جامعة بغداد

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

تأويلية الشعر العربي
نحو نظرية تأويلية في الشعرية

أطروحة تقدّم بها

يوسف محمد جابر اسكندر

إلى مجلس كلية الآداب في جامعة بغداد ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور : جميل نصيف التكريتي

١٤٢٦هـ ٢٠٠٥م

الفهرست

الموضوع	الصفحة
المقدمة	١
الفصل التمهيدي	
المبحث الأول : ما الهيرمنيوطيقا	٤
المبحث الثاني : ما وراء الشعرية	٢٩
الفصل الأول: التداول الشعري :الوظيفة الخطابية للشعر	
المبحث الأول : الرتب الهيرمنيوطيقية والأوجه الخطابية	٤٦
المبحث الثاني : سيكولوجية التواصل الشعري	٦٣
المبحث الثالث : العلاقات التناصية	٧٧
الفصل الثاني : النحو الشعري : البنية اللسانية للشعر	
المبحث الأول : السكت العروضي	٩٠
المبحث الثاني : السكت التركيبي	١٢٧
المبحث الثالث : السكت البلاغي	١٤٤
الفصل الثالث: الدلالة الشعرية:عملية التدليل في الشعر	
المبحث الأول : المقولات الخاموسية	١٥٧
المبحث الثاني : التدليل المزدوج	١٧٠
المبحث الثالث : المعنى والدلالة	١٨٣
الخاتمة	١٨٩
المصادر والمراجع العربية	١٩١
المصادر والمراجع الإنجليزية	٢٠٣
ملخص الأطروحة باللغة الإنجليزية	

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد الصادق الأمين ، وعلى آله الطيبين الطاهرين ، وعلى صحابته المخلصين المصدّقين .

وبعد

فقد كانت خاتمة رسالتي لمرحلة الماجستير تحاول عرض نتائج البحث في اتجاهات الشعرية الحديثة من خلال ثنائية القدرة الوصفية والقدرة التفسيرية للنظريات ، حيث وجدت تفاوتا بين القدرتين في كل نظرية من النظريات الحديثة في الشعرية . وخلصت إلى القول : ((إذن ثمة حاجة أساسية لتجاوز هذه الثنائية بإطار نظري جديد ، ندّعي أنه ربما يتشكل من التلفيق والتخصيب بين حقول الوصف والتفسير ، أي بين الشعرية والتأويلية ، على أن يتجه التأويل إلى الخطاب الشعري لا إلى النص أي إلى الإجابة عن السؤال لماذا الشعر ولماذا الإصرار عليه في مجتمع علمي تتحدد قيمة العلامة فيه بدقة إحالتها ومرجعيتها))[1] .

وقد آليت أن أقوم بمهمة التخصيب تلك بإيجاد أساس تأويلي لنظرية في الشعرية ؛ فكانت هذه الأطروحة .

إن هذه الأطروحة قائمة على اقتراح نظرية في الشعرية ، تحاول أن تتجه إلى الخطاب الشعري ، كما هي حال الشعريات الأخرى ، ولكن من وجهة نظر تأويلية ذلك أن الشعريات الأخرى غالبا ما تكون متجهة إلى الخطاب الشعري من وجهة نظر وصفية في حين بقي التأويل المنهجي آليات نقدية لا تتجه إلى الخطاب ، وإنما تتمحض في دراسة النصوص .

ولهذه الغاية مهّدت للأطروحة بفصل تمهيدي ذي مبحثين كان الأول منهما معرّفا بالتأويلية أو الهيرمنيوطيقا **(Hermeneutics)** ومدارسها وابرز إشكالاتها ومداخلها المعرفية والمنهاجية .

أما الثاني فكان قراءة نقدية لأسس الشعريات الحديثة ، التي ســـــوغت لنا

---

[1]) يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة ، الأصول والمقولات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص٢٠٣ .

اقتراح نظريتنا في الشعرية.

وسوى الفصل التمهيدي ، كانت الأطروحة منقسمة إلى فصول ثلاثة وكل فصل منها ينقسم ،هو الآخر، إلى مباحث ثلاثة ، ولم يكن التقسيم هذا اعتباطيا بل خضع إلى المداخل الكبرى التي قامت عليها هذه النظرية ، وهي المدخل المتعلق بالتواصل أو الوظيفة الخطابية للشعر للفصل الأول حيث توزعت مباحثه الثلاثة على دراسة أوجه العملية التواصلية عموما وفي الشعر خصوصا ، وكذلك العلاقات التناصية بوصفها أساسا للتواصل البشري ، ولم نكتف بالطرح النظري فحسب ، بل سوّغنا وبيّنا كل مدخل نظري أو مفهوم ما في ضوء أمثلة تحليلية مناسبة .

أما الفصل الثاني فقد خصّصناه للمدخل النظري الثاني المتعلق بالنحو الشعري ، أو البنية اللسانية للخطاب الشعري ، الذي توزّع ،هو الآخر، إلى مباحث ثلاثة تعلقت بالتحليل الواسع لأمثلة شعرية عربية كثيرة ومن مدارس مختلفة للمفهوم المركزي لنظريتنا أي السكت الشعري ، فلاحقناه في جانب العروض ، وهو جانب (برّاني) إلى حد ما مقارنة بالسكت التركيبي والسكت البلاغي وهما جانبان (جوّانيان) إن صحّ التعبير .

وكان نصيب الفصل الثالث المدخل النظري الثالث أي علم دلالة الخطاب الشعري ، أو عملية التدليل في الشعر ، حيث توزعت مباحثه الثلاثة على التنظير لمفهوم المقولات الخاموسية pentadicity المطوّر عن مفهوم المقولات الثالوثية triadicity في السيمياء البيرسية ، فضلا عن الاستفادة من فينومينولوجيا الإدراك لدى هوسيرل ، وترويض بعض المفاهيم لدعم المدخل الدلالي في نظريتنا ثم عرض النموذج النظري لعملية التدليل في الشعر باسم التدليل المزدوج والكشف عنه عبر نماذج وأمثلة شعرية متنوعة ، وأخيرا مراقبة مفاهيم دلالية كالمعنى والمرجع والقيمة وعلاقتها بالمداخل الدلالية النظرية المفترضة .

لا أريد القول إنني قدّمت شيئا كبيرا ، هنا ، بل أؤكد أمرا واحدا محمودا هو الرغبة في تقديم تصوّر جديد ، لإيماني بان على طلبة مرحلة الدكتوراه أن

يقدّموا في أبحاثهم وأطاريحهم أمرا جديدا وان صغُر شأنه فهو أشبه برسالة اجتهاد حول موضوع محدد .

وهنا لابد لي من الاعتراف بالجميل والتصريح بأهمية جهود أستاذي المشرف الدكتور جميل نصيف في ملاحقة مسارات الأطروحة ومتابعة المفاهيم والمداخل والمصطلحات ، فقد كانت قراءته دافعا على الإبداع وتصوياته برهانا على البحث ، وكذلك أذكر بالشكر والتقدير والعرفان جهد أستاذي الدكتور محمد حسين آل ياسين الذي قرأ مبحثا من مباحث الأطروحة وعلق عليه فأضاء للباحث ما غمض عليه ، واشكر كرم الأصدقاء الذين جادت مكتباتهم الغنية بالمصادر والدواوين الشعرية على الباحث ، وأخصّ بالشكر والعرفان الدكتورة سهام جبار والأساتذة سعيد عبد الهادي ووجيه عباس وعباس العامري وصلاح العبيدي وإخلاص الجنابي وعباس أمير وحمزة عبد الحمزة وحسين القاصد ،كما لا يسعني هنا إلا شكر زوجتي الحبيبة إسراء كاظم فقد ساعدتني بصبرها على كثرة أوراقي وانشغالي بالأوراق عنها وعن أولادنا، وأقدم شكري وتقديري للأستاذ مهدي جاسم الذي حرص على إخراج الأطروحة بالشكل اللائق .

ومن الله التوفيق

يوسف محمد جابر اسكندر

بغداد ٢٠٠٥

المبحث الاول
ما الهيرمنيوطيقا

اولا :تعريفات أولية :

أ- اشتقاق لغوي وجذر تأريخي :

لم تختلف المعجمات ولا الموسوعات فيما بينها كثيرا في التأريخ لمصطلح هيرمنيوطيقا – Hermeneutics - ، اللّهمّ إلا اختلاف المصنفين والمترجمين العرب في وضع مقابلات عربية لها . فإلى جانب التعريب هيرمنيوطيقا ، وهو الأكثر شيوعا ، الذي يتعدد في نفسه باختلاف التهجي ؛ فقد يصل إلى صورة هرمنيوتيك بإحقاق الأصل الغربي[١] . هنالك الترجمة التي تنوعت تنوعا واسعا امتدّ من الإضافة إلى المصدر الصناعي ؛كما نجده في المقابلات : علم الفهم والتفسير أو علم التأويل ، وفن التأويل ونظرية التفسير [٢] ، وصولا إلى التأويلية والتفسيرية .

نحن نميل إلى التعريب : هيرمنيوطيقا بديلا رئيسا للمصطلح الاجنبي ، كما نميل إلى التنويه بمصطلح تأويلية في السياقات التي تقتضي ذلك .

تقول بعض المصادر ان الكلمة قديمة ، استخدمها اليونان (بقلة وندرة) ، فقد عنون بها أرسطو إحدى رسائله:((في باب التفسيرPeri – hermencias))[٣].

---

١) انظر في ذلك ، مثلا ،حوارا مع محمد مجتهد شبستري : التفسير والهرمنوتيك، في: مجلة قضايا اسلامية معاصرة ،العدد الرابع- ١٩٩٨، لبنان –بيروت.

وكذلك: سعيد علوش : هرمنيوتيك النثر الأدبي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ،١٩٨٥ .

٢) محمد المتقن : في مفهومي القراءة والتأويل ، في:مجلة عالم الفكر مجلد ٣٣ عدد ٢ لسنة ٢٠٠٤ انظر ص ٢٧ – ٢٨ .

٣) احمد واعظي : ماهية الهيرمنيوطيقا ، في:مجلة المحجة ،لبنان-بيروت- عدد ٦ ، ٢٠٠٣ ، انظر ص ١٣ .

أما بصدد الأصل الاشتقاقي للكلمة فهنالك رأيان ؛ احدهما يرى أن ((مصطلح هيرمنيوطيقا مشتق من الفعل الأغريقي hermeneuein ومعناه أنْ يؤول to interpret ، وهو يشير إلى المجال العقلي المتعلق بطبيعة واقتضاءات التأويل للتعبيرات الإنسانية))[٤] ، والآخر يرى أنّ المصطلح ذو علاقة اشتقاقية مع اسم هرمس Hermes رسول الآلهة ،أو إله التخوم والحدود[٥]. فقد كان يحمل الرسائل من الآلهة إلى البشر أي من مستوى إدراكي فائق إلى مستوى إدراكي أدنى ، فهو يمثل جسرا بين التفكير الالهي و التفكير البشري ، وعلى وفق هذا التصوير الملحمي _ كما عكسته الإلياذة والأوديسة _ يرى بعض الباحثين أنّ هذا الارتباط الاشتقاقي يعكس البنية الثلاثية لفعل التأويل المتمثلة بـــ :-

١- العلامات والرسائل والنصوص من مصدر معين تقتضي :
٢- وسيطا أو مفسرا (هرمس بالطبع) ينقلها لـــ :
٣- جماهير الناس

وهذه البنية الثلاثية تشتمل ضمنيا على المطالب العقلية التي تعاملت معها الهيرمنيوطيقا وهي : طبيعة النص وطابع فهم النص أو معنى فهم النص وأخيرا الكيفية التي يمكن بها تحديد الفهم والتفسير عبر اعتقادات وافتراضات المفسرين والقراء[٦] .

وعلى الرغم من الاستخدام الفريد للمصطلح في إحدى رسائل ارسطو كما يذكر الاستاذ واعظي ، إلا ان كلمات hermeneuein وهيرمينيا hermeneia كانت واسعة الاستعمال في الاغريقية القديمة ، وهي على وجه العموم تعني ثلاثة معان ؛ الاول : التفسير الشفوي لهوميروس والنصوص الكلاسيكية الاخرى ،

1- The Encyclopedia of Religion , Macmillan publishing Company, NewYork , 1987 , vol . 6, p. 279 .

كذلك :محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، مكتبة لبنان ، ١٩٩٦ بيروت ، انظر ص١١٢.

2- The Encyclopedia of Religion, vol.6 ,see . p. 279 , also : R. Palmer : The Relevance of Gadamer`s philosophical Hermeneutics to thirty – six Topics Lecture , April 1999. (www).

3- The Encyclopedia at Religion , vol.6, sec. p. 279 , also : R. Palmer : The Relevance of Gadamer's , (www)

وكذلك احمد واعظي : ماهية الهيرمنيوطيقا انظر ص١٥-١٦.

حتى انهم كانوا يطلقون على مفسري هوميروس لقب هيرمنيوت hermenuts ، والثاني : الترجمة من لغة إلى اخرى ، كانت ، ايضا ، ممارسة هيرمنيوطيقية ، واخيرا : شرح النصوص exegesis of texts ، ومن هنا فالهيرمنيوطيقا ــ فيما يرى بالمر ــ بوصفها شرحا للنصوص ، ترتبط بمبحث البلاغة rhetoric التي كانت ، آنذاك ، مجالا أوسع وأرحب مما هي عليه اليوم[٧] .

ب ــ تاريخ قبلي للهيرمنيوطيقا :

يمكن اعتبار شلايرماخر (١٨٤٣) النقلة الأساسية من مرحلة ما قبل الهيرمنيوطيقا إلى مرحلة الهيرمنيوطيقا الفعلية وذلك لاعتبارات منها ((انه نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون (علما) أو (فنا) لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص))[٨] فعلى يديه ، حقا ، ولدت الهيرمنيوطيقا الحديثة بوصفها ميدانا جديدا . وعلى هذا الأساس ، يكون ما سبق شلايرماخر تاريخا قبليا للهيرمنيوطيقا أو ما قبل تاريخ prehistory ، إن صحّ القول ، فشلايرماخر بالنسبة للهيرمنيوطيقا أشبه مثال بكانط بالنسبة للفلسفة الحديثة ، كلاهما برزخ بين مرحلتين قبلية وبعدية ، الأمر الذي جعل ديلتاي يلقبه بـــ((كانط الهيرمنيوطيقا))[٩] .

لقد برزت الهيرمنيوطيقا ، على وجه الخصوص ، فاعلة في ميدان الدراسات الدينية واللاهوتية ، حتى إن المصطلح هيرمنيوطيقا في هذه الميادين كان يقف في قبال مصطلح الشرح أو التفسير Exegesis من حيث أن الاول

1- R. Palmer : The Relevance of Gadamer's , (www) .

وكذلك محمد عناني : المصطلحات الادبية الحديثة ، اذ يذكر ان محاورات افلاطون أول ما يصادفنا في ذكر المصطلح فقد كان يسمي الشعراء hermenes ton theom الآلهة ، انظر ص ١١٢ – ١١٣ .

٨) نصر حامد ابو زيد : اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط الرابعة ، ١٩٦٦ ، ص ٢٠ .

3 -The Encyclopedia of Religion , vol. 6, P. 281 .

((يشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب ان يتبعها المفسر لفهم النص الديني)) في حين يشير الثاني ((إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية))[١٠] .

إن ما قبل الهيرمنيوطيقا بوصفها ممارسات غير مرسمة لحقل الهيرمنيوطيقا قد التبست بالحقل الديني واللاهوتي ولاسيما ما يظهره اشتقاقها اللغوي على بعض الاراء ، وكذلك المآل العلمي لها ملتبسة بالدراسات اللاهوتية وخصوصا اشكاليات فهم النصوص الدينية من حيث كونها منزلة ، وعلى هذا فقد كانت النزعات الإنسانية ما قبل مرحلة الاصلاح الديني موزعة الاهتمام بشرح مكامن الغموض في النصوص الدينية التي كانت تكتنفها تناقضات لم تستطع اليهودية ولا المسيحية حلها[١١] .

يطلق أحمد واعظي صفة الهيرمنيوطيقا المجهولة على كل الممارسات التي تشتمل على محتوى هيرمنيوطيقي من دون ان تستظل ((تحت لافتة الهيرمنيوطيقا رسميا))[١٢] . وقد اشار إلى اهم هذه المحاولات ما قبل الهيرمنيوطيقية ممثلة برسالة القديس اوغسطين (في العقيدة المسيحية ON Christian Doctrine) التي نعتها بلينغ ((انها اكثر الكتابات الهيرمنيوطيقية تأثيرا من الناحية التاريخية))[١٣] .اذ ذهب اوغسطين إلى اهمية اضافة بعد تفسيري اخر للدلالة الحرفية والدلالة الاخلاقية للنص وذلك بتعميق الجانب الروحي أو التأويل الباطني anagogical وهو الجانب الاستشفافي الذي ((يقوم على ما توحي به الكلمات لا على ما تعنيه))[١٤] ، فضلا عن الدلالة الرمزية للنصوص التي هيمنت على طرائق التفسير الديني للكتب المقدسة قبل حركة الاصلاح الديني البروتستانتي في القرن السادس عشر باسم المنهج الرمزي (الاليغوري) allegorical في التفسير

---

١٠) نصر حامد ابو زيد : اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص١٣ .

2 -The Encyclopedia of Religion , vol. 6 , see p. 280 .

١٢) احمد واعظي : ماهية الهيرمنيوطيقا ، ص٤٢ .

١٣) نفسه، ص٤٣ .

١٤) محمد عناني : المصطلحات الادبية الحديثة ، ص١١٦ ، وكذلك : احمد واعظي : ماهية الهبرمنيوطيقا ، انظر ص٤٤ .

، وقد شاعت بالرجوع إلى تصورات القديس أوغسطين ــ وكذلك اوريجان[١٥] ــ في التعليم الكنسي طيلة المدة الوسيطية فكرة أن للنصوص الدينية اربعة مستويات للمعنى هي المعنى الحرفي literal والمعنى الرمزي allegorical والمعنى الاخلاقي moral والمعنى الاخروي eschatological ، حتى ان كلمة مثل اورشليم Jerusalem وردت في الكتاب المقدس لها تلكم المعاني الاربعة ؛ فهي تشير حرفيا إلى المدينة المعروفة في ارض فلسطين ، ورمزيا تشير إلى كنيسة المسيح ، واخلاقيا تسند إلى الروح الإنسانية ، واخرويا تشير إلى اورشليم سماوية[١٦] .

ومع بدء حركة الاصلاح الديني في القرن السادس عشر ، تم التركيز على اللغات التي وصلتنا بها الكتب المقدسة ، العبرية واليونانية ، فبدأت ، بذلك ، نهاية المنهج الوسيطي ، منهج المستويات الاربعة للمعنى ، اذ راى مارتن لوثر أن على الكنيسة أن لا تحدد ما تعنيه الكتب المقدسة ، بل على الكتب المقدسة أن تكون حاكما على التعليم الكنسي ، كما اسقط المنهج الرمزي allegorical في تفسير النصوص[١٧] .

لقد اعتبر لوثر أن الفهم الصحيح ينبع من التفسير الحرفي literal وهذا يعني فيما يعنيه عناية القارئ بالسياق التاريخي والبنية النحوية لكل نص. وهو منهج نابع من ايمان لوثر بان النصوص المقدسة واضحة لمن يقرؤها بمقابل اعتقاد الكنيسة الوسيطية أن النصوص مستغلقة ولا تصل لمعانيها الصحيحة إلا النخبة الكهنوتية .

---

١٥) محمد بن عياد : التلقي والتأويل مدخل نظري ،في: مجلة علامات ، عدد ١٠ / ١٩٩٨ المغرب، (www) وكذلك: ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط الثانية ، ٢٠٠٠ ، الدار البيضاء وبيروت ، انظر ص٤٨ .

2- Don Classon : Hermeneutics , (www). also : Herry A.Virkler : Hermeneutics : principles and processes of Biblical Interpretation , Grand Ropids , Mich , Baker Book House , 1981 , see p. 63 .

3-Ibid , (www).

وكذلك : محمد عناني : المصطلحات الادبية الحديثة ، انظر ص١١٦ .

وقد وافق كالفن ، مبدئيا ، منهج لوثر ، اذ عوّل كثيرا على مبدأ أن النص المقدس يفسر نفسه بنفسه ((scripture interprets scripture)) مركزا على دراسة التركيب النحوي والسياق والكلمات أو المقاطع المتوازية الموجودة في النص ، فلها عنده اهمية كبيرة في تفسير النص وقد راى ((أن العمل الاول للمفسر هو أن يدع المؤلف يقول ما يقوله ، عوضا عن ان ينسب اليه ما نعتقد نحن أن عليه أن يقوله))[١٨]

وقد قدم دانهاور Dannhaur عام ١٦٥٤ أول كتيب يتضمن لفظ الهيرمنيوطيقا (hermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacracum literarum)أي الهيرمنيوطيقا المقدسة أو منهج تفسير النصوص المقدسة[١٩]

وبعد ان دبت روح الاصلاح الديني في القرن السادس عشر على يد لوثر وكالفن ، جاء إرازموس ليعزز ، من خلال ترجمته للعهد الجديد ، الاهتمام بدراسة اللغة دراسة فيلولوجية ؛ أي تفهم النص وابرازه كما هو في اصل وضعه ، ويتم ذلك عبر مستويات ثلاثة للتفسير : المستوى النحوي grammatica وفيه يمكن التعرف على البنية اللفظية للنص ، والمستوى التاريخي historica وفيه يمكن التعرف على ((الخلفية التاريخية للنص بما في ذلك سيرة المؤلف)) والمستوى الفلسفي philosophica وفيه يمكن التعرف على الاطار الفكري والثقافي الذي يضم المستويين الاولين ؛ بنية النص اللغوية والدوافع لوضع النص[٢٠] . وقد بقي الاتجاه الفيلولوجي سائدا حتى في الهيرمنيوطيقا العامة التي جاء بها شلايرماخر .

١٨-Don Closson : Hermeneutics (www), also : Henry A. Virkler : Hermeneutics , p. 67 .

١٩) محمد عناني : المصطلحات الادبية الحديثة ، انظر ص١١٦ .

٢٠) نفسه: انظر ص١١٧ .

ثانيا: مجال الهيرمنيوطيقا:

اذا كان لنا ان نعد ما قبل الهيرمنيوطيقا الفعلية عبارة عن مجموعة اساليب ومهارات وادوات تأويلية تصبّ في خدمة مجال اخر ، أي مجموعة الاساليب والطرائق التي تفسر بها النصوص الدينية أو الادبية ، فهذا يعني ان علم هذه (الاساليب والمهارات) لم يعثر على مجال اشتغاله الحقيقي بعد ، لكي يتحول إلى مجال جديد له موضوعه الخاص ، لذلك وجدنا كثيرا من مداخل ما قبل الهيرمنيوطيقا متاخمة ومتداخلة مع البلاغة والفيلولوجيا وشرح النصوص الدينية .

إن من شروط الميدان العلمي الجديد ــ أو العلم في مرحلته التأسيسية ــ هو قدرته في الكشف عن موضوعه الخاص من بين المواضيع الاخرى ، لذا فالمسألة الابستيمولوجية في تحديد المجال العلمي هي مسالة انطولوجية ايضا[٢١] أي بتحديد موضوع العلم يتمّ تحديد العلم أيضا . ولعل لحظة شلايرماخر بالنسبة للهيرمنيوطيقا الحديثة ، من هذه الناحية ، أشبه شئ بلحظة فردينان دي سوسور بالنسبة للسانيات الحديثة . فقد استطاعت الهيرمنيوطيقا معه ان تحدد موضوعها ومجموعة مسائلها ، بل صياغة الاسئلة المميزة لمجالها بوصفها مجالا علميا. وبعيدا عن المسائل الفرعية التي توسّع مجال الهيرمنيوطيقا في عمل بعض المنظرين وتضيّق عند بعض آخر ، سأحاول وضع المسائل الأساسية التي تتداخل أحيانا والتي تحدد المجال العام لعمل الهيرمنيوطيقيين :

١ــ ما معنى فهم نص من النصوص وما الشروط العامة لإمكانية هذا الفهم. (لحظة شلايرماخر في تأسيس الهيرمنيوطيقا)

٢ــ كيف يمكن للعلوم الإنسانية ان تتميز بمناهجها وأشكالها عن العلوم الطبيعية (لحظة ديلثاي التأسيسية المكملة).

٣ــ ما الشروط التي تجعل من أي نوع من أنواع الفهم الإنساني ممكنا (لحظة هايدجر وغادامير في الهيرمنيوطيقا الفلسفية).

---

٢١) يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات ،انظر ص١٧ .

٤ــ كيف يمكن ان نحلّ بعض المعضلات المرتبطة بمفاهيم مثل الفهم understanding والمعنى meaning ، بل كيف يمكن لهذه الحلول أن تساعدنا في كشف غرض التأويل [٢٢] (هابرماز والهيرمنيوطيقا النقدية) .

يتألف الإطار العام للهيرمنيوطيقا ، إذن ، من قدرتها على إثارة المسائل المتعلقة بفهم النصوص فهي لا تنفكّ عن معالجة مسائل ثلاثة مترابطة هي النص أو الرسالة والمفسر أو قارئ الرسالة وعملية فهم الرسالة نفسها . غير أن مؤلفَي دليل الناقد الأدبي يريان أنه ((لاتقتصر ممارسة الهيرمنيوطيقا على التأويل الأدبي ولا توجد مدرسة هيرمنيوطيقية معينة ولايوجد من يمكن أن يطلق عليه صفة الهيرمنيوطيقية ، ولاهي كذلك منهج تأويلي له صفاته وقواعده الخاصة أو نظرية منظمة)) [٢٣] وبالطبع فانهما يذهبان لاعتبار الهيرمنيوطيقا حقلا وان كانا ينفيان عنه صفة الهوية العلمية التي للحقول عادة بتجريد الممارس من صفة هيرمنيوطيقي ، ولا يعدانها منهجا كذلك ، ومع التناقض الظاهري في كلامهما ، فهما يأخذان بطرف واحد من المسألة ولا يستقصيانها كلها ، فمن الصواب اعتبار الهيرمنيوطيقا حقلا لدراسة التأويل بالعنوان الأول ــ كما عند الفقهاء ــ غير أنّ من الممكن أنْ تصبح بالعنوان الثاني ــ كما هو عند الفقهاء أيضا ــ شكلا من أشكال المنهج المرتكز على فعالية التأويل وعناصره ، وهو ما نلاحظه من تشكيل مدارس التأويل في النقد الأدبي والحقول المعرفية الأخرى (ما يعرف بالهيرمنيوطيقا الخاصة regional) بوصفها منهاجيات معارضة للمنهاجية اللسانية المحضة الممثلة بالطريقة البنيوية . أن الهيرمنيوطيقا مثلها كمثل اللسانيات الحديثة في علاقتها بالفيلولوجيا ، فكلاهما في الحقيقة قد خرج من معطف الفيلولوجيا [٢٤] ، فإذا كانت اللسانيات قد تمكنت من التخلص نهائيا من آثار الفيلولوجيا على يد فرديناند دوسوسور على شكل الرؤية البنيوية فان الهيرمنيوطيقا لم تستطع على يد مؤسسها المدرسي شلايرماخر التخلص من آثار الفيلولوجيا حتى

٢٢-The Encydopedia of religion , vol . 6, see .p. 281.

٢٣) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص٤٧ .

٢٤) يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات ، انظر ص١٧ .

اننا لنستطيع ان نطلق على هيرمنيوطيقا شلايرماخر صفة الهيرمنيوطيقا الفيلولوجية[٢٥] ولن تفلت فلسفة التأويل تلك من الاسر الفيلولوجي إلا بولادة الهيرمنيوطيقا الفلسفية على يد هايدجر .

وعلى اية حال ، فالتعريف الجامع المانع للهيرمنيوطيقا غير ممكن البتة[٢٦] ، ذلك أنها مجال متحرك يمتدّ من اطار المقولات العلمية ولا ينتهي بصورة المنهج ، طولا ، كما أنها مجال عريض من الظواهر العامة والخاصة معا .

إلا أن تحديدها ، بصورة تقريبية ، ليس أمرا مستحيلا ، وخصوصا اذا ما أخذنا بنظر الاعتبار صدورها التأسيسي الاول بوصفها فن الفهم والاستيعاب . ومن هنا يمكننا تشكيل مجال الهيرمنيوطيقا من مربع أو رابوع[٢٧] ، يتألف من المدارس أو الاتجاهات أو المناخات الاتية[٢٨] :

١- هيرمنيوطيقا عامة أو كلية ، تبحث في القواعد والمعايير المنهاجية العامة التي تجعل من الفهم فنا أو علما ممكنا ، وهي الهيرمنيوطيقا التي غطّتها طريقة شلايرماخر وطوّرها ديلتاي لتصبح المنهاج العام للفهم في العلوم الإنسانية بوصفه ميزة لها ، وواصلها الاميركي هيرش والايطالي إميليو بتّي .

٢- هيرمنيوطيقا خاصة أو محلية Regional ، فهي أشبه بالمنهج الهيرمنيوطيقي داخل حقل خاص من الحقول ، اطلق عليه بول ريكور هذا الاسم ليكون مصداقا للبحث الهيرمنيوطيقي لمسألة خاصة من مسائل حقل ما ولاسيما الحقل الديني ولعل اول واكثر الكتاب المؤثرين في هذا الاتجاه

---

٢٥) انطوان كومبانيون : تاويلية وفيلولوجية ،ترجمة محمد الولي،في: مجلة علامات ،عدد١١-١٩٩٩، المغرب (www).

٢٦) احمد واعظي : ماهية الهيرمنيوطيقا ، انظر ص٢١ ، يقول ((تتعذر اساسا صياغة تعريف جامع لكل الميول والاتجاهات الهيرمنيوطيقية)) .

٢٧) باضافة مكون رابع للمثلث الهيرمنيوطيقي ، انظر علي رضا قائمي نيا : ابستيمولوجيا النص ،في: مجلة المحجة ، عدد ٦ ، ،بيروت ٢٠٠٣ ، انظر ص ١٤٠ – ١٤١ .

٢٨) راجع في ذلك : احمد واعظي : ماهية الهيرمنيوطيقا ، انظر ص ٢٥-٢٧ وكذلك : على رضا قائمي نيا : ابستميولوجيا النص، انظر ص ١١٤ – ١١٥ .

هو رودولف اوتّو Otto الذي قام بتحليل فكرة المقدس numinous في كتابه : فكرة المقدس The Idea of the holy الصادر عام ١٩١٧ [٢٩] .

ولعلنا لا نجانب الصواب اذا اعتبرنا المقتربات النقدية للنصوص الادبية القائمة على استجابة القارئ أو جماليات التواصل الادبي ومنها مدرسة (كونستانص) نموذجا من نماذج الهيرمنيوطيقا الخاصة .

٣- هيرمنيوطيقا فلسفية أو الفلسفة الهيرمنيوطيقية التي ((تقرر التأمل الفلسفي لظاهرة الفهم موضوعا لها ، بعيدا عن تقديم منهج أو بيان اصول وقواعد تتحكم في عملية الفهم والتفسير))[٣٠] وهو ما بدأه هايدجر وتلقفه منه تلميذه غادامير .

٤- هيرمنيوطيقا نقدية ، اختصّت بطرح مجموعة مسائل غفلت عنها بقية المدارس والكيانات الهيرمنيوطيقية ، ابرزها كون معنى النص ذا نصيب من الحقيقة ام لا ، وهنا ((تعالج تاثيرات العوامل غير اللغوية في الامور الثقافية . ويعتبر كل من هابرماس Habermas وأبل Apel من اشهر مفكري هذه المدرسة))[٣١]

ثالثا: تيارات الهيرمنيوطيقا :

أ ــ الهيرمنيوطيقا بوصفها اساسا منهاجيا :

ولدت الهيرمنيوطيقا العامة بعد أن كانت مباحث مجزأة في الحقول المتعددة على يد شلايرماخر في جو معرفي مشبع بالرؤية الرومانسية[٣٢]،التي تعلي من (أنا) الفنان وذات المؤلف وتقلص واقع النص إلى ((وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف

٢٩- The Encyclopedia of Religion , vol.6, see p.282 .

٣٠) احمد واعظي : ماهية الهيرمنيوطيقا ، ص٢٧ .

٣١) علي رضا قائمي نيا : ابستيمولوجيا النص ، ص ١١٥ .

٣٢) هناك من يرى في هرمنيوطيقا شلايرماخر وديلتاي صفة رومانسية ، انظر :

F.P.A. DemeterioIII **:**Introduction to Hermeneutics (www.)

إلى القارئ))[٣٣] ، كما أن النموذج المعرفي السائد في دراسات القرن التاسع عشر كان النموذج الفيلولوجي من حيث كونه تحقيقا حول المادة اللغوية والاغراض الاصلية للنص .

في مثل هذه المناخات تشبعت هيرمنيوطيقا شلايرماخر بالحس الفيلولوجي ولاسيما فيلولوجيا معاصره فردريك است ، إلا أنها كانت تتجاوز المباحث الفيلولوجية القديمة بايجاد تفرقة بين الشكل الخارجي والروح الباطني[٣٤] .

فقد ارتكزت هيرمنيوطيقا شلايرماخر إلى التفرقة بين جانبين جانب لغوي وآخر نفساني ، يرجع الاول إلى تقاليد اللغة التي كتب بها النص ويرجع الثاني إلى فكر المؤلف ومقاصده ونفسانيته ، لذا فان هدف الهرمنيوطيقا لدى شلايرماخر هو الوصول إلى فهم حقيقي لمقاصد المؤلف المبثوثة لنا عبر النص بتركيبه اللغوي. فنظريته في واقع الأمر ترتكز على جانبين للفهم :

١- الفهم النحوي لكل الانماط الخاصة بالتعبيرات والاشكال اللغوية للثقافة التي انتج فيها المؤلف نصه وكانت شرطا لتفكيره .

٢- الفهم النفساني للذاتية subjectivity المتفردة أو العبقرية الخلاّقة للمؤلف[٣٥] .

وللمفسر البدء في أي جانب أراد لفهم الجانبين ، فثمة عمليتان يقوم بهما المفسر(أو المؤول) ، تتعلق إحداهما بالجانب اللغوي ، أي بنية النص ، يطلق عليها شلايرماخر : إعادة البناء التأريخي الموضوعي reconstruction objective historical وهي نقطة البداية للجانب اللغوي التي ((تعتدّ بكيفية تصرف النص في كلية اللغة ، وتعتبر المعرفة المتضمنة في النص نتاجا للغة))[٣٦] كما أن هنالك عملية مرافقة لها هي إعادة البناء التنبؤي الموضوعي

---

٣٣) نصر حامد ابو زيد : اشكاليات القراءة واليات التأويل : ص ٢٠ .

٣٤) مصطفى ناصف : نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ٢٠٠٠ ، انظر ص٤٧-٤٨ .

٣٥- The Encyclopedia of religion, vol.6, see .p. 281.

٣٦) نصر حامد ابو زيد : إشكاليات القراءة واليات التأويل ، ص ٢١ .

objective divinary reconstruction و((هي عملية تحدد كيفية تطوير النص نفسه للغة)) [٣٧] في حين يتطلب البدء من الجانب النفساني أو الذاتي عمليتين تقابلان العمليتين السابقتين للجانب اللغوي الموضوعي هما إعادة البناء الذاتي التاريخي حيث يؤخذ النص بوصفه نتاجا لنفسية مؤلفه ، والذاتي التنبؤي التي تحدد ((كيف تؤثر عملية الكتابة في أفكار المؤلف الداخلية))[٣٨] .

ويفضل شلايرماخر ان تتم عملية التأويل بفعل تنبؤي أو إلهامي للمفسر act of divination يتموضع فيه المفسر ليحيا من جديد في وعي المؤلف بعد أن احاط علما بالسياق التاريخي والثقافي للمؤلف عبر اعادة التكوين والبناء الموضوعية ، و((من خلال رؤية هذا الوعي في السياق الثقافي الاوسع ، يأتي المفسر ليفهم المؤلف افضل مما يفهم المؤلف نفسه))[٣٩] .

علينا هنا ان نؤشر مسألتين بصدد تأثيرات مدرسة شلايرماخر الهيرمنيوطيقية ، الأولى هي كشفه عن مفهوم الدائرة التاويلية الذي سيتوسع فيما بعد على يد ديلتاي وآخرين ، حيث يمكن تحديده بان هنالك دورانا جاريا بين فهم عناصر النص التفصيلية وفهم كلية النص ، اذ ان فهم النص في تفاصيله وجزئياته يتطلب فهم النص في كليته كما ان فهم هذه الكلية يقتضي فهم التفاصيل فـــ ((الدائرة التاويلية تعني ان عملية فهم النص ليست غاية سهلة ، بل عملية معقدة مركبة ، يبدأ المفسر فيها من أي نقطة شاء ، لكن عليه ان يكون قابلا لان يعدل فيها طبقا لما يسفر عنه دورانه في جزئيات النص وتفاصيله وجوانبه المتعددة التي اشار اليها شلايرماخر))[٤٠] .

والمسالة الثانية هي الخط الذي تبنى مفهوم المقاصد الاولية للمؤلف أو كون النص وسيطا تعبيريا عن اغراض المؤلف وسيكولوجيته . فعلى الرغم من أن هنالك من يرى أن تاثير شلايرماخر على النقد الأدبي كان فقيرا جدا من جهة ان

---

٣٧) نصر حامد ابو زيد: اشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص ٢٢.

٣٨) . نفسه:ص٢٢.

٣٩-The Encyclopedia of Religion, vol. 6, see p. 281.

٤٠) نصر حامد ابو زيد : اشكاليات القراءة واليات التأويل ، ص ٢٢ .

معظم المداخل النقدية قد رأت أن لا مكان لمقاصد المؤلف في تفسير العمل الأدبي بل رأت في العمل الأدبي استقلالا ــ بعد وجوده ــ عن المؤلف ، وهي المداخل الواسعة الانتشار في القرن العشرين بدءا من إليوت في مقاله الشهير (التراث والموهبة الفردية Tradition and Individual talent) ومرورا بالتحليل النفسي والنقد الماركسي والنقد الجديد والبنيوية والتفكيكية[٤١] . إلا اننا نرى أن تأثيرات هيرمنيوطيقا شلايرماخر أساسية في بعض مدارس النقد الأدبي لعل أهمها مدرسة الأسلوبية الفردية أو التكوينية التي حمل لواءها ليو شبيتزر ولاسيما أفكاره عن الدائرة التأويلية في الوصول إلى أسلوب الأعمال الأدبية التي هي ــ فيما يرى ــ تعبير عن فكر المؤلف ونفسانيته ، فالمؤلف أشبه بالشمس التي تنير المجرة من حولها[٤٢] ، ويمكن لنا ، ان نعد النقد الفينومينولوجي بقدر تأثره وصدوره عن فينومينولوجيا هوسيرل ، صادرا أيضا ، بدرجة ما عن هرمنيوطيقا شلايرماخر من حيثية نفسانية المؤلف ومقاصده ، وهو خط نقدي تجلى في مدرسة جنيف النقدية ، في أربعينات القرن الماضي وخمسيناته ولاسيما أعمال جورج بوليه وجان ستاروبنسكي وجان روسيه وجان بيير ريتشارد ، وكذلك اعمال الناقد الامريكي هيليس ميلر[٤٣] .

فالقضية الرئيسة لدى النقد الفينومينولوجي ، في إحدى حيثياته وزواياه ، هي اختزال النص في مجرد حامل pure embodiemant لوعي المؤلف ، فتصبح الجوانب الأسلوبية والدلالية كأنها ((أجزاء منظمة لكلية مركبة)) يكون العامل الموحد لها عقل المؤلف الذي ينبغي تحديده في الجوانب التي تتجلى في العمل ولا تقع خارجه (كالسيرة الذاتية للمؤلف والسياق التاريخي والثقافي) ، أي ان يحدد بالبناء العميق لهذا العقل المركوز في ثيمات العمل نفسه وطرائق

٤١-The Encyclopedia of Religion , vol. 6 , see p. 281 .

٤٢) ليو شبيتزر:علم اللغة وتأريخ الادب،في :محمد شكري عياد(مترجم):اتجاهات البحث الاسلوبي،دار العلوم للطباعة والنشر -الرياض،١٩٨٥ ،انظرص٦٤ .

٤٣-Terry Eagleton : Literary Theory : An Introduction , Black well Publishers Oxford , 1996 , see p. 51 .

تركيبه ، وعلى هذا فالنقد الفينومينولوجي بتعليقه كل ((خارجيات)) العمل وتركيزه على تجليات وعي المؤلف في ثنايا عمله فهو في الحقيقة يقبض على العالم الذي عاشه المؤلف أو على العلاقات الفينومينولوجية بين الذات (أو المؤلف) وبين الموضوع (أو عالمه)[٤٤] . فثيمة (وعي المؤلف ونفسانيته) أو نوره المتجلي في البنية اللغوية هي ما يجمع أسلوبية ليوشبيتزر والنقد الفينومينولوجي من جهة بهيرمنيوطيقا شلايرماخر من جهة اخرى .

والآن ، إذا كانت هرمنيوطيقا شلايرماخر تأسيسية من الناحية التاريخية لحقل الهيرمنيوطيقا العامة ، يمكن ان نعد هيرمنيوطيقا ديلتاي بحثا عن أساس حقيقي للعلوم الإنسانية ، وكلتاهما تعاملت مع موضوعة الفهم تعاملا منهجيا ، إلا أن الفرق الرئيس بينهما ان الأولى كانت منشغلة بقواعد الفهم وإشكالياته في حين تعاملت الثانية مع الفهم بوصفه الزاوية الرئيسة التي تميز منهاج العلوم الإنسانية من منهاج العلوم الطبيعية .

لقد رأى ديلتاي أنّ مشروع شلايرماخر في إقامة هيرمنيوطيقا عامة ، ينبغي أن يستمر بوصفه منهاجية عامة general methodology للعلوم الإنسانية،ورغب في ان تصبح ((الأساس النظري لكل الإنسانيات والعلوم الاجتماعية))[٤٥]

لقد انتقد ديلتاي فرضية شلايرماخر في كون أي عمل هو تطوير للعنصر الباطني المتخفي في عقل المؤلف ؛ إذ اعتبر ديلتاي أن هذه الفرضية في أساسها غير تاريخية ذلك انها تخفق في تبيان التأثيرات الخارجية على العمل أو على تطور المؤلف ، لذا اعتقد ديلتاي بان على الهيرمنيوطيقا العامة توسيع المبادئ الابستيمولوجية التي تخدم العلوم الإنسانية بالطريقة التي أفادت بها مبادئ كانط الفيزياء النيوتنية ، وعلى غرار ما فعل كانط في ((نقد العقل الخالص critique of pure reason)) نذر ديلتاي حياته لـــ ((نقد العقل التاريخي critique of

٤٤- Terry Eagleton : Literary Theory, see p. 51 .

٤٥-R.Palmer: Relevance of Gadamer's (www.).

historical reason))[٤٦] لقد قامت هيرمنيوطيقا ديلتاي على التمييز بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية على وفق منهاج كل منهما ، فالعلوم الإنسانية تتميز بمنهاجها القائم على الفهم (verstehen) understaning في حين تتميز مناهج العلوم الطبيعية بقيامها على الشرح (Erklarung) explanation ، فالفيزيائي يقوم بشرح الأحداث موظفا القوانين الكونية بينما لا يكتشف المؤرخ ولا يوظف مثل تلك القوانين وإنما يحاول أن يتفهم الأفعال الإنسانية الفاعلة في التاريخ عبر اكتشاف مقاصدها وأغراضها ورغباتها ، من هنا فموضوع الدراسة التاريخية ، مثلا ، هو موضوع واع بخلاف موضوع العلوم الطبيعية المادي وغير الواعي ((فالفهم ، من ثم ، "اكتشاف الانا " في " الهو " وهو ممكن بفضل الطبيعة الإنسانية الكلية المشتركة))[٤٧] اذن ثمة ارتباط وثيق بين الفهم والمشاركة فالمفسر يتفاعل مع تعابير الاخرين . التي تنقل تجاربهم الحية ويشاركهم هذه التجارب وكأنه عاشها هو بنفسه. يقول صلاح قنصوه في توضيح ذلك : ((مسوقا بتعبير الشخص الأخر أحيا ثانية تجربة في وعيي وشعوري الخاص،وهذا هو ماهية التفهم وجوهره))[٤٨].

يتشابه تمييز ديلتاي ، إلى حد بعيد ، مع تمييز باختين للعلوم الإنسانية ، فكلاهما يميز موضوع الإنسانيات عن الطبيعيات من حيث أنه ذوات فاعلة مدركة مقابل الموضوع الطبيعي الجامد ، ويسمي باختين الإنسانيات علوما دايلوجية (حوارية) يحاور المفسر فيها موضوعه بوصفه ذاتا مدركة ، في حين ينعت الطبيعيات بالعلوم المونولوجية (الأحادية)[٤٩] . لربما الفرق الأساس بينهما أن

٤٦- The Encyclopedia of Religion ,vol.6, see p. 282 .

٤٧- The Encyclopedia of Religion ,vol.6, see p. 282 .

وكذلك صلاح قنصوه : الموضوعية في العلوم الإنسانية ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٤ ، انظر ص ١٧٠ .

٤٨) صلاح قنصوه : الموضوعية في العلوم الإنسانية ، ص ١٧٢ .

٤٩) تزفيتان تودوروف : المبدأ الحواري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ ، انظر ص ٣٢ – ٣٣ .

منهج الإنسانيات لدى باختين يقيم بالحوار بين الذات والموضوع أساسه ، في حين ان الفهم لدى ديلتاي شكل من أشكال الاستعادة لتجارب الآخرين .

لقد كان ديلتاي منهمكا بوضع أسس جديدة للإنسانيات مختلفة عن الأسس التي اقترحها الوضعيون للحاق بركب العلوم الطبيعية ، وتتحدد هذه الأسس بكون ((التجربة الذاتية هي أساس المعرفة ، وهي الشرط الذي لا يمكن تجاوزه لأي معرفة . وطالما ان هناك مشتركا بين الآحاد من البشر ، فان التجربة تصبح هي الأساس الصالح لإدراك الموضوعي القائم خارج الذات ، اذ هذا الموضوعي ــ في العلوم الإنسانية ، خاصة التاريخ ــ إنساني يحمل تشابهات من ملامح التجربة الأصلية عند الذات المدركة))[٥٠] وتتم هذه المشاركة ، بالطبع ، عبر تفهم تعبيرات الآخرين .

طور ديلتاي إجراء الدائرة التأويلية ، الذي أوجده شلايرماخر ، الذي يعني فيما يعنيه ان الجزء بقدر تحدّده بالكل ، فان الكل في الوقت نفسه يتحدد بالجزء ،وهكذا ((كي نفهم أجزاء أية وحدة لغوية لابد أنْ نتعامل مع هذه الأجزاء وعندنا حس مسبق بالمعنى الكلي ، لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي إلاّ من خلال معرفة معاني مكونات أجزائه)) [٥١] ومثاله اليوميّ هو تعلم لغة أجنبية إذ ((نحاول معرفة معنى الجملة الأجنبية بواسطة معرفة معاني أجزائها وكلماتها . ومعاني الكلمات نستقيها بدورها من معنى الجملة التي تحتويها))[٥٢]

يمكن لنا أن نضع علامات متشابهة بين هذه الدائرة التأويلية وبين أفكار ليوشبيتزر الأسلوبية وكذلك طريقة ريفاتير الأسلوبية في قراءة النصوص الأدبية بطريقتين : هما الطريقة العمودية من أول النص إلى آخره ، والطريقة الاسترجاعية التي تحاول تحديد المناطق المتضافرة أسلوبيا وبيان معاني النص من

٥٠) نصر حامد ابو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص ٢٥ .

٥١) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص٤٨ .

٥٢) علي رضا قائمي نيا : ابستيمولوجيا النص ص١١٢ .

خلال ربطه بأجزائه الأخرى[٥٣] ويمكن لنا ، أيضا ، أن نجذر هذه الطريقة بطريقة كالفن التأويلية في إن النص المقدس يفسر بعضه بعضا .

وقد تابع هذا الخط من الهيرمنيوطيقا الذي اختطه شلايرماخر وطوّره ديلتاي ، اثنان من المنظرين في حقل الهرمنيوطيقا هما إميليو بتّي وارك دونالد هيرش ، فعلى وفق بتّي ــ الذي ناهض اتجاه هيرمنيوطيقا غادامير ــ تكون مادة التأويل عقل الآخر وآليات تفكيره ، والمهم في التأويل هو ((فهم مادة التأويل بحسب منطقها الذاتي وليس بحسب ما نفرضه نحن عليها)) أي ان التأويل بحسب اميليو بتّي ((إعادة إنتاج للنص الأصلي)).[٥٤]

وقد قام بتي وهيرش بالتمييز بين معنى النص بوصفه ((ظاهرة تاريخية)) وبين الأهمية أو المغزى significance ــ أو ما نفضل ترجمته بالدلالة التي ترتبط بالتعاقب التاريخي فالمعنى meaning بحسبهما ، يمكن تحديده ، في حين لا يصيب التغير المستمر إلا الدلالة significance أو المغزى [٥٥] لذا ، وبحسب هيرش ، فان المعنى والدلالة يرتبطان بمجالين مختلفين ؛ ((مجال النقد الأدبي وغايته الوصول إلى مغزى النص الأدبي بالنسبة لعصر من العصور ، أما نظرية التفسير فهدفها الوصول إلى معنى النص الأدبي))[٥٦] . فالهيرمنيوطيقا ، لدى هيرش وبتّي ، معنية بالمعنى الثابت الذي يعود إلى المقاصد الأصلية للمؤلف ، لذا فهما يعارضان الهيرمنيوطيقا الفلسفية لدى غادامير لكونها لم تفرق بين مجال النقد الأدبي المتجه للمغزى أو الدلالة significance وبين مجال الهيرمنيوطيقا المتجه للمعنى meaning ، والباحث عن تفسير موضوعي للنص[٥٧] .

ب ــ الهيرمنيوطيقا بوصفها فعلا فلسفيا :

---

٥٣) ميخائيل ريفاتير: سيميوطيقا الشعر ، في سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيموطيقا ج ٢ دار الياس العصرية انظر ص٥٥ .

٥٤-R.Palmer : The Relevance of Gadamer's (www.).

٥٥) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، انظر ص ٤٩ .

٥٦) نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص ٤٨ .

٥٧) نفسه: انظر ص ٤٨-٤٩ .

يمكن اعتبار خط هايدجر- غادامير ،الخط الثاني من خطوط الهيرمنيوطيقا الذي جعل منها فعلا فلسفيا في النظر إلى اصل الفهم وامكانية تحققه وما ابرز معوقات قيام عملية فهم موضوعية ممكنة بعيدا عن الطموح لاقامة صرح ميثودولوجي كما كان يبغيه ديلتاي .

على الرغم من استفادة هايدجر من مفهوم ديلتاي عن التجربة الحيوية للإنسان إلا أنه رفض ان يجعل من الوعي أو تلكم القوة الحيوية أساسا لفلسفته في التأويل ، وإنما اختار الكينونة Being نقطة انطلاق،بوصفها مكونا كليا؛((فالكينونةBeing، كما تحدث في الوجود existence اليومي للكائنات الإنسانية هي فهم understanding ، والفهم هو الطريقة الرئيسة التي توجد فيها الكائنات الإنسانية في العالم))[٥٨] أو ما أطلق عليه البنية المسبقة Forestructure للفهم ، اي : مجموعة الافتراضات والتوقعات والمقولات التي نسقطها على التجربة بصورة قبل تأملية والتي تشكل أفقا لأي فعل خاص للفهم ، لذا فهو يركز التحليل على وجودنا اليومي everydayness [٥٩] .

يصبح ، الفهم الإنساني، اذن ، المنفذ الكلي أو الغربال الذي ينبغي ان يمر من خلاله كل نوع من أنواع تفكيرنا ، فالعوالم والحقائق بل الوجود الشخصي تظهر أو تتوجد بوصفها مفهومة لنا ((الآن ودائما)) وقبل أية محاولة للتفسير اللغوي ، فالفهم ، بهذه الطريقة ، يأتي أولا ، ومن ثم ينظر إليه بوصفه شيئا ما ، إذ ان ((ما تأويله كذا)) يشكل العنصر الكلي الموجود في كل فعل من أفعال الفهم المعرفي ، وهو ــ فيما يذكر بالمر ــ ليس وسيطا أبويا بل مبني بصورة معقدة ، والأمر مع بنية الفهم أشبه شيء بما اكتشفه اينشتاين في كون الذرة البنية التي يصنع منها كل شيء في عالمنا الطبيعي ، أما العالم العقلي أو الادراكي فان الفهم هو العملية التي يدرك بها كل شيء ويفهم بوصفه شيئا ما في العالم ، وليست الهيرمنيوطيقا إلا بحثا من اجل تحديد هذه العملية[٦٠] .

٥٨-R.Palmer : The Relevance of Gadamer's (www.) .

٥٩-The Encyclopedia of Religion , vol. 6 , see p. 284 .

٦٠-R.Palmer : The Relevance of Gadamer's (www.).

وعلى العكس من الهيرمنيوطيقا المنهاجية ، يكون ((الهدف الأساس للتأمل الفلسفي عند هايدجر هو معرفة حقيقة الوجود ؛ أي ان التأمل الفلسفي ذو غاية انطولوجية))[٦١] ، ومن هنا تتأتّى تسمية هذا التأمـــل بالهيرمنيوطيقا الفلسفـــية أو الهرمنيوطيقا بوصفها فعلا فلسفيا .

ولعل ابرز تلامذة هايدجر ورواد الهرمنيوطيقا الفلسفية هو هانز جورج غادامير الذي قدم لنا مأثرته الرائعة (الحقيقة والمنهج Truth and Method) ناقدا الهرمنيوطيقا المنهاجية ، متابعا آراء أستاذه هايدجر ، معتبرا هدف الهرمنيوطيقا الكبير تقديم فلسفة عن الفهم ، بل أن الفهم وشروطه هو الموضوع الرئيس للهرمنيوطيقا . وهو أول من استخدم مصطلح الهرمنيوطيقا الفلسفية ، في عنوانه الفرعي لكتاب الحقيقة والمنهج : مبادئ لهيرمنيوطيقا فلسفية elements of a philosophical hermeneutics ، الذي خلت منه الترجمة الإنجليزية من دون مسوغ[٦٢] .

تدور أفكار غادامير ولاسيما في كتابة الحقيقة والمنهج حول مسألتين أساسيتين هما : نقده القوي للمنهج ورواده ديكارت و كانط و ديلتاي والبحث عن الحقيقة بعيدا عن المنهج ، حيث أهم رواد الحقيقة بعيدا عن ظلام المنهج افلاطون وأرسطو وهايدجر وبالطبع غادمير نفسه[٦٣] ، إذْ أن المنهج يقوم ، في الواقع ، بتغريب الحقيقة وتبعيد distanciation القارئ أو المفسر عن النص ، فهذا التبعيد يتضمن ((تقويضا لعلاقة المشاركة الاولية التي من دونها لا يمكن ان يتم الفهم الذاتي لدى الانسان للفنون والاداب والتاريخ " وكل العلوم الإنسانية "))[٦٤] .

---

٦١) احمد واعظي : ماهي الهيرمنيوطيقا ، ص ٣٥ .

٦٢-R.Palmer : The Relevance of Gadamer's (www.).

٦٣-Akan Erguden: Truth and method in Gadamer's hermeneuthic philosophy,in: مجلة البلاغة المقارنة الف ، الجامعة الامريكية في الاسكندرية ، عدد ٨ ، (١٩٨٨),p.8.

٦٤-Ibid, p.7 .

وعلى هذا الأساس ينتقد اصحاب المنهج الذي يقوّض هذه العلاقة الاولية للمشاركة والالتحام القائم بين القارئ والنص ، فالنص الابداعي أو التاريخي ليس إلا وسيطا ثابتا ، يمتلك كيانا موضوعيا يمكننا من العمل معه كما يعمل اللاعب بالاشتراك في اللعبة ، حيث ستكون قوانينها الدخلية نوعا من التعالي الموضوعي فـــ ((مشاركة اللاعبين في اللعبة هي التي تمثلهم في الوجود . ولكن ما هو ماثل امام المتفرجين ليس ذاتية اللاعبين ، ولكنها اللعبة نفسها بقوانينها التي تتجاوز ذاتية اللاعبين والمتفرجين معا . إن روح اللعبة يصبح هو المسيطر ، وهدفها هو نقل الحقيقة التي تمثلها ، الحقيقة التي تحولت إلى شكل هو اللعبة نفسها))[٦٥] .

اثبت غادامير ثلاثة جوانب أساسية للحقيقة ، هي الجانب الانتاجي productive الذي يقع في صلب الفهم الهرمنيوطيقي ، وقد استلهمه من ارسطو والجانب الانطولوجي الذي اخذه من هايدجر والجانب اللغوي الذي استفاده بدءا من افلاطون وحتى فتغنشتاين . كما أنه لا يعدّ الحقيقة ((ذلك التفسير version الدلالي للحقيقة المتضمنة فقط في الجمل والمعزوة لتلك الجمل)) إن غادامير يريد أن يفكّ اسر الحقيقة من التفاسير الدلالية للجمل فهو يتحدث عن الحقيقة التي تحدث بحسب قوله : ((زيادة في ارادتنا وفعلنا))[٦٦] .

ينصبّ نقد غادامير على كل من الفهم الاستطيقي لدى كانط ، والفهم التاريخي لدى ديلتاي ، فكل منهما ملوث بالمنهج الديكارتي ؛ أي مجموعة القواعد والمقولات المعرفية التي تحدد العلاقة الأساسية بين الذات العارفة وموضوع المعرفة ، فهو يرى أن الاستطيقا الكانطية قد غرّبت الفن ووضعت بينه وبين القارئ اسفينا هو القواعد المنهجية ، لذا ذهبت حقيقة الفن وبقي مفهومه الاستطيقي بوصفه نوعا من المتعة . فينبغي التحويل الجدلي للاستطيقا إلى هيرمنيوطيقا وهو يعني فيما يعنيه ، مصادرة المقولات المنهجية وتبيان الشروط العملية التي يمكن للفن من خلالها ان يفهم وان يفسر وهذه الشروط تتضمن قواعد اللعبة play بين

---

٦٥) نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة واليات التأويل : ص ٤٠ وكذلك ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، انظر ص ٥١ .

٦٦-Erguden : Truth and method in Gadamer's , p.8 .

العمل الادبي والمفسر المشارك في صنع الحقيقة الفنية ، فالذات ((في استقبال هيرمنيوطيقي مثل هذا لا تبقى ملاحظا مجردا))[٦٧] بل تلتحم مع النص ويلتحم النص بها ، متجاوزين كيانيهما لانشاء كيان اسمى منهما .

وهو ينتقد ، كذلك ، مذهب ديلتاي وشلايرماخر ، الذي جعل من فهم النصوص بحثا عن مقاصد المؤلف الأصلية ذلك أن ((الفهم ليس استعادة قصد المؤلف في عالم نصوص خال من الزمن حيث يكون المفسر معاصرا مطلقا للمؤلف))[٦٨] ، وإنما الوعي الهيرمنيوطيقي ذو طابع تاريخي ، فنحن نعيش في اثير تاريخي لا يمكن الانفكاك منه من جهة ، كما ان هذا الاثير التاريخي historicality ((ليس جسما مغلقا ومنتهيا ثابتا من النصوص التي يقف التاريخ بمعزل عنها وإنما تيار صيرورة ، نهر لا ينتهي ابدا ؛ فهو لا ينتسب لنا ، بل نحن من ينتسب إليه))[٦٩] لذا فلن تحصل ، بهذا الفهم ، مباعدة بين المفسر والعمل الفني ، فالمفسر ، هنا ، يشارك في التراث ، بعيدا عن حيادية علمية زائفة ، بل له موقعه الخاص وأفقه الزماني من خلال مشاركته في التراث الثقافي المتواصل .

لقد ذهب غادامير أبعد من العلاقة بين الذات والموضوع في عملية الفهم ، كاشفاعن طابع الحوار بينهما بما يشبه اللعبة بين المفسر المعاصر والنص الماضي ، لتتشكل حركة دائرة بين توقعات المفسر والمعاني القائمة داخل النص[٧٠] . فعلى العكس من الفهم التاريخي لدى ديلتاي ، طور غادامير مفهوما مركزيا أطلق عليه الوعي الهيرمنيوطيقي يجعل من التاريخ امرا فعالا وليس سلبيا كما هو لدى ديلتاي ، فحرية الذات في توجهها لإدراك النص عبارة عن فعل تعالي ــ ذاتي يصبّ في مجرى التراث الذي يحمل النص والمفسر معا، يقول في تحديد مفهوم الوعي الهيرمنيوطيقي : ((في عملية الفهم يحدث هنالك التحام حقيقي للآفاق ، بحيث يكون كما لو يحذف الافق التاريخي ، فيعاد تحريكها بصورة متزامنة ونحن نصف

٦٧- Ibid, p.8 .

1 - Erguden:Truth and method in Gadamer's : p. 9 .

2-Ibid : p. 9 ، وكذلك :نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة واليات التأويل انظر ص ٤٤

3-Ibid :, p.13 .

الفعل الواعي لهذا الالتحام ، بوصفه غرضا للوعي التاريخي الفعال ... إنه ، بالواقع ، المسألة المركزية للهيرمنيوطيقا))[٧١] .

جـ ــ الهيرمنيوطيقا بوصفها فعلا نقديا :

لم تكن المدرسة الفلسفية في الهيرمنيوطيقا خالية من تحديات المدارس المعرفية الأخرى ، فمنظرو مدرسة فرانكفورت النقدية اسهموا بتطوير رؤى ماركسية في ميدان العلوم الاجتماعية ، رأت هذه المدرسة ان للعقل إمكانية الوصول إلى معرفة موضوعية إذا ما نهج منهجا منظما ، ولعل ميزة هذه المدرسة هو تحديدها لموضوع نظرها المعرفي ، فبتأثير ماركس ونيتشه وفرويد ، برهنت ان الموضوع (في النصوص) تترشح منه السلطة وتخفي حقيقته الايديولوجيات المؤسسة طبقيا بحسب ماركس ، أو المعايير الثقافية بحسب نيتشه ، أو اللاوعي بحسب فرويد ، وهذه القوى تنفذ في اعماق النصوص ، لذا فليس من ضامن ان لا يتأثر القارئ بمؤثرات جانبية في قراءة وتفسير النص لاسيما ان النص بحد ذاته محمل بالايديولوجيا والوعي الزائف و((هدف هذا النظام الهيرمنيوطيقي هو تشخيص الادواء المتخفية في النصوص وتحريرها من التحريفات الايديولوجية))[٧٢] .

يعد هابرماز أهم منظري الهيرمنيوطيقا النقدية ، ومجادلته الشهيرة مع غادامير تبرز التعارض بين الهيرمنيوطيقا الفلسفية والهيرمنيوطيقا النقدية ، فقد رأى غادامير ان أي محلل أو مفسر في أي مجال ، لا يمكن ان يكون خلوا من إرهاصات قبلية لفهم التراث وان هذه الارهاصات Pre – understandings قد تكون خاضعة لتحريفات معينة ، ومن هنا نقده لهابرماز في كونه يهدف إلى معرفة (موضوعية) في الحقل الاجتماعي ، في حين وجد هابرماز حال المنظر الاجتماعي شبيهة بحال المفسر الهيرمنيوطيقي لدى شلايرماخر ، فهو قادر على

4-Ibid : p.p. 12 - 13 .
1 -F.P.A. Demeterio III : Introduction to Hermeneutics. (w.w.w.)

فهم الفاعل الاجتماعي social actor بصورة افضل مما يفهم هذا الفاعل نفسه[٧٣].

وعلى العكس من دور الانحيازات والافتراضات المسبقة لدى غادامير ، يصرّ هابرماز على أن المنهاجية المنعكسة على ذاتها methodology self– reflectiv يمكن ان تتغلب على الانحيازات ومن ثم يمكن ان تكون هنالك نظرية اجتماعية موضوعية وهو يقترح لاقامة نظرية اجتماعية شاملة أن تقوم نظرية للمعرفة على ما يأتي : ــ

١- نظرية عامة للفعل التواصلي .

٢- نظرية عامة عن الطابع الاجتماعي socialization ، تشرح متطلبات القبول التي تدعّم الفعل التواصلي .

٣- نظرية الانظمة الاجتماعية لكي ترينا الاكراهات المادية على الطابع الاجتماعي وانعكاسها في التقاليد الثقافية .

٤- نظرية التطور الاجتماعي social evolution التي تسمح باعادة البناء النظري للمواقف التاريخية التي يحصل فيها الفعل التواصلي [٧٤] .

فهو ، في الواقع ، يقدم كشفا متعدد الاقسام للنظرية الاجتماعية الشاملة إلا ان مركزها الفعل التواصلي .

ان اهم ركيزة هيرمنيوطيقية لدى هابرماز هي نقده لمفهوم الحوار عند غادامير من حيث ان هنالك في الحوار امكانية ((أن يتجاوز كلام كل من المتحاورين الآخر دون وعيهما بذلك))[٧٥] وان هذا التواصل الزائف في الحقيقة سيولد (اتفاقا وهميا) لا يكتشفه وعي كل منهما مهما طال الحوار فاي اتفاقات يمكن ان يتوصل اليها متحاوران في حوار حر ، تخضع في الواقع لاكراهات الاعراف والتقاليد التي لا يدركها المتحاوران ، إذ أن هذه الاكراهات القسرية تكون مستبطنة اللغة التي تشكل أساس الحوار . لذا فان المتحاورين ، غالبا ما

2 -John C. Mallery , Roger Hurwitz , Gavan Duffy : Hermeneutics : from textual explication to computer understanding . (w.w.w.)

٧٤-Mallery, Hurwitz , Duffy : Hermeneutics (w.w.w)

٧٥) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص ٥٢ .

يكونان مخدوعين ومخدّرين في لعبة الحوار التي تتحكم بهما من غير ان يشعرا بذلك ، وسيكون المراقب الخارجي غير المشترك في لعبة الحوار الوحيد الذي يمكنه ان يشخص خلل الحوار ويحدد (الاتفاق الوهمي)[٧٦] .

والى جانب هيرمنيوطيقا هابرماز ، يمكن عدّ هيرمنيوطيقا بول ريكور ، ركيزة مهمة من ركائز الهيرمنيوطيقا النقدية ، فقد حاول تجاوز البنيوية التي لم تكن تدرك اهمية المعنى وراء هذه البنى التي كانت مولعة في الكشف عنها .

وهو يميز طريقتين في التعامل مع الانظمة الرمزية ؛ طريقة ترى الرمز ((وسيطا شفافا)) يعبر عن حقيقة دفينة ، وهي طريقة بولتمان ، التي يطلق عليها ريكور فكّ الاسطرة dymythologizing ، إذ ينبغي كشف المعاني المعقولة بتحطيم وتفكيك الجوانب الاسطورية التي تغلف هذه المعاني في الرمز والطريقة الثانية تعود لماركس ونيتشه وفرويد ، وتعتبر الرمز ((حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها ، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المختبئ وراءها dymystification)) [٧٧] فالرمز في الطريقة الأولى يسهم في تشكيل المعنى ، وهو في الطريقة الثانية يخفي المعنى ويحجبه . وما على الهيرمنيوطيقا إلا ((تفسير الرموز في النصوص اللغوية))[٧٨] على وجه التحديد .

فرّق بول ريكور بين السيمياء وعلم الدلالة ، واعتبر السيمياء علما شكليا معنيا بتحليل العلامات اللغوية ، في حين ان علم الدلالة معني بتحليل الجملة الوحدة الرئيسة للخطاب ، لذا فان السيمياء تعود لدراسة اللغة langue بوصفها نظاما مجردا ويهتم علم الدلالة semantics بالخطاب الذي يشكل الواقعة الرئيسة للمعنى ((فالعلامة موضوع السيمياء شيء افتراضي . والشيء الفعلي الحقيقي الوحيد هو الجملة لانها الحدث الفعلي في لحظة التكلم)). [٧٩]

---

٧٦) نفسه ، انظر ص ٥٢ – ٥٣ .

٧٧) نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات القراءة ، ص٤٤ .

٧٨) نفسه : ص٤٥ .

٧٩) بول ريكور : نظرية التأويل ، ترجمة سعد الغانمي ، ٢٠٠٣ ، المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء / بيروت ، ص٣١ ــ ص٣٢ .

إنّ نظرية ريكور التأويلية هي بحث عن تكامل جدلي لثنائية ديلتاي الشرح explanation والفهم الوجودي [verstehen] ، وهو منهمك أساسا في التمييز بين نموذجين مختلفين هما الخطاب (النص المكتوب) والحوار (المسموع) ، إذ يختلف الخطاب عن الحوار بتحرره من السياقات التاريخية الأصلية التي أنتجته ، كما أن مقاصد مؤلفه بعيدة إلى حد كبير ، ويكون جمهوره عاما بصورة واسعة مقارنة بالحوار المسموع ، كما أن مرجعيات الخطاب غائبة ، وريكور يوسع نظريته التأويلية منطلقا من خصائص النص المكتوب (أو الخطاب) لتشمل الفعل action ، كل فعل ، ذلك انه يسقط خصائص الأول على الثاني . ولعل أهم فكرة مركزية في نظريته هي كون المعنى الموضوعي للنص منقطعا عن المقاصد الذاتية للمؤلف ؛ وبذلك يصبح تعدد التفاسير أمرا مقبولا ، فالمعنى لا يتشكل بحسب رؤية المؤلف للعالم فحسب وإنما ، أيضا ، بحسب دلالته أو أهميته significance في رؤية القارئ للعالم[٨٠] .

٨٠-Mallery , Hurwitz , Dutty : hermeneutics (www) .

المبحث الثاني

ما وراء الشعرية Metapoetics

أولا: شعرية وما وراء شعرية :

لانرغب في هذا المبحث ان ندرس تاريخ الاسس الفلسفية للنظرية الادبية وتتبع اطيافها وانما نرغب في عرض بعض ملاحظاتنا النقدية للاسس المنهاجية والمعرفية التي قامت عليها الشعرية الحديثة وهو جهد يسوّغ لنا قيام نظرية جديدة في الشعرية على وفق بواعث الاختلاف النظري مع الشعريات الحديثة ويشكل هذا الجهد النقدي ما نطلق عليه ما وراء الشعرية.

يتألف مصطلح ما وراء الشعرية metapoetics من البادئة ما وراء meta التي تعني، على العموم،حقلا فرعيا نقديا مراجعا لاسس مايتلوها من اصطلاح ،فإذا تلتها -مثلا -كلمة لسانيات metalinguistics صارت تعني الجهود النقدية المراجعة للأسس المعرفية والمنهاجية التي قامت عليها اللسانيات ،وهكذا فيما يتصل بالحقول الأخرى،ولا تخرج عن هذا المعنى الاصطلاحي إلا في استثناءات محدودة.

إن الثنائية العلمية ، إذن ، ضرورة معرفية ، فبقدر ضرورة الشعرية بوصفها ميدانا علميا للكشف عن خصائص الخطاب الشعري ، يكون ميدان ما وراء الشعرية أمرا ضروريا للكشف عن الخصائص المنهاجية والمقولات المعرفية للشعرية .

فإذا كان الأمر كذلك ،أي انّ ما وراء الشعرية هي الحقل الفرعي الذي يقوم بدراسة نظريات الشعرية وأسسها واتجاهاتها ومراجعتها ونقدها وتقييمها ، حالها في ذلك حال غيرها من الفعاليات العلمية التي تحتاج إلى علم مراجع لأسس العلم نفسه من قبيل علوم المراجعة التي تحدث عنها بيرس.[1] فما الشعرية اذن،على وفق ما وراء الشعرية ،ما دام تحديد الشعرية مصطلحا ومجالا واتجاهات يدخل، من باب أولى، في اول جهود ما وراء الشعرية.

---

[1])Sandur Harvey: Semiotic Perspectives , George Allen , London , 1982, see .p.20

تُعدّ الشعرية أو نظرية الأدب ، كما يفضل الانجلوساكسون ، نظرية في تفسير الشعر أو هي الميدان العلمي لدراسة الظاهرة الشعرية في اللغة تمحضا ــ وفي غيرها توسعا ــ ، ومن هنا أودّ تحديدها بعلم الخطاب الابداعي اللغوي ، من حيث تميزها من النقد الأدبي المتجه لدراسة النص الأدبي ، فالشعرية poetics تدرس الخصائص الشعرية، أي؛ الشاعرية poeticity وتجيب عن السؤال ما الذي يجعل من أمر ما ، أمرا شعريا[٢].

لقد مرت الشعرية بمراحل عديدة عبر تاريخها الطويل بدءا من أرسطو ومرورا بالفكر الوسيط ، متداخلة مع مباحث التفسير والبلاغة وصولا إلى التقعيد المعياري في فترة سيادة الكلاسيكية ومن ثم التشتت الجمالي ــ إن صحّ القول ــ في فترة سيادة الرومانسية ، وأخيرا ثورة المناهج الحديثة لاسيما ما أسفرت عنه اللسانيات البنيوية .

ويمكن لنا أنْ نوجز أهم مسائل الشعرية من وجهه نظر ما ورائية بما يأتي:

أ ــ الأسس المعرفية :

تشتمل الأسس المعرفية التي قامت عليها الشعرية في مرحلتها التأسيسية الحديثة على المسائل الآتية :

١- حدود النظر المعرفي ، أو تحديد الموضوع .

٢- علاقة الشعرية بغيرها من المجالات العلمية .

٣- أسلوب النظر المعرفي أو منهاج الشعرية .

وهذه المسائل الثلاثة مترابطة فيما بينها ، إذْ أنّ موضوع الشعرية يحدد أسلوبها المنهجي ، فما انْ يتحدد الموضوع حتى يتكشف المنهج في إطار العلوم الحديثة في مرحلة التأسيس ، ففي اللسانيات البنيوية ، كانت انطولوجيا الموضوع اللساني لدى سوسور ، كشفا منهاجياً أيضا [٣] . وكذلك في الشعرية الحديثة ، أصبحت

---

[٢]) رومان ياكوبسن : قضايا الشعرية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ ، انظر ص ٣٩ وكذلك ص٢٤

[٣]) يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة ، انظر ص١٧ .

معرفة الموضوع تجليا منهاجيا أيضا و إذا ما تحدد الموضوع والمنهج ، فان هذا يعني ، بالضرورة ، تحديدا جينيالوجيا أو نشوئياً للعلم كذلك .

ان هذه المسائل المترابطة تحتاج الى توضيح اعمق ،فالشعرية الحديثة باعتقادنا ،بدأت مع الفكر الوظيفي Functionalism لدى الشكلانية الروسية ومدرسة براغ ، وكان هذا الفكر منهمكاً بالبحث عن الوظيفة الشعرية بوصفها المميز الرئيس للشعر، فكانت حدود النظر عند علماء الشعرية منصبةً على الوظيفة الشعرية كيفما كانت واينما حلّتْ ، فموضوع الشعرية ليس الشعر وإنما الوظيفة الشعرية أو الخصائص الشاعرية poeticity [٤] لذا فان الشعرية لاتنظر للشعر بوصفه وقائع نصية وإنما تنظر لما يقع في صلب كل نص شعري ، وربما حتى خارج النصوص الشعرية فميدانها ، إذن ، في المرحلة التأسيسية الحديثة ، هو الخصائص العامة أو ما يمكن أن نسميه الخطاب الشعري ، وبهذا التحديد فان نسابة الشعرية إلى علم عام للخطابات اللغوية أمر طبيعي ، فالشعرية ، بحسب المنظور الوظيفي المؤسس ، فرع من اللسانيات [٥] ، ذلك ان الأخيرة علم لوظائف اللغة والشعرية علم لوظيفة واحدة من هذه الوظائف اللغوية ، وإذا كانت اللسانيات العامة ــ وبضمنها الشعرية ــ تدرس الخصائص الذاتية للظاهرة ، وجب أنْ يتم الوصف للخصائص من داخلها وان يتماهى معها ، أيْ أنْ نتعرف على الوظيفة الشعرية كما تتجلى لنا ، وما علينا بعد رصدها إلا وصفها في ذاتها ، فيحل ما وراء اللغة محل اللغة[٦] ، وهو مبدأ المحايثة immanence ، ولعمري هذا هو عين المنهاجية التي ارستها لسانيات سوسور البنيوية ومن ثم الشعرية الوظيفية لدى الشكلانية الروسية وحلقة براغ في النصف الاول من القرن العشرين ، فتكون المسائل الثلاثة التي قامت عليها أسس الشعريات الحديثة ، متناسلة الواحدة من الاخرى ومقتضية لها .

---

[٤]) رومان ياكوبسن:قضايا الشعرية،انظر ص٢٤،وكذلك ص٣٩ .

[٥]) نفسه: انظر ص٦١ .

[٦]) يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة انظر ص ١٨ .

كما ان من الأسس المعرفية للوصف العلمي في الشعرية الحديثة ، قيامها على مبدأ التجريب[٧] العلمي القائم على المبادئ الفرعية :

١- البساطة simplicity في الوصف .

٢- التعميم generalization في الوصف ، إذ ان الوصف ينبغي ان يعمّ مجموعة الظواهر التي تنتمي للصنف نفسه ، فالنمط الاستعاري الموصوف -مثلا- هو نمط معمم على جميع الصور الاستعارية .

٣- الاستنفاد exhaustiveness ، فالوصف ينبغي أن يستنفد عناصر الظاهرة كلها.

ويمكن أن نضيف إلى مبدأ التجريب وهو مرادف لمبدأ الوصف العلمي لدينا ، مبدأ اخر هو مبدأ القدرة التفسيرية التي تدرج مستوى ما من تحليل الظاهرة في مستوى أعلى منه ، وهكذا فالوصف العلمي لنمط الكناية أو المجاز المرسل- مثلا- يدرج على وفق القدرة التفسيرية في مستوى اعلى منه هو صنف الظواهر الكنائية القائمة على مبدأ التجاور والسببية ، كما أن اشباع الاسناد -في مثال آخر- لا يمكن تفسيره إلا بادراجه في المستوى الايقاعي لوحدة التفعيلة،ذلك انّمفهوم الاشباع لاضرورة ايقاعية له الا ضمن مفهوم محدد للتفعيلة العروضية .

ان المبدأ التجريبي للوصف العلمي وكذلك القدرة التفسيرية للنظرية يؤديان بالضرورة إلى رد الوقائع الكثيرة إلى مبدأ اساسي واحد فالشعرية بتعريفها التاسيسي هي علم للخطاب الشعري وليس علما للوقائع الشعرية لذا ينهمك المنظرون في حقل الشعرية في رد الظواهر الكثيرة إلى مبدأ مولد اصيل فتجد كل شعرية تتسمى بمبدئها المولد ، إذ شعرية ياكوبسن ، مثلا ، هي شعرية التكافؤ equivalence [٨] ، وشعرية جان كوهن هي شعرية الانزياح deviation [٩] وشعرية صموئيل ليفن هي شعرية الازدواج coupling [١٠] وهو

٧-Uldall : Outline Of Glassematics , I , Travaux du cercle linguistique de Copenhagne , 1957 , see p.p. 18 – 3 مع ملاحظة تغييرات أجريناها على المبدأ

٨) ياكوبسن : قضايا الشعرية ، انظر ص ٣٣ .

٩) جان كوهن :بنية اللغة الشعرية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦ ، انظر ص ٤٩ .

امر ان يظهر شيئا فانما يظهر تأثر الانسانيات بالطبيعيات ، من جهة خلوّها من البعد التاريخي historical ، فالاكتشاف الطبيعي لا يعكس إلا لحظة نتاجه بوصفه اكتشافا في الحقل الطبيعي ولا يضع في حسبانه تغير هذه الحقيقة بتغير الزمن ذلك ان المادة الطبيعية جامدة ذات طابع ناموسي ثابت ومكرر ، فقد يصدق اكتشاف قديم في حقل الفيزياء ولا يغيره مرور الزمن عليه . في حين أن موضوع الإنسانيات متحرك ومتغير عبر الزمن ، فهو يخضع للمعايير الاجتماعية التاريخية[١١] ، ومن هنا تتبدّى الأزمة في حقل الشعرية ؛ فنظرياتها الحديثة غفلت عن البعد التاريخي للظاهرة الشعرية ، ولم تضع في أسسها المعرفية شيئا يضمن زمانية الظاهرة وتطورها التاريخي .

ب ــ ثنائية النص والخطاب :

على الرغم من ان بعض السياقات تضمن ترادف المصطلحين [١٢] ، إلا أن سياقات اخرى تضع توازيا بينهما ، سنتبنى هنا الفرق بين المفهومين ، فالنص يمثل ذلك التعين والتحقق المادي في لحظة ما ، لمجموعة مظاهر عامة ، وهو لا يتحقق إلا بقارئ نصي ، والا بقي مجرد اثر على الرفوف[١٣] ، ونحن نقدم مفهوم القارئ النصي بوصفه القارئ المتجه فعلا للنص في لحظة من زمان السيرورة النصية للاثر .

---

١٠) صموئيل ليفن : البنيات اللسانية في الشعر ، منشورات الحوار الاكاديمي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ ، انظر ص ٣٧ .

١١-Tranka : Selected Papers In Structural Linguistics , Mouton publishers – Bertin , 1982 , see p. 303 .

١٢) يوسف اسكندر : ثنائية النص والخطاب ، في:مجلة الاسلام والديمقراطية ، عدد ٥ ، بغداد ،٢٠٠٤،انظر ص٥٢.

١٣) رولان بارت : نظرية النص ،في:مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد ٣ ، صيف ١٩٨٨،انظر ص٩٧ .

إن ((نصية textuality)) النص ، في الحقيقة ، موضوع اكثر تعقيدا من التحليلات اللسانية التي تحاول الكشف عنها ، بل أن هذه النصية فيما نرى مرتبطة بعوامل ثلاثة

١- النص من حيث هو بنية أو مخطط Schema .
٢- السياق الثقافي والاجتماعي لسيرورة النص .
٣- القارئ النصي من حيث هو ذات لها افقها الزماني .

وقد رأى ابوجراند ان نصيّة النص لا تتحقق إلا بالنظر إلى المبادئ العامة الاتية :

١- الاتساق cohison وهو ((التشكيل النحوي للجمل والعبارات)) .
٢- الترابط coherence وهو ((الطريقة التي يتم بها ربط الافكار في داخل النص)) .
٣- القصدية intentionality إذ أن النص ((عمل مخطط planned يستهدف به تحقيق غاية بعينها)) .
٤- الموقفانية أو المقامية situationality فعادة ما يكون النص ((موجها للتلاؤم مع موقف معين)) .
٥- التناص intertextuality ذلك ((ان النصوص السابقة تشكل خبرة يستند اليها في تكوين النصوص اللاحقة)) .
٦- الاخبارية informationality ((إن كل نص يجب أن يشتمل على قدر من المعلومات الاخبارية)) .

٧- المقبوليةAcceptability أي ((مدى استجابة المتلقي للنص وقبوله به))[١٤].

فالنص ، على وجه العموم ، ليس محل نظر الشعرية وانما تتنازعه علوم متنوعة اهمها النقد الأدبي والاسلوبية ولسانيات النص تبحث عن بنيته أو معناه أو

---

١٤) يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الامين للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ١٠١ – ١٠٢ .

أسلوب كاتبه أو عصره ، أما الشعرية فهي نظرية عن الخصائص العامة التي يجب توفّرها في كل نص شعري ، وبعبارة اخرى : علم للخطاب الشعري لا للنص الشعري ، غير ان الخطاب ليس تجريدا محضا كما حاولت شعريات التأسيس أن تتصوره ، فنحن في الحقيقة لا نتلقى الشعر بعيدا عن سيرورته النصية وتحققه النصي ، ابدا ، ولا يشكل الخطاب ، بوصفه تجريدا أو تعاليا شارطا للنصوص ، ميدانا للحقيقة الشعرية التي نتلقاها ونتفاعل معها ونقوم باحقاقها عند القراءة أو اللقاء الجمالي ، وإنما يشكل فقط واقعا نظريا يؤسس للشرط الكافي للسيرورة الشعرية ويهمل الشروط اللازمة[١٥] التي لا بدّ منها لتحديد الماهية الشعرية ، ومن هنا اهمية النظر للخطاب لا بوصفه تجريدا متعاليا للخصائص الشعرية وإنما بوصفه تعاليا محكوما بالتفاعل الحقيقي من لدن القراء مع خصائص هذا الخطاب إذ ان الخطاب الشعري خطاب جمالي وتقتضي جماليته أن يدرس داخل التجربة الجمالية،أي:في واقع التفاعل بين الخطاب والقارئ .

فالشعر ليس امرا كماليا يزين التعبيرات اللغوية ، وإنما هو ضرورة تواصلية فهو يقوم بمدّ الجسور التواصلية بين المتحاورين ، على الدوام .ومن دون هذا التصور سيغدو الخطاب الشعري تجريدا محضا كما هو عليه في الشعريات الحديثة ،على وجه العموم.

جـ ــ ثنائية التزامن والتعاقب :

لما كانت الشعرية ــ في صدورها التأسيسي الحديث ــ فرعا من اللسانيات العامة ، فقد تبنت ــ بوصفها فرعا ــ اطروحة الأصل ولاسيما في الفصل بين الدراسة التزامنية (السنكرونية synchrony) والدراسة التعاقبية (الدياكرونية diachrony) ، وهو ما وضعه فردينان دي سوسور في محاضراته الشهيرة[١٦] ، فساد هذا الفصل مجمل الدراسات اللسانية وكذلك معظم النظريات في مجال

---

١٥) صموئيل ليفن : البنيات اللسانية في الشعر ، حيث يذكر ان الازدواج وهو القانون الأساس لنظريته الشعرية ((يشكل الشرط الكافي لا الضروري للشعر)) انظر ص ٥٧ .

١٦) فردنان دي سوسور : علم اللغة العام ، ترجمة:يوئيل يوسف عزيز ، افاق عربية ، بغداد ١٩٨٥ ، انظر ص١٠٠

الشعرية ، فكان التركيز فيها كما كان التركيز في اللسانيات على النظر التزامني للغة ، في حين اهمل إلى حد كبير ، النظر التعاقبي ، نعم سنجد ملمحا دياكرونيا لدى تنيانوف للتاريخ الأدبي[١٧] ، وكذلك محاولة لدى جان كوهن في وصفه لخط تطوري في الشعر الفرنسي[١٨] ، إلا أن تنيانوف في الحقيقة لم يكن في معرض نظرية في الشعرية وإنما في معرض كتابة تاريخ التلقي للاشكال الادبية ، فمحاولته ألصق بالتاريخ الأدبي منها بالشعرية ، كما أن جان كوهن كان معنيا بالبنية الأساسية للشعر ناظرا إلى التعاقبات الحاصلة من الكلاسيكية إلى الرومانتيكية ثم إلى الرمزية ، لا بصورة دياكرونية وإنما من جهة البنية الثابتة القائمة على الانزياح ، فهو يفسر التعاقبات على وفق البنية وليس البنى على وفق التعاقب التاريخي .

مع هذا فلن نعدم شعريات تعاقبية ، كما هي الحال مع شعرية جان موكاروفسكي التي تندرج في وصف الشكل الجمالي وتفسيره على وفق التعاقبات التاريخية التي يحكمها منطق بنيوي ؛ فهو يسعى لبناء تاريخ داخلي للأدب ، يدعوه تأريخ أدبي بلا أسماء [١٩] .

بقيت الشعرية ، فيما نحسب ، مدينة للأصل التأسيسي في تأريخها الحديث ، في تمييزه الحاد بين التزامن والتعاقب ، على الرغم من ان بعض منظريها الكبار أدان هذه الفرقة الحادة في مجال اللسانيات نفسه [٢٠] ونعتقد أنّ بناء شعرية تتجاوز إطار الثنائية المنهجية لهو مهمة راهنة تحتاج إلى وقفه جادة ، ذلك أنّ التأريخ هو أثير يجمع التواصل بأشكاله كافة ولا يمكن مسك اللحظة في معزل ما

---

١٧) يوري تنيانوف / مفهوم البناء ، في : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الابحاث العربية ، ١٩٨٢ ، انظر ص ٧٨ – ٧٩ .

١٨) يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة ، انظر ص ١٢٨ .

١٩) رينيه ويليك : النظرية الأدبية والاستطيقا عند مدرسة براغ ، في مجلة الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، العدد (١) سنة ١٩٨٨ ، انظر ص١٠ .

٢٠-Roman Jakobson :Verbal art, Verbal sign , Verbal time ,Bsil Blakwell, 1985,. see p.35

، بل لا يمكن إيقاف ذلك الامتداد الزماني الذي تطفو فوقه الاشكال الإنسانية للتواصل ومنها الشعر.

د ــ ثنائية الوصف والتفسير :

اشتملت الشعريات الحديثة على تباين كبير ، فيما نحسب ،بين قدرتها الوصفية وقدرتها التفسيرية،فالنظرية ، أية نظرية ، ينبغي توفرها على القدرتين الوصفية والتفسيرية [٢١]

فالقدرة الوصفية خاصة بمجموعة المهارات والمستلزمات الفنية التي تستطيع بها النظرية وصف المادة المدروسة وتحليلها على وفق الشروط المعرفية للنظرية ، وابرز هذه الشروط ، الشرط التجريبي كما نوهنا سابقاً .

وعلى هذا الأساس فأقدر النظريات على الوصف هي التي وفرّت الوسائل العلمية التجريبية التي تصف موضوعها على وفق مبدأين هما مبدأ السرعة ، ومبدأ التجريب ، والمقصود بمبدأ السرعة هو قدرة النظرية على التحليل السريع للوصول إلى وصف المادة المبحوثة ، ذلك انّ البطء في التحليل قد يسبب مشكلات كثيرة منها تغير مادة البحث [٢٢] أو تغير الظروف المحيطة .

أما مبدأ التجريب فيتألف من مبادئ فرعية ثلاثة هي :

١- البساطة الوصفية فكلما كان الوصف ابسط من غيره كان اقدر منه .

٢- التعميم generlizalion فكلما كان الوصف قابلا للتعميم على جميع مفردات المادة أو ألأصناف المشابهة لها كان اقدر من سواه .

٣- الاستنفاد ، فالوصف الذي يستنفد مادة بحثه أقدر من بحث لا يستنفد تحليل المادة ووصفها[٢٣].

---

٢١) نعوم جومسكي : جوانب من نظرية النحو ، جامعة البصرة ، ١٩٨٥ ، انظر ص٤٩ ــ ص٥٠.

٢٢) وهو ما فعلته اللسانيات الوصفية الأمريكية ؛ إذْ كان موضوعها لغات الهنود الحمر الوشيكة الانقراض ، فما كان عليها إلا تطوير وسائل وصفية تتطلب السرعة التحليلية و الوصفية .

٢٣-Uldall : Outline Of Glossematics ,l , see p.p. 18 – 32 .

والى جانب القدرة الوصفية التي يجب توفّرها في أية نظرية ، هناك القدرة التفسيرية المتعلقة بالإجابة عن لماذائية الظاهرة لا كيفيتها، وللقدرة التفسيرية مستلزمات ومطالب ، أيضا ، تدور حول المسائل الآتية :

١- إن تفسير الظاهرة ليس الحل النهائي لخصيصة وجودها ، فالتفسير ليس عقيدة ثابتة وإنما عبارة عن اتساق الظاهرة في تفاصيلها الوجودية مع غائيتها .

٢- إن تفسير ظاهرة ما ، أمر جدلي بما يتضمنه من حدود وآفاق تأريخية تتعلق بالظاهرة من حيث هي تشكل تأريخي، والمفسر بوصفه كينونة تأريخية فلا يمكنه الانفكاك من الاثيرالتأريخي historicality أبدا ، بل إن الانفكاك منه ضرب من المستحيل .

٣- إن التفسير دائري الطابع فهو يتجه من التفاصيل إلى الكلية ومن الكلية إلى التفاصيل ، في الوقت نفسه ، وهو ما يعرف بالدائرة التأويلية .

وفضلا عن هذه المطالب فان الشعرية الحديثة على وجه العموم ، كانت قد تراوحت في تباين شديد بين القدرة الوصفية والقدرة التفسيرية ، فكلما كانت النظرية ، هنا ، عالية القدرة الوصفية كما هي الحال مع نظرية جان كوهن ، قلّت إلى حد كبير قدرتها التفسيرية فكتاب جان كوهن بنية اللغة الشعرية مصمم للكشف عن الكيفيات التي يتحقق بها الانزياح اللغوي في الشعر على المستويات اللغوية كافة ؛الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية ، غير انه لا يلتفت ، إلا بصورة ثانوية ، للاجابة على أهمية الانزياح وقيمته ، على وجه الإجمال ، في الفن الشعري ، أي انه لا يقدم إجابة واضحة حول لماذائية الشعر أساسا.

ونجد في الطرف المقابل نظريات تعلو بها القدرة التفسيرية من جهة وتهبط قدرتها الوصفية من جهة اخرى ، مثل نظرية كرستيفا في اللغة الشعرية القائمة على مفهوم السلبية Negativity ؛ ذلك أن القوانين المنطقية للكلام تحتاج إلى تدعيم عبر نفيها وخرقها ، فبقدر ما يكون ثمة خرق وسلب للقوانين المنطقية للكلام يكون ، أيضا ، تفسير هذا الخرق على وفق القوانين المنطقية نفسها ، فتتوجد عن طريق ذلك مدلولات هي مجردة وهي عيانية في الوقت نفسه ، واذا

كانت النظرية متجهة ، هنا ، إلى تفسير الظاهرة الشعرية ، فقد غفلت أو تدنت قدرتها على وصف تشكلات الوظيفة الشعرية للغة [٢٤] .

ويكمن ، باعتقادنا ، أساس هذا التباين في توجّه الوصف العلمي ، في الشعريات الحديثة إلى البنى العامة المتحكمة في الادب ، أي إلى الخطاب الأدبي ، أما التفسير فبقي ديدن النقد الأدبي في التوجه إلى النصوص الأدبية ، ولم يتوجه التفسير إلى الخطاب الأدبي ، أيضا ، ليتكامل الوصف والتفسير في النظرية ، والواجب ان يتجه التفسير كالوصف إلى الخطابات الأدبية بعد تعليقها من الخارجيات الطارئة والاكتفاء بالماهيات لحظة تجليها وظهورها في وعي تاريخي فعال .

فعلى الشعرية الحديثة ، فيما نرى ، ان تفتح رسالة الاسئلة الخطابية وتحاورها ، وهي اسئلة تتعلق بضرورة الشعر في عالمنا ، فلو تصورنا ان عالمنا التواصلي خال من الشعر فهل سيكون لهذا التصور اثر في العملية التواصلية ، وهل أن الوظيفة الشعرية مندرجة ورئيسة في التواصل العام ، وغير منعزلة عن تاريخه ، وتجعل هذه الاسئلة الخطابية ، بالطبع ، الوصف العلمي مندرجا في التفسير وليس منفصلا عنه في تباين حاد ، احيانا ، كما في الشعريات الحديثة ، إذ سيكونان معا متجهين لوصف الخطاب الشعري وتفسيره .

هـ ــ ثنائية الموضوعية والذاتية .

من بين ما ابتليت به الشعريات الحديثة فضلا عن مجمل الدراسات الأدبية ، مسألة الموضوعية والذاتية ، فقد طرحت الشعريات البنيوية المسالة وركزت على الجوانب الكمية والإحصائية ، مثلا ، انقيادا إلى النزعة الوضعية التي كانت تدعو إلى الدقة العلمية في العلوم الإنسانية على غرار العلوم التجريبية ، وهو ما نجده واضحا في شعرية جان كوهن على سبيل المثال .

وبالطبع ، فهذه الثنائية شديدة الارتباط بثنائية الوصف والتفسير ، ذلك ان المنحى الوضعي في الإنسانيات ، نحى باللائمة على مناهج التفسير في انحطاط

٢٤) يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة : انظر ص ٢٠٣ .

مناهج الإنسانيات في قبال تفوّق الطبيعيات في مناهجها لبلوغ النتائج الدقيقة . فكانت المدارس الأدبية واللسانية المتأثرة بالطرح الوضعي تضع علاقة ارتباط بين الموضوعية والنزعة الوصفية من جهة وبين الذاتية والنزعة التفسيرية من جهة اخرى ، بل أن كثيرا من المدارس اللسانية ابعدت مسألة المعنى والدلالة من حقل دراستها بدعوى ارتباط هذه المسألة بالجانب التفسيري الذاتي ، وهو ما فعلته لسانيات بلومفيلد التوزيعية واتباعه على سبيل المثال .

نتبنى ، هنا ، المنظور اللساني لجورج لايكوف ومارك جونسون [٢٥] في تحليل النزعتين الموضوعية والذاتية بوصفهما أسطورتين معاصرتين تضغطان على اللاوعي العلمي والبحثي لعصرنا ، فهما أشبه بالنظام الاستعاري الذي يؤطّر إمكانات تفكيرنا وتأملنا .

هل يمكن لنظرية ما أن تكون موضوعية وأخرى ذاتية وما معايير الموضوعية في النظرية ؟ ، سؤال ما وراء علمي ملقى امام الشعريات الحديثة ، فالمحايثة والاستناد إلى النص وحده ، ليس مطلبا عقلانيا لاحراز الموضوعية كما حاول البنيويون ، كما ان النص نفسه لا يمكن اختزاله في العمل الأدبي العيني ولا في الخطاطة البنيوية المجردة ، لكي نضمن ثبوته الذي يستلزم الموضوعية ، في حين ان اختلاف المفاهيم ليس منبعا للذاتية ، إذ قد يلزم تطابق المفاهيم من دون ان يغير في الواقع شيئا ، أي اننا لا نستطيع ان نستدل على الموضوعية والذاتية من خلال ثبات المفاهيم أو تغيّرها على عكس ما ذهب إليه حسن ناظم : ((ان القصيدة واحدة ثابتة ، ويكمن الاختلاف في طبيعة المفاهيم بازاء النص الواحد ، أي ان النص الأدبي ــ بوصفه منطويا على ثبات مطلق على صعيد المكونات الاولية ــ يفرز مفهوما واحدا أو قوانين ثابتة . غير أن كمّ المفاهيم الكلية المستنبطة من مادة واحدة يضعنا بازاء فاعلية ذاتية كامنة في كل شعرية وعائدة طبعا إلى طبيعة تصور المنظر النقدي)) [٢٦] ، إن مسألة موضوعية النظرية أو

---

٢٥) جورج لايكوف ومارك جونسن : الاستعارات التي نحيا بها ، ترجمة : عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر ، ١٩٩٦ ، انظر ص ١٨١ – ١٨٢ .

٢٦) حسن ناظم:مفاهيم الشعرية،المركز الثقافي العربي،بيروت، ص ٧ .

ذاتيتها ، نفسها مسألة نسبية تتأرجح مع تغيّر المفاهيم العلمية عبر الزمن من جهة ، ومع طبيعة المناهج نفسها من جهة ثانية ، فما هو موضوعي بحسب المناهج اللسانية البنيوية هو كل ما يمكن رصده وتصنيفه في مقولات لذا كانت الفونولوجيا phonology الفرع الامثل من حيثية الموضوعية في حين كان علم الدلالة semantics اضعف الفروع من هذه الحيثية أيضا . وبخلاف هذا التصور نجد ما هو موضوعي لدى مدرسة تشومسكي هو كل ما يمكن أن يكون معقولا وذا اثر في تكوين الدلالة ؛ وهكذا اصبح للبنية العميقة ذات المكونات الدلالية والنفسية حاكمية وسلطانا على البنية السطحية ذات المكونات الصوتية والصرفية .

والشيء نفسه يصدق على المدارس الأدبية واتجاهاتها المختلفة ، فاذا كانت تحليلات ياكوبسن وشتراوس لقصيدة القطط لبودلير نموذجا للموضوعية الوصفية والتحليلية من وجهة نظر البنيوية فان هناك من يرى ان البحث على وفق هذه النزعة التحليلية الوصفية عن المتقابلات الصوتية والصرفية والدلالية في القصيدة هو شان ذاتي قبلي تفرضه إكراهات المنهج والتصور ، وتقع بالمقابل من هذه المناهج الوصفية ، مدارس ينصاع الباحث فيها إلى اثار الدلالة والمعنى والدوافع التاثيرية ، معتبرا هذه الدوافع المؤثرة هي المؤشرات الأكثر موضوعية ، وهو ما قدمته أسلوبية ليو شبيتزر وطوّرته أسلوبية ريفاتير .

ليس التقابل بين النزعتين الذاتية والموضوعية مطلقا بل هو تقابل نسبي محكوم بانقلاب القيم العلمية والبحثية وتغيرها من جهة ، ومحكوم بالمسبقات والافتراضات التي تمليها المناهج العلمية المختلفة من جهة اخرى .

لقد عالجت فينومينولوجيا هوسيرل المسالة بصورة جذرية ؛ إذ ان في كل ملمح تجريبي للبحث ، مهما كان بعيدا عن الاهواء الذاتية ، توجها عاما هو الذي يحدد الاطار العام لمسار التجربة ، كما أن العلمية لا تقف عند الحدود الوصفية والشرحية التي عليها الطبيعيات وإنما تتطلب التفهم والتفسير ذلك ان الانسانيات تختلف عن الطبيعيات لا بالدرجة وإنما بالنوع كما اسلفنا سابقا ، وقد رفعت الفينومينولوجيا الثنائية لصالح ما اطلقت عليه التذاوت intersubjective أو ما

بين ذاتية وهو ما يتطلب تفهما بين ذاتين وحوارا قائما بين الذات بوصفها مراقبا والذات بوصفها موضوع رقابة [٢٧] .

يمكن لنا اختزال بواعث اختلافنا النظري مع الشعريات الحديثة بما يأتي:

١. السمة التجريدية الساكنة لمفهوم الخطاب الشعري في الشعريات الحديثة.
٢. اهمالها للبعد التاريخي للخطاب الشعري واهتمامها بالبنية المجردة الساكنة.
٣. فصلها الحادّ بين الوصف والتفسير.
٤. اهمالها لأثر القارئ البنيوي في تشكّل الخطاب الشعري.

٢٧-Holenstein : Roman Jakobson's approach to language , Indiana University Press , Bloomington and London , 1976 , see p. 48 .

ثانيا: اتجاهات الشعرية الحديثة :

اسست الشعرية الحديثة لنفسها مجالا ومنهاجا عاما يختلف عن مجال ما قبلها ومنهاجه ، فالحداثة في مجالات المعرفة تمثل انقلابا جوهريا في مفهوم المعرفة ، من هنا فنحن نميز بين هيرمنيوطيقا حديثة واخرى قديمة وفي مجال المعرفة اللغوية ، نميز بين اللسانيات الحديثة واللسانيات القديمة وكذلك في بقية المعارف ، إذ ان صورة العلم مع الحداثة قد تغيرت وانبنت على وفق ابستيمية أخرى episteme مغايرة أو مختلفة عن صورة العلوم ما قبل الحديثة ، فالشعرية الحديثة اذن هي مجال جديد ، بدأ في مرحلته التأسيسية متماهيا ، إلى حد كبير ، مع اللسانيات الحديثة ومتاخما لها في وصف البنى اللغوية ، ويمكن لنا أن نحدد بايجاز المجموعة الرئيسة من الاتجاهات المنهجية في الشعرية الحديثة .

أ ــ الاتجاه الوظيفي :

هو أول الاتجاهات المنهاجية في الشعرية الحديثة ، برز مع نظريات الشكلانيين الروس وتطور عبر أعمال مدرسة براغ ولاسيما أعمال موكاروفسكي وخصوصا تمييزهم بين اللغة الشعرية أو اللغة ذات الوظيفة الجمالية واللغة المعيارية أو الاعتيادية على وفق المنظور الوظيفي .

ولعل اهم نظرية وظيفية في الشعرية ، باعتقادنا ، هي نظرية التكافؤ equivalence التي جاء بها رومان ياكوبسن ، وتتأتّى أهميتها من مجموعة امور اهمها طابعها التاسيسي ؛ فقد اسست ــ متفاعلة مع عدة نظريات اولية في مرحلة الشكلانية الروسية ومدرسة براغ ــ المنظور الوظيفي في الشعرية من جهة ، واسست ، كذلك ، المجال العام للشعرية الحديثة من جهة ثانية ، وحددت العلاقة بين الشعرية واللسانيات من جهة ثالثة . وهي الجهات الثلاثة المؤلفة للأساس المعرفي لكل شعرية حديثة .

ويمكن ايجاز التصور العام للاتجاه الوظيفي في الشعرية ، في تركيزه على كشف الطابع الوظيفي للغة ، ومعرفة طبيعة تشكل الوظيفة الجمالية أو الشعرية ومنبع تكونها في الخطابات جمعاء والخطابات الشعرية على وجه الخصوص .

ب ــ الاتجاه الشكلي :

بعد الموجة الوظيفية نشأ بسبب سيادة النزعة البنيوية ذات المنزع الفلسفي الوضعي ، اتجاه شكلي في مجمل الدراسات الأدبية ولاسيما حقل الشعرية ، فضلا عن اثر مدرسة تشومسكي اللسانية التي انتقدت المدارس الوظيفية والسلوكية انتقادا لاذعا واسست لمنظور شكلي جديد في اللسانيات ولعل واحدا من ابرز اسهاماته ذات الصلة بالاتجاه الشكلي في الشعرية هو تمييزه بين مفهوم المقدرة اللغوية ومفهوم الاداء أو الانجاز اللغوي وعليه يكون واجب الشعرية وصف قوانين المقدرة اللغوية الشعرية .

يقع مشروع جان كوهن في التمييز بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية في قلب الاتجاه الشكلي ؛ فقد كان طامحا لتاسيس الشعرية بوصفها استطيقا علمية في قبال الاستطيقا الفلسفية ، أي الرجوع إلى النزعات الوضعية للوصف والابتعاد عن النزعات التأويلية للتفسير. وقد استفاد الاتجاه الشكلي في الشعرية من تطور البلاغة إلى أسلوبية حديثة وكذلك من المدارس الشكلية في اللسانيات الاوربية ولاسيما مدرسة كوبنهاجن فضلا عن مدرسة النحو التحويلي التوليدي ولعل نظرية الازدواج coupling لصموئيل ليفن من ابرز الشعريات الشكلية تاثرا بمقولات النحو التوليدي التحويلي[٢٨] .

يمتاز التصور المنهجي للاتجاه الشكلي في الشعرية بتركيزه على دراسة الأشكال الخاصة للغة الشعرية ، ففي الطابع الخاص لهذه التشكّلات اللغوية يكمن الجوهر الشعري .

جـــ ــ الاتجاه السيميائي :

تعد السيمياء البيرسية المنبع الرئيس وغير المستنفد لعدد واسع من النظريات في حقل النظرية الأدبية والنقد الأدبي ، ففضلا عن كشفه عن عدد واسع من أنواع العلامات ولاسيما التي تكثر في الاستعمال الشعري ، اتجهت سيمياؤه ، أساسا ، للكشف عن عملية التدليل semiosis نفسها التي تقوم بها العلامات ،

٢٨) صموئيل ليفن : البنيات اللسانية في الشعر ، انظر ص ١٧ .

وهي العملية الأساس في توليد المعنى والدلالة في الذهن البشري ، حتى ان الذهن البشري نفسه يصبح علامة لكونه يقوم بالعملية التدليلية نفسها [٢٩]

والى جانب هذه السيمياء ، تقف سيميولوجيا سوسور واتباعه باشكالياتها المتنوعة ومؤدياتها المختلفة ، واهم ما فيها هو تطورها على يد بنفنيست[٣٠] وبارت الذي كشف عن نمطين من الانظمة التدليلية ؛ نظام سيميائي من الدرجة الأولى هو النظام اللغوي المعياري ونظام من الدرجة الثانية يقوم على أساس النظام الاول ويتمفصل معه هو النظام السميائي في الفنون والاديولوجيا ، فتكون الدلالة في الاول مطابقية اوتقريرية denotative وفي الثاني إيحائية connotative [٣١] .

استفادت الشعرية الحديثة من السيمياء العامة وقدمت عدة نظريات في الشعرية مستفيدة من معطيات نظرية اخرى معرفية وثقافية ، ومن اهم الشعريات السيميائية نظرية امبرتو ايكو في مضاعفة الشفرة في الأعمال الشعرية التي تؤدي إلى انفتاح العالم الدلالي الشعري على مدلولات متعددة ولانهائية ، وكذلك نظرية جوليا كرستيفا المتمحورة على مفهوم النفي أو السلب لمنطق الكلام العادي في الخطابات الشعرية ، وهما نظريتان بقدر ما تتفوقان في تفسير الخطاب الشعري، تتدنيان في وصف العمليات التي تتشكل على وفقها الصور الشعرية المتنوعة.

٢٩-Greenlee : Peirce's concept of sign , mouton , 1973 , see p.7 .

٣٠) بنفنيست : سيميولوجيا اللغة ، في : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا ، ج٢ ، انظر ص ١٤ – ١٥ .

٣١) رولان بارت:مبادئ في علم الادلة تعريب:محمد البكري،دار الشؤون الثقافية العامة،ط الثانية- بغداد ،١٩٨٦ ،انظر ص١٣٦-ص١٣٧ .

المبحث الأول
الرتب الهيرمنيوطيقية والأوجه الخطابية

إذا كان من الواجب بعد أن حددنا بواعث اختلافنا النظري مع الشعريات الحديثة ، أن نتجاوز هذه البواعث ، فان ذلك يتمّ إما بضرب من توسيع القاعدة النظرية نفسها للشعريات الحديثة ، أو بضرب من الانقلاب الكامل على هذه القاعدة النظرية وإقامة غيرها .

والأمر مع ظرفنا العلمي مزدوج وليس أحادي الوجهة ، فنحن سنضطر ، مرة ، إلى توسيع القاعدة النظرية ؛ فموضوع شعريتنا ليس الخطاب الشعري المجرد وإنما الخطاب المتصيّر تاريخيا ، إذ الأدب ظاهرة تاريخية وليس ظاهرة مجردة أو متعالية على التاريخ ، هذا من حيثية الموضوع ، أما من حيثية المنهج ، فالوصف لا يمكن أن يكون ذا جدارة علمية في الوصول إلى كنه العملية الشعرية ، وهنا سنضطر إلى انقلاب على القاعدة النظرية القديمة التي تجعل جلّ همّها وصف البنيات الشعرية المتحققة في النص بوصفه واقعة مادية يمكن أن تجرد لتأخذ ملامح خطابية عامة ، وعلى هذا فالوصف العلمي ينبغي أن يندرج بقاعدة نظرية توجه لصالح العملية الشعرية برمتها ، وهذه القاعدة النظرية تجعل من التفسير قيّما على الوصف العلمي وهكذا يمكننا القول ان هدف الشعرية ليس الإجابة عن السؤال ما الأدب أو الشعر فحسب وإنما أيضا الإجابة عن السؤال لماذا الشعر ؟ .

سنبيّن ابتداء ، الموازاة بين قطبين متعالقين احدهما يتصل بالخطاب الشعري نطلق عليه الأوجه الخطابية والآخر يتعلق بالفاعلية الهيرمنيوطيقية للمفسر أو القارئ نسميه الرتب الهيرمنيوطيقية ، وسنتبنى سلّم رتب هيرمنيوطيقية قدّمه جعفر بن ابي اسحاق الموسوي الكشفي في مخطوطه (السنا برق في شرح البارق من الشرق) مع التحويل اللازم لبعض مضامين هذه الرتب على وفق تحليلاتنا وتطويعاتنا،يقول((اعلم ان شرح كل شيء إما بالتفسير أو التأويل أو التفهيم،والتفسير علم يدور على العلوم العربية الأربعة (الربوبية) وعلم التأويل

السالف[١] اختلافا وافتراقا أو اجتماعا[٢] واتفاقا وهو أدنى مراتب العلم والعلماء ، والتأويل علم يدور على الهداية وحسن التوفيق من الله تعالى والإصابة كما ورد عن الصادق في الحكمة والموعظة: أن "ما كل من[٣] نوى شيئا قدر عليه ولا كل من قدر على شيء وفق له ولا كل من وفق أصاب له موضعا فإذا اجتمعت النية والقدرة والتوفيق والإصابة فهناك تمت السعادة "[٤] ، وهذا أوسط مراتب العلم ، والتفهيم علم يدور على الفهم بالله والإلهام منه وبه واليه ؛ قال علي بن موسى الرضا (ع) : " أحب أن يكون المؤمن محدثا فقيل له : وما المحدث فقال ــ ع ــ : المفهم الملهم "[٥] وهذا القسم أعلى مراتب العلم والعلماء))[٦] .

إذن نحن أمام هرم ثلاثي يقع في أعلاه التفهيم وهو ذو طابع إلهامي عرفاني بحسب جعفر الكشفي ، ونحن بدورنا سنفرغه من هذا الطابع ونجعل منه رتبة هيرمنيوطيقية تتعلق بالمعنى المقصود وتتجه إليه مباشرة من دون وسائط ، ومن غير أنْ تكون له ظلال عرفانية حدسية أو إلهامية بالضرورة كما أراد جعفر الكشفي ، فكل متن لغوي لا يحتمل إلا معنى واحدا أحدا فهو نص والرتبة الهيرمنيوطيقية الملائمة له رتبة التفهيم . وتأتي بعد التفهيم رتبة التفسير التي تتوسط بين التفهيم والتأويل ؛ وهي رتبة هيرمنيوطيقية تتعلق بالمتون التي تحمل أكثر من معنى واحد غير أن واحدا منها يظهر على غيره من المعاني المحتملة على وفق قرائن محددة ، ونحن هنا نغيّر من ترتيب هرم جعفر الكشفي فبدلا من

---

١) في الأصل : السلف ،ويحتمل ان يكون القصد: (علم تأويل السلف).

٢) في الأصل : اجماعا .

٣) في الأصل : (ما) .

٤) الشيخ المفيد : الإرشاد في معرفة حجج الله على العباد ، تحقيق : مؤسسة آل البيت لتحقيق التراث ، دار المفيد ، ج٢ ، ص ٢٠٤ – ٢٠٥ .

٥) الشيخ الصدوق : عيون أخبار الرضا ، تحقيق : الشيخ حسين الاعلمي ، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات ، بيروت ، ١٤٠٤ هـ ، ج٢ ، ص ٢٥٧ ، وفيه الملهم ناقصة .

٦) جعفر الكشفي (جعفر بن أبي إسحاق الموسوي الدارابي) : السنا برق في شرح البارق من الشرق (مخطوط)

توسط التأويل بين التفهيم والتفسير صار التفسير متوسطا بين الاثنين . أما رتبة التأويل فهي متعلقة بالمتون التي تحتمل أكثر من معنى محتمل من غير ترجّح .

يقول الشريف الجرجاني في تعريفاته : ((التأويل في الأصل الترجيع وفي الشرع صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله ، إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا للكتاب والسنة مثل قوله تعالى " يخرج الحي من الميت " *الأنبياء / ٩٥* ، إنْ أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيرا وإن أراد به إخراج المؤمن من الكافر والجاهل من العالم كان تأويلا)) [١] وعلى هذا يمكننا أنْ نبسط ثنائية هيرمنيوطيقية تتألف من التفسير والتأويل ، فالتفسير كشف ظاهر اللفظ وهو مشتق ((من الفسر وهو البيان والكشف ويقال هو مقلوب السفر ، تقول أسفر الصبح إذا أضاء وقيل مأخوذ من التفسرة وهي اسم لما يعرف به الطبيب المرض))[٢] ، أما التأويل فأصله ((من الأول وهو الرجوع))[٣] . وبالطبع فالأصل اللغوي قد يلقي الضوء على المعاني الاصطلاحية الممكنة للمفردة ، وبذلك يكون التفسير موافقا للمعنى الأول الذي طرحته بلاغة الجرجاني أو موافقا لدلالة الظاهر بالفهم الأصولي ، ويكون التأويل موافقا للمعنى الثاني كما في بلاغة الجرجاني أو موافقا لدلالة المحتمل كما بالفهم الأصولي [٤] .

فالكلام لدى الأصوليين (ولاسيما المتون الشرعية) موزع بين ما أطلقوا عليه نصا ، قطعي الدلالة لا اجتهاد معه في كشف المعنى ، بل هو دالّ بنفسه على المراد ، وظاهر له دلالتان احداهما أرجح من الأخرى ، وهنا يمكن أن يكون

---

١) الشريف الجرحاني (علي بن محمد بن علي) : التعريفات ، تحقيق : إبراهيم الابياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٤٠٥ ، ص٧٢ .

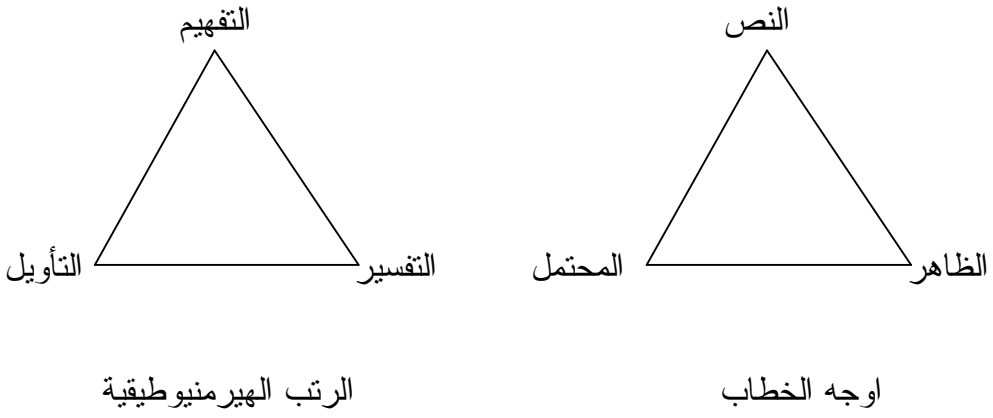
٢) محمد بن محمد الغزي : إتقان ما يحسن من الأخبار الدائرة على الألسن ، تحقيق : خليل محمد العمري ، مكتبة الفاروق الحديثة ، القاهرة ، ١٤١٥ ، ج ٢ ص٤٦٠ .

٣) نفسه : ج٢ ، ص ٤٦٠ .

٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، تحقيق :د. محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٩٥ ، انظر ص ٢٠٤ . وكذلك: يوسف اسكندر : ثنائية النص والخطاب ، في : مجلة الاسلام والديمقراطية ، العدد الخامس ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، انظر ص ٤٨ – ٤٩ ،

عمل التفسير فإبراز الدلالة الراجحة في ظاهر اللفظ هو التفسير أما إبراز الدلالة المرجوحة ، على وفق قرينة ما ، فهو التأويل .

نحن اذن أمام هرم أو تراتب هيرمنيوطيقي يوافق الهرم الأصولي المتعلق بالخطاب . فللنص مؤدى هيرمنيوطيقي هو التفهيم الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ، ولا يصحّ معه اجتهاد ؛ إذ أن المراد منه واضح بيّن بذاته ، والمؤدى الهيرمنيوطيقي للظاهر هو التفسير ؛ إذ أن المفسر يقوم بإبراز الدلالة الراجحة في ظاهر اللفظ أو التركيب الاسنادي للجملة ، في حين يكون التأويل المؤدى الهيرمنيوطيقي للكلام المحتمل الذي يشتمل على دلالتين محتملتين أو أكثر ، فيبرز دلالة محتملة معينة على وفق قرينة ما والمخطط الآتي يبيّن المراد :



الرتب الهيرمنيوطيقية اوجه الخطاب

فلو أخذنا ، على سبيل المثال ، الآية الكريمة :((يخرج الحي من الميت)) نجد أن الآية تدلّ قطعا على فاعلية الله وكونه مسندا إليه الفعل ؛ لذا ستكون دلالة الفعل على فاعله " الله " دلالة تفهيمية والآية في هذا الجانب تمثل نصا قطعي الدلالة بمعنى ان هنالك فاعلا واحدا هو الله ، ولا يرد على الذهن ، حين قراءتها ، أي فاعل آخر غيره .

إلا أن إخراج الحي من الميت تتزاحمه دلالتان احداهما الظاهرة من اللفظ وهي ان الله يخلق من الموات ما هو حي كالنبات والحيوان ، لذا فان هذه الدلالة تفسيرية أي تجليها الرتبة التفسيرية والآية تمثل ظاهرا ، ذلك ان الدلالة الراجحة ظهرت على أخرى محتملة مرجوحة . أما هذه المحتملة فيرجحها التأويل من

السياق القرآني العام الذي يقابل الهداية والعلم بالحياة من جهة والضلالة والجهل بالموت من جهة ثانية ، فإذا أبرزنا هذا المعنى المحتمل ، تكون الآية محتملا والدلالة تأويلية بمعنى انها تستند إلى رتبة التأويل .

ويرد سؤال في هذا السياق : هل أن الجمل والعبارات والآثار كلها متشابهة في إمكانية ورود أوجه الخطاب لتقابلها الرتب الهيرمنيوطيقية الثلاثة ؟ كما ان هذه الأوجه وما يقابلها من رتب هل هي بالأهمية نفسها في الخطابات المختلفة ؟.

اعتقد ان هذا السؤال يصبّ في قلب المشكلة اللغوية من جانب وفي صلب المشكلة الهيرمنيوطيقية من جانب آخر ؛ ذلك ان المشكلتين في الواقع تتعلقان بميزة أساسية تحدد جنس الخطاب الذي بدوره يستلزم نمطا معينا للفهم واذا ما ربطنا فرسنا في هذا الميدان فسنطلق على اتجاهنا الجديد في الشعرية لقب الهيرمنيوطيقية من جهة كونه يعتمد التلازم بين الأوجه الخطابية والرتب الهيرمنيوطيقية .

يقول الشهيد الأول في تحديد مراتب التأويل : ((التأويل إنما يكون في الظواهر دون النصوص . ولا يقال تاويل لبيان المجمل ، كالمشترك إذا حمل على احد معنييه بقرينة . وللتأويل مراتب : اعلاها ما كان اللفظ محتملا له،ويكثر دخوله في الكلام ويليه: ما كان احتماله فيه بعد ، لكن تقوم قرينة تقتضي ذلك فان زاد البعد أشكل القبول والردّ ، من جهة القرينة قوة وضعفا . وأبعده : ما لا يحتمل اللفظ ولا تقوم عليه قرينة ، فيردّ))[1] ، اوردنا هذه القاعدة الاصولية لاهميتها العميقة في تحديد أمرين : مراتب التأويل والمقبولية ، وهو ما تؤكده موسوعات أخر ، يقول المناوي في تعريف التأويل : ((حمل الظاهر على المحتمل المرجوح فان حمل لدليل فصحيح أو لما يظن دليلا ففاسد أو لما لشيء

١) الشهيد الأول (زين الدين العاملي) : القواعد والفوائد ، تحقيق : الدكتور عبد الهادي الحكيم ، مكتبة المفيد ، قم ، ج١ ، ص ٢٤١ .

فلعب لا تأويل))[1] وبالطبع فان التأويل هنا يشمل التفسير من جهة كونه يتعلق بالظاهر والمحتمل والترجيح على وفق الدليل .

اذن فالتأويل يتعلق بالخطاب الذي يحتمل دلالتين فيبرز الثانية البعيدة على وفق قرينة من جهة أولى ، وهو يتراوح بين قبول وردّ أو بين صحيح وفاسد من جهة ثانية وبالتأكيد فان معايير القبول والردّ أو الصحة والفساد هي معايير لغوية وعرفية ثقافية ، بعضها ثابت وبعضها الآخر متحرك على وفق المسافة بين الأوجه الخطابية والرتب الهيرمنيوطيقية [2] .

وعلى هذا فنحن في أي خطاب لا نخرج عن هذه الفعّاليات الهيرمنيوطيقية الثلاثة ، على وجه العموم والإجمال ، وإذا ما أردنا أن نكسب جنسا من القول تغليبا لفعّالية هيرمنيوطيقية معينة ، علينا ، ابتداء ، ان نغلّب بنية الجنس الخطابي التي تقتضي هذه الرتبة الهيرمنيوطيقية .

والآن ما طبيعة الرتبة الهيرمنيوطيقية التي تتعلق بالأوجه الخطابية في الخطابات الشعرية، بل ما طبيعة الأوجه الخطابية في الشعر ، وهل ستكون هذه الأوجه الخطابية بنية تخطيطية كما بيّن رومان انجاردن ؟ اعتقد ان هذه الأسئلة هي مفاتيح بيانية لكشف ما ادعوه الوظيفة الخطابية للشعر .

يقول أبو بكر الباقلاني في بيت امرئ القيس :

((وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل))[3]

((ومعناه ما بكيت إلا لتجرحي قلبا معشّرا ــ أي مكسّرا ــ من قولهم برمة أعشار إذا كانت قطعا ، هذا تأويل ذكره الأصمعي وهو أشبه عند أكثرهم . وقال غيره وهذا مثل للاعشار التي تقسم الجزورعليها ويعني بسهميك: المعلي وله سبعة

---

١) محمد بن عبد الرؤوف المناوي : التوقيف على مهمات التعاريف ، تحقيق : محمد رضوان الداية ، دار الفكر المعاصر ، دار الفكر ، بيروت ، دمشق ، ١٤١٠ ، ص ١٥٧ .

٢) ان هذه المسافة قد تكون تأريخية كما بيّن غادامير فيتشكل افق انتظار للنص من جهة وافق انتظار للقارئ من جهة أخرى .

[3])امرؤ القيس:ديوان امرئ القيس،تحقيق:محمد ابو الفضل ابراهيم،دار المعارف بمصر ،ط الثالثة-١٩٦٩، ص١٣

أنصباء والرقيب وله ثلاثة أنصباء فأراد انك ذهبت بقلبي اجمع ويعني بقوله مقتّل مذلّل))[١] ، نحن هنا أمام رتبتين هيرمنيوطيقيتين لوجهين خطابيين محتملين :

١- تاويل الأصمعي : إذ يعنى السهمان عيني الحبيبة ، وتعني الاعشار كسر القلب وقطعه فتكون مقتّل ، اذن ، مقطّعا .

٢- تأويل الآخر : يكون فيه السهمان المعلي والرقيب ومجموعهما عشرة أنصباء ، كناية عن مجموع القلب كله فهو مقتّل أي مذلّل .

وبالطبع فكل من الوجهين محتمل على أساس الوجه الخطابي ، فكلاهما في رتبة واحدة ، هذا من جانب ، وتستند رتبة التأويل الملائمة لهما ، كما هو بيّن على امرين :

١- الوجه الخطابي بوصفه مخططا بنيويا لترجيح المحتمل .

٢- الأساس الخطابي للتأويل وهو موافق لما أطلق عليه بيرس أساس الماثول ground of representamen [٢] اذن نحن بازاء نوع من الإعلاء الشرطي transcendence لمجموعة من الخواص التي تتشكل تاريخيا حول مفاهيم ودلالات ومعان تتحول إلى معجم يحدد اختيارات القراء الذين يختارون على وفق هذا المعجم الخطابي ، فلو لا معرفتنا بالمعلي صاحب السبعة انصباء والرقيب صاحب الثلاثة انصباء لما استطعنا ان نؤول السهمين بهما من جهة ليكون المجموع أعشار قلب ، أي كامل مكوناته فيكون من ثم مذلّلا لعيني الحبيبة .

ومن المؤكد أن هذه الفعالية الهيرمنيوطيقية تعمّ الاجناس كلها نثرا وشعرا وليست خاصّة بالشعر فحسب ، فإذا ما طمحنا إلى إنشاء نظرية تفسّر الفعاليات الهيرمنيوطيقية المتعلقة بالشعر وتصفها ، ينبغي وضع قيود وتسويرات بلغة المنطق تبيّن الفرق بين الشعر وسواه .

---

١) أبو بكر الباقلاني (محمد بن الطيب بن محمد) : إعجاز القران ، تحقيق : السيد احمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٤٠٨ ، ص ١٧٠ .

٢-Charles S. Peirce : Collected Papers , The Belknap press af Harvard university press , Cambridge , Massachusetts , 1965 , see Vol. II , p.135.

هنالك مجموعة ترتيبات خطاطية Schematic يتميز بها القول الشعري أو بعبارة منسجمة مع اصطلاحاتنا ، تميّز الوجه الخطابي للشعر من الوجه الخطابي غير الشعري ، وهي تحتم تغييرا في نشاط الرتبة الهيرمنيوطيقية ، فتكون هنالك ، من ثم رتبة هيرمنيوطيقية شعرية مميزة ، ومن الطبيعي أننا نحاول في كلامنا اليومي والاعتيادي وكذلك في كتاباتنا غير الشعرية ، ايصال مقاصدنا وأفكارنا حول موضوعات محددة ، ونحاول ، إذا ما كنا متلقين ، ان نتفهم ذلك كله باكبر قدر من الوضوح والاقتصاد وتترتب ، بسبب ذلك ، الأوجه الخطابية على وفق قدرتها على ايصال المقصد ، فتكون قيمة النص أعلى من الظاهر والمحتمل ويكون الظاهر ، بالطبع ، أهم من المحتمل ، لذا فالرتبة التفهيمية اهم رتبة هيرمنيوطيقية ، إذ سيكون الوعي في علاقة مباشرة مع موضوعه ولن تكون به حاجة إلى أيّة وسائط هيرمنيوطيقية ممكنة كما الحال مع رتبة التفسير جزئيا ورتبة التأويل كليا .

ومن هنا كان وجوب ردّ المتشابه في القران إلى المحكم منه ذلك ان الرتبة الهيرمنيوطيقية المناسبة للمحكم هي التفهيم فيكون بلوغ المقاصد القرآنية مباشرا أما المتشابه فهو حمّال أوجه وذو رتبة هيرمنيوطيقية أخرى هي التأويل مما يجعل بنا حاجة إلى أساس خطابي أو معجم خطابي يوفّره لنا المحكم القرآني . غير ان بنية العمل الفني أو الخطابات الشعرية ، بحسب رومان انجاردن ، تتميز بمراعاة ما يأتي :

١- ان العمل الفني هو خلق تخطيطي schematic ، ومقصود من لدن المؤلف ، وهو يمثل ما اطلقنا عليه الوجه الخطابي ، غير أن شاعرية Poeticity العمل أو ابداعيته creativity لا تتحقق بهذا الوجه الخطابي فحسب وإنما تتحقق في التجربة الجمالية المتعلقة بالقارئ وبذلك ((ليس عمل الفن هو المخططات schema التي نستقبلها بل عملياتتحققه))[١].وهذا

١-Anita Szczepanska : The structure of Artworks ,in:Dziemidok and McCormick(ed.):on The Aesthetics of Roman Ingarden,Klwer Academic Publishers,Netherlands, p. 24 .

يعني أن ((النص ذاته لا يقدم إلا " مظاهر خطاطية " يمكن من خلالها أن يلج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الانتاج (الفعلي) من خلال فعل التحقق))[١] .

٢- ان الخطابات الفنية ــ والشعرية ــ تتألف ، اجمالا ، من عدة طبقات strata مرتبة على وفق نسق هرمي أو تراتبي ، ووظيفة كل طبقة تحدد علاقتها بالطبقات الأخر ، ومن ثم ترابطها العضوي ووحدتها البنيوية فالطبقات الدنيا lower تشكل أساسا للطبقات العليا higher وتكون شرطا لوجودها كما تحدد خصائصها،وعدد الطبقات المميزة يختلف في الانماط المختلفة للاعمال الفنية[٢]

٣- وبعيدا عن البنية التشريحية anatomical الأساسية للخطاب الشعري والمؤلفة من هذه الطبقات ، ((يمكن ان نميز داخلها بنية نوعية خاصة تؤلف اطارا طبيعيا لعمل الفن ونظاما من البنى النوعية المترابطة ذات اهمية بارزة في حمل القيمة الجمالية للعمل))[٣] .

ان هذه المداخل الثلاثة تقرّبنا من تفهّم ما قدّمنا من أوجه خطابية مقابل رتب هيرمنيوطيقية ، والمهم في الأعمال الشعرية (الفنية) أن القيم الجمالية لا تتحقق إلا بالتجربة الجمالية ، ويستلزم هذا التحقق ، اذن ، أمرين ؛ أولهما ((بنية نوعية خاصة)) كما يرى إنجاردن ، يمكن أن تحمل القيمة الجمالية أو تكون مسارا طبيعيا للتجربة الجمالية من ناحية ، وثانيهما طبيعة الرتبة الهيرمنيوطيقية المتعلقة بهذه التجربة الجمالية

---

١) فولفغانغ أيزر : فعل القراءة ، ترجمة : د . حميد لحمداني ، د . الجلالي الكدية ، مكتبة المناهل ، فاس ، ص ١٢ .

٢-Anita Szczepanska : The structure of Artworks , see p.24 .

٣-Ibid , p. 25

إن استطيقا رومان إنجاردن حاربت التماهي بين العمل الفني Art work وبين الموضوع المادي Material object الذي يشكل أساسا له ، ذلك أن ((الرسم لا يمكن أن يتماهى مع قماش الرسم المعلق على الجدار))[١] .

ونحن نعدّ هذا التمييز أساسيا لا بالنسبة للتجربة الجمالية فحسب وإنما للطابع الهيرمنيوطيقي الخاص بها ، وهو طابع إلحاقي complemented يقوم بإكماله الملاحظون observers باصطلاح إنجاردن أو القراء النصيون كما نفضل ، وهذا الطابع الالحاقي يمكن أن نجده في الجانبين : الوجه الخطابي والرتبة الهيرمنيوطيقية ، فقد أصرّت جوليا كرستيفا في نظريتها الشعرية على أثر ما أسمته المكمّلات الحقة orthocomplement ؛ ذلك إن العناصر الشعرية لديها لا يمكن أن تدلّ إلا على وفق منطق الكلام أو اللوغوس [٢] . وليس بعيدا عن ذلك ما طرحه امبرتو إيكو في سيميائه الاستدلالية ؛ فالنص يدلّ على وفق نظام خطابي اشمل هو نظام الشفرات الثقافية [٣] .

نحن هنا بإزاء نمطين من الإمكانات الهيرمنيوطيقية بحسب الوظيفة المناطة بكل منهما وهما القارئ النصي والقارئ الخطابي سيكون القارئ الخطابي عبارة عن تأريخ قائم بالإمكانات كافة التي اتجهت إلى تجربة جمالية معينة وهو يشمل العادات والشفرات الثقافية المتنوعة فهو أشبه شيء بأساس الماثول لدى بيرس ، فهو نظام من الشفرات الجمالية ــ الثقافية التي تجرّدت وأصبحت معجما ثابتا يوجه الرتب الهيرمنيوطيقية ، أما القارئ النصي فهو الممارسة القرائية الفعلية لإحقاق تجربة جمالية ، فقراءتي الحالية لنص المتنبي هي ممارسة قارئ نصي إلا انها تمرّ عبر القارئ الخطابي لشعر المتنبي بما يتضمنه من تفاسير وردود وسيرة وتاريخ تعلقت بنص المتنبي وظللته ووجهته.

١- Anita Szczepanska : The structure of Artworks :p. 27 .

٢) جوليا كرسطيفا : علم النص ، دار توبقال للنشر ، ١٩٩١ ، الدار البيضاء ــ المغرب ، انظر ص ٨٦ .

٣-Eco : Towards semiotic research in television massage , in : John Corner and Jeramy Hawthorn (ed.) Communication : studies , Edward Arnold , 1981 , see p.146 .

غير ان نص المتنبي بأوجهه الخطابية متميز من كل ما هو غير شعري ، وهذا التميّز يمكنني من الإفلات من الجبرية التي يوجّهني إليها القارئ الخطابي ، وهذا الجدل الالحاقي القائم بين القارئ النصي والقارئ الخطابي على أساس الأوجه الخطابية لشعر المتنبي يبيّن الدور الجمالي للشعر في سيرورته الاجتماعية ، فشعر المتنبي ليس متحفا خارج الحياة الاجتماعية كما ان الشعر والفن طرّا ليس بأمر زائد عن الحاجة الإنسانية.

لو أخذنا هذه الأبيات لحسب الشيخ جعفر :

((لا توقظ الصمت ، ولا تعانق الدخانْ

ولا تحطم جرة الزمان ..

لاشيء غير حفنة من زبد البحارْ

وما تثير الريح من غبار))[1]

ماذا يريد أن يقوله الشاعر في هذه الأبيات ؟؛ وهو ديدن الشعراء في كل زمان ولاسيما المحدثين ، إذ لا يمكن في حال افتراضنا انّ هذه الجمل مادة نثرية ذات دلالة محددة ، أن نقبض ونحدد هذه الدلالة ، أبدا ، إذ ليس هنالك من وجه خطابي محدد لهذه العبارات يمكن أن يستدعي رتبة هيرمنيوطيقية يعتمدها القارئ للوصول إلى معان ممكنة ، لذا فالطابع الشعري لهذا المقطع يوفر لنا اللاتحديد للوجه الخطابي المميز لكل جملة ، فقوله :

((لا توقظ الصمت ولا تعانق الدخانْ

ولا تحطم جرة الزمان ..))

بقدر ما يشكل ظاهرا إلا ان هنالك عددا من المحتملات غير المحددة تقع وراءه ، وكل منها يستند إلى أساسه الخطابي المركوز في الثقافة والتقاليد الأدبية التي ينحدر منها القارئ ، فقد يجد فيه قارئ نوعا من العبث اللغوي الذي لا طائل من ورائه ، في حين يجد قارئ آخر فيه نوعا من العدمية الفلسفية ، وآخر تصوفا اجتماعيا يعزّزه الحديث عن الدرويش في القصيدة ،وآخر يرى فيه هروبا من

---

١) حسب الشيخ جعفر : الأعمال الشعرية ١٩٦٤ ــ ١٩٧٥ ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ديوان الشعر العربي الحديث (١٨٥) بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١٠١ .

مواجهة واقع وانتكاسة شخصية . كل هذه الدلالات ممكنة ذلك انها أوجه خطابية محتملة متعددة تعزز شهية القارئ في إحقاقها وتمكينها .

في قصيدة أقفاص لسلام كاظم :

((العصفور الأزرق ... ،

عصفور المنزل ... ،

أجمل أعدائي

وألذّ المخلوقات .. ،

إنسلّ كما الرمح من الطعنة .. ،

والشمس .. ،

من الأفق .. ،

وغادر كفي المضطربين ... ،

وحلق في المأساة .. ،

بعيدا))[1]

هنالك عناصر غير محددة ، على الرغم من القدرة الدلالية أو التواصلية للقارئ في متابعتها ، وإحقاق معان ممكنة لها ، وهذا اللاتحديد إنما يكون بالطابع البنيوي الخاص للقصيدة ؛ إذ تتجادل الأوجه الخطابية وتتبادل المواقع بصورة مستمرة فليس هنالك في هذه القصيدة وجه خطابي كالنص أو كالظاهر ، بل هنالك تنوع وعلاقة جدلية مستمرة بين أوجه خطابية متباينة ، هي ما يجعل القدرة التواصلية للقارئ تنظر في القيم الموروثة الممكنة ، أيْ ان تسترشد بما عرفته من قيم شعرية (وهي قيم ما ندعوه بالقارئ الخطابي) ليستطيع القارئ بذلك أن يقدم جدلا موازيا لجدل الأوجه الخطابية ، بين الرتب الهيرمنيوطيقية لديه ، حيث يشعر بارتياح يوفّره اللعب التواصلي المتحرر من قيود التواصل العام من جهة ، كما يشعر بإمكانية توفير معان متميزة وكأنها معانيه هو لا معاني الشاعر ، وهذا

---

١) سلام كاظم : دخان المنزل ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ١٣١ . وكان ينبغي أن يقول الشاعر : (كفي المضطربتين) .

الجدل ذو الطابع البنيوي من جهة النص ، وذو الطابع الهيرمنيوطيقي من جهة القارئ هو الأساس الحقيقي الذي يوفّر إمكانية وصف العملية الشعرية وتفسيرها .

إذ أننا في الواقع لا نستطيع أنْ نكشف الوجه الخطابي المحدد لجملة سلام كاظم ، وأول إسناد هو جدل بين أوجه خطابية محتملة ؛ فالعصفور الأزرق ، عصفور المنزل ، أجمل الأعداء وألذّ المخلوقات يحتمل أوجها متعددة تمتدّ من شهية الجائع للطائر الصغير ولا ينتهي باعتباره كائنا يتطلع للحرية من الأكف المضطربة .

إن هذا الاحراف المستمر بين الأوجه الخطابية ، في الحقيقة ، يمثل الجوهر البنيوي للعملية الشعرية الذي أطلق عليه رواد نظرية الاستقبال القطب الفني ، يوازيه ويلزم عنه نمط آخر يتعلق بالرتب الهيرمنيوطيقية ، الذي أطلقوا عليه ، أيضا ، القطب الجمالي ، فبحسب آيزر:((إن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما : القطب الفني والقطب الجمالي ، الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقيق الذي ينجزه القارئ . في ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص ولا لتحقيقه بل لابد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما))[1] .

من الجليّ ، هنا، أن آيزر يضيف شيئا على فينومينولوجية إنجاردن ؛ فلم يعد العمل الأدبي هو التحقق concretization الذي ينجزه القارئ كما رآه إنجاردن وإنما ذلكم الجدل بين القطبين الفني والجمالي .

لقد أقرّ الشكلانيون الروس ــ ولاسيما شكلوفسكي ــ ان غاية اللغة الشعرية العميقة هي تعويق الاتصال وانتشال الوعي الذي ينخرط في القيم التواصلية ويفقد الإحساس بالشكل اللغوي ، ومن هنا فان التفرد في الأشكال الشعرية والغموض المتعمد يهدفان إلى تعويق الوظيفة الابلاغية للغة ليتعمق

١) فولفغانغ آيزر : فعل القراءة ، ص ١٢ .

إحساس القراء بالأشكال اللغوية [١]، ونحن نعدّ هذه النظرية من أهمّ إسهامات النظرية الأدبية الحديثة ، إذ انها استطاعت أن تجيب عن لماذائية الشعر من خلال ماهيته ، فالشعر ، بحسب هذا الفهم ، ذو قيمة جوهرية في العملية التواصلية برمتها ، ذلك اننا إذا ما كنا مخدّرين ومنخدعين بطبقة زائفة من الأساطير mythologies وهي كناية عن القيم الإيديولوجية والأنظمة الثقافية والدينية والاجتماعية ، وهو ما بيّنته بصورة نقدية مدرسة فرانكفورت النقدية ، فما أحوجنا والأمر كذلك إلى تفكيك هذه الطبقات الزائفة من الأساطير الثقافية [٢] .

ماذا لو كانت اللغة التي نتواصل بها ونعبّر عن (حقائقنا) من خلالها ، إن كان لكلمة (حقائق) من معنى محدد ، ماذا لو كانت هذه اللغة عبارة عن حلقة من الاسطرة الزائفة ، وكيف يمكن إذا كان وعينا مخدوعا وفاقد الإحساس باللغة نفسها ، ألا نحتاج هنا إلى هزة عنيفة تردّنا إلى التحسس اللغوي من جهة ، ومراقبة أو على الأقل مراجعة قدرتنا على التواصل ، فالفرق كبير بين تعريف محدد لمفهوم الجبن ، مثلا ، وبين الجدل البنيوي المتحرك بحسب الثقافة والعادات أي بحسب القارئ الخطابي كما في بيت المتنبي :

((وإذا ماخلا الجبــان بـــأرض طلب الطعــن وحـــده والنزالا))[٣]

---

١) ترنس هوكز : البنيوية وعلم الإشارات ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، انظر ص ٥٨ وكذلك : روبرت هولب : نظرية التلقي مقدمة نقدية ، ترجمة د. عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٩٩٤ ، انظر ص ٧٥ – ٧٦ .

٢) وبالطبع فاستخدام كلمة أساطير ، هنا ، لا يستلزم بالضرورة المعاني الخرافية القديمة أو نتاج الأولين والمجتمعات القديمة فحسب ، وإنما المعاني الحديثة أيضا ، التي أنتجتها المجتمعات الصناعية الحديثة ، فضلا عن ان رولان بارت ــ وهو ما نستفيده هنا ــ عدّ الأسطورة النظام السميائي الثاني الذي يقوم على نظام دلالي أول ، وهكذا فصورة جندي زنجي يحمل العلم الفرنسي ، تعبر بصورة أسطورية عن القيمة الايديولوجية من ورائها : كون فرنسا بلدا للمساواة كما لا يخفى ، انظر :
Rosalind Coward and John Ellis : language and materialism , Routledge & , kegan paul , London , 1977 , see p. 28 .

٣) أبو الطيب المتنبي : ديوان أبي الطيب المتنبي (العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب شرح:ناصيف اليازجي) دار صادر،بلا تاريخ ،ص٤٣٦.

فالتعريف المعياري المحدد للجبن يشتمل على وجه خطابي واحد ، وإن احتمل اثنين فأحدهما يزيح الآخر في حين ان الأوجه المتعددة في البيت الشعري لا يزيح أحدها الآخر وإنما تتكامل هذه الأوجه فيما بينها في حركة جدلية مستمرة ، ففضلا عن خوف الجبان ورهبته من المواجهة ، وهو وجه ظاهر ، هنالك وجه خطابي يتعلق بنزعة التعويض عن نقص الشجاعة أي ممارستها بصورة غير فعلية ، وهو وجه محتمل آخر حيث نجد جدلا وتغيرا بين الأوجه الخطابية الممكنة هنا ، يترتب عليه بالضرورة جدل هيرمنيوطيقي بين رتبة التفسير ورتبة التأويل .

وبدلا من أن يكون تحديد الشعرية بالخصائص العامة للبنية اللغوية للشعر كما طرحته الشعريات البنيوية ، أو بالعلاقة التمثيلية بين النص والواقع كما طرحته الشعريات الارسطية والماركسية في مبدأي المحاكاة والانعكاس ، يكون لقدرة الخصائص البنيوية في تفعيل الوعي وتعميق تحسسه بلغة تواصله ، أهمية كبيرة في الشعرية الهيرمنيوطيقية وهو ما نسميه التداول الشعري أو الوظيفة الخطابية للفن الشعري . وبالطبع فهذا التفعيل للوعي يقف ضد الوعي الممتثل للعبة التواصل الخادعة ، فقد بيّن موكاروفسكي في نظريته الشعرية أن ((وظيفة اللغة الشعرية تكمن في الحدّ الأقصى لأمامية القول. والأمامية Foregrounding عكس الآلية automatization، أي لا آلية deautomatization الفعل ، فكلما كان الفعل آليا قلّ الوعي في تنفيذه ، وكلما كان أماميا ، زاد الوعي تماما))[1] .

ففي المقطع الآتي لمحمود درويش :

((كانت هويتنا ملايينا من الازهار ،

كنّا في الشوارع مهرجان

الريح منزلنا ،

وصوت حبيبتي قبل

وكنت الموعدا

لكنهم جاءوا من المدن القديمة

---

١) يان موكاروفسكي : اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، في : مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٤٣ .

من أقاليم الدخان

كي يسحبوها من شراييني

فعانقت المدى

الموت والميلاد في وطني المؤلّه توءمان))[1] .

نجد الأوجه الخطابية متبادلة بين ظاهر و محتمل بصورة تعزّز التنافذ والتشابك بين الرتب الهيرمنيوطيقية للقارئ النصي ، حيث سيكون القارئ الخطابي توجيها ثقافيا واجتماعيا وسياسيا عاما للقرّاء النصيين ، فالبحث عن الهوية وكون الريح منزلا ، وهؤلاء الذين سحبوا الحبيبة من شراييه القادمون من مدن قديمة أو من إقليم الدخان ، كل ذلك أوجه محتملة وظاهرة معا ، يعزّز بعضها لدى القارئ ، ثقافته السياسية ومعرفته بحالة فلسطين بلد الشاعر ، مثلا ، أو يعزّز بعضها رغبة القارئ العربي في الانطلاق من أسر الواقع العربي لصالح هوية جديدة للإنسان الحر ، فنحن هنا لا يمكن أن نعثر على معان محددة يريدها الشاعر بقدر ما نتفاعل مع أوجه خطابية ، هي بدورها غير محددة ، وهذا (اللاتحديد) الذي تحدث عنه إنجاردن[2] ومن بعده آيزر[3] ، وإمبرتوإيكو[4] ، هو الذي يعطي للنص الشعري صفته الشاعرية ، فالجدل بين الأوجه الخطابية ، في الحقيقة ، هو توجيه لجدل آخر بين الرتب الهيرمنيوطيقية أو تنافذ بين رتبة التفسير ورتبة التأويل ، وهو ما يعزّز الفاعلية أو النشاط الاقصى لوعي القارئ ، أي نشاط الانا ومواجهته للعالم من خلال الأدب ، بصورة أكثر ملموسية ومباشرة ، بعيدا عن تمويهات الواقع الخارجي وسيطرته على الوعي وترويضه للانا ، وربما كان هذا واحدا من أهم أهداف نظرية الفعل التواصلي العامة لهابرماز ، وريكور أيضا ، غير أن القيمة الكبرى ــ بحسب شكلوفسكي ــ هي إعاقة

---

١) محمود درويش : ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٥٤٣ .

٢) روبرت هولَب : نظرية التلقي ، انظر ص ٨٩ – ٩٠ .

٣) نفسه : انظر ص ٢١٩ – ٢٢٠ .

٤) إمبرتوإيكو : تحليل اللغة الشعرية ، في : احمد المديني (مترجم) : أصول الخطاب النقدي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٧ ، انظر ص ٨٧ .

التواصل ، أي هزهزة التواصل الذي كان قد ابتعد عن أن يكون تواصلا حقيقيا يتمثل ببساطة الحوار ومباشرته وحضور الوعي بعيدا عن أي تبعيد distanciation ممكن ، قد يسببه المنهج method كما بيّن غادامير ،أو الاسطرة الثقافية mythologization كما بيّنت الهيرمنيوطيقا النقدية، إذن نحن بإزاء الوهم التواصلي في حياتنا اليومية ، ذلك اننا منخرطون في التواصل المحكوم بأسباب هذا الوهم ولن يمكن لغير الشعر (والفن عموما) من أن يكسر هذا الوهم التواصلي وهو القيمة الرئيسة للغة الشعرية على وجه العموم .

المبحث الثاني
سيكولوجية التواصل الشعري

نوّهنا إلى أن الوهم التواصلي هو داء وجودنا اللغوي ، فبانخراطنا في عالم الاشياء والسلع ، يبدأ الانسان بالتشيّوء شيئا فشيئا وينخرط وعيه في التشيّؤ أيضا ، ولن يكون أمام الانسان إلا الخضوع إلى بعد واحد من ابعاد وجوده : هو البعد الاسطوري ؛ إذ تحدّد الطبقات الايديولوجية الزائفة مسار تفكيره وتواصله [١] ، وبهذا لن يكون حرا حقا وإنما تحكمه جبرية ميثيولوجية إن صحّ التعبير ، ولكن كيف يمكن أن نتعرف على السيرورة النفسانية للتواصل الاعتيادي ، أي للوهم التواصلي من جهة وللتواصل الشعري من جهة أخرى ، على الرغم من أن النمطين من التواصل يحتكمان إلى النظام اللغوي نفسه ؟! وبالطبع فالإجابة عن هذا السؤال أساسية في كشف المراد بالوظيفة الخطابية للشعر ، كما ان هذه الإجابة تتطلب توضيحات عديدة منها التمييز بين النظام اللغوي والخطاب اللغوي فاذا كان النظام اللغوي أشبه بالشفرات الأساسية التي يقوم عليها التواصل ، فإن الخطاب اللغوي ، في حقيقته ، حادثة كما بيّن ريكور[٢]،وهو مجال العمل الدلالي ، لذا فنحن حين نريد دراسة السيرورة النفسانية للتواصل فانما ندرسه بوصفه خطابا غنيّا بالدلالة لا بوصفه تجريدا كما حاول البنيويون والسيميولوجيون .

ليس الخطاب وحده الحادثة الحقيقية الغنية بالدلالة ، وإنما التلقي هو حادثة أيضا كما بيّن ستانلي فش [٣]، وعليه لن تكون العمليات الهيرمنيوطيقية ، في الواقع ، مخططات تجريدية ، بل تكمن قيمتها في كونها تجسيدا للمعنى في لحظة تاريخية محددة . ونحن بدورنا نميل إلى تمييزات كل من إميليو بتّي و أ.د. هيرش

١-Mallery , Hurwitz , Duffy : Hermeneutics (w.w.w) .

٢) بول ريكور : نظرية التأويل ، انظر ص٣٢-ص٣٤ .

٣) ستانلي فش : الأدب في القارئ : الأسلوبية العاطفية ، في : جين ب . تومبكنز : نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ترجمة : حسن ناظم ــ علي حاكم ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩ ، انظر ص١٤١ .

بين الدلالة الأدبية ذات الطابع التاريخي المتغير والمعنى المقصود الأصلي(مقاصد التأليف) مع القيود الآتية :

١-ان الدلالة ترتبط بالحادثة الهرمنيوطيقية تحديدا فهي تتجه للوجه الخطابي المحتمل ، وتكون المرجّحات عوارض تاريخية ومجتمعية وسيكولوجية ، فهي منضوية في البعد الاسطوري للمسار الاجتماعي .

٢-يرتبط المعنى meaning بالغرض الأصلي للتأليف ، لذا فهو تفهيمي الرتبة الهيرمنيوطيقية باصطلاحاتنا ، وقد يشكّل الخلفية background التي يمكن أن تتقدمها الدلالات العرضية لتكون أماميتها foreground بالمفهوم الوظيفي لدى موكاروفسكي [١] .

ولكن كيف نميّز ، إذا ما توافرت الأوجه الخطابية ، كما بيّنا في المبحث السابق ، وبازائهما توافرت رتب هيرمنيوطيقية مناسبة ، بين خطابات شعرية وأخرى غير شعرية ؟ وهذا السؤال باعتقادنا يمثل مقتل الشعريات الوظيفية من حيث انها بحثت عن الوظيفة الشعرية في الخطابات جمعاء ، فالوظيفة الشعرية ــ بحسب ياكوبسن ــ تمتاز بهيمنتها على بقية الوظائف اللغوية في الخطابات الشعرية [٢] . ولكننا نعتقد أن ثمة ميزة أساسية للتفريق بين الخطاب الشعري (الذي يكسر الوهم التواصلي) وبين الخطاب التواصلي العام (أوالوهم التواصلي).

لقد قلنا سابقا ، تبعا لكل من بول ريكور وستانلي فش أن هنالك حادثتين مهمتين هما حادثة الخطاب من جهة والحادثة الهيرمنيوطيقية من جهة أخرى ، وستكون صفة الحادثة إشراكا فعّالا للقارئ النصي ، فنحن في الشعر بنا حاجة ماسة إلى أسر القارئ وإشراكه الفعّال في السيرورة الشعرية ، وهو أمر يميّز الخطابات الشعرية من سواها ، فالخطابات التاريخية ، مثلا ، تتقدم للقراء بوصفها مقاصد أصلية للتأليف حول حوادث وماجريات وقعت في التأريخ ، ويكون حظ القارئ منها تفهيميا وعلى أبعد الاحوال تفسيريا ، من دون فعّالية في تحقيق السيرورة التاريخية كما هي الحال مع الشعر .

---

١) يان موكاروفسكي : اللغة الشعرية واللغة المعيارية انظر ص٤٣ .

٢) رومان ياكوبسن : قضايا الشعرية .انظر ص٢٨ .

وسوى تلكما الحادثين ، هنالك المقاصد الأصلية للتأليف التي تشكّل المعنى المقصود للخطاب ورتبته الهيرمنيوطيقية التفهيم أو التفسير وهو أمر لا يميّز الخطابات الشعرية من غيرها من الخطابات والأمر الجوهري المميز يكمن ، على وفق ما نرى ، في الآلية التي يتمّ بها كسر الوهم التواصلي ، وسأطوّر هنا وجها خطابيا جديدا أعدّه المميز للخطاب الشعري سأطلق عليه السكت الشعري [١] وهو وجه خطابي مركب من عدة أمور وجهات منها : المواجهة الفعّالة بين المعاني الأصلية للتأليف بما تحمله من إمكانات وبين الدلالات التاريخية ومعطياتها من ناحية ، وكذلك المواجهة بين كل ما يمكن أن يشكّل خلفية background وما يمكن أن يكون أمامية foreground من ناحية ثانية ، وبالطبع فان هذه المواجهة كائنة في المستويات كافة .

وعلى المنوال نفسه مع الأوجه الخطابية ، سيكون للوجه الجديد رتبة هيرمنيوطيقية مناسبة هي الرتبة الخاصة بالخطابات الشعرية ساطلق عليها رتبة السكت او التنافذ الهيرمنيوطيقي وهي عبارة عن دوران بين الرتب الهيرمنيوطيقية المختلفة .

إن ابرز تحديد للوجه الخطابي الجديد ، أي السكت الشعري هو الجدل بين الأوجه الخطابية الثلاثة السابقة ؛ ففي الخطابات الشعرية يظهر السكت لتمويه الأوجه الخطابية الثلاثة : النص والظاهر والمحتمل ، ويجعل تحديد وجه خطابي منها أمرا مستحيلا ، بل هنالك دوران مستمر ولا تحديد لهذه الأوجه الخطابية ، وحتى فيما يتصل بالوجه الخطابي : النص صاحب الرتبة الهيرمنيوطيقية : التفهيم ، فان السكت الشعري يقوم بتشتيت طابعه التفهيمي وجعل وعي القارئ متحيّرا بين الوجه الخطابي : النص وأوجه خطابية ظاهرة أو محتملة ، ففي قول امرئ القيس :

((أفــاطم مهـــلا بعض هــذا التــدلّل وإن كنت قد أزمعت صرمي فــأجملي))[٢]

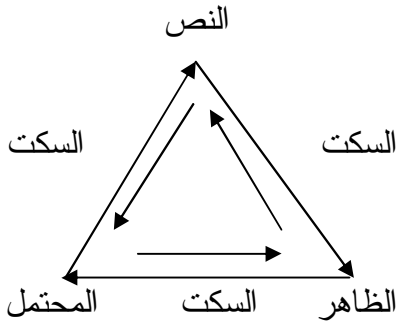
---

١) بخصوص نحت المصطلح (السكت) ومناسبة ذلك ، راجع الفصل الثاني ــ المبحث الأول .

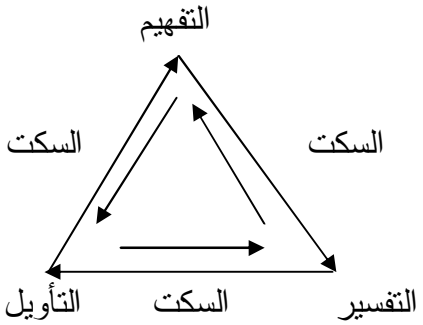
٢) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ص ١٢ .

لا يكون اسم العَلَم (فاطمة) محدد الملامح ، إلا على وفق المفسر الخطابي أي مجموعة آراء وحكايات المفسّرين والشرّاح ، غير ان القارئ النصي يحاول على وفق رتبة السكت الذي هو تنافذ بين الرتب الهيرمنيوطيقية ان ينقل نصيّة فاطمة إلى محتملاتها ؛ وهي فاطمة المتحركة وليست الثابتة في زمان التأليف ، إذ لم تعد فاطمة الشاعر بقدر ما صارت فاطمة القارئ النصي وما بينهما فواطم الشرّاح أو ظواهرهم .

ويمكن توضيح الطابع الخاص للسكت الشعري في الأوجه الخطابية من جهة والرتب الهيرمنيوطيقية من جهة أخرى على وفق المخطط الآتي :



الأوجه الخطابية
في الخطابات الشعرية



الرتب الهيرمنيوطيقية
في التواصل الشعري

وهذا يعني أننا في الخطابات الشعرية لن نعثر على النص أو الظاهر أو المحتمل من حيث ان كل واحد هو الوجه الخطابي المحدد ، بل سنكون أمام دوران مستمر بين هذه الأوجه وتبادل للادوار ؛ فما هو نص قد يصير ظاهرا أو محتملا وما هو ظاهر قد يكون محتملا وهكذا في رحلة غير منتهية ودوران متصل ما دامت هنالك وقائع أو حوادث هيرمنيوطيقية متنوعة ، وبالطبع فالسكت الشعري في الأوجه الخطابية يستدعي سكتا آخر او تنافذا في الرتب الهيرمنيوطيقية ، فلن نعثر في الخطابات الشعرية على رتبة التفسير أو التأويل أو التفهيم ، وإنما سيكون دوران مستمر أو تنافذ بين هذه الرتب الهيرمنيوطيقية وهو القانون المؤسس للتواصل الشعري.

والى جانب السكت الشعري في الخطابات الشعرية،هنالك مسائل اساسية في التواصل الشعري ، وغير الشعري أيضا ، ينبغي تحديدها وهي قضية القارئ ذلك الفاعل الرئيس في التجاوب الجمالي كما يؤكد اصحاب نظريات التلقي ، ومن المؤكد أن هنالك قراء مختلفين باختلاف النظريات عن عملية القراءة ، فآيزر يميّز بين نوعين من القراء ، يسمّي الأول القارئ الحقيقي ، وهو الذي تستحضره ((دراسات تاريخ التجاوبات ، أي عندما يركّز الاهتمام على الطريقة التي يتلقى بها جمهور معيّن من القراء العمل الأدبي . والآن أيا كانت الاحكام التي قد تصدر على العمل ، فانها ستعكس أيضا مختلف مواقف ومعايير ذلك الجمهور ، إذ يمكن القول بان الأدب يعكس السنن الثقافي الذي يشرط هذه الاحكام))[١] .

ومقابل هذا القارئ الحقيقي الذي يمكن أن نستنتجه من الوثائق التاريخية هنالك قارئ افتراضي يمكن أن نستنتجه ونركبّه((من المعرفة الاجتماعية والتاريخية للفترة المعنية)) أو نستنبطه((من دور القارئ المرسوم في النص))[٢]

اذن نحن بازاء نمطين ممكنين من القراء ؛ هما القارئ الحقيقي الذي تشكّله مختلف الحوادث الهيرمنيوطيقية عبر التاريخ الفاصل بين زمن التأليف وزمن التلقي ، فكل القراءات التي حدثت لنص المتنبي ، مثلا ، هي لقراء حقيقيين ، وهي تعكس لنا نحن القراء الحاضرين أو الشهود ، المعايير الثقافية والاجتماعية للتواصل في زمن هذه القراءات المتنوعة لنص المتنبي .

أما القارئ الافتراضي فهو الخطاطة المستنبطة من أعراف القراءة في مرحلة ما ، وهي تصبّ مع القارئ الحقيقي في ما أطلق عليه مصطلح القارئ الخطابي أي ذلكم المعجم الثقافي لخطابات القراء واعراف القراءة في زمن ما ، بحيث يشكل نوعا من الضغط التواصلي باتجاه تحديد الأوجه الخطابية لنص من النصوص بما يتلاءم والاعراف الثقافية والاجتماعية للقراء في عصر محدد .

---

١) فولفغانغ آيزر : فعل القراءة ، ص ٢١ .

٢) نفسه: ص ٢٢ .

إنني أميز بين القراءة بوصفها حادثة هيرمنيوطيقية يقوم بها قراء حقيقيون وبين القراءة بوصفها مظهرا للعملية الهيرمنيوطيقية نفسها بغضّ النظر عن وجود القراء أنفسهم ، أي اننا ينبغي لنا التمييز بين أعراف اللعبة وقواعدها وبين حركة اللاعب نفسه على وفق أعراف اللعبة ، وعلى هذا فالقراء الحقيقيون هم اللاعبون انفسهم في حين ان العملية الهيرمنيوطيقية للقراءة هي آليات اللعبة وأعرافها التي يجب على اللاعبين (أي القراء) الالتزام بها .

ومن هنا يتجلى الفرق بين نمطي القراء ، فإذا كان القارئ الحقيقي يمثل حركة اللاعب فان القارئ الافتراضي والخيالي هو جزء من أعراف القراءة أو اللعبة ، فهو خطاطة افتراضية تشكل ما يتطلبه منهج ناقد ما من النقاد ، فالقارئ المثالي كما يقول آيزر ((كائن تخيلي خالص ، لا أساس له في الواقع ، وهذا الأمر بالذات هو ما يجعله مفيدا جدا ، فبوصفه كائنا تخييليا يستطيع سدّ الثغرات التي تظهر باستمرار في أي تحليل للتأثيرات والتجاوبات الأدبية)) [١] ، وبالطبع فآيزر هنا يعتني بالقارئ بوصفه جزءا من اللعبة لا حاملا لها ، ونحن نرى في هذا النوع من القراء المنهجيين أي الذين تفترضهم المناهج النقدية تغريبا وتبعيدا للوظيفة الخطابية للادب ، وتهميشا لدوره التواصلي بل يجعل من العملية الهيرمنيوطيقية للتواصل الأدبي عملية خطاطية ومجردة من المضامين التواصلية.

ولعل من اهم أنماط القراء المنهجيين كما أطلقنا عليهم ما قدّمه ريفاتير من نموذج للقارئ الاعلى أو المتعالي surlecture الذي طوّره إلى ما أطلق عليه القارئ النموذجي Archilecture فالاول يرى في النص أكثر مما يرى عادة واكثر مما يفرضه النص على القارئ [٢] وهو عيب منهجي بالنسبة إليه مما دعاه إلى تقديم القارئ النموذجي الذي هو ((كالقارئ العادي يفكّ رموز النص متقدما في نفس اتجاه المتوالية اللفظية من اليمين إلى اليسار ومن البداية إلى النهاية . القارئ النموذجي هو مجموع القراءات وليس متوسطا une moyenne إنه أداة

١) فولفغانغ آيزر : فعل القراءة، ص ٢٢ .

٢) ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الاسلوب ، ترجمة : د. حميد لحميداني ، منشورات (دراسات سال) ، ١٩٩٣ ، الدار البيضاء ، ص٤١ .

لإظهار منبهات نص ما لا أقل ولا أكثر))[١] . أي ان القارئ النموذجي هو قارئ حقيقي غير أنه مفرّغ من تقييماته وانحيازاته لصالح نوع من السلوكية التجريبية هدفها الوصول إلى المواضع المهمة أسلوبيا من النص الأدبي .

ومن النماذج المهمة للقراء المنهجيين ، نموذج ستانلي فش الذي أطلق عليه القارئ المخبر الذي هو ((قارئ مثالي أو قارئ تضفى عليه المثالية))[٢] وهو يمتاز بما يأتي:

١- كونه يتكلم لغة النص بكفاءة عالية .

٢- لديه قدرة على استيعاب المعرفة الدلالية بما يتضمن ذلك مجموعة المفردات المعجمية والاصطلاحات الخاصة والتراكيب والاستعمالات اللهجية وما إلى ذلك .

٣- يمتلك قدرة ادبية تمكّنه من التعامل مع الطابع الخاص للنصوص الأدبية [٣] .

ومن البين أن القارئ المخبر هو قارئ حقيقي من النوع الممتاز ، ونحن هنا أمام احكام قيمة لا تتعلق بالنص الأدبي وإنما بالقراء المتجهين للنص الأدبي . ونحن بدورنا سنقدم نمطين اساسيين من القراء المهمين في العملية الهيرمنيوطيقية هما القارئ الخطابي الذي تحدثنا عنه بوصفه مجموع القراءات السابقة التي تشكل اعرافا للقراءة قد تكوّن مسارات محددة وضاغطة على قراءات لاحقة ، فمن الطبيعي ان تؤثر فينا القراءات المتتابعة لديوان المتنبي من شروح وتعليقات ونقود ومقارنات وحكايات وسيرة ، وتحدد أمامنا الخيارات الهيرمنيوطيقية الممكنة . والنمط الثاني هو القارئ النصي أي القارئ الفعلي الذي يقوم بعملية القراءة فهو اللاعب الذي يقوم باللعبة على وفق شروطها .

وعلى العكس من دور القارئ الخطابي في الأعمال غير الشعرية الذي يسهم في اشاعة الوهن والضعف في قدرة القارئ النصي ، فان القارئ النصي في الشعر بامكانه على وفق مبدأ السكت أن يهمش دور القارئ الخطابي ، وهنا

---

١) ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الاسلوب ،ص ٤١ – ٤٢ .

٢) ستانلي أي فش : الأدب في القارئ : الأسلوبية العاطفية ، ص ١٦٧ .

٣) نفسه: انظر ص ١٦٧ .

يتعاظم دور القارئ النصي ليصبح متماهيا مع اللعبة التواصلية نفسها ، ففي داخله تتنافذ الرتب الهيرمنيوطيقية ويغدو دور القارئ الخطابي اوجها غير محددة بل رجراجة ، فما ترجّحه قراءة الزوزني بوصفها جزءا من فاعلية القارئ الخطابي لبيت من ابيات معلقة امرئ القيس قد يصبح وجها خطابيا محتملا في حلقة دوران متصلة بين أوجه محتملة كثيرة ومتنوعة .

لقد بيّنت جوليا كرستيفا في كتابها المهم ((ثورة في اللغة الشعرية)) ، الفائدة السايكولوجية ومن ثم المجتمعية للعملية الشعرية ، ذلك أن الشعري poetic لديها هو تبديل واحراف مواضع الذات التي يفرضها ما تطلق عليه الرمزي symbolic وهو نتاج العمليات المنظمة والعقلية البالغة للفرد والمجتمع ، ويكون هذا التبديل من خلال((الانفتاح الهدام للسيميائي عبر النظام الرمزي المغلق للمجتمع))[١] وبحسب كرستيفا فان هذا السيميائي semiotic يتعلق بالمادة الاولية للدوافع والرغبات المبهمة ما قبل المرحلة الاوديبية ، التي تبقى دائما أدنى من مستوى الاداء البالغ .

ان كرستيفا في كتابها تقدم جوهر الجدل بين الليبيدو الذي يؤسس للانا وبين ارغامات واسقاطات المجتمع الذي يحدد مسارات الليبيدو ويرغم الأنا في التموضع الخاص ، وما اللغة الشعرية إلا نقل الانا من موضعها إلى مواضع أخرى تمكن الليبيدو من التحرر والعودة إلى ما تسميه كرستيفا السميائي semiotic وهو عين ما أطلق عليه جاك لاكان الخيالي [٢] . وقريبا من القدرة التفسيرية العالية لنظرية كرستيفا ، يطرح سيمون ليسر تحليلا نفسانيا للتجربة الجمالية ، فهو يرى ان التجربة الأدبية تستدعي حضور المكونات النفسية المختلفة التي كشف عنها التحليل النفسي أي الانا الاعلى والانا والهو ، ويستلزم هذا الحضور تغييرا في التراتبية أو الهرمية الطبيعية بين هذه المكونات ، وهذا يعني أن التجربة الأدبية تقدّم مسارات نفسانية مختلفة عن المسارات المعيارية الطبيعية

---

١) رامان سلون : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص ١٢٣ .

٢) نفسه: ص ١٢٥ .

، فالادب يجعل هذه التراتبية منفتحة ((وهذا الانفتاح سيولّد حركة تبدو مثل نوع من التحرير ، لاننا في مرحلة قراءتنا يمكننا أن نحرر نفسنا من الرقابة العاملة داخل التراتبية المقررة للنفس))[١] .

وقد حاول آيزر من جهته الاستفادة من أطروحة ليسر القائلة بان الطابع التصريحي والمباشر للمقاصد الحقيقية في العمل الأدبي تجعل من التأثير ضعيفا ، ويقوى هذا التاثير إذا ما تراكبت وتعقدت الاستدعاءات النصية فيطرح نتيجة اصيلة في فهمه الفينومينولوجي ((ينشأ التأثير والتجاوب من علاقة جدلية بين الإظهار والإخفاء ، وبتعبير آخر ينشأ من الفرق بين ماذا يقال وماذا يقصد))[٢] .

وبغض النظر عن انتقادات آيزر لنظرية ليسر ومحاولة ترقيعها في ما يتعلق بالقارئ ، إلا أن ليسر ، في الحقيقة ، قدّم تصورا مهما لفهم أثر التجربة الأدبية في القارئ أكثر مما قدّم لفهم اثر القارئ في التجربة الأدبية ، ذلك أن القارئ بحسب انتقادات آيزر ، بقي متلقيا سلبيا لا فعّالا ، فالنص الأدبي كما فهم ليسر ((يحرر القارئ من ضغط تجربته العادية))[٣] ويجعله يقدم جانبا من مكبوتاته ، بل قد يتعرف على الطابع الذي يتلقى فيه هذه التجربة الفريدة .

إن ما نطمح إلى تقديمه ، هنا ، هو إظهار الطابع التماثلي والتلازمي بين الأوجه الخطابية والبنية التخطيطية للعمل الشعري من جهة وبين الفعاليات الواعية واللاواعية المرافقة لها من لدن القارئ من جهة ثانية . وبالطبع فان الطابع الاشكالي المميز للتعبيرات الأدبية يتطلب نموذجا تفسيريا مميزا ، والاّ بطُل هذا الطابع الاشكالي المميز ، كما ان النموذج التفسيري المميز الذي يستدعيه الأدب هو العلة الغائية العميقة لوجوده ، وهي علة تعمل على مستوى اللاوعي الفردي والجمعي معا ؛ فحاجتنا الشخصية لانتاج التعبيرات الشعرية واستهلاكها هي جزء من السيرورة الجمعية التي جعلت من هذه الحاجة قيمة مميزة في عالم القيم الاجتماعية .

---

١) فولفغانغ آيزر : فعل القراءة ، ص ٤٤ .

٢) نفسه ، ص ٤٤ .

٣) نفسه ، ص ٤٩ .

وبعيدا عن النماذج المنهجية للقراء التي قدمها نقاد نظريات التلقي واستجابة القارئ ،نعتبر القارئ الخطابي نموذج القراءات السابقة ، تلك التي اعلنها نقّاد وقرّاء وشرّاح ، بل حتى تفوهات الشعراء انفسهم عن تجاربهم الشعرية ، أي كل ما يشكّل الخلفية الثقافية لعملية هيرمنيوطيقية حول نص شعري معين ، فنحن لايمكن أن نعزل العمل الأدبي وفعاليته عن تأريخ التلقي ، ذلك ان ادبية أدب ما لاتتحقق بالمصائر النصية والقرائية المباشرة فحسب ، وإنما قد تتحدد بالسيرورات الثقافية والاحداث الهيرمنيوطيقية التي تصبح نوعا من ((التحديد المفرط)) كما بيّن سيمون ليسر ، وهذا التحديد الثقافي المفرط يحدد مسارات التلقي فهو أشبه شئ بالبنية التخطيطية للعملية الهيرمنيوطيقية نفسها أو هو توسُّط هيرمنيوطيقي بين النص الشعري والقارئ النصي ، فالقارئ الخطابي قارئ حقيقي وليس افتراضيا ولامثاليا ، وهو مسار من مسارات عديدة ممكنة توجّه القراءة ، ويرتكز على عوامل متنوعة ثقافية واجتماعية ولغوية وعرفية ، وغالبا ما يتحول إلى مسار معياري إذ تتحول اللغة الشعرية المنحرفة عن المعايير ، بعد الاعتياد عليها وتداولها إلى لغة معيارية من جديد .[١]

فلو حاولنا التعرف على الأوجه الخطابية في لامية المتنبي في مدح عبد الرحمن بن مبارك الأنطاكي التي يقول مطلعها :

((صلة الهجر لي وهجر الوصـــال نكساني في السقم نكـس الهـلال
فغدا الجسم ناقـصا والـذي ينـــ قـصُ منـه يزيـد فـي بلبـالي
قف على الدمنتين بالدوّ من ريـّ ـا كخال في وجنـة جنـب خـال
بطلـــول كـــأنهنّ نجـــوم فـــي عـــراص كـــأنهنّ ليـــال
ونـــؤيّ كـــأنهنّ علـــيهنّ خـدام خـرس بـسوق خـدال
لاتلمنـي فـانني أعـشق العـشّـ ـاق فيها يا أعـذل العـذّال))[٢]

---

١) يان موكاروفسكي : اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، أنظر ص٤٣

٢) ابو الطيب المتنبي : ديوان ابي الطيب المتنبي،ص١١٨-ص١١٩ .

لن نعثر ، على وجه خطابي محدد ، بتاتا ، وحتى الوجه الخطابي : النص في بيت تشخيص الممدوح :

((**عامدات للبدر والبحر والضر غامة ابن المبارك المفضال**))[1]

يمكن لقارئ يجهل الممدوح أو يتراخى عن التدقيق في نصيّة الممدوح أن يلمح إلى محتمل ممكن كما بيّنا بصدد فاطمة امرئ القيس .

إن وجها خطابيا من نوع النص يشكل الموجه العام للمعنى المقصود من وراء التأليف كما طرحه هيرش وبتّي ، في حين تبقى الدلالة المتغيرة عائمة ولا محددة وهو جوهر التلقي الشعري كما طرحته الشعريات المعاصرة[2].

يتضمن مقطع المتنبي الوجهين الخطابيين الظاهر والمحتمل اللذين يستلزمان الرتبتين الهيرمنيوطيقيتين : رتبة التفسير ورتبة التأويل ، وفضلا عن إشكالات البيت الأول والثاني الخاصة بتحديد محتملات وظواهر كل من صلة الهجر وهجر الوصال ، والنقص الجسمي وزيادة البلبال ، فان الوقوف على الدمنتين في البيت الثالث ظاهر رجحته رتبة التفسير على وفق ما تلاه من أبيات . غير أن هذه الأوجه الخطابية والرتب الهيرمنيوطيقية ، في تحليل عام مثل هذا يمكن أن تتوافر في مقاطع نثرية اعتيادية كما هو بيّن ، من جهة ، وأن وجودها على هذه الصورة لا يقود إلى بنيوية structurality الخطاب الشعري المميزة في هذا المقطع ، أبدا ؛ إذْ إنني لا أستطيع أن أفصل ظاهر ((قف على الدمنتين بالدوّ)) عن محتمل ((من ريّا كخال في وجنة جنب خال)) فيمكن لقارئ نبيه عزل البيت وتأويله إلى الوجه المحتمل لا تفسيره إلى الوجه الظاهر فيكون التشبيه مقلوبا ، والمعنى الممكن أن الوقوف يتعلق بوجه ريّا ذات الخدّ الذي يحتوي خالين كأنهما دمنتان بالدوّ يستأهلان منا الوقوف ، وعدم الفصل هذا بين الوجهين الخطابيين هو جوهر السكت الشعري الذي يستلزم ، أيضا ، عدم الفصل بين الرتبتين الهيرمنيوطيقيتين والعبور المستمر من الظاهر إلى المحتمل وبالعكس ، وهذا يؤدي إلى تغيير واقع التواصل ؛ فبدلا من اعتياديته و وهميته بسبب الاعتياد على الطبقات الزائفة من

---

١) ابو الطيب المتنبي : ديوان ابي الطيب المتنبي، ص ١٢٠ .

٢) يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة ، انظر ص١٩١ .

الآراء الإيديولوجية والمجتمعية الضاغطة ، سيكون هنالك دور فعّال للقارئ : ولن يكون الوعي مخدوعا باللعبة الاجتماعية للتواصل بل سيتعرف على إمكانية أن يقول أنا ويحقّق معانيه ونزواته .

إن العلاقات القائمة في كل بيت ، في هذا المقطع ، هي منطقة تقاطع بين نظامين متمايزين ؛ نظام التجاور الذي غالبا ما يكون طابعه معياريا من جهة ، ونظام التشابه الذي عادة ما يكون طابعه بلاغيا من جهة أخرى ، وتولّد منطقة التنافذ والاشتباك بين النظامين الطابع الضدّي و النقضي للنظام الجديد القائم على السكت ، وهكذا على سبيل المثال ستكون مضايفة الصلة والهجر في الشطر الأول من المطلع والتنكيس بسبب السقم ، الشبيه بنكس الهلال ، ونقصان الجسم الذي يزيد في البلبال هو اشتباك بين النظام المعياري الذي يسقم فيه ، عادة ، الشخص الذي يهجره حبيبه ، والنظام البلاغي الذي يراعي المشابهة من حيث ان هلال القمر منكوس وناقص ، وزيادة نقصانه تبلبل الرائي .

إن السكت يمثل جدلا مستمرا بين الأوجه الخطابية ،اذ يكون هنالك تبادل موقعي بين هذه الاوجه ، وهو يقتضي جدلا آخر بين الرتب الهيرمنيوطيقية لذا فالقارئ النصي ، هنا ، لن يقوم بتأويل أو تفسير فحسب ، بل سيقوم بجدل مستمر بين طبقات التأويل والتفسير ، وهو الجانب الذي يفسر لانهائية الدلالات الشعرية وغناها ، من جهة ، وقدرة الخطابات الشعرية على تعزيز قدرة القارئ على توليد المعاني ، فليس المهم ، هنا ، ان نعرف هل الدمنتان هما اللتان تشبهان الخالين في وجنة ريّا أو أن تأمُّل الشاعر في الخالين على وجنتيها شبيه بوقوفه على دمنتين ، وإنما المهم هو هذا الجدل القائم بين الأوجه الخطابية ، في البيت ، الذي اقتضى جدلا بين الرتب الهيرمنيوطيقية .

وفي قصيدة ((مقابلة خاصة مع ابن نوح)) لأمل دنقل ، ترد الإشارات الدالة على أعلام ومصاديق محددة يمكن ان تكون في الخطابات الاعتيادية نموذج الوجه الخطابي : النص ، غير أن السكت الشعري يذوّب هذا الوجه الخطابي:

((جاء طوفان نوح !

... ...

المدينة تغرق شيئا .. فشيئا

تفرّ العصافير ،

والماء يعلو .

على درجات البيوت ــ الحوانيت ــ مبنى البريد ــ البنوك ــ

التماثيل ــأجدادنا الخالدين ــ المعابد ــ أجولة القمح ــ

مستشفيات الولادة ــ بوابة السجن ــ دار الولاية ــ

أروقة الثكنات الحصينة .))[1]

إن الوجه الخطابي المتعلق بحادثة الطوفان في زمان نوح (ع) ، بقدر طابعه النصي واحالته الثابتة حادثة محددة واسم عَلَم محدد ، فضلا عن الأماكن المحددة ، إلا ان وروده في العملية الشعرية جعله يدور بين نصيّة وظاهريّة ومحتمليّة . فبقدر ما يكون هذا الوجه الخطابي نصا يستدعي رتبة التفهيم ، يمكن أن يكون ظاهرا على الحادثة التاريخية المترشحة من السياق اللغوي الذي يستدعي ، بدوره ، رتبة التفسير ، وتحت هذا الظاهر الذي ترشحه قرائن الغرق الفعلي ، هنالك محتملات غرق معنوي ، أي الوجه المحتمل الذي يستدعي رتبة التأويل ، وبهذا الدوران المستمر بين الاوجه الخطابية يتحقق السكت الشعري الذي يقف بموازاته دوران مستمرّ بين الرتب الهيرمنيوطيقية : التفهيم والتفسير والتأويل ليحقق سكتا آخر هيرمنيوطيقيا .

من المؤكد ان القصيدة ، هنا ، تستدعي علاقات تناصية خاصة مع حادثة الطوفان التأريخية ،غير أن هذه العلاقات التناصية ، تنضوي في البنية الأساسية للأوجه الخطابية الشعرية ، فبدلا من ان تبقى هذه التناصات وجها خطابيا محددا يشير إلى الأصل كما هي الحال في اللغة الاعتيادية ، نجد السكت الشعري يقوم بتفعيل التناصات في عملية التبادل المستمر للأوجه الخطابية :

((ولنا المجد ــ نحن الذين وقفنا

وقد طمس الله أسماءنا !)

---

١) امل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط الثانية ١٩٨٥ ، ص٣٩٣ .

نتحدى الدمار ..

ونأوي إلى جبل لايموت

(يسمونه الشعب !)

نأبى الفرار ..

ونأبى النزوح !))[1]

إن الوجه المحتمل هنا هو كون الجبل رمزا معنويا وليس حقيقة مادية ، غير ان هنالك إمكانية ان يكون أساس الوجه الخطابي الاسناد المجازي الذي يكون فيه الحديث عن الشعب الذي هو كالجبل ، فيكون الوجه الخطابي نصا وما بين الوجهين الخطابيين النص والمحتمل يتوسط الظاهر ، دائما ،فلا يتوقف الدوران بين الأوجه الخطابية في السكت الشعري وهو الجانب المميز للخطابات الشعرية ، وهو يتطلب سكتا آخر بين الرتب الهيرمنيوطيقية حيث يكون الدوران بين رتبة التفهيم ورتبة التأويل ودائما تتوسطهما رتبة التفسير .

١) امل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة : ص٣٩٥ ــ ص٣٩٦ .

المبحث الثالث
العلاقات التناصية

من بين أهم مسائل النظرية الأدبية الحديثة مسألة العلاقة التي تربط النصوص الأدبية ببعضها من جهة أو بغيرها من النصوص من جهة أخرى ، وهي مسألة ترجع إلى التصورات الارسطية للاجناس الكبرى للأدب من حيث ان النصوص تتناسل وتتولد من بنية مولدة كبرى.

لذا فان جيرار جينيت يدقق بأن ((ليس النص هو موضوع الشعرية ، بل جامع النص ، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة))[١]. وهذا يعني ان الشعرية معنية بابراز جامع النص أي تلكم الخصائص العامة التي تربط النصوص بعضها بالبعض الآخر ، ومن هنا بدأ العمل على معرفة دور العلاقات بين النصوص ، لا بوصفها علاقات نصية فعلية وإنما بوصفها علاقات خطابية عامة يمكن دراسة أنماطها ومعرفة خصائصها ودورها في العملية الشعرية .

رأت كرستيفا أن هنالك ، على وفق فرويد آليتين نفسانيتين في عمل اللاوعي هما الاحلال displacement والتكثيف consederation وهما الآليتان ذاتهما اللتان تحدّث عنهما كراسوفسكي ، أي آلية المشابهة similarity وآلية المجاورة contiguity ، وقام بتطويرهما من بعده ياكوبسن في نظريته عن العلاقات الاستعارية والكنائية ، غير أن كرستيفا تضيف ما هو أهم إلى تين الآليتين ، آلية ثالثة ((هي النفاذ من نظام علامات إلى آخر))[٢] . ومثاله النموذجي ما تسميه التناص intertextuality وهي عملية تتم ((عبر التأليف بين الإحلال والتكثيف))

---

١) جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (مشروع النشر المشترك) ، بلا تأريخ ، ص٥ .

٢-Julia kristeva: The kristeva reader (ed .by toril moi) Basil Blakwell , Oxford , 1989 , p .lll .

غير ان الأمر لايكون بجمعهما معا فحسب ، بل يكون بإبدال الموضع الغرضي thetic position الذي يتمّ بتقويض الموضع القديم وإنشاء آخر جديد[١] .

وعلى هذا ، كما تقول كرستيفا ، فان ((التناص intertextuality يحدد هذا الابدال transposition من نظام أو عدة انظمة علامات ــ إلى آخر ، ولأن هذا المصطلح غالبا ما فهم بالمعنى الشائع لدراسة الأصول study of sources فنحن نفضّل المصطلح إبدال transposition لأنه يتمحض في النفاذ من نظام تدليلي إلى آخر معتمدا على مفصلة جديدة للغرضي the thetic ، للموضوعية الإعلانية والتقريرية))[٢] .

وهذا يعني ان التناص ذو طابع كلي في الانظمة التدليلية ، لدى كرستيفا ، وهو أمر يجعل من الفهم الذي يعلنه ويقرره أي نظام من هذه الانظمة متعددا ومتنوعا وقابلا لان يكمل ، لا أن يكون مفردا ووحيدا [٣] .

إن ما تطرحه كرستيفا ، في هذا المجال ، مهم جدا في تحديد الطابع التناصي لكل نظام تدليلي ، ونحن نفضل أن نسميه التواصل العام ، وهذا الطابع التناصي للتواصل العام كلي وجوهري ، يتقدم في ضوئه الفهم البشري ، فاية حوارية ممكنة بين شخصين لا تتقدم إلا على وفق شروط الحوار وامكاناته ، واهمها الشرط اللغوي ؛ أي أن يكون المتحاوران على دراية جيدة بلغة الحوار ، والاّ بطُل الحوار ، والشرط المعرفي ؛ أي معرفة كل منهما باصول وافتراضات ومسبقات المجال الذي تجري حوله المحاورة ، فعديم المعرفة الطبية لا يمكنه التقدم بمحاورة طبية تخصصية وان كانت المحاورة ، باللغة التي يعرفها. وهذان الشرطان يشكلان أسس التناص في التواصل العام ، إذ ان المعرفة باللغة تتطلب استفادة واستحضارا للتراث الدلالي لهذه اللغة فنحن نستخدم الكلمات والعبارات كما ثبتت في تراثنا اللغوي والثقافي ولا نبدعها ابداعا مباشرا ، والمعرفة التخصصية تتطلب ، أيضا ، استحضارا لمسبّقات الخطاب الخاص بهذه المعرفة .

١- Julia kristeva: The kristeva reader : see .p .lll .

٢- Ibid: p. 111 .

٣-Ibid : see p. 111 .

إن ما يحصل في التناص ، بحسب كرستيفا ، هو نقل أو احراف الغرض أو الجانب الغرضي عن موضعه في تقرير الغاية المباشرة والمحصلة للخطاب .

إلا أن التناص ليس نوعا واحدا من العلاقات ، بل يتجلى في انماط متنوعة كما بيّن جينيت ، إذ لم يعد جامع النص Architext موضوع الشعرية كما بيّن في مرحلة أولى ، بل ((إن موضوع الشعرية هو التعدية النصية Transtextualite الذي كنت عرفته من قبل تعريفا كليا فقلت : انه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى))[١] .

إن جينيت يقدم التعدية النصية أو العلاقات التناصية في خمسة أنماط خطابية تشكل موضوع نظرية عامة عن العلاقات الخطابية هي :

١- التناصية intertextuality ، وهي العلاقة التي قامت بدراستها وقدمتها جوليا كرستيفا بديلا عن مصطلح باختين : الحوارية dialogism ، في محاضرة بعنوان : الكلمة والحوار والرواية عام ١٩٦٦ [٢] . يعرفها جينيت بصورة محددة : ((إنها علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة إستحضارية eidetiquement ، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر)) [٣] وبالطبع كما بيّن جينيت ، فان الاقتباسات أوضح نماذجها واكثرها شيوعا، في حين تكون السرقات الحرفية جزءا من التناصية، وأقل نماذجها وضوحا هو الالماع alliusion .

٢- الإلحاق النصي paratextuality ، إذ يشتمل كل نص على ملحق نصي paratext وهو يتمثل بـــ((العنوان ، العنوان الصغير ، العناوين المشتركة ،المدخل ، الملحق ، التنبيه ، تمهيده الخ ، الهوامش في اسفل

---

١) جيرار جينيت : طروس : الأدب على الأدب ، في : د. محمد خير البقاعي (ترجمة وتقديم واعداد) : آفاق التناصية ، المفهوم والمنظور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص١٣٢ .

٢) نهلة فيصل الاحمد : التفاعل النصي (التناصية intertextuality) النظرية والمنهج ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، كتاب الرياض ، الرياض ، ١٤٢٣ ، انظر ص١٢٠ .

٣) جيرار جينيت : طروس : الأدب على الأدب ، ص١٣٢ .

الصفحة أو في النهاية ، الخطوط ، التزينيات والرسوم ...))[١] . وهي بذلك تقدم نوعا من التوجيه الخاص والالزام النوعي للقراءة .

٣- الماورائية النصية metatextuality ، أي ((العلاقة التي شاعت تسميتها بـــ" الشرح " الذي يجمع نصا ما بنص آخر يتحدث عنه دون ان يذكره بالضرورة))[٢]. وبالطبع يمكن عدّ جميع كتب التفسير والشروح المعلنة وغير المعلنة من هذا النمط الخاص من العلاقات التناصية .

٤- الجامعية النصية architextuality وهي العلاقة نفـــسها التـــي عرفهـــا ودرسها في كتابه " مدخل لجامع النص " حيث تتشكل من القواعد العامـــة لجنس من الاجناس الخطابية وغالبا ما تكون مثبتة بملحق نصي : شـــعر، رواية ... وما إلى ذلك .

٥- الاتساعية النصية hypertextuality وهي ((كل علاقة توحد نصا B (أسميه النص المتسع) بنص سابق A (أسميه ، طبعا ، النص المنحسر) والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح)) [٣] . ولعل هذا النمط أهم الأنماط جمعاء في الحقل الادبي ،إلا أن الأنماط الخمسة من التعدية النصية كما يؤكد جينيت غير منعزلة عن بعضها البعض ، بل قد تتبادل التأثيرات في تحقيق الابعاد النصية .

إذن يمكن اعتبار هذه الانماط الخمسة من العلاقات التناصية الفضاء الخطابي المتعالي الذي تعمل فيه الخطابات جمعاء ، من دون صفة مميزة للخطاب أكان شعريا أم عاديا ، إلا اننا نميل إلى اعتبار التناص بخلاف ما ذهب إليه ريفاتير من مطابقته مع الأدبية[٤] ، أساسا للتواصل البشري كله ، فنحن كما ذكرنا سابقا نتواصل مع بعضنا البعض عبر مجموعة من الأسس التي تضرب جذورها

---

١) جيرار جينيت : طروس : الأدب على الأدب ،ص١٣٥ .

٢) نفسه: ص١٣٧ .

٣) نفسه: ص١٣٩ .

٤) نفسه :انظر ص١٣٤ .

بعيدا في العلاقات التناصية المتنوعة فاللغة بوصفها القاعدة الأساسية التي يتقدم من خلالها التواصل وينمو الفهم ، هي قاعدة تناصية كبرى ذلك ان القواعد النحوية والاساليب البلاغية والدلالات المعجمية فضلا عن الحمولات الفكرية والثقافية هي خصائص أولية للعلاقات التناصية المتنوعة لذا يبدو التواصل من دونها مستحيلا ، ولا يمكن لقارئ ما أو سامع معين ان يتفهم ويتواصل ، بصورة سليمة إذا لم تكن له علاقات تناصية مع الأساس الذي يقوم عليه المقروء والمنطوق ، إذ لا يمكن ان يتفهم القارئ قصيدة ادونيس مثلا (صقر قريش) إلا على وفق الشراكة الثقافية واللغوية العامة التي تموضع (صقر قريش) في مجموعة العلائق التاريخية والثقافية للقارئ ، والنص معا ، يقول البياتي في (سيرة ذاتية لسارق النار) :

((اللغة الصلعاء كانت تضع البيان والبديع
فوق راسها " باروكة "
وترتدي الجناس والطباق في أروقة الملوك
في عصر الفضاء ــ السفن الكونية ــ الثورات
كان شعراء الكدية الخصيان في عواصم الشرق
على البطون ، في الأقفاص يزحفون ...))[1]

لا يمكن للقارئ هنا أن يتواصل مع نص البياتي من دون الأساس اللغوي والمرجعية الثقافية أي العلاقات التناصية التي تبيّن تاريخ شعراء التكسب الذي يعلي من شأن الخلفاء و الأمراء في الشرق بلغة الوسائل البيانية والبديعية التي لا طائل من ورائها ولا فائدة لجوعى الشعوب آنذاك ــ ومقابل هذه الخلفية الثقافية التي تشكل نصا منحسرا hypotext باصطلاح جينيت ، هنالك نص البياتي من جهة ، وكذلك القدرة التواصلية للقارئ من جهة ثانية ، وكلاهما يشكل النص المتسع hypertext باصطلاح جينيت أيضا . وبذلك ترقى العلاقات التناصية بمختلف أنماطها إلى الأساس الطبيعي للتواصل البشري ، فنحن حين نتحاور

---

١) عبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي ، المجلد الثالث ، دار العودة ، بيروت ، ص٣٧١ .

بصدد قضية ما أو سلعة معينة ، فاننا ، في الحقيقة ، نقيم التواصل على أساس علاقات ما وراء نصية metatextual ، إذ سيكون حديثنا شرحا لهذه القضية أو وصفا لتلك السلعة . ليس هذا فحسب ، بل أن حديثنا اليومي مشبّع بنصوص ما عشناه من حوادث وتجارب مشتركة وما عرفناه منها ، فإذا كان التناص ، على وجه العموم والإجمال ، يرقى ليكون أساسا متينا للتواصل العام ، فاننا نميز بين وظيفتين مهمتين له بحسب الطابع المميز للخطابات ، اقصد وظيفة التناص في الشعر ووظيفته في التواصل العام إذ ان التناص في الشعر ينحو منحى آخر ، غير المنحى الذي هو عليه في التواصل العام ، فالسكت الشعري يحرك الأوجه الخطابية التي تترشح بوساطة العلاقات التناصية ويميّعها من خلال الحركة الجدلية بين هذه الأوجه الخطابية من جهة وبين الرتب الهيرمنيوطيقية من جهة ثانية .

قدّم لوتمان تمييزا بين ما هو خارج نصي extratextual وبين ما هو داخل نصي intratextual ،((يشير الأول إلى كل العلاقات الخارجية على النص أو الواقعة فيما وراء عالم النص الداخلي الخاص الذي هو مجال المصطلح الثاني)) بينما العلاقات الداخل ــ نصية هي((العلاقات بين مجموعة العناصر التي ينطوي عليها النص ومجموعة العناصر التي اختير منها أي عنصر محدد فيه))[١]

يمكن ان تكون العلاقات التناصية الخارج نصيّة هي النموذج الأساس لنمو التواصل بصورة عامة ، التي يمكن ان تتمفصل مع السكت في الخطابات الشعرية لتشكل عصب الدوران المتصل للاوجه الخطابية . يقول سعدي يوسف في قصيدته (تحت جدارية فائق حسن):

((تطير الحمامات في ساحة الطيران . البنادق تتبعها ،
وتطير الحمامات . تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا
في الرصيف يبيعون أذرعهم . للحمامة وجهان :
وجه الصبي الذي يؤكل ميتا ، ووجه النبي
الذي تتأكّله خطوة في السماء الغريبة .))[٢]

---

١) نهلة فيصل الاحمد : التفاعل النصي ، ص١٣١ .

٢) سعدي يوسف : الأعمال الشعرية ١٩٥٢ ــ ١٩٧٧،مطبعة الاديب البغدادية ،١٩٧٨ ص١٤٩ .

لايمكن ان تكون العلاقة بين نص سعدي وجدارية فائق حسن إلا علاقة خارج نصية ، فنص الجدارية ، على أية حال ، مختلف من حيث الماهية وجنس الخطاب عن نص القصيدة ، غير أن هذا الحضور للوحة في القصيدة لم يكن لأجل تأكيد اتصال ما مع القارئ أو الاستشهاد وتدعيم الرأي كما هي حال التناص في التواصل العام وانما هو حضور أسّس إمكانية قيام جدل بين الأوجه الخطابية ، إذ ان الحمامات والبنادق والاذرع في ساحة الطيران ،في القصيدة ،غير قابلة للتحديد على وفق الاثر الخارجي : (لوحة فائق حسن)وإنما أصبحت اللوحة ، وهي الوجه الخطابي من نوع النص بوصفها مرجعا محددا ، أحد الأوجه الخطابية وليس الوجه الوحيد ، في عملية جدلية بين هذه الأوجه لايتفهّمها القارئ على وفق خلفية اللوحة بل يفسرها على وفق ظاهر القصيدة ويؤولها على وفق محتملاتها العديدة ، فهنالك ، بدلا من بنادق الاستعمار والغزاة ، بنادق السلطة الجائرة وبنادق الاقطاع والمقاولين وبنادق العادات البالية كما ان الحمامات بقدر ما يمكن ان تكون رغبة في التحرر من الاستعمار، يمكن ان تكون رغبة في التحرر من الاستغلال الطبقي والعادات الاقطاعية البالية، وما إلى ذلك ،فيمكن ، هنا ، ان يكون الواقع الاجتماعي والسياسي لبلد الشاعر والرسام ، ما يسميه جينيت نصا منحسرا ، في حين تكون اللوحة والقصيدة نصين متسعين ، ومن هنا نسجّل الفارق النوعي بين حضور العلاقات التناصية في الخطابات الشعرية والخطابات غير الشعرية ، إذ يكون التناص بانماطه المتنوعة ، في الخطابات الاعتيادية أساسا متينا لقيام التواصل والتفهم وقد يكون مساهما في تظليل التواصل بالطبقات الايديولوجية والثقافية وتضليل التواصل في مسارات محددة سلفا ، وهو ما اطلقنا عليه مصطلح الوهم التواصلي في حين يكون التناص في الخطابات الشعرية مادة خصبة لعمل السكت الشعري ، إذ يتمّ التواصل الشعري بابدال واحراف المواضع والمواقف المتنوعة التي توفّرها العلاقات التناصية المتنوعة .

لقد ذكرنا سابقا ان من بين أهم صفات النظرية العلمية أخذها بالمبادئ التجريبية في بساطة النموذج ووضوحه وامكانية تعميم النتائج على بقية النماذج الأكثر تعقيدا . لذا فسناخذ نموذج معلقة امرئ القيس لانها تقع في مركز علاقات

تناصية متنوعة مع الاشعار العربية اللاحقة وقد تكون مركزيتها تلك بسبب اوليتها التاريخية فهي أشبه شيئ بالتراث الأول وتمتلك تأثيرا أبويا على أجيال الشعر العربي كما انها تمتلك الخصائص الأساسية للقصيدة العربية الأولى بصورة نموذجية ، ومن هنا يمكن اعتبارها خلفية أو نظاما أولا ، قام بنقله وتبديله وتحريفه الشعراء العرب إلى انظمة ثانية من دون محو هذه الخلفية .

ان اختيارنا لهذا النموذج يوضح المغزى العميق للعلاقات التناصية في الشعر من حيث كونها خاصية عامة للتواصل من جهة ومن حيث الامتياز الخاص للسكت الشعري المبني على هذه العلاقات التناصية من جهة أخرى ، فهي قصيدة استعيدت تناصيا بكثرة ، كما انها حافظت على خصائصها الأساسية بما يسمى فن التشطير ، بل بقيت بعض ابياتها ، مستعادة ، هي هي كما تحدثنا عن ذلك قصيدة ابن نباتة التي مطلعها :

((وعادات حب هنّ اشهر فيك مــن قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل))[١]

وقصيدة ابن سناء الملك :

((نعم هذه دار النعيم المعجّل تذكّرني دار النعيم المؤجّل))[٢]

وقصيدة شرف الدين الحلي :

((أما وهوى فيه الغرام ألذّ لي من الصبرلا فرّغت سمعي لعذّلي))[٣]

غير أن أهم قصيدة ، يمكن ان تساعدنا على توضيح طبيعة العلاقات التناصية و السكت الشعري ، بصورة بسيطة قابلة للتعميم ، هي قصيدة ابن عنين الانصاري التي مطلعها :

((ولمّا رأينا المغربيّ بخدمة الـــ مؤيــد مثــل الراهــب المتبتــل
واخلــق فيهــا عمــره فكأنــه قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل))[٤]

---

١) ابن نباتة : ديوان ابن نباتة في:(موسوعة الشعر العربي- CD)

٢) ابن سناء الملك : ديوان ابن سناء الملك، في:(موسوعة اشعر العربي- CD).

٣) شرف الدين الحلي : ديوان شرف الدين الحلي،في:(موسوعة الشعر العربي- CD).

٤) ابن عنين : ديوان ابن عنين ، تحقيق خليل مردم بك ، دار صادر ، ط الثانية ، ص٢٣١ .

إن قصيدة ابن عنين تستعيد بصورة شبه كلية مكونات قصيدة امرئ القيس التي تتحول إلى نظام أول ، نظام معياري في ذهن القارئ الخطابي وهو كل القراءات والشروح و النقول التي غمرت المعلقة بطبقة محددة من الدلالات والأوجه الخطابية بحيث تشرط قراءة القارئ النصي الحالي وتحدد مسارات العملية الهيرمنيوطيقية لديه ، بهذا على النص اللاحق أن يتخطى عتبة المعيارية للنظام الأول المثبت بوساطة تقاليد القارئ الخطابي وذلك لن يتمّ إلا بان يترشح ، عبر السكت ، نظام آخر محتمل ، فيكون النص في حقيقته جدلا بين أوجه ظاهرة ومحتملة تربك القارئ النصي المحكوم بالقارئ الخطابيّ ، فتكون فعّاليته ، بدورها ، جدلا بين الرتب الهيرمنيوطيقية أي تنافذا بين هذه الرتب وعبورا مستمرا من التفهيم إلى التأويل عبر التفسير .

وهكذا بدلا من الطابع المعهود لدلالات وقيم القصيدة الجاهلية لامرئ القيس القائمة على الوقوف على الاطلال ووصف الحصان ومشاهد الطراد والصيد ، وهي قيم أصبحت جزءا من التقاليد الأدبية أي تقاليد القارئ الخطابي الذي يفرض نفسه على أي قارئ نصي عربي ، ذلك ان القراء ليسوا بمعزولين عن المدّ التاريخي للتراث كما تعلّمنا من غادامير ، ومن هنا يكون نص المعلقة نظاما معياريا تنحرف عنه مجموعة من القيم الدلالية الأدبية التي تبرز بوصفها نظاما ثانيا بفعل السكت وهو أمر قريب من تصورات موكاروفسكي للغة الشعرية .

إن أوصاف حصان امرئ القيس في المعلقة تصبح الوجه الخطابي : الظاهر، وتقوم بابعاده عن ذهن القارئ قرائن لصالح محتمل إيروتيكي في قصيدة ابن عنين :

((أسدّ إذا استدبرته منــه فرجــة بضاف فويق الارض ليس بــاعزل
وأشفي غليلا منــه عــزّ شــفاؤه بمنجــرد قيــد الاوابــد هيكــل
إذا ما تمطّى فــي حــشاه بــصلبه وأردف اعجازا ونــاء بكلكــل))[1]

---

١) ابن عنين : ديوان ابن عنين ، ص٢٣١ .

فالحديث هنا لا يتعلق بحصان امرئ القيس كما هو الظاهر بل بمحتمل ايروتيكي تخفّزه وتقدّمه لنا علاقة المؤيد بخادمه المغربي في مطلع القصيدة .

إن الجدل بين الوجهين الخطابيين الظاهر والمحتمل يمثل السكت الشعري المتألّف من المواجهة الفعّالة بين نظامين : أول معياري توفره العلاقات التناصية و أساسه النص المنحسر hypotext ، وثان تحريفي توفّره الأوجه الخطابية المحتملة للنص المتسع hypertext ، لذا يبقى القارئ النصي قلقا بين الوجهين الخطابيين وهو ما ترشحه تقاليد القارئ الخطابي (القراءات السابقة) من جهة ومخططات النص نفسه من جهة ثانية ، ويستدعي هذا القلق ، أيضا ، جدلا بين الرتب الهيرمنيوطيقية المناسبة لكل من الظاهر والمحتمل أي بين رتبة التفسير ورتبة التأويل ، فيتولد تنافذ بين الرتبتين وهو ما يجعل من الدلالات متعددة وعائمة وغير قابلة لان تحدد وتمسك كما هي حالها في التواصل الاعتيادي ويساعدنا السكت ، هنا ، بجعل الوعي يقظا في علاقة مباشرة ، تماما ،مع مكوناته وآلياته ، فيكون فعّالا وغير قابل للانحدار في لعبة الوهم التواصلي .

إن العلاقات التناصية هي أساس طبيعي لأي تواصل بشري ، فنحن لا يمكن أن نتقدم في أي حدث تواصلي إلا على وفق أسس متفق عليها وموروثة ومتكررة ، أي ان نستعيد هذه الشفرات اللغوية والثقافية التي نصدر عنها ونرجع إليها . ولكن ما هو جوهري في العلاقات التناصية في الشعر هو توفيرها إمكانية أن يقوم السكت بوصفه ظاهرة أساسية في السيرورات الشعرية .

إن كل نص شعري حين يتقدم في تواصل ما ، إنما يتقدم على وفق علاقات تناصية ، إلا أن الفرق الأساس بين التواصل الشعري وغير الشعري هو أن الأول يعكس مسار التناص فيتحول إلى سكت بين الوجه الذي يرشحه النص الأول والوجه المحتمل في النص الجديد ، وهو ما يستدعي من القارئ تنافذا بين الرتب الهيرمنيوطيقية ، في حين أن الثاني أي التواصل غير الشعري ــ يمضي بالتناص ليكون مسارا من مسارات الخداع الايديولوجي و العاداتي للمجتمع .

ان بيت ابن عنين :

((مكــرّ مفــرّ مقبــل مــدبر معــا كجلمود صخرحطّه السيل من عل))[1]

لايتناص (إلى درجة الاستعادة الكاملة) مع بيت المعلقة الشهير في وصف الحصان ، ليسير في مساره ، وإنما يخلق جدلا بين الأوجه الخطابية للبيت الجديد: ذلك ان المكرّ المفرّ هذا ليس حصان الشاعر كما في ظاهر معلقة امرئ القيس وإنما آلة المؤيد الموصوف في قصيدة ابن عنين وهو وجه محتمل عززته قرائن القصيدة ، وما بين هذين الوجهين يقف القارئ لا ليستبين الدلالة كما في التواصل الاعتيادي بل ليبين بنفسه المقاصد ويحقّق المعاني الممكنة على وفق فعالية السكت أو التنافذ الجدلي بين التفسير والتأويل .

من هنا يتجلى الفرق الجوهري لدور التناص في كل من التواصل الشعري واللاشعري فهو إذا كان في الثاني تأكيدا استدلاليا لمعطيات القارئ الخطابي فهو في الأول ، على العكس ، يكون جدلا مع هذه المعطيات وكشف عن وجوه محتملة أخرى ، غيرها .

ومن النماذج الطريفة الأخرى لعلاقات تناصية مع المعلقة ، ابيات لصفي الدين الحلي :

((رأى فرسي إسطبل موسى فقــال لــي قفا نبــك مــن ذكــرى حبيــب ومنــزل
بــه لــم اذق طعــم الــشعير كــأنني بسقط اللــوى بــين الــدخول فحومــل
تقعقــع مــن بــرد الــشتاء أضــالعي لمــا نــسجتها مــن جنــوب وشــمأل
إذا ســمع الــسوّاس صــوت تحمحمــي يقولــون لاتهلــك اســى وتجمــل
أعــوّل فــي وقــت العليــق علــيهم وهل عند رسم دارس مــن معــوّل))[2]

نجد الشاعر يقوم بتشطير مطلع المعلقة،اذ يحتفظ نصه بالوجه الخطابي: الظاهر في الذاكرة العربية من قصيدة المعلقة، إلا ان مع هذا الظاهر هنا ، وجه خطابي محتمل ، يبدأ بمزاحمة الظاهر وبالطبع فان موضوعة القصيدة تعزّز وترجّح هذا المحتمل ، ولن يكون امام القارئ إلا التغيّر المستمر بين الظاهر

---

١) ابن عنين : ديوان ابن عنين ، ص٢٣٢ .

٢) صفي الدين الحلي : ديوان صفي الدين الحلي ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص٥٦٦.

والمحتمل أي ان هنالك حركة موازية بين الرتب الهيرمنيوطيقية لدى القارئ تتمثل بالتغيّر المتواصل بين رتبة التفسير ورتبة التأويل .

ولو أخذنا نموذجا مميزا للسياب :

((إله الكعبة الجبار

تدرّع امس في ذي قار

بدرع من دم النعمان في حافاتها آثار

إله محمد واله آبائي من العرب ،

تراءى في جبال الريف يحمل راية الثوار

وفي يافا رآه القوم يبكي في بقايا دار

وابصرناه يهبط ارضنا يوما من السحب))[1] .

لن تحضر العلاقات التناصية ، هنا ، بوصفها موجها وحيدا لمسار العملية الهيرمنيوطيقية كما هي حال الاقتباس في النثر ، بل ستتحول اسماء الاعلام ، وهي من الوجه الخطابي : النص إلى الوجه الخطابي: الظاهر الذي يشير إلى كل ما يمكن ان يعلق في ذهن القارئ النصي من دلالات وملامح ، ولن يكون الله في قوله: ((إله الكعبة الجبّار)) كما بيّنته الأدبيات الإسلامية تماما ، بل سيكون له ، كما يقدمه نص السياب ، أوجه خطابية محتملة ، فهو موزّع بين الثوار في جبال الريف وبين اللاجئين في يافا ... أي رمز للوحدة والمجد الضائعين في واقع التشتت والبؤس ، وهذه العلاقات التناصية مع الرموز التراثية كما في قصائد القناع تولد السكت الشعري من خلال التقاطب الجدلي بين نظام معياري تشكله الأوجه الخطابية للنص القديم ونظام احرافي تشكله الاوجه الخطابية للنص الجديد.

إن العلاقات التناصية في الشعر متميزة من مثيلاتها في سواه من حيث انها تمثل ارضية للاختلاف بين المؤثر الأول والاثر الجديد وليس مقدمة للاستدلال ، فنحن في كلامنا الاعتيادي وفي نثرنا نستشهد باقوال وآثار ماضية ، فتؤلف خطاباتنا مع هذه الآثار علاقات تناصية هدفها التدليل على ما نقصده من وراء

---

١) بدر شاكر السياب :ديوان بدر شاكر السياب ، المجلد الأول ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص٣٩٧ ــ ٣٩٨ .

خطاباتنا . في حين ينتفي الطابع الاستدلالي للعلاقات التناصية في الخطابات الشعرية ، إذ تتحول العلاقات التناصية إلى ميدان لإبراز السكت البنيوي في الشعر ، فتتراجع العلاقات التناصية لتتحول إلى نظام معياري شامل يؤلف الوجه الخطابي الظاهر ، ليبرز أمامه نظام احرافي جديد يؤلف الوجه الخطابي المحتمل ، ومن خلال الجدل المتواصل بين الوجهين يكون السكت الشعري الذي يستدعي ، بدوره ، جدلا متواصلا وتنافذا بين الرتب الهيرمنيوطيقية ، وهذا يعني تركيز وعي القارئ على الطابع التواصلي نفسه ، فلهذا الجدل المستمر أو السكت الشعري وظيفة ما وراء لغوية metalinguistic خاصة من الوظائف التواصلية للغة التي بيّنها ياكوبسن[١] ، ولكنها بدلا من ان تكون وظيفة تؤمّن شكل الاتصال، تركّز على ماهية الاتصال ، وهو يعني أيضا ، إشباع حاجات الأنا وإحساسه المباشر بقدرته على الفعل التواصلي .

١) ياكوبسن : قضايا الشعرية :انظر ص٣١ .

المبحث الأول
السكت العروضي

على الرغم من كون الإيقاع العروضي احد الأسس البنيوية للشعر العربي إلا أنه تعرّض ، فيما تعرّض له الشعر العربي ، عبر تأريخه ، إلى التقعيد والتثبيت من جهة ، والى التحوير والتغيير من جهة أخرى . وما إن هلَّ القرن الثاني الهجري حتى كانت دوائر الخليل العروضية خمساً كاملةً تعبّر عن احاطتها بالمتن الايقاعي للشعر العربي ،بعد أن احاطت (العين) المعجمية بالمتن اللغوي للكلام العربي ، وهكذا أصبح ((قياس الغائب على الشاهد)) نموذج الإنتاج والاستهلاك الثقافي العربي ؛ فإذا كان البدوي صانعا ((للإعراب اللغوي))[1] ، فان حداء إبله صانع للإيقاع الشعري .

غير أن ، ثمة ، ما هو منفلت دائما ، فكلما أوغلنا في تاريخ ما وصلنا من أشعارهم ، برز ما يندّ عن هذا المتن الإيقاعي ؛ فكانت أشعار جاهلية كثيرة : في ديوان امرئ القيس ومعلقة عبيد بن الأبرص ، ولطرفة أيضا ، فضلا عن شيوع الإقواء (بوصفه ظاهرة إيقاعية أيضا) وكذلك ظواهر أخرى أبرزها الخرم والخزم العروضيان ، مما يفسد الانتظام الإيقاعي المطلق الذي تعبر عنه دوائر الخليل العروضية ونموذجها المثالي : الشعر العباسي بوصفه اصدق مصاديق هذا المتن الإيقاعي وهكذا يكون التماثل تاما بين المتنين اللغوي والإيقاعي فكل مولّد بعيد ١٣٢ هجرية ؛مع رحيل ابن هرمة ، لابد أن يستند ، ليكون مشروعا ، إلى القياس ، أي إلى القاعدة ، في حين قد يستند الأصيل اللغوي والإيقاعي إلى عامل آخر هو السماع ، ولا يقاس عليه .

أما إذا ما تقدمنا توغلا في حاضرهم الشعري ، فسنعثر على فوضى إيقاعية حقيقية ، وسيكون من الغلط أن نرجع إيقاع شعر التفعيلة إلى إيقاع البحر الشعري العمودي ، فكل منهما مفهوم إيقاعي متميز من الآخر ، هذا من جهة ،

---

[1]) محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط السابعة ، بيروت ، ١٩٩٨ ، انظر ص٧٥ ، وانظر ص٨٨ .

كما إننا لن نعثر في البيت (أو السطر) على وحدة للتصنيف الإيقاعي ، فضلا عن الإشكالات الإيقاعية القديمة ولاسيما الجاهلية مستعادة هنا بظاهرتي الخرم والخزم العروضيين ، وتعدد الأعاريض والأضرب في الأساس الإيقاعي الواحد ، ومن ثم ؛ فمن الصعب الحديث في إيقاع شعر التفعيلة عن بحر شعري كما هو مفهوم في الشعر العمودي (أو شعر البيت) ، من جهة أخرى .

قدّم باحثون ــ ومن بينهم مستشرقون ــ عدة نظريات لتفسير الأساس الإيقاعي للعروض العربي ، فما دام العروض لازمة أساسية من لوازم فن الشعر ، استشعروا أهمية ضبط الأساس الإيقاعي للعروض العربي من جهة ما إذا كان كميا أو نبريا أو غير ذلك ، ويمكن إدراج الأسس المحتملة لهذا الإيقاع في أربع نظريات رئيسة :

١- النظرية الخليلية ؛ وهي تردّ الأساس الإيقاعي للعروض العربي إلى المفهوم الكمي ، أي تكرار مقاطع صوتية منتظمة في دورات زمنية منتظمة على وفق ترتيب السكنات والحركات ، وأول واضع لهذه النظرية بحيث حملت اسمه الخليل بين احمد الفراهيدي وقال بها اغلب الباحثين العرب قديما وحديثا وكذلك من المستشرقين [١] .

٢- النظرية النبرية ؛وهي نظرية المستشرق الفرنسي جويار التي ترى الأساس النبري في تنظيم الإيقاع العروضي العربي،كما هي الحال مع العروض الانجليزي الذي تتعاقب فيه مقاطع منبورة ومقاطع غير منبورة[٢].

٣- النظرية الكمية ــ النبرية ؛ وهي تعتمد على المزاوجة ، بصورة أو باخرى ، بين الكم وعامل آخر يدعوه محمد مندور أول القائلين بها : الارتكاز

---

[١]) أمثال : فايل وفستفال Westphal وتكاتش ، انظر : محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، مكتبة الخانجي بمصر ، ١٩٦٧ ، انظر ص٣٠ – ٣٢ .

[٢]) شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة ، ١٩٦٨ ، القاهرة ، انظر ص٣٨ – ٤٢ ، وكذلك : مصطفى جمال الدين : الإيقاع في الشعر العربي ، ط٢ ، ١٩٧٤ ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، انظر ص٤٠ – ٤٢ .

ويسميه إبراهيم انيس ثاني القائلين بها : نغمة موسيقية خاصة [١] .

٤- نظرية الانوية : وضعها كمال أبو ديب [٢] وهي ترتدّ إلى بعض عناصر النظرية الثالثة ، غير انها تسهم بانفتاح منهجي اوسع وبناء مفاهيمي اعقد .

من الواضح أن النظرية الكمية تقوم على تفسير الأساس الإيقاعي بوصفه تناسبا للمسافات الزمنية بين المقاطع المفتوحة والمغلقة من جهة ، وعلى وصف هذا الأساس الإيقاعي من خلال وحدات متناسبة في الوزن العروضي ممثلة بالتفعيلات ، ولقد ادّى هذا الوصف والتفسير إلى تأمين الذاكرة الإيقاعية العربية ، فليس هنالك من شيء إلا وفسّرته أو وصفته ، اللهمّ إلا ظواهر ناشزة ، هنا وهناك ممثلة بالمتون الجاهلية ، أو مسائل مقيّدة عروضيا تتعلق ببعض الأبحر العروضية كالتراقب والتعاقب [٣] ، ونرى أن هذه النظرية الكمية بتأسيساتها وتصوراتها ليست حكرا على العروض العربي فحسب ، وإنما تشمل ، على الاظهر ، مجموعة أخرى من اللغات السامية الهامة ، مما يجذّر فرضية أطلقها سابير وأيدها إليوت [٤]، ونتبناها هنا ، مفادها العلاقة العضوية بين الأساس الإيقاعي لعروض أية لغة وأساسها اللغوي ووظائفيته .

فعلى الضدّ مما يراه محمد عوني عبد الرؤوف بان الشعر السامي على العموم هو شعر كيفي قائم على النبر ، تبعا لما ذهب إليه عدد من المستشرقين ، نرى أن من غير المعقول أن يكون عروض الابيات السريانية الاتية نبريا :

((brika Tabu bat thabi

Tmonha zi Oʿsiri ʿLaha

---

[١]) محمد مندور : في الميزان الجديد ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، انظر ص١٩٣ ، وكذلك : إبراهيم انيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط٣ ، ١٩٦٥ ، انظر ص١٥١ ، وكذلك شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، انظر ص٣٤ .

[٢]) كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٣ ، ١٩٨٧ ، بغداد ، انظر ص٤٨ – ٥٢ .

[٣]) نفسه: انظر : ص٢٦٢ – ص ٢٨٣ .

[٤]) مصطفى جمال الدين : الإيقاع في الشعر العربي ، انظر : ص٢١ – ٢٢ .

Minda'am b'isla ʿebdat))[1]

ذلك أن وضوح التنغيم المعتاد عربيا يقرّب إيقاع هذا الشعر إلى الطابع الكمي للعروض العربي مما يهيئ القول أن ثمة قاعدة مشتركة ممكنة للعروض السامي فما دام الأساس اللغوي متقاربا والاساس الإيقاعي للعروض خاصة عضوية للغة ، يمكن الاستدلال على تقارب الأسس الإيقاعية العروضية للغات السامية على وجه العموم ، فالأبيات الثلاثة يمكن تقطيعها إلى تفعيلات معهودة في العروض العربي تنتمي لبحر الخبب الذي يتأسس على تكرار تفعيلة فعلن مع ما يمكن أن يلحقها من زحافات وعلل :

فعلن ــ فعلن ــ فعلن ــ فعلن	Bri ل// ka – Tabu – bat t - habi
فعلن ــ فعلن ــ فعلن ــ فعلن	Tmonha ل// - zi O-ziri – ʿLaha

وهي الحال ذاتها فيما يتصل ببقية ابيات القطعة الشعرية التي يمكن قراءتها عروضيا على وفق نظريتنا في السكت العروضي المقترح هنا [٢] ؛ الذي يعيد استيعاب ظاهرتي الخزم والخرم العروضيين في الشعر العربي القديم المنتشرتين ، أيضا في الشعر المعاصر :

((aل/karse ʿis La ʿemل/ rat Tumma	aل/-karse – ʿisLa – ʿemrat – tumma
qdam ʿosiri brika huai	qdam ʿo – siri – bri ل// ka – huai
minل/qhdam ʿosiri men qahi	minل/-qhdam ʿo – siri – men qahi(مسبّغة)
Kuai palla ha naʿimti)) [٣]	Kuai pal/ Laha – naimti(مسبّغة)

وزّعنا هنا ، مواضع السكت اللازم في أول بعض الابيات ، وهي مواضع قريبة جدا من مواضع الخزم في الشعر العربي الجاهلي وكما الحال في الشعر

[1]) محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، ص١٤ .علما اننا اعتمدنا الكتابة الصوتية التي ثبتها المؤلف بالحرف اللاتيني .

[٢]) بصدد تحديد السكت العروضي لدينا ، وأنواعه ، ورموز كتابته العروضية سيكون من الافضل تناوله بعد مناقشة الأساس الإيقاعي للعروض العربي .

[٣]) محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، ص١٤ .

الحر الحديث ، فضلا عن أن التفعيلة الأخيرة في بعض الأبيات تعلّ بما يشبه العلل في العروض العربي .

والى جانب هذا ، نجد آثار العروض العربي ، بعد الفتح الإسلامي ، ظاهرة في العروض السرياني ؛ فهذا جبريل قمصة الموصلي (ت ١٣٠٠) ينظم قصيدة من (١٥٠) بيتا على بحر الطويل ، ونظم اسكو الشيداني النسطرياني في الرجز الثلاثي التفعيلات [١] ، وهو دليل جلي على الأساس الكمي للعروض السرياني لا نبريته ، يقول محمد عوني عبد الرؤوف معقبا على أبيات القصيدتين : ((وليس في الأبيات أية صلة بالمقاطع النبرية التي عهدناها لدى الشعراء القدامى على أن المقاطع النبرية ظلت موجودة أيضا في الشعر السرياني)) [٢] .

والحق انه ليس المستشرقون كلهم قد رأوا العروض السرياني نبريا ، بل ثمة أمثال براجشتراسر[٣] ، ممن يعدونه مقطعيا ، ونحن هنا نتحفظ على مفهوم مقطعي،كما أن فستفال westphal ((يرى أن السريان عرفوا الشعر الكمي))[٤].

وبالطبع فليس الشعر السرياني وحده ، الذي نرجح أن يكون الأساس الإيقاعي لعروضه كميا ، وإنما نرجح أن يكون الشعر الآرامي كله كذلك ، فلو أخذنا أغنية تقال في الأعراس المندائية (المندعية) :

((إلهايه ربيثه استارثي
إد أدري لي نور اسقيلو
كَاهزّيت ابكوّ
أنّات أشفر مني آن ؟))[٥].

---

[١]) محمد عوني عبد الرؤوف :بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، انظر ص١٦ – ١٧ .

[٢])نفسه: ص١٧ .

[٣]) نفسه :انظر ص ١٧ .

[٤]) نفسه : ص ١٨ .

[٥]) صباح مال الله : كلمات آرامية ما زالت حية في العامية العراقية ، في : مجلة ميزوبوتاميا ــ مركز دراسات الأمة العراقية ، العدد (١) تموز ــ ٢٠٠٤ ، ص٦٧ ، وترجمته : ((يا سيدتي الجميلة / التي تحمل المرآة من اجلي / هل ترين فيها متنبئة / بأني أكثر جمالا (نقاوة) منها)) .

لتأكد لنا الأساس الكمي لعروضها ، بصورة غير قابلة للشك ، فالمقطوعة قائمة على تفعيلة فعلن الخببية كما هو بيّن .

يرى كل من محمد مندور وإبراهيم أنيس أن الأساس الكمي لإيقاع الشعر العربي وحده غير كاف لعروض الشعر العربي ، فمندور يرى الشعر العربي ، مرة ، ارتكازيا (نبريا) على طريقة الشعر الإنجليزي ، ومرة أخرى ، يتراجع ليقول أن ((الشعر العربي يجمع بين الكمّ والارتكاز ، وربما كان هذا سبب تعقّد أوزانه)) [١]

أما إبراهيم أنيس فيرى أن ((موسيقى الشعر العربي)) تتكون من ((عنصرين رئيسيين)) : نظام توالي المقاطع أي الكمّ و((مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة intonation في إنشاده)) [٢].

إن الباحثين في العروض العربي ، فيما يبدو ، لا يفرّقون ، على الأعمّ الأغلب ، بين الأساس الإيقاعي لعروض ما وبين نظرية ممكنة عن هذا العروض ، فالنظريات يمكن أن تتعدد وتتعارض لأنها تحاول أن تصف مرة وان تفسر مرة أخرى ، غير أن الظاهرة الإيقاعية الخاصة بعروض لغة معينة تبقى عضوية وترتكز على الأساس اللغوي ، فليس الشأن العروضي خارجيا يمكن أن يضاف إلى شعر لغة ما ، إذ انني لا أستطيع أن أتصور عروضا في اللغة العربية قائما على مفاهيم الشعر المقطعي السلافي أو الشعر المقطعي الفرنسي ، ولا على مفاهيم الشعر النبري الألماني أو الإنجليزي ، ذلك أن المقطع بوصفه قيمة عروضية في الشعر السلافي يشكل مفهوما مركزيا في اللغة السلافية ، وهكذا فيما يتصل بالنبر في اللغة الإنجليزية ، ومن ثم فان الكمّ أي التوالي العددي للحركات والسكنات في اللغة العربية يشكل مفهوما عضويا مركزيا ، فالنظام الصوتي لكل لغة هو الأساس الطبيعي لنظامها العروضي فاللغات التي يشكل النبر فيها مفهوما وظيفيا كالإنجليزية يكون عروضها ذا أساس نبري في حين لا يكون للغة كالعربية عروض نبري ذلك ((أن النبر ليس ثابتا في اللغة العربية ثبات طول المقطع ،

---

[١]) محمد مندور : في الميزان الجديد ص١٩٣ وكذلك عياد : موسيقى الشعر العربي ص٣٤ .

[٢]) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص١٥١ .

وانه ليس جوهريا في حركية اللغة ،لأنه لا يعطي الكلمة شخصيتها ومعناها . وإذا كان الأمر كذلك فانه لا يصلح أن يكون أساسا لشعرنا العربي))[١].

ومن أجل تدقيق المسألة يمكن القول أن وظيفة النبر في العربية فوق مقطعية supersegmantal ، فهو لا يحمل وظيفة لغوية محددة ، أي لا يتوقف على نبر مقطع من الكلمة معنى ما ، كما هي الحال مثلا من تغيير صوت وظيفي (الفونيم phoneme) من أصواتها ، فالكلمة (كَتَبَ) تحمل بأصواتها الستة تلك معنى محددا ، فإذا ما غيرنا صوتا أو أكثر من أصواتها ، ولـيكن صـائتين قـصيرين فتكون (كُتِبَ) صارت تحمل معنى آخر غير المعنى الذي كانـت تحملـه قبـل التغيير ، أي انها صارت كلمة أخرى في حين أن نبر مقطع من مقاطعهـا بأيـة طريقة كانت لا يغيّر من دلالتها شيئا بل تبقى هي هي. إذن ما وظيفة النبـر فـي اللغة العربية بوصفه واقعة صوتية ؟ .. نقول : انه يمثل وظيفة فوق مقطعيـة لا يتوقف عليها المعنى وإنما يمكن وصفه بأنه عامل تنغيمي أي فونيم فوق مقطعـي supersegmantal وهو المشهور عند الدارسين ، يمكن أن يكون له أثـر فـي الانطباع النفسي المرافق لنطق الكلمة أو الجملة من دون أن يكون له ثبوت دلالي يلزم عن ثبوت خصيصة صوتية ، ومن هنا لا يكون له أثر في التأسيس الإيقاعي في شعرنا العربي ، فالبيت الآتي :

كان ليل وكان ثم نهارُ والمسافات بيننا أسرارُ

يمكن أن تتوزع النبرات القائمة على مقاطع كلماته بـصورة مختلفـة عـن توزيعها على الكلمات أنفسها في قراءات عدة للبيت من لدن قراء مختلفـين فـي أذواقهم الفنية وثقافاتهم بل لهجاتهم وعاداتهم النطقية وهذا ــ فضلا عن بداهته ــ ما كشفته قراءات (نبرية) ــ إن صحّ الوصف ــ لكلمات بعينها ، اختلفت فـي نتائجها التجريبية[٢] ، غير أن ((قيمة النبر في موسيقى الشعر العربي)) فيما يقول

---

[١]) مصطفى جمال الدين : الإيقاع في الشعر العربي ، ص٤٣ .

[٢]) نفسه: انظر ص٤٣ ، وكذلك : سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركـات فـي الـشعر العربي الحديث ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربيـة ، بيـروت ، ٢٠٠١ ، انظر ص٨٣٠ .

محمد شكري عياد محقا تكمن في ((انه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع ، أو بتعبير أكثر تحديدا ، انه يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف ، معا ، موسيقية الشعر))[1] .

فإذا كان الأساس الكمي للعروض العربي الأجدر في التأسيس الإيقاعي ، كيف يمكنه ، إذن ، تسويغ إنفلاتات الماضي الجاهلي العروضية وكذلك تلكؤات الحاضر الإيقاعية في شعرنا الحديث ؟ ، ألا يمكن أن يكون ، ثمة ، ما يصحح هذه المسيرة الإيقاعية بإدخال مفهوم آخر يقوم بتعضيد الأساس الكمي لهذا الإيقاع ، كما أمكن عند بعض اللغويين أن عضد الاشتقاق الأكبر في اللغة إشتقاق أصغر.

إن النظام الإيقاعي المحايث لقصيدة التفعيلية (الشعر الحر) أشبه ما يكون بالنظام الإيقاعي للشعر الجاهلي ، إذ أنه ــ فيما يبدو ــ ممزق بين قطبين : النظام الخليلي من جهة ، ونظام آخر منفلت من هذا النظام الخليلي ، يشدّ القصيدة الجاهلية إلى إشباع الاسناد بصورة غالبة ليجعلها (مستقيمة) و (موزونة) بحسب النظام الخليلي ، وهكذا هي الحال مع الشعر الحر في عدد كبير من نماذجه ، كما يمكن عدّ مظهر آخر للتشابه بين إيقاع الشعر الجاهلي وإيقاع الشعر الحر في (كسر) الاستقامة الخليلية ، هو اعتمادها التنقل بين القوالب العروضية للبحر الواحد فضلا عن ظواهر إيقاعية أخرى كاضطراب القافية في النموذجين الجاهلي والحر .

إننا نرى في الظاهرة الإيقاعية عملية معقدة في فعل التواصل الشعري ، فالقارئ ليس محايدا أبدا في الظاهرة الإيقاعية ولا متلقيا سلبيا ، بل هو حتى في النموذج الكمي الصافي يعمد إلى إيقاع نبراته على مقاطع تتحملها البنية الصوتية للنص الشعري مما يغيّر في موسيقية الشعر كما رأينا ، سابقا ، مع شكري عياد .

ومن هنا فالقارئ النصي كالقارئ الخطابي وكلاهما قارئ حقيقي موجود في صلب البنية التخطيطية للنص الشعري ، وعلى وفق هذا الفهم الذي أتبناه ، سأطوّر،هنا ، مفهوما صوتيا وجدت به جدارة وقدرة إجرائية تحليلية لأغلب نماذج

---

[1]) محمد شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص٤٩ .

الشعر العربي أجاهلية كانت أم عباسية أم حرة حديثة ، تعاني من الاضطراب الإيقاعي في قراءات خليلية خطية من جهة ، كما أنه ينسجم مع النظرية العامة التي اقدمها ، هنا ، عن الفن الشعري من جهة ثانية ، وقد استقيت المفهوم من علوم القرآن الكريم الصوتية وسأطلق عليه التسمية التراثية نفسها ، أي : السكت وهو ((عبارة عن قطع الصوت زمنا هو دون زمن الوقف عادة من غير تنفّس))[1].

إذن هو وقفة صوتية محضة ، ويعادل الوقف القرآني ولكن من دون فائدة دلالية فالوقف لدى علماء القرآن دلالي في حين أن السكت لديهم صوتي محض ، أما الوقفة pause في الشعر الانجليزي بوصفها ظاهرة صوتية فهي تقوم غالبا على وقفة دلالية[2].

إن مفهوم السكت العروضي ، لدينا ، مفهوم صوتي إيقاعي محض ، فهو قد يقع في منتصف الكلمة الواحدة أو يتخلل الكلمات ؛ وهكذا فالسكتة الخفيفة على النون في قوله تعالى: ((**وقيل من راق**)) *سورة القيامة : ٢٧* لم يكن لها وظيفة أو تأثير دلالي كما هي حال الوقف القرآني وإنما وظيفتها صوتية تتمثل باحلال الجهر محل الادغام .

---

[1]) محمد بن محمد الغزي : إتقان ما يحسن من الأخبار الدائرة على الألسن،تحقيق : د . خليل محمد العربي ، ١٤١٥ ، دار الفاروق الحديثة ــ القاهرة ، ص٢٣٤ .

[2]) إن عامل الوقفة pauseيتعانق مع النبر stressفي الشعر الإنجليزي بوصفه تنويعا على النموذج العروضي النظري وهو يتعلق بالطول والطابع الصوتي للوقفة ، ولعلماء الصوت نظراتهم في تفسير هذا الأمر ، إلا أن ما يفيدنا في هذا السياق أن لهذه الوقفة ذات الجذر الدلالي خاصية صوتية إيقاعية فالبيتان الآتيان من البحر الخماسي الإيامبي Iambic pentameter :

((Not marble // nor the gilded monument

Of princes // shall out live this powerful rime))

يمثل الخطان المائلان فيهما مكان الوقفة القوية الدالة على توقّف المعنى يرافقها إحساس صوتي معين لذا يسمى البيت الأول مدورا on – run أو مضمنا enjambed في حين يسمى البيت الثاني الذي يتوقف معناه في نهايته الصوتية ، البيت التام النهاية end - stooped ، راجع بصدد ذلك :

Encarta 2002 : see : pause in poetry(C . D.)

سنميز ، هنا نوعين من السكت العروضي : احدهما جائز ممكن ولكنه ليس ضروريا سنرمز له بالعلامة (ج) التي تقع فوق الخط المائل (/) والآخر لازم ضروري لابد منه وهو الاهم في البنية الإيقاعية سنرمز له بالعلامة (ل) التي تقع فوق الخط المائل (/) . كما أننا سنميز من جهة ثانية مستويين من السكت العروضي : اولهما السكت الخفيف وهو السكت على صامت أو صائت طويل وسنرمز له بخط مائل (/) وثانيهما السكت الثقيل وهو السكت على صائت قصير يحوله إلى صائت طويل وسنرمز له بخطين مائلين (//) .

ذكرنا سابقا أن هنالك ظاهرتين رئيستين في الشعر العربي تخرقان مفهوم الأساس الكمي للإيقاع الشعري بنموذجه الخليلي هما ظاهرة الخرم وظاهرة الخزم . فقد عرف الأخرم من الشعر بأنه ((ما كان في صدره وتد مجموع الحركتين فخرم احدهما وطرح كقوله :

((إن إمرأ قد عاش عشرين حجة إلى مثلها يرجو الخلود لجاهل)) [1]

الخرم إذن نقصان يلحق أول البيت الشعري العربي ، ويصيب الوتد المجموع مما يفسر وجود امثلة شعرية عربية غير مستقيمة خليليا ، إلا بالرجوع إلى مفهوم الخرم ، وهو لا يختصّ ببحر دون آخر مما يجعله ظاهرة عامة فقد يترافق مع الكفّ الذي يحول مفاعلين في الهزج إلى فاعيل فتنقل إلى مفعول فيسمى الخرم والكف ، هنا ، الخرب ومثاله :

((لو كان أبو بشر أميرا ما رضيناه))[2] .

وقد يترافق الخرم مع القبض في الهزج ، أيضا ، فتصير مفاعلين ، فاعلن ومثاله:

((قلت لا تخف شيئا فما يكون يأتيكا)) [3]

كما يدخل على الوافر مع العصب ويسمى العقص ، تصير فيه مفاعلتن، فاعيل فتنقل إلى مفعول ومثاله :

---

[1]) ابن منظور : لسان العرب ، دار احياء التراث العربي ، ١٤٠٥ ، ج ١٢ ، ص١٧٠ .

[2]) نفسه : ج ١ ، ص٣٤٨ .

[3]) نفسه : ج ٤ ، ص٣٩٤ .

((لو لا ملك رؤف رحيم تداركني برحمته هلكت))[١] .

غير أن الشائع في الخرم دخوله على الطويل حيث يتحول صدره غالبا إلى الكامل ذلك أن حذف فاء الوتد المجموع في أول تفعيلة الطويل سيحول الوتد إلى سبب أي ان حذف فاء (فعولن) الأولى في الطويل سيحوله إلى الكامل بشرط واحد هو أن تكون فعولن الثانية في الصدر مقبوضة أي حذف ساكنها الخامس كما في البيت برواية الجوهري :

((لو كنت عيرا كنت عير مذلة ولو كنت كسرا كنت كسر قبيح))[٢]

وكما في انشاد أبي حنيفة للبيت :

((يقرمن سعدان الاباهر في الندى وعذق الخزامى والنصيّ المجمما))[٣]

أما الخزم فهو ((زيادة حرف في أول الجزء أو حرفين أو حروف من حروف المعاني نحو الواو وهل وبل)) [٤] ويعلل أبو إسحاق الظاهرتين معا بقوله: ((وإنما جازت هذه الزيادة في اوائل الأبيات كما جاز الخرم ، وهو النقصان في اوائل الأبيات ، وإنما احتملت الزيادة والنقصان في الأوائل لان الوزن يستبين في السمع ويظهر عواره إذا ذهبت في البيت))[٥] ، غير أن تعليله لا يصدق إلا على المشهور في الخزم وهو وقوعه في اوائل الأبيات ، فهنالك امثلة عديدة أوردها صاحب اللسان يقع الخزم فيها في غير اوائل الأبيات ، والخزم مشهور شهرة تمتدّ الى وقوعه في المعلقات ولاسيما معلقة امرئ القيس ، يذكر ابن منظور البيت الآتي

((وَ//لكأنّ ثبيرا في افانين ودقه كبير اناس في بجاد مزمل))[٦]

ومنه:

---

[١]) ابن منظور : لسان العرب: ج٤ ص٤٠٨ .

[٢]) نفسه: ج٥ ، ص١٤٠ .

[٣]) نفسه : ج١٢ ، ص١٠٧ .

[٤]) نفسه : ج١٢ ، ص١٧٧ .

[٥]) نفسه : ج١٢ ، ص١٧٧ .

[٦]) نفسه : ج١٢ ، ص١٧٧ .

((**يا/ل مطر بن ناجية بن ذروة إنني اجفى وتغلق دوننا الابواب**))[١]

ومنه :

((**فـَـ//ل ـــنردّ القرن بالقرن صريعين ردافى**))[٢]

وقد ترد الزيادة في أول الشطر الثاني كقوله :

((**والهبانيق قيام معهم بـِـ//ل كل مثلوم ،إذا صبّ همل**))[٣]

وكقوله :

((**بل بريقا بتّ ارقبه بل/ل لا يرى إلا إذا اعتلما**))[٤]

وقد تقع الزيادة بين سبب ووتد في حشو البيت كقول مطر بن اثيم :

((**الفخر اوله جهل واخره حقد (إذا) تذكرت الأقوال والكلم**))[٥]

ونرى على العكس من ابن منظور أن الخزم هنا لم يقع بين السبب الثـــاني ووتد تفعيلة مستفعلن الأولى في عجز البيت ممثلا بالزيادة (إذا) وهو ما لا يمكن تأويله عروضيا لابالنظرية الخليلية ولا بغيرها وإنما وقع الخزم أو السكت اللازم بعد السببين الاضافيين(حقد) كما يأتي :

((**الفخر اوله جهل واخره حقدٌ/ل إذا تذكرت الأقوال والكلم**)) .

وقد تكون الزيادة كلمة ليست من حـــروف المعـــاني كالمنـــسوب للإمـــام علي(ع):

((**اشدد/ل حيازيمك للموت فان الموت لاقيكا**

ولا تجزع من الموت إذا حلّ بواديكا))[٦] .

إن امثلة الخزم العروضي ، تؤكد الطابع الالزامي للسكت في المواضـــع

---

[١]) ابن منظور : لسان العرب ، ج١٢ ، ص١٧٨ .

[٢]) نفسه : ج١٢ ، ص١٧٨ .

[٣]) نفسه: ج١٢ ، ص١٧٨ .

[٤]) نفسه : ج١٢ ، ص١٧٧ .

[٥]) نفسه ، ج١٢ ، ص١٧٧ .

[٦]) المبارك بن محمد الجزري : النهاية في غريب الاثر ، تحقيق : طاهر احمد الـــزاوي ـــ محمـــود محمد الطناحي ، المكتبة العلمية ، بيروت ، ١٩٧٩ / ج١ ص٤٦٧ .

المعلمة ، ولن يكون ، على وفرة النماذج ، مهماً ورودُ الخزم في أول البيت أو في حشوه ، وهو طابع سترثه الاذن العروضية العربية في العصر الحديث باشكال مختلفة ، والمهم هنا هو التاكيد على ضرورة وجود السكت في هذه المواضع ويبدو أنها بسبب كثرتها اعطت للسكت العروضي أثرا مركزيا في الإيقاع الشعري العربي ، أما ظاهرة الخرم فهي تعبير عن سكت صفري إن صحّ القول ، أشبه ما يكون بالمورفيم الصفري عند اللسانيين المحدثين ، وهو لا يظهر من جهة كونه يأتي قبل الكلام ، فالقارئ يتوقعه ويترقبه ويحدسه ، فهو يشكل جزءا من الفاعلية الإيقاعية القائمة في البنية التخطيطية للعروض العربي.

في النموذج الآتي لفاضل العزاوي :

((الـــ/ـــفرس ،

الريح ،

بيضاء حتى الافق

الـــ/ـــيد في الماء خضراء حتى الافق

أيـــ/ـــتها الاشهر الهندسية ، آت

في الرياح صديق قديم : أنا))[1]

الغني بالسكت اللازم في المواضع المعلمة ، يستعيد ، في الحقيقة ، نموذج الخزم في الشعر العربي القديم ، والفرق غير الجوهري أن الخزم في شعرنا الحديث غالبا ما يكون بسبب خفيف كما في النماذج المعلمة ، بل نستطيع القول بحسب ما توفر لنا من نماذج ، انه يمكن أن يتوسط بين تفعيلتين كما في نموذج العزاوي :

((في الرياح صديق قديم : أنا

أُ//ـــوحد الفعل أمضي ، اوزع ها//ـــذا الـــ/ـــظل بعدي

ثم أبدو بلا آصره))[2]

---

[1]) فاضل العزاوي : صاعدا حتى الينبوع ، الأعمال الشعرية ، ١٩٦٠ – ١٩٧٤ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٣ ، بيروت ، ص١٧٣ .

[2]) نفسه : ص١٧٣ .

فمن الواضح ، هنا أن السكت الذي وقع في منتصف البيت يمكن تأويله بوصفه خزما كما حصل في الشعر العربي القديم نادرا .

إن الخزم ظاهرة واسعة في شعرنا الحديث ، بحيث لا يمكن أن يفسر حضورها الواسع هذا إلا السكت بوصفه عنصرا ايقاعيا متداخلا مع الكم ، واتساع الظاهرة قد عمّ الاجيال المختلفة والطبقات المتنوعة ، فمن امثلته لدى خزعل الماجدي :

((ويغني الأصول العتيقه

يطْـوي بأيامه الذل

كانت لياليه مطوية في يديه))[1]

كما نجد ، لدى سليم بركات السكت اللازم ، أيضا ، بوصفه تأويلا ايقاعيا لظاهرة الخزم :

((أنـْت ، إذن أنتَ/ مَـْعي وخواتمك الفضة

والأسنان الذهبية

انت معي)) [2]

من البين في هذا النموذج أن السكت اللازم في أول البيت كان سكتا خفيفا ، إذ أن السكت الذي اصله خزم ، كما نوهنا ، غالبا ما يكون بسبب خفيف ، هذا سليم بركات أيضا :

((كلْ لُ دم يهذي

كلْ لُ خليج يستدرجه الماء إلى الغبطة يهذي))[3] .

ولعل ادونيس يعدّ الشاعر الأكثر استخداما للسكت الخفيف الذي أصله خزم ، من بين الشعراء العرب المعاصرين ، على الاطلاق ، يقول :

((يهـْبط بين المجاذيف بين الصخور

يتلاقى مع التائهين

---

[1]) خزعل الماجدي : يقظة دلمون ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ١١٠.

[2]) سليم بركات : المجموعات الخمس ، منشورات فلسطين المحتلة ، بيروت ، ص٢٣ .

[3]) نفسه: ص٤٦ .

في جرار العرائس

في وشوشات المحار

يع/ل/ــلن بعث الجذور

بعث أعراسنا والمرافئ والمنشدين

يع/ل/ــلن بعث البحار)) [1]

ويمكن لنا ، هنا ، من أجل الوقوف على أثر السكت العروضي ، تحليل نماذج لابرز شعراء العربية المحدثين ، أي شعراء تدلّ نتاجاتهم على تمكّنهم العروضي، ونعدّ شعر البياتي ميدانا واسعا لظهور السكت الجائز ، فالمقطع الآتي:

((على أبواب طهرانَ//ج رأيناه

رأيناه

يغني عــ//ج ــمر الخيام ياأختُ//ل ظنناه

على جبهــَ//ج ــته//ج جرح عميق فاغر فاه

رغيف مصحف قنبُــ//ج ــلة كانت بيمناه)) [2]

ينطوي على قرائتين ممكنتين عروضيا ؛ الأولى بلا سكت ، فيكون إيقاع المقطع حادا متسارعا ، والاخرى بالسكت الثقيل كما في المواضع المعلمة ، فيتحول الإيقاع معياريا قياسيا ؛ بدلا من مفاعلن ومفاعيل في القراءة الأولى ، تكون مفاعلين التامة هي السائدة، فيشيع جو نفسي متهاد يتناسب والطابع السردي للمقطع .

وليس بعيدا عن ذلك مقطع لأحمد عبد المعطي حجازي :

((يا عمّ ..

من اين الطريق ؟

أينَ //ج طريق " السيدة " ؟

ــ أيمن قليلا ، ثم أيسر يابني

---

[1]) ادونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، ج١ ، دار المدى للثقافة والنشر ، ١٩٩٦ ، دمشق ، ص١٥١ .

[2]) عبد الوهاب البياتي : ديوان البياتي ، دار العودة ، بيروت ، المجلد الأول ، ص٤٥٦ .

قالَ //ج ولم ينظر إلي)) [1]

حيث هنالك إمكانية لقرائتين أو وجهين عروضيين أحدهما بلا سكت ، فتكون مستفعلن هنا مطوية فتتحول إلى مستعلن والثاني بالسكت الثقيل الذي يعيد الساكن للسبب الثاني في التفعيلة ليكون من جديد سببا خفيفا لامتحركا في فاصلة وهو يقرّب إيقاع المقطع من الكامل ويبعده عن الرجز .

وبمثل هذا يمكن تنويع القراءة الإيقاعية في نماذج كثيرة يكون فيها السكت الجائز مرة حاضرا واخرى غائبا فالمقطع الآتي لحميد سعيد :

((وأخطّ على لوح القبر إسما لي
ليقال ..
هجرته الريح وعاش بلا أمس
متُّ//جعشر سنين وعدت
فلا الموت مزّق في خاطري صورة
أنت لونت أزمانها)) [2]

يمكن بالطبع قراءة سطره الرابع مرة بالسكت الثقيل الجائز فينتمي ايقاعيا إلى ما قبله من تفعيلة الخبب المقطوع ويكون ما بعده المتقارب كثير التداخل مع الخبب أو بدون السكت ، فيكون البيت بداية مقطع ينتمي للخبب التام .

ولعل غنى شعر ادونيس الإيقاعي جعل منه سيد السكت بنوعيه الجائز واللازم فلنأخذ النموذج الآتي :

((أعطِ//ج للفأرة سوطا
تَ//جتَ//ج بختر كالطُ//جغاة
رحم الفأرَ//جةِ//جمزحوم بِ//جذئب وبشاة)) [3]

---

[1]) احمد عبد المعطي حجازي : ديوان احمد عبد المعطي حجازي ــ دار العودة ــ بيروت ، ١٩٧٣ ، ص١١٣ .

[2]) حميد سعيد : ديوان حميد سعيد ، مطبعة الاديب البغدادية ، ١٩٨٤ ، ص٧٦ .

[3]) ادونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ،ج ١ ، ص١٠٧ .

وكما هي حال المقاطع السابقة ، يمكن قراءة المقطع بوجهين عروضيين أحدهما بالسكت الثقيل في المواضع المعلمة فيكون إيقاع المقطع سريعا منتميا لتفعيلة فعلن الخببية ، والوجه الآخر بلا سكت ، فيكون إيقاع المقطع متهاديا منتميا لتفعيلة فاعلاتن الرملية .

ومثل هذا ما يتعلق بقراءة الشعر العربي القديم لاسيما الجاهلي منه حيث ، ثمة ، إمكانية ، دائما لقراءة الأبيات التي تحتمل جوازات عروضية عرضية في المواضع التي تحتمل الاشباع ، فأبيات امرئ القيس الآتية :

((وتعرف فيه من أبيه شمائلا ومن خاله ومن يزيد ومن حجر

سماحة ذا وبرّ ذا ووفاء ذا ونائل ذا ،إذا صحا وإذا سكر))[1]

بدلا من قراءتها العروضية التقليدية التي تحوّل مفاعلين في الحشو إلى مفاعلن بالقبض أي بحذف الخامس الساكن وكذلك فعولن تتحول مقبوضة إلى فعول ، وهي قراءة مستثقلة إيقاعيا ، يمكن قراءتها بإشباع الإسناد وتحويل التفعيلتين المقبوضتين إلى قياسيتين كما يأتي :

((وتعرِ//ۦف فيهِ//ۥ من أبيهِ//ۦ شمائلا ومن خالهِ//ۥوَ//ۥمن يزيدَ//ۦومن حجر

سماحَ//ۦةَ ذا وَ//ۥبرّ ذا وَ//ۦ وفاء ذا ونائِـ//ۦـل ذا ، إِ//ۥذا صحا وَ//ۦإذا سكر))

فمن الجلي هنا أمران :أن الإشباع أو المدّ في حقيقته سكت ثقيل ؛ تتحول فيه الصوائت القصيرة إلى طويلة ، وإننا نرى في الطويل لزوم تحويل مفاعلن في الحشو إلى مفاعيلن بالسكت اللازم وهو خلاف ما ذهب إليه العروضيون العرب الأوائل ، فبه وحده يمكن استرداد الإيقاع المفقود بقبض مفاعلين في الحشو .

ولعلنا لن نبالغ إذا ماعزونا للسكت أثرا في كشف إيقاعية مقطع للسياب من قصيدته ((في المغرب العربي)) طالما اثار جدلا يتعلق باستقامتها العروضية فالمقطع الآتي :

((قرأت اسمي على صخره

هنا في وحشة الصحراء

على آجرّة حمراء

---

[1]) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص١١٣ .

على قبر فكيف يحسّ إنسان يرى قبره
يراه وانه ليحار فيه
أحي هو أم ميت فما يكفيه
أن/ ل يرى ظلا لهُ// ل عَــ// ل ــلى الرمال
كمئذنة معفّرة كمجد زال)) [1]

بدلا من أن يكون سطره السابع ((أن يرى ظلا له على الرمال)) مقروءا على تفعيلة الرمل (فاعلاتن) كما وقع به اغلب الباحثين وعدّوه سقطة عروضية أو ارتباكا في المجرى الإيقاعي للقصيدة ، يمكن قراءته بان يدوّر السبب الثقيل (أن) مع السطر السادس فيكون وتدا مجموعا وهو أساس تفعيلة الوافر للمقطع كله فيصير السطران عبر السكت والتدوير بهذه الصورة :

((أحي هو أم ميت فما يكفيه أن /ل
يرى ظلا لهُ//ل عـَ// ل ــلى الرمال))

ليستقر المقطع كله على إيقاع الوافر من غير نبو أو خلل في إيقاع المقطع.

وفي المقطع الآتي لفوزي كريم :

((تمحو خطاياهُ ، تعطيهِ سحر النبوه
فإذا مسّهُ //ل الجليد من الجنّ
أو رعشة أيقظت فيه عرس البكاء))[2] .

لا يمكن قراءة السطر الثاني من هذا المقطع إلا بسكت لازم ثقيل لانتظام الإيقاع العروضي القائم على تفعيلة المتدارك والا فسيكون ، ثمة تحول شديد وذو طابع غير مزجي من إيقاع فاعلن الخببية إلى إيقاع الخفيف مخبون التفعيلة الثانية وهو ما لا ينسجم بالحدود الإيقاعية للمقطع .

وكذلك فيما يتصل بالمقطع الآتي لرشدي العامل :

((مات بلا صوت وكانت خضرة الاعشاب

---

[1]) بدر شاكر السياب : ديوان السياب ، ج١ ، ص٣٩٤ .

[2]) فوزي كريم: شجرة الحلم ،في: مجلة الشعر ٦٩ ، العدد الثالث ، ١٩٦٩ ، ص١٢ .

في صدره تسقط والضياء والكتاب

على الفراش والـــ/ل ـــقافية الناقصة الحروف والورق

بلّله العرق

مات بلا صوت وظلّت ترقص الاعشاب))[1]

إذ لا يمكن قراءة السطر الثالث بأية كيفية كانت ، على وفق خط عروضي أو قراءة خطية خليلية ــ إن صحّ الوصف ــ ، فكأن السطر ينبو ايقاعيا وليس هنالك من تسويغ ممكن إلا بسكت لازم خفيف في الموضع المعلم ، يعود به الانتظام الإيقاعي القائم على تفعيلة الرجز كما يمكن بآلية السكت تسويغ عدد كبير من النماذج الشعرية التي من دونه يفقد الإيقاع العروضي انتظامه الممكن ، فالمقطع الآتي لفوزي كريم :

((هل عرفت الجوع /ل الجوع صليبي

منذ صار الخبز جرحا في بلادي))[2]

قائم على إيقاع الرمل غير أن السطر الأول ومنذ كلمة الجوع ينحدر باتجاه الخبب بصورة غير مسوّغة عروضيا لو لا السكت الخفيف اللازم المعلم بين كلمتي الجوع الأولى والثانية ، لكان ثمة اضطراب حقيقي ايقاعيا ، فالسكت هنا حوّل همزة الوصل إلى همزة قطع في كلمة الجوع الثانية ، من دون أن يتحول إلى سكت ثقيل كالمعتاد في السكت على صوائت قصيرة وإنما نقل نصف المدّ أو الإشباع بوصفه حركة إلى همزة الوصل لتكوين الوتد المجموع في تفعيلة الرمل .

ذكرنا أن ظاهرة اشباع الحركة مما يميّز الشعر الجاهلي حيث تتحول ، عادة ، الصوائت القصيرة : (الفتحة ، الضمة ، الكسرة) إلى اصوات لين أو صوائت طويلة (الالف والواو والياء وكذلك الامالات الطويلة والاشمام بوصفها الفونات allophones للصوائت الطويلة) وهو شائع كذلك في شعر التفعيلة ، فمن نماذجه المقطع الآتي لحسين مردان :

((لا يوجد في الوقت الحاضر

---

[1]) رشدي العامل : الليلة الاخيرة ،في: مجلة الشعر ٦٩ ، العدد الأول ، ١٩٦٩ ، ص٣٥ .

[2]) فوزي كريم : شجرة الحلم ،في: مجلة الشعر٦٩ ، العدد الثالث ، ١٩٦٩ ، ص١٨ .

غير الافعى والقيثار

وبقايا سور ينهار

وَ//ل//شمعـَ//ل//ــدان

وحقيبة انثى ستسافر))[1] .

إذ ينطوي سطره الرابع على سكتين ثقيلين لازمين ، لا يمكن لهذا السطر من دونهما أن ينسجم وايقاع الخبب في القصيدة ، إذ ادّى السكت ، هنا ، إلى اشباع الحركة وحوّلها في الموضعين من صائت قصير (الفتحة) إلى صائت طويل هو الامالة التي هي في الحقيقة ألفون allophone لفونيم phoneme الالف اللينة . ومثل ذلك السطر الآتي لفاضل العزاوي:

((لـِ//ل//أشجار تـُ//ل//غنّي ، اطفال البحر يغوصون إلى القعر))[2] .

فقد تحوّل الصائت القصير في الموضعين المعلمين (الكسرة والضمة) إلى صائت طويل (ياء ، واو) ، وهو سكت لازم لانتظام الإيقاع في السطر القائم على تفعيلة الخبب .

ويمكن عدّ النموذج الآتي لخزعل الماجدي :

((واليوم تمرّ العـَ//ل//رَ//ل//بات القادمةُ//ل//من غرناطـَ//ــةَ//ل//

لِـ//ل//ــعين الدمع

ولوركا ما زال يغني))[3]

من النماذج المعتمدة على السكت اللازم الثقيل الذي يحول الصوائت القصيرة في المواضع المعلمة إلى صوائت طويلة لكي لا يتحول ، من دون ذلك ، السبب الخفيف إلى المتحرك الأول من وتد مجموع يأباه الخبب .

ومثل ذلك النموذج الآتي لسليم بركات :

---

[1]) حسين مردان : الظل والغابة ،في: مجلة الشعر ٦٩ ، العدد الثالث ، ١٩٦٩ ، ص١١ ، وبالطبع فهنالك وجه آخر لقراءتها بالعامية وبلا سكت (وَشَمِعدان) .

[2]) فاضل العزاوي : قصائد ذات صوت غاضب ، في:مجلة الشعر ٦٩ ، العدد الأول ، ١٩٦٩ ، ص٢٠ .

[3]) خزعل الماجدي : يقظة دلمون ، ص١٢١ .

((ويعارضني ، فاعارضهُ//ل لَــ//ل ــكم وافاني
بنبيذ وغياهب ...))[1] .

وكذلك النموذج الآتي لحميد سعيد :

((تطاولت .. رأيت مداها الرحبَ//ج
أطفأتُ//لسيجارتي التعبى .. وَ//لأرّقت الكأس
وقلتُ//ل
هذا بيتي فلأهجر تطواف سنين))[2] .

يظهر فيها السكت اللازم الثقيل ضرورة إيقاعية في المواضع المعلمة حيث يمنع من تكوّن وتد مجموع يكون الصائت القصير المعلم أو المتحركين فيه .

والى جانب النماذج التي يظهر فيها السكت الثقيل الجائز واللازم ، ثمة سكت لازم ، غالبا ما يكون من النوع الخفيف وظيفته تأشير الحدود الإيقاعية للتفعيلة ، وهو لازم إذ بدونه لا يمكن تحديد الإيقاع وامثلته كثيرة في شعر التفعيلة كثرة توجب اطراده مما يجعلنا نفسر بوساطته النماذج الجاهلية التي اعتاد الدارسون نعتها بالمضطربة . سأتوقف عند ابرز نموذج لامرئ القيس ، قصيدته التي مطلعها :

((عيناك دمعُــ//ل ــهما سجال كأن شأنيهما أوشال))[3]

إذ تمثل القصيدة باضطراباتها العروضية على وفق قراءة خطية خليلية ، نشازا ايقاعيا حقيقيا ، إلا اننا نراها تنتظم في إيقاع البسيط المخلع من البسيط المجزوء الذي أساسه (مستفعلن فاعلن مستفعلن) . مع ما يجوز في كل تفعيلة ، على أن لا تتحول (فاعلن) إلى (فعلن) مخبونة ، و (مستفعلن) الأخيرة (تفعيلة الضرب أو العروض) بعد سقوط ساكنها الثاني وسببها الثاني منقولة إلى (متعلن) ، فان حصل ذلك ، فهو يعني خروج الوزن من البسيط إلى الكامل بصورة غير مسوّغة ، ولن يصحح هذه المسيرة الإيقاعية المرتبكة إلا إيقاع

---

[1]) سليم بركات : المجموعات الخمس ، ص٢١ .
[2]) حميد سعيد : ديوان حميد سعيد ، ص١٠٢ .
[3]) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، ص١٨٩ .

السكت اللازم الثقيل على المتحرك الأول بعد التفعيلة الأولى ليحوّله إلى سبب خفيف وهو ما يمنع تكوّن متفاعلن الكامل كما هو معلم في المطلع وفي غيره من الأبيات ، لذا يستقر الوزن على (مستفعلن فاعلن مستفعلن) مع كثرة تحوّل العروض والضرب إلى فعولن أو مفعولن كما في هذه القصيدة إلا أبيات قليلة منها :

((ناعمة نائم أبجلها كأن حارِ//ىكها أثال))[1]

إذ جاءت بصورة (مستعلن) كما هو بين في تفعيلة عروضها التي تكررت أيضا في عروض البيت الخامس عشر :

((وغارة قد تلببت بها كأن أسرابها الرعال))[2]

وجاءت تفعيلة الضرب تامة في البيت العاشر :

((صاب عليهِ//عربيع باكر كأن قريانه الرحال))[3]

وعلى وجه الاجمال فالقصيدة تخضع للسكت اللازم ، بقوة ، في بعض ابياتها لاستعادة الإيقاع القائم على مخلّع البسيط ، حتى أن البيت الثالث عشر فيها ، الذي لا يمكن قراءته ايقاعيا إلا بالخرم في شطره الأول الذي ذهب بسببين خفيفين والمتحرك الأول من الوتد المجموع من تفعيلته الأولى فبقي منها ما يشبه سببا خفيفا بالصورة الاتية :

مستفعِ ((تطـ ـعم فر خا سـاغبا))

مستفعلن فعِلن مستفعلن

وفضلا عن خرم شطره الأول فان بداية الشطر الثاني اصابها الخزم بمتحرك وهو يحتّم السكت اللازم ، من اجل تدفق السيرورة الإيقاعية للبيت :

---

[1]) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس : ص١٩٠ .

[2]) نفسه : ١٩٢ .

[3])نفسه: ١٩١

((تط/ل ـــعم فرخا ساغبا أَ//ل ضرّ به الجوع والامثال))[1]

فالسكت اللازم في الشطر الأول ، يبين ، أولا ، الخرم في التفعيلة الأولـــى ويبين ، ثانيا ، الحدود الطبيعية للتفعيلات ، في حين أن السكت اللازم في الشطر الثاني يبين الخزم ، بوصفه زيادة إيقاعية في المجرى الطبيعي للتفعـــيلات وهـــي صورة إيقاعية نادرة في الشعر العربي بسبب حجم الخرم في الـــصدر مـــشفوعا بالخزم في عجز البيت .

ويكون للسكت اللازم ، في الشعر الحديث ، أثر مركـــزي فـــي الإيقـــاع الشعري ففي المقطع الآتي لخزعل الماجدي :

((فتحت كل با/ل ب مغلق في الحلم

فطاوع البحر يدي ونام

فتحت كل كوكب في الصحو

فقاتلتني صبوة الأيام)) [2].

نجد أن السكت اللازم ، هنا ، ضروري للسيرورة الإيقاعية لتفعيلة الرجز ، وكذلك المقطع الآتي لامل دنقل :

((تنزلقين من ذراع لذراع

تنتقلين في العيون ، في الدخان العصبيّ ، في سخونة الـــ/ل إيقاع))[3] .

وكذلك :

((وتخلعين خفك المشتبكا

ثم ... تواصلين رقصك الـــ/ل مجنون .. فوق الشضيات المتناثرة)) [4]

فقد حقق السكت اللازم في الموضعين المعلمين ، الانتظام الإيقاعي للرجز الذي يأبى أن يقع وتد مجموع منفردا بين تفعيلاته التامات ، فيكون الـــسكت هنـــا تحديدا للحدود الإيقاعية للتفعيلات .

---

[1]) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس: ١٩٢ .

[2]) خزعل الماجدي : يقظة دلمون ، ص١٠٦ .

[3]) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٣٦ .

[4]) نفسه : ص١٣٦ .

وهذا النمط من السكت اللازم يكثر في شعر أمل دنقل على تفعيلة الرجـــز كما في قصيدته : ((الموت في لوحات)) :

((وها أنا في مقعدي القانط

وريقة .. وريقة .. يسقط عمري من نتيجة الـــ/ل/حائط)) [١]

ومثله في المقطع الآتي :

((تقول لي تحنيطة التمساح فوق با/ل/ب المنزل المقابل

إن عظام طفلة .. كانت فراش نومه في القاع)) [٢]

وكذلك في المقطع الآتي :

((قلت لكم كثيرا

إن كان لابدَّ من/ل/ هذه الـــ/ل/ـــذرية اللعينة

فليسكنوا الخنادق الحصينة)) [٣]

وبالطبع يمكن قراءة البيت كالآتي :

((إن كان لابدَّ//ل/ من هذه الذرية اللعينة))

حيث تتحول مستفعلن الثانية إلى (مستف) بحذف وتدها الأخير فتصار إلى فعلن في حشو البيت وهو ما لا يجوز في الرجز إلا بإيقاع سكت يبـــيّن الحـــدود الإيقاعية للتفعيلة .

وهذا النوع من السكت منتشر في شعر الاجيال الحديثة جمعاء ، تقريبـــا ، ومن مختلف المدارس والمشارب الشعرية ، فهذا فاضل العزاوي يكثر من وروده ، يقول :

((وكنت سؤالي ، لهذا تقدّمت صوب فنارك ، أعطيت سري وفكرت انـــك بي تملأ الأر/ل/ض وبي تستقيم الحقيقة)) [٤].

---

[١]) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة : ص١٤٩ .

[٢]) نفسه :ص١٨٢ .

[٣]) نفسه : ص٢١١ .

[٤]) فاضل العزاوي : صاعدا حتى الينبوع ، ص٢٣ .

فقد حدد السكت ، هنا ، إنتقالا مفاجئا داخل الحشو من فعولن إلى فـــاعلن ، وفي موضع آخر ، يقول :

((.. تعول في أروقة مفتوحة للحزن والعواصف

التي تهبُّ من سواحل الت/ـــتأريخ : ماذا قالت الأيام في نزهتها)) [1]

إذ أن السكت اللازم ، هنا ، يبين ورود وتد مجموع منفردا وهولا يجـــوز في حشو الرجز ، فالسكت يؤشر الحدود الإيقاعية للكيانـــات العروضـــية ويـــدفع الاضطراب الإيقاعي ، ومثله لأدونيس :

((فيما تنام الأشياء حولي

تهمس لي باسمها وفيما

تمنحني الحلم والأخوة

ترسم لي أغنيا/ـتي

بلهيب النبوة)) [2] .

فالسطران الأخيران ينبغي قراءتهما مدورين ؛ إذ أن المقطع مبني عروضيا على إيقاع مجزوء المنسرح مع التداخل العرضي في البيتين الثاني والثالـــث مـــع مخلّع البسيط ، ذلك أن الطيّ الذي يصيب مفعولات يحوّلها إلى مفعلات كمـــا أن قطع وتد مستفعلن الأخيرة يحوّلها إلى (مستف) مما يولّد من مجمـــوع مفعـــلات مستف التفعيلتين الأخيرتين من مخلّع البسيط أي (فاعلن متفعـــل) حيـــث تنقـــل الأخيرة إلى فعولن ، وهو تداخل عرضي كما نوّهنا ، غير أن البيتين الأخيـــرين يلزمهما السكت والتدوير في الموضع المعلم إذ يحدد السكت نهاية مفعولات التـــي اصابها الكسف فتحولت إلى مفعولا من جهة ، ويكون ما تبقى من البيت مدورا مع البيت الرابع ، لتكوين التفعيلة الأولى للمنسرح بالصورة الآتية :

(مستَعِلُن مفعولا/ـمســـ

تعلن مفعلاتن) .

---

[1]) فاضل العزاوي : صاعدا حتى الينبوع : ص٢٩ .

[2]) ادونيس : الأعمال الكاملة ، ج ١ ، ص٨٨ .

ولولا السكت اللازم ، هنا ، لكان لدينا بيتان غير مدورين ، يتألف الأخير منهما من (فعلاتن فعولن) الذي لا يتناسب والإيقاع العام للمنسرح . ومن نماذج السكت اللازم ، المقطع الآتي لحميد سعيد :

((يا بائع الرماد هذا وطني ..

يا بائع الرماد

راياتنا الأسماء لم تنم على خفقتها مدائن

ولم يردد الـــ/ل/أطفال اغنيات الـــ/ل/فتح

ولم تضع على جراح نهرنا ضماد)) [1] .

من البيّن ، هنا ، أن السكت اللازم يقوم بتأشير الحدود الإيقاعية اللازمة للتفعيلات في الحشو إذ بيّن السكت الأول ورود وتد مجموع منفردا يأباه حشو الرجز في حين يبين السكت الثاني القطع في التفعيلة الذي يأباه حشو الرجز أيضا ، ولولا السكت في الموضعين لبان ارتباك في المجرى الإيقاعي للمقطوعة ، وليوسف الصائغ المقطع الآتي :

((اليوم ، جمعة الـــ/ل/أموات

سوف يخرج الناس

إلى القبور)) [2].

فقد أشّر السكت اللازم ، هنا ، وتدا مجموعا منفردا في حشو الرجز ، وكذلك في المقطع الآتي للبياتي :

((نعش بلا ورد

وتابوت يجرُّ بلا غطاء

ووراءه تعوي الكلاب

يا آكلَ//ل/لحمي ولحم أخيك حيا

يا خيوط العنكبوت

---

[1]) حميد سعيد : ديوان حميد سعيد ، ص٨٤ .

[2]) يوسف الصائغ :قصائد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص١٨٦ .

يا آكلي إني أموت)) [١]

كان للسكت الثقيل اللازم ، هنا ، أثر حاسم في الإيقاع الشعري للكامل إذ اسهم في إشباع الحركة لتتحول إلى صائت طويل يقفل التفعيلة ولا يجعلها مقطوعة في موضع لا يحتمل القطع .

ويكثر السكت اللازم ، أيضا، في شعر صلاح عبد الصبور ولا سيما قصائده على الرجز ، يقول في قصيدة (سأقتلك) :

((فمنهم الذي بنى حجارة الأهرام

لكي يمجد ال/ل/إنسان حين يشمخ الإنسان

ومنهم الذي بنى منارة الإسلام

لكي يقول للأنام : لا/ل/إله إلا الله)) [٢] .

ومنها ، أيضا ، المقطع الآتي :

((الشمس في بلا/ل/د الشمس بهجة النظر

وفوق معطف السحاب يدرج القمر

وتزدهي النجوم كالزهر

وفي ربى بلا/ل/د الشمس تورق الحياة)) [٣]

فمن البيّن ، هنا ، أن السكت يؤشر حدود وتد مجموع وقع منفردا بين تفعيلات الرجز في حشو البيت مما لا يجوز عروضيا وهو أشبه بخزم في الحشو ، ولصلاح ، أيضا ، هذا المقطع من الرمل :

((ورفاقي طيبون

ربما لا يملك الواحد منهم حشوةَ//ل/فم

ويمرون على الدنيا خفافا كالنسم)) [٤].

---

[١]) عبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي ، المجلد الأول ، ص٣٨٨ .

[٢]) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ــ بيروت ، ص٩٣ .

[٣]) نفسه : ص٩٥ .

[٤]) نفسه : ص٦٦ .

فقد منع هذا السكت المعلم في السطر الثاني ، تكوّن تفعيلة (مـــستعلن) ، فالكلمتان (حشوة فم) في الميزان العروضي تعادلان هذه التفعيلة ،وهي مـــستفعلن اصابها الطيّ أي سقوط الرابع الساكن من التفعيلة وورود هذه التفعيلة في مجرى الرمل الإيقاعي غير ممكن البتة ،ولولا السكت الثقيل هنا ، لأصاب السطر خلـــل إيقاعي، فقد تولّد بفعل السكت الثقيل الوتد المجموع الذي يتوسط السببين الثقيلـــين في تفعيلة(فاعلاتن).

وبالطبع فهذا النوع اللازم من السكت بنوعيه الثقيل والخفيف شائع ، كمـــا بيّنا ، في الشعر العربي الحديث كما هي حاله في الشعر الجاهلي ، وهو لا يقتصر على مدرسة معينة أو جيل ما ؛ فهذا أحمد عبد المعطي حجازي :

((فرسانك رَ//لفـَ//لـــعوا السيف على فرسانك

فقدوا طبع الحكمه

ماتت خلف دروعهم روح الثوره

عادوا كفره

جحدوا التأريخَ//ل،وَ//لمضغوا الشرفَ//ل،

وَ//ل صلّوا للأمراء)) [1]

فقد إقتضى المقطع الخببي ، هنا ، إيقاع السكت الثقيل ، وهو أمر شائع في الخبب ، في شعرنا الحديث ، فمن دون السكت الثقيل في الموضعين المعلمين من البيت الأول ، سيكون أمام القارئ خمسة متحركات لا يمكنها أن تؤســـس إيقـــاع الخبب الذي يمكن فيه ورود تفعيلة مكوّنة من سببين خفيفين أي متحـــرك فـــساكن فمتحرك فساكن على التوالي ، أو من تفعيلة مكوّنة من سبب ثقيل يلحقـــه ســـبب خفيف فتكون ثلاثة متحركات يعقبها ساكن ، فإذا ما حذف الساكن الأخير بـــالطيّ فينبغي إشباعه بالسكت الثقيل لزوما ، كما حصل في السكت الأول ، أما الـــسكت الثاني في البيت ، فهو لازم لأنه منع من تكوّن فعولن داخل حشو الخبب ، ذلك أن اجتماع متحرك بسبب خفيف هو ، في الحقيقة ، وتد مجموع فإذا ما أعقبه ســـبب

[1]) احمد عبد المعطي حجازي : ديوان احمد عبد المعطي حجازي ، ص٢٠٨ .

ثقيل ، كما هي الحال من دون السكت ، كانت لدينا تفعيلة فعولن ، ، غير ممكنة الورود في الخبب ، وهكذا فيما يتعلق بالمواضع المعلمة في آخر المقطع ومن النماذج الأخرى لاحمد عبد المعطي حجازي ، من الرجز :

((وعندما تأخذه الصدور

وتمسح العيون وجهه الـ/ـمقرور

يرونه لم يبلغ العشرين

يرونه في العاشرة)) [1]

فقد بيّن السكت ، هنا ، حدود وتد مجموع ورد قبل تفعيلة الضرب ، وهو ما لا يجيزه الرجز ، لولا السكت اللازم الذي أشّر الحدود الإيقاعية للمكونات العروضية ، ولعل النموذج الآتي لحجازي ، أكثر حدة :

((أنهارها خمرة

وأرضها خضرة

لو تصحبونني لها ، أقطعكم سهولها

ونبتني على تلالها المدائن الـ/ـحرة)) [2]

فالسكت اللازم بيّن الحدود الإيقاعية بين وتد مجموع وتفعيلة الضرب المقطوعة. ومن النماذج الأخرى ، في القصائد المدوَّرة ، هذا النموذج لسامي مهدي ، من الكامل:

((.. كان الليل يجثم فوق صدر الأرض ، والأشياء توغل في الغموضِ//ـ والحديث يطول ثم يطول ..)) [3]

---

[1]) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، ص٢١٥ .

[2]) نفسه: ٢٩٥ .

[3]) سامي مهدي : إحداث كثيرة ، في : مجلة الموقف الثقافي ، عدد ١٢/١١ ــ ١٩٩٧ ، دار الشؤون الثقافية العامة ــ بغداد ، ص٢٥ .

وفيها ، يقول ، أيضا :

((وكنت أنت تلوم فيهم نسل آدم، كنـــ/ـْـــت تقول: هذا كـــل مـــا أبقـــاه فيهم)) [1] ، وأيضا :

((وكانت الطرقات تحصي آخر الخطوا/ـْت ،وقلـــت شـــيئا أنـــت "مـــاذا قلت؟")) [2]

واضح هنا لزوم السكت لسيرورة الكامل الإيقاعية ؛ فلولا السكت الثقيـــل في النموذج الأول لكانت التفعيلة تنحو منحى رجزيا ــ إن صحّ القـــول ــ لأنهـــا ستكون متفعلن وهو مالا يجوز في الكامل وإنما في الرجز ،أما المواضع المعلمـــة الأخرى في القصيدة فان السكت الخفيف بيّن مواضع الحذذ الذي أصاب التفعيلـــة متفاعلن فسقط وتدها المجموع الأخير وبقي منها (متفا) وهو ما لا يجوز ، البتة ، في حشو الكامل إلا بإيقاع السكت اللازم لتاشير الحـــدود الإيقاعيـــة للمكونـــات العروضية ، ومثل ذلك مقطع لزاهر الجيزاني من مطولته (كآبة الملك) :

((.. ما تبقى من دمى ذهبية العينين ،

نيران السراطين القديمة

يمـــ/ـْـــسك بابها الابنوس

يخطو ..)) [3]

فالسكت اللازم هنا بيّن موقع الحذذ الذي أصاب تفعيلة الكامـــل ، واشّـــر الحدود الإيقاعية للمكونات العروضية في البيت وهو الأمر الذي يـــسمح بالتـــدفق الإيقاعي للكامل من جديد .

ولسعدي يوسف هذا المقطع الذي يظهر السكت الـــلازم الخفيـــف فـــي موضعين من قصيدة مدورة :

---

[1]) سامي مهدي : إحداث كثيرة ،ص٢٥ .

٢) نفسه : ص٢٥ .

[3]) زاهر الجيزاني : الأب في مسائه الشخصي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٩ ، ص٧٥ .

((... لكأنني ألقى الحقيقة في يديَّ ... بسيطة كالعشب :
أمتنا تشيخ وبيـ/ـلـن مكاتب الحكام والعقداء
تفقد آ/ـلخر أرضها : القبر المهيأ . أمة بعثت
ولكن منذ آلاف السنين .)) [1]

ففي هذا المقطع الذي لا يحتمل فيه الكامل المدوّر ورود وتـد مجمـوع ، منفردا ، بين التفعيلات التامة ، جاء السكت لازما ليبيّن الحدود الإيقاعية للمكونات العروضية ، وليس بعيدا عن هذا المثال ، المقطع الآتي لسعدي أيضا :

((بيوت باب الشيخ حين يزهر المساء
تخبو كما تخبو بحيرات الندى في الماء
ويشرب الليل جداولاً/ـل سوداء
رائحة الصابون فيها ، والأسى ، والداء))[2]

فورود وتد مجموع منفردا في الحشو مما لا يسمح به التـدفق الإيقـاعي للرجز وهو ما اقتضى سكتا لازما خفيفا وظيفته بيان الحدود الإيقاعية للتفعـيلات والمحافظة على التدفق الإيقاعي لبحر الرجز .

لقد قدم كمال أبو ديب تصورا للبنية الإيقاعية في بعض قـصائد ادونـيس حاول من خلاله البرهنة على نظريته الشعرية القائمة على مفهوم الفجوة : مسافة التوتر ؛ إذ ذهب إلى تعميم المفهوم ليتجلى على جميع الأصـعدة التـي تؤسـس شاعرية القصيدة ، ومنها الصعيد الإيقاعي ، فيكون ((شرط الإيقاع هـو انعـدام الانتظام المطلق ، أي وجود فجوة : مسافة توتر بين المكونات الإيقاعية)) [3]

ولنا ملاحظات على تصوره هذا ؛ منها أن الفجوة : مسافة التوتر ، البارزة الوضوح في إيقاع شعر أدونيس لا يمكن تعميمها على الشعر العربي الحديث مما يجعلها سمة أسلوبية خاصة بإيقاع شعر أدونيس ولا سيما نصوصه المنظومة على

---

[1]) سعدي يوسف : الأعمال الـشعرية ١٩٥٢ ــ ١٩٧٤ ، مطبعـة الاديـب البغداديـة ــ ١٩٧٨ ، ص٤٨ .

[2]) نفسه: ص٤٥٩ .

[3]) كمال أبو ديب : في الشعرية ، ١٩٨٧ ، مؤسسة الابحاث العربية ، ص٥٢ .

الخبب التام ، كما أن عدم انتظام الإيقاع الظاهر في هذه القصائد ، يمكن حلّ مشكلِهِ على وفق مفهوم السكت العروضي ، وهكذا فبدلا من الانسياق وراء تأويلات أبو ديب ــ على الرغم من جدارتها النقدية ــ لإيقاع النص الادونيسي ، يمكن تعزيز نظريتنا القائمة على مفهوم السكت وتعميم نتائجها عبر المقارنة للنماذج الشعرية أنفسها :

((إننا ندفن النهار القتيل

إننا نكتسي برياح الفجيعة

غير انّا غدا نهز جذوع النخيل)) [1]

يقرأ أبو ديب المقطع قراءة خطية وتبرز الفجوة : مسافة التوتر ــ بحسب قراءته ــ بالانتقال من فاعلن إلى فعولن ، متناسيا أن (فاعلن فاعلن فعولن فعولن) كما في البيت الأول والثالث مع زيادة فعولن ، في حقيقتها ليست إنتقالا من فاعلن إلى فعولن وإنما إنتظام إيقاعي خاص ببحر الخفيف (فاعلاتن متفعلن فاعلاتن) إذ أن التفعيلة الثانية (مستفعلن) جاءت مخبونة وهو أمر شائع فيها بهذا الوزن، والدليل ، أيضا ، أن اغلب الشواهد الممكنة هي إنتقال بعد (فاعلن) مكررة وليس واحدة ، إلى فعولن مما يعني أنه ليس إنتقالا ينطوي على فجوة في الانتظام الإيقاعي وإنما واحد من إحتمالين : إما مزج بين بحرين في قصيدة واحدة أساسها إيقاع فاعلن الخببية ومزاجها إيقاع (فاعلاتن متفعلن فاعلاتن) أي بحر الخفيف ، وهو احتمال مرجوح ، في رأينا لعدم تعزيزه بأبيات أخرى ،بل جاء وترا ، في اغلب الأحوال ،فإذا جاء مشفوعا بأبيات أخرى تعززه ، سيكون راجحا حينئذ .

وأمّا الاحتمال الثاني الممثل بظهور السكت اللازم لاستعادة الانتظام الإيقاعي فيكون المقطع بحسب السكت :

((إننا ندفنُ//ل النهار القتيل

اننا نكتسي برياح الفجيعة

غير أنا غدا /ل نهزّ جذوع النخيل))

---

[1]) أدونيس : الأعمال الكاملة ، ج ١ ، ص٤٧٨ .

فنلاحظ أن السكت ، هنا ، قام بوظيفتين في الموضعين : أعاد الانتظام لإيقاع الخبب التام في السطر الأول من جهة ، وقدّم مسوّغا للمزج بين الخبب التام (فاعلن) والمتقارب (فعولن) في السطر الأخير من جهة أخرى ، فمن دون هذا السكت لن يكون هذا المزج ممكنا بين البحرين الكثيري الامتزاج في شعرنا الحديث فالسكت منع من تكوّن إيقاع الخفيف ليجعل ما قبله خببا وما بعده متقاربا .

إذن ، ثمة ، أثر بنيوي للسكت في الانتظام الإيقاعي أكثر فاعلية من تصورات أبو ديب القائمة على الفجوة : مسافة التوتر في قراءة عدد من نصوص أدونيس لاسيما قصيدتاه : (الصقر) و (تحولات الصقر) التي لم تتشكل ـــ فيما يرى أبو ديب ــ ((ايقاعيا ، من نسيج متشابك من العلاقات بين " فاعلن " و " فعولن "))[1].فحسب وإنما ((تبرز ظاهرة إيقاعية عجيبة هي وقوع (مستفعلن) وحدة أولى في بيت يتألف من توالي (فاعلن) بعد مستفعلن بالطريقة التالية :

أعرف أن أجرح الرمل ، ازرع في جرحه النخيلا

أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا)) [2]

وبالطبع فلا يمكن لقراءة أبو ديب الخطية أن تؤدي إلا إلى نموذج غير إيقاعي على الاطلاق وهو ما تعجب منه :

مستعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعولن

مستعلن فاعلن فعولن فعولن

وكأني بأبو ديب قد غفل عن ظاهرة الخزم التي ناقشها في كتابه " في البنية الإيقاعية " [3]، والحق أن البيتين لايمكن لهما الاستقامة الإيقاعية إلا عبر السكت بوصفه خزما في أول البيتين ، وبوصفه إشباعا للاسناد في الموضعين الآخرين كما يأتي :

((أعـ/ل/ـرف أن أجرح الرمل ، أزرع في جرحهِ//ل/النخيلا

أعـ/ل/ـرف أن أبعثَ//ل/الفضاء القتيلا))

---

[1]) كمال أبو ديب : في الشعرية ، ص٥٥ .

[2]) نفسه: ص٥٦ .

[3]) كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ، انظر ص٢٤٩وما بعدها .

يستقر الإيقاع ، بواسطة السكت اللازم الخفيف والثقيل ، على تفعيلة فاعلن الخببية ، ولن يكون السكت في اوائل الأبيات إلا الخزم نفسه المعروف في شعرنا العربي القديم ، وهو ظاهرة شائعة ، كما بيّنا ، في شعرنا العربي القديم والحديث على السواء ، بل ليغدو لدى ادونيس سمة بارزة في عدد من دواوينه ، يقول :

((وجه مهيار نار

تحـــ/ل/ـــرق أرض النجوم الاليفه

هوَ ذا يتخطى تخوم الخليفه)) [1]

ففي البيت الثاني تتصدر أول تفعيلته زيادة لا بدَّ من السكت عليها وهي تمثل خزما بسبب خفيف (متحرك فساكن) بل أن النماذج تتعقد وتفقد ايقاعها الممكـــن من دون السكت اللازم كما في النموذج الآتي :

((أســـ/ل/ـــكن في هذه الكلمات الشريرة

وأعيش ووجهي رفيق لوجهي

ووجهي طريقي ،

باســـ/ل/ـــمك ياأرضيَ//ل/التي تتطاول

مسحورةً /ل/ وحيدة

باســـ/ل/ـــمك ياموت يا /ل/ صديقي)) [2]

فالسكت في اوائل الأبيات يمثل خزما أي زيادة سبب خفيف قبـــل تفعيلـــة الخبب (فاعلن) ، أما السكت الثقيل في السطر الرابع فقد منع من تـــشكّل تفعيلـــة فعولن التي ستغير كثيرا المجرى الإيقاعي للبيت المدوّر بعدها ، في حـــين بـــيّن السكت الخفيف في السطرين الأخيرين الانتقال المفاجئ إلى تفعيلة فعولن ، الكثيرة التزاوج مع تفعيلة فاعلن في الشعر الحديث ، ومن دون السكت فـــي المواضـــع المعلمة من المقطع لايمكن ، بأية حال ، أن تتوفر قراءة إيقاعية للمقطع .

---

[1]) أدونيس : الأعمال الكاملة ج ١ ، ص١٥٨ .

[2]) نفسه: ج١ ، ص١٩٦ .

ولعلّ في قصيدة ادونيس (ملك الرياح) ما يؤكد نظريتنا في السكت العروضي ، ففيها يتعانق السكت بوصفه خصيصة إيقاعية مع الدلالة لتتحول القصيدة إلى نسيج إيقاعي متوحد من الصوت والدلالة :

((طرق رايتي لا تؤاخي ولا تتلاقى
طرق أغنياتي
ها أنا أحشدُ//ل الزهور وأستنفرُ//ل الشجر
وأمدّ السماء رواقا
وأحب وأحيا وأولد في كلماتي
ها أنا أجمعُ//ل الفراشات
تحت لواء الصباح
وأربّي الثمار
وأبيت أنا والمطر
في الغيوم وأجراسها ، في البحار
ها أنا أشرعُ//ل النجوم وأرسي
وأنصّب نفسي
ملكا للرياح)) [1].

تتألف القصيدة من ثلاثة مقاطع بعد سطرين ممهدين ، يبدأ كل مقطع بـ (ها) الدالة على التنبيه ويقع السكت في سطرها حيث موقع الفاعل المستتر بين فعله المضارع (أحشد ، استنفر ، أجمع ، أشرع) ومفعولاته (الزهور ، الشجر ، الفراشات ، النجوم) ومن الواضح أن الأفعال ، هنا ذات وحدة دلالية واحدة وكذلك المفعولات ، وكأن النص ، هنا ، قد خضع لمولد شعري يقع في بنيته العميقة وهو الازدواج coupling الذي قدمه صموئيل ليفن القاضي بصيغته الأكثرعمومية ورود عناصر متكافئة في مواقع متكافئة[2]، فتكون العناصر(الأفعال والمفعولات) دلاليا ، والسكت الثقيل اللازم عروضيا ، قد وردت جميعها متكافئة في مواقع

[1]) أدونيس : الأعمال الكاملة : ص١٧٩ .

[2]) يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة ، انظر ص١٤١ .

متكافئة ويعزز هذا التحليل انتظام الأضرب بعللها وقوافيها إنتظاما مطلقا بحسب قانون الازدواج [1] ، مما لا يدع مجالا للشك في اثر السكت الإيقاعي بوصفه جزءا من هذا المولد الشعري ؛ اذ يقع في قلب البنية العميقة للغة الشعرية ، كما انه يضعف من قيمة مفهوم الفجوة : مسافة التوتر ، القائم ، أساسا ،على كسر الانتظام المطلق كما ذهب أبو ديب . فإذا كان المقطعان الثاني والثالث منسجمين مع تصوّر ابو ديب القاضي بكسر الانتظام الإيقاعي لـ(فاعلن) بالتحول إلى(فعولن)

لتتولد الفجوة : مسافة التوتر ، فان المقطع الأول :

(ها أنا أحشد الزهور واستنفر الشجر)

لايمكن تفسيره إيقاعيا بهذا التحول ، ذلك أن السطر ينتهي بعد (فاعلن) مكررة و(فعولن) مكررة بـ (متفعلن) المنقولة عن مستفعلن المخبونة ، وهو مما ينبو عن الإيقاع الذي تخلقه (فاعلن) أو (فعولن)،كما إننا اشرنا سابقا،إلى أن (فاعلن فاعلن فعولن فعولن) في حقيقتها هي (فاعلاتن متفعلن فاعلاتن) أي إيقاع بحر الخفيف الذي لا نرجّح دخوله هنا بصورة مزجية ممكنة وإنما جاء نتاجا لقراءة عروضية خطية لا تراعي الامكانات الصوتية للسكت بوصفه عاملا ايقاعيا متداخلا مع الكمّ ، وإلا كيف يمكن بقراءة خطية التسويغ الإيقاعي للمقطع الآتي :

((اعبر في كتابي
في موكب الصاعقة المضيئة
في موكب الصاعقة الخضراء
أهتف لا جنة لا سقوطَ بعدي
وأمحو لغة الخطيئة))[2]

فالصورة العروضية للسطرين الأخيرين :

---

[1]) تخضع القصيدة للانتظام المطلق بحسب الازدواج coupling ، بصورة متفردة ، فالقوافي مثلا تتوازن بعللها وتفعيلاتها (السطر ١ مع السطر ٤) ، (السطر ٢ مع السطر ٥) ، (السطر ٣ مع السطر ٩) ، (السطر ٧ مع السطر ١٣) ، (السطر ٨ مع السطر ١٠) ، علما أن السطر ٦ مدوّر فهو مندرج في ٧ ، كما أن السكت يرد في الموضع ذاتها كما بيّنا .

[2]) أدونيس: الاعمال الكاملة،ج١ ،ص١٧٨ .

مستعلن مستعلن متفعلن مس

فعولن فعلن فعولن

وهو يعني عدم إنتظام مطلق وليس فجوة يخلقها كسر الانتظام المطلق ولا يمكن تسويغ ذلك إلا بالسكت اللازم الثقيل ، كما يأتي :

((**أهتف لاجنة لا سقوطَ//لبعدي**

وامحو لغة الخطيئة))

حيث يكون السطران مدوّرين وتكون (بعدي) في حقيقتها الإيقاعية السببين الخفيفين لتفعيلة مستفعلن كما في الصورة الآتية :

مستعلن مستعلن متفعل/مسـ

تفعلن مستعلن متفعل .

المبحث الثاني
السكت التركيبي

إذا كان التركيب الشعري يضمن جدلا بين أوجه خطابية متعددة ، فان هذا الجدل الذي هو لبّ ما ندعوه بالسكت التركيبي ، يتألف على وفق دور التناص في العملية الشعرية كما بيناه في المبحث الثالث من الفصل الأول ، إذن ؛ فالسكت التركيبي ، في جوهره ، جدل وإحراف وإبدال للمواضع والسياقات التي جاءت بها العلاقات التناصية ، وهذا يعني وجود حقلين ، من الناحية التبسيطية للشرح ، حقل معياري تشكله العلاقات التناصية بأنماطها المختلفة ، وحقل إحرافي يتألف من الجدل القائم والممكن مع الحقل المعياري وعلى وفق ذلك تتم لدينا أوجه خطابية متعددة ومتحركة هي عماد العملية الشعرية ومصداق للسكت التركيبي .

نعرف السكت التركيبي بأنه تكوين خاص باللغة الشعرية ، على مستوى التركيب syntax ، إذ يتشكل من حقلين ، كما ذكرنا ، يتكون الحقل المعياري من عناصر ومكونات دلالية وتركيبية معيارية يمكن قراءتها وتفهمها على وفق التواصل الاعتيادي أو على وفق تواصل شعري سابق ، تكرر ، حتى أصبح اعتياديا . ويتكون الحقل الإحرافي من نقض ومعارضة وتغيير المكونات المعيارية فينشأ السكت التركيبي من التعارض بين الحقلين فتتولد حاجة بنيوية لتدخل القارئ وإحقاق دوره في التفهم برد التعارض بين الحقلين وتوليد المعاني المتعددة بتعدد الأوجه الخطابية وإتمام العملية التواصلية في الشعر .

وبما أن العلاقات التناصية هي علاقات معممة في التواصل العام ، فهي بذلك ، أساسية في تكوين السكت التركيبي ؛ إذ أن الحقل المعياري ناتج طبيعي لعلاقات تناصية على اختلاف أنماطها ، حيث يتنوع السكت التركيبي ، أيضا ، بتنوع هذه العلاقات التناصية التي تؤسس له وكما يأتي :

١- سكت تركيبي قائم على علاقات تناصية خارج نصوصية extratextual .

٢- سكت تركيبي قائم على علاقات تناصية محضة أو بين نصوصية intertextual.

٣- سكت تركيبي قائم على علاقات تناصية مفترضة أو مكونات يحدسها القارئ .

هذا من جهة العلاقات التناصية ، كما يمكن تنويع السكت التركيبي بحسب طبيعة العلاقة بين الحقل المعياري والحقل الاحرافي ، إلى :

١- سكت تركيبي قصير المدى ؛ تمتاز به النصوص ذات اللمحة السريعة والصور المتنوعة ، فكل سكت قصير المدى يستغرق مدة محددة من الحقلين أي صورة شعرية محددة .

٢- سكت تركيبي بعيد المدى ؛ تمتاز به النصوص المبنية على صورة شعرية واحدة طويلة قد تستغرق النص كله .

٣- سكت تركيبي حاد ، تمتاز به القصائد القصار ذات الضربة الشعرية .

ومن هنا يمكن الحديث عن مفهوم خاص بالدلالة في الشعر نطلق عليه التدليل المزدوج الذي هو وليد الحقلين معا ، فقد برهن ريفاتير بحجج تحليلية وافية على الدور الإلتباسي للمكونات اللغوية والمفهومية في الشعر فيما يسميه الوهم المرجعي ذلك ((أن المرجعية الفعلية ليست ملائمة للدلالة الشعرية أبدا .. لكن الوهم المرجعي ، بما هو وهم ، هو نمط إدراك هذه الدلالة : فنحو المقبولات اللفظية الخاص بالأشياء يخلق الأساس الذي عليه تكشف اللانحوية التي تشير إلى الانتقال من المحاكاة إلى التدلال)) [١]

أرغب هنا بتقديم مخطط يبسّط الشرح لمراحل ومكونات العملية الشعرية في ضوء السكت التركيبي :

الحقول	علاقات تناصية	أوجه خطابية	رتب هيرمنيوطيقية
١- حقل معياري	مكون سابق	وجه ظاهر	تفسير
٢- حقل إحرافي	مكون لاحق	وجه محتمل	تأويل
٣- تدليل مزدوج	إلتباس المكونين	سكت تركيبي	تنافذ هيرمنيوطيقي

[١]) ميكائيل ريفاتير : الوهم المرجعي ، في : رولان بارت وآخرون : الأدب والواقع ، ترجمة : عبد الجليل الازدي ومحمد معتصم ، منشورات تنسيفت ، ١٩٩٢ ، مراكش ، ص٦٧ .

وبالطبع ، فان الخاصية المميزة للسكت التركيبي في الشعر تستدعي نوعا من التدليل يختلف عما هو عليه في التواصل الاعتيادي ، نسميه هنا ، التدليل المزدوج ، بخلاف التواصل العام الذي يكون فيه التدليل أحاديا ، دائما ، حتى إذا كانت علاقاته متنوعة ومكوناته متعددة .

في قصيدة فاضل العزاوي : (مهنة السيد ادوارد لوقا) ؛ مجموعة من المكونات تصطفّ في حقلين :

١- مكونات معيارية تشتمل على شخصيات وأماكن ومصطلحات أبرزها على سبيل المثال : (سفر التكوين ، الحيثيون ، جان جينيه ، قسم الوسيقى ، ادورد لوقا، مكتبة الخلاّني ، فندق ريا ، المستشرق ، أجاثا كريستي ، بابل ، يهوذا الاسخريوطي ، الميزان الذهبي ، فعلن ، مفعولن ، فعلان) . وهي جميعا تشكل مرجعيات محددة في وعي القراء ، أي علاقات تناصية مع مرجعيات سابقة على واقعة النص نفسه ، وهي تعكس الأنماط الثلاثة من العلاقات التناصية المقترحة ؛ الخارج نصية كما في أسماء الأعلام والأماكن والأشياء المنتشرة على سطح النص ، وبين النصوصية ، والافتراضية .

٢- مكونات إحرافية تشتمل على تعويم وتغريب المفاهيم والمرجعيات المحددة مثل : (الملك الأعور ، مخرجة عرجاء ، كوميديا الأخطاء ، شحاذو بغداد في ملهى الاوبرج ، البغلة الجنية ، نادي " الإنسان الدولي ") . وبعيدا ، كما هو بدهي ، عن التجزئة والتقطيع للعلاقات التأليفية بين هذه المفاهيم والمكونات ، يكون التركيب النحوي للعلاقات مجالا لبروز السكت التركيبي والجدل بين الأوجه المحددة النصية او الظاهرة التي تحددها وترجّحها العلاقات التناصية بمرجعياتها من جهة ، وبين الأوجه المحتملة التي تحركها المكونات الاحرافية من جهة اخرى ، وسيدور وعي القارئ في تكوين المعنى عبر نموذج التدليل المزدوج النابع من جدل الحقلين معا :

((يختتم الفصل بضحكة ــ جان جينيه ــ

يتحدث طلاب المعهد عن مخرجة عرجاء

تصبغ خديها الحمرة ، في ضحكتها : التلقين

يخجل فراشي قسم الموسيقى
يجتاز السيد ادورد لوقا
مكتبة الخلاّني
لكنه يرسب في الإلقاء))[1]

يستدعي ذهن القارئ ، هنا ، العلاقات التناصية عبر تحديد المرجعيات المحددة في الحقل المعياري من جهة ، وتعويم هذه المرجعيات عبر وضعها في سياقات غير مألوفة أي : إحرافها وإبدال سياقاتها المعيارية بأخرى غيرها من جهة اخرى، فالقارئ لن يقدر على (تفهّم) أو (خلق معنى ما) من دون معرفة محددة بمكونات الحقل المعياري : (جان جينيه) مثلا أو(إدوارد لوقا) أو (قسم الموسيقى).

إن قصيدة العزاوي نموذج مناسب للسكت التركيبي قصير المدى ، إذ تتنقل الصور الشعرية عبر تعدّد أنماط الحقلين المعياري والاحرافي ، ولعلّ قوة حضور المفاهيم والتصورات المرجعية المعيارية عبر العلاقات التناصية لم يقلّل من شاعرية القصيدة ، بل ان السكت التركيبي قام بتعتيم هذه المفاهيم المرجعية عبر إقحامها في سياقات غير مألوفة ، ((ولا تتوفر في السياق المعلومات التي يتطلبها جعل الجملة البسيطة ذات معنى ومفهومة.ولابد من توافر هذه المعلومات للقارئ))[2] .

وبالطبع ، فلا أحد يفكر في أن فاضل العزاوي ، في المقطع الآتي ، يحاول أن يقصّ حكاية شاعر يتعلم الأوزان فحسب :

((الفكرة تقلق رأس الشاعر بالأوزان
يذهب للسوق فيأتي بالميزان الذهبيّ الموعود
يحفظ كل الأبحر في مقهى الطلبة
يبصق فوق الحكمة ، يخجل من ــ فعلن ، مفعولن ، فعلان ــ

---

[1]) فاضل العزاوي : صاعدا حتى الينابيع ، الأعمال الشعرية ١٩٦٠ ــ ١٩٧٤ ، ص١٦٩ .

[2]) روبرت شولز : سيمياء النص الشعري ، في : سعيد الغانمي (معد ومترجم) : اللغة والخطاب الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٣ ، بيروت ، ص٩٤ .

يلتقط الأصوات المنقلبة

في حنجرة القاضي)) [1]

إن ميزان الذهب ، وهو عنوان أهم الكتب التعليمية العروضية وكذلك أوزان الشعر وأبحره ، ومقهى الطلبة والتفعيلات (فعلن ، مفعولن ، فعلان) تشكل المكونات الطبيعية للحقل المعياري في القصيدة ، لذا فهي مستدعاة بسبب علاقات تناصية خارج نصية ، ثم يأتي الحقل الاحرافي مقحما مكوناته في سياق المكونات المعيارية ليخلق الجدل بين الحقلين :

((الحب ... اللعبة

الشعر ... الكذبة

الرجل ... القحبة

يحتفلون الليلة في نادي " الإنسان " الدولي)) [2].

وهاهنا يكون القارئ أمام جدل الحقلين الذي يخلق ، بدوره ، جدلا بين أوجه خطابية هو ما نطلق عليه السكت التركيبي.

ومن نماذج السكت التركيبي قصير المدى ، قصيدة (دفاع عن الكلمة) لأحمد عبد المعطي حجازي ، إذ تكون علاقاتها التناصية خارج نصوصية ذلك إنها تتناصّ مع أغراض الشعر العربي المتنوعة كالأغنية والفخر والمبارزة والمبدأ والميثاق وهي عناوين فرعية داخل القصيدة ، ومن هذه العلاقات التناصية الخارج نصية ، يتشكل الحقل المعياري من الشاعر ــ البطل الذي يحاول ملء هذه الأغراض الشعرية بصورة مناقضة لما هي عليه في الشعر العربي القديم ، فينشأ من ذلك حقل إحرافي أيضا ، فيعمل الحقلان في نسيج واحد لتكوين السكت التركيبي الذي هو ، في واقعه ، جدل بين أوجه خطابية متعددة يرشحها التباس الحقلين ، يقول في مقطع (فخر) :

((لم أتعلم خلق الندماء

لم أبع الكلمة بالذهب اللألاء

---

[1]) فاضل العزاوي : صاعدا حتى الينابيع ، ص١٧٠ .

[2]) نفسه : ص١٧٠ .

ما جردت السيف على أصحابي ، فرسان الكلمه
لم أخلع لقب الفارس يوما ،
فوق أمير أبكم)) [1]

وهكذا تتعدد نماذج السكت في القصيدة بتنوع الحقلين من مقطع إلى مقطع ، فتكون القصيدة مصداقا للنمط قصير المدى ، ولعل في قصيدة (الضحك في دقيقة الحداد) لامل دنقل نموذجا طريفا لهذا النمط من السكت التركيبي ، إذ تكون العلاقات التناصية للقصيدة مفترضة في ذهن القارئ ومصدرها نشرة أنباء وجلاس مستمعون في مقهى ، فتكون الأنباء مكونات الحقل المعياري في حين تكون التعليقات مكونات الحقل الاحرافي:

((كنت في المقهى ، وكان الببغاء
يقرأ الأنباء في فئران حقل القمح ،
فوق القرده
وهي تجتر النراجيل ، وترنو للنساء .
... ...
(رفع أثمان جميع الاسمده)
.. ..
.. النساء القطط ــ الأفراس ــ سمان العشاء
وعيون الرغبة الفئران تبتل بأصداء المواء)) [2] .

يتألف الحقل المعياري ، هنا من مجموعة متنوعة من (الأنباء) التي تلقى على أسماع جمهور المقهى ، ويعارض كل نبأ معياري ــ إن صح الوصف ــ تعليق إحرافي ، فيتشكل من النبأ المعياري والتعليق الاحرافي سكت تركيبي أمام القارئ ، وهو قصير المدى لأنه يتنوع بتنوع مكونات الحقلين :

(((ــ رفع سعر الصوف ..)
.... ما من فائدة !

---

[1]) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان احمد عبد المعطي حجازي ، ص٢٠٤ ــ ص٢٠٥ .
[2]) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص٢٤٢.

كادت السيارة الحمراء أن تقصم ظهر السيدة
والنساء ــ القطط ــ الأزياء يخلعن الرداء

.. ..

(ثائر يقتل في طهران بالأمس ــ رئيس الوزراء)

.. ..

رقعة الشطرنج : مات الشاه ، دور الابتداء
هزم الأبيض فيه أسوده
حين كنا في ضمير الليل روحا مجهده)) [1]

وبالطبع فان المكونات المعيارية ، وحدها ، لا يمكن أن تؤسس شاعرية ما ، بل هي موغلة في طابعها التواصلي العام لولا وقوعها في سياقات الحقل الاحرافي ، فتكوّن السكت التركيبي المؤسس لنمط تواصلي خاص بالشعر ، فليس في العبارة : (رفع سعر الصوف) أو الجملة : (ثائر يقتل في طهران بالأمس رئيس الوزراء) مجردتين عن سياقات الحقل الاحرافي أية ميزة شعرية ، كما هو بيّن .

إن ديوان العهد الآتي لأمل دنقل نموذجي لتبيان السكت التركيبي ولاسيما قصيدة سفر التكوين بإصحاحاته الخمسة ؛ إذ يتشكل الحقل المعياري ، فيها ، من علاقات تناصية مع سفر التكوين في الكتاب المقدس ، بلغته وأسلوبه وثيماته ، في حين يعارضه حقل احرافي يعتمد التماهي بين (أنا) الشاعر بقلقه وهواجسه ورؤاه الاجتماعية والسياسية المعاصرة وبين(أنا) الرب في سفر التكوين :

((قلت : فليكن العدل في الأرض ؛ عين بعين وسن بسن
قلت : هل يأكل الذئب ذئبا ، أو الشاه شاة ؟
ولا تضع السيف في عنق اثنين : طفل .. وشيخ مسن
ورأيت ابن ادم يردي أبن ادم ، يشعل في
المدن النار ، يغرس خنجره في بطون الحوامل ،

---

[1]) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص٢٤٢ ــ ص٢٤٣ .

يلقي أصابع أطفاله علفا للخيول ، يقص الشفاه

ورودا تزين مائدة النصر .. وهي تئن)) [1]

لا شك ، هنا ، في كون السكت التركيبي من النمط قصير المدى ، إذ يستغرق مقطعا واحدا ، ثم يصير سكت آخر في المقطع الآخر ، وهكذا ، باختلاف الثيمات التي يتأسس على وفقها الحقلان المعياري والاحرافي .

يشكل السكت التركيبي بعيد المدى معظم القصائد المبنية على (حبكة شعرية) واحدة يمكن من خلالها أن تتأسس علاقات تناصية متنوعة ، ولعل القصائد المبنية على الأحداث التاريخية ، أو قصائد الأقنعة ، تلك التي يتقنع الشاعر فيها بشخصية تراثية هي نماذج هذا النوع من السكت التركيبي ، ومنها قصائد ادونيس الطويلة : الصقر ، و تحولات الصقر وغيرهما ، فالقصيدتان يمكن اعتبارهما جزئين من عمل شعري واحد طويل لأسباب منها الرؤية الواحدة والموضوعة الواحدة بل القناع الواحد ممثلا بشخصية عبد الرحمن الداخل المعروف بصقر قريش ، وهي شخصية تكثّف رؤية ما يروم الشاعر أن يعبر عنه ، من حيث قلقها وتوترها وعنفها وترحالها الدائم .

إن السكت التركيبي ، في جوهره ، مولّد شعري فعّال ، يتميز فيه التكوين الشعري عن التكوين التواصلي الاعتيادي ففي التكوين الشعري يتواجد الحقل المعياري والحقل الاحرافي معا والمسافة بينهما هي المساحة الإبداعية لفعل القارئ ، إذ لا يعود القارئ في الشعر متلقيا سلبيا ، كما هي حاله في التكوين التواصلي الاعتيادي بل يعمد القارئ ــ رضي بذلك أم لم يرض ما دام قد انصرف إلى القراءة الإبداعية للشعر ــ إلى ردم الفجوات القائمة بين الحقلين المعياري والاحرافي . ومن هنا فان القراءة لا تنغلق بتاتا ، بل يبقى للقارئ ، دوما ، إمكانية الربط بين مكونات الحقلين بعلاقات لا حصر لها ، على أسس نفسية وتاريخية واجتماعية ، وهذا هو أساس عمل الشعر بوصفه مجددا للتواصل

[1]) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص٢٦٩ ــ ص٢٧٠ .

على الدوام ، كما أنه ، في الحقيقة ، وحده ما ينتشل الوعي المخدّر في ميوعة العالم والأشياء والعلاقات السببية التي تحكم العالم ،
ويشحنه من جديد ليكون أقدر على التواصل اللغوي الاعتيادي .

فقريش في قصيدة (الصقر) ، مكمن قوة عبد الرحمن الداخل ، الذي يمكن أن يكون رمزا لعروبة تاريخية واسعة الملامح ، هذه قريش بعد أن كانت :

((قافلة تبحر صوب الهند
تحمل نار المجد)) [1]

تحولت إلى :

((قريش ...
لم يبق من قريش
غير الدم النافر مثل الرمح
لم يبق غير الجرح)) [2]

مشهدان معقولان لوضع قريش من الناحية التاريخية من حيث علاقتها بالصقر عبد الرحمن الداخل ، وتشكل هذه العلاقات التناصية مكونات الحقل المعياري في القصيدة ، وينشأ في الوقت نفسه حقل إحرافي من صلب هذا الحقل المعياري أساسه علاقات داخل نصية ، تغير آفاق الدلالات التاريخية للحقل المعياري لتحولها إلى آفاق أخرى ، فالصقر هنا ، ليس بالضرورة عبد الرحمن الداخل المعروف تاريخيا وإنما بطل عربي معاصر يعكس صورة القلق الإنساني للشخص العربي ، وقد يعزز ذلك وحدة الأنا في النص وتبادل صيغ الأفعال من حيث زمانيتها :

((في الشقوق تفيأت
كنت أجسّ الدقائق
أمخض ثدي القفار
سرت أمضى من السهم أمضى

---

[1]) ادونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، ج ٢ ، ص٨٧ .
[2]) نفسه : ج٢ ، ص٨٩ .

عقرت الحصى والغبار))[1].

ومن النصوص الشعرية التي يتجلى فيها السكت التركيبي بعيد المدى واضحا قصيدة نزار قباني (قارئة الفنجان) ، إذ أن وجود علاقات تناصية بين القصيدة وبين حالة افتراضية هي قارئة فنجان تبصّر لرجل عاشق ، حالة يرجّحها ويحفّزها المناخ الثقافي العربي ، أسهم وجود هذه العلاقات بتكوين حقل معياري بدلالة الحالة الافتراضية التي تؤسسها هذه العلاقات التناصية ، وحقل احرافي بدلالة النقض المتواصل للحقل المعياري ، فتأسّس على وفق ذلك سكت تركيبي بعيد المدى استغرق القصيدة كلها ؛ ومنذ لحظة الشروع يكون الحقلان على تماس جدلي ، يقول :

((جلست .. والخوف بعينيها
تتأمل فنجاني المقلوب
قالت : يا ولدي . لا تحزن
فالحب عليك هو المكتوب
يا ولدي . قد مات شهيدا
من مات على دين المحبوب ..)) [2]

من البين ، هنا ، أن قارئة الفنجان وفيّة لصاحب الفنجان فهي تبصّر له ما تراه في فنجانه المقلوب،حتى تلك الأشياء الاحرافية التي تخلّ بمعيارية التبصير المفترض:

((فنجانك .. دنيا مرعبة
وحياتك أسفار وحروب
ستحب كثيرا وكثيرا
وتموت كثيرا وكثيرا

[1]) ادونيس : الأعمال الشعرية الكاملة، ج ٢ ، ص٩٠ .

[2]) نزار قباني : قصائد متوحشة ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط١٣ ، ١٩٨٦ ، ص١٢ .

وستعشق كل نساء الأرض ،

وترجع كالملك المغلوب ..)) [1] .

ومن نماذج السكت بعيد المدى قصيدة فاضل العزاوي (غربة يوليسيس) ، إذ تشكّل العلاقات التناصية بين القصيدة وملحمة هوميروس أساسا للحقل المعياري ، فرحلة يوليسيس البحرية الطويلة ومروره بالنوائب والمصاعب طيلة عقدين من السنين ، وصبر زوجته ووفاؤها لذكراه ، على أمل أن يعود ، كل ذلك هو المكونات المعيارية للقصيدة :

((يا ضائع لا تنس الحب ، فزوجتك السمراء

مازالت تجلس في العتمة .

في وحدتها تحلم بالعطر العابق ، يأتيها منك وأنت وحيد تقضم

أغصان الصبير ويؤلمك النسيان

مازالت تغزل والجيران

مازالوا تخدعهم بسمه

من ثغر بنيلوب الحالم .))[2]

إذن ، تتناص القصيدة مع أجواء الملحمة بمكوناتها وأطرها ومناخاتها فضلا عن أسماء إعلامها (يولسيس ، بنيلوب ، هيلين) لتكوّن الحقل المعياري الذي يتسالم عليه القراء ويتطامنون ، فهو مكشوف لهم ، والى جانب هذا الحقل يكون حقل احرافي معارض ، فينشأ عبرهما السكت التركيبي وهو الجدل الذي تخلقه الوجوه المتعددة للحقلين ، فالمقطع الآتي لا يشكل هدفا للمعرفة المعيارية للقارئ بل يعارض كل هدف معياري :

((يا حامل حزن القلب من الوطن المجهول

البحر بلا افق ، لكن شواطئه ملأى باللؤلؤ والأشجار

لكن غصونه تعتم بالأسرار

وشراعك .. دعه يرفّ على بطل مقتول

---

[1]) نزار قباني : قصائد متوحشة ، : ص١٣ .

[2]) فاضل العزاوي : صاعدا حتى الينابيع ، ص٢١٨ .

عبر القارات وحيدا ، يحمل مصباحا لم تطفئه الريح
في القلب مضاء ، والقلب يصيح
في الظلمة ، في وطن لا يملكه إنسان))[1]

يتشكّل الحقل الاحرافي ، هنا ، من خلال التماهي الذي يقيمه النص بين يوليسيس المعياري برحلته وبنيلوبه الوفية وبحاره المعتمة المجهولة وبين بطل ممكن آخر يمثل هدفا إنسانيا معاصرا ، يتمثل ببطل قومي محرر ، أو حركة شعبية ممكنة ، ولا بأس هنا من تذكّر تكرار القرية :

((القرية مازالت موحشة تغفو ــ لن تنسى من زرعوا في ماضيها زهره
لن تنسى من ذاقوا من نخلتها تمره
القرية مازالت في الحقل تغني
أن مرت ريح أو نسمه)) [2]

ان فرضية السكت التركيبي ، إذن ، تقتضي حقلين ؛ احدهما معياري تشكله علاقات تناصية هي أساس كل تواصل ، والثاني احرافي يشكل مع الأول علاقات تناصية داخلية قائمة على قواعد متنوعة كالنقض أو النسخ أو التشويه ، ويتم ذلك بوضع مكونات الحقل المعياري في سياقات احرافية ويأتي القارئ النصي ليملأ هذه المنطقة بين الحقلين التي أطلقنا عليها السكت التركيبي ، عبر خبرته بالقراءات والمعارف المسبقة التي أطلقنا عليها القارئ الخطابي ، فتكون لدينا أوجه خطابية متنوعة وقراءة غير منتهية وهذه العملية ، بحد ذاتها ، هي المعنى العميق للغة الشعرية.

وفي قصيدة حميد سعيد (عيار من بغداد) تكون العلاقات التناصية مع الأقنعة التراثية ، حقلا معياريا مكوناته : حضارة بني العباس ، وبغداد الشطّار والعيّارين :

((إسمي أبو يعلى الموصلي

---

[1]) فاضل العزاوي : صاعدا حتى الينابيع : ص٢١٩ .
[2]) نفسه : ص٢١٩ ــ ص٢٢٠ .

من عيّاري بغداد

قاتلت رجال الحاكم باسم الله

وهزمت الشرطة في سوق الكرخ .. خرجت

على ظلّ الله بأرضه))[1].

فضلا عن رموز وعلامات تراثية ، يعرفها القارئ ، أو يتفهمها مسبقا ، بدءا من العيارين ، مرورا بالغلمان والديلم و نساء الفرس وكذلك براثا وأيام الكرخ . وإلى جانب الحقل المعياري ، يتشكل بالعلاقة التعارضية معه عبر تناصات داخلية ، حقل إحرافي آخر يحرّف اتجاهات الفهم والدلالة :

((لم أحمل سيفا والاقراش تحيط بداري

لم أتزود والجوع الهندي إزاري))[2]

فالعيّار البغدادي ، هنا ، ليس خارجا على القانون في ليالي بغداد الحاضرة:

((يا أرض الخوف .. تهاوى الخوف ..

وزلزلت الأرض

اعتكفت في ظل الثورة والرايات

أيام الكرخ تمدّ صدى البوح الدموي على جسر ورم

وبراثا .. صومعة للمحزونين)) [3] .

وليس بعيدا عن السكت التركيبي قصير المدى وطويل المدى ، نجد نمطا حادا ، يسم القصائد القصيرة ، الحادة النهاية ، التي تعتمد عنصر المفاجأة ، فالحقلان المعياري والاحرافي يأخذان صورة قطبين متضادين تماما ، كما في قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد (براءة) ، التي يتشكل حقلها المعياري بالعلاقات التناصية مع براءة الشيوعيين من الحزب كما هو معروف إكراها من لدن حكومات العهد الملكي ، فالتناص هنا مع مفهوم خارج نصي عماده البراءة

---

[1]) حميد سعيد : ديوان حميد سعيد ، ص١٤٨

[2]) نفسه: ص١٥٠ .

[3]) نفسه : ص١٥١ .

السياسية ولاسيما أن الشاعر يمعن في تعزيز هذا الحقل في نهاية القصيدة بالشكل المعهود للكتب الرسمية الحكومية :

((تصوير ،
وطابع
نسخ إلى كل الجرائد
صور إلى /
بعض الجهات
ملفة الموما إليه
بغداد ،
التأريخ مفتوح إلى يوم القيامة)) [1]

غير أن الحقل المعياري ، هنا ، معارض من داخله ، بحقل إحرافي واضح ، فالشاعر لا يتبرأ من الحزب وعقيدته فحسب ، وإنما من كل كينونته الوجودية والعقائدية والاجتماعية ، فالقصيدة تتألف ، في الواقع ، من عنوانها (براءة) ، وأبياتها التي تبدأ بحرف الجر :

((من والدي وسحابة الستين في عينيه تهمي
من إخوتي حتى الصغير ،
ومن أخيّاتي وأمي
من كل إنسانيتي ،
من كل إيثاري لغيري
من كل شعري)) [2]

وخصوصا أنه يردف هذا المقطع بهذه القفلة الساخرة التي تستبطن التعارض نفسه بين الحقلين المعياري والإحرافي :

((إني أتهمت بكل هذا

---

[1]) عبد الرزاق عبد الواحد : الأعمال الشعرية ، المجلد الأول ، ص١٩٤.
[2]) نفسه ، ص١٩٤ .

وأنا بريء منه حتى الموت))[1]

فعلى الرغم من بساطة بناء القصيدة إلا أن شاعريتها تكمن في قوة السكت التركيبي فيها ، خصوصا إذا كان مبنيا على تعارض قوي بين الحقلين ، وهو ما يشغل بال القارئ ويصدمه في آن وفي نموذج طريف آخر لعبد الرزاق عبد الواحد ، تكون العلاقات التناصية مفترضة تتعلق بنمط نوعي يفهمه القارئ ، يكشفها عنوان القصيدة (مسائل في الإعراب) ؛ إذ يستعمل الإعراب بوصفه ظاهرة نحوية ، وما يشتمل عليه من مقولات ووظائف نحوية ، فيتشكل الحقل المعياري من مفاهيم الرفع للفاعل والنصب للمفعول والجر لما حقّه الجر ، كما أن اللحن والمبتدأ والخبر والأفعال المبنية للمجهول هي جزء من شبكة هذا الحقل المعياري المفترض في ذهن القارئ ، وينشأ بالتعارض معه حقل إحرافي ، لا علاقة له بافتراضات القارئ ، بل يحاول أن يخرّب هذه الافتراضات القائمة ويدمرها لصالح تكوينه الخاص ، فيتولد سكت تركيبي حاد تقتضيه القصائد القصيرة القائمة على الضربة وعنصر المفاجأة والسخرية السوداء :

((هذا عصر اللحن

من يجرؤ أن ينصب نعتا مقطوعا لعذاب العالم ؟)) [2]

أو كما يقول في مسألة رقم (٣) :

((أنا فاعل

أنت فاعل

هو فاعل

كلنا في مهرجان الرفع يزهو في محل

فاعلا

من دون فعل

وليمزق سيبويه

---

[1]) عبد الرزاق عبد الواحد :الأعمال الشعرية ، المجلد الأول: ص١٩٤ .

[2]) نفسه: ص٣٦٦ .

بطنه غيظا)) [١]

من البين أن السكت التركيبي الحاد يقوم على علاقات تضادية بين الحقلين ، ويكون التعارض بين المكونات مباشرا :

((إختبأ العصر ،

واوصدت الأقفال

بنيت للمجهول جميع الأفعال)) [٢]

ومن الأمثلة المميزة للسكت التركيبي الحاد،قصيدة سعدي يوسف(الشخص السادس) ؛ إذ يتشكل حقلها المعياري من علاقات تناصية افتراضية أساسها جلسة يحتكم بها خمسة أشخاص لشخص سادس :

((خمسة أشخاص في الغرفة كانوا يحتكمون إلى شخص سادس)) [٣]

وحين يبدأ كل شخص بتقديم فعله ، يتولد حقل إحرافي ذلك أن هذه الأفعال ليست احتكاما ، البتة ، وإنما معارضة حادة للمكونات المعيارية المفترضة لجلسة احتكام:

((٠ بدأ الشخص الأول لعبته

فتسلق بالحبل

إلى كرسي في السقف

٠ والثاني أخرج كلبا اسود

من جهة الصدر اليسرى)) [٤]

فتكون القصيدة بمقاطعها الحادة وبنهاياتها المفاجئة المرتبطة بعنوانها عبارة عن سكت تركيبي حاد ولّده التعارض القوي والمباشر بين مكونات الحقلين :

((ضحك الشخص السادس

---

[١]) عبد الرزاق عبد الواحد :الأعمال الشعرية : المجلد الاول : ص٣٦٧ .

[٢]) نفسه: ص ٣٦٨ .

[٣]) سعدي يوسف : الأعمال الشعرية ، ص٧٩ .

[٤]) نفسه : ص٧٩ .

ترك الغرفة

أغلق باب الغرفة بالمفتاح

ثم مشى في طرقات الناس)) [1].

[1]) سعدي يوسف : الأعمال الشعرية ، ص٨٠ .

المبحث الثالث
السكت البلاغي

تتولد الصور البلاغية من استقطاب نظري رئيس طرفاه الحقيقة والمجاز ، وهو ما درج عليه الباحثون في حقول البلاغة والأصول فقد شاع بين البلاغيين أن الحقيقة ((هي اللفظ الدال على موضوعه الأصلي وأما المجاز فهو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في اصل اللغة))[١] وهو ما يؤكده بعض اللغويين كابن جني الذي يذهب إلى أن ((الحقيقة ما أقرّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة والمجاز : ما كان بضدّ ذلك وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة : وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه))[٢] . فمن البين هنا أن الاتجاه العام للبلاغة العربية في أول عصورها كان ينحو الى المقابلة بين الحقيقة والمجاز على أساس مفهوم اصل التخاطب أو الوضع والعدول ، وهو ما توسّع به وعمّقه البحث الأصولي في المدارس الأصولية جمعاء ، فقد حاول السيد المرتضى مقاربة المفهومين عن طريق أنواع الدلالة الثلاثة : اللغوية والعرفية والشرعية ؛ يقول: ((وينقسم المفيد من الكلام إلى ضربين: حقيقة ومجاز ، فاللفظ الموصوف بأنه حقيقة هو ما أريد به وضع ذلك اللفظ لإفادته اما في لغة ، أو عرف ، أو شرع . ومتى تأملت ما حدّت به الحقيقة وجدت ما ذكرناه اسلم وأبعد من القدح وحدّ المجاز هو اللفظ الذي أريد به ما لم يوضع لإفادته في لغة ، ولا عرف ، ولا شرع)).[٣]

---

١) ضياء الدين ابن الاثير : المثل السائر ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص٧٤ .

٢) جلال الدين السيوطي : المزهر في علوم اللغة وانواعها ، تحقيق : فؤاد علي منصور ، ١٩٩٨ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ج١ ، ص٢٨٢ .

٣) السيد المرتضى : الذريعة إلى اصول الشريعة ، تحقيق : د . أبو القاسم كرجي ، انتشارات دانشكاه تهران (منشورات جامعة طهران) ، ج١ ، ص١٠ .

نستفيد من هذه النصوص تقابل الحقيقة والمجاز من جهة العلاقة بين المعنى وبين المرجع ؛ ايا كان هذا المرجع لغويا أو عرفيا أو شرعيا ، كما اكّده الشريف المرتضى ، وهذا يعني فيما يعنيه نسبية الحدود بينهما ، إذ أن المرجع مفهوم متحرك كما هي حال مفهوم المعنى ، فما كان معناه حقيقيا على وفق مرجع ما قد يصير مجازيا على وفق مرجع آخر ، وهكذا نجد التنوع الكبير في الحقائق والمجازات بل التبادل الممكن بين الحدين ، ذلك أن اللغة والأعراف والتشريعات ، كما ذكرنا ، متحركة متغيرة ، على الرغم من بطء تغيرها النسبي ، من جهة ، وكون المعنى شبكة متنوعة من العلاقات مع هذا المرجع من جهة أخرى .

وعليه نجد أن البلاغيين والأصوليين ، على الأعمّ الأغلب ، يتفقون على مفهوم الأصل والعدول عن الأصل ، والعلاقة أو القرينة بين ذلك الأصل والعدول عنه ، يقول المحقق الحلي ((اظهر ما قيل في الحقيقة هي كل لفظة افيد بها ما وضعت له في اصل الاصطلاح الذي وقع التخاطب به، والمجاز : هو كل لفظة افيد بها غير ما وضعت له في اصل الاصطلاح الذي وقع التخاطب به لعلاقة بينهما)) [١] . بل نعثر لدى الجصاص على استعماله مصطلح العدول : ((الحقيقة هي اللفظ المستعمل في موضعه الموضوع له في اللغة ، والمجاز هو المعدول به عن حقيقته والمستعمل في غير موضعه الموضوع له في اصل اللغة ولا يجوز أن يعدل به عن جهته وموضعه إلا بدلالة)) [٢]

لدينا ، إذن ، بحسب مباحث الأصوليين ــ جانبان للواقع اللغوي نفسه ولكنهما يفترقان من حيثية الأصل (اصل الوضع ، اصل التخاطب ، اصل الاصطلاح) وحيثية العدول (غير ما وضعت له ، عن غير معناه ، ....) فلو أخذنا كلمة سبع،مثلا، سنجد لها استعمالين : حقيقيا ومجازيا من خلال الالتفات إلى اصل وضعها أو العدول عن هذا الأصل . وبالطبع فهذا الرأي هو المشهور من آراء الأصوليين وكذلك البلاغيين كابن المعتز والرماني وغيرهما ، فقد حدّ

١) المحقق الحلي(نجم الدين الهذلي) : معارج الأصول ، ١٤٠٣ ، مؤسسة آل البيت ، ص٥٠ .

٢) الجصّاص(أحمد بن علي الرازي) : الفصول في الأصول ، تحقيق : د. عجيل جاسم النمشي ، ١٤٠٥ ، ج١ ص٤٦ .

الرمّاني الاستعارة بأنها ((تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اصل اللغة على سبيل النقل)) [١] وهاهنا يعلق عبد القاهر الجرجاني مفتتحا رأيا جديدا ، بعد أن قلّب وجوه بعض الأمثلة : ((تبيّن من غير وجه أن الاستعارة انما هي ادّعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء . وإذا ثبت انها ادّعاء معنى للشيء علمت أن الذي قالوه من انها تعليق للعبارة على غير ما وضعت في اللغة ونقل لها عما وضعت له كلام قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت الاستعارة ادّعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عما وضع له بل مقرا عليه)) [٢] ، ويمكننا على ضوء ما تقدم تفريع المذاهب في قضية المجاز إلى ما يأتي :

١- المشهور ؛ وهو اعتبار المجازات بأنواعها ، استعمالا للألفاظ في غير ما وضعت له في اصل الوضع أو التخاطب اللغوي ، لعلاقة أو دلالة أو وصلة مع قيد أو قرينة تمنع إرادة الوضع الأصلي .

٢- الرأي المرفوع للسكّاكي ، وقد رأيناه يرتفع إلى الجرجاني ، بخصوص الاستعارة لا بعموم المجاز في كونها مجازا عقليا مبنيا على ((إدخال المشبه في جنس المشبه به)) [٣] والحقيقة أن اللفظ بهذا الاعتبار ، أيضا ، مستعمل في غير ما وضع له ، كما انه غير ممكن في الأعلام الشخصية ، مثل (رأيت إبليس) فمن المستبعد اعتبار القصد ادّعاء أن يكون فلان الشخص يحمل ماهية إبليس أو انه عينه.

ويمكن تفريع الموقف الخاص بالاستعارة إلى مذهبين اثنين :

- مذهب المجاز اللغوي : وهو الموافق للمشهور ، تكون فيه الاستعارة للمشبه به لا للمشبه ، فكلمة (أسد) للسبع الضاري وليس للرجل الشجاع إذن ، فالمجاز اللغوي بهذا الفهم نابع من مفهوم العدول والنقل .

---

١) الحموي : خزانة الأدب ،تحقيق عصام شعيتو ،١٩٨٧ ، دار مكتبة الهلال / بيروت ج١ ص١٠٩ .

٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ص٣٢٠ .

٣) السكاكي (يوسف بن محمد) : مفتاح العلوم ، تحقيق : أكرم عثمان يوسف ، ١٩٨١ ، مطبعة الرسالة بمساعدة جامعة بغداد ، ص٦٠١ .

- مذهب المجاز العقلي ، حيث أن الاستعارة ((لا تطلق على المشبه إلا بعد ادّعاء دخوله في جنس المشبه به لأن نقل الاسم وحده لو كان استعارة لكانت الأعلام المنقولة كيزيد ويشكر استعارة ...))[١] ويتفق الخميني ، في تعليقه على هذا المذهب مع موقف الخطيب القزويني القائل : ((إن ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به لا يخرج اللفظ عن كونه مستعملا في غير ما وضع له))[٢] .

وقد وسع محمد المؤمن القمي مذهب السكّاكي في الاستعارة ، إذ رأى أن الأمر لا يخصّ الاستعارة وحسب ، بل يجري في جميع المجازات ، ففيها جميعا كما في الاستعارة يكون الادّعاء بكون المشبه به ((من مصاديق المعنى الموضوع له ، أو هو نفس ذلك المعنى ، ثم يستعمل اللفظ في معناه الكلي الموضوع له ، ويطلق ذلك الكلي على المصداق الادعائي المقصود ، كما يطلق على المصاديق الحقيقية))[٣] ، أي أن الأمر لا يتعلق بموارد الاستعارة كما خصّ مذهب السكّاكي وإنما الادّعاء يكون في جميع الموارد المجازية للاستعمال اللفظي .

٣- وهنالك مذهب ثالث ، كشف عنه محمد رضا الطهراني الاصفهاني في كتابه (وقاية الاذهان) ، ذهب فيه إلى ((أن اللفظ في مطلق المجاز ــ مرسلا كان أو استعارة أو مجازا في الحذف ، مفردا كان أو مركبا ــ وكذا في الكناية ، مستعمل فيما وضع له لا غير ، لكن يكون جَدّهُ على خلاف استعماله ، وإنما يكون تطبيق المعنى الموضوع له على ما أراده جدّا بادّعاء كونه مصداقه كما في الكليات وعينه كما في الأعلام الشخصية))[٤] ، ويقع الفرق بين مذهب السكّاكي ومذهب محمد رضا الطهراني ــ فضلا عن علاقة الخصوص والعموم ــ في أنه لا يمكن تصور الادّعاء قبل الاستعمال إلا بالنقل والعدول

---

١) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص٢١٧ .

٢) نفسه : ص٢٦٧ .

٣) محمد المؤمن القمي : تسديد الأصول ، ١٤١٩ ، مؤسسة النشر الإسلامي/ قم ، ج١، ص ٤٤.

٤) الخميني(روح الله الموسوي) : مناهج الوصول إلى علم الأصول ، مؤسسة تنظيم ونشر آثار الإمام الخميني ، قم ، ١٤١٥ ، ج١ ، ص١٠٥ .

عن الأصل ــ كما بيّن الخطيب القزويني وأيّد الخميني ، في حين أن الاستعمال بحسب مذهب الطهراني يكون هوهو وليس هنالك من نقل أو عدول ، بل أن الادّعاء وقع بعد الاستعمال وهو يخصّ المصداق ولا يخصّ المفهوم أي انه يخصّ المشبه لا المشبه به ((فالادّعاء على مذهب السكّاكي وقع قبل الاطلاق ، فأطلق اللفظ على المصداق الادعائي ، دون هذا ؛ فان الادعاء بناء عليه وقع بعد الاستعمال وحين إجراء الطبيعة الموضوع لها اللفظ على المصداق الادعائي))[١] وعلى هذا فحين نقول : رأيت حاتما أو أسدا ، فنحن نريد حاتم الطائي أو الأسد المفترس ، وندّعي ثانيا أن فلانا أو علانا هو حاتم الطائي أو الأسد المفترس

لقد تفرعت هذه المذاهب الثلاثة بتوسعاتها على وفق معيارين هما : معيار الأصل اللغوي ومعيار العدول أو النقل ، إلا أن هنالك رؤى جديدة طوّرت بعض المعايير المفهومية التي تجاوزت من وجهة نظرنا ، ذين المعيارين أو عدّلت منهما وخصوصا ما ذهب إليه السيد الخوئي من حيث ((أن المجاز عبارة عن عدم تطابق المراد الاستعمالي مع المراد الجدي ، ففي قولنا : زيد أسد ، يراد بلفظ الأسد الحيوان المفترس على صعيد الدلالة الاستعمالية ،والرجل الشجاع على صعيد الدلالة التصديقية))[٢] .

من الواضح ، هنا ، أن الخوئي أدخل معيارين جديدين هما المراد الاستعمالي والمراد الجدّي ينتج عنهما دلالتان استعمالية وتصديقية ، فالتطابق بينهما يكون حقيقة ، ويكون عدم التطابق مجازا ، والى جانب هذه الإضافة ، يرى السيستاني : ((أن المجاز عبارة عن اعطاء حدّ شيء لشيء آخر بدافع التأثير الإحساسي من المشبه به إلى المشبه))[٣] فحين نقول (جاء اسد) ونقصد: (جاء زيد) فهذا يعني اننا أعطينا حد الحيوان المفترس إلى زيد الإنسان ((بدافع

١ الخميني: مناهج الوصول إلى علم الأصول ،ج١ ، ص١٠٥ .

٢) منير القطيفي : الرافد في علم الأصول (تقرير بحث السيستاني) ، ١٤١٤ ، مكتب آية الله العظمى السيد السيستاني / قم ، ص٢٠٤ .

٣) نفسه: ص٢٠٤ .

نقل التأثير الإحساسي لشخصية الأسد في النفوس المولد للهيبة والخوف إلى زيد الشجاع))[1] وهذا يعني استعمال اللفظ بدلالته التي وضع اصلا لها ، لتعني شيئا آخر لا عن طريق النقل والعدول ولا عن طريق الادّعاء ، انما بنقل ((التأثير الإحساسي)) وهو معيار جديد لا عهد للدرس الأصولي ولا البلاغي السابق به .

إذن ، هنالك ، على وفق ما تقدم من مذاهب ورؤى ، ثوابت ومتغيرات يمكن ايجازها بما يأتي :

١- الثوابت : وابرزها وجود حقلين أو قطبين يمثلان جانب الحقيقة وجانب المجاز في مختلف الاستعمالات اللغوية .وهو ما تبرزه وتجلّيه مفاهيم معيارية كالمعنى الاصلي والاستعمال فيما وضعت له اللغة من جهة ،او ماتبرزه مفاهيم احرافية كالمعنى المعدول اليه والاستعمال المجازي للغة من جهة اخرى.

٢- المتغيرات : وهي طبيعة العلاقة بين الحقلين وكيفية إفراز المجاز من الحقيقة ،أي؛مجموعة التصورات المفهومية التي تبيّن العلاقة بين الحقلين المعياري والاحرافي وعلى وفق هذه المتغيرات المفهومية تتنوع المذاهب والتصورات للمسألة وهو ما يدعونا إلى تقديمها على وفق المخطط التوضيحي الآتي :

المذاهب	الحقيقة	المجاز	العلاقة
المشهور	المعنى الأصلي	المعنى المعدول	النقل أو العدول
السكّاكي	المعنى الأصلي	المعنى الادّعائي	الادعاء
محمد رضا الطهراني	المعنى الأصلي	المعنى الأصلي نفسه	الادعاء
أبو القاسم الخوئي	المراد الاستعمالي	المراد الجدي	عدم التطابق
علي السيستاني	المعنى الأصلي	المعنى الأصلي نفسه	التأثير الاحساسي

وعلى هذا ، يمكن الحديث عن حقلين وعلاقة تربط بينهما ، سنطلق على المعنى الحقيقي أو الأصلي أو المراد الاستعمالي ، بمكوناته ومفاهيمه المتعددة

١ منير القطيفي : الرافد في علم الأصول، ٢٠٤ .

اصطلاح الحقل المعياري ؛ وهو قد يشمل حتى المجازات التي اصبحت معتادة وفقدت امتيازها ، بل اصبحت عرفا كأنها حقيقة مشتقة في قبال الحقيقة الأصلية للاستعمال اللغوي ، وفي المقابل سنطلق على السياقات الجديدة لهذا المعنى أو المراد الجدّي أو المصداق الادّعائي اصطلاح الحقل الاحرافي الذي يقوم بتغيير معطيات الحقل المعياري ، فيكون السكت البلاغي هو العلاقة الجدلية بين الحقلين ، أي ؛ وضع مكونات معيارية في سياقات احرافية ، ((فالمعنى المجازي يفترض دائما معنى حقيقيا سابقا للفظ بخلاف المعنى الحقيقي ، ومناسبة المعنى المجازي للفظ دائما بلحاظ حدّ أوسط بينهما ، بينما المناسبة بين المعنى الحقيقي واللفظ مباشرة))[1] ، كما أننا نميل إلى ردّ مختلف هذه الصور البيانية والبديعية إلى أساس واحد ، تدعيما لمبدأ البساطة في الوصف والتفسير العلميين ، وفي هذا السياق نعثر على تحديد مهم للجرجاني : ((إن الاستعارة كالكناية في أنك تعرف المعنى فيها عن طريق المعقول دون طريق اللفظ واذ قد عرفت أن طريق العلم بالمعنى في الاستعارة والكناية معا المعقول فاعلم أن حكم التمثيل في ذلك حكمها بل الأمر في التمثيل اظهر ...))[2] يبين هذا النص أن الأصل في كبريات الصور البلاغية يكمن في المعقول لا المحسوس فحسب ، فالامر ليس نقلا لفظيا ، وانّما الأمر في الجمع الهيرمنيوطيقي (تفسيرا أو تاويلا) بين وجهين معقولين لبنية لفظية واحدة .

نميل إلى تفريع الصور البلاغية إلى الفروع الاتية :

١- صور صوتية محضة : ممثلة بالجناسات على مختلف انواعها .

٢- صور صوتية دلالية : ممثلة بالتوريات .

٣- صور دلالية محضة : ممثلة بالاستعارات والكنايات والمجازات المرسلة .

فالجناس بمختلف انماطه يقوم على وضع التمايز الدلالي للمكونات اللفظية في سياقات لفظية غير متمايزة ، أي أن التشابه يقوم على أساس صوتي محض ،

---

١) محمود الهاشمي : مباحث الدليل اللفظي (تقريرا لأبحاث أستاذه محمد باقر الصدر) مطبعة الآداب ، النجف الأشراف ، ١٩٧٧ ، ص٦٥ .

٢) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص٣٢١ .

ومن هنا تبدو المفارقة التي يقوم عليها السكت البلاغي للصور الجناسية ففي الجناس نحن بازاء تورية لفظية وهو ما ذهب قريبا منه ابن حجة فيما يذكر ابن معصوم ((تقرّر أن ركني الجناس يتفقان في اللفظ ، ويختلفان في المعنى ، لأنه نوع لفظي لا معنوي))[١] فلو أخذنا على سبيل المثال قول ابي الفتح البستي :

((إذا ملك لم يكن ذاهبة فدعه فدولته ذاهبة))[٢]

يتألف الجناس ، في حقيقته ، هنا ، من حقلين يتواشجان جدليا لتكوين السكت البلاغي ، حقل معياري أساسه التمايز الدلالي والنحوي والمورفيمي بين المكونات اللغوية ،(ذاهبة) الاولى في الشطر الاول عبارة عن كلمتين اثنتين متضايفتين في حين أنّ (ذاهبة) الثانية في الشطر الثاني عبارة عن كلمة واحدة وفضلا عن التمايز المورفيمي هنالك بالطبع تمايز دلالي ونحوي واضح بين المكونات المختلفة ، أما الحقل الاحرافي فهو وضع هذه المكونات المتمايزة في سياق يقابل بينها من الناحية الصوتية والموقعية التي أساسها التشابه الصوتي التامّ ، فيتولد نتيجة هذه العلاقة بين الحقلين سكت بلاغي يجعل من القارئ مركّزا أو ملتفتا إلى الجهاز المفاهيمي والصوتي للاستعمال اللغوي فضلا عن الظلال الدلالية المرافقة للصور الجناسية .

يقول شاعر آخر :

((صلوا مغرما من أجلكم واصل الضنى

وفي حبكم طيب الرقاد فَقَد فَقَد

أثار الهوى نارا تشبّ بقلبه

ومن لي بإطفاء الغرام وَقَد وَقَد))[٣]

من البيّن في هذين الجناسين ، أن الحقل المعياري يتألف من التمايز الطبيعي بين الكلمات من حيث الوظيفة النحوية والدلالة ، في حين أن الحقل

---

١) الحموي : خزانة الأدب ، ج١ ، ص٦١ .

٢) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص٣٥٥ .

٣) ابن معصوم المدني : انوار الربيع في أنواع البديع ، تحقيق : شاكر هادي شكر ، ١٩٦٨ ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ج١ ، ص١٠٢ .

الاحرافي يشوّه ذلك التمايز ويربك السياق بوضعها في علاقة تشابه صوتي ، وهو ما حصل بين (فقد) الأولى و (فقد) الثانية في البيت الأول ، فالأولى تتألف من حرف تحقيق والثانية من فعل ماض ، وكذلك بالنسبة لـــ (وقد) الأولى في البيت الثاني ، المتآلفة من مورفيمين اثنين ؛ (الواو) و (قد) أما الثانية فهي فعل ماض كما هو بيّن ، ومن جماع ذلك كله كان السكت البلاغي الذي خلق لنا تدليلا مزدوجا قائما على تلبيس المكونات الدلالية المتمايزة بالتشابه الصوتي التام .

وتتعزّز امكانات السكت البلاغي لصور الجناس من النوع المرفوّ ، يقول الشاعر :

((وساق غدا يسقي بكأس وطرفه يجرّد اسيافا لغير كفاح
إذا جرح العشاق قالوا أقمت في مدارج راح أم مدار جراح))[1]

إذ يتألف الحقل المعياري من الحدود المتمايزة للكلمات ، وكذلك دلالاتها ووظائفها النحوية في حين يهشّم الحقل الاحرافي هذه التمايزات ، وقوة الجناس المرفوّ تكمن في مجانسته بين وحدات اكبر من مفردة واحدة كما هي الحال بين (مدارج راح) و (مدار جراح) ، يتولّد السكت البلاغي ، إذن ، من التمايز المعياري للوحدات اللغوية المختلفة ومن التهشيم الاحرافي لهذه التمايزات عن طريق التشابهات الصوتية التامة أو الناقصة . والمخطط الآتي يوضّح طبيعة تشكّل السكت البلاغي للصور الجناسية :

الحقول	العلاقة	الأوجه الخطابية	الرتب الهيرمنيوطيقية
حقل معياري	مكونات متمايزة دلاليا	ظاهر	تفسير
حقل احرافي	مكونات متشابهة صوتيا	محتمل	تأويل
تدليل (مزدوج)	التباس التمايز بالتشابه	سكت بلاغي	تنافذ هيرمنيوطيقي

فإذا كانت الجناسات صورا بلاغية صوتية وهي أشبه ما تكون بتوريات لفظية ، فان التوريات هي صور بلاغية دلالية وهي أشبه ما تكون بجناسات

١) ابن معصوم المدني : انوار الربيع في أنواع البديع ،ج١ ، ص١٢٧ .

معنوية ، يذكر ابن معصوم في تعريفها : ((أن يذكر لفظ له معنيان ، اما بالاشتراك ، أو التواطىء ، أو الحقيقة والمجاز. أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة ، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفيّة ، فيقصد المتكلم المعنى البعيد ، ويورّي عنه بالقريب ، فيتوهم السامع انه يريد القريب من أول وهلة ، ولهذا سمي إبهاما)).[١] يشتمل تعريف ابن معصوم على الخصائص التي نريد أن نثبتها للتورية فهنالك عناصر الحقل المعياري متمثلة بالمعنى القريب وعناصر الحقل الاحرافي متمثلة بالمعنى البعيد والعلاقة بينهما تولد السكت البلاغي الذي هو جدل الدلالة الظاهرة والدلالة المحتملة الخفية ، يقول القاضي عياض :

((كأنّ كانون اهدى من ملابسه لشهر تموز أنواعا من الحلل
أو الغزالة من طول المدى خرفت فما تفرّق بين الجدي والحمل))[٢]

يتكون السكت ، هنا ، من الالتباس القائم بين الحقلين المعياري والاحرافي ، فالحقل المعياري يتألف من العلاقات القريبة القائمة بين العناصر من حيث الاسنادات الطبيعية ؛ إذ الغزالة ــ الحيوان ــ من طول مداها ــ لم تعد تفرق بين الجدي والحمل الحيوانين . أما الحقل الاحرافي فهو يتألف من المعاني البعيدة الممكنة التي تفارق وتعاكس العلاقات القريبة للحقل المعياري ممثلة بكون الغزالة ــ الشمس ــ لم تعد تفرّق بين برج الجدي وبرج الحمل ، ولابن العفيف بيتان في الغزل :

((بدا وجهه من فوق اسمر قدّه وقد لاح من سود الذوائب في جنح
فقلت عجيب كيف لم يذهب الدجى وقد طلعت شمس النهار على رمح))[٣]

يتألف السكت البلاغي لصورة التورية فيهما من حقل معياري أساسه العلاقات المعيارية المعهودة بين المكونات اللغوية التي تسوّغ التعجب من عدم ذهاب الدجى بعد طلوع الشمس على رمح من الافق وهو تعبير عرفي معهود يؤشر علوّ الشمس في الأفق ، غير أن شمس النهار ، هنا ، بحسب الحقل

---

١) ابن معصوم : انوار الربيع ، ج٥ ، ص٥

٢) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص٣٣٢ .

٣) الحموي : خزانة الأدب ، ج٢ ، ص١٠٤ .

الاحرافي ، شمس بشرية تتمثل بوجه منير كالشمس على قوام جميل كالرمح . ويمكن أن نوضح تشكّل السكت البلاغي لصور التورية على وفق المخطط الآتي :

الحقول	العلاقات	الأوجه الخطابية	الرتب الهيرمنيوطيقية
معياري	معنى قريب	ظاهر	تفسير
احرافي	معنى بعيد	محتمل	تأويل
تدليل (مزدوج)	التباس المعنيين في لفظ واحد	سكت بلاغي	تنافذ هيرمنيوطيقي

أما الصور البلاغية الدلالية فهي الاستعارات والتشبيهات والكنايات والمجازات المرسلة ، حيث لا يكون للصوت أية قيمة في هذا النوع من الصور البلاغية كما هي الحال مع الجناس والتورية .

ولعل الاستعارة اهم هذه الصور البلاغية لقوة تاثيرها وفاعلية السكت البلاغي لها في العملية الشعرية ، إذ يتألف من حقلين ؛ معياري يقوم على الاسناد الطبيعي للعناصر اللغوية والعرف العام لمستعملي اللغة والامكان والامتناع العقليين ، وآخر احرافي يقوم على معارضة الاسناد الطبيعي والخروج على العرف وكذلك خرق الامتناع العقلي ، ويتولد اذّاك سكت بلاغي يكون للقارئ فيه دور الربط والاستدلال وإنجاز المعاني المتعددة ، يقول كثيّر عزة :

((ولما قضينا من منى كل حاجة ومسّح بالاركان من هو ماسح
وشدّت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيّ الاباطح))[1]

إن صورة الاستعارة في عجز البيت الأخير هي سكت بلاغي قائم على جدل الحقلين المعياري والاحرافي ؛ إذ يتألف الحقل المعياري من وقوع الفعل على معموله الطبيعي الممكن، فالسيلان للموائع السائلة كمياه الامطار والسيول في

١) كثيّر عزّة : ديوان كثير عزة ،(موسوعة الشعر العربي-CD)

الاباطح (الوديان)، أما الحقل الاحرافي فهو تشويه هذه العلاقة الاسنادية إذ أن الاباطح هنا تسيل بأعناق المطيّ لا المياه ، مما يولّد سكتا بلاغيا فعّالا يقتضي قارئا فعّالا ، ومثل ذلك قول أبي ذؤيب الهذلي :

((**وإذا المنية انشبت اظافرها الفيت كل تميمة لا تنفع**))[1]

يتألف الحقل المعياري هنا من الاسناد الممكن طبيعة ولغة وعرفا ، فالوحش هو ما ينشب اظافره في جسد الضحية أما الموت أو المنية فهي خروج طبيعي للروح من الجسد وتعطّل للوظائف الحيوية للجسد ، يأتي الحقل الاحرافي لخلخلة الاسناد وخلق المتشابهات على الرغم من تعارضها ، فينشأ السكت البلاغي أي جدل الأوجه الخطابية مما يستدعي فاعلية القارئ عبر تنافذ الرتب الهيرمنيوطيقية ويمكن التمثيل عبر المخطط الآتي لطبيعة تشكّل السكت البلاغي للصور الاستعارية .

الحقل	العلاقة	الوجه الخطابي	الرتبة الهيرمنيوطيقية
معياري	مكونات استعمالية	ظاهر	تفسير
احرافي	مصاديق ادعائية	محتمل	تأويل
تدليل (مزدوج)	التباس المكونات الاستعمالية للإسناد بمصاديق ادعائية	سكت بلاغي	تنافذ هيرمنيوطيقي

وبالطبع فصورة الاستعارة يمكن جعلها عَلَمَا على كل الصور التي تقوم على أساس التشبيه بين المكونات الاستعمالية والادعائية ، ومن الصور البلاغية الدلالية الأخرى الكناية بأنواعها المختلفة وكذلك المجازات المرسلة بأنواعها أيضا ، يضع ابن معصوم تعريفا مدرسيا للكناية فهي ((ترك الصريح بذكر الشيء إلى ذكر لازمه من المساوي لينتقل الذهن منه إلى الملزوم المطوي ذكره)) [2] ، وهي بالطبع سكت بلاغي يقوم على علاقة جدلية بين الحقلين المعياري والاحرافي ، كما بينا بخصوص الصور البلاغية الأخرى ،ومن أمثلتها قول عمر بن أبي ربيعة:

---

١) أبو ذؤيب الهذلي : ديوان أبو ذؤيب الهذلي،(موسوعة الشعر العربي-CD)

٢) ابن معصوم : أنوار الربيع ، ج٥ ، ص٣٠٩ .

((بعيدة مهوى القرط اما لنوفل أبوها وإما عبد شمس وهاشم)) [١]

ففي قوله : بعيدة مهوى القرط كناية عن طول الجيد لان المذكور لازم للملزوم المطوي المخفي ، فالحقل المعياري يتألف من العلاقة السببية بين الملزوم واللازم في الكناية في حين أن الحقل الاحرافي يغيّب هذا الملزوم ويطويه ويبقي اللازم وحيدا مما يولّد سكتا بلاغيا يستدعي جدلا بين الرتب الهيرمنيوطيقية أي تنافذا بين هذه الرتب . ومثل ذلك قول امرئ القيس :

((ويضحى فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضّل))[٢]

ففي قوله : نؤوم الضحى كناية عن كونها مترفة مخدومة ، فالحقل المعياري تالف من الربط السببي بين الملزوم (مترفة مخدومة) وبين اللازم (نؤوم الضحى) وغيّب أو طوى الحقل الاحرافي في هذا الملزوم وأبقى لازمه وحيدا ، ليكون لدينا سكت بلاغي قوامه الجدل بين الوجهين الخطابيين ، الوجه الظاهر من هذه العلاقة ووجوه محتملة أخرى على الرغم من ضعفها مقارنة بالسكت القائم على الاستعارة ، لذلك قال الشكلانيون الروس باستعارية الشعر وكنائية النثر[٣] .

ويمكن للمخطط الآتي أن يبيّن ويوضّح تشكّل السكت البلاغي للصور الكنائية :

الحقل	العلاقة	الوجه الخطابي	الرتبة الهيرمنيوطيقية
معياري	اللازم	ظاهر	تفسير
احرافي	الملزوم	محتمل	تأويل
تدليل(مزدوج)	طيّ الملزوم في اللازم	سكت بلاغي	تنافذ هيرمنيوطيقي

١) عمر بن أبي ربيعة : ديوان عمر بن أبي ربيعة،(موسوعةالشعر العربي- CD)

٢) امرئ القيس : ديوان امرئ القيس : ص١٧ .

٣) جيرار جينيت : البلاغة المقيّدة ، في : مجلة العرب والفكر العالمي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت عدد ٧ / ١٩٨٩ ، انظر ص٥٦ .

المبحث الأول
المقولات الخاموسية

ارغب بان افتتح هذا المبحث بحوار فينومينولوجي التصور بين عمرو وزيد :

عمرو : ليس هنالك من لون احمر من دون عينين تبصرانه .

زيد : إذن اللون ظاهرة ذاتية .

عمرو : ولكن هنالك أشياء تظهر حمراء بأعيننا بينما لا تبدو كذلك بأعين آخرين.

زيد : إذن في حالة كهذه فان تبدّيها حمراء لنا يعني إنها حمراء ، فالاشياء تكتسب لونها بقدر ما تبدو لنا كذلك[١].

يمكن لنا القول أن هنالك ، بحسب هذا الحوار ، عملية معقدة قوامها علاقات بين جوانب متعددة ، يمكن أن تتحقق بها ظاهرة الدلالة ؛ فأولا ما أهمية العينين ، هنا ، في تحقيق الظاهرة اللونية ، وثانيا ما أهمية الأشياء في التحقق نفسه ، وهل يمكن تصور الظاهرة اللونية بعيدا عن الطرفين معا ، أي مجردة ومعلقة بين قوسين ، أو أن هذا التصور غير ممكن ، البتة ، وهذا الأمر إن شمل الظواهر الطبيعية كاللون وغيره فهل يمتدّ ليشمل ظواهر أخرى كالمعاني التصورية والقضايا العقلية والتعبيرات الجمالية ، فيكون الحوار كما يأتي :

عمرو : ليس هنالك من معنى ممكن لقصيدة ما من دون قارئ واع .

زيد : إذن المعنى الممكن ظاهرة ذاتية .

عمرو : ولكن هنالك قصائد تبدو لنا بهذا المعنى في حين تبدو بمعان أخر مختلفة بنظر قراء آخرين .

زيد : في هذه الحالة ، فأن القصائد تكتسب معناها لأنها تبدو لنا كذلك .

من الواضح أن (زيد) في استنتاجه الأخير لم يحُلَّ المسألة ،بل أكّد تعقيدها، فما المعنى ، بصورة عامة ، وما المعنى في القصيدة الشعرية ، بصورة خاصة ،

---

[١])A . D . Nuttall : Anew Mimesis , Shakespeare and the representation of reality , Methuen , London and NewYork , 1983 see .p. 21 .

سؤال شعريتنا في التصور الجديد.

لقد قدم الباحثون من فلاسفة ولسانيين مجموعة تصورات حول مسألة المعنى وكيفية تحققه وعلاقته بالمرجع ، لذا يمكن أن تنقسم ، بذلك ، هذه التصورات إلى مدارس أو اتجاهات ثلاثة:

١- الاتجاه الدلالي القاضي بكون المعنى مسألة داخلية خاصة بالبنية اللسانية والخطابية ويمثله ما يسمى بسيمياء الدلالة واللسانيات الشكلية ومنظري الدلالة الشكلية من فلاسفة اللغة .

٢- الاتجاه السياقي أو التواصلي القاضي بكون المعنى له علاقة بالمرجع الطبيعي أو المجتمعي الذي تتحدث عنه القضية اللغوية أو الخطابية ، ويخضع تحققه لشروط السياق والمقام فحسب وليس لشروط الصدق اللغوي نفسه ويمثله ما يسمى بسيمياء التواصل واللسانيات الوظيفية ومنظري المقاصد التواصلية في المنطق الحديث [١] .

٣- الاتجاه التأويلي ويضمّ اتجاه سيمياء الثقافة وبعض الاتجاهات الفلسفية في التفسير إذ يكون المعنى شبكة معقدة من العلاقات القائمة بين عدة عوامل ، منها : المنشئ أو القائل ، والنص ، والقارئ ، والمرجعيات السياقية ، فلا يمكن بسهولة ، اختزال عنصر من عناصر الشبكة ، وربط المعنى باتجاه وحيد من العوامل على تضاريس شبكة المعنى .

انطلقت فينومينولوجيا هوسيرل ، بادئ بدء ، من فحص الادراك الذاتي subjective cognizance وموضوعه أي الشئ المدرك ، بصورة متزامنة فالفينومينولوجيا الهوسيرلية ((لاتضع تمييزا نظريا بينهما أبدا ، بل تؤآلف الاثنين فلا توجد ، في فينومينولوجيا هوسيرل ، ثنائية ــ واقع خارجي external وداخلي internal ؛وعليه تنقطع المحايثة والتعالي transcendence عن الوجود:فالموضوع هو فاعلية الوعي نفسه وشكل الفاعلية هو فعل قصدي أو

---

[١]) داسكال : الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة ، ترجمة : حميد لحمداني وآخرون ، مطابع افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، انظر ص٤٢ ــ ص٤٣ .

قصدية intentionality))[١] .

فالقصد أو القصدية تعني أن أفعال الوعي متجهة دائما وقاصدة لشيء معين ، وقد اخذ هوسيرل مفهومه المركزي هذا من سيكولوجيا فرانز برنتانو مع اعطائه معنى يتآلف مع الفينومينولوجيا ، ((ففي سيكولوجيا برنتانو يعني القصد سعي الذات إلى الموضوع أي انه مفهوم علاقة ، ولدى هوسيرل هو النمط الوحيد لفعالية الوعي))[٢] .

ويتجاوز هوسيرل النزعتين الذاتية والموضوعية أو المثالية والمادية في الفلسفة بذهابه إلى القول أن أفعال الوعي في حقيقتها لا ذاتية وإنما ما بين ذاتية أو تذاوتية inter-subjective .

إذن عدت فينومينولوجيا هوسيرل مسالة الادراك مسألة أساسية محورية تدور عليها ، فقد رأت أن هنالك ((احادية جانب جوهرية essential onesidedness لكل ادراك خاص لشيء مادي معين))[٣] .

ففي كل حادثة ادراكية يكون الادراك من جانب محدد أو نقطة معينة للملاحظة والادراك ، وعليه يشخص الموضوع المدرك نفسه من جانب واحد وليس من الجوانب كلها ، وبعلاقة الموضوع المدرك بهذا الطابع أحادي الجانب للادراك المحدد سيكون لدينا نوع من النقصان أو عدم الاكتمال incompleteness ، وهذا النقصان أو احادية الجانب ((يحدد طابع الظاهرة المتأصل والمحايث في كل ادراك))[٤]،ويتجلى الشيء في ذاته – self something من خلال ذلك النقصان في كل ادراك محدد أو أحادي الجانب ، إذ يستدعي الرجوع إلى مجموع الادراكات احادية الجانب الأخرى ليتمّ تلافي

---

١)Gyorgy M. Vajda : phenomenology and literary criticism in : Lajos Nyiro (ed.) : literature and its interpretation , Mouton , the Hague , 1979 , p : 168 .

٢) Ibid: p . 189 .

٣) Aron Gurwitsch : The phenomenology of perception : perceptual Implications , in : James M . Edie (ed.) : An invitation to phenomenology , Chicago , Quadrangle Books , 1965 , see p . 17 .

٤) Ibid : p . 18 .

النقصان الممكن ، وهذا يعني أن كل ادراك محدد هو مرحلة من عملية تكاملية أو جزء من نظام الحاقي للادراك أو هو تعبير عن ذلكم النقصان أو عدم الاكتمـــال المتأصل في العملية الادراكية الذي تتبدّى من خلاله ماهية الظاهرة .

إذن فالنقصان الادراكي جزء رئيس من العملية التي تتبدّى من خلالها الظواهر مادية كانت أم فكرية ، فالمعنى يتكامل بوصفه عملية تبدّي ماهوي بصورة مستمرة ، ولعل هذه العملية التكاملية الالحاقية قائمة على تجذر النقصان الادراكي في العملية التدليلية وهو نقصان قائم كما ذكرنا ، على احادية الجانب onesidedness في العملية الادراكية .

فما الفرق ، على وفق هذا التصور الفينومينولوجي بين الادراك الفني في الشعر والادراك الاعتيادي ، وهل ــ يمكن الاستفادة من تطويع تصورات هوسيرل بصدد طابع احادية الجانب في الادراك الاعتيادي لالقاء نور نظري على ماهية التدليل في الشعر؟.

اعتقد أن تصورات هوسيرل تشكل اطارا مناسبا لفهم عملية التدليل الشعري ذلك أن اللغة الشعرية في حقيقتها شبكة من النقصان المستمر في التدليل ، فليس ثمة معنى محدد يركن إليه جانب قارئ ما إلا وأضاف عليه وألحق به معنى آخر قارئ ثان ، وهكذا دواليك ، إذ يتجلى الطابع الالحاقي في عملية التدليل الشعري في وقوعه موازيا للسكت الشعري بين الأوجه الخطابية والتنافذ بين الرتب الهيرمنيوطيقية مما يمكن لنا القول أن الادراك في الخطابات الشعرية تجانبي الطابع وليس أحادي الجانب كما هي الحال في الخطابات الاعتيادية ، أي أن هنالك جدلا ادراكيا في عملية التدليل يوازي جدل الأوجه الخطابية والرتب الهيرمنيوطيقية .

غير أن هذا التجانب الادراكي به حاجة إلى التعيّن والتحقّق في كيفيات مفهومية وتصورية ، يمكن الاستفادة ، بصددها ، من سيموطيقا بيرس الغنية بمفاهيم تتعلق بالكيفيات التي تتشكل بها أنماط متنوعة من العلامات على وفق عملية التدليل semiosis التي تعود إلى ثالوثية المقولات البيرسية .

يميز بيرس ، ابتداء ، نوعين من التصورات الفلسفية :

١- التصور الانطولوجي : تكون فيه المقولات على وجه العموم عن اشياء ممكنة من حيث المعرفة بغض النظر عن وجودها عيانا في الخارج .

٢- التصور الفينومينولوجي : تكون فيه المقولات عن اشياء ممكنة من حيث المعرفة ومتحققة من حيث الوجود ، وقد جذّر بيرس في هذا التصور،مقولات ثلاثة هي مقولة الاولية ومقولة الثانوية ومقولة الثالثية[١] .

تعني مقولة الاولية Firstness نمط الوجود الذي تكون فيه الموضوعات المدركة مستقلة بذاتها من دون الرجوع إلى موضوع ثان كالكيفيات الشعورية مثل الحمرة بوصفها لونا أو الرائحة بوصفها موضوعا للشعور من دون أن ترتبط بشيء ثان .

في حين تعني مقولة الثانوية secondness نمط الوجود الذي يتعلق فيه الموضوع المدرك بموضوع أو شيء ثان من دون أن يتعلق باي موضوع ثالث كالاشياء الواقعية والموضوعات الموجودة في الخارج كحمرة الافق أو رائحة الزهر وما إلى ذلك .

أما مقولة الثالث Thirdness فهي نمط الوجود الذي يتعلق بموضوع ثان وموضوع ثالث مرتبطين احدهما مع الأخر ، ومثال هذه المقولة العلامات كلها بانماطها جمعاء كعمليات التفكير والاستدلال والتعبير والاتصال[٢] .

إذن العلامة بنت مقولة الثالثية وهي تعمل على وفق ثالوثية triadicity عملية التدليل semiosis التي يحددها بيرس بتعاون أو تعاهد ثلاثة اشياء هي العلامة sign وموضوعها object ومفسرتها Interpretant [٣] ، فهي العملية التي يتم بها إنتاج المعنى بوساطة العلامة.

---

١) D . Greenlee : Peirce's concept of sign , see : p . 34 .

٢) Ibid: see : p . 34 – 35

وكذلك عادل فاخوري : السيمياء عند بيرس ، في : مجلة دراسات عربية عدد ٦ نيسان ، ١٩٨٦ ، بيروت ، انظر ص١١٦ .

٣) Ch . S.Peirce : The Essential Peirce , selected philosophical writings , edited by the pierce Edition Project , 1998 , Bloomington and Indiana Polis : Indiana University press , see Vol. 2 , p. 411 .

فسيميوطيقا بيرس ، تتعلق بعملية تدليل قائمة على ثالوثية المقولات والعلاقات وتتجذر بالتصور الفينومينولوجي للمقولات ، وعليه فهي ترتبط بانماط من العلامات العامة المتنوعة التي لا تكون على الرغم من وفرة أنماطها الفرعية متكيفة لوصف سيرورة التدليل في العلامات الشعرية ، ذلك أن العلامة أو الماثول representamen باصطلاح بيرس ، معروفة بوصفها وجها خطابيا واحدا، وموضوع العلامات محدد بوصفه المرجع الذي تعبر عنه العلامة على وفق مفسرتها المحددة بوصفها الرابط بين العلامة وموضوعها، أي الرتبة الهيرمنيوطيقية المحددة ، غير أن اللغة الشعرية ، كما عرفنا ، تعتمد علامات تمثل جدلا مستمرا بين أوجهها الخطابية أي السكت الشعري ، فيكون موضوعها لا محددا وعائما بحسب مفسرتها التي هي بدورها تمثل تنافدا جدليا بين رتب هيرمنيوطيقية متنوعة ، وعليه فلا يمكن قياس عملية التدليل في الشعر على عملية التدليل في سواه ، مما يوجب تطوير الخطاطة النظرية للسيمياء البيرسية بما يناسب واقع التدليل في اللغة الشعرية .

يذكر بيرس أن قائمة المقولات categories تعبر عن التصورات المفهومية المشتقة من التحليل المنطقي للفكر أو التفكير ومرتبطة بقابلية أن تطبق على الأشياء والوقائع الكائنة ، وبالطبع فهو يقتصر على ثلاثة من المقولات كما ذكرنا حيث تكون الاولية مقولة للشعور والثانوية مقولة للأشياء الموجودة والثالثية متعلقة بالتعبير عن الأشياء والمشاعر لافهام الآخرين أي العلامات بأنماطها جمعاء[1] .

إذن، فالمقولات البيرسية مقولات فينومينولوجية الطابع ، وليست انطولوجية الطابع ، أي إنها ممكنة الإدراك وقابلة للوجود ، وسنطور الخطاطة البيرسية للمقولات ، بما يلائم الخطاب الشعري وممكناته الادراكية والوجودية فنقترح ، هنا ، الحاق مقولتين انطولوجيتي الطابع ، تكمّلان عمل العلامة بالتحليل

[1]) Jay Zeman : Peirce's Theory of signs (w . w . w)

البيرسي من جهة، وتصبّان في الطابع الخصوصي للعلامة الشعرية وطبيعة عملية التدليل فيها كما تتصوره نظريتنا التأويلية في الشعرية .

وعليه ، صار لدينا مقولات خمسة : هي مقولات الأولية والثانوية والثالثية كما تصورها بيرس ، فضلا عن مقولة السلب ومقولة الايجاب كما نضيفها نحن استفادة من تحليلات جوليا كرستيفا في نظريتها الشعرية القائمة على مفهوم السلبية Negativity[١] .

ولم تعد عملية التدليل بذلك قائمة على ثالوثية triadicity المقولات والعلاقات وإنما على خاموسية pentadicity المقولات والعلاقات ، وهي خاموسية تتمحض بالخطابات الشعرية ولا تجري على الخطابات التواصلية العامة ومن ههنا قيمة مائزة ، في تصورنا ، للخطاب الشعري عن الخطاب التواصلي الاعتيادي .

فمقولة الرابعية fourthness هي مقولة سلب ونفي ونقض لكل تكوين تصوري غير ممكن الوجود ، أي هي مقولة تصورية تتعلق بإدراكنا لما هو غير ممكن الوجود من الناحية الواقعية ، كـــ" ماء الملام " و" دموع الناي " و " السماء المريضة " وما إلى ذلك من تصورات لا إمكانية لتحققها في الخارج ، أي بعيدا عن وجودها الذهني فحسب .

أما مقولة الخامسية fifthness فهي مقولة إيجاب وإحقاق التصورات ممكنة الوجود والتحقق في الاعيان الخارجية ، وهي بذلك ، تعمل على الضد من مقولة الرابعية في الوظيفة التصورية إلا انها تعمل إلى جنبها في الغاية التدليلية : إن العلامة في الخطابات الشعرية تعمل بمستويين ادراكيين[٢]لانتاج الدلالة ؛ المستوى الأول الذي تتحقق فيه الدلالة كما اعتادها الوعي المدرك من قيم لغوية وعرفية ، والمستوى الثاني الذي تتحقق فيه الدلالات الشعرية بوضع المستوى الأول في سياق من الشروط الوجودية تأباها القيم اللغوية والعرفية للوعي المدرك ، فنحن نعلم أن صوت الناي حزين وأن الدموع إمارة الحزن ، بالمستوى الأول

---

[١]) جوليا كرسطيفا : علم النص ،انظرص٨٦-ص٨٧

[٢]) رولان بارت : مبادئ في علم الأدلة ،ص١٣٦

بحسب قيمنا اللغوية والعرفية ، ولكننا لا نفهم دموع الناي بهذا المستوى ،وإنما من خلال المجابهة بين المقولتين الانطولوجيتين : مقولة الرابعية المتعلقة بالسلب والخامسية المتعلقة بالإيجاب ، نستطيع أن نحدد تيار الدلالة الشعرية في مفهوم شعري غير ممكن الوجود بتاتا كدموع الناي غير أنه يتألف من مكونات قابلة للوجود بالطبع .

يقول أمل دنقل في قصيدة (الطيور) :

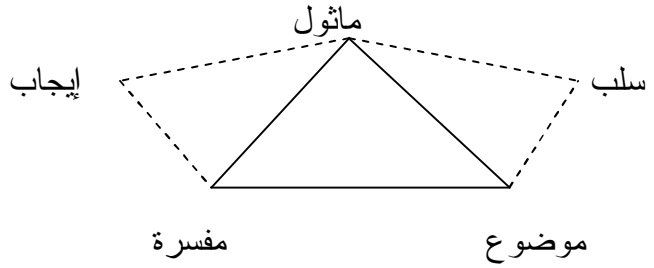
((الطيور معلقة في السموات
مابين أنسجة العنكبوت الفضائي : للريح
مرشوقة في امتداد السهام المضيئة
للشمس ،
(رفرف ..
فليس أمامك ــ
والبشر المستبيحون : صاحون ــ
ليس أمامك غير الفرار ..
الفرار الذي يتجدد .. كل صباح !) [1] .

هنا ، بالطبع ، علامات شعرية وعملية تدليل شعرية هي التي تجعل من الطيور معلقة في السماوات وقد ثبتتها انسجة متصورة لعنكبوت فضائي متصور ، فعملية التدليل البيرسية ذات الطابع الثالوثي لا تفي بامكانات الدلالة الشعرية وهو أمر بيّن بذاته ، إذ أن ثالوثية العلامة وموضوعها ومفسرتها هنا لا تتكشف لإدراك معين بل تبقى دون عتبة المعنى الا بإلحاق مقولة السلب ومقولة الايجاب ليستطيع الوعي على وفق خاموسية العلامة وموضوعها ومفسرتها وامكانها وعدم إمكانها أن يكشف عن مستوى جديد من المعاني لا عهد له به ولا قبل ، وهو مستوى فائق للتدليل تصبح فيه الطيور ، فعلا ، معلقة في السماوات بسبب شبكة نسجها

[1]) أمل دنقل : ديوان أمل دنقل ، ص٣٨٤ .

العنكبوت الفضائي من دون أن تسقط أرضا ، على الرغم من عدم إمكان ذلك من جهة التحقق خارجا ، وامكان ذلك من جهة التصور فحسب .

يمكن أن نرسم مخططا توضيحيا يبين خاموسية العلامة :



لم يعد موضوع العلامة الشعرية ، بهذا التصور الخاموسي واحدا بل يتأرجح بين سلب وايجاب ، كما أن مفسرة العلامة ، أيضا ، ستتعدد ، بحيث تصبح رتبا هيرمنيوطيقية متنوعة تتجادل فيما بينها على وفق منطق السكت الشعري .

لقد ذكرنا أن الوعي ، يخضع إلى عمليتين مترافقتين في ادراكه الموضوعات هما عملية احادية الجانب من جهة ، وعملية النقصان المستمر من جهة ثانية ، وفي الخطابات الشعرية تتحطم هذه الأحادية الادراكية عن طريق التجانب المستمر أي الخضوع إلى عملية إلحاق واكمال مستمرة ، فلن يكون ثمة معنى نهائي أو دلالة مغلقة ، بل إنفتاح على ((تذوق لا نهائي)) كما يعبر امبرتو إيكو ، فيكون الخطاب الشعري ((مصدرا لا ينفد من التجارب ، كلما تم تسليط الضوء عليه بكيفية متنوعة اعطى في كل مرة جانبا جديدا)) [1].يموّه السكت الشعري بجدل اوجهه الخطابية وتنافذ رتبه الهيرمنيوطيقية أحادية الجانب الادراكي ويمنع اكتمال القصد واحقاق المعاني ، بل يسعى إلى نوع من التجانب الادراكي ويؤصل النقصان المستمر في تحقيق المعاني ، ففي هذه القصيدة لأدونيس :

((سميتك السحاب

يا جرح يايمامة الرحيل

---

[1]) امبرتو إيكو : تحليل اللغة الشعرية ، ص٨١ .

سميتك الريشة والكتاب
وها أنا أبتدئ الحوار
بيني وبين اللغة العريقة
في جزر الاسفار
في أرخبيل السقطة العريقة
وها أنا أعلم الحوار
للريح والنخيل
ياجرح يا يمامة الرحيل)) [1]

يتجلى التجانب الادراكي في اللعب الحر بالخطابات والنداءات والتضايفات بل أنه قد يصبح دون عتبة الإدراك لولا آلية التكرار وتناسل الدلالات عبر التكرار كما في أكثر من موضع ، فيصبح وعي القارئ مشوشا لصالح بنية النقصان المستمر إذ يكون الإدراك منفتحا على عدد غير منته من امكانات التدليل إذ ليس هنالك من موضوع محدد ولا مفسرة واحدة وإنما تنوع جدلي في الأوجه الخطابية والرتب الهيرمنيوطيقية وامكانات مستمرة للتدليل .

وفي قصيدة لحسب الشيخ جعفر :

((تلقّفنا ترابك ساعة الميلاد
وغذّانا بزهر الماء والطين
فأن شقّت سيوف البرق ، يوما ، جلدة الجاموس
ودوّى الرعد ، واندلقت دموع الله
تفتّح عن حدائق أرجل الغربان والرشاد ،
فطعم الحندقوق المرّ طعم شتائنا العاري
وطعم الصيف
حلاوة تمرك المغموس باللبن .)) [2]

يتبدّى ، بصورة بارزة ، التجانب الادراكي في كل صورة مجـــــازية أو

---

[1]) ادونيس : الأعمال الكاملة ج ١ ، ص١٧٠ ــ ص١٧١ .

[2]) حسب الشيخ جعفر : الأعمال الشعرية ، ص٢٣٠ .

عبارة في هذا المقطع ، وهو نمط دلالي متأصل في اللغة الشعرية ، فبسبب الحقل المعياري والحقل الاحرافي يتولد ، بالطبع ، سكت شعري على المستويين التركيبي والبلاغي ، مما يولد دائرة مستمرة من توليد الدلالات تعتمد مسائل عدة أهمها التجانب الادراكي ، ذلك أن جدل الأوجه الخطابية يضمن تعدد المعاني ؛ فسيوف البرق التي تشقّ جلدة الجاموس واندلاق دموع الله بعد دويّ الرعد سيكون سببا لتفتّح ارجل الغربان والرشاد ... إن ارجل الغربان هذه ودموع الله وسيوف البرق لا يمكن أن تدرك من جانب محدد ، وإلا وقع نوع من العبثية اللغوية التي لا طائل من ورائها وإنما ينبغي أن تدرك تجانبيا أي من عدة جوانب معا فبقدر ما تشقّ السيوف الجلد وان تكون للغربان أرجل ويكون البرق صاعقا للكائنات الحية كالجاموس وهي مفاهيم تؤيدها مقولة الخامسية التي توجب أحقاق الممكنات ، يكون ، من جهة أخرى ، توزيع هذه المكونات في سياقات إحرافية ملبسة كدموع الله وسيوف البرق مما تؤكده مقولة الرابعية التي تنفي وجود ما لا يمكن وجوده في الاعيان الخارجية ، كما أن التورية ،هنا ، تزيد إلباس الممكنات بغير الممكنات ، إذ أن هنالك نباتا طبيعيا يدعى (رجل الغراب) لشبه اوراقه وسيقانه بـــ (رجل الغراب) ،وهو امر يجعل النقصان الادراكي متأصلا في كل عملية تدليل شعري ،لا يمكن الركون بها إلى جانب دون آخر ، بل ينبغي إلحاقها بمكملات تفتح العمل الشعري على دلالات متعددة ، وربما غير منتهية .

في قصيدة البياتي (موعد في المعرّة)التي يتألف حقلها المعياري من علاقات تناصية مع شخص الشاعر المعري ومدينته من جهة ومع أهم نصوص المعري الشعرية وأكثرها شيوعا من جهة اخرى ، أي قصيدته التي منها :

((صاح هذي قبورنا تملأ الرحـــ ـــب فأين القبور من عهد عاد))[1]

يقوم البياتي باستعادة هذا البيت جزئيا ووضع بعض مكوناته في سياقات إحرافية جديدة :

((صاح هذي أرضنا من ألف ألف تتنهد

[1]) أبو العلاء المعري : ديوان أبي العلاء المعري (الموسوعة الشعرية-CD)

وعليها النار والعشب
عليها يتجدد
صاح إنّا
أبدا من عهد عاد نتغنى
والأقاحي والقبور
تملأ الأرض ، ولكنا عليها نتلاقى
في عناق أو قصيدة
مثل أطفال نغني ، نتساقى
خمرة الحب الذي أبلى جديده)) [1]

من البيّن ، هنا ، أن العملية التدليلية أكثر تعقيدا منها في الخطابات غير الشعرية ، من حيث طبيعة الحقلين المعياري والاحرافي الخاص بالتركيب الشعري اللذين يوجهان عملية تدليل مزدوج كما أن احادية الجانب في ادراك العمل الأدبي ، هنا ، غير ممكنة ،البتة ، لأي قارئ نصي بسبب تشبعه بقراءات خطابية سابقة ، تشكل بدورها جوانب متعددة للإدراك .

إننا مع البياتي نعرف امكانات الحياة في التلاقي والمعانقة والقصائد وغناء الأطفال وخمرة الحب كما يدعوها ، وكذلك تجدد النار والعشب ، وهي مفاهيم يمكن ان تتحقق بحسب مقولة الايجاب،غير ان وضع هذه المفاهيم في تعارض جدلي مع بيت المعري المستعاد هنا ، يجعل من المستحيل تحقق ذلك ، فالمعري يتحدث عن أعيان محددة ممثلة بقبورنا ، وقبور طمست من عهد عاد ، دلالة على كرّ الموت وفرّ الحياة ، في حين يتحدث البياتي عن تشخّص هذه الحياة في كل ذلك حتى القبور التي هي امارة الموت ، ان الحياة باقية على الأرض من عهد عاد غير أنها ليست حياة فرد محدد بل هي مفهوم عام وليس مشخصا .

ففي هذه القطعة نعثر على مدلولات شعرية يمكن تصور وجودها وإحقـــاق هذا الوجود تصورا لا تصديقا بسلب هذا الوجود على الصعيد التصديقي ومن هنا

---

[1]) عبد الوهاب البياتي : ديوان البياتي ، ج ١ ، ص٣٦٥ ــ ص٣٦٦ .

يتولد جدل داخل عملية التدليل الشعري بسبب هذا التناقض الجديد بين المقولتين الانطولوجيتين فتلاقينا على هذه الأرض من عهد عاد في عناق أو قصيدة بقدر ما يكون مدلولا ممكنا على صعيد التصور إلا أنه غير ممكن ، أبدا ، على صعيد التصديق وهو الأمر نفسه مع جميع الصور المجازية للغة الشعرية إذ ليس هنالك من ((ماء ملام)) على صعيد التصديق في بيت أبي تمام :

((**لاتسقني ماء الملام فانني صبّ قد استعذبت ماء بكائي**))[1]

ليطلب احدهم أن لا يستسقى به .

تنطوي عملية التدليل في الشعر ، إذن ، على قضيتين جديدتين بالنسبة للتدليل في سواه ؛ هما :

١- إلحاق مقولتين انطولوجيتين بالمقولات الفينومينولوجية في تكوين العلامة واشتغالها في توليد المعنى بحسب عملية تدليل شرحتها سيمياء بيرس ، وبالطبع فانّ هاتين المقولتين من حيث عملهما تشبهان ، إلى حد ما ، مفهوم كرستيفا عن السلبية في اللغة الشعرية.

٢- الطابع الالحاقي لعملية الإدراك نفسها في الشعر ؛ فهي تقوم على التجانب لاعلى احادية الجانب one sidedness ، ففي كل قراءة شعرية ثمة تجانب one and other sidedness أو intersidedness ، يعبّر عن النقصان المستمر لاتمام المعنى وغلق الدلالة وتحصيل القصد .

يمكن للمخطط الآتي أن يوضح الفرق بين الخطاب الشعري والخطاب الاعتيادي:

الخطاب	الأوجه الخطابية	الرتب الهيرمنيوطيقية	عملية التدليل
اعتيادي	محددة بصورة منعزلة	محددة بصورة منعزلة	أحادية جانب على وفق المقولات الثالوثية
شعري	متصلة بصورة جدلية عبر السكت	متصلة بصورة جدلية عبر السكت أو التنافذ	تجانبية على وفق المقولات الخاموسية

[1]) أبو تمام : ديوان ابي تمام ،(الموسوعة الشعرية- CD)

المبحث الثاني

التدليل المزدوج

يمكن القول ان النظام الدلالي للخطابات الشعرية نظام مفتوح[١] ، بالنسبة إلى النظام الدلالي المعياري للخطابات الاعتيادية ، الذي يعدّ مغلقا ، وهو امر لا يبعد الخطاب الشعري عن الآليات التدليلية التي يألفها الخطاب الاعتيادي بل يعمد إلى مزاوجة أنماط من العلاقات التي أطلق عليها البعض كما سنرى ، علاقات حضور وعلاقات غياب لتأليف المتوالية اللغوية .

إن نمط التدليل المزدوج هو النمط الطبيعي لإنتاج الدلالة الشعرية ؛ فهي دلالة رهينة بنظامين اثنين : النظام المعياري المغلق نفسه والنظام الاحرافي المفتوح ، فضلا عن مجموعة من الآليات التدليلية التي تؤمن هذا الازدواج في التدليل الشعري .

لقد بيّن فردينان دي سوسور في محاضراته وجود طابعين للعلاقة التي تقيمها العلامة اللغوية مع غيرها من العلامات طابع الحضور الذي أطلق عليه العلاقات السنتاكمية syntagmatic ، وكل سنتاكم syntagm بحسب سوسور يتألف من علامتين تقيمان بينهما علاقة محددة وتكون العلامتان ــ أو أكثر ــ حاضرتين في المتوالية اللغوية ، وتتحدد قيمة العلامة على وفق العلاقة بينها وبين بقية العلامات المؤلفة بهذه العلاقات السنتاكمية[٢] .

أما الطابع الثاني فهو طابع الغياب ، ويطلق عليه دي سوسور العلاقات الايحائية أو الاقترانية Associative وهي علاقات تقيمها العلامة اللغوية مع علامات أخر غير حاضرة (أو ظاهرة) في المتوالية اللغوية ، وانما غائبة (أو مضمرة) في ذهن المتكلم ، وهي علاقة العلامة بكل ما يمكن أن تثيره أو تحفّزه في الذهن من علامات أخر مشابهة أو مقارنة لها ، ويقرر سوسور أن هاتين

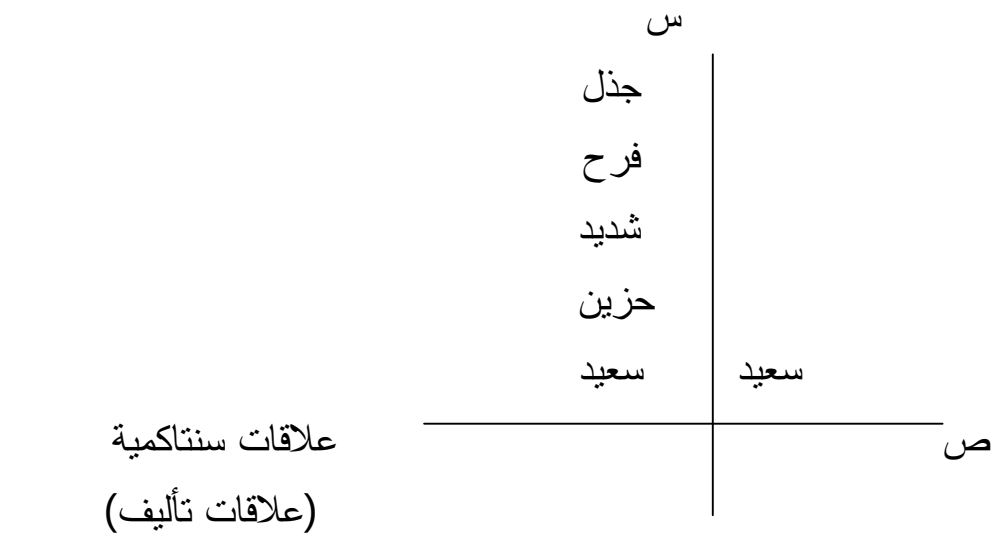
---

[١]) امبرتو ايكو : المرسلة الشعرية ، في مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، عدد ١٩/١٨-١٩٨٢ ، انظر : ص١٠٢ ، وكذلك ايكو : تحليل اللغة الشعرية ، انظر ص٨١ ، وكذلك كرسطيفا : علم النص ، انظر ص٨٦ ــ ص٨٧ .

[٢]) فردينان دي سوسور ، علم اللغة العام ، انظر ص١٤٢.

المجموعتين من العلاقات علاقات الحضور وعلاقات الغياب (أو السنتاكمية والإيحائية) هما عماد القواعد اللغوية كلها[١] .

استفاد رومان ياكوبسن من هذه الثنائية بوصفها اطارا لسانيا لوصف الوظيفة الشعرية المميزة للخطاب الشعري ، التي تتكون عبر قانون التكافؤ ، وهو اسقاط محور علاقات الغياب على محور علاقات الحضور ، فتكون العلامات التي تربط بينها علاقات اقترانية أو ايحائية هي الحاضرة في المتوالية اللغوية ، ويمكن للمخطط الآتي أن يبين مبدأ التكافؤ :



علاقات إيحائية (علاقات اختيار)

فالمتوالية اللغوية السنتاكمية ، هنا ، (سعيد سعيد) ، جاءت من بين عدة اختيارات إيحائية ممكنة باختيار واحد يمثل جناسا بلاغيا أساسه اختيار مكونات متكافئة ، وبالطبع هنا متكافئة صوتيا ، لتكوين متوالية سنتاكمية ، وهذا الإسقاط للمحور السيني على المحور الصادي هو مبدأ التكافؤ equivalence المولد للوظيفة الشعرية[٢] .

إن ياكوبسن يمتح من تراث الشكلانية الروسية ، الذي كشف بوساطة ثنائية كراسوفسكي في المشابهة Similarity والمجاورة contiguity ، عن نمطين

---

[١]) فردينان دي سوسور ، علم اللغة العام ، انظر ص١٥٦ .

[٢]) رومان ياكوبسن : قضايا الشعرية : انظر ص٣٣ ــ ص٣٤ .

also : Roland Posner : Rational discourse and poetic communication, Barlin, New York , mouton . 1982 , see P.P. 132 – 133 .

من التأليف ؛ شعري نموذجه الاستعارة ، ونثري نموذجه الكناية[١] ، وهو أمر يتداخل مع ثنائية العلاقات السوسورية ، إلى حد ما ، من دون تماه ، كما أن هذه الثنائية التي ترتكز على علاقة حضور من جهة وعلاقة غياب من جهة أخرى ، قد تتلاقى مع آليات وأنماط للتدليل اللغوي في تراثنا الأصولي ، وهي جميعا تسهم بشرح طبيعة الخطاب الشعري وتفسيرها بما ينسجم مع الفهم التأويلي لصياغة نظرية في الشعرية .

يتبنى الأصوليون نمطين من المفاهيم هما مفهوم الموافقة ويطلقون عليه فحوى الخطاب ، ومفهوم المخالفة ويسمونه دليل الخطاب ، يعرف الآمدي مفهوم الموافقة بأنه ((ما يكون مدلول اللفظ في محل السكوت موافقا لمدلوله في محل النطق ، ويسمى أيضا فحوى الخطاب ولحن الخطاب))[٢] .

وضربوا مثلا ، قوله تعالى : ((ولا تقل لهما أف))الاسراء٢٢ ، إذ يفهم من الآية ، لا في محل نطقها ، شمول النهي ما هو أولى من التأفيف ، يقول ابن الشهيد الثاني : ((ذهب العلاّمة ــ رحمه الله ــ في التهذيب ، وكثير من العامة : إلى أن تعدية الحكم في تحريم التأفيف إلى أنواع الأذى الزائدة عنه من باب القياس ، وسموه بالقياس الجلي . وأنكر ذلك المحقق ــ رحمه الله ــ وجمع من الناس ، واختلفوا في وجه التعدية ، فقيل انه دلالة مفهومه وفحواه وسموه بهذا الاعتبار مفهوم الموافقة ، لكون حكم غير المذكور فيه موافقا لحكم المذكور))[٣] .

أما مفهوم المخالفة ((فهو ما يكون مدلول اللفظ في محل السكوت مخالفا لمدلوله في محل النطق ، ويسمى دليل الخطاب))[٤] ، وقد اختلف الأصوليون في

---

[١]) تزفتان تودوروف : نقد النقد ، انظر ص٢٨ .

[٢]) الآمدي (علي بن محمد) : الإحكام في أصول الأحكام ، تعليق الشيخ عبد الرزاق عفيفي ، ط٢ ، ١٤٠٢ ، المكتب الإسلامي ، دمشق ، ج٣، ص٦٦ .

[٣]) ابن الشهيد الثاني (جمال الدين الحسن بن زين الدين) : معالم الدين وملاذ المجتهدين ، تحقيق : لجنة النشر ، مؤسسة النشر الإسلامي ، قم ، ص٢٣٠ .

[٤]) الآمدي : الإحكام في أصول الأحكام ، ج٣،ص٦٩ .

عدد أصنافه وموارده ودرجاته ، غير أنهم اشتركوا في الموارد الآتية[1] :

١. مفهوم اللقب كتخصيص الأشياء الستة في الربا.
٢. مفهوم الشرط: إن كان كذا فافعل كذا.
٣. مفهوم الغاية: ((ولا تقربوهن حتى يطهرن)).
٤. مفهوم الوصف : ((في الغنم السائمة زكاة)) .
٥. مفهوم الحصر : ((إنما الشفعة فيما لم يقسم)) ، و((إنما الربا في النسيئة)) .
٦. مفهوم العدد كتخصيص حد القذف بثمانين .

إذن هنالك ثنائية أصولية بخصوص المفهوم ، وهو ما يفهم لا في محل النطق ، بل يشكّل نوعا من علاقات الغياب إذا ما قورن بالمنطوق ، وهو ما يفهم في محل النطق تحديدا فيشكّل نوعا من علاقات الحضور ، والمسألة المفيدة هنا أن كلا من فحوى الخطاب ودليل الخطاب يعمل في توليد الدلالة المتضمنة في الأحكام الخمسة من جهة الشرع (الحلال والحرام والمندوب والمستحب والمكروه) ، ومن جهة المعنى العام العرفي واللغوي .

وهذا يعني أن فحوى الخطاب ودليل الخطاب لا يعملان بوصفهما آليتين تدليليتين في القضايا الشرعية الدينية فحسب ، وانما يعملان في كل مجالات التواصل والتبليغ الممكنة بين البشر ، ومن ضمنها الخطابات الشعرية .

وعليه فالتدليل المزدوج في الخطابات الشعرية يعتمد جميع الآليات التدليلية التي قد تكون متعارضة جوهرا أو عرضا ، فهنالك فحوى خطاب ودليل خطاب في الآن نفسه ، وليس هنالك جانب واحد تركن إليه عملية التدليل بل ثمة تجاذب مستمر كما بيّنا سابقا ، كما أن التعارض الجدلي بين الحقل المعياري والحقل الاحرافي ، يولّد هذا النمط من التدليل المزدوج ، إذ أن هنالك تجاذبا مستمرا بين

---

[1]) انظر في ذلك كلا من : الآمدي : الإحكام في أصول الأحكام ، ج٣،ص٧٠ ، وكذلك : ابن حزم : الأحكام في أصول الأحكام ، تحقيق احمد شاكر ، الناشر زكريا يوسف ، ٧ج، انظر ص٨٨٧-ص٨٨٨ ، وكذلك أبو حامد الغزالي : المستصفى في علم الأصول ، تحقيق : محمد عبد السلام عبد الشافي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤١٧ ، انظر :ص ٢٧٠ ــص ٢٧٢ .

معنى ظاهر ومعان خافية باطنة أو محتملة ، فضلا عن تواجد علاقات الحضور وعلاقات الغياب في حيز واحد من عملية التدليل ، فلو أخذنا قصيدة (الحاح) لسعدي يوسف مثالا :

((يا سالم المرزوق خذني في السفينة ... في السفينة
خذ مقلتي ثمنا ... سأعمل ما تشاء
إلا حكايات النساء !
يا سالم المرزوق ... زوجتي الحزينة .
في بيت والدها سجينة
في قرية بالقرب من سيحان جرداء النخيل
قد كان والدها من الشكوى يموء
كالقطّ في عزّ الشتاء
يا سالم المرزوق ... اعمل ما تشاء
إلا حكايات النساء !))[1]

لوجدنا أن الوعي يتعلق بنوعين من الظواهر ، بقدر ما هما متباينان ، يكونان متداخلين بصورة إلباسية ويكون التدليل ؛ أي عملية صنع الدلالة ، بذلك مزدوجا ، إذ أننا نعثر بالنوع الأول على الشكوى الثورية من كل مظاهر السلب الاجتماعي : الخوف والفقر والهروب وهي أحكام نصل إليها عن طريق آلية فحوى الخطاب ، فالزوجة السجينة في بيت ابيها في قرية سيحان الجرداء أولى بها أن تكون هاربة وخائفة وفقيرة ، لاسيما أن أبيها كثير التشكّي ، وطلب المساعدة من سالم المرزوق أن يأخذه في السفينة بأي ثمن كان ، هو أيضا يؤدّي بآلية فحوى الخطاب إلى حكم مؤداه الهروب والخوف والفقر أيضا :

((خذ مقلتي ثمنا ...سأعمل ما تشاء))

فليس هنالك من مال مغر لسالم المرزوق وانما أعمال يمكن أن يؤديها البطل عوضا .

---

[1]) سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص٥٠٥ .

كما نعثر بالنوع الثاني على أحكام ودلالات معيارية ، ابتداء من دلالات التحديد النصية كأسماء الأعلام والأماكن (سالم المرزوق ، سيحان) ، فضلا عن الطابع البسيط في إنشاء المقطع ؛ فليس هنالك من صور مجازية معقّدة ، اللهمّ إلا استعارة المواء للوالد واستعارة العزّ للشتاء على الرغم من عامية هاتين الصورتين وشيوعهما في الاستعمال اليومي ، فالقصيدة تصبح ،ظاهرا ، شكوى من فقر ، وهروبا من واقع ، في حين تكون ، باطنا ، ثورة على كل مظاهر السلب في النظام الاجتماعي .

تتجلى آلية دليل الخطاب في القصيدة في لازمتها المعبرة :

((يا سالم المرزوق ... اعمل ما تشاء

إلا حكايات .. النساء))

فالحكايات هنا كناية عن الفعل الشاذ ، فحكم الاستثناء هنا مقصور على اللواط ، والبطل مستعد لما سوى ذلك ، وتتداخل آلية فحوى الخطاب مع آلية دليل الخطاب : فهاهنا يترشح حكم آخر ؛ أن البطل غير مستعد للتنازل عن شرفه ، ويفضّل أي شيء على التنازل عن شرفه .

ولأمل دنقل هذا المقطع من قصيدة (اجازة فوق شاطئ البحر):

((صديقي الذي غاص في البحر ...مات

فحنطته

... واحتفظت باسنانه ..

كل يوم إذا طلع الصبح : آخذ واحدة ..

أقذف الشمس ذات المحيّا الجميل بها ..

وأردّد"يا شمس ؛ أعطيك سنته اللؤلؤية ..

ليس بها من غبار . سوى نكهة الجوع !!

رديّه ، رديّه .. يروِ لنا الحكمة الصائبة"))[1]

---

[1]) امل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص١٤٤ ــ ١٤٥ص ، وقد استخدم الشاعر صيغة تأنيث السن بالحاق تاء به كما في العامية .

يتشكل الحقل المعياري من علاقات تناصية مع الحكاية الشعبية للاطفال حين تبدأ اسنانهم بالتساقط ، فهم يرمون السنّ في وجه الشمس ، ويتمنون أن ينبت مكانه سنا بديلا جميلا ، في حين يتألف الحقل الاحرافي من تشويه هذه الدلالة ، والجدل معها لاقامة تدليل مزدوج من جدل الحقلين ، وبالطبع سنعثر هنا على آليتي فحوى الخطاب ودليل الخطاب بوصفهما مزدوجا يعمل معا في التدليل الشعري .

إن غرق الصديق والاحتفاظ باسنانه ورميها بوجه الشمس ، كل صباح ، أمر كان أولى منه غرق أجيال من الشعب ، وتحنيط الأمة والاحتفاظ بهياكلها الاجتماعية المهدّمة ، وعليه يكون فحوى الخطاب هنا حاضرا بقوة في التدليل الشعري ، يرافقه ، في الآن نفسه ، دليل الخطاب الذي يتجلى في قوله :

((وأردّد : "يا شمس ؛ اعطيك سنته اللؤلؤية ..
ليس بها من غبار ...سوى نكهة الجوع !!
رديّه ، رديّه .. يروِ لنا الحكمة الصائبة ")) .

فهذه السنّ ــ أو الشعب ــ لم تعرف سوى نكهة الجوع ، وكل نكهة أخرى لم يعرفها ، فتأريخه تاريخ غبار وجوع ، كما أن استنطاق هذه السن ــ أو تاريخ جوعه ــ وحده الكفيل برواية الحكمة الصائبة .

ولحسب الشيخ جعفر من (رباعيته الأولى) هذا المقطع :

((الماء في الضوء القديم ، الماء في الظل القديم ، الماء يحمله صغيرا
عمره يومان ، حلوا نائما ، يلتفّ حول العنق منديل ،
وتنفتح العيون الخضر تحت الماء ؟ ذا نخل ؟ أنحمله إلى
البستان ؟ عمي ادفنه تحت النخل .. قيل : تعيش خلف
سياجها القصبيّ امرأة أحبت واحدا من صبية الجيران ،
قيل : عيونها خضر وخداها مرايا ، قيل : ارملة إذا انحلّت
ضفائرها ارتمت ذهبا يشعّ على البساط ..لمحتها يوما ،

أتذكر أيها النهر القديم ؟))[1] .

يمتاز هذا المقطع بتكوينه الشعري الفريد في التدليل المزدوج ؛ ذلك أن ادراك القارئ هنا لابد أن يكون تجانبيَّ الطابع ، إذ يتشكل في مجرى الادراك حقلان ملتبسان ببعضهما : حقل معياري قوامه مجموع الادراكات السابقة والممكنة لعلاقات اجتماعية يعيشها القارئ كوأد ابن السفاح ، وغمز العاشقات وخصوصا الارامل منهنّ بفعل الجريمة ، وحقل احرافي قوامه أسطرة هذا الواقع وتغريبه عبر استدعائه كذكرى حكاية ، ويعمل الحقلان في عملية التدليل بصورة مزدوجة حيث يختلط الواقع بالوهم ، والذكرى بالواقعة ، وعليه لا تكون الطفولة البريئة الموءودة إلا مزيجا من فعل قاس يرتكبه مجتمع جميل المظهر ،مجتمع عشاق بعيون خضر وخدود مرايا وضفائر ذهب.

إن هذا التدليل المزدوج هو المركّب الممكن لكل حادثة تلقّي أو ادراك شعري ، وهو في حقيقته ، استجابة موازية لجدل الاوجه الخطابية ؛ أي : السكت الشعري ، وجدل الرتب الهيرمنيوطيقية ؛ أي : التنافذ الهيرمنيوطيقي .

إن التدليل المزدوج يعمل في الانماط الشعرية كلها ، حتى في القصائد ذات الطابع المباشر مثل قصيدة (بطاقة هوية) لمحمود درويش ، يقول :

((سجّل
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم .. سيأتي بعد صيف !
فهل تغضب ؟))[2] .

فمن الواضح هنا ، أن ثم مجريين دلاليين في القصيدة ؛ مجرى يعود إلى حقل معياري تشكله العلاقات الطبيعية في المجتمع العربي : رقم البطاقة ، وعدد الاطفال الكبير ، وكذلك الطفل المرتقب ، ومجرى آخر يعود إلى حقل احرافي

---

[1]) حسب الشيخ جعفر : الأعمال الشعرية ، ص٢١٠ ــص ٢١١ .

[2]) محمود درويش : ديوان محمود درويش : ١ج،ص١٣١ .

يتداخل جدليا مع الحقل المعياري ويقوم بنقضه : الغضب من كثرة الاطفال العرب وقدرة المجتمع العربي على التكاثر ، فالمقطع ، بهذا الجدل بين الحقلين ، ولّد نمطا من التدليل المزدوج ، وتعمل ، هنا ، أيضا ثنائية فحوى الخطاب ودليل الخطاب ، فالتأكيد على عروبة البطل تحقّقها آلية دليل الخطاب ، فهو عربيٌّ الهوية والثقافة وليس غير ذلك ، أما السؤال عن غضب الآخر المخاطب فتعزّزه المعاني الأولوية لآلية فحوى الخطاب ، فهذا الآخر ، يغضب من عروبة البطل ، وثبات رقم بطاقة التسجيل وخصوبة المجتمع العربي ، فهو حقود وعنصري ويقف موقف العدو .

ولعل في (سفر أيوب) لبدر شاكر السياب مثالا مميزا للتدليل المزدوج ، يقول

((لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبدَّ الألم ،
لك الحمد ، ان الرزايا عطاء
وان المصيبات بعض الكرم
ألم تعطني أنت هذا الظلام
وأعطيتني انت هذا السحر ؟
فهل تشكر الأرض قطر المطر
وتغضب إنْ لم يجدها الغمام ؟
شهور طوال وهذي الجراح
تمزِّق جنبيَّ مثل المُدى
ولا يهدأ الداء عند الصباح
ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى .
ولكن ايوب إنْ صاح صاح :
لك الحمد ان الرزايا ندى ...))[1] .

[1]) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ، ص٢٤٨ ــص ٢٤٩ .

إن العلاقات التناصية القائمة بين ايوب النبي بوصفه واقعة تاريخية وبين الشاعر ، ألبست الشاعر أو البطل في القصيدة مواقف ايوب النبي ، وهذا يعني الباس حقل بحقل عبر فعل مقصود ، فالقناع التاريخي هنا لم يحوّل المقنّع إلى ماهية المتقنع به ، وانما خلق لنا أيوبَ معاصرا ، أيوبَ يعيش في العراق ويتنقل بين مستشفيات لندن وبيروت ، ويحمل أوجاع شعبه وعائلته ، فضلا عن أوجاعه الجسدية .

إن الجدل القائم بين الحقل المعياري والحقل الاحرافي ، مولِّدا السكت الشعري ، به حاجة على المستوى الدلالي إلى جدل بين آليتين أو نظامين للتدليل ، وهو ما يحققه نظام التدليل المزدوج ، كما أن تواجد آلية فحوى الخطاب وآلية دليل الخطاب بصورة متزامنة في عملية التدليل يقوّي فعل الجدل ، ويعكس طبيعة الازدواج في عملية التدليل ؛ فهكذا يمكن أن يعكس هذا المقطع عبر فحوى الخطاب لا فردية الألم الأيوبي فحسب ، بل جماعية هذا الألم والشقاء الاجتماعي الذي يمرّ به العراق ، وصبر الناس ، وعدم تخاذلهم ، بل ، في النهاية ، الرغبة في نهاية تشبه نهاية الموقف الأيوبي في الشفاء والانتصار على المرض . وفي الوقت نفسه يعمل دليل الخطاب على تركيز الدلالات والمقاصد المقدمة عبر العلاقات التناصية ونفي سواها مما قد يوجّه القارئ بعيدا عن هذه المواقف الممكنة

ومن بين النماذج الشعرية العباسية ميمية المتنبي وفي وصف حمّى ألمَّت به في مصر :

((وزائرتي كأنّ بها حياءً فليس تزور إلا في الظلام
بذلت لها المطارف والحشايا فعافتها وباتت في عظامي
يضيق الجلد عن نفسي وعنها فتوسعه بأنواع السقام
كأن الصبح يطردها فتجري مدامعها بأربعة سجام
أراقب وقتها من غير شوق مراقبة المشوق المستهام
ويصدق وعدها والصدق شر إذا ألقاك في الكرب العظام))[1]

[1]) أبو الطيب المتنبي : ديوان أبي الطيب المتنبي ، ص٥٢٣ .

نجد أن المقطع ينحو منحيين دلاليين تربط بينهما علاقة أشبه ما تكون بعلاقة التورية فهنالك منحى معياري قريب ، وفي الوقت نفسه منحى احرافي بعيد ، يتشكلان عن طريق الجدل بين حقل معياري قوامه العلاقات الطبيعية ، والعرفية المعهودة في المجتمع العربي البدوي بين الزائر والمزور أو الضيف والمضيف أو بين الحبيب وحبيبته كصدق الوعد ، وبذل المطارف والحشايا واتساع القلب والروح والجسد ، وكون صدق الوعد أمرا محمودا ، وتشكل مراقبة وقت الزيارة تشوقا مسألة مهمة ، وبين حقل احرافي يقوم بنقض هذه الصورة حتى تصبح علاقة الزائر والمزور اكراهية غير معهودة ، وتنقض بقية القيم المعروفة ، فيزدوج التدليل بين الحقلين ويتجانب ادراك القارئ للمقطع ؛ إذ ان كلا الجانبين قائم في عملية التدليل جانب العلاقات المعيارية للزيارة : الضيف أو الحبيبة ، وجانب العلاقات الاحرافية للزيارة : الحمى أو السقم .

كذلك يمتاز شعر امل دنقل بقوة التدليل المزدوج بسبب شدة التعارض ووضوح الجدل بين مكونات الحقل المعياري ومكونات الحقل الاحرافي ، فمن بين قصائده المهمة قصيدته : (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي يستعيد بها الرموز والاقنعة التاريخية ، ولاسيما المقطع الآتي الذي تقنّع به الشاعر بشخصية عنترة العبسي :

((أيتها النبية المقدسة ...
لا تسكتي .. فقد سكتُّ سنة فسنة ..
لكي أنال فضلة الأمان
قيل لي : (اخرس)
فخرست ...وعميت ..وائتممت بالخصيان !
ظللت في عبيد (عبس) احرس القطعان
اجتزّ صوفها ..
أردّ نوقها ..
أنام في حظائر النسيان
طعامي : الكسرة ..والماء ..وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة ...والرماة ...والفرسان

دعيت للميدان !

أنا الذي ما ذقت لحم الضان ..

أنا الذي لا حول لي أو شأن ..

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان ،

أدعى إلى الموت ..ولم ادع إلى المجالسة))[1] .

إن القناع ، هنا ، متشكل ، طبعا ، من علاقات تناصية مع الشخصية التاريخية لعنترة بن شداد العبسي مع جميع الملابسات التاريخية والتنويعات الدلالية التي تستتبع ذلك ، فيكون القناع هنا ممثلا للحقل المعياري ، أما الحقل الاحرافي فهو الذي ينقض دلالات الحقل المعياري بوضعها في سياقات مختلفة أي يلبسها بسياق جديد ، ومن ذلك الالباس أو الجدل بين الحقلين يكون مجرى التدليل المزدوج غنيا بدلالات ومعان واسقاطات يفعلها القراء في كل زمان ، كما أن ثنائية فحوى الخطاب ودليل الخطاب تكون ، هنا ، حاضرة بصورة متزامنة ، فالبطل هنا ليس عنترة فحسب بل الأولى أن يكون بحسب آلية فحوى الخطاب ، الشعب المسكين الذي لم ير حقا من الحقوق بقدر ما وجد نفسه محمّلا بواجبات كبرى وصغرى وصولا إلى المواجهة الوطنية الكبرى مع الأعداء الخارجيين ، ودليل الخطاب في الوقت نفسه يؤمّن أن المقصود ابن الشعب المسكين وليس هؤلاء الكماة والرماة والفرسان والخصيان أصحاب المجالس أو السلطة أي كل ما يمكن أن نطلق عليه الأعداء الداخليين .

إن في ديوان أمل دنقل طرائف كثيرة توضح ، بصورة قاطعة ، ، طابع التدليل المزدوج للخطاب الشعري ، مثل هذا المقطع من قصيدته (من مذكرات المتنبي) :

((ساءلني كافور عن حزني

---

[1]) امل دنقل : ديوان امل دنقل ، ص١٢٣- ص١٢٤ .

فقلت انها تعيش الآن في بيزنطة
شريدة كالقطة
تصيح "كافوراه ...كافوراه .."
فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية
تجلد كي تصيح واروماه ..واروماه ..
.. لكي يكون العين بالعين
والسن بالسن..))[1] .

فالحقل المعياري المتألف من مجموعة علاقات تناصية مع شخصية كافور الاخشيدي من جهة ، وحادثة المعتصم في فتح عمورية ، نجدةً لعربية أهانها الروم هناك ، وكذلك مع القانون القاضي بأن يكون العقاب من جنس الجريمة ، في حين يتألف الحقل الاحرافي من مزج هذه المكونات المعيارية ووضعها في سياقات احرافية جديدة ، مما يولد مزيجا من التدليل اطلقنا عليه التدليل المزدوج .

إن التدليل المزدوج في الخطابات الشعرية غاية دلالية تسعى إليها هذه الخطابات ، في حين أننا لا نعدم أن نجد آليات وتقنيات التدليل المزدوج في الخطابات الاعتيادية ولكنه لا يشكل ، هناك ، غاية دلالية ، وانما يكون وسيلة من وسائل التبليغ ، تماما كما هي الحال مع العلاقات التناصية ووظيفتها في كل من الخطاب الشعري والخطاب الاعتيادي ، أو التواصل العام ، فان التناص في الخطابات الاعتيادية يهدف إلى تعضيد المعنى وتأكيده في حين أن العلاقات التناصية في الخطابات الشعرية تكون وسيلة نوعية لخلق طبقات جديدة من الدلالات تخرق أهداف هذه العلاقات وتسمو بها إلى جدل الأوجه الخطابية أي السكت الشعري .

[1]) امل دنقل : ديوان امل دنقل ، ص١٨٨ .

المبحث الثالث

المعنى والدلالة

إن أهم وظائف الخطاب الشعري هو خلق الالتباسات وجعل الوعي لاعبا يقظا وهو يقوم بتنفيذ اللعبة التواصلية ، وخلق هذه الالتباسات لا يكون إلا بتلبيسات مقصودة، وعليه يتحقق القصد الشعري في تحقيق الالتباس التواصلي أي عملية التلبيس نفسها .

وهذا يعني أن هنالك دافعا قصديا محددا يمكن الركون إليه في عملية التلبيس هو قصد التأليف ، ومن هنا لا نعدم استحضار روح المؤلف بعد أن قتلته البنيوية ، فدوافع المؤلف حاضرة ، دوما ، بنمطين : أحدهما تخطيط اللعبة التواصلية للخطاب الشعري ، أي عملية التلبيس على القارئ ليكون فعّالا لا متلقيا سلبيا فحسب ، والنمط الآخر ما يطلق عليه هيرش واميليو بتّي : المعنى meaning في قبال الدلالة significance [١] ، فالمعاني تعود لمؤلفيها بوصفها أوجها خطابية تثبت في القارئ الخطابي أي معجم القراءات والتفسيرات السابقة حيث نستحضرها في كل قراءة نصية لتصبح بذلك طرفا في عملية إنتاج الدلالة بل في العملية التواصلية برمتها .

إن روم المتنبي واقعة تاريخية ، ومقصد مرجعي محدد في قوله :

((وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ فإلى أي جانبيك تميل))[٢]

إذ إن القارئ النصي ، على أية حال ، لا يمكنه الإنفكاك من مرجعية الروم المحددة في هذا النص بوصفهم آخر معاديا ، وإلا أصبح البيت الشعري خاليا من القدرة على التدليل .

إن المعنى meaning ، إذن ، يرتبط بقصد المؤلف وهو جزء من فعالية التأويل بوصفها ((إعادة إنتاج للنص الأصلي))[٣] بحسب اميليو بتّي .

---

[١]) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، انظر ص٤٩ .

[٢]) أبو الطيب المتنبي :ديوان ابي الطيب المتنبي،ص٤٦٠

[٣]) R . Palmar : The Relevance of Gadamer's see . p.5 .

إننا نجد في المعنى المرتبط بالمقاصد الأصلية للتأليف بوصفه وجها خطابيا من نوع النص الذي تتوجه إليه رتبة التفهيم ، وعليه ففي كل نص شعري هنالك وجه خطابي من نوع النص يستلزم رتبة هيرمنيوطيقية من نوع التفهيم ، وهو رجوع محدد لمناسبة النص الأصلي ومقاصد التأليف .

غير أن الخطاب الشعري ، كما بيّنا ، يستبطن جدلا مستمرا بين الأوجه الخطابية أي السكت الشعري ، مما يولّد ، دلالات هي عبارة عن دوران أوجه خطابية ظاهرة ومحتملة تستلزم رتبا هيرمنيوطيقية تأويلية وتفسيرية ، مما يعني أن كل خطاب شعري يقدّم معنى ودلالات ؛ يعود المعنى إلى اصل التأليف ، فهو وجه خطابي محدد ذو مرجعية محددة مثل الوقائع التنبؤية لاندحار جيش المعتصم في واقعة عمورية :

((وخوّفوا الناس من دهياء مظلمة إذا بدا الكوكب الغربيّ ذو الذنب))[٤]

في حين تعود الدلالات لأمرين ؛ كل الالتباسات والقراءات التاريخية المختلفة التي تشكل معجما تأويليا أطلقنا عليه القارئ الخطابي من جهة ، وبنية السكت الشعري نفسها القائمة على الجدل المستمر للأوجه الخطابية من جهة اخرى.

إن المعنى هنا ، بوصفه الوجه الخطابي: النص ، مطابق لما يطلق عليه الأصوليون الدلالة اليقينية أو الدلالة النصية أو الدلالة الصريحة من اللفظ ، في حين تكون الدلالة ما يطلق عليه الأصوليون أنفسهم الدلالة الظنية أو دلالة الظهور من جهة الوجه الخطابي : الظاهر ، والدلالة الاحتمالية أو دلالة التأويل من جهة الوجه الخطابي: المحتمل .

وكل هذه الدلالة ، بالطبع ، تشكل الدلالة البيانية ((التي يبين فيها المعنى ، أي يعرف من اللفظ سواء كان ذلك من حاق اللفظ أو بمعونة القرينة ، أي بشكل مباشر أو غير مباشر))[٥] .

---

[٤]) أبو تمام : ديوان أبي تمام(الموسوعة الشعرية-CD)

[٥]) عبد الهادي الفضلي : دروس في أصول فقه الإمامة ، ١٤٢٠ ، مؤسسة أم القرى للتحقيق والنشر ، ص٣٢٠ .

وهنالك الدلالة الإجمالية ((التي لا يتبين فيها المتلقي المعنى من اللفظ))[٦] ، فهذه الدلالة هي دون عتبة التدليل ، فهي تحتاج إلى قرائن كثيرة لإرجاعها إلى تدليل ممكن ، وهي أشبه ما تكون بما يسميه جان كوهن عتبة المعنى[٧] .

وقد عرف التراث البلاغي والأصولي الإسلامي مجموعة تحديدات لتدليل اللفظ أفرزت ثلاثية دلالية فاللفظ ((أما أن تكون دلالته لفظية أو غير لفظية . واللفظية : أما أن تعتبر بالنسبة إلى كمال المعنى الموضوع له اللفظ ، أو إلى بعضه ، فالأولى : دلالة المطابقة ، كدلالة لفظ الإنسان على معناه ، والثاني : دلالة التضمّن ، كدلالة لفظ الإنسان على ما في معناه من الحيوان أو الناطق))[٨] .

أما النوع الثالث فهو غير لفظي وهو دلالة الالتزام : ((وهي أن يكون اللفظ له معنى ، وذلك المعنى له لازم من خارج ، فعند فهم مدلول اللفظ من اللفظ ، ينتقل الذهن من مدلول اللفظ إلى لازمه ، ولو قدر عدم هذا الانتقال الذهني ، لما كان ذلك اللازم مفهوما))[٩] ، كدلالة لفظ الأسد على الإنسان الشجاع لان مدلول لفظ الأسد يستلزم الشجاعة .

إن هذه الثلاثية التراثية يمكن اختزالها إلى ثنائية حديثة قدمتها اللسانيات المعاصرة ، تشتمل على الدلالة المطابقية أو دلالة المطابقة denotative والدلالة الإيحائية أو دلالة الإيحاء connotative . فهنالك ، اذن ، استعمالان للتعبيرات اللغوية ، استعمال تتطابق فيه المقاصد اللفظية مع المتعارف عليه من دلالات معجمية وعرفية لهذه التعبيرات ، واستعمال يتجاوز هذا المتعارف عليه إلى مدى جديد من الدلالة إلا أن له ركيزة أو قرينة عقلية أو عرفية أو لغوية تربط بين الدلالتين من جهة وان هنالك مانعا يمنع ارادة الدلالة المطابقية من الجهة الثانية .

والخطاب الشعري ، على أية حال ، يعتمد الالباس بين الدلالتين ، المطابقية والإيحائية ، في كثير من صوره ، بل ان أنواع الدلالة البيانية أي الدلالة النصية

---

[٦]) عبد الهادي الفضلي : دروس في أصول فقه الإمامة ، ص٣٢٠ .

[٧]) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، انظر ص٤٩ .

[٨]) الآمدي : الإحكام في أصول الأحكام ، ج١ص،١٥ .

[٩]) نفسه : ص١٥ .

ودلالة الظهور ودلالة التأويل تمثل أوجها دلالية مستمرة توازي جدل الأوجه الخطابية التي تولدها ، وعليه فليس هنالك من دلالات محددة في الخطاب الشعري على الرغم من أنه ليس خاليا منها ، بل هنالك جدل دلالي أو سكت دلالي يوازي السكت الشعري على الصعيد الخطابي ويوازي جدل الرتب الهيرمنيوطيقية على صعيد التواصل أو التلقي الشعري .

في قصيدة (فراشات للعواصم) يكتب سليم بركات :

((باسم الحلبات الكبرى
باسم دروع مترفة في نعمتها إذ ترفعها الأدراج
باسم الترف المرفوع إلى عتبات الحرب سألقي
هذا الصلصال الحيّ كدرع فوق مكائدكم
وستتبعني الأبراج ،
نحو صليل الأسلحة الكبرى لعذابات الإنسان ،
وكالإنسان سأقتلع الأرض وأرفعها
فوق يدين من القصدير يمازجه العاج))[١٠] .

ماهي أنواع الدلالة التي يمكن أن نستنبطها من هذا المقطع ، هل يمكن تحديده بدلالة احتمالية أو بدلالة نصية أو دلالة ظهور ؟ وبالطبع فان أحدا لا يمكنه الجزم بصدق إحدى هذه الدلالات على كل مفهوم من مفاهيم هذا المقطع ، كما أننا لن نعثر بسهولة على دلالة مطابقة من جهة ولا على دلالة التزام من جهة ثانية ، أي أن المقطع في واقعه يدور بين الدلالتين فالصلصال الحيّ بقدر ما يكون دلالة التزامية ، يتضمن دلالة مطابقية ، والأمر يصدق على (القصدير يمازجه العاج) ، فبقدر ما يدل القصدير مطابقة يدلّ ، هنا ، التزاما على كل المعادن الخسيسة ، والفقر والطبقات الدنيا ، كما أن العاج بقدر دلالة المطابقة التي يوفرها هنا أيضا ، يتعدى ذلك إلى دلالة التزام يعبّر بها عن السمو الاجتماعي والعلوّ والغنى .

---

[١٠]) سليم بركات : المجموعات الخمس ، ص١١٣ .

يشكل المعنى هنا مقاصد الشاعر الأصلية ، وهي بدورها تتحرك على وفق قراءات متنوعة متلاحقة ، فضلا عن كونها وجها واحدا من بين وجوه خطابية تدور فيما بينها دورا جدليا مستمرا .

يقول فاضل العزاوي في خاتمة قصيدته (هاأنذا أصرخ في شوارع الجزيرة العربية) :

((أين الإنسان المطرود من الجنة ؟ هذا الجالس في مقهى العالم يصطاد الألفاظ

هذا القادم من حرب الأيام الستة ؟

هذا الواقف عند بيوت المنفيين ؟ تعال إليَّ من النافذة الأقصى

لنؤلف جيش العودة ، حيث نقاتل في صف المنسيين ونبني عاصمة أخرى للعالم))[١١] .

إن الإنسان المطرود من الجنة ، هنا ، يحتمل وجهين خطابيين ، وعليه يولّد دلالتين مطابقية وإيحائية ، آدم المطرود من الجنة كما في الكتب المقدسة ، والفلسطيني المطرود من ارضه كما هو واقع الحال يعزز ذلك حرب الأيام الستة ، وهي أيام الخلق كما في التراث المقدس ، أيضا ، أو : الحرب الفعلية بين العرب وإسرائيل عام ١٩٦٧ ،بسبب فلسطين التي سميت حرب الأيام الستة ، ومما يعزز هذا الالتباس الدلالي ، تعويم المرجع المحدد ، فالنص يتحدث عن الإنسان ، مطلقا ، حيث يجلس في مقهى العالم ويحلم بالعودة بجيش المنفيين والمنسيين لبناء عاصمة عالمية : هي الجنة الجديدة أم فلسطين!؟.

وبدلا من مقولات فينومينولوجية تتحرك في الفضاء الشعري لتقوده إلى تدليل غير شعري ، يمكن للمقولات الخاموسية التي اقترحناها أن تعزز القراءة الشعرية ، فليس هنالك من (صلصال حيّ) في عالم الوجود والأعيان ، غير أن هذا لا يمنع وجود صلصال حيّ في عالم التصور والأذهان ، فالمقولتان الانطولوجيتان : مقولة السلب ومقولة الإيجاب تولّدان في كل حادثة إدراك تجانبا

---

[١١]) فاضل العزاوي : صاعدا حتى الينابيع ، ص١٢٩ .

مركزيا بين تصورين اثنين لموضوع واحد مما يعزّز الجدل الشعري على صعيد الإدراك الذي يوازي الجدل الشعري على مستوى التركيب .

يمكن بالطبع ، التمييز بين نمطين من عمليات التدليل ، نمط التدليل المفرد للكلمات وهو الذي يتحدد بأنواع الدلالة الثلاثة : دلالة المطابقة ودلالة التضمن ودلالة الالتزام وهنالك نمط التدليل التأليفي المتعلق بالجمل وهو ما يطلق عليه رومان انجاردن طبقة وحدات المعنى[١٢] .

ففي هذا المقطع لحسب الشيخ جعفر :

((بيننا أكثر مما بين جرف
أخضر ونخلة ، أكثر مما بين
سكين وجرح غائر ،
أكثر مما بين دود جائع
وجثة
والزمن القديم في حفرته يقطينة
يابسة اكسرها ، ادخل فيها فأرى ..
امتلاء فخذيك السهوبيين خيلا حرة
طال عليها المكث في مربطها ،
فاندفعت صاهلة))[١٣] .

لا يمكن أن تكون قيم هذه الألفاظ المفردة هنا وهناك نفسها وهي تعمل في نسيج تأليفي ، فالقيمة هي المرشح الدلالي من الاستعمال التأليفي لنص من النصوص ، وعليه فالخيل الحرة هنا ليست هي الخيل المعروفة بقدر ما تكون رؤوس الشهوة وهي تمدّ بأعناقها من وراء الثياب ، ولا يراها إلا خيال شاعر كحسب الشيخ جعفر .

---

[١٢]) سعيد توفيق : الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٩٢ ، انظر ص٤١٥ .

[١٣]) حسب الشيخ جعفر ، الأعمال الشعرية ، ص٣٨٩ .

الخاتمة

أرغب في أن تكون هذه الخاتمة عتبة لما سيأتي بقدر ماهي اختتام لما مرّ ، وعليه سأضمنها توصيات للباحثين والمتابعين للموضوع .

لقد اتجه البحث إلى توليد نظرية جديدة في حقل الشعرية ، وكان مدار هذه النظرية الشعر العربي بمدارسه ومراحله المختلفة ، وبالطبع فان النظرية قابلة للتطبيق على أي شعر قومي آخر بشرط التكييفات الضرورية الخاصة بكل لغة وخصوصا في بعض الميادين كالميدان العروضي .

كان لزاما ، كما رأينا ، التمهيد لمشروع جديد مثل هذا ، بمباحث تعرّف بالأساس الذي يقوم عليه المشروع ومسوغات هذا المشروع فتعرفنا بذلك على أهمية تلقيح ميدان الشعرية أو النظرية الأدبية بالهيرمنيوطيقيا من جهة والنواقص المعرفية والمنهاجية التي قرأناها في اتجاهات الشعرية الحديثة ، ولاسيما التفاوت الكبير بين القدرة التفسيرية والقدرة الوصفية لكل نظرية من هذه النظريات من جهة أخرى .

وقد وجدنا أن نظرية بسيطة الطابع تراعي المداخل المختلفة لعملية التفاعل الشعري ، أي مدخل القراءة والتلقي ومدخل البنية أو النص ، ومدخل التدليل أو إنتاج الدلالة كفيلة بوصف الخطاب الشعري وتفسيره ، أي أنها تكشف عن الكيفيات التي يتجسد بها الخطاب الشعري من جهة ، وتكشف عن الأسباب الكامنة وراء هذه الكيفيات.

لقد أظهرت الأطروحة وان ضمنيا إمكانية تشكيل مجال متعدد المداخل ، حيث تعمل الشعرية بمفاتيح الهيرمنيوطيقا من جهة والبلاغة من جهة ثانية وأصول الفقه من جهة ثالثة . من دون نبوّ أو تقويل أو ترحيل قسري بل تكييف للمفاهيم بقدر إمكانية اشتغالها المنهجي والمعرفي .

وقد انتهى البحث فيما انتهى إليه إلى وضع مجموعة من المفاهيم الجديدة ، أو المطوّرة عن مفاهيم سابقة ، أهمها السكت الشعري وهو العمود الفقري والمفهوم المركزي لهذه النظرية بأنماطه المختلفة كالسكت التركيبي والسكت العروضي والسكت البلاغي ، وكذلك مفهوم التجانب الإدراكي المطوّر عن

تصورات هوسيرل في الإدراك البشري ومفهوم المقولات الخاموسية المطوّر عن المقولات الثالوثية لدى بيرس .

واظهر البحث انسجاما كبيرا بين المعطيات النظرية والأمثلة التحليلية ، لاسيما أن الباحث التزم بتنويع هذه الأمثلة قدر المستطاع لإضفاء نوع من الشمولية والتعميم على هذه التصورات النظرية .

وعليه ؛ أوصي بإمكانية تطبيق النظرية أو بعض مواردها في دواوين محددة قديمة وحديثة لتحليلها على وفق هذا التصور الجديد كما أوصي بإمكانية الاستفادة من التصورات التي قدمناها في هذه الأطروحة في آداب أخرى غير الشعر العربي ولاسيما في أقسام اللغات الأجنبية .

إننا لا ندّعي أننا قدمنا الحقيقة الخاصة بالخطاب الشعري في تصورنا النظري ، وعلى وفق ممارستنا الإجرائية كاملة مكمَّلة، إذ ان الحقيقة مفهوم متحرك قد يتشكل من خلال الجدل العلمي بين تصور ما وتصور آخر، والعلم على أية حال،هو تاريخ أخطائه كما يقال ، لذا فما قدمناه في هذه الأطروحة هو اجتهاد يحتمل الخطأ والصواب ربما في مجمله أو في بعض مفاصله.

المصادر والمراجع

العربية :

القرآن الكريم

إبراهيم انيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط٣ ، ١٩٦٥

ابن الشهيد الثاني (جمال الدين الحسن بن زين الدين) : معالم الدين وملاذ المجتهدين ، تحقيق : لجنة النشر ، مؤسسة النشر الإسلامي ، قم.

ابن حزم : الأحكام في أصول الأحكام ، تحقيق احمد شاكر ، الناشر زكريا يوسف ، ٧ج.

ابن سناء الملك : ديوان ابن سناء الملك، في:(موسوعة اشعر العربي- CD).

ابن عنين : ديوان ابن عنين ، تحقيق خليل مردم بك ، دار صادر ، ط الثانية.

ابن معصوم المدني : انوار الربيع في أنواع البديع ، تحقيق : شاكر هادي شكر ، ط الأولى ١٩٦٨ ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ج١.

ابن منظور : لسان العرب ، دار احياء التراث العربي ، ١٤٠٥.

ابن نباتة : ديوان ابن نباتة في:(موسوعة الشعر العربي- CD).

أبو الطيب المتنبي : ديوان أبي الطيب المتنبي (العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب شرح:ناصيف اليازجي) دار صادر،بلا تاريخ .

أبو العلاء المعري : ديوان أبي العلاء المعري (الموسوعة الشعرية-CD).

أبو بكر الباقلاني (محمد بن الطيب بن محمد) : اعجاز القران ، تحقيق : السيد احمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٤٠٨ ، ط١ .

أبو تمام : ديوان أبي تمام(الموسوعة الشعرية-CD)

أبو حامد الغزالي : المستصفى في علم الأصول ، تحقيق : محمد عبد السلام عبد الشافي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤١٧.

أبو ذؤيب الهذلي : ديوان أبو ذؤيب الهذلي،(موسوعة الشعر العربي-CD).

احمد عبد المعطي حجازي : ديوان احمد عبد المعطي حجازي ــ دار العــودة ــ بيروت ، ١٩٧٣.

احمد واعظي : ماهية الهيرمنيوطيقا ، مجلة المحجة ،بيروت-لبنــان، عــدد ٦ ، ٢٠٠٣.

ادونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، ١-٣ ، دار المدى للثقافة والنشر ، ١٩٩٦ ، دمشق .

امبرتو ايكو : المرسلة الشعرية ، في مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، عدد ١٩/١٨-١٩٨٢ ، انظــر : ص١٠٢ ، وكــذلك ايكــو : تحليل اللغة الشعرية .

إمبرتوإيكو : تحليل اللغة الشعرية ، في : احمد المــديني (متــرجم) : أصــول الخطاب النقدي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٧.

الآمدي (علي بن محمد) : الإحكام في أصول الأحكام ، تعليق الشيخ عبد الــرزاق عفيفي ، ط٢ ، ١٤٠٢ ، المكتب الإسلامي ، دمشق ، ج٣.

امرؤ القيس:ديوان امرئ القيس،تحقيق:محمد ابو الفضل ابـــراهيم،دار المعـــارف بمصر ،ط الثالثة-١٩٦٩،

امل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط الثانية ١٩٨٥.

انطوان كومبانيون : تاويلية وفيلولوجية ،ترجمة محمد الولي،في: مجلة علامـــات ،عدد١١-١٩٩٩، المغرب (http://saidbengrad.fr/al/n11/5htm).

بدر شاكر السياب :ديوان بدر شاكر السياب ، المجلد الأول ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ .

بول ريكور : نظرية التأويل ، ترجمة ســعد الغــانمي ، ط الأولــى ، ٢٠٠٣ ، المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء / بيروت ، ص٣١ ــ ص٣٢ .

ترنس هوكز : البنيوية وعلم الإشارات ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ،

تزفيتان تودوروف : المبدأ الحواري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ .

جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .

الجصّاص(أحمد بن علي الرازي) : الفصول في الأصول ، تحقيــق : د. عجيــل جاسم النمشي ، ١٤٠٥ ، ج١ .

جعفر الكشفي (جعفر بن أبي إسحاق الموسوي الدارابي) : السنا برق في شــرح البارق من الشرق (مخطوط).

جلال الدين السيوطي : المزهر في علوم اللغة وانواعها ، تحقيق : فــؤاد علــي منصور ، ١٩٩٨ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ج١.

جورج لايكوف ومارك جونسن : الاستعارات التي نحيا بها ، ترجمة : عبد المجيد جحفة ، دارتوبقال للنشر ، ١٩٩٦.

جوليا كرسطيفا : علم النص ، دار توبقال للنشر ، ١٩٩١ ، الـــدار البيـــضاء ــ المغرب.

جيرار جينيت : البلاغة المقيّدة ، في : مجلة العرب والفكـــر العـــالمي ، مركـــز الإنماء القومي ، بيروت عدد ٧ / ١٩٨٩.

جيرار جينيت : طروس: الأدب على الأدب ، في : د. محمد خير البقاعي (ترجمة وتقديم واعداد) : آفاق التناصية ، المفهوم والمنظور ، الهيئة المـــصرية العامـــة للكتاب ، ١٩٩٨ .

جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (مشروع النشر المشترك) ، بلا تأريخ.

حسب الشيخ جعفر : الأعمـــال الـــشعرية ١٩٦٤ ــ ١٩٧٥ ، منـــشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ديوان الشعر العربي الحديث (١٨٥) بغداد ، ١٩٨٥.

حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤.

حسين مردان : الظل والغابة ،في: مجلة الشعر ٦٩ ، العدد الثالث ، ١٩٦٩ .

الحموي : خزانة الأدب ،تحقيق عصام شعيتو ، ١٩٨٧ ، دار مكتبـــة الهـــلال / بيروت.

حميد سعيد : ديوان حميد سعيد ، مطبعة الاديب البغدادية ، ١٩٨٤.

خزعل الماجدي : يقظة دلمون ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠.

الخميني(روح الله الموسوي) : مناهج الوصول إلى علم الأصول ، مؤسسة تنظيم ونشر آثار الإمام الخميني ، قم ، ١٤١٥ ، ج١.

داسكال : الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة ، ترجمة : حميد لحمداني وآخرون ، مطابع افريقيا الشرق ، الدار البيضاء.

رامان سلون : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : سعيد الغـــانمي ، المؤســـسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ .

رشدي العامل : الليلة الاخيرة ،في: مجلة الـــشعر ٦٩ ، العـــدد الأول ، ١٩٦٩ ، ص٣٥ .

روبرت شولز : سيمياء النص الشعري ، في : سعيد الغانمي (معد ومتـــرجم) : اللغة والخطاب الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٣ ، بيروت.

روبرت هولب : نظرية التلقي مقدمة نقدية ، ترجمة د. عز الـــدين إســـماعيل ، النادي الأدبي الثقافي بجدة .

رولان بارت : مبادئ في علم الادلة تعريب:محمد البكري،دار الـــشؤون الثقافيـــة العامة،ط الثانية-بغداد ،١٩٨٦.

رولان بارت : نظرية النص ،في: مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد ٣ ، صيف ١٩٨٨.

رومان ياكوبسن : قضايا الشعرية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨

رينيه ويليك : النظرية الأدبية والاستطيقا عند مدرسة براغ ، في مجلـــة الثقافـــة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، العدد (١) سنة ١٩٨٨ ،.

زاهر الجيزاني : الأب في مسائه الشخصي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغـــداد ١٩٨٩ .

سامي مهدي : إحداث كثيرة ، في : مجلة الموقف الثقافي ، عدد ١٢/١١ ــ ١٩٩٧ ، دار الشؤون الثقافية العامة ــ بغداد.

ستانلي فش : الأدب في القارئ : الأسلوبية العاطفية ، في : جين ب . تومبكنز : نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ترجمة : حسن ناظم ــ علي حاكم ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩.

سعدي يوسف : الأعمال الشعرية ١٩٥٢ ــ ١٩٧٧ ، مطبعة الاديب البغدادية ، ١٩٧٨ ،

سعيد توفيق : الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط الأولى ، بيروت ١٩٩٢.

سعيد علوش : هرمنيوتيك النثر الأدبي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٥.

السكاكي (يوسف بن محمد) : مفتاح العلوم ، تحقيق : أكرم عثمان يوسف ، ١٩٨١ ، مطبعة الرسالة بمساعدة جامعة بغداد .

سلام كاظم : دخان المنزل ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٠.

سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ٢٠٠١.

سليم بركات : المجموعات الخمس ، منشورات فلسطين المحتلة ، بيروت.

السيد المرتضى : الذريعة إلى اصول الشريعة ، تحقيق : د . أبو القاسم كرجي ، انتشارات دانشكاه تهران (منشورات جامعة طهران) ، ج١.

شرف الدين الحلي : ديوان شرف الدين الحلي،في:(موسوعة الشعر العربي-CD).

الشريف الجرحاني (علي بن محمد بن علي) : التعريفات ، تحقيق : إبراهيم الابياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٤٠٥.

شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة ، ١٩٦٨ ، القاهرة .

الشهيد الأول (زين الدين العاملي) : القواعد والفوائد ، تحقيق : الدكتور عبد الهادي الحكيم ، مكتبة المفيد ، قم ، ج١.

الشيخ الصدوق : عيون أخبار الرضا ، تحقيق : الشيخ حسين الاعلمي ، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات ، بيروت ، ١٤٠٤ هـ ، ج٢.

الشيخ المفيد : الإرشاد في معرفة حجج الله على العباد ، تحقيق : مؤسسة آل البيت لتحقيق التراث ، دار المفيد ، ج٢ .

صباح مال الله : كلمات آرامية ما زالت حية في العامية العراقية ، في : مجلة ميزوبوتاميا ــ مركز دراسات الأمة العراقية ، العدد (١) تموز ــ ٢٠٠٤ .

صفي الدين الحلي : ديوان صفي الدين الحلي ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٢.

صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ــ بيروت .

صلاح قنصوه : الموضوعية في العلوم الإنسانية ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٤.

صموئيل ليفن : البنيات اللسانية في الشعر ، منشورات الحوار الاكاديمي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩.

ضياء الدين ابن الاثير : المثل السائر ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٩٥.

عادل فاخوري : السيمياء عند بيرس ، في : مجلة دراسات عربية عدد ٦ نيسان ، ١٩٨٦ ، بيروت.

عبد الرزاق عبد الواحد : الأعمال الشعرية ، المجلد الأول، دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد ٢٠٠٠.

عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، تحقيق : د . محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٩٥ .

عبد الهادي الفضلي : دروس في أصول فقه الإمامة ، ١٤٢٠ ، مؤسسة أم القرى للتحقيق والنشر.

عبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي ١-٣ ، دار العودة ، بيروت .

عمر بن أبي ربيعة : ديوان عمر بن أبي ربيعة،(موسوعةالشعر العربي- CD).

فاضل العزاوي : صاعدا حتى الينبوع ، الأعمال الشعرية ، ١٩٦٠ – ١٩٧٤ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٣ ، بيروت.

فاضل العزاوي : قصائد ذات صوت غاضب ، في:مجلة الشعر ٦٩ ، العدد الأول ، ١٩٦٩.

فردنان دي سوسور : علم اللغة العام،ترجمة:يوئيل يوسف عزيز ، افاق عربية ، بغداد ١٩٨٥ .

فوزي كريم: شجرة الحلم ،في: مجلة الشعر ٦٩، العدد الثالث ، ١٩٦٩ ، ص١٢.

فولفغانغ آيزر : فعل القراءة ، ترجمة : د . حميد لحمداني ، د . الجلالي الكدية ، مكتبة المناهل ، فاس .

كثيّر عزّة : ديوان كثير عزة ،(موسوعة الشعر العربي-CD).

كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٣ ، ١٩٨٧ ، بغداد.

كمال أبو ديب : في الشعرية ، ١٩٨٧ ، مؤسسة الابحاث العربية.

ليو شبيتزر:علم اللغة وتأريخ الادب ،في:محمد شكري عياد (مترجم):اتجاهات البحث الاسلوبي،دار العلوم للطباعة والنشر-الرياض،ط١ ،١٩٨٥.

المبارك بن محمد الجزري : النهاية في غريب الاثر ، تحقيق : طاهر احمد الزاوي ــ محمود محمد الطناحي ، المكتبة العلمية ، بيروت ، ١٩٧٩ / ج١.

المحقق الحلي(نجم الدين الهذلي) : معارج الأصول ، ١٤٠٣، مؤسسة آل البيت .

محمد المؤمن القمي : تسديد الأصول ، ١٤١٩ ، مؤسسة النشر الإسلامي / قم ، ج١.

محمد المتقن : في مفهومي القراءة والتأويل ، مجلة عالم الفكر مجلد ٣٣ عدد ٢ لسنة ٢٠٠٤.

محمد بن عياد : التلقي والتأويل مدخل نظري ، مجلة علامات ، عدد ١٠ / ١٩٩٨ المغرب، (http://saidbengrad.free.fr/al/n11/5.htm)

محمد بن محمد الغزي : إتقان ما يحسن من الأخبار الدائرة على الألسن ، تحقيق : خليل محمد العمري ، مكتبة الفاروق الحديثة ، القاهرة ، ١٤١٥ ، ج ٢ .

محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي ، مركز دراسات الوحدة العربيـــة ، ط السابعة ، بيروت ، ١٩٩٨.

محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، مكتبة لبنان ، ١٩٩٦ بيروت.

محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكـــم والكيـــف ، مكتبـــة الخانجي بمصر ، ١٩٦٧.

محمد مجتهد شبستري : التفسير والهرمنوتيك، في: مجلة قضايا اسلامية معاصرة ،العدد الرابع-١٩٩٨لبنان –بيروت.

محمد مندور : في الميزان الجديد ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر.

محمود الهاشمي : مباحث الدليل اللفظي (تقريرا لأبحاث أســـتاذه محمـــد بـــاقر الصدر) مطبعة الآداب ، النجف الأشراف ، ١٩٧٧.

محمود درويش : ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١.

مصطفى جمال الدين : الإيقاع في الشعر العربي ، ط٢ ، ١٩٧٤ ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف

مصطفى ناصف : نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ٢٠٠٠.

المناوي (محمد بن عبد الرؤوف) : التوقيق على مهمات التعـــاريف ، تحقيـــق : محمد رضوان الداية ، دار الفكر المعاصر ، دار الفكـــر ، بيـــروت ، دمـــشق ، ١٤١٠ .

منير القطيفي : الرافد في علم الأصول (تقرير بحث السيستاني) ، ١٤١٤ ، مكتب آية الله العظمى السيد السيستاني / قم.

ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط الثانية ، ٢٠٠٠ ، الدار البيضاء وبيروت.

ميخائيل ريفاتير: سيميوطيقا الشعر ، في سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيموطيقا ج ٢ دار الياس العصرية انظر ص٥٥ .

ميكائيل ريفاتير : الوهم المرجعي ، في : رولان بارت وآخرون : الأدب والواقع ، ترجمة : عبد الجليل الازدي ومحمد معتصم ، منشورات تنسيفت ، ١٩٩٢ ، مراكش .

ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الاسلوب ، ترجمة : د. حميد لحميداني ، منشورات(دراسات سال) ، ١٩٩٣ ، الدار البيضاء.

نزار قباني : قصائد متوحشة ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط١٣ ، ١٩٨٦.

نصر حامد ابو زيد : اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط الرابعة ، ١٩٦٦

نعوم جومسكي : جوانب من نظرية النحو ،جامعة البصرة ، ١٩٨٥.

نهلة فيصل الاحمد : التفاعل النصي (التناصية intertextuality) النظرية والمنهج ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، كتاب الرياض ، الرياض ، ١٤٢٣.

يان موكاروفسكي : اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، في : مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، القاهرة ، ١٩٨٢.

يوري تنيانوف : مفهوم البناء ، في : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الابحاث العربية ، ١٩٨٢.

يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤.

يوسف اسكندر : ثنائية النص والخطاب ، في:مجلة الاسلام والديمقراطية ، عدد ٥ ، بغداد ،٢٠٠٤.

يوسف الصائغ :قصائد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ .

يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الامين للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٤.

المصادر والمراجع

الإنجليزية

A . D . Nuttall : Anew Mimesis , Shakespeare and the representation of reality , Methuen , London and NewYork , 1983.

Akan Erguden : Truth and method in Gadamer's hermeneuthic philosophy,in:
(مجلة البلاغة المقارنة الف ، الجامعة الامريكية في الاسكندرية ، عدد ٨ ، ١٩٨٨).

Anita Szczepanska : The structure of Artworks ,in: Dziemidok and McCormick (ed.) : on The Aesthetics of Roman Ingarden ,Klwer Academic Publishers,Netherlands,

Aron Gurwitsch : The phenomenology of perception : perceptual Implications , in : James M . Edie (ed.) : An invitation to phenomenology , Chicago , Quadrangle Books , 1965.

Charles S. Peirce : Collected Papers , The Belknap press af Harvard university press , Cambridge , Massachusetts , 1965 , see Vol. II

Ch . S.Peirce :The Essential Peirce,selected philosophical writings,edited by the pierce Edition Project , 1998 , Bloomington and Indiana Polis : Indiana University press , see Vol. 2.

Don Classon : Hermeneutics ,
(http://www.probe.org/content/view/688/77.)

Eco : Towards semiotic research in television massage , in : John Corner and Jeramy Hawthorn (ed.) Communication : studies , Edward Arnold , 1981

Encarta 2002 : pause in poetry (CD)

F.P.A. DemeterioIII :Introduction to Hermeneutics (http:www.geocities.com/philodept/diwatao/introduction_to_hermeneutics.htm.)

Greenlee : Peirce's concept of sign , mouton , 1973

Gyorgy M. Vajda : phenomenology and literary criticism in : Lajos Nyiro (ed.) : literature and its interpretation , Mouton , the Hague , 1979.

Herry A.Virkler:Hermeneutics :principles and processes of Biblical Interpretation
, Grand Ropids , Mich , Baker Book House , 1981.

Holenstein : Roman Jakobson's approach to language , Indiana University Press , Bloomington and London , 1976 .

Jay Zeman : Peirce's Theory of signs (http://clas.ufl.edu/usersjzeman/peirces_theory_of_signs.htm)

John C. Mallery , Roger Hurwitz , Gavan Duffy : Hermeneutics : from textual explication to computer understanding . (http://citeseer.ist.psu.edu/cachedpage/143579/2)

Julia kristeva: The kristeva reader(ed.by toril moi) Basil Blakwell , Oxford , 1989.

R.Palmer:The Relevance of Gadamer,s philosophical Hermeneutics to thirty – six Topics Lecture , April 1999. (http://www.mac.edu/faculty/richardpalmer/relevance.html)

Roland Posner : Rational discourse and poetic communication, Barlin, New York , mouton 1982 .

Rosalind Coward and John Ellis : language and materialism , Routledge & kegan paul , London , 1977 .

Roman Jakobson : Verbal art , Verbal sign , Verbal time ,Basil Blakwell,1985.

Sandur Harvey : semiotic perspectives , George Allen , London , 1982 .

Terry Eagleton : literary theory an introduction , Black well Publishers Oxford , 1996 .

The Encyclopedia of Religion , Macmillan publishing Company New York,1987, vol.6

Uldall : Outline of Glassematics , I , Travaux du cercle linguistique de Copenhagne , 1957.

Abstract

The title of this thesis may be shine the all subject-matter which the thesis had centerized upon. It is concerned with Arabic poetical discourse by overlapping the description and interpretation, not one of them alone.

It was divided in to four chapters; the first was the introductory chapter, which, in turn, subdivided to two sections; the first was (*what is hermeneutics*) which explain the term, it's history and schools, but the second was entitled (*metapoetics*) which explain the field of modern poetics and it's relation to neighboring sciences as linguistics from metapoetic perspective, that is; critique of origins, postulates and conditions which modern poetics had constituted upon.

The first chapter was entitled (*the poetic pragmatics: the discursive function of poetry*); which in turn, was divided to three section; the first was entitled (*hermeneutic degrees and discursive faces*), the second was entitled (*psychology of poetic communication*) and the third section was (*intertextual relationship*).

The second chapter was entitled (*the poetic grammar: the linguistic structur of poetry),* which was

divided into three sections ; the first was entitled (*the prosodic pause)={Al-Sact Al-A'rodhi},*the second was entitled*(the syntactical pause)={AL-Sact AL-Tarkibi},*and the third was entitled *(rhetorical pause)={AL-Sact AL-Balaghi}.*

Finally the third chapter was entitled *(the poetic semantics: the semiosis in poetry)* which, too, was divided to three section; the first was entitled *(the pentadous categories)={AL-Maqolat AL-Khamosiah},* the second was *(double semiosis),* and the third which was entitled *(the meaning and the significance).*

This thesis tried to introduce a new theory in field of literary studies and it tried, also, to relate rhetorical, linguistic and discursive researches in Islamic tradition, from one side, and contemporary trends in hermeneutics, from another side.

Yousif M.J.Eskandar

Baghdad 2005