الخطاب الشعري ووجوه الانفتاح الدّلالي

قراءة في شعريّة الإضمار

الدكتور: عبد القادر عليمي

المعهد العالي للّغات – تونس

يتّصل البحث بجنس من الخطاب مخصوص، هو الخطاب الشعري. وتقصّدنا النظر إليه من خلال ما وسمناه ب"شعريّة الإضمار"، والكيفيّات الّتي تجلّى بها من خلالها. ممّا أسهم في إثرائه وانفتاحه على أوجه من الدّلالات متعدّدة. وهدفنا إلى تمثّل جملة من المفاهيم مثل: "الخطاب"، و"الخطاب الشعري"، و"الشعريّة"، و"الدّلالة"... وسعينا بالنظر إلى ذلك إلى اعتماد التدرّج في المساءلة والمقاربة، فأوضحنا أنّ الحديث عن أيّة شعريّة يطرح -بالضرورة- قضايا تتعلق بالمفهوم الأساس(الشعر)، وتقنيّاته التّعبيريّة، إذ مؤدى الشعريّة ما يكون به الشعر شعرا.

ولم تتحدّد الغاية في استعراض مجمل المفاهيم المشار إليها فحسب، بل تطويعها مدخلا إلى دراسة ظاهرة الإضمار في الخطاب الشعري. مستندين في ذلك إلى نماذج نصّية من الشعر العربي الحديث تجلّى فيها توظيف الظاهرة. وأهمّ النتائج التي قادت إليها الدراسة تتلخّص في أنّ ظاهرة الإضمار في الخطاب الشعري قد مثّلت شكلا أسلوبيّا/ فنّيا لافتا من أشكال الانفتاح الدّلالي، وأنّ الإضمار يتّخذ مظاهر متعدّدة، وهو بالاستناد إلى ذلك ظاهرة تستدعي مزيد الكشف والفحص والتحليل والتفكيك.

Résumé:

La recherche est liée à un genre spécifique de discours qui est le discours poétique. On a essayé de l'analyser à partir de ce qu'on appelle "la poésie de dissimulation" et les modalités à travers lesquelles il se manifeste, ce qui a contribué à son enrichissement et à son ouverture sur plusieurs aspects sémantiques. L'objectif est de présenter quelques notions telles que: "le discours", "le discours poétique", "la poésie" et "la sémantique"... On a cherché a adopté une approche progressive et on a montré que le fait de parler de toute poésie pose nécessairement des questions liées à la notion de base (la poésie) et ses techniques d'expression.

L'analyse ne se limite pas seulement à examiner les concepts globaux indiqués, mais également à les adapter en tant qu'une préface à l'étude de phénomène de dissimulation dans le discours poétique, en se basant sur des modèles de textes de la poésie arabe moderne où le phénomène est appliqué. Les résultats de l'étude montrent que le phénomène de la dissimulation dans le discours poétique représente une forme stylistique/artistique remarquable de l'ouverture sémantique en prenant plusieurs formes. Ce phénomène demande davantage la divulgation, l'examen, l'analyse et le démontage.

تردّد الخطاب – أيّ خطاب- بين ظاهرتي «الإظهار» و«الإضمار» مبحث يتّصل في صميمه بقضيّة العلاقة بين اللّغة والفكر، والقضيّة خلافيّة خاض فيها الخائضون من فلاسفة ومفكّرين ولغويّين وأدباء، ووقفوا عند تفصيل الحدود المائزة بين طرفيها وكيفيّات اشتغال «مقولات الفكر» و«مقولات اللّسان»، وقوفا لم يحسم مسألتها ولم يكُف التّجادل حولها، ومردّ ذلك اتّصال طبيعتها بحقول مختلفة من علوم الإنسان ومعارفه، مثل: الفلسفة وعُلوم اللّغة، وأبنية النّصوص الأدبية وغيرها من مناحي الفكر ومذاهبه المختلفة، هذا، واكتفى كثير من المشتغلين بمعالجتها بالنّظر إليها كلّ من جهة اختصاصه، دونما وعي بما يجب أن ينهض عليه مثل هذه المقاربات من ضرورة الانفتاح على بقيّة الاختصاصات، وما يفرضه من تضافر الخبرات.

المبحث الّذي نروم الخوض فيه لا يعدم الصلة بالقضيّة المشار إليها –وإن أوحى في الظاهر بخلاف ذلك- ولكن ليس الهدف في هذا الإطار أن نعمد إلى تفصيل القول فيها، وإنّما الهدف المساهمة في لفت النّظر إلى دقّتها وتشعّب زوايا النّظر فيها، ومحدودية وسائط المقاربة، ومن ثمّة نتائجها لمن يعتدّ في القراءة والمساءلة بزاوية اختصاصه.

يدور الموضوع الّذي تخيّرناه حول ما وسمناه بـ"الخطاب الشعري ووُجوه الانفتاح الدّلالي"، سعينا إلى إمعان النظر فيه من جهة ما اصطلحنا على تسميته بـ "شعريّة الإضمار"، على اعتبار "الإضمار" ظاهرة من الظواهر الضروريّة لإنجاز الخطاب عمومًا والخطاب الشعري على وجه الخصوص، وأجرينا المبحث ضمن مستويين أساسيين: نظري وتطبيقي نعتقد أنّهما كفيلان بكشف الغطاء عن تجلّيات حضور "الظاهرة" ومدى إسهامها في تكثيف دلالة النّص الشعري و"إغناء" مسارات تأويل المعنى. ورأينا أن ينتظم وفق تقسيماته التّالية:

- قسم أوّل: اعتنى بتسليط الضوء على "مفهوم الخطاب الشعري"، وتألّف من ثلاثة عناصر أساسيّة، هي: "مفهوم الخطاب"، في "الخطاب الشعري تحديدًا"، و"في دلالة مفهوم الشعريّة".

- ثانٍ: اهتمّ بـ: "الدّلالة وتأصيل المفهوم"، عرضنا فيه العنصرين المفصليين التاليين: "في التردّد بين المنظورَيْن البلاغي والسيميائي" ثمّ، "انفتاح الدّلالة...دلالة الانفتاح".

- وثالث: تناول مسألة "الخفاء والتّجلّي، أو شعريّة الإضمار في نماذج من الشعر التونسي"، وتألّف من عنصرين هما: "الخطاب الشعري بين ثنائية التجلّي والخفاء"، و"في شعريّة الإضمار تحديدًا".

I/ مفهوم الخطاب الشعري: يتوزّع هذا القسم من البحث – مثلما ألمحنا إلى ذلك في التأطير– على ثلاثة عناصر أساسيّة يُعنى جميعها بتسليط الضوء على مجمل تعريفات وخصوصيات الخطاب بشكل عامّ، والخطاب الأدبي (الشعري) بوجه خاصّ. وعلى اعتبار أنّ كلّ خطاب يتضمّن جملة من الوظائف المنتظمة بشكل تراتبي، فقد سعينا من خلال العنصر الأوّل (مفهوم الخطاب) إلى الوقوف على طبيعته المعجميّة مستأنسين في ذلك بأهمّ تعريفاته في النقدِ العربي قديمه وحديثه، كما لم نهمل إضاءة جوانب من تلك التعريفات في الدّراسات اللّغويّة الغربيّة الحديثة، وخاصّة في تركيزها على بعدين أساسين من أبعاده، ونقصد بهما: البعد الألسني والبعد التّداولي، ومن ثمّة، عمدنا – على الإثر– إلى التوسّل بمجموع تلك التعريفات مدخلا لتسليط الضوء على جنس من الخطاب مخصوص ضمن ما أجريناه في العنصر الثّاني تحت عنوان : "في الخطاب الشعري تحديدا"، ونظرنا فيه في دلالات هذا الخطاب من جهة تعريفاته، مبرزين تباين الآراء والمواقف في النّظر إلى ماهيته، وأرجعنا ذلك إلى اختلاف مجالات التصوّر والتمثّل للشعر وفهم وظيفته.

أمّا آخر العناصر، فعنوانه: "في دلالة مفهوم الشعريّة"، وقاربنا المفهوم من جهة اعتباره متعلّقا أساسيا من متعلّقات الشعر، وهو من زاوية النّظر هذه ما به يكون.

1/ مفهوم الخطاب: يفترض التّمشّي المنهجي مقاربة مفهوم الخطاب انطلاقا من مساعي تأصيله في التّراث العربي، ثمّ السعي –على الإثر– إلى محاولة الإحاطة بأهمّ التعريفات/ المقولات الواردة ضمن الدراسات والبحوث الإنسانيّة المعاصرة، والتنصيص – تخصيصا– على أهميّة الدّور

الّذي لعبته اللّسانيات والبنيويّة في تحديده وتركيز الاهتمام به بشكل علمي على اعتباره موضوعًا مركزيًا للتحليل والتّوصيف، لا سيّما في استناده إلى أدوات النّظريّة اللّسانية الّتي انتقلت من الاهتمام بالجملة إلى الاهتمام بالخطاب باعتباره متتالية من الجمل، ما يعني توفّره على "نمط من الإنتاج الدّال الّذي يحتلّ موقفا محدّدا في التّاريخ ويشغل علمًا بذاته"[1].

ومن تحديداته ذات الطابع المعجمي الّتي تردّه إلى منابته وتفريعات تعريفاته في التراث العربي، ما أورده ابن منظور(ت 630هـ) في لسان العرب من أنّه "مراجعة الكلام... وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان"[2]. أو ما ساقه أبو البقاء الكفوي (ت 1094هـ) في معجمه "الكليّات"، حين عرّفه بأنّه "الكلام الّذي يقصد به الإفهام، إفهامُ من هو أهلٌ للفهم، والكلامُ الّذي لا يقصد به إفهام المستمع، فإنّه لا يسمّى خطابًا"[3]. وهو ما يتّفق – في وجه من وجوهه- مع تعريف التّهانوي (ت 1158هـ): "الخطاب، اللّفظ المُتواضعُ عليه المقصود به إفهامُ من هُوَ مُتَهيئٌ لِفهمِهِ"[4]. ما يعني أنّ مفهوم الخطاب في اللّغة يقُومُ على التّلفظ والقول بين طرفين: مُخَاطِبٌ ومُخَاطَبٌ، يتفاعلان وفق صيغة خطابيّة، فيقوم أحدهما بإرسال الكلام والآخر بتلقّيه، فيقال–حينئذ- أنّهما يتخاطبان. ومن شروط الخطاب الإفهام.

هذا، عن أهمّ التّعريفات ذات الطابع المعجمي، الّتي تتّصل بهذا المعنى المركّب، وتصدر في عمومها عن وعي بأهميّة الخطاب وأهميّة الدّور التداولي الّذي ينهض به ويُعَدُّ من أهمّ شروطه.

أمّا تعريفاته الّتي تتردّد في النقد العربي الحديث والّتي تنهل في أغلبها من النقد الغربي وما تفرّع عنه من مناحٍ واتّجاهات مختلفة في الفكر والفلسفة والأدب، ثمّ ما عقب ذلك من تطوّرات نقديّة ومنهجيّة شهدتها بقيّة العلوم والمعارف مثل علم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما، فإنّ أجلى ما توسم به هو التّعدُّدُ الّذي يبلغ مبلغ التّشابك، والتّباين الّذي يصل حدّ التضارب، والتواتر وفق تحديدات ومتصوّرات لا متناهية. ما انعكس على كيفيّات تمثّل المفهوم – في حدّ ذاته- فبات أمر مباشرته بالمساءلة والمدارسة مجازفة لا تُحْمَدُ لمحاذيرها. لذلك تمثّل الخيار – هنا- في عدم التّوسّع في إيراد هذه " التّعريفات"، والاكتفاء في جانب العرض النّظري بأهمّها. ومنه ما ساقه سعيد يقطين في إطار محاولته تحديد المكوّنات الأساسيّة للخطاب والتّنصيص على الوحدات الدّالة عليه، يقول:

"...يعتبر الخطاب ملفوظًا طويلًا، أو هو متتالية من الجمل تُكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها تلمّس بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجيّة التّوزيعيّة وبشكلٍ يَجْعَلُنَا في مجالِ لسانيّ مَحْضٍ"[5].

كما يعني الخطاب في جانبه الاصطلاحي: "... العرض، والسرد، والخطبة الطويلة نسبيًا غير الخاضعة إلى خطّة جامدة، ثمّ الموعظة والخطبة المُنمّقة، والمحاضرة، والمعالجة البحثيّة، وأخيرًا اللّغة من حيث هي أفعال أدائية لفاعلين، أو ممارسة اجتماعيّة لذوات تمارس الفعل الاجتماعي وتنفعل به بواسطة اللّغة..."[6].

ويمكن استنادًا إلى التعريفين السّابقين الانتهاء إلى تعريف "جامع" يعقد الصلة بين بعدين أساسيين من إبعاد الخطاب هما: البعد الألسني والبعد التّداولي، فينظر إليه على أنّه "الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليّات اشتغاله في التّواصل، والخطابُ كُلُّ تَلَفُّظٍ يفْتَرِضُ مُتَكَلِّمًا ومُسْتَمِعًا، وعِنْدَ الأوّل هدفُ التّأثيرِ على الثّاني بطريقةٍ مَا"[7]، ما يتماهى – وقد ألمحنا إلى ذلك سلفا- مع مقرّرات النظريّة الغربيّة في تحديدها مفهوم الخطاب وتأصيلها لأهمّ مقولاته وإحاطتها بآليات اشتغاله، فقد جاء في معجم كريماس وكورتيس أنّ مفهوم الخطاب "يتحدّد ككُليّة من العلاقات والوحدات والعمليّات المتموضعة في المحور التركيبي للّغة...كما يتمظهرُ كمجموعة من الممارسات الخطابيّة. فهو تطبيق لساني ذو خصائص دالّة تتمظهرُ كأصوات وحركات"[8]. ونصّص "ميشال فوكو" (1926-1984) على أنّ مفهومه الاصطلاحي يعني: "الميدان العامّ لمجموع المنطوقات، أو مجموعةٍ مُتميّزة من المنطوقات، أو هو ممارسة لها قواعدها تدُلُّ دَلالَةَ وصْفٍ على عددٍ مُعيّنٍ مِن المنطوقات وتُشيرُ إليها"[9].

هذا عن التعريفات الّتي استنّها النّقاد – عربا وغربيّين- للخطاب، وتلك لمحة عن بعض المتصوّرات الّتي قاربته مفهومًا من المفاهيم المركزيّة الّتي استشرت في الحقلين الأدبي والنّقدي وغيرهما من الحقول الّتي تتقاطع معهما. وهي كفيلة –في اعتقادنا- بإزاحة بعض الغموض الّذي قد يتّصل بسؤال ماهيته ومفهومه، خاصّة والغاية الّتي نروم في هذا الموضع لا تتّصل بمجرّد عرضه في بعده النّظري، وإنّما التّوسّل بجموع تعريفاته مدخلا لمُساءلة جنس من الخطاب مخصوص هو:

الخطاب الشعري العربي تحديدا. فما أهمّ الإسهامات الّتي قاربت خطاب الشعر استنادًا إلى النقد العربي قديمه وحديثه ؟

2/ في الخطاب الشعري تحديدا: الخطاب الشعري حمّال دلالات، هذا ما لهج به الشعراء والنقّاد والجمهور المتقبّل على حدّ سواء، وهو ما يُفصح عنه النصّ الشعري- قديمه وحديثه- عند تفكيكه إلى مكوّناته الأصيلة: البنى التركيبيّة اللّغويّة ذات الاتّصال الوثيق بالبنى النحويّة من جهة، وجموع البنى البلاغيّة في تعالقها بالبنى السّالفة من جهة أخرى، ما يؤسّس ملمحه الأسلوبي الّذي يميّزه عن سائر النّصوص من جنسه، ومن ثمّة عن سائر أنواع الخطابات الأخرى. ويكشف النظر في تاريخيّة هذا الخطاب من جهة تعريفاته الّتي استنّها المنشغلون بقضاياه من قدامى ومعاصرين عن قلق لا يخفى وتردّد بين جملة من المعاني لا يفتر، ما يشي بعمومية التعريفات أو نقصها.

لذلك ظلّ تحديده وبالاستناد إلى ما سلف، عرضة لإعادة النّظر والتعديل المستمرّين . ومن أشهر تعريفات الشعر المبكّرة ما أورده قدامة بن جعفر(ت 337هـ) في كتاب "نقد الشعر" حيث يقول: "قول موزون مُقفى، يَدُلُّ على معنى"[10]، أو ما أورده ابن طباطبا (ت 322هـ) الّذي عدّ الشعر بأنّه "كلام بائن عن المنثور"[11]، ما يعني ذهابه من خلال هذا التّعريف مذهبا شكليّا، وبناء التّعريف على أساس أنّ الشعر يقوم على الذوق والطبع. وغير بعيد عن هذين التعريفين ما أقرّه أبو العلاء المعرّي (ت 449) في تحديده المفهوم، حيث أكّد أنّ "الشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانه الحسُّ"[12]. وفي هذا التحديد إشارة إلى شرط هامّ من شروط الشعر وهُوَ توفّر عنصر الموسيقى لصلته بجوهر الإنتاج الشعري، بالإضافة إلى إشارته إلى عنصر آخر لا يقلّ فاعلية في الارتباط به، هو عنصر "الطبع الشعري"، ما يدلّ على ضرورة "ربط الغريزة بالموسيقى فيه"[13].

هذا ونسوق تعريفا آخر، نراه مهمّا في هذا الإطار، وهو تعريف ابن خلدون (ت 808هـ) الّذي نصّص على أنّ الشعر هو: "الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والرّويّ، مستقلّ كُلّ جُزءٍ منها في غرضه ومقصده عمّا بعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[14]. ما يعني أنّ ما يُميّز هذا الجنس من الخطاب عن غيره، هو أنّه كلام بليغ،

والتعريف-هنا- عامّ يحتاج إلى مزيد من التدقيق والتّفصيل، لأنّ الكلام البليغ يتحقّق في الشعر كما في النثر على حدّ سَواء، ولذلك حاول أن يضيف عناصر جديدة لمفهوم الشعر وأهمّها انبناؤه على الصورة الشعريّة أو ما عبّر عنه ب "الاستعارة والأوصاف".

نلتمس من هذه التعريفات وغيرها من ما لم نذكر، أنّ النّقاد القدامى قد أطلقوها كلّ حسب مجال تصوّره وتمثّله للشعر، ومن ثمّة فهمه لوظيفته. فماذا عن أهمّ تحديدات مفهوم الشعر في النقد الحديث، وكيف تمثّل النّقاد معناه وفهموا وظيفته؟

من أهمّ التعريفات الّتي استنّها النقد العربي الحديث للشعر، ما نظّر له الشعراء أنفسهم، ومن أهمّهم: نازك الملائكة (1923-2007) وأودونيس (1930-) فقد حدّدت الأولى مفهومه من خلال التمثّل التّالي: "الشعر ظاهرة عروضيّة قبل كُلّ شيء، ذلك أنّه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلّق بعددِ التّفعيلات في الشطر، ويُعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التّدوير والزّحاف والوتد وغير ذلك ممّا هو قضايا عروضيّة بحتة"[15]. ما يعني أنّ التّزيينات اللّفظيّة والوزنية والقفوية -عندها- ليست مجرّد "مسموعات"، ولكنّها تتحوّل في الاستخدام الشعري إلى إحالة على مفهوم الشعر في حدّ ذاته.

فالوزن يمثّل من هذا المنطلق جوهر الشعر، والشعر -استنادا إلى رأيها - كلام عاطفي موزون، ومن ثمّة فالشعريّة – بما هي المولّد للخطاب الشعري - تقوم عندها على الوزن. وهو رأي يجد أساسه التّاريخي عند الشاعر الزّهاوي (1863-1936) الّذي كان يرى – وهو يخوض معركة الشعر المرسل- أنّ الوزن هو الأساس الّذي لا يمكن الاستغناء عنه في الشعر ويذهب أدونيس في تعريفه الشعر إلى أنّه "رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة"[16]، وهذا التّصوّر لا يُلغي التصوّر السّابق فحسب، بل "يعصف" بكلّ المتصوّرات الّتي سبقته إلى مقاربة الشعر من جهة مفهومه، وتحديدا متصوّرات النقد العربي القديم ومقرّرات شعراء الإحياء الشعري وتنظيرات النقد المرافق له الّذي ساد السّاحة الأدبيّة العربيّة منذ النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر وحتّى حدود النّصف الأوّل من القرن العشرين، ولكن التّعريف على ذلك لا يخلو من ضبابيّة ولبس والتحاف بالغموض. ومن التّعريفات الّتي لا تخلو من التباس وضبابيته أيضا، يمكن أن نسوق التعريفين

التّاليين: "الشعر هو الارتفاع بالأمور إلى لُغةِ المستحيل على الفهمِ، والفناء الكُلّي في أشياء لا تستطيع أن يقتنع بها أحد"[17]. (التعريف لميخائيل نعيمة يسوقه في إطار ما اصطلح على تسميته ب "الشعر الجديد"). وهو أيضا: "غلبة النور على الظلمة والحقّ على الباطل، هو ترنيمة البلبل ونوح الورق..."[18].

والتعريفان – وغيرهما ممّا شاع في كثير من الدّراسات النقديّة المعاصرة- يوهمان في اعتقادنا أنّهما محاولة لتحديد مفهوم الشعر، ولكنّهما مجرّد "إيماءات" أو تهويمات وكلام مبهم، غامض يحوم حول المفهوم الأساس، ولكن لا يطال جوهره. وما الاحتماء بالاستعارة في محاولة التعريف إلّا ملمح من ملامح ذلك، لأنّ الاستعارة في صميمها ضرب من القياس، قياس الأغمض على الأوضح والهدف الإيضاح والتبيين، وهذا –يعني- ضمنيّا- أن ما نهضت مثل هذه التعريفات لإرسائه وترسيخه في الأفهام (مفهوم الشعر) قد ظلّ مُلتبسا، ضبابيّا وغامضًا. رغم حشود الاستعارات الّتي تسعى إلى تقريبه عن طريق التّخييل من الأذهان. وجُمُوعُ الاستعارات المتوالدة على ذلك النّحو (التوسّل بالقياس والتقريب) توهمُ في الظاهر أنّها أنجزت مهمّتها وقاربت متعلقها، ولكنّها تُسهمُ- عن غير قصدٍ- في إشاعة الغموض من حوله.

وهذا قد يعني أنّ كثيرًا من التعريفات الّتي استنّها النقد العربي الحديث للشعر لم تكن نابعة من جوهر الشعر في حدّ ذاته، أو متّصلة بمساءلة جوهر مفهومه، بقدر ما كانت رغبة تهفو إلى تحقيق التّجاوز. والمقصود تجاوز تعريفات وتحديدات المفهوم الواردة في التراث النقدي، ومن ثمّة ترسيخ مفهوم جديد للشعر يتغاير مع تعريفات النموذج القديم. ونذهب أيضا إلى أنّ ذلك التّجاوز لا يتّصل بمفهوم الشعر فحسب، ولكن يطال مُتعلّقًا من أهمّ مُتعلّقاته الأساسيّة، أي ما به يكون الشعر شعرا، ونعني به متعلّق الشعريّة. وهُو ما يفتح أمامنا مجال الخوض في أهمّ التعريفات الّتي أسندت إلى المفهوم، وأهمّ الدّلالات الّتي عبّر عنها.

3/ في دلالة مفهوم الشعريّة: تتّجه الغاية في هذا العنصر إلى تحديد المقصود بالشعريّة، بالنّظر إلى ما أشرنا إليه في عنوان هذا المبحث من اعتمادها مدّخلًا أساسيّا لدراسة ظاهرة الإضمار في الخطاب الشعري، وتحديدا من خلال نماذج من الشعر التونسي المعاصر، ما يعني أنّنا لن نتكلّف في

العرض النظري، ولن نسعى إلى التوسّع في رصْدِ مجمل الجهود الّتي قاربت المصطلح من جهة مفهومه. ولكنّ عدم التوسّع لا يمنع الوقوف على الدّلالات الدقيقة المحدّدة، وهو ما سنحاول إجراءه من خلال تسليط الضوء على أهمّ المقرّرات المتّصلة به في المنجزين النّقدي العربي والنقد الغربي.

فمن جهة اتّصال معانيه بالبحوث والدّراسات النقديّة العربيّة ذهب لفيف من الباحثين في ميدان الشعريّة الحديثة إلى تعالقه- في صميمه- بالتّراث النقدي العربي القديم، ما يعني أنّه ليس "مستحدثا" أو جديدا[19]. ومن مظاهر ذلك ما ساقه ابن سينا (ت 428هـ) في محاولة حصر المفهوم والوقوف على مصادر توالده وطبيعته، يقول: "إنّ السّبب المولّد للشعر في قوّة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (..) والسبب الثّاني حُبُّ النّاس للتأليف المتّفق (...)، ومن هاتين العلّتين تولّدت الشعريّة (...)، وانبعثت الشعريّة منهم بحسب غريزة كُلّ واحدٍ منهم وقريحته في خاصّته"[20]. أو ما أورده أبو نصر الفارابي (ت 339هـ) نقلا عن أرسطو(322 ق م)، في سياق تأكيده أنّ بعض " الأقوال" الّتي تنسب إلى الشعر لا صلة لها بالشعر، ومن ثمّة بالشعريّة الّتي لا تتحقّق إلّا بالفعل في اللّغة، بمعنى كيفيّة صياغة وتشكيل تلك اللّغة، يقول: "...وكثيرا ما يُوجدُ في الأقاويل الّتي تُسمّى أشعارًا ما ليس فيها من معنى الشعريّة إلّا الوزن فقط"[21].

ويسوق حازم القرطاجني (ت 684هـ) في معرض تمييزه بين النظم والشعر ما يلي: "...وكذلك ظنّ أنّ الشعريّة في الشعر إنّما هي نظمُ أيّ لفظ كيف اتّفق نظمه، وتضمينه أيّ غرض اتّفق على أيّ صفة اتّفق ولا يعتبر في ذلك قانون ولا رسم موضوع"[22]. وأهمّ ما يمكن ملاحظته بشان ورود لفظة "شعريّة" في هذه النّصوص، هو استعمالها بشكل "سائب"، غير محدّد، فهي غير مشبعة بمفهوم معيّن، ما يعني – في اعتقادنا- أنّها لم تتبلور –بعد- مصطلحًا ناجزا ذا فاعليّة إجرائية وظيفيّة. هذا عن بعض ملامح استعمال المصطلح ومحاولات إجرائه وتعيين مفهومه في التراث النقدي العربي، أمّا عن تجليّات حضور تعريفاته في النقد العربي الحديث والمعاصر، فأجلى ما يمكن ملاحظته شيوع المصطلح واستشراؤه بشكل لافت، إلى درجة أنّ بعض تلك التعريفات يمتح من بعض، بل ويكرّره – في أحيان كثيرة- فالشعريّة هي نواميس انبناء النّصوص وآليات اشتغالها، وهي

في الشعر، «قوانين الإبداع المُتصرّفة فيه، ومُحاولةُ إدراك الضوابط الفنيّة الّتي ينضبط بها...»[23]. وهي اختيار سياسة القول في العمل الأدبي، والحديث عن أيّ شعريّة يستدعي –وجوبا– قضايا تتّصل بالمفهوم الأساس (الشعر) وتقنياته التّعبيريّة[24].

كما تعني –في وجه من وجوهها– انبناء النّص الأدبي على مبدإ "المغايرة"، فلا شعريّة بلا مُغايرة، إذ لكُلّ شعريّة توصيف وتوظيف[25]، ما يعني أنّ معناها العامّ هو قوانين الأدب ومنه الشعر، وينحصر هذا المعنى في اتّجاهين يمثّل الأوّل: « فنّ الشعر وأصوله الّتي تُتّبع للوصول إلى شعر يَدُلّ على شاعريّة ذات تميّز وحضور»[26]، ويمثّل الثّاني: «الطاقة المُتفجّرة في الكلام المتميّز بقدرته على الانحياز والتّفرّد، وخلق حالة من التوتّر»[27]. والخلاصة من ذلك، أنّ مؤدى الشعريّة ما به يكون الشعر شعرا. كما تجدر الإشارة إلى أنّ المصطلح تُرجم إلى مقابلة بالعربيّة (الإنشائية) أو (الجماليّة)، وعُرّب أيضا ب "البوتيقيا" عن المصطلح اليوناني "POITKOS". وهو ما يفتح مجال استدعاء أهمّ الجهود الّتي نظّرت للمصطلح وقاربته في الدراسات النقديّة الغربيّة.

ونقول عن هذه الجهود – دونما إطناب أو توسّع في إيرادها– أنّها تجلّت من خلال أعمال كثيرة هدف أصحابها إلى "حصر" الشعريّة مصطلحا ومفهوما ودلالات، ومن ضمنها ما جاء في كتاب تودوروف (1939–) الموسوم ب "الشعريّة"، حيث أكّد أنّ المقصود بها هو: "تلك الخصائص المجرّدة الّتي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أيّ الأدبيّة»[28]. وهي بالاستناد إلى ما سبق، «لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامّة الّتي تنظّم ولادة كلّ عمل...وتبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعريّة مقاربة للأدب مجرّدة وباطنية في الآن نفسه»[29]. بمعنى أنّها لا تتقصّد بالمساءلة والمدارسة مقاربة العمل الأدبي– في حدّ ذاته– وإنّما تهدف إلى استكشاف خصائص الخطاب الأدبي على اعتباره بنية عامّة لا يعدو أن يكون فيها هذا الخطاب سوى ممكن من ممكنات أخرى كامنة في تلك البنية.

وموضوع العلم الأدبي من هذا المنظور ليس الأدب، إنّما ألأدبيّة. وقد دعّم هذا التّوجّه في النظر إلى مفهوم الشعريّة، ما كان نظّر له جاكبسون (1896–1981) في عبارته الشهيرة: "إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنّما الأدبيّة "littérature"، أي ما يجعل من عمل ما عملًا أدبيًا»[30]. ثمّ

ما استنّه – من بعده- جيرار جينات (1930-) فيما يتّصل بتحديد موضوعها، حيث حدّده بقوله: «إنّ الشعريّة تسعى إلى الكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصّا منفتحًا، وليس أثرا أدبيّا»[31]. ما يعني تحوّلا جذريا في النظر إلى الخطاب الأدبي وتحوّلا في مقاربته من مجرّد بنية منغلقة، سطحيّة ومكتفية بذاتها، إلى اعتباره موضوع الشعريّة التطبيقي. ثمّ بوصفه فضاءً ذا معانٍ متعدّدة. فأصبحت الشعريّة بالاستناد إلى ذلك، بحثا في هذا الفضاء وتكسيرا لصرامة تلك القوانين الّتي تُسقط/ تفرض على النّص من خارجه، لتحاول صياغة قوانينها المنتظمة في جملة العلاقات الدّاخليّة للنّص، والّتي تُشكّل بنيته السطحيّة والعميقة معًا، وتجعل منه نصّا شعريّا مُتمايزا في استناده إلى شبكة دلالاته اللّفظية والنّحويّة والبلاغيّة والإيقاعيّة، وما ينجم عن اتّصال بعضها ببعض من رؤى واستبصارات ودلالات. ما يعني أنّ الشعريّة لا تتلخّص في جودة الاستثمار اللّغوي ولا تقف عند حدوده، إنّما تتّصل –أيضا- بالتّحوّلات النّوعيّة للدّلالة الّتي تُمثّل نواتها الجوهريّة. وهو ما يهيّأ في هذا الإطار الانتقال إلى القسم الثّاني من هذا البحث والموسوم ب: «الدّلالة وتأصيل المفهوم».

II/ **الدّلالة وتأصيل المفهوم**: اكتسب مفهوم الدلالة بعدًا اصطلاحيا شاع استخدامه وانتشر في البحوث والدّراسات النقديّة الحديثة، وما تداوله على نطاق واسع إلّا نتيجة منطقيّة لتلك الجهود الّتي حاولت التنظير له وتأصيله في التراث النقدي العربي، ثمّ –اتّصاله- على الإثر- بمساقات بحثية ومقاربات نقديّة معاصرة مثّل فيها المصطلح من جهة مفهومه ووظيفته ووسائط إجرائه على نصوص الأدب وغيرها من مجالات علوم الإنسان ومعارفه مجالا ثريا لاشتغال الباحثين على اختلاف زوايا نظرهم واتّجاهاتهم، وتباين خلفياتهم المنهجيّة والفكريّة والثقافيّة. وهو ما يستدعي في هذا السياق محاولة استدعائه ومحاورته استنادًا إلى مقرّرات النظريّة النقديّة التراثيّة وأصالة البحث الدّلالي فيها، ثمّ توسّلًا بمنجزات النقد الحديث (منجز النقد الغربي تحديدًا) الّذي أكّد صلة مفهوم الدلالة بمبحث العلاقة بين اللّغة والفكر، ومن ثمّة عمد إلى خلق تصوّر ينهض على بعدين أساسين من أبعاده: بُعدٌ حسّي، وهو الإطار الخارجي المتمثّل بالشكل. ومعنوي، وهو الإطارُ الدّاخلي المتمثّل بالمضمون. ولا تتمثل الغاية من الاستدعاء في مجرّد الوقوف على تمثّل مجمل التعريفات والتحديدات

الّتي أسندت المصطلح، وإنّما الغاية تتبّع مسارات تطوّره، والوقوف على التمايز الحاصل بين أشكال التعاطي معه، وتخصيصًا من خلال تردّده بين المقاربة البلاغيّة الّتي نعتقد في طابعها التبسيطي، ومن ثمّة في حدودها وبين المقاربة السيميائية المتميّزة بالانفتاح والتجاوز، وعقدنا ذلك تحت عنصر أسميناه: "في التردّد بين المفهومين البلاغي والسيميائي".

1/ في التردّد بين المفهومين البلاغي والسيميائي

أ-المفهوم البلاغي: ننطلق في مقاربة مصطلح الدلالة من جهة ما استنته النظريّة البلاغيّة في التراث العربي، وهو ما يستدعي في البدء الوقوف عند مدلولات البلاغة في حدِّ ذاتها، خاصّة مع ما رافقها من ضروب عديدة من التّحديدات نكتفي منها في هذا الإطار – درءًا لشبهتي الإطالة والتكرار – بما يمكنه الإفصاح والإبانة عن معناها. فهي كما يذهب إلى ذلك أبو هلال العسكري (ت395هـ) في كتابه "الصّناعتين": "إبلاغ المتكلّم حاجته بحسن إفهام السّامع، ولذلك سمّيت بلاغة"[32]. وهي استنادًا إلى ذلك : "كلّ ما تُبلّغ به المعنى قلْب السّامعِ فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورةٍ مقبولة ومعرضٍ حسنٍ"[33]. ما يعني أنّ البلاغة قد انشغلت – في سياق توسّلها بجموع الشروط الّتي تتطلّبها مقتضيات المقام التّواصلي – بتحقيق الوظيفة الإقناعيّة عبر استثمار المتكلّم لمعارف المتقبّل ورغباته، وتوظيف ذلك – بوصفه إستراتيجية خطابيّة- للتأثير عليه. كما اعتنت –للاعتبار ذاته- بالصورة الّتي يجب أن يرد عليها الخطاب، ومن ثمّة طريقة تحقّقه منذ أن كان فكرة في ذهن المتكلّم (بنية نظريّة مجرّدة)، إلى حين تحقّقه في الواقع (بنية خطابيّة منجزة). ونعني بذلك أنّ مهمّة البلاغة تتحدّد في البحث عن القواعد الّتي تتيح التّطابق بين اللّفظ ومقتضيات الحال في الخطاب، باعتباره خطابا يهدف إلى الإفصاح بأفضل أسلوب. لذلك حُدّدت البلاغة في التراث النقدي على أساس "مطابقة الكلام للمعنى من جميع وجوهه بخواص تقع للتّراكيب في إفادة ذلك"[34].

انطلاقا من هذه التّصوّرات، ثمّ التفكير في اللّغة ذرائعيًا وتداوليًّا. كما تمّ التنظير – بالاستناد إلى ذلك أيضا- إلى الوجوه المثلى الّتي تنتظم وفقها الدّلائل على نحو يكفل التأثير على المتلقّي. ومن أجل مظاهر التأصيل العملي لمفهوم الدلالة من هذا المنظور البلاغي، ما أقرّه الجرجاني (ت 471هـ)

في "دلائل الإعجاز" عند مُباشرة الكلام عن الدلالة من خلال نظريّة النّظم لديه، ومن ثمّة الكلام عن الصيغة الفنّية الّتي خلص إليها في شأنها، يقول: "وجب أن يُعلم أنّ مدلول اللّفظ ليس هو وُجُود المعنى أو عدمه، ولكن الحكم بوجود المعنى أو عدمه"[35]. فالألفاظ دالة على المعاني – والأمر في ذلك محسوم – ولكنّ الحكم القطعي عقليّا بوجود المعاني الّتي تدلّ عليها الألفاظ حكم غير جازم أو بات، إذ يمكن أن توجد كما يمكن أن لا توجد . ودلالة الألفاظ لديه متّصلة بما تُفيد من معنى عند التركيب، لأنّها "لا تفيد حتّى تُؤلّف ضربًا خاصّا من التّأليف...وعلى ذلك وُضعت المراتب والمنازل في الجمل المركّبة وأقسام الكلام المدوّنة"[36] ويعمد حازم القرطاجنّي (ت684هـ) في ذات السّياق – إلى المقاربة بين دلالة المعاني والألفاظ، فيصوغ المقارنة وفق المثال التّالي: "إنّ المعاني هي الصّور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلّ شيء له وُجُودٌ خارج الذّهن، وإذا أُدرك حصلت له صورة في الذّهن تُطابق لما أُدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنيّةِ الحاصلة عن الإدراك، أقام اللّفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة في أفهام السّامعين وأذهانهم"[37].

وجموع هذه الآراء تتّصل من جهة النظر البلاغي بكشف الصّلة بين الألفاظ ودلالتها واستنباط المناسبة بينهما في بنيات بلاغيّة مُتجانسة توافر حضورها في الذهن العربي المجرّد حضورًا تكامليّا، وتبسيطيّا – أيضا- بعيدًا عن الإبهام والغموض والمعميّات، كما تعالق غيرها – من زاوية نظر ذات الاتّجاه- بدراسة العلاقة بين خصائص بنية "الخطاب" وعلاقاتها بالمقامات، فعمد البلاغيّون من ثمّة إلى الوصل بين المقام والمقال، ودرسوا خاصيّة التّواصل بين المتكلّم أو المُرسل والسامع أو "المتلقي"، الّذي لا يقلّ دوره – ومن ثمّة أهميته- في العمليّة البلاغية عند العرب قديما عن دور وأهمّية المتكلّم، ونظروا فيما يرتبط بالمخاطب وأشكال إلقائه الخطاب، وفي المخاطب وأشكال تلقيه الخطاب.

قد يعتدّ بالجاحظ (ت255هـ) – في سياق التّمثيل – أنموذجا أوفى لطبيعة هذا النظر، وتحديدًا من خلال ما نصّص عليه في كتابه (البيان والتبيين)، حيث ذهب في سياق تعريفه معنى البيان إلى ما يلي: "على قدر وضوح الدّلالة وصواب الإشارة، وحُسن الاختصار، ودقّة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكُلّما كانت الدّلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع... والبيان

اسم جامع لكلّ شيء، كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتّى يُفضي السّامع إلى حقيقته، ويهجُم على محصوله، كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أيّ جنس كان الدّليل، لأنّ الأمر والغاية الّتي يجري إليها القائل والسّامع، إنّما هو الفهم والإفهامُ، فبأيّ شيء بلغتَ الإفهامَ وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضعِ»[38]، ما يُفسّر أنّ موضوع البلاغة هو وصف الطرق الخاصّة في استعمال اللّغة، وتوظيف الأساليب الإبلاغيّة وفق قدرتها على التّعبير على المقاصد، كما وُظّفت من زاوية التأثير الآني، ونعني بذلك قدرتها على تحقيق عملتي: الإفادة والنّجاعة، فبقدر ما يكون الخطاب ناجعا فهو بالضرورة خطاب ناجح، ومن هذا المنطلق أقرّ ابن خلدون (ت 808هـ) أنّ «الكلام، الّذي هو العبارة والخطاب، إنّما سرّه وروحه إفادة المعنى»[39].

لعلّ في ما سبق من إضاءة ما مكّن من الوقوف على معالم التّوجّه التّداولي وطبيعة إجرائه في التراث البلاغي العربي، هذا التراث الّذي تشرّب من البلاغة الأرسطيّة على وجه الخصوص فيما تترجمه جموع جهود الفلاسفة المسلمين، وقد يمثّل هذا السبب –إضافة إلى أسباب أخرى كثيرة– مرجع ما حُظِيَ به من اهتمام وافر في صلب الدّراسات النقديّة الحديثة، إذ من الشائع أنّ البلاغة الأرسطيّة مثّلت رافدا أساسيّا من الروافد الّتي استلهم منها مُنظّروا البلاغة الجدد من أجل إعلاء صرح بلاغة جديدة. وهو ما يقود إلى الخوض المباشر في المنظور البلاغي الحديث لماهية الدّلالة وتخصيصا من جهة ما وُسم بمباحث السيميائية أو السيميائيات.

ب-المفهوم السيميائي: تتّصل السيميائية المُعاصرة اتّصالا متينا بالنموذج اللّساني البنيوي المعاصر الّذي أرسى مقولاته اللّغوي السويسري فرديناند دي سوسير (1857-1913)، ومن تجلّيات هذا الاتّصال استلهامها لجملة تقنياته ومفاهيمه وأدواته التّحليليّة، ومن ثمّة توظيفها وتطبيقها على مختلف مجالات المعرفة الإنسانية الأخرى مثل: الاجتماع والتّحليل النّفسي والنقد الأدبي والأسلوبيّة وأبنية الخطابات على اختلافها، ومن بين هذه الأدوات يمكن الإشارة إلى جملة من الثنائيات هي: «الدّال والمدلول»، «اللّسان والكلام»، «التقرير والإيحاء»...

أهمّ ما ورد في سياق الإحاطة بماهيتها ما تضمّنه كتاب «محاضرات في علم اللّغة» لدي سوسير؛ حيث حدّدها على «أنّها العلم الّذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعيّة

ونستطيع – إذن– أن نتصوّر علما يدرس حياة الرموز والدّلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكّل جزءًا من علم النفس العامّ. ونطلق عليه علم الدّلالة (السيميولوجيا) وهو علم يفيد موضوعه الجهة الّتي تُقتنصُ بها الدّلالات والمعاني..."[40]. وهذا التّصور حدّد بوضوح موضوع السيميائية، ووظيفيتها، وأهمّيتها في إزاحة الغموض من مدلولات الإشارات، ومن ثمّة معرفة القوانين النّاظمة الّتي تحكمها.

لكن الحديث عن أثر دي سوسير في إرساء الدّعائم الأولى لمقولات السميائية، لا يعني أنّ الجهود قد توقّفت عند تلك الحدود، بل ثمّة من الجهود الأخرى ما لا يقلّ شأنا ولا قيمة، وخاصّة في صياغة نظريّة تنطوي على مشروع الدّراسة السيميائية للّغة والخطاب على نحو ما استنه اتّجاه الفكر الفلسفي والمنطقي والتّداولي، ومن أهمّ أعلامه شارلز بيرس (1839-1994)، أو ما عُرف بمباحث سيميولوجيا الدّلالة، ولها عدّة أشكال، منها: اتّجاه رولان بارت (1915-1980) الّذي حاول تطبيق اللّغة على الأنساق غير اللّغويّة، أو الاتّجاه المادّي عند جوليا كرسيتيفيا (1941)، وغيرها من المناحي والاتّجاهات الّتي حاولت تسليط الضوء على أسس مباحث الدرس السيميائي وتنظيراته المنهجيّة ومناويله التّطبيقيّة.

تلك لمحة عن المنظور البلاغي الحديث، والكيفيّات الّتي وظّف بها النظر إلى الدلالة ماهية ومفهوما أوتحديدا من جهة ما استنّه النقد الغربي، أمّا من جهة النقد العربي الحديث فيكفي أن نورد أنّه تأثر تأثرا لافتا بما أقرّه الغربيون سواء أكان ذلك من جهة المناهج والنظريات أو من جهة الممارسة التطبيقية على الآثار والنصوص.وقد يكفي –أيضا– أن نمثّل لهذا التأثّر ببعض التعريفات المتّصلة بمفهوم الدلالة والّتي "تسرّبت" إلى بعض المعاجم العربية والدراسات النقدية من الرّافد الغربي، فقد عرّفت في المعجم الفلسفي على النحو التّالي: "هي أن يلزم من العلم بالشيء علم بشيء آخر، والشيء الأوّل هو الدّال، والثاني هو المدلول، فإن كان الدالّ لفظا كانت الدلالة لفظية، وإن كان غير ذلك كانت الدلالة غير لفظية، وكلّ منها تنقسم إلى عقلية وطبيعية ووضعية"[41].كما عرّفت في بعض الدراسات النقدية – وهو ما لا يخرج عن التعريف السّابق في وجه من الوجوه – أنها: "علاقة تضايف معينة بين الدال والمدلول، وتتعدّد أنواعها بحسب اختلافات في العلاقة المذكورة"[42].

هذا، ويمكن – بعد وقوفنا على أهم التعريفات والتحديدات الّتي أسندت لمصطلح الدلالة، ومحاولتنا رصد مسارات تطوره – الانتهاء إجمالا إلى تباين إشكال التعاطي معه، وتحديدا من خلال تردّده بين المقاربة البلاغية وبين المقاربة السيميائية، ففي حين تتميّز الأولى بطابعها التبسيطي شأن كلّ نظر أوّلي لا يخضع لنظرية واضحة ورؤية علمية مضبوطة بمعايير منهجية محدّدة، تكشف الثانية عن خاصيتين أساسيتين، هما : التجاوز والانفتاح . ونعني بذلك تجاوز مقرّرات النظرية البلاغية القديمة والانفتاح على بقية العلوم في تخصصاتها المختلفة، مثل البلاغة والمنطق وفلسفة اللغة وعلم الاجتماع وعلم النفس وغيرها من العلوم المهتمة بالجانب الدلالي من اللغة، فتعددت بذلك اتجاهات النظرية السيميائية واختلفت نماذجها وأطرها المرجعية. ما يعني أنّ الإجماع لم يتحقق- بعد – بين المنشغلين بها، سواء فيما يتصل بمصطلحاتها أو فيما يخصّ تحديد فرضياتها، ولكن الثّابت أن اللغة وآدابها تعد من أخصب مجالات التطبيق السيميائي، ذلك أنّ العلامة اللغوية من أهمّ العلامات ويجري قياس العلامات غير اللغوية عليها، لذلك كان الخيار في هذا المبحث الخوض في دلالات النص الأدبي عموما، والنّص الشعري على وجه الخصوص، وهو ما عقدناه تحت مسمّى "انفتاح الدلالة، دلالة الانفتاح".

2/ انفتاح الدلالة..دلالة الانفتاح: المقصود ب "انفتاح الدّلالة": اتّساع علاقات التشكيل الدلالي للنّص الأدبي عموما، والنّص الشعري على وجه الخصوص وإحالتها على تأويلات تجد ما يسندها أو يجسّمها ويدعّمها في المتن النّصي أو في مداخله وعتباته، كالعنوان الرئيسي والعناوين الفرعيّة، والإهداءات أو الحواشي على اعتبارها شروحا مفسّرة تقوم بدور توثيق النّص وتثبيت الإحالات والمصادر والمراجع وتؤدّي وظيفة تفسيريّة / توضيحيّة لما ورد غامضا.

لإنتاج الدلالة يتوجّب الانطلاق من مفهوم يحدّد الدلالة الأدبية على أساس أنّها لا تقتصر على معنى كلّ عنصر من العناصر المشار إليها، ولا على غيرها من العناصر الّتي تدخل في تشكيل البنية النّصية، بل ولا تقتصر أيضا على شبكة العلاقات المتبادلة بينها، بل لا بد أن "تشمل طريقة أدائها لوظائفها، وكيفية انتظامها"[43]، وذلك بالاستناد إلى سياقين: أوّلهما داخلي "يعمل على وضع تأويل داخلي متّسق يضبط موقع ووظيفة ومدلول العناصر الّتي بدت أساسية"[44]، وثانيها، خارجي

"يعمل على منح النموذج النّصي امتدادا في الواقع"[45]. ما يعني أنّ البنية النّصية يتمّ تفسيرها ببنية خارجية، تمثّلها بنية الواقع / المرجع، كما يتصوّرها المتلقّي . وبالاستناد إلى هذا التّكامل بين السياقين المشار إليهما تتولّد دلالات أخرى تجعل من النص الأدبي نصّا منتجا خلّاقا "لأنّ انفتاح النّص على سيل من الدلالات هو انفتاح منتج بالنظر إلى طبيعة النص الخلّاقة الّتي تستجيب إلى التجديد والاختلاف، لأنّه نصّ تكوّن من رموز وإشارات حرّة مشبعة بإمكانات دلاليّة واسعة، ممّا يدلّ على أنّ العمل الأدبي يستوجب نصيبا كبيرا من الكثافة الدلالية الّتي تؤهّله لقراءات متعدّدة، وأغلب الظن أنّ طبيعة ثراء النّص وغنى دلالته هي الّتي تتيح له تجاوز محدوديته إلى فضاءات دلالية مثمرة"[46] وقد أوضح "رولان بارت" (1915-1980) أنّ استعداد النّص الأدبي للانفتاح، واكتسابه معان متعدّدة في الوقت نفسه أمر ناتج عن بنيته، وليس عن عطب أو قصور في عقول من يقرؤونه[47].

هذا عمّا قصدناه ب "انفتاح الدلالة"، أمّا المقصود "بدلالة الانفتاح"، فاختلاف المقاربات وتنوّع قراءات النّص الأدبي الواحد، بما يقطع مع محاولات تنميطه ومساعي إخضاعه لمسار منطقي معيّن أوبعد جمالي محدّد سلفا، ويشير إلى ثراء الرؤى بالاستناد إلى مرجعين أساسيين : الأوّل، تمثّله طبيعة البنية النصية الدالةّ – في حدّ ذاتها – والّتي تبقى "في تحدّ دائم للانغلاق، ما دامت مقروئيتها مفتوحة على الدوام في وجه قرّاء جدد، وهذا لا يمنع أبدا من التقاء التأويلات وتقاربها"[48]، أمّا الثّاني، فتعبر عنه الإنتاجية التأويلية الأصيلة في عمليات القراءة، ومن ثمّة دور القارئ وفاعليته في إنتاج النّص. ولذلك عد الأثر الفني من هذا المنظور "أثرا مفتوحا ومتحولا"[49]. وعلى هذا الأساس تحيل الدلالة على مفهوم مركزي في تمثل العلاقات بين الحدود المنتجة للمعنى وتداوله، وهو مفهوم "السيرورة"، بمعنى أنّ محاولات رصد شروط الإنتاج الدلالي، هي محاولات تتّصل في صميمها برصد الضوابط الثقافية الّتي تشتغل كقوانين ينتظم وفقها خطاب التأويل وينهض استنادا إلى شروطها وامتلاءاتها. ويتحدّد التأويل وفق أبسط التعابير الدالّة عليه، وهي الإجماع على القول بالتعددية الدلالية، والانبناء على وجود استقطاب ثنائي يجمع بين معنى خفيّ وآخر مباشر، ودور الموّل يقوم على كشف المعنى الثّاني لأنّه المتضمّن للقصديّة الحقيقيّة. وهذا المعنى لا يخرج عن المعنى

الّذي أشار إليه صاحب لسان العرب (مادّة أوّل) حيث ربط التأويل بالتفقّه وتدبّر القرآن، وذهب في تحديده إلى أنّ المراد به "نقل ظاهر اللّفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما تُرك ظاهر اللفظ"(50).

هذا وقد يجدر في هذا الموضع من البحث – لفت الانتباه إلى أنّ الغاية لا تتّصل بتفصيل القول في تعريفات التأويل أو التعمّق في تفسيراته ومقولاته، إنما تتّصل به على اعتباره حاصلا ونتيجة لاتّساع علاقات التشكيل الدلالي للنّص الأدبي، ثم، بوصفه "آليّة" تساعد – بشكل أعمق – على فهم النصوص، في أبعادها الخفيّة والمتجلّية، وذلك بتوظيف جميع مناهج العلوم الإنسانية المساعدة على ذلك. كما لا يفوتنا في ختام هذا العنصر التأكيد على أهمّيته في إسناد دور فاعل للمتلقّي في تفسير العمل الأدبي/ الفني، ممّا سيكون نقطة البدء الأصلية في تشكّل نظريات القراءة والتقبّل بوصفها مناهج متّجهة نحو القارئ كردّة فعل على المناهج النّصية الّتي ركّزت الاهتمام على النّص .

III –الخفاء والتجلّي أو شعرية الإضمار في نماذج من الشعر التونسي المعاصر

أرست البنيوية في نظرها إلى النص الأدبي والفنون الحديثة عموما- كما هو معلوم – مفاهيم التّزامن، والثنائيات الضدية ومقولة العلاقة بين العلامات، ونظّرت بالاستناد إلى ذلك إلى متصورات البنية العميقة وتحوّلاتها في المجتمع والثقافة والأدب ...

ومن ثمة إلى فكر بنيوي لا يقنع بمساءلة عدد محدد من النصوص أو الظواهر المعزولة ومقاربتها وفق صيغ "جاهزة"، أجلي ما قد توسم به : السطحية والجزئية والشخصانيّة، بل يطمح إلى تأسيس نظر ميزاته : الموضوعية والتجذّر في مناخ الرؤية المتقصية، المعمقة والشمولية الّتي تسعى إلى استكشاف المكونات الأساسية للظواهر – على اختلافها – وتخصيصا، المكونات الأساسية لبنية العمل الأدبي وتفكيك شبكة العلاقات الّتي ينتظم وفقها، وجموع الدلالات الّتي تنتجها هذه العلاقات أو يمكن أن تحيل إليها، ثم الكشف عن أشكال التحولات الجذرية الّتي تطال جوهر البنية في حد ذاته، والّتي تعبّر – في أبعادها المختلفة – عن "تعبيرات" "تجسيدات" جديدة لا يتسنى محاورتها، ومن ثمّة فهمها إلّا عن طريق إرجاعها إلى البنية الأساسية وتوثيق صلتها بها عبر تمثّل واضح لطبيعة البنى وتوزعها بين نمطين، ونقصد بهما : البنى السطحية والبنى العميقة. وهو ما يحيل

– بصفة مباشرة – إلى ما قصدناه من عنوان هذا العنصر من المبحث : «الخفاء والتجلي، أو شعرية الإضمار في نماذج من الشعر التونسي المعاصر»، حيث نعتقد أنّه لا تتسنى مباشرة هذا الشعر قرائيا ومقاربته تحليلا وتأويلا إلا بتأصيل النظر النقدي المتوسل بهذين النمطين من البنى والمتسائل عن تجلياتها ودلالاتها.

تجدر الإشارة في هذا المقام إلى إنّنا نسعى في استخدامنا لمصطلحيّ الخفاء والتجلّي إلى توظيفهما بوصفهما عنصرين رئيسيين في بنائية الشعر العربي المعاصر، والشعر التونسي – على اعتباره رافدا مهما من روافد هذا الشعر – وعلى اعتبار استعمالهما الدلالي بطبيعتهما المتعارضة سيميائيا في مجال الشعر، فهما يقابلان ثنائية : «الضمنية / المباشرة»[51]، كما أنّهما يدلان على «البنية العميقة والبنية السطحية»[52] فكيف يمكن أن نبسط القول في مقولة الخفاء والتّجلي في جنس من الخطاب مخصوص، ونعني به: الخطاب الشعري ؟ وكيف يمكن رصد تجلياتها في الشعر التونسي المعاصر على وجه الخصوص ؟ ثمّ، ماذا عن اتصال ذلك بما وسمناه ب «شعرية الإضمار في نماذج من الشعر التونسي؟

1/ الخطاب الشعري بين ثنائية التجلي والخفاء: مسالة التجلي والخفاء المتّصلة – في وجه من وجوهها – بمعنى الوضوح والغموض، مسألة قديمة قدم الشعر في حد ذاته، وتتّصل جذورها بنشوء الأدب في العصر الجاهلي وبطبيعة التفكير العربي في تلك الفترة وخصوصياته المتّسمة بالبساطة والعفوية، ومن ثمّة ميله إلى الوضوح ونفوره من الغموض، ولكن ذلك لا يعني خلوّ هذا الأدب من بعض غموض، تسرّب إلى الشعر – على وجه التحديد – في مرحلة من مراحله[53]. على أن "التسرّب" لم يتخذ شكل الظاهرة اللافتة، ما حدا بكثير من الدارسين لطبيعة الشعر الجاهلي إلى وسمه بالانطباعية والحسّية، ووصفه بأنّه ذو تأثير واقعي من صفاته : المباشرة والتقرير، ورجحوا أنّ كفته تميل إلى الإضاءة والكشف والوضوح[54].

ومن غير هؤلاء من ذهب إلى أنّ هذه المسالة غير ذات صلة بالشعر الجاهلي ولكنّها وليدة العصر العباسي وما شهده – حينئذ – الواقع الأدبي عموما، والشعري على وجه الخصوص، من تبدّل وتحوّل وتطوّر كان نتيجة الانفتاح على المختلف من الحضارات واستيعاب الوافد من الثقافات

والآداب، ولعلّ شعر أبي تمام (ت 231هـ) خير مثال على تجسد الظاهرة وتمثّلها، فقد وُسم شعره بالغموض وبعد مطلب المعاني، فمن سماته: استعمال حوشيّ الألفاظ والبعد في الاستعارات والعمق في الأفكار وغرابتها ممّا يدفع المتلقي إلى تقصي التدقيق والشرح، وتوسّل الاستنباط والتأويل، وفي سؤال "أبي العميثل" لأبي تمام ما يشف عن الظاهرة، فقد سأله : "لِمَ تقول ما لا يفهم ؟" فأجابه : "لِمَ لا تفهم ما يقال؟"[55] وقد يفيد الاستناد إلى ما سلف أنّ ظاهرة الغموض في الشعر قد تجسّدت في العصر العباسي، ومن مظاهر التجسيد – أنّ مصطلح "الغموض"، قد تجلّى استعماله في النقد، وتحديدا عند صاحب كتاب : "الموازنة بين أبي تمام والبحتري"، وإن لم يستعمله بمعناه الدقيق الّذي وظف عند النقاد لاحقا.

وفي اتصال بذات السياق يمكن الإشارة إلى إسهام "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471هـ) في التنظير للقضية، حيث ذهب إلى استحسان الغموض في الشعر، ورأى أنّ وضوح المعنى لا يتعارض مع المعنى اللطيف الّذي يتوصل إليه بشيء من التفكير، ما يعني أنّ الصورة الشعرية لا بدّ أن تتميّز بشيء من الغموض من خلال تباعد إطرافها، شريطة أن يكون هذا التباعد " مستظرفا" ومقبولا عقلا، ومثّل ما يقصده بالغموض والغوص في طلب المعاني بالجوهرة النفيسة داخل الصّدفة، وما يتطلّبه الحصول على الجواهر من بذل جهد، يقول "...إنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه في النفس أجلّ وألطف وكانت به أضن وأشغف"[56].

والأمر من هذا المنطلق، هو "مما لا يقع لكل ذي لبّ، بل لمن عُدّ من أهل المعرفة والبصيرة"[57] هذا، وذهب أحد الباحثين إلى أنّ مساعي "الجرجاني" في توضيح مقاصده من الغموض لم تقف عند حدودها تلك، بل عمد إلى التمييز بين ضربين من أنواعه، هما: "غموض يشفّ عمّا تحته من المعاني، غموض محمود، يحتاج إلى جهد وتأمّل ليدرك كنهه فتسعد النفس به وغموض مبهم أمذموم يحتاج إلى جهد لفكّ ألغازه، فإذا ما فُكّت وُجدت لا طائل من تحتها، وهذا هو الغموض المعيب"[58]. وقد تسنّى بهذا لتمييز تأصيل النظر إلى مفهوم الغموض في الشعر، لا على اعتباره إغراقا يقوم على الإلغاز والإبهام والتعمية والتعقيد الشعري واستغلاق الأفكار وتكلّف

المعاني بل على اعتباره قدرة فنية و« شفافية شعرية تفهم الشعر على أنّه عملية خلق ووسيلة للكشف والمعرفة»[59].

تلك لمحة عن مسألة الوضوح والغموض في القديم، أمّا عن تجلّياتها في العصر الحديث، فأهمّ ما يمكن التنصيص عليه أنّ اهتمام النقّاد بها قد أغني الساحة النقدية بقضية هامّة تتّصل بتجلّيات الخطاب ووظيفة دلالاته بصفة عامّة، والخطاب الإبداعي خاصّة، وأبانوا أنّ الغموض في النّص الشعري أمر متّصل في صميمه بجوهر الكتابة الشعرية في حدّ ذاتها، على اعتبارها ممارسة فنّية/ إبداعية، من أهمّ خصوصياتها: التجاوز والمفارقة والعدول عن طبيعة الخطاب في صيغته المباشرة والتقريرية، وتخصيصا طبيعة الكلمات في حدود استعمالها اليومي وانحسار دلالاتها المعجمية والإيحائية، بالانفتاح على ممكنات المجاز ومنحها طاقة تعبيرية أشمل، ومساحة للدلالة والتخييل أوسع . كما لا يخلو من اتصال بالطبيعة الّتي تميز الشاعر عن غيره، فالشاعر شاعر لا لأنه فكر، بل لأنّه قال، وتمثّله القول لا يتبع العادة، بل يعدل عن المألوف ويبتدع، وعلّة ذلك سببان يمثّلهما ما يلي:

إنّ الشاعر مهيّأ بطبعه أن يحدس ما لا نحدس ويرى ما لا نرى، ومن ثمّة فمن الطبيعي أن يتجاوز الأشكال المألوفة في التخاطب وينزاح باللّغة إلى الحدّ الّذي يخرق القواعد ويقوّض القوالب، حتّى يتسنّى له "التقاط" ذلك الجانب المحجّب وتسميته، وتشكيل خطاب جديد يكون "تعبيرا غير عادي عن عالم عادي، ولغة يبدعها ليقول شيئا لا يمكننا قوله بشكل آخر»[60]. وهذا هو جوهر الرؤية الشعرية، أي التفرّد.

إنّ الشعر يهدم اللّغة ليعيد بناءها وفق عالم محتمل التّحقق، وبالاستناد إلى ذلك يمثّل الانزياح شرطا أساسيّا وضروريا في النّص الشعري، ولكن دون أن يستحيل إلى هدف في حدّ ذاته، حيث لا يعدو أن يكون وسيلة يتوسّلها الشاعر لابتداع لغة شعرية داخل لغة النثر، ومن وظائفه الإيحاء . لذا فالغموض هو دليل غنى وعمق . ولعلّ مثل هذه الخلاصة أ هي مما يهيّئ الخوض المباشر في واقع الشعر العربي المعاصر مطلع القرن العشرين حيث وُصم في أغلب نماذجه – بأنه خلوّ من كل طاقة إيحائيّة، وجموع دلالاته لا تخلو من سطحية وجمود .

وحمل دعاة التجديد على طرائق القول الشعري وأساليبه، بالنظر إلى ما طالها من تنميط وإسقاط للجاهز من الصور والمستهلك من التراكيب، وارتفعت بعض الأصوات داعية إلى تمييز الشعري عن الخطابي، وحُظِيَ ما وصف ب " شعر الحكمة" بالجانب الأوفر من الهجوم والاستهداف، فقد اعتبر أنموذجا مُمَثِّلا لما طال الشعر من تصنّع وما رافقه من توظيف لنماذج وأساليب وتراكيب وألفاظ استعارت متعلّقها من نماذج الشعر التقليدي، ولم يدركها شعراء القرن العشرين إدراكا صحيحا، بل حفظوها دون فهم .

ويمثّل الشعر التونسي – في هذا السياق – أحد أهمّ النماذج المجسّدة لواقع الشعر العربي – حينئذ – فقد وظّفت قصائد أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وتحديدا ما انضوى منها تحت لافتة " شعر الإحياء" هذا النزوع إلى التقليد والاحتذاء، وعبّرت – في مجملها – عن منزع الإتّباع واقتفاء السنن التقليدية – في أحطّ نماذجها – فكان من نتائج ذلك على الشعر أن جاء "متشابها في أغراضه، مكرّرا في خيالاته، رتيبا مملاّ في أوزانه وقوافيه...فاكتسحته الشكلية وسيطرت عليه التقريرية وندرت النغمات الصادقة، وكثرت المواقف المفتعلة، وفقدت التجربة الذاتية الرائدة للشاعر مظاهر القلق والصراع»[61]. وممّا يمكن الاستدلال به في هذا الإطار مطوّلات الشاعر "محمود قبادو" الّتي حفل بها ديوانه، فقد قال أغلب قصائده في المناسبات والمديح[62]، وكان معدل هذه المدائح يفوق المائة بيت، وإنّ منها ما يبلغ أكثر من أربعمائة بيت[63]. وأكثر من الإخوانيات ووصف حالات الانهيار، والضعف الّتي أصابت الأمّة الإسلامية، وهو من هذا المنطلق شاعر إحيائي، ينهل من الرافد التراثي، وعليه يبني مفهوم الشعر ويؤسّس وظيفته.

كما يمكن الاعتداد – أيضا- بأغلب النماذج الشعريّة الّتي كتبت تحت لافتة ما سُمّي ب "الشعر العصري" والّتي سادت الساحة الأدبية والفكرية في تونس في الثلث الأوّل من القرن الفائت، وانضوى تحتها ثلّة من الشعراء، نذكر منهم – على سبيل التمثيل – مصطفى آغا (1877-1946) وصالح السويسي القيرواني (1871-1940) والطاهر الحداد (1899-1935) وسعيد أبو بكر (1899-1948) ومحمد الهادي المدني (1900-1991)...ونُعتت ب "الشعر البسيط"، ووُصف معظمها بأنه "سطحي"، تافه، لا يخلو من أخطاء لغوية وعروضية ونحوية "بالإضافة إلى سطحية

التفكير والمعاني...وهلهلة التراكيب»[64]، كما وسم بأنه «لم يكن خصبا ولم تسر في عروقه دماء الحياة»[65]. وهو بالاستناد إلى ذلك، «شعر مولع بتقليد أساليب عهود الانحطاط، وبالإسراف في التقليد والالتزام بالسير في الدروب السابقة الّتي عرفها شعراؤنا القدامى، والاحتذاء بصنيعهم وبالأسلوب الّذي تُبنى به القصائد عندهم»[66].

هذا في ما يتّصل بتردّد الشعر العربي في عمومه بين ثنائية الخفاء والتجلّي، والمتّصلة – مثلما ألمحنا – بمعنى الوضوح والغموض، وتلك بعض آراء اتّهمت بعض نماذجه الّتي راجت مطلع القرن العشرين (شعر الإحياء/ الشعر العصري) بالتّصنع والنزوع إلى احتذاء السنن الشعرية القديمة وتقليدها، وأشّرت – من ثمّة – على ضعف حمولاتها الدلالية وحدود طاقاتها التخيليّة والإيحائية والترميزيّة. ولكنّ الجدير بالذكر أنّ الشعر العربي المعاصر لم يقف – في عمومه – عند حدود تلك النماذج أبل سعى إلى مجاوزتها بالتجدّد والتطوّر عبر استلهام المستحدث من الّتيارات والانفتاح على الوافد من الاتجاهات (الرومانسية / الشعر الحرّ / قصيدة النثر).

لم ينأى الشعر التونسي عن هذا الاستلهام وهذا الانفتاح، وسعى – بدوره – إلى تمثّل "الجديد" ومواكبته وسلك دروب شحنت دلالته وأغنت طاقاته التخيليّة والإيحائية، ونذهب في سياق هذا المبحث إلى أنّ ظاهرة الإضمار في الخطاب الشعري قد مثّلت تجلّيا من تجلّيات هذا الشحن وهذا الإغناء. فما أهمّ التعريفات اللّغوية والاصطلاحية الّتي قاربت مفهوم الإضمار؟ وهل وُفّقت في إزاحة الغموض المتّصل به ؟ وما تجلّيات حضوره ظاهرة لافتة في الخطاب الشعري وتحديدا من خلال نماذج من الشعر التونسي الحديث والمعاصر؟

2/ **في شعريّة الإضمار تحديدًا:** يستلزم الوقوف عند حضور ظاهرة "الإضمار" من خلال نماذج من الشعر التونسي الحديث والمعاصر ومُساءلة جوانب الشعريّة الّتي يمكن ملامسة تجلّياتها بالاستناد إلى ذلك الحضور، معالجة مفهوم الإضمار على اعتباره ظاهرة لغويّة عامّة ومشتركة بين مختلف اللّغات الإنسانيّة، حيث يعمد الناطقون بها – في أحيان كثيرة- إلى حذف بعض العناصر المكوّنة لخطاب الجملة لغرض الإيجاز والاختصار، أو حذف ما يتسنّى للملتقي فهمه عند توسّله بجموع القرائن الحالية والعقليّة المُصاحبة. والحذف لا يتحدّد ضمن تلك الأطر والشروط فحسب،

إذ قد يعتري عناصر الكلمة الواحدة فيُسقط منها عنصرا أو أكثر. وبالنظر إلى مثل هذه الخواص وغيرها ممّا يتّصل بموضوع الإضمار ودرسه، مثّل مبحثه مثار اهتمام النحويين والبلاغيين وغيرهم، ولكن مسألة درسه – مع ذلك– لم تُحظ ببحوث مستقلّة، وإنّما أتى ذكره في الدّراسات بشكل عارض وعامّ، وضمن فصول لا تفيه حقّه، ما عدا البعض في تركيزه على الجانبين النحوي والبلاغي.

هذا وأشارت المعاجم إلى المفهوم من خلال استعمالاته اللّغويّة المختلفة، فالإضمار والضمير والمُضمر كلّها من مادّة (ض، م، ر)، وترد بمعنى الخفاء والضآلة والاستتار والسّر، نقول:أضمرهُ أي أخفاهُ، وما يُضْمِرُهُ الإنسانُ فِي قَلْبِهِ، أَيّ مَا يُخفِيه، والهوى المضمَرُ: المخفيُّ، أضمرتهُ الأرضُ: غيّبتهُ بموتٍ أو بسفرٍ. ويَضْمُرُ وجهُهُ: انضمّت جلدته هزالًا. ومنه قولُ الكفوي: "الضّميرُ في اللّغةِ: المستورُ...وأُطلقَ على العقل لكونه مستورًا عن الحواس"[67]. والضميرُ اصطلاحًا يتّصل – فيما يُوردُ ابن هشام بالمعنى اللّغوي، يقولُ: "وإنّما سُمِّيَ ضميرًا من قولهم: أضمرْتَ الشيءَ إذا ستَرْتَهُ وأَخْفَيْتَهُ"، ومنه قولهم: "أضمرْتُ الشيءَ فِي نَفْسِي"، وَهو مِنَ الضُمُورِ وهُوَ الهُزالُ، لِأَنَّهُ فِي الغَالِبِ قليل الحُرُوف[68]. وقد فرّق الزّركشي بين الحذف والإضمار[69]، واشترط في المُضْمَرِ بقاءُ الأثرِ المُقدّرِ في اللّفظ، في حِين لا يشتَرِطُ ذلك في المحذوف، وذكر أنّه "لا بدّ أن يكون فيما أُبْقِيَ دليل على مَا أُلْقِيَ"[70].

الحريُّ بالملاحظة أنّ مثل هذه التّعريفات لم يتوفق في إزاحة الغُموضِ المُتّصِلِ بالمصطلح، ومردُّ ذلك – مثلما سبق وألمحنا– تركيز أغلب الدّراسات في مقاربته على الجانبين النحوي والبلاغي، وإغفال الجوانب الأخرى، فلم تنل الاهتمام الّذي تستحقّه. كما يعود السبب – في اعتقادنا– إلى تعدّد مستوى درجات المفهوم وإحالته على أكثر من معنى وتردّده المتواتر– في ظلّ تطوّر الدّراسات اللّغويّة والأدبيّة– مصطلحًا أساسيا من مصطلحات حقول معرفيّة شتّى، وتوزّعه بينها توزّعًا أفصح عن الاختلاف في تحديد مفهومه، وأظهر التباين في ضبط غاياته ومعرفة أهمّيته. ويمكن أن تُعزى إشكالية تحديده إلى مُرادفاته اللّغويّة، مثل: الحذف وغيره...أو بعض المصطلحات الّتي يمكن أن تحيل عليه– في وجه من الوُجُوه، مثل: التّعمية والإلغاز والإبهام والغُمُوض...وهو ما يمكن أن يُضلّل المتلقي في تقدير أهميته وتمثّل مفهومه ووظيفته. ومن أجل تمثّلاته الّتي لم تنل حظّا وافرًا في

الدّرس، اتّصاله بالمستويات الفنّية والجماليّة، وتعالقه بالدّلالات والرّموز في ارتباطها بالأعمال الأدبيّة كالشعر مثلا.

لذلك فالإضمار الّذي يعنيه هذا البحث لا ينحصر في مقاربة مظاهره اللّغويّة وتمثّلاته النحويّة والبلاغيّة فحسب، بل يتّصل بالسّمات الطّبيعيّة النّاجمة عن آليات عمل القصيدة العربيّة وتعدّد مستوياتها المكوّنة من جهةٍ، وبالطبيعة الّتي يصدر عنها الشعر في حدّ ذاته على اعتباره خطابًا يتأبّى – في الغالب– عن الإفصاح عن مراميه ومكنوناته، ويُغضي الطرف عن كشف سطوةِ سُلطته وسلطانه المستترة وراء اللّحظةِ الشعريّة، ما يعني أنّ الإضمارَ ظاهرة مركّبة تستدعي المعالجة والفحص والتّحليل وهو ما سنعمد إليه، من خلال النظر في ثلّة من النّصوص الشعرية المتباينة اتجاها وأسلوبا فنيا، ولكن يوحدها الانتماء إلى المتن الشعري المنجز في تونس في القرن العشرين، ونعني بها بعض قصائد متخيرة لكل من: أبي القاسم الشابي ومحمد الغزّي والمنصف الوهايبي، بادئين بالأوّل، وتحديدا من خلال فحص الملامح المميزة للعنونة الرئيسية في قصائده وتجلّيات حضور ظاهرة الإضمار في تلك العناوين.

أجلى ما يمكن التنصيص عليه – في هذا الإطار – أنّ من أهمّ خصائص العنونة في نصوص "أغاني الحياة"، اتسامها بالاقتصاد اللّغوي الشّديد، فعلى مستوى البنية النحوية يأتي العنوان الّذي يتألّف من جملة اسمية في طليعة عناوين القصائد الّتي يضمها الديوان . ويتميّز على مستوى بنيته التركيبية بالحذف الّذي يشيع نوعا من الغموض على المستوى الدّلالي، فالجملة الاسمية غالبا ما تستهل – هنا – بخبر لمبتدإ محذوف تقديره هو أو هي أو هذا أو هذه، كما يتجلّى في العناوين التالية : "أغنية الشاعر" (ص 29)، "قلب الشاعر" (ص 31)، "حرم الأمومة" (ص 35) "الجنة الضائعة" (ص 36)، "جدول الحب بين الأمس واليوم" (ص 69)، "صلوات في هيكل الحب" (ص 72)[71].

ويأتي العنوان الّذي تتألف بنيته من جملة فعلية تاليا في إستراتيجية العنونة عند ألشابي، وفي هذه العناوين تختلف أنواع الأفعال الّتي يستهلّ بها العنوان تلك البنية، غير أنّ الفعل المضارع يبسط هيمنته على أغلب تلك العناوين استنادا إلى الوظيفة الشعرية الّتي يضطلع بها، ويحيل من خلالها على بنية "القصيدة الشابيّة" الّتي تتميز باستخدام الفعل المضارع المسند إلى ضمير المتكلّم والموجّه إلى

ضمير المخاطب، ومثال ما ألمحنا إليه تختزله هذه العناوين: "خلّه للموت" (ص 120)، "اكترث يا قلب، فماذا تروم؟" (ص161)، "أراك" (ص189)، "فمني بوصل" (ص74)، "أوجه طرفي"(ص76)[72]. ومن العناوين شديدة الاقتصاد في بنيتها اللغوية نجد تلك الّتي تتألّف من كلمة واحدة، مثل: "النادبة" (ص85)، "المجد" (ص 129) "الحياة" (ص130)، "الناس" (ص 126)، "السّآمة" (ص143)، "الذكرى" (ص150)، "الدموع" (ص147)، "شجون" (ص166)[73]. وما تواترها وتكثيف استعمالها عتبة للنص ومدخلا، إلاّ دليل على وجود قصديّة في توظيفها تتمثّل فيما تنهض به من وظائف **إيحائية/ إحاليّة**، وما تشيعه من تكثيف دلاليّ وسائطه الإيجاز واختصار اللّفظ والاقتصاد فيه .

هذا عن بعض خصائص العنوان في الديوان وما تنهض عليه بنيته التركيبية من إضمار من وظائفه الإيحاء وإشاعة الغموض حول المتن النصي/ الشّعري، والّذي لا يخلو – بدوره – من توظيف للظاهرة وتوسّل بها لتحقيق مقاصده ومراميه. ومن أهم تجلّياتها فيه، يمكن أن نشير – على سبيل الذكر لا الحصر – إلى تعدد جوانب الإفادة من الضمير وحسن توزيعه واستثماره بما يصل بالتركيب النحوي إلى المستوى الّذي يكون فيه أكثر دقّة وحسنا . ومثال ذلك، قول الشابي في قصيدته "إرادة الحياة"[74]:

وَقَالَتْ لِي الأَرْضُ لَمّا سَأَلْتُ "أَيَا أُمُّ هَلْ تَكْرَهِينَ البَشَر؟"
أُبَارِكُ فِي النّاسِ أَهْلَ الطُّمُوحِ وَمَنْ يَسْتَلِذُّ رُكُوبَ الخَطَرْ
وَأَلْعَنُ مَنْ لَا يُمَاشِي الزَّمَانَ وَيَقْنَعُ بِالعَيْشِ عَيْشَ الحَجَرْ
هُوَ الكَوْنُ حَيٌّ يُحِبُّ الحَيَاةَ وَيَحْتَقِرُ المَيِّتَ مَهْمَا كَبُرْ

فالتوظيف هنا، جليّ في الحوار بين السائل / الشاعر، والأرض، وهو ما تترجمه المراوحة بين الضمائر المتصلة :(قالت / سَأَلْتُ / لي)، والضمائر المستترة الّتي لا صورة لها في اللّفظ، نحو :(أبارك / يستلذّ / ألعن / لا يماشي / يقنع / يحتقر)، والضّمير المنفصل (هو)، والوظيفة الّتي تنهض بها – هنا – عقد علاقات سياقية ودلالية ونغمية تصل بين الألفاظ ومواقعها في تآلف مع بقية العناصر التركيبية، كما تضطلع بوظيفة نراها أساسية، وتتمثل في عقد علاقات مع إطراف لغوية / أحالية

متباينة : (الأرض / الناس / أهل الطموح / من لا يماشي الزمان / الميّت/ الكون ...)، ما يشيع بعدا رمزيّا معبّرا عن تكثيف المعنى الشعري عبر رسم عالم من الإحداث والتّرابطات والاندماج بين المعاني . كما قد يتجلّى توظيف الضمير عبر تكراره، وهو ما تترجمه الأبيات الشعرية التالية [75]:

أَنْتِ، أَنْتِ الحَيَاةُ فِي قُدْسِهَا الـ ... سَّامِي وَفِي سِحْرِهَا الشَّجِيِّ الفَرِيدِ

أَنْتِ، أَنْتِ الحَيَاةُ فِي رِقَّةِ الفَجْـ ... ـرِ وَفِي رَوْنَقِ الرَّبِيعِ الوَلِيـــدِ

أنت ، أنت الحياة كلّ أوان ... في رواء من الشبـــاب جـديـــد

أنت أنت الحياة فيك وفي عيـ ... ـنيك آيات سحـــرهـا الممـــدود

ويتعمّق التكرار بالتأكيد على الضمير (أنت، أنت) بشكل متتابع، ما يضفي على النّص غنائية متسارعة متعمّقة، ويجعل من الضمير ولازمته مرتكزا يبني عليه الشاعر في كل مرّة معنى جديدا وصفة جديدة، هذا. وتجدر الإشارة إلى أنّ القدامى قد التفتوا إلى ظاهرة تكرار صدور الأبيات وعلّلوها بأنّها: "لمّا كانت الحاجة إلى تكرارها ماسّة والضرورة داعية لعظم الخطب وشدّة وقع الفجيعة، فهذا يدلك أنّ الإطناب عندهم مستحسن، كما أنّ الإيجاز في مكانه مستحب"[76]، ولعلّ الإلحاح الشديد على الضمير (أنت)، هو مما يجعل القارئ – في اعتقادنا – عاجزا عن الإفلات من الإسار القسريّ لسلطة النّص ودلالته الشعرية المتجدّدة باطراد..إذ الدلالات – في مجملها – لا يمكن أن تدرك إلاّ بالنظر الشمولي إلى التراكيب الواردة بعد الضمير المنفصل الوارد مطلع كلّ صدر من صدور الأبيات .

ذلك ملمح من ملامح توظيف ظاهرة الإضمار في بعض نماذج من شعر الشابي، ولكنّنا نذهب إلى أنّ تجسيدها في جوانبها الأسلوبية الّتي تترجم انزياح الكلام عن ظاهر اللفظ (مثاله وجود تراكيب في النص تسمح بعدد من التأويلات) مما يحفّز المتلقي على إمعان النظر في المعاني ومحاولة إدراك مغاليق الصّور والإيحاءات والرموز حتى يتسنى فهمها وأدراك ظلالها، قد يكون أجلى فيما سنعمد إلى اقتراحه من نماذج نصّية / شعرية تمثّلها المختارات التّالية للشاعرين "المنصف الوهايبي" و"محمد الغزي".

ومما يجسّد تمثّلاتها عند الشاعر "المنصف الوهايبي": خصيصة العنوان المركزي الّذي تخيّره لمجموعته "ميتافيزيقيا وردة الرمل"، حيث نأى عن دلالة العناوين الحرفية، مفضلا العنوان القائم على الحذف والإضمار والمتميز بصيغته الإيحائية الترميزية، وهو ما عبّرت عنه المفردات الموظّفة في تركيبه والمحيلة على معان ومدلولات متناقضة، وهذا التعارض أو التناقض كفيل أن يعكس نوعا من التشتيت الذهني عند المتلقي . ومن أمثلة العناوين الداخلية، الّتي وظف فيها الوهايبي هذه التقنية، نورد على سبيل الذكر : "صداقة اليد"[77]، "يقول الليل ...وهو يغنّي النهر"[78]، "نوافذ عمياء"[79]، "بصمات الماء"[80]، "خاطف ظله"[81]. كما قد يتجسّد توظيف الحذف والإضمار على مستوى البنية لشكلية للنص الشعري، ونقصد تحديدا علامات الترقيم والّتي لا تظهر في المجموعة الشعرية "ميتافيزيقيا وردة الرمل" إلاّ في حالات قليلة، ولكن العلامة الّتي تحضر بشكل مكثّف، لافت، هي علامة الحذف بنقاطها الثلاث، والمقاطع الشعرية التّالية تجسّد هذا التوظيف[82]:

يَأْتِي الصَّوْتُ

مَنْ؟! لَا أَحَدَ يَسْكُنُ هَذَا البَيْتَ !

والصَّوْتُ الّذِي...؟!

لَا صَوْتَ! هَذَا زَمَنٌ يَعْبُرُنَا كَالظِلِّ

حَتَّى أَنَّنِي لَسْتُ...

لِكَيْ أَصْغِي لَهُ.

وهذه العلامة الترقيميّة إن دلت على شيء فإنّما تدلّ على التلميح والإيحاء، وعن النزوع إلى إسكات لغة البوح والتصريح والاعتراف، والاستعاضة عنها بلغة تنفتح على ممكنات عديدة لقراءة المعنى المقنع والمحجّب، ومن ثمة فهمه وتأويله ومحاولة ربطه بسياقاته المرجعية وأبعاده التّرميزية وقد تدل على نزوع مطلق إلى التعمية والإلغاز، يوحي به المقتطف التّالي من قصيدة "الأسماء"، الواردة في ديوان "كثير هذا القليل الّذي أخذت" للشاعر "محمد الغزّي" حيث وظّف علامة الحذف الّتي تتجاوز النقاط الثلاث على شكل ثلاثة أسطر شعرية متتالية، فجاء المقطع على النحو التالي[83]:

.....

.....

.....

أُولَائِكَ هُمُ الّذِينَ يَفِدُونَ عَلَى القَلْبِ

حِينَ نَرْجُفُ فِي اللّيْلِ مِنَ الوِحْدَة

ولا يقف توظيف الحذف والإضمار عند المنصف الوهايبي ومحمد الغزّي عند الحدود الشكلية فحسب، بل يمكن رصد تجلّيات الظاهرة من خلال إضمار العبارات والصور، كما تتجسد في ثراء النص الإبداعي وتعدد دلالاته وقراءاته، ما يخلق نوعا من اللّذة الحسّية والذهنية الّتي تحفّز المتلقّي على محاولة هتك متحجّب المعاني وفض أغلاق الدلالات لاكتناه الصور وتمثّل النّص في أبعاده الفنّية وجمالياته المستترة المخفية، ومثال ذلك ما يعزى إلى بعد الاستعارة والتشبيه واستغلاقهما، كما يتجلى في الأبيات التّالية، يقول "محمد الغزّي" في قصيدته : "إِذَا كُنْتَ"[84]:

إِذَا كُنْتَ تَشْهَدُ أَنَّكَ أَنِّي

فَكَيْفَ تُفَرِّقُ بَيْنِي وَبَيْنِي

سَأَهْتِفُ فِي النَّاسِ بِاسْمِكَ حَتَّى

تَرَاكَ يَدِي وَتَشُمُّكَ عَيْنِي

ف "فوضى الحواس"، الحاصلة في الطر الشعري الأخير: (اليد تبصر/ العين تشم) تعبر عن تصوير استعاري وكنائي ومجازي مكثف، وإطلاقا من مثل هذه المفارقات يتكثّف المعنى الشعري وينفتح النص على ما لا نهاية له من الرؤى والتأويلات.

ومن أمثلة ما اصطلحنا عليه ب "بعد الاستعارة والتشبيه واستغلاقهما" في ديوان "ميتافيزيقيا وردة الرمل" للمنصف الوهايبي، نسوق الشاهد التالي، يقول في قصيدة "كلمات"[85]:

مَضَى زَمَنُ الكَلِمَاتِ الّتِي تُشْعِلُ الرِّيحَ

أَوْ هِيَ تَبْنِي لَهَا بَيْتًا...

زَمَنَ الكَلِمَاتِ الّتِي تَحْقِنُ المَاءَ...،

بَيْنَ أَصَابِعِنَا

زَمَنُ الكَلِمَاتِ الّتِي تَبْرَأُ الطّينَ...

فِي هَيْئَةِ الطَّيْرِ...

(مَاذَا تَرَى فِي البَيَاضِ الَّذِي لَفَّنِي ؟
لَيْسَ غَيْرَ إِلَاهٍ يَنَامُ فِي شِفَتِي !
غَيْرَ مَاءٍ يُسَائِلُ عَنْ نَهْرِهِ !
غَيْرَ رِيشٍ يُسَائِلُ عَنْ لَوْنِهِ!
غَيْرَ رِيحٍ تُسَائِلُ عَنْ شَجَرْ
تَسْتَرِيحُ إِلَّا ظِلَّهُ !)

والمتعمّق فيما سبق، يقف على قدرة الشاعر على تنويع صوّره البلاغيّة وحسن توظيفها في إغناء دلالة النّص الشعري، فالفعل (مضى) يشير إلى الوقوف على أطلال الفكر العربي، وإلى العصر الّذي كان فيه العرب قادرين على:

-ابتداع حركة تغيير فاعلة ومضيئة.

- التّأسيس لمركزيّة حركيّة تنبثق عنها مستويات تعرف بالانتماء إلى هذه الحركة.

مهر الحركة بالإبداع وربطه بالمنطق التّراثي (الكلمات تبرأ الطين في هيئة الطير) [86].

تشير الاستعارات (الكلمات: تشعل: تبني- تحقن- تبرأ) إلى جوهر العمل الإبداعي وخلاصته المتجسّدة في (إلاه ينام- ماء يسائل- ريش يسائل- ريح تسائل...)، ما شحن النّص بطاقات شعوريّة وإيحاءات كثيرة اتّخذت من الانزياح المجازي بجناحيه (الاستعارة والكناية) جسدًا لغويّا إبداعيا تتحرّك بين أعطافه الفكرة الرئيسيّة الّتي رام الشّاعر إيصالها إلى المتلقّي، والمعبّرة عن الواقع الفكري والثقافي العربي الّذي يختزل اليوم الحياة والموت والعتمة والنور والسكون والحركة، ويحتاج "إلى مبدع يُضحّي بالظاهر الشكلي وسلامته، ليبحث عن الجوهر اللّغوي ويأخذ به ليكون له من هذا الجوهر صفة النّبيّ المبدع"[87].

تلك بعض مظاهر توظيف ظاهرة الإضمار الّتي لا تتحدّد ضمن الأطر الّتي ذكرنا فحسب، بل تتجاوزها في النّص الشعري إلى غيرها ممّا لم نذكر، من مثل: توفّر عدد من المفردات أو التراكيب في النّص ذات الدّلالات المشتركة، أو تواتر جمل وعبارات متداخلة في لغة الشّاعر، أو ظهور عدّة تراكيب ذات معانٍ ومدلولات متناقضة. كما قد يتجسّد في استحضار عديد من التّفاصيل الّتي

تتحدّث عن دلالات مختلفة في الوقت نفسه، أو من خلال انتهاك النّسق اللّغوي المألوف بانتقال الكلام الإبداعي من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب. ومن تمثّلاته – أيضا– حضوره في البنية الصوتيّة للكلمة والكلام، أو من خلال تعقّد التركيب النحوي، ومن خلال الاقتصاد في الكلام لإخفاء المقاصد، واستحضار ومضات دراميّة وقصصيّة وحكايات تراثيّة تحتاج إلى تأويل وتفسير واستنتاج مرجعي وإيديولوجي، وخلاف ذلك من أشكال الحضور والتّجلّي...

الخاتمة: نزعنا في هذا البحث إلى محاولة الإحاطة بتجليّات ظاهرة الإضمار في الخطاب الشعري، وسعينا إلى إمعان النّظر في ذلك من جهة ما اصطلحنا على تسميته ب "شعريّة الإضمار"، وقاد اعتماد التّدرج في المقاربة من خلال المراوحة بين مستويين أساسيين: نظري/ مفهومي، وإجرائي عملي إلى استخلاص جملة من النتائج يمكن إجمالها في ما يلي:

- الإضمار ظاهرة ضروريّة لإنجاز الخطاب –أيّ خطاب– لأجل ذلك تتنوّع معانيها وتجليّاتها بتنوّع مجالاتها، وهو ما يستدعي الاستقصاء الجادّ والبحث المعمّق للإحاطة بسياقاتها، وتدبّر صوّر تحقّقها، وتفهّم دواعي إجرائها والوقوف على الوسائط المعتدّ بها والنتائج الحاصلة.

- الظّاهرة أعلق ما تكون بخطاب الأدب–عموما– والخطاب الشعري– على وجه الخصوص– لما يميّز الثاني من خصوصيّة تقوم – في جوهرها – على تجاوز الظاهر من اللّفظ والمعنى، وتنهض على توسّل لغة الرّمز والإيحاء وأسلوب العدول والاتّساع.

- إجراء الظاهرة على الخطاب الشعري يمكن أن ينهض عبر مستويين: جمالي يكون بموجبه الإضمار فنّا، ولغويٌّ يكون فيه إبهامًا وتعميّة، وما لفت انتباهنا أنّ أغلب البحوث المنجزة في اتّصالها بموضوعه قد تركّزت على الجانبين اللّغوي والبلاغي دون غيرهما، ولكن رغم التركيز لم تحظ مسألة درسه ببحوث وافية، مستقلّة.

- تمثّل ظاهرة الإضمار في الخطاب الشعري رافدا مُهمّا من روافد ثرائه، حيث تمنح النّص حياة وقوّة، وتجعله نصّا إبداعيّا متجدّدا يحتاج متلقيه إلى وجوه التّدبّر والتّفكير للاضطلاع بدوره في إعادة تفكيكه وإنتاجه مرّة أخرى.

وأخيرا، بقي أن نسوق – على سبيل التّذكير- ما كنّا ألمحنا إليه من وجوب تضافر جهود الباحثين والمنشغلين بقضايا الخطاب عامّة والخطاب الشعري على سبيل الخصوص للتعمّق في فهم ظاهرة الإضمار عبر أبعادها الّتي ترفد انفتاح الدلالة وتبحث في الخلفيات الفنّية والجماليّة الّتي يُسرّها النّص ولا يمنح مفاتيحها بيسر.

هذا، وستظلّ هناك ظواهر أدبيّة وفنيّة أخرى قائمة وإشكالات معرفيّة عديدة تنتظر من يثيرها ويهدف إلى إضاءتها مادام هناك منتج (الإنسان)، وإنتاج الخطاب.

مراجع البحث وإحالاته

(1) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص:98.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر بيروت، ص: 361.

(3) أبو البقاء الكفوي، الكلّيات، تح: عدنان درويش، ط1، دار الرّسالة، بيروت، ص: 9.

(4) التّهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون، تح:علي دحروج، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1966، 1/ 449.

(5) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1988، ص: 17.

(6) جابر عصفور، آفاق العصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1997، ص:64.

(7) لطفي الشملي، تحليل الخطاب الروائي: المفاهيم والتّشاكلات، ع17، النّادي الثّقافي الأدبي، جدّة، 2007، ص:8.

(8) Dictionnaire résumé de la théorie du lange .p 102.Hachette université,1979.

(9) ميشال فوكو، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، تر: أحمد السلطاني وعبد السّلام بنعبد العالي، دار النشر المغربيّة، الدّار البيضاء، 1985، ص ص: 51-52.

(10) محمد علي حمدان،ابن جعفر وأثره في النقد»، مجلّة الطليعة الأدبيّة، عدد09، السنة الرابعة 1978، ص: 56.

(11) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: طه الحاجري، مطبعة الحجازي، القاهرة، 1956، ص: 3.

(12) أبو العلاء المعرّي، رسالة الغفران، مكتبة التحرير، بغداد، 1987، ص: 115.

(13) عبد الرحمن منصور ، اتّجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس هجري،المطبعة المصريّة، مصر،1955،ص:58.

(14) ابن خلدون، المقدّمة، دار القلم، بيروت، لبنان، ط5، 1984، ص: 573.

(15) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، 1962، ص: 69.

(16) أدونيس ، زمن الشعر، ، دار العودة بيروت، ط1، 1972، ص: 9.

(17) عبد الغفّار مكّاوي ، ثورة الشعر الحديث، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة، 1974، 1/ 32.

(18) ميخائيل نعيمة ، الغربال، دار صادر، بيروت، ط 7، 1964، ص: 25.

(19) نورد من هؤلاء الباحثين – على سبيل التمثيل لا الحصر – د. توفيق الزيدي، استنادًا إلى ما أورده ضمن كتابه: «تجليّات مفهوم الأدبيّة في الخطاب النّقدي»، فقد ذهب إلى أنّ «الشعريّة»: «ظاهرة لصيقة بالأدب في أيّ عصر، بل إنّ الأدب لا يكون أدبًا إلّا بها، هو الظاهرُ وهي الباطن، هو التّجلّي، وهي الخفاءُ، هو اللّعبة، وهي القانون...»، يراجع كتابه المذكور، ط، دار سراس للنشر، تونس 1985، ص: 170.

(20) ابن سينا، فنّ الشعر، ضمن كتاب فنّ الشعرلأرسطو، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص: 172.

(21) الفارابي ، كتاب الحروف»، تح:، محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1970، ص: 141.

(22) القرطاجني، منهاج البلغاء، تح: محمّد الحبيب ابن الخوجة، المطبعة الرسميّة، تونس 1966، ص: 27.

(23) مبروك المنّاعي، في إنشائية الشعر العربي، مقاربات وقراءات، دار محمّد علي للنشر بصفاقس، مركز النشر الجامعي، تونس 2006، ص: 36.

(24) صلاح فضل ،أساليب الشعريّة المعاصرة»، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص: 11.

(25) حمّادي صمّود ، اليوسفي محمد (لطفي)، الرّيفي (هشام)، قوبعة (محمّد)، صولة (عبدالله): دراسات في الشعريّة، (الشّابي نموذجا)، بيت الحكمة، تونس 1988، ص: 26.

(26) أحمد مطلوب ،الشعريّة» مجلّة المجمع العلمي العراقي، الجزء الثالث، المجلّد 40، 1989، ص: 45.

(27) م، س، ص: 46.

(28) تزفيتان تودوروف ،الشعريّة» ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1987، ص: 23.

(29) م، س، ص ن.

(30) رومان جاكسبون ،قضايا الشعريّة»، ترجمة محمّد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص: 78.

(31) جيرار جينيت، مدخل لجامع النّص»، ترجمة عبد الرحمان أيّوب، ط 2، دار توبقال ، الدار البيضاء، ص:91.

(32) مازن مبارك، «الموجز في تاريخ البلاغة»، دار الفكر، دمشق، ط 2، 1999، ص: 116.

(33) م، ن، ص، ن.

(34) ابن خلدون، «المقدّمة»، ص: 562.

(35) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز»، تح: محمّد رشيد رضا، مطبعة محمّد علي صبيح، القاهرة، 1960، ص: 234.

(36) عبد القاهر الجرجاني، «أسرار البلاغة»، تح: هلموت ريتر، وزارة المعارف، اسطنبول 1954، ص: 403.

(37) القرطاجني، «المنهاج»، ص: 18.

(38) الجاحظ، البيان والتبيين»، ج1 تح: عبد السّلام هارون، ط 3، مؤسّسة الخفاجي، القاهرة، د ت، ص: 75-76.

(39) عبد الرّحمان ابن خلدون، المقدّمة»، ص: 540.

(40) سوسير، محاضرات في اللّسان العامّ، تر: عبد القادر قنيني، ط1، أفريقيا الشرق، الغرب، 1987، ص: 88.

(41) جميل صليبا، المعجم الفلسفي» ج1، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1971، ص: 563.

(42) عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب»، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1985، ص: 13

(43) صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية» ط2، مركز الحضارة العربية، القاهرة 2002، ص:5.

(44) حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، طبعة01، 2003، ص:117.

(45) عزيز محمّد عثمان، حدود الانفتاح الدّلالي الأدبي» مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلّد 37، مارس 2009، ص: 86.

(46) م، س، ص ن.

(47) رولان بارت، النقد والحقيقة»، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، الدار البيضاء1985، ص: 54.

(48) حميد لحمداني، القراءة والتوليد والدلالة»، ص: 57.

(49)أمبرتو أيكو، الأثر المفتوح «، تر. عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط2، ص16.

(50) ابن منظور، لسان العرب، ط، دار صادر، بيروت، 1968، (مادة أول)، 32 / 11.

(51) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة»، دار الكتاب اللبناني (بيروت)، شوسبريس (الدار البيضاء)، ط1، 1985، ص: 86.

(52)كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي «، دار العلم للملايين، ط2، بيروت1981، ص: 8.

(53) عبد الرحمان القعود، الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم «، مطابع الفرزدق، ط1، المملكة العربية السعودية، 1979، ص: 5.

(54) مسعد العطوي، الغموض في الشعر العربي، مجلّة جامعة الإمام محمد، ع2، السعودية، 1979، ص: 208.

(55) الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: محمّد محيّ الدّين، المكتبة العلمية، بيروت، (د، ت)، ص: 10- 11

(56) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، ط1، مطبعة المدني، القاهرة، 1981، ص:132

(57) م، س، م 141.

(58) أحمد بدوي، دفاعا عن الغموض في الشعر، مجلّة الموقف الأدبي، دمشق، ع5، السنة4، أيلول 1974، ص: 23

(59) محمّد فائق، دفاعا عن الغموض في الشعر «، مجلّة الموقف الأدبي، دمشق، 1991، ص: 99.

(60) خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر « ط1، مطبعة الجمهورية، دمشق، 1991، ص:99.

(61) عبد القادر عليمي، « تجربة الشعر العصري في تونس (1900-1930)، دراسة نقدية في الملابسات والمضامين، مركز النشر الجامعي، تونس 2013، ص: 24.

(62) الوقوف على مثل هذه «المطوّلات «، راجع : قابادو (محمود): « الديوان « . تح: وشرح عمر بن سالم، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس 1984. وانظر، خاصة قصيدة التهنئة الصادق باي بالملك (الديوان، ج1، ص ص 152 -160) . وقصيدة :التهنئة» بالقصر السعيد (الديوان، ج1، ص ص 94 -101) .أما قصيدة : « بشير التّهاني بدولة المشير الثاني «، فتعدّ من أصول مدحياته إذ تشتمل على (410) بيتا.

(63) عمر بن سالم، قبادو : حياته، آثاره، وتفكيره الإصلاحي، المكتبة العصرية، تونس 1989، ج1، ص: 142.

(64) نور الدين صمّود، دراسات في نقد الشعر»، الدار العربية للكتاب، تونس 1982، ص: 30.

(65) م، س، ص ن.

(66) أبو زيان السعدي، في الأدب التونسي المعاصر»، ط، الدار التونسية للتوزيع، تونس 1976، ص: 34.

(67) أبو البقاء الكفوري، الكلّيات في الفروق اللغوية «، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ط1، 1992، ص: 571.

(68) ابن هشام، شرح شذور الذّهب، تح. حنّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت،ط1988،1 152.

(69) الزركشي، البرهان في علوم القرآن، قدّمه، مصطفى عبد القادر، دار الكتب العلمية، بيروت، 3/ 115.

(70) م، س، ج3، ص: 127.

(71) أبو القاسم الشّابي، أغاني الحياة ، (طبعة المائويّة)، دار نقوش عربية، تونس 2009.

(72) نفسه.

(73) نفسه.

(74) نفسه، ص ص: 110-111.

(75) الأبيات من قصيدة « صلوات في هيكل الحبّ «، الديوان، ص ص: 72-74.

(76) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح. محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب ، بيروت، ط1981،1 ، ص:144.

(77)ميتافيزيقيا وردة الرمل، ص: 302.

(78) م، س، ص ص: 314- 316 .

(79) نفسه، ص: 261.

(80) نفسه ص ص: 325 – 327.

(81) نفسه، ص ص: 332 – 333.

(82) نفسه، ص: 242.

(83) كثير هذا القليل الّذي أخذت «، قصيدة : « الأسماء «، ص: 65.

(84) م، س، ص ص: 17- 18

(85) ميتافيزيقيا وردة الرّمل ، ص ص: 303-305.

(86) مها خيربك ناصر، «البنية الفنية والخصائص الجماليّة في الشعر التونسي: منصف الوهايبي نموذجا»، المجلّة العربيّة للآداب، جمعيّة كلّية الآداب في الجامعات، اتّحاد الجامعات العربيّة، المجلّد 03، العدد الأوّل، 2006، ص 21.

(87) م، س، ص ن.