

فالدّافع من وراء هذا المقطع هو أنّ الشّاعرَ أراد أن يرسم لنا صورة الاغتراب وتجربته وما يختلج نفسه اتجاه وطنه، وقد كان هذا الاغتراب بنتائجه كالوحدة واليأس والعزلة والانطواء مريرا على الشاعر، ومع ذلك فقد كان الشاعر يحمل مشعل الأمل للخروج يوما من هذه الأزمة، حيث اغتنت هذا المقطع بصور رموز دينية كـ"**رسول، الروح**..." وأيضا رمز **الوطن** الذي بات حلما عنده، لأنّه يتمنى حصول الحقيقة بالعودة إليه وخاصة لما كرّر لفظة "**بلدي، بلدي، بلدي.**" بدافع الإصرار على العودة، وهذا ما لخصه الشاعر ببراعة شعرية لتصوير ما كابده من آلام وأحزان يرجو لها من كل ذلك خلاصا وأملا مشرقا.

فالشّاعر الجزائري المعاصر لم يعد يواجهنا بالأفكار الّتي يريد إيصالها، والعواطف الّتي يرغب في التّعبير عنها بطريقة مباشرة، وإنّما يلجأ إلى الإفصاح عنها بوساطة ما يعادلها موضوعيا* من عناصر الطّبيعة أو ما يرتبط بها، وعلى المتلقّي أن يستخدم ثقافته وذكاءه ودقّة ملاحظته ليفهم الحالة النّفسية، أو القضية الفكرية الّتي سيطرت على الشّاعر المبدع[2]. والأمر الذي لا شك فيه هو أنّ هذا التّوظيف بهذه الطّريقة يعدّ تطوّرا هاما في الصّورة الشّعرية، غير أنّ الّذي نودّ توضيحه منذ البداية هو عدم الرّبط التّلقائي بين الشّكل الجديد والصّورة الشّعرية النّاجحة، فإنّ نجاح الصّورة النّفسية أمر يرتبط بالشّاعر المبدع، ولا يتعلّق في حال من الأحوال بالتّشكيل الموسيقي الحرّ أو العمودي، فثمّة كثير من الشّعراء الجزائريين الّذين استخدموا الشّكل العمودي، ووقفوا عند صور شعرية نفسية ناجحة، نجد هذا عند الغماري، والطّاهري، وحمّادي وغيرهم، كما نجد في الوقت نفسه قصائد حرة لا تتوفّر إلّا على صور مسطّحة ومفكّكة[3].

إنّ اقتران الصّورة بالحالات النّفسية والوجدانية في الشّعر الجديد قامت بإثراء هذه التّجارب بالتنوّع والتميّز، فلم تعد الصّورة الشّعرية من ذلك النّوع التقليدي الجاهز الّذي ينفصل عن الموصوفات بتصويرها تصويرا بصريا، وإنّما راح الشّعراء الجدد على اختلافهم يعتمدون على الصّورة النّفسية الّتي تتولّد مع الشّعور والفكرة تلقائيا. ونحسب أنّ هذه الظّاهرة قد تجسّدت بصفة جلية واضحة عند الشّعراء الجزائريين الشباب في السّبيعنات والثّمانينات وحتى التّسعينات بوصف خاص، فنجدها بكثرة في شعر عبد العالي رزاقي، أحمد حمري، وأزراج عمر، وعبد الله حمّادي، ويوسف وغليسي، وعاشور فنّي وغيرهم.

---

[1] زهرة الدّنيا شعر، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2007، ص40.

* يراد بهذا المصطلح مواقف وموضوعات وأحداث تعبّر عن الانفعال، في صورة فنية أو أدبية ما. وعرِف مصطلح المعادل الموضوعي في المقاربات النّقدية عند ت.س إليوت تحديدا، بحيث يمثّل عنده مقابلا لغويا للواقع المادي، ينظر: سعيد علّوش، معجم مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر(فرنسي-عربي)، مر/كيان أحمد حازم يحي وحسن الطّالب، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت لبنان، ط1، 2009، ص279.

[2] محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث واتجاهاته، ص528.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص529.

وإنّ طغيان المشاعر النّفسية على التّجربة عند هؤلاء الشّعراء الشّباب جعلتهم يسقطون حالاتهم النّفسية على أغلب الصّور والرّموز الّتي يستخدمونها في أعمالهم الشّعرية. وأبرز ظاهرة تتجسّد في هذه الأعمال هي هذه الصّور الّتي يتفجّر منها إحساس هؤلاء الشّباب بالحزن، والضّياع، والاغتراب، والقلق، أو الإحساس بالملاحقة، والاضطهاد، والكبت، وهي لكثرتها في هذا الشّعر تجعل الدّارس يتساءل أحيانا عن مدى واقعيتها وصدقها[1].

والواقع أنّ الشّعر الجزائري المعاصر قد تمثّل نفس خطوات الشّعر العربي المعاصر في سبيل تفجير المعاني وبعثها للوجود، ولا سيما في الاتّجاه الجديد (الحرّ وقصيدة النّثر) والذي تأثّر هو الآخر في هذا المنحى تأثّرا واضحا بالشّعر الغربي، ولاسيما بالشّاعر الانجليزي (إليوت) الّذي أحدثت قصيدته المعنونة (الأرض الخراب) انقلابا في مفهوم الشّعر وأدواته الفنّية فضلا عن التخريج الجديد للمعاني الشعرية، فقد استعان في هذه القصيدة بالحلم على تحطيم الواقع، قاصدا من وراء ذلك إلى تصوير العالم في صور غير واقعية يثبت من خلالها أسرارا لم تكن لتشعّ لو بقي عالما واقعيا[2].

إنّ المعنى الجديد والذي يواكب الحياة الجديدة قد فرض على الشّعراء الشّباب اللجوء إلى مثل هذه الصّور التي لم تطبع بعض الأعمال والخطابات الشعرية بالغرابة والإبهام فحسب، بل إنّها جعلتها أشبه ما تكون بأدب اللّامعقول والعبث، الّذي لا يمكن أن يكون من ورائه أيّ طائل يذكر، لأنّ هذه العملية تحتاج إلى ممارسة فنية طويلة لا يكتفي فيها بالتّقليد والمحاكاة، فبقدر ما تبدو في ظاهرها أشبه بالهذيان بقدر ما هي في الحقيقة صعبة التّحقيق في عمل فنّي ناضج[3].

وعلى هذا يمكننا القول أنّ الصّورة الشّعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة صعبة التأويل والتشخيص لما تحويه من كثرة الصور التمثيلية، وتجاوزها في نفس الوقت بصور حديثة التركيب والبناء وهذا ما جعلها تنتقل من سمة البلاغية إلى المشهدية، وما ساعدها في ذلك هو انفجار الصور الشاعرية التي اعتمدت توتر العاطفة، وتوظيف عناصر الطبيعة، ومظاهرها مما حقّق وحدة التجربة الشعورية من خلال رسم الشعراء الجزائريين للصورة الكلية والجزئية ونقلها إلى المتلقي، حيث يقوم هذا الأخير من خلال قراءته وتحليله ترابط الأشياء ومكونات الصورة بفتح مخيلته أمام فضاءات من الصور يستجمعها لا وفق ما تشير إليه اللفظة في استعمالها العادي، بل وفق جوها النّفسي، ممّا يؤدي إلى توسيع مجال الصورة من مستوى اللفظة الواحدة أو العبارة إلى مستوى النّص أو الخطاب كلّه.

[1] المرجع السابق، ص534.

[2] ينظر: نفسه، ص547.

[3] ينظر: م ن، ص548.

4- بلاغة الغموض في الشّعر الجزائري المعاصر:

على إثر الحركة الحداثية الّتي حظيت بها السّاحة الأدبية وكذا الشّعرية اتّسمت هذه الأخيرة بقضايا فنّية تجديدية، شملت الشّكل والمضمون، فتولّدت عنها قضايا إبداعية جعلت من الشّعر فنّا رؤياويًا يخضع اللّغة لمنطق التّنافر والتّضاد والتّقابل اللّامنطقي، فبات تجاوزا للمألوف وبلوغا لعالم الغرابة الّذي أكسب الشّعر قضيةً إبداعيةً أخرى وهي قضية الغموض الّذي اتُّخذ كظاهرة حديثة سيقت على أساس شعرية قائمة على الرّؤيا الكاشفة كونها نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه، بحيث أنّ هذا "الغموض قد نتج عن اتّجاه القصيدة الجديدة إلى العمق الّذي يكسب القصيدة مقدرة رمزية إيحائية"[1]*.

فبناء الخطاب الشّعري على الرمز والإيحاء بدءا من العنوان، يجعل القارئ في توتر مستمر لفك طلاسمه، ومن ثم تنهال في ذهنه جملة من التصورات والتأويلات للقبض على السر الخفي وهو ما يحقق للنص شعريته. وفي نفس الوقت يمثل هذا الغموض طبيعة أي خطاب لغوي أو أي نظام دال يملك عند متلقيه أكثر من معنى ويستحيل عليه تأويله بدقة. فلم تعد القصيدة المعاصرة سواء العربية أو الجزائرية إجابة جاهزة أو أفكارا ومعاني تقدّم بشكل سافر شأن القصيدة القديمة، و"إنّما أصبحت تقدّم له حالة أو فضاء من الأخيلة والصور والانفعالات وتداعياتها ولم يعد الشاعر ينطلق من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز وإنما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي نسميه تجربة أو رؤيا"[2].

1.4. الغموض معيارا دلاليا:

تعدّ ظاهرة الغموض أو الاكتناز الدلالي كما أسماه الحداثيون من أبرز الظواهر التي تميز فكر الكثير من المبدعين الحداثيين المعاصرين على صعيد الكثير من إنتاجاتهم شعرية كانت أم نثرية، أمّا بشأن بلاغة الغموض فهي "ناتجة عن انفجار لغة النص، وخروجها على القوانين المقيدة للغة اليومية العادية"[3]، والعجيب أنهم يعتبرون أنّ حياة الحداثة في غموضها وموتها في ظهور حقيقتها. وإذا ما تطلّعنا إلى كيفية تناسل وبروز الغموض في الشّعر الجزائري المعاصر، لوجدناه نتاجًا بلغه الشّعراء إثر دفعهم عجلة الشّعر إلى صورة فنّية أسمى وأعظم، تتداخل فيها الألفاظ والمعاني والتّراكيب، فتفيض بدلالات عميقة تبرهن عن قدراتهم الإبداعية. في حين يرى البعض أنّ الغموض ليس مستوردا كلّه من الغرب، وإنّما للغموض جذور في تراثنا العربي، تواصل

[1] سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص163.

[*] الجدير بالذّكر أنّ ظاهرة الغموض ليست مرتبطة فحسب بالشعر الحديث، وإنما هي مرتبطة بالشعر العربي في عمومه، وإن كانت أكثر ظهورا وطغيانا على الشعر العربي الحديث وحتى شعر التّفعيلة بخاصة، فهي أصبحت معيار تحديد شعرية النّص أو الخطاب، بحيث إنّه كلما زادت درجة الغموض الفني في النّص زاد ذلك من جمالية وشعرية ذلك النّص.

[2] أدونيس علي أبو سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، ص278.

[3] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985، ص162.

عطاء ثماره في شعرنا الحديث والمعاصر، حتى بلغت مبلغ الغرابة واللّاوضوح واللّامنطق بحثا عن قوانين شعرية جديدة تضفي على سماته نوعا من اللّانسجام في تأسيس أبعاده الفنّية المؤسّسة بدورها لبلاغة الغموض المنبثقة عن خرق قوانين اللّغة وكسر قيودها الاعتيادية وتفجير اللّاعتيادي فيها وخرقها تحقيقا لمبدإ اللّاتآلف الّذي يصبو من خلاله الشّاعر إلى توليد جديد للنّص ناجم عن طريقة جديدة في التّلقي، لأنّ ما تعرّضت له قوانين بلاغة النص الشعري المعاصر من تغييرات كان السبب الذي نبّه النّاس إلى هذه الظّاهرة على حد تعبير محمد بنيس[1]، و"الغموض وتجديد المعاني كانا دوما صفتيْن متلازمتيْن لعملية خلق الشّعر، لأنّ كلّ شاعر يحسّ برغبة حادّة في أن يخلق لغة جديدة تماما، لغة تملك القدرة على التّعبير المباشر، أو يحسّ بالرّغبة في العودة إلى المنبع وإلى أعماق لغة قديمة لم يبْلِها الاستعمال ولها قوة سحرية"[2]، يستند إليها في عمله الإبداعي، مضافة إلى رؤاه وقدراته التّخييلية الفرادية، حتّى يبلغ من نتاجه الفني أبعادا رؤياوية يجلي الأفكار ويعبّر عن الأحاسيس ويجسّد الوقائع. فالشّاعر أو الأديب الحقيقي هو الذي يحاول أن يحقق صورة مكتنزة الدلالة عن العالم، وممتلئة بمعان لا تستنفدها الأزمان، وهو حين يدخل عتمة الغموض والتركيب، فإنّما يفعل ذلك وعيا منه بضرورة أن يكون منتوجه الإبداعي علامة تدل على العالم، ومن ثم فإنّ الغموض لا يغدو يمثل إلّا تحولا نوعيا من قوانين شعرية إلى قوانين أخرى، لا يلبث معها أن يتحول إلى شيء مألوف مع توفر شروط معقدة، أدبية كانت أو اجتماعية أو حتى تاريخية[3].

إذا كان للوضوح* في الشعر جماليات خاصة به، فلابد من أن يكون للغموض جمالياته الخاصة به أيضا، وهذا ما جعلنا نطرح التساؤل الآتي: أين تكمن بلاغة الغموض؟ أو متى يكون الغموض بلاغة؟ ومع هذا جعلنا نعتد بالفرضية التي تقول بتحقق بلاغة الغموض من خلال الأبعاد الآتية: "أولا: البعد الدلالي والذي يختص بعلاقات المدلولات فيما بينها، وهو ما يحدد قوانين تحطيم البنية الدلالية في المتن الشعري، ثانيا: البعد النحوي والذي يحدد ثلاثة مظاهر لتحطيم قوانين اللغة، وهي استعمال الضمير وتحولاته وتسكين حرف الروي والتقديم والتأخير، **ثالثا**: البعد الإيقاعي القائم على تجاوز نظام البيت أو الشّطرين إلى الجملة الشّعرية، **ورابعا**: البعد المعرفي: المتعلق بما يحيط بالمتن الشعري من حكايات وخرافات وأحداث تاريخية ونصوص دينية

[1] ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص163.

[2] جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، ص100.

[3] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص163.

* يعدّ أهمّ ميزة للأسلوب تكلّم عنها أرسطو، إذ يؤكد "أن الكلام إذا لم يجعل المعنى واضحا فإنه لا يؤدي وظيفته الخاصة، كذلك لا ينبغي أن يكون وضيعا، ولا فوق مكانة الموضوع بل مناسبا له، فإن الأسلوب الشعري ربما لم يكن وضيعا ولكنه ليس مناسبا للنثر، والأسماء والأفعال المناسبة هي التي تجعل الأسلوب واضحا" –ويضيف-:" ..أما الأخرى التي تكلمنا عنها في فن الشعر فإنها تسمو بالأسلوب وتزينه، ذلك لأنّ البعد عما هو معتاد من شأنه أن يجعل الأسلوب أرفع قدرا، وفي هذا المجال يشعر الناس نحو الأسلوب بما يشعرون به نحو الغرباء والمواطنين، ولهذا ينبغي أن نضفي على أسلوبنا طابع الغرابة لأنّ الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسرّ ويمتع" للمزيد، ينظر: كتابه الخطابة، تر/عبد الرحمان بدوي، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص196.

وشعرية"[1]، ولذلك سنتوقف عند أهم جماليات القراءة والتلقي في القصيدة الجزائرية المعاصرة التي تتسم بالغموض، خاصة وإذا عرفنا أنّ هذه الجمالية في ذاتها ناتجة عن تعدد القراءات واختلاف التأويلات وتبيان في المقاصد. فالتّقرب إلى القارئ واستقدام الغرابة والغموض يعدّ مستوى أعلى للكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة التي أسّست ظاهرة بلاغية تدخل ضمن كيمياء الفعل، فرضت على النقد المعاصر أن يقف موقفا حداثيا تجديديا في استيعابه لهذه الإشكالية.

2.4. شعرية الغموض في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

إنّ للغموض في الشّعر الجزائري المعاصر جماليات فريدة، وبخاصة بعد أن كان القارئ منفعلا بالنص صار فاعلا، وتحول النص ذاته إلى وسيلة اختبار نفسية، بعد أن كان صاحب النص الطرف الأول ما قبل النص الشعري يحسن نصّه، فإنّ الطرف الثاني (القارئ-المتلقي) يحتاج إلى أن يبذل جهدا مضاعفا للوصول إلى غرضه، وهذا ما يميز قارئا من آخر، فإذا كان القارئ صبورا خبيرا استطاع بعد أي عدد القراءات أن يفتح النص الصعب ومغاليقه، فتتكشف له أسرار بنيته شيئا فشيئا، وتحدث له حينئذ لذة الاكتشاف التي تبعث المتعة النفسية، والراحة بعد التعب، والوصول إلى الغاية بعد الجهد، وارتياح القارئ إلى قدرته على اختبار مجالات الإبداع، وهذه اللذة بمكانة مكافأة نفسية، يقدمها القارئ لنفسه بعد اختبار قواه العقلية والنفسية، وهذه أولى جماليات الغموض في الشعر الجزائري المعاصر، فنقرأ مثلا للشاعر الأخضر فلوس:

فَيَا أنْتِ...

يَا رعْشَةً في الرياحين

يَا نخلةَ البَالِ

يَا امرأة تتسلّلُ رَقْرَاقَة بِالحَنَانْ

تُوزِعُ أَشْيَاءَهَا في الفضاء[2]

يبوح الشّاعر من خلال هذا المقطع ليعبر بكلام اتجاه الآخر، وتختلف القراءات من هذا الجانب، فمنهم من يرى أنه يخاطب امرأة (محبوبته) كما جرى الأمر في الشّعر الكلاسيكي، ولكن وفق التجربة الحداثية، هذا خطاب مفعم بلغة الغموض الفني، فالشّاعر اتجه إلى الحبيبة والتي هي الوطن الأم، في مناجاة تأخذ معنى الحسرة والضياع لهذا الوطن مستعينا بالنداء (**يا أنت، يا نخلة، يا امرأة...**) المؤسّس لمعنى الحسرة والضياع والبعد والغربة.

[1] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النّص الشعري الحديث، ص233.

[2] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص30.

وثمة جماليات أخرى وهي جمالية الحركة، فالغموض يحرّك النفس ويهيجها للبحث عن الدلالات الهاربة، إذا هيجت وتحركت، تكون غنية في أعماقها وتحولاتها الخطيرة، فـ"مهمة بلاغة الغموض كعنصر جمالي يدخل ضمن صميم العمل الإبداعي، ويفتح للقارئ المتذوّق فنيا هذه الجمالية رغبة الاقتحام والاستكشاف إلى درجة التّأمل الروحي والفكري في القيم البعيدة عن الوعي الإنساني، التي برهن الشعر العربي المعاصر عن إمكانية تصورها من حيث كونها تجليات لا ندركها إلا بالعقل الباطن ولا نعيها إلّا بالوجدان"[1]، ولذلك كانت اللغة قاصرة عن الوصول إليها والقبض على دلالاتها في تحولاتها السريعة، فاستجد الشعراء بالموسيقا لقبض على أكبر كمية من الدلالات، فالحالة النفسية التي تعبّر عنها الموسيقى ليست هي الحالة التي يمكن تسميتها، وإنما هي الحالة التي تند عن محاولة التسمية، لأنها ليست بذات موضوع محدد، ولذلك كانت الألفاظ عاجزة عن التعبير عنها، وكانت الموسيقى وحدها قادرة على ضبطها، لأنها هي نفسها حركة شبيهة بحركة الأصوات في الموسيقى، فمثلا في تجربة عبد الحميد شكيل نجده يستثمر حروفا وأصواتا خاصة لتوليد إيقاع جديد بقوله:

يتشكَّلُ، شَكْلٌ، شَيْءٌ، يشيءُ بالفُرَادَة،
يملَؤُنِي بِالشّفاعة، الشواهِدْ[2]

يظهر حرف الشين من الحروف الشجرية الرخو في ألفاظ (**يتشكَّلُ، شَكْل، شَيء، يَشِي، الشَفَاعَة، الشَوَاهِدْ..**) بحيث أنّ دلالات هذا الحرف في النص هو إحداث توتر واضطراب دلالي في النص، فالخلق الشعري الجديد هو محور النص، يتشكل ويوحي بالفرادة والتميز، ولهذا جاء إيقاع حرف الشين ليزيد النص عمقا في الاختلاف وقدرة المتلقي على توليد التعالق بالبعد الإيحائي.

والحركة التي تخلقها موسيقا الشعر تترك في نفس القارئ حركة مماثلة تشدّه إلى أغوار النفس الإنسانية، حيث الاضطراب والهدوء، والاختلاج والوثوب، والتوتر والاسترخاء، فتتمثل الحركة في نفس القارئ بجماليات التقابل والتعارض، والانغلاق والانفتاح إلى أن تحطّ رحالها في عالم منسجم الألوان والأنغام.

وللمفاجأة الشّعرية جماليات أخرى، فهي حيلة أدبية تستدعي انتباه القارئ، وهي علامة من علامات الانزياح والغموض، وتتصل بكل ما يتصل بالأدب ابتداء من الحلم إلى الشطح في الصوفية، وهي وسيلة من وسائل الشاعر للمماطلة، فهي تحصّن نصه من جهة، وتجعله مرغوبا فيه من جهة، ودور المفاجأة أساسي في الأدب، فلم يكن الكاتب السريالي بقادر على الكتابة إلا أن تغمره المفاجأة، ولذلك فإنّ اللّامألوف يخلق أثرا شعريا، والشعر لا يتولّد إلّا عن انخطاف مذهل.

[1] عبد القادر عبو، أسئلة النقد في محاورة النص الشّعري المعاصر، ص181.

[2] عبد الحميد شكيل، مرايا الماء مقام بونة، ص32.

ويخرج النّص الشعري بغموضه من المتشابه إلى المختلف، فتخرج جماليته من السائد إلى المجهول، ويؤسّس لجمالية الاختلاف والتعدّد، وإذا كانت بلاغة الوضوح تسعى إلى توحيد الأذواق ضمن جماليات مرسومة سلفا، فإن بلاغة الغموض تسعى إلى تعدّد الأذواق، واختلاف الفهم، واستقلال شخصية المتلقي عن شخصية الشاعر، وانفصاله عنه، وحرية حركته في البحث عن الدلالات الهاربة والمختفية وراء الدلالات الظاهرة في الرمز والأسطورة* وسواهما مما يمنح القصيدة غموضا شفافا ودلالات عدة، وينقله إلى من ماض سحيق للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة.

وفي مقابل ذلك تنشأ جماليات الحرية من النص الثري المفتوح وانتشار دلالاته في كل اتجاه وفي آفاق لا محدودة كما تنشأ من حرية الحركة في النص ذاته، فدلالاته تتحرك بلا حدود، وهي في موسيقاها وأنغامها وعلاقاتها السياقية المتماوجة، مما يمنح القارئ حرية في الحركة، وحرية في الإبداع، وحرية في تأويل علامات النص وإشاراته ورموزه وتفكيك شفراته.

وينتج النّص الشعري المركب جمالياته، فإذا كان غنائيا مباشرا فجماليته أحادية بسيطة، أما إذا كان مركبا فجمالياته متعددة مركبة، ويتداخل هذا النص أفقيا وعموديا، فهو يمتد أفقيا ضمن حدود الأجناس الأدبية، كالدراما والسرد، ويمتد عموديا ضمن حدود الفنون الأخرى، كالموسيقا والنحت والتصوير والرسم، وسواها مما يثري العمل الشعري من حيث القيمة الفنية والجمالية، وينتقل هذا الثراء إلى القارئ وهو يتلقى العمل الشعري.

1.2.4. تحطيم العلاقات الدّلالية:

لعلّ ما تعرّض إليه الشّعر الجزائري المعاصر من هزة نوعية متكاملة في محيطه العام عن طريق تغيير قوانين بلاغة النص قد أدّى ذلك إلى إحداث انفصام في العلاقة بين المبدع والمتلقي، وبالتالي تجلت بلاغة الغموض كمكوّن فني في بناء النص الشعري، وليس معنى هذا أنّ الانتقال من قوانين شعرية مألوفة إلى اللاقانون اللغوي هو الاستحداث الفني للغموض، بل لقد استحدث الشاعر الجزائري المعاصر قوانين بلاغته وبناءات نصه وخلق لغة وفق شروط معقدة أدبية واجتماعية وتاريخية. ولغة الشعر خير مثال على ما نرمي إليه، فغموضها من أهم أسباب خلودها وحيويتها فصورها، وألفاظها الموحية بما تثيره من خيالات في نفس المتلقي، تجعل من المستحيل فهمها فهما كاملا، يقول طه حسين في هذا الشّأن: "فالشّعر باق، لأنّه أقوى وأشدّ امتناعا من أن يفهم، ومن أجل ذلك فهو أقوى، وأشدّ امتناعا من أن يدركه الفناء"[1]، هذا البقاء يجعل من الشّاعر مبدعا

* يمثلان مظهرا حداثيا وعنصرا أساسيا للصورة الشعرية الجديدة بهدف إيجاد أكثر من بعد وأكثر من موقف، وهذا مع اتحادهما مع الصّورة الدّاخلية الذاتية والنّفسية للشاعر التي تضرب في عالم ماوراء الحس كالحلم وماشابهه، للمزيد ينظر: السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، ص ص162-164.

[1] خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1978، ص84.

يعيش في كلّ زمان ومكان وكأنّه يتكلّم لغة رمزية لكل الأجيال، وهذا ما قرّره القدماء حين قالوا: إنّ المعنى في قلب الشّاعر. يقول عبد الحميد شكيل:

كانَ يَأتِينِي كُلّ صَبَاحْ
مَفجوعًا بالفجْرِ والعتماتْ،
يُومضُ كَالبَرقِ،
مَمْهُورا بِصَهدِ المَاءْ
ثُم يَخْبُو فِي مُنْحَدَرِ الرّدهاتْ[1]

إنّ الشّاعر عبد الحميد شكيل يخلق لغته الخاصة النابعة من تجربته الشعورية الداخلية ومن رؤيته للعلاقات بين الذات والواقع، فيسعى بهذا الخلق إلى تحطيم العلقة المألوفة بين الأدلة اللغوية المستهلكة في الخطابات العادية، فـ"كل لفظ يحمل ظلالا وارفة بعضها من قبيل المعاني والأفكار وبعضها من قبيل الإثارة والإدهاش"[2]، وهذا التحطيم يتم بوعي من أجل البناء وذلك لإعطاء لغة الشعر عمقها وتعدّد أبعادها في الإيحاء والانفتاح والجدل والتشاكل في مستوياته المتعددة، والملاحظ في مقطع الشاعر اقتران (**الفجر بالفجيعة**) حيث نقرأ الفجر في هذا المقطع محطما لدلالته المعروفة بالمعنى المضاد في كونه سبب الفجيعة، وهذا ما أحدث توترا يلفه غموض فني وخلخلة دلالية، في حين لو كان الأمر عكس ذلك في قولنا: الصباحات المفجوعة بالعتمة لكان الأمر أقرب إلى العادي المألوف.

هذا التّحطيم البنائي في جسد القصيدة الجزائرية هو سر الغرابة الناتجة عن الانزياح وعن التضاد في سمات النّص الأسلو-بلاغية، فالنّص الشعري الجزائري المعاصر أضحى يمارس استفزازا دلاليا على القارئ يدفعه لإنتاج الدلالة النصية بعد أن يجمع شظايا الدوال المنكسرة ويقوم بإيجاد التواصل بين إشاراتها المتعددة، ليحقّق فاعلية اللغة من خلال التشويش الحاصل في العلاقات الموجودة بين الدوال، إذ يتحول الغموض فنيا إلى بلاغة عند الشاعر الجزائري المعاصر، يقول عبد الحميد شكيل:

وَجِئْت المَدِينَةَ تَسْعَى،
كُنت مُبْتَهِجًا، مستَفِيظًا بِنَشْوَة هَذَا الصَّبَاحِ المُضِيءْ
مُمتطِيًا شَهْوَةَ المَاءِ، الزّنْجَبِيلِ المُحَايِثْ[3]

تبدو المعاكسة هنا جلية في الدعوة إلى تغيير طريقة استخدام اللغة، عبر تمرد الأنا في حداثتها التي لا تحقق إلّا في هذا التمرد المستمر والمتعدّد في المستويات، تمرّد على لغة الماضي وعلى الحاضر، فالوعي المقصود من

[1] تحولات فاجعة الماء مقام المحبة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص76.
[2] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص35
[3] تحولات فاجعة الماء، ص133.

الشاعر بضرورة خلق صياغة جديدة للغة بارز في نصوص الشعر الجزائري، فلفظة (**المدينة والصباح**) تؤسس لانفتاح على عالم التأويلات، فينتج عن ذلك الانفلات من الراهن والتعلق بتناص جميل من التراث الديني من الآية القرآنية "وَجَاء مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ"[1]، وفي ذلك إشارة إلى معنى السلام والحب والأمان والأمل الذي جاء به رجل المدينة لإنذار سيدنا موسى.

وهذا الغموض يكون بمثابة التّعبير الأمثل والتّصوير الأشمل لمختلف المكنونات الذّاتية والانفعالية البارزة في التّجربة الشّعرية المعاصرة، و"درجة الغموض تختلف من شاعر لآخر، وهي تُردّ إلى تكاثر المعرفة، وتداخل المفاهيم في الذّات الشّاعرة، فالشّاعر المعاصر هو اليوم على قسط كبير من الثّقافة، وكلّما اتّضحت رؤيته للأشياء والظّواهر تكشّفَتْ أداة تعبيره، ولهذا تبدو الصّعوبة في القصيدة المعاصرة وكأنّها ضرب من الغموض"[2]، ولذلك صبغ الغموض الشّعر الجزائري المعاصر بصبغة فنّية خلّاقة، تراوحت في مجال عطائها بين راحتيْ الإبداع الإيجابية الّتي باتت صفة جمالية في التّجربة الشّعرية، كونها ذات مرجعية معرفية وكذا السّلبية من خلال تعقيدها للقصيدة جرّاء التّضخّم الموظّف للذّات، ممّا يؤدّي إلى التّعمية الدّلالية للمعاني فتصبح "مأخذا فنيّا وعيبا ينتقض الحقيقة الجمالية للشّعر، أمّا الغموض الشّفاف الجميل فهو لعبة الشّعر كلّه، لا شعرَ بلا غموض، ولكن قد يوجد الغموض ولا يوجد الشّعر"[3].

إنّ التعبير غير المباشر في الشعر لم يكن ظاهرة حداثية، بل عرف من القدم، فاتسم بشيء من الغموض الذي نتج عن ألفاظ ومعان مستغلقة، وإن كان مصطلح الغموض بمعناه الحداثي المعاصر يختلف عن معناه القديم "فالغموض إذن ليس خاصية يتفرد بها الشّعر الجديد، وإنما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء، وكل ما في الأمر هو أن الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد"[4]، ولقد لمسنا في دراسات أرسطو كيف راح يؤكد على أن أهم مقومات الشعرية تقوم على الغموض وإثارة الدهشة من خلال اختلاف لغة الشعر عن لغة النثر وتميزها عنه بكثرة المجازات، فالشعر عنده لابد أن يتميز بالتمويه الذي لا يدرك إلا بعد إمعان وتفكير، وإن هذا الغموض طبيعة في لغة الأدب، وجزء جوهري لا تتم إلّا به، وهذا ما قرره فكرنا البلاغي على لسان الجرجاني حين صرح: "وكما أنّ الصّفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصّفة للشّيء تثبتها له

[1] يس: 20.

[2] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص412.

[3] جهاد فاضل، المرجع نفسه، ص102.

[4] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص188.

إذا لم تلق إلى السامع صريحا، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرّونق ما يقلّ قليله ولا يجهل موضع الفضل فيه"[1].

والغموض "في الشّعر ليس بذاته نقصا، وإنّ الوضوح ليس بذاته كمالا، الغموض على العكس دليل غنى وعمق، وهذا ما تنبّه إليه ناقد عربي قديم أورده أدونيس ضمن دراساته فقال: "أفخر الشّعر ما غمض"[2]، وما كان بعيدا عن الرّتابة، وإطلالا على اللّامطلق واللّانهائي، عندما تنعكس الكوامن المغمضة في الذّات على مرآة الرّؤيا الّتي تجعل الشّعر المعاصر بمعنى ما فنّا يؤدي باللّغة لأن تقول ما لم تتعوّد أن تقوله. فالمغمض هو قوام الرّغبة بالمعرفة، وبالتالي هو قوام الشّعر، فهناك من يرى أنّه مقوّم وجودي للشّعر بل هو نفسه من خلال تعبيره عن تجارب وانفعالات ومعاناة الشّاعر، بطرائق تتداعى فيها روح الإبداع إلى اللّامحدود، فتجعل الغموض "من مستلزمات الشّعر ومن أشيائه الجوهرية، إنّه يلوّن الشّعر ويغنيه بالرّؤى والأطياف، وهو الّذي يتلاعب بعملية الخطوط والألوان، أو يؤلّف بعدا بعيدا معينا لهو من طبيعة الشّعر ومن طبيعة الفن نفسه"[3].

وترجع بلاغة الغموض في النّص الشّعري الجزائري المعاصر في ضوء النقد الحديث إلى ذلك الانتقال النوعي الذي يحدث في أبعاد النص المتلاحمة في علاقة جدلية والتي هي أساس "خلق شروط الإيحاء الذي هو أساس وجود النص الشعري كلغة داخل لغة"[4]، إذ تتكشف هذه الأبعاد بنوع من التفصيل من خلال إبراز الاستحداث الفني الذي أصاب هذه الأبعاد وأخرجها عن مألوفها المعتاد في لاوعي القارئ، حيث أجملت في البعد الدلالي والبعد النحوي والبعد الإيقاعي وأخيرا البعد المعرفي، وعلى هذا فالغموض من هذا المنطلق بات يمثل طبيعة خاصة لخطاب لغوي أو أيّ نظام دال، يملك عند متلقّيه أكثر من معنى ويستحيل عليه تأويله بدقّة. فضلا عن هذا يتجلى الأثر النّفسي الّذي يتركه الغموض على المتلقي بحيث يدعوه للمشاركة والتّأمل، وإعمال الذهن ويدعه ينطلق في أودية الحدس والخيال، ويذهب فيها كل مذهب، وكأنّ اللغة العالية لا تكون إلا غامضة بعيدة النوال، فهي كما يقول الجرجاني "كالجوهر في الصّدف، لا يجوز لك إلّا أن تشقّه عنه، وكالعزيز المحتجب، لا يريك وجهه حتّى تستأذن عليه، ثمّ ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه، ولا كلّ خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شقّ الصّدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة"[5].

فضلا عن ذلك، تكمن بلاغة الغموض أساسا من طريقة الرّبط المفاجئ بين المدلولات المتنافرة وابتعاد الشاعر عن المعاجم القديمة التي اعتاد القارئ على لغتها وصورها مما جعل الهوة تتسع بين الشاعر المعاصر والقارئ

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، علّق عليه: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984، ص306.

[2] أدونيس، زمن الشّعر، ص151.

[3] جهاد فاضل، ص100

[4] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، ص167.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح/ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1403ه/1983، ص 128.

تزداد كلما أوغل الشاعر في مجاهل اللغة بتجربة داخلية تدخل في صميم المعاناة مع اللغة، فنقرأ من أمثلة ذلك ليوسف وغليسي:

لِمَاذا كَصَفْصَافَتَيْن بوادي الرمال الْتَقَيْنَا؟

لِمَاذا كصبح وليلٍ، كموجٍ وَرَمْلٍ....تَعَانَقْنَا ثُمَ افْتَرَقْنَا؟

لِمَاذا بفج الوداعِ التقينَا؟

لِمَاذا بدأنا وكيفَ انتهيْنَا؟

لِمَاذا قبيل الفراقِ افْتَرَقْنَا؟[1]

هذه التّساؤلات تركت الشاعر في حيرة من أمره، وكذلك القارئ الذي سيصطدم بواقع هذه الأسئلة (**لماذا؟..**) فالشاعر وغليسي عمد إلى الربط المفاجئ بين المتناقضات (**صبح وليل، موج ورمل، التقينا وافترقنا، بدأنا وانتهينا**) في لغة جديدة يعيد الشّاعر من ورائها النظر في الصلة التي تربط بين أدوات إنتاج القصيدة وعلاقات إنتاجها، فجاءت قصيدة وغليسي فعلا لغويا فيه من الكثافة والإيحاء والغنى خاصة بطرح السؤال وتكراره (**لماذا؟**)، ما يتجاوز التسطيح والاستهلاك المباشر، وهذا ما جعلها تنأى عن الوضوح المنطقي وأحادية الدلالة التي تقود قارئها إلى صدمة التلقي وإلى الغموض.

وكذلك تنتج سرية الغموض وبلاغته من الربط غير الاعتيادي بين الأدلة والمقاطع والوحدات، بل قد ينتفي في النص الشعري المعاصر هذا الربط الذي يراعي قواعد الكلام النثري بوصفه نظاما خاصا، بمألوف اللغة العربية في بناء قواعدها النظمية والدلالية، ولذا فإنّ انعدام الربط في النص الشعري الجزائري المعاصر ومخالفته للقاعدة قد يضيف عنصرا من عناصر الغموض وخصوصا في عده الدلالي وخاصة إذا تناقضت الوحدات اللغوية، مما يساعد على تدفّق الكتابة الشعرية وعدم إنصاتها للقواعد النحوية وشروطها الداعية إلى وجود الربط بين وحدات النص لتحقيق التكامل، وهذا التكامل النصي المألوف في اللغة النثرية أو في النص الشعري التقليدي أصبح غير موجود في النص الشعري المعاصر بهذا الشكل بل أصبح تشظي النص وانفجار جزئياته وصوره وعلائقه الدّاخلية هو البديل الفني الجمالي الذي يلف تجربة الشاعر الجزائري الداخلية في بناء جديد متراكم في أدّلته يقذف بالقارئ إلى متاهة غير مألوفة لديه، فنقرأ للشاعر الأخضر فلوس:

جَرَى ما جرى لما رأيْت جبينهَا

كنَار على ماء الغدير تطوفُ

ورجَتْ عظامَ الرّوح ألفَا قَصِيدَةٍ

على كتفي اليُسْرَى تموجُ وتهتفُ[1]

[1] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص ص38-39.

إنّ لغة الشاعر تمثّل العمود الفقري التي ترتكز عليه قصائده، وكل تعبير عن إحساس وانفعال خاص بالشاعر يفرض عليه استخدام نمط معين من اللغة، ويؤكّد الناقد محمد الربيعي بقوله" أمّا في الشعر فاللغة على وجه اليقين ليست وسيلة لأداء شيء ما بمقدار ما هي غاية في حد ذاتها"[2]، وبهذه اللغة يتم خلق جديد لعلاقات جمالية تدل على طاقة إبداعية وتعبيرية وتشكيلية كل هذا في سبيل أداء وتبليغ المعنى وإحداث التأثير المطلوب، وهذا ما برز في مقطع الشاعر من خلاله تقديمه ألفاظ (**على ماء، على كتفي، عظام الروح..**) بدافع إحداث إثارة الحقيقة النفسية، وهذا ما يصطلح عليه بالتقديم والتأخير عند البلاغيين والأسلوبيين باعتباره الصيغة الخاصة بالعاطفة، وبذاك تحقق فعل الغموض الذي أثار المفاجأة لدى المتلقي، عكس الموقعية النمطية التي تمثل درجة من درجات الوضوح في العبارة.

إنّ تجاوز المألوف في عملية الإبداع مرهون بتحقيق أسبقية إبراز الرّموز الفنية، وأولوية إظهارها أسطورية كانت أم تاريخية في القصيدة الشّعرية، والّتي كانت "غرابتها ومخالفتها لمعتقد الجمهور أحد أسباب غموض الشّعر المعاصر ونفور الجمهور منه"[3]، إذْ أصبح من العسر ولوج عالمه الفنّي الغامض والكشف عن أبعاده الغريبة، ولمّا صارت "القصيدة المعاصرة متسربلة بالغموض، يصعب النفاذ إلى عالمها دون جهد، بل إنّها قد تبدو في نظر القارئ المتعجّل طلسما لا يمكن أن يفكّ رموزه إلّا واضعه، إنّ الغموض أمر حاصل فعلا، وهو يرجع إلى عدّة عوامل بعضها موجود في صلب النّص الشّعري المعاصر، وبعضها الآخر راجع إلى قضية التّلقي وما تطرحه من إشكالات"[4]، ومن هذا المنطلق يعود الغموض إلى تعدّد القراءات والتّأويلات والمقاصد، كما يعزى إلى تعدّد المعاني القاموسية، كما تساهم البنية السّطحية للخطاب في تمثيلاتها العلاماتية المتعدّدة بإنتاج الغموض التّركيبي، والذي يدفع إلى التّأمل الجيّد والبحث الحثيث من حيثيات مفرداتها ومعانيها الّتي ينتقيها الشّاعر، بدافع فتح أبواب شتى للخلق الفني الإبداعي، الّذي تحييه قراءات باعثة لكوامن الرّؤيا الحديثة المتمثّلة في الرّؤيا المأساوية خاصة الّتي هي أساس الغموض، عكس ما كان يظنّ البعض أنّ اللعب بالوزن واللّغة أو الصّور هو أساس ذلك، ونقرأ في ذلك للشاعر عبد الحميد شكيل:

يُخْرِجِ الطّفلَ "نوفمبروت"

يُبدعُ المدنَ الجديدة،

يَشرَع للماءِ بَابًا مِنْ فُتُون،

وَيجِيء الوطن المُرْتَجَى:

سمَاءً صَافيَة

---

[1] مرثية الرجل الذي رأى، ص21.

[2] لغة الشعر المعاصر، مجلة فصول النقد الأدبي، ع4، يوليو1984، ص62.

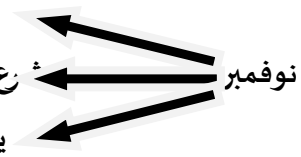
[3] عبد الله الغذامي، تشريح النّص، ص146.

[4] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشّعر العربي المعاصر، ص151.

نَبع ماءٍ منْ حَلِيب[1]

نلاحظ هنا أنّ التعتيم والغموض ينسرب لكلام الشاعر، ذلك أنّ الصور المتصلة بأحشاء المعنى طافحة بالغموض، إذ يغرق كلام الشاعر في تلاوين التجربة، وتؤدي به نحو الخلق الشعري الباهر. فلفظة "**نوفمبروت**" إحالة صارخة على أبعاد دلالية يمتزج فيها بدء الولادة والعهد الجديد والأمان، وهو ما يلائم حقيقة نوفمبر لكونه لحنا تمرّس بالكفاح والثّورة.

ولا يكتفي الشاعر بتداعيات اللفظة وحسب، وإنما يعززها بالكثافة والحركة، فنوفمبر رمز تاريخي جعله الشاعر مرتكزا للديمومة والتّجذر بهدف إقناع القارئ بذلك، وهذا ما يفسر الحضور الملتهب للمفردة للدلالة على القوة والصمود والإصرار، مقابلا بذلك مصدر جبروت المشبع بكل معاني السلطة والتجبر والعظمة،



فلا مناص أما الامتياز الشعري للكلمات، أن تبقى في حوار مستمر مع النص المنصهر المثير لمجالات دلالية، عصية ومتمرّدة، فنوفمبر يغذي ذاكرة أي قارئ، وتشحذ هممه، وتهيئ أفقه لاحتمالات عديدة تفجرها المفردة، فما تدعو إليه وتبشر به، وهذا يجعل النّص يتصاعد إلى مدى فسيح من العمق منذ لحظة التأريخ لبداية استرجاع الوطن، وهذا تمثله النتائج المذكورة: " **سماء صافية، نبع من حليب، حدائق من ياقوت، جنات من سطوع...**".

ومن جهة أخرى، إنّ فقدان عنصر الاشتراك اللّغوي والفكري والثقافي بين الشّاعر والقارئ أحد مسبّبات ومرجع الغموض في الشّعر المعاصر، فالعملية الإبداعية كثيرا ما توصف بالسّحر إلّا لكونها غامضة عصية على الفهم، تستوجب الدّقة في الملاحظة والإمعان في قراءة ما وراء معانيها حتّى تسفر عن تفسيرات رمزية جميلة تنحى بالشّعر عن كلّ ما هو مألوف ومتعوّد نظمه، من أجل إبراز القدرات الإبداعية، المنفلتة من كلّ عجز متعوّد، يتجاذب أطراف النّص في بنائه التّصويري والتّخييلي، وإذا كان لزاما على الشّاعر حين قيامه بعملية الإبداع أنْ "يحلّق في سماء المعاني الخفية ما شاء تلافيا للوقوع في أسر الابتذال والرّتابة والعادية"[2]، توليدا لمعان وأفكار جديدة، يحويها التّفكير الشّعري لا التّعبير الشّعري[3]، حين اتّسامه بالغموض تارة وبالإبهام تارة

[1] مرايا الماء، ص37.

[2] جهاد فاضل، ص99.

[3] ينظر: عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص190.

أخرى "فنحن نستخدم في الأغلب لفظة الغموض ونادرا ما نستخدم لفظة الإبهام مع أنّ الشّيء المبهم المستغلق ليس دائما بالضّرورة الشّيء الغامض"[1] فلكلّ منهما دوره وصداه في ثنايا العمل الشّعري.

لذلك "يجب التّفريق بين المصطلحين لأنّ الفرق بينهما كبير، ويرجع التّمايز بين الغموض والإبهام إلى تميّز الأصيل في التّجربة الشّعرية نفسها "فالإبهام صفة أساسية ترتبط بالنّحو وتركيب الجملة في حين أنّ الغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التّعبير المنطقية، أي قبل مرحلة الصّياغة اللّغوية النّحوية"[2]، كما أنّ "الإبهام لا يترك مجالا لفهم القصيدة واستيعابها، أمّا الغموض فهو الحدّ الفاصل بين القصيدة المسطّحة والقصيدة المغلقة"[3]. هكذا يُتّخذ الغموض كامتزاج رؤيوي يجلي الأفكار ويعبّر عن الأحاسيس ويجسّد الوقائع، بطرائق وصور تختلف عن وقائعها، فيكون بمثابة "فنّ ولكن يجب ألّا يقصد إليه قصدا بذاته كأسلوب، وإنّما يجب أنْ يُنتج عفويا وبدون قصد، ويتولّد تلقائيا مع البنية التّعبيرية"[4]، إذن فالإبهام في الشعر ينتج عن إشكال في التركيب اللغوي، بينما الغموض ينتج عن إشكال مرتبط بالخيال.

أمّا من أسباب حضور الغموض في الشعر الجزائري فمردّ ذلك إلى لامحدودية الموضوع الّذي تعالجه القصيدة، ولنا في ذلك أمثلة كثيرة في شعر وغليسي الّذي يعالج موضوعات ميتافيزقية مثل: (**الله، والروح..**الخ)، ومثل هذه الموضوعات مجال للرّؤية السّديمية الّتي لا تستطيع التّعبير الحقيقي الخالص، يقول من الشعر العمودي:

أنا المهاجر نحو الله في صلوا تي رحت أسأله كيما ينجيني

محجّل غرّةٌ في جَبْهَتِي ظَمَئٌ وَا...حَوْضَ أَحْمَدَ إنَّ الظَمَأَ يفْنِيني[5]

ومع ذلك يعترض النّقاد في مثل هذه المواقف على الفكرة التّجريدية الّتي تبتعد عن التّصوير الحسي للتّجربة الشّعرية، ويستلزم ذلك دور النّاقد هنا في إعادة خلق العمل الشّعري الّذي يقرؤه ثم تركيبه من جديد، حتى أنّه ليوصف بالمعاناة في هذه الحال على حدّ تعبير غنيمي هلال، والّتي يظهر الهدف منها "هو إبرازه إلى عالم الوجود بتقويمه أو إخراجه في صورة من الصّور بناءً على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إيحائه"[6].

ومن أسباب الغموض كذلك متابعة الشّاعر للصّورة الجزئية في المشهد حتّى نهايتها، ومحاولة تحليل الأجزاء الصّغيرة في المعنى العام، والإحاطة المفرطة في تصور النّواحي المعنوية كما في المدونة الشّعرية التي سنقف

[1] عز الدّين إسماعيل، المرجع نفسه، ص189.

[2] محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث، ص641.

[3] المرجع نفسه، ص642.

[4] م ن، ص654.

[5] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص83.

[6] حاتم أماني بسيسو، ص201.

عندها بالشرح والتحليل، والغموض أحد ما دعت إليه المدرسة الرّمزية في الشّعر العربي الحديث، حين انصرافها من قاعدة فهم المعنى أوّلا إلى ولوج عالم الإيحاء، وهو إيحاء لا يقف عند حدود الامتثال لها[1]، الّتي تنكر التّصريح بالمعنى وتميل إلى هذا الغموض، وإلى حد الاستغلاق دون اهتمام بالعلاقات بين صور القصيدة والواقع الخارجي، والغموض في أحايين كثيرة محبوب في الشّعر، كما عثرنا عليه في كثير من المدونات الشعرية الجزائرية. لأنّه يبدو طبيعيا بالنّسبة عند شعرائنا، وحضارتنا غاية في التّعقيد، وذلك التّعقيد في مواجهة مشاعرنا المرهفة لا بد أن ينتج نتائج معقّدة، ولابد أن يصبح الشّاعر أكثر تركيزا وإيحاءً وأقّل اتّباعا للطّريق المباشر، ولكي يجب علينا أن نرفع حجب الإبهام عن شعر وغليسي وعاشور فني فلابد أن نتغلغل في أعماق نفسيتهما، والظّروف الّتي واجهت إبداعهما، فشعرهما أضحى تمثيلا للواقعية الممتزجة بالرمزية.

ومن متابعتنا لتجربة شاعرينا–في نموّها- وجدنا أنّهما يتّجهان بكلّ طاقاتهما نحو الوضوح السّافر في الكيان الكلّي للقصيدة بشيء يسير، وكلّ عناصرها تخدم ذلك الوضوح بشكل واع، أمّا الغموض فلم يكن عمقا أو تعبيرا عن فكرة دقيقة، إنّما هو ناجم عن اجتلاب الصّور أو الخطإ في إدراك مدلول اللّفظة أو الإكثار من إيراد الجمل المعترضة الّتي تنقل القارئ من السّياق العام للقصيدة إلى سياق جزئي استطرادي، ولذلك وجب علينا التّفريق بين الغموض الطّبيعي النّابع من تأمّلات الشّاعر وبين التّعمية إذا كانت ضربا من التّكلّف، ومحاولةً للتّشبث بأساليب مجتلبة يفرضها الشّاعر فرضا على النّص.

وعلى هذا يمكننا القول بأنّ الغموض يشكّل إشكالية للمتلقي القديم العادي، فهو يقف بينه وبين ثراء النص الشعري، ولا يستطيع هذا المتلقي أنْ يقترب منه، لأنه يجهل علاماته وإشاراته ومفاتيحه لقلة خبرته بسياقه. أمّا الغموض الفني فهو لا يشكل إشكالية للمتلقي الجديد، وإنما هو على نقيض ذلك يدفعه إلى الإبداع والإنتاج، لأنّه يدرك أنّ الغموض نتيجة لانتقال نوعي من قوانين شعرية مألوفة إلى قوانين شعرية لا مألوفة، لأنّ الشّعر الحق هو على إشكال واختلاف مطلق. كما أنّ الشاعر الجزائري قد أسّس بلاغته الخاصة بتحطيم العلاقات الدلالية المألوفة بين الأدّلة اللغوية وقوانين اللغة العادية، وإنتاج صورة جديدة مكوّنة من صور متداخلة، إذ تعدّ كلّ صورة بنية جزئية للصورة الكبيرة، وذلك لتركيب عالم إيحائي ذي مضمون محدّد ممّا يعطي للنص الشعري انفتاحا على تفسيرات متعدّدة بتعدّد القرّاء.

2.2.4. إيحائية اللّغة الشّعرية والبنية الرّمزية:

كان من الأوجب لنا أنْ نتكلّم عن البدايات الأولى التي شكّلت المنطلق الرّئيس لنصوص الشّاعر الجزائري المعاصر ألا وهي إشعاعات اللغة الإيحائية الّتي شكّلت مضامين نصوصه وسياقاته وبناء ذاته، وربما حتى شكْل الاختزال الفكري كان الميزة الأخرى لهواجس تلك الفنية، وبتشكلهما وجدنا العناية الفائقة بفتح النّص نحو

[1] ينظر: غنيمي محمد هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص395.

الحركة والحيوية لتأدية المعنى البلاغي المقصود. وبهذا فقد كانت ديالكتيكية الرّؤية الشّعرية تشكّل ظاهرة راسخة في بنية النّص ليشي هذا الأخير بنزوعه الفكري، وهذا لأنّ النص قبل كلّ شيء بنية لغوية تعتمد فيه لغته الشّعرية "على الدلالة الشعرية التي تمثل طاقة إبداعية متولدة عن اضطراب في نظام اللغة لتأسيس نظام جديد يضحى سمة فنية في حصيلة المفارقات بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الشعري وغيره من الأنظمة اللغوية، هذه المفارقات الّتي تعطي للّغة الشّعرية إشعاعاتها الدلالية في مفاجأتها للقارئ غير المنتظر لها"[1]، فإنّ اللغة دون الوزن أو القافية معا هي ما يتمظهر من خلالها أو فيها شعرية النّص ونبضه، هذا من جهة، ومن ناحية أخرى إنّ من خصائص جمالية اللفظة الشعرية بالمعنى الحديث أنها تصدم القارئ فتدهشه وتفاجئه فتحيره، وأن تولد فيه من المعاني ما قد لا يذهب إليه، أو ما قد لا يتجاسر على توليده، تلك هي المعاني التي يعبر عنها بالخصب الجديد في رحم الشعر كما قال بذلك أدونيس[2].

ولهذا نجد موكاروفسكي يقدّم تعريفا دقيقا للبنية بوصفها نسقا قائما على الوحدة الدّاخلية للأجزاء المكوّنة للعمل، من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه الأجزاء نفسها، وهذا النّسق لا يقوم على علاقات التّوافق فحسب، بل يقوم كذلك على علاقات التّناقض والجدل.

وإذا كان موكاروفسكي قد أكّد أهميّة العلاقات الدّاخلية في العمل الأدبي، فإنّه كذلك قد أولى مفهوم اللّغة الشّعرية، وعلاقة العمل الأدبي بالبنيات الّتي تقع خارجه، اهتماما مماثلا. ويرى موكاروفسكي أنّ شاعرية اللّغة ليست سمات ثابتة في القول اللّغوي ذاته، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية، وهي الّتي تميّز الشّعر، وتختلف عن الوظائف اللّغوية الأخرى، ومن ثمّ يتطلّب الأمر الالتفات إلى تركيبها الخاص[3].

إنّ الشّعر في أساسه يتعرض أثناء تشكيله لعملية التحطيم من أجل البناء، وهذا البناء ليس من ورائه من وظيفة إلا خلق إيحاء، وبالتالي يضحى كل نص أدبي يمثل إيحاء، فالشاعر يصبح هدفه الوحيد توفير الإيحاء لهذا النص الذي يريده أن يصبح شعرا[4]، ويعرف الإيحاء على أنّه "معنى ثان، ودال مؤسّس هو نفسه من دليل أو نظام للدلالة الأولى التي هي التقرير"[5] أي من خلال هذا التعريف تحطم التقريرية وتجاوزها إلى تحقيق الإيحائية، أو أن هذه الإيحائية أو الإيحاء يعرف على "أنه تحديد، وعلاقة، وتكرار، وخط له القدرة على الارتباط بإشارات سابقة أو لاحقة، أو خارجة بأمكنة أخرى للنص"[6]، وهذا ما يجعل اللغة الإيحائية تعمد إلى

[1] عبد القادر عبو، أسئلة النقد في محاورة النص الشعري المعاصر، ص91.

[2] ينظر: منصور قيسومة، مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث، ص27.

[3] ينظر: يان موكاروفسكي، اللّغة المعيارية واللّغة الشّعرية، تر/ألفت كمال الرّوبي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م5، ع1و2، ص ص37-46.

[4] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر، ص ص164-165.

[5] المرجع نفسه، ص165.

[6] م ن، ص165.

استخدام وسائل أكثر عصرنة وحداثة من أجل تكثيف الدلالة وتعميق المعاني وهذا لا يحدث إلى باللجوء إلى اللغة الرمزية.

فاللّغة الرّمزية الّتي تنبع من الأعمال الأدبية وتتوغّل داخلها إنّما هي نظرا لبنيتها نفسها، فهي لغة جمعية متعدّدة الدّلالة لا تكفّ عن توليد المعاني المختلفة في كلِّ استعمال خاص[1]، ويعتمد الرّمزيون في سبيل إنتاج لغة رمزية عنصر الإيحاء كخاصية جمالية فعّالة، ويحاولون تحقيقها على طريقتين:

الأولى: وهي أن يعمل الرّمز على تجسيد إحساسات الشّاعر و أفكاره في أشكال مادية، لا يلبث أن يجرّدها فيتعامل معها كقوة أثيرية تعتصر في آنيتها دلالات الرّمز ومختزناته، وما يحوطه من هالات تهوم فوق تلك المحسّات وتنطلق من أسرها، فتتمكّن من الانزلاق من مساحات شعورية إلى أخرى، وتتجرّد أحيانا من صفاتها الّتي ألفها النّاس على أن يكون ذلك التّجريد تدريجيا يظلّ يتقدّم نحو تذويب الأشكال المادية حتى تغدو شفّافة، وقادرة على بثّ ما تختزنه تجربة الشّاعر، ولا يتحقّق ذلك إلّا في بناء رمزي متكامل[2].

ثانيا: أنّها تمثل عاملا من عوامل الإيحاء، فهو القيم الصّوتية الّتي تتميّز بها الوحدة الصّوتية واللّفظية، والتّركيب الشّعري، وتلك القيم هي الّتي تجعل البناء الموسيقي قادرا على استثارة ذلك الدّفين الّذي أنتجته التّجربة الشعورية، وخمرته الأيام وطوته في ظلام الظّل. إنّ موسيقى الشّعر عند الرّمزيين مشروطة بمدى حساسيتها وقدرتها على نقل اهتزازات الحياة الباطنة ورعشاتها، وليس بمدى موافقتها لقواعد العروض التّقليدي، ولهذا فالموسيقى صورة نفسية قبل أن تكون نظاما من الإيقاع والنّغم[3]. وقد سلك الرّمزيون طرقا مختلفة يتمّ عن طريقها تصوير تلك المشاعر في مناطقها المظلّلة مثل:

- **الاتّكاء على الإيحاءات**: الّتي تبثها الكلمات ذات الدّلالات المعينة مثل: الطّوفان، الريح، الطاعون، أو الاستعانة بالشّخصيات، وبأسماء الوقائع والأيام والأماكن كيوم حليمة ويوم بدر وهذا كلبنة من لبنات البناء الكلّي للنّص الشّعري[4].
- **الموقف الرّمزي:** ويتجلى في تلك الجمل والعبارات الّتي اقترنت بمواقف تاريخية معيّنة كأقوال عمر بن الخطاب، وطارق بن زياد، أو أبيات شعرية ذات شهرة ذائعة كأبيات المتنبي ودرويش وجرير..إلخ[5].
- **الإيحاء بالألوان:** إنّ الارتباطات اللّونية تستحضر في القلب والعقل طاقة الأحاسيس الّتي اقترنت بالتّجربة الشّعورية، لكن تلك الارتباطات اتّخذت سمة فردية محضة، تتصّل بذكريات وأحداث ومواقف خاصة، لا

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية، ص199.

[2] ينظر: عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص ص184-185.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص188.

[4] عدنان حسين قاسم، ص223.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص223.

تمثّل قاعدة موضوعية صالحة للتّطبيق في كلّ الحالات. وقد يلوّن الشّاعر الأشياء بغير ألوانها الحقيقية، بل يكسبها ألوان انفعالاته النّاتجة عن تجاربه الشّعورية[1].

- **اقتران المتضادات:** أن يقرن الشّاعر في السّياق الرّمزي الّذي يبتدعه بين أشياء تبدو في مظاهرها من مجالين متناقضين، لا يجتمعان في التّعبيرات اللّغوية العادية، من أمثلتها: **القمر المظلم، النار الباردة، الثلج الحار، جنة البؤس، عواء الصّمت**[2] وما إلى ذلك.

فاللّغةُ هي الحامل الأساسي للنّص الشّعري، وهي الحامل للفكر وأبعاده المرجعية، وكما رأى الجاحظ بأنّ الشّعرية "لا تكمن في المعنى باعتبار أنّ المعاني مشتركة بين الأمم وإنّما في اللّفظ، ومن هنا تنبع الشّعرية مما هو مقصور خاص"[3]، وبهذا يبثّ الشّاعر في منجزه هذا الميراث الإبداعي، فتنبجس شعريته عبر الإيحاء، لذا فقد أدخل صوته ليكون أحد المكوّنات الدالة عليه، وشيئا فشيئا تنسحب ملامحه على أطراف النّص، وما أقام هذا التّوتّر القائم في النّص، إلّا لترجيح صوته الّذي يخترق حجب المنع، من أمثلة ذلك نجد قول الشاعرة نادية نواصر في قصيدتها **"أوجاع"**:

عامٌ مَضَى
عَامٌ أتَى
عَامٌ سَيأتِي أَو يَجِيءْ.[4]

يظهر لنا من خلال هذا المقطع تضاد إيحائي من خلال عامل الزمن بين الآتي والذاهب، فالشاعرة في موقف حيرة يعكس تجربتها التي ربما كانت مفعمة بالهمّ وقساوة التجربة في الآن نفسه، فهي تعاني النأي والفراق، أو الحب الذي يصارعه الرحيل كما أقرت بذلك، وهذا التضاد ساهم في إبراز إيقاع دلالي ذي إيحاء خاص، فهو أفضل مترجم لحال التجربة عبر دفعها لأقصى حدودها لكل الزمن وربطه بالماضي وبالمستقبل وبسطه الألم والفراق، كما تستمر الشاعر في التعبير بلغة إيحائية لإنتاج مسارات نصية خاصة، ومثال ذلك قولها في قصيدة **"امرأة في العراء"**:

أُطْفِ..
اغْرَقْ..
اصْعدْ..
انْزِلْ..
مَارِسْ فَنَ العَومْ..

[1] ينظر: نفسه، ص224.
[2] ينظر: نفسه، ص227.
[3] علي أبو سعيد أدونيس، الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص34.
[4] أوجاع، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2007، ص13.

واشْهِرْ صَبْرَكْ
فِي وَجْه الأَزْمَانْ
وَأُدركْ أنه مَا أَكْثَرَهُمْ
لَكِنَّكَ وَحْدَكْ.[1]

إنّ الشّاعرة بهذا التعبير تكشف عن اضطراب التجربة وانتقالها بين فضاءات متنافرة حاملة لقيم متناقضة ومتضاربة، فبين الطفو والغرق والصعود والنزول حركة متناوبة شكلت منحى دلاليا ذا إيحاء خاص وإنْ كان الإيحاء الرمزي ذو التكثيف الدلالي غير وارد هنا، ولكن من خلال هذا التضاد الذي نتج عنه إيقاع دلالي متعاقب فيه قيمة فنية قد ساهم في دفع النص والتجربة نحو توتر معين لزيادة تجربتها جمالية من جهة ومن جهة أخرى الكشف عن ذاتية الشاعرة نفسها بما تحمله من انكسارات وحيرة لانهائية. يقول الأخضر فلوس في قصيدة "**بوح**":

وَأنَا الذِي أَعْطَى المَوَاقِفَ كُلّها
وَأعُودُ مُنْفَرِدًا إِلَى قِمَمِ الرُؤَى
وَالثلْجُ تُدَفِئُهُ يَدَايْ
هَا أنَا نَجمٌ أمرّعلى السَمَاوَاتِ الَتِي كَانَتْ سَماءَ حُرَة..
لَما تشَظتْ لَحْظةُ المِيلَادْ حوَلَتْ الجُروحَ إِلَى فَمِي
طُفُوسُها حُلم..وَنَايْ[2].

ففي هذا المقطع يظهر البعد الإنساني لإيحاءاته فهي لم تعد مرتبطة بالشاعر ومعاناته بقدر ما هي مرتبطة بمعاناة الإنسان في صراعه الأبدي مع البقاء الذي تقوم الكلمة بإحيائه.

وفي مراجعات كثيرة للنصوص الشعرية المعاصرة غير ذلك، فإنّنا نراجع الدّعم الّذي تزدحم فيها تلك المفردات بالقيم، وكذا لما تتعزّز في معانيها المثاقفة، فالشعر الجزائري يشغل مساحة من الاحتدام المعرفي، الّذي يتّخذ البعد الحركي في المسار الإنساني والمعرفي الرافض لحالة السّكونية من أجل ترصين الخطاب المعرفي، ذلك أنّ السّمة الحركية تصنع أفقا للتّأمّل والاستبصار، وأنّ المسعى الفنّي يمتلك رؤية مختزلة لمشاهد حيّة سواء أكانت معلنة أم مخفية، فهو كيان إبداعي جدير بالاهتمام تتكلّل العزيمة فيه إلى السّعي الدّؤوب بالإصرار على توخّي المفردات والمنهاج بديلا أسمى لتصورات الحياة، ذلك أنّ الميل إلى معانيه هو من أجل ترصين الخطاب وإقامة حركة دلالية شديدة التّماسك والمتانة لها القدرة على إدراك المجال الشّعري الّذي يتضمّن إيحائية شعرية وما ينبثق عنها من رؤى وأفكار تسعى إلى تحقيق شرط الاستجابة لدى المتلقي، ويتحقّق التّأثير من خلال الصياغة الجمالية،

[1] أوجاع، ص ص 22-23.

[2] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائري، 2002، ص64.

يقول عبد الله حمادي في قصيدته "**يا امرأة من ورق التوت**":

أَرْحَلُ فِي فجّ الكَلِمَـاتْ
وأعيدُ إلَى الشَوقِ رُجُولتَهْ
وأردّ إلى الليلِ مـظالِمَهْ
بركانُ مَفَاتِنِهَا يَخْذِلُــنِي
ويعيدُ إليّ الصّبرُ هَزائِمَه
وأمَنّي النّفسَ بطلْعَــتهْ...[1]

فالهدف من هذا المقطع هو تجاوز الشاعر للقواعد السائدة وتحطيمه العلاقات القائمة بين الألفاظ ومعانيها المعتادة وتجاوزها إلى لغة مفعمة بإيحاءات متجدّدة وجعل الألفاظ وكذا الحروف حبلى بالمعاني الحيوية المتجددة، فـ(**الرحيل عبر الكلمات، وعودة الرجولة للشوق، ورد مظالم الليل، وعودة هزائم الصبر أمام مفاتن المرأة...**) كل هذا في سبيل تجربة المعاناة أمام طيف الحب الذي ملك الشّاعر خصوصا وأنه سما بالتغني بهذه المرأة نظرا لشخصيته الصوفية، فللحرف والكلمة عند الصوفيين مثلا خواص وتقنيات ومقامات لتتحرر بذلك اللغة ويتحرر الشاعر أيضا في الوقت نفسه من قيود الزمان والمكان والثبات.

وبهذا فإنّ كينونة النّص الشّعري موسومة بالتنامي الشعري، وتكثيف الدّلالة، كذلك أنّ الممازجة المعرفية فيه تدعو إلى التّعاطي مع مجسّداته لمزيد من الموضوعية والواقعية، وهو إفضاء يسعى إلى إنتاج المعنى بتفصيلاته المتعدّدة من أجل تعزيز الدّينامية وتحقيق فاعلية القراءات التّأويلية، ليكون النّص الشّعري أكثر رصانة، والّذي –من دون شكّ- سيأخذ مجالا في العالمين الإبداعي والإنساني، ذلك أنّ كلمات النّص الشّعري حمّالة للدّلالات ذات المعاني المتعدّدة الموسومة بطاقات إيحائية شعرية وبما تخبّئه من معانٍ إنسانية متنوّعة فضلا عن الوعي وكشوفاته فوقائع التّعبير في اللّغة المنظّمة من ناحية محتواها العاطفي، أي التّعبير عن وقائع الإحساس عبر اللّغة، وفعل اللّغة في الإحساس[2]، كذلك أنّ "للنّص الشّعري خصوصية لا تكون له هوية إلّا بها، تتمثّل في كونه عملا لغويا من جهة وعملا جماليا من جهة ثانية، أي في كونه طريقة نوعية في استخدام اللّغة، وطريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة"[3].

ومن بين مجموعة هذه الخصائص يتجلّى هذا صوت الشاعر مصطفى الغماري لتتّضح فاعلية الشّعرية، إذ منح النّص جرعا زائدة من حرارة عاطفته وصدق لهجته لإيقاد الأمل الموءود، فأجاد الانتماء لملكته الشّاعرة ولجذوره وامتداداته، وبهذا تتضح رسالته الجمالية، يقول في قصيدته "**مسافر في الشوق**":

أَنَا المُسَافِرُ...يَا شَوْقِي...وَيَا أَمَلِي

[1] ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة قسنطينة، 2000، ص ص 139-140.

[2] ينظر: محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1994، ص205.

[3] أدونيس، من أدب الكاتب إلى أدب القارئ، مجلة الكرمل، ع5، 1982، ص154.

زَادِي شَرِيعَتِي الخَضْرَاءُ..تُطْعِمُنِي
وَمِنْ كُرُومِكَ...يَا رَبَّاه تَسْقِينِي
لَوْلَاكِ-يَا أمّ- ما غنيت فِي عُمْرِي
وَفِي دَمِي مِنْ أَغَانِي العِشْقِ أَمْطَارُ
وَكَمْ حَلُمْتُ..وَبَعْضُ الحُلْمِ غَدَّارُ[1]

فالملاحظ في هذه الأبيات على الرغم من قوة نسج لغتها الشعرية إلّا أنّ التصوير الفني يندر فيها، وهذا ما أثبته عبد الملك مرتاض بشأن لغة الغماري، وعلل ذلك لانشغال الشاعر بقضايا وطنه والعروبة وقضايا إسلامية تحررية وإنسانية أخرى[2]، فلقد مال الشّاعر كثيرا إلى الانتقائية في اختيار المفردات الشّعرية (**الغناء، الكروم، الدم، الحلم، الخضراء..**) لتكون هي المتجدّدة ذاتيا في دائرة الإبداع، وبهذا فهي تجدّد ذاتها بذاتها عبر كفاءة شعرية وحركة فاعلية بين الشّاعر والمعنى، وبين النّص وطروحات الشّاعر، وبين المعنى والفكرة، وبهذا نتج الصّراع بين اللّحظة والذّاكرة، فأنتج النّص احتماليته وتعدّديته وظلّ مسكونا بسؤال المعنى، ذلك أنّ النّص الشّعري يخاطب وعي القارئ عبر علاقات متعدّدة، وإنّما هي رؤية تتوافق مع طرح كمال أبي ديب لمصطلحه الدّال (الفجوة) أو (مسافة التّوتّر) الّتي تنشأ بين الأشياء وعلاقاتها اللّامتجانسة في سياق القصيدة حيث تمنح وجودا شعريا جديدا[3]، وبهذا فإنّ التّحوّلات في الرّؤى الفكرية تنطلق من الدّفقة الشّعرية، وإنتاج البدائل والاحتمالات في الفراغات الشّعرية عبر تعزيز المكاشفة والنّبوءات، فكانت الصّور الشّعرية ناقلة للفكر وحاملة لأحلام القصيدة، وقد حملت معها شروط التّغيير رغبة في الإنجاز، والقارئ بمزيد من الاطّلاع تتّضح له ملامح الإيحائية عبر القرائن والموجّهات، يقول مشري بن خليفة في قصيدته"**شتات**":

مِنْ سفَرٍ آتٍ
يغْتَسِلُ رجلٌ بالشمسِ فِي جَوف الرِيحْ
وَيفتَحُ فِي البَحْر بَابًا ونافذَة
خَلفَه يَتْرُكُ القُبُور فِي الظّلَامْ[4]

ويقول أيضا في قصيدة "**عطش**":

وَاقفٌ بَيْنَ الرِيحِ والمِرآة
أَرْسُمُ عَلَى المَاء طِفلًا يَحْتَرِقْ
أَفْتَحُ بابًا فِي الغيابْ
وَأَدْعُو طَائِرَ الوَرَقْ.[1]

[1] ديوان أسرار الغربة، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص ص55-56.
[2] ينظر: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2006، ص ص260-262.
[3] ينظر: كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1987، ص ص20-21.
[4] ديوان سين، ص20.

فالشّاعر يطرز هذا المقطع بتقديمه مثالا حيا عن البعد الإنساني وإن اشترك في التعبير عنه جلّ الشّعراء الجزائريين من خلال قصائدهم، إلا أنّ طريقة الإفصاح والتوصيل تختلف من شاعر لآخر، فتأدية المعنى هنا مرهونة بمأساة الإنسان في صراعه الأبدي مع الوجود وشقه الآخر، فهو واقف بين الريح والمرآة، بين الحياة والموت، بين السفر واللاسفر، فلم تكتف القصيدة بعالمها الخاص، وإنّما استعانت بالمشهد المجاور لواقع الشّاعر، ليطفو فيها واقعه وتجربته على أنْ لا تنأى القصيدة بنفسها عن الواقع الفني الدّال على النّضج والارتقاء، ومع وجود التّحوّل في عمله الشّعري، لكنّنا لا نفقد حميمية اللّحظة الدّافئة، وهو يغرس فيها دفء الكلمة بإيحاءاتها ومجازاتها (**يغتسل رجل بالشمس، يفتح في البحر نافذة، أفتح بابا في الغياب..الخ**) والّتي كلّها تمنح سمة قرائية إلى الواقع المحير للشّاعر بين الألم تارة وبين الأمل تارة أخرى، فهذا ابن رشيق القيرواني يقول إنّ "المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع،...لاحتمال وجوه التّأويل"[2].

فالإيحاء الشّعري يوحي إلى رمز يشكّل وطنا صامدا، وهذا يتجلى في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة من خلال استخدام رمز المرأة معادلا موضوعيا للوطن، حيث يصبح هذا الأخير كالأم التي تعتني بصغيرها ولذا لمسنا الحضور الكثيف لهذا النوع من الرمز بكثرة في الشّعر الجزائري، إذ يمنح المعاني الشّعرية بعدًا تتعدّد دلالته ليروي الخلود، لأنّه يعدّ ضرورة من ضرورات النّص، ليستمدّ هذا النّص ثوابته وأسسه قاصدا للدّيمومة والبقاء، إذ يضمر النّص لحظاته الزّاخرة بالعطاء طالما يتّكئ على رمزه الأثير، يقول مشري بن خليفة في قصيدة "**أغنية المنفى**":

بِي شوقٌ إلى عَيْنَيْك
يَا امْرَأَةً تَنْمُو فِي ذَاكِرَتِي نَخْلًا
يَنْأَى فِي جَسَدِي.[3]

إنّ معظم التّعبيرات قد استغرقت أبعادا متنوّعة من الثّراء المعرفي الزّاخر بالتّنوّع الفكري والتّأمّلات الرّوحية خصوصا في ظلّ أنّ معرفتنا للوظيفة الأساس للغّة تتمثّل في أنّها "أداة تحقيق الحاجات العملية لتبادل الأفكار"[4]، والتي تستبطن دروسا في التّوجيه، وفي شتى المجالات المدعمة بالضّرورات والّتي من خلالها يتمّ توجيه الشّعرية التي هي "في الأساس لا تستهدف النّص الأدبي تأويلا بقدر ما يعني استجلاء القوانين الّتي تولد تلك الشّعرية"[5].

[1] الديوان، ص62.

[2] العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح/محمد محي الدّين عبد الحميد، مطبعة السّعادة، مصر، ج1، ط3، 1964، ص266.

[3] ديوان سين، ص59.

[4] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص181.

[5] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1994، ص38.

ومع توافر الخصائص فإنّ في النّص أنساقا إشارية دالة على فتح مغاليق النّص، وبهذا فهي المحرّكة لتأشير الومضات الفنيّة، وإن كانت موزعة بطريقة متباعدة، وملاحق فكرية توسّمت بها الشعرية في لغة موحية، فـ"المفارقة ناتجة عن إدراك عنصر نصّي متوقّع متبوع بعنصر غير متوّقع"[1]، يقول الشاعر حكيم ميلود في هذا الصدد من قصيدته "**فاتحة الحزن**":

وتغيبُ عنِ الوَطنِ المتعبْ
تَشحَذُ الحُب عِندَ مَداخلِ كُلِ المدُنْ
وَتَمُوتُ وحيدًا
لأنَّ الأَحِبَةَ ضَاعُوا
ولمْ يبقَ غيرُ الدّمنْ
وَجِراَحُ المواجِعِ فِي القَلبْ
والأبْجَدِيةُ تعْطِي الجِهاتِ نزيفَك تذرُوكَ فَوقَ بَقَايا الوَطنْ.[2]

فقد أدرك الشّاعر خطوب المرحلة وعاش هواجسها بإحساسه المرهف، ووشمه للمعاني وسعيه لجدّتها، من أجل إتاحة فرصة أخرى للمتلقّي، فقد أشار الشاعر إلى الجسد المنهك التي وقف في حيرة لحظة سقوط الوطن أمام عينيه، وإحساسه بمنتهى الضياع، لأنّ الوطن تاه وضاع ولم يبق منه إلا الأطلال متخذا لغة إيحائية مشفوعة بخروجات عن المتوقع محدثة لدى المتلقي الغرابة والدهشة من خلال تعابير: (**تشحذ الحب، الأبجدية تعطي نزيفك تذروك...**)، وبهذا فقد حرصت التّفكيكية على "دور القارئ فأتاحت له حرّية دخول النّص من أيّ زاوية يرتئيها، كما أنّ للقارئ الحريّة إزاء لا نهائية الدّلالة"[3]، فقد كانت الدّلالة الإيحائية مغروسة في هذا النّص الشّعري، وموزّعة على المتن الشّعري بطريقة متفرّقة، تجتمع دلالتها عند فكر يقظ، ورجولة فذّة.

ولطالما تتّقد الجذوة الشّعرية، وهي ترتكز على الجديد فإنّها تجعل مستويات اللّغة الشّعرية متوزّعة ومنتظمة، ولربّما يتعزّز فيها سرّ البقاء طالما ينتقل النّص من الذّات الإنسانية متشرّبا بالآلام والحزن وتاركا مساحات للقارئ يشغلها عند دخوله للنّص، ولم تكن على شكل فراغات أو فجوات ظاهرة، بل كانت فجوات فنّية يستريح عندها القارئ وهو يتطهّر، وبهذا تؤكّد اللّغة فاعليتها التّوصيلية العاملة على مستوى الوظيفة الإفهامية التي عدّها جاكوبسون الوظيفة الجوهرية لإقامة التّواصل وتمديده أو فصمه[4].

فإيحائية اللّغة تذهب بالمعنى الشعري إلى حدود أبعد محقّقة بذلك صفة الشعرية الفنية في النص الشعري، وما يمكن رصده في النصوص الشّعرية الجزائرية هو أنّ القارئ يجد انهماما ذاتيا بالشّعرية، وتكاد تكون ثيمة

[1] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، ص60.
[2] جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين الجاحظية، 1996، ص38.
[3] عبد النّاصر حسن محمّد، نظرية التّوصيل وقراءة النّص، ص56.
[4] ينظر: رومان جاكوبسون، قضايا الشّعرية، ص ص29-30.

الاشتغال المعرفي لهذه النصوص من بين الاشتغالات المهمة، ممّا يطال عمل أي الشّاعر الارتقاء المتواصل إلى جانب رقّة أحاسيسه وترجمان رمزية الحرف في بلورة فكر شاخص يتعمّد وجوده عن قصد في النّص، فضلا عن ترصين البناء الذّهني والسّايكولوجي لمواجهة الانكفاء الذّاتي تجاه الضّغوطات الخارجية الّتي تمارس دورها على النّص، فكانت النصوص خليقة على النّهوض والعطاء، وكانت جلّ النّصوص الشّعرية موسومة بين الاتّساع الدّلالي وبلاغة القصيدة، فانعكست صلات تلك الجمالية لبلورة شعرية مغايرة تكتمل في فكرتها ونضجها، فـ"التّحول الدّلالي يعدّ بحق إحدى الطّاقات المحرّكة للأدبية"[1]، وهذا ما يجعلنا نجزم أنّ الإيحاء ينقل النص من صيغة المباشرة والتقريرية إلى أفق أرحب وأوسع، بحيث يمكن من حفر خندق سري معرفي داخل الذات القارئة المستهلكة للنص بجميع ما تحمله هذه الذات من مستويات الوعي واللاوعي، وبالتالي تحول النص الشعري من الانغلاق إلى الانفتاح.

3.2.4. بناء الصّورة الرّمزية:

إذا كانت التّجربة الشّعورية مبعث الإبداع، وهي الّتي تشرع أبوابا على المناطق المظلّلة في اللاشّعور، فإنّ الرّمزيين -بوعي عميق- حاولوا أن يبدعوا فنّا يصوّر تلك المشاعر المعقّدة، وإن كانت اللّغة بتركيباتها المألوفة قد عجزت عن نقلها إلى المتلقّين. فالرّمزية من حيث هي اتّجاه فنّي جاءت لتدعو إلى الارتقاء فوق الواقع المحسوس وصولا إلى العالم المثالي المنشود، وتتّخذ من الرّمز أداة للرّبط بين هذين الأفقين، هذا الرمز كونه مصطلحا متعدّد السّمات وغير مستقر، ولأنه يمثل علامة تحيل على موضوع وتسجّله طبقا لقانون ما أدبي كان أو سياسي أو اجتماعي أو غير ذلك.

يمثل الرّمز من أبرز الظواهر الفنية التي اعتمدها الشعراء الجزائريون المعاصرون، وهذا راجع إلى قناعتهم وفكرتهم بأنّ لغة الشعر الجديد يجب أن تبتعد عن الوضوح، وذلك بالإيغال في الرمز الذي يجعل الصورة أكثر عمقا، ولذلك نجد الرمز عندهم متعدّد، فهناك الرمز اللغوي وهو الأكثر شيوعا عندهم ومن خصوصياته أنه بسيط يشبه المجاز اللغوي بمعنى أنه مرتبط بكلمة واحدة، والرمز الأسطوري، والتاريخي والتراثي، وغيرها، فالرمز يمثّل بنية دلالية قبل كل شيء، فهو يدل على آخر متوار وخفي ولا يمكن إدراكه سوى عبر المعنى الأول، فالمعنى يحيل دوما إلى طبقاته التحتية من دلالات مضمرة أو مقاصد مستنبطة سكت عنها الخطاب أو حجبها ولهذا الرمز وظيفة مزدوجة هي الدلالة على المعنى الثاني المتواري بالاشتغال على المعنى أو المعطى، وهذه الازدواجية تصدر عن مدلوله الاشتقاقي الذي يحل إلى فصل القطيعة إلى قسمين: أحدهما للحاضر والآخر للغائب مختبئ في المعنى الحاضر في شكل هواجس أو رغبات أو مكبوتات تستدعي فك الألغاز وحل المعضلات للكشف عنها وإدراكها، وهذا الرمز كما هو معروف يشغل مكان الشيء ذاته ويساوي المعنى والمرجع على حد

[1] توفيق الزّيدي، مفهوم الأدبية في التّراث النّقدي إلى نهاية القرن الرّابع، سراس للنّشر، تونس، ص117.

السواء، كما أنّ هذا الرمز يمثل الحاضر أثناء غيابه وينوب عنه، وعلاقات الحضور هذه في الأدب تقابل العلاقات السياقية في اللّغة، تقول الشّاعرة نادية نواصر في نصها "**كي يولد من موتاك عراق**":

يرقُصُونَ فِي مَأتم
صَلَاحِ الدّينِ الأَيُوبِي
وَيوزِعُونَ الحَلْوَى عَلَى الأَطْفالْ
يَشْكُون أوجاعهم لِلغَرِيب
يَمدُون يدَهُم للعَدوْ
يَشرَبون منْ إناء الغريبْ
يَقتسمون الخُبْزِوَالشَاي معَ العَدُو
وَالشكوى لغيرِ العربِ مَذَلَة
آه يا بغدادْ[1]

قامت الشّاعرة باستهلال هذا المقطع بالرمز التاريخي الشهير صلاح الدين، فهي تشكو همّ وفضائح العرب وأفعالهم في تجربة محرقة ولم تجد من يواسيها إلا صلاح الدين الموحية على المجد الضائع وما بقي للعرب مجد، وقد تم إنكار هذه الشخصية من قبل العرب من خلال الرقص في مأتمها، ما جعل الرؤية سوداوية للشاعرة واليأس الذي طاف بها، في لحظة انحسار وانكسار وتأسف، واستدعاء شخصية صلاح الدين كرمز بارز قد ساهم في تشكيل فضاء دلالي متسع بدفع تجربة الألم وتحقيق معادل موضوعي للشّاعرة لتدفع بها إلى المتلقي لينظر ويستقرئ هذه الحالة النّفسية.

كثيرا ما يفكّر الشّاعر في إيراد الرّمز الّذي يرسّخ تجربته الشّعرية ويقوي حجّته ورصانة تعبيره في صورة أقرب ما تكون إلى المفارقة، إذ نجد مصطلح الإشارة واسعا يشمل كلّ عنصر من عناصر النّص الأدبي من صور وبنيات وكلمات، وهو ليس بديلا عن مصطلح الكلمة، بل هو الكلمة نفسها، على الرّغم من إيماننا بإشارية اللّغة إلّا إنّ الكلمة عبارة عن إشارة بوصفها دالا يثير مدلولا معيّنا، والأمر كذلك مع الصّورة الفنية في النّص الأدبي الّتي هي عبارة عن إشارة أيضا، نجد في هذا الصّدد الشاعر يوسف وغليسي يقول:

الآن شيَعَتْ الحروفُ جَنَازَتِي...
ومضت تعانِق جثتِي..
وأنا أموت ولا أموتْ
كالسّندبادْ

[1] أوجاع، ص ص69-70.

فأنا أموت، نَعَم

وكالعنقاء أبعثُ مِنْ رَمَادْ..[1]

فشخصية السّندباد في هذا المقطع هو تعبير عن الشخصية الضائعة ولا مقصود هنا إلى ذات الشاعر، وهو رمز التفرد في المعاناة، فالشاعر/السندباد يبحث عن ذاته المثقلة بالهموم والآلام وسط مجتمعه، فالمعاناة التي يعبر عنها مقطعه الشعري تنبع من هذه المفارقة، فتصوير الشاعر لنفسه بالسندباد فيه تصوير لتنقله في عوالم محفوفة بالأخطار والأهوال والمآسي والدلالة الموحية بذلك مفرداته "**شيعت جنازتي، تعانق جثتي، أموت، لا أموت...**"، وشخصية وغليسي من وراء كل هذا متعبة في حالة انكسار وتشظي قد أرهقها العذاب وتتابع الأسفار، وهذا لم يمنعه من العودة والحياة من جديد، وهذا يظهر من خلال رمز "**العنقاء**" الأسطوري المعروف الذي يوحي بهذه الدلالة، دلالة التجدد والانبعاث بعد الموت، ولهذا فمعاني الشاعر متمحورة حول انفتاح الشاعر على الحياة ونشدان التغيير وتجاوز الواقع رغم بؤسه وقسوة ظروفه، فضلا عن أنّ هناك رموزا أخرى يتطلع من خلالها الشّعراء إلى الحرية والانطلاق وكلها رموز ذات دلالة نفسية تعبّر عن الرفض والغضب والتمرد.

إنّ الشّعر في حقيقته هو الذي "يحرر الكلمة من المواضعة الاصطلاحية ويصبح نوعا من الكلام، يكسر القواعد ويتجاوز السنن، ليؤسس تبعا لذلك آفاقا جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات"[2]، لأنّ الشعر في تعامله مع الكلمة يتجاوز محدودية معناها إلى دلالاتها المتعددة التي تكتنزها فهي بمثابة حيز معنوي يوجد فيه احتمالات عديدة، ولأنّ الكلمة بهذا المفهوم لا تعني حدّها اللفظي، وإنّما تعني ما تستدعيه طاقتها اللغوية من مدلول آخر يتشكّل في سياقها، فالشعر الرمزي يمنح الكلمة العادية دلالات وإيحاءات متعدّدة لأنّ الرمز يصبغ اللغة بنوع من العمق والشفافية والإيحاء، كما يعبر عن النواحي النفسية المضمرة التي لا تستطيع اللغة تأديتها، فالرمز هو العلاقة الحاصلة بين الذات والأشياء، حيث ينتج عن ذلك تولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التقرير والتصريح، وتتحول لغة الشعر بذبك إلى لغة مختارة تعبر عن عمق التجربة وهي لغة راقية تعبر عن تجربة ذاتية، فالشعر فردي، وإن كان يتجه إلى المجموع، فإنما يتجه خلال تفاعل الذات معه، والشعر يستنفد في الكلمات كل طاقاتها التصويرية والإيمائية والموسيقية في نقله الخبرة الجديدة للقارئ.

والرّمز وسيط تجريدي يحيل إلى عالم الأشياء، إذ يعتمد من ورائه على التّشابه النّفسي بين تلك الأشياء وعوالمها، وهو ثمرة يقتطفها الشّاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظّواهر المادية وما يختبئ وراءها من أسرار، ثمّ يوظّف الطّاقة الإيحائية المتولّدة من التقاء الأشياء للكشف عن الأسرار. ولقد

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص33.

[2] اليوسفي محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص27.

أومأ عبد القاهر إلى الرّمزية في اللّغة إذ يقول مندور عنه: "ويقرّر عبد القاهر في آخر كتابه الدّلائل أمرين هامين في ميدان اللّغة بأنّ الألفاظ لا توضع ولا تستعمل لتعيين الأشياء المتعيّنة بذاتها، وهذه هي نظرية الرّمز في اللّغة"[1].

ومن بعد عبد القاهر جاء المفكّر الألماني فينت فبحث في نظرية الرّمزية اللّغوية، ولقد أثرى بابتكاراته اللّغة مما جعله مثار إعجاب اللّغويين والباحثين المعاصرين، ولأنّ الرّمز في نظر الفلاسفة والأدباء هو"شيء حسّي يعتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجوه مشابهة بين الشّيئين أحسّت بها مخيّلة الرّامز"[2]. ولكن التّجارب الشّعورية التي يبني الشّاعر من ثمراتها رؤيته الخاصة للكون والواقع هي الّتي تمنحه البصيرة الواعية المكتشفة لطبائع الأشياء، وجواهر الظّواهر المادية المتناثرة والمبعثرة[3].

ولم تكن العلاقة القائمة على التّشابه النّفسي بين الرّمز والمرموز له متواضعا عليه بين النّاس، بل هي ابتداع ذاتي يتوصل إليه الشّاعر بخبرته الخاصة، وذلك ما أعطى للرّمز فاعليته وإيحاءه، فالرّموز الحية تبتدع ابتداعا من خلال مزاوجة الشّاعر بين تجاربه الشّعورية بمواقفها الإنسانية، وبين مختزناته الثّقافية وأصالته الفنية التي ترتكز ارتكازا أساسيا على القوة المتخيّلة، وفاعليتها وقدرتها على الاستحضار والرّبط بين الصّور المتجانسة التي يختزنها الذّهن من المحسوسات والمعنويات[4]. ولا ينتمي الرمز إلى عالم الأحلام وما تدرّه من هلوسة وهذيان، ولكنّه يجمع بين التّفكير الواعي واللاشعور ومختزناته الغامضة، فيبدو أحيانا شديد التعقيد والغموض،وليس ثمة مناص من هذا المأزق غير العودة إلى المناخ الّذي يصنعه السّياق.

إنّ وراء النّص عوالم داخلية يريد الشّاعر أن يجلّيها، ليبثّ من خلالها موقفه الإنساني والوجداني، والرّمز أداة من الأدوات الممكنة لإخصاب الرّؤى الشّعرية، كما أنّه مظهر من مظاهر الغموض الفني. وفي مثل هذا الأداء الرّمزي تفتّح قنوات يمتزج فيها الوعي باللّاوعي، لأنّ نار العاطفة تغرق محاور الفكر في لهيبها، والرّمز إذ ذاك ليس نصبا يركز شاهدا على قبر لميت واراه التراب منذ مئات السنين، بل هو حركة فاعلة ترفض الجماد والموات، ويجاوز الواقع المحس ويتخطّاه إلى الدّلالات الخبيئة وراءه التي يستكشفها بوساطة القوة الحدسية[5].

وفي أرض التّجربة الشّعرية الّتي تتضام فيها عناصر البناء الرّمزي تتولّد طاقة إيحائية هائلة، فيحسّ المتلقي بأنّ هناك عالما خبيئا وراء النّصب الحسية، فيبدأ في محاولة هتك أسرار الحجب، ولكن تلك المعاني بإيحاءاتها وظلالها تتعدّى ما في مخيّلة الشاعر إلى أشياء تتّفق وما تختزنه نفوس المتلقّين، ومن هنا تنشأ إمكانات تعدّد

[1] محمد مندور، في الميزان الجديد، ص202.

[2] عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدّار العربية للنّشر، مدينة نصر، 2000، ص167.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص167

[4] ينظر: المرجع السابق، ص ص169-170.

[5] ينظر: نفسه، ص174.

مستويات الفهم والتّحليل للرمز الشّعري، بوساطة إغراق الرّمز في محيط المخزون الثّقافي والحياتي لدى المتلقين[1].

5- بلاغة التّناص وتحوّلات المعنى في الشّعر الجزائري المعاصر:

إنّ كلّ نص يقوم على شبكة من المورّثات النّصية، تلك مُسلّمة يؤمن بها النّقد الحديث، كما أنّ التّفاعل شرط أساسي في بناء النّصوص، من خلال عامل الحوار سواء داخل النّص الواحد، أو علاقات مع خارجه من النّصوص الأخرى الّتي تسمح بفتح أفق يستوعب الماضي والحاضر. ويسهم التّناص في فتح أفق لقراءة النّصوص وإعادة إنتاجها بما يلائم وجهة نظر المؤلّف، واستجابة لمعطيات ثقافية ومعرفية فإن ذلك يغيّر من منظور المؤلّف للنّصوص الأدبية، ولوظيفة الأدب وحتّى التّاريخ والواقع، وهذا لن يتحقّق إلّا من خلال استيعاب النّصوص وفهمها وتأويلها وإدراجها في علاقات معيّنة تسمح في نهاية المطاف بإنتاج نصّ يحمل في جوفه كلّ النّصوص السّابقة.

يشير التّناص إلى حضور نسبي ومطلق حينا لنص سابق الوجود داخل نص لاحق بعده، بحيث أنّ "كل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى"[2]، كما أنّه في نفس الوقت هو حصيلة تفاعل النّصوص فيما بينها عن طريق عامل الحوار. ذلك أنّ التّناص إجراء تطبيقي وممارسة نصية يسهم في فتح أفق لقراءة النصوص وإعادة إنتاجها، فضلا عن تجليات تحوّلات المعنى داخل هذه النّصوص. والتّناص في القصيدة الجزائرية المعاصرة أثبت فعّالية كبيرة من خلال استدعاء دوال ورموز ومدلولات النصوص المتفاعل معها، فقد كان بمثابة المعين الأساسي يلجأ إليه النّاص أو الشّاعر الجزائري ليعيد بلورة تلك النصوص وتحوير معانيها من سياق إلى سياق آخر وفق ما يخدم تجربته الشّعرية.

ولذلك فليس من الأهمية ولا من الممكن أصلا تتبع كلّ مظاهر التناص في نص ما، وإنّما تكمن الأهمية في إلقاء الضوء على ما يوظّفه النّاص عن وعي فني مما يمثل لبنة في بناء النّص الفارق، ولعلّ من أبرز مهمات القارئ الّتي ينجزها بفعل القراءة منها إظهار قوة التناص، وهذا إذا ما دخل فيها النص المكتوب في علاقات متنوعة مع سواه من النصوص المتعدّدة والمختلفة والمتسعة للإشارات والتلميحات والتضمينات والمعارف وغيرها من أشكال التّناص، وهي جميعا تشكّل عبئا على القارئ وتتطلّب منه جهدا معرفيا وخبرة وإحاطة تتطلّب الكثير من القراءة، وبهذا فالتناص في هذا المقام يمثل معيارا من معايير إنتاج المعنى.

1.5. مصطلح التناص: النّشأة والتّطور

[1] ينظر: نفسه، ص ص174-175.

[2] محمد الناصر العجيمي، النقد الحديث ومدارس النقد الغربية، ص388.

ظهر مفهوم التّناص في أواخر عقد السّتينات في كنف دراسات قامت بها مجموعة (تيل كيل) ليعاد النّظر حينها إلى مفهوم النّص في ارتباطه مع الذّات المنتجة، إذ حاولت جهود بعض الباحثين الفرنسيين خصوصا المشاركين في هذه المجلة -تيل كيل Tel quel- تخليص النّص الأدبي عموما من وظيفته التّواصلية العادية باعتبار النّص، فتتحرّك بذلك فاعلية التّوليد بين الدّال والمدلول حتى تتشكل وظيفة الكلمة داخل النّص وكأنّها تعبّر عن أصوات متعدّدة، ويرجع الفضل في الحديث عن لقاء الثّقافات داخل النّص لجهود باختين منذ عشرينيات القرن الماضي. فـ"كلّ نص يقع عند ملتقى نصوص أخرى، فهو يعيد النّظر فيها ويكثّفها ويراجع صياغتها أي أنّه يحوّلها لتصبح دالة على أعمّ ممّا كانت تدلّ عليه"[1]. هذا ما اصطلح عليه عند النّاقدين جوليا كريستيفا وتزفيتان تودوروف بالتّناص، وبالتّالي فالتّناص وليد الفكر الباختيني، إلّا أنّ هذا الأخير اختار مصطلح الحوارية للدّلالة على تقاطع النّصوص والملفوظات في النّص الرّوائي الواحد، إذ الحوار الّذي يفهمه باختين هو حوار بين أنا الكاتب و أنا الشّخصية، فاستعمل مفهوم تعدّدية الأصوات polyphonie وتعدّدية اللّغات plurilinguisme.

والنّص من ناحية ثبته التعريفي من وجهة كريستيفا بأنّه إنتاجية وكلّ كتابة وقراءة له تقتضي من المؤلّف التّفاعل مع نصوص سابقة، وصهرها وفق رؤيته الخاصة أو قراءته الذّاتية المشحونة بتأويلاته الفردية لهذا النّتاج، وعلى هذا كانت التّناصية بمثابة عملية تأويلية تتحوّل إلى نصّ بهدف إنتاج المعنى وتوليد الدّلالة. والتّناص عند الناقدة لا يعني ارتباط نصّين فقط، بل مجموعة من النّصوص تجتمع في نص واحد، لذلك أدخلت عليه كريستيفا تعدّدية صور الكتابة إلى جانب مختلف المشارب الثّقافية والأسلوبية قد نظرت إلى النّص الأدبي كأداة لتحويل النّصوص السّابقة أو المعاصرة وهذا التّحويل صاغته تحت تأثيرها بالنّظرية التّحويلية الّتي تبلورت على يد شومسكي فيقوم حينئذ بقراءة مجموع النّصوص المتداخلة معه ويحوّلها لفائدته فينتج عن ذلك توليد وظائف جديدة لتلك النّصوص. فكانت الرّواية أكثر الأجناس الأدبية خضوعا للحوارية والتّناص كونها المستفيد الأكبر من المعطيات الثّقافية ومن مختلف أشكال الرّصيد المعرفي الواقعي الاجتماعي.

والتّداخل النّصي أصبح في ضوء النقد الحديث يمثل محدّدا لمعنى النّص، وكذلك شرطا للمقروئية، ولهذا تعرض شعرية جيرار جينيت لتحولات مفهومية متدرجة التجريد في مشروعه المتجه من النص إلى التعالي النصي، وهذا ما يظهر في كتابيه "مدخل إلى النص الجامع، وطروس الأدب على الأدب"، والذي يعنيه جينيت بالنص الجامع هو "معرفة كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[2]، أي مجمل العلاقات الشكلية والمضمونية والصيغية التي تربط النص بمختلف أنماط الخطاب التي تشكل خلفيته التجنيسية.

[1] ينظر: دوبيانزي، نظرية التّناص، تر: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع28، 2000، ص112.

[2] مدخل إلى النّص الجامع، تر/عبد العزيز شبيلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص70.

وهذا يكشف عن القيمة الكبرى لحضور التناص، إذ في غيابه يغدو النّص غير قابل للإدراك، فهو خصيصة بنائية للنّص ولدلالته، بما يتيحه من تعالق وانفتاح على نصوص قديمة أو معاصرة تسهم في بناء الموضوع من خلال تفاعلها مع عناصر أخرى داخل النّسج النّصي، فتخلّصت تلك النّصوص خاصة الرّواية من الرّؤية النّقدية الكلاسيكية التّاريخية، وتحوّل السّؤال من كيف نقرأ النّصوص؟ إلى كيف تكوّنت؟ وترتّب عن هذا أنّ النّص قابل لشتى التّأويلات اللّامحدودة مادام يقرأ في أيّ لحظة تاريخية قبل قرّاء جدد، فكلّ قارئ يقدّم تأويلا متلائما مع زمانه، فكلّ من التّناص وحوارية باختين يتّفقان معا على إثبات السّلطة المطلقة للذّات القارئة في توليد التّأويلات. ولذلك فهذا التداخل النصي خاصية إجرائية قرائية، وهذا ما جعل النّاقد الألماني كلهنز فنجرهات يميز بين نوعين من التّداخل النصي: **أولهما** التّداخل باعتباره خاصية كتابية، يعتمد الكاتب فيها على قراءاته لإنتاج معنى النّص، **وثانيهما** التّداخل باعتباره خاصية قرائية، يعمد فيها القارئ إلى تخريج علاقات قد لا تخطر على بال المؤلّف ذاته، مع ربط المفهوم بحقول معرفية متعدّدة.

لكن القارئ باعتباره ذاتا قائمة بنفسها، فإنّه أثناء عملية القراءة يبتعد عن كلّ الأفكار المسبقة حتّى يتمكّن من تمثّل المعنى المفترض، لذلك كان إمبرتو إيكو حريصا كلّ الحرص على فكرة المعنى القبلي الخاص بمقصدية المتكلّم. وقد أدّى إعطاء السّلطة المطلقة لفعل القراءة في منح معنى النّص إلى ظهور اتّجاه نقدي جديد أطلق عليه "نظرية التّلقي" الّتي ترى من خلال النّقاد الألمان ولفجانج إيزر وروبرت ياوس وغيرهم على أنّ النّص هو الّذي يمدّنا بالمؤشّر المعين، إلّا أنّ القارئ هو الّذي يقوم باستكمال العملية وتصبح عملية القراءة شكلا من أشكال الحوار بين النّص والقارئ.

2.5. بلاغة التّناص وتحوّلات المعنى: قراءة في نماذج مختارة

تعزى مرجعيات التناص في القصيدة الجزائرية المعاصرة غالبا إمّا لحميمية الانتماء اللغوي والثقافي والتشارك بينهما، أو لضعف الاطلاع والتعلّق بآداب الأمم الأخرى والتّأثر بها من جهة أخرى، ولهذا فالشّاعر الجزائري لم يكن له مفر سوى أن يتناص في نصوصه مع الشّعراء العرب القدامى وحتى مع الشّعراء الأقران المعاصرين، ومع القرآن الكريم، ومع أشعار الصّوفية، في محاولة منه للسّمو بلغته الشّعرية أولا وتغذية التجربة الشعرية عنده، وتطوير النّص الشّعري والكتابة عموما ثانيا، فضلا عن إثراء المعاني وتطويرها محاولة منه الارتقاء بها إلى مصاف التأثير ودرجة البلاغة الراقية. وهذا التّناص مرتبط بالسّياق اللّغوي العام للنّص أو بمتطلّبات الصّورة الشّعرية، وهو حيلة فنية ووسيلة للتعبير حتى لأصبح ميزة القصيدة الجزائرية المعاصرة وإحدى سماتها البارزة، خاصة عند شعراء التّسعينات.

وإضافة إلى التّناص الشّعري واللّغوي المتمثل خاصة في أشكاله المعروفة كالاستعانة الأسلوبية والإحالة والتضمين والاستشهاد والتلميح والمناقضة والمعارضة، وحوار النصوص وأسلوب المرايا، فإنّ الشّاعر الجزائري

المعاصر قد عمد إلى توظيف القناع كوسيلة فنّية وآلية جديدة للتّعبير أو بالأحرى "وسيلة درامية للتّخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة وهو تقنية جديدة في الشّعر الغنائي لخلق موقف درامي أو رمز فيضفي بذلك على صوت الشّاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشّخصيات يستعيرها الشّاعر من التّراث أو من الواقع ليتحدّث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلّم، إلى درجة أنّ القارئ لا يستطيع أن يميّز تمييزا جيّدا صوت الشّاعر من صوت هذه الشّخصية، فالصّوت مزيج من تفاعل صوتيْ الشّاعر والشّخصية، ولذلك يكون القناع وسيطا دراميا بين النّص والقارئ، وهو وسيط يعمد فيه الشّاعر إلى تقمّص مثل ما في الشّخصية التّراثية بحقيقتها وشخصها والّتي يمثّلها القناع، لأنّ التّفاعل بين الطّرفين على وضع الرّمز الفنّي وضعا جديدا، ودلالات جديدة، ولا سيما أنّ صوت الماضي يندغم في صوت الحاضر، ويندغم صوت الحاضر في صوت الماضي للتّعبير عن تجربة شعرية معاصرة"[1]. وكان لهذا التّوجه في اللجوء إلى استخدام تقنية القناع* دوافعه المتعدّدة، فقد يدفع الشّاعر إلى هذا الاستخدام "دافع فنّي بحت وقد يكون دافعا سياسيا خشية الاصطدام المباشر بالسّلطة ليعبّر عمّا يجول في داخله من رفض وتمرّد أو شعور بأزمة أو احتياج أو خوف، كما أنّ الدّافع قد يكون اجتماعيا حتى لا يقع الشّاعر تحت سطوة محاسبة التّقاليد والأعراف وغير ذلك"[2].

تعطينا التّقاطعات التناصية بلا شك صورة عامة للروافد الشّعرية التي ينهل منها الخطاب الشعري الجزائري المعاصر على تعدد أشكال هذا المورد المعرفي سلبا وإيجابا، وفي هذا دليل على احتلال مكثف وحضور قوي للنّصوص الشعرية المشرقية الحديثة والقديمة داخل النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، بحكم حصول التلاقح الشّعري والفني الذي يجمع بين تلك التجربتين، إضافة إلى عامل التأثير والتأثر الذي يقع بين النصوص في ذاتها وبينها وبين القارئ بحكم أنها أنتجت من أجله.

في خضّم التّجربة الشّعرية الجديدة بات في وسع الشّاعر الجزائري الحديث أن يسبح في بحار المعرفة وأن ينهل من معارف العصر وثقافته المتنوّعة الوافدة من وراء البحر، وأن يعيد بلورتها ومزجها في فكره بثقافته العربية لتوافق رؤيته الإبداعية وليستعين بها على تحليل واقعه، والوقوف على المتناقضات والملابسات الّتي تكتنفه وإدراكها إدراكا موضوعيا، ومن ثمّة التّعبير عن ذلك كلّه بصوته الذّاتي المفرد، بشيء من المعاناة والقلق والسّخرية ومراوغة الشّك والتّمرّد على واقع الهزيمة.

[1] خليل الموسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، ع336، نيسان 1996، ص56.

* عولج هذا الموضوع في دراسات كثيرة نذكر منها: القناع في الشّعر العربي الحديث دراسة في النظرية والتّطبيق لسماح الرّواشدة، جامعة مؤتة، أربد، 1995، قصيدة القناع في الشّعر العربي الحديث دراسة ومختارات لمحمد جميل شلش، دار الشّؤون الثّقافية، بغداد، 2001، دراسات في الشّعر المعاصر القناع-التّوليف-الأصول لعلي رضا، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، 1995، قناع المتنبي في الشّعر العربي الحديث لعبد الله أو هيف، دار الفارس، لبنان، 2004.

[2] رمضان الصّبّاغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، مصر، ط1، 2002، ص ص339-340.

وما ننكره على شعرائنا الجزائريين هو طريقة تعاملهم مع نصوص الشّعراء المشارقة الرّواد كالسّياب وأدونيس و نزار قباني ومحمود درويش وغيرهم، إذ قاموا بقراءة أعمالهم وأظهروا تأثّرهم بها، وبالتّالي دفعتهم الرغبة الفنية لمحاكاتهم والنسج على منوال قصائدهم في أحايين كثيرة، مما جعل فريقا منهم من حاكاهم من أجل الرقي بمعانيه النصية وإظهارها في حلة جديدة مغايرة وروح العصر المعيش، ومنهم من شغل نفسه بإعادة الحديث عن نفس المعاني التقليدية بلغة وشكل شعري مختلف لا غير.

وإذا ما استحضرنا أنماط التناص المعروفة كالاجترار والامتصاص والحوار، الّتي عدها محمد بنيس معايير تُتّخذ كقوانين لقراءة الشاعر للنصوص الغائبة[1]، وقمنا بإسقاطها على شعرنا الجزائري، فإنه سيتبيّن لنا أن طريقتيْ الامتصاص والاجترار كانتا الأكثر بروزا في شعر معظم هؤلاء. ومعروف أنّ النص الغائب بمنظور معيار الاجترار يظل نموذجا جامدا، لا يأتي بنتيجة إلا في بعض المظاهر الشكلية الخارجية كما ذكرنا، بينما يبدو في طريقة الامتصاص هناك قابلية الحركة والتّحول بالمعاني من مستوى إلى مستوى أرفع وأمثل عن ذي قبل.

ولنا أن نورد بعض النماذج عن تلك الحالات*، فنجد في طليعة الشعراء الجزائريين من أتقن فنّ التناص وكان حاضرا في نصوصه بقوة الشّاعر سليمان جوادي الذي أظهر تأثره بأعمال نزار قباني، والّذي قال عنه النّاقد حسن فتح الباب بأنّنا "نشعر أنه يخرج أحيانا من تحت عباءة نزار قباني، أو يطلّ من فوق كتفيه"[2]، فالقارئ المتمكّن لا يجد صعوبة في البحث عن الشواهد التي تؤكد تأثّره بالتجربة النزارية، وقد تكون قصيدته (أغنية لم يلحنها الشيخ) مثالا عن ذلك، فثمة تداخل لغوي ودلالي عميق بينها وبين قصيدة الخطاب لنزار قباني، إذ قام بتحويل المعنى من مجال السّخرية السّاخرة من ملوك العرب، إلى مجال الثورة الثائرة على هؤلاء الحكام، في مناسبة ربطها بوقائع النكسة العربية وهزائمها المتلاحقة.

ومما يثبت تأثر جوادي بالخطاب النّزاري هو تكرار العبارة الخطابية (أيها السادة) عنده بالتركيب نفسه تارة، وبعبارة (سادتي) تارة أخرى ويمكن أن نمثل لذلك بقولهما، يقول نزار:

كلّمَا كَلّمتُه، جَلَ جَلالُه...

رَكبَ السَيارةَ المَكْشُوفَة السَقفِ

وَغطَى صدرَهُ بِالأوسمَة

وَرشَانِي بالخِطَابْ

[1] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، ص253.

* وإن كان لنا لابد من الإشارة أولا أن هذا المبحث موجز في عمومه، وقد اخترنا ما يخدم بحثنا فقط لما له من علاقة في تأسيس المعاني الشعرية وبلاغتها وفق هذه الآلية –آلية التناص- حتى لا نتوسع أكثر، لأن هذا مبثوث في أمهات الكتب والمصادر وحتى الدراسات الكثيرة التي تعرضت لهذه المسالة بالشرح والتحليل.

[2] حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغوت يوسف، الجزائر، 1987، ص135

ويقول سليمان جوادي[1] أيضا مستلهما معاني هذه الأبيات:

اِسمحُوا لِي سَادَتِي قدْ أسْكَتُونِي

بِقُصُورٍ مَرْمَرِيَة

وَرَشَوْنِي بوِزَارَة

فقد كسّر شاعرنا معاني الخطاب الحاسم لدى نزار لما فيه إصرار وعزيمة على مخاطبة الحاكم وتذكيره بأفعاله الشنيعة في حق شعبه المضطهد، ليقوم جوادي في أسطره الشعرية بتحويل المعنى في قالب هزلي فيه نوع من الاستكانة والخنوع والرضا في السكوت عن الحقوق بفعل رشوة راشي، مستلهما معانيه ومضمنا إياها في شعره.

ونجد في مقام آخر الشّاعر حمري بحري في ديوانه **"أجراس القرنفل"** يقول:

مَنْ يجرُؤ

أنْ يتوضَأ فِي دَمهَا

ويُصلِي بَينَ حَدائِقهَا

وَعلَى أكمامِ زنَابقَهَا..[2]

فهو يتناص مع نزار قباني في ديوانه **"قارئة الفنجان"** الذي يقول فيها:

منْ يطلُبُ يدَها

مَن يدنُو مِن سُورِ حَدِيقتِهَا

من حَاوَلَ فكَ ضَفائِرِهَا

ويقول العربي دحو في قصيدته **"يريدونك"**:

كتبتُ عَلى ألفِ عَذْرَاء

وَحدّثتُ ملْيونَ نسَاء

ضَجعتُ صُنُوفَ النسَاء

وَلَمَا عَرفْتكِ صَارَ الجَميعُ هَبَاء[3]

وهُو مَقطع يتناص سلخا مع قول نزار :

وَعِشْرينَ أَلْفَ امْرأةٍ أحبَبْت

عِشْرِينَ أَلْفَ امْرَأةٍ جَربْت

[1] سليمان جوادي، ديوان يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص9.

[2] حمري بحري، أجراس القرنفل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص13.

[3] العربي دحو، تعال أيها الطوفان، دار الطباعة والنّشر الأوراسية ودار الشهاب، باتنة، 1983، ص37.

وَعندمَا التقيْتُ فِيكِ يَا حَبِيبتِي
شعرتُ أنِي الآنَ قَدْ بدأتُ..

فالمعنى المشترك بين الشّاعرين هو مجال التّغزل بالمرأة، وهي مسألة معروفة منذ العصور القديمة حتى لعصرنا الحالي مع نخبة الشعراء، فالشاعر قام بتحويل المعنى على طريقته ووفق تجربته الخاصة، فالشاعر قام بتعميم معرفته بجميع نساء المعمورة وهذا فيه نوع اللامألوف وانزياح عن القاعدة التي ترى في الحب أنه يجمع بين رجل وامرأة لا غير، عكس نزار شاعر المرأة الذي خصص المجال وتحديده بعدد معين لمعرفته النساء، حتى وإن يظهر على قصائده نوع من المبالغة الفنية، وهذا ما استأثر إعجاب شاعرنا العربي دحو لينهل منه وينظم على طريقته الفريدة.

أيضا لنا وقفة مع الشّاعر محمد بلقاسم خمار يقول متغنيا بجيش التحرير الوطني وانتصاراته الكاسحة على العدو الفرنسي في الذكرى الأربعين للثورة الجزائرية:

لَمَا وُلدْتِ أَبانَ الرُشدُ جَهْتَهَا وَهَزَ جَيشًا لَهَ فِي العِزَةِ الطَلَبِ[1]

ويتناص مع قول المتنبي :

يَهُزُ الجَيشُ حَولكَ جَنَاحيهِ كَمَا نَفَضَتْ جَنَاحَيْهَا العُقَابُ

فبعد رسم المتنبي صورة الممدوح وهو سيف الدولة وسط جيشيه كالعقاب، الذي تهز جناحيها، فجعل الجيش بأركانه الميمنة والميسرة بمثابة تلك الأجنحة، راسما بذلك صورة الهيبة والقوة المشتركة بين الطائر الكاسر وهذا الممدوح الثائر، فقد عمد شاعرنا إلى تحويل المعنى عنده بهذا الفعل التناصي، ليظهر معناه أقل كثافة وشأنا مقارنة بكبير الشعراء، فهو يتغنى بأفراد جيش التحرير الذي حمل على عاتقه روم الحرية والاستقلال، ورسم له صورة الاهتزاز هو الآخر وإن كان جيشا عصريا بأسلحته الفتاكة المتنوعة مقارنة بالجيوش القديمة وعتادها الكلاسيكي، وقد كان إعجاب الشاعر ملتفا في نفس الآن حول جهة التحرير الممثلة في ثلة من الأفراد من خيرة أبطال وممثلي الثورة المجيدة. ومن جهة أخرى برغم هذا التّناص إلا أنّ الشاعر تمكن في شكلية البيت من الحفاظ على نمط قافيتها ورويها حرف الباء، لأن في هذا الإيقاع رسم المعنى وإعطائه من القوة المؤثرة لدى قارئ هذه الأبيات.

وأمّا تناص شاعرِنا مع القرآن الكريم فكان له نصيب أوفر، كيف لا وهو قد تخرج بالمدارس القرآنية وتعلم فيها مثل أقرانه، وكانت له من الثقافة الدينية ما يقيم شخصيته، يقول في قصيدته تراتيل حلم موجوع، يتوعد أمريكا وإسرائيل بالزحف القادم الذي سيقضي عليها في يوم من الأيام:

قدْ يَزْحفُ نَحْوَكِ...

[1] محمد بلقاسم خمار، حالات للتأمل وأخرى للصراخ، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص285.

وفِيلُكِ ..إسرائيلْ
وتجْعَلُ كَيدُكُمَا المُتَأَجِجِ
في تَضْلِيلٍ...
تأتيكَ...أبَابِيلَ...أبَابِيلَ....[1]

فهو يتناص مع قوله تعالى: "أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ"[2]، ولما كان فيها معنى هلاك الجبابرة الذين يريدون دوس معالم الدين، فقد أراد أبرهة وفيلته وجيشه القيام بهدم الكعبة، فانتقم الله منه بإرسال سرب من طيور أبابيل التي هي جند من جنوده عز وجل، والشاعر قد قام بتحويل المعنى من الجانب الديني القرآني إلى الجانب السياسي وتحديدا على أمريكا وعميلتها، المشبهتين بأبرهة وجيشه، إلا أنّ الأبابيل في أبيات الشاعر ينوب عنها زحف عربي ظافر من الأقوام العربية وهذا ما يتمناه كل عربي للقضاء على هاته الدولة وعميلتها.

ومن التّناصات الدينية أيضا، ما قاله عن وصف الحياة الدنيا:

وأَسْوَارِ صبَارةِ الشوكْ
أذْرَاعُها كَرُؤُوسِ الشَياطِينِ
تنْسجُ حولي سيَاجًا من الرُعْب[3]

ويتناص مع قوله تعالى": طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشّيَاطِينِ"[4]، وشاعرنا بتجربته الذكية استطاع تحويل المعنى القرآني الّذي يصف حال جهنم في الآخرة يوم الحساب وطعامها الّذي تمثله شجرة الزقوم التي لها أغصان مثل رؤوس الشياطين، إلى معنى الحياة الدنيوية وما لقيه من خبث البشر، فأسقط المعنى التناصي عليهم بأن شبههم برؤوس الشّياطين في الحياة قبل الممات، وهي حيلة فنية وخاصية فريدة أكسبت شاعرنا مقدرة على تحويل المعاني وإعادة تهيئتها وفق ما تتطلبه تجربته الشعرية.

ومن الشّعراء الأفذاذ الذين أظهروا مقدرة تناصية في إنتاجية نصوصهم بالاعتماد على نصوص مغايرة، نجد يوسف وغليسي الّذي هو الآخر من شعراء الطراز الأول في فترة التسعينيات، ونضرب له بعض الأمثلة عن تناصاته برغم تنوع مصادره من نصوص تاريخية وأسطورية ودينية وشعرية ساهمت في إخراج المعاني عنده، وإبرازها في أثواب جديدة، يقول:

ككل ضحايا مُؤامَرةِ سِلْم
في زَمنِ الحَرْب...

[1] تراتيل حلم موجوع، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003، ص372.
[2] الفيل: 2-3
[3] تراتيل حلم موجوع، ص374-375.
[4] الصافات، الآية:65.

تُلْهِبُنِي
جَمْرَة الزَائِدَة
وأَشعُرُ أَنِي أفْعَى
وأَنْي عيسَى اليَسوعْ
بلا مائدَهْ...[1]

فالشّاعر يستحضر النّص الديني ببلاغته القوية والمعجزة، وهذا حتى يرتقي بلغته الفنية ويكسبها إجلالا من جلال لغة القرآن، فهو يقوم بتحويل المعنى ومعارضته، إذ أن النبي عيسى معجزته التي أيده الله بها تمثلت في المائدة العجيبة التي أنزلها الله من السماء بطلب من الحواريين حتى يقوى إيمانهم، أما المعنى الذي رسمه الشاعر حيث شبّه نفسه بعيسى ولكنّ مقامه بين شعبه وأفراد بني جنسه ووطنه ولا مائدة له، فجاء المعنى فيه نوع من الهروب والتمرد على أبناء وطنه الذي أحس معهم بالمعاناة والغدر به من طرفهم واللّامبالاة به حتى وكونه شاعرا من طبقة مثقّفي البلاد. ويقول أيضا في قصيدة **"يسألونك"**:

يَسألُونكَ عَن وجَع الوردِ والياسمينْ
يسألونَكَ عَن غابَة النخلِ في وطنِي
شتتها الأعاصيرُ ذاتِ اليسارْ
وَذَات اليمينِ
يسْألونك...قلْ إنْي نخلَة
تتحَدَى الرياحَ وقيضَ السنينْ[2]

يظهر التّناص عند يوسف وغليسي في اقتباسه للمفردة القرآنية **"يسألونك"** التي ذكرت في سور عديدة وآيات كثيرة من القرآن والّتي تؤدّي معنى الاستفتاء في شأن عظيم من أمور الدين، عندما كان الناس يأتون للنبي عليه الصلاة والسلام يسألونه في قضايا دينهم، وقد قام شاعرنا بتحويل المعنى من القالب الديني إلى القالب الدنيوي، حين يسأل عن مكانته بين مجتمعه الذي رفضه وفضل العيش في وحدة وعزلة صابرا رغم آلام مجتمعه، فشبه نفسه بالنخلة الصامدة في وجوه مظاهر الطبيعة على قساوتها كذلك قسوة المجتمع الذي بات لا يرحم صغيرا ولا يعطف على كبير، وبالتّالي اكتسب المعنى جمالية وقوة بهذا المثل القرآني العظيم، لقد كانت هذه بعض القراءات التناصية في نماذج مختارة لنخبة من الشّعراء الجزائريين المعاصرين الّذين أظهروا تميزا وتمكّنا في استخدامات تقنية التناص أو التناصية وغير هؤلاء كثير، إضافة إلى اهتمامهم الكبير بجماليات المعنى وتحوّلاته في أشعارهم، انطلاقا من تأثرهم بالتراث القديم سواء الديني أو الأدبي.

[1] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الإبداع، الجزائر، ط1، ص32.
[2] تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين، الجزائر، ط2، 2003، ص37.

وبناءً على ما سبق، تشتغل شعرية التناص في القصيدة الجزائرية المعاصرة على آركيولوجيا المعرفة بالمواضيع المستدعاة بلغة ميتا-شعرية تستدعي إلى الذهن أو الذاكرة مستويات اللغة المهملة والمنسية والمغمورة، وبرؤية ميتا-شعرية جديدة راحت تنشئ علاقات تناصية مع رموز دينية وشخصيات تراثية ومقامات ميثولوجية وأسطورية وفلكلورية. وفي ضوء هذه المقاربة المفهومية للسياق الشعري، يتكشّف لنا أنّ شعرية القصيدة الجزائرية تمر بمرحلة انتقالية جديدة وهي بذلك بحاجة إلى فهومات جديدة مستوعبة لقوانين حركية التغيير، ومتقدمة عليه بضرورة فهم شعرية التناص في القصيدة وحضورها بوصفها نظرية شعرية. وإنّ معظم قصائد النثر الجزائرية على وجه التحديد والتي بتنا نعرفها والتي مرت بنا بالأساس، وحتى قصائد التفعيلة باتت تقوم على بناء تراكمي فسيفسائي بحجة ما يسمّى بالنص المفتوح، ولهذا لا عجب أن نعثر على التناص بأنماطه المختلفة داخل القصيدة الجزائرية يقوم على الاقتراض المعرفي والنصي، في سبيل تحويل المعاني وتحويرها من سياق قديم إلى سياق جديد وأكثر حداثة يوائم لغة العصر وحاجته.

6- شعرية الإيقاع وبناء المعنى:

عرف الشّعر العربي عموما والجزائري على وجه الخصوص تطوّرا على مستويات عديدة، حيث تعد البنية أهمها لكونها تجمع مختلف مكوّنات النّص الشّعري وتصهرها سويّة لتقدّم النص في لحمة واحدة، حيث لا يمكننا تحديد دور أيّ مكوّن إلّا من خلال علاقته ببقية مكوّنات النّص. وتأتي اللّغة بمختلف مستوياتها على رأس مكوّنات بنية النّص الشّعري، حيث تعدّ ركيزته الرّئيسة، بما تقدّمه من أشكال مختلفة لتجلي عبر وجودها المفرد ومن خلال علاقات عناصرها المختلفة، كما تساهم في إظهار غيرها من مكوّنات بنية النّص الشّعري ومنها الإيقاع الّذي يمثل الجانب الأكثر حضورا في الشّعر الجزائري على اختلاف مراحله، فاللّغة تقدّم الجسد والتّمظهر الخارجي للإيقاع ليتشكّل بمختلف أنماطه التّركيبية والفنية.

ولأنّنا نرى أنّ الإيقاع الشعري هو أكثر ما تجلت فيه مقولات النّسق، بحيث ارتسمت ملامحه في الوعي النقدي العربي الحديث، فقد كان الجدل محتدما حول تحديد مفهوم الإيقاع بعامة والإيقاع الداخلي بخاصة، وعن إمكانية أن يكون وحده كفيلا بإبراز خصائص القراءة النسقية الحداثية في مقاربة الشعر الجزائري المعاصر وتحديد بلاغته وجماليته. ولأنّ القصيدة أولا وقبل كل شيء هي "بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية لشاعر بذاته"[1]، أي هي بنية لغوية يروم من ورائها تحقيق معنى خاص، وبالتالي يكون ذلك الإيقاع هو المنظم لمعنى، بل هو المعنى في ذاته على حد تعبير ميشونيك[2]، بحجة أنّ جسد الذات المتكلّمة منصهر في الخطاب وموقّع له وبه. والعلاقة بين الإيقاع والمعنى في أي نص شعري تحمل قيمة شعرية، إذ أن المعنى بلا شك يعد

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره، ص64.

[2] ينظر: محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص694.

العامل الأبرز في اختيار الشاعر للمؤثرات الإيقاعية التي يحدثها[1]، ويؤيد هذا الرأي موقف ريتشاردز الذي يرى أن الإيقاع تابع للمعنى وصادر عنه، وبالتالي لا يمكن أن ندرس الإيقاع لذاته، مخالفا بذلك من زعموا أن الشعر يمكن أن يقوم بمعزل عن معناه[2]، ولقد عرّف ريتشاردز الإيقاع بقوله: "إنّه النّسيج من التوقعات، والإشباعات، والاختلافات، والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع"[3]، وهذا ما جعله يستنتج أنّ الإيقاع ليس شيئا ذاتيا في الكلام، وإنما هو مرحلة بعدية نفسية تتحقق لدى القارئ المتلقي، أي يصبح لهذا الإيقاع بلاغة وجمالية عند القارئ وتلك هي القيمة الحقيقية للإيقاع، بأنها تتحدد في التهيؤ النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجيد من خلال شبكة عظيمة من العادات والمشاعر والدوافع[4]، وعلى هذا فيحتمل أن ينتج عن الإيقاع لوحده تأثير خاص، شرط أنّ هذا التّأثير لا يكتسب صفة الفنية أو غير الفنية حتّى يندمج الإيقاع مع المعنى اندماجا قائما على التوافق والطباق معا. ولقد أحدث ما يسمى بقصيدة النّثر انعطافا شديدا فيما يتعلق بمسألة الإيقاع الشعري، إذ اعتمدت الإيقاع الداخلي بدل الإيقاع الخارجي، مثلا كالتّكرار الذي حقق حضورا شعريا تجلى في الكثير من ثنايا نصوص الشعر الجزائري، فنجد على سبيل المثال الشاعر مشري بن خليفة يقول:

مُحمَّدٌ شمس الفُقَرَاء

محمدٌ ذاكرة الشّهَدَاء

ألبسُ مَوْتي عَباءةً

ألبس موتي زهرةً[5]

نرى أنّ الشّاعر قد وظف هذا التكرار بشكل لافت في النص، مما ولّد موسيقى خاصة متميزة والّتي تترك وقعا فريدا في الأذن، نابع من عمق الكلمة (**محمد** المكررة مرتين، و**ألبس** كذلك) وفي ذلك إشارة لقراءة دلالية نابعة من هذا التكرار، إذ مع لفظة محمد الأولى فهو يذكرنا بسيرة خير الخلق النبي عليه الصلاة وسلم وتأكيده على ذكر مصير الفقراء في الآخرة وموقف الدين الإسلامي منهم بخاصة، كون هذه الطبقة لها الأفضلية في ولوج باب الجنان، ومن جهة أخرى استحضاره لشخصية البطل الشهيد الفلسطيني محمد درة وفضل الاستشهاد وما يراه من نعيم الجنة خصوصا وأنه استرجع بالمفردات التي صنع بها تركيبا موسيقيا (**دمي، عباءة، موتي، زهرة**)، فالتكرار لدى الشاعر يحمل في ذاته إيقاعا خاصا، والكلمات المكرّرة أشبه بضابط إيقاعي، فكل نص شعري له إيقاع ينبع من الحالة الشعورية التي تكتنف النص، فينتج عن ذلك صورة موسيقية تضطلع بالمعنى إلى وجدان المتلقي، ويقول الشاعر من قصيدته **"آية الحزن المبين"**:

---

[1] ينظر: شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص154.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص155.

[3] A.Richards, Principles of literary Criticism (Routledge et Kegan Paul, 17th imp.), p137.

[4] ينظر: شكري محمد عياد، (مرجع سابق)، ص160.

[5] ديوان سين، ص ص15-16.

هَذي يَدي، بَيضَاءُ سلسبِيلَ
وأيْدِيهِم موتٌ، جنونْ
تبَتْ يَدُهم..
تبت يدَا الجُرحِ السَلِيل
قرأت في عينيه آية الحُزْنِ المبينْ
قرأنَا فِي الظَلَامِ تَوَابِيتَ العابرينْ
سلامٌ على الوطنِ الجَميلْ
سلامٌ على الشعرَاءِ فِي كلِ الفُصُولْ
سلامٌ على المطر المَنفِي
سلامٌ على العصافيرْ
سلامٌ إلى القلب السَجِينْ[1]

يمثّل التّكرار لدى مشري بن خليفة أسلوبا من أساليب التعبير الشعري، فمعظم نصوصه الشعرية ذات توجه خطابي، وهذا التّكرار برغم بروزه إلا أنّه يمثل مظهرا حجاجيا حول الإقناع بقضية مهمة ومعينة، وقد ساهمت المفردات (**تبت، يد، أيدي، قرأنا، سلام،...**) في تشكيل بنية النص، فالتكرار "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، ويسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[2] ولذلك فالتّكرار الإيقاعي الموسيقي على هذه الشاكلة أدى وظيفة تواصلية إبلاغية أساسية من حيث أثرها عند المتلقي الذي يسعى لإعادة إنتاج هذا المعنى النصي.

والإيقاع الداخلي في القصيدة النّثرية يتمثل في نظام مستمر ومتواصل متصف وحدات بيّنة، فنحن نعثر في القصيدة أو غيرها على قدر من التتابع أو الصلة الإيقاعية بين حروف لينة أو غيرها من السمات الصّوتية، ولكن دون أن تؤلف أبدا سلسلة إيقاعية ذات وقفات وانعطافات واضحة. لذلك كان من الطّبيعي جدا أن تبتعد قصيدة النّثر عن الإيقاع، حين اعتمدت أحيانا على القيود المنطقية التي تشترطها الكتابة النّثرية، وهو ما لجأت إليه في الغالب قصيدة النثر التي لم تزل ظاهرة صعبة على الدّرس لأنّ الإضاءات على هذه القصيدة تبقى محدودة على أهميتها، لا نصنفها في خانة النّثر أو اللّاشعر، فلم يتبيّن لهذه القصيدة نظاما إيقاعيا، فنحن نشعر إزاءها بارتعاشات إيقاعية[3]، وهذا ما جعل هذا النوع الجديد من الشعر –قصيدة النثر- تراهن على أن تستمدّ موسيقاها الشعرية من أسرار اللغة وإيحاءاتها ونبرها وإيقاعاتها الداخلية والدّلالية والذّهنية.

[1] المصدر السابق، ص ص26-29.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص276.

[3] شربل داغر، الشّعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1988، ص63.

ومن أشكال الإيقاع لدينا السجع وهو ما نجده عند وغليسي، بحيث إنّ هذا السّجع أقرب ما يكون إلى الشعر، وفيه تبدو الموسيقى واضحة جلية، لاشتراك كلمتين في الوزن والحرف الأخير، فهاجس الموسيقى والنغم الذي يمتلك وغليسي هو الذي يدفعه إلى هذا السجع. فالإيقاع في طبيعته عبارة عن تذبذات نفسية، يحاول أن يتمظهر في اللغة، وبالتالي هو جملة الأحاسيس والمشاعر الدّاخلية التي تكون سابقة للغته الشعرية، وتأتي اللغة بعد ذلك كي تشجّع هذه الاضطرابات والأحاسيس والوقائع النّفسية داخل بنية لغوية وموسيقية تفرضها تموّجات النّفس، وللتّأكيد على الجانب الإيقاعي فـ"القصيدة تبدأ بهذيان موسيقي بغمغمة بكلام لا كلام له، ثم تأتي اللغة لتنظم هذا الهذيان وتحتويه وتحبسه في داخل زجاجة المفردات"[1]، يقول:

حين أفصحت عن رغبة البكاءْ

بعدما ناصبوني العداءْ

أنكروا أنّني أوفدتني السماء شتاءْ[2]

لقد عمد الشّاعر إلى هذه التأليفة التي شكلت سجعا شعريا يكشف من خلالها عن متاهات الحالات النفسية التي يعانيها جراء النكران الاجتماعي **(ناصبوني العداء، أنكروا.)** وحتى النكران النفسي (**أفصحت عن رغبة البكاءْ**)، فالشاعر يعطي مدّا نفسيا يتلبس بهذه التشكيلات اللغوية التي كشف عن الإيقاع الداخلي المناسب للحالات النفسية، خاصة وأنه كرّر صوت النون أكثر من ست مرات للدّلالة على ذلك.

ونجد عند يوسف وغليسي جانبا آخر نلمحه في تلك الموسيقى التي تصاحب المواقف الانفعالية الّتي يعبر عنها الشاعر في قصائده التي يمتزج فيها الإحساس بالصياغة، وكانت قمة الإبداع في هذا النّوع من الموسيقى قصيدة (**غربة**) التي يقول في سطورها:

زَمَني فِي مَنْأى عَنْ كُلِّ الأزمانْ..
مَا أغربني في وطني لَا يَتَشبّه بالأوطانْ..
فَاليومَ الوَاحدُ فيه مثل ألوفِ الأَيَامْ
وإذَنْ..
كَمْ يَلْزَمُني مِنْ عُمْرٍ فِي وَطَنِي
حَتَى أُصْبِحَ إِنْسَانْ؟[3]

فالقصيدة على هذا النحو وكما تبدو أنغام حروف وإيقاعات كلمات، وجمل تنسجم مع الجو العام للحالة النفسية للشاعر التي يريد إبلاغها للقارئ، بل وحتى القارئ نفسه يتكشف له المعنى المروم من وراء هذه التعابير

[1] حامد سالم درويش الرّواشدة، الشّعرية في النّقد العربي الحديث، ص116.
[2] تغريبة جعفر الطيار، ص38.
[3] الدّيوان، ص81.

وهو حقيقة* التهميش والمعاناة والقهر الذي يعانيه الشاعر نتيجة إحساسه كونه غريبا وحيدا في وطنه ومجردا من الإنسانية، وبالتالي يتساءل إلى متى سيكون إنسانا ويكون له حق الإنسانية والمواطنة، فضلا عن ذلك الإيقاع الداخلي المرسوم في شكل أسجاع متراصفة تنبئ بحالته النفسية كما جاءت مُبنْينةً على أصوات النون الذي يوحي بالمعاناة النفسية (**أزمان، أوطان، إذن، إنسان، وطني..الخ**)، كما تبرز بعض الظواهر الأخرى القريبة ممّا حددته البلاغة القديمة في محسناتها كالجناس الذي هو ظاهرة لغوية ذات بعد حسي ملاحظ تؤدّي دورا إيقاعيا متميزا، وهذا يتجلى من خلال تكرار الكلمة وما يقربها من تجنيس إيقاعي لتطوير النص من أجل تحقيق تناسب ودفقات التجريب، يقول عبد الحميد شكيل في نصه **"الآخرون"**:

وَطنٌ للصّرَاعْ

أَمْ وَطنٌ للضياعْ

أَمْ وَطنٌ للمتاعْ

أَمْ وَطنٌ للضباعْ

أَمْ وَطنٌ للرفاقِ الذينَ بَعْثَرُوا عُمْرَهُمْ

في مساءلةِ الجدارْ[1]

يكرّر الشاعر كلمة (**وطن**) عبر كل الأسطر لتصبح هي بؤرة النص أو ما يصطلح عليها "بالمعنى البؤري الذي تفيض به النّصوص الشعرية"[2] من الناحية الدلالية والإيقاعية الصوتية، متسائلا عن مصير هذا الوطن بأسلوب التجنيس الموحي بالضياع والانكسار والتشتت من خلال ألفاظ(**ضياع، متاع، ضباع...**) بحيث هذا التجنيس الموسيقي من خلال الاشتراك في صوت العين ودلالاته القوية في تبيان مصير هذا الوطن وما سيلحقه من اضطراب وتوتر، فقدمت هذه الكلمات قفلا للأسطر كما ساهمت في توجيه الإيقاع الحسي المولد من تكرار كلمة وطن في البداية لتواشج مختلف عناصر النص الصوتية من أجل تقديم إيقاع مميز.

فقصيدة النّثر بعد أن أفلتت من التجنيس فإنّها قد أفادت من الخصائص السّردية عبر لغة القص والتّسميات والحوار والحدث، وتلك المزية الأولى الّتي يشير إليها، ولأن التّأسيس فضلا عن عناوين بعض الأبحاث وجواهرها البحثية فإنّ النّقاد قاموا على كشف الإيقاع، فإنّه من المنطقي اللازم أن يكون فهم الإيقاع محدّدا مفهوميا لقصيدة النّثر.

* بدا لنا من المنطقي أن تكون لفظة **الحقيقة** ستكون البديل الآخر عن **المعنى**، فقولنا معنى الشيء حقيقته، ومثال ذلك حول نص أو سطر شعري أنّه يعطينا معنى أي يعطينا حقيقة ونكتشف تلك الحقيقة فيه أو يكتشفها القارئ أثناء حواره مع النص، بل والأكثر من ذاك فيمكن أن يكون المعنى نفسه هو المعرفة المقدمة التي تستشف من التراكيب اللغوية وغير اللغوية، وما إلى ذلك.

[1] فجوات الماء، ص44.

[2] عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، منشورات ثالة، الجزائر، 2009، ص74.

وإيقاع النّثر من وجهة الناقد كمال أبي ديب يمثل أقل الإيقاعات استثمارا للطّاقات الإيقاعية للّغة، وكلّما استخدمنا أساليب التّقطيع والتّفقير، وتغيير اللهجة، والالتفات، والوقف، والابتداء، والفصل، ازدادت المكوّنات الإيقاعية بروزا، واقترب إيقاع النّثر من إيقاع الشّعر المنتظم، لأن جميع هذه الأساليب تقتضي ورود فواصل من الصمت بين المكونات اللّغوية، والعلاقة بين النّطق والصّمت أو حركة اللّسان والسّكون هي جوهر التّشكيل الإيقاعي ومولّداته الأساسية[1]، ولعلّ في حصر كمال أبي ديب التّشكيل الإيقاعي في العلاقة بين النّطق والصّمت وبين الحركة والسّكون مغالطة كبيرة إذا ما أدركنا أنّ مفهوم الإيقاع الفني وجداني مناطه النّفس البشرية منها يصدر وإليها ينفذ.

أصبح من المؤكّد أنّ موسيقى الشعر لا يمكنها أن تنفصل عن معناه، فباختلاف المعنى تتنوّع الموسيقى، وتنوع الموسيقى يؤدي إلى اختلاف المعنى أيضا، ولا وجود لمقطع صوتي أو تفعيلة مستقلة، بل وجودها مرهون بالبيت هذا الأخير يضمن موقعه بين أبيات القصيدة جميعا، ولعلّ هذا الّذي دعا الباحثين إلى الربط بين موضوع القصيدة والبحر الذي نظم فيه الشعر العربي، أي موقف الشاعر من معانيه وعاطفته وبين الإيقاع والوزن الّلذين اختارهما للتّعبير عن موقفه على نحو ما هو معروف في شعر الكلاسيكيين من الأوربيين والقدامى من شعراء العرب.

وعلاقة الإيقاع بالمعنى "هو أنّ المعنى يشكّل هذا الإيقاع ويكوّن استجاباتنا له، كذلك الإيقاع يوسع ويوضح المعنى ويخرج ما فيه من مفارقات لا يمكن أن تظهر بغير هذا الطّريق"[2]. وبهذا نفترض التّفاعل النّاجم بين العناصر الإيقاعية والمعنوية، إذ من الواضح أنّ الإيقاع أو التّنظيم الصّوتي الخاص في القصيدة يعطي ما لا يعطيه المعنى البلاغي والنّحوي المباشر. ولكنّنا إذا ما حاولنا تحديد المعنى الّذي يفرزه الإيقاع اللّفظي أو المعنوي بدا عجزُنا أو لجأنا إلى استعمال ألفاظ انفعالية لا نَنال من ورائها شيئا محدودا، فهناك آلاف من الحالات الانفعالية ليس لها تصنيف لغوي، ولكن هذا الموقف غير المشجّع لا يجعلنا نتشكّك في المعنى الّذي يعطيه الإيقاع في القصيدة، وربما لا يكون الموقف مظلما إلى هذا الحد، فقد حاول بعض كبار الشّعراء بطريق استبطاني وصف ما يعطيه الإيقاع للمعنى فقالوا: إنّ الإيقاع يرتبط بتأمّل لا زمني ويعطي للأفكار والمشاعر قوة طويلة المدى، فهذا عاشور فنّي يقول في ديوانه **"زهرة الدّنيا"**:

هَا أنَا
أَفْتَحُ الجُرحَ بَابًا عَلى عَتَباتِ الجُنونْ
أَرَى رحلتي اقتربتْ
أُشْعِلُ النَّارَفِي حَفْنَة الأمنياتْ

[1] كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ص08.

[2] مصطفى ناصف، ص137.

وأحْرِقُ كل الجهاتِ التِي رَفَضتْ
صَلَوَاتِي[1]

فالتّجربة الشّخصية للشّاعر هنا لا إيقاع لها، وبالتّالي أصبحت هي التي تمثل معيارا إيقاعيا، وماله إيقاع فهو لا شخصي، فالإيقاع يتميّز بقدرته على بعث الذّكريات ذات الرّموز العميقة، هذه الرّموز الّتي تؤلّف عالما متميّزا من ذواتنا الضّيقة وتتّسم بطابعها الكلي، و"موسيقى الشّاعر تساعد المعنى على النّفاذ إلى ما وراء المستويات الواعية للتّفكير والشّعور، وتساعد على الغوص إلى الطّبقات البدائية الباقية في حياتنا النّفسية"[2]، فعاشور فني يبحر نحو عالم الرحلة اللامتناهي متسائلا عن أمانيه المحترقة، ورحلته القريبة وكذا صلواته وغيرها في لغة غامضة لا يستطيع القارئ فك طلاسيمها، إلا من خلال الرجوع إلى سياقاته النصية وعلاقاتها مع النصوص الأخرى حتى يتكشف له ويتحقق له ذلك الفهم.

ويعبّر ريتشاردز على حدّ قول الناقد: "أنّ الإيقاع حركة المعنى، وتفاعلات المعاني تتداخل مع تفاعلات الإيقاع، ولذلك فريتشاردز يسخر من الدّراسة العروضية"[3] الّتي تجرّد الصّوت من المعنى وتهتم بقوالب افتراضية غير حقيقية وتتصوّر ضمنا وجود فاصل بين الكلمات والأشياء، فالمعنى والوزن يتقاسمان شيئا واحدًا.

وعلى هذا نخلص إلى أنّ الإيقاع في نصوص الشعر الجزائري ليس مفهوما محددا وقالبا ثابتا، ففيه ما يتغير بتغيّر حركة العصر وفيه ما يبلى وما يندثر وما يقاوم، كما يؤدي إلى خلق درجة عالية من التأثير الذي يتشابك مع الدهشة أو بالأصح لكي يصنع الدهشة والمفاجأة عند المتلقي القارئ، وهذا ما يقودنا إلى القول بأنّ ثمة ترابطا بين رؤيا الشاعر وتجربته في الحياة، وبين حركة الإيقاع في القصيدة، وهذا الإيقاع ليس إلّا امتدادا لرؤيا الشاعر وموقفه من الحياة، ولكنه يبقى مع ذلك مرتبط بتكرّر العلامات في سياقات أخرى مما يؤدّي إلى اكتساب حياة جديدة وهوية جديدة للنّص الشعري.

ولعلّ هذا ما يفسّر الثورة على موسيقى البحر والتوجه نحو موسيقى التفعيلة، ثم موسيقى القصيدة النص أو النثرية، فقد أدرك شعراؤنا المعاصرون أهمية التّشكيل الموسيقي في القصيدة من حيث أثره القوي في تقديم صورة صادقة مؤثرة وانبناء المعنى الموافق لوجداناتهم المختلفة، وبالتالي فهذا الشكل الجديد تكون فيه الصورة الموسيقية خاضعة خضوعا مباشرا للحالة النفسية و الشعورية الناتجة عن الشاعر.

[1] زهرة الدنيا، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2007، ص30.
[2] مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النّقد الحديث، مكتبة الشّباب مطبعة الرسالة، ص138.
[3] المرجع نفسه، ص138.

الفصل الرّابع

بلاغة المعنى في شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّـــي

1- بلاغة الانزياح في شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّي.

2- سيميائية التّشاكل والتّقابل.

3- الصّورة الشّعرية: من البلاغية إلى المشهدية.

4- بلاغة التّناص وتحوّلات المعنى.

5- بنائية المعنى بين الحضور والغياب.

6- التّكرار وبلاغة الشّعر: تمثّل نظري وإنجاز تطبيقي.

تمهيد:

إنّ البلاغة الجديدة المنشودة اليوم ليست بعثا لنظريات قديمة أو عرضًا لنتائج العلوم التّطبيقية على المجال الإنساني، ولكنها أصبحت تمثل استجابة شرطية لازمة، وهذا لما أفادته اللغة الفنية والتي ارتقت إلى مصاف اللّغة الشّعرية من طاقات جديدة، ومن بوادر الإحساس بضرورة الحاجة إلى بلاغة جديدة، ما شاع في الأوساط الأدبية من اصطناع منهج جديد في قراءة الشعر بخاصة، واعتمد هذا المنهج على تصور جديد لهذا القسم الكبير من أقسام التعبير الفني، بدءا بقراءة التركيب اللغوي والتعرف على ما في جزئياته من انزياحات وما في صوره الشّعرية، ورموزه من دلالات، كون هذه الأخير مثّلت إجراءات من إجراءات التحليل البلاغي الجديد، لما يحمله الشّعر من طاقة أفسح وأعمق، إذ تستقطب عناصر من الحياة ومن المجتمع ومن أعماق النفس، وحتى قيل وقتذاك إنّ قراءة الشعر فن يكافئ إبداعه.

وتتجلى البنية المجازية بوصفها بنية مهيمنة في الشّعر بمظاهر وتجليات عديدة متباينة في الشكل التعبيري أهمها الأسطورة والرمز الخاص والاستعارة، وقد تباينت هذه المظاهر من حيث الماهية والوظائف عبر مسيرة الشعر الارتقائية، واكتسبت ملامح معينة على مستوى البناء والوظيفة الجمالية، وسنخصص فصلنا هذا لتناول هذه الظواهر النقدية كونها وسائل وإجراءات تكشف لنا عن بلاغة المعنى في الشّعر الجزائري، ومنها: الصورة الشعرية والترميز والصّورة الاستعارية في الخطاب الشعري الجزائري بوصفه جزءا من الخطاب الشعري العالمي المعاصر، وكل تلك الآليات سيتم التطرق إليها وفق رؤى أكثر حداثة واستجابة لروح العصر.

ففي النقد القديم كان قارئ الشعر يتوقف عند عبارة أو خاتمة شطر البيت كون المعنى انتهى فيها واكتمل، ولأنّ ذلك الشطر أو خاتمته كان يفرض عليه ذلك التوقف، ولهذا رأينا الحركات التجديدية في الشعر وتحولاته وخروجه عن سلطة النموذج نحو شعر التفعيلة أو شعر الحر ومن ثمّ القصيدة الجديدة أو قصيدة النثر، قد أخذ ينحو الخطوة الأولى نحو البلاغة الجديدة وهذا تحول مشروع، فكلما تطور فن من الفنون إلا وتطلب ظهور إجراءات ومناهج جديدة في التعامل، وهذا يظهر واضحا في دعوة الشعر الجديد إلى الشعر المهموس، أي الّذي يتخلص إلى أقصى حد من الرنين والجرس والطنطنة والرتابة النمطية المعروفة، وكذا من عوامل الجهر والإشارة والخطاب.

وقد فرضت البلاغة الجديدة وجودها داخل الشّعر الجديد بالدّعوة إلى التعديل في موسيقى الشعر، أي بالخروج على الشكل السنني في التدوين، ذلك لأنّ موسيقى الكلام بصفة عامة لها أبعادها ودلالاتها، والتي تتحقق بالنبر والإيقاع، وهذه الموسيقى تحمل المواقف الشعورية في مساراتها وتدفقها وفي قوتها وخفوتها. ومن جهة أخرى، فقد حقّقت القصيدة الجديدة في التجربة الشعرية العربية عموما، وعبر تجارب الشعراء الجزائريين بصفة خاصة حضورا جعل لها سمتها ورؤيتها ولغتها التي امتازت بها عن كل تجارب التحديث الشعري

التي شهدها المشهد الثقافي العربي، وهذا ما استلزم طريقة جديدة في الكتابة خاصة وأنّ القصيدة الجديدة "نتاج نسق معرفي يتوجه لقارئ منتج جديد، يشارك في إنتاج سيرورة الدّوال"[1]، فلم تعد تلك القصيدة الممتدة في فضاء الحلم بلغة الرومانسية العربية وصورها، ولم تعد ذلك الضجيج الخطابي في شعر الواقعية العربية، ولم تعد صاحبة تلك الأزياء الأسطورية، والتشكيلات الإيقاعية المنوعة التي تداعب بها طلاب التحديث.

فالحداثة ورؤيا التّجديد انعجنتا داخل القصيدة الجزائرية المعاصرة، مازجة أسئلة الانزياح تحت إرث حضاري جديد، وأسئلة الحفاظ على الهوية النابعة من إرث حضاري يتداخل فيه الديني مع اللغوي مع التاريخي. فخرجت القصيدة الجزائرية تحمل رؤيا القلق، وتستدني الأفق، وتستشرف الرّؤية في أسئلة تستجلي يقينا طريقه غير مذلّل، وتتهيّأ في تشكيلات لا تقنع بسدر الشكل ورتابته، وتنبجس من لغة الاحتمال والرّمز والسؤال.

نستخدم في دراستنا هذه مقتربات تحليل الخطاب البلاغية كشعرية الانزياح بين الفعل الجمالي وأفق الإدهاش، والصّورة الشعرية بتقاناتها وتشكيلاتها الأسطورية والرمزية، وآلية التناص، من أجل دراسة بلاغة المعنى في الشعر الجزائري المعاصر، وهذا من خلال قراءة لأشعار كلّ من يوسف وغليسي وعاشور فني، وكيف تسهم تلك المقتربات في توليد وإنتاج الدلالات وإبراز القيم الجمالية على شعرهما، فيتحول الشعر عندهما بدوره إلى أداة فعّالة لتغيير شؤون الناس في اتجاه إنساني واستنكار أو احتجاج على ما يعانيه الإنسان الجزائري خاصة والعربي عموما من الاستعمار والتخلف والقهر. تتولّد جمالية النص عن التجوّزات والتنافرات الملحوظة القائمة بين مادة المعنى وشكله، وليس للشعرية موضوع تهتم به غير فهم هذه التجوزات والوقوف على آليات تولدها وموتها وكيفية اشتغالها وتأثيرها في المتلقي.

1- بلاغة الانزياح في شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّي:

1.1. الانزياح بين الفعل الجمالي وأفق الإدهاش عند وغليسي:

إنّ بلاغة الانزياح في نصوص الشّعر الجزائري تتجسد من خلال الاختراق الشعري لبنى اللغة في انحرافه بالنسبة للمعيار كما أشرنا سابقا، لأنّ جمالية النص تتولد وتترتب عن التجوزات والعدول الملحوظة والتنافرات القائمة بين مادة المعنى وشكله، وهذا المعيار هو خاص بمواضعات اللغة في علاقاتها وبناها التركيبية والنحوية والمعنوية (المعنى)، وكلّما استطاع الشاعر أن يبتعد عن المعيار ويقلب دلالة اللفظة سواء في اختياره للتصوير الشعري أو التضاد أو التقابل أو غير ذلك، أو التي سماها شايم بيرلمان بـ"محسنات التشارك هي تلك التي يقصد من ورائها، باعتماد مقومات أدبية، إلى خلق أو تأكيد التشارك مع المستمع، هذا التشارك هو في

[1] عباس عبد جاسم، جماليات الخروج على سلطة النموذج، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2014، ص123.

الغالب حاصل بفضل الإحالات الثقافية، وتقليد ما وماض مشترك"[1]، وهذا كلّه يعمد إليه مبدع النص من أجل خلق البعد الدلالي الإيحائي الذي يفارق المعتاد من اللغة، والذي ينتج عنه أيضا الفعل الجمالي المحقق لدهشة ومفاجأة القارئ الذي يعيد إنتاج هذا النص الذي وقع بين يديه، وهذا أحد أهم خصائص الشعرية –الجمالية- التي تكمن في المقدرة على تجاوز كلّ من المترسب والسائد، وحتى القوانين التعبيرية المألوفة متوسلة بالرؤيا واستباق الزمن والحلم والكثافة والغموض والتعمية والألغاز والبحث عن المعاني العجيبة والغريبة.

يزدهي الفعل الجمالي بتأثيرات الفعل الإبداعي الّذي تكتنزه الرّوح الشّاعرة، فتكون ثمّة علاقة بينهما، تبدو في وهلة منها علاقة طردية وأخرى عكسية فينتجان باختلافهما رؤى متنوّعة، هذه الرّؤى سنجد مشروعيتها عند المتلقّي، وهو يكشف مدارات أثر الفعل الجمالي، وهي بمجموعها أفكار تنزع نحو الجمال، وحتّى يتخطّى الشّاعر مرحلة الوعي الشعري إلى الفعل الجمالي، فإنّ نقطة المسار تتحوّل من النّص الجيّد إلى النّص المدهش طالما يتمّ تقديم رؤى تزيد على تطلّعات أفق انتظار القارئ في فكرة جمالية جديدة، تتعدّد مناهلها وتأخذ بعضها مسارا آخر، وهي ما اختصر التّعبير عنها لوتمان قائلا: "إنّ فكرة الجمال لا يمكن أن تنحصر في الصّورة البلاغية الّتي لا تشغل سوى مساحة محدودة من النّص المنظم، بل ينبغي اكتشاف الوظيفة الجمالية للبنية النّحوية بشكل يتيح لنا رؤية حركة النّص بكثافته النّشطة الفاعلة كلّها"[2]. ولو أخذنا مثلا قصيدة "**فجيعة اللقاء**" للشاعر يوسف وغليسي، لوجدنا مثل هذه التجاوزات والتعايش مع لغة انزياحية ذات الخروج الفني الحداثي، فيقول:

قَرِيبيْنِ فِي البُعد كُنّا...
بَعيديْن فْي القرْبِ صونا...
لِمَاذا؟...لِمَاذَا؟
لِمَاذَا كَصَفْصَافَتَيْن بوادي الرمال التقينا؟
لماذَا كصُبْحٍ وَلَيلٍ، وكموج ورمل، تعانقنا ثم افترقنا؟
لماذا قُبَيْلَ الفِرَاقِ افترقنا؟[3]

لقد حقّق الشاعر خروجا فنيا حداثيا مقتديا في ذلك بشعراء زمانه أو سابقيه من خلال انقلابهم الصارخ على المعيار وعلى الحقيقة الثابتة، فالكتابة لدى الشاعر مغامرة وولادة وبعث فيها المجهول، وقد ظهر التحرر من السوابق النحوية والمعجمية المنصهرة في ذات الشاعر ليخرج من خلال الحمولة الجمالية نصا إيحائيا دلاليا مكثّفًا.

[1] Traité de l'argumentation, édition de l'université de Bruxelles, 2008, p239.

[2] صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص138.

[3] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص ص38-39.

ويأخذ الفعل الجمالي منحنيات غير متساوية في الأثر من حيث تأثيرها ونضجها، يرى إمبرتو إيكو أنّ "النّصوص تنطق بما يفوق الافتراض وهي قادرة دائما على قول شيء جديد"[1]، ولا سيما في تناول الكلمات وانسجام المفردات الشّعرية، إذ تأخذ مدّا حلزونيا ممتدّا بين أفق القارئ وفكر الشّاعر وصولا إلى النّص الغائب الّذي يعدّ "شبكة تلتقي فيها عدّة نصوص، ولذلك كان النّص من ناحية ثانية إعادة كتابة وقراءة لهذه النّصوص الأخرى اللّامحدودة"[2]، ليبدو جليّا بما يفيض به الشّاعر من ملامح جمالية، حين نقرأ له هذا المقطع:

لِمَاذَا قُبَيْلَ الفِراقِ افْتَرَقْنا؟
لِمَاذا؟ لماذا؟..مُحَال...محَالْ
يحَاصرني لُغزُذاكَ المحَالْ
ومِنْ حَيْرَتِي
يَشيبُ الغرَابْ يَذُوبُ الحَجَر
تنُوحُ العَنَادِلُ ينوحُ الوَتَرْ
يضِجُ الأنِينُ يَئِنُ الضَّجَر[3]

مهما طال بوح الشّاعر فالكلمات لا تسعف جراح الفقد، ولذلك لابدّ من تكثيف الكلمة لتأسيس خطاب شعري قائم على التّخيّر اللّفظي والانثيال الجمالي، فضلا عن المقوّمات الفنية الّتي منحت التّجربة الأدبية عمقا وخصبا فهذا المقطع يمثل دلالة تحتمل التأويل من خلال الانزياحات الوفيرة كـ:"**يحاصرني لغز، يشيب الغراب، يذوب الحجر، يئن الضجر الخ**" فالشاعر في مقام أسى وحيرة من فراق وطنه الذي قضى فيه معظم عمره بين ربوعه.

هذه الضرورة التأويلية قد تخفت كثيرا ولا تبعث أيّ خرق لتوقعات القارئ إذا كان النص خاليا من التحققات الانزياحية، وحتى وإذا كان هذا لا يكلفنا أي عناء وقد يشعرنا ببعض الرضى ونحن ندرك المعنى بسهولة، إلّا أنّ هذا الرضى تصحبه خيبة أمل جمالية ناتجة عن كون قدراتنا التأويلية تستسلم للراحة والهمود وتتعطل كفاءتنا التي تنتج عنها لذات جمالية حينما ندرك المعنى ببعض الجهد وإعراق الجبين، أي حين يأتي المعنى استجابة لما نبذله من جهد، وذاك يشعرنا بأنّ منتج وخالق المعنى ليس هو الشاعر وحده، بل نحن شركاء له ومعه في ذلك.

ولشدّة هذه المفارقة، فإنّنا نعترف بما أورد أرسطو بشأن إضافة طابع الغرابة على كل أسلوب شعري، بحجة أنّ الناس تعجب بكل ما هو بعيد وما يثير الإعجاب يسرّ ويمتع[1]، فالأسلوب الشّعري ميزته إثارة المتعة

[1] إمبرتو إيكو، نظرية العلامات ودور القارئ، تر/ عبد السّتار جواد، مجلة الأديب المعاصر، ع46، ص39.
[2] محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار التّنوير والمركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، ص251.
[3] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص39.

والدهشة، كما أن الأسلوب النثري لا يثير الإحساس لاعتياده لدى عامة الناس، أما الشعر فيقابل الناس الغرباء الذين لم نألف مشاهدتهم، ولهذا نعيد النظر إليهم بتجديد الرؤية وكأننا نكتشف ما لم تسبق مشاهدته.

ومعظم أشعار يوسف وغليسي تستند على أسس معرفية وتأخذ منحى دلاليا لها القدرة على استقراء مجازات النّص، وكشف التّفاصيل الّتي ترفد المعنى بمدلولات متنوّعة فتستجيب دائرة الإبداع لتلك الخصوصيات الّتي امتازات بالتّكثيف والامتلاء الدّلالي الّذي يكتنِف كلّ ما هو جديد ومغاير عن طريق "استكشاف العلاقات اللّغوية القائمة في النّص، والظّواهر المميّزة الّتي تشكّل سمات خاصة فيه، ثمّ محاولة التّعرّف على العلاقات القائمة بينهما وبين شخصية المبدع، الّذي يشكّل مادته اللّغوية على وفق أحاسيسه ومشاعره الّتي تجعله يلحّ على أساليب معيّنة، ويستخدم صيغا لغوية تشكّل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النّص الأدبي"[2]، ثمّ إنّ انتقال من صيغة فنية إلى أخرى يكون على وفق مقاسات تؤثّر في مجرى الخطاب، وتخلق بين مفرداته خاصية متميّزة من الانبعاث الفني، الّذي هو في تزاحم مع المتلقّي لإضاءة المشهد بما يتلاءم ومضمون النّص، وهو ما يؤدّي إلى تصاعد المسار المعرفي الذي يدفع بالنّص إلى أفق التّأمّل ويركّز الاهتمام صوب التّفاعل معه وتحويل مراكز استقراره إلى المزيد من الحركية، يقول:

واقِفٌ..أستعيد بقايا الجراح..
في خَريفِ الهَوَى..عند مفترق الذِكْرَيَاتْ..
كَصَفْصَافَة صعَّرتْ خَدّها لِلرِّيَاحْ
واقِفٌ أَتَحَسَس ذَاكِرَة اليَأْسِ ضَمأى[3]

فقد كانت الصّور الجمالية تكتنز برؤية متوارية خلف نقاب اللّغة لتعيد إنتاج الدّلالة بومضة جمالية، كانت تمور في ذات الشّاعر، فالدّلالة السّياقية بطبيعتها تعمل على إبراز مدى القرب بين المعاني المختلفة للمادة اللّغوية، حيث تحوّل هذه المعاني المبدّدة إلى نظام دلالي تنصهر فيه المعاني الّتي تبدو فيه مختلفة، فالشّاعر جعل من ذاته في مواجهة مع الزّمن لاستعادة بقايا ألمه نتيجة غربته عن وطنه "أستعيد بقايا الجراح"، وأثبت بأنّه قادر على مواجهة الانكسارات والتّداعيات والهزائم والضّياع، كورقة "صفصافة" تتعرض لكلّ تقلبات الفصول أو بعبارة أخرى لتقلبات الزمن وهذه هي نفس الشاعر.

---

[1] ينظر: أرسطوطاليس، الخطابة، تر/ عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات ودار القلم، الكويت ولبنان، 1979، ص ص193-196 (باب في صفات الأسلوب).

[2] عودة خليل، المنهج الأسلوبي في دراسة النّص الأدبي، مجلة النّجاح للأبحاث، مج2، ع8، 1994، ص112.

[3] تغريبة جعفر الطيار، ص32.

وبهذا فإنّ الانزياح في مستواه الإبداعي يعمد إلى اختراق الطّرق المتعارف عليها في التّعبير، ويلجأ إليه الشّاعر لأغراض فنّية، ولا يقدم عليه إلّا أديب متمكّن، واللّغة الشّعرية من خلال الانزياح تتوخّى تحقيق أكبر قدر من الإثارة الجمالية عند المتلقّي، وكي تترسّخ الدّيمومة في النّص تكون اللّغة الشّعرية متوهجة فيه لتترشّح عبر صياغات متعدّدة ومتنوّعة ومنسجمة، يقول يوسف وغليسي في قصيدة "**تأمّلات صوفية في عمق عينيك**":

عَيناك مقبرة للحزنِ والوجعِ
فِي عمق عينيْك يفنى الأفّ والآهُ..
فِي عمق عينيْك يرمي الله رَوْضَتهُ
وَثمّ يدفن قيْس همّ ليلاهُ
تلَون البحر في عينيْك واضطربَا
فِي بَحْرِ عَيْنَيكِ، أنسى البحر..أَنْسَاهُ
أهْوَى الهَوَى فِيكِ، فِي عينيْك..أعلِنُهُ
أهْوَاكِ..،أَهْوَاهما..أهْوَاه..أَهْوَاهُ.[1]

وحتّى تحقّق تلك المضامين رسالتها الاتّصالية، فإنّها تتطلّب من القارئ وعيا معرفيا وموضوعية قائمة على تحليل الصور الانزياحاية وتفسيرها وإيضاحها، ولا سيما أنّ الأسلوب المتّبع إنّما يقوم على الإرصاد اللّفظي البلاغي وهو يسعى إلى المزيد من الامتداد الثّقافي وإلى المتعة الفنية فضلا عن إثبات الحجة، وحتّى ينتفع القارئ من هذا لابدّ من توفّر الوعي المطلوب، "وتختلف جماليات الصّور التّداولية أيضا في كون الّذي يضطلع المتلقّي بملئه يتولّد عن تناقض بين الكفاءة التّواصلية العادية وكفاءة الانزياح، وتظهر عملية التّلقي في شكل قراءات متعدّدة للنّص الأدبي خطّيا/مرجعيا/تواصليا"[2].

وبهذا بدا مناسبا أنْ نؤشّر إلى ما يكتنف النّص من ملامح دالّة منها صناعة الأثر المعرفي والثُّقافي الّذي يجد طريقه في مضمون القصيدة، و يكون ذلك عن قصدية تامة تعيد للنّص علاقته بالآخر، وتضفي على واقع النّص حيوية أخرى من خلال مدّه بشحنات شعورية جديدة، وبهذا فهي رؤية هادفة تدعو إلى مضاعفة الوعي داخل النّص لتلتقي مع ما يقف خلف النّص لتكون التّجربة الشّعرية واعية وبعيدة عن شرنقة التّقليد الّتي تؤمن بتوجّه الحوار الواحد في النّص الشّعري، ولذا فشاعرنا يوسف وغليسي يستمر في ترجيح كفّة الحضور ليعيش النّص الشّعري هذه اللّحظات:

زَمَنِي فِي مَنْأَى عَنْ كُلِّ الأَزْمَانْ
مَا أَغْرَبَنِي فِي وَطَنٍ لَا يتَشَبّهُ
بِالأَوْطَانْ...
فَاليَوْمُ الوَاحِدُ فِيهِ مِثْلُ أُلُوفِ الأَيَامْ

[1] أوجاع صفصافة، ص58.

[2] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، ص104.

وَإِذنْ...
كَمْ يَلْزَمُنِي مِنْ عُمُرٍ فِي وَطَنِي
حَتَّى أُصْبِحَ إِنْسَانْ[1]

لقد حوت بعض مقاطع الشاعر وغليسي على بعض الإشارات التراثية في إشارة إلى انتصار الحق والعدالة ومن أمثلة ذلك قوله:

إنّني العَرْبَرِيُ* الشّهيدُ الذِي لَمْ يمتْ
فِي رَبِيع الغضبْ،،
أنَا غَيلانُ يا ابنَ عبدِ الملكْ
قدْ أتيْتُ أعكّر لونَ الخطبْ
سَأفضَحُكُم فِي الرمالْ
سَأزرعُ أسْرَاركَم فِي التُّرْبْ[2]

لقد جاءت معظم قصائد الشاعر يوسف وغليسي ذات بناء خطابي، تتألف من أربع محطات وهي الافتتاح والعرض والحجاج والخاتمة، ومن شأن هذا الفعل أن يفعّل علاقة المتلقّي مع النّص، فهي وإن كانت فيها إشارات دالة، استوحت المعنى الشّعري وأرادت تجسيده، وما هذا المجتزأ إلّا ليحيل إلى الاندفاع ومحاولة تغيير الواقع، كما يحيل إلى ذاته الّتي سعت لمواجهة الفساد والمفسدين من خلال حفره في جدار الكلمة نقشا حفريا، يراهن الزّمن على جدّيتها وقوّتها وتأثيرها.

وبعد هذا يمكننا أن نتوقّف في فلك الشّعرية وأنساقها المترامية، والقدرة على تأويلها بحثا عن ملامح قارة في مستويات اللّغة، ذلك أنّ الأدب خطاب مصنوع من اللّغة، وليس له من وسيلة سواها يحقّق بها نوعه وغايته، وبها يكتسي وضعا خاصا، وهي دالة بذاتها قبل استحواذه عليها –حسب ما يرى بارت- فهي تتحوّل عن دورها الأصلي إلى دور آخر توظّف فيه توظيفا فنّيا مسايرا لوظيفة الأدب ومن دونها يستحيل تحقّق شرط التّوظيف الأدبي، وبهذا فتّش الشّاعر في إيراد المعارف اللّغوية المتشاكلة مع الخطاب الجمالي الّذي اقتضت جماليته أن تكون داخل التّجربة الشّعرية للشّاعر لينتج تفاعلا بين الخطاب والمتلقي، فكانت نقطة الانطلاق من ذاكرته مستندًا إلى تجربته الحياتية، وإنّما وجد متّسعا لرؤاه من خلال استناده على إرثه الكبير والأصيل، يقول:

كَفرْتُ بِلوْنِ اللَهَبْ...
أنا غيلان يا ابن عبْدِ المَلِكْ
قدْ أتيت أعكِّرُ لَونَ الخُطبْ...
سأَفضحكم في الرِمَالْ

[1] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص66.
* صفة منحوتة من كلمتي (عربي) و (بربري).
[2] تغريبة جعفر الطّيار، ص ص41-42.

سأَزْرَعُ أَسْرَارَكُمْ في التربْ
قَصبُ الرِيحِ يَنْمُو على شَطِ أَسْرَارِهِمْ
....أخْطُبُ الآنَ فِيكُمْ
وَيْحَكُمْ كُلّكُمْ غَارِقٌ فِي الدُّمُوعْ[1]

وبهذا ستظلّ السّمة الفنية خصّيصة تتمحور حولها الألفاظ والتّراكيب المدعمة بالبلاغة، كذلك فإنّ الصّيغ البلاغية في المجموعة تساير في نهجها المفردات حتى تكون قريبة المعنى، كاشفة لها فإذا ما أريد من مضامين تلك الكلمات أن تأخذ دورا أكبر وأن يكون للكلمة حيوية بذاتها، وحتّى تتآلف في سياقها وتنشأ فاعليتها القرائية، فإنّها تنحو في المسار الفكري الّذي يقدّم رؤيته ومضمونه في خدمة المشروع الإنساني، ولذا فإنّ مضامينها تصبّ في محراب المعنى، وهي ستتشاكل فيما بعد لتكوّن رؤية جديدة تنهض على مقتربات إبداعية ترتبط بالمخزون الثّقافي، وهي إذ تنهل من الرّوافد الحياتية.

وممّا يعطي مؤشّرا مضافا للنّص أنّ اللّغة تؤيّد رسوخ الرّؤية، وأنّها بلغت حضورا على صعيد الدّلالة وعلى صعيد التّراكيب والعبارات بما تنطوي على أنساق شعرية متعدّدة، وتبقى مخيّلة الشّاعر تسبح في هذا السّياق، وفي جهدها التّأمّلي فإنّها تستحضر رمز الإباء والشّموخ، ورمز الحضارة، وبهذا راهن الشّاعر على ثنائيات منتجة لم تقف عند تخوم الكشف المتضاد بل اتّسعت لتحايث ثنائيات أخرى تتمدّد على حساب الرّؤى الشّعرية، وكانت العلامات السّيميائية رديفا بمزايا معرفية تحتاج لأكثر من جهد معرفي للإحاطة بدلالتها، فضلا عن الحمولة الفكرية واللّفظية والدّلالية، لذا شكّلت جزءًا من الانقطاع الفني في القصيدة، ولم يكن الاقتصار على الاستدعاء المعرفي، فيقول:

وَاقفٌ..أَسْتَعِيدُ بَقَايَا الجِرَاحْ...
فِي خَريف الهوى..عِنْدَ مُفْتَرَقِ الذِكْرَيَاتْ..
كَصفْصَافة صعّرت خدّها للرياحْ
وَاقفٌ..أتحسس ذاكِرَةَ اليَأْسِ ضَمْأَى..[2]

ويتابعُ قوله:

كَانَ لِي وَطَنٌ ضَاربٌ فِي دَمِي
رَاسِخٌ في امتدَادِ الزمَانْ
شَامِخٌ كالنَخِيلْ
فَارِعٌ كالصَنَوْبَرِ وَالزَانِ وَالسّنْدِيَانْ*

[1] تغريبة جعفر الطيار، ص ص41-42-43.

[2] تغريبة جعفر الطيار، ص32.

* و يسمى أيضا شجر البلوط، وهو جنس نباتي من فصيلة الزانية، يضم قرابة ستة مائة نوع، منها الضخمة والمعمّرة ما بين500و2000سنة.

يَسْأَلُونَكَ عَنِي
قُلْ إنّي تَشَبَّهْتُ بِالنَخْلِ...مَا مِتُ
مَا يَنْبَغِي أَنْ أَمُوتُ[1]

فالشّاعر حين يفتّش في إرثه ستتبادر إلى ذهنه عاتيات الزّمن الّتي تتغمّدها عتمة الانكسار، فهو يصوّرها تصويرا دقيقا، ولكنّه لم ير في ذلك أنّه مطمح عسير، ولم يستكن إلى الإرادة المغلوبة الّتي لا تركن إلى بدائل النّص، بل يجعل من هذا الهم متّسعا لغرس الشّفرات الكامنة في أفضية الأبنية التّعبيرية، لذا فيوسف وغليسي يقول:

إنّي أتيتكَ مِنْ بِلَادِ النارْ..
مِنْ وطن الحديدْ
شَيّعْتُ أحلامي وأحبابِي..صَبَايْ..
وجئتُ كَالطَّيْر
المُهَاجرِ أَبتغِي وطنًا جديدْ[2]

جاء هذا المقطع مشبّعا بالصور الانزياحية كدليل على اختزال التجربة الإبداعية للشاعر، واختراق البعد اللامرئي للواقع، فالأمر البديهي أن التشييع يكون لجنازة شخص فارق الحياة، بمعنى النعي ونشر الخبر، ولكن شاعرنا حوّر هذا المعنى بجانب الأحلام الشيء المعنوي الذي يسكن كل نفس إنسانية من تطلعها نحو آفاق الآمال والحرية والانعتاق، فالشاعر نظرا لما يعانيه من حالة يأس وحزن لكثرة مفاسد هذا الوطن الذي دنسته أيدي الدمار والخراب فإنّه استطاع تصوير هذه المعاناة بهذا التعبير الانزياحي بدافع التأثير الفني والجمالي وتحقيق التفاعل بين المتلقي والنص عبر هذه المفارقة من معنى التشييع أو العذاب إلى معنى الأحلام أو الأشياء الجميلة.

ومن اللّافت للنّظر أنّ المشروع الإبداعي ليوسف وغليسي قد برز عبر سلسلة فكرية متنوّعة باحثا فيها عن الكيفية والهدف وفسح المجال للانفتاح على بؤرة خفية تستفيد من الأسرار وتخليق التّقارب بين المتضادات، وقد خرج نتاجه عن نطاق التّصوّرات صانعا الدّهشة ومعزّزا دور الإعجاب عبر عوامل أفرزتها التّصوّرات الجديدة، فهو المانح للحياة والواهب لها دفئها ومعناها وسرّ وجودها. وبهذا فقد استمدّت قصائد الشّاعر يوسف وغليسي ثراءها الدّلالي والفنّي من لغته الرّصينة، فقد كمنت براعة النّص بمحموله اللّغوي والبلاغي، ولا سيما أنّ التّأويل شديد الامتداد في هذه النّصوص الشّعرية الّتي لا تمنح نفسها بقراءة واحدة، كونها نصوصا

[1] تغريبة جعفر الطيار، ص ص44-45-49.
[2] المصدر نفسه، ص51.

ذات جذوة شعرية وصور إيحائية تجديدية، فكانت اللّحظات الإبداعية فيه قد انزاحت من مجالها الحسّي إلى المجال الذهني الذّهني والدّلالي.

حيث تحقّق المعرفة فيه عبر مسارات من النّسغ الثّقافي، ذلك أنّه يوثّق المضامين ويحافظ على حضورها عبر محدّدات نوعية، بوصفه محطّة شاخصة للفكر والعطاء الإنساني، الّذي طالما رفد الحياة بمكنونات استقرارها وأعاد لها هيبتها وسؤددها، إذ يترشّح المعنى منه بمستوى من التّنظيم والاستدراج والتّتابع، وهو يؤسّس لمستوى التّوتّر الدّلالي، فلم تقف المفردة فيه عند حدود الإيضاح والإفصاح والكشف، بل تتعدّى ذلك لخلق خطاب إبداعي عميق الدّلالة، "فالمبدع يستعمل الكلمة ويشحنها بالانفعال، الانفعال الجديد، الذي يجعلها غير قابلة للتداول العادي، ويمنحها قدرة على المراوغة، واتساعا في مجال التأويل وانفتاحا وتوهجا عند المتلقي"[1]، وهذا ما يجعلها نقطة في مسار التّحوّل المعرفي، ذلك أنّ من أبرز خصائص التّعبير الشّعري الحركية الجمالية والتّشكيلية ذات قدرة تطويرية واضحة التي يسعى الشّاعر إليها بوعي وهو يسعى إلى إيجاد ملاءمة فنّية عالية المستوى بينها وبين خصوصية تجربته الحيوية والشّعرية بكلّ ما تختزنه من تنوّع وتعدّد حيوي للمعاني.

2.1. سلطة الانزياح وجمالية الخروج عن السّائد عند عاشور فنّي:

يعدّ التّحطيم البنائي في جسد القصيدة الجزائرية المعاصرة سر الغرابة والخروج عن السائد الناتج عن الانزياح، والقصيدة أضحت بسبب ذلك تمارس استفزازا دلاليا على القارئ تدفع به إلى إنتاج الدّلالة بعد أن يجمع شظايا دوالها المنكسرة، وهذا ما يكشف لنا عن نضج التّجربة الفنية لدى الشاعر لأنّ هذه "التجربة تجعل النص الشعري اختراقا للغة، طرحا للأسئلة وإعادة صياغة الأسئلة الكبرى"[2]، والتي تأتي من فاعلية الوعي بضرورة تحسين كفاءة الأداة الشّعرية لديه، وتحديثها ومضاعفة وعي التّشكيل بإجراءاته الفنية والجمالية[3]، ولعلّ من بين هذه الإجراءات:

1.2.1. الانزياح الدّلالي:

وفيه "**الانزياح التّشبيهيّ**" وإنْ كان التّشبيه أول الأمر عند النقاد والبلاغيين هو "عقد علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصّفات والأحوال"[4]، ولنا مع الشاعر عاشور

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص137.

[2] رمضان الصباغ، المرجع نفسه، ص135.

[3] ينظر: محمد صابر عبيد، تأويل النّص الشّعري، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2010، ص29.

[4] جابر عصفور، الصّورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 1992، ص172.

فنّي لمحات جمالية، إذ استثمر هذه الفنّية لاصطناع تراكيب انزياحية بغية إحداث أثر جمالي لدى المتلقي، ومن أمثلة ذلك قوله:

أنَا المتيَّمُ
والنِّسْيانُ يصلُبنِي قيسًا على البابِ منذُ
البَدءِ يبْتَهِلُ[1]

يظهر هذا المقطع انزياحا جماليا عن التّركيب المألوف، إذ سعى عاشور لرسم علاقة مماثلة بينه وبين قيس الشّاعر الأموي الملقّب المجنون والمعروف بعشقه وهيامه بليلى، وبذلك استطاع تكوين هذه الصّورة التّشبيهية بين شخص شاعرنا وشخص قيس بن الملوّح بهدف استحضار هذا الرّمز التّاريخي لإنشاء هذا التّركيب الجمالي الّذي يأخذ بالقارئ إلى إثارة الاستغراب والتّعجيب، ودعوته لاستجلاء المعنى الدّلالي من **البنية السّطحية** لهذا التّشبيه للوصول إلى **البنية العميقة*** للمعنى.

ويقول أيضا:
أَنَا لنْ أدخلَ الحَرْبَ
ولَنْ أدْخلَ السِّلمَ
إنْ كَانَتْ الحَرْبُ كَارِثَة
فَالسَّلَامُ جَرِيمَة[2]

يظهر منْ هذا التّركِيب أنّ عاشور يحاول أن يصنع فضاءً متخيّلا مستلهما إياه من الواقع ويختلف عنه، وهذه محاولة أي شاعر حقيقي يسعى إلى ذلك بالشّعر، ويظهر الانزياح التّشبيهي الدّلالي في رسم تلك الصّورة البشعة للحرب ومقابلتها بالمعنى العقلي المجرّد "**كارثة**"، وفي المقابل السّلام انزاح به إلى معنى مجرّد آخر وهو "**جريمة**"، ولعلّ هذا ما سعى إليه عاشور لأن يفعله، إذْ تجلّت عنده هنا هذه المفارقة التّشبيهية (**حرب---كارثة/ سلام---جريمة**) مشكّلا في الآن نفسه ما يسمّى بالتّضاد الّذي يعيد من خلاله الشّاعر تشكيل الأشياء على عكس ما تبدو عليه في الواقع من التآلف والانسجام والمحمولة على معان جديدة، منزاحا بذلك عن المألوف والتّعبير العادي (**السّلام أمان، هوادة، سكون، استقرار..الخ**) إلى شناعة وجرم هذا السّلام بين رحلة البحث عن الممكن من وراءِ اللّاممكن، ولذلك إذا "ظهر التّباعد بين الشّيئين كلّما كان أشدّ ،كانت إلى النّفوس أعجب وكانت

[1] عاشور فنّي، ، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2003، ص30.

* يقصد بالأولى **structure superficielle**: الإنتاج الصّياغي في صورته المقروءة، في حين الثّانية **structure profonde**:هي البنية المجردة والضّمنية التي تسعى لتفسير الجملة دلاليا انطلاقا من عملية ذهنية للقارئ، للمزيد يراجع: خليل موسى، قراءات في الشّعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص125.

[2] عاشور فنّي، ص46.

النّفوس لها أطرب"[1]، وهذا ما يستدعي إعمال عقل القارئ بتداعي الأخيلة والأفكار واستحضار الدّلالات الخفية والّتي تقف خلف جمالية هذا التّعبير الانزياحي، ويضيف عاشور قائلا:

هَا أَنَا أَنْتَفِضُ الآنَ كَالطَّيرِ مِنْ شِدَّةِ
الذّبْحِ
أنتفُ رِيشًا يُسَمُونَهُ الشِّعْرَ
ها أَنَذَا أَتَعَرّى
وأفضح وجْهَ القَذَارَة وَهيَ عَلَى قمَة
العَرشْ
منْ عُمْقِ الحَضِيضِ المُكَابِر أرفع
سَبَابتِي
ضِدَ نِصْفِ المَدِينَةْ
أتّهم النّاس بالنّفطِ وَالكَهْرَبَاءْ
وأتهم القصر إذ يتلألأ كاللّؤلؤة[2]

إنّ المتلقي أثناء قراءته لهذا المقطع سيتكشّف له بأنّ الشاعر مارس سلطة الخروج عن النموذج السائد، إذ ماثل شدّة أوجاعه بحالة الطّير الذي تعرض للذبح، كما جعل شعره بمنزلة ريش الطّير ولجوئه للفظة (**أنتف**) الدال على المعاناة القاسية في كتابة وإنتاج إبداعاته وسط مجتمع قاس المجرد من آثار الاهتمام والعناية بمثل هذه الطّبقة، وقوله (**أفضح وجه القذارة وهي على قمة العرش**) إشارة إلى تصديه لشدة الفساد، والشاعر أراد بذلك التعبير المنزاح عن المألوف الكشف عن مقصديته المتمثلة في الوقوف في وجه الفساد والفاسدين، ومعاناة الشاعر التي زادت من وطأة قدرته لمواجه هذا الظلم والفساد.

إضافة إلى الانزياح التشبيهي، نجد "**الانزياح الاستعاري**" وهو من أكثر التراكيب الانزياحية الواردة في ديوان "**رجل من غبار**"، والتي أحدثت جمالية في إخراج المعاني في حللٍ قشيبة لدى الشّاعر، نذكر منها بعض النّماذج، والتي يقول فيها:

رَجلٌ من غبارْ
كَانَ يأتي إليَّ حينًا
يزْرَعُ الحُلمَ في الشّرفاتْ[3]

[1] الجرجاني، أسرار البلاغة، علّق عليه محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ص130.
[2] عاشور فني، ص86.
[3] المصدر السابق، ص39.

في هذه العبارات انزاح الشّاعر بالدّلالة الشّعرية عن التّركيب المعروف والمرتبط أساسا بكلمة (**غبار**) والّتي في معناها أنّها لا تأتي بشيء، سوى أنّها دليل على انقراض وزوال الحياة والفناء، ولكن استطاع الشاعر أن ينزاح به إلى بعث الرّوح والأمل والحياة من جديد، فقد قام بإلصاق تجدّد الروح والحياة بهذا الرجل الذي هو من غبار سعى من خلاله إلى إثارة الحيرة والاستغراب لدى المتلقي الذي يتوقّع نتيجة غير تلك الّتي ذكر الشّاعر (**يزرع الحلم في الشّرفات**) فأسند إليه زرع الأحلام، والأحلام لا تزرع، فلو استبدلنا كلمة 'غبار' بكلمة أخرى مثلا :متفائل، مبتهج، فرح لَفقدت الجملة شعريتها ولَأصبحت مألوفة، ولكن بذلك التّركيب المنزاح فإنه يوحي بحالة نفسية تستشعر القتم والحلك والتّمزق والانسحاق والضّياع وعبثية الأشياء. أمّا لو استشرنا أية نظرية لغوية لما سمحت بإسناد زرع الأحلام للوهم بل يسند للعاقل، أمَا وقد أسندت لغير العاقل فهذه البنية التي تكسب الأبيات جمالا وشاعرية، ويقول أيضا[1]:

قَالَ لِي:

هَذهِ شَمْعَتِي، سَيّدِي

وَأَنَا مُطْفَأٌ فِي المُقامْ

أَنَا أسَّسْتُ أنْدَلُسي بِيَدِي

وَأَضَأْتُ دَمِي كَوْكبًا فِي الظّلامْ

ثُمّ خرّبْت أنْدَلُسِي بِيَدِي

فالشّاعر يوحي بخطابه هذا عن حالة نفسيّة غريبة، تحمل تناقضات شعرية في رسم الدّلالة، خاصة في قوله (**أنا مُطفأ و أضأت دمي كوكبا**)، فعاشور انزاح بهذا التّركيب لأنْ جعل من ذاته نورا وسراجا يضيء الفضاء، وهذا النّور يختفي في الظّلماء ويتجلّى في وضح النّهار ، وانزياح الشّاعر لمثل هذا التّعبير جعل منه "يسمّي الشّيء باسم غيره إذا قام مقامه"[2] وهذا ما اصطلح عليه حديثا بـ"النّظرية الاستبدالية"[3]،أو الاستعارة الإبدالية L'éternelle métaphore[4] والّتي هي أساسًا "علاقة لغوية تقوم على المقارنة واستبدال الشّيء فيها بشيء أو لفظ بلفظ لعلاقة محدّدة وهي دائما المشابهة، يكون هدفها نقل الدّلالة الثّابتة للكلمات المختلفة بحيث أن المعنى لا

[1] عاشور فني، رجل من غبار، مرايا، ع 14، الجزائر، 1992، ص24.

[2] الجاحظ، البيان والتّبيين، مؤسسة الخانجي، القاهرة، الجزء1، د ت، د ط ،ص753.

[3] ينظر: جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، ص205.

[4] تقوم هذه الاستعارة على استبدال كلمة حقيقية بأخرى مجازية، وهذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية، ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري استراتيجية التّناص، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 1992، ص82.

يقدّم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن ويستبدل بغيره على أساس من التّشابه"[1]، وهذا ما قام به عاشور فنّي من خلال انزياحه الجمالي هذا الّذي يرسله للمتلقي والّذي يقوم بدوره باستجلاء المعنى البلاغي المراد من هذا التّركيب ورسم العلاقة بين ذات الشّاعر والنّور والإحالة بذاك الانزياح إلى التّراث التّاريخي وما قام به العرب في عز قوتهم من نشر "نور الإسلام من خلال الفتح الإسلامي في بلاد الأندلس"[2] إلى أنْ سقطت على يد الخليفة أبي عبد الله الصّغير في عهد بني الأحمر عام897هـ/1492م حين سلّم مفاتيح الحمراء بيده للملِك الإسباني، وبالتّالي فعاشور فنّي تمكّن من استحضار هذا التّاريخ ببراعته الفنّية وجسّده في صورة منزاحة ليشبّه ذاته العربية والمسلمة وكأنّه هو الذي قام بتأسيس الأندلس وهو الذي خرّبها بنفسه في نهاية المطاف.، ويقول في موضع آخر:

كَتمَ القَلبُ أوجَاعَه زمنًا

الأمَانِي منكَسِرَه

خِلْسَة أَتزوّج فِي المَقْبَرَهْ[3]

إنّ الصّورة الشّعرية في هذا المقام تشكّل انزياحا وخرقا للمألوف، إذ يشبّه الشّاعر القلب بالإنسان الكتوم للدّلالة بذلك على عمق الجراح، والأوجاع هنا لا تكون إلى الهموم والأحزان، ثمّ بعد ذلك يجمع بين الأماني والانكسار دلالة على تحطّم الآمال وصعوبة تحقيقها، مشبّها إياها بالشّيء القابل للكسر إذا تحطّم يستحيل إرجاعه وإحياؤه فكذلك الأماني بالنّسبة للشّاعر بين أنْ يصلَ لمراده وإمّا لا، إذ برع في رسم صورة انزياحية تجمع بين النّفي والإثبات بين التحقيق واللّاتحقق (أماني و انكسار).

من الانزياحات التي عرفت بروزا في شعر عاشور فني **"الانزياح الكنائي"** وهو نوع من الصّور التي يتم بها تغير المعنى عبر تماس فكري، ليشار إلى موضوع آخر بالإشارة والتّلميح إليه، أي أنّ هذا التّلميح هو في حد ذاته انزياح عن المألوف لغرض جمالي، ولقد استطاع عاشور فنّي ببراعته الفنّية الإبداعية التّنويع في تشكيل الانزياح خاصة الدّلالي منه في أشعاره لما يمتاز به من حيوية يسعى من خلالها لِإيصال المعاني في قالب جمالي ذي طراز فنّي يبعث على اللّعب بمشاعر القارئ الّتي يرى فيها الاستفزاز والتّحريك لمشاعره ومخيّلته، ونجده يلجأ إلى هذا الانزياح بالتّكني حيث يقول في ذلك:

لم تخِفْنِي البَشَاعَهْ

ولم أتّبعْ مَا تركَتْهُ الجمَاعَهْ

---

[1] ينظر: أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث، الأهلية للنّشر والتّوزيع، المملكة الأردنية ، عمان، ط1، 1997، ص ص7-162-163، وينظر أيضا: آرثر إيزابرجر، النّقد الثّقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسة، تر:وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثّقافة، ط1، 2003، ص136.

[2] ينظر، الطّاهر أحمد مكي، دراسات أندلسية في الأدب والتّاريخ والفلسفة، دار المعارف، ط3، 1987، ص ص9-24-25.

[3] عاشور فنّي، ص41.

وقدْ كنتُ فيكُم وَحِيدًا شَريدًا طريدًا[1]

إنّ عاشور فنّي استطاع رسم صوره الانزياحية من خلال مقاطعه ذات المستوى الجمالي العالي، حيث جاءت هذه الصّور تمتاز بالحيوية والخرق اللّغوي محدثةً أثرا نفسيا لدى القارئ، فالمراد من قوله "كنت فيكم وحيدا شريدا طريدا" تلك الحقيقة في تصدي الشّاعر لشدّة الفساد والابتعاد عن المفسدين، ومعاناته التي تدفع به بشدة للوقوف في وجه الظّلم والجور، كون هذا الأخير رافد ومظهر من مظاهر الفساد، فذكر التّابع أو الأصل ليدلّ بها على المتبوع، فارتفع كلامه إلى مرتبة البلاغة، وهنا يجد السّامع في نفسه روعة واستحسانا، ما لا يجده في لفظة المكنى عنه(العزلة والحياد)، وفضلا عن ذلك تمظهرت هنا أيضا ثنائية الحضور والغياب* التي سيطرت على صيغة الأبيات الشّعرية، فالمكنّى عنه (التّصدي للفساد والعزلة والهروب من الواقع) غائب، والمعنى الحقيقي الظّاهر(الوحدة والطّراد والتّشريد) حاضر.

2.2.1. الانزياح التّركيبي:

يعدّ الانزياح التّركيبي خروجا عن النّظام النّحوي المألوف وخرقا لأصوله، إذ به تحدّد شعرية النّص وذلك بكسر النّمط الشّائع من التّراكيب، فتنتج عنه تراكيب جديدة منزاحة، كما أنّه مظهر من مظاهر الأسلوب لأنّه يشكّل وجها من وجوه الظّاهرة الأسلوبية والبلاغية وأيضا أنّه ميزة خاصة للشّعرية العربية الحديثة، ويظهر الانزياح بمظاهره المتعددة في قصيدة رجل من غبار على أشكال عديدة منها:

1.2.2.1. التّقديم والتّأخير: إنّ اللّغة بطبيعتها خاضعة لنحو معيّن ونظام ذي خصوصية معيّنة، واللّغة العربية تتّسِم بـ"حرية النّظم، فالكلمة فيها تغيّر موقعها مع بقائها محافظة على معناها النّحوي"[2]، إلّا أنّ ذلك لا يمنعها من تأدية المعنى المراد إيصاله على وجه مخصوص. ولنا في قصيدة عاشور فنّي نماذج واضحة عن التّقديم والتّأخير يقول:

بَعْدَ خَمْسِين أَلف سنةٍ

عَادَ يومِي إلى نفسِهِ[3]

[1] عاشور فنّي، ص43.

[*] يقصد بالأولى علاقات تصوير وتكوين وتشكيل بنيات لغوية في ظاهر النّص، بينما الثّانية تعنى بالرّمز والمعنى المقصود، وهذه العناصر بما أنّها تكون غائبة إلّا أنها شديدة الحضور في النّص، للمزيد ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1998، ص ص204-205.

[2] يوسف يحياوي، الجوانب التّركيبية للجملة العربية في ديواني محمد العيد آل خليفة وأحمد سحنون، منشورات مخبر الدّراسات اللّغوية في الجزائر،د ط، تيزي وزو، الجزائر، 2013، ص46.

[3] عاشور فني، ص39.

نلاحظ تقديم شبه الجملة الظّرفية على المسند والمسند عليه (الفعل والفاعل:**عاد يومي**)، والتّقدير: (عاد يومي بعد خمسين ألف سنة) إذْ عمد عاشور فنّي لهذا الإنزياح بغرض تقوية الحكم وتقريره والاهتمام بأمر المتقدَّم (**بعد خمسين ألف سنة**) الّتي في معناها توحي بطول المّدة الزمنية الّتي يتلقّفها المتلقي وتثيرُ فيه حيرة التّساؤل عمّا سيحدث بعد خمسين ألف سنة هذه؟، والشاعر في معرض حواره مع الناقدة نوارة لحرش[1] كشف عن أنّ ذاك التركيب مقتبس من القرآن الكريم، وهي تلخص في نظره فكرة نسبية الزمن، فاللحظة الآنية العابرة خالدة أيضا، وتلك هي لحظة الشعر بامتياز، وكذلك في قوله:

كَانَ مُحْتفِلاً وَحْدَه بِالرَّمَادْ
حِينَما فَاجَأتْهُ وُجُوهُ الأَحِبَة[2]

نرى تقديم الشّاعر للمفعول به ضمير (**الهاء**) على الفاعل (**وجوه**) من خلال حركية الذّهن العائدة لخلجات الشّاعر النّفسية المتجلّية في مسألة الاحتفال والمفاجأة، فانزاح بذلك عن التّرتيب المألوفِ بغرض التّشويق للمتأخّر وهو الفاعل (**وجوه الأحبة**)، حيث استطاع بذلك كسر أفق التّوقع لدى القارئ وإيقاظ المشاعر لديه من جهة وإحساسه بالمتعة من جهة أخرى.

2.2.2.1. الحذف: سمة وظاهرة لغوية ذات قيمة فنّية كبيرة حظيت بعناية بالغة من طرف النّحويين والبلاغيين لأنّ "من جماليات اللّغة العربية خاصية الحذف، إذ تكون بلاغة القول بحذف أحد ركنيْ الجملة"[3]، وهذه ميزة قديمة في التّراث النّقدي العربي القديم، حيث كان من طبيعة البلغاء والمتكلّمين أن يحذفوا من كلامهم ما يرون المتلقي قادرا له وعلى إدراكه بيسر وسهولة بحيث يجب أنْ "يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوفات فإن لم يكن فهو لغو من الحديث"[4]، والحذف باعتباره إسقاطًا لأحد عناصر التّركيب اللّغوي فإنّ له أهمّيةً في النّظام التّركيبي للّغة، حيث يعطي قيمته التّعبيرية ويبعث على و إلى دلالات جديدة بإشراك القارئ في عملية التّواصل من خلال إعطائه مساحة للتّأويل والتّقدير. ويظهر الانزياح بالحذف في قول عاشور:

إنّ العَصَافيرَ ذاهبةٌ
وَالأَغَارِيدُ تَمْلأُ قلبِي...
أيُّهَا الرَّاحِلُونَ

[1] حوار أجري مع الشّاعر في جريدة النصر الجزائرية، ينظر: https://massareb.com/?p=187 2021/03/02. والاقتباس من سورة المعارج، الآية: 04.

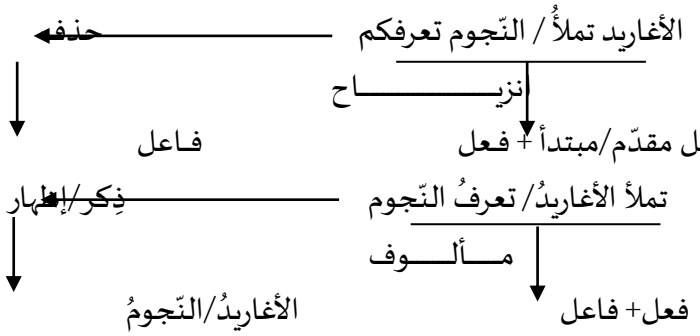
[2] عاشور فني، ص40.

[3] محمد علي الشّراج، اللّباب في قواعد اللّغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللّغة والمثل، دمشق، ط1، 1982، ص363.

[4] جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، المكتب الثّقافي لتحقيق الكتب إشراف علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، 1993، ص240.

اتْركُوا أثرًا للنُّجُومِ لتعْرِفَكُم[1]

في هذا المقطع يظهر الانزياح بحذف الفاعل، فالشّاعر لم يذكره وإنّما جعله مستترا مضمرا وذلك بهدف ترك المجال واسعا للمتلقّي حتى يتوقّع الفاعل كما شاء ويوسّع من تأويلاته، ولكن برغم ذلك بقي دليل على ذاك الإضمار في الفعلين(تملأ و تعرفكم) التّاء المؤنّثة الموافقة لجمع التّكسير المؤنث (الأغاريدُ والنّجومُ)، و يمكن تمثيل ذلك بالمخطّط الآتي:



ويقول أيضا:

كَانَ محْتفِلا وحده بالرّمَادْ

حِينَمَا فَاجَأْتُهُ وُجُوهُ الأَحِبَه

ظلَّ يمْحُو وجوهَ أحِبَّتِهِ

وهِيَ تَطفُو عَلَى المَاءِ

حَتَى مَحَى نِصْفَ وَجهِ البِلَاد[2]

في هذا النّموذج أيضا تجلّت ظاهرة الحذف، حيث أضمِر المسند إليه (اسم كان، واسم ظلّ) بتقدير بلاغي:كان **الرّجل** محتفلا، وظلّ **الرجل** يمحو..، والغرض من ذلك هو "الاقتصاد في التّعبير، وإرادة تحريك نفس المتلقي بالإبهام الذي يتبعه البيان حتى يكون ذلك أوقع وأثبت في النّفس"[3].

والحذف (**Ellipse**) واحد من متضمنات الخطاب والّذي اصطلح عليه بـ"الأقوال المضمرة" خاصة عند أوريكيوني* التي تعرّفـه بقولها: "القول المضمر هو كتلة المعلومات التي يمكن للخطاب أن يحتويها، ولكن تحقيقها في الواقع يبقى رهن خصوصيات سياق الحديث"[4]. وهذا لا يبتعد عن رأي الجرجاني اتجاه الحذف

[1] عاشور فنّي، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص40.

[3] عبد الرّحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أساسها وعلومها وفنّها، دار العلم، دمشق، 1996، ص41.

* كاترين كيربرات أوريكيوني أستاذة في فرع علوم الكلام في جامعة لوميير ليون الثانية، لها مجموعة من الكتب حول علم الدّلالة والتّداولية التواصلية ولعل أشهرها كتاب "المضمر".

[4] ينظر : مسعود صحراوي، التّداولية عند العلماء العرب، ص32.

بقوله :"باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما يكون بيانًا إذا لمْ تبِنْ"[1]، ويأخذنا هذا القول إلى الوقوف عند تجلّي الانزياح بالحذف بذكر الشّاعر عاشور فنّي جملةً من البياض والنّقاط في نهاية المقطع الشّعري، يقول:

إنّ العَصَافيرَ ذاهبةٌ
وَالأَغَارِيدُ تَمْلأُ قلبِي...[2] ويقول أيضا:
ملَكٌ فِي عَبَاءةِ خَائنْ
نَسِيَتْه عروسُهُ مرة واحدَة
فِي المنامْ...
فطلَّق كُلَّ المدائن...[3]
ويقول: **كَانَ يَجِيءُ الظَّلَامْ**
يَفْتَحُ نَافِذَةً لِلحَمَامْ
فَـيُغَـنّي...[4]

ومن خلال هذه المقاطع نلاحظ كيف أنّ عاشور اكتفى بذكر النّقاط عقِب كل مقطعٍ بدل التّصريح وهذا ما يبعث للتّساؤل من قِبل القارئ، حيث أنّ هذا الحذف أضحى جمالية وتقنية من تقنيات التّأثير الفنّي فيسوغ الدّلالة من خلال التّأويل الّذي يقوم على عاتق المتلقي فيصبح التّأويل من هذه النّاحية ذا دلالات متعدّدة تزيد من شاعرية العمل الأدبي.

3.2.1. الانزياح الإيقاعي:

إنّ الإيقاع لا يتوقّف عند الوزن والقافية فحسب، وإنّما يتجاوزهما إلى مجموعة من العناصر التي تتآزر على المستوى الصّوتي واللّغوي والبلاغي لتنتج لحنا موسيقيا ونغما جديدا متميّزا. وقصائد الشاعر عاشور فني تأتي نموذجا بارزا على هذا الشّكل من الإيقاع الانزياحي، ولهذه النموذجية تأكيد مقصدية الشّاعر الفنية حين يخرج من إيقاع إلى إيقاع، بما أنّ الشّاعر أكاديمي متخصّص. و"قد يكون للإيقاع بمفرده تأثير، ولكن هذا التأثير

[1] الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، صحّحه وضبطه: محمد رضا رشيد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978، ص170.
[2] عاشور فني، ص41.
[3] نفسه، ص05.
[4] نفسه، ص29.

لا يسمى فنيا أو غير فني حتى يلتقي بعناصره الكثيرة مع المعنى لقاءً يقوم على التوافق والطباق معا"[1] ولا يختلف الإيقاع كونه حالة التّواتر المتتابع ما بين التّوقّف وحالة الصّمت، أو الإبطاء والإسراع، أو الحركة والسّكون، وبما أنّ هذا "الانزياح الإيقاعي الخارجي والّذي هو العروضي فإنّه يشتمل على الرّكنين الأساسين المعروفين بالوزن والقافية"[2]، وهذان الرّكنان ينتجان شعرية مميّزة تريح نفس السّامع لها وتطرب سمعه، كما أنّها تُكسِب موسيقى الشّعر المزيد من العذوبة والجمال، وقد جاءت معظم أوزان قصائد ديوان الشاعر على بحر المتدارك بنسبة (**91.22** بالمئة) في مقابل بحر المتقارب بنسبة (**8.78** بالمئة)، وهذا الإيقاع يمثل "الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينهما ما يحقق للخطاب دلاليته"[3]، و هناك في المقابل "انزياح الإيقاع الداخلي الصّوتي والّذي يعتمدُ على ما في النّص من قوافٍ داخلية،كالتّكرار، التّدوير، التّصريع، التّجنيس والتّصدير"[4]، وهذا لا يمنع تأسيس علاقة بين الإيقاع والمعنى لأنّ "الإيقاع الدّاخلي هو النّغم الّذي يجمع بين الألفاظ والصّور وبين وقع الكلام والحالة النّفسية للشّاعر إنّه مزاوجة بين المعنى والشّكل وبين الشّاعر والمتلقي"[5]، وهذا ما يتمظهر في ديوان عاشور فنّي (رجل من غبار) وإنْ كان لابد من الإشارة إلّا أنّ الانزياح الايقاعي الخارجي بمكوّناته لا يكون حاضرا بقوة خاصة ونحن نحلّل قصيدة من قصائد النّثر الجديدة، ففي المستوى الصوتي تتعدد العناصر المؤسسة للانزياح من خلال تجاوز عنصريْ القافية والتفعيلة، فهذه العناصر لها في الدرس العروضي ضوابط وقواعد بنيتها وضعها الخليل مؤسسة ومهيكلة، وكلها قائمة على أساس التوازي العروضي، ونص الشاعر عاشور هو أنموذج حي لقصيدة النثر التي هي نفسها عدت انزياحا عن القصيدة الكلاسيكية العمودية، يقول:

كَان يَرْحَلُ عَنْ نَفْسِه

ويَفرُإلَى غَابَة الذاكِرَة

كُلمَا اِجْتَازَدَائرَه

كَبُرَتْ حولَه الدَائرَه

وتقابل هذا المقطع الرموز الآتية: **/0//0/0/0///0//0/--0/0/0///0///0/0/0//0/--0//0/0/0/0//0/--0///0//0/0///0**/ فقد جاءت معظم مقاطع الديوان على تفعيلة "**فاعلن**" المخبونة، لبحر المتدارك كما أشرنا

[1] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط3، 1998، ص148.

[2] إيمان شعبان محمد عوض، الانزياح في شعر أبي نواس، المجلة العلمية، كلّية اللغة العربية، أسيوط، ع37، 2018، ص950.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (الرومانسية)، ج2، ص178.

[4] إيمان شعبان، الانزياح في شعر أبي نواس، ص950.

[5] صبيرة قاسي، عناصر بلاغية لدراسة الإيقاع الشّعري، مجلة معارف، ع14، جامعة البويرة، جوان 2014، ص129.

سابقا، ومع هذا فالدلالة التي ينتجها بحر المتدارك في أي نص أنّها دلالة "قائمة على الجلبة والصراخ، ولا يخفى أن هذا الوزن رتيب جدا، وهو لا يصلح لشيء سوى للحركة الراقصة الجنونية"[1].

وقد حاول الشّاعر في قصيدته ترسيخ فكرة تكسير البنية وتجديد الرؤيا في الشعر المعاصر، وتم تضمن مجموعة كبيرة من المستويات الصوتية للجملة الشعرية، فكل مقطع أو جملة شعرية تكاد تنفرد بخصائصها الصوتية، لكن في عمومها تؤسس أطرافا لجسد شعري واحد، فوجدنا التّراكيب الآتية: "**زبائِن، خائن، مدائن**"، "**ضِفَاف، كَفَاف، مَطَاف**"[2]، و"**ضائعه، رائعه، فاجعه**"[3]**ذاكرة، آسرة، دائرة، آخرة**" "**قزحْ، فرحْ**" "**فاسدة، مائدة**"، حيث أنّ كلّ هذه البنيات اللّغوية جاءت متجانسة وفق نمط صرفي خاص فـ: "**زبائن/خائن/مدائن**" أتت على وزن "فعائل وفاعل"، و"**ضفاف/كفاف/مطاف**" أتت هي الأخرى على نمط صرفي ثابت (فَعال ومرة فِعال) هذا بغض النّظر عن التّفعيلة التي وضعت إزاءها في المقاطع، وهذه اللّغة المحمّلة بالأسرار تأخذنا رغم ذلك إلى عالم فسيح من التّوافق بين المفردات وصياغتها، وتوحي بالمزيد من الطّاقات الموسيقية المتجانسة، وبالمقدرة على التّوصيل البلاغي الجميل.

فقصائد الشاعر وحتى الأخرى التي لم نوردْها تقدّم خيارا نغميا بين القصيدة البيتية وقصيدة النثر، بحيث لا يفلت النّغم من يد الشّاعر، ولا يتقيّد به، وإنما يحافظ على رصيد الأذن العربية منه، في الوقت الّذي يمنح المعنى حقّه في التّحرّر من القيد الصّارم للتّركيب البيتي، ومن القانون الرّتيب في شعر التّفعيلة او غيره، مع تمسّكه بالمكوّن الإيقاعي الذي يرتفع بالنّص عن التّحلّل التّام من الموسيقى الشّعرية في قصيدة النّثر، ومن ثمّ يكسب نصوصه أصالتها ومعاصرتها وتنوّعها وبلاغتها.

2- سيميائية التّشاكل والتقابل:

1.2. التّشاكل: يمثّل إجراءً سيميائيا يُدرَس من خلاله النّص الأدبي وفق مقاربة سيميائية، وهذا ما جعل دراساتنا للخطابات الشعرية الجزائرية تدلنا على تحكم مبدإ التشاكل فيها، والذي يتنوع حسب تنوع مكوّنات هذه الخطابات، فهناك التشاكل الصوتي والتشاكل الإيقاعي والتشاكل المنطقي، والتشاكل المعنوي..

يمكن فهم حقيقة التركيب اللفظي والإيقاعي من خلال التعامل مع النص وتذوقه دلاليا، بدءا من انسجام وحداته بمعرفة التكرار الوارد في الألفاظ أو المعاني وفق آلية الإحصاء، أو ما يمكن تسميته بالإحصاء السيميائي، ومعرفة دلالة ذلك التكرار، لأنّ عملية بناء النص يدخل في تشكيله مبدأ التشاكل بأنواعه المتعددة التي ذكرناها آنفا.

[1] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط2، 1989، ص ص103-104.

[2] عاشور فنّي، ص06.

[3] نفسه، ص27.

1.1.2. تشاكل الصّوت: تأخذ القيمة التعبيرية للصوت اهتمام الدارسين، انطلاقا من مبدإ أنّ اللغة تمتلك تعبيرا ذاتيا، وهذا ما تناولته الدراسات الفونولوجية في التراث العربي وتحديدا عن ابن جني.

وأثناء قراءتنا السّيميو-شعرية للنّصوص الجزائرية وجدنا الأصوات تمتلك دلالة وقيمة تعبيرية جمالية، إذ حقّقت التراكم أكثر من غيرها في أجزاء النص بدءًا من وحداته المشكلة له، بحيث ينتج عن ذلك تفاعل بين الصوت والمعنى، وهذا ما يجعل التشاكل الصوتي يتحقق في الكلمة أولا، ثم ما يلبث أن يؤدي وظيفته كاملة ثانيا وهذا إذا دخل في تركيب خاص.

ولنا أنْ نقرأ المقطع الشّعري ليوسف وغليسي الذي يتكشف لنا عن مدى بروز تشاكل الصوت الذي يكشف عن صرخة الشّاعر وهمسه، يقول في قصيدة "**فجيعة اللقاء**":

نوارسُ حبّك تهجرُ بحرِي،
فتبكي البحار اشتياقا،
وترسو سفينة "نوح" بقلبي..ولكنّا
قبيْل الرّحيل تذوب احتراقًا[1]

من خلال الأسطر تظهر تيمة المرأة المسيطرة على النّص، ففجيعة اللّقاء الّذي ذاب بمجرّد حضوره أدخل الشّاعر في دوّامة حزن واضطراب، مما ولّد الحركة داخل النّص الّذي لم يتوقّف عند هذا الحد، بل استمرّ قلق الشّاعر واشتياقه من لقاء تبخّرَ، وموعد لم يتحقّق. وتظهر نهاية الأسطر الشعرية التي ختمت بألف الإشباع المكررة ثلاث مرات (03) بغرض الإطلاق (**اشتياقا، لكنّا، احتراقا..**) والتي تزيد النص قيمة كاشفة عن نفسية الشاعر المتسائلة التي تعيش المعاناة والتمزق في ظل المتناقضات، وقد أكسب هذا الصوت جو النص إيقاعا يوحي بدلالة باطنية للنص مشحونة بجوّ التوتر والتقاطع، وهذا يظهر من حالة الاشتياق التي أسقطها على البحر إلى انتقاله لحالة الاحتراق التي نتجت عن ذلك الشوق وعن سببية ذلك الرحيل المفاجئ.

وأمّا قراءة النص الشّعري وفق مبدإ زاوية صوت الحرف البارز في بنية الكلمة فيه نجد حرف (**التاء**)، يقول يوسف وغليسي في قصيدته "**قراءة في عينين عسليتين**"[2] على النّمط العمودي:

عَيناك نـرجسة تَـا اللهِ مَا ذَبُلَتْ عَـينَاكِ بالعَسَلِ الصَافِي تَبلّلـتَا
عَيناك شلّالِ وَحْـيٍ بات يمطرني سَـحابتانِ بِرَمْلي قَدْ تَـصَبَبتَـا
عُصفورتان على أفناني عششتا ونغمتان عَلى عُودِي تَـردَّدتَـا
عَيناك مـنْ عَـدن آه ومن سقـرْ عيْنـاك نارانِ في قلبي تَمَـازَجتَا
وَرد وشوكٌ هـُمَا عَيْنَاكِ قاتلـتي رصَاصتان بِقَلْبِ القَلْبِ أنبَتـتَا
جَزيـــرتَانِ هما عـيناكِ فـاتنتِي إلَــيهما زَوْرَقي الوَلْهَان افــتنتَا

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص ص55-56.

عَينَاكِ نجمان في ظلماتي ارْتَحَلَا نجْمَانِ مَا أفلا نجمَانِ مَا خَفَتا

تكرّر حرف (**التاء**) في هذا المقطع قرابة سبع مرات(07) حسب تعداد الأسطر، وقد تدفّق مجرى التيار الباطني للشاعر من جو الهمس والانتحاب، إلى جو الوصف والإعجاب، وهذا بناءٌ فرضته الوحدات الصوتية استجابات لها الحاسة القارئة المتذوقة لتشاكل الأصوات، وهذا مبلغ الأثر الشعري والجمالية النصية، وفق انسجام نغمي يخفي صوت الشاعر الأول ليتكشف على نفسية القارئ المندمج مع هذا النّص بقراءته الواعية بكل ما أوتي من جمال الذوق ورهافة الإحساس.

2.1.2. التّشاكل التركيبي: تأخذ التراكيب المشكلة نحويا في الشعر طابعا جماليا تأثيريا إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقاتية، فالشّاعر في ظل الحداثة وما أحدثته من ثورة فنية على مستوى الإبداع فإنه يبني نصه على تراكيب معينة لتحقيق المزيد من الانسجام الداخلي والخارجي للنص، المعبر عن باطن الشاعر نفسه.

وفي دراستنا للمستوى التركيبي الذي يمثل نسيج النص قصد التلميح إلى إحساسات متنافرة ومتباعدة يؤدّي التّشاكل في التراكيب بعدا فنيا من خلال تعدّد التّشاكلات في هذا المستوى كالزمن والتضاد والنفي والمكان.

فالتّشاكل على مستوى الزمن نكاد نلمسه عند عاشور فني، إذ يقول:

الرَّبيعُ الَذِي جَاءَ قَبْلَ الأَوَانْ
دَسَّ فِي سَاعَتِي وردة ومضَى
وَمضتْ ساعتَانْ..
وَأنَا غارِق فِي الحِسَابْ
وَعِطرُكِ يسْرِقُ
مِني المكَانْ[1]

إنّ التعبير الشّعري لدى الشاعر تم بعامل الزمن، فلقد قام باستحضار العناصر المكونة له (**الربيع، الزمن، ساعة، ساعتان،...**) لإنشاء صورة شعرية تعبّر عن التلاشي، وهذه الألفاظ تعبر عن زوال العهد وتقَادُم الحياة كلّها، وهذا مبثوث في ثنايا قصائد أخرى للشاعر، حيث يقول أيضا:

أنْت بِداية هَذهِ المَدِينَة
أنْت نِهايتهَا
فَأنت التي تَبْدأ الشَمْسُ
مِن فجرِ عَينيك[2]

[1] الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص08.
[2] زهرة الدنيا، ص89.

يظهر التّشاكل الزمني من خلال مفردات (**بداية، نهاية، شمس، فجر**) وهي مفردات مجرّدة متناقضة، والزمن يغلب عليه التجريد، مما يوحي بأنّ الزمن لدى الشّاعر محكوم ومرتبط بالمصير ومحدّد أنطولوجيّا، إذ كيف يجعل الوطن بداية المدينة، وفي الآن نفسه نهاية هذه المدينة هو الوطن؟، فهو يرسم حيزا مغلقا "الوطن" يحكمه الزمن في تراتبية واستمرارية، بحيث يبقى هذا الزمن هو القاسم الذي يسير حياة هذا الوطن بالنسبة للشاعر.

إنّ الزمن بحاجة إلى المكان حتى يستوعب ما يحدث فيه من حركة وسكون الأشياء والموجودات، والنّص الشعري الجزائري يزخر بعنصر المكان بنسبة كبيرة، لأنّه ملتصق به وملازم به، ولهذا فهو يبتكر صورة ناتجة عن العلاقات التي تصنعها مخيلة الشاعر لتربط بينها وفق رؤية شعرية، ولنا أن نقرأ لعاشور فني المقطع الآتي من قصيدة "**وبعد**":

وَبَعْد
فهَا نَحْنُ فِي قِمة المَوْج
أبعد ما نستطيعُ عن البَرْ
أقرب ما نستطِيعُ مِن البَحْر
ولم يكفنا البرْ
لم يكفنا البحرْ
لا شيء يربطنَا بِالمَوَانِئ
ها نحن برُّوبحرْ
وبوصلة وسفينة[1]

فتعدّدت في هذا المقطع كل أشكال المكان، فحصل التّشاكل بين مفردات (**البر، والبحر**) و (**الموانئ، والسفينة**) مؤسّسة لعلاقات اكتمال واحتواء، اكتمال البر بالبحر، واحتواء الموانئ للسّفن، فالمعنى الذي يتجلى للقارئ هو الحيرة والمعاناة التي مست نفسية الشاعر اتجاه وطنه، فلم يجد بدّا إلا أن يلجأ لمثل هذه اللغة في رسم تلك العلاقات بينه وبين وطنه بأمكنته المتعددة ليبين روح الاندماج والانتماء من حيث الاتساع، الثورة، والسّكينة وغيرها.

3.1.2. التّشاكل المعنوي: يتم من خلال هذا المستوى حصول عملية تواصلية في النص تفتح أمام القارئ باب التأمل عن طريق السّمة في التركيب وتشكّلاتها وعلاقاتها بمجموع السّمات المجاورة داخل النص لمعرفة رسالة النص، فالمغزى الدلالي ينتج عن تراكم المعنوي في سياق النص[2]، يقول عاشور فني:

الرّبِيعُ

[1] زهرة الدنيا، ص130.

[2] ينظر: عبد القادر عبو، أسئلة النقد في محاورة النص الشعري المعاصر، ص169.

مِنْ أيّ ثُقْبٍ
تَسَلّلْتُ إِلَى قَلْبِي
هذا العَامْ[1]
ويقول أيضا:
رَأيْتُ دَمِي يُوزّعُ فِي كُؤُوسٍ عَلَى ضُيوفٍ
غَامضَيْنْ
رَأيتُ شبْهَ غَمَامَةٍ فَوقَ المَدِينَةِ تَخْتَفِي
وَرأيتُ سيّدةً تَبِيعُ مَقَابِرَ الشُّهَدَاءْ
نَادَيتُ...
لكِنْ أَنْهَكَتْنِي كَثْرَةُ الأَسْمَاءْ[2]

يتبيّن لنا من خلال التّشاكل المعنوي المتجسد في بنيات النص، أنّ سمة التحول من حال إلى حال خاضعة لمقصدية الشاعر وحالته النفسية، فتجربة الشاعر المؤلمة نتيجة واقعه البئيس إبان فترة التسعينيات –فترة الازمة والعشرية السوداء-جعلته كغيره يفكر في الخلاص والبحث عن الملاذ الآمن، وهذا الملاذ أو الأمل ربطه بفصل الربيع الذي يلي فصل الشتاء القاتم على صورة الحياة، وفي ذلك يتشاكل مع النّور الذي ينبجس من خلال ثقب مظلم " **الربيع، من أيّ ثقبٍ، تسللت إلى قلبي، هذا العام...**"، وهذا لم يبعد حضور أنا الشّاعر البارزة في فاعليته " **قلبِي، دمِي، ناديتُ، أنهكتنِي....**".

ودراستنا لأزمنة الأفعال تحيل إلى تشاكل التضمين، وهي أفعال ماضية تارة، ومضارعة تارة أخرى، حاضرة الحدث، ومستقبلية الحدوث "**تسلّلتَ، رأيتُ، يوزّع، رأيت، تختفي، ناديت، أنهكتني...**"، والملاحظ أنّ صدارة الأفعال في مقاطع الشاعر جاءت لتصوير الواقع الذي يعيشه، وأثر هذا الواقع عليه، إذ إنّ الشاعر لجأ إلى ممارسة عملية التلميح والتصريح في آن واحد، وهو ما يكشف عن أناه وذاته في هذا الواقع بين الاختفاء والوضوح.

2.2. شعرية التّقابل: التّضاد ولغة الشّعر:

إنّ علاقة الأنا الشعري بنظام الدّلالات يؤدّي بالقراءة والمقاربة السّيميائية إلى استكناه الباطن واستبطان القيم المتعددة داخل النص الأدبي فكرية كانت، أو روحية أو اجتماعية، لأنّ الدلالة الإشارية تحيل إلى تلوّن الذات وتناقض الإحساسات لديها سواء في رؤيتها إلى الأشياء أو في شعورها بالزمن. وتعدّ نقطة التقابل مركز التناقض الذاتي بين كيان الشاعر وإحساسه بالواقع والزمن، وهذا التقابل أو التباين يمثل رصد العلاقات

[1] هنالك بين غيابين، ص18.
[2] زهرة الدنيا، ص115.

المتنافرة بين المقومات، ذلك أنّ هذا التقابل والتشاكل كلاهما يصب للكشف عن العلاقات الكامنة في النص، وهذا التناقض الناتج عن التقابل يكشف عن موقف رؤيوي وشعوري إمّا له دلالة التمزق والضياع ثم اليأس والاستسلام، أو يأخذ سمة التمرد والرفض ومن ثم التحرر والانعتاق ثم الانتصار.

ويمثل التّضاد بنية لغوية طارئة على النص لما تحتوي عليه من قرائن لغوية تسهم في تغيّر مسار الدّلالة، في ظلّ اليقين بأنّ التّقابل على العموم "استراتيجية قرائية لصناعة المعنى يمكن الاشتغال بها لفهم النصوص والخطابات وتفهيمها، وهي اختيار إجرائي أسّه محاذاة المعاني بعضها ببعض، وتقريب بينها في الحيز الذّهني والتأويلي عبر مواجهتها لإحداث تجاوب ما، أو تفاعل معرفي أو دلالي وتأويلي"[1]، وهذا ما يجعل استحالة قبول معنى النص على الوجه الذي يعرضه ظاهره، ويتم تحديد هذه المفارقة عن طريق الانتباه إلى التعارض الواقع بين الكلام وبين المعنى غير الحقيقي أو المضمر الذي يعبّر عنه النص، ولذا فالتضاد هو"ما يلاحظه القارئ مباشرة عند القراءة الأولى، وهو تناقض في بنية النّص ويأتي من الرؤية ومن اختلاف وجهات النظر وتضاربها، وهي حالة خاصة من التناقضات حيث إنها غير ظاهرة لا تنكشف من القراءة الأولى إذ إنها دفينة في أغوار النص تحتاج إلى من يحسن قراءتها"[2]، ولنا أن نجد قول وغليسي في المقطع الآتي:

غَريبٌ على شرفات المَدِينَة
أَجترّ عهْدًا تليدًا..
وَحِيدٌ على ربوةِ المَاضِي
وَحِيدٌ،، أنُوحُ عَلى دمنَة الذّكْرَيَاتِ وَحِيدًا..
أَذكُر يَوْمَ التقينا..
وَيومَ بعطر الزمَانِ انْتَشَيْنَا..
بدفْءِ المكانِ احتمينَا..[3]

فمن خلال التوغل داخل باطن هذا النّص وباختراق جدار لغته وبينتها السطحية، يجسد التقابل فيه ذلك التناقض والانفصام بين الزمن والروح، في حالة النفور والاغتراب داخل واقع (**المدينة**)[4] التي حملت دلالات ومعاني إيحائية كثيرة، فالمدينة دلالة على الألم والوخز والتشظي والاغتراب والوحدة، إذ إنه في حقيقتها تكشف عن باطن التمزق الذاتي للشاعر، فالمتقابلات تحيط بـ"**المدينة**" (**الزمان والمكان**) عندما يكشف الشاعر عن الجهة الأخرى التي يقف عندها ولكنه يترك للقراءة والاكتشاف مجال الحرية في التأويل. يقول عاشور فني:

[1] محمد بازي، تقابلات النّص وبلاغة الخطاب نحو تأويل تقابلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص09.

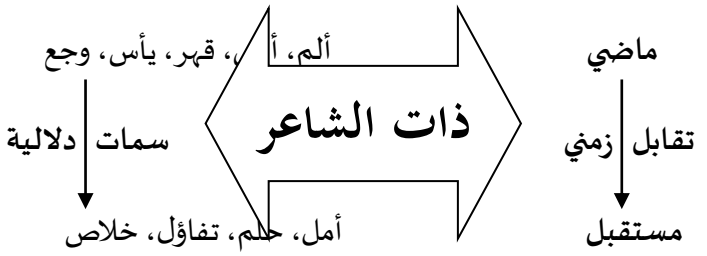
[2] حسن حماد، المفارقة في النص الروائي نجيب محفوظ نموذجا، المجلس الأعلى للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2005، ص39.

[3] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص38.

[4] أصحبت تمثل أحد مواضيع النقد الحديث في الشعر العربي، نذكر منها دراسة: مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، بحث ضمن دراسة نسيمة الغيث، من المبدع إلى النص، دار قباء للطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص104.

وَتلَبّدَ بِالحُزْنِ حَتَى بَدَا فَرِحًا دَائِمًا
هَكَذَا..
لَمْ يَكُنْ مِثْلُهُ أَحَدٌ يَسْتَعِينُ عَلَى نَفْسِهِ
بالوَجَعْ
كانَ يَأْتِي إِلَى حَيِّنَا
يَزْرَعُ الحُلْمَ فِي الشُرُفَاتْ
وَيَمْضِي...
وَفِي إِثْرِهِ يَطْلُعُ الجُلَنَّارْ[1]

يعاني الشّاعر هنا من زمنين، زمن مضى ولكنه يمتلك حضورا قويا في وعيه، مما يسبب له المعاناة ومحاولة الانفلات منه (**يَأْتِي، مَضَى**) وزمن مستقبل يحلم به الشاعر ويرمي إل تحقيقه بفعل إرادي متحفز ولكن في ظل الدهشة والبحث عن سبل تحقيق ذلك، فالتقابل البارز هنا تقابل زمني بين ماضي أليم ملبّد بكل ألوان الحزن والأسى (**تلبّد بالحزن...**) زمن مستقبلي يدعو إلى نظرة استشرافية تفاؤلية وتحقيق الحلم (**يزرع الحلم..**)



فالملاحظ من خلال هذا التقابل الزمني بين الماضي والحاضر والمستقبل لدى عاشور فني هو عملية التجاذب الشّديدة بينهما إلى درجة اِمحاء حضور الزمن الحاضر، فتحقق التضاد يحوّل الشعر إلى مرآة للاحتمالات الممكنة لتشكل القول الشّعري، إذ يعد عنصرا تشكيليا يخرق الأساليب المكرّرة، فهو نوع من التباين والتعارض الواقع بين المعنى التقريري للمنطوق والمعنى غير التقريري، وهو يمنح للشاعر فرصة لإنتاج النص بطرق وأساليب مغايرة، وإذا كان تحقّق للتضاد أثره في تشكيل النص، فإنه يمكن له أن يظهر على مستوى بنية اللغة الشعرية وعلى مستوى الرّؤيا وعلى مستوى موسيقى القصيدة البارزة والخفية. يقول:

إِنّهُم يسجُدُونْ...
كُلما اِرْتَفَعَ الوَطَنْ
يَنْهَضُونْ
كُلَمَا سقَطَ الوَطَنْ
يَصْغُرُونْ...

[1] رجل من غبار، ص ص70-71.

كُلَمَا كَبُرَ الوَطَنْ[1]

إنّ تحقّق شعرية التّضاد في شعر عاشور فني ليس مجرد تقابل في المعاني، إذ به "يمكن تحويل العبارة إلى معناها الحقيقي بالانتقال من المستوى الإبداعي إلى المستوى الإبلاغي فتحتفظ بالمعنى"[2] بل أضحى يمثل طريقة في التعبير عن العلاقات التي تحكم الوجود، فالعالم مردود إلى علاقات قوامها التماثل والتشابه، وأخرى قوامها التباين والاختلاف كقوله (**يسجدون ويرتفع/ ينهضون ويسقط/ يصغرون ويكبر**) إنّ هذه التقابلات الضدية والمفارقات استطاع الشاعر رسمها في صورة تبرز مدى هوان الشعب اتجاه وطنه وما ألحقوه به من خذلان واستكانة للأمر المرير، ومع هذا لا يكاد الشاعر يخفي سخطه وغضبه على ذلك الفعل. فـ"العلاقات الضدية التي تحكم العالم هي التي تهيئه المعرفة ببواطن وظواهر الأشياء في وقت واحد، والعلاقات القائمة على التّشابه والاختلاف تهيئ لمعرفة الظاهر وما ينجم عنه في الفعل"[3]، فقد أوتي كلّ من يوسف وغليسي وعاشور فني عقليةً تتعقب الأشياء في توحدها وانفصالها، في تجزيئيتها واكتمالها، في غموضها ووضوحها، وكأنّ عاشور فني ويوسف وغليسي لبنة في بناء ثقافة عصرهما.

وبالرجوع إلى المدونة الشعرية، فإننا نلاحظ أنّ نصوص الشاعرين تحوي الكم الكبير من مفارقة التضاد، وهذا بارز بشكل واضح انطلاقا من عنوان المدونة لعاشور فني "**رجُلٌ مِنْ غُبَارْ**" حيث يبدأ الشاعر ديوانه بتوصيف شعري لهذا الرّجل ووصف كينونته الغامضة، إذ أن هذا التوصيف يجمع بين الظفر والفقد، بين الامتلاك والافتقار، بين صفاء النفس ووصمة العار، فعاشور فني يعبر عن ذلك التوصيف بتركيب لغوي يعرف من الثبات حدا منتزعا من اللغة اليومية لحياة الناس، وهذه اللغة تبدو نابعة من تجربة حياتية حقيقية لا من حياة الخيال، مثبتًا في ذلك قوام التجربة الشعرية والقائمة عنده على "أساس مكابدة واندماج في مسار حياتي ملموس بوعي جمالي متميز"[4]، ولهذا فالشاعر ينطلق من الظاهر اليومي المعروف بين الناس في حياتهم ليصل إلى المعنى الشّعري الكامن وراء ظاهر الأشياء الذي يلفه الخداع، فيقول:

قَهْوَةٌ فَاسِدَة
دَسَّهَا نَادِلٌ لَا يُحِبُ الزَبَائِنْ
وَعَلَى المَائِدَة
مَلَكٌ فِي عَبَاءَة خائن[5]

[1] المصدر السابق، ص47.
[2] ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، ص103.
[3] المرجع نفسه، ص104.
[4] لحرش نوارة، حوار مع الشاعر عاشور فني، مجلة مسارب، منشور بتاريخ 11-01-2012، والموقع: http://massareb.com
[5] الديوان، ص05.

في هذا المقطع تتمظهر مفارقة التضاد في كل ثناياه وفي كل مستويات لغته ودلالته، ففيه يتعارض معناه الظاهري مع باطن معناه، إذ إنّ تلك القهوة غير القهوة الحقيقية، والنادل غير النادل الحقيقي، وهذا يأخذنا إلى المعنى المختفي في ثنايا النص، والذي يطل على خوف ويختفي، إلى تأويلهما بحالة من الكره والريبة تجاه الزبائن، وهذا ما يجعل القارئ يحكم على أن الفساد صفة للقهوة، والنادل الذي "**لا يحب الزبائن**" على حد تعبير الشاعر، وهذا ما جعل التضاد يتولد داخل النص خاصة في ظل إدماج عامل **الأنثى/العروس**، ليتحول المعنى بعدها نحو سياق آخر:

نَسِيَتْهُ عروستُهُ مرة واحدهْ
في المَنَامْ
فطلّق كُلَّ المَدَائنْ[1]

تتحوّل دلالة "**العروس**" في هذا المقطع من دلالة "**المرأة / الزوجة**" إلى دلالة المدينة والتي كان لها نصيب من الدراسات النقدية بشأنها، فقد حمّلها الشّعراء بمعاني الضياع والانكسار والغربة والتشظي، ففي المقطع الشعري ترد لفظة "**عروسته**" تنشيء تضادا مع قوله "**فطلّق كل المدائن**" أي مدينة الشّاعر، لما فيها من غربة وضياع وتناقض بين حبه لها وإنكارها له وقسوة أهلها عليه، فهي المدينة التي نتج عن فقدانها تطليقه كل المدائن. ويقول في مقطع آخر:

ضَاقَتْ الأَرْضُ مِنْ حَوْلِهِ فَاتَسَعْ
وتَسَاقَطَتْ السّمَاوَاتُ عَلى رَأْسِه...فَارْتَفَعْ[2]

ويقول أيضا:

كلّ المسَالِكِ مُغْلَقَهْ...
وَالمَقَابِرُ مُنْفَتِحَهْ
وَالشَوَارِعُ واقِفهْ
وَالعَوَاصِمُ مُنْبَطِحَهْ[3]

يمكن القول بأنّ عاشور فني قدْ اعتمد الثنائيات الضدية في مقاطعه مما يجعل الركيزة الأساسية للعلاقة بين الكلمات والعبارات هي مفارقة التضاد التي ارتقت بالمعاني إلى مستوى الشّعرية، فمثل: "**ضاقت واتّسع / تساقطت وارتفع / الأرض والسماوات/ مغلقة ومنفتحه / واقفه ومنبطحه**" فهذا التّضاد شكل حدّة التلاقي بين الأشياء المتباعدة ومن تحدّي سعة الذات وارتقائه لضيق الأرض وتساقط السموات، وقد نجح بذلك إلى درجة كبيرة في تشكيل مفارقة التضاد بين الضيق والاتساع، بين الانخفاض والارتفاع، دون فقدان النص

[1] الديوان، ص05.
[2] المصدر نفسه، ص47.
[3] المصدر السابق، ص56.

لدلالته التي توحي بمقدرة الشاعر على إكمال حياته ومواصلة العيش في عالم يلفه الألم والظلم والقهر والانكسار.

والتّضاد ضرب من علاقات الاختلاف، فضدّ الشيء خلافه، وعلى هذا فإننا نميز التنافر والتقابل والتضاد والتناقض، فـ"الحقيقة التي ينطق بها الشاعر فيبدو أنه لا يتوصل إليها إلّا عن طريق التناقض"[1]، فالشعر في ذاته لغة التناقض، وإن كان بعض الدارسين يرى أن حضور التناقض في الأدب والنصوص الإبداعية ليس حضورا حقيقيا وإنّما هو ضرب من المفارقة، ولقد وعى نقادنا الفارق بين التضاد والتناقض، بحيث جعلوا الطباق والمقابلة علاقتين من علاقات التضاد، ولنا أن نقرأ في قول يوسف وغليسي المقطع الآتي:

إيهْ يَا نجمتي الشاردَهْ
أَنَا لَا أرتَضِي
أَنْ تهَاجر نَحْوِي -صَبَاحَ مَسَاءَ-
أَلُوفُ النّسَاءْ،
وتهجرني طيلة العمر اِمْرَأةٌ
واحده...[2]

من خلال قراءتنا لهذا النموذج، فإنّنا نلاحظ أنّ يوسف وغليسي عمد إلى مجموعة المفردات المتعارضة في تركيب شعري يجعل لكل كلمة مكانا مقابل الكلمة التي تناقضها "**صباح ومساء/ تهاجر إليَّ وَتَهْجرني/ امرأة ونساء**" لتشكّل بذلك ثنائيات ضدية تتوزع عبر كامل أسطر النّص، إذ عبّرت هذه الثنائيات عن ملامح بنية اللغة الشعرية ليوسف وغليسي، فهو الشّاعر المحب لوطنه ولا يبتغي موطنا غيره، برغم مالاقاه من قهر واضطراب واغتراب فيه، فلا يود هجرته عكس الذين هجروه، ولا يبتغي بذلك سواه، ويقول أيضا:

سِرتا مدِينة عِشقي الأَبدِي
مِعراج النبوة، مَكّة العُشاقْ..
مبتدأ الرِحال ومُنْتَهى خَبَرِ السُؤَالْ..
وهران منفى الأنبياءِ، وكعبة الفُجَارْ..[3]

فالشّاعر قدْ عمد إلى الجمع وتأسيس علاقات التضاد وهذا واضح من خلال مفردات الذي صرح بها (**مُبْتَدأ و مُنتَهى/ مَنفى وكَعبَة**) وكل هذا لبيان المكانة الكبيرة لمسقط رأسه بالنسبة إليه، إذ جعلها بمنزلة الكعبة أهم الأماكن المقدسة، محوّلا بذلك المعنى عن سياقه المعروف وهو أنّ مكة والكعبة الشريفة المعروفة في العرف الديني والإسلامي بوصية الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام بأنّها من الثلاثة ما تشد إليها الرّحال، مضيفا

[1] كامل إسبر ميادة، شعرية أبي تمام، ص105.
[2] تغريبة جعفر الطيار، ص73.
[3] أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، ص104.

بذلك علاقات التضاد في قوله (**وهران منفى الأنبياء، وكعبة الفجار**) هذا التعبير الذي جاء بلغة انزياحية ذات شعرية فائقة تصدم القارئ أول ما تسقط عيناه على مثل هكذا التّعابير، فالمنفى أو سجن الغربة يكون للفجار، بينما الكعبة موطن ومولد سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام، فقام الشاعر بإحداث علاقة تضادية "**دينية/دنيوية**" بهدف السمو والارتقاء بلغته إلى مصاف الشّاعرية.

وبناء على ما سبق، يمكننا القول إنّ التّضاد يمثل شكلا من أشكال الاختلاف ومظهر من مظاهر تحقيق بلاغة المعنى النصي، وهو المبدأ الناظم للوجود وللفكر، إذ إنّ الفكر يدرك ظواهر الوجود بطريق الاختلاف والتباين، وكلّما اتسع الاختلاف وتباعدت الهوة بين الظاهرتين كان إدراك الفكر لهما أوضح وأعمق، وأكثر دقة، وعندما يتحول التضاد من مبدإ عقلي إلى مبدإ شعري يصبح طريقة في وعي الوجود، ويتحول إلى لغة تكشف عن التباين في الوجود، وحين يتكئ الشاعر الجزائري المعاصر وبخاصة في شعر كل من عاشور فني ويوسف وغليسي على مبدإ التضاد من خلال أشكال الطباق والمقابلة فإنهما يضعان الفكر عن طريق اللغة في مقابل الوجود، فالمعنى يظل ناقصا ما لم يكتمل بنظيره، ولا يتحقّق المعنى إلا بنقيضه، وهكذا يتحول مبدأ التضاد من مبدإ وجودي إلى مبدإ فكري، وهنا تبرز الأهمية الكبرى لشعرية التضاد وحضورها في النص من خلال خروجها عن المألوف في النّص، إذ يثري التضاد المعنى ويوسعه، فبقيامه على علاقات الكلمة ضمن النص فإنّه يمثل عنصرا من عناصر الشّعرية والتي تجمع بين المبدع والمتلقي.

3.2. المربّع السّيميائي:

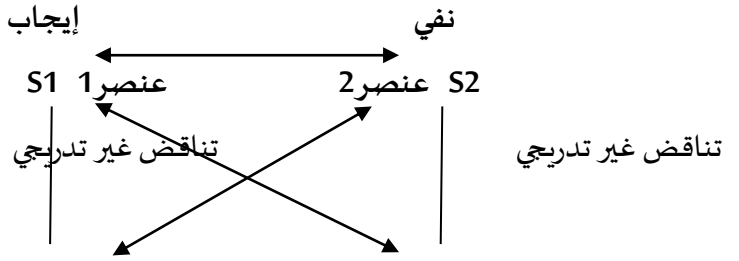
تعتمد عملية التحليل والقراءة داخل النص الأدبي على مجموعة من التقنيات التحليلية الساعية من خلالها إلى إبراز مدى الحضور الكثيف للتقابلات ومراكز التقاطع بينها ومن هذه التّقنيات ما يعرف بالمربع السّيميائي. ويعد غريماس من الّذين صاغوا هذا الإجراء وهذه التقنية، و"جعله وسيلة لتحليل الأفاهيم السيميائية المزدوجة بعمق أكبر، فيضع خارطة للوصل والفصل بين السّمات الدلالية في النص"[1]، إذ يعد من المهتمين بالأشكال الداخلية لدلالات النصوص، وهذا يكشف أن الترسانة السيميائية لها الحضور القوي في أي عملية قراءة لأي نص بهدف إنتاج المعنى والمخبوء من الدلالات.

[1] دانيال تشارلز، أسس السيميائية، ص186.

وغريماس من الّذين أشاروا في كثير من الأحايين إلى "أنّ المعنى يقوم على أساس اختلافي"[1]، أي أنّ المعنى يكون نتيجة ظواهر لغوية متناقضة في نص من النصوص، وبالتالي فتحديد المعنى لا يتم إلا بمقابلته بضده وفق علاقة ثنائية متقابلة[2]، وإنّ البنى العميقة التي تمثل محور الدلالة في النص، تتوزع على زوايا أربع وهي نفسها التي جسدها غريماس من خلال مربعه، إذ إنّ الزوايا الأربعة في الرسم البياني ترد على الشكل الآتي: (عنصر1، وعنصر2، وغير عنصر1، وغير عنصر2)، وتربط بين ذلك أسهم ذات رأسين بين علاقات ثنائية، حيث تمثل الزاويتان العلويتان في المربع السيميائي تقابلا بين العنصر2، والعنصر2، مثل ذلك (الأسود والأبيض)، وتمثل الزاويتان السفليتان (غير عنصر1، غير عنصر2)[3].

فالعلاقات الأفقية داخل المربع تؤسس تقابلا ثنائيا بين كل عنصر في الجهة اليسرى أي بين (عنصر 1، وغير عنصر2) مع العنصر في الجهة اليمنى الذي يدخل معه في علاقة ثنائية (غير عنصر1، وعنصر2)، وف مقابل ذلك، يمثل العنصران اللذان في الأعلى (عنصر1، وعنصر2) حضورا، في حين يمثل العنصران السفليان (غير عنصر1، وغير عنصر2) غيابا، أما العلاقات الأفقية الوسطية فهي تؤسس ما يسمى بالاستلزام، فتقدم بذلك توليفة أفهومية بديلة: عنصر1 مع غير عنصر2، وعنصر2 مع غير عنصر1، مثل: أبيض مع غير أسود، أو أسود مع غير أبيض. ولنأخذ أنموذجا آخر عن ذلك، بين "الكلمتين المتصلتين (جميل، قبيح): العناصر الأربعة المتصلة في المربع السيميائي وباتجاه عقرب الساعة هي: جميل، قبيح، غير، جميل، غير قبيح، ليست العلاقة بين المزدوج الأصلي تقابلا ثنائيا، لأنّ ما ليس جميلا ليس بالضّرورة قبيحا، وما ليس جميلا ليس بالضرورة قبيحا"[4].

وعلى هذا، فإنّ المربع السّيميائي يمثل ميزانا سيميائيا علاماتيا تقاس به مدى كثافة الدّلالات النّصية، فكل نص يتم إخضاعه للمربع السميائي بغية الفحص عن توليفة المعاني المنطوية داخل النص الأدبي. ولهذا يتضح شكله[5] على النحو الآتي:



[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص229.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص229.

[3] ينظر: دانيال تشارلز، ص187.

[4] المرجع نفسه، ص187.

[5] دانيال تشارلز، ص188.

S2 ⟵ S1

لا نفي لا إيجاب

بلاغة النّفي وحركة المعنى:

يمثل النّفي في الشّعر الجزائري المعاصر عنصرا شعريا، يتم من خلاله توليد المعنى، غير أن النفي عند يوسف وغليسي وعاشور فني يتحول إلى مبدإ شعري يتحكم في مسار الدلالة، أي إنه يتحوّل إلى بنية تدخل في تأسيس طبقة من طبقات النص الشعري عندما يُستحضَر النفي إلى النص الغائب المعني بالدلالة، إذْ إنّ النسيج اللفظي يشتمل على عناصر لغوية غير مقصودة بتلك الدّلالة.

والنفي لا يخرج عن سبيل التضاد، إذ أنّه أحد مركبات المربع السيميائي[1]، لأنه يبرز أحد الضدين ويخفي الآخر، فالنسيج اللّغوي يبرز العنصر الذي زاد به الضد وضوحا وجلاءً، في الوقت الذي يغيب فيه المعنى المقصود[2]، ولذلك وجدنا نصوص كل من الشّاعرين يوسف وغليسي وعاشور فني يغلب عليها النفي والإثبات في حركتين متضادتين، فنقرأ مثلا لعاشور فنّي من قصيدة "**عرس الملح**":

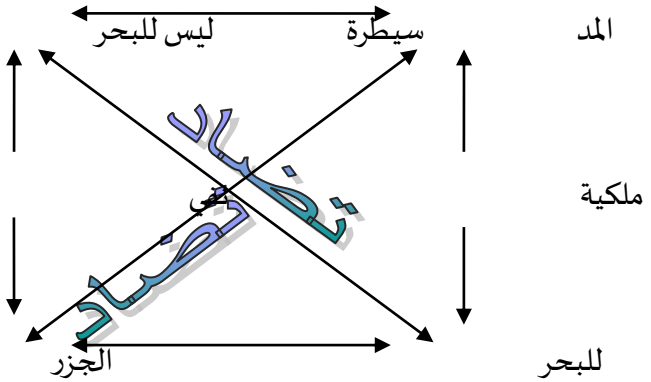
أَلَا أيّها البَحْرُ
هَل منْ أحدْ
لَا أحدْ
لَيسَ للبحْرِ صَاحبَة
لَيسَ للبحْرِ وَالدَةٌ
ليْسَ لِلبَحْرِ منْ وَالد أَو وَلدْ
لَيس للبحْر جِنسيَة أو بَلَد
لَيس للبحْر فَاكهَة
لَيس للبحْر آلهة
لَا ولا هوَ فردٌ صَمَدٌ
لَيس للبحْر كَمِية أوْ عَدَدْ
لَيس للبَحْر أنثى أوْ ذكَرْ
إنّه المَد أوْ الجزْرْ
وَالمَدَ والجزْرْ
حَتّى الأبدْ[3]

[1] ينظر: عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص ص38-44.

[2] ينظر: ميادة كامل، شعرية أبي تمام، ص188.

[3] عاشور فني، زهرة الدنيا، ص145.

إنّ تجاوز النّفي في هذا المقطع يقوض المعنى ومن ثم النص، فتتحول بذلك الأضداد إلى بدائل قادرة على خلق الفكرة، فقد شحنت العلامات بفضل النفي بمدلولات أضدادها، وأدت وظيفتها الدلالية، مما فتح للمعنى مسارب جديدة متنوعة، خاصة في ظل هيمنة النّفي في النص، فإنّنا نجد الدوال: "**ليس للبحر**" التي تكررت ثمان مرات لا تحيل على مدلولاتها، وإنما تنفيها بفضل ما توفره اللغة من قدرة على تحويل المدلولات إلى أضدادها، بامتلاكها ذاك العنصر الذي يعد وجوده جزءا أساسيا في المدلول الجديد، ويمكن أن نمثل له بالمخطط الآتي:



فبنية النفي تشكل نواة لمعنى يسير بعكس اتجاه الدلالات الظاهرية، إذ هو يسند إلى الدوال مدلولات أضدادها، وبذلك يشكل نسقا لغويا يوجه مسار تلك الدلالات، هذا من جهة، ومن ناحية أخرى يتحول النفي من عنصر شعري متفاوت الحضور في نصوص الشّعر الجزائري المعاصر إلى قانون جمالي يحكم مسار المعنى ويوجهه، ولا يتحقق هذا إلا من خلال تجاوز ما يتيحه المستوى النحوي من إمكانات توليد المعاني، إلى المستوى الدلالي الذي يفتح هو الآخر النص على فضاء يعج بالبدائل النحوية والدّلالية[1]. ولا يمكن أنْ تتمظهر بنية النفي إلا إذا قرأنا النص وفق آليات النفي والإثبات، فنجد عاشور فني يقول:

والرَّبيع الذي مرّ في جملة العابرين
لَم يعدْ أبدا
فَكأنْ لم يكنْ أَحَدًا
رُبّمَا كَانَ وَهْمًا كبيرا
يُراوِدُني بَينَ حِينٍ وَحِينٍ
وَأنَا...
مُنذُ عشرِينَ عَامًا أَضِيعُ لِأَكْتَشِفَ الآخَرِينَ.[2]

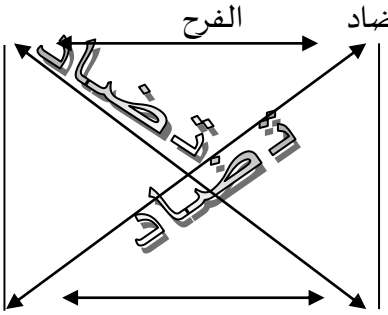
ثم يقول:

وتَبلّد بالحُزن، بِالموْتِ

[1] ينظر: ميادة كامل، شعرية أبي تمام، ص190.
[2] الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص12.

حَتى غَدَا فرحًا دَائمًا
هَكذَا لَم يكُنْ مثله أحدْ
يَسْتَعِينُ عَلَى نَفْسِه بِالوَجَع[1]

يتمظهر النّفي وسيلة فنّية ومبدأً شعريا يتحكم في مسار الدلالة، فهو يصنف ضمن الأنساق السيميائية التي تبنى بها طبقات النص، ولا سيَما حين يبنى النص على ثنائية كثنائية الموت والحياة/ البداية والنهاية/ الوعي واللاوعي، الحزن تضاد الفرح



الحياة تضاد الموت

ولنا في المقطع الذي يقول فيه عاشور فني نموذجا عن ذلك، إذ يسعى لتحقيق إثبات الهوية والذات ونافيا بذلك الحيرة والضياع:

كَانَ ينظر في كأسه:
مَوْجةُ الشطِ كاذبة...
وَالمَدَى لا يحَبّبُ العَصَافِيرْ
لَمْ تعُدْ الأَرْضُ دَائِرَهْ
وَالخُطُوطُ اِسْتَقَامَتْ إِلَى آخِرِ العُمْرْ
ضيعت عُمْرًا وَرَاءَ الجفونْ
ولم أكتشِفْ مَنْ أَنَا[2]

إنّ نزع النّفي من المقطع يقوّض المعنى ومن ثم النص، فتتحوّل الأضداد إلى بدائل قادرة على خلق الفكرة، فكرة الوجود والحضور والإثبات والهوية (**لا يحبب، لم تعد الأرض، لم أكتشف..**) فقد شحنت هذه العلامات اللغوية بفضل النفي بمدلولات أضدادها. يقول في قصيدة "**صور غائمة لزمن قزحي**":

لَا أريد ابتسَامًا،
وَلا قهقَهَاتْ،

[1] رجل من غبار، صفحة الغلاف الرابعة.
[2] المصدر السّابق، ص08.

وَلا غزلًا

وَلا حنينًا

وَلا ذِكرَياتْ

وَلا مَطرًا

لَا حِبَالًا،

وَلا شَجرًا

وَلا عَرَائسْ

لَا جَنَاتْ

وَلَا خَجَلًا

تنقل الأرض نَحْو الفُصُولْ

لتأخذ شكلا جديدا ولونًا جَدِيدًا.[1]

فالشّاعر يبدو أنّه ينكر الوجود وينكر الذات، خاصة وأنّ النفي طغا على مقطعه الشعري بقوة ما يتجاوز أكثر من إحدى عشرة مرة، بل وحتى في معظم قصائده، وبالتالي أضحى النفي يمثل سمة شعرية، وهذا حتى يصدم القارئ بهذه المتناقضات عن طريق النفي، إذ لا يمكن تصور الوجود والكون بدون تلك المكونات الشعرية المؤسسة له. ويقول أيضا:

أَنَا المُتَيمُ

لَا التاريخُ يَذْكُرُنِي

وَلَا بَرَاءَتَه الأُولَى

وَلَا الأَزَلُ

أنا المتيمُ والنِسْيَانُ يَسْلُبُنِي

قيْسًا عَلَى البَابِ مُنْذ البَدْءِ يَبْتَهِلْ.[2]

فالنّفي يكون وسيلة لتحقيق التضاد، أو لإثبات المعنى من جهة ونقضه من جهة أخرى، بل أصبح يمثل النفي من الناحية التركيبية جزاءا من التوازي النحوي أحيانا ويدخل في تركيب الصورة أحيانا، إذ يغدو مولد

[1] المصدر نفسه، ص ص50-51.

[2] زهرة الدنيا، ص30.

الشّعرية في الصورة هو المغايرة والتضاد لا المشابهة[1]، فهو قد جعل مقامه كمقام قيس الذي خلّده التاريخ بمغامراته في العشق والحب، إلا أنّ شاعرنا قد ساهم عنصر النفي في أن يجعله مناقضا لحالته وموقفه.

وهذا ما يجعلنا نجزم أنّ كلّا من عاشور فني ويوسف وغليسي لا يلجآن إلى استحضار أوجه التشاكل والتماثل في النسيج اللفظي وحسب، بل تعمدا الإشارة في كثير من المرات إلى أوجه التباين ونقاط الاختلاف، مما يجعل الصورة تحيط بالجوانب التي تؤلف بين العناصر، ويجعلان المعنى أكثر دقة ولطفا، والدلالة أكثر تنوعا وثراء، وعليه يغدو النفي عنصر الشعرية الذي يتحقق بنقض جوهر التخييل الذي هو المحاكاة.

3- الصّورة الشّعرية في شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّي: من البلاغية إلى المشهدية

تعدّ الصّورة الشّعرية سمة بارزة في العمل الأدبي ومكوّنا مهما في بنائه، فهي في مفهومها العام تعبّر عن تجربة الشاعر الفنية التي يرمز بها للواقع كما يتخيله، وقد لا تكفيه الألفاظ في حالات التعبير العادية، فيرى نفسه مدفوعا بخياله الثائر إلى تأسيس وتشكيل علاقات لغوية خاصة يؤلفها بخياله الخلاق للتعبير عن رؤيته الخاصة. ولأنّ "التجربة الشّعرية في أساسها تجربة لغة، فالشّعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة، ولغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا وموسيقى وفكرا"[2]، فلغة الشعر إذن تتمظهر ضمن مكونات القصيدة الشعرية من خيال وصور موسيقية ومواقف انفعالية وإنسانية بشرية، "فالذوق يساير ما يشعر به المتلقي أمام الاحتمالات الجمالية الموجودة في العمل الأدبي، ولكما تطابق الموقف العاطفي والوجداني في العمل مع مقابلاتها عند المتلقي، تثار عواطفه وذكرياته وانتباهه، ولكن الوعي يبحث عن المعنى، الذي يمثل الغاية المعرفية في عملية الاتصال، والمعنى ينتج من تركيب الصور في عملية واعية قوامها التّأمل والتّخيل، ثم المقارنة والقياس مع ما يختزنه العقل من تجارب سابقة"[3]، وهذا ما يجعل الصورة الشعرية تبدو للمتلقي ذلك المكوّن النّصي الذي يسعى لاستجلائه واستكشافه وتفكيك بنياته من أجل إنتاج المعنى وبحث الأثر الذي نتج عنه.

1.3. الصّورة المشهدية:

إنّ للقصيدة الجديدة تقنياتها التّصويرية ما فوق البلاغية، التي تشتقها من فنون أخرى كفن الرسم التشكيلي مثلا، وهذا ما ينطبق على لغة الشّعر الجزائري المعاصر الّتي أضحت تمثل "لغة التصوير المكثف والخيال المتعقل الخلاق، إنها حركة تبدأ من السطح ثم تتسامى في الأعالي أو تغوص في الأعماق، هي العبور من الثبات إلى الحركة والتحول، ومن المحدود إلى اللامحدود، وهي الانطلاق من القيد إلى التحرر منه، لكنها تظل

[1] ينظر: كمال أبي ديب، في الشعرية، ص47.

[2] السّعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط2، 1983، ص02.

[3] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص05.

السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات متناغم الأصوات"[1]، وبالتالي فالشاعر الجزائري انتقل من الصورة البلاغية التقليدية نحو الصورة المشهدية أو كما اصطلح عليها بالصّورة الشعرية الجديدة.

ومن يقرأ لكتابات يوسف وغليسي يوشك أن يقتنع بأنّه النّاقد الّذي ينطوي على شاعر كبير، لكنّه في مطلق الأحوال شاعر في نقده، يفصح عن ذلك اقترابه العميق من النّص، تماما كالفراشة الّتي ترتمي في دائرة اللّهب على الرّغم من إدراكها خطورة الاحتراق. ويوسف وغليسي يؤمن جيدا بأنّ القصيدة كيان حيّ متنامٍ، وأنّ هذا الكيان يستمدّ حياته لا من عنصر واحد وحسب، بل من عناصره الفنية الأساسية كالمعنى أو المضمون و الشّكل أو الصّورة، و النّغم الموسيقي، و الشّعور أو الإحساس، هذا بتفاعل ذلك كلّه تفاعلا يؤدّي إلى إحساس المتذوّق بما في القصيدة من وحدة فنية تسعى لتحقيق البلاغية والجمالية. ونقرأ مقطعا ليوسف وغليسي إذ يقول فيه:

عَسَى أنْ يُثِيرَاِشْتِيَاقُ الرِفَاقِ إِلَيّ
وَلكَنّهمْ...
فَأطْرقتُ مثنى..ثلاثَ...رُبَاعْ...
وَأعْلنْتُ بَدْءَ الوَدَاعْ
وَدَاعًا..وَ..دا..عا...و..دَ..ا..عْ[2]

فيظهر لنا استخدام الشاعر لتقنية الإيقاع البصري والمشهدي، والناتج عن (توزيع النص على بياض الصّفحة) واستخدام الفراغات وعلامات الترقيم، حيث يفتح للقارئ بحذف ما بعد (لكنّهم.. ومثنى..ثلاث....ورباع..) أفقا ليتخيّل ما لا تحصره دلالات الكلمات، هذا إضافة إلى تباين الأسطر من حيث الطول والقصر، وهي آلية تصويرية مشتركة بين شعراء النّصوص الحداثية، تبيّن مسعى الشاعر نحو استثمار المؤثّرات الحسّية على تنوعها كتابية وتشكيلية، وعدم اكتفائه بطاقة اللغة الصوتية والدلالية شأن القصيدة التّقليدية.

وأسلوب المشهدية تقنية تصويرية حداثية تنبثّ فيها الحوارية تارة، والمونولوج الداخلي تارة أخرى، ولقد برع فيها يوسف وغليسي ويظهر ذلك جليا في قوله:

قَرِيبيْنِ فِي البُعد كُنّا...
بَعيديْن فْي القرْبِ صونا...

[1] عبد القادر الرباعي، طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام دراسة نصية، فصول النقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م14، ع2، 1995، ص ص105-106.

[2] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص79.

لِمَاذا؟...لِمَاذَا؟
لِمَاذَا كَصَفْصَافَتَيْن بوادي الرمال التقينا؟
لماذَا كصُبْحٍ وَلَيلٍ، وكَموْجٍ ورَمْلٍ، تَعَانَقْنَا ثُمَ افْتَرَقْنَا؟
لماذا قُبَيْلَ الفِرَاقِ افترقنا؟[1]

وتبقى لغة البلاغة والجمال في تآلف مع مستويات وأنساق وهما حصيلة ذخيرة الشّاعر المعرفية، فقد مارس رؤاه في محاورة فكرية وجدت طريقها نحو الحضور وهو يتلو كلماته، لتكون بين يدي وطنه ومدينته المثقلة بالهموم والجراح، وليس في مدارات فضاءاتها سوى العتمة والضّبابية، فهو يعمل على إرساء الباعث الجمالي، وليس إلى إظهار لشّجن، ولذا راح يصوّرها بقوله:

أَلَمٌ يَشُبّ بِمُهْجَتِـي
دَمْعٌ يُعَانِقُ مُقْلَتِي
وأَنَا غَرِيبٌ كَاغْتِرَابِ الدِينِ فِيَ هَذِهِ المَدِينَةِ
أوْ كَاغْتِرَابِ الحُبِ فِي مُدُنِ الفَضِيلَةِ.[2]

فقد أصبحت الصّورة الشّعرية[3] في الإبداع والنّقد الجديد تعتمد على التجارب الذاتية التي تمثّل مصدرها الأساسي، فالشاعر وهو ينظم شعره تتحدّد في تجربته كلّ منازعه الداخلية سواء أكانت آتية من العقل أم الحس، والتي روعي فيها أن تكون على درجة عالية من الحيوية والإيحاء، فضلا عن الإحساس بضرورة استخدام صور مرتبطة بتجارب واقعية من الحياة والمجتمع. وهذا يثبت لنا أنّ الصورة الشعرية تمثل أصل المعنى في المقام الأول، ووسيلة تسهم في توليده وبنينتِه، وغايتها الأسمى بعد ذلك تكون إمّا للإفادة أو الإمتاع أو إثارة اللذة[4]. ولنا أن نقف عند تجارب كل من الشاعرين يوسف وغليسي وعاشور فني اللّذيْن حاولا إنقاذ الشّعر من تلك التهويمات الرومانسية المسرفة في الخيال، فحاولا في أغلب تجاربهما الشعرية الإقلال في استعمال الصفات والاستعاضة عنها بالإكثار من الأفعال والصّيغ المشتقة منها التي يمكن أنْ تحمل معنى الصفة في داخلها دون أن تكون إضافات على الأشياء. ففي المقطع الشعري الآتي ليوسف وغليسي يعتمد الشاعر في صوره الشعرية على تحريك مجموعة الأفعال والأسماء في دلالتها وعلاقتها مع بعضها للتعبير عن موقفه الانفعالي، فيبدأ صوره الشعرية بقوله:

---

[1] المصدر السابق، ص ص38-39.

[2] المصدر نفسه، ص32.

[3] نشير في هذا المقام إلى أنّ الصورة تحوي أنماطا نفسية وبلاغية وفنية، ممثلة في كل من الصور الحسية والصور العقلية، فالأولى هي التي ترتد في موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية والحياة اليومية والطبيعية والحيوان، أمّا الصور العقلية فهي تلك التي ترتد إلى ثقافة الشّاعر أو عقله المجرّد. للمزيد ينظر: محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1403هـ/1983، ص208.

[4] ينظر: بركات حمدي أبا علي، فصول في البلاغة، ص269.

وَقَفْتُ غَريبًا عَلَى بَاب سِيرْتَا الَتِي قَدْ
تَدَلّى على صَدْرِهَا سَيفُ العِشْقِ وَالكلِمَاتْ
وَسِيرْتَا تُرَاوِدُ عُشّاقهَا
أَوْقَفَتْنِي عِنْدَ مَدْخَلِ الصّخْرْ
تَجذّرفِي القَلْبِ مِنْ شَهَقَاتِ الهَوَى وَشَظَايَا الضُّلُوعْ
وَمِنْ نَفْسِي رَاوَدَتني
وَلَكِنْ أَبْناءَهَا رَفَضُوا أَنْ تَكُونَ عَشِيقَةَ كُلِّ الجُمُوعْ[1]

هذا النّص نتمكّن من تأويله بالاستناد على اسم علم (**سيرتا**) وهو وحدة لغوية قارة المعنى في تعيينها، ويتدّعم هذا بالاستناد على استعارتين عرفيتين هما "**العشق، القلب، الهوى**"، فلو أمعنا النظر في هذا المقطع سنرى أن الشاعر قد اعتمد في صورته على عدد من الأفعال في صيغ الماضي، وسيعطينا هذا بلا شك إحساس أكبر بماضي الشاعر، هذا الإحساس الأولي هو الذي يشكل موقف الشّاعر منذ البداية، وهذا الموقف هو محور القصيدة كلحظة انفعالية حول تمجيد الحب لوطنه وخاصة **سيرتا** التي اندمج معها شعوريا، والصورة هنا مثارة تحاول إعطاء موقفها من خلال الإحساس بالتفاوت في ثنائية الوجود الأزلية.

وهكذا يأخذ الشّاعر في حشد مجموعات صوره الشعرية لتأكيد هذا الموقف الانفعال، فتبدأ الصورة الثانية بالإخبار والتقرير من خلال استرجاع الأيام الضائعة، فيقول:

هَائمٌ فِي السِنِينْ....
وَالدُّرُوبُ مُلَغَمَةٌ بِالفَجَائِعْ
المَوْتُ يَزْرَعُ فِي كُلِّ الدُرُوبْ
وَكُلُ الدُرُوبِ تُؤَدِي إِلَى المَوْتْ
تغْمُرُ دَرجَة المَوْتِ كَلَّ حِينْ.[2]

من خلال الاعتماد على نمط الجمل الفعلية (**تؤدي إلى الموت، تغمر درجة الموت..**) والدفع بأكبر عدد ممكن من الأفعال الدّالة على الحيوية والتجدد والاستمرار، فالشّاعر يلح على عنصريْ الزّمن والموت كأهم ما في الموقف هنا، فتنشطر الكتابة عنده في الزمن الحاضر إلى زمنين في زمن رؤية الشاعر وزمن طموحه الحداثي والإبداعي، فنلحظ في المقطع صور درامية باردة متبوعة بزمن المضارع (**الموت يزرع، الدروب تؤدي، تغمر درجة الموت...**) وهذا ما جعل السمات النصية تلاحق هاجس الشاعر وفي حركة دائمة بين الحاضر والمستقبل.

[1] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص47.
[2] تغريبة جعفر الطّيار، ص30.

فالتقابل بين الصيغة الحالية والصيغة الماضية يعطي لنا إحساسا واضحا بهذه الثنائية التي يعتمد عليها الشاعر في صوره الشّعرية، ثنائية "**الحياة والموت**" والمقابلة بينهما وبين صيغتي الزمن الحالية والماضية، فنجده يردف قائلا:

يَسْأَلُونَكَ عَنِّي:
قُلْ إِنّي تَشَبَّهْتُ بِالنَّخْلِ مَا مِتُ...
مَا يَنْبَغِي أَنْ أَمُوتْ
يَسْأَلُونَكَ...قُلْ إِنَّنِي نَخْلَة
تَتَحَدَّى الرِّيَاحَ وَقَيْظَ السِّنِينْ.[1]

فلقد حاول الشّاعر يوسف وغليسي في هذه المقطوعة أن يعطي إيحاءً بأنّ الموت كفعل سكون ماثل وثابت في اللحظة، مشفوعا بنبرة التّحدي والتشبث بالحياة، برغم أنّ هذا الموت مستحضر دائما وماثل أمام وعي الشّاعر الذي راح يتحداه ويقف في وجه صامدا متحملا، ولهذا رأينا في كثير من مواطن أنّ النقد بات "لا يهتم بموضوع القصيدة لذاته، بل يهتم بمعرفة الطرق التي تمكن الشّاعر من تحويله من موضوع خارجي غير شعري إلى كيان شعري فنّي"[2]، فيقول وغليسي في مناسبة أخرى:

أَتَسَامَى كَمَا الرُّوحُ، فَوْقَ الرّيَاحِ، وَفَوْقَ الزَمَانْ
وَفوْقَ المَكَانِ، وَفَوْقَ الحُكُومَةِ والبَرْلَمَانْ
وَسَوْفَ أَحُطّ مِنْ الملكُوتْ
سأَعُودُ غَدَاةَ تُزَلْزِلُ تِلْكَ المَمَالِيكِ زِلْزَالَهَا
وَجِبالُ الزَّبَرْبَرِ تُخْرِجُ أَثْقَالَهَا
وَيَعُودُ الحَمَامُ إِلَى شُرُفَاتِ البُيُوتْ..[3]

على الرغم من وضوح الرؤية الإبداعية لدى وغليسي وشمولها وعمق الوعي الإنساني الذي يوحي به نصه هذا، إلى جانب نصوص أخرى مماثلة فإنه لا يعدو كونه وعيا مأساويا مهزوما يشبه إلى حد كبير الوعي السلبي لدى الشّاعر الانكليزي ت.س إليوت في قصيدته (**أرض الخراب**)، ذلك الوعي الذي لا يستهدف استنهاض إرادة التغيير والتمرد (**أتسامى كما الروح، فوق الرياح، وفوق الزمان، وفوق المكان، وفوق الحكومة والبرلمان، وسوف أحط من الملكوت، سأعود غداة ....**) كل هذا قدّمه الشّاعر في مشاهد وصفية مشحونة بالانفعال الذي يعبر عن مستوى من مستويات الرفض والتمرد الإنساني في وجه الحكومة والسّلطة، في إدانة واضحة لها، خاصة لمّا عصفت بها رياح الجدب الروحي وانهيار القيم وتذمر الأوضاع السائدة.

[1] المصدر نفسه، ص32.
[2] بسيسو أماني حاتم، إحسان عباس وجهوده في نقد الشعر العربي، ص208.
[3] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص49.

2.3. الصّورة الحسّية:

إنّ الشّاعر الجزائري المعاصر حاول أن يكون مركّزا ومكثّفا في صوره الشّعرية، وذلك في مقابل الاستغراق الرومانسي في الصور الخيالية كما انتهت إليه القصيدة العربية عموما والجزائرية على وجه التحديد، وهذا ما أدّى بالشاعر الجزائري عاشور فنّي إلى استخدام مفردات صوره الشعرية كإشارات انفعالية تختزن في داخلها تجارب ومواقف متعدّدة فتكون هذه المفردات بمثابة الاستحضار الانفعالي لهذه المواقف وتلك التجارب. فحينما نقرأ هذه الصورة الشعرية من ديوانه "**زهرة الدّنيا**"، فإنّه يبدو لنا أنّ الشّاعر قد اكتفى فيها بحشد مجموعة معالم الحسية المنفصلة في قوله:

هَا أَنَا أَنْتَفِضُ الآن كَالطّيْرِ مِنْ شِدَّةِ
الذَّبْحِ
أَنْتِفُ رِيشًا يُسَمّونَهُ الشِّعْرَ
هَا أَنَذَا أتعرَى
وَأَفْضَحُ وَجْهَ القَذَارَةِ وَهِيَ عَلَى قِمَةِ
العَرْشْ
مِنْ عُمْقْ الحَضِيض المُكَابِرْ أَرْفَعُ
سُبَاتِي[1]

ويواصل متحدّثًا عن الجراح والمعاناة التي رافقته لدهر طويل، وأمنياته في زوالها، إذ يقول:

وَهَا أَنَا
أَفْتَح الجُرحَ بَابًا عَلَى عَتَبَات الجنُونْ
أَرَى رِحْلَتِي اقتربَتْ
أشعلُ النَّارَ في حفْنَةِ الأُمْنِيَاتْ
وأَحْرِق كُلّ الجهات الّتي رفضَتْ
صَلَوَاتِي[2]

تضمَّنَ هذا المقطع صورة شعرية شكّلت انزياحا جماليا، إذ شبه الشاعر الجرح بالبيت الذي يفتح، وهنا دلالة الفتح على عمق الجراح الناتج عن همومه وأحزانه، بعد ذلك يجمع الشاعر بين إشعال النار والأمنيات المشتعلة في موقف متنافر وصورة مركبة تصدم القارئ، إذ يبدو في مقام يسعى لتجاوز المستحيل في تحقيق الأمنيات المرغوبة. لكننا لا نلبث أن نكتشف أن هذه التركيبات ليست جزئيات منفصلة في واقعها الحسي، كما أنّ العلاقة بينها ليست علاقة إضافية. ولقد كوّن عاشور فني من خلال اعتماده على هذه المعالم الحسّية

[1] زهرة الدنيا، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2007، ص92.
[2] المصدر نفسه، ص30.

عناصر رحلتيه المكانية والروحية معا **(قمة العرش، عمق الحضيض، سباتي، عتبات الجنون، رحلتي، النار، صلواتي..)** وكلّ هذا على نحو ينقل الانفعال الخاص برؤيته للحياة والواقع الذي صار غريبا فيه ماديا وروحيا.

إنّ قراءة الصّور الشّعرية لعاشور فني لا يمكن أن تكون قراءة حسية رغم مكوناتها الغارقة في الحية، فهي صور لا تضع في اعتبارها مطلقا أن مهمتها تزويد القارئ بحشد من المعلومات والمعرفة وكل هذا يتلبّس في ثوب المعنى الشعري الذي يستشفه القارئ الماهر الحاذق، وهذه الصور الشعرية إنما اعتمدت هذه المكونات الحسية لإثارة موقف انفعالي قائم من خلال ما تثيره هذه التركيبات الحسية من شحنات انفعالية كامنة في كل منها، سواء ما يتصل بالواقع الفني مثل: (**الشِّعر**..) أو ما يتصل بالواقع المأساوي الأليم **(وجه القذارة، الجرح باب،..)** أو ما يتصل بطبيعة موقف الشاعر نفسه **(أنتِفُ، أفضح، أرفع، أفتح، أشعل، أحرق،...)**، لقد تحوّلت المفردات الحسية في الصورة الشّعرية من مجرد مفردات جامدة إلى إشارات انفعالية ترتبط كل منها برصيد من التّجارب والمواقف الشعورية.

وفي محاولة من الشّعراء الجزائريين المعاصرين لأن يحيُوا نبض عصرهم في تجاربهم الشعرية اتّجهوا في صورهم الشعرية إلى إلغاء ما يمكن أن يسمّى بالمعجم الشّعري، والّذي كان يضم المفردات الشعرية التي حرصت عليها القصيدة العربية التقليدية، فلم يعد أمام الشاعر الجزائري ما يمكن أن يسمى باللفظة الشعرية وإنّما أصبحت كل لفظة قادرة في مكانها على التعبير[1]، وهذا مناط اهتمام البلاغة الّتي اكتفت بما يسمى بالرؤية أو العلاقة الاستبدالية للكلمات (الواحدة مكان الأخرى) لإحداث الأثر البلاغي المطلوب، بدون البحث عن مساءلة علاقتها السياقية (الواحدة بجانب الأخرى).

فلقد اتّجه روّاد الشّعر الجزائري في صورهم الشعرية إلى محاولة إعادة تنسيق الوجود الخارجي على نحو يتطابق فيه مع مشاعرهم ووجداناتهم، لأنهم أدركوا أنّ معرفتهم بالواقع ليست إلّا الطّريقة التي يعبّر بها عن وجودهم الذّاتي كما أنّ هذا الوجود الخارجي ليس إلا الصّورة التي يعرفونها عنه وبالتالي يقدمّونها في قالب شعري أخّاذ يذهب إلى التأثير في المتلقي إلى أبعد الحدود.

وهكذا كان أخطر ما نراه من خصائص في هذه الصّورة الدّاخلية هو اختفاء الظواهر الطبيعية المحايدة، وتحولها إلى رموز لحالات نفسية باطنية خالية من كل تحديد مكاني. يقول عاشور فني مبرزا إحدى صوره الشّعرية:

أَنتِ بدايَةُ هذه المدِينَةْ
أَنْتِ نِهَايتُهَا
أَنْتِ كُلُّ احْتِمَالْ

[1] ينظر: السّعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث ص154.

فَأنْتِ الَتِي تبدَأُ الشَّمْسُ
مِنْ فَجْرِ عَيْنَيْك
أَنتِ الّتي تَأْخُذُ الأَرْضُ زِينَتَهَا
مِنْ حَنَانِ يَدَيْكِ[1]

3.3. الصّورة الكابوسية:

إنّ عاشور فني اتجه في هذه الصورة إلى خلق عالم غير واقعي بالمعنى المألوف الخارجي الذي تحكمه القواعد والنظم المسيطرة المألوفة فمارس الشاعر سلطة الخروج عنها، فعالمه أقرب ما يكون قرب إلى عالم الأحلام الذي تقوم فيه مكونات صورة الحب بالإشارة والرمز، وتتحول من مجرد الوصف لأن تكون دلالة انفعالية وصورة رمزية لعالمه، وبالعودة لهذا المقطع عودة إلى الذات وإلى المرأة، بل وإلى الوطن، فالإحساس بمثل هذه الصور يكشف عن شغف الشاعر وحبه وموالاته لوطنه، راجيا من وراء ذلك أملا في التّخلص من الهموم والتداعيات، من خلال لجوئه لتلك التعابير المكثفة والمشحونة بمعاني الحب والوفاء (**أنت بداية، نهاية، فجر عينيك، تأخذ الأرض زينتها، حنان يديك..**) فهذه التعابير الانفعالية هنا بمعنى العودة إلى الوطن الأم حتى وإن كان المعادل الموضوعي حاضرا هنا وهنا المرأة التي توحي برمز الحب والتغزل، فهي تعني على العموم الإحساس بالرّغبة في الالتصاق بالمرأة، وطنا كان أم عشيقة، فالصورة الشعرية الداخلية كما هو ملاحظ إذن صورة انفعالية نفسية تلونها دفقة الشعور الّتي تسيطر على الحلم فتصبح اللّغة فيها لغة عاطفية انفعالية. وكل هذا ينم عن إبداع عاشور فني في أشعاره من خلال صوره الّتي تتباين من موضع لآخر من مدوّناته الشّعرية، فنقرأ له:

وَكَأَنَّنِي شبَحٌ أُرَابِط فِي المَكَانْ
أَنْتَقِي اللّحَظَاتْ
لِي زَمَنٌ يُبَعْثِرُنِي
وَتَجْمَعُنِي يَدُ الكَلِمَاتْ
لِي زَمَنٌ أُهَرِبُهْ
وَأَكْتُب مَا أَشَاءْ
كَمَا أَشَاءْ
وَهَكَذَا أَبْنِي المَدِينَة بِالضَّيَاءْ[2]

ففي هذه الصورة الكابوسية نرى حشدا من المصاحبات اللغوية المشبعة بالدّلالات النفسية ذات الإحساس الكابوسي، (**شبح أرابط، زمن يبعثرني، زمن أهربه...**) وكل لقطة من هذا الحشد لديها مختزن هائل من الدّلالات الانفعالية، ونعني بالدلالات الانفعالية هنا مجموعة المتداعيات والإيحاءات التي ترتبط باللفظة، والتي

[1] زهرة الدّنيا، ص89.
[2] المصدر السابق، ص92.

تؤدّي في كلّ وجه من وجوهها إلى إثارة داخلية عاطفية، وهنا استخدام الكلمة يظهر في نوعيه المعروفين "الاستخدام الأول المادي اليومي المباشر للألفاظ، والاستخدام الثاني هو الاستخدام العاطفي الانفعالي، وهو استخدام اللفظة بعد أن تكون اكتسبت دلالة عاطفية"[1]، فالصورة الشعرية في السطر الأول هي تشبيه بكل أركانه لأنّ الشاعر يشبه نفسه بالشبح، ثم يعمد الشاعر إلى حشد الكلمات بقوله (**يد الكلمات**)، فقد جعل اليد للكلمات في تعبير استعاري لما للكلمات من أثر في نفسيته والتي تدفع به الحرية إلى الكتابة، فيستطيع بها بناء مدينة نقية وصافية بعيدة عن شوائب المجتمع القهار والبئيس في عالم أحلامه.

وهكذا حاول عاشور فنّي أن يعيد للشعر مكانته وهيئته الجديدة، بأن يجعل منه كتجربة لغة، مفعمة برصيد من الطاقات السّحرية الكامنة في تلك اللّغة، كونها وسيلة من وسائل الخطاب، وكونها فعلا اجتماعيا يسعى من ورائها ملقي الخطاب إلى إحداث تأثير خاص، عن طريق إقناع قارئه بفكرة أو قضية أو حتى مسألة معينة، وهذا ما يجعلنا نحكم على الشاعر بأنّه أراد فعلا إعادة "وظيفة الشعر التأثيرية البدائية، كوظيفة الساحر الذي يخدر بسحره المشاعر"[2] ويذهب بها إلى أبعد حدود التأثيرات وإحداث الانفعالات لدى المتلقي.

4.3. الصّورة الاستعارية والرّمزية:

إنّ الاستعارة المركبة تتوخى إيقاظ الإدراك الذّهني للعلاقات المضمرة الكامنة، من خلال التصوير الحسي الذي يتخذ بناء كليا تتعانق فيه الاستعارات وتتنامى لتكوّن صورة استعارية تؤلّف جزءا حيويا من بنية النص الشعري. وتطالعنا الاستعارة فضلا عن كونها تمثلّ بعدا من أبعادِ المعنى أنّها مركّب ومكوّن نصّي، تحتل المقام الثاني بعد التشبيه من حيث الأهمية في التركيب التصويري، وهي استخدام الاسم لغير ما وضع له، وتهدف إلى التوضيح والشرح والتوسع في الدلالة، فضلا عن أنّها تمثل إحدى عناصر المقروء[3]، بحيث تحقّق في السياق ما يهدف إليه الشاعر، غير أنّها تظل قليلة الجدوى إذا لم ترد في تركيب يبرز ما فيها من جوانب إيحائية، وهذه الجوانب نابعة من التركيب بقدر ماهي مرتبطة بالمجاز.

---

[1] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص161.

[2] المرجع السابق، ص161.

[3] ينظر: مراد فطوم، التّلقي في النقد العربي، ص ص235-236. والاستعارة من جانب وظيفتها البلاغية أجمع النقاد على أنها لا تقدم المعنى ولا تخلقه، بل تعتمد في وجودها على معنى سابق، ففيها الإيجاز، وتشير إلى المعنى الكثير بالقليل من الألفاظ، وهي في ذلك أبلغ من التشبيه، وأجمل من الحقيقة، والمعاني الخفية بادية جلية، وترى المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جسمت حتى تراها العيون، والأوصاف الجسمانية عادت روحانية لا تدرك إلا بالأفكار والظنون، وفي هذا ابتكار يحدث في نفوس السامعين أجمل الأثر، فمهمتها خلاقة من حيث أنّها تسهم في تنشيط خيال المتلقي لتفكيكها، ومن ثم تكوين المعنى من جديد بهدف المعرفة والوعي، ينظر: مراد فطوم، التّلقي في النّقد العربي، ص237.

وهكذا يصبح التّعبير الأدبي والشّعري بخاصة تعبيرا خاصا يصدر عن اختبار هياكل جديدة ليضيف إلى اللغة أبعادا جديدة في الصوت وفي التركيب والمجاز معا. وتتسم الاستعارة كونها تمثل أيضا نظرية في الخطاب بالإيغال فيما وراء المدرك الحسي لاستكناه الغامض والخفي من العلاقات تعبيرا عن الرؤية الشعرية الحداثية، التي يمكن أن توصف بأنها تخط بعيدا للمألوف من المستويات الإدراكية، ولاعتمادها الملحوظ على نشاط المخيلة الطاغي في تشكيل الصّورة الشّعرية التي تتفاعل فيها الاستعارات وتنصهر مع بعضها متضامنة في تشكيل الصّورة الدّلالية الّتي يتمحور حولها النّص، لنلاحظ المقطع الآتي ليوسف وغليسي:

مُدّي ذِرَاعَيْكِ يَا وَهْرَانُ ضُمّيني فَـإِنَّـنِي قَـادِمٌ مِنْ طُوْرِ سِنِين
مُسَافِرٌفِي غمَامِ الرُّوحِ أَمْـخُرُهُ مُشَـــرّد لاجئ لا قَلْبَ يؤويـني
وَهْرَانُ أَنْهَكَنِي التِّرْحَالُ هَا أَنَذَا أطوِي الصحاري وَلَا ظِلَ يُوَارِينِي
فَالرَّمل يُغْرِقُنِي وَالنَّخْلُ يُنْكِرُنِي والغَيْمُ يَلْعَـنُنِي وَالقَيْظُ يكويـنِي[1]

فاستعارات الشّاعر في هذا السّياق تنمو نموا عضويا محققة بذلك الدلالة الشعرية المجازية كونها تتمرد على الحرفية، ويأخذ بعضها بعناق بعض لتكتمل الصورة الاستعارية التي تشيع في جسد النص برمته، ولا تنحصر هذه الظاهرة في الوحدات الدلالات الجزئية وإنما تعم النص الشعري بوصفه وحدة دلالية كبرى.

وقد امتاز يوسف وغليسي بهذا النّمط من الاستخدامات اللّغوية المتفردة وبخاصة في دواوينه التي عرفت بتشكيلاتها الاستعارية ذي الطبيعة الرّمزية، و"الصّورة تصبح رمزا إذا عاود الشّاعر الإلحاح عليها في سائر شعره، والرّمز يحمل طابع الأصالة في تجربة الشّاعر، ويدلّ على فكره، وليس الصّورة -حين تغدو رمزا- محض مجاز شعري، يستخدمه الشّاعر كما تُستخدم الصّور في التّوضيح والتّبيان على نحو تمثيلي"[2]، وإنّما هي دليل على معاناة حقيقية لديه، فيقول في موقف آخر:

بَغْدَادُ وَالأَوْرَاسُ فِي هَذَا الفُؤَا دِ تَوحّدَ أَنْصَارِيًا وَمُـهَـاجِرَا
فِي الدّينِ اِنْصَهَرَا وَنَاما توأَمَيْ نِ ومرضعين مُـــعَرّبًا وبربرًا
إِنّي قَادِمٌ فَـلْتَـــحْـضُنّي قَلْ بًا تَـزَمّلَ بِالـــهَوَى وتدثّرَا
لِنُعِيدَ أَحْلَامَ الحَضَارَةِ وَالـصّبَا وَتلوّن الأفق المؤمرك أخضرَا[3]

إنّ التّوظيف التقني للبنى الرمزية في القصيدة الجزائرية كان أعمق مظاهر التحديث، وأكثرها تجذّرًا في القصيدة العربية عامة، والتي مازالت تلقي بظلالها على الشعر الجزائري بخاصة، وبحكم مقارنتنا للفرق بين استخدام الشاعر الجزائري المعاصر للصورة الاستعارية الحداثية والصورة الرمزية، فإننا قد لاحظنا تعرّض

[1] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص104.
[2] أماني حاتم بسيسو، إحسان عباس وجهوده في نقد الشعر العربي، ص174.
[3] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص91.

البنية الرمزية إلى التسطح الدلالي بحكم التداول، وهذا ما انتهت إليه المرحلة الأسطورية التي ازدهرت في ظلها القصيدة العربية الحديثة عموما في خمسينات هذا القرن وستيناته عند بعض الشعراء، إذ حالت الرمزية الأسطورية والتراثية إلى بنية سطحية ذات دلالة حرفية نظرا لتطابق متنها الحكائي مع مبناها الاستعاري، فانحسر أفق التوتر عن فضائها الشعري، فجرّد تلك البنية الرمزية من طاقاتها الفنية والجمالية. وبالتالي اضمحلال الاستخدام الأسطوري في القصيدة العربية وهذا أرجعه النقاد إلى فقدان الأسطورة لطاقاتها التعبيرية بسبب تكرار تداولها الشعري، أو أنها لم تعد قادرة على التعبير عن تناقضات الواقع.

فالمتن الشّعري الرّمزي الأسطوري ما يزال محتفظا ببنيته الدلالية والوظيفية ولم يفقد سوى طاقته الجمالية وعمقه النفسي، فأصبحت تلك البنى الرمزية شبيهة بالمتون الحكائية هامدة سطحية الدلالة، وقد مهدت الحاجة إلى تقنيات شعرية جديدة السبيل أمام القصيدة العربية في مرحلة الستينات وما بعدها للبحث عن لغة جديدة واكتشاف منابع رمزية أكثر عقما وخصوبة بغية إثرائها بتقنيات تعبيرية مستحدثة، فحلت الاستعارة التي تمظهرت بالصورة الشعرية ذات الرموز الخاصة محل الرمزية الكلية ذات المرجعيات الدّلالية والجمالية، يقول وغليسي في قصيدته "**نشيج الوداع**":

قَرَأْتُ بِعَادًا فِي أَكُفِّ شُيُوخِنَا
لَمَحْتُ جُيُوشَ البَيْنِ تَجْتَاحُ آتينَا..!
فَنَادَيْتُهَا وَ الرّيحُ هَزَّتْ خيامنَا
هَلمّي عَسَى فِي البَيْدِ نَخلٌ يوَارينَا!
فَقَالتْ: ولفح الصيْفِ يلْطِمُ خَدَّهَا
أَمَا قَدْ تَعَرّى النخلُ فِي عِزّ ماضينَا؟!
وَ قلتُ لها: والحرّ يَلْهَبُ حرّنَا
سَتَغْرُب ذي الرمضاء و اللّيْلُ يَأْوِينَا..
فَقَالَتْ- و دمع اليأس يخنِق قَوْلَهَا:
وَ..داعًا حبيـ..بي! لا و لَا وَصلَ يُدْنينا!
وَ لَاحَت غيوم البين بيني و بَينَهَا
وَضاع شِراعُ الوَصْلِ في يمّ نَاعِينا..
وَداعا..وداعا..وا فجِيعةَ خَاطِرِي!
أَواهُ..أمَا في الغاب فجٌّ يلاقينا؟!
وآهٍ! أمَا الصّفْصَافُ يجمع شملنا؟!
وقَفتُ كطيرٍ بِالحَنِينِ مُسَرْبلٍ
علَى ضِفة الذِكرى، أناجي لَيَالِينَا
صَقِيعٌ مِنَ الأَحزان لفَّ جوانحِي

تَنَاثَرَ فِي ذِكْرَايَ سمًّا و غِسْلِينَا
زَرَعْتُكِ وردهْ بالفؤَادِ وُرِيْدةِ
لِتَقْطِفَكِ الأَيَامُ يوْمًا بساتينا
سَمِعْتُ صَدَى الأقداريتلو مآسِينَا..
وَتُرفعُ دعوانا بيانًا و تبيينَا!
سَنَرْوِي بِكَأْسِ الصَبْرِ جَمرَ قلُوبِنَا
وَذَا المَنْبَعُ الصَافِي غَدًا سَوْفَ يَسْقِينَا[1]

وتمثّل هذه الظاهرة أبرز ملامح التّحول في لغة القصيدة الجزائرية المعاصرة على وجه التحديد، إذ جسدت مبدأ الوحدة العضوية الذي أرساه كوليردج بدعائمه الفكرية النقدية بوصفه أكثر منجزات النظرية الرومانتيكية، فالوحدة العضوية لم تنحصر في البنية التكوينية الأساسية فحسب، وإنما أصبح وشيجة حيوية تعمل على تماسك نسيج الوحدات البنائية الصغرى التي تؤلّف النص برمته وليست تلك الوحدات البنائية سوى الصّور الشّعرية التي تتلاحق وتتضامن مع بعضها من جهة وتذوب في النسيج الكلي للنص بوصفها وحدات دلالية صغرى تشع من بؤرة دلالية عميقة من جهة أخرى. لتتكاثف في النسيج اللغوي السطحي على هيئة استعارات ومجازات.

ومن هنا يصبح النّص صورة استعارية كلّية بعيدة كل البعد ظاهريا عن الأصل نتيجة لفاعلية الاستعارة في خلق الفجوة المعنوية بين الصورة والمرجع، وعلى هذا فتجارب الشّاعر يوسف وغليسي الصّغيرة (قصيرة المدى) تكشف عن معنى أكبر وأعمق في نفسه، فالشّعر عنده تجربة قبل كل شيء ورؤية ورمزية يستخدم فيها اللغة وسيلة لبلوغ مقاصد وأهداف هذه التجربة فهو يتوجه بها إلى القارئ ليقيم عنده عامل التأثير والانفعال والاندماج مع شاعريته محققا بذلك البلاغة المرجوة. وقد كثرت مثل هذه الاستعارات في القصيدة الجزائرية المعاصرة، باعتبار القاعدة الجديدة وهي أنّ الشّعر استعارة كبرى على حد تعبير بول فاليري، ومن ذلك النص الآتي لعاشور فني:

مُدّي يَدَيْكِ
إِلَى أَشْلَاءِ مَنْ صُلَبُوا شَوْقًا
عَلَى عَتباتِ الحُبْ
أَوْ قُتِلُوا
وَكَفِّنِي كُلَّ مقتولْ
بِصَاحبِهْ
وُكُلّ قَيْسٍ بليْلاهْ

[1] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص45.

لِيَكْتَمِلُوا.[1]

فنص الشّاعر يتّسم بالغموض الدلالي بسبب التعقيد اللغوي الناجم عن خلق علاقات لغوية استعارية بعيدة واعتماده بنية رمزية خاصة ليس من اليسير تتبع أثرها مرجعياتها خارج السياق النصي، وهذا ما يجعل دلالته غائمة، مما يفسح المجال رحبا لاتّساع أفق التّأويل وهذا ما يميّز أغلب نصوص عاشور فني الشعرية. وتبلغ بعض الاستعارات والصور المجازية حدا غير مألوف من التناقض من شأنه أنْ يضفي على الصورة الشعرية غلالة كثيفة من الغموض والتنافر السطحي بين عناصر الصورة كقول يوسف وغليسي من قصيدة "**إلى أوراسية**":

فَيسقُطُ المَوجُ مَغشِيًا عَليهِ جَوَى وَيصْـمُتُ الرِيحُ مِنْ أَوْجَاعِهِ وَجِلًا
وَيَسْكِرُ البَدْرُ مِنْ جَرَّاءِ أَسْـئِلَتِي فَيَرْتَــمِي القَلْبُ فِي أَحْضَانِهِ ثَمِلًا[2]

إنّ مبعث الغموض في النّص يكمن في سعي الشاعر إلى تجسيد العلاقات غير المدركة حسيا بين الأشياء من جهة وتكثيف المظاهر المتباينة التي يتلون بها ذلك الوجود اللّامتناهي من (**الغشية، الصمت، السكر، الارتماء**)، و(**الموج، والريح، والبدر، والقلب..**) إنّ تلك الكيفيات اللّامتساوقة لا يتسنى لها الاجتماع في صورة ذهنية واحدة في ضوء مبادئ العقل وسياقاته المنطقية، فـ"الاستعارة هي إمكانية الانتقال من دلالة إلى أخرى أو هي الانتقال المنطقي بين الكلمات المختلفة"[3].

وقد اجتازت النّصوص الشّعرية المعاصرة هذا المنعطف عبر الاستعارة المركبة لتحقيق أهم خصيصة من خصائصها الحديثة وهي "**الكثافة الدلالية**" الّتي تعد أبرز ما يميز الغموض، والأخذ بلانهائية المعنى وإنتاجه، والتي يتضامن في توليدها التوظيف الاستعاري والمجازي للّغة، كما نلاحظ في قوله من قصيدة "**بطاقة حزن**":

بِحار الشوق تغرقـني ولا مـيـناء يُـنْـجِيني
فَذاك الموج يلطمـني وذاكَ المَوْجُ يَرْمِيـنـي
دُموعُ الأمس تشربـني دموعِي الآن تسقِيـنـي
بَكِيتُ وكم بكـيتُ أَنَـا بكاءُ النَّاسِ يُبْكِـيـنِي
جِراحُ الصمت تلْدغني وصمْت الجرح يكوِينِي
أَنوحُ أنوح في صَمَـتٍ كـقَـارئة الفناجِـيـنِ
أَفِيق الآن من صَمْتِي وقد فَـاضت براكِينِي
جِرَاحِي الآن تَقْتُـلُنِـي جرَاحُ النـاس تحيِينِي
فَجُرْحُ نام في كبـدي وَجرح بات يشْجِـيـنِي

[1] زهرة الدنيا، ص23.
[2] تغريبة جعفر الطيّار، ص52.
[3] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، ص240.

دُرُوبُ الحُزْنُ أعرفها وَأطويــها وتـطـويـنِي
كُؤُوسِي الآنَ تسكبني وَكأس الهم يحوِيـنـي
شَرِبْتُ الـهَـمَ أوديــةً فَصاح القلب يكفـيـنِي[1]

فنصّ الشّاعرِ هنا يتحول بكليته إلى شبكة من العلاقات الاستعارية والمجازية التي تتناسل دلالاتها النصية في سياقات جديدة لتجسيد الرؤية الشعرية عبر التفاعل اللّغوي الكامن في رحم النص، ولهذا نرى فاعلية الاستعارة في نص الشاعر قد تحققت من خلال أمور أربعة والتي هي: أنّ هذه الاستعارة تشرح المعنى وتزيد في فضل الإبانة عنه، ثم أنّها تؤكّد هذا المعنى وإحداث مبالغة فيه، ثم بعد ذلك تحقق فاعلية الإيجاز، بعد ذلك تحسين العرض[2]، أو الموضوع النصي.

فالاستعارة لم ترِدْ منفردة لإضفاء الطّابع الحسّي على الدّلالة الذّهنية المجردة، بل رسمها الشاعر في قالب هندسي وبلغة انزياحية عالية، حتى أنّنا نلاحظ أنّ معظم أبيات الشطر الأول من الأبيات كلها مستعارة لأبيات الشطر الثاني في نظام نصي تقابلي متوازي: (**بحار الشّوق تغرقني—ميناء ينجيني/ الموج يلطني-الموج يرميني/ دموع الأمس تشربني-دموعي تسقيني/بكاء الناس يبكيني/ دراح الصمت تلدغني-صمت الجرح يكويني/ فاضت براكيني/جراحي تقلتني-جراح تحييني/ جرح نام-جرح يشجيني/ كؤوس تسكبني-كأس يحويني/ صاح القلب يكفيني**) وقد زاد ذلك لغة الشاعر ثراء وعمقا فنيا، ولا سيما أنّ الشّاعر استطاع أن يرتقي بلغته إلى أعلى مراتب الانزياح من خلال الاستخدام الخاص للغة، في سياقات نصية جديدة، وهذا سر الغموض الشفاف الذي يلف معظم نصوصه الشعرية.

ولقد أصبحت وظيفة الاستعارة باعتبارها مكوّنا نصيا، في لغة القصيدة الحديثة تتجاوز الوظيفة الزّخرفية التزيينية لتصبح تقنية أسلوبية لتوسيع الفكرة الجزئية المحددة وإطلاقها في فضاء كلي وشمولي تمتاز بما تثيره سياقاته النصية من خيال وما يتداعى له من صور وانفعالات. وقلنا عنها أنّها مكون نصي نظرا لما تحدثه من أثر في عملية التلقي، من حيث أنها ترسم الصور وتهدف إلى الإبانة والتوضيح والشرح، كما أنها تنقل الدلالة من لفظ إلى آخر، برغم أنها لا تخلق المعنى وإنما تسعى إلى الإشارة إليه[3].

ثم إنّ تحولات القصيدة الجزائرية نحو الحداثة باتت تتشكل عبر التبنين الرمزي للعناصر التكوينية للاستعارة، لا بالأنماط الاستعارية المستحدثة وحدها، إذ هي نفسها غدت تمثل لغة الشعر، وهذه اللغة نشاط إنساني خلاق بامتياز، ولعل الاستخدام الشعري لها أقرب الاستخدامات إلى طبيعتها، إذ إنّ "الشعر ليس ضربا

[1] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص17.
[2] ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، ص245.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص245.

من الإيقاع والموسيقى فحسب وإنما هو إبداع لغوي، وهنا تكمن ماهية الشعر الخلاقة التي تعيد بناء العالم من وجهة نظر ذاتية"[1]، فارتباط اللغة الشعرية بالتجربة الإنسانية حقيقة لا شك فيها، بحيث هذه اللغة ما هي إلا تجسيد حسي لرؤية الشاعر الكونية والتعبير عن عالمه الخاص.

إنّ الشّعر يمثل استعارة كبرى، يستمد فيه الشاعر مكوناته الذهنية والنفسية من عالم التجربة الفردية له، وعلى هذا كان الشاعر المعاصر يرسم صورة كاملة عن آلامه وأحزانه نتيجة الفاجعة الكبرى التي لقيها في وطنه والقهر من قِبل مجتمعه، وهذه الآلام والأشجان والأحزان والأشواق كلها شكلت بؤرا مركزية لدى الشاعر داخل نصه، فالصيرورة الداخلية لتفاعلات المفردات السياقية هي التي تضفي عنصر الحركة والتغيير في مجال الدلالة في إطار الحقل الدلالي للمفردة والتي تكون بؤرة التحول الاستعاري مع بقاء الروابط الدلالية الخفية المستحدثة متشبثة بدلالة العنصر المركزي في الصورة التشبيهية قبل التحول نحو الترميز الاستعاري ف (**فالحزن، والقلب، والصمت**) كلها استعارات انتهكت بنيتها الاستعارية بفعل عملية التبنين الرمزي، وجعلت دلالاتها تتحرك في ضباب السياق النصي غير متناهي المعنى.

وكلّ هذا يكشف لنا أنّ القصيدة الجزائرية المعاصرة في عموميتها وإنْ كانت في بعض اتجاهاتها الإبداعية قد عبرت عن رؤية فكرية ذات طبيعة إنسانية متمردة، فإنّها تهدف رغم ذلك إلى تغيير الواقع الحضاري القائم بكل ما فيه من البؤس وغياب القيم، كما أنّها عبرت من ناحية أخرى في اتجاهاتها الغالبة عن رؤية نفسية انفعالية ناجمة عن الشعور بالأزمة الوجودية التي حددت ملامح تلك الرؤية النفسية وعمقت آثارها على صعيد التجربة الإبداعية التي اتسمت بطغيان الحزن واليأس والقنوط من عالم أمعن في بشاعته وقسوته، انعكست تلك الرّؤية في إطار التجربة الشعرية المعاصرة وعيا شقيا مأساويا، يتباين في شدته واتجاهاته بتباين تجارب الشعراء الواقعية واستعداداتهما النّفسية.

ولذلك فقد تمكّن الشّاعر الجزائري المعاصر من خلال نماذجه الإبداعية أن يرتقي إلى مصاف القصيدة الحداثية العالمية من حيث التقنيات الأسلوبية والتعبيرية، وأنْ يحاكيها في معطيات الإنسانية، وإذا كانت القصيدة الغربية قد صبت جهدها الإبداعي على الجانب التقني والجمالي متنكرة لوظيفة الشعر الإنسانية، فإنّ القصيدة العربية والجزائرية منها على وجه التحديد قد وفّقت بين الرؤية الفنية الراقية والوظيفة الإنسانية السامية المتمثلة في سعي الإنسان من خلال الفن الشعري إلى بلوغ كماله الإنساني المنشود.

4- بلاغة التّناص وتحوّلات المعنى: قراءة في شعر يوسف وغليسي وعاشور فني

1.4. فعّالية التّناص في تحليل النّص الشّعري:

[1] مسلم حسب حبيب، جماليات النص الأدبي (مرجع سابق)، ص81.

يعدّ التناص* آلية نقدية مثّلت إحدى وسائل التجريب والتحديث التي اتّكأ عليها الشاعر الجزائري المعاصر، وإنّ استخدام الشاعر لإجرائية التناص كان لأجل تكثيف نصوصه وإضفاء طابع التخييل والترميز والتّعدد والانفتاح على ما ينتج. وقد نال الكشف عن مرجعيات الشعر الجزائري المعاصر من نصوص تراثية وأدبية وتاريخية وغيرها اهتماما واسعا في ضوء القراءات النقدية الحداثية، كما شكّل عامل التأثير والتأثر من ناحية أخرى لدى بعض الشعراء هاجسا متواصلا ودافعا عميقا زخرت به تجاربهم الشّعرية، كما هو الحال لدى يوسف وغليسي وعاشور فني، لما في تلك المرجعيات من خصائص لغوية وأسلوبية ودلالية جعلت منها علامة ثقافية مؤثرة في مسيرة القصيدة الشعرية الجزائرية المعاصرة، تعدّدت حولها الآراء واختلفت الرؤى بشأنها.

غير أنّ ذلك غير كاف -فيما نحسب- لمنح المتلقي تصورا على درجة من الإحاطة والشمول لمجمل الرؤيا الشعرية والخصائص التي ميزت تجربة الشاعر الجزائري، ونقصد كلّا من يوسف وغليسي وعاشور فني، فأخذَنَا الفضول النقدي إلى الكشف عن المرجعية النصية الكبرى لشاعرينا، تلك التي استمدا منها أهم الخصائص الأسلوبية المميزة لتجربتهما الشعرية، فتبيّن لنا أنّ نصوص الشاعرين غلبت عليها سمات فنية وأسلوبية وبلاغية تحاكي نصوص سابقيهما، إلّا أنّ الشّاعرين عمِلا على تطويرها وإعادة إنتاجها وفق رؤية جديدة وأكثر حداثية على نحو ما لم يعد معهما من السّهولة بمكان اجتلاء مرجعيتهما واكتشاف أصل تلك المرجعية إلا بالمقارنة والحفر عميقا في أرشيفهما النصي، بعد أن امتزجت بفكرهما واكتسبت من إضافاتهما وتصرفهما فيها الشيء الكثير.

فليس كلّ نص إذن بمعزل عن دخوله مع نصوص أخرى، إذ إنّ ثلاثة أرباع المبدع من غير ذاته على حدّ قول لانسون، ولهذا يطالعنا أفهوم التناص بأنّ كلّ نص يدين للنصوص الأخرى، أكثر مما يدين لصانعه، يقول فوكو: "ليست حدود الكتاب أبدا واضحة المعالم، هي تتجاوز العنوان والسطور الأولى ونقطة الوقف الأخيرة والترتيب الداخلي والشكل المستقل، إنه يدخل في منظومة من الإرجاعات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى، إنه عقدة في شبكة، ليس هو فقط الموجودة التي نمسكها بين يدينا..وحدته متغيرة ونسبية"[1]، فالنّصوص المتداخلة تقدّم سياقات جديدة يمكن من خلالها توليد نصوص أخرى لامتناهية، تستحيل فيها عملية تحديد البداية والنهاية، ولهذا فقد كان التناص يجعل فكرة النص كونه ذا حدود موضع إشكال، وهذا بطرح تساؤلات عديدة منها: الفصل بين الداخل والخارج، أين يبدأ النص؟ وأين ينتهي؟ ما هو النص؟.

* يشار إلى التّناص في الدّرس النّقدي الحديث بمسمّيات أخرى مثل: التداخل النصي، والتفاعل النصي، وتناسل النصوص، وتداول المعاني، والاشتراك في المعاني، والنص الغائب، والنّص المُصادَر، والبنية التّراثية للنص وغير ذلك، وقد شاع مصطلحا "النص الغائب، والتداخل النصي"، وللمزيد أكثر، ينظر: حسين خمري، نظرية النص، ص ص254-260، ومحمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص ص119-134.

[1] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر/طلال وهبة، مر/ميشال زكريا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2008، ص338.

يعد التأثّر والتأثير حتمية لا مناص عنها في ضروب المعرفة الإنسانية، فالفنون والمعارف والعلوم ما هي إلا تراكم خبرات، وزيادات وتنويعات يضفيها المتأخر على ما وصل إليه من المتقدم، فلا وجود في المعارف الإنسانية ما ينشأ من العدم، ولا وجود في الأدب لخطاب يتولد من فراغ، ثمة فقط سلاسل متصلة من الكشوفات والتجريب تحملها النصوص.

وفي ميدان الشّعر الجزائري المعاصر، فإنّ كلّ نص شعري منه يقوم على شبكة من المورّثات النصية، وهذه مسلمة يؤمن بها النقد الحديث، وإنه ليس من الممكن أصلا تتبع كل مظاهر التّناص في نصّ ما، وإنما تكمن الأهمية في إلقاء الضوء على ما يوظفه النّاص عن وعي فني، مما يمثل لبنة أساسا في بناء النص الفارق. بحيث نال البحث عن مصادر الشاعر وسندعوها بـ"المرجعيات النصية" اهتماما كبيرا في المشهد النقدي الجزائري الحديث والدراسات الأكاديمية، إذْ أمكننا رصد أشكال عشرة رئيسة اتّخذها التّناص في القصيدة الجزائرية المعاصرة والتي منها: الاستعانة الأسلوبية، التضمين، الاستشهاد، الإحالة، التلميح، المناقضة، المعارضة، حوار النصوص، بنية الأقنعة، وأخيرا أسلوب المرايا، وكل هذه الأشكال قد أشير إليها في مصنفات النظرية النقدية القديمة بمصطلحات كالسرقة والغصب، والملاحظة والانتحال وغير ذلك[1].

وقد لاقى مفهوم التأثر والتأثير بين النصوص اهتماما كبيرا من لدن المحدثين، بدءا من الناقدين باختين وإليوت، إذ سماه الأول بالحوارية أو المبدإ الحواري، وعرّفه بأنه "كل علاقة تحكم ملفوظا بملفوظات أخرى"[2]، فيما سماه الثاني بـ"الحس التأريخي" الذي يحتوي عنده إدراكا ليس لمضي الماضي فحسب، وإنما لحضوره كذلك، وهو ما يبقي الموتى من الشعراء على قيد الحياة"[3]، وكان عمل الناقدين مهادا نظريا لقضية التناص الذي تبلور على يد الناقدة جوليا كريستيفا، التي عدته خاصية أساسية للنص، وعرّفت النص بأنه جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع النظام اللغة، وينظم العلاقة بين العبارة التواصلية التي تهدف إلى الإعلام المباشر، والأنماط التلفظية المختلفة السابق عليها والمتزامن معها[4]، فتتحقق بذلك القاعدة القائلة أنّه لاوجود لنص خال من تداخل مع نصوص أخرى، فكل نص يمثل فسيفساء من الاستشهادات، فالنّص عند كريستيفا ما هو إلا تناص، أي حضور واستدعاء لنصوص أخرى، وكلّ نصّ يمثّل ناتج تشرب وتحويل لنصوص أخرى[5].

ووفق هذا التّصور، فالنّص إذًا هو نتيجة لنصوص متعدّدة، والقارئ ما هو في واقع الأمر إلّا شبكة مفتوحة وديناميّة من النّصوص أي يمثل سياقا لغويا داخل النص، إذ يَتعامل مع النّص حسب خبرته بالنّصوص

[1] ينظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط10، 1978، ص ص292-321.

[2] حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص253.

[3] محمد الأسدي، مسلات الرمل وقراءات أخرى، ص139.

[4] ينظر: حسين خمري، نظرية النص، ص256.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص245.، وينظر: محمد تحريشي: أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص52.

السّابقة الّتي يستقيها من ثقافته أو خبرته الخاصة، يحدث كلّ هذا داخل جسد الكتابة، فـ"حوار النّصوص يتمّ داخل جسد الكتابة من حيث إنّ الذّات يمكن التّعامل معها على أنّها شبكة نصّية معقّدة واعية وغير واعية تنتج نصّا هو عبارة عن نسق سيميائي دال يتفاعل مع المتلقّي الذي بدورِه شبكة نصّية تتداخل فيها المقصديات. إنّه ملتقَى لعلاقة الباث بالمتلقّي من جهة وعلاقة الخطاب بالسّياق من جهة أخرى"[1]، واستنادا على هذا فإنّ القارئ يشكّل نتاجا نصّيا بالدّرجة الأولى ليس لأنّ النّص موجّه إليه وكفى، ولكن لأنّه مكوّن نصّي يتفاعل إلى جانب المكوّنات الأخرى، وعليه يسهم بطريقة مباشرة في إنتاج المعنى وليس في كشف أسرار المعنى.

2.4. بلاغة التّناص وتحوّلات المعنى:

يرفض كلّ من يوسف وغليسي وعاشور فني فكرة القطيعة مع القديم من أساسها، فيعبران عن افتتانهما بالمنجز الجمالي لديوان الشعر العربي القديم معلنين أن قاموسهما الشعري مدين بالكثير للشعراء العرب القدامى، ويلحان على أن ممارستهما الشعرية تتنامى مغتذيةً بخبراتهما، فعلاقتهما مع ديوان الشعر العربي علاقة دهشة دائمة، ومن هذه الدهشة يلتقط الكثير من القاموس الشعري. "والحال أنّ القديم العربي ما زال يقيم معنا على الأرض، وهو يحيا في نصوصنا وفي لغتنا ووجداننا الجماعي،بل إنه كثيرا ما يمكر بمن يعامله معاملة التركة أو معاملة التراث المتروك"[2]، ومِن المسلّم به أنّ القديم العربي يمتلك قدرة فائقة على الاندساس في الخطابات التي جاءت تدعو لهدمه أو تخطيه أو محوه من الذاكرة.

وسنتّخذ من نصوص الشاعرين شريحة أنموذجية للمقاربة، بغية الكشف عن إحدى أهم مرجعياتهما الغائبة، خاصة إذا كنا ندرك أنّ التّناص عملية إبداعية يقوم بها الشاعر بطريقة ذكية لتطعيم إبداعه، فيكون بصدد إنتاج نص جديد، إذ يعدّ نوعا من القراءة الإنتاجية، ولكنّه مفهوم يختلف في هذا المقام من المتلقي إلى المبدع، فهو بالنسبة للقارئ وسيلة تمكنه من الولوج إلى عالم النص وفهمه، وبالنسبة للمبدع هو توظيف واستحضار واعيين، ويقتضي هذا أنّ كل إبداع شعري أو أدبي يجب أن ينجح في خلق عمل بنائي جديد.

1.2.4. الأسطورة بوصفها علامة ثقافية:

إنّ الشّاعر الجزائري يوسف وغليسي استند إلى التناص مثل غيره من الشعراء الجزائريين، بحيث يجعل منه آلية بلاغية تدخل في عملية توليد المعاني نتيجة تداخل النصوص على اختلاف طبيعتها والبارزة في شعره، لأنّ التناص أضحى يمثل دراسة فنية يستتبع كلّ العلائق التي تربط النص الجديد بنص آخر أو نصوص مختلفة، سواء كان ذلك على حساب الموضوع، اللغة، الإيقاع أو المفردات الأفكار أم الشفرات التعبيرية وغيرها،

[1] أحمد يوسف، سيميائيات التّواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، ص184.

[2] محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص12.

فالتناص "حوار بين النصوص وتداخل فيما بينها قصد إعطاء بنية نصية جديدة في شكل إحالات رموز ثقافية أو تاريخية، ...هو توظيف نصوص أو أجزاء من نصوص داخل فضاء النص،.."[1]، وعلى هذا فيوسف وغليسي كان من الذين لجأوا لمثل هذا التوظيف السياقي الدال والمحاكي، كما لجأ إلى التراث الإنساني والعربي بما فيه من نصوص أضحت تمثل المحرك الفعال والدافع الجمالي لإبداع وإخراج المعنى الشعري في أحسن المعارض، وهذا يستلزم أن تكون ذاكرة الشاعر والقوة القرائية غنية بمعطيات متنوعة ممتدة في عمق الزمن على مساحات واسعة، فأهم المعطيات الحاضرة في قصائده تتمثل في كل من المكون الأسطوري، والمكون الديني، والمكون التاريخي، والمكون الأدبي والمكون التراثي الشعبي.

يعدّ يوسف وغليسي شاعرا محدثا يطير بجناح واحد –إن صحّ التّعبير- إذْ لابد للشّاعر المعاصر من جناح تصويري وآخر ثقافي، أي لن ينجح الشّاعر في عالمنا الحديث إلّا حين يكون شاعرًا مفكّرا في آن واحد، والمفكّر امرؤ مثقّف يرى الأمور من زاوية خاصة، ولكن وغليسي كان ينهل من أمعنة عديدة ومشارب مختلفة، فقد كان يكثر من قراءة الشّعر، وكان محصوله الثّقافي متواضعًا أو نزرا يسيرا، ومن ثمّ كان الصّعيد الفكري لديه أيضا في منتهى الوعي والرّقي.

ولقد أدّت هذه المكوّنات في نصوصه الشعرية دورا بلاغيا من حيث إكسابها جملة من التجاوزات والتحولات اللغوية التّجديدية، والشّاعر مثل أي شاعر معاصر يتعلّق بالأساطير الّتي يستقيها من التّراث، وهو لا يقتصر على التّراث العربي والإسلامي بل يتعدّاه إلى التّراث الواسع، وقد يختلف في طريقة توظيف الأسطورة التّاريخية الّتي يتّخذ من بطلها قناعا لشخصيته ولتجربته الخاصة، ويعبّر بذلِك عن ضيقه بالتّاريخ الحقيقي، في محاولة لجعل صورته مكان صورة الشّخصية التّاريخية الّتي يتقنّع بها، ولكنَّ الشّاعر لا يتقن الاختفاء خلف القناع* فتعود صورته للظّهور –وإذ ذاك –ينتفض القناع، لنا أن نقرأ قوله:

الآن شيّعت الحُروفُ جَنازَتي...

وَمضَتْ تعانقُ جثتي

وأنا أمُوتُ وَلَا أمُوتْ

كَالسّنْدِبَادْ

فأَنَا أمُوتُ، نعمْ

[1] حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، ص106.

* إحدى الأدوات والاستراتيجيات التي تدخل في تشكيل النص الشعري، إذ يلجأ إليه المبدع لتمثل شخصية تراثية تكون محورية عنده في النص، بحيث يتخذها وجها يتحدث من خلالها بضمير المتكلم، ويعبر به عن تجربة معاصرة تمتد من الماضي إلى الحاضر وتستشرف المستقبل. ينظر: سماح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، الأردن، ط1، 1995، ص07، و عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص175، و ينظر: إحسان عبّاس، اتّجاهات الشّعر العربي المعاصر، دار الشّروق للنّشر والتوزيع، عمان، ط2، 1992، ص ص121-123.

وكَالعنْقاءِ أُبعَثُ مِن رمادْ.[1]

فقد قام الشاعر من تحويل المعنى الأصلي والدّلالة الحقيقية للسندباد الشخصية الأسطورية المغامرة، إلى تعبير عن الشخصية الضائعة في زمن المتاهات والمحن، فهو رمز التفرد وعدم الاستقرار، فالشاعر/السندباد دائم البحث عن هويته وذاته التي أثقلتها الهموم والآلام داخل وطنه، فالمقطع يعبر عن المعاناة النابعة من هذه المفارقة، فهو بين الحياة واللا حياة، والموت واللّا موت (**شيعت جنازتي، تعانق جثتي، أموت ولا أموت...**)، وفي مقابل ذلك فشخصية الشاعر المتميزة برغم ما طالها من أخطار وأهوال، فهو قادر على التغيير والإتيان بالجديد، ولهذا لجأ إلى أسطورة "العنقاء" أو "طائر الفنيق"التي استخدامها في مقام التجدد بعد الموت، والانبعاث بعد الفناء والزوال، فدلالة هذا الرمز توحي بالتغيير والتجدد، وإعادة بعث الحياة من جديد وإخراجها في تحول مغاير عن سابقه، وهو بذاك في محاولة الاعتداد بالنفس وتجاوز الواقع المألوف بقسوته وبؤسه، وهذا بإيمانه بالأمل المنشود الذي سيتحقق مستقبلا.

و وغليسي لا يركّز على استدعاء الأسطورة إلّا إذا كان شعره يملي عليه ذلك، فهو يهتم بدراسة الأساطير الّتي يشير إليها في أشعاره، ليرى هل شكّلت في المقام الّذي ذكرت فيه منبعا حقيقيا لشعره، أم أنّها كانت مجرّد مؤثّر خارجي، فالشّاعر يرتبط بالرّموز على اختلافها وبالأساطير، ويردّد الأسماء التّاريخية والأسطورية مجرّد ترداد، أمّا في المرحلة الّتي وجد نفسه فيها (مرحلة إحساس بالوطنية).

عاشور فني هو الآخر كما صرّح في لقاء[2] صحفي، أنّ الأسطورة حاضرة في خلفية نصوصه الإبداعية، وكما أنّها ليست موضوعا لها، وأمّا حضور النصوص الغائبة في قصائد الشاعر دليل على البعد الثقافي من وجهة، وعلى وجود تفاعل بين القديم والحديث من وجهة ثانية، كما تسهم هذه النصوص في تبديد غموض القصيدة وفك طلاسمها في أحايين كثيرة، لذلك عدت تلك النصوص الغائبة بمثابة المراجع الثقافية التي تتغذى منها النصوص الجديدة للشاعر، وما تقوم به من بلورة المعنى والدلالات في قوالب جديدة تتماشى وروح الحياة الجديدة، فنجده في المقطع الآتي يقول:

...كَانَتْ الزَرْقَاءُ تُبْصِرُ الأَشْيَاءَ...

مِنْ مسيرة عامينْ

زرقَاءُ هذَا البرُلكِ

إنَّ الجَوَلكِ

ما كنت أنوي أن نُثيرَفراشةً في الأفقْ

[1] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص33.

[2] حوار أجرته معه النّاقدة نوارة لحرش، جريدة النصر الجزائرية، 11 جانفي 2012، https://massareb.com/?p=187

أو أنْ أرفعَ الصَلَوَاتِ عَنْ عَيْنيكِ.[1]

فالشّاعر استدعى الشّخصية الأسطورية "زرقاء اليمامة" ليجعل منها معادلا تصويريا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة، فالمعنى النصي من وراء هذه الشخصية هي الصراع بين السياسي والمثقّف في زمن الشاعر، وكذا القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبه إليه، وتحمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى صيحات التحذير التي أطلقها المثقفون من الكتّاب والمبدعين في وجه المسؤولين عن أمن البلاد فلم تلق إلا التجاهل واللّامبالاة فحلّت الهزيمة والدمار، ويردف عاشور فني قائلا:

أعْشَقُ الأَسْفَارَ..أَمْضِي غَارِقًا وَأَقُول:

يَا زَرْقَاءُ عُذْرًا إن تركتُ خُطَايْ

تبحث عن خُطَاكِ تلهفًا فِي زَحْمَةِ الآثَارْ[2]

يكشف مقطع الشاعر هذا عن اتصاله بالتراث العربي من ناحية واهتمامه السياسي والاجتماعي من ناحية أخرى، إذ يتناص مع شخصية زرقاء اليمامة، ليقوم بإعطائها دلالة جديدة، إذ يجعلها شاهدة على سنوات الانكسار والهوان والخطايا، ولم يكن تأسّفُ الشاعر تأسفَ استسلام، ولكنه تأسف للوضع الذي آل إليه الوطن، من تدنيس كرامته ووصوله إلى الحضيض، وظهور التبعية والتخلف مما أقصى النخبة المثقفة من تسيير الشأن العام، ولهذا فكل محاولته باءت بالفشل.

من جهة أخرى، نجد الشاعر عاشور يلجأ إلى تطعيم معانيه وتشكيلها وفق قوالب أسطورية تراثية خاصة استلهامه من قصص ألف ليلة وليلة، وهو بذلك يسعى جاهدا من أجل إرساء بلاغة شعرية وهذا للارتقاء بلغته الفنية، فذاته ظلت تزاوج بينه وبين حلمه في مواجهة الواقع، وبين أمل العودة وهو الحرية في مواجهة الضرورة، وكلها أسئلة تستبطن فقدان الأمل وعدم العودة، إذ يقول:

أُحَاوِلُ أَنْ أَلْتَقي حلمي فَيَثور المَلَأ

وَيَعتقَل السندباد

وَيَختم بالأحمَر القُرْمُزِي

عَلَى شَفَتَي شَهْرَزَاد[3]

فالتوظيف الأسطوري يخفي معنى تحت معنى ظاهر، فشخصية السّندباد عند عاشور تمثل رمز الأمل في العودة، وشهرزاد رمز الحرية والخلاص، وكلاهما يمثل نصا مصدريا يوافق تجربة الشاعر الشعرية والحياتية.

[1] زهرة الدنيا، ص58.

[2] زهرة الدنيا، ص62.

[3] الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص50.

وحضور التناص لدى الشاعر ليس حضورا لدرجة الهيمنة على أشعاره، فقد وظّف ما يشبع رغباته الفنية والشعرية لابتكار معاني أكثر حداثية تلائم روح العصر، وهذا للتعبير عن الموضوعات المتعلقة بالذات تارة، وبالقضايا الاجتماعية تارة أخرى، فالتناص يمثل عند عاشور فني آلية تواصلية لا يمكن الاستغناء عنه في أي خطاب لغوي.

فالشّاعر قام بأسطرة معاينه الشّعرية من خلال آلية التناص، ولهذا فأكثر ما ورد من تناصات الشاعر هو ما يحيل إلى رموز تتعلق بشخصيات أسطورية خالدة سواء بذكرها تصريحا أم استحضار سياقها وأحداثها بما يحيل إليها دون تصريح كالسندباد، وزرقاء اليمامة وميدوزا، وشهرزاد، وطائر الفينيق وغيرها.

إنّ عاشور فني يبني معاني قصائده على مرجعية أسطورية قديمة، كما يقوم بإعادة بلورة معاني تلك الأساطير في حلة أكثر خصبا وحداثة، فهو مثلا يلجأ لأسطورة ميدوزا مستقيا منها الألفاظ التي شكلت منها لسانيا، فيتراءى لنا تلك الألفاظ مندغمة في سياق موضوعي يشي بمعاناة الشاعر في واقعه المعيش من انكسار وتمزّق نفسي واجتماعي، إذ نجده يقول:

نقْشٌ عَلَى بَابٍ قَدِيمٍ دَلّنِي فَدَخَلْتُ..
كنتُ أقلّبُ الكَلِمَاتِ فِي سَمْعِي فَأَفْهَمُهَا
وَأَبْدَأُ كُلَّ شَيْءٍ مِنْ نِهَايتِه فَأَعْرِفُه
وأكمِلُ صُورَةَ الأَشْيَاءِ فِي عَيْنِي فَأُبْصِرُ مَا أَرَى
لَا بُدَ مِنْ مُتَظَلِعٍ فِي أبجديَاتِ القُرَى.[1]

إنّ قراءة دقيقة لمقطع الشاعر تكشف لنا عن فتحه لباب أسطوري موارب للمعنى، فعاشور فني يقدم مشهدا لعاشق أو باحث متلهف عن الحقيقة، فهو يقف عند باب المعنى يستتبع النقوش القديمة المهترئة التي هي دليله إلى الحقيقة المعنوية، فهذه النقوش تجسدت في كلما وأصوات ينبعث من ماض بنوستالجيا فائقة وحنين إلى مرابع الصبا، إنها حديث ذاته إلى الأبواب القديمة بل حديث الذات إلى الذات، فليس بعيدا على الشاعر أن يستحضر أسطورة أطلال الشعر الجاهلي، ويطعمها بمعاني تجربته الحداثية، لذلك فهو يكمل صورة الأشياء في عينيه، فيبصر ما يرى لأن ما يراه مجرد سراب قديم، لأن باب مدينته الحقيقي على الأرجح ما هي إلا مسقط رأسه أم الحلي التي علمته الأشياء جميعها، فمنها ابتدأت حياته وفيها تنتهي، يقول:

مِنكِ أَنْتِ اِبْتَدَأْتُ، وَفِيكِ اِنْتَهَيْتُ
وَلا وَجْهَ يعْرِفُنِي غَيْرُ وَجْهِكِ
فِيكِ أَنْتِ جَمَالُ الكَآبة

[1] عاشور فني، زهرة الدنيا، ص109.

وَتعلَّمت أَحْمِلُ رأسِي عَلَى كَتِفِي
وَأمْشي علَى قَدَمِي
وَأرْحل خلفَ هِضَابِكِ[1]

فأسطرة مدينة الشاعر وإحياء تفاصيلها لا يتم إلا باستحضار الإحالات الأسطورية، ولهذا قد لجأ عاشور إلى الاستعانة بها، وقارب بينها وبين استحضار أجواء أسطورة مدينة أثينا اليونانية القديمة، في إشارة إلى أسطورة ميدوزا التي ارتبطت بمدينة أثينا، التي تكشف عن معنى ارتباط هذه المدينة بالخطيئة والإثم، يقول:

مَاذَا تُرَاكِ تُدَبِرِينَ لِتَفْتِنِي العُشَاق؟
أَنْتِ فَتَنْتِنِي عَنْ كلِّ شيْءْ
عَنْ كُلّ شيءْ
ثمَ أَنْتِ تدبرِينَ لتفتنيني عنك...
حِينَ لَمَسِتِنِي حَوَلْتِنِي حَجَرًا أمام الآخرين
وَهَا أنَا متدفّق بِكِ...
ذَاهِبٌ فِي كُلّ صَوبْ
قَادمٌ مِنْ كُلّ صَوبْ.[2]

إنّ مقطع الشّاعر يستحضر أسطورا ميدوزا بما تحمله من معاني قديمة، فهي إلهة يونانية تحول كل من يقع عليه بصرها إلى حجر، ولم يذكرها الشاعر صراحة، ولكنه استخدم التّناص عن طريق الإحالة، في قوله(حين لمستني حولتني حجرا) وميدوزا أو ميدوس في الميثولوجيا اليونانية كانت بنتا جميلة ضمن ثلاث أخوات، غير أنها مارست الجنس مع بوسيدون في معبد أثينا، وهذا ما جعل الأخيرة تغضب وتحولها إلى امرأة دميمة بشعة المظهر كما حولت شعرها إلى ثعابين وكان كل من يبصر عينها يتحول إلى حجر[3] في نزعة انتقامية منها.

فمدينة الشاعر لها من التأثير كأثر عيني ميدوزا، وقدرة هائلة على الإغواء، فقد قامت بتحويله إلى حجر في غربته لا يحركه سواها ولا يشتاق إلا لها، إن ذاته حجر ولكن أما الآخرين فقط، أما في داخله فهو وله ومتعلق بها، قادم إليها من كل صوب، فهو حجر متجمد وثابت وساكن خارجيا، وفي المقابل حركة ومفعم بالحيوية داخليا، فقد أسقط على هذا الواقع المرير والبئيس ملامح أسطورية، متخذا ملمح التحجر الذي يقع على كل

[1] المصدر السابق، ص17.
[2] زهرة الدنيا، ص117.
[3] ينظر: أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنّشر، ط2، 1988، ص288.

حي بمجرد النظر إليها كالرؤية إلى عيني ميدوزا، ركيزة أساسية في تعبيره الشعري، ليعكس بذلك التحجر والتمرد وحتى الجمود حنينه إلى موطنه الأم.

فالأسطورة كونها علامة ثقافية من خلال حضورها التناصي إلّا أنّها أضحت تمثل شكلا من "أشكال التعبير عن العالم والإنسان في علاقتهما وتحولاتهما المستمرة. وبإمكان هذه الأشكال أن تتخذ طابع التغيير على الصعيد الدلالي وليس على المستوى الشكلي الظاهراتي، ذلك أن المحمول الرمزي للشكل الأسطوري يتخذ أبعادا متعدد توحي بمدلولات جمة على اعتبار أنّ الأسطورة انصهار في اللغة وامتداد لكونيتها،..ذلك أنّ ما يميّزها هو نزوعها الباطني نحو اختراق الآفاق المجهولة وتفجير جوهريتها الخبيئة وهي بذلك تمد الشعر بالمطلق الأسطوري وتخصبه بالمتجدّد من المعاني والتصورات والرؤى"[1].

2.2.4. التّناص الدّيني:

لقد قام الشاعر الجزائري بعملية اختيار موسّعة أثناء عملية تشكيله الإبداعي لبعض التراكيب والبنى التعبيرية الدالة على ممارساته لأناه الشاعرة وتفاصيل حياة الآخر، وهذا باللجوء إلى نسقية التناص الديني، فرغم أنّ تداخل النصوص ونسقيتها فيما بينها، فهذا يعني بالضرورة أنّ التناص حاصل نسق أو بنية نسقية، ولكن من جانب بلاغي يؤدي شعرية معينة داخل النص شعري/نثري، فالنص الشعري المبدَع هو في الوقت نفسه إعادة إنشاء للنص الديني، لبناء دلالة جديدة تنبثق من هدف واحد هو نفسه الهدف المتعالي الإلهي هدف الإعجاز واللاإعجاز، يقول وغليسي من الشعر العمودي:

أطُوف بكعبة الذّكرى عَسَى التذكاريشفِيني
يُشرّقـــني يغرّبنـــي يـبَاعـــدني يـــدنِيني
غَريب فِي دنى وطَنـــي ولا أوْطَـــان تأوِيـــنِي
لمَاذا الهـــمُ يا قَـدَرِي؟ لماذَا الخَطْبُ يضنِيني؟[2]

فالشّاعر عمد إلى تأسيس معانيه الشّعرية باللجوء إلى الرمز الديني ألا وهو لفظة "**الكعبة**" التي هي في العرف الديني حِبّ كل امرئ مسلم وخير البقاع وأحسنها على وجه الأرض، كيف لا والشاعر عاش غريبا في بلده الذي أضحى بالنسبة له العيش فيه مستحيلا، معيدا إيانا إلى قصة سيّد الخلق عليه أفضل الصلاة والسّلام لما هاجر من مكة وقد ذرف دموعه معبّرا بذلك عن أنّها أحبّ البلاد إليه برغم ما عاناه من المشركين الذين جعلوه غريبا عنه، وكذلك شاعرنا في وطنه أحس بغربة قاتلة، حتى الأوطان المجاورة لا تأويه ولا تقبل هذا الغريب الداني،

[1] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية ودار الوصال، وهران، ط1، 1994، ص106.

[2] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص180.

فمعنى الغربة الذي يحس به الشاعر يعادل موضوع الحلم، والحلم انزياح عن الواقع، بهدف خلق واقع مغاير، يصنع جوا من التوازن في أعماق الذات المفجوعة، يقول في مقطع آخر:

إذا زلْزَلَ الشّوقُ زِلْزَالَهْ

وأخرَج قلبي أثقالهْ

وَقالَ المجنونُ:

مالهما؟..مالهُ

لِنَسْمَعَ أخبارهُ

فيصدرُكُلُّ المُحبين أَشْتَاتًا

هكذا العشْقُ أَوْحَى لَه.[1]

قام الشاعر في هذا المقطع باجترار آيات السورة القرآنية التي تصور أهوال القيامة **"إِذَا زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا..."**[2] إلى آخر السورة محاكيا صورة الزلزال والهلع الذي حدث في الواقع، وقد جاءت تلك الأبيات الشعرية محولة المعنى القرآني إلى نسق بلاغي يكشف عن عمق التجربة الشعرية للشاعر، ورغم محاولة النص الشعري إعادة قراءة السورة القرآنية وفق حاضره ووفق تشكيل المعنى الجديد عن طريق هذا التناص، إلا أنّ هيمنة العشق والحب المرتبط بأرضه وبلده كان طاغيا لشدة محاكاة أسلوب القرآن الكريم والهول من فقدانه وخسارته، وهذا ما جعل النسج القرآني يتملك خيال الشاعر مما أدّى به إلى خلق تشكيل إبداعي ذي طراز خاص. يقول:

النّجَاشِي:

من أنْتَ يَا هَذَا المُسربَلُ بِالشُكُوكْ؟

جعفرْ:

أنا جعْفرْ الطَيارُ جِئْتُ مَعَ

الرِيَاحُ عَلَى جَنَاح الرُعبْ،،

يا ملِكَ الملوكْ

النجَاشِي:

من أينَ جِئْتَ؟ وَمَاذَا تُرِيدْ؟

جعفرْ:

إِنِي أَتَيْتُكَ مِنْ بِلَادِ النَارْ..

[1] المصدر السابق، ص65.

[2] سورة الزلزلة، الآية01.

من وطن الحديدْ.[1]

فقد استلهم الشاعر أبعاد القصة الدينية، ليعطي الرؤية آفاقا كاشفة لواقع الحياة، دافعا إلى الوعي بخلفيتها، وليبث التفاعل والمتغيرات حتى يخرج أناه والآخر، واعتماد التراث الديني ينطوي ضمن ما يسمى بالقناع الذي أشرنا إليه آنفا، ذلك "الذي يستخدمه المبدع للتعبير عن تضايقه من التاريخ الحقيقي وذلك بخلق بديل له من التاريخ القديم بعيدا عن التحدث بضمير المتكلم، ويكون الحديث بصيغة المخاطب أو الغائب. ويتعدّد موقف الشاعر من الشخصية التي يستخدمها فهناك: أولا-الشخصية التي يتحدث من خلالها، باستعماله لضمير المتكلم، ثانيا- الشخصية التي يتحدث إليها باستعماله لضمير المخاطب، ثالثا- الشخصية التي يتحدث عنا، باستعماله لضمير الغائب، رابعا: الشخصية التي يتحدث إليها وعنها ومن خلالها وهذا ما يسمى الالتفات"[2]، وهذا ما يظهر جليا في ديوان تغريبة جعفر الطيار للشاعر يوسف وغليسي، إذ لجأ إلى شخصية جعفر بن أبي طالب ابن عم النبي عليه الصلاة والسلام، مع النجاشي، وفي هذا نقل المعنى الأصلي القديم وهو الشكوى من ظلم المشركين للمسلمين واللجوء بعد ذلك للملك العادل، إلى معنى حداثي متمثل في التذمر والسخط على أحوال البلد السياسية، إذ يقول فيها مشكلا بذلك دراما شعرية قصيرة في مشهدين:

النّجَاشِي:

من أنْتَ يَا هَذَا المُسربَلُ بِالشُكُوكْ؟

جعفرْ:

أنا جعْفرْ الطَيارُ جِئْتُ مَعَ

الرِيَاحُ عَلَى جَنَاح الرُعبْ،،

يا ملِكَ الملوكْ

النجَاشِي:

من أينَ جِئْتَ؟ وَمَاذَا تُرِيدْ؟

جعفرْ:

إِنِي أَتَيْتُكَ مِنْ بِلَادِ النَارْ..

من وطن الحديدْ

شيّعت أحلامي وَأَحْبَابِي..صَبَايْ

وَكُلَ مَا مَلَك الفُؤَادُ..وَجِئْتُ كالطيرْ

---

[1] الدّيوان ص ص50-51.

[2] عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1430هـ/2009، ص300.

المهاجر يبتغي وطنا جديدْ.[1]

فالشّاعر لجأ إلى التقنع بالشخصية الدينية، وهذا لينقل لنا بعدا متكاملا من أبعاد تجربته، لكنّ وغليسي يمنح جعفر هوية شعرية مبتدعة، بوصفه رائد تغريب القوافل العربية ومستمطر صحوها، إذ يناجي النجاشي يستنبئه عن الوطن المنتظر، ولهذا تعدّ شخصية جعفر بن أبي طالب معادلا تراثيا لبعد تجربته التي يتجلى لنا من خلالها ما يعانيه الوطن من وطأة القهر والتسلط (..**أَتَيْتُكَ مِنْ بِلَادِ النَارْ..من وطن الحديدْ، شيّعت أحلامي وَأَحْبَابِي..صَبَايْ، كلَ مَا مَلَك الفُؤَادُ..)**، ومالاقاه في وطنه من مكابدات وجراحات وكيف أنّه يبحث عن الأمان والملاذ وتمني رجوع الحياة الهادئة لهذا الوطن.

وهذا ما قام به الشاعر عاشور فني إذ غدا يستحضر التصوير القرآني لحال الشعراء وحال التيه والضياع والهيمان في كل واد، فضلا عن قلقهم الوجودي الذي جعلهم يستعيرون كلّ الدموع، إنّه يدخل في علاقة تناص مع قوله تعالى: "وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ"[2]، فيقول:

وَبَكَيْتُمْ بِكُلِ عُيُونِ العِبَادْ

وَمَضَيْتُمْ تَهِيمُونَ فِي كُلِّ وَادْ.[3]

فالاستفادة من بلاغة القرآن الكريم جعل الشاعر يعالج قضية معاصرة ينتزعها من الواقع الإبداعي الموبوء بالصراعات العبثية، واللاّجدوى، وكذلك بعدم امتلاك الشعراء لقضايا يخلصون لها، إنّه يجرّدهم من صورته المثالية ويهجو نزعتهم النرجسية، ويضعهم في مواجهة حقيقته المفرغة من المعنى، وهو الذي طالما كان ينشد إسهام النخب وتأثيرها في مجريات الواقع البائس والدعوة إلى تغييره والتأثير فيه.

وفي ضوء ما تقدّم، يتبيّن لنا أنّ الذّات الإنسانية في سعي دائم لأن تبحث عن الحقيقة وتقدّم لذلك أسئلتها المعرفية، وهي تكشف عن الصّلة العميقة التي تربطها بالتّراث ولا سيما التّراث الدّيني، ذلك أنّ أبرز سمة فنية حاضرة في التجربة الشعرية هي استلهام التّراث وصياغته صياغة فنّية، تلك الصّياغة ممزوجة بروح العصر، وفيها حركة الواقع المعاصر الّتي تستمدّ نسغها الحضاري من مجمل معطيات الحضارة الإنسانية، ففي ذلك التّراث الدّور الفاعل الّذي يصلح للحاضر، والعودة لذلك التّراث سيمنح النّص لغة ثريّة وأصيلة، وهي من تحقّق الإنجاز الإبداعي، ويعدّ ذلك الاستلهام استلهاما للتّواصل الفكري والثّقافي مع الماضي وإنجازاته الحضارية والفكرية، وهذا ما يجعل من اللّغة الحية الّتي تمتلكها النّصوص التّراثية لها القدرة على رفد النّصوص اللّاحقة، ولهذا فلغة التّراث لا يمكن زحزحتها في مواطن والإتيان ببدائل عنها.

[1] الدّيوان ص ص50-51.

[2] الشعراء، الآية:224-225.

[3] الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص62.

3.2.4. التّناص الأدبي: ذاتية الشّاعر والنّص الأدبي

يتولّد النّص الأدبي من تماوجات الفكرة المتأججة في لحظة ما في ذاكرة الشاعر ومحيطه الفني المتخم بالأحداث، ولذلك فقد دخل الشّاعر الجزائري المعاصر في تنصص لفظي مع معجم الشّعراء، إذ يوظف بعض الآثار الأدبية لهم، كإشارات تعبر عن غاياته وتبيان أحاسيسه وانفعالاته التي تعكس تجربته الذاتية المتأثر بها كتعبير عن غاياته، يقول يوسف وغليسي من قصيدة **"تراجيديات الزمن البغدادي"**:

يَا بَاكِيَ الرّبْعِ قَدْ طَالَتْ مَآسِينَا فَاقْرَأْ عَلَى دِمْنَةِ الأَحْبَابِ يَاسِينَا

الربع يشرب من دمعي ومن شجني إنّا من الدمع قد جفت مآقينا

كنا وكان فرات المجد يغمرنا عدنا وقد عاد نيل الربع يروينا[1]

فهو بهذه الأبيات يتناص مع شوقي وابن زيدون في نونيته، إذ يقول هذا الأخير:

بِنْتُكم وبنَا فَمَا ابتلَتْ جوانِحُنَا شَـوْقًا إِلَيْكُمْ وَلَا جَفَتْ مَآقِينَا

نكَادُ حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمَائِرُنا يَقْضي عَلَينَا الأَسَى لَوْلَا تَأَسِينَا[2]

حيث يحمل النصان الشّعريان صدى لمفارقات يتنفسها الشاعران، ابن زيدون يبكي فراق الحبيب وانقلاب الدهر الذي لمّ شمل في ما مضى، ونصّ وغليسي يستلهم الفضاء العام للنص، وبعض دواله المتناثرة في جسد النص الشعري من أجل بناء معنى جديد يواكب الحالة النفسية ليوسف وغليسي (**مآسينا، ياسنا، مآقينا، يروينا،...**) ليبكي زمنا سعيدا قد ولى وحاضرا مفجعا يحمل حقيقة ضياع الأوطان العربية، لقد كانت نونية ابن زيدون وشوي بإيقاعها الشعري والمعجمي اللغوي والنسيج العام الذي أبدع من خلاله وغليسي نصه الجديد وفق ثنائية الهدم والبناء محققا إنتاجية النص.

أمّا عاشور فني فاعتمد على التناص الأدبي بنزر قليل، نتيجة ميله نحو التجريب وعدم اهتمامه بالأنماط التقليدية السائدة، التي غرق فيها معظم الشعراء –معاصروه أو سابقوه-، من النصوص التي تأثر بها ووقع متناصا معها، محوّرا معناه وفق ما يتوافق ما تجربته الحداثية، هو استدعاؤه لبيت من المعلقات الجاهلية وتحديدا بيت الأعشى، إذ يقول عاشور فني:

كَان فِي قلْبِه امرأةٌ لم يكن هو في قلبهَا

كَان فِي قلبها رجُلٌ لمْ تَكُنْ هِي فِي قَلْبِهْ

رَجل لَمْ يَكُنْ فِيهِ قَلْبٌ...

فَأغْرِقَ فِي الصَمْت...

[1] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص41.

[2] ديوان ابن زيدون، تح/حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1990، ص387.

حَتَى افتضح[1]

فهذا المقطع يتناص مع قول الأعشى ميمون إذ يقول:

علّقتها عرضا، وعلّقت رجلا غيري، وعلّق أخرى غيرها الرّجل

وعلّقَـــتْهُ فتاة ما يحاولها من أهـلها ميّت يهذي بها وهلُ

وعلّقتْني أخيْرى ما تلائمني فـــاجتمع الحبّ حبّا كلّه تبِلُ[2]

وتناص عاشور فني هنا تناص معنوي بالدرجة الأولى والذي يقصي فيه الشكل المتمثل في الوزن والتقفية والالتزام بالبحور الخليلية، فنحن في مقام التجريب الشعري الذي يطلق العنان لمكبوتات النفس بالاندفاع دونما تقيّد، والمعنى الذي ينتج نتيجة قراءة هذا المقطع تكشف عن فكرة التنافر العاطفي، ففي حين يعلق عاشق بعاشقة تتعلّق هي بغيره وحينما تتعلق هي به يتعلّق بغيرها وهكذا.

ونذكر أيضا مما يظهر تأثر الشاعر بالنصوص الشعرية السابقة، هو ما أورده في المقطع الأول من نصه "**قمر لمملكة العشاق**"، والذي تظهر في معارضة لبيت الشاعر الجاهلي تميم بن مقبل الذي قال بيتا أصبح مثلا يضرب به:

مَا أطْيبَ العَيشَ لوْ أَنّ فَتى حَجَرٌ * تَنْبُو الحَوَادِثُ عَنْهُ وَهُوَ مَلْمُومُ**[3]

ويقول عاشور فنّي:

ترَى...بقاياك هذي

أمْ هي الأمل؟

أمْ أنّ للحُلْمِ كفًا

مَدّها الطّلّلُ

فاضَتْ أَغَانِي الهَوَى طُهْرًا

عَلَى شَفَتِي

فاغتالني الشّعر..

ثم امتصني الزَّجَلُ

كلّ الخطيئة...

أنّي لم أكن حَجرًا

---

[1] رجل من غبار، ص07.

[2] ديوان الأعشى الكبير، تعليق وشرح/ محمد حسين، مكتبة الآداب والمطبعة النّموذجية، ص57.

[3] ديوان ابن مقبل، تح/ عزة محسن، دار الشّروق العربي، لبنان، 1416هـ/1995، ص198.

وَأنّ قلبي يرى حسنا فينفعل
وَأنَّ ضِفَةَ نَهْرٍ أَطْلَعَتْ شَجَرًا
سَهْوًا
وَأَنّ مِيَاهَا النَهْرِ تَنْهَمِلُ
وَأَنّ صرخةَ صبٍ
أَغْلقَتْ فَمَه
وَأَنّه يكتَوِي نَارًا
ويحتملُ.

ففي مقطعه هذا يحيل إلى الأطلال وبقايا الديار، وكذا يحيل إلى الزجل، باعتبارهما مصطلحين بارزين في غمار التراث الأدبي العربي القديم، فقد عارض عاشور فني الشاعر الجاهلي الذي تمنى لو أنّه كان حجرا لا يحس ولا يبالي بما يدور حوله من حوادث وهموم، إلّا أنّ الشاعر قلب تلك المعاني في إطار ما حصل معه في ظل عيشه في وطنه الذي مارس عليه القهر والتسلط، وهذا ما جعل مشاعره جامدة، ونفسه متحجرة من شدة القهر والتكسر والتشظي.

كما يتجلى لنا في مقام آخر تجربة عاشور فني في الحب والعشق، واستحضاره لرموزه وخاصة "قيس بن الملوح"، فنصوص هؤلاء حمالة لأوجاعهم ومعاناته في العشق ومن ثم موتهم دون بلوغ مرادهم في لم الشمل مع من أرادوا، وهاهو عاشور فني يستدعي قيسا بدون لقب ربما في ذلك إشارة إلى قيسي العصر الأموي "قيس بن ذريح وقيس بن الملوح"، فنجده يقول:

يَا كُلَّ مَن عشقوا
يَا كُلَّ مَن خذلوا
يَا كُلَّ مَن قبل أن يصلُوا
.....
أنَا المُتَيَمُ لا التاريخ يَذْكُرُني
ولَا براءتهُ الأولى
ولَا الأزلُ
أنَا المتيمُ وَالنِسْيَانُ يَسْلُبُنِي

قَيْسًا عَلَى البَابِ مُنْذُ البَدْءِ يَبْتَهِلْ[1]

فهنا استحضار الشاعر لكل من خلدهم التاريخ الأدبي والفني من عشاق ومحبين، وأصبحت رموزا يضرب بها المثل في المعاناة في سبيل الحب، وفي سياق تجربة شاعرنا فإنه يعاني الأمرين حب الوطن وحب المرأة، لكن لا يخلده التاريخ..ويضيف الشاعر في آخر مقاطعه الشعرية بما يشبه خاتمة المعاناة، يقول:

مُدِّي يَدَيْكِ

إِلَى أشلاء مَنْ صُلِبُوا شَوْقًا

عَلَى عتبات الحبْ

أَوْ قتلوا

وَكَفِّنِي كُلّ مقتولْ

بِصَاحِبِهْ

وَكلّ قَيْسٍ بِلَيْلَاهْ

لِيَكْتَمِلُوا[2]

4.2.4. التّناص التّاريخي:

إنّ توظيف الشاعر الجزائري المعاصر للرموز التاريخية ليس دليل تقليد أو اتّباع، وإنما أضحى طريقة جديدة تدخل إلي إطار إنتاج شعرية نصية أكثر حداثية، فالشاعر ينتقي ما يخدم تجربته في سبيل تشكيل المعنى وفق البنائية المطلوبة، فهو حين يشير إلى واقعه الأليم سواء (**ذاتيا/ وطنيا**) وما يتربص به، فيعمد لهذا التناص التاريخي ليدل على المكان كإشارات إيحائية مصورة للواقع، وهذا ما جعل النقد الحديث يصطلح عليه "**بالتناص الموافق**، أو **تناص التآلف**، ويتم عندما يوظف الشاعر إحدى الشخصيات التراثية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه، فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين من الخطاب هما الخطاب التاريخي والخطاب الشعري"[3]، يقول

كَفَرْتُ بِلَوْنِ اللَهَبْ

أَنَا غَيْلَانُ*، يا ابنَ عَبْدِ المَلِكْ*

قَدْ أَتَيْتُ أُعَكِّرُ لَوْنَ الخُطَبْ

---

[1] زهرة الدنيا، ص30.

[2] زهرة الدنيا، ص ص31-32.

[3] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1430ه/2009، ص153.

* هو غيلان بن مسلم الدمشقي، الثائر على فرقة الجبرية في التاريخ الإسلامي، وقد قطع لسانه رغم قول الحق.

* هو الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك الذي أمر بقطع لسان غيلان.

أَنَا حَلَّاقُ كُلِّ مُلُوكِ بِلَادِي
سَأَفْضَحُكُمْ فِي الرِمَالْ.[1]

فهذا التّوظيف الحواري الذي لجأ إليه الشاعر تأسيسا لذاته قد تجاوز حقائق الوجود وخرج به من إطاره الزمكاني الضيق إلى رحابة الخلق الفني والبعث الإبداعي، لما فك عنه قيود الصمت وسلّم لضمير المتكلم والغائب زمام التعبير بحثا عن الوجود الفعلي وحقيقة حتمية الحياة في وجه الظلم والاستعباد. يقول أيضا:

أَنَا أَنْتِ...وَأَنْتِ أَنَا
أَهْوَاكِ لِأَنِي مِنْكِ
وَأَنَّكِ مِنِي
رُوحُكِ حَلَتْ فِي بَدَنِي
أَنَا حَلَّاجُ الزَمَنْ.[2]

إنّ هذا الحوار الجدلي القائم بين صوت الأنا وصوت الآخر والغائب، يمثل دافعا لمعرفة حقيقة الوجود وإثبات الحضور الذاتي رسما لمعالم حياة الشاعر، ولهذا تناصَ بذكره لرمز الحلاج الصوفي، في صورة لإنتاج تحولات مصيرية تشمل حياتها وعالمها منعكسةً في نص غائب جاء بالتوازي ليثبت قيمة الوطن والحلول فيه رغم المآسي والنكسات ولكن بصورة شخصية تاريخية ضحت من أجل ذلك.

5.2.4. استدعاء رموز الطّبيعة:

تمثّل الطبيعة مصدرا خصبا لخيال الشعراء الجزائريين المبدعين، إذ هي أحد العناصر الفعالة في القصيدة بشكل عام، فأضحت تمثل خلفية حية باستمرار في وعي الشاعر ولا وعيه، يحدث معها تفاعلا شعريا، من خلال خلع مشاعرهم على الطبيعة محاولين تجسيم مشاعرهم وأحاسيسهم حيث يمتزج شعورهم بها. والشاعر الجزائري يلجأ إلى الطبيعة ويتناص مع رموزها هربا من الواقع المتأزم والمتردي، وهي تبدو له عالما مثاليا أو معادلا لما كان يفتقده الشاعر في واقعه المعيش، فبالتالي يصبح الهروب إلى الطبيعة نوعا من الرفض لهذا الواقع وهو عالم الهزيمة والانكسار.

ومن التراكيب اللغوية الفنية عند عاشور فني ويوسف وغليسي، هو أن قاموسهم الشعري الجديد لا يخلو من مجالات الطبيعة، فهما يكثران الاستعمال للألفاظ المستمدة منها بوصفها زاخرة بالحياة والجدة الباعثة

[1] تغريبة جعفر الطيار، ص ص41-42.
[2] المصدر نفسه، ص76.

على الدهشة مثل: الفجر، الشمس، الصّنوبر، الصفصاف، الزيتون، النهر، البحر، الشفق، الربيع...الخ، يقول عاشور فني:

وَالرّبيعُ الّذِي جَاءَ مِنْ حَيثُ لَمْ أنتظرْ
بَثّ خضرته فِي دَمِ العاشقينْ
وَعلّق أَرْوَاحَهَم فِي غُصُونِ الشَّجَرْ
وَأنَا..
كُلّما أَخْرَجَ اللّوزُ زَهْرَتَهْ
أخَذْتُ زهرتِي بِيَدِي
وَمَضَتْ بِي...
مُعَرّضَةً لَوْزَهَا لِلخَطَرْ[1]

تجذبنا المفردات الشّعرية الطّبيعية الحاضرة في هذا المقطع (**الربيع، خضرة، الشجر، اللوز، زهرة، لوزها...**) وكلها مكونات طبيعية، وهذا لنقل التجربة الشعورية من الخاص إلى العام، من خلال الصور الشعرية الجزئية التي تصب في صورة كلية ممتدة، فتغدو قصيدته كلها لوحة شعرية واحدة تمتاح نبضها الشعوري من تلك العناصر الطبيعية الحية الواسعة. ويقول يوسف وغليسي من قصيدته "تجليات نبي سقط من الموت سهوا":

وَاقِفٌ..أَسْتَعِيدُ بَقَايَا الجِرَاحْ..
فِي خَرِيفِ الهَوَى..عِنْدَ مُفْتَرَقِ الذِكْرَيَاتْ..
كَصَفْصَافَةٍ صَعَّرَتْ خَدَّهَا لِلرِيَاحْ
وَاقِفٌ..أَتَحَسَسُ ذَاكِرَةَ اليَأْسِ ضَمْأَى..
إِنَّنِي هَاهُنَا لَابِثٌ..
مُدْحَضٌ وَمُلِيمٌ فَأَيُّ رِيَاحٍ سَتَحْمِلُنِي للسَمَاءْ
أيّ موج-أَيَا أَيُهَا الرِيحُ- يَنْبُذُنِي بِالعَرَاءْ[2]

فالشّاعر قد استحضر عناصر الطبيعة في مقطعه (**الريح، الخريف، صفصافة، موج، ..**) مشيدا بدور الذات وثباتها من خلال تلك الرموز الدالة، حيث يتحول المعنى من الدلالة الطبيعية إلى التعبير عن معنى القهر والتجبر، فهو يعبر عن الأيادي الدنيئة والتحولات التي منيت بها مرحلة الأزمة أو العشرية السوداء، والتي أرادت إلحاق الأذى بالصفصافة الموحية بمدى أصالة وروح الشعب الجزائري، ولذا فقد كشف يوسف وغليسي عن

[1] الربيع الذي جاء قبل الأوان، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، ص8.
[2] تغريبة جعفر الطيار، ص ص32-40.

توجعه بتناصاته لهذه الرموز الطبيعية، وما تحمله نفسه من آلام وجراح لما آل إليه وطنه بسبب الصراعات والتحولات والنزاعات التي كادت أن تعصف به، ويردف أيضا في استرسال استحضاره لرموز الطبيعة بقوله:

كَانَ لِي وَطَنٌ ضَارِبٌ فِي دَمِي،
رَاسِخٌ فِي اِمْتِدَادِ الزَمَانْ
سَامِقٌ فِي السَمَاءْ
شَامِخٌ كَالنَخِيلْ
فَارِعٌ كَالصَنَوْبَرِ وَالزَانِ وَالسِّنْدِيَانْ
كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ...[1]

يحيل هذا الخطاب الشعري بما أورده الشاعر فيه من رموز طبيعية (**الصنوبر، الزان، السنديان، النخيل...**) إلى تبيان هوية الذات الراسخة بمبادئها اتجاه الوطن، فهو يعبر عن حالاته النفسية اتجاهه من شوق وحنين إلى الماضي، يوم كانت الجزائر تنعم بالحرية والاستقرار والأمل والأمان، وطن يثبت وجوده وينتمي إليه لكن ضاع منه هذا الوطن للأسف بفقده للسلام ولأحلامه، ومع ذلك فقد بقي متمسكا وراسخا لا يحيد عنه كما رموز الطبيعة التي ذكرها.

فلقد كانت تجربة يوسف وغليسي ثرية بالتّواصل مع الأرض والوطن، والتاريخ، بحيث يتقمص في شعره حديث الكائنات، ويحدث لها تفاصيل حوارية يشعل فيها فاعلية التشظي والالتئام، بالكشف عن البوح وإخراج ما وراء النفس من معاناة وأسرار، لنجده يقول:

يَسْأَلُونَكَ عَنِي:
قل إنّي تَشَبّهْتُ بِالنَّخْلِ مَا مِتُ
مَا يَنْبَغِي أَنْ أَمُوتْ.[2]

يبدأ الشاعر هذه المعايشة التي يتواصل فيها مع حديث السؤال بفتح بوابة التذكر التي يفتتح بها التواصل مع المتلقي، وبقدر ما يبوح النص بالتئام مع النخل، والموت يبوح أيضا بتشظٍ عن هذا الالتئام، حيث يكشف الاعتزاز بالتئام النفس مع النخل ومع حتى المكوّنات الطبيعية الأخرى كالريح، والرعد والمطر والصّفصافة وغيرها، يكشف ذلك عن تشظي الذات التي تستجلي الالتئام، وتتعزى وتتغنّى به، إذْ يقول في مقطع آخر:

هَائِمٌ أَتَنَزّى حَنِينًا إِلَى خَيْمَةٍ
أَسْتَجِيرُ بِهَا مِنْ هَجِيرِ المَكَانْ..

[1] تغريبة جعفر الطيار، ص ص44-45.
[2] المصدر نفسه، ص49.

الرِمَالُ اِرْتَوَتْ مِنْ ذَرَى مُقْلَتِي
وهَذَا النَخِيلُ نَمَا فِي دَمِي،،
وتَهَاوَى عَلَى رَاحَتِيّ..[1]

يتّخذ النخل عند وغليسي علامة سيميائية تناصية، إذ إنّ هذا النخل يتجذر ليس في الأرض فقط، وإنما في الوجود الإنساني، وهذا ما يبرز مدى التوحد بين النخلة والإنسان. ولقد تبيّن بأنّ الذات الشاعرة تتشظى في غربتها، وهو يفصح عن ذلك في هذا التوحد الملتئم المتشظي، المتواصل مع النخل، بحيث يستعير اللغة القديمة، لينبئ من خلالها بتلاؤم ممتد في الزمن، وتبيان أنّ النخلة رمز للصبر الذي يحاكي قدرة الإنسان من أجل بلوغه الحرية التي يريدها.

ويظهر لنا أنّ نصوص الشّاعر يوسف وغليسي تمثل قراءة غربة الإنسان في النخلة، ومواجهة هذا لمعوقات الحرية مثل ما تواجهه النخلة من انحناء مع مرور السنين ومحاولة إيجاد الالتئام بين تجذّر الإنسان وتجذر النخلة، يقول في مقطع آخر:

يَسْأَلونَكَ..كَمْ يَسْأَلُونَكَ يَا صَاحِبِي..
يَسْأَلُونَكَ..قل إنّني نخلةٌ
تَتحَدَى الرِيَاحَ وَقَيْظَ السِنِينْ[2]

ويقول:

سَلَامٌ عَلَى زرقة البحر فْي نَاظِرِيْها..
سَلَامٌ عَلَى مرمر الرمل فْي جِيدِهَا
سَلَامٌ عَلَى الرِيحِ (....)
سَلَامٌ عَلَى النَخلِ وَالزَرْعْ..[3]

وهذه كلها علامات من منظور سيميائي أضحت تمثل مدى اعتماد الرموز الطبيعية من أجل البحث عن استقرار النفس في سلام، والتئام جراحها وتشظيها نتيجة الغربة التي يعانيها الشاعر، فهو مثقل بكل المعاني التي لاقى منها معاناة لا متناهية على غرار القهر، واللاّحرية، فاتخذ من تلك الرموز الطبيعية (**الرياح، النخل، الزرع، البحر، الرمل...**) المعادلَ الموضوعي لأجل كشف كربته وأساه.

3.4. بلاغة التّناص:

[1] الديوان، ص48.
[2] تغريبة جعفر الطيار، ص72.
[3] الدّيوان، ص ص48-85.

إنّ الوظائف الجمالية لأي ظاهرة فنية نقدية جديدة تستدعي اقترانها بفعاليتها كأداة إجرائية شعرية في التعامل مع النصوص الأدبية، إذ من غير المنطقي أن تدرس ظاهرة فنية وآلية نقدية بمعزل عن وظائفها الجمالية التي تسعى للمساهمة في تطوير النصوص الإبداعية والارتقاء بها. ولهذا فبلاغة التناص في الشعر الجزائري وتحديدا ما ظهر في نصوص الشاعرين عاشور فني ويوسف وغليسي يمكن أن نجملها في النقاط الأساسية:

أوّلا- تكثيف التجربة الشعرية: وهذا بعد أن يتفاعل الشاعر مع النصوص الأخرى وينهل منها، فإنّه يوقظ بذلك تداعيات المتلقين وتحريك ذائقتهم وذاكرتهم، كما أنه يكون قد منح نصوصه كثافة وجدانية وانبناءً دلاليا هائلا، فالنص قيمته تظهر في كثافته وليس في الوظيفة التي تعزى إليه.

ثانيا- توليد الدلالات الجديدة: إنّ تفاعل الشعراء مع النصوص المتناص معها، لم يكن للاتباع أو التقليد وحسب، بل أصبح ذلك التفاعل لغرض آخر وابتكار الجديد من المعاني، فالشاعر المبدع في رحلة البحث عن كيفية تكوين معانيه الشعرية بأكثر الطرق والآليات الحداثية، من أجل توليد دلالات جديدة، فالنص في طبعه مشكل من نصوص متفرعة ومتنوعة، فأثناء تفاعل الشاعر مع النصوص فإنه يحاول دوما استبدالها وإعادة ترميم معانيها، ولهذا فالنصوص المتفاعل معها تضوع وفق سياق جديد من إنشاء الشاعر كيفما يريد، وتجاربه الجديدة، ولذلك تنزاح عن دلالتها الأولى مما يؤدي إلى توليد وخلق دلالات جديدة، على أن تكون هذه الدلالات المولدة غير مسفر عنها وواضحة، لأنها ستكون مضمرة بين ثنايا النص حين يمثُل للقراءة، وهذا ما دفع بالناقد الغذامي إلى تأكيده على أنّ هذه الدلالات التي توجدها النصوص المتداخلة "حقيقة مختفية وراء كل نص، ويعود اكتشافها إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته. وقد يرى أحد القراء مئات النصوص في بطن نص واحد، بينما قد لا يرى شيئا من ذلك قارئ آخر، ربما لأنه لا يملك نفس القدر من الحس الشعري المدرب، أو الثقافة الكافية لاستدعاء هذه النصوص، وليس ضروريا أن تكون المداخلة واضحة ومباشرة"[1]، وهذا ما يفسر منح الأولوية التامة للقارئ في نظريات ما بعد البنيوية في العملية الإبداعية بوصفه المنتج الفعال بمعاني النص ومانحا لدلالتها.

ثالثا- إعادة تشكيل وإحياء الموروث: تمثل الذاكرة الإنسانية وعاءً مملوءا بالقيم التراثية المتعددة، فضلا عن التجارب والمشاهدات المتنوعة، والعبارات والصور المختلفة، وقيمتها تحدد بكثرة الحفظ، واسترداد ذلك المحفوظ من حين لآخر، مما يسهم في توسيع علم اللغة والبراعة في الإنشاء، فـ"حين يتم التعامل مع نص تراثي أو شخصية، فإن هذا يخلق جدلا حرا بين نصين النص المصدر والنص المحدث وهذا إذا وفّق الشاعر في

[1] الخطيئة والتكفير، ص343.

الاختيار والتعبير والوصول إلى جذر عملية التناص يثرّي العمل الشعري ويفتح آفاق النص ويوسع فضاءه"[1]. والأمر الذي صار ثابتا هو أنّ تثقف الشاعر من خلال اطّلاعه على آثار السلف أضحى ضرورة حتمية من أجل إحياء التراث وبعثه وحيويته، فيرددها المبدع في شعره عن قصد أو غير قصد من أجل صياغتها صياغة جديدة، لهذا فإن القصيدة لا تعيد إنتاج تجربة قديمة، وإنما تبدع تجربة قديمة-جديدة، ستكون محملة بآثار وعلامات تدل على انتمائها إلى الشاعر الذي أبدعها، وإلى الحقبة الزمنية التي استدعتها، وإلى الواقع الذي أنتجت في ظل شروطه الخاصة"[2]، فالذاكرة مصدر أساسي لعبقرية الشاعر، كما أن الإبداع ليس تذكرا وحسب، وإنما هو حساسية خاصة للتعامل مع تلك الذاكرة في ظل مناخ إنساني وإبداعي جديد، فالقديم والتراث وحاضر الشاعر وتجربته الحداثية كلها مركبات تدخل لإنشاء منتوج نصي جديد.

وقد سبق ابن خلدون إلى معالجة هذه الفكرة بشأن إنتاج معاني جديدة مبتكرة على أنقاض القديم والعدة التراثية السالفة فإنّ"مؤلّف الكلام هو كالبناء أو النساج والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبنى فيه أو المنوال الذي ينسج عليه"[3]، إذ إنّ الحساسية الخاصة اتجاه التراث لا يمتلكها إلا الشاعر الحاذق الذي يميز ذاكرته خيال نشيط، يعمل به باستمرار على تحليل المواد المخزنة وإعادة تركيبها في هيئة جديدة.

رابعا- المرجعية والإحالة والإيجاز: تكمن بلاغة التناص أساسًا في أنه أصبح يمثل مرجعية لا غنى عنها في أي نص، وفي كونه إحدى أدوات الإبداع واستجلاب الرؤية الفنية والانفتاح على التاريخ للتعبير بتيماته على الحاضر والمقارنة بين زمنين وإثبات المفارقة الحادة البارزة بينهما لتعرية أحدهما وإثبات فراغ الآخر. وهذا ما أثبتناه في نصوص كلّ من وغليسي وعاشور فنّي إذ جاءت مكتظة بالإحالات التراثية، وقد كشفت القراءة تمثلا فنيا لفكرة التوظيف عندهما، خاصة عندما يحضر الوعي النقدي للممارسة الشعرية داخل النّص. إلا أنّ يوسف وغليسي بخاصة قد توفّر له من شعريته الموهوبة قبل نقديته، ما عصمه من منزلق الازدواج الذي يتدرى فيه شعر النقاد أحيانا، على أنّ مصطلح التوظيف هنا الذي قد لا نجد عنه بديلا خيرا منه ليس بمعناه الاجتلابي المصطنع او المتعمّل كما قد توحي الكلمة بمقدار ما هو الاستلهام والاستنطاق والتماهي الروحي مع معطيات التراث وأشيائه وأسئلته.

إنّ الإحالة أو ما تسمى بالإطار المرجعي هو ما يؤلف مجموع الخبرات والمعارف التي تسهم في تأسيس فعل التلقي، وكل ما يحيل إلى قول أو نسق ما سواء كان ثقافيا أو اجتماعيا أو تاريخيا أو غير ذلك. فبالإحالة يستطيع القارئ أن يكشف عن الرصيد الثقافي متعدد الأبعاد، والذي يشكل نص الشاعر، من خلال استدعاء

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص368.

[2] المرجع السابق، ص419.

[3] المقدمة، ص242.

نصوص قرآنية، أو نصوص أسطورية أو نصوص شعرية سابقة أو معاصرة، فلذلك يمكن القول إنّ الإحالة النصية جمالية تقدم معرفة مبلورَة ومهيكلة وفق ما يتماشى وذهنية القارئ، فضلا عن عامل الإيجاز الذي تكمن بلاغته الشعرية في تأدية المعنى مع وفائه بالمراد، فمهما يحيل الشاعر في نصوصه إلى حجم كبير من قضايا وحقائق ثقافية أو تاريخية أو حتى أسطورية، فإنه لا يقوم بذكرها كما هي، بل يقوم بتلخيصها وإيجازها مع ما يدخل في بناء المعنى الجديد.

ووفق هذا التصور، فبلاغة التناص تكمن في حسن توظيف النصوص ذات المضامين القيمة والفريدة، والأساليب الشعرية الموحية، بهدف إحداث وإنشاء نصوص شعرية جديدة بدءا من الكلمة وطاقتها على الانعتاق من قبل المبدع، فالكلمة موروث وحيوية لها القدرة على الحركة داخل النصوص وبين المدلولات بحيث تقبل تعيير هويتها، ووجهتها حسب ما هي فيه من السياق، كما أن هذا الأخير جهد إبداعي خاص لكل شاعر فهو الشفرة والبصمة الفنية التي تبرز رحابة....

خامسا- إيقاظ الذّاكرة الشّعرية: إنّ الأمر الذي ركزت عليه النظرية التّناصية الحداثية، هو أن النص الموضوع للقراءة غير قابل للفهم التام ما لم تتم عملية الرجوع إلى النصوص التي أسست وجوده إبداعا وتشكيلا، فالكتابة الجديدة للنصوص وفق سياقات جديدة، تقوم بنقل التجربة الأولى نحو تجربة جديدة تخدم السياق الجديد للشاعر، فبرغم أنّ الشّاعر نفسه يمتلك حسا معرفيا ونزرا من الثقافة التي اكتسبها من قراءاته وتجاربه في الحياة، وكذا امتلاكه لذاكرة قوية قادرة على الاغتراف من الماضي ومقارنته إياه مع ما يعيشه في الحاضر، إلاّ أنّ ذلك لم يمنع الشاعر من استحضار تجارب سابقة وإعادة بلورتها بطرق إبداعية عالية المستوى وأكثر حداثية ووفق متطلبات السياق الجديد للحياة، فالشاعر كما يقو عنه مصطفى ناصف "إنسان يستطيع أن يجدد العهد بتأثرات حسية معينة كما لو كانت تحدث أول مرة، فكل شاعر عظيم أوتي ذاكرة قوية تمتد إلى ما وراء التجارب الضخمة"[1]، وهذا يفسر العلاقة الكامنة بين المواد الأولية السابقة، والإبداع الجديد من خلال تحويل تلك المواد الأولية إلى ما يخدم وروح عصر الشاعر.

من جهة أخرى، يمثل المتلقّي مصدرا أساسيا في عملية القراءة، فهو يتوفر على رصيد خصب ثقافيا ومعرفيا لامتناهيا، وما يزيد ثراء النص هو تلك التجارب التي اغترفت منها ذاكرة وذائقة الشاعر، كونها بعد التقائها مع ذاكرة القارئ فإنه يحدث فعل الهدم والبناء، هدم التجارب السابقة وبنائها وفق التجارب الحداثية الجديدة، بمنظور معرفي وسياقي ثقافي جديد ومتحول، وهذا ما يسهم فعلا في تحقيق جمالية إيقاظ الذاكرة الشعرية، وتوهجها من جديد.

[1] الصّورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص31.

ولذا يمكننا القول بأنّ التراث الشّعري بمصادره المتعدّدة ثقافيا ودينيا وفكريا وأدبيا وفنيا وكل ما يتصل بالحضارة يمثِّل موردا غنيا دائم التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير، لأنّ "التراث يمثل تحديا للوعي الثقافي العام، وللوعي الشعري الحديث بشكل خاص، ولذا فالتعامل مع التراث ينبع من موقف محدد، مبني على وعي جمالي وثقافي مسبق، كونه الذات بقدر معين، وساهمت عوامل أخرى في تكوينه"[1]، ولهذا فللتّراث القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس متدفقة، لها قوة التأثير في نفوس الجماهير وعواطفهم، على خلاف معطيات يستخدمها الشاعر من ذاته، فلا تحقق التأثير كما لتلك المعطيات التراثية في أعماق الناس، كونها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي والعاطفي.

5- بنائية المعنى بين الحضور والغياب في شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّي:

1.5. مقولة الحضور والغياب في تحليل النّص الشّعري:

تمثّل ثنائية الحضور والغياب جوهر العملية الإبداعية، إذ أصبحت تقرّر حقيقة "أنّ كثافة الوعي بالشيء تضعف بتواتر حضوره وتزداد بغيابه، ولذلك اندرج ضمن القيم المعرفية الجديدة الحديث عن اطّراد حضور الأشياء وعن درجات غيابها، فأصبح الغائب حكما على الحاضر بعد أن كان الحكم الوحيد هو معيار الحاضر على الغائب.."[2]، بحيث أصبح في مقابل ذلك تحوّل اللّغة إلى نسق من الأنساق الذي تتعدّد فيه دلالات العنصر الواحد، وتصبح أكثر حدّة عندما تؤسس لغة داخل النص تحت الفضاء اللغوي حتى يتشكل لدينا ما يسمى بلغة داخل لغة.

إنّ مسألة تعدّد آليات القراءة بالنسبة للنّص الشّعري يزيد من إثراء هذه النصوص وكذا زيادة قيمتها الفنية، ومن هذه الآليات نجد الحضور والغياب، كونها آلية وقضية قائمة على حتمية مفادها أنّ الشعر يقوم على ثنائية، كثنائية اللفظ والمعنى، أو السكون والحركة أو الحضور والغياب كما سنراه في النماذج الشعرية الجزائرية المنتقاة في هذا البحث. وإنّ مقاربة أيّ نص تُظهر من خلال تراكيبه الجمع بين متناقضات تؤدي إلى التكثيف من حدّة الغرابة التي يصطدم بها القارئ مباشرة، وهذا أمر داعي إلى التأويل لإدراك جدلية ثنائية الغياب والحضور في النص الشعري. هذا فضلا عن مقاربة النص الشعري المعاصر ومنه الجزائري على وجه التّحديد، من جهة ملامسة شفافية شعرية القيم الجمالية فيه وخصوصا هذه القيمة الشعرية، والتي اهتمت

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص368.

[2] نقلا عن أحمد يوسف، مجلة الحداثة، جامعة وهران، الجزائر، جوان1996، ع4، ص108.

بها كلّ من الدّراسات* الفلسفية والبنيوية واللسانية وما بعد البنيوية والسّيميائية، والتي أمدت الجهاز النقدي بمفاهيم وأدوات إجرائية لاكتناه البعد الشّعري الجمالي المؤسس من جدلية ثنائية الحضور والغياب.

والحضور ضد الغيبة كما يرى صاحب مختار الصحاح، وكما عالجها تزفيتان تودوروف على أساس أنّ علاقات الحضور تتمثل في العلاقات الشكلية للنص، أمّا علاقات الغياب فمتعلقة بالمعنى والترميز[1] داخل النص، والقارئ في ظل هذه الثنائية أقحم تحت لوائها كعنصر فعال في إنتاجية هذه القيم الجمالية ومدى تأثير المعاني المنتجة بالنسبة له، فهو أصبح يمثل جزءا لا يتجزّأ من العملية الإبداعية، وبالتالي فالعلاقة الغيابية تستلزم حضوره.

وطبيعة اللّغة الشّعرية الأساسية في كل عمل مبدَع تميل في ذاتها إلى مقولة الغياب أكثر من تبني مقولة الحضور، وهذا نظرا لخاصية التكثيف التي تتميز بها، هذه الخاصية البلاغية التي تقوم على أساس الاقتصاد في الأداء اللغوي، هذا إن لم نقل بأنّها أضحت تمثل إحدى آليات البلاغة الجديدة في تحليل الخطابات المعاصرة.

والبلاغة غايتها الأولى أنّها كانت تعتمد على الإيجاز وفن تبسيط القول، ولكن ما برحت تعتمد عليه بواسطة التكثيف والإزاحة، وهذا ما جعل الدرس النقدي يهتم به وينظر إليه بوصفه قيمة جمالية تضيف على العمل الشعري ميزة فريدة، كما هو من خلال استخدام المجاز والاستعارة والكناية وجمالية الحذف والتقديم والتأخير، والتي اجتمعت كلها في آلية الانزياح وفق رؤية النقد الجديد، وهذا مما أخصب الدراسات النقدية التي أشارت إلى الغائب من الدلالات والمعاني في النص الشّعري بواسطة العناصر الحاضرة على سبيل علاقة المشابهة والقرينة في معرفة السياق.

وإنّ تمظهر ثنائية الحضور والغياب يتجسّد من خلال الطبيعة الخطية للغة، نظرا لكونها تفضي إلى وجود السابق واللاحق، فلا بداية لخطية دون وجود بداية سابقة لها، أي أنّ بداية الخطية هي نهاية لبداية أخرى سابقة في اللّاوعي أي الغياب[2]. وهذا ما أدى بجدلية الحضور والغياب تعزى مرجعيتها في بادئ الأمر إلى ما توصلت له البحوث الفلسفية حول علاقة اللغة والفكر، وما توصل إليه التحليل النفسي عن طريق مدارسه المعروفة خاصة مع فرويد الذي بحث في الوعي واللاوعي والشعور واللاشعور وعلاقته بالإبداع.

* نذكر منها دراسة: حسين خمري الناقد الجزائري الذي كان من السّباقين للتعمق في هذه القضية في النقد العربي الحديث، ينظر مؤلفه: الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

[1] ينظر: Todorov tzvetan, poétique, seuil, paris, 1973, p p29-30.

[2] ينظر: عبد القادر عبو، أسئلة النقد المعاصر، ص196.

وفي المقاربات السّيميائية واللسانية الحديثة اتجهت إلى أبعد من ذلك في تحليله لظاهرة اللغة وتفسير أنساقها وبنياتها، وخصوصا الخطاب الأدبي الذي يتميّز على حد تودوروف بحضور علاقات لا تحصى في النص الأدبي والمصنفة إلى قسمين: علاقات بين عناصر مشتركة الحضور (حضورية) وعلاقات بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة (غيابية)، وتختلف هذه العلاقات من حيث طبيعتها أو وظيفتها[1]. وقد كان لفكرة القارئ النموذجي الذي جاء به إيكو علاقة بذلك، فالقارئ النموذجي في نظره ما هو إلا استدعاء لطبيعة حضورية تخفي ماهو وراء مستوى سطح العبارة وتبرز ما هو متحقّق على صعيد المحتوى. وجمالية الغياب من جهة أخرى تدعو المتلقي/القارئ إلى اتباع ما اصطلح عليه لوي ألتوسير الناقد الفرنسي بالقراءة الكشفية، بدليل أنّ النّص لا يبوح بكل ما في باطنه في رأيه، بل على القارئ أن يقوم بعملية الكشف عن كل ما خفي، وهذا ما جعل ريفاتير يقف متسائلا عن مدى حرية القارئ في قراءته للنص إذ يرى أنّ الظاهرة الأدبية تمثل علاقة جدلية بين النص والقارئ[2]، خاصة في ظلّ أن هذه الظاهرة تمثل عامل وسيط بين النص وقارئه في علاقة ذهاب وإياب من وإلى كل واحد من الطرفين.

وهذا ما أدّى بمقولة الغياب إلى الحضور في الدّراسات النقدية للشعر العربي سواء كانت عنصرا مقصودا لذاته في الدراسة أو مجرد الالتفات إليه في خضم الدراسات الخاصة بعناصر أخرى من العمل الأدبي. والأمر الذي بات أساسيا في الممارسات النقدية المعاصرة هو الإيمان بالنص الغائب على إطلاقية مفردة (**النص**) سواء ما يمثل التركيبات والعقد النفسية للمبدع أو ثقافته أو حتى قراءاته، ذلك لأنّ القراءة الحداثية الجديدة أصبحت لا تؤمن بقراءة ظاهر النص ولا تؤمن بالنص الحاضر (المكتوب) بل ترى أن النص الذي يقول كل شيء إنما هو نص يخفي كل شيء وأكثر مما يتصوّره أي قارئ.

ومن هنا فإنّ العلاقات الغيابية أحد أسباب الإنتاج الفعلي من خلال تلقي النص الشعري، ولذلك يستوجب البحث في أسرارها وجدليتها بالعلاقات الحضورية، وهذا ما جعل النقاد المعاصرين إلى مقاربة النّصوص الشّعرية وفق سبل أخرى، تختلف من حيث الدراسة والاستقصاء، ومن حيث البعد الجمالي للمقاربة، في اختلاف شديد عن المقاربة البلاغية التراثية والتي وقعت في فخ الأحكام المعيارية أنذاك.

إنّ التأمل في الأعمال الإبداعية بغية استكناه المعاني ومعرفة كيفية تأسيسها يستدعي المرور باللغة الشعرية أولا والتعمق فيها ثانيا، لأنّ وراء المتكلم وصاحب تلك اللغة ذات متخفية تتشظّى بين ثنايا النص من خلال تمظهرات متشتّتة بين الوضوح والإيحاءات التي تشبه الومضات التي يرى من خلالها القارئ كلّ شيء ولكن

[1] ينظر: تودوروف، الشعرية (مرجع سابق)، ص30.

[2] ينظر: فضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص51.

سرعان ما يجد نفسه أمام القليل من هذا الكل غير المرئي أي النص الأدبي، بحيث لا يمكن من جهة أخرى إغفال دوره الفعال في التقريب بين طرفي هذه الثنائية لأنّ مهمته اتضحت منذ زمن إيزر "في إحداث التواصل اللّساني والذي اصطلح عليه بالفراغ الباني"[1].

وبرغم ذلك، أصبحت ثنائية الحضور والغياب تتكشّف كجمالية مؤسّسة لشعرية النص في علاقاتها بفاعلية القراءة التأويلية التي تنظر إلى الحضور بمثابة العتبة الأولى لاجتياز الحقول الماورائية وارتيادها والولوج إلى عوالم النص ليس للبحث فحسب، بل للتذوق والتأمل تحقيقا لنفس شعري يوحّد بين الذات القارئة والذات المبدعة سواء في أوجاعها الكونية أو أحلامها الفردية.

2.5. ثنائية الحضور والغياب في شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّي:

إنّ الحديث عن القصيدة الشعرية الجزائرية المعاصرة يقودنا إلى التّقرير بأنّها اتسمت بلغة الغياب نظرا لانطوائها على رؤية شعرية تلامس المرئي والظاهر من الموضع لمسا رقيقا، ينحرف عنه بعيدا لتغييبه حتى تجعل القارئ يعيش لحظات الحضور وومضات الإيماء والإخفاء، فنقرأ لعاشور فني مثلا:

ضَاقَتِ الأَرْضُ مِنْ حَوْلِه فاتّسعْ

وتَساقطتْ السّماء علَى رَأْسِهِ...فَارْتَفَع

وتَلبّد بالحزن، بالمَوْتِ...

حَتى غدا فرحل دَائمًا

هكَذَا لم يكن مثلَه أحدْ

يستعِينُ عَلَى نَفْسِه بالوجعِ[2]

يتبين لنا من هذا المقطع أنّ دال* (**تلبّد بالحزن، رحل، وجع**) يدل على وجود مضاد ولكنه مختفٍ لم يسمح الخطاب الشّعري بظهوره، وهذا نظرا لعملية التكثيف والإزاحة، وهذه التراكيب هي دال (**الفرح والاستبشار والراحة**) بمعنى ثنائية الدوال:

تلبد بالحزن ~~الفرح~~، الاستبشار

رحـــل ~~العودة~~ الرجوع

وجــع ~~الراحة~~

[1] عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند إيزر، مجلة دراسات سيميائية، ص62.

[2] رجل من غبار، ص04.

* تجدر الإشارة إلى أنّ "الدال أو البنية السطحية" تمثل حالة حضور، في حين أنّ "المدلول أو المعنى الغائب أو البنية العميقة" تمثل حالة غياب بمفهوم النقد الحديث، ينظر: بسام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النّقدي، دائرة المكتبة الوطنية، 1998، ص58.

فالشّاعر يخرج عن دائرة ثقافة التفاؤل واستشراف المستقبل المتعارف عليها في نفسية الإنسان، ويدعو إلى النقيض كالهموم والأحزان والأوجاع لأنه يمثل دعوة إلى التحرر وتجاوز الأنا، بينما الفرح والأمل والاستبشار يمثل تعدّيا على القيم النفسية والشعورية وعناصر دخيلة على الذات، وهنا تجلت ثنائية الحضور والغياب، في هذا المقطع الشعري من التغير الحاصل في وضعية الدال من مناخ متعارف عليه إنسانيا، إذ تمثل كل من الفرح والاستبشار والتفاؤل قيما نفسيا إنسانية تجسد شخصية الإنسان، نجد الشاعر يزيحها من مكانها ويتبنى نقيضها من حزن ووجع وحتى الموت.

فمسألة الغياب أضحت تمثل بؤرة القصيدة، أو بالأحرى أصبحت فريضة حتمية في كلّ نص وخطاب شعري، بحيث تتعدد تقنيات الخطاب المتبدد من طرق الإقناع بواسطة عنف الدلالة والتداعي المتمثل في استدعاء الذاكرة التراثية، ولنا أن نقرأ ليوسف وغليسي هذا النموذج:

إنّني طَائرٌ مُثقلٌ بِالنّوَى،
طائرٌ بالهجير اكتوَى
راحلٌ مع طيور المنَى
لأهرّبَ حبّي إلى مدُن لا تبيح دم العاشقِينْ
إنّني يوسف قادمٌ أتأبّطَ عَارَ"العزيزِ" وَذِكرى أبِي..
قَادِمٌ والخطيئة تصْهل في الروح تغتالني..
قَادمٌ من سعيرِ"الخروب" إلى زمزم "الصالحِينَ"
لكيْ أتَطهّر مِنْ كَيْدِ "زليخةْ"
قادمٌ مِنْ أقَاصِي المدينهْ
فاحْضُنِيني أَيَا بِسْكَرهْ
مَا أطوَل عمْرِي ما أقصَرهْ
مَا أضْيقَ قلْبِي
مَا أَوْسَعَ الجُرْحَ يَا بسْكرهْ.[1]

فوضوح الغياب وحضوره في مقطع الشاعر لا يتأتى إلا بسبر الأغوار والوصول إلى القاع، وهذا ما أراده وغليسي في لحظة حضور متكشفة عن غياب يعانقه الشاعر ويثيره، فالشاعر كان مولعا منذ طفولته بمراسم النبوة، خصوصا في ظل تسميته باسم يوسف، فقد كان يظن أنه النبي المنشود، وهذا ما تحقق حضوريا من خلال قوله (**إنّني يوسف،...**) فهذه الطفولة التي كانت تسكن الشاعر كهاجس والتي ينشغل بها قد تكون طفولة العالم الذي يعيد الشاعرُ بناءه باللغة، أو يمكن أن تكون هي طفولة الشّاعر وقد تكون طفولة الشعر. فوغليسي يتمظهر من قوله حضوريا أنّه حبذ مغادرة موطنه الأصلي الذي مارس عليه سلطة العنف والتجاوز

[1] أوجاع صفصافة، ص ص94-95.

نحو بلاد تقدس النفس البشرية، وفي ذلك هروبا من اللاواقع إلى الواقع، وهذا ما جعله يستدعي شخصية يوسف النبي ابن يعقوب عليه السلام، في قصة هروبه من لاواقع الإحباط والفاحشة إلى واقع السجن والخلاص والملاذ، وكل ذاك من أجل إبراز الغياب الممزوج بروح إنسانية أقامت للتقوى والخير أسسا متينة، فالشاعر يبرز حضوره من خلال رغبته في الهجرة من وطأة وقهر مدينته (**سعير الخروب/كيد زليخة...**) الذي تعرض له، نحو (**زمزم الصالحين/ بسكره..**) واقع الأمان والملاذ.

يوسف النبي عليه السلام (ثنائية الحضور والغياب) **يوسف** (ذات الشّاعر)

لاواقع (الفاحشة) / **واقع** (السجن والملاذ/تقوى الله) - **لاواقع** (سعير الخروب/ الاضطهاد) / **واقع** (بسكرة، زمزم الصّالحين).

ويظهر لنا أنّ وغليسي يتميّز بفهم العلاقة الجدلية القائمة بين ثنائية الحضور والغياب في جسد القصيدة الشعرية في سبيل تأسيس معانيه، باعتبار الحضور سمة مرئية والغياب له ظلاله الكثيفة العميقة الغائرة، وهو المدلول الذي يظهر بوضوح مع فعل القراءة المستمرة والحوار مع المتلقي. ويقول في قصيدة"**فاتحة الأوجاع**":

صفصَافَتي تَجْثُو عَلَى نَهْرِ الهَوَى
وَهَوَايَ فِي حَقْلِ المَدَى صفْصَافَة
ريحٌ تهزّ حقولنا وقُلُوعِنَا
فِي مَوْسِمِ الإعصارْ،،
فِي زَمَنِ الجَوَى...
أُهديكِ..مَا أُهْدِيكِ..(يَارِيحَ الصَّبَا)
صَفْصَافَةٌ مَهْمُومَةٌ تتلو انكسارَ الرِّيَاحْ
فِي فَجْرِ الصِّبَا...[1]

إنّ هذا النموذج الشعري يجسد شعرية الحضور والغياب من خلال تأسيسه على معنى المعنى (**صفصافتي تجثو، هواي صفصافه، صفصافة مهمومه، تتلو انكسار..**)وظل الدلالة، فالمضمر في باطن النص يستتر إلى درجة الغموض الذي يتضح بفيض الدلالة التي رسمها الشاعر في هندسة بلاغية متقنة، وبالتالي لابد من الوقوف عند شبكة العلاقات التي ينسجها السّياق النصي.

فقراءتنا لهذا المقطع تشدنا إلى استكشاف المعنى المضمر في النص، وذلك عن طريق تحويل دلالي لكلمات تدخل في انزياحات عن سياقاتها، غير أنّ هذه الخطوة لا تدفع بمدركات التأويل إلى مقاربة **شعرية الغياب** في

[1] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص79.

النص، ذلك أنّ الخطاب بدلالة الإخبار البارز فيه يشير إليه حرف "**الياء**"، وفي مقابله حرف "**الكاف**"، فتدلنا المعرفة الأدبية إلى ذات الشّاعر، مع أنّ معرفة السياق الشعري يحدد دائرة أنا الشاعر الحاضرة في النص عن طريق الدلالة، والغائب في وجوده وواقعه وطفولته وصباه، فالشاعر تقمّص نبتة الصفصافة المتأثرة بالعوامل الطبيعية على مدى فصول العام، والتي تختزل هذا الواقع المرير للشاعر في مأساتها الفردية التي تمثل مأساة الوطن ومعاناته وتعرّضه لكل سبل القهر والاضطهاد، وتبرز شعرية **الحضور** في تلك الومضات الخاطفة والمبينة عن تعرض نبتة الصفصافة لكل أنواع المؤثرات الطبيعية كالرياح والعواصف والإعصار، وهذا كلّه من خلال البنية التراكيبية البارزة في مقطع الشّاعر، وهذه البنى تأخذ بعدا احتماليا فيه دعوة ملحة إلى المواجهة والتحدي بدل الهروب (كتحدي نبتة الصفصافة لكل مؤثرات الطبيعة القاسية)، ذلك أنّ دعوة الشاعر هي تأكيد على المكوث في جبهة المقاومة من نوع ثان، هي مقاومة الحاكم أو الظالم المستبد القاهر.

إنّ النّاظر بعين الفاحص لأشعار وقصائد كلٍّ من يوسف وغليسي وعاشور فني فسيتكشّف له الجمع بين الألفة والغرابة في شعرهما، حيث أنّ أي ناقد أو قارئ يستطيع التعرّف على قصائدهما من بين آلاف القصائد، فمن يقرأ شعرهما يراه متجذّرا في الحياة العربية، مهمومة بهمومها وبمآسيها وطغاتها وفقرائها، كما يرى القارئ لشعر هؤلاء مفهوم الحداثة بتجلياتها، ويلاحظ غنى التجربة والموضوعات الشعرية وريادتها. يقول يوسف وغليسي في مقطع آخر:

أيّهَا الأربعُونْ
هَنيئًا لكُمْ كلّ ما تصنعونْ
اِشْربُوا نَخْبَ المَوْتى..
هنِيئًا مريئًا لكم أيُّها الشَّارِبُونْ
هنِيئًا لَكُمْ عِيرُ البِلَادْ
وأنفَالُهَا يوْمَ بدْرِي
هنيئًا لكمْ مَا تهَبُونْ
لَكُمْ كُلّ ما كَانْ
لِي بَعْضُ مَا قَدْ يكُونْ..[1]

إنّ الخطاب المتبدّد في النص يمثل نقيض الخطاب المسموع المؤسس على لغة خطابية ذات نبرة حادة يأخذ منها الصوت موقعا متميزا يشدّ المتلقي إليه وكأنّه خطاب موجه إلى كل قارئ لهذا النّص، ولكن الصوت الحاضر والبارز هنا بقوة ضمير "**الكاف**" الذي يأخذ بعدا احتماليا فيه دعوة أخرى هي دعوة ملحّة إلى التّحدي والوقوف في وجه كل مستبد قد نال مناله من شعبه، وقد فرض أتم السيطرة عليه.

[1] الجاحظية، منشورات التبيين، المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، 2007، ص334.

فالحاضر في النّص هو "**أيها الأربعون، هنيئا لكم** (المكررة أربع مرات)، ..." بهذه الدلالات التي تشير إلى تحقيق النصر، فضلا عن دلالات الفرح بهذا النصر (**اشربوا نخب، هنيئا مريئا، الشاربون...**) ولكن أيّ نصر؟، بل هو نهب وسيطرة على ما هو حق طبيعي لكل إنسان، فالتهنئة الظاهرة من خلال الحضور، تشي بالإجازة لعمل بطولي محقق الناتج عن المعارك أو حتى من ساحات الغزو، وهو ما جعل الشاعر يمثل له عن طريق استحضار وقعة يوم بدر وتقسيم الأنفال والغنائم على المقاتلين لأنهم الأجدر بها، أمّا الغياب أو شعرية الغياب تحققت عن طريق انزياح العلامة من فضاء الفيزيقيا إلى فضاء شعري، جعلها تدخل ضمن جدلية العلاقة بين حضورها كعلامة صدمت المتلقي وبين الخطاب الآخر، سواء في الصور أو المعاني أو الرؤى ما يمثل مأساة الوطن المكسور من قبل الحاكم الفاسد، وواقع الشاعر المرير ومعاناته المتعدّدة في أعماقه.

فتقصّي الخطاب المتبدّد/ المسكوت عنه بين ثنايا القصيدة، وبين أغوار الذات الشاعر المنطلقة من واقع يمثل الغياب الأكبر، الذي يريد الشاعر أن يفضحه بعناصر حضورية، كأنّه يكشف ويعرّي ما هو واضح ومتبدٍّ، لكن بطريقة أخرى من وجهة المجابهة والتحدي والمقاومة والصمود. يقول يوسف وغليسي في قصيدته "**تراتيل حزينة من وحي الغربة**":

إنّي أتيتكِ يَا سَمْراءُ ظـمآنا * لأشربَ الشّعـرَ مِنْ عَيْنيْكِ وِدْيَانَا**

وجئتك اليوم بالآلام مكـتحلا * والقَــلْبُ يتلو بيان البينِ حيرَانَا**[1]

تتداخل علاقات الغياب والحضور في هذه الأبيات الشعرية التي نظمها الشاعر وفق النظام العمودي الكلاسيكي من عدّة مستويات سواء من ناحية المفردات أو الصّور أو الرموز، إذا تتوازى الخطوط في نظام لغوي يحاور القارئ ويدفعه إلى قراءة شعرية تتلمس هذه الثنائية في جدليتها المنسربة في تقاطيع العمق الذاتي للشاعر، بحجة أنّ لغته وبناء صوره الشعرية الحاضرة فيه حداثية، فقد تضمّنت برغم ذاك العديد من الرّموز كـ "**الجرح والبين والصّبابة والوجد والشّوق**" وغيرها، وهذا ما عمّق الصّورة وشحن القصيدة نحو أبعاد دلالية كثيرة، ممّا يجعلنا ندرجها في سياقها التّاريخي وهو أنّها قصيدة معاصرة رغم شكلها العمودي، ومغامرة التجريب في تكثيف الدّلالة إلى درجة الحضور الذي يملأ حاسة التلقي فتصبح لا ترى ما يرى وكأن النّص لوحة فارغة إلا من المعنى الغائب الذي يبدّى ويوضح من وراء العلامات الرمزية واللونية وحتى الصوتية.

وقد كان لمساهمة بروز التضاد الدلالي وتعارض العلاقات بين الحضور والغياب دور كبير في بروز الرّؤيا الشعرية لدى الشاعر الجزائري، والتي ركزت على الفعل/الحدث ممّا جعل القصيدة تدخل في لغة تناصية

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص31.

تستحضر الغائب الدلالي، وتغيّب الحاضر الأزلي[1]،، وهذا ما حاول الشاعر عاشور فني تلمسه بوعي كلي في نظرته إلى كينونة الموت والحياة والزمن المتدافعة نحو التّجدد، يقول:

مَضَى كُلّ شَيْءْ
ولم يبقَ أيّ شيءٍ إِلَى أَيّ شيء
ولمْ يبقَ مِنْ مَرَحِ الخطوة القزحي
سوَى ليلِ مقبرةٍ وصباحِ كفنٍ
خطَا شبح خطْوَة
ثمَ قدّم أخرى إِلَى جهةِ فِي الظَلَامِ
فألْقَتْ بِهِ خلفَ سور الزمن..[2]

ما هو ماثل أمام القراءة الشعرية المنسجمة مع سياق مقول النص يصطدم بمقولة الحلم التي تسيطر على كامل القصيدة كرؤيا فيها الاندهاش والتعجب والحيرة والأسى ومسابقة الزمن والفناء "**مضى، لم يبق أي شيء، ليل، مقبرة، كفن، شبح...**" وكلها علاقات حضورية جاثمة في حسّ الشاعر تمثل رؤيته للحياة، هذه الرؤية السوداوية التي يلفها الظلام وقطع الرجاء من هذه الحياة وما تحيط بها من أشياء في سبيل مستقبل مظلم ومجهول أضحت تمثل عنده واقعا لا يتجدد ولا يتغير قائم على الثبات وعدم التّحول.

الحلم ↓ **الحضور**		**الواقع** ↓ **الغياب**
السوداوية، الظلام، الموت، شبح، يأس...الخ		الأمل، السعادة، النّور، استشراف المستقبل...الخ

ثم تزداد كثافة التضاد إلى درجة تداخل عنصري الحضور والغياب في ترنيمة واحدة حين يضيف عاشور قائلا:

حِينَمَا تَلتَقِي غَيْمَتَان عَلَى قدَح
يتَقاطَعُ حُزنَانِ فِي فرَح
وَتطُلّ علَى العمْرِ نجمَتَه السَّاطِعَة
تَطِير البِلَاد إلى أفق لا يرى
وَتضِيء السّمَاوَات بسمتُكِ الرَّائِعَة.[3]

هو الفرح الطاغي إلى درجة خلق نقيضه وهو الحزن (**حُزْنَانِ فِي فَرَحٍ**)، ولكنه ليس حزن ألم، بل حزن ينتج عنه ألم المتعة واللذة، وقد يكون العنصر الغيابي في ذلك هو الالتباس والاختلاط بين ما يفرح وما يحزِن عند

[1] ينظر: عبد القادر عبو، أسئلة النّقد في محاورة النص الشعري المعاصر، ص208.
[2] زهرة الدنيا، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2007، ص64.
[3] رجل من غبار، ص31.

هؤلاء الذين مرت بهم غيوم الفرح والبشارة على بلاد يسودها ظلام حالك، يحتاج للنور أن يسطع حولها من جديد لتأسيس حياة تكون خالية من الانكسارات والتشظي.

فالفكر الإنساني عامة يعتمد على الثنائيات الضدية، حوار الحدود المتقابلة والمتباينة، فتجتمع في النفس البشرية الثنائيات الضدية على اختلافها كالموت والحياة، والسواد والبياض والنور والظلمات، والخير والشر والحزن والفرح والحب والكره، ويمكننا القول والجزم بأن ثنائية الحضور والغياب لها من الأثر البلاغي ما قد يرتقي بمجمل النصوص الإبداعية إلى مستوى درجة لجمالية والشعرية، كيف لا، وأنّ المعاني لا تتكشف عن وضوحها وجلائها إلا في ظل وجود هذه الثنائية والجدلية في النصوص الإبداعية، ولذلك كان الحضور والغياب بنية تقوم على ثنائية الضدية التي تنبع من التمايز بين عنصرين أساسين، وبهذه الصفة يكتسب النص طبيعة الجدلية كما أشرنا، ولذا لابد من توافر التضاد ليتشكل النّسق، ولكي يتشكل لابد أن ينحل، وتتعدّد الأمثلة عن الحضور والغياب في الشعر الجزائري المعاصر في عمومه، وفي شعر يوسف وغليسي وعاشور فني على وجه الخصوص، ولابأس أنْ نعرض مقطعا شعريا ليوسف وغليسي بحيث تتجلى فيه ثنائية الحياة والموت والتي تتكرر في مواضع عدة من قصائده، يقول:

يَسْأَلُونَكَ عَنِي
قُلْ إِنّي مَا قَتَلُوني، وَمَا صَلَبُوني، وَلَكِن
سَقَطْتُ مِنَ المَوْتِ سَهْوًا
قُلْ إني تَشَهّتُ بالنَخْلِ، مَا مِتُ..
مَا ينْبَغِي أَنْ أَمُوتْ.[1]

مع أنّ تجاوز الشاعر لفكرة الموت كما أكّدته السّطور الشعرية، بلفظ (**ما قتلوني، ما مت، ما ينبغي أن أموت، سقطت من الموت، ..**) إلّا أنّ ألفاظ مثل (**سقطت سهوا، تشهت بالنخل..**) تمثل استدعاء للحياة في عالم آخر لا يرى فيه قسوة الحياة وظلمها، في أنفة وعز وشموخ كالنخلة الممتدة أصولها في الأرض وفروعها في سموق وشموخ في سماء الحياة في مواجهة تقلبات الدهر، فالحضور للموت توكيدا لكمون الحياة في صلب الشاعر. ويقول عاشور فني هو الآخر متجسدة ثنائية الموت والحياة في مقاطعه الشعرية:

الرّبِيعُ الّذِي لَمْ يَرِدْ وَصْفُهُ فِي كِتَابِ
نبَحَتْهُ الكلَابْ
فتسلّلَ بين الحُرُوفْ
وبين الحُرُوبْ

[1] تغريبة جعفر الطيار، ص ص48-49.

ودوّن حكمتهُ فِي التُّرَابْ:

إنّه الموتُ سدَّدَهُ القلبِ لِلْقَلْبْ

أَمَّا الرَّصَاصُ فَلَمْ يَخْتَرِقْ غَيْرَ سَطْحِ الجَسَدْ[1]

نرى ثنائية الموت مجّسدة من خلال مفردة (**الموت..**) وفي مقابلها ألفاظ الحياة (**الربيع..**)، وإذا نظرنا إلى التعريف الذي أورده أرسطو للحضور والغياب بحيث إنه جعل الحضور هو المحسوس الذي قد تغيب صورته عن الحس المشترك ولكن تبقى صوره المتخيلة وهذا هو الغياب وهو هنا يراه الحس المشترك[2]، فالرّبيع يحمل دلالات النضارة والحياة بعد الموات، والشاعر برغم تعرضه للقهر واللااستقرار وتعرّض وطنه لأزمة سياسية إبّان التسعينات نتج عنها صورة فجائعية تطغى عليها إراقة الدماء وسلب الحياة من نفوس الجزائريين وهذا ما يبرزه قوله: (**الموت سدده القلب للقلب، الرصاص لم يخترق غير سطح الجسد ..**).

وعلى هذا فإنّ شعرية الحضور والغياب تتوزع على نمطين: الحضور يمثل التشكيل أو العلاقات الشّكلية والبناء أمّا الغياب فيمثل الدلالة بما فيها المعنى والترميز[3]، وفي القصيدة الجزائرية ارتفعت إلى درجة من الشفافية متقدمة في العمق وتحقيق الجمالية البلاغية فيها، فبقدر ما تكون جدلية الحضور والغياب حاضرة بقوة في ثنايا النص الشعري بقدر ما يكون ذلك النص على تحقيق قدر كبير من الشّعرية والجمالية، وهذا دليل على استفادة واعية وشاملة من قبل الشاعر الجزائري كما رأينا عند كل من يوسف وغليسي وعاشور فني، من إنجازات المعارف سواء القديمة منها أو الحديثة (النفسية، الأسطورية، الجمالية، وغيرها..). هذه الشّعرية استدعت شعرية أخرى بل شعريات متعدّدة تتمثل في آليات القراءة وتحقيق النص لبلاغته وجماليته والتي بدورها نتجت عن حصول تحقق تام وانسجام عام بين النص والقارئ في وحدة متناغمة متكاملة وخلاقة تدفع بالنص إلى التوسع في دلالته في دوائر متتالية تزداد غنى كلما اقتربت ذائقة المتلقي من المركز والنواة والبؤرة النص، وفي المقابل كلما ابتعدت إلى آخر دائرة وقف عندها القارئ بما تسعفه به أدواته النقدية والتأويلية ويبقى النص مستترا في دوائر أخرى تستدعي قارئا آخر.

وخلاصة الأمر هو أنّ الحضور يمثل الدال المادي أمّا الغياب فيمثل القيم الغائبة، أو ما لا يمكن إدراكه، فالحضور إذن إلى جانب الغياب تتجلى قيمتها في تأكيد وحدة الأثر الإبداعي في جملة واحدة هذا من جهة، ومن جهة أخرى نقول عن الشاعرين يوسف وغليسي وعاشور فني أنّهما جمعا بين الشكل والمضمون في الشعر، كما دمجا بين القديم والحديث، مما جعل إنتاجهما الشّعري يتميز بغزارة المضمون، فهما شاعران يتّسمان ببعد

[1] الربيع الذي جاء قبل الأوان، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، ص15.

[2] ينظر : عاطف جودة، الخيال ومفهومه ووظائفه، المصرية العالمية للنشر، ط1، 1998، ص07.

[3] ينظر: حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب (ما نقله عن تودوروف)، ص15.

النّظر والتجديد، فهما مثلٌ عن صورة مشرفة للمبدع الجزائري بأحلامه بالفضيلة والمثل العليا والمبادئ السّامية.

6- التّكرار وبلاغة الشّعر: تمثّل نظري وإنجاز تطبيقي

يعدّ التكرار من الظّواهر الأسلوبية الحداثية، والتي تدخل في تشكّل بلاغة النّصوص الشّعرية، خاصة في ظلّ أنّ البنية الشعرية ذاتها ذات طبيعة تكرارية على حدّ تعبير لوتمان، ولذا فالتكرار يشكل ملمحا شديد البروز في الشعر الجزائري المعاصر، وتحديدا ما وجدناه في شعر كلّ من يوسف وغليسي وعاشور فني، فقد اعتنى هذان الشاعران بالتكرار لما له من قيمة موسيقية ودلالية في بناء القصيدة وتشكيل جماليتها، ولهذا وجدناهما لم يغفلا هذا الجانب.

وينظر للتّكرار في أبسط مفاهيمه أنّه إعادة الحرف أو الكلمة أو العبارة لغرض يرمي إليه، وبذلك يركز المبدع على ما كرّره ليسترعي انتباه السّامع إليه، بعد أن حوّله إلى بؤرة دلالية داخل نسيج الخطاب تنماز بالكثافة الصوتية والإيحائية. و"التكرار أو الانتقال سمات جوهرية في اللغة لفظا وحروفا، وأنّ هذه السمات هي المسؤولة عن بقاء اللغة مستمرة"[1]، وقد أولى نقادنا الحداثيون سمة التكرار في الخطابات الشعرية المعاصرة أهمية بالغة، خاصة وأنّ أهم مستويات التكرار هي تكرار على مستوى الألفاظ وتكرار على مستوى المعاني، إذ "يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد الأمر وتقريره في النفس"[2]، وبرغم هذا فإنّ للتكرار أهمية تقنية ومعرفية وإيديولوجية كبيرة، فقد عرف لدى النقاد الغربيين والعرب بأسماء متعددة كالتواتر حينا ، والتردّد حينا آخر[3].

وقد لاحظ محمد بنيس أنّ "ظاهرة التكرار تقنية معقدة من التقنيات الفنية، انطلاقا من معطياتها وتأثيراتها في القصيدة، فضلا عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه القدماء التوكيد وفائدتها في جمع ما تفرق من الأبيات والمقاطع الشعرية"[4]، ويذهب محمد مفتاح منحى آخر يبرز فيه فاعلية التكرار لتحقيق قيمته البلاغية فيقول:" إن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه شرط كمال أو محسن أو لعب لغوي"[5]، كون العمل الفني أو النص الذي يحضر فيه التكرار موجه إلى المخاطب بالدرجة الأولى، وهذا التكرار أحد مظاهر استعمالات اللغة في التداول، لأنّه "يقوم بدور كبير في الخطاب

[1] عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي (مرجع سابق)، ص75.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص15.

[3] ينظر: عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ص75.

[4] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، ص175.

[5] تحليل الخطاب استراتيجية التناص، ص39.

الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية"[1] من أجل تحقيق في نهاية المطاف المنفعة وفاعلية التأثير والإقناع بالموضوع أو الفكرة المحورية التي استعمل بشأنها التكرار في هذا النص.

فالشاعر يحرص على تكرار نفس الحروف أحيانا، ونفس الكلمات كاملة أحيانا أخرى بل وحتى جملا بعينها، وهذا رغبة منه في تأكيد المعنى الذي يلح عليه الشاعر، مما يعد سمة شعرية تساهم في نغم موسيقي للقصيدة، وتعمل على المساهمة في إيضاح المعنى، فالصوت اللغوي لا مجردا من الدلالة، بل يسعى الشاعر من ورائه إلى تصوير عاطفة ما، حسب انفعالاته الداخلية ومقصديته، ومن ذلك قول عاشور فني يخاطب مسقط رأسه أم الحلي:

مَاذا ترَاكِ تُدبّرين لتفتِنِي العُشَاقَ
أنْتِ فَتنتني عنْ كلّ شيءْ...
عَن كلِّ شَيءْ
ثمَّ أنت تدبّرين لِتفتنيني عنك...
حينَ لَمَسْتِنِي حَوَلْتِنِي حَجَرًا أَمَامَ الآخَرِينْ
وهَا أَنَا متدفّق بكِ
ذاهب في كلّ صوبْ...
قادم من كلّ صوبْ...[2]

تظهر جدّة الشاعر في طريقة تكرار التي عمد إليها في مقطعه الشعري، إذ نجده يؤكّد على صورة الأنثى في الخطاب من خلال الضمير الذي شكل علامة على ذلك التكرار، فحضور "تاء المخاطَب" وضمير الفصل "أنتِ" إضافة إلى "الكاف" وجملة "عن كل شيء"، كلّ ذلك من أجل رسم تلك العلاقة القوية الرابطة بينه وبين مسقط رأسه، فقد أبرز مدى تمسكه بها وإلحاحه على الوفاء لها، وكيف أنها تمثل شغله الشاغل وملاذه الوحيد ومستقره الآمن، ويقول أيضا:

وَلِتكُونُوا كَوْنًا يَسْكُرُ بِالأَصِيلْ
وأَنَا على مَهلْ
وبينَ يَديَ يَغفُو المستحيلْ
وأراود الأَشْعارَ عَنْ عَيْنَيكْ
تَبْدَؤِني القَصِيدة بالصّهِيلْ[3]

[1] المرجع نفسه، ص39.
[2] زهرة الدنيا، ص117.
[3] الدّيوان، ص35.

يقول:

أمرُّلِحَاجَةٍ فَأَضِيعْ

أحسبني أمُرُلحَاجة أخرى

نوافذكم بذاكِرَتِي تَمُرُكَشَفْرَةْ

وجه يمرُّبي

أَمْرُبِي

وَتَمُرُواجهة

رأيت دمي يوزع في الكؤوس على ضيوف

غامضينْ[1]

وإذا اعتمدنا المعيار الكمي، نجد الشّاعر يكثر في هذا المقطع من استعمال حرفي "**اللام والميم**" وكذا مفردات بعينها (**أمر، تمر، يمر**) إكثارا يلفت الانتباه، ولا شك أنّ وراء هذا التكرار دلالة معنوية ومغزى أراد الشاعر إيصالهما للمتلقي.

والملاحظ أنّ حرف الميم بالإضافة إلى قيمته الموسيقية، يسهم في هذا إنتاج بلاغة هذا المعنى، و"لا يشكّ أحد في أنّ للحروف كأصوات لغوية مجردة نوعا من الدلالة الخاصة، ولا يبعد أن تكون اللّغات البشرية جميعها لغات مقطعية في الأصل، ولكن هذه الدلالة المستقلة تضعف حين تجعل الحروف في تركيب أكبر منها وهو الكلمة، وكذلك شأن الكلمة بالنسبة للجملة، والجملة بالنسبة إلى سياقها الخاص وهو القطعة"[2]. ومن هنا نلاحظ أن سمة التكرار تتجاوز مستوى الحروف إلى الكلمات أو الألفاظ على نحو ما نقف عليه في مقطع ليوسف وغليسي إذ يقول:

عَسَى أنْ يُثِيرَاِشْتِيَاقُ الرِفَاقِ إِلَيّ

وَلكَنّهمْ

فَأطْرقتُ مثنى..ثلاثَ...رُبَاعْ...

وَأعْلنْتُ بَدْءَ الوَدَاعْ

وَدَاعًا..وَ..دا..عا...و..دَ..ا..عْ[3]

[1] الديوان، ص92.

[2] شكري محمد عياد، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال، ط1، 1988، ص126.

[3] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص79.

إنّ التكرار من حيث هو سمة شعرية تضفي على البناء الشامل للقصيدة قيمة موسيقية، وتكسب الخطابات حياة جديدة، بل وربما هوية جديدة وهذا من خلال تكرار الحروف في مقطع الشاعر كحروف القافية والروي الذين اشتهرا في القصيدة العمودية التقليدية، والألفاظ كذلك فإنها من ناحية تعمل على تقوية المعاني حسب المواضيع النصية لكل شاعر، خاصة أنّ المفيد من التكرار يأتي في الكلام تأكيدا له وتشييدا لأمره، بل ويكون للدلالة على العناية بالشيء الذي كرّرت فيه كلامك، يقول يوسف وغليسي:

بِحَارُ الشّـوقِ تغرقـني ولَا مِـينَاءَ يُنْجِيـنِي
دُمُـوعُ الأمسِ تشرَبنِي دموعـي الآن تسقـيـني
بَكيتُ وكم بكَيْتُ أنَـا بكاء النّـاسِ يـبكـيني
جِراحُ الصَمْتِ تَلْدَغُنِي وصمت الجُرْحِ يَكْوِينِي
جِراحِي الآنَ تَـقْتُلُنـي جراح الـنَاسِ تُـحْيينِي
فَجُرحٌ نَامَ فِي كـبدِي وَجُـرْحٌ بـات يُشْجِينِي[1]

في أبيات الشاعر يتراءى لنا تكرار مفردات من قبيل: (**الدموع، البكاء، الجرح**)، بحيث يروم الشاعر من خلالها إلى إشاعة روح الحنين والشّوق إلى الأهل والأحبة، وتأكيدا لإحساسه بالحزن واليأس من جرّاء ما أصاب نفسيته وذاته من تقهقر نتيجة غربته النفسية الداخلية والاجتماعية داخل وطنه أيضا، حيث تتحقّق الشّعرية داخل كلّ مفردة مكرّرة، راسما بذلك جوا انفعاليا تغلب عليه نبرة الحسرة والأسى، وكذلك رغبة منه في إثارة إحساس القارئ/المتلقي ودعوته إلى التفاعل المباشر مع شعره.

فالتّكرار أحد الآليات الحجاجية والبلاغية التي يسعى ملقي الخطاب من ورائها لتأكيد معنى قضية ما، فالإلحاح يجذب ذهن المتلقي، ويثبت ذلك المعنى والتأكيد على أهميته الشديدة داخل النص، فلم يعد ينظر للتّكرار على أنّه "مجرّد فسيفساء للمعنى، وإنما أصبح بوتقة انصهار لممكن ومحتمل المعنى"[2]، لأنّ التكرار يظل دائرا في فلك النبض النفسي للشاعر، في كل ما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها، أو على جملة مهمة من عبارة معينة. والتكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وإيحاءات انفعالية مختلفة وهذا ما يجعله يحقق شعرية خاصة يفرضها سياق النص، كما أنه يمثل أداة في يد الشاعر الموهوب لتشكيل موقفه وتصويره، لأنّ في الأخير ما التكرار إلا أصوات مكررة تثير في النفس انفعالا ما. يقول عاشور فني:

والرّبِيعُ الذِي جاء من حيثُ لَمْ أَنْتَظرْ
بثّ خُضْرَتَهُ فِي دَمِ العَاشِقِينْ

[1] الدّيوان، ص17.
[2] عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ص76.

وعَلّق أَرْوَاحَهَم فِي غُصُونِ الشَّجَرْ
وَأنَا..
كُلّما أخرج اللّوز زهرته
أخَذْتُ زهرتي بيدي
وَمَضَتْ بِي...
مُعَرِضَة لَوْزَهَا لِلْخَطَر[1]

إنّ نجاح الشّاعر أو فشله في عملية التّكرار يتوقّف على مدى عمق تجربته الشّعرية ومدى قدرته على توظيف التراكيب الدالة على الغاية التي يصبو إلى تحقيقها من خلال التكرار، فهو سلاح ذو حدين قد يمنح القصيدة دلالات عميقة بما تشمله من قوة تأثير وإيحاء، وقد يسقطها في مستوى السطحية والابتذال، فعاشور فني أكثر من تكرار مفردات: "**اللّوز، الزّهر**" لضرورة بلاغية خاصة، فنص عاشور لم يورد القضايا السياسية بطريقة تقريرية مباشرة، وإنما تمثلها واستنبطها فظهرت على صورة إيحاء، ومنه فقد نجح نصّه في تحقيق هذا الإيحاء وإعادة أجواء أواخر الثمانينات وبداية التسعينات حتى غاية أواسطها. فالرّبيع الذي استبشر به الجزائريون على تعدّد طبقاتهم، جاء في ظرف لم يكن ينتظره أحد، فقد بثّ خضرته في دم العاشقين التواقين للحرية السياسية والإبداعية، ولكنه سرعان ما سطا عليه المتسلّطون والانتهازيون سواء من الإسلاميين الذي ركبوا موجة التّعددية أم من الجنرالات وفلول فرنسا الذين استثمروا في رعونة أولئك ووجدوا فرصة لإيقاف المسار الانتخابي، وكأنّ الرّبيع الذي انتظره الجزائريون بافتتاح زهر اللوز ونواره فيه، قد خيب أملهم ولم يزرع الفرحة في قلوبهم باستقلالهم نتيجة الحكم العسكري والتّضييق على الحريات، لأنّ هذا الرّبيع كان برقا خاطفا سرعان ما مرّ في جملة العابرين.

وبالنسبة للكلمات المفاتيح فلها أهمية سيميولوجية في اكتشاف الطريق إلى المعنى المضمر في الأدب عموما، وفي الشعر خاصة، فقد احتجّ بها اللسانيون والنقاد المبدعون عامة، واحتفى بها النّقد الأسلوبي النصي خصوصا، مؤكّدا أنّها تلعب دورا مهما في الإشارة لنمط معيّن من علم الدلالة البنائي، وقد أشار الباحث سانت بيف إلى أنّ لكلّ شاعر أو كاتب كلمة مفضّلة بمنزلة النّواة أو المركز النّصي* يكثر ترديدها في أسلوبه، وتشير

[1] الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص8.

* فضّلنا هذا المصطلح لأنّ تكرار لفظة معينة داخل فضاء النص يشكل **نواةً** تدور حولها التراكيب النّصية، فهي بمنزلة المركز داخل النص، وهذا ما يبيّن وراء تكرار وترديد تلك اللفظة أو الجملة كاملة على أنّها تمثّل سمة علاماتية خاصة بكل شاعر أو كاتب.

على نحو غير مباشر إلى بعض رغباته الدفينة أو الكشف عن حالته النفسية الداخلية أو عن بعض نقاط الضعف عند من يستخدمها[1]، على نحو ما نجده عند يوسف وغليسي إذ يقول:

مَهمَا أُسَافِرُفِي امْتِدَادَاتِ
المَعارجْ..
أَو تَضَارِيسِ القَمَرْ..
لَابُدَ مِن وَطَنِي
وَإِنْ طَالَ السَّفَرْ..
أُحبّكَ يَا وَطنِي الأَخْضَرْ
وَلَا أَبْتَغِي مَوْطِنًا لِي سِوَاكْ[2]

فتكرار لفظة "**الوطن**" سمة الشاعر البارزة وعلامته النّصوصية، فترديدها في هذا المقطع بل وفي سائر ثنايا الديوان تكشف عن حمله لهم وطنه، فهو يقنع بأهمية هذا الوطن وحتى وإن ردّدها على لسانه ولكنّه خطاب شامل وعام يكشف الهوية العربية، بأنّ داخل كلّ نفس عربية وجب تقدير مكانة الوطن وترسيخ هذه القضية في ذاتها. أمّا عاشور فني فقد ظهرت بعض الترديدات والسمة العلاماتية في مقاطعه هو الآخر، إذ نجده يكرر لفظة "**قَاتلْت**" بشتى مرادفاتها وحقلها الدلالي، وهذا لتبيان الحالة النفسية القهقرى الّتي انتابته بسبب الحبّ والوطن حتى اشتدّ الصراع، فنجده يقول:

حَمَلْتُ اللّوَاءَ بِكِلْتَا اليَدَينْ
وقَاتَلْتُ حَتَى تَقَطّعتا فِي اللّهِيبْ
فَأَمْسَكْتُهُ وهو يسْقُط بِالمَنكبَيْنْ
وقَاتلتُ فِي الحُبِ حَتَّى قُتِلْتُ
فقَاتلْتُ فِي المَوْتْ
حَتَّى دُفِنْتُ بِمَقبرتينْ
وهَا انا أخْرُجُ كلّ صَبَاحْ
أعَالجُ قَبْرًا وَشَاهِدَيْن[3]

ووفق ذلك، لكي نكشف عن روح شاعر ما أو عن همومه، على الأقل ينبغي علينا أنْ نبحث عن الكلمة أو الكلمات أكثر ترددا في إبداعاته، لأنّ تلك الكلمة هي الّتي تفصح عمّا يشغله، خاصة وأنّ الإبداع اليوم يمثل في

[1] ينظر: عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ص ص76-77.
[2] تغريبة جعفر الطّيار، ص ص70-73.
[3] رجل من غبار، ص55.

جوهره تجربة تتجاوز القيم المألوفة والأشكال المكرّسة، إذ صار الإبداع الشعري وسيلة للكشف عن النفسي واكتشاف العالم والإنسان.

وخلاصة الأمر، إنّ التكرار يمثّل بنية نسقية داخل النّص الشّعري، تتجلى وظيفته في الإلحاح داخل العبارة أو المقطع بأكمله على معنى شعوري وتحقيق للأثر البلاغي المقصود، ويمثل التّكرار ظاهرة فنية وتقنية شعرية تدعم الحركة الدلالية والإيقاعية في النص الشعري، على اعتبار أنّ التّكرار عنصر بنائي يسهم في فهم وكشف أبعاد التّجربة الشّعرية، عبر استقطاب وعي القارئ ولفت أنظاره إلى المحتوى النّصي للمبدع والاندماج معه ومحاولة فهم سرّ شاعريته وجماليته.

خـــــاتمة

خـــاتمة:

تناولنا بالدّراسة والتحليل في هذا البحث قضية فنية ونقدية بالغة التّعقيد، متعدّدة الاتجاهات، وهي قضية المعنى وبلاغته في الشّعر الجزائري المعاصر، وبعد، فقد انتهى البحث إلى جملة من النّتائج نوجزها كالآتي:

- إنّ البلاغة تعنى بوصف النّص الشّعري وتحليله لبيان مزيته وجماليته، لذلك أصبحت تمثّل الأداة الملائمة لتّحليل الأعمال الإبداعية والخطابات وكشف طبيعة الوسائل والآليات التّخييلية والحجاجية التي تحتوي عليها تلك النصوص والخطابات، فوظيفتها الأساسية تتمثّل في دراسة وتحليل الطّرق الخاصة في استعمال اللّغة داخل النّصوص الإبداعية، وهذا ما اصطلح عليها باللّغة الواصفة، وكذا تصنيف الأساليب بحسب تمكّنها في التّعبير عن الغرض تعبيرا يتجاوز الإبلاغ إلى التّأثير في المخاطَب أو المتلقي وإقناعه بما نقول أو إشراكه في ما نحسّ به، فضلا عن أنّها تسعى إلى مدّ المتكلم بما تعتبره أنجع طريقة في بلوغ المقاصد.

- يعدّ المعنى ذلك الموضوع الّذي يتعلّق به القول كما هو الشّأن في الخطابات، والمعنى الشّعري هو الذي ينبع من أحاسيس الشّاعر باعتباره عضوا داخل المجتمع، ويمتد إلى سياق التّجربة الإنسانية، كما يطلق على الغرض الّذي يقصد الشاعر القول فيه من خلال تجربته الشّعرية تلك.

- إنّ المعاني مكنونة ومجسّدة في عالم النّص من خلال ما يحويه من إشارات ودلالات وعلاقات ثنائية، التي تسمّى بحقيقة النّص. وهذه المعاني تطلق على الأفكار الخيالية وعلى الأشياء، كما تطلق على أساليب الكلام، حتى صار المعنى مرادفًا للصّورة في الدّراسات النّقدية الحديثة. فالمتكلّم قد يشحن الكلمة شحنةً إقناعية عاطفية، لتكون تلك الكلمة ترهيبية أو ترغيبية، فتتحوّل بعدئذ إلى إشارةٍ لا لتدلّ على معنى فقط، وإنّما لتثير أيضا في الذّهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخله صورا لا يمكن حصرها فتثير في المتلقي شعور الرّغبة أو الرّهبة تمهيدا لحمله على الإتيان بعمل أو سلوك ما.

- يمثّل الشّعر حجةً نقلية لها أثرها الفعّال في إقناع النّفوس، فالشّعر رافد من روافد البناء الحجاجي، وقد امتزج عنصر الإقناع بالتّأثير في النّصوص الشّعرية الجزائرية، فالشّاعر حينما يعبّر عن حقيقة يحاول أن يؤثّر في نفس المخاطَب لتقبُّل هذه الحقيقة أو التمكين لها. فالتّأثير غايته تحقيق التعاطف لكسب موقف المخاطَب، فهو نوع من الاستمالة العاطفية الخالصة، يكون المخاطب مستهدفا بها.

- تستمد القصيدة الجزائرية المعاصرة ثراءها الدّلالي والفني من لغتها الرصينة، مما أسهم في ارتقاء نصوصها بمحمولها اللّغوي والبلاغي، وإنّ القصدية الشّاعرية كانت تنظّم رؤى القصيدة من الواقع الحسي إلى الذهني عبر ربط وشائج الفكرة بتلك الرّؤى، هذه الأخيرة تتحوّل من المحاور الفكرية إلى الشّجن العاطفي، لتجد طريقها

نحو الحضور الفعلي بين الفاعلية المعرفية والحسّ العقلي، لتبقى الأنساق الجمالية حصيلة ذخيرة معرفية أنتجها الشّاعر الجزائري بقوة بلاغية، وبعمق خبرة موسومة بلغة الجمال.

- تتعدّد الآراء الشّعرية والتّصورات الفكرية في نصوص الشّعر الجزائري المعاصر، لاشتمالها على مستويات ظاهرة ومضمرة تجد حضورها في البنية الجمالية، ولاسيما أنّ التأويل شديد الامتداد في هذه النّصوص الشعرية التي لا تمنح نفسها بقراءة واحدة، وهي تستثير ما لا يحصى من الأسئلة والإشكالات الممتدة الاتساع للانفتاح الدّلالي والبنية الجمالية، كونها نصوص ذات جذوة شعرية وصور إيحائية تجديدية.

- تجلّت بلاغة المعنى في النّصوص الشّعرية الجزائرية المعاصرة عامة وعند الشّاعرين يوسف وغليسي وعاشور فني على وجه التحديد من خلال ما أضافته الاحتمالات الفنية، التي حقّقت لهذه النصوص شعريتها، كون الشّعرية تمثل ذلك الأثر الجمالي لتفاعل عناصر الخطاب اللغوي، في أرقى مستوياته الأسلوبية وتقنياته التّعبيرية التي تؤلّف في مجموعها الوظيفة الجمالية للخطاب الشّعري، لذا انتهت تجربة الشّاعرين إلى فرز خصائصها الجمالية مشكّلةً للحظات شاخصة بالأثر الجمالي الحسي.

- مثّل الشّعر الجزائري المعاصر من خلال نصوصه التي كانت محل الدّراسة بنيةً دالةً على الخصائص الشّعرية الحديثة والجديدة، بل كان الشّاعر الجزائري يأتي بالأحداث متقطعة، والتفاصيل موجزة، وإذا ذكرت في موقع ما فإنها تذكر لغرض فني، لا يعدو إلّا أن يكون شعريا.

- كتب كلّ من يوسف وغليسي وعاشور فني تجربتهما الشّعرية عن وعي وإدراك حصيف، فهما مثالٌ للإنسان الّذي شاهد المأساة وعايشها، وهما اللّذان أوكلت إليهما مهمّة المسؤولية الفنية والإبداعية، وبهذا فقد حرص الشّاعران على ذلك كلّ الحرص في أن يجعلا نصوصهما ومتونهما الشّعرية بعناوينها تنتمي إلى البنية الشّعرية الحديثة، وأن يعلنا الجدة في مشروعهما نظريةً وتجلياتٍ وتطبيقات، ليسجلا بعد ذلك حضورهما وتتضح مقصدِيتهما الدّلالية بما يقولانه أو يقرّا به في أشعارهما وبما يختارانه من عنوان أو رسوم وتشكيلات فنية.

- يعدُّ الانزياح مرتكزا جوهريا لقصيدة الشّعر، وإجراءً نقديا من إجراءات البلاغة الجديدة، فهو تقنية من تقنيات الكتابة الإبداعية الجديدة، ذلك أنّ الانزياح اشتراط لا مناص منه في خلق اللمحة الفنية أو إثرائها، بغية إحداث الدّهشة واللذة للمتلقي، وهذا ما حصل مع قصيدة النثر التي مثلت انزياحا عن الطريقة الشعرية التقليدية، إذ حاول الشاعر الجزائري المعاصر أن يتجاوز بها مكامن الإبداع بمعطيات متداخلة ومتجانسة، وبهذا فهي تحتل موقفا شاخصا في السّاحة الشّعرية وعيا وكتابة.

- إنّ شعرية التّشاكل والتّقابل في الشّعر الجزائري المعاصر طريقة في التّعبير عن العلاقات التي تحكم الوجود، فالعالم مردود إلى علاقات قوامها التّماثل والتّشابه، وأخرى قوامها التباين والاختلاف، والنفي والإثبات، والتّقابل يمثل مركز التناقض الذاتي بين كيان الشّاعر الجزائري وإحساسه بالواقع والزمن كما عبّر عاشور فني من خلاله نصوصه، وهذا التناقض يعبّر عن موقف رؤيوي وشعوري، يُسهم في السّمو والارتقاء باللّغة إلى مصاف الشّاعرية كما عند يوسف وغليسي.

- ترهن القصيدة ظهورها الجمالي والفنّي، على وفق مؤشّرات فكرية وضوابط فنية تتمثّل بعمق وأصالة جوهر الإبداع، لتكشف القصيدة عن ملامح وسمات جديدة تتضمّن الفعل الإيجابي في العمل الإبداعي وهذا ما كشفت عنه الصّورة الشّعرية الجديدة البارزة في المدوّنات الشّعرية، فضلا عن أنّ سمتيْ التعقيد والغموض ظاهرتان جماليتان في لغة الشّعر، فالنّص الشّعري الجزائري المعاصر وإن كان وليد واقع ثقافي تاريخي وحتى سياسي إلّا أنّ الشاعر استطاع أنْ يتعاطى معه ومع أحداثه ووقائعه فنيا بوساطة اللغة وتلاوين الخيال وتحديد زاوية الرؤية وعمقها، كما حاول توسيع تخوم حريته في الكتابة الشّعرية من خلال المواربة والرّمزية والاستعارة لتكون الرصيد الدال على ما يضمره النص.

- إنّ سير الشاعر الجزائري المعاصر في مشروعه الشّعري ليس بمحض مصادفة، وإنما انطلق من واقع ثقافي تبلور في ذات الشاعر من خلال تأسيسه لواقع شعري يسير بموازاة وجوده كما عند عاشور فنّي، فضلا عن مشاركاته الإبداعية وحفظه للعديد من تراثيات الفكر العربي الشّعري كالتي قام بها يوسف وغليسي، وكانت تلك ملاحق فكرية توسّمت بهما شعريتهما بين اللّغة التراثية الموحية ورصانة الوعي الشّعري له، فتأرجحت أشعارهما في التّوق إلى دفء اللّحظة وفخامة الكلمة وسمو اللّغة.

- إنّ علاقة الشّاعر بتراثه تتجاوز مسألة السّرقة، وبخاصة إذا استبدلنا فكرة المعنى الشّعري الموروث بفكرة الموقف الشّعري الّذي يتيح للشّاعر أنْ يحاور تراثه حوارًا واعيا يقوم على الائتلاف مرّة وعلى الاختلاف مرّة أخرى، وهذا ما أسهم في تحوّل المعاني الشّعرية عن طريق آلية اشتغال التّناص.

- إنّ الحضور يمثّل ذلك الدّال المادي، في حين أنّ الغياب ما هو إلا تلك القيم الغائبة داخل ثنايا النّص، وهو ما لا يمكن إدراكه، وإذن، فالحضور إلى جانب الغياب يؤكّدان وحدة الأثر الإبداعي في جملة واحدة، ممّا أثبتَ ذلك تمكّن يوسف وغليسي وعاشور فنّي من الجمع ما بيْن الشّكل والمضمون في الشّعر، وكذا دمج ما بين القديم والجديد، وهذا ما ساعد على الارتقاء ببلاغة معانيهما الشّعرية الجديدة.

- إنّ التّكرار في الشّعر الجزائري المعاصر ليس ضربا من الزّخرف اللّفظي أو اللّعب الخالي من الدّلالة، إنّما هو عنصر منتج للمعنى، له فاعلية متميّزة في تحويل اللّغة من مستوى الإبلاغ إلى المستوى الّذي تتحقّق فيه وظيفة شعرية قائمة على إقناع المتلقي.

- إنّ الحركة التّجدّدية في مدوّنة الشّاعرين عاشور فني ويوسف وغليسي تستمد حركتها وفاعليتها من حركة الفكر المتعدّد لهما، ومن حركة النّص المنتج نفسه، فكان السّعي لاكتشاف أسرار تلك النّصوص بما تنطوي عليه من رؤى وتعدّد القراءات، وهي تتحرك جماليا وتدعو إلى مزيد من التّفاعل المعرفي والوعي الفكري، لذا وجدناهما يمارسان التّأمل أمام شلالات الإيقاع في توازن فني، لإقامة علاقات متواترة يتشكّل من خلالها وعي النص الناتج من تلاحم وعي المبدِع المعرفي، وبهذا يدور الاشتغال الفني على الاختزال الشّعري، ليحتدم الصّراع بين الكثافة الشّعورية والاختزال الشّعري في تشكيل لغوي تنهض فيه بعض الرؤى وهي تكشف عن الخصوصية الثّقافية لشاعرِيْنا والوعي الشعري المتقدم من خلال انتمائهما للذّاكرة.

- إنّ تجربة كلّ منَ الشّاعرين يوسف وغليسي وعاشور فني تنفتح على التنوع والتأمل، وقد تمثلت في تأسيس بنية شعرية متماسكة تنزع نحو خلق بديل للشّعرية التقليدية، فكانت الممهدات لتقديم وعي شعري جديد، يمتدّ بجذوره في المشهد الشعري من خلال صوغ خطاب شعري حداثي يهدف إلى خلخلة البنى والميل نحو التّمرد والانفلات من أطر القوالب الجاهزة، فقد اتّضحت مهمّة الشّاعرين في خلق عوالم شعرية تندمج فيها المتناقضات، وتشهد المتنافرات فيها جذبا، لأنها تغذّي حركة المعنى في تجربة ناجعة، تشهد اتّساع الإيحاء والرّمز، لينبثق عقب الدّمج معنى آخر يشدّ الرّؤية إلى المبنى. وهذا ما يثبت امتلاك تجربتهما للمسوّغات الحقيقية نحو التجديد، مادامت تتكّئ على الحركة الشّعرية في مساراتها المتعددة، وهي خطوات جادة ترسم أفق الظهور طالما تسعى إلى التغيير، لذا توصف بأنّها تجربة ناجعة ولاسيما أنّها تستمدّ وجودها من فكر متنوّع الرّؤى ومتعدّد التّوجهات الثّقافية.

- إنّ يوسف وغليسي وعاشور فني ينطلقان نحو التّحليق الشّعري ضمن أفضية الخيال جاعلين من الانقطاع الحسي والمعنوي شكلًا فنّيا راسخا لتقاطعِ التّجربة الشّخصية مع التجربة الفنية في فضاء النّص، وهذا من أجل تشكيل قاعدة فنية بؤرتها المعيار الجمالي، فضلا عن وجود الدّفقة الشّعرية الدالة على الموقف الفكري والمترابطة مع لحظة التّكثيف، فكانت كلمات النّص الشّعري على قدرٍ كافٍ من البلاغة والجمالية تدعو فيما بينها إلى الجدّة والاستمرار والتّطوير، وكانت علامات النّص في حركة متزايدة مع الفعل الجمالي لدعم النّص بمهارة فنّية تتجلّى فيها القيم الشّعرية.

الملاحق

أومبيرتو إكو Umberto Eco:

ولد بتاريخ 5 يناير 1932 وتوفّي 19 فبراير 2016م، فيلسوف إيطالي، وروائي وناقد وباحث في القرون الوسطى، ويُعرف بروايته الشّهيرة اسم الوردة، ومقالاته العديدة، وهو أحد أهمّ النّقاد اللادينيين في العالم، له: السّيميائية وفلسفة اللغة، التأويل بين السّيميائيات والتفكيكية، آليات الكتابة السردية، نزهات في غابات السرد، الأثر المفتوح وغيرها من الكتابات.

تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov:

فيلسوف فرنسي بلغاري وُلِد في 1 مارس 1939 في مدينة صوفيا البلغارية، قام بدراسات عديدة في مجال النّقد،كما كتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة، حاصل على عدّة جوائز، وله أكثر من واحد وعشرين مؤلّفا مثل: شعرية النّثر، مقدّمة الشاعرية، الشّعرية، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، مدخل إلى الأدب العجائبي، وغيرها توفي يوم 7 فبراير 2017.

تشارلز موريس Charles Mouris:

فيلسوف وعالم سيميائيات أمريكي عاش بين 1903و 1979م، اهتمّ بدراسة العلامات من خلال منهجه السيميائي، ودلالية هذه العلامات (معنى العلامات)، وبالمنطقية التي تتعلق بالأصل والاستخدام، وآثار هذه العلامات.

الجاحظ أبو عثمان بحرو:

هو أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب البصري، عاش بين (159هـ/255هـ) المعتزلي وصاحب التّصانيف، لقّب بالجاحظ لخلقة عُرف بها وهي بروز وجحوظ عينيه، خصّص حياته للعلم، يعود له الفضل في إرساء البذور الأولى لعلم البلاغة، ترك مؤّلفات غزيرة أهمها: البيان والتبيين، والحيوان في أجزاء عديدة.

الجرجاني عبد القاهر:

نحوي ومتكلّم ولد في جرجان لأسرة رقيقة الحال، نشأ ولوعا بالعلم، عاش بين (400هـ/471هـ) يعدّ مؤسّس علم البلاغة، أخذ عن العلماء والشيوخ الذين أنجبتهم العربية، فقد نقل عن سيبويه والجاحظ، وأبي علي الفارسي، وانب قتيبة، وقدامة بن جعفر، والآمدي والقاضي الجرجاني، وغيرهم له مؤلّفاه المشهوران: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة.

جول ألفرد ميشال بريال Jules Alfred Michel Bréal:

باحث لغوي فرنسي عاش بين 1832 و 1915، كان متخصّصا في فقه اللّغة، وكثيرا ما يعزى إليه تأسيسه علم السّيمية (علم الدّلالة). درس اللغة السانسكريتية، وكان من الممهدين لتأسيس علم اللّغة والغراماطيق.

جوليا كريستيفا Julia Kristiva:

من مواليد 24 جوان 1941، باحثة وناقدة بلغارية متأثرة بالثقافة الفرنسية ومفاهيم باختين، تبنت مفهومه عن الحوارية، وأطلقت عليه مصطلح التناص، لها مؤلفات من أبرزها: "ثورة اللّغة الشّعرية"، "النّص الرّوائي"، "تعدّدية الكلمة"، وغيرها.

جون روبرت فيرث John Rupert Firth:

عاش بين 17 يناير1890 و 14 ديسمبر 1960، لغوي بريطاني وشخصية رئيسة في تطوير علم اللغة ببريطانيا خلال الخمسينيات القرن العشرين. شغل منصب أستاذ للغة الانجليزية في جامعة البنجاب بين 1919 و 1928، ثم أستاذا في اللّسانيات العامة، بعدها عمل في قسم الصّوتيات في كلية لندن الجامعية.

جيرار جينيت Gerrard Genette:

ناقد ومنظّر أدبي فرنسي عاش بين (1930-2018) صاحب منجز نقدي ضخم وفريد من نوعه في النّقد والخطاب السّردي وأنساقه وجماليات الحكاية والمتخيّل وشعرية النّصوص واللّغة الأدبية، من مؤلفاته: مدخل لجامع النّص، خطاب الحكاية بحث في المنهج، نظرية السّرد من وجهة نظر التّبئير، طرائق تحليل السّرد الأدبي دراسات، من البنيوية إلى الشّعرية.

رولان بارت Roland Barthes:

فيلسوف فرنسي، وناقد وكاتب أدبي، دلالي، ومنظّر اجتماعي، وُلد في شيربورج بفرنسا 12 نوفمبر 1915 وتُوفي في باريس في 25 مارس 1980، واتّسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. اشتهر بدراساته البنيوية والسّيميائية وترك أثرا واسعا على الدّراسات النّقدية الأدبية.

رومان أوسيبوفيتش جاكوبسون Roman Jakobson:

عالم لغوي، وناقد أدبي روسي ولد يوم 11 تشرين الأول 1896 توفّي بتاريخ 18 تموز 1982، من روّاد المدرسة الشّكلية الروسية، وقد كان أحد أهمّ علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشّعر والفن، له مؤلفات ودراسات عديدة منها: دراسات في الألسنية العامة، مسائل في الشّعرية، اللغة في الأدب، أساسيات اللغة، وغيرها من المؤلّفات.

ستيفن أولمان Stephen Ullmann:

عاش بين 31 جويلية 1914 و 10 يناير1976، باحث لغوي مجري، قضى معظم حياته في انجلترا، وكتب عن الأسلوب وعلم المعاني في اللّغات الرّومانسية واللّغات الشّائعة.

شاييم بيرلمان Chaim Perlman:

أكاديمي بلجيكي (1912-1984)، أستاذ بجامعة بروكسل، مؤسّس ما يعرف بـ البلاغة الجديدة، من مؤلفاته: "البلاغة والفلسفة"، و"حقل الحجاج"، و"الإمبراطورية البلاغية".

عاشور فني:

شاعر جزائري معاصر ومترجم، من مواليد 02ديسمبر1957 بسطيف، أستاذ بجامعة الجزائر، له أعمال شعرية بارزة أهمها: زهرة الدنيا1994 تجربته الرائد التي قدمته بقوة إلى ساحة المشهد الشعري، رجل من غبار2003، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان2004، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي-نصوص هايكو-2007، و"ديوانه أعراس الماء" الصادر عن دار نشر فرنسية عام2007، كما ترجم عدة أعمال أدبية جزائرية إلى اللغة الفرنسية مثل: "عراجين الحنين" للأخضر فلوس، و"معراج السونو" لأحمد عبد الكريم، و"سين" لمشري بن خليفة، و"الأرواح الشاغرة" لعبد الحميد بن هدوقة، وغيرها فضلا عن مشاركاته في مهرجانات وطنية وعالمية.

محمد عبد الله العُمَري:

ناقد وبروفيسور مغربي، حاصل على شهادة الدّراسات المعمّقة، ودبلوم الدّراسات العليا ودكتوراه الدولة في الأدب العربي من جامعة محمد الخامس في الرباط. عمل أستاذا للبلاغة وتحليل الخطاب والنّقد الأدبي في كلّيتي الآداب بفاس والرّباط، وعمل كذلك في جامعة الملك سعود بمدينة الرياض .حصل على جائزة الملك فيصل العالمية في اللّغة العربية

والأدب عام2007 م بالاشتراك مع مصطفى ناصف، له: البلاغة الجديدة بين التّخييل والتداول، وبلاغة الخطاب الإقناعي، البلاغة العربية أصولها وامتدادها، وترجمته لكتب أجنبية عديدة.

هنريش بيلث Plett Heinrich:

صاحب مقولة النّسق الأسلوبي للانزياح، كما نادى بفكرة علمية البلاغة، وأنّها ليست محصورة في الجانب الجمالي، بقدر ما هي تنزع لأن تصبح علما واسعا للمجتمع في رأيه.

يوسف وغليسي:

شاعر وناقد وأستاذ جامعي جزائري، من مواليد 1970 بولاية سكيكدة، بدأ كتابة الشعر ونشره عام1987، أصدر عدّة دواوين أبرزها: تغريبة جعفر الطيار، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، كما أصدر العشرات من الدراسات والمساهمات النقدية منها: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، التّحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، مناهج النقد الأدبي وغيرها، كما تحصل على عدة جوائز عالمية ووطنية محلية عن إبداعاته آخرها جائزة الإبداع الشعري في النقد عن مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين شهر فيفري2020، وأشرف على بحوث أكاديمية ودراسات في المجال النّقدي.

مسرد المصطلحات عربي – انجليزي

Création		إبداع المعنى
Metaphor		الاستعارة
Myth		الأسطورة
Style / Stylistics		الأسلوب / الأسلوبية
Displacement		الانزياح
Text Production		إنتاج النّص
Structure		البنية
New Rhetoric		البلاغة الجديدة
Hermeneutics		التّأويل
Experience poetics		التّجربة الشّعرية
Distorition		تحريف المعنى
Fiction		التّخييل
Pragmatics		التّداولية
Syntax		التّركيب
Isotopy		التّشاكل
Antonymy		التّضاد
Expression		التّعبير
Plurivalency		تعدّد الدّلالات
Polysemy		تعدّد المعاني
Interpretation		التّفسير
Deconstruction		التّفكيك
Repetition		التّكرار
Intertextuality		التّناص
Aestheticism		الجمالية
Argument		حجاج
Modernism		الحداثة
Presence		الحضور
Discourse		الخطاب
Signifier		الدّال
Signifiance		الدّلالة
Symbol / Symbolism		الرّمز / الرّمزية

Context		السّياق
Semiology/ Semiotics		السّيمياء / السّيميائية
Contemporary Algerian poetry		الشّعر الجزائري المعاصر
Poetics		الشّعرية
Imagery		الصّورة الشّعرية
Paradigmatics		العلاقات الاستبدالية
Syntagmatic		العلاقات التّركيبية
Sign		العلامة
Semantics		علم الدّلالة
Semiotics		علم العلامات
Absence		الغياب
Mystery		الغموض
The Prose Poem		قصيدة النّثر
Poetic language		لغة شعرية
Receiver		المتلقي
Paradigmatic Axis		المحور الاستبدالي
Referent		المرجع
Objective equivalent		المعادل الموضوعي
Meaning		المعنى
Norm		المعيار
Concept		المفهوم / التّصور
Approach		مقاربة
Intentionality		مقصدية
System		النّسق
Text		النّص
Newcriticism		النّقد الجديد
Displacement		نقل المعنى
Type / Norm		النّموذج
Aesthetic Function		الوظيفة الجمالية
Dé-construction		الهدبنة

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادروالمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

الحديث النبوي الشريف: صحيح البخاري، وصحيح مسلم.

أولا: المصادروالمراجع

1. إبراهيم إمام ومصطفى آرنؤوط، تعريف الفن، مطبعة مصر، القاهرة، 1962.
2. إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النّص، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1997.
3. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، ط3، 2007.
4. ابن رشد، فصل المقال في تقرير ما بين الشّريعة والحكمة من الاتّصال أو وجوب النّظر العقلي وحدود التّأويل (الدّين والمجتمع)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1997.
5. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، تع/ أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ج1، دت.
6. ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1402ه/1982.
7. ابن المعتز، كتاب البديع، تح: كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982.
8. أبو بكر محمد بن الطّيب الباقلاني، إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر.
9. أبو حامد الغزالي، معيار العلم في فنّ المنطق، دار الأندلس، بيروت، ط4، 1983.
10. أبو حامد الغزالي، معيار العلم في فنّ المنطق، شرح: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2013.
11. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986.
12. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب محمد بن الخوجة، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.
13. أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ج1، 1432ه/2011.
14. أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، شرح وضبط: عمر فاروق الطّباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت.
15. أبو عبد الله محمد بن أحمد القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، راجعه وعلّق عليه: محمد إبراهيم الحفناوي، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1994.
16. أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث، الأهلية للنّشر والتّوزيع، المملكة الأردنية ، عمان، ط1، 1997.
17. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، مطبعة السّعادة، مصر، ج1، ط3، 1964.
18. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط5، 1981، ج1.

19. أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السّيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1961، الجزء 1.
20. أبو محمد عبد الله بن مسلم الدّينوري، أدب الكاتب، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت.
21. أبو هلال الحسين العسكري، كتاب الصّناعتين(الكتابة والشّعر)، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة 1، 1952.
22. أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السّكاكي، مفتاح العلوم، تح/ عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1420ه/2000.
23. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، تحقيق محمد عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي ومطبعة المدني، القاهرة، ج1، ط7، 1997.
24. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، تح/ محمد عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ومطبعة المدني، القاهرة، ط7، 1418ه/1998، ج1.
25. أبو عثمان بحرو الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السّلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1965، ج3.
26. أحمد أمين، النّقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط4، 1967.
27. أحمد محمد قدور، مبادئ اللّسانيات، دار الفكر، دمشق، ط1، 1996.
28. أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، مكتبة دار العروبة للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط1، 1982.
29. إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب نقد الشّعر من القرن الثّاني حتّى القرن الثّامن الهجري، دار الثّقافة، بيروت لبنان، ط4، 1983.
30. إحسان عبّاس، فن الشّعر الفنون الأدبية، ج3، دار الثّقافة، بيروت لبنان.
31. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، دار غريب، القاهرة.
32. أحمد الشّايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النّهضة المصرية، ط8، 1991.
33. أحمد الشّايب، أصول النّقد الأدبي، مكتبة النّهضة المصرية، ط10، 1994.
34. أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللّغوية، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
35. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، مؤسسّة اليمامة الصحفية، الرّياض، ط1، 2003.
36. أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1993.
37. أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر، ط1، 2006.
38. أحمد يوسف، الدّلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005.
39. أحمد يوسف، سيميائيات التّواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات، منشورات مختبر السّيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، دت.
40. أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، لبنان، ط1، 1428ه/2007.
41. أحمد يوسف، يتم النص والجينيالوجيا الضائعة تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، 2003.

42. الأخضر جميعي، اللّفظ والمعنى في التّفكير النّقدي والبلاغي عند العرب دراسة، منشورات اتحّاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
43. ألفت الرّوبي، نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التّنوير، بيروت، ط1، 1983.
44. إلهام أبو غزالة وعلي خليل، مدخل إلى علم لغة النّص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1999.
45. أماني حاتم مجدي بسيسو، إحسان عباس وجهوده في نقد الشّعر العربي، فضاءات للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2011.
46. أمين الخولي، مناهج تجديد في النّحو والبلاغة والتّفسير والأدب، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1961.
47. أمين الخولي، فن القول، تقديم: صلاح فضل، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1996.
48. بامي الدّروبي، المجمل في فلسفة الفن، مطبعة الاعتماد، مصر، 1947.
49. بسام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النّقدي، دائرة المكتبة الوطنية، 1998.
50. بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.
51. بوعافية محمد عبد الرّزاق، البلاغة العربية والبلاغات الجديدة قراءة في الأنساق بين التّراث والمعاصرة، مؤسّسة حسين رأس الجبل للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2018.
52. تمام حسّان، الأصول دراسة ابستيمولوجية للفكر اللّغوي عند العرب، دار الشّؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
53. تمام حسان، اللّغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973.
54. توفيق الزّيدي، أثر اللّسانيات في النّقد العربي الحديث، الدّار العربية للكتاب، تونس، 1984.
55. توفيق الزّيدي، مفهوم الأدبية في التّراث النّقدي إلى نهاية القرن الرّابع، سراس للنّشر، تونس.
56. جابر عصفور، الصّورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 1992.
57. جابر عصفور، مفهوم الشّعر دراسة في التّراث النّقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.
58. جلال الدّين محمد بن عبد الرحمان الخطيب القزويني، التّلخيص في علوم البلاغة، شر/ عبد الرحمان البرقوقي، دار الفكر العربي، ط1، 1904.
59. جلال الدّين محمد بن عبد الرّحمان الخطيب القزويني، التّلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرح: عبد الرّحمان البرقوقي، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1932.
60. جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات إبداع الثقافة.
61. جميل عبد المجيد، بلاغة النّص مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار غريب للنّشر، 1999.
62. جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، دار الشّروق، بيروت، ط1، 1984.
63. جوزيف شريم، دليل الدّارسات الأسلوبية، المؤسسّة الجامعية للدّراسات، بيروت، 1984.
64. حافظ إسماعيل العلوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 1431هـ/2010.
65. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ نظريات التّلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية النّسر الذهبي للطّباعة، القاهرة، ط2.
66. حسن بشير صالح، علاقة المنطق باللّغة عند فلاسفة المسلمين، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الاسكندرية، ط1، 2003.

67. حسن حماد، المفارقة في النص الروائي نجيب محفوظ نموذجا، المجلس الأعلى للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2005.
68. حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1418هـ/1998.
69. حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغوت يوسف، الجزائر، 1987.
70. حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1994.
71. حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي ومنشورات الاختلاف، بيروت لبنان، ط1، 2011.
72. حسين خمري، شعرية الانزياح، ضمن كتاب سلطة النّص في ديوان البرزخ والسّكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001.
73. حسين خمري، الظّاهرة الشّعرية العربية الحضور والغياب دراسة، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
74. حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
75. حمّادي صمّود، الوجه والقفا في تلازم التّراث والحداثة، مطبعة الشّركة التّونسية للنّشر، 1988.
76. حمّود طاهر سليمان، دراسة المعنى عند الأصوليين، الدّار الجامعية للطّباعة والنّشر، الاسكندرية.
77. حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدّلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003.
78. خالد محمد الزّواوي، الصّورة الفنية عند النّابغة الذّبياني، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، لونجان، 1992.
79. خليل الموسى، قراءات في الشّعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
80. ذياب شاهين، التّلقي والنّص الشّعري قراءة في نصوص شعرية معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات، دار مكتبة الكندي للنّشر والتّوزيع.
81. رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التّقنية والتّطور، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط2.
82. رجاء عيد، لغة الشّعر قراءة في الشّعر العربي الحديث، مطبعة الأطلس ومنشأة المعارف، الاسكندرية القاهرة، 1985.
83. رشيد يحياوي، قصيدة النّثر العربية (أو خطاب الأرض المحروقة)، أفريقيا الشّرق، المغرب، ط1، 2006.
84. رمضان الصّباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا للطّباعة والنّشر، مصر، ط1، 2002.
85. زكي نجيب محمود، مع الشّعراء، دار الشّروق، بيروت، 1978.
86. سامح الرّواشدة، إشكالية التّلقي والتّأويل، منشورات أمانة، عمان، 2001.
87. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2010.
88. سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربي القديم من الجاهلي إلى القرن الثاني للهجرة بنيته وأساليبه.
89. سعد عبد العزيز مصلوح، في اللّسانيات المعاصرة دراسات مثاقفات، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2004.
90. سعيد حسين بحيري، علم لغة النّص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، لبنان، ط1، 1997.
91. سعيد حسين بحيري، علم لغة النّص، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، 1997.
92. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، دار توبقال للنّشر، ط1، 2005.

93. سعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، الاسكندرية، ط2، 1983.
94. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2008.
95. سعيد بنكراد، سيميائيات النّص مراتب المعنى، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الرّباط، ط1، 2018.
96. سعيد بنكراد، مسالك المعنى دراسات في الأنساق الثقافية، منشورات الزّمن، مطبعة بني أزناس، المغرب، 2015.
97. سعيد بوخالفة، في سيمياء الشّعر العربي القديم، منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1.
98. السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد"لابن هدوقة، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
100. السّعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط2، 1983.
101. سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي النّص والسّياق، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
102. سمير استيتية، اللّسانيات، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1، 2005.
103. سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي المعاصر، دار التّوفيق للطباعة والنّشر، سوريا، ط1، 2004.
104. شربل داغر، الشّعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1988
105. الشّريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح/محمد المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2004.
106. شريف هزاع شريف، نقد/تصوّف، النّص-الخطاب-التّفكيك، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2008.
107. شفيع السّيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، القاهرة، 1987.
108. شكري محمد عيّاد، مدخل إلى علم الأسوب، دار العلوم، الرّياض، 1982.
109. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.
111. شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، الشّعرية، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط2، 1990.
112. شلتاغ عبّود شرّاد، حركة الشّعر الحر في الجزائر، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
113. شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط9، 1995.
114. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط10، 1978.
115. صابر الحباشة، تحليل المعنى مقاربات في علم الدّلالة، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.
116. صابر الحباشة، التّداولية والحجاج، مداخل ونصوص، صفحات للدّراسات والنّشر، سورية، ط1، 2008.
117. صبحية عودة زعرب، النص بين التأويل والتحليل والتلقي، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2008.
118. الطّاهر أحمد مكي، دراسات أندلسية في الأدب والتّاريخ والفلسفة، دار المعارف، ط3، 1987.
119. الطّاهر بومزبر، أصول الشّعرية العربية، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.
120. طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1978.
121. عاطف جودة، الخيال ومفهومه ووظائفه، المصرية العالمية للنشر، ط1، 1998.
122. عبّاس حشاني، خطاب الحجاج والتّداولية، دراسة في نتاج ابن باديس الأدبي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1،2014.
123. عباس عبد جاسم، جماليات الخروج على سلطة النموذج، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2014.
124. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر، دار هومة، ط1، 1998.

125. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005.
126. عبد الرّحمان بن خلدون، المقدمة، مؤسّسة الرّسالة ناشرون، دمشق سوريا، ط1، 2012.
127. عبد الرّحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أساسها وعلومها وفنّها، دار العلم، دمشق، 1996.
128. عبد السلام السّيد حامد، نحو النّص عند سعد مصلوح، جامعة السّلطان قابوس، 2015.
129. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدّار العربية للكتاب، طرابلس، ط3.
130. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة، الكويت، ط1، 2001.
131. عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النّهضة العربية، بيروت، ط3، 1970.
132. عبد العزيز عتيق، في تاريخ البلاغة العربية، دار النّهضة العربية، بيروت، 1970.
133. عبد العزيز موافي، قصيدة النّثر من التّأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2004.
134. عبد الفتاح الدّيدي، الخيال الحركي في الأدب النّقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.
135. عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، دار الفكر، الأردن، ط4، 1428هـ/2008.
136. عبد القادر حسين، المختصر في تاريخ البلاغة العربية، دار غريب للطّباعة والنّشر، دط، 2001.
137. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
138. عبد القادر عبو، أسئلة النقد في محاورة النص الشّعري المعاصر دراسة، منشورات ليجوند، 2013.
139. عبد القادر فيدوح، دلائلية النّص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993.
140. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية ودار الوصال، وهران، ط1، 1994.
141. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 1424هـ/2003.
142. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.
144. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي ومطبعة المدني، القاهرة، 1404هـ/1984.
145. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، صحّحه وضبطه: محمد رضا رشيد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978.
146. عبد الله إبراهيم، الثّقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1999.
147. عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، الدّار البيضاء، ط1، د ت.
148. عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنّف في الحجاج (الخطابة الجديدة) لبيرلمان وتيتيكا، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التّقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، كلية منوبة، تونس، مج39، 1998.
149. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط2، 1989.
150. عبد الله العشي، أسئلة الشّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
151. عبد الله محمد الغذامي، تشريح النّص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط2، 2006.
152. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

153. عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف قراءة في النّظرية النّقدية العربية وبحث في الشّبيه المختلف، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1994.

154. عبد الله محمد الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط2، 1412ه/1991.

155. عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004.

156. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشّعري"دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية".

157. عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994.

158. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

159. عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف، نحو بلاغة جديدة، مكتبة غريب، القاهرة، 1977.

160. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999.

161. عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب(مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2004.

162. عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، منشورات ثالة، الجزائر، 2009.

163. عدنان بن ذريل، النّص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2، 2000.

164. عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدّار العربية للنّشر، مدينة نصر، 2000.

165. عدنان حسين قاسم، لغة الشّعر العربي، الدّار العربية للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2006.

166. عز الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.

167. عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3.

168. عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1997.

169. علي أبو سعيد أدونيس، زمن الشّعر، دار العودة، بيروت لبنان، ط2، 1978.

170. علي أبو سعيد أدونيس، الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

171. علي أبو سعيد، مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت لبنان، ط3، 1979.

172. علي بن خلف الكاتب، مواد البيان، تح: حسين عبد اللّطيف، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس، 1982.

173. علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت الدّار البيضاء، ط1، 1993.

174. علي زوين، منهج البحث اللّغوي بين التّراث وعلم اللّغة الحديث، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

175. عماد الدّين أبو الفداء إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، مكتبة الصّفا، القاهرة، ط1، 2002.

176. عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده (عرض وتوثيق وتطبيق)، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع، عمان الأردن، ط1، 1430ه/2009.

177. عماد محمد محمود البخيتاوي، مناهج البحث البلاغي عند العرب دراسة في الأسس المعرفية، دار الكتب العلمية، 2013.

178. عمر أبو خرمة، نحو النّص نقد نظرية وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2004.

179. عمر الطّالب، عزف على وتر النّص الشّعري دراسة في تحليل النّصوص الأدبية الشّعرية، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

180. عناد غزوان، التّحليل النّقدي والجمالي للأدب، دار دجلة، عمان الأردن، ط1، 2011.
181. فخر الدّين محمد بن عمر الرّازي، التّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، تح: خليل محي الدّين الميس، دار الفكر، عمّان، 1995.
182. فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.
183. فاطمة الشّيدي، المعنى خارج النّص أثر السّياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى للطّباعة والنّشر، دمشق، 2011.
184. فايز الدّاية، علم الدّلالة العربي (النّظرية والتّطبيق)، دار الفكر، دمشق، ط1، 1985.
185. فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008.
186. فخر الدّين عامر، أسس النّقد الأدبي في عيار الشّعر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2006.
187. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النّقد العربي الحديث(دراسة في تحليل الخطاب)، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
188. قدامة بن جعفر، نقد الشّعر،مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ.
189. القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمان الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة المحمدية، القاهرة.
190. كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1987.
191. كمال بشر، دراسات في علم اللّغة، دار غريب، القاهرة، ط1، 1998.
192. لخذاري سعد، الدّرس البلاغي العربي بين السّيميائيات وتحليل الخطاب، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2017.
193. لطفي عبد البديع، التّركيب اللّغوي للأدب بحث في فلسفة اللّغة والاستطيقا، دار المرّيخ للنّشر، الرّياض، 1989.
194. لطيفة إبراهيم النجار، منزلة المعنى في نظرية النّحو العربي، دار العالم العربي، الإمارات دبي، 2012.
195. مازن مبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، بيروت، 1968.
196. مجدي أحمد توفيق، ما البلاغة؟ دراسة، مؤسسة سندباد للنشر والإعلام، القاهرة، ط1، 2013.
197. مجدي أحمد توفيق، مدخل إلى علم القراءة الأدبية، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، مصر، 1994.
198. محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة في ضوء منهج متكامل، دار البشير للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 1992.
199. محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1403هـ/1983.
200. محمّد بركات حمدي أبو علي، مفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة، دار البشير للنّشر، 1988.
201. محمد بن أحمد العلوي بن طباطبا، عيار الشّعر، تح: طه الحاجري و زغلول سلام، المكتبة التّجارية، القاهرة، 1956.
202. محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، شرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة.
203. محمد بنيس، حداثة السّؤال، دار التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1، 1985.
204. محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التّقليدية، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط2، 2001.
205. محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، 1979.
206. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985.
207. محمد تحريشي، أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
208. محمد حسن عبد الله، مقدّمة في النّقد الأدبي، دار البحوث العلمية، بيروت، ط1، 1975.

209. محمد حماسة عبد اللّطيف، الإبداع الموازي التّحليل النّصي للشّعر، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2011.
210. محمد خطابي، لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1991.
211. محمد زغلول سلام، تاريخ النّقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرّابع الهجري، منشأة المعارف الاسكندرية.
212. محمد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النّهضة العربية، بيروت، 1979.
213. محمد سالم محمد الأمين الطّلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النّقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2008.
214. محمد صابر عبيد، تأويل النّص الشّعري، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2010.
215. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، اتّحاد الكتب العرب، دمشق، 2001.
216. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي دراسة موسوعية، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، ط1، 2012.
217. محمد صلاح الدين فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
218. محمد صلاح الدين فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
219. محمد صلاح الدين فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، مصر، ط1، 1996.
220. محمد صلاح الدين فضل، شفرات النّص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995.
221. محمد صلاح الدين فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشّروق، مصر، 1993.
222. محمد صلاح الدين فضل، القراءة وأشكال التّخييل، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللّبناني، ط1، 2008.
223. محمد صلاح الدين فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشّروق، مصر، ط1، 1419هـ/1998.
224. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون والشّركة المصرية العالمية للنّشر، القاهرة، ط1، 1994.
225. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997.
226. محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995.
227. محمد عزّام، المصطلح النّقدي في التّراث الأدبي العربي، دار الشّروق العربي، لبنان.
228. محمد عزّت جاد، نظرية المصطلح النّقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.
229. محمد علي الخولي، علم الدّلالة (علم المعنى)، دار الفلاح للنّشر، ط1، 2000.
230. محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشّعرية في كتاب البيان والتّبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 1998.
231. محمد علي الشّراج، اللّباب في قواعد اللّغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللّغة والمثل، دمشق، ط1، 1982.
232. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، أفريقيا الشّرق، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2012.
233. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشّرق، المغرب، 1999.
234. محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2002.
235. محمد العمري، نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشّرق، المغرب، 1996.

236. محمد عنّاني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنّشر، 1996.
237. محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط6، 2005.
238. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنّشر، ط3، 1996.
239. محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
240. محمد كريم الكواز، البلاغة والنّقد المصطلح والنّشأة والتّجديد، دار الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2006.
241. محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللّسانيات، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
242. محمد مشبال، أسرار النّقد الأدبي مقالات في النّقد والتّواصل، مكتبة سلمى الثّقافية ومكتبة الخليج العربي، تطوان، ط1، 1423ه/2002.
243. محمد مشبال، البلاغة وأنواع الخطاب، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2017.
244. محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشّعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرّباط، ط1، 1993.
245. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري استراتيجية التّناص، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 1992.
246. محمد مفتاح، دينامية النّص تنظير وإنجاز، المركز الثّقافي العربي، المغرب، 1987.
247. محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات بن عبد الله، تونس، ط1، 1988.
248. محمد الناصر العجيمي، النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 1998.
249. محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث (اتّجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006.
250. محمد الولي، الصّورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثّقافي العربي، البيضاء، ط1، 1990.
251. محمد يحي الحصماني، قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالح النقدية، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.
252. محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، دار المدار الإسلامي، ليبيا، ط2، 2007.
253. محمود محمد عيسي، السّياق الأدبي دراسة نقدية تطبيقية، جامعة المنصورة، مصر، ط1، 2004.
254. مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، 2013.
255. مسعود بودوخة، البلاغة العربية بين الإمتاع والإقناع، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1439ه/2018.
256. مسلم حسب حبيب، جماليات النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، لندن، ط1، 2007.
257. مصطفى صادق الرّافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ج2.
258. مصطفى الصّاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف الاسكندرية، 1985.
259. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.
260. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النّقد العربي الحديث، مكتبة الشباب، مطبعة الرّسالة.
261. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النّقد العربي، دار الأندلس، بيروت.
262. المنصف عاشور، التّركيب عند ابن المقفع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.
263. منصور عبد الرحمان، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، 1977.
264. منصور قيسومة، مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2013.

265. ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، دمشق، 2011.
266. ميجان الرّويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء بيروت، ط3، 2002.
267. نبيل راغب، عناصر البلاغة العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003.
268. وحيد صبحي كبّابة، الصّورة الفنية في شعر الطّائيين بين الانفعال والحسّ –دراسة-، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
269. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب، ط6، 2001.
270. يحياوي الطّاهر، أحاديث في الأدب والنّقد، شركة شهاب، الجزائر.
271. يوسف الخال، الحداثة في الشّعر، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت.
272. يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1427-2007.
273. يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال للنشر، ج2، ط1، 2006.
274. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ/2008.
275. يوسف يحياوي، الجوانب التّركيبية للجملة العربية في ديواني محمد العيد آل خليفة وأحمد سحنون، منشورات مخبر الدّراسات اللّغوية في الجزائر،د ط، تيزي وزو، الجزائر، 2013.

ثانيا: المراجع المترجمة

1. آرثر إيزابرجر، النّقد الثّقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسة، تر:وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثّقافة، ط1، 2003.
2. أرسطوطاليس، الخطابة، تر: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات ودار القلم، الكويت ولبنان، 1979.
3. أرسطو، فن الخطابة، تر: عبد الرحمان بدوي، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
4. إلرود إبش وجان كوهن ود.و.فوكيما وفان ديك كبدي فاركا وجان ستاروبانسكي، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر/محمد العمري، أفريقيا الشّرق، 1996.
5. إمبرتو إيكو، التّأويل والتّأويل المفرط، تر/ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط1، 2009.
6. آن روبول وجاك موشلير، التّداولية اليوم(علم جديد في التّواصل)، تر:سيف الدّين دغفوس ومحمد الشّيباني ومراجعة: لطيف زيتوني، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، ط1، 2003.
7. آن موريل، النّقد الأدبي المعاصر "مناهج، اتّجاهات، قضايا"، تر/إبراهيم أولحيان ومحمد الزّكراوي، القاهرة، ط1، 2008.
8. آيفور آرمسترونغ ريتشاردز، العلم والشّعر، تر/مصطفى بدوي، مراجعة/ سهير القلماوي، الأنجلو المصرية، القاهرة.
9. آيفور آرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر:سعيد الغانمي وناصر حلّاوي، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2002.
10. آيفور آرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة اللغة والقيم، دار المصطفى للطباعة والنشر والتوزيع، 2006.
11. إيفانكوس خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، تر/حامد أبو أحمد، تع/ عزّ الدين إسماعيل، دار غريب للطباعة والنشر، 1992.

12. بالمر فرانك، علم الدّلالة إطار جديد، تر: صبري إبراهيم السّيد، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1992.
13. بالمر فرانك، مدخل إلى علم الدّلالة، تر: خالد محمود جمعة، مكتبة دار العروبة للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط1، 1997.
14. برنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر/زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة المركز المصري العربي، ط1، 1997.
15. بول ريكور، نظرية التّأويل وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي، الدّار البيضاء، ط2، 2006.
16. تزفيطان تودوروف، النّص ضمن كتاب العلاماتية وعلم النّص، تر/ منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 2004.
17. جاسبر دايفيد، مقدمة في الهرمنيويطقا، تر: وجيه قانصو، الدّار العربية للعلوم، بيروت، 2007.
18. جفرسون آن روبي ديفيد، النظرية الأدبية الحديث، تر: سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق، 1992.
19. جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.
20. جوليا كريستيفا، علم النّص، تر/ فريد الزّاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط1، 1991.
21. جوناثان كولر، النّظرية الأدبية، تر/رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004.
22. جون كوهن، النّظرية الشّعرية بناء اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، 2000.
23. جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر، الدر البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
24. جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.
25. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر/طلال وهبة، مر/ميشال زكريا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2008.
26. رامان سلدن، النّظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطّباعة والنّشر، 1998.
27. روبرت هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نظرية، تر/ رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، دمشق، ط1، 1992.
28. روبرت هولب، نظرية التّلقي مقدّمة نقدية، تر/عزّ الدّين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000.
29. رولان بارت، الدّرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار الطّليعة للطباعة والنّشر، بيروت، ط2، 1982.
30. رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر/عمر أوكان، أفريقيا الشّرق، 1994.
31. رولان بارت، الكتابة في الدّرجة الصّفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.
32. رولان بارت، نظرية النّص، تر: محمّد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، بيروت، ع03، 1988.
33. رولان بارت، النّقد والحقيقة، تر/منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، 1994.
34. رولان بارت وآخرون، الأدب والواقع، تر: عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، ج ج تنسيفت، مراكش، ط1، 1992.
35. رومان جاكوبسون، ست محاضرات في الصّوت والمعنى، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
36. رومان ياكوبسون، قضايا الشّعرية، تر/محمد الولي وحنون مبارك، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء المغرب، 1988.
37. رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدّين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط3، 1985.
38. رينيه ويليك، ووارين أوستن، نظرية الأدب، تر/عادل سلامة، دار المريخ، السّعودية، 1992.

39. سابير إدوارد، اللّغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، اللّغة والأدب، تودوروف، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
40. ستانلي هايمن، النّقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر/إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1958، ج1.
41. ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللّغة، تر/ كمال بشر، مكتبة الشّباب، القاهرة، 1992.
42. غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة "علم شاعرية الأحلام الشاردة"، تر/ جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتوزيع، ط1، 1991.
43. فرانسوا مورو، البلاغة مدخل لدراسة الصّور البيانية، تر/محمد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشّرق، المغرب، 2003.
44. فرديناند دو سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: صالح القرمادي وآخرون، الدّار العربية للكتاب، تونس 1985.
45. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية في جمالية التّجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دت.
46. فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، مركز النّشر العلمي ومطابع جامعة الملك عبد العزيز، جدّة السّعودية، ط1، 1432ه/2011.
47. ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان للنّشر والتوزيع، الرباط، ط2، 1987.
48. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر تق: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح، الدار البيضاء، ط1، 1993.
49. ميشال آريفي و جان كلود جيرو، لوي بانييه، جوزيف كورتيس، السّيميائية أصولها وقواعدها، تر/رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم/عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
50. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النّص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشّرق، بيروت لبنان، ط1، 1999.
51. هيو ج.سلفرمان، نصّيات بين الهرمنيوطيقا والتّفكيكية، تر/علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
52. وليم راي، المعنى الأدبي من الظّاهراتية إلى التّفكيكية، تر: يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1978.

ثالثا: المراجع الأجنبية

1. Barthes, image-music-text : Essays selected and Translated by S.health fontana, Great Britain, 1977.
2. Ch. perelman, l'empire rhétorique, librairie philosophique, 1973.
3. _____, Traité de l'argumentation, édition de l'université de Bruxelles, 2008.
4. Charles Sandres Pierce , Ecrits sur le signe, trad par G.Deladalle, Paris, Seuil, 1978.
5. Ck Ogden and I.A Richards, Principles of literary Criticism (Routledge et Kegan Paul, 17th imp).
6. _____, The meaning of Meaning, London, 1985.
7. Dictionnaire Encyclopédique Larousse, Paris , France 1997.
8. Dominique Maingueneau, l'analyse Du discours, Hachette supérieur, France.
9. Fontanier pierre, les figures du discours, Flammarion, Paris, 1968.

10. Frye Northerop, laestructure irreflexible de la obra literarua, trad, madrid,1976.
11. Genette G, La Rhétorique restreinte, in figure3, éd, du seuil, Paris, 1972.
12. Geoffrey Leech, Semantices, Pengrum Books, England, 1974.
13. Groupe Mu, rhétorique Générale, édition de seuil, Paris, 1982.
14. Jacques Ghilahaumou, Ou va l'analyse du discours ? Autour de la notion de formation discursive, in Marges linguistiques, n 9,Mai 2005.
15. Jonathan Culler, structuraliste poétics ,ithaca, New York, Cornell University Press, 1975.
16. Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, éditions du seuil, paris, 1969.
17. M.Addam, linguistique et discours littéraire, P.U.F, Paris, 1970.
18. M.Riffaterre, Sémiotique de la poésie, éd seuil, Paris,1982.
19. Ouswald Ducrot, J M Schaffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langages, éd Seuil, 1995.
20. Todorov tzvetan, poétique, seuil, paris, 1973.
21. Umberto Eco, Lectore in Fabula, éd Grasset, 1985.
22. W.Iser,Acte de Lecture théorie de l'effet est hestitique, p Margada 1985.

رابعا: المعاجم والموسوعات

1. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنّاشرين المتّحدين التّعاضدية العمالية الطّباعة والنّشر، صفاقس، تونس ط1، 1986.
2. أبو الفضل جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، م13.
3. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، المكتب الثّقافي لتحقيق الكتب إشراف علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، 1993.
4. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، النّيل القاهرة، م 5.
5. أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، تع/خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، باريس، ط2، 2001، مج3.
6. جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
7. دومينيك مانغونو وباتريك شارودو، معجم تحليل الخطاب.
8. سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت لبنان، ط1، 1405هـ/1985.
9. سعيد علّوش، معجم مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر(فرنسي-عربي)، مر/كيان أحمد حازم يحي وحسن الطّالب، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت لبنان، ط1، 2019.
10. عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2006.
11. فيصل الأحمر، معجم السّيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ/2010.
12. كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
13. مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللّبناني، بيروت، 1995.
14. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

خامسا: المجلات والمقالات

1. إبراهيم رماني، الشّعر العربي الحديث مساءلة القراءة، فصول، ع2، مج15، القاهرة، 1996.
2. أحمد علي محمد، جدل الخطاب والمعنى قراءة تأويلية في بائية بشار بن برد، مجلة الموقف الأدبي، ع 398، دمشق سوريا، 2004.
3. إدوارد سعيد، العالم والنّص والنّقد، عرض: فريال جبوري غزول، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م4، ع1، 1983.
4. إمبرتو إيكو، نظرية العلامات ودور القارئ، تر/ عبد السّتار جواد، مجلة الأديب المعاصر، ع46.
5. الأنساق والتّفكيك، حوار مع جاك دريدا، مجلة الكرمل، ع17.
6. إيمان شعبان محمد عوض، الانزياح في شعر أبي نواس، المجلة العلمية، كلّية اللغة العربية، أسيوط، ع37، 2018.
7. البلاغة وتحليل الخطاب، مجلة فصلية محكّمة، ع1، 2012.
8. التّهامي الرّاجي الهاشمي، معجم الدّلائلية، اللّسان العربي، ع24، 1985.
9. حاتم الصّكر، قصيدة النّثر والشّعرية العربية الجديدة، مجلة مشارف، ع14، 1997.
10. حسن بن فهد الهويمل، ملامح الموروث في الظّواهر النّقدية المعاصرة قراءة جديدة لتراثنا النّقدي، النّادي الأدبي الثّقافي بجدة، 1990.
11. الحسن بواجلابن، الانزياح المنطقي من منظور جماعة مو، مجلة علامات، ج67، مج17، 2008.
12. حسين الواد، من قراءة النّشأة إلى قراءة التّقبل، فصول، القاهرة، ع1، م5، 1984.
13. خليل الموسى، بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، ع336، نيسان 1996.
14. دراسات سيميائية أدبية لسانية، رئيس التّحرير: حميد لحميداني، المغرب، ع06، 1992.
15. دوبيانزي، نظرية التّناص، تر: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع28، 2000.
16. سعيد بنكراد، السّيميائيات وموضوعها، علامات، مكناس المغرب، ع16، 1998.
17. صبري حافظ، قراءة في رواية حديثة "مالك الحزين" الحداثة والتّجسدي المكاني للرّؤية الرّوائية، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م4، ع4، 1984.
18. صبيرة قاسي، عناصر بلاغية لدراسة الإيقاع الشّعري، مجلة معارف، ع14، جامعة البويرة، جوان 2014.
19. عاشور فني، رجل من غبار، مرايا، ع 14، الجزائر، 1992.
20. عبد الرّحيم أبطي، الانزياح واللّغة الشّعرية، علامات، ج 54، م 14، ديسمبر 2004.
21. عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند إيزر، مجلة دراسات سيميائية.
22. عبد القادر بقشي، البلاغة التطبيقية: التحليل البلاغي للنص الشعري في خطاب الشرح الأدبي، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، المغرب، ع2، 2015.
23. عبد القادر الرباعي، طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام دراسة نصية، فصول النقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م14، ع2، 1995.

24. عبد الله حولة، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، فصول، القاهرة، م5، ع1، 1984.

25. عبد الله محمد الغذامي، رحلة المعنى من بطن الشّاعر إلى بطن القارئ، بحوث المؤتمر الثّاني للأدباء السّعوديين، 2000.

26. عبد الملك مرتاض، اللّغة والمعنى، حوليات، الجامعة للبحوث الإنسانية والعلمية، جامعة وهران، ع2، 1995.

27. عز الدين إسماعيل، قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، م7، ع 3 و4، 1987.

28. علاء عبد الهادي، المعنى الشعري بصفته مشيرا إلى النوع، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، م38، 2010.

29. علي حرب، قراءة ما لم يقرأ نقد القراءة، مجلة عالم الفكر العربي المعاصر، ع6، 1989.

30. عودة خليل، المنهج الأسلوبي في دراسة النّص الأدبي، مجلة النّجاح للأبحاث، مج2، ع8، 1994.

31. فريال جبوري غزول، فيض الدّلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر، فصول، مج 4، ع3، 1984.

32. فريق البحث في البلاغة والحجاج، أهم نظريات الحجاج في التّقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إش/حمّادي صمود، المطبعة الرّسمية الجمهورية التونسية.

33. كريستوفر بطلر، التّفسير والتّفكيك والإيديولوجية، تر/ نهاد صليحة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م5، ع3، 1985.

34. محسن اسماعيل محمّد، الصّورة الشّعرية عند يحي الغزال، مجلّة التّراث العربي، اتّحاد الكتاب العرب، ع 75، 1999.

35. محمد حماسة عبد اللطيف، منهج في التّحليل النّصي للقصيدة تنظير وتطبيق، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م15، ع2، 1996.

36. محمد الصالح خرفي، مجلة النّ(ا)ص، جامعة جيجل، ع2 و3، 2004-2005.

37. محمد عبد المطّلب، النّحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة فصول، القاهرة، مج5، ع1، 1984.

38. محمد الكتاني، التاريخ للأدب العربي تساؤلات ومواقف، مجلة علامات، النّادي الأدبي الثقافي، جدة، 1991.

39. محمود الربيعي، لغة الشعر المعاصر نموذج تطبيقي، مجلة فصول النقد الأدبي، ع4، يوليو1981.

40. موريس أبو ناضر، مدخل إلى علم الدّلالة الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع18، 1982.

41. نبيلة إبراهيم مع ولفغانغ إيزر، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م5، ع1و2، 1984.

42. نبيلة إبراهيم، نظرية التّأثير والاتصال، فصول، م5، ع1، القاهرة، 1984.

43. نصر أبو زيد، مفهوم النّظم عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية، فصول، مج5، ع1-2، 1984.

44. يان موكاروفسكي، اللّغة المعيارية واللّغة الشّعرية، تر/ألفت كمال الرّوبي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م5، ع1و2، 1984.

45. يمنى العيد، الآداب، س42، ع 8-9، 1994.

سادسا: الرسائل الجامعية

1. حامد سالم الدّرويش الرواشدة، الشّعرية في النّقد العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2006.
2. عبد الله العشي، نظرية الشّعر في كتابات الشّعراء المعاصرين، رسالة دكتوراه دولة، جامعة وهران، 1991.
3. عثمان بريحة، بلاغة النّص بين حازم القرطاجني وجون كوهين، ماجيستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ،2009.
4. كمال فنينش، البناء الفنّي في الشّعر الجزائري المعاصر، مرحلة التحولات (1988-2000)، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2010.

سابعا: الدّواوين الشّعرية

1. ابن زيدون، الدّيوان، تح: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1990.
2. ابن مقبل، الديوان، تح: عزة محسن، دار الشّروق العربي، لبنان، 1416ه/1995.
3. الأخضر فلوس، عراجين الحنين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.
4. الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
5. الأعشى الكبير، الديوان، تعليق وشرح/ محمد حسين، مكتبة الآداب والمطبعة النّموذجية.
6. حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين الجاحظية، 1996.
7. حمادي عبد الله، البرزخ والسكين، منشورات جامعة قسنطينة، 2000.
8. حمادي عبد الله، تحزب العشق يا ليلى، دار البعث، قسنطينة، الجزائري، ط1، 1982.
9. حمري بحري، أجراس القرنفل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
10. الخنساء، الديوان، دار لبنان للطّباعة والنّشر، بيروت، 1963.
11. سليمان جوادي، ديوان يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
12. عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004.
13. عاشور فنّي، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2003.
14. عاشور فنّي، زهرة الدّنيا شعر، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2007.
15. عبد الحميد شكيل، مرايا الماء مقام بونة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005.
16. عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.
17. عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، دار البعث، الجزائر، دط، 1982.
18. عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988.
19. العربي دحو، تعال أيها الطوفان، دار الطباعة والنّشر الأوراسية ودار الشهاب، باتنة، 1983.
20. محمد بلقاسم خمار، تراتيل حلم موجوع، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003.
21. محمد بلقاسم خمار، حالات للتأمل وأخرى للصراخ، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.
22. مشري بن خليفة، ديوان سين، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.
23. مصطفى الغماري، أسرار الغربة، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.

24. نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، عنابة، ط1، 2006.
25. نادية نواصر، أوجاع، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2007.
26. نادية نواصر، صهوات الريح، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2005.
27. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الإبداع، الجزائر، ط1، 1995.
28. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطّيار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، سكيكدة، ط2، 2003.
29. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطّيار، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1435هـ/2013.
30. يوسف وغليسي، الجاحظية، منشورات التبيين، المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، 2007.

ثامنا: المواقع الالكترونية

1. حسن المودن، تقديم كتاب البلاغة الجديدة بين التّخييل والتداول، برنامج اتحاد كتاب المغرب، المعرض الدّولي للكتاب، 13 نوفمبر http://uemnet.free/activites/co/2005-2008/11-02-2006h-m-htm.2006
2. حيدر محمد جمال سيد أحمد، إشكاليات قصيدة النّثر عز الدين المناصرة نموذجا_alarabiah.org/uploads/pdf-1181
3. رولان بارت، النّص المتعدّد، تر/سعيد بنكراد، علامات، ع13، 2000، www.saidbenkrad.free.fr.
4. سعيد بنكراد، التّأويل والسّيميوزيس والقراءة، علامات، ع10، 1998، صفحة ويب: www.saidbengrad.com
5. فرانسوا راستي، المعنى بين الموضوعية والذّاتية، تر: سعيد بنكراد، علامات، ع13، 2000، صفحة ويب: www.saidbengrad.com
6. محمد محمد يونس علي، من استراتيجيات الخطاب إلى مسالكه ومن المعنى إلى المقصد والغرض والغاية، http://takhatub.ahlamontada.com/t6515-topic#ixzz5wqwyI700 ، تاريخ الزيارة، 28أوت 2020.
7. نوارة لحرش، جريدة النصر الجزائرية، https://massareb.com/?p=187 2021/03/02.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصّفحة
شكروتقدير	
إهـــــداء	
مقدّمة	أ – د
مدخل: القصيدة الجزائرية المعاصرة ومسار التّحول	10
الفصل الأول: البلاغة الجديدة والشّعر: قراءة في المفاهيم والعلاقات	27
1- في مفهوم البلاغة الجديدة: النّشأة والتّطور	27
2- وظائف البلاغة الجديدة	29
3- اتجاهات البلاغة الجديدة	31
أ- البلاغة البرهانية أو نظرية الحجاج عند بيرلمان	31
ب- الحجاج وتحليل الخطاب	38
ج- البلاغة البنيوية العامة	40
د- البلاغة الجديدة والإشكال الأدبي جيرار جينيت	45
هـ- البلاغة والشّعرية: قراءة في التجاوز والتّداخل	46
و- التّداولية والخطاب	51
4- إشكالية ومحاولات تجديد الدّرس البلاغي	53
أولا- أمين الخولي	59
ثانيا- أحمد الشّايب	62
ثالثا- شوقي ضيف	63
رابعا- سعد مصلوح: من نحو الجملة إلى نحو النّص	64
خامسا- نسقية البلاغة وتكاملها عند محمد العمري	65
5- البلاغة الجديدة وعلم النّص نحو نسق معرفي جديد	74
6- البلاغة واللّغة الشّعرية: الجمالية والبناء والخصوصية	79
7- مفهوم الشّعر وحدوده المعرفية	87
8- الشّعر ولانهائية المعنى	90
9- الشّعر بين التّخييل والإقناع	93
10- نحو بلاغة الشّعر	96
الفصل الثاني: في مفهوم المعنى وقضاياه المعرفية	100
تمهيد	100
1- المعنى: مفهومه وأصوله	101

2- نظرية المعنى في البلاغة العربية	103
1.2. بنية المعنى الشّعري	105
2.2. مراتب تحليل المعنى الشّعري	108
3.2. المعنى الشّعري بين الوجود الحسي والتّصور الذّهني	110
3- نظرية المعنى في الدّرس اللّساني الحديث	114
4- مفهوم المعنى في ضوء البلاغة الجديدة	118
5- اللّفظ والمعنى في الفكر النّقدي العربي	120
6- الدّلالة في تراث العربية	126
1.6 المجاز إجراءً خطابيا في إنتاج الدّلالة	129
7- إشكالية علاقة المعنى بالدّلالة في النّقد الحديث	132
8- المعنى في التّفكير النّقدي الحديث	137
9- مساءلة المعنى في النّص: القراءة والحوار النّقدي	141
1.9. النّص صناعة للمعنى	143
2.9. قراءة النّص وسؤال القيمة	147
3.9. التّحليل اللّغوي والنّقدي	151
4.9. التّحليل السّيميائي ورحلة البحث عن المعنى	160
1.4.9. السّيميائية والدّلالة	161
2.4.9. حول السّيميائية التّداولية	164
3.4.9. الصّورة السّيميائية وتحوّلات المعنى	169
4.4.9. طبيعة العلاقة بين الاستعارة والسّيميائيات (الوظيفة السيميائية للاستعارة)	171
10- التّفاعل بين بنية النّص والمتلقي: نحو تجربة جديدة في إنتاج المعنى	172
11- جمالية القراءة وبلاغة التّأويل	179
12- المقصدية والسّياق محدّدات المعنى	192
1.12. المقصدية	193
2.12. السّياق نظرية في المعنى	194
3.12. مراتب السّياق في التّفكير النّقدي الحديث	197
4.12. السّياق كمرجعية في تحليل الخطاب	201
5.12. السّياق الشّعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة	205
13- الصّورة الشّعرية: مساءلة المفهوم وإشكالية المصطلح	209
1.13 مصطلح الصورة: النّشأة والتّطور	213

2.13. خصائص الصّورة الشّعرية	214
3.13. الصّورة الشّعرية بين التّخييل والإقناع في الخطاب الشّعري	216
4.13. الصّورة الشّعرية: دراسة في الأهمية والوظيفة	220
الفصل الثالث: بلاغة المعنى في الشّعر الجزائري المعاصر، قراءة في نماذج مختارة	229
تمهيد	229
1- بلاغة الانزياح في الشّعر الجزائري المعاصر	230
1.1. الانزياح ونحو تحديد المصطلح	231
2.1. مصطلح الانزياح وزئبقية المفهوم	232
3.1. الانزياح بين البلاغة الجديدة ونظرية الشّعرية	234
4.1. بلاغة الانزياح في القصيدة الجزائرية المعاصرة: قراءة في نماذج مختارة	239
1.4.1. الانزياح الدلالي	240
2.4.1. الانزياح التّركيبي	245
2- سميائية النّص الشّعري الجزائري: الدّلالة والتّأويل	250
1.2. التّشاكل والتّباين: مساءلة المفهوم والنّشأة	252
1.1.2. على مستوى التّشاكل	255
1.1.1.2. التّشاكل التركيبي	259
2.1.1.2. التّشاكل المعنوي	259
2.1.2. على مستوى التّقابل	260
2.2. مستويات السّمة بين التّأويل والتّدليل	262
3- الصّورة الشّعرية في الشّعر الجزائري المعاصر: (من البلاغية إلى المشهدية)	263
4- بلاغة الغموض في الشّعر الجزائري المعاصر	273
1.4. الغموض معيارا دلاليا	273
2.4. شعرية الغموض في القصيدة الجزائرية المعاصرة	275
1.2.4. تحطيم العلاقات الدّلالية	277
2.2.4. إيحائية اللّغة الشّعرية والبنية الرّمزية	285
3.2.4. بناء الصّورة الرّمزية	294
5- بلاغة التّناص وتحوّلات المعنى في الشّعر الجزائري المعاصر	298
1.5. مصطلح التّناص: النّشأة والتّطور	298
2.5. بلاغة التّناص وتحولات المعنى: قراءة في نماذج مختارة	300
6- شعرية الإيقاع وبناء المعنى	307

الفصل الرّابع: بلاغة المعنى في شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّي	**317**
تمهيد	317
1- بلاغة الانزياح في شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّي	318
1.1. الانزياح بين الفعل الجمالي وأفق الإدهاش عند وغليسي	318
2.1. سلطة الانزياح وجمالية الخروج عن السّائد عند عاشور فنّي	326
1.2.1. الانزياح الدّلالي	326
2.2.1 الانزياح التّركيبي	331
3.2.1 الانزياح الإيقاعي	334
2- سيميائية التّشاكل والتقابل	336
1.2. التّشاكل	336
2.2 شعرية التّقابل: التّضاد ولغة الشّعر	340
3.2. المربّع السّيميائي	346
3- الصورة الشّعرية في شعر يوسف وغليسي وعاشور فني: من البلاغية إلى المشهدية	352
1.3. الصّورة المشهدية	352
2.3. الصّورة الحسية	357
3.3 الصّورة الكابوسية	359
4.3. الصورة الاستعارية والرّمزية	360
4- بلاغة التناص وتحوّلات المعنى: قراءة في شعر يوسف وغليسي وعاشور فنّي	366
1.4. فعاليّة التناص في تحليل النّص الشّعري	366
2.4. بلاغة التناص وتحوّلات المعنى	369
1.2.4. الأسطورة بوصفها علامة ثقافية	369
2.2.4. التّناص الدّيني	375
3.2.4. التّناص الأدبي: ذاتية الشّاعروالنّص الأدبي	379
4.2.4. التّناص التّاريخي	382
5.2.4. استدعاء رموز الطّبيعة	383
3.4. بلاغة التّناص	386
5- بنائية المعنى بين الحضور والغياب في شعر يوسف وغليسي وعاشور فني	390
1.5. مقولة الحضور والغياب في تحليل النّص الشّعري	390
2.5 ثنائية الحضور والغياب	393
6- التّكرار وبلاغة الشّعر: تمثّل نظري وإنجاز تطبيقي	401

خاتمة	410
ملاحق : مسرد الأعلام	415
مسرد المصطلحات	418
قائمة المصادروالمراجع	421
فهرس الموضوعات	440

الملخّص:

يمثّل المعنى مسألةً محورية في النّقد الأدبي قديما وحديثا، فهو أساس الشّعرية وأحد ركائزها الرئيسة، لاتّصافه بالغموض ممّا يستدعي التّأمل والتفكيك وإعادة إنتاجه من طرف المتلقي من خلال فعل القراءة، لأنّ المعنى في الشّعر الجديد خرج عن المألوف إلى اللّامتوقع واللّامألوف، وهذا سرّ بلاغته الّتي تتحقّق فاعليتها عن طريق الانزياح.

إنّ المدوّنة الشّعرية الجزائرية المعاصرة مدهشةٌ، وهذا بسبب توظيف اللّغة من طرف الشّاعر الجزائري كالتي عند يوسف وغليسي وعاشور فنّي بحساسية جديدة عبر التّلاعب بالألفاظ، ومحاورة نصوصهما لنصوص أخرى عن طريق آلية التّناص، واعتماد الصّورة الشّعرية الجديدة وما تشتمل عليه من تقانات حداثية كالأسطورة والرّمز والتّشكيل الموسيقي الجديد، كلّ هذا يجعلها تقبل الكثير من التّأويلات والاحتمالات، وهذه سمة النّص الحداثي الّذي يكشف سرّ الحياة بشفرة الكلمة التّي تتألّف منها المعاني ببلاغتها اللّامحدودة.

الكلمات المفتاحية: بلاغة جديدة، المعنى، الشّعر الجزائري المعاصر، قصيدة النّثر، عاشور فنّي، يوسف وغليسي، الانزياح، شعرية، قراءة، تناص، صورة شعرية.

Résumé:

Le sens représente une question centrale dans la critique littéraire, ancienne et moderne, car il est le fondement de la poésie et l'un de ses principaux piliers, son efficacité est par l'écart.

Le code poétique algérien contemporain est étonnant, et cela est dû à l'utilisation du langage par le poète algérien, comme celui de Youssef Waghlissi et Ashour Fenni, avec une nouvelle sensibilité à travers la manipulation des mots, et le dialogue de ses textes avec d'autres textes à travers le mécanisme de l'intertextualité, et l'adoption de la nouvelle image poétique et ce qu'elle inclut des techniques modernes telles que la légende et la nouvelle formation du symbole. Tout cela lui fait accepter de nombreuses interprétations et possibilités, et c'est la caractéristique de la modernité texte qui révèle le secret de la vie avec le code du mot qui se compose de sens avec son éloquence illimitée.

Mots clés: Une nouvelle rhétorique, sens, poésie algérienne contemporaine, prose poem, Ashour Fenni, Youssef Waghlissi, l'écart, poésie, lecture, intertextualité, image poétique.

Abstract:

Meaning represents a basic issue in literary criticism, ancient and modern, as it is the basis of poetry and one of its main pillars, because the meaning in the new poetry went out of the ordinary to he unesxpected, its efficacy is by displacement.

The contemporary Algerian poetic code is amazing, and this is due to the use of language by the Algerian poet, such as that of Youssef Waghlissi, and Ashour Fenni, with a new sensitivity through word-manipulation, and texts' dialogue with other texts through the mechanism of intertextuality, and the adoption of the new poetic image and what it includes of modern techniques such as legend and the new formation musical symbol. All this makes it accept many interpretations and possibilities, and this is the characteristic of the modern text that reveals the secret of life with the code of the word that consists of meanings with its unlimited eloquence.

Keys words: A new rhetoric, meaning, contemporary algerian poetry, prose poem Ashour Fenni, Youssef Waghlissi, displacement, poetry, reading, intertextuality, poetic image.