آفاق الشعرية بين النقد العربي والنقد الغربي
(عبد القاهر الجرجاني وجون كوين نموذجاً)

إعداد
د/ معتز سلامة
باحث وناقد مصري

Doi: 10.12816/mdad.2019.48358
الاستلام : ١٥/ ٦ /٢٠١٩ القبول : ١٢ / ٨ /٢٠١٩

المستخلص:
يُعدُّ مصطلح الشعرية واحدًا من أكثر المصطلحات شيوعًا في مجال الدراسات الأدبية والبلاغية والنقدية الحديثة، بالرغم من أن أصله يعود لأبعد من هذا. والشعرية علمٌ يسعى لوضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنًا لفظيًا، فهي علم يسعى لاستنباط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة جمالية، أي أنه يشخص قوانين الشعرية في أي خطاب لغوي. والشعرية بهذا المفهوم يمكن أن نبحث عن معالمها في كل المراحل التي مرَّت بها الأعمال الأدبية، فالعمل الأدبي وما رافقه من رؤى نقدية قد مرَّ بمراحل تطور مختلفة قديمًا وحديثًا، وبالتالي فإن البنية الذهنية في إدراك الشعرية قد تطورت أيضًا. وفي هذا البحث سنحاول الوقوف عند ناقدين كبيرين مختلفين يمثلان مرحلتين من أهم مراحل النقد الأدبي، هما: "عبد القاهر الجرجاني"(٤٠٠-٤٧١) و"جون كوين"(١٩١٩-١٩٩٤)، في محاولة لتحديد أبعاد الشعرية عند كل منهما من خلال استقراء آرائهما النقدية كما كشفت عن ذلك كتاباتهما؛ لإيجاد الرابط المشترك بين تراثنا النقدي العربي القديم والنقد الغربي الحديث، ولا سيما أن كتاباتهما كانت تبحث عن قواعد النص الشعري وقوانينه التي تتحكم في عملية الإبداع الشعري، فقد حاول كلا الناقدين تقديم تصور نظري وتطبيقي لما يجعل من الشعر شعرًا، إذ أوليا عنايةً كبيرةً بتحديد ماهية الشعر، فبحثا في مكوناته، وفي الجزئيات التي يتركب منها.
الكلمات المفاتيح : الشعرية - النقد القديم - النقد الغربي - الجرجاني - جون كوين.

Abstract:
The term Poetic is one of the most common terms in modern literary, rhetorical and critical studies, although its origin

goes back further. The poetic is a science that seeks to develop a general theory and immanence and bare of literature as a verbal art, it seeks to derive the laws under which language rhetoric and aesthetic point, that is, it diagnoses the laws of poetry in any language speech. The poetic in this concept can look for its features in all phases of the work of literary work, poetic and the accompanying critical visions have gone through different phases of development, both ancient and recent, and therefore the mental structure in the perception of poetic has also evolved. In this paper, I will try to identify two major critics representing two of the most important phases of literary criticism: "Abd al-Qahir al-Jurjān" (400-471) and "Jean Cohen" (1919-1994), in an attempt to determine the dimensions of poetic in each of them; to extrapolate their critical opinions as revealed by their writings; to find the common link between our ancient Arab critical tradition and modern Western criticism, especially that their writings were looking for the rules of poetic text and laws that control the process of poetic creativity, both critics have attempted to provide a theoretical and practical concept of what makes poetry a poetry, they have paid great attention to determining what poetry is, looking at its components, and the particles in which it is composed.

مقدمة :

يُعدُّ مصطلح الشعرية من أكثر المصطلحات شيوعًا في مجال الدراسات الأدبية والبلاغية والنقدية الحديثة، بالرغم من أن أصله يعود لأبعد من هذا، إذ يُعدُّ كتاب "فن الشعر" لأرسطو هو المحاولة الأولى لإرساء قواعد هذا المصطلح، وفيه ينطلق أرسطو– طبقًا لعرض استدلالي- من تحديد مبادئ أولية عامة ثم التدرج نحو جزئيات الموضوع. فيرى أن الشعر أعلى شكل للفن المنتج، وأن الشعر لديه القدرة على أن يولد أو يحاكي المواقف الإنسانية والوقائع. وفرضيته الأساسية التي ينطلق منها طوال كتابه هي أن الشعر أكثر فلسفة وصرامة من التاريخ. وإذا كان عرض الكتاب استدلاليًّا فإن منهجه استقرائي، ذلك أنه ينطوي على تحليل للأنواع الأدبية المعالجة (المأساة-

الملحمة)، ومن خلال هذا التحليل تنفرز الأحكام بعد استقراء مخصص بالأحكام نفسها. ذلك أن أرسطو ينتقل من وقائع أدبية وينتهي بقوانين مستنبطة من تلك الوقائع.[١]

وفي العصر الحديث تعود أول محاولة لتأسيس علم الشعرية إلى النقاد الشكلانيين الروس الذين قاموا بالبحث عن البنى الأدبية المتحكمة في النص، وما اصطلحوا عليه بالخصائص الشكلية، التي تعني وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، بحيث تكون هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة بل تخضع لتغيرات تبعًا لمتطلبات التطبيق، وبهذا لا يقدم المنهج الشكلي منهجية محددة تخضع لها الدراسات الأدبية، فليس المهم منهجًا للدراسات الأدبية، بل منهجًا للأدب كموضوع للدراسة، ومن ثم عدَّ الشكلانيون النص نظامًا ألسنيًا ذا وسائط إشارية يمتلك المعنى في ذاته، ومدلوله كامن في بنائه ومستقل عن مبدعه. وهذا ما عبر عنه جاكبسون بقوله: "موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، ولكن هو الأدبية، أي ما يجعل العمل الأدبي عملاً أدبيًا."[٢] وبالتالي عَرَّفَ الشعرية بأنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية."[٣]

يتضح من ذلك أن الشعرية علمٌ يسعى لوضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنًا لفظيًا، فهو علم يسعى لاستنباط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة جمالية، أي أنه يشخص قوانين الشعرية في أي خطاب لغوي. بتعبير آخر تسعى الشعرية إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل،... وهي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذا مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه.[٤]

والشعرية بهذا المفهوم يمكن أن نبحث عن معالمها في كل المراحل التي مرَّ بها تطور الشعر، فالشعر وما رافقه من رؤى نقدية قد مرَّ بمراحل تطور مختلفة قديمًا وحديثًا، وبالتالي فإن البنية الذهنية في إدراك الشعرية قد تطورت أيضًا، وسنحاول في هذه الدراسة الوقوف عند ناقدين كبيرين يمثلان مرحلتين من أهم مراحل النقد الأدبي في الثقافة العربية والثقافة الغربية، هما: "عبد القاهر الجرجاني" (٤٠٠-٤٧١) و"جون كوين" (١٩١٩-١٩٩٤)، في محاولة لتحديد ملامح الشعرية عند كل منهما من خلال استقراء آرائهما النقدية كما كشفت عن ذلك كتاباتهما؛ لإيجاد الرابط المشترك بين تراثنا النقدي العربي القديم والنقد الغربي الحديث، ولا سيما أن كتاباتهما كانت تبحث عن قواعد النص الشعري وقوانينه التي تتحكم في عملية الإبداع الشعري، فقد حاول كلا الناقدين تقديم تصور نظري وتطبيقي لما يجعل من الشعر شعرًا، إذ أوليا عنايةً كبيرةً بتحديد ماهية الشعر، فبحثا في مكوناته، وفي الجزئيات التي يتركب منها. ومن ثم فإن

هدفنا في هذه الدراسة هو البحث عن التشابهات والتباينات في رؤية كلا الناقدين عن الشعرية، فضلاً عن اهتمامنا بتقديم رؤية نضعها بين آراء الناقدين اللذين نتعرّض لآرائهما، من أجل التوضيح أو التفسير والشرح. ويجب الإشارة هنا إلى أن ليست قضيتنا في هذه الدراسة- على حد قول سمير أبو زيد- هي تقديم ادعاء جديد بسبق الأعمال العربية للفكر الغربي، ولكن قضيتنا هي القيام بمسئوليتنا نحو القراءة الصحيحة لتراثنا الفكري ووضعه في مكانه الصحيح في تاريخ الفكر المعاصر.

أما الدوافع التي جعلتنا نقصر هذه الدراسة على هذين الناقدين فتعود إلى وجود قدر كبير من التشابه بين رؤية "عبد القاهر الجرجاني" إلى الشعر في تراثنا، والتي ظهرت بوضوح في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، والرؤية التي وضعها "جون كوين" للشعر في الفكر الغربي الحديث، والتي وضحت معالمها في كتابيه "بناء لغة الشعر" و"اللغة العليا".(*) وبالرغم من أن البعض قد يرى أن المقارنة بين هاتين الشخصيتين غريبة أو بعيدة، فإن هناك مشتركات رئيسة بينهما تدور حول صناعة الأدب والتخييل وبناء لغة الشعر، لعل أبرزها اتكاء كلا منهما في معالجته لظواهر النصوص على البلاغة والنحو، وهو الأمر الذي تعنى به هذه الدراسة.

وقد قامت هذه الدراسة على عدة تساؤلات، من أهمها:

- كيف كان حضور الشعرية لدى عبد القاهر الجرجاني وجون كوين في مؤلفاتهما؟
- ما المرتكزات التي أسست للشعرية عند كل منهما؟
- ما مواطن التقارب والتباين بين رؤية عبد القاهر الجرجاني الشعرية ورؤية جون كوين الشعرية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا خطة تتوزع على ثلاثة عناصر، متصفة بتسلسل منطقي واضح بحكم طبيعة الموضوع، فكان العنصر الأول دراسة ملامح الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني، والعنصر الثاني دراسة ملامح الشعرية عند جون كوين، والعنصر الثالث تحديد مواطن التقارب والتباين في الآراء الشعرية لكلا الناقدين. يتضح من ذلك أن هذه الخطة تقوم على التدرج بين عناصر العمل والربط بينها للخوض في هذه القضية التي تعد مزيجًا بين اتجاه تراثي عربي وآخر حداثي غربي، من أجل توضيح نقاط الالتقاء بين المحاور التي تشكل أساس التقاطع بين الجرجاني وكوين.(٥)

أما بخصوص منهج الدراسة فإن الطريقة التي نطرح بها قضية الشعرية عند كل من "الجرجاني" و"كوين" فرضت علينا توظيف المنهج التاريخي والمنهج التحليلي المقارن، فالمنهج التاريخي يساعدنا على تتبع مسيرة مصطلح الشعرية ومفهومها عند كلا الناقدين، والمنهج التحليلي المقارن نعرض من خلاله آراء كلا الناقدين حول الشعرية، وكذلك مواطن التقارب والتباين بينهما مع تحليلها.

أولاً: معالم الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني:

أعطى عبد القاهر الجرجاني لشعرية النصوص، شكلاً نقديًّا متكاملاً في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" بفحصه خصائص الكلام الفني ومستوياته. فبالرغم من أن باعثه الأساسي في كتابيه، هو إثبات الإعجاز القرآني، فإنه تطرق فيهما إلى قضايا الشعر، إذ اتخذ من علم الشعر وسيلة ينفذ منها إلى معرفة مواطن الإعجاز في النصوص القرآنية؛ لأن كلاً من القرآن والشعر، كلام ينتمي إلى اللغة، غير أن كلاً منهما يتفرد بخصائص تميزه، ومعرفة تميز القرآن وإعجازه عن سواه من الكلام، يقتضي الإحاطة بخصائص الشعر، الذي هو كمال الكلام الفني عند العرب، هكذا يصبح العلم بالشعر ضروريًا في تناول مسألة الإعجاز.[٦]

ويُعدُّ علم النحو الركيزة الأساسية التي اعتمد عليها الجرجاني في بحثه عن شعرية الكلام الفني، إذ يرى أن الألفاظ مغلقة على معانيها والنحو هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها والنحو هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يُتبينُ نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه.[٧] ويؤكد هذا الأمر في موضع آخر، عندما يربط بين فكرة النظم وعلم النحو إذ يقول: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك، فلا تُخِلُّ بشئ منها."[٨]

وهذا الحديث عن فكرة النظم يوضح أهميتها في فكر الجرجاني النقدي،[*] ولعل هذا ما جعله يفتتح "دلائل الإعجاز" بقوله: النظم ليس سوى تعلق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، فالكلام لا يتكون من جزء واحد فقط، بل لابد من مسند ومسند إليه، والكلام يتعلق بعضه ببعض بطرق متعددة ووجوه مختلفة، وهذه الطرق والوجوه هي معاني النحو وأحكامه. كما أنه أكد أن معرفة البلاغة هي معرفة النظم وأسراره. وهذا ما دفعه إلى أن يسعى لتفسير معنى النظم والمراد منه، وما محصوله، ومحصول الفضيلة فيه، وبيان المزية التي تُدعى له من أين تأتيه؟ وكيف تعرض فيه؟ وما أسباب ذلك وعلله؟ وما الموجب له؟[٩]

وهذا يعني أن الجرجاني يسعى في خلال دراسته للنظم إلى اكتشاف مكان المزية في النصوص الإبداعية، ويصفها ويذكرها؛ لأنه- على حد تعبيره- لا يكفي أن نرجع سبب جودة نص ما إلى خصوصية نظمه، أو طريقة مخصوصة في نسق كلماته حتى نصف تلك الخصوصية ونتبينها، ونذكر لها أمثلة، فلو كان قول القائل في تفسير الفصاحة "إنها خصوصية في نظم الكلم وضم بعضها إلى بعض على طريق مخصوصة أو على وجوه تظهر بها الفائدة، أو ما أشبه ذلك من القول المجمل كافيًا في معرفتها ومغنيا في العلم بها، لكفى مثله في معرفة الصناعات كلها... إنك لن تعلم في شئ من

الصناعات علمًا تمر فيه وتحلى حتى تكون ممن يعرف الخطأ فيها والصواب ويفضل بين الإساءة والإحسان، بل حتى تفاضل بين الإحسان والإحسان وتعرف طبقات المحسنين."[١٠]

إن هذا الطرح الذي يطرحه الجرجاني يوضح أنه مَعنيٌّ باستنباط قوانين الإبداع، فبالنسبة له لا يكفي في علم الفصاحة أن ننصب له قياسًا ما، أو نصفه وصفًا مجملاً، أو نقول فيه قولاً مرسلاً، بل لا نكون في معرفته في شئ، حتى نفصل القول ونضع أيدينا على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم ونعدها واحدة واحدة، ونسميها شيئًا شيئًا. فلابد لكل كلام نستحسنه، ولفظ نستجيده من أن يكون لاستحساننا ذلك جهة معلومة، وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل.[١١]

إن هذه الخصائص التي يتحدث عنها الجرجاني ما هي إلا القوانين التي تعنى بها الشعرية الحديثة، وتسعى لاكتشافها أثناء تحليلها للأعمال الإبداعية. فالشعرية كما قرر تودروف "علم يسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل، وهي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته."[١٢] ولعل ذلك يجعلنا نقرر أن علم الفصاحة الذي تحدث عنه الجرجاني هو المصطلح المعادل لعلم الشعرية في عصرنا الحديث.

وتعتمد الفصاحة من وجهة نظر عبد القاهر، أي الشعرية من وجهة نظرنا، على أمرين أساسيين هما: اللفظ والمعنى؛ فهو يشترط لكي يكون العمل فصيحًا أن "يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه، وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلاً، ويظهر فيه مزية... فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخبارًا وأمرًا ونهيًا، واستخبارًا وتعجبًا، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة."[١٣]

فلن تكون اللفظة فصيحة- أي شعرية- إلا إذا كانت في مكانها المناسب داخل الكلام، وإذا كانت مرتبطة مع أختها؛ لأن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما تلقى له بصريح اللفظ. فمن الممكن أن تكون اللفظة جميلة في موضع ما، وتكون اللفظة ذاتها قبيحة في موضع آخر، فما الذي جعلنا نحكم عليها بهذا أو ذاك بالرغم من أنها اللفظة ذاتها؟

إن السبب يعود– في شعرية الجرجاني- إلى العلاقة النحوية التي تربط اللفظة بما قبلها وما بعدها من ألفاظ. ويضرب مثلاً على ذلك بلفظ "أخدع"، إذ يقول: "ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة:

تَلَفَّتُ نَحوَ الحَيِّ حَتّى وَجَدتُني* وَجِعتُ مِنَ الإِصغاءِ لَيتاً وَأَخدَعا.**

وبيت البحتري:

وإني وإن بَلغْتَني شَرَفَ الغِنَى* وأَعْتَقْتَ من رِقِّ المطامع أخْدعي.**

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن. ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يا دَهْرُ قوِّمْ من أخدعيكَ فقد * أضْجَجْتَ هذا الأنامَ من خُرُقِكْ.**

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، والإيناس والبهجة."[١٤]

فالجرجاني من خلال نصه السابق يوضح أن الألفاظ تكتسب شعريتها من عملية النظم، فإذا حسنت في موضع ولم تحسن في موضع آخر فإن ذلك يعود إلى طريقة نظمها. ومعنى ذلك أن حسن الكلمة في موضع وقبحها في موضع آخر أبلغ دليل على أن العبرة بالنظم والتأليف. وأن اللفظ لا مزية له من حيث هو لفظ أو من حيث تلاؤم حروفه وتعادلها؛ لأن مراعاة التعادل إنما تصعب إذا احتيج مع ذلك إلى مراعاة المعنى. فالألفاظ خدم للمعاني، وتابعة لها، ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق؛ لأن الألفاظ تبع للمعاني، فهي تتبع المعاني في مواقعها، وأن الكلم تترتب في النطق، بسبب ترتب معانيها في النفس.[١٥] ويقول في موضع آخر: وهل تجد أحدًا يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلاَّ وهو يعتَبِر مكانها من النظم، وحسنَ مُلاءَمة معناها لمعنى جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟[١٦]

وبذلك تتوقف فصاحة اللفظة- أي شعريتها- عند الجرجاني حصرًا على علاقتها بالألفاظ الأخرى المحيطة بها داخل النص. فنحن لا نميز فصاحة الكلمات بفضل خصائصها الأصلية بل بفضل علاقتها بما يجاورها من ألفاظ، ودورها في كشف المعنى. فاللفظة لا تكتسب فصاحتها نتيجة مقاطعها الصوتية أو الحرفية بل نتيجة الصلة بينها وبين الأشياء الدالة عليها من جهة، ونتيجة كونها جزء في "نسق" من العلاقات داخل النص من جهة أخرى. وهذا يُبيِّن المكونات الأساسية لفكرة النظم لدى الجرجاني، فهي تتكون من مرحلتين: أحدهما غير لغوية، وهي مرحلة اختيار المعنى، والمرحلة الأخرى مرحلة لغوية، وهي المنطوق الذي يقع في التأليف، وهي الوجود الخارجي للمعنى. ولكن ليس معنى هذا أنه يفصل بين اللفظ والمعنى؛ لأن التلاؤم أو المؤانسة أو التناسب أو غير ذلك من مسميات قد وقع بينهما في العملية الذهنية الأولى، ولا يمكن أن تنفصل في العملية الذهنية الثانية؛ حيث لا ينفصل الاختيار عن التأليف، فالنظم إذًا يصل بين اللفظ والمعنى معًا؛ لأن الغرض من النظم ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها. وهذا يعني أن اللفظة رمز لمعناها، رمز للفكرة أو التجربة أو العاطفة أو المعنى وقيمتها فيما ترمز إليه، وليست الشعرية فيها وحدها؛ فالألفاظ لم توضع ولا تستعمل لتعيين الأشياء المعنية بذواتها، وإنما لدينا صورة ذهنية لكل شئ، ولكل حدث، ونحن

نضع ألفاظ اللغة ونستعملها، لتحرك هذه الصور الذهنية الكامنة.[١٧] وبالتالي يصبح الفصل بينهما أمرًا غير ممكن عمليًّا؛ لاسيما أننا "لا نستطيع تمييز أصوات الوحدات اللغوية إن لم تكن مرتبطة بمفاهيم، كما لا نستطيع تكوين أي مفاهيم بمعزل عن تجلياتها الفيزيائية، أي دون أن تستدعي إلى أذهاننا الأشكال اللفظية التي ترتبط بها."[١٨]

وبذلك يصبح مبدأ التلاؤم- في شعرية الجرجاني- أحد المعايير الموضوعية لتعيين الوظيفة الشعرية للنصوص. بعبارة أخرى يتضح لنا من رؤية الجرجاني السابقة للألفاظ أن خاصية شعرية النصوص تأتي من التلاؤم أو التناغم أو التوافق بين الألفاظ، وأن هذا يتخذ شكل تنظيم موضوعي للمعاني الموضوعية للكلمات. ومن ثم يمكننا القول إن "العلاقات المتبادلة بين معاني الكلمات وتداعياتها داخل نص ما (بعد التماسك)، هي، في المقام الأول، حدث ذهني محض تحدث تأثيره بتعديل تجربة القارئ بضروب الواقع التي تشير إليها هذه المعاني والتداعيات، وإغنائها وتوسيعها."[١٩] وهذا يعني أن المعنى الموضوعي للكلمات، عند عبد القاهر، لا يتضمن معناها المعجمي فقط، بل يتضمن تداعياتها أيضًا، وهو ما يساعد في توالد معانٍ جديدةٍ أثناء عملية القراءة. وبذلك يصبح العمل الأدبي نوعًا معقدًا من البناء اللفظي المعتمد على الترابط المنطقي إلى حد بعيد بفعل تقنيات تضمين مختلفة مما يؤدي إلى خلق بعد إضافي للتطابق مع الواقع هو البعد الرمزي أو التناظري.

وهذا يعطي الأديب مجالاً واسعًا للتصرف في فنون القول والإبداع؛ لأنه يستعمل ألفاظ اللغة استعمالاً يتفق والمعنى الذي يريد إخراجه، والصورة التي يبغي تلوينها.[٢٠] أي أنه يخلق اللغة الشعرية التي تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وأن هذا التنظيم يخلق فجوة: مسافة توتر على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية- ولتكن لغة النثر مثلاً-، وأن هذه الفجوة تميز الشعرية تمييزًا موضوعيًا لا قيميًا، وأن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم.[٢١] فقدرة المبدع هي التي تعطي اللفظة قيمة، وهنا تظهر مهارته الفنية في استخدام اللغة للوصول إلى شعرية متميزة، وإبداع متفرد. وبذلك ينقلنا الجرجاني من الاستعمال المتداول للكلام إلى الاستعمال الفني، مما ينجم عنه تراتب ومفاضلة بين نظم ونظم: نظم تحترم فيه قواعد النحو لإصابة الغاية وتحقيق التواصل الأمثل، ونظم جمالي يلتفت إلى التلوينات الأسلوبية، والتأليفات النحوية والبلاغية الدقيقة لبلوغ مراتب عليا في البلاغة والبيان.[٢٢]

وهذا ما دفع الجرجاني إلى الانتقال من الحديث عن شعرية الألفاظ إلى التحدث عن شعرية النظم، رابطًا بين طريقة نظم العمل الأدبي ومعناه، إذ يقول: "أما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وتُرتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي

معناه ضم الشئ إلى الشئ كيف جاء واتفق. وكذلك كان عندهم نظيرًا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير، ما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون الوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح."[٢٣]

ويرى أن الغرض من شعرية النظم ليس توالي الألفاظ في النطق، بل تناسق دلالتها، وتلاقي معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل. ومن ثم ربط بين اللفظ والتركيب النحوي، فلا نظم في الكلام، ولا ترتيب، حتى يعلق بعضها ببعض ويبني بعضًا على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك. وهو ما نستشفه من تعريفه للنظم بأنه وضع الكلام وضعٌ يقتضيه علم النحو، والعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا نزيغ عنها، ونحفظ الرسوم التي رسمت لنا فلا نخل بشيء منها.[٢٤]

وهذا ما جعله يشترط على المبدع أن ينظر في أبواب النحو وفروقه ويراعيها أثناء إبداعه، فينظر في: وجوه الخبر، والشرط والجزاء، والحال، والحروف، والجمل، ومواضع الوصل والفصل، والتعريف والتنكير، والتقديم والتأخير، والحذف والتكرار، والإضمار والإظهار.

يتضح من ذلك أن الجرجاني نظر إلى مفهوم النظم نظرة عالية التجريد بوصفه تنظيم الكلمات وترتيبها حسب إرادة المبدع بشرط احترام قواعد النحو. وعدَّ عملية النظم طريقة علمية تقوم على تطبيق قواعد ثابتة مثلها مثل أي عملية فنية "تقنية" دقيقة تعتمد على العلم. فالمادة الخام هنا هي الألفاظ، المتفق على معناها عرفًا، وقواعد النحو التي تحدد كيف يمكن أن تنتج مجموعة من الألفاظ معنى. ولكن أساليب ترتيب الألفاظ مع احترام قواعد النحو عديدة، وهذه الأساليب المتعددة تعطينا القدرة على إنتاج معانٍ عديدة لا حدود لها. كما أن أي تغيير في ترتيب ونظم أي مجموعة من الألفاظ يؤدي مباشرة إلى تغيير المعنى، ولهذا السبب تتفاضل المعاني الناتجة عن النظم إلى درجة لا حد لها.[٢٥]

لذا أقام الجرجاني تماثلاً- بالمعنى البنيوي التوليدي- بين صياغة النظم، ومادته الخام، الألفاظ وقواعد النحو، وبين صياغة الحلي، ومادته الخام: الذهب والفضة، أو بينه وبين صياغة الرسم والنقش، ومادته الخام: الألوان والأصباغ، كما في النص التالي: "وإنما سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة، والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها، ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها؛ إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر، والشاعر في توخيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم."[٢٦]

وفصاحة النظم- أي شعريته- يجب أن نعرف دقائقها كما يجب أن نعرف دقائق الصناعات، فنحن لن نعلم في شيء من الصناعات علمًا نمر فيه ونحلي، حتى نكون ممن يعرف الخطأ فيها من الصواب، ونفصل بين الإساءة والإحسان، بل حتى نفاضل بين الإحسان والإحسان، ونعرف طبقات المحسنين.(٢٧)

وكما أن الصياغة "صناعة" و"علم" يمكن معرفة الصواب والخطأ فيه، تكون الفصاحة، أي الشعرية، "علما" يمكن معرفة الصواب والخطأ فيه، فلا يكفي في علم "الفصاحة" أن ننصب لها قياسًا ما وأن نصفها وصفًا مجملاً، ونقول فيها قولاً مرسلاً، بل لا نكون من معرفتها في شيء، حتى نفصل القول ونحصل، ونضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم ونعدها واحدة واحدة، ونسميها شيئًا شيئًا، وتكون معرفتنا معرفة الصنع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المتجورة في الباب المقطع.(٢٨)

يتضح مما سبق أن الجرجاني يُرجع الحكم على النصوص، سواء بالجودة أو الرداءة، إلى علم النحو، فنحن- حسب شعريته- لا نستطيع أن نحكم على عمل ما بصحة نظمه أو فساده، أو وصف مزية وفضل فيه، إلا إذا وجدنا مرجع تلك الصحة، وذلك الفساد، وتلك المزية، وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه. وقد أخذ يذكر بعض الأمثلة التي تعضد رأيه هذا، ثم يعلق عليها قائلاً: "وفي نظائر ذلك مما وصفوه بفساد النظم، وعابوه من جهة سوء التأليف- أن الفساد والخلل كانا من أن تعاطى الشاعر ما تعاطاه من هذا الشأن على غير الصواب، وصنع في تقديم أو تأخير أو حذف وإضمار، أو غير ذلك، مما ليس له أن يصنعه، وما لا يسوغ ولا يصح على أصول هذا العلم."(٢٩)

وبالتالي يصبح النحو- كما ذكرتُ سابقًا- الركيزة الأساسية في الحكم على شعرية النصوص في فكر الجرجاني النقدي، إذ هو العلاقة التركيبية بين الألفاظ، ولا جمال لنص جمعت ألفاظه دون مراعاة العلاقات بين الألفاظ وترتيبها، وما هذه العلاقات إلا معاني النحو. ولكن يجب أن ننتبه هنا إلى أن النحو الذي يتحدث عنه الجرجاني ليس هو النحو الجامد والقوانين والحدود التي وضعها علماء النحو بل يقصد ذلك العلم الذي نستطيع من خلاله التفريق بين الأساليب اللغوية من فصل ووصل، وتقديم وتأخير، وذكر وحذف وغيرها فالفرق بين هذه الأساليب ليس فرقًا في الحركات وما يطرأ على الكلمات وإنما في معاني هذه العبارات يحدثها ذلك الوضع والنظم الدقيق، لذا لم يكن هدفه معرفة قوانين النحو وحسب بل معرفة ما تؤدي إليه هذه القوانين. وبذلك لم تعد شعرية النصوص مجموعة من الكلمات الفصيحة ذات دلالات معينة فحسب، بل يضاف إلى ذلك الكيفية ذاتها التي ساعدت على وضعها بجوار بعضها، ففي النصوص ذات الشعرية تصبح العلاقة بين فصاحة الألفاظ تجاورها ذات أهمية كبيرة في إنتاج المعنى. هذه الكيفية هي المنطلق الأساسي الذي تنطلق منه شعرية الجرجاني، بمعنى أنه إذا كان

الموضوع الحق للدراسة اللغوية هو النسق الكامن وراء أية عملية إبداعية وليس التلفظ الفردي، فإن الموضوع الحق للدراسة النقدية المعنية بالشعرية عند الجرجاني هو اكتشاف النسق الكامن من القواعد المستخدمة في العملية الإبداعية.(٣٠)

وقد طبق الجرجاني هذا الطرح على بعض النصوص الشعرية والنثرية؛ ليثبت أن جودة النصوص تعود إلى حسن نظمها ودقة تأليفها. وهذا يعني أن الشعرية عنده لم ترتبط بجنس أدبي واحد، وهو الأمر الذي توصل إليه أصحاب الشعريات في العصر الحديث، فالشعرية بالمعنى الواسع للكلمة تُعنى بالوظيفة الشعرية ليس في الشعر فقط، فهي نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي كله سواء أكان منظومًا أم منثورًا.(٣١) ومن أمثلة هذا الطرح، الذي طرحه الجرجاني لتوضيح صحة رأيه وتأكيد فكرته، ما بيّنه أثناء تحليله لبيت بشار بن برد التالي:

كأن مثار النقعِ فوق رؤوسِنَا * وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبُه.**

وفيه بيّن الجرجاني دور العلاقات النحوية في صياغة المفردات في الجملة إذ يقول: "انظر هل يتصور أن يكون بشار قد أحضر معاني هذه الكلم ببابه أفرادًا عاريةً من معاني النحو التي نراها فيها وأن يكون أوقع "كأن" في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء، وأن يكون فكر في "مثار النقع" من غير أن يكون قد أراد أن يضيف "فوق" إلى "الرؤوس" وفي "الأسياف" من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على "مثار" وفي الواو من دون أن يكون أراد العطف بها، وأن يكون كذلك فكر في "الليل" من دون أن يكون أراد أن يجعله خبرا لـ "كان" وفي "تهاوى كواكبه" من دون أن يكون أراد أن يجعل "تهاوى" فعلاً "للكواكب" ثم يجعل الجملة صفة لليل ليتم الذي أراد من التشبيه؟ أم لم تخطر الأشياء ببابه إلا مرادًا فيها هذه الأحكام والمعاني التي تراها فيها.

ليت شعري كيف يتصور وقوع قصد منك إلى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى؟ ومعنى القصد إلى معاني الكلم أن تعلم السامع بها شيئا لا يعلمه؟ ومعلوم أنك أيها المتكلم لست تقصد أن تعلم السامع معاني الكلم المفردة التي تكلمه بها، فلا تقول "خرج زيد" لتعلمه معنى خرج في اللغة، ومعنى "زيد" كيف ومحال أن تكلمه بألفاظ لا يعرف معانيها كما تعرف؟ ولهذا لم يكن الفعل وحده دون الاسم ولا الاسم وحده من دون اسم آخر أو فعل كلامًا. وكنت لو قلت "خرج" ولم تأتِ باسم، ولا قدرت فيه ضمير الشيء، أو قلت: "زيد" ولم تأتِ بفعل ولا اسم آخر ولم تضمره في نفسك- كان ذلك وصوتًا تصوته سواء فاعرفه."(٣٢)

إن النص السابق يؤكد خضوع الكلمة عند الجرجاني لمحوري الاختيار والتأليف وما يضيفه النظم من معاني جديدة للكلمة تكتسبها بفعل العلاقة النحوية بين الألفاظ، وهو بذلك يؤكد منابع التفسير الدلالي المتكامل للجملة.(٣٣) كما أنه يقترب بقوله السابق مما

أسمته الدراسات المعاصرة بـ"القوانين البنيوية للمنظومات اللغوية داخل النصوص"، أي العلاقات المتبادلة بين العناصر الفردية في هذه المنظومات. مع النظر إلى العمل الشعري أيضًا على أنه "بنية وظيفية" لا يمكن فهم عناصرها المختلفة إلا من خلال ارتباطاتها بالمجموع.(٣٤) وتصبح الوظيفة الشعرية للنصوص- بناء على هذه القوانين- عرضة لمبدأ التعادل، وهو إسقاط محور الاختيار الاستبدالي على محور التأليف السياقي المعتمد على التجاور المكاني، والملتزم بالقواعد النحوية. وهذا ما ذهب إليه جاكبسون في عصرنا الحديث أثناء بحثه عن العنصر الذي يُعدُّ وجوده ضروريًّا في كل أثر شعري، إذ أكد أن نمطي الاختيار والتأليف هما النمطان الأساسيان المستعملان في ترتيب السلوك اللفظي. ويقوم نمط الاختيار لديه على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق. بينما يعتمد نمط التأليف وبناء المتوالية على المحاورة. وتُسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف. ويُرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية. ويوضع كل مقطع، في الشعر، في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتوالية. وهذه العلاقة بين الاختيار والتأليف هي في حقيقتها علاقة بين المعجم والتركيب، أو بين المادة الخام واستعمالها الاجتماعي والفردي.(٣٥)

وبذلك يكون الجرجاني قد آمن بوظيفة النحو الجمالية التي تضمن شعرية النصوص، ففرق بين الأساليب اللغوية لكنه لم يعتمد على الحركات والإعراب وإنما اعتمد على دلالة النحو ووظيفته. وهذا يعني أن شعرية الجرجاني تُعنى بالشكل والعلاقات النحوية بين الكلمات، وأن هناك علاقة وطيدة بين الشكل والمعنى. لا سيما أنه يرى "أن الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة إلى المعاني، وإلى ما يُدل عليه بالألفاظ، دون الألفاظ أنفسها، لأنه إذا لم يكن في القسمة إلا المعاني والألفاظ، وكان لا يعقل تعارض في الألفاظ المجردة إلا ما ذكرت، لم يبق إلا أن تكون المعارضة معارضة من جهة ترجع إلى معاني الكلام المعقولة دون ألفاظه المسموعة... الفصاحة والبلاغة وتخير اللفظ عبارة عن خصائص ووجوه تكون معاني الكلام عليها وعن زيادات تحدث في أصول المعاني... وأن لا نصيب للألفاظ من حيث هي ألفاظ فيها بوجه من الوجوه."(٣٦)

هكذا يتضح لنا أن شعرية الجرجاني أبعد من أن تقلص جمالية النصوص إلى بنائها اللفظي فقط، بل إنها تركز على المحتوى أيضًا؛ فالمزية التي يتميز بها العمل الأدبي لا تعود إلى العلم باللغة ولكن تعود إلى العلم بمواضعها، وما ينبغي أن يصنع فيها. وفهم العمل الأدبي يعود لفهم مجموع الكلام ككل وليس من اللفظة المفردة. فالجرجاني لا يوجب الشعرية للألفاظ منفردة، ولكن يوجبها لها موصولة بغيرها من الألفاظ، ومعلقًا معناها بمعنى ما يليها، فهو يُثبت الشعرية للفظ باعتبار معناه لا لمجرد أنه لفظ؛ لأن المزية التي من أجلها استحق اللفظ الوصف بأنه "فصيح" عائدة في الحقيقة إلى معناه،

ولو قيل إنها تكون فيه دون معناه لكان ينبغي إذا قلنا في اللفظة: "إنها فصيحة" أن تكون تلك الفصاحة واجبة لها بكل حال. ومعلوم أن الأمر بخلاف ذلك.[٣٧]

إن ما يقصده الجرجاني من وراء طرحه لهذه القضايا، هو أن الشعرية تكمن في طريقة تشكيل النص وإثبات معناه. واكتشاف هذا الأمر لا يتم بالسماع وحده، أو بالذوق الشخصي منفردًا، وإنما يجب النظر إلى النص "بالقلب" وتجب "الاستعانة بالفكر" ويجب "إعمال الروّية"، و"مراجعة العقل والاستنجاد بالفهم". أما إذا كان متلقي العمل الفني يستحسن شعرًا، أو يستجيد نثرًا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فيجب أن نعلم من ذلك أنه ليس ينبئنا عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده.[٣٨]

وهذا يعني أن الجرجاني يفرق بين نمطين من التلقي: الأول، التلقي الانطباعي الذي يعبر فيه المتلقي عن انطباعه من خلال إحساسه بجمال الألفاظ التي توجد في النص، والتي توحي بدلالة الانطباع المقصود من جانب المتلقي، والثاني، التلقي المنهجي القائم على أسس جمالية ومعرفية محددة. ويعيب الجرجاني النمط الأول من التلقي؛ لأن المتلقي فيه يعول على إحساسه وذوقه أكثر مما يعول على الملاحظة والعلم، فهو تلقٍ أساسه الذَّوق لا العلم المسبق بأسرار العملية الإبداعية الناتج عن الدراية والمدارسة. يضاف إلى ذلك أنه يربط الوضع اللغوي للنصوص بعلاقات المعنى والجودة، ولكن يجب أن نضع في اعتبارنا أن هذه العلاقات "ليست نتيجة أتوماتيكية أو ضرورية لبنية الشعر الشكلية، وإنما لاستحضار القارئ لحساسيته وخبرته الخاصتين وتطبيقهما على النص، وتفسيره له في ضوء مفهومه الخاص، الواعي وغير الواعي، عن طبيعة الأدب ووظيفته."[٣٩]

ويتطرق الجرجاني في أثناء بحثه عن القوانين التي تحكم عملية الإبداع إلى التفريق بين التعبير الحقيقي والتعبير المجازي. فيعرّف الحقيقية بأنها "كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع- وإن شئت قلت: في مواضعة- وقوعًا لا تستند فيه إلى غيره فهي حقيقة." بينما المجاز هو: "كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة، بين الثاني والأول... فكل كلمة جزت بها ما وعت له في وضع الواضع إلى ما توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعًا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها."[٤٠]

والجرجاني بهذا التعريف يلامس مصطلح الانزياح- أو مصطلح المجاوزة كما ترجمه د/ أحمد درويش– الذي تحدث عنه أنصار الشعرية في النقد الحديث، والذي يُعدُّ من أهم سمات الشعرية الحديثة بسبب اعتماده على التخييل، الذي يُعدُّ أهم ركن من أركان النصوص الأدبية. ولعل مصطلح "العدول" الذي ظهر في مؤلفات الجرجاني

قريب من هذا الأمر، إذ يذكر في القسم الأول من قسمي الكلام الفصيح: "فالقسم الأول الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر... "[٤١]

يتضح من ذلك اقتران العدول باللفظ عند الجرجاني، فالعدول هو نقل اللفظ من معناه الحقيقي إلى معنى مجازي لوجود علاقة بينهما. ويظهر هذا المعنى بشكل أكثر وضوحًا في تعريف الجرجاني للمجاز اللغوي، إذ يقول: "المجاز: مفُعَل من جاز الشيء يجوزه، إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، وصف بأنه مجاز، على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا."[٤٢] وبذلك يصبح مصطلح العدول محور العملية الأدبية على المستوى الجمالي، ويحصره فيما يجعل اللغة، لغة أدبية تتضمن عناصر الشعرية، ليس فقط على المستوى اللفظي وإنما على المستوى المعنوي الذي يحتوي العملية الإبداعية في أبعد تألقاتها وطموحاتها.[٤٣]

ويتمثل التعبير المجازي لديه في التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية، ويوضح أن هذه الألوان المجازية لها "أصول كثيرة، كأنها جل محاسن الكلام، إن لم نقل كلها، متفرعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها.[٤٤] وهذا ما جعله يفضل التعبير المجازي عن التعبير الحقيقي، ويُرجع سبب تفضيله إلى أن المجاز أبلغ من الحقيقة، ويزيد في إثبات المعنى، ويعطينا الكثير من المعاني باليسير من اللفظ،...ويجعل الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مُبينة، والمعاني الخفية بادية جلية...، ويرينا المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسّمت حتى رأتها العيون... ويلطف الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون.[٤٥]

ويربط الجرجاني سبب إعجاب المتلقي بالتعبير المجازي إلى طبع المتلقي وإعمال عقله في الصور التي يجدها في النصوص الأدبية، إذ يقول:" ... المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له، والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجاجه أشد. ومن المركوز في الطبع أن الشئ إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه. ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف."[٤٦]

ولعل هذا ما دفعه إلى الحديث عن المعنى ومعنى المعنى، ويعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر. وصور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أُخر.[٤٧]

يتضح لنا مما سبق أن الجرجاني يفرق بين نوعين من المعنى: المعنى المرجعي، وهو المفهوم من ظاهر اللفظ أو الألفاظ في مدلولها الأولي، والمعنى الثانوي، هو أن نفهم من اللفظ معنى يفضي بنا إلى معنى آخر، وهو وليد المجاز والاتساع الناتج عن طريق الصياغة والتصوير، فالمعنى الإيحائي الناتج عن التصوير والصياغة هو ما يحقق الفضل والمزية في الكلام، لأنَّ المعنى يختلف باختلاف صورته التي جاء عليها. وهذا ما ذهب إليه النقاد المعاصرون الذين تنبهوا خلال تحليلهم للملفوظ اللساني إلى أهمية العلاقة بين الدال والمدلول أو بين الإشارة والمعنى؛ فقد رفض "دو سوسير" فكرة أن اللغة كومة من الكلمات التي تتراكم تدريجيًّا- عبر الزمن- لتؤدي وظيفة أولية، هي الإشارة إلى الأشياء في العالم، فالكلمات ليست رموزًا تتجاوب مع ما تشير إليه- عند سوسير- بل علامات مركبة من طرفين متصلين... أما الطرف فهو إشارة- مكتوبة أو منطوقة- هي "الدال" والطرف الثاني هو المدلول أو المفهوم الذي نعقله من هذه الإشارة."[٤٨] كما شدد جاكبسون على فكرة أنه "ليس باستطاعتنا أن نحلل اللغة أو النظام النحوي دون الرجوع إلى دلالة الأشكال (المضمون). فالدراسات اللغوية التي لا تُدخل البنية الدلالية في عملية التحليل لن تجد النجاح، لأن كل تحليل لشكل رمز من الرموز الدلالية هو في الوقت عينه تحليل المضمون المرجعي الخالص."[٤٩]

يظهر لنا مما تقدم أن عبد القاهر الجرجاني قد انطلق في بحثه البلاغي والنقدي من مقولة أساسية مؤداها أن الإبداع لا يعرف إلا عن طريق معرفة خصائص نظم الكلام. فالكلمات لا قيمة لها في ذاتها، بل قيمتها في وظائفها. وهذا يعني أن علاقات الكلمة مع الكلمات الأخرى في السلسلة الكلامية داخل العمل الفني، هي التي تحدد معنى الكلمة، وشعريتها. وهذا الفهم لعملية النظم كشف عن المعنى الدلالي النحوي في العمل الفني وعن الوظيفة الشعرية للنحو فيه.

لقد حاول الجرجاني في كتابيه البحث عن سر جمال الأعمال الفنية، وتوصل إلى أنه يقع في عملية النظم مدركا بذلك الوظيفة الشعرية والدلالية للنحو. مما يعني أنه قد آمن بوظيفة النحو البلاغية وبُعدِها الجمالي الذي يضمن شعرية الأعمال الفنية. فعملية النظم، حسب الجرجاني، ركزت الانتباه على الرسالة اللغوية ككل، وجعلها تدل على نفسها؛ فالعمل الأدبي بما أنه بناء لغوي في الدرجة الأولى، فيجب علينا أن ننشد أسرار جماله الفني، في تحليل بنائه اللغوي، الذي يرجع إليه وحده كل ما في العمل الأدبي من حسن ومزية وفضل وشرف، أو فساد وخلل. بعبارة أخرى يعزو الجرجاني جمال النصوص وشعريتها إلى اللغة، ومن ثم صارت عناصر مثل: التلاؤم وجودة النظم والعدول، ملامح أساسية لنظريته الشعرية، كما أنه تعامل مع العلاقة بين النصوص والمؤلف وبين المؤلف والواقع على أنها اعتبارات ثانوية لا أكثر، وأن القارئ عليه دور كبير في الكشف عن المعنى المكنون داخل النصوص، وعن القوانين التي تفسر جمالها.

ثانيًا: معالم الشعرية عند جون كوين:

من بين أبلغ النظريات في الشعرية المعاصرة نظرية جون كوين التي أثبتت جدارتها وأصالتها في علم اللغة والنقد الأدبي المعاصر. وقد جاء بحث "جون كوين" في النص الأدبي في صورة لبنة من مجموعة لبنات تكون صرح نظريته في الشعرية، التي حدد منطلقاتها في كتابه "بناء لغة الشعر"، ووضح أركانها في كتابه "اللغة العليا."[٥٠]

ويبدأ جون كوين بحثه عن الشعرية بتعريفها بأنها "علم موضوعه الشعر"[٥١]؛ وبذلك ينطلق كوين في تأسيس شعريته من المعنى العام لكلمة شعرية والذي يرتبط بالشعر، فهو يرى أن الشعر قوة ثانية للغة وطاقة سحر وافتتان، وبالتالي يكون موضوع علم الشعرية الكشف عن أسرارها.[٥٢] وإذا كان لكلمة الشعر معنى، وإذا كان مفهومها يتضمن شيئًا قابلاً للتصور والامتداد، فإنه ينبغي إذن أن يتواجد هذا المفهوم في كل الموضوعات التي تشير إليها هذه الكلمة، وفي هذا الإطار يوجد تطابق في خاصة ما، ويوجد فارق أو فروق تتسرب لكي تشف عن التنوع اللانهائي للنصوص، وهدف علم الشعرية هو اكتشاف هذا الفرق أو تلك الفروق.[٥٣]

وإذا كانت كل نظرية ترتكز على مسلمات أولية تقوم عليها فإن المسلمة الأساسية التي يقوم عليها بحث كوين في الشعرية هي أن هناك فرقًا كبيرًا بين الشعر والنثر، وهو فرق لا يتعلق بالمدلول في جوهره، وهو أيضًا لا يعتمد على جوهر الإيقاع، إنه في الواقع يبنى على أساس علاقة المدلولات فيما بينها. فطبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية شكلية؛ لأنها لا تكمن في المادة الأيديولوجية، ولكن في نمط خاص من العلاقات يقيمها الشعر بين الدال والمدلول، وبين المدلولات ككل. وبالتالي تكون المهمة الخاصة لعلم الشعرية في النقد الأدبي "التساؤل لا عن المحتوي الذي يظل دائمًا هو هو، ولكن عن التعبير حتى نعلم أين يكمن الفرق؟"[٥٤]

وبذلك تبتعد شعرية جون كوين عن تأويل العمل الفني، وتصب اهتمامها على طريقة تشكيل هذا العمل وطريقة التعبير عن مضمونه. وهذا ما دفع جون كوين إلى أن يصرح أن الهدف من الشعرية هو "معرفة الأسس الموضوعية التي يعتمد عليها تصنيف نص ما في هذا القسم أو ذاك: هل هناك خصائص توجد في كل ما يدخل تحت "الشعر" ولا توجد في كل ما يدخل تحت "النثر"؟ وإذا كان الرد بالإيجاب فما هي تلك الخصائص؟"[٥٥] أي أن الشعرية تعني له كيفية تحقيق الخطاب الشعري لوظيفته الشعرية المرتبطة بتحديد الأسلوب وكشف قوانين هذا الخطاب. فما يهمه هو العثور على معيار نظري صحيح قادر على أن يميز النصوص الشعرية من النصوص النثرية. وهذا الأمر بالنسبة له هو "نقطة الوصول وليس نقطة البداية."[٥٦]

وإذا ما كان أفلاطون قد عرّف الجمال بأنه "الشئ الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة"، وإذا ما كان جاكوبسون سار على النمط نفسه عندما صاغ مفهومه عن الشعرية،

إذ يقول: "إنها هي التي تجعل من إنتاج ما إنتاجًا أدبيًّا." فإن كوين يسير على دربهما ويقرر أن الشعرية "هي ما يجعل من نص ما، نصًا شعريًّا.[٥٧] لكنه يجعل مجال الشعرية مقتصرًا على تحليل الأشكال الشعرية في اللغة، ولم يكتفِ بهذا التحديد بل ضَيّقه بشكل أكبر بأن جعله مقتصرًا على تحليل القصيدة الشعرية التي توافق قواعد النظم الصوتية والدلالية، وهو ما أطلق عليه الشعر الكامل أو الشعر التام.[٥٨]

يتضح لنا من ذلك أن جون كوين يتعامل مع الشعر على أنه الشكل الوحيد الذي تُعنى به الشعرية، وهو ما يقلّص من فاعليتها وشموليتها، فمصطلح الشعرية مصطلح شامل يُعنى بالنصوص الأدبية سواء كانت شعرية أو نثرية؛ لأن ما يعنيها- أي الشعرية- تمييز ما هو فني عما هو غير فني في جميع النصوص، فالشعرية تُعنى في الأساس بالبحث عن "قوانين الخطاب الأدبي في الشعر والنثر، بوصفهما ينطويان على خصائص أدبية على حد سواء غير أن نهاية المعالجة ليست تقريرًا حتميًّا، وإنما هي تقرير ضروري، فلكي تبلغ الشعرية تكاملاً ما، لابد لها من أن تكون شاملة للأدب."[٥٩] فالشعرية خصيصة جوهرية في أي نص أدبي "كل ما في الأمر أن الشعري خاصة والأدبي عامة يستأثر الشعرية، مثلما تستأثره الشعرية، فلا يكون النص أدبيًّا إلا بشعريته ولا يتلقاه قارئه بوصفه نصًا أدبيًّا إلا لشعريته، ومن ثم فهي التي تميزه كما تتميز به."[٦٠]

وقد أخذ كوين يبحث في خصوصية اللغة الشعرية وتميّزها عن اللغة العادية، في محاولة منه لاستقصاء الجمالية المنبثقة من عمق التركيب اللغوي للنص الشعري، فالشعر- بالنسبة له- لا يهدم اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقًا لتخطيط أسمى، فالهدم الذي تحدثه الأدلة يتلوه بناء على نمط آخر. فاللغة الشعرية "تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية، إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة والتي تجسد مستوى "اللاشعرية في الخطاب."[٦١] ووصف نص شعري بالشعرية ليس مجرد ظاهرة اعتباطية، ذوقية، بل سمة موضوعية تحكمها معايير وقواعد يمكن دراستها دراسة تقترب من العلمية، على أساس أن الشعر ظاهرة كالظواهر الأخرى، قابلة للملاحظة من الناحية العلمية، وقابلة للتحديد من الناحية الإحصائية. والأمر بالنسبة لجون كوين "متعلق بمواجهة القصيدة بالنثر، فبما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد فإننا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي ونجعل الشعر- مجاوزة- تقاس درجته إلى هذا المعيار."[٦٢]

عند هذه النقطة يظهر لنا المفهوم الأبرز الذي تقوم عليها شعرية كوين مفهوم المجاوزة- أو الانزياح كما يسميه أغلب الباحثين-، وهو يعني وجود تقليد شعري يحدده العرف العام، ويقتضي أن يكون انحرافًا عن هذا التقليد الشعري. لذلك ربط كوين بين الشعرية والأسلوبية الشائعة في فرنسا التي مثلها شارل برونو وماروزو وكيرو،

وأسلوبية شارل بالي خصوصًا التي اعتمدها كوين كأساس موضوعي انطلق منه لتحديد وظيفة المجاوزة، إذ يقول: "الأسلوب هو ما ليس شائعًا ولا عاديًا ولا مصوغًا في "قوالب" مستهلكة. لكن يبقى أن الأسلوب على النحو الذي يستخدمه الأدب، له قيم جمالية، وهو "مجاوزة" بالقياس إلى المستوى العادي، وإذن فهو خطأ، ولكنه كما يقول برونو:"خطأ مراد". فالمجاوزة إذن نقطة شديدة الاتساع، وما ينبغي عمله هو التخصيص، بأن نقول: لماذا تُعدُّ ألوان من "المجاوزة" جمالية وألوان أخرى لا تُعدُّ كذلك؟"[٦٣]

ويربط كوين- أيضًا- بين المجاوزة وشاعرية الشاعر؛ فهو يعدُّها الخطوة الأولى في بناء شاعرية الشاعر، التي يسعى من خلالها إلى التأثير الشعوري في المتلقي، فهي تسعى للعبور "من البناء إلى الوظيفة ....، العبور من مرحلة الوصف إلى مرحلة التوضيح."[٦٤] وبذلك تصبح المجاوزة هي الشرط الضروري لكل شعر. ولا سيما أن كل شاعر له مجاوزة فردية خاصة به؛ لأن كل شاعر له طريقة خاصة بالكتابة. ومن هنا تغدو كل تجربة شعرية محيلة على خصوصية شعرية معينة، وتستفاد مكوناتها من صلب التجربة، وبالتالي ستكمن عبقرية الشاعر في طريقة إبداعه؛ لأن "الشاعر لا يُعدُّ شاعرًا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عَبَّر، وهو ليس مبدع أفكار وإنما هو مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة، فوجود حساسية غير عادية لا يخلق شاعرًا كبيرًا. فكل عمل يقول بطريقته ما يريد، وبنسج فريد للكلمات يظل ثابتًا دائمًا في الذاكرة لأنه من خلاله وحده يتحقق الجمال."[٦٥]

وبالتالي تصبح مهمة النقد الأدبي- كما يراها كوين- هي استخلاص النتائج والظواهر المميزة لكل خطاب أدبي، وهو الذي يمثل جانب العقل من العملية الإبداعية، وتنتقل الشعرية بفضل الوعي المعرفي المبذول إلى بنى متحكمة في الخطاب الأدبي أي: البؤر والمرتكزات التي يعتمدها المبدع في رسم خصوصية عمله. ولذلك عدَّ كوين اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح، وأن القاعدة الأساسية التي يبنى عليها تحليل الأعمال الشعرية أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس وأن لغته "غير عادية" وأن الشئ غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبًا يسمى "الشعرية" وهو ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري."[٦٦] واللغة الشعرية تتكون من حقيقتين توجد كل منها في ذاتها ومستقلة عن الأخرى وهما الدال والمدلول، كما يقول دي سوسير، والتعبير والمحتوى، كما يقول يلمسليف، فالدال هو الصوت المنطوق، والمدلول هو الفكرة أو الشئ. والدلالة تعني وجود مصطلحين يرسل أحدهما إلى الآخر، ومنهج الإرسال هو الذي يكون ما نسميه الدلالة.[٦٧]

ولكن أثناء حديثه عن المعنى الشعري لم يكتفِ كوين بهذين المصطلحين- أعني الدال والمدلول- بل أضاف إليهما مصطلحًا ثالثًا هو الموضوع أو المرجع، وهذا

المصطلح ذو أهمية بالغة في وصف الرمز اللغوي الذي يرى كوين أنه الأساس في الوعي بالمعنى، ففهم كلمة أو جملة يعني العبور من الدال إلى المدلول، لكن المدلول لم يلتقط أبدًا كحقيقة ذهنية، فالمتكلم يستهدف بالضرورة من خلال الكلمات حقيقة، لا وجودًا لغويًّا في ذاته مستقلاً عن تجربة لفظية أو غير لفظية، ومعنى كلمة "مائدة" ليس فكرة المائدة، وفهم عبارة "القمر يتلألأ" ليس معناها أن نفهم مواءمة فعل لاسم، ولا إسناد شيء لشيء لكن أن نفهم تعلق مجال واقعي بحقيقة واقعية، و"كل وعي هو وعي بشيء ما" وهذه البدهية حقيقة بالنسبة للوعي اللغوي أيضًا فكلمات اللغة قصدية، إنها تتجه إلى شيء آخر، إنها "تتمركز نحو"، "وضعت من أجل" شيء ليس لفظيًّا، شيء "هنا من قبل" وجاء التعبير ليوضحه لا لينشئه، وعلم اللغة له الحق في أن يختصر الرمز إلى "جوهر مزدوج" لكنه في هذه الحالة يكون على المستوى الظاهراتي وهو المستوى الملائم للمتكلم الذي لا يهدف إلى إنتاج صور سمعية وإنما إلى إنتاج صوت ولا يستهدف من خلال الصوت تصورًا وإنما يستهدف "شيئًا" أو مرجعًا" حقيقيًّا أو غير حقيقي/ مجردًا أو مجسدًا.(٦٨)

وبذلك يكون جون كوين أقرب في تفكيره الدلالي إلى الفيلسوف الأمريكي "ش. س. بيرس" عن "دي سوسير" إذ وضع بيرس تمييزًا مفيدًا بين ثلاثة أنماط من العلامة، هي: النمط التصويري (الإيقوني Iconic) (حيث تشبه العلامة مرجعها، مثل صورة السفينة أو إشارة مرور عن صخور متساقطة) ونمط المؤشر Indexical (حيث تترابط العلامة مع مرجعها برباط يمكن أن يكون رباط السببية، كالدخان من حيث هو علامة على النار، أو السحاب من حيث هو علامة على المطر) والرمزي Symbolic (حيث تغدو علاقة العلامة بمرجعها علاقة اعتباطية، كما يحدث في اللغة).(٦٩)

وفيما كانت الشعرية التقليدية تتناول الفرق بين الشعر والنثر من ناحية المادة، أدخل كوين تصويبًا على وجهة النظر هذه، فقرر- من خلال تمييز يلمسليف بين التعبير والمحتوى، إذ ميّز يلمسليف بين شكل المحتوى بوصفه المادة نفسها كما تبينها العبارة، ومادة المحتوى بوصفها الواقعة العقلية أو الأنطولوجية- أن نظريته تتمحور حول الفرق بين الشعر والنثر من خلال الشكل وليس المادة، أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة، وليس من خلال التصورات التي تعبر عنها تلك المعطيات.(٧٠) لذا فهو يرى أن الشعرية كعلم اللغة، موضوعها اللغة فقط، والفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم بل شكل خاص من أشكالها.(٧١)

إن تعريف الشعرية على هذا النحو يجعلها تحمل مزايا منهجية كثيرة؛ لأنه يسمح لها أن تبني نفسها كعلم كمي، ومصطلح المجاوزة الذي اعتمد عليه كوين بشكل رئيس يؤكد أن هناك تقاربًا ملحوظًا بين الأسلوبية والإحصاء، الأسلوبية بوصفها علم المجاوزة اللغوية وعلم الإحصاء بوصفه علم المجاوزة بصفة عامة. وبذلك تتحول الظاهرة

الشعرية إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على أنها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر. وبالتالي سيكون الأسلوب الشعري هو متوسط المجاوزة المجموعة من القصائد يمكن انطلاقًا منها من الناحية النظرية قياس معدل الشعرية في قصيدة ما.(٧٢)

إن تعريف كوين الأسلوب بأنه مجاوزة، يخرج به في الواقع من دائرة الأنماط التي يحكمها قانون "الوجود التام أو العدم المطلق" نثر أو لا نثر.(٧٣) فهو يتصور الأسلوب بأنه خط مستقيم يمثل أقصى طرفيه قطبين، القطب النثري الخالي من المجاوزة، والقطب الشعري الذي تصل فيه المجاوزة إلى أقصى درجة، ويتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليًا، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما يقع النثر، بدون شك قرب القطب الآخر، وليس معنى هذا أن المجاوزة فيها منعدمة ولكنها تدنو من الصفر. وعلى هذا الأساس فإن الشعر يمكن أن يعرف على أنه نوع من اللغة، وأن الشعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع، وهي تفترض وجود لغة شعرية وتبحث عن الخصائص التي تكونها.(٧٤) وقد بنى كوين مفهوم المجاوزة على ثلاثة أنماط من الوقائع: التبادل، والأمثلة المضادة، والإحصاء.(٧٥)

وبرهن كوين على ربط المجاوزة بعلم الإحصاء بأن الشعر عنده يتطور وذلك من خلال الإحصائيات، فالمجاوزات تزداد كلما تقدمنا في التاريخ من الكلاسيكية إلى الرمزية مرورًا بالرومانسية. وهذا التحديد تمَّ على أساس الاكتشاف وليس الاستدلال أو الحدس. وقد توصل إلى أن كل المجاوزات ليست ناتجة عن الظاهرة الأسلوبية، لذا فإن الخطوة الرئيسة في دراسة الشعرية، عنده هي تحديد خصائص هذه الظاهرة.(٧٦)

وانطلاقًا من مفهوم المجاوزة أخذ جون كوين في بناء شعريته فهي عنده تتحدّد بكمية المجاوزات التي توجد في الجناسات والاستعارات والكنايات والمفارقة والإيقاع والوزن...، وكل هذا يدخل في إطار مظاهر الشعرية، ما يعني أن البحث في المجاوزة هو بحث في الشعرية. وأن مهمة دارس الأدب تمييز المجاوزات عن الممارسة اللغوية والأدبية القائمة (الأعراف) التي تحدث عند مستوى معين من النص (المستوى القواعدي مثلاً)، أن يربط بعد ذلك بنية هذا المستوى ببنى المستويات الأخرى (الوزن، البنية المقطعية، وجوانب مادة الموضوع، إلخ) لكي يحدد بنية النص بكليته. وهكذا يعني التحليل وصفًا دقيقًا ليس للغة النص فحسب، بل لمضمونه أيضًا. وفي نهاية المطاف قاد مبدأ المجاوزة جون كوين إلى استنتاج أن أدب الحداثة، بما يشتمل عليه من عنصر تجديد أكبر، هو أكثر "شعرية" من غالبية العصور الأدبية السابقة.

ثالثًا: مواطن التقارب والتباين بين الجرجاني وكوين:

إن المدقق في تصورات عبد القاهر الجرجاني وجون كوين النقدية سيلحظ وجود الكثير من النتائج التي أثبتها عبد القاهر الجرجاني تطابق عددًا ليس بقليل من مقولات

نظريات الشعرية الحديثة عمومًا، ومع ما جاء به جون كوين في تنظيره لمفهوم الشعرية خصوصًا. فكلاهما تتحدد شعريته بعلاقتها مع اللغة، لكن بعد إخراجها من التصور المادي الذي وصفه فيها دو سوسير إلى حيز الشكل، وارتكاز كل منهما على أصول البلاغة والنحو، والإفادة منها في معالجة ظواهر النصوص والكشف عن جماليتها. والنص الشعري الجيد لديهما هو الذي يسعى للتميز والمغايرة من أسلبة وعدول عن مجرى الخطاب العادي، ونزوع نحو جعل الكلمات وتراكيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليس مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة.(٧٧)

وقد وظف كلا الناقدين العديد من المصطلحات النقدية والأدوات المتشابهة أثناء تحليلهما الأعمال الأدبية التي تعرضا لها، ولكن كلاً حسب خلفياته المعرفية والثقافية ورؤيته الخاصة بالإبداع الفني، ولعل من أهم هذه المصطلحات: مصطلح النظم. وإذا ما نظرنا إلى رؤية الجرجاني- بحكم سبقه الزمني- لفكرة النظم سنجد أنها قامت في البداية على أساس ديني بحت يدور في فلك الإعجاز القرآني، ثم توسع فيها بشكل كبير في ثنايا كتاباته، إذ استغلها للحكم على قيمة العمل الشعري والنثري وجودتهما على حد السواء، إذ يقول: "واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن، كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسعة الذِّرْعِ وشدة المنة، حتى تستوفي القطعة، وتأتي على عدة أبيات."(٧٨) والحكم بأفضلية نص على نص آخر تعود إلى توخي مبدعهما معاني النحو، ووجوهه التي تعد محصول النظم.

وهو ما يعني أن النظم- من وجهة نظر الجرجاني- تلاحم صوتي ودلالي فنحن لا يمكننا الحكم على جودة النظم أو فساده إلا من خلال سياق العمل الأدبي، فلا يرتبط النظم بالكلمة المفردة ولا بالمعنى وحده، ولا بالصورة أيضا، وإنما يتعلق بالسياق الذي يكون بدوره محصّلة لمجموعة من العناصر الخفية والمعلن عنها. كما أن السياق وحده هو الكفيل بتحديد دلالة التراكيب ومعانيها ضمن النظام الكلي الذي تتآلف فيه الكلمات والجمل، وتتواشج فيه العلاقات المكونة لهذه الجمل ضمن نسيج كلي تحكمه علاقات النحو.(٧٩)

وهنا تبرز لنا أهمية النحو ووظيفته التي تكمن في قدرته على توجيه الدلالة وتغييرها باستغلال الإمكانات النحوية بطريقة فنية. وهذا ما دفع الجرجاني لمخاطبة متلقيه بأن يعلم أن ما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك، في توخي المعاني التي عرف: أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن يضعها في النفس وضعًا واحدًا، وأن يكون حاله فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك.(٨٠)

يتضح من ذلك أن الصورة التركيبية المترابطة التي يأتي عليها النظم تكون محكومة بالنحو دائمًا، فليس النظم "شيئًا غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم، وأنا إن بقينا الدهر نُجهِد أفكارنا حتى نعلم للكلم المفردة سِلكًا بنظمها، وجامعًا يجمع شملها ويؤلفها ويجعل بعضها بسبب من بعض، غير توخي النحو وأحكامه فيها."[٨١]

أما النظم كما ينظر إليه جون كوين فهو يعكس المستوى الصوتي في الشعر ممثلاً في الوزن والقافية، ويهدف النظم إلى تمييز خصائص القول الشعري فقط، على عكس الجرجاني الذي يرى أن النظم يتناول مجالات التعبير اللغوي عامة. فـ"كوين" يرى أن النظم من مقومات العملية الشعرية وبهذه الصفة يحب أن ندرسه، وهو لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، ومن ثم فإن شعرية الشعر تكمن في نظمه مما يميزه صوتيًا عن النثر الذي يعتمد إيقاعيًّا على النبر الزمني المجسد في البياض أو الفراغ عند كتابته أو طبعه، والذي يعني السكوت أو غياب الصوت لما نكون في الحالة السماعية، إن لم يكن مسجوعًا، وهي صفات ومقومات يحتويها الشعر ويتجاوزها إلى النظم.[٨٢]

والبحث في النظم- من وجهة نظره- يستلزم البحث في الفن الذي ولد منه الشعر، واستقى منه اسمه، أي في هذا الصنف الأدبي الذي يسمى قصيدة. ففي الوقت الذي كان النظم شكلاً لغويًّا تعاقديًّا صارم التقنين كان للقصيدة وجود شرعي غير قابل للنزاع، وهكذا كان يُعدُّ قصيدة كل ما كان مطابقًا لقواعد النظم ونثرًا ما لم يوافق هذه القواعد. ومن هذا المنطلق يكون النظم هو العنصر الأساسي الذي يعطينا مبررات التفريق بين الشعر والنثر، وعلى هذا الأساس ميّز كوين بين ثلاثة أنماط من الشعر استنادًا إلى مدى حضور المستوى الصوتي والمعنوي في كلام الشعراء، سواء كان هذا الحضور جزئيًّا أو كليًّا.[٨٣]

وربط كوين أيضًا- مثلما فعل الجرجاني- بين النظم والنحو إذ يقول في مستهل الباب السادس من كتابه "بناء لغة الشعر": نحن لم نتوقف خلال التحليلات السابقة عن الحديث عن النحو حيث تحددت كل الصور موضع الدراسة من خلال علاقتها به. فالتضمين هو عدم توافق بين البحر الشعري وقواعد التركيب والقافية الحقيقية هي قافية غير نحوية، وعدم الملاءمة يبنى على قواعد الوظيفة الإسنادية. والزيادة على قواعد الوظيفة التخصصية أو التحديدية... إلخ. ومع ذلك فنحن هنا سوف نضع أنفسنا في مستوى نحوي صِرْف، فالبناء الذي سوف ندرسه لن يستخدم العناصر الصوتية أو المعجمية للغة ولكن سيستخدم فقط العناصر النحوية الخالصة: الصرفية والتركيبية."[٨٤] يضاف إلى ذلك أنه ربط بين النحو والمعنى إذ يقول: "النحو هو الركيزة التي يرتكز عليها المعنى، فبدءًا من درجة معينة في المجاوزة بالعلاقة إلى قواعد الترتيب والموافقة، تتهاوى العبارة وتختفي القابلية للفهم."[٨٥]

يتضح مما سبق أن كلا الناقدين قد ربط بين النظم وعلم النحو، ولعل هذا يعود إلى أن موضوع مادة المعالجة هي اللغة، وكيفية التأليف بين مكوناتها في مستوياتها: النحوية والتركيبية والدلالية. ولا شك أن الإسناد إلى علم النحو في بناء نظرية النظم دليل على وعي جديد بضرورة معالجة أشكال التنظيم والتأليف اللغوي المشكل للنسق في المنجزات النصية، وتلك هي الدلالة العميقة لهذا المصطلح.(٨٦)

وإذا كان الناقدان قد اتفقا على أهمية النظم في بناء شعرية العمل الأدبي فإنهما يختلفان في درجة ارتباط النظم بالوزن، فالجرجاني يرى أن النظم مقيدٌ بالنحو، ولا يشترط التقيد بالوزن؛ لأن "الشعر نظام يحقق وجوده الفعلي بمادته التعبيرية ومحتواه التنظيمي لا من خلال بنائه الشكلي، ولهذا لم يعطِ الجرجاني عناية كبيرة بالشكل الإيقاعي المتمثل في الوزن والقافية."(٨٧) فبالرغم من ارتباط الشعر بالوزن على المستوى الشكلي والإنشادي فإن الشعر عند الجرجاني ليس مرتبطًا بالوزن والقافية، إذ وضح في أكثر من موضع أنه ليس بالوزن ما كان الكلام كلامًا، ولا به كان كلامًا خيرًا من كلامٍ، إنما المعول عليه هو حسن النظم وحلاوة الذوق؛ لأن الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شئ إذ لو كان له مدخل فيها، لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة. فكون الكلام موزونًا لا يعطي أفضلية لنص على حساب آخر، فالوزن ليس لديه أية مزية تساعد في خلق سمة الشعرية أو زيادة نسبتها في النصوص التي يتم تحليلها.(٨٨)

ونرى أن هناك سببين وراء استبعاد الجرجاني للوزن من معايير قياس جودة الأعمال الأدبي: الأول، أنه يريد أن يبرر لمن زَهدَ في رواية الشعر وذمه بسبب أنه كلام موزون مقفى لا يجوز روايته، أن جودة الشعر تعود إلى "اللفظ الجزل والقول الفصل والمنطق الحسن، والكلام البين، وإلى حسن التمثيل والاستعارة وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعة تَعْمِدُ إلى المعنى الخسيس فتشرِّفُه، وإلى الضئيل فتُفخمُهُ، وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فتنوه به، وإلى العاطل فتحليه، وإلى المشكل فتجليه."(٨٩)

أما السبب الآخر، فيعود إلى أن الشعرية لدى الجرجاني ليست مرتبطة بجنس أدبي واحد، هو الشعر، فالشعرية عنده- كما جاءت في تطبيقاته- درس للشعر والنثر معًا. فليس للوزن دور فعال في بناء الكلام الذي يحمل سمات شعرية، إذ يمكن الحصول على لغة شعرية في الكثير من الأعمال مع إسقاط الشكل الإيقاعي. وهذا يتفق مع رغبته في مقاربة النص القرآني مع النص الشعري دون إخلال عقائدي، ودون إعطاء مزية إضافية للشعر غير موجودة في القرآن الكريم، وحتى إن وجدت لا يُعتد بها وهي الوزن الشعري، لأن القرآن نفى أن يكون شعرًا. وبالتالي لم يعدُّ الوزن معيارًا لتحديد الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني، بل أصبح المعول عليه للحكم على العمل الأدبي بالجودة أو

الرداءة لديه هو ما يتضمنه الكلام من إمكانات دلالية وتحولات في الكلمات ومعانيها ويحصل هذا بسبب التوظيف المتميز للغة والاستغلال الذكي لطاقاتها الدلالية.(٩٠)

وإذا كان الجرجاني قد همَّش دور الوزن في صناعة النظم فإن هناك فروضًا أخرى وضعها لتحديد شعرية العمل الأدبي، كأن يكون العمل كلامًا مركبًا متجانسًا خاضعًا لمقتضيات النحو الذي يتحكم في دلالته. والاختيار الواعي هو الذي يتعامل مع الدوال في جانبيها الصوتي والدلالي، ثم لا يكون لهذا التعامل قيمته الشعرية التي تستولي على هوى النفوس وميل القلوب إلا بالإتيان من الجهة التي هي أصح لتأديته من حيث اختصاصه بمعنى معين وقدرته على نقله للمتلقي في صورة مغلفة بالنبل والمزية. ويذلك ينتقل النظم مع الجرجاني من التركيز على المستوى الصوتي الموسيقي المعتمد على الوزن والقافية إلى النظم الصياغي التأليفي المعتمد على الناتج الدلالي.(٩١)

وقد حاول الجرجاني إيجاد بديل للوزن يعوض به الجانب الإيقاعي في الأعمال الأدبية فوجد بغيته في التجنيس، ومن ثم كان لها أهمية كبيرة في شعريته، خصوصًا إذا كان متوافقًا مع حركة الذهن في وقفاته ومواقعه المختارة على أن يكون هناك لون من التواصل بين طرفي التجنيس. وأكد أيضًا أنه لا مزية للتجنيس إلا من خلال ما يعطيه من تآلف واختلاف يسهم في تكثيف المعاني وإعطائها دلالات جديدة، فنحن لا نستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرميً بعيدًا. بعبارة أخرى لا يكون التجنيس حسنًا حتى يكون المهنى هو الذي يطلبه، بحيث لا نجد له بديلاً. ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه. ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه. وبه تبرز بعض الجوانب الإيقاعية التي تدخل ضمن شعرية الكلام وتمنحه حق التكلم عن نفسه، بطريقة فنية تحمل بين طياتها عنصر الإفهام والفائدة من الكلام.(٩٢)

وإذا ما انتقلنا إلى كوين لنرى علاقة النظم لديه بالوزن والقافية سنجد أن النظم عنده يستلزم مراعاة الجانب الصوتي والدلالي أي قدرة الشاعر على خلق نوع من التلاؤم والتوافق بين المميزات الصوتية من وزن وقافية، وبين المعنى السليم والصحيح، الخاضع لسلطة النحو الذي على أساسه ترتيب الكلمات ضمن نسيج لغوي ذو معنى مقبول وصحيح نحويًا، لأن التكلم ليس ترتيب جملة، وإنما هو اختيار لجملة تراها مطابقة للمقام بين نماذج الجمل التي تزودنا بها الذاكرة. فالنظم عنده يقتضي الميزة الصوتية والمعنى السليم، أي مراعاة المستوى الدلالي، أو الإسناد النحوي المؤدي إلى معنى صحيح، إذ يمكن تشكيل جمل صحيحة الإسناد موزونة يمكن إنشادها في حين لا معنى لها؛ لأن التكلم ليس تركيب جملة، إنما هو اختيار لجملة تراها مطابقة للمقام بين نماذج من الجمل تزودنا بها الذاكرة تنطلق من إحساسنا اللغوي الخاص لكي يخبرنا عما هو صحيح أو غير صحيح.

والوزن ليس عنصرًا مستقلاً عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج لكنه جزء لا ينفصل عن سياق المعنى، وهو بهذه الصفة لا ينتمي إلى علم الموسيقى بل إلى علم اللغة. وهكذا القافية تتحدد تبعًا لعلاقتها بالمحتوى وهذه العلاقة قد تكون إيجابية أو سلبية، ولكن على أي حال هناك علاقة داخلية بناءة للسياق. فالقافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشئ آخر، إنها عنصر مستقل، صورة تضاف إلى الصور الأخرى، ووظيفتها الحقيقية تظهر إذا وضعت في علاقة مع المعنى.

ومن ثم يطرح جون كوين القافية على أنها ضرب من المجاوزة من حيث تضمنها مماثلة دلالية ليست موجودة في أصل الكلام، وقدرتها على الجمع والتأليف بين الكلمات المتباعدة دلاليًا، فهي ليست بنيه تزيينية للكلام الشعري بل هي عنصر تمييزي بين الشعر والنثر. فالشعر ليس مجرد زخرف خارجي يعتمد على الوزن والقافية وكسر قوانين اللغة النثرية، ولكنه نوع متكامل من القول يختلف نوعيًا عن النثر، ويحتوي في داخله على عناصر وقيم وقوانين تنظم لحمته وسداه. ويرى كوين أنه يمكن للشعر أن يتجاوز الصفة الصوتية، فقصيدة النثر مثال واضح عن ذلك التجاوز، ولكن هل استعملت قصيدة النثر كامل أدوات الشعر؟ لأن الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته، والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية تبدو دائمًا كالشعر الأبتر.[٩٣]

ويلعب التأليف دورًا مهمًا في خلق التجانس الصوتي في شعرية كوين وبدونه لن نحصل على إيقاع شعري، فوظيفة التجانس الصوتي لا تظهر في الواقع إلا إذا قارنّا بين الشعر والنثر، فالنثر لا يكمل وظيفته الاتصالية إلا من خلال اختلاف الصوتيات وهو لا يسمح بتشابهها إلا لأسباب اقتصادية، وهكذا يعول الكلام ما أمكن من المشاكل التي تطرحها أمامه اللغة، وفي المقال النثري التوصيلي تضايق كل قافية وكل ترصيع. والكاتب يبذل جهده بالطبيعة لتلافيها، لكن الشعر بالعكس يبحث عنها، بل إنه يجعل من القافية قاعدة بنائية، والخلاصة الوحيدة التي يمكن استنتاجها من هذه الظاهرة هي أن النظم ليست له إلا وظيفة سلبية، فالعادي عنده هو عكس العادي في اللغة الطبيعية، ولغته تؤدي وظيفتها من خلال حد أعلى من المفارقة، .... والصوت الذي يستخدم في اللغة على أنه ملمح تمييزي، يستخدم في الشعر في الاتجاه المعاكس تمامًا.[٩٤]

ونرى أن اهتمام كوين بالوزن والقافية يعود إلى أنه يتعامل مع الشعر على أنه الجنس الأدبي الوحيد الذي يجب أن تدرسه الشعرية. وبهذا يتجسد الإيقاع بوصفه العنصر المسيطر الذي تتحدد به أشكال الأساليب الشعرية، وأنه المعيار الأهم في الحكم على شعرية النصوص. وهو ما جعله يصرح بأن الإيقاع هو "وسيلة لجعل اللغة شعرًا، وينبغي أن ندرسه على أنه كذلك."[٩٥] وهو ما دفعه أيضًا إلى أن ينبه إلى صفة الغنائية في الشعر ودورها في تحديد شعرية النصوص. فالشعر الغنائي يعد أكثر أنواع الشعر

شاعرية.[٩٦] وبذلك يصبح كلا من الوزن والقافية حاجزًا بين الشعر والنثر وعلامة فارقة بينهما، تميز الشعر عن النثر.

ويربط كوين بين الإيقاع والإلقاء، لأن الصوت في القصيدة يظل دالاً من جزء إلى جزء، ووحدة الإيقاع تظل دوال في الأصل على "وحدة المدلول" لكن وحدة المدلول هذه لا وجود لها في الشعر، ومن هنا جاء انقطاع التوازي بين الصوت والمعنى، ومن خلال هذا الانقطاع يؤدي وظيفته الحقيقية. وإذا كانت هذه بالفعل وظيفة الشعر، فإنه يمكن منها استنتاج نتائج مهمة تتعلق بالإلقاء، حيث يمكن أن نميز هنا بصفة عامة طريقتين للإلقاء، أو محورين للإلقاء: محور تعبيري، ومحور غير تعبيري، فالإلقاء التعبيري هو الذي يشكل الصوت تبعًا للمحتوى الذهني والشعوري للقصيدة، فتنوعات الصوت تؤثر على السرعة والتركيز وخاصة على العلو، فالتنغيم أي الخط البياني الذي يحدثه الصوت، يتنوع في الحقيقية بطريقة ملحوظة تبعًا لمعنى المقال، التنغيم إذن دال أي أنه يركز درجاته المختلفة لكي تزيد وضوح اختلاف المدلولات.

وفي عمق هذه القضية يمكن أن نلمح ازدواجية المتطلبات الشعرية التي تشكل ما يمكن أن يسمى "تناقض الإلقاء الشعري" فمن حيث كون القصيدة تحمل "رسالة" فهي تؤدي وظيفتها التوصيلية مثلما يؤديها النثر عن طريق التخالف، ومن حيث كونها شعرية، فهي تعتمد على التشابه وعلى الملقي أن يختار، فإذا كان النص دراميًّا أكثر منه شعريًّا، كما هو الشأن في المسرح الكلاسيكي، فإنه يمكن التضحية بالمواصفات العروضية ولكن ليست تضحية كاملة، وعلى الملقي في هذه الحالة أن يتناول العصا من وسطها، أن ينقل الإحساس بالشعر مع تركيزه على المعنى، لكن الأمر عندما يتصل بقصيدة غنائية، أي بقصيدة شعرية خالصة، فإن العلاقة سوف تنعكس وينبغي أن يكون الإلقاء غير تعبيري، وهو ما يميل إليه الإلقاء اليوم. إن الإلقاء الطبيعي يترك المكان للإلقاء المسطح. وقد احتذى الشعراء المعاصرون بهذا النوع من الإلقاء، فعندما يلغون علامات الترقيم، فإنهم يلغون أيضًا الرموز النغمية، وعلامات الوقف. فالإلقاء الشعري الحقيقي هو الإلقاء غير تعبيري لأنه ينزع إلى التماثل الصوتي، والأهم من ذلك هو تساوي الأزمنة، فهناك إذن تماثل زمني من بيت لبيت، يضاف إليه تماثل زمني من تفعيلة لتفعيلة.[٩٧]

ومن مواطن التقارب بين شعرية الجرجاني وشعرية كوين رؤيتهما للصورة الشعرية، فقد عالج كلا الناقدين موضوع الصورة الشعرية في الشعر كل حسب وجهة نظره التي يعتنقها من جهة، وكذلك حسب الإمكانات الإبداعية التي يمنحها التوظيف الفعلي للصورة الشعرية من جهة أخرى. فقد ربط الجرجاني بين الصورة الشعرية وصياغة الشعر، إذ يقول: "واعلم أن قولنا الصورة إنما تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة،

فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك."(٩٨)

كما ربط بين الصورة والمعنى الشعري واختلافه من بيت لآخر بقوله: "ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقًا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذه الصورة غير صورته في ذلك. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير. واعلم أنه لو كان المعنى في أحد البيتين يكون على هيئة وصفه في البيت الآخر، وكان التالي من الشاعرين يجيئك به معادًا على وجهه لم يحدث فيه شيئًا، ولم يغير له صفة لكان قول العلماء في شاعر: "أنه أخذ المعنى من صاحبه فأحسن وأجاد"، وفي آخر "أنه أساء وقصر" لغوًا من القول من حيث كان محالاً أن يحسن أو يسئ في شئ لا يصنع به شيئًا."(٩٩)

ويكمن جمال الصورة الشعرية لديه في قدرتها على تشكيل اختلاف معنوي في الشعر، فاختلاف المعاني الشعرية مقرون باختلاف صورها التي تعرض فيها. فطريق الوصول إلى المعنى المراد الذي يسحر المتلقي هو طريق التصوير والصياغة المتميزة، وما النظم في النهاية إلا زُبدة التصوير العالي الذي تحصل له فائدة الكلام والصياغة المحكمة التي تمّتن النظام التركيبي وتقويه، إذ يقول: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي عبر عنه سبيل الشئ الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب، يصاغ منها خاتم أو سوار، فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فَصُّه أنفس لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم. كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتًا على بيت من أجل معناه أن يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام."(١٠٠)

وبذلك يصبح هدف الصورة الشعرية إثارة مشاعر المتلقي وإيقاظها وبث روح التوتر فيه، ولن يتم ذلك إلا عن طريق الخيال الذي يعدُّ أساسًا جوهريًّا لقيام الصورة الشعرية، وقد أدرك الجرجاني هذا الجانب المهم ولم يغفل الحديث عنه. وقد ركزَّ في حديثه عن الخيال على الصورة التي تقوم في الوهم وتكون بذلك بعيدة كل البعد عن التصاوير الواقعية التي تقترب من الواقع، فالصور التي تعتمد على الخيال الواسع والمكثف هي التي تتأسس على الإغراب في الصنعة، إذ يقول: "وترى الشاعر قد عمد

إلى معنى مبتذل، فصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق إذا هو أغرب في صنعة خاتم وعمل شَنْفٍ وغيرهما من أصناف الحلي."[١٠١]

نفهم من ذلك أن عمل الشاعر في تصوير المعاني الجديدة والمبتكرة شبيه بعمل الصانع في اختراع الصناعات المختلفة ذات الأشكال الجديدة. وبذلك يكمن جمال الصورة الشعرية في قدرتها التصويرية والتجسيمية أو التقديم الحسي للمعنى الذي يتدخل الخيال في توجيهه وعرضه. وكما تكمن قوتها وقدرتها في تحريك المشاعر والأخيلة والقدرة على الجمع والربط بين المتباينات، وهذا الربط بين المتباينات لا يتم إلا على يد شاعر موهوب يملك قدرة تخييلية واسعة، لأن التخييل هو ما يثبت فيه الشاعر أمرًا هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى. فمفردات اللغة بالرغم من دقتها وحسنها لا تستطيع تشكيل الصورة بمفردها ما لم تشترك هذه المفردات الدالة على الصورة مع بعضها ضمن السياق العام للبنية الصورية بعلاقاتها التركيبية المترابطة والتي تخولها التعبير بفعل خصائص التخييل المرتبطة بوظائف الشعر. لاسيما أن "اللغة أساسًا تعمل على التعبير عن الفكرة بالصورة المستوحاة من جملة خصائص منها الرمز والإيحاء داخل البناء الشعري."[١٠٢]

كما ربط الجرجاني بين الصورة الشعرية والعدول، فالصورة الشعرية لديه تبنى على كسر القانون اللغوي والغوص في عمق الدلالة، باستحداث إسنادي جديد يقوم على البعد والتنافر اللغوي. فنظرة الجرجاني إلى الصورة الشعرية تؤكد تركيزه على عمق التعبير الفني ودقته، فهي تمتلك وظيفة جوهرية إبداعية تتعدى المستوى الشكلي لتغرق في عمق الدلالة التي تنتجها الصورة. ولهذا لم يغفل الجرجاني دور المجاز في بناء الصورة، ففصل الحديث عن المجاز والكناية والاستعارة وفرّق بينه وبين الحقيقة، لتصبح الشعرية نتاجًا لصورة خاصة وسبك متميز. وإن الكثير من العبارات تؤول عن طريق ترجيح لمعنى بين الحقيقة والمجاز، والحكم على المعاني التي تنزاح عن الأصل قصد تأدية دلالة خاصة.[١٠٣]

أما كوين فقد كان تعامله مع الصورة الشعرية مقرونًا بتصوراته حول فكرة المجاوزة، فالصورة الشعرية هي مجاوزة لغوية، غير أنه لم يبتعد في عرضه لمفهوم الصورة الشعرية عن تصورات الجرجاني. وقد تحدث عن دور الصورة وفعاليتها في البحث عن نوع العلاقة الموجودة بين التراكيب اللسانية والمعنى المنطقي أو في الربط بين المعاني وصور الكلام الشعري. فالعدول اللساني والعدول المنطقي ينزعان إلى التداخل، وبهذا يكون من الميسور بناء نموذج منطقي لصور الكلام الشعري. مما يبرز أن المجاوزة الحاصلة التي تحدثها الصورة لا فائدة منه إلا إذا وجد تفسير منطقي أو تآلف معنوي يجمع بين صور الكلام الشعري ومعانيه.[١٠٤]

وبما أن الوصول إلى اللغة الشعرية مرتكز على فاعلية الصورة وما تقدمه من مجاوزة فإن هذا الأمر لا يتحقق إلا في الشعر؛ لأنه يسير نحو الشاعرية الخالصة مثلما يتقدم الرسم عبر الفن المجرد من فن الرسم الخالص. فكل عمل شعري يعبر عن فكرة ما بطريقة جديدة، وبنسج فريد للكلمات يظل ثابتًا دائمًا في الذاكرة لأنه هو الوحيد القادر على تحقيق الجمال. ومن هنا تتضح الصورة بكونها رسم فني وتصوير لغوي يجمع بين الصياغة التركيبية والمعاني الفنية الناتجة عن رسم فني خاص.(١٠٥)

وقد أضاف كوين إلى مفهوم الصورة لمسة فنية وبلاغية خاصة به تتماشى مع البلاغة الحديثة، إذ ميّز بين صنفين من الصور الشعرية: صور الإبداع وصور الاستعمال، ولفهم هذا التصنيف ميّز في الصور بين الشكل والمادة، فالشكل هو طريقة الربط بين الوحدات، والمادة هي الوحدات ذاتها. وعندما يخلق الشاعر صورًا جديدة مبتكرة فإن الذي يبتدعه إنما هو الوحدات وليس العلاقة، فهو يجسد في شكل قديم جوهرًا جديدًا، ابتكاره الشعري يكمن هنا في الوسائل قد قدمت وبقي استخدامها، دون شك فإن الفن الشعري على امتداد تاريخه لم يتوقف عن خلق صورة مبتكرة، أي عن خلق أشكال جديدة لكنه هنا- كالشأن في فنون أخرى- ليس كبار الفنانين دائمًا هم الذين ينحتون الأشكال الجديدة، ولكنهم في معظم الحالات يستثمرون الرصيد الفني الموجود بالفعل. صور الإبداع إذن ليست مبتكرة في شكلها، ولكنها فقط في الوحدات الجديدة التي تستطيع عبقرية الشاعر أن تتجسد من خلالها. وصور الإبداع هي التي تعتمد على المجاوزة، أما صور الاستعمال فهي التي تنفي المجاوزة.(١٠٦)

ويؤكد كوين ما ذهب إليه من القول بأن الشكلية التي تعرضها الصورة المبتدعة من خلال خلق وابتكار مادة لغوية جديدة خاضعة للتركيب الشكلي، وأن الشعر هو المجال الأنسب لعرض هذا التجديد اللغوي، فالشعر ليس علمًا بل هو فن، والفن شكل وليس إلا شكلاً، فأن يفشي الشاعر حقيقة جديدة ليس هذا سبيله لأن يكون شاعرًا واللغة الطبيعية هي النثر والشعر لغة الفن: أي اللغة المصنوعة.(١٠٧)

وترتبط جمالية الصورة في شعرية كوين بما تحدثه من أثر نوعي في المتلقي من خلال إضفاء خصائص وسمات قد تسهم في إنتاج وتوليد معاني جديدة، تختلف عما هو موجود سابقًا. فالنظرية الكلاسيكية تعرف الصور من وجهة نظر مزدوجة، بنيوية ولكنها أيضًا وظيفية، أي: من خلال علاقتها "بأثر" ما نريد أن تنتجه. وتتحقق المجاوزة الفعلية التي تحدثها الصور المختلفة من خلال ما تضفيه هذه الصور من تناغم إيقاعي وإنشاد موسيقي، يخرج البنية التركيبية من حالة الكمون والخمول إلى بنية تركيبية جديدة مليئة بالحيوية والتوتر، فالشعر غناء المدلولات، وهذا يعني أن المعنى الشعري يؤثر على المتلقي بنفس طريقة الموسيقي "التوجيه الخارجي" كما يقول فاليري، ومن هذا المعنى يمكن أن نعبر عن الشعر استعاريًّا، فنقول إنه "غنائي" ليس لأنه يوضح "الأنا"

لكنه لأنه يغنى المعنى، وإذن "فكل شعر" هو "غنائي" والكلمتان في نهاية المطاف يكاد يختلط معناهما.(١٠٨)

إذن فبنية الصورة تكمن في قدرتها على استثارة نوع من القبول المنطقي للتركيب اللغوي، وبالرغم من أن بعض الصور قد تؤسس وقد تبني على معانٍ بعيدة جدًا عن شكلها التركيبي، فإن هذه الصور قد تذهل المتلقي وتؤثر فيه. ويعود سبب هذا التأثير الخفي الذي تحدثه الصور المختلفة إلى طبيعة الصورة نفسها وما تحمله من دلالات تعيينية وأخرى إيحائية، وهذا ما يضمن الانحراف عن اللغة العادية والدخول في بوتقة اللغة الشعرية، فوظيفة الصورة هي التكثيف، فالشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغيّر محتوى المعنى وإنما تغيّر شكله، إنما تعبر من الحياد إلى التكثيف. ومن ثم تتميز الصورة بملمحين أساسيين هما الشمولية والتكثيفية، وهذا ما يفتح الخطاب الشعري على نوافذ متعددة من الإمكانات الدلالية المختلفة، التي تسهم في تعددية المعنى.(١٠٩)

لذا يرى كوين أن الصورة الشعرية تؤدي دورًا مهمًا في الشعر؛ لأنها ليست زينة لا معنى لها، وإنما هي تشكل جوهر الفن الشعري ذاته، إنها هي التي تحرر الطاقة الشعرية المختبئة في العالم والتي تبقى أسيرة في يد النثر. وإذا ما كانت هناك صورٌ ثانوية في العمل الشعري فإن هذه الصور ليست تزينية أيضًا بل هي تأتي لكي تحسن فكرة أو تقويها. مما يعني أنه لا يمكن إلغاؤها وإنما هي خصائص جوهرية للإنتاج، ولم يعد المحتوى هو السبب في الشكل وإنما أصبح أحد عنصري الحدث.(١١٠)

وكما كان الخيال حاضرًا في تركيب الصورة الشعرية في تصور الجرجاني، فإنه كان حاضرًا وبقوة في تصور كوين، فقد ربط بين الصورة والخيال- أيضًا- بشكل مباشر وغير مباشر. إذ يرى أن الكلاسيكية قد طابقت بين الصورة والخيال، أي بين وحدة لغوية ووحدة نفسية. والخيال هو القدرة على فهم الأشياء والجمع بينها ضمن نظام خاص يعكس قدرة الشاعر الفنية، وكذلك يعكس لمسته الخاصة في الإبداع الشعري الذي يحوي بعض الجوانب الخاصة بالشاعر. إن البحث في الصور الشعرية على وجه الخصوص هو بحث فيما تتحول به الصورة الذهنية أو المحتوى التخيّلي إلى شئ محسوس، فهي تركيب لغوي خاص يعكس ما هو ذهني ونفسي خاص بالمبدع في شكل محسوس مجسد على أرض الواقع ويمثله النص الشعري.(١١١)

وإذا كان الجرجاني رأى أن شعرية الصورة تبدأ لحظة قدرتها على الجمع بين المتباعدات، فإن كوين اتفق معه في هذه النقطة، فهو يرى أن بنية الصورة أو العملية المجازية لا تخرج عن الوصل أو الجمع بين الأطراف المتباعدة للكلام، التي تبدو للوهلة الأولى أنها خالية من أي رابط يجمع بين أطرافها. ويتم هذا بالبحث عن طريقة ملاءمة في بث نوع من الانسجام بين الدوال بعدما تبدو عليه من تعارض. وهذا ما يحقق الانتقال

من اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية. فالاستعارة- مثلاً- قد أسند إليها لزمن طويل وظيفة الانتقال من المجرد إلى الحسي. هذا في حين أن عديدًا من الاستعارات يعرض الحسي بالحسي. فكلمة اللون تصبح دالا لمدلول ثان له طبيعة انفعالية، لكنّ انعدام مجال التخيّل لا يعدم شعرية الصورة، وإنما قد تؤسس شعرية الصور على مدى الاستجابة الانفعالية التي تحدث لدى المتلقي في المستوى الثاني من الكلام.(١١٢)

نستخلص مما سبق أن الصور والمجازات والاستعارات- في شعرية كوين- لم تعد مجرد تفاصيل وحلية للخطاب، بحيث يمكن إلغاؤها، بل هي خصائص جوهرية للعمل الأدبي، فلم يعد الموضوع علة للشكل، بل هو أثر من آثاره. وتحليل النص الشعري ومحاولة الوقوف على مقاصده وغاياته محكوم بما يتضمنه من خصائص شعرية يساعد التوظيف التصويري المختلف على بلورتها. وبهذا تصبح الصورة شيئًا أساسيًّا في لغة الشعر. وينظر كوين إلى الصورة من جهة جريانها في الشعر، فليست الصورة شعرية لأنها متوفرة في الشعر، وإنما لأنها كثيرة الجريان فيه.(١١٣) والشاعر يمتلك القدرة على استحداث صور شعرية باستغلال التراكيب المجازية المختلفة في خلق نوع من الانحراف عن المعيار؛ لأن اللغة المجازية لغة ينحرف فيها المبدع عن الاستعمال اللغوي المألوف إلى غير المألوف، ينحرف عن اللغة الطبيعية إلى اللغة الفنية، فالشاعر يهدم اللغة الطبيعية ليعيد بناءها وفقًا لتخطيط أسمى، فالهدم الذي تحدثه الأداة يتلوه بناء على نمط آخر، هو النمط الفني، أي أن الشاعر يخرج على القانون العام للغة؛ ليُخرج لنا لغة فنية مجازية تثير الخيال وتنشط الذهن وتَكسي العمل الشعري ثوبًا جماليًّا، وهو الأمر الذي أشار إليه الجرجاني من قبل.

وتمتد مواطن التقارب بين شعرية الجرجاني وشعرية كوين إلى مواضع أخرى كثيرة غير التي ذكرناها سابقًا، حين نرى كوين يحتفي أثناء مناقشة بناء الجملة الشعرية، بقضية الإسناد وزوايا الإسناد الخبري ودور الصفة حين تتحول إلى خبر أو تبقى صفة أو تتحول إلى ما أسماه "د. أحمد درويش" النعت المقطوع، هذا الاحتفاء يذكّرنا باهتمام مقابل أقامه الجرجاني في "دلائل الإعجاز" لمباحث الإسناد والخبر والصفة ودورهما في النظم، مثل: فصل في القول على فروق في الخبر: خبر جزء من الجملة، وخبر ليس بجزء من الجملة، ولكنه زيادة في خبر آخر سابق له كالحال والصفة، والخبر والإسناد. وأيضًا قد تُذَكّرنا بعض مسائل الباب الخامس الذي عقده كوين تحت عنوان الربط بما عالجه الجرجاني تحت عنوان: القول في الفصل والوصل.(١١٤)

***- الخاتمة:**

يتضح لنا في ختام هذه الدراسة أن مصطلح الشعرية في النقد الغربي الحديث يقابله في الفكر النقدي الجرجاني مصطلح الفصاحة. وقد انطلق الجرجاني في بحثه عن شعرية النصوص من نظرية النظم، التي تعد المركز الذي اعتمدت عليه شعريته، إذ يرى أن

شعرية العمل الأدبي لا تعود إلى روعة ألفاظه، ولا تعود إلى حُسن إيقاعه، ولا تعود إلى جمال صوره الفنية، بل تعود إلى حُسن نظمه، فالجرجاني ينظر إلى النص من خلال المفاهيم الآتية: التشكيل والصياغة والبناء والتأليف، التي تذيب مختلف عناصر العمل للحصول على نظم جيد؛ فالنظم يعني: الكتابة والتأليف، وبالتالي لا يخص النظم الشعر وحده، بل يُعنى بكل أشكال التعبير اللغوي، فالنظم- من وجهة نظر الجرجاني- موجود في جميع الخطابات الإبداعية، والإبداع المتميز هو نتاج نظم خاص تسهم مجموعة عدة من العناصر في خلقه، وهذه العناصر تتفاعل على مستوى التركيب والاختيار. لذا وجدنا الجرجاني يرتكز في تحليل الأعمال الإبداعية على علم النحو، للكشف عن شعرية هذه الأعمال، وقد أعطاه النحو الكثير من المعيارية التي ساعدته على كشف التجاوز الحاصل بين التراكيب اللفظية بطريقة فنية تتلاءم مع التوظيف النحوي المتميز للغة.

وكذلك لم يغفل الجرجاني دور السياق في إعطاء دلالات جديدة تخرج بالألفاظ عن معانيها الوضعية، والسياق بالنسبة له يشمل القرائن اللغوية وغير اللغوية كافة، للإسهام في عملية الفهم، وإزالة الإبهام. ومن ثم أشار في مواضع عدة في كتاباته إلى مفهوم العدول الذي يعد أحد أهم المفاهيم التي تقوم عليها شعريته والشعرية الحديثة أيضًا. وقد دفعه مفهوم العدول إلى التطرق إلى مصطلحي المعنى ومعنى المعنى. فقد جعل الجرجاني العدول- على حد قول عبد الرحيم أبو صفاء- محور العملية الأدبية على المستوى الجمالي، وكان دقيقًا بحصره للعدول في فلسفة الجمال والمجاز اللغوي، أي ما يجعل اللغة، لغة أدبية تتضمن عناصر الشعرية، ليس فقط على المستوى اللفظي وإنما على المستوى المعنوي الذي يحتوي العملية الإبداعية في أبعد تألقاتها وطموحاتها. وبالتالي فالعدول هو عدول يفرضه تصور المعنى السياقي كما خطر في ذهن المبدع، وقد ربط الجرجاني هذا السياق الإبداعي بالمعاني المترابطة والمترتبة في النفس، إذ لا يمكننا أن نتصور جملة تركيبية تحتوي فراغا أو فراغات معجمية، تنتظر من المبدع اختيار الوحدات المعجمية المناسبة لملئها، بل إن ذلك يحصل بشكل علائقي في شمولية تجمع بين مكونات الجملة في اختيار آني يراعي الأبعاد الجمالية للكلام عن طريق عملية النظم. فالشعرية إذن تتجلى في مراوغة الألفاظ لمعانيها وفي نزوعها الدائم والفريد نحو التكثيف الدلالي وتعديده.

واعتمد جون كوين على مفهوم قريب من مفهوم العدول هو مفهوم المجاوزة، أو الانزياح، للكشف عن شعرية الأعمال الشعرية، بوصفه مفهومًا يساعده في تمييز العمل الشعري عن العمل النثري، فالشاعر بخرقه لقواعد اللغة وقوانينها النحوية يكوّن بناءً فنيًا جديدًا مبتكرًا، يجعله ينحرف عن لغة الاستعمال اليومي والتي تعد درجة الصفر اللغوية. إن الشعرية في نظر كوين عملية ذات وجهين متعاكسين متزامنين، المجاوزة ونفيها، تكسير البنية وإعادة بنائها، فعملية التأرجح بين الذهاب والإياب من الدلالة إلى فقدان

الدلالة ثم من فقدان الدلالة إلى الدلالة هي التي تمنح الخطاب الأدبي خصوصيته الشعرية، فالشعرية إذن موضوعها هذه المجاوزة التي تتحقق في صورة مختلفة وبلغة تتجاوز المعطى اللغوي أو المتواضع عليه.

إن حصر كوين الشعرية في الخطاب الشعري فقط دفعه إلى الحديث عن علاقة النظم بالوزن والقافية والإيقاع والصورة الشعرية، ليكشف لنا عن مواطن الاختلاف بين الشعر والنثر، والتي أهمها أن النثر مرتبط بالبنية المفهومية والبنية الإيضاحية بينما الشعر مرتبط بالبنية الإيحائية والبنية الإشارية المتعلقة بالدلالة الغير المباشرة للألفاظ، وهو ما جعله يتحدث أيضًا عن المعنى ومعنى المعنى، والجانب الدلالي في الألفاظ الشعرية.

وكشفت لنا الدراسة- أيضًا- عن وجود العديد من الآراء النقدية المتشابه في شعرية كلا الناقدين، تتمثل هذه الآراء في: الإسناد وعدم الملائمة، والصفة، وأنواع الخبر، والشرط والجزاء، والحال، ومواضع الوصل والفصل، والحذف والتكرار، والإضمار والإظهار، والتقديم والتأخير، والربط، والصورة الفنية، والعدول أو المجاوزة. بعبارة أخرى كان هناك تقارب بين رؤيتي الجرجاني وجون كوهين النقدية على مستوى الأداة والموضوع الذي يدور حول اللغة والأدب وآليات التواصل، وأن رؤيتهما تأسست على ما يطلق عليه نحو الجملة، وأن تحليلاتهما كانت تقوم على ذلك، وقد كانت هاتان الرؤيتان تقوم على الثالوث التالي: النحو/ البلاغة/ المعنى، من أجل وضع قواعد لعلم الشعرية.

وتبين لنا من خلال فحص المقولات النقدية لكلا الناقدين أن الأفق النقدي للجرجاني كان أكثر اتساعًا من الأفق النقدي لكوين، إذ رأى الجرجاني أن الشعرية توجد في جميع الخطابات الفنية، بينما توقفت الشعرية عند كوين عند الخطاب الشعري فقط.

الهوامش:

١- انظر، حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، صـ٢١.

٢- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، صـ٢٤ .

٣- المرجع نفسه، صـ٣٥.

٤- تزفيتان تودروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء ابن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠، صـ٢٣.

(*)- تجدر الإشارة هنا إلى أن كتاب "جون كوين" **" structure du langage poétique"** الصادر عام ١٩٦٦، صدرت له ترجمتين باللغة العربية: الأولى، للدكتور "أحمد درويش" بعنوان "بناء لغة الشعر، ١٩٨٥"، والأخرى، للدكتورين "محمد الولي ومحمد العمري" تحت عنوان "بنية اللغة الشعرية، ١٩٨٦". ونريد أن نوضح هنا إلى أننا سوف نعتمد في دراستنا هذه على ترجمة الدكتور "أحمد درويش" نظرًا لاستيعابه فكر "جون كوين" النقدي من خلال ترجمته لكتابيه "بناء لغة الشعر" و"اللغة العليا". يضاف إلى ذلك أن المتأمل في ترجمة الدكتور أحمد درويش سيلاحظ أنه كان يضع تراثنا النقدي والبلاغي نصب عينيه أثناء عملية الترجمة؛ إذ نراه في أكثر من موضع يشير إلى تشابه بعض آراء جون كوين مع نظيرتها في تراثنا- مما أثرى ترجمة الكتاب- ، وهو الأمر الذي لفت انتباهنا، واستوحينا منه فكرة هذه الدراسة.

٥- انظر، مقدمة "شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن"، سعاد بولحواش، أطروحة ماجستير، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠١١ /٢٠١٢م.

٦- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان، المنصورة، (د. ت)، (د. ط)، صـ٦٥.

٧- نفسه، صـ٦٧.

٨- نفسه، صـ١٠١.

(*)- نودُّ أن نشير هنا إلى أن فكرة النظم لم تكن منفصلة عن الموروث العقائدي والإبداعي نقدًا وشعرًا، وليس لها قيمة استثنائية عن باقي المنجز البلاغي والنقدي العربي، فهي لم تولد تحت عمامة الجرجاني وحده، بل إن الشعرية العربية التي تدور حول النظم لابد لها أن تضع نحو سيبويه واشتقاقات ابن جني وتحليلات ابن قتيبة للمعاني وشعر البديع، والموروث الاعتزالي والفلسفي، كله تحت منظومة واحدة لنفهم مزية النظم ونحلل قصائد كاملة وليس معنى جزئيًّا في بيت أو أبيات قلائل أو آية مفردة من هنا وهناك. كل ذلك من أجل إعطاء قيمة جديدة للموروث وتقديمه بالصورة الأفضل والأعمق. ونرى أن أهمية نظرية النظم بالنسبة للأدب تكمن في قدرة الجرجاني على إيجاد مسوغ منهجي لإدخال شعراء البديع والشعر المحدث عمومًا إلى الدرس النحوي واللغوي فيصبح شاهدًا مناظرًا للشاهد القديم، وكان ذلك سبب عنايته بالمعنى. انظر، الرؤية الشعرية بين دي سوسير/جاكوبسون والجرجاني/ القرطاجني "دراسة مقارنة" حسين يوسف حسين ومحمد جاسم محمد جبارة، مجلة آداب الرافدين، العدد (٦٩)، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م، صـ٤١.

٩- دلائل الإعجاز، صـ١٠١.

١٠- نفسه، صـ٧٣.

١١- انظر، نفسه، صـ٧٣ وصـ٧٦.
١٢- الشعرية، صـ٢٣.
١٣- دلائل الإعجاز، صـ٧٧. وانظر، عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة، طـ٣، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، صـ٩٦ وما بعدها.
١٤- نفسه، صـ٧٩ وما بعدها.
١٥- انظر، نفسه، صـ٨٣، وأسرار البلاغة، صـ٩٧.
١٦- دلائل الإعجاز، صـ ٧٨.
١٧- محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ط)، (د.ت)، صـ١٤٨.
١٨- ديفيد روبي: اللسانيات الحديثة ولغة الأدب، ضمن أعمال كتاب النظرية الأدبية الحديثة "تقديم مقارن"، ترجمة: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢، صـ٧٥.
١٩- نفسه، صـ١٤٤.
٢٠- أحمد مطلوب: الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد ٤٠، ج ٣-٤، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م، صـ٥٥.
٢١- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، طـ١، ١٩٨٧، صـ٨٥.
٢٢- عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠، طـ١، صـ١١٤ وما بعدها.
٢٣- دلائل الإعجاز، صـ٨٢.
٢٤- نفسه، صـ١٠١.
٢٥- سمير أبو زيد: نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني أول محاولة في العلوم الإنسانية؟ مجلة المواقف، قسم العلوم الإنسانية، المركز الجامعي - معسكر، الجزائر، ديسمبر ٢٠٠٧، صـ٢٩٠.
٢٦- دلائل الإعجاز، صـ١٠٦.
٢٧- نفسه، صـ٧٣.
٢٨- نفسه، الصفحة ذاتها.
٢٩- نفسه، صـ١٠٣.
٣٠- انظر، حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، صـ٢٧، وحاتم صالح الضامن: نظرية النظم: تاريخ وتطور، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٩م، صـ٥٠، ولمى عبد

القادر: الوظيفة الشعرية للنحو بين الجرجاني وجاكبسون، مجلة بانقيا، الاتحاد العام للأدباء والكتاب، النجف، العراق، ٢٠٠٥.
٣١- انظر، جاكبسون: قضايا الشعرية، صـ٣٥، وتودروف: الشعرية، صـ٢٤.
٣٢- دلائل الإعجاز، صـ٣١٣.
٣٣- ينظر، محمد حماسة: النحو والدلالة مدخل إلى دراسة المعنى النحوي، طـ١، ١٩٨٣م، ١٠٢.
٣٤- ديفيد روبي: اللسانيات الحديثة ولغة الأدب، صـ٨٢.
٣٥- انظر، قضايا الشعرية، صـ٣٣.
٣٦- دلائل الإعجاز، صـ٢١٧.
٣٧- نفسه، صـ٣٠٥.
٣٨- أسرار البلاغة، ج٢، صـ٩٧.
٣٩- ديفيد روبي: اللسانيات الحديثة ولغة الأدب، صـ١٥٢.
٤٠- نفسه، صـ٢٣٢، وانظر، دلائل الإعجاز صـ٩٢، وصـ٢٤٠.
٤١- دلائل الإعجاز، صـ٣٢٤.
٤٢- أسرار البلاغة، ج٢، صـ٢٧٧ وما بعدها.
٤٣- عبد الرحيم أبو صفاء: العدول وسؤال الشعرية "رؤية أسلوبية"، جسور، المجلة الدولية لعلوم الترجمة واللغة، من مقال الشعرية العربية والنقد المعاصر، العدد الرابع، ٢٠٠٧، صـ٢٢.
٤٤- نفسه، الجزء ذاته، صـ١٢٠.
٤٥- نفسه، الجزء ذاته، صـ١٣٧، ودلائل الإعجاز، صـ٩٥.
٤٦- دلائل الإعجاز، صـ٢٦٣.
٤٧- نفسه، صـ٢١٩ وما بعدها.
٤٨- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة، ع١٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، طـ٢، ١٩٩٦، صـ١٠٩ وما بعدها.
٤٩- فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة ونصوص)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، طـ١، ١٤٠٣هـ/١٩٩٣م، صـ٣٠.
٥٠- محمد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتار من خلال كتابه"صناعة النص" وجون كوهين من خلال كتابه"الكلام السامي"، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر- ديسمبر، ١٩٨٤، صـ١٢٥.

٥١- جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، طـ٣، ١٩٩٣، صـ١٧.
٥٢- جون كوين: اللغة العليا (النظرية الشعرية)، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، طـ٢، ٢٠٠٠، صـ٩.
٥٣- نفسه، الصفحة ذاتها.
٥٤- انظر، بناء لغة الشعر، صـ٥٢.
٥٥- نفسه، صـ٢٣.
٥٦- اللغة العليا، صـ١٠.
٥٧- نفسه، صـ٩.
٥٨- انظر، بناء لغة الشعر، صـ١٨ ومابعدها.
٥٩- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، صـ٨٣.
٦٠- قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طـ١، ٢٠٠٢، صـ٥.
٦١- اللغة العليا، صـ١٣٣.
٦٢- بناء لغة الشعر، صـ٢٣.
٦٣- نفسه، الصفحة ذاتها.
٦٤- اللغة العليا، صـ٣٤ وما بعدها.
٦٥- انظر، بناء لغة الشعر، صـ٢٤، وصـ٥٥.
٦٦- نفسه، صـ٢٤.
٦٧- نفسه، صـ٣٩.
٦٨- اللغة العليا، صـ١٥٣.
٦٩- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، صـ١١٢.
٧٠- مفاهيم الشعرية، صـ٤١.
٧١- بناء لغة الشعر، صـ٥٥.
٧٢- نفسه، صـ٢٥.
٧٣- نفسه، صـ٣٣، وما بعدها.
٧٤- نفسه، صـ٢٥.
٧٥- انظر، اللغة العليا، صـ٣١ وما بعدها.
٧٦- بناء لغة الشعر، صـ٢٦.
٧٧- الطاهر روابنية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر، ١٩٩٥م، صـ١٣٦.
٧٨- دلائل الإعجاز، صـ١٠٦.

٧٩- سعاد بولحواش: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، صـ١٨٧.
٨٠- دلائل الإعجاز، صـ١١٠.
٨١- نفسه، صـ٣٠٠.
٨٢- محمد مصابيح: الشعرية من منظور غربي حداثي، مقالات أدب وفن، ٢٥ كانون، ٢ يناير ٢٠٠٩.
٨٣- بناء لغة الشعر، صـ١٨، وما بعدها.
٨٤- نفسه، صـ٢٠٩.
٨٥- نفسه، صـ٢١١.
٨٦- عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية، صـ١١٥.
٨٧- سعاد بولحواش: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، صـ١٧٤.
٨٨- دلائل الإعجاز، صـ٣٥٠.
٨٩- نفسه، صـ٦٣.
٩٠- انظر، شعرية الانزياح، صـ١٧٤، والرؤية الشعرية صـ٣٦.
٩١- انظر، المرجع نفسه، صـ١٨٩ وما بعدها.
٩٢- نفسه، صـ١٩٢.
٩٣- بناء لغة الشعر، صـ٦٦.
٩٤- نفسه، صـ١٠٨ وما بعدها.
٩٥- نفسه، صـ٦٦.
٩٦- اللغة العليا، صـ٢٦١.
٩٧- انظر، بناء لغة الشعر، صـ١١٥ وما بعدها.
٩٨- دلائل الإعجاز، صـ٣٧٢.
٩٩- نفسه، صـ٣٥٤.
١٠٠- نفسه، صـ٢١٤.
١٠١- نفسه، صـ٣٥٣.
١٠٢- علي عزيز صالح: شعرية النص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة)، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١١.
١٠٣- شعرية الانزياح، صـ١٩٧ وما بعدها.
١٠٤- أحمد الجوة: بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، د.ط، ٢٠٠٤م، صـ٣٣٠.
١٠٥- انظر، بناء لغة الشعر، صـ٥٤ وما بعدها.
١٠٦- نفسه، صـ٥٨ وما بعدها.
١٠٧- نفسه، صـ٦١.

١٠٨- اللغة العليا، صـ١٤٣.
١٠٩- نفسه، صـ١٤٥.
١١٠- بناء لغة الشعر، صـ٦١.
١١١- شعرية الانزياح، صـ٢٠٥.
١١٢- نفسه، صـ٢٠٦.
١١٣- بناء لغة الشعر، صـ٦١.
١١٤- انظر، أحمد درويش: مقدمة كتاب "بناء لغة الشعر"، صـ١١ وما بعدها.

المصادر والمراجع:

١- أحمد الجوة: بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، (د. ط)، ٢٠٠٤.
٢- أحمد مطلوب: الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد الأربعون، الجزء الثالث والرابع، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م.
٣- آن جفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة "تقديم مقارن"، ترجمة: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢.
٤- تزفيتان تودروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء ابن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، طـ٢، ١٩٩٠.
٥- جون كوين: اللغة العليا (النظرية الشعرية)، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، طـ٢، ٢٠٠٠.
٦- .....: بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، طـ٣، ١٩٩٣.
٧- حاتم صالح الضامن: نظرية النظم: تاريخ وتطور، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٩م.
٨- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، طـ١، ١٩٩٤.
٩- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، طـ١، ١٩٨٨.
١٠- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة، ع١٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، طـ٢، ١٩٩٦.
١١- سعاد بولحواش: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، أطروحة ماجستير، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠١٢/٢٠١١م.
١٢- سمير أبو زيد: نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني أول محاولة في العلوم الإنسانية؟ مجلة المواقف، قسم العلوم الإنسانية، المركز الجامعي - معسكر، الجزائر، ديسمبر ٢٠٠٧.
١٣- الطاهر رواينية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر، ١٩٩٥م.
١٤- عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠، طـ١.

١٥- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي،مكتبة القاهرة، القاهرة، طـ٣، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.
١٦- .....: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان، المنصورة، (د. ت)، (د. ط).
١٧- علي عزيز صالح: شعرية النص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة)، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١١.
١٨- فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة ونصوص)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، طـ١، ١٤٠٣هـ/١٩٩٣م.
١٩- قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طـ١، ٢٠٠٢.
٢٠- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، طـ١، ١٩٨٧.
٢١- لمى عبد القادر: الوظيفة الشعرية للنحو بين الجرجاني وجاكبسون، مجلة بانقيا، الاتحاد العام للأدباء والكتاب، النجف، العراق، ٢٠٠٥.
٢٢- محمد جاسم محمد جبارة وحسين يوسف حسين: الرؤية الشعرية بين دي سوسير/ جاكوبسون والجرجاني/ القرطاجني "دراسة مقارنة"، مجلة آداب الرافدين، العدد (٦٩)، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.
٢٣- محمد حماسة: النحو والدلالة مدخل إلى دراسة المعنى النحوي، طـ١، ١٩٨٣م.
٢٤- محمد مصابيح: الشعرية من منظور غربي حداثي، مقالات أدب وفن، ٢٥ كانون، ٢ يناير ٢٠٠٩.
٢٥- محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
٢٦- محمد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتار من خلال كتابه "صناعة النص" وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السامي"، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر- ديسمبر، ١٩٨٤.

الآلهة والبطولات الخارقة، وصولا لأدب ما بعد الحداثة وما بعده /الحداثة المتذبذبة، كان هذا التطوّر هو ما أسعف المخيّلة الإبداعية -لمنظري وأنصار التحديث- في رحلاتها المغامرة لاقتحام الجميل القائم، المعتمد ضابطا ومقياسا؛ بتغيير يهز أركانه ليستولد من رحمه جمالا جديدا، لا يدّعي الأفضلية بالضرورة، ولا يقصد لإلغاء القديم ونفيه كما في العلوم، وإنما هو مجرّد التغيير تنويعا في استنطاق الجمال، قدّم للتراث الفنّي الإنساني في المساحة الأدبية هذا التنوّع الكثيف في الألوان الأدبية التي شكّل كلّ منها في زمان استيلاده معنى تجريبيا كان في بعض الأحيان عنيفا مستفزا لمنظري الالتزام وأنصاره، فحاربوه بلا جدوى وفرض برغم حرب وجوده، حتى بات نموذجا يطالب خلفهم بالالتزام به.

ولا شك إذا أن تمترس الحركة النقدية المطالبة بالالتزام وراء سواتر وهم الفهم لدور الناقد بالسلطة القمعية أو الحارس الأمني على النماذج القائمة ومحاربة أي تطوير بالخرق فيها أو بالخلق إلى جانبها، هو حرب دونكيشوتية بلا جدوى، وقد آن أن يعي الجميع على كافة مستويات الخطاب الثقافي أن الجديد "يحفر كسيل مجراه" والعقل يقتضي دراسته وتقصّي حكايته؛ في قراءات علمية تحليلية لا قراءات استعدائية، لأن الاستعداء لا يوقف قادما بنبض التغيير، في البناء الفوقي للمجتمعات النابض توقا للتغيير.