مفاتيح اللغة الشعرية

Poetic Language Keys

تاريخ الإرسال: 2018-06-15 تاريخ القبول: 2018-07-27

الطالب: نور الدين عمارة
تخصص النقد الأدبي
البريد الإلكتروني: khatibe83@gmail.com
الأستاذ المشرف: شارف عبد القادر
مخبر تعليمية اللغات وتحليل والخطاب
جامعة حسيبة بن بوعلي -الشلف- الجزائر

ملخص:

اللّغة الشعرية هي كشف عن كينونة، وبقدر انفتاح الكينونة تنفتح اللّغة الشّعرية، في إبداعية مستمرة في ملاحقة الحقيقة وتفلّتاتها الدّائمة، فتنشأ عن هذه الملاحقة حياة فنية يستعيض بها الفنان عن حياته الواقعية، وذلك بأن يتيح للغة أن تمارس إبداعيتها، بأن كل تجربة لها لغتها، فكلّ تجربة هي واقعة لا تتكرّر وبالتّالي لغة لا تتكرر أيضا، وبهذا المعنى فإن اللّغة الشّعرية ليست جاهزة، وإنّما هي تتكوّن، بمعنى أنّه لا أنموذج لها، واللّغة هنا لا تخلق معنى جديدا فقط، بل تخلق مع ذلك لغة جديدة، من خلال عناصر انفتاحية في اللغة أوجزناها في ثلاثة محاور كبرى هي:

1 - التجاوز 2 – الإيحاء 3– الجمالية .

الكلمات المفتاحية: (الشعرية، الكينونة، الوجود، الحقيقة، الإستيطيقا، التأويل)

Abstract:

The language of poetry is Discovers entity, and as far as the opening of open entity poetic language, in creation continues to pursue the truth and permanently distraught, flows from the pursuit of artistic life replaces the artist about Of its realism of life, so that allows the language to exercise creation, that each experience its language, because each experience is a reality does not repeat and therefore the language also does not reproduce, and in this sense, The poetic language is not ready, but it is composed, in the sense that it does not model, and the language here does not create a new meaning only, but to create with this new language, by opening elements in the language Described in the three axes is: 1-exceeding 2 - suggest 3-aesthetic.

keys words. (Poems. Being. Existence. Truth. Aesthetic. Interpretation)

من الكينونة إلى اللّغة الشّعرية:

يؤكّد الانتقال من الوضع الوجودي "الشاعري" للّغة – الكينونة، إلى التجسّد الفني للّغة–الخطاب، أن اللّغة الشعرية هي الكشف العيني للكينونة، فبقدر انفتاح الكينونة تنفتح وتتفتّق اللّغة الشّعرية، في إبداعية مستمرة في ملاحقة الحقيقة وتفلّتاتها الدّائمة، فتنشأ عن هذه الملاحقة حياة فنية يستعيض بها الفنان عن حياته الواقعية.

تحمل اللّغة الشعرية مسؤولية وجودية عظيمة، ولأجل ذلك أطلق "مالارميه" على لغة الشعر " لغة عليا (Le Haute Languge)، لأن الشعر يعبّر عن السمو والإشارة إلى الآفاق الواسعة العالية التي تتحرك فيها لغته"[1]

[1]، من خلال العوالم التي تفتحها اللغة الشعرية بما يحقق انفتاح الذات على الحقيقة في كل تمفصلاتها، فالحقيقة لا نهائية، ولن تكون حقيقة إذا ما تم الإمساك بها، فلن يبق بعدها سوى العدم، ولن يبق ما يستحق أن يعاش من أجله وستكون النهاية الكبرى للإنسان.

أمام هذه الرؤية يكمن إشكال جوهري يتّخذ طابعا تطبيقيا ودلالة عملية، فإذا كانت كينونة الإنسان ترفض الانحباس في شكل أو نمط معين وتنفتح على التّغاير والتّحول والتّبدّل، فإلى أي مدى يمكن للّغة الشّعرية –كإبداع– حمل تمثّلات هذه الكينونة إلى الوجود وكيف؟ وإلى أي مدى يمكن للتّأويل–كاسترجاع– حمل تمثّلات هذا الوجود إلى الفهم؟.

إنّ في اللغة بذور ديمومة واستمرار، وإبداعية اللغة إنّما تعني أن يتاح للغة أن تنفلت وتمارس خلقها لعوالم جديدة، وبالتالي فالفهم التأويلي يتجه إلى فهم إبداعية اللّغة في الكشف وإظهار الكينونة والوجود، "فإبداعات اللغة ستكون فارغة من المعنى ما لم تكن تخدم المشروع العام بترك العوالم الجديدة تنبثق من خلال الشعر"[2]، إذ تمتلك اللغة الشعرية ما يمكنها من مواصلة الانفتاح على الحقيقة والحدث والصيرورة والوجود من خلال مفاتيح استمرار هي كالآتي:

– اللّغة الشّعرية ...تجاوز :

إنّ لكل تجربة لها لغتها وبهذا تتجدد اللغة بتعدد التجارب، وأن "التّجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة"[3]، يؤكّد هذا اليقين تجاوزية اللغة الشعرية للمعيارية، فكلّ تجربة هي واقعة لا تتكرّر وبالتّالي لغة لا تتكرر أيضا لأنها تشكل عالمها الخاص ولذلك تؤكد جماليات الرومانتكية أن كل عمل أدبي له معياره الخاص وأن كل رسالة تقوم بتكوين شفرتها المتميزة، واليوم يسلم الباحثون بتعدد المعايير وأنواع الخطاب"[4]، وهنا يكمن جمال الشعرية، فكل نص هو عالم قائم بذاته، له لغته المختلفة عن النصوص–العوالم الأخرى، كل نص يحمل توقيع مبدعه لا يشاركه فيه أحد غيره، وكيف يشاركه ذاته والنص قطعة منه؟ ولكن العجيب هو كيف تحتمل اللغة التّجدد لكل تجربة – لكل ذات وهي أمور لا تتناهى، فأيّ قاموس يسعها؟ لكن الأكيد أنه مادام هناك تجربة فهناك لغة، والواقع يشهد لذلك، فكل ما قاله الإنسان عبر تاريخه الطويل على هذه الأرض فإنه مازال يقول ومازال ينشد شعراً وهذا فقط لأنه لم يكفّ عن خوض التجارب سعياً وراء الحقيقة، عبر تجربة الفن تتم مراودة الحقيقة عن نفسها مراودة لا تكل، إن الفن غزل دائم للحقيقة وهي في تمنعها وتغنّجها تزيد الشاعر العاشق طلباً لها وإصرارا على لقائها.

"إن الأدب ضرب فريد من الكلام يتميز بالتّركيز على الأداة أي على الوسيط أو على مدى إبراز طريقة التعبير، فاللغة لا تصبح مجرد وعاء خصوصا في الشعر أو وسيلة توصيل المعنى إلى القارئ، ولا تقف عند حدود ما ترمز إليه من أشياء، لكنها تصبح هي نفسها شيئاً له وجوده المستقلّ، بل تصبح مصدرا مستقلا للمتعة بسبب تضافر أو تلاقي الوسائل المتعددة المتاحة للشاعر مثل الإيقاع والبحر والتناغم الصوتي، والصور الشعرية، لتحيل إلى كيان ذي قوى متوافقة ومتنافرة معا، كأنما هي عمل درامي أو فعل أو حركة لا مجرد رمز خامد"[5]، لكن الشّاعر ملزم أن يقدم "قرابين لغوية" بين يدي الحقيقة لعلها تبوح له ببعض أسرارها، فمن أين يقدم هذه القرابين؟ هذا بالذّات ما يجعل الشاعر شاعراً حقيقيا، إذ هو يستطيع النفاذ إلى عمق ماهية اللغة لينتج منها لغات جديدة، ولهذا كان مذهب "الرازي" "أن المعاني اللّامتناهية إنما تنشأ من التركيب والنِّسب وضروب الإسناد، وهي أمور تنوع ولا تتناهى، برغم أنها تدل عليها بمفردات الألفاظ المتناهية، غير

أننا لو نظرنا إلى الألفاظ المتناهية من جهة تركيبها وتضايفها، وما بينها من علاقات حية ونشيطة لبدت على شاكلة ما تعبر عنه من المدلولات والمعاني غير المترامية إلى التناهي، والأمر في هذا السياق اللّغوي شبيه بالتأليف الموسيقي والتشكيل اللوني من جهة أنهما يؤولان إلى المحصور والمتناهي ومع ذلك يتألف بالتركيب ونسق العلاقات تجلّيات متنوعة وأشكال غير متناهية"[6]، فالشاعر يدرك أن اللّغة منزل الوجود ويستحيل أن يكون هناك وجود أو معنى من دون لغة تعبّر عنه، فاللّغة متناهية حقيقة، لكن ضروب التعامل معها غير متناهية ترجع إلى ذات مبدعة لا تنفك عن تجاوز ذاتها، وهي في هذا التجاوز تخلق لغة جديدة تعلن عن ميلاد ذات جديدة.

ومن أجل هذا الفهم لطبيعة اللّغة الشّعرية وما تعمل من أجله، نجد في نقدنا القديم تفهّما لهذه الطّبيعة وتعاملا خاصًّا معها، "يؤكّد السيوطي: أنّ المعاني التي يمكن أن تُعقل لا تتناهى والألفاظ متناهية، والمتناهي لا يضبط مالا يتناهى، وبناء على ذلك أجاز القدامى للشاعر التصرف في اللغة بحرية لا يمتلكها غيره، باستغلال عناصرها غير المستغلة أو غير المستهلكة وارتجال الألفاظ والتراكيب وابتداع الصيغ والعبارات باللجوء إلى ما يسميه البعض، بـ "رمزية اللّعب بالكلمات" من تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب أو المجانسة والمطابقة بينها وتقليبها على صور وأشكال مختلفة، وبالتصرف في ألفاظ اللغة وتراكيبها فيدغم ويرخم وينحت في أشكالها ويمد في أصواتها أو يضيف أو يحذف منها ويحرّك ويسكن كما يحلو له"[7]، وهذه التجاوزات المذكورة هي فقط ما تمّ رصده في ذلك العصر، فكيف بهذا العصر الثوري الذي تحررت فيه الذات من مبدأ المطابقة وبرزت فيه كمركز للحقيقة، وإمكان البحث عنها خارج حدود المنهج –المعيار–، ومن أجل ذلك يمكن اعتبار الشعر عامل "توليد للغة ثانية" تتجاوز "اللّغة الأصلية– اللّغة النظام"، وبذا يكون الشعر نشاطاً لغوياً يقوم على إعادة نظر مستمرة في النظام اللغوي القائم، مما يشكل إضافة جديدة إلى قاموس اللغة الشعري، فهو المعجم الوحيد المفتوح دائما للإضافة والتنقيح مما يجعله معجما حيّاً ومنتجاً، "وبهذا المعنى فإن اللّغة الشّعرية ليست جاهزة، وإنّما هي تتكون ، بمعنى أنّه لا أنموذج لها"[8] فهي تنزاح عن الأنموذج والمعيار لتبقى حية في تكوّنها، "وحتى نفهم شعرية الانزياح لابد من معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية، وبناء المعيار ومعرفته ليس أمرا ميسورا في كل حين، وبخاصة حين يتعلق الأمر بفترات مختلفة من تاريخ اللغة، فما يُعدّ معيارا في عصر قد لا يكون كذلك في عصر لاحق، ولذا فإن المنهج المتبع في مسألة تمييز الشعرية من خلال الانزياح وحسب، فمن الممكن إذن مواجهة الشعر بالنثر فيكون الثاني معياراً نعدّ الأول انزياحا عنه، وربما يبدوا الأمر أكثر صعوبة حين نجد بعض ملامح الشعرية تتحقق في النثر —رواية، قصة– وإن تكن شعرية الرواية أو القصة تختلف عن شعرية الشعر"[9] وإذن يصبح الحديث عن درجات للشعرية لا تقسيما تجاوزته الاستطيقا المعاصرة، فـ"كروتشيه" يؤكد "عدم وجود طُرز للتّعبير ويشحب أية محاولة لتصنيف الفنون تصنيفا جماليا باعتبارها محاولة باطلة، وهكذا يرفض كل تمييز بين الأنواع الأدبية "[10]إذ يمكننا الحديث عن درجات على اعتبار كمي للشعرية لا نوعي، إذ الانزياح يوجد في أنواع الخطابات كلها لكنه يهيمن في الشعر كميا، بحيث يتوجّه الخطاب عن طريقه توجها شعريا، أي أن هذه الهيمنة تدلّل على "قصد" شاعري، لذلك إذا أتى الانزياح عرضا واتّفاقا لا يسهم في بناء الشعرية، أما "القاعدة وتسمى درجة الصفر بلاغية على أنها افتراضية في اللّغة وليس لها وجود فعلي في غالب الأحيان، أو لنقل إنه لا وجود لدرجة الصفر المطلقة، وإن كانت تتحقق بشكل ما في أنواع الخطاب، وفي سياقات مصطنعة ومعقمة"[11] فحتى الكلام

العادي يحوي انزياحات لكنها انزياحات ميتة لا تدخل في علائقية نصيّة تسهم في بناء شعرية "الكلام"، ولا تمثل "أسلوبا" يمتد في جسد النص، لذلك "اقترح بارت للكلام العادي (النثر) مقياسا وهو درجة الصفر في الكتابة، ثم كانت درجات الشعرية بناء على ذلك متفاوتة في كتاب كوهين "بنية اللغة الشعرية" فالشعر الكلاسيكي درجة واحدة فوق الصفر، وللشعر الرومنسي درجتان فوق الصفر، وللشعر الرمزي ثلاث درجات فوق الصفر، وكان معيار في ذلك تزايد عدد الانزياحات"[12]، وكل درجة لا تنزاح عن درجة الصفر بل تنزاح عن الدرجة التي تليها فهي تنزاح عن انزياح سابق صار بفعل التداول انزياحات ميتة.

"لهذا فالشعر نوع من الكلام يقوم على مبدأ التّخطي الدائم للمتحقق المنجز من العدولات، إن قدر الشاعر محكوم بالعمل على ملاحقة ما لم ينجز بعد، وبالتالي فهو يسهم في رفد النظام اللغوي بطاقات جديدة في التعبير وطرقه، والعدول عنها فيما بعد، يعد فتحا جديدا يضاف إلى القديم"[13] غير أنّ هذا مما تم كبحه في بعض مراحل النظر النقدي العربي القديم، إذ يصرح ابن رشيق قائلاً: "وللشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها "[14]، وكأنّ للشعراء معجما جاهزا ليس على من يريد نظم الشعر إلا أن ينظر فيه ويحفظ مفرداته، لكن الشّعر لا قاموس له، وهذه "اللّامرجعية" تحتّم على اللغة الشعرية البحث الدّائم عن دعم يشحنها ويفعل تجاوزيتها فاللغة الشعرية "لغة داخل اللغة، بها يشعر الشاعر الأصيل بما لا يشعر به غيره، ويخترق حجبا لا يخترقها سواه، إنها لغة الروح السابحة في عالم الملكوت يرى ما لا يرون "[15]، ذلك لأن الألفاظ تبلى كما يبلى كل شيء يمر عليه إصبع الاستعمال، وتكتسب بمرور الزمن جمودا تفقد معه معانيها الفرعية، وذلك ما يعيق الإبداع ويكبح الموهبة، وهذه الموهبة تظهر عبر التمايز عن نظام سابق ولذلك يصرّح جان كوهين: "لغة الشعر تضاد لغة النثر في جميع مستوياتها، ومن خلال تجاوزها الكلّي لحدود هذه اللّغة وخروجها المنظّم على قواعدها وعلى نُظم اللّغة العادية وقوانين البناء المنطقي فيها عامة، ذلك الخروج الذي لا يهدف في الواقع إلى هدم اللغة، وإنما إلى أبنائها وفقا لتخطيط أرقى وأسمى (لغة عليا)"[16]، فلا يمكن للموهبة أن تهدم، وإنما لتبني بناء جديدا جميلا، فالنثر بناء يقوم الشاعر بإعادة تشكيله وفق هندسية مختلفة أكثر جمالا، وبالتالي فالدّافع للشاعر إلى هذا التجاوز هو جمال يظهر ورؤيا تنكشف، لكن ليس كل ما خالف لغة النثر يعد شعرا، فيفرق جان كوهين بين النظم والشعر، "فالنظم "نثر + موسيقي"، ويسمي المنظومة "قصيدة صوتية"، ولكنّها ليست شعرا، بينما يكمن الشعر في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى، وبتعبير آخر في ذلك الانزياح أو التّجاوز الدّلالي والتركيبي والسياقي اللغوي الخاص"[17] فلغة الشعر تعبر عن كينونة وهي لا تكون كذلك إلا عبر التّحول والانشطار، والتّغاير مع سابق، فاللغة الشعرية والكينونة هنا مفهومان متعادلان فلا لغة شعرية إلا مع كينونة ولا كينونة من دونها، لذلك "تعتبر الشعرية فن الخروج من التكرارات المنتظمة للحصول على أثر المفاجأة"[18]

إن الانزياح في هذا البُعد لغوي صرف، أما الانزياح بمعناه المنفتح، فهو انزياح على مستويات وأصعدة متعددة اجتماعية وقيمية وفكرية... وهي مستويات خارج لغوية لكنها تفعل فعلها في توجيه الإبداع الشعري، وبالنّظر إلى الشّعرية القديمة "فقد كان المعنى الأخلاقي أو المفهوم التربوي للشعرية هو السائد والموجه في النقد العربي حتى عصر "أبي نواس" ولم يكن النظر إلى المعنى الشعري سائدا وموجها وهو مالا ينمّي التفرد الأسلوبي"[19] لأن الشعرية ليست تفردا فنيا فقط، وإنما

هي نتاج لتفرد وجودي في الأساس، فنلمس البوادر الأولى لهذا التفرّد لدى أبي نواس، ولكن ليس بالقوة التي شكّلت تجربة جديدة في فن الشعر، وقد كان الآمدي في موازنته يحاول إلغاء التفرد والخصوصية الأسلوبية في كل ما خالف القدماء، فقد حمل على أبي تمام بسبب تفرده وتجديده حملة شعواء، ولكنّه في "مميزته" وليس "موازنته" كشف عن "أصالة" أبي تمام من حيث قصد تهميشه، وأثبت أنه بحق شاعر غير مقلّد، وإنما هو شاعر يحاول إثبات وجوده الخاص والمتفرد، يقول الآمدي: "وهو قصد البديع فأفسد الشعر والإفساد الذي يعنيه الآمدي هو "طلب الطّباق" والتجنيس والاستعارة وإسرافه في التماس هذه الأبواب، وتوشيح شعره بها حتى صار كثيرا مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضها فيها ... إذ يجذب الألفاظ والمعاني جذبا ويفسرها قسرا"[20]، لأن أبا نواس وأبا تمام وأمثالهما لم يخرجا على نظام لغوي متوارث فقط، بل كان ثورة على ذهنية سائدة تقوم على الاتباع ونبذ الابتداع، وتم نسيان أن ما وصل إليهم من تراث هو إبداع سابق مخالف لأنماط تعبيرية أسبق، فلِمَ يتمّ الجمود على هذه اللحظة من تاريخ الإبداع؟

لذلك لا يمكن أن تكون اللّغة الشّعرية إلا لغة مرنة دائمة التطور، وإنّ قواعدها التركيبية أكثر مرونة "بمعنى أن كل تركيب تتحقق به إصابة المعنى هو إضافة إلى النحو العربي حتى وإن بدا للبعض أنه انحراف أو انتهاك لبنية اللّغة"[21]، وهذا يعاكس افتراض ثبات اللغة منذ الأزل إلى عصر التقعيد ونسيان أن اللغة المقعّد لها في ذلك العصر هي مجرد مرحلة من مراحل تطورها.

القواعد النحوية والإعرابية واللّغوية الموضوعية عامة يجب أن تخضع لإرادة الشعر وليس العكس، ذلك لأن القاعدة تقوم في الأصل على الشعر ولا يقوم عليها، وتقاس عليه لا أن يقاس عليها، وهو أساس في وجودها وبنائها وليس العكس، وهذا ما عبر عنه الفرزدق عندما أنكر بعض النحاة عليه رفعه لكلمة (مجلّف) في قوله:

وعضّ الزّمان يا ابن مروان لم يدع من المال إلا مسحتاً أو مجلّفُ

فعندما بحث اللغويون لم يجدوا علّة لرفع هذه الكلمة (مجلّف) سأله احدهم عن السبب فأجابه بقوله: علي أن أقول وعليكم أن تحتجّوا"[22]، تتشابه هذه العبارة إلى حد المطابقة مع العبارة الشهيرة لأبي تمام "ولم لا تفهم ما يقال"، غير أن هذه في "المعاني" والأولى في "الألفاظ" ومن هنا يمكن اعتبار الشعر هو حياة اللغة، وهو القاعدة والأساس، ومادام الشعر لغة مجاوزة لذاتها، فإنها لا تعرف قاعدة ثابتة سوى قاعدة التجاوز، ونجد في هذا المعنى يتجسد في فكرة "الرُخص الشعرية"، يقول ابن جني:"العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حال السعة أنسا واعتيادا لها ألا ترى إلى قوله

قد أصبحت أم الخيار تدعي علي ذنباً كلُّه لم أصنع

فقد رفع (يقصد كلُّه) للضّرورة ولو نصب لما كسر الوزن"[23]، وبهذا انتفت أن تكون "ضرورة"، إنما هي مما تختص به لغة الشعر، ولأن الضرورة هي ارتكاب ما لا مفرّ من ارتكابه، ولو كانت الضرورة هي الدّافع إلى التّجاوز، فما هي الضّرورة في قول الشّعر أصلا؟ فإذا كان الشاعر "يضطر" إلى الخروج عن نظام لغوي وليس "باختياره"، فما الذي يضطره إلى قول الشعر بالأساس؟ أليس في هذا مفارقة تدعونا إلى إعادة النظر في خصوصية اللّغة الشّعرية؟ فمن أجل خصوصية الشعر وعلوّ لغته اضطرّ القُدامى إلى اعتبار الضرورات بمثابة رخص دائمة للشعراء لا تمنح لغيرهم، فقد كانوا يتقلبّون أو يقرّون ما يستخدمه الشعراء في عصورهم من أبنية الألفاظ والصيغ والتراكيب بل حتى من الكلمات الدّخيلة والمولّدة والعامية و

الغريبة والشاذة والنادرة لكنها لم تحصل على المركزية والصدارة والاهتمام الذي تستحقه، كجزء من ماهية اللغة الشعرية، وبذرة لفكرة تجاوزيتها وانزياحها.

لقد كانت فكرة الضروريات تمثّل كسرا لقواعد النّحاة وأقيسة البلاغيين المنطقية، ولكنهم بسرعة عمدوا إلى إدراجها ضمن "الشاذ الذي لا يقاس عليه" حفاظا على النسق المنطقي و"الإطراد"، فكانت تمثل "هامشا" بدل أن تحصل على الصدارة باعتبارها محاولات انفتاح لعالم شعري جديد بدل رتابة القواعد، نلمس هذا التهميش في باب عقده سيبويه في كتابه بعنوان "ما يُحتمل في الشعر" بيّن فيه بعض ما يجوز للشعراء"[24]، وكأنّه يوحي بأنّ الضرورات نحويا مرفوضة مبدئيا، غير أن منها ما يمكن الصّبر عليه وتحمله على مضض.

وبنكهة فقهية تتردد مفردات مثل "الضرورة" و"الجواز" و"الرخص" المستعارة من مجال يقوم فيه "التحريم" بدور أساسي في علاقة الإنسان بدينه، كان من الممكن أن تنتقل الضرورات من "الجواز" إلى "الوجوب"، حيث يرى الخليل بن أحمد أن: "الشّعراء أمراء الكلام يجوز لهم شقّ المنطق وإطلاق المعنى ومد المقصود وقصر الممدود"[25]، بما يمكن اعتباره علامة واسمة لأسلوبهم في التّفرّد والممايزة، فالضّرورات خاصية "أسلوبية" خاصة بالشعر في مملكة لغوية أمراؤها الشعراء، تأتمر لرغباتهم واختياراتهم والتي ليست كأي رغبات واختيارات أخرى.

"إن الآثار الناجمة عن الأسلوب لا يمكن أن توجد ما لم تكن معارضة لقاعدة أو استعمال مألوف، فالذي ينتج هذا التأثير يكشف في الوقت ذاته عن حركة الانحراف والقاعدة معا، فعلى سبيل المثال نجد أن الاستعارة لا يمكن تلقّيها على أنها استعارة إلا بالإحالة على المعنى الحقيقي، في نفس الوقت الذي تحيل فيه على المعنى المجازي، ومن هنا فإن العلاقة بين القاعدة والانحراف هي التي تحدد في الواقع العملية الأسلوبية وليس الانحراف في حد ذاته"[26]، حيث يمكن اعتبار التجاوز مكونا شعريا وخصيصة أسلوبية تعبّر عن فرادة الذات المتجاوزة، فالأسلوب هو الرجل، وكأن التجاوز كوجيتو شعري، حيث الذّات المتجاوزة تثبت وجودها الفريد على غير مثال سابق، ولا تقبل التكرار بعد، فكل عمل فني أصيل تحوطه هالة من الجاذبية والجمال، لكنها تضيع عندما يعاد تصنيعه وإنتاجه آليا، لذلك وجب أن تكون القصيدة أمّة وحدها أو تحفة أثرية نادرة.

- اللّغة الشّعرية...إيحاء:

العلاقة بين السرّ والأدب جدلية، وحياة الأدب في سرّه، وهذا نابع من طبيعة الأسرار التي يكشف عنها بما لا يستطيع العقل الصوري الكشف عنه، إذ تقوم نظرية المعرفة على مقاربة "المعلوم" أما تجربة الفن فتقوم على مقاربة "المجهول" ذلك المفقود من عالم الإنسان.

فالملاحظ عادة من خلال الصور الشعرية المجاوزة لنطاق الاستعارات والتّشبيهات التي لا يمكن أن نحدد فيها بدقة وجوه المشابهة، "وهو أنها تبقي على كثير من اللّبس الدلالي، وكأن جمالية الصورة تعوّض هنا وضوح دلالة العبارة، إننا نحسّ أن الشاعر أراد أن يقول شيئا هو نفسه لا يعرفه تمام المعرفة، ولذلك اختار الوسائل التخيلية الاستعارية والتمثيلية والمجازية ليعبر عما يحس به ولا يدرك حقيقته بالمعنى الدقيق"[27]، هذا من جانب ومن جانب آخر فإن لاتّساع الرؤيا دور في نشأة الغموض إذ هي مما يجاوز العبارة وبالتالي تضيقها لتفتح أفقا من "الإيحاء" بشساعة الشيء المرئي وعمقه وبعده وبالتالي

غموضه، إذن فالغموض ليس "تعمية" وليس خللا في طبيعة الأشياء، وإنما في ضعف "إدراكنا" لها، ومن أجل ذلك يلجأ الشاعر إلى "الرمز" كحامل لقوى التعدد والاختلاف والاتساع لما لا يمكن أن تتسع له الكلمات، "فالرّمز وسيلة لإدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتّعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"[28]

إنّ أهم الاعتراضات على المنطق تبرز من داخل القضايا التي يتناولها وليس من منطق بديل، "إذ يُقصي المنطق جزءا كبيرا من تلك القضايا ليس لأنها خالية من الطابع العقلاني، بل لأنها مستعصية على الاختزال والصورية والترميز، ومع ذلك تفعل فعلها في الحياة وتؤدي أغراضا إنسانية داخل الخطابات المختلفة وفي أشكال عملية متداخلة ونشيطة "[29]، كالحب مثلا والذي يعد أبرز أسباب الحياة، بل هو جوهر المعرفة عند المتصوفة، رغم ما يكتنف هذا المفهوم من تمنّع عن الإمساك فتحال إلى التجربة وبالتالي فإن الغموض والالتباس باعتبارهما جزءا من جوهر الخطاب والإنسان نفسه هما مكوّنان طبيعيان، يندرجان ضمن طرق مفارقة للمنطق في "إنتاج قيم تدفع إلى الفعل وتشكل تصورات لا تنخرط في بناء مقولاتي تماسك أو نسق مفاهيمي دقيق"[30] بل تنخرط في الشعر وعبر لغته لأنها تملك الطواعية والمرونة ما يجعلها تخترق وتنفذ إلى عمق مثل هذه المفاهيم والتصورات.

"نماذج الشعر الحديث في غالبها غامضة المعاني كثيفة الصور مثقلة بالرموز مستغلقة اللغة شائكة الأسلوب مضطربة الإيقاع، يحتاج معها المتلقي إلى التغلغل والتحفيز والنبش بحثا عن المعنى المستقر والرسالة الكامنة وراء النص، والجيد المعمق من هذه النماذج يعتمد على ثقافة قائليه أكثر من تجاربهم، ويميل إلى المبالغة في التركيز والتجريد واستخدام الرموز واستلهام العقل الباطن، حتى ليصبح التعامل مع بعض هذه النماذج نوعا من استكشاف الغيب وهذا يتطلب القراءة المتأنية وليس السماع "[31]، وإنما أزمة الفهم هذه تندرج ضمن أزمة إنسان هذا العصر الكبرى وهي ضياعه في مفترق طرق، فقدانه لذاته وفقدانه الإحساس بقيمة الأشياء، ليقف في التيه، ويقرر عودة كبرى إلى الذات..إلى الشعر..

"إن إلغاء محدودية الدلالة في لغة الشعر والتحول إلى الرمزية المطلقة وإلى المبدأ التجاوز والاتساع المطلق، وخرق مثالية الوضع والعرف، أو الخروج المتواصل على قوانين البناء المنطقي المحدود ومد عملية الإسناد وإطلاق سراح المعنى إلى حدّ التحرّر التّام من فكرة عقلانيته والانتقال به من حدود الوظيفية الذهنية أو التمثيلية المتعارفة إلى الوظيفة العاطفية أو الانفعالية أو المزاجية غير المحدود، هذه الصفات أو الإمكانات هي التي جعلت لغة الشعر لغة عليا"[32]، مادام ليس هناك لغة تحمل شرطا مباشرا يمكنه نقل قضايا غامضة إلى الفهم وتحافظ على حيويتها غير لغة الشعر، ولذلك تم –قديما– تقرير أن "المجاز أبلغ من الحقيقة" لأنه الطاقة الحيوية المتجددة التي يرتكز عليها الشاعر في بناء عمله الفني ... "إذ هو تصعيد للمعاني والارتقاء بها من عالمها المادي المحدود إلى عالم روحي إيحائي متبلور غير محدود وهي المجاوزة والاتساع المحض، والانزياح الذي يفاجئ متلقي اللغة بما لم ينتظره أو يتوقعه أو يألفه من الصور والتخيلات والمعاني وظلال المعاني، وهو العدول الشامل وغير المحدد عن الأنماط التركيبية الجاهزة أو المعتادة للغة، وهو كذلك التّوجه نحو مبدأ الكلية والرّمزية والمطلقة التي تحرر المعنى من كل القيود التي تحصره في الدوائر الموروثة المنغلقة أو المحددة"[33]، فالشعر يحرر الكلمات ويشحنها بحياة متجددة، ويكثّف فيها المعاني التي تظل تتوالد و تحمل (جينات) الكلمة الأصل وتضيف عليها.

إن السرّ الذي يتمتع به الأدب له بُعده وفاعليته النفسية والتربوية، إذ كان عامل توليد للأسئلة والحجاج وبالتالي انفتاح المعرفة، يقول الجرجاني:"نعلم أن كل ممنوع مرغوب وإن النفس دائما تبحث عن الخفي وذلك طلبا للمعرفة والعلم، أليس الإغراء يكون في بعض الكشف دون الكشف كله، أليس في التّلويح دون التصريح وفي الإشارة دون العبارة تلفظا لذلك فلن يكون هناك شوق إلى الشيء مع كما العلم به... فيحصل دغدغة نفسانية، فكان المجاز اللفظي أبلغ من الحقيقة"[34]، لأن الحصول على الحقيقة يعني النهاية والاكتمال الذي يعقبه الصّمت والعدم، لذا كان المجاز ضد النهاية وضد الاكتمال لينفتح على أنماط جديدة من الحقيقة فكان أبلغ، ومنه الإيجاز بالحذف فيقول ابن الأثير: "عجيب الأمر أشبه بالسحر، وذلك أنّ ترك الذِّكر أفصح من الذِّكر والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتحدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتمّ ما تكون مبينا إذا لم تبين"[35]، فهو تربية وتعليم للقارئ للانخراط في العملية الإبداعية إذ كانت تتحقق فيه وفي فاعليته كطرف فيها وليس مجرد متلقٍّ ومستقبل ليس له من الأمر شيء، نجد بعض الإشارات في نقدنا القديم لهذا المعنى لكن دون أن تترجم إلى رؤيا أصلية في هذا النقد ألا وهي شعرية الغموض، يقول أبو إسحاق الصابي، "وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه"[38]، و مماطلته هي ما يحرك فضول القارئ ويجذبه وينتشله إلى عالمه المجازي، وهنا تكمن الإبداعية والفاعلية الشعرية. "فالشّيء الخفي يحرّض القارئ على الفعل ويكون هذا الفعل مضبوطا بما هو ظاهر ويتغير الظاهر بدوره عندما يخرج المعنى الضمني إلى الوجود وكلّما سدّ القارئ الفجوات بدأ التواصل"[36]، هذا التواصل يظهر على شكل مساءلة وحوار شاعري ينقل عبره "عدوى" الحالة الشاعرية من المبدع إلى المتلقي ليس على شكل نظري ومعرفي وإنما كتجربة وانفعال حي ليصبح المتلقي "شاعرا" بالعدوى.

إنّ المساءلة التي تخلقها الشعرية ليست معرفية فقط حول المرجع والمعنى وإنما هي أيضا مساءلة وجدانية يتأمّل من خلالها القارئ عواطفه وانفعالاته، وهذه الأسئلة لا يمكن أن توجد إلا في نص مفتوح يقول أكثر مما يظهره، فهو يقول في صمته ويوحي في سكوته وهنا تبدأ رحلة القارئ في استنطاق هذا المسكوت عنه – السرّ– في النص والذي يحمل مرجعيتين– داخلية وخارجية– وهما ما يمكن مقاربته معرفيا (البناء والإحالة)، لكن العمل الأدبي لا يقتصر على ذلك فقط وإن كان يتأسّس عليه، وإنما في العالم المجازي الذي يفتتحه، وهذا العالم هو مرجعية النص الحقيقية، وهو ما يمكن مقاربته –تأويلياً– ولذلك فإن ريكور ودون أن يقع في فخ الإغلاق الدلالي يؤكد أنّ "النص يؤسس مرجعيته الخاصة الكامنة في ذاته والمتمثلة في عالمه الذي يحيل إليه أو مادته التي ينتجها وتعبّر عن نشاطه ووظيفته، مثلما أن النص يحرّر دلالته من وصاية القصدية المتعالية باستقلاله عن مؤلفه، فإنه يحرّر أيضا مرجعيته من المرجعية المباشرة، باستقلاله عن العالم الخارجي وهنا يكمن شرط إمكان الفهم لأن ما هو معطى للفهم ليس هو قصدية المؤلف أو الواقع الخارجي وإنما العالم الذي يمكن أن يفتتحه النص"[37]، والذي يمكن أن تنتقل إليه الذات في تجربة جديدة في عالم جديد، وهنا تكمن فاعلية النص وأهميته باعتباره تجديدا للحياة لتتجاوز حدود الإحالة والإشارة، مما يستدعي مقاربة تستطيع تجاوزها.

لذلك فإنّ ما عجزت المقاربة اللسانية الحديثة عن تجاوزه باعتبارها "العلامةَ اللغوية هي تفاعل بين عنصرين هما الدّال والمدلول فقط، وهذان العنصران يمكن أن يخضعا لنوعين من التحليل فقط، هما التّحليل الصّوتي والدّلالي، دون أن يسمحا لنوع آخر من التحليل خارج مستويات البحث اللغوية... إذ لم تعد اللّغة تظهر بوصفها توسّطا أو وساطة بين العقول

والأشياء بل تشكّل عالمها الخاص بها، والذي تصير فيها كل وحدة منه إلى وحدة أخرى من داخل هذا العالم نفسه، بفضل تفاعل التناقضات والاختلافات والفروق القائمة في النظام اللغوي، وبعبارة وجيزة، لم تعد اللغة تُعامل وصفها صورة حياتية، كما يعبر فتغنشتاين بل صارت نظاما مكتفياً بذاته ذا علاقات داخلية فقط، بل أصبحت اللّغة في هذه البنيوية المغلقة وساطة بين علامات وعلامات ولم تعد وساطة بين اللّغة والعالم الخارجي، وعند هذه النقطة تختفي اللّغة بوصفها خطابا"[38]

ينبه دي سوسير إلى الانفصال الحاد بين الدال والمدلول وعلى "العلاقة الاعتباطية" بينهما، "ولو كانت الإشارة التي تصور العالم الخارجي بالمعنى الحسي لما كانت لدينا سوى إشارة لسانية واحدة، فإنّ هذا التّصور قد سمح لسوسير بأن يرى صفة الدال الخطية، فالدّال ثابت عنده والمدلول متبدّل وهذا ما نفذ منه البنيويون وسواهم إلى أن لغة الأدب تتحمل دلالات لا دلالة واحدة أو أن الدال الذي كان مقيدا بمدلول محدد تحرر منه وصار متعدد المعاني (Polysémie) ، ولذلك هي لغة لتشويش عملية الاتصال، في حين أن لغة التبليغ والتوصيل لا أدبية"[39]، هذه الاعتباطية بين الدال والمدلول هي ما يمنح للّغة الشّعرية حريتها وانفتاحها، بتغيير نمط العلاقات بينهما، ما دامت العلاقة بينهما ليست "جبرا"، وهنا تكمن إبداعية وعبقرية الشاعر في صنع العلاقات وتوسيع أبعاد الدال حتى يصير رمزاً بكل ما يحمله من انفتاح على مدلولات متعددة، فإذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية –وهو صحيح– فإنها ليست كذلك في الرمز.

وقد شهد مفهوم الدّال والمدلول تطورا آخر لقي دفعة جديدة على يد كلٍّ من "رولان بارت" و"جاك لاكان" الذين "رفضا فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وذهبا إلى أن الإشارات تحوم سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعا (دوالاً) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة، وهذا ما حرّر الكلمة وأطلق لها العنان لتكون إشارة حرة، وهي تمثل حالة (حضور) في حين يمثل المدلول حالة (غياب) لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة"[40]، وعند هذه النقطة تختلف اللغة الشعرية عن اللغة البلاغية، إذ هذه الأخيرة لغة (بيانية) فهي تمكّن المعنى في نفس المتلقي كتمكّنه في نفس الخطيب فترشده إلى المعنى إرشاداً لأنها في الأساس لغة إقناع وحجاج، بينما اللغة الشعرية لغة إيحائية يقوى فيها ضغط المجاز –السرّ– بينما يخفّ في الأولى.

لذلك كانت هناك محاولات لانتشال "نظرية النظم" من بُعدها البلاغي إلى الشعري كمحاولة أدونيس لـ«تفتيق نواة النظرية الجرجانية من خلال التمييز بين وظائف الكلام الإخبارية (الإعلام، الرواية...) البرهانية (التحليل، التدليل...) والتخيلية (الجمال، الشعر...) وتكمن الخاصية الشعرية في الابتعاد عن اللّغة بوصفها أداة التوصيل المنطقي، والاقتراب من لغة غامضة وغير منطقية، فتتغلب اللّغة الأخيرة على محدودية الأولى من خلال (المجاز)"[41].

– اللّغة الشّعرية ... جمالية :

إنّ الخروج على قواعد اللغة وأعرافها في النص الشعري، إذا حقّق خصوصية أسلوبية وميزة جمالية وحضورا للسياق في توجيه الدلالة، لا يُعدّ خروجا عن عمود اللغة "مع اتساع باب التأويل فيها وعدم ضيق مذاهب الاحتيال على رأي الجرجاني"[42]، إذن فتحقق الجمال هو الهدف والشرط في انزياحات اللّغة الشعرية وإيحاءاتها والكشف عن حقيقة ما، لأنه لا يمكن استقبال الحقيقة في بعدها الشعري دون تذوق جماليتها.

إن الشعر انزياح وانحراف على معيار هو قانون اللغة، إلا أن هذا الانزياح ليس "فوضويا" وإنما هو محكوم بقانون يجعله يختلف عن غير "المعقول"، أمّا الانزياح المفرط الذي يستعصي على أيّ تأويل فتسقط عنه هذه السمة المميزة للغة، ألا وهي التواصل، "وإذا كان الانزياح يخرق قانون اللغة في لحظة ما، فإنّه لا يقف عند هذا الخرق وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية"[43]، وذلك عبر فاعلية الجمال وقدرته على التنسيق بين المختلفات فليس هناك جميل إلا ويكون حقيقيا ولا حقيقيّ إلّا وكان جميلا، وهو يجعل اللّغة الشّعرية لغة حرة لأنها لغة باحثة، لكن وكما يقول اللّغوي سابير: «فإمكانيات التعبير الفردي غير متناهية، غير أن الحرية المطلقة في التعبير في الفن العظيم تكاد وهما"[44]، إنّها حرية يقف عند حدودها الجمال حارسا لأي انفلات فاسد، أو تجاوز مخلّ، فالتجاوز لا يعني إلغاء كل المعايير السابقة "لأن المرسلة التي تخرق كل المعايير تصبح غير مفهومة"[45] ولأجل ذلك يطرح جاكبسون في هذا السياق مفهوم التوازي (Paralelisme) محاولا بواسطة الموجود بين الثابت والمتحول –كما يقول جاكبسون– ففي أحد القطبين نجد استعادة ثابت يمثل تكرارا خالصا، وفي قطب آخر نجد غياب الثابت وهو بمثابة اختلاف خالص، إنّ التّوازي هو ذلك الشّيء المقيم بين هذا الثابت وذلك المتحول"[46]، إذن فالانزياح ليس ولادة من العدم إذ يُبقى على شيء من النظام الذي انزاح عنه دليلا على قصد مسبق ورؤيا مسبقة ترى في هذا النظام نقصا يجب تجاوزه وإصلاحه.

فألذّ الملاذ كلها هو الجمال، ولا حياة تستحق أن تُعاش إن لم تكن جميلة فالعيش بجمال هو هدف الإنسان وهو يكمن في التّعدد والتغاير والاختلاف، فالمألوف والمكرر ليس بجميل لأنه يصبح رتابة لا تلفت الانتباه، فالانزياح مجرد مكوّن أو إمكانية من إمكانات الشعرية التي يجب أن تدخل في علائقية منسجمة تشكل في النهاية جمال القصيدة، ولذلك يمثل الشعر "الشكل الأقوى للأدب، والدرجة القصوى للأسلوب، أما النثر فربما اعتبر شعرا ملطفا، ذلك لافتقار هذا النوع من الكلام إلى السمات الشكلية للشعرية، والتي تعتبر عناصر مشاركة في تأسيس جماليته وملامح داخلة في تكوينه وتحديد هويته، وإن لم تكن هذه الملامح الأساسية المحددة لهذه الهوية، وبناء على ذلك لا يعترف –كوهين– بقصيدة النثر كقصيدة شعرية خالصة، وإنما يسميها قصيدة دلالية ويعتبرها شعرا أبتر، لعدم استغلالها للجانب الصوتي شعريا في الوقت الذي لا ينكر فيه أن تكون العناصر اللغوية الدلالية بذاتها، كما هو واضح تخلق عملا جماليا مميزا"[47]، إذ كان جوهر الجمال هو التّناسق والانسجام والظهور، لذلك فلابد أن تعمل جميع هذه الإمكانات في الوقت نفسه خالقة بذلك جمالا هو شرط ظهورها، لذلك فالجمالية –كما يؤكد تودوروف –«اتّضحت مؤخّراً بوصفها اشتراطا لابد منه لنجاح أية شعرية، ولكي نعدّ أي تحليل سواء أكان بنيويا أم لا، ناجحا ومثمراً لابد من تفسير القيمة الجمالية للخطاب، وإذا ما فشل التحليل في إيجاد ذلك التّفسير فإنّه يبرهن في الوقت نفسه على عدم جدواه"[48]، إما لخلل في مقاربته أو قصورها كما فعلت البنيوية، وإما لخلل في النص المقارب وعدم احتوائه أية جمالية.

غير أن الحكم على نص معين بالجمال هو"حكم بدئي وحدسي، وإنّ دراسة تكشف عن شعرية نص معيّن لا يمكنها أن تكشف عن سرّ جماليته نظرا لاستحالة المطابقة بينهما، وإن كان الحكم المسبق عليه والذي يبقى بعد كشف شعريته صحيحا"[53]، لأن الشّعرية تكمن في "الأثر" ذاته أما الجمالية فتكمن في "تأثيره" وبين الأثر والتأثير تختلف الفهوم

والأذواق فكم من قصيدة رديئة ولا تحتوي على شعرية مميزة ارتفعت إلى مصاف القصائد الفرائد، فقط لأن النّاقد المحلّل لها شعر بجمالها.

إنّ جماليات القبح السريالية المعاصرة مثّلت "انقلابا عظيما في عالمي الشعر والشعرية، وهي أن صناعة الجمالي لا تقتصر على الجمال وإنما للقبح فيها نصيب عظيم ... فأبعدت الجمالي عن سلطة المقدس والأخلاقي والبلاغي، ثم انتشرت جماليات القبح في السريالية انتشارا ملحوظا"[49]، وهي تؤكّد على أن الجمال أو القبح لا يكمن في الأشياء ذاتها، فليس هناك قبيح بذاته بل في العلاقات التي يمكن أن يندرج ضمنها والتي قد يعتريها الفساد، ولذا "علينا أن نميز بين الجميل والجمالي، فالجميل مفهوم نسبي متغير وهو مرتبط أيضا بعصره وبيئته، فالجميل في عصر ربما لا يكون جميلا في سواه، ومقاييس الجمال مختلفة أيضا... فإذا كان الجمال متصلا بالطبيعة والإبداع من جهة فهو متصل بالنفس الإنسانية من جهة ثانية...أما الجمالي فهو تحويل كل ما هو جميل أو قبيح إلى جمال بواسطة الفن ولذلك كانت الجماليات فنية خالصة "[50]، فالأشياء ليست جميلة ولا قبيحة وإنما الجمال والقبح يكمن في أحكامنا حولها، وقدرتنا على تحويلها في إطار علائقي إلى جمال، وهنا تكمن أهمية الفن، لذلك فإنّ الفنون دائما جميلة، «فليس القبح مضادًّا للجمال وإنما غير الجميل هو المضاد له"[51]، وهو الذي لم يستطع أن يدخل في علاقات انسجام وتجانس، إذن فليس هناك ألفاظ شعرية في ذاتها وأخرى غير شعرية، وإنما تكتسب شعريّتها من السّياق الشاعري الذي توجد فيه، والذي يكون جميلا فيمنحها جماله وشاعريته.

وألذّ ملاذ اللغة الشعرية "اللّحن" وإنّ الأوزان قواعد الألحان، إذ تعمل على جذب النّفس وتهيئتها وإثارة الحماسة فيها لاستقبال المعنى الشعري المقصود بمتعة ورغبة ولذلك يؤكّد "وردزورث" «على أن الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي (عقلي، جمالي، نفسي) أمّا عقليّاً فلتأكيده المستمر أنّ هناك نظاما ودقة وهدفا في العمل، وأمّا جماليا فإنه يخلق جوّاً من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كلّه، وأمّا نفسياً فإن حياتنا إيقاعية المشي والنوم والشهيق والزفير وانقباض القلب وانبساطه، ومن هذا كله يمكن الاعتقاد بأن الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأن إيقاع الضربة الشعرية يكون أقل سرعة من إيقاع النبض، وإن صح هذا صح أن الشّعر لغة القلوب"[52]، فهو يقصد إلى القلوب أولا فيصيدها، ولأن هناك معاني لا تعقلها إلا القلوب "كالحب"، ولأجل هذه العلائقية التي تعمل عليها الفنون فإنه "لا يشغف الإنسان بغناء الطيور قدر شغفه بالموسيقى، ولا يعجب الشاعر بغروب الشمس قدر إعجابه بقصائد الشعراء عن هذا الغروب"[53].

تكمن في المادة الصوتية إمكانيات تعبيرية هائلة، "فالأصوات وتوافقاتها وألعاب النغم، والإيقاع والكثافة والاستثمار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة، إلا أنها تظل في طور القوة والكمون مادامت الدلالة والظلال العاطفية مناهضة لها"[54]، إذ يدخل الصّوت في علائقية شعرية أساسيا في بناء المعنى الإيحائي والذي يحتضنه الصوت وينقله عبر ذبذباته وترداداته، ولذلك أكد العرب على أهمية الوزن والقافية وجميع التقانات الصوتية، "إلا أن العرب لم ينتبهوا إلى أبعاد الأصوات التعبيرية سوى ما نقرؤه من إشارات متفرّقة من قبيل قول "ابن سنان" بأن أصوات الألفاظ دالة على جهات الكلام كحروف الشيء وجهاته، ولذلك انتقدوا امرئ القيس في (مستشرزات) وزهير في (حقلّد)

والأعشى في (شلشلته) مع أنها مناسبة لمعانيها صوتياً"[55] كتناسب بعض الكلمات مع مدلولاتها صوتيا وبخاصة الكلمات التي تدل على الأصوات ولذلك فإن هؤلاء الشعراء لم يقصدوا إلى ذات هذه الألفاظ قصداً وإنّما قصدوا إلى أصواتها لما لها من إيحاء ولذلك فالقافية ليست وسيلة تزينية وإنما هي "عامل مستقل وعنصر من عناصر المعنى: فالقافية الدلالية تحترم مبدأ التوازي فيتجاوب فيها تشابه المعنى مع تشابه الصوت"[56]

والوزن هو أيضا من ضرورات الشّعر وليس وسيلة تُضاف إلى القصيدة، وإنّما هو مولد للمعنى، "لأن المماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية تَبقيان دليلين طبيعيين على المماثلة المعنوية"[57]، وهذا ما نلحظه في تأثير الموسيقى إذ تغيب الكلمات و تخاطبنا أصواتها فقط.

فالوزن يُوجد علاقة وثيقة بين الألفاظ والعبارات عن طريق حس التوقع، كما أنّه ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي لفت الانتباه"[58]، وهذا ما يؤكد على البعد السماعي للغة الشعرية و إلا لما كان لعناصر الوزن والإيقاع والنغم فائدة في الشعر لأنها ظواهر (صوتية) بالمقام الأول.

في الأخير فما دام هناك وجود فهناك لغة تفتحه وتكتشفه تحدوها كينونة متفلّتة من أسر حدودها، لأنّ في اللغة بذور ديمومة واستمرار، وإبداعية اللغة إنّما تعني أن يتاح للغة أن تنفلت وتمارس خلقها لعوالم جديدة وإظهار الكينونة والوجود، إذ تمتلك اللغة الشعرية ما يمكنها من مواصلة الانفتاح على الحقيقة والحدث والصيرورة والوجود من خلال مفاتيح استمرار.

المراجع:

[1] أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م، ص: 26.

[2] بول ريكور، البلاغة والشعرية والهرمينوطيقا، تر: مصطفى النحال، فكر ونقد، عدد 16، 1999م

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. دار العودة، بيروت، ط:1، 1981.ص:45.

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1ص: 29.

[5] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان، ط1، 1996م، ص: 70، بتصرف.

[6] عاطف جوده نصر. النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص: 34.

[7] أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص: 36.

[8] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، دائرة المكتبة الوطنية، 1998م، ص: 204.

[9] نفسه، ص: 204.

[10] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الابحات ، العملية ، بيروت ، ط1، 1983 ص: 25.

[11] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان، ناشرون ، ط1، 1996، ص: 85.

[12] خليل موسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب .دمشق ،2004 ص: 18.

[13] أحمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب.1999 ص: 103.

[14] ابن رشيق، العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الكريم، مطبعة السعادة، مصر، ج1، ط1، 1963م، ص: 107.

[15] أحمد المعتوق ،اللغة العليا ص: 12.

[16] المرجع السابق ، ص: 27.

[17] نفسه ، ص: 28.

[18] عاطف جودة نصر، النص الشعري، ص: 51.

[19] رحمان غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية.منشورات اتحاد الكتاب العرب .دمشق ،2004.ص: 260.

[20] السابق ، ص: 287.

[21] أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص: 60.

[22] نفسه ، ص: 55.

(23) المرجع السابق ، ص: 51

(24) نفسه، ص: 38.

(25) رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية، ص: 160.

(26) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 81.

(27) حميد الحمداني، نظرية قراءة الأدب، فكر ونقد ، عدد 13، 2008 ص: 62.

(28) نفسه، ص: 63.

(29) ناصر عمارة، الفلسفة والبلاغة، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط،2010. 1. ص: 76.

(30) نفسه، ص: 76.

(31) أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص: 184.

(32) السابق، ص: 11.

(33) السابق: ص: 10.

(34) أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص: 103

(35) المرجع نفسه ، ص: 66.

(36) خليل موسى، جماليات الشعرية، ص: 320.

(37) محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002 ص: 77.

(38) بول ريكور، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2006م، ص: 10.

(39) خليل موسى، جماليات الشعرية، ص: 230.

(40) بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، دائرة المكتبة الوطنية، 1998م. ص: 58.

(41) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 29.

(42) رحمان غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية، ص: 263.

(43) بسام فطوس، استراتيجيات القراءة، ص: 203.

(44) أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، ص: 27.

(45) عاطف جوده نصر، النص الشعري، ومشكلات التفسير، ص: 53.

(46) المرجع السابق ص: 54.

(47) نفسه، ص: 29.

(48) تودوروف تزيفيتان، الشعرية تر: شكري المبخوت، درجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، 1987م، ص: 79.

(49) خليل موسى، جماليات الشعرية، ص: 08

(50) المرجع نفسه، ص: 25-26.

(51) المرجع السابق، ص: 178.

(52) شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ص: 61.

(53) أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف، ص: 08.

(54) أدونيس، الشعرية العربية، دار الاداب ، بيروت ، ط1، سنة ، 1998 ص: 26.

(55) رحمان غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية، ص: 27.

(56) خليل موسى، جماليات الشعرية، ص: 17.

(57) نفسه، ص: 17.

(58) شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ص: 66.