

شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية

د. مصطفى درواش
بجامعة تيزي وزو-

1 - هامشية المرجعية في منطق البنية:

عرفت الدراسات النقدية الحديثة ارتفاعاً في البحث والمعرفة والمقارنة، وتوسّعاً في قراءة الخطاب الأدبي، بمنأى عن الجدل والمغالطة والأحكام التعسفية التي ضاق بها فكر الإبداع والكشف. فلم يعد هذا الخطاب مشدوداً إلى الأصول والمرجعيات خارج النصية، كما لم يعد هناك تعارض حضاري، تقصى فيه جهود وخبرات. مثلما لم يصبح للنص الغائب سلطان ولا فعل خارق، تستجيب له طبيعة الأدب ووظيفته. إذ بفضل تقدّم البحوث اللسانية والنقدية، استقل النص، فارضاً شروطه الخاصة على كلّ مرجعية معرفية، تدعي الفريدة والتميز والتأثير.

ويظهر مصطلح الشعرية، مبشراً بفتح جديد، وبرؤية ثورية شملت تفاصيل الخطاب الشعري وإيقاعاته التي ازدادت بها المسافة اتساعاً ووضوحاً. وهذا كان له أثر في وجوب أن يطور المتلقي أدواته ويوظف إمكاناته في القراءة والمعرفة النقدية. ويلخص الناقد اللساني رومان ياكبسون هذا التحول النوعي إلى خطاب الكتابة بقوله إنّ الشعرية تتجسّد في «كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجردّ بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجردّ أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»⁽¹⁾. أي أن الشعرية لا تستقيم بالدلالة المعجمية التي كثيراً ما فرضت منطقتها على النقد الذوقي، وهو يضع شروطاً لفصاحة المفرد، على الشاعر أن يتقيد بها، ليقبل قوله. وهذا ما درج على تأكيده الخطاب التراثي الشفاهي، من حيث ثراء المعجم الشعري، ولو تعلّق الأمر بفقدان التجربة الشخصية لأصالتها. وكأنّ توظيف مصطلحات الفلسفة والعلوم والمهن، يحول دون التفوق والجودة، لاسيّما أن السامع أو

القارئ في مراحل الثقافة الشفاهية لم يكن خبيراً ولا بصيراً بإشكال الكتابة والتأليف، وما يتعلق بهما من معاناة وحضور ووعي. وهكذا فإنّ الدلالة المعجمية لا تمثل إلا جزءاً واحداً من مستويات متداخلة، يتضح بها النص ويكسب هويته (لقد همش عبد القاهر الجرجاني المستوى المعجمي، وعدّه مجرد أداة اصطلاحية باهتة تكرّس العادي وتنبته وتشيعه). والأمر، ليس وقفاً على هذا المستوى وتوابعه في ثقافة المشافهة، بل إنّ ترفتان تودوروف، يكشف خطر ما هو غير نصي على النصي، فإنّ المعرفة الإنسانية تسعى انطلاقاً من خلفياتها الفكرية والاقتصادية والنفسية، إلى جعل الخطاب الشعري مجرد أداة. إنّها: «تتفي جميعها طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي وتعتبرها تجلياً لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو المجتمع (أو الفكر الإنساني) أيضاً... فالعمل الأدبي تعبير عن (شيء ما). وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا (الشيء) عبر القانون الشعري»⁽²⁾. إذ عوض أن يسأل النص: كيف قال؟ يسأل: ماذا قال؟ أو من قال؟ إنّ الشعرية ليست جنساً أدبياً، ولا اتجاهاً في الكتابة تحكمه مبادئ وأصول، إنما هي كما يعرفها هنري ميشونيك: «نظرية تعنى بالخصوصية الأدبية. والنظرية تعني البحث في المفاهيم التي يمحس بواسطتها اشتغال الأدب، إنّها البحث اللانهائي في اللغة والأدب اللانهائيين بدورهما»⁽³⁾. وأشار إلى وجوب تمييز الشعرية الشكلانية من الشعرية التاريخية وشعرية الخطاب. وفي منظوره فإنّ البنيوية التي انفردت بالشعرية وتبنّت أسسها وأصولها ومستويات تمظهرها، قد انغلقت على نفسها، حين ألغت الآخر بكلّ ثقله وتعقيداته: «لقد كان نجاح البنيوية هو نفسه، مصدر فشلها، فقد طمحت إلى العلمية وتكررت لحدودها، لكن العلم لا يكون إلا محدوداً، فيما لا حدود للبنية، ولا سبيل إلى تجاوز تلك الحدود إلا بإقصاء الذات من الكتابة، ومن القراءة والعلم نفسه: مما يعني تغييب التاريخ...»⁽⁴⁾. وهذا دليل على الصبغة التجريدية التي طبعت الفكر البنيوي، والتي أوحّت بأن الخارج موجّه ضد الذات، وأن الصراع يتصاعد، كلّما تسرّب هذا الخارجي إلى حرمة الداخلي.

إنّ الشعرية بخصائصها المجردة، لا تنظر إلى الخطاب الأدبي بوصفه كلاماً صادقاً أو كاذباً، لأن من مبادئها أنها تميّز بين الأدب والأعمال الأدبية، ذلك أن: «العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى، التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعاً، هي علاقة تنافر»⁽⁵⁾، إذ: «ليس الأدب كلاماً يمكن، أو يجب أن يكون خاطئاً بخلاف كلام العلوم، إنّ الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق، لا هو بالحق، ولا هو بالباطل، ولا معنى لطرح هذا السؤال فذلك ما يحدد منزلته أساساً من حيث هو (تخيّل)، فبلغة المناطقة إذن لا وجود في النص الأدبي لجملّة صحيحة أو باطلة»⁽⁶⁾. لقد كان المقياس الأخلاقي، أداة للحكم على شرعية النص المقروء أو عدم شرعيته، فليس الأدب بنية مجردة، بل هو أداة لنتيبت القيم والأعراف. ولعل هذا سبب كافٍ للنبوية في دعوتها إلى موت المؤلف. وسبق للسجلماسي (ق 8 للهجرة) أن صرّح في منزعه عن التخييل: «وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية»⁽⁷⁾. فلا ينسب التفوق إلى المؤلف، بل إلى النص، إذا امتك دواعي إبداعه، دونما ارتكاز على التأويل وجهود المؤلفين التي كثيراً ما أخرجت الشعر من شعريته، لأن المسألة ترتبط بالاتساع، و: «هو أن يقول المتكلم قولاً يتسع فيه التأويل»⁽⁸⁾. فلا معنى إذن للمواقف والمقامات والأحوال النفسية في بنية النص الشعري، لأنّ الشأن ليس في الإبلاغ كعنصر يحقق التواصل، ولا في نسبة اختلال بنيات النص إلى صاحبه. فالشعرية هي خاصية للشعر، لا للموضوع الشعري، وهذا ما أكّده تودوروف الذي يرى أنه: «لكي نصف قصيدة وصفاً غنياً نحتاج إلى الوقوف في مستويات مختلفة، إصاوية - إيقاعية - وزنية - مورفولوجية - تركيبية - معجمية - رمزية. والأخذ في الاعتبار لعلاقاتها المترابطة»⁽⁹⁾. أما المعنى، فإنّه في منطق الشعرية ليس أمراً مفروضاً من الخارج. يقول ستيفن نوردا بل لاند: «إنّ الأدب ليس شيئاً آخر سوى تقنية الدلالة: إن وجوده كائن في شكله، وليس في المحتوى أو الرسالة الإيجابية للخطاب في إنتاجه للمعنى. وليس في المعنى المنتج. إنّ الكاتب وهو منغلّق في (كيف يكتب الكتابة) لا يستطيع أن ينتج سوى علامات فارغة تاركاً للآخرين مهمة ملئها»⁽¹⁰⁾ إنّ جمالية الكتابة ليست مجموعة ألفاظ تختار، لأنها

تتميز بميزات شعرية دون أخرى، كما أنها ليست مجموعة معينة من التركيبات تحفظ وتتعاود، وإنما هي لغة تتميز ببنيتها، التي تصنع فيها اللغة بطريقة شعرية خاصة. إنَّ الشعرية وفق هذا المنظور: «جسد النص اللغوي الذي تتجلى فيه والذي نسميه شعراً»⁽¹¹⁾، أي أن مقولة: اللغة غطاء وأداة، لم يعد لها وجود في المصطلح النقدي الحدائي ما دام الشعر كلاماً مؤلفاً بطريقة خاصة. وهذا ما دفع كمال أبو ديب، لأن يوجّه انتقاداً للكيفية التي كان ينظم بها الشعر العربي: «يبدو في تاريخ الشعر العربي بشكل خاص أن طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار في الصورة عنه، وكلّما خفّ طغيان الانتظام الوزني، كلّما ازداد بروز الصورة الشعرية في النصوص المنتجة»⁽¹²⁾. إنَّ الشعر يتميز من البنية الدلالية والتركيبية بالوزن ويتغايّر، لأنَّ الشعرية، على نحو ما يقول: «ليست إلغاءً لأهمية الوزن، بل محاولة لفهمه في أبعاده الجوهرية، أي في كونه أساساً، تجسيداً لفجوة مسافة تؤثر حادة»⁽¹³⁾. وهذا ما اضطر كما أبو ديب إلى إنكار علاقة الوزن بالإيقاع (الإيقاع عنده حركة داخلية) واتهام عروض الخليل بالكمية، مقايسة بالفكرة القديمة التي كانت تربط الوزن بالحالة النفسية، أو حتّى بالغرض الشعري من مبدأ الاعتقاد الموسيقي بالانتظام والتكرار، وصلة هذا الاعتقاد بحاسة السمع التي هي ملكة طبيعية في التذوق تربط الإيقاع بتجربة السماع في تثبيت الغنائية أو نفيها (الأذن تؤدي وظيفة تمييزية). أما الشعرية فإنّها تدرك اللغة وتعمل على إظهار كثافتها وثرائها، ذلك أن اكتشاف هذه الشعرية لا يتم اعتباراً أو تلقائياً، وإنما عبر طبيعة تشكّل العناصر اللغوية داخل نظام الخطاب الشعري، فتتأس بالتالي فاعليته.

إنَّ الإدراك لدى الشكلايين الروس فعل يحمل في جوهره غاية جمالية بحتة، تفوق إدراكات الأحاسيس وخلجات النفوس. لما يتصف به من عدول عن الأنساق السائدة، يقول شك洛夫سكي: «إنَّ غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف. وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشياء صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها،

ولا بدّ من إطالة أمدها، فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية»⁽¹⁴⁾. فالشكلائية كمؤسسة لسانية ونقدية، في تنظيرها الذهني، لا تفهم الخطاب لشعري خارج حدوده المنطقية. إنّ النص بناء معماري منتظم ومتراص بطريقة محكمة. والإدراك هو عمق النظر، وهذا يكسبه شرعيته في إثارة لجمالية الإلتقان، التي هي كذلك خروج على مألوف التأليف. إنّ الشعرية تفتح مجالا أكثر سعة لوصف الشعر بالوقوف المعرفي على مستوياتها كثافة وتداخلا، كما أنها تسمح بإدراك أفضل لهذا الشعر لغة مخصوصة (عالم قائم بذاته). أما وظيفته التي أرخ لها النقد الإنساني، مقرونة بالسياق، فإنّها أكّدت على إلمامه بتفاصيل الحياة البشرية في عصورها وبيئاتها ومعتقداتها وتلك الجهود لم تبحث في حقيقة هذا الكائن، بل في توابعه التي فرضها وهم المرجع، والتي نظرت إلى الشعراء على أنهم أصحاب إلهام وعبقريّة ورؤية واختيار، فتوحّدت الصلات، بحيث ومع رقي الثقافة والفكر، أضى الشاعر مضموناً شعرياً، والعالم مضموناً شعرياً. أما الكتابة فهي الوسيلة الأكثر دينامية، لأنها الكاشفة عن موقف الشاعر من أنماط الحياة وأسرارها، ولو أنه قد نظر إلى الشعر مقارنة بالنثر، بأنه معرفة جزئية وفرع من فروع المنطق. لكن الشعرية ليست تخييلاً، بل هي كيفية في استخدام اللغة. ولكن رومان ياكبسون ينقد مفهوم الشعرية عند الشكلايين الروس ومن اتبع خطاهم. هذا المفهوم الذي يقصي صلة الأدب العضوية بالموضوع، أي بحركة المجتمع. وكأنهم بصنيعهم النقدي هذا يدعون إلى نظرية (الفن للفن)، والأدب حالة متغيرة شديدة التلاحم بالبنية الاجتماعية. والأساس لدى ياكبسون القول باستقلالية الوظيفة الجمالية، لا بانعزال الأدب⁽¹⁵⁾. إنّ مذهب (الفن للفن) أو مذهب الجمالية الكانطية، دعوة صريحة وواضحة لإحلال الصورة كتناول مميز وصنعة متقنة مكثفة بذاتها، محل المادة التي لا تمنح للشعر شعريته، ولأنّها تشوّه جماليات التعبير والصورة، وهي شيء خارج حقيقة الأدب.

2 - القراءة بديل منهجي:

تقوم القراءة البنيوية على وصف النص الأدبي بمعزل عن أحكام القيمة والاستجابات السلبية للمتلقى كالطرب والإعجاب والتأثر النفسي الذي تهتز له أركان الجسد. وهذه الرؤية تخطئ بشكل صريح القراءات التاريخية والنفسية والاجتماعية التي ترى في الخطاب الأدبي مجرد وثيقة، ولكنها وثيقة كاشفة عن الأسباب والعلل والانتماءات. فالأصل القطب هو المرجع، وكل مرجع سلطة، ولا سلطة للنص، إلا من حيث كونه جميلاً ومفيداً. ذلك أن اليقين فيما يقول النص، وكأنه برهان على فكرة أو معتقد أو نظرية، تقوم على تأويل المقول وفق منطقاتها الفكرية والمنهجية. أي أن مصير النص مرتبط بالتفسير والتأويل والإيضاح. تلك هي غايته في طبيعته ووظيفته. لكن النص في الفهم البنيوي عالم آخر. إنه نظام من الرموز والإشارات، يقوم المتلقي بكشفها في أثناء تأديته لوظيفة القراءة كعلاقات. يقول رولان بارت في توصيف الأثر الأدبي: «إن الأثر (لا يخلد) لكونه فرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعانٍ مختلفة لإنسان وحيد، يتكلم دائماً اللغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعددة: فالأثر يقترح، والإنسان يدبر»⁽¹⁶⁾. لهذا ضبط بارت علاقة النقد بالأثر الشعري. إنها علاقة معنى بشكل: «فالنقاد لا يدّعي (ترجمة) الأثر، خاصةً بوضوح أكبر، نظراً لأنه ليس هناك ما هو أوضح منه. ما يستطيعه هو أن (يولد) معنى معيناً»⁽¹⁷⁾. ولكن الناقد ليس هو القارئ ذاته. إنما هو مجرد قارئ: «أنابه آخرون للتعبير عن مشاعرهم الخاصة بدعوى معرفته أو قدرته على إصدار الأحكام...»⁽¹⁸⁾. أما القراءة فإنها «وحدما تعشق الأثر الأدبي وتقيم معه علاقة شهوة...»⁽¹⁹⁾. لقد تحول النص إلى قراءة في مستوياته، لا للانفعالات والتصورات أو المواقف الفلسفية من الإنسان والكون والحياة. إنها قراءة وجّهت المقول إلى كون لغوي محدد. ذلك أن القارئ مقيد وليس حراً تعبت به أهواؤه. إنه يبحث في داخل النص (عناصره اللغوية المتعددة)، ويفاجئ الآخرين بما لم يتعودوا عليه. وقد ذهب تودوروف إلى أن ظهور البنيوية بهذا الشكل، قد غيّر في نظرية الأدب تغييراً جذرياً، لأثرها في العلوم الإنسانية. فهي تركز على الوصف لا على التفسير، وتهتم ببنية الخطاب الأدبي.

إنّ الشعرية هي نتاج تواصل النص بمن تلقّيه، لصالح قارئ يتجدد معه النص بتجدد قراءاته (قراءة بحث وكشف ومعرفة) وتعدّدها. لأنّ الشعر ليس له معنى محدد، ولا يعبر عن فكرة، بل إنّّه قائم على تعدد المعاني وتنوعها، وما يتولد من شعرية النص، بوساطة التطبيق الذي يتحدد بمستويات الخطاب الأدبي ومن منظور لساني. وقد أعلن بول فاليري أن: «الأدب ليس ولا يمكن أن يكون سوى نوع من البسط Extension والتطبيق Application لعدد من خصائص اللغة»⁽²⁰⁾. وفي هذا إلغاء لذاتية أحكام القيمة من حيث منطلقاتها البيئية والزمنية. وقد أبان بارت عن مركزية النص والقراءة بقوله: «إنّ مقياس العمل لا يكمن فيما يقدمه في النهاية (أي في كونه المنتج المتقن)، بل يكمن في العمل الذي يقدمه (أي في الإنتاج الذي يريد أن يقود إليه القارئ)، فبقدر ما يتكوّن العمل (ويقرأ) بالتدريج، بقدر ما يتغير»⁽²¹⁾. وأوضح مبرره لفردانية القراءة: «إنّنا نعرف أنّه ينبغي لكي نعيد للكتابة مستقبلها، علينا أن نقلب الأسطورة، فميلاد القارئ ثمنه موت الكاتب»⁽²²⁾. فالمؤلف الذي زخرت به كتب الطبقات والعبقريات هو في الحقيقة أسطورة، أو حكاية ظاهرها صحيح وباطنها وهم. ومن هنا فإنّ بارت: «يجب أن يكون القارئ هو من يكتب الكتاب، فالقراءة لا ينبغي أن تكون استهلاكاً، بل إبداعاً»⁽²³⁾ فلا خير في الاستهلاك دون حركة وإنتاج وإضافة. إنّّه حالة سلبية تتلقّى ولا تكشف وتبدع. لهذا كان بارت صريحا في الفصل المنهجي بين الدال والمدلول (المدلول بمختلف مصادره وفتواه): «إنّ لديّ اقتناعاً أن نظرية القراءة (هذه القراءة التي كانت دائماً تشكل القرية المحترقة للإبداع الأدبي) هي خاضعة بالضرورة لنظرية الكتابة، ففعل القراءة هو إعادة اكتشاف على مستوى الجسد وليس على مستوى الوعي – كيف أن هذا كُتب. وهو أن نضع أنفسنا داخل عملية الإنتاج La production، وليس داخل المنتج Le produit»⁽²⁴⁾. ولهذه القراءة شروط، إنّها ليست لهواً أو عبثاً أو قلباً لحقائق الأشياء أو إيضاحها. وبالتالي حسب فانسان جون: «نفهم... جيداً لماذا تشكل القراءة – مثلها مثل الكتابة – إنتاجاً وعملاً، فالقارئ عليه أن يشكل معنى النص انطلاقاً من لعبة الأشكال التي تقدمها الكتابة له، لهذا، فإنّ العمل الفني ينفر كثيراً... من الوضوح، فالقراءة الواضحة تمنع المستقبل من أي اختراع، وتجمد قدرته

على الإبداع»⁽²⁵⁾. إنّ الكتابة والقراءة مشروطتان بالتدفق في نهر واحد فسيح وعميق هو الإبداع. فلا إبداع والقارئ يستقبل، بل حين يكشف ويحسن الوصف والبناء ومن ثمّ تتحد الكتابة بالقراءة، فيتشكل النص اللغة. لكن بارت يريد أن يكون أكثر وضوحاً، فيقول: «فكلّما كان النصّ متعدداً كلّما كان مكتوباً بشكل أقل قبل أن يُقرأ»⁽²⁷⁾. وفي هذا تجسيد لخصوصية الخطاب الشعري، من منطلق أن البنيوية هي نظرية اللغة. والنص في ضوءها ممارسة لغوية تتم بوساطة الوصف، أي كيف تتساق المستويات، لتكوّن كلاً موحداً هو بنية النصّ دون الاستناد إلى تعليل هذه الكيفية في استغلال طاقات اللغة، أو محاولة إبراز عناصر الغموض والموهبة. إنّ القراءة هي التي تكسب الشعر شعريته مع أنها ليست ثابتة ما دام النصّ مفتوحاً ينتظر تدخّل القارئ وكيف يقرأ، دون أن تكون غايته مجرد إعادة إنتاج المعرفة، ذلك أن البنيوية: «تأولت النصّ الأدبي من خلال اعتباره مبنياً بعلاقات عناصره»⁽²⁸⁾. وقد ذهب بوريس ايخنباوم إلى أن: «النصّ مبني بطريقة لا يمكن فيها فصل شكله عن مضمونه. وأن نظام النصّ هو النصّ ذاته بقوانينه وعلاقاته وتفاعلاته»⁽²⁹⁾. أما الصورة في هذا النسيج البنيوي فإنّها ركيزة أساسية من حيث صلتها العضوية بالتركيب الذي يمارس عليها تحولات إبداعية، ينزاح بها النصّ عن المألوف المعتاد في أحاديته ونمطيته، على الرغم من أن التحول من البنية إلى النصّ يعدّ اكتشافاً أكثر فاعلية في النقد والقراءة، على نحو ما تؤكّده نصوص بارت وجوليا كريستيفا التي بنت مؤسستها النقدية على إنتاجية النصّ، لا على كونه منتجاً، حيث: «أصبحت العلاقات التركيبية والقضايا الأسلوبية التي تتركز في بنية النصّ لا تعنيها بقدر ما تعنيها القضايا الأخرى التي أسهمت في تشكيل النصّ وإعطائه خصوصيته. إنّ النصّ عندها عدّة نصوص تكشف في نص واحد»⁽³⁰⁾. فالنصّ الشعري ليس ظاهرة عادية مكرورة في الزمان والمكان، ولا هو لغة أنجزت سلفاً وينتظر إعادة صياغتها ما دام الشعر طريقة في التأليف خاصّة، يقصّي فيها الشاعر الصانع لصالح تكوين الأشياء من خلال هذا العالم الفسيح، وهو اللغة بأنظمتها ومستويات مظهرها. وبالتالي فإنّ لغة الخطاب الشعري تخرق قانون

المشاكلة والمطابقة وتتعدى كلّ ما هو قيمي ومعيارى، مع إلزامية ربط ذلك بالقارئ، الكاتب الفعلية للنص والبدل عن أسطورة الصانع. وفي هذا حصر لتجربة الماضي القراءاتية وإبطال لمشروعيتها، التي كسبتها من مدى تقيدها بالموضوع، الذي لا يعد أمراً واقعاً في نقد البنيوي، مثله مثل مبدأ القصيدة. ولكن البنيوية ومن قبلها الشكلانية الروسية، تفقد في عدائها لكل الظواهر الإنسانية شموليتها ودقتها وتماسكها، لتعاليتها عن النزعات الإنسانية والاجتماعية والتاريخية. ولأنها كذلك حصرت نفسها بالبدا من النص والانتها به. فبعدت عن مناقشة إشكالية الكتابة وشروط القراءة في امتداداتها وتنوعاتها وتوجهاتها، على الرغم ما تدعيه من موضوعية علمية وعقلانية في انبائها على الأنموذج اللغوي، في ممارساتها التطبيقية، على حساب التجربة الشعرية في الحياة والكون. هذه التجربة التي تؤلف الشعر وتصنع هيئاته وأصواته وصوره البلاغية، لارتباطها الوثيق بالممارسة كحضور واختيار.

3 - بلاغة التأليف في النصوص التراثية:

مع بدء التأليف وترجمة تراث اليونان الفلسفي والنقدي، بدأت معالم العناية بلغة الشعر، تستقطب المباحث النقدية العربية التراثية، بعد أن كانت الهيمنة للمرجعية الأخلاقية والأحكام الذوقية المعيارية التي فرضها الاعتقاد الجمالي بالبيت الشعري الواحد، وفرضها كذلك سلطان المقول الفني الجاهلي الذي أضى الأصل والمرجعية، فضلاً عن الفكرة التي تنظر إلى اللغة على أنها مجرد شكل خارجي، غايته الزخرفة وهو ما كان يتمتع المتلقي ويشير رضاه فكثرت الكلام في فصاحة اللفظ المفرد وفي موسيقى الوزن والقافية، إذ أشير إلى مكامن الحسن ومواقع الخطأ. إلا أن مقولة الشعر أداة ظلت هي السائدة. وهذا ما حدا أدونيس إلى أن يبالغ في الحكم، ويرد خطأ فهم الشعر إلى سيادة الإيديولوجي على الشعري: «إن قضية التراث، كما تطرح في النقد الشعري العربي السائد، ليست قضية شعرية - فنية، بحصر المعنى، وإنما هي قضية أيديولوجية. والكلام النقدي هنا يحلّ اللغة الإيديولوجية محل اللغة الفنية، - أي أنه يتحدث عن الشعر بأدوات من خارج الشعر وهو بهذه الأدوات، يخلق استيهام الهوية

الشعرية الواحدة، للأمة الواحدة، بحيث يكون الخروج عنها خروجاً عن هوية الأمة ذاتها. وهو استيهام نجد أصوله العميقة في البنية الدينية، ميتافيزيقياً، وفي البنية السياسية، تاريخياً⁽³¹⁾. لكن هذا التوجّه إلى الخارجي بمختلف صورته وتجلياته وحتمياته، لم يمنع جزءاً من النقد التراثي، أن يتجه إلى الخطاب الشعري بالتركيز على خصوصيات التأليف فيه، من حيث كونه صنعة مخصصة، لكنها ليست صنعة الصانع، بل صنعة النص لذاته. فقد افترض قدامة بن جعفر في (نقد الشعر) أن الشعرية تعود في أصولها إلى أربعة عناصر بسيطة هي: (اللفظ والمعنى والوزن والقافية)، وهي مفردة ليست فاعلة. وتترتب عنها أربعة تركيبات هي مدار الشعرية، وقد أجمّلها في مقولته المشهورة، إنّ الشعر: « قول موزون مقفى يدل على معنى⁽³²⁾ ». ويكشف في الآن ذاته عن ثانوية الوزن والقافية في التركيبة الكلية للنص: «الوزن والقوافي، وإنّ خصاً بالشعر وحده فليست الضرورة داعية إليها لسهولة وجودها في طباع أكثر الناس من غير تعلم...»⁽³³⁾. إنّ قدامة في إشاراته إلى الوزن والقافية، يفرق بين التلقائي والقصدي، إذ دعا إلى الاستغناء عن معرفة الوزن، لأنها لا تحقق للشعر هويته وكيانه الخالص. ولكن الشعرية عنده في هذا المقام تكمن في الصفات الصوتية: «إنّ بنية الشعر إنّما هي التسجيع والتقفية، فكلاً كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه، كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر»⁽³⁴⁾. وتنبه صلاح فضل إلى توظيف قدامة لمصطلح البنية في نصّه (استعمال ورد في نصوص الموروث النقدي التراثي) وهو توظيف جاء: « بالمفهوم المادي الحسي للعناصر التي يتكون منها العمل الأدبي وتدخل في بنائه، أما مفهوم النموذج التجريدي المرن لنظام الوحدات المفتوحة وعناصرها المترتبة في الفعالية فلم يكن من الممكن إدراكه بشكل واع متبلور في هذه المراحل المتقدمة من المعرفة⁽³⁵⁾ ». ويضيف تعليقاً على مفهوم البنية في نص قدامة، بأننا: «نجد أنفسنا حيال ملاحظة ذكية لافتة ترى أن مادة الشعر تنحصر في الجانب الإيقاعي الموسيقي المباشر المرتبط بالوزن والتقفيات الداخلية والخارجية، مما يؤكد تطابق مفهومي الشعر والنظم عنده. وإن كان ذلك بطريقة

معارية صارمة، يضع بها ميزاناً من الموسيقى الخارجية للشعر يغفل الجانب التخيلي الدلالي ويسقط الإيقاع تماماً من مجال النثر... وما يعيننا... إنما هو التفاته إلى كلمة (بنية) التي يقدر لها أن تكون مرتكزاً اصطلاحياً بعد قرون عديدة لفهم العمليات النقدية والشعرية البلاغية»⁽³⁶⁾. وقد يكون قصد قدامة من البنية، القاعدة التي يركز عليها الخطاب الشعري، على الرغم مما في هذا النظرة من رؤية جزئية لا يلام عليها قدامة من مبدأ هيمنة الشفاهي على الكتابي، وتلك النظرة المحدودة التي تحكم على الشعر من خلال البيت أو الأبيات. إنها شعرية جزئية، مفادها أن الشعر إيقاع وصورة، وهما مقصودان لذاتهما، على الرغم من الأثر الإمتاعى الذي لخص جزءاً كبيراً من مباحث النقد العربي التراثي وحال دون استقصاء منهجي لهيئات الكتابة وكيفياتها، لغياب المعرفة بالمنهج كطريقة في البحث، للوصول إلى حقيقة الخطاب الشعري والأصول التي تكونه وتجعله مستقلاً. فإنّ تغييب التخيل، قد يكون دافعه الإيمان التلقائي بأن الشعر خيال. وهو ما بنى عليه الفلاسفة المسلمون رؤيتهم النقدية، في حديثهم عن المحاكاة ومنزلة الوزن ومقولات الوظيفة خارج الأحكام المعيارية أو تلك التي تصبّ عنايتها على وظيفة الشكل البلاغي وصلة ذلك كله بالأمتثلة المقترحة.

لقد شغلت فروق الشعر عن النثر نصوصاً متعددة في النقد التراثي. وكان الإجماع أن الإيقاع هو ما يميز الشعر من النثر، مما يمنع الشعر عن الترجمة (الجاحظ)، إضافة إلى علل أخرى تتعلق بالحفظ والشواهد والحكم ونيل الجوائز (أبو حيان التوحيدي). إلا أن هذا لم يحل دون الفطنة لجزئية الوزن والقافية، مقارنة ببلاغة التركيب. وهذا يجعل الوزن بمثابة شيء مفروض من خارج طاقات اللغة الجمالية. وقد تطرق أحد الدارسين إلى الفرق بين الشعر وصيغة الشعر (الشعرية) في النظام النقدي والبلاغي التراثي، وقرّر أن: «الشعرية يولّدها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة، والشعر نمط في الكتابة، وإمكانية من إمكانيات إجراء الكلام. الشعرية جنس النثر والشعر أنواع له، ومن ثمّ فإنّ إنتاج المعنى أو جنس من المعنى يحدث في المتلقي فعلاً شعرياً لا يختص بنمط في الكتابة دون نمط، وبحكم هذا فكثير ممّا سمّي

شعرًا نظم لا شعر فيه، وكثير من النثر شعر وإنّ لم يأتِ موزونًا مقفى»⁽³⁷⁾. إنّ الشعرية ليست جنسًا، كما أنّ النثر والشعر معًا ليسا نوعين لها. ذلك أنّ الطريقة المخصوصة التي تنبعث من خرق العادي لصالح الطريف والغريب والمفاجئ هي التي تجعل الشعر شعرًا.

وبأثر من أرسطو يقترب قدامة من معين الشعر فيقرر أنّه لغة جميلة وأنّه ليس هناك معنى مرجعي، بل معنى شعري يتكشف من طريقة تأليف الجملة وبناء الصورة البلاغية: «إنّ المعاني كلّها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحبّ وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه. إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور، منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعّة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»⁽³⁸⁾. فالنصّ الشعري كلغة متمنّع عن السياق مستغن عنه، ويملك حرية تتخطى أحكام القيمة التي عودتنا عليها بعض آراء النقد التراثي التي تقسم المعاني إلى شعرية وغير شعرية، إلى معاني عليا وأخرى سفلى، لعلّ غرض المديح كان سببًا رئيسًا في تأكيدها. فليس وجود الشعر في منظور قدامة بمعنى استفاد منه، بل إنّ قطب القضية في قدرة النص على خلق وظيفته الجمالية المشروطة في بلوغه أقصى غايات الجودة يكتشفها قارئ خبير وبصير بصنعة الشعر، حين يكتشف تركيبًا بلاغيًا متآلفًا ومثيرًا للطرافة، لغرابته. وعوض النظر إلى الوزن على أنّه جزء مقنن لحالة جمالية/غنائية، ينعت به النص في أحد مستوياته، نظر إليه على أنّه فضيلة شكلية لتوشية الشيء وتحسينه. والقافية عدّت إيقاعًا منفردًا وقرارًا للمعنى، بدل أن تسهم في تشكيل البنية. إنّ مقولة قدامة السابقة تدحض الحكم المطلق الذي أصدره أدونيس عن عموم التراث النقدي، الذي شغلته الوظيفة المرجعية عن البحث في هوية الشعر، التي هي شعريته. بحيث أنّ شعرية النص تخضع لجملة من

الشروط لا لشرط الوزن والقافية أو شرط المقياس الاجتماعي بعناصره المختلفة. فالجمالية (البعد التخيلي) ليس منبعها الخارجي الذي أفحم بطريقة تعسقية على الشعر بنية لغوية. أما مقولة قدامة (الشعر قول موزون مقفى وبديل على معنى) آنفة الذكر، فإن تأويلها قد بولغ فيه، فكأن الشعر لفظ ومعنى وفي الحقيقة كما يقول مصطفى لطفي اليوسفي فإن: «الزوج: مبنى/معنى لا وجود له إلا في ذهن واضعه، بل إنه مجرد وهم لا غير. ذلك أن المبنى الخارجي هو في حد ذاته المعنى الداخلي وهما يتولّدان معاً في شكل وحدة كلية إبان عملية الخلق الشعري»⁽³⁹⁾. وهذا يدفع إلى معرفة أدق بقصدية قدامة التي فهمت بشكل تبسّطي، ذلك: «أن الوزن والقافية لا يكونان صفة ألسنية مميزة لبنية الخطاب الشعري. إنهما يولّدان مجرد إيقاع خارجي ليس له تأثير في الدلالة... إن هذه الجمالية المفروضة، تصل في بعض الأحيان، إلى حدّ الافتعال فتحوّل إلى قيد يعرقل مسار النص ويحبط طاقاته الفنية»⁽⁴⁰⁾. إن الشعر تبعاً لهذه الفكرة هو فتح ورؤية مغايرة وخيال إبداعى، وظيفته الكشف عن الخبيء المتواري، وليس صنعة لغوية ووظيفة مخصوصة كما تلزم الشعرية بذلك. لقد طغت الوظيفة على الطبيعة، وطغى الفرع على الأصل، فلم يعد للشعر استقلال ولا هوية بل هو في كثير من المباحث نشاط بشري معقد ومتداخل، وليس نشاطاً لغوياً تتشكل به شعرية النصوص. ومع ذلك تبقى الشعرية رافضة لكل تصوّر قبلي وبديعي للخطاب الشعري، وكل استجابة مهما تكن مصادرها فردية أو جماعية، لكنها تحدّد في إجراءاتها الخصائص النصّية انطلاقاً من المستويات المكوّنة لبنية الخطاب، وبالتالي يكتسب النص الشعري: «خصوصية، لا تكون له هوية إلا بها، تتمثل في كونه عملاً لغوياً، من جهة، وعملاً جمالياً، من جهة ثانية، أي في كونه طريقة نوعية في استخدام اللغة، وطريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة»⁽⁴¹⁾. إنّها علاقة بين النص والقارئ مغلقة ونهائية، علاقة تلغي التعاقبية لصالح الزمنية.

ناقش الجاحظ كيفية اختصاص الشعر باللغة والصورة، ومتى يحقق ذلك استثناءً يفتقر إليه النثر والخطاب العادي. فالشعرية في نقد الجاحظ خاصية للشعر. والعلة أن:

«الشعر لا يستطيع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى تحول، تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسه، وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنثور»⁽⁴²⁾. إن ترجمة الشعر إخلال بشعريته. وهنا يلاحظ ربط واضح بين الشعرية والإيقاع. إنه عمدتها وبه يتميز من النثر. وربما لهذا علاقة بالفكرة القائلة إن الشعر جزء من الغناء. وما يربطهما هو جنس الموسيقى. وقد سبق لياكسون أن قال بأسبقية الصوت في الشعر على الدلالة. بل إن بارت يعلن: «المعنى الأدبي منتوج للدال الخالص»⁽⁴³⁾. وبما أن الشعر خاصيته تمايزية (فن قولي) كانت الألفاظ كقيد معجمي واصطلاحي محدودة - في منظور الجاحظ - يمكن حصرها. والأساس في إخراجها بلبوس حسن ومشوق ولائق: «فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسخ، وجنس من التصوير»⁽⁴⁴⁾. فالصناعة في عمق التفكير النقدي، ليست موكولة إلى المؤلف، إنما هي صنعة ذاتية، وكأن النص يصنع نفسه بنفسه وبإسهام فاعل من القارئ الذي يكشف مستوره ونفيسه. والشعرية تعنى بالصورة الجمالية التي تكون فيها البلاغة مقصودة لذاتها. أما الجاحظ، فشرطه أن يتأسس الخطاب الشعري على عنصري الاختيار والتأليف. ولهذا فإنه لا يشير إلى اللفظ مجرداً، بل إلى التألف في نسق منصوص، لتتركب جمل شعرية تكشف عن إبداعية اللغة. وهذا ما دفع أدونيس إلى القول: «فإن الشعرية ليست في المعنى، وإنما هي في اللفظ، ومن هنا تتبع القيمة الشعرية مما هو مقصور وخاص: اللغة، إذ لا سبيل إلى أن نعرف امتياز شعر ما وتفرده، إلا بمعرفة الشيء الذي يفرد عن سواه، وهذا الشيء بالنسبة إلى الشعر العربي، هو في رأي الجاحظ لفظه ووزنه»⁽⁴⁵⁾. إن الجاحظ لم يشر إلى كيفية اختيار الدوال، لأن المسألة محسومة في النقد اللغوي الذي وضع شروطاً للفظ لكي تكسب صفة الفصاحة، تتلخص في تجنب النفور والبعد عن الغريب والوحشي وأن لا تكون اللفظة عامية ومبتذلة. مع أن الجاحظ عنى بالموقف وأغفل التأليف، إلا من حيث التركيز على الوزن كصورة سمعية إنشادية (إيقاعية)، وكيفية اختيار لغة المعجم، ليأثف الخطاب وينطوي على طرافة وانزياح. فالنثر لغة الطبيعة الأولى، والشعر لغة الاستثناء ومخالفة المؤلف السائد. وقد صرح بارت ذات مرة،

مدافعاً عن بنوية اللغة: «بخضوعي لقانون اللغة فقط، يكون لي الحظ في توصيل ما أريد قوله بدقة»⁽⁴⁶⁾. والجاحظ أراد للشعر أن يستقل. واستقلاله في كشف مواقع حسنه. ومن هنا كانت الشعرية في معتقده النقدي جزئية، ظل فيها القارئ مجرد حالة من الإعجاب والافتتان، مع أنه جمع في رؤيته بين الذوق والفهم وبدون إخضاع النص الشعري كلية إلى الدراسة الوصفية، وبالاكتفاء بالتحديدات المكونة. فإنّ قراءة المستوى الواحد، تحول دون كشف العناصر المتعاقبة بنيوياً، بل إنها ترسخ فكرة القراءة الآلية للنصوص التي هي مترتبة أساساً عن اثر الفهم الجزئي للنقد، مع أنه بدا أن المعيار أخذ يتراجع ليترك المجال واسعاً للوصف في معرفة السمات النوعية للخطاب الشعري بوضع حدود فاصلة بينه وبين أنماط الخطاب الأخرى. وهو ما شغل فكر ياكبسون النقدي في بحثه عن مفهوم دقيق وعلمي لمصطلح الشعرية والمبادئ التي تحكمه في ضوء الوظيفة الشعرية المهيمنة، فهي: «عنده تتميز... عن طريقة العلاقة التي تقوم بين المحورين الأساسيين في الخطاب، وهما محور الاختيار والتركيب Paradigme/Syntagme... إنّ عمليات اللغة تتمثل في التداخل بين هذين المحورين، فعلى المحور الأول وهو التركيبي تقوم علاقات التجاور، وبالتالي تلك العمليات ذات الطابع التأليفي. وعلى المحور الثاني وهو الاستبدالي تنمو العمليات ذات الطابع التشبيهي وهي المكونة لجميع التنظيمات الاختيارية. وصياغة أية رسالة حينئذ هي الإخلال بهذه العلاقة بوضع أحد المحورين فوق الآخر»⁽⁴⁷⁾. ولا يتأتى ذلك في الوظيفة الشعرية إلا من خلال العدول عن المتداول هذا العدول الذي عدّ الشرط المحور للفاعلية الشعرية التي يتلقاها القارئ فيما يقوم به من وصف وتصنيف وتحويل في مفاهيم البلاغة وأشكالها، وهو تلق إيجابي من خلال الدخول في قراءة حوارية كاشفة، لا قراءة استلهاً وإعجاب بالسائد.

تناول ابن سنان الخفاجي عنصري الاختيار والتركيب، في ضوء بحثه عن أسرار جمالية الألفاظ في إيقاعاتها الصوتية، وردّ ذلك إلى شروط استقى أكثرها مما اكتشفتها الثقافة الشفاهية ذات الطابع اللغوي. وخلص إلى أن الفصاحة ميزة الألفاظ مجردة. وأن

البلاغة ميزتها في أثناء التأليف (وهو الفرق الذي فطن إليه أبو هلال العسكري في صناعته). وهو ما أطلق عليه فصاحة المركب⁽⁴⁸⁾. مع أنه يصرّح بأن إبداعية الشعر، ليست ذاتية ولا مستقلة عن الإطار: «إنّ الكلام غير مقصود في نفسه، وإنّما احتج إليه ليعبّر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعاني التي في نفوسهم»⁽⁴⁹⁾. إنه فهم يغلب السياق على الهوية، إذ تتحول اللغة إلى أداة للإبلاغ والإعلام والإفهام (التبيين لا البيان)، بحيث يسود الاجتماعي، سواء تعلق الأمر بالبعد الإصلاحي أو الأخلاقي أو الإيديولوجي. ويبقى أن العمل الشعري في نقد ابن سنان، مثله مثل قدامة والجاحظ، متعلق بالصيغة التي يتشكل بها.

ويتجلى لعز الدين إسماعيل أن إيثار الشكل (الصورة) سبب رئيس لاحتفاء العرب بالصنعة. وتحديد جماليات الصياغة وعناصرها المتوارية موكول إلى خبرة الناقد وبلاغة ممارسته للنصوص. أما المعاني فهي أقرب إلى الجميع لكثرة تداولها وانتشارها والتعامل اليومي معها (إنّها مقولة الجاحظ إنّ المعاني مشاعة) كما أن عناية النقد بالشكل مردّها إلى طابعه الحسّي وما يثيره من لذة خالصة لدى المتلقي. ويستند عز الدين إسماعيل إلى رأي الإمام الغزالي الذي أشار إلى وجوب براعة الشاعر في رسم صوره واختيار مواد لغته. وأكّد ذلك قدامة حين قرن الجمال بالصورة دون الدلالة. وهو المذهب نفسه الذي نادى به الغربيون من حيث الاعتقاد بأنّ الشأن في كيفية بناء الصورة، لا في تعبيرها عن فكر⁽⁵⁰⁾. وإذا كان الخطاب الشعري طبيعة وغاية وتأثيراً غير مقيد بشكل اضطراري بعامل السبق الزمني للإدلاء بالجودة والتفوق وإحكام الأدوات اللغوية. فإنّ العنصر العباسي ابتدع طريقة مخالفة في المعاني والتصرف في فنون البديع، كلّ ذلك تمّ استناداً إلى ثقافة كتابية حديثة. وبالتالي فإنّ الشعرية لا يمكن أن تتخطى حيّزها من خلال التعصب والصراع بين الفئات الاجتماعية، لأنّ ذلك في النص الشعري وقراءته وإعادة إنتاجه. كما أن التظهير للمعنى واللفظ من منطلق البيت الشعري (عمدة نقد الثقافة الشفاهية السماعية)، قد حال دون تصوّر واضح للشعرية. فالمعنى مكنون مستور. واللفظ هو الذي يكشفه ويبين عن

هويته ونوعيته (قياس اللانهائي بالنهائي). لقد انطلق النقاد التراثيون من تصوّرهم لإشكالية نسق النص، مما هو قائم بين اللفظ والمعنى من وشائج (الحسن والجودة) وفي صلتها بالإيقاع. وبدأت الأحكام أشدّ لصوقاً بهذا التصور، الذي فرضته مرجعيتهم وأطروهم من حيث الاشتغال بالكلام لا بالنص.

ولضبط مفهوم للشعرية، تصوّرًا متماسكًا ومنسجمًا صنّف ابن سلام الجمحي الشعراء في طبقات (مراتب من أعلى إلى أقلّ علوًا)، مستندًا إلى رتبة الشاعر الواحد في طبقة ما (مرتبة التفوق). ولم يتعدّ ذلك إلى كشف أسباب الجودة في الأداء، التي تحقق للشعرية فعلها. وكأنّ هذه الطبقات قد قامت محل الشعرية. والظاهر أن فكرة الموازنات، قد استقت من ينبوع الطبقات على تلقائيتها. فكانت رؤية كتابية لاختلاف الشعراء في المذهب ونهج التعبير. ونشأ عن ذلك تداخل بين بنية النص وما هو عرضي، ولاسيّما في بسط حجج المتخاصمين. وهذه الأدوات المتعارضة (خلاف البداوة مع الحضارة) تعاملت مع أبيات مختارات من نصوص عديدة، توحى جميعها بأنه لا نصّ مكتمل الأداة والشعرية دلالة وتركيبًا. وفي حالة الإلمام ودواعي القول ومسبباته فإنّ الشعرية تتراجع لتتحول إلى مجرد فرضية عفوية لكونها عسيرة التحقق من فرط سحر المؤثرات الخارجية القسرية التي لا تتقاطع مع عالم الشاعر. هذا فضلا عن تفكير آخر يربط بين الأسلوب وأنماط التلقي، نحو إلزام الشاعر بأن ينوع في سياقاته اللغوية وطرائق الكتابة وفق مبدأ لكل مقام مقال.

جمع عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) بين الذوق والقدرة على مخاطبة النصوص، وكشف عن إمكانات في فهم الكتابة ومعرفة كيف تتحقق الجودة المطلقة (النص القرآني) والجودة النسبية (النص البشري). لقد بادر إلى معالجة متميزة في اللغة وصياغة الجملة الشعرية حيث حدّد خصائص النظم وصفاته وتعليق ذلك بالإعجاز القرآني، وقدرة التفوق لتأليف دون آخر فيما قاله الشعراء. وانطلق من هشاشة الدعوة في العزوف عن الشعر والفهم المخطئ للنحو. ليقرر أن الشعر وسيلة لمعرفة سبل جودة التأليف والوقوف على مواطن الجمالية. لذلك ركّز على الجمال

الناتج عن التركيب النحوي. وأن نظم الكلام أساس في تقريب الفكرة من المتلقي أو إغماضها. وهذا يعني تفادي إغراق المعنى بالمحسنات البديعية. لقد انفرد بمناقشة الخصائص النوعية للخطاب الشعري، نافيًا وبشكل مبرر أن يكون للفظ المفرد مزية خاصة. فإنّ الشعرية لا تتحقق به مجردًا أو بالتركيز على ترتيب حركاته وسكناته التي هي أبعد ما تكون عن الحدث الجمالي، كطريقة في التشكيل مخصوصة.

إنّ العبارة في نقد عبد القاهر الجرجاني علاقة إسنادية إذ لا يتم التأليف بواحد منها دون الآخر. ولأنّ النحو هو توحي معاني النظم وأحكامه. إنّ إعجاز القرآن الكريم وشعرية النص الشعري يكمنان في كيفية بناء السياق. وهذا النظم يخضع لقوانين يفرضها العقل ويوجّهها. إنّ النحو ليس نظامًا سكونيًا ولا هو قواعد جامدة إنّما هو نظام مرن، أضفى عليه عبد القاهر وظيفة جديدة مستوحاة من إعجاز القرآن وبلاغة العرب. كما أن اللغة ليست رصفًا للألفاظ، ولكن مجموعة من العلائق المنظمة تختص فيها الشعرية بخرق المتداول. وكما أنه لا ينظر في الشعرية إلى اللفظ في ذاته فإنّه لا ينظر أيضًا فيها إلى الدلالة في ذاتها⁽⁵¹⁾. واقتران اللغة بالفكر يستدعي عنده أن يكون التفكير امتدادًا للغة المفكر، أي أن ترتيب الألفاظ يأتي تاليًا لترتيب المعاني في النفس. وينسب عبد القاهر الخصائص النوعية في الكتابة إلى الفروق بين شاعر وآخر. يتأتى ذلك من نواحي الاستقبال. فقد أشاد بصنيع البحري مع المعاني الدقيقة والغريبة، إذ يروضها (كما جاء في مؤلفه الآخر: أسرار البلاغة) بأسلوبه السهل المحكم فتنقاد إلى المتلقي طيعة. بينما أبو تمام يتعسف في المفرد والمركب، فيعقد مقوله في أسلوبه وترتيبه. ولا يهتدي إليه المتلقي، فلا يعرف كيف يتصرف فيه⁽⁵²⁾. هذا إلى جانب مسألة الصدق والكذب. فالشاعر ليس محكومًا (في أصول الشعرية) بوصف الحقائق وتقريرها والصدق فيها. لأنّ الشعر، أولاً إبداع بالخيال (اللغة تكشف عن قدرات الخيال في الربط). وفعل الإبداع خروج الخيال الحركي (نتاج جهد وإرادة وحضور معرفة وثقافة) على مألوف الحقائق والمسلمات. والكذب الشعري يفتح به التعبير ولا ينغلق. وبه يكتب النص سماته النوعية. إنّ الكذب الاستعاري الذي تتسع به اللغة وتنزاح.

وبالتالي، فإنّ الشاعر في أصدق الشعر: «لا تتسع كيف تشاء يده وأيده، ثمّ هو في الأكثر يورد على السامعين معاني معروفة، وصورة مشهورة، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة فإنّها كالجواهر تحفظ أعدادها، ولا يرجى ازديادها»⁽⁵³⁾. إنّ الشعرية هنا لا غنى فيها عن الأصول (الشاعر هو مصدر الكتابة والكفاءة اللغوية). أما الشعرية فلا تقر بالأصول التي تباعد بين النص وقارئه.

وفي بيان طبيعة المستوى النحو/اللغوي، من حيث غايته الجمالية في الكشف عن الدلالة، بيّن عبد القاهر الجرجاني، وهو يدافع عن علم النحو من الزاهدين فيه، كيف أن وظيفة الإعراب لا بديل عنها في البيان والتبيين: «إنّ الألفاظ مغلقة على معانيها حتّى يكون الإعراب هو الذي يفتحها»⁽⁵⁴⁾. ولكن التركيب لدى عبد القاهر هو الأساس في الشعرية، لما له من اثر في الإبانة عن خصوصية النص. وليس أواخر الكلمات وما تتعرض له أو ما يمستّها من حركات ومبانٍ: «لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتّى يعلّق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب تلك»⁽⁵⁵⁾. ولهذه العلة فإنّ الإعراب دون معية هذه الجمالية في التركيب لا يكفي مفردًا. وقد كان عمداء اللغة والنحو يجمعون على المعرفة الفطرية للشاعر الجاهلي بالتركيب الصحيحة دون أن تتاح له فرصة تعلم النحو ثقافة.

إنّ إتقان النظم لا يتأتّى في نقد عبد القاهر الجرجاني إلاّ بأنساق من القواعد وما يترتب عنها من انسجام وإيقاع. ولهذا وجب التحرر من القيد المعجمي، الذي تتباين فيه الألفاظ سهولة ووعورة (علاقة الحسن أو الغرابة بالسمع)، ذلك: «أنّ نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى... فلو أنّ واضع اللغة كان قد قال (ربّض) مكان ضربَ لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد»⁽⁵⁶⁾. فالنظم هو طريقة تركيب الكلمات بتدخل من ذوق الشاعر (ذوق الخبرة)، لا رصفها دون اتساق وترتيب ينطويان عن جمالية. لقد أصبح ترتيب الألفاظ تاليًا لترتيب المعاني في النفس. ولأنّ النظم أضحى بديلاً نقدياً وإبداعياً وإشكالية في الكتابة فإنّ ذلك لم يحصل إلاّ بحركية التركيب النحوي، الذي أخضع فيه عبد القاهر علم النحو وكيفية به. ودعا إلى تعلق

معاني النحو بالدلالة العقلية. وتبعاً لهذه الرؤية التي تجاوزت معايير اللغويين والنحويين، حدّد القصد الاصطلاحي من النظم: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها...»⁽⁵⁷⁾. إنه ينكر أن تكون فضيلة الشعر موكولة للمعنى دون اللفظ. كما يعترض على عامل المنفعة لأثره السلبي في طبيعة الشعر ووظيفته، ذلك أن الجمالية تعلو على المرجعية خارج النصية: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه»⁽⁵⁸⁾. فالمعنى الشعري المتولد من التأليف (الصورة) هو غير معنى أشياء الواقع الخارجي. وهو غير الوعي الجمالي المرتبط غالباً بحدّ زمني محدد، أي أن بلاغة الخطاب في التأليف والتركيب، لا في المعاني، خاصة تلك التي تستقل بالبيت الشعري الواحد. وهنا يكشف عبد القاهر عن استثناء في الجمع بين الذوق والمعرفة، والفرق بين الصياغة المحكمة والأخرى الضعيفة أو الرديئة وليس مجرد التركيز على العناصر الصوتية والمعجمية.

إنّ الشعر هو اللغة مركبة تركيباً جمالياً مخصوصاً والنظم الذي على الشاعر أن يعيه هو كيفية تأليف الكلام، ليصير النص تشكيلاً لغوياً يكون فيه التحول من مستوى اللغة الأوّل (التقريرية) إلى مستوى اللغة الثاني (بلاغة الإيحاء)، ولاسيما في علم المعاني الذي أصبح في نقد عبد القاهر جزءاً من علم النحو. وتجلّى أكثرية في مسألة التقديم والتأخير التي هي قطب إعجاز القرآن الكريم في كثير من آياته. إنّها وظيفة جديدة تباين الوظيفة السابقة للبلاغة، التي لم تكن تتعدى التقسيمات والتحديدات المنطقية التي تعطل الحاسة الفنية في كشف الكلام العالي. وهذا الأمر ليس خاصة في العربية، فإنّ جان كوهن يصف البلاغة الغربية الكلاسيكية عموماً بأنها تصنيفية لم تعن بالبحث عما هو مشترك في الصور الفنية. إنّها في منظوره: «بلاغة شكلية، لأنّ كلّ صورة هي شكل، غير أنها بتمسّكها بالفروق بقيت قريبة من التعريف المادي الذي يتشخص في الصور جميعاً لتجد فيه خصوصيتها»⁽⁵⁹⁾. إنّ التواصل بين المؤلف

والمتلقي وظيفة البلاغة المهمة في الفطنة إلى إمكانات الخطاب الشعري اللغوية. ومن هنا فإنّ التقديم والتأخير هما لغاية جمالية اقتضاها ترتيب الكلمات لا لشيء آخر يرتبط فيه بالغايات والنيات، بل إنّهُ يكشف عن مقصدية الدلالة وجلب انتباه المتلقي. وللذوق دور كبير في هذه المسألة. فقد شدّ الذوق إليه البلاغيين والنقاد واللغويين، إن يصدر عن قوة الإحساس وتوقّد الذهن. إنّ معناه وضع الشيء في موضعه الذي يليق به، وإلا تحوّل النص إلى ما يشبه التكلف. وقد تعرّض عبد القاهر إلى ذوق المتلقي ومعرفته، فجعلهما شرطاً، بل قيداً للتمييز بين تأدية وأخرى، وكشف مظاهر الحسن في النص (الارتياح والإعجاب والانتباه). أما من عدم الذوق والمعرفة ونظر إلى الشعر في ضوء صحته وإعرابه فلا وزن لرأيه وأحكامه⁽⁶⁰⁾. إنّ الذوق الذي صفقته خبرات القراءة والمتابعة والنظر يفصح عن الانتقال العمودي من البداوة إلى الحضارة. وهو الذي ظهر حوله الخلاف واشتدّ عسيره، انطلاقاً من الفهم المحدد لقول الشعر من أنه منتوج النفس في نقائها وسداجتها. فكان ذلك دفعاً إلى ربط الشعر بالبداهة. فالذوق ملكة تتضج وتتسع كلّما تضاعفت خبرة المتلقي. وقد يتعدى الفردي إلى الجماعي في كليته. فيكون التوحد في الحكم على النصوص، كما لاحظ ذلك ابن طباطبا العلوي وهو يستحضر أذواق العرب: «واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرّت به تجاربها»⁽⁶⁹⁾. ولا بدّ في هذا الذوق الجماعي من الميل الفطري إلى قراءة الشعر وحفظه وتداوله.

إنّ كفاءة النص الشعري مقرونة كذلك بطبيعة الذوق. يتجلى ذلك في قضية التعقيد، فإنّه عند عبد القاهر أنواع، ويراه نتاج الصياغة الفاسدة في توظيف الألفاظ والقارئ الخبير يلاحظه دون عناء: «وأما التعقيد فإنّما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتّب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتّى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير الطريق»⁽⁶²⁾ مع أن الذوق في ذاته، يغني القارئ عن اعتماد الشرح أو التعليل. وفي الآن ذاته يحكم على التعقيد بعدم مطابقة اللغة للمقام فيتراجع الوعي بالصلات الفاعلة في النص واستقصاء الأبعاد التي يعقدها مع القارئ،

والتي لا تكفي أيضاً بمعهود الكلام ومكروره. ومن هنا تتأتى أهمية الصورة الشعرية. فهي في نقد عبد القاهر ليست مستقلة عن التركيب النحوي، الذي إذا حصل بطريقة إبداعية فإنه يزيح السر عن النص. والصورة لا تتميز خارج قوانينه، لأن جودتها في أسلوب إنشائها. ولكن التركيب قد لا يحقق لهذا النص غايته (اللغة الثانية) التي بها يكون الشعر ذاتياً ومخصوصاً. أي أن الشعر يهدف إلى اللغة ذاتها. مع الإقرار بعدم التخلص من القواعد النحوية التي تنحسر إذا ما هيمن العدول المرتبط بالاعتدال على استغلال طاقات اللغة (نحو تحاشي اختلال التراكيب) ما يجعل القارئ. يدرك الفرق الكيفي بين نظم وآخر، لإبراز المزية والجمال، ولأسيما في كفاءات توظيف الاستعارة واتصافها بالطرافة والغرابة مقارنةً بالتشبيه. وقد ركز عبد القاهر على الاستعارة كطريقة لإثبات المعنى وتأكيده: « واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسناً، حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد أُلّف تأليفاً، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع»⁽⁶³⁾. إن الاستعارة صورة جمالية للوعي والإرادة والمخالفة والمعرفة، وليست إيقاعاً صوتياً أو معجمياً. وهي معتقد البلاغيين والنقاد التراثيين من محاسن الكلام ولها وظيفة تأثيرية في المتلقي. وإن كانت عندهم مجازاً لغوياً فإنها في رؤية عبد القاهر تتراوح بين كونها مجازاً لغوياً أو مجازاً عقلياً. لكنها حصيلة التركيب النحوي المخصوص. فهي غير مستقلة ولا تعامل مجردة عن الجملة التي تصاغ فيها، وتبين عن المؤهلات التي تتاح لها. وهي ناجمة في الأساس عن طبيعة انتمائها للمحور الاستبدالي (الترتيب الداخلي لوحداث المعجم). وإن كان النص أكبر من الجملة الشعرية ويكشف أكثر عن إيحائية الاستعارة. ومن ثم كان ارتباطها الوثيق بشعرية النصوص. أما الكناية التي تعني عدم التصريح، فإن مرجعها عند عبد القاهر أيضاً إلى معاني النحو وحال تركيبها، فيكنى فيها بالمعنى عن المعنى، لا باللفظ عن اللفظ (تعرف من معنى اللفظ) مثلها مثل التشبيه فإذا كان النظم متقناً تحققت بلاغة الخطاب. بل إن عبد القاهر جرد الوزن والقافية من هذه البلاغة، لأن الشأن في طرائق البناء،

التي لا يضطرب بها المعنى ولا يلتبس على المتلقي، بحيث لا يتم النظر إلى الصورة الشعرية على أنها تنميق لفظي. ولكي ينقذ عبد القاهر نهجه من كل جزئية قاصرة أو حكم مجاني ومعمم - وإن احتكم كغيره على البيت الواحد في الغالب - أوضح للقارئ أن الغاية واحدة لا تتغير، وهي أن الصورة يشكلها التركيب. وهي جزء منه ومرتبطة به ارتباطاً لا ينفصم. لكنه أحياناً يستند إلى عدد من الأبيات (70 71 من دلائله) ليبين كيف يكون المنشئ فحلاً (متفوق) بصياغته. لكنه يحمل القارئ مسؤولية كبيرة، يلخصها في عوامل الذوق والفهم والإدراك، وبالتالي فلا صورة جمالية خارج سياق الشعر. إن بلاغة الصورة في طريقة التشكيل، لأنها ليست أسلوباً جمالياً فحسب، إنما هي أيضاً أداة لولوج خفايا المشاعر. وكيف لا، وهي تتميز بالتكثيف والتنويع.

إن هذه الخاصية تتيح للقارئ أن يسهم في إجلاء الفعل الإبداعي بين المستوى البليغ المقدر للصورة والمستوى النمطي. فالتركيب يصبح أدواته في الوصف، شرط المعرفة بأصول علم النحو لتكون المكاشفة متخصصة. وهكذا فإنّ النظم هو خلق علائق بين الألفاظ حسب بنائها النحوي، أي وفق ترتيب الجملة الشعرية. والنحو في هذا الأفق القراءاتي ذو وظيفة معنوية بنائية، وليس مجرد وظيفة تهتم بحركة الكلمة وبنائها. وهذه العلاقة هي التي تحدد هذه الوظيفة البنائية/المعنوية التي تؤلف مجموع دلالات اللفظ والمعنى، وتتخطى الدلالة الأولى المركزية للفظ (المعنى الحرفي). والقيمة الجمالية في التعبير الأدبي (في نظرية النظم) قائمة على النسق الذي يربط بين أجزاء الجملة الشعرية (ولاسيما في إبداع التقديم والتأخير). ولذلك يمكن النظر إلى علم النحو على أنه أسلوب من أساليب التعبير، بوساطته تهيمن الوظيفة الجمالية، لتكون الصورة جزءاً من الكل التأليفي ولكنه جزء فاعل، لأنه قائم على التوسع المجازي. إن النظم يجسّد وعي التعامل مع طاقات اللغة بتوظيف الألفاظ توظيفاً مغايراً لطبيعتها المعجمية وتكون الصورة حينئذ طريقة في التأليف لا محتوى أو خطاباً نثرياً (فعل لغوي). ولهذه العلل يؤكد جان كوهن أن: «الصور البلاغية ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها تكوّن جوهر الفن الشعري نفسه...»⁽⁶⁴⁾. إن الصورة عنده خرق لقانون اللغة (انزياح لغوي) الذي يحقق للشعر

شعريته. يقول: «يمكن أن نميّز صنفين من الصور البلاغية ندعوها مع فونتاني صور إبداع وصور استعمال. ولفهم هذه المقابلة نفسها يجب أن نميّز في الصور بين الشكل والمادة، فالشكل هو العلاقة التي تجمع الكلمات، والمادة هي الكلمات نفسها»⁽⁶⁵⁾. إنّ البلاغة في جوهرها تدرس البنية النصية للخطاب الشعري، وليست عملية تدبيج. بل إنّ رولان بارت يذهب إلى أن موضوع البلاغة الأساس هو جودة الكتابة⁽⁶⁶⁾. وإنّ انتصارها يكمن في تخطيها للتعليم والتأثير الآني، ما يدفع إلى القول إنّ الخطاب الشعري تحكمه قوانينه الخاصّة المميزة وليس مجرد التركيز على الإعراب واللفظ الغريب والمعنى المستعصي مع الإقرار بأن مخالفة القياس النحوي لا تخلو من تكلف قد يفسد المعنى ويبطله. إنّهُ لا يمكن الاستغناء عن التشكيل الصوتي في الدرس النحوي، مثلما هي كذلك صلة النحو بالمستوى الصوتي والعنصر الصرفي، وما يدخل ضمن اختصاص المستوى التركيبي كالخطأ الإعرابي والصرفي والضرورات وفساد اللسان. وقد أسهب الزمخشري (المفصل في علوم العربية، ص 4) في ذكر محاسن الإعراب ومزاياه وآثاره الحسنة (على خلاف تفكير عبد القاهر)، ولاسيّما في كشف جماليات القرآن الكريم وبيان نفاسة معدنه. وقد أكّد ابن رشيق (ج 1، ص 196 - 198) أن معرفة النحو عنصر من عناصر ثقافة الشاعر. كما يذكر الأصمعي (استنّاداً إلى ابن رشيق) أن من شروط الفحولة الثقافة كمعرفة النحو لإصلاح اللسان وإقامة الإعراب. إلا أن هذا الضرب من الفهم لا يصمد مع ما وصل إليه ذوق عبد القاهر ومعرفته بما ينفرد به الشعر ليكسب شعريته. وهو ما تخصص فيه حازم القرطاجني الذي ربط بين الشعر والتخييل، ومال أكثر إلى التخصيص بقصر الشعر على ما يرجع إلى القول نفسه وعلى ما يرجع إلى المقول فيه. أما القائل والمقول له فإنّهما أعوان هذا الإبداع: «والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه. أو بما هو مثال لما يرجع إليه، هما عمودا هذه الصناعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها»⁽⁶⁷⁾. وبهذا فإنّ اللغة لا تستغني في شعرية النص

عن إمكانات التركيب على الثراء والتنوع (التفوق). إنّ الوسائل المعرفية قد خضعت في البحث الأدبي إلى تطور وارتقاء.

إنّ مفهوم (الشعرية) مصطلحاً نقدياً عند القرطاجني يتصل عضوياً بفهمه للصياغة ومعرفته بها على أنها اختيار وتأليف. فإنّ كل خطاب نقدي يتوجّب فيه معالجة عالم الشعر بفهم طبيعته ومعرفة علائقه والاستطاعة على تحليله ووصفه. والشعرية التي أساسها التخيل هي لدى القرطاجني أيضاً غير مشروطة بوحدة البيت الشعري وزناً وقافيةً. وإنّما هي محاكاة وتخيل. فقد تكون الأقاويل الخطابية شعراً. ولهذا بادر إلى الفرق بين الإغراب والغموض، إذ استحسّن الأول وربطه بالشعرية، بينما عاب الثاني وهجّته لأنّ مصدره غرابية اللفظ ووحشيته (قد يكون فهمه للغموض ناشئاً عن السائد والسابق من الأحكام النقدية التي تفضل الوضوح والإفصاح في اللغة عن الغموض لتعلقه بالثقافة أكثر من فطرة الاستقبال). مع أن الغموض قد يتحول إلى وضوح بوساطة التلقي الجيد كممارسة (التحول من العادة إلى خرق العادة). وإن كان القرطاجني قد أبان عن سلبية الغموض قياساً إلى الإغراب (شرط من شروط الشعرية لديه). فمن علله قلب الكلام، كما في مسائل التقديم والتأخير أو في طول العبارة اتصالاً وانفصالاً أو في الإلغاز والكناية. ويختم اعتراضه على الغموض بالقول: «إنّ اشتكال المعاني وغموضها من جهة ما يرجع إليها أو إلى عباراتها بكون الأمور راجعة إلى مواد المعنى أو مواد العبارة أو إلى أشياء مضمّنة فيها أو أشياء خارجة عنها»⁽⁶⁸⁾. إنّ الإغراب مردّه في الأساس إلى انحراف في مألوف اللغة التي هي مستويات. وبالتالي فإنّه يكشف عن جودة (شعرية) في حين أن الغموض حسب فهم القرطاجني مدعاة إلى التكلف وفساد الذوق. وهنا يظهر فرق المفاهيم الغربية للغموض في علاقته بمصطلح الشعرية. يقول ياكبسون: «إنّ الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كلّ رسالة تركّز على ذاتها... إنّهُ ملمح لازم للشعر... وليست الرسالة نفسها هي التي تصبح وحدها غامضة، وإنّما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضاً»⁽⁶⁹⁾. إنّ الاختلاف بين القرطاجني وياكبسون - وبمراعاة الفارق الزمني - يمكن إرجاعه إلى تأثر حازم

بالحركة النقدية الشفاهية التي تميل إلى اللغة المستهلكة (تفهمها وتعرفها ولا تتعب في كشفها) بديلاً عن اللغة المنتجة. أما عبد القاهر فأثنى على الغموض وعدّه عنصرًا مكوّنًا للشعرية.

إنّ غياب الرؤية المنهجية، كطريقة في ولوج عالم الحقيقة الأدبية في ثقافة الناقد التراثي - يجمع بين المعرفة النقدية واللغوية والبلاغية - له أثر سلبي في عموم مقاربتة للخطاب الشعري. لقد كان مشغولاً بالتأصيل (وضع القواعد) لجزئيات من التركيب الكلية (الخطأ والصواب) لبيئات الشعر، فعني بفصاحة المفرد أكثر من دراسته لبلاغة المركب - أنموذج ابن سنان الخفاجي في سرّ الفصاحة - وشغل بتعريف الوزن والقافية، استناداً إلى الشواهد المنتقاة (الحسن والمعيب) على حساب جنس الإيقاع، والعناية بمصادر الكتابة الإبداعية (مسلمات الطبع والبداهة والارتجال) في مقابل مصطلح الصنعة حضوراً واختياراً وكفاءةً، وإيثار الكشف عن مساوئ الشعراء كأخطاء اللفظ والمعنى والسرقات الشعرية (أنموذج الآمدي في موازنته) من حيث السبق والإضافة والتركيز على المقياس الأخلاقي (أفضلية الأعراف الاجتماعي على الشعري). فنأى كثيراً عن بلاغة الخطاب من أجل إيصال المعنى، واستهواه تصنيف الشعراء في طبقات والأشعار في مختارات. ما رسّخ تبعية النقد (وهو بحث ونقاش) لمعايير المفاضلة والانتقائية والإجابات الجاهزة، وبفهم بسيط ومعهود خارج الوعي بطبيعة الخطاب الشعري وأشكال مفارقتة للخطابات الأخرى. لقد وقع هذا النقد ضحية لوهم المرجع كالسبق الزمني والكم من الأبيات والأغراض الأكثر دوراً وانتشاراً التي عدّت فيصلاً بين الفحولة (التفوق) وعدم الفحولة، لعدم الانسجام مع انشغالات المجتمع وتوجهاته العامة ولاسيماً في شكلين رئيسيين من أشكال الشعر سادا بامتياز هما المديح والهجاء. لكن هذا النقد مارس أيضاً وبشكل أكثر انفتاحاً القراءة الفاحصة على النص خارج ثقل البداوة. مع الإقرار بامتصاص الحضارة لبعض قيم الصحراء لغةً ومضامين. وهذا جعل الشعرية قائمة على جزئية الفهم والمعالجة (الشمولية في المقاربة تتجسد في النص والخطاب لا في الجملة)، إذ لا يفاجأ القارئ بإجابات كافية

وذاث نسق فكري ونقدي في قراءة النصوص الشعرية مجردة. وينفرد عبد القاهر الجرجاني - وبعده حازم القرطاجني وبشكل أقل وعياً وإدراكاً لشعرية النصوص - برؤية مفارقة مجردة أملت عليه إبعاد المستويات الصوتية والمعجمية والإيقاعية (موسيقى الوزن والقافية) عن حقل الشعرية، لأنها لا تحقق بلاغة الخطاب، وبالتركيز على بلاغة النظم (التركيب). فلم يعد علم النحو مجرد قواعد وأبنية وعوامل. ولم تعد البلاغة تشبيهات وكنائيات واستعارات مستقلة. فكان أن احتل التقديم والتأخير والفصل والوصل مساحة السيادة والحضور في كتاب (دلائل الإعجاز) الذي تعانق فيه الذوق مع المعرفة تأصيلاً وإجراءات. إنَّ إلزامية تصويب الفهم المخطئ للنقد ضرورة إبداعية. فليس أحكاماً مجانية وأهواء أو ضرباً من المحاباة أو الإقصاء. إنَّه بحث رؤيوي وشمولي لطبيعة اللغة حين تتخطى العادي والمتداول، وتبين عن عالمها الخاص.

- 1 - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنّوز، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1988، ص 19.
- 2 - تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1987، ص 22.
- 3 - هنري ميشونيك، راهن الشعرية، ترجمة عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر 2003، ص 22.
- 4 - المرجع نفسه، ص 24.
- 5 - تودوروف، ص 24.
- 6 - المرجع نفسه، ص 35.
- 7 - أبو محمد القاسم الأنصاري السلجماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، ط 1، الرباط 1980، ص 429.
- 8 - المرجع نفسه، ص 429.
- 9 - مجموعة من المؤلفين، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد 1987، ص 13.
- 10 - المرجع نفسه، ص 51، 52.
- 11 - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت 1987، ص 144. إنّ الشعرية مفهوم متغير عبر التاريخ.
- 12 - المرجع نفسه، ص 91.
- 13 - المرجع نفسه، ص 90.
- 14 - رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر، ط 1، القاهرة 1991، ص 27، 28.
- 15 - ينظر: ياكبسون، ص 19.
- 16 - رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدّين، ط 1، الدار البيضاء 1995، ص 55.
- 17 - المرجع نفسه، ص 69.
- 18 - المرجع نفسه، ص 83.

- 19 - المرجع نفسه، ص 87.
- 20 - فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، اللاذقية (سوريا) 2004، ص 53.
- 21 - المرجع نفسه، ص 77.
- 22 - المرجع نفسه، ص 129.
- 23 - المرجع نفسه، ص 129.
- 24 - المرجع نفسه، ص 129، 130.
- 25 - المرجع نفسه، ص 134، 135. يرى المؤلف أن ما قاله سبق لبارت أن سجله في كتابه (أساطير).
- 26 - المرجع نفسه، ص 135.
- 27 - المرجع نفسه، ص 136.
- 28 - يوسف حامد جابر، النص الأدبي في اللسانيات البنوية، مقالة في مجلة علامات، ج 29، م 8، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت 1998، ص 222.
- 29 - المرجع نفسه، ص 223.
- 30 - المرجع نفسه، ص 229.
- 31 - علي أحمد سعيد أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، ط 2، بيروت 1996، ص 13.
- 32 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت)، ص 64.
- 33 - المرجع نفسه، ص 61، 62.
- 34 - قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق عبد الحميد العبادي، المكتبة العلمية، بيروت (د.ت)، ص 60.
- 35 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1992، ص 134.
- 36 - المرجع نفسه، ص 134.
- 37 - حمادي صمود، الشعر وصيغة الشعر في التراث، مقالة في مجلة فصول، ع 1، م 6، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985، ص 81.
- 38 - قدامة، نقد الشعر، الصفحة نفسها.
- 39 - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس 1985، ص 25.
- 40 - المرجع نفسه، ص 26.

- 41 - أدونيس، ص. 50.
- 42 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج 1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط 3، بيروت 1969، ص. 75.
- 43 - جوف، ص. 41.
- 44 - الجاحظ، ج 3، ص 131، 132. وهنا يتفق مع قدامة بأن الشعر صنعة.
- 45 - علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط 2، بيروت 1989، ص. 34.
- 46 - جوف، ص. 42.
- 47 - فضل، ص. 59.
- 48 - ينظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي، ط 2، القاهرة 1994، ص. 60.
- 49 - الخفاجي، ص. 209.
- 50 - ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة 1992، ص. 336.
- 51 - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ط 6، القاهرة 1960، ص 71، 72.
- 52 - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت 1991، ص 121 - 129.
- 53 - المرجع نفسه، ص. 237.
- 54 - عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 36. وفي ص 51، يرى أن العلامة الإعرابية هي التي تفسر الإسناد.
- 55 - المرجع نفسه، ص. 51.
- 56 - المرجع نفسه، ص. 54.
- 57 - المرجع نفسه، ص 66، 67.
- 58 - المرجع نفسه، ص. 170.
- 59 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1986، ص. 48.
- 60 - ينظر: عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص. 192.

- 61 - محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط 3، الإسكندرية 1984، ص 48.
- 62 - عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 120.
- 63 - عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 284، 285.
- 64 - كوهن، ص 46.
- 65 - المرجع نفسه، ص 43.
- 66 - ينظر: رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، بيروت 1994، ص 38.
- 67 - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 2، بيروت 1981، ص 346.
- 68 - المرجع نفسه، ص 175.
- 69 - ياكبسون، ص 51.