الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية الأداب والعلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة العربية و آدابها

رسالة لنيل شهادة الماجستير
في تخصص "لغة"

العنوان

شعرية الالقاء ضمن مقولة التوازي

إلقاء محمود درويش نموذجا

إعداد الطالب:
-الهواري غزالي

إشراف الدكتور:
سيدي محمد غيثري

السنة الجامعية 1999-2000

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى أمي و أبي

روحين تشعّان في كوكب قلبي

وتتدلقان في غيبات وجودي

لتضيئا أماميَ الدّرب

طالما يسعفني الدرب باكتشاف الحدودِ

شكر وتقدير

أشكر الأستاذ المشرف د. سيدي محمد غيثري الذي أخذ بيدي منذ انبثق شعاع الفكرة الأول لهذاالبحث، و كان نسمة فجرّت في مسام العمل الدؤوب روح الإنبعاث التجدد. و أذكت جنباته بما لهبوبها من عبق الإرادة و من مسك الإنفتاح العلمي، و فتح نوافذ البحث على مطلق الحداثة و آفاق التجديد لاختبار الرؤى و الأفكار، و أدرج البحث في ضوء الطروحات الفيزيائية المعاصرة دعما للتصور و بحثا عن مصداقية الإفتراض.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى رئيس مخبر الدراسة الآلية للكلام د. بريكسي رقيق فتحي على روح التعاون التي أبداها و تجسدت في هذه الرسالة، و لا يفوتني أن أنوّه بالمجهودات الجبارة التي قدمها الأستاذ عبد الغني جباري و الأستانتان لامية و قوار من أجل إخراج العمل إخراجا حسناً.

وشكري الخالص إلى مساعد المشرف خير الدين سيب و إلى كل من الأساتذة لخضر شودار، ميلود حكيم، حسين علام، خناثة بن هاشم، سيد أحمد شواكري على تدعيمهم البحث بالمصادر و الأفكار و الرؤى.

إلى كل هؤلاء، و من شدّ بساعدي في درب البحث أخلص الثناء و أجمله، فلهم وحدهم مافي هذا البحث من جدّة الموضوع و حداثة التصور، أما الإخلال و النقص فيقعان على عاتقي وحدي.

إن هذا البحث ورود عندهم، سواء حين تكون على أرض من تراب، كما لو تكون على أرض من إسمنت.

الهواري غزالي

و لكن
ما يبقى على الأرض
إنما يحققه الشعراء.

هيلدرلن

سجل تحت رقم 1242
بتاريخ 27 ماي 2008
الرقم 24

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية الأداب والعلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة العربية و آدابها

رسالة لنيل شهادة الماجستير
في تخصص "لغة"

العنوان

شعرية الالقاء ضمن مقولة التوازي

إلقاء محمود درويش نموذجا

إعداد الطالب:
-الهواري غزالي

إشراف الدكتور:
سيدي محمد غيثري

السنة الجامعية 1999-2000

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى أمي و أبي

روحين تشعّان في كوكب قلبي

وتتدلقان في غيبات وجودي

لتضيئا أمامَيَ الدّرب

طالما يسعفني الدرب باكتشاف الحدودِ

شكر وتقدير

أشكر الأستاذ المشرف د. سيدي محمد غيثري الذي أخذ بيدي منذ انبثق شعاع الفكرة الأول لهذاالبحث، و كان نسمة فجرّت في مسام العمل الدؤوب روح الإنبعاث التجدد. و أذكت جنباته بما لهبوبها من عبق الإرادة و من مسك الإنفتاح العلمي، و فتح نوافذ البحث على مطلق الحداثة و آفاق التجديد لاختبار الرؤى و الأفكار، و أدرج البحث في ضوء الطروحات الفيزيائية المعاصرة دعما للتصور و بحثا عن مصداقية الإفتراض.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى رئيس مخبر الدراسة الآلية للكلام د. بريكسي رقيق فتحي على روح التعاون التي أبداها و تجسدت في هذه الرسالة، و لا يفوتني أن أنوّه بالمجهودات الجبارة التي قدمها الأستاذ عبد الغني جباري و الأستاذتان لامية و قوار من أجل إخراج العمل إخراجا حسناً.

وشكري الخالص إلى مساعد المشرف خير الدين سيب و إلى كل من الأساتذة لخضر شودار، ميلود حكيم، حسين علام، خناثة بن هاشم، سيد أحمد شواكري على تدعيمهم البحث بالمصادر و الأفكار و الرؤى.

إلى كل هؤلاء، و من شدّ بساعدي في درب البحث أخلص الثناء و أجمله، فلهم وحدهم مافي هذا البحث من جِدّة الموضوع و حداثة التصور، أما الإخلال و النقص فيقعان على عاتقي وحدي.

إن هذا البحث ورود عندهم، سواء حين تكون على أرض من تراب، كما لو تكون على أرض من إسمنت.

الهواري غزالي

و لكن
ما يبقى على الأرض
إنما يحققه الشعراء.

هيلدرلن

المقدّمة

يتداول النقاد القدامى والمحدثون فيما بينهم تصورات تكاد تكون منطبقة في معظمها عن الإلقاء، تنحصر في أن الشاعر لن يكون حاذقًا أو جيّدًا إلا بإلقائه الشعري الجيّد. فالإلقاء يعد بمثابة الوجه الآخر الذي يثبت جمال النص الشعري ويمنحه أكثر من رونقه المصبوغ عليه. فمتى كانت طريقة الإلقاء جيّدة، كان تأثير النص على المستمعين بالغًا، برغم أن النص قد يكون خاليًا من شعريته أو جماليته المطلوبة. وبرغم أن من يقرأ النص بصمت يحس بتواضعه قبل أن يغير من رأيه فيه بمجرد سماعه وهو يلقى من لدن صاحبه إلقاءً شعريًا.

أيرجع هذا إلى أنّ هناك خصيصة بنائية أخرى للشعرية موجودة في الإلقاء الصوتي فضلاً عن وجودها في النّص الشعري، أم أن مؤهلات النص الشعرية هي التي منحت الإلقاء كثافة وثراءً جماليًا، أم أنّ طريقة الإلقاء في حد ذاتها تنطوي على مجموعة من الآليات المكسوّة بمميّزات الشعرية. وإذا لم يكن لجمال الشعر خلاص سوى اللّجوء إلى الإلقاء، فهل هذا يثبت بأن الشعر العربي ولد عقيقة في الصحراء وسيبقى الوريث الأصلي والوحيد لشفاهيته الأولى حتّى وهو يتنفس العالم الكتابي الحديث، وبعد كل هذا، هل الشعر كثافة من الأصوات ومجموعة من التنغيمات المختلفة تعبر عن متاه الصحراء وفراغها، أم أنّه كتلة من الخطوط والكتابات تعيد هندسة وتشكل العالم الجديد ؟

إن جميع هذه التساؤلات و الإفتراضات تحملنا على التفكير في دراسة الإلقاء الصوتي بالموازاة مع دراسة النص الشعري، بحثًاعن الإجابة التي لا تدعي الشمول والكفاية، بقدر ما تعبر عن الهاجس الذي يطاردها والسؤال الذي يقتضها بين الفقرة والأخرى.

ويمكّننا المنهج اللساني البنيوي من تحديد مسيرنا العملي بشكل دقيق، فهو يجبرنا على البحث بعمق في الخصائص الصوتية للإقاء، خصوصًا إذا تمسكنا بالإعتقاد القائل بضرورة دراسة الظاهرة في حدّ ذاتها والتي تمكننا من إلقاء الضوء على بناها وخصائصها دون شك.ويعتمد المنهج اللساني البنيوي على الوصف والتركيز في استخراج أهم الخصائص الصوتية للعمل اللغوي. ولذلك كان التطبيق أكبر تجسيد لهذا النوع من الإعتماد المنهجي.

ويمثل هذا البحث خلاصة الإشكالات التي كانت عالقة بذهني وأنا طالب في مرحلة إنجاز رسالة الليسانس، حيث كونت لي الشعرية كمصطلح ومفهوم مصدر الهاجس الذي بدأ يراودني منذ اطّلعت على مفهوم الحداثة الشعرية، وبذلك نشأ لي استعداد أكاديمي ونفسي وابداعي نحو دراسة هذه الخصيصة اللغوية والأدبية.

وتعمل رسالة الماجستير على صياغة هذه النظرية الشعرية في ثوب آخر، لا يتعلق باللغة أو بالأدب بقدر ما يتعلق بجماليات الإلقاء وممارسته. ولا يعني هذا بالضرورة انفصاله المطلق عن الدراسات اللغوية أو الأدبية، فلا أعتقد أن موضوعًا آخر بإمكانه أن يتوغل بعمق في جذور هذه الدراسات مثل موضوع الإلقاء الشعري، فهو يجمع بين الشعر كعمل أدبي ولغة الشعر كعمل لغوي و الإلقاء كعمل أكوستيكي واختبار هام لدور المنطوق في إبراز الخصائص اللغوية والأدبية للعمل الشعري.

وما زاد من رغبتي في دراسة الإلقاء، عدم التطرق إليه في الدراسات اللغوية بالجامعات الجزائرية وجامعة تلمسان خصوصًا. ثم لاحظت أنه لا بد من تغيير مجال الدّراسات في الجامعة من لسانيات الجملة (المكتوب)، إلى لسانيات ما بعد الجملة (المنطوق)، وذلك مواكبةً للدراسات العالمية الحديثة.

وليست غايتي تبعًا لهذه الدراسة إلقاء الضوء على عمليةالإلقاء الشعري، واكتناه خصائص الشعرية فيها فحسب، وإنما هو البحث أيضًا عن مدى تواصل آليات النص الشعري القديم في النص الحديث، وذلك من خلال مقولة التوازي التي نشأت في ظل الشفاهية القديمة، وامتدت إلى العصر الكتابي الحديث. وأكثر من ذلك يهدف البحث إلى فتح باب في مجال الدراسات الأكوستيكية للإلقاء الشعري التي ستساهم – فيما أعتقد – في تأييد بعض الحقائق النظرية التي توصل إليها النقاد والتي تتعلق بنظرية التوازي ومدى مساهمتها في تكوين جوهر الشعرية.

وقد وفقت إلى جمع المصادر والمراجع بمساعدة الدكتور المشرف والأساتذة والأصدقاء والزملاء، واطلعت بنسبة قليلة على شبكة الأنترنيت فيما يتعلق بدقة المصطلحات الصوتية بمجلة اللّسانيات الصادرة في عام 1998 على مستوى جامعات كندا.

وقد تلقيت ردّا مشجعًا من مدير البحث العلمي للأكاديمية الجامعية الفرنسية السيد دانيال ناهون على المضيّ في هذا البحث، إذ وضع بين يدي عناوين الفرق المخبرية التي تشتغل ضمن موضوعي،و حثني على ضرورة التربص في أحد هذه المخابر الجامعية.

ولا يشترط هذا البحث التعميم، إنما هوتجسيد أكاديمي لمحاولة طرح إشكال يتعلق أكثر بإيستمولوجية القصيدة العربية التي تتمحور في مسألتي التوازي والإنزياح (التشابه والإختلاف)، فهل لا يزال التوازي كآلية للقصيدة القديمة مستمرّا في القصيدة الحديثة التي تتشكل ملامحها

الخاضعة للإنزياح على ضوء مبدأ الإختلاف، أم أن الإنزياح هو المسيطر عليها ؟ وفي ضوء هذا التساؤل جسّدت خطوات العمل على الآتي :

أسعى في المدخل إلى رصد العلاقة القائمة بين الدراسات النقدية والنصوص الشعرية والمحصورة في ضوء الكشف عن معنى الشعر، خصوصياته، بنائه، جوهره، وفي ظل هذا الكشف، أستقصي مختلف المدارس النقدية بدايةً من " أرسطو " إلى غاية " جان كوهين " و"سمويل ر. ليفن " و " كمال أبي ديب " في تعريف الشعرية.

وأتبيّن في الفصل الأول العلاقة بين الإنشاد القديم وشفاهيته، مركزًا على تعريف الإنشاد لغة الذي يعني رفع الصوت،، وبعد عرضه في ظل الشفاهية القديمة، نحاول أن نعرضه في ظل الكتابة الحديثة، حيث نفترض إزاء ذلك الإصطلاح عليه بالإلقاء، لكونه ليس سوى تواصل شفاهي في النص الشعري الحديث.

أما الفصل الثاني، فأتناول فيه مفهومي النص والخطاب، باعتبارهما الحقلين اللّذين سأشتغل عليهما في تطبيق التصور، حيث سأربط النص بالدراسة اللّسانية للجملة، وأربط الخطاب بالدراسة اللسانية لما بعد الجملة، وفي ظل دراسة النص والخطاب، أحاول تعريف التوازي وعلاقته بالشعرية فأتعرض إلى الدراسة الفنية للتوازي في البلاغة العربية القديمة واللسانيات الحديثة لا سيما عند ياكبسون، ثم أطرح ما يخص تصوري في كون الشعرية لا ترتبط بتوازي البنى اللغوية، وإنما بتوازي إلقائها أيضًا، ويتجلى ذلك في الفصل الثالث حيث أتعرض إلى تحديد مفهوم الشعرية، وهو تحديد مستلهم من دراسات ياكبسون، ومن خلال هذا التحديد أقسم شعرية الإلقاء إلى قسمين؛ قسم خاص بشعرية المعطى اللغوي للنص ويحتوي على الخصائص اللغوية التي تمنح الإلقاء جوّه المميّز، إذ لا يمكن أن يلقى أي شيء، وإنما للإلقاء شروط خاصة تتعلق بشعرية المعطى الموازي للغة/ الخطاب، وهو قسم متعلق بما يحدث أثناء الإلقاء، كالوقف، التنغيم، النبر، الوزن و الإيقاع. وفي هذين القسمين أحاول إبراز مدى تحقق التوازي في بعض الأعمال الشعرية العربية عمومًا.

ولهذا لا أجد مناصًا من تناول نموذج لإلقاء شعري، من خلال شريط سمعي CD ، وهو إلقاء للشاعر محمود درويش لنص بعنوان " يطير الحمام " مضمن في ديوانه حصار لمدائح البحر، وعن طريقه أبين التصور الذي أنا بصدد إثباته تطبيقًا.ولقد إخترت إلقاء الشاعر محمود درويش للأسباب الآتية :

- شعره يحتوي على خصائص الشفاهية الأولية التي تساعد على الإلقاء.
- شعره يمشي في سياق الإشتغال الثوري الذي يدفع بالإلقاء نحو مستوى الكثافة.
- أداؤه مركز وصوته جهوري يساعد على اكتشاف خصائص الشعرية الإلقائية.
- اشتراك الجمهور العام في معرفة طبيعة إلقاء الشاعر محمود درويش.
- غالبًا ما يكون إلقاؤه في المحافل الدولية؛ الأمر الذي يدعو لأن يكون إلقاؤه جديًا.
- توفر الأشرطة السماعية له.

ولقد تجنبت دراسة القصيدة العمودية الحديثة التي تمّ إلقاؤها في محافل الشعر الحديثة عمدًا، وأي تعامل مع نص عمودي سيكون في اعتقادي تعاملاً مجانيًا خاليًا من الجهد والجدة، فماذا سنضيف على النص أكثر من كونه متوازٍ في حد ذاته.

وينقسم التطبيق إلى أربعة أقسام :

المساءلة المعرفية للنص الشعري : وفيها يتم استقصاء التناصات الموجودة في النص الشعري والبحث عن إمكانية وجود توازٍ معرفي يسمح بخلق توازٍ بنيوي بين النص الشعري والنص المنقول عنه.

المساءلة اللسانية للنص: وهي مساءلة تسمح بالبحث عن خصائص المتن اللسانية التي رشحت نسق التوازي ومنحت فرصةً لإنفعال مكوناته ضمن النص، ونحاول أن نكشف عن شعرية البنى اللغوية، بما فيها من الوحدات الصوتية والنحوية والمعجمية.

المساءلة البنيوية واللسانية للخطاب : ينتقل التحليل من النص إلى الخطاب تحديدًا، وهو انتقال يبحث في خصائص الإلقاء الشعري للشاعر محمود درويش وذلك وفق مقولة التوازي بحيث أعمل على الكشف عن التوازيات الزمنية و الصوتية (البنى ، الإرتفاع ، الإنخفاض) أثناء عملية الإلقاء. إن هذه المساءلة مقصورة على مقولة التوازي لشعرية النطق أو لشعرية ما بعد الجملة .

المساءلة الأكوستيكية للخطاب : إن الجدّة في تناول الموضوع تنحصر رأسًا في هذه المساءلة التي تجسد مقولة التوازي أكستيكيا من خلال مفهوم الدورية الفيزيائي ومفاد هذا المفهوم هو التكرارية المتواجدة على خطية المتوالية الصوتية.

وتمثل الخاتمة خلاصة العمل في جميع الفصول، واستنتاج لطبيعة شعرية الإلقاء بالتحديد.

والواقع أن الإلقاء الشعري لقي اهتمامًا واسعًا لدى اللّسانيين في بداية القرن الماضي لا سيما لدى " ياكبسون " و " دوسوسير ". فقد اهتدى ياكبسون إلى دراسة التوازي من خلال إلقاء المغنيين الروسيين والمسرحيين أيضًا. أما دوسوسير فاتح باب اللسانيات، فإنه بشهادته لا يلتمس الفرق بين الطول والقصر في الحركات ضمن دراساته الفونولوجية إلا من خلال الشعر، ولهذا منح الإلقاء أهمية بقوله : " والنصوص الشعرية من الوثائق الثمينة لمعرفة صور النطق، فهي توفر لنا معلومات عن مختلف الخصائص الصوتية واللّسانية."[1]

غير أن هذا الإهتمام ما فتئ يندثر شيئًا فشيئًا، تزامنًا مع اندثار الإهتمام بالمنطوق، إلى غاية الوقت الذي انفجرت فيه مفاهيم عن لسانيات ما بعد الجملة مع كيليولي وبنفنست.

ويبدو أن هذا الإضطراب الزمني في دراسات المنطوق، راجعٌ في بداية الأمر إلى انعدام وسائل التسجيل، لكنه سرعان ما زال لا سيما في عصرنا الحالي. واستفادةً من هذه الإمكانيات الحديثة، أقبلت على تطبيق تصوري الذي لا يعدو في الواقع أن يكون تحقيقا لأمنيات الباحثين القدامى أو على الأقل لقدر ضئيل من رغبتهم فيما يتعلق بدراسة المنطوق الشعري.

و لا يفوتني أن أثني على التصورات العلمية المهمة التي أفادني بها أستاذي المشرف؛ خصوصا فيما يرتبط بالدراسة الفيزيائية للصوت، و أنوه في هذا المقام نفسه بالأستاذ المساعد سيب خير الدين على روح التعاون و حب إستدراك ما في الرسالة من هفوات و أخطاء.

---

[1] فردينان دوسوسير . دروس في الألسنية العامة . تعريب صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة . د ط 1985 دار العربية للكتاب . تونس.

المـــدخـــل

في مفهوم الشعرية

لقد تأكد للنقاد عبر مراحل التاريخ أن محاولة حل مشكلة الشّعرية زعم خطير، فقد أخذت هذه المشكلة إنشغال الفكر النقدي، فمنذ أرسطو إلى غاية الآن، مرورا بعبد القاهر الجرجاني و سائر الدراسات اللغوية العربية القديمة، و وصولا بها إلى الإنشغال العميق والخاص للمدرسة السيميائية بمحاولة تحديد شروط تكون الشّعرية و اكتشاف واقع تبلورها، فإنه قد تبين أنّ هذا الموضوع في حاجة إلى منهج نقدي جديد وصارم، يبقى على صلة لا محدودة بالخطاب الشّعري، يتمازج معه و ينخرط ضمن سياقه الخالص، و على هذا الأساس أقام معظم النقاد بداية مع كروتشه وأمبرتو إيكو و انتهاءً بجون كوهين حدودا فاصلة بين الشعر و اللاشعر [1] تسمح بتحديد خاص لهذا الجنس الأدبي، و تتيح امكانية ادراك الخاصّية الجوهرية للشعرية بعمق.

و إذا كان أرسطو لم يجد تعريفا كافيا للشعر مثلما أشار إلى ذلك موريس بورا (Maurice Boura) [2] ، فإن المعنى العميق لهذه المفردة يرتبط بالإبداع و الإبتكار، حيث تحمل كلمة شعر Poesie في اللغة اليونانية القديمة دلالة الخلق، و هي دلالة رئيسية في التقليد القديم، ففي اللغة الصينية القديمة تحتوي كلمة Shih معنى الشعر، أو فن لفظي، كما أن لفظة chih لها معنى "الغاية، التصميم، الهدف" و يبدو لترابط الاسمين و المفهومين أنّ صفة الخلق واضحة في العمل الشعري[3]، و هو المفهوم نفسه الذي نتبينه من خلال النقد العربي القديم، فالشعر كلام موزون مقفى له معنى[4]، و في هذا التراتب مايؤكد عملية الخلق و الابداع، ولعل هذا ما يفسر إحجام النقاد عن فكرة التناول السهل للنظم الشعري و الذي يتفق مع مفهوم الصنعة، فقد اعتقد العرب بأن الشعر "صناعةٌ و ضرب من النسج، و جنسٌ من التصوير"[5] الأمر الذي يؤكد نية الاشتغال البنيوي في تأسيس نظرية للشّعر، و هي النية نفسها التي تبدو من خلال اعتمادهم على ضرورة حضور الوزن، " فالشعر كلام موزون

---

[1] في الشعرية ، كمال أبو ديب ط 1عام 1987 مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م بيروت لبنان ص 16.

[2] موريس بورا تراث الرمزية 1947 نقلا عن د. عز الدين اسماعيل الأسس الجمالية للنقد العربي ط2، 1968 دار الفكرالعربي دار النصر للطباعة القاهرة ص344.

[3] نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب ط 1 1982 مؤسسة الأبحاث العربية بيروت لبنان الشركة المغربية للناشرين المتحدين المغرب ص 26.

[4] د جابر عصفور مفهوم الشعر ط2 1982 دارالتنويرللطباعة و النشر بيروت لبنان ص79

[5] الجاحظ الحيوان ج2 تحقيق عبد السلام محمد هارون ط3 1969 دار الكتاب العربي بيروت لبنان ص132.

(...) مختص في لسان العرب بزيادة التقفية"[1]، و قد انحصر معظم النقاد في دائرة هذا المفهوم الذي لم يتم التوسع فيه إلا ابتداءً من القرن الثالث الهجري حيث تم اعتبار الصنعة وريثة الارتباط الوثيق للشعر بالعقل التي تجلت لدى البلاغيين و النقاد العرب[2] ، بداية من خلال إدراكهم الكبير لأهمية الخطابة عند أرسطو والتي تقترب من الشعر من حيث تقاطعاتهما في الاعتداد بهما كفن قولي يمد إلى العقل بصلة، أو كنموذج بلاغي مكتمل. فالخطابة أو فن "الإقناع" تتم عند أرسطو عبر ثلاث مستويات هامة هي الإيجاد، التنسيق، التعبير، و يمكن قياس الشعر على هذه الأصول، " فالايجاد ابتكار المعاني المقنّعة استنادا إلى الأمثلة والقياس، أماالتنسيق فهو ترتيب المعاني و ربطها لتؤدي غايتها واضحة، و التعبير يعني الإفصاح عن هذه المعاني في شكل برهاني مركز".[3]

يرتبط مفهوم الشعر عند قدامة بن جعفر بالجودة و غاية الكمال ، فلهذا الجنس الأدبي فيما يرى صناعة، و " الغرض من كل صناعة إجراء ما يصنع و يعمل بها على غاية التجويد والكمال"، وينسحب المفهوم نفسه على "الصناعتين"، فأبو هلال العسكري يتبع ما قاله الجاحظ في مدى أهمية الصياغة، الفنية حيث يتعلق شدة و ثقة في قول الجاحظ :" و المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي و العربي، والبدوي و القروي، و إنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ، و سهولة المخرج، و كثرة الماء، و في صحة الطبع، و جودة السبك، فإنما الشعر صياغة ، وضرب من النّسْج وجنس من التصوير"[4] ، و دليل ذلك ما ورد في الصناعتين لأبي هلال العسكري عند قوله: "ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عُمِلَتْ لإفهام المعاني فقط، لأن الردئ من الألفاظ يقوم مقام الجيّدة منها في الإفهام، و إنما يدلُّ حسن الكلام و إحكام صنعته ورونقُ ألفاظه، وجودُه مطالعهِ، وحسن مقاطعِهِ، (...)، على فضل قائله، وفهم منشئه، وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني..."[5] .

---

(1) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تقديم و تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ط 2 1981 دار الغرب الإسلامي بيروت ص 89.

(2) ابراهيم رماني الغموض في الشعر العربي الحديث دط دت ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ص87-88.

(3) م ن ص ن

(4) الجاحظ الحيوان ج 2، ص 131 ص 132.

(5) أبو هلال العسكري. الصناعتين تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل ابراهيم ط2، د ت دار الفكر العربي ص 64.

و يرى أبو هلال أن حسن الكلام و "إحكام صنعته" و "رونق ألفاظه" ترجع إلى الألفاظ دون المعاني، أما ابن رشيق، فإنه يرجع فضل حسن النظم على النثر إلى مسألة أن النظم أصون للفظ و أظهر لحسنه تماما كما هو الدر الذي لا يؤتمن على حسنه، رغم علو قدره وغلو ثمنه إلا بعد نظمه فيُنتفَعُ به زينةً و منظراً.[1]

و شبيه بهذا المقام ما أدرجه ابن خلدون من أن صناعة الكلام نظما أونثرا إنما تكون في الألفاظ، و ليست في المعاني، التي تعتبر تابعة لها "... فالمعاني موجودة عند كل واحد، و في طوع كل فكر منها ما يشاء "[2] . " ...كذلك جودة اللغة و بلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الأحكام في تأليفه(...)، و المعاني واحدة في نفسها"[3]

أماالقرطاجني، فلم يكن الناقد الوحيد الذي تخلص من المفاهيم المستهلكة في البحث عن خصوصيات الشعر فحسب، و إنما اجتهد كلية في تقديم نظرة شاملة لوحدة القصيدة. فقد كانت وحدة البنية الشعرية قديما، تركيبة من أقسام مستقلة حيث يبدو له أن للمعاني الجزئية نظاماً من جانب، و للألفاظ انتظاما من جانب آخر، و للفصول و الأغراض جانبا من الانتظام ثالث،[5] وكان يراعي فيها حسن التخلص، و يبدو أن بنية القصيدة لم تتشكّل إلا وفق ما فرضته طبيعة الحياة العربية القديمة و المتقطعة و المتجزئة على سياق التسلسل العاطفي، و الموضوعي، والوجودي أيضا. و لا شك أن " عمود الشعر" صورة ثابتة لنظرة العرب القدامى إلىالشكل، ولم يكن أبدا " تحصيل حاصل" لعناصر قبلية مستقلة كمفهوم لوحدة البنية،[4] فالخيارات المعيارية التي وضعها المرزوقي تؤكد الفصل الحقيقي بين اللفظ والمعنى و بأسبقية المعنى الثابت الذي يستدرج المبنى تابعا له، كما أنه يخلق تمييزا بين المصنوع و المطبوع اعتمادا على الصحة و الاستقامة، والإصابة و المقاربة، والتلاؤم والتناسب، و اختيار الوزن – و انتقاء القافية بما يقتضيه الحال.[6]

---

[1] ابن رشيق القيرواني العمدة تحقيق محمد قرقزان ج 1 ط1 1988 دار المعرفة بيروت لبنان ص73.

[2] ابن خلدون المقدمة تحقيق حجر عاصي دط 1988 دار ومكتبة الهلال بيروت لبنان ص358.

[3] م ن . ص ن.

[5] د. جابر عصفور مفهوم الشعر ص303.

[4] ابراهيم رماني الغموض في الشعر العربي الحديث ص 144

[6] م ن . ص ن .

و في مقام " الصنعة" التي يبرع بها الشاعر، يتوحد اللفظ و المعنى تحت ظل التناسب المنطقي، الذي يمكن استيعابه ضمن سياق تكميلي للمعرفة الخطابية[1] ، و التي أعطت للنقاد القدامى إمكانية التفكير في إعادة ترتيب علاقة " اللفظ و المعنى" : و قد أفرز هذا التفكير إقبالا كليا على إلغاء جدلية الأسبقية الموجودة بينهما. و تأكد هذا الاقبال بعد الحملة اللغوية العنيفة التي قادها اللغوي المشهور عبد القاهر الجرجاني ضد المنحازين إلى جانب واحد من الثنائية، وهي الحملة نفسها التي أفضت به نهاية إلى تفهم كامل لنظرية " النظم" أو التأليف بالمعنى النحوي، من حيث أن السياق يتخذ شكل البنية العليا أو الوحدة التي تجمع اللفظ والمعنى، الدال والمدلول، الشكل و المحتوى.

و رأى الفلاسفة المسلمون أن بنية القصيدة توازي إلى حد كبير بنية الدّراما اليونانية، فالقصيدة وحدة متناسبة تكونها أجزاء البداية و الوسط و النهاية[2] ، أما ابن رشد، فيذهب أبعد من ذلك، حيث يناظر بين قصيدة المدح و الخطبة فيقول:" ... و الذي يوجد في أشعار العرب فهي ثلاثة : الجزء الذي يجري مجرى الصدر في الخطبة، وهو الذي فيه يذكرون الديار ويتغزلون فيه، و الجزء الثاني المدح، و الجزء الثالث الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة"[3] ، و يضيف ابن رشد أنه على الشعر أن يُختتم بالطريقة التي تختم بها الخطبة، وبالتالي فإن بنيتي الخاتمة في الأشعار و الخطبة واحدة و يقول:" و ينبغي أن تكون خواتم الأشعار و القصائد تدل بإجمال على ما تقدم ذكره من العوائد التي وقع المدح بها، كالحال في خواتم الخطب"[4]

و يمكن أن نستجلي الملامح البنيوية من التراث النقدي القديم من زاوية ما طرحناه حول مسألة أسبقية اللفظ – المعنى، و احتذاء الشعر حذو الصناعة، و تشبيهه بالخطبة، سواء من حيث بنيته الجوهرية التي حددها أرسطو (الايجاد، التنسيق، التعبير)، و أضاف عليها ابن طباطبا، أو من حيث البنية العليا المتمثلة في وحدة العمل الفني للدراما اليونانية، وانعكاسها على بنية القصيدة.

---

[1] م ن . ص145.

[2] "و الشاعر الحاذق من أتقن هذه الأجزاء " راجع القاضي عبد العزيز الجرجاني الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق أبو الفضل ابراهيم علي محمد البجاوي دط دت دار القلم بيروت لبنان ص48.

[3] د. ألفت الروبي "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين" ط1 1983 دار التنوير بيروت ص 194 نقلا عن ابراهيم رماني الغموض ص 146.

[4] ابراهيم رماني الغموض ص 146.

و تبدو مسألة النقد العربي في صيغتها النهائية بحثا عميقا عن نقطة تعادل حقيقية بين اللفظ و المعنى، و هي النقطة التي تتميز باستحالة التحقق و التي ألزمت النقد القديم بالاعتراف مسبقا بالقيمة الإختلافية للمعادلة (اللفظ- المعنى)، و التي استدرجته فيما بعد إلى التأكيد على أن الشعر هو كل ما عقب حدوث تشاكل لطرفي الثنائية فـ"... متى شاكل اللفظ معناه، وأعرب عن فحواه، و كان لتلك الحال وفقا قميناً بحسن الموقع و انتفاع المستمع" [1] و يتجلى من خلال هذا، أنّ الحسّ الشعري لبينة القصيدة يزداد كثافة كلما اقترب اللفظ في مشاكلة معناه. وليست الشعرية في ذلك فحسب، و إنما في التماثل الذي يعود إلى القديم الثابت عند القاضي الجرجاني[2] ، و إلى مقتضى الحال عند القرطاجني[3] ، و إلى اختيار المقام عند بشر بن المعتمر و الآمدي، و إلى تمثل البراعة في احتذاء النموذج البلاغي عند ابن خلدون[4] .

غير أن الجوهر العميق " للشعرية" في النقد القديم ارتبط بمفهوم المشاكلة، عموما، فمن مشاكلة اللفظ- المعنى إلى مشاكلة القديم الثابت، مشاكلة الحال و المقام، و مشاكلة النموذج البلاغي: وكل أصناف هذه المشاكلات تحتوي على استحالة عميقة للتحقق كلياً، وهي الاستحالة نفسها التي دفعت الشاعر العربي إلى النظم المستمر الذي يبحث عن نص شعري تام أو عن شعرية مستترة.

و إذا كانت أسبقية اللفظ على المعنى أو تشاكلهما وفق سياق واحد من أبرز القضايا البلاغية للشعر في النقد العربي القديم، فإن النقد الحديث شهد تغيرا نحو رؤيته لمفهوم الشعر، خصوصا بعد ما تشكل الشعر في هيئة نص مكتعرب و موثق. و بعدما ظهرت اتجاهات نقدية مختلفة، ويكمن هذا التغيير في كون النص يمضي في خلق علاقات خارج إطار اشتغاله اللغوي البنيوي، فهو يتضمن وجود أبعاد مغمورة في عالم مفتوح بغرابته لا سبيل إلى اكتشافه أو تأمله إلا عبر التناول المنهجي لمختلف العلوم، و مختلف المناهج أيضا، و عن طريقها، و بفضل التصورات العلمية يمكن إلقاء الضوء على " ظل النص" الذي بانعدامه تغيب الخصعربة الانتاجية (التأويل).

---

[1] د. رجاء عيد التراث النقدي ص 46.

[2] القاضي الجرجاني الوساطة بين المتنبي وخصومه ص 18 -19 و انظر ابراهيم رماني الغموض ص145.

[3] م ن ص ن

[4] م ن ص ن

إن العلاقات المسيَّجَة بظل النص أو بجوانبه الغائبة و المظلمة في مقابل التجلي المادي المتفجر في اللغة تطرح أصعدتها عبر مختلف الجبهات المنهجية ابتداءً بالتحليل النفسي (فرويد –البناء النفسي الذي يشمل دلالة الابداع – الرغبة الفاعلة ضمن الأنا) و(باشلار – الشعرية التكوينية) ، و بالتناول الأسطوري (فراي Frye) ، الأنماط العليا (يونغ بودكين)، البنية التحتية و الفوقية (ماركس ، لوكاتش) ، رؤيا العالم (لوسيان غولدمان) الذي أبرز العلاقة المعقدة بين الأدب و المجتمع[1] و التي تكشف بعمق عن العناصر المقولاتية التي تنظم الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية و العالم الخيالي الذي يصوره المبدع[2] ، كما طمح بيير ماشيري إلى تحليل المتغيّب في النص من خلال الإنتاجية، و تري ايغلتن (Eagletan) من خلال اللامقول في العمل الأدبي، و نظرة جوليا كريستيفا (Kristeva) إلى التقاطعات النصية أو التناص المعروف بـ Intertetualité و رولان بارث بما كان يعنيه بلذة النص.

إن كل تفكير في العلوم الإنسانية ينبثق من الداخل[3] ، من الذات، يتستر على مفهوم عميق، حاصلُه أن كل سلوك إنساني هو ذو طابع دلالي و دراسة هذه الدلالة متوقف على البحث الإيجابي و الوظيفي الذي يلقي الضوء على العلاقات العميقة للسلوك و يكشف عن تميزاتها ودرجات تكونها، و بالتالي، فمثل هذا التفكير لا ينفتح إلا على خصوصيات البنائية والنظام.

و اللغة سلوك إنساني بالدرجة الأولى، خصيصة و ظيفية ذات جوهر تواصلي، وهي المادة الأولى التي يطرحها النص و التي يفض بها وثاق العوالم المظلمة (الابداع و عقدة الأنا فرويد) أو يزيد انطواء على حلكتها، (بودلير)؛ إن اللغة جسد ينطلق من داخله كنظام وبناء وينتهي كرسالة، كحال اللغة العلمية التي تجد تبريرها خارجها سواء في نقل الفكر أو في عملية التواصل؛ إنها مغايرة لذاتها أي أنها وسيلة، أما أن تكون غاية، فذلك ما تجده اللغة الشعرية من تبريرات وجودها، فهي لم تعد وسيلة و إنما استقلت تماما عن جوهرها العلمي واتجهت بذاتها نحو غاية ذاتها.

و هذا النسق اللساني هو ما تجلى واضحا من خلال الكتابات الأولى للشكلانيين الرّوس بداية مع جاكبنسكي الذي فرّق ضمن أول منشور جماعي للحركة حول نظرية اللغة

---

[1] كمال أبو ديب في الشعرية ص 20.

[2] محمد ساري البحث عن النقد الأدبي الجديد ط1، 1984 دار الحداثة بيروت لبنان ص 46.

[3] م ن . ص 40.

الشعرية بين اللغة العلمية واللغة الشعرية في إطار تصنيفه الظواهر المبنية على حسب الغاية، و بالتالي فإن تحديد الغاية هو تحديد لطبيعة الظاهرة اللسانية يقول: " لا ينبغي تصنيف الظواهر اللسانية بناء للغاية التي من أجلها يستعمل المتكلم، في كل حالة خاصة، التمثيلات الألسنية، فإذا استعملها لغاية عملية صرفة من الاتصال، فإن الأمر يتعلق بنسق اللغة العلمية (الفكر الكلامي)، ليس للتمثيلات الألسنية فيه (أصوات، عناصر صرفية إلخ) أي قيمة مستقلة، و هي ليست إلا وسيلة اتصال، إلا أننا بإمكاننا التفكير بأنساق ألسنية أخرى (وهي موجودة)، تتراجع فيها الغاية العلمية إلى موقع خلفي (رغم أنها قد لا تزول تماما) وتحظى التمثيلات الألسنية بقيمة مستقلة"[1] .

إن الغاية متوقفة بشكل رهاني على طبيعة اللغة، العملية الخاضعة لسلطة التواصل والجمالية المستقلة بذاتها، و قد انعكس هذا التعبير خلال الفترة ذاتها على كتابات شكلوفسكي حين عبّر عن ذاتية الغائية الشعرية بأن التمييز الحاصل بين الشعري و النثري يعود إلى الطابع المحسوس لتركيبهما، ألفاظهما، بنية انتظامهما الصوتي والتلفظي و الدلالي أيضا[2]، و في كتاب حول خليبنكوف Khlebnikov عبّر ياكسبون عن أن الشعرية تحقيق لاستقلالية الكلمة، فليس الشعر شيئا آخر غير قول يهدف للتعبير لأنه يحمل الجوهر الفني في نظره[3].

تصبح هذه الاستقلالية فيما بعد سلطة للمعنى المرفوض، للمدلول المنفي، للمحتوى المغتال، فقد أدى الاهتمام البالغ باللغة الغائية للشعرية إلى الدخول ضمن خطاب ما بعد العقلي، ضمن البحث عن الإمكانيات الصوتية و الحرفية دون الكلمة، وقد عبّر جاكبسون عن هذا بقوله: "تتجه اللغة الشعرية ، في الحد الأقصى نحو الكلمة الصوتيّة ، و بتعبير أدق، بما أن الهدف المقابل حاضر، نحو الكلمة الرخيمة ، نحو القول ما بعد العقلي[4] على الرغم من أن جاكبنسكي لم يكن يعتبر الأصوات سوى موضوع انتباه ذات قيمة مستقلة بارزة على مستوى الحقل الواضح للوعي[5] .

---

[1] تزفطان تودوروف نقد النقد رواية تعلم ترجمة : د. سامي سويدان مراجعة : د. ليليان سويدان ط2 1989 دار الشؤون الثقافية العامة بغداد العراق ص 24.

[2] م ن . ص 24.

[3] م ن . ص 25.

[4] م ن. ص 26.

[5] جاكبنسكي أصوات اللغة ص 18-19 نقلا عن م ن. ص 26.

إنّ التواطؤ الجاري مع أهمية حضور الصوت على حساب اغتيال المعنى ينتهي إلى طرح مفهوم الأشكال الشعرية على أنها انحدار نحو اقصاء مفهوم الانعكاس للمشاعر والعواطف و الاعتراف بالصعود بها تجاه البناء و اللعب بحيث يجب التمسك بمفهوم اللعب كجوهر العمل الأدبي سواء أفصح الشاعر عن ذلك أو خبّأه و انطوى عليه[1] .

تفضي نمطية التباين الموجودة داخل العلاقة بين النص والواقع إلى الاعتداد المباشر باللعب اللغوي (النص) في مقابل التواصل (الواقع) و لذلك فإن اللغة الشعرية تضع في أولوياتها الإهتمام بالتوزيع الصّواتي، بالخطاب زائد انبنائه، بكونها أكثر نسقية من اللغة اليومية[2] ، هذه النسقية هي التي تشدُّنا بالنَّظر لذاتها، بينما لا تحيلنا أبداً للإطلاع على أي دائرة أو مجال خارجها، إن الغاية في الواقع هي ضمان للنَّسق، أما النَّسق فهو صعود نحو درجة القصوى للغاية، لأنه سيحيل العمل الأدبي إلى موضوع لعلم أدبي، و في صفة العلم ما يؤكد حصول الغاية بشكل مؤكّدا جداً " لذا يجدر الاعتراف مسبقا بأن العمل الأدبي هو نسق، و أن الأدب هو أيضا كذلك، و على قاعدة هذا الاتفاق و حسب يمكننا بناء علم أدبي[3] .

تتحقق الغائية (اللعب اللغوي) بناءً على الالغاء المسبق للعلاقة الآلية الموجودة بين الدال و المدلول (على المستوى العمودي) و تكسيرها بإتاحة علاقة جديدة بين الكلمة والأخرى في نظام الخطاب المتسلسل ضمن طابع أفقي تركيبي،" ... و يصب هذا...(الطابع) مرة أخرى في اتجاه ذاتية الغائية التي تعرّف القول الشعري على التالي:" إن شكل الكلمة لا يلاحظ إلا إذا تردد في النسق الألسني"[4] .فروح البراعة الشعرية تقوم في جميع مستويات اللغة على عودات دورية"[5] التي تحقق نسقا منسجما أو لعبا مقصودا أو غاية تطمح أخيرا إلى تأسيس علم اسمه العلم الأدبي.

إن هذا التفكير المنبثق من ذات اللغة و لأجل اللغة يطرح خصوصية البنائية والنظامية الموجودتين في النص. لكن يبدو أن الشكلانيين لم ينطلقوا من ذات اللغة إلا تأثرا

---

[1] محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري ط 2، 1986 المركز الثقافي العربي المغرب ص41.

[2] تزفطان تودوروف نقد النقد ص 26.

[3] تينيانوف في التطور الأدبي ص 33 نقلا عن تودوروف نقد النقد ص 27.

[4] م ن . ص 28.

[5] م ن . ص ن.

بالجماليات الكانطية، فتكيف الغائية الداخلية في الفن ضرورية من أجل تعويض غياب الخارجية (كارل فيليب مورتيز)[1] يقول شليغل أوغست ويلهلم:

" كلما كان الخطاب نثريا، كلما فقد نبرته الغنائية، و اقتصر على الترابط الجاف، إن وجهة والشعر هي تماما عكس ذلك ، وبالتالي، كي يعلن الشعر أنه خطاب غايته قائمة في ذاته، وأنه لا يخدم أي أمر خارجي و أنه يحدث في تتابع زمني محدد بوضع آخر، عليه أن يشكل تتابعه الزمني الخاص"[2] ، وقد أشار جيرمنسكي بنفسه في بداية العشرينيات إلى أن "... إطار المذهب الشكلاني للغة الشعرية هو الجماليات الكانطية"[3] .

إن جماليات كانط في الفن هي التي فتحت أبواب القرن الماضي على ثورة في لغة الشعر وثورة في الرؤى التنظيرية و النقدية أيضا، و ليست البنيوية أو اللسانيات سوى جزء من هذه الثورة ، تمكنت من التجلي و الظهور.

العمل الأدبي:

تظهر تجربة إلغاء المعنى بداية من احتساب أهمية فيزياء اللغة التي تتجسد عبر كتل حسية، كالإيقاع، الوزن، أو الكثافة الشعرية، حيث تترك اللغة معناها الذي كانت تريد أن تكونه لتجعل نفسها بلا معنى، أما الشكل فهو الواقع الذي يتسع لدى معرفة الشعراء و يصبح طاقة غامضة متفجرة[4] ، إن المادة الوحيدة التي يمكن ان يضعها النص هو وجوده الفيزيائي – سواء كان على الصفحة مباشرة أو في الفضاء الصوتي، لذا يمكن أن يخضع العمل الأدبي للصناعة الفيزيائية، للهندسة و التصميم و البناء، و يمكن اخضاع تحليل العمل الأدبي لنظام العلامات التي تشكل جسده الوحيد (المادة الصوتية، الدلالية)[5] .

و نستطيع تصنيف ملارميه وبودلير إزاء سياق الاهتمام باللغة، ضمن المرحلة التي أعلنت ثورتها الفنية، فقد أعلن بودلير بداية من عام 1857 م بأنه: " ليس للشعر هدف سوى نفسه. ليس له موضوع حقيقي إلا ذاته"[6] . و بعد عشرين سنة أعلن مالارميه بأنه لا يتم

---

(1) كارل فيليب موريتز مؤلفات ص 6 نقلا عن تودوروف نقد النقد ص 29.

(2) نقلا عن تودوروف نقد النقد ص 29.

(3) م ن . ص 28.

(4) Maurice Blancho La part du feu – 33 ص 1949Gallimard (حصة النار)– نقلا عن نقد النقد توردوروف ص 33–34.

(5) كمال أبو ديب في الشعرية ص 15.

(6) جان كوهين بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي و محمد العمري دار توبقال للنشر المغرب ص 41.

صنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل تصنع بالكلمات و كثيرا ما كان يعرب عن نظرته الفنية بقوله " أنا مركب"[1] (je suis un syntaxier).

و بعد قرابة قرن بكامله ، يعلن ميشال ريفاتير عن أن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات، و أنه ليس هناك سوى نواة معنوية تتقلب في صور مختلفة عن طريق اللعب بألفاظ اللغة و بتغيير مواقعها و بالاشتقاق منها[2] .

ومن وجهة نظر النقد، فإن العمل الأدبي بطبيعته سيتخذ مسارا ثانويا بالدرجة الأولى، فتودوروف لا يعتبر الأدب نظاماً رمزياً أولياً، و إنما هو نظام ثانوي لأنه يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللغة مادة خاماً[3] ، و بالتالي فإن خصوصية الأدبية لا تتوقف على ما قدمته من معاني و دلالات و إنما على مدى المغايرة العميقة للنظام اللساني عن النظام المستعمل بهدف التوصيل، حيث تكتسب المكونات اللّسانية لنظام " الأدبية" قيمة مستقلة[4] .

العمل الأدبي و الشعرية:

عرّف بول فاليري الشعرية بقوله:

"يبدو لنا أن إسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسما لكل ما له صلة بابداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشّعر"[5] .

و يظهر من خلال هذا الإعتقاد أن الشعرية ليست مقصورة على الشعر و إنما تنسحب على المنظوم و المنثور أيضا، و يمكن بهذا الإعتقاد نفسه أن يطرح أيُّ عمل أدبي خصوصيات الشعرية، يقول تودوروف إن الشعرية "... قد تكاد تكون متعلقة على

---

(1) م ن . ص ن .

(2) voir Micheal Riffaterre, Sémiotique de la Poésie seuil, Paris Seuil , Paris 1983 نقلا عن محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري ص40.

(3) تزفطان تودوروف الشعرية ط2، 1990 ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر المغرب ص 31 .

(4) نصوص الشكلانيين الروس نظرية المنهج الشكلي ص 37.

(5) Paul Valéry. de l'enseignement de la poétique au collège de France - Variétés, Paris, Gallimard, 1945 P 291 نقلا عن تزفطان تودوروف الشعرية ص 23.

الخصوص بأعمال نثرية"[1] ، و يبدو أن هذه النظرة ليست وليدة الحاضر بقدر ما هي وليدة الثقافة الأرسطوطاليسية، فكل النصوص التي طرحت موضوع الشعرية كانت انعكاسا لنظرة أرسطو للشعرية، وواضح أن ما حمله تودوروف هو نفسه ما حمله أرسطو في أن الشعرية تعني عموما الأدب، فهي لم تكن إلا نقاط رصدٍ لخصوصيات بعض أنماط الخطاب الأدبي بالنسبة إليه، و الفكرة المحمولة نفسهاعن الشعرية نستجليها من مفهوم علم الأدب عند رومان ياكبسون[2] .

و هكذا فإن العمل الأدبي الحقيقي يفتح واجهة على احتمال لغة غنية بذاتها أو بفزيائيتها المكونة لها، أما الشعرية فإنها تتحمل مشروع تفجير اللغة من خلال بثّها للقوانين التي تمكنها من ذلك، و معرفة حقيقة العلاقات التي تخلق تفاعلا ذا طابع جمالي مما يكتمل فيه النضج العلاماتي للغة، و يبلغ به نحو العطاء الذي لا يتوقف إلا ساعة تعطل التأويل السيميولوجي كآليةٍ نقدية، و على هذا الأساس فإن الشعرية تهدف إلى اكتناه بنية العمل الأدبي و معاينته وفق معطياتها اللسانية، إنها لا تسعى اطلاقا إلى البحث عن المعنى و تسميته و حصره، بل على العكس من ذلك ، إنها تكثف من انشغالها وفق نفوذها داخل البنية العميقة المنظمة للعمل الأدبي و الحاضرة أيضا أثناء تكونه، و قد أشار تودوروف إلى هذا بقوله:

إن الشعرية "... لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل، و لكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس، علم الاجتماع...إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب، "مجردة" و "باطنية" في الآن نفسه"[3] .

غير أن اعتبار " الشعرية" بمثابة الإنجاز المنهجي الذي يتناول الأدب كاشتغال لغوي، يطرح تساؤلا عميقا حول مفاد الاستراتيجية التي تشغلها الأدبية و أهميتها أمام العمل الأدبي، فياكبسون يأخذ الشعرية بمثابة دراسة لسانية للوظيفة الشعرية المتواجدة في سياق الرسائل اللفظية عموما و في الشعر خصوصا، أما الأدبية فإنها تنحو تجاه تحويل فعل لفظي إلى أثر

---

(1) Dictionnaire Encyclopédique des sciences Du langage Oswald Ducrot, Tzvetan Torodov. Ed Seuil .Paris 1972 P108.

(2) تزفطان تودوروف الشعرية ص 24.

(3) م ن ص 23.

من خلال نسق الأدوات، أي أن اللساني سيتخذ الأدبية موضوعا في تحليله للقصائد[1]، يقول:" إن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب و إنما " الأدبية" أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[2] .أما تودوروف فإن الشعرية عنده لا تهتم بالعمل الأدبي، إنما بخصائصه كخطاب نوعي، و هي بالتالي تلقي عليه الضوء باعتباره أدباً حقيقيا، أما الأدبية فتعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي أو الأدب الممكن[3] ، لذا فهي تسعى إلى " ...اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي، نظرية تقدم جدولا للامكانات الأدبية، كما تظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة".

و يظهر أن كتاب الشعرية لتودوروف هو تخصيص الشعرية كواقعة أسلوبية مستقلة بمكوناتها في النثر السردي، بينما الأدبية لا تظهر إلا كخطاب أدبي له استعداد نحو الدخول ضمن الأثر[4] مغفلا بذلك الخصوصيات اللغوية الشعرية أي "الدال" و منحصرا في زاوية "المدلول"[5] . و الفرق الذي يمكن أن نسجله بين الشعرية و الأدبية هو أن الشعرية تناول لساني للوظيفة الشعرية، في حين أن الأدبية موضوع العلم الأدبي و هي تحتوي على خصائص تخلق عملا أدبيا.

التناول المنهجي للدراسة الشعرية خلال القرن الماضي:

إن تفكير الشكلانيين الذي جاء عقب ثورة ملارميه حول اللغة الشعرية و الذي فرض على الكلمة حضورها الشكلي داخل النسق الشعري دون الاحالة على معناها أو دلالتها، هو ما نتحسسه مباشرة من خلال قراءتنا للنقد العربي القديم المتمحور أساسا في مسألة اللفظ والمعنى، فالمعنى مطروح في الطريق، ما على الشاعر إلا تخير اللفظ[6] ....، و كل منظوم أحسن من كل منثور ، و أن أدنى النظم من حسن الوزن و زينة القافية يقارب به جيد المنثور[7] ، و هذه السعة بينهما في المسافة هو ما يطرح إمكانية قياس مدى التحقيق

---

(1) رومان ياكبسون قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي و مبارك حنوز ط1 1988 دار توبقال للنشر المغرب ص 78.

(2) نصوص الشكلانيين الروس نظرية المنهج الشكلي ص 35.

(3) تزفطان تودوروف الشعرية ص23.

(4) الأثر بمفهوم الوثيقة الأدبية l'oeuvre

(5) رولان بارث درس السيميولوجيا ترجمة عبد السلام بنعبد العالي تقديم عبد الفتاح كيليطو ط2، 1986 دار توبقال للنشر المغرب ص61.

(6) الجاحظ الحيوان ج3 ص 131-132.

(7) بن رشيق القيرواني العمدة ج1 ص74.

الشعري في مقابل المقياس الثابت المتمثل في النثر، فكلما ابتعدت الشعرية عما يساويها بجيد النثر تكثفت و زادت ثخانتها، و كلما اقتربت قلّت كثافتها إلى درجة الاعتراف بها كنظم وحسب.

و ضمن هذه الثنائية، تشتغل المدرسة الشكلانية على اللغة الشعرية في مقابل اللغة اليومية يقول ايخنباوم:" إن الجهود الأساسية للشكلانيين لم تكن تهدف إلى دراسة ما يسمى بالشكل و لا إلى بناء منهج خاص ، إنما كانت تهدف إلى تأسيس أطروحة مفادها أنه يجب دراسة الملامح النوعية للفن الأدبي، لأجل ذلك، وجب الانطلاق من الاختلاف الوظيفي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية"[1] ، و بالتالي ، فإن الثنائية هي المسافة الوحيدة التي يتم عبرها طرح إمكانية العمل لإثبات الشعرية، وقد كتب ياكبنسكي عام 1916 حول اللغة الشعرية والنثرية، كما أنّه صنّفهما من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدة، و يظهر أن نظرة النقاد الشكلانيين التي تعدت إلى اللغة النثرية لم تكن فقط من أجل بناء نظرية شعرية وإنما أيضا لفهم حقيقة الميل الذي برز به المستقبليون نحو خلق لغة "غير عقلية (Transrationnelle) الناتجة عن الكشف العميق و الكلي للقيمة المستقلة للكلمات في هذه اللغة[2] .

- حلقة براغ:

و على خلاف الثنائية، فإن السياق التاريخي عد بمثابة من يوفر المعطيات الممكنة للوصول إلى وحدة الإنتاج الشعري، حيث يتم من خلال هذا السياق تحليل لغة الشعر كقيمة مستقلة بوصفها عملا فرديا ابداعيا يؤدي إلى انتاج لغة تدخل كجزء ضمن التقاليد الشعرية[3] ، ثم تدرس نتائج هذا التحليل على ضوء السياق التاريخي من أجل الكشف عن وحدة الانتاج الشعري[4] ، و على هذا الأساس خرجت الدراسة الشعرية لحلقة براغ من مجال الثنائية، بينما مكّن السّياق التاريخي من إلقاء الضوء على دراسة الشعر.

و لم تبحث حلقة براغ عن الشعرية، و لكنها بحثت عن الخصوصيات المكونة للشعر، فرغم أنها اشتهرت بدراستها الصوتية إلا أن دراسات كثير من أعضائها توسعت في

---

(1) نصوص الشكلانيين الروس نظرية المنهج الشكلي ص 43

(2) م ن . ص 36-37.

(3) د. صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبي ط3، 1985 منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت لبنان ص121.

(4) م ن . ص ن.

لغة الشعر، حيث ركزّت على دراسة البنية الشعرية صوتيا من خلال رصد مبادئ تكرار الحروف و تدويرها، ومفاهيم الإيقاع و النغم التي تم اعتبارها المبدأ الذي يمكّن العناصر الصوتية من الانتظام داخل بنية نفسية موسيقية[1] .

إختصرت حلقة براغ صورة الصراع الصارخ المتوزع بين اعتبار الدراسة الشعرية ضرورية و واجبة من حيث الدلالة الفكرية و الاجتماعية، و بين اعتبار آخر متمثل في ضرورة الدراسة من حيث الشكل، و انحصرت رؤيتها في أن المبدأ الأساسي في فن الشعر هو أن القصد فيه يتركز على الرمز في ذاته أو على التعبير في نفسه[2] ، لكن هذا لا ينفي أن حلقة براغ بقيت دون حدود الوظيفة الجمالية، و إنما تعدت هذه الحدود بكسرها لجدار الانعزال الجمالي، فعلى خلاف الشكلانية الروسية التي لم تعترف بأي عنصر خارج "أدبية الأدب"، دعت حلقة براغ إلى استقلال الوظيفة الجمالية أو إلى اللاانعزالية الأدب، و ينبغي التأكيد على أن هذا الاستقلال سيؤدي فيما بعد إلى اعتبار أدبية الأدب الخاصية الاستراتيجية التي توجه العمل الأدبي كله، وليست فقط المظهر الوحيد له[3] .

و قد ترتب عن هذا الاعتراف – بعناصر خارج الأدبية –أن هناك عناصر مختلفة داخل نظام العمل الأدبي لا يمكن أن تتساوى على حدٍّ واحدٍ و إنما لا بد أن تسيطر مجموعة منها حتى تضمن وحدة العمل الأدبي و تماسكه[4] ،و لهذا فقد منحوا مشروعية للتحليل النقدي لجميع المظاهر الشاملة للأدب كالايديولوجيا أو العاطفة، بشرط أن يتم تناولها كعنصر في البنية الجمالية، و عقب استبعاد المبادئ الشكلية كخلو الأعمال الأدبية من الأفكار أو العواطف و المشاعر، ظهرت في المقابل خصائص الأدب البنيوي المتمثلة في تبيين الغموض، و في وجعرب عدم البحث النقدي على معنى مزيد لا يخطئ للقول الشعري[5] .

و في هذا الانقسام الحاصل بين الولوج في علاقات النص داخليا، و الخروج عبر علاقات النص الغائبة، ما يؤكد نية الاشتغال الثنائي داخل الجمالية المفتوحة على الطرف البنيوي و الطرف (العاطفي – الفكري)، على الرغم من أن استبعادهم لدراسة الشعر في

---

(1) م ن . ص 119.

(2) د . صلاح فضل نظرية البنائية ص 120.

(3) م ن . ص 123.

(4) م ن . ص ن.

(5) Erlich Victor, Russian formalism, Lahaya, 1969 Trad Bercelona 1974 P 287 نقلا عن صلاح فضل نظرية البنائية ص 124

مقابل النثر كان واضحا، لأن اعتدادهم بالطرف الايديولوجي الدلالي الفكري في سياق كسر الانعزال الجمالي يدخل ضمن النثر لأنه من خصوصياته، أما خصوصيات الإنعزال الجمالي تبقى في ظل قائمة الشعر، و بالتالي فإن وقوعهم في المغبة المظلمة لثنائية الانعزال الجمالي واللاانعزال، الدخول والخروج، البنية و خارج البنية ، امتثال الوظيفة الجمالية للداخل واستقلالها، هو وقوع في ثنائية شعر –نثر أصلا.

و يبدو أن جان كوهين أصر على اعتماده البقاء في اشتغاله التنظيري ضمن الثنائية (شعر–نثر) فهو يعتقد أن تحديد الشعرية مرتبط جداً بالتساؤل العميق عن الأساس الموضوعي الذي من خلاله يمكن تصنيف نص ضمن خانة النثر أو خانة الشعر، و هو بالتالي يفترض أن السمات التي تبدو –عقب التصنيف المتوخى – ضمن الشعر، يمكنها أن تغيب في كل ما يُصنَّفُ النثر[1] .

و من هذا المنطلق يتخيل جان كوهين أن منهج المقارنة هو المنهج الوحيد الذي يبرز كضرورة تسمح بتمييز الشعر عن النثر، كما أن هذا المنهج يهيء اللغة النثرية كاستعمال شائع لأن تشكل قاعدة معيارية ثابتة يمكن أن نعتبر القصيدة انزياحا عنها[2] .

و تعتبر اللغة الشعرية فضلا عن كونها عملا أدبيا واقعة أسلعربية، و يتعين علينا أثناء البحث عن هذه الخصوصية الاعتراف المطلق بأن الشاعر لا يتحدث مثلما يتحدث الناس كما يقول جان كوهين بل " إن لغته شاذة، و هذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري"[3] . و يطرح جان كوهين منهجا يتناول من خلاله الشعرية بشكل علمي جدا، فمن أجل خلق قابلية لقياس الواقعة الشعرية كمتوسط للترددات الانزياحية المقدمة من طرفها في مقابل النثر، يطبق جان كوهين نتائج إحصائه للنصوص الشعرية عبر المراحل الثلاث الكلاسيكية و الرومانسية و الرمزية على الأسلوبية، و تتدعم ثقته في ذلك بكون الانزياح يمثل نقطة التقاء الأسلوبية و الإحصاء، حيث تعتبر الأسلوبية بمثابة علم الانزياحات اللغوية، والإحصاء بمثابة علم الانزياحات العامة، و أكثر من ذلك، فإن " بيير كيرو" يعتبر الأسلوب بأنه انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معيار"[4] .

---

(1) جان كوهين بنية اللغة اليومية ص 14–15.

(2) م ن. ص 15.

(3) م ن . ص ن

(4) Problèmes et méthodes de la statistiques linguistiques P.U.P Paris 1960 P19 . نقلا عن بنية اللغة الشعرية جان كوهين ص 16–17

وهذا ما يؤكد إمكانية الاعتماد نظريا على الأسلوب الشعري الذي يعتبر متوسط انزياح مجموع القصائد لقياس " معدل الشاعرية " أية قصيدة[1] التي اعتمدها جان كوهين في كتابه بنية اللغة الشعرية غير أن تكرار الانزياح بشكل استمراري هو ما يدفع الأسلوب الشعري إلى النزول نحو المعيارية – مستوى الاستعمال التواصلي – أو الدخول ضمن اللغة اليومية، وبالتالي يختفي أثره و يختفي معه الأثر الأسلوبي أيضا، لأن استعمال الانزياح سيصبح شائعا وقابلا للفهم المباشر عند المثقف و لا يحدث أيّ صدمة أو أدنى مفاجأة.

و ضمن منطلق الشعرية البنيوية و على ضوء تناول الوقائع الشعرية تناولا إحصائيا عبر المراحل الثلاث للشعر الفرنسي و أخذها بالمقارنة، يشتغل جان كوهين على عينة من الصور البلاغية القديمة التي اقتصرت على التصنيف النظري دون أن تبحث عن البنية المشتركة التي تجمع بين الصور المختلفة ، و هذا ما بعث في نفس كوهين نية البحث في ضوء المعرفة اللسانية الحديثة عن فعالية الصفة المشتركة بين القافية و الاستعارة و التقديم و التأخير التي تنحصر في رأيه عند نقطة خرق قانون اللغة أو المعيار، أو الانزياح الذي يضع الشعر نقيضا مخالفا أو محطما للنثر من حيث أنه يعيد البناء المتوقف فقط على عدم الدخول في بؤرة ما هو غير معقول أو ما من شأنه أن يخلق استعدادا مخففا لقبول التأويل.[2]

التناول الألسني البنيوي للشعرية:

بإمكاننا الاقتناع بأن دراسة الشعرية وفق ثنائية نثر–شعر لم تكن لتظهر كمنهج يطرح نظاما لسانياً معيناً ذا قيمة مستقلة لولا أن المسألة اللغوية الجديدة أصبحت تتعلق بإشكالية العلاقة بين الدال و المدلول، فهذا الطرح هو الذي دفع الفكر نحو التطلع إلى طبيعة اللغة الشعرية.

و قد بدا جيدا أن الشكلانيين بدأوا يأخذون و جهة نقدية جديدة مقارنة بمراجعة الجو الأكاديمي السائد أنذاك. حيث قامت هذه المجموعة المكونة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو بمحاولات للقضاء على المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية، خصوصاً بعد انضمام كوكبة أخرى من دارسي اللغة التي على إثر انضمامهم تألفت جمعية دراسة اللغة

---

[1] ن م ص 17.

[2] م ن. ص 5 – 6.

الشعرية أصبحت تعرف باسم (أوبوجاز Opojaz)[1] ،و قد توجهت أبحاثهم نحو اللسانيات التي توازى تطورُها بتطور الشعر، يقول ايخنباوم:"بينما كان من عادة الأدباء التقليديين توجيه دراساتهم نحو تاريخ الثقافة أو نحو الحياة الاجتماعية فإن الشكلانيين و جهوا أبحاثهم نحو اللسانيات التي كانت تظهر كعلم يواكب نظرية الشعر في مادة الدراسة"[2].

كيف يدرس الشكلانيون ؟

لقد عاين الشكلانيون في دراستهم للشعر كل ما له علاقة بشكله و بنائه و لم يرجعوا المعنى إلى ما تؤديه الجملة و إنما إلى ما يؤديه النظام الصوتي و الفونولوجي و المورفولوجي للجملة وإلى طبيعة الصور و الايقاع و النغم المتوخاة في النظم الشعري، و يرى الشكلانيون أنه من الضروري اعادة ترتيب الرؤوس التنظيرية فيما يخص البحث الشعري، و أن المسألة النقدية أصبحت تتأرجح على مبدأ ذاتية الصوت، و تتردد على التفاعل المعقد للقافية و السجع والوزن، و استخلص الشكلانيون تبعا لهذا التفكير بـ":... أن اللغة الشعرية ليست فقط عناصر لهارمونية خارجة، و أن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فحسب، بل إن لها في ذاتها معنى مستقلا"[3] .

أما أوبريك في كتابه " تكرار الأصوات" فإنه بنظرة لسانية وجيهة يؤكد على ضرورة عدم اهمال الرأي القائل بأن للأصوات معنى في ذاتها، إنما الاشتغال الصوتي البنائي يعود إلى التفاعل الحاصل بين القوانين العامة لها، يقول: مهما تكن الطريقة التي ينظر بها إلى العلاقات بين الصورة و الصوت، فإنه لا ينبغي تجاهل أن الأصوات و الأسجاع (consonances) هي ليست مجرد ملحق ترخيمي محض، بل هي نتيجة تصميم و تخطيط شعري مستقل، إن الصفة الصوتية للّغة الشعرية لا تستهلك في الأنساق الخارجية للهارمونية، و لكنها تمثل نتاجا معقدا لتفاعل القوانين العامة لها، أما القافية و الجناس فهما ليسا سوى تجلٍّ ظاهري، و حالة خاصة لقوانين الترخيم الأساسية"[4] .

يصبح الصوت بهذا المفهوم الركن الأساس الذي تنبني عليه الشعرية، بصفته الانعكاس المعقد لتفاعل القوانين داخل النص الشعري، و يظهر أن " أو بريك " قد تفطن إلى أهمية

---

[1] د. صلاح فضل نظرية البنائية ص 45.

[2] نصوص الشكلانيين الروس نظرية المنهج الشكلي ص 36.

[3] م ن. ص 38.

[4] أو بريك O .Brik تكرار الأصوات كراس 2 بتروغراد 1917 نقلا عن نظرية المنهج الشكلي ص 39.

الصوت و ذاتيته ايضا قبل الشروع في البحث و التنقيب في علم الأصوات بعد عام 1928 الذي نظر فيه تروبتسكوي هذا العلم الجديد، و بالتالي فإن الصوت يصبح بنية ضمن بنى اللغة الشعرية لا يمكن الاستغناء عنها حسب ما كان يريد أن يبرزه " أو بريك " دائما إلى جانب "ياكبسون "[1] .

أما حلقة براغ فقد حاولت دراسة جميع مستويات لغة الشعر المرتبطة بالبناء حيث انطلقت من فكرة أنه لا يمكن فهم عناصر العمل الشعري المختلفة خارج نطاق العلاقات المشتركة، فالعمل الشعري هو بنية وظيفية بالدرجة الأولى[2] و تماما مثلما ركز أو بريك على الصوت من أجل الكشف عن اشتغال البنى العميقة للنص، أولت حلقت براغ اهتماما بالقيم الصوتية أيضا، و لكن من أجل الكشف عن النظم الصرفية و النحوية و الأسلوبية و حتى المعجمية، فاستغلالها مثلا لشبكة توازي أبنية الصوت المختلفة، لم يكن من أجل البحث عن تفاعل القافية ضمن هذا التوازي، و إنما البحث عن تفاعل النظم الأخرى لمستويات ما فوق الصوت (الصرف – النحو – الأسلوب – الدلالة – المعجم)[3] .

و قد بحث صمويل ر. ليفن في كتابه البنيات اللسانية في الشعر عن الازدواج الحاصل في البنية الصوتية للشعر و الناتج عن التماثل المتكرر، من حيث أنه رصد لهذا التكرار آليته الرتيبة، أما عمل جان كوهين، فيمكن أن نعتبر عمله النقدي " بنية اللغة الشعرية " انفلاتا من الأحادية المنهجية، حيث تمكن من استخدام جميع المعارف البلاغية الشعرية للسانية المنطقية التداولية والرياضية (الاحصاء) أيضا، كما استفاد من مقترحات النحو التوليدي فضلا عن الاشارات النفسية التاريخية و الاجتماعية[4] ، فاشتغاله لم يكن على صعيد الأبعاد الصوتية (التجانس الصوتي) والدلالية، و إنما أيضا على صعيد البلاغة (الاستعارة) و النحو (التقديم، التأخير و الاسناد).

---

(1) Oswald Ducrot Tzvetan Torodov Dictionnaire Encyclopédique des sciences du Langage ed seuil Paris 1972 P 110

(2) د. صلاح فضل نظرية البنائية ص 119.

(3) م ن . ص 119 – 120.

(4) جان كوهين – بينة اللغة الشعرية– ص 8

و لا شك أن مثل هذه المصادر النقدية المتعلقة بدراسة اللغة الشعرية قد انطلقت في كل مسلماتها من المبدأ اللساني الذي كان يشتغل عليه دوسوسير في بداية القرن الماضي، و هذا ما أشار إليه جان كوهين بقوله: " إن اللسانيات قد صارت علما يوم تبنت مع سوسير مبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، و يجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه، فالشعرية محايثة للشعر، ويجب أن يكون هذا مبدؤها الأساسي، و هي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شكل من الخاصة"[1].

وبالتالي فإن المادة الوحيدة التي يطرحها كلا الميدانين هي اللغة ، أو بالأحرى هي العلاقات اللسانية داخل النظام اللغوي.

و يحرص ياكبسون فيما يتعلق بالإبداع على الاهتمام بجدية كبيرة بالمظاهر البنائية للغة عموما و بالنحو ووسائله المستخدمة في الشعر خصوصا، كما أنه على العكس من ذلك، لم يُلقِ أي اعتبار كبير لقضايا العروض و المقطعية الشعرية، و للجناسات و الإيقاعات، و لمشاكل معجم الشعراء[2] .

و قد عمل ياكبسون على توحيد اللسانيات و الشعرية توحيداً وثيقاً و قد أثنى على مجهوداته رولان بارث خصوصا ما تعلّق بمحاولة ياكبسون بـ " ربط العلم الأكثر صرامة بعالم الابداع "[3] .

و في مقالة بعنوان اللسانيات و الشعرية نشرها ضمن محاضراته العامة، طرح تساؤلا عميقا حول موضوع الشعرية، أو ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ و بالتأكيد فقد ألحق الشعرية بالموقع الأول بين الدراسات الأدبية، لأن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يميز فن اللغة عن سائر الفنون و مختلف أنواع السلوكات اللفظية و قد حدد يابكسون مجال اهتمام الشعرية بقوله:" تهتم الشعرية بمسائل البنية اللسانية (...)، و بما أن اللسانيات تعتبر العلم الشامل للبنى اللسانية، فإن تبعا لذلك يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات "[4].

---

[1] ن م ص 40

[2] رومان ياكبسون قضايا الشعرية ص 79

[3] م ن .ص ن.

[4] R. Yakobson Essais de linguistique générale.. Edition minuit 1978. P210

و لا شك أن كل تحديد للشعرية صار يرتبط بمفهوم العلاقات و أنظمة اشتغالها داخل الخطاب، و الواضح أن كل من كان يطمح إلى اكتناه هذا الموضوع (الشعرية) كان ينتهي إلى اللسانيات البنيوية أخيرا، فابتداءً بعبد القاهر الجرجاني إلى دوسوسير ، نهاية برولان بارث وجوليا كريستيفا، كلهم تطرق إلى دراسة العلاقات أو اكتشاف الماهية اللسانية البنيوية للشعرية.

ولقد انتهت الدراسات اللسانية، خصوصا تلك التي قام بها رومان ياكبسون و أتباعه، إلى اعتبار مبدأ التنظيم و التنسيق سمة أساسية مميزة للغة الشعر[1] ، و حاولت دراسات كثيرة، من أبرزها دراسات لوتمان"أن تكتنه أنماط التنظيم المتعددة صوتيا و تركيبيا و ايقاعيا، مظهرة طغيانها على لغة الشعر"[2] . و دراسات صمويل رليفن حول مفهوم الازدواج للألفاظ نفسها.

و قد ألح يوري لوتمان على ضرورة دراسة الوظائف الفنية التي تؤديها المقولات النحوية في الشعر، و هذا الانتهاء الواضح إلى اللسانيات هو ما يتراءى أيضا في مقال "اللسانيات في الشعرية" حيث اعتبر إ.أ ريتشاردز أن الكشف عن العناصر الشعرية التي تتسرب إلى الحيز الإنفعالي للقارئ بدون وعي هو ما يمكن أن يطوِّر ملكة قراءة جيدة و صائبة و أكثر تمييزا[3] .

لقد بدا واضحا الآن، أن الشعرية موضوع من مواضيع الدراسات اللسانية، لكن هل يمكن أن نعتبر الواقع المشترك بينهما المتمثل في اللغة كموضوع دراسة هو السر العميق لبداية هذا الإشتراك الحتمي بين الميدانين؟

بدون شك، إلا أن هذا الإشتراك يتخذ وجهة سببه من ناحية مسألة العلاقة بين الدال والمدلول (أو إشكالية العلاقة بين اللفظ و المعنى كما رأينا) لا أقل و لا أكثر، من حيث الاهتزاز المفاجيء في علاقتهما، أو الصدمة الناتجة عن تغير الأسس الاجتماعية أثناء أواخر القرن التاسع عشر.

إن الدليل في وقت ما، كان ضحية الثقة المكدسة التي اجتهدت في تنميتها التجليات الثقافية الخاضعة لسلطة نمطية العصر الكلاسيكي المحمولة على مجهود إخفاء كل تضخم موهوم، وتعززت ثقة هذه الكلمة المتواطئة مع الورق، و تطوّر نفوذها و زادت سلطتها ذات

---

(1) كمال أبو ديب في الشعرية ص 84-85.

(2) م ن . ص ن.

(3) رومان ياكبسون قضايا الشعرية ص 79-80.

القيمة الواقعية بداية مع ظهور الفلسفة الوضعية و الواقعية، السياسة الليبيرالية، التوجه النحوي اللساني القديم (فقه اللغة) و المنهج الذري في الفيزياء[1] .و بعد انبجاس الظاهراتية الحديثة، فإنها باغتت التوجه نحو التواطؤ الواقعي و ذلك بكشفها عن الاختلافات اللسانية خصوصا حينما اقتصر الأمر على توضيح الفارق الأساسي الذي يفصل بين الدليل و بين الشيء المعين، بين دلالة كلمة ما و بين المحتوى الذي ترمي إليه هذه الدلالة[2] .

أثناء هذه الفترة كان سوسير يهيء أفكاره اللغوية وفق منهج جديد متعلق بالعلامة، هذا المنهج الجديد هو الذي سيصبح فيما بعد محور الاشتغالات البنيوية في دراسة الشعرية، و قد رأينا كيف أن مجمل الآثار الأدبية وجهت عنايتها في دراسة الشعر للسانيات، بل في دراسة موضوع العلاقة بين الدال والمدلول الذي قلص من حجم المفارقة بين العلمين اللسانيات والشعرية كغرض مطلوب.

إن مسألة الدليل le signe انفصلت تماما عن أسار الواقع و تخلصت من شباك سلطة الكلاسيكية، بينما بدأت تأخذ وجهة نحو ذاتها، نحو طبيعة إدراكها. و هذا ما كان يلح عليه الشكلانيون فيما رأينا من قبل، حين ارتبط الدليل بالغائية الجمالية، و قد بين ياكبسون ذلك حين تساءل في مقالته "ما هو الشعر" عن كيفية تجلّي الشاعرية و انبثاقها فيقول إن الشاعرية "...تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة و ليست مجرد بديل عن الشيء المسمى و لا كانبثاق للانفعال، و تتجلى في كون الكلمات و تركيبها و دلالتها و شكلها الخارجي و الداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص و قيمتها الخاصة"[3] .

و يوضح ياكبسون سبب الاعتبار الضروري بكون الدليل لا يلتبس بالشيء فالوحدة الدالة تستقل في عملية الادراك (الجمالي الشعري) بوصفها وحدة ذات كينونة مستقلة، و ليست مجرد شيء بديل يدخل ضمن علاقة الاختلاف مع المسمى المبدل منه، كما تدخل ضمن هذه العلاقة أيضا الجملة بجميع مستوياتها التي تخلق لنفسها الوزن الخاص و القيمة الخاصة في مقابل أن تكون مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، و يبدو أن التعارض بين الدليل و المفهوم ضروري لإقامة بنية اختلاف ممكنة.

---

[1] م ن. ص 18.

[2] م ن. ص ن.

[3] م ن . ص 19.

فالإدراك المباشر يقوم بين الدليل و المفهوم باعتبار المطابقة الموجودة بينهما (أ هو أ1) غير ان التعارض الذي يقضي بانتفاء هذه المطابقة و بإلغائها بحيث يفضي بشكل حتمي إلى القول إن (أ ليس هو أ1) هو ضروري جداً[1] ،لأن التطابق لا يكون إلا إذا كان الطرفان مختلفين أساسا (هايدغر) ، حيث يتم تهديم التطابق الذي من شأنه أن يورط المفهوم و الدليل في علاقة رتيبة وآلية جدا، و من ثم اغتيال الوعي بالواقع، و العودة إلى الحالة الأصلية الأولى إلى الاختلاف.

و يرى ياكبسون أن رهان التعارض حتمي وناجح، إذ بدون النقيض لا وجود لمجموع منسق من المفاهيم، و لاوجود لمجموع منسق من الدلائل[2] .

إن الخروج من حدود دائرة الآلية الرتيبة للدليل بمفهومه إلى الاستقلال الممكن لهذه الآلية. و التعارض الضروري لها، و النقيض الطارئ عليها هو ما يحدد ضرورة البحث عن منهج لغوي جديد مغاير تماما للدراسات اللغوية القديمة خصوصا حين يتعلق الأمر بهذا التحول الجديد أو الانحراف في معاملة الدليل بمفهومه، و رغم أن ياكبسون يفكر بالتعارض و النقيض كمبدأين أساسين لخلق تناسق في مجموع المفاهيم و الدلائل، إلا أن سوسير كان قد تحدث عن التوازي في النظام اللغوي سابقا المتمثل في تآلف الدال و المدلول بشكل إيجابي بالرغم من أنهما لو وصفا على حده، فإنهما سيكونان في اعتمادهما على الفوارق سلبيين تماما، هذا التوازي هو أهم ما يميز المؤسسة اللغوية التواصلية، أي التآلف المحكم الذي فرضته ميتافيزيقيا اللغة، أو التوازي الذي يجمع بين مجموعة الفوارق الصوتية الشكلية البنائية مع مجموعة أخرى من الفوارق الدلالية الفكرية: و نبين تفكير ياكبسون النقيض لمسار تفكير سوسير :

[ياكبسون]:

آلية العلاقة الرتيبة بين الدليل و المفهوم ←——— الاستقلال و التعارض بينهما

[سوسير]:

الاختلاف الميتافيزيقي بين الدال و المدلول ←—— التآلف المبني على تقابلات داخل النظام اللغوي

---

[1] م ن. ص 20.

[2] م ن . ص 18-19.

لا شك أن هناك تعارضا بين سوسير و ياكبسون، غير أن هذا التعارض يعود أصلا إلى طبيعة اشتغال سوسير على نظام اللغة التواصلي بينما ياكبسون يشتغل على نظام اللغة الجمالي، أي يعود إلى منهج دراستهما في الواقع، و بطبيعة الحال فإن دراسة اللغة الجمالية لا يمكنها أن تنشط ضمن دائرة اللسانيات التواصلية، لطبيعة النظام اللساني المتوخى في كلا النوعين، لكن يمكن للدراسة الجمالية أن تستلهم بريق الدراسات اللسانية في اللغة التواصلية اليومية من حيث ترقى نحو درجة علمية أكبر و أوفق.

الوظيفة الشعرية أو شعرية ياكبسون:

بدأ ياكبسون يشتغل نقديا في الفترة التي كان منضما فيها إلى المدرسة الشكلانية، وخلال عقود عمله النقدي لاحظ أن الدراسة اللسانية ضرورية للشعر فمن جهة يرى أن على علم اللغة أن يدرس بطبيعة الحال، الدلائل اللفظية في كل حالاتها الوظيفية و التركيبية، و هذا ما يستلزم التطرق الهام للوظيفة الشعرية باعتبارها عنصرا مكونا لكلام كل كائن إنساني، ولأن هذه الوظيفة تعمل على إبراز موقفها تجاه الدليل اللفظي باعتباره وحدة ما بين الدال و المدلول، أي أنها تكسر هذه الوحدة، فإن على اللغة الشعرية أن تترك اللسانيات كل الحرية لتضيء عتمات بنيتها، كما أنه في المقابل لا يمكن أن تهمل اللسانيات حقلا خصبا و مهما للدراسة مثل حقل اللغة الشعرية، و بالتالي لا يمكن القيام بأي عمل لساني لغوي اطلاقا دون دراية أو امتلاك تجربة في الشعرية و من جهة أخرى لا يمكن أيضا الخوض في مجال الشعرية دون معرفة سابقة بالدراسة العلمية للغة، لأن ذلك يعود في رأي ياكبسون إلى كون الشعر فن لفظي، و هو بالتالي يستدعي قبل كل شيء استعمالا خاصا للغة[1] .

و يبدو أن بنية التفكير فيما يخص علاقة اللسانيات و الشعرية عند ياكبسون محصورة بدءا بمحاولة الكشف عن النقاط العميقة التي تنظم الاشتغال اللساني و الاشتغال الشعري النقدي، ففي مقال نشر له ضمن كتاب محاضرات في اللسانيات العامة بعنوان اللسانيات و الشعرية، حاول أن يخلق علاقة اللسانيات بين الميدانين؛ إذ أن التأكيد القاضي بإبعاد الشعرية عن اللسانيات في رأيه لا شيء يبرره إلا حينما يجد مجال اللسانيات نفسه محصورا حصرا مبالغا

---

[1] رومان ياكبسون قضايا الشعرية ص 77

فيه[1] ، ويرى ياكبسون بخصوص هذه العلاقة أن الدراسات الادبية بما في ذلك الشعرية تدور حول مجموعتين من المشاكل: مشاكل تزامنية و مشاكل تعاقبية تماما كما تدور حولهما اللسانيات، فالوصف التزامني للدراسة الأدبية لا يتناول نتاجا ادبيا لفترة معينةو إنما جزءا من التراث الأدبي الذي بقي حيا، ومثلما لاينبغي خلط اللسانيات التزامنية بما هو سكوني، كذلك لا ينبغي خلط الشعرية التزامنية بالسكوني حفاظا على تميز الأشكال التجديدية لحقبة معينة، ثم إن الدراسة التاريخية للشعرية كما في اللسانيات لا تهتم بالتغيرات فقط، و إنما تأخذ على عاتقها بالدراسة جميع العوامل المستمرة والدائمة و السكونية، و على هذا الأساس، تصبح الشعرية بهذا النظام علما قائما بذاته له أسسه ومناهجه[2] .

و لكي يصل ياكبسون إلى التأكيد الفعلي للعلاقة الموجودة بين الميدانيين يضع الشعرية كوظيفة ضمن الوظائف اللسانية الأخرى، ثم يقدم دراسة عن السياقات التي تشتغل داخلها هذه الوظائف بشكل لساني.

و يطرح كمال أبو ديب في كتابه " في الشعرية" مقياسا نسبيا للشعرية حيث يختصر من خلاله جميع التوجهات اللسانية التي سبقته في تنظير هذا الموضوع، خصوصاً حين يربط طبيعة الشعرية بمسألة تواجدها اللغوي، أو بتجسدها الطاغي في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى[3] ،

و يرى كمال أبو ديب أن الشعرية إحداث ارتداد أو اهتزاز ليس على مستوى النص الشعري فحسب، و إنما أيضا على مستوى التجربة و التلقي كذلك، و يرى أن هذا الاهتزاز يعد بمثابة وحدة كلية ذات شمولية في التجربة تحتوي على خصوصيات من بينها الشعرية.

إن طرحه فيما يبدو يكاد يتفق مع ما طرحه تزفطان تودوروف حول ما يسمى بالعجائبي، حيث يرى تودوروف أن العجيب هو كل نتيجة لتجربة الاهتزاز التي تتردد ضمن لحظة التقبل في سياق تلقي النص الخرافي.

يقول كمال أبو ديب:

" الشعرية ، وظيفة من وظائف ما أسميه الفجوة، أو مسافة التوتر، و هو مفهوم لا تقتصر فعاليته على الشعرية بل إنه لأساسي في التجربة الانسانية بأكملها، بيد انه خصيصة

---

(1) Roman Yakobson, Essais de linguistique générale, P 212

(2) م ن . ص ن.

(3) كمال أبو ديب في الشعرية ص 21.

متميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن – وقد يكون نقيضا لِـ– التجربة أو الرؤية العادية اليومية"[1] .

و يبدو أن هذا التمايز في حقيقة الأمر هو استعادة لشكل من أشكال الانزياح لجان كوهين[2] الذي ظهر في صور مختلفة مثل المفارقة الضديةParadox التغريب الذي يتموضع ضد المألوفية اللاتلاؤم ، و باختصار، يحتلُّ مفهوم التضاد عبر كامل كتاب الشعرية السياق الموحد الذي يشكل للشعرية تواجدها المكثف، بل و أيضا التماثل من جهة اختلاف الطرفين وتضادهما في العمق، إن التضاد أو بعبارة أخرى الإنزياح هو ما اصطلح عليه كمال أبو ديب بـ "الفجوة – مسافة التوتر".

و ما يمكن استنتاجه عبر هذا المدخل هو أنه بكثرة المدارس اللغوية الحديثة فإن الشعرية تكاد تقف على مقام مفهومي ثابت هو مقام الضدية بخلاف مقام التشاكل في النقد العربي القديم.

و تتشكل الشعرية وفق المفارقة الآتية:

1. هدف الذات المكلمة ضد طبيعة هدف المتلقي
2. غائية العمل الأدبي ضد أن يكون وسيلة
3. جمالية العمل الأدبي ضد أن يكون جافا
4. النظام اللساني المغاير جدا للتجربة الذهنية
5. النظام اللساني المفارق لليومي التواصلي.

ويمكن أن نستخلص من هذا المدخل أن المدارس اللسانية و الأدبية قد نظرت خلال القرون الماضية إلى الشعرية وفق ثنائية شعرية – نثرية أو وفق ثنائية شعرية – أدبية، وتوصلت إلى إعتبار الشعرية منهجًا لسانيًا مرةً وواقعًا أسلوبيًا مرةً ثانية وجنسًا أدبيًا مرة ثالثة.

ويتضح هذا الإعتبار جليًا من خلال الجدول الآتي :

---

[1] م ن . ص 20.

[2] حتى و إن كان قد أقرّ بأنه لم يطّلع على عمل جان كوهين بنية اللغة الشعرية إطلاقا، إلا بعد إتمامه هذا الكتاب

1 - ثنائية شعرية - نثرية :

المدارس اللسانية	الشعرية	النثرية
شكلوفسكي	- يعود إلى الطابع المحسوس لتركيبهما وألفاظهما وبنية إنتظامهما الصوتي والتلفظي و الدلالي أيضا.	
جاكبنسكي	- غايتها جمالية صرفة . - للتمثيلات الألسنية داخلها قيمة مستقلة.	- غايتها عملية. - ليست إلا وسيلة اتصال.
تودوروف	- الإهتمام بالتوزيع الصوتي. - تكون أكثر نسقية. - هي خطاب زائد انبنائه.	- تكون أقل نسقية.
ياكبسون	- الشعرية تحقيق لاستقلالية الكلمة. - تتجه في الحد الأقصى نحو الكلمة الصوّاتية.	- تهتم بالكلمة.
شليغل أوغست ويلهلم	- خطاب غايته في قائمة في ذاته. - مغرق بالنبرة الغنائية.	- خطاب غايته قائمة في موضوع خارجي. - فاقد لنبرة الغنائية.

2 - ثنائية شعرية - أدبية :

المدارس اللسانية	الشعرية	الأدبية
تودوروف	- قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية . - تتحمل مشروع تفجير اللغة من	- تتمتع بمدى المغايرة العميقة للنظام اللساني عن النظام المستعمل بهدف التوصيل، حيث تكتسب

	خلال بثها للقوانين التي تمكنها من ذلك ومعرفة حقيقة العلاقات التي تخلق تفاعلا ذا طابع جمالي. - تسعى إلى اكتناه بنية العمل الأدبي ومعاينته وفق معطياتها اللسانية فهي مقاربة للأدب. - لا تهتم بالعمل الأدبي، إنما بخصائصه كخطاب نوعي. - تخصص الشعرية كواقعة أسلوبية مستقلة بمكوناتها في النثر السردي. - الإهتمام بالدال.	المكونات اللسانية لنظام " الأدبية " قيمة مستقلة. - يفتح واجهة على احتمال لغة غنية بذاتها أو بفيزيائيتها المكونة لها. - تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي أو الأدب الممكن. - الأدبية لا تظهر إلا كخطاب أدبي. - الإهتمام بالمدلول .
رومان ياكبسون	- دراستها لسانيًا بكونها وظيفة.	- تنحو تجاه تحويل فعل لفظي إلى أثر من خلال نسق الأدوات.
جان كوهين	- علم الأسلوب الشعري. - الشعرية انزياح.	
كمال أبو ديب	- الفجوة - مسافة توتر	

فأما الشعرية كمنهج، فقد حمله تودوروف وياكبسون عملية رصد قوانين تفاعل العناصر المكونة للعمل الأدبي، ومعرفة حقيقتها، كما أنه يدرس الشعرية كوظيفة داخله (العمل الأدبي)، ولهذا يسمي جان كوهين الشعرية بعلم الأسلوب الشعري .

أما الشعرية كواقع أسلوبي، فإنها تهتم بالأصوات وطريقة توزيعها، وتهتم بتحرير قيم التمثيلات الألسنية عمومًا.

وأما الشعرية كجنس أدبي فهي التي تهتم بالدال دون المدلول، حيث تصبح غايتها قائمة في ذاتها.

الفصل الأول

ماهية الإنشاد – الإلقاء

تمهيد :

يعتبر ابن خلدون أول من لفت الإنتباه إلى مسألة الفرق الموجودة بين الكلام المنطوق والكتابة[1] في المقدمة، وليس دوسوسير كما يدعي في ذلك بعض الكتاب الغربيين شأن والترج أونج، فقد وضع ابن خلدون فصلين لهذه المسألة، " فصل في أن الصنائع تكسب صاحبها عقلا وخصوصا الكتابة والحساب " و "فصل في أن الخط والكتابة من عداد الصنائع الإنسانية ".[2]

وقد تحدث ابن خلدون عن الملكة اللسانية بكونها تنشأ بفضل السماع، فهو يرى في أكثر من موضع من المقدمة " أن السمع أبو الملكات اللسانية "، لكن لا ينفي بأن الكتابة لها أثر على هذه الملكة [3] .

ويعتبر فردينان دوسوسير من بين من لفت الإنتباه إلى الكلام الشفاهي أو المنطوق من جهة الغرب، وأول من لفت النظر إلى منهج تناوله بالدراسة اللسانية عموما، حيث لاحظ أن هناك ميلا مستمرا لبعض الدارسين نحو التفكير في الكتابة باعتبارها الشكل الأساسي للغة، وهو يراها حسب ما أورده والترج.أونج ذات عيوب وأخطار متزامنة، ولكنها تبقى بالنسبة إليه نوعا مكملا للكلام الشفاهي، وليست أداة تحويل للتعبير اللفظي[4] ، ولهذا السبب فإنه يولي اهتماما للمنطوق بخاصة، غير أن ما ورد في محاضرات اللسانيات العامة يثبت ما يشبه العكس، فدوسوسير يقول " و لئن كانت الكتابة في حد ذاتها لا تمت إلى نظام اللغة الداخلي بصلة فيستحيل علينا أن نسقط من حسابنا هذه الطريقة التي نصوربها اللغة على الدوام، فيصبح من الضروري إذن أن نعرف فائدة الكتابة و عيوبها و مخاطرها "[5] ، وهو بهذا القول لايهمل الكتابة، وإنما يدعو إلى الإلمام بفوائدها .

---

[1] يعتبر القاضي عبد الجبار الأبادي المعتزلي (320-415) أول من أعطى الكلام أولوية الإهتمام على سائر الأنظمة العلامية الأخرى و أشار إليها الجاحظ إشارة خفيفة في الجزء الأول من الحيوان (السماع و الكتابة) فالإنسان لا يعلم حتى يكثر سماعه" راجع ج1 ص55.

[2] ابن خلدون المقدمة ص 272

[3] م ن . ص ن

[4] والترج.أونج الشفاهية و الكتابة ص 51. ترجمة د.حسن البنا عز الدين . مراجعة د. محمد عصفور . فبراير 1994 د ط .المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت . ص 51

[5] فردينان دي سوسير دروس في الالسنية العامة تعريب : صالح القرمادي محمد الشاوش محمد عجينة دط 1985 الدار العربية للكتاب تونس ص49.

وقد عمل علماء اللغة على تطوير الدراسات التي تبحث عن مركزية الصوت أو الطريقة التي تتمركز فيها اللغة داخل الصوت، ضمن علم وظائف الأصوات، وقبل ذلك، أصر الإنجليزي هنري سويت (1845–1912) في مرحلة دوسوسير وهي مرحلة تبدو مبكرة[1].

على أن " الكلمات مصنوعة من وحدات صوتية وظيفية أو فونيمات وليس من حروف "[2].

وقد أعطى دوسوسير وأتباعه " الأفضلية المطلقة " للغة المنطوقة عارضين عن الكتابة التي ليست سوى محاولة لتسجيل الأصوات المنطوقة على أشكال ورموزمعينة، وقد بحث سابير و هوكت وبلومفيلد علماء اللسانيات الأمريكيون في اللغة المنطوقة، وقد نفى بلومفيلد نفسه عن أن يكون الشكل المكتوب لغة يتداولها الناس بل إنه "...طريقة لتسجيل اللغة بواسطة إشارات ورموز مرئية "[3]

ولعل أول بحث حظيت الشفاهية باهتمامه هو لميلمان باري في أوائل العشرينات من القرن الماضي بجامعة كاليفورنيا، فقد قام بصياغة النظرية الشفاهية في صورتها الرسمية الأولى إلى جانب تلميذه ألبرت لورد من خلال دراسة الشعر الهوميري، ومعاينة شكله، ومساءلة بنائه والذي يطرحه الشكوك حول ما إذا كان قد أُنْشِئَ شفاهيا أوكتابةً، وتحوّل السؤال بعد ذلك بداية مع ألبرت لورد عن هوية هوميروس القديم وهوية ما أبدعه (الإلياذة –الأوديسا) إلى سؤال جديد عن التقليد الشفاهي وحقيقته، وفي هذا السياق توالت أبحاث كثيرة خاض غمارها باحثون من مثل جودي ووات (73–1977)، هافلوك (63 –1973)، والترج أونج (67 –77 –82 – 1988)، جومبرز (1980)، كاي (1977)، أولسون (1977).

ويرى والترج أونج أن اللغة ظاهرة شفاهية بالدرجة الأولى، فزيادةً على تواصل الكائنات البشرية من خلال استخدامها لحواسها الخمس، خصوصا البصر،واستخدامها أيضا للتعبيرات الجسدية غير الشفاهية، يرى أن الصوت المنطوق هو الوسيلة المثلى للإتصال، وهو(الصوت) لا يتسع للإتصال فحسب، وإنما يتسع لجملة الفكر المرتبطة به [4] .

---

[1] والتر.أونج – الشفاهية و الكتابة – ص 52

[2] ن م . ن ص .

[3] Ploom Field , Language . The university of Chicago USA (1984 : P281) . نقلا عن د. مازن الوعر دراسات لسانية تطبيقية ط1 1989 طلاس للدراسات و الترجمة و النشر ص 78.

[4] والترج أونج – الشفاهية و الكتابة – ص 53.

ويمكن أن تعطي الكتابة دفعا خاصا وقويا لإمكانات اللغة المنطوقة، حيث لا تحصر الكلمة بمكان ما فحسب، وإنما تعيد بناء الفكر من خلال استثمار المعطيات اللغوية وتنميتها. كما يمكن للشفاهية في ظل المكتوب المحيط بها من كل جانب في هذا العصر، أن تستمر في بناء لغوي جديد يحققه التواصل الكلامي الذي يتبدل وفق المراحل الزمنية المتغيرة، كما أنها تحافظ على ماهيتها من خلال الصوت، فالصوت يبقى الموطن الطبيعي للغة، وتبقى الكلمة المنطوقة تمارس حضورها وحياتها أيضا داخل فضاءات الكتابة .

فالنصوص المكتوبة إذاً، مرتبطة بصفة إضطرارية بعالم الصوت، لأن معناها في صوتها،وقراءة "النص" لا تتم إلاعبر تحويل النص إلى مساحة صوتية شفاهية سواء في الخارج أوفي الداخل(الخاطر)[1]، وحتى أثناء ممارسة الكتابة، لايمكن إطلاقا عزل الصوت عن هذه الممارسة، لأن إختبار المعنى المطروح في الأشكال الكتابية يعتمد على النطق الصوتي أساسا .

ويقسم والترج أونج الشفاهية إلى قسمين؛ شفاهية أولية، وشفاهية ثانوية، ويرى أن الشفاهية التي لم تمسها تجربة الكتابة، أو أي خبرة أو معرفة بالكتابة والطباعة هي شفاهية أولية، أما الشفاهية الثانوية فهي التي تتميز بها الثقافات التكنولوجية الحديثة، وهي شفاهية ترتكز على الخبرة والإستفادة من الكتابة، رغم أنها لا تزال تحتفظ ببقايا الشفاهية الأولية[2].

وإذا سلمنا بهذا التقسيم، فإننا سنفترض أنه ليس بالإمكان أطلاقا أن يتمتع الإنسان الحديث بسمع خالص و مشابه تماما للسمع الأولي القديم، وبالتالي، فسماعنا حديثاً لما يلقى يختلف بنسبة كبيرة عن السماع الأولي- العربي الجاهلي والإسلامي إلى ما قبل التدوين - كما كان يلقى عليه. كما أن سماعنا الحديث لنص أنشئ أساسا في سياق الشفاهية الأولية - كنصوص المعلقات السبع - سيختلف أيضا عن سماعه أول مرة أثناء إنشاده من فم صاحبه.

إن هذا يعود أساسا إلى احتفاظ الكتابة بمرئية رموزها التي تجعلنا نفكر فيها من حيث هي علامات مرئية لها إشارات متفقة يمكن لكل واحد منا أن يلمسها منقوشة في ذهنه وفي نصوصه وكتبه أيضا[3] وإلى تأثير هذه الرموز على طريقة التفكير، فالشخص الكتابي لا يمكنه أن يسترجع الإحساس الكامل بما تمثله " الكلمة " للشفاهيين الخلّص أو الأوائل، لأن الكلمة في الثقافة الحديثة تتحدد في فضاء مهندس ومغلق؛ إن فضاء الكتابة يسجنها في حقل

---

[1] ن م. ص 54 ص 55 .

[2] ن م .ص 59 .

[3] ن م .ص 59 / ص 60 .

مرئي بشكل أبدي، غير أن الثقافة الشفوية تجعل الكلمة تتأسس في الكلام الشفاهي بانفتاحه الواسع والمطلق وبانكسار جميع الحدود المؤطرة له.وهذا الفرق هو ما يبرره استعمال تراكيب مثل "ومع ذلك "، "بل هذا "، فالشخص الكتابي لا يبحث عن صورتهما المبهمتين رغم أنه خطر بباله ذلك المعنى الضبابي والغامض أكثر من أن يبحث عن طبيعة شكلهما المكتوبين [1] .وانطلاقا من هذه النظرة، فإن سماع نص شعري جاهلي لن يكون على مقام السماع الأولي الخالص، ويترتب عن هذا، أن مجرد إلقاء شخص حديث للنّص الشعري الجاهلي، فإن النص سيأخذ وجهة مختلفة لطبيعة الإلقاء المختلفة عن الانشاد الأولي .

وبالتالي فإن إنقسام السماع إلى أولي وثانوي بحسب إنقسام طبيعة التواصل وزمنه (الزمن الشفاهي– الزمن الكتابي)، يستدعي علينا لزاما أن يخصص للإنشاد ما هو أولي وما هو ثانوي كدلك، فأما الانشاد الأولي، فهو ما يستعلق بكل ما ورد من النصوص الشعرية المؤداة قبل عصر الكتابة، وهو العصر الذي لايؤرخ بالتدوين والمكاتبة، وإنما بتحول عقلية الإنسان العربي من المشافهة إلى الكتابة، وسيتضمن العصر الشفاهي وفق هذا التوقع العصر الجاهلي، العصر الإسلامي، الأموي، العباسي إلى غاية البداية في كتابة القصيدة لا ارتجالها مشافهة والتي يجب أن تعم جميع الشعراء، لكن هذه البداية لا تعني التنازل كلية عن الشفاهية، لأن العصر الكتابي أو بداية التفكير الكتابي لم تبدأ إلاّ في المرحلة التي انتشرت فيها المطبوعات، وازدهرت فيها المطابع، من حيث صار جميع القرّاء يقرؤون نموذجا واحدا بطريقة واحدة نظرا لتوحد نسخة الطبع. وبالتالي فإن الانشاد سيعم جميع العصور العربية المتقدمة، في حين سيخصص الانشاد الثانوي العصر الكتابي. وعلينا أن نتفق مسبقا بأن الانشادين مختلفين بالضرورة، لطبيعة عصر ورودهما، وعلى هذا الأساس قسمنا الانشاد إلى قسمين : الانشاد القديم والانشاد الحديث، وارتأينا من خلال هذا التقسيم أن نصطلح على الانشاد الحديث بمصطلح الإلقاء لأسباب سيتم تعليلها لاحقا .

وسنعامل الانشاد الأولي معاملة الكلام المنطوق، ولكن بنوع خاص، فهو يعتبر ضربا من ضروب الكلام لأنه يحتوي آلية الأداء[2] ، بل يرتكز عليها غالبا، ثم إنه نشأ في عالم لم يعرف سوى الكلام أو المشافهة .

---

[1] ن م . ص61 .

[2] ثم لأنه يدخل ضمن المجال التواصلي لا المجال الجمالي كما هو الشأن في العصر الحديث .

وينبغي أن نوضح بأن الوظيفة المميزة للكلام بالمقابلة مع التفكير ليست خلق مجال مادي صوتي ليكون وسيلة تعبير عن المعنى أو الأفكار. وإنما هي استعمال وساطات بين الفكر والصوت، أي العلامات أو الأدلة (الدال والمدلول) والتي تتحدد كوحدات داخل سياق مترابط ومنسق [1] .

ومن خلال توظيف هذه العلامات، سنحاول استجلاء طبيعة الأداء، ما دام أن الأداء مرتبط آليا بالكلام، كما أنه سيكون بإمكاننا معرفة طريقة الانشاد لا عبر الشهادات التي بالرّغم من هذا سنعتمدها، وإنما عن طريق الأدلة واستعمالاتها أيضا .

أما الإلقاء فإننا لن نتعامل معه إلا على أساس كونه تحريرا للصوت من العالم المكتوب.ولهذا فإننا سنعالجه من زاوية تقنية الأداء، خصوصا وأن الأداء متوفر لدينا ماديا .

1- الانشاد الأولي :

1.1 الانشاد لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور أن النشيد هو رفع الصوت، "...وكذلك المعرِّفُ، يرفع صوته بالتعريف فسمِّي مُنْشِدًا؛ ومن هذا إنشاد الشعر إنما هو رفع الصوت، وقولهم : نشدتك بالله وبالرَّحِمِ ، معناه : طلبت إليك بالله وبحق الرحم برفع نشيدي أي صوتي. وقال أبو العباس في قولهم : نشدتك الله، قال : النشيد الصوت،أي سألتك بالله برفع نشيدي أي صوتي ، قال : وقولهم : نشدت الضالة أي رفعت نشيدي أي صوتي بطلبها. قال : ومنه نشد الشعر وأنشده، فنشده ؛ أشاد بذكره ..."[2] .

" والنشيد من الأشعار: ما يتناشد، وأنشد بهم : هجاهم، وفي الخبر أن السَّليطيين قالوا لغسان : هذا جرير ينشد بنا أي يهجونا؛ واستنشدت فلانا شعره فأنشدنيه. ومُنْشِدٌ : اسم موضع: قال الرَّاعي :

إذا ما انجلت عنه غداة ضبابة ❋ غدا وهو في بلد خرانق منشدِ ."[3]

وجاء في أساس البلاغة للزمخشري عن الانشاد ما هو على التالي :

---

[1] كاترين فوك ، بيارلي قوفيك . ترجمة د. المنصف عاشور دط 1984. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر ص 21.

[2] ابن منظور لسان العرب م3 ، ط 6 1992 دار صادر بيروت ص 422.

[3] ن م. ص 423.

المنشدون إليها ويتوافدون لإنشاد ما حفظوه من الإلياذة و غيرها، ثم تناقلتها الأجيال عهدا من بعد عهد، و لم يكن للعمي في كسب قوتهم سوى ما يوفرونه من جهد لإنشاد الإلياذة أيام الإحتفالات السنوية والأعياد و المناسيات. و كان الناس يتوافدون لسماع ملحمة أجدادهم وهي تغنى على أوتار القيتار فيستلهموا حماسة التراث[1] ، يقول غرم:" إن الألمان كانوا يسلكون هذا المسلك ، و أن الأناشيد الجرمانية كانت تنشد كأناشيد اليونان على نغم القيتار"[2] .

أما فوريل فيقول :" إن الروايات و القصص كانت تنشد في فرنسا على هذا النمط في القرنين الثاني عشر والثالث عشر و كان الراوي إذا أراد الانشاد دعا الجماعة إلى استماع أغنية تاريخ جميلة ثم يتغنى على نغم شبابة عربية ذات ثلاثة أوتار. و إذا أخذ فيه العياء، ظل ينغم زمنا بلا إنشاد، تلك كانت الوسيلة المثلى لإلقاء الروايات و الأقاصيص"[3] .

و كان تناقل الأشعار القديمة إنشادا و استظهارا قد دعا النقاد إلى الإستغراب لكثرة ما فيها من الأبيات و الأحداث و الوقائع. غير أن سليمان البستاني في حديثه عن الإلياذة يؤكد أن "...ذلك الاتساع كان من مسهلات حفظها و علوقها في ذاكرة المنشدين، و هو ثابت أن الانشاد مهنة كانت و لا تزال شائعة بين أجيال شتى من الناس"[4] .و قد اكتسبت الشفوية اليونانية قدسيتها من خلال التأكيد على عبقرية هومير في إنشاده الإلياذة و الأوديسا شفاهيا، لذا فإن اكتشاف ميلمان باري لكون الثقافة اليونانية تعتمد على الكتابة عُدَّ بمثابة نتيجة مزعجة للثقافة الغربية الحديثة التي تعتقد بأن شفوية أشعار هوميروس جزء من ثقافة يونانية قديمة ينظر إليها الغربيون على أنها مثالية، و تدل هذه النتيجة على أن اليونان الهوميرية مع اختيارها للسلوك الفكري الفلسفي (أفلاطون – أرسطو) كانت تقف على طرف نقيض في علاقتها مع ما دافعت عنه الفلسفة بعد أفلاطون، أي إدحاض الكتابة و نفيها[5] .

---

(1) م ن . ص ن.

(2) Grimm. Deutshe Heldensage P 373 نقلا عن م ن ص 13

(3) Romans de Chevalerie , Revue de deux mondes XIII P 559 نقلا عن سليمان البستاني مقدمة الإلياذة ص 13 .

(4) سليمان البستاني مقدمة الإلياذة ص 11

(5) والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 79

و يعتقد سليمان البستاني ردًّا على ما ذهب إليه بَرْتَلْمِيي سانت إيلير إلى أن اليونان كانوا يمارسون الكتابة عهد هوميروس بأنه على فرض صحّة مذهب قدم الكتابة، فإنها في رأيه كانت في زمن طفولية لا تكاد تتسع إلا لتدوين الحوادث التاريخية[1] .

و قد عرف العرب الجاهليون الانشاد، و اقتدروا على إتقانه، فقد كانوا يلقون قصائدهم إلى الناس شفاهة، و يعملون على إجادتها إنشادا و تخير الأشعار المستحسنة لذلك، و كان التنافس يصل أشده خصوصا أثناء الأسواق السنوية و المجالس الأدبية، و في حضرة الخلفاء والأمراء طلبا للأفضلية المطلقة (أشعر الناس)، و على هذا النمط بقي الانشاد محافظا على مكانته حتى أيام العباسيين فقد روي أن الرشيد كان يطرب لإنشاد الشعر أكثر من طربه بالغناء[2] .

ويبدو أن الإنشاد يدخل عند العرب القدامى ضمن ما يمكن أن نسَمِّيه بالجماليات الوظيفية، فهو فن شفاهي يتوقف على المقدرة الصوتية و التنغيمية للشاعر المنشد أو المنشد الراوي، وبفضله كان الناس يتناقلون الأشعار بسهولة وفرها نغم الوزن و القافية، يقول د. ابراهيم أنيس:

" الانشاد عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه. وحسن الانشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها،كما أن سوء الانشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد، ويلقي على الفاظه العذبة و معانيه السامية، ظلالا تخفي ما فيه من جمال وحسن"[3] .

و إلى جانب جماليته، فإنه يتموضع على مقام الذاكرة، فهو يُعَدُّ بمثابة الكتاب الذي ينشر الشعر الجاهلي من جهة و يحفظه من جهة ثانية[4] .

1.3. ماهيته:

و لم يستطع أحد من النقاد المحدثين تحديد طبيعة الانشاد العربي تحديدا مضبوطا ووافيا و مقنعا، و ذلك يعود لسبب واضح وجلي يتمثل في أنهم لا يملكون أي أدلة مادية تحدد طبيعة الانشاد قديما سوى ما ورد عند بعض النقاد القدامى من آراء متبعثرة و تعليقات

---

[1] سليمان البستاني مقدمةالإلياذة ص 10-11

[2] جرجي زيدان تاريخ آداب اللغة العربية المجلد الأول د ط د ت منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان ص 58.

[3] د. ابراهيم أنيس موسيقى الشعر ط2 1981 د. مطبعة ص 164.

[4] أدو نيس الشعرية العربية ط2 1989 دار الآداب بيروت لبنان ص 7.

باهتة و موجزة في هذا الموضوع، إذ ارتأوا إلى وصف الانشاد وصفا عاما و خاطفا لا يكاد يجرؤ على التوقف عند خصائصه الجزئية وتفاصيله العميقة.

و انقسم المحدثون في تحديد طبيعة الانشاد إلى قسمين: قسم وصف الانشاد فيه بكونه غناء، و قسم آخر عني به غير ذلك و قد عَدَّ أدونيس الانشاد بمثابة الغناء ، فهو يقول: "ليس الانشاد إلا شكلا من أشكال الغناء، و يحفل الموروث الأدبي العربي بالإشارات إلى ما يؤكد ذلك، فكثيرا ما شُبِّهَ الشعراء المنشدون بالطيور المغردة، و شُبِّهَ شعرهم المنشود بتغاريدها، وثمة كلمة مشهورة توجز ما نذهب إليه، نقول " موقد الشعر الغناء "[1] ،أما الدكتور. ابراهيم أنيس ، فإنه يحدد طبيعة الانشاد بأنه غير الغناء يقول :"و لا شك أن أصحاب الروايات القديمة قد عنوا بالإنشاد شيئا غير الغناء، و ليس بين أيدينا ما يدل على ان الشعراء في الجاهلية كانوا يتغنون بالشعر، و إنما تحدثنا الروايات دائما عن الانشاد و ما فيه من قوة وحماس، (...) و لم يكن الغناء من عمل الشاعر و لا مما ينتظر منه"[2] .

غير أن الانشاد لايحتوي معنى التغني عند العرب بهذا المفهوم الدقيق، و إنما سمي بذلك لأنه يقارب حدود الغناء من خلال رفع الصوت حتى ملامسة الطبقات الصوتية للغناء، كما يفعل المعرِّف مثلما رأينا سابقا، و ربما من خلال استخدام الآلات الموسيقية أو غلبة العنصر الموسيقي في الشعر المنشد، أو لما يحمله الشعر من استعداد نحو أن يتغنى به، أومن مطاوعة لذلك، على نحو ما اشتهر عن الأعشى بأنه صناجة العرب، فقد ذكر صاحب الأغاني أنه كان "... يغني في شعره، فكانت العرب تسميه صناجة العرب"[3] ، و قيل سمي بذلك لأنه " كان يطرب أطراب العرب" أو " لجودة شعره" أو" لحسن إنشاده"[4] أو " لأن في شعره وفرة من الموسيقى الداخلية في اللفظ والموسيقى الخارجية في البحر، وأنه يخيل إليك إذا أنشدته أن آخر ينشد معك"[5] . و ليس أدل على انتفاء غناء الشاعر الجاهلي أثناء إنشاده

---

(1) م ن . ص ن

(2) د.ابراهيم أنيس موسيقى الشعر ص 09

(3) أبو الفرج الأصفهاني الأغاني ج 9 ، ط 2 1983 تحقيق لجنة من الأدباء دار الثقافة بيروت لبنان ص106.

(4) أدونيس الشعرية العربية ص 09.

(5) د. ناصر الدين الأسد القيان و الغناء في العصر الجاهلي ط2 1968 دار المعارف مصر ص230-231.

من كونه يأنف أن يجلس مجلس المُغَنَّى كما يقول د. ابراهيم أنيس "و إنما كان يترك هذا للجواري و القيان، لأن الغناء أجدر بهن و أليق برفاقة أصواتهن"[1] .

وكان إذا أراد الشاعر أن يُتَغَنَّى بشعره، دفع به إلى جارية من الجواري به في مجالس اللهو و الطرب"[2] .

ولكثرة ما ارتبط الغناء بالانشاد خصوصا لمّا كانت العرب " تزن الشعر بالغناء" أوكاعتبار الغناء "ميزان الشعر"[3] ، أو كما ذهب ابن رشيق إلى اعتبار " الغناء أصل القافية والوزن"[4] وإلى اعتبار " الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار"[5] ، فإنه يبدو أن صفة الغنائية صارت لازمة بالانشاد حتى سمي باسم صفته، و لقول حسان بن ثابت ما يحيل على هذا الاعتقاد ،فلا يمكن أن يكون الغناء مضمارا للشعر على الدوام ما لم يكن في الأصل إنشادا، فهو يدعو إلى التغن بالشعر أي إلى إنشاده لا غير، يقول:

تَغَنَّ في كلِّ شِعرٍ أنتَ قائلُه ❋ إنَّ الغِناءَ لِهذا الشِّعرِ مِضْمارُ

و الواقع ، و حسب ما رأينا أيضا، فإن للإنشاد و الغناء صلةً وثيقةً بالشعر عند العرب، فقد صرف أبو الفرج الأصفهاني خمسين سنة من عمره يؤلف كتابا في أشعار العرب انتهى أخيرا إلى تسميته بالأغاني، و قد استعمل الغناء كمقياس نقدي في العصر الجاهلي. فقد تم إقناع النابغة بأنه " أقوى" في شعره عن طريق الغناء، قال المرزباني " أخبرني محمد بن يحيى قال: حدثنا الحسين ابن علي المهري قال : حدثنا ابن عائشة قال: قال عمرو بن العلاء: دخل النابغة إلى المدينة . فقالوا له : أقويت في شعرك و أفهموه فلم يفهم حتى جاؤوه بقينة فجعلت تغنيه : (الكامل).

أمِنْ آلِ ميَّةَ رائحٍ أو مُغْتَدِي ❋ عَجْلانَ ذا زادٍ و غيرَ مزوَّدِ

و تبين الياء في (مزوّدي) و (مغتدي).

ثم غنت البيت الآخر فبينت الضمة في قوله (الأسودُ) بعد الدال:

زَعِمَ البَوارِحُ أنَ رِحلَتَنا غدًا ❋ و بذلك خَبَّرَنا الغُرابُ الأسوَدُ

---

[1] د. ابراهيم أنيس موسيقى الشعر ص 162.

[2] م ن . ص 163.

[3] أدونيس الشعرية العربية ص 08.

[4] العمدة في محاسن الشعر و آدابه . ابن رشيق القيرواني ص 84.

[5] م ن. ص74 وراجع أدونيس الشعرية العربية ص 08.

ففطن لذلك فغيره و قال: وبذلك تِنْعَابُ الغرابِ الأسودِ"[1] .

و يبدو أنه على الرغم من شاعرية النابغة و حنكته في الصياغة إلا أن شعره ظهر على وقع مخالف لسريرته، من خلال وقوعه في الإقواء، ولم يكن ليدرك هذا إلا من خلال الغناء، وهنا يمكن أن نخرج بنتيجتين يحتمل صحتهما في كون الانشاد غير الغناء.

1 – فعلى الرغم من أن العادة في إنشاد النابغة هو رفع الصوت – وهذا احتمال وارد بشدة – إذ يعتبر شاعرا استعطافيا، و من عادة المستعطفين الانشاد بغلُوٍّ ،أي الإلحاح في طلب الإغتفار وكثرة سؤال الرحمة برفع الصوت، خصوصا وأن النشيد هوالصوت المرتفع فيما عرفنا من قبل، إلا أن عنصر الانشاد لم يوفر للنابغة إجتنابه من الخطأ الموسيقي، بل أدرك خطأه بفضل الغناء، و هذا ما يزيد من ثقة الإعتقاد في أن الانشاد لا يعني الغناء.

2 – يمثلها قول المرزباني :" فأفهموه فلم يفهم، حتى جاؤوه بقينة" أي بمغنية، فامتُثِلَ للغناء كأنه الحل الوحيد و الأخير لإفهام النابغة ما لم يستطع فهمه، و الذي لو كان على علم بالغناء ولو ضعيف و على دراية بطريقته و لو أقل، لكان قد تفطن و فهم، من قبل أن يأتوه بالقينة، بل ما كان ليقع في خطأ الإقواء، أصلا، و هذا ما يؤكد ابتعاد الإنشاد عن خاصية الغناء مرة أخرى.

و يبدو أن النقاد القدامى رغم عجزهم عن تعليل أثر الشعر بعد سماعه[2] واكتفائهم بمسلمة صفة الجودة في الشعر، فإنهم شرحوا طبيعة الإستجابة التي يحدثها الانشاد، فنحو الشعر الجيِّد يكون " إسراع القلب "(الجرجاني) و بعدها "الطرب" و "الارتياح".

يقول الجرجاني :" ثم تأمل كيف تجد نفسك عند انشاده و تفقد ما يتداخلك من الإرتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته"[3] . " ثم أحسنت في نفسك عنده هزة و وجدت طربةً تعلمُ لها أنه انفرد بفضيلته لم ينازع فيها"[4] ، و يتجسد التساؤل في تفسير اللذة و كيفية وقوعها في كتب العرب القدامى، فالسماع يعتبر أول القنوات التي يصل من خلالها الشعر إلى وجدان السامع وعقله، و اللذة تصيب أولى مراتب الوجدان قبل العقل، فيندرج التقبل من ذلك تحت مجال الإنفعال الأولي سواء كان عنيفا أو هادئا. فالعنيف ما يصل إلى درجة

---

(1) المرزباني الموشح ج 1 تحقيق علي محمد البجاوي د ط 1965 دار النهضة مصر ص 47.

(2) القاضي الجرجاني الوساطة بين المتنبي وخصومه ص 312.

(3) م ن ص 27.

(4) م ن . ص 188.

التهليل و الصراخ، والهادئ لا يكفي صاحبه إلا الإيماءة و الإشارات على نحو ما فعله الرسول ﷺ عند سماعه قصيدة كعب، فبينما كعب بن زهير يلقي شعره " نظر رسول الله صلى الله عليه و سلم إلى من عنده من قريش كأنه يوصي إليهم أن يسمعوا..."[1] .

و تظهر معالم التلذذ بالسماع فيما قالته العرب ".. بضرورة جمال الإبتداء و جمال الإنتهاء في القصيدة، أي براعة الإستهلال وبراعة الخاتمة ، و الحجة في ذلك أن الإبتداء هو أول ما يصل إلى السامع، فإذا كان قبيحا كره السماع، و إذا كان جميلا انساق فيه، وابتهج وأخذ يصغي بشوق إلى ما يأتي بعده"[2] .

و على هذا فقد أولى العرب للسماع أهمية كبيرة لما لديه من قدر في إدراك جمال القصيدة ترتيبا، و ترتب عن هذا أن صيغت جميع التنظيرات النقدية العربية على ما يرتبط بالسماع فيما يخصُّ أشعار العرب وبالإنفعال أثناء التقبل.

أما إذا اندرج التقبل ضمن تكرار القول المسموع (الشعر المنشد)، فإن ذلك من قبيل طرب العقل لأن التكرار يزيد من نفوذ العقل في التفكير و إيغاله العميق فيه على نحو ما ذكره الجاحظ عن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) حين أنشدوه شعر زهير ، " فلما انتهوا إلى قوله:

و إنَّ الحقَّ مَقطَعُهُ ثَلاثٌ ❋ يَمينٌ أو نَفارٌ أو جَلاءٌ

قال عمر كالمتعجب من علمه بالحقوق و تفصيله بينها و إقامته أقسامها:

و إنَّ الحقَّ مَقطَعُهُ ثَلاثٌ ❋ يَمينٌ أو نَفارٌ أو جَلاءٌ

يردّد البيت من التعجُّب"[3] .

لقد اتخذ الشعر في فترته الأولى شكلا تعبيريا منطوقا، فهو مخصوص بالبنية الصوتية، حيث تأثيره في صوته و سماعه أكثر[4] ، فإن وجهة النقاد خصصت الشعر على أنه " موضع اضطرار إذ كان على رويّ واحد ووزن لا بد من إقامته كانت بعضه أقل من حروف بعض عددا وأثقل وزنا" و كان هذا يمد الإنشاد بوصال نشاطه، و يدفع به إلى بلوغ الإعجاب والترديد من بعده. و يبدو أن اتصال الوزن و القوافي بالشعر الشفاهي سمة حتمية

---

(1) ابن قتيبة الشعر و الشعراء ط 3 سنة 1987 قدم له الشيخ حسن تميم، راجعه و أعد فهارسه الشيخ محمد عبد المنعم عريان دار إحياء العلوم بيروت لبنان ص 85.

(2) أدونيس الشعرية العربية ص 27.

(3) الجاحظ البيان و التبيين ج1 تحقيق عبد السلام محمد هارون ط3، دت، مؤسسة الخانجي القاهرة مصر، ص 240.

(4) توفيق الزيدي مفهوم الأدبية في التراث النقدي دط 1985 سراس للنشر تونس ص 96-97.

و ناتج مفروض، فقد ساهمت الشفاهية في اقتفاء ما هو غنائي له من خصوصياته سهولة الحفظ ورغبة السماع أكثر، فلكون الشفاهية الأولية التي يتمتع بها الشعر الجاهلي أقرب إلى النسيان، و علوقها بالذاكرة وهن و ضعيف، لافتقادها سمة التدوين، فإن الشعراء أحسوا بخطورة الوضع و المآل لأشعارهم نظرا لما يتسم به الانشاد من آنية وصفة زمنية محددة، فآثروا الأوزان والقوافي والأسجاع، "و هو ما أبرزه الجاحظ بما نقله عن عبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي عندما سئل : "لم تؤثر السجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن ؟ قال: إن كلامي لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلافي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر، و الراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع، و الآذان لسماعه أنشط، و هو أحق بالتقييد و بقلة التّفلت، و ما تكلمت به العرب من جيد المنثور، أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يُحفظ من المنثور عُشُره، ولا ضاع من الموزون عشره".[1]

إن التقبل دليل الإستجابة الذوقية للشعر المنشد، و هذه الإستجابة هي الطريق إلى حفظ الشعر، وإذا لم يكن بإمكانها أن تنحصر فيما أثارته الجودة الفنية الإيقاعية فقط، وانحصرت ضمن خصوصيات جودة الإنشاد أو حسن التلفظ الذي يستدعي السماع الآني والذي لا يتمتع سوى بفترة الحاضر، فإنه بإمكاننا القول إن الانشاد الحسن، زيادة على خصوصياته الفنية أيضا، قادر على ترسيخ النشيد بشكل سريع رغم آنيته.

يعتبرهذا العمل بمثابة محاولة خلق ضمانات لاستمرارية حياة النص و ديمومتها، وهذا العمل لم يكن سوى رد فعليّ منعكس للمعاناة الشفوية للشاعر و التي تطرح إمكانيات ضياع النص وفقا للظروف المعيشية الخطيرة التي تحدق بالانسان الحافظ و الراوي من كل صوب، وما كان للشعر الجاهلي و الاسلامي و الأموي أن يصل إلينا عبر شفاهيته لو لم يبدأ العرب في التدوين.

2- الشّفاهية الأولية للقصيدة العربية:

1.2. الشفاهية الأولية :

تمتاز الثقافة الشفاهية بأنماط لسانية و فنية ثابتة و معينة، تساعد على خلق طقس مهيء لاستعادة الذاكرة الثقافية، فبانعدام المدونة (النص المكتوب) وعدم استعاب فكرة الكتابة الذين يعتبران بمثابة المرجع الهام للماضي الثقافي، شكلت الثقافة الشفاهية الأولية

---

[1] الجاحظ البيان و التبيين ج 1 ص 287.

آليات جوهرية داخل الكلام حيث تتحرك وفق سياق الحفاظ على المعرفة بأقصى غاياتها الممكنة والإبقاء على السيرورة الزمنية للماضي المعرفي بشكل مكثف .

وقد بحثت الدراسات الغربية إنطلاقا من مفهوم الشفوية حول ما إذا كانت قصائد هومير شفوية أو مكتوبة، و خصصت في ذلك علامات خاصة بالشفاهيةاستخدمتها قياسا على أشعار هوميروس طلبا لإدراك حقيقة الشاعر ومتابعة السياق المعرفي الذي كان يعيش فيه . و عدت هذه العلامات التي استخلصت من دراسة الكلام الشفاهي الأولي بمثابة المعيار الثابت للتمييز بين المنطوق و المكتوب في المعرفة الشفاهية الأولية.

ويبدو أن التحول الشفاهي– الكتابي الذي بدأ يطرأ مع حلول عصر أفلاطون (427–347 ق م)، و الذي لم يتم إلا بعد تطور الأبجدية اليونانية نحو 720–700 ق م (هافلوك 1963. ص 49) ثم استيعابها من بعد ذلك، هو ما جعل أفلاطون يفكر بطريقة تخالف طريقة الشفاهية الأولية رغم أنه اضطهد الكتابة وأعاب على آلياتها، حيث لم تعد الصيغ هي التي تساعد على التذكر، وإنما النص هو الذي يأخذ مهام تخزين المعرفة، و في هذا السياق وضّح هافلوك كيف أن أفلاطون لم يطرد الشعراء من جمهوريته إلا لسبب جوهري، وهو أنه وجد نفسه –و إن لم يكن بوعيٍ تام – في عالم كتابي يحمل سمة التمتع بالملكة العقلية، بينما كان جمهور الشعراء لا يزالون في العالم القديم (الشفاهي) يستعينون بالصيغ و الآليات المساعدة على التذكر، و هذا ما جعلهم في رأيه تقليديين لا يستخدمون سوى ما هو قديم وضار بجمهورهم[1] .

و لم تشهد الثقافة الشفاهية العربية مثل هذا التحول إلا بُعَيْدَ عصر التدوين، و هو العصر الذي بدأ النشاط الفكري يعتمل ضمن الثقافة المكتوبة.

و انطلاقا من هذه الرؤية، يفترض أن الثقافة الشفاهية التي وصلت إلى هذا العصر ونالت حظها من التدوين قد استخدمت آليات معينة للحفاظ على معرفتها من جهة الكلام، فضلا عن وسيلة الحفظ و الرواية، و تتأكد هذه الآليات للسعة الزمنية التي يمتد عليها الشعر العربي المقدر بـ 150 سنة قبل الاسلام حسب ما أشار إليه الجاحظ ، وهو ما بعث الثقة في نفس محمد ابن سلام الجمحي أثناء حديثه عن الانتحال من أنه " ... ليس يُشْكِلُ على أهل العلم زيادة الرّواة و لا ما وضعوا ولا ما وضع المولّدون، و إنما عضّلَ بهم أن يقول الرجل

---

[1] والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 78–79.

من أهل البادية من ولَدِ الشعراء أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الإشكال"[1] ، فأهل العلم يستطيعون التمييز بين المنطوق القديم و المنطوق الحديث المتأثر بالكتابة، وفقا لآليات شفوية قديمة لم يحددها بن سلام، و إنما أحسها من خلال إدراكه "للزيادة والوضع" ، وتأويل هذا أن الناقد لا يدرك " الزيادة" إلا لأنه يعرف " المزيد عنه" و يدرك طبيعته بدقة شديدة، و معرفته هذه تستند على أوصاف لم يحددها النقد العربي القديم إطلاقا.

و سنحاول أن نحدد بعض الصفات و الآليات الشفاهية للشعر المنشد، إنطلاقا من بعض السمات الشفاهية الأولية التي حددها والترج أونج، بغية تحديد كيف أن الشعر الجاهلي كان يتكئ على الإنشاد، أو على شفوية الانشاد دون غيرها من أساليب الشعر الكتابية. ثم لأن الإنشاد له دور هام في طبع الشعر القديم بطابع خاص و مميز هو طابع الشفاهية تحديدا.

2.2. و من بين الآليات الشفوية للشعر القديم:

1.2.2. التكرار[2] :

ينبغي في الثقافة الشفاهية أن تكرر المعرفة باستمرار[3] ، لأن تكرارها سيكون بمثابة الذاكرة التي تحفظ الشعر من ضياعه، و لو تقصينا آليات التكرار في الانشاد الشعري لتوضح جيدا أن تخزين المعرفة يندرج ضمن التركيب الصوتي المساعد على التذكر، وليس المواضيع فقط، حيث يبرز تكرار الجملة لا في موضوعها و إنما في ألفاظها و في تلفظها بالضرورة، وتتكرر المعرفة في الانشاد الشعري إما عن طريق ما عرف بالسرقة الشعرية و إما عن طريق تكرار أبيات الشاعر نفسه. و يرى محمد مفتاح أن الشاعر يقوم دائما بعمليتي هدم و بناء، ويرتكز أساسا على استثمار المعطيات الفنية المتواجدة بذاكرته يقول:

" على ان الشاعر ليس مبتدعا لكل ما ذكر و إنما في كثير منه كان مسيَّراً لا مخيّراً، فـ (...) القصيدة هي إنتاج و إعادة إنتاج و من ثمة، فإن مؤلفها تام بعملية هدم و بناء، أي أنها تكونت مما علق بذاكرته من معلومات و محفوظات"[4] ، و لا نستبعد تبعا لهذا القول أن

---

[1] محمد بن سلام الجمحي (139هـ- 231هـ) طبقات فحول الشعراء السّفر الأول تحقيق محمد شاكر دط دت مطبعة المدني القاهرة. ص 46-47.

[2] تعريف التكرار الذي لا يعني التوكيد.

[3] والترج أونج الشفاهية والكتابية ص 78.

[4] د. محمد مفتاح دينامية النص ط2، 1990 المركز الثقافي العربي المغرب لبنان ص 152.

محمد مفتاح يشير إلى " التناص" بما هو مستوى استهلاكي[1] للذاكرة الثقافية واستعادي أيضا. فالشاعر نفسه يحافظ علىمخزونه المعرفي من خلال تكرار بعض اجزاء بيته كقول عمر بن أبي ربيعة:

فقالت لأتْرابٍ لها، شَبَهِ الدّمى ❋ أطِلْن التَمَنّي و الوُقوفَ على شُغْلي[2]

و قالت لأتراب لها، شَبَهِ الدّمى ❋ تنكبن شيئا و الدموع سجوم[3]

و في موضع آخر نلمح التكرار أيضا في قوله:

فلما تَقَضّى اللّيلُ إلا أقَلَّهُ ❋ هَبَبْنا و نادى بالرّحيلِ سنانُ[4]

فلما تقضى الليل إلا أقلّهُ ❋ و كادتْ تَوَالِي نجمِهِ تتغوّرُ[5]

ومن مثل السرقة قول امرئ القيس :[6]

فَلأيًا بلأيٍ ما حَمَلْنا غُلامَنا ❋ على ظهرِ محبوكِ السّراةِ محنّب

فلأيا بلأي ما حملنا غلامنا ❋ على ظهر محبوك ظماءٍ مفاصله

و أما البيت الثاني فقد أخذه زهير.

و يقول امرأ القيس:[7]

و عيني كألواحِ الأرانِ نَسأتُها ❋ على لاحِبٍ كالبرد ذي الحَبَراتِ

فأخذه طرفه:

أمون كألواح الأران نسأتها ❋ على لاحب كأنه ظهرُ بُرْجُدِ[8]

إن مثل هذه التكرارات أو السرقات الأدبية هي التي اتخذت طابعا آخر في العصر الأموي و سميت بشعر النقائض، حيث يعتمد كل شاعر منهم على معارضة قصيدة شاعر آخر مقتفيا طريقة الصياغة و اثر الوزن.

---

(1) يقول محمد مفتاح إن "... المعاد ضمان لمزيد من المشاركة في الخطاب و تقبله و روجانه و ازدياد قيمته الاستهلاكية" دينامية النص ص 153.

(2) عبد أ. علي مهنا شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة ط 1 1986 دار الكتب العلمية بيروت لبنان ص 277.

(3) م ن . ص 341.

(4) م ن . ص .379

(5) م ن . ص 122.

(6) ابن قتيبة الشعروالشعراء ص 34.

(7) م ن . ص ن.

(8) م ن . ص ن.

و الحال أن هذه التكرارات تدخل بشكل جوهري ضمن تقليد متكامل حسب ما عبر عنه والترج أونج بقوله:

" لا شك أن هناك من العبارات ما يتميز بها شاعر معين، لكن المواد و الموضوعات والصيغ و استخداماتها تنتمي جميعا بشكل جوهري إلا تقليد متكامل يمكن تحديده بوضوح. والأصالة لا تتبدى من خلال طرح عناصر جديدة بل من خلال إدخال العناصر التقليدية بشكل فعال في كل موقف على حده أو أمام أي جمهور جديد"[1] .

إن ما كان يعنيه والترج أونج بقوله: إنه يمكن تحديد التقليد المتكامل لاستخدامات الصيغ و العبارات بوضوح، هو ما عناه أيضًا ابن سلام الجمحي[2] فيما رأينا، لكنه لم يوضح.

و من جانب آخر فقد اقترح لمنسكي من خلال نظرية الإطار Frame theory أن المعرفة مختزنة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة ممثلة لأوضاع متكررة يتم اغترافها في حالة

الحاجة إليها للتلاؤم مع جدة الأوضاع[3] ، و بالتالي فإنه يمكن فهم السرقات و التكرار في ضوءهذه النظرية من خلال النفاذ إلى البنى العميقة، و من خلال المقام الذي يدعو إلى هذا التكرار، و ليس في ضوء تهجُّم السارق على أخذ أشعار المسروق، و هذا على هامش مفهوم النص – بطبيعة الحال – الذي يحدد آليات التناص وفق الثقافة الكتابية، و على كل فالسرقة "...باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلام منه ..."[4] ، لأن شفاهية الثقافة تحوي ذاكرة الشعراء،و تكرار بناها أدعى لسلامة هذه الثقافة و الحفاظ عليها.

2.2.2. الاطناب أو الأسلوب الغزير:

إن العلاقة الشفوية – السماعية تستدعي أن يرسل الشاعر في انشاده (إذا كان مرتجلا) دون توقف، لأسباب تعود إلى طبيعة المنشد في حد ذاته الذي يحدو إلى اسماع كل شيء قصدا، وهناك من الشعراء من يتخذ الاطناب فرصة للتفكير فيما سيقوله من بعد، " لك

---

(1) والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 130-131.

(2) أ نظر ص .من هذا الفصل.

(3) محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري ص 123

(4) ابن رشيق العمدة ج 2 ص 280 .

أن التردد في الإنشاد أو التلفظ الشفاهي، يكون علامة على القصور رغم أن التوقف قد يكون مؤثرا "[1] .

و تشجع الثقافات الشفاهية القديمة على المبالغة، و الذلاقة، وسلاقة اللسان، وقد سمى البلاغيون اليونان هذه السمات غزارة Copia[2] ، وقد أوضح ابن سنان الخفاجي إحدى أسباب الاطناب، التي تعود إلى الصخب الشديد، حيث يعيق السامعين على إدراك ما يقوله الخطيب (الشاعر) الذي يجد نفسه مضطرا أخيرا إلى إعادة القول على أشكال مختلفة. و هذا ما أكده والترج أونج من انه ليس في مقدور العامة أن يدركوا كل ما يتفوّهُ به الشاعر لأسباب يعود منها إلى سوء المكان من حيث يتم إعاقة التوصيل الصوتي[3] .

و قد سئل عمرو بن العلاء يوما فيما نقله أبو الهلال العسكري، هل كانت العرب تطيل؟ فأجاب : " نعم كانت تطيل ليسمع منها..."[4] ، وقيل لبعضهم: متى يحتاج إلى الإكثار؟ فقال : إذا عظم الخطب[5] .

و في كل هذا ما يفسره سبب اطالة العرب أشعارها في المعلقات و غيرها، و يبدو أن سمة الشفاهية من خلال الاطناب تتجلى في الثقافة الشعرية الشفاهية الأولية بشكل واضح.

3.2.2. البنية الوصفية:

تحمل الثقافة الشفاهية ميلا شغوفا نحو استخدام الأوصاف والنعوت، ويعد هذا الزاد الأسلوبي بمثابة آلية من الآليات المساعدة على استحضار الذاكرة،حيث لا يتوجه عقل الخطيب أو الشاعر نحو التفاصيل و الجزئيات و يتيه بعدها، وإنما ينحو تجاه التجميع دائما، لأن انتحاء وجهة التحليل أو تفتيت الفكر يبعد الذاكرة عن محور اشتغالها، و يثبت بعد ذلك أنه ليس إلا إجراء مزعجا لذوي الثقافة الشفاهية الأولية و الذي ينطوي على مغامرة قد

---

[1] والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 102.

[2] م ن . ص ن.

[3] والترج أونج الشفاهية الكتابية ص 102.

[4] أبو الهلال العسكري الصناعتين ص 198. وهو الذي يقول: الإطناب بمنزلة سلوك طريق بعيد نزه يحتوي على زيادة فائدة. راجع ص 197. من الصناعتين.

[5] م ن . ص ن.

تنتهي بالنفور منه والابتعاد كليةً[1] ، فالعقل البري لا يفكر إلا من خلال الكليات على حد تعبير ليفي ستراوس[2] .

و يكثر في الشعر الجاهلي سمات التجميعية التي تبدو من خلال كثرة نعوت المعشوقة والطبيعة،و الاستخدام المكثف للوصف، ويفسر والترج أونج طبيعة هذه البنية بقوله.

" ترتبط سمة التجميعية ارتباطا وثيقا بالاعتماد على الصيغ لتقوية الذاكرة فعناصر الفكر و التعبير الشفاهيين لا تميل إلى أن تكون وحدات منفردة بسيطة بل إلى أن تأتي على هيئة عناقيد من الوحدات كتلك العبارات المتوازية أو المتعارضة، سواء كانت في جمل بسيطة أو مركبة، او كانت نعوتا ، ذلك أن الجماعة الشفاهية تحبذ في الخطاب الرسمي، ان تردد عبارة " الجندي الشجاع " بدلا من الجندي، و " الأميرة الجميلة " بدلا من الأميرة "[3]

4.2.2. البنية العطفية:

إن هذه السمة (التجميعية) التي يتوفر عليها الانشاد في الشعر العربي، تنطوي على آلية شفوية أخرى تتميز بفعالية مفروضة من سيرورة الواقع و عدم ثبوته لحظة زمنية ما، وتكتمل هذه الآلية فور استخدام البنية العطفية في الكلام (شعر– خطبة)، إنها تزود الناطق بما هو عملي و إجرائي في أقصى امكانياته، و تلح على الاتصال المباشر بالسياقات التجريبية الواقعية الكاملة و العادية أيضا، و ذلك على نحو ما نجده في معلقة زهير بن أبي سلمى، حيث تفتح هذه البنية مساحة يسهل فيها تحديد المعنى بعيدا عن ضجيج التراكيب، كما أنها من جهة أخرى، تغلق على أي حضور ما من شأنه ان يعقّد في نقل المعنى و إيصاله.

و يرى والترج أونج أن " النظام اللغوي الذي يسود فيه الصوت يتفق مع ميول التجميعية (المساعدة على الائتلاف) أكثر من اتفاقه مع الميول التحليلية التجزيئية "[4] ، لأن طبيعة الصوت أساسا تعتمد على توحيد الاتجاهات البصرية و السمعية نحوها، و لذلك يعمد النظام الصوتي إلى التجميع بدل التفرقة و التشتيت و التحليل، كما أن هذا النظام اللغوي يتفق مع " النظرة الكلية المحافظة"[5] التي تسعى إلى خلق امكانيات و معطيات تضمن سلامة

---

[1] و هو أيضا ما لخّصه السيد الحميري :" لأن أقول شعرا قريبا من القلوب يلذه من سمعه خير من أن أقول شيئا متعقدا تضل فيه الأوهام" الأغاني. الأصفهاني لأبو الفرج الأغاني 7 ط6، 1983 ص 241.

[2] والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 101.

[3] م ن . ص 100

[4] والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 151.

[5] م ن . ص ن.

الحاضر و تحركه المتتالي، إن استخدام البنية العطفية هو تجل لممارسات احتواء الواقع، إنه استظهار عدواني ضد ما يشكل على الحاضر من خطر لغوي،إنها لا تجازف بتضحيتها، بل تعمل على توظيف طاقتها في قول ما قد حصلته من معرفة طيلة مراحل التجايل المستمرة، خصوصا و أن الثقافة الشفاهية الأولية سرعان ما تُسلم نفسها للإنهيار و الصدإ و التلاشي البطيءما لم تتكرر معارفها على مسامع الناس جهرا، إن حاجتها إلى هذه الطاقة لتوظيف معارفها الأولية تؤسس حالة عقلية و تقليدية أو محافظة جدا[1] ، و بالتالي فإن الثقافة الشفاهية تبقى حاجة ماسة إلى الحفاظ على ما يسمى بالبنية التقليدية.

5.2.2. البنية التقليدية:

تحقق هذه البنية استمرارا معرفيا داخل جهاز الثقافة الشفاهية، هذا الاستمرار يُمكِّنُ من خلق صلة وثيقة بالحياة الإنسانية، و يقربها بشكل أكثر، كما أن هذه المعرفة لا تقبع داخل أحضان التكرار المألوف، و إنما تستوعب العوالم الموضوعية غير المألوفة ضمن العلاقات الإنسانية و المألوفة و المباشرة[2] .

6.2.2. البنية الخطابية:

تتمتع الثقافة الشفاهية بهذه البنية نظرا لتوفر مكان التواصل المرئي، الذي لا يمكن الاستغناء عنه إطلاقا مثلما هو الجاري الآن، فالشاعر القديم وفقا لمحاور تواصل خطابه الشعري، (المتكلم – الخطاب – السامع) سيركزعلى استمرار شفوية انشاده الشعري، بصيغ خطابية مختلفة، كتاء المضارع المخاطب، وكاف الخطاب، والأمر و المضارع المجزوم بأداة النهي، و تكون كل هذه الطرق التي تتمثل وجهة الاقناع موجهة صراحة أو مضمنة في خطاب عن الغائب، وعموما فإن لغة الشفاهية الأولية هي لغة الكلام و هي لغة الانشاد من جهة أخرى، هي لغة إنفعالية تتفلت من سلطة المنطق، و قبضة العقل، مرنة و خفيفة الحركة[3] ، أو كما قال فندريس:

" إن لغة الكلام تقتصر على الإهتمام بإبراز رؤوس الفكرة فهي وحدها التي تطفو و تسود الجملة... أما الروابط المنطقية التي تربط الكلمات او أجزاء الجملة بعضها ببعض فقد يشار

---

[1] م ن . ص 103-104.

[2] م ن . ص 105.

[3] د. عاطف مدكور علم اللغة بين التراث و المعاصرة كلية الآداب د ط س 1987 . دار الثقافة و النشر والتوزيع ص 137.

إليها إشارات جزئية، و يستعان فيها بالتنغيم و الإشارة إذا اقتضى الحال أو لا تذكر مطلقا ويترك للذهن عناء استنتاجها[1] .

3.2. الإنشاد و النقد الشفاهي:

توضح أن الانشاد يعتمد السماع أكثر من أي حاسة أخرى، و طبيعي أن " الموزون المقفى " من المميزات الضرورية للشعر المنشد ما دام أنه يعتمد الوصول إلى الإصغاء، ويرى أدونيس أن " النشيد جسدٌ مفاصله الوزن و الإيقاع و النغم و على إحكامه الغني تتوقف استجابة السمع، فالنشيد فن في الصوت يفترض فنًّا يقابله هو فن الإصغاء، و قد تم هذا الإحكام بالتوصل شيئا فشيئا إلى ابتكار بنى إيقاعية خاصة. "[2] .

و قد تأسس النقد الشعري في الثقافة الشعرية الأولية محورياً على مبدإ السماع، ففي الثقافة اليونانية تعني كلمة بلاغة Rhétoriké " الكلام أمام الناس" أو الخطابة[3] ، و لكن يعتقد والترج أونج أن كلمة بلاغة " ظلت دون تأمل أو اعمال فكر في الغالب لمدة قرون – حتى في الثقافات الكتابية و الطباعية – نموذجا لكل خطاب، شفاهيا كان أو مكتوباً "[4] ، وقد قاس أرسطو الشعر على مقيس الخطابة ووضع أسسا وقواعد لهُ. فمثل هذا الشعر ينبغي ألا يبتعد كثيرا بسموه الذي سيخلق هوة عميقة و صارخة بين الخطيب و المخَاطَب[5] .

و يعتقد أرسطو أن للإيقاع الشعري دورا أساسيا في التعبير الخطابي، لأن ذلك يهز الأذن و يحرك النفس، بالرغم من أنه (أرسطو) قد حظر سلفا على الخطيب استعمال الكلمات الموزونة تجنبا للتكلف و التصنع، إلا أن هذا لم يمنعه من أن يتجاوز بحثه عن الإيقاع إلى خصوصيات شفاهية أخرى كأن تكون الجمل "ذات أجزاء لا طويلة ولا قصيرة، يسهل النطق بها في نفس واحد، لأنها لو كانت جد طويلة ملَّها السامع و تخلف عن متابعتها، و إذا جاءت جد قصيرة فَجَأَتهُ فجعلته يضيق بها كأنما تُعثِّرُ فكره "[6] .

---

(1) ج. فندريس اللغة ترجمة د. عبد الحميد الدواخلي و د. محمد القصاص، الأنجلو المصرية 1950 ص194. نقلا عن م ن . ص ن.

(2) أدونيس الشعرية العربية ص 9 و 10.

(3) والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 57.

(4) م ن . ص ن.

(5) سمير أبو حمدان الابلاغية في البلاغة العربية دط د ت عويدات الدولية بيروت باريس ص 110.

(6) د. محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث 1973 دار العودة دار الثقافة بيروت ص 99.

إن الإيقاع وكفاءته من مميزات الأداء الشفاهي في الثقافة الأولية تضاف إلى موضوع الأداء الذي ينبغي أن يدخل ضمن ما هو ممكن الإعتقاد، وذلك وصولا إلى هدف الإقناع، ويعتقد سمير أبو حمدان أنه إذا أمكن اعتبار الخطيب مثله مثل الشاعر، فليس عليه أن يفوه إلا بما يكون أهلا للاعتقاد به، فمهمة الخطيب والشاعر تلتقي في نقلة التمييز بين الممكن وغير الممكن ، بين الواقع و المستحيل، بغية إقناع المخاطب بقضية ما، و لن يتحصل له مثل هذا ما لم يشحن عباراته بالإيقاع الشعري.[1]

إن النَّقد الشِّعري يتوقف على علاقة المثير و الاستجابة ، و لا بد أن تحقق هذه العلاقة توازنا مكتملا بحيث يكون المثير في طرف معادل لاستجابة السامع، فالشاعر الجاهلي لم يكن –على حد تعبير أدونيس – ينشئ الشعر لنفسه، بل لغيره – لمن يسمعه– لكي يتأثر به، و من هنا يقول أدونيس: " ...كانت تقاس شاعرية الشاعر بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع، و هذا مما جعل الشاعر مسكونا بهاجس أساسي هو أن يكون ما يقوله مطابقا لما في نفس السامع، ذلك أن مدى فهم السامع لما يقوله هو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري "[2] .

وقد جعل ابن طباطبا الصدق في مقام " الاعتدال الجمالي " الذي ينتج عن " الفهم " الذي يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل"[3] ، حيث يفسد على السامع ذوق سماعه الانشاد.

والصدق يعني السلامة من " الخطأ " في اللفظ، و الابتعاد عن " الجور " في التركيب، والخلوص من " البطلان " في المعنى، و هذا ما يؤكد أن توفره ضروري لبلوغ نفس المستمع والتأثير عليها، فتتقبل النفس ذلك، دون حاجة إلى إعْمَال فكر، أو المضي المتعب في التساؤل والبحث، وليس ما ألح عليه بن طبا طبا من قبيل تأثره بالخطابة، و إنما تلبية لما تستدعيه الشفوية و السماع في الشعر العربي القديم، و هوفي ذلك يتحاشى كل ما له علاقة بالمجاز المخالف للحقيقة الذي يقع على مقام علاقة الكذب بالصدق فيجب في رأيه أن " ينسق الكلام صدقا لا كذب فيه و حقيقة لا مجاز معها فلسفيا "[4] .

---

[1] سمير أبو حمدان الايلاغية في البلاغة العربية ص 112.

[2] أدونيس الشعرية العربية ص 122.

[3] د.جابر عصفور مفهوم الشعر ص41.

[4] ابن طبا طبا عيار الشعر ص 128 نقلا عن أدونيس الشعرية العربية ص23.

تنطوي الخطابة عند ارسطو على سمة الشفاهية التي تأخذ الأصل الثالث و هو " التعبير" من بين أصول " فن الاقناع ". الإيجاد، التنسيق و التعبير، فالإيجاد خلق المعاني، والتنسيق ترتيبها، و التعبير الإفصاح عنها بتركيز، و قد قيس الشعر عند العرب على الخطابة لشفاهيته، و لأنه يتقاطع مع مفهوم الصنعة الذي شاع بعد أن صار الشعر فنا قوليا لا يتسنى اكتسابه إلا بتعلم الأصول و ممارستها طويلا على حد تعبير ابراهيم رماني[1] .

و تبرز شفاهية الشعر القديم بجلاء أثناء تقاطعها مع الخطابة، حين يتحدث المبرد في الشعر عن " الاستعانة " فهو و إن كان قد تهافت على قواعد " الخطابة" أكثر من تهافته على مبادئ نقد الشعر، فإن من هذا ما يفسر رباط الشعر بالخطابة عنده.

و الاستعانة مما يوفره المخاطب أثناء خطبته، و هي أصل شفاهي يتوجه فيه الخطيب من خلالها إلى ألفاظ يستند عليها ليستحضر ما بعدها " كنحو ما تسمعه في كثير من كلام العامة قولهم : ألست تسمع ؟ أفهمت؟ أين أنت؟ و ما أشبه هذا "[2] و يسميها رومان ياكبسون بالوظيفة التمديدية، وبالوظيفة الإنتباهية باصطلاح مالينوفسكي Malinowsky[3]

أماالاستعانة في الشعر فهي " أن يدخل في الكلام ما لا حاجة بالمستمع إليه ليصبح به نظما أو وزنا "[4] .

و تصل آثار الفلسفة الخطابية من حيث الشفاهية إلى ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز[5] في أن الميزة الشعرية ليس فيما يقوله الشاعر أو فيما يثبته، و إنما هي في طريقة الاثبات التي يتوقف نجاحها على مدى تأثيرها على السامع[6] .

---

(1) ابراهيم رماني الغموض في الشعر العربي الحديث ص 87-88.

(2) يقول أبو العباس : " ... وأما ما ذكرناه من الاستعانة فهو أن يدخل في الكلام ما لا حاجة بالمستمع إليه ليصبح به نظما أو وزنا إن كان فيشعر أو ليتذكر به ما بعده إن كان في كلام منثور كنحو ما سمعته..." المبرد الكامل ج1 د ط د ت مؤسسة المعارف بيروت ص 19

(3) رومان ياكبسون قضايا الشعرية ص 30. يقول ياكبسون : وهناك رسائل توظف، في الجوهر، لإقامة التواصل وتمديده أو فصمه. و توظف للتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل (" آلو ! أتسمعني؟ ") و توظف لإثارة انتباه المخاطب أو التأكد من أن انتباهه لم يرتخ (" قل ، أتسمعني؟ ")

-(مالينوسكي): لساني روسي له كتاب بعنوان مشكل المعنى للغة البدائية.

(4) م ن . ص ن.

(5) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص 485 نقلا عن أدونيس الشعرية العربية ص 23.

(6) أدونيس الشعرية العربية ص 23

ويقيني من أن طريقة الاثبات مما يدخل في تمثل الأصوات الجهيرة المشدودة الأوتار، التي تمنح للاثبات وقعا في نفس السامع، و قد رغب العرب عن ارتعاش صوت المنشد أثناء إلقاء الخطاب، و يشترط في طريقة الاثبات الابتعاد عن " الاشارات البعيدة والحكايات الغلقة والايماء المشكل"، و من حيث الشكل ينبغي أن ينضم كل ما لا يشكل على الأصوات و يرسل في تنافرها، و كل ما يسهل على الألفاظ و العبارات النطق بها، والابتعاد عن " التوعر الذي يسلم إلى التعقيد "[1] و عن " قصر اللفظ و انغلاق الكلام "[2]. الذي لا يخلفّهما إلا الغموض والخفاء المتناهيان " إلى أقصى الغايات "[3] ، و أن أجود الشعر من النشيد يجب أن يجري على اللسان مجرى " الدهان " لسهولة مخرجه و تلاحم أجزائه[4] .

و يأتي تأكيد العرب على تقصي " الفصاحة" ضمن كتبهم البلاغية مما يدخل ضمنيا في علاقة السماع بالنقد الشعري، كمعاملة جديدة للفصل بين الفكر و الشعر، و هذا الفصل ليس سوى اعتراف ضمني بجمالية الشفوية العربية القديمة التي رسخت في أذهان فئة من البلاغيين صورة معينة من الشعر هي الصورة الغنائية – الانشادية ، و تبعا لهذا، أولى النقاد لمفهوم البداهة جانبا لا يقل عن مستوى الاهتمام البلاغي الوافر؛ هذه البداهة التي تبلغ مشارف العفوية و الفطرة و تنأى مناقضة بما لها عن التحبير و الصنعة و التكلف[5] .

إن النقد الشعري بنى أوطاده و شيدها على مقياس التأثير السماعي المطرب، أي مباشرة من تعامله مع ظاهرة الانشاد، فقد ظهرت تبعا لهذا، نظريات نقدية من مثل عمود الشعر، ويرى أدونيس " أن النظرة إلى الصناعة الشعرية في المجتمع الاسلامي – العربي، أملتها الشفوية الجاهلية، و بخاصة في القرون الأولى من نشوئه "[6] .

و يرى توفيق الزيدي من الجهة نفسها أن " الإفهام " و " الوقع " بكونهما شرطين أساسيين في تواصل الحفل الشعري (أي تواصل الانشاد و السماع)، و في إثارة انفعال الجمهور المتقبل يمثلان في الواقع نواة العمود الشعري، و هي نواة ضمنية – فيما يرى–

---

(1) بشري بن المعتمر الجاحظ البيان و التبيين ج 1 ص 136

(2) عبد القاهر الجرجاني دلائل الاعجاز في علم المعاني تصحيح محمد عبده و تعليق السيّد محمد رشيد رضا ط1، 1994 دار المعرفة بيروت لبنان ص 183 .

(3) م ن . ص ن.

(4) الجاحظ اليان و التبيين ج1، ص67.

(5) أدونيس الشعرية العربية ص 23-24.

(6) م ن . ص 27

"إنك تستطيع أن تغمر نفسك في السمع، أو في الصوت، ولكن ليس ثمة سبيل لأن تغمر نفسك في البصر مثلا "[1] .

يدخل إنشاد عرب الجاهلية ضمن الثقافة الشفاهية الأولية، حيث لا وجود للقصيدة إلا عبر الصوت، و ليس لما يدرك بصريا أي وجود، و لا يشكل على الوعي بترتيباته وأبجدياته، بل إن الصوت يعتبر مركز الإدراك الكلي حيث يدخل بعمق إلى صدر الكائن البشري، ويصبح بيت وجوده (هايدغر). فالصوت في حركيته ينبعث من مركز داخلي واع جدا، و يصل إلى داخلية أخرى تدخل درجة وعيها ضمن مستويات احتمالية مختلفة، و يبقى الصوت إزاء هذه العملية يتأرجح بين قطبي " الداخلية " – قطب مرسل و بين قطب مستقبل، و أحيانا أخرى يتمثل قطب واحد في ممارسة حركية الصوت بين الارسال و بين التلقي في دخيلة واحدة (أفلاطون) كالحفظ مثلا، إن هذا التراسل ما بين قطبي الداخلية، الصوت – الذات والأذن – الذات هو ما يمثل أساس التواصل الشعري، و هو أيضا ما عبر عنه جاك دريدا بشكل واضح لقوله: " إن الكلمة المنطوقة تمنح قيمة عالية بسبب حضور المتكلم و المستمع وقت صدور القول، فليس ثمة فاصل زمانيٌ أومكاني بينهما، فالمتكلم يستمع في الوقت الذي يتكلم فيه، و هو ما يفعله المستمع في الوقت ذاته، إن سمة المباشرة لفعل الكلام تعطي قوة خاصة في أننا في الكلمة المنطوقة نعرف ما نعني، ونعني ما نقول و نقول ما نعني، و نعرف ما نقول "[2] .

إن هذا القول يعطي إمكانية إلغاء جميع درجات الوعي في مركز الدخيلة المستقبلة التي يتأكد بلوغ الوعي فيها الدرجة العليا أثناء التواصل الصوتي، و لهذا كان انشاد الشعر الجاهلي ينال من إعجاب الجمهور المستمع له درجة الوصول إلى أحكام من مثل " أشعر الناس " ، "أشعر الانس والجن "، وهي أحكام غلبت عليها سرعة الاعجاب و ثورة الانفعال، كما أن الوعي يصبح معلقا بالصوت و مرتبطا به، و ذلك لأن خصائص التعبير في الثقافة الشفاهية الأولية تتميز بارتباطها الحميمي بالنظام الصوتي حيث تفضي (هذه الخصائص) إلى توحيد الجهات أو الاتجاهات نحو مركز ، نحو الداخل أو نحو الوعي[3] .

---

[1] م ن . ص 149.

[2] عبد الله ابراهيم التفكيك أصوله و مقولاته ط1، 1990 عيون المقالات مطبعة النجاح الجديدة المغرب ص 62.

[3] والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 151.

"إنك تستطيع أن تغمر نفسك في السمع، أو في الصوت، ولكن ليس ثمة سبيل لأن تغمر نفسك في البصر مثلا "[1] .

يدخل إنشاد عرب الجاهلية ضمن الثقافة الشفاهية الأولية، حيث لا وجود للقصيدة إلا عبر الصوت، و ليس لما يدرك بصريا أي وجود، و لا يشكل على الوعي بترتيباته وأبجدياته، بل إن الصوت يعتبر مركز الإدراك الكلي حيث يدخل بعمق إلى صدر الكائن البشري، ويصبح بيت وجوده (هايدغر). فالصوت في حركيته ينبعث من مركز داخلي واع جدا، و يصل إلى داخلية أخرى تدخل درجة وعيها ضمن مستويات احتمالية مختلفة، و يبقى الصوت إزاء هذه العملية يتأرجح بين قطبي " الداخلية " – قطب مرسل و بين قطب مستقبل، و أحيانا أخرى يتمثل قطب واحد في ممارسة حركية الصوت بين الارسال و بين التلقي في دخيلة واحدة (أفلاطون) كالحفظ مثلا، إن هذا التراسل ما بين قطبي الداخلية، الصوت – الذات والأذن – الذات هو ما يمثل أساس التواصل الشعري، و هو أيضا ما عبر عنه جاك دريدا بشكل واضح لقوله: " إن الكلمة المنطوقة تمنح قيمة عالية بسبب حضور المتكلم و المستمع وقت صدور القول، فليس ثمة فاصل زمانيٌ أومكاني بينهما، فالمتكلم يستمع في الوقت الذي يتكلم فيه، و هو ما يفعله المستمع في الوقت ذاته، إن سمة المباشرة لفعل الكلام تعطي قوة خاصة في أننا في الكلمة المنطوقة نعرف ما نعني، ونعني ما نقول و نقول ما نعني، و نعرف ما نقول "[2] .

إن هذا القول يعطي إمكانية إلغاء جميع درجات الوعي في مركز الدخيلة المستقبلة التي يتأكد بلوغ الوعي فيها الدرجة العليا أثناء التواصل الصوتي، و لهذا كان انشاد الشعر الجاهلي ينال من إعجاب الجمهور المستمع له درجة الوصول إلى أحكام من مثل " أشعر الناس " ، "أشعر الانس والجن "، وهي أحكام غلبت عليها سرعة الاعجاب و ثورة الانفعال، كما أن الوعي يصبح معلقا بالصوت و مرتبطا به، و ذلك لأن خصائص التعبير في الثقافة الشفاهية الأولية تتميز بارتباطها الحميمي بالنظام الصوتي حيث تفضي (هذه الخصائص) إلى توحيد الجهات أو الاتجاهات نحو مركز ، نحو الداخل أو نحو الوعي[3] .

---

[1] م ن . ص 149.

[2] عبد الله ابراهيم التفكيك أصوله و مقولاته ط1، 1990 عيون المقالات مطبعة النجاح الجديدة المغرب ص 62.

[3] والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 151.

و لهذا السبب تضرب للشاعر في السوق منصة يرتقي عليها، لتتوحد إليه جهات الآذان والأبصار مرة واحدة، و يصير الصوت تبعا لهذا حدثا ماديا حاملا لقوة عظيمة، زيادة على أن الكلمة في الثقافة الشفاهية الأولية كحدث صوتي مشحونة بالقوة و الارداة، لذا فإن جُلَّ الأعمال السحرية القديمة تسبقها أصوات و كلمات عند شعوب البدائية، و الأمر نفسه نجده عند الكهنة، حيث يأخذ الصوت أثناء إلقاء الأدعية محل قوة و تحريك، وهو المحل نفسه الذي يتخذه الصوت أمام الحجر الذي يتحرك بكلمة من " علي بابا "، كما نجد المقام نفسه بالنسبة لطقوس الحصاد والبناء الجماعي فضلا عن طقس الخلق الكوني أيضا " كن ".

و هكذا فإنه لا يمكن إذا تأسيس امتياز الخضور كوعي إلا بواسطة سمو الصوت (دريدا) و ارتفاعه.

2.3. الانشاد و الصوت:

تفرض الثقافة الشعرية القديمة لتواصل النص الشعري ثلاثة أقطاب مكونة لها، الشاعر (المتكلم – المرسل) ، الخطاب الشعري – و السامع (المرسل إليه)،وتتدرج ضمن هذه الثلاثية صفات متغيرة و متباينة و أجناس مختلفة وفقا لحالات التواصل الشفوي، فقد يكون المرسل شاعرا أو راويا أو حافظا أومغنية أو متلقنا متدرسا، والحال نفسه في الخطاب الشعري، فإما أن يكون نصا مرتجلا أو معتملا منقَّحاً أو مروياً أو محفوظا أو مغنَّى أو للمدارسة و التلقن، ويتمثل المرسل إليه أيضا بالمقامات نفسها فقد يكون جمهورا أو ملكا أو قبيلة أو مريدا أو امرأة أو ناقدا سامعا.

و يشترط في هذه الأقطاب الثلاثة أن تكون حاضرة داخل سياق الممارسة الشعرية، مما يستدعي أساسا حضور الجسدين: المرسل (الشّفة) والمتلقي (الأذن) ليفتح الخطاب الشعري بذلك علاقة شفاهية سماعية تستوجب في ذلك ما يسمى بالتأثير و التأثر، و يرى أدونيس أن الشعر الجاهلي ولد نشيدا أي أنه نشأ مسموعا لا مقروءا، غناء لا كتابة، و في رأيه أن الصوت كان في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي، و كان موسيقى جسدية[1] .

إن الصوت وعبرَ هذه الموسيقى الجسدية سيأخذ علامة احداث الاعجاب و التأثير، خصوصا و أن السماع المرتبط بالتأثر مما يستدعيه الخطاب الشفوي بالضرورة يقول أدونيس:

---

[1] أدونيس الشعرية العربية ص 5.

إن " ... الصوت يستدعي الأذن، اولا، و لهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري، لا يقوم في المعبَّر عنه، بل في طريقة التعبير، خصوصا أن الشاعر الجاهلي كان يقول، اجمالا، ما يعرفه، السامع مسبقا، كان يقول عاداته و تقاليده، حروبه ومآثره، انتصاراته وانهزاماته، وفي هذا ما يوضح كيف أن فرادة الشاعر لم تكن فيما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه، وكيف أن حظه من التفرد، و بالتالي من اعجاب السامع، كان تابعا لمدى ابتكاره المتميز في هذه الطريقة "[1] . كان السمع يمثل نقطة وعي الكلام عند الجاهلي، و كان الصوت في مقام آخر ينطوي على خصوصيات الإطراب و التغني، و قد رأينا كيف أن جذر كلمة نشيد في اللغة يعني الصوت، و رفعَهُ أيضا، ويعني ما يتنا شده الناس من أشعار كذلك.

وقد كان الانشاد عند عرب الجاهلية دليل موهبة فذة تضاف إلى ما للشاعر من موهبة النظم، لذا وفضلاً عن أن الأصل في الشعر الجاهلي هو أن ينشد، فإن الأصل أيضا أن يُنشدَ

الشاعرُ هو نفسه قصيدته لأن الشعر من فم قائله أحسن كما عبر الجاحظ.[2]

و لم يكن الانشاد على هذا القدر فحسب، و إنما كان يتوسّلُهُ الحفاظ و الرواة لإتقانه، وقد أوتي النقاد القدامى موهبة انشاد الشعر، فقد روى ابن سلام عن خلف الأحمر أنه كان يحسن الانشاد بقوله :

" أجمع أصحابنا أنه كان أفرس الناس ببيت شعر و أصدقه لسانا، كنا لا نبالي إذا أخذنا عنه خبرا أو أنشدنا شعرا أن لا نسمعه من صاحبه "[3] .

و يمكن أن ندرج ظهور المدارس الأدبية في الشعر القديم تحت ظاهرة الانشاد، فرواية زهير بن حجر التميمي ، ورواية كعب و الحطيئة لشعر زهير ما كانتا إلاّ عن مشافهة (إنشاد) وتلق (سماع) في آن، و لا نستبعد أن المدارس حاولت أن تخلق توحدا في طريقة الانشاد حيث يمكننا أن نفترض على هذا الضوء أن الحطيئة لم يكن ينشد الشعر إلا مثل زهير، باعتبار ان تعلم الحطيئة للشعر من زهير كان مشافهة، وليس أرسخ معرفة وأثبت فنّا خلال التعلم الشفاهي من طريقة الانشاد ، فهي أسرع إلى تعلم من المحتوى وطريقة صياغته.

---

[1] م ن .ص ن.

[2] م ن . ص ن.

[3] محمد بن سلام الجمحي (139-231 هـ) طبقات فحول الشعراء ص 23.

3.3. الإنشاد والزمن:

يحتفظ الإنشاد بصفة الآنية، فلا يمكن للمستمع أن يتأمل القصيدة المنشدة بيتا بيتا، وإنما يستمع إليها كلية وفي فترة زمنية واحدة، فالشعر لا ينشد إلا لينتهي إلى التذوق والفهم، و لا يطرح نفسه لقابلية السمع إلا من أجل الوصول إلى ما يبغيه السمع و يرضاه، ذلك لأنه ينطوي على جوهر يدركه الزوال بانتظام، إن الصوت ينطلق من وجوده نحو لا وجوده، من حضوره نحو غيابه، من تجسده نحو لا تجسده، من صفائه نحو ضبابيته المتحللة، و قد أدرك العرب القدامى طبيعة هذا الحدث اللساني، و اعتبروها ظاهرة مقدورة للزوال حال وجودها، إنها ذات طابع غازي"[1] ، و هذه الخصوصية النوعية، حسب تعليق د.عبد السلام المسدي " ... مردها أن الكلام بقدر ما يتحتم اندراجه في الزمن فإنه يتعذر عليه الثبات في الزمن، وهذا بديهي بموجب أن بعضه لا يوجد إلا بفناء الآخر..."[2] .

و قد قسم العرب القدامى زمن الصوت إلى قسمين، زمن مرتبط بتحقيق الصوت على مستوى الحنجرة إلى غاية الشفتين، و زمن مرتبط بتحقيق الصوت على مستوى إلقائه، و الزمن الذي يهمنا هو ما يرتبط بالزمن الملقى.

و لعل أول من ألح على هذه المسألة هو القاضي عبد الجبار (320 ؟- 415) الذي يرى أنه يستحيل في حق الكلام البقاء خارج حدود الوقت الواحد، فاندراجه في بعد الزمن يحتم أن يكون ذا وجود آني و ذا طبيعة نسبية[3] ،و يرى أن الكلام يوجد لحظة انجازه وينزل لحظة تحققه الفعلي، لكن هذه اللحظة هي نفسها لحظة زواله، فكأنما الكلام كائن يتطابق فيه الوجود والعدم[4] ، و لذا سمى القاضي عبد الجبار الكلام بالمدرك المنقضي[5].

إن سمة الغازية موجودة أيضا فيما كان يتحدث عنه فخر الدين الرازي من أن الكلام " عَرَضٌ غير باق " حيث يعتقد أن المدلولات تبقى قائمة على محور الزمن باعتبارها

---

(1) المصطلح ورد عند عبد السلام المسدي و هو مأخوذ –على ما أقر– من المصطلح الفرنسي .Le caractère gazeuze du langage

(2) د. عبد السلام المسدي التفكير اللساني في الحضارة العربية د ط 1981 الدار العربية للكتاب تونس ص 274.

(3) عبد الجبار (القاضي أبو حسن) (320؟-415) المغني في أبواب التوحيد و العدل ج 7 خلق القرآن قوم نصه ابراهيم الأبياري باشراف د. طه حسين القاهرة 1961. نقلا عن م ن . ص ن.

(4) م ن . ص ن.

(5) عبد الجبار القاضي – المغني – ج 16 إعجاز القرآن – تحقيق أمين الخولي القاهرة 1965 نقلا عن ن م .ن ص.

مسميات حيث ببقائها تبقى صورها المنقولة المجردة في الذهن، لكن عنصر الدال الذي هو بنية إنجاز الحدث اللساني فعلا فهو المنفرد بسمة الإنقطاع و الغازية[1] .

أما سيف الدين الآمدي فيرى أن الكلام " ...من قبيل الأعراض المتجددة و الأغراض المتغيرة..." فانتفى في حقه بموجب التجدد و التغير، البقاء و الديمومة ".

و يرى إخوان الصفاء أن الكتابة لم تظهر إلا لأن الكلام المنطوق يحتفظ دوما بطابع "السّيولة " في الحدث اللغوي، فحاولوا تقييده بالقوة الصناعية المتمثلة في الكتابة [2] .

و يرى الخفاجي " أن الكلام يتنافى معه البقاء "[3] ، ويرتبط الزمن عنده بالانقطاع لا بالاستمرار المندفع مرة واحدة، فالكلام لا يدل على مدلوله لولا خاصية الانقطاع فيه، " فلو كان الصوت مدركا على الاستمرار لم يقع (...) فهم الخطاب لأن الكلمة كانت حروفها تدرك مجتمعة فلا يكون زيد أولى من يزد أو غير ذلك مما ينتظم من حروف زيد "[4] .

أما ابن حزم فقد عمد إلى إبراز الزمن بكونه الخاصية التي تتميز بالوجود و الانعدام و التجدد في الوقت نفسه ، " فهو صورة الكائن الآني بما أنه قائم على الظهور، فالانقضاء في حركة دورانيةتجعله المعطى الدائم الذي لا تتكون صورة ديمومة إلا من خلال استرسال انقضاءاته ."[5] و على مقامه ينطبق الكلام و بشكل حتمي.

يقول :" وأما الذي هو غير ذي وضع فهو الزمان و العدد و القول، فإنك إذا قلت أمس أو عددت ساعات يومك وجدت كل ما تعد من ذلك فانيا ماضيا غير ثابت و لا باق (...) وكذلك أجزاء القول إذا تكلمت عن حروفه و نظمه و معانيه، فإن كل ما تكلمت به من ذلك فقد فنى وعدم، و ما لم تتكلم به من ذلك فمعدوم لم يحدث بعد، و الذي أنت فيه من كل

---

(1) الرازي فخر الدين (543–606) – التفسير الكبير ، مفاتيح الغيب – ج 1 ص 109 المطبعة البهية المصرية ط 1 –32ج – 1938 . نقلا عن م ن .ص 275.

(2) الأمدي (سيف الدين 551–631) غاية امرام في علم الكلام تحقيق حسن محمود عبد اللطيف منشورات المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي القاهرة 1971. ص 107 . نقلا عن م ن . ص ن

(3) اخوان الصفاء – رسائل اخوان الصفاء و خلان الوفاء– 4 مجلدات بيروت 1957 ج 3 ص 245 نقلا عن م ن. ص 276–ص 277

(4) ابن سنان سر الفصاحة تحقيق علي خوده ط 1، 1932 القاهرة ص 12 . نقلا م ن . ص 277.

(5) الخفاجي سر الفصاحة ص 14 .نقلا عن م ن . ص 277– ص 278.

ذلك لا قدرة لك على اثباته و لا إمساكه و لا إقراره أيضا أصلا بوجه من الوجوه، لكن ينقضي أولا فأولا بلا مهلة "[1] .

إن الإنشاد مثل الكلام " ..لا يوجد إلا عندما يكون في طريقة إلى انعدام الوجود، إنه ببساطة ليس قابلا للعطب فحسب، بل إنه سريع الزوال. بشكل جوهري، و يتم الاحساس به بهذه الصفة عينها ..."، و يترتب على هذا الجوهر الزائل أنه لا يترك فرصة للادراك الطويل أو التأملي أثناء الانشاد الكلي للشعر على مثال ما حدث لعمر بن الخطاب حين ردد البيت مفردا كأنه استدراك " و إن الحق مقطعه ثلاث" تأملاً فيه و تعجبا، و بالتالي ، لا يمكن اطلاقا أن تتوقف حركة الصوت أثناء أدائها للكلام، لأن إيقافه سيعقبه سكوت وصمت، هذا إذا طلبنا استمرارية حضور الصوت، كما أنه لن يكون بإمكاننا فحص الصوت أثناء لحظة زمنية معينة مثلما يمكننا تأمل صورة من صور حياتنا المتحركة و هي ملتقطة و مثبتة في إطار مزخرف[2] .

إن الصوت يتيح إدراكا كليا في استجماعه و تراكمه وسيرورته الزمنية أيضا في حالة استقباله من خلال الانشاد، وستمنح اختلافاته التنغيمية المتتبعة ضمن السياق الصوتي الواحد درجة أعلى من الإدراك، إنه يتشاكل وفق الحالة التي ينشد فيها، فقد استنتج والترج أونج من خلال تجربته التي أقامها على شعراء الشفاهية الأولية والتي قارن فيها بين أغانيهم المسجلة أن هذه الأغاني برغم انتظامها وزنيا، لم تغن أبدا بالطريقة نفسها مرتين[3] ، و هذا يعود بطبيعة الحال إلى مقام الانشاد بالدرجة الأولى، ثم إلى طبيعة رد فعل الجمهور بالدرجة الثانية، ثم بصفة كلية إلى الزمن الموظف في الانشاد. فالخطاب الشعري لا تتحد مسافاته الزمنية، رغم أنه خطاب واحد و أن منشده واحد أيضا.

و لكن ، ما طبيعة زمن الانشاد، هل هو طويل، أم قصير، هل هو مرتفع أو مستفل؟

إننا في حقيقة الأمر لا نملك أية حقائق ثابتة من خلال مدونات أو شهادات مؤرخي الأدب القدامى عن طبيعة زمن الشعر أو النشيد، لكن يبدو أن الزمن انزياحي في لحظة النشيد عن طبيعته في لحظة الكلام اليومي، و لهذا يكثر في الشعر القديم استخدام الأوزان العروضية الطويلة على عكس القصيدة التي لا ترد إلا لماما.

---

[1] م ن . ص 281.

[2] م ن . ص ن.

[3] م ن . ص 130.

4.3. الانشاد و المكان:

عرف الانشاد العربي القديم طقوسات مختلفة مرتبطة بالمكان، فهو إذ يمتاز بما يمتاز به الكلام، فإن حضور المكان شرط ضروري وهام، فبناء الكلام مرتهن بفكرة المكان، وهي الفكرة التي نظّر لها القدامى بثلاث جوانب مختلفة:

1- جانب المحل. 2- جانب البنية . 3- جانب الانتشار.

فأما جانب المحل، فإن الكلام لا يظهر و لا يتحقق إلا بإحتكاك عضوي آلي ضمن دائرة مكونة من اللسان و اللهاة و الثّنايا، و ينتج عن هذا الاحتكاك ما يسمى بالصوت، و يذهب القاضي عبد الجبار في مقام الحديث عن مكان الكلام (المحل) إلى أن "... الذي يدل على أنه يوجد في المحل (أي الكلام) أنه يتولد عن اعتماد الجسم و مصاكته له " [1]

و يذهب الخفاجي "... في تقرير أن الكلام مقتض للصوت، و أن الصوت مقتض للمحل...".

و قد بسط العرب القدامى فكرة حاجة الكلام إلى مكان آخر غير المحل و هو المكان- البنية، و تتمثل البنية في " ...دخول عنصر الانتظام الداخلي في إنجاز العبارة اللسانية (...) وتنعكس صورة البناء على المحل الذي فيه ينجز الحدث التعبيري فيكون الكلام بوصفه ظاهرة متجسدة حسيا في حاجة إلى بنية مخصوصة كما يحتاج إلى محل، و كل حرف منه يحتاج إلى بنية و مخرج بخلاف ما يحتاج إليه الحرف الآخر"[2] .

أما جانب الانتشار و الإستيعاب، فهي ما يمكن أن تمثل جوهريا بُعْدَ المكان، فمن حيث الصوت، فإن الكلام يمتلك قدرة الاستيعاب المطلق حضوريا مما يبوئه طاقة انتشارية يدرك بفضلها عددا لا متناهيا من المتقبلين[3] .

و أما من حيث الخطاب، فإنه له طاقة ذاتية تمكنه من التغطية على عدد لا متناه من المعنيين به سواء أكانوا داخل بنية المكان أو كانوا خارجه، و هذا معناه أن الخطاب بإمكانه أن يكون شاملا لجملة من الحاضرين بينما لا يخص بمحتواه إلا واحدا، و قد يوجه الخطاب نحو شخص معين بينما هو يعمُّ بدلالة مجموعة من المخاطبين كالأمثال[4]، و تكتسب هذه

---

[1] القاضي عبد الجبار المعتزلي المغني في أبواب التوحيد و العدل ج 7 ص 26 نقلا عن عبد السلام المسدي تاريخ اللسانيات ص 249.

[2] القاضي عبد الجبار المغني ج 7 ص 159 نقلا عن م ن . ص 250.

[3] م ن . ص 151.

[4] م ن . ص 251.

البنية أهمية من خلال إدراك الصوت (الإنشاد)، فيرى الخفاجي أن الكلام يمتاز بسمة الانتشارية فالصوت يتعذر عليه أن يدرك بعض الحاضرين دون البعض الآخر " حتى يكونوا مع التساوي في القرب و السلامة يسمع الصوت بعضهم دون بعض وأن يجوز اختلاف انتقال الحروف حتى يدرك الكلام مختلفا "[1] إن انتشار الكلام ضمن حيز الوجود الكلامي هو انتشار " آني مساحيّ "[2] .

و قد استنبط القاضي عبد الجبار علاقة من التفاعل الثلاثي بين حدث الخطاب و حيز المكان و عدد المتلقين، و رأى أن هذه العلاقة تفتقر إلى التناسب: فالكلام كل متوحدّ لا يمكنه أن يتوزع على عدد من السامعين توزعا معتدلا " فليس ثمة نسبة معقودة بين حجم الخطاب وحجم الطاقة الانتشارية فيه "[3] .

و مثلما لا يتحقق الكلام بالنسبة نفسها و القدر نفسه عند جميع المستمعين، فكذلك الانشاد، فإنه رغم تحققه عبر الجوانب الثلاث، فكذلك لا ينتشر على السامعين انتشارا متساويا.

إن الصوت في الانشاد لن يكون على مقام الصوت في الكلام اليومي، و هو ما يؤكد نظرة المعجميين القدامى إلى لفظة نشيد (الصوت المرتفع).

العنف الصوتي:

إن الصوت يكون سببا في إخفاء كثير من العنف و الخصومة فارتفاع الصوت بناء على ظروف التواجد المكاني و كثرة المستمعين و توظيف الصيغة الخطابية، إلى جانب الدخول في مقامات من مثل الهجاء و الفخر و الحماس، يؤدي حتما إلى اضرام حرب أو اشعال فتنة. ويرى والترج أونج " ...أن العنف في أشكال الفن الشفاهي مرتبط كذلك ببنية الشفاهية نفسها، ذلك أنه لما كان التواصل اللفظي لا بد أن يتم بالمشافهة مباشرة، بما يتضمنه ذلك من ديناميات الصوت في عملية الأخذ و الرد، فإن العلاقة فيما بين الأشخاص تحتفظُ بدرجة عالية من التجاذب، ودرجة أعلى من المنازعة "[4] .

و يبدو أن النشيد في الثقافة الشفاهية الأولية عند العرب قد اكتسب ثخانة صوتية في مقامات من مثل الفخر و الحماس، و تزداد كثافة الصوت في النشيد على مستوى كبير فوق

---

[1] الخفاجي سر الفصاحة ص 14 نقلا عن م ن . ص 252.

[2] م ن . ص ن.

[3] م ن . ص 253.

[4] والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 108.

ما يكفي السامع من ذلك، و لو أخذنا بفرضية د. نعيم علوية[1] من أن الصوت يتكون من رزم صوتية متداخلة، و ليس هناك صوت صاف و نقي، فإننا سنسلم مباشرة بأن الكثافة الصوتية قد تخلط بين الأصوات في النشيد على نحو قول الأعرابي[2] في بيته الأول الذي يخضع في رأيه للتصريع:

إن يأتني لِصٌّ، فإنّني لِصُ ❋ أطلسُ مثلُ الذئبِ إذْ يعتِسُ

فلأنَّ السِّينَ صوتَ فيه تداخل أصوات الزّاي و الصاد، فإن الكثافة الصوتية التي أفرزها مقام الفخر وصلت بصوت السين مفخمة إلى الصاد، و صارت بدل يعتس في انشاده بـ يعتص، و هذا عيب سمّاه العرب في العروض " بالاكفاء "[3] .

و لهذا نجد الاكفاء يكثر في الشعر القديم ذي الثقافة الشفاهية، بينما يتناقص شيئا فشيئا مع دخول نظام الكتابة على العالم الشعري، وتكمن علة ذلك في اقتراب حروف الروي للأبيات في مخارجها أثناء ارتفاع الصوت (الإنشاد)، بينما ينفصلان كلية خلال انخفاضه.

---

[1] د. نعيم علوية بحوث بين نحو اللسان و نحو الفكر ط2، 1986 المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت لبنان ص 43.

[2] د. محمد طه الحاجري في تاريخ النقد دار النهضة العربية بيروت لبنان ص 46.

[3] راجع محمد سعيد اسبر . محمد أبو علي الخليل معجم في العروض ط 1، 1982 دار العودة بيروت ص 90.

4 . منشوء الكتابة:

ليست هناك أية حقائق تتعلق بنشوء الكتابة و تطورها إلا ما يمكن أن توحي الدارسات الأثرية حول الكتابة وتطورها بين السومريين في بلاد ما بين النهرين التي يمتد حدوثها إلى عام 2500 ق م، و هو تاريخ يمثل قيمة ضئيلة مقارنة بالامتداد التاريخي للجنس البشري على الأرض و الذي يقارب 50000 سنة، غير أن من الواضح جيدا أن "الصور المرسومة" كانت تمثل تعويضا للتسجيل الدائم حيث نتمثله عادةً في الكهوف القديمة[1] .

و قد استعملت الجماعات البدائية طرقا مختلفة للتسجيل أيضا أو وسائل مساعدة للذاكرة، كخطوط الحصى مثلا التي تتخذ كوسيلة للتسجيل الحسابي[2] ، و تبقى أن الصورة[3] هي المعبر الوحيد عما يعتمل في خاطر الجنس البشري القديم، وهو ما يؤكد المحاولة الجادة عن اختلاق الصور المطابقة لما في ذهن الإنسان من صور ثابتة، صورة مخطوطة – صورة ذهنية: فالتعبير عن شجرة محروقة لا يتم إلا برسم شجرة محروقة، وهكذا.

غير أن الحاجة إلى التعبير عما ليس له من الصورة المخطوطة مكان (معنى) دفع بالشعوب البدائية إلى ابتداع رموز على شكل خطوط معينة تساهم بحكم – التجمع –المتفق – في إعانة الذاكرة وخلق آليات للتفكير في المعنى و الكتابة، و بالتالي فلا يتوقف الخطُّ على مجرد صورة أو تشكيله للصورة– الشيء، و تمثيله للمعنى المتجسد بالألوان، و إنما يتعدى إلى امتثال لاحتواء دلالة القول، أو لاحتواء ما يمكن أن يقوله أي شخص[4] .

و ليست الكتابة في نظر والترج أونج و في نظر أغلب الباحثين في هذا المجال، أن يتم التوصل إلى علامات سيميوطيقية سواءً أكانت بصرية أم محسوسة، وجعلها تتخذ مسارا

---

[1] والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 165–166.

[2] م ن . ص ن.

[3] د. أحمد هبو الأبجدية. نشأة الكتابة و أشكالها عند العرب ط1 ، 1984 دار الحوار للنشر و التوزيع اللاذقية سوريا ص 18.

يقول أيضا : " ...نجد أن الإنسان لجأ إلى وسيلة أكثر قدرة على خدمةالأغراض (...). و هي تصوير الأشياء كما هي في حالتها الطبيعية ".

م ن . ص ن.

[4] م ن . ص 165–166.

نحو الطابع المرئي بناء على اتفاق صناعه ومفسريه، و إنما تتأسس الكتابة كوعي بعيدا عن العلامة السيميوطيقية، وقريبا أكثر من اختراع " ...نظام شفهي من العلامات البصرية التي يستطيع الكاتب بواسطتها أن يقرر الكلمات الدقيقة التي سوف يولدها القارئ من النص. وهذا هو ما نعنيه عادة اليوم بالكتابة في معناه الدقيق "[1] .

لقد استطاعت الكتابة كآلية جديدة أن تلقي الشفاهية كنظام معرفي بالدرجة الأولى[2]، وأن تفض الشبكة العلائقية الصوتية للكلام، التي من خلالها يصبح مركزا للوجود و حلقة تدور فيها الثقافات جميعها، إنها تجسد خرقا مرعبا لعلاقة الكلمة بإطارها الزماني الذي خلقت فيه، إنها تفصل الكلمات عن حضورها وحاضرها أيضا، تغافل الفضاء الزمني للمنطوق و تلقي بالكلمات في أمكنة معينة، إنها "... اختزال الصوت الدينامي إلى مكان ساكن..." اختزال الحركي إلى الجمود، و المتحول السيروري إلى الثابت.

و رغم أن الكتابة بهذا الإلغاء العنيف للمنطوق (دريدا) تحكم منهجها على توثيق حركة الصوت في شكل الحرف، إلا أنها تتفسخ جزئيا في النهاية حين لا يبقى لها من اكتمال المعنى إلا ما يؤكد ضرورة حضور التجربة الشفوية. فرغم اعتبار النظام الأبجدي من بين أنظمة الكتابة الحقيقية، إلا أنه ليس كاملا في كل حالات الكتابة، فكلمة سفر يمكنها أن تؤدي معنى الكتاب، و يمكنها أن تؤدي معنى الرحيل أيضا، و تتجاوز هذا المعنى الصيغي المعجمي إلى تأديتها معنى الفعل " رحل "، و معنى هذا أن هناك ظلا غائبا يمثل سياقاً غير ما يمثله النص أو الكتابة، و لهذا كان يراد بالنص المكتوب الذي يحمل قيمة النص القرآني و كالأحاديث والأنساب و الوقائع و الأشعار أن يكون مقروءا بصوت عال بينما القارئ يُمعِنُ في الكتابة جيدا و بينما السامع أيضا يلتقط آثار الصوتية و ما فوقها.

و لا تزال حالات اعتماد الشفهية في إيصال الثقافة متواصلة، وذلك من خلال التعليم الأكاديمي أو قراءة الأستاذ النموذجية للنص المكتوب، و من خلال المذياع و التلفاز، و من خلال أداء النص الشعري أيضا، غير أن هذه الشفهية غير خالصة، حيث ينطلق تصورها من الكتابة، أو من التفكير الكتابي؛ إنها شفوية ثانوية تمتلك خصائص الكتابية بالدرجة الأولى، حيث لم تبق آثار الطباعة على أية خاصية من خصائص الشفهية الأولية، و صارت

---

[1] م ن . ص 166.

[2] " و لم يقفوا عند رسم الأشياء المحسوسة بل تعدوا ذلك إلى التعبير عن المعاني المجردة فعبروا عنها برموز تنم عليها، فرمزوا إلى البرد مثلا بماء سائل، و إلى " الأكل " برجل يمد يده إلى فمه، و إلى الاسم " المشي " برجلين مفتوحتين ..." د. أحمد هيو الأبجدية نشأة الكتابة و أشكالها عند الشعوب ص18.

بذلك (أي الخصائص) بقايا لشفاهية متهشمة تتغذى من استخدام للنعوت و العبارات المبذولة والجاهزة ومن التكرار و التوازن أيضا.

و عادة التفكير الشفاهي أنه يعتمد على الصوت بدرجة عالية، و هي درجة تشجع على الإملاء حتى في العصر الكتابي، و على العكس من ذلك تماما، فإن الكتابة لا تشجع إطلاقا على تكريس الأداء الصوتي، فقد "... كان الشاعر القديم حين يدون قصيدته يتخيل نفسه منشدا إياها أمام جمهور، هذا في حين لا نكاد نجد اليوم روائيا يتخيل نفسه منشدا روايته بصوت عال، وهو يكتبها، برغم من أنه قد يكون شديد الحساسية في وعيه بالتأثيرات الصوتية للكلمات، ذلك أن الكتابية العالية تكرس الإنشاء المكتوب بحق، الإنشاء الذي يؤلف فيه الكاتب نصا يكون نتيجة للديمومة الرائعة التي يخلعها على الكلمات "[1] و بالتالي، فإن "الانشاد " في عصر كتابي مثل العصر الحديث لا يمكنه أن يمثل محور العمل الشعري مثلما كان قديما، و إنما ستتضاءل نسبة حضوره – و إن كان مهّما كما سنرى –، ليس لأن الكتابة تنفي الصوت فقط، و إنما تخرج من دائرتها استعمال الإشارة، و ملامح الوجه، و التنغيم، وتقصي مستمعا حقيقيا حاضرا وواعيا جدّا، ترتّب وعيُه عن الزّمني و السياقي أيضا، وتنطوي على كثافة تحليلية و شحن تجزيئي تفصيلي يتمّان عبر الكلمات، وينموان عبر مستويات دلالية تعتمد على تفتيت علاقة التجربة بالزمن، و تلقيها ضمن تكوين جديد، ضمن سياق الوعي الكامل. فـ" الكتابة هي طريقة حياة، وليست تعبيرا عن الحياة "[2] كما عبر عن ذلك إلياس خوري، فطريقة هذه الحياة تسجل أسلوبها في صيغ و كلمات يحملها أي قارئ ممكن في أي وقت ممكن[3] على المعنى نفسه الذي تم تسجيله كتابة، ويكون بذلك ادراك المعنى و المعيش على حساب أسلوب الكتابة و التي تنفصل عن زمنها، تتجرأ على اختراق بؤرة الواقع و التجربة المؤقتة و الحالة الوجودية، حتى تتوضح فعاليتها و تبرز من خلال استخدام زمن المستقبل، ولهذا فهي على حالة مستعدة دوما لإلغاء أية امكانية لاستعمال الصوت لما في هذا الاستعمال من زمانية و تجربة آنية و إحساس بوجود.

فالانشاد يتمتع بصفة المعايشة، لأنه زمني بالدرجة الأولى، وهو مثله مثل الخبر الشفاهي الذي من خلاله يعبر الإنسان و يكشف و يعيش، و يشاهد علاقات عالمه من زاوية حركة اللغة التي يمارسها، يأخذ شكلا قصصيا، و المتلقي لا يستقبل هذا الخبر إنما يعيشه.

---

[1] م ن . ص 179-180.

[2] إلياس خوري الذاكرة المفقودة ط1، 1989 مؤسسة الأبحاث العربية ش ش م بيروت لبنان ص 85.

[3] والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 197.

يندمج في سياقه المعرفي، إن الخبر "... لا يروى كي يسمع، لأن الخبر هو تلخيص لحركة الزمن، و الزمن لا يسمع أو يقرأ أو يستهلك، إنه يعاش "[1]

لكن الكتابة تجربة فتحت في هندستها مساحة لاستدراك ذي إمكانية قصوى للصوتي الزمني يجعلها تتخلص من الأخطاء و التناقضات، و تضع الكلمات و الأصوات تحت عملية انتخاب متأملة، إنها تتميز بما يدعوه جودي " إنعام النظر إلى الخلف "، حيث يكون بالإمكان تنحية هذه الكلمات و الأصوات بعد تدوينها على السطح، في حين لا سبيل للأداء الصوتي الشفاهي لمحو كلمة منطوقة، ولا إلى تصحيحها، إنه يكتفي بالترقيع، بالانكار أو التجاهل أحيانا أخرى، إن "...التصحيحات في الأداء الشفاهي تميل إلى أن تكون سلبية الأثر، وأن تجعل من المتكلم غير مقنع، ولهذا فإنه لا يلجأ إليها إلا عند الضرورة القصوى أو يتجنبها كلية، بينما يمكن في حالة الكتابة اجراء التصحيحات على نطاق واسع (...) (حيث لا يمكن) للقارئ أن يعرف أنها أجريت"[2] .

من جهة أخرى اقترحت أوكس من خلال إيرادها لصفات اللغة المنطوقة غير المعدة أن هناك إمكانية لاستخدام آلية تصحيح فورية أثناء الكلام أو كما اصطلحت عليه بـ " مكنة التصحيح الفورية على نحو دائم "[3] و هو على ما يبدو يمثل استدراكا ذكيا للخطأ دون الإعلان عنه.

و مهما يكن، فإنه يجب الاتفاق مسبقا بأن الكتابة استنقاص عملي " للانشاد "، وأن الطباعة رسخت هذا الاستنقاص. وهو في الواقع تدمير للشفاهية و خصائصها، غير أن هذا التدمير لم يتم الإعلان عنه نهائيا، لأنه لا يمكن على الإطلاق الاستغناء عن هذه الشفهية بدليل أن الإنشاد لا يزال يتواصل إلى غاية الآن، و لا تزال الأذن في حاجة ماسة إلى سماع النشيد الشعري، رغم أن هذا النشيد يتحرك وفق آليات كتابية، و العكس صحيح أيضا.

و لكن ما هي آليات الكتابة، و هل يمكن للشفهية كخاصية و أداء أن تنفذ ضمن هذه الآليات؟

إن مثل هذه الأسئلة يستدعي أولا الحديث عن دينامية الكتابة في مقابل المنطوق أو الشفاهي.

---

[1] إلياس خوري الذاكرة المفقودة ص78.

[2] والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص197.

[3] د. مازن الوعر دراسات لسانية تطبيقية ص 81.

1.4. ديناميةالكتابة:

إن الكتابة انفتاح شامل لانتشال التجربة من الزمن، واخراجها قسرا، وإلغاء مستمر أيضا لأي خروج صوتي للكلمة إلى وجود، إنها انحباسٌ منغلق ذو إصرار على احتجاز المفردات في مكان ما، و لا يبقى سوى أن المكتوب أو أن الكلمات في النص تحمل حالات مختلفة عن حالتها في الخطاب المنطوق. رغم ارتباط الكلمات المكتوبة بالصوت إلا أن "المنطوقة " ، " الشفاهية الطبيعية " تتميز بحضور وجودي فهي لا تتفق إلا على شخص يصدر قولا منطوقا، وعلى لحظة زمنية معينة و على موقف يخترق حالة الكلمات ويتجاوزها إلى ما فوق الكلمة أي السياق (المعرفي – التاريخي – الاجتماعي ...) (بنفست)، فليست الكلمة و هي منطوقة من تحمل نفسها على إيصال المعرفة (المعنى) فحسب، و إنما تتموضع كمحور هام ولا بد منه أثناء التواصل، أما الكلمات في النص، فإنها تقف بذاتها، منعزلة عن وجودها وحاضرها، منقطعة عن سياقها و زمنها انقطاعا تاما. إلى جانب الانفراد الشخصي الذي يتم إنتاج النص أثناءه و خلاله[1] .

تكتسب الكلمة حيويتها ونشاطها أثناء الكلام الشفاهي، فهي تستعين بسماتها الصوتية التي تمنح لها أكثر من دلالتها من خلال التنغيم المنطوي على إثارة و هدوء و سخط وإذعان بحسب المقام، غير أن الكتابة تفصل الكلمات عن صفاتها الصوتية، و تخلع عنها حيويتها بمنحها آليات رتيبة، كالنقطة، الفاصلة، الاستفهام، التعجب، و كلها علامات تنغم الكلمات والجمل بدرجة أقل من لو أنها كانت في سياق الأداء.

فالصوت قد يرتفع ببطء نحو نقطة الاستفهام، وينخفض ببطء أيضا نحو نقطة التعجب نتيجة لما يسمى بالقراءة أو أداء المكتوب و ليس نتيجة تفاعل السياق، فهذا الارتفاع و هذا الانخفاض لن يكونا بالدرجة التنغيمية نفسها أثناء الممارسة الشفاهية ، فهي التي تمنح رغبة أكثر في التتبع و الاندماج الكلي في السياق. ثم لا تُفتقَد السمات الصوتية في الكتابة فحسب، ولا يفقد السياق – الخارج نصي – عن القّراء، و إنما عن الكاتب أيضا، إنها تلقي أثقالا متعبة عليه باعتبارها نشاطا على قدر كبير من التقطع و التمدد الذي يفوق قدر النشاط الشفاهي بدرجة كبيرة[2] ونحو هذا السياق اللساني يرى موسكوفيتشي[3] أن الإرسال

---

[1] والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 196.

[2] م ن ، ص 193.

[3] د. مازن الوعر دراسات لسانية تطبيقية ص 79–80.

المكتوب نادر ومنقطع نحو تعمُّدٍ ثابت للقيام بها نحو الالتزام بجهود أعظم للتكيف على موقف مقيد نسبيا.

و يقترح تشيف عالم اللسانيات الدلالية الأمريكي (1979) بأن اللغة المكتوبة تتصف بـ "الدرجة العالية من الانفصال أوالقصدية "، وهي درجة ينفصل فيها المتكلم عن الموضوع المكتوب، و في المقابل، فإن اللغة المنطوقة تتميز بـ " درجة عالية من الاستغراق أو الانغماس أو العفوية " كما سبق و أن ذكرنا؛ الدرجة التي تتيح التحكم المتقن بقناة التواصل التي ينغمس طرفاها في الموضوع من جراء بروز السمات الصوتية للكلام (الصوتي – الزمني)، و من جراء استعمال الاشارات، وليس هذا فحسب، وإنما الميزة المهمة والحاسمة المعروفة بميزة التقييم (Valuation) التي تحكم طرفي التواصل بين المرسل والمتلقي، فهي الوسيلة التي يمكن من خلالها للمتكلم أن يدل على سلوكه و تصرفه تجاه المادة أو الكلام المسكي[1] ، كما لاحظ لابوف عالم اللسانيات الاجتماعي الأمريكي (1975)، و هذا على خلاف المكتوب الذي يقصي أي تبيان من شأنه أن يشير إلى شعور حول الحقائق المقدمة، حيث يتم استدراك المعرفة بشكل توتري لا يسع فيها الخطاب المكتوب لميزة التقييم و إدراك المتكلم نحو مادته.

تمتاز الكتابة بحركية للفكر و الرؤيا (Vision)، وتتدرج ضمن هذه الحركية خصوصيات تتعلق بآليات التفكير، فاللغة المكتوبة في رأي أوكس (1979) تستخدم تراكيب نحوية معقدة[2] تسعى نحو تحقيق هدف الترابط و التماسك (تشيف)[3] ،و لهذا السبب فإن تشومسكي بحث عن الوظيفة الذهنية اللغوية من خلال البنية العميقة للغة التي لا يمكن طرحها على ضوء النقاش إلا من خلال الكتابة، ثم أن فهم الغموض لا يترتب إلا باكتشاف طريقة عمل هذه البنية اللغوية العميقة.

وتبدو الكتابة من خلال عرض ديناميتها، أن تحركها لا يكون إلا داخل اللغة أو فيما يسمى بالكفاءة، " Compétence "، و إن التحرك نفسه لا يصل إلى حدود الإبداع إلا وفق تجاوز الدرجة المألوفة في الكتابة مما يعكس الدرجة القصوى للكفاءة، أما الأداء فلا يمكنه أن يدخل ضمن عوالم الكتابة إطلاقا. و على هذا الأساس سنحاول رصد تأثيرات على مستوى المدارس النقدية التي اهتمت بالشعر.

---

[1] م ن . ص 84-85.

[2] م ن . ص 82.

[3] م ن : ن ص.

2.4. تأثير الكتابة في النظرة اللسانية الشعرية (الكتابة و النقد) :

لاحظنا كيف أن الشكلانيين الروس كانوا قد ألحوا على ضرورة الاهتمام ببناء النص وبشكله، وتقليص الاهتمام بعلاقة النص بظروف نشوئه، و بمصدره، مضمونه، سياقه المعرفي، و السيرة الذاتية لصاحبه أيضا، بل و إلغائها كليا ضمن الدراسة الأدبية له، و إن أي نقد لا بد أن يواجه النص في طريقة بروزه إلى الوجود أي في كيفية كتابته، وهذا ما سلم به النقاد الشكلانيون مقصين كل عالم خارج الكتابة: إن نظريتهم إلى الشعر تركزت على اللغة بوصفها " منظورا أماميا "[1] ، حيث تصبح الكلمات المرسومة موطن اهتمام و نقطة الجذب وامتصاصا كليا لادراك القارئ – الناقد إلى نفسها و إلى علاقتها ببعضها البعض ضمن القصيدة بكاملها، إنها تؤكد وجودها الذاتي واستقلالها الذي لا يتحرك إلا داخلها، و في سياق هذا فـ " ...من الواضح أنهم كانوا يركزون بشكل مكثف (دون تفكير في أغلب الأحوال) على قصائد تمّ تأليفها كتابة "[2] .

يبدو أن الكتابة قد حولت الكتابة جميع النظريات إلى البحث عن النص في ذاته لا في خارجه، ففي النقد الجديد، ربط أصحابه كل فن قولي بالعالم المرئي للنص بدلا من العالم الشفاهي المنطوق السمعي، و فصلوا في أن الكتابة هي خطاب مستقل بذاته (على خلاف القول الشفاهي الذي لا يستقل بذاته إطلاقا، بل متوقف على المتلقي السامع)، وقد استدعى هذا السياق الإصرار على الاستقلال الذاتي لكل عمل فردي من الأعمال الفنية النصية.

واتجهت الكتابية بذلك نحو تحقيق الفردانية في العمل النصي الأدبي، و إلغاء الجمالية التي نشأت شفاهة في الأصل. كما اتجه النقد الجديد إلى اعتبار العمل الأدبي " أيقونة لفظية"[3].

و إذا ما قارن الشكل البنائي للقصيدة في مقابل أدائها شفاهة، فإنه من الصعب استخلاص نموذج يتوافق فيها الطرفان، حيث يمكن أن يرتبط الصوت كحدث مستمر بالمكان، ويتم اختزاله إلى أيقونة، بينما لا يمكن لآلية الكتابية الشعرية بما فيها من خصوصيات أن تؤدي دلالتها صوتا. على الرغم من أن العمل الشعري ليس فقط حدثا جماليا، و إنما هو أداء يتوفر على حالات مختلفة، و بالتالي، فإن الكتابة تخلق حضرا دلاليا للشعر خصوصا و أننا نعيش فترة بدأت الثقافة الشفاهية الثانوية تعمل من جديد أخيرا، ويرى

---

[1] والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 281-282.

[2] م ن . ن ص.

[3] م ن . ص 280.

والترج أونج أن " ... الفصل بين القصيدة و سياقها سيكون أمرا من الصعب تخيله في ثقافة شفاهية، حيث تتكون أصالة العمل الشعري من الطريقة التي يندمج بها هذا المغني أو ذلك الراوي مع متلقين بأعيانهم في وقت بعينه "[1] أما السياق عند أرشيبالد ماكليش، فهو ما توفر فيه الإصغاء بشكل يضاعف من المعنى ويكثفه، حيث يرى أن الكلمات كأصوات هي مطاوعة مرنة، أما عن معانيها فإنها قد تتضاعف بتكييف أشكالها وحركاتها في الأذن، والإصغاء بهذا المفهوم شرط ضروري على حصول المعنى مضاعفا.[2]

إن انتهاء الثقافة الشفاهية إلى الكتابة سبيل لا بد منه، إنه مصيرها المحتوم، فما أفرزته الثقافات الشفاهية سابقا من أداءات لسانية مفعمة بالقوة و مغرقة بالجمال، ومليئة بالقيم الإنسانية السامية، لم تعد هي الأداءات نفسها بعد أن استحوذت الكتابة على النفس البشرية، و من جانب آخر، أصبحت للكتابة دوريناط بإنجاز إمكانات الوعي الإنساني الكاملة بما فيها إبداعات مفعمة هي الأخرى بالقوة و الجمال. إن هذه الشفاهية – الكتابية " ... تقوم على البحث عن مكونات الوعي (الكتابة) عبر تدمير أدوات الوعي السائدة، عبر قطع العلاقة مع هذا الموروث المسيطر... "[3].

و هو ما تجلّى بدايةً في أشعار أبي تمام و في نصوص الصوفيين أيضا، الذين ثاروا على القديم النظري النقدي و الشعري أيضا، و صار النص الشعري الذي بدأ يعرف الكتابة آنذاك لا سيما ما يعرف بالغنوصية عند المتصوفة) يقترن نشوؤه بالبحث عن مكونات الوعي الجديد.

و تمثل هذه الثورة في حقيقة الأمر بداية انتقال من مفاهيم النقد البلاغية القديم (التركيز على خصوصيات المنطوق) إلى مقولات النقد الحديث (النص) هو انتقالٌ أيضا من ثقافة أولية شفاهية إلى ثقافة يسودها الوعي الكتابي خصوصا في العصر الحديث، و هي الحالة نفسها التي يمكن أن نفسر في ضوئها رؤية سوسير إلى دراسة اللغة بوصفها منطوقة، و انتقال هذه الرؤية اللسانية إلى دراسة اللغة بوصفها مكتوبة عند المدرسة التوليدية التحويلية، فقد رفضت هذه المدرسة اللغة المنطوقة كموضوع للبحث اللساني بدعوى أنها أداء شفويا للغة، و ركزت بدل ذلك على " الكفاءة اللغوية "، أي التي تمثل البنية العميقة

---

[1] م ن . ص 280.

[2] أرشيبالد مكليش الشعر والتجربة ترجمة: سلمى خضراء الجيوسي دط 1963 دار اليقظة العربية بيروت ص67.

[3] إلياس خوري الذاكرة المفقودة ص 83.

الموجودة في أذهان المتكلمين، "لقد ركز اللسانيون التوليديون التحويليون في تحليلاتهم اللسانية على الجمل المفردة التي هي مشابهة تقريبا للأشكال الكتابية أكثر من الأشكال المنطوقة الكلامية "[1].

و لم تؤثر الكتابة وحدها على نظرة المدارس اللسانية للغة فقط، و إنما تجاوزتها إلى البنيوية و السيميوطيقية و التفكيكية و سائر المدارس اللغوية الحديثة. و تحت ضوء هذا التأثير، فإن الحديث عن الصوت لسانيا لم يعد ذلك الذي يرتبط بالشفاهي كما كان سابقا، وإنما ارتبط بالمكتوب، فرولان بارث لا يتحدث عن إلقاء النص بما هو تحرير للصوت، وإنما هو كتابته، بصوت مرتفع، فهو يعتقد أن للّذة النّص وجماليته علاقةً وطيدةً بالكتابة الصوتية، أي الكتابة التي يقصد فيها التركيز على الصوت واعتماده دلالة. و يترك هذا الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي أيضا تأثيره الواضح على نظر رولان بارث، أي من الجسديّ الأداء إلى الغنّة الصوتية، وهو نفسه الانتقال الذي حرك الشكلانية للاهتمام بالنص منظورا أمامياً، يقول رولان بارث:

" في العصور القديمة، كانت البلاغة تضمُّ قسماً نُسي و مُنع من طرف الشرّاح الكلاسيكيين وهو الأداء البلاغي actio، وهي مجموعة من الوصفات تصلح لإتاحة إصدار الخطاب إلى الخارج إصدارا جسديا، فالأمر كان يتعلق بمسرح للتعبير (...) أما الكتابة بصوت مرتفع، فهي (...) ليست تعبيرية، بل تترك التعبير للنص – الظاهر لقانون التواصل المنتظم (...) و هي لا تحملها الانحناءات الصوتية المسرحية أو النغمات الذكية أو النبرات المجاملة. بل تحملها غنّة الصوت، وهو خليط ايروسي من جرس و من لغة، و يستطيع إذن أن يكون هو أيضا، مثله مثل الإلقاء ، مادة فن: فن قياده الجسد "[2] .

و يقترن المعنى عند رولان بارث بالقراءة و السماع، فالنص لا يحمل أي معنى ما لم يقرأه شخص ما، و لهذا فإن دينامية النص و تحركه لن يكون إلا خارجه، أي إلى القارئ الذي لا بد في رأيه أن يسعه النص بعالمه، هذا العالم الذي يتوقف على تجربة القارئ المرتبطة بزمنه و ما يقتضيه، أما الكاتب فزمنه أثناء كتابته كلي و شمولي.

---

[1] مازن الوعر دراسات لسانية تطبيقية ص 78.

[2] رولان بارث لذة النص ترجمة فؤاد صفا و الحسين سبحان ط1، 1988 دار توبقال للنشر المغرب. ص 64.

إن القراءة على هذا الأساس لا تتوقف على زمن الصوت و السمع الواحد ، بل تبحث عن المعنى في المكتوب ذي الزمن الشمولي، عما يجهله الكاتب و القارئ معاً، و عمّا أتيح لهما من وعي غائب يمكن استثماره بما له من دلالة[1] .

إن القراءة عند رولان بارث بمثابة كتابة بصوت مرتفع حيث تنتمي هذه الكتابة ضمن ما يسمى بالنص التكويني[2] .

و يمثل الصوت حدود الوجود عند رولان بارث حين يصبح رنين الكتابة في ذاته تحقيقا للمتعة التي تغني السامع عن رؤية المسموع، فاللحن مثلا في اعتقاده يمكن أن يكون كتابة صوتية تجسد حضور أعماق النفس و لبّ الشفاه، كما أن الصوت يتحدد كصورة عاكسة لباطن الجسد و ظاهره، حضوره و غيابه، قوته و ضعفه، عمقه و سطحه، يمثله أثناء تشكُّلِهِ، ويعوض اختفاءه، وهو تحقيق لمتعة (الجسد–الكتابة) أيضا، و يصرّ الصوت والكتابة على احتضان حركة أشكال هذا الوجود " حتى ينجحا في عمل المدلول بعيدا و إلقاء الجسد المجهول للمعني (...) داخل (الأذن): تحصل برغلة و تجعيد وملامسة وكشط وتقطيع :يحصل امتاع "[3] .

و يعرف رولان بارث " الكتابة بصوت مرتفع " لقوله : " و اعتباراً لأصوات اللسان، فإن الكتابة بصوتٍ مرتفعٍ ليست كتابةً فونولوجية بل هي صوتية، هدفها ليس وضوح الرسائل أو مسرح الانفعالات، بل إنّ ما تسعى إليه (من منظور المتعة)، هي العوارض الدافعية، هي اللغة مكسوة بالبشرة، نص نستطيع أن نسمع فيه غنّة صوت الحنجرة و زنجار الحروف الصوامت و المتعة الحسية للحروف الصامتة و أصوات ستيريو برمتها، صادرة عن اللب العميق: تمفصل الجسد و اللسان، لا تمفصل المعنى و اللغة "[4] .

إن الصوت تحقيق متعوي للكتابة –الجسد، على ضوء هذا المفهوم، فإن الشعر المنشد كونه كتابة صوتية لا يمثل سوى صورة متعوية للجسد الشعري المكتوب، فلولا انفعال الصوت الذي ينتظر من المنشد لأصيب السامع بخيبة اللذّة و المتعة في تقبل النشيد.[5]

---

(1) والترج أونج الشفاهية و الكتابية ص 282–283.

(2) رولان بارث لذة النص ص 64.

(3) م ن . ص 65.

(4) م ن . ص ن.

(5) محمد المهدي المقدور مجلة الوحدة في تكوين شعرية النص بين المكتوب و المنطوق السنة السابعة 4 83/82 يوليو /أغسطس 1991 الرباط المملكة المغربية ص 108.

إن الشكل الشعري على الرغم من تفاصيل الكتابية الموجودة فيه، و تضاريسه الهندسية المجسدة، استخدام البياض، علامات الترقيم، انتهاء السطر انتهاءً نحويا و دلاليا وإيقاعياً، أو انتهاءً ناقصاً[1] ، التشكيل الفضائي للنص أيضا، فإنه يبقى ناقصا في غياب الصوت، و يبدو أن رولان بارث لم يعط للصوت كل هذه الأهمية إلا لأنه تأثر بموجة إعادة اعتبار الثنائية الوجودية التي بدأت تدب في ثنايا البحث العلمي، حيث لم يعد بالإمكان فصل المادة عن الموضوع، الجسد والروح، الشكل- المحتوى، الكتابة- الصوت، و لعل نظرة يلمسلاف المتزامنة مع رولان بارث في تقسيم منهج دراسة اللغة تؤكد انتشار هذه الموجة.

و من منظور الاختلاف يرى دريدا أن الكتابة تستطيع أن تحقق الاختلاف الكائن بين الأصوات و الكلمات، و ذلك من خلال تجسيدها على الورقة (المكان). ويفرّق في هذا الضوء بين الكتابة الحديثة و الكتابة الأولية، وهي التي تتجلّى في مُلاحقة دوسوسير (رأي دريدا) للنظام الذاتي للكلام الذي يقوم أساسا على الاختلاف بين العلامات أكثر مما يقوم على حشد وحدات المعنى، فالعلامة في رأيه لا تدل على شيء بذاتها، إنما باختلافها عن العلامات الأخرى، و هذا الاختلاف لا يتحقق سوى في الكلام. و هذا الكلام بالتالي هو ما يسمى عنده بالكتابة الأولية.

يقول عبد الله ابراهيم : " إن (...) الوظيفة المهمة للاختلاف هي ما يصطلح عليه بـ "الكتابة البدئية " archi-écriture و هي نمط من الكتابة سابق للكتابة نفسها، أي ذات ميزة قبلية تكون نموذجا متصورا للكتابة قبل تجربة الكتابة نفسها، فهي قائمة على المعرفة بالحاجة إليها قبل حصول التواطؤ حولها، إن الكتابة البدئية لا يمكن تعريفها موضوعيا، لأنها غير قابلة للاستقراء و الوصف، لكنها حسب دريدا فهي كل شيء ..."[2] . " و يمكن أن يصطلح عليها باللسانيات غير المتمركزة منطقيا "[3]

وكتمثيل آخر للكتابية البدئية أورد روجي لابورت نصا كالتالي:

"من الصعب غالبا، فهم طفل صغير حينما يبدأ في التكلم، بالضبط لأن الوحدات الصوتية غير متميزة بدقة بعضها عن البعض الآخر، و التقدم الذي يسمح للطفل بتبليغ ما

---

[1] م ن . ص 100.

[2] عبد الله ابراهيم التفكيك. الأصول و المقولات ص 55.

[3] ن م . ن ص

يريده، يرتكز بالنسبة إليه على التلفظ بوضوح، أي على التمييز جيدا بين الوحدات الصوتية"[1] .

إن هذا الرأي يحطم مفهوم الكلام الذي نحن بصدد توقيف الانشاد على آليته. و لكن يقيم هذا الرأي من جهة أخرى آلية ثانية هي آلية الكتابة، و إذا كان هذا هو حال العصر الحديث، فإن الإنشاد لن يكون ذا نمط كلامي، و إنما سيصير مجرّد استعادة المكتوب في هيئة صوتية مرتفعة، ووفق هذا التّغير سيتغير الانشاد نحو " التّسطيح " في التلاوة [=الإلقاء][2] .

سنسلم إذا أن الدراسات الشعرية الحديثة التي ستتناول القصيدة إنما تتناولها من وجهة النظر الكتابي، خصوصا القصائد الحديثة، إذا كان بحثنا يعتمد أساساً على الخصوصيات الشفهية للنص الشعري الحديث المكتوب بطبيعة الحال، فإننا سنفكر في طبيعة الشفهية الثانوية للشعر في العصر الكتابي أو في السياق الذي ينحو تجاه انتهاء الكتابة و انتحارها بين أحضان الوسائل الحديثة السمعية و البصرية.

و قبل الخوض في البحث عن ذلك، ينبغي أن نسلم أيضا بأن نصٌ شعري سواء أكان حديثا أم قديما، لا شك أنه يحتفظ بخصوصيات صوتية شفهية منطوقة.

---

[1] سارة كوفمان روجي لابورث مدخل إلى فلسفة جاك دريدا –تفكيك الميتافيزيقيا و استحضار الأثر – ترجمة ادريس كثير. عز الدين الخطابي . افريقيا الشرق ط 1، 1991 ص 24.

[2] محمد المهدي المقدور مجلة الوحدة في تكوين شعرية النص بين المكتوب و المنطوق ص 103.

الفصل الثاني

مقولة التوازي : حقلها و نظريتها

1-الحقل الشعري:

إن مساءلة عملية الانشاد تشترط الحصول على معطيات لغوية تسمح بالنفاذ داخل آلياته وبنياته، ذلك لكونه ينطلق من وجود متنٍ مهيَّء لهذا النوع من الأداء حيث ينسج هذا المتن شبكة من العلاقات، و يزيد من تفاعل عناصر العمل الأدبي كي يصير أكثر إنسجاما مع الانشاد، وتمثل هذه المعطيات اللغوية و العلاقات و شبكات التفاعل بالدرجة الأولى النص.

ولقد عرفت الثقافة العربية القديمة النص، ووضعت له حدودا و ميزته عمالا يعتبر نصا في نظرها[1]، و كانت غالبا ما تصطلح عليه بالمتن.

1.1. بناء النص:

1.1.1 النص، اللغة:

1.1.1.1 و رغم أن الثقافات المتنوعة هي التي تعطي للنص ذلك الحكم بكونه نصا أو ليس نصا[2]، فإن الغالب الأكبر أن ما يدعو إلى تحديده بكونه كذلك هو قدرته على الخضوع مباشرة لسلسلة لغوية متتالية، و هو إمكانية تسجيله كتابة أيضا، لكن ليست كل كتابة هي نص، فهذا يدخل ضمن ما تحدده الثقافة غالبا، فهي التي تحكم على كتابة ما، فترفعها إلى مرتبة النص، و على كتابة أخرى فتجعلها دون النص أو تجعلها لا نصا[3] .كما أن أي كتابة كي تكون نصا، لا بد من تدوينها، علما بأن التدوين يعتبر معيارا في الثقافات المكتوبة[4] ، و لا بد أيضا من طبعها، فالطبع هو الذي صار مقياسًا في الثقافات الطباعية على النص، و نعني به ، ذلك الإتفاق الذي يحدث في تشكيل طيبوغرافيا القصيدة.

---

(1) عبد الرحمان أبوعلي عناصر أولية لمقاربة سوسيولوجية النص الشعري مجلة العرب و الفكر العالمي ع1 1988 مركز الانماء القومي بيروت ص 73.

(2) يعتبر عبد الفتاح كيليطو أن أي كلام لا يمكن أن يكون نصا، إلا بتدخل ثقافة تحدد هويته، فالكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا، قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى، أنظر عبد الفتاح كيليطو الأدب و الغرابة ط2 1983 دار الطليعة بيروت ص 12.

(3) عبد الرحمان أبو علي عناصر أولية لمقاربة سوسيولوجية النص الشعري ص 15

(4) م ن ص ن

إن النص إضافة إلى خصوصيته الكتابية، فهو عمل لغوي أيضا، مركب من تشابكات العلاقات داخل بنية موحدة و مغلقة، و لهذا يظهر ككيان مستقل، يعرّف جون لوي هودين "...النص بكونه عملا لغويا مكتوبا أو هو كائن موجود بذاته مستقل بها "[1] ، فهو يتوسل اللغة إثباتا لكينونته، و يشترط فيها أن تكون مكتوبة لا منطوقة كما حدد ذلك جون لوي هودين بنفسه[2]، رغم أن الكتابة ليست سوى ترجمة للتعبير الشفاهي.

و رغم الاختلاط في تحديد مفهوم النص، عند أغلب النقاد المحدثين الغربيين و العرب، خصوصا في مقابل الخطاب، فإنّه يمكن الاحتفاظ بجوهر تعريف النص من خلال تحديد هلمسلاف. وهو تحديد يعطي النص حقيقته الموجودة في ذاته و هي الحقيقة المتمثلة في البناء المثالي للغة.

2.1.1.1. النص عند هلمسلاف:

يعتبر هلمسلاف من بين من منحوا النص تعريفا محددا، فهو يستعمل مفهوم النص للتعبير عن الوحدة الشاملة التي تمثلها سلسلة لغوية غير محدودة، لأن نسقها اللّغوي قابل لإنتاج سلاسل لغوية أخرى[3] ، و هو إلى جانب ذلك لا يوثق العلاقة الموجودة بين النص و اللغة، و هي علاقة تحقيق و إثبات، و إنما يرى أن اللغة نظام ممكن، و متوقع فيه أن يحمل نصا أو يتحقق دونه، فبإمكاننا يقول هلمسلاف، الحصول على نصٍ دون لغة. كما أنه بالمقابل، تستطيع اللغة أن تتحقق دون أن يوجد نص مبني داخلها[4]، يقول غريماس وكورتاس :

" يستعمل هلمسلاف مصطلح النص ليحدد مجموع السلسلة اللسانية، التي لا تنتهي بسبب إنتاجية النظام ".[5]

و قد بين سمير بدير[6] بأنه لو تقدمنا بعمق داخل مقدماته، (Prolégomènes)، فإنه سيتوضح كيف أنّ هلمسلاف قرن النص بالمستوى التركيبي التراصفي، دون أن يهتم بإثبات ما إذا كان هذا الأخير محقق أم لا، إن تعريف النص هو تعريف المستوى التركيبي التراصفي.

---

(1) م ن ص 74

(2) Geimas et courtès Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage. ED Hachette Paris 1978 P 389-390

(3) عبد الرحمان أبو علي – عناصر أولية لمقاربة سوسيولوجية النص الشعري ص 74

(4) Louis Hjelmslev Prolégomènes à une théorie du langage ED minuit 1971 Paris France P.56

(5) Greimas et courtès Sémiotique P390

يقول هلسملاف:

« يمكن للغة أن تحدد بكونها محورا استبداليا (Paradigmatique)، أين تتجلى النسقيات من خلال جميع المعاني، و يمكن أن يحدد النص بطريقة مثيلة بكونه تراصفي (Syntagmatique)، أين تتجلى المتواليات من خلال جميع المعاني [...]، و في الواقع إن اللغة إشارية، حيث أن جميع الاشارات الأخرى بمقدورها أن تترجم، و هي تعادل جيدا في جميع اللغات الأخرى، البنيات الإشارية المدركة، والذي يمكن استنتاجه هو أن اللغات هي الوحيدة القادرة على تكوين أي معنى كان »[1]

من خلال تعريف هلمسلاف، يبدوا أن التقاء اللغة بالنص، هو التقاء المحور الإستبدالي بالمحور التراصفي، فعلى المستوى الإستبدالي اللغة، تتشكل عناصر من أعداد غير منتهية من الوحدات داخل متوالية يحكمها الجوهر التركيبي، حيث يتم اختيار الكلمات بشكل محدد على حساب اختيارات كثيفة ممكنة. أما على المحور التراصفي –النص، فإن سلسلة الاختيارات المتحققة تمتلك علاقات متفاعلة فيما بينها[2] .

إن تحقق المحور الإستبدالي لا يستدعي بالضرورة حضور المحور التراصفي إلا لغاية بناء النص، و لهذا فقد حدد ياكبسون أثناء تنظيره للعملية الشعرية مفهومي الإنتقاء و الترصيف[3] .

و هما مفهومان يعتمدان على إسقاط مبدإ المماثلة المتمثلة في الإنتقاء الإستبدالي على المتوالية المتمثلة في التوالي التراصفي، فاستدعاء المماثلة كمحور تراصفي لم يكن إلا لأن المتوالية متحققة.

و تنطلق العملية الشعرية وفق هذا البناء، من الاعتماد على الإستبدال، لأهميته، و لكونه يخضع للجانب الإنتقائي كما نظّر له ياكبسون، و يمكننا القول، إن الشعر لا يستطيع أن يحدد

---

(6) كشف هذا الباحث عن هذا التناقض من خلال رسالة دكتوراه دولة في الفلسفة و الآداب بعنوان مفهوم النص عند هلمسلاف، و هي رسالة ناقشها في جامعة لياج بحضور كل من ج م كلينلنبارغ، فيليب ديبوا، هرمان باري، فرانسوا راستيه، و بيار سويفرز يوم 2 فيفري 1998، و ملخصها منشور بشبكة الأنترنيت على العنوان التالي:
http://www.msh -Paris . F./ Texto/inedit/ sB notion de texte . html.

(1) Louis Hjelmslev Prolégomènes P.137-138

(2) كمال أبو ديب – في الشعرية – ص 106

(3) م ن . ص ن

درجته و طبيعته من خلال النص، و إنما من خلال اللغة، و بواسطةهذا التحديد، نستطيع أن نتلمس شفافية واضحة جدا على حالة الإنتقال من اللغة إلى النص،وهو انتقال شعر لغوي إلى نص شعري،أي أن الاكتفاء بالقول إن النص شعري فقط، لايفي بالغرض، وإنما لابد على سبيل التأكد ووجه اليقين أن نتحقق من المستوى الأعمق و هو المستوى النسقي المتمثل في اللغة فيما إذا كان ينطوي على شعرية أو لا.

3.1.1. و تعريف النص-اللغة يستدعي بالضرورة تمييز اللغة عن الكلام، باعتبار أن التفريق بينهما هو تفريق بين النص و الخطاب[1] ،فاللغة نظام من الاشارات يهيّء لكي يخلق جوًّا من العلاقات ضمن النص، و هي كما عرّفتها يمنى العيد بنية أغلقت على نفسها كنموذج اجتماعي، صارت مادة جاهزة، تعمل وفق نظام ترميزي خاص، أو آلية خاصة كحصيلة ثابتة تتردد عليها حركات متكررة لما سجل في المخ سلفا، و هي بذلك تبقى ضمن دائرة الانعزال و الوحدة، ضمن سلبية ذاكرة الفرد[2] .

إن اللغة باختصار هي النظام الذي يتيح كتابة الرسالة[3] ،أما النص فهو مدونة[4] هذه اللغة – النظام، أي المحافظ على نوع اللغة المستعملة كما هي، و لو عدنا إلى المعنى اللغوي للنص، فإنه يعني الإظهار و التراكم و التعيين و منتهى الشيء[5] ،و هي معاني تخلص نهاية إلى التجلي (الاظهار) عبر وحدات لغوية معينة (التراكم) تخضع من بدايتها للاتساق و الانسجام إلى غاية نهايتها.

2.1.1. النص –الملفوظ:

1.2.1.1. يتكون الملفوظ من متتالية من الجمل تشكل بنيته[6] ،و هي عكس عملية التلفظ التي تعتمد تحقيق المتتالية عبر قواعد فوق لسانية معينة، و يقترب مصطلح الملفوظ من مصطلح

---

(1) و هذا ما أشارت إليه يمنى العيد في كتابها " معرفة النص".

(2) د . يمنى العيد في القول الشعري ط1، 1987 دار توبقال للنشر المغرب ص 10.

(3) د . زبير دراقي محاضرات في اللسانيات العامة ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ص 73

(4) د. محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري ص 120

(5) د. محمد مفتاح التشابه و الاختلاف دط دت المركز الثقافي العربي المغرب-لبنان ص 94

(6) و ذلك وفق ما يحدده هاريس و بلومفيلد أنظر سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي ط1، 1989 المركز الثقافي العربي المغرب-لبنان ص18.

القول، و إن كانت بعض المعاجم اللغوية و الكتب النقدية تخلط كثيرا بين القول و النص و الخطاب فتجعل القول مكان التلفظ.

و لقد بين جوزيف كورتيس في كتابه " التحليل السميائي للخطاب من القول إلى التلفظ" العلاقة اللزومية الموجودة بين القول و النص و بين الخطاب و التلفظ[1] .فالقول كملفوظ يقترن بالنص، بينما التلفظ يقترن بالخطاب، و يرى كوريتس أن الخطاب و التلفظ أعم من القول والنص[2] ،لأن هذين الأخيرين يفترضان في نهاية المطاف أن يستمرا في وجودهما عبر الخطاب والتلفظ، لأن حضورهما اللغوي الكائن في الجملة يستدعي تواصلا عبر وجود اشاري متمثل في "ما بعد الجملة".

و لقد اعتقد هاريس أن تحليل الخطاب ينطلق من التصورات و الأدوات التي تحلل بها الجملة، و الحقيقة أن البحث الذي ينطلق من هذه الأدوات و التصورات لا يكون موجها إلا إلى النص، لأنه لا يخضع للجملة سوى النص، فهو يعرف الخطاب بأنه " ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة يمكن خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، و بشكل يجعلها تظل في مجال لساني محض"[3] .

وهكذا، يكاد يتفق أغلب الباحثين اللسانيين على أن تناول النص لسانيا لا يجب أن يتعدى حدود الجملة، حيث يكون من السهل الكشف عن طبيعة النص، من خلال ابراز عمل البنى الخاصة للجمل داخل تسلسلها في النص، و يعتبر هذا التسلسل الجملي بمثابة من يعطي امكانية رصد المركب الاسمي و الفعلي بشكل يدل على النفاذ إلى البنى العميقة للنص بمفهوم تشومسكي، بل إنّ كل ملفوظ داخل هذا النص سيفترض إقامة عملية تلفظ ممكنة جدا، لذا فإذا اعتبرنا النص مهيئا ليضم خطابا واسعا من خلال مركباته و طريقة تفاعلاتها، فإنه من الضروري جدا أن يكون هذا النص نفسه قد شكل الملفوظ بطريقة تدعو إلى تلفظه بجمالية معينة، و ما دام أن العلاقة بين الطرفين علاقة لزومية، فإننا نستطيع أن نتخيل بأن الانشاد كصورة تلفظية لنص شعري لا يمكنه أن يتحقق بالجمالية التي نتصورها إلا بوجود ملفوظ

---

(1) د. محمد مفتاح – التشابه و الاختلاف– ص 34

(2) م ن ، ص ن

(3) سعيد يقطين – تحليل الخطاب الروائي– ص 18

شعري أو بتأسيس شعرية للملفوظ داخل حدود إمكاناته المجسدة عبر العناصر اللغوية، و إمكانات هذه العناصر اللغوية عبر تفاعلات علاقاتها.

2.2.1.1 . و لا يتعامل النص- الملفوظ إلا مع لسانيات الجملة التي تعتبر « الجملة » بمثابة أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي، حيث تتضمن هذه الجمل وحدات ومترتبة بمستوياتها ، يعمد الوصف اللساني إلى تحليلها، و إذا كانت النظرية اللسانية التقليدية حسب ما سجله لا ينس تضع مستويين متمايزين و أساسيين في الوصف النحوي هما الكلمة- الجملة، فإن اللسانيات الحديثة تتناول الوصف ابتداءً من الكلمة الواحدة نزولا إلى ما تتضمنه من وحدات صغرى تسمى غالبا بالمورفيمات والفونيمات[1] .و بالتالي فإن دراسة لغة النص لسانيا لا يمكن على الاطلاق تناولها عبر ما هو خارج الجملة، و إنما داخل ملفوظاتها، و تناول لغة الشعر أو متن الانشاد يكون ضمن لسانيات الجملة بالضرورة.

3.1.1. النص و الشعر:

1.3.1.1. يحدد النص وجوده عبر لغته، فاللغة هي الجسد الذي يشكل صورة النص، و هي المادة الوحيدة التي يلقيها النص على طأولة الدراسة سواء انطلاقا من الصفحة (الكتابة) أو من الفضاء الصوتي (الأداء)، ذلك لأنه لا مجال لدراسة النص إلا من خلال التعامل مع اللغة التي تفرض وجودها عليه، يقول كمال أبو ديب : إن النص هو عبارة عن "... علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلاّ في تجسدها اللغوي لأنها لا تتضح و لا تتكشف إلى عبر هذا التجسد، التجسد اللغوي..."[2]

و لا شك أن تحديد وجهة النص لا تكون إلاّ عبر تحديد وجهة اللغة، فهي العامل الوحيد على إعطاء النص صبغة معينة، حيث أن اللغة تتشكل بتراكيبها و علاقاتها وفق وجهة المؤلف بحد ذاته، و لكن من جهة أخرى تشترط دراستها تحديد هوية النص قبلا، ليكون الانتقال إلى دراستها انتقالا مضمونا.

2.3.1.1. النص الشعري:

---

[1] م ن ص 16

[2] د. كمال أبو ديب في الشعرية ص 19

و البحث في لغة النص الشعري هو بحث في نقطة التقاء النص بالشعر، فكلاهما ينبني على هذا الوجود الفيزيائي المسمى لغة.

و يسلِّم تشومسكي بأن كل شعر لغة، و لكن ليس كل لغة شعرا، و يتبع هذا التسليم فيما تقول جون سبسني إن الشعر كلغة يندرج تحت أحكام اللغة[1] ،و على هذا الأساس، فإن المنهج الأقرب إلى تناوله هو اللسانيات كما رأينا من ذي قبل، و هو المنهج الذي يكشف عن العلاقات التركيبية في النص.

و يتميز النص الشعري بداية بكونه نظاما يخضع لمجموعة قواعد ترتبت انطلاقا من التراث إلى غاية التأثر بالحديث، و هي قواعد في أغلبها تمثل القالب الذي يشكل اللغة و يضعها كي تصير شعرا.

و إذا كانت أغلب المدارس اللسانية تصف النص الشعري بكونه مجموعة من الوظائف[2] ، فإن ذلك لن ينطبق عليه بالمفهوم الذي يحمله النظم، و إنما بالمفهوم الذي تحمله الشعرية، و هي الوظيفة الأكثر تعلقا بالخطاب من النص، و عليه فإن تحديد النص الشعري بهذا المفهوم سيلغي إنتساب الشعر إلى ما يسمى بالنظم "Versification ".

و يعتقد جون كوهين أن النظم الشعري مرتبط كيفيا بالمستوى الموسيقي، و هو المستوى الذي يتمثل في الثقافة الشعرية العربية بأوزان الشعر، غير أن التعاطي مع هذا المستوى سيفتح في النص الشعري سياقا آخر من التناولات النظمية التي لا علاقة لها بالشعر، اطلاقا، و هي عادة ما يطلق عليها بالشعر التعليمي، و لهذا الأساس فإن امكانية اهمال النظم قائمة في الثقافة الشعرية الحديثة، لكن لماذا يهمل النظم و هو مقوم من مقومات العملية الشعرية؟

3.3.1.1. إن إمكانية اهمال النظم أو الشكل الجاهز لن تعود قائمة في حال تدخل شعرية اللغة، فالشعرية هي وحدها الكفيلة بإعطاء النظم خصوصيته الحقيقية المتمثلة في استيعاب خصائص الشعر الخارجة عن إطار القالب الجاهز، بينما يهمل النظم إذا انفصلت القصيدة عن مركباتها الشعرية المتمثلة أولاً في اللغة المجازية.

---

(1) Johm Spency, Linguist and Style, 1964, London P65 نقلا عن د. رجاء عيد القول الشعري دط دت منشأة المعارف الإسكندرية مصر ص 172

(2) J/ Filliolet D. Delas, Poétique et linguistique, Librairie Larous 1973 France P46.

لذا فإن علاقة النظم باللغة الشعرية هي علاقة لزومية فيما إذا تحققت الشعرية، بينما تصبح علاقة إنفصالية إذا لم تتحقق هذه الشعرية، و ليس ذلك بالمفهوم الذي يعين النظم على تقمص لغة الشعر فحسب، و إنما بالمفهوم الخاص الذي يتسع لاحتواء علاقة النظم باللغة المعزولة.

إن هذه اللغة ، لعه النص الأدبي فيما يراها رولان بارث، هي لغة منفصلة عن التقاربات التي من شأنها أن تنسبها إلى اللغة التواصلية، و هي من ثمّ، و بكونها تتصف بوجود سمات علائقية، تنسجم وفق معطيات لسانية خاصة ووظائف متباينة و متغايرة عن وظائف اللغة التواصلية، فإنها تتجه بذلك إلى تبني الخطاب الشعري الذي يحمل على عاتقه الخصائص الوظيفية للشعرية و التي يسقطها على النص من خلال استغلال البنية اللغوية كفضاء من العلاقات.

بهذا التصور ، يصبح النص ميدان تطبيق لشعرية الخطاب، مثلما كان النص ميدان تطبيق لأنواع أخرى من الخطابات، و يبقى في هذه الحالة يمثل الميدان الأكثر انسجاما مع الشعرية، هذا فيما إذا سلّمنا جميعا بأن الشعرية لا توجد في اللغة فقط و إنما في الموسيقى (الوزن) و في الرسم (الصورة) أيضا.

2.1 لعبة الخطاب:

1.2.1 الخطاب . الكلام:

1.1.2.1 يعرف دوسوسير الكلام بأنه ذو نزعة فردية، إرادي و ذكي كذلك[1] ، و هو مستقل عن مؤسسة الجماعة، و هو من ثم مفرغ كليا من سلطتها، و قابل بخصوبة كبيرة للتحرر والانبعاث المتجدد الذي يمكن تمثله في ولادة اللغة الجديدة كالإبداع مثلا.

و إلى جانب كونه نشاطا فرديا، فإنه ينفتح على فاعلية الإلقاء المستمر التي يشكلها دافع الإرادة و الذكاء[2] ؛ هذا الدافع هو الذي ينبعث من عملية نقل الرسالة، أين تتم عملية توجيه الكلام، التي تكتسب فيما بعد الصبغة التخاطبية، بحيث يوجه المخاطِب رسالة إلى المخاطَب، و

---

[1] فردينان دي سوسير دروس في الألسنية العامة ص 42

[2] د. يمنى العيد في معرفة النص ص 31

على هذا النحو تم تعريف الخطاب في الأغلب الأعم[1] .و من هنا نستطيع أن نضع الكلام على قدم المساواة مع الخطاب، فهو تكلم و تلفّ في آن واحد[2] .

2.1.2.1. ولقد عرفت المفاهيم اللسانية خلطا كبيرا في تحديد جامع مانع و أحادي للخطاب.فمن خلال كتابه "من أجل تحليل الخطاب" دعا فرانسوا راستيه إلى أنّه ينبغي على تحليل الخطاب أن يحدد موضوعه بسبب ارتباطه الوثيق باللسانيات التي حددت موضوعها و نجحت كعلم مؤسس، و على ذلك الأساس اقترح فرانسوا، ثلاث استراتيجيات ممكنة من بينها، اعتبار الخطاب مرتبطا بالكلام[3] .

أما أصحاب "معجم اللسانيات" (1973) فيعرفون الخطاب بكونه اللغة التي هي في طور العمل، أو اللسان الذي تكلف بإنجازه ذاتٌ معينة، و هذا مثلما يحدد سعيد يقطين مرادف للكلام بتحديد سوسير[4] ، و هو المفهوم نفسه الذي حدده الباحث دومينيك مانقينو حين اعتبر الخطاب مفهوما يفوض الكلام عند دوسوسير و يعارض اللّسان[5] .

و لقد ميّز مانقينو استنادا على دوسوسير بين اللغة و الكلام، و تبين له إثر ذلك، أن الجملة لا تدخل في إطار اللسان، و لكنها تنتهي إلى الكلام موئل الفعالية و الذكاء[6] ،إن الخطاب من ثم هو مرادف للكلام بالمعنى السوسوري لأنه ينطوي على السمة التغيرية الناتجة عن مآل الإنتاجية التي تنتهي إليها و هذا المآل هو " الطابع السياقي" (Contextualisation) غير المتوقع الذي يحدد قيما جديدة لوحدات اللسان[7] ،و لهذا كان يرى سوسير أن اللغة هي كنز موضوع من خلال تطبيق الكلام [8] ، بينما على العكس من ذلك كله، يعتبر " اللسان ككل منته

---

(1) د. محمد مفتاح التشابه و لاختلاف ص 34

(2) د. يمنى العيد القول الشعري ص 10-11

(3) " F. Rastier sémantique des isotopies in « Essai de sémiotique poétique » Larousse 1972 P 80 نقلا عن سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي ص 20

(4) م ص ن 21

(5) م ص ن 22

(6) م ص ن 22

(7) م ص ن 23

(8) J.P. Bronckart, théorie du la,gage 2 édition . Bruxelles 1977 P.103

و ثابت العناصر نسبيا "[1] أي أنه كيان منغلق لا يسمح بالتفتح إلا لما تنتجه آليات الكلام – الخطاب.

من هنا تنشأ العلاقة الجدلية بين النص–الخطاب، تبعا للعلاقة نفسها بين اللغة–الكلام، حيث ينبني النص على انغلاق نظامي بينما بنفتح الخطاب علىبناءٍ إبداعي واسع، يساهم في الإثراء و الجدة و التغيير.

فالمفارقات أو الإنزياحات التي لو نشأت في الفضاء اللغوي فإنها لا تتجلى و لا تبين، لأن ذلك يعني اختراق ثبات اللغة بينما يمكن للكلام–الخطاب أن يستوعب هذه الإنزياحات ومفارقات الدال لمدلوله.

و هكذا يستعيد النص بكونه نظاما لغويا، حركته، و يعيد إلى بناه توازناتها، بمجرد دخول الكلام في النظام اللغوي[2] ، و هو دخول خطاب بصورة أخرى ضمن النص.

2.2.1. الخطاب –التلفظ:

1.2.2.1 . و يعتبر بنفنست أكبر مدرسة نظَّرت لمفهوم الخطاب، حيث غيرت جميع آليات الدراسة اللسانية، و ذلك بانطلاقها من إلغاء الجملة كأعلى مستوى للدراسة اللسانية، و بذلك يمكننا أن نقول إنها قد أحدثت قطيعة معرفية مع أعمال هاريس و بلومفيلد اللّذين شكلا مرحلة من مراحل اللسانيات التقليدية.

و لقد حدَّد بنفنست الخطاب بأنه " كل تلفظ يفترض متكلما و مستمعا و عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[3]،و لعله من الحتمي جدا أن يؤدي بنا هذا التعريف إلى العالم التداولي للخطاب لكننا سنكتفي بالقول إن هذا التعريف يفترض أن تلفظ الخطاب يستلهم مادته من الأداء الشفاهي للكلام بتنوعاته المختلفة ابتداءً من المخاطبة اليومية إلى الخطبة الأكثر صنعةً وزخرفة إلى الانشاد الأكثر شعرية من حيث الأداء.و هذا لا يعني بالضرورة إلغاء الخطابات الكتابية، و إنما بالعكس تماما، فهذا النوع من الخطابات هو الذي يساهم في انتاج الخطابات الشفوية. بالحفاظ عليها من حيث خصوصيتها،و بتداول الخطاب من خلال مقولة الضمير تارة

---

[1] سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي ص 22 – 23

[2] د. يمنى العيد. في معرفة النص ص 31.

[3] E. Benveniste : Problèmes de linguistique générale édition Gallimard tome I 1966 P 129-130
نقلاً عن سعيد يقطين –تحليل الخطاب الروائي – ص 19

أخرى[1] . و في هذه الحالة بالضبط ، أين تساهم الكتابة في انتاج الخطاب نفسه، يصبح هذا الخطاب مثل رقاص الساعة يتردد بين الكتابي و الشفاهي برتابة معينة، يمكن أن نصطلح عليها بمصطلح " القاء النص" فملقي النص لا يقوم بهذه العملية إلا إذا استحضر أمامه الورقة المكتوبة وقام بعملية إخراجه شفاهيا في ثوب الصوت المنغّم.

و عندما عرّف بنفنست الخطاب، لم يضع له حدوده الخاصة به ، و إنما تحدث عنه بكونه ذلك الفعل الحيوي لانتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين، بينما حدّدَ الملفوظ بكونه آلية اشتغالية داخل التواصل، و لعل نظرته تقترب كثيرا من نظرة المدرسة الفرنسية للخطاب خصوصًا مع قيسبن (L. Guespin) ، حيث عارض هذا الأخير بين الملفوظ و الخطاب.

يرى قيسبن أن "...الملفوظ متتالية من الجمل الموضوعة بين بياضين دلالين، أما الخطاب فهو الملفوظ المعتبر من وجهة نظر حركية خطابية مشروط بها، و هكذا فنظرة تلقي على نص من وجهة تبنيُنه لغويا تجعل منه ملفوظا وأن دراسته لسانية لشروط إنتاج هذا النّص تجعل منه خطابًا"[2] .

فإنتاج الخطاب قائم أساسا على حركية خطابية متجلية في الملفوظ، و يقيني ان مثل هذا المصطلح "حركية خطابية" ينطوي بعمق على أنظمة مختلفة للتلفظ، بينما يمكننا أن نقتصر على نظام الأداء كشكل من أشكال هذا التلفظ في مقابل ميدانه المتمثل في الكفاءة-الملفوظ أو الثّبوت النّصي.

2.2.2.1. يستخدم الأداء القدرة المثالية للمتكلم، صوتياً و سمعيا، و هو ما يعطي إمكانية وصف اللساني للحقيقة الذهنية التحتية للانتاجات اللغوية، بناء على مُعطيات هذا الأداء المتمثلة في إنتاج اللغة بمختلف أنواع الاحتمالات الشائبة، خرق القوانين، التغيرات الطارئة على مستوى القصد.[3]

إن الأداء بهذا المفهوم يعطي شرعية للوصف بأنواعه المختلفة، أكوستيكيا، فيزيائيا، صوتيا، نفسانيا، ورصد الأداء و طريقته صوتيا لن يكون سوى عمل جزئيٍّ يحتاج إلى جميع أنواع الوصف لتكملته.

---

(1) م ن ص 19

(2) م ن ص 22

(3) J.P Branckart, théorie du langage P 227

و لعل أكثر الأشكال مقاربة للأداء اللغوي (التلفظ-الخطاب) هو عملية إلقاء النص كيفما كان توجهه الخاص، حيث يتلاءم الخطاب بطبيعته مع عملية أداؤه، فإذا كان الخطاب فلسفيا، اتصف أداؤه بالإلقاء البطيء و المتمهل، و إذا كان الخطاب دفاعا قضائيا أو إقناعا سياسيا، تميَّز بالإلقاء المرتفع الصوت، أما إذا كان الخطاب سرديا، كان أداؤه مقترنا بتقنية تمييز الأحداث والأشخاص و العلاقات بينها بالصوت مرة و بالوقفة مرّة أخرى، كما أن الخطاب الشعري يتمتع بأداء شعري متميز يحتفظ بحرارة الانزياح الموجودة على مستوى اللغة الشعرية، و لعل هذا ما كان يعني به جون بول برونكار بأن الأداء هو "معرفة القيام بالفعل" (Savoire faire)، وما عناه أيضاً مارتيني بالحالة "La situation"، فهو يعتبرها حدثا لسانيا، و أي تلفظ خارج دائرة الحالة لا يمكن أن يقدم شيئا إلى معنى الخطاب اللساني[1] .

ويقودنا هذا التحليل بلا شك، إلى ضرورة التأكد قبلا من طبيعة الملفوظ هويته وصفاته، حتى نمضي في معاملة التلفظ بدقة مناسبة، يقول جون بول برونكار:" حين يجرب عالم اللسانيات النفسية في تهيئة نظرية للأداء، فعليه أن يدمج بشكل مطلق، المعطيات المتعلقة بالكفاءة كمكونات أساسية، إن نظرية الأداء لا يمكنها إذن أن تُهيّأ إلا إذا نظمناها ضمن نظرية الكفاءة ، فيما تكون هذه الأخيرة قد تكونت مباشرة"[2] . فهناك علاقة تكاملية وطيدة بين الملفوظ و التلفظ، أو بين الكفاءة و الأداء، كما أنه لا يمكن أن يقوم الأداء-التلفظ بعمله إلا إذا انبنى حقيقة على الكفاءة-الملفوظ.

من هنا نستنتج بأن الخطاب كاشتغال أدائي يشكل طبيعته بناء على النص كصورة لكفاءة سابقة.

3.2.1. الخطاب. الشعر:

يرتبط الخطاب بتحديد وظيفته في النص، من زاويتين أساسيتين.

من زاوية الإشارة الاتفاقية كما اصطلح عليها يفات لوكا (Yvette Lucas) و من زاوية الوظيفة اللغوية.

---

(1) George Mounin. Lacommunication Poétique précédé de avez-vous lu char ? ed gallimard 1969 P.263.

(2) J.P Branckart, théorie du langage P 228

1.3.2.1. زاوية الإشارة الاتفاقية:

ينبني الخطاب بشكل عام على تحديد وظيفة داخل اللغة، و على حسب طبيعة هذه الوظيفة، تتحدد طبيعة الخطاب، و لا شك أن هذا التحديد لا يتوقف فقط على ما في اللغة من وظائف، و إنما أيضا على الملقي و المتلقي في آن، حيث يتفقان معا على الدخول في نوعية خطاب محددة، ثم بعد ذلك تحدد الوظيفة كحركية خطابية بناءً على العامل الذي يولد هذه الوظيفة.

يقول جيرار فيني (Gerard Vigner) " إن انتقال الخطاب لا يكون إلا بمساعدة اشارات تنطوي على وظيفتين: نقل المعنى و تلميح على نية التواصل"[1] ، و قد حدد لويس برييتو قبله عملية حدوث الخطاب بقوله: من أجل أن يتم نقل الرسالة مكانيا من طرف المتكلم، بمعنى من أجل أن ينحصر الهدف بفعل إشاري acte sémique[2] ، فإنه من الضروري جدا أن يلقي المتلقي اعتبارا خاصا للخطاب المحدد و المنقول من طرف الملقي من جهة، و ان يتعرف على ماهية هذا الخطاب المحدد من جهة ثانية"[3]

إن هذا التعريف يعطي أولوية للإشارة بين المتخاطبين في تحديد الخطاب، فليست اللغة هي من تحدد ذلك، أو ليس النص هو الذي يساهم في تحديد الخطاب و إنما ما سماه يفات لوكا(Lucas Yvette) بالإشارة أو علامة " مصطلح اتفاقي Conventionel"[4] و لهذا فإن الخطاب يتموضع في هيئة الرسالة أو التراسل.

و في سياق هذا التحديد، أوضح بوهلر أن انتقال الرسالة يتحقق عبر ثلاث نقاط أساسية، المرسل (ضمير المتكلم)، المرسل إليه (ضمير المخاطب) الموضوع (ضمير الغائب) شخص أو شيء، وبناء على هذه النقاط، فإن الوظيفة تبدأ في تحديد طبيعتها انطلاقا من نقطة تمحورها

---

(1) Gerard Vigner lire: du texte au sens élément pour un apprentissage et un enseignement de la lecture cle international 1979 Paris France P26

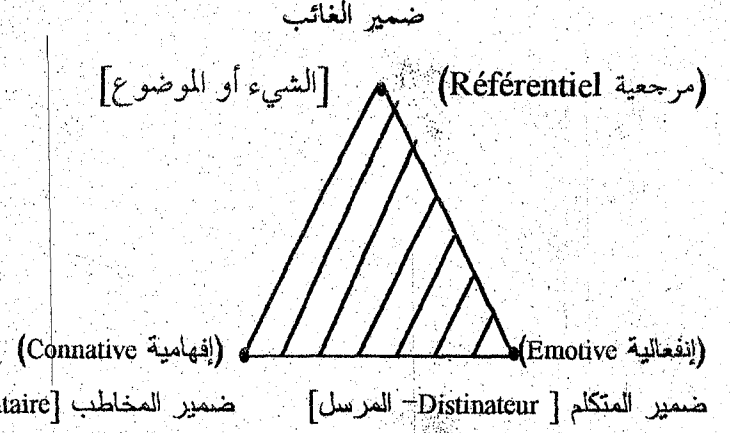
(2) Louis J. Preieto. Message et signaux, Presses universtaire de France 1966 Paris P.9

و يقصد بريتو بـ" acte sémique" هو حدث اعلام التابع لشيء ما، من أجل امتحانه على شيء ما أو من أجل ترتيب شيء ما، و هذا الافتراض، و هذا الترتيب يكون خطابا حيث المتكلم يريد نقله عبر استعمال الاشارة"

(3) م ص ن 10

(4) م ص ن 26

كليا، فالمرسل ذو وظيفة انفعالية و المرسل إليه ذو وظيفة افهامية و الموضوع ذو وظيفة مرجعية و هذا هو التمثيل الآتي[1] .



إن تحديد الخطاب الشعري ينشأ أساسا من الاتفاق المسبق بين الملقي و المتلقي إشاريا أو كلاما، و هو اتفاق يوجّهُ السامع إلى البحث عن الوظيفة الخطابية بحركياتها النوعية داخل الالقاء، فأثناء عملية التخاطب أو التراسل الشعري –أين يكون الشاعر مرسلا بينما يكون المستمع مرسلا إليه في حين أن الشيء أو الشخص المتجلي بضمير الغائب يكون رسالة شعرية تتحقق بواسطة عملية الإلقاء – تنبثق حاسة المستمع في رصد خصوصيات هذا الخطاب و التأكد منه، و بالتالي فستكون صوتية الرسالة أو شكلها هي المحور الأساس الذي يشكل اختبارا للملقي و انجذابا بدرجة معينة للمتلقي.

2.3.2.1. الوظيفة اللغوية و شعرية الخطاب:

قدم ياكبسون صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية لكل فعل تواصلي لفظي، فالمرسل Distinateur يوجه رسالة إلى المرسل إليه Distinataire، و لكي تتكون للرسالة فعاليتها، يفترض أساسا حضور ما يسمى بالسياق Contexte الذي ينبغي أن يدركه المرسل إليه[2] ، وتقتضي الرسالة بعد ذلك، قانونا مشتركا، كليا أو جزئيا بين المرسل والمرسل إليه، كما تقتضي أخيرا اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل بشكل استمراري، و هو

---

(1) Roman Jacobson. Essais de linguistique générale I . P. 216

(2) أحمد منوّر. مفهوم الخطاب الشعري عند رومان ياكبسون من خلال كتابة : مقالات في الألسنية العامة. مجلة اللغة والأدب ع 2 جامعة الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. ص 86.

سوسير "المكروسكوب الصوتي"، وقد حدد ياكبسون وظائفه على حسب تجليات العوامل اللسانية السابقة التمثيل[1] .

مرجعية [Référentielle]

انفعالية [emotive] .....شعرية [poétique].....تأثيرية [conative]

سحرية [Phatique]

بعد لسانية [Métalinguistique]

إن الوظيفة الشعرية تدخل ضمن هذا التخاطب الذي يحدث بين المنفعل و المتأثر (المرسل و المرسل إليه)، فهي لن تتحقق كخطاب مكتمل الوظيفة إلا بتحقق "acte sémique" أي الفعل الاشاري، و هو المتمثل سواء في الاتفاق إشاريا بأن ما سيتم إلقاؤه هو خطاب بشعرية معينة (القاعة – استحضار الطقس – السوق الشعري) ، أو الاتفاق كلاميا أو الشروع في القاء الخطاب الشعري بطريقة تدل على خصوصيته.

من هنا يبرز دور المرسل في تأدية وظيفته الانفعالية التي تبرز عبر مستويات من التعبير عن موقفه تجاه ما هو كائن –يقول مانقينو: إن الخطاب الشعري "...يضع الوسائط الأكوستيكية للمشاركة و المساهمة داخل حيز نشاطه، (...) فالشاعر [المرسل] إذن لا بد أن يجرب كشف العلاقات التنغيمية الملائمة، و بناء ما نسميه النسيج التنغيمي للشعر (...) مع إدخال تأثير أساسي أيضا للايقاع و الايحاء"[2] .

فلا شك أن هناك خصوصيات يتمتع بها الخطاب الشعري أكوستيكيا أي ما هو بين المرسل و المرسل إليه.

من هذا المنطلق، نعرّفُ الإلقاء بكونه كل خطاب أو كلام منفعل يوظف رسالة شعرية لغوية صوتية أثناء عملية التخاطب البلاغي.

---

(1) Roman Jacobson. Essais de linguistique générale . P117

(2) J.L. Chise. J. Filliolet D. Maingueneau. Linguistique Française. Inintiation à la Problématique structurale. Hachette P121

2- نظرية التوازي

1.2 الطرح الابستيمولوجي:

1.1.2 المشابهة و الاختلاف:

1.1.1.2 قامت الثقافة القديمة عموما على الانتصار للتشابه، فهي ترى أن الصفة الوحيدة الحاملة للمعنى هي صفة المشابهة، يقول ميشال فوكو:" فحيثما كانت الأشياء تتشابه، و حيثما كان هناك تشابه، كان هناك معنى، و كان بالإمكان الحفر وراءه"[1] .

و يعود هذا الإيمان العميق بالتشابه إلى طبيعة العلاقات الداخلية في مجتمعات القرن السادس عشر القائمة على الانسجام و التوافق، فانعكس ذلك على طبيعة رؤيتها للأشياء، الأمر الذي دفع الثقافة القديمة إلى البحث عن سبيل التوافق لكل المتغيرات و المتناقضات.

و قد حصر ميشال فوكو مفاهيم اندرجت ضمن التشابه[2] و هي :

◊ مفهوم التلاؤم: و يقصد به توافق الأدلة مثلا: توافق النفس مع الجسد / الدال مع المدلول.

◊ مفهوم Sympatheia التعاطف، و هو توحد الأعراض في جواهر مختلفة.

◊ مفهوم Emulatio أي توازي الأشياء المتباينة.

◊ مفهوم الأثر وهو صورة لخاصية لا تظهر من بين الخصائص الجلية للفرد.

◊ مفهوم التجانس الذي يقصد به تناسب وحدتين متمايزتين جوهريا.

إن أغلب المفاهيم التي طرحها فوكو لا تقوم على ذاتها بالضرورة، و إنما تتبنى على مايخالفها، ضمن علاقة التفاعل بين الموجودات المتغايرة، فالتعاطف توحد مبني على الاختلاف، والتوازي مبني على التباين، و التجانس مبني على التمايز، مما يحيل إلى أن امكانية التشابه تقوم أساسا على حصول اختلاف واقع سلفا.

---

[1] ميشيل فوكو. جينيالوجيا المعرفة. ترجمة أحمد السطاتي و عبد السلام بنعبد العالي ط1، 1988 دار توبقال للنشر المغرب ص34.

[2] م ن . ص 34-35

2.1.1.2 و قد تميز التراث العربي، بكونه يسعى إلى اعتبار الكلام الفصيح، ما توافق فيه الدال والمدلول، و انسجم اللفظ مع المعنى في السياق، كما يرى عبد القاهر الجرجاني،و لهذا تكثر مصطلحات من مثل المناسبة، المشابهة، المشاكلة، المحاذاة، المطابقة، و هي مصطلحات لمفاهيم شكلت محور النقد العربي القديم عن طريق ترتيب مفهوم الكلام من خلال تثبيت علاقة الدال بالمدلول و البحث في إمكانية مطابقة اللفظ-المعنى، و ليس ذلك فحسب، بل إن المشابهة تسعى حتى إلى البحث أيضا عن "المناسبة بين المتباعدين" كما يرى القرطاجنّي[1] .

و اقترن التناسب في القديم بالوحدة[2] ،لاعتبار أساسي وهو أن العمل اللغوي يعد بمثابة وحدة تتفاعل فيها جميع المكونات اللسانية و ما فوق اللسانية أيضا، هذه الوحدة تشكل مكانا لاستدراج التناسب و التناسق، ليليه استدراج النفس و الاستماع، و بالتالي الإهتمام، يقول القرطاجنّي" كلما وردت انواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل و تأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النفس و إيلاعها بالاستماع من الشيء، و وقع منها الموقع الذي ترتاح إليه"[3].

و يقول الباحث نور الدين السد: " إن وحدة القصيدة تعني تناسب عناصرها المستقلة في ذاتها، بحيث تترابط منطقيا في إطار الشكل العام"[4].

3.1.1.2التناسب:

بهذا المفهوم، تعتبر الوحدة بمثابة السياق الذي يتحقق بفضله التناسب، إذ لا يمكن للأجزاء المختلفة أن تتناسب إلا بانخراطها ضمن سياق متكامل، حيث يتكون هذا السياق كفعالية تتجاوز امكانية اختيار المواد المفردة و المختلفة إلى القدرة على إخفاء خصائص جمالية والتي لا يمكن لها أن توجد إلا داخل علاقات المواد المفردة و ليس داخل كل مفردة على حده[5] .

ولهذا يفسر الباحث نور الدين السد موقف ابن طباطبا بكونه قد نظر إلى التناسب نظرة تجاور لا تجاوب، فقد أشار ابن طباطبا كما يقول الباحث " إلى عملية التناسب و الوحدة في القصيدة و

---

[1] حازم القرطاجني مناهج البلغاء ص31.

[2] جابر عصفور مفهوم الشعر ص 273.

[3] حازم القرطجاني. منهاج البلغاء. ص 245

[4] نور الدين السد. الشعرية العربية . ديوان المطبوعات الجامعية 1995 الجزائر. ص52.

[5] جابر عصفور مفهوم الشعر ص 277 بتصرف

لكنه فهم الوصل بين أجزاء القصيدة فهما لم يتجاوز به حدود العلاقة الخارجية المبنية على التجاور، ولم ينظر إلى اتصال الأجزاء اتصال التواصل و التفاعل و التجاوب"[1]

من هذا المنطلق أساسا، يبدو أن النقاد القدامى لم يتوصّلوا إلى إدراك تفاعل العلاقات اللغوية فيما بينها داخل العمل الفني على العموم، و العمل الشعري على الخصوص، لكنهم استطاعوا أن يدركوا تفاعل ألفاظ السياق الواحد. و من أجل ذلك كان اكتفاؤهم واضحا بحدود السياق أو النظم. و تفاعل الوحدات المتجاورة داخلها.

لا يتشكل التناسب داخل السياق إلا باختلاف مكونات السياق ذاته، حيث أن تحقيق الانسجام في الشعر لا يتم إلا بالاعتماد أساسا على المشابهة، يقول د. كمال أبو ديب : إن "... العرف السائد في تصور عملية الخلق الشعري عبر عصور الشعر و النقد، هو أن المشابهة بأنماطها المختلفة، وفي تجلياتها المتعددة من تشبيه و تمثيل و استعارة و رمز ، هي العلاقة الجوهرية في الخلق الشعري" [2] .

4.1.1.2

يأخذ التشابه كقيمة كبرى (التوازي- التعاطف - التناسب هي قيم صغرى) مركز المولد لجميع التناسقات و التناغمات في النسق الأدبي، و بعملية استطلاع قليلة العمق في عملية الخلق الشعري، يمكن أن ندرك جوهر المشابهة ضمن علاقاتها الداخلية في المتن باعتباره آلية محركة داخل النص.

و لقد تمّ الإفتراض و لمدة طويلة أن عملية تناول شيء عبر شيء آخر و هو ما تم به تحديد كل تشبيه أو تمثيل أو استعارة أو رمز، " هي جوهريا إدراك لمشابهة قائمة، أو مكتشفة أو مبتكرة، بين الأشياء، و افترض لذلك أن المشابهة هي جوهر العملية الشعرية، فقد قال أرسطو مثلا، إن الاستعارة علامة العبقرية، كما قال الجرجاني إن إدراك الشبه بين الأشياء هو موضع التفاضل بين الشاعر و الشاعر، إذ كلما ازداد الشبه خفاء كلما ازدادت دلالة اكتشافه على تميز الشاعرية التي جلّته"[3] .

---

[1] نور الدين السد الشعرية العربية ص49.

[2] كمال أبو ديب في الشعرية ص 45

[3] م ن . ص 46

غير أنه من جهة أخرى يفترض د. كمال أبو ديب أن التضاد هو القادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية و ليست المشابهة، يقول "...إذا كان صحيحا أن المشابهة هي عنصر الشعرية، ينبغي أن يكون ازدياد درجة المشابهة، ثم البلوغ إلى المشابهة المطلقة، قادرا على توليد طاقة أكبر من الشعرية، و هذا ببساطة ليس صحيحا"[1]

غير أن التضاد بحد ذاته ليس في الحقيقة من يبعث تلك الشعرية و يدفقُها، إنما هو ذلك التضاد الذي جاء محكوما وفق آلية المُشابهة، أي التضاد كعنصر محرك لكل مُشابهة، فآلية تشبيه أمرئ القيس في قوله " وليل كموج البحر أرخى سدوله" هي نفسها في قول رامبو " أيها الليل الثلجي الأبيض"، إنما الفارق بينهما يكمن في درجة الاختلاف بين الطرفين أو التضاد على حد التعبير د.كمال أبو ديب بنفسه.

فعلاقات المُشابهة لا تعني بالضبط التشابه و الانسجام و التوافق، و إنما يفهم منها الاختلاف والتضاد أيضا، كما أن هذه العلاقات نفسها لا تتشابه إلاّ إذا كانت مختلفة في الأصل، فلا يحدث تطابق إلا إذا كان المتطابقان مختلفين في الواقع (هايدغر)، فالمتشابهات دائما تتشكل من نمط خاص من الاختلافات و العكس صحيح[2] .و لهذا نتلمس في قول د.كمال أبي ديب مايجسد الفكرة بقوله لقد "...أصر الجرجاني كما أصر أرسطو قبله، ثم كما أصر كولردج بعدهما على ان (المشابهة) هي تلك التي تكتشف بين مختلفات ، و أن التشابه المطلق يعدم التشبيه أو الاستعارة أو الرمز و يمنع تدفق الشعرية، وقد طرح ريتشاردز فيما بعد فرضيته المعروفة في ان الاستعارة لا تقوم في الواقع على المُشابهة بقدر ما تقوم على المغايرة والاختلاف"[3] .

و ينبغي أن نشير بالضرورة إلى أنه رغم اختلاف النقاد حول جوهر الخلق الشعري، أمتكون من التضاد أو من المشابهة، فإن هذا لا يعني أن تفجُّر الشعرية حال سقوط المشابهة وصعود التضاد سيكون مبنيا على التضاد رأسا، لأن هذا التضاد في عمقه لن يحدث إلا داخل نسق من التمايزات، حيث يتم توزيع هذه المكونات المتمايزة نسبيا و المتضادة بشكل يحيل على فكرة الانتضام المطرد، الذي هو قدر جميع العلاقات النسقية، لأنه بدونه لن يتحقق للنّسق

---

[1] ن م . ص 47

[2] رجاء عيد –القول الشعري – ص 194

[3] كمال أبو ديب – في الشعرية – ص46

جماليته المطلوبة، كما أن مفهوم الانتظام يعني ضمنيا التناسب و المشابهة، و إذ ينبني التضاد داخل نسق منتظم إنما يتحقق باطنيا ضمن عوامل المشابهة و التناسب بالأساس[1] ، و لهذا تكتسب المشابهة شعرية معينة بحسب انفتاحها على الاختلاف، يقول د.كمال أبو ديب:

"... إن المشابهة شعرية بقدر ما تمنح الفرصة لادراك المغايرة أو لتأكيد التضاد و اضاءته وبلورته..."[2] .

5.1.1.2 إن علاقة المشابهة باللغة علاقة فنية جمالية بالدرجة الأولى، تمنح اللغة كثافة شعرية عالية، كما أنها لاتنشأ من التخييل أو الفكر، و لا تشتمل أطراف الصورة وحدها، في العمل الأدبي، و إنما تنشأ كوحدة فنية من الأنساق المكونة للنص الأدبي، بداية بالنسق الصوتي ثم الصرفي ثم التركيبي ثم الدلالي، وتشكل المشابهة على صعيد هذه الأنساق الجوهر الحقيقي للخلق الشعري، وذلك بالبحث من خلالها في التماثلات الصوتية و التساويات الصرفية، و التوازنات التركيبية والتسلسلات الدلالية المنسجمة – يقول هوكس: "باستخدام التشابه و بتوالي تكرارية "التساويات" في الأصوات و في النبر و الصور و الايقاعات، كل ذلك يجعل اللغة مكثفة"[3] .

و مهما يكن، فإن النظام هو أكثر العوامل ضمانا لعملية التشابه و الانسجام، فهو يفترض حركة ثابتة في البنية، و تستطيع هذه الحركة نفسها أن تستمد ثبوتها من خلال التكرار ذاته (عامل التشابه): فتُوازن بين العناصر أو "...توازن بينها بما يكفل استمرار النسق لهذه البنية و بما يكفل استمرار البنية في نسقها"[4] .

2.1.2 النظام:

لقد تناولنا فيما سبق مفهوم المشابهة و علاقته الجوهرية بالشعر، و رأينا كيف أن رؤية الثقافة القديمة للأشياء تعتمد المشابهة، سواء بالنسبة للثقافة العربية أم الغربية، لكن بعد مرور قرون متتابعة بدأت هذه الثقافة تغير فيما يبدو وجهتها ناحية الاختلاف بدل المشابهة، خصوصا في القرن الحالي بداية من هايدغر، جاك دريدا، ميشال فوكو، و لاشك أن الاختلاف فيما رأينا،

---

[1] م ن . ص 156

[2] م ن . ص

[3] د. ردجاء عيد القول الشعري ص 200

[4] د. يمنى العيد في معرفة النص ص 32

والمعرفي للعناصر، و لم يكن له بحكم هذا العامل أن يتطرق إلى العلاقات بين العناصر فيتوجه نظره ووعيه نحو النظام؛ إنما انكفأ داخل قوقعة تأسيس العناصر بانقسامها و أحادياتها، بانشاء مفهوم النظم الذي ينظر إلى اللغة و معناها من حيث سياقهما و دلالتهما، فالجرجاني نظر "...إلى عضوية العلاقة بين اللفظ و المعنى، و رأى أن اللفظ هو ضرورة المعنى و من ثمَّ عمل على البحث عما تنتجه العلاقة من دلالات"[1] .

إن التناسبات الماثلة في النص الأدبي و جميع أنواع التوازيات تنبني على القيم الخلافية، وتتأسس عليه، و بأي آلية أو طريقة انبنت أو تأسست ، تولدت مجموعة من الدلالات، فليست الدلالة هي من تكشف عن العلاقة القائمة بين التناسب والاختلاف، و إنما هذه العلاقة هي التي تكشف عن هذه الدلالة، بل تولِّدها أيضا، و هي ليست علاقة لغوية فقط، بقدر ما هي علاقة بنيوية تقول يمنى العيد:

إن " الدلالات تولد في الصيّاغة، و تولد أكثر تخصصاً في حركة انتظام البنية، تشكل بالعلاقات بينها، فضاءَ هذه الحركة، الفضاء ليس لغويا، و إن كانت اللغة (التعبير) هي أداته"[2] .

و بعيدا عن الإعتقاد بكون الاختلافات تنبني على القيم الخلافية، فإن تكون النظام بالقيم نفسها عموما هو موطن التشابه المؤدي إلى الجمال، و يتولد هذا التشابه في انتظام البنية التي تتحرك في شكل من أشكال التوازي المنتظم، تقول د. يمنى العيد:

"إن الجمالية في النص الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات كما في بنية الزمان و المكان التي تولد فضاء النص و الخلق للفعل فيه، مسافة ينمو فيها، و أرضا يتحقق عليها فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع و تلتقي و تتصادم و تخلق غنى النص و تعدد إمكانيات الدلالة فيه ، و تمثل الجمالية أيضا "... في نظام (système) البنية نفسها للنص الشعري أي فيما يحكم التركيب فيها من تكرار يفجر المعاني، و من معاودة تجدد هذه المعاني و تنوع عليها، و من توازنات و معادلات و ترادفات تشع بدلالات النص و تنتج امكانياتها"[3] .

---

[1] يمنى العيد – معرفة النص – ص 96

[2] ن م . ص 82

[3] د. يمنى العيد – في معرفة النص – ص 127

والمعرفي للعناصر، و لم يكن له بحكم هذا العامل أن يتطرق إلى العلاقات بين العناصر فيتوجه نظره ووعيه نحو النظام؛ إنما انكفأ داخل قوقعة تأسيس العناصر بانقسامها و أحادياتها، بانشاء مفهوم النظم الذي ينظر إلى اللغة و معناها من حيث سياقهما و دلالتهما، فالجرجاني نظر "...إلى عضوية العلاقة بين اللفظ و المعنى، و رأى أن اللفظ هو ضرورة المعنى و من ثمَّ عمل على البحث عما تنتجه العلاقة من دلالات"[1] .

إن التناسبات الماثلة في النص الأدبي و جميع أنواع التوازيات تنبني على القيم الخلافية، وتتأسس عليه، و بأي آلية أو طريقة انبنت أو تأسست ، تولدت مجموعة من الدلالات، فليست الدلالة هي من تكشف عن العلاقة القائمة بين التناسب والاختلاف، و إنما هذه العلاقة هي التي تكشف عن هذه الدلالة، بل تولِّدها أيضا، و هي ليست علاقة لغوية فقط، بقدر ما هي علاقة بنيوية تقول يمنى العيد:

إن " الدلالات تولد في الصيِّاغة، و تولد أكثر تخصصاً في حركة انتظام البنية، تشكل بالعلاقات بينها، فضاءَ هذه الحركة، الفضاء ليس لغويا، و إن كانت اللغة (التعبير) هي أداته"[2] .

و بعيدا عن الإعتقاد بكون الاختلافات تنبني على القيم الخلافية، فإن تكون النظام بالقيم نفسها عموما هو موطن التشابه المؤدي إلى الجمال، و يتولد هذا التشابه في انتظام البنية التي تتحرك في شكل من أشكال التوازي المنتظم، تقول د. يمنى العيد:

"إن الجمالية في النص الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات كما في بنية الزمان و المكان التي تولد فضاء النص و الخلق للفعل فيه، مسافة ينمو فيها، و أرضا يتحقق عليها فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع و تلتقي و تتصادم و تخلق غنى النص و تعدد إمكانيات الدلالة فيه ، و تمثل الجمالية أيضا "... في نظام (système) البنية نفسها للنص الشعري أي فيما يحكم التركيب فيها من تكرار يفجر المعاني، و من معاودة تجدد هذه المعاني و تنوع عليها، و من توازنات و معادلات و ترادفات تشع بدلالات النص و تنتج امكانياتها"[3] .

---

[1] يمنى العيد – معرفة النص – ص 96

[2] ن م . ص 82

[3] د. يمنى العيد – في معرفة النص – ص 127

و مهما يكن فإن النظام هو أكثر العوامل ضمانا لعملية التشابه و الإنسجام، فهو يفترض حركة ثابتة في البنية، و تستطيع هذه الحركة نفسها أن تستمد ثبوتها من خلال التكرار ذاته (عامل التشابه)، فتوازن بين العناصر، أو "...توازن العلاقات بينها بما يكفل استمرار النسق لهذه البنية أو بما يكفل استمرار البنية في نسقها"[1] .

و النسق بهذا الطرح يشكل عالما للعلاقات و تفاعلاتها، فما هو النسق في المتن الشعري وهل يضمن النسق حركة العلاقات؟

3.1.2 النسق –انتظام الدال:

إن مراجعة النسق بالإصطلاح السوسيري أو البنية بالإصطلاح الياكبسيني، تتطلب الانطلاق من مفهوم الانتظام، الذي يحتضن فيما رأينا التناسب و التخالف. و إذا كان من الضروري البحث في هاتين الخاصيتين، فإن البحث يصبح أكثر ضرورة في العالم الذي تتكونان فيه، و هو عالم يتمتع بسعته قدرته على استيعاب الأبعاد الدلالية من خلال قواعده و خصائصه التي يمكن أن نصطلح عليها بمصطلح النسق.

فلا يمكن أخذ النص بمظهره العام على أنه حالة تخاطبية أو لون اخباري، فما يوجد على سطحه من تراكيب ليست سوى مظهر له، فالبحر لا يؤخذ بسطحه و الغابة بمظهرها، إنما لكل فهم دالات تتضام و مدلولات تتوالى، لها جميعها وحدة نسقية تتجلى في فاعلية السياق وجدلية الأنساق حيث تحرض على اكتشاف النص القابع داخل النص[2] .

يعرف دوسوسير اللغة بكونها نسقا : فـ " اللغة نسق لا يعرف إلا ترتيبه الخاص "[3] ، " اللغة نسق للأدلة الاعتباطية "[4] ، كماعرفها بكونها " ... نسق تستطيع جميع أجزائه و يمكنها أن تعتبر في تضامنها الزمني "[5] .

---

(1) ن م . ص 32

(2) د. يمنى العيد القول الشعري ص 112 بتصرف

(3) F. De Saussure cours de linguistique générale O.P cit P43 نقلا عن محمد بنيس الشعر العربي الحديث الجزء1 ص50.

(4) المرجع نفسه ص106 نقلا عن م ن . ص ن

(5) المرجع نفسه ص124 نقلا عن م ن . ص ن

و هذا التعريف نفسه هو الذي دفع بنفنيست إلى القول "إن جدّة مذهبه تكمن هناك، في هذه الفكرة الغنية بالتبعات التي نقضي فترة طويلة في تمييزها و تطويرها، والقائلة بأن اللغة تشكل نسقا"[1] .

إن النسق الذي تحدث عنه دوسوسير هو الوحدة التي تتجلى فيها الأدلة الاعتباطية المختلفة و تتساق في انتظام، و هو التعريف نفسه تقريبا الذي استخدمه الشكلانييون الروس، ثم البنيويون فيما بعد، و لكن بمصطلح البنية، إلا أن الفرق بينهما هو ان نسق دوسوسير يعتمد على تحقق مرحلتين في تآلف الدوال: مرحلة التضامن ثم مرحلة التفاعل[2] ، فقد ذكر أحد الباحثين أننا " نسمي شيئا ما نسقا حينما نريد أن نعبر عن أن الشيء يدرك باعتباره مكوّنا من مجموعة من العناصر أو مجموعة من الأجزاء يترابط بعضها ببعض حسب مبدأ مميز، و هي تفرض بذلك علاقة حركية[3] ، بينما تعطي البنية الأسبقية للعلاقة على التضامن و التفاعل، و تقدم بذلك علاقة ثابتة، يقول هلمسلاف: إن البنية "ذات مستقلة من العلائق الداخلية، و مرتبة عبر مراتب من العلائق" ، فهذه المراتب هي التي -بشروط توفر الإنسجام (التشابه) في السياق- تتراوح بين درجات التوازي كعلاقة ثابتة ضمن علائق كثيرة مؤسسة على التشابه في الظاهر و الاختلاف في العمق[4] .

من هنا يمكن الاستخلاص بأن البحث في النسق هو البحث في العلاقات المتحركة التي تحدث غالبا عند اختلاف العناصر اللغوية، بينما الحديث عن البنية يتطلب بحثا في انتظام العلاقات الثابتة التي تتشكل وفق مبدأ التشابه و الانسجام و التكرار.

و يكون باستطاعة البنية أن تضم النسق بفعالية و حميمية، فالعلاقات الثابتة و الساكنة (كالتوازي) بإمكانها السيطرة على العلاقات المتحركة بفضل عناصرها المختلفة، تقول د.يمنى العيد:

إن مفهوم النسق يتحدد « ...في نظرتنا إلى البنية ككل، و ليس في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها و بها البنية، ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر، بل هي هذه العناصر

---

[1] محمد بنيس الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالتها ط1، 1990 دار توبقال للنشر المغرب ص 50.

[2] م ن . ص ن

[3] د. محمد مفتاح التشابه و الاختلاف ص 48

[4] محمد بنيس الشعر العربي الحديث ص 50

بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة العنصر خارج البنية غيره داخلها، و هو يكتسب قيمته داخل البنية و في علاقته ببقية العناصر أو بموقعه في شبكة من العلاقات التي تنتظم العناصر والتي بها تنهض البنية فتنتج نسقها "[1] .

يعتبر النسق بهذا المفهوم بمثابة جزء لا يتجزأ من البنية الكلية الثابتة التي يتحرك داخلها جميع العناصر من أجل خلق فاعلية شعرية، حيث تتفاعل هذه العناصر من حيث أن كل عنصر يأخذ قيمته من نظيره، ثم يصبغ عليه فاعليته، فيصير النَّسَقُ مكاناً لتفاعلاتٍ معينة تحدث بين مكونات النص ضمن علاقات التأثيرية و التأثرية، كأن يأخذ عنصر ما وظيفته فيعدّلها إزاء النسق، و يجعلها تتواءم مع نفسها و نسقها و مساقها حتى تنسجم انسجاما كليا مع العالم النسقي أو البنية الكلية الثابتة.

إن النسق صورة تؤكد التوازي و التضاد، المشابهة و الإختلاف، كما أنها عالم يحتضنهما ويقوّي فعاليتهما إبتغاء الجمال و الكمال.

---

[1] يمنى العيد – في معرفة النص– ص 32

2.2.نظرية التوازي الفنية

1.2.2 التوازي في البلاغة القديمة:

1.1.2.2 يُعتبر التوازي من خلال البلاغة العربية القديمة قسما من بين ثلاثة أقسام رئيسية للسجع، و المتمثلة في المطرَّف و المتوازن و المتوازي.

فأما المطرَّف فهو أن تختلف كلماته في عدد الحروف، و تتفق في الحرف الأخير، كقوله تعالى: ﴿ وَ لاَ تَمْنُنْ تَستَكْثِرْ ، وَ لِرَبِّكَ فَاصْبِرْ﴾[1]

أما المتوازن فهو أن تتفق كلماته في عدد الحروف، و تختلف في نوع الحرف الأخير، كقول علي ﷺ:"كثرة الحمد لله غير مفقود الأنعام و لا مكافأ الأفضال".

و أما المتوازي[2] ، فهو ما اتفقت كلماته في عدد حروفها، و نوع الحرف الأخير كقول عليّ ﷺ:" كثرة الوفاق نفاق، و كثرة الخلاف شقاق".

و يمكن قياس الفرق بين المتوازي و المتوازن بحجم الاتفاق بينهما، فالمتوازي ينطوي على اتفاق في جميع أوصاف الوحدات إيقاعاً، و في عدد الحروف، وفي الحرف الأخير، غير أن المتوازن يحمل اتفاقا فقط في عدد حروف الوحدات اللغوية، و ينزع عن الإتفاق في الحرف الأخير[3] وكأن التوازن مختص بوزن المركبات اللغوية و ثقلها و حجمها، بينما التوزي مختص بتحديد زمن انتهاء الجملة أو بتدعيم ذلك باتفاق الحروف الأخيرة فيما بينها.

و يمكن أن نستنتج من هذا التحديد، بأن سجع التوازي يحمل اتفاقا شاملا في اوصاف المركبين المتتاليين على خلاف سجع المطرَّف و سجع المتوازن، و لعل هذا هو ما يؤدي إلى إضفاء خصوصية جمالية على الجمل بسعة اكبر و قدر أوفر من النوعيين الثانيين خصوصا و أن الثقافة البلاغية القديمة تقوم على التشابه، و تسعى إلى تحقيقه في جميع أنواعها و أقسامها تحقيقا كاملا.

---

[1] سورة المدثر الآية

[2] يبدو أن التوازن أقرب إليه مفهوما و اصطلاحا أيضا

[3] كمال الدين ميثم البحراني أصول البلاغة تحقيق د. عبد القادر حسين دط 1981 دار الشروق ص 54-55.

إن التوازي من هذا المنطلق هو أقدر أنواع السجع على تحقيق الإتفاق و الوصول إلى التشابه التام غير الناقص الذي بفضله يمكن جماليا ترجيح مركبات لغوية انتهت إلى هذا النوع من السّجع عن مركبات أخرى انتهت إلى النوعين الآخرين.

و لو تجاوزنا الطرح الإبستيمولوجي و اللغوي للتوازي المقترن بالسّجع، فإننا نستطيع الترجيح بكون التوازي لا يمكن قصره على الاتفاق في مركبات السّجع و إنما في مركبات جميع أنواع البديع، و هو ما سيعني بالضبط أن أي اتفاق تام هو شرط حصول التوازي، أو أن التوازي مرهون باتفاق تام لجميع أنواع البديع و ألوان الكلام، أما الاتفاق الناقص فيعتبر نوعا من أنواع التوازي التام.

2.1.2.2 و قد استطاع محمد مفتاح أن يصل – بعد أن تقصّى مفاهيم التوازي من خلال كتاب "المنزع البديع" للسجلماسي – إلى تعاريف مشتركة للتوازي بين التراث و التعريفات الأجنبية، فالتوازي هو[1] :

1. إعادة اللفظ أو تكراره
2. التوازن بين الأقوال
3. التوازي شامل لكلّ مستويات التعبير
4. التوازن أنواع

و لم يعتمد د. محمد مفتاح في البحث عن خصوصيات التوازي من خلال كتاب المنزع البديع إلا على ما يشابه هذا التوازي، فقد اعتمد على "الترصيع" و "الموازنة" و "المناسبة".

فأما " الترصيع" فهو إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعدا هو فيهما متّفق النهاية بحرف واحد.

و عرّف الموازنة بكونها، إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعدا هو فيهما مختلف النهاية بحرفين متباينين[2] .

و علّق السّجلماسي على التعريفين ترتيبا بما يأتي[3] :

---

[1] د. محمد مفتاح التشابه و الاختلاف ص 91

[2] أبو محمد القاسم السّجلماسي المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع مكتبة المعارف الرباط 1980 نقلا عن م ن ص 98.

[3] م ن ص ن

" و ذلك أن تصير أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة الوزن متوخى في كل جزئين منهما أن يكون مقطعاهما واحدا.

"و ذلك أن تصير أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة الوزن متوخى في كل جزء منهما أن يكون بزنة الآخر "[1] .

أما المناسبة فحددها بكونها:

" ترتيب القول في جزءين فصاعدا، كل جزء منهما مضاف إلى الآخر منسوب إليه بجهة ما من جهات الإضافة و نحو ما من أنحاء النسبة"[2] .

و يستخلص د. محمد مفتاح مما سبق تعريفا جامعا للتوازي و هو :

إعادة اللفظ الواحد بالنوع نفسه، حيث تكون الإعادة في موضعين فصاعدا، كي تصير الأجزاء واحدة و المقاطع متفقة، ليحصل بذلك ترتيب القول.

لكن يبدو من خلال تعريفات القدامى أن التوازي خاصية غير مقصورة على الشّعر، و إنما تتعداه لتشمل النثر، ذلك لأن التوازي في مفهومه العام هو اتفاق وحدات لغوية فيما بينها من حيث عدد الألفاظ و عدد الحروف و في الحروف الأخيرة للتراكيب اللغوية، و ليس هذا الاتفاق من حق الشعر فحسب، وإنما من حق النثر أن يتوخاه كذلك تمثّلا للبلاغة و الجمال، وهذا ما سيحمل التوازي على أن يصير خاصية فاقدة لأداة تمييز الجنس الأدبي، فهي قد تكون ضمن النثر كما لو أنها قد تكون ضمن الشعر.

بيد أنه يمكن رفع هذا التحامل على الخاصية الفنية للتوازي التي تعاطت مع الجنسين معا، بكون أن التوازي نفسه استعمل بشكل آلي و رتيب ضمن وحدة تراكيب القصيدة، و ضمن وحدة تراكيب النثر، مما دفع بالجنسيين الشعر و النثر لأن يقفا عند حدود المساواة و التعادل، فسعة التراكيب الموجودة في الشعر و التي سينشأ من أساسها التوازي تعادل سعة التراكيب الموجوة في النثر و التي تكون أساس التوازي أيضا، و كما أن السعة الزمنية بينهما واحدة.

---

(1) م ن ص ن نقلا عن م ن ص ن

(2) م ن ص ن نقلا عن م ن ص ن

و لعل اعتبار التوازي خاصية فاقدة لإجرائيتها التمييزية يرجع أساسا إلى حجم مكان اشتغال هذا التوازي، فتكرار الوحدات لا يبتعد عن أكثر من خمس مفردات أو ست، مما يجعل الشعر كمكان واسع لاشتغال التوازي مكانا ضيّقا باستعمال التكرارات السريعة مثل النثر.

و يُفترض مبدئيا أن توالي المسافة الزمنية للإلقاء، لا يتوقف على تحديد مسافة زمنية وفق السّجع مثلا أو الجناس، بحيث تتوالى هذه المسافة برتابة واحدة و آلية واحدة، و إنما يفترض أن تحدد المسافات الزمنية خارج مفاهيم القصر و الطول، الرتابة و الفوضى، حيث أن التوازي لا تحدده التكرارات السريعة و الرتيبة الجلية، و إنما يمكنه أن يشكل محورا لا يظهر في القصيدة ولكن يمنحها جمالياتها المطلوبة .

ثم يمكن للتوازي أن يستعيد أداته الإجرائية في التمييز بين الشعر والنثر، من خلال استخدامه المكثف في الشعر علىعكس النثر الذي يعدمه، ويمكن للتوازي أيضا أن يميز بين الشعر والشعر، فهو بكثرة استخدامه أو قلته يؤثر في بنائية الشعر ويحدد تبعا لذلك الطبيعة المدرسية للشعر، فالتوازي في الشعر القديم غيره في الشعر الرومانسي، وهو غيره في الشعر الرمزي، وهو غيره في الشعر الغنائي أيضا، يقول د.محمد مفتاح :

إن "... الشعر المعتاد هو تعبير لغوي، وهو حيث أنه تعبير لغوي فهو يشترك مع كل تعبير لغوي طبيعي في آليات تكوينه وتنظيمه : لهذا، فإنه يمكن أن يركز حينئذ؛ لإبراز خاصية التوازي في الشعر، على درجة وجودها في شعر وشعر ؛ فهي من حيث المبدأ موجودة في التعبير اللغوي مهما كان جنسه ونوعه وصنفه، ولكن درجة تجلياتها تختلف، فدرجة وجودها في الشعر تختلف باختلاف الأهداف التي يقصدها الشاعر والتقاليد الفنية والفلسفية التي تحكمه "[1] .

غير أن التوازي يتجلّى بشكل أعمق في التعبير الشفاهي أكثر منه في التعبير الكتابي، نظرا لكونه يساعد على الاحتفاظ بوجوده من خلال تجنيب النص الشفاهي خطر الضياع و النسيان. ولا شك أن عامل التكرار هو أكثر العوامل الشفاهية تجسيدا له.

---

[1] م ن . ص 99

2.2.2 التوازي من المنظار الغربي :

1.2.2.2

لم يتم تناول التوازي من جانب البلاغة العربية فقط، وإنما تناوله الغرب أيضا، منذ سنة 1865، وذلك إبتداءً بجيرار مانلي هوبكنس (1844-1889) الذي يعتبر من ألمع شعراء القرن الماضي، ومن بين أهم منظّري الفن الشعري، وقد اعتبر هوبكنس التوازي وليد الثقافة القديمة، فهو يرى أنه تعلق في بداية الأمر بالشّعر العبري، وتنامى وسط الترنيمات التجاوبية لموسقى الكنيسة. ولا يزال متواصلا في الأشعار المعقدة للشعر اليوناني والإيطالي و الإنجليزي، ويقر بأن بنية الشعر عموما -بعيدا عن انتماء التوازي إلى ثقافة دون أخرى - هي بنية التوازي المستمر[1] .

ويرى هوبكنس أن مبدأ التوازي يتلخص في التناسب بين المقاطع الشعرية غير المزدوجة،ولا نعدم في هذه الحالة أن يتمتع التوازي بتساوي الصيغ التركيبية النحوية مثلما اعتقد ياكبسون نفسه[2] ؛ إذا كانت هذه الصيغ ذاتها تشكل حالة زخرفية متميزة، لأن الذي شد هوبكنس إلى التوازي، ليس تساوي الصيغ، وإنما السمة الزخرفية التي تحلق في جو القصيدة، يقول هوبكنس : " إن الجانب الزُّخرفيَّ في الشعر، بل وقد لا نخطيء حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدإ التوازي "[3] ، ومن ثم فإن الزخرف المتمثل في القديم بشكل التساويات و بشكل التناسبات في البلاغة العربية هو التوازي بعينه. لذا كان هوبكنس يرى أن القافية (كعامل بنائي وزخرفي) تختصر نسق التوازيات الشعرية حتى في الشعر الحديث كما هو الشأن عند بودلير[4] .

و يعتقد هوبكنس أن التوازي ليس مقصورا فقط على ما يشبه أنماط القافية (و يتعلق الأمر بأشكال الصوت)، و إنما أيضا يتسع ليلامس أنماط الدلالة، و لهذا يقسم التوازي إلى قسمين توازي المشابهة و توازي المخالفة، فأما توازي المشابهة فينتج عن توافق البنى شكلا و

---

[1] رومان ياكبسون - قضايا الشعرية - ص85

[2] م ن. ص ن

[3] م ن. ص 105-106

[4] م ن . ص 89

مضمونا، فهو إما أن يكون توازي التحسين أو توازي التأكيد، أما توازي المخالفة فإنه ينتمي إلى التعارض الإنتقالي أو التلويني كما سماه هوبكنس يقول:

" ...إن التوازي نوعان بالضرورة – فإما أن يكون التعارض موسوما بشكل واضح وإما أنه بالأحرى إنتقالي او تلويني، و النوع الأول فحسب – أي نوع التوازي الموسوم، هو الذي يتعلق ببنية البيت – بالإيقاع (تكرار متوالية معينة من المقاطع) و بالوزن (تكرار متوالية إيقاعية معينة، و بالجناس، و بالسجع، و بالقافية، و تكمن قوة هذا التكرار في كونها تولد تكرارا أو توازياً مناسبا في الكلمات أو في الفكرة؛ و يمكننا القول، إجمالا، و نحن نسجل أن الأمر يتعلق بنزوع أكثر مما يتعلق بنتيجة ثابتة، بأن التوازي الشديد الوسم في البنية (إما التوازي الناتج عن تحسين و إما التوازي الناتج عن تأكيد) هو الذي يولد التوازي الشديد الوسم في الكلمات والمعنى... و تنتمي الإستعارة و التشبيه و التمثيل إلخ، إلى نوع التوازي المنقطع او الموسوم، حيث يلتمس الأثر في تشابه الأشياء، و ينتمي الطباق و التباين إلخ إلى ذلك النوع الذي يلتمس فيه الأثر في المغايرة[1] .

2.2.2.2. و ينبغي ألاّ يتم إغفال شيء مهم في الثقافة الغربية، و هو أنه حتى إن لم يصل هوبكنس إلى الرفع من شأن التوازي و اعتباره أساس البنية الشعرية، فإنّ كلّ الدراسات كانت تحمل مؤشرات لدراسة هذا النوع من العلاقة الثابتة، فقد وجد الأنثروبولوجيون علاقة حميمية فيما يتصل بالتوازي بين الشعر و الميثولوجيا، يقول ياكبسون:

« يكتشف الباحثون باستمرار في العالم كلّه أنساقا أخرى من الإبداع الشفوي القائمة على التوازي المقعّد... الأكثر من هذا أنّنا نكتشف بفضل أبحاث الأنثروبولوجيين الذين استوعبوا مبادئ المنهاجية اللسانية مثل جيمس فوكس (...) أن الدور الذي يلعبه التوازي في التراث و في إبداع الأسطورة يكشف عن إمكانيات متجددة باستمرار و غير متوقّعة في الخصائص البنيوية للتوازي "[2] .

و لقد أدرك بودلير هذه الخاصية التي سمّاها بالتناظر و اعتبرها حاجة من الحاجات الأولية للذهن الإنساني[3] ، أما دوسوسير، و ضمن مفهوم النسق الذي يفترض علاقة حركية

---

[1] م ن . ص 47-48

[2] م ن . ص 107

[3] م ن . ص 83

فيما رأينا، فقد كشف في مقال له بعنوان " الشعرية المصوّتة " أنه يمكن لنسق التناسبات الصوتية و النحوية وبالخصوص التناسبات الثنائية أن توزع بحرية تامة[1] .

و على العكس من ذلك، فإن ياكبسون – من منطلق العلاقة السكونية للبنية – يصرح بأن دراسة التوازي تستلزم البحث عن الثبات، فهو يعتقد انه رغم التنوعات، فهناك ثبوت يتحكم في علاقاتها، و لكن ليس في الوجود الفعلي لها[2] .

2.2.2.2. مفهوم التوازي عند ياكبسون:

1.2.2.2.2. وينبغي ألاّ نغفل و نحن بصدد دراسة التوازي عند ياكبسون أن نشير إلى أمر بالغ الأهمية في هذه الدراسة، و هو أمر يتعلق بالإنشاد بالدرجة الأولى، فلقد وفّر الإنشاد لياكبسون كامل الشروط لاستيفاء ظاهرة التوازي من جميع جوانبها، إضافة إلى اعتماده على دراسة الشعر الفلكلوري الروسي (الشفاهي)، و بالخصوص الشعر الملحمي، فقد أتيحت له فرصة الإستماع إلى الحاكية المرموقة و المسنة كما يحلو له أن يدعوها ماريا كريفو بولينوقا (1843-1924) التي جيء بها إلى موسكو من حكومة أرخا نجلسك لكي تنشد الشعر الملحمي. و لقد تأكد ياكبسون بفضلها من الملاحظات التي أبداها و هو طالب حول مسألة التوازي فيما يخص التراث الشفوي للشعر الروسي[3] ، و هي الملاحظات التي فتحت باب الدراسة فيما بعد لعلم التوازي، يقول :

" لقد استرعى انتباهي منذ أن كنت طالبا، التنظيم الداخلي البالغ الوضوح دوما لشعر المنشودات الشعبية الروسية، و قد استرعى انتباهي على وجه الخصوص هذا التوازي الذي ربط من البداية إلى النهاية أبياتا متجاورة "[4] .

و لقد خصّص ياكبسون نوعين من الأعمال الشفوية الشعرية و هما: الشعر الملحمي والشعر الغنائي، و هي الأنواع التي غالبا ما كان يتم إنشادها بفضل المغنّين، و التي سجّلها واهتم بها كثير من العلماء الروس مثل كبيرشا دانيلوف، ألكسندر ديمتيريفيتش، جريجوريف.

---

(1) م ن . ص 107

(2) Hopkins G.M. The origin of our moral ideas نقلا عن م ن . ص 87

(3) "كانت حلقة موسكو اللسانية تتخذ من الشعر الفلكلوري الروسي كمضوع اول للدراسة، كما كانت تتخذ انواعه المختلفة للإنشاد، و بالخصوص الشكل الملحمي الذي قد يكون أكثر أصالة " أنظر م ن ص 104

(4) م ن ص 105

الدراسة اللسانية للتوازي:

ركّز ياكبسون في تحليله للتوازي على دراسة الوحدات النحوية خاصة، و ذلك من خلال تتبعه الدقيق للتحاليل اللسانية للغة أثناء تجليته للتوازيات الشعرية. و قد جعل من هذه الوحدات مقياسا لترتيب عيّنات الشعرية المتباينة، و الكشف عن ترابطاتها، ففي مقال له بعنون شعر النحو ونحو الشعر المنشور في " حياة في اللغة"[1] ألح على أن "... توزيع الأصناف والأصناف الفرعية النّحوية، و كل التراكمات و التعارضات القابلة للملاحظة في قصيدة معطاة تنتسب بطريقة ملحوظة إلى وسائل اللغة الشرعية..."[2] .

و مهما يكن فإن تشبث يابكسون بالدراسة اللسانية كمنهج عام هو الذي ساهم في إثراء نظرية التوازي عنده، و لهذا فهو يؤكد أهمية الدراسة اللسانية للتوازي بقوله:

" إن تحليلاً لسانياً صارما يسمح بإدراك مختلف تجليات التوازي الشعري، و يقدم التوازي الشعري هو بدوره دعما ثمينا للتحليل اللساني للغة؛ إنه يعين بدقة ما هي المقولات النحوية و ما هي مكونات البنيات التركيبية التي يمكن إدراكها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغوية ما وتصبح بهذا وحدات متوازية ."[3] .

و لقد استطاع ياكبسون بدهائه أن يتخلص من ورطة فقدان التوازي لأداته الإجرائية في تمييز الشعر عن النثر، إذ يعرف التوازي بكونه ليس خاصا بالشعر في قوله :

" ليس التوازي شيئا خاصا باللغة الشعرية، إن هناك أنماطا من النثر الأدبي تتشكل وفق المبدإ المنسجم للتوازي ..."[4] .

و لكنّه يرصد الاختلافات الموجودة بينها على أساس أن التوازي في الشعر قائم على البنية الصوتية، فوحدات الوزن، و النغم، و التكرار، العروض، و التطريز، كلها تفرض بنية

---

(1) Roman Jacbson Poèsie de la grammaire et grammaire de la poesie I. une vie dans lelangage G11, Propositions ed Minuit Paris . 1984.

(2) رومان ياكبسون – قضايا الشعرية– ص 113

(3) م ن . ص 109

(4) م ن . ص 108

التوازي، بينما توازي النثر لا يقوم إلا على الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية[1] .

3.2. ماهية التوازي عند ياكبسون:

لقد تمحورت الوظيفة الشعرية عند ياكبسون على التوازي، و التوازي بالمفهوم العام هو التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية[2] ، والتشابه هو ما اصطلح عليه ياكبسون بالتماثل بين الوحدات المتكررة، و لذا فإن التوازي لا ينبني إلا على ثلاثة مراحل:

1. وجود وحدات مركبة سواء كانت صوتية أو صرفية أو تركيبية نحوية.
2. تكرار هذه الوحدات بشكل مرتب و متباين.
3. المشابهة بين هذه الوحدات المتكررة و الربط بينها.

و يقيم ياكبسون الوظيفة الشعرية على عملية التوازي، فهو يعرّف الوظيفة الشعرية بكونها عملية إسقاط مبدأ التماثل على المتوالية، و لقد جاء هذا التعريف عقب العمل الجاد الذي شهده ياكبسون من خلال البحث عن سرّ ربط الأبيات المعزولة ببعضها البعض، أهو ربط يقوم على المشابهة أم على المباينة؟ أم أنّ الرّبط يقوم على المجاورة[3] ، إن مبدأ المجاورة فيما توصل إليه ياكبسون يحدد توازيات النثر بينما يحدد مبدأ المشابهة توازيات الشعر .

يقول د. رجاء عيد :" إن الصفة الأساسية التي يجدها ياكبسون في الوظيفة الشعرية هي أن الاستخدام الشعري للغة يقدم مبدأ التساوي من محور الاختيار إلى محور الانتقاء، و هذا يعني أنه بالرغم من أننا نتوقع أن نجد أنواعا مختلفة من العوامل التي تم اختيارها في نقاط مختلفة في تركيب الجمل، فإن اللغة الشعرية تظهر مجموعات متكررة من نفس أنواع العوامل، بالرّغم من أنّ هذه الظاهرة التي تعرف بالتوازي تحدث في اللغة اليومية أيضاً، يقول جاكبسون:

---

(1) م ن ن ص .

(2) Oswald ducrot, Tzevtan Torodov. dictionnaire encyclopédique des sciences du langage Ed. Seuil Paris 1972. P240

(3) رومان ياكبسون قضايا الشعرية ص106.

إنها تأخذ أعلى درجة في الأدب من حيث تنظيم العمل الأدبي، و من حيث توزيعها على الجوانب الأخرى"[1] .

و لقد حاول ياكبسون من خلال التوازي أن يبحث في العلاقة المباشرة بين الشكل الخارجي و الدلالة. فعن طريق تتبع الترتيب في التوازيات و المشابهات داخل أزواج من الأبيات، يصبح الناقد مهتمًا بأي مشابهة أو تباينات تحدث في هذه الأزواج المتجاورة، و بالتالي فإن ذلك سيكسب للمشابهات و التباينات وزناً ذا قيمة خاصة. فبمجرد إدراك الناقد لهما يبدأ شعور خاص ينحو تجاه تقديم حل لهما و لو كان لا شعوريا[2] ، فمن هي هذه الخاضعة للأخرى، و أين هي الوحدة المهيمنة، و ما هو الموقع الذي يتعين عليه التوازي في السياق؟

4.2. أنواع التوازي:

قسم ياكبسون من خلال مقالاته المنشورة حول موضوع الشعرية – التوازي إلى قسمين : توازي النسق و توازي البنية.

1.4.2 فأما توازي البنية، فهي العلاقات التي تقوم بين البنى المكوّنة للنص المتمركزة على التوازي، و هي علاقات ثابتة فيما رأينا سابقا، حيث تشكل الجو العام لعمليات التوازي أو المساحة المخصصة لهذا النوع من تبادل العلاقات، و يعتبر التوازي نسقا في ذاته بينما مستويات بناء النص المعروفة، البنية العامة ذات السمة السكونية ،و مستويات بناء النص: هي المستوى الصوتي، المعجمي، الصرفي، و التركيبي.

يقول ياكبسون: إن " هناك نسقاً من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم و ترتيب البنى التركيبية و في مستوى تنظيم و ترتيب الترادفات المعجمية و تطابقات المعجم التامة. و في الأخير، في مستوى تنظيم و ترتيب تأليفات الأصوات و الهياكل التطريزية، و هذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي إنسجاماً واضحاً و تنوعا كبيرا في الآن نفسه[3] .

من هذا المنظور، يمكن أن نضع للتوازي أنواعا بنيوية هي:

---

[1] د. رجاء عيد – القول الشعري – دط د ت منشأة المعارف الإسكندرية ص 196

[2] رومان ياكبسون – قضايا الشعرية – ص 106

[3] م ن . ص 106

التوازي الصوتي- التوازي المعجمي - التوازي التركيبي.

2.4.2 توازي النسق:

يعتبر التوازي في جوهره العام عملية نسقية، لأنه لا يتمتع بتلك العلاقة الحركية فقط، وإنما أيضا بإقحام ظاهرة نسقية متمثلة في مبدأ التماثل داخل المتوالية، و من خلال المقالات الكثيرة التي كتبها ياكبسون عن التوازي استخلصنا أربعة أنواع من التوازي و هي :

1- التوازي المقعّد: و هو التوازي الظاهر الذي لا تطال إليه يد الاكتشاف و البحث، و يظهر جليا مستوى الصوت من خلال القافية خصوصا، و يمكن أن نصطلح عليه بتوازي الجناس بكل الأنواع التي يعرفها هذا النوع من البديع، كما أنه مختصٌّ بالتوازي النَّحوي الذي سماه ج .كوندا J. Gonda بالأسلوب الكهنوتي و بتوازي الأطراف.

2- التوازي البعيد: هو كل تناسب يحتل بداية القصيدة و نهايتها، حيث يتكون في كثير من البناءات من نمط القصيدة الدائرية، و هو ما يسميه علم اللغة عادة بالمماثلة الرجعية regressive[1] ، حيث يكون تأثير التوازي اللاحق على سابقه، و التوازي البعيد يظهر من أجل ضمان إدراك القصيدة بكاملها. يقول ياكبسون:

" إن ما يتطلبه التشكيل اللّساني هو على وجه التحديد استعمال نهاية جملة لضمان هذه الخلاصة المتزامنة التي تؤسس إدراك و فهم الكل، و لنذكر أن إدراك نص موسيقي يفترض مقاربة مماثلة"[2] .

3- التوازي الخفي: مختص بالدلالة أكثر من الصوت و متعلق بشكل أكبر بالنثر، و لكن هذا لا ينفي وجوده في الشعر حيث يتجلى من خلال الدلالات الشعرية المتكررة.

4- توازي الهيمنة: و هو نوع آخر و لا يحمل طابعا مميزا إلا في وجوده ضمن سياق النص. فهو يتمتع بإخضاع جميع الوحدات الأخرى بمختلف أنواعها تحت سلطته، فيجعلها تشابهه وتناسبه، ويكثر هذا في أشكال اللازمة على سبيل المثال. و يحمل التوازي بطابعه العام سمة الهيمنة، فهو هيمني في تشكيل النص الشعري. أمّا حينما يستخدم وحدة مهيمنة، فإن هذه الوحدة

---

[1] أحمد مختار عمر دراسة الصوت اللغوي ط 3، 1985 عالم الكتب مصر ص365

[2] رومان ياكبسون قضايا الشعرية ص 87

بالضبط تأخذ شكل هيمنة الهيمنة، و تصير أكثر تثبُّتا في الشعر من حيث تشكل مركز الفلك الشعري.

3.2.2 . التوازي عند مفتاح:

تنطلق دراسة النقاد المحدثين العرب للتوازي من امتثال للنموذج خصوصا لياكبسون المؤسس الفعلي لنظرية التوازي. إلا أن د. محمد مفتاح بحث في كتابه التشابه و الاختلاف عن نظرية التوازي التي تطرق إليها العرب سلفا، و توصل إليها في تشكلها عبر فني الجناس و السجع.

و يعرف محمد مفتاح التوازي على أنه:

- التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة.
- يشمل العناصر الصوتية والتركيبية و الدلالية، و أشكال الكتابة و كيفية استغلال الفضاء.
- يفرض عادة أن الطرفين متعادلان في الأهمية.

و يستخدم محمد مفتاح مفهوم التوازي ضمن مفهوم التشابه العام إلى جانب المفهومين الجزئيين، الإنسجام و التماسك، و التشابه هو الحالة التي تضمن بإعطاء فعالية للعلاقات الرابطة بين عناصر المضمون و النص، ويستشهد محمد مفتاح بقول المؤلفين "روبرت دوبوكراند" و "فولف كنكدر يسر" حيث يقول:

" و أمثلتنا يجب أن تشير إلى هذه الأنواع من المحفزات التي تستدعي تكرار الكلمة، والتكرار الجزئي لها، و التوازي، و إعادة الصياغة، و بصفة عامة، فإن هذه التقنية تستعمل للإلحاح على العلائق بين عناصر المضمون أو ترتيبها في النص. و غالبا ما تكون هذه العناصر متعادلة، و يلزم أن تلك التقنيات تستعمل قبل كل شيء في أوضاع حيث استقرار المضمون و دقته لهما نتائج عملية مهمة كما هو الشأن في تطبيق النصوص القانونية في الحياة الواقعية" [1] .

و لقد اعتمد د. محمد مفتاح أثناء التعرف على طبيعة الخطاب الشعري على تفجير الدال واكتناهه و الغوص داخل أعماقه الصوتية و التركيبية ليكشف معناه الحقيقي و العميق، و هو إذ

---

(1) Robert de Beaugrande and Wolgfgang dress ler, Introduction to text linguistics Longman London 1981 P59.

نقلا عن د. محمد مفتاح التشابه و الإختلاف ص123-124.

يعمد إلى هذا التفجير و تفكيك مكونات تركيبه، فإنه يستخدم مقولة التوازي سواء بالنسبة للصوت من خلال التصحيف أو بالنسبة للألفاظ حين يعود إلى مفهوم تكرار الأصوات.

و لعل انتهاء دراسته للخطاب الشعري إلى مقولة التوازي مرده إلى مفهوم التشاكل الذي تناوله كمحور أساسي يشتغل عليه ضمن دراسته، فالتشاكل بالمفهوم العام هو "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت" [1]، وكذلك هو مفهوم التوازي.

و إذا كان أصل التوازي هو الاختلاف فيما رأينا، فإن التشاكل بصفة عامة هو أيضا "...لا يحصل من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، و معنى هذا أنه ينتج عن التباين، فالتشاكل والتباين إذن لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، و أنه هو الذي يحصل به الفهم الموحد و الموحد للنص المقروء، و هو الضامن لانسجام أجزائه و ارتباط أقواله..."[2]

و لقد اقترحت جماعة M فيما يذكر د. محمد مفتاح تحديدا للتشاكل[3] و صاغته على الآتي:

" تكرار مقنّن لوحدات الدّال نفسها، صوتية أو كتابية، أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على امتداد قول "[4] .

ويعتبر د. محمد مفتاح أن التشاكل يتولد عنه تراكم تعبيري ومضموني فهو "...تشاكل تعبيري إضافي ناتج عن طبيعة بنية الشعر متجل في تكرار الأصوات بأنواعه المختلفة والإيقاع والوزن والنبر"[5] ، ولهذا فإن التوازي يمنح العلاقات ترابطا أكثر ضماناً من خلال إضفائه معاني إضافية.

و قد قسم محمد مفتاح التوازي إلى ثلاث أنواع وهي:

توازي المرادفة، توازي التضاد، توازي التوليفي.

---

(1) د . محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري ص 42

(2) François Rastier, « systématique des isotopies » in essais de sémiotique poétique, Larousse, Paris , 1972 P 80-106 نقلا عن م ن. ص

(3) د. محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري – ص 21

(4) groupe M: la rétorique de la poésie, Paris, 1977, P 35 نقلا عن م ن. ص

(5) د.محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري ص 22

– فأما توازي المرادفة: و ذلك حين يعيد الجزء الثاني الجزء الأول في تعابير أخرى، و هو يتشاكل مع التماثل الرجعي أو توازي البعيد عند ياكبسون.

– التوازي المتضاد: و ذلك عندما يضاد الجزء الثاني الجزء الأول و تسمى بالمخالفة الرجعية.

– أما التوازي التويلفي: فذلك حين يحدد الجزء الثاني الجزء الأول.

ما يمكن ملاحظته من خلال هذه التعريفات أن التوازي ينتج من رجعية الجزء اللاحق على السابق، و هذا لا يتحقق إلا عبر التكرار الذي يحدد بنية التوازي الكبرى.

1.3.2.2 أقسام التوازي:

من خلال نموذج القصيدة العمودية أسس محمد مفتاح أقساما للتوازي الشعري، و هو تأسيس مبني على شكل بنية القصيدة التقليدية العامة. فقد قسم التوازي إلى ثلاثة اقسام:

التوازي التام– شبه التوازي – توازي التناظر.

– فأما التوازي التام: فيحتوي على التوازي المقطعي وهو يقترن بالتقطيع المقطعي، كالذي يتجلى في نص يطير الحمام حيث تتوازى المقاطع من خلال اللازمة . والتوازي العمودي و هو ما احتوى على ثلاثة أبيات متوازية كالذي إستشهد به الكاتب نفسه في قول الشاعر :

ليتني كنت كالسيول، إذا سالت ❖ تهد القبور، رمسا برمســـــي

ليتني كنت كالرياح، فأطـــوي ❖ كل ما يخنق الزهور بنحســـي

ليتني كنت كالشتاء، أغشّـــي ❖ كل ما أذبل الخريف بقرســـي

و التوازي المزدوج و هو ما احتوى على بيتين كقول الشاعر نفسه:

إنني ذاهب إلى الغاب يا شعـ ❖ بي لأقضي الحياة وخدي بيأسي

إنني ذاهب إلى الغاب علـــي ❖ في صميم الغابات أدفن بؤسـي

و التوازي الأحادي و هو ما تكون من بيت واحد.

و أما شبه التوازي فيحتوي على :

1. التوازي الشطري الذي يتوازى أحد الشطرين داخل نفسه و يتعادل معها كقول الشاعر:

فهي تدري معنى الحياة، وتدري ❖ أن مجد النفوس يقظة حـــسّ

2.شبه التوازي الظاهر الكمّي: و يقصد به ما أطلق عليه البلاغيون العرب اسم التصدير والترديد، يقول الشاعر:

ليتني كنت كالسيول، إذا سالت ❖ تهد القبور، رمسا برمســـــي

هكذا قال، ثم سار إلى الغـــــا ❖ ب ليحيا حياة شعرو قـــــــدس

في ظلال الصنوبرالحلو، و الزيـ ❖ تون يقضي الحياة: حرسا بحرس

1.شبه التوازي الخفي: و هو ما يتمثل في بعض أنواع الجناس[1] ، و ينقسم إلى قسمين.

شبه التوازي الخفي للأصوات: وهو يشمل أصوات الكلمات و صيغها الصرفية و الوزن والإيقاع، و هذا النوع تحتويه جميع القصائد الشعرية.

شبه التوازي الخفي للوزن:

و هو ما يعطي للكلمات توازيا خاصا من خلال إخضاعها لرتابة الوزن الذي لا يظهر للعيان، بل يسمع و يميز من خلال الأذن، و توازيه يظهر سمعيا و يتجلى أكثر منه بصريا.

أما النوع الثالث و الأخيرفهو:

توازي التناظر:

و هو التوازي الذي يبدو مباشرة من إطلاعنا على فضاء الصفحة ، أي الشعر الذي يدعى "بالشعر الفضائي" أو الشعر "الكاليغرافي" حيث يكسب التناظر في الصفحة توازيا هاما يستطيع الناقد بفضله أن يمس حتى الأبعاد الدلالية الكبرى.

[1] د. محمد مفتاح – التشابه و الاختلاف – ص 103

الفصل الثالث

شعرية النّص والخطاب

الشعرية

بعد رصد مفاهيم التوازي و الاعتماد عليها فيما بعد مع استخراج طفيف لبعض قواعد التوازيات الأخرى، نستطيع أن نجازف بتحديد معرفي للشّعرية.

سبق و أن لَخَّصنا بعضَ مفاهيم الشعرية في المدخل، و أوضحنا كيف أنه انتقل بمفاهيمه عبر جميع المدارس اللسانية بما فيها المدرسة الفونولوجية، و لاحظنا كيف أن الشعرية لا ترتبط بالجنس الأدبي المصطلح عليه بالشعر الذي يقابل النثر، وإنما الشعرية ظاهرة تمتلك القدرة الكافية في السيطرة على حركة العلاقات داخل البُنية الشعرية و النثرية على السواء.

و قد اكتسبت خصائصها مباشرة من سمات الشعر الجوهرية، بينما تطبيقها ينسحب حتى على النّثر خصوصاً فيما يُدعى بالكتابة الجديدة.

إن الشعرية ، في التصور الذي نتبناه، يُعتبر وظيفةً لغويةً من بين الوظائف الأكثر تأثيرا في العمل الشعري و الابداعي عموما، و هي لاتتوقف على إقحام مبدأ التوازي و اشغاله في النص فحسب، و إنما تتعدى هذا المبدأ إلى مبادئ كثيرة تعطي للشعرية دفعا من نوع آخر، و تمنحها تميزا جديدا[1] ، غير أنّه لا بد من التأكيد على أن التوازي يشكل جوهر شعرية العمل الابداعي على المحور الأفقي للنص وهو المحور الذي سيتم اتخاذه محور الدراسة الحالية (المتوالية اللغوية – الجملة)، والدراسة الأكوستيكية كذلك.

التوازي وجوهر العمل الشعري:

حين أسّس رومان ياكبسون للشعرية، انطلق من خصوصية الوظيفة اللّسانية لها، إلى جانب بقية الوظائف الأخرى، و رأى أنّ لسانية الشعرية وظيفيا تكمن في اسقاط مبدأ التساوي والتعادل من محور الاختيار على محور التركيب، فالتساوي الحاصل على مستوى الانتقاء (الاستبدال) يتجسد في الاختيارات الممكنة للوحدات المعجمية مثلا فالولد يمكن

---

[1] عد إلى مجمل المبادئ التي ذكرها د.محمد مفتاح في كتابه التشابه و الاختلاف مم نثل التماثل – التشاكل – التماسك

استبداله بـ (الصبي، الطفل)[1] ، و لهذا يرى ياكبسون أن التساوي في محور الاختيار هو الذي حقق الشعرية المتجلية في انتقاء الأنسب، يقول في مثل :

" لا تتكلم فتاةٌ دائماً عن " راهب رهيب " " لماذا رهيب؟ " ، " لأنني أكرهه "، لكن لماذا لا تقولين مفزع و فظيع و مرعب ومقرف ؟ " " لا أدري لماذا ، إلا أن رهيب تناسبه أفضل من غيرها "، إنها تطبق -يقول ياكبسون – دون تشكك في ذلك، الوسيلة الشعرية للتجنيس"[2] .

لقد انبنى هذا الانتقاء على أساس التناسب الصوتي، حيث يتجلى التوازي ليس من خلال انسجام بنية لغوية واحدة و إنما انسجام جميع تلك البنى على مسير واحد و مركز ضمن فضاء الكتابة أوفضاء النطق. ففي الشعر كل مقطع ينبغي أن يكون على علاقة توازنية مع جميع المقاطع الأخرى التي من نفس المتوالية؛ كل نبر كلمة يجب أن يعمل على أن يكون موازنا لكل نبر كلمة، وبنفس الطريقة، اللامنبور يوازن اللامنبور، الطويل يوازن الطويل، القصير يوازن القصير، حد كلمة يوازن حد كلمة، غياب الحد يوازن غياب الحد، وقفة تركيبية توازن وقفة تركيبية، غياب الوقفة يوازن غياب الوقفة، فالمقاطع منضوية تحت وحدات قياسية حيث تتماشى اجتزاءات المقاطع في توازي نبراتها[3] .

و ضمن حديثه عن تعريف ياكبسون، يكتته مانقينو جوهر العمل الشعري بقوله:

" هذا يوضح كثيرا من المظاهر الأساسية للّغة الشّعرية، فعن طريق التعريف تصير المقاطع داخل القصيدة متناظرة من التناسب الذي يعد شكلا من أشكال التعادل و التناسب والتوازي[4] .

و يرى مانقينو في إحدى تأويلاته لتعريف ياكبسون، بأن الخطاب يستسلم للاندثار في الوقت الذي يصير المحور التركيبي خاضعا للمحور الاستبدالي الذي يفرض عليه عملية التوازي، يقول مانقينو : " ما معنى تعريف ياكبسون؟ هناك في بعض التخريجات تدمير أو هدم تمارسه اللغة الشعرية على مستوى خطية الخطاب: حيث يصبح المحور التركيبي

---

(1) مجموعة من الكتاب الغربيين جيزيل فالانسي مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ترجمة د. رضوان ظاظا مراجعة د.المنصف الشنوفي سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ص 221 .

(2) رومان ياكبسون قضايا الشعرية ص 32.

(3) Roman Yacobson - Essai de linguistique générale I. P 220

(4) راجع مفهوم التناسب في المشابهة و الاختلاف 1.1.2 من الفصل الثاني.

خاضعا في عمله تحت سلطة المحور الاستبدالي الذي أسس بذاته علاقات التّساوي "[1] . إن هذا يفيد في الواقع جلّ التبادلات التي تحدث أثناء انبثاق اللغة الشعرية بين المستوى التركيبي و الإستبدالي، إن الشعرية تأكيد على إلتزام المستويين ببعضهما البعض.

ولكن كيف يتم عمليا إسقاط مبدأ التوازي على المحور التركيبي؟.

إن التعادل – التوازي على المحور الاستبدالي (الانتقائي) هو توازٍ نموذجي[2] ، لا يتحقق سوى داخل حيّز الامكانات المحتملة الموجودة ضمن قائمة محدودة و المتمثلة في الوحدات الصوتية و المعجمية .

أمّا التوازي على المحور التركيبي فهو الذي يتحقق على واقع المتن حيث التساوي العروضي، و يسمح مثول القوافي بوضع توازٍ للخطوط بين القصائد: و تصير المقاطع الشعرية متناظرة و الأدوار أيضا والأشكال الثابتة المؤسسة على نفس المبدأ كذلك..."[3]

ما هو مصدر التوازي ؟

يعتقد أغلب النقاد و الدارسين بأن عملية التوازي تنشأ غالبا من تكرار الحالة نفسها، فهي التي تثير في الذهن ميلاً إلى نسقٍ ينطوي على إمكانية تخصيص بنى لغوية معينة بالتكرار، وهي بنى لا يمكن الإلتفات إليها دون عامل التكرار الذي حققها، و عامل التوازي الذي نشأ عقبها كحالة شعرية خاصة. و يعبر مانقينو عن علاقة التوازي بالتّكرار بقوله:

" إننا نجد في كل مكان مبدأالتساوي (التكافؤ) ابتداءً من حيث تنسج شبكة مركبة من التكرارات، تماثلات وتناظراتٍ قادرةٍ على خلق اختلافٍ داخل التكرار (...) ، و كل التساويات، و هنا ميزة اللغة الشعرية، تلعب دائما على صعيد المدلول و على صعيد الدال معا"[4] .

و يرى د. مصطفى السّعدني أن عامل التكرار تترتب عنه فاعلية الخلق الشعري، يقول :"...النسق المتكرر يتشكل من خلال تميزه من الأنساق الأخرى المستخدمة في نفس التركيب على مساحة زمانية محددة، ثم ينحل ليغيب بعد أن كان حاضرا، و قد يعود تكرره

---

(1) J.L. Chise J. Filliolet D. Maingueneau Linguistique Française. P.115-116.

(2) و هذا يدخل ضمن ما طرحه هلمسلاف من خلال فكرة النموذجية أو الغلوسيماتيك –Glossématique

(3) م ن . ص ن

(4) م ن . ص ن

بعد مسافة زمانية أخرى، و من خلال التّشكل و الإنحلال تنشأ فاعلية الخلق الشعري"[1] .

إن الشعرية بهذا المفهوم، ستتبع مستويين من التحليل: التحليل النّصي أو البحث في بنية الملفوظ، و التحليل الخطابي أو البحث في بنية التلفظ.

فأما التحليل النصي، فهو البحث عن تفاعل العناصر المتكررة عبرعلاقات التوازي داخل النص أو المتن اللغوي، حيث سيتم إلغاء جميع البنى النصية الأخرى جزئياً كالبنى الصرفية والتركيبية، و الإكتفاء بالبنية الصوتية، لأنها ستشكل فيما بعد محور تحليل الخطاب.

أما التحليل الخطابي، فهو البحث في شعرية الإلقاء، أو كيف يتناول الشاعر إلقاء قصائده بطريقة شعرية؟ و هو بحث يتناول بالدراسة تفاعلات عوامل الشعرية المساعدة على الإلقاء، والقائمة أساساً على خاصية التلفظ التي لا يمكن بدونها أن تتجلّى الشعرية جوهريا وتتغاير حسب من يؤديها[2] .

و إذا كانت الشعرية النّصية متمثّلة في لحظة توازي البنى اللغوية و العروضية، فإن الشعرية الخطابية تتمثل في توازي الإلقاء، أين سيكون الشاعر مجبرا على إعطاء توازي نصه دفعا آخر من توازي إلقائه، و هو الدفع الذي سيزيد الشعرية كثافة.

و لقد حاولت نظريات غربية أن تدرس خصائص القراءة الشعرية، و ذلك من خلال تسجيل الصوت و دراسته وفق أدوات علمية حديثة، حيث أسّست بعضها لنظرية الوزن الصوتي بناء على الاعتقاد الجاد بوجود خصائص للوزن و للأصوات في عملية الإلقاء الشعري.

يقول رينيه ويليك و أوستين وارين عن نظرية الوزن الصوتي:

" تحظى اليوم باحترام كبير، فهي تقوم على استقصاء موضوعي يستخدم غالبا أدوات عملية مثل راسم الذبذبات (Oscillographe) الذي يسمح بتسجيل وحتى بتصوير الأحداث الفعلية خلال قراءة الشعر، وقد طبق تقنيات السبر الصوتي العلمي على الأوزان، سفرز وساران في ألمانيا، و فارير الذي استخدم في فرنسا مواد إنكليزية في معظمها"[3] .

---

[1] د. مصطفى السعدني البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث د ط د ت نشأة المعارف بالأسكندرية مصر ص 31-32

[2] و هذا ما يساعد دراس الشعرية المقارنة على اكتشاف الخصائص المشتركة للشعرية ، خصوصا من حيث الالقاء

[3] رينيه و ليك أوستن ورين نظرية الادب ترجمة محي الدين صبحي مراجعة د. حسام الخطيب ط2، 1981 المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت لبنان ص174.

لقد حسمت الآلات الفيزيائية الحديثة في مسألة الخلط بين خصائص الإلقاء، فلم يبق من عذر للخلط بين الحدة و الإرتفاع و النبرة و الزمن مادام بإمكانها الظهور في موجات الصوت التي يبثها المتكلم و قبولها للقياس بتواترها وسعتها و شكلها ومدّتها[1] .

و لهذا فإن الافتراض القائم على هذا التصور يدعو إلى البحث عن خصائص الشّعرية من خلال استخدام الآلة الفيزيائية التي ستعمل على اكتشاف بنيات التوازي من خلال الذبذبات المرصودة داخله.

يقول:

" و باستطاعتنا تصوير أو رسم معطيات الآلات الفيزيائية بوضوح بالغ إلى حدّ أنّ باستطاعتنا أن ندرس كل تفصيل دقيق في الحوادث الفعلية لأي انشاد، وسَيُرينا راسم الذبذبات بأي ارتفاع و أي زمن و تغير في الحدّة أنشد قارئ معين هذا البيت أو ذاك "[2] .

و هكذا تستطيع الآلة رصد التفاصيل الفعلية الدقيقة لأي إلقاء شعري كان.

و هناك دعوة بدأت تتطور في الوطن العربي تدعو إلى دراسة علاقة المنطوق والمدلول دراسة تجريبية[3] فالدكتور صلاح فضل يقول:

" ... إن هناك نوعاً من إيحاء التشابه أو التناظر يعتمد على لون من القياس القائم بين المدلول و المنطوق كما يحدث في حالات النبر و التشديد و التكرار، مما يؤكد وجود طاقة ايحائية كامنة في طبيعة البنية الصوتية المناسبة أو المتعثرة، الحادة أو الرصينة، و من الحكمة ترك هذه الخصائص لمزيد من الدراسات التجريبية..."[4] .

إن الإيمان العميق بشعرية الإلقاء هو الذي سيكسب الشاعر القدرة و التفوق، و هو الذي سيعيد للشعرية البنيوية اللفظية خاصياتها المفقودة، و إذا كان الدور الخاص بالشعرية الأدبية هو مساءلة العبارة لا المحتوى كما يقول جون كوهين[5] ، فإن الدور الخاص بالشعرية الإقائية هو مساءلة تلفظ العبارة.

---

(1) م ن . ن ص

(2) م ن . ن ص

(3) و قد قام الباحث الجزائري زروق داوود بريكسي بتحليل مهارات القراءة علىضوء نظرية التبليغ و ذلك في رسالة جامعية بعنوان (مساهمة التحليل الكتابي و الصوتي لفهم النص: الطريقة التبليغية) بإشراف س. قوفان بجامعة الجزائر.

(4) د. صلاح فضل – النظرية البنائية في النقد الأدبي – ص 471

(5) جون كوهين – بنية اللغة الشعرية –ص 38

و إذا لم تشرع بعد الدراسات في الشعرية التلفظية الأكوستيكية، و اكتفت بالشعرية الخاضعة للسانيات الجملة على ما يبدو، فإن أغلب النقاد يتفق على أن للإلقاء دورا بارزا في إضفاء جمالية معينة على النص، يقول رجاء عيد:

" ... لا يمكن أن تنكر أن فاعلية "النص" تكتسب حرارة خاصة عن طريق أدائه، ولا جدال في أنه يمكن أن تُؤدّى قصيدة ما بطرائق مختلفة على لسان عدة مؤدين، حيث نجد أن كلاً منهم يضغط على وجه من أوجه القصيدة، فذلك يهتم بالإيقاع النغمي، وذلك يهتم بالأجزاء السّيمانطيقية، و ثالث يهتم أو يركز على التركيبات الشعرية.

و مهما يكن للنص من جدل حول هذه النقطة، و بغض النظر عن قارئ النص، فسوف تظل بنيته غير المتغيرة، و له -كذلك - خواصه السمعية التي يكمل بها ككل" [1] .

ولهذا الأساس، فسيتم البحث عن المتن الشعري المكتوب عن التوازي الذي يمكن التقعيد له، بينما سيتم البحث في الإلقاء عن التوازي التلفظي الذي قد يختلف بين شخص و آخر، و هو بحث يتسم بالصعوبة و العسر، لكونه نسبي. لكن مهما يكن ، فإن هناك قواعد جوهرية تحكم هذا النوع من التوازي و تجعله ثابتا، و ذلك من خلال الكتابة، فعوامل النقطة، الفاصلة، البياضات هي التي تحدد نسبيا طريقة الإلقاء، و من خلال البحث أيضاً عن الدورية المتكررة في مراحل معينة من النطق، و التجلية في جداول التحليل الأكوستيكي للإلقاء.

و بناءً على هذا التصور، فإن تناولنا للخطاب الشعري أي الإلقاء سيعتمد على النص المكتوب، و لهذا فتقديم المعطى اللغوي للنص عن المعطى الموازي له أي الخطاب، و اجب وضرورة لا مفر منهما.

---

[1] د. رجاء عيد - القول الشعري- ص 204

1.1. شعرية المعطى اللغوي للنص:

1.1.1. البنية الصوتية:

1.1.1.1. إن أيّ عملية شعرية لا تتحقق إلا على مستويين: المستوى الصوتي للغة و المستوى الدلالي. إذ يشكل المستوى الصوتي البنية الأساسية التي تحدد للمستوى الدلالي طريقه إلى الأذن، و لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يقع المستويان معا على قدر واحد من التعادل والمساواة لأن ذلك سيحقق للغة توازنها الذي تتصف به اللغة النثرية، بينما تصبح اللغة الشعرية أميل إلى الصوت بكل مكوناته اللسانية و غير اللسانية.

فالمستوى الدلالي المبني أساسا على صعيد سيكولوجي و على صعيد نحوي لا يمكنه أن يعطي الشعر خصوصيته المتميزة عن النثر لأن المستوى الدلالي غالبا ما تتميز به اللغة التواصلية الهادفة إلى ايصال الفكرة، بينما يشكل الصوت محور الواقعةالشعرية.

ويعتبر النظام الصوتي أولى الأنظمة و أسبقها نحو إدراجها تحت ضوء التحليل، فهو إلى جانب أنّه يشكل الأنظمة المتشابكة و المعقدة للغة، فإنه أيضا يعتبر النواة الأساسية لتكون أي نظام لغوي، والتي تتمثل أساساً في الصّوت باعتباره أصغر وحدة صوتية غير دالة.

و يؤدي الصوت بمفهومه العام المتمثل في تمييز أشكال الكلمات وظيفتين: فهو يساعد على تحديد معنى الكلمة خصوصا إذا عدنا إلى عنصر التقابل بالمفهوم السوسيري، وهذه وظيفة إيجابية على عكس سلبيته حين يحتفظ بالفرق بين الكلمة و الأخرى[1] .

و قد أطلق علم اللغة على هذه الوحدة الصوتية غير الدالة اسم الفونيم بمعناه التجريدي العام الذي يقصد به النوع لا الأفراد أو الصور الجزئية[2] .

و في تعريف الفونيم أشار تروبستكوي إلى وظيفته في تركيب اللغة و في التمييز بين كلماتها، فالفونيم مفهوم وظيفي بالدرجة الأولى، و لا شك أن مدرسة لننجراد قد دعّمت نظرة تروبتسكوي بتعريفها للفونيمات على أنها :"النماذج الصوتية التي لها القدرة على تمييز الكلمات و أشكالها "[3] ، أو " الأنماط الصوتية المستقلة التي تميز الحدث الكلامي المعين عن غيره من الأحداث الأخرى"[4] .

---

[1] د. مصطفى السعدني البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي ص 18

[2] د. كمال محمد بشر علم اللغة العام دط. د ت دار المعارف مصر ص 161-162

[3] د. أحمد مختار عمر دراسة الصوت اللغوي ط 3 1985 ص 151 -152

[4] م ن . ص 152

و لا يتمثل وجود الفونيم إلا عبر تحقيقه الأكوستيكي، وهو لا يعتبر صوتا منطوقا بذاته، و إنما بوجود أفراده، يقول هلمسلاف: إن " الفونيم الفونولوجي فكرة صوتية أو مفهوم صوتي، أما الاستعمال الفونيماتيكي، فهو التمثيل أو تحقيق الفونيم بالنطق، وهذا هو موضوع علم الأصوات "[1] ، و يقول توادال Twaddell: الفونيم شيء تجديري " ولكنه يتحقق في أصواته"[2] ، فتحقيق الفونيم ضروري لاثبات وجوده عبر المنظومة اللغوية عموما.

و للفونيم أدوار و سمات يتميز بها، فهو يساهم في خلق اختلافات صرفية و نحوية ومعجمية[3]، و يتسم في جوهره العام بالاختلاف المركزي في ميزته عن باقي ميزات الفونيمات الأخرى، و تتدرج هذه الأدوار و السمات ضمن ما يتحرى عنه العالم الفونولوجي، حيث يرصد الخاصيات الفونولوجية الملائمة التي تعد بمثابة " رموز صوتية مادية يتلاعب بها التنظيم في أداء المعاني و الدلالات"[4] .

فلقد اقترح الصواتيون مجموعة من الوسائل تضمن صحة الحكم على تمييز الصوت وإعطائه صفته الحقيقية، و لكنهم لم يتفقوا على أنواع هذه الاختبارت الممكنة استخدامها لمهمة التمييز لقصور بعضها و لأن كل معيار أو اختبار لا يكفي وحده لإصدار الحكم.[5]

و بما أن الفونولوجيين أصَرُّوا على أن الصَّوت لا يدرك إلا وفق متوالية من الأصوات ضمن المحور التركيبي، ول يتم استخلاص هويته إلا بالتقابل مع متوالية مُشابهة من حيث أصواتها أيضا، حيث يكون موقع الخلاف في رتبة واحدة، كأن نقول : قدم –قدر، و حيث يكون موقع الاختبار مطروحا من المنظور الفونولوجي على الفونيمين الميم – الراء و تبيان هويتهما المتمايزتين. فإنّني سأحاول في هذه الدراسة التركيز قدر ما أمكن على نمط هذه المعايير المستعملة، لكنه ليس تركيزا على هوية الصوت و البحث فيه فحسب، و إنما أيضا في اكتشاف علاقات التوازي بين محيطي الفونيمين و التي يمكن أن تتجسد خصوصا

---

(1) Kramsky Jiri The phonème 1974 P168 نقلا عن م ن ص 168

(2) Foder , Istvan: The rate of linguistics change , the Netherland, 1965 P36. نقلا عن م ن ص ن

(3) قد يغير الفونيم المتمثل في التاء في معنى الشخص (المتكلم –المخاطب– الغائب) أو معنى الجنس (المذكر و المؤنث) كالقول في أتيتُ، أتيتَ، أتيتِ: و يغير في معنى العدد (المثنى و الجمع) في فونيم الراء كقولنا: استقبلتُ زائرَين ، واستقبلت زائرين،و يغير في المعنى المعجمي أي إسم الذات للذكور في قولنا: جاء ذو الفضل، رأيت ذا الفضل، مررت بذي الفضل، حيث تحمل ذو، ذا ، ذي معنى معجميا، كما أن الفونيم قد يختلف اختلافا نحويا أيضا في حالات الرفع والنصب و الجر. راجع د. ريمون طحان الألسنية العربية ص 62

(4) د. ريمون طحان الألسنية العربية ص 63

(5) د.أحمد مختار عمر دراسة الصوت اللغوي ص 172

فيما يسمى عند الوظيفيين بالتماثل. و بين هوية الفونيمين نفسيهما (رمزيتهما) و سيقودنا هذ البحث بالضرورة إلى تبني موقف التبادل في النسق الشعري الحديث الذي يحتفظ بتكرار البنية الصوتية نفسها ماعدا الفونيم المبدل، و سأطلق على هذه البنية الصوتية المتكررة بالبنية المتماثلة ترتيبا، أما تكرار هوية الفونيم الصوتية مع تغيير في الحرف كما هو الحال في السين و الصاد و الزاي التي تتميز بالهوية الصّفيرية[1] . فسأطلق عليها اسم البنية الصوتية المتماثلة هويةً.

تمنح البنية الصوتية الخاصية التمييزية trait distinctif للفونيم، و بالتالي فإنها تقوم بدور وظيفي عميق جدا تعود أسسه إلى طبيعته التراتبية و المحيطية (أي أنه محيط من الفونيمات) ، يقول روبانز Robans: " إن درجة الاختلاف الصوتي المطلوب للابقاء على التمييز هو أمر يتعلق بنظام اللغة، و ليس بالطبيعة الصوتية للأصوات نفسها"[2] .

فالنّظام اللغوي إذا هو الذي تتحدد ضمنه الخاصيات الصوتية وتتحدد ضمنه جميع أنماط العلاقات الصوتية المتخالفة و المتماثلة أيضا.

و سيشكل التماثل في دراستي اللسانية محورا تكراريا ينبني على استرداد الدليل مرّة بعد مرة، في بنية متماسكة و متوازية، فهو لن يمثل الإستبدال الصّوتي أو تماثل الفونيمين من خلال بنية صوتية واحدة، و إنما تماثل بنيتين صوتيتين معا، فهو يعمق من غزارة الشعرية بمفهوم التوازي، ولقد عرف سمويل ر.ليفن بأن التماثل يظهر حينما تكون المواقع متقابلة أومتوازية ، وإذ يعلق سمويل ر.ليفن البنية الشعرية على ظاهرة الإزدواج ، فإنه يرى أن الإزدواج علاقة تكرار يقيمها دليلان متماثلان[3] .

---

[1] هذه المعايير هي كالتالي:

1- معيار التقارب الصوتي

2- اختبار التنوع السياقي أو التوزيع التكاملي

3- اختبار التبادل

4- اختبار التمييز لبين الكلمات

5- الاختبار الدلالي

6- قابلية الإسقاط

[2] Robins R. H. General linguistics G.B. 1960 نقلا عن د. أحمد مختار عمر دراسة الصوت اللغوي ص 174.

[3] سمويل ر. ليفن البنيات اللسانية في الشعر ص6.

إن المماثلة عموما هي ظهور البنية نفسها في مواقع متماثلة بدافع الإستبدال ، و هي ما اطلق عليها سمويل ر.ليفن المماثلة الموقعية حيث تتكون صيغتان متماثلتان بالنظر إليهما في علاقاتهما بالسياق اللغوي الذي تقع فيه[1] ، و لعل من ميزة اللغة الشعرية أن تكون المماثلة هي أساس الكثافة الشعرية فيها، على عكس المخالفة المرتبطة باللغة النثرية علما بأن المماثلة تستند في وجودها على المخالفة، فلولا المخالفة ما تحقق التماثل.

و سنلاحظ ذلك من خلال الكشف عن التماثل من موقع التبادل الذي يعتبر العنصر الدينامي الأساس لحركة النظام الصوتي داخل النسق الشعري، و هو الموقع الذي يمنح لجسد النص توازيا في أطرافه و بناه، حيث لا تتجسد امكانيات التبادل و التماثل إلا من خلال ما هو مستعد لتمثيل التوازي ظاهريا من أصوات و كلمات و جمل.

2.1.1.3 الاستبدال أو توازي الاستبدال:

يساهم الاستبدال في الحفاظ على البنية الصوتية المتكررة، بحيث انه لا يمس سوى صوت أو صوتين فيحل مكانهما سواء كان فونيما او علامة، و للإستبدال أربع أشكال:

1.2 استبدال صوت بآخر غيره – البنية المتماثلة ترتيباً:

يقول محمود درويش[2] :

لنصيح في شبه الجزيرة

بيروت خيمتنا الأخيرة

بيروت نجمتنا الأخيرة

فقد تم استبدال فونيمين من الوحدة المعجمية خيمة، و هما الخاء و الياء بالنون و الجيم للنجمة ، بينما بقيت البنية الصوتية للسياق اللغوي واحدة، و تحقق بذلك التوازي.

2.2 استبدال أكثر من صوت على مستوى السياق:

يقول أدونيس من قصيدة تاريخ[3] :

هل رأيت الزمن

يمسك بإحدى يديه صاعقةْ يمسك بالثانية مترسه

و تلهو الطواحين/

طواحين الأسنان

---

[1] يقول سمويل ر. ليفن: يمكن اعتبار موقعين متماثلين حينما يسمحان بنفس الإستبدالات م ن ص 28.

[2] د. مصطفى السعدني – البنايات الأسلوبية في لغة الشعر العربي – ص 63-64

[3] أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة ج2 ط 4، 1986 دار العودة بيروت ص 541.

الغلمان

القيـان

الريـح و الـروح

القصب و العصب

الحنـين و الختين

فالتماثل الحاصل من جراء استبدال الياء بالواو في [الريح و الروح] و استبدال القاف بالعين في [القصب و العصب] و استبدال النون بالتاء في [الحنين و الختين] يخلق تكرارا على مستوى باقي الأصوات الأخرى في ترتيبها و تواليها، و بالتالي فهو يفجر طاقة شعرية تتدفق من هذا التوازي.

و إذا كان د. مصطفى السعدني عبَّر عن هذا النوع من الاستبدال بأنه تعبير عن الغيبوبة الفنية التي سيطرت على الشعر المعاصر و أصبح من سماتها التشوش والإضطراب. فإنه قبل أكثر من عشرة قرون، عبر ابن جني عن التقاربات الحاصلة بين الوحدات المعجمية المتغيرة نسبيا في بعض أصواتها بأنها تحمل معاني قريبة من بعضها [باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني]، فهي أساس تتبع من وحدة واحدة وتحقق انسجاما واحدا[1] .

3.2 الاستبدال في الموقع:

يقول أدونيس:

استدني أستطل

استطيلي أتـدور

اجمحي أستسلم

استسلمي أجمـح[2]

إن التكرار على مستوى التخاطب أو الحوار يخلق جوا تناغميا بين " الأنا" و"الآخر"، وليس ذلك فحسب، و إنما تبادل الوحدات المعجمية مع صبغها بأصوات التخاطب المتمثلة في " الياء" المؤنثة.

---

[1] و لذلك يقول السيوطي: "فبين اللفظ و مدلوله مناسبة طبيعية " راجع السيوطي المزهر في علوم اللغة و آدابها شرح وتعليق: محمد جاد المولى بك، محمد أبو الفضل إبراهيم، عليّ محمد البجاوي ج1 د ط 1986 منشورات المكتبة العصرية صيدا بيروت ص47.

[2] د. مصطفى كمال السعدني البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي ص24.

إن هذا الاستبدال الموقعي يتسوّغ داخل توازي الحوار المتمثل في الطلب ثم الجواب ثم استبدال جملة الجواب بجملة الطلب، و ذلك كله بعد أن يعطي الجواب ايقاع جملة الطلب نفسه باستبدال الفونيمين (الدال ، الراء) بالفونيمين (الطاء، اللام) كما يرى ذلك د. مصطفى السعدني.

3.1.1.1 توازي البنية الصوتية:

1.3 توازي الموقع:

ينشأ توازي البنية الصوتية انطلاقاً من تكرار الوحدات المعجمية المتماثلة بينها، و لا ينبغي أن يشرع في تحليل البنية الصوتية بهدف التأكد من توازياتها إلا بعد تحديد مواقع معينة داخل هذه البنية نفسها.

و ينطلق التوازي ابتداءً من المكان الذي يمكن أن تتولد فيه البدائل، لأن هذه البدائل لا تنطوي إلا على دلالة بنيوية جمالية أو معنوية في داخلها، أو كما يقول صمويل ر. ليفن : لا يتولد البدل صدفة في أي مكان[1] ؛ و هذا المكان هو ما يسمى بالموقع. فهو لا يعتبر موضعا ما ضمن السلسلة اللغوية موقعا إذا لم يكن الاستبدال فيه ممكنا.

و المواقع التي تحدد ضمن السلسلة اللغوية، و التي يكون بإمكانها أن تصير بدائل تتحقق عبرها التماثلية الشعرية هي التي تحتفظ أولا:

1. الإنسجام في توالي مكونات البنى الصوتية ، بالابتعاد عن التنافر و التعقيد[2] .
2. تحمل استعدادات للاستبدال، وذلك وفق قائمة الوحدات المعجمية الموجودة على نسب تغيّراتها المؤدية إلى تغير المعنى.
3. الوحدات الصوتية التي بإمكانها التكرر.

2.3 المواقع – البدائل التي تحمل استعدادات للتماثل:

يقول محمد حسن إسماعيل[3] :

أتعرفني ؟ أين مفتاح بابي
و أين الطريق إلى جنتي أو ثيابي

---

[1] صمويل ر. ليفن البنيات اللسانية في الشعر ص 27.

[2] و يمكن ههنا العودة إلى شروط الفصاحة عند البلاغيين القدامى راجع الخطيب القزويني الإيضاح في علوم البلاغة دط دت دار الكتب العلمية بيروت لبنان ص 5-11.

[3] محمود حسن أسماعيل ماذا يريدون مني الأهرام القاهرية 1980/4/63 نقلا عن مصطفى السعدني البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ص 28-29.

و أيــن الحدائــق ؟ أيــن الحــرائـق؟
أين الحقائق... مصلوبة بين عصري وبيني
و أين اختلاجات روحـــــــــــــــي
و أطـيـارها حـائـمـات الســـفـــوح
تجـــــيء، و تـمـضي و ترنو، وتفضي
و فـــي فمـــها الســـر- هـيـهـات يَفضي

فمواقع التماثل مرتكزة على الفونيمات التي تحمل استعدادات نحو التبدل وفق هذه الوحدات المعجمية، ومرتكزة أيضا على تماثل الفونيمات الأخرى، وذلك لاحداث التوازي المبني ههنا على الإختلاف الفونيمي الواحد بين الوحدتين، و هو ما تجلّى في توازي كل من [الحدائق] - [الحرائق] - [الحقائق]، فمواقع الدال - الرّاء - القاف هي متماثلة في كونها مجهورة ، والفونيمات الأخرى مواقع لبنية صوتية واحدة هي متوازية أساسا، و المتمثلة في [الحـ (.) ائق].

و الأمر نفسه بالنّسبة لكل من [تمضي] و [تفضي] ، فموقع الاختلاف بين الميم والفاء هو متماثل في كون الفونيمين متقاربي المخرج، بينهما باقي الموكنات الصوتية متوازية بين التاء و الضاء و الياء. [تـ ( ) ضي].

4.1.1.1 توازي الصوت:

ينشأ توازي الصوت بناءً على تكراره المتدفق في سياق النص، و هو التكرار الذي يضفي على الصوت رمزية معينة تشير إلى دلالة خاصة، فالنص مهما كان ليس- في الواقع - إلا ركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة قبل[1] ، و هذا الرُّكام يمنح انتباها مهمًّا و دقيقاً ومركّزًا إلى الصوت المقصود بالتكرار الذي تتمحور على كثافة تراكماته الدلالاتُ التي يتسيّجُ بها النص، فالبنية الصوتية لا تكرر بتراتبياتها و إنما بجوهرها الفونيمي الذي يصبح بمثابة رمز أولي للبنية الكلية المتمثلة في النص ، خصوصا إذا تراكم و ترسَّبَ داخل عمق القصيدة ، يقول محمد مفتاح : " إن التشاكل الصوتي يتحقق في الوحدة اللغوية ، و لكنه لا يؤدي وظيفته كاملة إلا إذا تجلى في تركيب (...) وهكذا فقد يتداخل الحديث عن بعض العناصر بكيفيات مختلفة، فقد يظهر أن الحديث عن تكرار الوحدات هو حديث عن المعجم،

---

[1] د. محمد مفتاح - تحليل الخطاب الشعري - ص 65

و ليس الأمر كذلك، وإنما الذي دعا إلى الحديث عن الوحدة هو تراكمها الصوتي و ما يوحي به ..."[1] .

و لقد اعتقد الكثير طيلة قرون عديدة بأن أصوات اللغة تمتلك تعبيرا ذاتيا، و لعل أحسن مثال نتوسمه في هذا الصدد،هو ابن جني القائل بالقيمة الذاتية للصوت، و غرامون[2] الذي وسع من هذا المفهوم بقوله:

" نحدّد القيمة التعبيرية للأصوات باعتبارات خارجة عن الأشعار التي تستعمل فيها تلك الأصوات، فقيمها التعبيرية ترجع إلى طبيعة تلك الأصوات نفسها، و إنّ الأشعار لا تأتي فيما بعد إلا شبيهة بأمثلة مخصصة للبرهنة على النظرية "[3] .

و يمكن أن تعمل الأصواتُ على تكثيف المعنى من خلال معانيها الذاتية[4] دون الاستعانة بالكلمة سواء في الشعر أو النثر، فانبثاق الرمزية الصوتية يتأتى من المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت و المعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية تتمظهر بالطريقة الملموسة جدّا و الأكثر قوة [5] .

و هكذا يصبح لرمزية الصوت مكانٌ تتجسد فيه الدلالات و المعاني، بفضل التراكم الذي يعتبره د. محمد مفتاح أحد مؤشرات التأويل للرمزية الصوتية إلى جانب السياق الملائم[6] . و يشكل التراكم الصوتي للنواة ظاهرة التوازي المستمر، يقول محمود درويش :

و حدي ، أراود نفسي الثكلى فتأبى أن تساعدني على نفسي
ووحدي
كنت وحدي

---

[1] م ن . ص 56

[2] وتدعي بعض بحوث القرن التاسع عشر وجودعلاقة بين أصوات اسم العلم و خصائصه الجسدية و النفسية.
- كما أن هناك أصواتا اكتسبت رمزية غريبة، و يتصل بهذا ماكان يعزوه الرمزيون الفرنسيون من ألوان لكل صائت:حرف A للأسود، B للأبيض، I للأحمر، و U للأخضر، و O للأزرق. راجع Arthur Rimbaud Poésies. imprimé en UnionEuropéenne. 1995 P88

[3] J. Molino et J. Tamine . Introduction à l'analyse linguistique de la poésie P.U.F. Paris . 1982 PP58-59.
نقلا عن محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري ص34

[4] أرشيبالد مكليش الشعر والتجربة ص 68/67

[5] رومان ياكبسون قضايا الشعرية ص 54

[6] د. محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري ص 36

عندما قاومت وحدي

وحدة الروح الأخيرة [1] .

و يقول مظفر النواب:

أحاور روحي، أحاورها ، وحوار مع الروح ماء [2]

ويقول :

نحن من باب الشجا

ذي الزخرف الرمزي

و الألغاز

و المغزى

و ما غنّى على أزمانه "زرياب"[3]

فالجوهر الفونيمي المتكرر و المتراكم و المتمثل في الحاء لا ينبني على خلق رمزية الحنين و مضاعفات الحرمان و الحب في مثال الشاعر محمود درويش و على خلق رمزية التحرر في مثال الشاعر مظفّر النّواب، و إنما على خلق جو شعري يندلق من حميميات واعتناقات لحظات التوزاي.

فالبنية الصوتية غير المتراتبة المتكونة عموما في مقطع محمود درويش من [الواو – 9 مرات] ، [الدال –7]، [الحاء –6]، [الراء –3] تُكوّن بتكرارها توازيا عميقا يفجر الطاقة الشعرية في النص.

و الحال نفسه مع قول مظفّر النواب، حيث تتكر البنية الصوتية بمكوناتها الأساسية [الواو– 6]، [الحاء–5]، [الداء–5]، [الهمزة –3]، و في مقطع آخر، حيث يصبح الزاي محور الرمزية الصوتية التي يشتغل عليها مقطع شعري بأكمله بجانب فونيمات أخرى، فتتكرر الوحدات الصوتية التالية ([ن–6]، [م – 3])، ([ر–3]، [ل–2])، ([م–3]، [ب–3])، ([ز–6]). فالزاي بمثابة المركز الذي تدور عليه أطراف الفونيمات الأخرى، و هذا التمركز ظاهريا هو ما يترك الأثر الفني الذي في الواقع يحققه التوازي ضمنيا. وتمثل الأصوات الصفيرية غالبا رمزية الحزن و اليأس و الصدور.

---

[1] محمود درويش حصار لمدائح البحر الدار العربية للنشر و التوزيع عمان الأردن 1987 ص 124

[2] مظفر النواب الأعمال الشعرية الكاملة د ط 1996 دار قنبر لندن ص 281.

[3] م ن . ص 76–77

" مهما كانت فعالية التشديد على التكرار في الشعر – كما يقول ياكبسون–، فإن النسيج الصوتي بعيد عن أن يُحصر في تأليفات عددية لا غير، و يمكن لفونيم لا يظهر إلا مرة واحدة، لكن في كلمة رئيسية، و في موقع مميز في خلفية متباينة، أن يتّخذ بروزاً دالاً..."[1]

5.1.1.1 التوازي في هوية الصوت:

فاما تكرار الصوت، فإنه لن يكون على مستوى تماثله، إنما علىمستوى اختلافه الطبيعي و الجوهري و تشاكله المخرجي و تشابهه الصفاتي. فالتوازي يبقى قطب العملية الشعرية الرئيس الذي يحركه الخطاب بداية من نواته الأولى المتمثلة في الصوت، حيث يتشكل التوازي وفق تكرار الأصوات التي تجتمع داخل الجملة وتشترك في مخارجها أو صفاتها، وتختلف في هويتها، لينتهي عند دلالة الرمز الصوتي.

و إذا كان لا بد من رصد جميع خصوصيات الصوت، و ليس هذا الذي نحن بصدده، وإنما يدخل ضمن مهام علماء الأصوات، فإننا مضطرون إلى رصد صفتين للصوت فقط، يشكلان بذلك علاقة جدلية فيما بينها ، حيث سنعمل على رصد توزيعات صفتي الصوتين: المجهور و المهموس كنموذج جزئي للأصوات جميعها داخل البنية الصوتية للشعر.

الصوت المجهور: صوت يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية[2] ، حيث تنقبض فتحة المزمار، و يقرب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر[3] :

ء، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ظ، ع، غ، ق، ل، م، ن.

الصوت المهموس: يرتخي فيه الوتران الصوتيان و لا يهتزان[4] ، بحيث لا يسمع لهما رنين، و هي : **ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ف، ك، هـ.**

إن صفتي الصوتين جدليتان، "فالحركة في الصوت المجهور، تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها، بذلك يكون له بعد الإثارة الجهورية "[5] ، " في حين يتصف الصوت المهموس بالرهافة و الهمس، و هما صفتان تبعثان على التأمل والتقصّي العميق لجوانية اللغة، و في حالة طغيان أصوات الهمس يزداد تأثير الصوت علىحاسة البصر،

---

(1) رومان ياكبسون قضايا الشعرية ص 55

(2) د. مصطفى السعدني – البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي – ص 33

(3) د. ريمون طحان – الألسنية العربية– ج 1 ص 50

(4) نم . ص 51

(5) م ن . ص ن

بمعنى أن الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد أما الأصوات المهموسة فالتعامل الأمثل معها يتم عن طريق القراءة".

و يبدو أن توازي النص قائم على الأصوات المهموسة أما توازي الخطاب فهو قائم على الأصوات المجهورة نسبيا.

و تشكل التوازي داخل البنية الصوتية الشعرية ينطلق أساسا من تماثل الأصوات المنتمية إلى إحدى الصّفتين المذكورتين داخل سياق متكامل تفرضه رؤية دلالية ذات قصد مبدئي أو تطغى عليه الحالة التعبيرية ذات المنشأ النفسي مثلما أشارت إلى ذلك جماعة M. فالتعبير ههنا لن يباشر عمله ابتداءً من رمزية الصوت، و إنما ابتداءً من رمزية الصفة المتكرّرة للأصوات، و هذا يدعونا إلى القول إن التكرار لن ينطبق على مستوى الصوت لأنه مختلف و إنما ينطبق على مستوى الصفات، ومن هنا ينشأ توازي الصفات و تشابهها في مقابل أختلاف الأصوات.

و لهذا كان ياكبسون يدعو دائما إلى " أنّ كلّ تحليل للنسيج الصوتي للشعر ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار ، بشكل منتظم، البنية الفونولوجية للغة المعطاة، و أن يأخذ بعين الاعتبار أيضا، بجانب السنن الشمولي هرمية التمييزات الفونولوجية في المواصفة الشعرية المعطاة "[1].

و هذه الهرمية لا تتشكل فقط من التماثل، وإنما يمكن لطائفتين من الفونيمات أن تتخالف في صفاتها تخالفا تاما مع التعارض الدلالي، " ...فحينما نحيط الكلمة الأولى بفونيمات حادة ومرتفعة، وحينما نجعل الكلمة الثانية تجاور فونيمات غليظة، فإن الصوت أصبح، في حقيقة الأمر، "صدى للمعنى" و هنا يتطابق الطرفان (الصوت –الدلالة).

6.1.1.1 توازي المعجم الصوتي:

إن تكرار الصوت لم يعد مقتصرا على ذاته بفرادتها، و إنما على ذاته ضمن الكلمة نفسها، فالتكرار المعجمي ليس في الواقع إلا تكرارا للصوت، فالقصيدة كما أشار مكليش " توجد (...) في العلاقات بين الكلمات كأصوات، ليس إلا، و أن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان و ذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات"[2] .

---

[1] رومان ياكبسون – قضايا الشعر– ص 55

[2] أرشيبالد مكليش الشعر و التجربة ص23.

و يبدو هذا التكرار الصوتي جليا من خلال قصيدة فتحي سعيد (وكان ...)[1] و الذي يكرر (وكان) بشكل يخلق توازيا مدهشا و جميلا:

كان في الشتاء موقدا نضاختان أوى إليه كلما تعثر الطواف
لنا و في الخريف موعدا و كان فمد لي يدا
لنا ...و كان ..... و ضمني إليك أعبر الضفاف
في الصيف نفحة الجنان و كان في اختلاف الليل والنهار بزورق مجدافهُ يدان
و في الربيع أيكة البستان أرجوحة الأمان نحيلتان
و كان و كان ودمعتان
في الليل بحة الكمان و كان مفردا غريقتان
و كان ..... و كان
في الفجر مقلتان و كان

فتكرار الوحدة الصوتية الدالة [كان]، يخلق نوعاً من توازي الأصوات من خلال تراتبية نغمها، ويتأكد هذا حين نشعر بحاجتنا إلى مفردة [كان] في المواقع الأخيرة من القصيدة، ولا بد من الاشارة إلى أن الكاف تكرر أكثر من ثلاث عشرة مرة و أما النون فأكثر من سبع وعشرين مرة.و يبدو أن اجتماع الكاف بالنون يحتوي على رمزية التكوّن و الخلق.

7.1.1.1 توازي القلب:

أصبح الجناس عملا مقصودا في بعض الأعمال الشعرية الحديثة، لا لخلق توازفقط، وإنما بناءً لرمزية معينة؛ رمزيةٍ تتجاوزحدود الفونيمات إلى المستوى التركيبي لها، ومن هنا ايضا يتوضح أنّ الشعر حالة لعب بالكلمات كما سبق و أن تحدثنا فيه.

و ينبثق التوازي أيضا من الاستبدالات الواقعة على المحور النسقي لا على المحور التراصفي، نتبين ذلك من خلال قول محمود درويش[2] :

فسَّر ما يلي

بيروت (بحر – حرب – حبر – ربح)...

البحر: مال على دمي

ليكون صورة من أحب...

---

[1] فتحي سعيد مسافر إلى الأبد الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 41-42 نقلا عن د.مصطفى السعدني البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي ص 31.

[2] محمود درويش – حصار لمدائح البحر – ص 106/105

و الحرب: تثقب ظلنا لتمر من باب لباب
و الحبر: برزخنا الأمين
و الربح:مشتق من الحرب التي لا تنتهي...
و الربح: يحكمنا
يشردنا عن الأدوات و الكلمات
يسرق لحمنا
و يبيعه.

إن لعبة القلب في مكونات الكلمة، ليس مردُّها فقط إلى البحث عن توازي ما، و إنما من أجل اكتناه المعنى المشترك بيت تلك الكلمات من خلال أصواتها، ولا بد في هذه الحالة أن يتم قراءة النص قراءة عالية لإضاءة هذا المعنى، حتى يتبين ما إذا كان القلب قد حرّف المعنى أو ضاعفه.

إن الانشاد ينعم غالبا بكثافة المعنى و شحنة الدلالة، و إذ يرتبط بالبنية الصوتية بمختلف مستوياتها، الموقعية و الرمزية و الصفاتية، فإنه يزيد من شعرية النص، يقول أرشيبالد مكليش[1] :

" ...إن الكلمات كأصوات هي مطاوعة مرنة، و أن معانيها قد تتضاعف بتكييف أشكالها و حركاتها في الأذن، و عندما قيل لجويس أن " فينيجا نزويك" لا تفهم، كان يجيب بالجواب نفسه دائما : " اقرأها علنا !" " اصغ إليها! " فإن كان لديك فرصة الاصغاء إليها ومتابعة الصفحة المطبوعة منها إبّان الاستماع إلى إحدى القراءات التي سجلتها ممثلة ممتازة مثل سيوبهان ماكينّا، أو التي سجّلها الكاتب نفسه، فإنني أعتقد بأنك ستوافق على أن فينيجا نزويك " مفهومة للأذن أكثر مما هي مفهومة للعين، تماما كما أكد جويس نفسه، فإن كان هذا صحيحا، فإنه يوحي بأن طريقة ترتيب الأصوات هي التي تعمل على تحريف المعاني أو مضاعفتها فيها"[2] .

1.2.1. المقطع:

1.2.1.1 يعتبر المقطع بمثابة الوحدة الأساسية التي يؤدي الفونيم وظيفة داخلها[3]، و هو أيضا

---

[1] بإمكان الدارس العودة إلى التقاليب الستة التي أشاد إليها بن جني

[2] أرشيبالد مكليش –الشعر و التجربة – ص 27

[3] Steston R.H Banes of phonology . ohio .1945 P 17 نقلاعن د. أحمد مختار عمر دراسة علم الأصوات. ص 243

" الوحدة التي يمكن أن تحمل درجة واحدة من النبر أو نغمة واحدة "[1] كما يعرفها روبنس.

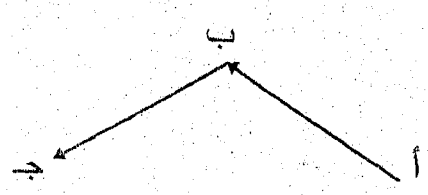
و قد تأسس مفهوم المقطع بناء على الإسماع[2] الـذي ينطـوي. ضمنيـا علـى خاصيـة الزمـان، و ارتبـط تقسيم المقطـع بحسـب درجـة توتـر الأصـوات التـي لهـا علاقـة بدرجـات الإسماع. و لهذا قسم الصوتيون المقطع[3] إلى ثلاثة أقسام :

(أ). توتر متصاعد

(ب). نقطة الذروة في التوتر

(جـ). توتر متناقص

و يمكن التمثيل عليه بالشكل الآتي:



الخط أ–ب : يمثل إرتفاع لتوتر في المقطع

الخط ب–جـ يمثل انخفاض التوتر

أما النقطة ب فتمثل نقطة الذروة في المقطع

2.2.1.1 أما من نظر المقطع بكونه جزءا صوتيا منتجا أو نطقيا، فقد قسم أجـزاءه إلـى ثلاثـة أقسام: البادئة

القمة

الخاتمة

و اعتبر أن الجزء البارز في المقطع متمثل في قمته؛ هذه القمة التـي تشكل جوهـر المقطع في ظاهره العام[4] .

و يعتبر الصوتيون أن هـامش المقطـع أو حاشيته خـاص بالبادئـة و الخاتمـة لأنهمـا تابعان، وبإمكانهما التمثل كصوت غير مقطعي أو بممثل صفـري، بينمـا قمـة المقطـع تتمثل

---

(1) Robins R.H. General Linguistics G.B., 1966 . P138 نقلا عن د. أحمد مختار عمر ن م . ص 243/242

(2) فردينان دي سوسير دروس في الألسنية العامة ص28 .

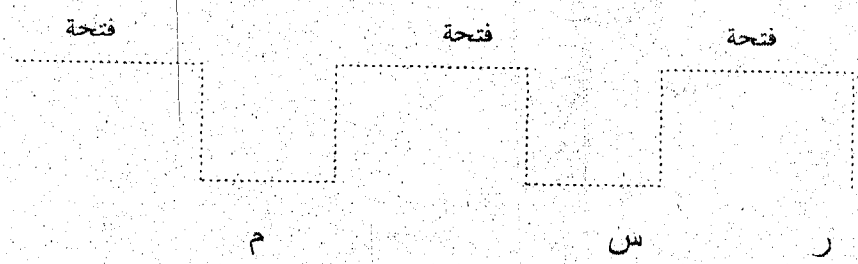
(3) من هؤلاء الصوتي الفرنسي موريس غرامون و بعده بيار فوشي (Mourice Grammont - Pierre Fouché)

(2)(4) Steton RH Motor Phoneties. Amsterdam 1951

نقلا عن لأحمد مختار عمر ن م . ص 247

بصوت واحد[1] . و هو الصوت الأكثر إسماعا، أي الذّي يتمتع بارتفاع معين، بينما الهوامش تتسم بانخفاضات تسمى بالأودية.فكلمة رَسَمَ تتكون من ثلاثة مقاطع أو من ثلاث حركات تسمى بالأصوات المقطعية[2] :

و تتمثل بالجدول الآتي[3] :



و يضيف محمد مفتاح إلى المقطع أنواع أخرى بحسب ميدان تطبيقه المتمثل في اللغة العربية و هي خمسة:

1.صوت ساكن + صوت لين طويل (ما)

2.صوت ساكن + صوتين قصير (ب) و هذا النوع يُسمى المقطع المنفتح

3.صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن (من – من – قد)

4.صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن (مال– باب)

5.صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان (قرّ)، و هذا النوع يسمى المقطع المنغلق[4] .

3.2.1.1. و من موقع الإلقاء يمكن تفصيل المقطع بحسب القصر التوسط و الطول، وهي مقاييس ترتبط غالبا بالمستوى التلفظي أكثر بكثير من المستوى الملفوظي. وتتمثل المقاييس بالأشكال التالية:

1– قصير مثل : ب، ف

2– متوسط مثل: با، في، ...عن، من

---

(1) ن م . ص 247

(2) المقطعية هي عبارة عن مجموعة من الأنواع التي يمثل كل واحد منها مقطعا، مثال الصامت (C) المرفوق بالصائت

(V) Voyelle -v Consomme -c نقلا عن شبكة الأنترنيت من مجلة كيبيك الجامعية المتخصصة في اللسانيات لفيليب

باغبو URL: http: // www. bible ulaval . ca/ ress/ ling. html

(3) د. محمد صلاح الدين حسنين – المدخل إلى علم الأصوات – ط1، 1989 دار الإتحاد العربي للطباعة ص 46

(4) د. محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري – ص 46

3- طويل مثل : باب، كيس، ...قرب، تحت[1] .

و لقد تناول ياكبسون المقطع و قسمه إلى قسمين : طويل و قصير دون أن يذكر المتوسط[2] الذي جاء به محمد مفتاح وفق ماهو شائع في العربية.

و يعد المقطع في الرتبة الثانية بعد الفونيم، إذا ما تم ترتيبه وفق السلم الهرمي للوحدات الصوتية، بينما يأتي النبر و لتنغيم في المرتبتين الأخيرتين.

4.2.1.1 كيف ينشأ التوازي من المقاطع؟

إذا كان المقطع على ما عرّفه جسبرسن يتحدد من الصوت الذي يمثل قمة الإسماع، فإن الإلقاء الشعري لا ينبني على الاحتفاظ بأنواع المقاطع وبتحديدها بقدر ما يسمح للصوت بالبحث عن التنويع في التموجات التعبيرية، حيث يمكن لبيتٍ واحدٍ أن يُلقى بمستويات تنغيمية مختلفة تكون فيها الأصوات بين نقطة تمثل أعلى إرتفاع لها من حيث الإسماع، وتشكل بذلك المقطع، ونقطة تمثل إنخفاضا تتحدد فيما سماه جسبرسن بالحاشية أوالهامش . ولا شك أن تناول هذا البيت سيختلف من ناطق إلى آخر إنشادا، حيث تتغير درجات الأصوات، وبالتالي يتغير تحديد المقاطع بالمقارنة مع ما تم تحديده عند المتلفظ الأول .

فليست الكتابة ضمن حدود إطار نظرية جسبرسن من تحدد المقطع، وإنما النطق والإلقاء، ولهذا فإن البحث عن تجليات التوازي المقطعي ينبثق من البحث أساسا عن المقطع المهيمن على المتوالية المقطعية للبنية اللفظية؛ هذا المقطع الذي يشتغل ضمنه فونيم أساسي يعتبر محور العمل الشّعري أيضا، وعن طريق الهيمنة، يمكن الإفتراض مسبقا بأن المقطع الأكثر هيمنة، هو من يتحدد على أساسه التوازي لتتكثف على ترسباته الشعرية .

5.2.1.3 شعرية المقطع

تمتاز القصيدة العربية بكونها تتوفر على مقاطع منسجمة فيما بينها، وهي التي تمنح الإنشاد والنص معاً ذلك الإحساس بالتراتب المولد لشعرية إيقاعية ممتلئة بالتراوح النفسي ونشوة التلقي والإستماع .

وعادة ما يتكرر المقطع نفسه بنوع معين في السّطر الشعري، فيمتلك تلك السيطرة القصوى على الأذن، من حيث تصبح الأذن تابعة للمقطع وليس المقطع تابعا لرغبة الأذن .

مثال : الصامت – الصائت[3] داخل المقطع :

---

[1] م ن . ص ن

[2] رومان ياكبسون – قضايا الشعرية– ص 44

[3] يطلق مصطلح الصائت على الصوت الطويل، وهو صوت ينفتح فيه مجرى الهواء "...أثناء مروره دون أن

لا يمكن أن نحدد عمل الصائت والصامت إلا ضمن المقطع خصوصاً وأن المقطع تتحدد نوعيته لسانيا من الصامت والصائت القصير أو الطويل ، والبحث عن توازي هذه الأنواع الصوتية لن يكون مقصورا على الصامت لأنه تم تناوله سلفاً فيما يتعلق بالبنية الصوتية ورمزية الصوت، بل سنعمل على إكتشاف بنية عمل الصائت داخل التوازي المقطعي .

إن هناك – في الواقع – تشاكلا يحدث غالبا أثناء استخدام الصائت في الشعر؛ تشاكلا ينبثق من علاقة التكرار بالمعنى، حيث يفيد تكرار صائت معين بالمعنى العام للقصيدة، فالشاعر إما يضع ذلك عمدا، وإما عن غير عمد، ولكن الإجماع قائم على أن وظيفة البنية مستقلة بنفسها، وهي لا تعمل إلا خارج إرادة الشاعر نفسه .

ويوقظ التكرار غالبا فطنة الناقد إلى المعنى، فإذا كان تكرار أي خاصية لسانية من النموذج الشعري غير مؤهل للإهمال ولا قابل للتجاهل إطلاقا، فإنه على الناقد وظيفة تحمّل أعباء اكتناهه وتشخيصه .

وعلى هذا الإعتبار، فيقيني، أن للصائت الطويل كخاصية لسانية علاقةً بما في المعنى المقصود حالة تكراره، فلإسقاط مبدإ التماثل كصورة للتكرار على المتوالية دلالة أرحب وأعمق[1] كما يقول ياكبسون، ومن هذه الدلالة أن يعبر الصائت الطويل المتمثل في حرف المد (ا) على المناجاة والمضاهاة والتطاول، ورغم أن هذا الإستنتاج نابع عن استدلال تأملي ناتج عن الرغبة في حصر المواضعات الشعرية دون أي مسوغ تجريبي كما يقول ياكبسون [2]، فإنه بإمكاننا تناوله عبر رمزية الصائت المقصودة ضمنيا بالتكرار، وربما أيضا، عبر علاقة الصوت بالمعنى ضمن السياق النصي، فلقد صار في يد الناقد الحديث إمكانية تناول نقدي من هذا النوع تكمن وراءها رؤية نقدية مفادها أن " القصيدة هي ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى " التي يعتبرها بول فاليري " أكثر واقعية وعلمية من كل

يعوقه ودون أن ينحبس النفس مما يؤدي إلى سهولة في النطق بها وسهولة في انتقالها إلى السمع " ريمون طحان (ج1،ص37) ، وقد حدد الأصواتيون الصوائت أو أصوات اللين في نوعين: الصوائت القصيرة (ضمة، فتحة، كسرة) والصوائت الطويلة أو الممدودة المتمثلة في (و. ا . ي) ن م . ص38 .

وأما مصطلح الصامت أوالساكن، فهو يطلق على مجموعة الأصوات المجهورة المرققة والمفخمة (...)، كما تطلق أيضا على الأصوات المهموسة،المفخمة والمرققة (د.مصطفى السعدني م ن .ص37)، وهي أصوات تتميز بأن يقوم عائق في جهاز النطق حين التلفظ بها وبأن يتخطى النفس ذلك العائق (ريمون طحان. م ن ج1 ص 38) .

[1] رومان ياكبسون قضايا الشعرية ص 46

[2] م ن . ص ن .

أشكال النزعة الإنعزالية الصوتية "[1] ، وعلى ضوء هذه العلاقة، وبناءً على عامل تكرار الصائت الطويل، يمكن أن نتخيل وقائع بيت المتنبي القائل :

بناها فأعلى، والقنا يقرع القنا ❋ وموج المنايا حولها متلاطم

بأن سيف الدولة كان يمد ساعده إلى السماء بانيا قلعته، بينما كانت السيوف تهوي، والرماح تبرق في عويل، وكانت الدماء الرومية تحت رجليه تتدفق كالسيول الهادئة . كما أن تماثل القاف والرّاء والعين يوحي بصوت السيوف المتضاربة .

ههنا ، تنشأ لحظة تواز لسانية ابتداءً من عامل التماثل أو تكرار الصوائت الطويلة، وتزيد هذه اللحظة توازيا في تحقيقها لعامل التشاكل بين الصوت والمعنى، أي بين الصوت كصائت مرتفع وطويل ومعنى البناء المتطاول و الإمتداد فيه أكثر.

3.1.1. القافية و الروي:

1.3.1.1. تعتبر القافية بمثابة المحور الأساس الذّي يبنى عليه تعريف الشعر، نظرا للأهمية الجمالية التي تكتسيها في القصيدة، ولكونها كانت تشكل نظاما واجبٌ توخّيه في النظم، وقد إكتسبت القافية قيمةً كبرى عند العرب لكونها فضيلة مختصة بلسان العرب، فهي ميزة تخص الشعر العربي دون غيره من أشعار الأمم الأخرى[2] ، وهي تمثل بذلك جزءا عظيماً من أسباب النظم، لايكمّله سوى الوزن، فقد قال ابن رشيق : " القافية شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر، ولايسمى شعرا حتي يكون له وزن وقافية "[3] .

وقد سمّى العربُ هذا النوع الجمالي بالقافية لأنها تقفو ماسبقها [4] ، يقول ابن دريد : " سميت قوافي لأن بعضها يتلو بعضا "[5]

وتنطوي القافية على وظيفة بناء النص وتمتين أطرافه وأجزائه، بحيث تمثل حبلا يمسك كيان النص الشعري، ويضفي عليه جمالية بالغة. يقول رينيه ويليك وأوستن وارين:

---

[1] ن م .ن ص .

[2] حازم القرطاجني منهاج البلغاء ص89

[3] ابن رشيق القيرواني العمدة ج1 ص 294.

[4] د.مصطفى الجوزو –نظريات الشعر عند العرب في الجاهلية والعصور الإسلامية ط2 .1988 دارالطليعة بيروت لبنان ص31.

[5] م ن ص ن .

"إن للقافية معنى، وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري، فالكلمات تقرن بعضها إلى البعض الآخر بالقافية، فتتواصل أوتتقابل "[1] .

2.3.1.3. وتتركب القافية من الرَّوي الذي يعتبر حرفا أساسيا تبنى عليه القصيدة وإليه تنتسب، ولايمكن تناول القافية بمعزل عن الروي، فكلاهما يتراكبان ضمن وحدة القافية خصوصا في الشعر الحديث، وقد كان الأخفش قديما يرى أن القافية هي آخر كلمة من البيت ولايهمُّه منها آخرحرف البيت إلى أول ما يليه من ساكن قبله[2] ، وهي تحتوي على حس إيقاعي أثناء تواردها في نهايات الأبيات، حتي تصبح العلاقة بين الأذن وصوت القافية علاقة زمنية وطيدة، وتصبح كالموعود المنتظر (المرزوقي)[3] ،الذي تترقَّب وقعَهُ الأذن. ومما يزيدها إيقاعا تلك الوقفة النَّفسية الكاملة التي تصاحبها[4] ، فقد استعمل الشاعرالحديث نوعا من التقفية لتنسيق نفسي-موسيقي يأتي في نهاية السّطرالشعري .

إن أهمية الروي في القافية وإتفاقه في التّعريف معها هوالذي جعل من القافية تنقسم بحسب أنواعه؛ فهناك قافيتان: قافية مقيدة وقافية مطلقة، وتقييدها أو إطلاقها مرتبط بسكون الروي أوحركته. يقول الخطيب التبريزي :

" فالقافية المقيدة هي ماكانت ساكنة الروي سواء كانت مردفة، كما في كلمات (زمان – قرون – سنين) أم كانت خالية من الرّدف كما في كلمات (حسن –وطن – محن) بسكون النون، والقافية المطلقة هي ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بأشباع كما في كلمات الأمل بالكسر أو بالفتح أو بالضم"[5] .

---

[1] رينيه ويليك . أستن وارين نظرية الأدب ص167.

[2] ابن رشيق العمدة ج1 . ص295.

[3] أحمد بن محمدالمرزوقي شرح ديوان الحماسة نشر أحمد أمين و عبد السلام هارون 1967 القاهرة الجزء 8 /88 نقلا عن د.مصطفى الجوزو نظريات الشعرعند العرب ص .

[4] د. سعيد الورقي – لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. ط2 ت 1983 دار المعارف مصر ص 242.

[5] الخطيب التبريزي – الوافي في العروض والقوافي – تحقيق أ.عمر يحي و د. فخر الدين قباوة ط3 ت 1979 دار الفكر دمشق سوريا ص215.وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت بهاء الوصل سواء كانت ساكنة، أي بلا خروج،أم كانت متحركة، أي ذات خروج. (عبد العزيز عتيق-علم العروض والقوافي – دارالنهضة العربية بيروت ص164.165).

3.3.1.3. كيف ينشأ توازي القوافي؟

ينبثق مفهوم التوازي من التكرار، ولقد تفطّن القدامى إلى هاته العلاقة من خلال القافية[1] أيضا، التي تجسد في تعريفهامجموعة من الفونيمات المتكررة في أواخر السطر الشعري. يقول الفارابي: إن العرب يطلقون على الأشياء الواحدة التي تكررفي نهايات أجزاء الأقاويل الموزونة اسم القوافي[2]. والقافية عنده أيضا بمثابة " حروف أو أشياء تتكررباعيانها في آخر البيت وتكاد تكون خصوصية عربية تأثر بها اليونانيون المحدثون في أيامه" على حدّ تعبيرمصطفى الجوزو[3].

ويعتبر بعض النقاد المحدثين، حسن إطّراد القافية من أثر التكرارالمتميز للوزن، فالقافية بذلك صورة عاكسة لتكرار الوزن[4].

أما د. سعيد الورقي، فقد عرّف القافية بأنها " ...عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة تقوم بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع الشاعر ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة "[5].

وبإتفاق النقاد، فإن نسيج التكرارية الموجود في القافية، هومبعث التوازيات الفنية، ويكاد يجمع بعضهم على أنه لا ينبغي أن تدرس القافية بمعزل عن الظواهرالمماثلة لها في الجناس والسجع[6] لإشتمالهما على هذا النسيج أيضا، يقول ابن جني عن ضرورة الإهتمام بالقافية والسجع في الشعر:

---

[1] ويتحدث د.مصطفى الجوزو عن رؤية القدامى للقافية بقوله: " وبسبب تكرارالروي وتوازن القوافي رأى فيها الحطيئة(ت 30هـ) أو ابن الأعرابي(ت 231هـ) فيما نسب اليهما في كلام "حوافر الشعر" (...) ولم يعتبرحازم إلا موقع الحوافر، علىالأرض، فهي ترسم مجرىالأبيات، تتكرر في العروض والضرب فتحدد شطرين متساويين، ثم تتوالىفارضةأن تتساوىالأبيات التالية في شطريها، فينشأعن ذلك خطان متوازيان هما خط الصدر و خط العجز، فكأن الشاعريقفز من بيت إلى البيت كما يقفزالفرس بين كل خطوة وخطوة " ص 38.وفي هذا الحديث ما يشير حقيقة إلى التوازي الكائن في القافية .

[2] م ن . ص 37.

[3] م ن . ص ن .

[4] د. جابر عصفور- مفهوم الشعر - ص262.

[5] د. سعيد الورقي -لغة الشعر العربي الحديث - ص240.

[6] رينيه ويليك . أوستين وارين - نظريةالأدب - ص 167.

" ألا ترى أن العناية في الشّعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع و في السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة و القافية أشرف عندهم من أولها، و العناية بها أمس والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلّما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به،ومحافظة على حكمه "[1]

ولا يمثل توازي القافية عند بعض النقاد المحدثين تساوي البناءات اللغوية فحسب، وإنما أيضا تمثل تساوي بين الصوت والمعنى أو على الأقل وجود علاقة دلالية بين الوحدتين المتوحدتين قافية، "فلقدكان هوبكنس يرى بحققي القافية مختصر نسق التوازنات الشعرية؛ إن القافية تستلزم علاقة تماثل أو تباين مهمة بين الصوت والمعنى"[2] .

أما ياكبسون فيرى أنه لا مناص من الدراسة الدلالية لتوازيات القافية، إذ أن هناك فيما يبدو علاقة دلالية أو معنوية ساهمت في ربط الوحدات الأخيرة من الأسطر الشعرية[3].

4.3.1.3. أقسام القافية :

تنقسم القافية إلى قسمين : قافية داخلية و قافية خارجية .

فأما القافية الداخلية، فالمقصود بها أصناف السجع التي تؤدي وظيفة بنيوية مقاربة للقافية المتمثلة في إغناء النص بالجرس الموسيقى، و يعد أبو هلال العسكري أول من عنى بهذا النوع الذي كان يعني به السجع في حشو البيت.[4]

أما القافية الخارجية فهي المعروفة ضمن الدراسات القديمة والحديثة بالمصطلح ذاته.

وضمن مفهوم التوازي قسم ياكبسون القافية إلى ثلاثة أقسام :

1- القافية التّعاقبية : وهي التي تتم بالتوازيات الآتية: أ أ. ب ب (المزدوجة).

2- القافية التناوبية : وهي التي تتم بالتوزيعات الآتية: أ ب . أ ب (المتقاطعة).

3- القافية الإدماجية: وهي التي تتم بالتوزيعات الآتية: أ ب . ب أ (المتعانقة).

وقد عرّف الشعر العربي الحديث هذه النماذج من القوافي ابتداءً من انقلابه على النظام الخليلي إلى غاية تخليه عن القافية في كتابه شعر النثر.

---

(1) ابن جني الخصائص محمد علي النجار دط . دت،دار الهدى للطباعة والنشر . بيروت .لبنان .ج1 .ص 84.

(2) رومان ياكبسون – قضايا الشعرية – ص89.

(3) ن م ص 46. يقول ياكبسون : " ورغم أن القافية تعتمد من حيث التعريف، على التكرار المطرد للفونيمات ولمجموعات من الفونيمات المتناسبة، فإن ذلك يعني إرتكاب تبسيط مفرط بدل معالجة القافية من زاوية الصوت فحسب، فالقافية تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها ".

(4) د. مصطفى الجوزو– نظريات الشعر عند العرب – ص 43.

ورغم اختلاف أنواع القافية واختلاف مواقع القوافي، فإن التوازي يأخذ مكانة في التقفية والروي، إن لم نقل هو جوهرهما الأساس الذّي لا غنى عنه .

2.1. شعرية المعطى الموازي للغة / الخطاب :

1.2.1. النبر:

1.1.2.1. يرتبط النبر بشكل دقيق بالتلفظ، فهو يتحدد وفق المقطع الذي يشمل على جهد عضلي زائد بالمقارنة مع المقاطع الأخرى في الكلمة أو الجملة، ويحتوي النبر على تعريفات عدة من بينها :

" النبر إضافة كمية من الطاقة الفسيولوجية لنظام إنتاج الكلام... موزعة على القنوات الرئوية والتصويتية والنطقية ".[1]

"انطباع من طاقة زائدة في النطق للمقطع المنبورينتج عنها نطق المقطع أعلى وأطول من المقاطع الأخرى في نفس الكلمة ".[2]

"هو اسم يعطي الجهدالعضلي الأقوى الذي يمكن أن نشعر به متصلا ببعض المقاطع في مقابل مقاطع أخرى "[3] .

" هو البروز المعطى لمقطع واحد، داخل ما يشكل الوحدة البروزية التي تطابق في معظم اللغات مايسمى بالكلمة"[4] .

و لقد تمّ تقسيم المنبر إلى ثلاثة أقسام تماما مثل المقطع[5] و هي على التالي:

1. النبر القوي
2. النبر المتوسط
3. النبر الضعيف

2.1.2.1 و يرتبط النبر بالدلالة الإضافية التي يتم اكتسابها من خلال التشديد مثلا للدلالة على التأكيد أو الإنفعال. ومن خلال التخفيف الذي يعني الرغبة في الهدوء[6] . يقول د.زبيردراقي:

---

(1) Lade fozed ,peter : premili naries of linguistics phonitics. U.S.A 1971 P 82 نقلا عن د. أحمد مختار عمر دراصة الصوت اللغوي ص 187

(2) Dinneen, F,P .Anintroduction to general linguistics U.S.A 1967 P 41 نقلا عن ن . م .ن . ص .

(3) O' Gonner . J .D - Phonetics, Pengnir books . 1973 P 94 نقلاعن ن .م . ن ص .

(4) Martinet. André - Elément og general Linguistics,London. 1964 P 100 نقلا عن ن م . ن ص

(5) عد إلى الصفحة رقم 150.

(6) Brosnahah, L.F and Daluimberg E. Introduction to Phonetics, Cambridge, 1970 . P157 نقلا عن م ن. ص190.

" ...إن النبرة المقطعية ما هي إلا إرتفاع في الصوت، ومثل هذا الأمر لا يحدث بالمصادفة في اللغة لأن المتكلم مجبور على استعمال النظام اللغوي بكل ما فيه،أي دونما زيادة ولا نقصان" [1]، و من بين وظائف النبر الوظيفة الإدغامية ، "و مفادها أن النبرة تساهم في إظهار القيمة التعبيرية لبعض أجزاء الجمل التي تلحق بها"[2] .

3.1.2.1 و هو إلى جانب إرتباطه بالدلالة، يهتم أيضا بالتطريز الصوتي الذي يعطي للإنشاد ذوقا في توخّيه.

و يرتبط النبر غالبا بالمدة، فمن خلالها يتمتع الكلام بإيقاع حافل بالإمتدادات الصوتية يقول دانيال ديلا:

"إن ايقاع الكلام يستحق إدارك المقاطع المسجلة موضوعيا من خلال الشدة، المدة ، والإرتفاع. إن ادراك المد ينتظم حول عامل مسيطر، ولكن هذا العامل صعب عزله، إننا نفضّل بإهتمام واضح أن الإيمان بما قاله ب.ديلاتر من أن دور المدة ، هو إيجابي جدا، فالمدة هي الوحيدة من بين ثلاثة عناصر أكوستيكية التي تشكل دائما ببروزها عاملا للنبر. إنها الوحيدة التي تستطيع تغيير العنصرين الآخرين بحرية، وهذا بالمعنى الإيجابي هو العنصر الأكثر محدودية موحد بالنبر ".[3]

ومهما يكن، فإن عوامل المدّة أو الشدة أو الإرتفاع هو غالبا ما يتحدد من خلالها النبر، ولا شك أن أحد هذه العوامل لا يشكل سوى إختلاف زمني عن الرتابة الموجودة في الكلام المنطوق. وعلى هذا الأساس، فإن النبر ما هو إلا استخدام إشارة لتمثيل قوة[4] أكبر.

4.1.2.1 أما توازي النبر ،فإن هذا يعود أساسا إلى مدى هيمنة نوع من أنواع النبر (الضعيف –المتوسط – القوي) ، حيث تتشكل بذلك سياقات تنغيمية معينة تأتي وفق ترتيب هذه الأنواع المسقطة على النقاط نفسها من المتواليات المتشابهة في الشعر .

---

[1] د. زبير دراقي محاضرات في اللسانيات العامة ص 93

[2] م ن . ص 94

[3] Daniel Delas -Jacques Filliolet : linguistique et poétique .librairie Larousse 1973 P 140 .

[4] راجع مصطلح Accent tonique ou d'intensité .
Revue quebecoise de linguistique . Philippe Barbaud . URL :http : // www . bibl . ulaval . ca / ress / ling . html .
تاريخ آخر تعديل 1 أفريل 1998

2.2.1. التنغيم :

1.2.2.1. لقد رأى أرسطو "... أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين: أولهما غريزة المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم "[1] . فالموسيقى كانت دافعا لنشوء الشعر وتبلوره.

وقد تطرق التراث إلى هذه الخاصية الهامة وأدرك قيمتها. يقول ابن جني في خصائصه عن التنغيم :

"... وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته، وذلك أن تكون في مدح انسان والثناء عليه، فتقول : كان والله رجلا، فتزيد في قوة اللفظ، بـ " الله " هذه الكلمة، وتتمكن من تمطيط اللاّم، وإطالة الصوت بها وعليها، أي رجلا فاضلا أو شجاعا أوكريما أو نحو ذلك، وكذلك تقول : سألناه فوجدناه إنسانا. وتمكن الصوت بانسان وتفخمه، فتستغني بذلك عن وصفه بقولك : إنسانا سمحا أو جوادا أو نحو ذلك"[2] .

2.2.2.1. أماالدكتور تمام حسان، فقد عرف التنغيم بقوله :

"...التنغيم هو الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق، فالجمل العربية تقع في صيغ وموازين تنغيمية هي هياكل من الأنساق النغمية ذات أشكال محددة، فالهيكل التنغيمي الذي تأتي به الجملة الإستفهامية وجملة العرض غير الهيكل التنغيمي لجملة الإثبات، وهن يختلفن من حيث التنغيم عن الجملة المؤكدة، فلكل جملة من هذه صيغة تنغيمية خاصة، فاؤها وعينها ولامها و زوائدها و ملحقاتها نغمات معينة بعضها مرتفع وبعضها منخفض، وبعضها صاعد من مستوى أسفل، وبعضها هابط من مستوى أعلى "[3] .

3.2.2.1 و للتنغيم دور دلالي فهو كخاصية أدائية يمنح للكلام معناه الحقيقي، و الذي تجردت منه أثناء الكتابة، و هو بذلك يكتنز طاقة دلالية تحفظ للكلام المؤدى شحنته وكثافته.

و لقد اعتبر بعض الدارسين اللسانيين التنغيم طبيعة فزيائية خارجة عن مجال الدراسة اللسانية، و ذلك لكونها لا تخضع للتقطيع[4] .

4.2.2.1 كيف تتم توازيات التنغيم؟

---

[1] د.اربهيم أنيس موسيقى الشعر ص14

[2] ابن جني – الخصائص– (371/2)

[3] د.تمام حسان – اللغة العربية معناها ومبناها – الهيئة المصرية 1989 ص 227.

[4] د. زبير دراقي – محاضرات في اللسانيات العامة – ص 95

إن توازي المنطوق صعب تحديده، خصوصا إذا تعلق الأمر بالتنغيم لكن شعريته تأخذ منحى آخر في تعاملها مع التوازي، حيث يصبح التنغيم تكرارا لما في الذات من إيقاع ونغم،وما فيها من شعور متزايد بالإهتمام الموسيقي، ثم يوازيه، و لهذا فإن "... الكلام الموزون (ذا) النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا، و ذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع..."[1] .

فتحقيق التنغيم للتوقع الإيقاعي هو الذي يزيد فيه كثافة، ويمنحه توازيا لا يرتبط بالمكتوب بقدرما يرتبط بالمنطوق، خصوصا و أن الأذن أصبحت المتلقي الخالص بعد أن كانت العين تستحوذ على شعرية النص بمفردها.

و يستطيع التوازي بما هو مكون للشعرية أن يتجسد من خلال الإنسجام الواضح والحفاظ المستمر على الجوهر الأكوستيكي للصوت؛ حيث ينبثق عامل تمييز الأصوات ومخارجها داخل المنظومة الصوتية بشكل يوحي بشعرية الصوت الخالص مما يعني أن تكرار الجوهر الصوتي من عمقه وفي حد ذاته، مهم لإضفاء كثافة أكبر و ثخانة صوتية تمثل الجوهر العام للفونيمات . يقول مانقينو :"... يتمثل أي شعر قبل كل شيء بكونه استمرارا تنغيميا (Continuum Sonnore) حيث يصبح كل جزء هام للخطاب الشعري مؤيدا، و لكن ليس من وجهة القيمة الإختلافية للفونيمات،و إنما من وجهة المنظومة الأصلية للنوعية الأكوستيكية للصوت. و لهذا فإن الأعمال الأخيرة لـ ب. ديلاتر حول قانون المصوتات (Vocalisme)، قانون الإيقاع و التناغم (Consontisme)، و حول الجوهر الأكوستيكي للسمات المميزة تضمن أكبر حفاظ داخل المقاربة المعنية ببناء المواد التنغيمية"[2] ، و جدير بالذكر في هذا المقام أن هوبكنس فكّر في التوازي النغمي جيدا، ورأى أنه عبارةعن تطابق موسيقي[3] – الذي فيما نعتقد- ينشأ من تكرارات الأسماء والأفعال والبنى اللغوية عموما[4] . و لهذا الأساس فسّر د. رجاء عيد تباطؤ النغم لأبيات أبي فراس الحمداني بقوله[5] :

---

(1) ابراهيم أنيس موسيقى الشعر ص 13

(2) D. Manguenau Linguistique Française . Tome 2 P120-121.

(3) رومان ياكبسون قضايا الشعرية ص 88

(4) إن الصيغة التنغيمية منحنى نغمي خاص بالجملة يعين على الكشف عن معناها النحوي. راجع تمام حسان اللغة العربية مبناها و معناها ص226.

(5) د. رجاء عيد – القول الشعري – ص 32 ص 33

" و كأن الشاعر ينتشي -زمنيا - بامتداد الساحة اللغوية و تكون التكرارات للأفعال: (تبسّم إذ تبسّم) و (أسفر حين أسفر)، كأنها فيض زمني يتابع و لا ينقضي، ويتوالى و لا ينتهي..."[1]

إن البحث عن توازيات النغم أثناء الإلقاء يعتمد على الحدس و الحس الفنيين، و لهذا لا يمكن تشكيل تصور تام عن انتظام التنغيم في الإنشاد، خصوصاً و أن المنشدين لا ينشدونه بطريقة واحدة، و مصدر هذا الإختلاف إلى أن الشعراء لم يهتموا أبدا بوضع أدنى علامة تبين التقسيم الموسيقي لأشعارهم على حد تعبير جون كوهين.[2]

و يبقى أن تكرار النغم و هيمنته هو الذي يمنح لسماء القصيدة المنشدة إشراقة الشعرية وصفاء الجمال.

3.2.1 الوقف:

1.3.2.1. نشأ مفهوم الوقف عند العرب من خلال علم القراءات القرآن، و درسوا هذه الخاصية من جميع الجوانب اللغوية[3]، و كان الوقف ميزة الرجل الفصيح المبين، الذي إذا تكلم، التفت إلى مقاطع الكلام بالوقف[3] .

2.3.2.1- و يصطلح بعض الدارسين على الوقف بمصطلح " المفصل" و يقصد به سكتة خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حدث كلامي، بقصد الدلالة على مكان إنتهاء لفظ ما أو مقطع ما و بداية آخر[4] .

---

[1] يقول أبو فراس الحمداني:

تبسّم إذ تبسّم عن أقاح * و أسفر حين أسفر عن صباح

و أتحفني براح من رضاب * و راح من جنى خد و راح

فمن لألاء غرته صباحي * و من صهباء ريقته اصطباحي

[2] جون كوهين - بنية اللغة الشعرية - ص 54

[3] استخدم النحاة القدامى الذين طرقوا علم قراءات القرآن الوقفة و سموها بالوقف، و طلبوا من هذه المعرفة أهداف لغوية و نحوية و دينية، فهي تروم تصويب اللحن، و معرفة مقاطع الكلام، و الإصابة في المعنى، و لهذا يقول أبو بكر محمد الأنباري:

" و من تمام إعراب القرآن ومعانيه وغريبه معرفة الوقف و الإبتداء فيه، فينبغي للقارئ أن يعرف الوقف الأتم و الوقف الكافي الذي ليس بتمام و الوقف القبيح الذي ليس بتام و لا كاف".

[3] د. صلاح الدين صالح حسنين المدخل إلىعلم الاصوات ص 46-47.

[4] و بعيدا عن المعرفة الدينية بالوقف، أورد أبو هلال العسكري أن الاصنف بن قيس قال:

أما جون كوهين فيعرفها بقوله:

" إن الوقف، في الأصل، هي حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه، فهي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية (...) محملة بدلالة لغوية"[1] .

و يقترن وجود الوقفة ضمن الشعر التقليدي القديم، في مكان محدد بنهاية البيت أو الشعر، بينما في الشعر الحديث المرتبط بمفهوم الكتابة او بفضاء النص، فإن الوقفة تصبح عنصرا متجانسا للخطاب، كما قال لوري تينيانوف[2] و يتم التعبير عنها سماعيا[3] كما يتم التعبير عنها بصريا[4] .

3.3.2.1. و لا تتعلق الوقفة بالقافية، فذلك يعود إلى ما غرسته في أذهاننا العادة بالوقف عند القافية في الشعر التقليدي، و إنما يتعلق بما تفرضه ضرورة الخطاب التي يتجانس فيها الوقف مع المعنى العام، و لهذا ربط جون كوهين الوقف بالتنغيم، فإما أن يكون التنغيم صاعدا بالصوت كنهاية جملة الإستفهام، و إما أن يكون منحدرا به كنهاية جملة النفي و لكنه ينتهي دائما إلى الوقف، كما أن علامات التنغيم هي في نفس الوقت علامات تدل دائما على الوقف[5].

4.3.2.1 و قد عمل جون كوهين على إطباق الوقفة الصوتية مع الوقفة الدلالية، ففهم الخطاب يعني تقسيمه على حسب معناه إلى فصول و فقرات وجمل و كلمات، كما أن وقفة المعنى لا شك أنه تصحبها وقفة صوتية التي تمنح طابع الإستقلال الدلالي أو الإنفصال المعنوي للكلام، فهناك مستوى معين من التوازي ناشئ أصلا عن علاقة التقسيمات الدلالية و الصوتية المتساوية، غير أن هذا يخص نسق تأليف الخطاب النثري السائد[6] .

يقول جون كوهين:

" ما رأيت رجلا تكلم فأحسن الوقف عند مقاطع الكلام و لا عرف حدوده إلا عمرو ابن العاص (ض) . كان إذا تكلم تفقد مقاطع الكلام، و أعطى حق المقام، و غاص في استخراج المعنى بألطف مخرج حتى كان يقف عند المقطع وقوفا يحول بينه و بين تبيعته من الألفاظ".

[1] جون كوهين بنية اللغة الشعرية ص 55

[2] Louri Tynianov . Le vers lui même P 58 نقلا عن محمد بنيس – الشعر العربي الحديث – ج 1 ص 139

[3] م ن. ص ن

[4] م ن. ص 140

[5] جون كوهين بنية اللغة الشعرية ص 70

[6] م ن . ص 55-56

" كل سلسلة كلامية مقسمة مرتين : مرّة بالمعنى و مرّة بالصوت (...) فتنظيم المعطى اللغوي قد يُسّرَ كثيرا بالتقاء العاملين. و يمكننا هنا –بالرجوع إلى سيكولوجية– الشكل أن نتحدث عن "الأشكال القوية" في جميع الحالات التي يعمل فيها عاملان بنائيان في اتجاه واحد و عن "الأشكال الضعيفة " حال عملها في اتجاهين مختلفين"[1] .

و يرى كوهين أن الوقفات الإيقاعية مع الوقفات الدلالية هو من سمات النثر لا الشعر، وأن الشعر يتميز غالبا بالوقفات التي لا علاقة لها بنهاية الدلالة، كحال الوقف الذي يفصل الإسم عن النعت، و الوقف الذي يفصل أداة التعريف عن الإسم المعرّف.

و يبدو أن هذا الناقد قد انطلق في دراسة الوقف من منظور كتابي؛ أي من جهة أن الوقف متعلق بالنقطة، و الفاصلة و البياض، لكنه ليس من الممكن أبدا – في اعتقادي – رصد الخاصيات الأساسية للوقف دون الإطلاع على علاقته بالنطق أساسا لأن الوقف لا يدل على انتهاء المقطع الدلالي بقدر ما سيدل على الحالة النفسية للشاعر الحديث، أي الذي لا يعتني بالنقطة و لا بالفاصلة كما أشار إلى ذلك كوهين بنفسه، بل إن الوقف عند الشاعر الحديث حالة نفسية تحدد نهايات على المستوى التلفظي و بدايات أيضا، إشعارا بما يُفْرَضُ على التعبير من حزن و سرور، غضب و طرب، و تبعا لذلك، فقد استهجن الناقد المغربي عبد الله راجع صيغة الوقفة المنتهية ببياض، حيث وضع مكانها الجملة الشعرية[2] .

و لعل شعرية الخطاب أثناء الإنشاد تتوقف على عامل الوقف بشكل خاص، فهو الذي يستعيد خلاله الشاعر أنفاسه، و يلفظها مرة أخرى من خلال الزفير، ولأهميتها يقول جون كوهين :

"... حتى إن لم تكن الوقفة ضرورية لتمفصل الخطاب فإنها تمدّه، لا ريب، بدعم إيجابي، فلا شك أن تفكك نسق الوقفة، يؤدي إلى تفكك نسق الخطاب الشعري تفكيكا و إن كان محدودا فهو واقع، فكأن هذا هو الهدف الذي يسعى إليه الشاعر سواء كان واعيا بذلك أو غير واع"[3] .

5.3.2.1 كيف ينشأ توازي الوقف؟

تتفاعل الوقفة مع باقي العناصر المكونة للنص كالوزن، التنغيم، و هي تساهم إلى صفّهم في إضفاء شعرية معينة على المستوى التلفظي، غير أنها مع ذلك تخضع لمجموعة

---

(1) م ن. ص 56

(2) أحمد المعداوي البنية الإيقاعية الديدة للشعر العربي ص 55

(3) جون كوهين بنية اللغة الشعرية ص 72

فالوقف ينتج عادة من الانتهاء عند المقطع الأخير المنتهي بصائت طويل، أما الوقف القصير فهو ما ينتج من التوقف عند المقطع الأخير بصائت قصير .

ينشأ التوازي في نوع هذه الوقفةعموما من التساوي الذي يقف على قدمي المفصل والدلالة أو السكوت والمعنى. وتتنوع الدلالة بين الهدوء والإضطراب على حسب تنوع الوقف بين القصيرو الطويل.

-وقفة البياض :

إذا كانت الوقفة الشعرية تتحدد عن طريق السمع،فإن وقفة البياض تتحدد من خلال الكتابة أو فضاء الصفحة، وهي وقفة بصرية تؤدي إلى وقفة سمعية، يقول محمد بنيس : إن "وقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السمعي في إيقاع النص "[1] .

وتتحدد وقفة البياض ضمن عزل الكتابة عن الكلام أوالمشافهة، حيث تتحقق وقفة البياض بدافع الكتابة،وهو تحقق لا يعطي لإالقاء شعريته المطلوبة،بقدرما يعطيها للكتابة. ولكن مهما يكن فإن الوقفة سواء كانت عن بياض أو عن القوانين الأخرى المذكورة فإن جوهرها السمعي هوالذي يحيلها على تأدية دورها في إضفاء شعرية الالقاء بامتياز.

الوقفة الجمالية :

و هي التي غالبا ما تحاول أن تغطي نقصا زمنيا أو فراغا في الإيقاع المستعمل أثناء الانشاد. فعملية التعويض لا تقتصر على الإطالة و إنما على التوقف في ثنايا السطر الشعري لاستدراك تفعيلة ناقصة أو بناء توازٍ قويٍّ يتوحد من خلاله زمنا النطق بين السطرين.

يقول د.ابراهيم أنيس: " إنَّ هناك عملية شعرية يقوم بها المرء حين انشاد الشعر يسميها المحدثون عملية التعويض، و ذلك بأن المقطع المتوسط إذا أصبح قصيراً عوض المنشد عن مثل هذا النقص على تفاهته بإطالة مقطع آخر مجاور له، ليتحّد زمن النطق بجميع الأشطر في القصيدة."[2]

و إذا احتوى هذا التعويض دلالةً ما، فإنه يصبح من الضروري الإلتزام به، خصوصاً إذا حقق التوازي و أبدع فيه.

---

[1] محمد بنيس – الشعر العربي الحديث – ج3 ص127-ص 128 .

[2] د. ابراهيم أنيس – موسيقى الشعر – ص 110

و فضلاً عن التعويض، فإن للصمت صوتٌ خاص أو هو نوع من الكلام يمتنع عن إبداء طاقة التلفظ، و هو بذلك يمنح إيقاعا خاصا يكون لحظة الإنشاد الشعري وسيلةً غايتها التأثير فنيا في السامعين[1] .

4.2.3. الوزن:

1.4.2.3. لقد أخذ الوزن من النقاد القدامى و المحدثين جانبا بالغا من الاهتمام بالدراسات الشعرية لكونه يمثل البنية الانتظامية التي تحقق للشعر سياقه الجوهري المتمثل في الموسيقى، و قد عرض بعض النقاد القدامى عن النظام العروضي الذي يشكل قاعدة مقننة للنظم الشّعري، و نظروا إلى الوزن الشعري بكونه عبارة عن تساويات زمنية و توازيات في أجزاء النطق الشعري، فعند الفارابي وابن سينا، يعتبر الشعر كلاما مؤلفا من أقوال موزونة متساوية في زمن النطق.

يقول الفارابي: " قوام الشعر و جوهره ... أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية "[2] .

أما ابن سينا فيقول : " إن الشعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخرى"[3] .

ويبدو أن النقاد لم يلتفتوا إلى الجوهر العروضي للقصيدة المتمثل في أن الوزن ما هو سوى تساو في زمن النطق إلا في المراحل المتأخرة من الدراسات النقدية، و يعود ذلك فيما أعتقد إلى حداثة التأسيس المعرفي المتمثل في التناسب[4] ، بينما لم يكن لهم أن يطرقوا باب هذا التعريف، و القصيدة لا تزال ميدانا تقنيا لعروض الخليل: و لهذا انتقل الوزن متأخراً في الثقافة الشعرية القديمة من التأسيس التقني إلى تناول فنّيٍّ لمفهوم التناسب زمنيا. يقول جابر عصفور:

---

(1) د. صابر عبد الدايم. موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ط3، 1993 مكتبة الخانجي القاهرة ص 28-27

(2) الفارابي جوامع الشعر ص 172 نقلا عن د. جابر عصفور . مفهوم الشعر ص 239

(3) ابن سينا فن الشعر ص 161 نقلا عن م ن. ص ن

(4) عُدْ إلى الصفحة رقم

إن "... التركيز على عنصر الزمن في الشعر يبرز خاصية التناسب الصوتي بين أحرف كلماته،كما يبرز الكيفية التي يتحدد بها الوزن، من حيث تساويه في مقادير زمن نطق العناصر المكونة له. و لذلك يقول حازم إن الأوزان ما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره. ويعرف الوزن على أساس فن تساوي زمن النطق، فالوزن – عنده – " هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفاقها في عدد الحركات و السكنات والترتيب "[1] ، هذه المساواة في الزمن ترجع – في نهاية الأمر– إلى التناسب، بل الأقرب إلى الدقة أن نقول إنها صورة من صوره "[2] . هذا التصور الجديد يوضح الإنتقال من عهد الإحساس بالوزن إلى عهد الإحساس بالزّمن.

و يشكل التكرار جوهر الوزن الشعري، فهو عبارة عن تعاقب زمني للحركات والسواكن ضمن تشكيل عروضي للبحر[3] ، و تتمثل جميع الأوزان بكونها أشكال تكرار تفاعيل معينة.

و لقد توزع مفهوم التعاقب على أنواع مختلفة تشمل ظاهرة التكرار، فهناك التعاقب التام المتمثل في تكرار تفعيلات تامة كالهزج، الكامل، المتقارب، و التعاقب المزدوج المتمثل في تكرار ثلاث تفاعيل كالمنسرح، والتعاقب المركب الأجوف المتمثل في تكرار تفعيلتين متماثلتين تتوسطهما تفعيلة مغايرة كالسريع.

2.4.2.1 وفي العصر الحديث و مع تغير النظام العروضي، أصبحت التفعيلة هي محور العمل الشعري عروضيا بدل البحر، و صارت الأوزان العربية تبعا لذلك ذات طبيعة زمنية متساوية أو متجاوبة خالصة تتولد من وحدات التفاعيل التي حافظت على الجوهر الزمني للوزن الشعري القديم[4] . غير أن عز الدين اسماعيل لا ينسب التفعيلة إلى ذلك الفعل الزمني و إنما إلى كونها عبارة عن نظام صوتي يتكرر ضمن الشعر يقول:

إن " التفعيلة ليست صوتا منفردا بل عددا صغيرا من الأصوات يضم بعضها إلى بعض في نسق بعينه " و أن " التفعيلة من غير شك هي النظام الصوتي الذي يقوم بتكرار

---

[1] حازم القرطاجني – منهاج البلغاء و سراج الأدباء – ص 263

[2] د. جابر عصفور مفهوم الشعر ط 2 1982 دار التنوير للطباعة و النشر بيروت لبنان ص 239

[3] م ن. ص 247

[4] محمد مندور في الميزان الجديد دار النهضة مصر ص 141

الشعر "[1] .

3.4.2.1 كيف ينشأ التوازي من الوزن:

لو بحثنا في سياق الاشتغال العروضي للنقاد المحدثين لوجدنا أن كثيرا منهم يميل إلى التفكير في كيفية تحقيق توازي التفعيلات التي انعدمت بعد العروض الخليلي، وهو توازٍ لا يتحقق بتكرار التفعيلة الواحدة من البحر الصافي كما سنرى، و إنما أيضا بإعطاء السطر الشعري حقه من التمام، و لهذا انقسم الوزن الشعري بحسب تقسيم محمد بنيس إلى قسمين،الوحدة الاختلافية للوزن – الوحدة الاتفاقية للوزن.

الوحدة الاختلافية للوزن:

تعتقد نازك الملائكة بأن خضوع الشعر الحر لوزن تختلف تفاعيله مستحيل، ولهذا فهي انتصرت لتفضيل الوحدة الوزنية في البحور الصافية[2] تقول :

" وأما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها، كالطويل و المديد و البسيط والمنسرح، فهي لاتصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها، و إنما يصبح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها أو بعضها. و أما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعرا حرا من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل "[3] .

الوحدة الاتفاقية للوزن:

انفك الوزن في الشعر العربي الحديث عن مسار القوانين التقليدية للعروض، وانطلق نحو إلغاء المكونات القديمة للوزن باستبدالها بمكونات جديدة تقوم على أساس التفعيلة. و لهذا فإنّ هذا الوزن ينقسم إلى قسمين تبعاً للتفعيلة، فهناك تفعيلة تامة و هناك تفعيلة ناقصة.

أ- الوحدة الاتفاقية التامة:

و ذلك حين تكون جميع التفعيلات تامة، فيتحقق بذلك التوازي.

الوحدة الوزنية الناقصة:

و هي تحتوي على تفعيلات ناقصة، حيث تتوزع بين بيتين (سطرين)، و هي لا تكون في هذه الحالة إلا في نهاية بيت و بداية البيت الموالي له. فلا تشمل بذلك وسط البيت

---

[1] عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية القاهرة دار الكتاب العربي للطباعة و النشر 1967 م ص 83

[2] محمد بنيس الشعر العربي الحديث ج3 ص 135

[3] نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر دار الآداب بيروت 1962 ص 66-67

الأول[1] ، فإذا كانت القصيدة من وزن المتدارك، فإن التفعيلة الناقصة تتجلى في نهاية السطر الشعري بـ (فا) وتتم في بداية البيت الثاني بـ (علن)، و قد سمت نازك الملائكة حالة نقص التفعيلة في السطر الأول واكتمالها في السطر الثاني بالتدوير، و بإمكان منشد ممتاز استدراك هذا الانقطاع بالقراءة المستمرة دون التوقف عند السطر المعني بالتدوير.

و بأي حال من الأحوال، فإن التوازي لا يتجلى في الوزن إلا من خلال التفعيلة المنسجمة، و لا يمكنه أن يظهر إلا من خلال الانشاد، و لهذا اطلق محمد مفتاح على هذا النوع من التوازي مصطلح شبه التوازي الخفي للوزن لأنه لا يظهر للعيان، بينما يسمع ويميز بالآذان[2] . لهذا يرى محمد مفتاح أن التوازي يرتبط بانسجام التفعيلة بقوله:

" ... إن البحر يضمن توازيا شاملا غير منظور بإعتبار أنّ القصيدة الشعرية تخضع للتفعيلة المنسجمة ، كما أن للبحر بعض الدور في اختيار كلمات معجمية ذات أوزان صرفية خاصة مما يكون له تأثير في التوازنات الصرفية و التركيبية و الدلالية "[3] .

من هنا ينشأ التوازي بناءً على الإنسجام المتوفر في المتوالية العروضية، و في سلسلة الاختيارات الممكنة على المتوالية اللغوية، و لهذا فإن علاقة التوازي – التناسب تعود لتحقق ارتباطها و توثّقهُ من جديد ضمن عالم الوزن و العروض.

5.2.1 الايقاع:

1.5.2.1 يختلط مفهوم الايقاع ومفهوم الوزن اختلاطا يكاد يدمج أحدهما في الآخر ليصيرا كتلة بمفهوم واحد، و لكن النقاد القدامى و المحدثين تفطنوا إلى هذه الصلة و إلى امكانيات الخلط و احتمالات الوقوع في الخطأ من خلال التفريق بين الإيقاع و الوزن.

فابن فارس يرى "... أنه لا فرق بين صناعة العروض و صناعة الايقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم و صناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة "[4]

2.5.2.1 و عمل الدارسون المحدثون على التفريق بين الوزن و الايقاع، فيرى الشكلانيون أن الايقاع مفهوم اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانيةالتي تساهم في البناء الشعري[5] ،

---

(1) محمد بنيس الشعر العربي الحديث ج3 ص 130

(2) محمد مفتاح التشابه و الاختلاف ص 107

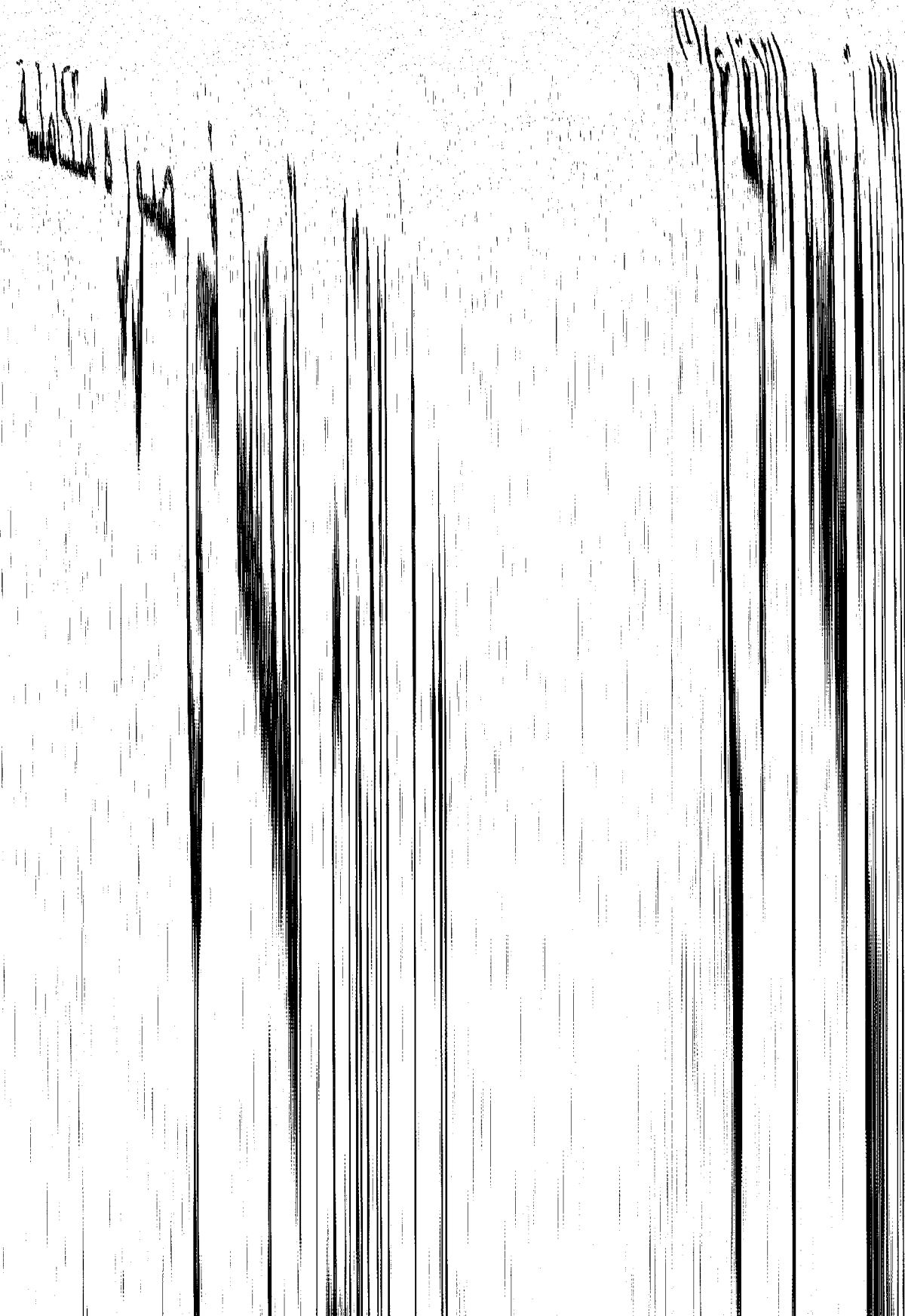
(3) م ن . ص 108

(4) ابن فارس الصاجي ص 230

(5) توماشفسكي مشكلة الايقاع الشعري الفكر الأدبي كراسة 2 1922 نقلا عن نظرية المنهج الشكلي. مجموعة من الكتاب الشكلانيين ص 55.

بينما ليست بامكان الوزن الإمتثال للخصائص اللسانية لبنية اللغة الشعرية، و ذلك لأن الايقاع فقد صفته المجردة، و أصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشّعر، أي الجملة، بعد أن صارت الأبينة

التركيبية للشعر قارة و مرتبطة بالايقاع، وبعد أن تنازلت عن الوزن تتراجع إلى المرتبة



2.3.5.2.1 أما إذا ارتبط الايقاع بالمفهوم النفسي كما هو الشأن عند ريتشاردز[1] وإزراباوند[2] ، فإن التوازي في هذه الحالة يصبح متعلقاً بظاهرة الهيمنة التي تخلق في نفسية المتلقي عادة إنتظار ايقاع معين. و هو الإيقاع المتولد من تكرار ضمن النسق العام للعمل الشعري يقول أو. بريك:

" إن الأنساق الإيقاعية تساهم بدرجات مختلفة في خلق الانطباع الجمالي: فهذا النسق أو ذاك يمكن أن يهيمن في أعمال مختلفة، و هذه الوسيلة أو تلك يمكن أن تسند إليها مهمة " الظّاهرة المهيمنة "[3] . و هذا الاسناد هو الذي يعطي للإيقاع والهيمنة دفعا قويا نحو تحقيق جمالية تتكون بشكل خالص ضمن ظاهرة تدعى الشعرية.

و مهما يكن ، فإن التكرار كعامل لتنظيم التوازي و إبداع التناسب يستمر في خلق حالة جمالية خاصة أثناء الانشاد، و لا تظهر و لا تتجلى إلاّ في الشعر دون النثر.

---

[1] ريتشاردز: " إن هذا النسيج من التوقعات و الاشباعات و الاختلاجات و المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع لا يجعل الإيقاع شيئا ذاتيا في الكلام بقدر ما هو نشاط نفسي يطبع المتلقي " -موسقى الشعر العربي – محمد شكري عياد .ص 157.

[2] يعتقد ازرباوند أن " كل انفعال وكل تطور انفعالي له عبارة لا لون لها، عبارة ايقاعية تعبر عنه " محمد شكري عياد م ن. ص ن.

[3] مجموعة الشكلانيين الروس نظرية المنهج الشكلي ص55

الفصل الرابع

شعريـــة الإلقـاء

تظهر في قولها : " هلمّي معي من لبنان يا عروس معي من لبنان. انظري من رأس أمانة من رأس شنير وحرمون من خدور الأسود من جبال النمور.قد سبيتِ قلبي يا أختي العروس قد سبيتِ قلبي بإحدى عينيك بقلادةٍ واحدةٍ من عنُقكِ . ما أحسن حبكِ يا أختي العروس كم محبّتكِ أطيب من الخمر وكم رائحة أدهانك أطيب من كل الأطياب "[1] .

ففي هذا المقطع إطناب غزير لا فائدة منه.

الوصف:

وغالبا ما يكون الوصف ناتجا عن أسئلة الجنود والأصحاب والنّاس عن صفة المحبوب.راجع مثلا السّطر العاشر إلى غاية السّطر السّادس من الأصحاح الخامس[2] .

العطف:

وتبدو هذه الخاصية الشفاهية متجلية في الأصحاح السابع، السطر الخامس إلى غاية السطر التاسع .[3]

التخاطب:

كلّ ما هو في السّفر عبارة عن تخاطبات متبادلة.

- " أيتها الجالسة في الجنات الأصحاب يسمعون صوتك فأسمعيني.

- أهرب يا حبيبي وكن كالظبي أو كغفر الأيائل على جبال الأطياب.[4]

1.1.1 الغنائية الأصلية لنشيد الأنشاد:

لسفر نشيد الأنشاد غنائية متميّزة ناشئة من الحالات الحميمية المتبادلة بين العاشق والمعشوقة، وهي حالات تتمثل في لقاءات الطرفين وفي فراقهما، حيث يفضي كل واحد منهما إلى الآخر – أو نفسه، ما يجول في خاطره من الأوصاف الحسنة، والتعابير الرائقة

---

[1] م ن. السطر الثامن إلى العاشر من الأصحاح الرابع.

[2] " حبيبي أبيضُ و أحمر. معلم بين ربوة. رأسه ذهب إبريز. قصصه مسترسلة حالكة كالغراب. عيناه كالحمام على مجاري المياه مغسولتان باللبن جالستان في وقبيهما . خداه كخميلة الطيب وأتلام رياحين ذكية . شفتاه سوسن تقطران مرًّا مائعا. يداه حلقتان من ذهب مرصعتان بالزبرجد. بطنه عاج أبيض مغلفٌ بالياقوت الأزرق.ساقاه عمودا رخام مؤسستان على قاعدتين من إبريز. طلعته كلبنان. فتى كالأرز. حلقه حلاوة وكله مشتهيات. هذا حبيبي وهذا خليلي يا بنات أورشليم."

[3] رأسك عليك مثل الكرمل وشعر رأسك كأرجوان . ملك قد أسر بالخصل. ما أجملك وما أحلاك أيتها الحبيبة باللّذات. قامتك هذه شبيهة بالنخلة وثدياك بالعناقيد. قلت إني أصعد إلى النخلة وأمسك بعدوقها. وتكون ثدياك كعناقيد الكرم ورائحة أنفك كالتفاح وحنكك كأجود الخمر –لحبيبي السائغة المرقرقة السائحة على شفاه النّائمين.

[4] السطر 13-14 من الأصحاح الثامن سفر نشيد الأنشاد.

والألفاظ الجميلة، وتنشأ رومانسية مثيرة في التخاطب الجاري بينهما، خصوصا في توظيف ألوان شتى من الطبيعة.

2.1.1. البنية السردية للسّفر:

تتطبع القصة في السّفر بخاصية البحث و التساؤل، فهي من بدايتها إلى غاية نهايتها، عبارة عن بحث متواصل و تساؤل مستمر للعاشقين.

وخلاصة القصّة، أن امرأة تدعى شولمّيث تخرج في طلب عاشقها، و تكون محتارة كيف تجده لا سيما وأنها معدومة المعرفة عند أصحابه المقربين، لكن صوت العاشق يناديها بأن تتجه نحو المروج حيث مساكن الرعاة و مربض الغنم، فيلتقيان و يتبادلان المجاملات (15-16 والأصحاح الأول).

و تشرع العاشقة في وصف نفسها ابتداءً من الأصحاح الثاني، بينما يأتي حبيبها ويناديها من خلف حائطها، بأن الشتاء مضى، والحياة أزهرت. فتخرج معه إثر ذلك نحو مروج السوسن حيث تكون كراعية لهُ، لكنه يتحول عنها و يذهب.

الأصحاح الثالث: و في الليل، وبين شوارع المدينةوأزقة أسواقها، تخرج العاشقة مرّة أخرى في البحث عن العاشق مرّة أخرى في البحث عن العاشق، فتمسكه و تدخله غرفتها.

الأصحاح 4: و تبدأ لحظات التغني والغزل، و يدعوها أثناء ذلك إلى مغادرة لبنان والذهاب معه إلى الجنّة، يقول:

" هلّمي معي من لبنان يا عروس معي من لبنان (...) ليأت حبيبي إلى الجنة و يأكل ثَمَرَهُ النّفيس".

الأصحاح 5 – 6: و بعد أن ينزل الجنة، يعود العاشق إلى عشيقته، و يدعوها إلى فتح الباب بقوله: "افتحي لي يا حبيبتي"، ففتحت له، لكنه تحول عنها و عبر، فخرجت في طلبه، غير أن حرّاس المدينة أوسعوها ضرباً و جرّحوها. و إثر ذلك الحدث، سألتها بنات أورشليم "من حبيبك؟"، فغنّت بحبيبها الذي تعلم أنّه نزل إلى جنتّه ليرعى هناك و يجمع السوسن، وهكذا تبعته. إلى أن نزلت هي أيضا الجنة، و لم تلبث قليلاً حتّى سمعت صوتا ينادي : " ارجعي ارجعي، فننظر إليك".

الأصحاح 7: رجعت العاشقة، هابطة، ونادت عشيقها للخروج نحو الحقل، حيث تزوّجا هناك، و انتقلا إلى الجنة للأبد.

تمتاز البنية السردية لسفر نشيد الأنشاد بكثرة الأسئلة، حيث يدعو التباعد الحادث بين شخصيتي القصة، إلى التساؤل، و التردد، ففي هذا الأخير، ينغمس العاشق كلية، في عملية

النزول من الجنة تارة و الصعود إليها، بينما تستغرق العاشقة طيلة يومها و ليلها في الذهاب والإياب بحثا عنه، أما التساؤل، فإنه يتجلى بالخوف، وتنتاب الحيرةُ فيه أحاسيسَ الشخصياتِ، ونجد ذلك مثلاً في قول العاشقة " لماذا أنا كمقنعةٍ عند أصحابك "[1] أو" أين ترعى أين تربض عندالظهيرة.

ولا ترمي الأسئلة بثقلها على ذهن العاشقة وقلبها، بل تسكن العاشق أيضا، يقول :" من هي المشرفة مثل الصباح جميلة كالقمر طاهرة كالشمس مرهبة كجيش بألوية "، ولنساء أورشليم أيضا حيرة عليها، تخلعها على ملامحها المرتابة بطرحها السؤال التالي على العاشقة:

"أين ذهب حبيبك أيّتها الجميلة بين النساء ، أين توجّه حبيبك فنطلبه معك "[1]

إن هذه المجموعة من التساؤلات تفضي بنا إلى نتائج جد مهمة وهي:

أن سفر نشيد الأنشاد ما هو في الواقع إلا بحث جاد عن شيء مفقودٍ[2] استعملت فيه صيغ الطّلب والأمر. وهي صيغ تمتاز برفع الصوت أثناء الخروج والبحث [3]، ولعل هذا ما يذكّرنا بالمعنى المعجمي لكلمة النّشيد أي رفع الصّوت [4]. إن هذا السّفر نشيد بمعناه المعجمي،ونشيد بمعناه الجمالي لا سيما وأن التوراة غالبا ما يتم إنشاؤه جماعيا.

وأما النتيجة الثانية وهي بنيوية، فإن هذا السّفر يحتوي على حوار نتج عن تبادل الأسئلة، ويبقى اليقين عالقا هنا بكون الآلية المستخدمة هي آلية التخاطب التي تفترض المخاطِب والمخاطَب وتشترط في مباشرتها عملية المشافهة. وبالتالي عملية توجيه الغناء و إستقباله.

وتبرز ضمن البنية السردية ثنائياتٌ تشكل محور القصة وهي: الأرض- الجنة، العاشق والعاشقة، اللقاء والفراق، الصعود والنزول- الذّهاب والإياب- الأصحاب والبنات- ويمكن تمثيلها بيانيا بالشكل الآتي :

---

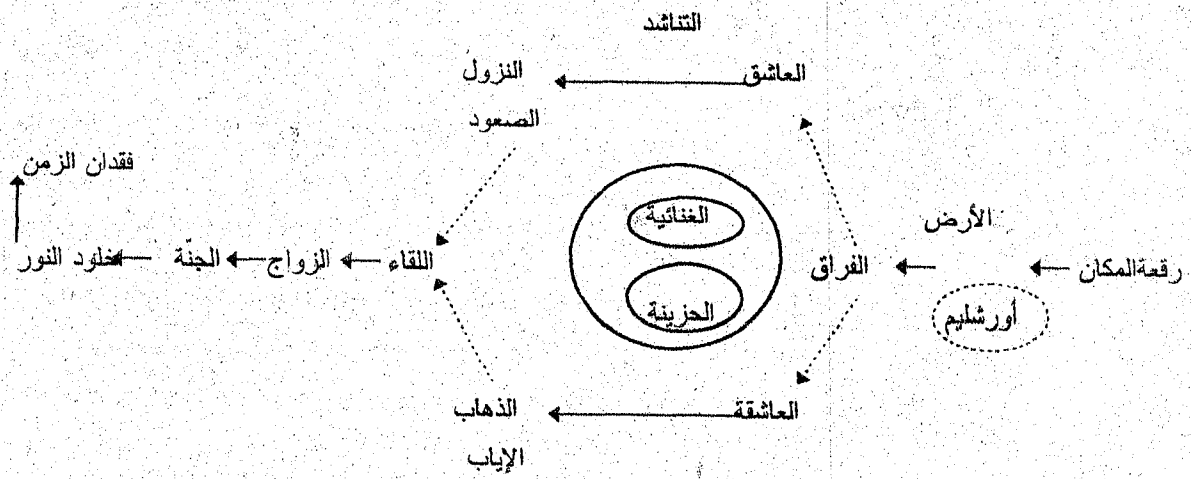
[1] السطر7 الأصحاح الأول

[1] السطر الأول الأصحاح السادس.

[2] يقول السفر: " إني اقوم وأطوف في المدينة، في الأسواق وفي الشوارع وأطلب من تحبّه نفسي، طلبته فما وجدته " 1-2 .الأصحاح الثالث.

[3] يقول السفر: " اخرجي على آثار الغنم وارعي جداءك عند مساكن الرّعاة "

[4] راجع الانشاد الأولي في الفصل الاول.



فبداية القصة تنطلق من مكان الأرض أورشليم حيث يفترق العاشق والعاشقة ويبحثان عن بعضهما البعض، وحين يلتقيان يتزوجان، ويصعدان إلى الجنة حيث الخلود النوراني، وضمن عملية البحث تنبجس غنائية حزينة تخلّد الحب.

2.1. الغنائية والتناص:

1.2.1 يتجاوز النص من المنظور التفكيكي والبنيوي أو من منظور دراسي النّص الحديث حدود الأجناس الأدبية وحدود التّاريخ والمكان، فهو عبارة عن حالة تناسخيّة لنصوص مختلفة لا تنطوي على أحاديّة في الجنس، الزّمان، المكان، وإنما تنثني أكثر على مركزية مشعّة مرّة وعلى تبعثر لا يمنح على الأقل سوى بعض من ذاكرته مرّة أخرى .

وقد تم الإصطلاح على هذه الظاهرة بالتناص الذي هو في الأصل تحويل أو إقتطاع من نص إلىآخر .[1]

[1] د.رجاء عيد. القول الشعري ص 225.

ويشكل نص محمود درويش " يطير الحمام " ميدان تناص لمجموعة من الخطابات القديمة، من بينها النص التوراتي الذي يعتبر نصّا مركزيا أتاح توظيفا خطابيا معرفيّا من نوع آخر للنّص، وهو التّوظيف المتعلّق بعلاقة التّجاذب الوطنيّة بين الإنسان والأرض.

وتنبثق الغنائية عبر هذا التّناص من خلال التّوظيف الإيقاعي والمشهدي في بعض الأحايين، والذي لا يمكن توقيفهما أو تحديد هويتهما إلاّ بعد تجلّيهما في النّص المستقبِل، يقول محمّد بنيس:

" يكوّن التّجاوب بين الغنائيّات العربيّة في النص الشّعريّ، ومنه المعاصر تداخلا نصيّا، يمرّ بدوره عبر إيقاع الذّات الكاتبة المؤرخ للكتابة والكاتب معا، أي أنّ الجنس وهو" يمارس اختيارا، ويثبت نموذجا للعالم، كما قال باختين، لا يتمتّع عن حمل أثر الذّات الكاتبة، المتعدّدة واللاّنهائية؛ بما هي ذات عربية، وتكون الغنائية بهذا المعنى متحققة عبر التّداخل النّصي، ومحققة بذلك دوام تذكّر الماضي".[2]

2.2.1. الغنائية المقتبسة ليطير الحمام:

و يمكن أن نقتصر ههنا على ما تم اقتباسه من نشيد الأنشاد و الذي أضفى على قصيدة يطير الحمام غنائية متميزة ابتدأت بمعاناة الأنا، وانتهت بموت الطرفين الأنا-الأنت.

[2] محمّد بنّيس . الشّعر العربي الحديث بنياتها وإبدالاتها ج 4 ص47-48

يطير الحمام

1- ونحن لنا حين يدخل ظل إلىظله

2- أنا لحبيبي أنا

وحبيبي لنجمته الشاردة

3- تشعل في أذني البراري

4- - تتركني في طريق الهواء إليك

5- تعالي تعالي ولا تقفي، آه من خطوة واقفة

6- فحكي دمي كي تنام الفرسْ

7- حبيبي، تطير إناث الطيور إليك.

8- فخذني أنا زوجةً، أو نفس

9- حبيبي سأبقى ليكبر فستق صدري لديك سلامةً

10- ويجتثني من خطاك الفرس

نفسي.

نشيد الأنشاد

1- تحتَ ظلّه اشتهيت أن أجلس[1]

2- حبيبي لي وأنا له الراعي بين السّوسن[2]

- أنا لحبيبي وحبيبي لي.[3]

3- من هذه الطالعة من البرّية مستندة على حبيبها.[4]

4- هبّي على جنتي فتقطر أطيابها، ليأت حبيبي

إلى جنته و يأكل ثمره النفيس.[5]

5- هلمي معي من لبنان[6]

- قومي يا حبيبتي وتعالي[7]

- تعال يا حبيبتي لنخرج إلىالحقل[8] و لنبت في العرى.

6- لقد شبهتك يا حبيبتي بفرس في مركبات فرعون.[9]

7- أين حبيبك فنطلبه معك.[10]

8- اجعلني كخاتم على قلبك.[11]

9- أنا سور وثدياي كبرجين،[12] حينئذ كنت في عينه كواجدة

10- وجدني الحرس الطائف في المدينة فقلت أرأيتم من تحبه

فما جاوزتهم إلا قليلاً حتى وجدت من تحبه نفسي.[13]

- وجدني الحرس الطائف في المدينة، ضربوني جرحوني.[14]

---

[1] الأصحاح الثاني السطر 3.

[2] الأصحاح الثاني السطر 16.

[3] الأصحاح السادس السطر 3.

[4] الأصحاح الثامن السطر 5.

[5] الأصحاح الرابع السطر 16.

[6] الأصحاح الرابع السطر 8.

[7] الأصحاح الثاني السطر 10.

[8] الأصحاح السابع السطر 11.

[9] الأصحاح الأول السطر 9.

[10] الأصحاح السادس السطر 1.

[11] الأصحاح الثامن السطر 6.

[12] الأصحاح الثامن السطر 8.

[13] الأصحاح الثالث السطر 4.3.

[14] الأصحاح الخامس السطر 7.

3.1. الشفاهية الثانوية للخطاب الشعري:

بما أن نص محمود درويش هو متقاطع بشكل مقصود مع نص سفر نشيد الأنشاد، فإنه سيسترق منه شفاهيته، زيادة على ذلك، فإن أي خطاب شعري يشتمل على خصوصيات شفاهية و لكنها ثانوية.

1.3.1. خصائص الشّفاهية الثانوية:

- التكرار: يتجلّى في اللازمة و الضمائر المتكلمة:

يطير الحمام – يحط الحمام.

- العطف: يظهر في قوله:

" ونحن لنا ... وأنت الختام"

- التخاطب: يُشكّلُ مسار القصيدة كلها، حيث يخاطب العاشق عشيقته و العكس أيضا، يقول مثلا:

حبيبي أخاف سكوت يديك

فحكّ دمي كي تنام الفرَسْ

- الوصف: و يتجلّى ذلك من خلال وصف حالات التجاذب الكائنة بين الطرفين.

2.3.1. الغنائية الحديثة و انتقال الشفاهية:

ليست عملية التناص وحدها من عملت على انتقال الشفاهية القديمة إلى حقل النص الشعري " يطير الحمام" [الكتابي]، وإنما ساهمت الغنائية بشكل أكبر في تحقيق هذا الواقع، لكونها ظاهرة شفاهية بالدرجة الأولى، أو جنس أدبي منحدر من الشفاهية الجمالية (أرسطو).

و إلى غاية الآن لم تتخلص الكتابة الجديدة من بقايا الشفوية الأولى خصوصاً في النصوص الغنائية يقول محمد بنيس:

" إن "الكتابة الجديدة" التي مارسها أدونيس بأناقة متمرّدة ونظّر لها، وهي الطرف الأقصى لحداثة شعرنا في هذا العصر، مشعةٌ بالشفوية، وخصيصتها الانشادية ذات صرح مكين تعضده استعارة مشعشعة".[1]

وبناءً على الشفوية المتبقاة في الكتابة الحديثة، فإن النص الدرويشي ليس استعادة للشفاهية الأولية عبر الاستعانة بالغنائية فقط، و إنما هو شفاهي كذلك لكونه يتناص مع نص

---

[1] محمد بنيس الشعر العربي الحديث ج 4 . ص 46.

شفاهي أولي ولكونه ينتمي إلى مرحلة لا تزال تحتفظ بهذه الشفوية ، ليصبح بذلك ذا سمة تختص بشفاهية ثانوية.

4.1. الغنائية و الأجناس الأدبية:

1.4.1. حدّد أرسطو نظرية للأجناس الشعرية، حيث وزّعها إلى فروع تحتية بين الأصول الثلاثة الأساسية المتمثّلة في الملحمي – الغنائي – الدّرامي، فتفرعت عن الملحمي القصة القصيرة، والرواية، وعن الغنائي الأنشودة الغنائية، النشيد، الهجاء، وعن الدّرامي المأساة، الملهاة و الدراما البرجوازي، لكنّ هذا النِّظام نظريٌّ ومؤقت مبدئياً، لأن هناك فروعاً مبعثرة أنتجها تداخل الأصول الأولى .

وعلى ضوء التحديد المعرفي للأجناس الشعرية الذي قدّمه يوليوس بيترسن، يمكن أن نستنتج بأنّ النص الشعري لمحمود درويش هوعبارة عن تداخل بين المحاور الأساسية الأولى للأجناس الشعرية، حيث تشترك الغنائية و الدراما بالمماثلة المتجسدة في التعبير المباشر عن الأحاسيس و الأفكار من قبل الشاعر أو الشّخصيات ويتمثل ذلك في المقاطع الأولى.

وتشترك الغنائية أيضاًو الملحمة في الحوار الذاتي الذي يتجلّى من تساؤلات الشاعر في المقطع الثاني بقوله[1] :

أنا وحبيبي صوتان في شفةٍ واحده
أنا لحبيبي أنا ، و حبيبي لنجمته الشاردة
وندخل في الحلم. لكنه يتباطأ كي لا نراه
وحين ينام حبيبي أصحو لكي أحرس الحلم ممّا يراه
وأطرد عنه اللّيالي التي عبرت قبل أن نلتقي
وأختار أيّامنا بيدي

---

[1] – " يقوم نظامه الجنسي على مجموعة من التعريفات التي تبدومتجانسة، وهي الملحمة : السرد القائم على حوار متبادل حول فعل ما؛ و الدراما : المماثلة القائمة على حوار ذاتي حول وضعية ما ". فهذه العلاقات تمثل في شكل مثلّث، وكل زاوية من زواياه تشير إلى جنس من الأجناس الثلاثة، وأضلعه إلى السمة المشتركة بين الجنسين المتقابلين . فالمماثلة هي السمة المشتركة بين الغنائية و الدراما (ونعني بالمماثلة هنا التعبير المباشر عن الأفكار و الأحاسيس من قبل الشاعر أو الشخصيات، و الحوار الذاتي السمةالمشتركة بين الغنائية و الملحمية " و الفعل " بين الملحمة و الدراما " راجع جيرار جينيت مدخل لجامع النّص ترجمةعبد الرحمان أيوب . ط2، 1986 . دار توبقال لنشر المغرب ص 62.

كما اختار لي وردة المائده "[1]

وتتداخل الدراما ضمن خاصية الفعل مع الملحمة، وبإمكاننا منح اللازمة الشعرية (يطير الحمام- يحط الحمام) صفة الفعل المتكرر التي يتمحور حولها السرد القائم على الحوار المتبادل.

ولعل أكثر التداخلات من النوع تجسدًا بين الجنسين، المقطعين الأخيرين من القصيدة حيث ينتهي الحوار بينهما بـ (وطار الحمام). فيصير فعل الطيران إذاً المحور الأساسي للقصيدة بأكملها.

وتنشأ الغنائية بشكل أكثر فعالية في النّص، حين تبرز المعاناة الأنوية المرتبطة بالعشق ولحظات الحنين و الشوق في كامل الحوار، وإذا استبعدنا نظرية يوليوس بيترسن، محافظين على المفهوم العام للغنائية بكونها تختص بالأحاسيس، أو كما قال جيرارجينيت إن الأحاسيس مادة الشعر الغنائي، أي موضوعه الأساسي[2] ، وحصرنا الدراسة في مجال الغنائية العربية بالتحديد

(القديمة) فإن هذه الوضعية تنسجم وفق تحديد جمال الدّين بن شيخ للغنائية العربية بقوله : " تعبر الغنائية عن نفسها بمستويات ثلاث، هي الحب و الطبيعة و المزايا الإنسانية، ولكنها تكمن بدرجة أقل في تناول الأغراض المستهلكة بطرائق مبتذلة مما هي عليه في بنيات القصيدة في تركيب البيت ثم بالأخص في طبيعة اللّغة ".[3]

2.4.1. الغنائية والحوارية:

وإذا كان مفهوم الحوار يعتبر بمثابة شبكة من تداخل الغنائية والملحمة عند يوليوس، فإن الحوارية تصبح عند باختين ظاهرة ملازمة لكل خطاب [4] ، إلا أنها خافتة بطريقة إعتيادية في الخطاب الشعري ، لكنها تصبح أحد المظاهر الأساسية للأسلوب النثري لا سيما الرواية .

---

(1) محمود درويش حصار لمدائح البحر ص 222 .

(2) جيرار جينيت مدخل لجامع النّص ص 44.

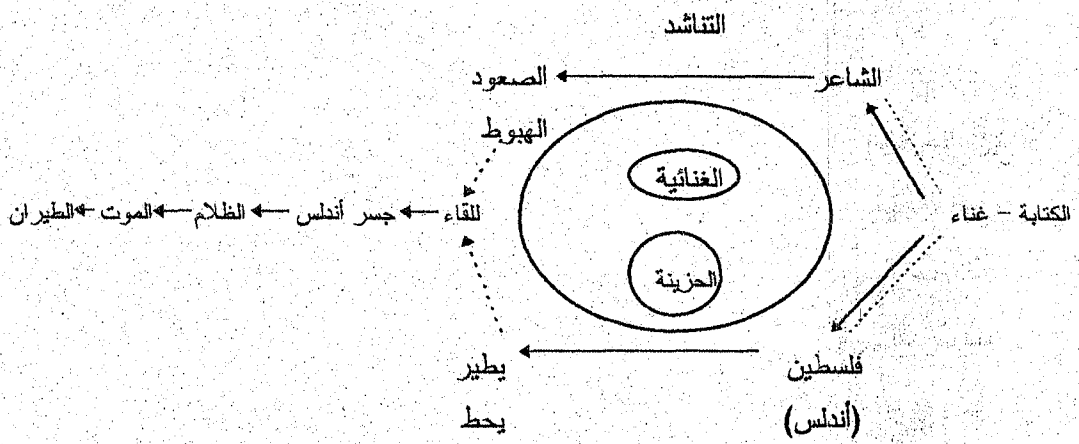
(3) Encyclopedia universalis France 1968 tome 10 p 209 . نقلا عن محمود بنيس الشعر العربي الحديث ج 4 ص 43.

(4) مع العلم بأن الغنائية شكل من أشكال الخطاب .Tzenton todorov .Mikhail bakhtine le principe dialogique, op, cit . p 95-96. نقلا عن الشعر العربي الحديث ص 47.

وتمتاز غنائية القصيدة الدرويشية التي نحن بصدد دراستها مبدئيا بهذا الحوار الذي يصبح جزءًا من الموضوع الجمالي للقصيدة ، ويزيد من مزايا الرابطة الإنسانية بين الإنسان - الأرض ثراءً غنائيًا يخصّب به خطاب العاشق (الشاعر) والعاشقة (فلسطين) ويحيله الى حقلٍ مزدهرٍ بمُختلف التآويل والرؤى.

ولعل عنصر الحوارية هوما يؤكد حقيقة التناص الواقع بين النّص الشعري ونص نشيد الإنشاد الذي يمتاز بالسّردية والحوار، إلا أن الشّاعر لم يحافظ على نسق القصّة التوراتية، بل غيّر في تفاصيلها، إذ عرض عن مكان مجريات الأحداث (القدس) أو (أورشليم) وحوّله إلى محاورة عاشقة، بينما حلّ الجسر المؤدي إلى الأندلس محل أورشليم. وهو ما يفسّر حقيقة حنين الشاعر إلى شرقه و غربه المفقودين، ونزول الظلام على جسره المتوسّط بينهما إنذارًا بإنتهاء النزق العربي الثائر، يومئ أكثر بأن اللّيل قد أدرك العرب في مرابض التردد أوفي مسار التناشد بالسّلام. خصوصًا وأن المقطعين الأخيرين يشيران إلى ذلك من خلال حديث كل واحد من العاشقين عن الآخر.

ويصبح التمثيل البياني لنسق القصّة بالمقارنة مع التمثيل الأول على الشكل الآتي :



نستنتج أن هناك توازيًا ما بدأ يتجلى بين النّصين، سواءً على المستوى السّردي، أو على مستوى الموضوع. وذلك من خلال عوامل كالتناص، الحوارية – الغنائية – الدّراما والشفوية – وهذه العوامل ساهمت بشكل أكبر في منح النّص الشعري لدرويش خصوصيات نص نشيد الأنشاد. إن نص يطير الحمام يتوازى مع نص نشيد الأنشاد، وهذا التوازي يأخذ معناه أكثر من موقع الصّراع اليهودي – العربي، أو موقع ضرب العدّو بأسلحته.

2. مساءلة النص لسانيا

تبحث دراستنا التجريبية في مجملها عن التوازي البنيوي، وتوازي البنيات مع المعنى؛ وهذان الشطران من بيت التناسب يمثّلان محور العمل الشّعري الذي نحن بصدد اكتناه خصوصياته البنيوية، وأكثر من ذلك، يمثل التوازي بناءً أعمق لشعرية النّص الدّرويشي، وقد تجلى ذلك بصفة واضحة من خلال دراسة التناص بكونه آلية جسدّت أدوار القناة حين مرّرت خطاب الغنائية من ذلك إلى هذا، فكان النّص عملا عاكسًا لغنائية السّفر التوراتي ولشفويته أيضًا.

ومهما يكن، فإن عملية رصد سلسلة من التوازيات محكومة بثلاثة شروط أساسية في التطبيق :

- الإعتماد على الإستماع المتذوق والحسّاس .
- استخدام الحدس في اكتناه الخصائص .
- تطبيق قوانين التّوازي في الميدان (الحقل الشّعري بمختلف طبقاته).

1.1.2. شعريةالصّوت أوتوازي البنية الصّوتية:

1.1.1.2.إنه من الصّعب أن نجد توازيًا صوتياً دون أن يكون لذلك دافع معيّن أجبر البنية على خلق هذه الخاصية المتميّزة؛ ففي المقطع الأول من النّص الشّعري يخاطب درويش المرأة بصيغة المخاطبة (أنتِ) التي تتكرر ثلاث مرّات، إذ يمنح هذا الضمير – فضلاً عن توازياته الصيغية والصوتية – توازياً للمحاور الأفقية المترتبة نحوياً عن الضمير، بحيث أن جملة

[الذي يتعرّى أمامي] تقع في توازٍ موقعيٍّ ونحويٍّ أيضًا مع [عائلة الموج] ومع [روحي]، بينما يتوازى في الوقت نفسه كل من [الهواء] و [البداية] موقعًا، فضلاً عن توازي [البداية 1] مع [البداية 2] موقعًا وبنيةً.

ولاشك أن هذه المخاطبة وتوازياتها تعطي شعرية بالغة للإلقاء من حيث تتجه الصّيغة أكثر نحوالقاء الخطاب خارجًا، وتكراره بهذا الشكل يؤثر على الإلقاء، لا سيما وأنّ هذه الصّيغة شكل لا يُستغنى عنه ضمن أنواع التخاطب.

وفي ظل التركيز على صيغ الأمر المتكررة، والتي تصبغ المقطع بشعرية الإستبدال الموقعي النحوي، يحافظ التخاطب على استمراريته ليضمن بذلك ايقاع الجمالية الشعرية في أذن المتلقّي. ففي المقطع الثاني الذي يقول فيه الشاعر:

فنم ياحبيبي ليصعد [صوت البحار] إلى ركبتي

ونم ياحبيبي

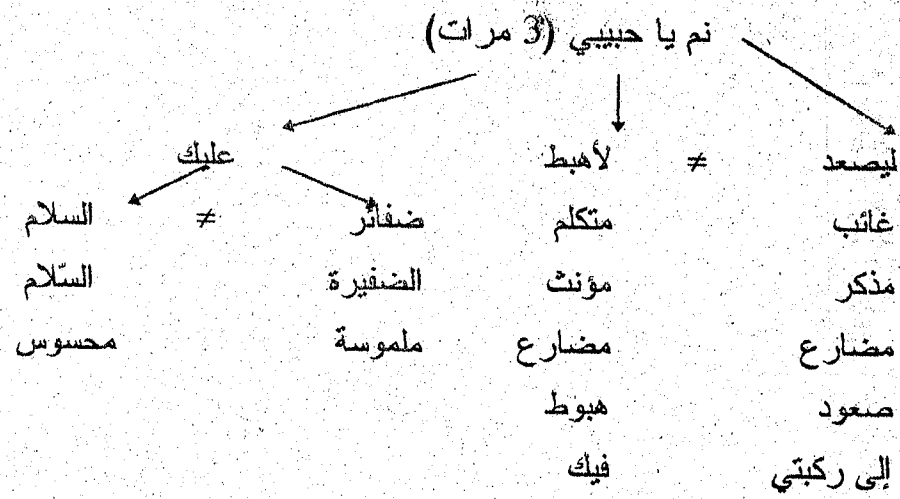
لأهبط [فيك [و أنقذ حلمك من شوكةٍ حاسده]

ونم ياحبيبي

عليك ضفائر شعري، عليك السلام

قدّم المركب الفعلي [فنم ياحبيبي] المتكرر بأصواته نفسها مجموعةً من التوازيات النحوية المنبثقة أساساً من استعداد نحو الاستبدال فكل من [يصعد] و [أهبط] المتضادتين معجماً وضميرا وجنساً، و كل من شبه الجملة المتعلّقة بهما [إلى ركبتي] و [فيك]، يأخذان شعريتهما القصوى بفضل توازيهما المترتب أساساً من توازي المركبين الفعلين [نم يا حبيبي]، ولهذا فإن الاختلافين انصهرا في أتون التشابه أو التوازي، مما اندلقت جمالية شعرية لطيفة.

أما شبه الجملة [عليك] الواقع في الموقع الاستبدالي مع [يصعد] و[يهبط]، فهو بدوره وفضلا عن تحقيقه للتوازي الأول المتمثل في المركبين الفعلين [نم يا حبيبي]، قد ساهم في التقريب بين ضفائر الشعر و السلام، ووضعهما موضع التشابه علماً بأنهما متباعدين كثيرا ومتعارضين بقسوة في الظاهر، وقد حقق إزاء هذا شعرية للنص تتجسد أكثر في التقريب بين المتباعدين. وهذا التباعد لا يكمن في ظاهرهما و إنما أيضاً في جوهرهما الملموس والمحسوس.



و إذا ما حاولنا البحث عن الحساسية الجمالية أو الشعرية البنيوية و عن سببها في المقطع الرابع، فإنها لن تتجلى أكثر من تجلّيها في الجملة التالية [فكم مرّة تستطيعين أن...] وهو مركب استفهامي يشترط حضور السامع و يفرض حالة التخاطب و الاستمرار فيها، و هو ما يزيدنا ثقة و تأكدا بأن النص إلقائي تخاطبي، و لعل مايمكن أن نستطلعه في معرض هذا الحديث، هوأنه لا يمكن العثور على توازيات المركبات إلاّ فيما له ضمن الالقاء ضلع أو جانب. و فيما له مع التخاطب دور كبير، وكأن توازيات المركّبات أو تكرارها يدعو إلى تقييد النّص بالإلقاء.

إن الحساسية ناشئةٌ بالمركّب الاستفهامي بفضل تكراره؛ وهذا التكرار هو الذي وازى بين الولادة و القتل إلى جانب توسط الروح المعلقة في عرض السّماء بينهما، يقول الشاعر:

فكم مرّة تستطيعين أن تولدي
وكم مرّةً تستطيعين أن تقتليني
وكم مرّةً تستطيعين أن تضعي في مناقير هذا الحمام عناوين روحي.

فبعيدا عن إغراءات التقريب بين المتباعدين، فإن المركبات المتوازية صوتيا و نحوياً، تخلق انسجاماً واضحا بين الولادة و القتل أثناء الأداء التلفظي، لكنها تؤدي إلى هز كفاءة السامع وإرباك تقبله الأولي، فالولادة لا تتوازى مع القتل فقط، و إنما [ولادتهاهي] هي التي تتوازى مع [قتلها إيّاه]، ووقوف هذين الفعلين على قدم المساواة إزاء المركب الفعلي أو نواة التوازي في هذا المثال، يتثبّتُ أكثر حين تضع العاشقة عناوين روحه في مناقير حمام الزّجل الذي يطير ويحط،يذهب و يعود، يكون سبباً في تواصله مرّةً، و سبباً في انعدامه عن

أسباب التواصل مرّة أخرى، إنّها لحظةٌ تتوسط الولادة والقتل وتساوي بينهما، أوهو وقت عالقٌ بين الموت الأبدي والحياة المشدودة من أوتار الأمل .

أمّا في المقطع الثالث، أين يتحدد المركب المتكرر[إلى أين تأخذني يا حبيبي]، فإننا نكاد نقول إن أنساق التوازي لم تستطع أن تشمل إلى غاية الآن سوى الصيغ التي تدل على المخاطبة، لا سيما الإستفهام، وكأن في ذلك دلالة جوهرية مفادها أن التوازي نسق خاص بالمخاطبة أو نسق مختصٌ وحده بشعرية الخطاب دون النّص .

وفي هذا المركب الإستفهامي الذي يستدعي البحث عن جواب خالصٍ متمثلٍ في مكان الذهاب، فإن العاشقة تتحول من سؤالها عن مكان الوصول إلى وصف مكان الإنطلاق، وهو وصف ينقسم إلى قسمين : وصف مكان الإقامة، ووصف الحالة المصاحبة للعاشقة، ويتوازى في هذه اللحظة بالضبط المجهول بالمعلوم، ويصير المجهول بما هو عالمٌ يعكس الخوف

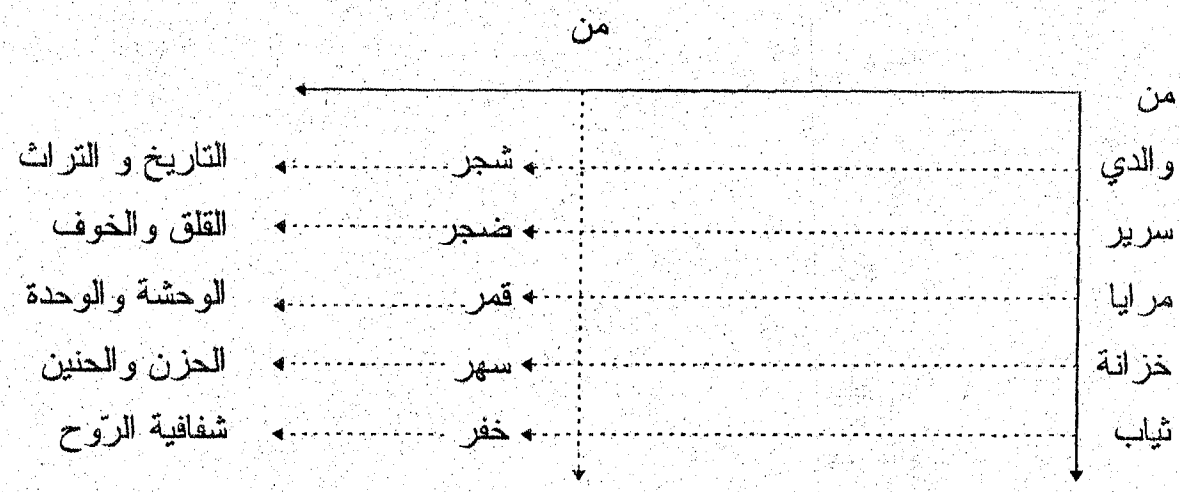
و التردد والتساؤل – عالمًا لرثاء الواقع المحسوس المعلوم المتمثل عند العاشقة بعالم الأشجار

و المرايا والأقمار؛ وهو عالم فيه ما فيه من مزايا الأرض، وعالم فيه ما فيه من سمات السماء. هذا الإنشطار يجسّد واقعًا تلجأ إليه العاشقة حزنًا، فتبلور أجزاءه بشكل يوحي بالتوازي بينهما، والذي يتموضع أساسًا من خلال سلسلة من الإستبدالات الواقعة على المحورين الأفقي والعمودي .

يقول الشاعر :

إلى أين تأخذني يا حبيبي
من والدي ومن شجري
من سريري الصغير ومن ضجري
من مراياي ومن قمري
من خزانة عُمري ومن سهري
من ثيابي ومن خفري

ويكون التمثيل البياني كالتالي :



فأما التوازي الواقع على مستوى المحور التركيبي الأفقي فمتمثل في الحصول التام والمتكرر لـ (من [...] ومن [...])، و التي يتحدد مجالها بحرفي جرٍّ و أداة عطف بينهما في باقي السطّور الشعرية، وأما التوازي الواقع على المحورين العموديين، فيتمثل في الإستبدالات الموقعية الممكنة بالمفهوم السُّوسيري ضمن عالم مَوضوعيٍّ واحد، فالوالد والسرير الصغير والمرايا وخزانة العمر والثياب، تعكس كلّها عالم البيت أو الحجرة، وأما الشجر والضّجر والقمر والسهرو الخفر، فتعكس الحالات التي تعيشها العاشقة، والعالم الخارجي للبيت كذلك .

ولا يقف التّوازي عند هذا الحدّ، بل يتعدّاه إلى التنسيق بين المكوّنات الإستبدالية للمحور العمودي الأول مع المكونات الإستبدالية للمحور العمودي الثاني، بطريقة تناظرية، أي أنه يُشابه بين قائمة من الأسماء مع قائمة من الصّفات (الأغلب الأعم)، وتنشأ ههنا علاقة معنوية أثناء التركيب، فالوالد يتراكب مع الشجر ليؤدي معاني الأصولة و التاريخ و التراث، والسرير مع الضّجر ليؤدي مضمون القلق والخوف والخصب، و المرايا مع القمر لدلالة الوحشة و الوحدة، و خزانة العمر تتراكب مع السهر دلالة على الحزن و الحنين، وتتراكب الثياب مع الخفر دلالة على شفافية الرّوح، وكل واحدة من هذه الإستبدالات الثانية تتعلق بمجاورتها أو بمناظرتها تعلّقًا شديدًا.

ومن استبدالات الموقع التي تعمل على إخراج التوازي إخراجًا باعثًا على شعرية اللغة قول الشاعر :

تعالي كثيرًا و غيبي قليلاً
تعالي قليلاً وغيبي كثيراً

إن هذا التناوب (المقابلة) في استبدال الكثير-القليل مع المركبين الفعليين "تعالي وغيبي" بطريقة عمودية يوحي بأن الشاعرقلق في نصه و متردد، فالإستبدال الذي وقع، هواستبدال موقعي وتطابقي بالمفهوم البلاغي، ولهذا الإستبدال تغيير تام في معنى السطرين الشعريين.

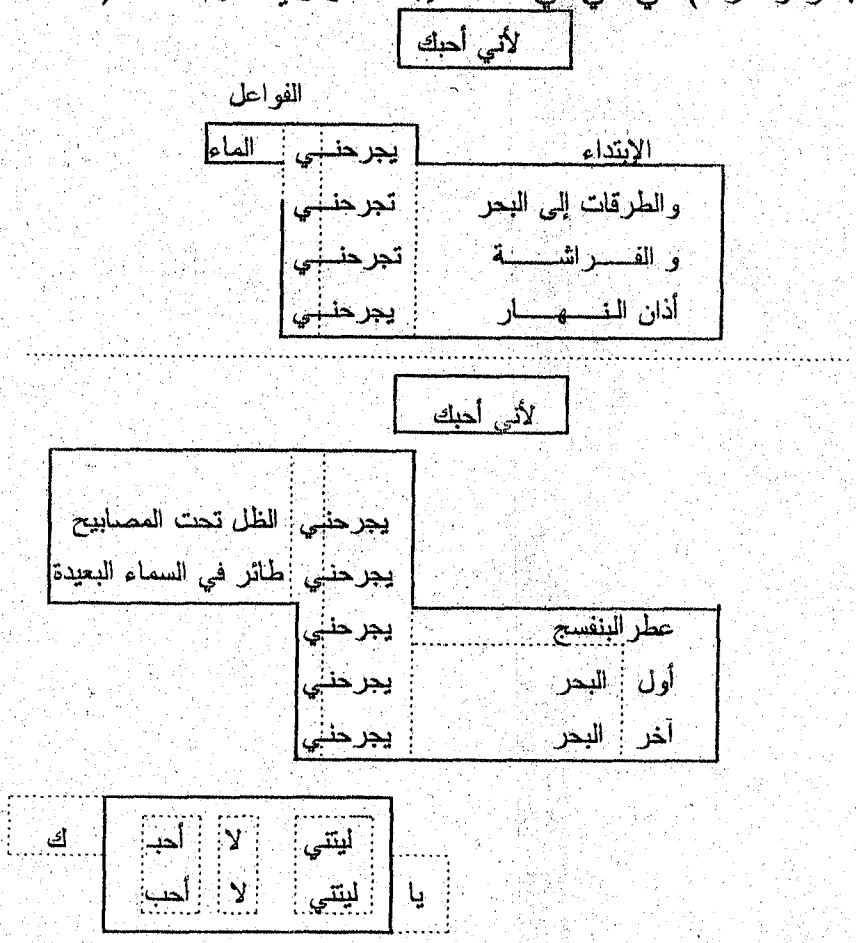
وفي المقطع السادس، تتكشف أنساق التوازي ضمن علاقات نحوية متبادلة ،حيث تتعارض مواقع الأدلة في الوقت الذي تحافظ فيه على إيقاعها وتوازيها ،يقول الشاعر:

لأني أحبك يجرحني الماء
و الطرقات الى البحر تجرحني
و الفراشة تجرحني
و آذان النهار على ضوء زنديك يجرحني
(...)
لأني أحبك يجرحني الظل تحت المصابيح يجرحني
طائرالسماء البعيدة ، عطر البنفسجي يجرحني
أول البحر يجرحني
آخر البحر يجرحني
ليتني لا أحبك
يا ليتني لاأحب

إن [يجرحني] يعد بمثابة المركب الذي يوازن طيلة المقطع بين المبتدإ و الفاعل، ويوازن بين موقعهما أيضا ،فهو يأخذ مركز المحور المتواصل في بناء المقطع الشعري، حيث يرِد مرة بعد المبتدإ (الذي هو في الأصل فاعل) و مرة أخرى قبل الفاعل .

ولو تفحصنا الواقع اللغوي أكثر ، فإننا سنكتشف بأن الفعل في حد ذاته ينطوي على تواز من خلال بنيته الصوتية و من خلال ملازمة الذات له عبر الضمير الواقع في محل مفعول به، ولهذا فإن الذات تبقى كامنة في المركز الفعلي [يجرح]، تتململ و إياه بين مضاعفات التقديم و التأخير ، وتتحول إلى طمي يغرق المكونات اللامتجانسة معجما و موقعا و إعرابا، ويصيِّرها إلى مكونات متجانسة من خلال توازي الذات والعالم الآخر

أيضا ، وهو العالم الذي انغمست فيه تلك المكونات برمتها ، فالطرقات و الماء و الفراشةو الآذان والظل وعطر البنفسج وأول البحر وآخره و طائر السماء، كلّها مكونات تجانست في عالم واحد لأداء مهمة التوازي مع الفعل والذات ، كما أن هذا الفعل عمل على توازي هذه المكونات من خلال الموقع الشكل،(فالطرقات و الفراشة و الآذان وعطر البنفسج وأول البحر وآخره)التي هي في محل الإبتداء توازي الفواعل كـ (الماء، الظل،الطائر) .



وثمة توازٍ أعلى يربط بين الجزء الأول من المقطع بالجزء الثاني، حيث تحتل جملة [لأني أحبك] رأسي الجزءين و يحتفظ الفعل والمفعول [الذات] بالمحور، و تأخذ الفواعل المرتبة الأولى لدى ورود الفعل ، و يأخذ الإبتداء المرتبة الثانية بعد ذلك، كما هو واضح في التمثيل البياني، الذي يشكل التوازي الهندسي أيضا.

إن قليلا من إمعان النظركافٍ لإزاحة الستّار عن توازٍ أكثرقوةً وفاعلية، وهو توازٍ ينشأ من استخدام مكوّنات مناخ البحر أي أن الصورة الشعرية واحدةٌ في الجزئين معًا، فهناك

الماء، والطرقات التي تؤدي إلى البحر، و الظل، والطائرالنورس، وأول البحر وآخره، وتبقىالذات إزاء هذه المكونات المكانية قطبًا يتجرَّحُ و يتألم .

وفي هذه العملية الشعرية، تتبجس علاقة خافتة بين الذات والعالم المكاني الذين لا يربط بينهما سوى التجريح والألم، وكأن في العلاقة أيضًا هذه المتوازية التي تبلور موقفًا خالصًا متمثِّلا في إتحاد الذات والآخر عبر الحزن الإنساني عامةً؛ وهذا الحزن هو المدعاة الأساسية لخلق توازٍ آخر يعيد طقوس البكاء الأولى، ويتجسد هذا في قول الشاعر :

ليتني لا أحبك

يا ليتني لا أحب

إن المركَّبين بإفتراض عدم وجود كاف المخاطبة و ياء النداء–متوازيان صوتيًا، إلا أن

هذا التوازي لا ينطوي على دلالة، فهو لا يعدو أن يكون عملية مطابقة تامةٍ بين بنيتين صوتيتين لكنه بإمكانه أن يقدم معنًى وأن يحفر وراءه مباشرةً بعد التسليم بالإفتراض، وحيث تتبع شعريةٌ وتتفتق جماليتها حين يتوجه الشّاعربالخطاب عن طريق كاف المخاطبة . وهو ما يوحي بأن الندم لا ينتاب الشاعر لكونه أحب، وإنّما ينتابه لكونه أحبَّ العاشقة – الأرض بعينها.

2.1.1.2تنبثق الشعرية أكثرمن تجربة لغوية تستقي بلاغتها من التراث، وتنتزع جمالها من تجربة الإيقاع الحديثة، والتجربتان تنغمسان بدورهما في عملية تجانس مستعدة لخلق واقعٍ من التشابهات و التناسبات، فالتكرار بما هو ظاهرة بلاغية قديمة، وصورة إيقاعية غنيّة، يضفي على الواقع اللغوي شعرية تتكثف كلّما زادت عوامل التشابه فيها كثافةً، ينطبق هذا القول على السطرالشعري القائل (المقطع الأول):

وأشبه نفسي حين أُعلق نفسي

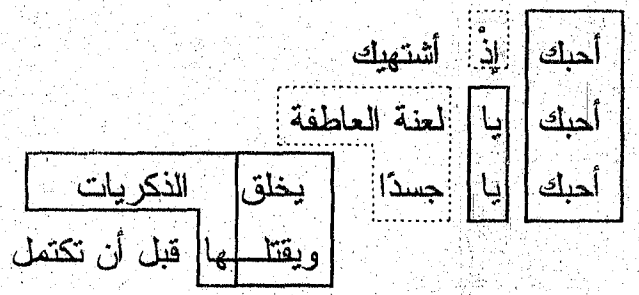
نستطيع أن نجازف بالقول، إن النص بأكمله مبنيٌّ على هذا التشابه المضموني(التركيز على الذات) و الشكلي أيضًافي هذا السطر، فالشعور بالذات يتنامى عبر كامل مراحل كتابة النص، لذا فإن التوازي يتحدد ضمنيًا من خلال ضمائرالأنا المتشابكة، وتجلّيها مثلما هو الحال في هذا السطرالشعري (المثال السابق).

إن المركب الفعلي [أُشبِهُ] يوازي المركب الفعلي [أُعلِّق] إيقاعًا وتركيزًا على الأنا، وأكثر من ذلك تتألق الذات عبر الوحدة المعجمية [نفس] المرفوقة بياء المناسبة[نفسي]. من ههنا تبرق روح التجربة الصّوفية النازعة للباطن والباحثة عن الخلاص

في التوحّد، فأماالباطن فمتمثل في إلغاء الحدود القائمة بين مكونات الآخر و الذات عبر المساس بآلامها و النفاذ إلى جوهرها بالتجريح، وأما التوحّد فمتمثل في الخلوص نهايةً إلى الإنطباق الوجودي، و التوازي اللغوي كمفهوم آخر للإنطباق يُثْبِتُ وجود الشاعر نفسه.

ويحاول الشاعرفي هذا المثال أن يتشبه بنفسه الشّاعرة، لكن ذلك لن يكون إلاّ بعد أن يعلّقها في عنان السّماء، فهناك في هذا المثال نفسان. النّفسُ الكائنة و النفس المثالية، وضمن هذا الإنقسام، تنشأ جدلية بين القبول بما هو كائن أو البحث عما يجب أن يكون، بين النفس الأرضية و النفس السماوية، بين الوطن القابع تحت وطأة الإستبداد الصهيوني وبين الوطن الحرّ المستقلِ عن تبعات العالم، (علمًا بأن الوطن هو الذّات وهو النفس الكامنة و المعلّقة). وهذه الجدلية هي ما تشكل محور العمل الشعري لدرويش، أي جدلية الذّات – الذّات – ويصبح التوازي أثناء تكرار هذه الجدلية في النّص أكثر تحققًا وتطبيقًا.

وفي المقطع الخامس يكرر الشاعر المركب الفعلي في الجملة التالية [أحبُّكِ إذْ أشتهيكِ] بأكثر من ثلاث مرّات، ويتخللها مركب فعلي من نوع آخر[أحبُّكِ يا لعنة العاطفة] و[أحبُّكِ يا جسدًا يخلق الذكريات ويقتلها قبل أن تكتمل...]. ليحافظ بذلك المقطع الشعري كله على التوازي التركيبي و الصّوتي ويظهر هذا من خلال التمثيل البياني الآتي :



فالمركب الفعلي [أحبك] يعدّ بمثابة جوهر التوازي،أماعلى صعيد التراكيب، فإن هناك سلسلة من الإستبدالات الواقعة على المورفيمات واللّيكسيمات (الوحدات المعجمية) في جميع أجزاء المقطع، فياء النداء المكررة مرتين، قد استبدلت في بداية الأمر مع إذ الشرطية. " ولعنة العاطفة " استبدلت " بالجسد "، و " يخلق " استبدلت أفقيا ب " يقتل "، و " الذكريات " استبدلت بالضمير المتصل " ها " على المحور نفسه .

فهناك إذاً جملة من الإستبدالات بمختلف الأنواع والسمات، تراكمت عبر طبقات أفقية و عمودية، و في مستويات متراوحة بين المورفيم و اللّيكسيم، وقد ساهمت في صنع توازٍ أثر على النص .

و يتجلى هذا التأثير في توازي الجسد مع لعنة العاطفة، إذ لو تقصينا حالة الجسد، فإنّه يعتبر بمثابة سجنٍ للرّوح، ومطاردٍ لعينٍ للعواطف السامية، كما أن الجسد خالق وقاتل، خالق لأنّه رمزٌ لتجسيد الرّوح وحالاتها، وقاتل لأنّه يخون صاحبه فيفرغ من جوفه الرّوح .
وقد توازى المتضادان توازيًا منح شعريةً صارخة، و لهذا يقول الشاعر :

الوجه مثل الشمس مُبْيَضٌّ ♠ و الشعر مثل الليل مسودّ

إثنان لمّا إجتمعا حسنا ♠ و الضدّ يبرز حسنه الضدُّ

فالاجتماع ههنا مقام من مقامات التوازي.

لقد وزع التوازي الجسد بين الحياة و الموت، بين الانبعاث و الأفول السرمدي، و وحّدهما مع ذاته عبر الحب، و يخلق إيقاع إعلان الحب [أحبك] نغما خاصا من تكراره حتى يكاد يوازيه المركب الفعلي [أحك جروحي بأطراف صمتك].

ويتأكد هذا التصور عبرالشعرية المتفجرة من تكرار مايشبه اللازمة، [أراك فأنجو من الموت، جسمك مرفأ]، فتَوازيها التام الذي نشأ من تكرارها مرة أخرى يؤكد أن خلاص الشاعرمن الموت كامن في حبه لجسمها المرفئي الذي تتوقف عليه الحياة، لا سيما و أن همزة الروي تجسد ذلك التوقف المصيري في الأخير.

3.1.1.2.إن جملة من الاستبدالات الممكنة لاتتحدد إلا من خلال تحديد موقع ذلك أولا، و تحديد الموقع يطرح مجموعة من الأنساق المفترضة للتوازي ضمن المحورالأفقي، غير أن المضي في تحديده سينتهي بنا إلى الدراسة النحوية، و لهذا كان من الضروري أن نستعين عن ذلك ههنا بموقع إستبدال الأصوات التي تتوسع في إطارالوحدة المعجمية، و من ثمة تصبح قادرة على تحمل طاقة فيض الشعرية بماهي مكون أساسي لمعنىالنص أيضا.

و من هنا يمكن أن نحدد تجليات التوازي في قول الشاعر:

"وأمسك هذا البهاء الرخامي، أمسك رائحة للحليب المخبأ

في خوختين على مرمر، ثم أعبد من يمنح البر و البحر ملجأ"

فالتنامي النسقي للتوازي، يبدأ أساسا من تشكيل الطبقة الأولى له و المتمثلة في المركب الإسمي الثاني [رائحة للحليب المخبأ] و المستبدلة من المفعول به الأول [هذاالبهاء الرخامي]، واللذين ترتبا عن الفعل و الفاعل نفسيهما [أمسك]، وبفضل هذه الوحدة المحورية، تصبح العلاقة فيما بين المفعولين نحويا و دلاليا علاقة تواز مضمونة؛ إذ تقترب رائحة الحليب ببهاء الرخام وفق نظرية تراسل الحواس التي أشاد بها بودلير.

و تتصاعد علاقة التوازي ضمن الترسبات الطبقية للجناسات في السطر الشعري الثاني، حيث يتجانس البر و البحر باستبدال الراء المجهورة حاءً مهموسة. و التساؤل الذي يفرض نفسه بحدة، يتمثل في أنه هل للتعارض الصوتي بين الراء و الحاء تعارض دلالي ممكن؟، فغالبا مثلما قال ياكبسون ما شُوِّهَ الواقع نتيجة غياب الإهتمام الكافي بالمظهر الفونولوجي لأصوات اللغة[1]، و هذا الإهتمام هو الذي يبرز لنا التعارض الصارخ بين البر الشديد الصلب و البحر السائل المائع؛ لكنهما يتوازيان حين يندرجان معا في ظل المفعولية لفعل واحد و فاعل واحد، و يتوازيان أكثر من خلال إدراك المألوفية الثنائية التناقضية الموجودة بينهما عبر تاريخ اللغة (أنطولوجية).

ويرتفع نسق التوازي نحو طبقة أعلى، وذلك من خلال مواقع الاستبدال الصوتية المتغيرة بين السطرين الشعريين، حيث يندلق فيض نوعي من شلال الأصوات الجوهرية كالحاء و الراء و الباء و الهمزة، و ذلك في قوله:

أمسك رائحة للحليب المخبأ

أعبد من يمنح البر و البحر ملجأ

فالحاء تتكرر مرتين في السطر الأول مثلما تتكرر مرتين في السطر الثاني، و تكرر اللام أربع مرات في السطر الأول بينما ترد ثلاث مرات في السطر الثاني، و ترد الباء ثلاث مرات مثلما ترد بالقدر نفسه في السطر الثاني، و الأمر نفسه بالنسبة للهمزة، فتتكرر ثلاث مرات في السطر الأول و مرتين في السطر الثاني، و مرتين في السطر الأول لصوت الميم في مقابل ثلاث مرات في السطر الثاني، و فيما يخص الراء، فإنها تتكرر مرة واحدة ، و مرتين في السطر الثاني. وبعملية دقيقة، فإن إحصاء استعمال هذه الأصوات و توزيعها متواز بين السطرين، فالسطر الأول اتسع للأصوات (حاء، لام، باء، همزة، ميم، راء) بقدر خمسة عشر مرة بالمجموع، والأمر نفسه في السطر الثاني .

و إذا كان عامل التوحد في إيراد هذه الأصوات النووية[2] ضمن السطرين غير مقصود، فإن المقصود أكثر، هو البحث عن تواز في شبكة العلاقات الصوتية التي تتركب على محاور مختلفة من السياق اللغوي، و هو الأمر الذي لا يمكن إدراكه في العمل الشعري إلا بعد الإيمان العميق بأن النص هو لعب لغوي، و قد يكون من نتاج هذا الإيمان، الرغبة

---

[1] رومان ياكبسون قضايا الشعرية ص 54.

[2] لأنها تمثل النواة الصوتية للجملة.

القصوى في تقصي الواقع اللغوي بجميع حيثياته و مكوناته الظاهرة و الخفية، السطحية والعميقة أيضا.

4.1.1.2تمشي النصوص الشعرية في سياق العمل الثوري عند محمود درويش، و هي بذلك تفترض القوة و الثورة و الإنتفاضة، و لعل هذا الافتراض لن يتحقق بدون مصاحبة افتراض آخر متمثل في أن النص سيكون بمثابة انعكاس للثورة و الانتفاضات و يتجلى هذا الإنعكاس في الأصوات و التراكيب بالخصوص.

و لأن الثورة مجموعة من التصعيدات العنيفة، فإنها أيضا تنطوي علىذلك التفكير الأول في عملية القيام بثورة، و لهذا فإن التصعيد العنيف ابتدأ بخطوة واحدة نحوه، متخذا طريقا تصاعديا.

و لذلك، فإن المقطع الأول من القصيدة يميل أكثر إلى مرحلة الخطوة الأولى ، التي تتجسد في استغلال الأصوات الحلقية و الأصوات المهموسة استغلالا واضحا، فصوت الحاء يكثر على نحو يقارب فيه معدلُ استعماله ثمانية عشر مرة، و هو معدل مؤثر بالقياس إلى كمِّ المقطع الصوتي، لا سيما وأن الحروف الحلقية الأخرى تحاول تكوين نواة "حلقية" لعالم الأصوات في النص، فهي تقارب ستاً و أربعين عددا متوزعة بين الهاء والعين و الخاء و الغين و القاف و الكاف و الهمزة. و مقارنة بجميع أنواع الأصوات الأخرى، فإن "الحلقي" يسيطر أكثر إلى جانب المهموس الذي يبلغ استعماله ما يقارب خمسا و عشرين (صوتا) متوزعة بين الفاء والثاء و الشين والسين و الصاد و الخاء و التاء.

إن هذا الميل الواضح في المقطع الأول لهذه الأنواع من الصفات الصوتية هو ما يمنح توازيا في الترددات الصوتية الكائنة، حيث تنشأ علاقات مشابهة و مناسبة بين الصوت و زمن النص . فقد ابتدأ الشاعر النص بأصوات مهموسة و حلقية، على أمل الارتفاع بها لاحقا نحو الأصوات الأسنانية و اللثوية والفموية في نهاية النص، لكن هذا الافتراض يندحر بسرعة متوترة أثناء جميع المقاطع المتبقية، فالمقاطع تبقى إلا حد بعيد محافظة على همسيتها الطاغية خصوصا في المقطع الأخير المتمثل في مناداة العاشق، (و هو مقطع يبلغ نحو سبعين صوتا بين مهموس و حلقي)، و من هنا تتحرك عبر سلسلة من الوسائط الأكوستيكية و الصوتية غنائية متعلقة بشفوية خالصة تنبثق شعريتها أكثر فأكثر من التوازيات الناشئة بين المقطع الأول "النّواة" مع باقي المقاطع الأخرى و بين الهمس و الغنائية التي تستفرد بخصوصيات الحب و الحنين والخوف من الآتي .

5.1.1.2.يشكل تراكم الأصوات نوعا من أنواع التوازي، فالايقاع الناتج عن تكرار الفونيمات واستعادتها وقتا بعد وقت هو الذي يمدنا بالإحساس التام بأنه قد حدث توازٍ ما لا يمكن أن نجسّه حقيقةً. يقول الشاعر :

و أشبه نفسي حين أعلق نفسي

على عنق لا يعانق غير الغمام

ففي السطر الشعري الثاني من هذا المثال، تتكرر فونيمات بعينها، تنتمي في مجموعها إلى الأصوات الحلقية، و هي فونيمات تعكس في جوهرها انحباس الشاعر في أسفل الأرض، لا يقدر أن يرقى بالنفس إلى أعلى الغمام، لكنه في الواقع ارتفع إلى أعلى، فلماذا لم تعكس الفونيمات ذلك؟ و إذا لم تعكس، وهل هذا دليل بداية تحطيم نسق التوازي؟

يبدو أنّ هذه التساؤلات تعكس في الواقع صداما مفاجئا للاعتقاد التام بالتوازي، وبالشعرية، لكنها تضيئ مجاهل أعمق و أخطربكثير، فالصراع القائم بين الذات – العالم ، بين الثورة – الاستبداد، بين الحرية – الاستعباد، هو الذي منح طاقة لغوية ودلالية تتأبّى على الجلاء. فهذا السطر يمشي في اتجاهين معنويين:

الاتجاه الأول ممثل في أن لغته مكبلة بالأصوات الحلقية التي لاتفيد سوى الخنوع والقعود في حفر الأرض. و الاتجاه الثاني متمثل في أن اللغة تريد أن تقول عكس ذلك. تريد أن تحلق في جو السماء. فهل هذا السطر بداية التصدع في ثبوت القصيدة ؟

إن هذين الاتجاهين المتناقضين يعكسان في الواقع الصراع الصارخ بين الذات و العالم، و هو الصراع نفسه الذي سطع بقوة في بداية القصيدة من خلال اللازمة (يطير الحمام يحط الحمام).

ومن هنا تبرز خصوصية التوازي المتميزة التي انبثقت من انعكاس تناقضٍ عميقٍ في النفس إلى تناقض عميق بين الدال – المدلول. أو من مجموعة من تراكيب الدوال مع مجموعة من مضامين المدلولات. إن هذا الانعكاس كفيل بأن يقيم سلسلة من التوازيات بين العالم الخارجي و بين عالمه الداخلي. ونشير بشكل ملفت للانتباه بأن التوازي لم يتحقق بمعناه و إنما أيضا بمبانيه الداخلية، فالوحدة المعجمية [ع ل ق] المستخرجة من [أعلّق] و [ع ن ق] المستخرجة من [عنق] و [يعانق] ، هما في الواقع متوازيتان رغم اختلافهما في اللام و النون، ولعل ذلك مازاد المحور توازيا، إذ أن هذا الاختلاف وقع من أجل تحقيق التوازي و لولاه مأمكن ذلك إطلاقا لاستحالة تكرار الوحدات المعجمية نفسها، و الأمر نفسه

مع الوحدة المعجمية [غمام]التي توازت مع[عنق] من حيث أنهما يشتركان في المخرج الحلقي للصوت الأول و في المخرج الفموي والأنفي للصّوت الثاني.

أما في السّطر الشعري التالي:

و حين ينام حبيبي أصحو لكي أحرس الحلم ممّا يرَاهُ.

فإن هناك رزمة من الأصوات تتكرر، و هي أصوات مهموسة في معظمها، ويحتوي صوت الحاء المهموس المكرر خمس مرّات على سبيل المثال كلّيا على رمزية الدفء والحنو والحب، لذا فهو يتوازى برمزيته كليّا مع المحور الأفقي شكلاً و مضموناً، فأما مضمونا فالحب هو مجال المعنى في هذا السّطر، و أما شكلا، فإن المحور يتركب من سلسلة من الأصوات المهموسة كصوت الحاء.

و يصعّد الشاعر من جوهر صفات الأصوات (الهمس) كاستعماله للسين و الهاء والصاد و الكاف، وذلك تلبيةً للطّاقة العاطفية التي تتمتع بها العاشقة ، والمنطوية على الخوف والحنين، وهي طاقة توازت في الواقع مع أصوات الهمس الدافئة و الخافتة، ويمكن من هنا الإلحاح بجدية بضرورة عدم إغفال دراسة الأصوات المنثية على رمزية في ذواتها.

6.1.1.2. توازي المقاطع الكاليغرافية/ توازي التناظر :

يعتبر توازي المقاطع الشعرية من خصيصة القصيدة، و ذلك لأنها غيْرُ معنيةٍ بوحدة البيت أو بمفهومه عموماً.[1]

يتحقق هذا النوع من التوازي، في المقطعين الأخيرين من القصيدة و اللذين انعزلا عن التخاطب، و تدخلت فيه شخصية الراوي بالمفهوم السّردي الذي يحتويه النص الشعري، وبدأت تتحدث عن العاشقين حديثا يكاد يكون منطبقاً في جزءيه، فأما المقطع الأول فهو خاص بالعاشق، في حين أن المقطع الثاني اختصّ بالعاشقة، وجدير بالذكر أن اللاّزمة "وطار الحمام" التي اشترك فيها المقطعان قد تمّ معناها بلازمة كلّية و أخيرة " وحطّ على الجسر و العاشقين الظلام".

لقد بيّن التوازي في المقطعين أنّ العاشقة هي أندلسُ، وذلك من خلال التخالف الذي وقع في قول الشاعر:

" **أعاد لها قلبها**" أي أندلس في المقطع الأول

" **أعادت له قلبه** " أي "العاشق في المقطع الثاني

---

[1] لأن النظام التقليدي الذي يتسع لمفهوم وحدة البيت لم يعتمد في شعريته على توازي المقاطع الشعرية برمّتها.

إن التوازي تحقق صوتياً، ولم يقع الخلاف إلا في التراكيب التالية

على وردة يابسة ← على وردة يائسة

أعادت لها قلبها ← أعادت له قلبه

وقال :... ← وقالت:...

يكلفني حبّها ← يكلفني حبّهُ

فكل التخالفات الواقعة تشير إلى جدلية ثنائية ذكر- أنثى؛ أما التخالف الواقع بين يابس

و يائس، فاحتلال الهمزة مكان الباء دفع المعنى أكثرنحو الموت، فقد يرجى الأمل بعد اليباس، ولكن لاأمل بعد اليأس.

وبإمكاننا أن ندرج هذا النوع في التوازنات ضمن ما اصطلح عليه محمد مفتاح بالتوازي التام.

2.1.2. شعرية المقطع :

1.2.1.2.إن المقاطع الأكثر استخدامًا في النص،هي التي تنتمي إلى نوع CV، حيث تصل إلى 91 مقطعًا في المقطع الأول و 77 مقطعًا في المقطع الثاني و 89 مقطعًا في المقطع الثالث و 63 مقطعًا في المقطع الرابع.

أما المقاطع CVC فهي مستخدمة بقدر 53 مقطعًا في المقطع الأول، و36 مقطعًا في المقطع الثاني و58 مقطعًا في المقطع الثالث، و 36 مقطعًا في المقطع الرابع .

أما المقاطع $\bar{V}VC$، فقداستخدمت بقدر 40 مقطعًا في المقطع الأول، و 40 مقطعًا في المقطع الثاني، و44 مقطعًا في المقطع الثالث، و 29 مقطعًا في المقطع الرّابع.

أنواع المقاطع / مقاطع النص	القصير	المتوسط		مجموع المتوسط
	C V	C VC	$\bar{V}$ V C	المجموع $\bar{V}$ V C - C VC
المقطع الأول	91	53	40	93
المقطع الثاني	77	36	40	76
المقطع الثالث	89	58	38	102
المقطع الرّابع	63	36	29	65
المجموع	320	183	153	
	320	336		

المقطع القصير المنفتح : VC

المقطع المتوسط المنغلق : CVC

المقطع المتوسط المنفتح : $\overline{V}VC$

ويبدو جليًّا أن المقطع VC هوأكثر المقاطع توظيفًا ضمن النص الملقى بأكمله، خصوصًا في المقطع الأول والثالث، بينما تنخفض درجة استعماله في المقطع الثاني والرّابع، ويبدوأن هذه الطريقة تتكرر ضمنيًا داخل المقاطع المتوسطة CVC و $\overline{V}VC$ حيث يبدو استخدامها بكثرة في المقطع الأول بـ 93 مرّة وبـ 102 مرّة في المقطع الثالث، بينما ينخفض استعمالها في المقطع الثاني نحو 76 مرّة و نحو 65 مرّة في المقطع الرّابع .

إن التوازي (شبه التوازي الظاهر الكمّي) المتمثل في تكثيف المقطعين الأول و الثالث وتخفيف الثاني والرّابع، هو الذي يمنح إيقاعًا تناوبيًا لمقاطع الخطاب الملقى، فالمقطع الأول يوازي المقطع الثالث، و المقطع الثاني يوازي المقطع الرّابع، وهذا التوازي يتمثل في تكرار عدد المقاطع .

ويخرج توازٍ من ثنايا هذه المقاطع أعلى بكثير من هذا التوازي، ويتمثل في أن المقطع الأول و الثالث المستخدم لـ CV يوازي بالترتيب المقطع الأول والثالث المستخدم لـ CVC و$\overline{V}VC$ من حيث العدد، فالمقطع CV إذًا يشكل ضِعفًا عدديًا للمقطع المتوسط، سواءً المنفتح أوالمنغلق أيضًا.

ويتمكن نفس التوازي من أن يجمع بين المقطع الثاني المستخدم لـ CV (77) و المقطع الثاني المستخدم لـ CVC و $\overline{V}VC$ (76) فيوازي بينهما، و الأمر نفسه يحدث بين المقطع الرابع المستخدم لـ CV (63) مع المقطع نفسه المستخدم لكل من CVC و $\overline{V}VC$ (65) في توازى نوع CV مع النوعين CVC و $\overline{V}VC$ عددًا.

ولعل هذا النوع من التطابق يولد توازيًا بين المقطع الثاني و المقطع الرابع، مثلما يولّد توازيًا أيضًا بين المقطع الأول و الثالث من حيث كثرة العدد وبين المقطع الثاني والرابع من حيث قلته.

أما فيما يخص المقاطع عمومًا، فإن هناك توازيًا بين المقاطع المتوسطة و المقاطع القصيرة، فعدد المقاطع القصيرة يناهز 320 مقطعًا بينما يبلغ عدد المقاطع المتوسطة بالمجموع 336 مقطعًا، ويمنح هذا التوازي إيقاعًا ناعمًا يبعث في النص انسجامًا غير محسوس للأذن البسيطة، بل لا يمكن تحسسه إلاّ بالإستماع الدقيق المتوقف على الإلقاء الذي يبرز هذه الطاقة الكامنة، ويخرجها قسرًا ليفجر بها شعرية الخطاب، ولو لم تتكرر صفات

المقاطع المتوزعة بين التوسط و القصر بالقدر نفسه، لما تجلّت إيقاعات الأصوات، ولما انبثقت جوّانية الشعرية ولامست حدود الذّات السّامعة.

2.2.1.2 . توازي المقطعين المنفتح و المنغلق أو التوازي الخفي:

و مثلما بدأت المقاطع المنفتحة VC وVVC في التنازل تدريجيا من بداية المقاطع الملقاة إلى غاية نهايتها، خضعت المقاطع المنغلقة كذلك للنزول نفسه، فنشأت سلسلة من التوازيات أثناء ذلك، فالمقطعان VC و VVCتنازلا تدريجياً من (91–40)مقطعاً في المقطع الشعري الأول إلى (63–29) مقطعاً في المقطع الشعري الرابع. وهو الأمر نفسه الذي يتكرر مع المقطع المنغلقCVC الذي يتنازل تدريجياً من 53 مقطعاً في المقطع الشعري الأول إلى 36 مقطعاً في المقطع الشعري الرابع. وهذا ما يدعو إلى النظر بجديّة في أن هناك نسقاً ما يتحكم في نسب المقاطع فيرتفع بها وينخفض، و يصعد منها و يقلل. وهو نسق لا أقل من أن يقال عنه: إنه قام بالتنسيق و تنظيم البناء تنظيما منسجما، وليس من شك سينتابنا، و لا ريب سيخالطنا، يكون التوازي هو سبب شعرية البناء اللغوي.

و بالمقارنة، تمثل نسبة المقاطع المنغلقة أمام المنفتحة (183: 473) بما يقارب 30%، ومدار المعنى في سيطرة المنفتح ينتصر إلى أن الانفتاح دليل الحالة الشعورية الممتدة التي تتساق خلف خطى العاشق البعيدة، ممّا يستدعي انفتاحا في الرؤى وطول نفسٍ يكفي لاسماع بكائيته الضّامرة في قلبه.

إن المقاطع المفتوحة تتناسب مع حالات التطهير النفسي، لأن النّفَسَ يمتد ويطول فيحدث تطهيراً وتفريغاً للشحنة النفسية[1] لا سيما في مقامات مثل مقام الغنائية، وهذا هو الحال نفسه مع الشاعر الذي يتجاوب مع عاشقته، فيتصاعد معها تجاه عنان الحب و العشق السّماوي، إنها لحظة من لحظات الانعتاق و الاستعلاء الوجداني و الرّوحاني.

إن هذا التوازي المنسق بين تكرار المقاطع المنفتحة و بين تكرار الاستجداء والنداء والدّعوة، يعد بمثابة تجلية كاملة لعلاقة اللغة بالغنائية، وهي علاقة تأثرية تفاعلية وتشكالية، حيث أثرت الغنائية بطبيعتها على جوهر اللغة المتمثل في مقاطعه. ثم توازت معه.

وهناك توازٍ أكبر تجلّى بين اللغة و النشيد، حيث انبثقت علاقة بين المقطع الأكثر استعمالا وهو المنفتح مع ماينطوي عليه الجوهر اللغوي المعجمي لكلمة نشيد والذي يعني رفع الصوت، و بالتالي فإن نص يطير الحمام كتب ليتم إلقاؤه ولم يكتب لقراءته، مادام أنه

---

[1] د. رجاء عيد القول الشعري ص 222.

يشتمل على خصوصيات الانفتاح، الارتفاع، التصاعد، التنامي، كالانشاد في معناه (رفع الصوت)، إن هناك توازيين في هذا التوازي الأكبر:

1- توازي المقطع - الإلقاء [الانفتاح -الارتفاع].

2- توازي اللغة - النشيد [الشعر - الانشاد].

تقطيع النص الملقى

المقطع الأول:

يطيرُ الحَمَامُ يحطُّ الحَمَامُ

ي ـَ	ط ـِ ي	ر ـُ لْ	ح ـَ	م ـَ ا	م ـُ	ي ـَ	ح ـُ طْ	ط ـُ لْ	ح ـَ	م ـَ ا	م ـُ								
VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC	CVC	VC	V̄VC	VC								

أعدِّي ليَ الأرضَ كَيْ أستَريحَ

أ ـَ	ع ـِ دْ	د ـِ ي	ل ـِ	ي ـَ لْ	أ ـَ ر	ض ـَ	ك ـَ ي	أ ـَ س	ت ـَ	ر ـِ ي	ح ـَ								
VC	CVC	V̄VC	VC	CVC	CVC	VC	CVC	CVC	VC	V̄VC	VC								

فإنِّي أحبُّكِ حتَّى التَّعب

ف ـَ	إ ـِ ن	ن ـِ ي	أ ـُ	ح ـِ ب	ب ـُ	ك ـِ	ح ـَ تْ	ت ـَ ت	ت ـَ	ع ـَ بْ									
VC	CVC	V̄VC	VC	CVC	VC	VC	CVC	CVC	VC	CVC									

صَبَاحُكِ فَاكِهَةٌ للأغَاني

ص ـَ	ب ـَ ا	ح ـُ	ك ـِ	ف ـَ ا	ك ـِ	هـ ـَ	ت ـُ ن	ل ـِ ل	أ ـَ	غ ـَ ا	ن ـِ ي								
VC	V̄VC	VC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC	CVC	VC	V̄VC	V̄VC								

و هَذَا المَسَاءُ ذَهَبْ

و ـَ	هـ ـَ ا	ذ ـَ لْ	م ـَ	س ـَ ا	ء ـُ	ذ ـَ	هـ ـَ بْ												
VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC												

وَ نحنُ لَنَا حِينَ يَدخُلُ ظِلٌّ

و ـَ	ن ـَ ح	ن ـُ	ل ـَ	ن ـَ ا	ح ـِ ي	ن ـَ	ي ـَ د	خ ـُ	ل ـُ	ظ ـِ لْ	ل ـُ ن								
VC	CVC	VC	VC	V̄VC	V̄VC	VC	CVC	VC	VC	CVC	CVC								

إلى ظِلِّهِ في الرُّخَامِ

إ ـِ	ل ـَ ى	ظ ـِ ل	ل ـِ	هـ ـِ	ف ـِ رْ	ر ـُ	خ ـَ ا	م ـِ											
VC	V̄VC	CVC	VC	VC	CVC	VC	V̄VC	VC											

وأشبهُ نَفسي حينَ أعلِّقُ نفسي

و ـَ	أ ـُ ش	ب ـِ	هـ ـُ	ن ـَ ف	س ـِ ي	ح ـِ ي	ن ـَ	أ ـُ	ع ـَ ل	ل ـِ	ق ـُ	ن ـَ ف	س ـِ ي						
VC	CVC	VC	VC	CVC	V̄VC	V̄VC	VC	VC	CVC	VC	VC	CVC	V̄VC						

عَلَى عنقٍ لا يُعانِقُ غيرَ الغَمامِ

عَـ	لَـ ـى	عُـ	نُـ	قَـ ـن	لَـ ـا	يُـ	عَـ ـا	نَـ	قُـ	غَـ ـي					
VC	V̄VC	VC	VC	CVC	V̄VC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC					

رَـ ـل	غَـ	مَـ ـا	مِـ				
CVC	VC	V̄VC	VC				

و أنت الهَواءُ الذِّي يَتَعرّى أَمَامِي

وَ	أَ ـن	تِـ ـل	هـَ	وَـ ـا	ءُـ ـلْ	لَـ	ذِـ ـي	يَـ	تَـ	عَـ ـرْ					
VC	CVC	CVC	VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC					

رَـ ـى	أَـ	مَـ ـا	مِـ ـي				
V̄VC	VC	V̄VC	V̄VC				

كَدَمْعِ العِنَبْ

كَـ	دَـ ـم	عِـ ـلْ	عِـ	نَـ ـبْ			
VC	CVC	CVC	VC	CVC			

و أنت بدايةُ عَائِلَةِ المَوجِ

وَـ	أَ ـن	تِـ	بِـ	دَـ ـا	يَـ	تُـ	عَـ ـا	ءِـ	لَـ	تِـ ـلْ	مَـ ـو	جِـ			
VC	CVC	VC	VC	V̄VC	VC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC	CVC	VC			

حِينَ تَشَبَّثَ بالبَرِّ

حِـ ـي	نَـ	تَـ	شَـ ـبْ	بَـ	ثَـ	بِـ ـلْ	بَـ ـرْ	رِ							
V̄VC	VC	VC	CVC	VC	VC	CVC	CVC	VC							

حين اغْتَرَبْ

حِـ ـي	نَـ ـغْ	تَـ	رَ ـبْ												
V̄VC	CVC	VC	CVC												

و إنّي أُحبُّكِ

وَ ـ	إ ـِ ن	ن ـِ ي	أ ـُ	ح ـِ بْ	ب ـُ	ك ـِ
VC	CVC	V̄VC	VC	CVC	VC	VC

أنت بِدَايَةُ رُوحِي

أَ ـَ ن	ت ـِ	ب ـِ	د ـَ ا	ي ـَ	ت ـَ	ر ـُ و	ح ـِ ي
CVC	VC	VC	V̄VC	VC	VC	V̄VC	V̄VC

و أنت الخِتامُ

وَ ـ	أ ـَ ن	ت ـِ لْ	خ ـِ	ت ـَ ا	م ـُ
VC	CVC	CVC	VC	V̄VC	VC

يطيرُ الحَمَامُ يحطُّ الحَمَامُ

ي ـَ	ط ـِ ي	ر ـُ لْ	ح ـَ	م ـَ ا	م ـُ	ي ـَ	ح ـُ طْ	ط ـُ لْ	ح ـَ	م ـَ ا	م ـُ
VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC	CVC	VC	V̄VC	VC

المقطع الثاني:

إلى أينَ تَأخُذُنِي يا حَبِيبِي

إ ـِ	ل ـَ ى	أ ـَ يْ	ن ـَ	ت ـَ أ	خ ـُ	ذ ـُ	ن ـِ ي	ي ـَ ا	ح ـَ	ب ـِ ي	ب ـِ	ي ـَ
VC	V̄VC	CVC	VC	CVC	VC	VC	V̄VC	V̄VC	VC	V̄VC	VC	VC

منْ والِدَيَّ وَمَنْ شَجَرِي

م ـَ ن	و ـَ ا	ل ـِ	د ـَ يْ	ي ـَ	و ـَ	م ـِ ن	ش ـَ	ج ـَ	ر ـِ ي
VC	V̄VC	VC	CVC	VC	VC	CVC	VC	VC	V̄VC

منْ سَرِيرِي الصَّغِيرِ وَمَنْ ضَجِيرِي

م ـِ ن	س ـَ	ر ـِ ي	ر ـِ ص	ص ـَ	غ ـِ ي	ر ـِ	و ـَ	م ـِ ن	ض ـَ	ج ـَ	ر ـِ ي
CVC	VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC	VC	VC	V̄VC

منْ مَرَايَايَ وَمِنْ قَمَرِي

م ـِ ن	م ـَ	ر ـَ ا	ي ـَ ا	ي ـَ	و ـَ	م ـِ ن	ق ـَ	م ـَ	ر ـِ ي
CVC	VC	V̄VC	V̄VC	VC	VC	CVC	VC	VC	V̄VC

مِنْ خِزَانَة عُمْرِي وَ مِنْ سَهَرِي، مِنْ ثِيَابِي

م ـِ ن	خ ـِ	ز ـَ ا	ن ـَ	ت ـِ	ع ـُ م	ر ـِ ي	و ـَ	م ـِ ن	س ـَ
CVC	VC	$\overline{V}$VC	VC	VC	CVC	$\overline{V}$VC	VC	CVC	VC

هـ ـَ	ر ـِ ي	م ـِ ن	ث ـِ	ي ـَ ا	ب ـِ ي
VC	$\overline{V}$VC	CVC	VC	$\overline{V}$VC	$\overline{V}$VC

و مِنْ خَفَرِي

و ـَ	م ـِ ن	خ ـَ	ف ـَ	ر ـِ ي
VC	CVC	VC	VC	$\overline{V}$VC

إلى أينَ تَأخُذُنِي يَا حَبِيبِي إلى أَيْنَ

ا ـِ	ل ـَ ى	أ ـَ ي	ن ـَ	ت ـَ أ	خ ـُ	ذ ـُ	ن ـِ ي	ي ـَ ا	ح ـَ	ب ـِ ي
VC	$\overline{V}$VC	CVC	VC	CVC	VC	VC	$\overline{V}$VC	$\overline{V}$VC	VC	$\overline{V}$VC

ب ـِ ي	إ ـِ	ل ـَ ى	أ ـَ يْ	ن ـَ
$\overline{V}$VC	VC	$\overline{V}$VC	CVC	VC

تُشْعِلُ فِي أُذُنِيَّ البَرَارِي

ت ـُ ش	ع ـِ	ل ـُ	ف ـِ ي	أ ـُ	ذ ـُ	ن ـَ يْ	ي ـَ لْ	ب ـَ	ر ـَ ا	ر ـِ ي
CVC	VC	VC	$\overline{V}$VC	VC	VC	CVC	CVC	VC	$\overline{V}$VC	$\overline{V}$VC

تحمِّلُنِي مَوجَتَيْنِ

ت ـُ	ح ـَ مْ	م ـِ	ل ـُ	ن ـِ ي	م ـَ و	ج ـَ	ت ـَ يْ	ن ـِ
VC	CVC	VC	VC	$\overline{V}$VC	CVC	VC	CVC	VC

وتكْسِرُ ضِلعَيْنْ

و ـَ	ت ـَ ك	س ـِ	ر ـُ	ض ـِ ل	ع ـَ ي	ن ـِ
VC	CVC	VC	VC	CVC	CVC	VC

تَشرَبُنِي ثُمَّ تُوقِدُنِي ثُمَّ تَتْرُكَنِي

ت ـَ ش	ر ـَ	ب ـُ	ن ـِ ي	ث ـُ م	م ـَ	ت ـُ و	ق ـِ	د ـُ	ن ـِ ي	ث ـُ مْ
CVC	VC	VC	$\overline{V}$VC	CVC	VC	$\overline{V}$VC	VC	VC	$\overline{V}$VC	CVC

مـَ	تـَـت	رُ	كُ	نـِـي
VC	CVC	VC	VC	V̄VC

في طَريقِ الهَواءِ إلَيكِ

فـِـي	طـَ	رِـي	قـِـلْ	هـَـ	وَـا	ءِـ	إِـ	لَـيْ	كِـ
V̄VC	VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC	VC

حَرَامُ ... حَرَامُ

حَـ	رَـا	مُـن	حَـ	رَـا	مُـ	
VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC	

يطيرُ الحَمَامُ يحطُّ الحَمَامُ

يَـ	طِـي	رُـلْ	حَـ	مَـا	مُـ	يَـ	حُـطْ	طُـلْ	حَـ	مَـا	مُـ	
VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC	CVC	VC	V̄VC	VC	

المقطع الثالث:

لأنّي أُحبّك يَجْرَحُنِي الماءُ

لـِـ	أَـن	نِـي	أُـ	حِـبْ	بُـ	كَـ	يَـجْ	رَـ	حُـ	نِـلْ	مَـا	
VC	CVC	CVC	VC	CVC	VC	VC	CVC	VC	VC	CVC	V̄VC	

ءُـ
VC

و الطّرقاتُ إلى البَحْرِ تَجْرَحُني و الفَراشَةُ تَجْرَحُني

وَـط	طُـ	رُـ	قَـا	تُـ	إِـ	لَـلْ	بَـحْ	رِـ	تَـجْ	رَـ	حُـ		
CVC	VC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC	CVC	VC	CVC	VC	VC		

نِـي	وَـل	فَـ	رَـا	شَـ	تُـ	تَـجْ	رَـ	حُـ	نِـي
V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC	VC	VC	V̄VC

و أَذَانُ النَّهَارِ

وَـ	أَـ	ذَـا	نُـن	نَـ	هَـا	رِـ
VC	CVC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC

على ضَوءِ زَنْدَيْكَ جَرْحُني

ع ـَ	ل ـَ ى	ض ـَ و	ء ـِ	ز ـِ ن	د ـَ ي	ك ـَ	ي ـَ ج	ر ـَ	ح ـُ	ن ـِ ي
VC	V̄VC	CVC	VC	CVC	CVC	VC	CVC	VC	VC	V̄VC

ياحَبِيبِي أُناديكَ طِيلَةَ نَوْمِي

ي ـَا	ح ـَ	ب ـِ ي	ب ـِ ي	أ ـُ	ن ـَ ا	د ـِ ي	ك ـَ	ط ـِ ي
V̄VC	VC	V̄VC	V̄VC	VC	V̄VC	V̄VC	VC	V̄VC

ل ـَ	ت ـَ	ن ـَ وْ	م ـِ ي
VC	VC	CVC	V̄VC

أخافُ انْتِبَاهَ الكَلَامِ

أ ـَ	خ ـَ ا	ف ـُ نْ	ت ـِ	ب ـَ ا	هـ ـَ لْ	ك ـَ	ل ـَ ا	م ـِ
VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC

أخافُ انْتِبَاهَ الكَلَامِ

أ ـَ	خ ـَ ا	ف ـُ نْ	ت ـِ	ب ـَ ا	هـ ـَ لْ	ك ـَ	ل ـَ ا	م ـِ
VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC

إلى نَحْلَةٍ

إ ـِ	ل ـَ ى	ن ـَ ح	ل ـَ	ت ـِ ن
VC	V̄VC	CVC	VC	CVC

بيْنَ كَفَيَّ تَبْكِي

ب ـَ ي	ن ـَ	ك ـَ ف	ف ـَ يْ	ي ـَ	ت ـَ ب	ك ـِ ي
CVC	VC	CVC	CVC	VC	CVC	V̄VC

لأنّي أُحبّكِ

ل ـِ	أ ـَ ن	ن ـِ ي	أ ـُ	ح ـِ ب	ب ـُ	ك ـِ
VC	CVC	V̄VC	VC	CVC	VC	VC

يَجْرَحني الظّل تَحْتَ المَصَابيح

ي ـَ ج	ر ـَ	ح ـُ	ن ـِ	ظ ـْ	ظ ـِ ل	ل ـُ	ت ـَ ح	ت ـَ لْ	م ـَ	ص ـَ ا	ب ـِ ي	ح ـِ
CVC	VC	VC	CVC	CVC	CVC	VC	CVC	CVC	VC	V̄VC	V̄VC	VC

يجْرَحُني طَائِر في السَّمَاءِ البَعِيدَةِ

ي ـَ ج	ر ـَ	ح ـُ	ن ـِ ي	ط ـَ ا	ء ـِ	ر ـُ ن	ف ـِ س	س ـَ	م ـَ ا
CVC	VC	VC	V̄VC	V̄VC	VC	CVC	CVC	VC	V̄VC

ء ـِ ل	ب ـَ	ع ـِ ي	د ـَ	ة ـِ
CVC	VC	VVC	VC	VC

عِطْرُ البَنَفسَجِ يَجْرَحُني

ع ـِ ط	ر ـُ ل	ب ـَ	ن ـَ ف	س ـَ	ج ـِ	ي ـَ ج	ر ـَ	ح ـُ	ن ـِ ي
CVC	CVC	VC	CVC	VC	VC	CVC	VC	VC	V̄VC

أوّل البحرِ يَجْرَحني

أ ـَ و	و ـَ	ل ـُ ل	ب ـَ ح	ر ـِ	ي ـَ ج	ر ـَ	ح ـُ	ن ـِ ي
CVC	VC	CVC	CVC	VC	CVC	VC	VC	V̄VC

آخر البحرِ يَجْرَحني

أ ـَ ا	خ ـِ	ر ـُ ل	ب ـَ ح	ر ـِ	ي ـَ ج	ر ـَ	ح ـُ	ن ـِ ي
V̄VC	VC	CVC	CVC	VC	CVC	VC	VC	V̄VC

لَيْتَني لاَ أُحِبُّكِ

ل ـَ ي	ت ـَ	ن ـِ ي	ل ـَ ا	أ ـُ	ح ـِ بْ	ب ـُ	ك ـَ
CVC	VC	V̄VC	V̄VC	VC	CVC	VC	VC

يا لَيْتَني لاَ أحبُّ

ي ـَ ا	ل ـَ ي	ت ـَ	ن ـِ ي	ل ـَ ا	أ ـُ	ح ـِ بْ	ب ـُ
V̄VC	CVC	VC	V̄VC	V̄VC	VC	CVC	VC

ليشفى الرُّخام

ل ـِ	ي ـَ ش	ف ـَ ر	ر ـُ	خ ـَ ا	م ـُ
VC	CVC	CVC	VC	V̄VC	VC

يطيرُ الحَمَامُ يحطُّ الحَمَامُ

ي ـَ	ط ـِ ي	ر ـُ لْ	ح ـَ	م ـَ ا	م ـُ	ي ـَ	ح ـُ ط	ط ـُ لْ	ح ـَ	م ـَ ا	م ـُ
VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC	CVC	VC	V̄VC	VC

المقطع الرابع :

حبيبي أخافُ سكوتَ يديكَ

ح ـَ	ب ـِ ي	ب ـِ ي	أ ـَ	خ ـَ ا	ف ـُ	س ـُ	ك ـُ و	ت ـَ	ي ـَ	د ـَ ي	ك ـَ
VC	V̄VC	V̄VC	VC	V̄VC	VC	VC	V̄VC	VC	VC	CVC	VC

فحكُّ دَمي كَيْ تنَامَ الفَرسْ

ف ـَ	ح ـُ كْ	ك ـَ	د ـَ	م ـِ ي	ك ـَ ي	ت ـَ	ن ـَ ا	م ـَ لْ	ف ـَ	ر ـَ سْ
VC	CVC	VC	VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	CVC	VC	CVC

حبيبي تطيرُ إناثُ الطُّيور إليكَ

ح ـَ	ب ـِ ي	ب ـِ ي	ت ـَ	ط ـِ ي	ر ـُ	إ ـِ	ن ـَ ا	ث ـُ ط	ط ـُ	ي ـُ و	ر ـِ
VC	V̄VC	V̄VC	VC	V̄VC	VC	VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	VC

إ ـِ	ل ـَ ي	ك ـَ
VC	CVC	VC

فخُذني أنا زوجةً أو نفَسْ

ف ـَ	خ ـُ ذ	ن ـِ ي	أ ـَ	ن ـَ ا	ز ـَ و	ج ـَ	ت ـَ ن	أ ـَ و	ن ـَ	ف ـَ س
VC	CVC	V̄VC	VC	V̄VC	CVC	VC	CVC	CVC	VC	CVC

حبيبي سأبقى

ح ـَ	ب ـِ ي	ب ـِ ي	س ـَ	أ ـَ ب	ق ـَ ى
VC	V̄VC	V̄VC	VC	CVC	V̄VC

ليكبرَ فُستُقُ صَدري لَديكَ

ل ـِ	ي ـَ ك	ب ـُ	ر ـَ	ف ـُ س	ت ـُ	ق ـُ	ص ـَ د	ر ـِ ي	ل ـَ	د ـَ ي	ك ـَ
VC	CVC	VC	VC	CVC	VC	VC	CVC	V̄VC	VC	CVC	VC

و يجتثّني منْ خُطاكَ الحَرَسْ

و ـَ	ي ـَ ج	ت ـَ ثْ	ث ـَ	ن ـِ ي	م ـِ ن	خ ـُ	ط ـَ ا	ك ـَ لْ	ح ـَ	ر ـَ سْ
VC	CVC	CVC	VC	V̄VC	CVC	VC	V̄VC	CVC	VC	CVC

حبيبي سأبكي عليك عليكَ عليكَ

ح ـَ	ب ـِ ي	ب ـِ ي	س ـَ	أ ـَ ب	ك ـِ ي	ع ـَ	ل ـَ يْ	ك ـَ	ع ـَ	ل ـَ يْ	ك ـَ						
VC	CV̄C	CV̄C	VC	CVC	CV̄C	VC	CVC	VC	VC	CVC	VC						

ع ـَ	ل ـَ يْ	ك ـَ
VC	CVC	VC

لأنكَ سَطحُ سَمائي

ل ـِ	أ ـَ نْ	ن ـَ	ك ـَ	س ـَ ط	ح ـُ	س ـَ	م ـَ ا	ء ـِ ي			
VC	CVC	VC	VC	CVC	VC	VC	CV̄C	CV̄C			

و جسمي أرضُك في الارضِ

و ـَ	ج ـِ س	م ـِ	ي ـَ	أ ـَ ر	ض ـُ	ك ـَ	ف ـِ لْ	أ ـَ ر	ض ـِ		
VC	CVC	VC	VC	CVC	VC	VC	CVC	CVC	VC		

جسمي مُقَامُ

ج ـِ س	م ـِ ي	م ـُ	ق ـَ ا	م ـُ							
CVC	CV̄C	VC	CV̄C	VC							

يطيرُ الحَمَامُ يحطُّ الحَمَامُ

ي ـَ	ط ـِ ي	ر ـُ لْ	ح ـَ	م ـَ ا	م ـُ	ي ـَ	ح ـُ ط	ط ـُ لْ	ح ـَ	م ـَ ا	م ـُ						
VC	CV̄C	CVC	VC	CV̄C	VC	VC	CVC	CVC	VC	CV̄C	VC						

3.1.3. شعرية القافية و الروي:

1.3.1.3 إن الوقوف على المقطع العروضي بكونه علامة على القافية والوقوف على الفونيم الأخير بكونه علامة على الرّوي لن يفي بغرض اكتشاف التوازي، ما لم يكن هناك في آفاق هذا النّسق الفني إدراكًا جوهريًا لدلالة معيّنة نسجت لها هذهالوظيفة الجمالية والبنيوية.

فالشعرية لم تعد تنبثق من توازٍ بنيويٍّ يظهر للعيان مباشرةً فحسب، وإنما بدأت تتفتّقُ من غواية السر اللغوي، تنبثق من فتنة المحجوب الدلالي ضمن تراكيب اللغة. ولعل عدم إدراك القافية الداخلية بكونها تتأبى على تجاوز حدود التقنّع، وتحوّلها إلى قافية تخضع لقاعدة التوازي ظاهرًا، مثل القوافي الخارجية، هو ما يمنحها صفة المغامرَة التي لا يمكن اكتشاف حركتها إلا بعد عناءٍ وجهد. ومن هذه اللحظة بالضبط، يبدأ الإحساس بإغراء اللغة، وبشعرية صوتها الموسيقي، ويبدأ موازاة مع ذلك، نسيجٌ آخر من التوازي يتعلق أكثر بالقوافي الداخلية التي سميت في الغالب الأعم بالسجع والتجانس[1] .

2.3.1.3. القافية الداخلية :

إن البحث عمّا يشبه هاته التوازيات، لن يعطينا نتائج مرضية ما لم نبحث حقيقةً عن السرّ الدلالي الذي ربط القافيتين جوهريًا، وأول ما يتجلى لنا من هذا النوع، التوازي الخفي لقافية المساء – الهواء في المقطع الشعري الأول، وهو توازٍ تتغير فونيماته بين الوحدتين المعجميتين من الميم إلى الهاء ومن السين إلى الواو، مع إبقاء ألف المد وفونيم الرّوي على حالهما الأصليين.

ويشير لجوؤنا نحو القافية الداخلية، إلى فكرة تجسّد العجز عن أداء القوافي الخارجية لوظيفتها الجمالية، وبهذا الإيمان نستطيع أن نعزو كل ما هو خارج النص من قوافي إلى داخله بكونه يشتمل على القيمة الجوهرية في تبرير انبعاث الشعرية.

بيد أن القافية الخارجية لا تكفُّ عن إبداء شعريتها بقوة، خصوصًا أثناء تدخّل القوافي الداخلية، التي تمنحها بالفعل حضورًا بارزًا ضمن عملية التبادل الوظيفي البنيوي، ولعل هذا ما كان يقصده لوتمان بقوله : " كل جزء من النص يتلقى جميع مميّزاته وكل تحديد في تبادل العلاقة مع أجزائه الأخرى ومع النص ككل "[2]

---

(1) Dominique manguenau. Linguistique française Introduction à la problématique structurale P 118 .

(2) I. Lotman. la structure du texte artistique . p 198. نقلاً عن محمد بنيس الشعر العربي الحديث ج3 ص 150.

وفي المثال السابق يتجلى التعارض بين قافيتين متوحدتين، وهو تعارض لم ينبثق في واقع الأمر إلا من تشابه الوحدتين المعجميتين إيقاعًا ووزنًا، وإذ نتبين التكرار و الحاصل على هاته الفونيمات والحاصل على صعيد جوهر الوحدتين المعجميتين اللتين تشتركان في كونهما جزئين في الطبيعة (الهواء،السماء). فإن التعارض يتمثل في الإنتقال من وصف الطبيعة إلى تأنيسها،من عرض حالاتها إلى تحسس جسدها الذي يتعرى ويظهر أكثر في قول الشاعر:

وهذا المساءُ ذهب ← : وصف الطبيعة.

وأنت الهواء الذي يتعرى أمامي ← : تجسيد الطبيعة وتأنيسها .

فرغم توحد الإيقاع والتركيب العروضي، فإن التوازي خفيٌّ ايقاعًا، لعدم تجليه لضعفه أمام القوافي الخارجية، وهو بالإضافة إلى ذلك ذو تعارض دلالي.

إن ممارسة التوازي الداخلي للقافية باستمرار يفتح نافذةً لإفراغ النص من عمقه حيال أي خروج مفاجئ له، وما دام أن ارتباط الإيقاع بما تحتله القافية من تموضع جمالي وثيق، فإن شعرية التوازي تعلّق تجسدها أكثر باستمرار للتوازي الخفي في البنى الداخلية لعالم القوافي، ولهذا نجد الشاعر يسير صامتًا نحو تحقيق ذلك في المقطع الثالث وفي قوله بالضبط :

رأيتُ على البحر إبريلَ

نسيتِ التـــرّاتيـــل

إن قراءة من قبيل منظور التوازي لن تمنح هذا التشابه أي تقييم يعطي مصداقية للقوافي الداخلية، وإنما نقترح بعزل الوحدتين عزلاً غير تامٍّ وإدراجهما تحت منظار مجهر دقيق، لنتمكن من اكتشاف علاقة إيقاعية بينهما نابعة من اشتراك في الوزن وفي بعض الفونيمات لا سيما الأخير منها.

إن بين أبريل، والتراتيل نوعًا من الخضوع لسلطة اندفاق الأصوات المتماثلة كالراء واللام، وسلطة الإمالة الرقيقة للوحدتين أيضًا، وإذا ما تمّ قراءتها بهذا المنظور، فإن التوازي لن يتحقق دون تدخل العامل النحوي كمنظم لواقع لغوي والذي شكّل تركيبًا متوازيًا بينهما، أحال من خلاله كل من الوحدتين إلى مفعول به لفعل رأيتُ وفعل نسيتِ. ولهذا فإن التوازي الصوتي يدعمه التوازي النحوي ويقوّيه.

وتتكرر مثل هاته الأنساق باستمرار في قول الشاعر :

تشربني ثم توقدني ثم تتركني

فتوازي هاته الوحدات ينشأ من إيقاعها أكثر من كونها قافية، لكن للقافية دورًا يناط بما حققته من تصعيدات زمنية توازت فعليًا مع التصعيدات النفسية و المعنوية، فرغم أن بنياتها واحدة، إلا

أن تلفظها متتامٍ عبر كل وحدة منها، بالإضافة إلى اتفاقها في وحدات الوزن مفتعلن.وفي المقطع الخامس، يستبدل الشاعر وحدتين معجميتين في قوله :

أطوع روحي على هيئة القدمين – على هيئة الجنّتين

تنطوي هاتان الوحدتان على صيغة المثنى، التي تمتلك جزءًا في تحقيق عملية التوازي بينهما، ولا يبدو الأمر بالمقابل سوى تكرار لوحدتين متساويتين إيقاعًا، حيث نعثر على نَفَسٍ غنائيٍّ واحد بينهما، يمثل طبقة جديدة من طبقات الإيقاعات المترسبة داخل النص، وتتكرر صيغة التثنية في الوحدتين بما يسمح بإثراء الإيقاع الجسدي في النص، خصوصًا بعد امتلاك اليقين التام بوجود صيغة تثنية اعتمدت ضمن القوافي الداخلية سلفًا (تحملني موجتين، وتكسر ضلعين)، لا سيما وأن هذه الصيغة اتخذت موضعًا في المقطعين تطل ضمنه فوقه على مشارف انتهاء النص.

إن مجموعة من القوافي الداخلية لا تمثل في واقع الأمر سوى طبقات من التوازي متوغّلة في بناء حركة النص، لا سيما إذا كانت القوافي متباعدتين، إلا أن التقارب لن يعطينا سوى ايقاعٍ خافتٍ للغة ذات جناس محتشم، وهو ما يبدو في قول الشاعر :

أعبد من يمنح البرّ والبحر ملجأ.

ولقد أشرنا في الحديث عن البنية الصوتية في أن هناك تماثلاً جليًا بين البر والبحر انتهى بهما إلى التوازي المقعّد.

3.3.1.3. القافية الخارجية :

يبدو أن شكل بناء النص من خلال قافيته دائري، حيث تتكوكب قوافيه من بدايته إلى غاية نهايته، وقد ضمن نهايته من خلال الفونيمات الأخيرة للمقاطع الشعرية برمتها، والتي اكتسبت قيمة شعرية ودلالية كذلك، ولعل أول ما يصادفنا من أصناف التوازيات التوازي البعيد الذي يضمن مسارًا موسيقيًا واحدًا لجميع المقاطع الشعرية، حيث يتوازى الواحد مع ما يليه توازيًا يشترك فيه المقطع الأول و الأخير .

إن التوازي البعيد الذي تجلى من خلال القافي التالية : [الحمام ، ختام ، سلام ، وشام ، حرام ، الكلام ، رخام ، أنام ، منام ، مقام ، الظلام]، لم يتمخض عن محض الصدفة، وإنما كان مقرونًا بإرادة جادة تبحث عن خلق نسق يوحّد النص ويوثّق من تماسكه، ولن تتضام أجزاؤه إلا بانضمام أواخرها من قافية متفق فيها وفي رويها.

وليس من جدير الإبداع أبدًا أن يستغني عن مثل هاته الوحدات الصوتية التي تكتسي بطابع دلالي ونفسي، فكل قافية تتضمن وقفة نفسية و دلالية تامة، لا يستطيع الشاعر أن

يتوخاها إلا باللازمة المتضمنة للقافية نفسها، فهي التي تضاعف من جمالية الوقفة النفسية، و تبعث شعوراً بأن دلالة المقطع مرتبطة دائماً بدلالة النص بأكمله، و كأن قافية اللازمة هي خيط متواصل يشد دلالة النص و يمنعها من الإنفلات و السقوط، و تبعا لهذا، فإن كل مقطع موازٍ لمقطع آخر نفسيا و دلالياً، و ليس صوتياً فقط.

و يندرج ضمن التوازي البعيد تواز لا يتبدّى إلا من خلال تأمل دقيق لتوازيات القوافي في حدّ ذاتها، فليست القافية (الحمام) هي وحدها من تسيطر على زمام الإيقاع و الموسيقى، وليس كل ما هو على شكل هاته القافية ما يساعد على ذلك، و إنما تبرز ثلاث قوافٍ تجسّد في واقع الأمر الطبقات الداخلية لنسق التوازي و هي كالآتي: السّلام، الكلام، الظلام، و هي التي لا تختلف سوى في الفونيمات الأولى (س، ك، ظ)، حيث تحافظ على حركة الايقاع الشعري من خلال انتظام القوافي و فق انضباط معين، فالسّلام تحتل نهاية المقطع الثاني، و الكلام يحتل نهاية المقطع الخامس، و يحتل الظلام نهاية المقطع التاسع، وضمن هذا التوارد المتراتب والمقيس، تنتظم بقية القوافي الأخرى في صفوف واحدة و تراكمات واحدة، مما يخلق نوعاً من التوازي قد نصطلح عليه بالتوازي المقطعي للقافية، و يعتبر هذا النوع أعمق أنواع توازي القافية في هذا النّص.

و قبل الولوج إلى أنواع القوافي و توازياتها داخل النّص، لا بد أن نشير إلى أن هذه القوافي متداخلة بشكل يستدعي التأويل، و متشابكة بشكل معقد لا يمكن لهذه الأنواع شملها، وعلى هذا الأساس سنعتمد على الحدس في اكتناهها.

1.3.3.1.3 القافية التعاقبية أو المزدوجة:

و لعل هذا النوع هو أقل الأنواع استعمالاً في هذا النص، لعدم تعلّقه بالماضي العروضي أو التراث الشعري العربي، و لكونه لا ينتمي إلى روح الثقافة العربية بالتحديد في الوقت الذي ينتمي إليها كمعرفة متداولة بين الشعراء و مستخدمة في أشعارهم في طور النهضة الذي يميّز بالبحث عن صيغ جديدة للقوافي.

إن انتزاع أمثلة من هذا النوع ليس انتزاعاً صافيا لأسباب تعود إلى التشابك الموجود في رتب القوافي و التداخل في مواقعها. و لكن مهما يكن، فإنها تتضمن جوهر هذا النوع و تنطوي عليه. ففي المثال الأول يقول الشاعر:

أ أنا و حبيبتي صوتان في شفة واحدة

أ أنا لحبيبي أنا، و حبيبتي لنجمته الشاردة

ب وندخل في الحلم، لكنه يتبطأ كي لا نراه

ب و حين ينام حبيبي أصحو لكي أحرس الحلم ممّا يراه.

فهناك تعاقب في قوافي هذا النص يتجسد في واحده – شارده، لا نراه – يراه، و يبدو أن التوازي النابع من هذا النوع، ينفجر بشعرية أكثر كثافة عندما تتخالف القافيتان من حيث الوزن و التقييد و الاطلاق، فأما من حيث الوزن فالأولى موزونة على الوحدة العروضية فاعلن، و الثانية فموزونة على الوحدة العروضية فعولن، و أما من حيث التقييد و الاطلاق، فالأولى متقيدة خالية من الرّدف،وأما الثانية فمطلقة، ويبدو ذلك من خلال وصل الاشباع المتواجد في رويّها المتحرك.

و بالرّغم من اختلاف النّوعين من القافية، فإن التعاقب قد جمع بينهما ليخضعهما لنسق التوازي.

وتتجلّى القافية التعاقبية أيضا وبشكل مكثف في المقطعين الأخيرين من القصيدة:

أ 1) رأيت على الجسر أندلس الحب و الحاسة السادسة

أ على وردة يابسة

(...)

ب ونام القمر

ب على خاتم ينكسر

أ1 2) رأيت على الجسر أندلس الحب و الحاسة السادسة

أ1 على وردة يائسة

(...)

ب1 ونام القمر

ب1 على خاتم ينكسر

إن التوازي لم يعد منبثقا من القافية التعاقبية فحسب، و إنما أيضاً من التشكيل الكاليغرافي الذي تناظر فيه المقطعان تناظراً يقترب من حدود التمام، و دراسة القافية ههنا لن تعود متعلّقة بنوعيتها، بقدر ما تصبح متعلّقةً بتناظرها الكاليغرافي، و أثناء مقارنتهما يتبيّن الفارق في وحدة يابسة ووحدة يائسة، باختلاف ينحصر في تبديل فونيم الباء بفونيم الهمزة، ولهذا الاستبدال تأثير في معنى المقطعين، حيث يتبدّى انتقال من اليباس إلى اليأس، ومفاد هذا الانتقال يتجه نحو دلالة الموت.

2.3.3. القافية التناوبية أو المتقاطعة:

وهي التي تتقاطع فيها القوافي: من ذلك قول الشاعر :

أ **إني أحبّك حتى التعب**

ب **صباحك فاكهة للأغاني**

أ **وهذا المساء ذهب**

ب **ونحن لنا حين يدخل ظلّ إلى ظلّه في الرخام**

ففونيم النون لوحدة (الأغاني) يقترب أكثر من فونيم الميم لوحدة (الرخام)، و لهذا فهو يتوازى معه في ظل هذا النوع من القوافي، و لا يكمن التّعارض في هذا المقطع بين الفونيمين فحسب، و إنما يكمن بين القافيتين التعب و الأغاني، فكلاهما على وزنٍ متفق عروضيا ومختلف إيقاعاً، فالأولى على وزن (فعْلْ) و الثانية على وزن (فَعُولُنْ)، و كلاهما يختلف من حيث التقييد و الاطلاق، فالأولى مقيدة و الثانية مطلقة. لكن التوازي جمع بينهما، مما أضفى شعرية إيقاعية لدى سماع الخطاب الشعري، لا سيما بعد توارد مجموعة من القوافي المندرجة تحت وحدة (الرخام).

أما المقطع الثاني، فإنه يحتوي على قافية تناوبية مقلوبة: ب أ ب أ يقول الشاعر:

أ **وأختار أيامنا بيدي**

ب **كما اختار لي وردة المائدة**

A **فنم يا حبيبي**

أ **ليصعد صوت البحار إلى ركبتي**

A_1 **و نم يا حبيبي**

ب **لأهبط فيك، و أنقذ حلمك من شوكة حاسده.**

و ذلك لسبب أننا إجتزأنا مقطعًا من وسط النص، و أن القافية الأولى ليس لها امتداد في بداية النص مثلما هو الحال بالنسبة للقافية الثانية.

إن قافية (يدي) لا توازي قافية (ركبتي) فقط وإنما دلالةً أيضاً، فكلاهما من عالم الجسد، بينما تتعارض قافية المائدة مع حاسده في كون الأولى مضافة إلى الوردة و الثانية صفة للشوكة، و بين الوردة و الشوكة تعارض أكبر، غير أن توازي القافية التناوبية خفف من وطأة التعارض، و أدمجهما ضمن تفاعلات بناء النّص، من حيث أنّ تلك التفاعلات تحتكر لديها

شعرية اللغة وتختزن طاقتها التي لا تتفجر إلا بإدراك كامل و كلي لمفهوم المقاربة بين المتباعدين من خلال توازي القوافي .

و في مثال آخر يقول الشاعر:

أ **نسيت التراتيل فوق جروحي**

ب **فكم مرة تستطيعين أن تولدي في منامي**

أ **وكم مرة تستطيعين أن تقتليني لأصرخ إني أحبّك كي تستريحي**

ب **أناديك قبل الكلام**

إن هناك توازيًا بين جروحي و تستريحي و بين منامي و كلام، وهو توازٍ لا يذهب إلا حدّ أبعد من أنه نتيجة لهذا النوع من القافية، غير أن ما ينبغي تسجيلُه هو أن السّطرين ذَوَيْ القافيتين (ب أ) من القوافي (أ ب أ ب) ينتميان إلى جملتين استفهاميتين، بينما يمثل ما تبقى من القوافي سياق الجملة الخبرية. و في هذا ما يشير إلى تداخل القوافي و تشابكها في أداء الوظائف، حيث كان من الأفضل تخصيص إحدى القوافي لسياق الاستفهام و الأخرى لسياق الجملة الخبرية، لكن الشاعر أراد غير هذا متأكدا من أن التوازي هو الذي سيجمع كنسق كلي بين المتناقضات.

يقول الشاعر في المقطع السابع:

أ **حبيبي أخاف سكوت يديك**

ب **فحك دمي كي تنام الشرس**

أ **حبيبي تطير إناث الطيور إليك**

ب **فخذني أنا زوجة أو نفس**

أ **حبيبي سأبقى ليكبر فستق صدري لديك**

ب **ويحتشي من خطاك الحرس**

فالتوازي حدث بين القوافي الآتية:

يديك، إليك، ولديك، وبين الفرس، نفس، وحرس.

يبدو أن القوافي الأولى تشترك في فونيمات متماثلة غير فونيمات الروي، كالدال و اللاّم و الياء، و الأمر نفسه بالنسبة للقوافي الأخرى التي تشترك في فونيمات متماثلة كالفاء و الرّاء، فضلا عن فونيم الرّوي السين. وهذا ما يعطي ميزة جمالية للتوازيات الحاصلة جرّاء تكرار هذه القوافي، الأمر الذي يدعو إلى الإحساس بشعرية متميّزة.

3.3.3. القافية الإدماجية أو المتعاقبة (أ ب ب أ):

و هي القافية التي تسمّى بالمتعانقة أيضا، و لأن هناك تداخلاً بين القوافي، فإن ما يمكنه أن يشكل نوعًا من القافية قد يتحول بمجرد نزوع طفيف نحو قافية أخرى إلى نوع آخر، ومثال ذلك ما كنّا اصطلحنا عليه بالقافية التعاقبية،حين تطرّقنا إلى بداية المقطع الثاني الذي يقول فيه الشاعر:

أ **أنا و حبيبي صوتان في شفة واحدة**

أ **أنا لحبيبي أنا، و حبيبي لنجمته الشارده**

ب **و ندخل في الحلم لكنه يتباطأ كي لا نراه**

ب **وحين ينام حبيبي أصحو لكي أحرس الحلم مما يراه.**

أ **و اختار أيامنا بيدي**

ب **كما اختار لي وردة المائدة.**

و لكن تتحول هذه القافية عن نوعها التعاقبي نحو نوعها الإدماجي الجديد، و ذلك عند تدخّل السّطر الشعري (كما اختار لي وردة المائده) حيث تتحول القافية بعد أن كانت عبارة عن أ أ ب ب إلى أ ب ب أ فتحذف القافية الأولى، و تأخذ مكانها القافية الأخيرة.

و من هذا النوع ما يتجلى أيضا في قول الشاعر:

أ **أحبك يا لعنة العاطفة**

ب **أخاف على القلب منك، أخاف على شهرتي أن تصل**

أحبك إذ أشتهيتك

ب **أحبك يا جسدًا يخلق الذكريات، و يقتلها قبل أن تكتمل.**

(...)

أ **أحك جروحي بأطراف صمتك... والعاصفة.**

فهناك تواز بين العاطفة و العاصفة و بين تصل وتكتمل، وفي واقع الأمر، فإن القافيتين الداخليتين متماثلتان صوتًا ووزنًا و دلالةً، بينما تتعارض القافيتان الخارجيتان تعارضًا تامًّا، فالعاطفة تتماثل مع العاصفة صوتا بالمجموع وتتعارض معها من حيث اختلاف فونيم الطاء مع فونيم الصاد، وهو اختلاف جوهريٌّ، فالعاطفة تتمتع بالرقة و اللّين، وتمتاز العاصفة بالشّدة و القوة، لكن يبدو أنّ مقامهما يصبح واحدًا إذا تيقّنا حقيقةً بأن لعنة العاطفة ليست سوى ثورة عنيفة تجتاح الصدر، ويصل مداها إلى حدود بعيدة، تمام مثل العاصفة. في هذه اللحظة أساسًا،

يمكن تصور الحالة من خلال انضمام القافيتين مع بعضهما في ظل التوازي، الذي يصبح نسقًا يجمع المتناقضات فيحيلها إلى متشابهات صوتية و دلالية أيضا، من هنا أيضا يمكن الاعتقاد بجدوى شعرية النص في توليد دلالات أبعد من مداها. و في تنمية بناءات النص حتى تلامس شفافية الروح.

إن مجموعة من التوازيات تتبدى في أكثر من موضع في القافية، و هي لا تعبر عن دلالتها بقدر ما تعبر عن حرية الاستبدالات التي يجدها الشاعر في الفونيمات، والتي أتاحت له فرصة خلع لباس الشعرية على النص و توشيحها بمرجان البلاغة و الإستعارة.

1.2.2. شعرية النبر والتنغيم:

إنّ التّنغيم في إلقاء محمود درويش يفتقد إلى كثافة في إغناء النّص بالارتفاعات والانخفاضات الموسيقية، و هذا يعود إلى قلة الإستفهامات التي غالبا ما تمنح النص درجة من النبرات التي بدورها تغذي شعرية التنغيم.

و لكننا لو حاولنا استقصاء ذلك بعمق، فسنلاحظ أن كل مقطع من مقاطع الإلقاء الشعرية تختزن طاقة تنغيمية متوترة، لا يمكن أن تتجلى إلا بالتتبع الحقيقي لحركاتها المحكومة بمواقع النبر، فصعود النغمة أو هبوطها يتفق مع موقع النبر، و لهذا، فإنه غالبا ما يجدبعض النقاد صعوبة في تحديد النبر أو النغمة في الجملة[1] .

و يحتوي خطاب محمود درويش على حدّةٍ غريبة و نبرات قوية في الإلقاء، رغم أن النص غنائي وحواري أيضا، و لعل هذه الحدة هي ما تفسر مضامين كتابة النص الغنائي التي تُمثّل في الحقيقة الروح الثورية العاملة على تخليص الوطن من هيمنة الصهيونية، و التي قد انغمست داخل جسد مزخرف بالترانيم الغنائية والذي لا يمكن أن يعكس سوى حالات الحب ومقامات الود والحنين، و لولا طبيعة الالقاء، و سماعنا له، لكان بإمكان الكثير أن يغفل عن حقيقة المضمون الثوري المثقل بغنائية النص الشعري، نظرا لما يتمتع به هذا الأخير من غزل وحنين.

و لا يرجع الالقاء العنيف الذي يظهر من خلال الإلقاء إلى الطبيعة الصوتية للملقي، و إنما إلى الآلية التنغيمية التي تسيطر على النص، وهي آلية تصعيدية ترفع التنغيم و النبر معا إلى الأعلى، وفي هذا التصعيد المتوازي ما يوحي بالثورية التي تتصاعد، ولا تلبث أن تخبو حتى تتصاعد من جديد.

ففي المقطع الأول لا يتجلى التصعيد بقوة مثلما هو الحال في باقي المقاطع الأخرى، وإنما يتصاعد الصوت من خلال النبر بخفوت كبير في السطور الشعرية الأولى إلى غاية بلوغ درجة من الشدة، النبر (لاحظ الجداول: 4.3.2.1. DET 6.5)، حيث تتصاعد شدة الصوت من معدل 0.49 إلى غاية 0.57 و يبقى هذا مجال تصاعدها الأولي، أما المجال التصاعدي الثاني فيتجلى ابتداءً من مقطع [إلى ظله في الرخام] (راجع جدول DET 07) بمعدل 0.79 مرورا بأقوى شدة – نبرة متمثلة في معدل 1.00 في السطر [على عنق لا يعانق غير الغمام]، وبعد هذا المقطع لا تنخفض الشدة–النبرة إطلاقا نحو مستوى « المجال التصاعدي الأولي »، و إنما تبقى في

---

[1] د. تمام حسان– اللغة العربية مبناها و معناها ص 230.

مستواها الثاني الذي يتحدد مجال شدته-نبرته من 0.69 إلى int 1.00 (راجع الجداول ابتداءً من DET 9).

إن تصعيد السطور الشعرية لا يعني بأية حال من الأحوال التنغيم، ولكنه ينطوي على بعض منه، و يشكل المقطع بكامله توترا خفيفا في عملية فتح نافذة الحوار و الاطلال على الطرف الآخر إطلالة الحيرة و الاكتشاف الأول، و يكون الكلام إزاء هذا متوترا خفيفا يشبه إلى حد ما أول حوار بين شخصين غريبين.

ولا يمكن بناء التصور لباقي المقاطع الأخرى في تنغيمها على نموذج المقطع الأول، فهو افتتاحي في واقعه، غير أن هذه المقاطع تبدأ في تصعيد عنيف وقوي، و هو تصعيد بدأت كثافته بعدما تخلص الشاعر من المقطع الأول، و بعدما دخل في سياق الأحداث، و ثارت نفسه أمام انتفاضة ما (شعبا-وطنا - امرأة ...)، فانتفض صوتا وروحا لذلك، و يتجلى هذا من خلال المقطع الثاني الذي يتحدد المجال التصاعدي فيها بين 0.35 و 0.98 كليا، و يبدو أن قوة انخفاض الشدة-النبر في هذا المقطع هو ما يزيد تأكيدا بأن التصعيد قوي و عنيف، فبقدر ما كانت درجة الشدة منخفضة مرّة كانت درجة الشدة مرتفعة مقارنةً بها، وذلك وفق مستوى الارتفاع النسبي المشهود.

وينقسم المقطع الثاني إلى تصعيدين تنغيمين تتخللهما استفهامات استعطافية و مؤثرة. ونزول بطيء في الأخير يوحي بانهزام وشيك أو باستسلام غير مرغوب.

فأما القسم الأول فيتجسد في قول الشاعر :

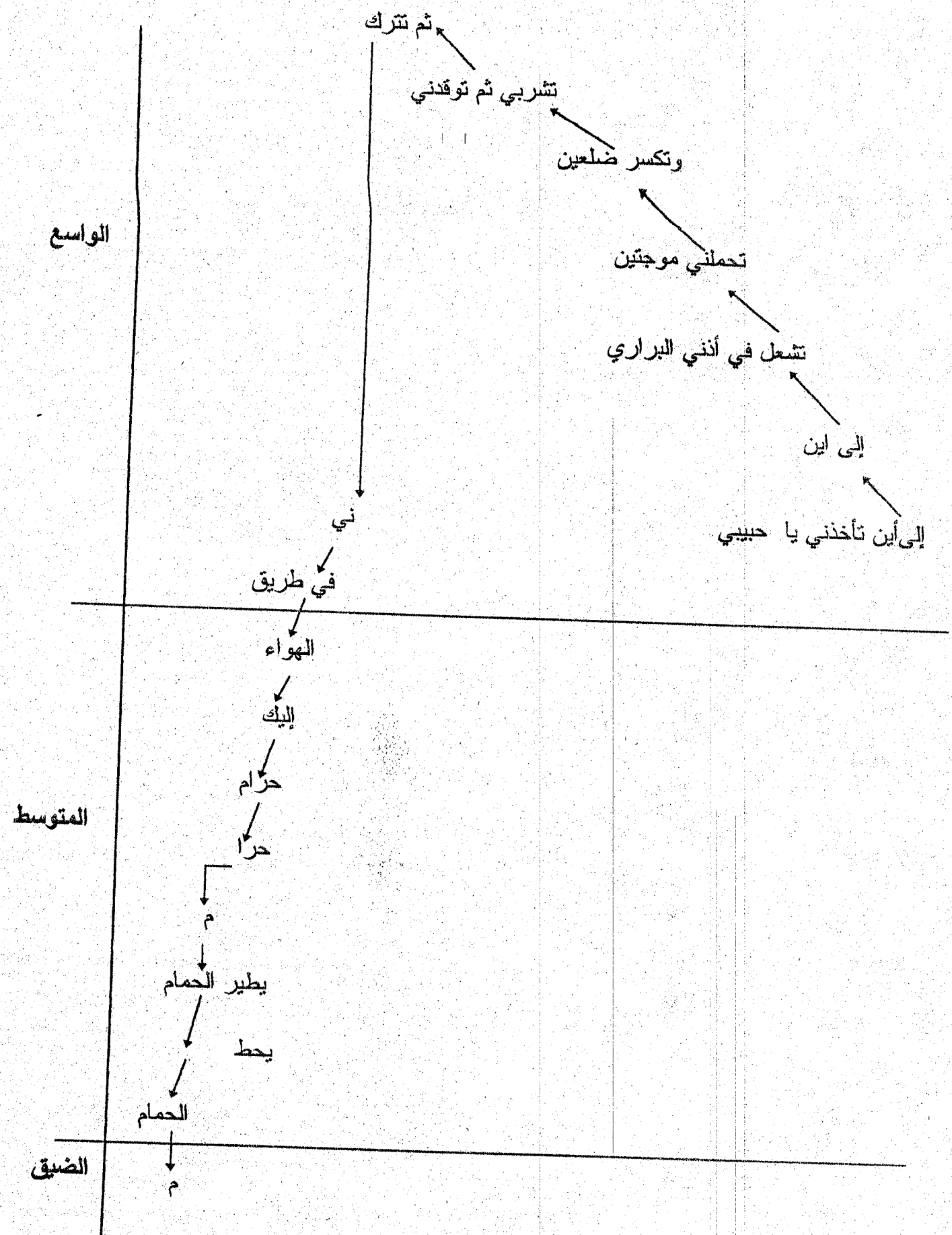
[إلى أين تأخذني] إلى غاية [ومن خفري]

أما القسم الثاني فمتجسد في قوله :

[إلىأين تأخذني] إلى غاية [يحط الحمام].

فالاستفهام الأول يضفي تصاعدا نغميا على الالقاء الكامل للقسم الأول، و ينتهي بانخفاض يتفق مع الوقفة، وكأن الوقفة كانت بمثابة المثبط الأساسي القوي لعنف التساؤل المستمر، ويتحرك هذا المجال التصاعدي النغمي بين شدة قدرها 0.53 و أخرى قدرها 0.80.

و نلاحظ -ونسمع أيضا- أن التصاعد يبدأ بالسطر الأول بمقدار 0.75 (لاحظ الجدول رقم DET 19) ويتواصل على القدر نفسه في السطر الثاني (لاحظ الجدول رقم DET 20) ثم يرتفع قليلا إلى درجة 0.80 في السطر الثالث (لاحظ الجدول رقم DET 21)، ثم تنخفض قليلا إلى غاية درجة 0.70 (لاحظ جدول DET 22)، ثم لا يلبث أن يعود إلى مستواه في السطر التالي:


الواسع
المتوسط
الضيق
إلى أين تأخذني يا حبيبي
إلى اين
تشعل في أذني البراري
تحملني موجتين
وتكسر ضلعين
تشربي ثم توقدني
ثم تترك
ني
في طريق
الهواء
إليك
حرام
حرا
م
يطير الحمام
يحط
الحمام
م

إن الاستفهام المتكرر بالأداة الإستفهامية " أين" يبعث في الخطاب نشاطا موسيقيا، يغير من خلاله الشاعر نبرته الصوتية ويصعد بها نحو مستوى أعلى، و تساعده في ذلك الأصوات الحلقية مثل: إلى / أين / تأخذ / حبيبي / إلى / أين.

أما تكرار الهمزة تحديدا، فهو يفيد بإعطاء نقطة انطلاقة عميقة من أسفل الحنجرة /الوعي بالاستبداد و تحرير الأرض، ليكون أي ارتقاء بعد ذلك بمثابة صعود مضمون نحو تحقيق أي درجة منشودة / ثورة، حياة متحررة و أجمل.

و من هنا ينشأ نسق التوازي، بين جزءي المقطع الشعري قويا، ليفجر بذلك شعرية التساؤل و البحث.

أما المقطع الشعري الثالث، فينقسم إلى ثلاثة أقسام:

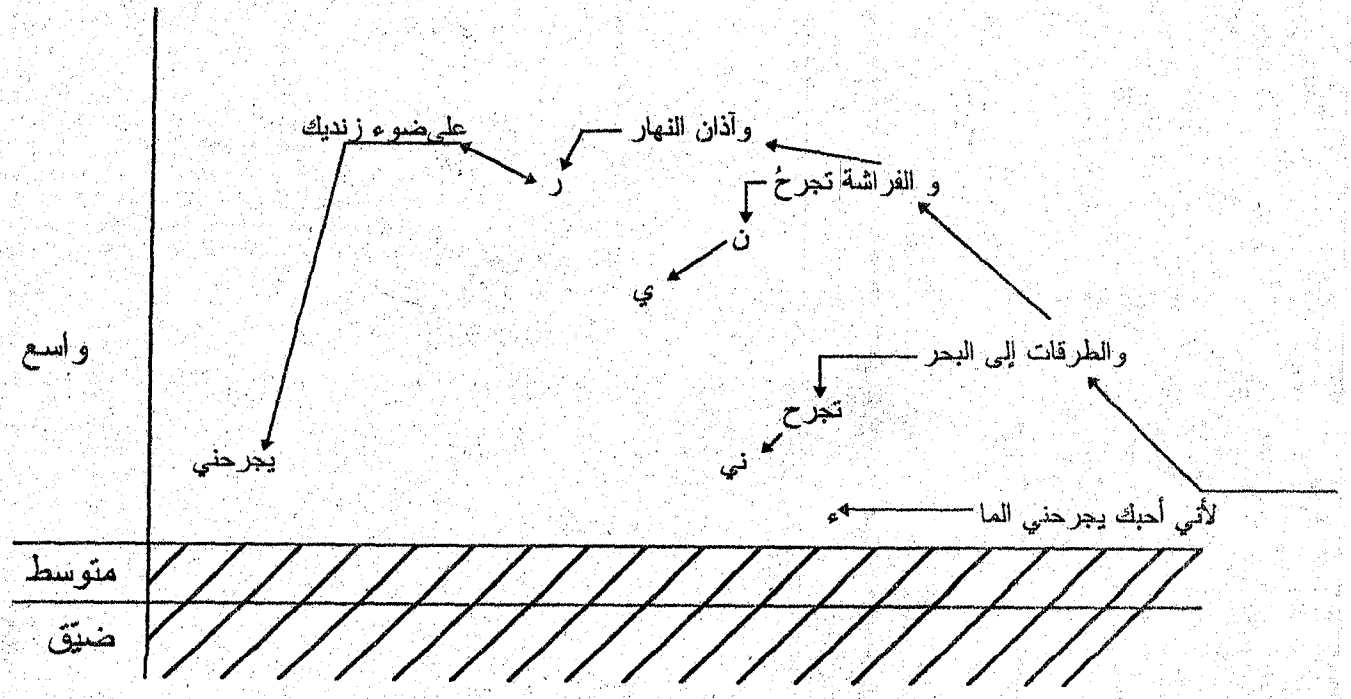
و هي:

[لأني أحبك يجرحني الماء ← زنديك يجرحني]

[يا حبيبي ← تبكي]

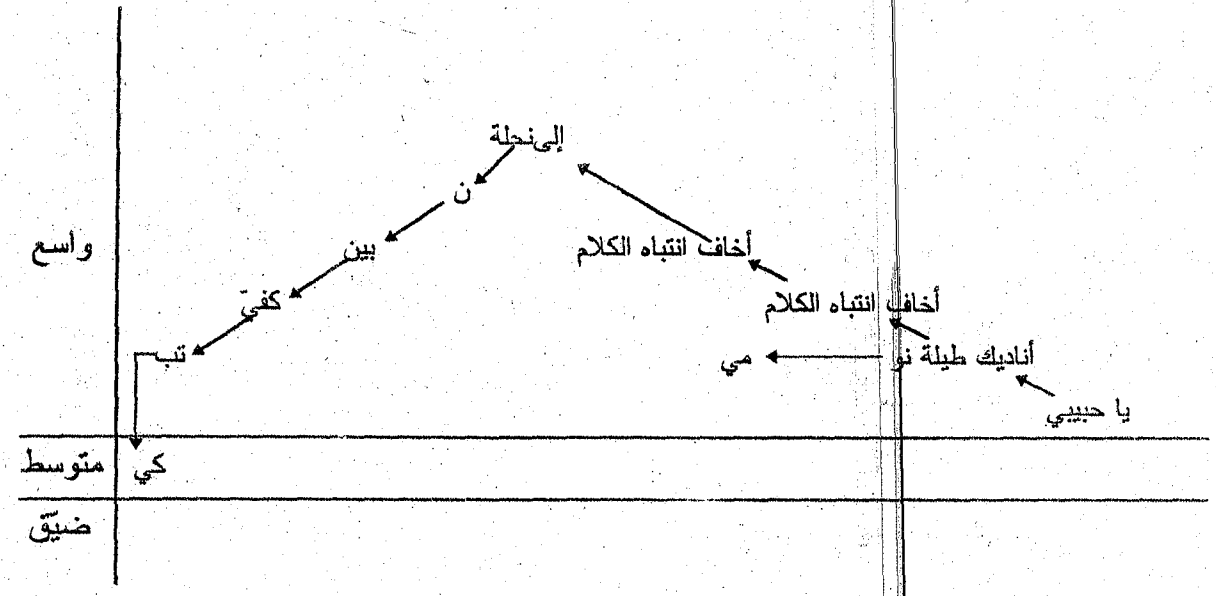
[لأني أحبك ← الحمام]

يحتوي السطر الأول من القسم الأول على نقطة بداية التصاعد التي تضمنها مفردة "يجرحني" المتكررة أكثر من ثلاث مرّات في القسم نفسه، ولا تنخفض تصعيدات الالقاء إلاّ عند الوقف المتجسد في **[النهار]**، **[زنديك]**، بينما يبقى التصعيد مستمرا في باقي الأسطر الأخرى، ويمكن تجسيد ذلك بيانيا:



أما القسم الثاني فيشهد إنخفاضا واضحا في [**حبيبي**]، (ونذكر أن هذا المقطع الذي نحن بصدد دراسته، تتلفظه العاشقة وليس العاشق، و لهذا التلفظ تأثيرعلى أجزاء هذه الأقسام)، حيث تنادي العاشقة نداءً باستعمال أصوات الهمس كالحاء، وترتفع درجة الشدة – النبر قليلا في السطر الثاني [**أناديك طيلة نومي**] وكأن الشاعر يحاول تأكيد هذه المناداة برفع الصوت تارةً وبتمديده تارةً أخرى، ومرد هذا التمديد ليس فقط إلى جوهر المناداة، و إنما نستطيع ردّه إلى المناداة المقيسة بطول النوم ، [**أناديك طيلة نومي**].

و تحافظ الأسطر المكررة [**أخاف انتباه الكلام**] على هيئتها المتصاعدة، بينما يرتفع السّطر [**إلى نحلة**] بقوة كبيرة، حيث نحسُّ بذلك التوتر العنيف الذي يصاحب الشاعر أثناء إلقائه هذا السطر المنتهي بانخفاض يوازي في مستواه تقريباً الانخفاض الصوتي للسطر الأخير من هذا القسم [**بين كفيّ تبكي**].



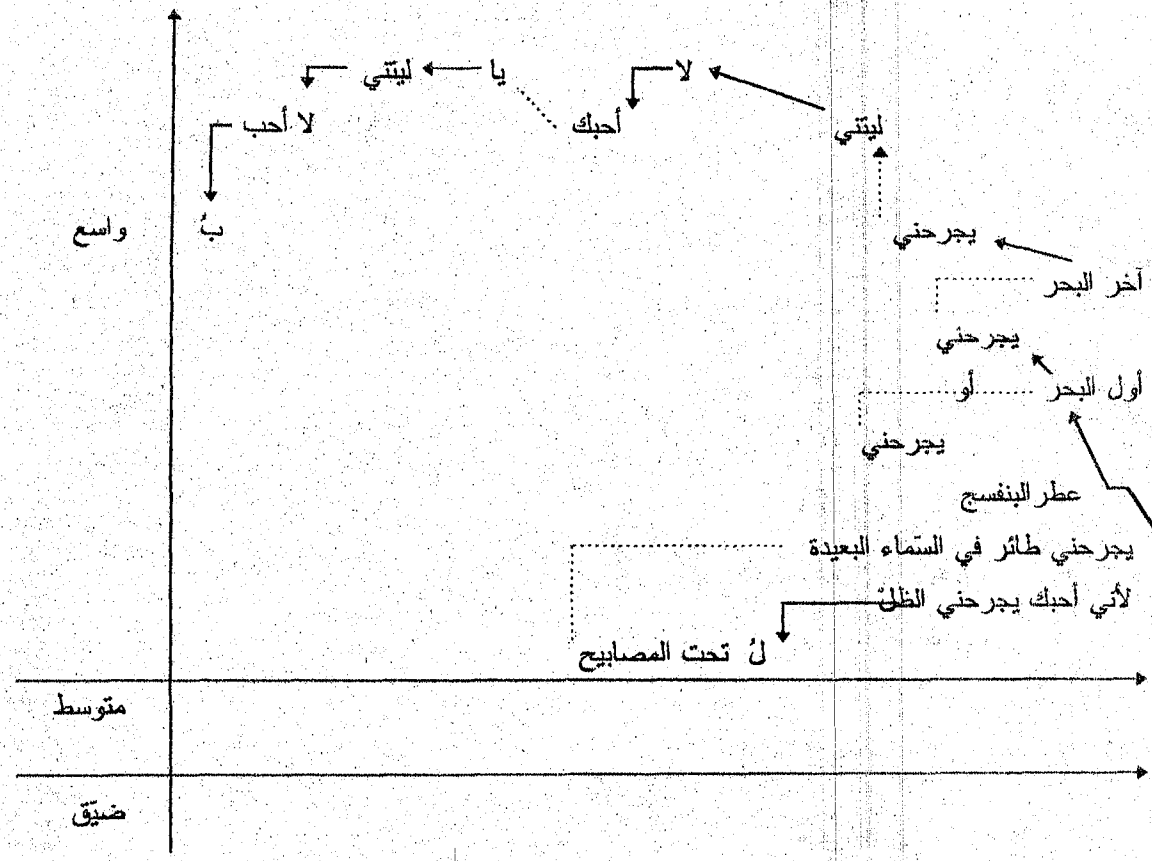
و التصعيد نفسه نحسه متكرراً، ونحن نستمع القسم الثالث من المقطع الشعري ذاته، وذلك ابتداءً من قوله : [**لأني أحبك يجرحني الظل**] التي توازي تركيبيا و صوتيًا وإلقاءً قوله: [**لأني أحبك يجرحني الماء**]. ويشكل التركيب الفعلي [**يجرحني**] محور هذا التصعيد الذي يلقي بحمله عليه، ففي السطر الثاني يتصاعد مستوى شدّة الصوت ابتداءً من هذاالتركيب، بينما يصل التصعيد إلى أوجّ قوته في السطر الثالث المتمثلة في [**عطر البنفسج يجرحني**]، وذلك لأن التركيب الفعلي المحوري لعملية التّصاعد (يجرحني) ختم السّطر الثالث، فكان لزامًا على الشاعر أن يتوخّى ما هو أقوى صوتًا وأكثر شدّةً وأحدّ نبراً قبل التركيب الفعلي،لتتم عملية الإنحدارنحو الوقف بسهولة نسبيًا، مثلما هو حال باقي الأسطر الشعرية الأخرىالمنتهية

بالإنحدار نحو الوقف دائمًا. وما يقال عن السطر الثالث يقال عن السطر الرابع [**أول البحريجرحني**]، وعن الخامس أيضًا [**آخر البحر يجرحني**]، فهناك توازٍ – ذو طبيعةٍ معينة– من التنغيم يهيمن على هذه الأسطر، ويفجّر فيها كوامن طاقات الشعرية.

أمّا التمني في قوله [**ليتني**] فقد حظي بارتفاع كبيرفي بدايته، وبانخفاض في نهايته، ثم اتّسم بوقوف تامٍّ، قبل أن يحدث انخفاض متدرّج في قوله [**لا أحبك**] .

إلاّ أنّ الإرتفاع يعود مرّة أخرى متكرراً في السطر الموالي الذي يقول فيه [يا ليتني لا أحب] .

إنّ هناك مجموعة من النوبات المترددة بين الإنخفاض و الإرتفاع تنتاب الشاعر في إلقائه، ممّا يعكس حقيقة قوة المعاناة التي يجابهها الشاعر، وقوّة الصدمة التي خيّبت آماله في عاشقته (فلسطين – أندلس).



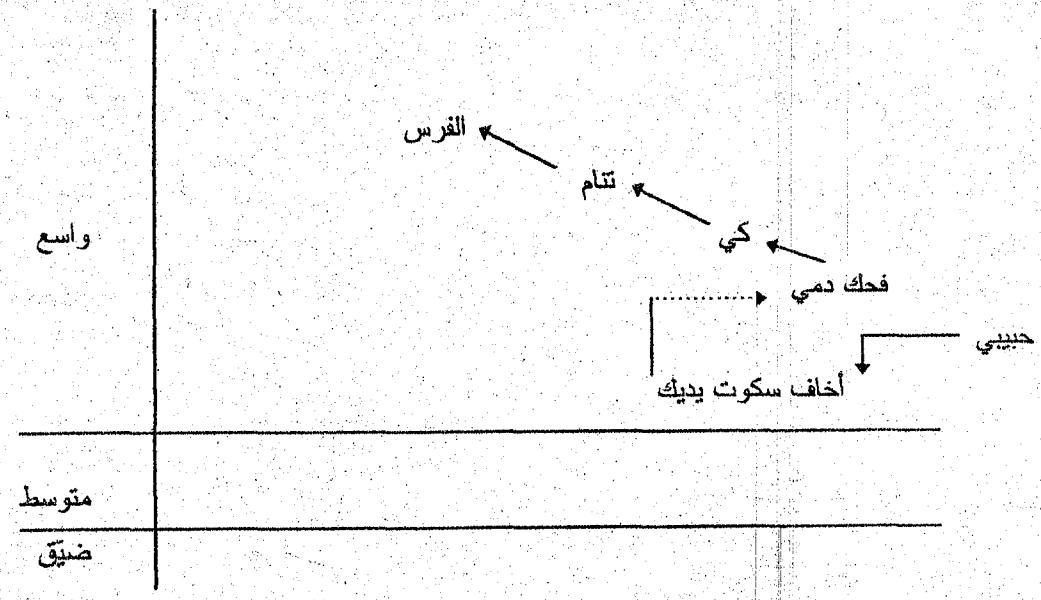
إن أكثر التوازيات تجلّيا وظهورًا في المقاطع من حيث النبر و التنغيم، المقطع الأخير من النموذج الملقى، وهو مقطع تتوازى فيه حركات تنغيمية تنتهي بوقفة واحدة وبقافية واحدة.

فالجزء الأول من المقطع الذي يمكن أن نتخذه نموذجًا هو:

حبيبي أخاف سكوت يديك

فحك دمي كي تنام الفرس

حيث يحدث انخفاض عند الوقف الدّاخلي، وارتفاع لدى ما تبقى من الجملة الشعرية، لا سيما القافية (الفرس) التي تتمتع بارتفاع وحدّة كبيرين نظرًا لوقوع النبر عليها بالإضافة إلى طبيعتها التركيبية و العروضية (لاحظوا الجدول رقم 53 DET). نمثل ذلك من خلال الرّسم البياني :

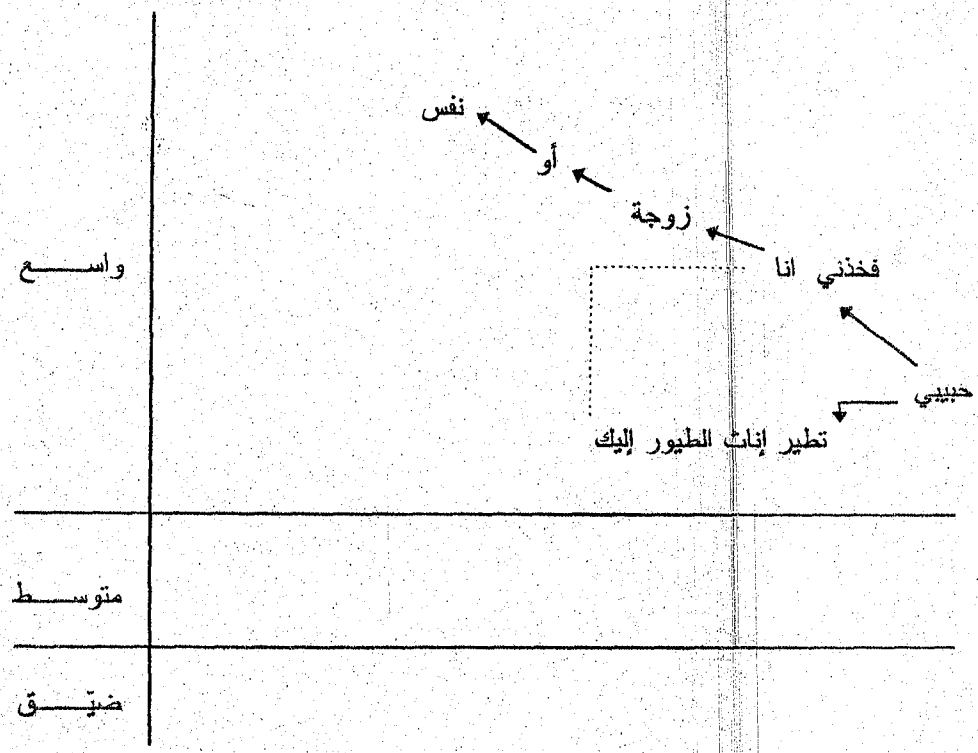


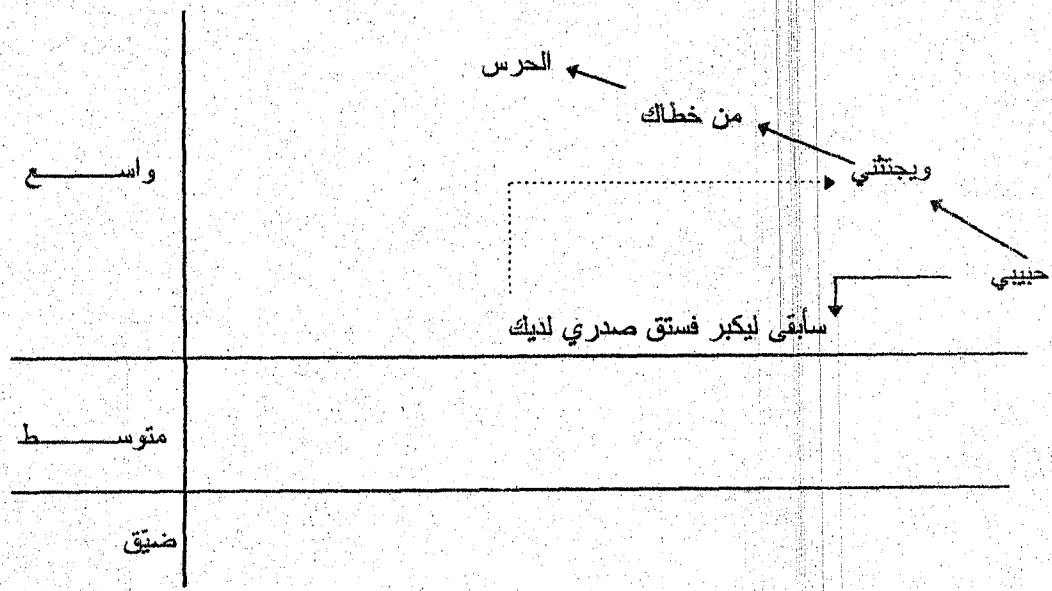
وتتكرر الحالة نفسها مع الجمل الشعرية التالية:

1. [**حبيبي تطيرإناث الطيور إليك**
فَخُذني أنا زوجةً أو نفس]
2. [**حبيبي سأبقى ليكبر فستق صدري لديك**
ويجتثني من خطاك الحرس.]

يحدث الإنخفاض بشكل موازٍ جدًا عند الوقف بعد المنادى [**حبيبي**]، وهو ما يتكرر على باقي الوقفات الأخرى التي تعمل في مجال 0,8 1,8 ثا (الجداول 52-54-56 DET). ثمّ تبدأ عملية التنامي في الحركة، ليرتفع الصوت أكثر في نهاية الجملتين الشعريتين على صعيد تالقافية بالتحديد والتي تشغل مجال1,8 إلى غاية زمن انتهاء الجملة الشعرية. وهذا ما يؤكد

واقعيًا هذا التّوازي الذي خلق شعرية في الخطاب المُلقى. (لاحظوا الجداول 53-55-59 DET).





نلاحظ من خلال هذه التمثيلات البيانية أنّ المقاطع المتشابهة تركيبًا ولغةً وقافيةً، تتماثل في ارتفاعاتها وانخفاضاتها مما يمنحنا قناعةً بأن السبب الأكبر لنشوء توازي الإلقاء كامنٌ في توازي البُنى الصوتية اللّغوية بالأساس.

1.3.2 الوزن:

إن التوازي العروضي ليس كفيلاً بمفرده ليحقق الشعرية المطلوبة، فالتوالي المستمر (فعولن) في البحر المتقارب قديماً أو الصّافي حديثاً لا يمكن أن يشكل سوى نظم بالمفهوم الذي تمّ الإصطلاح عليه، أي لا يمكن لنظام من التفاعيل أن يمنح أية خصّيصة شعرية للنص والخطاب الشّعريين، لأنه في حاجة ماسّة إلى تواز أعلى منه. و إذا كان كمال أبوديب قد طرح مفهوماً أكبر من التناسب في رأيه وهو الذي يتمثّل في الفجوة، مسافة التوتر بحيث أن الايقاع يتولّد من الوزن المضطرب المشحون بحركات العنف و التناقض و الانشراخ[1] ، فإن هذا لا يعني لزاما بضرورة تطبيق هذا "الاضطراب" على جميع مقامات الكتابة الشعرية، إذ أن الاختلاف حالة ممكنة، لكن التناسب حالة واقعة. حتى في ثنايا ما يسمى بشعر النّثر، ثم إن الأوزان المتناسبة تحفل بالإيقاعات و الحركات المدوّية نتيجة جملة من التكرارات المعتمدة ضمن التشكيل الإيقاعي، كما يقول كمال أبو ديب بحدّ ذاته[2] .

إن الوزن بكونه هو ظاهرة شعرية قديمة و حديثة، فهو أيضا عامل كامل تنبثق شعريته وتتحقق توازياته في ظل العالم اللغوي الكائن فيه، وفي ظل الإلقاء أيضًا على حساب كتابته، وهذا هوالمفهوم الأساسي الذي اتفق عليه أمثال الفارابي وابن سينا.

ولو بحثنا في وزن المتقارب فإننا نكاد نتفق في أنه بحر يتحقق فيه التوازي بشكل مجانيٍّ، لجوهره العميق المنطوي على تكرار تفعيلة واحدة [فعولن]، لكن هل يمكن أن تحقق تفعيلة فعولن – المرتبكة في ورودها بأعداد مختلفة ضمن الأسطرالشعرية – التوازي المطلوب أو بالأحرى تحقيق أزمنة متساوية على الأقل.

إننا نعتقد أن أي ارتباك في إلقاء النص الشعري الحديث، هو خلخلة لأشكال التوازي الزمني، وأي ارتباك في وحداته العروضية، قد يشوّهُ من موسيقى الخطاب الشعري برمته، لكن هذا الاعتقاد سرعان ما يزول أمام شعرية الالقاء التي يتمتع بها الشاعر، فهو يحاول استدراك بعض الاختلاف الواقع على مستوى أعداد الوحدات العروضية المتوخاة في الأسطرالشعرية الأولى و المقفاة و المتمثلة في قوله :

أعدي لي الأرض كي استريح

فإني أحبك حتى التعب [فعولن – فعول – فعولن – فَعَلْ]

---

[1] كمال أبو ديب – في الشعرية – ص 54

[2] كمال أبوديب – في البنية الإيقاعية للشعر العربي – ط 2 .1981 . دار العلم للملايين بيروت لبنان .ص 145.

صباحك فاكهة للأغاني

وهذا المساء ذَهَبْ [فعولن – فعول – فَعُلْ]

وذلك بالإلقاء الجمالي الباعث على شعرية خالصة، من حيث أنه يعيد لتلك الوحدات بهاءها، فيعمد إلى إعادة ترتيبها زمنيًا بواسطة تعويض الوحدة الناقصة في السطر الرابع مقارنة بنظيره السطر الثاني الذي يحتوي على أربع تفعيلات. وهذا التعويض يتجسد واقعًا بالوقف حيال مكان الوحدة العروضية الثالثة المفقودة في السطر الرابع، وتمديدًا لزمن السطر إلى حدود معادلته للسطر الثاني وتحقيقًا لوقع القافية أيضًا. انبثق توازٍ زمنيٌّ نسَّق بين الأسطر ذوات الوحدات المتباينة عددًا، وعادل بينهما زمنيًا. ويمكن أن نصطلح على هذا النوع، بما سمّاه محمد مفتاح شبه التوازي الخفي للوزن.

ونشير إلى أن الأداء تدخل في ترتيب الكفاءة، أو أن التلفظ ساهم في إعادة الوزن للملفوظات المتجانسة، ولا يمكن بالنتيجة أن نسلِّم التوازي كظاهرةٌ إيقاعية ومتنية، وإنما هو ظاهرة صوتية –إلقائية أيضًا، ويمكن أن تلقى إليه مهام تفجير الشعرية تفجيرًا يثير الدهشة، ويرغِّبُ الإصغاء لدى السامعين، لقد عوض الشاعر بزمن الوقف المقدر بـ 0.504 ثا من زمن السطر الكامل المقدر بـ 4.144 ثا، تفعيلة فعولن الناقصة من النموذج الكامل المتمثل في السطر الشعري الذي يسبقه وزنًا و قافيةً، و الذي يقدر زمنيًا بـ 5.252 ثانية. ولوتخيَّلنا بأن الشاعر لم يستعمل الوقف،لكان زمن السطر الثاني أقل بكثير من زمن السطر الأول، وانتفى بذلك نسق التوازي انتفاءً قويًا.

3.3.2.2.ونشير إلى أن الوحدات العروضية تنتثي على وحدات زمنية متساوية فيما بينها، فـ [حبيبي] في المقطع الثامن توازي في زمنها المقدر بـ 0.815 ثا كل من [حبيبي 2] ذات السعة الزمنية 0.741 ثا و [حبيبي 3] ذات السعة الزمنية 0.805 ثا و [حبيبي 4] ذات السعة الزمنية 0.704 ثا، وبتأمل دقيق يكفل لنا اكتشاف التوازي، نجد أن هذه الوحدات العروضية تمتاز في بنيتها الداخلية بالتوازي المتناوب زمنيًا، فحبيبي الأولى توازي الثالثة، والثانية توازي الرابعة، وكأن داخل هذا النسق من التوازي حوارًا عميقًا متبادلاً و متناوبًا يشبه إلى حد ما الحوار المتناوب بين العاشق و العاشقة.

ومن خلال التناوب الصارخ، يمكن أن نحدد بأن التوازي هو محاولة ترتيب هذا الإنكسار الداخلي الذي هو في واقع الأمر انكسار ثنائي تناوبي، فيما تتجلى انكسارات أخرى في عدم الاحتفاظ بعدد واحد من الوحدات العروضية على جميع الأسطر الشعرية التي تلت المنادى [حبيبي]. فقد احتفظ السطر الشعري [أخاف سكوت يديك] بثلاث وحدات بينما

احتفظ الثاني بأربع وحدات كاملة و الثالث بخمس وحدات و الأخير بأربع وحدات متمزقة الأداء.

إن هذا التنامي الظاهر جليًا في الوحدات العروضية عددًا يعكس تصعيدات نفسية ناتجة في الواقع عن الشعور بالخوف على مصير المعشوق. لكنه يحدث انخفاض واسع في عدد التفاعيل في السطر الأخير [سأبكي عليك عليك عليك]؛ و الذي يشكل لحظة انهيار و تشظٍّ نفسيٌّ ينتهي بالبكاء و النوّاح، غير أنه – من جهة أخرى – تحافظ عملية الإلقاء زمنيًا على التنامي النفسي؛ وذلك بتمديد السطر الأخير إلى حدود ما يقارب السطر الذي قبله زمنيًا [سأبقى، ليكبر فستق صدري لديك] فالتنامي العروضي يعكس تناميًا نفسيًا، لكن التنازل في السطر الشعري الأخير يوحي بعكس ذلك، فهو تنازل عروضيٌّ لا نفسي، إلاّ أن هذا التنازل هو ما يشير حقيقةً إلى التوازي بين الزّمني و النفسي، لأن البكاء في الشعر الغنائي ليس لحظة انهيار وتنازل بقدر ما هي لحظة استجداء و مناجاة و تامٍ، فحدث أن تنازل السّطر الأخير منطويا على تامٍ وارتفاعٍ نفسي علّتهُ كامنة في ايقاع التوجع الطويل و التألم المستمر، و البكاء الغارب، فارتفع زمن السطر بقدر 3.656 ثا ليوازي بالتقريب السطر السابق عليه المقدر بـ 4.095 ثا الذي يجسد لحظة الذروة. و يقدر السطر الأول [أخاف سكوت يديك] بـ 1.789 ثا و السطر الثاني [تطير إناث الطيور إليك] بـ 2.588ثا. و هما من دفعا حقيقة الزمن النفسي و العروضي إلى التنامي و التصاعد. و هذا شكل من أشكال التوازي بين النفسي و العروضي.

4.1.3.2و لا شك أن النص الشعري ينتمي في عروضه إلى ما تمّ الاصطلاح عليه سلفاً بالوحدة الإتفاقية الناقصة للوزن، فقد جاءت بعض الأسطر الشعرية ناقصة و غير مكتملة، فهي إما خاضعة للتدوير أو لبعض الزحافات التي تصيب آخر تفعيلة في السطر.

و لعل التدوير لا يمكنه أن يعيد الاتزان لاضطراب الوحدات الناقصة مالم يتم إلقاؤه بطريقة استمرارية، أي عدم ارباك السيرورة الزمنية و الموسيقية للسطر الشعري طلبا للتوزاي الذي سينبع من تلك الاستمرارية المعهودة في الأسطر ذوات الوحدات التامة، ولهذا فإننا نتأمل أحيانا الميل الشاعر الذي يحدث عفوَ الخاطر في نفس الشاعرنحو الحفاظ على هذه الاستمرارية [التدوير] مثل قول الشاعر.

عطر البنفسج يجرحني

أول البحر يجرحني

آخر البحر يجرحني

ليتني لا أحبك

فالحاجة إلى استكمال الوزن بالإضافة إلى إيقاع الفعل يجرحني ساعد الشاعر على إضفاء صبغة التوازي التي فجرّت شعرية لحظة الالقاء تبعاً للاستمرارية الرائعة في تقصّي آثار الوحدات العروضية للوزن، لكنه من جهة أخرى أهمل الشاعر الإلقاء الاستمراري للتدوير– في المثال نفسه – مستغلا الوظيفة البنيوية للوقف، فأضعف بذلك من حدّة التوازي.

1.4.2.شعرية الوقف:

لا تطفو أنساق التوازي على سطح النص الشعري جراء الشعرية التي تتمتع بها البنيات السابقة فحسب، وإنما تغوص في أعماقه فتخلخله وتبنيه، و تثبت هواجس الاختلاف داخله وترتبه أيضا، ولايتأتى هذا إلا من خلال الوقف و التنغيم و النبر، فهي بمثابة ميزات خطابية مرتبطة بالإلقاء أكثر من ارتباطها بكتابة النص، و لهذا فهي تؤثر على التوازي النصي فتخلخله و ذلك بواسطة رداءة الالقاء، أو ترتب خطابيا ما ليس متوازيا. و تكوّن بذلك نسقا من أنساق التوازي التلفظي.

لا يستغني النص الشعري عن الالقاء، فهو (الإلقاء) يحتفظ وحده بالشحنات التعبيرية والدلالية، ناهيك عن الإشارات و الإيماءات الجسدية التي تصاحب الملقي، ولهذا، فإن الحاجة إلى الإلقاء تظل قائمة حتى وقت غلبة الكتابة و سيطرتها على ملكية العقل الابداعي القولي، وتظل الأذن تبعا لهذا مشرعة المساحات ليشغلها الصوت الشعري عبر مختلف مراحل التاريخ.

إن أول ما يتجلى من جملة التوازيات الكائنة عقب حالات الوقف، توازي الوقف التام (التركيبي و الدلالي) الذي تتفق فيه مع المعنى. فالوقف الخارجي لكل من [**فإني أحبك حتى التعب**] و [**هذا المساء ذهب**] و [**كدمع العنب**] و [**حين اغترب**] متوازية بشكل تامّ جدا، حيث تقدر نسبة الوقف الخارجية للسطر الأول مقارنة بمدته الزمنية الكاملة ب 38.32 %. وهذه النسبة المئوية توازي كلا من النسب المئوية المتبقية من الأسطر الشعرية الأخرى، فنسبة الوقف الخارجي للسطر الثاني تقدر بـ 40.54%، أما نسبة الوقف الخارجية للسطر الشعري الثالث فتساوي 50.29% بينما تعادل نسبة الوقف الخارجي للسطر الشعري الأخير 53.28%.

فكأن هناك "شبه توازي خفي" يتحكم في النسب المئوية للأوقاف بالمقارنة مع المدة الزمنية لكل سطر.

ويتجلى التوازي في صورة تصاعدية، حيث تتنامى أزمنة الوقفات الأخيرة تناميا هادئا يعكس ماكنّا قد اصطلحنا عليه بالتصعيد النفسي الأولي نحو الثورة. فتتبجس حالة من التصاعد المرير لخطاب المعاناة في مقابل التنازل التدريجي للنص نحو نهاية المقطع.

بيد أن هذا التنامي لا يلبث أن يصبح مقاما للانفعال المرير عندما تتوالى أنساق متوازية جراء سلسلة من الأوقاف الخارجية في الأسطر الشعرية الأخيرة من المقطع الثالث، فنسبة الوقف التام الزمنية [**عطر البنفسج يجرحني**] تقدر بـ 12.46% و السطر الموالي بـ 12.30% و السطر

الثالث بـ 17.24% ، و تزيد هذه النسب الزمنية توازيا حين نقيس نسبة الوقف التام لـ [**والطرقات إلى البحر تجرحني و الفراشة تجرحني**]، فنجدها تقدّر بـ 16.86% وهو معدل يقارب المعدلات الأولى الموجودة في آخر النص.

أليس هذا داعيا كفيلا بتفجير شعرية تستأنس للعبة الزمن، بالتوازي، وتدفع الملقي إلى تكوين بنية ذات وظيفة جمالية في الخطاب، تقف أمام جماليات النص، وتحطم بذلك أولويات إدماج النص باستمرار دائم ضمن الدراسة النقدية للمكتوب ؟

ويتجلى التوازي نسقا أبرز و أوضح من غيره في التوازيات الأخرى، في المقطع الأخير من المقاطع التي خضعت للإلقاء الشعري، وهو ما تمثل في قول الشاعر:

1. **حبيبي**[25.07%] ، **أخاف سكوت يديك** [22,18%]
2. **فحك دمي كي تنام الفرس** [32.82%]
3. **حبيبي** [21.78%]، **تطير إناث الطيور إليك**[14.55%]
4. **فخذني أنا زوجة**[9.96%] **أونفس**[23.95%]
5. **حبيبي**[28.57%] **سأبقى** [25.67%]
6. **ليكبرفستق صدري لديك**[21.62%]
7. **ويجتثني من خطاك الحرس** [31.90%]
8. **حبيبي** [16.84%] **سأبكي عليك عليك عليك** [11.55%][1]

و يمكن تجسيد توازي الوقفات على الشكل الآتي بحسب توازي القافية:

[1] تم وضع الجداول في مكان الوقفات الداخلية و الخارجية

أ نسبة الوقف الداخلي لـِ حبيبي 1: 25.07%

ب نسبة الوقف الداخلي لـِ حبيبي 2: 21.78%

جـ نسبة الوقف الداخلي لـِ حبيبي 3: 28.57%

د نسبة الوقف الداخلي لـِ حبيبي 4: 16.84%

1.نسبة الوقف الخارجي للسطر الأول: 22.18% (لديك)

2.نسبة الوقف الخارجي للسطر الثالث: 14.55% (إليك)

3.نسبة الوقف الخارجي للسطر السادس: 21.62% (لديك)

4.نسبة الوقف الخارجي للسطر الثامن:11.55% (عليك)

1.نسبة الوقف الخارجي للسطر الثاني : 32.82% ← الفرس

2.نسبة الوقف الخارجي للسطر الرابع: 23.95% ← نفس

3.نسبة الوقف الخارجي للسطر السابع: 31.90% ← الحرس

يبدو أن التوازي المتناوب يسيطر بقوة لى هذا المقطع الأخيرمن النص الشعري، و لقد أوّلنا التناوب في فكرة أن الحوار الموجود على مستوى السرد انتقل إلى الخصائص البنيوية للغة الشعرية، فصارت مصبوغة بهذا الحوار المعتمد على التناوب في الكلام.

و لو دققنا النظر أكثر في الوقفات الداخلية للأسطر الشعرية لوجدناها متوازية بالتناوب، وهذا التواز يمنح شعرية مكثفة لأنه يكبح جماح الإلقاء مدة زمنية واحدة، لا سيما وأن الوقف تم على المحور العمودي في خط متواز، حيث يتوقف مباشرة بعد التلفظ لكلمة [حبيبي] في كل سطر.

إن التوازي لم يترتب إطلاقا من التوقف عند كلمة واحدة، أو من الاتفاق في زمن الوقف فقط، و إنما توازن الوقف التناوبي مع المدة الزمنية المتناوبة لدى التلفظ بـ "حبيبي"، وهذا هو مدار التوازي في واقع الأمر.

فـ[حبيبي 1] التي تقدر نسبة الوقف فيها بـ 25.07% توازي [حبيبي 3] التي تقدر نسبة الوقف فيها بـ28.57%، أما [حبيبي 2] فتقدر نسبة الوقف عندها بـ21.78%، وهو ما يتوازى مع نسبة الوقف عند [حبيبي4] التي تقدر بـ 16.84%من حيث انخفاض معدلها عن مستوى 25%.

و لا شك أن هذا التوازي المتناوب يوازي في تناوه التوازي الزمني للمدة التي استغرقها كل لفظة [حبيبي] الذي هو في الوقع توازٍ متناوب أيضا[1] .

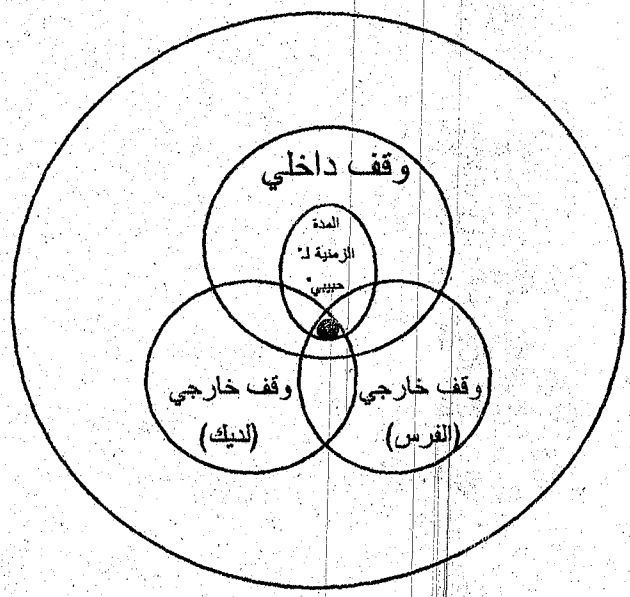
و النسق نفسه يتكرر مع الأسطر المنتهية لقافية يديك:

حيث تقدر نسبة الوقف الخارجي الأول بـ 22.18%، بينما تقدر نسبة الوقف عند السَّطر السَّادس بـ 21.62%، وهو ما يعكس حقيقة التقارب في مدة الوقف بينها.

أما نسبة الوقف الخارجي للسطر الثالث التي تقدر بـ 14.55% فتوازي إلى حد بعيد نسبة الوقف الخارجية عند السطر الثامن المقدرة بـ11.55%.

و لا غرو أن يتكرر نسق التناوب الجزئي نفسه في الوقفات الخارجية للأسطر المنتهية بقافية « الفرس »، حيث تقدر نسبة الوقف الأول بـ 32.82% و هي تقارب نسبة الوقف الثالث المقدر بـ 31.90% بينما تقدر نسبةالوقف الخارجي للسطر الرابع المتوسط بينها بـ 23.95% و هي نسبة مئوية ضئيلة بالنسبة إليهما.

و يمكن أن نجسده في التمثيل البياني الآتي:



توازي الحوار المتناوب

التوازي لمتناوب

[1] راجع التوازي المتناوب للمدة الزمنية للفظة [حبيبي] المتواجدة بملحق المدة الزمنية للقوافي.

بنظر من خلال التمثيل أن التوازي المتناوب ليس سوى مجموعة من الطبقات المتكررة في البنى اللغوية (الوقف –القافية). فكل دائرة توازي دائرة أخرى ، من حيث الوقف المتناوب، ويتجسد الحوار المتناوب ضمن الدائرة الكبرى التي توازيها جميع الدوائر الأخرى. ويتمثل التناوب كخاصية للتوازي إلى جانب ماتم ذكره، الجوهر العميق للدوائر بما فيها الدائرة الكبرى، وذلك لأن جميع الخصائص البنيوية –في هذا المقطع – تشترك فيه .

يعكس التناوب في الواقع إذا، الحوار المتبادل بين العاشق والعاشقة، وهو حوار يضفي على الإلقاء شعرية رائقة ، ألا يمكننا أن ننسب شعرية التخاطب – الإلقاء في الخطاب الشعري إذاً إلى تناوبية التوازيات الموجودة داخل بنى النص اللغوية، لنتمكن من القول إن هناك توازيا بين التناوب الإلقاء ؟

الوقف الوزني الناقص دلاليا وتركيبيا :

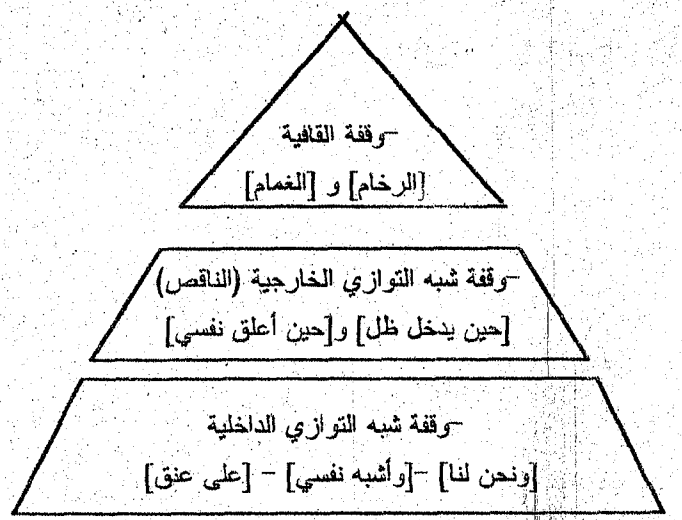
وهناك دواعٍ أخرى تعمل لحساب إضفاء الشعرية، فليس الأمر موقوفا على الوقف التام، وإنما للناقص رغم ارتباكاته الداخلية وإنكساراته التي يخلفها في سياق انسجام النص دور في إعطاء دفع جديد لتوازيات الخطاب، نتأمل ذلك جليا في المثال الآتي من المقطع الأول حيث يقول الشاعر :

ونحن لنا [25.86%] حين يدخل ظل [4.57%]
إلى ظله في الرخام [37.65%]
وأشبه نفسي[14.36%]حين أعلق نفسي [5.32%]
على عنق [4.44%] لايعانق غير الغمام [31.98%]

فأقرب تواز يخلفه في آذاننا هذا الخطاب، هوتوازي القافية، لكن ثمة توازيات كثيرة مختبئة في ثنايا الوقف الناقص الذي يتمثل أولا بين الأشطر الأولى لما يشبه الأبيات التي تنتهي بقوافٍ مختلفة، و المقصود هنا بالوقفة التي تعقبت [ظل] و [نفسي]، ولو رجعنا إلى المقاربات الرقمية للوقفتين، فإننا نجد نسبتهما متوازيتين زمنيا، فالوقف الناقص يعادل 4.57% من زمن السطر الأول التام، أما الوقف الناقص الذي تعقب السطر [حين أعلق نفسي]، فإن نسبته تعادل 5.32% و هما في الواقع نسبتان قريبتان جدًا من بعضهما.

و لاتتبع الشعرية من هذا التراتب الجزئي في الوقف و زمنه، و إنما أيضا من سلسلة الوقفات الداخلية التي تضاعف من عثرات النفس و تزيد في موسيقى الجسد كثافة، حتى تصير

أوصال النص اللغوي حافلة عبر الأداء بالإيقاع المتوازن و بالوقع الممتلئ بالجمال؛ فجملة [ونحن لنا] يتبعها وقف مثلما يتبع جملة [أشبه نفسي] ومثلما يتبع جملة [على عنق]، فجميع هذه الوقفات تمنح لتركيب الجملة ميزة جمالية لا يمكن تحديد طبيعتها إلاّ من خلال نسق التوازي الذي تشكل ضمن النص وفق خط عمودي واحد، باعتبار المحور العمودي الذي يتحكم في تراكيب النص، ويمكن تمثيله على الآتي:



إن هذا المثلث يعكس جملة من الوقفات الزمنية المتوازية، وأغلبها يمثل القاعدة، و يأخذ توازي الوقفات في التضييق إلى أن يلتقي مع وقفات القافية التي تأتي على رأس المثلث. و لا شك أن مثل هذا التراكم في الوقفات و تضافرها لدى القاعدة، لا يشير إلا إلى البنى اللغوية المتداخلة من خلال التوازي و المتشابكة، غير أن الموضوع يمس القاعدة التي تمثل عمق النص أو داخل النص بينما يبدو أن نهاية النص أو خارجه تحتل الأجزاء المتبقية من المثلث. و تأويل هذا يذهب إلى أن القصيدة الحديثة لا تراعي النهايات بقدر ما تراعي ثنايا التراكيب وغضون اللغة. ففي البنى الداخلية تسكن الشعرية وليس خارجها، و لا يمكن لها أن تبين إلا من خلال الالقاء.

إن توازي الوقفات الداخلية محموم بالارتباك و مسكون بالإيقاع المرعب، لكنه سرعان ما يتحول بفضل الوقفات الخارجية إلى هدوء روحي ينسجم في حد ذاته بوقفة البياض.

لكن تناول الوقف عند البياض بالدراسة لن يقدم لنا نتائج مرضية صحيحة، لأن الدراسة متوقفة على قراءة النص، لذلك نظل ملزمين بدراسة الأداء ودور وظيفة الوقف إزاءه، ولهذا، تفرض الأوقاف الجمالية نفسها أثناء دراسة الأداء، لأنها لا تستطيع التمظهر إلاّ وقت الالقاء علىخلاف وقفات البياض.

الوقف الجمالي:

وهو أكثر ارتباطا بشعرية الأداء من أي أداة بنائية و تلفظية أخرى، لأنه يسمح بإعادة ترتيب النص عبر تأدية الخطاب (الالقاء)، ويتجلى ذلك من خلال عملية التعويض التي وازنت بين [فإني أحبك حتى التعب] و [هذا المساء ذهب] في المقطع الأول، حيث يقدر الوقف الذي احتل مكانه بين [هذا المساء] و [ذهب] بـ 12.60% من الزمن العام للسطر. وهي نسبة زمنية عوضت الوحدة العروضية المقصاة من هذا السطر و التي قلصت حجم امكانيات التوازي مع السطر الأول الذي يحتوي في واقع الأمر علىأربع وحدات عروضية، في الوقت الذي يحتوي فيه السطر الشعري الثاني على ثلاث تفاعيل فقط.

إن الاختلال في توازي الوحدات العروضية لم يرتّبْهُ سوى الوقف في مكان الوحدة العروضية الناقصة، فأعاد إلى المدة الزمنية ثباتها و توازياتها.

أما في المقطع الثاني، فإن موجة عارمة من الوقفات تخللت الأداء، عندما كان هذا الأخير متناميا في عنف و غضب، وكأن الشاعر يحاول أن يمنح هذا التنامي وقفة يسترجع بها أنفاسه، و يعيد بها تحسيسه للآخرين بمدى وقع هذا التصاعد في نفسه بالدرجة الأولى خصوصا و أن التصاعد انعكاس واضح لانتفاضة الشعب، و المضي المستمر نحو اندلاع الثورة يقول الشاعر:

تُشعلُ في أذنيّ البرارِي [7.49%]
تحملني [3.37%] موجتين
و تكسر ضلعين [16.11%]
تشربني [4.33%] ثم توقدني ثم تتركني [14.60%]

فالبنية الأعمق لتوازي الوقفات متمكزة أصلا في المحورين الأفقيين تحملّني-تشربني؛ وهو تمركز يوحي بنفاذ الخوف، و الاستسلام الموشك. إن للوقف علاقة معالزمن، و هي علاقة اشتباك التجربة الشعرية التلفظية مع الجوهر الانساني في الوجود، و لعل الموت هو أكثر ما عبر عنه الشعراء في قصائدهم بكونه المخلص السلبي لوجودهم أو بكونه عالما وجوديا آخر ينشرح للروحانيات، و ينجلي أكثر بمثُله وقيمه العليا.

و يشكّل الوقف في بعض مقاطع الشاعر وهو يلقيها نوعا من أنواع الانتهاء في الحياة أو الإنغماس كلية في لحظة احتضار متراوحة بين الموت و الحياة، بين الاستسلام و الثورة، بين المقت و الحب، بين النهاية و البداية، وهي لحظة تدخل عالم إدراك الملقي و السامع، خصوصا حين يتمتع بذلك الزمن القصير جدا الذي يقدر بما بين 3% إلى غاية 4%، ينضاف إليه الوقف الأخير من السطر الشعري الأول المقدر بـ 7.49%، وهو يعتبر وقفا داخليا بالنسبة للإلقاء، فتظافر النسب يوحي بالرعب و الخوف و القلق، و تنشأ عبر هذه الوقفات سلسلة من التوازيات تنبش كيان الشعرية، وتفجر فيه هذه الطاقة الكامنة، لا سيما إذا علمنا أن الأوقاف الأخيرة للأسطر الشعرية الأخيرة قد تمتعت بإنفراج في نسب الوقف المقدرة بين 14% إلىغاية 16%، وهي بهذا تحاكي شعورا عكس القلق و الخوف، إنها تجسد اختراق بؤرة السكون في لفاف الثورة و الانفجار، وهذا التوازي في الانتقال من وقف القلق إلى وقف الثورة هو ما يجسد فعلا انتقال الشاعر من الموت إلى الحياة.

1.5.2 شعرية الإيقاع:

غالبا ما ينسب الايقاع إلى التكرار، غير أن نصّ محمود درويش بطابعه الغنائي وجوهره الشعري المختزل إلى حالات الحلم و الاندهاش يشتمل على ايقاع انبعاث خالص نحو الحياة، و ايقاع آخر تذمّري لا ينشرح سوى لسلسلة من الخسارات المتكاثرة، و لعّل اللازمة هي أكثر الأسطر تجسيدا لإيقاع الإنكسار و الفرح، لإيقاع الإنهيار و الإنتشاء، و إيقاع الحزن والإنتصار.

فبعد كل لازمة يتدفق العاشق و العاشقة في إطراب بعضهما، يحدث ذلك بين حدثين لهما دلالتهما في الواقع المعيش، فالحمام لا يطير إلى سبب واحد يتمثل في الحرب، لهذا اتخذّ رمزاً للسلام، بينما إذا حطّ فإنه دليل الأمان و الطمأنينة، و بين الطيّران و الحط، و بين الحرب والسلام، يقبض العاشقان بالحب الخوف، بالعشق و الرعب، بالأمل و الهلع. إن ايقاعا متوالدا من هذه الثنائية

ينبرز أكثر في تجلّيه ضمن ثنايا النص، أين يتعلّق الأمر بـ " الولادة و القتل" و"السكوت و البكاء" و "البداية و الختام" و "النجاة و التشرد" و "الحب و الخوف" و "شفاء الرّخام و جرح الماء".

إن ايقاعًا يتوالد خلف كل لازمة جدير بأن يؤخذ بعين الاعتبار فـ "يطير الحمام يحط الحمام" تتكرر تسع مرّات، أين يكون النص بين الأخذ و الرد، بين إعتاق الروح و إيقائها في الجسد، ومن هنا تنمو فاعلية إيقاعية تشكل جدلا يتمظهرفي الحوار- التخاطب - الإلقاء، وهي فاعلية تبلور محورًا ثابتًا أو تدفّق سيلًا غير منقطع لتواصل العناء النفسي الذي يعكس آلامه من خلال الالقاء على السّامع، من حيث تصبح اللازمة عبر تنامي ايقاع الخوف و الفرح ظاهرة لا بد من تعاطيها ضمن قراءة النص أو سماعه خصوصًا .ولهذا لا يمكن نفي الإعتقاد بأن اللازمة تسرّبت إلى عمق النفس و بنت داخلها صرحا متينا لدرجة أن عدم سماعها لا يمكن أن يشكل بعض الأشكال على تناغية الحوارات المتبادلة يقول

" إن وقت اللغة الشعرية وقت توقع، فنحن نتوقع بعد وقت معين إشارة ايقاعية، غير أن هذا التوقيت لا يحتاج إلى الانضباط كما أن الاشارة لا تحتاج إلى أن تكون قوية فعلاً ما دُمنا نحس بأنها قوية"[1] .

و بناء على هذا فإن الإيقاع الذي أخذ مكانه بين المقطع و اللازمة، و بين ثنائية الحوار و ثنائية الحزن و الفرح هو الذي منح التوازي و الذي فجّر بدوره شعريةً حزينةً تتوالد كلما كانت اللازمة تزيد في ايقاعها المنقض فـ " كل توازن صوتي كامل يتضمن في الوقت نفسه نظامًا خاصا للأجزاء و تساويًا لها و توازيًا من الناحية الصوتية الصّرف يشكل مظهرا من مظاهر الإيقاع التي تمثّلت لهم في الشّعر و الفن القولي بعامّة" على حد تعبير عز الدين اسماعيل[2] .

فهذا الاستمرار في إفناء النفس و ادخالها ضمن لعبة البعث و الدفن، لهو ايقاع يلهب الأذن و يقرع أجراسَ القلب، فتبجس لحظة من التردد بين الحمام القابع و الحمام المهاجر، بين قبول الموقف الانهزامي أو الثورة على الأعداء. و لهذا لا يمكن للايقاع أن ينتهي بجدليته العنيفة، وإنما يصبح شعاعا يتخلّص من قيد مصدره، وذلك حين يفضل الشاعر البقاء على الثورة بعد أن إنفصل العاشقان عن بعضهما البعض، لقد انطفأ إيقاع الجدل و بدأ إيقاع التوالد والثورة في قوله: يطير

---

[1] رينيه ويليك اوستين وارين في نظرية الأدب ص175.

[2] د. عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي ص228.

الحمام يطير الحمام، و لا بد من التذكير بأن هذه اللازمة هي آخر جملة شعرية في الديوان، ولذلك رمزيته الخالصة.

و هكذا تكون قد نشأت حالة من التوازي بين ايقاع الموت و الحياة أثناء النص، و تواز آخر ننشأ بين إيقاع الحياة – الثورة في نهاية النص. و لولا هيمنة اللازمة ماكان بإمكان التوازي أن يتوالد و يتنامى عبر إيقاعها الخالد.

4- مساءلة الخطاب أكوستيكيا

1. الدورية

مفهوم الحركات الدورية:

عرف علماء الفيزياء الدورية بأنها عبارة عن حركات متكررة مماثلة لنفسها في مجالات زمنية متتالية و متساوية؛ و يوجد في الكون ما يمثل هذه الدورية كتعاقب الليل و النهار،و نبضات القلب، و التموجات الدائرية للماء، و دوران الأرض حول الشمس. و يمتلك تكرار هذه الحركات مدة واحدة يرمز إليها ب " د "، تدعى دور الظاهرة. أما عدد الأدوار في وحدة الزمن هو التواتر "ن" للظاهرة الدورية. و تقاس د بالثانية و ن بالهرتز و القاعدة هي على الآتي:

ن= 1/د.

الحركات الإهتزازية أو الإرتدادية :

إن الحركة الإهتزازية أو الإرتدادية هي حركة دورية تتم على جانبي وضعٍ محدَّدٍ تماما، ويسمّي علماء الفيزياء الحركة التي تتم خلال دور " د" باهتزازة.

أما عدد الإهتزازات التي تتم في ثانية واحدة فيسمّيها علماء الفيزياء بالتواتر ن للحركة.

و من الأفضل تمييز الحركة بتواترها إذا ما تعلّق الأمر بالحركات الإهتزازية ذات السرعة المتفاوتة التي يمثل دورها جزءا ضئيلا من الثانية.

تصاعد (تغذية) و تنازل (تخامد) الحركة الإهتزازية:

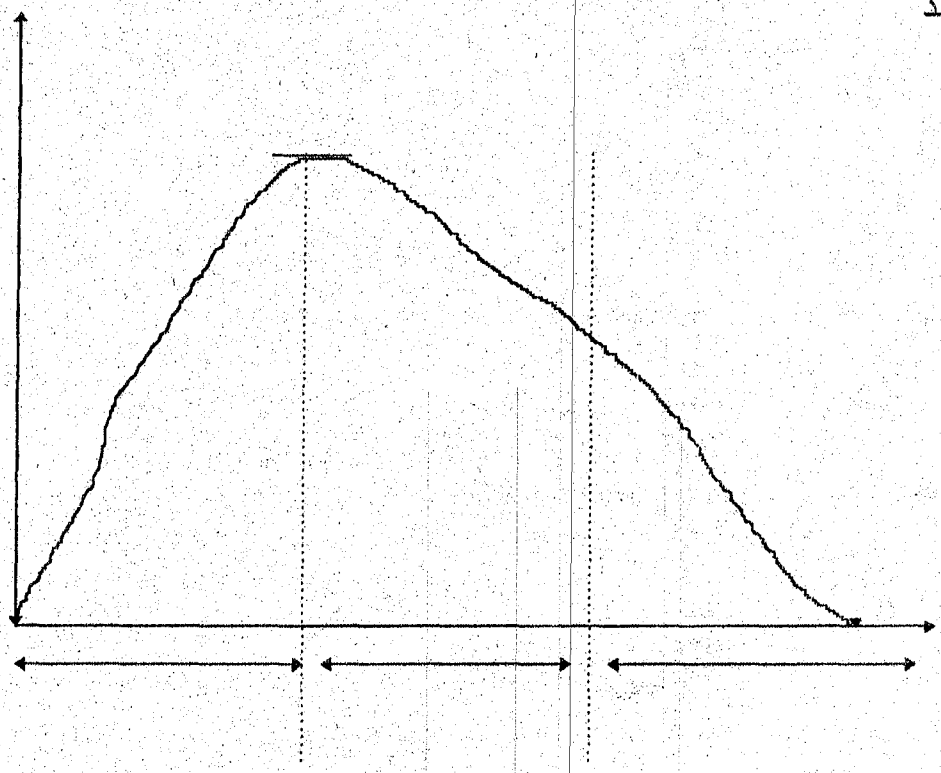
إنّ سعة اهتزازة شفرة من الفولاذ مثلا ملزمة بالتناقص تدريجيا نظرا لانعدام الطاقة، فنقول إن هذه الإهتزازات تتخامد، بينما إذا تم توفير طاقة خارجية كالطاقة الميكانيكية أو المغناطيسية، فإنها ستحافظ على هذه الحركة الاهتزازية و بشكل دوري. كأن نحرّك بيدينا رأس الشفرة مرّة أخرى.و الأمر نفسه يقال للصّوت الذي هو عبارة عن اهتزازات أكوستيكية لا يمكن أن تحافظ على حركتها إلاّ من خلال الإحتفاظ بتوفير طاقة الكلام التي هي طاقة فسيولوجية لازمة لحفظ الحركة. فإذا ما توقف الصّوت عن الصدور، انخفضت اهتزازاته الحركية و تخامدت، نظرا لانعدام طاقة الكلام نهائياً.

و تترجم هذه الإهتزازات في الواقع تطور تحولات الضغط على الأذن الذي ينقسم إلى ثلاثة أقسام:[1]

1- تصاعد

2-إستقرار

3-تخامد



تخامد Extinction استقرار Stabilité تصاعد Formation

و يمثل مستوى الجدول أعلى ارتفاع موجود[1]

[1] Boualèm Bousseksou .reconnajssance automatique de la parole par la méthode globale. institut de l'inguistique et de phonétique. université ALGER. ALGERIE 1983.P.II-2.

[1] م ن ص ن

2.التحليل الفيزيائي للدورية أو مقولة التوازي

التحليل الفيزيائي للمقطع الشعري الأول .من 01 إلى غاية 18.

تنحصر قاعدة فوريي على الآتي:T. F :

$$F(w) = \sum_{i=-\alpha}^{+\alpha} \alpha_i - e^{-j2\pi.f_n}$$

و من أجل التبسيط نقول أن :

$$F(w) = \sum_{i=-\alpha}^{+\alpha} \alpha_i \cos(2.\pi.f.n)$$

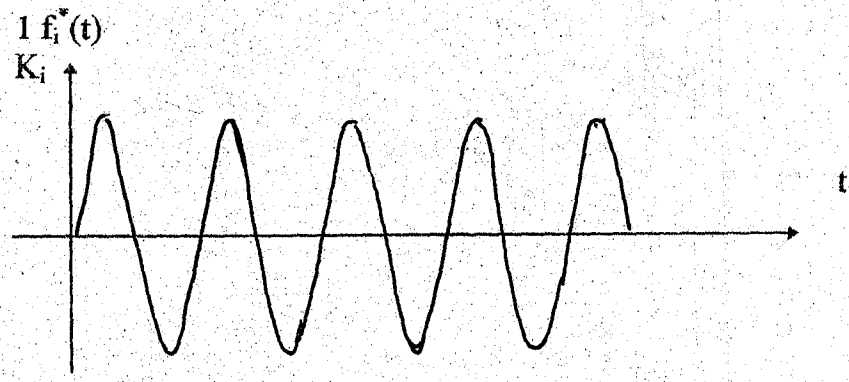
و من خلال الجداول المبينة على مستوى الترددات فإن الجداول الممتدة من 01 إلى غاية 18 ويمكن أن نقول إلى غاية 20 و هي جداول تمثل البيان الترددي لإشارة الكلام، تحتوي بوضوح بالغ على تردد مسيطر على مستوى 500Hz، الأمر الذي يقودنا للقول: إن التمثيل الزمني للإشارة في الكلام هي على الآتي:

$f_i(t) = K_i \cos(2\pi.500.t)_t R$ avec i =1 à 20

et R néglegeable devant $K_i \cos(2\pi.500.t)$

مما يؤدي إلى القول

$f_i(*) \approx K_i \cos(2\pi.500.t)$



إن مجموعة الترددات التي تحدث على رقم 500 هي متوازية في المقاطع الشعرية الأولى لأنها تشكل في الواقع دورية كلية. أما الدورية الجزئية، فهي دورية لايمكن رؤيتها أو سماعها لأنه كما يقول فوريي ،يمكن ترجمة أي إشارة دورية (غير دورية تحت شروط معينة) بمجموع غير متناهي لدوال جيبية، ترددها هو مضاعف تردد الدالة الأصلية.

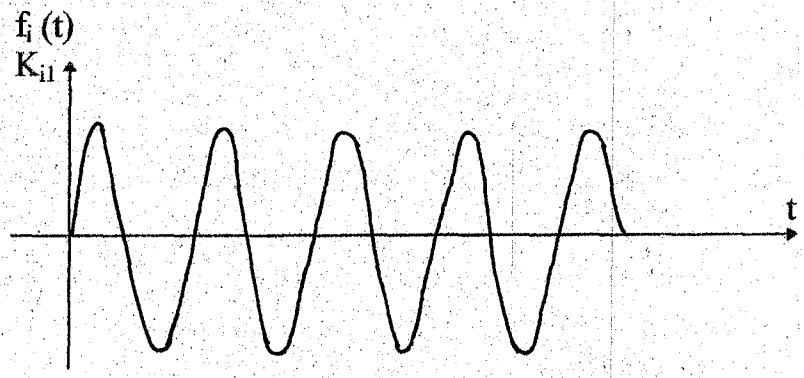
ويتجلى توازي الترددات في المقطع الشعري الثاني في قول الشاعر:

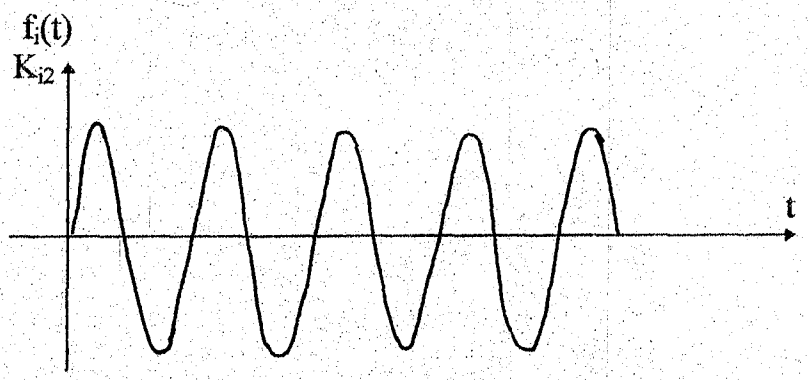
$f_i(t) = K_i \cos(2\pi.2000.t)$ avec i =34 à 35

وفي الجداول رقم 37 -38-39-40 يتجلى التوازي في ارتفاع الترددات من 300 إلى غاية 1800.

$f_i(t) = K_i \cos(2\pi.300.t) + K_i \cos(2\pi.1800.t)$

و تكون الترددات الأصلية على الآتي :





الجداول 42-43-44:

$f_i(t) = K_i \cos(2\pi.300.t) + K_i \cos(2\pi.2000.t)$

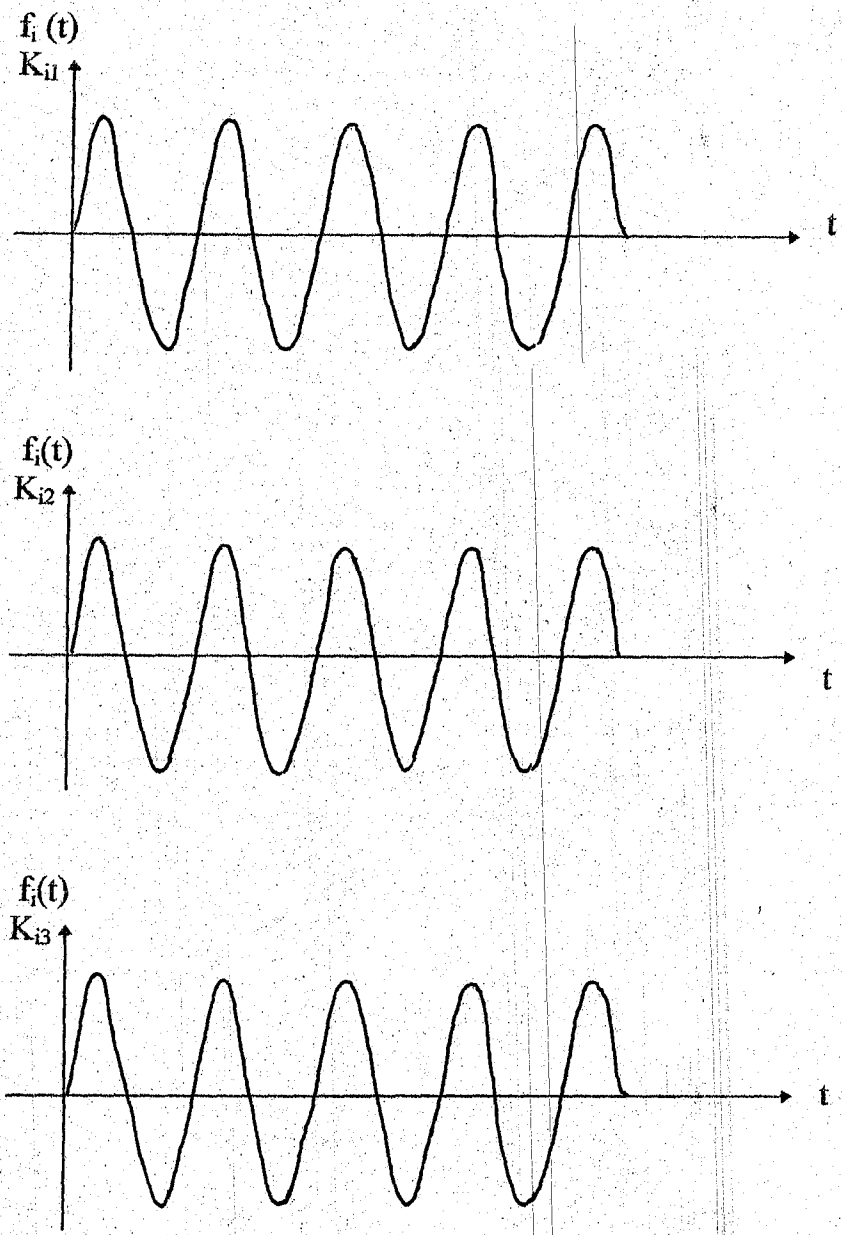
أما الجداول 52-53:

$f_i(t) = K_i \cos(2\pi.1800.t)$ avec i =52-53

اما الجداول 55-56:

$f_i(t) = K_{i1} \cos(2\pi.300.t) + K_{i2} \cos(2\pi.1500.t) + K_{i3} \cos(2\pi.2000.t)$.

وتكون الترددات الأصلية على الآتي:



ويبدو في واقع الأمر أن مجموعة ترددات من قيمة 300 تحدث على مستوى الجداول كلها تؤكد بأن دورية ترددية تحدث في كل سطر شعري من أغلب المقاطع الملقاة.

و لاشك أن الإلقاء يتضمن توازيا في هذا التردد بين الأسطر الشعرية و هو ما تجلى واضحا في الجداول.

الخاتمة

كانت هذه الدراسة بمثابة اختبار جزئي للإلقاء العربي المختص بالخطاب الشعري، ولهذا اتّسمت الفصول عموما بالإتجاه نحو التعريف المبدئي للمقولات المتمثلة في الشعرية، الإلقاء، التوازي، و هي مقولات مرتبطة ببعضها البعض، كل منها يشد برقبة الآخر.

وأوّل ما كان يستدعي التعريف هو الشعرية التي تلخصت من خلال جلّ المذاهب اللسانية والأدبية على أنها هي التي تمنح النص الشعري تميزه في مقابل اللغة النثرية، و هي في الوقت ذاته تعتبر خصيصة بنائية للنص الأدبي، لكن هل يكتفي النص المكتوب باعتراف النقاد بتمتعه بهذه الخصيصة إذا كان الحكم عليه أثناء إلقائه بأنه نص لايتمتع بشعرية كافية؟

بهذا التساؤل، لن يعود البحث عن الشعرية قائما في مجال الدراسات اللسانية للجملة كما رأينا ، وإنما لا بد تحويل هذا المسير نحو لسانيات ما بعد الجملة التي يسند إليها مهمة ادراك التفاصيل الدقيقة والخصوصيات العميقة للشعرية؛ إن البحث في شعرية الإلقاء هو بحث في صميم الدراسات اللسانية، لهذا فهي تستحق الاهتمام للأسباب الآتية:

– إن الدراسات اللسانية لا يمكنها أن تتطور إلا بدراسة الشعر، و ذلك باعتراف دوسوسير بحدّ ذاته.

– و لا يمكن إبراز خصوصيات الشعرية إلا من خلال الدراسة المافوق لسانية، لأن نشوء الشعر كان شفاهيا، و لا نستبعد في ذلك وجود خصوصياته الحقيقية في الإلقاء لا فيما هو مكتوب.

– إن العيوب اللسانية تتجلى في الأداء لا في الكفاءة.

لقد كان الإلقاء مساحة لتجلية الشعرية وخصوصياتها. فالإنشاد لغةً هو رفع الصوت واصطلاحاً هوكل ما يلامس حدود الغناء من ارتفاعٍ وانخفاضٍ وتنغيمٍ، غير أنّه تحول عن هذا الطريق. فلقد تغيرت نظرة النقد إلى الإنشاد، بتغير العالم الذي يحتوي الممارسة النقدية، فلقد ارتبط النقد في العصر الشفاهي بالسّماع، لذا تمتع الإنشاد بمكانة رفيعة و منزلة خاصة، لدرجة أن شعرية النص أصبحت مرتبطة بالإنشاد الجيّد، أما في العصر الكتابي، فقد تم إهمال الإنشاد إهمالاً نسبيا، نظرا لطغيان التدوين أو التوثيق الكاليغرافي للنص، و لهذا انسحب الإنشاد من الساحة الأدبية، واحتل مكانَه النّصُّ المطبوع، وانتشرت تبعاً لذلك، بعض الداراسات التي تعتمد على الكتابة كالسيميائيات خصوصا، و بناءً على هذا التحول، لم يعد الإنشاد ذلك المؤثر الخالص في عملية التخاطب البلاغي، كما كان عليه في العصر الشفاهي، بل تحوّل في الواقع إلى خطاب جمالي كنا اصطلحنا عليه بالإلقاء الذي يسمح بإخراج القصيدة من فضاء الكتابة إلى فضاء النطق إخراجا

أكوستيكيا، حيث يتحكم الملقي في هذه العملية تحكما متقنا، و نتيجة ذلك اتسعت الفوارق بين الإنشاد و الإلقاء في الأشكال الآتية:

- في كون الإنشاد ينتمي للثقافة الشفاهية الأولية، و الإلقاء ينتمي للشفاهية الثانوية.
- في أن الإنشاد يخاطب الذوق الشفاهي، و الإلقاء يخاطب الوعي الكتابي.
- الإنشاد ناتج حاصل بالضرورة عن المشافهة، و الإلقاء ناتج حاصل بغير الضرورة عن الكتابة.
- يستند الإنشاد على الاستعانة و التكرار، والإلقاء يستند على نص يتمتع بمكنة التصحيح الفورية.
- يتسم الإنشاد بالإستغراق و الإنغماس و العفوية، ويتسم الإلقاء بالقصدية و التهذيب.
- التفاعل في الإنشاد مبدئيٌ، و في الإلقاء سياقيٌ، حيث تكمن شعرية الإلقاء في استغلال الحالة التي تعد بمثابة تراتب إنفعالي بمفهوم ياكبسون، و بمثابة الحدث اللساني بمفهوم مارتيني، أي أنّ الإلقاء يتموضع بين الإنفعالية و التأثيرية، في حين أن الإنشاد انفعالي مبدئيا.

لايتم الإنشاد إلا إذا تمتع النص بالتراكيب البسيطة،ويتم الإلقاء بدافع التراكيب النحوية المعقدة للنص، حيث يتمهل الملقي في توضيح ذلك.

غير أن الفوارق تتقلص حين نلاحظ أن ياكبسون – وهو معاصر لعهد التدوين و الطباعة– يتحدث عن الوظيفة الشعرية في التخاطب بكونها إنفعالية، وهو من ثم ينطلق من مبدإ المشافهة، لأن الإنفعالية لا ترتبط بالكتابة بقدر ما ترتبط بالمنطوق، فهذا تناقض في اعتقادي لا يبرره سوى أن الشعر ذو أصل شفاهي. إن الشعرية كتوظيفٍ جمالي بإمكانها تقليص الفوارق بين الإنشاد و الإلقاء. لكن أين تكمن الشعرية في ظل هذه الفوارق ؟

إن هذا الهاجس اتضح في الفصل الثاني فإذا كانت شعرية الإنشاد مرتبطة بالشفاهية الأولية المولّدة للتوازي، فإن شعرية الإلقاء مرتبطة بالشفاهية الثانوية المحافظة على هذا التوازي، و التوازي مقولة بلاغية لسانية تعني تكرار ظاهرة لغوية في زمن معين، وقبل تقصّي الشعرية في النّص والخطاب، تمّ التفريق بينهما على أساس أن النّص متن لغوي، وأن الخطاب إلقاء هذا المتن شفاهياً، ولهذا حُدّدت الشعرية في الفصل الثالث بكونها إسقاط مبدإ التوازي من محور الإختيار على محور التراكيب وفق نظرية ياكبسون؛ فأما شعرية النص فهو التوازي في بناها الصوتية ومقاطعها وفي القافية والروي، وأما شعرية الخطاب فهو التوازي القائم ما بين أشكال النبر، التنغيم، الوقف، الوزن والإيقاع.

وتعيد شعرية الخطاب إلى النص الحديث – المتميّز بتخلخل بناه – توازيه من خلال الإلقاء الذي يحافظ على نسق التوازي في الوقت الذي لا يحافظ فيه النص الشعري الحديث عليه، ولعل هذا مايفسر التوازي بكونه ظاهرة شفاهية، لأنّه يتجلى في الإلقاء أكثر من تجليه في الكتابة الشعرية، أوأن ظروف وضوحه تنبسط أكثر في الخطاب من النص.

و يعتبر التوازي أعم من التضاد (الإختلاف)، فهو يحتويه إذ يتخذه سندا في تفجير شعرية العمل الأدبي، على خلاف التضاد الذي لا يتخذ التوازي سندا في ذلك، و يمكن بناءً على هذا، أن نعتبر التوازي جوهر العمل الأدبي.

و من خلال التطبيق، يبدو أن التوازي قدر العمل الشعري فقد حافظ على نسقه رغم إنتقال القصيدة من طور المشابهة قديما إلى طور الإختلاف حديثا، ومن عهد المشافهة إلى عهد الكتابة والتدوين، و هذا يؤكد ان القصيدة العربية لا تزال تشع بالشفاهية و تتمتع بالثقافة الأولية لها.

ومن خلال التطبيق أيضا، نلاحظ أن التوازي قد تواصل في الخطاب الشعري الحديث رغم إدّعاءات بعض النقاد المعاصرين حول فوضى بناء النص الشعري الحديث سواء إنتقادا أو تأسيسا، و إعتماده على مركزية الإختلاف، وهذا ما يؤكد أن النصوص الشعرية الحديثة كذلك لا تزال تتدلق في كتابتها و إلقائها بالشفاهية.

و قد وضّح التدعيم الأكوستيكي أن ذبذبات الجمل الشعرية متوازية نسبيا، و يمكن الإعتماد مستقبلا على مثل هذه الدراسات التجريبية في تأكيد هذا النسق للنصوص الشعرية الحديثة.

خلاصة هذا كله، هو أن الشعرية تتحقق على مستويين؛ مستوى النص الذي يمتثل لنسق التوازي من خلال التكرار الحاصل للبنى الصوتية و النحوية و الدلالية، و كل هذه التكرارات تجسد إنسجاما موسيقيا وجرسا يؤثر أثناء عملية الإلقاء، و لكن لا تتجسد الشعرية بصورة كاملة إلا في كونها تتعدى حدود مستوى النص إلى مستوى الخطاب الذي يحتفظ بشحنات التوازي في حالات إخراج النص إلى الوجود الصوتي و الفضاء الزمني، و على هذا الأساس يمثل النص و الخطاب وجهين لعملة واحدة؛ هي عملة الإلقاء الشعري، فلا يمكن أن يتم إلقاء نص لا يتمتع بالشعرية، و ذلك وفق المقاييس المحددة ضمن ما يسمى بالمعطى اللغوي للشعرية.

إن هاجس البحث في هذا الموضوع لا ينتهي باكتناه جوهر الشعرية المتمثل في توازي الإلقاء عند محمود درويش، إذ لا يمثل هذا الشاعر وحده نموذج الشعر العربي، و إنما ينزع الشعر العربي الحديث إلى أنواع أخرى غير الغنائية التي ساهمت في بعث هذا التوازي، كالنصوص

الشعرية الدرامية (السياب، صلاح عبد الصبور...) و النصوص الشعرية الصوفية (أدونيس، سليم بركات...) و النصوص الشعرية الإيديولوجية (عبد الوهاب البياتي، خليل حاوي، أمل دنقل...)، ولا يمكن بناء على ذلك تعميم التوازي بكونه جوهر شعرية العمل الأدبي إلا بالتطرق لهذه النصوص تطرقا علميا شاملا، و لهذا فإنه لا تزال هناك بقية من الإشكالات المتراكمة على الباحث في هذا الميدان، تبدأ بتوازي العمل الشعري و تنتهي إلى شعرية الشعر العربي كله من حيث الإلقاء.

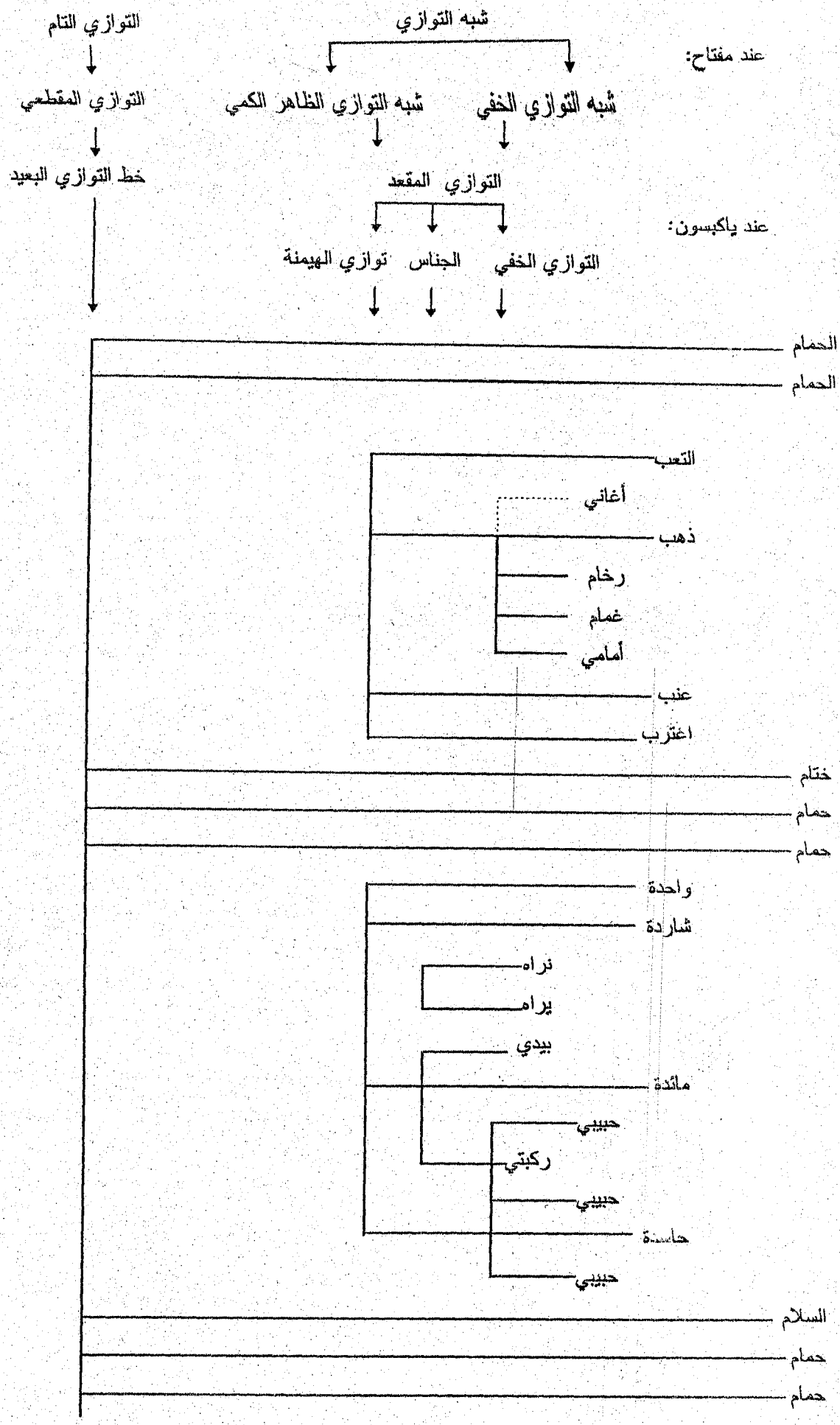
ويصاغ التساؤل على الشكل التالي: هل الشعر العربي الحديث شعر متوازٍ أم شعر إنزياحي؟

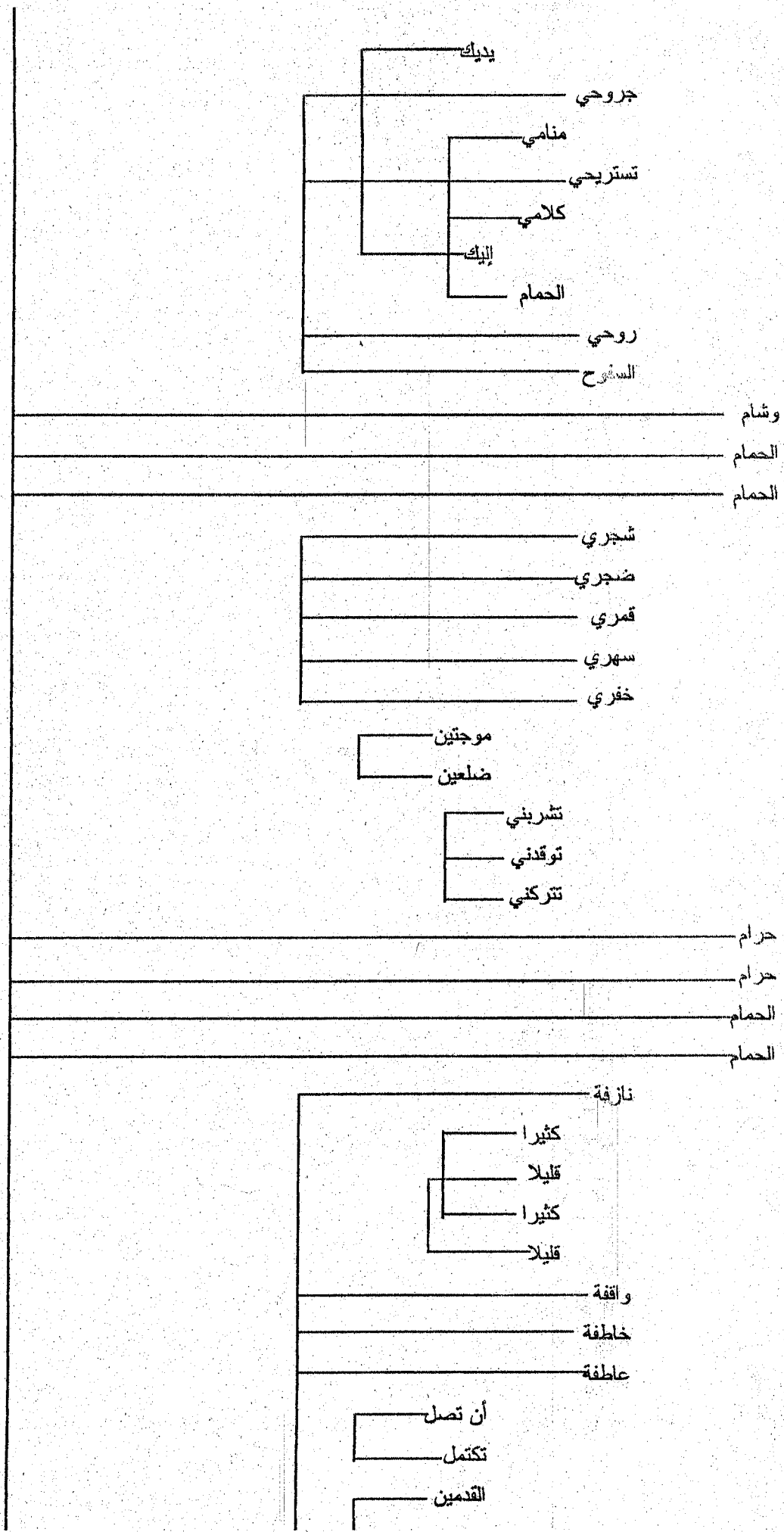
الملاحق

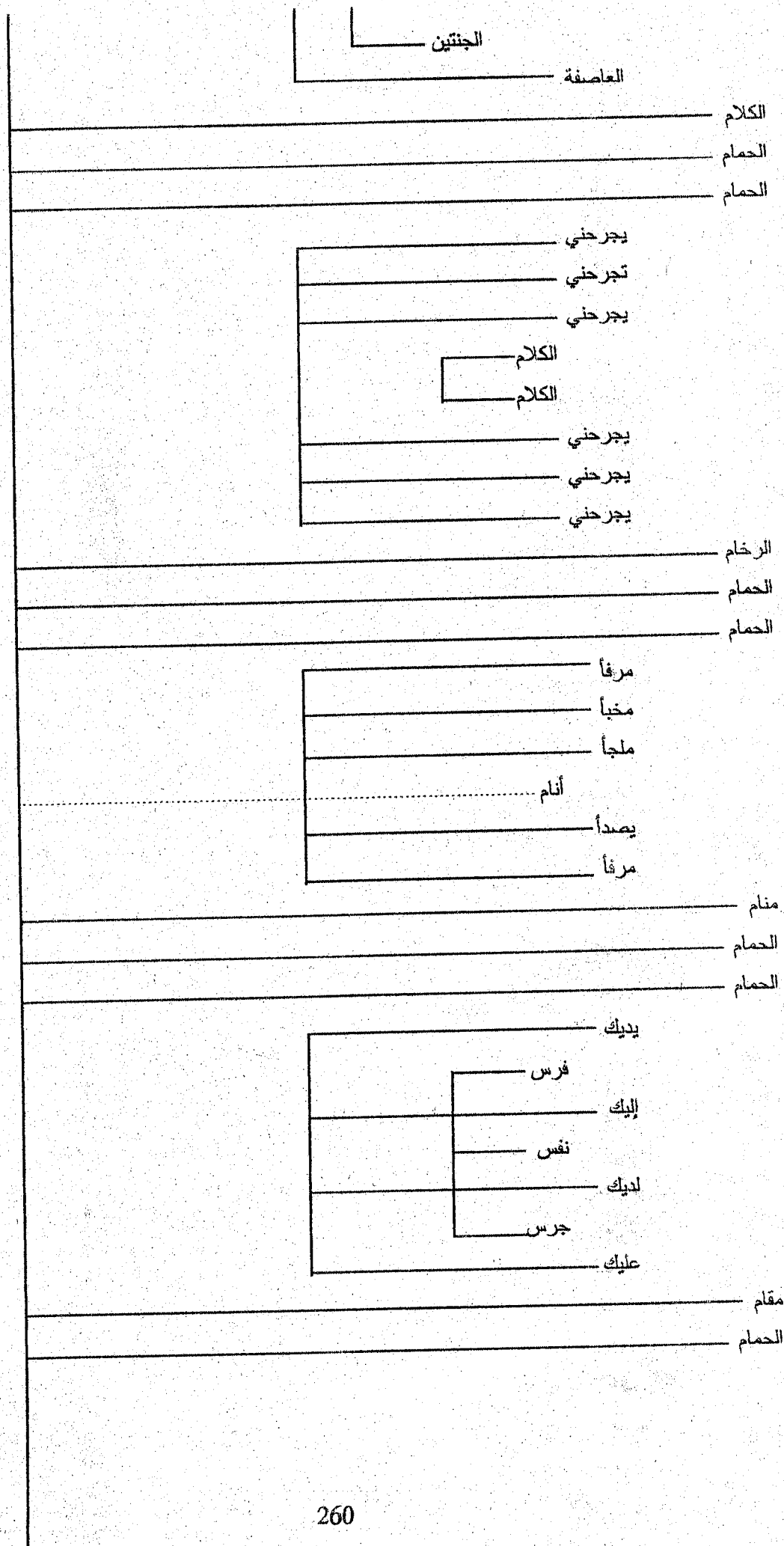
المقاربات الرقمية للقوافي الداخلية و الخارجية

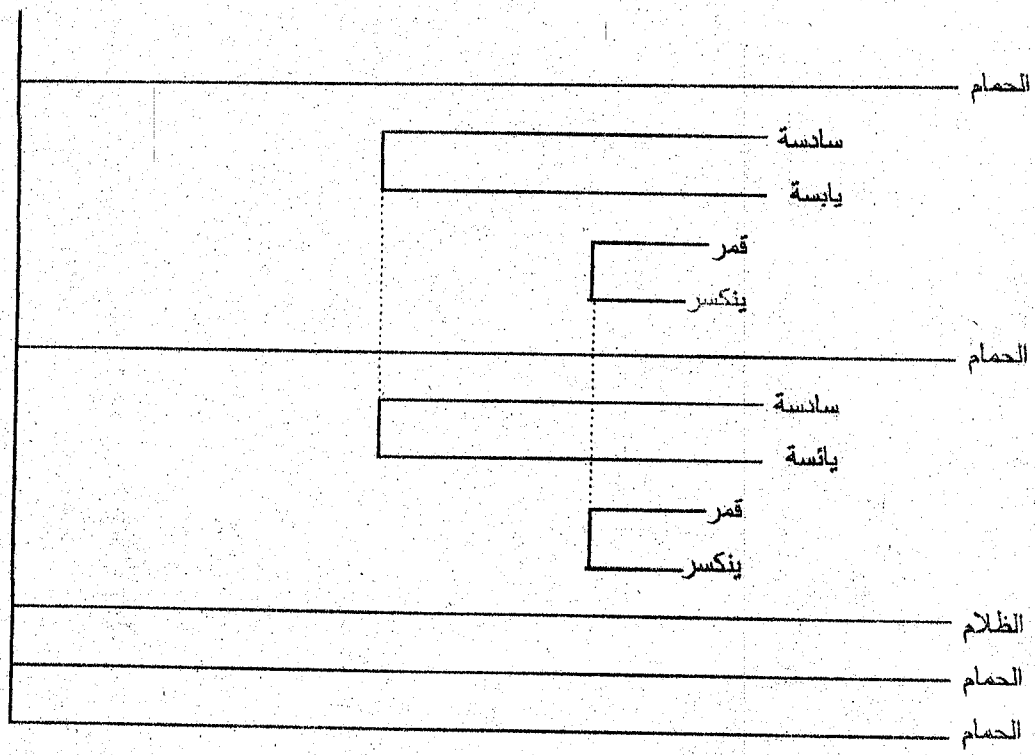
ملحق المدة الزمنية للقوافي :

الأسماء – الصفات – المركبات الإسمية و الفعلية	المدة الزمنية	الأسماء – الصفات – المركبات الإسمية و الفعلية	المدة الزمنية
التعب	0.453	تشربني	1.102
ذهب	0.570	حبيبي	0.815
العنب	0.392	حبيبي	0.741
اغترب	0.699	حبيبي	0.805
إلى أين	0.997	حبيبي	0.704
موجتين	1.094	أخاف سكوت يديك	1.798
ضلعين	0.695	تطير اناث الطيورإليك	2.588
ومن شجري	1.135	سأبقى ليكبر فستق صدري لديك	4.095
ومن ضجري	1.168	سأبكي عليك عليك عليك	3.656
ومن قمري	1.094	يطير الحمام	1.523
و من سهري	1.295	يحط الحمام	0.787
و من خفري	1.348	يطير الحمام	1.372
يجرحني	0.958	الوقف	1.201
تجرحني	0.813	يحط الحمام	1.703
تجرحني	0.980	لديك (1)	0.972
يجرحني	0.982	لديك (2)	0.571
تشعل في	1.100	عليك	0.112


التوازي التام
شبه التوازي
عند مفتاح:
التوازي المقطعي
شبه التوازي الظاهر الكمي
شبه التوازي الخفي
خط التوازي البعيد
التوازي المقعد
عند ياكبسون:
توازي الهيمنة
الجناس
التوازي الخفي
الحمام
الحمام
التعب
أغاني
ذهب
رخام
غمام
أمامي
عنب
اغترب
ختام
حمام
حمام
واحدة
شاردة
نراه
يراه
بيدي
مائدة
حبيبي
ركبتي
حبيبي
حاسدة
حبيبي
السلام
حمام
حمام


يديك
جروحي
منامي
تستريحي
كلامي
إليك
الحمام
روحي
السنوح
وشام
الحمام
الحمام
شجري
ضجري
قمري
سهري
خفري
موجتين
ضلعين
تشربني
توقدني
تتركني
حرام
حرام
الحمام
الحمام
نازفة
كثيرا
قليلا
كثيرا
قليلا
واقفة
خاطفة
عاطفة
أن تصل
تكتمل
القدمين


الجنتين
العاصفة
الكلام
الحمام
الحمام
يجرحني
تجرحني
يجرحني
الكلام
الكلام
يجرحني
يجرحني
يجرحني
الرخام
الحمام
الحمام
مرفأ
مخبأ
ملجأ
أنام
يصدأ
مرفأ
منام
الحمام
الحمام
يديك
فرس
إليك
نفس
لديك
جرس
عليك
مقام
الحمام


الحمام
سادسة
يابسة
قمر
ينكسر
الحمام
سادسة
يائسة
قمر
ينكسر
الظلام
الحمام
الحمام

مقاربات رقمية للوقفات الداخلية و الخارجية

ملحق الوقف

السطر الشعري	المدة الزمنية الكلية	مدة الوقف		النسبة المئوية		
		داخلية	خارجية	داخلية	خارجية	مجموع
1-يَطيرُ الحمَامُ □ يَحُطُ الحمَامُ□	3.444	0.949		%27.55		
2-أعدي لي الأرض□ كي أستريح□	4.294	1.009	1.882	%23.49	%43.82	%67.31
3-فإني أُحِبُّكِ حتى اللتّعب	5.252	0.384	2.013	%7.31	%38.32	%45.63
4-صباحك فاكهة للأغاني	4.814		1.545		%32.09	
5-و هذا المساء □ ذهب	4.144	0.504	1.680	%12.16	%40.54	%52.70
6-و نحن لناَ حين يدخل ظل	3.627	0.938	0.166	%25.86	%4.57	%30.43
7-إلى ظلِّهِ في الرّخام	3.986		1.501		%37.65	
8-و أشبه نفسي □ حين أعلّق نفسي	4.003	0.575	0.213	%14.36	%5.32	%19.68
9-على عنق□ لايعانق غير الغمام	6.293	0.280	2.013	%4.44	%31.98	%19.42
10-و أنت الهواء الذي يتعرّى □ أمامي	4.615	0.307	0.701	%6.65	%15.18	%21.83
11-كدمع العنب 1.296	2.577		1.296		%50.29	
12-و أنت بداية عائلَةَ الموْجِ 0.451	3.331		0.451		%13.53	
13-تشبث بالبر	2.856		0.666		%23.31	
14-حين اغترب	2.676		1.426		%53.28	
15-و إني أحبك	4.002		1.441		%36	
16-أنت بداية روحي □	1.389		0.969		%69.76	
17- وأنت الختام	1.750		0.400		%22.85	
18- يَطيرُ الحمَامُ □ يَحُطُ الحمَامُ						
19-إلى أين تأخذني يا حَبيبي	3.578		1.103		%30.82	
20-من والدي □ و من شجري	3.308	0.200	1.328	%6.04	%40.14	%46.18

21- من سريري الصّغير ومن ضجري	2.690	0.175	0.806	%6.50		
22-من مراياي □ و من قمري	2.020	0.300		%14.85		
23-من جزانة عمري ومن سهري□ من ثيابي	4.867	0.298	0.797	%6.12	%16.37	%22.49
24- ومن ضفري						
25-إلى أين تأخذني يا حبيبي إلى أين	3.300	0.380		%11.51		
26-تشعل في أذني البراري	2.943		0.383		%13.01	
27-تشعل في أذني البراري□ تحملني □ موجين	5.335	0.400		%7.49		
28-وتكسر ضلعين	1.725		0.278		%16.11	-
29-تشربني □ ثم توقدني ثم تتركني	4.614	0.200	0.674	%4.33	%14.60	%18.93
30-في طريق الهواء إليك	2.740					
31-حرام ... حرام	3.792	1.155	1.162	%30.54	%30.64	%61.18
32- يطير الحمام ...يحط الحمام	4.319	0.827		%19.14		
33-لأنّي أحبك □ يجرحني الماء	4.000	1.099	0.938	%22.25	%18.99	%41.24
34-والطرقات إلى البحر تجرحني	5.170		0.872		%16.86	
35-و الفراشة تجرحني						
36-و أذان النهار	1.281					
37-على ضوء زنديك يجرحني	4.490		1.572		%35.01	
38-ياحبيبي □ أناديك طيلة نوحي	3.861	1.044			%27.03	
39-أخاف انتباه الكلام	2.222	0.304		%16.55		
40-أخاف انتباه الكلام						
41-إلى نحلة □					%32.99	
42-بين كفيّ تبكي	3.516		1.605		%45.64	
43-لأني أحبّك □ يجرحني الظّلّ	3.967					

44-يجرحني الظل تحت المصابيح	1.007		%25.38			
45-يجرحني طائر في السماء البعيدة	0.780		%19.66			
46-عطر البنفسج يجرحني	2.500		0.310		%12.4	
47-أول البحر يجرحني	2.202		0.271		%12.30	
48-آخر البحر يجرحني	2.494		0.430			
49-ليتني □ لا أُحبُّكَ	3.759	1.990	0.793	%52.93	%21.09	%74.02
50-يا ليتني لا أحب	2.851		0.634		%22.23	
51-ليشفى الرخام	2.865		1.077		%37.59	
52-يطير الحمام □ يحط الحمام		1.000				
53-حبيبي □ أخاف سكوت يديك	4.526	1.135	1.004	%25.07	%22.18	%47.25
54-فحك دمي كي تنام الفرس	4.265		1.400		%32.82	
55-حبيبي □ تطير إناثُ الطّيور إليك	5.220	1.137	0.760	%21.78	%14.55	%36.33
56-فخذني أنا زوجةً □ أو نفس	4.467	0.445	1.070	%9.96	%23.95	%33.91
57-حبيبي □ سأبقى□	3.423	0.879		%28.57	%25.67	
58-ليكبر فستق صدري لديك	3.574		0.295		%21.62	
59-ويجتثني من خطاك الحرس	4.059		1.295		%31.90	
60-حبيبي □ سأبكي عليك عليك عليك	6.121	1.031	0.707	%16.84	%11.55	%28.39
61-لأنك سطح سمائي	2.815		0.621		%22.06	
62-و جسمي □ أرضك في الأرض	3.119	0.235	0.667	%7.53	%21.38	%28.91
63-جسمي □ مقام	3.129	0.671	0.806	%21.44	%25.75	%47.19
64-يطير الحمام □ يحط الحمام	4.276	1.201		%28.08		

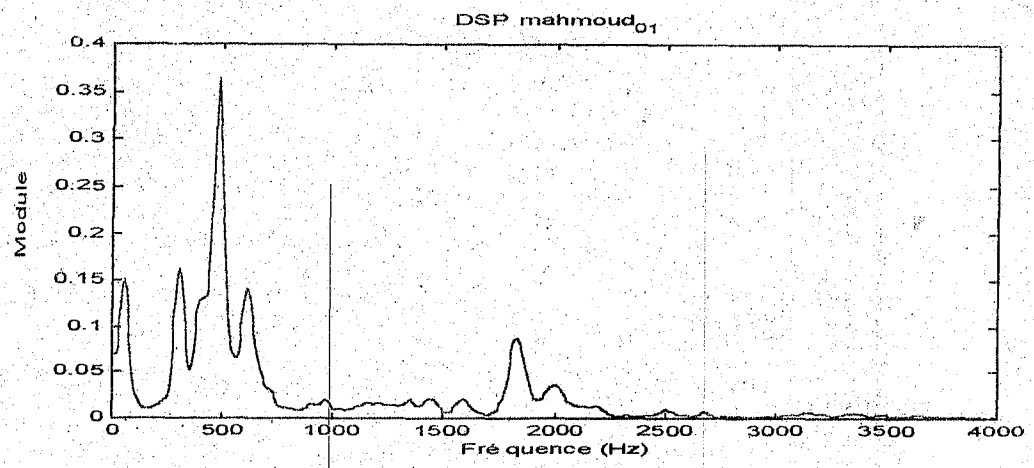
ملاحظة: كل رقم يمثل سطرا شعريا يقابله الرقم نفسه لجداول الملحق الأكوستيكي

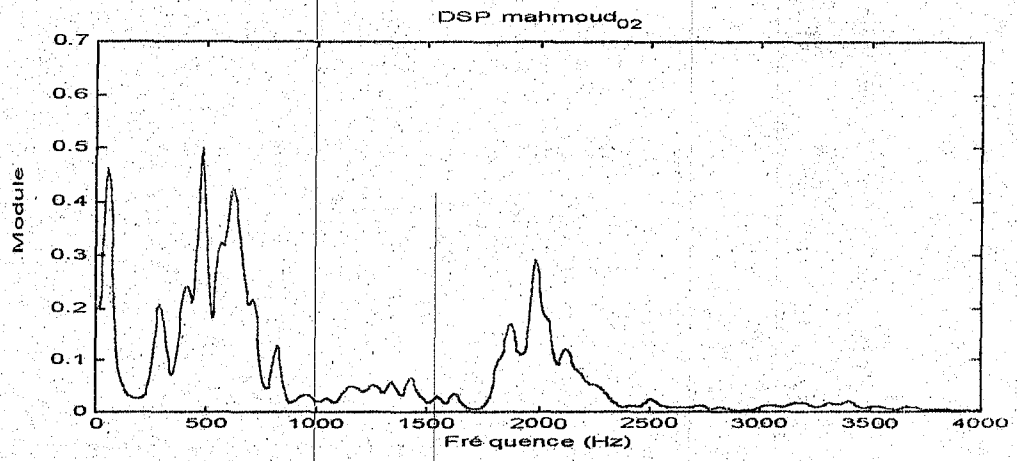
مقاربات رقمية لأزمنة النبر – التمديد و الإرتفاع –

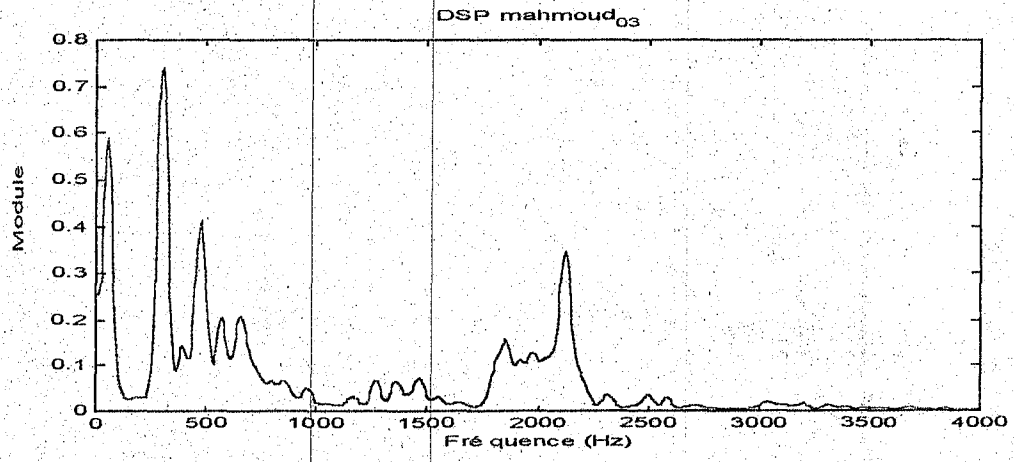
ملحق للتنغيم :

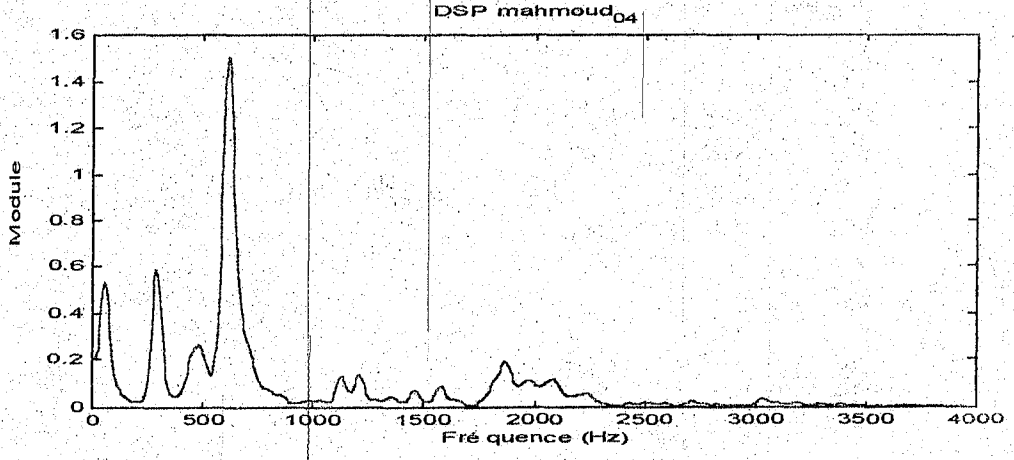
السطر الشعري	المدة	مدة التمديد و الإرتفاع				مدة النبر			
	الزمنية	داخلية		خارجية		داخلية		خارجية	
	ثا	ثا	%	ثا	%	ثا	%	ثا	%
أعدي لي الأرض كي أستريح	4.294			0.590	13.74				
صباحك فاكهة للأغاني	4.814			0.504	10.46				
إلى ظلك في الرخام	3.627	0.450	12.40						
وأشبه نفسي حين أعلق نفسي	4.003			0.595	14.86				
على عنق لا يُعانقُ غير الغمام	6.293			0.470	7.46				
حين تشبث بالبر	2.577							0.240	9.31
حين اغترب	2.676					0.352	13.15		
إلى أين تأخذني يا حبيبي	3.300	0.800	24.24						
تشعل في أذني البراري	2.93			0.400	13.59				
تشربني ثم توقدني ثم تتركني	4.614			0.280	6.06				
في طريق الهواء إليك..	2.740	0.270	9.85						
حرام...حرامُ	3.792			0.370	9.75				
لأني أحبك يجرحني الماء	4.938	0.283	5.73						
والطرقات إلى البحر تجرحني	5.170			0.175	3.38				
والفراشة تجرحني						0.273	21.31		
وأذان النهار	1.281	0.430	33.56						
على ضوء زنديك يجرحني	4.490			0.435	9.68	0.394	8.77		
يا حبيبي أناديك طيلة نومي	3.861			0.497	12.87				

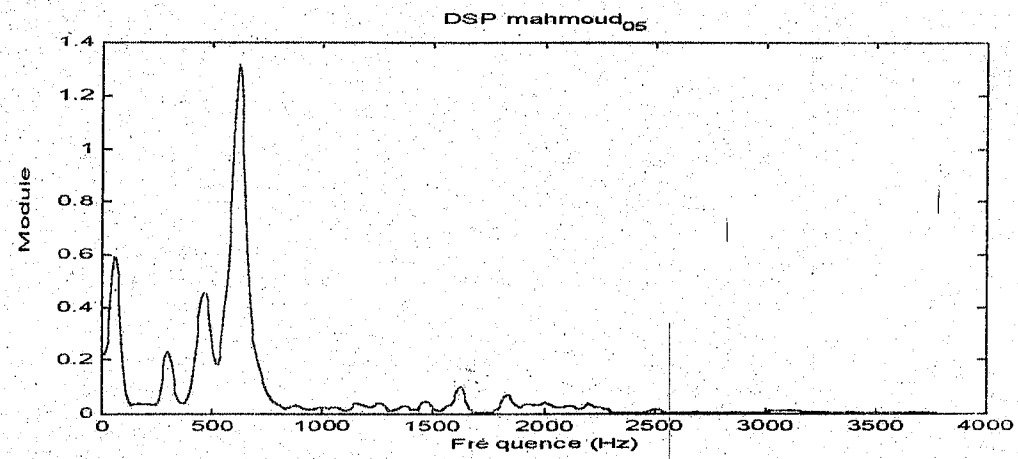
بين كفيّ تبكي	3.516			0.646	18.37				
عطر البنفسج يجرحني	2.500			0.350	14				
أول البحر يجرحني	2.202			0.855	38.82				
آخر البحر يجرحني	2.494			0.281	11.26				
يا ليتني لا أحب	2.851			0.314	11.01				
ليشفى الرّخام	2.865					0.402	14.03		
فحك دمي كي تنام الفرس	4.265			0.427	10.01				
لأنك سطح سمائي	2.815			0.307	10.90				
جسمي مقامُ	3.129	0.246	7.86	0.409	13.07				

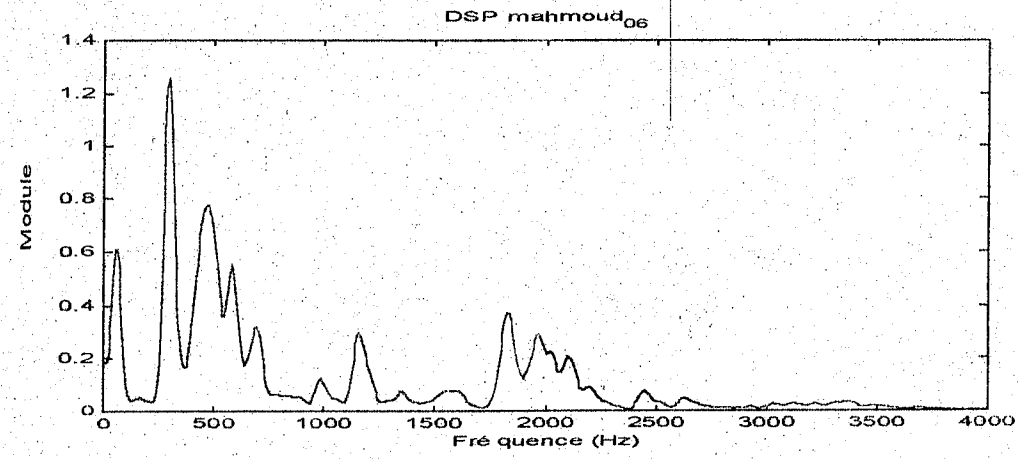

DSP mahmoud01
Module
Fré quence (Hz)
0
0.05
0.1
0.15
0.2
0.25
0.3
0.35
0.4
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

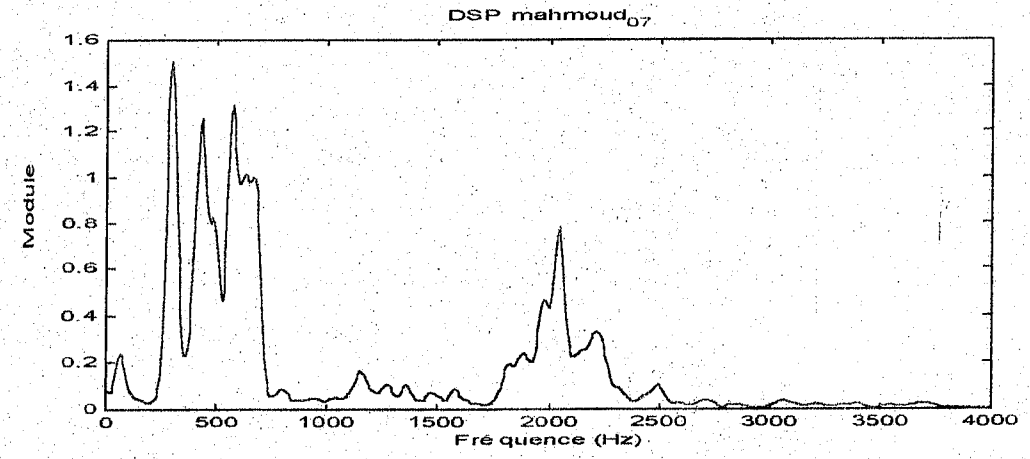

DSP mahmoud02
Module
Fré quence (Hz)
0
0.1
0.2
0.3
0.4
0.5
0.6
0.7
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

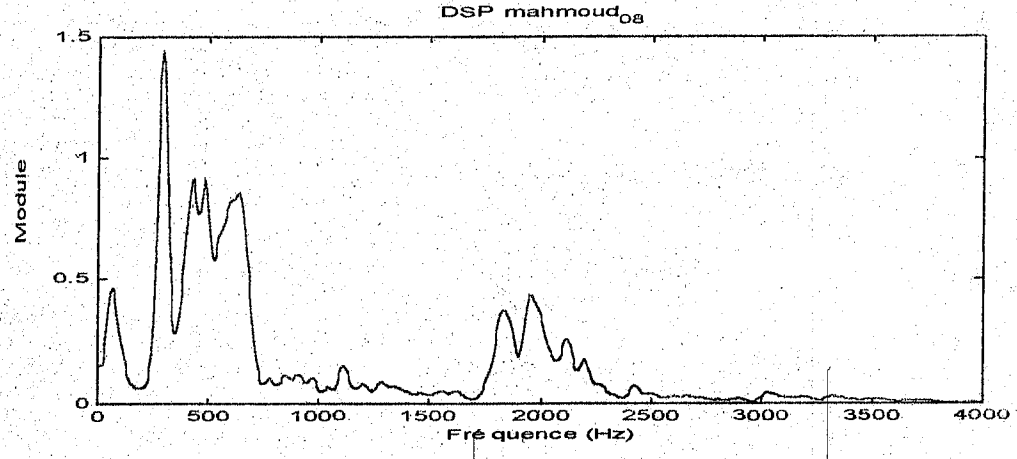

DSP mahmoud03
Module
Fré quence (Hz)
0
0.1
0.2
0.3
0.4
0.5
0.6
0.7
0.8
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

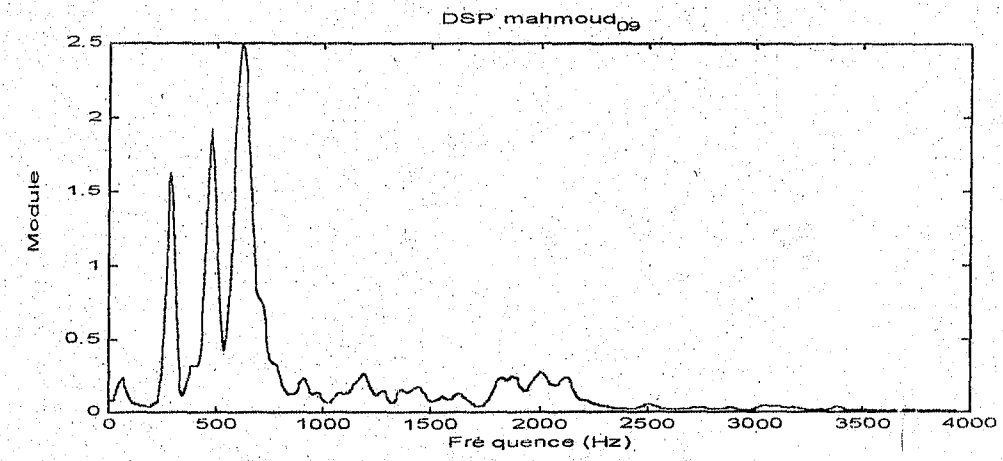

DSP mahmoud04
Module
Fré quence (Hz)
0
0.2
0.4
0.6
0.8
1
1.2
1.4
1.6
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

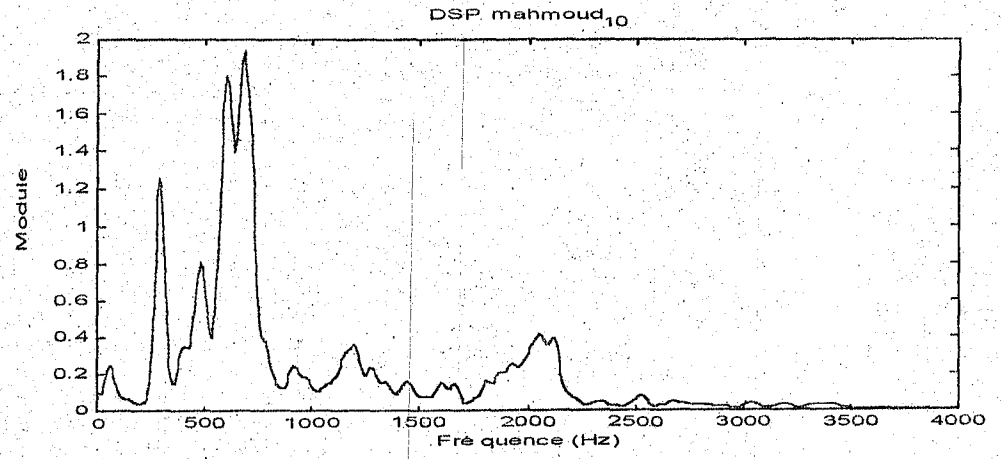

DSP mahmoud05
Module
Fré quence (Hz)
0
0.2
0.4
0.6
0.8
1
1.2
1.4
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

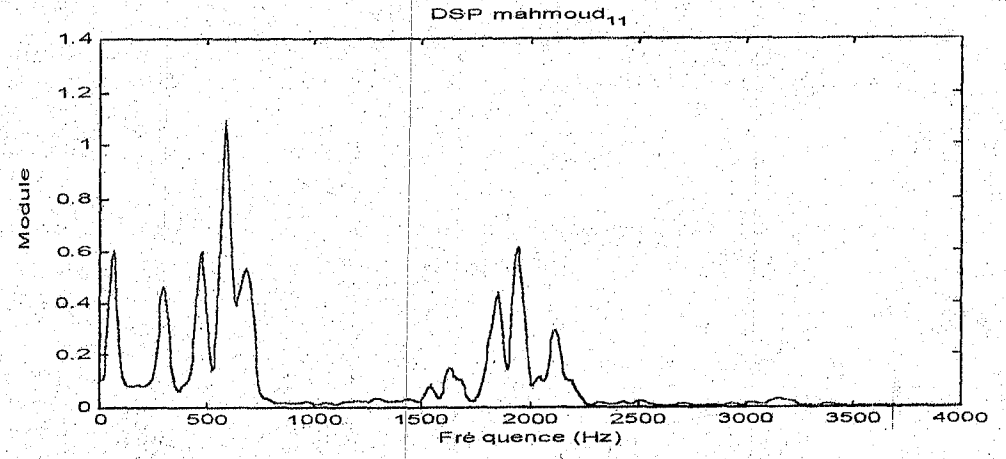

DSP mahmoud06
Module
Fré quence (Hz)
0
0.2
0.4
0.6
0.8
1
1.2
1.4
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

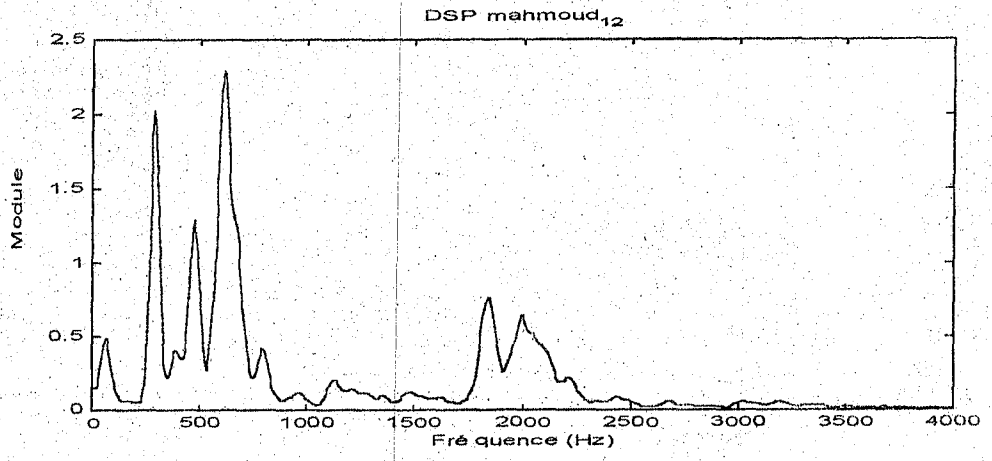

DSP mahmoud07
Module
Fré quence (Hz)
0
0.2
0.4
0.6
0.8
1
1.2
1.4
1.6
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

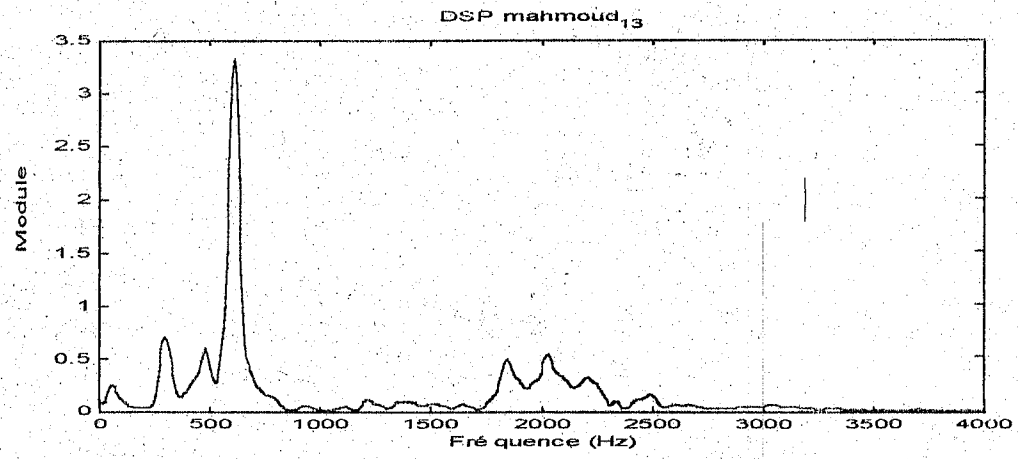

DSP mahmoud08
Module
Fré quence (Hz)
0
0.5
1
1.5
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

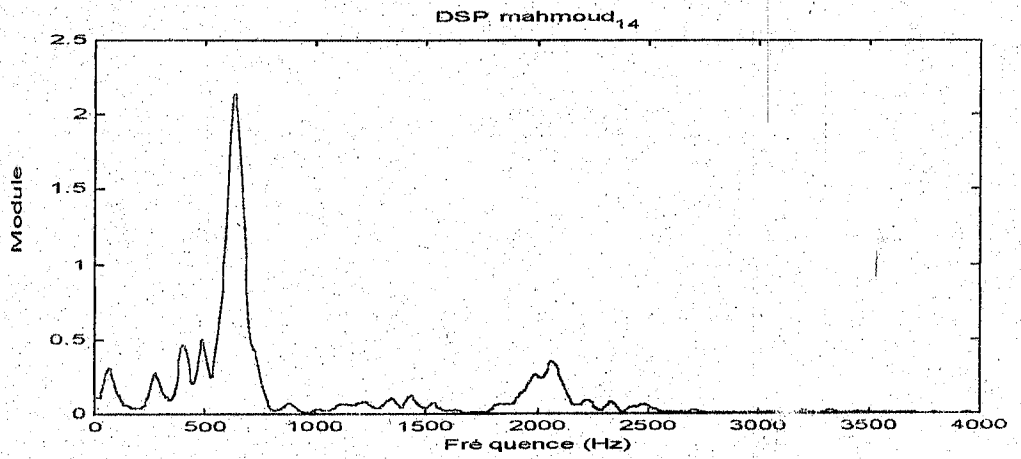

DSP mahmoud09
Module
Fré quence (Hz)

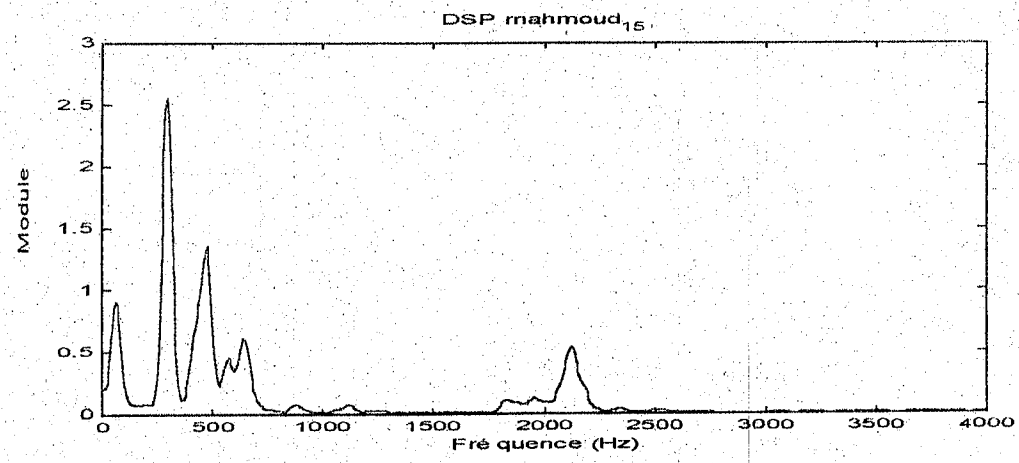

DSP mahmoud10
Module
Fré quence (Hz)

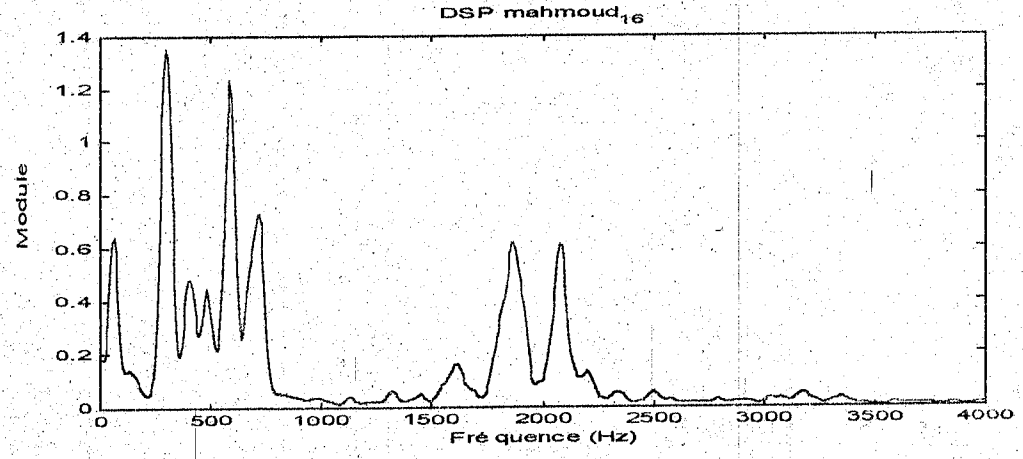

DSP mahmoud11
Module
Fré quence (Hz)

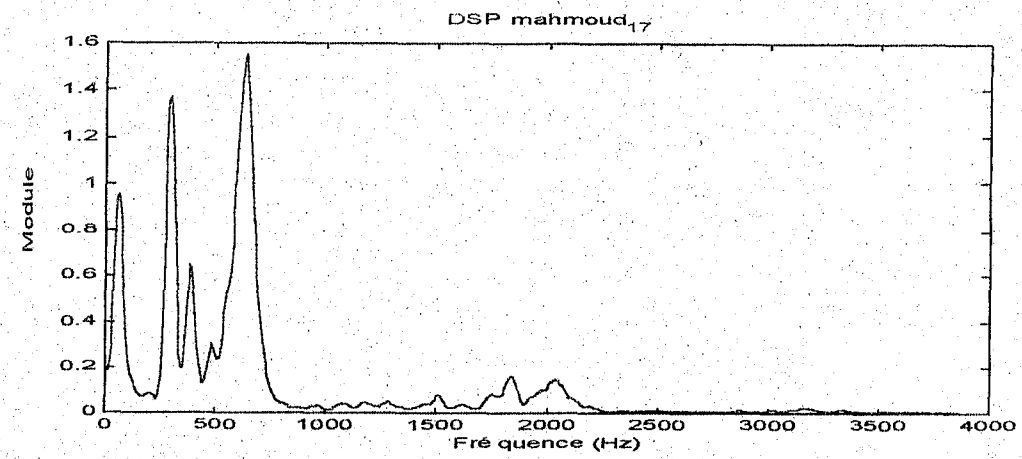

DSP mahmoud12
Module
Fré quence (Hz)

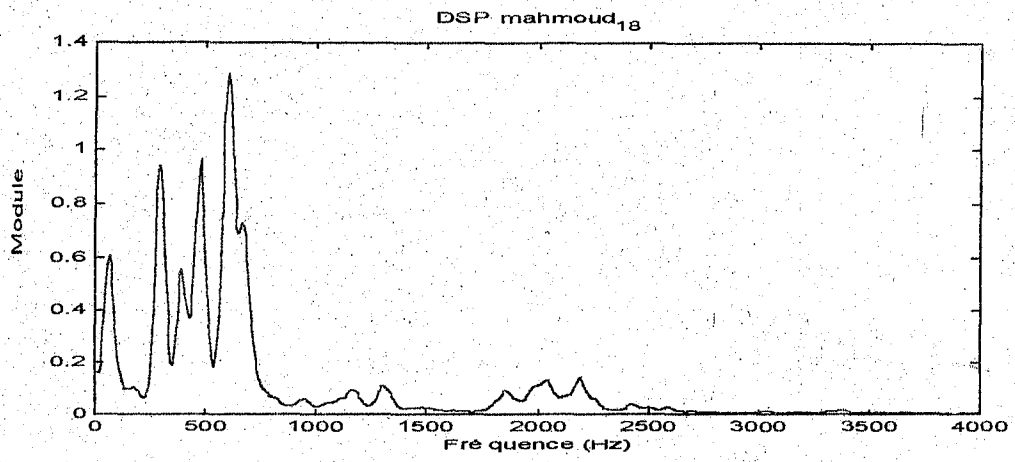

DSP mahmoud13
Module
Fré quence (Hz)

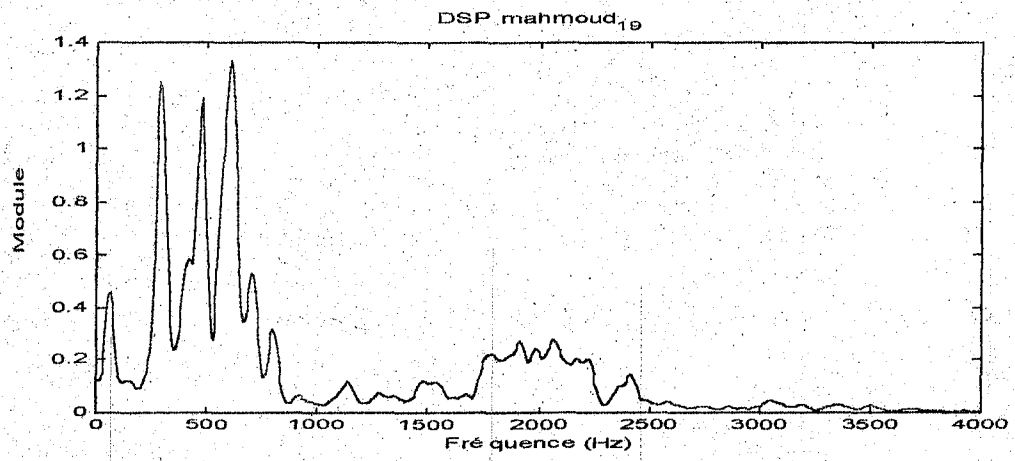

DSP mahmoud14
Module
Fré quence (Hz)

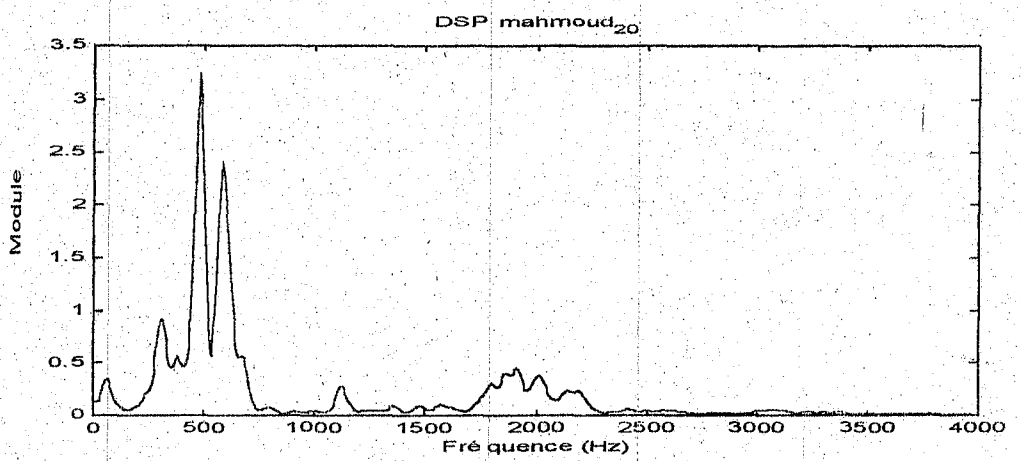

DSP mahmoud15
Module
Fré quence (Hz)

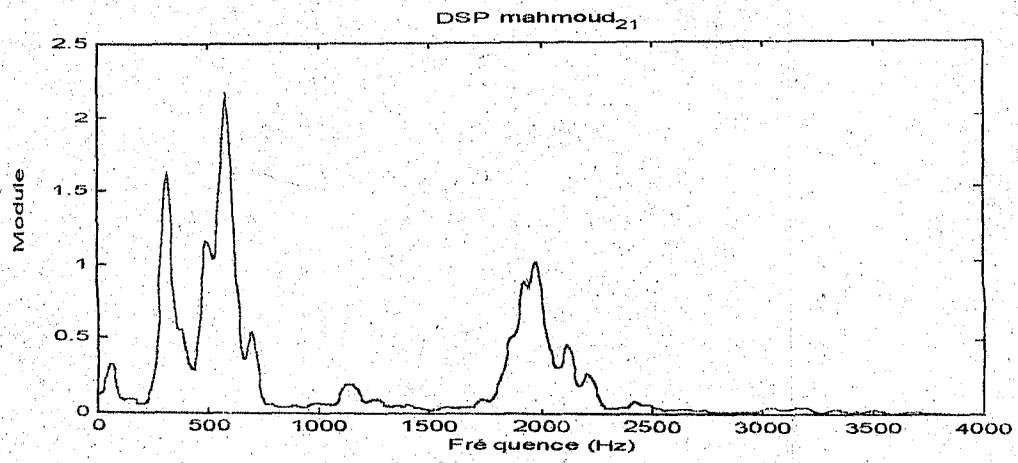

DSP mahmoud16
Module
Fré quence (Hz)

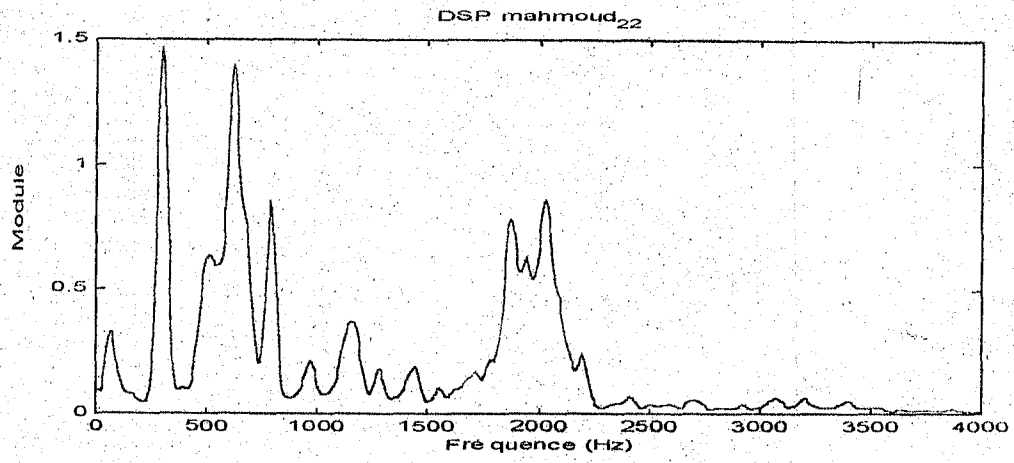

DSP mahmoud17
Module
Fré quence (Hz)

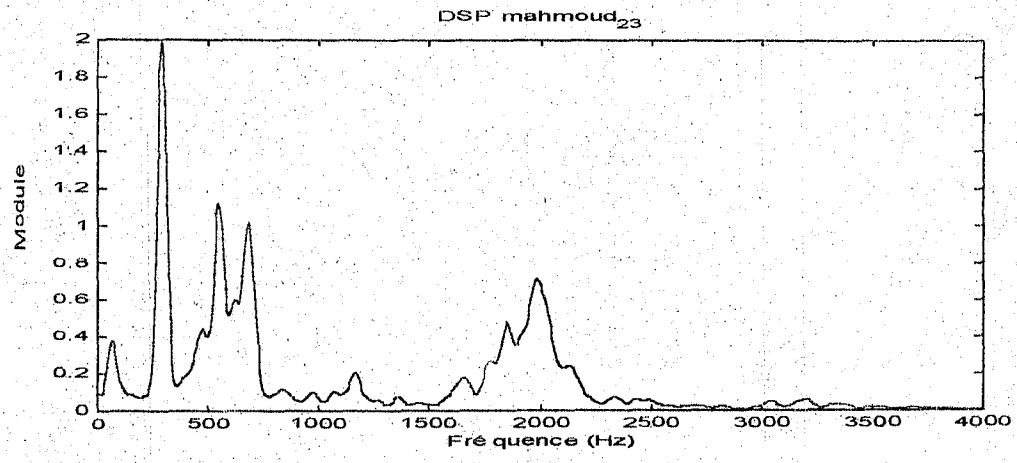

DSP mahmoud18
Module
Fré quence (Hz)

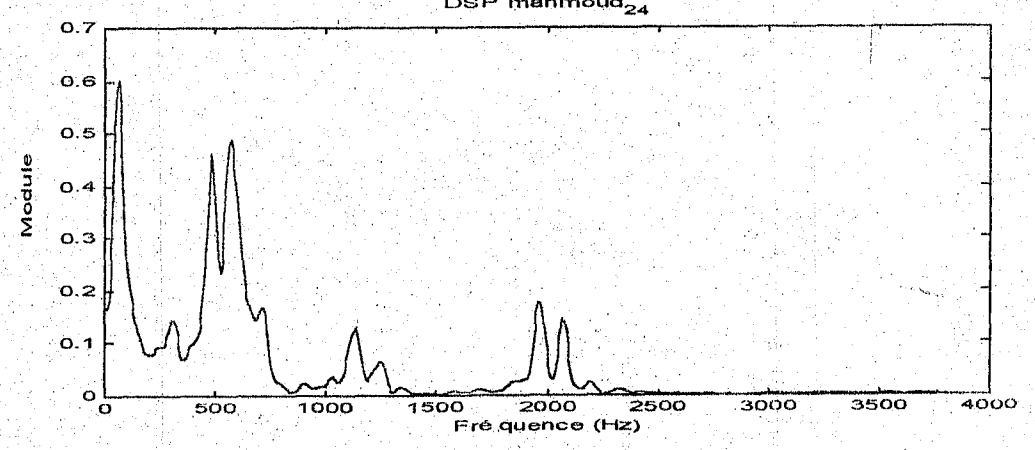

DSP mahmoud19
Module
Fré quence (Hz)

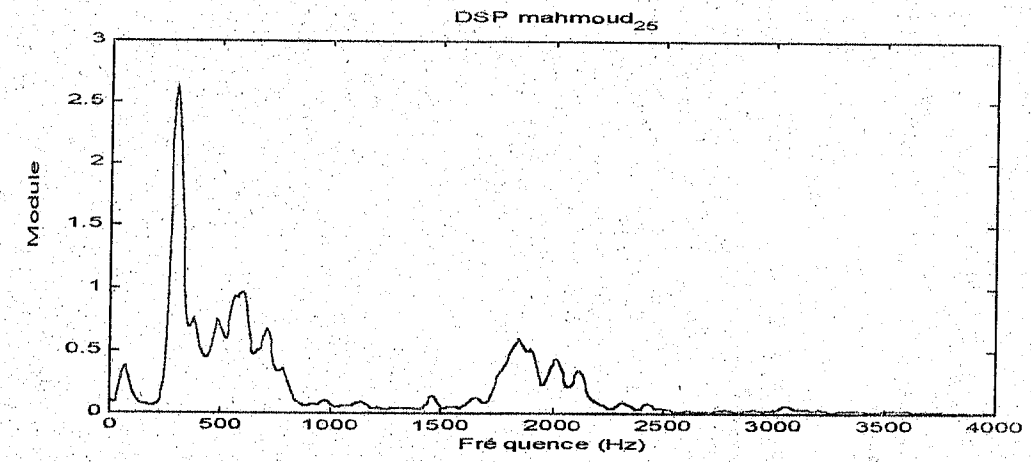

DSP mahmoud20
Module
Fré quence (Hz)

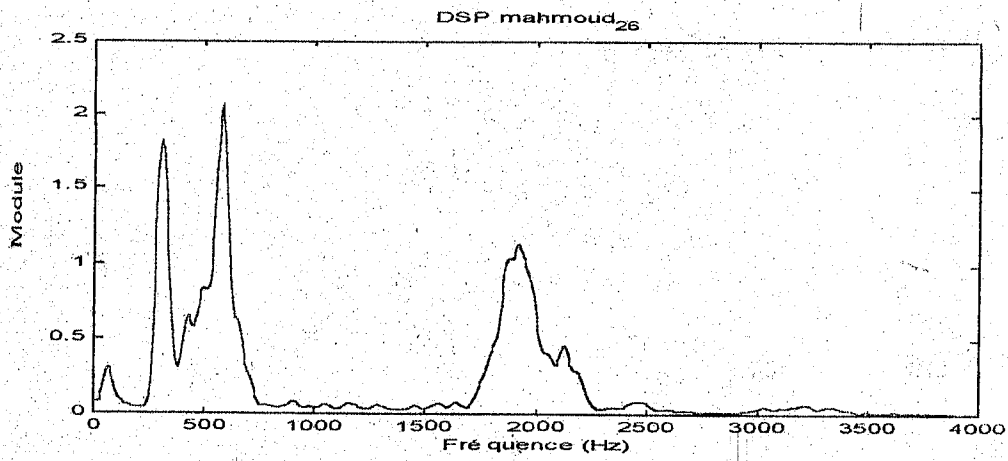

DSP mahmoud21
Module
Fré quence (Hz)

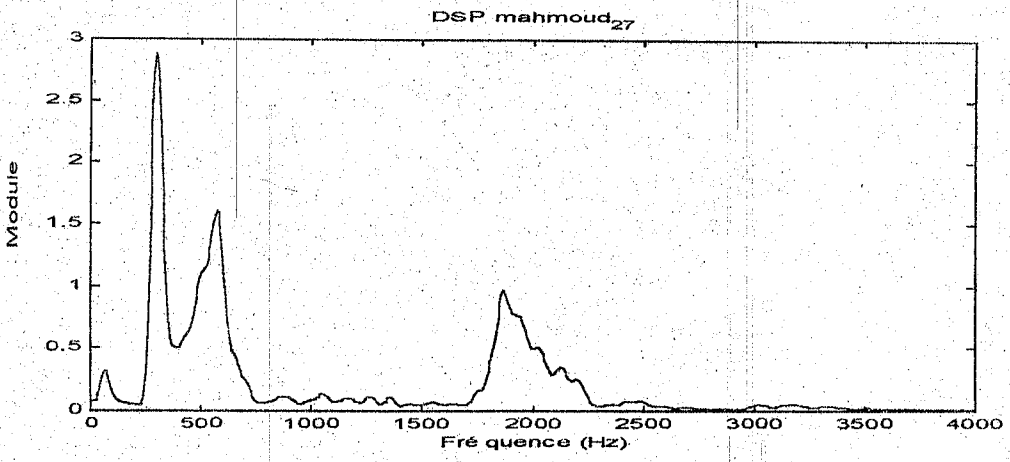

DSP mahmoud22
Module
Fré quence (Hz)

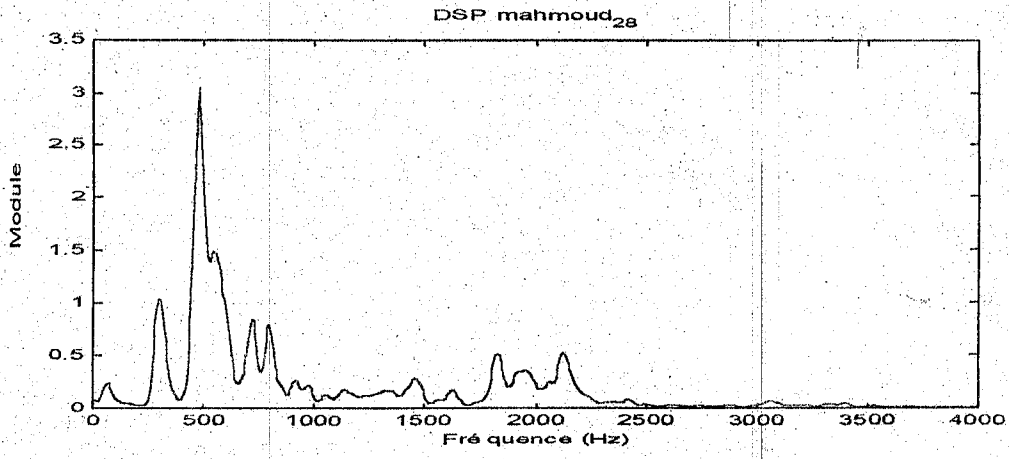

DSP mahmoud23
Module
Fré quence (Hz)

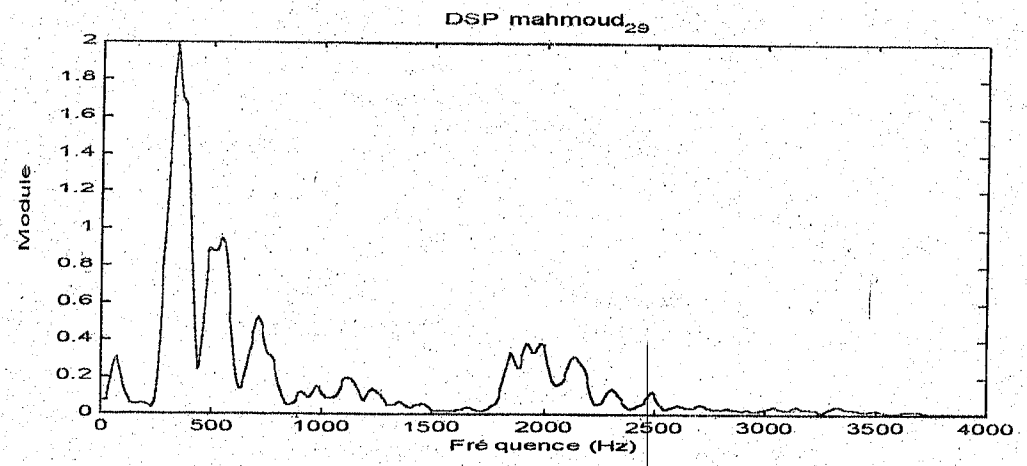

DSP mahmoud24
Module
Fré quence (Hz)

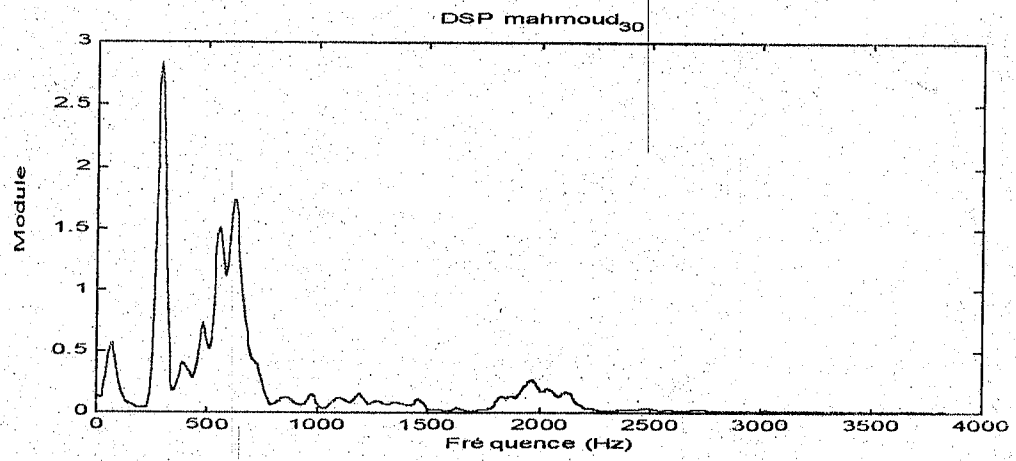

DSP mahmoud26
Module
Fré quence (Hz)
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

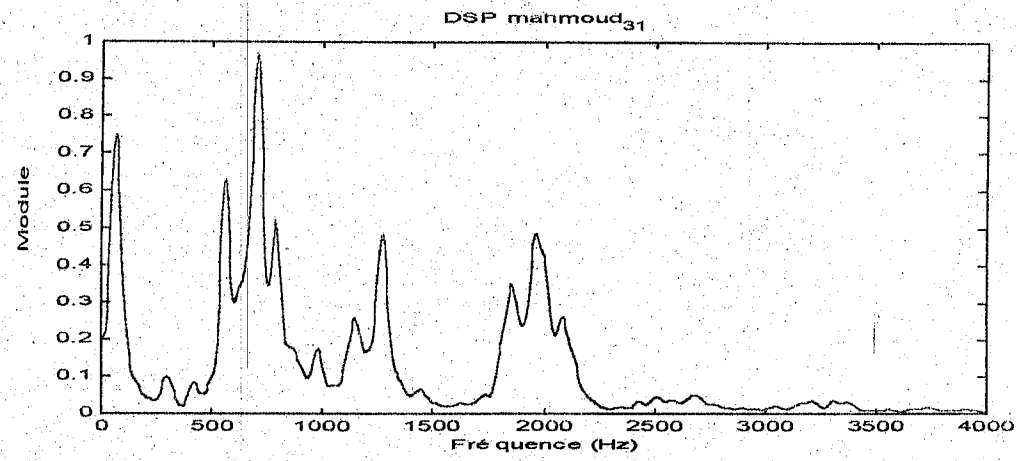

DSP mahmoud26
Module
Fré quence (Hz)
0
0.5
1
1.5
2
2.5
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

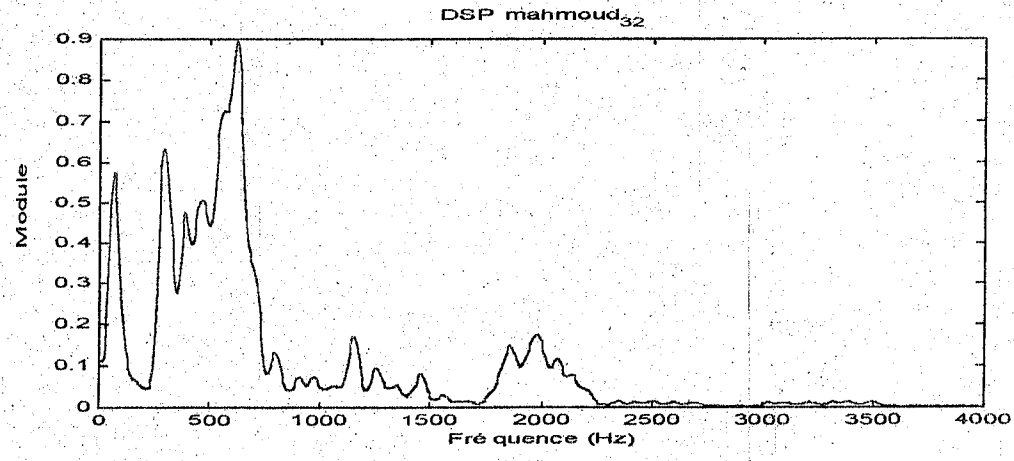

DSP mahmoud27
Module
Fré quence (Hz)
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

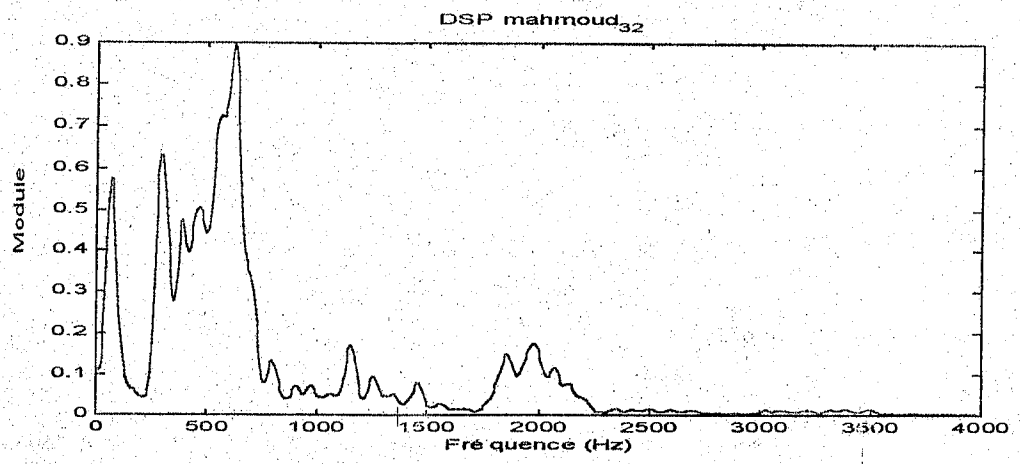

DSP mahmoud28
Module
Fré quence (Hz)
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

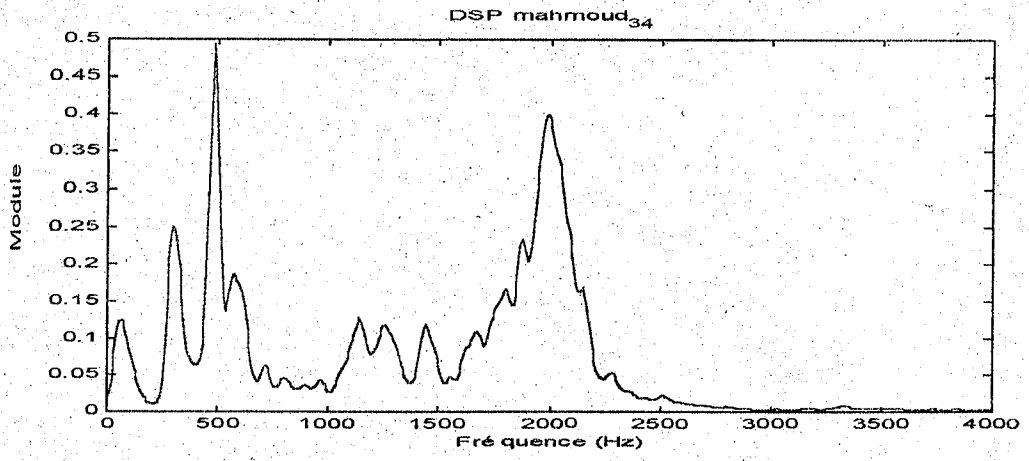

DSP mahmoud29
Module
Fré quence (Hz)

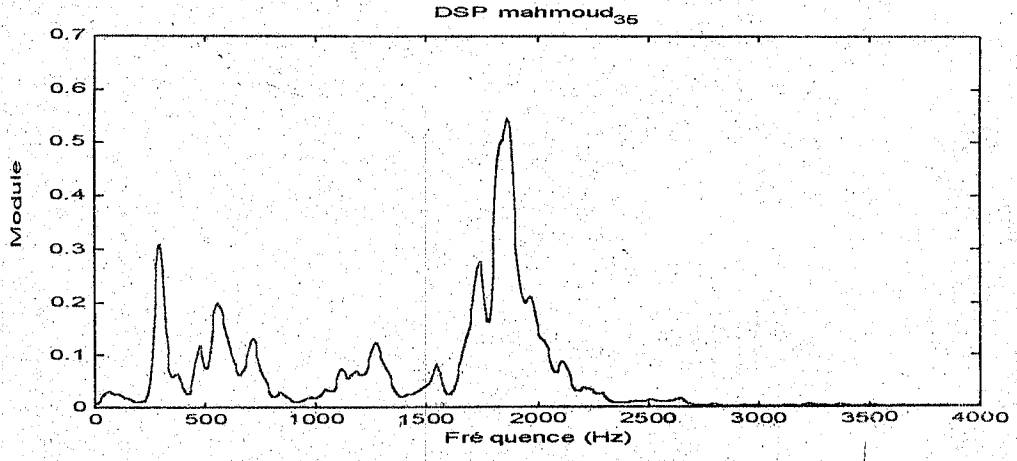

DSP mahmoud30
Module
Fré quence (Hz)

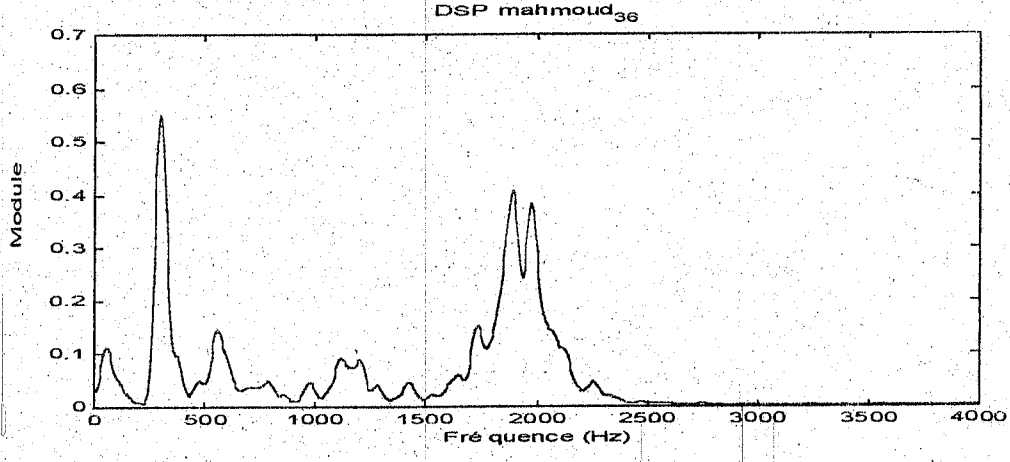

DSP mahmoud31
Module
Fré quence (Hz)

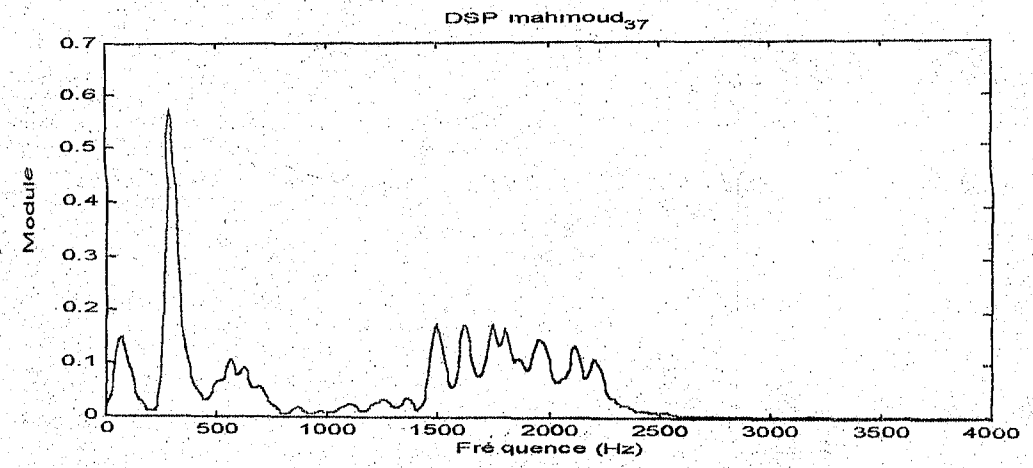

DSP mahmoud32
Module
Fré quence (Hz)

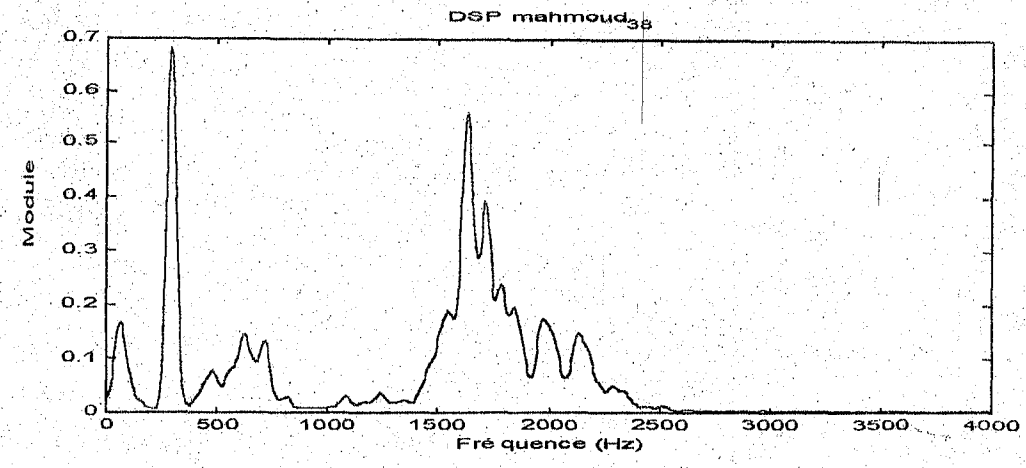

DSP mahmoud32
Module
Fré quence (Hz)

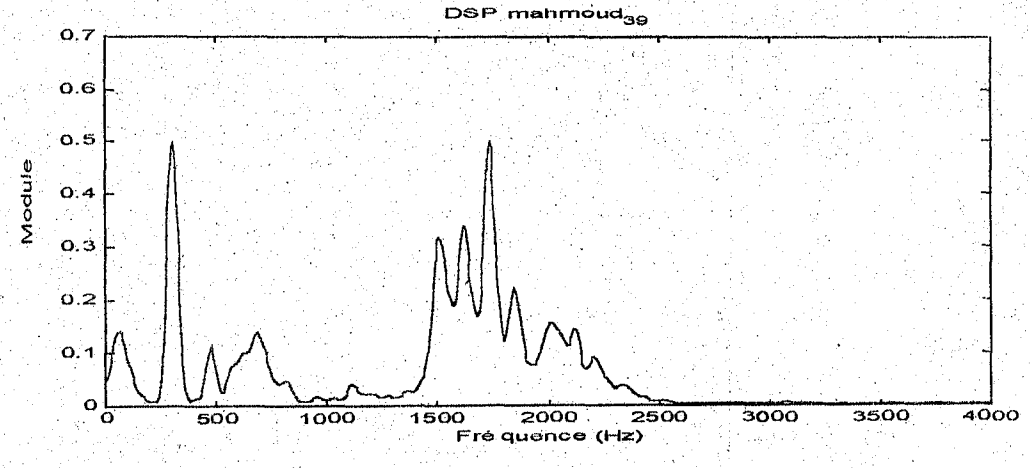

DSP mahmoud34
Module
Fré quence (Hz)

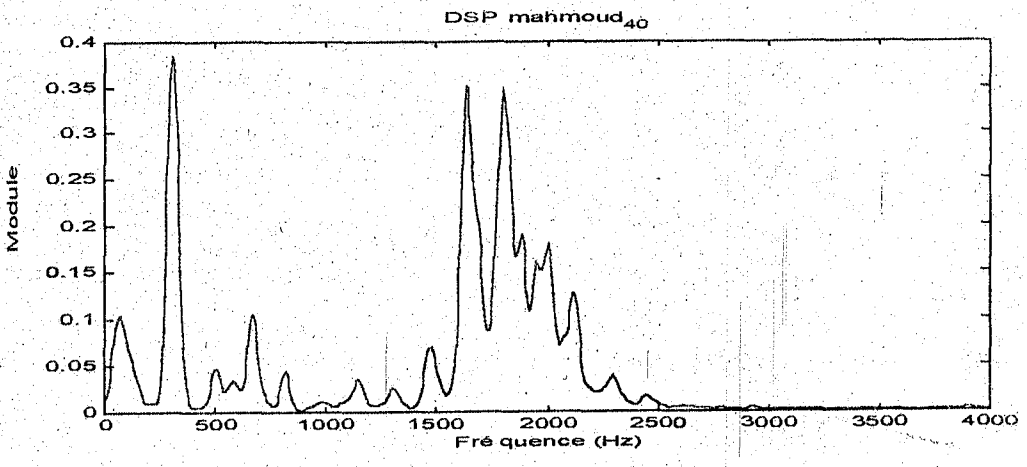

DSP mahmoud35
Module
Fré quence (Hz)

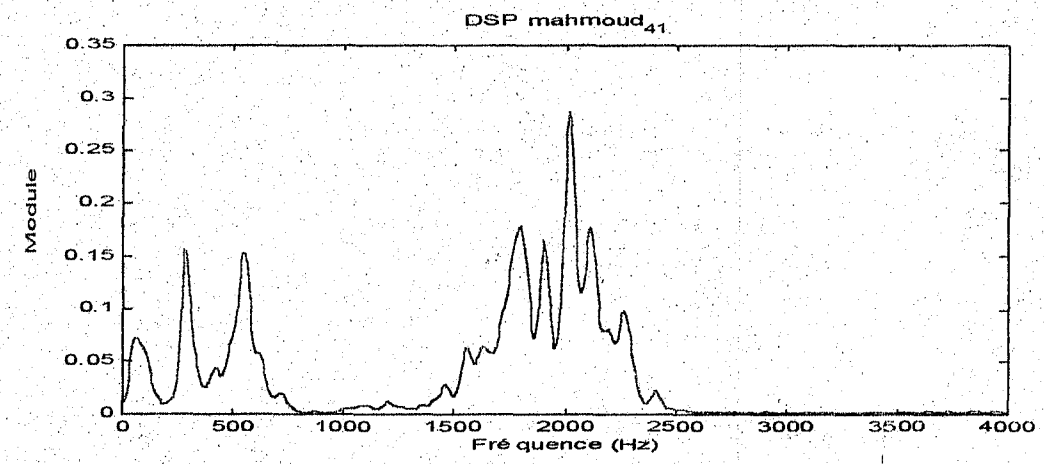

DSP mahmoud36
Module
Fré quence (Hz)

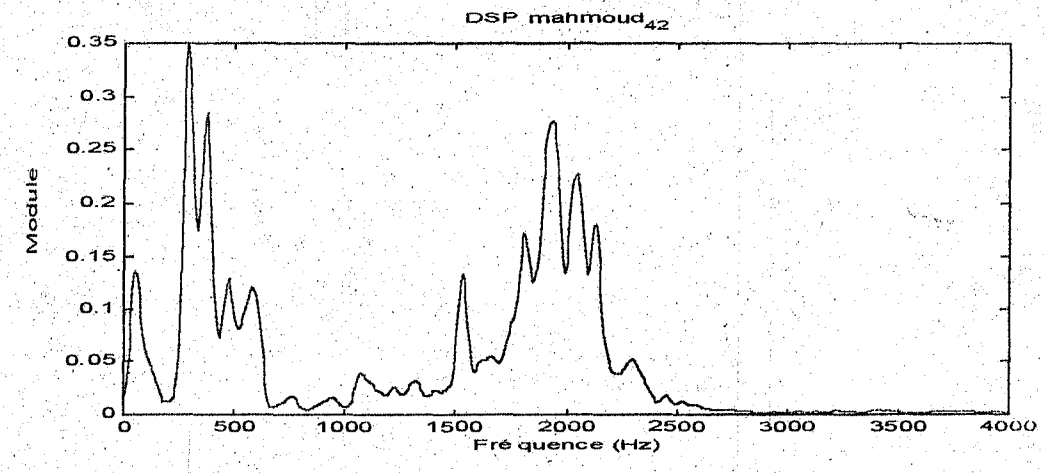

DSP mahmoud37
Module
Fré quence (Hz)

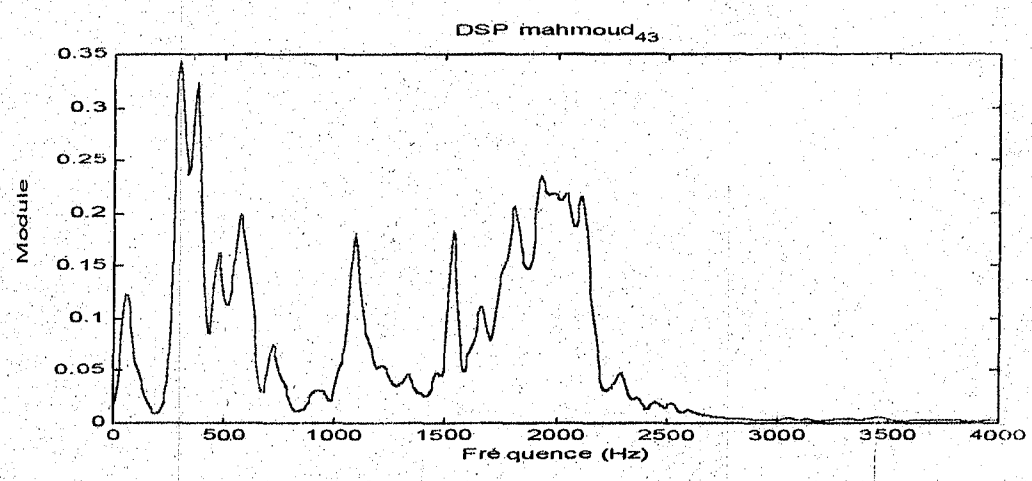

DSP mahmoud38
Module
Fré quence (Hz)

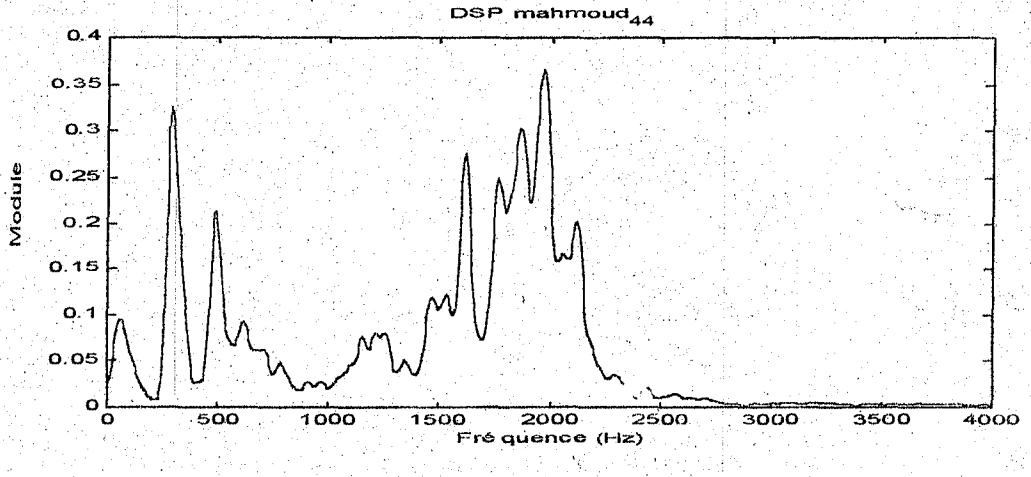

DSP mahmoud39
Module
Fré quence (Hz)

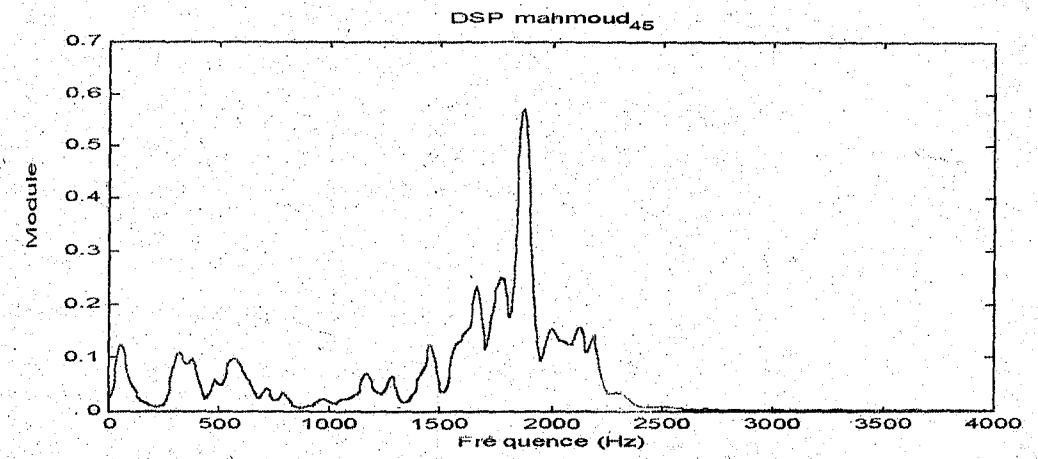

DSP mahmoud40
Module
Fré quence (Hz)

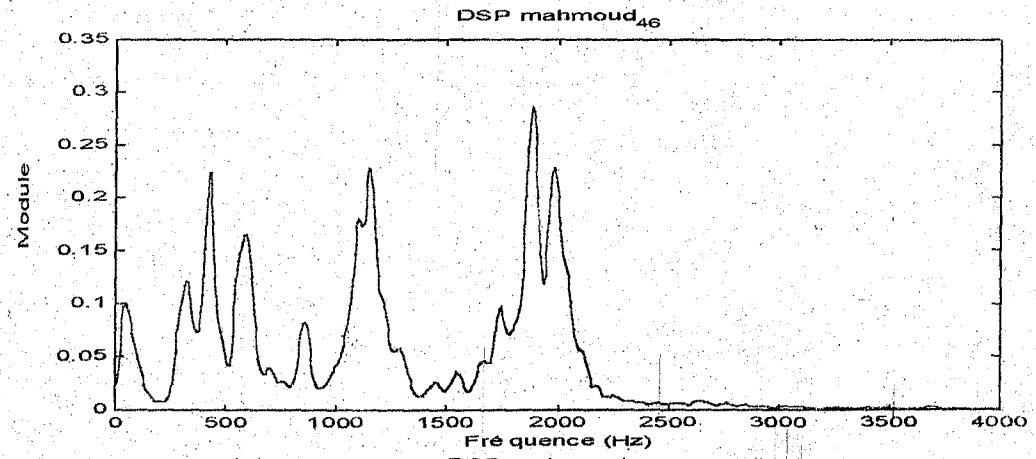

DSP mahmoud41
Module
Fré quence (Hz)
0.35
0.3
0.25
0.2
0.15
0.1
0.05
0
0
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

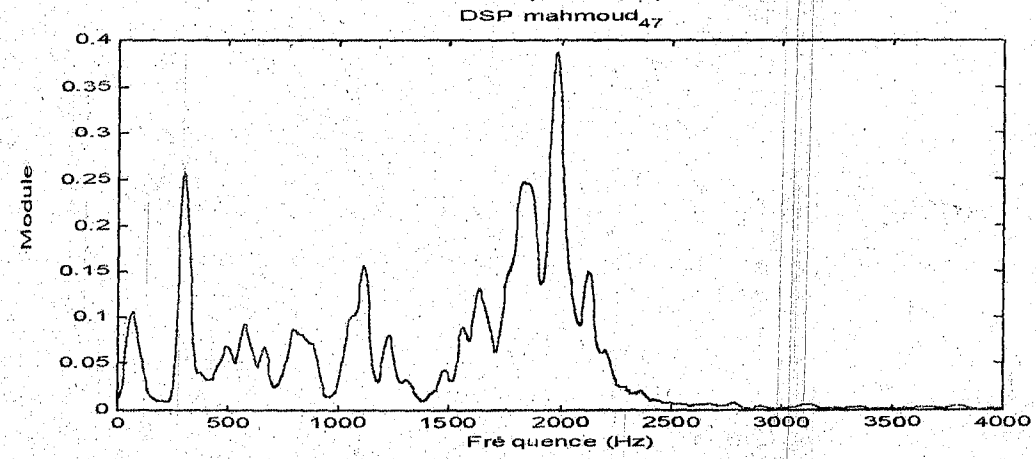

DSP mahmoud42
Module
Fré quence (Hz)
0.35
0.3
0.25
0.2
0.15
0.1
0.05
0
0
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

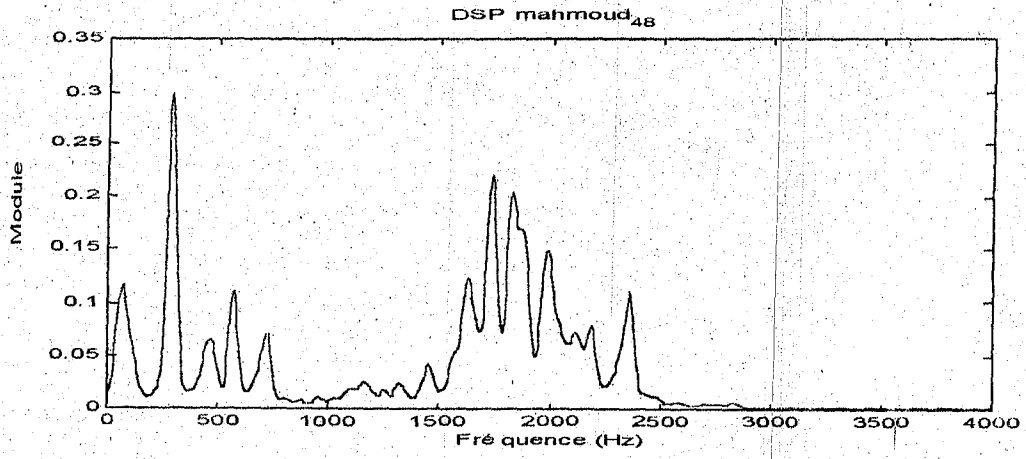

DSP mahmoud43
Module
Fré quence (Hz)
0.35
0.3
0.25
0.2
0.15
0.1
0.05
0
0
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

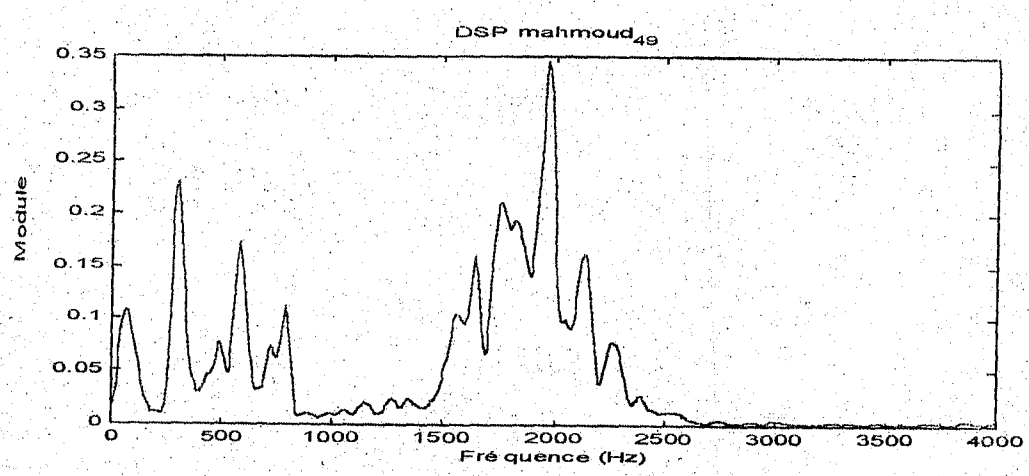

DSP mahmoud44
Module
Fré quence (Hz)
0.4
0.35
0.3
0.25
0.2
0.15
0.1
0.05
0
0
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

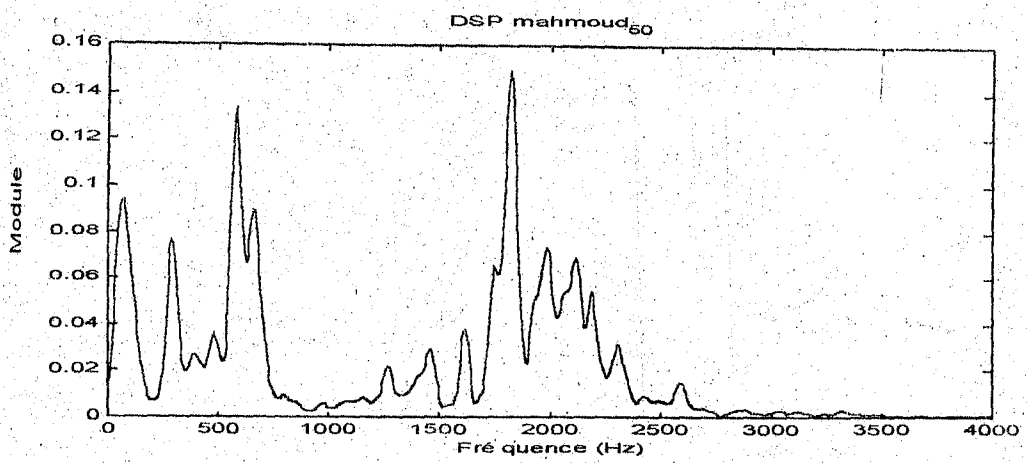

DSP mahmoud45
Module
Fré quence (Hz)
0
0.1
0.2
0.3
0.4
0.5
0.6
0.7
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

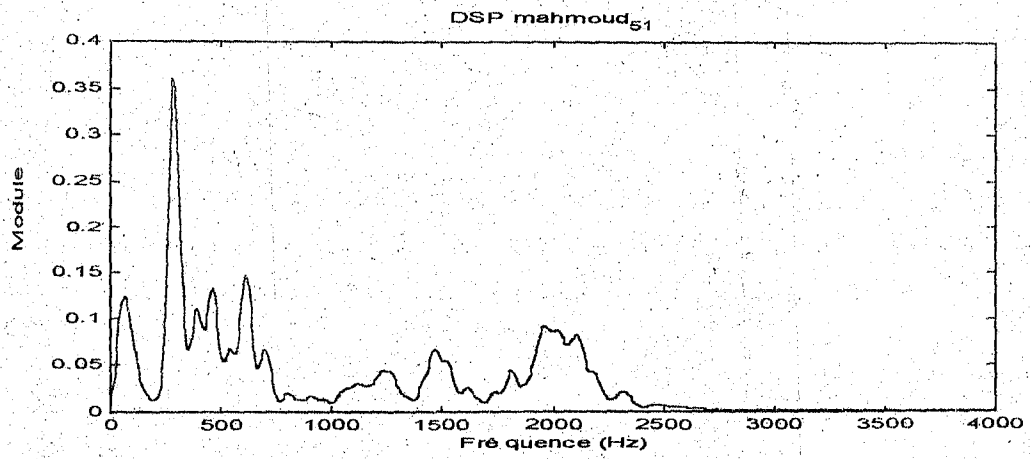

DSP mahmoud46
Module
Fré quence (Hz)
0
0.05
0.1
0.15
0.2
0.25
0.3
0.35
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

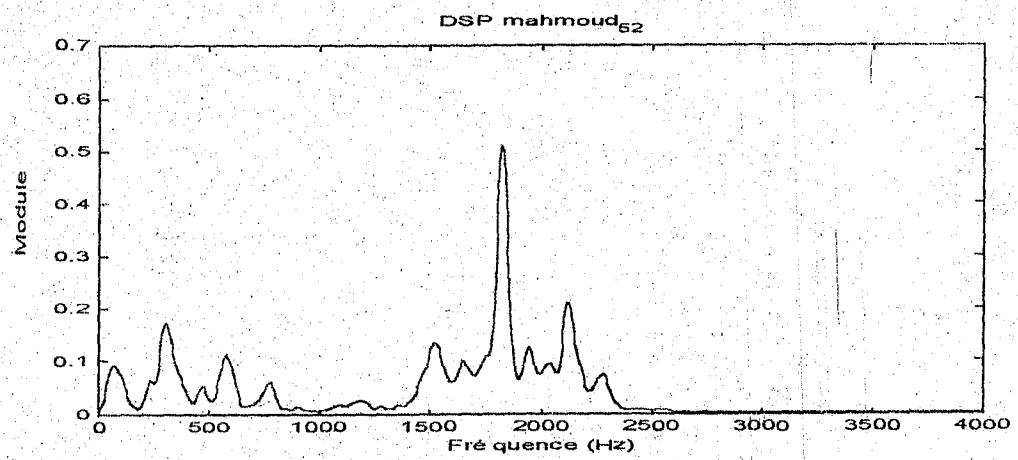

DSP mahmoud47
Module
Fré quence (Hz)
0
0.05
0.1
0.15
0.2
0.25
0.3
0.35
0.4
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

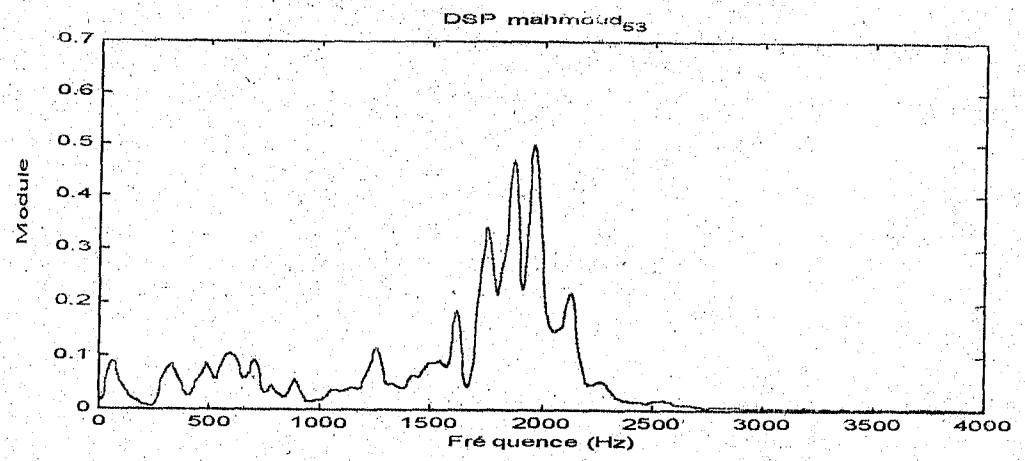

DSP mahmoud48
Module
Fré quence (Hz)
0
0.05
0.1
0.15
0.2
0.25
0.3
0.35
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

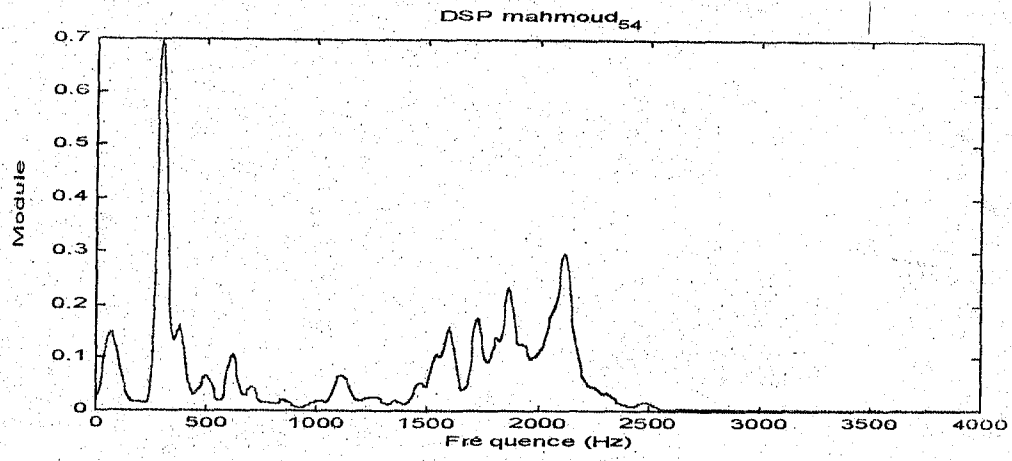

DSP mahmoud49
Module
Fré quence (Hz)
0.35
0.3
0.25
0.2
0.15
0.1
0.05
0
0
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

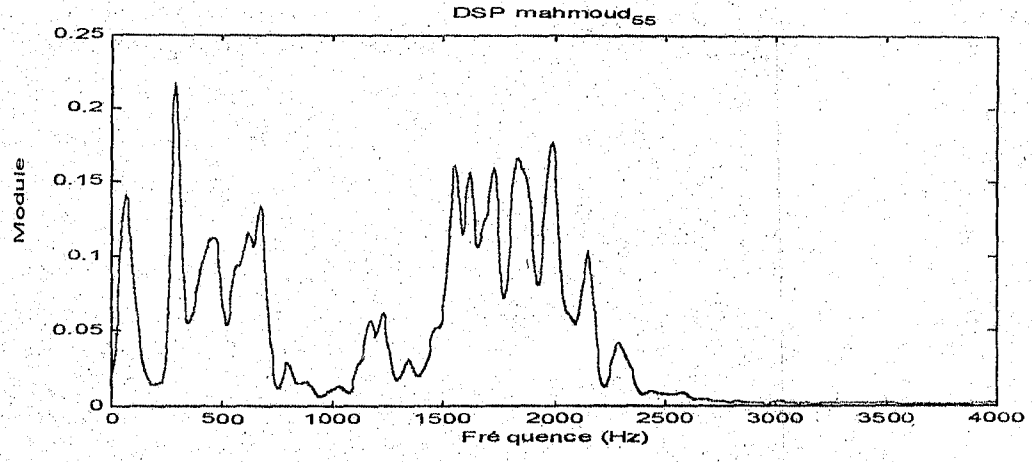

DSP mahmoud50
Module
Fré quence (Hz)
0.16
0.14
0.12
0.1
0.08
0.06
0.04
0.02
0
0
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

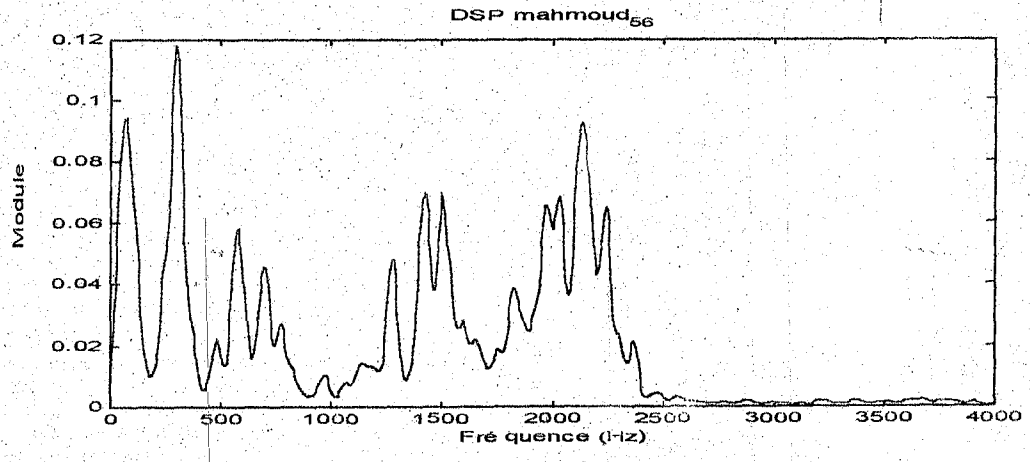

DSP mahmoud51
Module
Fré quence (Hz)
0.4
0.35
0.3
0.25
0.2
0.15
0.1
0.05
0
0
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

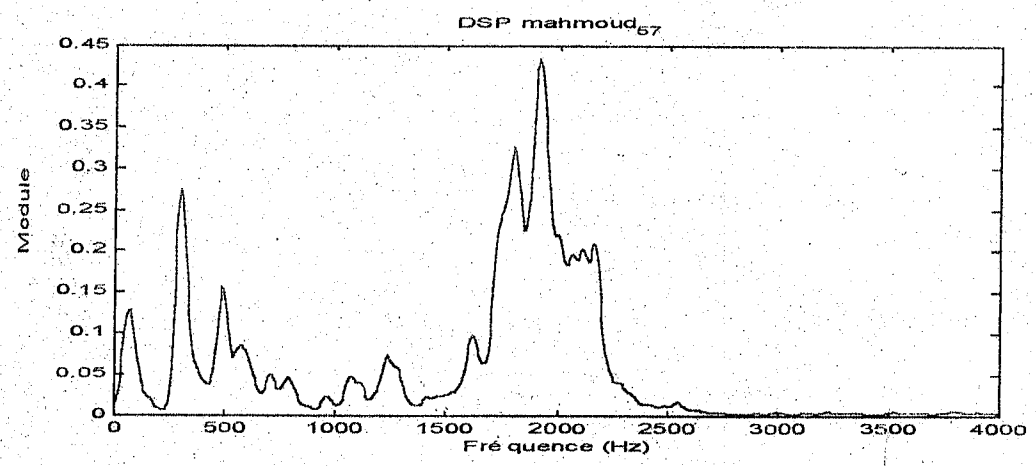

DSP mahmoud52
Module
Fré quence (Hz)
0.7
0.6
0.5
0.4
0.3
0.2
0.1
0
0
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

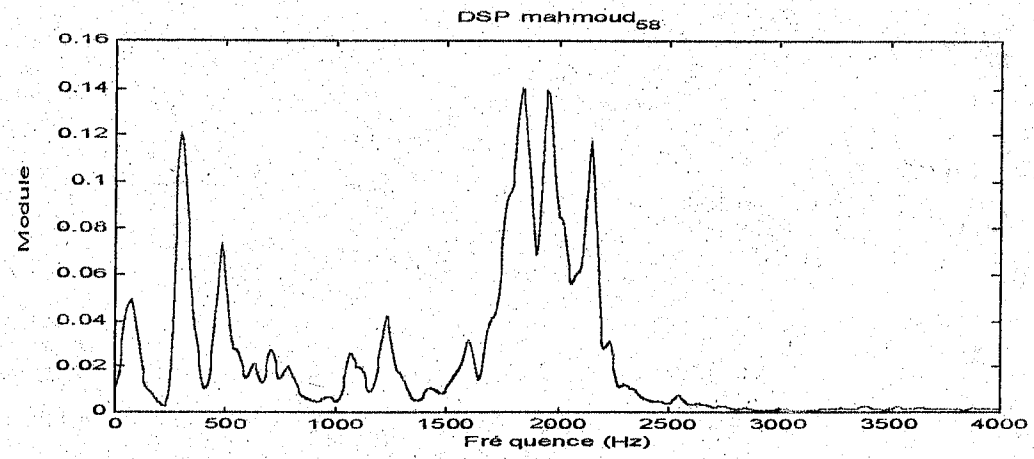

DSP mahmoud53
Module
Fré quence (Hz)

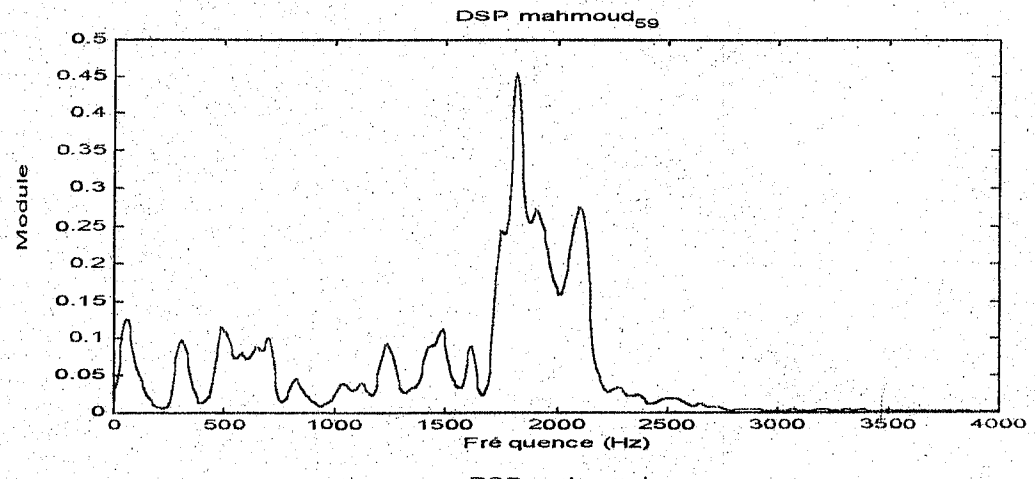

DSP mahmoud54
Module
Fré quence (Hz)

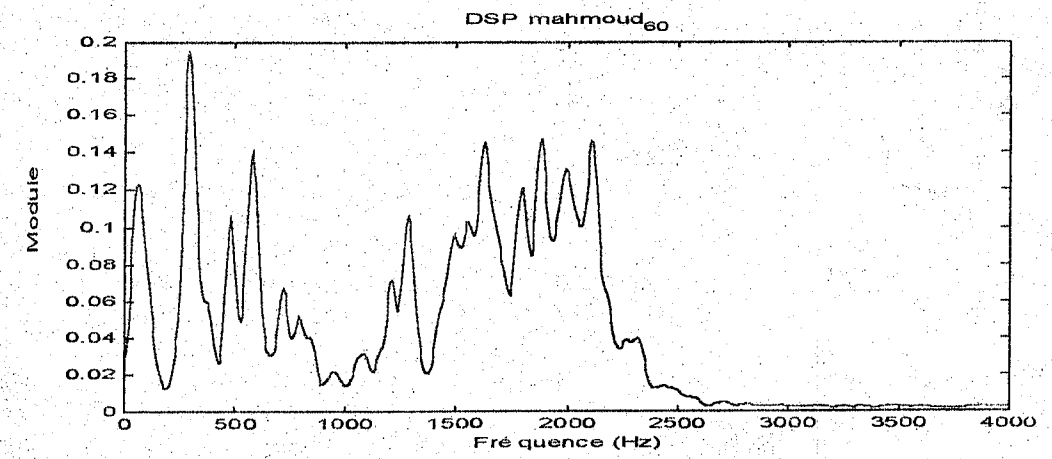

DSP mahmoud55
Module
Fré quence (Hz)

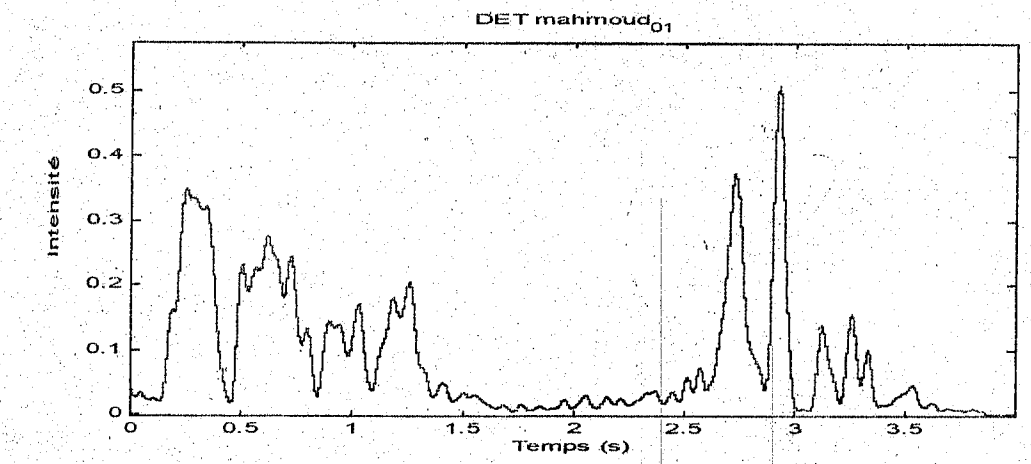

DSP mahmoud56
Module
Fré quence (Hz)

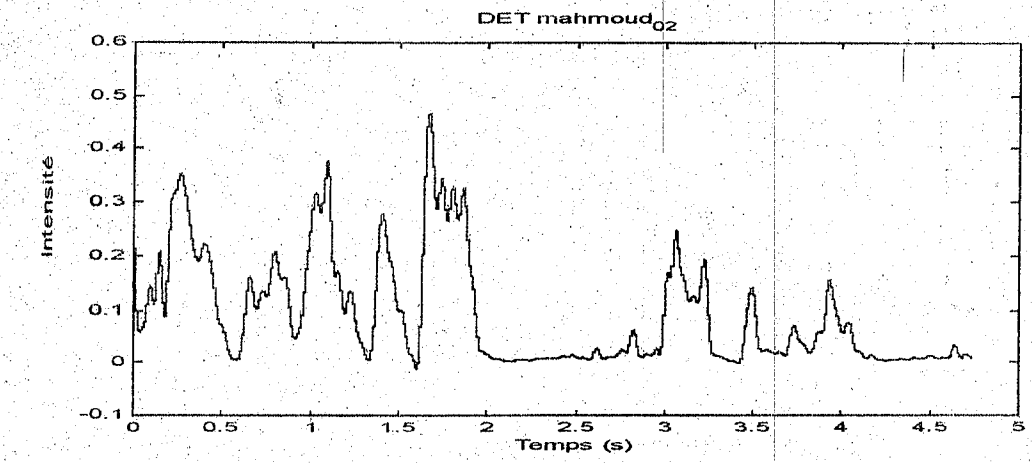

DSP mahmoud57
Module
Fré quence (Hz)
0.45
0.4
0.35
0.3
0,25
0.2
0.15
0.1
0.05
0
0
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

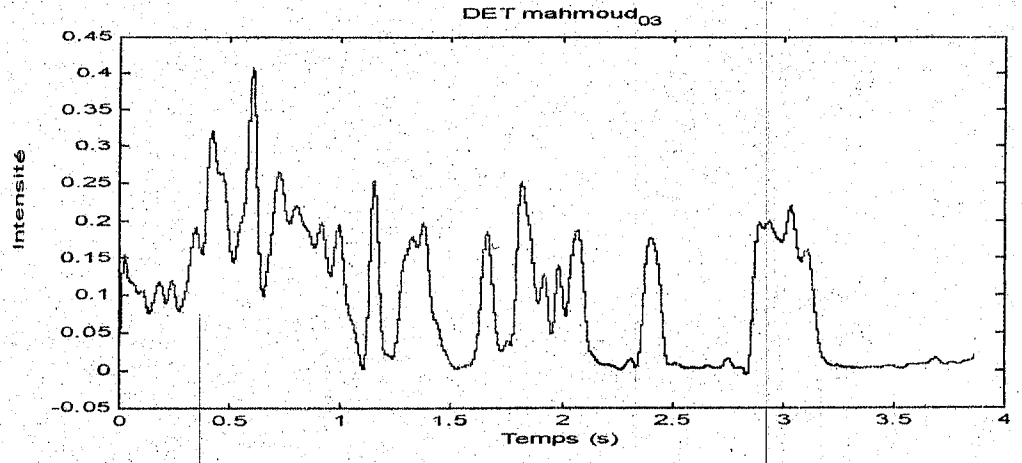

DSP mahmoud58
Module
Fré quence (Hz)
0.16
0.14
0.12
0.1
0.08
0.06
0.04
0.02
0
0
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

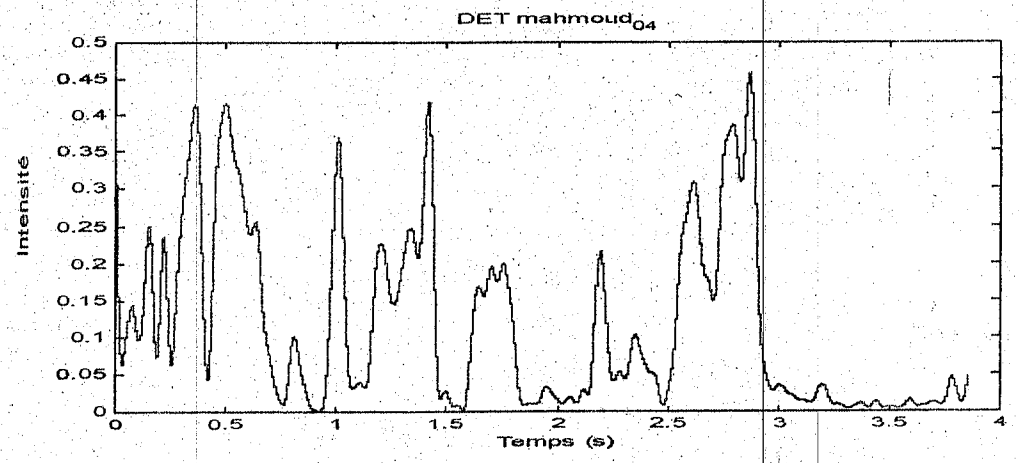

DSP mahmoud59
Module
Fré quence (Hz)
0.5
0.45
0.4
0.35
0.3
0.25
0.2
0.15
0.1
0.05
0
0
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

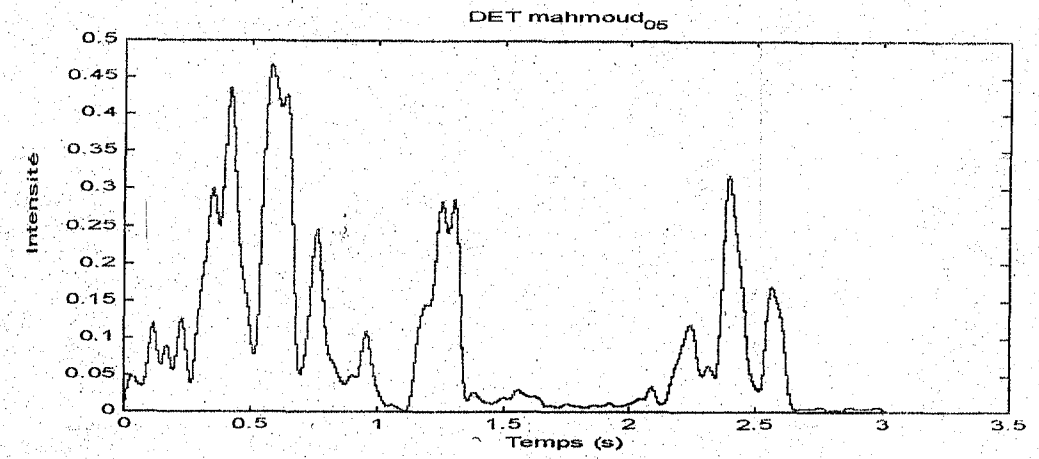

DSP mahmoud60
Module
Fré quence (Hz)
0.2
0.18
0.16
0.14
0.12
0.1
0.08
0.06
0.04
0.02
0
0
500
1000
1500
2000
2500
3000
3500
4000

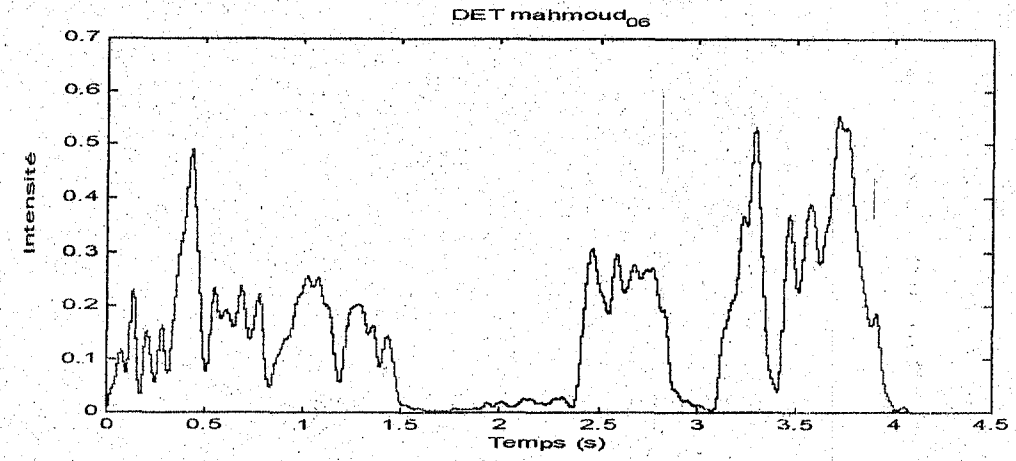

DET mahmoud01
Intensité
Temps (s)

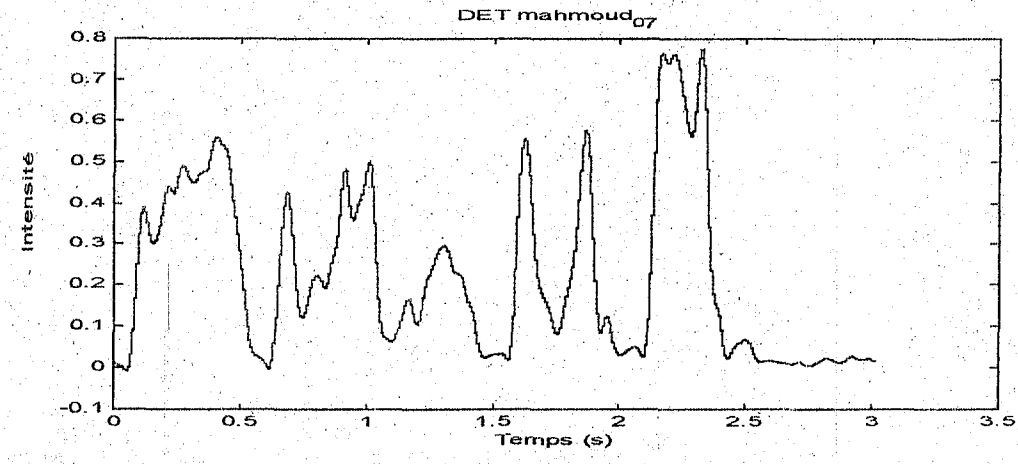

DET mahmoud02
Intensité
Temps (s)

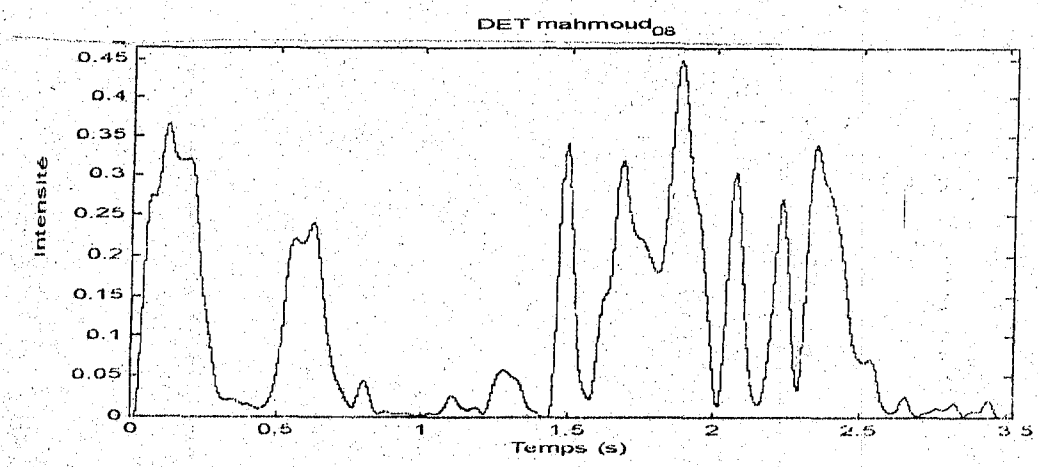

DET mahmoud03
Intensité
Temps (s)

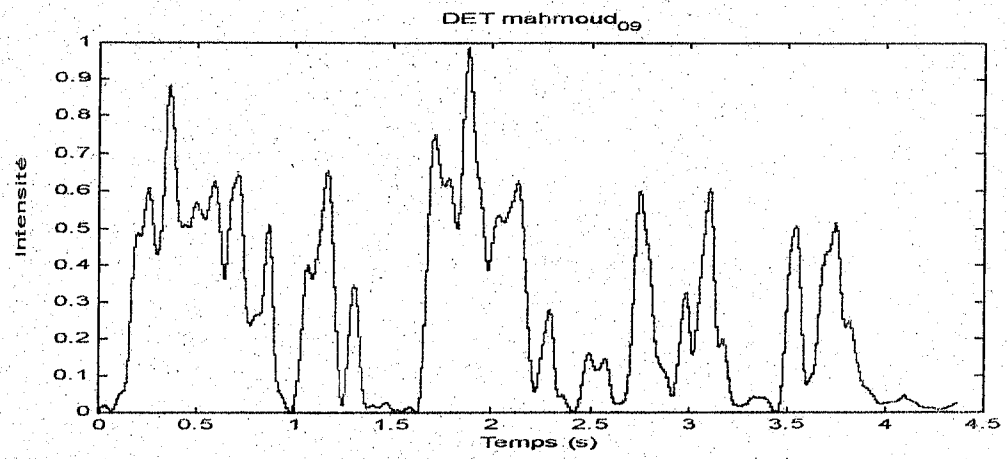

DET mahmoud04
Intensité
Temps (s)

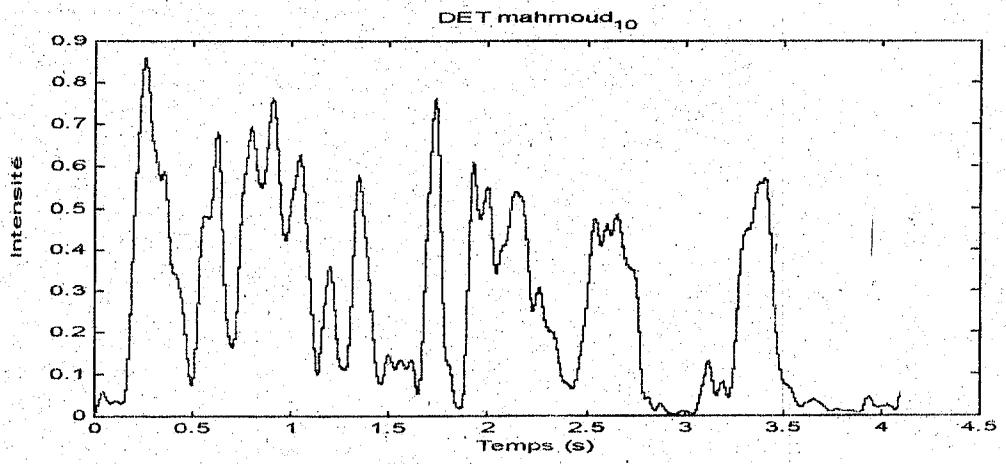

DET mahmoud05
Intensité
Temps (s)

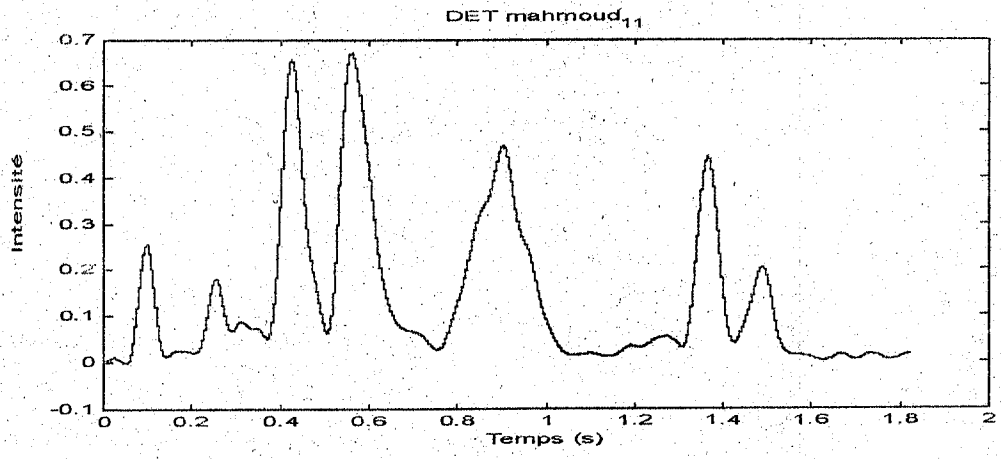

DET mahmoud06
Intensité
Temps (s)

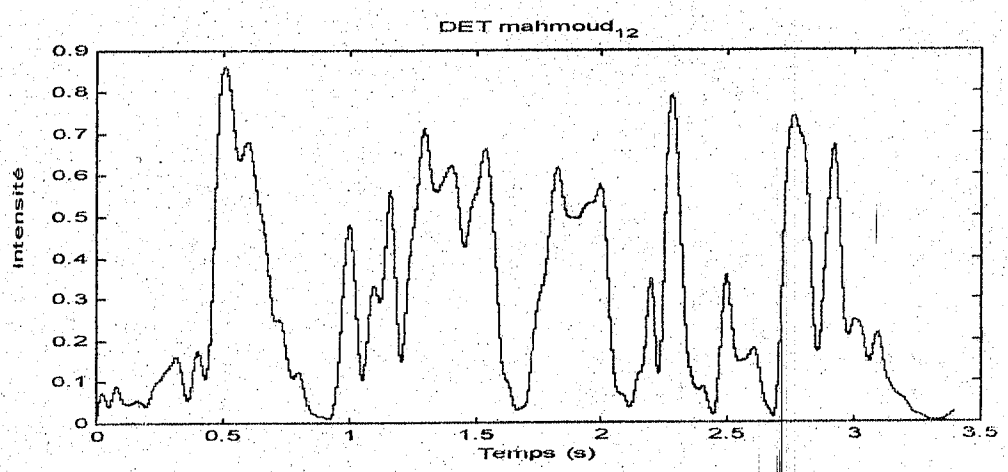

DET mahmoud07
Intensité
Temps (s)

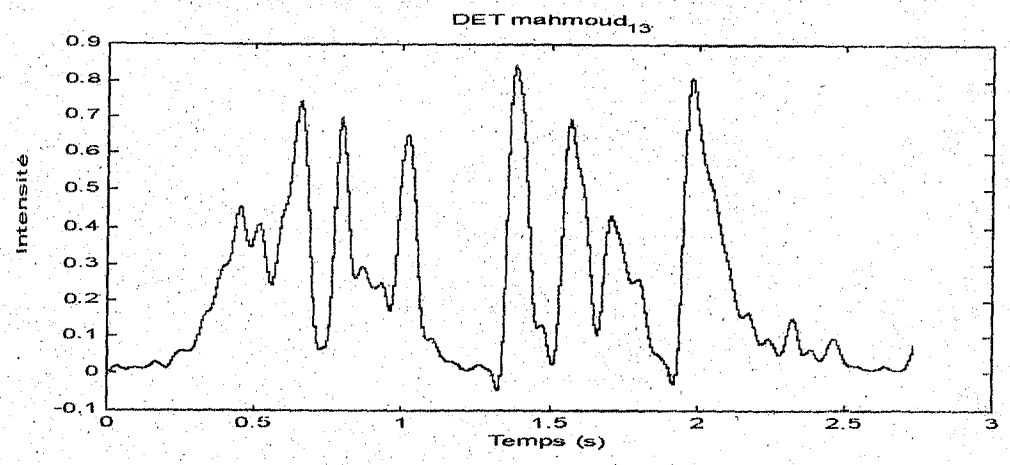

DET mahmoud08
Intensité
Temps (s)

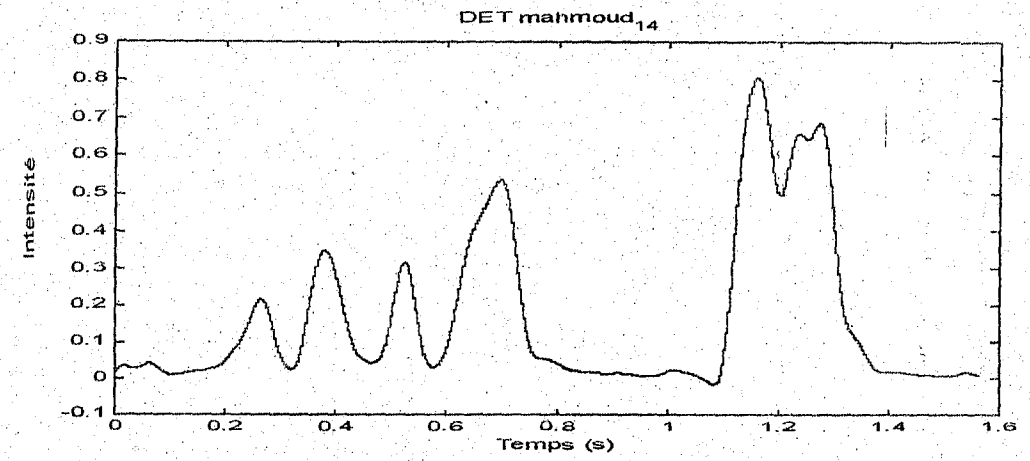

DET mahmoud09
Intensité
Temps (s)

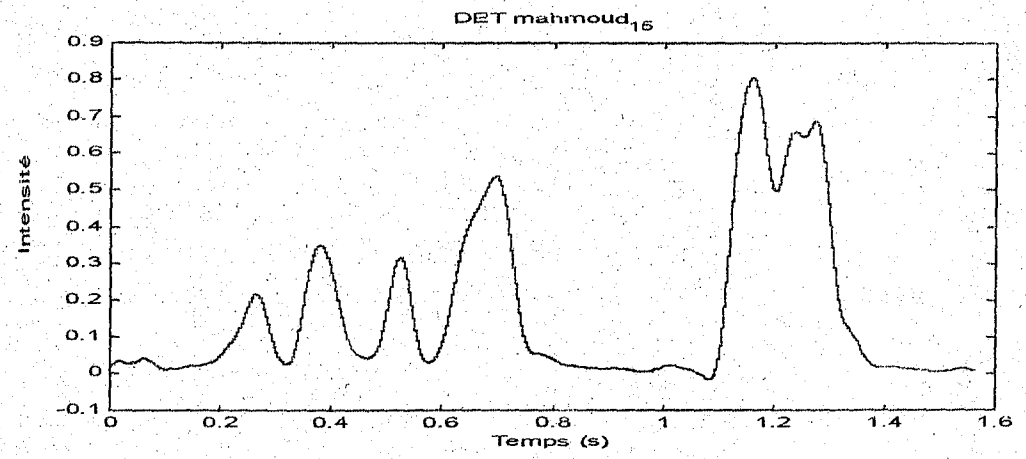

DET mahmoud10
Intensité
Temps (s)

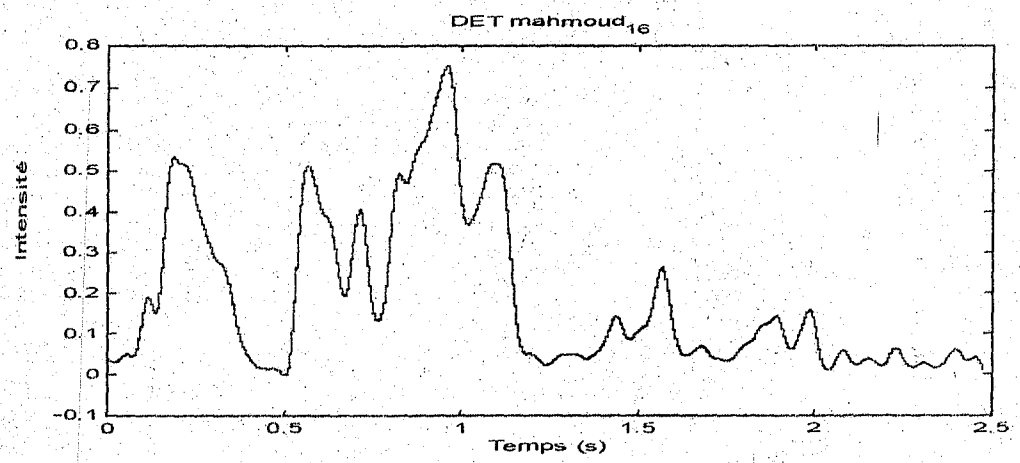

DET mahmoud11
Intensité
Temps (s)

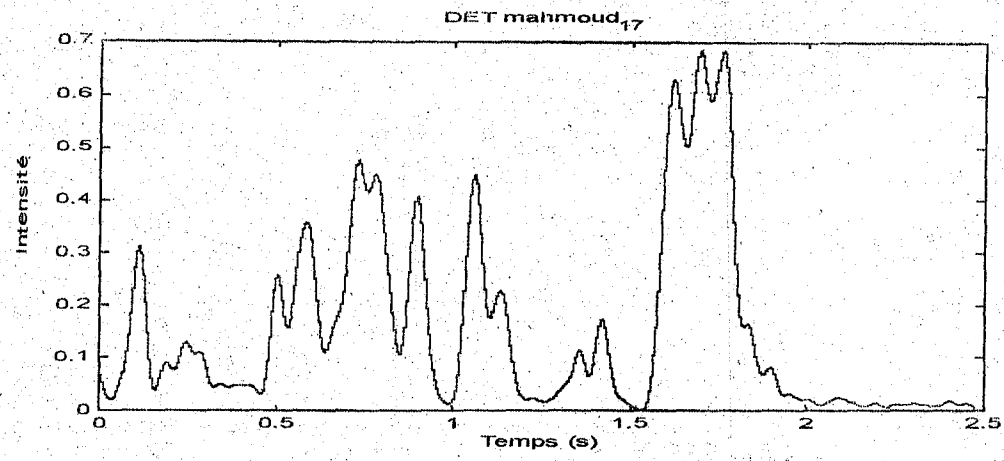

DET mahmoud12
Intensité
Temps (s)

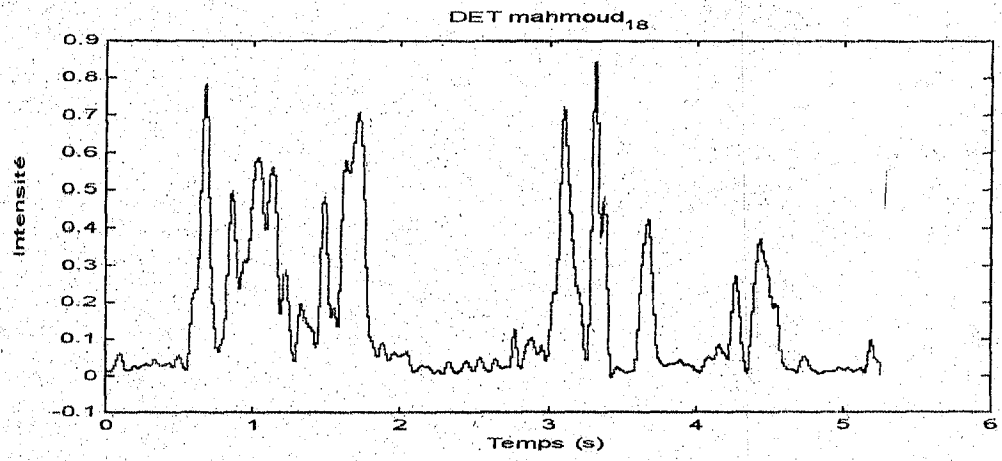

DET mahmoud13
Intensité
Temps (s)

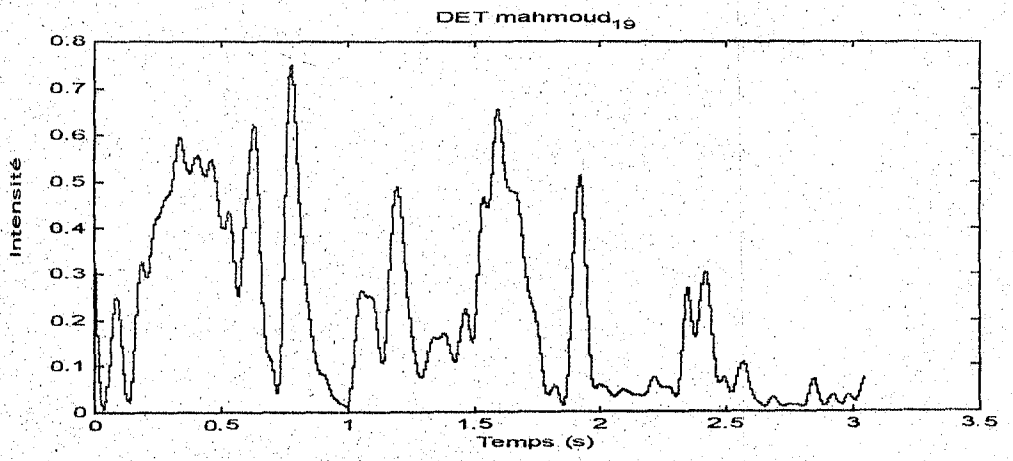

DET mahmoud14
Intensité
Temps (s)

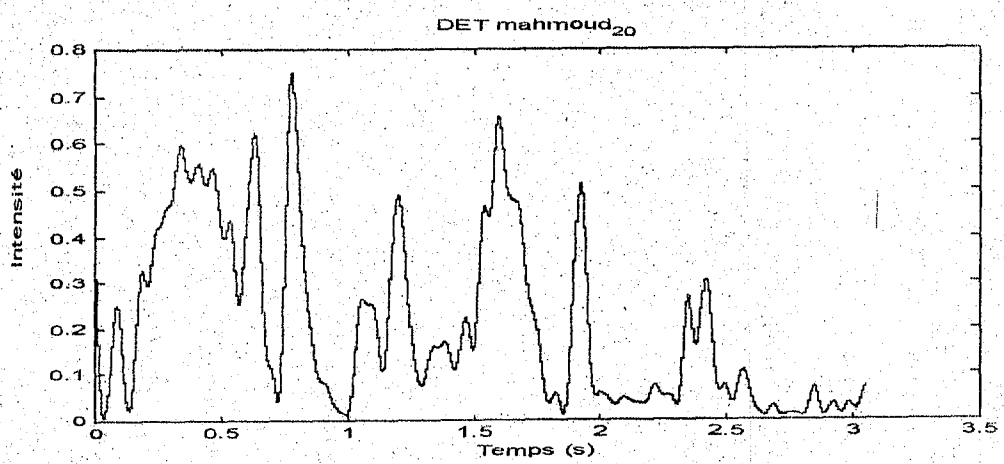

DET mahmoud15
Intensité
Temps (s)

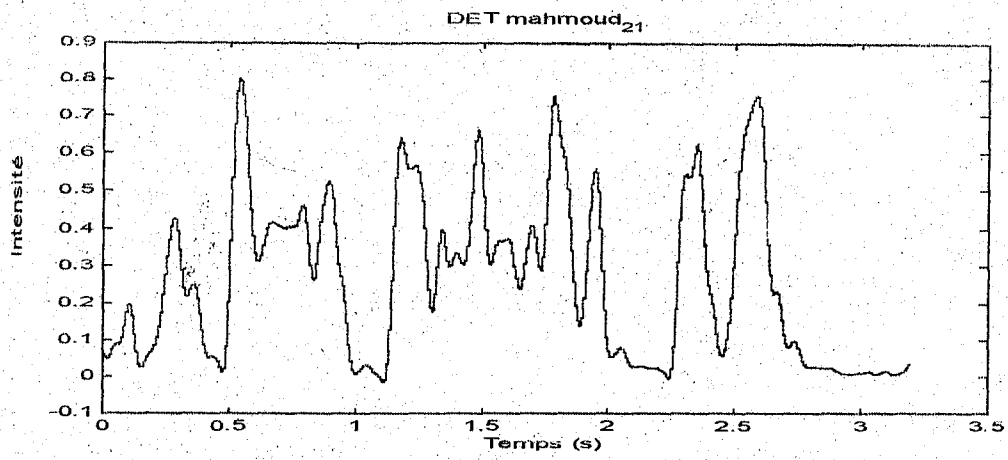

DET mahmoud16
Intensité
Temps (s)

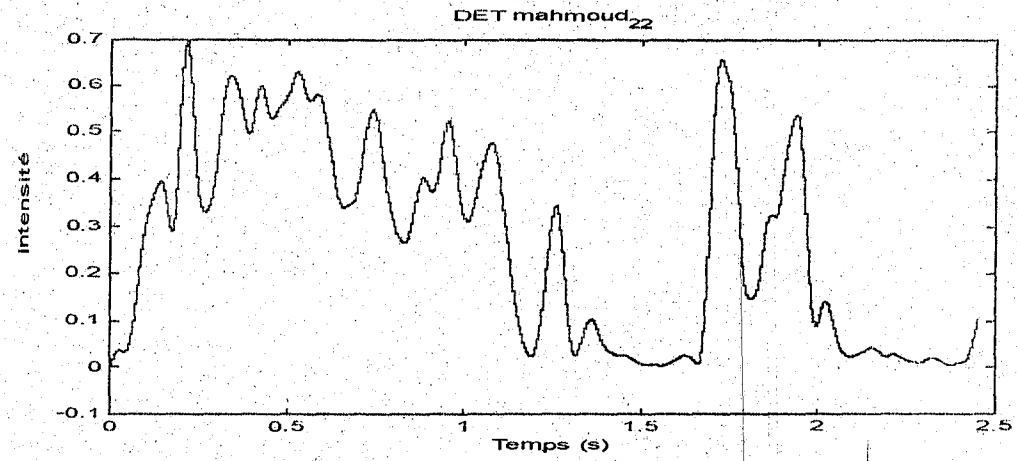

DET mahmoud17
Intensité
Temps (s)

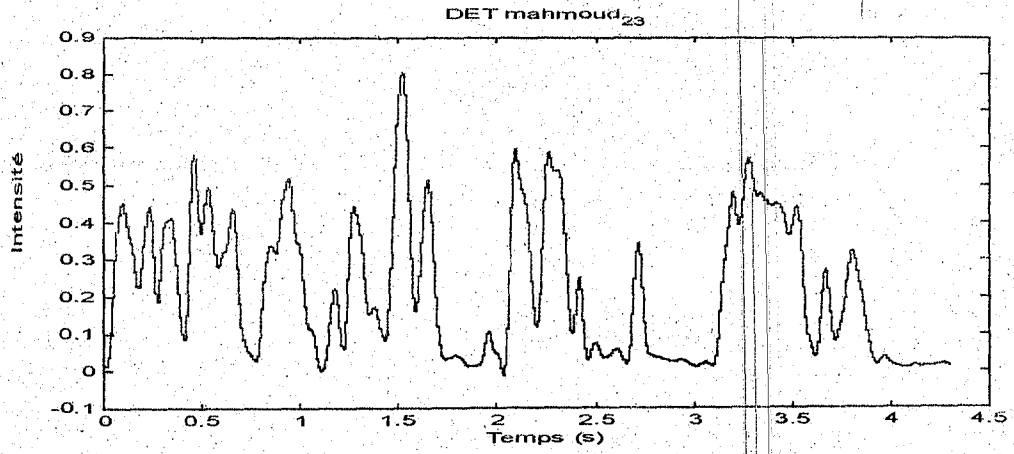

DET mahmoud18
Intensité
Temps (s)

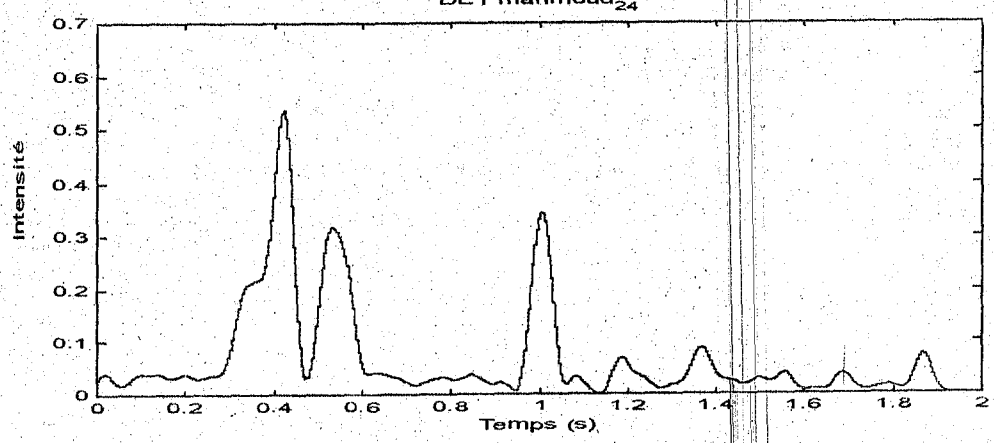

DET mahmoud19
Intensité
Temps (s)

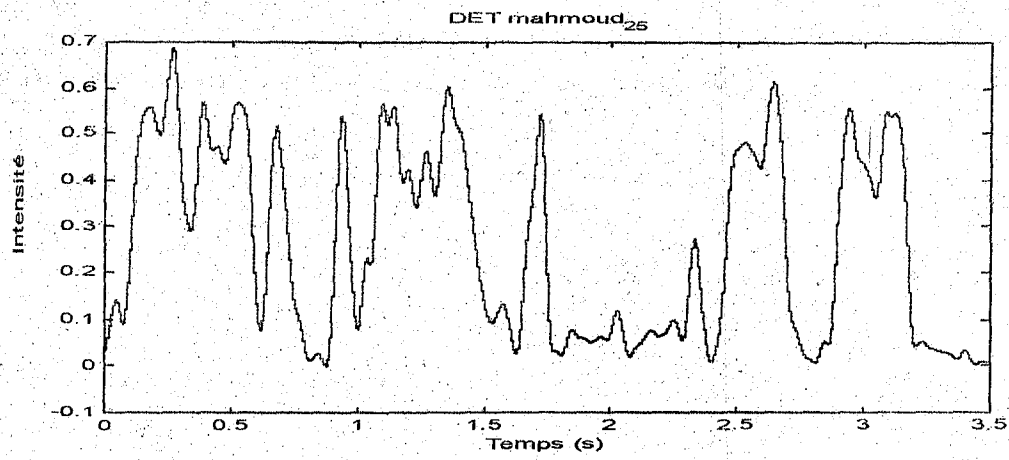

DET mahmoud20
Intensité
Temps (s)

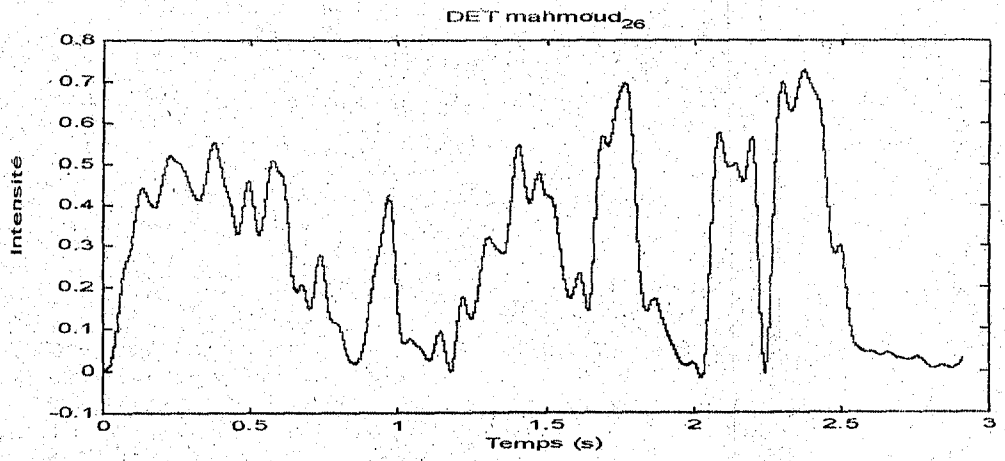

DET mahmoud21
Intensité
Temps (s)

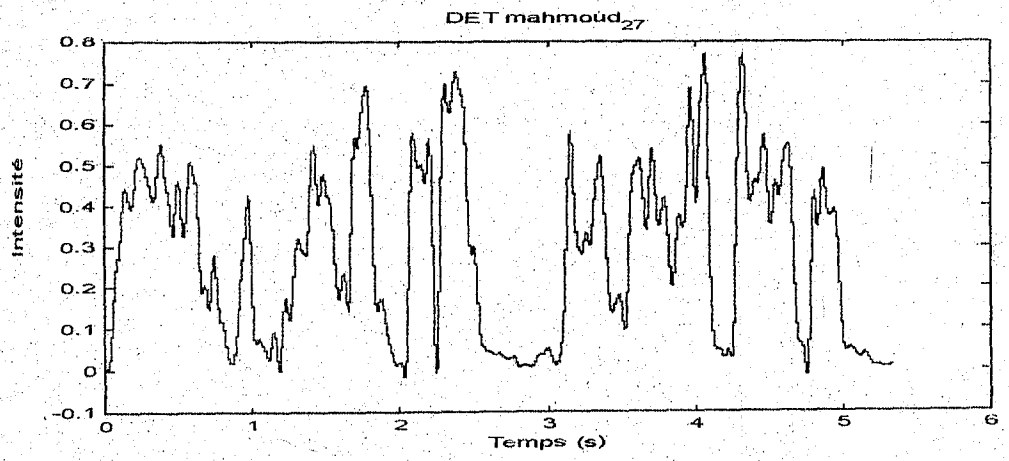

DET mahmoud22
Intensité
Temps (s)

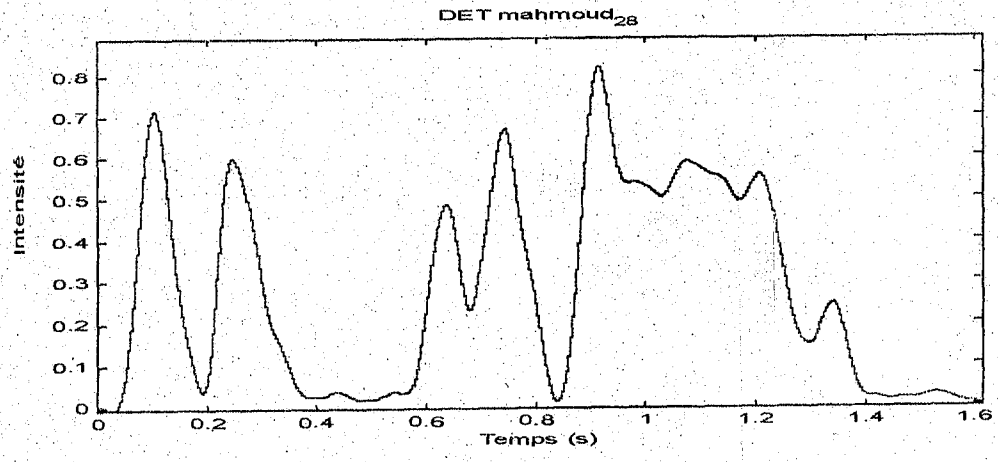

DET mahmoud23
Intensité
Temps (s)

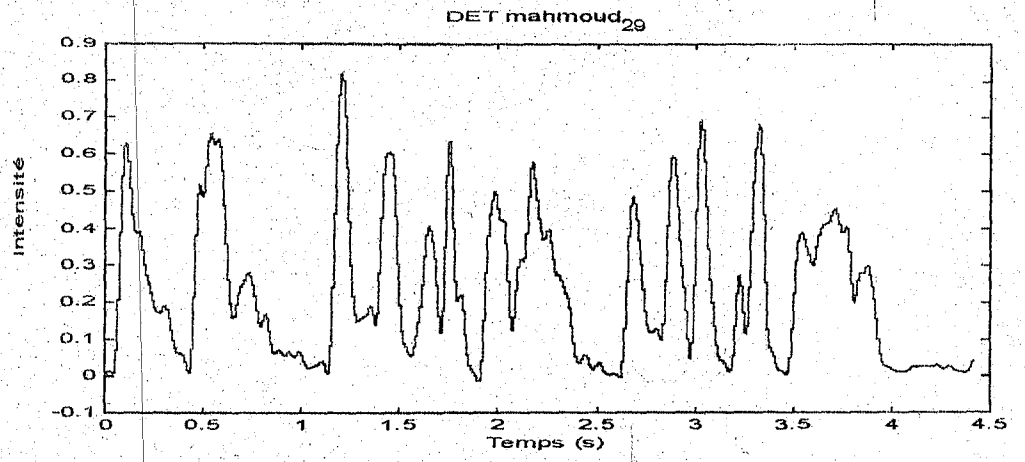

DET mahmoud24
Intensité
Temps (s)

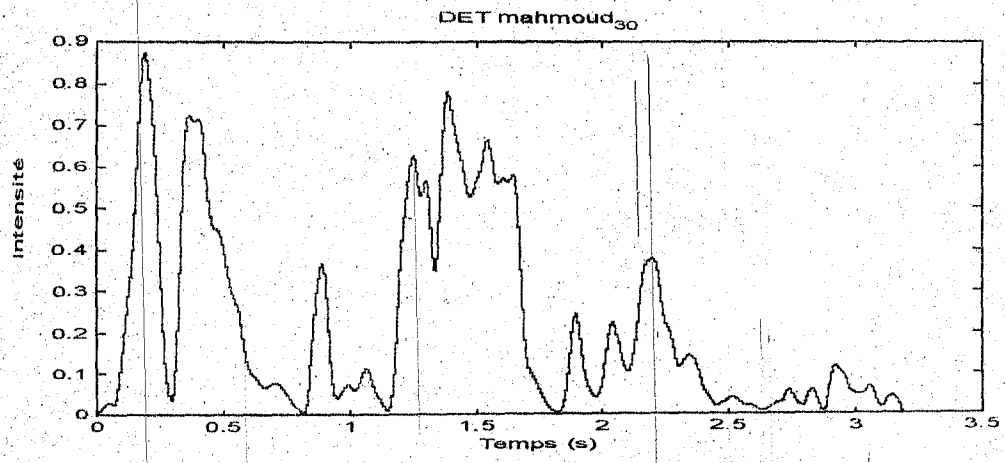

DET mahmoud25
Intensité
Temps (s)

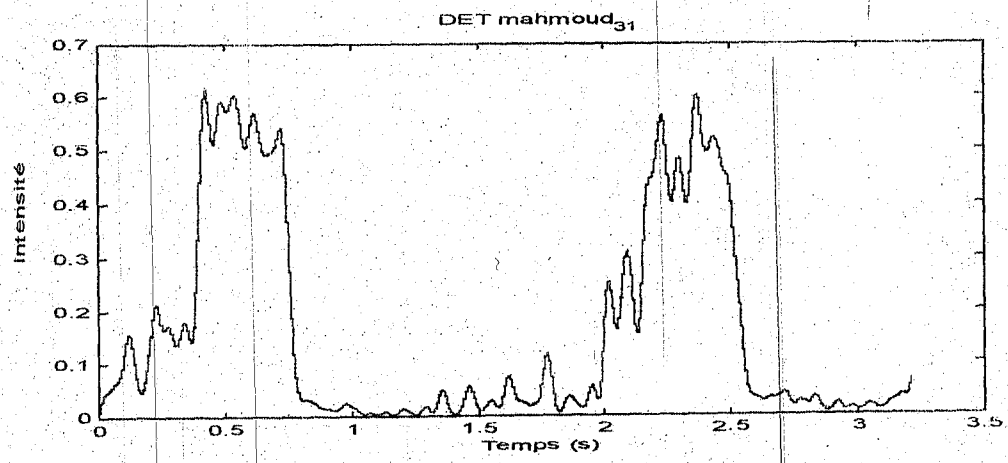

DET mahmoud26
Intensité
Temps (s)

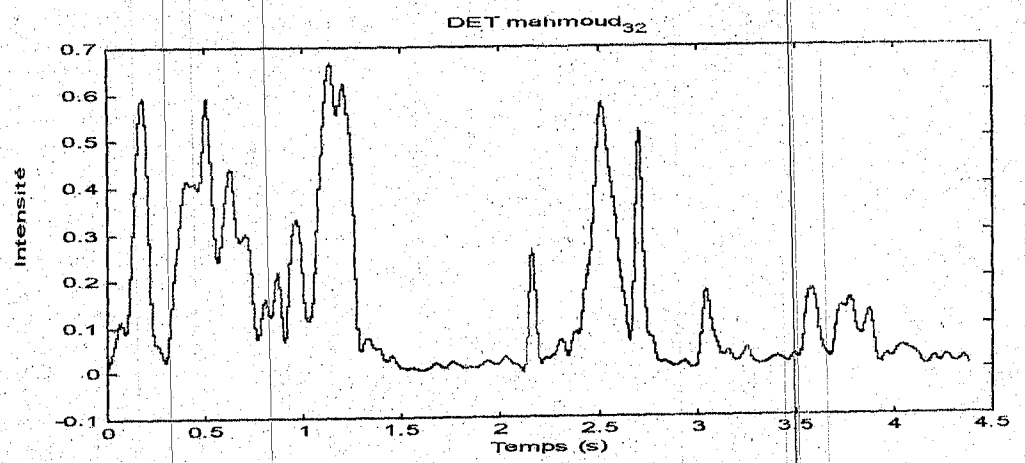

DET mahmoud27
Intensité
Temps (s)

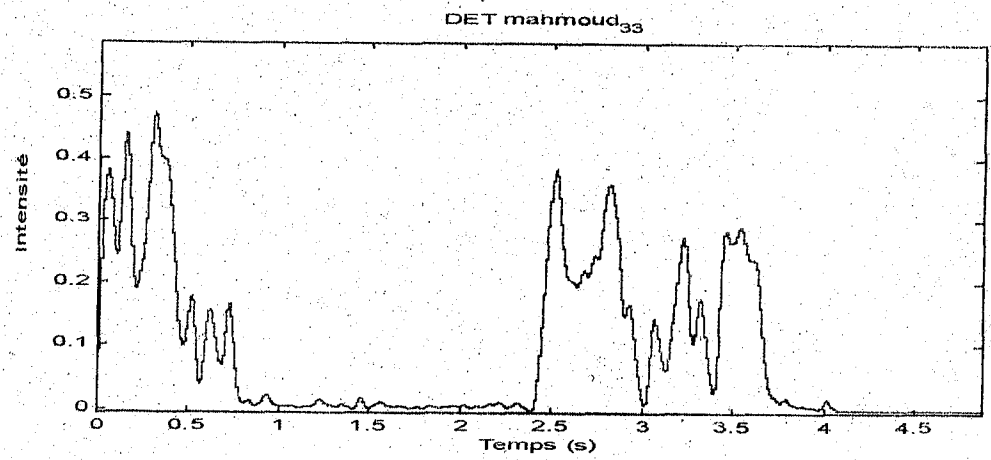

DET mahmoud28
Intensité
Temps (s)

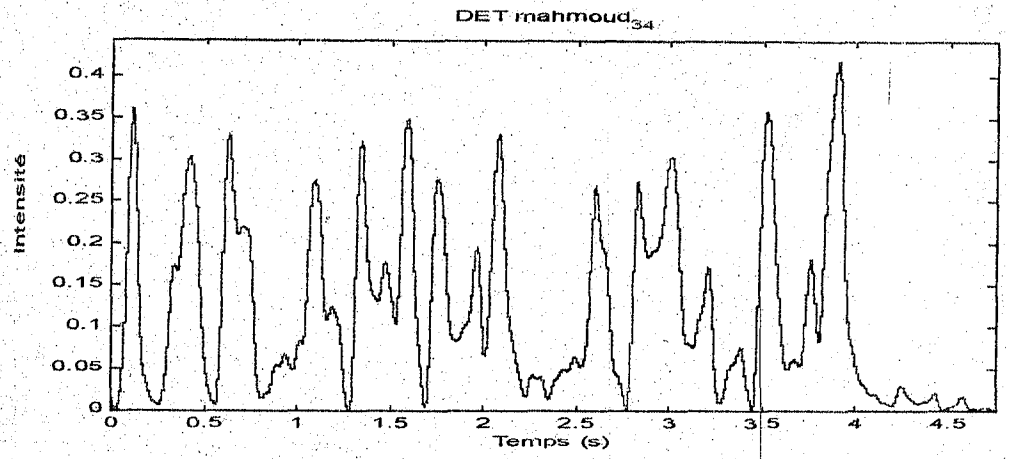

DET mahmoud29
Intensité
Temps (s)

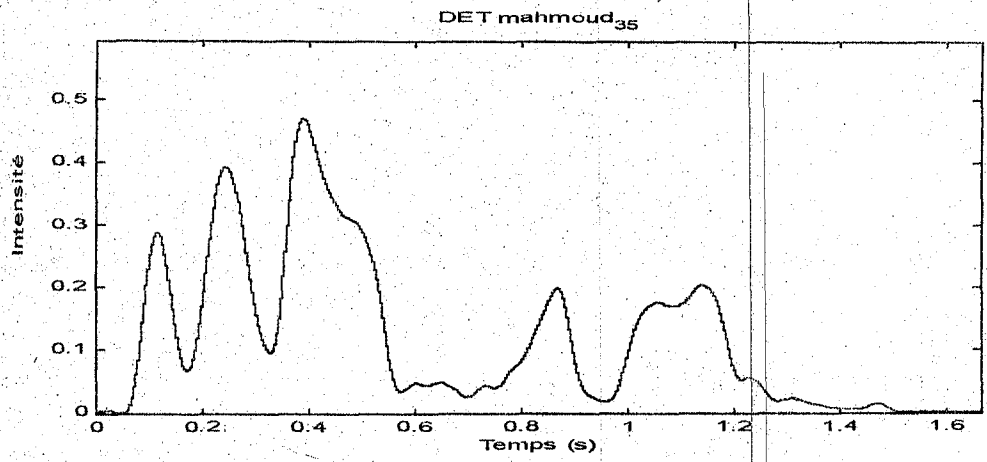

DET mahmoud30
Intensité
Temps (s)

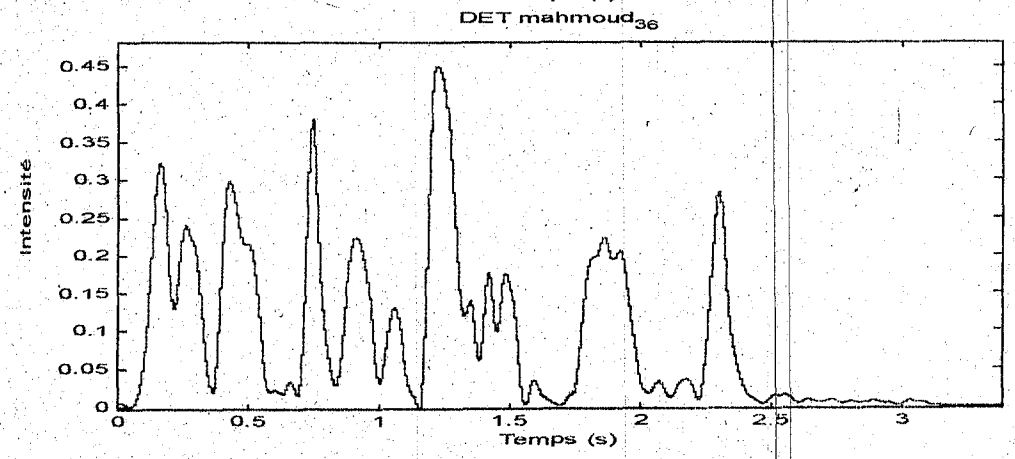

DET mahmoud31
Intensité
Temps (s)

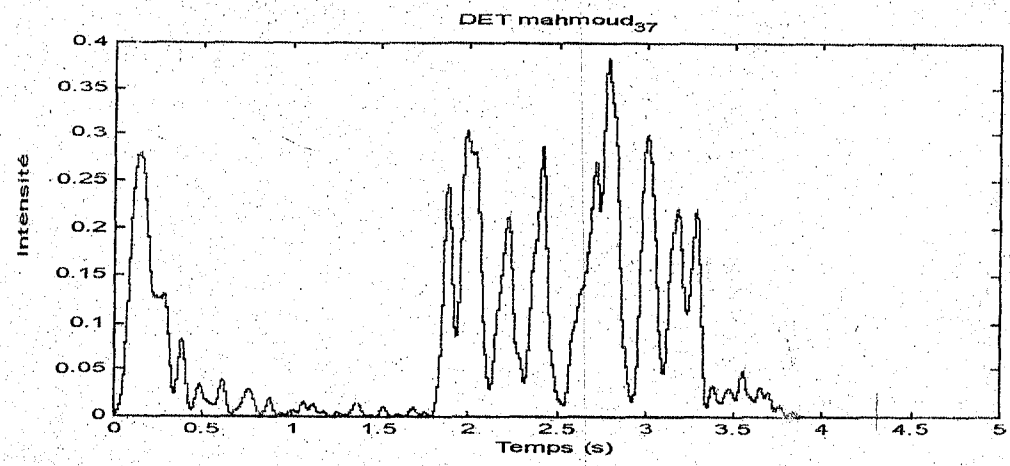

DET mahmoud32
Intensité
Temps (s)

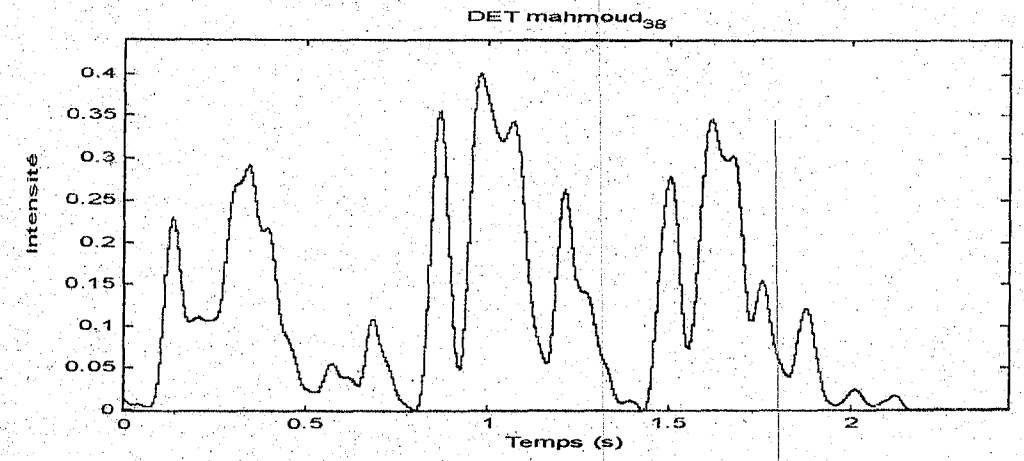

DET mahmoud33
Intensité
Temps (s)

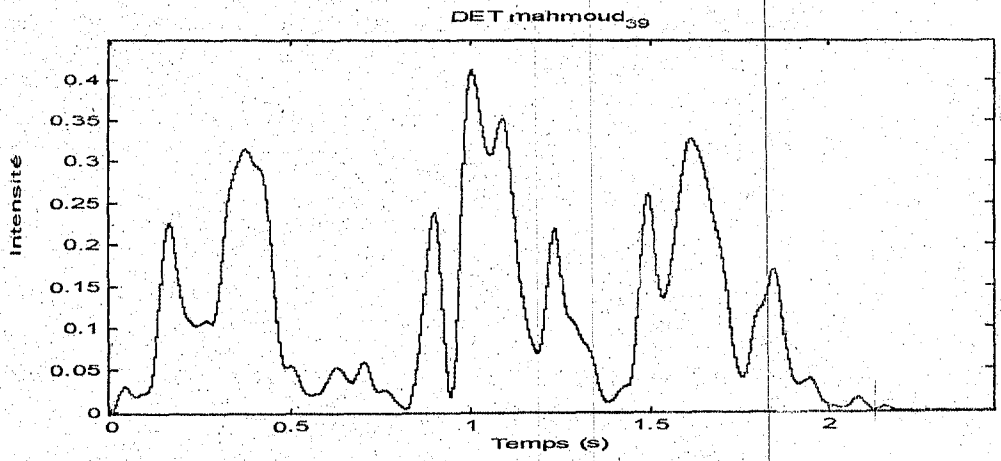

DET mahmoud34
Intensité
Temps (s)

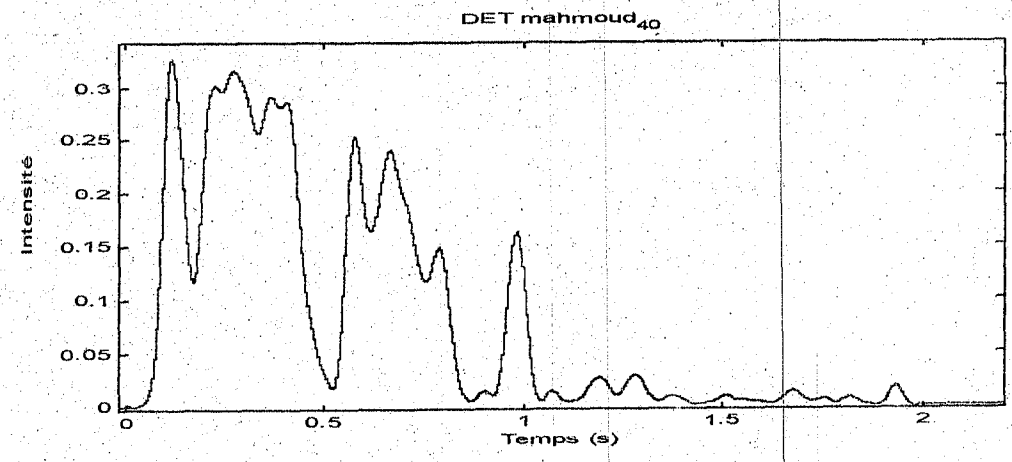

DET mahmoud35
Intensité
Temps (s)

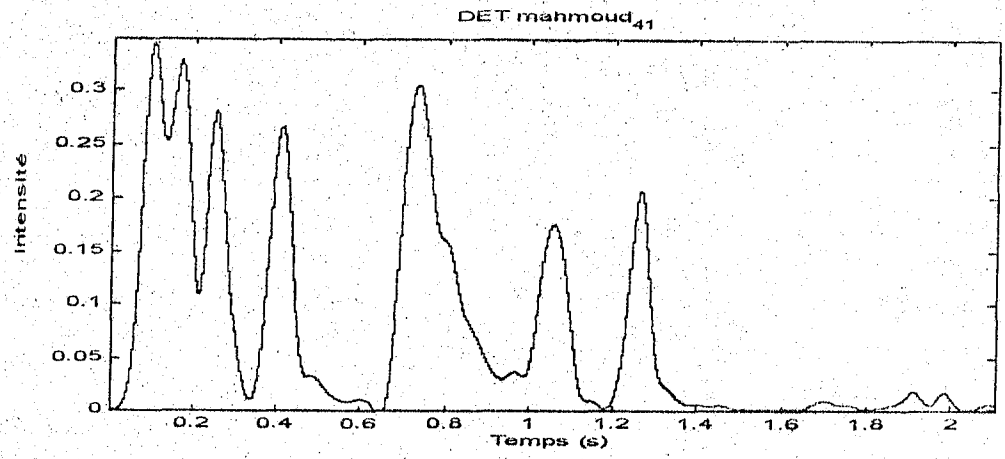

DET mahmoud36
Intensité
Temps (s)

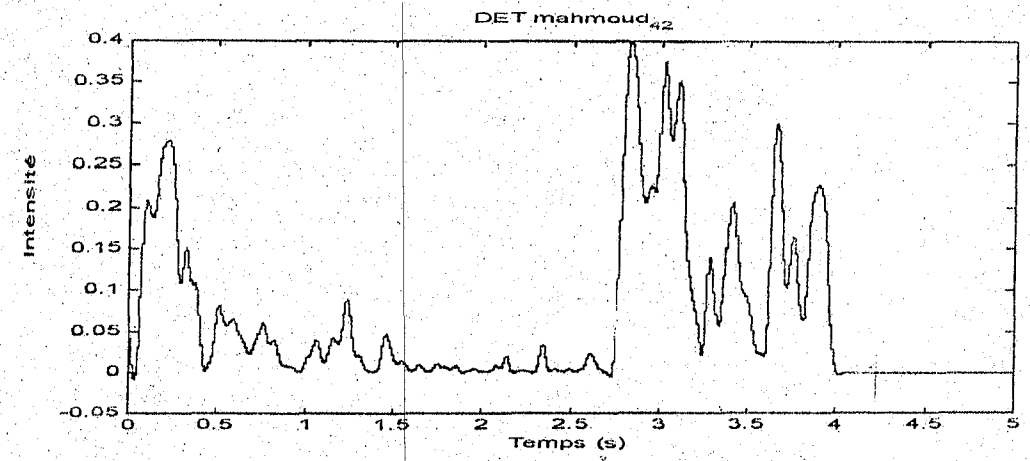

DET mahmoud37
Intensité
Temps (s)

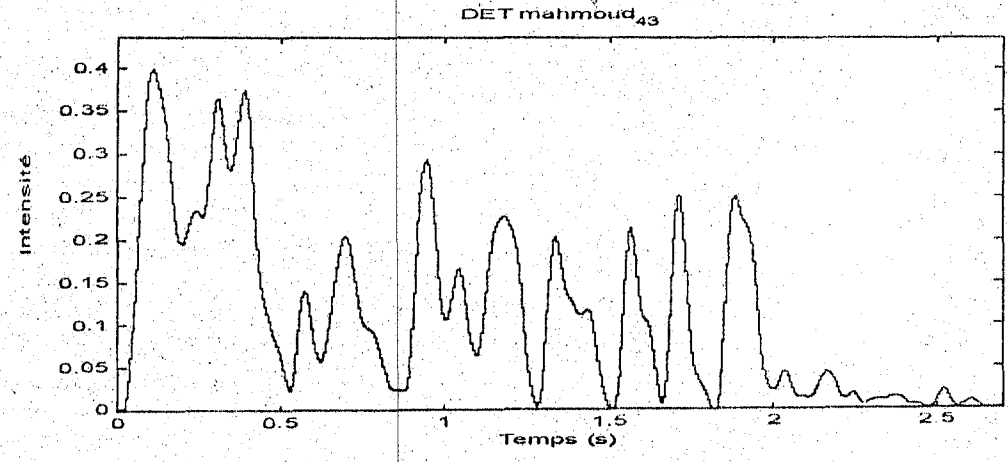

DET mahmoud38
Intensité
Temps (s)

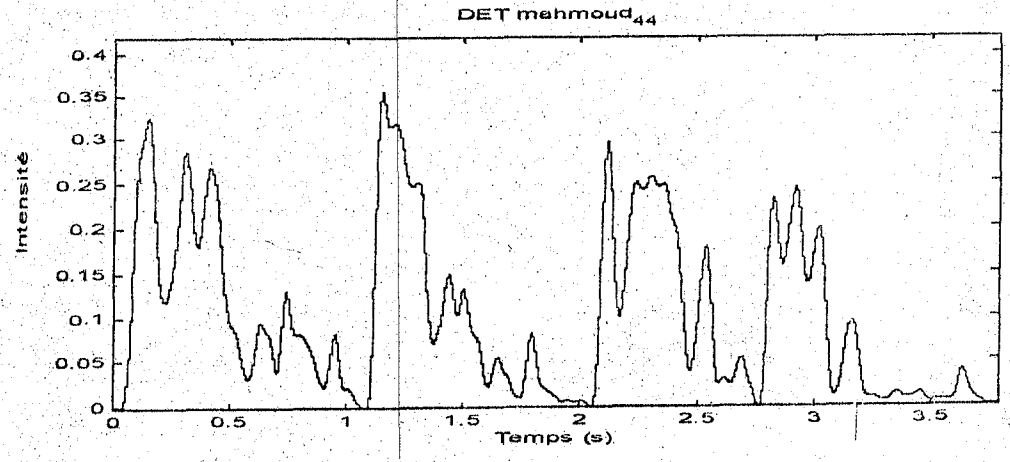

DET mahmoud39
Intensité
Temps (s)

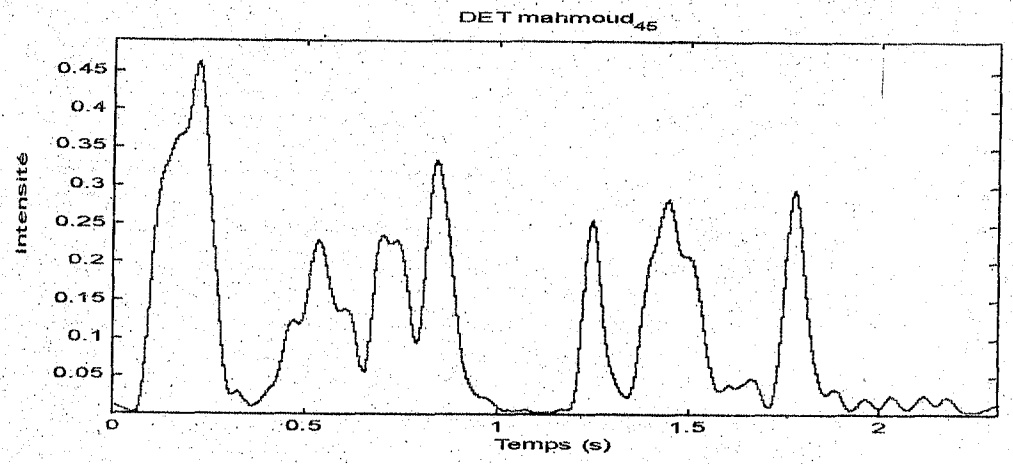

DET mahmoud40
Intensité
Temps (s)

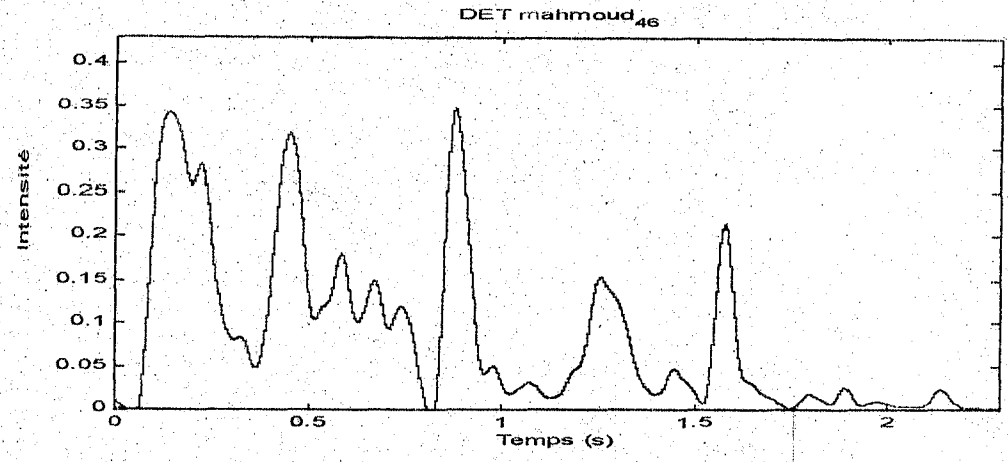

DET mahmoud41
Intensité
Temps (s)

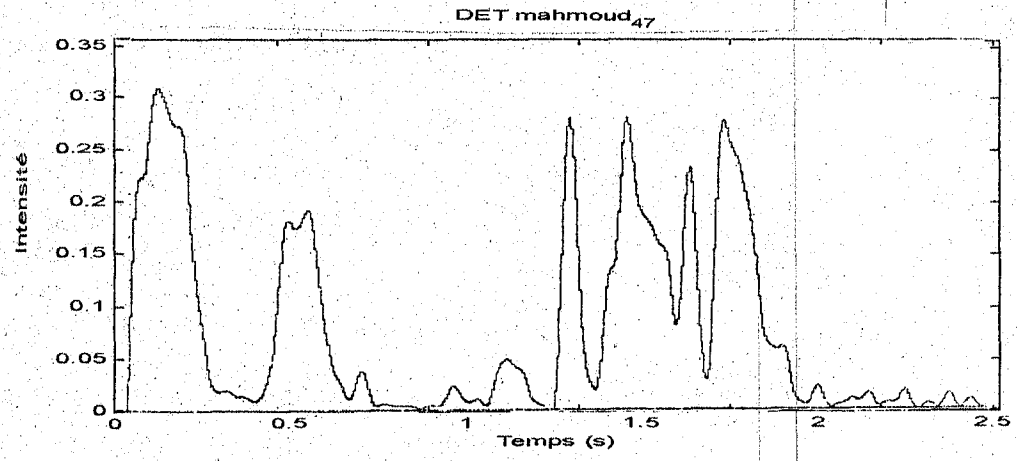

DET mahmoud42
Intensité
Temps (s)

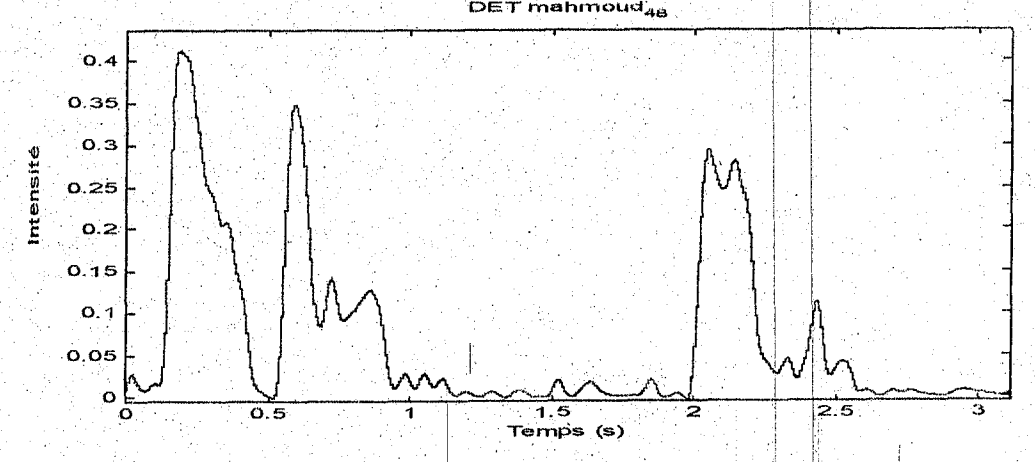

DET mahmoud43
Intensité
Temps (s)

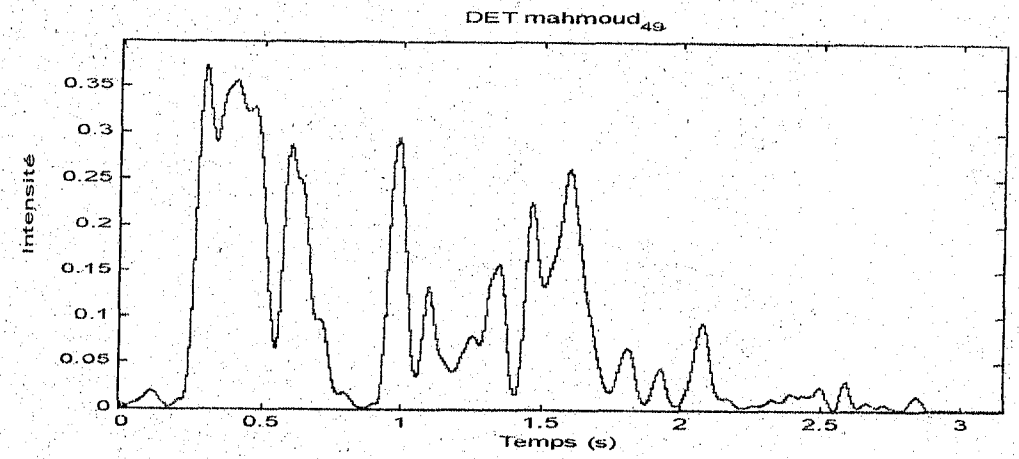

DET mahmoud44
Intensité
Temps (s)

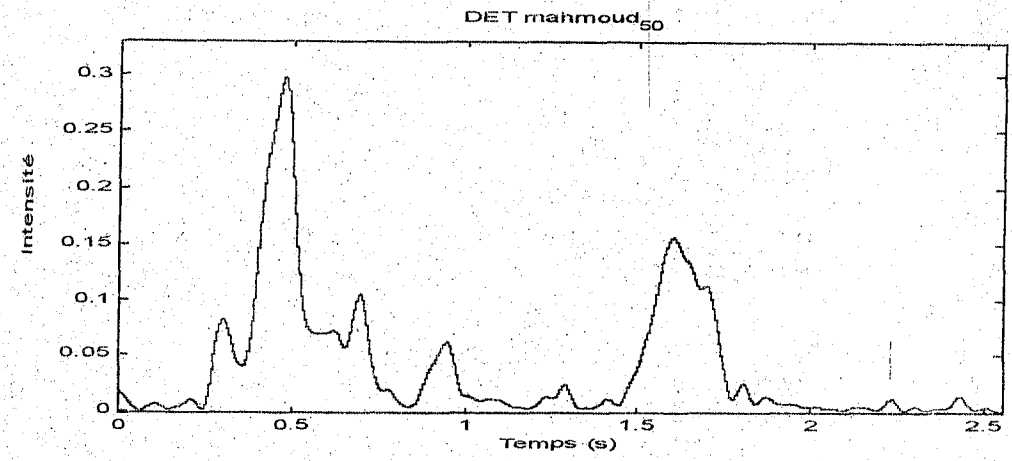

DET mahmoud45
Intensité
Temps (s)

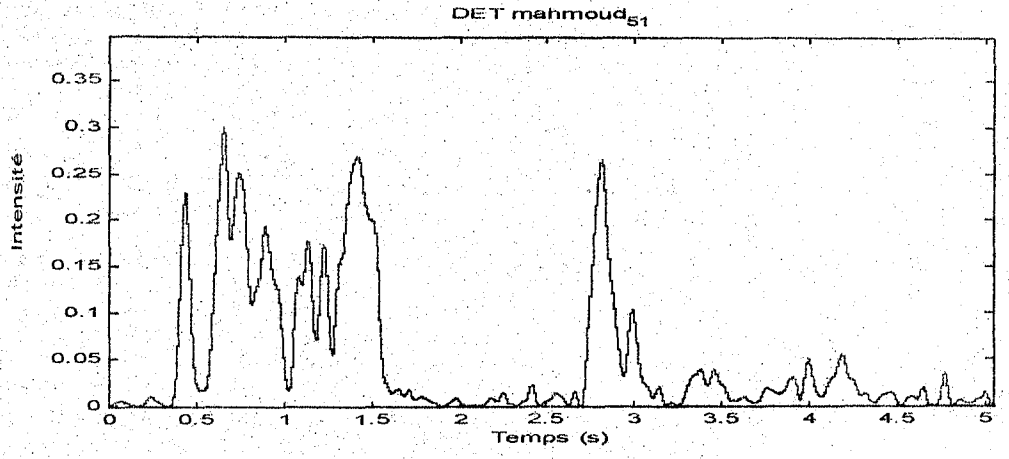

DET mahmoud46
Intensité
Temps (s)

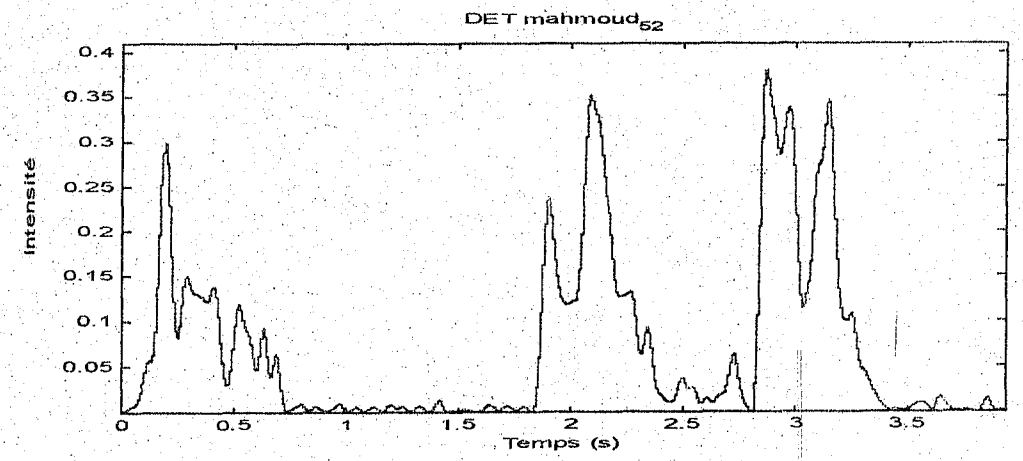

DET mahmoud47
Intensité
Temps (s)

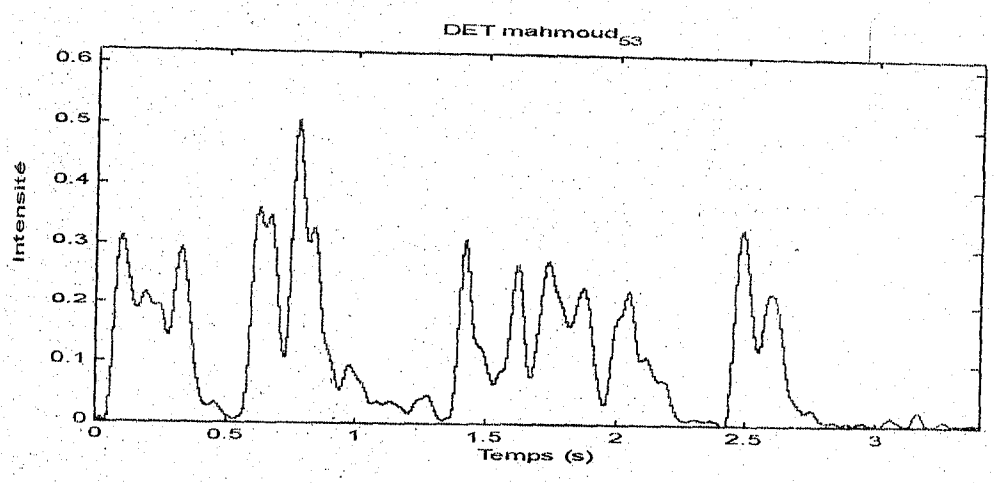

DET mahmoud48
Intensité
Temps (s)

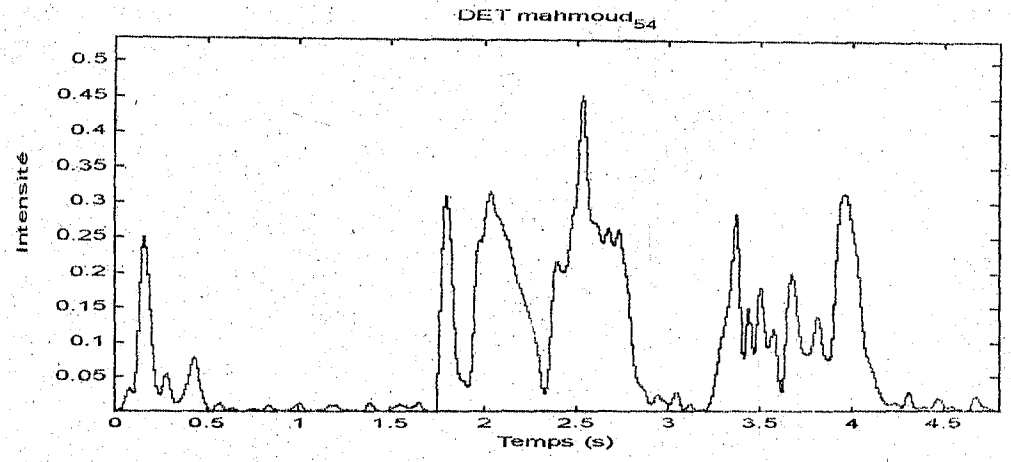

DET mahmoud49
Intensité
Temps (s)

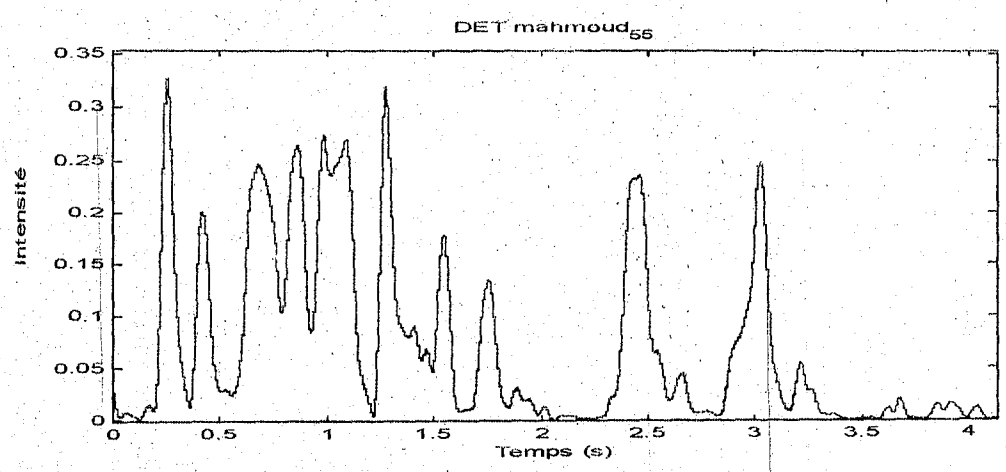

DET mahmoud50
Intensité
Temps (s)

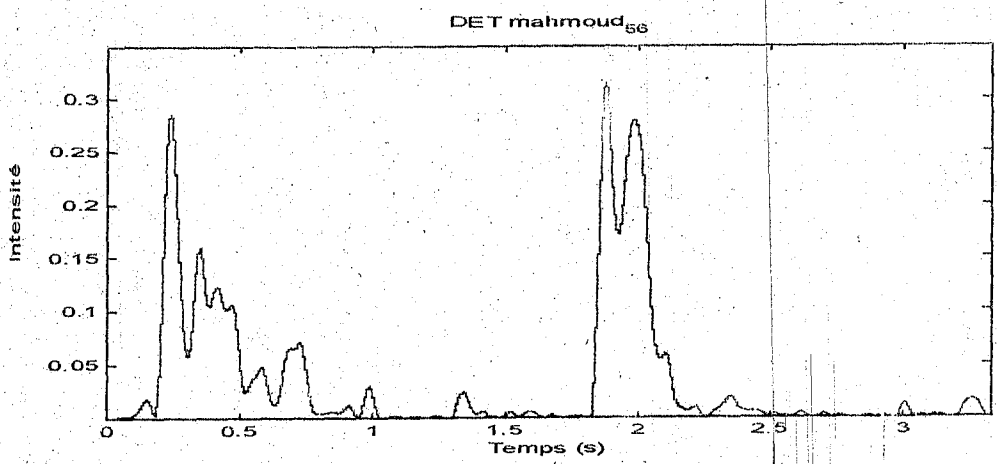

DET mahmoud51
Intensité
Temps (s)

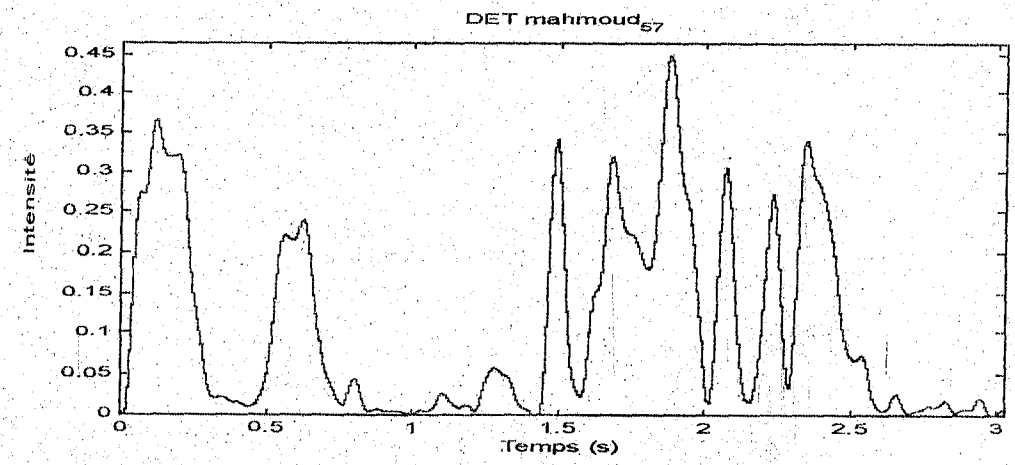

DET mahmoud52
Intensité
Temps (s)

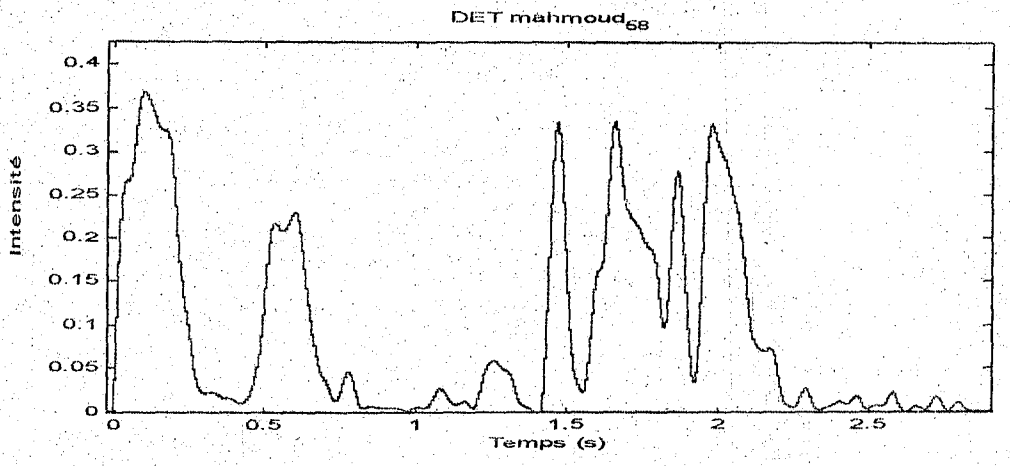

DET mahmoud53
Intensité
Temps (s)

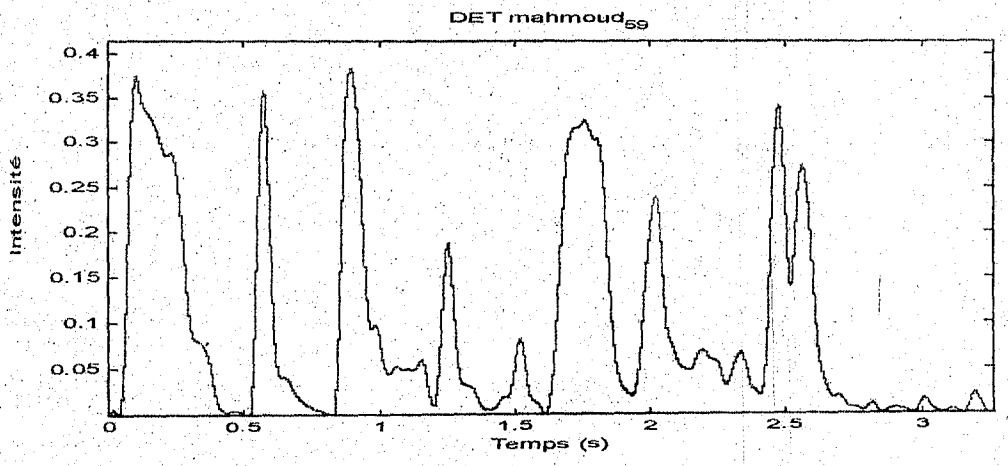

DET mahmoud54
Intensité
Temps (s)

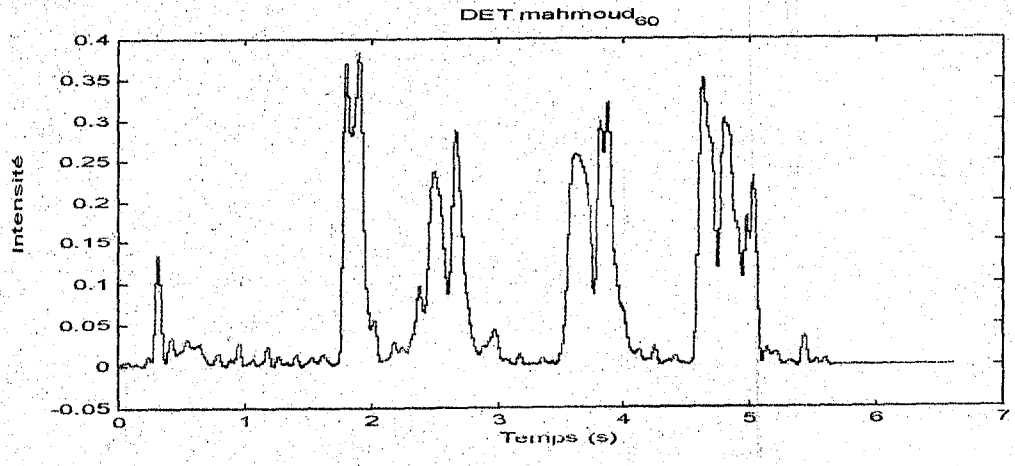

DET mahmoud55
Intensité
Temps (s)

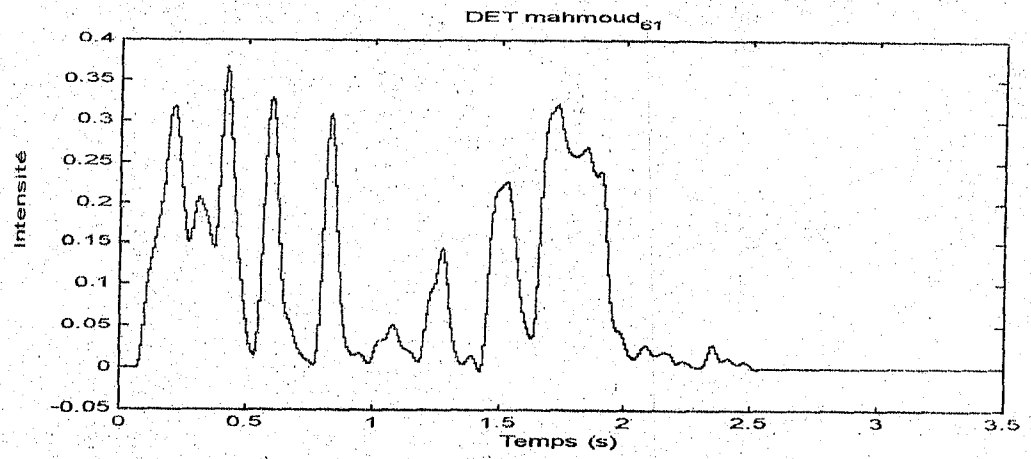

DET mahmoud56
Intensité
Temps (s)

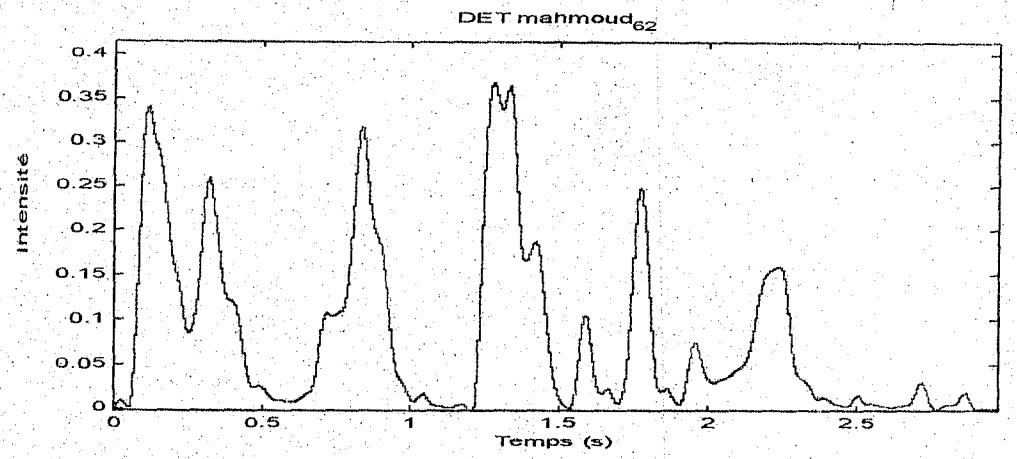

DET mahmoud67
Intensité
Temps (s)

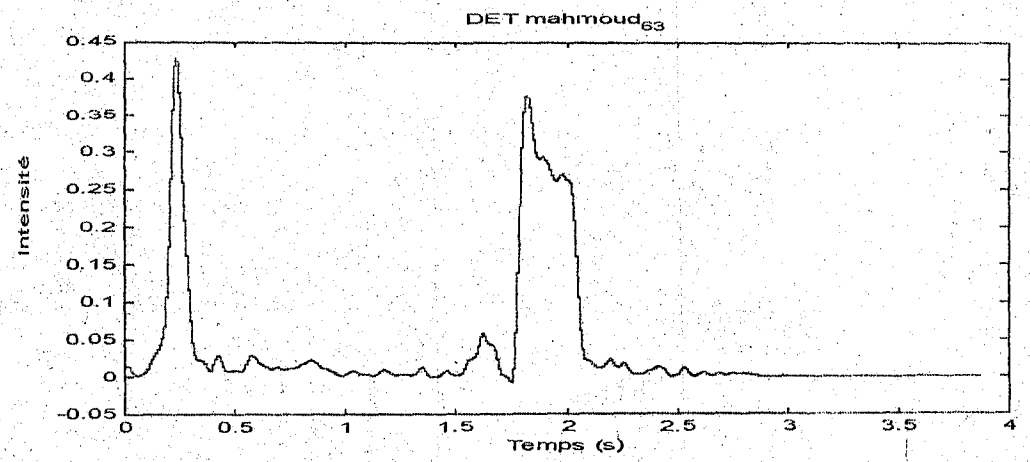

DET mahmoud68
Intensité
Temps (s)

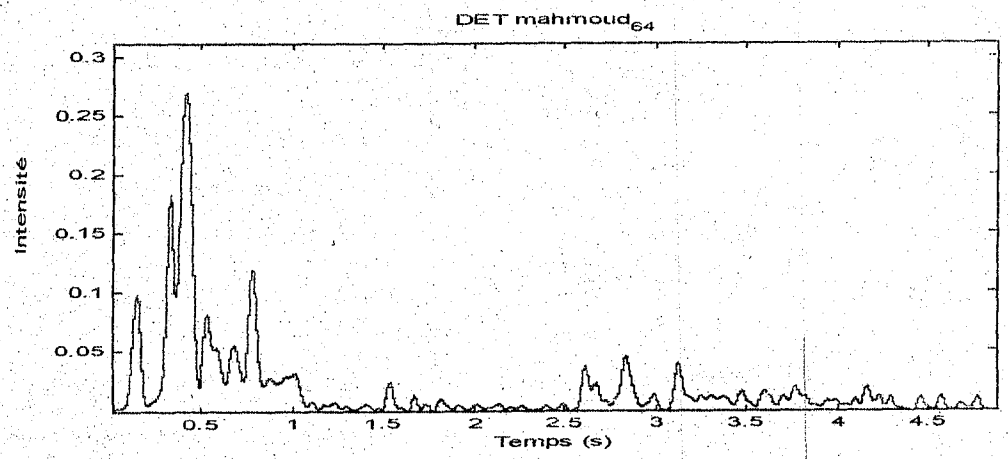

DET mahmoud69
Intensité
Temps (s)


DET mahmoud60
Intensité
Temps (s)


DET mahmoud61
Intensité
Temps (s)


DET mahmoud62
Intensité
Temps (s)


DET mahmoud63
Intensité
Temps (s)


DET mahmoud64
Intensité
Temps (s)

المصادر و المراجع

القرآن الكريم:

المصادر العربية:

* البحراني (كمال الدين هيثم) أصول البلاغة تحقيق عبد القادر حسين د ط 1981 دار الشروق

* ابن خلدون : (عبد الرحمان بن محمد)

"المقدمة" تحقيق حجر عاصي دط 1988 دار و مكتبة الهلال بيروت لبنان

* ابن رشيق (أبو علي الحسن)

" العمدة في محاسن الشعر و آدابه و لغته " تحقيق د. محمد قرقزان ط 1 1988 دار المعرفة بيروت.

* ابن فارس (أبو الحسين أحمد)

" معجم مقاييس اللغة". تحقيق عبد السلام محمد هارون د ط 1991 دار الجيل بيروت

* ابن قتيبة (أبو عبد الله بن مسلم الدينوري)

" الشعر و الشعراء" تحقيق الشيخ حسن تميم. محمد عبد المنعم عريان ط3 1987أحياء العلوم بيروت

* ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد مكرم ابن منظور الإفريقي)

" لسان العرب" ط 2، 1992 دار صادر بيروت

* أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة ج2 ، ط4، 1985 دار العودة بيروت

* الأصفهاني (أبو الفرج)

"الأغاني" تحقيق لجنة من الأدباء ط 2، 1983 دار الثقافة بيروت لبنان

* التبريزي (الخطيب)

الوافي في العروض و القوافي : تحقيق أ. عمر يحيى و د. فخر الدين قباوة ط 3، 1979 دار الفكر دمشق سوريا.

* الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)

- البيان و التبيين : تحقيق عبد السلام محمد هارون ط 4 مكتبة الخانجي القاهرة
- الحيوان: تحقيق عبد السلام محمد هارون ط3، 1969 دار الكتاب العربي بيروت

* الجرجاني (عبد القاهر)

دلائل الإعجاز قراءة وتعليق محمود محمد شاكر ط3، 1992 مطبعة المدني

القاهرة دار المدني جدة

* الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز)

" الوساطة بين المتنبي و خصومه" تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي د ط، د ت دار القلم بيروت لبنان.

* الجمحي(أبو عبد الله بن سلام)

" طبقات فحول الشعراء" تحقيق محمود محمد شاكر د ط ، دت دار المدني بجدة.

* الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر)

" أساس البلاغة" عبد الرحيم محمود د ط، د ت دار المعرفة بيروت لبنان

* الفيروز أبادي (مجد الدين محمد يعقوب)

القاموس المحيط دط د ت دار الجيل بيروت

* القرطجاني (حازم)

" منهاج البلغاء و سراج الأدباء" تقديم و تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ط2، 1981 دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان

* المبرد

" الكامل في اللغة و الأدب" د ط ، د ت مؤسسة المعارف بيروت لبنان

* محمود درويش

" حصار لمدائح البحر" دط 1986 الدار العربية للنشر و التوزيع عمان الأردن

* المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى)

" الموشح، مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر" تحقيق محمد علي البجاوي . دط. 1965 دار النهضة مصر.

* مظفر النواب: الأعمال الشعرية الكاملة د ط 1996 دار قنبر لندن.

المراجع العربية:

* إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ط2، 1981

* إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث د ط 1987 ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر

* د. احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ط 2، 1978 دار الثقافة بيروت لبنان.

*د. أحمد هبو: الأبجدية نشأة الكتابة و أشكالها عند الشعوب ط 1، 1984 دار الحوار سوريا

* د. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي ط 3، 1985 عالم الكتب مصر.
* د. أدونيس: الشعرية العربية ط2، 1989 دار الآداب بيروت.
* د. إلياس خوري: الذاكرة المفقودة ط 1، 1989 مؤسسة الأبحاث العربية ش.ش.م بيروت لبنان
* د.تمام حسان: اللغة العربية مبناها ومعناها
* د. توفيق الزيدي: مساءلة عمود الشعر في قراءة البنية الشعرية عند العرب د ط 1993 دار الكتاب تونس.
مفهوم الأدبية في التراث النقدي د ط 1985 سراس للنشر تونس
* د.جابر عصفور: مفهوم الشعر ط 2، 1982 دار التنوير للطباعة و النشر بيروت لبنان
* جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية د ط د ت منشورات دار مكتبة الحياة بيروت.
*حكيم والي دادة: النبر والتنغيم رسالة ماجستير في اللسانيات بجامعة تلمسان 1998-1999
* د. رجاء عيد: التراث النقدي نصوص ودراسة د ط 1983 منشأة المعارف الاسكندرية مصر
القول الشعري دط د ت منشأة المعارف الاسكندرية مصر
*د. ريمون طحان: الألسنية العربية ط2، 1981. دار الكتاب اللبناني – بيروت
*د. زبير دراقي: محاضرات في اللسانيات التاريخية و العامة د ط ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر
*سامي عبد الحميد: تربية الصوت و تطوير الإلقاء دط د ت مطبعة الأديب البغدادية.
* د.سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها و طاقاتها الإبداعية ط2، 1983 دار المعارف مصر.
*د.سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ط1، 1989 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب/ بيروت لبنان.
* سليمان البستاني: مقدمة الإلياذة ط2، 1963 المطبعة الكاثوليكية بيروت لبنان
إلياذة هوميروس ط2، 1967 المطبعة الكاثوليكية بيروت –لبنان

*د. سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية ط1، 1991 منشورات عويدات الدولية،

بيروت –باريس.
*د. صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ط3، 1993 مكتبة الخانجي القاهرة
*صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ط3، 1985دار الآفاق الجديدة بيروت.
*د. عاطف مدكور : علم اللغة بين التراث و المعاصرة د ط 1987 دار الثقافة و النشر و التوزيع.
*د. عبد السلام المسدي:التفكير اللساني في الحضارة العربية د ط 1981 الدار العربية للكتاب تونس.
*د. عبد الفتاح كيليطو:الأدب و الغرابة ط2، 1983 دار الطبيعة بيروت.
*عبد الله ابراهيم: التفكيك. الأصول و المقولات ط1، 1990 عيون المقالات مطبعة النجاح الجديدة المغرب.
*عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الأدبي ط2، 1968 دار الفكر العربي للطباعة، دار النصر للطباعة القاهرة
الشعر العربي المعاصر د ط 1967 دارالكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة
*د. علي مهنا: شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة ط1، 1986 دار الكتب العلمية بيروت لبنان.
*د. كمال أبو ديب : البنية الإيقاعية للشعر العربي ط2، 1981 دار العلم للملايين بيروت لبنان
في الشعرية ط1، 1987 مؤسسة الأبحاث العربية ش.م بيروت لبنان
*د.كمال محمد بشر: علم اللغة العام د ط دت دار المعارف مصر.
*د.مازن الوعر : دراسات لسانية تطبيقية ط1،1989 طلاس للدراسات و الترجمة و النشر
*د. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها الأجزاء الأربعة ط1، 1990 دار توبقال للنشر المغرب.
*محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد ط1، 984 دار الحداثة بيروت لبنان.
*محمد سعيد، محمد أبو علي:
الخليل معجم في العروض ط1، 1982 . دار العودة بيروت.
*محمد صلاح الدين حسنين: المدخل إلى علم الأصوات ط1، 1989 دار الاتحاد العربي

للطباعة.
*محمد طه الحاجري:في تاريخ النقد د ط 1982 دار النهضة العربية بيروت. لبنان
*د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث 1973 دار العودة بيروت.
*د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص المركز الثقافي العربي- لبنان.
التشابه والاختلاف دط دت المركز الثقافي العربي المغرب لبنان.
دينامية النص ط2، 1990 المركز الثقافي العربي المغرب-لبنان.
*د. مصطفى الجوزو:نظريات الشعر عند العرب في الجاهلية و العصور الإسلامية ط2، 1988 دار الطليعة بيروت لبنان.
*د.مصطفى السعدني:البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث د ط دت منشأة المعارف بالإسكندرية مصر.
*مصطفى حركات: قواعد الشعر د ط 1989 وحدة الرغاية الجزائر
*نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر د ط 1962 دار الآداب بيروت (ص 38)
*د.ناصر الدين الأسد: القيان و الغناء في العصر الجاهلي ط2، 1968 دار المعارف مصر
*د.نعيم علوية: بحوث لسانية ط 2- 1986 المؤسسة 1995الجامعية للدراسات و النشر لبنان
*د.نور الدين اسد: الشعرية العربية د ط 1995 ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر
*يمنى العيد: في معرفة النص ط3، 1985 منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت.
في القول الشعري ط1، 1987 دار توبقال للنشر المغرب.

المراجع المترجمة إلى العربية:

* الكتاب المقدس:
*أرشيبالد مكليش: الشعر و الترجمة. ترجمة د.سلمى خضراء الجيوسي د ط 1993 دار اليقظة العربية بيروت.
*تزفطان تورودوف: الشعرية ترجمة شكري المنجوت و رجاء بن سلامة ط 2، 1990 دار توبقال للنشر المغرب.
نقد النقد. ترجمة د. سامي سويدان. مراجعة د. ليليان سويدان ط 2، 1996. دار الشؤون العالمية العامة. آفاق عربية. بغداد العراق.

*جون كوهين: بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ط1 دت دار توبقال للنشر المغرب.

*جيرار جينات: مدخل لجامع النص. ترجمة عبد الرحمان أيوب ط2، 1986 دار توبقال للنشر المغرب.

*رولان بارث: لذة النص. ترجمة فؤاد صفا و الحسين سبحان. ط1، 1988 دار توبقال للنشر المغرب.

النقد و الحقيقة، ترجمة و تقديم إبراهيم الخطيب. مراجعة محمد برادة ط1، 1985 الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

درس السيميولوجيا ترجمة عبد السلام بن عبد العالي تقديم عبد الفتاح كيليطو ط2، 1986 دار توبقال للنشر المغرب

*رومان ياكوبسون قضايا الشعرية .ترجمة محمد الولي و مبارك حنوز ط1 ،1988 دار توبقال للنشر المغرب.

*ريجيس بلاشير: تاريخ الأدب العربي ترجمة إبراهيم الكيلاني د ط 1986 الدار التونسية للنشر المؤسسة الوطنية للكتاب.

*سارة كوفمان –روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا. ترجمة إدريس كثير و عز الدين الخطابي، ط1 ، 1991 إفريقيا الشرق.

*ساموبل ر.ليفن: البنيات اللسانية في الشعر. ترجمة محمد الولي و التوزاني خالد. دط 1989 منشورات الحوار الأكاديمي المغرب.

*فردينان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة . تعريب: صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة. دط 1985 دار العربية للكتاب تونس.

*كاترين فوك- بيارلي غوفيك:

مبادئ في قضايا اللسانيات المعاصرة، تعريب المنصف عاشور. دط1984، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر.

*ميشال فوكو: نظام الخطاب . ترجمة محمد سبيلا ط1. 1984 دار التنوير للطباعة والنشر بيروت. لبنان.

جرامالوجيا المعرفة: أحمد السطاتي /عبد السلام بنعبد العالي ط1 1988 دار توبقال للنشر.

*والتر ج أونج: الشفافية و الكتابية. ترجمة: د. حسن البنا عز الدين. مراجعة : د محمد عصفور دط1994 المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت.

*مجموعة من الكتاب الغربيين:
مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة د.رضوان ظاظا مراجعة د. المنصف الشنوفي سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة و الفنون الكويت.

*نصوص الشكلانيين الروس:
نظرية المنهج الشكلي. ترجمة ابراهيم الخطيب ط1. 1982 مؤسسة الأبحاث العربية بيروت لبنان –الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

المجلات و الدوريات :

العرب و الفكر العالمي ع1 1988 مركز الإنماء القومي.

العرب و الفكر العالمي ع3 1988 مركز الإنماء القومي.

مجلة اللغة و الأدب ع2 جامعة الجزائر. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.

مجلة الوحدة ع83/82 1991 الرباط المغرب.

المراجع بالفرنسية:

*ARTHUR RAMBAUD: Poésie imprimé en U.E 1995.

*BOUALEM BOUSSEKSOU: reconnaissance automatique de la parole par la méthode globale. application aux particularités linguistiques de l'arabe standard. mémoire présenté à l'université d'Alger.(1. LP) .1983 .

*DANIELDELAS -JACQUES FILLIOLET:
linguistique et poétique. librairie larousse 1973.

*GEORGE MOUNIN : avez vous lu char? édition galimard 1969.

*GERARD VIGNER : lire du texte au sens élément pour un apprentissage et un enseignement de la lecture . clé international 1979. paris france.

*GREIMAS ET COURTES: sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage. éd. hachette paris.1978.

*J. L. CHISE- J. FILLIOLET - D. MANGUENEAU:

linguistique française initiation à la problématique structurale (2). hachette paris.

*J. P. BRANCARD: théorie du langage 2ème édition. bruxelles. 1977.

*LOUIS .HJEMESLEV: prolégomène à une théorie du langage seuil. paris 1972.

LUIS J. PRIETO: méssages et signeaux . 1ed . presse universitaires de france paris 1966

*OSWALD DUCROT - TZVETANE TODOROV: dictionnaire encyclopédique des sciences du langage seuil. paris1972.

*ROMAN JACOBSON: essais de linguistique générale I. ed de minuit. paris 1972.

الفهرس:

الإهداء

شكر وتقدير

المقدمة 06

المدخل 12

الفصل الأول: ماهية الإنشاد – الإلقاء 40

تمهيد 41

1. الإنشاد الأولي 45

1.1. الإنشاد لغة 45

2.1. تاريخ الإنشاد 46

3.1.ماهيته 48

2. الشفاهية الأولية للقصيدة العربية 53

1.2. الشفاهية الأولية 53

2.2.الآليات الشفوية للشعر القديم 55

3.2. الإنشاد و النقد الشفاهي 61

3.آلية الإنشاد 65

1.3. ماهية الصوت و ديناميته 65

2.3. الإنشاد و الوصت 67

3.3. الإنشاد و الزمن 69

4.3. الإنشاد و المكان 72

4. مفهوم الكتابة – الإلقاء 75

1.4 دينامية الكتابة 79

2.4 تأثير الكتابة في النظرة اللسانية الشعرية 81

الفصل الثاني: مقولة التوازي : حقلها و نظريتها 87

1. الحقل الشعري 88

1.1. بناء النص 88

1.1.1.النص، اللغة 88

2.1.1.النص. الملفوظ 91
3.1.1.النص. الشعر 93
2.1. لعبة الخطاب 95
1.2.1. الخطاب. الكلام 95
2.2.1. الخطاب. التلفظ 97
3.2.1. الخطاب. الشعر 99
2. نظرية التوازي 105
1.2. الطرح الإبستيميولوجي للنظرية 105
1.1.2 المشابهة و الإختلاف 105
2.1.2 النظام 109
3.1.2 النسق 112
2.2. نظرية التوازي الفنية 115
1.2.2 التوازي في البلاغة العربية القديمة 115
2.2.2 التوازي من المنظور الغربي 119
3.2.2 التوازي عند العرب حديثا (د. محمد مفتاح نموذجا) 126
الفصل الثالث: شعرية النص و الخطاب 130
الشعرية 137
1.1 شعرية المعطى اللغوي للنص 137
1.1.1 البنية الصوتية 149
2.1.1 المقطع 154
3.1.1 القافية و الدوري 159
2.1 شعرية المعطى السوازي للغة / الخطاب: 159
1.2.1 النبر 159
2.2.1 التنغيم 161
3.2.1 الوقف 163
4.2.1 الوزن 168
5.2.1 الإيقاع 171

الفصل الرابع : شعرية الإلقاء 174

1.1 مساءلة النص معرفيا: 175

1.1.1 الشفاهية الأولية لنص التوراة 175

2.1.1 الغنائية و التناص 179

3.1.1 الشفاهية الثانوية للخطاب الشعري 182

4.1.1 الغنائية و الأجناس الأدبية 183

1.2 مساءلة النص لسانيا: 187

1.1.2 شعرية الصوت أو توازي البنى الصوتية 187

2.1.2 شعرية المقطع 201

3.1.2 شعرية القافية و الروي 214

2.2 مساءلة الخطاب لسانيا بنيويا: 223

1.2.2 شعرية النبر و التنغيم 223

2.2.2 شعرية الوزن 235

3.2.2 شعرية الوقف 235

4.2.2 شعرية الإيقاع 242

1.3 مساءلة الخطاب أكوستيكيا 245

1. الدورية 245

2. التحليل الفيزيائي للدورية 247

الخاتمة 251

الملاحق 256

المصادر و المراجع 300

الفهرس 309