

# الخطاب الشعري العربي ونسق التوازي

فاضل ثامر - العراق

محاورة، حديث مسهب عن موضوع، موعظة، بحث، رسالة، موعظة أخلاقية مملّة<sup>(١)</sup>.

كما يقدم قاموس (المورد) المقابلات المعجمية التالية للمصطلح: (حديث، محادثة، مقالة، خطبة، محاضرة)<sup>(٢)</sup>. ألا أننا لاحظنا أن المصطلح النقدي قد اقتصر على التقاط جزء من هذه المقابلات فقط وشحنها بدلالة إصطلاحية جديدة تماماً، هي الأخرى بحاجة إلى تحديد، وكما أشرنا فإن استخدام مصطلح «الخطاب» كمقابل لمصطلح Discourse لم يستقر إلا حديثاً، بعد أن ظل المترجمون والباحثون يستخدمون المقابلات المعجمية الأخرى التي أتينا على ذكرها آنفاً.

ففي «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» يلجأ المترجمان إلى تقديم مقابل غير دقيق هو «الأطروحة»<sup>(٣)</sup> وهو يتداخل مع مصطلح فلسفي آخر يرتبط بثلاثية هيغل الفلسفية المعروفة. أما «معجم مصطلحات علم اللغة الحديث»<sup>(٤)</sup> فقد أورد مصطلح «تحليل النص» كمقابل لمصطلح Discourse Analysis وهي ترجمة غير دقيقة إذ كان من الأفضل استخدام مصطلح «تحليل الخطاب» لأن مصطلح «النص» له مقابل آخر معروف تماماً هو Text وكان فرديناند دوسوسور في كتابه الخطير «محاضرات في علم اللغة العام» الصادر عام ١٩١٦ قد استخدم هذا المصطلح، وقد أثر المترجم العراقي الدكتور يوثيل عزيز أن يترجم هذا المصطلح عند ترجمته لهذا الكتاب حديثاً «بمصطلح حديث»<sup>(٥)</sup> بينما استخدم الدكتور كمال أبو ديب في دراسة حديثة له مصطلح «الانشاء» وهو مصطلح يختلط مع مصطلحات نقدية أخرى منها poetics و poétique و composition أما د. جوزيف ميشال شريم فيقدم لنا في كتابه «دليل الدراسات الأسلوبية» أكثر من مقابل فتارة يورد مصطلح «لغة الكلام» كما يورد مصطلحات أخرى منها «خطاب، لغة المخاطبة، سرد»<sup>(٦)</sup> أما ريمون طحان<sup>(٧)</sup> فيقدم تحليلاً للكلام، لكنه، كما يتضح من السياق، إنما يتحدث عن «الخطاب» ويلجأ الدكتور نايف حرما في كتابه «أصواء على الدراسات اللغوية المعاصرة» إلى استخدام مصطلح «الكلام المتصل» وينتهي نصر أبو زيد في دراسة حديثة نشرت في مجلة «فصول» إلى استخدام مصطلح غريب هو «أسلوب التناول»<sup>(٨)</sup>.

يخيل لي أن عالم القصيدة سيظل كالبحر تماماً، فهو يمتلئ بالأسرار والمفاجآت والمجهول. وهو ينتظر دائماً ذلك المغامر القادر على اكتشاف أسرار المجهول. إذ يجعل هذا العالم بمواطن جمالية وتعبيرية ودلالية تستعصي على الانتهاك والكشف. لذا يظل هاجس النقد الأدبي أن يفتض بكاره هذه الأسرار، ويميط اللثام عن شبكة الألغاز المحيرة هذه. ولكن ما إن يوفق النقد الأدبي في اكتشاف بعض الأصقاع المجهولة في هذا العالم المتشابك، حتى تنتصب أمامه فجأة مواطن جديدة مستغلقة وعصية على الملامسة. وتستمر لعبة المطاردة هذه بين القصيدة والنقد، بحيث بات من الطبيعي أن يقدم النقد الأدبي، بين أوتة وأخرى، تصوراً جديداً لعالم القصيدة: بناها المدهشة، لغتها، رموزها، مستوياتها المرئية واللامرئية، وأن يطرح نتيجة لذلك زاوية جديدة للنظر والتمعن والفحص، بل ويخلق لنفسه لغة نقدية متجددة ومتسعة.

وأود أن أتوقف في هذه «الورقة» أمام بعض هذه الأسرار التي حاول النقد الأدبي أن يكشف النقاب عن بعض خفاياها، ومنها مسألة «الخطاب الشعري» بشكل عام، وعلاقة نسق «التوازي» به بشكل أخص.

مصطلح «الخطاب» ودلالته:

مصطلح الخطاب هو مصطلح نقدي جديد نسبياً، وهو يقابل مصطلحي Discours و Discourse في اللغتين الانكليزية والفرنسية. والمصطلح، في الجوهر، ليس جديداً تماماً، بل أن ترجمته العربية الحديثة بـ «الخطاب» هي الجديدة. إذ كان يلجأ بعض الباحثين والمترجمين العرب لاستخدام مقابلات مغايرة مثل الكلام والحديث والسرد والنص والأطروحة وما شابه. وهذه قضية خطيرة تضعنا وجهاً لوجه أمام التباسات مضللة ناجمة عن اضطراب حدود المصطلح النقدي وعدم التوصل إلى اتفاق على توحيد ترجمة ووضع المصطلحات النقدية واللغوية الحديثة.

ولوشنا الاحتكام إلى المعاجم اللغوية العربية، لوجدناها تُجمع على بعض الدلالات المقاربة، وربما يهمننا منها اعتبار الخطاب «كلاماً» أو «رسالة»<sup>(٩)</sup> أما المعاجم الأجنبية فتقدم مجموعة من المقابلات والتحديدات المتنوعة، منها (كلام أو محاضرة تلقى على مستمعين،

فهو الشكل الأجوف الكبير الذي يحتمل نصوص الأدب كلها واقماً  
مثلاً أو إمكاناً محضاً والنظام العام الذي يتحكم في تراكيبها الداخلية،  
وبه تنتصب نصوصاً أدبية أو هو بالعبارة الاصطلاحية «الأدبية» وما  
يشق منها على سبيل التفریح: «الشعرية» و«القصصية» وهي به ما  
يكون الأدب أدباً والشعر شعراً والقصة قصة فالعلاقة بين الأدب  
كمنتوج آخر الأمر هي في متصور رواد هذه النظرية على غرار تلك التي  
جعلها دي سوسور في النسبة بين اللغة Langue والقول - الكلام Parole  
بل ان الكلام الأدبي أي الخطاب الأدبي لا يبعد عندهم أن  
يكون لغة توازي الحقيقة ولا تشبهها وان اتخذتها وسيلة في أداء الوظيفة  
الرمزية الموكلة إليها وعلى هذا القياس تكون النصوص من هذه اللغة  
الثانية بمرتبة الأقوال من اللغة الأولى: إنجازات جريئة تختلف أوضاعها  
وصورها باختلاف العصور والبيئات من أدب إلى آخر»<sup>(١٨)</sup> ويستعرض  
الدكتور نايف خرما الاتجاهات اللغوية المختلفة وطريقة تناولها للكلام  
فيشير إلى أن بعضها يميل إلى دراسة بعض أجزاء الكلام كالغونيم  
والمورفيم والمفردة والعبارة clause والجملة sentence، إلا أنه يرى أن  
إتجاهات أخرى تدرس ما يسجله بالكلام المتصل discourse - ويقصد  
به الخطاب - وهو يشمل كما يرى «أجزاء من جمل أو عدة جمل معاً»<sup>(١٩)</sup>  
ويقدم لنا الدكتور جابر عصفور تعريفاً شاملاً لهذا المصطلح فيبين أنه  
«يشير إلى الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاماً متتابعاً تسهم به في نسق  
كلي متغايير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في  
خطاب بعينه لتشكل نصاً مفرداً، أو تتألف النصوص نفسها في نظام  
متتابع لتشكل خطاباً أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد، وقد  
يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها  
مجموعة من العلامات، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التي  
تستخدم لتحقيق أغراض معينة»<sup>(٢٠)</sup>.

ويدعوننا الدكتور مالك المطليبي للتمييز بين أربعة مصطلحات  
أساسية وصولاً لتحديد دلالة مصطلح الخطاب وهذه المصطلحات  
هي: (اللغة والكلام والخطاب والنص) ويرى أن «اللغة هي  
الامكانيات التعبيرية الكلية التي لا دلالة لها، إلا في تموضعها في  
الكلام، أو هي تجريد شامل للظاهرة» وواضح أن الباحث إنما يستعير  
هنا تعريف دوسوسور للغة Langue أما الكلام فهو «متحققها الفردي  
وهو، أعنى الكلام، ملابس لأحوال النفس ومشتبك مع أحوال الآخر،  
فله أذن ملحظ لغوي وآخر نفسي وثالث اجتماعي ورابع فيزيائي  
(صوتي)» وهذا التحديد يتفق أيضاً مع تعريف دوسوسور للكلام أما  
الخطاب - والقول للمطليبي - «فهو الكلام في حالة تحوله من حمل الفكرة  
إلى تخللها، من التوسط إلى التلبس، والخطاب، فيما الخط هو  
المجموع، والنص واحد، النص مسمى والخطاب اسم. ويخلص  
الباحث إلى القول فإن «الخطاب ظاهرة النص» كما أن اللغة ظاهرة  
الكلام»<sup>(٢١)</sup> وهو تحليل قريب من تحديد تورودوف لطبيعة «الخطاب  
الأدبي» بشكل خاص ولفهوم الأدبية والانشائية بشكل أخص.

وبعد أن يذهب الدكتور عبدالسلام المسدي إلى اعتبار الخطاب  
الأدبي «كياناً أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤها» يحاول أن  
يميز بين الخطاب الأدبي وخطاب الحياة اليومية فيستطرد قائلاً «بهذا  
الاعتبار عرف الأثر الأدبي بأنه صياغة مقصودة لذاتها، وصورة ذلك أن  
لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العادي بمعطى جوهرى فينبأ ينشأ

ومن الملاحظ أن الباحثين المغاربة الذين عمموا تداول مصطلح  
الخطاب كانوا قد قدموا لنا سابقاً مقابلات أخرى، فالأستاذ توفيق بكار  
استخدم في المقدمة التي كتبها لدراسة حسين الواد عن «البنية القصصية  
في رسالة الغفران»<sup>(١١)</sup> مصطلح «الكلام الأدبي» كمقابل لمصطلح  
الخطاب الأدبي Discours Littéraire كلما استخدم الناقد سعيد  
علوش<sup>(١٢)</sup> مصطلح «الحديث النقدي» وهو إنما يقصد مصطلح  
«الخطاب النقدي» كما هو واضح من السياق، ألا أن القسم الأعظم  
من المترجمين بدأ يميل لاستخدام مصطلح «الخطاب» كما يفعل  
اليوم معظم الباحثين والمترجمين المغاربة ونهم الدكتور عبدالسلام  
المسدي في «قاموس اللسانيات»<sup>(١٣)</sup> وفي أغلب ما كتب وكما يفعل  
د. محمد مفتاح ود. محمد براءة وأحمد المديني وغيرهم. كما نجد أن بقية  
النقاد والمترجمين العرب راحوا بدورهم يتبنون مصطلح الخطاب كما  
نجد ذلك في ترجمة الدكتور جابر عصفور لكتاب «عصر النبوية»<sup>(١٤)</sup>  
الصادر حديثاً، ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن بعض المعاجم النقدية  
العربية والأجنبية قد أغفلت إيراد مصطلح الخطاب أصلاً<sup>(١٥)</sup>.

وإذا ما حاولنا اجتياز العقبة الأولى الخاصة بترجمة المصطلح وتحديد  
معجمياً، فحري بنا أن نتوقف قليلاً أمام إشكالية المصطلح النقدية.

قدم د. مجدي وهبة وكامل المهندس تحديداً باهتاً وغير ذي دلالة  
لمصطلح الخطاب باعتباره «معالجة تفصيلية علمية لموضوع خاص»<sup>(١٦)</sup>  
وواضح أننا هنا أمام تحديد معجمي وليس أمام تحدٍ نقدي  
إصطلاحى معاصر، كما يجمل المؤلفان القارئ إلى مصطلحين آخرين  
هما «الخطاب» والرسالة Letter ونجد مرة أخرى بعداً عن حدود  
المصطلح النقدية ويميز ريمون طحان بين المفردة والجملة والنص من  
جهة وبين مصطلح الخطاب من جهة ثانية الذي قدم له مقابلاً آخر هو  
الكلام الذي يختلط مع مصطلح parole الذي وضعه دوسوسور في  
مقابل مصطلح Langue (اللغة) يقول ريمون طحان وهو يحدد  
الخطاب:

«الكلام - أي الخطاب - هو ما تتركب من مجموعة متناسقة من  
المفردات لها معنى مفيد، والجملة هي الصورة اللفظية الصغرى أو  
الوحدة الكتابية الدنيا للقول أو للكلام الموضوع للفهم والافهام، وهي  
تبين أن صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهن المتكلم الذي  
سعى في نقلها، حسب قواعد معينة، وأساليب شائعة إلى ذهن  
السامع، ولا يكون الكلام تاماً والجملة مفيدة، إلا إذا روعيت فيها  
شروط خاصة، منها تعود إلى المنطق ومنها تعود إلى متطلبات اللغة  
وقيودها»<sup>(١٧)</sup>، ومن الواضح أن هذا التعريف مقيد، إلى درجة كبيرة  
بالفهم الموروث لمصطلح «الكلام» في النحو العربي أكثر من إيفائه  
بشروط الخطاب بالمعنى الاصطلاحى المعاصر.

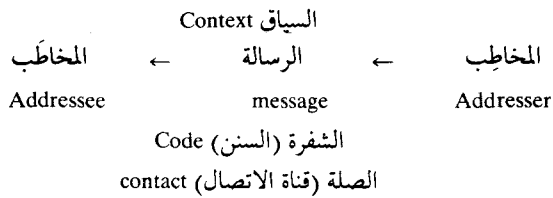
أما توفيق بكار فيشير وهو يتحدث عن الخطاب الأدبي - Discours Lit-  
téraire . (وترجمه بالكلام الأدبي) إلى أن فكرة الكلام الأدبي إنما  
هي جوهر ما يسميها بالإنشائية الهيكلية - (النبوية) التي تمثلها أفضل  
تمثيل كتابات تورودوف المتأثرة بكتابات الشكلانيين الروس. ويرى بكار  
أن الشكلانيين الروس ومن تلاهم كتورودوف قد ضبطوا هذه الانشائية  
فجعلوه «الكلام الأدبي» الذي يعني شيئاً غير الأدب في ماديته النصية،  
لأنه كائن عقلي من صنع التفكير العلمي، وليس معطى حسباً مهيباً.

تولد اللغة، واللغة تحيل على اللغة»<sup>(٢٧)</sup>، ويذهب رولان بارت إلى القول بأن الأدب «نظام من الرموز يكمن كيانه في النظام لا في الرسالة» وهو يرى ان الناقد «ليس مدعواً لإعادة ترتيب رسالة العمل الفني، بل لإعادة ترتيب نظامه فحسب»<sup>(٢٨)</sup>، كما يؤكد جاكسون (ياكسن) أن الخطاب الأدبي هو «خطاب تركب في ذاته ولذاته»<sup>(٢٩)</sup>.

ويؤكد الدكتور عبد السلام المسدي على كون هذا الاتجاه هو الاتجاه الغالب في الدراسات المعاصرة إذ يرى أن تحديد ماهية الأسلوب باعتماد جوهر الخطاب في ذاته، فلعله، الركن الضارب في مجمع الحداثة لما يتحذر فيه من ركائز للمنظور الألسني. وبعد أن يستعرض اتجاهين آخرين هما اتجاه «فرضيته المخاطب - بالكسر» الذي يرى في الخطاب صفيحة الانعكاس لأشعة الباث فكراً وشخصية واتجاه «فرضية المخاطب - بالفتح» الذي يرى في الخطاب رسالة مغلقة على نفسها لا تفصح جدارها إلا بدأ من أرسلت إليه يشير إلى أن الاتجاه السائد هو الذي ينظر إلى الخطاب باعتباره «موجوداً في ذاته»<sup>(٣٠)</sup> حيث النص الأدبي يفرز أنماطه وسننه العلامة والدلالة فيكون سياقه الداخلي هو المرجح لقيمه ودلالاته، حتى لكان النص هو معجم لذاته، وقد أفضى هذا التقدير أصولياً إلى فك روابط الانتساب بين النص وما سواه، وتكثيف علائق الانتشاء بين وجود النص وبنية الألسنية حتى غدا ذلك المعيار مسباراً لتمييز الخطاب الأدبي عن الوثيقة الأدبية»<sup>(٣١)</sup>.

أما الاتجاه الآخر فيركز على الطبيعة السوسولوجية للخطاب الأدبي وعلى أهمية عنصر الايصال والرسالة التي تكشف عنها هذا الخطاب، والواقع أن مفهوم الرسالة، وما يتعلق به من نتائج مسألة أساسية مرتبطة بطبيعة الخطاب بشكل عام ومنه الخطاب الأدبي والشعري.

وربما يمكن اعتبار جاكسن أفضل من طور هذا المفهوم ونقله من الميدان الفيزياوي التقليدي إلى ميدان الخطاب الأدبي، فالمفهوم الفيزياوي الآلي للإبلاغ والايصال والذي أفادت منه الدراسات القائمة حول الإعلام information يتحدد أساساً في وجود مرسل (بات) sender يبث transmit إشارة signal إلى مرسل إليه (متلق) receiver<sup>(٣٢)</sup>. هذا المفهوم الفيزياوي أفاد منه جاكسون لتحديد مخططة الشامل عن الايصال الذي يحققه الخطاب الأدبي. فهو يؤكد على أهمية الايصال Communication التي تتصل ضمناً بمفهوم الرسالة message ويرى أن كل رسالة لغوية، فنية كانت أم غيرها لا تفهم إلاخلال تحليل العناصر الستة التالية المكونة لجهاز التخاطب: <sup>(٣٣)</sup>



فكل كلام، حسب هذا التصور عبارة عن رسالة يبثها مخاطب (بالكسر) مرسل إلى مخاطب (بالفتح) - أو متلق بواسطة قناة اتصال معينة Contact التي قد تكون سمعية أو بصرية (كما هو الحال في الكتابة) وهذه الرسالة تخضع إلى شفرة Code مشتركة ومتفق عليها بين

الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة نرى الخطاب الأدبي صوغاً للغة عن وعي وإدراك إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور للدلالات، وإنما هي غاية تستوقفنا لذاتها. وبينما يكون الخطاب العادي شفافاً نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته، نجد الخطاب الأدبي على عكسه ثخناً غير شفاف يستوقفنا هو نفسه قبل أن يمكننا من اختراقه فالخطاب العادي منفذ بلوري لا يقوم حاجزاً أشعة البصر، بينما الخطاب الأدبي حاجزاً بلوري طلي صوراً ونقوشاً وألواناً تصد أشعة البصر عن اختراقه»<sup>(٣٤)</sup> وواضح هنا أن د. المسدي هنا إنما ينطلق من مفهوم توردون في التمييز بين الخطاب الأدبي والخطاب العادي»<sup>(٣٥)</sup>.

وإذا كانت أغلب الدراسات النقدية العربية تركز في تحليلها للخطاب الأدبي على العناصر «الإنشائية» أو «الأدبية» التي تجعل النص الأدبي أدباً، كما يفعل د. محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص»، فإن البعض الآخر يستخدم مصطلح الخطاب كمرادف آخر لمصطلح النص Text كما يفعل د. صدوق نور الدين في بحثه عن «إشكالية الخطاب الروائي العربي»<sup>(٣٥)</sup> فهو لا يتوقف أمام العناصر التركيبية للخطاب الروائي العربي على المستوى الوصفي التزامني مثلاً، بل يكتفي بتقديم عرض تاريخي زمني لتطور الرواية العربية ذاتها، ولذا فقد كان حري بالباحث أن يستخدم مصطلح النص بدل الخطاب.

ويبدو أن د. محمد بنيس في دراسته «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقارنة بنيوية تكوينية» قد أدرك مثل هذا المأزق لذا اضطر وهو يتناول مجموعة مختلفة من النصوص الشعرية خلال سياقها التاريخي إلى استخدام مصطلح آخر هو «المتن Corpus الذي يرى فيه مقابلاً لمجموعة كبيرة من النصوص التي لا تخص شاعراً واحداً وإنما تخص مجموعة كبيرة من الشعراء، ولذا فهو يلجأ إلى تسمية مجموع النصوص متناً ثم اعتمد مصطلح «المتن» كأساس للتحليل»<sup>(٣٦)</sup>، وبشكل عام يمكن أن نلاحظ أن أغلب الدراسات الخاصة بتحليل الخطاب الأدبي والشعري قد سارت باتجاهين متعاكسين: الاتجاه الأول يؤكد على العناصر «الأدبية» و«الشعرية» المتحققة فعلاً في هذا الخطاب، وهي تبعاً لذلك توغل في التحليل الأسلوبي والبنيوي للخطاب إلى مقوماته وأنساقه المختلفة، وهي غالباً ما تنطلق من نظرة تعتبر النص الأدبي نصاً مغلقاً، يستمد وجوده من عناصره اللغوية (الألسنية) فقط ويرتضي الانفتاح على ما هو خارج النص أو «الماحول».

أما الاتجاه الآخر فيركز على الجانب الأخر في الخطاب الأدبي، وهو كون الخطاب يمثل في الجوهر رسالة message هدفها تحقيق الإبلاغ والايصال communication والتأثير في الآخر المتلقي، وقلما نجد من يحاول ردم الفجوة بين هذين الاتجاهين المتداخلين، فالخطاب بالضرورة «رسالة» من نوع ما، وهو في الوقت ذاته شبكة سياقية معقدة تكشف عن «أدبية» النص المعين.

ويمكن أن نلاحظ أن القسم الأغلب من الاتجاهات النقدية البنيوية المعاصر تكاد أن تدور ضمن إطار الاتجاه الأول الذي ينظر إلى الخطاب الأدبي باعتباره نصاً مغلقاً وعلى حد تعبير رفاتير «أن النص الشعري لا يحيل على واقع خارج عنه يبث صدقه أو كذبه على ضوئه، وإنما له واقعه الداخلي، فصدقه مستمد من ذاته، وليس من خارجه، باللغة

طرفي الخطاب، أي من المرسل الذي يركب الرسالة encode والمتلقي الذي يفككها decode كما أن هذه الرسالة تخضع إلى سياق ترتبط به ويمكن من فهم مضمونها، ويرى جاكسون أن هذه الوظائف الست لها ما يقابلها من العناصر المؤلفة للخطاب الأدبي وهي (٣٤):

السياق Referential		
(الوظيفة المرجعية)		
المخاطب (بالكسر) ←	الرسالة ←	المخاطب (بالفتح)
(الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية) (الوظيفة الإنشائية) (الوظيفة الإبلاغية)		
Canative	Poetic	Emotive
الشفرة (الوظيفة المعجمية) metalingual		
الصلة (الوظيفة الانتباهية) Phatic		

وتنزع الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية إلى التعبير عن عواطف المخاطب (بالكسر) وأفكاره ورغبته في التأثير في المخاطب (بالفتح)، أما الوظيفة الإبلاغية أو الأفهامية فتسعى إلى إفهام المخاطب (بالفتح) مضمون الرسالة أو التأثير عليه وتمثل الوظيفة الإنشائية جوهر الرسالة التي يحملها الخطاب الأدبي، وهي الوظيفة التي تجعل الرسالة هدفاً في ذاتها، وتحيل الوظيفة المرجعية عناصر الرسالة إلى شخص أو شيء محدد وتضمن الوظيفة المعجمية وجود شفرة أو (سنن) مشتركة مفهومة بين طرفي الخطاب، أما الوظيفة الانتباهية فتضمن إبقاء الصلة قائمة بين طرفي الخطاب أثناء عملية التخاطب (٣٥).

ويرى جاكسون أن هذه الوظائف الست تمثل مختلف جوانب الرسالة وشكلها وبنائها وهي بدورها تخضع للوظيفة المحورية المهيمنة، ومهمة التحليل الألسني لنص الرسالة الألسنية البحث عن أصداء كل وظيفة محورية في ذلك الشكل برغم أن جاكسون يعير اهتماماً خاصاً لوظيفة الرسالة الإنشائية (الشعرية) في الخطاب الأدبي باعتبارها وظيفة محورية، إلا أنه يرى أنها ليست الوظيفة الوحيدة في النص الأدبي أو الشعري، وأكد أن دراسة هذه الوظيفة يجب أن لا تتجاهل بقية الوظائف (٣٦).

ورغم تحذيرات جاكسون المتكررة هذه إلا أن الكثير من الاتجاهات البنيوية انساق وراء التأكيد على الوظيفة الشعرية (الإنشائية) للخطاب الأدبي، وانغمست بالتالي في التحليل الداخلي للخطاب الأدبي باعتباره بنية ألسنية مغلقة، وأهملت أو كادت معظم الوظائف الأخرى ولذا فقد كان الدكتور عبد السلام المسدي على حق عندما قدم إستدراكاً مهماً وهو يختتم كتابه «الأسلوبية والأسلوب» أشار فيه إلى أن لا شرعية لأية نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أساساً لها وأكد أن «أوفق السبل إلى نظرية شمولية أن تنتبه إلى أن الظاهرة النقدية الأدبية تجسم تقاطع ثلاث ظواهر: حضور الإنسان - مؤلفاً كان أو مستهلكاً أو ناقداً، وحضور الكلام فحضور الفن» (٣٧)، كما كان الدكتور كمال أبو ديب مصيباً عندما بين أن الشعرية خصصية نصية لاميتافيزيقية، ولهذا فهي قابلة للإكتناء والتحليل المنقضي والوصف، ولهذا فهو يرى أن دراسة بنية النص الداخلية لا تنفي أهمية دراسة النص في علاقاته الخارجية، ولهذا فهو يتفق مع منهج لوسيان كولدمان الذي استطاع أن يدرس العلاقة المعقدة بين الأدب والمجتمع من خلال ما أسماه بـ «رؤيا العالم» (٣٨).

ويحاول محمد بنيس أن يعارض النظرة المتعلقة لبعض الاتجاهات البنيوية في فهم النص بطرح سوسولوجي مغاير، فهو يرفض الوقوف عند الاتجاهات التي تمحور عملها النقدي حول البحث عن القوانين والأنساق الداخلية للعمل وتعامل النص تعامل ذري مغلق على نفسه، وهو يذهب مع الرأي القائل بعجز هذا النظر عن إدراك المحرك الأول للنص وعدم القدرة على الوصول إلى النواة، أو الدلالة المركزية للنص، أي الكشف عن الرؤية، وهو يتهم الطوائف الشكلانية والبنيوية بأنها تحول النقد الموضوعي إلى مجرد تحليل وصفي وضعي، ذي آفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللغوية.

وتأسيساً على ذلك يدعو هذا الباحث إلى ضرورة تجاوز النزعة الذرية في تحليل النص الأدبي، ما دام هذا النص في جوهر وجوده مشروطاً بظروف خارجة عن إرادة المبدع، ومنبثقاً عن وضعية إجتماعية خاصة، واستناداً إلى كولدمان يؤكد الباحث على أهمية الأساس الثقافي والسوسولوجي الخارجي للنص الأدبي ويكشف عن العلاقة القائمة بين الفكر والواقع ويشد عدم استقلال الفكر وبالتالي النص الأدبي عن سيرورة المجتمع، مما يبطل، تبعاً لذلك، والأدعاءات القائلة - والقول لمحمد بنيس - بأن الفكر منفصل عن الممارسة الفعلية الملموسة للفكر داخل المجتمع، كما يؤكد تأثير هذا الفكر بدوره في الواقع الاجتماعي، ويفسر الربط الجدلي بين البنيتين السفلية والفوقية للواقع الإنساني (٣٩).

ولعل ميخائيل باختين هو من النقاد القلائل الذين حاولوا أن يحافظوا على التوازن القائم بين عناصر الخطاب الأدبي الشعرية والايصالية، عبر تطويره لمفهومه الخاص عن القيمة الحوارية Dialogue للخطاب والتركيز على حضور طرفي الخطاب (المخاطب بالكسر) (والمخاطب بالفتح) خلال سيرورة الخطاب الأدبي، ويشير باختين في دراسة مهمة له تحت عنوان «الخطاب الشعري والخطاب الروائي» إلى أن الخطاب - حسب الفكر التقليدي لا يعرف سوى نفسه (سياقه) وسوى موضوعه وتعبيره المباشر ولغته الواحدة والوحيدة. ويلاحظ أنه بالنسبة لذلك الفكر (التقليدي) - فإن كل خطاب آخر موضوع خارج سياقه الخاص، ما هو إلا كلام محايد لا يرجع إلى أحد فهو مجرد إمكان بالقوة (٤٠). وبعد أن يرفض باختين هذه النظرة يعلن أن كل خطاب ملموس (ملفوظ) يكشف دائماً موضوع توجهه، وكأنما قد تم من قبل تخصيصه ومناهضته وتقويمه، ويؤكد أن ملفوظاً حياً ينبثق بدلالة في لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية محددين لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لذن الوعي الاجتماعي والايديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ ومن الاسهام بحوية في الحوار الاجتماعي ويخلص باختين إلى القول بأن الخطاب يولد داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية، ويتكون داخل فعل حوارى متبادل مع كلمة الآخر بداخل الموضوع فالخطاب يفهم موضوعه بفضل الحوار (٤١).

ويكشف باختين عن الطبيعة السوسولوجية للخطاب الأدبي ويميز بين خصوصية الخطابين الروائي والشعري. فهو يرى أن التأثير الروائي لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات ولا يحطم المنظورات والعوالم الصغيرة الاجتماعية - الايديولوجية التي تكشف عن نفسها فيها وراء هذا التعدد الصوتي: إنه يدخلها إلى عمله مستخدماً

خطابات مأهولة مسبقاً بنوايا الآخرين الاجتماعية ويرغمها على خدمة نوايا الجديدة.

ويرى باختين أن التفرد الخاص للجنس الروائي يتطلب أسلوبية ملائمة لا يمكن أن تكون إلا أسلوبية سوسولوجية، فالحوار الداخلي الاجتماعي، للخطاب الروائي يستدعي الكشف عن سياقه الاجتماعي. ورغم تأكيد الناقد على خصوصية الخطاب الشعري قياساً للخطاب الروائي فهو لا ينفي اجتماعيته إذ يقول:

«بطبيعة الحال فإن الخطاب الشعري هو اجتماعي أيضاً، لكن الأشكال الشعرية تعكس سيرورات اجتماعية أكثر دواماً، أو نقول أنها تعكس إتجاهات عريقة من الحياة الاجتماعية، أما الخطاب الروائي فإنه يتفاعل بطريقة جد حساسة مع أبسط انحرافات المناخ الاجتماعي وتقلباته»<sup>(٤٢)</sup>.

ويغني باحث آخر هو فولوشينوف الجانب السوسولوجي والحواري في الخطاب الأدبي عندما يؤكد أن كل ملفوظ يتحدد بالظرف الحقيقي للقول المعين وقبل كل شيء بوضعه الاجتماعي المباشر. وهو يرى أن القول مبني بين شخصين منظمين اجتماعياً، وفي حالة غياب مخاطب حقيقي، فإن هذا المخاطب يكون افتراضياً في شخص ذي تمثيل إعتيادي يمثل الجماعة التي ينتمي إليها المتكلم، وهو يؤكد أن الكلمة موجهة دائماً نحو مخاطب معين. ويحاول هذا البحث أن يدحض النظرية الرومانسية التي ترى أن وظيفة اللغة تتمثل في تحقيق التعبير expression ويؤكد على أدلية وظيفة اللغة الايصالية Communicative ويحاول فولوشينوف أن يوسع مفهوم الحوار فيشير إلى أن الحوار بالمعنى الضيق للكلمة هو أحد الأشكال، وهو شكل مهم من أشكال التفاعل اللفظي Verbal interaction إلا أن الحوار يمكن أن يفهم بمعنى أوسع، يعني، لا مجرد الايصال اللفظي الصوتي، المباشر وجهاً لوجه، بين الأشخاص، ولكنه قد يشير إلى الايصال اللفظي من أي ضرب ومهما كان نوعه.

ويطور هذان الباحثان في دراسة مشتركة لها مفهوماً جديداً أسمياه بـ «الشعرية السوسولوجية» في دراستها الموسومة بـ «الخطاب داخل الحياة والخطاب داخل الشعر» حيث يؤكدان على ضرورة ردم الفجوة بين النظريتين المتطرفتين في تناول الخطاب وهي دعوة سبق لباحث وإن أطلقها مراراً ومنها في مقدمة دراسته لـ «النسيج اللفظي للرواية». فيعد أن يؤكد الباحثان على أن الفن اجتماعي بدوره، واجتماعي بصفة محائية، يشير إلى «أن التطبيق السليم والمثمر للتحليل السوسولوجي في نظرية الفن، وفي الشعرية بصفة خاصة يقتضي العدول عن تصورين مغلوطين يختزلان حقل الفن إلى أبعد مدى، عندما يبعد كل واحد منها بعض مظاهر الفن، وأول هذين التصورين يمكن تحديده على أنه ضرب من التقديس الأعمى للأثر الفني كشيء، وهو تصور يسود راهناً في نظرية الفن، أما التصور الثاني فإنه يمحصر دراسته في نفسية المبدع أو نفسية المتقبل وكثيراً ما ينتج عن هذا خلط بينهما. وبعد أن يوجه الباحثان نقدهما لهذين الموقفين المتطرفين يبلوران مفهومهما حول «الشعرية السوسولوجية» إذ يقولان:

«ولهذا كانت مهمة الشعرية السوسولوجية أن تتبنى حقيقة هذا

الشكل الخاص للتواصل الاجتماعي الذي سيتم تحقيقه والإبانة عنه في أدوات الأثر الفنية، لأن الأثر الفني إذا أخذ بعين الاعتبار خارج علاقة التواصل هاته، وبكيفية مستقلة عنه، فليس سوى شيء من عالم فيزيائي أو ترميز لغوي ولا يصير أثراً فنياً في حقيقته إلا داخل سيورة التفاعل الذي يتم بين المبدع والمستقبل. فهو بمثابة لحظة جوهرية في الحدث الذي يشكل هذا التفاعل»<sup>(٤٤)</sup>.

ولو شئنا فحص هذه المداخل والمقاربات النقدية على ضوء خصوصية الخطاب الشعري العربي بشكل عام، والحديث منه بوجه خاص لتعمق إحساسنا بالحاجة إلى ضرورة خلق تصور نقدي معاصر يأخذ بنظر الاعتبار طبيعة هذا الخطاب، ويسعى للكشف عن مقوماته الابداعية وقسماته الاجتماعية ودلالاته الرؤوية المختلفة، ومثل هذا التصور قادر على استيعاب أفضل ما في هذه المداخل وأكثرها التصاقاً بخصوصية الخطاب الشعري العربي.

وبديهي أن الخطاب الشعري العربي المعاصر لم ينشأ من العدم، بل نشأ بإرتباط وثيق بموروث شعري وتاريخي وفكري فاعل ومؤثر، كما أنه ظل يحافظ على صلته الوثيقة بالواقع الاجتماعي والتاريخي والنفسي بكل تبايناته وأوجهه المعقدة، واستلهم الكثير من إنجازات وتجارب حركة الحدائث في الشعر العالمي وفي بقية الفنون والآداب. ولذا فقد حاول هذا الخطاب أن يؤكد على وظيفة الايصالية الفاعلة بإعتباره ينقل رسالة محددة إلى متلق ما. ولذا فإن الخطاب الشعري العربي يرث عن الشعر العربي الكلامي هذا الاحساس بوجود الآخر. ونتيجة لذلك فإن صفة الخطاب الموجهة نحو متلق ما واضحة في الكثير من التجارب الشعرية المعاصرة. وحتى في النماذج التأملية والذاتية فإن الشاعر غالباً ما يتخيل متلقياً معيناً، حتى وإن كان هذا المتلقي يشكل الوجه الآخر لذاته، أو يشكل تجسيداً استعارياً لقيمة مجردة ولهذا فإن على الناقد العربي أن يأخذ بنظر الاعتبار هذا الجوهر الايصال للخطاب الشعري العربي ويحاول أن يكشف عن أطرافه وعناصره المختلفة. إلا أن ذلك لا يعني أن هذا الناقد يجب أن يعمل بقية الوظائف الإنشائية للخطاب الشعري، ومنها «شعريته» أو «أدبيته» أو «إنشائيته» بل ان العكس هو الصحيح. فهذا الناقد مطالب بوضع حدود فاصلة وواضحة بين مفهوم الخطاب العادي أو خطاب الحياة اليومية (ومنه الخطاب الاقتصادي والايديولوجي والاجتماعي)<sup>(٤٥)</sup>.

وبين مفهوم الخطاب الأدبي ككل والخطاب الشعري بشكل خاص، وذلك لكي يكون قادراً على إسقاط الكثير من التجارب والنماذج الشعرية التي ترتدي رداء الشعر، ولكنها تتجرد من قيمته «الإنشائية» لتستحيل إلى نظم شكلية باردة لا يختلف في شيء عن الخطاب العادي غير الأدبي الذي يقتصر على تحقيق الرسالة والإبلاغ والايصال دونما اهتمام بتحقيق الشروط الانشائية التي تجعل الخطاب الشعري شعراً.

ولذا فنحن نرى أن النظر الأحادي للخطاب الشعري العربي المعاصر باعتباره بنية لغوية (السنوية) قائمة بذاتها حيث «النص الشعري منغلقة على نفسه، له عالمه وحياته الخاصان به، فلا يحيل على الواقع إلا ليخرقه»<sup>(٤٦)</sup>، وحيث «النص الشعري لا يميل على واقع خارج عنه يثبت صدقه أو كذبه على ضوءه، واللغة تميل على اللغة»<sup>(٤٧)</sup>، مثل هذا النظر يظل عاجزاً عن فهم واستيعاب شمولية

والبلاغية العربية القديمة ولكن تحت عناوين وأبواب مغايرة، كالمساواة والانطباق والموازنة والتكرار والتناسب والمقابلة والمشكلة، كما درسها النقد تحت أبواب «التنظيم» وثنائية اللفظ والمعنى و«رد العجز على الصدر» وغيرها وربما نستطيع أن نوضح هذا النسق كما فعل جاكسون بتعبير المظاهر المتعلقة بالتشبيه والاستعارة والمجاز والهاجفة انعكاساً لهذا المبدأ. ويمكن أن نلاحظ أيضاً أن المقولات المنطقية الأرسطية والعربية لا تخلو من بعض مظاهر التوازي كما أن كتاب «الخطابة» لأرسطو يتوقف هو الآخر عند بعض الجوانب المهمة في هذا النسق. ويذهب الناقد الأمريكي غي ولسن آلن Gay Wilson Allen إلى القول بأن الباحثين في العصور الوسطى قد انتبهوا إلى أهمية التوازي في «الانجيل»، ويبين أن أول من شرح ظاهرة التوازي شرحاً مفصلاً هو الأسقف لوث Bishop Lowth عام ١٧٥٣ حيث حاول أن يستخلص بعض ضروب التوازي في الأسلوب الانجيلي، كما نشر س. ر. درايفر S. R. Driver كتاباً يتناول هذه الظاهرة في النصوص الانجيلية<sup>(٥١)</sup>.

ويذهب ناقد أمريكي معاصر آخر هو رجار. ج. مولتن إلى القول بأنه إذا كان الشعر اليوناني واللاتيني يعتمد على تنالي المقاطع ذوات الكميات المختلفة، وإذا كان الشعر في اللغة الانكليزية القديمة يعتمد على الجناس الاستهلاكي Alliteration وفي اللغة الانكليزية الحديثة يعتمد على عدد المقاطع والإيقاع، فإن ما يجعل الانجيل شعراً هوليس عدد أو كمية المقاطع بل هو التوازي المتحقق في عبارتي Clauses أو أكثر<sup>(٥٢)</sup>.

ويرى الناقد غي ولسن أن الشاعر الأمريكي (وولت وتغن) قد كرس ضرب التوازي في تجربته الشعرية مستفيداً من الأسلوب الانجيلي، ومستعياً به عن الوزن التقليدي الذي يفقد إليه شعره، ويحاول هذا الناقد أن يكشف عن حافز أو نطولوجي وغير شكلي أساساً لنزوع وولت وتغن هذا فيغفره بنظرته الديمقراطية للحياة. فهو يرى بأن تكتيكه الشعري هذا قد انبثق بعد أن اكتشف بنية شعرية ملائمة للتعبير عن إلهامه الكوني ومشاعره الديمقراطية فكل شيء بالنسبة له متكامل ومقدس بشكل متساو، فهو لا يقر بوجود أية متساميات<sup>(٥٣)</sup>. ويحاول هذا الناقد أن يتقصى مظاهر نسق التوازي المختلفة في تجربة وولت وتغن الشعرية.

ويورد الناقد غي ولسن آلن أربعة ضروب من نسق التوازي استقاها أساساً عن دراسات درايفر ولوث وهي:

النوع الأول: التوازي التراوي Synonymous Parallelism.

حيث يقوم البيت الثاني بتقوية الفكرة المطروحة في البيت الأول عن طريق التكرار، أو المغايرة، من أجل خلق تأثير مباشر على الأذن، وتحقيق الاقتناع الذهني، كما هو الحال في المثال التالي من الكتاب المقدس:

«كيف لي أن ألعن ما لم يلعه الرب.

وكيف لي أن أتحدى ما لم يتحده الرب».

وقد يتماثل البيت الثاني مع الفكرة التي يطرحها البيت الأول، فقد يكون موازياً له:

الخطاب الشعري العربي المعاصر ولا يتوقف إلا توقفاً شكلياً، عند بعض أوجه هذا الخطاب الإبداعية يهمل جوانبه الأخرى المهمة، إذ لا يمكن الاكتفاء بالخطاب الشعري فقط وبنيتة اللغوية فقط، بل لا بد من فحص ما هو خارج هذا الخطاب المتمثل في المبدع والمتلقي والسياق الاجتماعي والتاريخي المحدد إضافة إلى مجموعة غير منظورة من العوامل التي تتحكم في إنتاج الخطاب بشكل عام<sup>(٤٨)</sup>.

ولهذا يمكن القول أن الخطاب الشعري العربي المعاصر هو خطاب مفتوح وموجه نحو الآخر، وهو مأهول برؤى وهموم إنسانية وفردية واجتماعية حقيقية، وتؤكد خلاله قيمة العناصر الحوارية، سواء على مستوى التجسد الفعلي لهذه العناصر الحوارية في الخطاب الشعري أو على هيئة إقامة حوار مفتوح مع الآخر بالمفهوم العريض لفكرة الحوار، وتأسيساً على ذلك فإن النظرة الشكلانية المحاثية immanent التي تنظر للنص باعتباره نصاً، وللخطاب الشعري باعتباره خطاباً عاجزة كل العجز عن كشف هذا الخزين الهائل اللامتناهي للخطاب الشعري العربي المعاصر والكشف عن طاقته الجمالية والدلالية والرؤيوية والمعرفية والسوسولوجية، كما أن النظر السوسولوجي أو الايديولوجي أو التيمي (الموضوعاتي) Thematic المجرد يظل هو الآخر قاصراً على كشف البنية الشمولية للخطاب الشعري العربي المعاصر.

وهكذا فإن أي تحايل لبنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، يجب أن يأخذ بنظر الاعتبار خصوصية هذا الخطاب، وأن لا ينمك في تحليل أحادي - أسلوبي أو السني أو بنيوي - لبنية الخطاب الشكلية، بمعزل عن سياقاته الخارجية والداخلية الأخرى.

وبشكل عام فنحن نعتقد أن مجرد العودة إلى مفهوم الخطاب الشعري ذاته أمر يخدم التحليل التساهل للتجربة الشعرية العربية الحديثة وذلك لأن تعميق مفهوم الخطاب يعد «بمثابة انتقال من مركزية مفهوم اللغة إلى مركزية مفهوم الخطاب». وإذا كان التركيز على اللغة يعني التركيز على الكلام أو الكتابة التي ينظر إليها موضوعياً بوصفها سلسلة الإنسان التي لا تطوي على ذوات، فإن التركيز على الخطاب يعني التركيز على اللغة من حيث هي نطق أو تلفظ مما يعني إدخال الذوات الناطقة في الاعتبار. ومن هنا يتخذ الخطاب معنى متميزاً في كتابات ميشيل فوكو فيغدو مجموعة من المنطوقات التي تنتمي إلى شكل واحد، يتكرر على نحو دال في التاريخ، بل على نحو يغدو معه الخطاب جزءاً من التاريخ، جزءاً هو بمثابة واحدة، وانقطاع في التاريخ نفسه<sup>(٤٩)</sup>.

ولست الآن بصدد تحليل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر والكشف عن إشكاليته وأنساقه المختلفة، فهذه مهمة شاقة تتطلب تضامراً جهود عدد كبير من النقاد، ولكني بصدد فحص أحد الأنساق المميزة لهذا الخطاب، وأعني به نسق التوازي Parallelism الذي لم يحظ بعد بمدارسة نقدية جادة من قبل نقادنا المحدثين.

«التوازي» كخصيصة مميزة للخطاب الشعري العربي المعاصر:

من المفيد أن نلاحظ هنا أن مصطلح «التوازي» هو ليس من مصطلحات البنية أصلاً، وأن كانت قد أخذت به، وطورته وبشكل خاص على يدي جاكسون. فقد عرف هذا النسق في الكتابات النقدية

«أيتها الشمس، أنك تقفين راسخة فوق جييون وأنت أيها القمر، تقف فوق وادي عجلون».

النوع الثاني/ التوازي المتضاد (الطباقى) Antithetic Parallelism  
حيث يقوم البيت الثاني بمعارضة البيت الأول أو إنكاره:

«يعرب الرب طريق الصواب  
«والآن طريق الشر سيؤول للفتاء».

النوع الثالث/ التوازي التأليفي أو التركيبي Synthetic or Constructive P.  
وفي هذا الضرب يكون البيت الثاني (وأحياناً عدة أبيات متتالية) مكملة أو ملحقة بالبيت الأول:

«مثلما يتيه الطير عن عشه  
كذلك يتيه الإنسان عن مكانه».

وفي هذا الضرب من التوازي، غالباً ما تطرح مقارنة أو حكماً عقلياً أو استنتاجاً منطقياً أو حركياً.

النوع الرابع/ التوازي المتصاعد نحو الاردة (الأوجي) Climatic Parallelism  
وقد أشار إلى هذا النوع الأسقف (لوث) ويسمى أحياناً بالإيقاع المتصاعد Ascending Rhythm، ويكون فيه البيت الأول ناقصاً، فيأتي البيت الثاني لاستكماله:

«يهز صوت الرب البرية  
يهز الرب برية قادش»

وبعد أن يستعرض الناقد غي ولسن أُن خلاصة هذه الدراسات يلاحظ أن التوازي يكون أحياناً على هيئة تكرار لتكوين نحوي، أو لمفردة، إلا أن الشيء الأساسي يظل متمثلاً في توازن الأفعال على مستوى التساوي أو التعارض، حيث يؤدي ذلك إلى غلق لا مجرد نسق فكري إيقاعي ولكن يسهم في خلق إيقاع كلامي<sup>(٥٤)</sup>.

ثم يحاول هذا الناقد أن يستخلص أهم القسامات الخاصة بنسق التوازي في شعر وولت وتمن مشيراً إلى الدراسات المبكرة التي سبقته في هذا الميدان ومنها دراسات تعود إلى عام ١٨٥١ قدمت استنتاجات مهمة حول أهمية التوازي في خلق البنية الإيقاعية لقصائد «أوراق العشب»<sup>(٥٥)</sup> Leaves of Grass ومن النتائج المهمة التي قدمها أولئك النقاد أن البيت أو السطر هو الوحدة الأساسية الفكرية أو الإيقاعية في شعر وتمن حيث يميل البيت - في الغالب إلى الاكتفاء - وهي ذات الصفة التي يتسم بها الأسلوب الإنجيلي، كما تتصف بها القصيدة العربية الكلاسيكية (العمودية) أو قلما نعثراً على ظاهرة الجريان في الأبيات run-on-line (وما تسمى بالبلاغة بالتضمنين، وما يصطلح عليها حالياً بالتدوير) ولذا فإن الشاعر يعتمد على اعتماد البيت كأساس لوحدة الفكرة والإيقاع. وقد لاحظ أحد النقاد أن الشاعر كان انطلاقاً من ذلك يميل للحفاظ على نظام موحد لعلامات الترقيم حيث ينتهي البيت عادة بفاصلة (فارزة) أو بثلاث نقاط كإشارة لانتهاء الوحدة الإيقاعية والفكرية للبيت. بل هنالك من يذهب إلى القول بأن وتمن لم يكن ينظم فقرات أو عبارات أو مقاطع وإنما كان ينظم أبياتاً<sup>(٥٦)</sup>.

ويلاحظ غي ولسن أُن أن نسق التوازي بدأ يتشكل لدى وتمن

بشكل تدريجي عبر قصائد معينة إلى أن حقق تكامله في «أوراق العشب» حيث راحت تتمثل فيه ضروب التوازي الأساسية منفصلة أو متداخلة. ويلفت الناقد الانتباه إلى أهمية استخدام بعض أدوات العطف والربط مثل واو العطف and وأداة الربط (أو) or وهي محاولة تهدف إلى نقل تأثير الأطراد اللامتناهي في الحاضر الأزلي. ويلاحظ هذا الناقد أن معظم قصائد طبعه عام ١٨٥٥ من ديوان «أوراق العشب» كان يتمثل فيها بشكل مهم من نسق التوازي الترادفي (رغم ظهور ملامح الألوان الأخرى) كل هو يشير إلى أن ضروب التوازي الأساسية تتداخل في بعض القصائد بحيث يصعب الفصل بينها. وهو يلاحظ أن وتمن إذ يؤكد الفكرة الواحدة أو يكررها بطرق مختلفة، فهو إنما يفصل ذلك مثلما يفعل الموسيقار الذي ينوع على (ثيمة) واحدة من أجل خلق بناء موسيقي متصاعد وتحقيق ذروة عاطفية، ومنطقية أحياناً.

ويرى الناقد أن مطلع قصيدة «أغنية نفسي» Song of Myself يجسد نط التوازي التراكمي:

«اني أختفي بنفسي وأغني لنفسي  
وما أراه سترونه

لأن كل ذرة تنتمي لي، هي في الحقيقة، تنتمي لكم».

ويتمثل في الأبيات التالية ضرب التوازي الترادفي في الفكرة رغم أنها تكشف أيضاً عن تراكم وتصاعد في العاطفة:

«أني أطوف وأدعو نفسي

أني أتكيء وأطوف مطمئناً، أرقب عشب غضة من عشب الصيف»<sup>(٥٧)</sup> ويرى الناقد أن التوازي في هذه القصيدة، وفي القصائد اللاحقة يحقق ثلاث وظائف: فهو أولاً/ يوفر البناء الأساسي للأبيات، حيث يشكل كل بيت بياناً مستقلاً، أما على صورة متكاملة أو عن طريق إيجاز الحذف، وفي المرتبة الثانية فإن تكرار الفكرة هنا (مع التنويع) يوفر إنشاداً إيقاعياً أو يخلق أسلوباً غنائياً، وثالثاً فإن هذا الضرب من التوازي يربط الأبيات سوية مكوناً أشبه ما يكون بالفقرة أو المقطع الشعري Stanza في النظم الشعري التقليدي.

ويلفت الناقد النظر إلى أهمية التعداد أو التعديد enumeration (ويقاله في البلاغة العربية تعداد الصفات والأسماء) المتمثل في بعض القصائد ومنها قصيدة «كان ثمة طفل»:

«كان ثمة طفل يخرج كل يوم

وكان أول شيء يقع عليه بصره ويتلقاه بدهشة أو بأسى أو بحب أو بفرح يصبح جزءاً منه

ويصير ذلك الشيء جزءاً منه طيلة النهار أو لجزء منه... أو لوضع سنوات أو لدورة ممتدة من السنين».

ويلاحظ الناقد أن الشاعر يفيد هنا من أدوات العطف والربط في خلق ما يسميه بالملصقات الصورية (الفوتوغرافية) كما يشخص الناقد ملمحاً آخر من ملامح التوازي يتمثل في طرح فكرة أو صورة في البيت الأول وقيام الأبيات اللاحقة بتوضيح أو تعزيز هذه الفكرة عن طريق التوازي المترادف، حيث يقوم البيت النهائي باستكمال ما نمته بقية الأبيات عن طريق الاستنتاج أو عن طريق استخلاص الفكرة:

«ابتسمي أيتها الأرض الشهاء، ذات النسومات الباردة،  
يا أرض الشجر الذي يغفو، والشجر الذي يسيل،  
يا أرض الغروب الراحل، أرض الجبال المضبية القمم».

إلى أن ينتهي هذا المقطع بتكرار البيت الأول مضيفاً إليه استنتاجاً  
جديداً:

«إبتسمي فحبيبيك قادم».

ويلاحظ الناقد أن الشاعر قد يحذف الاستنتاج النهائي كما هو الحال  
في قصيدة «أغنية عند الغروب» Song at Sunset حيث يستمر التوازي  
على نسق واحد دون طرح أو بلورة استنتاج معين.

«الخبر في كل شيء»

في رضا الحيوانات وانتصاب قاماتها

في تعاقب الفصول السنوي

في صخب الشباب

في قوة الرجولة وفورتها».

ويطلق الناقد على المقاطع التي تنتهي باستنتاج يكمل الفكرة  
بـ «الظروف الكاملة» أما «الظروف الناقصة» فهي في رأيه ليست ظروفًا  
لأنها لا تشكل وعاءً حادويًا ويرى أن (وتمن) كان يميل في بعض  
الحالات إلى عدم إنهاء قصائده بل تركها مفتوحة نحو اللاتينية عن  
طريق تعداد وتراكم الصفات والحالات والوقائع.

ويخلص الناقد إلى القول بأن التوازي لدى (وتمن) هو تواز في البنية  
والإيقاع وهو قادر على أن يمنحنا متعة جمالية كنسق متميز للفكر  
وكأساس للبناء الإنشائي للقصيدة. وهو يؤكد أن «إيقاع الفكرة» لدى  
(وولت و تمن) يتمثل في عدد من المظاهر كتكرار بدايات الأبيات مثلاً  
حيث يسهم تكرار مفردة ما في تقوية إيقاع الفكرة. ويلاحظ الناقد أن  
وتمن لا يقتصر على التكرار في بدايات الأبيات، فهو قد يعني بالتكرار  
في نهايات الأبيات أيضاً وإن كان هذا الأمر أقل شيوعاً من اللون الأول  
ويرى الناقد أن التكرار لدى وتمن يسهم في خلق إطراء التأثير والإيحاء  
ووحدة الانطباع وفي ربط الأبيات والمقاطع. ورغم أن الناقد يعترف  
بأن تكرار (وتمن) ليس تكراراً موسيقياً مثلما هو الحال لدى (يو) مثلاً  
حيث الانسجام والغناء، ولكنه تكرار موسيقي بالمفهوم العريض وذلك  
لأن طريقة وتمن هذه أشبه ما تكون بطريقة التأليف السمفوني. وتمثل  
هذه الطريقة في طرح (ثيمة) معينة ثم محاولة تطويرها عن طريق تعداد  
وتمثيل الرموز. وتقديم ثيمات أخرى وتطويرها بطرق مماثلة، ثم  
اللدوء إلى التلخيص والتكرار والتأكيد. ويؤكد الناقد أن (وتمن) رغم أنه  
يطرح في كل قضية من «أوراق العشب» أفكاراً وليس مجرد إحساس  
غنائي إلا أنه يطور هذه الأفكار ويطرحها كشاعر موسيقار وليس  
كفيلسوف أو كاتب جدلي. ويشير الناقد إلى لون آخر من ألوان التكرار  
لدى وتمن يسميه بالإيقاع النحوي Grammatical Rhythm فالشاعر  
بدل أن يكرر كلمة أو عبارة معينة يكرر أحد أقسام الكلام Parts of  
speech أو تركيباً نحوياً في مواقع معينة في البيت:

«منذ أمد طويل وما زال العشب ينمو

منذ أمد طويل والمطر يتساقط

منذ أمد طويل والأرض تدور»

ويرى الناقد أن التوازي هنا لا يتمثل فقط في التشابه النحوي للكلمات «ينمو»  
و«يتساقط» و«تدور» ولكن أيضاً لكون هذه الأشياء هي القرائن الطبيعية والمطرية  
للعشب والمطر والأرض.

ومن كل ذلك نستطيع أن نلاحظ أن النقد الأدبي التقليدي وكذلك  
الدراسات الأدبية البلاغية والاتجاهات النقدية الحديثة التي سبقت  
البنوية قد أفاضت في دراسة جوانب التوازي في الشعر، ألا أن بعض  
الاتجاهات البنوية قد حاولت أن تمنح اهتماماً أكبر لموقع نسق التوازي  
بين الأنساق البنوية الشعرية المختلفة. ويكفي أن نتذكر موقف  
جاكسون الذي يرى أن البناء الشعري في مختلف مستوياته يستند إلى  
مبدأ عام هو مبدأ التوازي ويعترف جاكسون بأنه قد استوحى هذا المبدأ  
من هوبكنز Hopkins وهو يرى أن اللغة الأدبية تخضع لهذا المبدأ كما  
تتولد منه مختلف المقابلات التوزيعية وتنشأ الكثير من العلاقات على  
المستوى الفني والدلالي بل إن جاكسون يذهب أبعد من ذلك عندما يرى في  
التشابه والاستعارات والمقارنات والموازنات وحتى القافية انعكاساً لهذا  
المبدأ.

ويبين جاكسون أن خاصية التوازي تمثل تمزجاً طبيعياً ينزع إليه  
الشعر عامة وهو ما يتضح في النصوص الفنية غير الواعية كالفولكلور  
الذي تتجلى فيه بإطراء هذه الظاهرة الفنية (٥٨).

ويشير شلوفسكي إلى الفرق بين الصورة الشعرية والصورة النثرية  
فيعرف الصورة الشعرية بأنها إحدى وسائل اللغة الشعرية أو هي نسق  
تشبه وظيفته باقي أنساق هذه اللغة مثل التوازي البسيط والسليبي،  
المقارنة، الإعادة الناظر، المبالغة... الخ (٥٩).

وهناك من يحاول أن يختزل مفهوم التوازي إلى كونه «نسق التقريب  
والمقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابهها أو اختلافها  
حيث يتم التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بواسطة معاودات  
إيقاعية أو تركيبية» (٦٠).

وربما يمكن إعتبار الكثير من الأنساق والمظاهر التي تناوها الدكتور  
محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجيات  
التنصيص» (٦١) تحت باب التشاكل هي مما ينضوي نسق التوازي.

والتشاكل في رأي الباحث هو «تنمية لنواة معنوية سلبياً أو إيجابياً  
بأرقام تشري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية  
وتداولية ضمناً لانسجام الرسالة» ويميز الباحث بين تشاكل تركيب  
نحوي يهدف إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية،  
حيث تصبح هذه التراكيب النحوية في الشعر ذات طابع جمالي تأثري  
إلى جانب طبيعتها المعنوية «العلانية» (٦٢) وبين «تشاكل معنوي» وهو  
يهدف إلى ضمان نوع من التشاكل المعنوي الذي يجعل المتلقي يفهم  
الخطاب - القول وهو ينتج عن تكرار المقومات السياقية (٦٤).

ويشير الباحث إلى أن كرىماس قد استعار مصطلح التشاكل (٦٥)  
isotopie من حقل الفيزياء. ندرس ظاهرة تشاكل المضمون كما درس  
باحث آخر هو راستي ظاهرة تشاكل التعبير والمضمون والتشاكل عند  
كرىماس هو مجموعة مترابطة من المقولات المعنوية (المقومات) التي



تجعل قراءة متشاكلة للحكامية، كما تبحث عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إهامها هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة<sup>(٦٦)</sup>. ويذهب أعضاء جماعة M إلى اعتبار التشاكل بمثابة تكرار مفنن لوحداث الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة) صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد قول<sup>(٦٧)</sup>.

ويعبر الباحث عن اعتقاده بأن مصطلح «التشاكل» الذي استعير من الميدان العلمي إلى ميدان تحليل الخطاب لضبط المراد بالمعنى بعد تفكيكه وقد عمم فيما بعد ليشمل الشكل أيضاً أن هذا المفهوم بحسب ما استقر عليه هو أكثر فعالية في تحليل الخطاب وقدرة اجزائية من مفاهيم بالغة التعميم مثل التكرار والتوازي<sup>(٦٨)</sup>.

ويذهب الباحث في موضع آخر إلى القول بأنه انطلاقاً من مقولة التشاكل يمكن اضواء مفهوم التوازي الذي أحياه جاكسون (ياكسون) وتجاوزه في آن واحد لتبيان رمزية التركيب الجمالية والدلالية في بنية الخطاب الشعري ونبذ النظر النحوية التقليدية إلى التركيب فتراص الكلمات ومواقعها ونسجها أو بتعبير أعم «نظمها» له دلالة سيميائية لا تنكر<sup>(٦٩)</sup>.

والواقع أن الدكتور محمد مفتاح يتصدى للكثير من مظاهر التوازي التي درسها تحت باب التشاكل واللاتشاكل (أو التباين) ويوفق إلى حد كبير في دراسته التطبيقية لرائية ابن عبدون كما ينجح في إقامة حوار مثمر بين المصطلح النبوي الحديث وبين قرائنه البلاغية العربية الموروثة فبعد أن يشير الباحث إلى مظاهر التشاكل على مستوى المعجم ويتوقف عند التشاكل في التراكيب النحوية والصوتية والصرفية والبلاغية يدعو إلى ضرورة إعادة صياغة قواعد العربية تتناول المقولات النحوية القديمة على ضوء جديد<sup>(٧٠)</sup>.

ويحق لنا هنا أيضاً أن نضع الظاهرة التي رصدها الدكتور عبدالسلام المسدي تحت عنوان «الفاصل» و«التمفصل» في دراسته «في جدل الحدائث الشعرية - نموذج المفاصل»<sup>(٧١)</sup> تحت باب «التوازي».

يميز الباحث بين التمفصل المبني على أساس المقاطع الفوتولوجية (الصوتية) والمورنولوجية (الصرفية) من جهة وبين التمفصل بمعناه الأوسع المتصل بالخصائص الأدائية والذي يسميه بـ «البنية فوق المقطعية» وهو يرى أن قضية التمفصل في الكلام البشري لا تتوقف، عند حدود الاستعمال العادي للغة وإنما تتعداه إلى منزلة الخطاب الإبداعي وترتبط بأدبية الكلام.

ويشير الباحث إلى أنه بعد أن كان البيت هو الوحدة الادائية في الشعر العمودي فإن حركة الشعر الحديث أثبتت على نقض مفهوم البيت بوصفه الوحدة البنائية وأطلقه للشاعر الفضاء والنغمي بما لم يكن يتسنى لقاتل الشعر من قبل.

ويلاحظ الدكتور المسدي إلى أنه بسبب كون البيت هو الوحدة البنائية للشعر العمودي فإن أخص خصائص هذا الشعر إنما تمطية المفاصل على مدار القصيدة.

يرى الباحث أن الحدائث الشعرية العربية بعد أن نفضت مبدأ البيت

وتمردت على النمطية الإيقاعية في سياقها المهود وضعت نفسها في مواجهة تحد صعب كيف يتكرر الشاعر نموذج الإبداع عبر حدود فضاوية مطلقة؟ ويوجب الباحث على هذا التساؤل بالقول بأن الأداء قد إنبرى فيصلاً في أشعرية الشعر وتسلسل معه التوزيع المقطعي حكماً في تحديد مراتب الأفضاء بالقول الشعري وأصبح نتيجة لذلك والقول للباحث نموذج المفاصل مفتاحاً جوهرياً في فك أسرار الحدائث الشعرية.

وكنا نأمل من الباحث أن يفحص لنا مختلف مستويات التمفصل داخل القصيدة الحديثة ومنها التمفصلات والتركيبية والبلاغية والادائية والصرفية والصوتية، ألا أنه اكتفى بملاحظة جانب واحد تقريباً وهو الجانب المتعلق بالمفاصل الصوتية والإيقاعية والعروضية وأهمل أو كاد بقية المفصلة في القصيدة الحديثة.

ويرى الباحث أن من أبرز خصائص هذه الحدائث الشعرية أن حيز البيت قد قام مقامه فضاء السطر مما جعل أدائية الشعر متقيدة بالبعد العلامي (السيمولوجي) بعد أن كانت أفضاء معينة الذاكرة الحافظة .

وعلى ضوء نماذج شعرية من الشعر الحديث (الحز) يصل الباحث إلى حكم قد نخالفه فيه مفاده أن السطر قد أصبح هو الوحدة البنائية بدل البيت الكلاسيكي القديم «حيث تشتد قوة السطر الإيقاعية بقدر ما تتباين المفاصل تركيبياً ونغمياً» وفي الحقيقة فإن فضاء الشاعر الحديث ليس فضاء السطر الذي يعده الباحث هو الوحدة المتفصلة وإنما هو فضاء القصيدة ككل وهذا الحكم لا يتعارض مع محاولة إيجاد نقاط تمفصل داخل القصيدة سواء على مستوى السطر أو على مستوى الفقرة أو الجملة الشعرية التي قد تمت على عدة أسطر وقد لاحظنا أن الناقد عندما يجد أن نظريته هذه لا تستقيم وواقع النماذج الشعرية الحديثة نراه يميل إلى افتراض إمكانية دمج شطرين أو أكثر ضمن تمفصل إيقاعي واحد وهو أمر يخل بالبنية الإيقاعية وبالمنظور الخطي والبصري للقصيدة الحديثة كما يخل بالكثير من عناصر الإيقاع الداخلي كالوقوف والنبر والتردد والانطلاق وما إلى ذلك كما لاحظنا أن الباحث قد حاول أن يفسر بعض المظاهر الإيقاعية ومنها ظاهرة التدوير وتعلق بيت بيت آخر بالاعتماد على المصطلحات النقدية والبلاغية القديمة كـ «التضمين» مثلاً وهو أمر غير مبرر وذلك لأن الشاعر الحديث قد تحلى نهائياً عن السطر أو البيت كفضاء إيقاعي أو كوحدة بنائية واختار فضاء القصيدة كوحدة إيقاعية متنامية.

ولا شك أن الكثير من الدراسات النقدية الحديثة قد تصدت لدراسة بعض مظاهر التوازي في الشعر ولكن تحت عناوين وأبواب مختلفة منها مثلاً دراسة أيفور ونترز عن ظاهرة التكرار في الشعر الأمريكي الحديث ودراسة ماري كاثرين ماتيسون عن «الاطراد النبوي في الشعر»<sup>(٧٢)</sup> Structural continuity in Poetry كما نجد أن الكثير من الدراسات النقدية العربية المعاصرة قد تناولت جوانب مهمة من نسق التوازي تحت باب «التكرار» وغيره أما إذا شئنا توسيع ميدان البحث مثلما يفعل جاكسون فيحق لنا أن ندرس مظاهر القافية والاستعارة والتشبيه وغيرها تحت باب التوازي أيضاً ويمكن أن نتذكر هنا مساهمة الشاعرة العراقية نازك الملائكة<sup>(٧٤)</sup> في دراسة ظاهرة التكرار في الشعر لما فيها من إشارات واستنتاجات مهمة تنطوي تحت باب التوازي في الشعر.

وعلى المستوى المورفولوجي (الصرفي) نستطيع دراسة التشابه في البناء الصرفي للكلمات ومدى مساهمتها في خلق أنساق التوازي المختلفة.

على المستوى النحوي / ملاحظة مواقع الكلمات ضمن أنساق الجمل الأساسية والتحويلية وتحديد أشكال الانزياح أو العدول في النسق اللغوي الأساسي.

على المستوى التركيبي / ملاحظة العلاقات السياقية بين العبارات والجمل وتراكبها الأساسي والثانوي.

على المستوى البلاغي / ملاحظة الكثير من المظاهر الجمالية والادائية كالتشبيه والاستعارة والمساواة والمشكلة والمقابلة والترصية وما إلى ذلك.

على المستوى الدلالي / ملاحظة دراسة الانسجام والتباين في المعنى وفحص ما يسمى بـ «إيقاع الفكرة» والكشف عن رؤيا الشاعر والخلفية السوسولوجية للقصيدة بشكل عام.

وسواء أخذنا بمقولة التوازي أو التماثل أو التماثل أو التماثل أو الاطراء أو التكرار أو غير ذلك من المقولات النقدية والبلاغية فإن من الضرورة أن ندرس هذه الأنساق لا عبر قيمتها الشكلية المجردة وإنما عن طريق الكشف عن قيمتها المعنوية الدلالية والسوسولوجية ومدى إسهامها في تبلور الخصائص الأسلوبية والاجتماعية للشاعر.

وهذا الأمر يتطلب بحثاً دؤوباً ومتواصلاً من قبل النقاد العرب المحدثين على مختلف المستويات وذلك لكي نكون قادرين على تقديم فهم عميق وشامل لمستويات الخطاب الشعري العربي الحديث يأخذ بنظر الاعتبار لا الخطاب ككيان مجرد ومعزول وإنما يأخذ بالحسبان أيضاً قضية المخاطب (بالكسر) والمخاطب (بالتفتح) وطبيعة الرسالة الأدبية والسياق الاجتماعي العام الذي أنتج هذا الخطاب.

فبعد أن تشير الشاعرة إلى أهمية أسلوب التكرار في الشعر الحديث وأنه لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا نحاول أن نتوقف عند أهم ألوان التكرار ومنها تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة وتكرار العبارة وتكرار بيت كامل من الشعر في ختام المقطوعة ومنه أيضاً تكرار كلمة أو عبارة معينة في ختام مقطوعات القصيدة جميعاً ثم تؤكد على أهمية التكرار المقطعي باعتباره يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل كما تتوقف عند ظاهرة التكرار البياني وتكرار حرف معين.

ولا تكفي الشاعرة بذلك فقط بل تحاول أن تقدم تفسيرها الخاص لدلالة التكرار في الشعر كما نحاول أن نعيد من البلاغة العربية لتحديد أصناف التكرار الأساسية التي تتمثل في رأيها في ثلاثة أصناف هي: التكرار البياني، وتكرار التقسيم والتكرار اللاشعوري<sup>(٧٥)</sup>.

ولو شئنا فحص الموروث النقدي والبلاغي العربي لوجدنا نقياً هائلاً ومذهلاً للكثير من مظاهر «التوازي» التي اهتم بها النقاد المحدثون ولكنها درست تحت أبواب وعناوين ومسميات مغايرة حتى ليحق للمرء أن يقول «هذه بضاعتنا قد ردت إلينا». ألا أننا في الواقع لا نستطيع أن نكتفي بما طرحه الموروث النقدي والبلاغي فقط، بل لا بد لنا من إعادة النظر فيه بروح نقدية معاصرة على ضوء الكشوفات والمناهج النقدية الحديثة وتحليل البلاغة العربية من النظرة المعيارية الصارحة ومن التصنع وهيمنة المقولات المنطقية.

أنا نستطيع أن ندرس الكثير من أنساق التوازي بالأفادة الواعية من معطيات الموروث البلاغي والنقدي العربي وعلى أكثر من مستوى.

فعلى المستوى الفوتولوجي (الصوتي) نستطيع أن ندرس ظواهر التجنيس والإيقاع والوزن وتكرار صوت معين وتكرار حرف ما في البيت أو على مستوى القصيدة ككل.

## الهوامش

- (٩) «الأسنة العربية» (٢) - رمون طحان «دار الكتاب اللبناني» / بيروت / ٩٨١ ص ٤٤.
- (١٠) «ملاحظات عن القصة والفكاهة» / أندريه جيسون / ترجمة نصر أبو زيد، مجلة «فصول» القاهرة العدد (٢) ١٩٨٢ ص ١٧٤.
- (١١) «البنية القصصية في رسالة الغفران» / حسين الواد / الدار العربية للكتاب، ليبيا / تونس ١٩٧٧ ص ٦ - ٧.
- (١٢) «مكونات الحديث النقدي الروائي بالمغرب» / سعيد علوش مجلة آفاق المغربية التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب / العدد (١) - (د-ت) وأعاد نشر الدراسة في كتابه «الرواية والأيدولوجيا».
- (١٣) «قاموس اللسانيات» / د. عبدالسلام المسدي / الدار العربية للكتاب / ١٩٨٤ ص ٢٢٧.
- (١٤) «عصر النبوية - من ليغي شتراوس إلى نوكر» / أدith كيرزويل / ترجمة جابر عصفور / منشورات «آفاق عربية» بغداد ١٩٨٥ ص ٢٦٩.
- (١٥) لاحظ مثلاً «المعجم الأدبي» / جبور عبد النور / دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٩.
- (١٦) «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» / ص ٤٧٧.
- (١٧) «الأسنة العربية» - ص ٤٤.
- (١٨) «البنية القصصية في رسالة الغفران» / ص ٦ - ٧ / كما راجع أيضاً دراسة

- (١) «المعجم الوسيط» / مجمع اللغة العربية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الجزء الأول ص ٦، ٢٤٢ راجع (خطب) و«أساس البلاغة» للزخشي، دار المعرفة، بيروت ص ١١٤ - ١١٥ و«الرائد» جبراة مسعود / الجزء الأول ص ٦٣١ والنجد - لويس معلوف، بيروت ص ١٨٦.
- (٢) The Advanced Learner's Dictionary of Current English, A.S. (٢) Hornby, London, Oxford University Press, p. 334 and «Oxford student's Dictionary of Current English, p. 177.
- (٣) قاموس المورد / مير البعلبكي / دار العلم للملايين / بيروت ص ٢٧٨.
- (٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب «الدكتور مجدي وهبة وكامل المهندس / مكتبة لبنان / بيروت (ط ٢) ١٩٨٤ ص ٤٧٧.
- (٥) «معجم مصطلحات علم اللغة الحديث» وضع نخبة من اللغويين العرب / مكتبة لبنان / ط ١ ص ١٩.
- (٦) «علم اللغة العام» دي سوسور / ترجمة د. بوثيل عزيز منشورات مجلة «آفاق عربية» ص ٢٦٠ بغداد ١٩٨٥ / كما لاحظ مراجعة لكتابه «الاطراء البيوي في الشعر» مجلة فصول «القاهرة» العدد (٢) ١٩٨٤ ص ٣٠٦.
- (٧) «نقل التاريخ وشهوة إبتكار العالم» / د. كمال أبو ديب.
- (٨) «دليل الدراسات الأسلوبية» د. جوزيف ميشال فرجة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت / ١٩٨٤ - ص ١٥٤.

Language Use» edited by A.K.Pugh and others, The open University Press, England, 1980, pp. 290-309.

(٤٩) «عصر النبوية» ص ٢٦٩ - ٢٧٠ .

(٥٠) «مفهوم الأسلوبية جاكسون» - ص ١٦ .

Walt Whitman: The Search for a Democratic Structure, Gay (٥١)

Wilson Allen in Discussion of Poetry: form and Structure edited by Francis Murphy, D.C.Heath and company, Boston, U.S.A., 1965, p. 63.

«Parallelism: The Basis of Biblical verse», Richard G. Moulton, in Discussions of Poetry: Form and Structure p. 47.

«Walt Whitman The Search for a Democratic Structure» (٥٣) p. 62.

Ibid, p. 65. (٥٤)

The Portable Walt Whitman, edited by Mark Van Doren, (٥٥) Penguin Books, 1984.

«Walt Whitman: The Search for a Democratic Structure» (٥٦) p. 66.

(٥٧) اعتمدت في أغلب الاستشهادات من ديوان «أوراق العشب» على الترجمة العربية إلا في حالات قليلة لجأت فيها إلى بعض التغيير. راجع أوراق العشب، تأليف والت ویتمان / ترجمة سعدى يوسف / منشورات وزارة الاعلام / بغداد / ١٩٧٦ .

(٥٨) «مفهوم الأسلوبية عند جاكسون» - ص ١٦ - ١٧ .

(٥٩) «نظرية المنهج الشكلي / نصوص الشكلانيين الروس ص ٤٢ .

(٦٠) المصدر السابق ص ٢٢٩ .

(٦١) «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية الناص» .

(٦٢) المصدر السابق / ص ٢٥ .

(٦٣) المصدر السابق / ص ٢٧ .

(٦٤) المصدر السابق / ص ٢٧ .

(٦٥) يطلق المنصف عاشور على مصطلح التشاكل البنوي isoptie structurale (F.) مصطلح «الاطراد البنوي» راجع / مشروع نظري في وصف الدال المنصف عاشور مجلة «فصول» العدد (١) / ١٩٨٤ القاهرة / ص ٩٤ حيث نجد التعريف التالي للتشاكل أو الاطراد: درجة التناجح والتخير لمؤلفات البنية المتشاكل التي تخضع نظام الوحدات المباشرة لسلسلة أو شبكة من القيم الدلالية .

(٦٦) تحليل الخطاب الشعري / ص ٢٠ .

(٦٧) المصدر السابق / ص ٢١ .

(٦٨) المصدر السابق / ص ٣٠ .

(٦٩) المصدر السابق / ص ٧٩ .

(٧٠) المصدر السابق / ص ٦٩ .

(٧١) في جدل الحدائثة الشعرية - نموذج الفاصل / د. عبدالسلام المسدي / مجلة الأقاليم العدد (١) / ١٩٨٦ / بغداد ص ٥٧ - ٦٧ .

The Experimental School in American Poetry «Yvor Winters, in Discussions of Poetry: Form and Structure p. 12-46.

(٧٣) الاطراء البنوي في الشعر / دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية / ماري كاثارين باتيسون / مجلة «فصول» القاهرة العدد (٢) ٩٨٤ ص ٣٠٧ .

(٧٤) قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة / مكتبة النهضة / بغداد، المطبعة الثانية / ١٩٦٥ / ص ٢٣٠ / ٢٥٨ .

(٧٥) المصدر السابق / ص ٢٤٦ - ٢٥٧ .

«الانثائية الهيكلية» لتودرون ترجمة مصطفى التواني، مجلة «الثقافة الأجنبية» وزارة الاعلام بغداد / العدد (٣) ١٩٨٢ ص ٤ - ١٧ .

(١٩) وأضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة / د. نايف خرما سلسلة عالم المعرفة / الكويت (ط ٢) ١٩٧٩ ص ٢٨٥ .

(٢٠) عصر النبوية / ص ٢٦٩ - ٢٧٠ .

(٢١) «نشوء الخطاب» / د. مالك المطليبي، جريدة الجمهورية بغداد / ٤ شباط ٩٨٦ ص ٧ .

(٢٢) «النظرية الأسلوبية في النقد الأدبي» / د. عبدالسلام المسدي، مجلة «القلم» التونسية صفاقس - العدد (١١ - ١٢) ١٩٧٧ ص ٨٤ .

(٢٣) «الأسلوبية والأسلوب» / نحو بديل أنسي في نقد الأدب عبدالسلام المسدي ص ١١٢ .

(٢٤) «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية الناص» / د. محمد مفتاح / دار التنوير / بيروت / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء ١٩٨٥ .

(٢٥) «إشكالية الخطاب الروائي العربي» / د. صدوق نور الدين / مجلة «عالم الفكر» الكويت / العدد (٢) - ١٩٨٤ / ص ٣٧ - ٤٦ .

(٢٦) «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / مقارنة تكوينية / دار العودة / بيروت ١٩٧٩ / ص ٢٥ .

(٢٧) «تحليل الخطاب الشعري» / ص ١١ .

(٢٨) «حاضر النقد الأدبي» / ترجمة د. محمود الربيعي / دار المعارف بمصر ١٩٧٧ / ص ١٣٣ .

(٢٩) «الأسلوبية والأسلوب» / ص ٨٩ .

(٣٠) «المصدر السابق» / ص ٨٤ .

(٣١) المصدر السابق ص ١١١ .

Stylistics and the Teaching of Literature, H. G. Widdoson, (٣٢) Longman, 1988, p. 97.

(٣٣) «مفهوم الأسلوبية عند جاكسون / عبدالرزاق الورتاني / مجلة «القلم» التونسية / العدد ١٩٧٧ / ١١ - ١٢ .

Closing Statement: Linguistics and Poetics, Roman Jakobson, in «Semiotics» an introductory anthology, Edited by Robert E. Innis, Indiana University Press, U.S.A., 1985, pp. 150-155.

Ibid, P. 154. (٣٥)

وأظن أيضاً «الأسلوبية والأسلوب» ص ١٥٣ - ١٥٧ . ومفهوم الأسلوبية عند جاكسون مجلة القلم ص ١٢ - ١٤ .

(٣٦) «مفهوم الأسلوبية عند جاكسون» - ص ١٤ .

(٣٧) «الأسلوبية والأسلوب» ص ١١٨ - ١١٩ .

(٣٨) «في الشعرية» د. كمال أبو ديب / مجلة «الثقافة الجديدة» المغربية العدد (٢٥) ١٩٨٢ ص ١٤ - ١٦ .

(٣٩) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / مقارنة بنوية تكوينية / محمد بنيس / دار العودة / بيروت ١٩٧٩ / ص ٢٢ - ٣٣ .

(٤٠) «الخطاب الشعري والخطاب الروائي» / ميخائيل باخين / ترجمة محمد يرادة / مجلة «الكرمل» العدد (١٧) ١٩٨٥ ص ٤٣ .

(٤١) المصدر السابق / ص ١٤٣ - ١٤٥ .

(٤٢) المصدر السابق / ص ١٥٨ .

Verbal Interaction, V.N. Vološinov in «Semiotics», pp. 52- 61. (٤٣)

(٤٤) «الخطاب داخل الحياة والخطاب داخل الشعر» / ف. ن. فولوشينوف وميخائيل باخين ترجمة قمرى البشير مجلة أفاق المغربية العدد (١) ١٩٨٤ ص ٩٩ - ١٠٢ .

(٤٥) «الخطاب الأدبي العربي المعاصر» / دانيال رايق / ترجمة إبراهيم صحراوي مجلة «الحياة الثقافية» / تونس العدد (٣٥) ص ١٣٣ .

(٤٦) «تحليل الخطاب الشعري العربي» ص ١٢ .

(٤٧) «المصدر السابق» ص ١١١ .

Literature as an Ideological Form: Some Marxist Prepositions, By Pierre Macherey and Etienne Bolibar, in «Language and