

جامعة وهران 1  
كلية الآداب والفنون  
قسم اللغة العربية وآدابها

إعداد: الأستاذ / سطمبول ناصر

**ملزمة الدروس لطلبة ماستر 1**  
**لسانيات عربية /أدب جزائري / نقد**

**1- لسانيات النص الأدبي. 4**

**لسانيات الشعر من غير البيت**

**السنة الجامعية 2019/ 2020 م**

## لسانيات الشعر من غير البيت\*

أ, سطمبول ناصر

لقد ظلت إشكالية تحديد النص الأدبي في التصور اللساني، تمثل إحدى الطروحات الصعبة من جهة القبض على مسالك التحديد لمعالم الصوغ الشعري والنثري، إذ إن المسألة ظلت لدى النقاد رهن حقل التصنيف الإيقاعي المسبق - اتساق الصوت معياريا -، حين التمسست معاينة فوارق التمايز وفق ما توافر لديها من المواضع النقدية أو النزر اليسير من المقولات النسقية لبناء الشعر.

هناك سؤال جوهري طرحه تودروف Tzvetan Todorov، ماذا يبقى من الشعر إذا حُذف منه البيت؟ وماذا عساه أن يكون؟<sup>1</sup> وهل توجد شعرية أخرى؟ إننا إزاء نسق الضدية لنظام البيت، كونه يتركب من تشافع وحدات المتضادات اللغوية ضمن تشاكل نسقين، إن مركبات الجمل المتعاقبة ضمن قصيدة النثر تضعنا صوب تركيب قد نصادفه ضمن تراكيب أخرى غير قصيدة النثر، كونه بلا نحوية، إذ يخرج عن الواقعة البنوية لقصيدة البيت، كما (أن اللساني يكون حريصا في نحو ما يذهب إليه ياكبسون R. Jakobson على أن يخضع للثنائية التي هي واقع بنيوية موضوعية، وينبغي عليه أن ينقل نقلًا كليًا المفاهيم النحوية المعاصرة بالفعل في لغة معينة أي لغته الواصفة التقنيّة دون أن يحشر في اللغة الملحوظة أية مقولة اعتباطية أو مقحمة من الخارج. إن

\* - يُراد منه الشعر الذي لا يلتزم بنظام تكافؤ الأَشْطَر بوسم القافية أو الروي، عكس الذي يكون ضمن عمود الشعر، فالبيت في المأخذ الكلاسيكي المتبع هو الذي يصنع نظام القصيدة، وعلى أساسه يستوجب تعريفه وتحديده. لذلك فالشعر يُؤخذ بنظام البيت ومن غير البيت وفق حذو شعر التفعيلة وقصيدة النثر. فاصطاح عليه ب: " الشعر من غير البيت". فالتكافؤ هندسة بنية، واللاتكافؤ هندسة بنية أخرى مُضادة..

<sup>1</sup> - تودروف ' تريفتان )، مفهوم الأدب، تر/ منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط/ 01، 1411-، 1990 م ص/ 86.

المقولات المراد وصفها هي مكونات داخلية في السنن اللفظي الذي يستخدمه مُستعملو اللغة)<sup>2\*</sup>، وعلى هذا الأساس يمكن التساؤل حول نحوية الشعر وموقعها من نحوية النحوي؟ إذ إن النسق الشعري لا يخصّ النحوي أو أن كيانات النسق اللغوية للشعر مكرّسة لذاته كما يعتقد البعض .

وفي ضوء الإمام بالرؤى المعرفية والتصورات التنظيرية والمفاهيم المنهجية، ظل منطق التعامل مع مُحدّدات النص الأدبي يركّز على معيارية التصنيف الصوتي لنسقيتها من خلال سُلّم التحديد لسنن التباين بين الشعر والنثر، بين خفوت الصوت وجهارته، نحو ما انبرت له بمواجهة التصور بالتصور أو المرحلة بالمرحلة أو مقايسة النص بما يماثله أو النص بما يتعبّبه من سنن أجناسي، بمنأى عن معاينة خصوصيات النص الأدبي والاحتكام إليه.

لذلك ، فما تنهض عليه أنساق قصيدة النثر من اختلاقات نسقية مستحدثة وهي تراح عن إكراهات الأسنن المعيارية وذلك عبر (هدم الفئات المنطقية ، وذلك بإجراء تشتت التسلسل وروابط الأفكار وتماسك الوصف .. إن الشعراء المحدثين أقاموا في الانقطاع ذلك نكران الواقعي)<sup>3\*</sup>، وهذا مما يبدو عكس شعر البيت الذي يتأسس على تجانس الأصوات و هيمنة الموازنة والتماثل النسقي لتراكيب الأبنية وتجانس إيقاع القوافي، وهذا ما كرّسته النحوية الكلاسيكية ضمن تركيب البيت الشعري و هو( اختزال تنافر الصوت والمعنى إلى الحد الأدنى الممكن .. واجتهدوا من جهة أخرى في إنهاء الأبيات بوقفات إيقاعية ... حيث يكون هناك توازن دقيق بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية ، أي أن توافق آخر البيت وقفةً دلاليةً كنهاية الجملة، مثلا ومن ثم يتحقّق التناسب ... والحق أن الكلاسيكيين باجتهادهم في إنهاء أبيات شعرهم بعلامات الترقيم قد قلّلوا التعارض بين النظم والنحو)<sup>4\*</sup>، وهذه النحوية هي التي أفرزت تلك المُمكنات العملية ضمن الاشتغال اللساني ، وبخاصة عبر تواتر النماذج النسقية وهي على نحو من سُلّميات التكرير مما

<sup>2\*</sup> - ياكيبون (رومان) ، قضايا الشعرية تر/ محمد الولي، مبارك حنون، دار توفيقال للنشر ، الدر البيضاء ، المغرب ، ط/ 01، 1988، ص/ 64.

<sup>3\*</sup> - يُنظر، تودروف (ترزيفتان) ، مفهوم الأدب ، تر/ مندر عياشي ، ص/ 90.

<sup>4\*</sup> - كوهن(جان) ، بنية اللغة الشعرية ، تر/ محمد الولي، محمد العمري، دار توفيقال، الدار البيضاء المغرب، ط/ 01. 1988، ص/ 61، 62.

دعا لدى المحلل اللساني ذلك الفضول في تلبية المنزع النحوي من غير تلبية للمكوّن اللغوي الذي يؤدي نسق النص الشعري فبدا له عبر طبيعة التشكل (أن تكرر نفس الصورة النحوية التي هي ... عودة نفس الصورة الصوتية، المبدأ المكوّن للأثر الشعري ، لهو تكرر واضح جدا .. حيث تأتلف بانتظام قليل أو كثير ، وحدات عروضية متجاوزة حسب توازن نحوي مزدوج .. إن تحديد سائر المذكور.. ينطبق تماما مثل هذه المتواليات)<sup>7\*</sup> وعليه فقصيدة البيت أنموذج لغوي طافح بالنحوية، إذ يبرز للمحلّل اللساني حوافز أداء التحليل التركيبي عبر متواليات مبانیه بنسق يقارب منطق الجمل منتهيا صوب ذلك من جاهزية القاعدة مسلكا ، والأخذ بالأوّل من المُسلمات الزاخرة بالإحالات المرجعية ، إذ بهذا المعطى يظل المكوّن اللغوي للنسق الشعري مذعنا للقاعدة ومُعززا لمكوّنها وعليه يصبح كل مُسندٍ أن يرتبط بمقولة منطقية لتقييد المتغيّرات<sup>8\*</sup> ، كما أن الخطاب الشعري يظل يتأبى ممكن التركيب النحوي لأتّه خطاب يؤدي سيررة التخطي والتجاوز، كما أنه يتصل بسياق يحكمه وفي الوقت ذاته يرتهن إلى الوظيفة التداولية وفق طرح بيرس Peirce Charles Sanders<sup>9\*</sup> "إنه مُشكل عالم الخطاب أي مشكل العلاقة بين الخطاب والمحيط الذي يُحيل عليه المتكلم والمستمع ... أي أن كل ما هو لساني ليس غريبا عني... وحتى الكلمات المعزولة قد أمكنت معالجتها في التراث اللساني في علاقتها مع الأشياء". ومن ثم فالحجر على حيويته لا يمكنه من التعدد وعليه فإن عملية تمكين النص إلى إفراده إلى اللسانيات من غير الوظيفة الشعرية يجعله بلا نص أو في حذو طرح يوري لوتمان Youri Lotman حين دافع عن دراسة الوظيفة الفنية للمقولات النحوية<sup>10\*</sup> لأن أنساق النصوص هي بالأساس ممارسات دالة، إذ القصد ليس

<sup>7\*</sup> - اياكسون (رومان) ، قضايا الشعرية تر/ محمد الولي، مبارك حنون، ص 66.

<sup>8\*</sup> - فان دايك ، النص والسياق - اسلفاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي - ، تر/ عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، المغرب، 2013، ص/ 215.

<sup>9\*</sup> - اياكسون (رومان) ، قضايا الشعرية تر/ محمد الولي، مبارك حنون، ص/ 78.

<sup>10\*</sup> - المرجع نفسه، ص/ 79.

إلغاء النحوية فالأمر ينصب على المفارقة بين نص النحو ونحو النص وحين يقدر الباحث اللساني نحو الخطاب الشعري ضمن المكوّن الداخلي لنحو الشعر تتأسس مرونة المقاربات اللسانية في تحليل أنساق النصوص الشعرية و بخاصة هي تتعزّز بالمقولات البنوية والشعرية.

وإذا ما انعطفنا صوب قصيدة النثر في الحركة الشعرية، كونها صوتا خافتا فهي تطرح الجديد الذي لم تتمثله بلاغة القصيدة أو عمود الشعر في تراثنا العربي، لكونها ظاهرة تنبني على ( إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة، بحيث أنها تثير من جديد، في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات. ففي تراثنا العربي حد فاصل بين النثر والشعر: الشعر هو فن البيت، أي النظم. هو محدد باعتباره شكلا لا غير. ولعل التعريف القائل إن الشعر هو الكلام الموزون المقفى لم يكن إلا تعبيراً متطرفاً عن الفصل بين الصوت واللاصوت فهو نوعياً مفارقة بين الشعر والنثر..... حين نوحّد، بين الشعر والعروض الخليلي، لا يعود ثمة مجال في التراث العربي لبحث قصيدة النثر، بل لبحث الشعر الجديد كله . )<sup>1</sup>، يقف أدونيس على ملامح التباين والتشاكل بين الشعر والنثر في مقابل القصيدة الجديدة بوصفها تجلي لديه مدلول الكلية التي تتأبى التحديد وتتلافى الانغلاق المنتهي وتؤدي فعل التعدي، كونها فضاء بنوياً يتجاوز الشعرية الكلاسيكية، ذلك أن اصطلاح الكلية يتأرجح وروده لدى أدونيس وهو يمتاح حضوره من مرجعيات معرفية شتى، فالكلي والكوني ينزع إلى تصور مثالي لدى هيغل بوصفه العلاقة الجوهرية أو الضرورة الباطنية<sup>2</sup> للكشف عن الوحدة الكامنة وراء الاختلاف، والرابطة الجامعة الملازمة للغة لدى الشكلايين الروس formalisme russe<sup>3</sup>.

الخطاب الشعري من حيث كونه، تركيباً لغوياً جامعاً، فهو في المقابل يمثل مجموع المباني اللغوية، حيث لا يقتصر فيه على تمثيل دون آخر حتى وإن هيمنت عليه خصوصية تمثيل، فإن الوظيفة الشعرية تظل دوماً هي الغالبة، وعلى هذا الأساس ينتهي ياكبسون R . Jakobson إلى أن (الشعر يشغل عناصر بنائية على كل مستويات اللغة، ابتداءً من شبكة الملامح المميزة إلى ترصيف النص في مجموعته، وتشغل العلاقة

بين الدال والمدلول في التراث السوسيري على كل المستويات وتكتسب علاقة في الشعر ، حيث تعلق الخاصية الانكفائية للوظيفة الشعرية . إن القصيدة مجموع مركب غير قابل للتجزئ يصير فيه كل شيء حسب عبارة بودلير Charles Baudelaire دالا ومُتبادلا ومتضادا ومتناسبا .<sup>6\*</sup>

وعليه يقدم أدونيس طرحه للكلية من جهة كونها توصيفا للقصيدة الجديدة تتداخل ضمنها مجمل التفرعات البنائية وسائر ما يعزى إلى النحوي واللانحوي من جهة صرامتها أو مرونتها من حيث نسق الأبنية التي تجليها وهذه المنوطة نهضت بها الشعرية البنوية كي تنتهي إلى المحددات الضمنية لتشاكل الأنظمة بوصفها واقعة ممكنة تؤديها سيرورة التأويل لفرادة الخطاب الأدبي ، وهذا ما دعا أدونيس كي (يحرص على ضرورة التعامل مع القصيدة الجديدة كنص وهنا نلفيه يتبع خطوات رولان بارت النظرية فهو ينتقل من مقولة الأدب إلى مقولة الكتابة ومن مقولة الكتابة إلى مقولة النص ، ذلك أن من خصائص الشعرية الحديثة وشعرية أدونيس عدم التمسك بالقانون الكلاسيكي للأجناس الأدبية والدعوة إلى تجاوز طرح أرسطو ومبادئ الكلاسيكية القديمة والجديدة التي لا تقبل بالفصل أو التهجين بين الأجناس المختلفة للأدب)<sup>4</sup>، يأتي هذا التدرج الذي يقدمه الباحث أحمد يوسف حول مسألة الوعي بالنص الشعري الذي تنهض به القصيدة الجديدة نتيجة كونه ينطوي على لغة متجددة تعمل على خرق محددات تلك الوثوقية الجمالية لنمطية اللغة الأولى فتفرز في المقابل لغة ثانية تمكن من أحقية تعدد القراءات لنص مفتوح يسهم في إنتاج الفجاءة والغرابية والغموض في شكل جديد وفي بلاغة أخرى لا ترتعن للسنن المسبق قصد تهيئة الخطاب الشعري<sup>5</sup> ، وعليه يرد رسم التعدد للنص الشعري للقصيدة الجديدة لدى أدونيس في صيغة التشاكل القائم بين الشعر والنثر خلاف ذلك التنميط الذي كرسه محددات الجمالية الكلاسيكية، فيأتي في ضوء هذا الطرح على توصيف طبقية هذا التشاكل أثناء قراءته لمواصفات التعدد لشكل القصيدة الجديدة ، ففي تصويره ، ( هناك شكل واحد في القصائد القديمة كلها، بينما لكل قصيدة جديدة شكلها الخاص، نثرا أو وزنا أو نثرا و وزنا في آن ، فإن إدراكه في القصيدة الجديدة يتطلب وعيا

<sup>6\*</sup> - اياكسبون (رومان) ، قضايا الشعرية تر/ محمد الولي، مبارك حنون، ص/ 79.

شعريا كبيرا . فهو يتناول معرفة الأجزاء في مادة القصيدة، وعلاقات هذه الأجزاء ببعضها ببعض وائتلافها فيما بينها، ووحدتها. <sup>6</sup>)، نصب هذا التعدد الذي تجلية القصيدة الجديدة، في أنواعية متفرعة تأخذ اللغة الشعرية منعطفًا حاسما في حادثة القصيدة الجديدة، لتسهم في رسم إمكانية التداخل للنبر والأصوات الهجينة وتواتر المترجع في استغراق مرسلاته البانية، وهي تنقض وقع التلقي بكشوفات وبواطن متهات الاحتمال الشعري.

من هنا أضحت القراءة تشهد اعتيادا في التلقي وهي تكابد عسر الاحتواء، جراء التجاوب الخفي للأبنية الشعرية بإجرائية تمتحها من أشكال نثرية تتراوح بين السردى الأسطوري الحكائي التأملي الفلسفي، الوجداني الصوفي، وهذا المجموع تسهم به الكتابة الشعرية لتذكي حضوره في هيئة شفرات تجليها اللغة من جهة الفعل الأول لتشاكل الشعر والنثر عبر اتساق الصوت وفتوره، إضافة إلى الانخراط في استدعاء الصوت التحتي للسياق التدوالي فتمتاحة من صوارة الكلام الطبيعي ، لما يصطلح عليه بالميتوس الصوتي.

( ولتأسيس هذا النوع من الكتابة في المناطق الحرة لابد من الاصطدام بالحدود والعوائق التي تحدّ من حركة المنشئ وتعرقل مسيرته أثناء لحظة الفيض الكتابي الإبداعي . وانطلاقا من ذلك يصبح بإمكان الكتابة الجديدة أن تستدخل الشعر والوزن والنثر والقصة، والعلم الوضعي والميتافيزيقي والفلسفة والأسطورة والسياسة ... الخ وتجمعها تحت سقف واحد ) <sup>7</sup> وهذه الوحدة المتداخلة ترد من لغة تمارس فعل الانطماس والتهجين للحدود والفواصل في كتابة مفرغة من نية القصد أو الارتفاء في بوارق المماثلة بحدثة النثر في الكتابات الشعرية الغربية أو رغبة منها في تقديم النثر على حساب الشعر تماهيا بما تنشده حادثة الكتابة ، ظنا منها أن الكتابة بالنثر هي صلب التداخل ، وهذا الذي التفت إليه أدونيس حين وسم هذه الإشكالية بـ " وهم التشكيل النثري " والتي يذهب أصحابها ( أن مجرد الكتابة بالنثر من حيث أنها تختلف مع الكتابة الوزنية القديمة ، وتأتلف وتتماثل مع الكتابة النثرية في الغرب ، دخول في الحادثة . ويبالغ بعضهم فيرى أن مجرد الكتابة بالوزن تقليد وقدم، ومجرد الكتابة بالنثر تجديد وحادثة. وهذا القول هو الوجه المقابل للقول التقليدي إن الوزن هو، وحده الشعر، والنثر أيا كان نقيض الشعر. إن هؤلاء

يؤكدون على جسد الشعر، بل بشكله الوزني أو النثري. غير أن الشعر لا يحدد بالوزن، وهو كذلك لا يحدد بالنثر، إن استخدام الشكل الوزني، كمثال استخدام الشكل النثري لا يحقق بحد ذاته الشعرية ولا الشعر. ونعرف كتابة بالوزن لا شعر فيها ، كذلك نعرف اليوم كتابة بالنثر لا شعر فيها .<sup>8</sup>، لذا اتخذت الكتابة صيغة الجمع الكلي ومعطى الشمولية لدى أدونيس، كي تحدّ من أحادية الأخذ بالجنس من جهة اتساق الصوت دون غيره أو الارتهان إلى ما يمليه كل من الشعر أو النثر من معايير مسبقة ، لكون أن مسألة التمايز أو التباين بين الشعر والنثر التفتت إليها الشكلانية الروسية *formalisme russe* انطلاقاً من أعراف معيارية تحددت بين الكتابة والإلقاء ، حيث (النثر الأدبي استعمل دائماً وبتوسع إمكانات التقليد المكتوب وخلق أشكالاً لم يكن تصويرها بمعزل عن إطار هذا التقليد - وفي المقابل - لقد كان القصد من الشعر ، دائماً ، أن يكون مُلقى *Parlé* ومن هنا عاش خارج المخطوطة ، والكتاب ، بينما نجد معظم الأشكال والأنواع النثرية معزولة كلياً عن الكلام ولها أسلوب يميز اللغة المكتوبة. )<sup>9</sup> وفي ظل هذا التقليد من التمايز انتهت الشكلانية الروسية *formalisme russe* إلى تنضيد آخر تميّز من خلاله بين المستمع والقارئ وبين الصوت والعلامة المكتوبة حيث الوزن للشعر كرسه الإلقاء والكتابة للنثر أفرزها التعيين الموسوم بعلامة.

وضمن هذا المأخذ من الطرح، وحول مسألة التفريق بين نظامي اللغة الشعرية ولغة النثر، يكاد تصور أدونيس للشعر يتقاطع مع تصورات الشكلانيين الروس *formalisme russe* وبخاصة لدى - بوريس ايخنباوم Boris Eichenbaum . حول مفهوم الشعر، ذلك أن (الصيغة التي تنتج عن هذا المفهوم ... وانطلاقاً من وجهة النظر هذه، لا يكون للقفائية، والأصوات، والنظم سوى أهمية ثانوية، نظراً لأنها لا تميز الشعر، ولا تدخل في نظامه ..... وفي مقال لتوما شيفسكي، *Tomashevsky* حول فن شعر عند بوشكين ... *Pouchkine* تكشف ضرورة الانتقال من مجال الوزن إلى مجال اللغة .... ففي هذا المقال وقع تجاوز التعارض القديم بين الوزن و الإيقاع، لأن مفهوم الإيقاع اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية ... وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته مفهوم خطاب نوعي، تساهم كل عناصره في خاصيته الشعرية .... إن جوهر الشعر لا يستهلك في ملامحه الأولى، بل



يعيش كذلك، بواسطة الملامح الثانوية لأثره الصوتي. فالى جوار الوزن، هناك الإيقاع الذي هو، كذلك قابل للمعاينة. وانه يمكن كتابة أشعار لا تلتزم إلا بهذه الملامح الثانوية. فالخطاب يمكن أن يبقى شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن.<sup>10</sup> داخل هذا التفصيل لدى الشكلايين الروس يتحدّد وقع التجاوز للفواصل ومعالم التعارض بين الشعر والنثر، حيث اللغة تدحض الملامح الأجناسية وتنقض كل وسم ينمط الخطاب الأدبي .

إن هذا التصور التنظيري لتشاكل الشعر والنثر يرد لدى يوري لوتمان Youri Lotman في صيغة هذا النحو الذي سلف ذكره، ذلك أن النثر في تصويره وهو ينافي الشعر، و يتمظهر في ضوء القاعدة التي انبنى عليها، بحيث ( يتيح لنا النظر جدليا إلى معضلة الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، وكذا إلى مشكلة الطبيعة الجمالية للأشكال الأدبية المحاذية، لنمط الشعر الحر، والمفارقة التي تحرك الفضول هو النظر إلى الشعر والنثر بوصفهما بناءين مستقلين، الواحد معزول عن الآخر تماما، يمكن تعيينهما من غير الأخذ بالعلاقة المتبادلة بينهما، فيعين الشعر بوصفه الكلام الموزون المنظم والنثر هو الكلام العادي - مثل هذا الطرح يؤدي - من غير المتوقع - إلى استحالة تحديد هاتين الظاهرتين، ذلك لاصطدامنا بأشكال فنية بينية بينهما فنضطر إلى استخلاص أن رسم حدود معينة بين الشعر والنثر أمر يستحيل على العموم.<sup>11</sup>، يجلّي هذا التصور مفهوما تنظيريا لنسقية الأشكال الأدبية، وبخاصة الشعر، بوصفه الجنس الأكثر نسقية، من جهة الجمالية التي يتمثلها والمواصفات المعيارية التي تؤديها أبنيته، خاصة من جهة صرامة المتطلبات التي تلبها اللغة الشعرية لمعيارية الأوزان والأبنية القبلية.

في مقابل هذه القسرية من التحديد، أحدثت القراءات التنظيرية مشروعا تصوريا وهي تنبني على مرتكز اللغة والأشكال التي تتخلق منها، فتلغي في مقابلها سنن الأشكال المسبقة، فأضحت تصورا يكرّس إجراء مفتوحا تؤديه كل قراءة حدائية، وهي تتقاطع مع تلك التي انتهى إليها أدونيس في قراءته وهو يتوخى ( حقلها النسقي في تنظيراته سواء ما تعلق بمفهومه للشكل على أنه كيفية وجود..... ومن ثمّ فهو يدعو إلى تجاوز " علم

الجمال الكلاسيكي " الذي لا يقبل مبدأ التداخل بين الأجناس الأدبية، ويتمسك بمبدأ الفصل بينهما، ولكنه في الوقت نفسه تتناسى مقومات الكتابة وأسسها، ويعترف بوجود بين أشكال التعبير، ولاسيما الجدل الذي كان يدور حول ما اصطلح عليه بقصيدة النثر )<sup>12</sup>، من هنا تقدم لنا قصيدة النثر منطلقا نظيريا كونها تفصح عن الوسم المزدوج الذي يجلي توصيفا لتهجين الأبنية، الذي أسهمت فيه القراءة المحدثة فتأولته من جهة ما تحفل به اللغة الشعرية من غرابة وضّبتها بلاغة القصيدة الجديدة بتأويل أخرى تنعطف عن محددات القراءة المبيّنة التي ترهن تأويلها لأجناسية التلقي، حيث يشكل النص بؤرة الصدارة، النص الذي تحدثه الكتابة لا غير.

لذلك، وحين خرجت قصيدة النثر عن كل محذوّ شرّعه المواضع المعيارية وسائر ما ينزع إليه علم الجمال الكلاسيكي، فوَقعت قصيدة النثر في المبدأ المزدوج - نحو ما تذهب إلى ذلك سوزان بيرنار - إذ إن ( النثر على نقيض الشعر يمقت القوالب الجاهزة تماما، والإيقاعات المفروضة عليه من الخارج: وسوف تمضي قصيدة النثر هاربة من "الشعر داخل النثر"، ومن التراكيب البلاغية، والسمات المنطقية المفخمة والأسلوب المرهلي. والنثر بحكم مرونته، يسمح بأكثر تنوع الأشكال حجما، وسوف يكون باستطاعة قصيدة النثر كالشعر الحر، أن تدعي منح الفكرة الشعرية " الحق في أن تخلق شكلها بتطورها، كما يحفر النهر مجراه " ... وبمقدور "النثر الإيقاعي" إذن أن يتخذ أشكالا غاية في الاختلاف... كما أن النثر يعمل على إدخال " الحدث " و " الحداثة " في الأدب عن طريق المفردات وبناء الجملة: والحقيقة أن الشكل المنشور يتقبل تفسيراً لكل ملامح الحقيقة المعاصرة على نحو أفضل من الشعر وبصورة لا مثيل لها )<sup>13</sup>، وفق هذا الرسم لطبيعة كل من الشعر والنثر وقصيدة النثر، يرد هذا التمايز قصد توصيف مدلول الشعر بوصفه حقلا معياريا وانزياحا بلاغيا .

إن حد الشعر لدى الباحثة بيرنار سوزان Bernard, Suzanne يجلي كلية معيارية، من جهة التراكيب البلاغية والسمات المنطقية التي ينهض عليها تشكله، إضافة إلى متتالية الأساليب المرهلية التي تتعقب حضوره ومن ثم تأتي هذه الكلية لتؤدي تمثلا للقيمة

المعيارية، كي تؤدي قصيدة الصيغة الأجناسية للشعر، نحو ما يذهب إليه جان كوهين John Cohen إلى أن (الشعر الكامل بلا زيادة ولا نقصان ... إذ كان المعيار هو القيمة ولم يكن يسمح بالانزياح إلا في حدود ضيقة.. من التقليد و المواضعة فتكبح جسارة اللغة) <sup>14</sup>، في مقابل هذا المعطى الذي انتهت إليه الجمالية الكلاسيكية لحدّ الشعر تصبح قصيدة النثر وسطا بين حدين، الإطلاق والتحديد وهو الموقع الذي تتحينه قراءة سوزان بيرنار Bernard, Suzanne لها حين تورده ضمن موقع التشاكل بين الشعر والنثر.

ومما يبدو أن هذا الموقع البيئي لقصيدة النثر قد تخلق من النثر الإيقاعي، الذي يبدي أصوله البدئية انطلاقا من نصوص (الخطابات الأولى، نثر الخطابة اللاتينية والجمل المبتورة ونحو تلك التي تماهت في نثرها بالنصوص التوراتية والمزامير إلى غاية نثر جيمس جويس James Joyce ونثر نيتشة الموقع وشاتوبريان وكتابات غوغول Gogol وتور جنيف Tourgueniev ... ما تزال القيمة الفنية للنثر الإيقاعي مثار الجدل في مقابل النظرة التي تفضل صفاء الفنون والأنواع .... حيث يشعر القراء المحدثون أن النثر الإيقاعي شكل مختلط، لا هو بالنثر ولا هو بالشعر وإن كان هذا يبدو من التحامل النقدي.. و قد يفترض أن يكون الدفاع عن النثر الإيقاعي كالدفاع عن الشعر.. كونه يبرز ويربط و ينشئ تدرجات ويوحى بتوازنات، وهو ينظم الكلام، وكل تنظيم فن. ) <sup>15</sup> وبذا، نجد قصيدة النثر لدى الشعراء مثل يوسف الخال وأنسي الحاج ومحمد الماغوط قد أخذت مسارا تصوريا تجاه اللغة والدعوة إلى تهجينها ضمن الإنتاج الشعري، فتوجّجت مجلة شعر دعوتها لتحديث اللغة الشعرية بتوخي استخدام اللغة المحكية انطلاقا من الشاعر " ميشيل طراد " <sup>16</sup>، وهذا المنحى تمثله يوسف الخال نحو استخدام العامية والصيغ الأكثر شعبية وكذا توظيف الحروف اللاتينية، ومن ثم تناهى المخرج إلى إحداث المقايسة، انطلاقا من كون الأجناس الأدبية الأخرى، كالقصة والرواية والمسرح قد شهدت الخروج من معضلة عسر اللغة الفصحى تجاه مقتضيات العصر، فلحقها الوعي بتحديث اللغة فانفتحت على مقتضى التهجين بين المحكي العامي والفصيح الذي سعى يوسف الخال إلى ترسيخه <sup>17</sup>.

من جهة هذا المنحى، أدرك أدونيس مسألة الوعي بالتشاكل والتداخل الذي تؤديه حادثة اللغة داخل القصيدة الشعرية، منتهيا إلى أن " في كل قصيدة عربية كبيرة قصيدة ثانية تتمثل باللغة<sup>18</sup> إلى أن تعزّز هذا الطرح لحدّثة القصيدة العربية بالرؤيا الإليوتية لتقنية الأصوات الثلاثة في الشعر متواشجة في ذلك مع الحركة التّمؤزية التي كرّسها جبرا ابراهيم جبرا<sup>19</sup> متجاوزة بذلك وثنية الصوت الواحد، سواء من جهة الأوزان الشعرية أو نمطية التراكيب للغة، وهذه بمجملها تبررها هيمنة الصوت الأول الذي يؤديه الشاعر ضمن الكلية البنائية للقصيدة، من هنا أفرزت ت.س إليوت T. S. Eliot داخل حقل المثاقفة الشعرية العربية مكنة تشاكل الشعر بالنثر انطلاقا من لغة الشعر وذلك من خلال الخروج من اسر الصوت الأول بوصفه يمثل غنائية الشعر.

إن الكتابة بالصوت الأول هو تمركز أحادي لا يخرج عن دائرة الشعر الغنائي وفي المقابل لا يؤدي بعيدا، كي يفتح أو يتفرع إلى لغة أخرى، وعلى النحو الذي ينهجه إليوت T. S. Eliot واصفا إياها بالتأملي أو المغلق القائم على الدافع الغامض<sup>20</sup>، ولأجل هذا وردت مقولة الأصوات الثلاثة مبنية على تداخل الصيغ النثرية: الحوارية والدرامية ضمن دائرة الصوت الأول الذي يمثل الشعر في طبيعة الأولى، إذ في تصوره، أننا غالبا ما نجد الصوت الأول والثاني في الشعر الغنائي، والأول والثاني والثالث في الشعر الدرامي<sup>21</sup> وهذا التفرع هو تشذير لصيغ أجناسية نثرية، تم لها فعل التشاكل مع لغة الشعر.

إن هذه الكلية لمجمل الأصوات الثلاثة، تنبني على رسم تفرعي متداخل، وفق هذا النحو الغنائي، الحوارية، الدرامية، وهذا الأخير يجلي المنتهى البنائي لمجمل الأصوات، فيعضد به إليوت T. S. Eliot تصوره النهائي لوجود الشعر، لكون أن مهمة تندرج تحتها، فالشعر لابد أن يبرر وجوده دراميا<sup>22</sup>، فينصب مدار التفرع على طبيعة كل صوت تظهره اللغة، لذلك لا يفرق إليوت بين لغة النثر ولغة الشعر لكونهما يقتربان في وقعهما من اليومي، لأن بناء اللغة وأوزانها ووقعها ومصطلحاتها، هي التي تعبّر عن شخصية الناس الذين يتخاطبون بها<sup>23</sup>.

وفي ضوء ذلك كله، يلجأ اليوت T. S. Eliot إلى قصدية اللغة سواء أكانت شعرية أم نثرية، وهما على السواء بالمقارنة مع لغة الكلام العادية، ( فالنثر على خشبة المسرح والنظم على السواء ليسا سوى وسيلة إلى غاية، وليس الفرق بينهما شاسعا كما نتوهم..النثر الذي يردد على لسان الشخصيات بعيد بعد الشعر عن لغة الكلام العادية بألفاظها وبوقوعها وبإعرابها، بتخبطها في البحث عن الكلمات، بلجوتها الدائم إلى التقريب بالفوضى التي تسودها وبجملها غير المكتملة.. والنثر أعيدت كتابته عدة مرات شأنه في ذلك شأن الشعر).<sup>24</sup>، وهذه الرؤيا الإليوتية يمثلها محمد النويهي في مؤلفه الموسوم بقضية الشعر الجديد وبخاصة وهو يقارب بين الشعر والكلام المحكي - وإن كان المؤلف برمته ينهض على مفاهيم الشعر لدى اليوت T. S. Eliot - إلى الحد الذي يتوسمه الشاعر يوسف الخال مؤلفا بالغ الأهمية وهو يؤدي رسم المنحى الاستشراقي لمستقبل الشكل الجديد للشعر العربي المعاصر، الشكل ( الذي بلغ جدار الصوت في تجاربه مع اللغة، وعليه إما أن يردد أو أن يتقدم إلى شكل جديد، الشكل الذي ينشد حداثة اللغة والإيقاع ولن يكون إلا باختراق " جدار الصوت في اللغة باعتماد الكلام الحي المحكي أساسا لصياغة اللغة العربية المكتوبة )<sup>25</sup>، إن هذا الطرح الذي انتهت إليه "مجلة شعر" وعلى الرغم مما ينهض عليه من مجازفة وتطرّف رؤيوي للغة الشكل الجديد لقصيدة النثر، فإنه قد استثمر الرؤيا الإليوتية في التنظير للغة الشعر، فأذكت بدورها فاعلية المثاقفة الشعرية لقصيدة النثر.

استقى النويهي تصوره لقضية الشعر الجديد من طروحات اليوت T. S. Eliot لمفهوم الشعر، فغدا مؤلفه إفصاحا بما أسداه من أثر بالغ في رسم معالم التوجيه للشعر العربي الجديد، ومن ثم كانت للشعراء مسألة الوعي بتدارك المَهْمَل في لغة الشعر، قانصبت معالجة النويهي للغة الشعر انطلاقا من مسألة اقترابه من لغة الكلام الحية<sup>26</sup>، محدثا بذلك موازنة بين لغة الشعر الجديد وأبنية الشعر العربي القديم، ليتوخى قصدية تشاكل الكلام المحكي مع لغة الشعر، حين ينتهي إلى ( أن هذه اللغة التي يتخذها الشعراء القدامى والتي تبدو لنا كلاسيكية غريبة منقطعة عن الحياة كانت في وقت مضى لغة طبيعية حية، وإذا مارسنا قراءة الشعر القديم وأجدنا الاستماع إلى أصواته .. لالتقاط نبراته

الحية.. فإننا سننجز في التقاط كثير من النغم الحي الذي كان في الشعر القديم، بل سيدهشنا أحيانا أن نجد بعض هذا النغم لا يختلف كثيرا عن نغم حديثنا المعاصر في نفس التجربة الحية حين تحدث لنا)<sup>27</sup>، ينبني هذا الطرح على ثنائية الفصل والوصل أو الإحلال والإزاحة، إزاحة الموزون من عمود الشعر، ووصل المنبور بلغة الشعر قصد الانتهاء إلى إيقاع النثر، وصولا إلى نظام نبري داخل إيقاع الشعر والذي يقوم مبناه على الكم المقطعي بدل التفعيلات التي ينهض عليها نظام الشعر، لكون هذا النظام الذي يذهب إليه النويهي ( أكثر مرونة، ومطاوعة وأقل انضباطا وصرامة تـُحدد .. وعدم اضطراره إلى التقيد بعدد كبير من الترتيبات المضبوطة الواجبة الاتباع في ضربات الإيقاع، يسمح له بمجالات أوسع من التنوع الإيقاعي.. .. بدأنا ندرك إلى أي مدى يستطيع هذا النظام أن يكون مرنا منوعا، بما يزيد أضعافا على ما يمكن أن تسمح جميع الزحافات والعلل في نظامنا التقليدي. )<sup>28</sup> ، إن هذا التوصيف لتردد أصوات اللغة يسقط على النص غير الشعري ومن ثم فهو يقبل على ما يجليه البيت الشعري من توازن فينزل عنه نظام التفعيلة والقافية معا لينتهي به إلى الكم المتردد، أو ما يوسم بالترصيع السجعي بقطع النظر عن دور المد في تشطير البيت، وبالنظر إلى نسق الصوائت<sup>29</sup> ، لذلك فالنويهي يستند إلى التفعيل الآدائي الذي يؤديه النبر في النثر أو الشعر ، وكل منهما يتخلق آداءه البنائي من لغة الكلام ، - وفق ما يذهب إليه اليوت - نبرات الحديث الحيّ وتقلبات أساليبه ... في الكلام اليومي<sup>30</sup>.

ومما نخلص إليه أن النويهي يسقط مقولات اليوت على نظام لغة القصيدة القديمة ليشكل منها تأسيسا آخر لأبنية الشعر الجديد لكونه ينتهك مرجعية المتلقي لعمود الشعر بالضبط الذاتي للغة، و هذا إجراء ينتهجه لوتمان Youri Lotman حين يركز ( على انحراف النص الشعري أو التجاوزات النحوية فيه، ويصر على أن يضفي القارئ عليها معنى بالعودة إلى لغته وجهازه الثقافي...[لذلك، تم لهذا الإجراء كي يخلص إلى القارئ الجامع، غير المحدد، وهو] أن يكون في داخل كل قارئ شعر، قارئ نثر... وإذا لم يجهد القارئ نفسه في مشهد نثري فلن تحضر القراءة الشعرية. والمهارة التي يتطلبها التأويل الشعري تتضمن اهتماما قويا بالمعنى النثري مقرونا بالاستعداد للإندفاع وراء المعنى النثري لتوليد

معان جديدة. وهذا يعني، بعبارة سيميائية ، أنه تمكن إعادة صياغة أية شفرة راسخة في التأويل، سواء كان نحويًا أو معجميًا.<sup>31</sup> إن هذا التوجه من الطرح يتوسم حضوره النووي من جهة الأخذ لملاحح الحكي اليومي التي تخلق منها الشعر قبل اهتدائه للمواضعة المعيارية البنائية للشعر بوصفها صادرة عن الحقل البدئي للغُفْل من الحكي، فالشعر في تصور النووي (مهما كان نصيبه من الإتقان والإجادة والتخير والتنظيم، وهو أمر لا ننكره - ليس الأمر فيها إلا في وزن الشعر نفسه، مصدرها الحق هو اللغة الطبيعية الحيّة التي يتحدث بها الناس في واقع حياتهم)<sup>32</sup>، يسلك هذا الطرح اقترابًا من قصيدة النثر كونها تلبي هذا المبتغى وبخاصة في هذا المؤدى من النحو الذي يسلكه النووي، والذي يترجم من خلاله تجاوز الإكراهات المعيارية للشعر إلى مسار المعالم الاختيارية التي يجلبها المنحى البدئي من النثر.

نصب هذا التجاوب المتداخل، يرد التأويل ليمتحن المدلول النثري من الدال الشعري، - الإيقاع المفتوح في لاتحدّده، والشكل المكمّل التحدد -، وفي مقابل هذا التدافع أو التشافع بين هذين المجالين، نجد أن (مساحة المفارقة بين الدلالة اللغوية العادية والدلالة الإضافية في الشعر يمكن أن تنمحي في حالتين: عند التعادل بين دلالة العمل الشعري ومحتواه النثري، نعني عند النثرية القصوى للعمل، ثم عند الانحراف الكامل عن الدلالة اللغوية العادية، نعني عند إيداع شعري ذي طبيعة لغوية خاصة، وإن كانت هاتان الحالتان ممكنتين فقط بحسبانهما مجرد استثناء من الثقافة الشعرية السائدة، أو خروجًا عليها في هذا الجانب أو ذاك، أما اعتبارهما نظامين مستقلين في بناء المعنى الشعري فهو أمر غير ممكن. ثم إن وحدة البيت باعتباره كلا دلاليًا متكاملًا تتخلق على مستويات بنائية عدة، ونلاحظ أثناء ذلك التخلق نزوعًا في البداية إلى ارتكاب أقصى ما يمكن من المحظورات المنهجية، ثم بعد ذلك ميلا إلى التخفف من هذه المحظورات، الأمر الذي يتيح إمكانات دلالية إضافية).<sup>33</sup> من هنا وفي ضوء هذا التأويل الجامع بين البناء الشعري وتمفصلات المضمون النثري ينزع النووي إلى هذه الوُجْهَة المؤدية نصب بُنوية الشعر، حيث يقف تأويله على ما تمليه ثقافة الشعر السائدة وبمرجعية التصور الاليوتي

T. S. Eliot لمفهوم الشعر، مسقطاً في ذلك إيقاع النبر (الملح الاختياري) لنسق النثر على أبنية الموزون الشعري (المعلم الإجباري)، ليخرج بمتصور للشعر الجديد وأورده وفق هذا النزوع التصوري الذي يبنّي على توازي الشعر والنثر، متلافياً في ذلك محددات المعيارية لسنن الشعر، من خلال الانتهاء إلى شكل جديد يسهم في بنائه المتداخل بين الشعر وتجارب الحياة اليومية، بين الدلالة اللغوية العادية والدلالة الإضافية في الشعر، العمل الشعري ومحتواه النثري - نحو ما سلف ذكره لدى يوري لوتمان - حيث يتخلّق الشعر من أصله النسقي، أفعال الكلام الحية .

وفق هذا الطرح الذي انتهينا إليه، يتوخى كمال أبوديب، تصوراً آخر، نوره له، وهو يسهم بمعالجة تحليلية، لإضاءة المألوف اليومي في ضوء ما اصطُح عليه بالفجوة ومسافة التوتر، تحت عنوان وسمه بـ. " الشعرية والإضاءة الجديدة"<sup>34</sup>، ومن جهة الآراء التي يعتمدها، نجده يقف على محمولات التفريع لمدلول اليومي، وما ينحدر عنه، في متواليات من الدوال نحو الأليف، المتناثر، العادي، المبتذل، العالم المتواضع، عالم الأشياء الصامتة، ونتيجة اندغام الشعر به، تحدث الإضاءة ويتجلى التكتّف، فتتخلق الفجوة، ويتعدى اليومي شفافية العادي إلى كثافة التشكل، حيث تُمظهره مسافة التوتر بين باطنه وظاهره بين عاديته وإدهاشيته، بين عتقه وطراوته<sup>35</sup>، من هنا تنفتح لغة الشعر لدى أبوديب على اليومي المتعدّد، ومن ثم فهو المحرك لبؤرة الإضاءة والمفرز لمركز الفجوة التي تحدث الكثافة.

إن هذا الطرح، استعار مرجعيته أبو ديب من إسهامات الشكلانيين، وبخاصة ما ينتهي إليه إيخنباوم Eichenbaum<sup>36</sup> إزاء الخطاب الشعري، كونه أضحى عاجزاً عن النمو، لذلك دعت الضرورة إلى خلق خطاب جديد عن طريق إقامة التوازي بين المنظوم واللغة، وفي المقابل يرد حافظ التغيير من الداخل، و الذي يأخذ به جيرومونسكي Jerominski في هذا المأخذ من الطرح: (أن للأدب دينامية داخلية خاصة به فإنه لا يعود هناك أي مبرر لافتراض أنه حين تقع أزمة ما في الفن فإن الحل ينبغي التماسه بالضرورة في الخارج)<sup>37</sup>، ضمن هذا المنحى الأخير من توجّه الشعر تتكشف الرؤيا الشعرية وتتجسّد



الفجوة، إذ إن لغة الشعر تعمل دوماً على فعل التغيير لليومي، حتى وإن كان مبتذل التراكيب من الجمل والألفاظ وهي المستولية . وفق ما يتواضع عليه ابن رشد نقلاً عن أرسطو . ( وهي الخاصة بأهل لسان ما، ومشهورة عندهم مبتذلة دالة على المعاني التي وضعت لها من أول الأمر من غير توسّط.... والفضيلة في جودة القول... إنما تكون بالتغيير... لأن القول إنما هو علاقة معرفة لأمر لم يعرف أصلاً، أو لم يعرف معرفة تامة. وإنما يكون القول بهذه الصفة متى أفاد المعنى المدلول عليه أمراً لم يكن بعد عند السامع، أو إن كان فلم يكن على التمام وهذه هي حال القول الذي من الألفاظ المغيّرة، فإن القول المؤلف من الألفاظ المستولية ليس يفيد معنى زائداً على ما كان عند السامع. وإنما يفيد ذلك إذا كان مغيراً بالتخييل الذي تعطيه الألفاظ المغيّرة.... ويشهد لوجود هذا الفعل للقول المغيّر الأقاويل الشعرية فإنما صارت لذيدة لما فيها من التخييل والوزن وكلاهما تغيير. )<sup>38</sup>، يقف هذا الطرح على صيغة التهجين البنائي مما ذهب إليه القدامى\* وهو يضارع تَخُوم ما تذهب إليه المقُولات البنوية في قراءتها النظرية للغة الشعر وهو يراوح بين المستولي من الألفاظ والمغيّر بالتخييل، بين الحرفي والمجازي.

ضمن هذا التشاكل بين اليومي . النثري . و المجازي . الشعري .، يقدم أبو ديب دوال الانحراف في كثير من الإلمحات النقدية الواصفة في متواليّة تقترب من هذا التعداد: الإضاءة، الخلق، الكشف، الإظهار، الفجوة، المسافة.. وهذه في مجموعها تمتح وتستعير ترجيعها التحليلي من مفردات اصطلاحية تتمثل حضورها لدى جان كوهين John Cohen ولوتمان Youri Lotman وياكسون R. Jakobson وريفاتير Riffaterre، و مما يرد لدى أبو ديب في قراءته لبنوية الشعر، مسألة الأخذ بالثنائيات بوصفها عتبات إجرائية وجدلية ينهاها وفق خطاطة يسلك من خلالها عرض الكثير من شواهد الشعر العربي المعاصر، حيث نلمح تمفصلها ضمن التحليل.

إضافة إلى ذلك، ما نلمحه لدى أبو ديب من فاعلية التراكم التنظيري الذي ينم عن الكثير من المرجعيات المتدافعة، وهو يعتمد خطاب الإشادة والترجيع المتردد لكثير من الصيغ في التحليل، نحو اصطلاح، الفجوة ومسافة التوتر بوصفه الجامع والمؤدّي لكثير

من الاصطلاحات الفرعية، وكذا المفصل الحامل لكثير من الثنائيات، كونها فاتحة جامعة لكثير من التصورات المعاصرة للشعرية، وشفرة تنهض على مكنة تفسيرها<sup>39</sup>، والجوهري منها، ما يرد لديه بين الشعرية والنثرية، حين يذهب ضمن مأخذ من التحديد: (منذ أرسطو إلى عبد القاهر الجرجاني وياكوبسن، حتى لوتمان، إصرار على أن للشعر خصيصة تميّزه عن النثر هي قدرته «على دمج ما لا يندمج» من الأشياء، «على الجمع بين المتناقضات»). ويبدو لي أن ما فعله لوتمان، يمكن أن يوصف بدقة في إطار الفجوة: مسافة التوتر. ذلك أن بحثه عن تجسّدات «ضمّ ما لا يُضمّ» هو بحث عن تحديد لعلاقة بين الأشياء التي يقال مبدئياً إنه لا علاقة بينها. أي أن بحثه يمكن أن يصاغ ضمن معطيات تظهر أن نتيجة عملية الجمع أو الدمج، على صعيد بنية النص، هي خلق فجوة: مسافة للتوتر حادة عن طريق خلق علاقات بين عناصر مكونة محددة.<sup>40</sup> وعلى إثر هذه التراتبية يتقوّى أبوديب جملة من المحدّدات المرجعية وانطلاقاً من مقولة الفجوة: مسافة التوتر بوصفها بؤرة يؤدي من خلالها التحام تصور هـ بالكثير منها على النحو الذي يحدده هذا الرأي.

من خلال ما ذهب إليه أبوديب، ينتهي إلى التشكّل الداخلي للغة الشعر انطلاقاً من مفهوم اللانحوية، إذ يتوخى هذا التحديد التصوّري، انطلاقاً من معطيات المدارس الحديثة، حيث يرد حضوره لدى ريفاتير Michael Riffaterre من جهة ما ينتجه النص من علامات، ذلك أن (النص بوصفه موضع تمدل هو مولد من خلال التبدلات والتمديدات، إذن فالحضور الوحيد للسّمات الأسلوبية، يجيز تمييز الخطابات الشعرية عن اللغة اليومية، فالتبدلات والتمديدات تسمح بتأسيس تكافؤ بين كلمة وجملة كلمات بمعنى أن يكون بين الليكسيم والمركّب. وكذا تحدث الملفوظ اللفظي التام، مؤلف دلالياً وموحد في تأليف القصيدة، فالتوسيع يثبت هذا التعادل في تحويل علامة أو يزيد، أي أنه يجعل بدل الكلمة مقاطع لفظية التي تملك السّمات المحددة للكلمة. التبدلات تثبت معادلة تحويل عدة علامات في علامة جامعة، بمعنى أنه يجعلها ذات سمات خاصة تشير إلى تشكيل المقاطع)<sup>42</sup>، هكذا يفرز النص نحويته في إنتاجية تركيبية داخلية، وفي نحو من التبدلات التي تنسج تأليفه، وفي نمط من التوزيع الذي يهيئه وفق نسق تجليه معادلة التحويل الجامعة لمجمل النص

وبخاصة في تأليف القصيدة، لذلك فالتوسّع يتأتى داخليا، تظهرُ ه اللغة الشعرية في تشكّل مفرد من التركيب الذي يعلو فوق المحدّدات الجزئية .

أشار أبوديب إلى مفهوم اللانحوي من جهة الضرورة التي تنحرف عن المعيارية، فالتفت في مقابله إلى مدلول الانحراف أو الفجوة: مسافة التوتر، لكون اللانحوي في تصويره لا يلبّي حضوره لمُجمل التراكيب الشعرية، أي ( أن مفهوم اللانحوية مفهوم جزئي قاصر عن وصف لغة الشعر فعليا المتحققة، فهو يكاد يقتصر على وصف جانب واحد منها وهو المتعلّق بالاستخدامات الاستعارية في اللغة. ولغة الشعر تحفل بالكلام النحوي التركيبي. )<sup>43</sup>، لذا، يمكن قرن اللانحوي بالضرورة الشعرية أو مجموعة أنواع الرّخص الشعرية التي انتهى إليها ياكبسون R. Jakobson في مقابل التماثلات النحوية، حيث كانت نظرية الشعر لدى القدماء تتوجّس من نحو شعري، وفي الوقت ذاته تميز بين المجازات والصور النحوية<sup>44</sup> وبذا يعمل ياكبسون على عرض خصوصية اللغة الشعرية بين النحو و نفي النحو - نحو ما يذهب إليه عن القافية بوصفها تقنية غير نحوية<sup>45</sup> - مقدّما في ذلك التحليل اللساني الذي يُعنى بمسألة تعدّد الوظائف اللفظية، وذلك لكونه حقلا يتكيّف مع طبيعة اللغة الشعرية وخصوصيتها، وهذا المنحى ورد وهو يتعدى الإجراءات النحوية، وهي ( الخاصة الملزمة للأدوات النحوية والمفاهيم النحوية ) التي تضطر الشاعر إلى مراعاة هذه المعطيات، وذلك إما أن ينحو نحو التناظر وأن يعتمد على هذه النماذج البسيطة القابلة للتكرار والواضحة بما فيه الكفاية والتي تنبني على مبدأ ثنائي، وإما أن يتخذ الاتجاه المعكوس حينما يبحث عن الفوضى الجميلة )<sup>46</sup>، من هنا يمكن النظر إلى اللانحوية من جهة كونها سننا استثنائيا استلزمت وحدة ضيقة ضمن نحو الشعر.

إن اللانحوية وردت لصيقة بالرّخص الشعرية، حين اقتضتها الضرورة في جزئية استوجبت حدوث الضّرر بالنحو، حتى غدت في حكم النّازل مما لا مدفع له<sup>47</sup>، وضمن هذا الحيّز أحدثت الضرورة الشعرية في سنن القدماء تشاكلا بين الشعر والأمثال ( والذي يدل على أن الضرورة الشعرية لم يكن معتبرا فيها الوزن الشعري أنهم سادوا بين

الشعر والأمثال من جهة الضرورة، فأجازوا في الأمثال ما أجازوا في الشعر.... و تفسير ذلك أن النحو لا ينهض بالوفاء بالمطالب التي يريد أن يبلغها الشعر. (48، وقد أدت اللانحوية إلى الانحراف، فاتخذت مدلولاً آخر يفضي إلى مقولات تنظيرية كرسّت تصوّرها لنسقية النص الشعري، وبذا نجد كمال أبوديب يمتح تصوّره للشعرية من مقولة الانزياح لجان كوهين John Cohen ، و مبدأ اللانحوية من ريفاتير Riffaterre ، إذ هذا الأخير يقدم تصوّره انطلاقاً من لا نحوية النص، وبخاصة ( عندما يدرك القارئ ما يجمع بين العبارات وعند اكتشافه للسّمات التي تجعل منها نسقاً، فإن النسق يحول معنى القصيدة . وحينئذ تقوم اللانحوية بوظيفة جديدة وهي تغيير طبيعة العبارات. وهنا تصبح العبارات عناصر دالة في شبكة أخرى من العلاقات. والحقل الأصيل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر، أي تصعيدها من دلالة مركّبة في مستوى أولي من قراءة النص، إلى وحدة نصية تنتمي إلى منظومة أكثر تطوراً. .... فاللانحوية تنشأ من كون العبارة تتولد عن كلمة كان من المفروض أن تستبدها، أي أن التسلسل اللفظي الشعري في القصيدة يتسم بالتناقض بين ما تفترضه الكلمة وبين ما تفترضه. (49، ومما يتضح هنا، أن التغيّر والتولّد والتصعيد الذي يطرأ على النسق الشعري يبرّر مفهوم الانحراف لدى أبوديب، وهو في الوقت ذاته يتواصل بمفهوم الفجوة، ومن ثم ترد الشعرية وهي (تتحدد ضمن مجال يسمه بجسد النص اللغوي جسد اللغة المُنعجن .. والعلاقات التي تنشأ ضمن هذا الجسد.. وما هو متاح هو جسد اللغة المتكون شعراً.. من هنا تتحدد الشعرية في إطار الفجوة: مسافة التوتر واكتناه تجلياتها في النص الشعري) (50، يكاد يتعاقد هذا الطرح ومجمل ما انتهى إليه أبو ديب من تصور لمبدأ الفجوة : مسافة التوتر في مقابل ما تناوله كوهين John Cohen من جهة الشعرية بوصفها) مبدأ المحايثة.. فالشعرية بالنسبة إليه محايثة للشعر.. إضافة إلى مصطلح الملائمة الدلالية في مقابل النحوية واللانحوية وبخاصة من جهة تناول الخطاب الشعري بوصفه خطاباً ناقص النحوية بالمقارنة مع النثر... ومردّ هذا ينتهي إلى سؤال جوهري ينتهي إليه كوهين John Cohen : هل اللانحوية عرض أم خصوصية شعرية، والذي يؤدي به إلى اختيار الافتراض الثاني هو أن خاصية اللانحوية هي الخاصية الوحيدة الموجودة في النظم المطرد والنظم الحر معاً، الخاصية الوحيدة الصالحة للتعريف حقاً،

لوجودها في المعرف بأسره. )<sup>51</sup>، ولعل هذا ما حدا بكمال أبوديب كي يتعامل مع خصوصية اللغة بين الشعر والنثر، وانطلاقاً من كون لغة الشعر تمثل انحرافاً عن لغة النثر.

يرد تصور مبدأ الفجوة: مسافة التوتر استيعاباً لكل تحديد وتمايز، وفي وجه آخرلديه، يأتي تقديم مسألة تشاكل الشعر بالأسطوري<sup>52</sup> والصوفي، حيث تتجاوز لغة الشعر سننها وانتظامها الظاهري فتنبجس الشعرية من العلاقات التي تعقدها مع الحقل الأسطوري أو الصوفي حيث الوجود المطلق للغة، و في هذا ينظر أبوديب إلى أن التعامل مع الوزن أو (ظاهرة الوزن .... تمثل تعاملًا مع المادة الصوتية بطريقة تركيبية تخرجها عن الطبيعة الحرة العائمة التي تمتلكها في الاستخدام النثري لها وتضعها في بنية ينشأ فيها وبين الوجود الحر للغة النثر فجوة تمنحها تميزها )<sup>53</sup> وعلى نحو من هذا، يتقفى أدونيس أثر نهج هذه الفاعلية من اللغة، حين يسلك في تحليله لحقل المجاز، مجاز اللغة وهي تنأى عن وثوقية المعيار، حيث لا تعاينها حرفية التحديد للجمالية الكلاسيكية .

إن مجاز لغة الخطاب الصوفي يتخلّق في اللاتحدد الذي لا يلاحقه فيه التأويل المرجعي، ولذا يتلمّس أدونيس مواطن المجاز والغرابية في لغة الخطاب الصوفي ومصوِّغات السُّوريالية التعبيرية قصد الإفصاح عن تجليات هذا الكشف المتشاكل مع لغة الشعر، ( فالصوفية، بوصفها موقفاً، تشويشاً لنظام العالم الظاهر وأدوات معرفته، وهي، بوصفها تعبيراً، تشويش لنظام الكلام المألوف. )<sup>54</sup>، وهذا التدافع الذي تحدّثه اللغة بين الظاهر والباطن بين التحديد والإطلاق يؤدي إلى هيئة هلامية تُشكّل قُطب التشاكل بين لغة الشعر والنثر، ومن ثم تظل قائمة على الحلول . وفق ما يذهب إليه أبوديب . ( وإلغاء التوتر بدلا من خلق الفجوة : مسافة التوتر ... وتجاوزاً للحدود القائمة بين الأشياء..... الموقف الصوفي، إذن، طاقة كامنة للشعرية، لكنه، ليس بذاته، شعرياً، وبقدر ما يتجسد هذا الموقف في تجربة صوفية، في لغة تجسّد التضادات الجوهرية في بنية هذه التجربة، بقدر ما يبرز الطاقة الكامنة ويحيلها إلى متحقق شعري.)<sup>55</sup>، من جهة هذا المآخذ يقترب أدونيس ليدلّل على هذه الوحدة التي يبرّر حضورها المجاز المحض

الذي ينتجه البدء ولا يتعقّب به مرجع المقايسة بالمُسبق فيأخذ مطلقا من التغبير الذي لا يرقبة الوضوح أو المنحى الآلي من التراكيب المتواضع عليها.

إن التوسّل بالمجاز الصوفي يعود أساسا إلى ما يحفل به من غرابة تنزاح كثيرا عن الخطيّة البلاغية بلغة شعرية لها فرادتها المتميّزة، لذلك أدى بالشعر العربي المعاصر كي تنهض لغته وأبنيته بإشراقاتها من حيث كونها مؤسّسة على التنافر والتداخل وهي المرادف لنفي الجاهز والمكرور، لذلك انتهى إلى لغة تعمل على إلغاء ( الصور المجازية إذا كانت لمجرد كونها اقتصادية، تجنبا للإدراك الآلي. «مستأصلة» معرفة الأشياء بحد ذاتها لتحل محلها انطباعات جديدة عن العالم. وتستخدم الصور المجازية.. لعزل الأنماط الفجّة للكون المنتظم عقلا. وإعادة تجميع الأجزاء وفق إدراك جديد... وقد تفيد في فتح أبواب الشعر للمواد غير التقليدية من العلم والحياة اليومية والأحلام الحقيقية... إلا أن أكثر الوظائف حيوية لهذا النوع من الصور المجازية هي توسيع امكانات اللغة. )<sup>56</sup> ، وعلى هذا النحو يكاد يتعاقد أبوديب بأدونيس من جهة التطلّع إلى خطورة اللغة ضمن حقلي الأسطوري والصوفي نظرا لكونهما ينهضان بلغة لها فرادتها وتميّزها بالباطني واللامحسوس والرؤيا المطلقة، و بوصفهما يحفلان أيضا بمجازية لا تؤديها المواضع القياسية لنحوية البلاغة .

إثر هذا التقديم قد يسأل سائل عبر ما ورد فيه ممن يشتغلون باللسانيات لذاتها دون العبور إلى بنوية مكونات الأنساق اللغوية للتشكل الشعري وهو يغفلون الاستغال في ضوء اللسانيات البنوية أو الشعرية البنوية ، أي أن اللغة الشعرية مما تستوجب أن الانخراط في التجربة اللغوية أمر ضروري من غير احتكار النحوية في الأداء اللساني المغلق، أي أن (اللسانيين الذين يغامرون اليوم في دراسة اللغة الشعرية ، يجب عليهم اليوم أن يواجهوا اعتراضات نقاد الأدب الذين ينكرون عليهم حق دراسة مسائل الشعر ويقبلون على الأكثر بأنه يمكن لللسانيات أن تكون متباعدة للشعرية، وتقوم هذه الممنوعات والقيود على فكرة مسبقة تُجوزت منذ زمن

وتقضي بإبعاد دراسة مختلف الوظائف اللفظية من حقل اللسانيات أو تقضي بحصرها في الوظيفة المرجعية وحدها . . تعود بعض الأفكار المسبقة إلى الجهل باللسانيات المعاصرة وأهدافها .. ومن هذا القبيل الانطلاق من الفكرة التي تُحصِر اللسانيات بموجبها في الحدود الضيقة للجملة التي لا يمكن بالتالي أن تعني ببناء القوائد ، وهذا ما جاءت لتبطله دراسة الأقوال دراسة الأقوال ذات الجمل المتعددة وتحليل الخطاب . وهما المجالان اللذان يتصدّران علم اللغة)\* . ذلك أن ما يشكّل لدينا من الجهة الصورية المغلقة أننا نظل رهن الثابت دون الأخذ بالمتغيرات كما أننا لا نراعي في الوقت ذاته خصوصية التركيب الشعري لأن (الشعر فن لفظي... يستلزم قبل كل شيء استعمالاً خاصاً للغة)\* .

## هوامش ( ثبت المصادر والمراجع).

- 1 - أدونيس (علي أحمد سعيد) ،مقدمة للشعر العربي، ص / 113.
- 2 - ينظر: ابراهيم ( زكريا )، هيغل أو المثالية المطلقة، دار مصر للطباعة، القاهرة، ص/ 263، 251.
- 3 - ينظر: إيرليخ (فكتور) ، الشكلائية الروسية ، تر/ الولي محمد ، ص/ 17.
- 4 - أحمد ( يوسف )، القراءة النسقية في ضوء المقاربات البنوية للشعر العربي الحدائي، رسالة دكتوراه دولة - بحث مخطوط - ص/ 336
- 5 - ينظر: المرجع نفسه، ص/ 336.
- 6 - أدونيس ( علي أحمد سعيد ) ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط/ 02 ، 1978 ، ص/ 39 ، 40 .

\* - ياكيبون ( رومان ) ، قضايا الشعرية تر/ محمد الولي، مبارك حنوز ص/ 77، 78.

\*\* - ينظر، المرجع نفسه، ص/ 77.





- 35 - المرجع نفسه، ص/ 137.
- 36 - إيرليخ (فكتور)، الشكلائية الروسية، تر/ الولي محمد، ص/ 135.
- 37 - المرجع نفسه، ص/ 135.
- 38 - ينظر: ابن رشد ( أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد )، تلخيص الخطابة، تح / عبد الرحمن بدوي، ص/ 257، 259، 260.
- \* - ( والاستدلالات الواقعة في الشعر والأمثال المضروبة فيه إنما تجيء تابعة لبعض ما في الكلام، أو قد أشير إليه مما هو خارج عنه. فهي إما محاكاة لمتبوعاتها، أو تخييلات فيها أو من أجلها، فكثير من الأمثال أيضا يكون قولاً شعرياً، ويكون منها ما هو قول حق، ومنها ما ليس بحق كان ذلك في المحاكاة والاستدلالات.)
- ( "ويستساغ.. استعمال التصاريف التي شاعت في ألسن الناس وتكلم بها المحدثون و إن لم تقع في كلام العرب إلا على ضعف وقلة "...."لذلك من الاحتمال بكون العبارة الجدية يمكن فيها أكثر من مفهوم من قبل اشتراك يكون في بعض/ العبارات أو إيهام اشتراك يعرض في التركيب أو غير ذلك من الوجوه التي لا يكون الكلام بها نصاً على معنى واحد فسائغ فيها ")
- ينظر: القرطاجني ( حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب ابن الخوجة، ص/ 67، 332، 334.
- 39 - ينظر: أبوديب ( كمال )، في الشعرية، ص/ 122.
- 40 - المرجع نفسه، ص/ 125.
- 42 - Riffaterre Michael , Sémiotique de la poésie, éd, Seuil, Paris, p. 39.
- 43 - أبوديب ( كمال )، في الشعرية، ص/ 139.
- 44 - ينظر: ياكبسون ( رومان )، قضايا الشعرية، تر/ محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط/ 01، 1988، ص/ 67، 69.
- 45 - ينظر: المرجع نفسه، ص/ 71.
- 46 - المرجع نفسه، ص/ 71.
- 47 - ينظر: الجرجاني ( علي بن محمد بن علي )، كتاب التعريفات، تح / ابراهيم الابياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط/ 04، 1998، ص/ 180.
- 48 - ابراهيم محمد ( السيد)، الضرورة الشعرية، - دراسة أسلوبية -، دار الأندلس، بيروت، ط / 03، 1983، ص/ 65، 78.
- 49 - قاسم ( سيزا ) وآخرون، مدخل إلى السيميوطيقا، - مقالات مترجمة ودراسات -، دار الياس العصرية، القاهرة، ص/ 217.
- 50 - ينظر: - أبوديب ( كمال )، في الشعرية، ص/ 143، 144.
- 51 - ينظر: كوهين ( جان )، بنية اللغة الشعرية، تر/ محمد الولي، محمد العمري، ص / 40، 106، 68.
- 52 - ينظر: أبوديب ( كمال )، في الشعرية، ص/ 87.
- 53 - المرجع نفسه، ص/ 89.
- 54 - أدونيس (علي أحمد سعيد)، الصوفية والسوريالية، دار الساقى، بيروت، ط/ 01، 1992، ص/ 142.
- 55 - ينظر: أبوديب ( كمال )، في الشعرية، ص/ 102..104.
- 56 - ينظر: كورك ( جاكوب )، اللغة في الأدب الحديث، - الحداثة والتجريب -، تر/ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص/ 230.