الخطاب الشعري العربي ونسق التوازي

فاضل ثامر ■ العراق ■

يخيل لي أن عالم القصيدة سيظل كالبحر تماماً، فهو يمتلىء 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 بكارة هذه الأسرار، ويميط اللثام عن شبكة الألغاز المحيرة هذه. ولكن ما ان 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 آونة 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.

ولو شئنا الاحتكام إلى المعاجم اللغوية العربية، لوجدناها تُجمع على بعض الدلالات المقاربة، وربما يهمنا منها اعتبار الخطاب «كلاماً» أو «رسالة»[1] أما المعاجم الأجنبية فتقدم مجموعة من المقابلات والتحديدات المتنوعة، منها (كلام أو محاضرة تلقى على مستمعين، محاورة، حديث مسهب عن موضوع، موعظة، بحث، رسالة، موعظة أخلاقية مملة)[2].

كما يقدم قاموس (المورد) المقابلات المعجمية التالية للمصطلح: (حديث، محادثة، مقالة، خطبة، محاضرة)[3]. ألا أننا لاحظنا أن المصطلح النقدي قد إقتصر 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 إلّا 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»[4] وهو يتداخل مع مصطلح فلسفي آخر يرتبط بثلاثية هيغل الفلسفية المعروفة. أما «معجم مصطلحات علم اللغة الحديث»[5] 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 يوئيل عزيز أن يترجم هذا المصطلح عند ترجمته لهذا الكتاب حديثاً «بمصطلح حديث»[6] 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»[8] أما ريمون طحان[9] فيقدم تحليلاً للكلام، لكنه، كما يتضح من السياق، إنما يتحدث عن «الخطاب» ويلجأ الدكتور نايف خرما في كتابه «أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة» إلى إستخدام مصطلح «الكلام المتصل» ويذهب نصر أبو زيد في دراسة حديثة نشرت في مجلة «فصول» إلى استخدام مصطلح غريب هو «أسلوب التناول»[10].

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»[11] مصطلح «الكلام الأدبي» كمقابل لمصطلح الخطاب الأدبي» Discours Littéraire كلما استخدم الناقد سعيد علوش[12] 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 ومنهم الدكتور عبدالسلام المسدي في «قاموس اللسانيات»[13] وفي أغلب ما كتب وكما يفعل د. محمد مفتاح ود. محمد برادة 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 البنيوية»[14] الصادر حديثاً، ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن بعض المعاجم النقدية العربية والأجنبية قد أغفلت إيراد مصطلح الخطاب أصلاً[15].

وإذا ما حاولنا إجتياز العقبة الأولى الخاصة بترجمة المصطلح وتحديده معجمياً، فحرى 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»[16] وواضح أننا هنا أمام تحديد معجمي وليس أمام تحدٍ نقدي إصطلاحي معاصر، كما يحيل المؤلفان القارىء 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 ـ أي الخطاب ـ هو ما تركب 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»[17]، ومن الواضح أن هذا التعريف مقيد، إلى درجة كبيرة بالفهم الموروث لمصطلح «الكلام» في النحو العربي أكثر من إيفائه بشروط الخطاب بالمعنى الاصطلاحي المعاصر.

أما توفيق بكار فيشير وهو يتحدث عن الخطاب الأدبي Discours Littéraire (ويترجمه بالكلام الأدبي) إلى أن فكرة الكلام الأدبي إنما هي جوهر ما يسميها بالإنشائية الهيكلية ـ (البنيوية) التي تمثلها أفضل تمثيل كتابات تودروف المتأثرة بكتابات الشكلانيين الروس. ويرى بكار أن الشكلانيين الروس ومن تلاهم كتودروف قد ضبطوا هذه الانشائية فجعلوه «الكلام الأدبي» الذي يعني شيئاً غير الأدب في ماديته النصية، لأنه كائن عقلي من صنع التفكير العلمي، وليس معطى حسياً مهيئاً.

فهو الشكل الأجوف الكبير الذي يحتمل نصوص الأدب كلها واقعاً ماثلاً أو إمكاناً محضاً والنظام العام الذي يتحكم في تراكيبها الداخلية، وبه تنتصب نصوصاً أدبية أو هو بالعبارة الاصطلاحية «الأدبية» وما يشتق منها على سبيل التفريع: «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 Languee والقول ـ الكلام Parole بل ان الكلام الأدبي أي الخطاب الأدبي لا يبعد عندهم أن يكون لغة توازي الحقيقة ولا تشتبه بهاوان 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 أديب إلى آخر»[18] ويستعرض الدكتور نايف خرما الاتجاهات اللغوية المختلفة وطريقة تناولها للكلام فيشير إلى أن بعضها يميل إلى دراسة بعض أجزاء الكلام كالغونم والمورفيمة والمفردة والعبارة clause والجملة sentence، إلا أنه يرى أن إتجاهات أخرى تدرس ما يسجله بالكلام المتصل discourse ـ ويقصد به الخطاب ـ وهو يشمل كما يرى «أجزاء من جمل أو عدة جمل معاً»[19] 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 متغاير 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 متعينة»[20].

ويدعونا الدكتور مالك المطلبي للتمييز بين أربعة مصطلحات أساسية وصولاً لتحديد دلالة مصطلح الخطاب وهذه المصطلحات هي: (اللغة والكلام والخطاب والنص) ويرى أن «اللغة هي الامكانات 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، أعني الكلام، ملابس لأحوال النفس ومشتبك مع أحوال الآخر، فله أذن ملحظ لغوي وآخر نفسي وثالث اجتماعي ورابع فيزياوي (صوتي)» وهذا التحديد يتفق أيضاً مع تعريف دوسوسور للكلام أما الخطاب ـ والقول للمطلبي ـ «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»[21] وهو تحليل قريب من تحديد تودروف لطبيعة «الخطاب الأدبي» بشكل خاص ولمفهوم 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 جوهري فبينما ينشأ

الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة نرى الخطاب الأدبي صوغ للغة عن وعي وإدراك إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، 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 إختراقه فالخطاب العادي منفذ بلوري لا يقوم حاجزاً أشعة البصر، بينما الخطاب الأدبي حاجزاً بلوري طلي صوراً ونقوشاً وألواناً تصد أشعة البصر عن اختراقه»[٢٢] وواضح هنا أن د. المسدي هنا إنما ينطلق من مفهوم توردون في التمييز بين الخطاب الأدبي والخطاب العادي»[٢٣].

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 ـ استراتيجية التناص»، فإن البعض الآخر يستخدم مصطلح الخطاب كمرداف آخر لمصطلح النص Text كما يفعل د. صدوق نور الدين في بحثه عن «إشكالية الخطاب الروائي العربي»[٢٥] فهو لا يتوقف أمام العناصر التركيبية للخطاب الروائي العربي على المستوى الوصفي التزامني مثلاً، بل يكتفي بتقديم عرض تأريخي 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 ـ مقاربة 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[٢٦]، 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 الأخفر في الخطاب الأدبي، وهو كون الخطاب يمثل في الجوهر رسالة message هدفها تحقيق الابلاغ والإيصال 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 بإعتباره نصاً مغلقاً وعلى حد تعبير رفاتير «أن النص الشعري لا يحيل على واقع خارج عنه يثبت صدقه أو كذبه على ضوئه، وإنما له واقعه الداخلي، فصدقه مستمد من ذاته، وليس من خارجه، باللغة تولد اللغة، واللغة تحيل على اللغة»[٢٧]، ويذهب رولان بارت إلى القول بأن الأدب «نظام من المرموز يكمن كيانه في النظام لا في الرسالة» وهو يرى ان الناقد «ليس مدعواً لإعادة ترتيب رسالة العمل الفني، بل لإعادة ترتيب نظامه فحسب»[٢٨]، كما يؤكد جاكبسون (ياكبسن) أن الخطاب الأدبي هو «خطاب تركب في ذاته ولذاته»[٢٩].

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 المخاطِب ـ بالكسر» الذي يرى في الخطاب صفيحة الانعكاس لأشعة الباث فكراً وشخصية واتجاه «فرضية المخاطَب ـ بالفتح الذي يرى في الخطاب رسالة مغلقة على نفسها لا تفض جدارها إلا بدأ من أرسلت إليه يشير إلى أن الاتجاه السائد هو الذي ينظر إلى الخطاب باعتباره «موجوداً في ذاته»[٣٠] حيث النص الأدبي يفرز أنماطه وسننه العلامية والدلالية فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيمه ودلالاته، حتى لكأن النص هو معجم لذاته، وقد أفضى هذا التقدير أصولياً إلى فك روابط الانتساب بين النص وما سواه، وتكثيف علائق الانتماء بين وجود النص وبنيته الألسنية حتى غدا ذلك المعيار مسباراً لتمييز الخطاب الأدبي عن الوثيقة الأدبية»[٣١].

أما الاتجاه الآخر فيركز على الطبيعة السوسيولوجية 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 جاكبسن 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[٣٢]. هذا المفهوم الفيزياوي أفاد منه جاكبسون لتحديد مخططه 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 الإخلال تحليل العناصر الستة التالية المكونة لجهاز التخاطب:[٣٣]

السياق Context

المخاطِب ← الرسالة ← المخاطَب

Addresser — message — Addressee

الشفرة (السنن) Code

الصلة (قناة الاتصال) contact

فكل كلام، حسب هذا التصور عبارة عن رسالة يبثها مخاطِب (بالكسر) مرسل إلى مخاطَب (بالفتح) ـ 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

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 جاكبسون أن هذه الوظائف الست لها ما يقابلها من العناصر المؤلفة للخطاب الأدبي وهي[٣٤]:

السياق Referntial
(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 الافهامية 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 جاكبسون 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 جاكبسون 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 جاكبسون المتكررة هذه إلا أن الكثير من الاتجاهات البنيوية انساقت وراء التأكيد على الوظيفة الشعرية (الانشائية) 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 ننتبه إلى أن الظاهرة النقدية الأدبية تجسم تقاطع ثلاث ظواهر: حضور الإنسان ـ مؤلفا كان أو مستهلكا أو ناقدا، وحضور الكلام فحضور الفن»[٣٧]، كما كان الدكتور كمال أبو ديب مصيباً عندما بين أن الشعرية خصصية نصية لاميتافيزيقية، ولهذا فهي قابلة للإكتناه والتحليل المنقصي 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 سوسيولوجي مغاير، فهو يرفض الوقوف عند الاتجاهات التي تمحور عملها النقدي حول البحث عن القوانين والأنساق الداخلية للعمل وتعامل النص كعالم 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 الطرائف 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 والسوسيولوجي الخارجي للنص الأدبي ويكشف عن العلاقة القائمة بين الفكر والواقع ويثبت عدم استقلال الفكر وبالتالي النص الأدبي عن صيرورة المجتمع، مما يبطل، تبعاً لذلك، والادعاءات القائلة ـ والقول لمحمد بنيس ـ 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 ـ حسب الفكر التقليدي لا يعرف سوى نفسه (سياقه) وسوى موضوعه وتعبيره المباشر ولغته الواحدة والوحيدة. ويلاحظ أنه بالنسبة لذلك الفكر (التقليدي) ـ فإن كل خطاب آخر موضوع خارج سياقه الخاص، ما هو إلا كلام محايد لا يرجع إلى أحد فهو مجرد إمكان بالقورة[٤٠]. وبعد أن يرفض باختين هذه النظرة يعلن أن كل خطاب ملموس (ملفوظ) يكتشف دائماً موضوع توجهه، وكأنما قد تم من قبل تخصيصه ومناهضته وتقويمه، ويؤكد أن ملفوظاً حياً ينبثق بدلالة في لحظة تأريخية وداخل بيئة اجتماعية محددتين لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي والايديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ ومن الاسهام بحيوية في الحوار الاجتماعي ويخلص باختين إلى القول بأن الخطاب يولد داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية، ويتكون داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الآخر بداخل الموضوع فالخطاب يفهم موضوعه بفضل الحوار[٤١].

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

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

ويرى باختين أن التفرد الخاص للجنس الروائي يتطلب أسلوبية ملائمة لا يمكن أن تكون إلا أسلوبية سوسيولوجية، 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»[٤٢].

ويغني باحث آخر هو فولوشينوف الجانب السوسيولوجي 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، ليعني، 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 لهما مفهوماً جديداً أسمياه بـ «الشعرية السوسيولوجية» في دراستها الموسومة بـ «الخطاب داخل الحياة والخطاب داخل الشعر» حيث يؤكدان على ضرورة ردم الفجوة بين النظرتين المتطرفتين في تناول الخطاب وهي دعوة سبق لباحث وان أطلقها مراراً ومنها في مقدمة دراسته لـ «النسيج اللفظي للرواية». فبعد أن يؤكد الباحثان على أن الفن اجتماعي بدوره، واجتماعي بصفة محاثية، يشير إلى «أن التطبيق السليم والمثمر للتحليل السوسيولوجي 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 يحصر 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 السوسيولوجية» إذ يقولان:

«ولهذا كانت مهمة الشعرية السوسيولوجية 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 تمرين لغوي ولا يصير أثراً فنياً في حقيقته إلا داخل سيرورة التفاعل الذي يتم بين المبدع والمستقبل. فهو بمثابة لحظة جوهرية في الحدث الذي يشكل هذا التفاعل[٤٤].

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 وتأريخي وفكري فاعل ومؤثر، كما أنه ظل يحافظ على صلته الوثيقة بالواقع الاجتماعي والتاريخي والنفسي بكل تباياته وأوجهه المعقدة، واستلهم الكثير من إنجازات وتجارب حركة الحداثة في الشعر العالمي وفي بقية الفنون والآداب. ولذا فقد حاول هذا الخطاب أن يؤكد على وظيفية 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 ولذا فإن على الناقد العربي أن يأخذ بنظر الاعتبار هذا الجوهر الايصالي 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)[٤٥].

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 (ألسنية) قائمة بذاتها حيث «النص الشعري منغلق على نفسه، له عالمه وحياته الخاصان به، فلا يحيل على الواقع إلا ليخرقه»[٤٦]، وحيث «النص الشعري لا يميل على واقع خارج عنه يثبت صدقه أو كذبه على ضوئه، واللغة تحيل على اللغة»[٤٧]، مثل هذا النظر يظل عاجزاً عن فهم واستيعاب شمولية

الخطاب الشعري العربي المعاصر ولا يتوقف إلا توقفاً شكلانياً، عند بعض أوجه هذا الخطاب الإبداعية يهمل جوانبه الأخرى المهمة، إذ لا يمكن الاكتفاء بالخطاب الشعري فقط وببنيته اللغوية فقط، بل لا بد من فحص ما هو خارج هذا الخطاب المتمثل في المبدع والمتلقي والسياق الاجتماعي والتأريخي المحدد إضافة إلى مجموعة غير منظورة من العوامل التي تتحكم في إنتاج الخطاب بشكل عام[٤٨].

ولهذا يمكن القول أن الخطاب الشعري العربي المعاصر هو خطاب مفتوح وموجه نحو الآخر، وهو مأهول برؤى وهموم إنسانية وفردية واجتماعية حقيقية، وتتأكد 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 immenant 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 والسوسيولوجية، كما أن النظر السوسيولوجي أو الايديولوجي أو الثيمي (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 ينهمك في تحليل أحادي ـ أسلوبي أو ألسني أو بنيوي ـ 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 تنطوي 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 نحول دال في التاريخ، بل على نحو يغدو معه الخطاب جزءاً من التاريخ، جزءاً هو بمثابة واحدة، وانقطاع في التاريخ نفسه»[٤٩].

ولست الآن بصدد تحليل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر والكشف عن إشكاليته وأنساقه المختلفة، فهذه مهمة شاقة تتطلب تضافر جهود عدد كبير من النقاد، ولكني بصدد فحص أحد الأنساق المميزة لهذا الخطاب، وأعني به نسق التوازي Parallelism الذي لم يحظ بعد بمدارسه 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 البنيوية أصلاً، وأن كانت قد أخذت به، وطورته وبشكل خاص على يدي جاكبسون. فقد عرف هذا النسق في الكتابات النقدية والبلاغية العربية القديمة ولكن تحت عناوين وأبواب مغايرة، كالمساواة والانطباق والموازنة والتكرار والتياسب والمقابلة والمشاكلة، كما درسها النقد تحت أبواب «التنظيم» وثنائية اللفظ والمعنى و «رد العجز على الصدر» وغيرها وربما نستطيع أن نوضح هذا النسق كما فعل جاكبسون بتعبير المظاهر المتعلقة بالتشبيه والاستعارة والمجاز والقافية 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 ألن 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 منفصلاً 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[٥١].

ويذهب ناقد أمريكي معاصر آخر هو رجارد. جـ. مولتن إلى القول بأنه إذا كان الشعر اليوناني واللاتيني يعتمد على تتالي المقاطع ذوات الكميات المختلفة، وإذا كان الشعر في اللغة الانكليزية القديمة يعتمد على الجناس الاستهلالي Alliteration وفي اللغة الانكليزية الحديثة يعتمد على عدد المقاطع والإيقاع، فإن ما يجعل الانجيل شعراً هو ليس عدد أو كمية المقاطع بل هو التوازي المتحقق في عبارتي Clauses أو أكثر[٥٢].

ويرى الناقد غي ولسن أن الشاعر الأمريكي (وولت وتمن) قد كرس ضرب التوازي في تجربته الشعرية مستفيداً من الأسلوب الانجيلي، ومستعيضاً به عن الوزن التقليدي الذي يفتقد إليه شعره، ويحاول هذا الناقد أن يكشف عن حافز أونطولوجي وغير شكلي أساساً لنزوع وولت وتمن هذا فيغرقه 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[٥٣]. ويحاول هذا الناقد أن يتقصى مظاهر نسق التوازي المختلفة في تجربة وولت وتمن الشعرية.

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

النوع الأول: التوازي التراوني Synonymous Parallelism.

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

«كيف لي أن ألعن ما لم يلعنه الرب.

وكيف لي أن أتحدى ما لم يتحداه الرب».

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

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

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

«يعرب الرب طريق الصواب
«ألاأن طريق الشر سيؤول للفناء».

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 ألن خلاصة هذه الدراسات يلاحظ أن التوازي يكون أحياناً على هيأة تكرار لتركيب نحوي، أو لمفردة، إلا أن الشيء الأساسي يظل متمثلاً في توازن الأفكار على مستوى التساوي أو التعارض، حيث يؤدي ذلك إلى غلق لا مجرد نسق فكري إيقاعي ولكن يسهم في خلق إيقاع كلامي[٥٤].

ثم يحاول هذا الناقد أن يستخلص أهم القسمات 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 الايقاعية لقصائد «أوراق العشب»[٥٥] 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 ـ في الغالب إلى الاكتفاء ـ وهي ذات الصفة التي يتسم بها الأسلوب الانجيلي، كما تتصف بها القصيدة العربية الكلاسيكية (العمودية) أو قلما نعثر على ظاهرة الجريان في الأبيات run-on-line (وما تسمي بالبلاغة بالتضمين، وما يصطلح عليها حالياً بالتدوير) ولذا فإن الشاعر يعتمد على اعتماد البيت كأساس لوحدة الفكرة والايقاع. 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 الايقاعية والفكرية للبيت. بل هنالك من يذهب إلى القول بأن وتمن لم يكن ينظم فقرات أو عبارات أو مقاطع وإنما كان ينظم أبياتاً[٥٦].

ويلاحظ غي ولسن ألن 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 مهيمن 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 يفعل 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 نمط 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 عشبة غضة من عشب الصيف»[٥٧] 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، اما على صورة متكملة 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 (ويقابله 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 بفزع يصبح جزءاً منه

ويصير ذلك الشيء جزءاً منه طيلة النهار أو لجزء منه.. أو لبضع 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 النسمات الباردة،
يا أرض الشجر الذي يغفو، والشجر الذي يسيل،
يا أرض الغروب الراحل، أرض الجبال المضببة القمم».

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

«إبتسمي فحبيبك 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.

«الخير 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 ظروفاً لأنها لا تشكل وعاءً حادوياً ويرى أن (وتمن) كان يميل في بعض الحالات إلى عدم إنهاء قصائده بل تركها مفتوحة نحو اللانهاية عن طريق تعداد وتراكم الصفات والحالات والوقائع.

ويخلص الناقد إلى القول بأن التوازي لدى (وتمن) هو تواز في البنية والايقاع وهو قادر على أن يمنحنا متعة جمالية كنسق متميز للفكر وكأساس للبناء الإنشائي للقصيدة. وهو يؤكد أن «إيقاع الفكرة» لدى (وولت وتمن) 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 والايحاء 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. وتتمثل هذه الطريقة في طرح (ثيمة) معينة ثم محاولة تطويرها عن طريق تعداد وتمثيل الرموز. وتقديم ثيمات أخرى وتطويرها بطرق مماثلة، ثم اللجوء 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 والمنطقية للعشب والمطر والأرض.

ومن كل ذلك نستطيع أن نلاحظ أن النقد الأدبي التقليدي وكذلك الدراسات الأدبية البلاغية والاتجاهات النقدية الحديثة التي سبقت البنيوية قد أفاضت في دراسة جوانب التوازي في الشعر، ألا أن بعض الاتجاهات البنيوية قد حاولت أن تمنح اهتماماً أكبر لموقع نسق التوازي بين الأنساق البنيوية الشعرية المختلفة. ويكفي أن نتذكر موقف جاكبسون الذي يرى أن البناء الشعري في مختلف مستوياته يستند إلى مبدأ عام هو مبدأ التوازي ويعترف جاكبسون 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 ان جاكبسون يذهب أبعد من ذلك عندما يرى في التشابيه والاستعارات والمقارنات والموازنات وحتى القافية انعكاساً لهذا المبدأ.

ويبين جاكبسون أن خاصية التوازي تمثل تمنزعاً 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 والسلبي، المقارنة، الإعادة التناظر، المبالغة.. الخ[٥٩].

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

وربما يمكن إعتبار الكثير من الأنساق والمظاهر التي تناولها الدكتور محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص»[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 ضماناً لانسجام الرسالة» ويميز الباحث بين تشاكل تركيبي نحوي يهدف إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية، حيث تصبح هذه التراكيب النحوية في الشعر ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية «العلانية»[٦٣] وبين «تشاكل معنوي» وهو يهدف إلى ضمان نوع من التشاكل المعنوي الذي يجعل المتبقي يفهم الخطاب - القول وهو ينتج عن تكرار المقومات السياقية[٦٤].

ويشير الباحث إلى أن كريماس 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 كريماس هو مجموعة متراكمة من الموقولات المعنوية (المقومات) التي

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

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[٦٨].

ويذهب الباحث في موضع آخر إلى القول بأنه انطلاقاً من مقولة التشاكل يمكن اضواء مفهوم التوازي الذي أحياه جاكبسون (ياكبسون) 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[٦٩].

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 البنيوي 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[٧٠].

ويحق لنا هنا أيضاً أن نضع الظاهرة التي رصدها الدكتور عبدالسلام المسدي تحت عنوان «الفاصل» و«التمفصل» في دراسته «في جدل الحداثة الشعرية ـ نموذج المفاصل»[٧١] تحت باب «التوازي».

يميز الباحث بين التمفصل المبني على أساس المقاطع الفونولوجية (الصوتية) والمورنولوجية (الصرفية) من جهة وبين التمفصل بمعناه الأوسع المتصل بالخصائص الادائية 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 أنبتت على نقض مفهوم البيت بوصفه الوحدة البنائية وأطلقه للشاعر الفضاء والنغمي بما لم يكن يتسنى لقائل الشعر من قبل.

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

يرى الباحث أن الحداثة الشعرية العربية بعد أن نفضت مبدأ البيت وتمردت على النمطية الإيقاعية في سياجها المعهود وضعت نفسها في مواجهة تحد صعب كيف يبتكر الشاعر نموذجه الابداعي عبر حدود فضائية مطلقة؟ ويجيب الباحث على هذا التساؤل بالقول بأن الأداء قد إنبرى فيصلاً في أشعرية الشعر وتسلسل معه التوزيع المقطعي حكماً في تحديد مراتب الافضاء بالقول الشعري وأصبح نتيجة لذلك والقول للباحث نموذج المفاصل مفتاحاً جوهرياً في فك أسرار الحداثة الشعرية.

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

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

وعلى ضوء نماذج شعرية من الشعر الحديث (الحر) 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 تركيباً ونغمياً» وفي الحقيقة فإن فضاء الشاعر الحديث ليس فضاء السطر الذي يعده الباحث هو الوحدة المتفاصلة 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 الايقاعية وبالمنظور الخطي والبصري للقصيدة الحديثة كما يخل بالكثير من عناصر الإيقاع الداخلي كالوقف والنبر والتردد والانطلاق وما إلى ذلك كما لاحظنا أن الباحث قد حاول أن يفسر بعض المظاهر الايقاعية ومنها ظاهرة التدوير وتعلق بيت ببيت آخر بالاعتماد على المصطلحات النقدية والبلاغية القديمة كـ «التضمين» مثلاً وهو أمر غير مبرر وذلك لأن الشاعر الحديث قد تخلى 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 البنيوي في الشعر»[٧٣] Structural continuety 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 جاكبسون فيحق لنا أن ندرس مظاهر القافية والاستعارة والتشبيه وغيرها تحت باب التوازي أيضاً ويمكن أن نتذكر هنا مساهمة الشاعرة العراقية نازك الملائكة[٧٤] في دراسة ظاهرة التكرار في الشعر لما فيها من إشارات واستنتاجات مهمة تنطوي تحت باب التوازي في الشعر.

فبعد أن تشير الشاعرة إلى أهمية أسلوب التكرار في الشعر الحديث وأنه لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا تحاول أن تتوقف 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 تكتفي الشاعرة بذلك فقط بل تحاول أن تقدم تفسيرها الخاص لدلالة التكرار في الشعر كما تحاول أن تفيد من البلاغة العربية لتحديد أصناف التكرار الأساسية التي تتمثل في رأيها في ثلاثة أصناف هي: التكرار البياني، وتكرار التقسيم والتكرار اللاشعوري[٧٥].

ولو شئنا فحص الموروث النقدي والبلاغي العربي لوجدنا نقيضاً 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 وتحرير البلاغة العربية من النظرة المعيارية الصارحة ومن التصنع وهيمنة المقولات المنطقية.

أننا نستطيع أن ندرس الكثير من أنساق التوازي بالافادة 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.

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 والمشاكلة 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 السوسيولوجية للقصيدة بشكل عام.

وسواء أخذنا بمقولة التوازي أو التشاكل أو التمفصل 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 والسوسيولوجية 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 (بالفتح) وطبيعة الرسالة الأدبية والسياق الاجتماعي العام الذي أنتج هذا الخطاب.

الهوامش

(١) «المعجم الوسيط»/ مجمع اللغة العربية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الجزء الأول ص ٦، ٢٤٢ راجع (خطب) و «أساس البلاغة» للزمخشري، دار المعرفة، بيروت ص ١١٤ ـ ١١٥ و «الرائد» جبراة مسعود/ الجزء الأول ص ٦٣١ والمنجد ـ لويس معلوف، بيروت ص ١٨٦.

(٢) The Advanced Learner's Dictionary of Current English, A.S. Hornby, London, Oxford University Press, p. 334 and «Oxford student's Dictionary of Current English, p. 177.

(٣) قاموس المورد/ منير 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. يوئيل عزيز منشورات مجلة «آفاق عربية» ص ٢٦٠ بغداد ١٩٨٥/ كما لاحظ مراجعة لكتابه «الاطراء البنيوي في الشعر» مجلة فصول «القاهرة» العدد (٢) ١٩٨٤ ص ٣٠٦.

(٧) «ثقل التاريخ وشهوة إبتكار العالم»/ د. كمال أبو ديب.

(٨) «دليل الدراسات الأسلوبية» د. جوزيف ميشال فريحة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت/ ١٩٨٤ ـ ص ١٥٤.

(٩) «الألسنة العربية» (٢) ـ ريمون 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 ـ ٧.

(١٢) «مكونات الحديث النقدي الروائي بالمغرب»/ سعيد علوش مجلة آفاق المغربية التي يصدرها إتحاد كتاب المغرب/ العدد (١) ـ (د ـ ت) وأعاد نشر الدراسة في كتابه «الرواية والايديولوجيا».

(١٣) «قاموس اللسانيات»/ د. عبدالسلام المسدي/ الدار العربية للكتاب/ ١٩٨٤ ص ٢٢٧.

(١٤) «عصر البنيوية ـ من ليفي شتراوس إلى نوكو»/ أديث كيرزويل/ ترجمة جابر عصفور/ منشورات «آفاق عربية» بغداد ١٩٨٥ ص ٢٦٩.

(١٥) لاحظ مثلاً «المعجم الأدبي»/ جبور عبد النور/ دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٧٩.

(١٦) «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب»/ ص ٤٧٧.

(١٧) «الألسنية العربية» ـ ص ٤٤.

(١٨) «البنية القصصية في رسالة الغفران»/ ص ٦ ـ ٧/ كما راجع أيضاً دراسة

«الانشائية الهيكلية» لتودرون ترجمة مصطفى التواتي، مجلة «الثقافة الأجنبية» وزارة الاعلام بغداد/ العدد (٣) ١٩٨٢ ص ٤ ـ ١٧.
(١٩) «أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة» د. نايف خرما سلسلة عالم المعرفة/ الكويت (ط ٢) ١٩٧٩ ص ٢٨٥.
(٢٠) عصر البنيوية/ ص ٢٦٩ ـ ٢٧٠.
(٢١) «نشوء الخطاب»/ د. مالك المطلبي، جريدة الجمهورية بغداد/ ٤ شباط ٩٨٦ ص ٧.
(٢٢) «النظرية الأسلوبية في النقد الأدبي»/ د. عبدالسلام المسدي، مجلة «القلم» التونسية صفاقس ـ العدد (١١ ـ ١٢) ١٩٧٧ ص ٨٤.
(٢٣) «الأسلوبية والأسلوب»/ نحو بديل ألسني في نقد الأدب عبدالسلام المسدي ص ١١٢.
(٢٤) «تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص»/ 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) ـ ١٩٨٤/ ص ٣٧ ـ ٤٦.
(٢٦) «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب/ مقاربة 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.
(٣٢) Stylistics and the Teaching of Literature, H. G. Widdoson, Longman, 1988, p. 97.
(٣٣) «مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون/ عبدالرزاق الورتاني/ مجلة «القلم» التونسية/ العدد ١٠/١٩٧٧ ص ١١ ـ ١٢.
(٣٤) Closing Statement: Linguistics and Poetics, Roman Jakobson, in «Semiotics» an introductary anthology, Edited by Robert E. Innis, Indiana University Press, U.S.A., 1985, pp. 150-155.
(٣٥) Ibid, P. 154.
وأنظر أيضاً «الأسلوبية والأسلوب» ص ١٥٣ ـ ١٥٧. و«مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون» مجلة القلم ص ١٢ ـ ١٤.
(٣٦) «مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون» ـ ص ١٤.
(٣٧) «الأسلوبية والأسلوب» ص ١١٨ ـ ١١٩.
(٣٨) «في الشعرية» د. كمال ابو ديب/مجلة «الثقافة الجديدة» المغربية العدد (٢٥) ١٩٨٢ ص ١٤ ـ ١٦.
(٣٩) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب/ مقاربة بنيوية تكوينية/محمد بنيس/ دار العودة/بيروت ١٩٧٩/ص ٢٢ ـ ٢٣.
(٤٠) «الخطاب الشعري والخطاب الروائي»/ميخائيل باختين/ترجمة محمد برادة/مجلة «الكرمل» العدد (١٧) ١٩٨٥ ص ٤٣.
(٤١) المصدر السابق/ص ١٤٣ ـ ١٤٥.
(٤٢) المصدر السابق/ص ١٥٨.
(٤٣) Verbal Interaction, V.N. Volosinov in «Semiotics», pp. 52-61.
(٤٤) «الخطاب داخل الحياة والخطاب داخل الشعر»/ ف. ن. فولوشينوف وميخائيل باختين ترجمة قمري البشير مجلة أفاق المغربية العدد (١) ١٩٨٤ ص ٩٩ ـ 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 ١١».
(٤٨) Literature as an Ideological Form: Some Marxist Preposi-tions, By Pierre Macherey and EtienneBolibar, in «Language and Language Use» edited by A.K.Pugh and others, The open University Press, England, 1980, pp. 290-309.
(٤٩) «عصر البنيوية» ص ٢٦٩ ـ ٢٧٠.
(٥٠) «مفهوم الأسلوبية جاكبسون» ـ ص ١٦.
(٥١) Walt Whitman: The Search for a Democratic Structure, Gay 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.
(٥٢) «Parallelism: The Basis of Biblical verse», Richard G. Moulton, in Discussions of Poetry: Form and Structure p. 47.
(٥٣) «Walt Whitman The Search for a Democratic Structure» p. 62.
(٥٤) Ibid, p. 65.
(٥٥) The Portable Walt Whitman, edited by Mark Van Doren, Penguin Books, 1984.
(٥٦) «Walt Whitman: The Search for a Democratic Structure» 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 ويتمان / ترجمة سعدى يوسف/ منشورات وزارة الاعلام/ بغداد/ ١٩٧٦.
(٥٨) «مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون» ـ ص ١٦ ـ ١٧.
(٥٩) «نظرية المنهج الشكلي/ نصوص الشكلانيين الروس ص ٤٢.
(٦٠) المصدر السابق ص ٢٢٩.
(٦١) «تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص».
(٦٢) المصدر السابق/ ص ٢٥.
(٦٣) المصدر السابق/ ص ٢٧.
(٦٤) المصدر السابق/ ص ٢٧.
(٦٥) يطلق المنصف عاشور على مصطلح التشاكل البنيوي isoptie structurale (F.) مصطلح «الاطراد البنيوي» راجع/ «مشروع تنظيري في وصف الدال» المنصف عاشور مجلة «فصول» العدد (١)/ ١٩٨٤ القاهرة/ ص ٩٤ حيث نجد التعريف التالي للتشاكل أو الاطراد: درجة التناسج والتخير لمؤلفات البنية المتشاكلة 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 الحداثة الشعرية ـ نموذج المفاصل/ د. عبدالسلام المسدي/ مجلة الأقلام العدد (١) ١٩٨٦/ بغداد ص ٥٧ ـ ٦٧.
(٧٢) The Experimental School in American Poetry «Yvor Winters, in Discussions of Poetry: Form and Structure p. 12-46.
(٧٣) الاطراء البنيوي في الشعر/ دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية/ ماري كاثرين 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 ـ ٢٥٧.