الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علم اللغة الحديث

أثر اللّغة الشّعرية في نفسية المتلقي

مقاربة لسانية نفسية

إعداد الطالب :

طهراوي ياسين

تحت إشراف:

أ.د. غيثري سيدي محمد

أعضاء اللجنة المناقشة

- أ.د. عبد الجليل مرتاض	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
- أ.د. غيثري سيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
- د. ديدوح عمر	أستاذ محاضر(أ)	جامعة تلمسان	عضوا
- د. شيخي نورية	أستاذة محاضرة(أ)	جامعة تلمسان	عضوا
- د. طيبي أمينة	أستاذة محاضرة(أ)	جامعة سيدي بلعباس	عضوا

السنة الجامعية : 1430-1431هـ/2009-2010م.

مقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله ﷺ :

تعدّ اللغة ملكة يختص بها الإنسان للتعبير والتخاطب وتوصيل المعلومات من فرد لآخر، وقد اكتشف فلاسفة اللغة بأنّها هي الّتي مكّنت الإنسان من أن يدرك الأشياء من حوله ويفكّر فيها لأنّ أي إدراك أو تفكير يجب أن يصاغ في لغة. والحقيقة أنّ اللغة قد تعدّت وظيفتها من مجرد توصيل المعلومات إلى وسيلة استبطان واكتشاف تثير المتلقي وتهزّه من الأعماق وتغمره بإيحاءات وإيقاعات ، ثمّ إنّه يمكن القول بأنّ التعبير عن كل فكرة لا يخلو مطلقا من كون عاطفي ، إذا استثنينا التفكير العلمي أو اللغة العلمية الّتي يجب أن تكون معبّرة عن الفكرة المحضة والحقيقة المجردة الخالية من الانفعالات النفسية. لذا فإنّ الخصائص المميزة للغة التوصيلية تقوم أساسا على نوع من استهداف التأثير في المتلقي عن طريق معنى تسوقه إليه أو غرض تجسده أمامه أو موضوع تصوره له.

والشعرية تحاول الكشف عن ذلك السحر الغريب والعجيب الذي تكتسبه اللغة عند خروجها من منـــزل الوجود وتحرّرها من سلطة النظام وانفتاحها على عالم الحركة والتغير ، والشعرية هي الّتي أعطت عطاء موصولا، فساقت المعنى وجسدت الغرض وصوّرت الموضوع وميّزت ما هو شعري وأدبي من غيره، وذلك باستنباط القوانين الّتي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية.

انطلاقا من هذا التمهيد الموجز ، وبالرجوع إلى عناصر العمل الأدبي نجد أنّ نظريات عديدة تناولت الرسالة – أي النصّ – لمحاولة خلق علم قائم بذاته وهو ما سيرد تعريفه بمصطلح الشعرية ثمّ المتلقي الذي وُجد له مؤخرا بعضا من الدراسات في نظرية التلقي. شجعتنا تلك العلاقة المشوقة بين النص والمتلقي على إثراء جانب من هذه العلاقة التفاعلية ، حتّى لا نقول إنجاز عمل يسدّ ثغرة لسانية ونفسية في نفس الوقت ، فجاء على الشكل التالي : أثر اللغة الشعرية في نفسية المتلقي – مقاربة لسانية نفسية –.

ولقد كان اختياري لهذا الموضوع مبنيا على سببين ؛ سبب ذاتي هو حبّ خالص للشعر وتذوق مفرط للأدب ، وآخر موضوعي يتمثل في الرغبة الجامحة في معرفة سرّ هذا التذوق ، فقراءة نصّ ما قراءة تأملية يجعل النفس تهتزّ ، ويخامرها شكّ بأنّ وراء اللفظ والمعنى حياة أخرى. وفلسفة اللغة تجعل منها لغة شعرية تترك في نفسية المتلقي أثرا جميلا، قد يكون عنيفا ، وقد يكون رقيقا. وقد جاء هذا الأثر نتيجة تساؤلات مبدئية منها : أنّ اللغة الّتي يفكر بها الإنسان العادي هي اللغة اليومية لأنّه يحسّ بها ، ووصل الإحساس بها لدرجة التفكير بها ، فهل لنا أن نعرف طبيعة المتلقي حتّى نستطيع أن نستعمل في الخطاب لغة شعرية هدفه التأثير بكافة مستوياتها؟ ولكن قبل هذا ، لابدّ من التساؤل عن مفهوم اللغة الشعرية عند القدامى والمحدثين؟ وهل توجد علاقة بين اللفظ والمعنى والفهم؟ وما مدى أهمية هذا الأخير في تقعيد نظرية اللغة الشعرية؟ وهل يختلف هذا الأثر من متلقّ إلى آخر؟ وهل يتوجب على الملقي أن يستعمل لغة شعرية معيّنة بناء على الخصائص النفسية للمتلقي؟

كلّ هذه الإشكالات سنسعى لمعالجتها بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي الّذي يعتمد على الموضوعية والتحقق من الافتراضات اللغوية، فكان لابدّ من الاشتغال عليه كي يساعدنا على اعتماد هذه الموضوعية ، فهو أنسب منهج لمثل هذا الصنف من الإجراءات العلمية ، بالإضافة إلى أنّ معالجة الموضوع بدراسة وصفية – أي وصف الحقائق وتقريرها – يسهل من عملية البحث خاصة وأنّ الخروج عن الإطار المنهجي يؤدي إلى التهاون في أخذ المعلومة أو تركها أو السقوط في مطبات نحن في غنى عنها.

وفي ضوء هذه التساؤلات جسدنا خطوات العمل كالآتي : كان لابدّ أن تكون اللغة بمفاهيمها العامة مدخلا مهمّا نلج به البحث وعلى رأس هذه المفاهيم ثنائية اللغة والفكر باعتبار أنّ الفكر الراقي لابدّ وأن يصاغ في لغة راقية كاللغة الشعرية ، وهذا مهمّ في تطوّر العلوم والإنسان ، ثمّ نوضح مفهوم التواصل ليساعدنا على مفهوم العلاقة بين الملقي والمتلقي والتلميح إلى التواصل مع النص والإشارة أيضا إلى نفسية المتكلم كعنصر قد يفيدنا في فهم نفسية المتلقي ، فمنذ القدم اهتمّت الدراسات بحياة الأديب أو المبدع

بصفة عامة ، وأهملت بطريقة أو بأخرى الطرف الآخر في عملية التواصل ، وبعدها نذيّل هذا المدخل بالأثر كوظيفة من وظائف اللغة ومقصديته الّتي تعنينا في البحث باعتبار أنّ القدرة على توصيل المعلومات من فرد لآخر ليس هي الوظيفة الوحيدة للغة ، بل لها عدّة وظائف مثل : إعطاء أوامر أو إلقاء أسئلة أو تقديم شكر أو صب لعنة أو أداء صلاة أو تمثيل دور على مسرح...الخ.

ونخصص الفصل الأوّل لكل ما يتعلّق باللغة الشعرية ، سواء ماهيتها عند القدامى أو المحدثين ، وبالخصوص عند الشكلانيين الروس ، مع ذكر الوظائف الستّ الّتي نادى بها ياكوبسون والتي تهمّنا في معرفة بؤر الشعرية في النص والتي ينبغي أن تكون سببا في تغير مجرى التلقي والنسب المتفاوتة للأثر. وبعدها نعرّج إلى مفهوم الشعرية في الشعر ، والشعرية في النثر وتوضيحها بالشكل الجيد ، فإنّ هذا الفصل يساعدنا على فهم اللغة الشعرية جيدا حتّى لا نتساءل بعدها في التحليل عن أي لغة شعرية هذه الّتي نحن بصدد بحث أثرها.

أمّا الفصل الثاني نخصصه مباشرة لماهية المتلقي ومن يكون ، ومكانته ضمن نظرية التلقي الّتي فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل (الأثر) وإعادة الاعتبار إلى القارئ الذي يُعدّ أبرز عناصر الإرسال أو ما يعرف بالتخاطب الأدبي، ثمّ نحاول تسليط اللغة الشعرية على كل نوع من المتلقين مع معرفة العوامل المؤثرة فيهم ، والتي تهمّنا في مدى عدم استقرار التلقي على جانب واحد ، وهذا بمعرفة – مبدئيا – مسار الأثر والاختلافات الموجودة من متلق لآخر.

وفي الفصل الثالث نسعى إلى استنباط بعض الآثار المهمة الّتي لا تنتج إلاّ من العلاقة بين الملقي والمتلقي سواء العلاقة الصوتية الأكوستيكية وربطها باللغة الشعرية حتّى نستثني متلقيها الخاص، أو العلاقة النفعية كقاعدة أساس في تعزيز فهم اللغة الشعرية وغرضها النفسي والجمالي ، واكتشاف العلاقة السالفة الذكر تحت ضوء مكتوب اللغة الشعرية ومنطوقها ، كما سنتطرّق في هذا الفصل إلى الآثار الّتي نرى أنّها مهمّة على

غرار الأثر الذي يتركه الصوت والتذوق واللذة الّتي جاءت على شكل أثر مباشر أو غير مباشر ، أو أنّها تصوّر خاص بنا نستنتجه عن طريق دراسات سابقة.

وتمثل الخاتمة خلاصة العمل في جميع الفصول خاصة الفصل الثالث الذي جاءت نتائجه مفتوحة والتي تعكس مفهوم المقاربة اللسانية النفسية لأنّ الدراسة الّتي نحن بصددها – كملاحظة – هي محاولة التقرب من الموضوع بمنطلق لساني والتقرب من المتلقي بجانبه النفسي ، وهذا ما يأتي على شكل تلميحات ، لا نقول أنّها دراسة تطبيقية محضة بقدر ما هي مقاربة لا غير.

إنّ التماسك الموجود في بنية الموضوع، ألزمنا توفير المادة بشكل من الأشكال، فكل مصدر أو مرجع اعتمدنا عليه كانت إفادته في موطنها. فإذا قسمنا أجزاء البحث عنصرا عنصرا ، نجد أنّ كل جزء يتوفر على نصيب وفير من المادة ، غير أنّ أخذ الموضوع جملة واحدة يحتاج إلى مجهود لتدارك النقص وسدّ الثغرات وتناسق المعلومات ، خاصة في الفصل الثالث ، من أهمّ هذه المصادر والمراجع : الشعرية لتودوروف والأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف وأساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل ، ولذّة النص لرولان بارث ، كما أقحمت بعض الكتب تخص علم النفس اللغوي وفلسفة اللغة وعلم الجمال وكتب أخرى متنوعة كلها تسهم في إثراء الدراسة.

ولعلّ الصعوبة الوحيدة قد تكمن في محاولة وضع خطة محكمة نصيب بها عصفورين بحجر واحد ، معرفة الشعرية كبداية ومعرفة أثرها كنهاية ، إذ أنّ الموضوع على ضيق مرماه له فائدة تجرنا إلى معرفة المتلقي بطريقة فضلنا أن تكون بالأمثلة أفضل.

وأخيرا فإنّني أشعر بالجميل لأستاذي المشرف لوقوفه وتشجيعه وثقته في شخصي، وأرجو أن أكون عند حسن ظنّه ولا أنسى فضل الأساتذة المناقشين في سعيهم نحو استدراك الهفوات الّتي وقعنا فيها.

الطالب : ياسين طهراوي

تلمسان يوم : 17 ربيع الأوّل 1431 هـ

الموافق لـــ 03 مارس 2010م.

المدخل

وظائف اللغة/ الأثر.

1- اللغة.

2- اللغة والفكر.

3- التواصل / مع النص.

4- نفسية المتكلم.

5- وظائف اللغة/ الأثر.

1- اللـــغة :

اللغة كما يعبر أحد الدارسين " مرآة الشعب و مستودع تراثه وديوان أدبه، وسجل مطامحه وأحلامه ، ومفتاح أفكاره وعواطفه، وهي فوق هذا وذاك رمز كيانه الروحي وعنوان وحدته وتقدمه وخزانة عاداته وتقاليده وبهذا فإن معرفة هذه اللغة تفتح للإنسان آفاقا بعيدة ورحبة من التجارب والمعارف والأفكار وتمكنه من أن يطل على حيـــاة الماضين بكل شعوبهم وأجيالهم وطبقاتهم ومذاهبهم ، فيطلع على عاداتهم وتقاليدهم وأساليب عيشهم فتتحسن أذواقهم، ويطلع على تراث أمتـــه الفكـــري والحضاري والاجتماعي، وعلى تراث مجتمعات مختلفة مترامية الأطراف متباعدة الأماكن والأزمان، فيستفيد من خبراتهم وتجاربهم فتـــرتقي طرائق اجتماعه مع الآخرين."[1].

اللغة إذن تعد سر بقاء الإنسان ومداومة حياته ، فهي بالنسبة له بمثابـــة الماء والهواء ، وليس معنى الكلام أن الإنسان لو لم يكتشف اللغة لمات، ولكن المعنى أن الإنسان لو لم يكشف اللغة لأصبحت حياتـــه لا تزيد عن حياة أصغر المخلوقات وأحقر الحشرات وأضعفها، إذ كيف يرتقي ويتقدم إذا لم يكن لديه آلية للفهم والإفهام .

فاللغـــة أساس مهم للحياة الاجتماعية أو ضرورة من أهم ضروراتها ، لأنّها أساس لوجود التواصل في هذه الحياة وأساس لتوطيد سبل التعايش فيها حيث أنها وسيلة للتعبير عن حاجات الإنسان ورغباته ومواقفه وأحاسيسه وله شؤون منها في عيشه وإرضاء غريزة الاجتماع لديه، فرغم التطور الذي بلغه الإنسان والمظاهر الحضارية من معارف وعلوم وطرق ووسائل مادية ، فإنّه يشعر في قرارة نفسه بأنـــه يعتمد كليا على ما لديه من قدرة لغوية لتحقيق أغراضه أو مآربه[2] .

وإذا كانت اللغة نظاما من الرموز والقواعد يسمح لنا بالتواصل فإنها ومن خلال الفقرة الأولى تعد " أداة هذا الإنسان للتخاطب مع الآخرين والتفاهم وتبادل الأفكار

---

[1] – السيد عبد الحميد سليمان: سيكولوجية اللغة والطفل،دار الفكر العربي، القاهرة، ط1/ 1424ه-2003م، ص: 33 .

[2] – ينظر، المرجع نفسه ، ص : 3.

والمشاعر معهم، وطريقة إلى فهمهم وتحسن أذواقهم، وسبيله إلى معرفة مذاهبهم ووسائل التأثير فيهم ، وإيجاد العلاقات وبناء الروابط وتحقيق سبل التعاون والتكافل معهم، ومن ثم توفير كل ما يساعده على العيش بينهم في يسر وطمأنينة وسلام ، وبالتالي فاللغة تصبح أساسا لتوفير الحماية والرعاية للإنسان بين أفراد مجموعته، وعاملا مهما بها تتحقق منافعه ورغباته وتتسهل سبل تنشئته وتيسر أمور عيشه في إطار هذه المجموعة، وربما كان هذا هو ما كان يعنيه " هيدجر" من قوله : " إن اللغة هي مترل الكائن البشري". واللغة أيضا وسيلة الإنسان إلى تنمية أفكاره وتجاربه وإلى تهيئته للعطاء والإبداع والمشاركة في تحقيق حياة متحضرة، فبواسطتها يمتزج بالآخرين ويقوي علاقاته مع أعضاء أسرته وأفراد مجتمعه، وعن طريق هذا الاختلاط والامتزاج وهذه العلاقات القوية يكتسب خبراته وينمي قدراته ومهاراته اللازمة لتطوير حياته ، ويزداد اكتسابه لهذه الخبرات والمهارات كلما نمت لغته وتطورت وزادت علاقته بالآخرين قوة واتساعا ونماء، وهذا ما يجعله أكثر وعيا وإدراكا وأكثر قابلية على الإبداع والإنتاج والمشاركة في تحقيق التطور الفكري ، وهكذا بفضل اللغة يتأكد وجود الفرد وانتماؤه لمجموعته البشرية، وبفضلها أيضا تنمو علاقات أعضاء الأمة وتتطور حياتهم وترتقي حضارتهم وتسير دفة الأمور في المجتمع الإنساني عامة، حيث يكون الفرد في مجتمعه، ومجتمعه حلقة في كيان المجتمع البشري[1].

ومن جهة أخرى قد تأخذ اللغة أحيانا كأمر مفروغ منه لسهولة استعمالها وسهولة تعلمها في الصغر، ولكننا قد ندرك صعوبة وتعقيدات اللغة وأهميتها الجوهرية في الحياة اليومية إلاّ عندما نشاهد شخصا يعاني من إعاقة تعرقل جهوده اللغوية مثل الإصابة بمرض الزهايمر أو عندما نسافر إلى بلد آخر نجهل استعمال اللغة فيه[2].

---

[1] – ينظر ، السيد عبد الحميد سليمان : سيكولوجية اللغة والطفل ، ص:32-33 .

[2] – موفق الحمداني : علم نفس اللغة من منظور معرفي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة عمان –الأردن ، ط1/2004م-1425هـ ، ص:13.

إذن قد تتعطل بعض الوظائف أيضا لجهلنا باللغة أو كيفية استعمالها التي إن كانت في محلها مست جوانب مهمة من حياتنا الاجتماعية والفكرية وبالخصوص النفسية ؛ وإذا كانت اللغة مرتبطة أشد الارتباط بالإنسان ، فإننا نجدها عند الحيوان أيضا، فإننا نجدها عند الحيوان أيضا كيف ذلك؟ لقد أجرى فريش (Frisch، 1954) تجارب مدهشة على النحل توصل فيها إلى أن النحلة تستطيع أن تدل زميلتها على مكان الرحيق وهـــذا بواسطة الرقصات التي تؤديها، وأن النحلة عندما تؤدي هذه الرقصة فإنها تأخذ بنظر الاعتبار اتجاه المكان وسرعة الرياح التي تؤثر على طيرانها نحو ذلك المكان، وتوصل أيضا إلى أن النحلة تستطيع أن تدل على مصدر الرحيق حتى ولو أدت رقصتها أمام زميلتها في ظلام شديد ، وفي اتجاه عمودي لا أفقي[1]، وهذه النتيجة المذهلة جعلت فريش يواصل تجاربه فقد وضع قاعدة إسمنتية يقوم عليها برج لا سلكي، ثم أخذ عشرة نحلات وضعد بها مسافة خمسين مترًا داخل ذلك البرج إلى أن أوصلها إلى مصدر للغذاء مزود بمحلول السكر وبعد أن اكتشفت هذه النحلات مصدر محلول السكر عادت إلى الخلية وقامت بتأدية رقصات معينة لمدة أربـــع ساعات كاملة ، وبدل أن تطير النحلات إلى مكان محلول السكر أخذت تطير في جميع الاتجاهات حول البرج ولكن بشكل أفقي فقط و لم تصعد نحلة واحدة إلى البرج ومن هذه التجربة اكتشف فريش أنه لا توجد في لغة النحل مفاهيم مثل: فوق وتحت أو أعلى وأسفل، ومن هذه التجارب خلص الباحثون في هـــذا الميدان إلى القول بأنه ليس لدى أي من المخلوقات الأخرى غير البشرية لـــغة حقيقية تتوفر فيها جميع المواصفات التي تتوفر في لغة الإنسان[2] .

فالإنسان وحده هو الذي نجد في لغته إشارة إلى الأشياء المحسوسة في عالم الواقع كما يمكنها أن تشير إلى الأفعال التي يؤديها الإنسان، وبإمكانه أن تعبر عن الأفكار الذهنية المجردة. كما تتميز أيضا بخاصية التعميم فكلمة شجرة يمكن أن تشير إلى شجرة

[1] – ينظر ، قاسم حسين صالح ، الإبداع في الفن ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي:جامعة بغداد، د ط ، د ت ، ص : 249.
[2] – ينظر ، المرجع نفسه ، ص : 250.

نخلة برتقال... أو شجرة صغيرة أو كبيرة، كما أن الأصوات المفردة في لغة الإنسان لا معنى لها. فحروف الذال والهاء والباء لا معنى لها إلاّ عندما يجري تركيبها فتقول "ذهب" بالسكون أو ذهب بالفتح ، ولكلا المفردتين معنيان مختلفان. كما أن باستطاعة لغة البشر أن تشير إلى أشياء وأحداث بعيدة عن المتحدث زمانا ومكانا ولعل الخاصية الأكثر أهمية التي يتميز بها البشر عن لغات المخلوقات هي الصفة التي أشار إليها تشومسكي في نظريته اللغوية.

تلك هي قدرة اللغة البشرية على الخلق والابتكار. أي بمقدور الإنسان ليس فقط أن يركب من الأصوات المفردة مئات الآلاف من المفردات بل وأن يركب من مفردات اللغة المختلفة عددا لا يحصى من الجمل وأشباهها مما لم يسمع به من قبل وذلك حسب الموقف والظروف التي تتطلب الكلام . كما أن باستطاعته أن يفهم عددا لا حصر له من هذه الجمل وأشباهها عندما يسمعها [1]".

2- اللـــغة والفكـــر: (توصيل الفكرة للمتلقي)

مما لا شك فيه أن اللغة مرتبطة مع الفكر وجدلية اللغة والفكر ، أيهما أسبق هي جدلية قائمة على أساس نظريات في حد ذاتها ، ولكن إذا كان الإنسان يفكر في أثواب من اللغة كما قيل فيعني أن العلاقة الحميمية التي تبدو لنا بين اللغة والفكر قد ينتج عنها أساليب في التعبير أو أنواع من اللغة على حد أصناف التفكير ، وقد " كان اليونان يظنون أن كل ما يقع من عمل في الذهن (الفكر) فلابد أن يتراءى في اللغة لأن اللغة عندهم عبارة عن ترجمة وافية صادقة لكل هذه العمليات الذهنية وهذا غير صحيح لأن ليس هنـــاك تواز مطلق بين عمليات الفكر وبين العمليات التي يحدثها الكلام[2]". ومن هنا نرى أن يكون الفكر راق حتى تكون اللغة راقية أو العكس ، فلا يمكن أن نجد لغة راقية (من جميع النواحي) وفكر فاسد أو الفكر مميز ولغة ركيكة - لذا هناك من

[1] - المرجع السابق ، ص:250-251 .

[2] - التواتي بن تواتي : مفاهيم في علم اللسان ، مطبعة رويغي ، الأغواط – الجزائر ، ط 2006/1 ، ص:111

الفلاسفة من يبني فكرته على أن تكوين الأفكار وثيق الصلة بتكوين الكلمات ، فكل علم يمكن رده إلى لغة أجيدت صياغتها ، ومعنى قولنا عن علم معين إنه تطور وتقدم ، هو أن ذلك العلم قد ضبط لغته ضبطا يتم إما بتغيّر ألفاظه ، وإما بأن يجعل الألفاظ القائمة أدق في معانيها ، ويرى البعض أن اللغة ليست مجرد التعبير عن أفكار تكونت بل هي جزء لا يتجزأ من عملية التفكير نفسها ، ومن هنا فـــإن تطوير العلوم مرهون بتطوير اللغة ، وهذه النتيجة لها من الأهمية والخطورة مالا يحتاج إلى بيان لأنه في هذه الحالة يصبح محالا أن يتغير للناس فكر دون أن تتغير في طريقة استخدامها[1].

فالألفاظ أرقى وسيلة للتعبير عن الأفكار من الإشارة أو الحركة لأنها أكثر مطاوعة في الاستعمال ، وأقدر على التعبير عن أسماء الأجناس والصفات والعلاقات المعنوية.. لأن الألفاظ لا تقابلها صور ذهنية فقط ، بل تقابلها أفكار ومعان ، في كثير من الأحيان لا يمكن التعبير عنها بالحركة أو الإشارة فمثال ذلك لو تصورنا شخصا أخرس يريد التعبير عن أنه جوعان أو عطشان فإن تعبيره على ذلك بالإشارة قد يكون كافيا واضحا ، ولكن لو أراد أن يخبرنا بأنه يعاني من قرحة في معدته وأن الطبيب نصحه بتناول كمية من الطعام كلما شعر بألم القرحة ، فلغة الإشارة لا تجدي في هذه الحالة نفعـــا ولا تعبّر كما تعبّر الألفاظ عن كل ما يريده الشخص لطلب شيء[2].

فاللغة ليست مجرد الأصوات التي نسمعها من الأفراد الآخرين بل هي حقيقية المعاني والأفكار التي تدل عليها تلك الأصوات ، فالحيوانات إذا كانت لا تتكلم فليس لأنها لا تستطيع التلفظ ببعض الألفاظ المسموعة ، وإنما لأنها لا تملك من الأفكار والمعاني ما تعبر عنه بالكلمات ، والإنسان يستعمل اللغة لأن لديه من الأفكار والأحاسيس ما يضعه في هذه القوالب اللفظية ، ويفصح به إلى الغير لصورة من الصور الكلامية[3]. وحتى نصل إلى مفهوم هذا الكلام لا نعتقد أن مخلوقا آخر له القدرة على اكتساب فكر ولغة

---

[1] – ينظر، المرجع السابق ، ص : 112 .

[2] – ينظر، أحمد بن نعمان ، التعبير بين المبدأ والتطبيق ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، د.ط، د.ت، ص:85.

[3] – ينظر، المرجع نفسه ، ص : 86 .

في آن واحد ، أي أن هذه الثنائية العجيبة المتلازمة هي عند الإنسان فقط ، وخلال هذه الثنائية يتم الاتصال بين طرفي عملية الاتصال - أو تواصل المتلقي مع النص.

إلاّ أن اللغة وإن كانت نتيجة حتمية للتفكير عند الفرد المتكلم ، " فهي تبعث على التفكير أيضا لدى الفرد السامع ، والتعبير من الغير يتبعه تفكير لدى السامع والتفكير لدى السامع يعقبه تعبير عنه للغير، ومن هنا تكون اللغة والفكر بمثابة دائرة متصلة الحلقات تبدأ بتأثر الفرد بما ينقل إليه المجتمع من أفكار، فيعمل عقله فيه ثم يعبر عن تفكيره فيه إلى المجتمع بواسطة اللغة ، فاللغة هي الناقلة للأفكار عنه وإليه ، وبذلك تكون سببا للتفكير ونتيجة له في ذات الحين"[1].

3- التواصل / مع النص :

يعتبر التواصل* عنصرا بالغ الأهمية في حياة الإنسان ، فا لحياة ذاتها تواصل مستمر، الإنسان يشرع في تواصله مع الآخرين ابتداء من صرخة الميلاد ويظل كذلك إلى مماته. وقد يستمر في تواصله معهم إذا ترك أثارا فنية أو فكرية بعده وهذا بشكل غير مباشر، فالتواصل فعل حضاري لابد منه في حياة الأمم والمجتمعات وإذا ما تعرضت الأمة إلى هزة اجتماعية أو سياسية أو فكرية واقتصادية فإن مرد ذلك إلى خلل يقع في التواصل الحاصل بين أفرادها وجماعاتها وهيئاتها ومؤسساتها[2].

إن التواصل هو ما يتم تبادله من أفعال كلامية شفوية كانت أم مكتوبة بين متخاطبين ولكي يتحقق هذا التبادل، لا بد أن يتوفر شرط أساسي وهو أن ينطلق المتخاطبان من وضع لغوي (code) واحد في الإرسال والاستعمال والاستقبال أو في التكلم والاستعمال . وقد يهمنا أكثر تعريف شارل كولي (Charles Cooly) ، ونحن

---

[1] – المرجع السابق ، ص : 87 .

* – التواصل : يقابل المصطلح الأجنبي (communication) عدة كلمات بالعربية منها : التبليغ والإبلاغ والتوصيل والإيصال والتواصل وهذا الأخير هي أكثر دقة لأنها تعني كلا من المتكلم والمخاطب والتفاعل الحاصل بينهما وبخاصة في هذا الموضوع .

[2] – ينظر ، بشير إبرير ، التواصل مع النص ، إشكالات الفهم والقراءة الفعالة ، اللسانيات ، مجلة في علوم اللسان وتكنولوجياته ، مراكز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية – الجزائر،عدد10 / 2005 ، ص : 31 .

لسنا بصدد التطرق إلى تعريفات التواصل- الذي يقول: " أن التواصل هو الميكانيزم الذي بواسطته توجد العلاقات الإنسانية وتتطور، إنه يشمل كل الرموز الذهنية مع وسائل تبليغها عبر المجال وتعزيزها في الزمان ويتضمن أيضا تقاسيم الوجه وتعابير وهيئات الجسم والحركات ونبرة الصوت والكلمات والكتابات والمطبوعات والقطارات والتلغرافات والتلفون وكل ما يشمله آخر ما تم من اكتشافات في الزمان والمكان "[1].

وأشد ما يهمنا في عملية التواصل: اللغة المستعملة كوسيلة في ذلك بل أن موضوعنا هذا قائم على نوعية اللغة المتخذة كأنموذج في حد ذاتها ولكن لابدّ من التطـــرق إلى بعض الجوانب المتعلقة بالوسيلة كهدف كي يمكن لنا أن نكمل البحث خاصة ما يتعلق بالنص اللـــغوي والأطراف التي تشدها معه -أي النص- صلة وثيقة ينطوي عليها الفكر من جانب ونوعية اللغة المدروسة آنيا من جانب آخر.

على أي حال، كل عمل من التواصل الكلامي يراعي متكلما يرسل خطابا أو مرسلة في اتجاه مخاطب أو متلق قد يكون حاضرا ، وقد يكون غائبـــا وليس بالضرورة أن يكون الخطاب موجها لأحد بعينه ، لكن كما قلنا يجب أ ن تكون مزودة بمرجع وهذا الأخير يشكل الموضوع الذي يحيل عليه الخطاب ، وهذا الخطاب قد يكون شفويا أو كتابيا أو يكون جملة نواة أو يكون جملة مركبة ، وقد يكون نصا ولربما أصغر من كل هذا أو أكبر ، وللخطاب مقام يتصل بالحالة التي يجري فيها وبالظروف التي تحيط به من الخارج وتتقـــاطع معه من الداخل وهذه الظروف منها ما هو فيزيولوجي وفيزيائي ومنها ما هو نفسي واجتماعي ، ويدل على هوية المتكلم دون دلالته على هوية المتلقي ومرة يدل على العكس (هذا ما سنراه لاحقا) وتارة يدل عليهما معا أو لا يأبه بأحدهما،

[1] - المرجع السابق ، ص : 32 .نقلا عن : محمد أضرضور، المقاربة التواصلية وديداكتيك اللغات ، مجلة الدراسات النفسية والتربوية ، كلية التربية جامعة محمد الخامس ، عدد 1990/11 – الرباط ، ص: 73 .

هذا فضلا عن السن والجنس والعدد والطـبقة الاجتماعية والمقام المتقارب أو المتباين أو المتماثل بين الباث والمتلقي[1].

ومن هذا التوضيح البسيط لكلا الطرفين (المتكلم والمتلقي) تصادفنا الفروع الثلاثة عند دي سوسير (1857-1913م) والتي تتفرع عنها عملية التواصل وهي :

1- المسافة التي يتم بموجبها نقل الأعلام، و تمثل بكل بساطة الجانب الفيزيائي للظاهرة التواصلية بالنسبة للأشكال اللسانية (دراسة هذا الأمر في العلاقة بين المتكلم والمتلقي).

2- المظهر النفسي الفسيولوجي المحقق باللفظ والاستماع ومخارج الأصوات دون إغفال الأمراض الكلامية و آفات السمع التي يمكن تسميتها بعوائق البيان الصوتية ...(بعيد عن الدراسة).

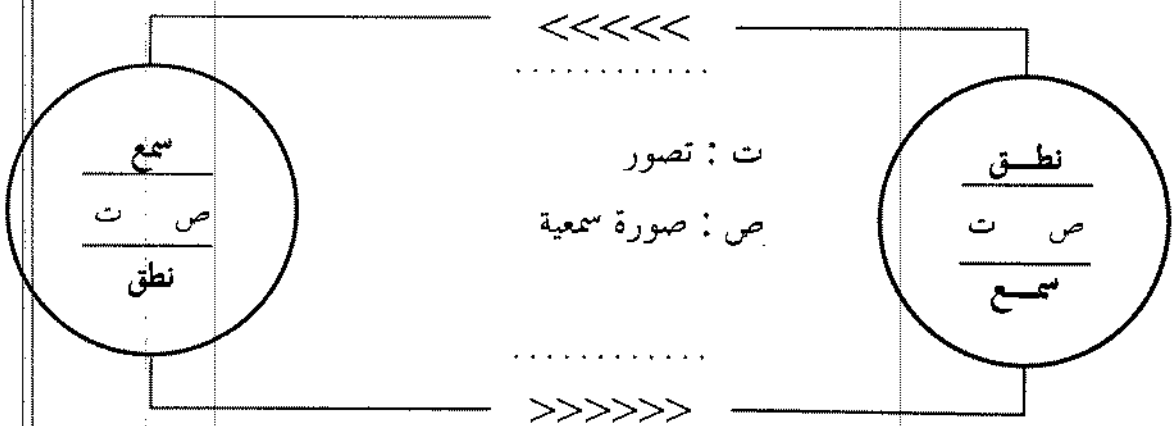
3- الدائرة التي تساءل عنها منذ نشأة الدراسات اللغوية لغويون وفلاسفة ومناطقة لأنها تحوي الجانب النفسي الصرف لما يسمى بالكلمة وما يقابلها من تلازم وعدمه (محل الدراسة)[2].

ولنا أن نقوم في الرسم التالي كيف تتم عملية التـــواصل بعد أن نستخلص من ذلك أن متكلمي لغة طبيعيـــة معينة يتواصلـــون فيما بينهم في لغتهم ، لأن كلا منهم يمتلك بصورة أساسية تنظيم القواعد نفسه ، ويتم التـــواصل لأن المتكلم يرسل مرسلـــة عبر استعمال نفس القواعد اللغـــوية التي يستعملها المستمع إليه لكي يلتقطهـــا (وصف دي سوسير عملية التواصل في هذا الرسم خلال كتابه "محاضرات في الألسنية العامة"):

---

[1] - ينظر ، عبد الجليل مرتاض ، اللغة والتواصل (اقترابات لسانية للتواصلين الشفهي والكتابي) ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر – د ط ، دت ، ص 41 ،42.

[2] - ينظر ، المرجع نفسه ، ص 11.



4- نفسية المتكلم (صاحب النص) :

بغض النظر عن نفسية المتلقي وحالة التواصل التي يكون فيها مع النص ، وبغض النظر عن تلك العلاقة التي قد تجمعه مع المتكلم، ارتأينا أن تكون رؤية في صاحب النص، بل في نفسيته التي تقابل نفسية المتلقي حتى نفي الموضوع حقه من البحث ، وقد رأينا في التواصل الميزة التي تربط الطرفين ويحققان تواصلا كاملا لا تشوبه شائبة فلا بد من التعريج على نفسية المتكلم وأهميتها التي تكتسب بعدا لسانيا خاصة والكتب والدراسات التي تناولت الطرف الأول لا تعد ولا تحصى وجاءت المدرسة الألمانية بزعامة ياوس وآيزر كي تعطي في نظرية التلقي حقا للمتلقي وهذا ما سنراه لاحقا — قلنا إذا أن هناك علاقة بين النص وصاحبه وبين النص والمتلقي ولا يكون حديث على طرف إلا ويكون حديث على طرف آخر وهذا ما يسمى " الترابط اللفظي " أي لا ذكر للثاني إلا بذكر الأول والعكس صحيح.

فمنذ أقدم الدراسات الفكرية والنقدية " كانت دراسة النص —ولا تزال- تعتمد في أحوال كثيرة على المناهج التي تهتم بحياة الأديب ، وأحوال البيئة والعوامل التاريخية والنفسية التي يمكن أن يكون لها تأثيرا مباشرا أو غير مباشر فيما تجود به قرائح الأدباء من نتاج أدبي. وربما تحولت العلاقة بـــين النص وصاحبه إلى نسب وثيق، حتى استقر في سمع

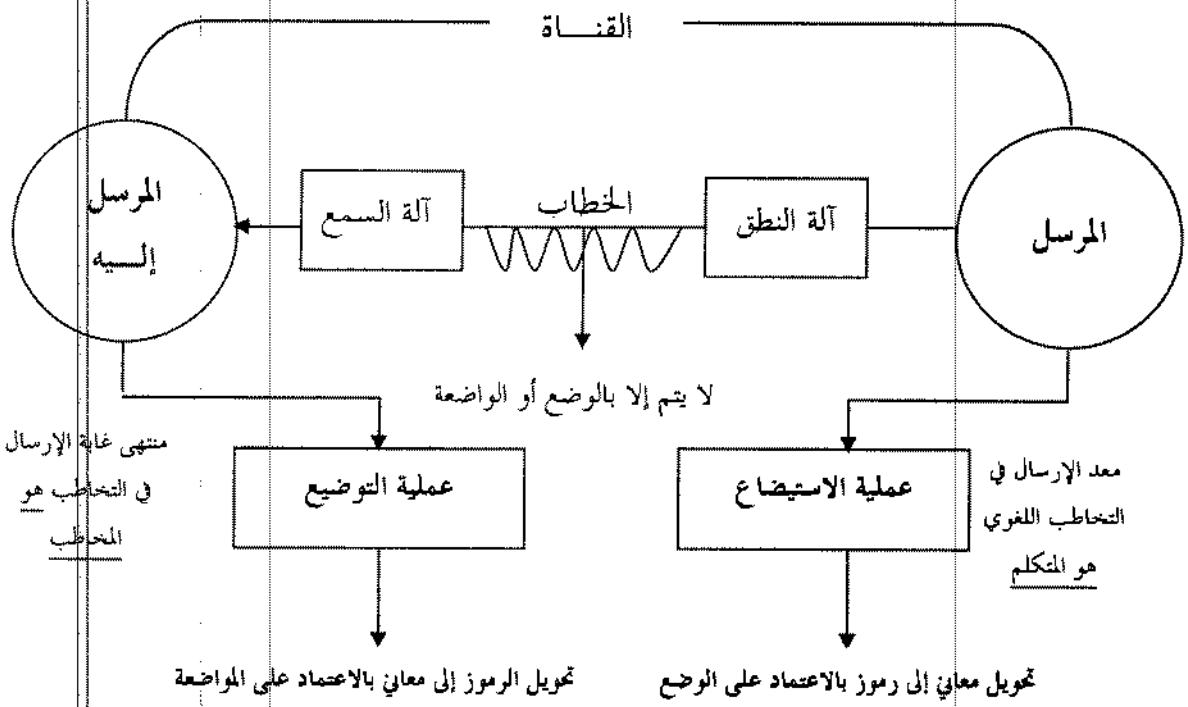
أجيال متعاقبة أن الأديب هو ابن بيئته وعصره، وأن ما تجود به قريحته من فن القصيد إنما هو مرآة تعكس مدى استجابته للمواقف النفسية التي تفرضها ظروف حياته[1].

وقبل الحديث بإسهاب عن صاحب النص لا بد من الإشارة إلى أن المتلقي قد يرتقي إلى صاحب نص هو الأخر في حالات كثيرة " وهذا ممكن في كل عملية فالمرسل هو الذي يبعث الخطاب والمرسل إليه يتلقى الخطاب وهما قطبا الدورة التبليغية أو دائرة التخاطب وكلاهما يحتاج إلى آلة إرسال وآلة استقبال. المتكلم آلته الجهاز الصوتي ، والمخاطب آلته الجهاز السمعي ولكن كل منهما يعتبر متكلما ومخاطبا بالتناوب ولابدّ أن يعرف كل واحد منهما الوضع أو المواضعة"[2]. ولكن إذ أخذنا أنموذجا يصبح فيه المتلقي متلقيًا فقط بحيث نكون قد اعتمدنا على نص بليغ له صاحب وله جمهور -أي المتلقي - دون الخلط بين دوريهما بغض النظر عن أي نص عادي والذي يتبادلان فيه الأدوار كما قلنا ، وهذا ما سنراه فيما بعد في المتلقي الناقد والمتلقي المبدع ، والرسم التالي[3] قد يهمنا نظرا لأنه يتطرق لمفهوم الوضع أو المواضعة والذي لا يتم الخطاب إلا به باعتبارهما مصطلحان لمعنى واحد ، وهو مجموعة الرموز الدالة وغير الدالة المتفق عليها للتفاهم وللتخاطب بين قوم وقد يسمى أيضا باصطلاح التخاطب (هذا الرسم يمثل دورة التخاطب كما بيّنه عالم اللسانيات د/ عبد الرحمان حاج صالح):

[1] - ينظر ، محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة – دار الفكر العربي – القاهرة ، ط1 / 1417ه ، 1996 م، ص101 : .

[2] - التواتي بن تواتي ، مفاهيم في علم اللسان ، ص : 69 .

[3] - ينظر، المرجع السابق ، ص68 .



إن نفسية صاحب النص من القضايا النفسية المهمة التي شغلت كثيرا النقاد العرب القدامى ، فهذا مثلا ابن قتيبة (ت 276 ه) قد أرجع الأغراض الشعرية إلى طبائع الشعراء، أي إلى استعداداتهم النفسية ومن ثم ، فلا خير إذا أجاد الشاعر في غرض من أغراض الشعر دون آخر لأن قدرته على القول في هذا الغرض أو ذاك تحدده عوامل نفسية في الشاعر، وتوجهه هذه الوجهة أو تلك، ولقد تنبه القاضي الجرجاني (ت392ه) لأثر الطبع في القصيدة أو بتعبير حديث أثر الاستعدادات النفسية والعقلية أو شخصية الشاعر في شعره (...) حيث ربط ربطا واضحا بين النص وصاحبه ، فهو يرى أن شخصية الشاعر الكاتب تنعكس وتأثر في أعماله الأدبية ، حتى كاد أن يقول ابحثوا عن طبائع الشعراء في أشعارهم ، وإن كان الجرجاني قد ركز على العلاقة بين النص الأدبي وصاحبه من ناحية الأسلوب ، ولم يهتم بدلالته من حيث المضمون ، على نفسية صاحبه، فإن المسافة بين الدلالة النفسية لشكل النص على صاحبه ، والدلالة المضمونية

عليه ، ليست بعيدة فالبحث في أحدهما سيؤدي حتما إلى البحث في الثانية لأن الشكل مضمون وأن المضمون شكل[1].

فلغة النص ترتبط بشكل وثيق بنفسية الشاعر أو الكاتب وتنعكس مرآته على نصه كي تبين الحالة النفسية التي يعيشها ساعة الكتابة أو ساعة أو الولوج في الكتابة، ويمكن أن تلازمه في بقية أعماله بنوع من السمة العجيبة قد تكون تغلب على طبعه وتأثر أعماله بتلك السمة إن كان معروفا باتجاه أو غرض ما. فقد روى عن محمد بن سلام الجمحي (ت231 ه) أنه سأل يونس النحوي: "من أشعر الناس؟ قال: لا أومئ إلى رجل بعينه، ولكن أقول: امرؤ القيس إذا غضب والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب"[2].

فالنص إذن مرتبط أشد الارتباط بصاحبه لولا أن هناك من يقتل صاحب النص أو ما يعرف بـــ (موت صاحب النص) ففي تاريخنا القديم مواقف كثيرة أصدرت أحكام في صاحب النص تقليدية ذات مراسيم حادة ، فصلت بينه وبين ما يرمي إليه ، وجعلته معزولا عزلا تاما عن ذاتيته الفكرية والنفسية ، وربما تجاهل المتلقي – ناقدا أو جمهورا – علاقة الشاعر بشعره . فكان يستقبل النص – أحيانا – غير معزو لقائل أو منسوبا لغير صاحبه . وهذه الظاهرة شكلت في تاريخنا الأدبي آفة ما زالت تستعصي على أسباب العلاج حتى اليوم[3].

ورغم أن الدراسات النفسية في العصر الحديث ارتبطت بالفكر النقدي حيث أضحت دراسة النص تعتمد — في أحوال كثيرة — على المناهج التي تهتم بحياة الأديب ، وبالعوامل التاريخية والنفسية المؤثرة في فنه الأدبي ، فكانت مبادرات العقاد في دراسة ابن

---

[1] – ينظر، أحمد حيدوش ، النص الأدبي بين المبدع والمتلقي (وجهة نظر نفسانية) ، مجلة التبيين تصدر عن الجاحظية – الجزائر ، العدد 6/ 1993 ، ص : 18 .

[2] – أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، دار الثقافة ، بيروت ، ط5/ 1401ه-1981م ، مج 8 ، ص: 74.

[3] – ينظر ، محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، بين الذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة – ص : 103 .

الرومي ، وأبي نواس ، وجميل بثينة ، وعمر بن أبي ربيعة وكذلك مبادرات طه حسين على نحو ما صنع في دراسة المتنبي وأبي العلاء[1].

وينتهي هذا الأمر بدراسة معمقة ودقيقة للأديب خاصة جانبه النفسي الذي طبقت فيه أحدث النظريات والمعارف الجديدة كالتحليل النفسي عند سيجموند فرويد (1856-1939م) وظل هذا المنهج - أي دراسة حياة الأديب - " يسود حركة النقد التطبيقي في عالمنا العربي حتى زاحمته في الآونة الأخيرة تلك النظريات والمذاهب الحديثة التي تميل بأصحابها"[2] - كما قلنا - إلى إهمال دور الكاتب أو صاحب النص عموما ، والتركيز على أهمية القارئ بوصفه مبدعا آخر للعمل الأدبي كما سنرى.

5- وظائف اللغة / الأثر :

قبل الحديث عن المخطط الاتصالي الذي وصفه رومان ياكبسون (1896-1982م) في مقالته الشهيرة علم اللغة والشعرية وهو المخطط الذي يبين فيه الوظائف الست للغة: الانفعالية والإقناعية والتعاطفية واللغوية الشارحة والمرجعية والشعرية ، نجد أن للغة وظائف كثيرة بعضها يمكن تمييزه وكثير ربما يكون غامضا، تبعا للقصد من الكلام والظروف التي قيل فيها ، وهذه الوظائف ربما تكون أكثر وضوحا عندما نربطها بكيفية نقل الرسالة من متكلم إلى آخر.

فلو تهيأ لك أنك تعيش بلا لغة مع بني جنسك فتصور في اللحظة نفسها كيف سيكون مستوى تفكيرك وكيف ستكون طبيعة حياتك ، عندها ستجد أن هذه التصورات تجبرك على إقرار نعمة اللغة ومالها من وظائف[3] ، ولعلّ أهمّها :

- بقاء حياة الفرد واجتماعه المدني مع الغير ، فهو يعبر بها عن أحاسيسه ويستعملها لإيصال الأفكار كما قلنا ، ومن العلماء من يأبى إلى أن يحصر جميع وظائف اللغة في التعبير أو في الاتصال ورأيهم في ذلك أن الأغراض الأخرى ثانوية ويمكن أن تعاد إلى

---

[1] - ينظر ، المرجع السابق ، ص: 110 .

[2] - المرجع نفسه ، ص : 111 .

[3] - ينظر ، السيد عبد الحميد سليمان ، سيكولوجية اللغة والطفل ، ص : 31.

أحد الغرضين السابقين، على أن حصر جميع الوظائف في غرض واحد لا يخلو من مغالاة وسنرى أن التعبير يتخذ عدة صور والاتصال مفهوم أعمق من اللغة وأوسع نطاقا[1].

– كما أنّ الوظيفة الأساسية للغة ليست التعبير عن الأفكار والتفاهم أو توصيل المعلومات إلى الآخرين فحسب ، بل هي جزء من السلوك الإنساني وضرب من العمل فاستعمال اللغة في الصلاة والدعاء ومناجاة الله وأية كائنات أخرى مقدسة ، ذلك أبعد من أن يكون نقلا للفكر بأية صورة من الصور.

– استعمال اللغة في المخاطبات الاجتماعية التي لا تستهدف غاية كلغة التحيات ولغة التأدب ، فهذا الاستعمال هو صورة من صور العمل الاجتماعي ووسيلة من وسائله ذلك أن من طبيعة الكائنات البشرية أن تجد في نفسها الميل إلى الاجتماع ببعضها البعض، والاستمتاع بصحبة الغير والتلذذ بالأصوات واللعب بها سواء عند الكبار أو الصغار فكثيرا ما نلاحظ أناسا كبارا وصغارا يرددون كلمات لا يقصدون منها إلا المتعة بأصواتهم فهي آلة يحب الإنسان أن يلعب بها[2].

– استعمال اللغة لإخفاء كلام الناس ، ويظهر ذلك في كلام اللصوص والخارجين عن القانون عموما ، حيث يستعملون اللغة لإخفاء أفكارهم الحقيقية ! ثم إن استعمال اللغة للتنفيس عن مشاعر الأحاسيس التي تختلج في النفس أو تخامر القلب في مواقف معينة يتعرض لها الإنسان كالعبارات التي تقال عن الفرح أو الحزن أو الغضب أو الآلام أو الغناء ، إن استعمال اللغة في مثل هذه الحالات وظيفة التنفيس عما في داخل الإنسان بغض النظر عن وجود من يسمع ذلك الكلام أو عدمه.

– استعمال اللغة في الطقوس الدينية ، حيث أن الهدف الأساسي هو تمتين الاتصال بالخالق وتمتين أواصر اللغة بين أبناء المجتمع الذين يدينون بدين واحد ، فوظيفة اللغة في الطقوس والمراسيم الدينية مرتبطة بالعلاقة الشخصية بين الإنسان وربه من جهة ، كما

---

[1] – ينظر ، حنفي بن عيسى ، محاضرات في علم النفس اللغوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون الجزائر ، ط5 /2003، ص:67.

[2] – ينظر ، أحمد بن نعمان ، التعريب بين المبدأ والتطبيق ، ص : 78 .

أنها تدل على انتماء الفرد لأسرة دينية معينة من جهة أخرى ، فقول أحدهم " السلام عليكم " أو" بسم الله الرحمن الرحيم " تدل في الحال على انتمائه إلى مجتمع إسلامي ، بينما قول آخر " الرب حافظ له" أو" بسم الأب والابن والروح القدس" تدل دلالة مباشرة على الانتماء لمجتمع مسيحي[1].

- استعمال اللغة القانوني حيث يكون مساويا للفعل ، " فعندما يقول الحاكم مثلا : حكمت عليك المحكمة بالحبس لمدة خمس سنوات فإنه يحكم عليك بذلك وحينما يقول الحاكم : حكمت عليك المحكمة بالبراءة ، فإنك تكون بريئا ، وعندما تقول لزوجتك : أنت طالق فإنها تكون قد حرمت عليك وأدت العبارات وظيفة الفعل ، والشيء نفسه ينطبق على العلاقات بين الدول في إعلان الحرب أو الهدنة أو السلام ، وتكون وظيفة اللغة هنا لا هي اجتماعية صرفة ولا هي شكلية قليلة المعنى ، ولا هي في الوقت نفسه نقل المعلومات والأفكار "[2].

- استعمال اللغة في التدليس "فهو وظيفة أخرى من وظائف اللغة حيث يستعمل الأشخاص اللغة على الأغلب لتضليل الناس بتقديم معلومات وأخبار تستعمل لخدمة أهداف مصدر الاتصال فالإعلان التجاري والدعاية السياسية تشكلان جهدا منظما لتحريف دلالة الأشياء تستهدف خدمة مصالح المعلن والجهة السياسية التي تطرح الدعاية"[3].

إن من وظائف اللغة : الأثر. كيف ذلك؟ لقد رأى ثورندايك Thorndik وهو من العلماء الذي بحثوا وظيفة اللغة أن " وظيفة اللغة لا تقتصر على التعبير عن أفكار المرء ووجداناته وإنها تستعمل أيضا لإثارة أفكار ووجدانات عند السامع ، ومن ثمة تكون الوظيفة الهامة للغة من الناحية الاجتماعية هو ما تحدثه من أثر لدى السامع أو القارئ ،

[1] - ينظر ، قاسم حسين صالح ، الإبداع في الفن ، ص : 270.

[2] - المرجع نفسه ، ص 270 :-271 .

[3] - موفق الحمداني : علم نفس اللغة من منظور معرفي ، ص241 : .

أي إحداث استجابة تبعث على سلوك معين عند من توجه إليهم اللغة ، سواء كانت هذه الاستجابات إثارة أفكار أو وجدانات عنده أو تحريكه لإتيان فعل من الأفعال[1]

فاللغة " إنما هي أداة نستعملها لإثارة أفكار وعواطف لدى الغير ، فهي إذن خاضعة لقانون الحافز والجواب (ح ، ج) علما أن الحافز في مجال اللغة هو الكلمات والجواب هو السلوك اللغوي الناتج عنها "[2].

ويرى تورنديك أيضا أن اللغة أعظم اختراع قام به الفرد ، ولعل ألصق شيء بالإنسان هي اللغة وبالتالي فإن المشكلات التي تتصل بالسلوك اللغوي نالت قسطا كبيرا من اهتمامات علماء النفس في مختلف البيئات والثقافات ، كما نال أيضا موضوع القدرات اللغوية من اهتمامات في الدراسات السيكولوجية ، فالسلوك اللغوي إذن سلوك أساسي للإنسان حيث يميزه عن غيره من الكائنات الحية الأخرى ، والفرد في حياته اليومية يتفاعل بصور شتى مع مواقف الحياة بكل ما فيها من موضوعات مادية وبشرية ، وتتحدد استجاباته ، تبعا لنوع التفاعل الذي حدث بينه وبين هذه الموضوعات، فإما أن تكون استجابات قبول أو استجابات رفض تصاغ غالبيتها في نمط ما من أنماط السلوك اللفظي[3]. ومن جهة أخرى قد يكون الأثر إما مادي ، كهزة الجسد والطرب والنشوة واللذة عند توجيه خطاب خاص نحو المتلقي كالمناجاة والنداء والأمر ، وإما أثر معنوي تحصل فيها ردة أو قول أي أننا نريد القول أن المتلقي قد يلجأ إلى الرد برسالة مشابهة في الأسلوب أو التقنية أو سلوك لغوي معين ، وقد يلجأ إلى تفسير الرسالة أو تأويلها أو الانغماس في شرحها أو اكتشاف ما خفي منها ...الخ.

لقد حصر اليازجي عملية التأثير في النفس، في حدث من الأحداث كالسرور والانقباض، والوحشة والاستئناس، والحب والبغض، والخوف والرجاء، أي إثارة عواطف في المتلقي مماثلة لعواطف الشاعر التي أودعها النصّ، هذا ما يفسّر سرّ تأثير

---

[1]- محمود السعران ، اللغة والمجتمع ، ص : 10 . نقلا عن أحمد بن نعمان :التعريب بين المبدأ والتطبيق ، ص : 78 .

[2] - حنفي بن عيسى ، محاضرات في علم النفس اللغوي ، ص 69 : .

[3] - ينظر ، نوال محمد عطية ، علم النفس اللغوي ، الناشر المكتبة الأكاديمية القاهرة ، ط3 / 1995 ، ص: 47 .

النص الشعري – خاصة – في المتلقي بما يحمله من عواطف صاحبه، تلك العواطف المشابهة لعواطف المتلقي التي تبعث فيه إحساسا مشابها لذلك الإحساس الذي عبّر عنه الشاعر، وفكرة التأثير في النفس أي تأثير الشعر في المتلقي، هي التي بنى عليه اليازجي موقفه حين فرّق بين الشعر والنثر، إذ جعلها المقياس الذي يُعرف به الشعر من النثر، إذ أنّ المرجع في تمييز الشعر من النثر هو ما يحدثه من التأثير في النفوس والتسلّط على الوجدان، وليس المقصود من ذلك أنّ الشعر يؤثر في النفوس والنثر ليس له تأثير هو النثر عامة وليس النثر الفني القائم على عاطفة أو إثارة عاطفة، فقد تُحدِثُ قراءة قصة أو رواية أو مقالة أدبية يعرض فيها الأديب خواطره وأحاسيسه ما تحدثه القصيدة من الأثر في المتلقي لأنّ التجربة الأدبية الحيّة شعرا كانت أو نثرا تحمل عواطف صاحبها[1]. وهذا ما نجده مجتمعا في الأثر غير المباشر الذي تتركه اللغة، خاصة اللغة الشعرية – موضوع بحثنا–.

[1] – ينظر ، أحمد حيدوش : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط/د.ت، ص : 41.

الفصل الأوّل

اللغة الشعرية

المبحث الأوّل : ماهية الشعرية.

المبحث الثاني : الإطار اللساني للغة الشعرية.

المبحث الأول: ماهية الشعرية.

لقد اتفق النقاد قديما وحديثا على "أن الشعر صناعة مثل أية صناعة كالتجارة والصياغة والصباغة، والشعرية هي العلم الذي يتم به تمييز جيّد هذه الصناعة من رديئها، أو تمييز الشعر من النثر بوضعهما في طرفين متضادين مثل خط مستقيم أحد قطبيه يمثل الشعر الذي بلغ أقصى درجة من الانزياح* عن اللغة المعيارية، والطرف الثاني يمثل النثر الخالي من كل انزياح، وبين القطبين تتراوح أقدار الأنماط التعبيرية اللفظية الأخرى (...) وإذا كان الناس يجهلون قوانين الصناعة الشعرية وبالتالي يجهلون جيد الشعر من رديئه"[1]، فقد عمدت كتب نقدية عربية قديمة إلى طرح قضايا شعرية لا تقل (حداثة) في رؤيتها ومعالجتها عما تطرحه الشعريات المعاصرة، إن لم نقل إن القضايا نفسها يعاد طرحها ولكن في حوار من طرف واحد غالبا وأن يحاور العربي ثقافته بثقافة الغربي دون أن يحصل العكس.[2]

1- الشعرية عند القدامى:

من المصطلحات التي شاعت في النقد المعاصر مصطلح الشعرية (poétique) وهو مصطلح غربي قديم حديث، قديم من حيث أنه استعمل لأول مرة على لسان الفيلسوف اليوناني أرسطو في كتابه الموسوم: بوطيقا أو فن الشعر[3]، حيث المعنى العميق لهذه المفردة يرتبط بالإبداع والابتكار، وتحمل كلمة شعر poesie في اللغة اليونانية القديمة دلالة الخلق، وفي اللغة الصينية القديمة تحتوي كلمة SHIH معنى الشعر أو فن لفظي، كما أن

---

* - ويفضّل بعضهم لفظة انحراف DIVIASION بدل إنزياح لأن الانزياح فيه معنى التباعد والذهاب، في حين أن الانحراف هو الميل عن الشيء والعدول عنه إلى جانب آخر.

[1]- طراد الكبيسي: في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط/ ت ط : 2004، ص9-10.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 7.

[3]- ينظر، ملاس مختار : الشعرية، مقاربة كشفية في المفهوم والاصطلاح، مجلة الناص، تصدر عن قسم اللغة والأدب – جامعة جيجل – الجزائر، ع: 2-3، 2005/2004، ص 46.

لفظة chih لها معنى الغاية والتصميم والهدف، ويبدو لترابط الاسمين والمفهومين أن صفة الخلق واضحة في العمل الشعري.[1]

وأما الشعرية اليونانية القديمة أيضا فهي تمثل كل العمل الإبداعي (شعر وخطابة ونصوص) وكانت تقابلها التمثيلية والمحاكاتية (المسرح مثلا) وتسمى Ménésis، ومن هنا جاء الإحياء الذي يقدمه رومان ياكوبسون وجان جنيت، فحاولوا إعادة تحديد الدراسات الأدبية التي اعتبرت منذ القرن 19 مغرقة في علم النفس ومهتمّة أساسا بالإحالات التاريخية والجمالية لـــ: هـــ.تين (H.Taine) وسان بيف (S.Piff) ولانسون (Lanson) بواسطة الدلائل الأدبية للحصول على نقد تحليلي حقيقي وليس جمعا لإحالات غالبا ما تكون عميقة ومفسرة للعمل الأدبي،[2] ولعل أرسطو — حسب تودوروف — يقصد بالشعرية ميزات الجنس الأدبي ذاته، فيصف خصائص الأجناس المتمثلة في الملحمة والدراما و لم يتناول الشعر، ويرى أن الشعرية موضوعها التمثيل وليس الأدب، ولهذا فهو يرى أن كتاب أرسطو ليس كتابا في نظرية الأدب.[3]

عرف العرب الشعرية من قبل تحت أسماء مختلفة مثل: الشاعرية والقول الشعري والقول غير الشعري والأقاويل الشعرية وشعر شاعر، أي: جيد، قال سيبويه في هذا الأخير: "أرادوا به المبالغة والإشادة"، قال: "هو بمعنى مشعور به" والصحيح قول سيبويه، وقد قالوا: "كلمة شاعرة"، أي قصيدة والأكثر في هذا الضرب من المبالغة أن يكون لفظ الثاني من لفظ الأول، كويل وائل وليل لائل وأما قولهم: " شاعر هذا الشعر" فليس قولنا هذا الشعر في موضع النصب البتة لأن فعل الفاعل غير متعد إلا بحرف الجر".[4]

---

[1] – ينظر، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت — لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1982، ص 26.

[2] – ينظر، بوخاتم مولاي علي: مصطلحات الدرس السيميائي، أنموذج: خطاب — شعرية — مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، ع: 1/2001-1422 هـــ، دار العرب للنشر والتوزيع، ص 145.

[3] – ينظر، ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1/2004، ص 70.

[4] – ابن منظور : لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر ، دار بيروت للطباعة والنشر ، د.ط/د.ت ، مج4 ، مادة شعر ، ص410.

ومن "ثمة نجد ضربا من التفرقة بين أنواع الخطاب وأنواع معجمها إلى درجة أن ذهبوا إلى عدّ كل متكلم شاعر إلى حد ما، وعدّوا كل إنسان يتكلم بلغة شاعرة في كل وقت، أي أن اللغة وإن كانت أداة خلق وإبداع مهمتها الإيصال فهي قبل كل شيء تعبير شعري يخلق جمالية في نفس القارئ. فعنصر الشعر موجود إذا في كل شكل من أشكال اللغة كما أن شاعرية اللغة تتضح في تسمية الأشياء".[1]

لقد أشرنا فيما سبق أن الكتب العربية النقدية عالجت مفهوم الشعرية بنظرتها الخاصة، فها هو قدامة بن جعفر (ت: 326 هـ) في كتابه "نقد الشعر" يحد الشعر بأركانه الأربعة حين يقول: "قول موزون مقفّى يدل على معنى" ويعني هذا أنه كلام يفصله عما هو ليس بكلام، ويخصه باللغة البشرية دون غيرها من لغات الطير والحيوان، وقولنا: موزون يفصله عما ليس موزونا وقولنا: مقفى يفصله عما لا قوافي له، حتى لو كان مسجعا كالنثر المسجع ثم قولنا: يدل على معنى يفصله عما لا دلالة على معنى له. ورغم أن الوزن والقافية تخلت عنهما بعض الأنماط الشعرية الحديثة (قصيدة النثر، الشعر المنثور، الشعر الحديث) ولأنهما من مقومات الشعر وليس زخارف أو ملصقات من الخارج فقد أكد عليها البعض في الوقت الحالي خاصة القافية التي أعادت لها الشعرية الحديثة الاعتبار،[2] وإلى هذا ذهب جان كوهن " في أن (القافية ليست في الواقع مجرد تشابه صوتي)، وليست هي فقط التي تملي علينا مكان الرجوع إلى السطر كما قال أراغون ... بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى".[3] إن هدف قدامة الأساس من وضع (نقد الشعر) أو إنشاء علم الشعرية، هو أنه أراد أن يضع علما يميز به الناس جيد الشعر من رديئه، وهذه الأسماء أو المصطلحات التي يخترعها قدامة، بعضها مما عرفت العرب قبل

---

[1]- بوخاتم مولاي علي: مصطلحات الدرس السيميائي، خطاب – شعرية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، ع 1/2001، ص 145.

[2]- ينظر، طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص 11.

[3]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 1/1986، ص 31.

قدامة وبعضها مما لم تعرف. وبهذا يلتقي قدامة مع ياكبسون في أن مفهوم الشعرية هو تمييز الاختلاف النوعي بين خطاب وخطاب، وكشف العناصر التي تحول الكلام من حالة نثرية عادية مألوفة إلى حالة شعرية مخصوصة وهذا لا يتم إلا من خلال تحليل العناصر اللفظية التي توجد في الشعر.[1]

وإذا كان قدامة يعتبر الشعرية علما فإن ابن طباطبا (ت: 322 هـ) في كتابه عيار الشعر يعتبرها "عيارا" أي يؤسس للشعر عيارا – قياسا – يميز به الشعر من اللاشعر من جهة والشعر من حيث كونه شعرا من جهة أخرى ، وقد يعدّ أوّل تأسيس للشعرية بوصفها علم موضوعه الشعر كما قال ياكبسون لاحقا، أي إبراز السمات التي تجعل من خطاب ما شعريا،[2] وقد يتخذ مفهوم الشعرية عند ابن سينا (ت:428 هـ) منحنا نفسيا يتعلق بالميولات الغريزية لدى الإنسان حيث يقول: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع، وأكثر تولدها على المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعاداته".[3] وهذا يعني أن ابن سينا شأن الباقلاني (ت: 403 هـ) والجاحظ (ت: 255 هـ) والقرطاجني (ت: 684 هـ) وغيرهم يرى أن الشعر منزع ذاتي لتخييل وتصوير ما في النفس أو النفوس من المنازع والمشاعر والأغراض، ومن وجهة أخرى نجد الجرجاني (ت:471هـ) من خلال كتابيه: "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" يميز بين مستويات الكلام: الكلام العادي والكلام المعجز، ولا يرى المزية في اللفظ بذاته ولا في المعنى بذاته، فإن سر النظم هو في الشعرية

[1] – ينظر، طراد الكبيسي: في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة (دراسة)، ص 13.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص 19.

[3] – ابن سينا: الشفا ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تح: عبد الرحمن بدوي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة، د ط / 1966، ص 172.

أي في المجاز الذي تتفرع عنه كل محاسن الكلام وحيث أنه (أي النظم) هو التثبت من صحة الكلام، إذن فالشعرية في الاستعمال الخاص للغة الذي يسميه النظم (لابد من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص وعلى نسق المعاني في النفس)[1]. ويقول حازم القرطاجني (ت:684هـ): "وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحو بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية إذ المقصود بها سواها من الأقاويل، إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته"[2]. فمحصول الأقاويل غير الشعرية هو إيقاع تعريف أو تصديق كحصول العلم مثلا بامتلاء إناء أو خلوه، أما محصول الأقاويل الشعرية، فهي تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه، أو غير ما هي عليه تمويها وإيهاما، مثلا تشف لك آنية الزجاج عن صورة ما تحويه، ولذلك صارت الأقاويل الشعرية أشد إبهاجا وتحريكا للنفوس من غيرها. فلشدة مناسبة الأقاويل الشعرية للأغراض الإنسانية، كانت أشد تحريكا للنفوس وأعظم أثرا فيها".[3]

"يعني هذا أن الشعر الحقيقي هو الذي يقترن بالغرابة والتعجب الذي هو حركة للنفس. ومأتى الإغراب في الشعر هو التخييل المعتبر وحده في هذه الصناعة، والذي يقع على أركان الشعر كافة، ولا يهم بعد هذا في أي مادة اتفق، أو جاء فيه الكلام موزونا أو غير موزون، فما وقع فيه التخييل والمحاكاة كان قولا شعريا".[4]

2- الشعرية عند المحدثين:

الشعرية مصطلح أثاره الشكلانيون الروس وبعثوه في النقد الجديد، ولكن قبل الحديث عن مفهومه عند هذه المدرسة لابد من الوقوف على المعاجم الأجنبية إذ نجد أن "البيوتيكا" (poétique) تعد المنظومة الشعرية لكاتب ما أو لشاعر، لعهد ما ولبلد ما،

---

[1]- ينظر، طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة (دراسة)، ص 70.

[2]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء تح: محمد خوجة، دار المغرب الإسلامي بيروت، ط 2/1981، ص 119.

[3]- المصدر نفسه، ص 119.

[4]- ينظر، طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة (دراسة)، ص 99.

كما تعتبر أيضا الانتقاد الذي سلّط الضوء على عمل الكتابة الشعرية (أي آلية الكتابة الشعرية) ومعلوم أيضا أن الكلمة الدالة على الشعر في اللغة الفرنسية هي بوازي (poésis) تعود عبر اللغة اللاتينية إلى اللغة اليونانية، والأصل التأثيلي* في ذلك هو: "بوازيس" (poésis ou poêsis) ويعني – كما أشرنا – على وجه التحديد عملية الخلق أي ما يعبر عنه في غير مجاز لفظي بالوضع أو الإنشاء، وقد ظهر المصطلح لأول مرة في حدود سنة 1511 م وكان يدل على فن الخيال الأدبي. أما المصطلح في صيغته الوصفية (النعت) بواتيك (poétique) فقد تم اشتقاقه من اللفظ اليوناني بوايتيكوس (poiêtikos) (posticus) عبر الصيغة اللاتينية ويعود ظهوره في الفرنسية إلى عام 1402 م و لم يتداوله الفرنسيون إلا في حدود سنة 1637 ".[1]

وقبل الخوض فيما أثاره مصطلح الشعرية من أراء وتعريفات ونقد يستوقفنا بول ڤـــاليري: "يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر".[2] فالشعرية في أبسط تجلياتها خطاب جمالي يتفرد عن باقي الخطابات الأخرى بنوعية الدلالة التي تشكله، وتطلق على العمل الإبداعي ذاته أو ترتبط بكل ما له صلة بإبداع كما قال ڤاليري. كما أنها تسعى حسبما ذهب إليه تودوروف تزفطان إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل.[3]

فهو يقرأ في (الشعرية) بحثا عن القوانين الداخلية للخطابات الأدبية قصد استخلاص القوانين أو المقولات التي تؤسسها. وليست النصوص في ذلك إلا أدوات خاصة قصد الوصول إلى الأدوات العامة التي تكون مضمرة في بنية الخطاب الأدبي،

---

* – أي: الأصيل.

[1]– بوحاتم مولاي علي: مصطلحات الدرس السيميائي، خطاب – شعرية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع 2001/1، ص 145.

[2]– تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية الدار البيضاء، ط 1990/2، ص 23، 24.

[3]– من مقدمة كتاب: فوزي عيسى: تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، د ط /د ت.

ويرى تودوروف "أن مصطلح الشعرية يهدف إلى كل نظرية داخلية للأدب... وهو مجموع الإمكانات الأدبية والوسائل التركيبية والأسلوبية التي يتبناها كاتب ما".[1] وها هو رومان ياكوبسون الذي يعد "البويتيقا" علم الأدبية من خلال سؤال مركزي شغله على امتداد تراثه الكبير: ما هو الأدب؟ يقول عن ماهية الأدبية: "إنها ما يجعل من نص ما نصا أدبيا". أي ليس نصا فلسفيا أو قانونيا أو دينيا ... وقد ضيّق فيما بعد سؤال الأدب ليجعله سؤال الشعر: ما هو الشعر؟ فكان جوابه: " إذا أردنا أن نحدد هذا المفهوم – أي مفهوم الشعر – علينا أن نعارضه بما ليس شعرا"[2]. إذن فالشعرية عند ياكبسون: "هي الوظيفة التي تركز على الرسالة مع عدم إهمال العناصر الثانوية الأخرى*... ويمكن ترجمتها إلى الإنجليزية بمصطلح poétics حيث يمكن تقطيعه إلى جزئين الأول: poetic وتعني "شعري" والثاني: « S » وهي علامة الجمع في الإنجليزية فيصير المصطلح شعري في صيغة جمع المؤنث: شعريات** على صيغة سيميائيات، لسانيات ودلاليات ..."[3] الخ، هذاما شغل أيضا جان كوهين في تحديده للشعرية بالتساؤل العميق من خلال كتابيه: "بنية اللغة الشعرية" و"بنية اللغة اليومية" فيضع مفهوما للنثر كي يتضح مفهوم الشعرية من خلال منهج المقارنة الذي يراه حلا لتحديدها.

ومن جهتهم، تطرق العرب المحدثون لموضوع الشعرية رغم اختلاف تسمية المصطلح بين الترجمة والتعريب وأدى هذا إلى ظهور جيل يعنى باللغة الشعرية أطلق عليهم: " نقاد الشعرية" الذي لا يتوقف مفهومهم لها عند الشعر فحسب بل يتعدى السرديات وغيرها من أنواع القول ... كما أضافوا للدراسات الشعرية إنجازا عظيما مثل

---

[1] – بوخاتم مولاي علي: مصطلحات الدرس السيميائي، خطاب – شعرية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع 2001/1، ص 147.

[2] – عثماني ميلود : الشعرية التوليدية ، مداخل للنظرية ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1421/1هـ – 2000م ، ص 16.

* – العناصر الثانوية: أي العناصر الست عند جاكبسون (سيأتي شرحها).

** – الشعريات: هناك الشعريات العامة والشعريات التاريخية (حسب تودوروف).

[3] – الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، مقاربة لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم – ناشرون – الجزائر ش م ل – منشورات الاختلاف ط 1428/1 هـ / 2007، ص 52، 53.

أدونيس* في كتاباته عن الشعرية التي تقدم إضافة حقيقية للنظرية الشعرية يمكن أن تجسد هذا الإسهام العربي، وكمال أبو ديب الذي حاول دخول "عالم النشوة الجمالية المنبعثة من أعماق الكلمات المغروسة في هذه البناءات العجيبة".[1] وهذا من خلال كتابه: "في الشعرية"، دون أن ننسى أسماء كبرى مثل: عز الدين إسماعيل وجابر عصفور ومحمد الربيعي وصبري حافظ ومحمد مفتاح ومحمد برادة وعبد الفتاح كيليطو وسعيد يقطين وفيصل دراج وعبد الله الغذامي، ويليهم أجيال جديدة من الشباب الباحثين والنقاد.[2]

ولنا أن نقف عند بعض من ترجم أو عرب مصطلح الشعرية كما سيأتي:[3]

- يمنى العيد: اعتمدت في دراستها المعنونة بـــ: "معرفة النص" على مصطلح "الأدبية" كمقابل للمصطلح الغربي « poétique ».

- عبد الملك مرتاض: يبدو أنه غير قار على مصطلح واحد وإن كان في كل مرة يرفض القول بمصطلحات معربة مثل: البوتيكا والسيميوطيقا فإنه أميل إلى البيوطيقا وهذا مذهب خلدون الشمعة حيث عرّب poetics إلى بيوطيقا وهذا في كتابه (الشمس والعنقاء) وكان قد وضعه فيما قبل بشر بن متى في ترجمته لكتاب أرسطو.

- ترجم كل من جميل نصيف ومحمد خير البقاعي مصطلح poetics إلى "الفن الإبداعي" في كتابيهما على التوالي: شعرية دستوفسكي: لميخائيل باختين ونظرية النص لرولان بارث.

---

* - ينظر، مصطلح الشعرية عند أدونيس في كتابه : الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط 1985/1، ص 22، 23، 45، 46، 78، 79.

[1]- ملاس مختار: الشعرية كشفية في المفهوم والاصطلاح، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، ع 1، و 2004/2، ص 48.

[2]- ينظر، صلاح فضل: هل توجد نظرية نقد عربية، مجلة العربي، وزارة الإعلام بدولة الكويت، ع 1436/560 هـ- 2005، ص 63.

[3]- ينظر، ملاس مختار : الشعرية ، مقاربة كشفية في المفهوم والمصلح ، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، ع 2-3، 2005/2004، ص 48.

وينظر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بعباس، ع 2002/1، ص 147، 148.

وينظر، مصرني أمين، قضية الإيقاع في الشعر العربي الحديث بين "شعرية النسق وشعرية السياق (دراسة في النماذج) رسالة علمية مقدمة لنيل درجة الماجستير تخصص عروض وموسيقى الشعر، جامعة تلمسان 2006-2007، ص 226-230.

- الإنشائية: poétics: اقترح هذه الترجمة كل من توفيق حسين بكار في مقدمته لكتاب حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران) وترجمته أيضا لكتاب (المنهج الإنشائي في تحليل القصص: تودوروف)، وعبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوب والأسلوبية) وفهد عكام في ترجمته لكتاب جورج مونان (مفاتيح الألسنية) وحسين الغزي وحمادي حمود في كتابهما (التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس) وكتب عبد الفتاح المصري بحثا بعنوان: (الإنشائية في النقد الأدبي) وغيرها من الأعمال لدى: رشيد الغزى وكاظم جهاد.

- ترجم علي الشرع هذا المصطلح إلى "نظرية الشعر" في مقدمة كتاب نوثروب فراي (تشريح النقد).

- عرّب حسين الواد هذا المصطلح إلى "بويتيك" في كتابه (البنية القصصية في رسالة الغفران).

- وضع فاضل تامر مصطلحات أخرى، حين قال بـــ: نظرية الأدب ، قضايا الفن الإبداعي، علم الأدب، صناعة الأدب).

- إبراهيم السامرائي يرى الشعرية مقابلا لـــ: poéticité والشعرانية لـــ poétique وذلك في خصومته النقدية مع عبد الملك مرتاض.

- يترجم عبد السلام المسدي: الشاعرية لـــ: poéticité والإنشائية (كما قلنا) لـــ: poétics.

- يجتمع أغلبية النقاد على أن مصطلح الشعرية هو الأنسب لـــ: poétics وهذا عند كل من أدونيس وقاسم المقداد وسعد الدين كليب وأحمد مطلوب في بحثه (الشعرية) وعثماني ميلود ومحمد برادة ومحمد بنيس (poétique) وكمال أبو ديب في كتابه: في الشعرية، ومحمد الولي ومحمد العمري في كتابيهما: بنية اللغة الشعرية: جان كوهين وسامي سويدان في كتابه (نقد النقد لتودوروف). وأخيرا تفرض هذه الترجمة الشعرية هيمنتها على باقي الترجمات الأخرى بالرغم من العيوب التي يمكن أن تلاحظ عليها، ورغم الاختلافات الملاحظة بين النقاد في ترجمة هذا المصطلح.

3- فلسفة اللغة الشعرية:

إن الحديث عن اللغة الشعرية قد يأخذنا إلى متاهة لا خروج منها، ولكن سيرا منا على جنبات الحذر، والسحر الذي رأيناه في هذا المصطلح الجدير بالدراسة، وتماشيا مع روح الموضوع ستتولى أمر بعض النقاط الغامضة والعميقة في بنية اللغة الشعرية. فصناعة اللغة الشعرية هي صناعة دلالات جديدة الألفاظ استقرت على معان جعلت علامات لها.

إذن "اللغة الشعرية هي لغة دلالية مجازية وليست ذات إشارة واحدة إلى شيء معين تحمل معنى واحدا واضحا معينا تتم به قطعية الدلالة وفي رأينا أن المجاز ضرورة تعبيرية حتى يستطيع الإنسان أن ينقل أكبر قدر ممكن من المعاني والأحاسيس والمشاعر والرؤى، لأن اللغة بأساليبها المحددة بكلمات محددة ذات مدلول محدد غير كافية للتعبير الشعري الإنساني، فإن جمال التفسير والتأويل نابع من التركيب المجازي للغة".[1]

"واللغة الشعرية من هذا الوجه تختلف عن غيرها من حيث أن كلماتها ترقى إلى المستوى الاستطيقي الذي لا يبلغه سواها، ومن ثم كان تمييز الدلالة الشعرية عن الدلالة التي تقتصر فيها اللغة على الإشارة إلى الأشياء أمرا أفاض فيه الباحثون، كالقول بأن المقولات المنطقية لا تطابق المقولات النحوية في اللغة وكالذي ذهب إليه كارل فوسلر حيث فرق بين المقولات النحوية والمقولات النفسية... وقول ريتشاردز في الفرق بين اللغة الإشارية واللغة الإنفعالية الوجدانية... حيث بلغت الرمزية بالفرق بينهما أقصى الآثار".[2]

وعلى ذكر المستوى الاستطيقي والفرق بين لغة ولغة يتهيأ لنا سؤال جوهري له أثر في بقية الموضوع: ما الذي يميز كلاما عن كلام، ويصير به كلام خير من كلام؟ هذا ما تساءل عنه القدامى مثل: الجرجاني وحازم القرطاجني واختلفوا عندئذ بين الوزن

---

[1]- عبد الحميد جيدة: صناعة الكتابة عند العرب، دار العلوم العربية، بيروت – لبنان، د ط، د ت، ص 148، 149.

[2]- لطفي عبد البديع: الشعر واللغة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط1/1997، ص 4.

والقافية واللفظ والمعنى، ولكن بعيدا عن قضية الشعر والنثر وعلاقتهما بالشعرية وقبل الجواب عن السؤال أيضا نأتي بمصطلح اللغة العادية الذي عالجه المحدثون خاصة الغرب، ونقارنه باللغة الشعرية، فاللغة العادية هي اللغة الجارية التي يتكلمها الفلاسفة والعلماء في غير أوقات بحثهم، وفي دراسات (مور) و(فتجنشتين)* ما يشفي الغليل – فاللغة الشعرية حسب ابن خلدون (ت 808هـ) "تحتوي على عناصر اللغة العادية إلى جوانب عناصر وقوالب خاصة بها، من دون أن تستنفد مع ذلك كل عناصر اللغة العادية، فهناك عناصر كلامية خاصة باللغة العادية لا تلجأ إليها اللغة الشعرية كما أن هناك عناصر كلامية خاصة باللغة الشعرية لا نجدها في اللغة العادية".[1]

من خلال هذا ركز الجرجاني قديما على الفرق بين اللغة المعيارية التي تمنح المعنى واللغة الشعرية التي تمنح معنى المعنى، وتشكل اللغة المعيارية خلفية اللغة الشعرية، حيث ينبغي في هذه الأخيرة ملاحظة الأصل إذ بدون ذلك كيف لنا أن ندرك الانحراف في الاستعمال الخاص للغة. ومن خلال أيضا عنصري: المجاز والاستعارة اللذين يجعلهما دورا في تحقيق الشعرية خاصة الاستعارة، ولكنه يختلف كل الاختلاف مع بعض اللغويين المعاصرين – ياكبسون مثلا – في أنه يجعل كل وسائل التخييل (الاستعارة، الكناية، التشبيه الخ) تعمل في إنجاز الشعرية.[2] إذن فالتفاضل بين شعر وشعر وكلام وكلام، هو في التصور والاستعمال الخاص للغة، ويعني هذا أن الجرجاني يرى أن العلاقة الموجودة بين الشاعر واللغة هي علاقة الصانع الحاذق بالمادة الخام فهو يعيد إنتاج وتشكيل المادة الخام التي هي الألفاظ، فالألفاظ موجودة قبله أي لا يصنعها من جديد، لكنه ينسجها في علاقات جديدة لتنتج دلالة جديدة كما أشار إلى ذلك الجاحظ بأنّ المعاني مطروحة في الطريق بحيث يمر عليها جميع الناس دون الالتفات إليها. وبالتالي يكون التمايز بين شاعر

* – جورج مور وفتجنشتين : رائدا فلسفة اللغة ، فمور يرى أنّ اللغة العادية ملائمة للعمل الفلسفي وينطلق فتجنشتين إلى بحث عميق في طبيعة اللغة ووظائفها ، طبيعة اللغة أنها لعبة وأنها ليست حسابا منطقيا دقيقا.

[1]– ميشال زكرياء: الملكة اللسانية في مقدمة ابن خلدون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط 1406/1 هـ – 1986 م، ص 59.

[2]– ينظر، طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة (دراسة)، ص 71.

وشاعر وكلام وكلام، واستحالة أن تؤدي عبارتان المعنى بعينه، مثل: قوله تعالى: ﴿ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ ﴾[1] "، و(قتل البعض، إحياء للجميع) أو (القتل نفي القتل)[2] فالكلمات إذن لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية وإن كان الشاعر لا يغفل في استخدامه الكلمات هذه الدلالات وإنما هي تجسيد حي للوجود. "فاللغة الشعرية وجود له كيان وجسد".[3] وتستقل استقلالا غير مباشر عن مفهوم اللغة العادية ربما من ناحية الشكل وربما من ناحية المعنى، وربما أنها تأخذ دائرة نحو العمق، وتدور بشكل حلزوني نحو نقطة اللا نهاية، وقد تدور أيضا إلى الخارج بنفس الحركة التي تشكل أدبا بمعنى الأدب وشعرا بمعنى الشعر. "إن الشعرية، كما هي في نقدنا المعاصر، إنما تحاول الكشف عن ذلك السحر الغريب والعجيب الذي تكتسبه اللغة عند خروجها من مترل الوجود وتحررها من سلطة النظام، وانفتاحها على عالم الحركة والتغير، تنفتق سيولتها وتأخذ حيويتها".[4] ويعترف جان كوهن للشعرية بأنها: "أصبحت اليوم تعد شكلا من أشكال المعرفة بل بعدا من أبعادها".[5] ويرى كوهن أن الشعر يحلل في مستويين يتميز فيهما عن النثر هما المستوى الصوتي والمستوى الدلالي بحيث يبحث عن ثابت يمكن بواسطته وصف الابتعاد التكويني للشعر عن النثر أي عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة، وها هو تودوروف يحدد مجال الشعرية بتقديم مقارنات مختلفة بين الشعرية والمناهج الأخرى، إذ يبين أن الشعرية

---

[1]- سورة البقرة ، الآية 179.

[2]- ينظر، طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة (دراسة)، ص 72.

[3]- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط 1979/1، ط 1982/2، ط 1984/3، ص 64.

[4]- ملاس مختار: الشعرية، مقاربة كشفية في المفهوم والاصطلاح، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، ع 1 – 2004/2، ص 46.

[5]- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ص 90.

جاءت لتضع حدا للتوازي* بين التأويل والعلم – مثلا – في حقل الدراسات الأدبية وخلص إلى القول بأن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل.[1]

* – إن التوازي ليس شيئا خاصا باللغة الشعرية بل إن هناك أنماطا من النثر الأدبي تشكل المبدأ المنسجم للتوازي، ملاحظة: هو الانسجام وترابط داخل بنية القصيدة دون حدوث خلل في أجزائها.

[1] – ملاس مختار : الشعرية ، مقاربة كشفية في المفهوم والاصطلاح ، مجلة الناص: العدد 2 – 2004/3 – 2005، ص 47.

المبحث الثاني: الإطار اللساني للغة الشعرية.

1- التقعيد لنظرية اللغة الشعرية:

يتهيأ لنا من هذا العنوان أن اللغة الشعرية أضحت نظرية لها خصائصها ولها مميزاتها ولها أهدافها من خلال التحليل الذي ألم بها من طرف النقاد الغرب والعرب على السواء خاصة الشكلانيون* الروس وبالخصوص ياكوبسون الذي أحاطها بنوع من الرعاية التامة وقد عمل على توحيد اللسانيات والشعرية توحيدا وثيقا حيث أثنى على مجهوداته رولان بارث خصوصا ما تعلق بمحاولة ياكوبسون "يربط العلم الأكثر صرامة بعالم الإبداع".[1]

ولا شك أن كل تحديد للشعرية صار يرتبط بمفهوم العلاقات وأنظمة اشتغالها داخل الخطاب، والواضح أن كل من كان يطمح إلى اكتناه هذا الموضوع (الشعرية) كان ينتهي إلى اللسانيات البنيوية أخيرا، فابتداء بعبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) إلى ديسوسير (1857م – 1913م)، نهاية برولان بارث وجوليا كريستيفا، كلهم تطرق إلى دراسة العلاقات أو اكتشاف الماهية اللسانية البنيوية للشعرية، ولقد انتهت الدراسات اللسانية، خصوصا تلك التي أقام بها جاكوسون وأتباعه، إلى اعتبار مبدأ التنظيم والتنسيق سمة أساسية مميزة للغة الشعر.[2]

نحاول من خلال هذا المبحث الإطلال على تفاصيل الماهية الشعرية حتى لا نقع بعدها في غموض أو التباس ولا نريد من ذلك إلا الاقتراب من حافتها حتى نستطيع الولوج إلى ما نريد التعمق فيه فإن كانت الشعرية موضوع من مواضيع الدراسات اللسانية فهي بموضوعنا هذا أردنا مزجها بالتحليل النفسي بسبب نوعية الموضوع الذي

---

* – الشكلانيون : حركة أدبية نقدية وتفسيرية ظهرت في العشرية الثانية من القرن العشرين الميلادي وظلت نشطة حتى 1983 ، من أهمّ روادها ياكبسون وبوسلابيف وبوريس إيخنباوم وفيكتور شلوفكسي وغيرهم.

[1] – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر، محمد الوالي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 1988/1، ص 79.

[2] – كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت – لبنان، ط 1987/1، ص 84، 85.

يقربنا من نفسية المتلقي وبالتالي كيفية حضور اللغة بقوة وارتباطها بعالم الإنسان أشد الارتباط.

أ) الشعرية عند الشكلانيين:

لقد قلنا سابقا أن الشكلانيين الروس هم من أثار مصطلح الشعرية فهم يعتبرون أول تمظهر حقيقي في مجال تحليل النصوص وبناء الشعرية ولعل إنشاءهم "جمعية دراسة اللغة الشعرية أوبوياز OPOYAZ" دليل على اهتمامهم فلقد خلطت الكتابات الأولى للشكلانيين بين الأمور، وذلك حينما سوت بين ثنائية اللغة الشعرية مقابل اللغة العملية وبين التمييز الذي يقيمه عالم الدلالة بين الاستعمال المعرفي للخطاب والاستعمال العاطفي، حين كان نقاد الأبوياز يتكلمون عن اللغة الشعرية باعتبارها طريقة تعبيرية للتواصل أو طريقة غير منطقية للتواصل (أي غير موضوعية) وقد عملوا بهذا على تدعيم مواقع النظرية العاطفية للشعر (أي الذاتية) وهذا شلوفسكي يضع أدوات التعجب والكلمات الغريبة ذات الشحنة العاطفية والمحسنات الصوتية مثل الجناس الصامتي* وفي نفس الخانة في مقالته (الشعر واللغة العديمة المعنى). وقد شرع الشكلانيون السير بخطوات حذرة حين دراستهم للإستيطيقا الرمزية وهم يواجهون التناسبات الأسطورية بين الأصوات والعواطف أي بين التداخلات الموجودة في الكلام والبالغة العمق والتي يتم استحضارها بفضل "سحر اللفظ"[1] ولقد طرح ياكبسون المسألة ببالغ الوضوح وأكد أن الشعر يقترب من الخطاب الانفعالي أكثر مما يقترب من الخطاب المعرفي. فالعلاقة بين الصوت والمدلول أشد ترابطا وحميمية في الخطاب الانفعالي منه في الخطاب المعرفي[2]. "ومع ذلك فقد ميزت البيانات الأولى للشكلانيين اللغة الشعرية من اللغة العملية أو الإخبارية. فهذه الأخيرة هي من الزاوية الاستيطيقية محايدة وعديمة الشكل في حين

* – ويمكن لهذا التجانس أن يكون صامتيا أو صائتيا أو مركبا ؛ أي يمكن أن يكون عبارة عن تكرار صوامت أو صوائت أو صوامت وصوائت مجتمعين ، مثال ذلك قول المتنبي : قليلٌ عائدي سُقمٌ فُؤادي كثيرٌ حاسِدي صعبٌ مرامي

[1]– ينظر، ڤـكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط 2000/1، ص 25.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 25، 26.

يوصف الشعر بكونه خطابا منظما بهدف تحقيق أثر استيطيقي ... إن الكلمة هي في الخطاب العادي وبالخصوص في الخطاب العلمي مجرد بطاقة شفافة [إيتيكات] وفي الخطاب الخيالي وخصوصا في الشعر، تستعمل عن قصد أصواتا خطابية. إن النظام اللغوي يبرز النسيج الصوتي للكلمة".[1] فالجانب الصوتي (الفونولوجيا) يلعب دور مهم في تحديد السمات الشعرية أو التمايز بين خطاب شعري وغيره، إذن فالشكلانيون درسوا كل ما له علاقة بالشعر سواء بشكله أو بنائه ولم يرجعوا المعنى إلى ما تؤديه الجملة وإنما إلى ما يؤديه النظام الصوتي والفونولوجي والمورفولوجي – كما قلنا – للجملة وإلى طبيعة الصور والإيقاع والنغم المتوخاة في النظم الشعري، ويرى الشكلانيون أنه من الضروري إعادة ترتيب الرؤوس التنظيرية فيما يخص البحث الشعري، وأن المسألة النقدية أصبحت تتأرجح على مبدأ ذاتية الصوت وتتردد على التفاعل المعقد للقافية والسجع والوزن[2] دون أن ننسى مفهوم التوازي الذي أصبح إحدى ركائز تحليل الشعر عند الشكلانيين.

ب) **الشعرية عند رومان ياكبسون:**

كان الشعر عند ياكبسون منطقة تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، كيف ذلك؟ لم يتوقف ياكبسون عند مستوى وصف الفونيم وعلاقته الدلالية باعتباره (أي الفونيم) وحدة صغرى في اللغة لا أثر له كوحدة صوتية فاعلة في اللغة لذاتها وتأثيره يتجلى بقوة في نسيج الخطاب.[3] "بل أدرك العلاقة الترابطية بين الصوت والمعنى إذ أن كل مشابهة ظاهرة في الصوت خصوصا في الخطاب الشعري تقوم بمنطق المشابهة أو المغايرة في المعنى، فرمزية الأصوات عبارة عن علاقة

---

[1]- المرجع السابق، ص 24.

[2]- ينظر، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط 1982/1، ص 36، نقلا عن: الهواري غزالي: شعرية الإلقاء ضمن مقولة التوازي، إلقاء محمود درويش نموذجا ، رسالة لنيل شهادة الماجستير، تخصص لغة، جامعة تلمسان، 1999- 2000 ، ص 29.

[3]- حبيب بوهدور: التحليل الألسني للشعر وفق نظرية رومان جاكسون (الشكلانيون الروس)، مجلة المرز، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، بوزريعة، الجزائر، ع 5، 2002/6، ص 171.

موضوعية لا تنكر وهي علاقة قائمة على ربط ظاهراتي بين مختلف الوسائل الحسية".[1] كما اهتم ياكبسون بمفهوم التوازي "الذي يربط الأبيات فيما بينها لأن كل زخرف يتلخص بالضرورة من مبدأ التوازي في الشعر. فالبنية التطريزية للبيت والوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا ويحظى الصوت هنا بالأسبقية على الدلالة حتما ..."[2] وعلى غرار التوازي جاء مفهوم الشعرية عند ياكبسون مفهوما خاصا، وحتى لا نعيد طرح السؤال الذي طرحه: ما هو الشعر؟ تقدم عرضا للوظائف الست خاصة الوظيفة الشعرية، والتي لها بعدا تحليليا في موضوعنا: أثر اللغة الشعرية في نفسية المتلقي.

جـــ) الوظائف الست:

قبل أن نخوض في الحديث عن الوظيفة الشعرية "علينا أن نعين مكانة هذه الوظيفة بين الوظائف الأخرى للغة. ولكي نعطي فكرة هامة عن تلك الوظائف لا مفر لنا من إلقاء نظرة وجيزة عن العوامل المكونة لكل عملية لسانية وكل فعل يتم فيه التواصل عن طريق الألفاظ".[3] هذا ما نادى به ياكبسون في محاضرته: "اللسانيات والشعرية" ، حيث يعطي ياكبسون وصفا أكثر تفصيلا لمختلف أطوار فعل الاتصال وتتطابق مع هذه الأطوار المختلفة وظائف تشكل وظائف اللغة ، يفترض الاتصال حسب رأيه : موجها يرسل رسالة ، ينقلها وموجها إليه يتلقى هذه الرسالة ويفكّ رموزها. ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنّها تقتضي سياقا تحيل عليه وهو المرجع ، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه ، كما يفترض الاتصال أيضا رمزا تشكله اللغة المشتركة بين المرسل والمرسل إليه ، وتقتضي الرسالة كذلك اتصالا أي قناة تحويل ، وتتشكل القناة من الأصوات المرسلة ، وفي الاتصال المكتوب تتشكل من الحروف[4].

---

[1] – المرجع السابق، ص 171.

[2] – المرجع نفسه، ص 172.

[3] – اللغة (نصوص مختارة)، تر: محمد سبيلا عبد السلام بن العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2005/4، ص 61

[4] – ينظر : دليلة مرسلي (وغيرها) ، مدخل إلى التحليل البنيوي في النصوص ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1985/1، ص 27 ، 28.

د) العوامل ووظائفها:

د1) العوامل:[1]

1) المرسل:

وهو الباث للرسالة يكون فردا أو جماعة أو (حيوانا) أو آلة وهو مصدر المعرفة في الحقيقة، يقوم بإرسال رموز (encodage) عبر اللغة أو ما يشبهها، ولا يمكن أن يتم ذلك إلا من خلال إعطاء الاتصال بعدا وظيفيا وربطه بأهداف التطوير.

2) المرسل إليه (المتلقي):

الذي يستهدف من عملية الاتصال تفكيك الرسالة الكلامية décodage وبطبيعة الحال يمكن أن يكون هناك عدة متلقين.

3) الرسالة (مضمون):

مضمون النقل الاتصالي، وبها نبث مشاعرنا الانفعالية ويجب أن تكون ملائمة للمرجع وللمخاطب وللموقف الاتصالي وتكون مقبولة من طرف المخاطب، فلا يمكن أن تحدث عملية الاتصال إلا بوجود سجل معرفي وقيمي له مضامين ودلالات متعارف عليها. لأن التواصل لا يكون نافذا إلا إذا استطاع المتلقي تفكيك الرسالة مما يؤدي إلى ترك تأثير يعبر عنه من خلال رجع الصدى (التغذية الرجعية).

4) القناة:

الوسيلة المعتمدة في النقل، والوسائل كثيرة ومتعددة ونشير إلى بعضها:

- الكتاب وما يتعلق بوسائطه.
- الإشارة، وما يتعلق بها من إيماء وميمية وغيرهما.
- الموسيقى والرسوم الصور.
- الوسائل التقنية القديمة والحديثة (الوسائط) média ... الخ.

[1]- ينظر، صالح بلعيد: دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر د ط / 2003، ص 45. وينظر محمد أوراغ: ديداكتيك التعبير، تقنيات ومناهج، ص 16.

5) **المرجع:**

مكون من العناصر البيئية للمرسل والمتلقي / المتلقين الذين تجمعهم الرسالة في الحال (المرجع الظرفي الحالي للتواصل). إنها الشخصيات والأشياء الحاضرة أثناء التواصل.

6) **الشفرة:**

هي من صميم نظام التواصل، ومجمل القوانين الكفيلة بتحويل الرسالة إلى إشارات، ويمكن استعمال أنواع أخرى من الرموز، مثل الرمز اللساني والرمز السوسيو – ثقافي، والرمز الفني: إنها حالة الأدب.

د2) **وظائفها:** [1]

1) **الوظيفة المرجعية:**

إذا استهدفت الرسالة المرجع واتجهت نحو السياق فإن الوظيفة ستكون مرجعية، ويناسب هذه الوضعية استخدام ضمير الغائب أي الحديث عن شخص ما أو شيء ما.

2) **الوظيفة التعبيرية:**

تهدف الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية المركزة على المرسل إلى التعبير بصفة مباشرة عن موقف المتكلم اتجاه ما يتحدث عنه حيث تنـــزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع: الخوف، الألم، الفرح، الإعجاب ... الخ. والوسائل المستعملة في التعبير مثلا: الأسلوب: (التغيير في ترتيب الكلمات (التقديم والتأخير) أدوات التعجب).

3) **الوظيفة التواصلية:**

لتأكيد التواصل بين المتخاطبين، ولكي لا يفتر إصغاء المستمع ولكي لا تقطع الأصوات الخارجية هذا التواصل، فإن باعث الرسالة يلجأ إلى أساليب مختلفة لتحقيق هذه الوظيفة التواصلية أو ما يسمى كذلك بالوظيفة اللغوية مثل: كلمة (ألو) في الهاتف، وتعابير مثل: أليس كذلك؟ إذا أردت، ألا ترى ... ؟ ...الخ.

---

[1] – ينظر، شبكة الانترنت www.wikipedia.com ، وينظر: محمد أولحاج: ديداكتيك التعبير، تقنيات ومناهج، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، ط 1422/1 هـ 2001، ص 13 -14.

4) الوظيفة ما فوق اللغوية: (وظيفة الشرح):

يمكننا أن نتحدث عن اللغة ذاتها، وليس العالم فقط، فالطفل مثلا يسأل أبويه عن معاني الكلمات التي يسمعها: ماذا تعني هذه الكلمة؟ والقواميس تقدم التعاريف والاصطلاحات العلمية للنحو واللسانيات موضوعة من كلمات تعين هي نفسها اللغة المأخوذة كأداة: فعل، اسم، ضمير ...الخ، وفي جميع الحالات فإن الوظيفة ما فوق اللغوية ترتكز فيها الرسالة على الرمز (الكود) نفسه، وتشرح مظهرا من وظائفه ويشكل ما فوق اللغة الذي هو ضروري للنشاط العلمي وبصفة عامة للنشاط الفكري.

5) الوظيفة الانفعالية:

إذا كانت الوظيفة التعبيرية موجهة نحو المتكلم أي نحو الذي يبعث الرسالة، ويثير من خلال الحديث عن نفسه، جوانب من شخصيته فإن الوظيفة الانفعالية أو التأثيرية موجهة نحو المخاطب، نحو متلقي الرسالة وتوظف عندما نبحث الرسالة عن فرض رد فعل معين، أو التأثير في المتلقي أو القارئ وتظهر في أساليب: المناجاة والنداء والأمر.

6) الوظيفة الشعرية:

قد يحصل أيضا أن يكون هدف المرسول هو المرسول ذاته من حيث هو واقع مادي، بمعزل عن معناه، وهذه هي الوظيفة الشعرية التي لا تنحصر في الشعر. بمعناه المحدد والتي يمكن أن نسميها بالوظيفة البلاغية، تظهر هذه الوظيفة بمجرد أن يكون للدال أهمية معادلة لأهمية المدلول أو بمجرد أن يكون للدال أهمية أكبر من أهمية المدلول، وتوظف أيضا عندما تكون الرسالة في شكلها كذلك تؤخذ كأداة للتأمل والتفكير، وعندما يكون الاستماع إليها أو قراءتها يحدث متعة، وعندما تصبح إبداعا فنيا يترسخ في ذاكرة الناس، إنها حالة الشعر والرواية والمسرح، شريطة أن تفرض نفسها على مر العصور وتتجاوز عصرها، إن الوظيفة الشعرية تستعمل كذلك أشياء أخرى غير المعنى الدقيق للملفوظ، فهي تشتغل على الأصوات والأوزان والإيقاع.

د3) خطاطة العوامل:

سياق

مرجعية

مرسل ---------- رسالة ---------- مرسل إليه

انفعالية (شعرية) (افهامية)

إتصال

انتباهية

سنن

ميتالسانية (فوق لغوية)

في الحقيقة "إن وسائل الاتصال موجودة في أكثر مناحي حياة الإنسان خصوصية حيث يتواصل الناس فيما بينهم بطرائق مختلفة، فقد تؤدي النظرات معاني لا تستطيع الكلمات أداءها، وربما تعني اللمسة ما يعجز اللسان عن الإفصاح به، وتثير النغمة شجونا"[1]. ولكن حسب اعتقادي وحسب ما رأيناه لمفهوم اللغة الشعرية سواء عند القدامى أو المحدثين أو عند الشكلانيين ومن خلال أيضا مفهومها عند ياكبسون وما سيأتي من شرح لها. فهي كما أريد أن أقول تعد من أرقى طرق الاتصال، وهذا بالأثر الذي تتركه في نفسية المتلقي ومن السحر الذي ينتاب شعوره وهو يتلقى نوعا خاصا من اللغة له دلالات وبلاغة فائقة.

[1]- صالح بلعيد: دروس في اللسانيات التطبيقية، ص 42.

2- شعرية الشعر:

نعيد هنا صياغة السؤال الذي طرحه الشكلانيون وهو: ما هو الشيء الذي يجعل من نص ما نصا أدبيا؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تبدو في ظاهرها أنها قد حسمت مع الشكلانيين الروس، غير أن المتأمل لطبيعة المناهج النقدية المتغيرة والذي هو سر حيويتها — يدرك أن السؤال سيظل سؤالا إشكاليا خلافيا بين المدارس النقدية المختلفة ويعزز هذا الزعم طبيعة الأدب نفسه الذي يستعصي على التقنين والتحديد الصارمين، ويتمرد على قولبته في أشكال ثابتة، فاللسان إذن هو مدار عملية القول الأدبي (الشعري أو السردي) وهو شكل لا يمكن إفراغه من كل معنى وإلا قتلناه، فالحروف كما يقال كائنات والمعاني روحها، وفصل الروح عن الجسد معناه هدم البنية وإيداع معانيها ظلمات القبر، وحسب رأينا فإنه يمكن حصر هذا الخلاف وتضييق المسافة الفاصلة بين الآراء ، ذلك أنه لا يمكن التعبير عن أي مضمون دون لغة، كما لا يمكن أن تتصور شكلا لا يحمل مضامين والذي يجعل من نص ما نصا أدبيا حسب رأي المختصين هو:[1]

1- لغته التي تميزه عن بقية النصوص الأخرى (النص القانوني، الاقتصادي . .).

2- خصوصية الجنس داخل الحقل الأدبي (شعري، قصة، رواية، مسرح).

3- العرف الأدبي داخل المجموعة المنتجة والمستهلكة للنص الأدبي في زمن ما.

وإذا كانت خصوصية الجنس والعرف الأدبيين تعتبران من العناصر المتغيرة بتغير الزمان فإن اللسان باعتباره مؤسسة اجتماعية يعد من العناصر الثابتة والمشتركة بين العصور، وهو مدار عملية الإبداع الأدبي، فمازلنا نتواصل إلى الآن مع قصيدة لعنترة والمتنبي، وقد نطرب لها رغم بعد المسافة وتغير الزمان والمكان وتقادم المعاني.[2]

لقد أدرك ابن خلدون تمايز لغة الشعر عن لغة التخاطب العادية وبمعنى آخر أنه أدرك للغة الشعر خصائص مغايرة عن خصائص الكلام العادي حيث تمتاز لغة الشعر في

---

[1]- ينظر، حسين فيلالي: السمة والنص الشعري، منشورات أهل القلم، سطيف — الجزائر، ط 2006/1، ص 51، 52.

[2]- المرجع نفسه، ص 52.

نظر ابن خلدون، بخصائص ذاتية عائدة إلى طابع اللغة الشعرية وليس إلى الضرورة كما يرى النحاة إلى هذه المسألة عموما.[1]

يقول ابن خلدون: "واعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله ولا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه، مثل النسيب المختص بالشعر والحمد والدعاء المختص بالخطب والدعاء المختص بالمخاطبات وأمثال ذلك".[2]

ويقول أيضا: "فهذه العلوم الثلاثة (الإعراب – البلاغة والبيان – العروض) خارجة عن هذه الصناعة الشعرية وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال".[3]

إننا لا نريد من هذا التوضيح معرفة خصائص لغة الشعر ولا غير لغة الشعر ولا نريد من قول ابن خلدون أيضا الأمور التي تتعلق بملكة الشعر وحدس الشاعر وأهمية التراكيب في بناء لغة الشعر، كما لا نحب أن تسترسل في الكلام ونفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية، بل الذي نودّه في هذا العنصر بالذات الملامح التي تساعدنا على اختطاف الدليل في أين يكمن اللغز في جمال الشعرية: هل في الشعر (وهو أمر طبيعي) أم في النثر (وهو أمر قد نراه لا حقا) كما يهمنا أيضا موقف السؤال المطروح سابقا في أدبية الأدب وشعرية الشعر، أي هل يتأثر المتلقي (وهو ما سنراه) بالشعر فقط أم حتى بالنثر؟ لذا قد يتبادر إلى ذهننا ذلك الفارق بين لغة النثر ولغة الشعر ولكن هل يوجد فارق بين شعرية الشعر وشعرية النثر؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه كالتالي:

استطاع الجاحظ أن يعطي فرقا فيمن ينتبه إلى المعاني المطروحة في الطريق وإلى الذي لا ينتبه، فالمعاني كما يقول الجاحظ مطروحة في الطريق يعرفها العربي والأعجمي

---

[1]– ينظر، ميشال زكريا: الملكة اللسانية في مقدمة ابن خلدون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1406/1هـ -1986م، ص 57.

[2]– ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط 1424/1هـ - 2004م، ص 643.

[3]– المصدر نفسه، ص 647.

"حيث يمر عليها جميع الناس دون الالتفات إلى معناها العميق حتى يأتي المبدع بحسه المتميز فيلتقطها، وينقلها من معاني الطريق إلى معاني النص وهو بهذا يعني عن المعاني العارية قبل أن تلبس ثوب اللغة الفنية أو بمعنى آخر عند ما تكون المعاني مجرد خام في حالتها الطبيعية الأولى المشاعة بين الجميع يدركها المبدع، وغير المبدع ولهذا قال: الشعر صناعة".[1]

والفنان هو الذي يسمو بلغته الفنية عن اللغة المشتركة (المعاني المطروحة في الطريق) ويخرجها مخرجا يكسبها سحر القول فيحقق بذلك (بلاغة التصوير)، وقد تلاحظ أين تكمن شعرية الشعر والأثر الذي تتركه في نفسيتنا في المثال التالي: قد يمر الواحد منا على غابة نخيل وقت السَّحَر وقد تصادفه عيون جميلة في حياته ، وله أن يرى الشرفات كل يوم ، ولكنّه قد لا يدرك العلاقات بين هذه العناصر كما أدركها الشاعر "بدر شاكر السياب" بل قد تبدو للكثيرين منا بأنها أشياء متنافرة لا تربطها أي علاقات خفية أو ظاهرة. والشرفات توجد بكثرة في المدن الحديثة، والقمر يطلع ويختفي على طول السنة دون أن نلاحظ العلاقة الباطنية الموجودة بينهما كما لاحظها السياب في رائعته أنشودة المطر التي يقول في مطلعها:[2]

عيناك غابتا نخيل ســـاعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.[3]

"فالعلاقة بين النخيل، والعيون، ووقت السحر تبدو لنا اعتباطية ومتنافرة إن لم نقل عبثية لأننا عاجزون على إدراك المشترك بين هذه الأشياء كما أدركه الشاعر المبدع، فلو أن الشاعر قال: عيناك غابتا نخيل وسكت، أو قال: أو شرفتان وسكت لما كان في قوله إبداع حقا، ولكنه شرط هذا التشبيه بزمن محدد، فالزمن هو الفاعل في تحديد الصورة وهو شرط تحقيق جماليتها وهو — أي الزمن — هنا عبارة عن المفتاح الدلالي

---

[1]- حسين فيلالي: السمة والنص الشعري، ص 50.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 50.

[3]- بدر شاكر السياب: ديوان، دار العودة، بيروت، د ط / 1971، مج 1، ص 474.

للصورة والإبداع الشعري، وهو محاولة الاقتراب من الإجابة عن إحدى أسئلة الكيف أو لماذا أو ما؟ إن هذه الإجابة حينما تتعلق بالشعر لا تحتاج إلى لغة فلسفية وإنما إلى لغة شعرية تنسج صورة هذه الأسئلة ببراعة وتعطيها شكلا خاصا له سحره المتفرد، سحر الفن الذي لم يسبق أن انخرط فيه المتلقى و لم يعهده من قبل".[1]

3- شعرية النثر:

مما لا شك فيه أنّ النثر نوع من الأدب مثله مثل الشعر، وزيادة على ذلك فإنه – أي النثر – تدخل تحته عدة أشكال فنية كالقصة والمسرح والخطابة وغيرها – يقول تودوروف معلقا: "من أجل أن يحدد الشعر، لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، إذ إن الشعر والنثر يملكان أيضا نصيبا مشتركا من الأدب".[2] وهذا ما لم ينفيه (جان كوهن) وأشار إليه في أكثر من موضع*. يعد "كوهن" المجاز مكونا أساسيا للغة الشعرية، حيث يبحث في العلاقة الكامنة بين النعت والمنعوت ويشير إلى أن النثر الروائي لا يمثل حقيقة النثر، ويقصد بحقيقة النثر أي النثر العلمي أو النثر المستعمل، أو هو "بالتحديد كما يشير في موضع آخر الدرجة الصفر في الأسلوب".[3] ويعتبر أن كل لغة أدبية لغة مؤسلبة[4] ومن ثم فإن النثر الروائي على سبيل المثال كونه خطابا أدبيا يحتوي شعرية المجاز (النعت والمنعوت) إلا أن الشعر يمتاز بكثرة وروده فيه، وهذا لا ينفي وجوده في النثر الأدبي أيضا، وإنما يكثر استخدامه في الشعر.[5] وإذا كانت الشعرية مع الكلاسيكية أو العصر الكلاسيكي علما موضوعه الشعر، فقد توسع معناها، فأصبح النقاد يسعون "لإيجاد شعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية والطبيعية الّتي

---

[1]– حسن فلالي: السمة والنص الشعري، ص 50.

[2]– كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 17.

*– ينظر، كتابيه، (بنية اللغة الشعرية، و بنية اللغة اليومية).

[3]– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي، ومحمد العمري، ص 30.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص 117.

[5]– ينظر، المرجع نفسه، ص 118.

من شأنها أن تثير الانفعال الشعري".[1] وعلى غرار الشعرية في الشعر وهذا المصطلح الذي انتقده الناقد عبد الله الغذامي كون هذا اللفظ يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر".[2] إلا أن لفظة شاعرية ليس لها المؤهلات الكافية هي أيضا لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر أو النثر فالشاعرية هي في الأخير مشتقة عن شاعر وهي بالتالي ألصق بالشعر من غيرها وحتى لا نعود إلى ما بدأناه سابقا فإنّ الشعرية في النثر اتخذت مسارا مغايرا مثلها مثل الشعر، ويشير كوهن في موضع آخر إلى ما يقترب من المعنى السابق عندما يتحدث عن الحشو كونه من ميزات اللغة الشعرية بقوله: "ليس النثر الأدبي إلا شعرا ملطفا، حيث يمثل الشعر الشكل الأقوى للأدب والدرجة القصوى للأسلوب، والفرق بين النثر يعني النثر الأدبي، والشعر، وبين حالة الشعر وأخرى يكمن فقط في الجرأة التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة والمسجلة ضمن بنيتها".[3] "وعلى ذكر ميزات اللغة الشعرية يعدّ كوهن الانزياح جوهر الشعرية أو شعرية اللغة بمظاهره المختلفة من تقديم وتأخير، وجناس وقافية ومجاز وصورة ...الخ"[4]، والشعرية بدورها "هي علم الأسلوب الشعري، والأسلوب هو ما ليس شائعا أو عاديا أو مطابقا للمعيار المألوف العام".[5] وقد كنا وضحنا معنى الانزياح ولكن هذا لا يعني أننا سنفصل في خاصيته إلا للضرورة فالايغال في ماهية الشعرية صعب وطريقها شائك خاصة وأنها اتخذت كما أشرنا أشكالا جديدة في الرواية بصفة خاصة وفي النثر بصفة عامة، وبعد الانزياح من بين تلك المفهومات التي صاغتها الأسلوبية المعاصرة (بعد البنيوية) لوصف لغة الشعر وتحديد خاصيتها الثابتة، فهو لا يعد وفي حقيقته أن يكون أداة إجرائية تنحصر في نظرية الشعر، ولا تختلف نقديا كفاية استيعاب الأجناس الأدبية النثرية ويترتب على القول بالانزياح

---

[1] – المرجع السابق، ص 10.

[2] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، المملكة العربية السعودية، ط 1985/1، ص 19.

[3] – جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ص 142.

[4] – ناصر يعقوب: اللغة الشعرية، وتجلياتها في الرواية العربية (1970 – 2000)، ص 73.

[5] – جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري ، ص 14.

اعتبار لغة الشعر أرقى* مستويات اللغة، وذلك أنه كلما حصل أكبر قدر من الخرق للمعايير اللغوية العادية، اقتربت اللغة من جوهر الشعرية، ومغزى هذا التصور الذي يبني مفهومه للجمالية على أساس الانزياح هو نفي صفة الأجناس النثرية المعروفة باقتراب لغتها من الشكل التواصلي العادي واعتبارها أدنى منزلة من الشعر".[1]

"وإذا كان الانزياح خرق الشعر لقانون اللغة العادي، فإن كوهن لم يعد النثر الأدبي هو اللغة العادية الشائعة ويمكن القول أن القصيدة انزياح عنه، لأن لغة النثر الأدبي تحتوي انزياحات وخرقا لقانون اللغة كذلك ولكن ضمن معقولية وتصورية مقبولة لتبقى قابلة للتأويل في بعض مقاطعها، وإن احتوت مقاطع أخرى البعد التواصلي العادي، وإنما عنى كوهن باللغة العادية الشائعة أحادية المرجع واحتواء دلالة عادية غير قابلة للتأويل، فهي مألوفة للقائل والمتلقي ضمن أحادية الإحالة".[2] والذي يهمنا في المسألة برمتها هي عدد المقاطع الشعرية أو الكم الهائل من الانزياحات الموجودة في أي مدونة والتي بها نقيس درجة تأثر المتلقي وأين يمكن؟ أو في أي مقطع قد يتأثر المتلقي ونعطي مساحة أكبر للتأويل رغم أنها تشكل مع بقية المقاطع الأخرى لحمة وبنية عملية متكاملة، هل في هذا المقطع تكون نسبة التأثر أشد أم في المقطع الآخر؟ وهذا كله يدخل ضمن شخص المتلقي والعوامل المؤثرة في نفسيته (سنرى ذلك في الفصل التالي) فمجموع مقاطع المدونة — الرواية مثلا — يعني بها علاقة المقاطع الشعرية مع بعضها من ناحية وعلاقتها الدلالية والاجتماعية والفكرية مع المقاطع ذات اللغة العادية المألوفة من ناحية أخرى وعلاقتها مع الذات المتلقية من جانب آخر.[3]

وتهتم الشعرية لدى "ياكبسون" بالمعنى الواسع للكلمة بالخطابات الأدبية الأخرى خارج الشعر، أما تطبيقه على مادة الشعر وحصره بالشعر دون النثر، فذلك لأن

---

* - أو اللغة الأنيقة، la langue Soignée: أي الخطاب النوعي المميز وخاصة الشعر استعملها: ب.جوفروي (P.J.Froy).

[1]- محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، ص 72، نقلا عن: ناصر يعقوب: اللغة الشعرية، وتجلياتها في الرواية العربية (1970 – 2000)، ص 73.

[2]- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970 – 2000)، ص 70.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 77

اللسانيات قد وجدت في الشعر الوظيفة الشعرية المهيمنة كما تقول جوليا كريستيفا* واعتمد ياكبسون بدراسته وتطبيقه على الشعرعلى اللسانيات، عبر دراسة الإيقاع والجناس والطباق والمجاز ...الخ. أما السبب الآخر، فإن تطبيق ياكبسون يرتكز على التوازي لأنه وجد مادة خصبة تخدم منهجه في الشعر وذلك ليس لأنه لا يوجد في النثر بل لأن الشعر يعطي للوظيفة الشعرية أهمية على غيرها ويعني بها لكونها بؤرة للخطاب يقوم عليه.[1]

ولقد أشار القرطاجني (ت 684 هـ) إلى تمازج الحدود وتداخلها بين الشعر والنثر بقوله: "إن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية، كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعضد المحاكاة في هذا بالإقناع والإقناع في تلك المحاكاة".[2]، فالحدود التي تفصل بين الشعر والنثر هي حدود قلقة ومراوغة، إنها "الحد الفاصل بين الأثر الشعري عن كل ما ليس أثرا شعريا هو أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين".[3] كما قال ياكبسون، والنثر حين يشحن بالشعر والدهشة لا يعود نثرا خانعا عبدا للأعراف التي وضعته في موقع الوسيط (...) فلقد تداخلت الحدود الآن بين الشعر والنثر واختلطت بعنف وحميمية، صار النص مزيجا شديد التعقيد والترابط لخصائص قد تبدو متباعدة، حتى أضحى من الصعب وجود شعر مطلق كما أن الرواية ذاتها قد أصبحت فنا غير خالص تماما، فهي لا تكتفي بخصالها النثرية حين تسعى لتزويد متنها الحكائي بل تلامس حر الشعر وتستعير بعضا من خصاله.[4] "إن ما يطلق شرارة الشعر، في نص ما، ليس ما فيه من تجانس وانسجام وتشابه وتقارب بل نقيض ذلك

---

* - ينظر، جوليا كريستيفا، في مؤلفها علم النص، تر: فريد الزاهي ومراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 1991/1، ص 71، "كل نية هدفها اختزال دائرة الوظيفة الشعرية في الشعر أو حصر الشعر في الوظيفة الشعرية لن يؤدي إلا إلى تبسيط مبالغ فيه وخادع".

[1]- ينظر، ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية ، (1970-2000) ، ص 82.

[2]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، ص 293.

[3]- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، ص 11.

[4]- ينظر، علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 2002/1، ص 172.

كله، النثر لا يبتعد كثيرا عن تخوم الشعر، كما أن الارتفاع بمكونات الأداء النثري يعني الاندماج في فضاء الشعر وممكناته".[1]

[1]- المرجع السابق، ص 172.

الفصل الثاني

ماهية متلقي اللغة الشعرية وطبيعته

المبحث الأوّل : ماهيةِ المتلقي.

المبحث الثاني : طبيعة المتلقي.

المبحث الأول: ماهية المتلقي.

1- المتلقي لغة: [1]

لا نجد في المعاجم القديمة وحتى الحديثة كلمة متلقي بهذا اللفظ، بل إننا نجد هذه المادة على شكل فعل أو اسم غير الذي بين أيدينا، هذا حسب ما توصلنا إليه، وعند تحليل هذه الكلمة نلاحظ أن المتلقي مأخوذة من التلقي وهو الاستقبال ومنه قوله تعالى : ﴿ وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴾[2]، وتلقّى: استقبل تلّقى ضربة، قاسى أو تحمل، تلقّى ضربات أخذ، تناول تسلّم، تلقّى هدية، تلقّى أوامر، تلقّى خبرا. تعلّم: تلقّى الطب في الجامعة، تلقّى ميراثاً: ورث. وتلقّاه: أي استقبله وفلان يتلقّى فلان أي يستقبله، فتلقّى آدم من ربه كلمات فمعناه أنه أخذها عنه، ومثله لقنها وتلقنها، وقيل: فتلقّى آدم من ربه كلمات، أي تعلّمها ودعا بها، وتلقّى الشّيء بمعنى لقيه، استقبله، وتلقت المرأة: بمعنى عَلِقَت: فهي متلقّ. وجاء في قوله تعالى: ﴿ وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ ﴾ [3] : أي يُلْقَى إليك وحيا من الله تعالى.

ويقال أيضا: لَقِيَ: لَقِيَ يَلْقَى لِقَاءً وَلِقَاءَةً وَلِقَايَةً وَلُقْيَاناً وَلِقْيَاناً وَلِقْيَانَةً وَلِقِيًّا وَلِقَيًّا وَلَقْيَةً وَلُقْيَةً وَلُقَى فُلاَناً: اسْتَقْبَلَهُ صَادَفَهُ وَرآه.

لاَقَى لِقَاءً وَمُلاَقَاةً الرجل: صادفه وقابله، يقال: لاقى بين طرفي القضيب أي عطف طرفيه حتى تلاقيا ويقال أيضا: لُوقِيَ بينهما — تَلَقَّى الشيء: بمعنى لَقِيَهُ// استقبله.

ويقال أيضا: ألقى إليه القول وبالقول والمودّة أبلغه أيّاه.

---

[1] – ينظر، الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1/1415 هـ، 1995، ج 4، مادة: لقيه، وينظر، أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقري المصباح المنير، معجم عربي عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان د ط/2001، مادة: لَقِيَ ، وينظر، المعلم بطرس البستاني، قطر المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، ط 2/1995، مادة لَقِي، وينظر، ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، مجلد 15 ، ط4/2005 ، مادة لقا، ص 256، وينظر، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط 2/د ت، مادة لَقِيَ، وينظر، المنجد في اللغة والإعلام: دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 27/ د ت، مادة لَقِيَ.

[2] – سورة فصلت ، الآية 35.

[3] – سورة النمل ، الآية 6.

وألقى عليه ألقيّةً مثل ألقَى عليه أحجية، وألقى عليه القول أملاه، أو ألقيت إليه وبالقول أبلغه. وهو كالتعليم، ألقى إليه السمع: أصغى، وتلقّى الشيء تلقّيا بمعنى لَقِيَهُ ثم جاءت أخيرا معنى: مُتَلَقٍّ: خَلَف منتقل إليه الحق.

وتَلَقٍ: تَلقّى أَنْباء سَارّة.

2- المتلقي اصطلاحا:

إن مصطلح المتلقي يتطابق ومصطلح السامع في عصر الرواية عند العرب القدامى كما يتطابق أو يتداخل بمصطلح الجمهور وللشاعر جمهور كبير عند العرب فنحن نعلم أن القبائل العربية كانت تحتفل بولادة شاعر من شعرائها أكثر من احتفالها بولادة فارس من فرسانها. وهذا يعني أن للشاعر جمهورا أوليا محدودا بأفراد قبيلته الذين يستمعون إليه، ويشجعونه ويروون شعره، ومنه نتساءل عن من هو المتلقي الذي درسه النقاد سواء العرب أو الغرب كلٌ وثقافته وكلٌ وفلسفته اتجاه هذا المصطلح الذي يطالعنا اليوم بكثرة في النقد الأدبي الحديث ولاسيما فيما يصلنا بين حين وآخر من هذا البلد الأوروبي أو ذاك وخصوصا أن العائدين من الإيفاد أصبحوا على كثرة من الصعب أن تحصى، وليسوا من طينة واحدة، فهم يعودون من بلدان مختلفة يحملون شيئا من ثقافتها وشيئا من مناهجها وشيئا من معارفها وعلومها، فهل يا ترى يمكننا أن نجد لهذا المصطلح رديفا في تراثنا النقدي؟ وإذا وجدنا هذا الرديف فهل يمكن أن يتطابق ومصطلح المتلقي الذي وصل إلينا في هذا العصر؟

المتلقي هو الركن الثالث من أركان الإبداع (المرسل والنص) وهو الذي أرسلت الرسالة من أجله ولولاه لما كانت العملية الإبداعية حتّى ولو كان الشاعر هو المتلقّي الوحيد لشعره. ويختلف المتلقي باختلاف اختصاصه وباختلاف نوع الكتابة التي يمارسها، فالمتلقي قد يكون مبدعا ليبدع نصا على نص ويرسله إلى متلقين جُدد وهكذا

وقد يكون المتلقي شاعرا فيبدع نصا شعريا من خلال قراءته الشعرية.[1] هذا والذي يفيدنا من مصطلح المتلقي أن هذا المصطلح "أَنْشَدَ دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ والسامع بوصفه مصطلحا شاملا تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية فضلا عن القرائية".[2]

3- نظرية التلقي: (مكانة المتلقي ضمن النظرية):

جاءت نظرية التلقي لتكون موقفا حاسماً من قضية تبني القارئ من عدمه فهي النظرية التي جعلت فعل التلقي محورا لمفاهيمها النظرية والإجرائية من بين اتجاهات ونظريات ما بعد البنيوية حيث أن هذه النظرية فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل (الأثر) وإعادة الاعتبار إلى القارئ الذي يعد أحد أبرز عناصر الإرسال أو ما يعرف بالتخاطب الأدبي.[3]

وما من شك في أن تكون هذه النظرية التي لم تصبح كذلك إلا منذ الستينيات رغم أنها قطعت أشواطا وأجيالا، كان فيها دور القارئ ملغى في عملية التلقي، ولكن بروزها إلى الوجود سنة 1967م بألمانيا الغربية على يد هانز روبيرت ياوس hans Rober youse وولف غانغ إيزر wolfgang iser من جامعة كونستانس، جعلها تهتم بإدراج المتلقي أو القارئ (le lecteur) ضمن الظاهرة الأدبية بحكم أن النص الأدبي لا يتحدد بالسؤال: ما الأدب؟ أو من يتكلم في النص أو ما هو الموضوع؟ بل بالعلاقة التفاعلية بين النص والقارئ وقد أصبح هذا الأخير العنصر الأكثر إثارة للاهتمام.[4] متجاوزة هذه النظرية بذلك نظرية الأدب الكلاسيكي خاصة النقد الماركسي والرمزية الفرنسية على

---

[1]- ينظر، ظافر بن عبد الله الشهري: من صور التلقي في النقد العربي القديم، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، العلوم الإنسانية والإدارية، مجلة 1 عدد 1 مارس 2000م، ص 62.

[2]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، دار النشر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت– لبنان، ط1/2001، ص 68.

[3]- ينظر، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 33.

[4]- ينظر، علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة مؤسسة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، ط1/1421 هـ - 2000م، ص 101.

أساس هذين الاتجاهين يكاد يلغى فيهما دور القارئ في عملية التلقي، وقد أطلق أصحاب جامعة كونستانس على هذه النظرية "نظرية الاستقبال" إذ تعد النظرية بالمعيار الزمني من أحدث ما انتهى إليه الفكر النقدي في فلسفة التلقي على مدار ثلاثين عاما مضت.[1] ومما لا شك فيه أيضا أن يكون هذا الاهتمام بالمتلقي من خلال عملية نقد المتلقي أو ما يعرف بالنقد المندرج تحت جمالية التلقي، فمسألة القراءة إلتفتت إليها الكثير من الآراء (سارتر وبريخت وبودلير ...) إلا أنها لم ترق إلى مستوى تنظيرات جمالية التلقي وأن هذه الأخيرة تعاملت مع مسألة القراءة والقارئ بوعي نظري مؤسس على أدوات إجرائية ذات أسس منهجية متماسكة، حيث ساهمت ظروف تاريخية في توجيه الباحثين الألمان بعمق نحو التلقي في الوقت الذي كانت فيه البنيوية طاغية على الثقافة الفرنسية والفرنكفونية.[2]

ومما نلاحظه أيضا أن هذه النظرية إنبنت على ثقافة واسعة استمدتها من حقول معرفية عديدة ومنها البحث البنيوي والشعرية البنيوية والتأويلية والظاهرتية والأرسطية والكانطية والتحليل النفسي ونظرية الفعل ونظرية التفاعل والمنهج التجريبي والفلسفة الماركسية*، ويعتبر فعل القراءة عندهم — أي أصحاب نظرية الاستقبال — فعلا مركبا أي ليس بسيطا، نقرأ ونحن نمرر البصر على السطور، وليس قراءة نهائية سلبية وكأن

---

[1]- ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي — دراسة مقارنة، ص 7.

[2]- ينظر، علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، ص 102.

* - البحث البنيوي : البنيوية كمنهج في علم المعمار هو بحث نسقي يولي أهمية لبنى النص ، فالمعنى يوجد داخل بنية النص ، وفي البحث البنيوي يغيب دور المؤلف.

- الظاهرتية : ارتبطت كمنهج بالفيلسوف الألماني إيدموند هوسرل (1829-1938) وهو منهج يقوم على أساس العودة إلى الأشياء ذاتها، والفكرة الأساسية هي أنّ كل شعور هو شعور بشيء ما ، بالإضافة إلى تعليق الحكم على الأحكام المسبقة.

- الكانطية نسبة إلى الفيلسوف الأخلاقي إيمانويل كانط ، تقوم نظرية المعرفة عنده على أساس فكرة الأحكام القبلية والأحكام البعدية.

- التأويلية : هي إستراتيجية في القراءة تعود أصولها إلى اللاهوت عندما كان يؤوّل رجال الدين النصوص الدينية ويقوم بتأويل على إعطاء معنى للنص بعيدا عن التصورات القبلية وطابع التقديس.

- الأرسطية : نسبة إلى أرسطو ، الفيلسوف اليوناني الذي يقوم منهجه على أساس الارتباط بالمعرفة الحسية.

- التحليل النفسي : منهج ارتبط بالعالم سيغموند فرويد ، وهو يقوم على الوقوف على الأسباب النفسية للمريض والقيام بتحليلها عن طريق تأويل مرتبط بالظروف النفسية للمريض.

- المنهج التجريدي : ارتبط ظهوره بالفيلسوف جون ستيوارت ميل، وهو يقوم على الفرضية والتجريب والنتائج.

النص اكتفينا من تحديد هدفه، بل إن القراءة عندهم أشد ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود، إنها كما أشرنا فعل خلاق، فالقارئ وهو يقرأ يخترع ويخترق ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز المكتوب أمامه.[1] ولعل هذا النوع من القراءة هو الذي يصلح لقراءة اللغة الشعرية ويناسبها ويناسب المتلقي كي يصل إلى درجة التأثر المطلوبة فالوقوف على الهامش أو الاستسلام للنص بقراءة واحدة قد ينقص من عملية التأثر إن لم نقل عدمها.

وبعد لقد وقف كل من ياوس وآيزر على وضع إجراءات ومفاهيم جديدة للنظرية بديلة للمفاهيم البنيوية لسنا بصدد الوقوف عندها، ولكن هناك أمرين لفتا الانتباه من أروع ما وصلا إليه في مرحلة متطورة في جمالية التلقي، طرح ياوس مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه "أفق انتظار القارئ" يمثل الفضاء الذي تتم خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي يعتبر محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي ويرجع أفق الانتظار عند ياوس إلى ثلاثة عوامل رئيسة هي:

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عند الجنس الذي ينتمي إليه النص.
- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي.[2]

والشيء الذي لفت الانتباه أيضا هو مفهوم القارئ الضمني الذي يشكل قمة الهرم فيما ابتدعه آيزر حيث ميز بين قارئه الضمني والقراء الآخرين الذين حددهم القراءات البنيوية التي سبقته كالقارئ المثالي والقارئ المعاصر والقارئ الجامع والقارئ المخبر والقارئ المستهدف وغيرهم. فقارئ آيزر ليس له وجود حقيقي مقارنة بالمتلقين الآخرين فهو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصّي يصبح الفهم

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص 102.

[2]- ينظر، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 45-46.

بالعلاقة معه فعلاً.[1] أي أن مرسل النص يضع في ذهنه قارئا معينا يصلح للنص الموجود، ثم أن هذا المرسل يحاول بناء متلقي حسب المادة التي بين يديه، ونحن نعتبر القارئ الضمني رغم وجوده الافتراضي مهما في "تحقق الشعرية بل إن درجة الشعرية محكومة بالاقتراب أو الابتعاد عن سلطة هذا القارئ الضمني الذي يمثل القانون".[2]

وفي بحثنا التالي سيكون متلقي اللغة الشعرية متنوعا، فإذا كان لكل لغة متلقيها فإننا سنسلط كل أنواع المتلقين على اللغة الشعرية وبعدها سنحاول أن نقترب من المتلقي الحقيقي لها وهذا من خلال ما يتركه الأثر النفسي فيما بعد في كل متلقي، ونستطيع أن نحكم عندها أي المتلقين مناسب لتلقي اللغة الشعرية.

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص 50 ، 51، نقلا عن أيزر: فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، تر: أحمد المدني، مجلة آفاق المغربية ع 6، 1957، ص 31.

[2]- المرجع نفسه، ص 68.

المبحث الثاني: طبيعة متلقي اللغة الشعرية.

1- أنواع المتلقي:

إن الموضوع الذي بين أيدينا يحتاج إلى هذه الدراسة (طبيعة المتلقي) لماذا؟ لأن المتلقي غير واضح في معالمه عندنا ، ونتساءل عن المتلقي الذي تؤثر فيه اللغة الشعرية من غيره، ولماذا تؤثر هذه اللغة في هذا المتلقي بهذا الشكل لا بشكل آخر، وتؤثر في متلق آخر بشكل آخر، حسب السياق أو الموقف (وهذا ما سنراه)، إلا أن هذه التساؤلات تحثنا على البحث في ماهية المتلقي من جانب طبيعته، أي تعدد تأثرات المتلقي بالنص، وتعدد أحاسيس ومنابع المفاهيم عند المتلقي اتجاه النص في حالات شتى أي في تعدد واختلاف جنس المتلقي، فإذا كانت كل الدراسات التي تناولت المتلقي ولم تعط أهمية لطبيعته ونوعيته تكون قد أهملت جانبا أساسا من دراسة المتلقي ككل. وإذا كانت "المناهج السياقية ركزت على لحظة (المؤلف) كالمنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي، ثم البنيوية التي أقصت المؤلف والمتلقي معا، وركزت على لحظة (النص)، نجد أن المناهج النقدية الحديثة ينصرف اهتمامها إلى التركيز على لحظة (المتلقي)، ودور القراءة في مقاربة النص أو تشكيل دلالته والبحث في السياق الاجتماعي الذي تم فيه هذا التلقي، وهذا ما أكده (إيزر) عندما ذهب إلى أنّ جوهر العمل الأدبي ومعناه لا ينتميان إلى النص بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تطور القارئ أو المتلقي".[1] ومن المؤكد أنّ هذا الأخير تختلف تفاعلاته مع النص باختلاف طبيعته وبالتالي فإن هذه الدراسة تسهل لنا عملية التقرّب من حصر المتلقي داخل دائرة الأثر النفسي (أي الدراسة النفسية) من جهة، وتساعدنا أيضا على الإجابة على التساؤلات السابقة الذكر من جهة أخرى.

كما لا ينكر أحد "أن المشاعر والإدراكات تختلف عند الأشخاص باختلاف أرصدتهم الثقافية وأذواقهم، ومواقعهم في الحياة، ذلك أن البشر لا يتطورون على نحو

---

[1]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 24.

كامل التناسق، إنهم يتقابلون، يمتدون ويتقلصون، ويتراجعون، ويكبحون أنفسهم، وينحطون ويتأهبون، ويضمرون من جانب ويبرزون من جانب آخر على نحو شاذ أو غير شاذ وفاقا للتجربة والصدمات، وبعض سمات الشخصية طبيعي، وبعضها غير طبيعي، بعضها يعيش في الماضي وبعضها يعيش في الحاضر، وبعض الناس شخصيات مستقبلية وبعضها تكعيبية وبعضها صارمة التحديد وبعضها هندسية، وبعضها تجريدية وبعضها انطباعية وبعضها سريالية"[1] ... كل هذا يؤدي إلى اختلاف في تلقي النص، واختلاف في التأثيرات والاستجابة.

أ) متلقي قارئ ومتلقي مستمع:

ينقسم المتلقي إلى قارئ ومستمع، فالقارئ هو الذي يعتمد على فعل القراءة أي الفعل البصري، بغض النظر عن المكفوفين الذين يعتمدون على القراءة باللمس (أبجدية بريل (Braille) والقراءة تعتمد على الشيء المكتوب أي الكتابة، وهذا ما نراه في العلاقة غير المباشرة بين الملقي والمتلقي، ولعل القراءة الجهرية لنص والقراءة مع النطق الداخلي (الصامتة) تختلفان بسبب بروز الصوت في الأولى واختفاءه في الثانية ولعل هذا الصوت، دون أن نفصل في ذلك، له علاقة في وضوح دلالة العلامات المكتوبة. إذن ينطلق "فعل القراءة من إدراك الكلمات المكتوبة إدراكا بصريا (أو لمسيا لدى المكفوفين) كما أشرنا وتنتسب هذه الكلمات إلى لغة بعينها وتتكون من سلاسل من الحروف التي تفصل ما بينها فُسَحٌ من البياض، وتحمل إلى القارئ بوساطة حامل كالورقة أو الشاشة أو اللوح..."[2]، وهي أي القراءة عملية غايتها الحصول على المعنى أي فهم المقروء وتختلف من متلق إلى متلق، كما أنها تختلف عند المتلقي الواحد درجة اهتمامه بما يقرأ وهذا ما يسمى بالقراءة بالفرز* والقراءة بالقفز** وهما يدخلان تحت ما يعرف بالقراءة الإنتقائية

---

[1] – محمد طول، الصورة الفنية في القرآن الكريم، أطروحة جامعية علمية مقدمة لنيل درجة دكتوراه الدولة في الأدب العربي، مخطوط بجامعة تلمسان ، 1415 – 1995م، د ط، ص 24.

[2] – كمال بكداش: علم النفس ومسائل اللغة، دار الطباعة بيروت، لبنان، ط 2002/1، ص 54.

* – القراءة بالفرز: أي الفرز أثناء القراءة بين الجملة والكلمات الهامة التي لابد من قراءتها بانتباه.

** – القراءة بالقفز: حيث نتناول النص ونحن نعرف مقدما ما نريد أن نجده، كالبحث عن معلومة معينة دون غيرها.

"حيث تحاط الجملة الهامة عادة بالجمل التفصيلية غير الهامة التي يمكن المرور عليها بذهن مسترخ إلى أن يحين ظهور الجمل الهامة فيرفع القارئ من درجة اهتمامه ويقرأها بتعمق"[1]

إن القارئ للغة الشعرية تتطلب منه صفات خاصة كالجرأة والعنف والمنطق والتوتر العقلي والتحدي كما صرح به "ميشال شارل"، إذ أنه لو كانت المخاطر التي تنطوي عليها القراءة مسطرة ومعلومة ومعرف بها فإن الفائدة المرجوة غير محددة، وكأن الصفات المشار إليها، ضرورية لاقتحام حصون القراءة، وخوض مجاهل مسالكها وعبور مفاوزها (صحاريها) في جو غائم غامض، تتجاوب فيه أصداء الكلمات، وتتقاطع فيه أشباح النصوص القديمة والحديثة جيئة وذهابا، وكأنه عالم سحري، لا يعرف مبتداه ولا منتهاه، فقد يمكن للمتلقي القارئ أن يقتحم ويلج بحر الدلالة بالجرأة المطلوبة وجوب لجة المعاني ويركب التأويلات المختلفة، كما يلعب العنف دور المفتاح لفتق المستغلق من المعاني ويفجر نواة الكلمات لتتشضى بعيدا عن المألوف والثابت، حيث أن الجرأة والعنف لا يكتسبان معقولية الفعل الواعي إلا إذا إتشحا بالمنطق مرجعا لشحد المعيار وابتغاء الصواب، إن استقامة المنطق المذكور تكفل للجرأة والعنف ما يعرف بالعدل وعدم الشطط والميل نحو المجهول، وكل جرئ فاتك يحيا في صولة التحدي والتوتر المستمرين.[2]

يبدو أن المتلقي المستمع يختلف عن المتلقي القارئ في كيفية تلقي النص، فإذا وجدنا الرموز الاصطلاحية من علامات استفهام وتعجب وتوقف وغيرها في النص الكتابي لأنها تساعد في إيضاح مضمون النص وإبراز مفاصله والربط بينها وتشير إلى أحوال واضعها في نسيج تعبيره من خبر وإنشاء والتنقل بين أساليبها فإن العلامات الوسيطة بين المتلقي والسامع تقدر على نقل المناخ الصوتي الذي يتوسله الكاتب أو

[1]- كمال بكداش: علم النفس ومسائل اللغة، ص 103.

[2]- ينظر، حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، د ط /2001، ص 267، 268.

المؤدي شفهيا لترجمة انفعالاته وأحاسيسه ونقاط اهتمامه وما يود إثارته، أو يُولّه تركيزه في سياق الجملة والفقرة من تنغيم ونبر ووقف واستغراب وتعجب.[1]

كل هذا يشير إلى أن الفرق يلعب دورا هاما في أيهما يكون في أحسن حال من استهلاك النص وهضمه وكيف يكون له الأثر المرجو عندئذ، غير أن الحديث عن السامع أو ملتقط الصوت الكلامي، يبدأ بالكلام على جهاز التقاط الصوت وهو الأذن وقد يظن أحدنا أن العملية السمعية تقتصر على الأذن فقط لكنها لها الدور المهم في تكوين الفرد المتكلم كما قال أحدهم إن الصوت لا ينتج إلا ما تسمعه الأذن وهذا ما أثبتته البحوث الحديثة في عملية لسنا بصدد دراستها.[2] إننا عندما نذكر المتلقي السامع فإننا نذكر عملية الإلقاء أو ما يعرف بعملية التخاطب إذ أن ما سيتم إلقاؤه إتجاه المتلقي السامع "هو خطاب بشعرية معينة (القاعة – استحضار الطقس – السوق الشعري) أو الاتفاق كلاميا أو الشروع في إلقاء الخطاب الشعري بطريقة تدل على خصوصيته".[3] "وإذا كانت الوظيفة الإنفعالية (وظائف رومان جاكسون) التي عوضت موضع الاهتمام بالمرسل ستشكل جزء هاما من شعرية الرسالة الصوتية فإن المرسل إليه يمثل الوظيفة التأثيرية الناتجة عن هذا الانفعال، وهو الذي سيتموضع فيه الحسّ النقدي السمعي".[4] وهذا الرسم يوضح عملية القراءة وعملية السمع بدقة.[5]

---

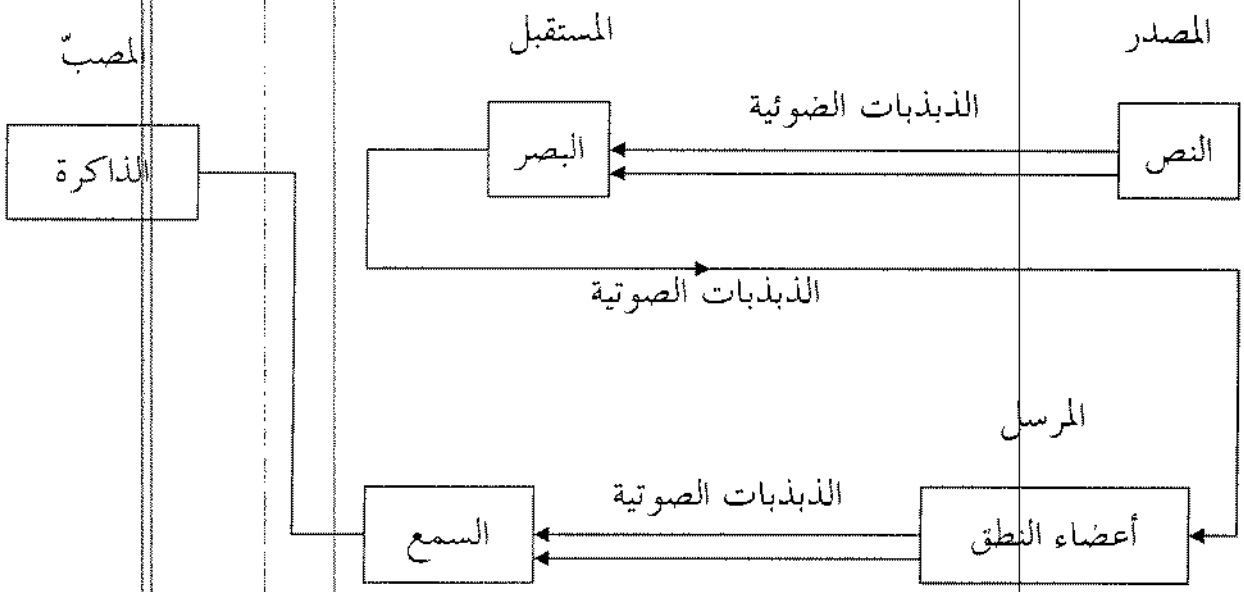
[1]- ينظر، رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربي، دار المعرفة، بيروت، لبنان ط 2000/1م، ص 163.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 84.

[3]- الهواري غزالي: شعرية الإلقاء ضمن مقولة التواري إلقاء محمود درويش نموذجا، رسالة لنيل شهادة الماجستير، تخصص لغة، مخطوط بجامعة تلمسان، 1999-2000، ص 103.

[4]- المرجع نفسه، ص 102.

[5]- كمال بكداش: علم النفس ومسائل اللغة، ص 85.



ب) متلقي مثالي ومتلقي ناقد:

مثلما يوجد المتكلم المثالي فإنه يوجد المستمع أو القارئ المثالي كيف ذلك؟ لقد أثبتت ثنائية تشومسكي المعروفة بـــ: الكفاءة والأداء ذلك الأمر، إذ أنّ جل الناس تقريبا يمتلكون "مقدرة" لغوية تمكنهم من استعمال اللغة استعمالا جيدا، ولكنهم عند تطبيق هذه المقدرة خلال الكلام أو التلقي قد يحتاجون إلى وقت للتفكير، وعلى الرغم من هذا فقد يرتكبون بعض الأخطاء فالناس أثناء عملية الكلام قد يترددون، ويتأتئون، ويكررون أشياء، وتصدر عنهم بعض زلات اللسان، أما أثناء التلقي فقد لا يفهمون بعض الجمل والمفردات، وتغيب عنهم كثير من الأشياء، كل هذا دفع تشومسكي إلى التمييز بين الكفاءة والأداء".[1] ومعرفة الفرد بقواعد لغته هي موضوع الدراسة اللسانية بالنسبة للكفاءة فاللساني لا يمكنه أن يدرس اللغة إلا بفحص ما يقوله الفرد "واللسانيات هي التي تقدم للتمييز بين الكفاءة اللغوية والأداء اللغوي أساسا عاما شاملا يناسب شرح التنوع الأسلوبي".[2] ، هذا من ناحية المتكلم أما المتلقي الذي يحمل على عاتقه ما يعرف بجمالية

[1]- أحمد مومن: اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، ط 2005/2، ص 211.

[2]- فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط 1424/1 هـ، 2003م، ص 197.

التلقي ويقوم بدور العارف بخبايا اللغة وهو الذي يبدع في تلقيها إنه يحتاج إلى ما يعرف بالكفاءة والأداء اللغويين كي يفتح أبواب اللغة الشعرية في أي نص مغلق.

"ونظرا للدور الحيوي الذي يضطلع به القارئ، في حواره مع النص باعتباره المصدر النهائي للمعنى، فقد اختلف النقاد في توصيف هذا القارئ فيتحدث (لإيزر) عن قارئ ضمني للنص" ويقترح (أرفين فلف Ervine Velve) "قارئا مقصودا" أي القارئ الذي كان في ذهن المؤلف وهو ينجز عمله، أما (ريفاتير) فيعرفه بـ: القارئ المتميز، ويصفه (فش) بـ: "العارف وهذه الأوصاف كلها كما نلاحظ تدور في إطار الكفاءة اللغوية والأدبية"[1]. وقد تدخل هذه الأسماء تحت ما يعرف بالمتلقي المثالي.

إن الفرصة لاستخلاص معنى النص عند المتلقي القارئ أحسن وفرة منها عند المتلقي المستمع: "لأن الشفوي لا يسمح بالرجوع إلى الوراء ولا إلى الإرسال (المرسل) ولا حتى إلى المستقبل (المرسل إليه) ذلك أن المرسل يحدث خشخشات إنقطاعات تركيب، هفوات، ترددات، وقد تستبعد في الكتابة وأن تمحى وأن تشطب، أي أن المكتوب يرخص للضمير أن يندم والمستمع خلافا للقارئ لا يمكن أن يتناول ثانية ملفوظا فهمه فهما سيئا".[2] ولعل "القارئ المثالي هو الذي يمتلك معرفة وبراعة على استخلاص المعنى وتأويله من ذلك النص، إنه يعرف ما يتضمنه ذلك النص ويستطيع أن يقرأ ما يود ذلك النص أن يوصله، وعليه لا ينبغي أن نخلط بين هذا القارئ الكفء الناضج، على الرغم من أن القارئ المثالي كفء وناضج، وأهم شيء يقوم به القارئ المثالي، عندما يقرأ نصا أدبيا، فإنه يبني تصوره عن ذلك النص، والتصور هو تمثيل في ذهن القارئ، عن محتوى النص (...) فالقارئ المثالي إبان قراءته لنص ما، لا يكتفي

[1]- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف بالأسكندرية، د ط / دت، ص 22، 23.

[2]- عبد الجليل مرتاض، اللغة والتواصل (اقترابات لسانية للتواصلين: الشفهي والكتابي) ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط/دت، ص 140.

بتوسيع دائرة تصوره عن العالم الذي يصنعه النص، وإنما يصوغ فرضيات ويطرح عدة أسئلة"[1].

بفلسفة نفسية تعنى بالمتلقي المثالي،يتضح في الصورة كل ما هو متعلق بالواقع النفسي الذي يعيشه متلقي اللغة الشعرية.كيف لا ومسألة تفسير أو تأويل النص الأدبي لها ما لها من الجهد لإحاطة القارئ لها بنوع من الصبر والتأني في فك رموز الشفرة والتدقيق في استعمال منهج متميز في القراءة أو التلقي ككل، غير أن لابد للقارئ المثالي أن "يمتلك لوائح من المعتقدات التقويمية التي يكون لها الدور الفعال والمصيري في فهم النص الأدبي"[2]. ولابد أيضا بمعرفة أمور الأدب والآراء والمواقف التي يكتسبها القارئ ضمن تكوينه العام أو انتماءاته (العرقية، السياسية، الثقافية، الاجتماعية ...) حيث أن لهذه المواقف دور هام في تطوير التماسك المحلي والشمولي[3].

لقد كان في تراثنا النقدي العربي ما يفسر ظاهرة المتلقي الناقد الذي قد نستخلصه من مفهوم المتلقي المثالي، فالنص المقروء قراءة جيدة وعميقة لابد وأن يكون لها متلقي ناقد يقرب الأدب من القارئ فلو أخذنا على سبيل المثال شاعر كالبحتري، نجد أن متلقيه على قلته متنوع، إذ من القدامى هناك المتلقي المعجب بشعره كأبي هلال العسكري في الصناعتين وابن رشيق في العمدة وعبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، وهناك المتلقي الناقد كالباقلاني في إعجاز القرآن والمرزباني في الموشح غير أنّ هناك المتلقي الدارس كالآمدي في الموازنة والقاضي الجرجاني في الوساطة. أما المتلقون المحدثون من حيث هم نقاد ودارسون فقد احتضنوا رسالة البحتري بحرارة تفوق حرارة مرسلها (الكفاءة والأداء) فكانوا مجتهدين في تفكيك رموزها وتشريح بناها ومعناها لإدراك أسرارها وفهم محتواها من بينهم: موهوب مصطفاوي في مؤلفه الرمزية في شعر البحتري، وعبد السلام رستم في: طيف الوليد، ومصطفى بوكريشة: في الخيال

---

[1]- عثماني الميلود: الشعرية التوليدية، مداخل نظرية، ص 185.

[2]- المرجع نفسه، ص 189.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 188، 189.

الشعري في شعر الوصف عند البحتري. ولقد كانت صناعة البحتري وديباجته المتفردة حافزا رئيسا للصبر على قساوة الصحراء وهول البحر، وصدمات أمواجه العنيفة لأن شعرية البحتري هي كالغادة الحسناء تعرض، وتصد، وعلينا تحمل دلالها وغنجها ومسايرتها إلى النهاية.[1]

إذن فالمتلقي الناقد يأتي في مرتبة يكون فيها أعلى شأن من أي قارئ ويأخذ صفة المثالية في عمله، ولكي يقرب الأدب إلى القارئ كما قلنا يكون بمثابة النقاد الذين ذكرنا وبمثابة الفاهم العارف بأسرار اللغة والأدب، ونقول في مقامنا هذا أن المتلقي الناقد يستطيع أن يتأثر باللغة الشعرية تأثرا كبيرا من أي قارئ آخر في كل الاتجاهات وعلى كافة المستويات، فالناقد وإن كان "مدعو من ناحية إلى مساعدة القراء على فهم العمل الذي يقوم بتحليله فهما صحيحا وتقديره التقدير الذي يستحقه، فهو مدعو من ناحية أخرى إلى دعم النمو الإبداعي عند الكتاب أنفسهم".[2]

والناقد أيضا يعتبر وصيا حريصا على تربية القارئ من حيث أنه يطرح فكرة تكوين ذوق لدى القارئ متجاوزا هذا الحد لتكون وظيفة أشمل: أن يربي وأن يجمع القيم ويوحدها ليشكل القارئ المرغوب فيه[3]، وبالتالي يكون الجمهور قارئا بالمعنى الحقيقي، أي أن يصبح الجمهور القارئ الذي يستطيع أن يكون المعيار الواسع العريض لكل ما يطرح عليه، وعندئذ تتسع وظيفة النقد من دور الناقد المحترف إلى جمهور متلق وإلى جمهور قادر على النقد أي فكرة المتلقي الناقد.[4]

ج) المتلقي المبدع والمتلقي العادي:

لا نقصد في هذا العنصر المتلقي المبدع: أي هو الذي رأيناه يبدع فيما يتلقاه في عملية التلقي، بل الذي نقصده هو المتلقي الذي يكون متكلما أو ملقيا (أديبا

---

[1]- ينظر، رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة – الجزائر، د ط/د ت، ص 20، 21.

[2]- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط 1420/1 هـ – 1999م، ص 231.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 230، 231.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص 231.

بالخصوص) وفي نفس الوقت يكون متلق، وهذه المسألة واضحة، كيف ذلك؟ الدورة الكلامية التي فسّرناها فيما سبق تُبين ذلك ، فلا يوجد متكلم في الوجود لم يتلقّ من قبل نصا أو أدبا يجعله ينطلق من الصفر فهو لم ينطلق من العدم، بل إنّ أي أديب أو صاحب نص نجده بارع في التلقي بل إننا نجده أول المتلقين لنصوص سبقته في إنتاج نصه وهذا الشيء طبيعي ولعلّ المتلقي المبدع هو الذي يخلق بما يعرف التناص* ؛ إذ أن كل ما يلقيه على شكل تضمينات واقتباسات ومحاكاة، كان قد تلقاه من قبل جاعلا من تلقيه ذاك دورة تكاملية منه وإليه.

إننا عندما نحاول التفريق بين المتلقي المثالي والمتلقي العادي، قد يستغرق هذا منا الكثير، ولكن إذا رجعنا إلى الوراء نجد أن عبد القاهر الجرجاني "يخفف من وطأة تحجيم دور القارئ عندما يميز بين القراء البسطاء الذين لا يفهمون من النصوص إلا المقاصد الظاهرة، والقراء الأذكياء الذين يغوصون في الأعماق لالتقاط المعاني العميقة الموجودة هي بدورها سلفا في النصوص"[1] فالجرجاني يميز بين مقصدية الخبر العادي ومقصدية الإبداع الأدبي، فالمقصدية الأولى مباشرة وعادية من أي محاولة لإخفاء الغرض ولها متلق عادي يتناولها ببساطة لا غلو فيها، غير أن المقصدية الثانية، أي الأدبية غير مباشرة لأنها تتوسل بشتى ضروب المجاز والاستعارات والكنايات، وعليه فالقارئ لا يجد المعاني دائما في متناوله بل عليه أن يتعب ويكد في إعمال الحدس والفكر لبلوغ المقاصد العميقة.[2]

إن المتلقي العادي الذي نقصده هو ذلك الذي لا يتخطى عتبة النقد أو التأويل أو كما قال الجرجاني بأنه يستصيغ فقط الخبر العادي البسيط حتى يستطيع قراءته أو تلقيه بنوع من الرضى وفهمه الرسالة، وهذا عكس متلقي اللغة الشعرية مثلا فإنه قد يتعب ويكد في الوصول إلى أعماقها ومعانيها و "استكناه ما وراء سياقها في النص من طاقة لا

---

* ـ إن كل نص هو نتاج لتداخل نصي إذ تتراءى فيه نصوص أخرى بمستويات مختلفة، وبصيغ يصعب أو يسهل إدراكها، وهي تمثل مكونات الثقافة في ماضيها وحاضرها وهذا ما يصطلح عليه النقد الحديث بالتناص.

[1] ـ حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2003/1، ص 105.

[2] ـ ينظر، المرجع نفسه، ص 105.

يستطيع إبرازها سوى صوت يكشف ما وراء الملفوظ من توتر ناشئ عن صياغة الكلمة صياغة تمتلئ بطاقة التصوير للموقف الشعري أو النثري لتساعد هذا المتلقي على تخيل ما بداخل الموقف من حركة أو كلمة"[1] سواء كان النص مكتوبا أو منطوقا، وهذا ما يعرف بالقراءة الإحيائية التي تعتمد على مدى براعة المتلقي، غير أن المتلقي انتحى منحى آخر في فلسفة اللغة العادية باعتباره من القوم الذين يتكلمون اللغة العادية فيما بينهم، "فاللغة العادية إنّما تشكل جزءًا كبيرا مما يستعمله عالم الطبيعة أو النجار أو أصحاب الحوانيت أو رجال البوليس وذلك في تعامله العادي مع أقرانهم أو زوجاتهم أو أطفالهم، حقيقة أن معظم البالغين يمكنهم استعمال لغة اصطلاحية معينة وفهمها أو على الأقل تلك اللغة التي تهمهم في وظائفهم أو اهتماماتهم أو هواياتهم الخاصة. فهذا عالم الفيزياء مع زميله الفيزيائي أو مع من تكون له دراية بعلم الفيزياء ورجل الزراعة مع زميله، أو مع من تكون له معرفة بالزراعة، ولو تغاضينا عن الاختلافات في العقلية والمزاج وغيرها فإننا نستطيع القول بأن اللغة الاصطلاحية متاحة لأي شخص كاللغة العادية، وكل ما هنالك من اختلاف هو أن بعض الناس في تجمع لغوي معين يعرفون اللغة الاصطلاحية، ولتكن لغة الفيزياء أو الزراعة، بينما عن طريق التعريف يمكن لكل شخص في تجمع لغوي باستثناء الأطفال الصغار أن يعرف اللغة العادية لهذا التجمع، وهذه اللغة الأخيرة التي يؤخذ بها في الحديث إلى أي شخص في التجمع اللغوي هي المقصودة باللغة العادية"[2].

من خلال هذه الفقرة نستنتج أنّ المتلقي العادي نوعين، نوع له دراية بلغته الخاصة به والتي يستعملها مع من يشاركه تخصصه، ونوع آخر: هو الذي تسمح له طاقاته أن يتلقى بطريقة عادية، اللغة الشعرية من باب لا يسمح له أن يتعمق كما قلنا في

---

[1]- سامي منير عامر: فنية القراءة الإحيائية بين الشعر والأقصوصة، منشأة المعارف الإسكندرية د ط / د ت، ص: هـ (من مقدمة الكتاب).

[2]- محمد مهران رشوان: دراسات في فلسفة اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبده غريب، القاهرة ، د ط/1998م، ص 150، 151.

معانيها أو ألفاظها خاصة وأن بعض الجوانب الإنفعالية عند التلقي تضفي على اللفظ مثلا دلالة تجعله يختلف عن المعنى المعجمي له أو ما يسمى بالمعنى الإشاري أو الحرفي الذي نجده في القواميس المتخصصة والمعاجم، وقد نجد في مرات كثيرة أحاديث الأفراد بالرغم من أنها تتناول موضوعا واحدا إلا أن من يسمعها قد لا يتولد لديه نفس المعنى أو المعاني التي تدور في رأس المتحدث (الملقي)، وهو ما يوضح أثر الخبرات السابقة لكل من المتحدث والمتلقي، كما يوضح أيضا أثر العوامل الدافعية والانفعالية في دلالات الألفاظ ومعانيها، هذا ما جعل علماء النفس يتحدثون عن المعنى النفسي للألفاظ، وهو ذلك المعنى أو المعاني التي يثيرها اللفظ أو التعبير إلى درجة جعل دلالتها تختلف من فرد إلى فرد.[1]

ولا شك في أن تكون المسافة بين متلق ومتلق هي مسافة في القدرات أو الفروق الفردية أو الطاقات اللازمة لاستدراك النقص الحاصل عند المتلقي العادي من ناحية: الفهم، الإدراك، الاستيعاب، السن، الخبرة، البيئة ...الخ، دون أن ننسى القراءة التي كانت "شاغلا للكثير من الدراسات والنظريات كالدراسات المبكرة (لفرجينيا وولف) عن القارئ العادي ودراسات الاتجاه المعروف بنقد استجابة القارئ ودراسات الاتجاه البنيوي الذي اهتم بعملية القراءة ولاسيما (تودوروف ورولان بارث) ودراسات السيميولوجيين ولاسيما (أمبرتو إيكو)".[2]

2- العوامل المؤثرة في متلقي اللغة الشعرية:

أ) عامل السن (طفل + راشد):

السن هو عامل من العوامل التي تؤثر في هدفنا: المتلقي، فالطفل مثلا لا يستطيع أن يحلل ويفسر ويترجم ما يتلقاه من اللغة الشعرية، فاللغة – وإن قابلنا اللغة البسيطة مع اللغة الشعرية – لوحدها هي كافية عنده ليفهمها ويستوعبها، غير أنه لا يوجد في

[1]- ينظر، السيد عبد الحميد سليمان: سيكولوجية اللغة والطفل، ص 49.

[2]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 33.

قاموسه المعرفي شيء اسمه اللغة الشعرية نظرا لما عنده من طاقة محدودة أو بأصح العبارة: له جانب من المعرفة باللغة البسيطة التي هو بحاجة لها في سن هي بمثابة البداية والتعرف على لغة قومه، فقد أوضحت الدراسات أنه في كل عمر زمني معين، يتوجب على الطفل كي يفهم ما يعنيه الآخرون أن تكون ذخيرتهم اللغوية أكبر من الذخيرة اللغوية التي يستخدمها هذا الطفل في كلامه العادي، لأن الطفل يفهم أقوال من هم حوله قبل أن يبدأ الكلام، وهذا لا يأتي من إلمام الطفل بكل المعاني التي يستعملها الآخرون، حيث أنه يميز المعنى المقصود من خلال ارتفاعه أو انخفاض درجة الصوت أو خلال الإشادة أو تعابير الوجه ولكنه عندما يبلغ سن 18 شهرا فإنه يتوجب على المتحدث إليه أن يعزز كلماته باستخدام الإشارة حتى يتسنى له إدراك المعنى المقصود وحتى عند الرغبة في تعليم الطفل عبارة مثل: (ضع الكوب على المنضدة) فإنه ينبغي إلحاق هذه الجملة بالإشارة إلى الكوب والمنضدة،[1] ومن هنا يتبين لنا أن الطفل هو بحاجة لأن يتعلم اللغة الأولية إن صح التعبير، وبعدها يحاول التمكن منها بالتدرج عبر مراحل العمر وعبر مراحل التدريس، دون أن ننسى أن "اللغة الانفعالية أسبق في ظهورها عند الطفل من اللغة النحوية، فالفكرة تخرج في بادئ الأمر مختلطة بعناصر انفعالية، لا تلبث في التلاشي تدريجيا إلى أن تظهر الفكرة واضحة متماسكة مترابطة، وفي هذه الحالة تبدأ اللغة النحوية ذات القواعد المنظمة في الظهور".[2]

من خلال التحدث عن الكلام الذي ينطقه الطفل والكلام الذي يفهمه يتضح لنا أن مسألة إدراك الطفل اللغة هي مسألة في غاية الأهمية لأن الخطوات الأولى في تلقي اللغة جد حساسة وأي خلل ما في تقنيات التلقي قد يجعل من الطفل تأخرا في النمو اللغوي، فهو في مرحلة ما يدرك أن الكلام أداة جيدة للتواصل مقارنة بلغة البكاء

[1]- ينظر، إبراهيم محمد صالح، علم النفس اللغوي والمعرفي، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان – الأردن، ط 1/2006م – 1426هـ، ص 230.

[2]- نوال محمد عطية: علم النفس اللغوي، ص 60 – 61.

والإشارة".[1] لذا يحاول تعلم الكلام مجرد أن يصبح معدا من الناحية النمائية للكلام، إذن "الطفل الذي لم يمتلك بعد اللغة، أو لا يمتلك منها غير استخدام محدود لبعض الصيغ الابتدائية، ليس بقادر على القيام بمهام معينة بنجاح، ولا على حل مشاكل معينة وسنلاحظ من جهة أخرى أن الطفل الأكبر سنا والذي امتلك اللغة أو تمكن من صيغها أكثر إرصانا هو قادر على النجاح في هذه المهمات وحل هذه المشاكل، وسنقول عندها: أن امتلاك اللغة أو التقدم المحرز في استخدامها هو الذي مكن من القيام بهذه الخطوة، وينبغي أن نعزو هذا التفوق وهذا النمو المكتسب إلى اللغة".[2]

وبعد فإن علاقة السن بتلقي اللغة الشعرية لا يعني فقط أن يكون الطفل غير قادر على تلقي هذه اللغة والكبير في السن أي الراشد قد يتلقاها بسهولة، لكن البعض ممن لم يتمدرسوا أو توقف عندهم النمو اللغوي هم بالنسبة للأطفال متساوون في تعرضهم لهذا النوع من التلقي، عندها نلاحظ أنّ السبب الكامن في التعرف على اللغة الشعرية هو في مواصلة تعلم القراءة تدريجيا عبر مراحل التمدرس إلى أن ينضج المتلقي فيجد نفسه يتلقى نوعا من الشعر أو النثر يمتحن فيه الرغبة في التأويل أو التفسير أو الفهم.

ب) **عامل الفهم (الاستيعاب):**

من جميع مفاهيم الفهم التي صادفتنا، اخترنا هذا المفهوم نظرا لأنه يعطي فكرة واضحة عن معنى الفهم وله علاقة مباشرة بموضوعنا: "إن الفهم هو طلب السامع العلم والمعرفة بالشيء من المتكلم وتمثله وإدراك معناه على خطوات ومراحل".[3] فالفهم إذن مهارة أساسية يجب تعلمها، يقول "روبير دوترانس": "إن الذي يقرأ ولا يفهم لا يعتبر من القارئين، إنما تدرب على آليات القراءة واستعمالها لا أكثر من ذلك"[4]، فهناك

---

[1] – إبراهيم محمد صالح، علم النفس اللغوي والمعرفي، ص 231.

[2] – بيار أوليرون: اللغة والنمو العقلي، تر: محمود براهم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط / 2005، ص 14.

[3] – بشير إبرير: التواصل مع النص، إشكالات الفهم والقراءة الفعالة، اللسانيات ، مجلة في علوم اللسان وتكنولوجياته، مراكز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية، الجزائر، عدد 2005/10، ص 41.

[4] – المرجع نفسه ، ص 42 ، نقلا عن علي تعوينات ، التأخر في القراءة في مرحلة التعليم المتوسط ، دراسة ميدانية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1983 ، ص 130.

حسب هذا التعريف فرق بين من تدرب على آليات القراءة واستعملها وبين من تدرب على مهارة الفهم بالإضافة إلى آليات القراءة المختلفة"[1]. فإن الفهم يعمل وفق إستراتيجيات (...) هذه الإستراتيجيات هي التي تمكّن القارئ المثالي من استنتاج معنى نص أدبي ما. وهي كما يضيف "كِنتْش" عمليات مبرمجة قبليا لقراءة النص الأدبي أن يطوروها وأن يحسنوها إذ هم لاحظوا جيدا، بعض تلميحات هذا النص.[2] وعلى رأسها اللغة الشعرية التي تحتاج من متلقيها إلى فهم وإستراتيجيات في الفهم، تمكن القارئ أن يفك الرموز ويصل إلى نتيجة حتى وإن كانت غير نهائية فإنها ومن خلال الفهم الجيد تؤثر في نفسيّته ويستطيع أيضا أن يكون دائم التأثر كلما كانت له القدرة على فهم النص بأجمعه، ولكن لابد وأن ننتبه إلى أن الفهم عملية نفسية عقلية معقدة لأن المعرفة بمعاني الكلمات تتدخل فيها عوامل متعددة وهي تتأثر بالخصوصيات النفسية والثقافية والاجتماعية واللغوية للمتعلم مثل: معرفة الواقع الذي يرجع إليه المعنى حيث لا يكون الفهم إلا تقريبا نتيجة الاختلافات الحضارية واللغوية بين ثقافة وأخرى ولغة وأخرى. إن تحديد مراحل الفهم وخطواته في بالغ الصعوبة إلا أنه اتفق بعض الدارسين في هذا الميدان على أنها تمر بالمراحل العامة الآتية في فهم رسالة أو نص انطلاقا من المرسل في عملية الإرسال والبث وانتهاء بالمرسل إليه في عملية التلقي والتفكيك والتحليل والفهم.[3]

إن عملية الفهم عند المتلقي مهمة في عملية التأثر، وله أن يصل إلى درجة كبيرة من صعوبات المفردات، وتعقد تركيب الجملة وكثرة مقولاتها وأفكارها والتقديم والتأخير وكثرة المترادفات وكل ما تتميز به اللغة الشعرية خاصة. نقول أن هذا المتلقي هو بعيد كل البعد عن إدراك الباقي من العوامل اللغوية والعوامل النفسية والانفعالية

---

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص 42.

[2]- ينظر، عثماني الميلود: الشعرية التوليدية، مداخل نظرية، ص 188.

[3]- ينظر، بشير إبرير: التواصل مع النص، إشكالا الفهم والقراءة الفعالة، اللسانيات، مجلة في علوم اللسان وتكنولوجياته، عدد 2005/10، ص 44، 45.

كالغضب والفرح والسرور، فكلها عوامل يجب على المتلقي أن يعلم بوجودها مسبقا، ويتهيأ لها سواء كان يقظا ومنتبها أو أن يتم ذلك عرضا.

يرى "جيست وكاربنتر": "بوجود فروق فردية في سعة الذاكرة العاملة ولهذه الفروق الفردية بين الناس تأثير كبير في فهم اللغة ولقد لجأ "كاربنتر" لقياس سعة الذاكرة العاملة من خلال أسلوب للقياس أطلق عليه مصطلح "الاستيعاب القرائي" (...) حيث يكلف المشاركون في هذه التجارب بقراءة عدد من الجمل لفهمها، ويطلب منهم أيضا تذكر الكلمة الأخيرة من كل جملة".[1] فالاستيعاب إذن من أهم المراحل في الفهم لكي يصل القارئ إلى مبتغاه وإلى نقطة يريد منه صاحب النص أو المرسل أن يصل إليها، وقد يتوصل أيضا إلى ما لا يراد منه، كأن يفسر ويؤوّل حسب ما تقتضيه الحالة أو تقتضيه ذاتية القارئ.

وقد وجد أن الأفراد الذين يمتلكون استيعابا أوسع يستطيعون قراءة الأجزاء الأكثر صعوبة من النص أسرع من أولئك الذين يملكون استيعابا ضيقا، ويعتقد "كاربنتر" أن قياسات السعة القرائية تكشف بشكل جيد العمليات المتخصصة ذات الصلة بالمهمات القرائية وغيرها من مهمات الفهم.[2]

ولكن علماء النفس يعتقدون بوجود ثلاثة أجهزة متميزة للذاكرة : حسية وقصيرة المدى وطويلة المدى، حيث لا تستقر المعلومات في الذاكرة الأولى والثانية سوى دقائق معدودة، بينما تستقر المعلومات في الذاكرة بعيدة المدى" لساعات أو أيام أو شهور أو سنين، ومنه فإن الإنسان يستبقي الجملة في الذاكرة "قصيرة المدى" ريثما ينتهي من تحليلها، فإذا أسمعته مثلا جملة مفهومة حللها المتلقي وتابعك في الجملة الثانية[3] ولكنه إذا سمعك تقول جملة كهذه: "الرجل الذي أمسك اللص الذي سرق الوثيقة التي كانت في حرز أمين خشية فقدانها لأهميتها لنا ولغيرنا من الأهل والأقارب هو صديق ابن عم

---

[1]- موفق الحمداني: علم نفس اللغة من منظور معرفي، ص 71.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 71.

[3]- ينظر، قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن، ص 266.

خطيبة أخي". أو جملة كهذه: "هذا هو الرجل الذي يسكن البيت الذي اشتراه من جاره الذي تركه إلى البيت الآخر الذي يقوم على قمة التل على الطرف الشرقي من المدينة التي تقع شمالي القصر الكبير الذي يسكنه بعض أفراد الأسر المالكة الذي يقضون فيه فصل الصيف ..."[1]

إن مثل هذه الجمل تكون صعبة الفهم لطولها وكثرة الجمل الفرعية داخل الجملة الأصلية وابتعاد المسند عن المسند إليه، إذ أن الفهم ليس "مجرد تكرار للواقعة الكلامية في واقعة شبيهة بل توليد واقعة جديدة تبدأ من النص الذي تموضعت فيه الواقعة الأولى".[2] كما أن فهم نص ما، هو حالة خاصة من الموقف الحواري الذي يستجيب فيه شخص ما لشخص آخر سواه".[3] هذا وإن كانت الجمل السابقة جمل إخبارية إلا أن جملا تحتوي لغة كاللغة الشعرية لا يستطيع المتلقي فهمها إلا بفهم جمل أبسط أو جمل عادية أو جمل طلبية أو جمل أمر واستفهام، فكلها تجتمع في اللغة الشعرية إذا اعتبرنا هذه الأخيرة وعاء الجمل الأخرى جاءت مجتمعة في لغة واحدة، وكأن المتلقي بالتالي قد يرهقه الأمر في استيعاب كل هذه الجمل إن لم يكن له تقنيات الفهم المطلوبة سابقا.

ج) عامل المحيط (علم اللغة الاجتماعي):

يؤثر المحيط في المتلقي، حيث أنّ له أهمية في تكوين نفسية المتلقي، فنجد أن المنتمين إلى بيئة واحدة قد يكون لهم التفكير نفسه واللغة نفسها والفهم نفسه وبالتالي التأثر نفسه، وكما يختلف متلقي اليوم من بيئة إلى بيئة فإنه أيضا يختلف من عصر لآخر، فلو أن قارئا معاصرا وقع على قول الشاعر[4]:

---

[1] – المرجع السابق، ص 266.

[2] – بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2003/1، ص 122.

[3] – المرجع نفسه، ص 53.

[4] – هذا البيت هو للشاعر الصمّة بن عبد الله القشيري (ت95هـ)، ينظر ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، مجلد 8، ط4/ 2005، بيروت ، لبنان ، ص 92.

تَمَتَّعْ مِنْ شَمِيمِ* عَرَارِ** نَجْدٍ
فَمَا بَعْدَ العَشِيَّةِ مِنْ عَرَارِ

لما أمكن هذا المتلقي أن يفسر المعنى في سياق ما قصد الشاعر إلاّ بقياس رائحة هذا النبات الصحراوي الذي لم يعهده، على ما ألف من روائح الزهر والنبات، إذ من أين للمتلقي المعاصر أن يكشف عن مساقات الوشائج السياقية بين المتعة والعشية والعرار والشميم، مادامت هذه العلاقات تتغير في مجرى الحياة بتغير الشعورات وماهيات التلقي،[1] ولو عاد قارئ قديم إلى الحياة (عصرنا) ووقف على بيت من الشعر الحديث لنزار قباني أو محمود درويش مثلا في توظيف ألفاظ: دبابة وشاحنة أو إحدى تكنولوجيات العصر، لحدث له كما حدث للقارئ المعاصر، زيادة على العادات والتقاليد والحياة المعيشية لمجتمع ما، فإن كل ذلك يزيد أو ينقص من حدة هذا التأثر.

وإذا كانت وظيفة اللغة كما قلنا فيما سبق تنطلق من الفرد ذاته فإنها تبرز الفكرة الكامنة لدى الفرد وتظهرها للآخرين، وتقوم بإشباع رغباته والتعبير عن أفكاره وإحساساته، وبالتالي تتم عملية الاتصال الاحتماعي بين الأفراد والجماعات فاللغة العربية والألمانية والإنجليزية وغير ذلك من اللغات عبارة عن نظام اجتماعي معين تتخذه جماعة في مجتمع ما للتحدث والتفاهم به، قاصدين بذلك تحقيق وظائف معينة، وهذا النظام يتأثر بباقي النظم في المجتمع سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم سياسية أم دينية.[2]

ومنه "فإن وجود اللغة يشترط وجود مجتمع، وهنا يتضح الطابع الاجتماعي للغة، فليس هناك نظام لغوي يمكن أن يوجد منفصلا عن جماعة إنسانية تستخدمه وتتعامل به فاللغة ليست هدفا في ذاتها، وإنما هي وسيلة للتواصل بين أفراد الجماعة الإنسانية، إن الفرد الواحد يشارك في عملية الكلام في مواقف الحياة، وباختلاف المواقف الكلامية التي

---

* ـ شميم : أي مرتفع ، ينظر مادة شمم.

** ـ عرار : نبار البر ، وهو نبت طيب الريح ، قال ابن بري : وهو النرجس البري ، ينظر مادة عَرَرَ.

[1] ـ ينظر، عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1/1996، ص33.

[2] ـ ينظر، نوال محمد عطية: علم النفس اللغوي، ص 47.

يعيشها الفرد تختلف مشاركته في استخدام اللغة، وهنا يجد الباحث من الضروري أن يميز بين اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية والاستخدام الفردي لها باعتباره يختلف باختلاف الأفراد وباختلاف المواقف الكلامية التي يستخدمون فيها اللغة".[1] غير أن اللغة الشعرية هي هدف في حد ذاتها زيادة على الاتصال الراقي الذي يعتبر دورا تقوم به بين الملقي والمتلقي، عندها تصبح شخصية المتلقي في بيئته، تعني الكثير وتكون للبيئة دورا مهما أيضا في اكتساب الخبرة عنده - أي المتلقي - هذا والفروق الفردية التي يتمتع بها كل فرد في البيئة الواحدة. فإن اللغة الشعرية لا تزوده بما هو أهم من الاتصال فحسب بل تخدمه في النفس خدمة جليلة تصاحبها تأثرا واضحا في الفرد خاصة وأن الرسالة اللغوية هي نص قائم بذاته يجبر العوالق الاجتماعية تطفو على السطح تدفع بها العوالق النفسية وقد تكون أيضا حواجز مذهبية حزبية كانت حائلا ضبابيا بين المتلقي وبيئته، نذكر قول ابن قيس الرقيات (ت85 ه) يمدح عبد الملك بن مروان فيثور ويغضب هذا الأخير:

يَعْتَدِلُ التَّاجُ فَوْقَ مَفْرِقِهِ عَلَى جَبِينٍ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ[2]

فلو سمع عبد الملك هذا المديح من شاعر آخر لاستقبله بحكم مختلف أو أنه لم يستشعر فيه ما يدعو إلى الثورة الحادة والغضب، ولكنه عندما استقبل هذا البيت من شاعر كان حربا على بني أمية، ولسانا يلهج بالثناء والذكر الحسن على خصومهم من الزبيريين وخاصة مصعب بن الزبير، ولم يدع سهما في كنانته إلا رمى به بني أمية، في هذه الحالة يكون الأمر مختلفا تماما لوجود الرواسب النفسية تجاه الشاعر فتلك آفة أصابت النص في رؤية المتلقي متأثرا بعوالقه النفسية وحواجزه الحزبية والاجتماعية.[3]

د) عامل تعلم اللغة (تعليمية اللغات):

لابد لمتلقي اللغة الشعرية أن يكون متعلما، وأن يجيد اللغة: (أي لغته الأم) جيدا، كي يصل إلى حد الشعور بأنه يتقن اللغة التي تعلمها في المدارس عبر أطوار التعلم ثم

---

[1]- محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبده غريب، القاهرة، د ط /1998م، ص 12.

[2]- عبد الله بن قيس الرقيات، ديوان ، تح محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت لبنان ، دط/دت، ص 5.

[3]- ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ص 94.

بمجهوده الخاص، هذا ما يوصله إلى ذروة التلقي الجيد، فبدون تعلم لا يستطيع الإنسان المتلقي أن يعرف خبايا اللغة الشعرية، وينبغي هنا ملاحظة أن بعض الدول تميز بين لغة التعلم في المدارس ولغة التعليم في الكليات الجامعية، حيث نجد عدد من الدول العربية على سبيل المثال تدرس في بعض كلياتها بلغة أجنبية، وفي بعض الدول نجد التعليم العالي والتعليم العام مشتركين في لغة التعليم، بينما نجد البحوث العلمية تكتب بلغة أخرى تكون وسيلة التعامل بالعالم الخارجي.[1]

فمسألة التعلم باللغة الأم قد تعطي لمتعلمها فرصة في فهم وتذوق آداب تلك اللغة ولكن إذا صادفنا متلقي يريد التطلع إلى آداب* أخرى اعتبارا منا في حصر اللغة الشعرية في الآداب، نقول عندها أن المتلقي لا يصل إلى مرحلة التذوق مادام أنه لا يجيد اللغة الشعرية لتلك اللغة، ولو انتقلنا إلى التحدث عن الشعر العربي باللغتين الفرنسية والإنكليزية باعتباره ظاهرة خاصة نشأت في ظروف خاصة إن لم نقل أنها ظاهرة عابرة تغيب في بهاء مشع مثل كوكب نراه للمرة الأخيرة كشعر جورج شحاذة وكاتب ياسين وفؤاد نفاع، وحتى محمد ديب في أدبه المعروف، فمن الصعب أن يكون عربيا (تعليق أدونيس) بالمعنى العميق الكامل، الشعر الذي لا يكتب باللغة العربية الأم، الشعر الذي لا يستطيع المتلقي العربي أن يقرأه أو يتذوقه أو أن يؤثر فيه إلا إذا نقله إلى العربية[2] فالراحة النفسية التي يجدها أي شخص يريد أن يقرأ للمتنبي بلغته الأصلية ويكون قد استوعب هذه اللغة كما قلنا بسليقته المعهودة، فهو في هذه الحال ليس كالذي يقرأ ترجمة قد سقطت معانيها بالجملة أو قد فهم أو وجّه عكس ما أراده الملقي لها من إلقاء ذلك.

---

[1]- ينظر، محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبده غريب، القاهرة، د ط /1998م، ص 15.

* - لغة الأدب: langue littéraire وهي التي تستخدم في الأدب شعره ونثره، وتمتاز هذه الشعبة عن أخواتها بأن ما يتخذه غيرها وسيلة تتخذه هي غاية، ففي جميع الشعب الأخرى لغة العلوم، لغة الفلسفة، لغة التاريخ ...) يتخذ الكلام مجرد وسيلة للتعبير عن الحقائق، إما في هذه الشعبة فيتخذ البيان نفسه غرضا في ذاته، فأهم ما يقام له وزن في لغة الأدب هو جمال القول، ورقة الأسلوب، وحسن البيان، ورصانة اللفظ، وفصاحة الكلام، وبلاغة التعبير، (ينظر، علي عبد الواحد وافي: اللغة والمجتمع، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، د ط، د ت، ص 145.

[2]- ينظر، أدونيس (أحمد سعيد): مقدمة للنثر العربي، ص 77، 78.

قد يستطيع المتلقي المبدع أن يكتب بلغة ثانية بعد أن يتقنها وبعد أن يتأثر بها وبالتالي يأتي إبداعه فيها رائعا، فقد كتب الأديب جوزيف كونراد conrad باللغة الإنجليزية بعد أن تعلمها على كبر، كما كتب الروائي فالديمير نابكوف nabkov رواياته الشهيرة باللغة الإنجليزية أيضا بعد أن تعلم تلك اللغة وهو قد جاوز المراهقة حتما، غير أنه من النادر جدا أن يتعلم الشخص لغة ثانية بعد الشباب بطلاقة تشبه طلاقة أصحاب اللغة الثانية، لأن كبير السن قد تمنعه عاداته الراسخة في التلفظ والقواعد في لغته القديمة من الاعتياد على العادات الجديدة.[1]

هذا من جانب أما من جانب آخر قد يرسل صاحب النص خطابا بلغة موجهة إلى غير أصحاب تلك اللغة، ويفقد النص في حد ذاته نصف ما أرسله من ناحية المعنى، فتنتقل مسؤولية الإبلاغ إلى المترجم كي يكيف النص حسب المتلقي، فلقد كانت في الأندلس قديما "محاولة من المرسل لتكييف لغة الخطاب بما يتناسب والحظ الضئيل للمتلقي البربري من المعرفة بالعربية؟ حيث كان من مظاهر التأثير الإسباني على الأسماء العربية في الأندلس إضافة المقطع الأخير الذي يتركب من الواو والنون (on) بالإسبانية للدلالة على التعظيم أو التكبير، مثل: إطلاق زيدون على زيد، وحفصون على حفص".[2]

هـ) **عامل الثقافة وعامل الديانة:**

إن عامل الثقافة يشكل حركة غير عادية في الإنسان، إذ أنه لا يمكن أن تكتمل شخصية الإنسان الحضاري بدون ثقافة، فالثقافة كما عرفها "تايلور tylor" هي ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعادات وغيرها من المقررات والعادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في جماعة".[3] أي هي البيئة الّتي صنعها الإنسان لنفسه، وإذا ربطنا اللغة بالثقافة نلاحظ أنهما يشتركان في مهمة

---

[1]- ينظر، موفق الحمداني: علم النفس اللغة من منظور معرفي، ص 200.

[2]- أشرف محمود نجا: في الأدب الأندلسي، بحوث في نقد الخطاب الإبداعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط 2006/1، ص 88.

[3]- ينظر، أحمد بن نعمان: التعريب بين المبدأ والتطبيق، ص 93.

واحدة تكمن في إعطاء حياة الفرد معنى ووجود، حيث لا وجود لثقافة بدون لغة كما لا وجود للغة بدون ثقافة، ولقد كان للثقافة دورا مهمّا عند المتلقي ، فهذا الأخير تؤثر فيه الثقافة في عملية التلقي وتحركه بردّة فعل طبيعية أو غير طبيعية، فهي طبيعية بالنسبة للفرد الذي يمتلك الثقافة نفسها، وهي غير طبيعية بالنسبة لإنسان يجهل ثقافة هذا المتلقي، فإذا كان اللون الأحمر مثلا يدل على الخطر في ثقافة ما فإنه يدل على التضحية والجهاد في ثقافة أخرى، واللون الأبيض يدل على البراءة والطهر في ثقافة قوم، فإنه يدل على المرض والموت في ثقافة قوم أخر، واللون الأسود قد يدل على الحزن، غير أنه عنوانا للجد والتواضع في ثقافة أخرى، ومن جهة أخرى يظهر تأثير الثقافة في اللغة في كثرة الكلمات المستعملة للدلالة على الشيء الواحد حسب اهتمام أفراد المجتمع بذلك الشيء وموقفهم الثقافي اتجاهه، فمثلا نجد في اللغة العربية عشرات الأسماء لمسمى واحد كالسيف والجمل والأسد، ولكن لا نكاد نجد لهذه المسميات إلا اسما واحدا في لغة كالفرنسية أو لغة كالإنجليزية (ومفردات كخالة وعمة وعم وخال للدلالة على أب وأم تقابلها (Tante) و (oncle) في الفرنسية والإنجليزية).[1]

"وإنّ الذي يساعد المرء على تلقي العمل الفني هي الثقافة الفنية ، فإنّها تمدّ المرء بما يمكن أن يسمّى "إطارا" يساعد على تنظيم التلقي للعمل الفني ، وبذلك يزيد قدرة المتلقي على التذوق ، وكلمّا ازدادت ثروتها الفنية ازددنا قدرة على تذوق الأعمال الفنية بكل ما لكلمة التذوق من معنى دقيق"[2]. وهذا ما سنراه في عمل التذوق عند المتلقي وعلمه بالثقافة الشاملة أو الفنية.

ونظرا لأن ثقافات المجتمعات والأمم يختلف بعضها عن بعض فإن كل لغة تمثل رموز هذه الثقافة، تحمل للسامع بالتالي معاني تثير في نفسه انفعالات تختلف لدى أفراد المجتمع الذين يتحدثون تلك اللغة عنه لدى أفراد مجتمع آخر غريب عنها، ذلك أن اللغة تحمل مضامين فكرية وشحنات انفعالية تترك في السامعين آثارا مختلفة، فالكلمة تكون

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص 96، 97.

[2]- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف القاهرة، ط 4 / د ت، ص 45.

مشحونة في غالب الأحيان بانفعالات مختلفة التأثير بالنسبة لمن يتحدث بها أو يكتبها أو لمن يسمعها أو يقرأها.[1]

وعلى غرار الثقافة، وما تخلفه من مظهر تأثري عند الفرد المستمع أو عند من يتغرب إلى بلد غير بلده أو الذي يعيش في مجتمع كمجتمع "الإسكيمو" أو ما تخلفه تلك الكلمات كالجمل والصحراء والسيف في نفسيته أو ثلج ونار وبرد بالنسبة لإبن الصحراء وما ترتبط به من مشاعر سلبية أو إيجابية، فإن الدين يعد هو الآخر من العوامل التي تبين لنا الفروق النفسية عند عملية التلقي إذ أن "الدين من أقوى النظم الاجتماعية التي عرفتها المجتمعات البشرية منذ بدء الخليقة، ولئن اختلف العلماء في تحديداتهم لماهيته، وتضاربت أراؤهم حول تحديد مصادره أو سبب وجوده فإنهم لا يختلفون على أنه موجود كظاهرة اجتماعية صاحبت الإنسان في جميع أطواره الثقافية عبر التاريخ، وأن له علاقة تأثير وتأثر بمعظم النظم الاجتماعية السائدة في المجتمع لعلاقته بالإنسان وارتباطه بصميم الواقع الاجتماعي".[2]

وكما يؤثر الدين في اللغة فإنه يؤثر في الفرد ولا يمكن لأي شخص أن ينفي هذا الأثر، ولعل وجود علاقة قوية بين الدين واللغة تتمثل في تأثير كل منهما في الآخر بمقادير متفاوتة، وبعيدا عن هذا الأثر والأثر الذي يتركه القرآن أو الحديث النبوي في نفسية متلقيه فإن اللغة الشعرية تحثنا على البحث في اختلاف تداولها من فرد يدين بدين إلى فرد آخر يدين بدين آخر، فالأمر يختلف أشد الاختلاف، ونجد أن إيديولوجيات المتلقي لا تسمح بنوع واحد من التلقي أو بأثر نفسه في نص واحد تخاطب في اللغة الشعرية بكل أشكالها صنفا معينا من المتلقين، فلو أخذنا كلمة (بقرة) و (خنزير) بالنسبة للفرد في المجتمع الإسلامي والمجتمع الهندوسي، فإن الكلمة الأولى توحي للمسلم بمشاعر طيبة وتوحي له الثانية بكل ما هو قذر وخبيث ومحرم، أما عند الفرد الهندوسي فإن الكلمة الأولى توحي له بمشاعر التقديس والمهابة في حين توحي له الثانية بمشاعر مخالفة لما

[1]- ينظر، أحمد بن نعمان: التعريب بين المبدأ والتطبيق، ص 97.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 101.

أوحت به إلى المسلم، وهذا ما قلناه من خلال ترجمة الأعمال الشعرية والأدبية إلى لغة أخرى فإنها تترك وراءها ثروة ضخمة من المشاعر والمعاني السامية التي لا تقوى على نقلها من لغتها الأصلية إلى أيّ لغة أخرى، وبالتالي قد تحد الثقافة والدين في نقل الملقي عما يحسه، ولا يجيد التبليغ للآخرين عن أصدق مشاعره.[1]

و) **عامل المعرفة والعامل النفسي:**

لكل إنسان رصيد من المعرفة، وتختلف هذه المعرفة من إنسان إلى إنسان سواء في الكم أو في النوع، وهذه المعرفة هي التي تبرهن على قدرة الفرد على التكيف مع مجتمعات شتى فكلما زادت معرفة الإنسان بالشيء كلما زاد علمه واحتراسه ومواجهته للمصاعب، ومعرفة الفرد للعلوم أيضا يسهل له النجاح في حياته والاستمرارية في خلق نموذج بشري حضاري يعرف كيف يتصرف وكيف يخطط وكيف ينتهج لنفسه طريقا إلى الأمام وقد يصبح هذا الفرد العارف أو الذي يمتلك معرفة تؤهله إلى أن يكون قدوة للآخرين، وإذا نظرنا إلى متلقي اللغة نجد أن المعرفة هي السبب الرئيسي في تلقيه الجيد، فمعرفة الفرد بلغته معرفة جيدة تسمح له بأن ينقل أكبر عدد ممكن من الأفكار والأساسيات المعرفية إليه وإلى الآخرين.

ولكي يصل المتلقي إلى درجة راقية في تأويل نصوص اللغة الشعرية لابد له من معرفة عميقة، إذ لا يكفي لتحليل النص أو تأويله النظر إلى الأنساق اللغوية في بنية النص من غير تبصر أو رويّة إلى ما خلف هذا النظام اللغوي الذي أمامه، لا من حيث التشابك والتفارق والترافق والتخالف ولا إلى ما تؤديه صور وأنساق تكرارية وتتابعية، كما أن لابد للمحلل أو المؤول أن يحيط بمستويات الأداء اللغوي – تكون المعرفة على مستويات اللغة ككل– الذي كان سائدا عبر زمنية النص، ويحتاج أيضا إلى الوعي بالمعايير الأدبية كما يحتاج إلى خبرة بإشكالية تلك المعايير الأدبية التي لا تستقر على حال واحدة فهي

[1] – ينظر، المرجع السابق، ص 97، 98.

ذات مرونة تسمح دائما بدخول مفردات وتشكيل تركيبات خاصة بها.[1] وكلما تسلح المتلقي بهذه المعرفة اللازمة في كل عملية تلقي خاصة أو ذات مستوى مرتفع يصعب على أي دخيل الخوض فيها دون مؤونة أو زاد، فهو قد يضيع وقته فيما لا طائل منه.

ومن الصعب وجود تواصل وتفاهم دون معرفة، فالمتلقي عنصر من عناصر البنية النقدية وهو أوسع دائرة من دوائر الأدب غير مشروطة بزمان ومكان، فنحن نقرأ الآن المتنبي كما قرأه القراء قبل ألف عام، وهذا يتطلب الإشارة أيضا إلى الاختلاف النوعي للقراءة وخضوعها لتعقيد تبعا للعصر وكونها دائرة وهمية افتراضية أحيانا.[2] أي أن المعرفة تساعد على التواصل ولكن يختلف هذا التواصل من قارئ إلى قارئ حسب نوعية القراءة المرتبطة أشد الارتباط بالقدرة المعرفية للقارئ.

ومن جهة أخرى يرتبط عامل المعرفة بالعامل النفسي، كيف ذلك؟: يتعلم شخصان نفس الكلمة في نفس الظروف تماما وفي الوقت نفسه، ثم إنهما يسمعانها سويا من الشخص نفسه وفي المكان نفسه وفي أحوال مشتركة، فنلاحظ أن استجابة الأول نحو الكلمة الجديدة تختلف ولا تكون مطابقة لاستجابة الثاني نحوها، فنقول أن مرجع هذا إلى أنّ لكليهما تكوينه النفسي الخاص به، وينتج عن هذا أن فهم واستيعاب المتلقي الأول لهذه الكلمة، سَتَلُفُّهُ إيحاءات وظلال من المعاني غير الإيحاءات وظلال المعاني التي تلون فهم المتلقي الثاني.[3]

إذن فالمسألة النفسية هي أعقد المسائل التي تواجه المحلل النفسي في عملية التلقي وينبغي له أن يواجه جميع المسائل والعوامل التي ذكرناها من قبل لمعرفة أي خلل يطرأ على صعوبة التلقي أو غيرها من المصاعب، فلكل كلمة من الكلمات مضمونا منطقيا ومضمونا أو ارتباطا نفسيا، فإذا كان المضمون المنطقي وهو المعنى الذي ينص عليه القاموس على الأغلب يكون الاشتراك في فهمه واحدا ولكن المضمون أو الارتباط

---

[1]- ينظر، رجاء عيد: القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف بالإسكندرية، د ط / د ت، ص 190.

[2]- ينظر، بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 58.

[3]- ينظر، محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة ط 1420/2 هـ - 1999م، ص 226.

النفسي قد يختلف أشد الاختلاف من متكلم إلى متكلم فينتقل هذا الاختلاف إلى جمهور المتلقين فيقعون في طائفة كبيرة من الإيحاءات والمعاني المختلفة المذكورة، يقول محمود السعران: "عندما أسمع كلمة الأهرام فأنا أفهم منها ما يدل على الأبنية الشامخة التي بناها الفراعنة في الجيزة من زمن سحيق وهي تثير في نفسي وفي نفوس غالبية المتكلمين بالمصرية ضربا من الزهو والفخر، هذه معان وظلال من المعاني شبه مشتركة، ولكن قد أنفرد أنا بتجارب متعلقة بالأهرام: قد يثير سماعي لهذه الكلمة تلك المتعة الفائقة التي أحسستها عندما زرتها، وأنا طفل لأول مرة مع والدي، وقد تثير في ذهن آخر صوبا من الأسى والألم لأنه في يوم من أيام زيارته لها عرض له حادث أليم، فما يسمع هذه الكلمة أو يتذكرها، حتى تنبعث في نفسه تلك الذكرى الأليمة، وهكذا".[1]

خلاصة:

إن طبيعة المتلقي تختلف حسب الجوانب الثقافية أو الاجتماعية أو الدينية أو النفسية أو حتى السياسية، ويختلف المتلقي من بيئة إلى أخرى، فتراه بارعا في تلقي اللغة الشعرية لهذه اللغة لأنها لغته ويخفق في الأخرى لأنها ليست في لغة أدبه وشعر قومه من شيء، كما أن المتلقي المثالي قد لا نجد له مثيلا إلا إذا جعلناه ناقدا وبالتالي تطفو المسائل المعرفية والثقافية على السطح كي يتضح هذا النوع من المتلقي الذي يهمنا كثيرا في هذه الدراسة.

[1] - المرجع السابق، ص 227.

الفصل الثالث

أثر اللغة الشعرية في نفسية المتلقي

المبحث الأوّل: العلاقة بين المتلقي والمتلقي.

المبحث الثاني: نتائج أثر اللغة الشعرية.

المبحث الأول: العلاقة بين الملقي والمتلقي.

1- علاقة ملقي اللغة الشعرية بالمتلقي لها (صاحب النص / النص / المتلقي):

تختلف علاقة ملقي اللغة الشعرية بالمتلقي لها عن علاقة ملقي اللغة العادية أو اللغة البسيطة بالملقي لها (بعيدا عن فلسفة اللغة العادية)، هذا باعتبار المادة الموجودة بينهما، والطريقة المتواصل بها، ولكن يبقى التشابه قائما في العلاقة الأكوستيكية أو النفعية، فاللغة مهما كان نوعها نمط اتصالي بين إنسان وإنسان مهما كانت صفاتهما أو الطبقة المنتميان إليها أو حتى الجانب التعليمي أو المعرفي أو الثقافي، ولكن أين يكمن الاختلاف في تلقي اللغة الشعرية؟ ذلك لأن المؤلف/الفنان وهو ينتج نصا يدرك جيدا أنه يبين عبر أثره رسالة، لا يجهل أنه يعمل من أجل متلق كيفما كان، بل إنه يدرك أن المتلقي يؤوّل الأثر/الرسالة مستغلا كل الغموضات رغم شعوره أنه غير مسؤول عن هذه السلسلة التواصلية.[1] فالأثر بين الفنان المبدع والمتلقي يقوم في علاقة غير معلنة بحيث يدركان أن المعنى لا يوجد عند هذا أو ذاك، وإنما هو نطفة أمشاج بينهما ، فإذا كان الملقي يبث رسالة يكتنفها الغموض فإن القارئ يبني تصوره الخاص وينسجه على خلفياته النفسية والاجتماعية والنفعية، وعندها فالمؤلف لا يتحمل تبعاته ولا مسؤوليته في هذا التلقي، لأنه يدرك أنه سيكون على غير هذه الصورة عند قارئ آخر وهلّم جرا، ولأن المعنى يقع في نقطة افتراضية ما على مسافة أو فضاء فاصل بين الذاتين (الملقية والمتلقية) وتتأرجح بحسب قوة الباحث وضعف القارئ أو العكس أو بتساويهما.[2]

وقد تكتمل هذه العلاقة إلا إذا كانت بين الإثنين- أي المتلقي والملقي- علاقة وطيدة بالنص، فربما كان الاتفاق بين الناقدين واضحا في الحديث عن علاقة الأديب والمتلقي بالنص، إذ أن النص نقطة يلتقيان عندها حيث يستدعي في الأديب أن يكون

---

[1]- ينظر، حبيب مونسي، فعل القراءة: النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، دط/2001-2002، ص 94.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 94.

بعيد المرمى، دقيق الفكر، معاينا للغاية، وتستدعي في المتلقي أن يكون من ذوي الفكر الثاقب والنظرة الفاحصة معتمدا على الروية والاستنباط في فتح باب العلم بعد إدمان قرعه أو قادرا على أن يشق الأصداف لاستخراج الجواهر، فالمتعة الفنية والجمالية في عملية التلقي إنما تتحقق عند الناقدين بذلك الجهد المشترك بين صاحب النص والمتلقي،[1] "فصاحب النص هو من يودعه دقيق فكره وخلاصة سره كما تودع حبات اللؤلؤ قلب الأصداف، أو يودع العقد النظم خزائن الأسرار، أما المتلقي ناقدا أو دارسا فهو الباحث عن مكنون الجمال في النص متطلعا إلى أصدافه وخزائن سره".[2] وتلك المهمة ينبغي أن تتسم بخبرة نادرة وجهد وحذر لقطع مفازة البحث وصعوبة المسلك وشعرية النص.

وإشارة منا إلى المعنى يكون التفاعل بين صاحب النص والمتلقي أتم وأكمل فكلاهما مشارك في صنع المعنى بإبداعه الفني، وهذا ما يسعى إليه عبد القاهر الجرجاني في فكره النقدي وفي حديثه عن التجارب الشعرية نتاجا واستقبالا.

وهذا ما يفهم من كلامه في التمثيل أو التشبيه ليست محتكرة وصفية على صاحب النص بل هو يراها ضرورة في مهمة المتلقي، حتى يستطيع الغوص وراء المعاني كما يغوص وراءها الشاعر مثلا، ومن ثم تكون مواقف التلقي مجال إبداع فن تتلاحم فيه مقدرة صاحب النص وخبرة المتلقي، وقد يؤدي هذا التلاحم الفني إلى إبداع جديد.[3]

ثم نشير إلى الفهم، لا باعتباره عاملا مؤثرا في المتلقي وحسب بل باعتباره نتيجة التفاعل بين فرد ونص تفاعل يندرج في معظم الأحيان ضمن سياق اجتماعي في عملية الفهم وهي:

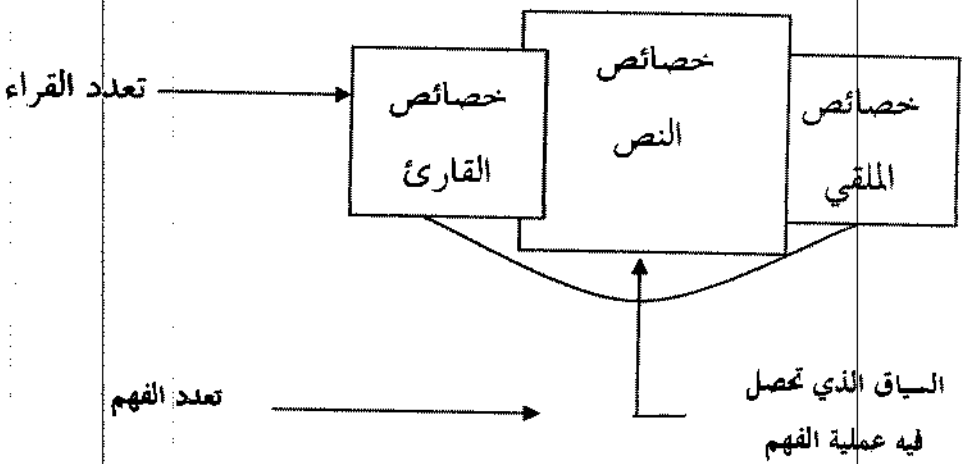
- السياق الذي تحصل فيه عملية الفهم.
- خصائص النص.
- خصائص القارئ.

---

[1] - ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ص 105.

[2] - المرجع نفسه، ص 105.

[3] - ينظر، المرجع نفسه، ص 109.



لا يوجد تطابق بين هذا الرسم ورسم آخر: أي هذا راجع لتغير القراء وتغير النص وتغير صاحب النص فكما تغيرت خصيصة تغير جو الفهم وتغير السلم التدريجي لعملية الفهم، خاصة وأن من خصائص الكاتب القيام بجهود للإفهام وهي تتطلب منه خلق الاستعداد لدى القارئ للتعاون في إنجاح مهمة التواصل،[1] ولكن في عملية تلقي اللغة الشعرية يصعب التواصل كلما تغيرت نسبة الفهم أو نشاط المتلقي وتضيق عندها بؤرة التلقي نحو الانخفاض في مستويات التلقي ثم الارتفاع وهلم جرا.

لقد قلنا أن الطرفين في اللغة العادية يعرفان بعضهما البعض ويتصرفان وفق هذه المعرفة المبنية على ميثاق معين فإن الأمر يختلف في مجال العمل الأدبي وبالخصوص اللغة الشعرية ذلك أن الأديب لا يعرف من متلقيه المفترضين إلا القليل بل ضئيل نسبيا، فتجده يتساءل كيف ستكون قراءتهم للنص؟ هل هي قراءة تصدر عن سوء نية؟ أي الإساءة إلى النص المقروء أو صاحبه، أو قراءة تصدر عن حسن نية؟ كما أن الأديب يجعل السياق الثقافي والاجتماعي والنفسي الذي سيتم من خلاله عملية تلقي إنتاجه الأدبي وهذه الأمور كلها تنعكس على فهم العمل وتأويله، خاصة وقارئ اليوم أصبح يقرأ النص انطلاقا من اهتماماته سواء ما تعلق بالجماعة المنتمي إليها أو بنفسيته التي

[1]- ينظر، بشير إبرير، التواصل مع النص، إشكالات الفهم والقراءة الفعالة اللسانيات، مجلة في علوم اللسان وتكنولوجياته، عدد 2005/10، ص 47.

يبحث عنها في نص ما.[1] وعندها يصبح التفاعل قائما على هذه المعادلة المبنية على متلقي يريد أن يتخطى مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإنتاج ذاتها بعلاقة التفاعلية مع النص وبالتالي الملقي، لكي تصبح المعادلة الثنائية: (مبدع/نص) أوسع وأرحب: (مبدع/نص/ قارئ) وبهذا الاستنتاج يصبح المتلقي مكمل لعملية الإنتاج ومحقق لوظيفته الجمالية خاصة وأن العمل الأدبي لا يكتسب قيمته من خلال بنياته اللغوية والجمالية فحسب وإنما من خلال الوقع الذي يخلقه (الأثر المحدث) والمبني على نوعين من التفاعل:

الأول: جمالي مباشر ويقوم على الأثر الأولي الذي يحدثه النص في المتلقي.

الثاني: جمالي واعي ومتأصل يستوعب هذا الأثر ثم يسعى إلى تبريره.[2]

وتذييلا عما قلنا فإن النهاية المعاكسة للسلسلة المتصلة، لا تقل علاقة الرسالة النصية بالقارئ عن علاقتها بالمؤلف، ففي الوقت الذي يتجه كما قلنا الخطاب المنطوق إلى شخص يحدده الموقف الحواري سلفا (...) يتجه النص إلى قارئ مجهول، وضمنا إلى كل من يعرف كيف يقرأ، رغم أن اللغة الشعرية لها شروط في القراءة، وهذا التعميم للجمهور هو إحدى نتائج الكتابة المثيرة التي يمكن التعبير عنها بصورة مفارقة Parodox فلأن الخطاب قرين الآن بسند مادي (أي نص مقروء) فهو يصير أكثر إمتلاء بالروح بمعنى أنه يتحرر من ضيق موقف المشافهة وجها لوجه[3] والتي تنتهي بانتهاء الكلام، أو الحوار.

وأخيرا إن العلاقة بين ملقي اللغة الشعرية والمتلقي لها قد نجدها تأخذ أبعادا أخرى في عملية الصوت من جانب الإلقاء والإصغاء ثم في سياق الموقف وفي المسألة التداولية، وتقوم هذه العلاقة الطبيعية إن صح التعبير على مبادئ أو على تقنيات يستعملها أهل الاختصاص ويدرسونها تفيدنا في البحث، فالعلاقة الأكوستيكية وإن كانت تعنى من

---

[1]- ينظر، علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة مؤسسة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 / 1421هـ - 2000م، ص 155.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 156.

[3]- ينظر، بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، ص 145.

طرف المختصين في الفيزياء فإنها تعنينا في الأثر المترتب عنها والجانب النفعي أيضا يفرض على المتلقي إصغاءً وإمعانًا يأخذان إلى هذا الأثر المرتقب وهذا ما سندرسه في الآتي:

أ) **العلاقة الأكوستيكية:**

تنحصر العلاقة الأكوستيكية phonétique acoustique (الصوتيات الفيزيائية) بين المتكلم والسامع؛ حيث تنتظم عملية الكلام خمس خطوات أو أحداث متتالية مترابطة يقود بعضها إلى بعض حتى تتم الدائرة بين المتكلم والسامع في أبسط موقف من المواقف اللغوية:

1- الأحداث النفسية والعقلية التي تجري في ذهن المتكلم قبل الكلام وأثناءه.

2- عملية إنتاج الكلام المتمثل في الأصوات ينتجها ذلك الجهاز المسمى جهاز النطق.

3- الموجات والذبذبات الصوتية الواقعة بين فم المتكلم وأذن السامع وهذا بانتشارها في الهواء بشكل موجات نتيجة لحركات أعضاء النطق.

4- جانب استقبال الأصوات والتي يخضع لها الجهاز السمعي (لدى السامع) والتي وقعت بوصفها رد فعل مباشر للموجات والذبذبات المنتشرة في الهواء.

5- الأحداث النفسية والعقلية التي تجري في ذهن السامع عند سماعه الكلام واستقباله للموجات والذبذبات الصوتية المنقولة إليه بالهواء.[1]

وتعليقا على الحدثين الأول والخامس فإن هذين الجانبين هما جانبان نفسيان عقليان يقعان تحت الدراسة النفسية ومن شأن عالم النفس أن يكشف عن أسرارها وعما يجري فيها، ولكن الصوتيات الفيزيائية كما قلنا تدرس الجانب الفيزيائي الصرف المتمثل في انتشار الموجات الصوتية من جهاز نطق المتكلم إلى جهاز الاستماع عند المستمع وهي الأذن وهذا عبر ذبذبات معينة،[2] وهذه الأصوات تختلف باختلاف المتكلم والمستمع

[1]- ينظر، رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربي، دار المعرفة للطباعة والنشر، والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1 / 1421 هـ - 2000م، ص 77.

[2]- ينظر، أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط1/2005م، ص137.

(إذا أصبح متكلما)، ويكون الأثر مختلفا هو الآخر حسب نوعية الصوت من حيث الشدة أو الهمس ...الخ، ولكن ينبغي لنا أن نشرك الجانب الخارجي في هذه العملية وهنا نقصد المؤثرات الخارجية أو الأصوات الأخرى غير التي تصدر عن المتكلم.

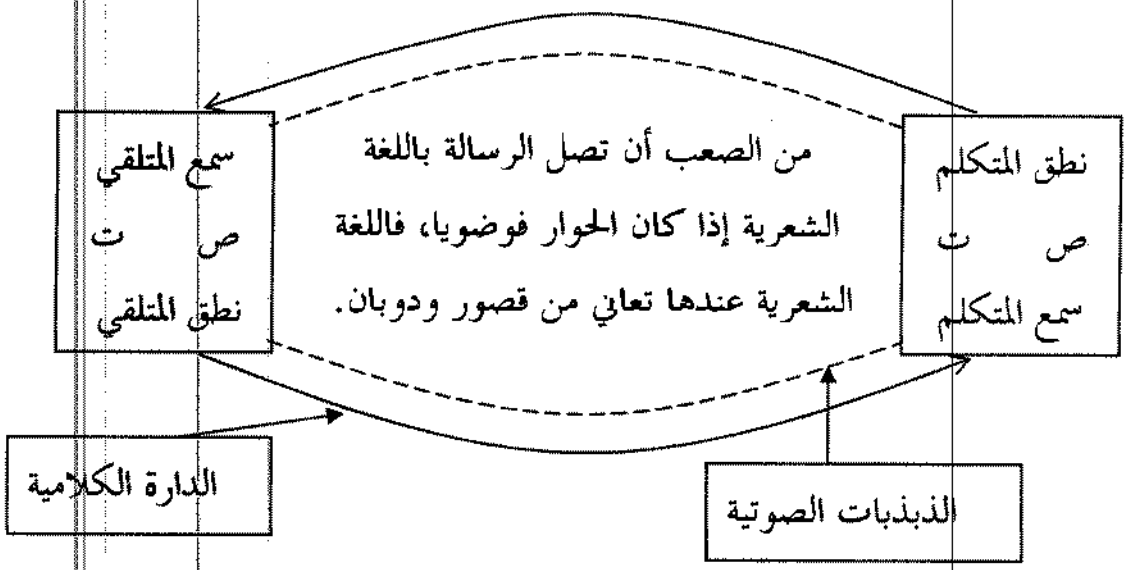
وعندما نفسر الظاهرة الأكوستيكية وعلاقتها باللغة الشعرية، نلاحظ أن مسألة الصوت هنا تحيلنا إلى ما يعرف بشعرية الصوت، وهذا حتى تتضح الصورة فنحن لا نستطيع أن نعالج كل الأمور المتعلقة بهذه العملية التواصلية بل ارتأينا أن نحدد هذا العنصر بالذات بالحالة التي يكون فيها الصوت ونحصره فيما يعرف بشعرية الصوت تقيدا منا أو اقترابا من ناحية الموضوع الجوهري، وبعيدا عن ما يحتويه جهاز النطق من وظائف وبعيدا أيضا عن جهاز الأذن ووظائفه نفضل الاستمرار في وصف هذا الصوت الشعري إن صح التعبير، وكيف نجد أن عملية الكلام تتم نتيجة وجود مؤثرات خارجية أو داخلية مرئية أو مسموعة يستجيب لها الجهاز العصبي للمتكلم فيصدر أوامره إلى أعضاء النطق فترسل هي الأخرى هذه الأوامر على شكل موجات صوتية، وتمضي هذه الموجات في الهواء فتتلقاها أعضاء السمع عند المتلقي ناقلة إياها إلى الجهاز العصبي حيث يصدر بعد ذلك أوامره إلى أعضاء النطق،[1] عندها نلاحظ أن الجهاز العصبي عند المتكلم أو المتلقي يكون في حالة استعداد لإلقاء أو تلقي مثل نوعية هذه اللغة (أي اللغة الشعرية) بيد أن عملية الكلام واحدة إلا أن المسألة التي يكون فيها التلقي خاصا تكون فيه العملية الكلامية خاصة، فلو أخذنا مثلا: "نصا ممتازا من الشعر أو النثر، ثم طبقنا عليه ظوابط التنغيم عند نطقه وفي أداء مجيد للإلقاء لأحسسنا بروعة الأداء وجمال المعنى، وحين يلقي المتكلم القول على عواهنه بدون مراعاة للتنغيم أو يتعلم لغة أجنبية دون أن يعرف قدر التنغيم الواجب حيالها يأتي القول غير جميل وقد يشعر بنفرة أو يُحْوَجُ إلى مراجعة لتبيان المراد".[2] هذا قد نجده حتى في الكتابة فإن النص غير المرقم وليس بـــه فواصل أو نقط

[1]- ينظر، محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، ص 11، 12.

[2]- توفيق محمد شاهين، علم اللغة العام، مكتبة وهبة، أم القرى للطباعة والنشر القاهرة، ط1/1400هـ-1980م، ص112.

أو علامات (تعجب واستفهام ...) لا يشعر القارئ براحة في القراءة أو سهولة في الفهم أو سرعة في الإنجاز والعكس.

إن فرديناند ديسوسور يصف عملية التواصل بين (أ) و (ب) وهما يتبادلان حديثا بينهما على الشكل التالي:



ص: صورة سمعية.

ت: تصور.

ولكي نفصل ما هو نفسي عن ما هو غير نفسي لهذه الدارة الكلامية، نقول أن النفسي متصل بواقع الإنسان وأما غير النفسي، فهو خارج عن واقع الفرد ويضم الوقائع الفيزيائية الخارجة عن الفرد، والواقع الفيزيولوجي الذي يتموضع في أعضاء النطق ثم هناك الجزء الخارجي يتمثل في اهتزاز الأصوات المنتشرة من الفم إلى الأذن وآخر داخلي ويشتمل الأجزاء الباقية ثم أخيرا جزء فاعل وآخر منفعل.[1]

فاعل (ملقي) ← منفعل (متلقي)

ودون اللجوء إلى مخطط جاكوبسون الذي يركز على دراسة اللغة من خلال تنوع وظائفها نكتشف أن كل عامل له وظيفة معينة (دراسة سابقة) وبعدها نرى أن

[1] – ينظر، عبد الجليل مرتاض، اللغة والتواصل (اقترابات لسانية للتواصلين: الشفاهي والكتابي)، ص 39.

العملية الأكوستيكية بغض النظر عن اللغة المستعملة وإن كانت اللغة الشعرية، فإن المجهود الذي يبذله المتلقي يعد أعظم من الجهد الذي يقوم به المتكلم، فالمتلقي لكي يتجاوب وينسجم مع الملقي عليه أن يصغي بإمعان فتجده يحلل العناصر الصوتية مصححا إياها ومرتبا ألفاظها المنحرفة ويعرض بالتالي المرسلة الموجهة إليه على القاعدة الدلالية وأمور أخرى لا داعي لذكرها الآن.[1]

هذا الوصف لهذه الدارة ينقصه مسألة الشعرية، التي تنحصر فقط في المرسلة أي في المادة المتنقلة من الفاعل إلى المنفعل، وقد وجدنا في الدراسات الحديثة بغض النظر عن الصوت أمور تدخل في إيطار الكلام وتأتي مشتركة مع الصوت كلها تساهم في الحدث، أي في الأثر، أو إرسال الرسالة المرجوة ولعلها حسب اعتقادنا تكون بديلة عن اللغة الشعرية بالنسبة للمكتوب ومن هذه الأمور: التعبير بالعيون الذي يعد أحد أبلغ أشكال التعبير فالمرء يستطيع أن يعبر بالنظر عن الحب والكراهية فالتحديق بشخص تعرفه إشارة بالمحبة ولكن التحديق بشخص لا تعرفه يعد تحديا له. والسامع ينظر إلى المتحدث أثناء الكلام وهنا يستعمل النظر لتنظيم تبادل الحديث وللتأكد من أن السامع فهم ما قلناه، ونترك له فرصة الرد حسب النظرة الموجهة له، كما نستعمل النظر لنخبر المتكلم أننا مازلنا منصتين لما يقول أو نخبره أننا أنهينا ما كنا نريد قوله وأن دوره قد جاء في الكلام، كل هذا يؤثر في الدارة الكلامية بشكل أو بآخر، ثم إن ثقافة النظر أو العيون عند الكلام تأخذ أبعادا أخرى فعلى سبيل المثال: يشعر الأمريكي بالحرج لدى الحديث مع العربي، لأن العربي ينظر في عينيه وكأنه يتحداه في رجولته، فيكون أثر الكلام مزدوجا، وهناك أيضا حركات الأيدي والموقف البدني والاقترابات أي المسافة المعينة بين الباث والمتلقي وهذا حسب اختلاف المتلقي، فالأحباء والأعداء والغرباء يختلفون عند حديثهم في المسافة بينهم.[2]

---

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص 40.

[2]- ينظر، موفق الحمدان، علم نفس اللغة من منظور معرفي، ص 227، 229، 230.

وأخيرا فإن التنغيم والنبر يلعبان دورا هاما في حالة الإلقاء فالصوت العالي ليس كالصوت الرزين من حيث المصداقية والكفاءة، فالسامعون يدركون هذه المعاني في كلام المتحدثين، في حالة الغضب أو الفرح أو الحزن ، وغيرها.[1]

ب) **علاقة مقتضى الحال (سياق الموقف):**

إن مراعاة مقتضى الحال أو ما يعرف بسياق الموقف مسألة مهمة في تحديد العلاقة بين المتكلم والمستمع ونستطيع أيضا أن نحدد ماهية اللغة المستعملة من الطرفين وهدفها سواء المباشر أو غير المباشر، فلقد احتلت مقولة الموقف مكانة بارزة في الدراسات البلاغية الجمالية منذ أرسطو (...) وسمى العرب القدامى الموقف "مراعاة مقتضى الحال" وكأنهم يُغَلِّبُونَ الموقف ويجعلون له أولية على التشكيل اللغوي،[2] أي أن مصدر الحكم أو الإبلاغ أو إنتاج كلام ما يأتي نتيجة موقف معين تحت شروط زمنية ومكانية معينة، وعلى سبيل المثال "خاطب أعرابي أخاه والسيل يجرفه: يداك أوكتا وفوك نفخ، وسواء صاح بها في وجه أخيه، أم قالها لنفسه، فإنه في هذا الموقف لا يعلم أخاه بغرقه، لأن الغريق يعاني الغرق لذلك جاءت الصياغة غريبة في ترتيبها، إذ قدم عقد الوكاء* ، وأخر النفخ لأن سبب الغرق يعود إلى وهن الوكاء لا إلى سلامة النفخ، فالذي أهلك الأعرابي وهن وكائه لذلك جاءت العبارة تحمل في صياغتها وجهين من الدلالة: الوجه الذي ذكرنا ودفع تبعة الهلاك عن نفسه وكأنه يقول له: لست في هلاكك في شيء فأنت الذي عقدت الوكاء بعد النفخ والواقع أن الموقف الذي نتخذه هو الذي يتحكم في طريقة إدراكنا للعالم".[3] نشير هنا أن العلاقة بين المتكلم والمستمع تأخذ بعدا نفعيا في علاقة مقتضى الحال أي أن المتكلم لا يمكنه التلفظ إلا إذا علم الحال التي عليها المتلقي أو بالأحرى لا يصح له أن يكون هو وكلامه في واد والمتلقي وأخباره في واد آخر.

---

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص 232.

[2]- ينظر، حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص 282.

* - الوكاء: هو ما يشد به الكيس وغيره، مادة وكأ، لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2005/4، مجلد8، مادة وكأ، ص 200.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 283.

لذا ينبغي أن نعرف أقدار المعاني لكي تتوازن بينها وبين أوزان المستمعين وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاما، ولكل حال مقاما، أي لكل مستمع وطبقته سواء الاجتماعية أو الثقافية، وهذا حتى نقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار الحالات؛ فالمنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من مقام؛[1] فلقد ارتبطت مقولة الموقف بالنزعة البارغماتية النفعية (Pragmatique) التي تجعل كل سلوك-كما رأينا في المثال-تكيفا نفعيا إزاء الموقف المذكور وهي التي تحل الموقف النفعي العملي محل الموقف الجمالي المحض[2] أي أنها تحيل القضية العملية إلى قضية جمالية، وبالتالي تدفع بقلب الوسيلة إلى هدف وتحور المدركات إلى غاية يقف عندها المتلقي موقفا خاصا يعطيه الفرصة في التشبع بكل ما هو تأملي وتعاطفي وهذا بعيدا عن الذاتية، ومنه نرى أن اللغة الشعرية تأخذ هي الأخرى بعدا جماليا في هذه العلاقة، إذ أن: "لكل نوع من المخاطبين أسلوب فهناك فئة يتحرر المتكلم من قيود اللغة عند مخاطبتها، وهناك فئة أخرى لابد أن يخضع فيها لشيء من الأناقة في التعبير والقياس، فمخاطبة العلماء ليست كمخاطبة العوام ومخاطبة ذويه (زوجته وأبناءه) ليست كمخاطبة غيرهم، والإنسان عندما يتحرر من قيود القياس يقع في الأغلاط".[3] إذن "فاللغة الشعرية هذا المفهوم مناسب للإشارة إلى اللغة النفعية Pragmatique (...) المقصود هنا طريقة تلقيها بشكل خاص".[4] أي العملية الجمالية الموجودة فيها، وهذا حتما يأخذنا إلى المعيار النفسي، كيف ذلك؟ هناك معطيات نفسية لتلقي هذا النوع من اللغة (مع تحري المقامات الثقافية والاجتماعية المرافقة لذلك بشكل عام).

---

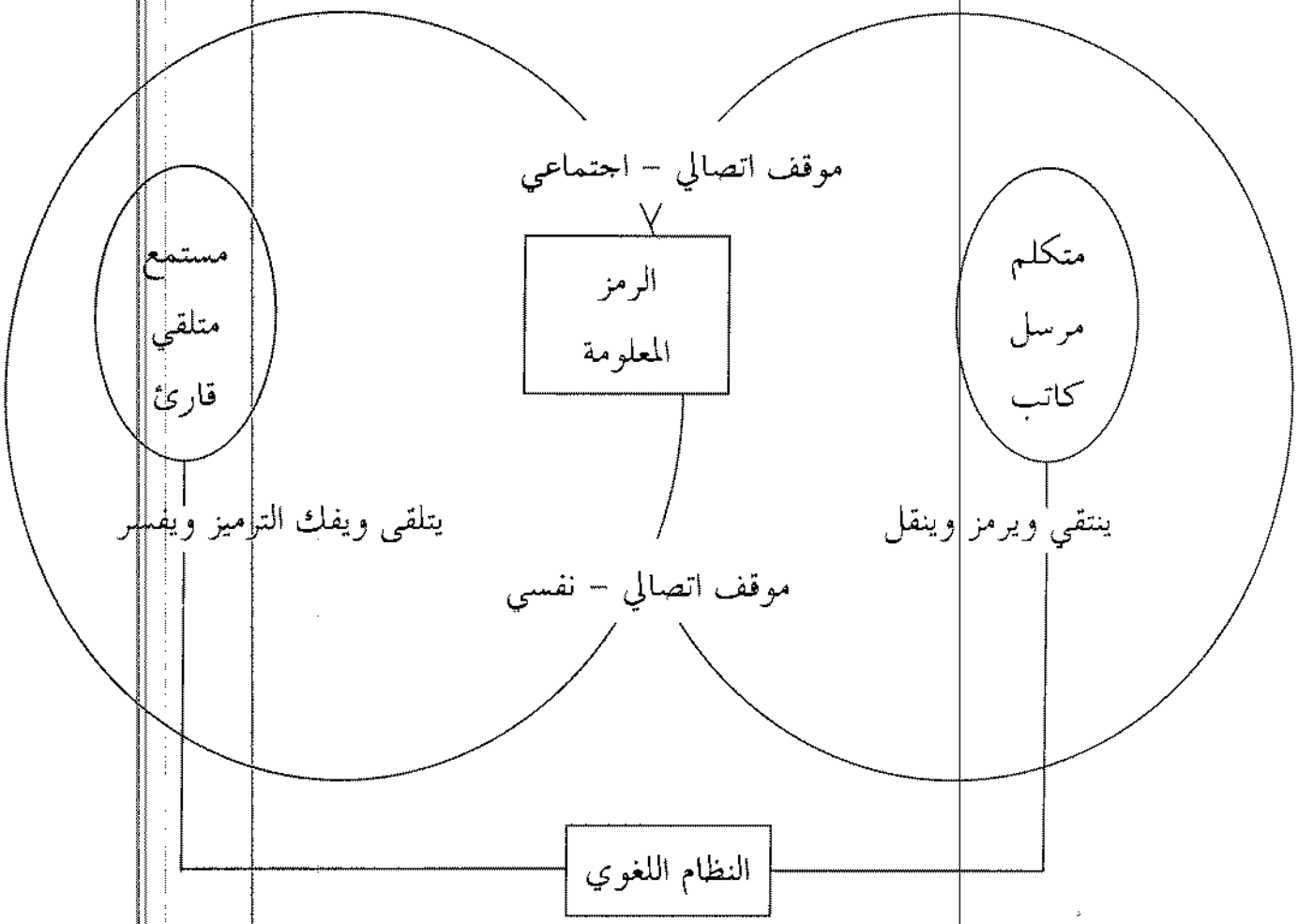
[1]- ينظر، أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، درا الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1/ 1401هـ-1981م، ص 153.

[2]- ينظر، حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص 284.

[3]- التواتي بن تواتي، مفاهيم في علم اللسان، ص 134.

[4]- جان بلامان نويل، التحليل النفسي والأدب، تعريب: عبد الوهاب ترّو، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1/1999م، ص 46.

فيما يلي عملية الاتصال بين المتكلم والمتلقي وما يحدث بينهما من ترميز وتحليل، وهذا على شكل يناسب صيغة مقتضى الحال أو الموقف كما وضحنا:[1]



نلاحظ أن مقتضى الحال: ما هو إلا انتقاء لغوي لمكونات دلالية ونحوية وصوتية على شكل ترميز ينفذها المتكلم مرسلا إياها لمتلقي يفككها ويحللها ويفسرها وبالتالي يصبح لدينا بناء مقاليا أو تنسيقا يضع الوحدات اللغوية البسيطة المفردة في علاقة تحاور، ومنه نستنتج أن التوازن الذي ذكره أبو هلال العسكري (ت395 هـ) يحتم على المتكلم اختيار الكلمة حتى يكون تنظيم أو تنسيق دال.

[1] – ينظر، فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية: تر، خالد محمود جمعة، دار الفكر بدمشق، سورية، ط1/ 1424هـ – 2003م، ص 126.

بفلسفة أنموذجية لمعنى العلاقة الموجودة بين المتكلم والسامع نأخذ الخطيب على سبيل المثال، فنجد أنه قد يحوز ثقة السامعين إذا توافرت له ثلاث صفات: الفطنة والفضيلة والتلطف للسامعين، فلكي يكون الأثر واضحا على نفوس هؤلاء لابد من الشعور بالصداقة نحوهم من ناحية التلطف بهم ولا تكون الفطنة إلا أساس الصواب في المشورة معهم ولا تكون الفضيلة جميلة إلا إذا كانت أبعدها عن المنفعة الخاصة بل أعمها نفعا، فكل هذا يوجد بين الخطيب وجمهوره وتربطه وإياهم رباط وثيق.[1] وبالتالي يتحقق الأثر المرجو.

ثم إنك إذا أردت أن تخاطب أي نوع من أنواع المتلقين السالفين الذكر، المتلقي المثالي أو العادي أو الناقد أو غيرهم، وتولد في النفوس نوعا من الإقناع والرغبة في المتابعة، ما عليك إلا أن تتحرى نفسية هذا المتلقي وكيف هي حاله النفسية حتى تأخذ حيطك من الكلام، ويأتي نصك مناسبا لما تبغي الوصول إليه، يقول أفلاطون في إحدى محاوراته: "فعلى المرء لكي يكون قادرا على الخطابة، أن يعرف ما للنفوس من أنواع، وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفات، وهو ما يختلف به الناس في أخلاقهم ... ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة ... فعلي إذن، كي أولد في النفوس نوعا من الإقناع، أن أطابق بين كلامي وطبيعتهم، وإذا توافرت للمرء هذه المبادئ عرف متى يجب أن يتكلم، ومتى يجب عليه أن يمتنع عن الكلام، ومتى يليق أن يكون موجزا أو مطيلا أو مبالغا، أما قبل الوقوف على هذه المبادئ فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك".[2] نلاحظ أن أفلاطون يركز على جانب واحد من جوانب المعيار النفسي وهو ما يتعلق بمهمة المتكلم في معرفة مقامات المستمعين وأحوالهم النفسية، المعرفة في مقتضى الحال، حتى يختار لكل حالة ما يناسبها من أنواع الخطابة، أما تلميذه أرسطو فلم يقف بالمعيار النفسي عند أحوال المستمعين فحسب بل ربط بين الموضوع وصاحبه

[1] – ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ص 122.

[2] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط / 2004م، ص 36.

والجمهور[1]. أي حتى حالة المتكلم لها شأن في الأثر في نفسية المتلقي سواء من ناحية الهيئة أو كيفية الإلقاء والمادة مافوق لغوية métalinguistique * ، ونلاحظ أيضا أننا رجحنا كفة المادة المنطوقة على حساب المادة المكتوبة، هذا لأن مقتضى الحال يتطلب تفضيل المباشرة في الحديث أو في إلقاء نص فكان مثال الخطبة أو إلقاء القصيدة أحسن بكثير من أمثلة غيرها.

ومن جهة أخرى وهي الملاحظة الأهم، ليس بالضرورة أن تكون العملية الإبداعية موجهة حتما إلى القارئ – خاصة المكتوب – أي الموجه إلى قارئ مجهول، إذ "ليس من الضروري أن تنتقل نفس الأفكار المعبر عنها إلى المتلقي، لأن هناك عوامل أخرى تتدخل في سيرورة الإبلاغ منها الشروط الزمانية والمكانية بما في ذلك طبيعة المقال (...) فالكتابة الإبداعية على الخصوص لا تعني أن لنا دوما أفكارا واضحة ومحددة قبل ممارسة الكتابة نفسها، إن تجربة الكتابة الإبداعية عند معظم منظري جمالية التلقي هي مغامرة بحث واستكشاف أو بحث عن الذات ولذلك فليس من الضروري أن تكون محملة برسالة محددة يراد تبليغها للقارئ لأنه هو بدوره سيعيش تجربة القراءة باعتبارها أيضا مغامرته الخاصة"[2].

وبعد فإن أبعاد اللغة الشعرية في علاقة مقتضى الحال أو في الموقف** الذي بفضله يحدث مثير واستجابة في الثنائية المشهورة نراها قد تتوقف في برمجة المتلقي برمجة شعورية نحو فرض واقع جمالي يعيش فيه المتكلم والمتلقي على السواء خاصة إذا وجدناها – أي الشعرية – تبتكر بما يعرف نماذج لفظية ذات مستوى لغوي من حيث الانزياح ومن حيث أنها تهتم بالأصوات وطريقة توزيعها، فنحن نستخدم أحيانا قبل العبارة

---

[1] – ينظر ، المرجع السابق، ص 121.

* – هي وظيفة واصلة للغة فهي توضح شفرة الاتصال أو تشريح بعض المفردات.

[2] – حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ص 113.

** – تطورت هذه النظرية على يد فيرث Firth وأصبحت تركز على أمرين أولهما مراعاة المقام أو المعنى المقامي أو السياق الخارجي، وثانيهما مراعاة السياق اللغوي أو المعنى المقالي ومنه فإن المعنى الدلالي للنص في صورته الشاملة لا يتحصل عليه إلا من خلال النظر إلى المعنى المقالي والمعنى المقامي، ينظر، أشرف محمود نجا: في الأدب الأندلسي، بحوث في نقد الخطاب الإبداعي، ص 102 – 103.

اللفظية أو في نهايتها، لفظا معينا، قد يكون قسما أو تعجبا أو غير ذلك مما نقصد به التأثير الانفعالي في القارئ أو السامع (...) فمثلا: يفرح الطفل من الألم، تعتبر جملة ذات شحنة انفعالية بالنسبة إلى سامعها، أو أرى حادث يقع أمام عيني في الطريق وأعبر بذلك عن قولي: (مسكينة أمُّ هذا الولد) فهذه عبارة لفظية ذات شحنة انفعالية معينة (...) ثم إن الجملة الواحدة يمكن أن تتميز بالعديد من انفعالات من ينطق بها أثناء موقف ما[1].

2- علاقة الملقي بالمتلقي بين مكتوب اللغة الشعرية ومنطوقها:

يبدو أن العلاقة التي وضعناها بين الملقي للغة الشعرية والمتلقي لها (العنصر الأول من هذا المبحث) وكدنا أن نركز فيها على مكتوب اللغة الشعرية فقط، كان لنا توضيح منطوق اللغة الشعرية، إذ أن هذه الأخيرة في العلاقة الأكوستيكية كما أشرنا تختلف أشد الاختلاف عن الشعرية المكتوبة، حيث أن الشفوي لا يستطيع صاحبه الرجوع إلى الوراء ولا إلى الإرسال (المرسل) ولا حتى إلى المستقبل (المرسل إليه) ذلك أن المرسل يحدث خشخشات انقطاعات تركيب وهفوات ترددات وهذه في الكتابة يمكن أن تستبعد وتمحى وتشطب، فالكتابي يرخص للضمير أن يندم، والمستمع خلافا للقارئ لا يمكن أن يتناول ثانية ملفوظا فهمه فهما سيئا، كما أن الشفوي كثيرا ما يمتلك وسائل غير لسانية أي خارج لساني ومستحيلة في الكتابة كالتنغيم والإيمائات (les mimiques) وحركات الأيدي وملامح الوجه.[2] كل هذا لا يستطيع الكتابي أن ينقله إلاّ بحاجة الكلمات، وإذا كانت هناك لغة شعرية متبادلة بين شخصين (الدارة الكلامية) (كتبادل الرسائل أو معارضة شعرية ...) فإنها تنحاز إلى الصوت أي النطق لدرجة الانفعال أفضل من الكتابي الذي يرهق القارئ ويرجئ تأثره إلى حين.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الناطق للنص الأدبي- أي صاحب النص- يأتي نطقه موافقا مع حالاته الشعورية والنفسية والدلالية التي يرمي إليها، والشيء الذي

[1]- نوال محمد عطية، علم النفس اللغوي، ص 107.

[2]- ينظر، عبد الجليل مرتاض: اللغة والتواصل (اقترابات لسانية للتواصلين: الشفهي والكتابي)، ص 140.

يعنيه (خاصة في النبر والتنغيم)، بينما المتلقي قد يفرض ذاتا نطقية أخرى تتوافق مع مكوناته هو، وقد لا يتوافق مع صاحب النص نفسه في نطق النص الأدبي نفسه.[1]

وعلى غرار المنطوق "كلما كان المكتوب مرقما وبه من الفواصل، والنقط وعلامات التعجب والاستفهام كلما شعر القارئ براحة في القراءة وسهولة في الفهم وسرعة في الإنجاز".[2] ولكن نلاحظ أن الشيء الزائد في هذا المنطوق والذي هو الصوت يلعب دورا مهما في عملية الأثر، بالإضافة إلى أنه منطوق غير عادي أي أنه ليس من اللغة العادية بل هو من اللغة الشعرية، إذ أننا بالتلقي الصوتي يسهل إثبات فيما لو كان المتكلم يرتجل كلامه ويصوغه بشكل عفوي أو كان يقرأ نصا مكتوبا، ثم إن المستمع لقصيدة أو غيرها من ألوان الإبداع ليس كالمستمع لحوار عادي، فهو يركز في استماعه إلى ما يشبه الإصغاء فالكلمة المنطوقة ليست أكثر من الصورة الصوتية اللحظية أو الآنية التي تحدث مرة واحدة فلا تقبل الإعادة ولا تقبل التصحيح، ويؤخذ عليها تأثّرها بعوامل الأداء مثل محدودية قدرة المتكلم الناطق بها على التفكير، وضعف تركيزه، وتأثره بعوامل خارجية، رغم أن الاتصال المباشر بين المتكلم والمستمع وعفوية التعبير قد يعوضان هذه النواقص.[3] ولكن نوعية الدلالة والقوانين المعمول بها في الشعرية تحتم على المستمع أي في اللغة الشعرية المنطوقة أن يكون حذرا في تلقي نوعية هذا الكلام.

لقد بين ديسوسير أن العلامة اللغوية عبارة عن وحدة نفسية مزدوجة يترابط فيها العنصران (المفهوم والصورة السمعية) ارتباطا وثيقا بحيث يتطلب وجود أحدهما وجود الثاني،[4] هذا يؤدي بنا إلى علاقته المشهورة بين الدال والمدلول وكيف أن الدال ليس هو الصوت الملفوظ أو الرمز المكتوب بل هو الصورة السمعية، وليس المقصود بالصورة

---

[1] – ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1/ 2002م، ص 56.

[2] – توفيق محمد شاهين، علم اللغة العام، ص 112.

[3] – ينظر، فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، ص 75 – 77.

[4] – ينظر، نصر حامد أبو زيد ، النص والسلطة والحقيقة ، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط4/ 2000م، ص 79.

السمعية الصوت المسموع، ولكن المقصود هو الأثر النفسي الذي يتركه فينا الصوت المسموع أو الرمز المكتوب أو بصيغة أخرى ليس الأثر النفسي، الصورة السمعية إلا التصور الذي تنقله لنا حواسنا للصوت.[1]

والذي نود أن نقوله أيضا هو أن الصوت في المنطوق يكون خفيا في المكتوب، كأن تقرأ قطعة شعرية ذهنيا، والنتيجة تختلف فيما يستقبله المتلقي من أثر قد يبدو إما بسيطا وإما مميزا، وعندها يأتي الفرق واضحا بين اللغة واللغة الشعرية، وبين منطوقها ومكتوبهما، وكأنّ المتلقي يتلقي نوعا من الصدمات الرقيقة والعنيفة التي تأخذه إلى عالم النشوة ومشاعر مختلفة يخرج على إثرها بنتائج غير عادية خاصة إذا كان هذا المتلقي يجيد تلقي اللغة الشعرية.

[1] - ينظر، المرجع السابق، ص 79.

المبحث الثاني: نتائج أثر اللغة الشعرية.

1- الأثر بين اللغة الشعرية واللغة العادية.

بمجرد أن نضيف لفظ "الشعرية" للغة يتبين لنا معنى الإضافة إذ أن كثير من الفنون والعلوم لا تقتصر صناعتها على مستوى واحد من اللغة كليا، فالخطابة لها لغة مثلا تحتل موقعا وسطا بين لغة العلم ولغة الشعر لأن هدف الخطابة: القناعة والتأثير، فالقناعة تستوجب اللغة البرهانية والتأثير يستوجب اللغة الشعرية والكلام المخيل، ولنا أن نجد دراسات مستقلة ركزت على صناعة اللغة الشعرية منها: "اللغة الشاعرة" لعباس محمود العقاد و"دراسة في لغة الشعر" لرجاء عيد حيث عمم اللغة الشعرية على كل التجربة الشعرية، والسعيد الورقي في كتابه "لغة الشعر العربي الحديث" حيث حصر كل العناصر الفنية في اللغة الشعرية وجعل هذه الأخيرة تحتوي على كل خصائص الفنون الجميلة والنفعية.[1]

إن المتأمل في اللغة التي يتلقاها الطفل تؤثر فيه بأي شكل من الأشكال* لأنه يتلقى شيئا جديدا وكلما كبر في السن واعتاد على هذا التلقي تصير تلك اللغة؛ لغة عادية، ولكن الأثر يختلف في حال اللغة الشعرية التي يبقىويزداد أثرها كلما تلقاها صاحبها، وهذا راجع للسمات والغرابة التي تحملها إذن فالمنفعة والجمال الذي تجده في اللغة العادية قد يقتصر أثره في التفاعل اليومي عند الفرد بصور شتى مع مواقف الحياة بكل ما فيها من موضوعات مادية وبشرية، وتتحدد استجابات هذا الفرد تبعا النوع التفاعل الذي حدث بينه وبين هذه الموضوعات فإما أن تكون استجابات قبول أو استجابات رفض[2].

---

[1]- ينظر، عبد الحميد جيدة، صناعة الكتابة عند العرب، ص 149 – 150.

* - تترك أثرا تعليميا بالدرجة الأولى.

[2]- ينظر، نوال محمد عطية، علم النفس اللغوي، ص 47.

وإذا كان لابد من اختلاف بين أثر اللغة الشعرية وأثر اللغة العادية فهو المتلقي في حد ذاته، فنظرا لأن اللغة لعبة كما نظر لها فتنجشتين، وأنها ليست حسابا منطقيا دقيقا لكل كلمة فيها معنى محدد أو يعتمد بناء جملها على قواعد المنطق وأن مفرداتها فضفاضة مرنة لكل كلمة استخدامات عديدة يتعدد السياق ولكل كلمة عدة معاني وليست اللغة كرجل صارم يعرف دائما ما يريد ويفعل ما يريد طبقا لقاعدة محكمة، وإنما هي كرجل فضفاض متفائل له أنشطة متعددة يتلاعب بما لديه من أدوات دون خطة محكمة[1] ، فهذا الأثر من خلال هذه اللغة -أي العادية- يعتبر زئبقيا بل إن اللغة وخلال فهم الفلاسفة لها قد تعطي ثمرة تتشكل من معان شتى لرأي ابن خلدون أن هناك عناصر كلامية خاصة باللغة العادية لا تلجأ إليها اللغة الشعرية كما أن هناك عناصر كلامية خاصة باللغة الشعرية لا نجدها في اللغة العادية[2].

وهذا يفسر بأن الأثر يختلف في اختلاف فهم وأداء المتلقي لهما، فهناك المتلقي العادي المجتهد والعادي الكسول أو العكس فهناك المتلقي غير عادي بل متحمس لعملية التلقي من بدايتها إلى نهايتها على سبيل المثال: في الخطاب الشعري الحديث تقول خالدة سعيد: "القارئ كسول، أعني القارئ العربي خاصة، كسول ينام على حرير الأمجاد والكشوف الماضية برفع شعار (القناعة كنـــز) واستراح عن طلب المغامرة في المجهول والمصيري ترعبه فكرة العودة إلى البدء إلى البراءة".[3]

فالسبب إذن ليس في أي اللغتين يكون الأثر أو لا يكون بل في المستوى الذي يصل إليه القارئ في التلقي، تقول خالدة سعيدة مرة أخرى: "القارئ عامة ولاسيما الأكاديمي، ما يزال يقرأ النصوص الشعرية على غرار القراءة العباسية في أحسن الأحوال، أي قراءة لغوية تاريخية تهتم باللغة اهتماما نحويا معجميا، كما تهتم بالمناسبة والموضوع

---

[1]- ينظر، محمود فهمي زيدان، في فلسفة اللغة،دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط/ 1405هـ - 1985م، ص 60-61.

[2]- ينظر، ميشال زكرياء، الملكة اللسانية في مقدمة ابن خلدون، ص 59.

[3]- حسين الواد، شيء من الأدب واللغة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1/1425هـ-2004م، ص 33.

والبراعة في عرضه وتنميقه، وتغيب عن القارئ أوليات في التعامل مع الشعر والأثر الفني عامة"[1].

إننا نعتقد بأن الأثر الذي تتركه اللغة الشعرية أعمق بكثير مما تتركه لغة غيرها، فهي -في النص- حبلى بدلالات تتمخض قراءتها عن تداخل في العلاقات وتحولات في المعاني فنلاحظ كما لاحظ ياكبسون الاستعداد الذي يتبناه القارئ تجاه الرسالة فهو كمشترك في الحديث الاتصالي الأدبي مستعد للوظيفة الشعرية وتلقي المقابل الجمالي عند قراءة الشعر بينما قد لا يتبين نفس الاستعداد عند قراءته النثر[2] وهذا ما يجعله يقرأ ما وراء النص أو ما يعرف بقراءة القراءة ثم يفسر ويأول وهذا بالطبع كله تحت ذوق أو لذة لا نظير لهما.

نحاول خلال هذا المبحث أن نستخلص بعض الأثار من العلاقة الموجودة بين الملقي والمتلقي والتي وجدنا أنها تعطي لعملية التلقي بعدا جماليا ونفسيا يحيلنا إلى دراسة لسانية تفيد الباحث خاصة إذا ربطنا كل عناصر البحث مع بعضها فكل أثر ينتج عن العلاقة المذكورة أتى بعد جهد جهيد وعملية دينامية قام بها الملقي واحتضنها المتلقي بنفسية مرتبطة هي الأخرى مع الجانب الاجتماعي أو الثقافي.

2- **الأثر الصوتي:**

لقد قلنا أن الصوت ينتقل من المتكلم إلى السامع عبر ذبذبات صوتية في الهواء وعندما تصل الرسالة أذن السامع تتناقلها الأعصاب إلى العقل، يقوم المخ بحل رموزها الصوتية، وترجمة المعنى الذي احتوته طبقا لقواعد اللغة في العلاقة بين الصوت والمعنى[3] فالصوت يؤثر في نفسية المتلقي سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فهو يقيم علاقة بين الذات والدخيلة الفيزيائية لها سواء أثناء القراءة المجهورة أو الصامتة أو حتى الكتابة حديثا، على خلاف حاسة البصر التي لا تستطيع إلا أن تعكس ما هو على سطحها

[1]- المرجع السابق، ص 33.

[2]- ينظر، رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، ص 64.

[3]- ينظر، توفيق محمد شاهين، علم اللغة العام، ص 72.

الخارجي والذوق والشم أيضا فهما لا يقتدران على إدراك داخلة الشيء المحسوسة، أما اللمس، فإنه يستطيع أن يتحسس داخلة الشيء جزئيا خلال عملية إدراكها، فالبحث عما داخل صندوق مقفل يستدعي أن تجعل له ثقبا لتتحسس ما فيه عن طريق اللمس، كما أن السمع يمكنه أن يتحسس ما بداخل الصندوق المغلق بالطرق عليه، تحسسا لما إذا كان فارغا أو ممتلئا"،[1] ثم إن المؤثرات الصوتية من نبر وتنغيم ووزن ونغمات وإيقاع وجهر وهمس وشدة ورخاوة وتفخيم وترقيق وأنظمة الوقف وتكرار، تساعد على إيصال كل ما يحتويه الصوت من لذة ورغبة في هذه اللذة ومتعة لا تضاهيها متعة، فالمتلقي ونفسه الواعية عندما تنشد له القصيدة أو حين يتولى قراءتها بنفسه يشعر بعذوبة حروفها وسلاسة مخارجها وسهولتها على شرط أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج وهذا كي تعتز النفس طربا بها وارتياحا بسبب جمال وقع هذا وذاك على الأذن[2] فإن الصوت الطيب تلتذ به الأذن كالتذاذ العين بالمنظر الحسن والشم بالروائح الطيبة والفم بالطعوم الحسنة.

لقد اهتم علماء اللغة والأدب والنحو والتجويد بالدلالة الصوتية بدراسة اللغة على مستواها الصوتي وما تحدثه من أثر في نفس المتلقي ، خاصة إذا تحولت اللغة المكتوبة إلى منطوقة ، وكانت عناية كل من الخليل (ت 175 ه) وسيبويه (ت 180 ه) وابن دريد (ت 321 ه) وابن فارس (ت 395 ه) وابن جني (ت 392 ه) والجاحظ (ت 255 ه) وفخر الدين الرازي (ت 606 ه) بالدلالة الصوتية تجعلنا نقول أنهم أبلوا البلاء الحسن في دراسة الصوت اللغوي وفهم أبعاده ومعاييره الدلالية أي بداية من تراثنا اللغوي والنقدي وصولا إلى الدراسة الصوتية المعاصرة حتى وصولهم إلى بعض الظواهر الصوتية التي أثرت في مستويات التعبير التي تعني بحثنا إلى حد كبير وهذه الظواهر هي التي تمنح

---

[1] – الهواري غزالي، شعرية الإلقاء ضمن مقولة التوازي، إلقاء محمود درويش نموذجا، رسالة لنيل شهادة الماجستير، تخصص لغة مخطوط، جامعة تلمسان، 1999 – 2000، ص 65.

[2] – ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص 26.

تأثير قوته في اللغة الشعرية (أي في النص) كالتنغيم والجهر والهمس والشدة والجرس الصوتي والترقيق والتفخيم والحركات الجسدية والوقف[1].

إننا إذا عدنا إلى ماهية اللغة الشعرية نجد أنها أعادت إلى هذه الأغراض مفاهيم جديدة أو بالأحرى اعتبارا يحسب عليها، كالقافية التي قال عنها جان كوهن: "أنها ليست مجرد تشابه صوتي وليست هي فقط التي تملي علينا مكان الرجوع إلى السطر كما قال أراغون، بل هي عامل مستقل وصورة تضاف إلى غيرها"[2].

كما أن الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم والقافية والجناس وتزاوج الحروف وتنافرها، فهذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة،[3] فلو نظرنا إلى الشعر نجده في الأصل إيقاع غريزي في الإنسان يحرك الأصوات إلى مفاهيم غامضة تتحرك لها النفس ويهتز لها الشعور، ويطرب لها القلب وعلى الإيقاع تنبني أبيات النص، ففي الشعر الإنجليزي يعتمد الإيقاع على النبرات الصوتية وفي الشعر الإغريقي واللاتيني يعتمد الإيقاع على الكم بقياس حركات المد والقصر وفي الشعر الفرنسي يعتمد على عدد المقاطع الصوتية، وفي الشعر العربي يعتمد الإيقاع على كل هذا.[4] إذن فالإيقاع في لغتنا العربية مميز حتى في نفسية السامع لأنها لغة القرآن الذي جاء في محكم تنـــزيله: ﴿ وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاغْضُضْ مِن صَوْتِكَ إِنَّ أَنكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ ﴾[5].

ولعل الصوت المسموع يكون أشد استجابة عند السامع في التواصل لأنه يدرك حلاوة الإيقاع أكثر من القارئ حيث تتهادى إليه أصوات الحروف في ائتلاف أجراسها

---

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص 27.

[2]- ينظر، الفصل الأول من هذا البحث، ص 22.

[3]- ينظر، أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 94.

[4]- ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ص 117.

[5]- سورة لقمان، الآية 19.

وتناسق أبعادها بصورة قد لا تنبه دواعي الحس عند القارئ كثيرا وهذا لانشغاله بالضوابط والتحديدات التي تفرضها مهارات القراءة، فمن طبيعة المدركات السمعية أنها أقرب الأشياء لفطرة الإنسان فالطفل الوليد يستجيب للأصوات المسموعة ويتأثر بها قبل استجابته للمرئيات، فحاسة السمع لديه أسبق من حاسة البصر.[1]

مما لا شك فيه أن اللغة الشعرية تصبح عقيمة إذا كتمنا صوتها، فهي عقيمة من حيث أنها غير قادرة على التبليغ الجيد وهذا ما تنبه إليه القدامى وركزوا على القصيدة الملقاة أو الخطبة في إيصال مرادهم وإذاعة أشعارهم في مجالس الشعر وأسواق الأدب، وهي عقيمة من جهة أخرى لأن الشعر خاصة، لن "يرقى إلى مراتب الجودة والكمال، ولن يرضى أن يغذي فينا ذلك الإحساس بالبهجة ما لم يلتئم ويرتبط بتلك النقرة الصوتية المتكررة التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظلّ الشعر مسيبا لا يستطيع أن يتماسك، بل لظل مندفعا بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له، والإيقاع الصوتي للغة ضمن ما تشتمل عليه هذه المقولة التي تؤكد على الموسيقى كعنصر أساسي في الشعر يميزه عن غيره"[2]. لا يعني هذا الكلام أن اللغة الشعرية ليس لها ضجة عندما تكون مكتوبة أو أن منطوقها له أثر أعمق من مكتوبها، بل أن الانفصال الذي حدث بينها وبين أنواع الخطاب الأخرى جعلها تختلف جملة وتفصيلا كي تأكد أنها ظاهرة ظهرت بشكل مخالف تماما، "فهي كلمة مودعة بصمت وحذر على بياض ورقة حيث لا صوت لها ولا مخاطب حيث لا شيء تقوله إلا ذاتها، ولا شيء تفعله سوى أن تتلألأ في سطوع كينونتها".[3]

إنّ الإيقاع ينشأ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر، وهو توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق، ثم إذ هو يقوم -أي الإيقاع- على عنصرين أساسيين هما التكرار والتوقع فيكون التكرار بمثابة

---

[1] - ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ص 117.

[2] - مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف بالإسكندرية، دط/ دت، ص 30.

[3] - رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1 / 1998م، ص149.

تنظيم لاستجابات النفس على نمط معين حتى يهيأ الذهن ليتقبل تتابع الحركات والسكنات الجديدة من نفس النوع، غير أن هذا غير كافي، بل يجب مفاجأة المستمع بصدمات ومفاجآت توحي إلى المتلقي بمعان تتسق مع ما يريد أن يقدمه الشاعر، فالوزن الشعري يختلف عن الموسيقى في أن المتلقي لا يتلقى في الشعر الكلمات كأصوات في سياق معين من خلال الأذن، بل يتلقاها أيضا كدلالات ويتضافر إيقاعها الصوتي ككلمات ويتضافر ذلك كله مع ما لها من دلالات وتاريخ عند المتلقي.[1]

إن قراءة إحيائية متميزة لكثير من قصائد الشعر العربي تكشف أصوات إيقاعاتها كثير من الدلالات والإيقاعات الفنية، فإذا اشترك الصوت مع الدلالة مع خبرة الملقي وبراعته في تبيان مدى قدرته على فحص الكلمات واستكناه ما وراء سياقها في النص من طاقة لا يستطيع أن يبرزها سوى صوت يكشف ما وراء الملفوظ من توتر ناشئ عن صياغة الكلمة صياغة تمتلئ بطاقة التصوير للموقف الشعري، نرى أن هذا الاشتراك الذي يصنعه الموقف،يساعد المتلقي على تخيل ما بداخل الموقف من حركة أو (دراما) فالدراما هي الفعل الذي يتحول من كلمة إلى حركة بفعل تأثير ما وراء صوت الملقي.[2]

يقول المتنبي (ت 354 هـ) :

يَا سَاقِيَيَّ أَخَمْرٌ فِي كُؤُوسِكُمَا ... أَمْ فِي كُؤُوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسْهِيدُ

أَصَخْرَةٌ أَنَا مَا لِي لاَ تُغَيِّرُنِي ... هَذِي المُدَامُ ، وَلاَ هَذِي الأَغَارِيدُ

إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ الخَمْرِ صَافِيَةً ... وَجَدْتُهَا وَحَبِيبُ النَّفْسِ مَفْقُودُ[3]

نلاحظ أن قمة الصعود في الأداء الصوتي لكلمات المتنبي متعلقة بموقف المتنبي الحائر المتخبط جريحا حائرا مسجون الإرادة، الواضحة في هذه الأبيات الثلاث، ذلك أن هناك فرقا في التغيير الأدائي لصوت كلمات البيتين (يا ساقي/أصخرة) وهو مرتفع يصعد بالقارئ المبدع إلى قمة الحيرة العظمى عند المتنبي ثم يهبط في صوت الإيقاع الذي تحدثه

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص 186 – 188.

[2]- ينظر، سامي سير عامر، فنية القراءة الإحيائية بين الشعر والأقصوصة ، ص: د/هـ (مقدمة الكتاب).

[3]- المتنبي، ديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ط5 / 1414هـ - 1994م، ص 506.

كلمات البيت التي توحي بالإحباط (إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ الخَمْرِ) ففي نغم كلمات هذا البيت بالذات، تصوير لحال مسكين يتهاوى أسفا على حظه البائس، الذي ما يكاد يظن أنه قد حقق بغيته، حتى يصدم فرصته في قوله: (وَجَدْتُهَا وَحَبِيبُ النَّفْسِ مَفْقُودُ)،[1] ولقد فتن طه حسين بهذه الأبيات، وقال فيها: "وما أعرف أني وجدت في كل ما قرأت من الشعر العربي ما يشبهها جمالا وروعة ونفاذا إلى القلب وتأثيرا في النفس، ومهما أقل فلن أستطيع أن أصور إعجابي بهذا البيت الذي يسأل فيه عن نفسه ما له لا يطرب للخمر ولا يطرب للغناء، بيت هو على تصويره الرائع للسكون والجمود والموت، من أشد الشعر تحريكا للنفوس وإثارة الطرب الحزين في القلوب".[2]

ولعل الإيقاع لعب دور الأرجوحة في هز نفسية المتلقي أو دغدغة مشاعره بطريقة النسمة التي تمر عليه فتشعره بلذة مرتبطة بنظام إيقاعي يحسب له ألف حساب في الحركات الموسيقية، ففي القصائد الحرة مثلا: تجد في المقطع الشعري سطر طويل وآخر قصير، يختلف حسب التفعيلات: يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته "المُلْكُ لَكَ":

صبَايَ البَعِيدْ
أَحِنُّ إِلَيْه
لأَوْقَاته الحُلْوَة السَّامِرَة
حَنِينِي غَرِيبْ
إِلَى صُحْبَتِي
إِلَى إِخْوَتِي
إِلَى حَفْنَة الأَشْقِيَاء الظُّهُور يَنَامُونَ ظُهْراً عَلَى المُصْطَبَة
وَقَدْ يَحْلُمُونَ بِقَصْرٍ مُشَيَّد
وَبَاب حَدِيد
وَحُورِيَة فِي جِوَارِ السَّرِير

[1] – ينظر، سامي منير عامر، فنية القراءة الإحيائية بين الشعر والأقصوصة، ص 31.
[2] – ينظر، طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، مصر، ط13 / دت، ص 333.

وَمَائِدَة فَوْقَهَا أَلْفُ صَحْنٍ
دَجَاجٌ وَبَطٌّ وَخُبْزٌ كَثِير
إِلَى أُمِّي البَرَّة الطَّاهِرَة.[1]

في هذا المقطع من القصيدة نجد أن الحركة الإيقاعية تبدأ بتفعيلتين في السطر الأول والثاني ثم يطول السطر قليلا ليصل إلى أربع تفعيلات منتهية بـــ (فعو) ثم يعود ليقصر ثم يطول إلى أن يصل إلى ثماني تفعيلات منتهية بـــ(فعو) ثمّ يعود إلى أربع تفعيلات ، ثمّ تفعيلتين ، وهكذا يتغير عدد التفعيلات وفقا للحالة الشعورية التي ينقلها الشاعر، فالحركة تتراوح بين الحركة السريعة التي يريد الشاعر أن يهيء بها الجو النفسي للسطر الطويل الذي يرغب من القارئ التركيز عليه: (إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهرا على المصطبة)، ثم ينتقل إلى سطر أقصر يتم به السابق، ثم بإيقاع سريع مفاجئ يقول: "وباب حديد" الذي يوحي بإيقاع سريع مفاجئ بحركة الباب الصوتية إذ أقفل ثم يستمر المقطع بعد ذلك وتستمر القصيدة لتقدم نموذجا لقصيدة التفعيلة-إيقاعا-في مولدها ويعبر عن مبررات التغيير، وتجاوز العمود الشعري،[2] ولعل عملية الإلقاء تختلف فيختلف الصوت وتختلف الحركة ويختلف انفعال المتلقي حيث أن هذا الأخير قد يعاني من برود أو نفور إذا كان الصوت الملقى به فيه نشاز أو ضعيف حيث تختل الموازين بين إجادة الحصول على المعنى على حساب الصوت أو العكس، ثم إنّ "رغبة المرسل في تكثيف خطاب الرسالة معنويا لشحن الذات المتلقية انفعاليا وعاطفيا إلى قيمتها المعنوية تأثيرا صوتيا يؤازر سائر عناصر الصوت في اكتناز الإيقاع عبر فضاء النص".[3]

إن من أهم جوانب اللغة الشعرية: الصورة الموسيقية لارتباطها ارتباطا أوثق بالانفعال الشعري مباشرة فنجدها تشتمل على الموسيقى الخارجية التي نراها في الأوزان و القوافي والموسيقى الداخلية في التناسب الصوتي للكلمات التي تؤثر بعضها في البعض

[1] – صلاح عبد الصبور، ديوان ، مجموعة الناس في بلدي، دار العودة بيروت، ط1/ 1972، ص 58، 59.
[2] – ينظر، رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص 195، 196.
[3] – أشرف محمود نجا، في الأدب الأندلسي، بحوث في نقد الخطاب الإبداعي، ص 96.

الآخر، وبالتالي تؤثر في المتلقي،[1] ولكن إذا حللنا الوظائف الست في كل نص إبداعي نجد كل وظيفة تأخذ نسبة من التوظيف تتفوق بها على الوظائف الأخرى، هذا حسب نوعية النص ونلاحظ في المثالين السابقين أن الوظيفة الشعرية أخذت حصة الأسد لأنها تشتغل على الأصوات والأوزان والإيقاع.

أخيرا كما قال محمود السعران: "التأثير الصوتي من أهم المداخل إلى النفس البشرية".[2] فهو رحلة نحو مجهول في سراديب خبايا النفس، وما يطرأ على المتلقي من آثار إن لم يكن سببها الصوت فهو أهمها كما قال السعران في اللغة الشعرية.

3- التذوق:

إن أي شيء يستهوي الإنسان يحيله إلى تذوق خاص يعتري نفسيته، فالذوق هو حاسة من الحواس الخمس الظاهرة: البصر والسمع واللمس والشم والذوق، وعضو الذوق هو اللسان الذي يرمز إلى نوع المعرفة التي يحصل عليها الإنسان بالاتصال المباشر بالشيء المعروف، وهو ما يسمى بانتقال الدلالة فالشيء المحسوس باللسان إما مقبول فورا أو مرفوض فورا ، وهذا يعني أن حاسة الذوق مباشرة، فإنها لا تستغني عن الموقف بالرمز لغويا أو غير لغوي، وهذا هو السر في أننا نشير بالذوق إلى أي عملية إدراكية فيها يكون الإنسان على صلة مباشرة بالشيء المدرك.[3] لكن ما هو سر التذوق الذي تتركه اللغة الشعرية في نفسية المتلقي؟ رغم أن عملية تذوق اللغة الشعرية ليس بالأمر السهل، إذ أن المتلقي يجابه هذه المسألة بطاقة غير معهودة، تختلف عن تلقيه لعمل عادي أو لغة عادية، فنحن عندما نعلم أن الشعرية في العمل الفني تحتكم إلى قواعد وتقنيات وخصوصيات لبناء كامل كما رأينا، فنجد أن تجربة التذوق هي تجربة مرجأة، لا تبدأ في موقف المواجهة الذي يقوم بين المتلقي والعمل، بل إن التذوق يبدأ مع بداية ما يدور من حديث أو نقاش عن العمل الفني، ويحيلنا هذا إلى أن هناك اتجاها لغويا في تعريف الفن

---

[1]- ينظر، السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص 335.

[2]- محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ص 79.

[3]- ينظر، محمد عزيز نظمي سالم، المدخل إلى علم الجمال، ص 34.

والعمل الفني يدعو إلى التوحيد بين التذوق والتفسير،[1] أي أننا في مواجهة قصيدة مثلا نؤجل تذوقنا لها إلى ما بعد تفسيرها وإزالة الغموض حولها.

يبدو هذا مناقضا لمسألة المباشرة التي تحدثنا عنها في البداية، ولكن اللغة الشعرية تحتاج إلى هذا التأجيل لأن طبيعتها التي تحوي الاستعارة والكناية والتشبيه وكل ما يقوم على إنجاز الشعرية يفرض على المتلقي خبرة، تدعى خبرة التذوق، إذ أن المرء لا يستطيع أن يتذوق العمل الفني العظيم إلا إذا كان من أولئك الذين لا يقعدون عن بذل الجهد العظيم في سبيل الثقافة الشاملة العميقة، الثقافة الإنسانية بوجه عام والفنية بوجه خاص، فأما عن الثقافة الإنسانية الشاملة فيظهر أثرها مثلا في كوننا لا نستطيع أن نتذوق الأدب الإغريقي إلا إذا كنا على علم بالحياة في المجتمع الإغريقي ، ولن نستطيع أن نتذوّق الشعر الجاهلي إلاّ إذا كنّا على علم بالحياة في المجتمع العربي الجاهلي ، أمّا عن الثقافة الفنية فإنّها تمدّ المتلقي بما يمكن أن يسمّى إطارا يساعد على تنظيم التلقي الفني بحيث تزيد قدرته على التذوق، فكلما ازدادت الثروة الفنية ازدادت قدرة المتلقي على التذوق بكل ما لكلمة التذوق من معنى دقيق.[2] وهذا راجع أيضا لطبيعة المتلقي، فالمتلقي المبدع أو المثالي على الخصوص تكون له خبرة واسعة في التذوق تفوق أي متلق آخر، ولكي تكتمل عملية تذوق اللغة الشعرية إلى نهاية العمل لابد من متابعة العمل بانتباه وبخطوات ووتيرة واحدة في التلقي وربما كان هذا الفعل الموحد من أهم شروط التذوق، أو بالأحرى هو نفسه فعل التذوق بغض النظر عن شروطه المعدة من قبل[3].

هناك ثلاث مشكلات يمكن أن تواجه عملية التذوق حيث تنقض حدة تذوق المتلقي للغة الشعرية، فيكون الأثر غير واضح وربما منعدم تماما، هذا بغض النظر عن ثقافة المتلقي ومعرفة الحياة الاجتماعية للبيئة الأدبية، فالمشكلة الأولى: أننا لا نستطيع الوصول إلى تذوق اللغة الشعرية في العمل المترجم، فإن ترجمة العمل الشعري عند بول

---

[1]- ينظر، وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، ص 103.

[2]- ينظر، مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة، ص 45.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 45.

ڤـــاليري ليست مستحيلة فحسب، بل إنه يستحيل نقل القصيدة إلى صورة نثرية من لغتها كذلك، ولذا فإن الشعر غير قابل للترجمة، لأنه إنما كان شعرا في لغته وبلغته، ولغته قيمة غير منفصلة عنه، فالمتلقي لا يتذوق القصيدة من حيث هي شعر ، تذوقاً مباشرا ، ولكنه يترجمها –إذا صح التعبير– إلى النثر أولا ثم يفهمها ويتذوقها ويحكم عليها أخيرا من خلال هذا النثر،[1] والمشكلة الثانية تكمن في مسألة النزاع الدائم بين النقاد وبين الفنانين المبدعين، وصاحب النص، فالنقاد في الغالب يلجؤون إلى مقاومة الابتكارات الفنية التي لم يسبق لها مثيل أي الجديدة على المتلقي، ويعلنون أنها ضرب من العبث ليس له قيمة، فيحكمون عليها بالفشل ناعتين هذا العمل أو ذاك بالجريء الذي لم يراع الأصول الفنية، لن يلتفت إليه أحد، ثم تمضي فترة ما، وإذا بنا نسمع نقادا آخرين ينقبون عن تلك الابتكارات (مثلما حدث للشعر الحديث) ويعلنون أنها تستحق الخلود، ويقدمونها للمتلقي فإذا به يعجب بها، ولعل السبب في كل هذه المماطلة يكمن في أن العلماء المنصرفين إلى بحوثهم بعيدا عن تذوق الأعمال الفنية إذا قدر لهم أن يتذوقوا عملا ما فإنهم لا يحسنون تذوقه وكثيرا ما يحطون من قدره[2]. والمشكلة الأخيرة نلمسها في السؤال الذي نطرحه على المتلقي: لماذا لم تتذوق هذا العمل من أعمال: جبران خليل جبران أو جيمس جويس أو غيرهما؟ تحير في الجواب قليلا لكنه لا يلبث أن يجيب: أنه هنا بصدد عمل لم يسبق له أن تذوق عملا آخر يشبهه من قبل[3]. فنكتشف عندها أن خبرة المتلقي وذوقه الجمالي لا تكتسب إلا من خلال إسهام المتلقي ودوره الفعال في عملية البحث عن أسرار اللغة الشعرية، يقول عبد القاهر الجرجاني (ت471هـــ): "فإنك تعلم على كل حال أن الضرب من المعاني، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه، حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجهه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد

---

[1]– ينظر، عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، درا الفكر العربي، ط1968/2، ص 349، 350.

[2]– ينظر، مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة، ص 163.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص 162.

يفلح في شق الصدفة، ويكون ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له"،[1] فلكي يصل المتلقي إلى المعنى الحقيقي والجوهر لابد له من التنقيب وإعمال الفكر، فالتذوق لا يحصل إلاّ إذا كان هذا الأمر، وليس الأمر يعني لا وجود للتذوق ولكن يقع تذبذبا في الذوق العام سببه الجهل بطبيعة اللغة الشعرية وعدم إدراك العلاقات في مجال الصورة، ورغم أن التذوق نسبي، ونجده يختلف من متلق إلى آخر مثله مثل اللذة أو النفور، هذا حسب اللّفظة ، "إذ تكتسب هويتها ودلالتها تبعا للحالة النفسية التي يمر بها القارئ أو السامع، فهي بهذا المعنى لم توضع اعتباطا أو اعتسافا، إنما لتنقل تجربة وموقفا من الحياة والناس بالارتباط مع الألفاظ الأخرى".[2]

4- اللـــذة:

اللذة من الأمور النفسية التي يطلبها المتلقي أو يسعى الشاعر إلى إحداثها فيه: فهو أولا شعور إنساني عام يعبر عنه عفويا عند تلقي عمل فني سار، وثانيا هو مصطلح نقدي قديم استخدمه اليونان حيث كان متصلا عندهم بالمسرح الشعري لا بالشعر المطلق، فقد جعل أرسطو لكل نوع من أنواع الشعر لذة خاصة به، كاللذة التي تنشأ عن المأساة بسبب الشفقة والخوف من طريق المحاكاة واللحن، ثم إن اللذة عندهم تعني الفرح وانبساط النفس والالتذاذ بالمحاكاة والتخييل والألحان والأوزان، لكنها عند عبد القاهر الجرجاني حالة نفسية تنشأ عن الرضى والقبول بما يحس به الإنسان من مسموع أو مذوق ومن هذه الناحية تتشابه حلاوة اللفظ والكلام مع حلاوة العسل،[3] لقول أبي تمام (ت231هـ):

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط/ 1424هـ - 2003، ص 107.

[2] - مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، دط/دت، ص 157.

[3] - ينظر، مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، نظريات تأسيسية ومصطلحات، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1/1423هـ - 2002م، ج2، ص 214.

أَلَذُّ مِنَ السَّلْوَى وَأَطْيَبُ نَفْحَةً

مِنَ المِسْكِ مَفْتُوقاً وَأَيْسَرُ مَحْمَلاَ[1]

فربط بين الشعر وبين لذة الطعام الحلو: السلوى (أي العسل)، والرائحة الطيبة نفحة المسك، فهو يريد بذلك تصوير المتعة التي تصيب المتلقي للشعر والسيرورة التي كان أبو تمام يتمتع بها، أي ديمومة شعره بإقرار الجمهور وتفضيله مستعملا اللذة كقياس لذلك.

لقد تناول موضوع اللذة كل من ابن سينا وابن طباطبا والقاضي الجرجاني وابن رشد (ت 595هـ) الذي توسع في فلسفة اللذة، كما شغل هذا الموضوع شعراء ونقاد العصر الحديث كمصطفى صادق الرافعي الذي يعتقد أن من غايات الأدب أن يبعث في الكلام عاطفة تحيل المؤلم لذيذا، وأن يكشف من الجمال والحكمة ما يجعل المملول ممتعا حلوا.[2]

إن اللذة عند علماء النفس كالألم متصل بالإحساس، فعندما يكون محرض يمارس فعله على حاسة من الحواس، فإنه ينتج أفعالا منعكسة تحرك المراكز العصبية الدنيا وتنتهي إلى استجابات، تتمثل في حركات أو إفرازات غددية، مصحوبة عند الإنسان بصور أو مفاهيم بحيث أن هذه الأخيرة تكفي لتحريك مسيرة اللذة أو الألم من طريق المنعكس الشرطي المركب، والواقع أن هناك جزءا فيزيولوجيا يمتزج دائما بكل انفعال مهما كان عقليا، فنجد لذائذ وآلام أولية تتصل بالانعكاسات البسيطة والفطرية كلذة الغذاء والجنس، وثمة لذائذ وآلام أكثر تطورا وتتصل بالمنعكسات الشرطية المكتسبة من طريق التجربة الفردية كلذة الإكثار من الأكل، ثم في النهاية لذائذ إنسانية خالصة وتتصل بالميول الفائقة التطور كلذة السفر والثقافة والجمال واللغة.[3]

---

[1]- أبو تمام، ديوان، تقديم وشرح: محي الدين صحبي، دار صادر بيروت، مجلد 2، ط1/ 1997م، ص 52.

[2]- ينظر، مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، نظريات تأسيسية ومصطلحات، ج2، ص 209، 215.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 216.

ومن جهة أخرى وبتأمل بسيط نلاحظ أن اللذة قد تكون فردية كما قد تكون جماعية، كما أنه ليس هناك لذة واحدة بل عشرات الآلاف من اللذات، فلخالقي العمل الإبداعي نفسية مشتركة سهلة الانكشاف، غير أن المتأملون أي المتلقون كل على هواه، فتجد اللذة مرتبطة بالتأمل مثلما هو التذوق مرتبط بالتفسير، فإننا عندما نتأمل على سبيل المثال لوحة فنية ما، فإما لا نكترث لها، فلا نشعر بأي انفعال، بأية لذة فنية، وإما أن نرتاح لها فتنقلب البرودة إلى لذة تزداد حدة بقدر ما يكون التأمل فيها أكثر تمعنا.[1] ونحن نعلم جيدا أن النصوص المشهورة لها خاصية فريدة، إنها تشعر المتلقي باللذة، فالعربي يقدر قصة مجنون ليلى مثل الصيني الذي يجد متعة فائقة عندما يقرأ مَدَامَ بُوفَارِي أو الأمريكي عندما يقرأ: جَانْجِي مُونُوغَاتَارِي genji monogatari، فتغمر هذه اللذة جذورها في الجزء المجهول والمنسي من حياتنا النفسية، وكلما أدركنا ما يجول في لا وعينا نصبح قادرين على الشعور بالنصوص بشكل ملائم، كما أنه يمكننا التذوق بطريقة أفضل والقراءة بتعمق.[2]

إن اللذة التي تنشأ جراء تلقي اللغة الشعرية باعتبارها لذة إنسانة خالصة، نعتبرها لذة جمالية مختلفة عن اللذة المادية التي ترتبط بعضو خاص معين في البدن، بينما اللذة الجمالية لا ترتبط بعضو خاص، هذا ما يحيلنا إلى تفسير ما تتصف به اللذة الجمالية من سمو وشفافية والروح تظهر كما لو كانت سعيدة بنسيانها ما يربطها بالجسد من روابط، متوهمة أنها تحلق بحرية في جميع أرجاء العالم، وتحوم في موضوعات التفكير كيفما تشاء، فهي أيضا تقطع المسافات الكبيرة بسهولة وتوهم الروح بأنها تحررت من الجسد،[3] وهذا الوصف يقدس لذة الشعرية التي تمنح متلقيها المستوعب لخباياها هذه الحرية وهذه الروح، ففي النص لذّة لا يرتقي إلى نشوتها إلا المتلقي الفذ، يقول منذر عياشي: "اللذة تأتي هكذا إنها حضور من غير سؤال، ووجود يعم كل شيء دون أن يتموضع في شيء،

---

[1] – ينظر، دي هويمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2/ يونيو 1975م، ص 130، 135.

[2] – ينظر، جان بلامان نويل، التحليل النفسي والأدب، تعريب، عبد الوهاب ترّو، ص 5.

[3] – ينظر، محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1/2004م، ص 63، 64.

وليس شيء للذة أقتل من سؤال يستفسر عن موضعها، اللذة ليست موضوعا إنها هي، وإنها لتتكشف دائما من غير سؤال، وسعادة الملتذ كالنور، تأتي بقدح زناد الروح، فلا يدركها إلا من تحرر من نفسه جسدا ودخل في نفسه نصا".[1] وبعد فإن التحري عن لذة اللغة الشعرية هو كشيء كائن أو شيء لم يكن، والنظر إلى النص أي قراءته قراءة الباحث عن اللذة يمكن أن يصيب ويمكن أن يخيب إذ إن التعطش إلى المعرفة ليدفع بنا أن نخلق بعض الفقرات أو نتجاوزها (تلك الفقرات التي نحس بأنها مملة) لكي نصل بسرعة إلى مواضع الطرفة المحرقة (التي تمثل مفاصلها دائما: وهذا ما يسارع إلى الكشف عن العقدة أو القدر): وإننا لنقفز، دون خوف من عقاب (فلا أحد يرانا)، فوق الوصف والشروح، والتأملات والمحادثات".[2] وبعد هذا الركض والقفز، ورفع الرأس من القراءة والعودة إلى الغوص ثانية ينتج عنه نظامان من القراءة: قراءة تتجه مباشرة إلى مفاصيل القصة (مثلا) وهذه القراءة تضيع على إثرها أطراف من الخطاب بدون الافتتان بها أو ضياع الكلام، وقراءة أخرى لا تعطي شيئاً، إنها تزن النص فتلتصق به وتقرؤه حرفيا وبحماسة، وتلتقط في كل نقطة من نقاط النص، وهذه القراءة الثانية هي التي تناسب النص المعاصر،[3] أي أن إعادة قراءة النص أو بالطريقة السابقة تجعل أثر اللذة نعت للقراءة وخاصية في المتلقي.

5- **التخييل:**

إن التوصل إلى معرفة أن التخييل هو أثر من الآثار التي تتركها اللغة الشعرية في نفسية المتلقي أتى خلال مراجعتنا أو دراستنا التخييل عند المبدع، فالمبدع يكون إبداعه نتيجة التخييل الذي يحصل عنده من صور ينفعل لتخيلها وتصورها فيكون العمل الإبداعي جاهزا ليتلقاه المتلقي فيحدث فيه أثرا بطرق مختلفة، وقبل الاسترسال في الحديث عن هذا الأثر لابد أن نتساءل عن ماهية التخييل باقتضاب والمسائل المحيطة به

---

[1]- رولان بارث، لذة النص، تر: منذر عياشي، نشر دار لوسوي ، باريس، ط1 / 1992م، ص 7.

[2]- المصدر نفسه، ص 35.

[3]- المصدر نفسه، ص 36، 37.

لكي يتضح لنا أي التعاريف أقرب في فهم هذا الأثر، واستخلصنا هذه التعاريف كالآتي:
من بعض دراسات القدامى للتخييل وجعلنا آخرها مناسبا لدخول الموضوع:

- التخييل عند ابن سينا انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالقول اعتقاد البتة.
- طرائق التخييل والمحاكاة عند ابن سينا ثلاث: اللحن والكلام والوزن.
- التخييل عند عبد القاهر الجرجاني خداع للعقل وضرب من التزويق.
- التخييل عند الزمخشري (ت 538هـ) هو منـــزلة التمثيل والتصوير الحسي.
- التخييل عند ابن خفاجة الأندلسي (ت 532هـ) قرنه بالكذب والباطل، وابن بسام الأندلسي (ت 542هـ) ربطه بالتمويه وذلك أثناء تفضيله العلوم على الشعر.
- التخييل عند ابن رشد (ت 595هـ) المطابقة وهي التشبيه الصرف الذي لا يقصد به تحسين أو تقبيح أي لا مدح ولا ذم.
- التخييل عند ابن الأثير (ت 637هـ) هو وسيلة لإثبات الغرض المقصود في نفس السامع حتى يكاد ينظر إليه عيانا، فهو والتصوير نوع من التجسيم أو التجسيد.
- التخييل عند حازم القرطاجني تصور تنشئه في نفس السامع عناصر الشعر المختلفة.[1]

تثبت بعض التعاريف بأن التخييل هو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، أي أن ينفعل إلى غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض.[2]
والملاحظ أن هذا التخييل هو شيء منقسم بين المرسل والمرسل إليه، فلابد أن يعطي المؤلف شيئاً يقوم المتلقي بدوره بتخيله وهذا من أجل إبقاء خياله نشطا ومشغولا، فتكون العلاقة وطيدة بين المبدع والمتلقي، فيخلق ذلك الصراع بينهما في لعبة الخيال، فلو منح المتلقي القصة كلها ولم يترك له المبدع ما يفعله فإن خيال المتلقي لن يدخل منطقة

[1]- ينظر، مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) ، نظريات تأسيسية ومصطلحات ، ج 1 ، ص 116 – 135.
[2]- ينظر، طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، ص 80.

الصراع نهائيا وتكون النتيجة هي السأم والملل (...) لذا لابد وأن يقدم العمل الأدبي بالطريقة التي تحرك خيال القارئ[1].

من جهة أخرى نلاحظ أن التخييل مسألة نفسية بحتة، وهذه الحال النفسية ناشئة من القول نفسه أي الأمور التي يبعث الشعر على نشوئها بقول حازم القرطاجني: "فإن أحسن التخاييل موقعا في النفس أن يترامى الكلام إلى أنحاء من التعجب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام"،[2] ثم يقول: "كلما اقترنت الغرابة، والتعجب بالتخييل كان أبدع"[3]؛ أي أن الغرابة والتعجب لهما دور في إثارة النفس خاصة إذا اقترنا بالتخييل رغم أن حازم يقع عنده التخييل من أربعة أنحاء: المعنى والأسلوب واللفظ والوزن، فنلاحظ أن هذا الأخير يعتبر هو والكلام المخيل شرطان كافيان للشعرية. لأن الوزن يأتي ليقي الشعر من التيه في ماليس منه فهو الإطار الحاضن لماهية الشعر، يضع حدا فاصلا بينه وبين بقية أنواع القول التي تقترب منه وتكاد توهم بأنها منه.

ومسألة أخرى -كي لا نقع في الالتباس- هي أن التخييل إما أن يكون أثرا يصل إليه المتلقي في تلقيه اللغة الشعرية وهذا بمشاركة المتلقي للمؤلف في استعداد التواصل النفسي بفضل تولد طاقات تخييلية جمالية متجانسة تتوالى عبر الهيكل المادي للنص،[4] وإما أن يكون سببا في تأثر النفس فيجعلها تنبسط أو تنقبض أو تنفعل انفعالا نفسانيا غير فكري كما قال ابن سينا.

لقد رأينا في الفصل الأول أن صناعة اللغة الشعرية هي صناعة دلالات جديدة الألفاظ استقرت على معان جعلت علامات لها، هذا الكلام يؤدي إلى فهم جديد لصناعة الشعر الذي هو صناعة الأقوال التخييلية المؤثرة في نفوس المتلقين.[5] وهذا شيء واضح جدا، فالتخييل هو الذي يقوم على إثارة الذاكرة وحثها عن طريق التصور على

---

[1]- ينظر، سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 / 2002م، ص 113، 114.

[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب ابن خوجة، ص 90، 91.

[3]- المصدر نفسه، ص 90، 91.

[4]- ينظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط / 1998م، ص 26.

[5]- ينظر، عبد الحميد جيدة، صناعة الكتابة عند العرب، ص 148، 149.

استدعاء المخزون المعرفي عند المتلقي، فيتمكن من استيعابها عن طريق الخيال[1]. ونقصد بالمخزون المعرفي: التطور الذي يحصل عند المتلقي أثناء مراحل قراءاته المتعددة وإحاطته بكل أصناف المعرفة، خاصة وأن اللغة الشعرية قد تكون مغايرة لما تعوده وألفه وغير مطابقة لأفق توقعاته ونوع ثقافته ودرجة حساسيته الجمالية، فمثلا ونحن نقف عند بعض القصائد، لابد وأن نكون مدربين على طرائق فهم الأشكال المجازية المباغتة في اللغة العربية والتي قد يصطدم بها من لا يمتلكون الكفاءة الأدبية في التلقي، ومن جهة أخرى نجد أن المبدع لا يكتب للخاصة فقط، ولا يكفي له أن يتحرر من الأعراف السائدة بل عليه أن يكون ماكرا في تعبيراته، داهية في مجازاته، حتى يستطيع جذبنا إلى منطقته، فينجح في إقناعنا وإدراجنا في مشروعه وهذا حتى تخف وطأة الجرأة في سرد اللغة الشعرية بالنجاح في أداء وظيفتها الجمالية، فهي قد تمتزج بالجد واللعب والتخييل[2]. ومنه فإن التخييل عند متلقي اللغة الشعرية يحصل بشروط تخص ذهنية المتلقي (المخزون المعرفي) وذهنية المبدع (توظيف جماليات التخييل) والجانب التواصلي ذو الشفرة الجمالية الخاصة عند المتلقي مضافة إلى الشفرات اللغوية والثقافية التي تعتمد على الموروث المستقر في الوعي[3].

إن المتلقي للغة الشعرية يصل إلى مرحلة يصبح فيها التخييل عنده أثرا غير مباشر، فهو عندما يقرأ قصة ما يطرح عدة تساؤلات نحو الماضي أو المستقبل كـــ: ماذا حدث؟ من قام بذلك؟ لماذا؟ ما معنى كل هذا؟... الخ، فيكون فهمه للأحداث المروية يعوقه حذف حقائق حول الماضي أو الحاضر، فيقع في مطبات التساؤل يحيله إلى نوع من التأجيل في عملية السرد، فتصبح لعبة تخمين فتخييل، وهذا التأجيل يتألف من عدم إفشاء الحقائق التي يجب أن تكون في النص، بل يتركها إلى مرحلة لاحقة،[4] هي مرحلة

---

[1]- ينظر، حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص 175.

[2]- ينظر، صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط / 1998م، ص 162، 174، 176.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 21.

[4]- ينظر، شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 / 1995م، ص 183، 184.

استدعاء المخزون المعرفي عند المتلقي، فيتمكن من استيعابها عن طريق الخيال[1]. ونقصد بالمخزون المعرفي: التطور الذي يحصل عند المتلقي أثناء مراحل قراءاته المتعددة وإحاطته بكل أصناف المعرفة، خاصة وأن اللغة الشعرية قد تكون مغايرة لما تعوده وألفه وغير مطابقة لأفق توقعاته ونوع ثقافته ودرجة حساسيته الجمالية، فمثلا ونحن نقف عند بعض القصائد، لابد وأن نكون مدربين على طرائق فهم الأشكال المجازية المباغتة في اللغة العربية والتي قد يصطدم بها من لا يمتلكون الكفاءة الأدبية في التلقي، ومن جهة أخرى نجد أن المبدع لا يكتب للخاصة فقط، ولا يكفي له أن يتحرر من الأعراف السائدة بل عليه أن يكون ماكرا في تعبيراته، داهية في مجازاته، حتى يستطيع جذبنا إلى منطقته، فينجح في إقناعنا وإدراجنا في مشروعه وهذا حتى تخف وطأة الجرأة في سرد اللغة الشعرية بالنجاح في أداء وظيفتها الجمالية، فهي قد تمتزج بالجد واللعب والتخييل[2]. ومنه فإن التخييل عند متلقي اللغة الشعرية يحصل بشروط تخص ذهنية المتلقي (المخزون المعرفي) وذهنية المبدع (توظيف جماليات التخييل) والجانب التواصلي ذو الشفرة الجمالية الخاصة عند المتلقي مضافة إلى الشفرات اللغوية والثقافية التي تعتمد على الموروث المستقر في الوعي[3].

إن المتلقي للغة الشعرية يصل إلى مرحلة يصبح فيها التخييل عنده أثرا غير مباشر، فهو عندما يقرأ قصة ما يطرح عدة تساؤلات نحو الماضي أو المستقبل كـــ: ماذا حدث؟ من قام بذلك؟ لماذا؟ ما معنى كل هذا؟... الخ، فيكون فهمه للأحداث المروية يعوقه حذف حقائق حول الماضي أو الحاضر، فيقع في مطبات التساؤل يحيله إلى نوع من التأجيل في عملية السرد، فتصبح لعبة تخمين فتخييل، وهذا التأجيل يتألف من عدم إفشاء الحقائق التي يجب أن تكون في النص، بل يتركها إلى مرحلة لاحقة،[4] هي مرحلة

---

[1]- ينظر، حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص 175.

[2]- ينظر، صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط / 1998م، ص 162، 174، 176.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 21.

[4]- ينظر، شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 / 1995م، ص 183، 184.

التخييل، فاللغة الشعرية هي التي تخفي هذه الحقائق وهي التي تخلق بما يعرض: شعرية التخييل، وحسب التعاريف السابقة للتخييل فإن كل من التعجب وخداع العقل والتزويق والتمويه والتشبيه والتصوير والتجسيد والتصور، كل هذه الأشياء تساعد على تعزيز معنى اللغة الشعرية بالنسبة للتخييل.

6- التأويـــل:

إن متلقي اللغة الشعرية خلال قراءاته المتعددة للنص يستطيع أن يصل إلى مرحلة الفهم والاستيعاب في حين تصعب هذه العملية على الذي يستمع أو يقرأ النص مرة واحدة، وهذا لأن "اللغة الشعرية لها نظامها الذاتي المتميز والمختلف بحيث تبني دلالتها الخاصة التي لا يمكن أن تقارن بنظام التواصل اليومي كما أنها تتضمن نوعا من التفاعل مع الواقع يخضع لمبدأ التأويل وهو تفاعل يتم وفق تصور تخيلي لقارئ أو مستمع مفترض يحضر في النص باعتباره ذو أفعال إرجاعية متأثرة وناقدة ومقومة".[1] يعني هذا الكلام أن عملية اكتشاف النص تحتاج إلى تأويل وهذا التأويل يحتاج إلى مؤوّل، أي النظر إلى طبيعة المتلقي الذي هو فئة خاصة من القراء -كما سبق وأن ذكرنا- يفترض أنها تملك معرفة وقدرة أدبية ممّا يمكّنها من التواصل مع هذا النص، تعمل باستمرار على إبراز طاقاته الجمالية، وتملئ فضاءاته الفارغة، حيث تساهم في بناء المعنى وتأويله.[2]

إذن نلاحظ أن التأويل هو أيضا أثر من الآثار التي تشركها اللغة الشعرية في نفسية المتلقي، فهذا الأخير يسعى تلقائيا إلى محاولة فهم النص باعتباره منتجا ثانيا له وباعتبار أن "التأويل حالة خاصة من حالات الفهم (...) وبوصفه مجرد مقاطعة ملحقة بإمبراطورية الاستيعاب أو الفهم".[3] وإذا كان الفهم أيضا عملية نفسية معقدة، يصل من وراءها المتلقي إلى درجة من التأويل، لكن يختلف هذا التأويل باختلاف المتلقي (أي المتلقي المناسب) وباختلاف النص، فنحن نجد مثلا أن قارئ الشعر الصوفي -النص الذي

---

[1]- علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، ص 137.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 139.

[3]- بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، ص 120.

لا يتناقض مع طبيعة اللغة الشعرية* – لا ينكر قيمة التأويل الذي جرت به العادة في فهم هذا الشعور بوضع معان ثابتة لعدد من الألفاظ لكنها تظل طريقة مبالغا فيها ولا تنسجم مع الرؤيا الفنية التي صدرت عنها فلسفة الفن عند المتصوفة ، وهذا ما رسمه ابن عربي (ت 638هـ) لمهمة التأويل** بأنها الكشف عن المعنى الخفي، رغم أن الشاعر الصوفي نفسه لا يوفق أحيانا في شرح مقصوده من أبياته.[1]

إذن فعملية التأويل حين يواجه بها النص الصوفي ليست عملية إجرائية بسيطة ولكنها عملية معقدة تجبر المتلقي على التحليق حول ما هو في أصله تحويم فني في مضارب دلالية وحقول لغوية، لدرجة أن نفسية متلقي الشعر الصوفي تنفصل عن أناها الواقعية لتصطنع أنا متخيلة ومتفاعلة مع المصدر،[2] مثلما حدث مع أبيات الحلاج (ت309 هـ):

أَنَا مَنْ أَهْوَى وَمَنْ أَهْوَى أَنَا ... نَحْنُ رُوحَانِ حَلَلْنَا بَدَنَا
نَحْنُ مُذْ كُنَّا عَلَى عَهْدِ الهَوَى ... يُضْرَبُ الأَمْثَالُ لِلنَّاسِ بِنَا
فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَرْتَهُ ... وَإِذَا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا
رُوحُهُ رُوحِي وَرُوحِي رُوحُهُ ... مَنْ رَأَى رُوحَيْنِ حَلَّتْ بَدَنَا[3]

أو قوله:

اتَّحَدَ المَعْشُوقُ بِالعَاشِقِ ... ابْتَسَمَ المَوْمُوقُ لِلوَامِقِ
وَاشْتَرَكَ الشَّكْلاَنِ فِي حَالَةٍ ... فَامْتَحَقَا فِي العَالَمِ المَاحِقِ[4]

---

* – هذه اللغة هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، إنها شكل من أشكال احتراق التقنين والتقعيد لحو المقصدية المباشرة.

** – لسنا بصدد الحديث عن التأويل من وجهة الرؤية الصوفية بل مبتغانا يكمن في التقرب من مفهوم حصول التأويل عند متلقي هذا الشعر.

[1]– ينظر، خنالة بن هاشم، شعرية النص الصوفي، قراءة في مضارب التأويل، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، مخطوط بجامعة تلمسان، 2003-2004، ص 113، 116.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 117.

[3]– الحلاج، ديوان، تعليق : محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1/1419 هـ، 1998 ، ص 65.

[4]– المرجع نفسه، ص 72.

يظهر من هذه الأبيات وضوح معاني الاتحاد والحلول* بصورة لا تقبل الشك أو الجدل ، ولكن هل كان الحلاج يقصد هذه المعاني بحرفيتها كما تدل عليه الأبيات، أم أن غلبة السكر والحال وضيق اللغة أوقعه فيما وقع فيه، فالمتلقي الدارس هنا يميل إلى الاعتقاد بأن الحلاج لم يكن يعني ما يفهم من ظاهر اللّفظ، ويعلم أن هذا الكلام سيؤدي حتما إلى القضاء عليه بالموت، فلاشك أن الحلاج يريد بقوله هذا شيئا غير ما تفصح عنه الأبيات للوهلة الأولى.[1]

إن هذه المنطقة الغامضة هي التي تولد شعرية النص الصوفي، وهي التي تجعل المتلقي في حالة بحث دائم وراء فك الشفرة والرمز، إنها متعة لا تضاهيها متعة، خاصة إذا كان هذا الغموض يلف النص بنوع من الشفافية ويمنحه طاقات دلالية واسعة بتفتحه على احتمالات عديدة للقراءة والتأويل حيث يصبح الغموض مطلبا أساسيا وضرورة فنية ملحة لأن الوضوح السافر قد يقف حاجزا أمام البث المتواصل للنص الأدبي ففي الوضوح ملل كما يقول الرومانسيون[2]. ولكن هذا الملل قد يعتري نفسية المتلقي حتى وإن كان النص غامضا، لذا لابد على صاحب النص (الباث) أن "يتوقع من القارئ أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة وينتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده، ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه فإن القارئ يعمل كلما واجه نصا أدبيا، أن يمتحنه، فيختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية بموجب ما ركب فيه من مواطن غامضة تحتمل التأويل".[3]

---

* - الاتحاد: هو تصيير ذاتين واحدة، وهو حال الصوفي الواصل، وقيل هو شهود ووجود واحد مطلق من حيث أن جميع الأشياء موجودة بوجود ذلك الواحد معدومة في أنفسها، والحلول: هو فكرة صوفية تجزم بأن الحق اصطفى أجساما حل فيها بمعانيالربوبية وزال عنها معاني البشرية.

[1]- ينظر، أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1 / 1428هـ - 2008م، ص 183، 184.

[2]- ينظر، عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1 / 2003، ص 79.

[3]- ناصر علي، التأويل وقراءة النص الأدبي، مجلة فيلادلفيا الثقافية، شركة مطابع الخط، الأردن، ع4، 2000، السنة 3، ص 124.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذا التوقع الذي يوجد عند صاحب النص ما هو إلا حرص تام لنقل الفكرة إلى القارئ، وهذا لا يكون إلا على المستوى اللغوي والمستوى النفسي، كي تتحقق عملية الفهم، هذه العملية التي هي في حقيقة الأمر أثر نفسي يحيل إلى أثر آخر هو التأويل، ومن مظاهر هذا الأثر أن تجد القارئ يتفاعل مع النص ويحاول فهمه وتفسيره، فنحن "لكي نفهم العناصر الجزئية في النص لابد أولا من فهم النص في كليته، وهذا الفهم للنص في كليته لابد أن يتبع من فهم العناصر الجزئية المكونة له".[1] فيصبح لدينا بما يعرف عند شليرماخر*: الدائرة التأويلية "التي تعني أن عملية فهم النص ليست غاية سهلة، بل عملية معقدة مركبة".[2]

أخيرا فإن التأويل يركز مباشرة على المعنى الكلي للنص الذي شرعنا في قراءته حيث يبدو للملاحظ السطحي (أي المتلقي السطحي) أننا نفك رموز النص جملة جملة، ولكن في الحقيقة إننا نؤول معنى هذه العبارات من منظور الفهم الكلي للنص، أي لا نقرأ كلمات أو عبارات، بل نقرأ دفعة واحدة ضمن رؤية النص الكلي،[3] زيادة على هذا فإن هذا الأمر لا يتحقق إلا لدى القارئ العالم الخبير (الناقد) الذي يصطنع التأويل للوصول إلى الدلالات، وخير مثال على ذلك، شعر أبي تمام الذي لا يستحسنه الأعرابي (متلقي عادي في ذلك الوقت) لأنه غريب عن النص المعرفي وشروط تلقيه التي لا سبيل إليها إلا بالكد والمطاولة.[4]

إن اللغة الشعرية لتدفع المتلقي دفعا لعملية إنتاج المعنى من جديد عن طريق التأويل، فهو لا يلجأ إلى القراءة التأويلية إلا إذا شعر بضرورة ذلك، وهذه الضرورة هي التي نسميها أثرا.

---

[1]- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط7 / 2005، ص 22.

* - شليرماخر: مفكر ألماني (ت 1843م).

[2]- المرجع نفسه، ص 22.

[3]- ينظر، م. أوتن، سيميولوجيا القراءة، مجلة الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع4 / جوان 1996م، ص 229.

[4]- ينظر، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 70.

الخاتمة

الخاتمة :

خلاصة لما سلف ليس من السهل أن نعثر على خاتمة نهائية للبحث؛ فاللغة الشعرية مهما حاولنا التخلص من فهم مادتها ووصفها ومقوماتها وعلاقتها وأنواعها وخصائصها المكونة لها، ومحاولة استيعاب مكنونها إلى أبعد مدى، فهي تظلّ عالما تكثر حوله التساؤلات الفلسفية، والأفكار الموحية، والدراسات السرمدية، خاصة تلك المتعلقة بالزاوية النفسية للمتلقّي رغم اختلافاته حتّى وإن كان مبدعا في حدّ ذاته، فهو يبقى في نظريات التلقي الحديثة، لاسيما عند مدرسة كونسطانس الألمانية أحد الركائز المهمة في عملية التلقي ومنتجا آخر للنص، وعنصرا فعالا في فكّ شفرات اللغة الشعرية، وهذا حسب طبيعته النفسية ومستواه اللساني.

ونحن إذ نعمد إلى تقسيم المتلقي إلى أصناف (مثالي، عادي، خبير، متميز، ضمني...) كي يسهل أمر البحث، نسعى لجمعهم في صنفين فقط، المتلقي الخاص، والمتلقي العام، فالأوّل هو من النخبة الموجّهة والمقنّنة للعمل الأدبي، والقادرة على تفكيك الوحدات المكوّنة للبنية الكليّة للخطاب، حيث يعتبر "وولفنجانج آيزر" هذا الصنف؛ القارئ النموذجي للنصّ لأنّه القارئ المتجوّل في النصّ وهو القارئ المعاصر ذو المطالب النفسية، الذي يستطيع أن يفكّك الشفرات الّتي تعمّد المبدع أن يودعها النصّ؛ فيتحقّق الهدف الأساسي بين مرسل ومستقبل. ثمّ الصنف الثاني الذي يعتبر من الجمهور، وهو الفئة العامة من الناس يقرؤون الخطابات الشعرية كأي خطابات أخرى يستحسنون هذا ويستهجنون ذاك انطلاقا من خلفيات جُبلوا عليها كحبّ الخير والولوع بالجمال، وغيرها من الحالات النفسية. ولكن يبقى الأثر بين الصنفين قائما رغم الاختلاف بينهما الذي يؤدي إلى اختلاف الأثر أيضا، وسنكتفي ببعض النتائج الّتي توصّلنا إليها رغم أنّ بعضها لم ينج من الشكوك وإن جاءت على شكل تساؤلات كنّا نطرحها بين الفينة والأخرى، هذه اللغة الشعرية الّتي حاولنا بقدر الإمكان أن نزاوج بينها وبين عملية التلقي ونراقب بدءا من ماهيتها نفسية المتلقي الّتي تخيلنا أنّها آلة تستقبل اللغة بجميع

خصائصها الصوتية والدلالية ولكنّها آلة بأحاسيس، تقابلها الشعرية الّتي هي أيضا صفة ما يثير الأحاسيس.

- إنّ مصطلح الشعرية يظلّ هو المصطلح الأكثر تداولا عند النقاد والدارسين من بقية المصطلحات، وبذلك تفرض هذه الترجمة هيمنتها على باقي الترجمات بالرغم من العيوب الّتي يمكن أن نلاحظ عليها، فكل المفاهيم الخاصة بالشعرية قد تكون ناقصة ولا نقول أنّنا شرحناها لدرجة تحميلها ما لا تحتمل، وربّما نكون قد أوغلنا وتعمّقنا، لا لشيء إلاّ لأن يعرف متلقي هذا البحث منتهى الشعرية ويربط تصوّره حولها، والذي توصّل إليه بالأثر الذي ينتظره في الأخير.
- إنّ الوقوف على لفظ الشعرية بميلها ميلا زئبقيا نحو لفظ الشعر، قد يميل ميلا زئبقيا آخر نحو لفظ الشعور، وبالتالي يتجلى أثرها المباشر في المتلقي؛ أي أنّنا بمجرّد أن نتلفظ بمصطلح الشعرية كأننا نمارس نوعا من الحالة الشعورية الّتي تعيشها نفسية المتلقي، أو أنّ هناك ترابطا لفظيا بين الشعرية والأثر.
- الوظيفة الشعرية تمكّننا من معرفة البؤر الخطابية الّتي تؤثر في نفسية المتلقي (الوظيفة الشعرية المهيمنة في النص) رغم أنّ الوظائف مرتبطة فيما بينها في رسالة لغوية معينة أو خطاب معيّن) ومن النادر أن نعثر على وظيفة واحدة قائمة بذاتها ومستقلّة عن غيرها من الوظائف.
- الدراسة أثبتت أنّ المتلقي هو أحسن مصطلح يمكن استعماله في البحث، فهو يجمع بين الشفاهي والسماعي والقرائي، ويساعد على اكتمال الأثر.
- عندما يتأثر المتلقي فإنّه لا يبقى مكتوف الأيدي، بل قد يتحوّل إلى متلقي واعي، والذي يجعله ينتقل هذا الانتقال هو اللغة الشعرية في حدّ ذاتها والمؤهلات الذاتية للمتلقي في أن يصبح –حسب تأثره– مبدعا هو الآخر، وهذا حسب النظريات والمدارس الّتي عالجت هذه القضية خاصة نظرية التلقي أو الاستقبال وأفق انتظار القارئ والقارئ الضمني الذي ابتدعه آيزر، والذي قد يجمع جميع المتلقين الذين حدّدهم القراءات البنيوية.

- النتيجة الهامة الّتي توصلنا إليها هي أنّه مهما تنوع المتلقي (عادي ، خبير ، ناقد ، مميز...) ومهما تنوعت نفسيته ، فإنّ أثر الشعرية حاضر حتّى عند المتلقي العادي، ولكن يختلف الأثر بدرجات متفاوتة وشروط معينة (فالمتلقي الطفل والمتلقي منعدم الفهم والاستيعاب والغريب عن محيط اللغة الأصلي ومتلقي لغة غيره دون تعلمها وثقافة غيره دون الإلمام بها واختلاف الديانة يساهم في انعدام الأثر أو تذبذبه أو تغير معرفة ونفسية المتلقي).
- إنّ الخطاب المباشر (أي الشفاهي) قد يخلو من خصائص اللغة الشعرية والانزياح الموجود في الخطاب غير المباشر ، لذا فإنّ هذا النقص تعوضه شعرية الإلقاء حيث أنّ طريقة الإلقاء في حدّ ذاتها تنطوي على مجموعة من الآليات المكسوة بمميزات شعرية.
- يختلف صوت الملقي باختلاف نوع المتلقي وبالتالي اختلاف الأثر (فرح ، حزن ، غضب...) وهذا ما تفسره العلاقة الأكوستيكية ومقتضى الحال.
- هناك بعض الآثار تخلفها اللغة الشعرية في نفسية المتلقي لم نشأ ذكرها أو التركيز عليها لأنّنا نعتبرها متداخلة في مفهومنا لها مع الآثار الّتي ذكرناها ، وهي على سبيل المثال : إعادة قراءة النص مرات عديدة ، المشاعر الّتي تهزّ كيان المتلقي ، النقد كأثر ناتج عن خلفيات مخزونة في نفسية المتلقي (الناقد) ، زيادة على آثار أخرى كالرغبة والشهوة (اشتهاء سماع بعض المعاني الشعرية) والعجب والتعجب والعزة والنشوة والدهشة والمتعة والفائدة واللمح والإيماء...الخ.
- على ذكر نفسية الملقي (المتكلم) في المدخل فإنّه في حالة الإبداع (الشاعر مثلا) ينتج في بعض الأوقات عندما تتهذب عواطفه وتسمو وتتحوّل من الهيجان إلى الهدوء والتأمل، فحياته (أي الشاعر) ليست تيارا متدفقا باستمرار، يستمدّ منه صوره وأخيلته متى شاء ، ولكنّها عملية عقلية نفسية لا تحدث إلاّ إذا تآلفت بعض العناصر النفسية وساعدت على إخراجها من حيز الكتمان والعدم إلى حيز

الوجود ، وبالمقابل فإنّ نفسية المتلقي هي الأخرى قد تقع فريسة الفتور والملل تعطل من تلقيه الجيد وتفسد تركيزه.

- الجانب الصوتي أو عملية الإلقاء تضيف للغة الشعرية شعرية أخرى تزيد من مفعول الأثر.

وختاما وصلنا إلى آخر محطة وقفنا عليها في رسالتنا هذه، فإن قصّرنا فضعف منّا، وإن قاربنا فذلك بفضل الله، وإن كان لكل جواد كبوة ولكل صارم نَبْوَة ، ولكلّ عالم هفوة، فكيف هو الأمر بطالب قد طرق أوّل باب بحث أكاديمي باجتهاد والمجتهد يخطئ ويصيب.

ملحق

تحديد المفاهيم

1- **الشعرية:** أوبويطيقا أوبويتيك أو نظرية الشعر أو الفنّ الإبداعي أو الإنشائية: وهي الاستجابة النفسية المصاحبة للشعر ، وهي – أي الشعرية – إنّما تحاول الكشف عن ذلك السحر الغريب والعجيب الذي تكتسبه اللغة عن خروجها من منـــزل الوجود وتحرّرها من سلطة النظام وانفتاحها على عالم الحركة والتغير ، تتفتق سيولتها وتأخذ حيويتها.

2- **الوظيفة الشعرية** : على غرار الوظائف الأخرى : المرجعية ، التواصلية ، ما فوق اللغوية ، التأثيرية أو الانفعالية والتعبيرية ، فإنّ الوظيفة الشعرية لا يمكن اختزالها في دائرة الشعر أو حصر الشعر في الوظيفة الشعرية ، إنّها حالة الشعر والرواية والمسرح... إنّ الوظيفة الشعرية تستعمل كذلك أشياء أخرى غير المعنى الدقيق للملفوظ ، فهي تشتغل على الأصوات والأوزان والإيقاع.

3- **لغة الشعر** : تعرف بوصفها خروجا أو انزياحا عن قواعد النظام اللغوي المستخدم في الحياة اليومية ، أي النظام النثري ، سواء أكان هذا الخروج ينتظم في كلام موزون مقفى أو كان متحررا – أي الشعر العمودي وشعر التفعيلة أو الحر – وقد نلاحظ هذا التمايز بين لغة الشعر ولغة التخاطب العادية عند ابن خلدون (في المقدمة) ويولي هذه المسألة اهتمامه في فصول عدّة.

4- **اللغة اليومية (أو العادية)** : هي اللغة الجارية الّتي يتكلّمها الرجل العادي أو رجل الشارع في حياته اليومية كما يتكلمها الفلاسفة والعلماء في غير أوقات بحثهم (اختلاف الآراء). وقد نجد أمامنا أسماء متعدّدة : التعبير العادي ، الاستعمال العادي ، الألفاظ العادية ، وأخيرا اللغة الطبيعية الّتي يتكلم بها قوم من الأقوام.

5- **التواصل** : من وظائف اللغة أيضا ، وهو نقل خبر ما من نقطة إلى أخرى غير أنّ اللغة في الواقع هي طريقة من طرق الاتصال ، ويعدّ هذا الأخير عنصرا بالغ الأهمية في الحياة الإنسانية ، فالحياة ذاتها تواصل مستمر ، الإنسان يشرع في تواصله مع الآخرين ابتداء من صرخة الميلاد ويظل كذلك إلى مماته بالآثار الّتي قد يتركها. وقد يكون التواصل إمّا لغويا (شفوي وكتابي) أو غير لغوي (علامة، إشارة، رمز، ايقون...).

6- **علم النفس اللغوي** : قد يهمنا هذا العلم في دراسة الجانب النفسي للمتلقي ، فقد ارتبط علم اللغة بعلم النفس ، وإذا كانت العبارات المنطوقة قبل صدورها عبارة عن عمليات عقلية لا تدخل في إطار علم اللغة بل هي من موضوعات علم النفس ، فإنّ الأحداث النفسية والعمليات الّتي تجري في ذهن السامع (المتلقي) عند سماعه للكلام هي معنية بعلم النفس أيضا ومعنى ذلك أنّ عمل اللغوي ينحصر في دراسة الرموز الصوتية الّتي تنتقل عبر الهواء من المتحدث إلى المتلقي.

7- **المتلقي** : أو المستمع أو القارئ أو المخاطب أو المرسل إليه ، قد تصب في نفس المعنى الذي نحن بصدده أو قد لا تصب ، ولكن ما يهمّنا هو أنّ المتلقي سامع أو قارئ حسب النص أو الرسالة الموجهة إليه (منطوق أو مكتوب) يستقبل بأذنه أو بعينه ما يصدر من طرف المتكلم (وموضوع المتلقي هو المعني بالدراسة).

8- **الأثر** : أو نكرة : "أثر" ، قد يكون فنّي أو صوتي أو ما يتركه في نفس الإنسان إذا واجه شيئا كاللّغة (الشعرية خصوصا) والأثر هو ما بقي من رسم الشيء (لغة) وقد نجد أيضا : أثّر تأثيرا، أثّر في فلان أو الشيء؛ أي ترك فيه أثرا ، ومنه أثر الدواء : أحدث مفعوله... وتأثر تأثرا بشيء أو منه : أي حصل فيه أثر منه...

9- **المتكلم** : المرسل والباث والمؤلف والمخاطب والمتلقي ، هو الذي يقوم بتكوين الرسالة بغض النظر إن رجلا أو امرأة ، أهو فتى أم فتاة ، أهو بالغ أم طفل. قد يهمّنا المتكلم الذي يلقي لغة شعرية بالخصوص – والمتكلم هو الإنسان الذي يستعمل الكلام (مفهوم الكلام) للتعبير والتواصل مع الآخر (المتلقي – سبق توضحيه).

10- **الأدبية** : لقد تحلل مفهوم الأدبية عند "جاكبسون" من خلال سؤال مركزي شغله على امتداد تراثه الكبير ، فسؤال : ما هو الأدب ؟ هو أهمّ ما أخذ باهتمامه ودفعه لصياغة مفهوم علمي لماهية أدبية النص ، يقول جاكوبسون : "إنّها ما يجعل من نص ما نصا أدبيا" أي ليس نصا فلسفيا أو قانونيا".

11- **علم الجمال : (الإستيطيقا)** : بغض النظر عن التعريف الفلسفي لعلم الجمال عند أفلاطون وأرسطو والجمال عن ابن حيان التوحيدي والغزالي وصولا إلى كانط وهيجل في القرن العشرين فإنّ الاتجاه اللغوي أو اللساني الذي يرتبط بالعمل الفنّي حيث أنّ هذا الأخير : "هو كل عمل يبقى منه في الوعي شيء يدار حوله النقاش الذي فيه تستعمل عبارات وكلمات تحرّك فينا وجدانا جماليا، وتقاس جودة العمل الفنّي أو رداءته بقدرته أو بعدم قدرته على أن يدعو المتكلمين عنه إلى صياغة عبارات تخاطب الوجدان عنه وتحرّك فينا نحوه شعورا جماليا".

12- **نظرية التلقي (أو جمالية التلقي)** : وتسميتها الأخرى هي الّتي تنطوي تحتها الأبعاد الثلاثة (المؤلف ، النص ، القارئ) وتصهرها جميعا في آلية القراءة الحديثة. حيث كان الاهتمام بالقراءة والقارئ شاغلا للكثير من الدراسات والنظريات كالدراسات المبكرة لـــ: "فرجينيا وولف" عن القارئ العادي ودراسات الاتجاه المعروف بنقد استجابة القارئ. ودراسات الاتجاه

البنيوي الذي اهتمّ بعملية القراءة ولاسيما "تودوروف"، و"رولان بارث"، ودراسات السيميولوجيين ولاسيما "امبرتو ايكو". وقد وقفت نظرية التلقي لتفسح المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل وإعادة الاعتبار إلى القارئ أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي.

13- **الإيقاع** : هو علاقة الأصوات ببعضها البعض من حيث استمرار كل منها من حيث الطول والقصر. ووظيفته تنظيم اللحن زمنيا، وذلك حسب مدد زمنية معينة وحسب تقطيع زمني بالحقول واستعمال أمكنة للنبر (أي القوّة). ويشمل الإيقاع ما يسمى بالنبض: وهو عبارة عن دقات منتظمة ومستمرة على نفس الوتيرة، مثال: (دقات القلب، دقات الساعة...).

14- **التوازي** : اهتمّ "جاكبسون" بمفهوم التوازي حيث أصبح إحدى ركائز تحليل الشعر عند الشكلانيين الروس عموما، و"جاكبسون" بالخصوص، وهي الفترة الّتي ظلّ اهتمامهم فيها منصبا حول مقاربة الشعر الفلكلوري الروسي واتخاذه كنموذج انطلاقا من ملاحظات واستقراءات قادتهم إلى إدراك نظام التوازي الذي يربط الأبيات فيما بينها لأنّ كل زخرف يتلخص بالضرورة من مبدأ التوازي في الشعر. "فالبنية التطريزية للبيت والوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية الّتي تكوّن تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا ويحظى الصوت هنا بالأسبقية على الدلالة حتما".

15- **اللّذة** : من الأمور النفسية الّتي يطلبها المتلقي ، فهو أوّلا شعور إنساني عام يعبر عنه عضويا عند تلقي عمل فني سار، وهو ثانيا مصطلح نقدي قديم استخدمه اليونان ، ولاسيما أرسطو في كتاب الشعر ، إلاّ أنّه عند اليونان متصل بالمسرح الشعري ، لا بالشعر المطلق ، واللّذة أنواع : اللذة الطبيعية واللذة الخيالية واللذة المادية.

16- **التخييل** : يقوم التخييل على إثارة الذاكرة وحثّها عن طريق التصور على استدعاء المخزون المعرفي عند المتلقي حتّى يتمكن من استيعابها عن طريق الخيال ، وليس التخييل فعلا مطلقا يأتيه الفنان في معزل عن الواقع ، ولكنّه فعل يكتنفه ما يكتنف الأفعال الأخرى من حيثيات ارتباطها بالزمان والمكان. والتخييل لا يظل مرهونا بصاحبه ، فهو في جيل لاحق ملك عصر آخر ، يلحق به سمات لم تكن له من قبل ، وهي تختلف اختلافا كليا عنها.

17- **التداولية** : تمثل حلقة وصل هامة بين حقول معرفية عديدة منها : الفلسفة التحليلية، ممثلة في فلسفة اللغة العادية ، وعلم النفس المعرفي ، وعلوم التواصل ، ومنها اللسانيات حيث أن أقدم تعريف للسانيات التداولية هو تعريف موريس 1935 : أنّ "التداولية جزء من السيميائية الّتي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعمل هذه العلامات" فالتداولية ليست علما لغويا محضا بالمعنى التقليدي علما يكتفي بوصف وتفسير البنى اللغوية ويتوقف عند حدودها وأشكالها الظاهرة ، ولكنّها علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال ، ويدمج من ثمّ مشاريع معرفية متعدّدة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي وتفسيره.

18- **المحاكاة** : هي تقليد لأناس يمارسون عملا اختياريا أو اضطراريا ويحسبون أنّ عملهم هذا يتمخض عن نتائج خيرة أو شريرة ، ووفقا لذلك يكون فرحهم وقرحهم ، والمحاكي هو صانع الصورة يعني صورة الفضيلة ، لا يعرف شيئا عن الوجود الحقيقي ، وبهذا تكون المحاكاة تقليدا لأعمال الناس ونسخا لصورة الفضيلة بعيدا عن الحقيقة ، لأنّ عمل المحاكي شبيه بعمل المرآة.

19- **القراءة** : عملية ذهنية تشتمل فك الرموز وتفسيرها عندما يتلقاها القارئ بالعين وهذا يتطلب الجمع بين الخبرة الشخصية والمعاني الّتي تعبر عنها هذه

الرموز وطريقة تمثيلها من حيث المعنى والتنغيم والوقف والاختلاس الحركات من قبل القارئ والحالة النفسية الّتي يوجد فيها. إنّ القراءة مهارة فهم وتفاعل مع المقروء واستجابة له لمواجهة المشكلات اليومية وهي عملية فكرية تعقلية تهدف إلى الفهم وترجمة الرموز الكتابية الخطية إلى مفاهيمها ومحتوياتها من الأفكار والمعاني.

20- **النص** : يعني النص – بمعناه العام – كلاّ لغويا تعبيريا وتبليغيا في إطار حقل معرفي محدّد ، إنّه ممارسة لغوية أو فكرية أو إبداعية أو علمية أو فنية أو ثقافية أو تعليمية أو شعرية أو نثرية... وبهذا المعنى فإنّ القصيدة والقصة والرواية والمحاضرة ونشرة الأخبار والمقال الصحفي والومضة الإشهارية والبحث العلمي تعدّ نصوصا على حدّ سواء وإن اختلفت هذه الأنواع اختلافا بيّنا واضحا.

21- **الفهم** : الفهم معرفتك الشيء بالقلب ، فَهِمَهُ فَهْماً وَفَهَامَة ، عَلِمَهُ وفهمت الشيء: عقلته وعرفته ، وفهّمت فلانا وأفهمته ، وتفهّم الكلام فهمه شيئا بعد شيء. والفهم هو العملية الّتي يتمّ بها إدراك الموقف أو الموضوع الخارجي وربطه في إطار علاقة محدّدة ، فهو لذلك يعتبر نتاج عوامل النضج والتعلم. والفهم إذن هو طلب السامع العلم والمعرفة بالشيء من المتكلم وتمثله وإدراك معناه على خطوات ومراحل ، إلاّ أنّ الفهم عملية نفسية عقلية معقدة تصعب دراستها لأنّ المعرفة بمعاني الكلمات تتدخل فيها عوامل متعدّدة وهي تتأثر بالخصوصيات النفسية والثقافية والاجتماعية واللغوية للمتعلم.

22- **العلامة اللغوية** : تتكون العلامة من صورة حسية يتمّ إدراكها بحاسة من الحواس الخمس : السمع أو اللمس أو البصر أو الشم أو الذوق وتتأسس هذه الصورة على ما يتواضع عليه متخاطبان اثنان أو مجموعة من المتخاطبين ،

فبارتباط الشكل الحسي مع ما يتواضع عليه المتخاطبون تفصح العلامة عن مكنونها وتبوح بمعانيها ودلالتها ويتحقق الاتفاق على الوضع مع كل قناة يمكن استعمالها في إيجاد لغة ما ، فيكون الشم واللمس والبصر والسمع قنوات للتخاطب العلامي.

23- **الرمز** : هو شيء مادي محسوس له طاقة تمثيلية تتعدّى ماديته إلى ما يؤديه من معان ودلالات ، وهو إشارة مصورة ترتبط بما يدل عليه من أفكار وحركات وأشياء أخرى يمكن أن يشار إليها.

24- **الانزياح** : يقابل المصطلح الفرنسي Ecart ، نقل إلى العربية بأسماء مختلفة منها: الانزياح، العدول، الانتهاك، الخرق، المجاوزة، التجوز، وغيرها. ويعد الانزياح من المفاهيم الأساسية في الأسلوبيات ويرجع إلى تأثيرات فرديناد دي سوسير، ومفهوم الكلام عنده الذي نظر إليه على أنّه ضرب من الانزياحات الناتجة عن مستعملي اللسان، الانزياح إذن مصطلح واسع الدلالة ، صعب التحديد ، لاتصاله بفكرة التقويم والمعيار، وقيامه أحيانا على مبدإ التقدير والإحصاء واتصاله أحيانا باللغة الأدبية الّتي تعدّ انزياحا بالقياس إلى اللغة العادية.

25- **نظرية الأدب** : تدرس نظرية الأدب طبيعة الأدب الاجتماعية وقوانين تطوره ودوره في المجتمع ، وتدرس مبادئ دراسة المادة الأدبية وتقويمها. إنّ لمعرفة نظرية الأدب أهمية فائقة بالنسبة لكل طالب يدرس الأدب ، فمعلم اللغة والأدب الذي لا يمتلك مكتسبات هذا العلم ويتمثلها لا يستطيع أن يفهم بعمق خصائص الأدب وطبيعته ، ويعجز عن فهم خصائص العمل الأدبي ، فيعجز في مثل هذه الحالة عن تعليم طلابه خصائص العمل الأدبي ، فيعجز في مثل هذه الحالة عن تعليم طلابه تفهم الأدب وحبّه.

26- **السياق** : هو مجموعة الظروف الطبيعية والاجتماعية والثقافية والنفسية الّتي يوجد ضمنها ملفوظ معين أو خطاب، وترى اللسانيات أنّ السياق هو مجموع العناصر (الصوتية والصرفية والتركيبية) الّتي تسبق أو تلحق وحدة لسانية داخل ملفوظ معين. ولذلك لا يبحث عن معنى الكلمة بل عن استعمالها ، لأنّ لها معنى أساسيا وآخر سياقيا. فالسياق هو الذي يوضح الغرض المقصود الذي من أجله وظفت هذه الكلمة أو تلك ، ومن ثمّ لا يمكن الاعتماد على المعنى الحرفي للكلمة ولا المعنى الحرفي للجملة في بعض الاستعمالات.

27- **النسق** : في اللغة هو ما كان على نظام واحد من كل شيء ، ويقال نسق الشيء : نظمه ، واتسقت الأشياء : انتظم بعضها إلى بعض. ونسمي شيئا ما نسقا حينما نريد أن نعبّر عن أنّ الشيء يدرك باعتباره مكوّنا من مجموعة من الأجزاء يترابط بعضها ببعض حسب مبدأ مميز ، وهي تفرض بذلك علاقة حركية ، بينما تعطي البنية الأسبقية للعلاقة على التضامن والتفاعل ونقدّم بذلك علاقة ثابتة.

28- **الموقف** : (سياق الموقف) : ويقصد بسياق الموقف العلاقات الزمانية والمكانية الّتي يجري فيها الكلام ، وقد عبّر عنه البلاغيون العرب القدامى بقولهم الشهير:"لكل مقام مقال"، وهو أن يوجد المتكلم مناسبة بين كلامه والموقف الذي يكون فيه، نحو عبارة (يرحمك الله) ، في مقام تشميت العاطس لأنّها بدأت بالفعل (يرحم) ، أمّا في مقام الترحم على الميت فيتصدّرها الاسم فيقال (الله يرحمه) ، والمقامان مختلفان ، ولذا وجب معرفة الاختلاف بين المعنيين انطلاقا من المقالين.

29- **النبر** : يتحدّد وفق المقطع الذي يشمل على جهد عضلي زائد بالمقارنة مع المقاطع الأخرى في الكلمة أو الجملة أو هو انطباع من طاقة زائدة في النطق

للمقطع المنبور ينتج عنها نطق المقطع أعلى وأطول من المقاطع الأخرى في نفس الكلمة.

30- **التنغيم** : يمكننا أن نعرف التنغيم من وجهة نظر فيزيائية بأنّه ما يبقى من المنحى التناغمي بمجرد أن تغطى الضرورات ذات الطابع النغمي والنبري، وهو الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق ، فالهيكل التنغيمي الذي تأتي به الجملة الاستفهامية وجملة العرض غير الهيكل التنغيمي لجملة الإثبات أو التعجب أو التوكدة.

31- **الوزن والإيقاع** : يرى الشكلانيون أنّ الإيقاع مفهوم اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية الّتي تساهم في البناء الشعري بينما ليس بإمكان الوزن الامتثال للخصائص اللسانية لبنية اللغة الشعرية، ويرى أحد الدارسين أنّ الوزن هو الفعل الإيقاعي المجسد في صورة متكاملة باعتباره حصيلة تناغم بين الوحدات الصوتية ، بينما الإيقاع هو ذلك الكل المجرد الذي يتساوى فيه جميع العوامل التنغيمية والنفسية والدلالية...

32- **الكفاءة والأداء** : تعني الكفاية النظام النحوي الموجود تقديرا داخل كل دماغ أي تلك القدرة الّتي تتكون لدى الفرد المتكلم ويكتسبها من أفراد مجتمع معيّن، وتمكنه من التعبير عن نفسه والإتيان بعدد لامتناهي من الجمل ، أمّا الإنجاز والأداء الكلامي فهو شكل عام محدّد بواسطة الكفاية أي الكلام المنطوق أو المكتوب، وهو تلك الأصوات الّتي ينطقها الفرد بالفعل ، ويمثل البنية السطحية للكلام الإنساني.

إنّ كل هذه المفاهيم نحاول أن نعطيها حقّها حسب سياقها في الجملة أو معناها الذي يخصّ موضوعنا ، ولا نريد بذلك أن نخرج أو نتخطّى حدودنا في فهم المعطيات الّتي بحوزتنا.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

* القرآن الكريم.

1- إبراهيم وفاء محمد : علم الجمال – قضايا تاريخية معاصرة ، مكتبة غريب ، القاهرة ، مصر ، د.ت.

2- ابن التواتي التواتي : مفاهيم في علم اللسان ، مطبعة روبغي ، الأغواط ، الجزائر ، ط1، 2006.

3- ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد) : مقدمة ابن خلدون المسمى : ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1424 هـ – 2004م.

4- ابن سينا (أبو علي) : الشفاء ، المنطق ، 9- الشعر ، حققه وقدم له : د. عبد الرحمن بدوي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، د.ط ، 1386 هـ–1966م.

5- ابن عيسى حنفي : محاضرات في علم النفس اللغوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط5 ، جوان 2003.

6- ابن نعمان أحمد : التعريب بين المبدأ والتطبيق ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، د.ط ، 1401 هـ–1981م.

7- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي) : ديوان أبي تمام ، تقديم وشرح : محي الدين صبحي، مج 2 ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1997م.

8- أبو ديب كمال : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ش.م.م. ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1987م.

9- أبو زيد نصر حامد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط7 ، 2005.

10- أبو زيد نصر حامد : النص والسلطة والحقيقة – إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط4 ، 2000.

11- أدونيس (أحمد سعيد) : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1979/1/1.

12- إسماعيل سامي : جماليات التلقي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2002م.

13- إسماعيل عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض وتفسير ومقارنة ، دار الفكر العربي ، ط2 ، 1968م.

14-الأصفهاني (علي بن حسن أبو الفرج) : الأغاني ، دار الثقافة ، بيروت، مج8 ، ط5، 1401هـ-1981م.

15- أولحاج محمد : ديداكتيك التعبير — تقنيات ومناهج ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1422هـ-2001م.

16- أوليرون بيار : اللغة والنمو العقلي، تر: محمود براهم ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، د.ط ، 2005.

17- آيت أوشان علي : السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1421هـ - 2000م.

18- إيرليخ فكتور : الشكلانية الروسية ، تر : الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2000م

19- بارث رولان : لذّة النص ، تر: منذر العياشي ، دار لوسوي ، باريس ، ط1 ، 1992.

20- بكداش كمال : علم النفس ومسائل اللغة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، أيلول (سبتمبر) 2002.

21- بلعيد صالح : دروس في اللسانيات التطبيقية ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، د.ط ، 2003.

22- بوحوش رابح : اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم للنشر والتوزيع ، عنابة ، الجزائر ، د.ط ، د.ت.

23- بومزبر الطاهر : التواصل اللساني والشعرية : مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، الجزائر ، ش.م.ل ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 1428هـ-2007م.

24- تودوروف تزفيتان : الشعرية ، تر : شكري المبخوث ورجاء بن سلامة ، المعرفة الأدبية ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1990.

25- جاكبسون رومان : قضايا الشعرية ، تر: محمد الوالي ومبارك حنوز ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988.

26- الجرجاني (عبد القاهر) أسرار البلاغة ، تحقيق : محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، د.ط ، 1424هـ-2003م.

27- الجوزو مصطفى : نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) ، ج1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، رجب 1408 هـ آذار 1988م.

28- الجوزو مصطفى : نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) ، ج2 ، نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، صفر 1423هـ نيسان 2002م.

29- جيدة عبد الحميد : صناعة الكتابة عند العرب ، دار العلوم العربية ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، د.ت.

30- حجازي محمود فهمي : مدخل إلى علم اللغة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، عبده غريب ، القاهرة ، د.ط ، 1998.

31- حسين طه : مع المتنبّي ، دار المعارف ، مصر ، ط13 ، د.ت.

32- الحلاج أبو منصور : ديوان الحلاج، وضع حواشيه وعلّق عليه : محمد باسل عيون السود ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1/1419هـ-1998م.

33- الحمداني حميد : القراءة وتوليد الدلالة — تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2003م.

34- الحمداني موفق : علم نفس اللغة من منظور معرفي ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1425هـ-2004م.

35- حيدوش أحمد : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط ، د.ت.

36- درواش مصطفى : تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي ، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، د.ط ، د.ت.

37- الدّغمومي محمد : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر ، منشورات كلية الآداب بالرباط ، ط1 ، 1420هـ – 1999م.

38- رشوان محمد مهران : دراسات في فلسفة اللغة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، عبدهغريب ، القاهرة ، د.ط ، 1998م.

39- الرقيات (عبد الله بن قيس) : ديوان ابن قيس الرقيات ، تح وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، د.ت.

40- ريكور بول : نظرية التأويل ، الخطاب وخصائص المعنى ، تر : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2003م.

41- زكرياء ميشال : الملكة اللسانية في مقدمة ابن خلدون ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1406هـ – 1986م.

42- زيدان محمود فهمي : في فلسفة اللغة ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، 1405هـ – 1985م.

43- سالم محمد عزيز نظمي : المدخل إلى علم الجمال ، مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، ج8 ، د.ط ، 1996.

44- ساندريس فيلي : نحو نظرية أسلوبية لسانية ، تر : د. خالد محمود جمعة ، توزيع : دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 1424هـ – 2003م.

45- سبيلا محمد ، عبد السلام بن عبد العالي : اللغة — دفاتر فلسفية (نصوص مختارة) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط4 ، 2005.

46- السعدني مصطفى : المدخل اللغوي في نقد الشعر ، قراءة بنيوية ، قسم اللغة العربية كلية الآداب ، جامعة بنها ، الناشر ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، جلال حزى وشركاه، دار بورسعيد للطباعة ، محمود محرم ، د.ط ، د.ت.

47- السعران محمود : علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط2، 1420هـ – 1999م.

48- سليمان عبد الحميد السيد : سيكولوجية اللغة والطفل ، دار الفكر العربي ، ط1 ، 1424هـ – 2003م.

49- سويف مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ، د.ت.

50- السياب بدر شاكر : ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، مج1 ، د.ط، 1971.

51- شاهين توفيق محمد : علم اللغة العام ، مكتبة وهبة ، أم القرى للطباعة والنشر ، القاهرة، ط1 ، 1400 هـ– 1980م.

52- صالح إبراهيم محمد : علم النفس اللغوي والمعرفي ، دار البداية ناشرون وموزعون ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1426 هـ– 2006م.

53- صالح بشري موسى : نظرية التلقي ، أصول... وتطبيقات ، دار النشر المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2001م.

54- صالح قاسم حسين : الإبداع في الفن ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، دار الكتب للطباعة والنشر ، د.ط ، 1988م.

55- الصبّاغ رمضان : في نقد الشعر العربي المعاصر — دراسة جمالية ، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، ط1 ، 1998.

56- عامر سامي منير : فنية القراءة الإحيائية بين الشعر والأقصوصة ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، د.ط ، د.ت.

57- عبد البديع لطفي : الشعر واللغة ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، ط1 ، 1997.

58- عبد الحفيظ محمد : دراسات في علم الجمال ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ط1/2004م.

59- عبد الصبور : ديوان مجموعة "الناس في بلادي" ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1/1972.

60- عبد الواحد محمود عباس : قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1/1417 هـ-1996م.

61- عثماني الميلود : الشعرية التوليدية ؛ مداخل نظرية ، شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1/1421 هـ-2000م.

62- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل) : كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر ، تح: د. مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1401 هـ-1981م.

63- عطية نوال محمد : علم النفس اللغوي ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط3/1995م.

64- العلاق علي جعفر : الشعر والتلقي ؛ دراسة نقدية ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1/2002م.

65-- عودة أمين يوسف : تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، عالم الكتب الحديث ، جدارا للكتاب العالمي ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1428 هـ- 2008م.

66- عيد رجاء : القول الشعري ، منظورات معاصرة ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، د.ط، د.ت.

67- عيسى فوزي : تجليات الشعرية – قراءة في الشعر المعاصر ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د.ط ، د.ت.

68- عيسى فوزي : النص الشعري وآليات القراءة ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، د.ط ، د.ت.

69- الغذامي عبد الله : الخطيئة والتكفير، المملكة العربية السعودية ، ط1 ، 1985م.

70- فضل صلاح : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، عبده غريب ، د.ط ، 1998.

71- فضل صلاح : نبرات الخطاب الشعري ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، عبده غريب ، د.ط ، 1998.

72- فيلالي حسين : السمة والنص الشعري ، منشورات أهل القلم ، رابطة أهل القلم ، سطيف ، الجزائر ، ط1 ، 2006م.

73- قاسم رياض زكي : تقنيات التعبير العربي ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1421 هـ – 2000م.

74- القرطاجني (حازم) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان، ط3 ، 1986.

75- الكبيسي طراد : في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004م.

76- كريستيفا جوليا : علم النص ، تر: فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2/1997م.

77- كنعان شلوميت ريمون : التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، تر: لحسن احمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط1/1995م.

78- كوهين جان : بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1/1986م.

79- مبروك مراد عبد الرحمن ، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ، ط1 ، 2002م.

80- المتنبي (أبو الطيب) : ديوان أبي الطيب المتنبي ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط5/1414 هـ-1994م.

81- مرتاض عبد الجليل : اللغة والتواصل ، اقترابات لسانية للتواصليين : الشفهي والكتابي، دار هومة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، د.ط ، د.ت.

82- مرسلي دليلة... : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1/1985م.

83- مومن أحمد : اللسانيات ، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، ط2/2005م.

84- مونسي حبيب : فعل القراءة ، النشأة والتحول ، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض ، منشورات دار الغرب ، وهران ، الجزائر ، د.ط ، 2001-2002.

85- مونسي حبيب: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، د ط /2001.

86- نجا أشرف محمود : في الأدب الأندلسي ، بحوث في نقد الخطاب الإبداعي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1/2006م.

87- نصر عاطف جودة : النص الشعري ومشكلات التفسير ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان، ط1/1996.

88- نصوص الشكلانيين الروس : نظرية المنهج الشكلي ، تر: إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط1/1982م.

89- نويل جان بلاّمان : التحليل النفسي والأدب ، تعريب : د. عبد الوهاب ترّو ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط2/1999.

90- هلال محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، يناير 2004.

91- هويمان دني : علم الجمال ، تر: ظافر الحسن ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، د.ط، د.ت.

92- هيمة عبد الحميد : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط1/2003م.

93- الواد حسين : شيء من الأدب واللغة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1425هـ – 2004م.

94- وافي علي عبد الواحد : اللغة والمجتمع ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، د.ط ، د.ت.

95- الورقي السعيد ، لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1/1979م ، ط2/1982م ، ط3/1984م.

96- يعقوب ناصر : اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (970-2000) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2004م.

المعاجم :

1- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد مكرم ابن منظور الإفريقي) : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان، مجلد 15 ، ط4 ، 2005.

2- البستاني بطرس : قطر المحيط ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط2 ، 1995م.

3- الفيروزأبادي (مجد الدين محمد يعقوب) : القاموس المحيط ، ج4 ، دار الكتاب العلمية ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1415 هـ– 1995م.

4- المقري (أحمد بن محمد بن علي القيومي) : المصباح المنير ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت، لبنان ، د.ط ، 2001م.

5- المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت ، ط2 ، د.ت.

6- المنجد في اللغة والأعلام : دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط27 ، د.ت.

الرسائل الجامعية : ماجستير – دكتوراه :

1- بن هاشم خناثة : شعرية النص الصوفي – قراءة في مضارب التأويل ، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مخطوط ، جامعة تلمسان ، 2004.

2- طول محمد : الصورة الفنية في القرآن الكريم ، أطروحة جامعية مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي ، جامعة تلمسان ، 1415 هـ – 1995م.

3- غزالي الهواري : شعرية الإلقاء ضمن مقولة التوازي ، إلقاء محمود درويش نموذجا ، رسالة شهادة الماجستير في تخصص "لغة" ، جامعة تلمسان ، السنة الجامعية 1999-2000م.

4- مصري أمين : قضية الإيقاع في الشعر العربي الحديث بين شعرية النسق وشعرية السياق (دراسة في النماذج) ، رسالة علمية مقدمة لنيل درجة الماجستير تخصص : العروض وموسيقى الشعر ، جامعة تلمسان ، 1427 هـ– 1428 هـ / 2006-2007م.

الدوريات :

1- إبرير بشير:"التواصل مع النص، إشكالات الفهم والقراءة الفعالة".
اللسانيات: مجلة في علوم اللسان وتكنولوجياته. مركز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية– الجزائر، العدد 10(2005).

2- أوتن.م: "سيميولوجيا القراءة". مجلة الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد 4 (جوان 1996) .

3- بوخاتم مولاي علي:"مصطلحات الدرس السيميائي، أنموذج: خطاب–شعرية". مجلة الآداب والعلوم الإنسانية: مجلة أكاديمية محكمة، تصدر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة سيدي بلعباس، دار الغرب للنشر والتوزيع، العدد 1 (رمضان 1422هـ– ديسمبر، جانفي2002-2001) .

4- بوهدور حبيب:"التحليل الألسني للشعر وفق نظرية رومان جاكسون (الشكلانيون الروس)". المبرز؛ مجلة فكرية أدبية محكمة، تصدر عن المدرسة العليا للأساتذة في الآداب و العلوم الإنسانية، بوزريعة–الجزائر (عدد خاص). العدد 5–6 (فيفري 1996) .

5- حيدوش أحمد:"النص الأدبي بين المبدع والمتلقي(وجهة نظر نفسانية). مجلة التبيين: مجلة ثقافية إبداعية، تصدر عن الجاحظية. 8 نهج رضا حوحو- الجزائر، العدد 6 (1993).

6- الشهري ضافر بن عبد الله:"من صور التلقي في النقد العربي القديم". المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل للعلوم الإنسانية والإدارية، مجلة 1 ، العدد1 ، (مارس 2000م)

7- علي ناصر : "التأويل وقراءة النص الأدبي" ، مجلة فيلادفيا الثقافية ، شركة مطابع الخط، الأردن، السنة الثالثة ، العدد 4، (2000م).

8- فضل صلاح : "هل توجد نظرية نقد عربية" ، مجلة العربي ، مجلة شهرية ثقافية مصورة ، تصدر عن وزارة الإعلام لدولة الكويت ، طبعت بمطابع الشروق ، القاهرة، العدد 56 ، (1436 هـ-2005م).

9- ملاس مختار : "الشعرية ، مقاربة كشفية في المفهوم والمصطلح" ، مجلة النّاص، مجلة فصلية محكمة تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة جيجل ، الجزائر، العدد 2-3 (أكتوبر - مارس 2004-2005).

الفهرس

الفهرس

الإهداء
شكر وتقدير
مقدمة.....أ
المدخل: وظائف اللغة/ الأثر.....1
الفصل الأول: اللغة الشعرية.....19
المبحث الأول: ماهية الشعرية.....20
1- الشعرية عند القدامى: 20
2- الشعرية عند المحدثين:.....24
3- فلسفة اللغة الشعرية: 29
المبحث الثاني: الإطار اللساني للغة الشعرية. 33
1- التقعيد لنظرية اللغة الشعرية: 33
أ) الشعرية عند الشكلانيين: 34
ب) الشعرية عند رومان ياكبسون: 35
جـــ) الوظائف الست: 36
د) العوامل ووظائفها: 37
د1) العوامل: 37
1) المرسل: 37
2) المرسل إليه (المتلقي):.....37
3) الرسالة (مضمون): 37
4) القناة:.....37
5) المرجع: 38
6) الشفرة: 38

د2) وظائفها: 38
1) الوظيفة المرجعية: 38
2) الوظيفة التعبيرية: 38
3) الوظيفة التواصلية: 38
4) الوظيفة ما فوق اللغوية: (وظيفة الشرح): 39
5) الوظيفة الانفعالية: 39
6) الوظيفة الشعرية: 39
د3) خطاطة العوامل: 40
2- شعرية الشعر: 41
3- شعرية النثر: 44
الفصل الثاني : ماهية متلقي اللغة الشعرية وطبيعته 49
المبحث الأول: ماهية المتلقي. 50
1- المتلقي لغة: 50
2- المتلقي اصطلاحا: 51
3- نظرية التلقي: (مكانة المتلقي ضمن النظرية): 52
المبحث الثاني: طبيعة متلقي اللغة الشعرية. 56
1- أنواع المتلقي: 56
أ) متلقي قارئ ومتلقي مستمع: 57
ب) متلقي مثالي ومتلقي ناقد: 60
ج) المتلقي المبدع والمتلقي العادي: 63
2- العوامل المؤثرة في متلقي اللغة الشعرية: 66
أ) عامل السن (طفل + راشد): 66
ب) عامل الفهم (الاستيعاب): 68
ج) عامل المحيط (علم اللغة الاجتماعي): 71

د) عامل تعلم اللغة (تعليمية اللغات): 73
ه) عامل الثقافة وعامل الديانة: 75
و) عامل المعرفة والعامل النفسي: 78
الفصل الثالث : أثر اللغة الشعرية في نفسية المتلقي 81
المبحث الأول: العلاقة بين الملقي والمتلقي. 82
1- علاقة ملقي اللغة الشعرية بالمتلقي لها (صاحب النص / النص / المتلقي): 82
أ) العلاقة الأكوستيكية: 86
ب) علاقة مقتضى الحال (سياق الموقف): 90
2- علاقة الملقي بالمتلقي بين مكتوب اللغة الشعرية ومنطوقها: 95
المبحث الثاني: نتائج أثر اللغة الشعرية. 98
1- الأثر بين اللغة الشعرية واللغة العادية. 98
2- الأثر الصوتي: 100
3- التذوق: 107
4- اللـــذة: 110
5- التخييل: 113
6- التأويـــل: 117
الخاتمة 121
ملحق 126
المصادر والمراجع 136
الفهرس 148