صيرورة الإدراك وتحولات الوظائف في الخطاب النقدي المعاصر من الاستيعاب إلى الوقع الجمالي

■ د. أحمد مـــداس
كلية الآداب و اللغـــات
جامعة محمد خيضـــر – بسكـرة

الملخّص:

تقع الوظيفة موضع تساؤل من حيث تحولاتها في قراءة النص الأدبي وكان ياكوبسون قد أسس لفكرة الوظيفة في نموذجه التواصلي الذي بدا يتحول ويتغير بتحول الوظائف كما حدث مع اوريكيوني وجون ميشال أدام حين أضافا الكفاءات والمعارف غير اللسانية في الإدراك وجون اوستين مع وظيفة التمرير وكذا براون ويول مع وظيفتي التعامل والتفاعل مع اختلاف في المفاهيم.

يقتضي هذا التحول الوقوف على جانبي الإدراك والوقع الجمالي المرافقين للرسالة وكيف تتحول الوظيفة الشعرية من الرسالة بحثا في كيفية أدائها إلى الكتابة بوصفها غاية في حد ذاتها

Résumé :

La fonction se présente problématique vu les transformations dues à la lecture, R. JACOBSON avait parlé des fonctions dans son modèle communicatif qui s'est transformé avec C.K.ORECCHIONI, J.M.ADAM, J.AUSTIN, BROWN et YULE.

On en parle des compétences et les connaissances non linguistiques, l'informativité, l'interactivité et l'acte/la fonction illocutoire. Ces transformations traitent la perception et le fait esthétique du message pour traduire le passage de la fonction poétique à la poétique de l'écrit.

مقدمة:

يشهد الواقع النقدي ميلاد اتجاهات نقدية تستهدف في تحليلها الإجرائي الكشف عن قواعد الإبداع والشعرية، بهدف تنويع أساليب التحليل، أو لقصور في المناهج السابقة فلم تعد محققة الغرض، أو هي الشعرية المتمنعة في النقد النصي الألسني؟

إن الاتجاه النصي لكل المناهج الحادثة بعد البنيوية ظاهر بيّن، وكلها تنهي المؤلف وتعلي من سلطة النص وتعزله عن كل المؤثرات؛ فتقوم الأسلوبية على الانزياح والتميز، بخصائص تعبيرية خاصة، مما عجّل بظهور غيرها، فكانت السيميائية التي اعتمدت في إجراءاتها التطبيقية على ثنائية الدال والمدلول، واللامنطوق كامن وراء نظام العلاقات اللغوية التي تسبح في سياقات الكلام، وينزلق إلى مدلولات تختلف عن مدلولاتها منفردة، مما جعلها تكتسي الأهمية الكبرى والعناية الخاصة في الدراسات النقدية الحديثة، وأما التفكيكية فلها في تشريح النص وهدمه وسيلة لبناء نصوص متعددة (القراءات) في بحث حثيث عن الحقيقة والوهم، ومواضع الجمال.

والفصل هنا يقتضي التسليم بمنطق التطور في أساليب التحليل؛ فالمنهج العلمي ينزع عادة إلى التخصص وتحديد الغايات بدقة، راسما المنطق والإجراءات، ومحددا الأهداف المحققة لها. والملاحظ أن كل اتجاه يعنى بجانب بذاته مختلفا عن غيره، واجتمع الكل على إدراك الشعرية وقواعد الإبداع. إن شمولية البنيوية استدعت خصوصية المناهج الأخرى، ويكون تعاقبها دليلا على قصورها، بل في تكاتفها دليل على عدم اكتمالها، والتنظير للنقد النصي لا يزال قائما. فما يبقى غير الشعرية الغائبة في النقد الألسني؟

إن إدراك النقد الألسني لقواعد الإبداع إدراكا جازما ومحددا لم يقع، كما أن اكتمال مناهجه لم يحصل بعد، وهو ما يشهد به النقاد الألسنيون أنفسهم. فهل هو خوف من تحديد إطار النقد الألسني لئلا يظهر اتجاه يحدث الانقلاب الكلي في النقد؟ أم هي براءة علمية صريحة بعدم ادعاء الاكتمال بفعل علمية المنهج وثبات أصوله ؟

الثابت أن الشعرية غاية منشودة، والنص جزئية من كلية اللغة، والنقد الألسني وسيلة علمية حديثة ومواكبة للتطور اللغوي ومناسبة له سواء أ تفرق أو تكاتف. وإذا اعتبرنا المنطلقات الفكرية والأسس العلمية للمنهج البنيوي وما بعده؛ فإن الإجراءات التطبيقية ملائمة جدا وعقلانية للغاية، إذ صفة العلمية في المنهج النقدي تضفي ملامح الدراسة السليمة والحديثة المواكبة للعصر، والمراد هو إشباع الوجدان الإنساني فنيا بسبل علمية تجعل معنى المعنى غاية يجب أن يدرك كونه حاملا للحقائق السوسيولوجية والسايكولوجية المستنبطة من النص وحده. وليس في الأمر دحر للقديم وبسط للحديث، بل في البلاغة والأسلوبية من التقاطع المنهجي ما يجعل العمل على هذا المضمار يحقق الربط، ويحدد الفروق بينهما، بوصفهما "علمين" للتحليل والقراءة، وهذا وجه. والوجه الثاني، أن تستقر الشعرية في النقد القديم والحديث معا نقطة تقاطع، تجمع بين الفهم والإدراك موضوعا ورسالةً، مثلما تجمع بين فن القول وأشكاله جمالا ومتعة. وعليه؛ ففي هذا البحث حديث عن صراع المحافظين والمحدثين في النقد العربي القديم، بتتبع أثر الجمع بين المتعة والبيان، وتتبع مفهوم الشعرية في النقد الحديث والمعاصر، ثم الربط بين ذلك جميعا، وصولا إلى تطور الوظيفة في الثقافتين معا بوصفها –أي الشعرية– جامعة بين البلاغة والأسلوبية.

1- تحولات الوظائف: من التواصل إلى التمرير

كان **ياكبسون**[1] قد حدد العناصر اللغوية الستة بوظائفها بحيث يتعالق كل عنصر مع ما يناسبه من وظيفة تؤدي دورا مهما في بنية النص الأدبي عموما. وكل العناصر بوظائفها ترتبط أساسا بالوظيفة الشعرية[2] التي تميز النصوص الأدبية عن غيرها وتعطيها بعدا فنيا وجماليا يصنع التميز والتفرد، في قالب الأصل فيه إقامة علاقات التواصل[3] بنية الإخبار والإبلاغ[4]. غير أن هذا التصنيف على جودته لم يبق جامدا ولا غير قابل للتحويل والتغيير، بل سعى باحثون كثيرون إلى إعادة صياغته وفق مستجدات الدرس اللغوي واللساني والخطابي كما سيأتي، بل تحول الموضوع من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب؛ ولذلك يجد الباحث في النحو والتراكيب ما يحيل رأسا إلى هذا التوجه حيث الوظيفة مرتبطة بغيرها من الوظائف داخل نموذج من العلاقات النحوية والتركيبية[5]. وعليه تأتي الوظيفة بمعاني متنوعة بحسب ما يرمي إليه الباحث؛ فقد كان ياكبسون يراهن على أدبية النص الأدبي وعلى تواصليته، ولذلك جاء مفهوم الوظيفة عنده داخل كوكبة من الوظائف أقل ما يقال عنها إنها منسجمة في بنيتها، وفي زمانه كان لبنية النص اللغوية وللمنهج البنيوي اليد الطولى في فرض هذا التوجه بل وفي قبوله والعمل به، إذ كان ثورة حقيقية في ميدان الدراسات اللغوية والأدبية بعد التخلي عن كل سياق خارج نصي واعتماد النسقية والنصية.

من هنا صار حديث الوظائف والخط الأسلوبي والتفرد بفعل ما يصنعه أفق الخطاب/النص في القارئ أمرا متميزا؛ فكثرة الأنا وما دخل في ما ينوب من ضمير عن المتكلم يولد التعبيرية التي صارت مع المد الأسلوبي ظاهرةً تضاهي ظاهرة الانطباعية أو التأثيرية المتعلقة بـــ"أنت" وما دخل في ما ينوب عن المخاطب، وكذا ظاهرة المرجعية المتعلقة بالمرجع وما دخل

في رواق ضمير الغائب، أو ما دلَّ على إحالة نصية داخلية أو إحالة نصية خارجية. ومنها أيضا –أي الوظائف–: الاتصالية والماورائية المتعلقتين بإقامة الاتصال والسنن، لتبقى الشعرية أعلى وظيفة يمكن الحديث عنها بعد التحولات الجذرية، التي لحقت مفهوم "الشعرية" في تحوله من شعرية التواصل إلى شعرية الكتابة، وما لحق هذا التحول من غموض وإبهام.

وتأتي الوظيفة التأثيرية بالغة الأهمية بوصفها المهاد الأول لصرف المنتوجات الفكرية وتسويقها لارتباطها بالبعد النفعي، وذلك بفعل توجيه رسالة الإقناع عبر الخطاب لغةً وصورةً. كما تأتي الوظيفة المرجعية فيه بنفس الأهمية إذا تم التركيز عليها على اعتبار وضع الموضوع في الواجهة وجعله مستقطبا دون غيره، بما يغير الأفكار المسبقة والمرجعيات الأولى، ويدفع عنه صورة الجهل، ويحل صورة الجديد الناسخ والدافع لكل ما سبقه مما يكتسي طبيعة مشابهة. إن المهم في هذه الحال أن تتغير ذهنية المتلقي، مما يجمع بين الوظيفتين المرجعية والتأثيرية في خطاب واحد، ويعتد بتداخل الوظائف، ويضع الوظيفة التعبيرية وصورة تقديم الخطاب في موضع مساءلة نجاحا وفشلا، تأسيسا للفعل التواصلي والتفاعلي على خلفية الذهن في إدراك المنجزات.

وعلى اعتبار التواصل الواجب والمقنن للفهم فلا بدَّ من إجراء صورة الوضوح على الخطاب، ضمانا للاتصال وصونا له في عملية الترويج والتبليغ. وقد يعتمد على الصور الحسية والصور الذهنية والوجدانية والملفوظات اللافتة في ذلك، وهي التي لا هدف لها سوى صيانة الاتصال ووضوحه.

لا شك في استخدام سنن مشفر يسعى في نهاية المطاف إلى التأثير وتغليب محمول خطاب على غيره بعد إكسابه صفة الإقناع أولا ليحصل

الاقتناع. إن ذهن المتلقي وعاء يتم استغلاله بما تعوَّد عليه من استخدام لغوي، ليفهم ويقتنع ويقتني ما يروج له، فيحقق الخطاب بذلك النجاح والنجاعة، وذلك بربط العلاقة بين الأشكال اللغوية واستعمالاتها، وإدراك العلاقة بين الدوال ومدلولاتها.

في هذا المضمار كانت **أوريكيوني** قد قدمت نموذجا معدلا لنموذج التواصل عند ياكوبسون، فأضافت للعناصر الستة ما اقترحت تسميته بالكفاءات اللسانية وغير اللسانية والتحديدات النفسية، ليتقابل نموذجا التشفير والتأويل عند قطبي عملية التواصل[6] ، كما فعل جون ميشال آدام بإضافة المعارف التداولية ومعارف العوالم المقدمة[7]، وصار الأمر من اللسانيات إلى السيميائيات، ومن اللغة إلى الخطاب، ومن الثبات إلى الإفراغ والملء، ومن الاستقرار الدلالي إلى التحول الدلالي، والخروج إلى الهدف الخطابي كما هو عند **جون ميشال آدم**، والتمرير كما هو عند **أوستين**.

قد يتعارض وضع الوظائف السالفة والوظيفة الشعرية، لأن الأصل في الخطاب الوضوح والسهولة والنجاعة، مما يجعل وضع الشعرية في ارتباطه بالفهم والإدراك أقل حدةً. وهو الأمر الذي أدى إلى عملية اختزال لكل هذه الوظائف وذوبانها في وظيفتين جامعتين فقط: التعاملية والتفاعلية كما هو عند **جورج يول وجيليان براون**.

يجمع الباحثان الوظائف السالفة في هاتين الوظيفتين الجامعتين، ويمكن الاصطلاح على اختزال الوظائف فيهما، لتحقيقهما الحاجة من حيث الاستخدام والتواصل؛ فالوظيفة التعاملية يُراد بها المد التداولي عند غيرهما، إذ تتعلق بنقل المعلومات وتبادلها بطريقة تفصيلية وصحيحة وفق منطق الاستعمال، ليكون الفهم على قدر التداول دفعا لكل سوء تقدير للرسالة[8]. هو الوضوح ورفع اللبس اللذان تستقيم بهما لغة التواصل والإخبار والتداول.

وأما الوظيفة التفاعلية[9] فهي ليست تفاعلية القراءة كما قد يُفهَم، ولكنها ما يقوم مقام الوظيفة التواصلية ذاتها كما هي عند رومان ياكوبسون، مع تركيزهما على وسائل إقامة التواصل ونجاحه.

تكون الوظيفتان السالفتان بهذه الصورة كافيتين لإحداث الفعل التواصلي الناجح والناجع سواء أتعلق الأمر باللغة المحكية أو باللغة المكتوبة المرتبطتين عادة بجملة المؤثرات ممثلةً في نبرة الصوت وملامح الوجه وأشكال الوقفة والحركات، مع مراعاة فارق التلفظ والكتابة في إحداث التغييرات المناسبة للفهم عند المتلقي والبيان عند المتحدث /المخاطب[10]، لأن المسألة مرتبطة أصلا بنقل المعلومات والآراء والمواقف الشخصية، والتأثيرات المرغوب إحداثها في الاعتقاد والرأي والموقف، بوصف ذلك مادة الرسالة المتبادلة بين المتخاطبين.

ويحتمل أن تكون الوظيفتان معا تشكلان وظيفة التواصل؛ فالتفاعل يقيم علاقات الاتصال تهيئةً لبدء عملية نقل المعلومات التي تؤمنها الوظيفة التعاملية، والقصد هنا هو عقد روابط الاتصال وإقامة علاقات كلامية تسمح بممارسة الوظيفة التعاملية. وقد يفهم أيضا اختلاف بين الوظائف الثلاث، لتنتفي وظيفة التواصل أصلا لوجود ما يقوم مقامها وهذا احتمال آخر. ويحتمل أيضا أن تنوب الوظيفة التفاعلية عند الباحثين –وهي وظيفة من وظائف التواصل في نموذج ياكوبسون– عن وظيفة إقامة الاتصال وصيانته أو الوظيفة الانتباهية، كما تنوب الوظيفة التعاملية (الإخبار والإعلام) عن عنصر الرسالة الذي تتعلق به الوظيفة الشعرية. وهو صنيع قد يفسر ظاهرة التحول في الوظائف زيادةً ونقصًا، إجمالا وتفريقا، وربما تمايزا كما هو الحال هنا بإظهار أدق الخصائص والصور التي تبحث في الوظائف وما

تعلق بها من عناصر وفق وجهة النظر التي تتم بها عمليات الدراسة والتحليل.

إن الإشكال ليس في الواضح والمعلوم القائم على الإخبار بلغة التداول والتواصل ذات المعالم البيّنة، وإنما يتعقد الموضوع حين يصير الإخبار فنيا يتكئ على الحدث الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي أو غيره بلغة تميل إلى الترميز والتشفير، أو تعتمد لغة الإعلام في بساطتها دون أن تستغني عن لغة الإيحاء والتضمين التي تبيح التمرير تصريحا أو تكنيةً.

من هنا يصير الحديث إلى تحليل الوظيفة الاتصالية بعد تصور بنية الإخبار والمعلومات، وعلاقاتها بالإطارات المعرفية والمدارات والأنساق والمخططات والنماذج الذهنية، لاستخلاص الاستنتاجات اللازمة وفق عمليات الاستدلال[11] بوصفها آليات تسمح بقراءة وتحليل بنية الخطاب/الرسالة، ويصير الموضوع إلى ثنائية الاستيعاب والإدراك من جهة، والبيان والبرهان من جهة ثانية، بوصف الأخيران برهنة على صحة الأولين، حتى وإن كان الباحثان قد أوردا هذا الجهد في باب التماسك النصي.

وهو الباب–التماسك النصي/النصية–الذي يتقاطع فيه الباحثان مع روبرت دبوغراند في رؤيته الجامعة بين التواصل والتداول تحقيقا للقصدية من وراء الإخبار والمقبولية والاستحسان ورعاية الموقف التواصلي[12]. إن البحث في القصدية يفترض وجود احتمال الهدف الخطابي (visée illocutoire) كما يقول جون ميشال آدام (J.M.Adam)؛ حيث يمتلك كل نص هدفا صريحا أو مكنيا، يشتغل على تمظهرات ومعتقدات و/أو سلوكات المتلقي[13]، بما يحقق الاتساق النصي، من جهة الترابط المفهومي(cohérence) [14]، وهو أعمق من المستوى النحوي الدلالي. وإن كان أوستين (J.Austin) لا يقصد بالوظيفة التمريرية ما يريده آدام، إلا أنهما مقتنعان بوجود هدف لأجله يُقام الخطاب،

ويبذل المخاطب جهده ليبلغه بالصورة التي تثير الانتباه؛ فهو عمل يقصد إليه دون التصريح ليقع في دائرة الفهم والإدراك.

الفعل التمريري (Acte illocutoire) عند أوستين هو فعل التأثير المتعالق مع نتائج العمل بالخطاب وما ترتب على ذلك من أفعال وسلوكات واعتقاد يحدث التحول في مسار ما للمتلقي[15]. وعلى ذلك يكون التمرير متعلقا بالقصدية المرادة أصلا في إنشاء الخطاب، وغالبا ما تكون مكنية أو مضمرة أو تضمينية حتى لا تبدو عليها صفة الإلحاح والابتذال المذمومتين في التمرير، ولذلك يصطنع المخاطب من وسائل التمرير ما يوافق رؤياه من وسائل التعبير ومحمولاتها الدلالية؛ إيحاءً، وتلميحا، ومسكوتا عنهما.

يقع التمرير[16] حسب أوستين بـــ:

1- تمرير إثباتي، وهو فعل كلامي إثباتي، وتعهد للمستمع بحقيقة الخبر وتقديمه له بوصفه حالة موجودة في العالم.

2- تمرير توجيهي يجعل المستمع يتصرف حسب المحتوي الخبري.

3- تمرير إلزامي، يظهر التزام المخاطب بمحتوى الخبر الذي يؤديه.

4- تمرير تعبيري، يحوي شرط الصدق المرافق للفعل الكلامي، كقوله: أعتذر، وشكرا.

5- تمرير تصريحي، بإحداث تغيير في العالم بتمثيله و كأنه قد تغير.

وعلى هذا؛ فإن التمرير هو الأثر الذي يثير الانتباه بصورتين: الأولى صورة اللغة العادية تصريحا، والثانية صورة اللغة المحملة تضمينا، وهو ما يحدث انتقالا من البسيط إلى المعقد؛ لأن الحقيقة المتلفظ بها والتوجيه والالتزام الظاهر والصدق المعلن والخفي والانقياد لمحتوى القول وكل ما يرافق الرسالة المُبلغَة يحول كيان المتلقي بمقتضى حال المتحدث، وهو ما يقع بإعمال الفكر والتأويل لإدراكه ذلك وفهمه وتقبله معنى، إذ يمكن رفضه

بوصفه مقتضى الحال، وحينئذ يكون هدف الخطاب قد حصل والرسالة قد وصلت، إذا كان الهدف منه الصد والرد وعدم الامتثال. وبذلك تصنع الرسالة ومنتجها التمرير المعلن والخفي في المتلقي.

في هذا الإطار تعين في مدخل إلى علم اللغة النصي لصاحبه ديترفيهفيجر أن الوظائف أربع: وظيفة التعبير عن الذات ووظيفة الاتصال ووظيفة الإعلام ووظيفة التوجيه، وكلها تُعنى بالتأثير الأدائي في العالم الحقيقي، وهي وظيفة نفعية تحصل بها الفائدة من الخطاب. ويقع التأثير الجمالي بطريقة عرض ذلك مجتمعا ليحقق المتعة والوظيفة الشعرية. وعليه؛ فالاتصال يؤدي دور إطار التواصل، والإعلام دور الإخبار، والتوجيه دور الإلزام بوصفه هدفا وغاية، مما يجعل التواصل برؤية ياكوبسون مغيبا داخل جملة من الوظائف، الأصل فيها التعدد والكينونة والتضافر، بحمل فائدة بطريقة جمالية[17]. غير أن المفيد في كلامه هو فعل التوجيه الذي يتقاطع فيه مع آدام وأوستين. وقد وقع الاتفاق بين هؤلاء جميعا على صورة بذاتها يقع معها الإبلاغ والتواصل والتوجيه والتمرير. وبقي الإشكال في التحولات الحاصلة بعد ذلك في الفهم والإدراك متنا وشكلا.

إن الصورة هاهنا تتوقف عند الفهم والإدراك عملا بمحمول الملفوظ لا بشكله، إلا أن الإشكال يقع حينما يتحول الشكل الإخباري إلى ما يحمل المعرفة إخبارا وإعلاما وقصدا، وإلى ما يحمل عبقا جماليا فيه ما يستعصي فهمه، ليكونا حاضرين معا، مما يتطلب العمل على جبهتين؛ أولاهما الاستيعاب والفهم وأخراهما البرهان والبيان، بما يصنع التناسب والانسجام، ويحقق بنية تأويلية متسقة تعنى بالرسالة وشكلها[18] الذي يمنح الرضى ويهب الغبطة[19]. وعليه؛ فوظيفة "الرسالة الجمالية لا تكمن في إيصال المعنى فقط، بل في القيمة التي تحملها في ذاتها"[20]، لتجمع بين المتعة والمضمون

المعرفي، وتفتح باب التحليل في الشكل بوصفه قيمة جمالية، كما هو في المتن بوصفه قيمة إخبارية.

تبين أن المرور من الرسالة في وضوحها إلى الكتابة في غموضها وإبهامها يشكل نمطا تمريريا، وهو فعل معلوم معروف في تراثنا الثقافي والمعرفي، يلخصه طبيعة العلاقة الخلافية بين المحافظين والمحدثين[21]، وإن بدا هذا الخلاف في صورة القول الشعري ونقده.

2- قواعد الشعرية في النقد العربي القديم:

كان النقد العربي القديم قد اشتغل علـــى تحديـــد خصـــائص الشـــعر وقواعد القول الشعري التي ترفعه من الكلام العادي إلى مصاف الشعر وفن القول؛ فتعينت طريقة العرب في مقابل طريقة المحدثين الذين ارتأوا تغييـــر المعيار من المحدد المعلوم إلى الممكن القابل للإدراك، مستأنســـين بالثقافـــة الوافدة والمنطق الإغريقي، بل بالتوجهات العقدية الناشـــئة فـــي المجتمـــع العربي الإسلامي يومئذ[22] المتعلقة بالفرق والطوائف الإسلامية؛ فقـــد كـــان الشاعر ينظم شعره في كل الإغراض المعروفة موافقـــا توجهـــه العقائـــدي والفكري والفلسفي. وعلى ذلك تقابلت الطريقتان بما يبيح الاحتجاج أو يمنعه لغةً. وهو الهدف التمريري أو الوظيفة التمريرية التي يرتبط إدراكها بـــالمنع والتصحيح لما خالف اللغة وخرج النصاب المسموح به في التعبير؛ فالرفض تمرير عند المحافظين بعلة المخالفة، والإصرار تمرير عند المحـــدثين بعلـــة التحول المعرفي، والانتقال من المعرفة الحسية إلـــى المعرفـــة الجدليـــة أو البرهانية، المرتبطتين بالعقل قبل النقل.

يجري العمل على تتبع وظائف التقنين الشعري وفـــن القـــول فـــي التراث، ثم الانتقال إلى العصر الحديث للـــربط بـــين صـــورتي الخطـــاب الإبلاغية وما اتصل بها، والشعرية وما تعلق بها.

طريقة العرب عمود الشعر كما عند المرزوقي في شرح ديوان الحماسة[23]، وكلها تستند إلى معايير فنية على الشاعر أن يحافظ عليها ليكون شعره موافقا لما تعارف عليه الناس بأنه شعر. ومن ذلك أن لا يأتي الشعر مخالفا العرف[24] أو ناسبا الشيء إلى ما ليس منه[25]، متجاوزا العيوب الفنية[26]. وقد نظروا إلى شعر المحدثين والمولدين على أنه شعر لا يحافظ على تقليد به يقوم الشعر، فلا يفرقون بين الممتنع والمتناقض وإمكانية تصورهما في الوهم نفيا وسلبا[27].

رأى المحافظون في شعر المخالفين ما وصفوه بأنه "إسراف وتجاوز وغلو وخروج عن المقدار"[28]. وكان ينبغي أن يوافق شعر المتأخرين شعر المتقدمين بناءً وشكلا وفكرا؛ لذلك يؤكد القاضي الجرجاني على أن "العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن... وتسلم السبق لمن وصف فأجاد، وشابه فقارب"[29]، ونحوه قول ابن طباطبا العلوي أن "العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات ما أحاطت به معرفتها، وأدركته عيانها، ومرت به تجاربها"[30]، وما خالف هذا لا يعطي التشبيه ولا الاستعارة إلا غموضا وإغرابا في المعنى قد يتعين معه التعدد الدلالي ووجوه التأويل والمعرفة، فيكون الخطاب قد اكتسى حلة تشينه ولا ترفعه، واختفى عنه الفهم والمعنى حتى صار حاملا لما لا يدرك، ويصعب تحصيله، وهو أشبه بما لا يحقق هدفا خطابيا ولا معرفة قابلة للإدراك.

إن هذا الأمر على ما فيه من اختلاف يحقق غاية حداثية في الفكر المعاصر، مفادها الانتقال من فعل التواصل الهادف إلى فعل الكتابة الشعرية. وإن كان المحدثون يرون لذلك هدفا ومعنى يدركهما المؤهلون لذلك دون غيرهم.

إن البطلان والمحال يحيلان رأسا على فساد الاعتقاد، وهو الفساد الذي يسري على الشعر فيرثه، لتغيب الشعرية والجمالية، وتبطل الوظيفة التي لأجلها أقيم القول الشعري أصلا، وبخاصة إذا تم اعتماد وجوب الاتباع، وتحريم الابتداع، وخروج صورتي الوجوب والتحريم من الديني العقائدي إلى الشعري الأدبي، بفعل وضع العقيدة موضع تساؤل بل اتهام بالفسق والكفر والابتداع والمخالفة.

يرى المحدثون صنعة البديع[31]، وغرابة المعنى[32] الناتجة عن الصياغة شكلا من التميز والتفرد في التصوير، يمليه التطور والتجديد، وهو ما جوده الجرجاني ورأى فيه ميزة لم تكن للسلف على درايتهم بالشعر وفنونه[33]، ليلخص المنطلقات الفكرية التي يؤسس عليها المحدثون استخدامهم للغة، تعيينا للمعرفة الجدلية والبرهانية بدل المعرفة الحسية التي تجاوزها الزمن، وألجمها التطور، وصارت مرحلةً قديمة تعيَّن النظر في غيرها منهجا، ورؤية وبناءً، على ما تأسس عندهم في أبواب العقائد والتوحيد، وهو ما لا يتعلق بالشعر أصلا إلا من حيث هو لغة تستخدم للتعبير عن الحقائق وفق مبدأي الحقيقة والمجاز.

وربما يكون للطبع والتكلف مكان في هذا الاستحسان والقبول، عن طريق القصد الذي يحقق للملفوظ قيمته الشعرية[34] ما لم يقدح فيه استخدام مرفوض أو معنى معيب، كأن يتعين خروج الكلام من بيان الإفهام إلى تعمد غموضه، وحمل الناس على إعمال الذهن والتوقع، وهو ما لم يكن عليه مبدأ البيان والإخبار قبل ذلك.

وعليه؛ فإن الدارس من الناحية الجمالية للشعر العربي القديم لا يجد ضيرا في الاحتفاء بشعر المولدين والمحدثين والمحافظين على السواء، غير

إن الناحية العقائدية هي التي تولد في الذهن رؤيا المخالفة والتعمـــد، بـــداعي التجديد والتغيير التي لا تلقى قبولا عند المحافظين كما تلقاه عند مخالفيهم.

ومن هنا صار حديث قواعد الإبداع مرتبطا ارتباطا عينيا بالعقيدة، ولذلك فالوظيفة الاجتماعية والمعرفية تسيطر على الوظيفة الجمالية. ولم يكن يومئذ لفظ الشعرية معلوما بالمفهوم المعاصر على الرغم من كلام بعضهم عن البويطيقا كما هي عند الإغريق، ولكنه ظهر بهذا المفهوم "قواعد الإبداع" في النقد الحديث والمعاصر مع الشكلانيين الروس وغيرهم.

3- تجليات الشعرية في النقد الحديث والمعاصر:

اعتبر الشكلانيون اللسانيات نموذجا أساسيا للتحليل البنيوي النقدي للمحكيات، واستهدفوا بذلك تغليب النزعة الشكلية على الأفعال الأدبية على اعتبار أنّ الشعرية هي التلاؤم الداخلي بين العناصر (الوحدات اللسانية)، فيكون الشكل عندهم وحدة ديناميكية يكتسب حركة خاصة في كل سياق يستعمل فيه، ولا يعيب هذا المنحى غير أنّ الشعرية تصطدم بمشاكل البنية اللسانية من حيث الفهم والوقع الجمالي.

كما اعتبر الشكلانيون الأدبية قضية جوهرية ترجمت حقيقة اهتمامهم بالشعرية من حيث هي استخدام خاص للغة[35]، التي ارتأوها موضوعا للدراسة الأدبية دون الاهتمام بالعلاقات الخارجية، لتكون القضية الجوهرية في الأدب الأدبية بوصفها موضوعا للدراسة الأدبية.

وقد أخذت القصائد أشكالا حديثة غير التي عرفت بها، وبعث الشعر بلغة فنية جديدة ثائرة على عادات الماضي، فبدا التطور الحاصل في الحياة الأدبية في أشكال تعبيرية جديدة؛ لأن الأفكار والمضامين ثابتة. والغاية من كل ما ذكرناه هنا أن الشعرية عند الشكلانيين كامنة في الطريقة والشكل؛ إذ هي بنيات لسانية تشكل الخطاب الأدبي وفق مجموعة من العناصر (القوانين

الداخلية)، التي تميزه عن غيره من بقية أنواع الخطابات. وهم بذلك –أي الشكلانيون– قد عزلوا النص عن المحيط الخارجي وأحاطوه باستقلالية لا تخضع إلا إلى جملة العلاقات الداخلية المتحكمة فيه. وهي نقلة نوعية في ميدان النقد الأدبي تخلت تماما عن كل المؤثرات وأعطت النص السلطة الأولى، وللناقد أن يصل إلى أغواره متى تمكن من آليات التحليل والقراءة، وهو ما جعلنا نعتبرها بداية للنصية والنسقية.

إن للناقد حسّا عاطفيا جماليا، ورغبة في إشباع الشطر الوجداني من الشخصية الإنسانية. وفي النص توازن التعابير وسلامة الأنساق اللغوية وامتزاجها بجودة التصوير، مما يحدث ردة فعل لأثر انعكاسي يقع في الذات الناقدة، فتنشأ القراءة في شكل خواطر تحملها الأشكال اللغوية الأصلية منها والحادثة، مما يحقق للنص أدبيته ممثلةً في الشعرية.

الشعرية لفظ يوناني الأصل، لذا يعمد بعض الباحثين إلى تعريفها بدل ترجمتها، فيقولون: (بويطيقا/poétique). وقولهم الشعرية كبديل عند الترجمة يحد من الحقل الدلالي للفظة على قول عبد السلام المسدي[36]، الذي يرى أن أوفق ترجمة لهذه اللفظة أن يقال الإنشائية[37]. والشعرية عند ياكبسون –حسب المسدي– هي "موضوع علم الأدب"[38]، وهي العوامل التي تجعل الأثر أثرا أدبيا، وهي مما شكل قضية من قضايا الشكلانيين الروس[39].

يركز ياكوبسون على النسيج الصوتي وقضايا الدلالة والتواصل ووظائفه اللغوية بوصفها مداخل نصية تحقق الشعرية[40] عند استخدامها استخداما خاصا، يقتضي من الباحث معرفة لسانية علمية، لأن الشعر فن لفظي[41]، ليكون الجمع بين الشعرية والمعرفة اللسانية سلاحا يسهم إلى حد بعيد في إدراك المتعة الشعرية[42]، وربطها بالدلالة عملا بالمزاوجة بين المتعة والوظيفة.

وإذا كانت الشعرية[43] هي مجمل القواعد والقوانين المتحكمة في الإبداع، فإنها لا تنفك عن اللغة بوصفها وسيلة تعبير، كما لا تنفك عن النظم والأبنية اللغوية، مما يكسب الأثر الأدبي–بوصفه خطابا– جمالا وتكاملا فنيا، حتى بات (الأثر) أساس العملية النقدية، توخى فيه الدارسون إدراك الحقائق والجماليات؛ ففي كتاب علم الشعريات لعزالدين المناصرة مسح تاريخي ومنهجي ومعرفي لتطور الشعرية وفق المذاهب والمدارس النقدية عند العرب والغربيين على حد السواء؛ فقد عرض من تراثنا العربي الإسلامي آراء ابن قتيبة وابن سلام والجاحظ والآمدي والمرزوقي والجرجاني وابن طباطبا وقدامة بن جعفر وغيرهم[44] بما أفاده العنصر الأول من هذا البحث من عناصر ممثلةً في المحاكاة والتخييل، والطبع والصنعة، والفحولة والصورة، وعمود الشعر وعياره، وصولا إلى نظرية النظم.

وعند الغربيين عرض شعرية الانجليز بقيم الخيال واللذة والتعبيرية ونقد الحياة[45]، كما عرض آراء الشكلانيين الروس مع التركيز على الخصائص الصوتية والربط بين اللسانيات والشعرية[46]، ثم عرج على شعريات البنيوية والسيميائيات والتفكيك[47].

وكان صدر كتابه بمفهوم الشعرية على أساس أنها العناصر العليا المطلقة التي تميز الخطاب الأدبي[48]، جامعا بين الفجوة والتوتر والمسافة الجمالية، واللانحوية والاستعارة والمفارقة والانزياح، ليقترح مفهوم المنهج المونتاجي بوصفه محددا للشعرية الأدبية[49].

وجرى أحمد مطلوب على مناقشة الشعرية من حيث هي شيء قابل للإدراك، ومتعدد الوجوه، لم يخرج في صورته النهائية عما تمَّ الحديث عنه مع الجرجاني مع فارق الزمن، ليتقرر عنده أن الشعرية الحديثة نسخة شبه مطورة إن لم نقل طبق الأصل من شعريته على قدمها وتراثيتها. فقد يراد–

حسبه–"بالشعرية الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة من التوتر"[50]. وقد يراد بها الفن الذي يضع الأصول ويرسم الحدود، وهو ما عرف في متون البلاغة ومقاييس النقد. وعلى ذلك فالعرب لا يجهلون مواطن الشعرية وإن اختلفت وجهات النظر في المصطلح والتعليل، "وما القول بالفجوة ومسافة التوتر بنقيض لما قالوه" [51].

إن الشعرية لا تقاس إلا بالابتكار والمعاني الخاصة، ولذلك يتفاوت الكلام والمعنى الواحد. وتكون الشعرية في خرق اللغة المتمثل في المجاز أو الانزياح[52]. وتكون القدرة على إدراك الشعرية منوطةً بذوي النهى وأهل العلم ممن يحسن الإدراك والتخريج[53]. **وهو كلام الجرجاني بتصرف**. ولذلك يقر أحمد مطلوب بأن تفسير المعاصرين الأجانب للشعرية لا يخرج عن أسس عبد القاهر، فملامحه واضحة، وإن اختلف المصطلح[54]، مما جعله يشير إلى أن البلاغة بدأت تستعيد مكانتها في الدراسات النقدية[55].

في هذا الطرح :

- غموض المفهوم لما فيه من شك ونسبية، مما لا يعطي يقينا علميا وعمليا.
- البلاغة معيارية، والأسلوبية وصف وتحليل، وبينهما مسافة لم يتجاوزها أحمد مطلوب.
- المشابهة والمقاربة في الأولى، لا تعادل التباعد والإغراب في الثانية.
- وهل الشعرية حسبه كل صنف على حدة؟ أم هي كل ذلك على تعادل الأصناف؟ أم هي كل ذلك مجتمع بعضه إلى بعض؟
- حديثه عن الشعرية هو حديث الجرجاني، بمعرفة جدلية لا معرفة حسية ولا برهانية ولا عرفانية.

وفي المقابل يقارب هنريش بليت بين البلاغة في بعدها المعياري وبعد الأسلوبية الوصفي بإمكانية التحول؛ ذلك أن"البلاغة المعيارية يمكن أن تصبح بلاغة وصفية، بل أيضا بلاغة تاريخية وتأويلية تعكس بصورة نقدية وضعية تلقي الشارح للنص، إنها مؤهلة لتكوين أسس نظرية تداولية للنص"[56]. ويكون تحولها إلى الوصف عبر ظواهر التلقي الهرمنيوطيقي بما يؤسس للنقد الإيديولوجي والنقد السايكولوجي[57].

يقع الانزياح حسب-بليت- في التركيب مشكلا صورا سيميو-تركيبية داخل النموذج النحوي، كما يقع في التداول ليشكل صورا تداولية داخل النموذج التواصلي، ويقع أيضا في الدلالة ليشكل صورا سيميو-دلالية داخل النموذج الواقعي[58] الذي يجمع بين المداخل النصية ومنهج التحليل معا.

وعليه؛ فقد تجلت الشعرية في مظاهر الفجوة والانزياح والمجاوزة وربما التوتر، مما جعل تسميتها بتجاور المتنافر أمرا ميسورا ومقبولا.

1.2- شعرية الفجوة:

يرى كمال أبو ديب بأن الشعرية : "ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف. الشعرية لا تسلخ عن المصير الإنساني،عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته وصراعاته وأسئلته الممزقة التي يواجه بها وجوده المغلق، وبها يواجه اضطهاده واستغلاله وسحقه وبؤسه وتمرده ومطامحه وتطلعاته. الشعرية والشعر هما جوهريا نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسخ نفسها في لحمته وسداه، وتمنح الوجود الإنساني طبيعته الضدية العميقة، مأساة الولادة وبهجة الموت، وبهجة الولادة ومأساة الموت"[59].

في كلام "أبو ديب "محطات منهجية ومعرفية:

الأولى : أنه أبعد الشعرية عن الشكلانية التي اعتبرها لعبة تمنح الناقد وسيلة الدخول إلى عوالم النصوص؛ فالهياكل الجامدة لا تتحكم في الحي المتحرك، كما يترائ له، وهو ما يتجاوز الأشكال.

الثانية : ارتباط الشعرية بالمصير الإنساني، وبرؤاه وبمشكلاته وأزماته وصراعاته التي يواجه بها الوجود، وما يحمله من اضطهاد واستغلال وبؤس، مما يسهل التمرد وتتكشف من خلاله المطامح والتطلعات، وكأن كمال أبو ديب يتصور الشعرية في صراع بين واقع معيش مخيب للآمال، وبين واقع مأمول بعيد المنال، هذا الوضع يحيي رغبة جامحة ذات طابع وجداني يتوسل فيه باللغة فكرا وجمالية، وهو كل متكامل لا ينقسم عن بعضه البعض.

الثالثة: ارتباط الشعرية بالشعر، فهما نهج وطريقة في طرح الرؤى لملامسة لب التناقضات المنسوجة في وحدة تتجلى فيها الأضداد، وهي ميزة للوجود الإنساني.

الرابعة: أن الشعرية هي نتيجة ذلك الصراع الداخلي الناتج عن عوامل مؤثرة بينّها في الفقرة الثانية.

الخامسة: حقيقة الطبيعة الضدية في الذات الإنسانية، حيث تتساوى الحياة والموت، والبهجة والمأساة، إذ ما بلغت المعاناة الذروة، وانعدم التوازن بين النقيضين، وتصير الولادة مأساة وبهجة، والموت بهجة ومأساة[60]. فالطبيعة الإنسانية يتضمنها النص في شكل تناقضات تحدّد طرفي الفجوة بين الواقعين الافتراضي والحقيقي، فيكون الشعر حينئذ قمة في العطاء الفكري، وغاية في الأدبية والإنشاء، حيث يكون الشعور بين الاستعمال اللغوي للمبدع وإمكانيات اللغة، والمسافة بينهما تسبب توترا لدى القارئ الناقد من حيث الدلالة أولا، ثم الحقيقة ثانيا وأخيرا المتعة.

نظرية الفجوة في أصولها المعرفية ترتبط برومان إنغاردن، وهي من أسس الألمان في التنظير لنظرية جمالية التجاوب[61]، إذ الفراغ يحتاج ملءًا ليكتمل بناء النص بإضافات القارئ، الذي أصبح عندهم ركيزة الفعل النقدي.

وأما التوتر؛ فقد ذكر بول ريكور في نظرية التأويل، أن الاستعارة هي"حاصل التوتر بين مفردتين في قول استعاري"[62]، يستند في فك دلالاته على عمل الإسناد في الجملة التي تحمله[63]، وهو ما يولد صدمة من فكرتين متناقضتين، ويجري الإدراك على اختزال تلك الفجوة أو المسافة بإقامة علاقات المشابهة التي تفسر التوتو وتعطي للملفوظ معناه المراد في تلك الصيغة المخالفة للتواضع اللغوي المتعارف عليه[64].

إن الواضح أن جمع أبوديب بين الرؤيتين ليعين الشعرية من حيث الاستخدام والتفسير، وشيء من الإدراك والقراءة والتأويل. وعلى هذا يكون الأمر مزجا بين اللفظ والشعور، والمتآلف والمتباعد في نسيج لغوي متنافر، يحدث التوتر، ويصنع الفجوة، ويحول الاستخدام اللغوي من المعلوم إلى المفاجئ المدهش؛ لأنه يحفر في النفس الأثر الناجم عن الحدث، غير آبه بالغموض الذي يشتغل على المشابهة والمقاربة والتنافر، جامعا بين الحسي والمعنوي في تعبير واحد، يفترض أن لا يقع على ذلك الوجه.

إن المتواضع عليه "أن يكون لكل دال مدلول واحد ولكل مدلول دال واحد، غير إن جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي، تنزاح بموجبه الألفاظ تبعا لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية، فضلا عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي من المنظور اللغوي إلا انحرافات عن المعاني التواضعية الأولى، وجملة ما ينتج عن ذلك أن أي دال في لغة ما لابّد أن تتعدد مدلولاته من سياق إلى آخر، وكذلك فكل صورة ذهنية مدلول عليها لابد أن لها أكثر من دال في نسيج نفس اللغة

المعنية"[65]. وما يعنينا من النص هو الحديث عن الدال والمدلول في اختلاف السياقات وتعدد المدلولات وتقاطع ذلك مع الانحرافات الأسلوبية، ومما يجمع قطعا بينها–بوصفها منهجا– وبين السيميائية[66] على تنوع في الاصطلاح، فإذا كانت اهتمامات الثانية بنظام العلاقات وتطابقها على مدلولات بذاتها، فإن الأولى –على انزياحاتها وتحيزها– فيها بعد عن الاستعمال المألوف، وهو اضطراب في نظام اللغة يصير هو نفسه نظاما جديدا، يسميه جون كوهين: "الوقع اللذيذ"[67].

وعليه؛ فسياق التركيب شراكة بين الأسلوبية والسيميائية، وينتج عنه توليد المدلولات، وهذه شراكة ثانية، والثالثة فردانية الأسلوب توافق الاستعمال المقصود للعلامة اللغوية، وفي الحالين خرق للمألوف، من أجله جمعنا بين الاتجاهين. يقول المسدي: "إنه لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي ما لم نشرّح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها، ثم إنه لا أسلوبية بدون غرض في أبعاد الظاهرة اللغوية في حدّ ذاتها"[68].

لا ينفك هذا الحديث جمعا بين السيمياء والأسلوبية والبنيوية عن الانزياح والعدول والانحراف.

2.2– شعرية الانزياح :

بما أن الأسلوبية تقوم على الانزياح أو الانحراف، فقد اجتهد الأسلوبيون في تحديد مفهومه، ف(سبيتزر) (Spitzer) يراه مسبار العبقرية الخلاقة، بينما يعرفه تودوروف باللحن المبرر غير الخاضع للأشكال النحوية، وينحو جون كوهين ثلاثية الممارسات اللغوية؛ المستوى النحوي[69] والمستوى المرفوض والمستوى اللانحوي الذي يعطي للمبدع إمكانات الانزياح، ويذهب ريفايتر إلى تحديده بالتعبير المخالف للعادة باللجوء إلى

النادر من الصيغ، على أن المعتبر عمليا هو خروج الاستعمال اللغوي في دلالاته وأشكاله التركيبية عن المألوف. هنا تكمن الجمالية إذ تحول الحقيقة الاجتماعية (اللغة) إلى حقيقة فردية شخصية بحيث على قدر الانحراف وعمقه وحيدة الأسلوب تكون الشعرية.

ينبغي أن نلاحظ هنا أن الأسلوبية نقد معاصر ينطلق من النص الأدبي لولا أنه لا يقطع علاقته بصاحبه كما هو الحال مع المناهج البنيوية، وأما باقي المباحث فهي مشتركة؛ فالأسلوبيون يجمعون بين ثلاثية الإنسان- مخاطبا ومخَاطَبا- والخطاب، والفن وسيلة لا تخلو من العلمية.

وإذا تتبعنا أثر الجمع بين البنيوية والأسلوبية، وجدنا شارل بالي (Bally) 1865-1947، تلميذ سوسير قد تشبع باللسانيات البنيوية قبل أن يتوجه إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، إذ أرسى قواعدها وأعطاها المنطلق، ثم تابعه سبيتزر 1887-1960، إذ جمع بين الأسلوبية والبنيوية في كتابه " الأسلوبية والنقد الأدبي" الصادر عام 1955. وأما ريفاتير(Riffatere) في كتابه" محاولات في الأسلوبية البنيوية" الصادر عام 1971، فقد وضع الأسلوبية في سياق البنيوية وجعلها جزءًا منها، لا ينفك عنها ولا ينفصم. وهو ما ندلل به على ما ذهبنا إليه من جمعنا بينهما[70].

ولنا مع جون كوهين وقفة حول كتابه "بنية اللغة الشعرية " من خلال موضوع الانزياح أو المجاوزة، وتجلي الشعرية فيه.

3.2- جون كوهين وشعرية المجاوزة:

ينطلق جون كوهين من تحديد الأسلوب والأسلوبية فالأول عنده مجاوزة فردية[71]، بينما الثانية : "علم المجاوزة اللغوية"[72]، ليكون التجاوز أو المجاوزة مقدار حيدة الاستعمال الأدبي للغة عن الاستعمال العادي مما يحدث ما يسميه: (عدم الملائمة). وهي الظاهرة التي يراها " (انتهاكا لقانون

الكلام).. في المستوى التركيبي، كما الاستعارة (انتهاكا) لقانون اللغة... في المستوى التصوري "[73] ، ثم يردف: "فاللغة تقبل التحول لكي تعطي معنى للكلام"[74]، وهو تبرير ليس ببعيد عما ذهب إليه عبد السلام المسدي من وصف اللغة والإنسان معا بالقصور تجاه بعضهما البعض، ويقرر: "وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا"[75].

والمجاوزة عند كوهين وسيلة الشعر التي يحطم بها قوانين قواعد النحو[76]، لتحقق الوظيفة الشعرية. وإذا انطلقنا من المثال: (السماء ماتت) يؤكد من خلاله وجود عدم الملائمة، فالموت لا يأتي على السماء"فلكي تكون الجملة (س مات) ذات معنى(ملائم) ينبغي أن يكون (س) داخلا في دائرة معنى المسند إليه أي منتميا إلى طائفة الأحياء، وليست هذه حالة السماء"[77] على حد قوله، وهو ما يدلل به على انتهاك قوانين المقال. والأمر لا يخرج عندنا عن الاستعارة .

وأما انتهاك قواعد النحو على الرغم من أنها ركيزة المعنى، فيمثل له بقوله: "أفكار لا لون لها خضراء تنام هادئة في غضب" ويعلق بقوله: "وأيا كانت معقولية هذه الجملة فإنها تبقى مع ذلك جملة لأنها تحترم العرف اللغوي ...في المقابل تنتهكه إذا كتب: (غضب في هادئة خضراء لها تنام لون لا أفكار) فلن يكون معناها جملة ولكن مجرد تجاور كلمات"[78] ، وهو في الحقيقة لا يسلم بتركها وعدم اعتبارها خرقا وانزياحا فهو يسميها " كلمات حرة" تنطبق على بعض صيغ الشعر المعاصر. والواقع أن الانتهاكات الأسلوبية تجد لها صدى ما كانت استعارات أو مجاوزات لقواعد التركيب النحوي بما يجيزه النحو ويعترف به، أو ما يقع منها موقع التجاوز القابل للتأويل. وأما خرق القواعد الذي تنتفي معه الصورة الشعرية وينعدم معه

البناء المتجانس فهو المستوى المرفوض[79]. وله استدراك في قوله:"إن الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبا"[80]، ولعل العلة في ذلك مرجعها الوظيفة الشعرية .

يرى كوهين "بأن الاستعارة الشعرية هي عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية، عبور تم من خلاله استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول، لكي يعثر عليه في المستوى الثاني"[81]. وهو بهذا يجعل العلامة اللغوية دالا على مشير يتحول هو نفسه إلى دال ثان يحيل إلى المعنى الإيحائي، فهو بحث في معنى المعنى، أو المعاني التضمينية[(82)]، بحيث يشكل إدراكه ملامسة للشعرية، بل إحساسا بها وتذوقا لها. وهنا فالكلام الشعري "هو في وقت واحد موت وبعث للغة" [83]، والشعرية على هذا لا يبحث عنها في اختيار الكلمات، ولا في تشكيل الجمل، ولكن في نموذجية الصورة أو التقديم[84]، وهو ما يستوجب توفر القدرة على التأويل عند المتلقي/القارئ الذي في معرض الحديث عن أشعة الشمس والسحاب مثلا، لا يقرأ تنبؤا بحالة الطقس كما يقول كوهين[85] ولكن أن تتوضح له بعض عواطف الشاعر التي تثير فينا ما يماثلها.

إن هذا التحيز الأسلوبي المتجاوز للمألوف بقدر ما فيه من فردانية، فإنه لا يخرج عن نواميس التعبير التي تسمح بها اللغة وينفرد بها المبدعون، بحيث تستقر الشعرية في صورها ضمن جملة الانزياحات المختارة والممكنة.

وإذا اعتمدنا قول بول ريكور: "يتكلم النص عن عالم ممكن وعن طريق ممكنة يوجه بها المرء ذاته فيه، وأبعاد هذا العالم يفتحها ويفضحها معا النص نفسه"[86]؛فإن عددا من التحولات في الأشكال والوظائف والمضامين يصبح قيد التساؤل.. ففي البداية كانت الشعرية متصلة رأسا

بالرسالة وكيفية أداء المعنى وصورته الجذابة التي تحدث دهشة وخرقا. ثم تحول الموضوع إلى شعرية التواصل والتبليغ[87] وإن كانا معا على صعيد واحد يمكن التعامل معهما على قيام الجزء بدور الكل، فالتواصل أو الإبلاغ أو شعرية الرسالة مدار واحد على العموم؛ ذلك أن التواصل يقتضي رسالة وبنية إخبار الأصل فيهما الوضوح، برسم الحدث وأثره، وقد لا يكون لغموض اللغة والرسالة ما يرسم العدمية والاندثار، لأن الشعرية في الوضوح وتفسيره علميا من محمول لغة الخطاب والرسالة، بتعيين الموضوع وكيفية أدائه[88]. ومهما كان الغموض طاغ فإنه لا يحدُّ من إدراك الرسالة حتى لا يكون بيان كيفية أدائها يستعصي على الإدراك، بما يصنع عالما مغلقا غير قابل للفهم والتأويل.

إن شعرية التواصل يصنعها توافق الشكل والمضمون وتناسبهما، ليكون المعنى مدركا، أو ممكن الإدراك، وعلى أقل تقدير قابلا للإدراك؛ ذلك أن الإدراك النسبي للمعنى يكون عاليا بما يسمح بالقراءة والتحليل بل بالتأويل.

ولذلك نفهم قول ريكور: "إن القصيدة تنشئ وتعبر عن حالة، ولكن ما هي الحالة، إن لم تكن نمطا من الوجود في العالم، وربط المرء نفسه به، وفهمه وتأويله"[89]. ليست المشكلة في هذا الإدراك العام والنظري، وإنما في الإدراك الخاص عند الإجراء، اللهم إن وجد المساعد على محو الغموض والإبهام فذاك شيء آخر، وربما في هذا الإطار يصبح عاملا خارج نصي، يقلب شكل القراءة، ويحور بعض الفكر؛ لارتباطه رأسا بالواقع والحدث، وهو ما لا يحضر دوما. أو ربما هو التوتر الذي يأخذ محل الاستبدال في الاستعارة[90]، وما يصنعه من وهم المدركات التي قد تصدق بفعل توازن الملفوظات وما أحالت عليه.

لا شك في عمليتي الملء والإفراغ بوصفهما ظواهر مصاحبة لفعل الكتابة، وهو ما يصنع الغموض والإبهام عند القراءة والتأويل، وقد يكون للاستبدال دور في تصور الظاهرة، وقد يكون لما يقوم مقام الإنسان من غير جنسه كالحال والشعور والأثر والمكان والزمن دور في ذلك. أضف إلى ذلك تجاور المتنافر، الذي يصنع التوتر، بسبب غياب المعنى المباشر، والمعنى الإشاري، والمعنى الإيحائي، عندئذ كل ما يكون حاضرا هو كتابة تؤكد حدثا له أثر في النفس وكفى. وحتى إن حددت القراءة النواة الدلالية[91]، أو تم اختزال الفجوة والمسافة لتقريب المشابهة في الاستعارة[92]، فإن القراءة التأويلية لا تحقق بالضرورة غايتها، ويبقى القارئ هو الأساس بما توفر لديه من سبل الفهم والاستيعاب والإدراك على مبدأ الظن الغالب، بتفعيل جدل التنائي والتملك[93]، حين يقع النزاع الفكري بين حق القارئ والنص في تفعيل الفهم[94]. إن هذا الافتراض قائم أصلا على إمكانية ما يعنيه النص أكثر مما كان يعنيه المؤلف حين كتبه[95] .

قد يتحقق بهذا المنظور **–من حيث البنية–** درجات الشعرية، بل لنا أن نسميه التحولات الوظيفية، بالنظر إلى البناء الذي غزاه أسلوب الدراما في الشعر[96]، وإن لم يكن حديثا[97]، وأسلوب الشعر الرؤيوي[98]، بسرديته المتماهية والشعر، ورمزية صوره التي تقوم عند الفهم على الاستبدال لتحقق الإدراك عند القارئ، وإن كان عند صاحب النص ليس ضروريا تحققه، بقدر ما يكون في النص الذي يمتنع وينفتح بحسب الحال والوضع. وما ذلك بالعيب القادح في الشعر، إنما العيب في عدمية الرسالة وعبثيتها، وما يتركه الإيمان بوجودها دون إدراكها من أثر ملح وحاد، إلا إن توفرت الوسيلة المساعدة على القراءة. وهذه حال. والحال الثانية تعنى بتحول شعرية التواصل إلى شعرية الكتابة؛ حينها يكون الشكل والمضمون على غير

التناسب، بما يغيّب المعنى، ويمنع إدراكه، بل يصير المعنى غير قابل للإدراك، يعتريه غموض وإبهام يمنعان الفهم والتأويل ولو ظنا، وعلى ذلك يصبح الإدراك النسبي للمعنى منخفضا على عكس الحال الأولى، هذا إن لم يكن معدوما مطلقا.

يحقق هذا اللون متعة لغوية وقرائية من حيث الممارسة ولكنه لا يصنع العالم الذي يُفهم ويُدرَك، وكأن الهدف توقف عند الكتابة، التي لا شك تحمل معنى مرادا، لا يُدرك ولا يُحقق. من هنا يكون التحليل اللساني مقتصرا على الأبنية لا على ما تحمله إلا إذا أدت القرائن دورها ليلعب الظن دور القبس في زمن الظلمة. ويمكن كما سبقت الإشارة إليه أن نتحدث عن تحول الوظائف أو عن تعددها تكاتفا وتناسلا وتضافرا وهي ترتبط بالفهم والإدراك، والأمر معقود على النص وعلى محيطاته النصية (النصوص المصاحبة)، لتسعى القراءة في نهاية المطاف إلى بلورة صناعة الأفق الذي يحتاج تعديلا أو تصحيحا أو تغييرا[99]، أو يصدق تماما فتكون النصوص المصاحبة مساعدا قويا يسري على النص فيقلص درجات غموضه وإبهامه. ويمكن للكتابة حينئذ أن تشكل شعريتها على مستوى الرسالة والتواصل، وهذا نوع. والنوع الثاني أن تتشكل الشعرية في الكتابة ذاتها مصورة الحدث والأثر دون أن تعنى بالمعنى في المقام الأول إلا تأويلا ووهما وتوقعا، ليبقى المراد فعلا يغوص في طبقات الملفوظات دون أن يكون بالضرورة مدركا.

والخلاصة:

- في الوظيفة التواصلية إخبار وإعلام ترافقهما وظيفة شعرية، تحقق متعةً ورغبة تنمي:

- الوظيفة التفاعلية التي تحدث شكلا تفاعليا يولد وظيفة تأثيرية تسهم في رفع درجات المقبولية والاستحسان لتظهر:
- الوظيفة الإقناعية التي تربط بين المتخاطبين صدقا وتصديقا، مما يسهم في ظهور:
- الوظيفة التمريرية التي تجمع التواصل بإخباره وإعلامه وشعريته، وكذا التفاعل، والتأثير والإقناع، لتحدث التحول والتغير على نمطين:
- تغير آني، واستجابة آنية، تؤجج الاقتناء والإقبال والتصديق والمقبولية.
- تغير مطلق، واستجابة تكوينية، تصنع الاعتقاد والإقناع.
- الشعرية إدراك دلالي وتميز أسلوبي.
- الشعرية بوصفها قواعد الإبداع، هي علاقة تربط بين البلاغة في معياريتها والأسلوبية في وصفيتها وتحليلها.
- الشعرية مدخل بنيوي سيميائي تتطلب آليات إجرائية ومنهجية تحققها متعةً وتحقق الوظيفة النفعية المرافقة لها.
- الشعرية منزع بين بنية النص ومنتجه ومتلقيه؛ فتكون تسجيلا وعلامة في الأول، وقصدا عند الثاني، وإدراكا عند الثالث.
- شعرية الرسالة حدث وأثر في النفس يترجم لغة خاصة تصنع تميزا وتفردا، وفعلا تمريريا.
- شعرية التأليف والكتابة يكسوها وضوح لتعادل الأولى-شعرية الرسالة-، ويجري عليها غموض لتكون هدفا في ذاتها.
- شعرية الكتابة تمرير مقصود.
- مدار المعرفة الحدثية في التمرير يعادل مدار المعرفة الشعرية والمتعة.
- الإدراك والمتعة الجمالية هدفان في كل منهج.

- تحول الوظائف بحث في تحولات الشعرية.
- ضمور وظائف عدة في مقابل مقاومة الشعرية؛ حيث لم يستغن عن البحث فيها مهما كان نوع التحليل.
- الإدراك تفاعل وتعامل وهدف خطابي يعادل التمرير، لم ينف مطلقا البحث الوصفي في الظاهرة الشعرية المتساوقة مع بنية الخطاب.
- الشعرية العربية موافقة المعيار أو مخالفته دون الإفصاح عن حقيقة الخلاف بين المحافظين والمحدثين بما ينمي قيمة التمرير.
- الشعرية العربية خروج عن المعيار النوعي، بغية تحقيق معرفة تفوق الحسي إلى الذهني العقلي. ومن ذلك الإغراب والصنعة.
- الشعرية العربية معرفة جدلية وبرهانية تفوق المعرفة الحسية، فيها إعمال العقل والإدراك والفهم والمتعة، بما يحقق المعرفة المتكاملة.

الهوامش:

[1]– رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص24.

[2]– Roman Jacobson, Essais de linguistique générale, édition de Minuit Paris, 1970, p30-31.

إن النص عنده تغلب عليه الوظيفة الشعرية.وينظر: رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص21 وص54–77.

[3]– Michel Aucouturier : le formalisme russe , presses universitaires de France, Paris , 1994, p19-20.

- Shirley Thomas Carter, la cohérence textuelle, pour une nouvelle pédagogie de l'écrit, l'Harmattan, 2000, p66 en parlant de dynamisme communicatifالدينامية التواصلية.

[4]– ينظر: أحمد مداس، لسانيات النص.. نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط2، 2009، ص3–11. وينظر: أحمد مداس، النص والتأويل، منشورات مخبر وحدة البحث والتكوين في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب

العربي، جامعة بسكرة، 2010، ص 115–117 تعيينا لإطار التلفظ والإبلاغية أو الإخبارية، أو التواصل معتمدا على أعمال جون ديبوا في معجمه، وأوريكشيوني في التلفظ، ودبوغراند في النص والخطاب والإجراء. وإميل بنفنست وميشال ريفاتير في أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ورومان ياكوبسون في قضايا الشعرية، وفان ديك في نظرية الأدب في القرن العشرين.

[5] - Shirley Thomas Carter, la cohérence textuelle, p195. L'approche fonctionnelle. المقاربة الوظيفية

[6] -Orécchioni C.K, l'énonciation, de la subjectivité dans le langage, Librairie Armond Colin, Paris, Fance, 1980, p17-18. وتتحدث عن: علم النفس والتحليل النفسي والثقافة والموسوعية والإيديولوجيا.

[7] – J.M.Adam, textes types et prototypes, récit, description, explication et dialogue, Nathan, Paris, 4e édition, 2001, p14. وقد تحدث عن الفضاء الدلالي وكون المعتقدات والفضاءات الذهنية

[8] – يراون ويول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع: جامعة الملك سعود، الرياض، م.ع.س، 1997، ص2–3.

[9] – السابق، ص3–4.

[10] – السابق، ص5. يركز الباحثان على الخطاب المحكي، ويبرزان الفروق بينه وبين الخطاب المكتوب تعيينا لحقيقة التواصل والتفاعل والتعامل اللغوي. ومن ذلك الحديث عن عن الوظيفة التخزينية ووظيفة نقل اللغة من مجال الحكي إلى مجال الصورة المرئية. تنظر ص15–16 منه.

[11] – ينظر: السابق، ص270–318.

[12] – ينظر: روبرت دبوغراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 104.

[13] – J.M.Adam, op.cit, p22.

[14] – ينظر: السابق، ص103، والمستوى النحوي الدلالي يسميه الترابط الرصفي(cohésion)

[15] – ينظر: جون سورل، العقل و اللغة و المجتمع الفلسفة في العالم الواقعي، تر:سعيد الغانمي، ،دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2006،ص201–202. و: بول

ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص46

– ينظر: جون سورل، العقل و اللغة و المجتمع الفلسفة في العالم الواقعي، ص219–220.[16]

[17]– ينظر: هاينة من ديترفيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، تر: فالح بين شبيب العجمي، النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، د.ط، 1996، ص207–215.

[18]– Michel Aucouturier : le formalisme russe ., p49-55. وفيها حديث عن تلازم الشكل والمضمون عند رومان ياكوبسون.

[19]– ينظر: رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، منتدى مكتبة الاسكندرية، ط1، ص39. و ص47 وفيهما يتحدث عن نص المتعة المفردة ونص اللذة.

[20]– جيرو، علم الإشارة، السيميولوجيا، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1998، ص114.

[21]– ينظر: أحمد مداس، المحدثون ولغة الاحتجاج، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد25، ماي 2012، ص245–259. وفيه حديث مطول عن سبب الخلاف بين المحافظين والمحدثين، وهو ما يتقاطع دلالة مع هذا الموضوع.

[22]– ينظر: أحمد مداس، المركز والهامش وحقيقة الشرعية في التراث، حوليات جامعة قالمة، الجزائر، العدد 10، جوان2015، ص388 وما بعدها في حديثه عن الطوائف والفرق الإسلامية.

[23] – المرزوقي(أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن)، شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1411هـ/1991م ص9–11، وهي: وهي التي تقوم على: شرف المعنى وصحته، وجزالة المعنى واستقامته، والتحام أجزاء النظم والتئامه، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والإيجاز. وذكر ابن قتيبة في الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، أضرب الشعر وأنواعه، وما يُختار لأجله الشعر ويُحفظ، وجودة اللفظ والمعنى، والإصابة في التشبيه،ج1، ص84. وينظر أيضا: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه،

تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المطبعة العصرية، بيروت، ط1، 1427هـ/ 2006م، ص32.

[24] – ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، د.ت، ص203. والمرزباني (أبو عبد الله محمد بن عمران)، الموشح(في مآخذ العلماء على الشعراء)، المطبعة السلفية، القاهرة، 1343هـ، ص232.

[25] – ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص204. والمرزباني، الموشح، ص232، ومنه عدم ملاءمة المشبه به للمشبه ولا المستعار منه للمستعار له.

[26]– كالحشو وهو حشو البيت بلفظ لا يحتمل لإقامة الوزن، والتثليم وهو إضافة أسماء يقصر عنها العروض، والتذنيب وهو عكس التثليم. ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص206–207. والمرزباني: الموشح، ص234.

[27] – ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص201. والمتناقض لا يكون، ولا يمكن تصوره في الوهم، والممتنع لا يكون، ويجوز أن يتصور في الوهم. هذا الكلام فيه شيء من المنطق والفلسفة ردا على التوجه الجديد في الشعر العربي يومئذ.

[28] – المرزباني، الموشح، ص297. وص304 وفيهما: (إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل) ، تعقيبا على بعض شعر أبي تمام، وهو الذي قيل فيه: (أبو تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال).

[29] – الوساطة، ص32.

[30] – عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005،ص10.

[31] – ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص 77– 78، وفيهما حديث عن التكلف والطبع. وابن رشيق (أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، ط5، 1401هـ/1981م، ج1، ص129، وفيها يقع تكلف المولدين والمحدثين في شعرهم القائم على البديع والصناعة اللفظية.

[32] – ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص177 في حديثه عن غموض الملفوظ بالقصد

والإغراب والتمنع، وذلك إشكال؛ لأن الاعتقاد السائد يقضي بسذاجة المحافظين وامتناعهم عن الانفتاح على كل ما هو جديد من الثقافات الوافدة.

[33] – ينظر: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1424هـ/2003م، ص110. وفي ص51–52 قوله: (لا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية، والعقول النافذة، والطباع السليمة، والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة، وتعرف فصل الخطاب)يقصد الاستعارة. وكان سبَّق الحديث عن منهج الفهم بقوله في ص19–20 منه: (والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتي فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان)

[34]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص88 وص90.

[35]– ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص77

[36]– ينظر: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص171.

[37]– السابق، ص171.

[38]– السابق، ص172. وفيها نسبة هذا التعريف لرومان جاكوبسون.

[39]- Michel Aucouturier, le formalisme russe, p21-43..المثال هنا لقضايا السرد من حيث التحفيز الواقعي والجمالي والتأليفي، والحوافز التي تغذي السرد برمته

[40]– رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص54–77.

[41]– ينظر: السابق، ص21.

[42]– ينظر: السابق، قضايا الشعرية، ص21.

[43]– ليس الهدف في هذا المقال تعريف الشعرية والاشتغال علي مفهومها، وإنما المراد هو التحولات التي لحقت هذا المفهوم وبخاصة من الناحية الإجرائية.

[44]– ينظر: عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 1428هـ /2007م، ص53–86. وقد طرح آراء أخرى في كتابه اقتصرنا على ما يفيد البحث عندنا.

[45]– ينظر: السابق، ص185–190.

[46]– ينظر: السابق، ص263–283.

[47]– ينظر: السابق، ص475–525.

[48]– ينظر: ينظر السابق، ص7.

[49]– ينظر السابق، ص8–10. وفي الشق الغربي بعض الموافقة لما في هذا البحث.

[50]– أحمد مطلوب، الشعرية، ص90.

[51]– السابق، ص91.

[52]– ينظر: السابق،ص91.

[53]– ينظر: السابق، ص91–92.

[54]– ينظر: السابق، ص92..

[55]– ينظر: السابق، ص92–93.

[56]– هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، 1999، ص29.

[57]– ينظر: السابق، ص27–28.

[58]– ينظر: السابق، ص66.

[59]– كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،1987، ص143.

[60]– في كلامه هذا تشابه كبير مع كلام جون كوهين في كتابه بنية اللغة الشعرية، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985 ، ص249: (والكلام الشعري هو في وقت واحد موت وبعث للغة).

[61]– ينظر: فولفغانغ إيزر: نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د.ت.ط،ص102.

[62]– ينظر: بول ريكور،نظرية التأويل، ص 90 .

[63]– ينظر السابق، ص90.

[64]– ينظر السابق، ص92.

[65]– عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب، ص58، ويحيل النظر إلى بيار جيرو في كتابيه "الأسلوبية " و"ومحاولات في الأسلوبية".

[66]– ينظر: أحمد مداس، في ضوابط اشتغال العلامة السيميائية وتأويلها، قراءة في الفكر النقدي الغربي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، العدد42، 2015، ص71 وما بعدها.

[67]– يعزوه المسدي في الأسلوبية والأسلوب ص102إلى صاحبه في كتابه "البلاغة والأسلوبية "ص92,91.

[68]– الأسلوبية والأسلوب، ص122.

[69]– نقلا عن المسدي في الأسلوبية والأسلوب ص103، وهو يعزو الكلام لتودوروف بمعنى أن تودوروف توسط النقل بين كوهين والمسدي إذ: "الاستعمال يكرس اللغة في ثلاثة أضرب من الممارسات :المستوى النحوي، والمستوى اللا نحوي والمستوى المرفوض ويمثل المستوى الثاني أريحية اللغة في ما يسمح الإنسان أن يتصرف فيه "والمرجع كتابه (littérature et signification, Todorov) ص104.

[70]– ينظر: أحمد مداس، لسانيات النص، ص 67–72 .في معرض حديثه عن التركيب بين المناهج في قراءة النصوص وتحليلها.

[71] – جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص24 .

[72]– السابق، ص25.

[73] – السابق، ص 136 .

[74]– السابق، ص136.

[75]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص106

[76]– بناء لغة الشعر، ص212

[77]– السابق، ص134

[78]– السابق، ص211–212

[79]– ينظر: جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص223 حيث يقول: (الصورة الشعرية أيا كان المستوى التحليلي الذي تنتمي إليه يكشف عن بناء متجانس).

[80]– السابق، ص227.

[81]– السابق، ص241.

[82] – آن إينو: تاريخ السيميائية، تر: رشيد بن مالك، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر ودار الآفاق، 2004، ص68. وبيار جيرو: علم الإشارة، ص 51–52 وص79 وص 84.

[83]– بناء لغة الشعر ، ص249

[84]– السابق، ص50.

[85]– ينظر: السابق، ص231.

[86]– بول ريكور: نظرية التأويل، ص140.

[87]– السابق، ص120. وفيها تعين أن يكون الفهم شكلا من الشعرية إن لم يكن هو الشعرية بعينها.

[88]– ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص15، من التعبير إلى التوصيل

[89]– بول ريكور: نظرية التأويل، ص104. حيث يتحرر الشاعر من الرؤية اليومية للعالم، وينقل وجوده إلى اللغة. بتصرف ص104 من ذات المرجع.

[90]– السابق، 97.

[91]– ينظر: السابق، ص96.

[92]– ينظر: السابق ، ص92.

[93]– ينظر: السابق ، ص81.

[94]– ينظر: السابق ، ص64.

[95]– ينظر: السابق ، ص61.

[96]– ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص85. وكان قبلا التفريق بين الأجناس.

[97]– ينظر: أحمد مداس، البنية السردية في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، العدد10–11، 2013، ص34. وفيه تعين السرد مادة للشعر والنثر معا.

[98]– ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص111. حيث يصير الانفعال الشعري متجها إلى الذهن لا إلى الحس؛ بما يزكي فكرة تنوع أساليب الشعر والشعرية معا.

[99]– ينظر: جان ستاروبنسكي، نظرية الأدب في القرن العشرين، "نحو جمالية للتلقي" تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص150.