الجمهوريــة الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليـــم العالي والبحــث العلمـــي

جـــامعة الـــحاج لـــخضر - باتنـــة 1-

كلية اللّغة والأدب العربي والفنون

قسم اللّغة العربيـــة وآدابها

بناء النّص الشّعري في ديوان مجد الإسلام لأحمد محرم
دراسة نصّيّة أسلوبيّة

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللّغة والأدب العربي

تخصّص: لسانيات

إعـــداد الطّالـــب:

عبد المجيد زعزع

إشراف الأستاذ الدّكتور:

الشـــريف ميهوبـــي

لجنة المناقشة

الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
محمد بوعمامة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة.1.	رئيسا ومناقشا
الشّريف ميهوبي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة.1.	مشرفا ومقررا
إبتسام بن خراف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة.1.	عضوا مناقشا
سليمان بوراس	أستاذ التعليم العالي	جامعة مسيلة	عضوا مناقشا
عمار لعويجي	أستاذ محاضر.أ.	المركز الجامعي بريكة	عضوا مناقشا
الصالح بوترعة	أستاذ محاضر.أ.	جامعةأم البواقي	عضوا مناقشا

السنةالجامعية:1444-1445هـ. 2023/2022

مقدّمـــــــــــة

كان النّص ولا يزالُ يمثّل إشكاليةً لَدَى الدّارسين في حقليْ اللّغة والأدب، كونه الجانبُ الأكثرُ أهميّةً في الاستعمالِ اللّغويِّ والأكثرُ تعقيدًا من حيث دراستُه ونقدُه والإلمامُ به وفق مقاربات متنوّعةٍ حسب الأهدافِ والأغراض البحثيّة وطرقِ المعالجة، ولعّل هذا ما أعطى مسوّغًا معرفيّا لتعدُّدِ تعاريفِ هذا المصطلحِ، فإذا أخذنا بالتّحديد الذي يرى أنّ النّص ظاهرةٌ لغويّةٌ يحكمُها انتظامٌ بنيويٌّ ونظامٌ أسلوبيّ وصناعةٌ بلاغيّةٌ تُوحي ببنى فكريّةٍ وأهدافٍ تواصليّةٍ

فإنّ معالجة هذه الظّاهرة اللّغويّة معالجة لسانيّة تسمح للدّارس بتأسيس شرعيّة علميّة تتّكئ على منطلق مفاده أنّ النّص بوصفه الوحدة الأساسيّة للدّراسة يمكن التّركيز فيه على الجانب اللّغوي؛ لأنّ اللّغة فيه تستعمل إنتاجا وتلقيا في مواقف من أجل التّواصل والتّفاعل، وكذا الاهتمام بالأبعاد الرّئيسية فيه كعمليّة إنتاج هذا النّصّ وتلقيه والخصائص اللّغوية له، وكذا تفاعله مع سياقاته الخارجية والظروف الرّاهنة التي أحاطت بتأليفه، ودراسة علاقات التّكامل والّتناقض بين التّراكيب اللّغوية المكوّنة له وبالدّلالات والإيحاءات التي تنمو فيه بشكل متناغم.

ولأنّ الجنس الأدبي يفرض خصائصه وقوانينه الخاصّة على كيفيّة اِنبناء النّص، كان النّص الشّعري المظهر المثالي للغة الأدب والذي من خلاله يمكن دراسة اللغّة في تجلّيها الطّبيعي، وذلك بتفسير ما فيها من شبكة معقّدة من الأساليب الفنيّة المتعدّدة كالرّمز والاستعارة، وأشكال التّكرار، والتّوازي، وبنية الإيقاع، والمتواليات السّردية، وكشْف التّنظيم الدّاخلي الذي يحيل ذلك النّص أفقيّا إلى كلٍّ بنيويّ موحّدٍ، لا مجرّد تجميع للقضايا المستقلة وتركيبها بصفة متضامنة، إذ معناها لا يتحدّد بدراسة معاني الجمل مجزّأةً، وإنّما يتجاوزها إلى المعنى الكلّي العميق، بحيث يكون التّرابط قوام ذلك النّص أوهو شرط أوّلٌ لاكتساب النّصّية الّتي تسعى إلى تحقيق ماهو أكثرُ من مجرّد وصف بنيات الجمل، فهي تهتمّ بالعمليّات التي بواسطتها يتحقّق استعمال اللّغة الإنسانيّة، بنظرة أكثر شموليّة.

ما جعل الدّرس اللّساني في ضوء لسانيات النّص يكرّس مبدأ تكافل العلوم والحقول المعرفيّة الإنسانية كالدّراسة الأسلوبيّة والنّفسية والاجتماعيّة والنّقدية، وربّما هذا ما يطلق عليه اليوم بالدّراسات البينية، وكأنّ النصّ عصيّ عن كشف كيفيّة اِنبنائه وكذا طبيعة حمولته لحقل معرفي واحد.

وعليه اِستطاع النّص الشّعري فرض مكانة خاصة في الثّقافة الإنسانيّة على اختلافها، إذْ كان محطَّ اهتمام دارسي الأدب واللّغة والفكر والمجتمع، وكانت زوايا النّظر تختلف باختلاف توجّهاتهم ومقاصدهم، وكذا الجوانب التي ركّزوا عليها، وهذا الاهتمام بالنّص الشعري ولّد على مدار كلّ الحقب التّاريخية التي عرفها الإنسان عديد الأحكام والآراء اللّغوية والنّقدية والبلاغيّة كما التي نجدها في موروثنا العربي، وإنْ كانت أحكاما متعلّقةً بالجملة حسب آراء بعض الباحثين المحدثين، كما ولّد أنواعا من النّظريات والمناهج الحديثة المتباينة في الأسس المعرفية، والمتفاوتة في الانتشار وصلابةِ التّطبيق.

والأساس الذي تلتقي فيه الدّراسات القديمة والحديثة، رغم اختلافِ منطلقاتِها وغاياتِها الفكريّةِ وإجراءاتِها التّطبيقيّةِ، هو محاولةُ فهمِ وتفسيرِ كيفيّةِ بناءِ النّص الشعري، واكتشافِ القوانينِ التي تُنظّمُ الظّواهرَ الأساسيّةَ فيه، وقد تعامل معه اللّغويون والبلاغيون والنّقاد بشكل من الحيطة والحذر؛ لأنّه كائنٌ عميقٌ معقّدٌ متداخلٌ مراوغٌ عصيٌّ عن الفهم والتّفسير، فهو رؤيةٌ خاصّةٌ، التّعاملُ فيه مع اللّغة يختلف عن التّعامل مع لغة النّصوص على اختلاف أجناسِها وِانتماءاتها، إلّا أنّه يقبل الغزو والانفتاح وفتقَ خصوصيّةِ أنساقه اللّغوية، وصفًا وتفسيرا وتذوّقا وتأويلا.

من هذه المفارقة الإبستيمولوجية وغيرها اِنطلقت دراستُنا، بما نمتلكه من عدّة معرفيّة وعتاد منهجي، لِامتحان جانبٍ من الفروض والإجراءات، في محاولة لفهم وتفسير كيفيّة بناء النّص الشّعري، وطريقة تشكّل مستوياته الّتي هي مِن جهة تتجسّد في بُنَى تكوينيّة مرتبطة متلاحمة لها علاقات بنمو الرّؤيا، ومن جهة ثانية تتلوّن بتعابيرَ مؤسلبةٍ مخصوصةٍ تكشف عن خصوصيّةٍ في تطوّرِ الرّؤيا وإيقاعِها، ولا يخفى ما يحفّ بتلك الغاية من صعوباتٍ متراكبةٍ بعضها فوق بعض فالنّص الشّعري كما الحياة ليس لها قاعدة.

وكون النّص الشّعري ثابت في جوهره، متغير في شكله، اخترنا ديوان "مجد الإسلام" للشّاعر أحمد محرّم، لتوفّره على دوافعَ جذبتنا لدراسته، فهو من جهة ديوانٌ بِكرٌ لم يُطرق له بابُ درسٍ إلّا فيما نَدَر خاصّة في الجامعة الجزائرية، ومن جهة أخرى لأنّه يمثّل شكلا من أشكال التّغيُّر في البناء، فهو إعادَةُ بناءٍ للسّيرة النبويّة، ما يعني التّحول من البناء النّثري إلى البناء الشّعري، هذا التّحول هو

جوهرُ التّعاريف السّيميائية لمصطلح "النص"، بمفهوم الإنتاجية لدى جوليا كريستيفا، القائم على تِرحال النّصوص واستدعاء بعضها بعضا، هذا جانب، أمّا الجانب الثّاني والمتعلّق بالشّعر خاصّةً، إذْ الفرق بين الشّعر والنّثر في التّراكمات المعرفيّة العربيّة هو الوزن والتّقفيّة، ماجعل النّثر مرحلةً أُولى لتشكُّل البناء الشّعريّ، كما أنّ انتقال اللّغة بمستوياتها من الطّابع النّثري إلى الإطار الشّعري المحسوس يُكسبها فاعليّةً وكفاءة في التّعامل مع الدّلالات المختلفةِ، دلالاتٌ يكون وراء تنشيطها كلٌّ من الوزن والقافيّة اللّذين يمتلكان المهارةَ الفائقةَ في استخدام فنّ الصوت في الشّعر، إضافةً إلى تجليّات الإيقاع الدّاخلي لتلك اللّغة الّتي تتّسم بحسن التخطيط المسبق والاختيار الموفق والتّوزيع المناسب، بما يتلاءم ولغة النّص الشّعري.

وعليه فنحن من خلال هذه الدّراسة القائمة على التّوجه البيني التكاملي بين اللّسانيات النّصيّة والأسلوبيّة، بوصفهما منهجين لسانيين يلتقيان في المصدر والمادة ويفترقان في الغاية، نهدف إلى الإجابة عن إشكالية إجرائيّة يتصف بها النّص، خاصّة الشّعري منه، والذي يرتكز في انبنائه على جانبين: جانب تقني وآخر فني؛ لذا فإشكالية هذا البحث تتمثّل في محاولة كشف دور الوحدات اللّسانية، ووظيفة البنى الأسلوبيّة لتلك الوحدات اللّسانية في بناء جسد النّص الشّعري في الدّيوان وهذه الإشكالية تنبثق عنها عديد الأسئلة وهي:

كيف كان بناء النّص الشّعري في ديوان مجد الإسلام؟ ما الآليات النّصية والعناصر الأسلوبية التي اعتمدها الشاعر في بناء نصوصه؟ كيف كانت صلة اللّغة بالنّص؟ كيف كان تنظيم لغته في سياقات وبنيات وأساليب متفاعلة؟ كيف تضافرت وتداخلت الآليات النصيّة والوقائع الأسلوبية في بناء النّص الشعري للديوان؟ وماهي المستويات التي تمّ فيها هذا التفاعل والتضافر؟

ورسمنا خطة قسّمتِ البحث إلى مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، إذْ عرضنا في **المدخل** الحديث عن اهتمام الدّارسين واختلاف مناهجهم في التعامل مع النص الشعري بوصفه أداة تواصل والخصائص الموضوعية التي كانت سببا في ذلك الاختلاف المنهجي كما تحدثنا عن المسيرة التاريخية للدرس العربي قديمه وحديثه الذي تعرّض لهذا الجنس بالدّراسة والتحليل، كما طرقنا مسألة التّعامل مع النّص تحليلا وتفسيرا في الدّراسات الحديثة خاصة منه الأدبي، وذلك بضرورة تكافل

المناهج في هذه المسألة فيما يسمى بالدّراسات البينيّة التي تسعى إلى تعاون وتكامل المناهج التي يكون النّص مضمار اشتغالها.

ثم يأتي **الفصل الأول الموسوم** "**حدود ومفاهيم نصّيّة وأسلوبية**"، حيث تناولنا بالعرض المفاهيم المتعلقة بالجانب النّصي والمتمثّل في مفهوم البناء، والنّص، والخطاب، والنّصيّة، هذه المفاهيم حاولنا تقديمها من منظور اللّسانيّات النّصية، كما عرضنا فيه المفاهيم المتعلقة بالجانب الأسلوبيّ والمتمثلة في مفهوم الأسلوب والأسلوبية، كما طَرقنا مسألة اللّغة بوصفها المادة الخام للدّرس الأسلوبي، ثم انتقلنا إلى تعريف النصّ الشّعري ذلك لأنّه قطب الرّحى الذي تدور عليه غايات البحث وأهدافه.

أمّا **الفصل الثّاني** فكان تطبيقيّا، عنوانه "**تضافر المعايير النصية والوقائع الأسلوبية في بناء المستوى الخطي والدّلالي**"، حيث طرقنا فيه مسألة بناء العنوان الرئيسي للديوان من الناحية النصّية والأسلوبية، ثم تتبعنا بالدّراسة والتّحليل، بناء السرد بوصفه بنية كبرى تتجلّى في جلّ نصوص الدّيوان، وكذلك بناءَ الحوار بوصفه بنية ذهنية اِعتمدها الشّاعر في بعض القصائد، كما طَرقنا آلية التّناص الّتي كانت ظاهرة أسلوبيّةً جماليّة اِتكَأَ عليها الشّاعر في بناء نصوصِه، كلّ ذلك من منظور يحاول إيجاد البنى التي يلتقي من خلالها الدّرس الأسلوبي وكذا النّصي بشكل متضافر.

أمّا **الفصل الثّالث** الموسوم "**تضافر البنى النصّية والأسلوبية في بناء المستوى الصّوتي**"، فقد عرضنا فيه مفهوم الإيقاع ودوره في البناء الخارجي والداخلي، بوصفه خاصية جوهرية في بناء النّص الشّعري، حيث بيّنا كيف أسهم الإيقاع الخارجي والدّاخلي في بناء الوحدات اللّسانية لقصائد الدّيوان، وخلصنا بالبحث إلى خاتمة ضمّناها أهمّ النّتائج المتوّصل إليها .

وقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي بآليات تحليلية، وفق النظرتين: اللّسانيات النّصية، والأسلوبيّة. كونهما محور الدراسات التي تدور في فلكهما نظريّات التّحليل النّصي النّص الذي يعدّ ممثّلا شرعيّا للّغة التي بها ينماز النص الأدبي عن النص الإبلاغي، فاشتراك اللّسانيات النصية مع الأسلوبية في بحثهما كيفيّة بناء النّص، جعل التّوجهات الحديثة والمعاصرة تستخدم الدّرس البيني في تعاملها مع النّص، والسّمة البارزة لتلك التّوجهات تبدو لسانية أسلوبية أكثر من غيرهما، ودراستنا

لنصٍّ شعريّ يفرض الوقوف على تضافر الآليات النّصية البنائيّة التي بها تتحقق ديناميته وتماسك بنائه الخطّي والعمودي، مع الوقائع الأسلوبية التي بها يكتسب النص فنيّته وجماليّته.

أمّا أهمّ المصادر والمراجع فقد اعتمدنا المدونة المتمثّلة في الديوان، وكذا مجموعة من المراجع ذات المنحى التنظيري، مثل: النص والخطاب والإجراء لـ"ديبوجراند"، ومؤلف جوليا كريستيفا، علم النص، وكتاب علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات لسعيد حسن بحيري، وكتاب الأسلوب والأسلوبية للمسدي، والأسلوبية وتحليل الخطاب لـ"نور الدين السد"، أمّا الكتب ذات المنحى التّطبيقي، فهي من مثل: لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب لمحمد خطابي وكتاب الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب لأحمد الشّايب، ومؤلف الأسلوبية منهجا نقديا لمحمد عزام، وكتاب خصائص الأسلوب في الشّوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي إضافة إلى مقالات لها صلة بالموضوع وبخلفيّاته النّظرية.

ومن سنن البحث مواجهة بعض الصّعوبات المختلفة المصادر والأسباب، والتي قد ترتبط في الأساس بطبيعة الموضوع كصعوبة تحديد وفهم الحدود المتداخلة بين الدّرس اللّساني والأسلوبيّ، من خلال الرّبط بين ماهو تقني محظ وما هو فني، إضافة إلى ذلك ندرة المراجع التّطبيقية التي حاولت معالجة النّص بمنهج تكاملي، بين النّصية والأسلوبيّة.

وإنْ كان البحث قد أُنجز بعد جهد وتعبٍ، فإنّ الإنجاز كائنٌ بفضل الله سبحانه وتعالى، فالحمد لله حقّ حمده، ثمّ الأستاذ الدّكتور"الشّريف ميهوبي" الذي ساير البحث، بالتّصويب والتّوجيه، فله منّي كُلّ الشّكر والتّقدير والإحترام، والشّكر موصول لأستاذي الدّكتور محمّد بوعمامة على حواراته الفكريّة والمعرفية طيلة مرحلة الدّراسات العليا والتّي كانت سببا في التّعرف على الدّيوان قراءة ودراسةً، كما لا أنسى الزّميل والصّديق الدّكتور وليد بوجلال، والأخت الأستاذة فتيحة زعزع.

مدخـــــــل

1) سؤال المنهج:

تعد قضية بناء القصيدة من أهمّ القضايا اللّغوية التي استوقفت الدّارسين اللّغويين على اختلاف تخصّصاتهم عبر العصور في مقارباتهم النّصوص الشّعرية، غير أنّ مقارباتهم كانت خاضعة لرؤية "سطحية وفق السياقات المختلفة: الاجتماعية التاريخية الدينية"[1] الفلسفية الانطباعية، سياقات بعيدة كل البعدعن فضاء النّص الشّعريّ وبنياته الداخليّة التي تسهم في بنائه وتنظيمه الداخلي والخارجي والكشف عن دلالاته العميقة، ماجعل علماء اللغة المحدثين ونقاد الأدب ينفرون من الإغراق في الذّاتية المفرطة والتّخلي عن اتجاه المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية التي تجعل من تاريخ الأدب مادة لمقاربتها أكثر من معالجة النّصوص الأدبيّة، فكانت دعوتهم إلى التّحرر من الاتجاهات النّظرية البحتة، والتّوجه نحو النّزعة العلميّة في النّقد، خاصة بعد التّطور والنّضج الذي شهدته علوم اللّغة في السّتينيّات من القرن العشرين وذلك باتخاذ الجسد الفيزيقي للنّص الشّعري موطنا للتّشريح والوقوف على عناصره وشبكة العلاقات التي تربط مفاصله.

والشّعر بوصفه عملا بنائيا وإنتاجا إبداعيا قائما على تمظهرات بنيويّة إجرائية ومكنونات جمالية وأدبية، فرض على الدارس اللغوي إعادة النظر[2] في قضايا اللغة التي ينبني عليها هذا النص وفق منظور أسلوبي بنيوي يركز على الخطاب في ذاته، "التخلص من النظرة الوظيفية التي طبعت الدراسات النقدية العتيقة التي تنظر إلى النص على أنه مجموعة من الشهادات والوثائق التي تصور مرحلة تاريخية محددة"[3] مرتبطة بالنص أوقائله، والتعامل معه تعاملا خارجيا، بناء على مؤثرات خارجية تعيق الناقد والباحث أثناء تحليل الخطاب الأدبي تحليلا

[1] – بناء لغة الشعر،جون كوهن، ترجمة وتقديم وتعليق،أحمد درويش،الهيئة العامة لقصور الثقافة،1990م،القاهرة،ص11.

[2] - ينظر:عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب،دار الكتاب الجديد،ط6،2014،ص40.

[3] – خالد حميد صبري،اللسانيات النصية في الدراسات العربية الحديثة، بحث في الأطر المنهجية والنظرية، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2015م،ص17.

شاملا وموضوعيا قصد إدراك جوهره وتحديد وظيفته، تحديدا بعيدا نسبيا عن الفكر الكلاسيكي الذي يحصر تلك الوظيفة ضمن أبعادها النفسية والتاريخية والاجتماعية والجمالية.

وهذا الاختلاف في تحديد الوظيفة أو إصدار الأحكام، أمر طبيعي في دراسة النص،لأن اختلاف مناهج الدراسة وأدواتها يؤدي إلى اختلاف في النتائج، فمن ينظر إلى اشتغال مكونات النص بلاغيا، ستختلف نتائجه عمن ينظر إليه من جوانب تاريخية أوغيرها من الجوانب التي تضطلع بها المناهج[1] المختلفة، خاصة إذا كان النص المدروس نصّا شعريا، فهو يحتاج نظرة متكاملة إلى مكوناته اللغوية:الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والمعجمية..، لأنّ النص الأدبي والشعري خاصة،إبداع فنّي"كالخلق في الحياة،غامض سره،خاف شأنه"[2]،معقد البناء متكامل الوظائف،يتكئ على قدرة الشاعر في توظيف اللغة التي ينظر إليها في التوجهات الحديثة إلى أنها نظام من الإشارات التي تعبر عن الأفكار لا وسيلة تعبير عن الأشياء.

والنظرة الوظيفية إلى النّص الأدبي في تلك المراحل المتقدمة من تاريخ النقد الأدبي لا تعني ما يفهم اليوم من مصطلح وظائف النص التي تتعلق بقصد المنتج الذي ينبغي أنْ يفهمه المتلقي والّتي تتيح له معرفة النّص الإبلاغي من النّص الاستثاري، معرفة تحدد كيفية التّواصل والاحتكاك بين النّص والباث من جهة والمتلقي من جهة مقابلة[3]، ثلاثية تمثل أقطاب العملية التواصلية.

والقصيدة الشّعرية كأيّ عمل أدبيّ تساير التغيرات التي تطرأ على ثقافة المجتع وعصره،إلا أنها لا تحتاج أنْ يُنظر إليها نظرة تاريخية تعكس سلسلة التّعاقبات والتّحولات التي جرت عليها،أونظرة انطباعية ميتافيزقية،إنّما تحتاج إلى البحث في العلاقة القائمة بينها كواقع بنائي واللغة التي شكلت ذلك البناء،وذلك بمعرفة النّظام الدّاخلي لها والمؤسّس لمختلف بنياتها

[1]– ينظر محمد مشبال، البلاغة والخطاب، منشورات الاختلاف، ط1،2014م،ص161

[2]– أدهم علي، على هامش الأدب و النقد عند العرب(نقد الشعر)، بيروت،1971م،ص156

[3]– ينظر:التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمنهج، كلاوس برينكر، ترجمة،سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار،ط1،2005م،ص12

التّركيبية والصّوتية والمعجميّة والأسلوبيّة والدّلالية التي تولّدت على أساس حوافز اتّصالية بين المنتج والمتلقي، بشكل يكفل إعادة قراءة النّص الشّعري عن طريق ربط الجسور بين الطروحات والاشكالات النظرية والتطبيقية في حقل اللسانيات التي تنظر إلى المنجز الأدبي برؤية أكثر شمولية جاعلة منه وحدة لغوية متكاملة لا رؤية جزئية،لأن المنتوج الأدبي خاصة منه الشعري شيء يختلج في صدر الشاعر فينطلق به اللسان في صورة بناء متكامل أداته الأساسية هي اللغة .

2) الشّعر أداة تواصل:

ولئن كان مفهوم اللغة حسب ما جاء تعريفها في كتاب الخصائص لابن جني، مجموعة من الأصوات يعبر بهاكل قوم عن أغراضهم، فإن النص الشّعر يعد إحدى الطرق والآليات التعبيرية التي توظف تلك الأصوات في شكل مادة خامة تجعل من العمل الفني – مهما كان جنسه– لا يخرج عن"كونه علامة فنية مركبة"[1] في بنية متماسكة ومتفاعلة بشبكة من العلاقات الأسلوبية والتركيبية والإيقاعية، والتي يلجأ إليها الشّاعر للتعبير عن رؤاه* للعالم الخارجي وذلك بتنشيط ملكة الإبداع الفني التي ينماز بها،والتي لها القدرة على إحداث التواصل ونقل الغرض إلى المتلقي والتأثير فيه وإجباره على التفاعل مع الواقع الموضوعي لرؤى الشاعر.

إذْ"كل عمل شعري يعني تواصلا بين المبدع والمتلقي،والتواصل يبدأ بتوصيل رسالة من نوع خاص ذات محتوى متصل بالقيم"[2] التي تعكس الغرض أوالهدف الذي ينكشف سره عبر بناء ونظام فني متناغم منسجم يهز السامع ويحرك فيه فتنة التذوق والمتعة الناتجة عن استخدام

---

[1]– محمد فكري الجزار،لسانيات الاختلاف،الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، التراث للنشر والتوزيع،ط1،القاهرة،2001م،ص273.

*– تلك الرؤى حسب نظرية الانعكاس التي ترى أن" كل عمل أدبي ينطوي على موقف إيديولوجي...فالأديب الذي يكتب قصيدة، أو قصة:أو رواية، يقدم لنل رؤية للحياة، والمجتمع، وهذه الرؤية متمثلة للواقع، وهذا التمثل ينطلق من الانتماء الاجتماعي، والايديولوجي للكاتب، ولا يخلو الأمر من أحد الاتجاهين، أمّا أن يقدم رؤية تصالحية مع الواقع، وبذلك يخدم الإديولوجيا السائدة، وإما أن يقدم رؤية تصادمية يتجاوز الواقع، داعيا لتغييره،مجسدا ما فيه من التناقض، وبذلك يخدم الإيديولوجيا الصاعدة". إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف،ط1،2010م،ص271.

3– جابر عصفور، مفهو الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،2007م،ص232

النص الشعري لغةً خاصّة في بنيات تركيبية وأسلوبية متناسبة الأجزاء تكون أساس تشييد البناء وتشكله من طرف المبدع،في صورة "نسيج خيالي من اختراعه،لكنه محكم الربط و البناء مهيأ للِاكتمال من لدن القارئ"[1] الذي يُنظَرُ إليه في عرف المناهج النّقدية على أنه أحد المسالك الثلاثة:(الخطاب،الموضوع،القارئ) التي يحدد من خلالها تاريخ تلك المناهج التي أسهمت في إنتاج خطابات مورست على النص الشعري قصد معرفة هويته واستنطاقه عبر قراءات منفتحة انفتاح الدلالات التي تتشظى وتنتشر في كل اتجاه،وهي تبوح دون أن تتكلم.

وبما أن النص الشعري المفتوح بعيد عن المباشرة قريب من الغموض،وهو نص مراوغ بحكم الانزياح،فإن ذلك يجعله قابلا للقراءة المتعددة"[2]وبناء جسور للتواصل بين المبدع والقارئ الذي يعمل علي استكمال بناء العالم الداخلي له،لأن العلاقة بين الكلمات وما تعبر عنه في عالم النص هي علاقة ديناميكية جدلية،فهي ليست مجرد رموز لغوية جامدة في القاموس اختارها المؤلف آليا للتعبير عن رؤى تم حسمها من قبل،بل هي كلمات تنتمي إلى نظام بنيوي قائم على"أنساق من التركيب،والمفردات،والعروض،والاستعارة،والرمزية الصوتية،وما شابه،وأنّ هذه الأنساق توجد في العمل كبني حقيقية يمكن وصفها من قبل"[3]القارئ المحترف الذي يعرف تلك الأنساق معرفة كاملة، بحكم أنه قارئ ينتمي إلى نفس المجتمع اللغوي للشّاعر.

3) خصائص الفن الشعريّ:

وعن صورة هذا البناء ومصدره يرى أحد الباحثين في معرض حديثه عن ذاكرة المبدع الذي يجب عليه أن يمتلك بنية ذهنية منظمة لها بداية ونهاية، إذ يقول:"المبدع مطالب بحفظ المواقع النصية والوحدات في صيغها الكلية، ليقوم بحسن توزيعها:أي بعبارة أخرى، أنّ عليه أن يعي الصورة النهائية للعمل قبل الشروع في كتابته"[4]، فحسن توزيع الشاعر لوحداته اللغوية

---

[1]– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1،2010م، ص271

[2]– خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص6–7

[3]– روجر فاولر،النقد اللساني، ترجمة، عفاف البطانية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،ط1،2012م، ص378.

[4]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمنطيقا السرد مؤسسه الانتشار العربي، بيروت، لبنان،ط1،2008، ص282.

على اختلاف مستوياتها ومراتبها تشي بحرصه على خلق البنية الشكلية الملائمة لقصيدته وابتكار المعاني الجديدة والصور الشعرية غير المألوفة عن طريق اخضاع اللغة إلى قوانين وقواعد تتماز عن غيرها من قواعد البناء المتاحة للمبدع،"ويتم ذلك باستعمال الكلمات في غير معناها الأصلي و الخروج بالتراكيب عن بنائها الطبيعي المألوف"[1] في لغة التواصل اليومي فاللغة لعبة ديناميكية تخلق في المبدع شغف المزج بين دلالات الكلمات، ولذة التلاعب بالألفاظ و تموقعها أثناء عملية البناء، وهي لبنات العمل الأساس، فمن مفرداتها يقيم الشاعر المبدع البناء المعماري لعمله الفني.

هذه العملية التي تفرض على المبدع مراعاة طبيعة العمل الأدبي وجنسه، لأن خصوصية بناء النص الشعري في عرف النظريات النقدية والأدبية قديما وحديثا تتيح للمبدع "أن يقول فيه شيئا، أو يعبر عن شعور ما، أو إحساس عاطفي، أو فكرة، أي أنه يحاول أن يمعني*"[2]، هذا ما جعل النص الشعري بناء مخصوصا إذا قورن بغيره من صنوف الأدب التي تحتاج إلى ملكة راسخة أثناء عملية التأليف، لأنه يعتمد في بنائه على "تركيز الفكرة، وتقطير العبارة ورصانة البناء، وجودة الانتقاء، وعذوبة الإيقاع"[3]، خصائص يتحقق من خلالها البناء الشعري في انسجام واتساق ظاهري أوخفي على شكل ضفيرة واحدة معقدة.

تعقيد يرى من خلاله ميشال آدم أن البنية الشّعرية لها خصوصيتها مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى فهي بنية" مقنّنة في المستوى السطحي بواسطة مسار تكويني يكون منطلقه

---

[1]– يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012م ص199

* يرى بارت أن من طبيعة النص الأدبي تعدد المعاني، فالتمعني عكس الدلالة، فهو لا يقتصر على الاتصال إنه يموضع قارئا كان أو كاتبا، داخل النص. ينظر:نور الدين السد:الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هموم:ج2، ص33

[2]– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص271.

[3]– نوار سعودي أبو زيد، ممارسات في النقد واللسانيات، بيت الحكمة، ط1، 2012م، ص51.

إقامة توازن بين البنى المقطعية الأخرى"[1] التي تتعالق متفاعلة لتكوين النّص الفني، إلى جانب الميزة الأساسية التي تنماز بها البنية الشّعرية والمتمثلة في الإبداع الجمالي الذي يخلقه الإيقاع، بوصفه عنصرا فعالا يسهم في بناء جمالية القصيدةودلالتها، فهو قسيم الصورة الشعرية[2] في بناء صرح النص الشعري إبداعا وتلقيا .

فالشاعر بخياله ووعيه بمستوى ودرجة ثقافة مخاطبيه ومخزونهم الإيديولوجي والأخلاقي وظروف بيئتهم، لا مناص من أن يمتلك ملكة تسمح له ممارسة لعبه اللغوي بخلق تراكيب وصور لعوالم غير واقعية أولم تر من قبل، أوملكة قادرة على استحضار صور مرت به وإعادة تركيبها، ببناء جديد يحمل على عاتقه بلورة المفاهيم والتصورات لتجارب آنية في كل المناسبات،محترما في ذلك تقاليد اجتماعية وأعراف موروثة عبر الأجيال ضمن سيرورة زمنية متعاقبة[3]، تلك المفاهيم تتجسد في صور وبنى تركيبية جميلة وعجيبة تولّد لدى المتلقي متعة ولذة نفسية عميقة، نتيجة اكتشاف التّشابه غير المتوقع القائم بين العوالم الواقعية المادية والصور الفنية ذات الطابع التركيبي التي يبنيها الشاعر وفق سياق ثقافي، يراعي فيه الثقافة المختزنة في ذاكرة المجتمع الذي سيتعامل مع تلك البنى بحسب مستوياته، أوبحسب ظروف تلقيه وقراءته التي ترمي بلوغ المقاصد والرّؤى التي يصورها الشاعر، لأن بنية القصيدة الشعرية هي"تجسيد لبنية الرؤيا الوجودية،بنية الثقافة والبنى الطبقية والبنى الاقتصادية، والبنى الفكر – نفسية في الثقافة"[4]هذه البنى مجتمعة مرتبطة تعكس العلاقة بين الحياة والفن .

والشاعر لا يتكلم كسائر الناس، فهو ينسحب عن حقيقته وواقعيّته أثناء استيقاظ جذوة الشعر فيه، ليبني صرحا متميزا في هندسة تنتمي إلى الظواهر الجمالية في التعبير، وذلك بتمرده على القوانين اللغوية المتعارف عليها في معمارية البناء اللغوي، إذ يعمل على"جلد

---

[1]– رياض مسيس، مشروع جون مشال آدم، مقاربة نصية، لسانيات النص وتحليل الخطاب، المؤتمر الدولي الأول،ج1، كنوز المعرفة، المغرب،2013م، ص234.

[2]–ينظر: نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتابالعرب، دمشق، 1993م ص222.

[3]– محمد أركون، ضمن كتاب الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، ترجمة محمد سبيلاوعبد السلام بن عبد العالي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، وبيروت، ط2001،1م، ص145.

[4]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار الملايين، بيروت، ط3، 1984م، ص8

الكلمات بسياطه ويجبرها على الإفضاء بمعانيها أوتغييرها أوتبديل قيمتها في كل لحظة"[1]، هذا ما يفسر تمحيص الشعراء وتنقيحهم ومراجعتهم لقصائدهم، فمنهم"من كان يدع القصيدة عنده حولا كريتا، وزمنا طويلا،يردد فيه نظره،ويحلل فيها عقله،ويقلب فيها رأيه، وتتبعا على نفسه فيجعل عقله زمانا على رأيه،ورأيه عيارا على شعره..."[2]، ما يعني أن الشاعر بغض النظر عن كونه مطبوع الموهبة أوصانعا لها بالدربة، يجد حرجا في اختيار اللفظ وبناء الصرح الذي هو كلام قائم على التصوير بعبقرية و"حسن تخييل، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة التأليف، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أوبمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس"[3] الشاعرة التي تخضع للعقل بالتحليل وتقليب الرأي وجعله معيارا يقيس به الشاعر قدرته على خلق انطباع في نفوس المتلقين واخضاعهم لرغباته حتى وإن كانت غريبة،فـ"النظم صناعة آلهتها الطبع. والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام"[4] الذي يمثل حقل اشتغال اللغة الفعلي، كون الشاعر ينتج توليفة مميزة من المعاني. يتبع فيها أعراف نمط خاص للتواصل والحوار، نمط أنتجته الوراثة الاجتماعية والثقافية، لهذا كان التنقيح – الذي يقصد به الصنعة في بناء القصيدة– ظاهرة اِلتزمها بعض الشعراء قصد تكييف اللغة مع السياق الذي تستعمل فيه، هذا التكييف جعل من القصيدة – بوصفهانمطا تواصليا– وسيطا ماديا ينماز عن غيره من الوسائط الأدبية بقدرته على تحويل العلامات اللغوية"من علامات ذات دلالات لغوية تواضعية قريبة المنال سهلة المأخذ، إلى علامات ذات مرام بعيدة، وهذا – مالم يمنع– من أن تكون الكتابة الشعرية صيغة

[1]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة،ط1، 1998م، ص232

[2]– الجاحظ، البيان والتبيين ، ج2، ص8

[3]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإلامي، بيروت ط3، 1986م، ص71

[4]– المصدر نفسه، ص199

من صيغ التواصل، مادامت تقوم على توظيف العلاقة بين المعاني اللغوية والسياق"[1] توظيفا سحريا واعيا وممنهجا، لتأسيس الدلالة والتعبير عن فكرة معينة.

4) بناء النّص الشّعري في التّراث:

بالعودة إلى التّراث النّقدي العربي ونظرة أصحابه إلى عملية الإبداع الشّعري وبناء القصيدة نجد فيه نظرات فاحصة نسبيا، وإشارات بارعة دقيقة، تعدّ عند البعض كنوزا ورؤى نظريّة لا يمكن لمن يشتغل على تأريخ الدّرس اللّغوي العربي أن يتجاهلها، رؤى من خلالها يمكن مد جسور توافق مع النّظريات النّقدية واللّسانية الغربيّة الحديثة، رغم ما في تراثنا من فجوات منهجيّة كان لروح العصر الأثر الكبير في إيجادها، إذْ وُصف الدّرس اللّغوي القديم بأنّه ذو منهج شامل يفتقد الدّقة والتّعمق في التّحليل[2]، وأنّ اهتمامه كان بالجزئيات لا الكليات[3]، رأيٌ لا يتوافق مع رؤية مندور في حديثه عن كتب النقد العربي، إذْ يقول:"في الكتب العربية القديمة كنوز نستطيع إذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوربية حديثة أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم"[4]، فهي دعوة إلى إعادة النظر في الدرس النقدي العربي القديم بعين العصر الحديث، ويرى في موضع آخر من الكتاب أن للنقد العربي كتب لم يوضع أحسن منها في النقد الأوربي[5] الحديث منهجا ورؤى نظرية.

إنّ الثّقافة العربيّة الإسلاميّة بعد اتساع جغرافيّة الدّولة، اتّجهت بقوّة في القرن الثاني والثّالث إلى تدوين وتقنين الظّواهر والعلوم، بعد الانفتاح والتّلاقح مع الثّقافات الأجنبيّة والمتمثّلة أساسا في الثّقافة اليونانيّة والهنديّة والفارسيّة، تلك الثّقافات الّتي كانت قد قطعت شوطا في العلوم ونظريّاته تدوينا وتقنينا، ذلك التّلاقح أسّس لمرحلة تاريخيّة وثقافيّة جديدة أتاحت لأصحاب العلم من العرب والتّابعين لهم فرصة التأمّل في الظّواهر والعلوم العربيّة

[1]– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م، ص257.

[2]– نسيب عزار، نقد الشعر في الأدب العربي، ص78.

[3]– ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص31.وينظر أيضا: أنيس المقدسي، مقدمة في الأدب العربي،ص24.

[4]– مندور النقد المنهجي، مرجع سابق، ص5

[5]– المرجع نفسه ،ص137

وطبيعة الثّقافة الّتي أنتجتها، مسترشدين على ذلك بزادهم المعرفيّ من البضاعة العقليّة الوافدة عليهم عن طريق التّرجمة، أو بقرب أصولهم اللّغوية من مشارب تلك البضاعة.

فحاولوا مندفعين بروح العصر أن يؤسّسوا لتصورات نظرية قابلة للاستعادة والاستثمار في إنتاج تصور نظري لخصوصية وفرادة النّسيج اللّغويّ والأسلوبيّ للشّعر، بوصفه صناعة لسانيّة تعبّر عن الجهد الثّقافيّ الّذي يبذله الشّاعر في تسجيل وتخزين الأرشيف النّاطق بمجمل حياة العرب، والذي كان في طبيعته مروياً بلغة رشيقة وفي كلام أنيق، معبرا عن تجارب صادقة إلى حدّ السّذاجة في الكشف عن الشّعور، أرشيف شعريّ مرويّ كان بمثابة الوعاء الفيّاض الذي نجح نسبيّا في احتواء خصائص اللّغة العربية، واحتواء تاريخ العرب وتحركاتهم وسلوكيّاتهم، فكانت الحاجة إلى تدوينه ودراسته ملحّة، خاصّة في ظل الدولة الجديدة التي أرست دعائمها على قوّة المعرفة والحراك الثّقافي في الدّين والتّاريخ والاجتماع الأدب والبلاغة وعلوم اللغة.

فكان لهم جهد في تشخيص دقيق لجوهر إبستيمولوجيا قواعد بناء العمل الشّعري، أي علم معرفة أصول وضع القواعد الشّعرية واستنباطها[1]، من السجل الشعري –عبر أمد طويل من الذهنية الجمعية للعرب–الذي يمثل نظاما تحكمه "قوانين تتّصل بصناعة مفرداته وتراكيبه قولا وكتابة، وقد اعتبر ابن خلدون أن التّركيز على معرفة القوانين المتحكمة في نسيج النظام اللساني تؤدي إلى تكوين ملكة لسانية جيّدة تصل حدّ الطبع والجبلّة[2]، فالصنعة فكرة حتميّة اخترعها ابن سلام الجمحي(139هـ–236هـ) الإخباريّ والعالِم البصريّ المبرّز باللّغة والشّعر، الذي عاش في فترة مازال يُنتصر فيه نقدا للطبع على الصّنعة، فكرة لن تفارق الفرضيات التي أنتجتها الثقافة العربية الإسلامية لتكوين فهم الشّعر وقواعد إنتاجه،فجوهر الطّبع عنده ينطوي على صنعة لا محيص عنها أبدا، فقد استطاع أن يكوّن توصيفات إبستيمولوجية[3]، حول

[1]– ناطم عودة، تكوين النظرية، ص129

[2]– خليفة الميساوي، المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم، ص165

[3]– ينظر: ناطم عودة، تكوين النظرية، ص116

الشعر، حيث قال في في طبيعة بنائه:"وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثْقَفُه العين، ومنها ماتثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان"[1]، قولا وكتابة، والكتابة كان لها الدّور الكبير في اكتشاف طبيعة التّأليف والنّظم، فبها تؤلف الألفاظ وتدون النصوص، فكانت ولازالت أداة إجرائية تختزل المعاني ولا تفرط في الكلمات، وتتمتع بقدرة توصيفية عالية، غير أنّ الجمحي رغم قوله بصناعة الشعر، إلا أنه لم يخض في تبيان تلك لقواعد التي بها تبنى القصيدة، فجهده كان تنظيريا لا إجرائيا.

ويعد ابن طباطبا أقدم النقاد العرب تناولا وإحاطة بنظم الشعر ،حيث أولى عناية واضحة لعملية البناء وكيفية نظم القصيدة وخلقها صناعة*، إذ يقول:"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها"[2]، وبمحاولة فهم هذا النص لابن طباطبا يشرع لنا أن نخالف نقدا رأي من يرى أن ابن طباطبا لم يعترف بالإلهام في بناء القصيدة، وأن نظمها عنده ليس أكثر من عملية خلق صناعي في أكثر معانيها، فقوله مخّض المعنى في فكره نثرا أمر طبيعي، إذ كل معنى له صورة ذهنية تمثل بنيته العميقة التي تحدث عنها المحدثون، وقوله يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، إشارة إلى اختيار لفظ دون غيره من الألفاظ المتاحة له مع القافية التي توافقه والوزن الذي يلائمه، ليكتمل إليه البيت الذي يوافق معناه، وكأن الشاعر ينطلق من معنى بيت واحد ليلبسه ألفاظا ووزنا وقافية مناسبة في بداية النظم، لينتقل إلى شغل القوافي

[1]– محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1،قرأه وشرحه محمود محمد شاكر،مطبعة المدني،المؤسسة السعودية بمصر،د ت،ص5.

[2]– ابن طباطبة،عيار الشعر،ص5

التالية بما يوافقها من معاني على غير تنسيق– قائلا للشعر ولم يقل للقصيدة– وتنظيم حتى تكتمل إليه المعاني وتكثر الأبيات، وهذا كله بتأثير من طبع الشاعر واستعداده لقول المعنى شعرا لا نثرا، وهو ما أشار إليه في تتمة هذا النص، وتركيز النقاد على قوله:"في فكره نثرا" في رأينا حجة نقد خاصة لا عامة، إذ بأخذنا بها دليلا، يجوز لنا أن نقول أن النّاثر أيضا يمخّض المعنى الذي يريد بناء النّثر عليه– قصة كان أورواية – في فكره شعرا، ويعدّ له ما يلبسه وتتضح المسألة أكثر إذا ربطنا هذا الفهم بما أورده من تأمّل الشّاعر لشعره إذ يرى– مستعملا حرف العطف "ثمّ"– أنّ الشاعر" يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، وأنتجته فكرته، فيستقصي انتقاده، ويرمّ ما وهن منه،ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه للعيان وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ولا يشين عقوده بأن يتفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها وكذلك الشاعر"[1]، فهذا القول يؤكد أنّ الشّاعر حتى وإن كان يصدر شعره عن طبع وموهبة، فهوصانع يحسن صناعةً يعلمها أهل العلم بها، مثله مثل النسّاج تنظيما، والنّقاش رفقا وتدقيقا، وناظم الجواهر حِلما وتأليفا، فهو يعمل في حيز ضيق يستوجب تخطيطا وإيجازا في استخدام اللفظ المتاح من حيث القيمة التي ينضح بها، أوالدّقة الدّلالية الصارمة أو المنفتحة أو النغمة الحالمة لخلق صور شعرية غائمة لطاقات فكرية تنبعث من تلك الألفاظ التي تنسج منتظمة أجواء من الجمال والسحر، يكون للعقل دور في اختيار اللفظ الأنسب والأحسن للمعنى االمروم، وكذا القافية التي تشاكله وتوافقه في تناغم

[1]–ابن طباطبة،عيار الشعر، ص5

وتواتر إيقاعي معبر عن تجربة شعورية تكون للشاعر رغبة في إبرازها تصويرا، ولن يتحقق ذلك دون التأمل واستبدال المستكره والضعيف من اللفظ ونقل المعنى بما يوافق قصد الشاعر ويعطي للقصيدة الطلاوة والرونق والحلاوة[1] التي تجعل من القصيدة نشاطا ذا قيمة تعبيرية وجمالية لها القدرة على الاستمرار والبقاء.

ذلك النشاط الذي يحول الفكرة والحلم والحقيقة إلى رؤية وصورة تصاحب انفعال الشاعر بها انفعلا لا عاديا،ويتمثلها تمثلا فنيا جميلا خارقا."فالخارق جميل دائما،وكل خارق جميل،بل لا جميل إلا الخارق دائما"[2] لدى الإنسان،خاصة الشاعر الذي يحاول أن يصنع من نفسه والعالم المحيط به وجودا من أجل ذاته،فهو قبل أن يكون شاعرا،هو كائن واع ومفكر يدرك ذاته ويتمثلها ويفكر فيها،ولا يتم له ذاك الوجود إلا برفع الغرابة عن العالم الذي يتفاعل معه وذلك بتأمله،ومحاولة تغييره تغييرا متميزا متفردا ومكتملا، في شكل يبعث الدهشة والمتعة وحالما تحقق ذلك، لن تكون لدى القارئ حاجة إلى الشعور بالغيرة، أورغبة في المنافسة حينها ينعت الشاعر بأنه ذو موهبة خارقة تفرض نفسها بشكل استبدادي في كل عمل فني.

ويضيف ابن طباطبة في معرض حديثه دائما عن القصيدة وبنائها قائلا:"ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره،وتنسيق أبياته،ويقف على حسن تجاورها أو قبحه،فيلائم بينها لتنتظم له معانيها،ويتصل كلامه فيها،ولا يجعل بين ما قد ابتدا وصفه أوبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ماهو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحش، ويتفقد كل مصرع، هل هويشاكل ما قبله؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر،فلا ينتبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف معناه"[3]، فهذا القول إشارة إلى البناء والتأليف القائم على التأمل والتنسيق، وحسن التجاور، فالملاءمة.كل ذلك ينظر إليه على أنه

[1]– علي بن عبد العزيز الجرجاني،الوساطة،ص100

[2]–أندريه بريتون،بيانات السريالية،ص27

[3]– عيار الشعر،ابن طباطبة ،ص13

آليات ينبغي للشاعر أن يراعيها لتوفير هندسة تضمن الاستمرارية للخطاب الشعري على المستوى الأفقي والذي يعتبر نواةً لأبنية صغرى، تتشاكل فيما بينها لتوفر استمرارية معنوية على المستوى العمودي، والذي يعتبر نواة بنية الخطاب الكبرى[1]، ولا يتأتى ذلك إلا بدقة النظر ولطف المعنى.

وخلاصة ما يمكن قوله عن نظرة ابن طباطبا إلى بناء النص الشعري، أنها كشفت عن تصورات نظرية مهمة، تصورات تقترب إلى مفهوم النصية والأسلوبية، وهذا يفرض سؤالا نصه:بم نثبت أسلوبية ونصية ابن طباطبا؟ بالعودة إلى النصوص التي أثبتناها سابقا، وتجردنا من كل الخلفيات النقدية التي قيلت عن حداثة المصطلحين ومفهوميهما وارتباطهما بالنقد اللساني الغربي، يمكن أن نقبل هذا الحكم، فقوله:"مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره..أعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه.. وكالنقاش الرفيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه للعيان"، فقوله يمثّل المنحى الشّامل والعميق الذي به يتحدّد مفهوم الأسلوب عند رواد التفكير الأسلوبي، فهم يرون أنّ"الصورة اللفظية التي هي أول ما يلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنويّ انتظم وتألّف في نفس الكاتب أوالمتكلم، فكان بذلك أسلوبا معنويا ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة وهو يتكون في العقل قبل أن يجريّ به اللسان أو يجري به القلم"[2]، فإن كان اللفظ المختار لباسا للمعنى الممخّض عند ابن طباطبا، فـ"الأسلوب لباس الفكرة"[3] التي يمكن سبكها في صياغات متعددة، للشاعر الحرية في اختيار ما يتذوقه من ألفاظ، وما يلتذّ به من تراكيب، لأنّ صناعة الشّعر في الأساس لعب حرّ بالكلمات، إلّا أنّه لعب مقيّد بالدّلالة الّتي كثيرا ما

[1]–ينظر:– محمد العبد،بحث في حبك النص،منظورات من التراث العربي،ص59–60

[2]–أحمد الشايب،الأسلوب،دراسة بلاغية حليلية لأصول الأساليب الأدبية،1966،ص40

[3]–أحمد أمين،النقد الأدبي،موفم للنشر،1992،ص146.

تكون هاربة عصيّة المنال في النّصوص الشّعريّة، هذه الدلالات تعدّ محصلة لعملية الاختيار التي تفرض نفسها على الشّاعر، وهي من قواعد الأسلوبية الحديثة، فتكوين أسلوب جيّد ينماز عن غيره بلذة، يحتاج إلى شاعر موهوب يستطيع اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني المستحضرة، قصد إحداث الرّعشة النّفسيّة، والمتعة الشّعريّة.

أمّا من حيث تفطّن ابن طباطبا للنّصيّة آليةً لبناء النّص الشّعريّ مفهوما لا اصطلاحا، نجده في قوله:"فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها... ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه...وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يتفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها، وكذلك الشاعر.."، فلا يخفى على متأمّل هذا النّص وجود آليّات تعتبر عند المحدثين من أساسيّات تحقّق النّصيّة، فاستعماله للكلمات والعبارات: وفّق،النّسّاج، نظمها، تنسيقها، سلكا جامعا، يؤلّف بيْن، يتفاوت بين، يمكن وصفه من باب تحقّق الوحدة العضويّة، إنْ لم نقل حتّى الوحدة الموضوعيّة إذا أخذنا برأي النّقاد الّذين يرون أنّ الشّعر الجاهليّ كان ذا وحدة موضوعيّة رغم تعدّد الأغراض الشّعريّة في القصيدة الواحدة.وحدة أشار إليها، د.يوسف حسين بكار بقوله:"تلقانا عند ابن طباطبا نصوص في تأليف الشعر ونظمه يمكن أن تدخل في إطار الوحدة"[1]، ورغم أنّه لم يحدّد أيّ وحدة، يمكن القول أنّ ابن طباطبة قد كان ذا وعي بها، بوصفها قاعدة في نظم الشعر، إلاّ أنّه ذكر رأي شوقي ضيف الذي أكّد "أن ابن طباطبة تنبّه في دقة إلى ما ردّده–ولا يزال يردّده– النقاد في عصرنا من فكرة الوحدة العضوية في القصيدة، بحيث تصبح عملا مجكما إحكاما، فلا تخلخل بين المعاني المتعاقبة، ولا ممرات ولا خنادق تفصل بينها، إنما انتظام واتساق وانسجام، حتى تصبح القصيدة كأنها كلمة واحدة ومعنى واحد"[2]، فهذا الاعتراف انصاف لفكر ابن طباطبا ونظرته إلى بناء القصيدة حين قال في نص يجمع فيه بين الوحدة

[1]– بناء القصيدة في النقد العربي القديم،ص293

[2]– شوقي،البلاغة تطور وتاريخ،ص128.

الموضوعية وجمال الأسلوب والصياغة، إذ يقول:"وأحسن الشعر ماينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره،على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيتا على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب نقض تأليفها. فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثلة السائرة المرسومة باختصارها.لم يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة، في اشتباه أولها بآخرها، نسجا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غبره من المعاني خروجا لطيفا...حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا...لا تناقض في معانيها ولا هي في مبناها، ولا تكلف في نسجها"[1]، وعقد المقارنة بين نظم الشعر وتأليف الخطابة وتأسيس فصول الرسائل والحكمة، ورسم الأمثال، له صلة بالوحدة العضوية عند أرسطو.

وقد أشار أبو هلال العسكري إلى ما يشبه نظرة ابن طباطبة في تأليف الشّعر ونظمه، إذْ يقول:"ينبغي أن تجعل كلامك مشتبها أوله بآخره، ومطابقا هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطراره، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها، ومقرونة بلفقها"[2]، فقول العسكري يشي بعديد المفاهيم التي نجدها في الدرس اللساني الحديث، فالتّشابه والتّطابق وعدم التّخالف أوالتّنافر بين أجزاء الكلام شرط من شروط بناء الكلام بصفة عامة، وهندسة الخطاب الفني بصفة خاصة، وتموضع الكلمة في الخطاب،واقترانها دلاليا بما يجاورها،آلية اشتغلت عليها نظرية الحقول الدلالية حديثا، لإثبات اتصال الكلام وانتظام المعاني، اتصال وانتظام لا يتحقق في الخطاب إلّا بقوّة الوعي ودقّة التّأمل الذي يمارسه الشاعر مستعينا بعبقريته الهندسية.

كما ذكر في نصّ آخر ما يعزّز النّظرة التّأملية لصانع الشّعر إذْ يقول:"إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك،واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها...فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها، ورث ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي

[1]- محمد بن أحمد بن طباطبا،عيار الشعر،القاهرة،1956،ص126-127

[2]- أبو هلال العسكري،الصناعتين،دار الكتب العلمية،بيروت،1981،ص141-142

أجزاؤها وتتضارع لذة للسمع وشحذا للقريحة"[1]، فرغم تشابه رؤية العسكري بنظرة ابن طباطبا، إلا أنّ العسكري قد أضاف دور القلب في قبول ما يعرض عليه من المعاني، وكأنّي بالعسكري هنا يسبق المحدثين من النقاد في نظرتهم إلى القواعد البلاغية التي ينبني بها الأسلوب الجيّد، ألا وهي العناصر الفكرية التي تنشد الصحة الناتجة من الاستعمال الصحيح للكلمات، وتكوين الجمل والعبارات بما يراعي مقتضى الحال، بالاضافة إلى العناصر العاطفية التي تخضع للقلب، والعناصر الجمالية التي تحققها الموسيقى[2]، وإذا تجاوزنا حديثه عن التنقيح الذي يشاركه فيه أكثر من ناقد في عصره، نرى أنّه يعطي للسّامع أهمية، فصانع الشّعر عنده لا يجب أن ينفصل عن متلقيه الذي يشترط أن يكون قابلا للّعبة متلذّذا بها.

وليس من الصدفة أن يستعمل أبو هلال العسكري نفس الفعل"أراد" الذي استعمله ابن طباطبة، إذْ من دلالات الفعل أَرادَ في السياقات اللغوية ما يلي:شاء،أحبّ،عُني،رغب.وإذا ربطنا هذه الدلالات بدلالات الفعل مخّض الذي يدل في سياقات على معاني: استخرج، حرّك، قلّب، تدبّر،أظهر. يمكن أن نعطي دلالة لهما معا وهي الرّغبة والاستعداد والدراية بالأمر الصائب،ما يعني أنّ الشّاعر على وعي بالفكرة التي يرغب في اظهارها بدافع نفسيّ وقدرة عقليّة،"فالرغبة في شيء ما تقتضي اتخاذ قرار بشأنه،وإلزام الذات بتحقيق هدف معين،إنها تعني أن الشخص بالكامل يصبح موجها ومكرسا إلى شيء محدد اتخذ قرارا بشأنه، فتتدفق كل طاقته باتجاه هدفه المختار"[3]، فكذلك الشّاعر –عند ابن طباطبة والعسكري– يريد، يمخّض، يستحضر المعنى لدوافع نفسيّة ذكرها القدماء والمحدثون.

وتأمّل الشّاعر لقصيدته، تحدّث عنه النّقاد المحدثون– متأثرين في ذلك بالمسار التحولي في تاريخ الفكر وحياة الإنسان– بوصفه عنصرا من العناصر المصاحبة لعملية الخلق والإبداع الشعريّ الذي لا يرمي إلى وصف العالم المحيط بالشاعر فقط، بل يمثل الرغبة العارمة في

[1]– الأسس الفنية للإبداع الشعري،ص232

[2]–أحمد أمين،النقد الأدبي،ص128

[3]–اريك فروم:فن الوجود،ترجمة إيناس نبيل سليمان،دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1،2011،ص61–62 .ينظر أيضا: محمد بهاوي،الرغبة،نصوص فلسفية مختارة،افريقيا الشرق،المغرب،2013،الجزء التاسع،ص14

إعادة تشكيل ذلك العالم أوتغييره[1]، بما يتناسب ورؤية المبدع له، ما يعني أنّ اللّغة الشّعريّة تخلق الأشياء وتجسّمها وتستحضرها لتُلمس وتسمع وتشاهد، وليست مجرد علامات لتلك الأشياء، يقول البياتي:"الشعر ليس انعكاسا للواقع بل هو إبداع للواقع"[2] كما يتخيله الشاعر فالخيال هو الذي يمد الشعر طاقة تنطلق منها الأفكار وتمتد لتعيد تشكيل ما يعرض على عيني الشاعر تشكيلا فنيّا مؤثرا تنفعل معه النّفس، حتى وإنْ لم يكن صادقا، فهو قريب إليه، لأنّ الشعر خيال مبدع يكتسب قيمة الحقيقة، فهو"لا يعمل بعيدا عن الواقع"[3] والحقيقة، بل أكثر من ذلك، يُصرّ على أن يتحول ضرورة إلى واقع، وأنّه توجد وراء كل جمال معرفة ما، تسمح بخلق توازن وانسجام خفي، بين عقل الشاعر وعاطفته أثناء محاولته إعادة تنظيم الحياة والعالم الخارجي، انطلاقا من منطق السيطرة والقدرة الإبداعية[4] لفن التعبير أثناء عملية التصوير والبناء.

فصورة اللاواقعية تلازم العمل الفني خاصة الشعري، لتكون"الصورة دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من إنمائها إلى عالم الواقع، ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أنّ الشاعر والفنان يعبث في صورة الطبيعة وبالأشياء الواقعية، وقد نطلق على هذا العبث لفظة التشويه"[5]، تشويه يسعى الشاعر من خلاله إلى بعث الإحساس بالجمال، إذ الجمال ليس في متناول البصر فقط،بل ينتج أيضا من تنظيم الكلمات، كما أنه قائم في الموسيقى، بل إنه يشكل أيضا المقاصد والأفعال والعادات والعلوم والفضائل[6]، وهذا ما يتوافق مع ما ذكره ابن طباطبة سابقا.

نظر الجاحظ نظرة عميقة لخصائص الشعر وشروط بنائه ونسجه، فرأى أن الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير، وأن الشأن فيه إنما هو في إقامة الوزن وتخير اللفظ

---

[1]- ينظر :محمد زتيلي،فواصل...ص46، أندريه بريتون،بيانات السريالية،ص137

[2]- عبد الوهاب البياتي،تجربتي الشعرية،دار العودة،بيروت،ط1978،2م،ص09

[3]- جابر عصفور ،مفهوم الشعر،ص229

[4]- عن القدرة الإبداعية ينظر:النص والخطاب في المباحث العرفانية،ص47،ينظر أيضا:النقد الفني،دراسة جمالية،جيروم ستولنيتز،ت،فؤاد زكريا،دار الوفاء ،الإسكندرية،ط1،2007،ص149

[5]- عزالدين إسماعيل ،الشعر العربي قضاياه... ،ص127

[6]- حلميم مطر،فلسفة الجمال،أعلامها ومذاهبها،الهيئة المصريةالعامة للكتاب،2002م،ص114

وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك[1]، هذه النظرة النقدية للجاحظ تبين أن بناء القصيدة عملية تخضع لتخطيط قوامه النسج الذي يتحقق في اللغة عبر توالي الأصوات في كلمات تؤلف متوالية جمل متتابعة مترابطة، وأنّه بناء ذو طابع تصويري يتحرك في مجال رؤية الشاعر لتلك الأصوات المستقلة بذاتها، وقدرتها على إبراز الجانب الموسيقي الصرف وتسليط الضوء عليه والشّأن في ذلك اختيار اللفظ وبعث الحياة فيه، بعثا خارقا يتخطى الحدود، جاعلا حتى مما هو غريب متنافر موضوعا للاستمتاع والانفعال، تلك الغرابة التي تتلاشى بإقامة وزن موسيقي له"رنات شجية ينقلها عن تغريد الطيور وخرير المياه وتنهدات النسيم وحفيف أغصان الأشجار"[2]، وزن يماثل بين الصوت ورؤيا الشاعر لجوهر الأشياء والوجود"بما هو توتر أزلي قائم كل لحظة وثنائيات ضدية ومفارقات"[3] لمشاهد من الحياة الإنسانية التي يتم التعبير عنها بلغة شعرية تتفاعل فيها الألحان، والتي تعتبر هي جوهر الواقع إلى حد ما، في بناءٍ معماري جيدِ السبك.

ويقول في جودة الشعر:"وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا،وسبك سبكا واحدا،فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[4]، فالجاحظ فالجاحظ في هذا القول يرى أنّ صناعة الشعر تتطلب التّلاحم بين أجزائه المتمثلة في:الأصوات والحروف والألفاظ والعبارات والصدر والعجز والأبيات، تلاحم يشي بالطابع الصوتي الذي ينبني عليه الشعر من خلال الموسيقى الداخلية التي يختارها الشاعر وفق قانون التقارب والتنافر بين الحروف المشكلة لأجزاء البيت الشعري، فالاختيار والتأليف من المحاور التي طرقها الجاحظ في كتابه البيان، إذ يرى أن التأليف في الكلام ذا أهمية في التبليغ وأن الاختيار يسمح بجريان"اللفظ على سجيته و على سلامته حتى يخرج على غير صنعة ولا

[1]–الجاحظ ،الحيوان،ج3،تحقيق وشرح عبد السلام هارون،القاهرة،1938م،ص122.

[2]– جبران خليل جبران،الموسيقى،دار صادر ودار المؤلف،ط1،1997م،ص13

[3]– المنجي القلفاط،النص والخطاب في المباحث العرفانية،أعمال الندوة الدولية الثانية،المعهد العالي للغات جامعة قابس،تونس،2016م،كنوز المعرفة،ط1،2018م،ص204

[4]– الجاحظ، البيان والتبيين، ص89.

اجتلاب تأليف"[1]، جريان يتيح للشاعر رؤية زمنكانية واعية وواسعة في نظم وتضيد معاني تلك الألفاظ المشكلة للنص الشعري، مستندا في ذلك على لغته التي تضاعف المعنى وتكثّره عبر التلاعب بالدوالّ النّصيّة، ونقلها من حالة إيحائية معينة إلى حالة غنيّة بالمعاني، ومتألّقة بجماليّات البناء الأسلوبيّ الذي لا مَشرب ولا موردَ له،إلّا ثقافة الشّاعر المختزنة، وقوّة عبقريّته في توظيف ذلك المختزن.

وقد بين الخطابي معنى التلاحم عند الجاحظ، وهو أنه"يتخذ مبدأ صوتيا يخدم، إن احترم، تلاحم الأجزاء، سواء أكان الأمر متعلقا بالحروف أم بالألفاظ من حيث تجاورُها، ويؤدي إلى العكس إن لم يحترم.إن التلاحم هنا منظور إليه لا من زاوية التركيب ولا من زاوية الدلالة وإنما من زاوية الصوت"[2]، غير أنّ البعد التركيبي و الدلالي لا يمكن الجزم أنهما كانا غائبين عن نظرة الجاحظ في بناء النص الشعريّ، فمن غير المعقول أن تغيب الدلالة الصوتية أثناء التركيب والبناء عن فكر الجاحظ، فالصوت وإن كان كيانا حسيا مستقلا عديم الدلالة،فإنه في الشعر يمتلك إشارات إلى عواطف وأفكار وتمثلات،فالإنسان يفكر على الدوام بواسطة كلمات تكون تسميات عديمة الدلالة في حد ذاتها، إلا أنها في فن التعبير تكتسب دلالات منسجمة ناتجة عن تضافر تلك الكلمات الصفرية المعنى فيما بينهاّ، وتآزرها تآزرا منطقيا، أو لا منطقيا يكون للبعد الجمالي الفني وظيفة ضمان حسن التجاور والتلاحم.

ومن البديهي ونحن نتحدث عن اهتمام القدماء بالبناء وقواعده في إنتاج النّص الشعريّ أنْ نقف عند المفاهيم البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ)الذي ترك بصمة – خاصة في البحث اللساني الحديث–كانت سببا في تطور البلاغة العربية، سواء بلاغة الأساليب المعزولة عن سياقها النّصي أثناء تفكيك النّصوص، وإخضاعها لمنهج معياري يتحرى فيه الدّارس جوانب الصّواب أوالخطإ، وهو منهج في حقيقته تعليميّ يخص علم البيان وعلم المعاني، حيث اتحذهما الجرجاني طريقا لإثبات إعجاز القرآن، أو بلاغة النظم التي أبدع فيها الجرجاني في

[1]– المصدر نفسه :ج3ص7/6

[2]–محمد خطابي،لسانيات النص،مدخل إلى انسجام الخطاب،المركز الثقافي العرب،ط2006،2،ص144

القرن الخامس، مستثمرا كل الموروث اللغوي والبلاغي محاولا تأسيس نظرية لإدراك وفهم جماليات النسيج البلاغي، هذا النسيج يتمثل في ما سماه النظم، وهو الّذي يتحقق بمجموع علاقات تعمل على تنظيم اشتغال الدّوال اللّغوية في الكلام، وتكشف في النّهاية عن خاصيّة التّأليف النّصيّ.

وتعود بذور فكرة النظم مفهوما لا نظريةً إلى أدباء ونحاة وبلاغيين قبله[1]، وإلى كتب في إعجاز القرآن الذي تداخلت فيه الدراسات اللغوية بالدراسات البلاغية، إذ كان النحاة والبلاغيون والمفسرون ينظرون إلى القرآن على أنه كالكلمة الواحدة، وأنه معجز فصاحة ونظما[2]، وربما تأثر أيضا بفكرة النظم عن أرسطو في كتابه الخطابة الذي تحدث فيه عن مراعاة الروابط بين الجمل والأسلوب وحذف أدوات الوصل والتكرار[3]، لكن النظم عند الجرجاني على حد تعبير جل النقاد كما ذكر شكري عياد، لم يتعد حدود الجملة والبيت أو البيتين[4]، إلّا أنّ الذي يهمنا من نظرية النظم هنا أنّ الجرجاني تنبّه إلى طريقةِ بناء البيت الشّعريّ، ونظمه إلى بيت بعده، فنجده يستشهد[5] بترابط الجملة الشرطية في قول البحتري:

---

[1]- أمثال:ابن المقفع(ت142ه)،سيبويه(ت180ه)،بشر بن المعتمر(ت210ه)،كلثوم بن عمر العتابي(ت نحو220ه) الجاحظ(ت255ه)،ابن قتيبة(ت276ه)،إبراهيم بن المدبر(ت289ه)،المبرد(ت286ه)،محمد بن اليزيد الواسطي (ت306ه)،الحسن بن علي بن نصر الطوسي(ت308ه)،الطبري(ت310ه)،أبو علي الحسن بن يحي بن نصر الجرجاني(ت أوائل القرن الرابع ه)،عبد الله بن أبي داود السجستاني(ت312ه)،أبو زيد البلخي أحمد بن سليمان (ت322ه)،ابن الاخسيد أحمد بن علي(ت326ه)،أبو بكر الصولي(ت235ه)،أبو سعيد السيرفي(ت385ه)،علي بن عيسى الرماني(ت386ه) الخطابي حمد بن محمد(ت388ه)،أبو هلال العسكري(ت395ه)أبو بكرالبقلاني(ت403ه) القاضي عبد الجبار (ت315ه).للمزيد،ينظر:حاتم الضامن،نظرية النظم،مجلة البداية،الموسوعة المصغرة87،منشورات وزارة الثقافة،الإمارات العربية المتحده1989،ص6-12

- وعن امتداد فكر القاضي عبد الجبار(ت315ه) في مؤلفات عبد القاهر الجرجاني،فيما يخص مفهوم النظم،ينظر:سلوى النجار،الجرجاني أمام القاضي عبد الجبار،نحو رؤية جديدة في قضايا اللغة لدى الجرجاني،التنوير للطباعة،ط1، 2010 بيروت لبنان،ص335.

[2]- ينظر:السيوطي،معترك الأقران في إعجاز القرآن،تحقيق علي محمد النجاوي،دار الفكر العربي،مصر،1973،ج1،ص27

[3]- ينظر:أرسطو،الخطابة،ص185، ينظرأيضا:حاتم الضامن،نظرية النظم ص6

[4]- يوسف حسين بكار،بناء القصيدة،مرجع سابق،ص304.ينظر:أيضا:محمد حماسة عبد اللطيف،الإبداع الموازي،التحليل النصي للشعر،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،2001،ص31

[5]- دلائل الإعجاز،ص64-65

إذا ما نهى الناهي فلَاجَّ بيَ الهوى أصاختْ إلى الواشي فلَجَّ بها الهَجْرُ

كما يستشهد في شدة ترابط البيتين واتحاد أجزائهما، وذلك عن طريق التقسيم، والجمع في قول حسان بن ثابت:

قومٌ إذا حاربو ضروا عدوهم أم حاولوا النفع في أشياعهم نفعوا

سجيةٌ تلك منهم غير محدثةٍ إنّ الخلائق –فاعلم– شرُّها البِدَع

ويشرع لنا من خلال ما سبق دون مبالغة، أنْ نرى بأنّ الجرجاني بهذا الكشف الإجرائي لمفهوم النظم، قد أثبت أنّه صاحب رؤية وبصيرة لغويّة لا تقتصر على بناء الجملة الواحدة بل تتعداه إلى ما بعد الجملة الواحدة، فالنظم عنده هو"تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض"[1]، ولا يبتعد هذا المفهوم الاصطلاحي عن المفهوم اللّغوي للفعل"نظَمَ"، وهو التأليف وضمّ الشّيء إلى الشيء وتنسيقه على نسق واحد كحبات اللؤلؤ المنتظمة في سلك ومنه نظم الشّعر.

والشعر ليس بيتا أو بيتين أو قصيدة، بل هو فنّ قولٍ لا يقوم باللفظ وحده، بل يعمد فيه إلى أوجه من التركيب والترتيب للألفاظ " فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أوفصل نثر، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيّته أفاد ما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد،نحو أن تقول في:"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل"،"منزل قفا ذكرى من نبك حبيب" أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان"[2]، فالجرجاني في هذا النص بيّن أنّ البناء هو ما أفاد، وهو مفهوم الجملة عند القدماء، كما نفهم منه أنّ بيان المراد من هذه الجملة المفيدة لا يتحقق إلّا بالنّظم القائم على نظام من التّرتيب والتّركيب.

أمّا حازم القرطاجني الذي يمثّل حسب تمام حسان"ملتقى الروافد العربية واليونانية، وربما كانت آخر صلة بين كتاب أرسطو(فن الشعر) والنقد العربي متمثلة في كتابه منهاج البلغاء

[1]– االجرجاني، دلائل الإعجاز ،ص4

[2]–عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة،دار ابن الجوزي،القاهرة،ط1،2010،ص3

وسراج الأدباء"[1]، وذلك من خلال توظيفه للمنطق والرؤية العلمية في نظرته إلى بناء القصيدة، حيث غطى الكثير من الأمور المتعلقة بفكرة البناء، إذ يعد أوّل ناقد في التراث يتحدث بشيء من التفصيل والوضوح عن الوحدة"وعن اِلتحام الأجزاء واِلتئامها في القصيدة كاملة فانماز بهذا على جمهرة من النقاد، وخرج على قاعدة من قواعد عمود الشعر العربي فكانت نظرته أعم وأعمق وأشمل، وهي تدل على معرفته للوحدة عند أرسطو التي لم يلتزم بها التزاما كاملا، إنما أضاف إليها نتاج تجاربه الشعرية"[2]، وثقافته المسيطرة على مختلف الجوانب النظرية والإجرائية التي نجدها لدى من سبقه من النقاد الذين تكلموا عن نظم الشعر، إذ تأثر بالنقاد العرب أمثال ابن قتيبة والجاحظ وابن طباطبا، وكذلك بالفلاسفة خاصة ابن سينا الذي أخذ عنه القوى النفسية الداخلية للشاعر، والتي تساعده على الإبداع والتي تتمثل في القوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة[3]، والتي من خلالها اهتدى إلى وضع منهج في نظم الشعر، قائم على قوة الخيال لدى الشاعر، وعلى طبعٍ أو دربة.

ويذكر حاتم قوىً الخيال التي يُحتذى بها في عملية الإبداع الشعري ،بعد أن بيّن–مقتفيا آثار ابن طباطبا–"أنّ النظم صناعة آلته الطبع.والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري،أي ينحى به نحوها،فإذا أحاطت بذلك قوِيتْ عل صوغ الكلام بحسبه عملا...فأوّل تلك القوى وهي عشر[4]:

1–القوّة على التشبيه فيما لا يجري على السجية،ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية ويصدر على قريحة.

2–القوّة على تصوّر كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد ليتوصل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي ولبناء فصول القصائد على ما يجب.

---

[1]– تمام حسان،النقد الأدبي،ص547.

[2]– يوسف حسين بكار،بناء القصيدة في النقد العربي القديم،ص369

[3]– ينظر:تمام حسان النقد الأدبي،ص552–553

[4]– حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،الدار العربية للكتاب،تقديم وتحقيق محمج الحبيب الخوجة،تونس،فيفري 2008،ط3،ص177–178–179

3- القوّة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني و الأبيات و الفصول من بعض،بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدح،وبالنظر إلى ما يجعل خاتمتها إن كانت محتاجة إلى شيء معين في ذلك.

4- القوّة على تخيل المعاني بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها.

5- القوّة على ملاحظة الوجودالتي بها يقع التناسب بين المعاني وإيقاع تلك النسب بينها.

6- القوّة على التهدّي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني.

7- القوّة على التّحيّل في تصيير تلك العبارات متّزنة وبناء مباديها على نهاياتها ونهاياتها على مباديها.

8-القوّة على الالتفات من حيّز إلى حيّز والخروج منه إليه والتوصيل به إليه.

9-القوّة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها ببعض وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة.

10-القوّة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام وبالنسبة إلى موضع الموقع فيه الكلام.فقد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قافيتهما واحدة فيكون أحدهما أحسن في نفسه والآخر أحسن بالنسبة إلى المحل الذي يوقعه فيه من جهة لفظ أومعنى أو نظام أو أسلوب ففي مثل هذه المواضع يصير المرجوح راجحا والمفضول فاضلا.وكثير ممّن ليست له هذه القوّة يُسقط أحسن ممّا يثبت بالنسبة إلى المحلّ.

فهذه التقسيمات لقوة الخيال، والتي وصفها تمام حسّان أنّها اِلْتِواءات - كان لمنهج حازم المتأثر بالفلسفة اليونانية دور فيها- تذكرنا بنظرة ابن طباطا وخطواته في نظم الشعر وعمل القصيدة[1]، إلّا أنّ حازما كان أكثر تفصيلا ودقة من ابن طباطبا، فقوّة التخيّل الّتي وضع لها

[1]- تمام حسان مرجع سابق،ص567

حاتم تقسيمات، توافق ما ذكره ابن طباطبا في قوله"إذا أراد عمل"، فالإرادة الّتي يقصدها ابن طباطبا – ولا نعتقد أنّنا نجانب الصّواب – هي عين ما ذهب إليه حازم.

والدليل على ما ذهبانا إليه فهمًا بعد إعادة قراءةٍ، ما أورده حازم تفصيلاً لما أُجمل، وتكميلا لما نقص من وصيّة أبي تمّام لأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري[1]، التي تضمّنتْ ما يحتاجه صانع الشّعر من معرفة مفيدة، إذ يقول في هذا:"إنّ الناظم،إذا اعتمد ما أمره به أبو تمّام من اختيار الوقت المساعد وإجمام الخاطر والتعرض للبواعث على قول الشعر والميل مع الخاطر كيف مال، فحقيق عليه إذا قصد الرويّة أن يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده ويتخيلها تتبعا بالفكر في عبارات بدد، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفا أومهيّئا لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة. ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها،ثم يقسّم المعاني والعبارات على الفصول ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به،ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يُتبعه به ويستمرّ هكذا على الفصول فصلا فصلا، ثمّ يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتثرة فيصيّرها موزونة إمّا بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها أوبأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أوبأن يُنقص منه ما لا يخلّ به أوبأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها أوبأن يقدّم بعض الكلام ويؤخّر بعضا أوبأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه"[2]، فهذه الهندسة في النظم بعد الاستعداد له، تكشف في مختلف مراحلها عن مفاهيم وأفكار تداولها النقاد واللغويون القدماء، والذين كانوا شعراء يتحدثون عن تجاربهم مع الشعر وكيفية بناء القصيدة وخلقها، وعن تجارب غيرهم، وربما هذا ما يعطي لتلك الأفكار والمفاهيم موضوعية في الطرح والتفسير والتعليل، وهي أفكار تتقاطع في كثير من أبعادها ومضامينها

[1]– نص الوصية ينظر لها: حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص181

[2]–المرجع نفسه،ص182

مع التفكير اللساني الحديث "في ما يتضح من تجارب وآراء المعاصرين من شعراء ونقاد"[1]، تعرضوا لبناء القصيدة ومراحلها،ما يعني أنّ فكرة بناء النّص الشّعريّ من القضايا النّقدية واللّسانيّة الّتي يتجدّد الاهتمام بها مع كلّ تحوّل تفرضه مسيرة الشّعر عبر العصور، والّتي تكون بطبيعة الحال مسايرة لمستوى الظّروف التّاريخية والاجتماعيّة والسياسيّة والعلميّة بمختلف مجالاتها، وهذا التّجدد ليس من منظور تغيّر الفكرة،بل من جهة التّطور الذي يصاحب هذه الفكرة بتطور الفنّ الشعريّ نفسه، فلكلّ عصرٍ توجّه عام في النّقد والدّرس اللّغوي، وتوجه خاص تفرضه سنّة الرّغبة في التّجديد، ف"قليلا ما يقنع النقاد بما سجله السلف في ميدانهم، فيحاولون الخروج على الأساليب المتوارثة، وذلك باستخدام الكثير من أسباب تطور العقل الحديث في تقويم الأثر الأدبي"[2]، ولأنّ القصيدة الحديثةَ تختلف عن القصيدة القديمةِ من النّاحية الشّكلية، فإنّ جلّ النّقاد كانت نظرتهم لبنائها نظرة تستهدف البناء الدّاخليّ لا الشّكليّ، مع تعرّضهم قبل ذلك إلى مراحل تشكّلها وخلقها، مراحلُ يشتركون فيها مع النّقاد العرب القدامى، والمتمثّلة في مرحلة التّفكير، ومرحلة الشّروع في النّظم، ومرحلة التّأليف والتّنسيق، ومرحلة التّهذيب والتّلقيح.

[1]–يوسف حسين بكار،بناء القصيدة في النقد العربي القديم،ص369

[2]– أحمد كمال زكي،النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1982،ص25

الفصل الأوّل:حدود ومفاهيم نصّية وأسلوبية

أوّلا: المفاهيم النّصية.

1- مفهوم البناء

2- تعريف النّص

3- بين النّص والخطاب

4- مفهوم النّصي

ثانيا:المفاهيم الأسلوبية

1-مفهوم الأسلوب و الأسلوبية

1) مفهوم الأسلوب

2) مفهوم الأسلوبيّة في الثّقافة الغربيّة والعربيّة

3) الاتجاهات الأسلوبيّة وآليات التّحليل الأسلوبيّ

2-لغة النصّ الشّعري

1) اللّغة الشّعرية

2) وظيفة اللّغة الشعريّة

3- تعريف النّص الشّعري

توطئة:

تحقيقا للانسجام مع عنوان الأطروحة وتمهيدا لما يلي من فصولها، سنحاول من خلال هذا الفصل النّظريّ تقديم مقاربة لحدود مفاهيم المصطلحات التي ينبني عليها عنوان البحث وهي: البناء، النّص،الشّعر، اللّسانيّات، النّصيّة، الأسلوبيّة، من النّاحية اللّغويّة وكذا الاصطلاحية، وفق مقاربة يفرضها كلّ من الدّرس النّصييّ وكذا الأسلوبيّ، و"ما من شك في أن الغرض من كل تعريف يتمثل في ضبط الماهية بتوضيح المُعرّفِ"[1]، فتوضيح المصطلح تعريفا يعد صياغة لفظية تسهم في إدراك الموضوع الذي نتوخى معرفته، من خلال فكرة مجرّدة عامّة أو قابلة للتّعميم[2]، فلا يمكن الحديث عن فكرة أو مفهوم دون صياغة لفظية تعطيه مسوّغات الوجود و دلائل الحضور، كما أنّ التّعاريف النّظريّة تعدّ مادّة أوليّة تخدم الفصل التّطبيقيّ في الدّراسة الّتي تُنِمُّ عن تضافر البنى النّصية والبنى الأسلوبية، لتتويج بناءٍ ظاهر للنّص الشّعريّ في أسلوب رائق الجمال بالغ التّأثير على وعي المتلقي، وذلك عبر جوانبه الفنيّة الّتي تنعكس في مستوياته المعجميّة – التّركيبيّة – البلاغيّة – والايقاعيّة، هذه الجوانب الجمالية التي يقوم الشّعر من خلالها باستثمار امكانات اللّغة "بوصفها مجموعة من رموز على هيئة أصوات في حالة النطق وعلى شكل رسوم للحروف في حالة الكتابة"[3]، وهي تشكل جهازا إشاريا ينقل من خلاله الشاعر أفكاره إلى غيره، ويعبّر به عن محتوى هذا العالم ورؤيته* له.

---

[1]-مهران محمد،مدخل إلى المنطق الصوري،دار الثقافة للنشر والتوزيع،القاهرة،ص189

[2] -lalande andré,vocabulaire technique et critique de la philosophie,p160

[3] -copleston frederick,A histoiry of philosophy,mediaeval philosophy,p214.

نقلا عن:بشير خليفي،الفلسفة وقضايا اللغة،قراءة في التصور والتحليل،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2010،ص45

*– رؤية العالم هي أحد المفاهيم الأساسية في نظريّة ليوسيان قلودمان التكوينيّة،وهي: الكيفية التي يحس وينظر فيها الكاتب إلى واقع معين،أو هي النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج،وهذه الرؤية ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة،والعمل الأدبي بموجب ذلك كما يعتقد قلودمان:هو تعبير عن هذه الرؤية للعالم"،ينظر:البنيوية التكوينية ولوسيان قلودمان،بول باسكادي،ترجمة:محمد سبيلا،ضمن كتاب:البنيوية التكوينية والنقد الأدبي،مؤسسة الأبحاث العربية،ط1،بيروت،1984،ص48–49

وأولى هذه المصطلحات: مصطلح البناء الذي يمثل إحدى القضايا التي صاحبت تطور الشعر العربي في مختلف مستوياته، لما له من دور في تحديد دور كل عنصر لغوي في النص الشعري، وقد أثار مع مسيرة الشعر أسئلة وحيرة أجاب عنها بعض النقاد نسبيا، بما توافر لديهم من رصيد وإرث معرفي ومنهجي، يتم توظيفه وقت الحاجة.

أوّلا: المفاهيم النّصية:

1- مفهوم البناء :

أ- لُغةً:

لا مناص من الاهتمام بالمعطى اللغوي للمصطلحات، إذ المعنى لا يتمظهر بعيدا عن اللغة، فالمصطلحات في الغالب يقترب معناه اللغوي من معنها الاصطلاحي، شأنها في ذلك شأن" المصطلحات الأولى في النحو العربي والتي انطلقت من الدلالة المعجمية للكلمة.فعامة مصطلحات النحو والصرف في العربية غير بعيدة عن المعنى المعجمي اللغوي لها"[1]، فاللغة حاضنة المفاهيم والصور.

ورد في لسان العرب في مادة"بنى"، بنى البنّاء البناء بنيا وبناء وبنى، مقصور وبنيانا وبنية وبناية، وابتناه وبنّاه...البِناء المبني والجمع أبنية وأبنيات جمع الجمع، والبنّاء مدبّر البنيان وصانعه، سمي بالبناء من حيث كان البناء لازمًا موضعا لا يزول من مكان إلى غيره... البناء: واحد الأبنية، وهي البيوت التي تسكنها العرب في الصحراء،فمنها الطِّراف والخباء والبناء والقبة، المضرب، وفي حديث سليمان عليه السلام من هدم بناء ربه تبارك و تعالى فهو ملعون، يعني من قتل نفسا بغير حق،لأنّ الجسم بنيان خلقه الله وركبه، وبنى الرجل اصطنعه...المبناه من أدم، كهيئة القبه تجعلها المرأة في كسر بيتها فتسكن فيها"[2].فمن خلال السيّاقات اللّغوية التي ساقها ابن منظور لاشتقاقات الفعل"بنى" نجد دلالتين لمصدره"بناء"،فنجد

[1]-حسن خميس الملخ،التفكير العلمي في النحو العربي:الاستقراء-التحليل - التفسير،الشروق،عمان،ط2000،1م،ص140.

[2]-ابن منظور ،لسان العرب إعداد عبد الله كبير وآخرون،دار المعارف،القاهرة ،مصر،ط.ت،مادة بنى ص:365-366.

له دلالة مادية واصفة، والمتمثّلة في البيت الّذي تسكنه العرب في الصّحراء ،منها الطِّراف والخِباء، وكذا معنى جسم الإنسان، وكلا المعنيين يدلّ على هيئة بناء منجز ،وهو تعريف يوافق قول الفيروزبادي في قاموسه، الذي أشار فيه إلى الهيئة والبناء المنجز باسم موصول عام"ما"في قوله:"البنية بالضم والكسر، ما بنيتة، البِنى بالكسر والبُنى بالضم"[1]، فأيّ بناء عنده هو هيئة.أمّا الدلالة الأخرى التي نفهمها لمصدر الفعل"بنى"،فهي دلالة الصّنع،والتّركيب،والإنجاز والتّكوين والخلق والإنشاء، دلالة توافق ما جاء في مقاييس اللّغة في مادة بَنى:"الباء والنون والياء أصل واحد وهو بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض تقول بنيت البناء أبنية "[2]، فقد قال بناء الشّيء أيْ تكوين شيء بضم بعضه إلى بعض.

وقد ذُكر الفعل "بنى" في القرآن الكريم بصيغة الماضي في قوله تعالى "والسماء وما بناها "الشمس(5)، وبصيغة الأمر، ومصدره في قوله تعالى:"قالوا ابنوا له بنيانا فألقوه في جحيم "الصافات (97) وبصيغة المصدرا في قوله"الذي جعل لكم الأرض فراشا والسماء بناء وأنزل من السماء ماء..."البقرة (22)، فإذا نظرنا في دلالة هذه الآيات نلاحظ أنّ الفعل"بنى"ومصدره يدل على فعْل الإنجاز والتّشييد،والصّنع... ،بالاضافة إلى الهيئة التي تَمَثّلَ فيها فِعل البِناء، ما يعني أنّنا أمام دلالتين يمكن أن نجد الكثير لا يضع حدّا فاصلا بين المفهومين.

ب- المشكلة الأصطلاحية لمصطلح"بناء":

أمّا بحثنا من خلال عنوانه المركّب في جزئه تركيبا إضافيّا(بناء النصّ)، والذي يعني"نسبة تقييدية معنوية بين اسمين(مضاف ومضاف إليه) تقتضي أنْ يكون الثاني مجرورًا، وهي بمعنى اللام"[3]، أي(بناء للنّص)، فإن دراسته تبحث في طرق تكوين النّص، أيْ أنّ كلمة"بِناء" المستعملة تنكيرا في العنوان نقصد بها البحث عن عمليّة الإبداع الشّعريّ وكيفيّة صنعه وخلقه

[1]-الفيروزبادي ،القاموس المحيط ،تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ،إشراف محمد نعيم العرسوقي ،مؤسسة الرسالة ،بيروت لبنان ،2005،مادة بنى .

[2]- مقاييس اللغة ،أحمد ابن فارس تحقيق عبد السلام محمد هارون ،دار الفكر،بيروت ،ط5،1979،مادة بنى.

[3]- صالح بلعيد،نظريّة النظم،دار هموم،ط3،الجزائر ،2009،ص38

لأنّ التّنكير في اللّغة له دلالة الغموض والخفاء والتعميم، وعدم الظّهور كهيئة، وهذا ما نهدف إلى كشفه في بحثنا، بخلاف التّعريف الذي يدل على التّحديد والتّعيين، وبهذا يكون البناء"هو عمل البناء ذاته، وهو فعل وجود، وكيفيّة إقامة، وطريقة في التشييد، وضمّ وجمع وتركيب وتأليف وترتيب وانسجام، وهوكذلك نتيجة تلك الأفعال كلّها"[1].

ويمكن رؤية الخلط بين المفاهيم في تحديد تعريف واضح للبناء، إذ يُقرَن مفهومه عند البعض بمفهوم البِنية دون الأخذ بعين الاعتبار مدلولي لفظة البِناء، فهذا باحث يرى أنّ بنية الشيء في اللغة العربية هي "تكوينه"، وهي تعني أيضا"الكيفية"الّتي شُيِّد على نحوها هذا البناء أوذاك، وحين نتحدّث عن البناء الاجتماعي أوبناء الشّخصية أوالبناء اللغوي، فإننا نشير بذلك إلى وجود نسق عام، أهم ما يتصف به هو عنصر النظام، فالبناء هو صورة منظمة لمجموع من العناصر المتماسكة. ومن هنا فإن التعريف المبدئي للبناء أو البنيةstructure يقوم على اعتباره مجموعة من العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة يمكن أن يتشأ على منوالها عدد لا حصر له من النماذج"[2]، فالباحث هنا لاشك أنّ مفهوم البنية والبناء عنده سواء، فقد تداخلا في ذهنه، فمرّةً يصرّح أنّ البنية هي تكوين وكيفيّة، ومرّة يرى أنّ البناء بنية لها علاقات وأنها صورة نماذج متعدّدة، وكأنّ الميزان الصرفي للفظة "بنية" قد غاب عن ذهنه، فالبنية مصدر دالّ على الهيئة، فكيف تدل على كيفية تشييد في آن؟

ولعل هذا المفهوم للبناء والبنية ناتج عن التّرجمة، إذ الترجمة كثيرا ما تضيع معها الدّلالة نقول هذا لأنّ الباحث استحضر مثالا لأندري كليرامبار (André clerambard)، وهو"مثال السيارة، فتحليل بناء السيارة لا يعني تفتيتها إلى قطع صغيرة بل يعني تمييز عناصر المحرك بعضها عن بعض، وكذلك تمييز بقية العناصر في جسم السيارة حتى يتسنى لنا معرفة استخدام كل عنصر أوعلى الأصح ما يسهم به كل عنصر في تحقيق الهدف الذي صنعت

[1]– عمر حفيّظ،الكتابة وبناء الشعر عند أدونيس،دار الساقي،بيروت،لبنان،ط2015،1م،ص43

[2]– عبد الوهاب جعفر ،البنيوية بين العلم و الفلسفة عند ميشيل، فوكو،دار المعارف،1989م،ص 2.

من أجله، وهذا هو الهدف الذي يضمن ترابط جميع العناصر المكونة للكل أي البناء "[1]، فهذا المثال ينطبق على مفهوم البناء الذي وضحناه سابقا، بأنّه يمثل الهيئة والمنجز بفعل بناء وطريقة معينة، وهذا ما نجده في المعنى اللغوي للفظة"بنية" عند ابن منظور:"البنية والبِنْيةُ: ما بَنيْتَهُ وهو البِنى والبُنى...ويقال بِنيَةٌ مثل رِشْوَةٍ ورِشًا، كأنَّ البِنْيَةَ الهيئة التى بُنِيَ عليها مثل المِشْيَة والرِّكْبَةِ[2]، كما جاء أيضا في التّهذيب للأزهري قوله:"كأن البنية:الهيئة التي تبنى عليها مثل المشية والرّكبة"[3]، فتفسير الباحث عبد الوهّاب جعفر ركز على وجود نظام في السّيارة، ووظيفة كلّ عنصر فيها، تلك العناصر التي تمثّل بُنى لجسم السّيارة، فهذا المثال لا يعني معرفة كيفيّة البناء، بل يعني فهم كيفية البناء فقط، فشتّان بين الفهم والمعرفة.

أمّا في المعاجم الغربية نجد عدة دلالات للكلمة منها:

"البناء فعل:أن تبنى بناية معمارية،أوترتيب،أوجمع،أوخلق،أووضع،أوإنشاء،أوتشييد،أوإعادة بناء، ويعني أيضا طريقة بناء، ثم يعني أيضا تركيب نسق فلسفي، أونظرية ويمكن أن يكون معنى البناء نتيجة الفعل، مثل التأليف، وكذلك النّسق، وفي هذا المعنى نجد البناء الطوباني أوبناء الأطروحة، أوبناء القصيدة ويستعمل كذلك في الرواية يقال:"بنى الرواية"بمعنى رتب وأنشأ"[4]، فهذه الدّلالات في المعاجم الغربيّة تؤكّد أنّ التّرجمة خائنة عن غير قصد:فالبناء في هذه الدّلالات يعني ما نحاول بحثه، وهو طرق إنشاء وصناعة الشّعر.

ومن خلال هذه التّعريفات اللّغوية يمكن لنا اعتماد مفهوم معياريّ لمصطلح "البناء"في بحثنا، ألا وهو"اشتراطات التكوين، والإنشاء"[5]، وإبداع النّص الشّعريّ الذي تفطن إليه القدماء إذ شاع عندهم مفهوم، في استعمال مصطلح الصّناعة الذي كان أرسطو أول من اصطلحه

---

[1]–المرجع نفسه ،ص 2.

[2]–لسان العرب ،ابن منظور ،تحقيق يوسف خياط ،دار لسان العرب ،بيروت ،ص94

[3]–أبو منصور الأزهري،تهذيب اللغة،تحقيق محمد عوض مرعب،دار إحياء التراث العربي،لبنان،ط2001،1م،مادة بنى.

[4]– طاهرمسعد الجلوب ،بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح،المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع،2007م ،ص32.

[5]–علي حسين يوسف عناد،بناء القصيدة العربية بين الإشتراط والتكوين،مجلة أهل البيت،عدد19،ص401

في الشعر، إذ قال:"إنا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعه"[1]، فأرسطو بقوله نحا منحى تعليميا، إذ الصناعة هي العلم الحاصل بالتّمرن.

وكان لصعوبة اقتفاء معاني المفردات ودلالة المصطلحات عبر المعاجم اللغوية والكتب المتخصصة، وعسر الإجماع على معانيها المختلفة انعكاس صعوبة على الآراء المختلفة والمتباينة عند المحدثين والقدامى التي تصل إلى حدّ اللبس في الغالب، وهذا اللّبس يظهر في كثرة المصطلحات الخاصة التي أفرزتها الدراسات المتعلقة ببناء القصيدة مثل:البناء الفني البناء الهكلي، البناء الموضوعي، الوحدة العضوية والموضوعية، شكل القصيدة، تركيب القصيدة فضلا عمّا استعمله القدامى مثل الصّناعة، النّسج،عمود الشعر وغيرها[2]، حالة لبس عامة تكاد تشمل كل المصطلحات في الدرس اللغوي العربي خاصة الحديث منه، وهذا راجع إلى اختلاف المرجعيات الثقافية التي تؤثر في التّرجمة، أوفي الغالب إلى عدم نضج المفاهيم في الفكر العربي واعتمادهِ ثقافةَ التّابعية في البحوث الأكاديمية.

وإذا عدنا تفحّصا في جلّ ما تعلق بمصطلح البناء، نجد أكثر من باجث في بحثه أو مؤلّفه من المحدثين يجعل البناء والبنية في حكم المترادفين تطابقا، غير أنّ التعاريف اللغوية التي ذكرناها سالفا تثبت ترادفا جزئيا فقط، والمتمثل في البناء المنجز بفعل البناء والذي يمكن لنا وصفه بالبنية، والذي ربما يكون رأيًا يكتنفه الشك والرّيبة إذا أخذنا بعزوف اللغة العربية عن الترادف[3]، وسنذكر بعض هذه الآراء الاصطلاحية عند المحدثين.

1- البناء في الثّقافة العربيّة:

بداية نشير أن مصطلح البنية* مصطلح لساني مرتبط في أصوله بالنزعة البنيوية الغربية التي" لم تسع جهدها لمقاومة شيء مثلما تسعى لمقاومة فكرة التاريخ ذاتها، وحصر مجالها

[1]- أرسطو طاليس في الشعر،ترجمة متى،تحقيق شكري عياد، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر،القاهرة،1967،ص29

[2]- علي حسين يوسف عناد،بناء القصيدة العربية بين الإشتراط والتكوين،ص402

[3]-أحمد مختار عمر،علم الدلالة،عالم الكتب،ط4،1993م،ص215-231،ومحمد بوعمامة،قضايا لغوية تراث ومعاصرة مكتبة وهبة،القاهرة،ط1،2017م،ص75

*- مصطلح يعني به عبد السلام المسدي "الهيكل الكلي للنص"،ينظر الأسلوب والأسلوبية،ص175-47

في أضيق الحدود، إذ إنها قد رأت مختلف الميادين الدراسية وقد أصبحت احتكارا للمنظور التاريخي التقليدي أولا ثم الجدلي ثانيا، فقامت على وجه التحديد لتسترد المنظور الذي تطلق عليه "الرؤية المنبثقة"والذي يقوم على دراسة الأشياء في ذاتها قبل التطرق إلى أحداثها وتاريخها"[1]، وهي منهج فلسفي قائم على التفسيرات العلميّة العقلانية، ليتّقي احتواء السلطة ذات الذهنية الدوغمائية والتاريخيّة[2]، ما يعني وجود تمرد على الرؤية التاريخية السائدة على الأدب واللغة– في سبعينيات القرن الماضي– والاتجاه نحو الأفكار اللسانية الحديثة التي تفضل تحليل البنية الداخلية للنصوص المكتوبة على دراسة الوظائف الخارجية، وذلك بالتركيز على الجملة بوصفها الوحدة الكبرى في تشكيل النصوص.

اعتنى أصحاب هذا الاتجاه على المكونات اللسانية الصغرى كالفونيم والكلمات والمركبات والجمل معتمدين في ذلك على مبدأ العلاقات الاستبدالية، وذلك بتفسير وتوضيح تلك العلاقات[3] الداخلية، فالاستدلال هو مجموع الألفاظ أو العناصر التي يمكن للمتكلم أن يأتي بأحدها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام، ومجموع تلك الألفاظ القائمة في الرصيد المعجمي للمتكلم والتي لها طوعية الاستبدال فيما بينها تقوم بينها علاقات من قابلية الاستيعاض تسمى العلاقات الاستبدالية[4] القائمة على الاختيار والانتقاء الذي يختلف من متكلم لآخر.

وفي إطار هذا المنهج الفلسفي بحث زكريا إبراهيم مشكلة البنية التي يرى أنّها تمثل"ذلك النظام المتسق الذي تتحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوافق، تجعل من اللغة مجموعة

---

[1]- صلاح فضل،النظرية البنائية في النقد الأدبي ،دار الآفاق الجديدة ،بيروت،ط3،1985م،ص18

[2]- ينظر:ناظم عودة،تكوين النظرية،ص251–270

– عن فلسفية هذا المنهج وعلاقته بالنقد والأسلوبية،ينظر:عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب،ص43

[3]- خليفة الموساوي،المصطلح اللساني و تأسيس المفهوم،ص189-190

[4]– رشيد بن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص،عربي–إنجليزي–فرنسي،دار الحكمة،فيفري،2000 ص126

– ينظر أيضا:زتسيسلاف واورزنياك،مدخل إلى علم النص،مشكلات بناء النص،سعيد حسن بحيري،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة،مصر ،ط1،2003،ص61–62

منتظمة من الوحدات، أوالعلاقات المنطوقة إلى تفاضل ويحدد بعضها بعضا"[1]، فقد بين أنّ البنية مجموع علاقات بين أجزاء النظام، فهو لم يشر إلى طريقة الإنجاز، بل أراد الشكل فالنظام "مجموعة من العناصر المتناسقة والمتداخلة"[2] وهو"مجموع العناصر تحددها جملة من العلاقات التي تقيمها فيما بينها"[3]، فالبنية نظام وهيئة.

إلّا أنّه يمكن فهم قول زكريا إبراهيم من منظور آخر وهو أنّه يقصد طريقة البناء، فإذا كانت البنية نظام علاقات، فإنها قائمة أيضا على التركيب، فالنظام ما هو إلا اتحاد بين العلاقات الاستبدالية والعلاقات التركيبية التي تجعل من النص المكتوب جوهرا لسانيا، يكون للنحو دور في نظمه، إذ"ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها"[4].

وزكريا إبراهيم في بحثه عن مفهوم البنية كانت له خلفية معرفية متأثرة بأنثروبولوجيا كلود ليفي ستروس الذي حدّد البنية بأنها"ذات طبيعة لا شعورية رمزية"، ثم انتقل إلى التعريف بالبنية في إطار الماركسية عند ألوتسي، وفي ميدان التحليل النفسي، عند جاك لاكان، ذلك أن: اللاشعور بنية تشبه بنية اللغة، وبالكلام يصير اللاشعور شعورا، كما تأثر باللسانيات البنيوية عند سوسير، وبفكرته حول النظام أوالنسق اللغوي[5]، والتي تعد واحدة من أفكار نظريته اللغوية التي قدمت بواعث فكرية إيجابية كافية لمن جاء بعده.

وهو عين ما ذهب إليه صلاح فضل بقوله أنّها:"ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية، تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها

[1]– بلقاسم دفة،بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السورة المدنية ،دار الهدى عين مليلة ،ط2008،1م،ص6.

[2] -Jean dubois;dectionnaire de linguistique,Ed,larousse,paris,1973,p.481

[3] –petit larousse.1984;p.980

[4]-عبد القاهر الجرجاني،دلائل الاعجاز،ص127

[5]– ناظم عودة،تكوين النظرية،ص270–271

المختلفة"[1]، فهي مجموع علاقات بين عناصر داخل نظام معين قابلة للفهم والإدراك، إذْ يرى أنّ البنية ما هي إلاّ"حيلة عقلية أونشاط ذهني يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة معقولة، واضحة التركيب، بيّنة الوظائف محكومة في علائقها وارتباطاتها"[2]، فمن هذين التّعريفين نرى أنّ صلاح فضل قد حاول تبسيط مفهوم البنية في نظم واضحة التركيب والبناء ما يعني أن البنية التي هي هيئة تحوي بناءً إجرائيا تكوينيا تركيبيا.

وهذا الرّأي يتناغم في شقه مع تعريف طَاهر لَبِيبْ لقضيّة البنية بقوله:"أنها مجموعة من العناصر الأساسية التي يقوم فيما بينها شبكة من العلاقات المتبادلة، بحيث أنه إذا تغير أحدها أو زال تغيرت دلالة العناصر الأخرى بصورة متوازية، وتتنوع هذه البنية من عمل إلى آخر، كما يمكنها أن تتنوع داخل العمل الواحد"[3]، ما يعني أنّ البنية شبكة تقوم على علاقات داخلية فيما بينها دون تدخل أي عامل من الخارج، فالتحولات تكون داخل البنية ذاتها أي أنّ البنية منغلقة على ذاتها، وأنها مجموعة من الأجزاء المرتبطة معا .

أمّا البنية عند عبد الرحمان حاج صالح فيعرّفها بقوله:"البنية وسيلة من الوسائل لحصر الجزئيات ولولا البنية لما استطاع الإنسان أن يفكر بل لما استطاع أن يدرك الإدراك الحسي للظواهر والأمور التي حوله"[4]، مفهومٌ للبنية يتوافق من جهة مع ما ذكره صلاح فضل بأنها علاقات قابلة للفهم والإدراك الذّهني، وأنها من جانب ملكة "تتعلق بالقدرة اللسانية العامة التي يتمتع بها الإنسان مهما كان جنسه وكان لسانه، وهو ما يمكّن المجتمع من التواصل والاتصال رغم اختلاف ألسنته وملكته المتعلقة بالإنجاز الكلامي[5]"، فاللّغة عند أصحاب هذا الاتجاه (البنيويون)، عادة من العادات تُكتسب بالمحاكاة والقياس، فكل بنية نحوية تقدم للمتكلم كل الاحتمالات الممكنة في تكوين جمل قياسة بها يتعاطى أفراد المجموعة اللسانية ممّا يؤلف

[1]– صلاح فضل ،النظرية البنائية ،ص121.

[2]– المرجع نفسه،ص18

[3]– مؤيد عباس حسن ،البنيوية ،دار رند ،دمشق ،سوريا ،ط1،2010،ص166.

[4]– خولة طالب الإبراهيمي،مبادئ في اللسانيات،دار القصبة،الجزائر،ط2،2000،ص16.

[5]– خليفة الميساوي،المصطلح اللساني،ص156

قياسات تلك اللغة التي يستعملونها[1] في التفكير، بها تتحقق الظواهر تحققا حسيّا، فإذا كانت هذه الظواهر لغوية فإنها ستشكل كلّا متماسكا بنظام من العلاقات اللغوية، ما يعني أنّ البنية ليست مجرد مضمون وإنما شكلا لغويّا أيضا.

والبنية في حد ذاتها بنية صوريّة، هي صورة وهيئة يمكن أن تطبق على أية مادة أوظاهرة" فالبحث عن بنية الشيء هو البحث عن العناصر التي يتركب منها وعن المقياس التي ركبت هذه العناصر على أساسه "[2]، مقياس يضمن توافق معاني العناصر وانسجامها.

مما سبق من تعريفات في الثقافة العربية لمفهوم البنية نرى أنّها تجمع على علائقيّة وترتيب عناصر البنية وتماسكها لتشكيل نظاما وهيئة، ما يعني أن البنية مفهوم نقدي[3]، لا يعني بالضرورة مفهوم البناء الذي يمثل إجراء لسانيّا لتلك البنية، ولهذا يمكن القول أن كل بنية لغوية تدخل في بنية أكبر منها، وأنّ كلاهما لا يتحقق إلّا بفعل إجرائي تكويني، ألا وهو البناء، من هنا يمكننا وصف كلا المصطلحين من منظور منهجي بحت، فالبناء فعل لساني إجرائي تنظيمي به يتشكل اللفظ والعبارة والجملة والتركيب والعناصر المشكلة للنص اللغوي أمّا البنية فهي مجموع بنى أسلوبية قابلة للفهم والإدراك والتعدّد في نماذج لغويّة مختلة ومتعددة خاضعة في هذا إلى قدرة وملكة المنتج، وبها يمكن الحكم على المنتج بالجمال أوالقبح، إذ الجمال والقبح يرتكزان في علاقة العناصر والأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كلّ جزء بالكلّ.

2-البنية في الثّقافة الغربيّة:

إن مفهوم البنية في الثقافة الغربية مفهوم قديم يعود إلى القرن الثامن عشر،إذ ظهر في المعجم التقني للفلاسفة والرياضيين بالتقريب العام1723 مع "غاليلي"، وكان يعني" كل مجموع

[1]- عبد السلام المسدي،الأسلوب والأسلوبية،ص157

[2]- المرجع نفسه،ص16.

[3]- ورد في النقد القديم مخالفا لما ذهب إليه الدارسون المعاصرون فنجد قدامة بن جعفر حيث يستعمل بنية الشعر في قوله "إن بنية الشعر،إنما هو التسجيع والتقفية،فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليها كان ادخل له في باب الشعر تنحصر في الجانب الإقاعي الموسيقي المباشر المرتبط بالوزن والتقفيات الداخلية والخارجية"، قدامة بن جعفر – نقد الشعر – مطبعة الجوائب قسنطينة الجزائر،ط1،ه1302،ص17.

الأشياء التي تتماسك فيما بينها أوكل مركب أجزاء مرتبطة ببعضها البعض، وهو نفس التعريف الذي جاء به"إيميل ليتري 1801-1881" بعد قرن من الزمن،بمفهوم يتوافق مع مفهوم النظام الذي وظفه دوسوسير في دروسه[1]، وذلك في مقالته حول النظام البدائي للصوائت سنة1878 والذي يعني عنده مجموع العلاقات التي تحدد العلاقات بتقابلها، فقد وظف هذا المصطلح في دروسه 138مرة، أمّا مصطلح "بنية"، فحسب رأي "مونان" كان يراه غامضا، إذ وظفه03مرات فقط[2]، في محاولة منه تشريح ظاهرة النظام، والوقوف على عناصرها والعلاقات بين هذه العناصر.

إذًا فالبنية في الدرس اللساني الحديث تعني النظام، والذي يقصد به نظام اللغة لدى سوسير، إذ اللغة عنده " نظام بنيوي، كل لا يتكون من تراكم الجزئيّات بل يبنى من عناصر تقع في علاقة تبادل بعضها مع بعض، نظام كل عناصره متماسكة"[3]. نظام يبقى غامض المفهوم والتّحديد إذ قال عنه صاحبه"إنه لوهم كبير اعتبار الكلمة وكأنها فقط بين صوت معين ومفهوم معين، فتحديدنا لها على هذه الصورة إنما يعزلها عن النظام الذي تشكل جزء منه وذلك يعني الانطلاق من الكل المتضامن لنحصل بالتحليل على العناصر التي يتضمنها"[4] وكأنّ دوسوسير بهذا التعريف تفطن، دون تصريح، إلى أنّ البنية ليست هي النظام، بل جزء منه لا تظهر ولا تُعرف إلّا بالتّحليل الذي يقوم على الهدْم، أيْ هَدْمُ ما تمّ تركيبه مِن بُنى أسلوبيّة في كلّ متكامل محكم التّماسك.

---

[1]– التي لم ينشر منها في حياته إلّا القليل جدّا،وبعد وفاته سنة 1913،ظهر كتاب"دروس في الألسنية العامة coure de linguistique générale،أحد أكثر الكتب تأثير في علم لغة القرن العشرين.ينظر للمزيد: بريجبية بارتشت،مناهج علم اللغة من هارمن باول حتى ناعوم تشومسكي،ترجمة،سعيد حسين بحيري،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة،ط2 2010،ص108. ينظر أيضا هامش ص99

[2]- محمد مداني،مجلة اللغة العربية وآدابها،جامعة البليدة02،المجلد الخامس،العدد الأول،ديسمبر 2017،ص172،إلا أن إبراهيم زكريا يصرح أن سوسير لم يستعمل كلمة بنية،بل استعمل كلمة نظام،وكلمة نسق،ينظر:هامش،عدنان حسين= = قاسم،الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،الدار العربية للنشر والتوزيع،مدينة نصر،2001. ص13

[3]– بريجبية بارتشت،مناهج علم اللغة من هارمن باول حتى ناعوم تشومسكي،ترجمة،سعيد حسين بحيري،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة،ط2 ،2010م ، ص129

[4]– دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تعريب صالح القرماديأمحمد الشاوش،محمد عجينة،الدار العربية للكتاب،1985م،ص157

إلاّ أنّ مصطلح البنية في لسانيات ما بعد دوسوسير، لم يستعمل إلّا في "المؤتمر العالمي الأول للّسانيين الذي انعقد في بمدينة لاهاي سنة 1929م، من قبل الشكلانيين الرّوس الثلاثة "جاكبسون، تروباتسكوي، كرسفسي"، وفعّلوه أكثر في المؤتمر الأول لفقهاء اللغة بمدينة براغ سنة 1929م، وكان عنوان المؤتمر"مشاكل المنهج الناجم عن إدراك اللغة كنظام"، كما جاء شبه عنوان أيضا"مقارنة بنويّة ومقارنة وراثية"، مع إطار خاص يسمح باستظهار قوانين بنية الأنظمة اللغوية وكيفية تطويرها"[1]، هذا من حيث تاريخ نشأة المصطلح في الدرس اللساني الغربي الحديث.

أمّا من حيث المفهوم فقد تعدّدت التّعريفات العلميّة المختلفة له لدى أصحاب المنهج البنيوي، وربما اختلفت وتنوعت مفاهيمه، فنجد عند جان بياجيه أنّ البنية نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا(في مقابل الخصائص المميزة للعناصر)، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما يزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه"[2]، فالبنية عنده نظام داخلي، وهوتوجه يفرضه المنهج البنيوي الذي يعزل النص عن محيطه الخارجي بالكامل.

وهو ما نجده أيضا عند ليفي ستراوس زعيم البنائية الفرنسية ومؤسس البنائية الأنثروبولوجية الذي يرى في البنية أنها " تحمل أولا وقبل كل شيء طابع النسق أوالنظام فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولا في باقي العناصر"[3] فالبنية حسب ستراوس ذات طابع ذهني بوصفها نظاما آليا شعوريا، يمكن من خلاله خلق العلاقات المدركة المحسوسة، إذ يقول عنها أنها:"نظام آلي له ميكانيزماته الخاصة التي تعمل

---

[1]– محمد مداني،مرجع سابق،ص179

[2]– ينظر :جان بياجيه ،البنيوية،ترجمة عارف منيمة،وبشير أبرير،منشورات عويدات،بيروت،باريس،ط1958،4م،ص8.

[3]– عماد عبد يحيى،البنى والدلالات في لغة القصص القرآني – دراسة فنية – دار دجلة،عمان،الأردن،ط2009،1م ص28.ينظر،إبراهيم زكريا، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، مصر،دط،دت ،ص 31.

بطريقة رمزية لاشعورية تمكن خلف العلاقات المدركة، وتعمل عملها من وراء الوعي المباشر للأفراد، وهي عبارة عن نظام أو نسقا يمكن الكشف من خلاله عن ظواهر الأشياء واقعيا أي أنها لا تدرك من تجارب الواقع إدراكا تجريبيا وإنما تدرك من النماذج المبنية من خلال ذلك الواقع[1] الذي تنقله تلك البنية، عبر بناء حقل إدراكيّ يقود إلى الفهم والتجريد.

ويتضح مفهوم البنية أكثرلدى لوسيان جولدما، إذ يرى أن البنية " نظام من علاقات داخلية ثابتة، يحدد السمات الجوهرية لأي كيان، ويشكل كيان ويشكل كلا متكاملا لا يمكن اختزاله إلى مجرد، حاصل مجموع عناصره، وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وفق قوانين تطورها "[2].

فمن خلال هذه التعريفات التي تختلف المرجعية المعرفية لأصحابها إلّا أنّها تتفق على أنّ البنية نظام أونسق، وأنّها"فكرة النظام التي تشكلت في رحمها كل القوانين التي تضبط مسارات الكائنات والأشياء في دوائرها الصغرى والكبرى، وهي جوهر البنيوية، وإذا كان فردينان ديسوسير هو صاحب نظرية البنية في التفكير اللساني المعاصر– وإن لم ترد عنده صراحة– فإن ليوسبيتزر هو المنبه إلى فكرة مركز النظام..والكشف عن القوى...الخفية التي تحرك القوى المبدعة"[3] لمجموعة عناصر ما، وتحديد تموقع كل عنصر بالنسبة للعناصر الأخرى.

ونشير أنّ تعرضنا لمفهوم مصطلح البنية، ليس خروجا عن نطاق بحثنا، بل يعود ذلك لسببين:أمّا الأول فهو التداخل الذي نجده بينه وبين مصطلح البناء عند كثير من الباحثين الذين يقرون بترادفهما، وأردنا أن نبين الفرق بينهما من خلال تتبع أثر استعمال المصطلحين في الثقافة الغربية والعربية خاصة، إذ سنسير في بحثنا على أنّ البناء هو الطريقة الإجرائية لبناء النص، أمّا السبب الثاني فيتمثل في كون البنية كما أشرنا سابقا مصطلح نقدي في

[1]– ينظر:إبراهيم زكريا، مشكلة البنية، ،ص30–31.

[2]–عز الدين مناصرة،علم الشعريات(قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)دار مجد لاوي،عمان،الأردن،ط2007،1م،ص542.

[3]– عدنان حسين قاسم،الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع،مصر،2001م،ص13

الدرس النقدي العربي القديم، ومصطلح لساني بنيوي في الدرس الحديث، والذي نرى أنّنا سنأخذ به من الجانب الأسلوبي الذي يميز من خلاله الجمال والقبح في بناء النص.

2- تعريف النّص:

قبل أنْ نُعرّف مصطلح النّص، نقف أوّلا على الرّصف التّجاوري في العنوان"بناء النّص" فالتّصاحب بين لفظيْ هذا المركب الإضافي، يعني أنّ هناك سمات دلالية مشتركة بينهما، فالبناء الذي يمثل الهيئة أوالهيكل لا يمكن تحقّقه إلّا بامتلاك النّص له، ذلك النّص الذي له من المؤهّلات ما يمكنّه إحداث أوتجسيد كلّ البُنى الصّغرى في بنية كبرى تتّسم بالوحدة العضويّة[1]، فالبنية تعني أوّلا توفّر الوحدة العضويّة الّتي لا تضمن معماريّتها واستمراريّتها في التواصل الداخلي فيما بين عناصرها إلّا في رحاب النّص، ما يعني أنّ هناك سمات مشتركة بين النص والبنية كنسق حامل لمعلومة أوخبر أوقيمة، فميلاد كلّ من البنية كهيئة، أوالنص- بوصفهما بنية سيميولوجية عضويّة- هي عملية تقود من مادة مضمونية عديمة الشكل إلى الوجود الفعلي، وهي نظرة اعتمدها كَريماص للتمييز بين كونَيْن مختلفين يغطيان المادة المضمونيّة: ويتعلق الأمر بالحالة التي يطلق عليها "الأكسيولوجيا"*التي يتم فيها الإمساك بالكون الدلالي عبر حدود تنظيميّة تلتقط الوجود الإنساني عبر مفاصله المضمونية الكبرى وتشكل الأيديولوجيا.في المقابل، الوجه المشخص للمكون الدلالي أوالتجسيد الفعلي له ضمن سياق خاص[2].

---

[1]- وحدة لاحظها ليفي شتراوس،إذ بيّن أنّ"البنية ذات طابع عضوي،لأن علاقة العناصر المكونة لها تقتضي أن يكون تغيير عنصر مفضيا إلى تغيير بقية العناصر".ينظر:يوري لوتمان،بنية القصيدة،ترجمة،محمد فتوح أحمد،دار المعارف،القاهرة= =القاهرة،1995،ص28

*- وهي نشاط يقوم بتنظيم أووصف القيم في مستوى تجريدي عام،وهذا المستوى يتميز بانفصاله التام عن أي سياق.ينظر، سعيد بنكار،السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2015،ص171

[2]- سعيد بنكار،السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2015،ص170-171

فالمكونات الدلالية بوصفها وحدات ثقافية منتظمة وفق تقابلات، لا يمكن أن تدرك إلّا من خلال استحضار سياق بعينه، فـ"المعنى لا يمكن أن يصبح مرئيا إلا في علاقته بالنسق المولد له"[1] ألا وهو البنية أوالنص المشكل من بنى متعددة.

إذًا فالعلاقة بين البنية والنص، أوالمفارقة بينهما، تشبه العلاقة بين اللغة والكلام والمفارقة بينهما عند سوسير، فالبنية توجد – أو تحدث– في المعطيات التجريبية للنص، ما يعني أنّ النص والبنية يتبادلان التأثير كل في الآخر، ولا يمكن أن يتحققا إلا ضمن هذه العلاقة التبادلية[2] بين السمات المشتركة، والبناء*بمفهومه الإجرائي التكويني يعد إحدى هذه السمات، فما هي حدود النص، وعلى أي أساس اِتكأت تعاريفه؟

أ–النص في الثّقافة اللّسانية العربيّة التّراثية:

- ✓ **النّص في الفكر الأصولي وأصحاب المعاجم:**

يُدرَك المعنى المصطلحي بإدراك المعنى المفهوي له، وبنُضْج اصطلاحه يَنْضج الحقل المعرفيّ الّذي كان سببا في ولادته، ف"ضبط المفاهيم ضرورة إبستمولوجية يستحيل قيام علم من العلوم دونها"[3]، والنّص مصطلح ارتبطت ولادته بتلك النّظريّات اللّسانيّة الحديثة القائمة على الممارسات النّصيّة التي لم يكن لموروثِ الدّرس اللغويّ في الثّقافة العربيّة عهدٌ بها، نهجًا أوهدفا، إلّا فيما تعلّق بالفكر الدّيني المقدّس، والمتمثّل في القرآن الكريم، إذ نُظر إليه نظرة

---

[1]– سعيد بنكار،السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ،ص34

[2]– المرجع نفسه،ص29–30

* وقد تحدث كنتيليان عن النص في إطار التأليف(البناء)،أي البصر بالحجج(اختيار الحجج)،والعبارة(الصياغة بالكلمات) =وترتيب الأقسام(الترتيب أوخطة النص)مجتمعة ويستعمل كلمتين هماtextusوtextumوtextusقريبة من bele" "conjointure(التأليف الرائق)..وهو ترجمة للاتينية junctura"الوارد في كتاب تأليف صناعة الشعر لهوراس أي" مما يجمع عناصر مختلفة بل حتى متباينة ويقرب بينها أو ينظمها..أي يحولها إلى كل منظم...،ينظر:معجم تحليل الخطاب،باتريك شارود–دومينيك منغو،وآخرون،ترجمة،عبد القادر المهيري–حماد صمودي،المركز الوطني للترجمة تونس،2008،ص553،

[3]–حافظ إسماعبل علوي،عندما تسافر النظريّة،لسانيات النص نموذجا،لسانيات النص وتحليل الخطاب،المؤتمر الدولي الأول كنوز المعرفةالأردن،المجلد الأول،2013،ص323

نصيّة بالمفهوم الحديث لهذا المصطلح، بهدف الكشف" عما في كتاب الله عز وجل من اتساق وانسجام"[1]، الأمر الذي جعلهم ينطلقون من فرضيّة أنّ القرآن كلّ موحدٌ متجانس، ولإثبات هذا التّجانس تحدّث هؤلاء عن التّرتيب بين الآيات والسّور، ضمن علم أطلقوا عليه اسم علم المناسبة بين الآيات والسور، لكنهم توقفوا في دراساتهم عند حدودِ محاولة إبراز الرّوابط العقليّة، أوالذّهنيّة، أواللّغويّة، وكلّها علاقات يقِرُّ علماء القرآن أنفسُهم بأنّها علاقات اجتهادية[2] ومن تلك الاجتهادات الّتي يمكن أنْ نلمس فيها طابع الممارسةِ النّصيّة الحديثة على القرآن الكريم رأيُ السّيوطيّ في حديثه عن مسألة اِلْتئام القرآن حين قال:"فجاء الوجه الثالث من وجوه إعجازه حسن تأليفه والتئام كلمه وفصاحته..والوجه الرابع مناسبة آياته وسوره وارتباط بعضها ببعض حتى يكون كالكلمة الواحدة منسقة المعاني منتظمة المباني"[3]، فهذه النّظرة تشي بحضور مفهوم النّص في فكر السّيوطي، ربّما كمعطى لا يحتاج إلى نظريّة تهتم بكلمة "النصّ" مصطلحا، ما يفسّر استعمال علماء الأصول لكلمة "النصّ" مكوِّنًا مفهومِيّا فقط.

وقد كان الإمام الشّافعيّ(ت205ه) أوّل[4] من طرق للنّص مفهوما نظريّا، لكشف بيان وإعجاز القرآن، إذْ وصف النّص على أنّه" ما أتى الكتاب على غاية البيان فيه، فلم يحتج مع التنزيل فيه إلى غيره"[5]، مايعني أنّ الفكر الأصوليّ كانت له نظرة تقديسيّة إلى النّص القرآني، نظرة لا تقبل التأويل، فالنّص كلّ ما لا" يحتمل إلا معنى واحدا"[6]، وهو"المستغنى فيه بالتنزيل

[1]- صبحي إبراهيم الفقي،علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق،دراسة تطبيقية على السور المكية،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهر ،ج1، ط2000،1م، ص128.

[2]-. ينظر:نصر حامد أبو زيد،النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة،المركز الثقافي العربي،الدارالبيضاء،المغرب،ص 104.

[3]– السيوطي،معترك الأقران في إعجاز القرآن،تحقيق علي محمد النجاوي،دار الفكر العربي،مصر ،ج1973،1، ص27.

[4]– ينظر:جمعان بن عبد الكريم،إشكالات النص،دراسة لسانية نصية،الدار البيضاء،بيروت،الرياض،النادي الأدبي بالرياض،المركز الثقافي العربي ،2009،ص26

[5]– محمد بن إدريس الشافعي،الرسالة،تحقيق أحمد محمد شاكر،دون بيانات،ص32

[6]– أبو إسحاق إبراهيم بن عليّ الشيرازي،كتاب المعونة في الجدل،تحقيق عبد المجيد تركي،دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط1988،1ّ،ص128

عن التّأويل"[1] فالتأويل الذي يقصد به الإفراط في التّفكر وبعث المقاربات المفهومية الخاضعة للسّليقة العربيّة مرفوض، فالنّص لدى هؤلاء، ما ترفّع في بيانه ووضوحه عن كل تأويل، وقد صرّح الغزاليّ (ت505ه) أنّ النّص"ما لا يتطرق له التأويل"[2]، وهو الكتاب والسنة، لأنهما وعاء للمعاني المقدسة، ومدار للبلاغة المعجِزة، دلالةً وتأليفا.

وقد تجلّت معياريّة الدلالة والتأليف في الحكم على النص لدى الأصوليّين في قي قول نصر حامد أبو زيد"النص هو الواضح وضوحا بحيث لا يحتمل سوى معنى واحدا، ويقابل المجمل الذي يتساوى فيه معنيان يصعب ترجيح أحدهما، ويكون الظاهر أقرب إلى النص من حيث إن المعنى الراجح فيه هو المعنى القريب"[3]، أي أنّ المعنى القريب هو الذي أبرزته ذاتية النص اللغوية لا ذاتية المؤَوِّل العقلية.

غير أنّ معيارية الدلالة والتأليف لم يأخذ بها كل الأصوليون، فهناك فريق من الأصوليّين من يعتمد التأويل معيارا للحكم، فابن عربي(ت543ه) لا يجعل التأويل مجرد أمر مشروع بل يطرحه ضرورة لا غنى عنها لفهم الشريعة وإدراك معناها، وكذلك ابن حزم(ت456ه) لم يرفض التأويل بل اعتبره مطلبا يستدل به، فالنص عنده اللفظ الوارد في القرآن أوالسنة المستدل به على حكم الأشياء[4].

وإجمالا يمكن القول:أنّ علماء الأصول كانت رؤيتهم لمفهوم النّص مرتبطة بصفة عامة بالقرآن والسّنة وبالتّفاسير التي راجت حولهما، وهذا ما يؤكد أنّ الدّين كان له ثقلا واضحا في شحن مصطلح النّصّ وتوجيه مساره في فكر وتوجهات هؤلاء، مفهوم خلق لبسا وانتقادا لهذا التوجه الأصولي في النقد الحديث خاصة ما تعلق بفكرة التأويل وامتناعه، بحيث يتعذر علينا

---

[1]- محمد بن إدريس الشافعي،الرسالة،ص14

[2]– أبو حامد الغزالي،المنخول من تعليقات الأصول،حققه:محمد حسين هنيتو،دار الفكر،دت،ص165

[3]– مفهوم النص،دراسة في علوم القرآن،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط5،2000،ص180

[4]- ينظر:خالد حميد صبري، اللسانيات النصية في الدراسات العربية الحديثة ،بحث في الأطر المنهجية و النظرية ،منشورات ضفاف الاختلاف

دار الأمان ،الرباط ،ط1436،1ه–2015م ،ص44

الفصل بين المحفزات الدينيّة التي أنتجته في ذلك العصر، وبين المحفزات الفنيّة للمصطلح في العصر الحديث، لكن ما يلفت الانباه هو قول أحد الأصوليّين أنّ النّص"مارفع في بيانه إلى أبعد غاياته"[1]، فقد استعمل المعنى الدّلالي "رُفِعَ"، ما يعني أنّ المعنى المعجمي كان حاضرا في فكره لحظة تعريف النّص، ما يؤكد أنّ اللّغة مرآة الفكر بمعنى عميق ومهمٍّ[2]، وأنّ أيّ مصطلح يتنفّسُ مرجعيّتَه من لغته، وهذا يستوجب تتبع الحقل الدّلالي لتركيب "نَصَصَ" في اللّغة العربيّة الّتي"لم تختَصِصه معاجمها إلّا بأقلّ عناية، وذلك لندرة المعاني التي وردت منه في لغة الضاد، إذ يشتهر منها فقط معنى الارتفاع والانتصاب في مكان عَلٍ أصلًا، واستخراج أقصى ما في الشيء من طاقة بحيث تبلغ منتهاها"[3].

فقد وردت بعض تلك الدّلالات السيّاقيّة في لسان العرب لابن منظور(ت711ه) في مادة "نَصَصَ"."النّص:رفعُك الشيء،نص الحديث ينصُّه نصا،رفعه،وكل ما أُظهر فقد نُصّ ومنه نص المتاع نصا،جعل بعضه على بعض ونص الدابة ينصها نصا:رفعها في السير و كذلك الناقة...قال "عمرو بن دينار :ما رأيت رجلا أنصَّ للحديث من الزُّهري،أي أرفع له وأسندَ... وأصل النّص أقصى الشيء وغايته... قال ابن الأعرابي:النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر والنص التوقيف،والنص التعيين على شيء ما، قال الأزهري :النص أصله منتهى الأشياء مبْلغ وأقصاها،ومنه قيل نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده"[4]،فالنص رفع وإظهار وبلوغ.

وكذلك الشّأن في القاموس المحيط، فالنّص فيه مرتبط في دلالته السّياقيّة بالرّفع والوصول والإنتهاء إلى أقصى الأشياء، فنجده في فصل النون،باب الضاد يذكر "نصَّ الحديث رفعَه

---

[1]- أبو الوليد الباجي،كتاب المناهج في ترتيب الحجاج،تحقيق عبد المجيد تركي،دار الغرب الإسلامي،بيروت،ط2001،3م ص12

[2]– تشومسكي نعوم،تأملات في اللغة،ترجمة مرتضى جواد باقر وعبد الجبار محمد على،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1 بغداد،1990،ص15

[3]– عبد الملك مرتاض،نظريّة النصّ الأدبي،دار هموم،،الجزائر،2007،ص44

[4]– المرجع نفسه ،ص45.

وناقته استخرج أقصى ما عندها من السير و..الشيء حرّكه..ونصّ فلانًا أي استقصى مسألته عن الشيء..ونص العروس،أقعدها على المنصة..و..الشيء أظهره"[1]

أمّا الزّبيدي في معجمه فقد أورد المعاني التي أوردها لسان العرب إلّا أنّه اختصّ بمعانٍ أخرى نجدها في قوله:" النّص التوقيف ...و النص التعيين على شيء ما وكل ذلك مجاز من النص بمعنى الرفع والظهور، قلت ومنه أخذ نص القرآن والحديث، وهو اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره:وقيل نص القرآن والسنة:مادل ظاهر لفظها عليه من الأحكام، وكذا نص الفقهاء الذي هو بمعنى الدليل بضرب من المجاز كما يظهر عند التأمل"[2]، فقد أضاف تخصيصا للقرآن والسنة.

أمّا الزمخشري (ت538ه) فيتفرّد اختلافًا، بمعنى أساسيّ للنّص وهو في قوله:"ومن المجاز: نصّ الحديث إلى صاحبه"[3]، أيْ بمعنى توثيق نسبته إليه برفعه وإسناده إلى صاحبه، مفهوم يتوافق مع ماذهب إليه ابن حزم بقوله: "وقد يسمى كلٌّ كلام يورد كما قاله المتكلم به نصا"[4] كما يفهم منه أنه كلام لايقبل الزيّادة، أي مغلق من الناحية الشكلية، وأنه الشكل الإجرائي لنظام اللغة بكل مستوياتها.

أمّا ما تعلّق بقضيّة التّأويل التي أخذ بها الأصوليّيون فلم ترد في المعاجم العربيّة القديمة باستثناء ما أورده الشّريف الجرجاني(ت816ه)، إذ أثبت في معجمه أنّ النَّصّ:" ما ازداد وضوحا على الظاهر لمعنى في المتكلم وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى، فإذا قيل:أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي ويغتم بغمي، كان نصًّا في بيان محبته...النَّصّ:ما لا يحتمل إلا معنى واحدا، وقيل:ما لا يحتمل التأْويل[5]، فالزمخشري ذكر قضيّة التأويل التي اعتمدها

---

[1]–مجد الدين بن يعقوب الفيروزبادي،القاموس المحيط،ج2،دار الجيل،بيروت،لبنان،ص331

[2]– محمد مرتضى (الزبيدي)–تاج العروس–من جواهر القاموس ،دار الفكر ،بيروت،مادة (نصص).

[3]– انظر الزمخشري ،أساس البلاغة ،دار بيروت،1404ه–1984م،ص635–636،(نصص).

[4]– ينظر: خالد حميد صبري،، اللسانيات النصية في الدراسات العربية الحديثة ص45

[5]- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني،معجم التعريفات،تحقيق ودراسة محمد صديق المنشاوي،دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير ،القاهرة،ص202–203

الأصوليّون، بالإضافة إلى ذلك نجده يشير إلى أمرين، أمر ظاهر، وهو الكلام المسوق، وآخر ضمنيّ، وهو الذي يقصد به النّصّ، وكأنّه بهذا التعريف اللغوي كمن يتحدّث عن بنية عميقة تتّضح بيانا في بنية سطحية.

كما نجد قضية التأويل أيضا في آخر معجم موثوق ألّف في العربية، إذ جاء فيه:"ومنه قولهم:لا اجتهادَ مع النَّصِّ"[1]، مفهوم انحصر استعماله على الكتاب والسّنة الشّريفة بأقسامها الثّلاثة:قول المعصوم،وفِعله،وتقريره،وما حام حولهما من تفسيرات.

وما نخلص إليه من خلال ما ذكر من مفاهيم، هو أنّه رغم تفطن علماء الأصول إلى بعض ما سنجده من مفاهيم للنّص وخصائصه في الدّرس الحديث، ورغم اهتمام المعاجم العربيّة بتفسير الدّلالات السيّاقيّة التي هي وليدة المواضعة في البيئة العربية التي كانت مشربا وموردا لما استعمله الأصوليّون من مفاهيم، إلّا أنّ تعريف الاصطلاحي للنّص ربما يكون مفقودا، أوكان غائبا عن الدّرس اللّغويّ الّذي كان خلفيّة معرفيّة للأصوليّين في تفسيراتهم غيابا اعتبره منذر عياشي مَدْعاةً للحيرة، حيرة رأى لها أحد الباحثين مخرجا، وهو أنّ الأصوليّين كان اهتمامهم منصبا على معرفة الأصول التي تفسَّر بها تلك النصوص الخاصة وليس من واجبهم أن يتطرقوا إلى بيان القواعد التي تفسر بها أقوال المكلّفين[2]، بالاضافة إلى حقيقة وجود مسافة زمنيّة وعقليّة وثقافيّة بين بداية تأسيس علوم اللّغة العربية، وميلاد أوائل النظريات[3] التي تهتم بصناعة المصطلحات لتلك النظريّات، فالمصطلح وليد الوعي الجماعي لتطور المفردات والمفاهيم، و الذي بدوره يساير تطور الحياة والفكر.

---

[1]– مجمع اللغة العربة،المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق المصرية ،ط4،2004،ص926،وقد أشار خالد حميد صبري إلى هذين المعجمين،وأعطى الأسبقية للمعجم الوسيط في تدارك النقص في المعاجم العربية القديمة التي لم تطرق قضية التأويل،فالتعريفات أسبق من الوسيط،ونظن أنّه خطأ في التدوين فقط،لا في الفكرة.ينظر:اللسانيات النصية في الدراسات العربية الحديثة،ص46

[2]– ينظر:خالد حميد صبري،ص45

[3]– ناظم عودة ،تكوين النظريّة،ص68

✓ **النص في الفكر النحوي البلاغي :**

لقد استعمل النّحاة والبلاغيّون لفظة (نصّ) في كتاباتهم اشتقاقا، فجاء منه الفعل الدّال على الحدث المقترن بزمن، والمصدر الدال على حدث دون زمن، واسم الفاعل والمفعول اللذان يعملان عمل فعلهما،مثل ذلك نجده عند ابن جني(ت392ه) في الخصائص بصيغ متباينة في أكثر من موضع منها صيغة اسم المفعول"...اعلم أن إجماع أهل البلدين إنما يكون حجّة إذا أعطاك خصمك يده ألّا يخالف المنصوص،والمقيس على المنصوص"[1]، وما نجده أيضا عند ابن هشام(ت761ه) في قوله"ونصّ جماعة على منع ذلك"[2]، فالملاحظ على هذين الاستشهادين هو أن النحاة يتحدثون عن خصائص النص لا النّص نفس.

كما ورد عن ابن قتيبة:" قولهم نص الحديث إلى فلان أي رفعه إليه وهو من النص في السير وهو أرفعه "[3]، وجاء في صبح الأعشى في حديثه عن التفاؤل بأيام الأسبوع :" واعلم أنه لا أصل لذلك من الشريعة ولم يرد فيه نص من كتاب ولا سنة "[4]

الظاهر أنّ دلالة النّص في الكتابات الأدبيّة القديمة ارتبطت بالحدث والفعل والبيان والظهور والدلالة على الشّيء الثّابت، الدّلالة نفسها التي وردت عند اللغويين (في المعاجم العربية).فأغلب استعمالات مصطلح النص تحيل إلى معنى الظواهر المكتملة، ولعل هذا هو المعنى الذي ارتكز عليه التصوير الحديث للرسالة اللغوية الدالة على تميزها عن الملفوظ الذي يفتقر إلى سمة الاتساق الشكلي والانسجام الدلالي "[5]، والتي تؤدي إلى فشل في التّواصل.

---

[1]– الخصائص ،تحقيق الشيخ محمد علي النجار ،بيروت ،المكتبة العلمية .د.ت،ج1،ص189.

[2]- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،تحقيق محي الدين عبد الحميد،المكتبة العصرية،صيدا،بيروت،1991،ص256

[3]–ابن قتيبة عبد الله بن مسلم ،أدب الكاتب ،المكتبة العصرية ،بيروت ،2004،ص 54.

[4]–أحمد بن علي القلقشندي ،صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،1987،ج2،ص392.

[5]– نعمان عبد الحميد بورة بوقرة ،الخطاب والنظرية والإجراء،دار جامعة الملك سعود للنسر،دت،ص16.

ب-النّص في الثّقافة اللّسانيّة الحديثة:

✓ **النّص عند المحدثين الغربيّين :**

إنّ الحديث عن النّصّ مصطلحًا في الدّرس اللّغوي لدى المحدثين العرب قبل الحديث عنه في الدّرس اللّساني الغربيّ، يعد طمسًا لحقيقةِ أصل استعمال هذا المصطلحِ، إذْ خُروجنا من المبحث السّابق كان بنتيجة مؤكدة وهي فُقدان أوغياب تعريفٍ تراثيّ يتّكئ عليه الدّرس العربيّ الحديث الذي سعى إلى التّحرّر الجميل والممتع من الأوهام السّابقة، فالمعرفة بمختلف أشكالها تَكتسب شرعيّتَها من تراكُم أصولٍ معرفيّة نظريّة، توصف بأنّها مرجعيّة أنتجها الموروثُ الفكريّ، فالنّصّ مصطلح ذو نمطٍ ثقافيّ غربيّ نَهَلَ منه وجودَه.

بالعودة إلى اللّغة اللاّتينيّة المنقرضة، ومن خلال بناتها اللّغات الأوروبيّة، نجد أنّ النّصّ في أصل الاشتقاق والوضع في معظم هذه اللّغات جاء بمعنى "النّسج"، نجده على ذلك في الفرنسية(texte)، والإسبانيّة(texto)، والإنجليزيّة(text)، والروسيّة(tekta)، كلّ هذه الألفاظ اشتقّت من الكلمة(textu) اللاّتينيّة[1].

ولفهم أكثر لزاما علينا التّذكير بالاشتقاق اللّغوي لمادة نَسَجَ في المعجم العربيّ، فـ"نسج: النسج ضمّ الشيء إلى الشيء،هذا هو الأصل..،ونسجت الريح التراب تنسجه نسجا:سحبت بعضه إلى بعض..،والريح تنسج الماء،إذا ضربت مّتنّهُ فانتَسجتْ له طرائق كالحُبُكِ،ونسجت الريح الربْو إذا تعاورته ريحا،طولا وعرضا،ونسج الكذّاب الزّور،لفّقه ونسج الشاعر الشعر:نظمه،ونسج الغيث النبات:أنماه حتى اِلتفّ"[2]، فالدّلالة السيّاقيّة في هذه المواضاعات تعني"ضمّ شيء إلى شيء آخر، أوتركيب شيء فوق شيء آخر، طولا وعرضا"[3]، وقد خُصّ

---

[1]-ينظر:عبد الملك مرتاض،نظريّة النص الأدبي،ص45،ينظر أيضا:عبد القادر شرشار،تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، الدار الجزائرية،الجزائر،ط1،2011م،ص23. جمعان بن عبد الكريم،إشكالات النص،هامش ص25،وينظر للمزيد عن المعاني الاشاقاقية لهذه الكلمة في المعجم الغربي:محمود عكاشة تحليل النص،دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي،مكتبة الرشد ناشرون، ط1، 2014م،هامش الصفحة:9-10

[2]-ابن منظورألسان العرب،ص624

[3]-عبد الملك مرتاض، نظريّة النص الأدبي،ص50

الشّاعرُ بالنّسج عند النظم، فالشّاعر لا ينسج إلّا نصّا له شكل يدرك بالظاهر، ومضمون يعرف بدلالة الكلمات المنسوجة في جما وعبارات وفق نسقٍ من العلاقات الدّاخليّة في ذلك الشّكل الذي لن يختلف اثنان في الحكم على أنّه شعر وليس نثرا.

والعرب كانت تقول:"نسج الشاعرُ الشِّعْر"[1]، أيْ أنّه يقوم بعمليّة النّسج حين يقرض الشِّعر أويَحوكه، وفي هذا قال الجاحظ:"وظنّ أنّه قد نسج فيها كلاما"[2]، وذلك بضمّ الكَلِمْ والعبارات والجمل والأبيات بعضها إلى بعض، أو فوق بعض، وهذا عين البناء اللغوي الذي هو عمليّة[3] في الأساس، إذا فالنصّ في المعجم الغربي هو النّسج.

أمّا من الناحية الاصطلاحية فالأمر معقد، وسبب ذلك تعدّد تعاريف النّصّ إلى درجة استحالة حصرها، إلّا أنها تكاد تتّفق على أنّه"إنتاج لغوي، أيْ تشكل أو تركيب لغوي"[4]وهو تعريف كلي لم يشر فيه صاحبه إلى اتجاهه المعرفي أو خلفيّته التنظيرية، كما أنه لم يصرّح فيه بالهدف، وتعدّد تلك التّعاريف لا يعني اختلافها، إذ كلّ تعريف يحمل تحديدا جزئيّا لجانب من جوانب النّصّ.

ومن التعريفات التي نرى أنها تُفرَضُ ذِكرًا على تنظيرنا لهذا المصطلح، تعريف ذكره عبد العزيز حمودة، فالنّصّ من منظوره" بناء لمعنى مأخوذ من معجم ليس لمفرداته معان خارج البناء الذي يضمها"[5]، فهذا التّعريف البنيويّ يكشف عن عمليّة النّسج والبناء الّتي تخضع له اللّغة بمفرداتها، فهو يجمع بين الشّكل والمضمون الدّلاليّ، في علاقة متبادلة، فلا وجود لنصّ دون مفردات، ولا دلالة دون نصّ.

---

[1]– ينظر:عبد الملك مرتاض،نظريّة النص،ص45

[2]–المرجع نفسه.ص45

[3]– مفهوم نجده عند هيلمسليف،فالنص عنده عمليّة،ينظر:زيتسيلاف واو رزنياك، ،مرجع سابق،ص54

[4] –Frans RuttenMSur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception.Revue des sciences humaines n° 177 Janvier,Mars 1980.p 68

– نقلا عن فتيحة كحلوش،بلاغة المكان،قراءة في مكانية النص الشعري،مؤسسة الانتشار العربي،ط2008،1م،ص32

[5]– المرايا المحدبة،سلسلة عالم المعرفة232،الكويت،ذو الحجة1418هـ،إبريل–نيسان،1998،ص160

أماّ التّعريف البنيويّ الثّاني فهو تعريف رولان بارت ،فقد وصل به البحث إلى "أن النص ليس إلا نسيجا في حالة نسجه،أي في حالة تشابك الأنظمة والصيغ،إنه النسيج الذي يتموضع فيه الفاعل الناسج مثل العنكبوت"[1]، فبارت شبه النّص بمنسج العنكبوت،والنّاص(الباني) بالعنكبوت،فشبكة الكلمات والجمل والعلاقات التي تؤلف النص تعارض شبكة العنكبوت والملاحظ على التعريفين البنيويّيْن السّابقي أنّهما يشيان بأنّ النّصّ ما يشغل حيّزا مكتوبا على شكل متوالية أفقية متتابعة مرئية على سطح الورق،نظرة تشبه ما قاله هاليداي ورقية حسن من"أنّ النص مبدئيا يشَكل كل متتالية من الجمل شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات"[2] تحقق استمراريّة أفقية.

وهناك تعريفات اعتمد أصحابها على الجمع بين المرجعيّة التداولية والدلالية،كون التداوليّة لا يمكنها أن تَعْدِمَ الدّلالة،والعكس صحيح فالدّلالة لا تتحقق إلّا في التداوليّة النصيّة،لأنّ المعنى المعجمي لا يحتاج إلى سيّاق،فهي فارغة ميّتة ساكنة،أو كما تسمّى دلالة صفْريّة،ما يعني حدوث نقلة نوعية في البحث اللساني الذي حقق مبدأ دراسى اللغة في الاستعمال[3].

ومن هذه التعاريف تعريف جوليا كريستيفا، إذ وصفته على أنّه جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللّغة، ويكشف العلاقة بين الأدلّة التّواصليّة مشيرا إلى بيانات مباشرة ،تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السّابقة عليها أوالمتزامنة معها، ف"النص جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، والمتزامنة معه،فالنص إذن إنتاجية"[4]

فهذا القول يلخّص نظريّة جوليا كريستيفا حول النّص، وهي الدّلالة والتّناص، والإنتاجية التي تعني أنّ النّصّ بناء يقع في اللّغة وهو إذ يتشكّل بها لا ينفصل عن البنى الثقافيّة

[1] – رولان بارت ،لذة النص ،ترجمة منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري،سوريا،ط2،2002م،ص34-35

[2]– محمد خطابي، لسانيات النص، ص13.

[3]- خولة طالب،مبادئ في اللسانيات،ص157

4- كريستيفا،علم النص،ترجمة فريد الزاهي،دار توبقال،الدار البيضاء،ط1،1991م،ص21.

[4]-

والاجتماعيّة السائدة، فكلها تشكل مرجعا له[1]، مع القدرة الذاتيّة للنص في الحفاظ على عالمه الخاص والتي تؤمن له صفة الأدبية وتنأى به عن وصفه مجرّد وثيقة تعكس أحداث العصر.

إذًا فالنّص عند هذه الباحثة من حيث إنتاجه، يتعالق ويتداخل مع نصوص أخرى، سبقته أومزامنة له، فيغدو منفتح الدّلالات متعدّد القراءات، كما أنّ بنيته لا يمكن مقاربتها في إطار نصّ لسانيّ ذي بنية مسطحة، بل عن طريق توليد مسجل في البنية اللّسانية لا يمكن أنْ يقبل القراءة إلّا عن طريق تكوينات متعدّدة لا تكتفي بالمكون اللّسان[2] فقط، إذ تستحضر السّياقات الغائبة للمكّونات اللّسانيّة المتناصّة معها، والتي تمثل الذاكرة الجماعية.

وعن اختلاف منطلقات الباحثين الغربيّين، والّتي أدت إلى تعدّد التّعريفات لدى الباحث الواحد، والّتي تعكس اهتمامهم المتزايد بالنّصّ، نجد تعريفا آخر لرولان بارط" "في كتاباته عن النص الذي وقّف حياته عليه"[3]، فقد نحَا به المنحى الذي سارت عليه جوليا كرستيفا، إذْ وصف النّصّ بأنّه إنتاجيّة حين قال:"النص نشاط وإنتاج ...النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا يقاوم الحدود وقواعد المفهوم والمعقول، إن النص وهو يتكون من حقول منتظمة وإشارات وأصداء ولغات وثقافات عديدة تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي، وإن النص منتوج ينتجه القاريء في عملية مشتركة لا مجرد استهلاك.

هذه المشاركة لاتتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجها في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة إسهام في التأليف"[4]، ما يعني أنّ النّصّ له دلالة ووظيفة تواصليّة، وله قارئ يستطيع إعادة إنتاجه وتأويله في سياقات تواصليّة مفتوحة، فالنص بداية من سبعينيّات القرن الماضي انتقل الدّرس اللّساني إلى البحث عن السيّاق الذي أنتجه، بعد أن كان الاهتمام منصب على البناء النحوي أوالدلالي له، وفي هذا –هاينه من– "لم يعد النص نفسه وبناؤه

[1]– فتيحة كحلوش،بلاغة المكان،مرجع سابق،ص42

[2] –ينظر سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،النص والسياق،المركزالثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء،ط2001،2،ص،20

[3]– عبد الملك مرتاض،نظريّة النّص الأدبي،ص48–49

[4] – رولان بارت ،لذة النص،ص 35.

النحوي أو الدلالي الآن نقطة الارتكاز في دراسات علم اللغة النصي، بل الممارسات الاتصالية العملية التي تؤسس النص، حيث تكون هذه بالطبع قابلة للتوضيح فقط بواسطة سياقات مجتمعية واجتماعية شاملة. لم تعد النصوص مهمة فقط بوصفها إنتاجا منتهيا، مما يمكن تحليله نحويا أو دلاليا، بل أصبحت تفحص بوصفها عناصر أحداث عامة، أو أدوات لتحقيق حدس معين للمتكلم من ناحية اتصالية واجتماعية"[1]، وأداة للتواصل، تمثّل مع المتكلّم والسامع أوالمؤلف والقارئ عناصر الحوار في سياق معين يحصر التّأويل[2] في قصد محدّد.

إذًا التّعاريف السّابقة تؤكّد صعوبة إيجاد تعريفٍ جامع، لأنّ الأسسَ والمنطلقاتِ تختلف نظرةً من باحث إلى آخر، فالتّعاريف تموقعت في دقّتين، دقّة من الباحثين ركزوا في تعريفهم للنّص على الشّكل، ودقّة استند أصحابها إلى المركّب الدّلالي والبنيةِ التّداوليّة، وقد تحدث الأزهر الزناد عن صعوبة الوقوف على تعريفين متفقين بقوله:"مثل كل تعريف أمرُ صعبُ لتعدّد معايير هذا التّعريف ومداخله ومنطلقاته، وتعدّد الاشكال والمواضع والغايات التي تتوافر فيما نطلق عليه اسن نص"[3]، هذه الصعوبة جعلت أحد الباحثين وهو ديبوغراند الذي اتخذ رؤية وسطيّة بين أولائك المهتمين بالنّص تنظيرا وتقويما بوضع معايير كافيّة، إذ جمع بين توجهاتهم في مقاربة النّص من الجوانب الشكليّة والدلاليّة التداوليّة. فرأى أنّ النّصّ يتحقّق له وجودٌ، إذا توفّرت فيه سبعة معاير، فهو عنده"حدث تواصلي يلزم لكونه نصا أن تتوافر له سبعة معايير للنّصية مجتمعة، ويزول هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير وهي[4]:

1. السبك أو الربط النحوي(cihesion)
2. الحبك أو الالتحام أو التماسك الدلالي(ciherence).
3. القصد أي هدف النص(intentionality).

---

[1]– فولفجانج هاينه من وفهفيجر،مدخل إلى علم اللغة النصي، ،ترجمة فالح بن شبيب العجمي،جامعة الملك سعود،1999م ،ص61

[2]– محمد خطابي،لسانيات النص،ص52

[3]– الأزهر الزناد نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركزالثقافي العربي ، ص11

[4]–ينظر: دي بوجراند،النص والخطاب والإجراء ترجمة تمام حسان،عالم الكتب القاهرة ،ط1،1998،ص103– 105

4. القبول أو المقبوليو،وتتعلق بموقف المتلقي من قبول النص(acceptability).
5. الإخبارية أو الإعلام،أي توقع المعلومات فيه(informativity).
6. المقامية وتتعلق بمناسبة النص للموقف(situationality).
7. التاص(intertextuality).

✓ **النّص عند المحدثين العرب:**

إنّ الحاجة الملحّة، والكَلف الشّديد لوضع تعريفٍ للنّصّ في الدّرس العربيّ الحديث، بعد الاطّلاع على على الفكر الغربيّ الذي تبلورت فيه جلّ العلوم[1]*اللّغويّة، خاصّة علم اللّغة النّصّي. كانت لها انعكاسات على حجم تنوّعِ تلك التّعاريف، إذ تعدّدت وتشعّبت تعاريفه لدى علماء اللّغة العرب المحدثين،كما الحال في التّعاريف الغربيّة، وذلك لاختلاف الأصول النّظريّة والمناهج والغايات الّتي كانت كلّها تدور بحثا في حقيقة هذا المصطلح وقضاياه، هذا من جهة وكذا الاختلاف في ملكات التّرجمة بين الباحثين، وقدراتهم العقليّة في هضْم المفاهيم الغربيّة يضاف إلى ذانيك السّببين دَورُ ثقافةِ الأُمم في تحديد ما هو نَصّ وما ليس نصّا، فكلّ ثقافة تنظر وِفق ما تُمليه منظومتُها اللّغويّة، فالكلام الّذي تعتبِره ثقافةٌ ما نصّا قد لا يُعتبر نصّا من قبل ثقافة أخرى[2]، فالفكر العربيّ وفلسفةُ أصحابه قديمًا لم تكن لهم نظرةٌ معياريّة للنّص بالمفهوم الحديث، لذا كان البحث عن مفهوم له في أصوله التراثيّة بما يتوافق مع المفهوم الحديث ضربا من التحمل الذي لا ترجى منه فائدة في التّعصب للفكر التّراثيِّ العربيّ.

---

[1]–*– انطلاقا من معرفة أصول الشّكلانيّة الروسيّة،والسرياليّة،واستفحال الفكر البنيوي،والرواية الجديدة، انطلاقا من الأعوام الخمسين من القرن العشرين،ثمّ ظهور السيميائيّة والتقويضيّة،وهي تيّارات نقدية نادت في أغلبها بموت المؤلف،ونهاية التاريخ،وذهاب الإنسان،فاعتاضت عن ذلك بالعناية بالنّصّ.ينظر: عبد الملك مرتاض،م س،ص53،والتقويضية، مرتبط "بجَاكْ دريدا،(مولود بحي الأبيار،مدينة الجزائر،1930،ت2004)، مفهوم بلوره مع فلاسفة معاصرين آخرين لتقويض الفلسفة الأوروبيّة(هيجل)،والإغريقيّة أيضا،وخصوصا ما يعود إلى ما وراء الطبيعة،وترجمه العرب،ترجمة خاطئة،في رأينا تحت مصطلح:"التفكيكيّة"(وكنا نحن أيضاقبل أن نستأثر ببعض المصطلحات نصطنع التفكيكيّةأمثالهم)،والحق أن التفكيك إنّما يقتضي حلّ مجموعة من أجزاء هيكل كلّيّ،ثمّ إعادتها كما هي...والحال أنّ جاك دريدا إنّما يريد تقويض العقل الأوربي،زمن ثم مركزيّ العقل الأوربي ،لإعادة بنائه"،المرجع نفسه:هامش الصفحة 53

[2]–ينظر:عبد القادر شارشار،تحليل الخطاب الأدبي،ص26

ولعلّ ما يمكن التّسليم به، هو أنّ التّعاريف العربيّة مجتمعة قد تأثّر أصحابُها في صياغتها بما قرأوه باللّغات الأجنبيّة في الفكر الغربيّ،فقد انطلقوا إليه" يعبُّون فيه عبّ الصِّدَاءِ إلى الماء الزّلال في البِيدِ المقفرة"[1]، إذْ " تم توظيف مصطلح النص في الدراسات الأدبية العربية بناء على الاستعمال الجاري في الجامعات الغربية، وهومختلف كل الاختلاف عما تقدمه لنا التّصورات العربية القديمة المتعددة"[2]، فالنّص بالدّلالة المعجميّة والمفهوم الأصوليّ قُوّض، بحجّة تحديثه وما تتطلبه الثّقافة الوافدة،إذ انسحب قسرا خارج حقله وشُحن بمفاهيم غربيّة، حين نُظر إليه على أنّه نسجٌ.

غير أنّ هذا الشّحن لم يكن بردا وسلاما على الفكر العربيّ، بل خلق حيرة عقليّة، لعدم اِتّكاء مفهومه على سندٍ معجميّ يَعضُده،وعن هذه الحيْرة قالتِ الباحثة نهلةُ الأحمد:"أنّ انتقاله إلى حيز الدراسات الأدبية وشيوعه في أكثر النظريات الفلسفية والأدبية والنقدية الحديثة،قد وضع المتلقي العربي اليوم في حالة اضطراب يعيشها جراء قراءته أوسماعه لهذا المصطلح...وذلك لعدم مقدرته على الربط بين المفهوم المعجمي العربي الذي يعرفه وبين ما تثبته الحقول المعرفية في المصطلح من مفاهيم جديدة"[3] ذاعَ سِيطها في مجالات معرفيّةٍ عديدة، ولعلّ حيْرة مرتاض كانت أكثرَ تميّزًا من حيث البحثُ عن حلّ لها،إذ بيّنَ أنّ الكثير" من الألفاظ التي نصطنعها لا دلالة لها في مفهوم الاشتقاق ووضع اللغة، ولكنها تأخذ دلالتهَ تقوم على المواضعة بين الناس قبل أيّ شيئ آخر"[4]، وهذا ماحدث مع النّصّ، لكثرةِ الشّغَف به وبنظريّتِه.

إلّا أنّ هناك من الباحثين من حاول تحديد النّصّ انطلاقا من الدّلالة المعجميّة للكلمة وهي الدّلالة القائمة على الظّهور والرّفع، واسقاطها على المفهوم الغربي، إذ أطلَق مصطلح

---

[1]–عبد الملك مرتاض،نظرية النص،ص53

[2]–سعيد يقطين،من النص إلى النص المترابط،مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي،المركز الثقافي العربي،2004م،ص116

[3]–ينظر: خالد حميد صبري،مرجع سابق،ص49

[4]–عبد الملك مرتاض،نظرية النّص الأدبي،ص54

الّنصّ"على ما به يظهر المعنى،أي الشّكل الصوتي المسموع من الكلام، أو الشكل المرئي منه، عندما يترجم إلى مكتوب"[1]، فهذا التّعريف مثله مثل التعاريف الغربية، لأنّه يذكر جوانب جزئيّة لتحديد النص، ويهمل جوانب أخرى، ما يعني أن المفهوم لم ينضج في فكر صاحبه والدّليل على ذلك إيرادُه تعريفًا آخر للنّصّ، وهو:" ذلك النسيج من الكلمات المترابطة ..هذا النسيج يجمع عناصره المختلفة في كل موحد"[2]، فقد استعان بالدّلالة المعجمية الغربيّة في تحديده هذا، وربّما يكون ترجمة لتعريف غربيّ دون تغيير. وهذا ليس عيبا في ميدان العلم.

ومحمد مفتاح واحدٌ من الّذين اهتمّوا بالنّصّ تنظيرًا وتحليلا، ولعلّه أوّل[3] من حاول صياغةَ مفهومٍ للنّص، إذْ النّصّ عنده:" مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة "[4]، فهو يرى أنّ النّصّ شكلٌ مكتوب محدّد له بدايةٌ ونهاية، وأنّه ما دلّ على حدثٍ مقترن بزمن معيّن لا يتجدّد، وأنّ له وظائفَ متعدّدةً[5]، فهذا التّعريف يظهر أنّ صاحبه قد جَمع الجوانب الشّكليّة والدّلاليّة والتّداولية الّتي عليها ينبني تحليل النّصّ.

كما نجد تعريفا لحسن بحيري، الذي خاطر بصياغة تعريفٍ حامل لنتائجَ ما سرده من تعاريف غربيّة، بمختلف توجهاتها قائلا:"نفهم تحت(نص) مكونًا لغويًا أفقيًا، مقصودًا به التطابق لواقعة التواصل المختصة، يصير من خلال الدمج الإنجازي وأوجه التناظر الدلالية الموضوعية والترابطات النحوية تتابعا متماسكا من الجمل"[6]، فهذا التّعريف يحوي من القضايا اللّغويّة ما يبيّن أنّ صاحبه أدرك النّصّ فهمًا: شكلا ودلالةً وتداولا، وترابطا لوحدات نحويّة متتابعة أفقيا.

ومن أبرز التعريفات في العربية المعاصرة نجد محاولة طه عبد الرحمن تعريف النص على أساس منطقي بأنه " كل بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد

---

[1]- الأزهر الزناد ، نسيج النص ، ص: 12

[2]- المرجع نفسه ، ص: 26-27

[3]– خالد حميد صبري،مرجع سابق،ص70

[4]– محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص،ط1988،1م،ص120.

[5]– ينظر: المرجع نفسه،ص119-120.

[6]– زتسيسلاف وأورزنياك،مدخل إلى علم النّص مشكلات بناء النّصّ،ص60

من العلاقات "[1]، فالنص عند عبد الرحمن يتكون من الجمل والعلاقات الرابطة بين هذه الجمل كما أن طبيعة النص تختلف باختلاف هذه العلاقات.

أمّا النّص عند سعيد يقطين فهو:"بنية دلالية تنتجها ذات فردية أوجماعية ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[2]، وعرفّه أيضا بقوله:"النص إذن مجموعة من الأفعال الكلامية التي تتكون من مرسل للفعل اللغوي ومتلق له، وقناة اتصال بينهما وهدف يتغير بتغير مضمون الرسالة، ومقف اتصال اجتماعي يتحقق فيه التفاعل"[3] وهو"وحدة كبرى شاملة لا تضمنها وحدة أكبر منها، وهذه الوحدة الكبري تتشكل من أجزاء مختلفة تقع من الناحية النحوية على مستوى أفقي ومن الناحية الدلالية على مستوى رأسي ويتكون المستوى الأول من وحدات نصية صغرى..."[4]، فالظاهر أن الباحث هنا حمّل الفكر الغربي ترجمة كما هو، فكل تعريف يشير إلى اتجاه معين، وإلى جزئية خاصة بالنّصّ.

وعليه ما يمكن قوله عن التّعاريف العربيّة الكثيرة، أنّها تحوي ثغراتٍ لِعدَم قدرتها على تنظيرٍ شاملٍ جامع لجزئيّات بناءِ النّصّ، ولعلّ محاولة الباحث عبد الكريم جمعان في صياغة مفهوم خاصّ جامع للنّصّ أقرب إلى سدِّ ثغرات التّعريفات العربيّة التي ركز قسم منها على جانبٍ وأهمل جانبا، فالّنص عنده"وحدة كلامية مكونة من جملتين فأكثر تحقيقًا، أوتحقيقًا وتقديرًا منطوقة أومكتوبة، لها بداية ونهاية تتحد بها وتتداخل مع منتجها ولغتها في علاقة عضوية ثابتة، وهي تتجه إلى مخاطب مُعيّنٍ أومُفترَضٍ، ويمكن أن تصاحب تلك الوحدة الكلامية بعض الإشارات السيمائية غير اللغوية التي قد تؤثر فيها"[5]، فالباحث يرى أن هذا التّعريف يوافق الفهم اللّغوي للنّصّ في العربيّة المعاصرة، وينسجم مع الاتجاهات الحديثة في التحليل النصي.

---

[1]– طه عبد الرحمن،في أصول الحوار وتجديد علم الكلام،المركز الثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء،ط2،2000،ص35

[2]– سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي ،ص32،انظر: خالد حميد صبرى،اللسانيات النصية ،ص71.

[3]– سعيد بحيري ،علم لغة النص المفاهيم و الاتجاهات ،مؤسسة المختار ،القاهرة ،ط3،2010،ص133.

[4]– ينظر: المرجع نفسه،ص133.

[5]– جمعان عبدالكريم ،إشكالات النص،ص32.

3- بين النّصّ والخطاب:

إنّ واقع الدّرس اللّغويّ العربيّ يُثْبت ترادفيّة النّصّ والخطاب مفهوما واستعمالا عند جلّ الباحثين[1]، إذ لايبتعد عندهم مفهوم النّصّ عن مفهوم الخطاب*، ولعلّ هذه الرّؤيةَ نحو المصطلحين اِنتقلتْ من الثّقافة الغربيّة عن طريق التّرجمة، فكلّ نصّ خطاب عند "فاولر"[2] وكذا النّص الأدبيّ خطاب لدى جوليا كريستيفا[3]، أمّا "ميخائيل استوبس"، فقد وضَع فرْقًا بسيطا بينهم، إذْ وَصف النّصّ بأنّه مكتوب، وغير تفاعُليّ، في مقابل الخطاب الموصوفِ عنده بالمنطوق والتّفاعلي[4]، إلّا أنّ هذا الفرق الجزئيّ يتلاشى، إذا استحضرنا تعاريف النّصّ التي سبَق ذكْرها، فالنّصّ منطوقٌ وتفاعليّ أيضا، ما يعني أنّ الأمر لا بدّ أنْ يُنظر إليه من زاويّة أخرى.

أمّا محاولة التّمييز بين المصطلحين لدى اللّسانيّين العرب، فتتمثّل في محاولة محمد العبد الذي أكّد أنّ فضّ الاشتباك بين مفهوم واستعمال المصطلحين أمرٌ عسير، إلّا أنّه قدّم بعض الفوارقِ الأوليّة ربّما يكون عليها إجماع، حيث يرى أنّ الخطاب أوسعُ من النّصّ وأطول يميل إلى الحواريّة وإظهار المواقفِ ووجهات النّظر المختلفة، وهو في الأصل الكلام المنطوق، أمّا النّصّ فهو بنية مترابطة تكوّن وحدةً دلاليّة، تطول وتقصر[5]، فهذا الرّأي ربّما يقدّم حلّا جزئيّا للمشكلة الّتي لا يزال الباحث العربيّ يشكو تداعياتها في حال استعماله لأحدِ المصطلحين وإنْ كان البعض يرى أنّ النّصّ يؤخذ به مصطلحًا في إطار اللّسانيّات النّصيّة والمقاربات الّتي تعتمدها- تقطيع النصّ، وكيفيّة ربط مقاطعه، وتحديد جنسه، ومستواه المعجمي، وعلاقاته

---

[1]- قد ذكرجمعان عبد الكريم مجموعة من اللسانيين العرب الذين استعملوا النص مرادفا للخطاب في كتبهم:ينظر كتابه،مرجع سابق،ص38

*- الذي تعدّدت تعاريفه تعقّدت كما النصّ، تعاريف ذكر بعضها،جمعان عبد الكريم،مرجع سابقا،ص33...38،وكذلك،فتيحة كحلوش،بلاغة المكان،مرجع سابق،ص33-34-35

[2]-ينظر:محمد العبد،النص والخطاب والاتصال ،الاكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي،القاهرة ،ط11، 2005م،ص5

[3]-جوليا كريستيفا،علم النص،مرجع سابق،ص13

[4] - ينظر:محمد العبد،النص والخطاب والاتصال،ص5

[5]-المرجع السابق،ص12-13

التفاعليّة–، أمّا الخطاب فيعتمدُه الباحث في ميدان تحليل الخطاب الذي يرتكز على مُقاربات تبحث مسألةَ الإتّصال والتّواصل بين النّاس، والتي تتطلّب بحثا عن مسألةٍ جوهريّة وهي كيفيّة انتظام مكونات الخطاب اللّسانيّة والبرغماتيّة[1]، يضاف إلى هذا ما يمكن استنتاجه من الدّلالات اللّغوية لِكلا الكلمتين في وضعها اللّغويّ، فالنص ظاهر الرّفع مكتوب، موجه إلى قارئ معيّن لِزمنِ كاتبه، وافتراضيّ لزَمَن غياب المؤلِّف، أمّاالخطاب فحوارٌ بين طرفين[2]، كاتب أو متكلّم، وسامع محدّد مقصودٌ في زمنٍ معيّن، وإذا امتدّ الزّمن بعدَ زمنِ المتكلّم أصبح نصّا لاخطابا.

وقد أعطى سعيد يقطين أهميّة لمحاولة وضع سمات يختلف فيها الخطاب عن النص، في كتابه انفتاح النص الروائي، وهي محاول في تعكس عمقا في الطرح وذكاء في الشرح والتأويل، فبعد أن سرد التحديدات التي لا تميز بين الخطاب والنص عند الغربيين المهتمين بالسّرد أمثال:جينيت، وتودروف، وفاينريش(ص10–11)، وكذلك التحديدات التي تميز بين المصطلحين أمثال:شولميت،وفاولر،وليتش،وفان ديك،(ص11–19)، كما تعرض إلى مفهوم النص في نظرية النص الغربيّة(ص19–31)، توصل إلى تمييزٍ إجرائيّ وهو أنّ" الخطاب مظهر نحوي، يتم بواسطه إرسال القصة، وأن النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي[3] الذي يوصف بأنه الذات الثانية المنتجة للنصّ أثناء تفاعله مع النص بالقراءة، ما يعني أنّ كلّ خطابٍ نصٌّ، وليس كلّ نصٍّ خطابا، بل هونصّ خطابٍ فقط باستثناء النصّ القرآني والحديث الشّريف، فالمتلقي بالنسبة إليهما غير مرتبط بزمن معيّن،لهذا ربما امتنعَ النصّ عند الأصوليين العرب عن التّأويل وكتفى بقبوله الشرح والتفسير فقط.

وعليه سنحاول أن نقتصر على استعمال مصطلح النّصّ بدل الخطاب أثناء البحث، لأن المقاربة الّتي توجّه دفّته هي المقاربة النّصّية التي تبحث كيفية البناء، وإن كان بحثنا يحوي

[1]–خليفة الميساوي،المصطلح اللساني،مرجع سابق،ص181–182

[2]–ابن منظور،مصدر سابق،مادة(خطب)،ص361،ينظر أيضا: ابن فارس ،ص198.،

[3]– سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،مرجع سابق،ص32

مقاربة أسلوبيّة تستدعي ورود لفظة خطاب في بعض التّعاريف أو التّعليقات، إلّا أنّنا سنحاول توضيح سبب الاستعمال ذاك، وعلاقته بالنصّ الذي هو أساس الدراسة النّصيّة في الدرس اللساني الحديث، فلا نصّيّة إلا في رحاب النّص.

✓ **مفهوم الخطاب :**

أ- لغة:

تعددت مفاهيم هذا المصطلح بتعدد تصورات المهتمين به ،واختلاف طريقة فهمهم وتعاملهم معه لذلك وجب البحث في الاصول اللغوية أولا قبل التعرف على مفاهيم الخطاب ذلك "أن الخطاب مائع متعدد الدلالات "[1] .

فقد جاء في لسان العرب لابن منظور مادة خطب"الخطاب أحد مصدري فعل خاطب يخاطب خطابا مخاطبة أي :توجيه الكلام لمن يفهم،والخطاب والمخاطبة :مراجعة الكلام،،وقد خاطب بالكلام مخاطبة،وخطابا وهما متخاطبان "[2] .

أمّا ابن فارس في مقاييس اللغة مادة (خ ط ب) يعالج الخطاب أنه "أصلان أحدهما الكلام بين اثنين ،يقال خاطبه يخاطبه ،وإنما سمي لذلك لما يقع فيه التخاطب والمراجعة"[3]،ولا يختلف الأمر عن ذلك كثيرا ،إذ جاء في المعجم الوسيط :خاطبه مخاطبة وخطابا أي بمعنى كالمه وحادثه:وجه إليه كلاما ، والخطاب الكلام في القرآن الكريم في قوله تعالى:فقال أكفلنيها وعزني في الخطاب سورة ص:23 والخطاب الرسالة[4].

[1] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن،السرد،التبئير)،المركزالثقافي،بيروت ،ط1997،3،ص20.

[2] – ابن منظور ،لسان العرب ، دار الحديث مصر،ج3،ط2001،1،ص136-137.

[3] – ابن فارس ،مقاييس اللغة ،ص198.،

[4] – مجمع اللغة العربية المعجم الوسيط 1،دار الدعوة ،القاهرة،ط2،ص287.

وعليه فإن مفهوم الخطاب في المعاجم اللغوية القديمة والحديثة يدور حول الكلام الموجه للغير للإفهام، وهو من الألفاظ المتداولة في أصول الفقه ويراد به "توجيه الكلام نحو الغير للإفهام "[1].

ب- اصطلاحا:

ب.1. الخطاب في الثّقافة الغربيّة:

ورد المعنى الاصطلاحي لدى الغربيين أنه"كل كلام تجاوزالجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أملفوظا غير أن الاستعمال تجاوز ذلك إلى مفهوم أكثر تحديدا، يتصل بما لاحظه الفيلسوف هـ.ب.غرايس عام 1975ممن أن للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامعدون علامة معلنة أو واضحة ...وقد اتجه البحث فيما يعرف بتحليل الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه الاستدلالات أو التوقعات الدلالية."[2]،ولفهم دلالة الخطاب نجد "هاريس" أول من تعرض لذلك، إذ يرى أن الخطاب في مجمله "هو إقامة شبكات المعادلات بين الجمل."[3]، فقد حاول تقديم الخطاب كمتوالية من الملفوظات ذات علاقات معينة.

أمّا "بنفنست"فيرى أن الخطاب "كل نطق يفترض متكلما وسامعا، ويفترض في المتكلم نية التأثير على الآخر بشكل ما"[4]، فهو ينظر إلى الخطاب على أنه ملفوظ في مقام تواصلي، هو كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما ف"الملفوظ منظور إليه من جهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل."[5]هذا التواصل الذي يحتاج متكلما وسامعا وقناة اتصال وشفرة انفعالية إقناعية عاطفية لغوية.

أمّا ليفي شتراوس حدّد الخطاب في قوله"هذا الاصطلاح الذي صار حاليا إدعاء فارغا من طرف كل العلوم يشتمل بالفعل على عدة معان:

---

[1] – جمعان عبدالكريم ،إشكالات النص،ص33.

[2] – المرجع نفسه ،ص35.

[3] – إبراهيم صحراوي ،تحليل الخطاب الأدبي،دار الآفاق،الجزائر ،ط2،2003م،ص15.

[4] – أنتوني أستوبت،الخطاب الشعري بوصفه أيديولوجيا،حسن البنا ،مجلة فصول ،م5،ع3،1985م،ص103

[5] – جمعان عبدالكريم ،إشكالات النص،ص25.ينظر :سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن،السرد،التبئير)،ص19.

1-المعنى الشائع: الخطاب هو مجمع منسجم من الجمل النطوقة جماهريا من طرف نفس الشخص عن موضوع معطى، ومثال ذلك (خطاب انتخابي)، ويمكن أن يعني عن طريق التوسع، نصا مكتوبا، لكنه في الاخير جنس محدود جدا خصوصا في ثقافتنا إنتاج شعائري واحتفالي شيئاما ومثاله خطاب استقبالي بالأكاديمية الفرنسية.

2-المعنى اللساني المختزل:بالنسبة للسانيين المعاصرين، يعتبر الخطاب (متوالية من الجمل المشكلة لرسالة لها بداية ونهاية) عن ديبوا1973، إنه إذن وحدة لسانية تساوي الجملة، أو تفوقها، ومثال ذلك في لغة التربية: حكمة، مقالة...

3 – المعنى اللساني الموسع: تأخذ اللسانيات الاصطلاح بمعنى أكثر اتساعا، إنها تقصد بالخطاب مجموع الخطابات المرسلة من طرف نفس الفرد أومن طرف نفس الجماعة الاجتماعية والتي تعرض طبائع لسانية مشتركة..."[1].

فرغم تعدد دلالات الخطاب عند الغربيين لكن جلها تميل إلى الإخبار وتحديد المرامي البعيدة للكلام أو النص، أي القصدية لوجود نية الإخبار، وفق وسائل متعددة.

ب.2. الخطاب في الثّقافة العربيّة:

انتقل مصطلح الخطاب إلى اللسانيين العرب عن طريق الترجمة، وقد اتخذ تعريفات عدة، فمحمد منير نجيب اللبدي يرى أن الخطاب "حال من حالات الكلام، وهو قسيم التكلم والغيبة، وياتي في ترتيب الاحرفية والحضور ثانيها، ولخطاب لا يتحقق إلا بالمشاركة"[2]، وهذا يتفق مع عبد المالك مرتاض "ان الخطاب نسيج من الألفاظ"[3]، حيث أن النسج عنده عنده عبارة عن نظام لساني كلامي مضبوط بخواص معينة نحوية وصرفية...،أما الدكتور جابر عصفور فيعرف مصطلح الخطاب بقوله"يشير المصطلح إلى الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما

[1] – أوليفي ريبول:لغة التربية (تحليل الخطاب البيدغوجي)ترجمة عمر أوكان ،إفريقيا الشرق،2002م،ص41-42.

[2] – رشيد بن مالك،قاموس المصطلحات التحليل السميائ للنصوص ، دا الحكمة ،الجزائر ط2000م ،ص165.

[3] – عبد المالك مرتاض ،بنية الخطاب الشعري ،دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ،دار الحداثة ،بيروت ،لبنان،ط1 1986م،ص33.

متتابعا، تسهم به في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطاب بعينه لتشكل خطابا أوسع، ينطوي على اكثر من نص مفرد، وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الآداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات أويوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة"[1]، فالخطاب حسب رأيه قائم على الطريقة التي تتناسق وتترابط بها الجمل لتشكل نظاما متماسكا متحد الخواص اللغوية لتشكل نصا بعينه، يستخدم لتحقيق أغراض محددة. كما يوصف بأنه قول يتألف من أجزاء لغوية متماسكة متناسقة تقوم بينها علاقات دلالية ونحوية وصوتية وصرفية لتتضافر معا، وتنتج وحدة لغوية كبيرة هي النص الأدبي (الخطاب) في حين يعرفه بعضهم بأنه"الصيغة التي نختارها لتوصيل أفكارناغلى الآخرين، والصيغة التي نتلقى بها أفكارهم...إن الخطاب يتجاوز هذا المفهوم ليدل على مايصدر من كلام أوإشارة أو إبداع [2] فني.

وهكذا نرى أن التعاريف تتباين بين الدارسين، وذلك نتيجة اختلاف المنطلقات والمرجعيات فمنهم من يرى أن الخطاب نص، والنص خطاب، ومنهم من يرى أن النص أشمل من الخطاب مثل ماذهب إليه سعيد يقطين بل عد أن النص"خطاب مترابط."[3] مثبت بواسطة الكتابة[4] يقوم على الترابط والانسجام من جهة، والتواصل من جهة أخرى. فقد بنى رأيه من التصورات البنيوية للنص التي فتحته،وجعلته عملية إنتاجية غير مرتبطة بالمؤلف، وسمحت بتعدد دلالته تتفاعله مع نصوص أخرى .

وفي المقابل نجد محمد العبد يميل إلى فكرة أن الخطاب أوسع من النص، فالنص حسب رأيه بنية مترابطة تكون وحدة دلالية، في حين الخطاب ينبغي النظر إليه على أنه موقف ينبغي للغة أن تحاول العمل على مطابقته، فالخطاب ليس بنية بالضرورة ، إلى جانب

[1]– أديث كيرزويل،عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو،ترجمةجابر عصفور،منشورات آفاق عربية،بغداد،1985م ص269.

[2] – سمير شريف استيتيه ،اللغة وسيكولوجية الخطاب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،ط،،2002م،ص15.

[3] – سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي ،ص15.

[4] – المرجع نفسه،ص28.

غلبة النص على المكتوب، والخطاب على الملفوظ ليس حاسما فأحدهما يلتبس على الآخر على سبيل التوسع[1]، فهو بين هذا وذاك.

4- مفهوم النّصيّة:

إنّ الحديث عن المقاربة الّتي ستسيرُ عليها عمليّة التّطبيق، أمرٌ لابدّ منه، إذ" لم يبق مستحسنا- بعدما بدأت المناهج الحديثة تشيع بين المهتمين والطلبة وعموم المثقفين- أن يكتفي الكاتب فيها بتقديم تطبيقات بدون الكشف عن الخلفيات الإبستمولوجية والتاريخية التي نمت وترعرعت فيها تلك المناهج، وإنّما صار مُتَعيِّناً عليه أن يبين قواعد اللعبة وآلياتها ويهتك خبايا أسرارها"[2]، لأنّ المناهج كما العلومِ، تخضع لتراكماتٍ معرفيّة قد تتداخل- دون أن تلغي إحداها الأخرى- وتتكامل، وتصحّح السّابقة منها اللّاحقة وتتدارك نقائصَها، في كثير من الأحايين بشكلٍ يحتاج إلى جهدٍ من الوعي بمسائل تلك المعارفِ ونظريّاتِها تنظيرًا وتطبيقًا، والمنهجُ النّصيّ ليس بمنأى عن هذا التّداخلِ. وسنحاول إلقاء الضّوء على هذا المنهج نشأةً ومفهومًا، وربما تداخلا مع حقولٍ معرفيّة أخرى.

وقبل الحديث عن النّصيّة كجانبٍ معرفيّ منهجيّ، نودّ التّعرّض لجانبٍ لا يقلّ أهمّيّةً عن ذلك، وهو المنحى الاصطلاحي، إذْ النّصّية مفهومٌ إجرائيّ مرتبط بتوجّهٍ جديد مستقلّ يصْدقُ على أيّةِ دراسةٍ ترى في النّصّ موضوعَها الأوّلَ والوحيد والأساسيّ في البحث، توجّهٌ أُطلق عليه علم لغةِ النصّ أونحو النّصّ أوحتّى علم النّص أولسانيّات النّصّ، وهذا التّعدّد في استعمال المصطلحات لمفهومٍ واحد، أزمةٌ تعاني منها اللّسانيّاتُ العربيّة على أساس أنّها مفاهيمُ ذات خلفيةٍ غربية، لأنّ "المصطلح بكلّ إشكاليّاتِه المعرفيّة وتعقيداته المفهوميّة، اغتدى هاجسا لدى المشتغلين به في حقل اللسانيّات، بحيث ينشأ عبر اللّغات الأوروبيّة، فيحتدم أُوَار الخُلْف بينهم احتداما، فيزداد استفحالا، ويضطرب استعمالا وفهما، إذا ما انصرف به الوهمُ إلى الثّقافة اللسانيّة العربيّة، إذْ أضحى من الحتميّ نقل العددِ الجمّ من المفاهيمِ اللّسانيّة

[1] - ينظر:جمعان عبدالكريم ،إشكالات النص،ص39. ينظر:،محمد العبد، النص والخطاب والاتصال ،ص12.

[2]- محمد مفتاح،ديناميّة النّص،تنظير وإنجاز،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط3،2006،ص5

المستجدّة، المعقّدة غالبا،من تلك اللُّغى الأوربيّة إلى العربيّة التي ترى كلّ واحد من باحثيها يعنت نفسه أشقّ الإعنات بالاشتغال وحدَه، والاجتهاد شرقا وغربا مدّعيا وحده حمل الحقيقة"[1] وإدراك المفاهيم الغربيّة بمعانيها وقصديّتها، وهذا أمر يصعب نوَاله، في العلوم المعرفيّة والنصيّة واحدة من هذه المعارف، إذْ المصطلح شأنه" شأن مخصوص يستعمله المتكلم وفق حقل دلالي معيّن ويتقيّد بالسياق العلمي الذي أنتجه فيه"[2]، فهويّة هذا المصطلح اللّساني تكشف لنا البعد الثقافي الذي مرت به كل مرحلة من مراحل تطوره عبر التاريخ.

فكثيرا ما نجد أنّ التّعدّد في المصطلح العربيّ قد أدّى إلى خلطٍ للمفاهيم واضطرابِ استعمالها بخلاف ما هي عليه في أصلها الغربيّ، ومن ذلك ما يقال عن نحو النّص ولسانيّات النّص، إذ يكثر الاشتغال بها ترادفا، بوصفها منهجا لمقاربة النصّ، إلّا أنّ العودة إلى الطّرح اللسانيّ الغربيّ الّذي أنشأها، يبيّن أنّ هناك فروقاً بين المقاربتين، وهذا ما يطرح البحثَ عن قضايا التّشابه والاختلاف بين أهداف وطرق معالجةِ النّصّ انطلاقا من المقاربتين السّابقتين وغيرهما من المقاربات الّتي توصف بأنّها توجّهات اِنضوت جميعُها تحت مظلّةِ نظريّة النصّ إذ النّصُّ بِنية معقّدة، يُنظر إليه من زوايا متعدّدة، فمنها ما نظر إليه" من زاوية التنظيم والبناء، ومنها ما نظر إليه من زاوية نظريّة التّفاعل*، ومنها ما نظر إليه من الزاوية العرفانيّة والفلسفيّة"[3]، فهذه الأوجه في التّحليل جعلت من النصّ وتحليله إشكاليّةً معقّدة لدى الدّارسين المهتمّين ببلورة أدواتٍ إجرائية تساعد على فهم النّصوص وتحليلِها، وللإحاطة بالتكامل وأوجه التّشابه والاختلاف بين تينك المقاربتين،يتحتّم علينا محاولة إضاءة بعض الأعمال المعروضة

---

[1]– ينظر:عبد الملك مرتاض،نظريّة النّصّ الأدبيّ،ص146،بتصرف قليل.

[2]– خليفة الموساوي، المصطلح اللساني و تأسيس المفهوم ،ص51

*– وهي التي تشتغل على كون اللغة لها وظيفة تفاعلية،حسب"براون ويول"،ومفهوم التفاعل هو:استخدام اللغة من أجل تعزيز العلاقات الاجتماعية والحفاظ عليها،أما الوظيفة الثانية عندهما للغة فهي وظيفة النقل،ومفهوم النقل عندهما هو:نقل المعلومات بين الأفراد والجماعات والأفكار والثقافات.ينظر:عمر أبو خرمة،نحو النص،نقد النظرية وبناء أخرى،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،الأردن،ط1،2004،هامش،ص90.

[3]–المرجع نفسه،ص175

في حقب زمنية منفصلة،لأنها تمثّل محطّة نوعيّة في فهمِ وإدراك تطورِ الدّرس اللّسانيّ النّصيّ، ونقصد الطّرحَ الغربي طبعًا.

إنّ المقاربتين اللّتين نودّ الخوض في أوجههما، تعدّ عيّنة من المقاربات التي دارت حول النّصّ بمفهومه اللّسانيّ الحديث، "فقد جاء في معجم اللسانيات:نسمي "نصّا" مجموع الملفوظات اللغوية التي يمكن إخضاعها للتحليل"[1]، وتحليل النّصّ لا يخضع إلى منهجٍ واحد على أساس أنها مناهج نسبية،وهي السمة التي أدت إلى تعدد هذه المناهج ومراجعتها سعيا منها إلى الوصول إلى دلالات النّص وجمالياته، وأدواته الإجرائية المُوجِدة له وحدةً دلالية ومعطًى لغويّا.

وأوّل المناهج اهتماما بالنّصّ تنظيرا وتحليلا هو المنهج البنيويّ، إذ كانت كل المحاولات المهتمة بدراسته، ذات طابعٍ بنيويّ بأسسٍ علمية متينة[2]، غير أنّ هذا التوجه كان توجها نقديا بحتا يبحث في دلالة النص وجماليّاته، وهو ما سمي نظرية النّص التي تُعنى بالنصوص الإبداعية دون أيّ نمطٍ آخرَ، فهي تنظر إلى الأدب – حسب نظرة رولان بارت– على أنه"ليس إلا لغة، أي نظام من العلاقات، وليس جوهره في الرسالة التي يحملها، وإنما هو في نظامه بالذات"[3]، فنظرتها نظرة شكلية للنصّ، وهي تمثل امتدادا للشكلانية الروسية، إذ يقول ليفي شتراوس:إنني أؤكدعلى أن البنيوية الحديثة، ومن ضمنها اللسانيات البنيوية، ماهي إلا امتداد للشكلانيين الروس[4]، الذين لا يولون اهتماما للسيّاق الذي أنتج فيه النص، وإنما يصفون النص بأنه صياغة لذاتها لها قوانينها الداخلية، ما يجعله كيانا مستقلا يمكن دراسته والتعامل معه دون الحاجة إلة إعتبارات أخرى يمكن أن تكون سببا في تمييع دراسته وإخراجها عن طابعها الأدبي المحض[5]، فركيزتهم النّظرية هي البحث عن أدبية الأدب، أيْ ما يجعل من

[1]– محمد الأخضر الصبحي،مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه،منشورات الاختلاف،ط2008،1،ص20

[2]– ينظر:المرجع نفسه ،ص21

[3] -Barth Raland.Essais critiquees.Paris Edition Seuil.1964.P.257

[4]– ينظر: هامش محمد خطابي،اللسانيات النصية، ص18

[5]– محمد الأخضر الصبحي،مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه،ص22

عمل ما عملا أدبيا، أما أسسهم الإجرائية فهي الكشف عن العلاقات الداخلية للنص وخصائصه الممثّلة لهويّته، فالنصّ عندهم يمكن أن يكون جملة، كما يمكن أن يكون كتابا بأكمله[1] مستقلا بذاته منغلقا دلاليّا مؤلفا نظاما داخليّا خاصا به، ينماز به – دون أن يختلف اختلافا كاملا–عن نظام تركيب الجملة بأوجه ثلاثة:الوجه الكلامي(الشفوي)، والوجه النحوي والوجه الدلالي.

هذه الرؤية البنيوية كان لها تأثيرٌ على اللسانيين الذين حاولوا تتبع اشتغال النظام النحوي للنصّ، وذلك بتجاوز حدود الجملة إلى ما فوق الجملة، ومحاولة وضع أنحاء للنصوص بمختلف أنماطها، بوصفها تتابعات جملية كما يراها هاريس، في عمله"تحليل الخطاب1952" الذي لم يوفق– حسب بريفيتش في دراسته النقدية 1956– بمنهجه التفكيكي في التفريق بين النص وتتابع الجمل[2]، وذلك بإهماله الجانب الدلالي لهذه التتابعات، والذي يعضد الجانب التركيبي السطحي في تحقيق التماسك، والذي يعد هدفا للنحو، إنْ كان ذلك في الجملة أو بين الجمل المتتابعة، وعنه قال الجرجاني:"اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت، فلا تزيغ عنها"[3]، ويصف أحمد الشاوش هذه النّحويّة لدى الجرجاني بأنها لم تكن وليدة الصدفة، وإنما هي رؤية واعيّة لما فوق الجملة قائلا:"لعمري إنك لواجد في هذا الكلام أفضل تخطيط وأحسن تصنيف لما أصبح يسمى بنحو النص أو بتحليل الخطاب ومسائله، وأفضل تفصيل للأبواب والمسائل التي اعتبرت محققة لاتساق النص وترابط أجزائه، يكفي أن تقارن بين هذه المسائل التي ذكرها الجرجاني والمسائل التي أقام عليها هاليداي وحسن مظاهر الاتساق في مؤلفهما (cohesion 1976)، وهذا المشروع الذي أشرنا إليه عند الجرجاني لا يضاهيه إخراج في استيعاب التصنيف النحوي للعلاقات الجميلة والظواهر التي تؤسسها وتقوم عليها، لو أخرج

[1]– المرجع السابق،ص22

[2]– ينظر: زتسيسلاف واورزنياك، مدخل إلى علم النص،مشكلات بناء النص، ص54،

[3]– الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص81

عليه مؤلف في النحو لأغنى عن جميع ما وُضع في نحو النص"[1]، الذي نشأ حديثا في الدرس اللغويّ الغربيّ.

يُعرّف نحو النّصّ في الثّقافة الغربية بأنّه:"ذلك الفرع من قواعد النص التي لم تقم بعد، وهو الذي يصف وسائل التعبير المسؤولة عن عملية تشكيل النص...الذي يقتصر مجاله على الوسائل اللغوية المتحققة نصيًا والعلاقات بينها[2]، ومنطلق هذا المفهوم هو مقاربةٌ نظريّة للنّصّ قائمةٌ على دراسة القواعد والسياقات اللغوية الممكنة بين الجمل، ثم استنباط قاعدة النّص الكليّة الشاملة، فالنص– وفق هذه المقاربة– وحدة تلفظية كبرى تتحدد حدودها بضبط البنى الكبرى والشاملة لمفهوم النص وانتظامه[3] على شكل تتابعات جملية تتوالد أثناء عملية النسج وفق قواعد معيارية تختلف من لغة إلى أخرى.

ويشترط في هذا التتابع أن يحقق الترابط الذي يتحقق داخل الجملة الواحدة، ما يعني أنّ النص يتشكل وفق نظام مستند على النحو البنيوي، والنحو التوليدي التحويلي اللذان يتم البحث بهما عن النظام القاعدي للغة(نحو الجملة)، والكفاءة اللغوية التي تتحقق بقواعد النص[4] التي لم تقم بعد، لأن دراسة النحو كانت "متخذة من الجملة ميدانا لحركتها، فمنذ اللسانيات التاريخية والمقارنة التي سادت القرن التاسع عشر مرورا بلسانيات سوسير التي بزغت مع بدايات القرن العشرين وانتهاء باللسانيات التوليدية التي أقام صرحها تشومسكي، وقدم أول نماذجها في منتصف القرن العشرين، لم يتخط الدرس اللساني حدود الجملة جاعلا إياها أكبر وحدة للتحليل"[5]، فأقصى ما توصلت إليه أصحاب هذا الاتجاه هو محاولة اعتماد قواعد نحوية

[1]– محمد الشاوش،أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية،المؤسسة العربية،تونس،ط1،2001م،ج1،ص210

[2]– ينظر: زتسيسلاف واورزنياك، مدخل إلى علم النص،مشكلات بناء النص، ص60

[3]– ينظر:خليفة الميساوي،المصطلح اللساني،ص185

[4]– كلاوس برينكر،التحليل اللغوي للنص،مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمنهج،ترجمة: سعيد حسن بحيري،مؤسسة المختار ط1،2005م. ،ص22

[5]– خالد حميد صبري،مرجع سابق،ص26.

لما فوق الجملة، وفق فهمٍ نحوي محض، إذ كانت ركيزتهم النظرية هي محاولة وضع نحو للنصّ انطلاقا من الناحية الشكلية المغلقة والمنعزلة على ذاتها.

ولا بأس أنْ نذكر بعض المنطلقات الإجرائية التي حاول أصحابها صناعة نحو للنّصّ على خلفية مفهومٍ للنّصّ يتّخِذُ الشّكلَ مُنطلقا له، فكان (هاريس1952) حسب جل الباحثين أول من حاول الخروج بالنحو من دائرة الجملة ونظامها إلى مجال أوسع وهو النص، إذ رأى أنّ تحليل الجمل يجب أن يكون دائما فقط في سياق النصوص، لأنّ اللّغة لاتأتي على شكل كلمات أوجمل مفردة، بل تأتي في نص متماسك[1] نحويا، إذ يعرف النص بأنه"ملفوظ طويل ، أوهو متتالية من الجمل، تكون مجموعة مغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر"[2]، فقد أبعد المعنى وهذا ما يعني أنّه كان نحوا موسعا لنحو الجملة التي عجزت عن احتواء بعض الظواهر المؤثرة في التركيب اللغوي أثناء الاستعمال، إلا أن محاولته كانت بمثابة فتح جديد في وصف ظواهر النص، والتي سار على نهجها العديد من اللسانيين.

ومنهم (هارفج1968) الذي انطلق في بحثه عن كشف دور الضمائر في تشكيل النص من مفهوم الاستبدال، والاستبدال هو إحلال تعبير لغوي محل تعبير لغوي آخر معين، فهما يحققان علاقة استبدالية نحوية[3]، تحقق النصية بين عناصر النص.

وكذلك فعل (شتاينتس1969) حين تحدث عن حامليْ الإحالة المشكلين للنص، والإحالة عنده هي ما يحقق المواصلة البديلة لوحدة نحوية، وقد أعطت شتاينتس في مقالها عن الصيغ الاسمية المبدلية إمكانات ثلاث لإعادة حامل الإحلة، وهي:من خلال تكرار الاسم ذاته، من خلال ضمير شخصي معرفة، من خلال اسم آخر،يفي بشروط دلالية مميزة[4] لتحقيق النصية.

أما مصطلح اللسانيات النصية، فنصيّته أوسع وأشمل من نصيّة نحو النص وكذا نظرية النص النقدية، فإنْ كان نحو النص في أبسط مفاهيمه هو تجاوزٌ لنحو ونظام تقعيدِ الجمل

[1]- هاينه من وفهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي،ص21

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،ص17

[3]- حسن بحيري،مدخل إلى علم النص،ص61

[4]- المرجع نفسه،ص63

تقعيدا معياريّا، فإنّ اللّسانيات النّصية بتواصلها المعرفي مع الحقول المعرفية الأخرى مثل"علوم الأدب والبلاغة والشعر والأسلوب وعلوم النفس والاجتماع والفلسفة وغيرها"[1]، كان سببا في توسيع النظرة إلى النصّ بوصفه حسب بيتر هارتمان"العلامة اللغوية الأصلية"[2]، ومن ثمّ محاولة صناعة نصيّة لا تقتصر في أدواتها على تطبيق قواعد لسانيات الجملة، بل تأخذ في الحسبان تأثير الظواهر الخارجية على النص مفهوما وإنتاجا،رانطلاقا من كون اللغة ترد أساسًا في شكل نصوص متضمنة في مواقف اتصال محددة، وتؤدي وظائف تواصلية معينة، فهذا الطرح النظري لوظيفة النص ركز به أصحابه عل الكشف عن الشروط النحويّة التركيبيّة لتماسك النص، وعلى وصف العلاقات الدلالية بين العناصر المكونة له، وربط هذه الدّلالات بالنشاط اللغوي التواصلي، هذا الأخير يعد جانبا بحثيا غالبا في لسانيات النص بشكل إجمالي، وهذا التوجه التواصلي للنص والذي لا يمكن عزله عن التركيب والدلالة انعكس في أعمال "فان ديك، وبيتوفي، ودريسلر، ودي بوجراند، وكونو،وميشال آدم"[3]، فتوجه هؤلاء في دراسة النص كان على أساس نظرية التواصل، ولعّل أكثر هؤلاء اللسانيين استطاعة على بلورة أدوات إجرائية شاملة لمقاربة النصوص مقاربة نصية في أعمالهم، مقاربة آدم ميشال و ديبوجراند.

وهروبا من الإغراق في الجانب النظري في هذا الموضع، يمكن من خلال ما أوردناه من أدلة وتفسيرات أن نصل إلى حقيقة، بها نميز بين نحو النصّ كمعيار يكشف انتظام الجمل داخل النص منعزلا عن السياق التواصلي أثناء التحليل، ولسانيات النص ذلك العلم الشامل الذي تجاوز الاهتمام فيه بالنظام الداخلي والتوسع إلى ما وراء النص، ومن هنا يكون نحو

[1]-صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي،ج1،25

[2]- هاينه مان فولفجانج،أسس علم لغة النص،التفاعل،النص،الخطاب،ترجمة سعيد حسن بحيري،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،ط1،2014،ص116

[3]- خالد حميد صبري،ص34

النص جزء إجرائيا من لسانيات النصّ[1] التي تستثمره لتحقيق التماسك النحوي الذي يضمن الاستمرارية الأفقية للبنيات اللغوية المشكلة للنص.

وهذا لا يعني أنّ هناك أفضلية بين هذه الأنحاء والنظريات التي تسعى إلى إيجاد آليات إجرائية لها القدرة على التعامل مع النصوص بمختلف أنواعها، فكل اتجاه له أهدافه وميدانه الذي يشتغل فيه، تبعا للخلفيات المنهجية السائدة في عصر التحليل، فنحو النّص لا يستطيع الانقطاع معرفيا عن نحو الجملة*، وكذا لسانيات النص بوصفها العلم الشامل لا يمكن الاستغناء عن التراكم المعرفي لكل من نحو الجملة ونحو النص، لأنها قواعد بها تصنع الدلالة السياقية لكل تركيب طال أم قصر، ما يعني أن لا وجود لقصور في أي نحو فلكل شخصيته وهويته فالفكر ذاتها لا تتغيّر وإنما تخضع إلى مبدأ التطور الذي تفرضه السيرورة العلمية بمختلف أشكالها و أنواعها.

وبهذا تكون النّصية التي سنتكئ عليها في بحثنا،هي التي تكون قادرة على "الربط بين مختلف أبعاد الظاهرة اللّغوية"[2]، وذلك بدراسة النصوص بمختلف أنماطها ومستوياتها:النحوية والدلاليّة والتداولية، وأبنيتها ووظائفها ومقاصدها، بنظرة أكثر شمولية وأكثر اتساقا مع الطبيعة العلمية للدرس اللساني الحديث، وهذا ما تجسد بحثا وتنظيرا وهدفا في اللسانيات النصية التي يمكن تعريفها بأنّها "الدراسة اللّغوية التي تهدف إلى الكشف عن مجموع القواعد التي تنظم بناء مختلف النصوص، وعن المعايير التي تميز النص عن اللّانص، وهي العلم الذي يصف النظام الداخلي للنص وطريقة بنائه ووظيفة كل جزء فيه"[3]، كما تهدف إلى وصف المكونات

---

[1]– وقد تفطن جمعان عبد الكريم إلى هذه التخريجة،في كتابه إشكالات النص(ص23) بقوله:"يظهر أن نحو النص يرتبط بعلم اللغة النصي ارتباط جزء بكل".

*– لمعرفة الفرق بين الجملة والنص،ينظر:نادية رمضان النجار،علم لغة النص والأسلوب،ص11.أما علاقة اللسانيات النصية بنحو الجملة،ينظر: هاينه مان فولفجانج،أسس علم لغة النص،التفاعل،النص،الخطاب،ص118

[2]- خولة طالب الإبراهيمي،مبادئ في اللسانيات،ص167.

[3]– الأخضر الصبحي،مدخل غلى علم النص،ص73 .بتصرف قليل

غير اللسانية التي تعضد النظام الداخلي، وهي مكونات ترتبط أساسا بجانب السياق الخارجي المتعلق بالمنتج والمتلقي وظروف الانتاج، وهي المتمثلة في الأبعاد التّداولية.

ثانيا: المفاهيم الأسلوبية.

1- الأسلوب والأسلوبيّة:

توطئة:

إنّ اشتغال البحث تفسيرا وتحليلاً على النّص الشّعريّ بوصفه نصًّا أدبيّا، يفرض علينا، أثناء التحليل، العدول عن كلّ عمل آلي في دراسة الظّواهر اللّغوية لهذا النّص، وهذا لا يتأتّى إلّا بالنّظر في هذه الظّواهر اللّغويّة، واكتشاف العلاقات الجامعة بين التّفكير والتّعبير فيها، وإنْ كانت أهمُّ غاية للّغة على حدّ تعبير"باركلي" هي التّواصل عن طريق أفكارٍ ندركها بواسطة ألفاظٍ مختارة، والأفكارُ عنده هي نتاج أحاسيسَ ندرك بها العالم المحسوس[1]، فإنّ اللّغة في النّصّ الأدبيّ عامّةً وفي الشّعري خاصّة تنْشدُ وظيفةً تربط تلك الأحاسيس العاطفيّةَ للمتكلم بأحاسيسَ المتلقّي، وذلك عن طريق ضغط الظّواهر التعبيريّة للنصّ الشّعريّ على المتلقي، بغية إثارة المتعة واللّذة الجماليّة بوصفها"المحرك الرئيسي للخلق الأدبي، إذ إنها كامنة فيه كما تكمن السيمفونية في الأسطوانة الموسيقية حتى يأتي القارئ فيوظفها، أي يسمعها ويستمتع بها وتثري روحه"[2]، تقبلاً وتقمصا لتجربة الشّاعر.

فغاية النّصّ الشّعر ليستِ الإقناعَ مثل الفلسفة والعلم، بلِ التّأثيرَ كما يقول الرّافعي:"فالمراد بالشعر- أي نظم الكلام- هو في رأينا التأثير في النفس لا غير، والفن*كله إنما هو هذا التأثيرُ والاحتيال على رجة النفس له واهتزازها بألفاظ الشعر ووزنه وإرادة معانيه وطريقة تأديتها إلى النّفس وتأليف مادة الشّعور من كل ذلك تأليفا متلائما مستويا في نسجه لا يقع في تفاوت ولا اختلاف، ولا يحمل عليه تعسف ولا استكراه، فيأتي الشعر من دقته وتركيبه الحي

[1]- بشير خليفي،الفلسفة وقضايا اللغة،قراءة في التصور التحليلي،منشورات الاختلاف،67

[2]- صلاح فضل،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،دار الشروق،القاهرة،ط1998،1،ص82

*- إذْ الفن في فلسفة الجمال عند الناقد الشّكلاني شكلوفسكي هو"طريقة للإحساس بفنيّة الشيء،فالشيء في حد ذاته ليس مهما"،وربط الأعمال الأدبية بالسيرورات الاجتماعية والتاريخية موقف ترفضه هذه الفلسفة،انظر: روجر فاولر النقد اللساني،ص103

ونسقه الطبيعي كأنما يقرع به على القلب الإنساني ليفتح لمعانيه إلى الروح"[1]، لذا يحتاج النّص الشّعري في بنائه إلى طريقة خاصة في التّفكير والتّعبير والتّلقي، فمن ناحية البناء النّصي يحتاج إلى تلاؤم واستواء في نسجه،بحيث يضمن الجانب الجوهري، أَلَا وهو التّماسك الّذي" يميّز بين النصوص جيدة التأليف، التي تركز على مبحث كامل،وتنتقل من جزء إلى جزء داخل النص بسلاسة واضحة المعالم، وبين نصوص ما هي إلا تشابك جمل تم وضعها الواحدة تلو الأخرى بطريقة اعتباطية لا تأثير لها"[2]على المتلقي، بل لا مبرّر لوجودها أصلا في الاستعمال اللغوي.

والتّماسك شيءٌ متوقع في أيّ نصٍّ، بالإضافة إلى التّدرج في عرض الأفكار، عن طريق التّتابع التّركيبيّ الّذي هو ببساطة"الترتيب الخطي للأصوات وللكلمات التي تشكل الجمل من اليمين إلى اليسار، أي البعد الأفقي للنص، والجملة تعد نوعا من أنواع التتابع التركيبي التي تعتمد على التسلسل النحوي أوعناصر معجمية معينة"[3]، أمّا الناحيّة الأخرى المتوقعة في النّصّ الشّعريّ خاصة، فهي جماليّات التّعبير التي تسري في جسدِ النصّ لتجعل منه جسمًا مغريًا بظواهره اللّغويةِ المتحرّكة الّتي تعمل على جذب انتباه القارئِ المتلقي، وسحبه إلى عالم دلالاتِها المُتحوّلةِ والتي توصف بأنّها مفاتيح القراءة.

فإن كان الجانب التّعبيريّ الأوّل، والمتمثّل في البناء النّصيّ، هو مضمار اللّسانيات النّصيّة في مقاربتها للنّصوص أيًّا كان نوعُها، مقاربةٌ تشتغل على تفسير الهندسةِ المعماريّة لهذه النصوص، فإنّ الجانب التّعبيريّ الثّانيَ، والمتمثّل في التّشكيل الجماليِّ للنّصّ، هو

---

[1]- الرافعي، وحي القلم، دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،2009م ،ص318

[2]- روجر فاولر،النقد اللساني،ص146

[3]- المرجع السابق،ص415

*- والتواصل بينهما يجب أن يكون مراعيا للعرف اللغوي بينهما،أي وفق أنظمة اللغة مجال التداول،وهو ما يسميه هنريش بليث في الأسلوبيات الحديثة بالدقة،أي"ملاءمة الأسلوب للاستعمال اللساني المعتمد في عصر معين"،وهذا لا ينفي أن يكون التواصل بيتهما تواصلا جماليا،لأن المرسِل يراعي نفسية ومنزلة المرسل إليه ومرتبته،في قدرته على تجاوز المستوى اللساني إلى مستوى أرحب هو المسؤول عن توليد هذا الشكل من التواصل.للمزيد عن علاقة المرسل بالمرسل إليه،ينظر نواري سعودي أبو زيد،ممارسات في النقد واللسانيات،بيت الحكمة،الجزائرط1،2012،ص35 وما بعدها.

مضمار علم الأسلوب، أو ما أُصطُلِحَ عليه في الدّرس النّقديِّ اللّسانيّ الحديث بالأسلوبيّة، وذلك بتحليل استراتيجيات اختيار المفردات، وتموقعها في نسق يؤسّس لإنتاج الدّلالة بطريقة تحقّق قواعد التّواصل الجماليّ بين المرسِل والمرسَل إليه، وكذلك الوقوف عند المفارقات الدّلالية النّاتجة عن أشكال التّجاوز المقصودة في بناء التّراكيب، وذلك بخلق شبكة من العلاقات بين المستوى الذّهني والإنجاز اللّغوي سعيًا إلى تشكيل إثارةٍ ودهشة لدى المتلقي، إذ يمكن تحقيق ذلك"عن طريق استعمال عدد كبير من التقنيات اللغوية شديدة التنوع:الاستعارة، تضارب الأساليب، المحاكاة التهكمية الساخرة، كسر القواعد التركيبية، أنساق تركيبية زائدة، استعمال مفردات غير معتادة، نحت كلمات جديدة..."[1]، ذلك أن الإبداع"هو تكوين شفرة جديدة كاملة، أي منظومة من النظم اللغوية الجديدة التي تشفر مجالا جديدا وكاملا من المعرفة. وإعادة التشفير الشاملة هذه في اللغة الأدبية– وهي عادة ما تكون لغة جنس أدبي بعينه–كانت ولا تزال هدف أولئك الكتاب والنقاد الذين سعوا إلى قدح شرارة الثورات الأسلوبية"[2]، التي كان الاهتمام فيها بالأسلوب جوهر هذه الثورات.فماالأسلوب؟وما الأسلوبية؟

1) مفهوم الأسلوب:

إنّ إعطاء مفهوم دقيق للأسلوب بوصفه موضوع بحثِ الأسلوبيّة[3] يعني الإحاطة بمكوناته ووظيفته وغاياته، وهذا أمر بعيد المنال* في ظل تعدد وجهات نظر دارسي النّص الأدبي في رحاب المنهج الأسلوبي، فالأسلوب اتخذ مفاهيم عدّة وفق ذلك التّعدّد.

---

[1]– روجر فاولر،النقد اللساني ،ص102

[2]– المرجع نفسه،ص101

[3]– ينظر:عبد السلام المسدي،الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديد المتحدة،ط6،2014م،ص47

* "بل هو متعذر،ومرد ذلك إلى أن مساحة الدرس الأسلوبي عند الغرب واسعة جدًا،إذ إن نشرة(ببليوغرافيا) واحدة عن الدراسات الأسلوبية في حقل اللغات الرومانية في الفترة من1955م–1960م قد أحصت ما يقارب من(1500) عنوان،إضافة إلى أن كثيرا من الباحثين قد قدموا في مقدمات كتبهم عرضا لمجموعة من التعريفات للأسلوب تصل في بعض الأحيان إلى ثلاثين تعريفا ونيف".ينظر:إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد،الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث،رسالة دكتوراه،الجامعة الأردنية،عمان،1994،ص29،وينظر أيضا:شكري عياد،اتجاهات البحث الأسلوبي،ص84 صلاح فضل،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص73

فمنهم من اعتمد في تفكيره الأسلوبي عل مقياس العلاقة بين المبدع والنّص الأدبيّ، وذلك بالتّركيز على شخصية المبدع التى يعكسها النص، ومدى تأثير هذه الشخصية في بناء الأسلوب، فعرّفوا الأسلوب" بأنه قِوامُ الكَشْفِ لِنَمَطِ التفكير عند صاحبه"[1]، وفي إطار مبدأ خصوصية الأسلوب تتدرج محاولة أحمد الشايب في تعريفه للأسلوب، فهو"صورة خاصة بصاحبه، تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته"[2]، ولعل هذا التعريف يعكس تأثر الشايب بالتعاريف الغربية الكثيرة للأسلوب والتي بدورها لم تبتعد عن تعريف أفلاطون للأسلوب، إذ قال عنه"الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية"[3]، ما يعني أن لكل مبدع أسلوبه الذاتي الذي يفسر به فلسفته في التعامل مع اللغة تفكيرا وإنجازا، فينماز النص وصاحبه عن غيره من النصوص الأدبيّة- في الجنس نفسه والموضوع عينه- بسمات أسلوبية نوعيّة، فالأديب"حين يعبر عن شخصيته تعبيرا صادقا يصف تجاربها ونزعاتها ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التفكير والتصوير والتعبير، هو أسلوبه المشتق من نفسه هو:من عقله، وعواطفه، وخياله، ولغته، تلك العناصر التي لا تتوافر لغيره من الأدباء، ومن ذلك تكثر الأساليب بعدد الكتاب والمنشئين"[4]، وبهذا ينجرّ محلّلُ الأسلوب وفق هذا التيّار الفكري إلى الاستعانة بحقل معرفي لطالما كان معتمدا في الدرس النّقدي الأدبي، ألا وهو علم النفس أو ما يسمى حديثا"اللسانيّات النفسانية،في مبحثي الشخصية والنمو"[5]، وفي نظريّاتها" لا سيما ما كان منها قائما على التشريح الاختباري المفضي إلى كشف دفائن اللاوعي"[6] للتفكير الإنساني.

---

[1]- عبد السلام المسدي،الأسلوب والأسلوبية ،ص52

[2]- أحمد الشايب،الأسلوب،دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية،مكتبة النهضة المصرية،ط8،1991،ص134

[3]- بييرجيرو، الأسلوب والأسلوبية ،ترجمة منذر عياشي ، مركزالنماء الحضاري للمؤسسةوالترجمةوالنشر،ط2،1994م،ص37

[4]- أحمد الشايب،الأسلوب،ص127-128

[5]- سعد مصلوح،في النص الأدبي،دراسة أسلوبية إحصائية،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،ط1993،1،ص18

[6]- المسدي،الأسلوب والأسلوبية،ص58

وبهذا يكون الأسلوب هو الإنسان عينه، يتعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه، فهو بصمةٌ وإمضاء لصاحبه على تضاريس النص،وهذه الحقيقة تعني أنه يمكن انتزاع الأفكار من مؤلفها، بينما الشكل الذي ألبسه إياها، فهو خاصيّة من خواصه لا يمكن أن يتحول ولا أن يهدم ولا أن يقلد، و"لا يكتسب بالتعليم،فهو هبة السماء وعطاء الموهبة"[1] على "رأي شاتوبريان"، فإن كان التّفكير يُؤسّس على بُنى غير ظاهرة، فإنّ الأسلوب هو الصّورة اللفظية لتلك البنى الذهنية، وهذا أحد وجهي الأسلوب عند أحمد الشايب، إذ عبر عنه بقوله:"الصورة اللفظية التي هي أول ما يلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوبا معنويا ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة وهو يتكون في العقل قبل أن يجري به اللسان أو يجري به القلم"[2]، ما يعني أنّ الدلالة تتشكل أولا في النفس، وعلى محلل الأسلوب أنْ يصلَ إلى تلك الدّلالة أو يتأوّلها متكئًا على ما أفرزه الأسلوب من مفاتيحَ في نسيجه الإبداعيّ الفنيّ مبرزا عبقريّةَ*صاحبه الواعيّة أثناء اختيار المفردات وصياغة العبارات"بما تراه أليق بموضوع الكلام"[3]، مع مراعاة الطرف الثاني للرسالة اللغوية، والمتمثل في المتلقي القارئ.وهذا ما يعطي مجالا آخر لتحديد ماهية الأسلوب انطلاقا من تركيز المحلل الأسلوبي على المخاطَب بالرّسالة اللّغويّة.

ويذهب أصحاب هذا المنحى في التّفكير الأسلوبي إلى أنّ الأسلوب ضغطٌ مسلّط على المتقبّل، أيّا كان صنفه في زمرة المخاطَبين،يمارسه المتكلم صياغةً قصدَ الإبلاغ، إقناعًا أو تأثيرًا وإمتاعًا، "فالأسلوب بهذا التقدير هو حَكَمُ القيادة في مركب الإبلاغ لأنّه تجسيدٌ لعزيمةِ

[1]- بييرجيرو، الأسلوبية ،ص37

[2]- أحمد الشايب، الأسلوب،ص40

[3]- المرجع نفسه، ص52

المتكلم في أن يَكْسُوَ السامعَ ثوبَ رسالتِه في محتواها من خلال صياغتها"[1]، فالمتلقي حاضر في ذهن المتكلم يمارس عليه الضغط، فوظيفة الأسلوب مثلا في الشعر هي إثارة عواطف القراء والسامعين.

وهذا المقياس التّعريفي القائم على قاعدة التواصل تطور عند ريفاتير بشكل أكثر موضوعية وعلمية، إذ يرى أنّ المحلل الأسلوبي يجب أن ينطلق من أحكام القارئ على النص، دون أن يهتم بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية، لأنها أحكام معيارية خاصة بالقارئ، فالأسلوب عنده هو إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام التي يجب أن تثير انتباه القارئ، بحيث إذا غفل عنها شوّه النص، وإذا حلّلها وجد لها دلالاتٍ تمْيِيزيّةً خاصةً مؤثرةً[2]، فبذلك تكون عمليّة الضّغط على المتلقي ناتجة عن اللّامنتظر من اللّغة، وذلك بتفجير الطّاقات الكامنة للمفردات المعجمية ومكوناتها الصوتية في تراكيبها، ومن هنا تتمايز النّصوص في الأدبيّة أوعدمها ف"اللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغة ويَسْتَغِل أَكْبَرَ قَدرٍ ممكنٍ منها الكاتبُ الناجحُ أو صانعُ الجمال الماهرُ الذي لا يهمّه تأديّة المعنى فحسب، بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها وإذا لم يتحقق هذا الأمر فَشَلَ الكاتب وانعدم معه الأسلوب"[3] وكانت الرسالة مجرد تعبير لا غير، إذ يرى ريفاتير أنّ الكلام يعبر والأسلوب يبرز[4] بعض العناصر التي تفاجئ القارئ وتصتدم به، مولّدةً ردودا وانفعلات تجعله يتفاعل استجابةً مع تفكير الكاتب، ومن ثمَّ محاولة الوصول والظفر بالدّلالات المضاعفة التي يقصد إليها الكاتب برسالته، فكلّ رسالة قائمة على قصدية متوارية خلف البنى التّعبيرية الجماليّة المهيمنة، تنتظر متقبّلا- قارئا كان أو سامعا- ليكشف عنها غطاء المعاني المألوفة ويتفاعل معها تفاعلا يحقّق الإفادة واللّذة والمتعة التي بها تتموقع

[1]- ينظر: المسدي،الأسلوب والأسلوبية،ص64-65

[2]- المرجع نفسه،ص66

[3]- ينظر:المرجع نفسه،ص67

[4]- المرجع نفسه، ص66

الرسالة التواصلية الأدبية في سياقها المختلف، ومادامت الرسالة لها تموقع تفرضه وظيفة الأسلوب الذي قلنا أنّ للمتقبل دورا في التّبشير بولادته، جعل فريقا من الباحثين، بل أكثر الباحثين في الدّرس الحديث ينطلقون من شكل الرسالة وجوهرها في تحديد مفهوم الأسلوب.

إذْ يؤكّد أصحاب هذه الرؤيةِ التّعريفيّةِ المحدّدةِ لماهيّةِ الأسلوبِ، أنّ الأسلوب موجود في الرسالة، وأنه وإن امتدّ به حبل التواصل مع لافظه أو مُحتضنِه، فإنّه ينفصل عن المؤلف لحظة تمام نص الرسالة[1]، وهذا عكس ما نبه إليه ريفاتير، بأن على المحلل الأسلوبي ألّا ينطلق من النّص مباشرة كي يكون البحث عن الأسلوب بحثا موضوعيا[2]، إذ أعطى تقديرا لدور المتقبل الذي يعد مصدر تقييم النّص.

وباعث هذا التوجه المعتمد في تحديد ماهية الأسلوب انطلاقا من الرسالة في ذاتها، هو عزوف نقاد النّقد الشكلي عن الدراسات التاريخية التي كانت تدور حول النص مستعينة بسيرة الشاعر، وكذا علم النفس والاجتماع، وانصراف العناية عندهم إلى النص ذاته بمعزل عن المؤثرات الخارجية، وذلك بدراسة لغته، محاولين إقامة جسر منهجي بين علم اللغة ودراسة الأدب[3]، دراسة علمية موضوعية، حيث وصف الباحث سعد مصلوح المذهب الشكلي في النقد وبشيئ من التحفظ بقوله:"يكاد يكون في رأينا أقرب المذاهب النقدية إلى روح العلم"[4]، لأنه يعالج استعمال اللغة كأسلوب تنتظم فيه الرّموز اللغوية انتظاما تقنيّا وظيفيّا يقبل الوصف والتفسير والتحليل، فالنص عند الأسلوبي هو"ما يعبر عنه إنجازه الأسلوبي وتشكيله البنيوي الوظيفي"[5]، ولأن النص ماهو إلاّ لغة منجزة في نظام خاص متسق لأنواع الرموز والدلالات المؤدية لوظيفة ما، فإنه يتجلى في عدد لا حصر له من التقنيات الأسلوبية المختلفة،فكل تعبير أوتنظيمٍ لغوي له شكلٌ وجوهر، قد يتفق مع غيره في الجوهر لكن يختلف معه في

[1]– ينظر:المسدي،الأسلوب والأسلوبية ،ص71

[2]– المرجع نفسه،ص66

[3]– سعد مصلوح،الأسلوب،دراسة أسلوبية إحصائية،عالم الكتب،ط3،1992،ص28

[4]– المرجع نفسه،ص27

[5]-عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ،ص53

الشّكل، وذلك لاتفاق التّواضع في اللغة بوصفها نظاما مشتركا بين الجماعة اللغوية، واختلافهم الفردي في استعمال هذا النظام كتقنية أسلوبية خاصة، وعلى العالم اللغوي الأسلوبي أن يعرف هذه التقنيات حتى تتأتى له إمكانية التحليل العلمي للأساليب[1] التي بها شيدت تلك التّعابير.

وقد كان اعتماد علم اللغة لهذا التوجه بداية مع بالي تلميذ دوسوسير الذي يعد باعث علم الأسلوب الحديث، إذ نظر لهذا الآليه نظرة موضوعية تتعلق بالحدث اللساني في ذاته، حيث "حصر مدلوله في تفجر الطاقات التعبيريّةِ الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عَالَمِهَا الافتراضيّ إلى حيّز الموجود اللغوي، فالأسلوب بحسب تصور بالي هو الاستعمال ذاته فكأن اللغة مجموعة شحناتٍ معزولةٍ والأسلوب هو إدخالُ بعضها في تفاعلٍ مع البعضِ الآخَ كما في مخْبَرٍ كيماويٍّ"[2]، وهذا المخبر لن يكون إلا المنتوج اللغوي المتمثل في النص أو الخطاب الذي انتظم بنيويا، وفق بنية تقتضيها مستويات اللّغة والعرف الاجتماعي لمنشئه، والذي يعتبره فينوغرادوف"جهاز الروابط القائمة بين العناصر اللغوية والتفاعل مع قوانين انتظامها"[3]، ما يعني أن الأسلوب تتحقق ماهيته في مستوى أكبر من الجملة ألا وهو النصّ أو الخطاب بمعزل عن المبدع والمتلقي، وقد أشار المسدي إلى أكثرَ من باحث اعتمد النص مقياسا لتحديد الأسلوب، منهم[4]:ويليك وراين اللذان يحددان الأسلوب انطلاقا من العلاقات بين الألفاظ والأشياء، وكذا روابط الألفاظ بعضها ببعض وعلاقتها بالجهاز اللغوي الذي تتنزّل فيه، وهيل وهيلمسليف، فالأول حدّد الأسلوب على أنّه الرّسالة في مستوى إطار أوسع من الجملة كالنّص أوالكلام، أما الآخر فالأسلوب عنده دالّ في حدّ ذاته ومدلوله هو ما يحدث لدى القارئ من استجابة جمالية تصاحب إدراكه للرسالة في سياقها، فبناء النّص في جنس أدبي معين يعد دالا، أي أن الأسلوب الأدبي أستحال خطابا ينماز عن الخطاب البسيط العادي.

---

[1]–نور الدين السد،الأسلوبية في النقد الحديث،ص36–38

[2]–المسدي،مرجع سابق،ص72

[3]–المرجع نفسه،ص73

[4]– المرجع نفسه ،ص73–74

ويضيف المسدي مميّزا جاكبسون عن غيره، بوصفه أكثرَ الباحثين محاولةً لعقلنة هذا المنحى المعرفي في تحديد الأسلوب، وذلك على خلفية تعريفه النّص الأدبي بأنّه ما تغلبّت فيه الوظيفة الشّعرية، فالأسلوب يتحدّد بأنّه توافق بين عمليّتين متواليتين في الزّمن ومتطابقتين في الوظيفة، وهما تطابق اختيار المتكلم لأدوات التعبير من الرصيد المعجمي له، ثم تركيبه لها وفق ما يقتضيه النحو،مما يفرز انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي توصف بأنها علاقات غيابية يتحدّد الحاضر منها بالغائب[1]، كما يمكن لهذا التّركيب أن يُتصرّف فيه خارج قواعد النحو، أو ما يقتضيه مبدأ التوقع والاحتمال، وفق ما يقتضيه سياق الاستعمال، ما جعل جل الفرضيات التي تحدّد الأسلوبَ انطلاقا من الحدث اللّساني، تقول بمقولة الانزياح التي تمخض عنها الدرس الأسلوبي الحديث الذي يهدف إلى استكشاف المميزات الفنية والخصائص الجمالية[2] التي إنبنى عليها جسد النّص، تلك الجماليّة تتحقّق بعبقرية الأديب الخلاّقة، فهي سحر يحدثه في اللغة لا مادة تضاف إليها،فالشاعر أوالأديب" لا يملك القدرة على إبداع علامات سيميوطقية ولكنه قادر على شحن هذه العلامات بدلالات خاصة به في صنع الخطاب"[3]، فهو لا يكتفي باختيار المفردات من رصيده المعجمي المتراكم،بل يلجأ إلى حسن استغلال الطاقات الكامنة لتلك المفردات، مستعينا في ذلك بثقافته وملكته اللغوية في تطويع اللغة والانزياح بها وبنظامها عن ما هو متعارف به في الجماعة البشرية.

هذا مسار تحديد مفهومٍ للأسلوب من حيث البعدُ التنظيريّ الذي سعى جاهدا إلى وضع مفهوم دقيق للأسلوب، والذي مرّ عبر مراحل عديدة من التطور والنموّ، أمّا إذا عدنا إلى التحديدات اللغوية في المعاجم، والتي يمكن أن تكون أكثر وضوحا، خاصة إذا سلمنا أنّ المعنى اللغوي هو منطلق كل مفهوم اصطلاحي في الغالب

[1]– المرجع السابق ،ص76–77

[2]– مسعود بودوخة،الأسلوبية والبلاغة العربية،مقاربة جمالية،،ص108

[3]- لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة،ص184

فالأسلوب عند ابن منظور(ت711ه) هو"الطريق الممتد أوالسطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب ويقال:أنتم في أسلوب سوء، والجمع أساليب وهو الطريق والوجه والمذهب والفن،يقال، أخذ فلان في أساليب من القول،أي أفانين فيه"[1]،أمّا المعجم الوسيط فعرف الأسلوب بأنه"الطريق، ويقال:أسلوب فلان على كذا،طريقته،ومذهبه،والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، يقال:أخذنا في أساليب من القول،أي فنون متنوعة،والأسلوب الصف من النخيل،ونحوه،والجمع أساليب"[2]، وقد حاول محمد عبد المطلب أن يعطي تحليلا لهذين التعريفين، وذلك بأن الأسلوب له بعد مادي وهو الطريق الممتد، أو السطر من النخيل وبعد فني يتجلى من خلال ربطه بأساليب القول، أي أفانينه[3]، إلا أنّ هذا التحليل يبدو تفسيرا جامعا لما ورد في التعريفين دون إضافة.

ذلك أنّ البعد المادي لم يقصد لذاته إنما عني به ما يوحي إليه من استمرارية منظمة مقصودة، أمّا البعد الفني فلم يقصد به الفن كفن أدبي، بل الفن الذي قصده ابن منظور في رأينا هو الفن كمصطلح علمي للمذهب أوالمنهج، وما يؤكد ذلك قوله،أفانين القول، أي أن القول يمكن تأديته بأساليب عدّة، أمّا الجانب الفني الجمالي فربّما يكمن في اختيار انتظام النخل في سطر دون غيره بتأثير من البيئة العربية، ولا يخفى لما للنّخل المنتظم في سطر من جمال وسحر، فالأسلوب الفن علم وفن، ما أدى بالدرس اللغوي في التراث العربي، البلاغي والنقدي منه إلى الاهتمام بالأسلوب ومحاولة دراسته بوصفه قضية لغوية تنعكس في الخطاب.

فالبقلاني (ت403ه) تعرض للأسلوب القرآني، من خلال قضية النظم، إذ رأى أنّ"نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام

[1]- ابن منظور،لسان العرب،ص473

[2]- إبراهيم أنيس وآخرون،ص440

[3]- ينظر،محمد عبد المطلب،البلاغة والأسلوبية،ص10.

المعتاد"[1]، نفهم من هذا القول أنّ الأسلوب وجهٌ ومذهبٌ في النظم قابلٌ للتصرف في نظمه من قِبل منشئه، لينماز به بعدًا وغرابةً عن المألوف المعتاد من نظم الكلام وترتيب الخطاب فالباقلاني يضع حدّا برزخيّا بين مفهوم النظم ومفهوم الأسلوب، فإن كان النظم هو استعمال اللفظ المختار بما يقتضيه علم النحو، وتسمح به قوانينه وأصوله،على رأي الجرجاني[2]، فإن الأسلوب هو استغلال الطاقات الدّلالية الكامنة في اللفظ، والتي لا يتم الظفر بها إلا في التركيب المؤلف وفق مناهج علم النحو المعروفة، وكذا قوانين علم البلاغة التي تضمن لذلك التركيب أن" يدلّ بالوضع على معنى، ثم ينتقل (به) الذهن إلى لازمة أو ملزومة أو شيهه فيكون فيها مجازا،إما باستعارة، أو كناية كما مقرر في موضوعه، ويحصل للفكر بذلك الانتقال لذّة كما تحصل في الإفادة وأشد، لأن في جميعها ظفرًا بالمدلول من دليله، والظفر من أسباب اللذة"[3] التي هي الخيط النّاسج للنص الإبداعيّ الذي تكون فيه اللّغة صانعةً للذّات الكاتبةِ وأسلوبِها ومواقفها، أكثرَ ممّا يصنع الإنسان اللغة، فلا وجود للغة أو الأدب في عالم غير إنساني، عالم ينعكس أسلوبا في صور لفظية متعددة يُعبَّر"بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أوالعبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني"[4]بصور لفظية ذات طابع أسلوبي خاص تتماز عن الوقائع اللسانية العادية المألوفة المؤلفة للكلام، والتي يشتغل عليها محلل الأسوب في الخطاب عامة والأدبي منه خاصة متكئا في ذلك على معايير منهج يطمح إلى العلمية في الطرح والوصف والتحليل، وهو علم الأسلوب أوالأسلوبية.

2)مفهوم الأسلوبيّة في الثقافة الغربيّة والعربيّة: الأسلوبية من الفنون الحديثة المتداولة في الميدان اللّساني، ظهرت تدريجيّا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في نقطة اِلتقاء البلاغة واللّسانيات[5]، وهي صياغة مقترنة بمصطلح لا يمكن اجتنابه، ألا وهو الأسلوب، وذلك

[1]– محمد بن الطيب البقلاني،إعجاز القرآن،تحقيق،أحمد صقر،القاهرة،مصر،1972،ص35

[2]– ينظر:دلائل الإعجاز،ص70

[3]– ابن خلدون،المقدمة،ص528

[4]– أحمد الشايب/مرجع سابق،ص131

[5]- معجم تحليل الخطاب،ص533

بالعمل على جعله علما قائما بذاته، إذ تسعى الأسلوبية إلى تطبيق اللسانيات على دراسة كيفية استعمال اللّغة في النصوص الأدبية وحدها، وأحيانا قد تنفتح دراستها لتسع كلّ استعمالات اللّغة[1]، إذ الأسلوب موجود في كل نشاط إنساني.

ومن النّاحية اللغوية توصف بأنها مصطلح عالمي يحمل"ثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني، أوانطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمته له في العربية وقفنا على دال مركب،جذره أسلوب "style" ولاحقته (ية)،"ique" وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي نسبي واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي،ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[2]، خاصة وأنّه يمثل المظهر الفني الذي به قوام الإبداع الأدبي، إذ ينظر للأسلوبية في الغالب على أنّها "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه من غيره، إنها تتقرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعد الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها"[3] المختلفة.

وتجدر الإشارة إلى أن أغلب الدراسات تشير إلى أن مصطلح الأسلوبية وليد الدراسات النقدية المعاصرة، أطلقه الباحث"فون درجابلش 1975م" على دراسة الأسلوب "عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الادبية، أوهي ما يختاره الكاتب من الكلمات والتراكيب، ومايؤثره في كلامه عما سواه، لأنه يجده أكثر تعبيرا عن أفكاره ورؤاه"[4]، فالأسلوبية

---

[1]-المرجع نفسه،ص534-535

[2]– عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب،دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت ،لبنان،،ط6،2014، ص31–32، منذر عياشي،مقالات في الأسلوبية،اتحاد كتاب العرب،دمشق سوريا،ط1،1990،ص29

[3] – ذريل عدنان ،اللغة والأسلوب ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،1980م،ص140.

[4] – نور الدين السد ،الاسلوبية وتحليل الخطاب ،دراسة في النقد العربي الحديث ،تحليل الخطاب الشعري والسردي ،ج1،دار هومة،الجزائر ،1998م،ص11.

علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب الموزع على مبدأ هوية الأجناس، فهي علم يدرس "العناصر التعبيرية للغة المنظمة من وجهة محتواها التعبيري والتأثيري"[1]، في رحلة البحث عن اللذة والمتعة الجمالية في النص الإبداعي الأدبي التي كان لاختيارات المنشئ من حيث المفردات والأساليب الفضل في تحقيقها، تبليغا وتأثيرا.

ويعد شارل بالي(1865م-1947م) أحد تلامذة "دو سوسير" مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية،وخليفة أستاذه في كرسي علم اللغة العام بجامعة جنيف،وذلك باعتنائه باللغة المنطوقة الحيّة التداول في المجتمع، إذ نشر عام 1902م كتابه الأول "بحث في علم الأسلوب الفرنسي"، ثم أتبعه بدراسات أخرى ،أسس بها علم أسلوب التعبير، وتأتي أهمية بالي أنه ولأول مرة في الثقافة الغربية نقل درس الأسلوب من الدرس البلاغي – بتأثير اللسانيات فيه منهجا وتفكيرا إلى ميدان مستقل، وصار يعرف بالأسلوبية، إذ يقول:" تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"[2]، فموضوع الأسلوبية عند بالي هو الموضوع الوجداني للغة غير بعيد عن البنى اللسانية ،فهي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية.

وفي سنة1941م نادى ماروزو – على خلفية حديثه عن أزمة الأسلوبية في نبذ العلمية عنها- "بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة"[3]، فالأسلوبية بوصفها فرعا من الشجرة اللسانية العامة، تتمثل في جرد الإمكانات، والطاقة التعبيرية للغة بالمفهوم السويسري[4]، فهي الوجه الجمالي للألسنية، إذ تبحث في الخصائص التعبيرية

[1] – المرجع نفسه،ص11.

[2] – بييرجيرو، الأسلوبية ،ص54.

[3] – عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب ،ص22،أيضا:محمد عبدالمنعم خفاجي ،محمد السعدي فرهود،عبد العزيز شرف،الأسلوبية والبيان العربي ،الدار المصريةاللبنانية،ط1،1992م،ص14.

[4]– ينظر:نور الدين السد ،الاسلوبية وتحليل الخطاب ،دراسة في النقد العربي الحديث ،ص14.

والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي.

وقد أكد الألماني أولمان عام 1946على استقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا بقوله:"إن الأسلوبية اليوم من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ،ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا"[1]، أما مارشال كروسو أحد طلبة بالي فقدحول الجانب الوجداني للغة إلى مفهوم جمالي، وأسس بذلك لعلاقة تكاملية بين البلاغة والنقد، وأيده في الإطار ذاته بيار غيرو وشدد على ازدواجية الوظيفة بين المدى الأسلوبي والتفكير البلاغي، وكلاهما يتقاطعان فوق مساحة التركيب والكلام والبلاغة[2]، إذ يقول" إن أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي، وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد، والقواعد من هذا المنظورهي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة، فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات داخل النظام.القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه أما الأسلوبية فهي ما يستطيع فعله، لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص"[3]، فالأسلوبية حسب بيار غيرو عند تناولها للنص بالدراسة تسعى إلى تحديد الخصائص النوعية التي خضع لها النقد من جانبه اللغوي ليصبح نظاما من العلامات له سلطته على ذاته، وإن حدث تجاوز للقاعدة، فإن لهذا التجاوز غاية عند المنشئ وأثر على المتلقي .

وهكذا يؤكد بيار غيرو" البعد اللساني للأسلوبية، طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية، لينتهي باعتبارها بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف

[1] –المرجع السابق ،ص14. ينظر :عبد السلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب ،ص4.

[2] – ينظر:نور الدين السد ،الاسلوبية وتحليل الخطاب ،دراسة في النقد العربي الحديث ،ص15.

[3] – بيار جيرو،الأسلوبية،ص13،وينظر أيضا:نور الدين السد،ص16

إنها علم التعبير، وهذا العلم الجديد للأسلوب له أهدافه ومناهجه"[1]، وعليه فإن الأسلوبية تهدف إلى دراسة النص كظاهرة لغوية وكنظام إشاري يتضمن أبعادا دلالية، ويسعى أيضا لدراسة كل مكونات النص من أصغر وحدة لغوية إلى أكبرها فيه، مع محاولة إدراك الأبعاد الدلالية التي تتضمنها السياقات المنزاحة عن منطلقما اللساني"[2]، كما تعنى بدراسة مجال التصرف في القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة، وتسعى إلى تحديد الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية كما تسعى أن تكون علما تجريديا تحليليا يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل جمالي إذ يقول جوزيف ميشال شريم"الأسلوبية هي تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية، وركيزته الألسنية "[3].

أمّا ميشال ريفاتير فيرى أنّ الاسلوبية "علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز السياق المضموني تجاوزا خاصا، أي دراسة النص في ذاته ولذاته وأنواع تشكيلاته الفنية، وتمكين القاريء من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي لما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية"[4]، فهنا يرى ريفاتير أن الأسلوبية هي لسانيات تعنى بتأثيرات الرسالة اللغوية وبحصاد عملية الإبلاغ، كما تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك معين مخصوص"[5]، وهذا ما يؤكده جاكوبسون في تعريفه للأسلوبية "أنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[6]، ويقول ميشال اريفيه "إن

---

[1]– بييرجيرو، الأسلوبية ،ترجمة منذر عياشي،ص9.

[2]– نور الدين السد ،ص16.

[3]–جوزيف مشال شريم ،دليل الدراسات الأسلوبية ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع،لبنلن،ط1984،1م،ص39،38.

[4]– فرحان البدري الحربي ،الألوبية في النقد الغرب الحديث"دراسة في تحليل الخطاب"،مجد الؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ط1،2003م،ص15.

[5]– نور الدين السد ،الاسلوبية وتحليل الخطاب،ص18. ينظر :عبد السلام المسدي ،محاولات في الأسلوبية الهيكلية حوليات الجامعة التونسية،تونس،ص278.

[6]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ،ص34.نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب ص13.

الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[1] إذ يرى أن الأسلوبية نوع من اللسانيات العامة تستقي طرائق تحليلها للنصوص الأدبية انطلاقا من معايير التي أرسى دعائمها العالم السويسري سوسور، كما يذهب دولاس وريفاتير إلى أن "الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني"وينطلق الأخير من تعريف الأسلوبية بأنها علم يستهدف الكشف عن العناصر المميزة .التي بها يستطيع المؤلف(المرسل)مراقبة حرية الإدراك لدى المتلقي(القارئ)، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية "لسانيات" تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك معين مخصوص[2]، ما يعني أن النص الأدبي له سلطة توجيهية تسلط على المتلقي تأثير وقبولا.

أمّا الأسلوبية في الدرس العربي اللساني والنقدي المعاصر، فيعود الفضل في القفزة النوعية له إلى عبد السلام المسدي الذي كان سباقا إلى نقل المصطلح وترويجه بين الباحثين وذلك من خلال كتابه، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب(1977)، ما ألزم الثقافة العربية إلى التعامل مع هذا الوافد الجديد، مفهوما وإجراء،مع أن هناك من آثر مصطلحا آخر لكن الباحث سعد مصلوح يؤثر مصطلح "الأسلوبيات"وذلك بأنه أخصروأطوع في التصريف، كما أنه جاء في سنة السلف في صك المصطلحات الشبيهة بالرياضيات والطبيعيات، ولأنه يتسق بهذا المبنى مع مصطلح اللسانيات والصوتيات"[3]، ويوظف صلاح فضل مصطلح "علم الأسلوب" ويراه جزءا من علم اللغة، وعلى الرغم من التباين والاختلاف الجذري بين الباحثين في تحديد طبيعة وصوغ وتداول هذا المصطلح الدال على هذا المجال ومن البحث، إلا أنهم يتفقون أنه الدراسة العلمية للأسلوب الأدبي وقد تعددت المفاهيم وفق اختلاف المشارب الثقافية لكل باحث ودارس، فعبد السلام المسدي يرى أن الأسلوبية "علم

[1] – نور الدين السد،الاسلوبية وتحليل الخطاب ،ص18. ينظر :عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب،ص42..

[2] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ،ص42.،ينظر: محمد عبدالمنعم خفاجي،محمد السعدي فرهود،عبد العزيز شرف،الأسلوبية والبيان العربي،ص23.

[3] – نور الدين السد ،الاسلوبية وتحليل الخطاب،ص12

لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة "فالنحو يحدد لنا ما لا نستطيع أن نقول من حيث يضبط لنا قوانين الكلام، بينما تقفو الأسلوبية ما في وسعناأن نتصرف فيه عند استعمال اللغة، فالنحو ينفي والأسلوبية تثبت. [1]

ويوعز منذر عياشي هذا المنحى العمي للأسلوبية في مباشرتها للخطاب بقوله":"إن الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب ولكنها – أيضا –علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأهوية الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات، ما دامت اللغة ليست حكرا على ميدان إيصالي دون آخر، فإن موضوع الأسلوبية ليس حكرا–هو أيضا– على ميدان تعبيري دون آخر"[2] فهنا يستوجب أن تكون دراسة اللغة ضمن النظام الكلي للخطاب الأدبي.

بينما يرى نور الدين السد أن "الأسلوبية هي الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للواقع، وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي"[3]

ولعل هذا التعريف الجامع لهذا المصطلح، ما أورده عدنان بن ذريل عندما جمع بين التعريفات الرابطة بين الخطاب الإبداعي والأسلوبية إذيرى أن"الأسلوبية أوعلم الأسلوب، علم نحوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أوالأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره، إنها تتحرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها"[4].

---

[1] – عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب،ص46.

[2]– منذر عياشي ،الأسلوبية،ص25.

[3]– – نور الدين السد،الاسلوبية وتحليل الخطاب،ج1،ص16.ينظر:يوسف وغليسي،منهاهج النقد الأدبي،جسور للنشر والتوزيع،الجزائر،ط1،1428هـ،2007م،ص88..

[4]– مسود بودوخة وآخرون ،الأسلوبية –مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية–،بيت الحكمة،الجزائر ،ط2015،1م،ص22–23.

وعليه فإن الأسلوبية علم نحوي حديث ينطلق فيه الباحث أوالمحلل من لغة النص الإبداعي، معتمدا المنهجية العلمية اللغوية والبلاغة كشفا للخصائص الأسلوبية ودروب الدلالات المختلفة التي تتضافر لبناء النص الشعري وإعطائه الحيوية الإبداعية والإبلاغية.

3)الاتّجاهات الأسلوبيّة وآليات التّحليل الأسلوبيّ :

لقد تعددت واختلفت المفاهيم والطرق التي تناولت الأسوب بالدراسة والتشريح والتأويل وتعددت الرؤى وتباينت بين مختلف اللغويين والداسين على اختلاف هويتهم وأجناسهم(العرب والغرب)،مما أدى إلى تعدد اتجاهات العلم الذي يدرسه،فظهرت اتجاهات عدة منها الاتجاه التعبيري والاتجاه الفردي والاتجاه البنيوي والاتجاه الاحصائي.

أ/الاتجاه التعبيري وآليّاته:

تجمع أغلب الدراسات التي تناولت هذه الاتجاهات على أن شارل بالي هو رائد الأسلوبية التعبيرية وتعرف بالأسلوبية الوصفية التي تعني عنده "البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة"[1] وتدرس هذه العناصر من خلال محتواها التعبيري والتأثيري، وقد ركز بالي على الطابع العاطفي للغة معتبرا إياه العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين مرسل ومتلق كما أورد ذلك المسدي في قوله"فهي إذن تعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية، وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي لذلك حدد بالي حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام، وفعل ظواهر الكلام على الحساسية"[2]، فمعدن أسلوبية بالي يقوم على تحديد "ما في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والأرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تتكشف أولا وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني"[3]، بمعنى أن موضوع التحليل الأسلوبي عند بالي

[1]– نور الدين السد ،الاسلوبية وتحليل الخطاب،ص62.

[2] – عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب،ص36.

[3]– المصدر نفسه،ص36،37.

هو الخطاب اللساني بصفة عامة، ولكنه يحصر مجال الأسلوبية في القيم الإخبارية، التي يتضمنها الحدث اللغوي بأبعاده الدلالية والتعبيرية والتأثيرية، وبهذا التأسيس العلمي قد حدد للأسلوبية بعض مجالات التحليل الأسلوبي، أما اللغة التي يقصدبها هي اللغة الطبيعية العادية في المجتمع لا اللغة الأدبية كما ذكر ذلك صلاح فضل في كتابه علم الأسلوب "فعلم الأسلوب عند بالي يدرس التعبير في الوسط الاجتماعي كما أن ميدان هذا العلم هو دراسة التعبير من ناحية الإجراءات والوسائل التي تؤدي إلى بإنتاج اللغة، ودراسة اللغة الأدبيةعند بالي لا تدخل في علم الأسلوب"[1] .

لقد سعى بالي من خلال أسلوبيته إلى إبراز "إحساس المتكلم باللغة، واللغة علاقة تأثير وتأثر، فللبعد العاطفي حضور عند التفكير في نظام اللغة"[2]وتراكيبها ووظيفة هذه التراكيب وليس البعد المنطقي الذي تختزنه المفردات والتراكيب لهذه اللغة، فأسلوبيته تراعي البنى اللسانية المؤثرة ذات الطابع الوجداني التي تثري النص وتكثفه، وتكشف عن طبيعة تأثيره في المتلقي.

خصائصها:

تمتازالأسلوبية التعبيرية بجملة من الخصائص والسمات اختصرها منذر عياشي فيما يلي:

1-إن أسلوبية التعبير عبارة عن دراسة علاقات الشكل مع التفكير عموما .

2- أنها لا تخرج عن إطار اللغة ،أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه.

3-تنظر إلى البنى اللسانية ووظائفها داخل النظام اللغوي ،وبهذا تعتبر وصفية .

4-إن أسلوبية التعبير أسلوبية للأثر،وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني.[3]

---

[1]- نور الدين السد ،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص67.

[4]- المصدر نفسه،ص69.

[2]- نور الدين السد ،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص69.

[3]- منذر عياشي ،الأسلوبية ،ص38.

ب/الاتجاه الفردي وآليّاته:

الأسلوبية الفردية وتسمى أسلوبية الكاتب، والأسلوبية التكوينية، وتعد جسرا بين دراسة اللغة ودراسة الأدب[1]، وقد جاءت كرد فعل على الأسلوبية التعبيرية التي كانت تهتم بالكلام المحكي واللغة الطبيعية الاعتيادية لا اللغة الأدبية، وقد مهد لظهورها "كارل فوسلر" الذي حاول إنقاذ علم اللغة من العقم بجعله للشخص المتكلم باللغة مجالا لدراسة، حيث يتجلى الفعل الجمالي الخلاق للغة وارتباطها بالأفعال المعنوية الأخرى، وبذلك يستطيع "أن يدرك بؤرة عميقة في الظاهرة اللغوية باعتبارها بنية متحركة متعددة الجوانب، واستطاع أن يبرز دور الخيال في ظواهر الخلق اللغوي"[2]، لكن أغلب الدراسات اللغوية الغربية والعربية تشير إلى أن ليوسبيتزر أول من صمم للأسلوبية الفردية أوالنفسية بتأثير مباشر من "فوسلر"تقريبا.

وهي أسلوبية تعنى بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام والفن، وهذه الأسلوبية تجاووزت البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي للاعتقاد بذاتية الأسلوب وفرديته، لذلك فالأسلوبية تدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد (المتكلم، الكاتب)، دون إغفال علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالجماعة التي تستعمل اللغة المنتج فيها الخطاب الأدبي المدروس[3]، ولأسلوبية الفردية خصائص تمتاز بها تتمثل في :

1 –أن الأسلوبية الفردية في الواقع نقد للأسلوب ،ودراسة لعلاقات التعبيرمع الفردأو مع المجتمع الذي أنشأها.

2 – وهي ما دامت كذلك يمكن النظر إليها ، بوصفها "دراسة تكوينية إذن ،وليست معيارية أو تقريرية فقط ".

[1] –الأسلوبية ،مسعود بودوخة وآخرون،ص65.

[2] – نور الدين السد ،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص70

[3] –المصدر نفسه،ص70.

3 – إذا كانت أسلوبية التعبير تدرس الحدث اللساني المعتبر لنفسه ،فإن الأسلوبية الفردية تدرس هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين.

4 –تذهب الأسلوبية الفردية إلى تحديد الأسباب ،وبهذا تعد تكوينية وهي بذلك تنتسب إلى النقدالأدبي.[1]

ومن خلال هذه السمات التي تفردت بها الأسلوبية الفردية والمنهجية التي يستند إليها المحلل الأسلوبي في نصه، فإن منهجية سبيتزر في دراسته للأسلوب الأ دبي، ترتكز على أهم القضايا المحورية المتمثلة في: أنه علق أهمية كبيرة على الكاتب أوالفاعل المتكلم الذي يتناول اللغة بطريقة خاصة، وكانت الأسلوبية الفردية (النفسية) وسيلة للتعامل مع النص الأدبي،لأنها تمتلك طواعية التوجيه إلى مختلف الميادين في النص وبها يمكن رسم الملامح الشخصية الكاتب المتكلم المفكر والمتأمل الحالم ،كما يقر أن الخطاب الأدبي"بنية مغلقة تخضع لترابط منطقي ذي خصائص، وعلى دارس الأسلوب في هذه الحال أن يعمد إلى اكتشاف البنية الثقافية والجمالية للنص، انطلاقا من تحديد مختلف الحقول الدلالية التي تميز الخطاب الأدبي"[2]، فقد استعان سبيتزر بعلم الدلالة التاريخي في تحديد مجموعة من الكلمات المفاتيح في مقاطع شعرية، لأن هذه الكلمات تصبح موضوعا للدرس التحليل ذاته، "فالكلمة تحمل في عمقها شخصية الكاتب، وبالتالي حضارته بل ثقافته تلقائيا على شخصيته، فالأسلوب الفردي يتفرع من ماهية جماعية تعد بدورها قائمة من الأشكال والأسايب"[3].

وهكذا بيّن سبيتزر فعالية المنهج الأسلوبي في دراسة الخطاب الأدبي، وتحديد التطور الدلالي للكلمة في مختلف الاستعمالات واظهر الأبعاد الدلالية للكلمات المدروسة في السياق الأدبي، فأسلوبية سبيتزر تسعى لتحديد أهم المحاور البنائية التي يأتلف منها الخطاب الأدبي وتجد غايتها في استطلاع قواعد التنظيم التي تحتكم إليها البنى، وتكسبها وظائفها في المجموع

[1] – منذر عياشي، الأسلوبية ،ص39.

[2] – نور الدين السد ،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص75

[3] – المرجع نفسه، ص76.

الكلي للخطاب المدروس.ركز سبيتزر في دراساته الأسلوبية على الحدس نتيجة تأثره بالفلسفة الوضعية، والتي من أهم مبادئها اللغوية الحدسية :

1-معاجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.

2-الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة (الانزيح اللغوي للكلمة).

3-فكر الكاتب لحمة في تماسك النص.

4-التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحمم. [1]

وهكذا فإن نموذج سبيتزر في التحليل الأسلوبي يبين أن هدف الأسلوبية "الإبانةعن المفتاح المسؤول عن تشغيل البنى وفق قوانين معنوية مدارها طرق الانبناء على شكل خاص يحقق المقصد المراد التعبير عنه، ويؤلف هذا النموذج خطوة معقولة لبلوغ محور النص الأدبي من خلال التماسك المسؤول عن تموقع العناصر في نظامها الكلي"[2]

ج/الاتجاه البنيوي وآليّاته:

الأسلوبية البنيوية وتعرف بالأسلوبية الوظيفية وبالأسلوبية الهيكلية، والتي تعد امتدادا لآراء دوسوسير التي قامت على التمييز بين الثنائية اللغوية (اللغة/الكلام)، وتحاول تقديم قراءة متكاملة للنص الأدبي بوصفه"بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها وتعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل، لذلك كان هذا التمييز بين اللغة والكلام ماثلا في أعمال كل البنيويين"[3] وقدعنيت بالنص الأدبي وجهازه اللغوي، فهي تهتم بالنص من خلال العلاقات والإيحاءات الموجودة بين مستويات الأسلوب في النص الأدبي" وتعنى الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم...وهي تتضمن بعدا ألسنيا

[1] – المصدر السابق،ص81.

[2] – عبد الله العنبر،المناهج الأسلوبية والنظريات النصية،دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية،المجلد 43،ملحق4،2016م ص1825.

[3] – عبد السلام المسدي ،النقد والحداثة ،دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت ،لبنان،ط1983،1م،ص39.

قائما على علم المعاني والصرف وعلم التراكيب،ولكن دون الالتزام الصارم بالقواعد، ولذلك تراها تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة للمفردات"[1]، فالمنهج الأسلوبي البنيوي "يعتمد النص كبنية لغوية ولا يلغي كل ما هو خارج النص، بل ينطلق في درسها من البنى اللغوية السطحية والعميقة ليكتشف الوظائف الدلالية وأبعادها الجمالية في النص، ولا مجال في الأسلوبية البنيوية للفصل بين الدال والمدلول، كما أنها تتخذ النص مرجعا وحيدا لها"[2] فالنص في منظور البنيويين" لغة خاصة داخل اللغة العامة"[3]من منطلق أنه نظام لغوي يعبر عن ذاته، ولغة النص الأدبي لغة شعرية غنية بعلاقاتها الدلالية وأبعادها الفنية، لأن النص في عرف المنهج الأسلوبي البنيوي تخيل وإبداع.

وجاكوبسون يرى أن العلاقة القائمة بين اللسانيات والنقد الحديث أفرز الأسلوبية التي تسعى إلى أن تكون فرعا من اللسانيات الحديثة، التي انبثقت عنها الأسلوبية البنيوية التي اهتمت بطبيعة العلاقات المركبة لبنية النص الداخلية ، في إطار نظريته "وظائف اللغة"التي تركز على النص كرسالة لغوية يضطلع بدور إبلاغي له غايات محددة.فالأسلوبية البنيوية تحلل الأسلوب من خلال التركيب اللغوي للخطاب، فتحدد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعها وتماثلها، مع مراعاة الفروق الناجمة عن السياق لتلك الوقائع الأسلوبية، ووظائفها في النص الأدبي[4].

فمهمة الأسلوبية البنيوية هي اكتشاف القوانين التي تنظم الظراهر الأساسية في الخطاب الأدبي يقول جاكوبسون"إن كل مجموعة من الظواهر التي يعاجها العلم الحديث تعالج لا باعتبارها تجميعا ميكانيكيا، بل كوحدة بنيوية،كنسق، والمهمة الأساسية هي اكتشاف قوانين

[1] –نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص86.

[2] – نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ص94،95.

[3] –المرجع نفسه،ص94.

[4] – المرجع نفسه،ص89.

النسق الجوهرية، سكونية أوديناميةٍ، فليس المؤثر الخارجي هو ما يشغل العلم الحديث بل الشروط الداخلية للتطور، وليس التكوين عي مظهر الميكانيكيبل الوظيفة"[1].

أما ميشال ريفاتير والذي تجمع كل الدراسات اللغوية والنقدية أنه المؤسس الاول للاسوبية البنيوية التي أفرزت مجموعة من المصطلحات في المنهج الأسلوبي البنيوي في تحليل الخطاب، منها:النزياح والسياق،التضاد،والقيمة الأسلوبية، والجمل الجاهزة، والقارئ العمدة الذي له دور فعال في تحليل النص، وملاحظة مكوناته الأسلوبية، ووظائف هذه المكونات على اعتبار النص مادة لسانية قابلة للتحليل الأسلوبي[2]، فريفاتير يرى أنّ الاسلوبية "علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز السياق المضموني تجاوزا خاصا، أي دراسة النص في ذاته ولذاته وأنواع تشكيلاته الفنية وتمكين القاريء من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي لما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية"[3]، فهنا يرى ريفاتير أن الأسلوبية هي لسانيات تعنى بتأثيرات الرسالة اللغوية وبحصاد عملية الإبلاغ، كما تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك معين مخصوص"[4]، فالظاهرة الأسلوبية عنده مبنية على مفهوم التجاوز، ولعل منهج التضاد البنيوي هو أهم ما جاء به ريفاتير في التحليل الأسوبي والذي يحتم تطوير مفهزم التجاوز الأسوبي، وما يترتب عليه من إجراءات أسلوبية تعتمد القارئ الذي هو مستقبل النص، فالأسلوبية إذن –لديه – "تعنى بالعلاقة القائمة بين المتقبل والنص أكثر مماتعنى

[1]– المرجع نفسه،ص89.

[2] – نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص100.

[3]– فرحان البدري الحربي ،الألوبية فب النقد الغرب الحديث"دراسة في تحليل الخطاب"،مجد الؤسسة الجامعيةللنشر والتوزيع،،ط2003،1م،ص15.

[4]– نور الدين السد ،الاسلوبية وتحليل الخطاب،ص18. ينظر :عبد السلام المسدي ،محاولات في الأسلوبية الهيكلية ،حوليات الجامعة التونسية،تونس،ص278.

بعلاقة النص بصاحبه، لأنها تهتم بالنص في حد ذاته كبنية متكاملة في ذاتها يمكن دراستها موضوعيا، بعد عزلها عن الاعتبارات النفسية المحيطة بصاحبها عند نشأتها"[1].

فريفاتير يرى أن لكل نص مظاهره الأسلوبية التي تدرس تحلل مستقلة عن النصوص الأخرى، ويركز على استجابة القارئ لتحديد سمات الأسلوب في الخطاب الأدبي .

د/ الاتجاه الإحصائي وآليّاته :

لقد كانت إرهاصات البحث الأسلوبي الإحصائي عند الباحثين العرب منذ القدم، إذ أن" الحجاج بن يوسف جمع القراء والكتبة وعدوا له جميع آي القرآن وكلامه وحروفه، وكان بذلك في القرن الأول الهجري، وكان غرض هذا الإحصاء توثيقا، وقد شاعت ظاهرة الإحصاء واستفادت منها بعض الدراسات القرآنية "[2]، وقد تعزز هذا الاتجاه في الدراسات اللغوية الحديثة خاصة الدراسات الأسلوبية التي تهتم بالدراسة العلمية للأسلوب، فأسست له معايير وضوابط علمية دقيقة تقوم عليها، فهو يقوم على الوصف الموضوعي البعيد عن ذاتية الناقدأو الدارس اللغوي أثنا ء الدراسة، فيحلل النص بذاته ولذاته، فقد كان"البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها"[3]، فحسب حسن ناظم تحديدات الأسلوب بوصفه انزياحا متناثر في مختلف النظريات الأسلوبية، وبالي يعده"انحراف اللهجة الفردية"، وسبيتزر يعده "انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة ما"أما جيرو فيعرفه بأنه"انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معيار" فهذا التعريف يستند إلى الإحصاء، كما أن جون كوهن يعتمد على الإحصاء في تعريفه للأسلوب الشعري ف"هو متوسط انزياح مجموعة القصائد، الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس (معدل شاعرية) أية قصيدة كيفما كانت"[4]، لذا كان توظيف الإحصاء محاولة لإضفاء موضوعية

[1] – ينظر:محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا ،منشورات وزارة الثقافة ،سوريا،ط1989،1م،ص131.

[2] – نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص125،124.

[3] – صلاح فضل ،علم الأسلوب ،مبادئهوإجراءاته ،ص260.،ينظر:مسعود بودوخة وآخرون،الاسلوبية ،ص37.

[4] – حسن ناظم ،البنى الأسلوبية،دراسة في أنشودة المطر للسياب،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب، ط1 2002م، ص48.

معينة على الدراسة نفسها، ومحاولة لتخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه. فالتحليل الإحصائي – إذن– يهدف إلى "تمييز السمات اللغوية وذلك بإظهار معدلات تكرارها ونسب هذا التكرار، ولهذه الطريقة في التحليل أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي للمبدع"[1]، ولعل النص الآتي يبين مايسعى إليه الإحصاء في أية دراسة أسلوبية" ولتجنب مشكلات متأصلة في النمط الذاتي من التحليل، ولكي نكافح من أجل نوع أكثر علمية وموضوعية من الدراسة، فإن عددا من من الاسلوبيين قدموا– خلال العقود القليلة الماضية– نوعا كميا من الدراسة، مستخدمين ادوات التحليل الإحصائي، ومختبرين الجوانب القابلة على الإحصاء من النصوص المختلفة، ومقارنين إياها بالمعايير لاكتشاف أية اختلافات تمثل الانحراف العشوائي الذي يحدث – على الارجح– في عينات مختلفة من مجموعة معينة من النصوص"[2]، فليس "كل انحراف جدير بأن يعد خاصية أسلوبية هامة، بل لابد لذلك من انتظام الانحراف في علاقاته بالسياق"[3]، فتمييز السمات اللغوية البارزة، ينطلق أساسا من عملية الخلق الإبداعي التي تقوم على الاختيار والتأليف والانحراف والمعيار.

ويؤيد هذا الاتجاه جون كوهن الذي قدم لقاء بين الأسلوبية والإحصاء الذي يعتمده كثيرا في قياس مدى شعرية نصوص في حقبة زمنية معينة بالنسبة إلى حقبة أخرى، إذيقول:" ففي مفهوم الانزياح يتأكد لقاء هام بين الأسلوبية والإحصاء. ولكون الأسلوبيةعلم الانزياحات اللغوية، والإحصاء علم الانزياحات العامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس، إذ تبرز كمتوسط الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر"[4]، وتعتمد هذه الدراسة عنده على خطوتين هامتين، إحداهما تبين خصائص الظاهرة، والثانية قياسها.

[1] – ينظر :سعد مصلوح ،في النص الادبي ،دراسة أسلوبية إحصائية،ص49،48

[2] – حسن ناظم ،البنى الأسلوبية،دراسة في أنشودة المطر للسياب،ص48.

[3]– ينظر:مسعود بودوخة وآخرون، الأسلوبية –مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية–،بيت الحكمة الجزائر،ط1،2015م،ص38.

[4] – جان كوهن،بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي،دار توبقال للنشر،المغرب،1986م،ص16.

وقد غذّى هذا الاتجاه الدّراسات العربية الحديثة والمعاصرة، ومن رواده الناقد سعد مصلوح والهادي الطرابلسي[1] وغيرهم من الباحثين الذين أغنوا المكتبة العربية بدراساتهم المنيرة لمنهج وعقول الباحثين الجدد في ميدان الدراسات اللغوية والأسلوبية المعاصرة والمواكبة للدراسات الغربية .

وعليه فالاتجاه الإحصائي يتطلب الدقة والتركيز الجيد في التحليل وفي العملية الإحصائية للعناصر اللغوية والبنى اللسانية االبارزة والمميزة للنص الأدبي أوالشعري، لاستكشاف خباياه ومحاولة إنارة الجوانب المظلمة التي تتوارى وراء البنى اللغوية فيه، والمحلل كالمستكشف عليه الغوص في أعماق النص وعوالمه متسلحا بكل الاتجاهات الأسلوبية (التعبيرية والنفسية والبنيوية والإحصائية)، حاملا من علوم اللغة ما يمكنه من عناصر إجرائية لسانية ولغوية وبلاغية ليحقق بها الفهم والتحليل الدقيق، كما تتطلب قارئا حصيفا قادرا متمكنا من علوم اللغة قادرا على الهدم ثم إعادة البناء، وعلى التفكيك ثم إعادة التركيب.

2- لغة النّص الشّعري:

1)اللّغة الشّعريّة:

الشّعر نظامُ بناءٍ إبداعيّ جمالي من بنيات اللغة، وتعبير فني قوامه اللغة، واللغة بمستوياتها وقيودها لاتستمد جمالياتها من ذاتها فقط، ولكن تستمد جمالياتها من علاقتها بالجنس الأدبي الذي تذعن له في صوغ أبنيتها[2] ونسقها، وتخضع لتقاليده وأعرافه الجمالية التي تمثل بيئة جديدة لها شروط بنائية تتحكم في وظائف لغتها، فتصبح اللغة بذلك لغة مرتبطة بسياقها التعبيري الذي يعد معيارا جماليا تتقدم به التشكيلات الفنية المختلفة للغة[3]، من أصوات وتراكيب ومجازات بوصفها المثير المادي للمعاني.

[1] – نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1،ص125.

[2]– ينظر:محمد مشبال،البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب،الكويت العدد2001،30م،ص51

[3]– المرجع نفسه،ص53

هذه التّشكيلات اللّغوية في الأساس تمتلك في ذاتها طاقات إبداعية كامنة يعتمدها المبدع في عملية الإبداع وذلك بتفجيرها وتدمير صورها المعهودة والعبث بها، وإعادة صياغتها وبنائها وفق تصور خاص يضمن لها التوازن، خاصة الشعر الذي ينظر إليه حسب فاليري أنّه"النموذج الممثل للأدب"[1] وأنّه منبع الجمالية، وأنّه عند أحمد الشّايب"أدخل في باب الفن وأشد تمثيلا له"[2]، وهو من منظور الثعالبي "عمدة الأدب"[3]، فهوأسمى فنون القول والبيان بالنظر إلى سحر لغته الشعرية وطاقة إبداعها وقوة تأثيرها التي تحول الشعر حسب تصور أحمد عبد المعطي حجازي إلى"تعويذة سحرية، كما حول الإنسان البدائي الكلمة إلى أداة سحرية"[4]، ليستطيع التكيّف والانسجام مع العالم المحيط به، والبقاء والاستقرار نفسيا مع نواميسه التي يغيب معها المعنى، فاتحا المجال لثقافة الشعر التي تقوم على الحُلم والأساطير والجنون، والتصوف والسحر.

ولا غرابة في ذلك، كون اللغة والشعر والسحر ظواهر متقاربة الأثر على وعي الإنسان* وكان القدماء يعظمون نظم وصناعة الشعر حتى أنهم كانوا يرون في الشاعر كما يقول ابن سينا: نبياً يعتقد قوله وتصدق حكمته ويؤمن بكهانته وسحر لغته[5]، لأنها ظواهر تتكئ على الجانب الصوتي والإيقاعي في التأثير على نشاط عقل الإنسان وتغذيته بأنغام ورقى سحرية

---

[1] –groupe.rhétoriquede la poésie.1982 (p13)

[2]–أحمد الشايب،الأسلوب،دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية،ص71

[3]– أبو منصور الثعالبي،يتيمة الدهرفي محاسن أهل العصر،تحقيق مفيد قميحة،ط1،دار الكتب العلمية،بيروت،ج1 1983م،ص25

[4]–ينظر:عبد الله العشي،أسئلة الشعريّة، بحث في آليات الإبداع الشعري،منشورات الاختلاف الجزائر،ط1،2009م،ص226

*– خاصة في العصر الجاهلي من خلال اعتزاز الجماعة بشاعر القبيلة،ومن خلال الأثر التعزيمي الساحر لسجع الكهان،الذي جعل الساحر لغويا دائما...كما حرصت الجماعة على من خلال ذيوع الروايات على خلق البعد الإلهامي الغيبي الذي يكمن وراء الكلمة،ممثلا في شيطان الشاعر،ينظر:أحمد درويش،دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،دارغريب للطباعة والنشر و التوزيع،القاهرة،1998،ص60، كما أن وظيفة الشاعر الأولى عند النقاد قديما هي وظيفة الساحر والمتنبئ والكاهن ينظر: صابر عبد الدايم،أدب المهجر،دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري،دار المعارف ط1، 1993 ،ص44

[5]– ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص547

تحرك حولها مجموعات جميلة بسحر كلماتها وسلطانها في سياقها وبنسقها، فاللغة كما يراها الحبيب السائح" يجتمع تحت ظلها كل من النبي والكاهن والعراف والصوفي والكاتب (والشاعر)، ليكون القاسم المشترك بينهم ما يمكن أن يعتبر مِيتًا لغة، بعلوّها على السائد والمبتذل، وباختراقها حدود ماوراء اللسان، تعود منه تلك السياقات التي توقع الاختلاف وتحدث الانبهار وتثير الدهشة وتحصل المتعة"[1] والغبطة كما يسميها "وردزوث" التي هي ينبوع القيمة الجمالية في تشكيلات وصور اللغة الشعرية المنصهرة في نسق معين، والشعر ليس هو السحر، فقد ميز لسان الدين بن الخطيب بينهما، فالشعر يحكمه الوزن والقافية، أما السحر فهو ما تحكمه القافية والوزن بالاضافة إلى جنوحه إلى التخييل والتشبيه والاستعارة[2]، ولفظة السّحر في أصولها البدائية تطلق على كل عصيٍّ عن التعليل عقليًا كان أوذوقيًا، أمّا في حاضرنا فهي تقترن بما هو رائع أو رفيع، وهنا تتراءى لنا حادثة الوليد بن المغيرة حين سمع آيات من القرآن الكريم لأول مرة، فلقد رفض أولا أن يطلق على ما سمعه اسم السحر، فلما لم يجد لفظة أخرى تؤدي ما يحس به قال:والله إن لقوله لحلاوة، وإن لعذق، وإن فرعه لجنان...وإن أقرب القول فيه أن تقولوا:ساحر جاء بقول هو سحر[3]، وقد نزهّه الله من فوق سبع سموات أن يكون شعرا أو سحر، بل هو قرآن أعجز جهابذة البلغاء والفصحاء.

فهذا المركب الوصفي–اللغة الشعرية[4]– يشي باشتراك الأجناس التعبيرية في الأداة المادة الخام، المتمثلة في اللغة بأصواتها ومفرداتها المعجمية وتراكيبها الفنية ومعانيها، وما توفره من

---

[1]– الحبيب السائح،الكتابة وتجربة الكتابة،من مراسلة له للسعيد بوطاجين،نقلا عن آمنة بلعلى المتخيل في الرواية الجزائرية ص200

[2]– إحسان عباس،النقد الأدبي،ص640

[3]– المرجع نفسه،ص641

[4]–التي تختلف عن اللغة النثرية من خلال عنصرين شكليين العروض والقافية فكلاهما لا يتغيران داخل القصيدة.ينظر:إيفالد قاجنر،أسس الشعر العربي الكلاسيكي،الشعر العربي القديم،ترجمة،سعيد حسن بحيري،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،ط2 2010م،ص101 ،غيرأن هذا التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر لا يكفي حسب ابن رشيق الذي تحدث عن خصائص الشعر ولغته بقوله:"فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه،أو استظراف لفظ وابتداعه ...كان اسم الشاعر مجازا لا حقيقة،ولم يكن له إلا فضل الوزن"،ينظر:ابن رشيق،العمدة في محاسن الشعروآدابه ونقده،تحقيق محي الدين عبد الحميد

أخيلة تشتغل بآليات تتحكم فيها الظروف السوسيو ثقافية أوالرؤية الجمالية أوالفلسفية للواقع،إلا أنها تتمايز في طريقة ودوافع تعاملها مع هذه الأداة وإمكاناتها، بشكل يؤثر في بنية تشكيلاتها الصوتية والنحوية والصرفية أثناء استخدامها نطقا أو كتابة، ما يعني أن لكل جنس من أجناس التعبير:الإبلاغي منها أوالاستيثاري لغته الخاصة، القائمة على أسس تفرض نفسها أثناء التعامل بها، وممارسة الكتابة التي تعد مؤسسة لها قوانينها وآلياتها ومقتضياتها.

فـ"للأجناس الأدبية من حيث موقفها العامة أثر في العبارات والتراكيب حتى تتلاءم وطبيعة الجنس الأدبي المصوغة فيه"[1]، كما يضيف صلاح فضل رأيا في هذه القضية بقوله:"إنّ الخواص الجوهرية لطبيعة رؤية وأسلوب كل جنس من الأجناس الأدبية تنعكس على النسيج اللغوي له وعلى بنية الصورة فيه"[2]، بوصفها أساس الإدراك الإنساني عبر التخيل الذي يقتنص المشاهد والمرئيات كجزئيات مجسدة للواقع، ويعمل على إعادة بنائها وفق علاقات تعكس تجربة خاصة، وقدرة تصويرية لعناصر تلك الصورة التي تؤثر في بناء نسيج أيّ جنس أدبي، شعرا كان أو قصة قصيرو أورواية.

فالنّسيج اللّغوي يخضع لنظام خارجي يفرضه الجنس، ولتنظيم داخلي تتحكم فيه اللغة متكئة على وظيفتها الفنية، لأن أيّ عمل فني في حقيقته هو نتاج فكريّ ينبع من العقل منظما، ونتاج عاطفي مرتبط بالمشاعر تكون الصور– فيه ككل مكتمل– الجوهر والأساس في الحكم عليه، فهي صور وظيفةٍ وصور رؤى تنقل اللغة من معناها العام إلى معناها الخاص

دار الجيل،بيروت، ط1985،5م،ج1،ص116،كما يشير ابن سلامة إلى الفرق بين الشعر والنثر قائلا:" ..ليس بشعر،إنما كلام مؤلف معقود بقواف"،ينظر:طبقات فحول الشعراء،تحقيق محمود محمد شاكر،دار المدني جدة،ص8،وفصل محمد غنيمي هلال هذا الفرق بشكل مفصل أثناء حديثه عن مفهوم الشعر في العصر الحديث. محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،دار العودة،بيروت،ط1982،1م،ص377–378–379

[1]– محمد غنيمي هلال،قضايا معاصرة في الأدب و النقد،دار نهضة مصر للطباعة والنشر،القاهرة،ص156

ينظر أيضا: تيري إيغلتون،نظرية الأدب،ترجمة ثائر ديب،دار المدى،دمشق، ط1،2006م،ص9وينظر أيضا،

–skholes,robert,structuralism,an introduktion,yaleUniversity press,1974,p22

[2]– صلاح فضل،علم الأسلوب،مبادئه و إجراءاته،ص296

بـ"كيفية لغوية خاصة"[1] تنقل الرؤية والتجربة من الواقع الذي هو في الغالب واقع فوضوي مرفوض مشتت إلى واقعها الأدبي المأمول بكل محمولاته السيميائية والرمزية المختلفة، في شكل تجربة متسقة الأجزاء لبناء منسجم فكريا وعاطفيا .

وإن كان مرتكز الرأيين السابقين مرتكزا شكليا، يبرز طبيعة العبارات والتراكيب والنسيج اللغوي وبناء الصورة وتلاؤمها مع الجنس الأدبي، إلا أنهما رأيان لهما سمة دلالية تتحقق من خلال تلك العلاقات الثنائية بين الألفاظ المشكلة للعبارات والتي بدورها تشكل نسيجا أفقيا وعموديا أثناء عملية تشكيل البناء وفق علاقات قريبة نسبية أوبعيدة، علاقات متفاعلة ومتداخلة تتأسس على خلفية"حوار الكلمة مع جارتها، أو(بما) تتهامس به اللغة، إنها نوع من الصلاة تتعالى في أصوات الكلمات"[2] المتلائمة والمتنافرة والمنتظمة في نسق دال، يضمن لها دلالات مغايرة قادرة على التوفيق في التعبير عن أحاسيس المتكلم، بفضل خلق عالم متوتّر تسهم فيه"كيمياء الكلمة التي تحدث عنها رامبو، والتي من خلالها تلتحم في العبارة كلمات تعد متنافرة في قانون الاستعمال العادي للغة"[3]، بممارسة نوع من الحركية المقبولة لدى المتلقي الذي يصنعه النص لنفسه، وذلك باسقاط الحواجز التي تفصل بين الكلمات بوصفها أعلى الوحدات المشفرة إشارة وإثارة، وتمكينها من التقارب والتجاور والتفاعل بتبادل الصفات وإحالة كل واحدة من هذه الكلمات إلى أخرى بطريقة معية، تضمن تنامي النص من خلال اللغة، لتكون نسيجا فنيا متجانس الدلالة غير قابل للتجزئة، قابل للانفتاح.

فالشكل وآفاقه الدلالية من الأمور التي تتقوّم بها الصّنائع، إذ يرى ابن رشد في كتابه تلخيص كتاب الشعر أنّ"الأمور التي تتقوّم بها الصنائع صنفان:أمور ضرورية وأمور تكون بها أتم وأفضل"[4]، فكلما كانت الدلالة في عوالم النص الشعري – بوصفه صناعة كغيره من

---

[1]– محمود الربعي،مدخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي،عالم الفكر،المجلد23،العدد1–،الكويت،1994،ص76

[2]– أدونيس،سياسة الشعر،دراسات في الشعرية العربيةالمعاصرة،دار الآداب،بيروت،ط1985،1م،ص85

[3]– أرشيبالد مكليش،الشعر والتجربة،ترجمة،سلمى خضراء الجيوشي،مراجعة،توفيق صابغ،دار اليقظة العربية للطباعة والنشر بيروت،1963،ص141

[4]– ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،ط5،دار الجبل،بيروت1985م،ص73

الصناعات– بعيدة خفية في متاهاته وطياته وطبقاته، كلما كان أفضل، فالشعر يصوغ"المعنى بلغة غريبة وجديدة تخرق العبارات المألوفة والأساليب الواضحة الصريحة، وتنطوي على طاقات إيحائية جميلة وعجيبة"[1]، تلك الطاقات الجمالية تتحدد بمدى قدرة المبدع على تبديل الألفاظ المتداولة وتغيير معانيها المألوفة بخلق دلالات جديدة تتلاءم والسياق اللغوي للنص الشعري.

والنص الشعري ينبغي أن يهب لغته قوة جديدة وحياة خاصة وروحا مؤثرة وسلطة جمالية، وعليه استدعاء سمات أسلوبية مختارة، و"مظهرا غريبا، فإن العجيبات إنما تكون من البعيدات، وما يحدث العجب يحدث اللذة"[2] والجمال الذي يعد خاصية في النص الشعري ولغته، لبلوغ المتعة الفنية التي هي غاية في هذا البناء الذي لا بد أن تراعى فيه وظيفة اللغة الأساس التي من أجلها اختير ذلك النشاط التعبيري.

فتكون بذلك اللغة الشعرية وسيلة وغاية في آن[3]:**غاية** لأنها بخصوصيتها وتميزها الجمالي تعين الشاعر في التغلب على عجز اللغة العادية المألوفة في التعبير عن رؤيته العالم وإعادة تشكيله[4] في بناء فني يمثّل في جوهره"متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة، هو فرحة الذكاء البشيري حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون لكي يعيد خلقه مرسلا عليه أضواء من الشعور"[5] الذاتي، والإيحاء المدرك للواقع أوالموضوع أوالأفكار أواللغة.

---

[1]– يوسف الإدريس،التخييل والشعر،حفريات في الفلسفة العربية،منشوراتالاختلاف،ط1،بيروت لبنان،2012م،ص113

[2]– أرسطو،الخطابة، ترجمة عبد الرحمان بدوي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986م،ص209

[3]– ينظر: صالح عبد العظيم الشاعر،النحو وبناء الشعر في ضوء معايير النصية،شعر الجواهري نموذجا،دار الحكمة،ط1، 2013م،ص20

[4]–لمزيد من التوضيح عن غاية اللغة الشعرية،ينظر:يوري لوتمان،تحليل النص الشعري،بنية القصيدة،ترجمة،محمد فتوح أحمد،دار المعارف،القاهرة،ص40

[5]–زكريا إبراهيم مشكلة الفن،مكتبة مصر،القاهرة،دط،دت،ص19

فلغة الشعر بوصفها تجربة لغوية تعكس تجربة شعرية، تستثمر خصائص اللغة عن طريق سيطرة الشاعر عليها، وذلك بإعادة الكلمات إلى قوتها التصويرية الفطرية الأولى، بما يبثه فيها من خيالات[1] وكثافة دلالية تصويرية مشحونة تعمل على مفاجأة وعي المتلقي باللامنتظر واللامتوقع من الصور الخارجة عن النظام المألوف الذي تجسده اللغة النمطية، من خلال تفجير الشاعر اللغة المألوفة بانتشال "الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه، ينسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم، يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد، إذ يفعل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة، من دلالاتها وتداعياتها، يملؤها بشحنة جديدة تصبح لغة ثانية لاعهد"[2] للمتلقي بها، فهو يسيطر عليها وعلى مرجعيات وأصول ألفاظها الحسية بذاكرته، استعادة وتمثيلا وفعلا وإنجازا، لتصبح مادة ووسيلة في وعي الشاعر على شكل صور و"عوالم صغيرة، يخدمها بدل أن يستخدمها"[3] رصفا في سياقات خاصة، لتكون بصمة لتجربة ينماز بها كلما مارس نشاطه اللغوي، مع الحرص أثناء عملية الإسناد والتحويل والتوليد على"توخي معاني النحو"[4] القائم على الصرامة، فبالنّحو تتكشف حجب المعاني التي ترافق الكلمة وهي تغادر المعجم"لأن أول شيء تصادفه الكلمة في التركيب نظام النحو الذي يهيئ الأجواء لإقامة علاقة طيبة بينها وبين العناصر الأخرى، وهي خارج التركيب قابلة للإرتباط بعلاقات متعددة مع كلمات متعددة، وفي داخله مقيدة بإرادة النحو الذي يسند إليها وظيفة ترتبط من خلالها بعلاقة محددة يبدأ عندها التزاوج بين شكل التركيب ودلالته مارّا عبر البنية التركيبية و المضمون المعجمي"[5]، فأيّ قصور في النحو ومعانيه التي توافق المنطق العقلي واللغوي، يؤدي إلى تشويش بين

---

[1]–ينظر:لغة الشعر العربي الحديث،مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية،دار المعارف،ط1983،2م،ص70،وينظر أيضا لشرح الفكرة و التمثيل لها:محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،دار العودة،بيروت،ط1982،1م،ص377–378

[2]– أدونيس زمن الشعر،دار العودة،بيروت،ط1978،1م،ص163

[3]– جان بول سارتر،ما الأدب،ترجمة محمد غنيمي هلال،القاهرة،دار النهضة مصر،2005م،ص15

[4]– عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز،مكتبة الخانجي،القاهرة،ط1984،1م،ص240,للمزيد من التفصيل في العلاقة بين البنية النحوية والدلالة وآراء كل من:ابن مالك،وجاكبسون،ورينيه،وابنجني،وابن هشام،عبد القاهر الجرجاني،ينظلر:محمد حماسة عبد اللطيف،الإبداع الموازي،التحليل النصي للشعر،دار غريب،القاهرة،2001،ص29–30

[5]– الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية،نماذج تركيبية دلالية،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1993،3م،ص195

معاني الكلمات وفساد التواصل الذي تشارك في تحقيقه عدة معطيات لغوية بجوانبها:التركيبية والصوتية والنحوية والصرفية والدلالية، والتي تسهم في تبني مقصدية المتكلم، عبر متتاليات تامة التكوين.

وينظر سعيد بحيري إلى التواصل بقوله:" التواصل لا يتحقق إذن إلا بوقوع المخاطب على قصد المتكلم من خلال التشكيل اللغوي الذي يضم العناصر المنطوقة، والقرائن التي تضم عناصر منطوقة وأخرى غير منطوقة"[1]، فحضور هذه الجوانب متضافرة، بلغة شعرية تعطي الشاعر إمكانية وحرية إلباسها بثوب من المعاني، لتؤدي القصد وتنقل التجربة في إطار شعري جميل معبر .

أمّا كونها **وسيلة**، فلأنها تنشد تحقيق الجمالية والامتاعية من خلال جانبها التعبيري الذي يحفل باللوحات الفنية والظلال والألوان، والغاية النفعية الإفهامية من جانبها الدلالي والمتمثل في القيم المعرفية المتناسبة وظروف الحياة المتغيرة، فالمفردات والتعابير المستعملة بهذه اللغة الخاصة، إنما تستعمل استعمالا دقيقا لتحديد وإبراز مواقف أو بعض وجهات النظر لتجارب ذاتية أو حالات شعورية، أو للتعبير عن أفكار متباية وعمليات معقدة تختلف اختلاف الأزمنة والأمكنة والرؤى[2] الكلية للوجود والحياة.

فالغاية عند الشاعر في عرف النظريات الحديثة، هو النفاذ إلى جوهر الأشياء، نفاذ يتحقق من خلال المعنى، والذي لا يكمن في مادية القصيدة ولا في الوقوف على سطوحها المرئية أو على" موضوعها وإنما يكمن في كلامها– في العلاقات التي يقيمها، وتقويم القصيدة

[1]– سعيد حسن بحيري،دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة،ص264

[2]–عند أدويس هي القوى" الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع،أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور.تصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل،الزمن والأبدية،الواقع وما وراء الوقع الارض والسماء". أدونيس،مقدمة الشعر العربي،دار العودة،بيروت،ط1979،3م،ص138،ويضيف قائلا:"لايمكن للشعر ان يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم". أدونيس زمن الشعر،ص11،ويربط رؤيا الشاعر بالإلتزام قائلا:"لا تكمن قيمة الشعر في مجرد التزامه السياسي، وإنما تكمن في ما وراء تطرحه رؤياه ككل،أو في ما تكشف عنه ككل وهكذا يصبح الالتزام تعبيرا عن فعالية جمالية كلية،أي عن رؤيا الثورة الاقتصادية الاجتماعية السياسية في تجلياتها وأبعادهاالجمالية ".أدونيس،الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)،دار العودة،بيروت،ط1983،4م،ص252

يجب أن يرتكز على الكلام وعلاقته البيانية، لا على الفكرة أو الموضوع فليس معنى القصيدة فيما تمثله، فيما تتحدث عنه، وإنما هو في نسيجها البياني"[1] والصوتي والنحوي، نسيج يخضع لانفعالات الشاعر وتوتراته النفسية، فلغة الشاعر"لغة انفعالية، يلجأفيها الشاعر تحت تأثير الانفعال إلى ألفاظ يعتقد أنها أدل على المعنى من غيرها"[2]، هذا ما يفسر اختلاف أسلوب تعامل الشعراء في لغتهم الخاصة مع الكلمات، عدولا واختيارا ومصاحبة، فتصبح لغتهم لغة مغامرة محفوفة بالمخاطر، لا يتوفر لها أدنى عامل من عوامل الأمان، في أودية الدلالة وشعابها، لغة تستطيع قول ما لا يمكن قوله باللغة المعيارية النموذجية، لأنها تتشظى دلاليا "أكثر مما تدل عليه ألفاظها مباشرة"[3]، فهي لغة ينماز بها النظام الشعري بوصفه "لغة داخل لغة، نظام لغوي جديد مبني على أنقاض نظام قديم"[4] لتحقيق المعنى الشعري، الذي ينشد الإمتاع والإقناع، وذلك بتجديد دلالته وحيويّته.

إذ يؤكد المسدي أهمية تجديد المعنى بالكلمة الشعرية كونها"تتضمن موت اللغة وبعثها في آن واحد"[5]، وذلك بالتيار الخالق لحياة اللغة في شكل علاقات داخلية مفعمة بالحيوية تدفع بالمعاني الكامنة التي تحملها الكلمات في ذاتها إلى التجدد والتطور، وهو أمر شديد التعقيد، إذا أخذنا العلاقات التي تربط اللفظ بالمعنى أوالفكرة، إذ "تتعدد انتقالات الكلمات بين المعاني القديمة والجديدة بطرق مختلفة، فإما أن تكون رحلة الكلمة من معنى ميت أو مهجور إلى معنى حي أو مستعمل حديثا، أو تكون رحلتها بشكل مجازي. وهذه الحيوية والقدرة الفائقة على إعادة التوظيف الدائم تعد من الخصائص الجوهرية للغة البشرية الحية"[6] لإنتاج الكلام والتعبير

---

[1]– أدونيس،سياسة الشعر،ص85

[2]– أحمد كشك،من وظائف الصوت اللغوي،محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي،ط2،القاهرة،1997م،ص100

[3]– إيكو أمبرتو،التأويل بين السيميائية والتفكيكية،ترجمةسعيد بن كراد،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب ط2004،1م،ص124

[4]– جون كوهن،بناء لغة الشعر،ترجمة،أحمد درويش،ط3،القاهرة،دار المعارف،1993،ص156

[5]– نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،دراسة في النقد العربي الحديث،تحليل الخطاب الشعري والسردي،ج1،دار هومة،الجزائر،1997،ص44

[6]– فالح حبيب العجمي،اللغة و السحر،ط1،الرياض،2003،ص31

عن الأشياء وتصور المفاهيم، فاللغة الشعرية بهذا الوصف، تجسيم حي للوجود لها كيان وجسم ووظيفة.

وخصوصية اللغة الشعرية لا تقتصر على طبيعة الكلمات وانحرافها عن المعنى المألوف، وتمردها على سمة المحدودية التي تعترض الشّعر أثناء اشتغاله على الرصف وتركيب بنياته اللغوية، فهذه الخصوصية –خاصة في العصر الحديث– قد يشترك فيها الشعر مع حقول أدبية وفنية أخرى، والتي تسعى إلى مزاحمته في شعرية اللغة وهتك الواقع والتحرر منه، وذلك بتطوير آلياتها الداخلية والمتغيرات الرئيسية التي تطال المكونات البنائية والوظيفية لها، وتعطي المشرعية لخلق أشكال جديدة[1]، بأسلوب يعتمد البلاغة الموحية والهادفة والمؤثرة في سلوك الكلمة التي تتجدد دماؤها، بانفصالها عن المعنى العام المبتذل، والمعنى القاموسي الميت، وصولا إلى معنى تتناسل منه معاني يكمل بعضها البعض، ومعاني تتواصل شراييها الدلالية بشرايين الكائن الذي يكتب أو يكتب له[2]،فطاقتها الشعرية تتجاوز حاجز الأجناس، لتتداخل مع مقومات الجنس الشعري، وتسلبه أخص مقوماته الفنية التركيبية البنائية عن طريق معارضته في أسلوبه ودلالاته.

هذا ما يعطي الحقول الأدبية الفنية مشروعية امتلاكها للمركب الإضافي "شعرية اللغة" التي تختلف في مفهومها عن مفهوم اللغة الشعرية، فاللغة الشعرية مصطلح يكتسب استقلاليته بعدم اختلاطه بغيره من المصطلحات القريبة منه أو المشابهة له، وذلك عندما نضع له تحديدا دقيقا يكشف حقيقته وأبعاده،كي يكون قادرا على أن يقدم للعلماء والدارسين صورة واضحة عن المفهوم الذي يمثله[3]، أوحين نقارنه بمصطلح اللغة النثرية،مقارنة انتبه إليها.ر.جاكبسون، في محاولته الإجابة عن سؤال الشّعر بقوله:"إذا أردنا أن نحدّد هذا المفهوم(الشّعر) يجب أن

---

[1] –pierre zima,manuelsociocritique,France,ed,picard1985,p93

نقلا عن:شعيب حليفي،شعرية الرواية الفانتيستيك،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط2009،1م،ص7

[2] –ينظر:المرجع نفسه،ص96

[3] –للمزيد عن شروط وضع المصطلح.ينظر:علي القاسمي،علم المصطلح،أسسه النظرية وتطبيقاته،مكتبة لبنان الناشرون بيروت،ط1،ج2008،1،ص133

نعارضه بما هو ليس بشعر"[1]، وإن كان قوله هذا ينسحب على كل الأجناس النثرية العلمية منها والأدبية، إذْ كلّ ما ليس شعرا هو بالضرورة نصّ يشتغل على اللّغة النّثرية ذات الوظيفة الإفهامية، وأيّ اختلاف في درجة حضور الوظيفة الإفهامية سيؤدي إلى بروز شعرية اللغة ويضيف جاكبسون أنّ التركيز على جمالية الرسالة، سوف يمكننا من أنْ ننعت أيّ عمل فني بالشّعري، حين تتحول الوظيفة الشعرية إلى عنصر مهيمن، والذي يطلِق عليه العنصر البؤري للأثر الأدبي[2]، والذي به يحدَّد نوعه، ففي الشعر تكون اللغة الشعرية ذات وظيفة شعرية مهيمنة على باقي الوظائف التي تتحدد وفق عناصرها، فهي أهم سمة "من سمات التكوين الشعري، لأنها أنشأت جدلا قائما على ضروب من التفاعل في تشكيل فضاء"[3]النص الشعري.

واللّغة الشّعرية لها خصوصية أخرى تميزها – حسب فهمنا– عن شعرية اللغة التي تعد وسيلة ومهارة فنية في بناء نسيج الحقول الأدبية التي تسعى جاهدة إلى الارتقاء بالبنيات العتيقة، وجعل اللغة تسمو على ماهو تقليدي، وهذا ما عبر عنه أرسطو في حديثه عن غرابة اللغة في الخطابة والشعر بقوله:"ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة، لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع، وفي الشعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا وفيه يكون ذلك مناسبا"[4]وهذا ما يحقق شعرية* اللغة التي تحيا بالمجاوزة، وخلق شاعرية تتكئ في بنيتها على" التّغريب والتّشويه والخلط بين عمل الحواس"[5] أثناء التعبير عن رؤيتها ورؤاها

---

[1] –roman jakobson,quistion de poetique,eiditions du seuil,paris ,France,p114

[2]– المصدر نفسه،ص145–146

[3]–لمياء خليفي باشا،المعجم الشعري الحديث بين المقارنة النقدية والممارسة الفنية،مجلعمان،ع2005،117،عمان،ص39

[4]–أرسطو ،الخطابة،ص196

*– شعرية تجسد الجمالية الأدبية،فالشعرية لا تقتصر على الشعر دون الأجناس الأخرى،فهي"المسحة الشعرية المتسمة بالجمالية التي تميز كتابة ما،شعرا أو نثرا"ينظر ،هامش،نظرية النص الأدبي،عبد الملك مرتاض،ص95،هذا مفهوم،وهناك نظرة أخرى لمفهوم الشعرية،كعلم خاص بدراسة الشعر،فهي:"من المسائل التي نرى لزاما أن تدرس في إطار نظرية الشعر ما يعرف بالشعرية،والشعرية مصطلح يطلق عادة ليدل على العناصر التي تجعل الشعر شعرا لاغيره".– عبد الله لعشي أسئلة الشعرية،مرجع سابق،ص148.

[5]– محمد حسن عبد الله،الصورة و البناء الشعري،دار المعارف،القاهرة،مصر ،ص22

للذّات والأشياء، وفي اهتمامها بأحوال الناس وأعمالهم وأوجه حياتهم المختلفة، وبواقع حياتهم بتعقيداتها، وبكل التّخيلات المصاحبة لتلك التعقيدات، والتي يستحيل معها حصر المعنى، إلا بإبداع وخلق صور وابتكار التراكيب .

لكن خصوصية اللغة الشعرية ليس شرطا أن تتجسد بلغة مجازية انحرافية عن المألوف، ليكون البناء الشعري نصا شعريا، أومعيارا وحيدا للحكم على شاعريته، بل قد تتحقق خصوصيتها في الجانب الإيقاعي المتكرر القائم على الوزن والقافية في بنياتها التركيبية غير المجازية، مظهران يؤكدان الدورة الصوتية التي هي جوهر الشعر، والتي تكون أحيانا أكثر شاعرية وأخصب عطاء من التراكيب المجازية، وذلك لمجاورتها ما تتفاعل معه أخذا وعطاء، ولن يتحقق هذا بعيدا عن الوزن واللحن* بوصفهما بنية لغوية صوتية، تغدو الكلمة بهما شكلا صوتيا لها دور في بناء الرّصيد الدّلالي، والسّمو بالمشاعر، واستحضار المعاني، في شكل صور شعرية لها طاقات في تشكيل اللغة الشعرية، كما أنّ القافية والوزن يمثّلان الخصائص الشّكلية للشعر بوصفه نظاما لغويا تتميّز لغته بمظهر دلالي وآخر جمالي، من هنا يمكن القول أنّ الشعر يتداخل مع اللغة بوصفها نظاما من الدوال والمداليل. ما يعطي للشعر مشروعيّة امتلاك مصطلح اللغة الشعرية، بوصفه نظاما بنائيا.

وإذا وقفنا على بنية مصطلح اللغة الشعرية، الذي يتركب من كلمتين معّرفتين على شكل مركّب وصفيّ، فإنه يمكن لنا أن نقول:أنه منطقيا، يختلف دلاليا عن المركب الإضافي "شعرية اللغة"، فكلاهما يحتفظ بخصوصيّته، ما جعل تحديد مفهوم المصطلحين أمرا قائما على فوضى المرجعيّات الفكرية المرتبطة بالترجمة، على أساس أنّ النظريات النقدية و اللسانية في الدرس اللغوي العربي جلّها ذات مرجعيات غربية، إذْ تعامل المترجمون مع المصطلح بوصفه

*– مصطلح نجده عند ابن سينا،ونعتقد أنه يقصد به الإيقاع في قوله:"والشعر من جملة ما يخيّل ويحاكي بأشياء ثلاثة : باللحن الذي ينتغم به...وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا،وبالوزن":فن الشعر،ص161،ويطلق الفلاسفة المسلمون– وابن سينا واحد منهم– على وسائل التّخيل الشّعري والمتمثلة في(الوزن اللحن،والأساليب البلاغية)،مصطلح التّخيلات.لمزيد من التفصيل عن هذه التخيلات الثلاثة،واختلاف الفلاسفة فيها من حيث المصطلح ،ينظر:يوسف الإدريس،حفريات في الفلسفة العربية،ص194

صياغة لفظية، لا بوصفه محمولا فكريا يتمتّع بخصوصية معينة، ولا بوصفه تمثيلا لمكابدات معرفية ذات أصول، أو صراعات فكرية ذات دلالات معينة[1]، أو فوضى ناتجة عن الحرث في المفاهيم العربية القديمة، وفق ميكانيزم سلفي تقليدي متعصّب للتراث، فهذه الحرية الفكرية في توظيف المصطلحين، وفي كثير من الأحيان بمفهوم واحد، جعل الباحث العربي خاضعا لثقافة التابع.

ولأن مصطلح اللغة الشعرية بوصفه نظاما لغويا وبنية لغوية تسهم في بناء النص الشعري، يفرض علينا في بحثنا وضع حدود فاصلة بينه وبين مصطلح "شعرية اللغة"، وذلك بمحاولة التخلص من ثقافة التابع التي سيطرت على الباحثين، إنْ لم نقل كلهم فجلهم، فعدم أصالة المفاهيم جعل الترادف في الاستعمال بين المصطلحين شائعا، وسنحاول فهما لدلالة المصطلحين، عن طريق نقد وغربلة واكتشاف عالم الإشارات الدلالية القابعة في أعماق الألفاظ المكونة لهما، ومن ثم البحث عن مجالات استعمالهما، ومدى قابليتهما لاكتشاف خصوصية النص الشعري قيد الدراسة.

فاللغة الشعرية بوصفها مصطلح، يتكون كما قلنا من لفظتين(اللغة+ الشعرية) تشكلان مركبا وصفيا، فهما معا تشكلان بنية لسانية، قائمة على نظام من العلاقات، علاقات خلافية تشكل دلالة تحيل بدورها إلى دلالة أخرى، على اعتبار أنّ الدلالة"لا يمكن أنْ تنشأ إلاّ على أساس الفوارق"[2] فهي مظهر الاختلاف في اللغة والذي يظهر عبر العلامة، وعلاقات تنشأ عن سمات مشتركة بينهما، "أيْ المحور الدلالي الذي تقوم عليه العلاقة، فبين "أبيض"و"أسود" تقوم العلاقة على المحور الدلالي (اللون) الذي يمثّل القاسم المشترك بين العنصرين"[3] المشكلين لبنية الدلالة، ما يعني أنّ لفظة "اللغة" تختلف عن لفظة "الشعرية"، فالأولى كما عرفها العلماء نظام وأصوات، أما الثانية رغم زئبقية المعنى الذي تنغمس فيه، فهي تعني

[1]– ينظر: ناظم عودة:تكوين النظرية، ص317

[2]–عبد القادر شرشار،تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص،ص100

[3]–المرجع نفسه،ص101

الفن،الإبداع،نظرية،الأدبية،البلاغة...وهذا ما يعطي الدلالة مشروعيّة التشكّل، أما السّمة المشتركة بينهما، فهي ما تشي به نظرة كوهن إلى قضية الانزياح في الشعر عن طريق لغته الشعرية التي نعتها"باللغة العليا"[1]، فهي نظام، لكن يختلف عن نظام اللغة العادية، لها نحو يختلف عن نحو اللغة العادية، لغة ثانية لها قوة وطاقة سحرية، فهي"نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التواصلية إلى الوراء، وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة"[2].

وحسب تشومسكي، هي لغة تبعث آثارا لا تبعثها اللغة العادية[3]، تمارسها على المتلقي، أي أنّ اللغة الشعرية لغة خاصة موسعة، حسب قاعدة التوسع التي يقصد بها" تلك الوظائف النحوية التي تزيد على الإسناد الأصلي...والتي يندرج تحتها كل من:العطف والوصف"[4] فالدلالة التي تراد من الصفة عند النحويين هي التخصيص وإزالة الاشتراك بين الصفة والموصوف، واعتبارهما اسما واحدا، بهذا تكون اللغة الشعرية نظاما متميزا، وأداة للتشكيل الشعري، تتخلق فيه الأفكار في هيئة شعرية تختلف عن لغة الفنون التعبيرية الأخرى، إختلاف تهندسه الأشكال النحوية المتغيرة للنظام اللغوي،والتي تذعن لسلطة الشاعر ورؤيته[5]، واستخدامه النوعي لها، لا لسلطة اللّغة نفسها.

2)وظيفة اللّغة الشّعرية:

وظيفة اللغة لها علاقة وطيدة بالنمط التعبيري وتشكيله اللغوي الذي ينماز به عن غيره من الأنماط التعبيرية، فلكل نمط تعبيري وظيفة لغوية سائدة توافق مقصدية المتكلم، ووظائف ثانوية غير مهيمنة، إذ لا يستقل نمط بوظيفة واحدة فهي متنوعة، إلاّ أنّ لها نظاما يحدّد قيمة

---

[1]– حسن ناظم،اللغة الشعرية،دراسة مقارنة في الاصول و المنهج،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،لبنان ،ط3 2003م،ص16–17

[2]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،2003،ص55

[3]– ينظر :سمويل.ر .ليفن،البنيات اللسانية في الشعر ،ترجمة، الولي محمد–التوزاني خالد،منشورات الحوارالأكاديمي 1989 ص12–13

[4]–عيسى جواد فضل محمد الوداعي التماسك النصي،دراسة تطبيقية في نهج البلاغة،الجامعة الأردنية،2005،ص87

[5]– فحين نقول الشاعر فإننا نقول الرؤية الشعرية،التي تجسد نمط الإدراك الذي يدرك به الشاعر الواقع أ الموضوعات أو الأفكار أو **اللغة**.ينظر:عبد الله العشي،أسئلة الشعرية،ص94

كلّ وظيفة، وعلاقتها مع غيرها من الوظائف التي تحقق التواصل، فوظيفة اللغة الشعرية تكون مهيمنة في النظام الشعري، لارتباطها بالعناصر الجمالية المكون له، فالشاعر يحاول تكريس تلك العناصر الجمالية ليس على حساب الموضوع أوالفكرة، بل كأولوية يفرضها نظام الشعر نظرة وظيفية للشّعر نجدها عند الجاحظ الذي يرى "أن المعاني مطروحة في الطريق...وإنما العبرة بإقامة الوزن وتخير اللفظ...وجنس من التصوير"[1]، فالوزن، وتخير اللفظ، وجودة السبك والتصوير، عناصر تحقق شرط الجمال الشعري، دون إهمال الوظائف الأخرى، لأنه من القسوة أن نحكم على الجاحظ إهمال الأبعاد الدلالية لتلك العناصر وتحولاتها النوعية، والتي لها علاقة بمقصدية الشاعر، أومع المحيط الذي يلف النص الشعري مادامت المعاني مطروحة في الطريق.

وتقترب هذه النظرة الوظيفية للّغة الشعرية عند الجاحظ، وإن كانت غير مصرح بها، مع ما يدعو إليه كل من نزار قباني ويوسف الخال، فيرى عبد الله العشي أنّ نزار قباني يكرر ما قاله الجاحظ بتعبير برجوازي معاصر[2]، ينفي من خلاله أيّ وظيفة للشعر غير التي تحققها لغته في جوهرها، إذ"يتجنى على الشعر، الذين يريدون منه أن يغل غلة وينتج ريعا، فهو زنبقة وتحفة فحسب كآنية الورد التي تستريح على منضدتي، لست أرجو منها أكثر من صحبة الأناقة وصداقة العطر"[3]، فالشعر عنده مستقل بذاته غير تابع لأية معرفة أخرى، رأي مشابه لنظرة يوسف الخال الذي يجعل الوظيفة الجمالية للشعر المنطلق والمنتهى، فالشعر عنده"فن والفن لا غاية له إلا التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا"[4]، ويذهب بعيدا في حصر الوظيفة الشعرية للشعر بقوله"الشعر فن جميل لا غاية له إلا تقرير الجمال في الأرض كالموسيقى والنحت والمعمار، والرسم، ولا همّ له إلا أن يبهج النفس البشرية ويزيد في غناها

[1]-الجاحظ.الحيوان،ج3،ص131-132

[2]-عبد الله العشي،أسئلة الشعرية،مرجع سابق،ص260

[3]- ينظر،المرجع نفسه ص259

[4]- يوسف الخال،الحداثة في الشعر،ص14

الإنساني"[1]، فهذه الرؤية تشي بمذهب نقدي معاصر تأثر به بعض النقاد العرب، وهو مذهب الفن للفن الذي يعزل الفن عن المجتمع وقضاياه السياسية والاجتماعية.

وهي أيضا وجهة نظر جل الأسلوبيين في حرصهم أن تكون وظيفة اللغة الشعرية متمثلة في تركيز الانتباه على العلامة اللغوية بذاتها، فيرى سارتر أن اللغة الشعرية ليست نفعية فـ "الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة، وقد اختار طريقه اختيارا لا رجعة فيه، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات لمعاني"[2]، ما يجعلها تلفت الانتباه، وتستدعي التأمل وتستوقف نظر المتلقي بسحر الصياغة،لا بموافقة المعنى المشار إليه، والذي هو مسلك الناثر، فوظيفة اللغة الشعرية من خلال ماسبق، هي الحرص على التفنن الدقيق في الصياغة والبناء، لتوفير كل المعلومات التي من شأنها أن تجعل العلامة اللغوية المختارة في السلسلة الكلامية تستوقف النظر وتجذب التأمل.

غير أن رؤية نزار ويوسف الخال، تتناقض ومفهوم الشعر ولغته الشعرية في التعاريف الحداثية، إذ الشعر رؤيا للذات والعالم المحيط بالشاعر في محاولة لتغيير الواقع والسمو به وهذا ما لايبرر إلغاء الوظائف الثانوية للغة الشعرية والتمسك فقط بالوظيفة الجمالية لها فالجمال قد يكون منطلقه أخلاقيا أواجتماعيا أوسياسيا وبشكل عام نفعيّا، يهدف إلى التواصل الذي يمثل جوهر الرسالة الفنية أيّا كان شكلها، فلغة الشعر، والنصوص الفنية الأخرى التي تستعير مقومات النظام الشعري عن عمد،في حقيقتها لغة ثانويّة بالمقارنة مع اللغة الطبيعية ومهما حاولت اللغة الشعرية ممارسة النمو الدلالي لعناصرها، ستبقى مرتبطة باللغة الطبيعية الأوّلية، فاللغة فكر، واللغة الشعرية والفنية بصفة عامة ملكة ناتجة عن فعل تفكر، والفكرة بوصفها نتاج معاني مطروحة في الطريق، على رأي الجاحظ، تجسّد نفسها وتكشف عن صورتها عبر سياق لغوي، إذ لا يمكن أن تتحقق خارجه، والنص الشعري شكل من أشكال

[1]– المرجع نفسه،ص85

[2]– مالأدب،ستيفن سبيندر،ترجمة غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر،القاهرة،دط، ص8

النص الأدبي الذي ينتج عبر أسس ثلاث حددها كل من (فولفجانجهاينه من وديتر فيهفيجر) ومن بين هذه الثلاثة، أن يكون نشاطا لغويا يخدم هدفا اجتماعيا[1]، والذي يمثل سياقا غير لغوي، توحي به لغة النص، ما يعني أن اللغة الشعرية لا تقتصر على وظيفة أحادية المقصد.

لذا نجد دعاة الشعر للشعر رغم وصفهم أنّ اللغة الشعرية غاية في ذاتها، وليست وسيلة تبليغ لدى الشاعر، يعترفون بوجود "صلات كثيرة تربط ما بين الشعر والحياة، ولكنها صلات عميقة وخبيئة"، صلات:دينية، أوثقافية، أونفسية، أو تعليمية، أوأي نوع من أنواع النّفع، تمثل قيما لاحقة على حد تعبير محمد غنيمي هلال[2]، فقوله لاحقة دليل على وجودها الفعلي، وهذا يعود بنا إلى دعوة أفلاطون وأرسطو إلى غائيّة الشّعر التربوية والخلقية، فالشاعر في نظرتهما هو معلم الإنسانية شأنه شأن الفيلسوف[3]، ما يعني أنه مهما كانت القيمة(الوظيفة) ثانويةلا يجب إلغاؤها، لأن الظاهرة الشعرية ظاهرة معقدة تعقد تحديد مفهوم متفق عليه بين النقاد والشعراء.

فيرى عبد الوهاب البياتي أن وظيفة الشعر"من الصعوبة بمكان أن نحدد ملامحها، ونقطة بدايتها ونهايتها، فالشعر خلاق وثوري، ورائد للمستقبل وهو يحتضن العالم والأشياء، وهو أحيانا محراث وسيف وربيع وبساط الريح، صقيع العالم الذي نعيش فيه، إنه أشبه بالفصول الأربعة التي تتجدد الأشياء من خلالها، وهو أيضا عودة تموز(آلهة الخصوبة والإنبات عند البابليين) من العالم السفلي إلى عالم الحياة"[4]، ويفسر عبد الله العشي هذا القول تفسيرا منطقيا يعتمد فيه على استقصاء وتتبع مصادر الصعوبة والتعقيد الذي يلف مفهوم الوظيفة، بقوله: "فإذا كان الشعر يتكون من عدد كبير من العناصر اللغوية والعاطفية والجمالية والمعرفية والاجتماعية والنفسية وغيرها، فإن وظيفته ستتعدد بتعدد هذه العناصر، بحيث يصعب على

[1]- ينظر:مدخل إلى علم اللغة النصي،ص373

[2]- محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،مرجع سابق،ص482

[3]- المرجع السالق،ص481

[4]- ينظر:عبد الله العشي،أسئلة الشعرية،مرجع سابق،ص217

المتأمل الفاحص للشعر أن يختصر الوظيفة في واحدة"[1]، فالشعر عنده له وظيفة تتآزر في تجسيدها كل العناصر اللغوية، وأطلق عليها مصطلح"الكلية"[2]، وظيفة لا تلغي خدمة الشاعر بشعره، الوطن والإنسانية، لأن "الشعر قطاع من الحياة والإنسان"[3]، فهو المعرفة الكاملة للواقع الذي لا يكون جميلا إلا عبر المتخيل.

وإن كان الجمال غاية الشعر عند أصحاب علم الجمال الذي نشأ في كنف الرمزية التي اشتد الجدل حولها في الربع الأول من القرن العشرين[4]، فإن مقومات الحياة، ومختلف جوانب الواقع الإنساني، ومحاولة سبر أغوار النفس، يزجي وظائف جزئية إلى جانب الوظيفة الكلية، وظائف اتضحت معالمها لدى الشعراء النقاد، وهي بشكل عام:"الوظيفة الاجتماعية، والوظيفة الإنسانية، والوظيفة المعرفية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة النفسية، والوظيفة الأخلاقية"[5]، ما يعني أن الشاعر ذو رسالة لا ينقطع فيها عن الحياة والواقع، لكن التزامه مغاير لالتزام الكاتب القصصي أوالروائي أوالمسرحي، فإن كان هؤلاء يعمدون للحقائق الكونية"يحللونها ويفسرونها بمواقف شخصياتهم الأدبية، ويبيّنون خطر تلك الحقائق، ويحذّرون ويشيدون بها، فإن الشاعر يهتم بتلك الحقائق من حيث صداها في النفس[6]، وإنعكاسها على أحلامه و آماله المنشودة في في التغيير وفق تجربته الخاصة.

وحديثنا عن وظيفة الشعر، لا يعني ابتعادنا أو انحرافنا عن المطلوب، ألا وهو وظيفة اللغة الشعرية، إذ النص الشعري يحمل رسالة، تلك الرسالة التي تنشد قارئا آنيا أو مؤجلا يتفاعل معها عبر اختراقه شبكة العتبات والوحدات النصية التي ينبني عليها جسد النص، بحثا عن المعنى الذي يسعى له منتج النص أوالنص الشعري بشتى أساليب التواصل المتاحة، وذلك

---

[1]– المرجع نفسه،ص218

[2]– عبد الله العشي،أسئلة الشعرية ،ص218

[3]– المرجع السابق ،ص218

[4]– ينظر:محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،ص476

[5]– عبد الله العشي،أسئلة الشعرية ،ص237

[6]– ينظر:محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،ص490

بانتقال القارئ" من الكلمات إلى المدلولات إلى التمثلات باعتبار هذه الأخيرة أكثر اتساعا ويلتقي فيها الآني والماضي والآتي"[1]، بكل تفاصيله وحيثياته وخلفياته، هذا من جهة ومن جانب آخر، لا يختلف إثنان في كون النص الشعري- بوصفه مجموعة من البنى التواصلية- لا بد له من نصية تسهم في تحقيقها مجموع معايير متفق عليها عند اللسانيين، ومن بين هذه المعاير المقصدية التي تخص المرسل، والمقبولية لدى القارئ، من هنا كان لزاما الحديث عن وظيفة النص الشعري.

ونشير إلى أن منتج النص قد لا يهتم بوصول مقصده إلى القارئ، بل يترك له الحرية في التأويل كيفما أراد، وقد يكون حريصا على أن تصل مقصديته إلى القارئ كما يريدها دون تعدد التأويل، فيلجأ إلى مقدمات نثرية أوشعرية أحيانا، مدخلا لقصائدهم توجه القارئ فنيا إلى المعنى الذي تعكسه تجربة الشاعر، إذ تصبح مفتاحا إلى الفهم ونجاح التواصل، واستيعاب الرسالة في سياقها، خاصة في الشعر الحديث، إذ يلجأ الشعراء إلى توظيف الأسطورة، وخلق رموز لغوية أكثر غموضا قد لا يعرفها الآخر.

وذلك بابتكار الرمز"ابتكارا محضا أويقتلعه من حائطه الأول، أو منبته الأساس، ليفرغه جزئيا أوكليا من شحنته الأولى أوميراثه الأصلي من الدلالة، ثم يشحنه بشحنة شخصية أو مدلول ذاتي مستمد من تجربته الخاصة"[2]، كآلية تخلق متاهات وطبقات في عوالم النص الشعري الذي يشتغل عبر لغة شعرية حاملة للصحة النحوية على الأقل، لا اللغوية، وهنا تبرز حاجة النص الأدبي إلى أنقاذ ذلك التعبير الأسطوري أوالرمزي عبر مبدأي الإبرام والنقص معا، حسب تعبير"جوليا كريستيفا"، لأنه يحيل ولا يحيل إلى مرجع معين، فيأتي القارئ ليجري حوارا متأملا مع النص في محاولة لإظهار الخافي وتوسيع أفق الانفتاح[3]، وإنتاج تأويل حر

---

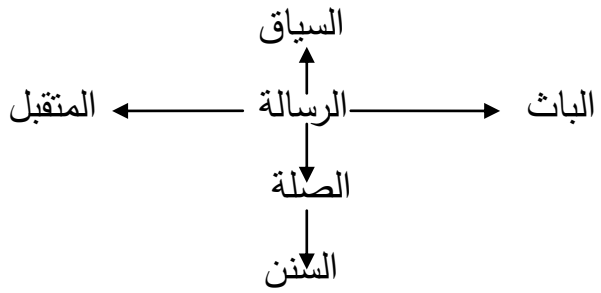
[1]- عنيمي الحاج،التمثيل وفهم النص ضمن كتاب(النص الأدبي بين الواقع والمتخيل)،مجموعة مؤلفين،منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر،مشروع باريس،فاسنالمغرب،2003،ص29-30

[2]- علي جعفر العلاق،في حداثة النص الشعري،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1990،1،ص57

[3]- ينظر:إبراهيم أحمد،أنطواوجيا اللغة عند مارتن هيدجر،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط2008،1 ،ص141

للمعنى الذي يتوارى في الألفاظ المتعددة الوجوه والمتقلبة الرسوم، معنى يعكس تلك المقاصد الأصلية التي يرمي إليها النص ومنتجه.

والرسالة اللغوية تعد أحد العناصر السته التي تسهم في تحديد وظيفة اللغة عند الباحث اللساني جاكبسون، وهذه العناصرهي:المرسل، والمرسل إليه والرسالة التي تستند إلى سياق وتقوم على سنن يشترك فيها طرفا الجهاز وتربط المرسل بالمرسل إليه قناة هي أداة الاتصال أو الصلة، بحيث يكون شكل الجهاز[1]:



أمّا التّواصل اللّغوي عند بيارجيرو، فـ"يستلزم موضوعا أوشيئا نتكلم عنه، كما يستلزم مرجعا، وإشارات، وإذن يستلزم أيضا شيفرة وأداة توصيل، وكذلك يفترض وجود مرسل ومرسل إليه"[2]، فهو لا يختلف عن ما ذكره جاكبسون الذي حصر وظائف اللغة في ست وظائف، كل وظيفة تتولد عن عنصر من عناصر الخطاب، وتهيمن إحداهن على الباقي بحسب نوع اللغة شعرية أوعلمية، أوطبيعية، كما أن هذه الوظائف تتحدد في الواقع بإدراك المتلقي لها، إذ المتلقي هو المقصود بالخطاب، فواجب عليه إدراك العلامات اللغوية التي اختارها المؤلف واستيعاب دلالاتها فهما وتأويلا وحوارا مع النص، وذلك لمعرفة سياقه وجنسه، فوظيفة اللغة الجمالية ناتجة عن تلك العلاقة التي ينسجها مستعمل اللغة مع العلامة التي يختارها دون غيرها من العلامات اللغوية.

[1]– ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب،ص121

[2]– بيار جيرو،الأسلوب والأسلوبية،ترجمة منذر عياش،مركز الإنماء القومي،بيروت،لبنان،ط1990،1،ص63

وحديثنا عن الوظيفة الشعرية للغة، يقتضي تفصيلا في علاقة عناصر جهازالتخاطب في نظرية الإخبار[1] أوالإيصال[2] بالوظائف اللسانية التي حددها جاكبسون وهي:

الوظيفة[3]	معناها	الوظيفة[4]	معناها
المرجعية	وتعتبر قاعدة لكل اتصال،إنها تحدد العلاقة بين الرسالة والموضوع الذي تحيل إليه.	المرجعية	ويولدها السياق،وهي المؤدية للإخبار باعتبار اللغة تحيلنا على أشياء،وتقوم اللغة بوظيفة الترميز إلى تلك الأشياء و الموجودات والأحداث المبلغة.
الإفهامية	وتحدد العلاقة بين الرسالة والمتلقي وردّ الفعل هو مدار اهتمامها وغايتها.	الإفهامية	ويولدها المرسل،وتتجسم في صيغ الدعاء والأمر على سبيل المثال.
الشعرية	يحددها جاكبسون بأنها علاقة بين الرسالة وبنية تكوينها،وتكلف الرسالة في الفنون عن كونها أداة للإيصال لتصبح موضوعا في ذاتها وبهذا تتجاوز حدود الإشارات المباشرة لتدخل فرضية الدال ورمزيته وأسلوبيته وسوى ذلك	الإنشائية	وتولدها الرسالة التي تصبح غاية في ذتها لا تعبر إلا عن نفسها فتكون المعنية بالدرس...وقد ذهب بعضهم إلى أنها ليست موجودة في الكلام العادي..غير أن جاكبسون حسم الأمر معتبرا أنّ كل رسالة مهما كانت غايتها تتضمن وظيفة أدبية تختف درجتها من نص لآخر.
التنبيهية	وتهدف إلى تأكيد أو إبقاء الإيصال،وتهدف إلى شد	الإنتباهية	وتولدها الصلة،

[1]- ينظر:الأسلوب و الأسلوبية،عبد السلام السدي،ص121

[2]- نور الدين السدن الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص237

[3]- ينظر:المرجع نفسه،ص246-247

[4]- ينظر:الأسلوب والأسلوبية،عبد السلام السدي،ص121-122-123

	انتباه المتلقي		
الانعكاسية	الانعكاسية وتسعى إلى تحديد معنى الإشارات،لأن المتلقي قد لا يفهمها مثل وضع كلمة بين مزدوجتين وسوى ذلك.	المعجمية أو ما وراء اللغة	وتولدها السنن،وهي أن يتأكد الطرفان أنهما يستعملان النمط اللغوي نفسه،كأن تتخلل الحوار عبارات: ماذا تعني؟ أليس كزالك؟ هل أنت تفهمنييي؟
الانفعالية	تحدد العلاقة بين المرسل والرسالة وهذه الوظيفة مصدرها يأتي من تنوعها الأسلوبي ومن الإيحاءات التي توحي بها هذه التنويعات الأسلوبية.	التعبيرية	يولدها المرسل، وتركز على عواطف المرسل وتفاعله مع الموضوع،ويتجلى ذلك في طريقة النطق مثلا أو في أدوات لغوية تفيد الانفعال:كتأوّهأو التعجب أو دعوات الثّلب أو صيحات الاستنفار...

فهذه الوظائف لا يستقل نص بوظيفة منها دون غيرها، بل تحضر بمراتب هرمية متفاوت يكون لعناصر جهاز التخاطب دور في بروز وظيفة وتراجع أخرى، إذ يرى الناقد عبد الجليل مرتاض أنه" في مجال تحليل النصوص، تعد الوظائف الثلاث:التعبيرية والندائية..والإخبارية من أبرز ما يعتمد في إدراك لعبة الضمائر والتعامل مع حوارات الشخوص وتبادلهم المرسلات

أنا(التعبيرية) ⟵ ⟶ أنت(الندائية)

هو(الاخبارية أو المرجعية)

وتوجد هذه الوظائف الثلاث الأخيرة بوجه خاص في الأجناس الأدبية التالية:

1)الشعر الغنائي، حيث يغمر الشاعر شعور قوي

2)الشعر الرثائي.

3)الشعر الملحمي.

لكن ينبغي على الدارس اللساني أن يأخذ بعين الإعتبار الوظائف الثانوية،وهذا ما حرص عليه جاكبسون بقوله:"إن اللغة يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها "[1]،فإن كانت الوظيفة الشعري تعتلي هرم وظائف اللغة في النصوص الأدبية والشعرية خاصة،فلا ينبغي إهمال باقي الوظائف أثناء الدرس و التحليل،لأن النص وحدةدلالية شديدة التعقيد،تسهم كل عناصر جهاز التّخاطب في بناء دلالته.

3-النّصّ الشّعريّ:

النّصّ الشّعريّ كما أيّ نصّ "بوصفه النتيجة الوحيدة- ولو مؤقته- لعملية الكتابة،يمثّل الحقيقة الفريدة التي تتيح إقامة دراسة علمية ترتبط بتصور إنتاج هذا النص"[2]، لأنه نصّ يحمل في جيناته خصائصَ أساسيّة بها يوصف بالنّصيّة، وخصائصَ موَسَّعةٍ بها تتحدّد أدبيّته وجنسه، وهو يتكون من"مجموع الملفوظات اللّسانيّة التي تخضع للتحليل"[3] بوصفه بنية سطحية قابلة للقراءة[4]*،والتي تمّ تثبيتها" بواسطة الكتابة على بياض الورقة.

إنّ هذا التثبيت أمر مؤسس للنص ذاته ومقوم له"[5] من الناحيّة الجماليّة التي يرى فيها بارط تحقيقا للّذّة في النّصّ[6]، والكتابة من النّاحيّة النقديّة آليّة في ميدان نقد الأدب، فبها يمكن لأيٍّ كان أنْ يميّز بين ماهو نثر وماهو شعر، فالكتابة في النّقد الحديث"ليست تنظيما للأدلّة على أسطر أفقيّة ومتوازية فقط،إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مسند وهو في عموم

---

[1]- رومان جاكبسون،قضايا الشعرية،ترجمة محمد الولي ومبارك حنون،دار توبقال للنشر، ط1 ،1988،المغرب،ص27

[2]- عبد القادر شرشار،تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص،ص26

[3] -Jean dubois et autres,Dictionnaire de linguistique.Librairie Larousse,Paris.France,P486.

[4]*- هذه الفكرة تعود لصاحبتها كريستيفا،في ما تسميه(النص المكوَّن)،أي سطح وعمق،بنية مدلولة وإنتاجية دالة،بحيث يغدو النص موضوعا ديناميا منفتح متعدد الدلالات عكس المقاربات التقليدية التي تعتمد عل امريقية الدلالة،إذ يبحث فيه التحليل الدلالي(السيميولوجيا)،(نظرية الدلالة النصية)،مستفيدا من التحليل النفسي والعلوم الرياضية والمنطقية واللسانية والسيميوطيقا،هذه المعارف تقدم جميعا للتحليل الدلالي النماذج والمفاهيم الإجرائية،بهذا يتحقق التناص الذي اتكأت عليه هذه الباحثة وهو ما يسمى(الإديولوجيم)، ،ينظر،سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،ص21

[5]- صلاح فضل،بلاغة الخطاب وعلم النّص،المجلس الوطني للثّقافة والفنون والأدب،الكويت،1992،ص237

[6]-ينظر:عبد الملك مرتاض،نظرية النّص،ص47

الحالات الورقة البضاء"[1] التي ينعكس على سطحها المكان الطباعي، والذي يمثّل عند محمد بنيس" دالاً نصيّا"[2]، خاصة في النّصّ الشّعريّ الذي يشتغل طباعيا على لعبةِ ملء الصّفحة قديمُه وحديثه، فمِن نظام الشّطرين الذي استمرّ ردحا من الزّمن، إلى نظام لعبةٍ جديد يتجسّد بالمتغيرات الإيقاعية التي عرفتها القصيدة العربية والتي انعكست آليا على اشتغال المكان الطباعي[3] المعتاد، وشكله في توزيع البياض والسواد على سطح الورقة.

والنّصّ الشّعريّ رغم خصوصيّته النسبية* في البناء شكلا ومضمونا ووظيفة، إلّا أنّه يدور في فَلَكِ النّصّ الأدبيّ اللّاشعريّ الّذي قال عنه مرتاض: "هو نسْجٌ أنيقٌ من الألفاظ الصامتة التي تحمل المعانيَ في ذاتها، فهو كتابة سحريّة، أوكتابة كأنها السّحر.النّصّ هو نسج الألفاظ بجماليّة الانزياح، وأناقة النسج،وعبقرية التصوير[4].فهذا التّعريف يركّز فيه صاحبه صاحبه على الصّفةِ الأدبيّة، لأنّها الضّامنة لهُويّتهِ وانتمائه، ومِن خلالها تَتوسّع خصائصه البنائيّة إلى خصائصَ يمْكن عَدُّها خصائصَ أسلوبيّة سيميائيّة، يقدِّم النّصّ من خلالها للقارئ صورا فريدة وجميلة تخلب لبّه، وتأسِر عقله.

فالنّص الأدبي لا يعكس أدبيّةً خارجيّة عنه، بل هو إنتاجٌ فنيّ" يمتلك دواله القادرة وحدها على ربط العلاقة مع المدلولات، ثم مقدرة هذه الأخيرة انطلاقا من أسس لسانيّة باتت معروفة على توظيف وصياغة الدوال"[5] في نسق بُنيانيّ بآليات منطقيّة فوق تاريخية وفنيّة في آنٍ قابلة قابلة للهدم وإعادة البناء، فأدبيّته داخليّة ذاتيّة لا خارجيّة مستمدة من واقع ينعكس فيه فنيا، أو أخيلة أوأساطير تعكس وعيا ثقافيّا معينا، إذ يعتبر أنطوان مقدسي الخطاب الأدبي" جملة

---

[1]– محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية،دار توبقال،المغرب،ط2 2001م، ص111

[2]–المرجع نفسه،ص111

[3]–شربل داغر،الشعرية الحديثة،تحليل نصي،دارتوبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط1988،1،ص15.

*– لأن النص الشعري يتقاطع مع ويتداخل مع النصوص الأدبية الأخرى بوصفه نصا أدبيا يختلف عن النصوص العلمية، للمزيد عن مميزات النص الأدبي،والنص العلمي،ينظر،محمد مفتاح،ديناميّة النص،ص54

[4]– عبد الملك مرتاض،نظرية النص،ص47

[5]–تودروف،رولان بارت،أمبيرتو إكو،مارك أنجينو،في أصول الخطاب النقدي الحديث،ترجمة وتقديم،أحمد المدني،عيون المقالات،الدار البيضاء،ط1989،2،ص5

علائقية إحالية مكتفية بذاتهاحتى تكاد تكون مغلقة، ومعنى كونها علائقيّة أنها مجموعة حدود لا قوام لكل منها بذاتها، وهي مكتفيّة بذاتها، أي أنها – مكانا وزمانا وجودا ومقاييس– لا تحتاج إلى غيرها، فالروابط التي تقيمها مع غيرها تؤلف جملة أخرى وهكذا بلا نهاية.. فالخطاب الأدبي بهذا المنظور لا تنطبق عليه الثنائيات التي أربكت الفكر الكلاسيكي كالذات والموضوع والداخل والخارج، والشرط والمشروط، والصورة والمضمون، والروح والمادة، فالنص إذن يؤخذ في حضوره، لذاته وبذاته"[1]، مايعني أنه يحمل خصائص تحدّد هويّته التي توصل إليها بالي انطلاقا من علاقة التناسب القائمة بين أجزائه[2]، المكونة له.

وقدّم عبد السلام المسدي تعاريف عدة للخطاب الأدبي في كتابه"الأسلوبية والأسلوب" متأثرا بما نظّرت له الأسلوبيّة الحديثة، إذ يرى أنّ الخطاب الأدبيّ، ينماز عن غيره من الخطابات النفعيّة، بانقطاعه عن الوظيفة المرجعية، لأنه لا يرجعنا إلى شيء، ولا يبلغنا أمرا خارجيا وإنما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع المنقول في الوقت نفسه، ما يعني أنّ النّصّ الأدبي بنية لسانية تتحاور مع السيّاق المضموني تحاورا خاصا، صياغته مقصودة لذاتها، بلغة تتميز عن لغة الخطاب النفعي بمعطى جوهري توظف اللغة من خلاله توظيفا واعيا ومدركا، لتصبح وسيلة وغاية[3] في نفس الوقت .

لهذا وُصف النّصّ الشّعريّ، رغم صعوبة تعريفه، أنّه " ذلك النص الذي لا يستدعي الأسطورة عنوة وقهرا، بل إنه ذاك الذي يرتقي إلى نفس الذرى التي ارتقت إليها الأسطورة، فتصبح لغته ورموزه، وصوره منحدرة من الرموز النمطية العليا، تجيء إلى ما تبقى منها في أقاصي الذات"[4]، فذاتية النّص الشعريّ الّتي ترتقي به إلى اللاّواقعيّة، "ببنيته النصّية"*، ولغته

---

[1]– أنطوان مقدسي،الحداثة و الأدب،الموجود من حيث هو نص،رؤياه وإبداعه،الموقف الأدبي،السنة الرابعة،العدد:التاسع جانفي1975،دمشق،ص225.

[2]– ينظر،عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب،ص89

[3]–عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب،ص91

[4]–محمد لطفي اليوسفي،كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر،دار الفارس للنشر والتوزيع،الأردن،ط2005،1م،ص235

*– مصطلح وظعه سعيد يقطين في كتابه،انفتاح النص الرّوائي،النص والسيّاق،ص103,وما بعدا للحديث عن البنيات

التي تنسحب استعمالا عن اللّغة العاديّة، جعلت يمنى العيد المتأثرة بالرؤية البنيويّة للنّص التي تهتم بدراسة الشّكل للوصول إلى المضمون، تركز على الجانب اللغوي منعزلا عن سياقاته الخارجية التي كانت تميز النقد الكلاسيكي القديم، إذ تقول:"لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية"[1]، وهذا رأي منطقي لأنّ الاستعمال الفنيّ للّغة هو الذي يحدّد مقدار طغيان الوظيفة الشّعرية التي تتحقّق بعناصر عدّة، فالنصوص الشعريّة تمتلك ميزة لها من التّأثير ما يجعلها تنماز عن النصوص الأدبية الأخرى، وهي التي تتعلق بالإيقاع وما يضيفه على النص الشعري من مسحة جمالية على دوره البنيوي المحض[2] والدّلاليّ التّواصليّ.

كما أنّ هاليداي ورقيّة حسن في حديثهما عن المعايير التي تحقق النصيّة، ذكرا أنّ النّصوص أنواع، وهويّات وانتماء، في كلّ لغة، بحيث تكون" الكفاية النّصية العامة التي تتوفر لدى متكلمين بلغة معينة، تقترن دائما بكفاية نوعية تتمثل في في قدرة قارئ ما على التمييز بين أنواع النصوص، بقطع النظر عن مضامينها، وهذا ما يقتضي ممّن يمارس الكتابة أن يحترم خصائص كل نوع، إذا أراد أن يحقق للنص المنجز اتساقه"[3]، وهذا ما تسهل ملاحظته في أيّ نصّ شعريّ بوصفه معطى لغويا.

إذًا فالنّصّ الشّعري نصّ أدبيّ أوخطاب أدبيّ، إذ التّعاريف السّابقة لم تستطع الفصل بين الخطاب والنّص، فالتّرادف بينهما واضح، وتعدّد التّعاريف يكشف أزمة المفاهيم في الثّقافة اللّسانيّة العربيّة، فإن كان وضع تعريفٍ للنّص أوالخطاب أمرا مستعصيا في الواقع، فإن محاولة إيجاد تعريف للنّص الشّعريّ أكثر صعوبة، لأنّه مركّب وصْفيّ يتكوّن من مصطلحين غاية في التّعقيد(النص– الشعر)، فلا نكاد نجد تعريفا جامعا لكل منهما، فكيف وهما مركبين معا؟ لكن هذا لا يعدم محاولة الرّكون إلى مفهوم يفرضه الجمع بين التّعاريف السّابقة للنّص

النصيّة التي تتوافر فيها الشروط النصية المناسبة.

[1]– يمنى العيد،في القول الشعري،دار توبقال،المغرب،ط1،1987،ص9

[2]– رياض مسيس،مشروع جون ميشال آدم،مقاربة نظرية،لسانيات النص وتحليل الخطاب،المؤتمر الدولي الأول،ص234–235

[3]– محمد الأخضر الصبحي،مدخل الى علم النص و مجالات تطبيقه ،منشورات الاختلاف،ط1،2008،ص84–85

وتعاريف الشّعر المتعدّدة، من النّاحيّة البنائية، خاصة وأنّ الأطروحة في سيرها تجمع بين مقاربتين للنّصّ مختلفتين وظيفةً، ومتّفقتين هدفًا.

وهذا المفهوم لا يبتعد عن مفهوم القصيدة، التي تمثّل وحدة متكاملة تتضافر فيها عدّة عناصر لسانيّة وأسلوبيّة، فاللّسانية هي العناصر النّحوية والصّرفيّة والصّرفيّة والصّوتيّة والدّلاليّة التّواصليّة المكوّنة لوحداتها الصّغرى المتتابعة بعلاقات مشروطة، أما العناصر الأسلوبية فتتمثّل في اختيارات الشّاعر التي تخلق ذوقا جماليا لدى القارئ أو السامع، أوربما عند الشاعر أثناء التّغني به صناعة، والمتمثلة أساسا في الإيقاع واللّغة الشعريّة، والتخيّل والتّخييل.ما يعني أنّ النّصّ الشّعريّ" بوصفه بنية من العلاقات المتفاعلة يكشف تفاعلها عن الدلالات الفنية والجمالية"[1]، وهو ما كانت الوظيفة الشّعرية فيه هي الشّجرة التي تغطّي غابة الوظائف، فهو لا يعدم الوظيفة الأساس والمتمثلة في الوظيفة التوصيلية، إلاّ أنّ جمله النصية المرتبطة بسياقها النّصي تتخطى عن قصد الجمل النحويّة التي يتمّ توليدها بنظام معياري لتصل إلى تحقيق الوظيفة الشعرية.

والنّص الشّعري، بوصفه ظاهرة لغويّة وأدبيّة، لا ينبغي على المهتم بفهمه أوتحليله بخس "خصائصه الظاهرة، فلا يعقل أن نسوي بين نص شعري ونص قصصي بدعوى الاشتراك في أصل الوجود وآلاته، فإذا فعلنا هذا فقد نسوي بين مظاهر الطبيعة جميعا"[2]، ومعنى هذا أنّ معرفة طبيعة الشيء وقوته، وإدراك خصائصه هي معيار الحكم.

واستعمالنا مصطلح النصّ بدل الخطاب في هذا التّركيب الوصفيّ له أسبابه، فالنصّ الشّعريّ له هويّة وانتماء – بين الأجناس الأدبيّة – يجعله ينفرد بمجموع خصائص[3] ينماز بها عن أشكال الخطابات الأدبيّة الأخرى، فقولنا: الخطاب الشّعريّ لن يكون متوافقا مع هدف

---

[1]– نور الدين السد،الشعرية العربية،دراسة في التطور الفي للقصيدة العربية حتى العصر العباسي،ديوان المطبوعات الجامعية،ج2007،1،ص7

[2]– محمد مفتاح:ديناميّة النّص،ص43

[3]– تحدّث عنها محمد مفتاح للتمييز بين النص الخطاب العلمي والخطاب الشعري،إذ ميز بين الشعر الراقي و الشعر العادي،واضعا معايير إجرائية لذلك التمييز،للمزيد ينظر، محمد مفتاح:ديناميّة النّص،54..59

بحثنا، إذ الخطاب الشّعري قد يشمل بعض الخطابات النّفعيّة، كالخطاب الفلسفي أوالديني أوالسياسي أوالعلمي في شكلٍ شعريّ، والتي يمكن أن تتشكّل نثرا، من مثل قولنا: مقال فلسفي أوسياسي،أوديني...، إذ يصبح الخطاب موضوعا لا شكلا منجزا، بخلاف النّص الشّعري فهو مركب وصفي محدّد الدّلالة التي تنشأ من تجاور الموصوف وصفته وتبادلهما السّمات الدّلاليّة، وهي دلالة تواضع عليها العرف الثّقافيّ العربيّ في منواله الكلاسيكي، أو في صورتها الحديثة المُنحازة عن الأصل المعياريّ، ما يعني أنّ النصّ أشمل من الخطاب كما ذهب إليه سعيد يقطين[1]، فالنّص يسع كل الخطابات التي تمثّل الموضوعات أوالممارسات الفعلية الاجتماعية للنص، ويمكن أن نعتمد على المنحى النّحويّ في إثبات ذلك، إذ من النّاحية النحويّة يكون التّركيب الوصفيّ النصّ الشّعريّ تركيب يمتنع فيه العطف، فلا تعطف الصّفة على الموصوف، حكمهما كما التّثنية والجمع، فهما طرفين متجانسين لمركّبٍ"لا شيئ يتميز به عنه فيحتاج إلى ضامّ يضمّه إليه وعاطف يعطفه عليه"[2]، أمّا قولنا الخطاب الديني أوالسياسي...فلاتجانس بين طرفي الوصف.

[1]– ينظر جمعان عبد الكريم،ص39

[2]– دلائل الإعجاز،،ص222

الفصل الثّاني:تضافر البنى النصّية والأسلوبية في بناء المستوى الصوتي

1-الجهاز المفاهيمي للإيقاع

2-البناء النصي والأسلوبي للإيقاع الخارجي في الديوان

أوّلا: نصيّة وأسلوبيّة إيقاع الوزن الشّعري

ثانيا: نصّية وأسلوبيّة القافية

ثالثا: نصّية وأسلوبيّة إيقاع الرّوي

رابعا: نصّية وأسلوبيّة هندسة البناء العروضي.

3- البناء النّصي والأسلوبي للإيقاع الداخلي :

أوّلا: نصّية وأسلوبيّة إيقاع التّكرار

ثانيا: تجليّات التكرار في الديوان

ثالثا: نصّية وأسلوبيّة التّصريع

رابعا: نصّية وأسلوبيّة التّوازي

1- الجهاز المفاهيمي للإيقاع:

أ- مفهوم الإيقاع :

الإيقاع من أهم الأدوات البنائية التي يقوم عليها النص الشعري، وهو من أبرز العناصر التي ينماز بها الشعر عن سائر الفنون الأدبية، إذ تكمن فيه الطاقة التعبيرية والدّلالية والجماليّة التي تُسهم في خلق الجو العام للقصيدة وتماسك بنائها وفق ما يتناسب والحالة النفسية والشعورية للشاعر، فالشعر تجربةٌ وعاطفة، إلّا أنّ الذي يصنعه هو اللّغة بما فيها من طاقات تعبيرية وإيقاعية جماليّة تتجسد عبر كتلة من الأصوات يلفظها الشاعر لتُحمل عبر الأثير في اتجاه السامع[1]،فهي جوهر الأثر الشعري الذي به "يثير ويستفز المستمع،فيجعله معجبا ومنفعلا بالأثر، وداخلا إلى عالمه من جهة إيقاعه ونبره لا مضمونه الفكري، أو شحنة الانفعالات المعبر عنها"[2] ، فالإيقاع الذي تبنيه تلك الأصوات يشدّ من أزر المعنى،ويستكمل ما لا تستطيع معاني الألفاظ أن تؤديه من الأحاسيس والمشاعر، فهو إيحائيّ الوظيفة، إذ يسهم في في خلق الحالة النفسية التي ترسم الصورة الشعرية، فالعرب على رأي ابن جني كانوا"كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبّر بها عنها"[3].

وعليه فكلّما" سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالا في صورة الحزن حينا،والبهجة حينا آخر،والحماس أحيانا ،وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة ومنتظمة نلحظها في المنشد أوسامعيه"[4]، وهذا ما يتواقف مع المعنى اللغوي للإيقاع، فهو: "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[5]، وقد ورد في المعاجم اللغوية القديمة نقلا عن ابن سيده

---

[1]- ينظر:عبد النبي هاماني، آليات تحليل الخطاب،تفاعل المبنى والمعنى في الدرس اللغوي العربي، أفريقيا الشرق 2015م، ص88

[2]- أدريس بلمليح ، الرؤية البيانية عند الجاحظ، الدار البيضاء ، دار الثقافة ، ط1،1984م، ص157.

[3]- ابن جني، الخصائص،ج2، ص157

[4]- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ،مكتبة الأنجلو المصرية،مصر،ط2،1952، ص12.

[5] - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة،2009م، ص24.

عن الخليل بن الفراهيدي أنّ "حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية"[1]، أما في لسان العرب لابن منظور فقد جاء أنّ " الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء ، وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[2]، فبهذا يكون الإيقاع نسقا من تتابع الحركات والارجاعات المتوالية التي تصدرها الأصوات والألحان وتوقعها في الغناء، فهومرتبط باللحن والغناء.

وقد توسعت دلالة الإيقاع وتنوعت بتنوع مشارب الدارسين له واتجاهاتهم الفكرية واللغوية والثقافية، فمن النّاحية البنائية نظر إليه على أنّه يمثل صورة من صور انزياح النص الشعري عن بقية النصوص،حين اهتم النقاد قديما وحديثا بالبعد الإيقاعي، بوصفه توقيعا موسيقيا ووحدة في النظم[3]، وعدوه عنصرا قارا في كل نص الشعري، فبناء نصٍّ شعريّ يبدأ بتسليط نظام إيقاعي على نظام لغوي،كون العلاقات اللغوية لا تنفصل على الإيقاع العام للنص فالشاعر إذا أراد بناء قصيدة "يمخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، ويعد له مايلبسه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي والوزن الذي يسلس له القول عليه"[4]، هكذا يضع ابن طباطبا الإيقاع عنصرا فارقا بين البناء الشعري والبناء النثري.

غير أن المحدثين ذهبوا عكس ما قالت به العرب قديما، حين عدوا الإيقاع أسبق من الفكرة واللفظ المختار، فهذا نزار قباني متأثرا بهذه النظرة يرى أنّ الإيقاع من حيث التوقيت متقدم زمانيا،إنه الملك الذي يمشي أولا، ومن ورائه تمشي اللغة كوصيفة ثانيا[5]، فهو الباعث على الكتابة والمنظم لها.

ومن ناحية أخرى عُدّ الإيقاع نقطة التقاطع بين الشعر والموسيقى بحيث يصبح الإيقاع عند أصحاب هذه النظرة"مجموعة من اللحظات الزمانيّة الموزعة وفقاً لترتيب معيّن"[6] ونظام محدّد

---

[1]– ابن سيدة ، المخصص، السفر 3 ، مادة (وقع)،دار الفكر، بيروت ، 1978.

[2]– ابن منظور،لسان العرب ، مادة (وقع) ،طبعة جديدة ومحققة،دار المعرف ، مصر،ب ت.

[3]– ينظر، محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث، ص435

[4]– ابن طباطبا عيار الشعر، ص 5.

[5]– ينظر،عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص29

[6]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص281

أوهو مجموع" نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكميّة على أوضاع مخصوصة، يدرك تساوي تلك الأدوار والأزمنة بميزان الطبع"[1]، والذوق السليم الذي لا يتأتى للشاعر أوالموسيقار إلاّ بكثرة الاستماع والقراءة وبالموهبة أيضا، فالشعر موسيقى والموسيقى غناء، وعليه فالشعر تغني، وعن هذا قال حسان ابن ثابت:

تَغَنَّ بالشّعْرِ إمَّا كُنْتَ قَائِلَهُ إنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشّعْرِ مِضْمَارُ[2]

ب-الأهمية الإجرائية للإيقاع:

وانطلاقا من هذه التوجهات يمكن القول أن الإيقاع مكون جوهري في بناء النص الشعري يستمد مشروعية دراسته، بوصفه أداة بناء النص الشعري من جهة، ومن جهة أخرى يعدّ نظاما يرسم به الشاعر معالم"الصورة الشعرية وابرازها وخلق عوامل التأثير لها في حالتي الحقيقة والمجاز سواء أكان ذلك جرس الكلمات أم في نغم التراكيب"[3] المعتدلة والمنسجمة،والتي تسهم في اِنبناء الأبيات بأسلوب يحدث في النّفس اهتزازا وشعورا باللّذة والمتعة، وكذلك لكونه أهمّ عنصر في نسق التّتابعات والارجاعات ذات الطابع الزمني والموسيقي، والتي تصدرها الأصوات اللغوية، فتقوم بوظيفة جمالية مع غيرها من العناصر المشكلة للنص الشعري، حيث "يشكل الإيقاع الصوتي جزءا هاما من بنية الإيقاع العام للقصيدة ، فالحروف والأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة الفن الشعري،ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النفس وأحاسيسها يتشكل العمل الفني"[4]، فكرا وعاطفةً وأسلوبا وتصويرا.

كما أنّ دراسة الإيقاع وتتبع آليات تشكله واشتغاله في النص الشعري يؤدي إلى معرفة دوره في تحقيق المقبوليّة- بوصفها معيارا نصيّا- لدى المتلقي السامع أوالقارئ، فلا شك أنّ

---

[1]- الشجرة ذات الأكمام، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، وإيزيس فتح الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1983، ص86

[2]- محمد الطاهر بن عاشور،شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، دار الكتب الشرقية تونس،1958،ص9، وينظر :ابن رشيق، العمدة،ج2، ص313

[3]- شفيع السيد،التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية،دار الفكر العربي، ط2،1982، ص178-179

[4]- ابتسام أحمد حمدان، الاسس الجمالية والبلاغية في العصر العباسي ،در القلم العربي ، حلب ط1،1997م، ص151.

الوظيفة الجماليّة للإيقاع تسعى إلى التّأثير عليه وتضغط عليه لقبول التجربة الشعرية للشاعر وهذا ما ذهب إليه ابن طباطبا في معرض حديثه عن أجزاء الإيقاع التي بها يتمّ تقبّل الشعر إذ قال: "وللشعر الموزون **إيقاعٌ** يطربُ الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه.فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحةُ المعنى وعذوبةُ اللفظ فصفا مسموعُه ومعقوله من الكدر تمّ **قبوله**"[1]، وارتاح له الفهم،وأنس به، فإنّ من الشعر حكمةً،وإنّ الحكمة غذاء الروح.

ج- دور الإيقاع ووظيفته:

إذا كان هذا الفن تعبيرا إيحائيا عن معاني تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير، لأنه لغة التواتر والانفعال"لذلك ارتكزعليه الشعر في بناء موسيقيته،وعده أهم أركانها التي ترتكز أولا على الانسجام أو تآلف الأصوات"[2]، فالشعر بعناصره المكونة جميعا يعمل على تحقيق الاتساق "والانسجام والتوافق في القصيدة ، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الاحساس العام بالانسجام" [3]والربط، مرتكِزا على تكرار النّغمة الواحدة.

وعليه فالإيقاع له دور كبير في تشكيل البنية الهيكلية للنص الشعري؛ لاتكائه على "التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة، وهوالخاصية المميزة للقول الشعري،والمبدأ المنتظم للغته"[4]،فدور الإيقاع هو تنظيم وترتيب فيض من الأصوات والمعاني والأحرف والكلمات والتعابير، يستطيع من خلالها أن يمنح النّص تكثيفا معنويا، وعمقا دلاليا وتأثيرا نفسيا وخياليا فعّالا في المتلقي، وبهذا ولأجله يمكن القول،أنّ الإيقاع يُعنى بانتضام النّص الشعري بجميع أجزائه، أو بسياقاته الجزئية لتَلْتَئِمَ في سياقٍ كليّ، ما يجعل منه نظاما محسوسا مدركا، ظاهرا

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص21

[2]- ينظر:محمد صابرعبيد،القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية) اتحاد الكتاب،دمشق،2001،ص12

[3]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص86.

[4]- المصدر نفسه، ص13

أوخفيا، يحقق الانسجام والتناسب والتلاؤم بين تلك الأجزاء؛ ليبدو النّص وحدة عضوية متكاملة[1] ودالة ومؤثرة.

إلى جانب هذا الدور البنائي فإن الإيقاع يمتلك طاقة هائلة تعتمد على "الإمكانات اللغوية في تجسيد التكامل الموسيقي للنص الشعري، ويظهر هذا البعد الفني في جماليّة التفاعل بين الصور الشعرية وبين إيقاعاتها المتنوعة، فللموسيقى الشعرية دورٌ هام في عملية التعبير الجمالي والتصوير الفني، وإليها يرجع الفضل في اتساع دلالات الألفاظ وتقوية أثرها في نفوس"[2] السامعين أو القراء.

وفي سبيل الوصول إلى حالة من الانسجام والتكامل في النص الشعري تتحرك الظواهر اللغوية والبلاغية المحققة لجمالية النّص الشعري، وفق علاقات متفاعلة في حركة متجاوبة أو متتابعة، وقد تتداخل عدة أنواع من الحركة في آن واحد محدثة تقاطعات، أوتداخلات تكثّف الإيقاع، وترفع وتيرته، سعيا نحو تحقيق التناغم والتآلف والانسجام الذي من دونه ينتفي الإيقاع، ويصبح العمل الأدبي نشازا[3]،ومدعاة نفورٍ، فليس "الشعر إلا ضرب من الموسيقى،إلا أنه تزدوج نغماته بالدلالة اللغوية"[4]التي يطمح الشاعر إلى ذكر قيمتها، فهو لا يكتب لمجرد المتعة وتحريك أصابعه، ولكنه يكتب ليتصل بالأخرين عبر تجربة شعرية لا ينفصل فيها الجانب الفني عن الأخلاق[5] أو غيرها من المضامين والأغراض .

ث-أشكال الإيقاع:

يرى صلاح فضل أنّ" درجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي، والمتمثل في في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها وتوزيع الحزم الصوتية، ودرجات تموجها وعلاقاتها،كما تشمل ما يسمى عادة

[1]- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ابتسام أحمد حمدان، ص46.

[2]- نورالدين السد، الشعرية العربية، ج1، ص106

[3]- ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ابتسام أحمد حمدان، ص46.

[4]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص436

[5]- ينظر:عزالدين إسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي،عرض وتفسير ومقارنة،دار الفكر العربي،ط3،1974،ص356

بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري"[1]، وعليه ومن منظور التعريف الذي يحدّد الشعر على أنه كلام موزون مقفى، يكون الوزن والقافية من أهم العناصر المسهمة في بناء الشكل الإيقاعي الخارجي للقصيدة، أو ما سماه صلاح فضل"البنية الإيقاعية الإطارية "[2]، أمّا الشكل الداخلي والذي سماه"الهارموني"، فهو الإيقاع الصادر عن "العلاقات القائمة بين الأصوات والكلمات والجمل،سواء كانت هذه العلاقات نحوية أو صوتية أو دلالية مما يولد حركة شعرية إيقاعية متعدّدة الأبعاد تقوم على أساس التناسب والنظام والتوازن"[3] وهو القسم الأكبر الصادر عن النظام الداخلي لحركة العناصر، والذي يجعل من النص الشعري عملا" تتآزر أجزاؤه ويفسر أحدها الآخر، وينسجم كل منها ويتساند – في نطاق التناسب– مع أهداف التنسيق العروضي وآثاره المعروفة"[4]، خاصة في الشعر العمودي .

إذًا فالشكل الداخلي يتضافر مع الخارجي من أجل تركيب ونسج الإيقاع العام للنص الشعري الكامل"الذي يحتوي على الإيقاع الغني بصنفيه الإثنين، بل يشمل أيضا العلاقة الثنائية بين الصدر والعجز، والعلاقة بين البيت الشعري ولاحقه، والعلاقة بين البيت الأول والأبيات التي تعقبه في النص الشعري، وإن العلاقة الإيقاعية الداخلية لا تدنو وظيفتها الجمالية عن العلاقة الإيقاعية الخارجية"[5]، وقد أوضحت ذلك رجاء عيد في تعريفها للإيقاع بأنه" ليس عنصرا محددا، وإنما مجموعة متكاملة، أوعدد متداخل السمات المتميزة تتشكل من الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بواسطة التنسيق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب

[1]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الأداب، بيروت، ط1995،1، ص22.

[2]– المرجع نفسه، ص46

[3]– الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام أحمد حمدان ، ص43

[4]– المرجع نفسه، ص46

[5]– عبد المالك مرتاض ، الأدب الجزائري القديم ، دراسة في الجذور، دار هومة، الجزائر،2009م، ص213.

اللغوي على حدة أورقة أو ارتفاع أو انخفاض أومن مدات طويلة أو قصيرة ، وجميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي "[1] ينبني عليه النّص الشّعري.

وتأسيسا على ذلك، فإن دراستنا سنشتغل فيها على مستويين:خارجيّ، داخليّ؛ لنبيّن من خلالهما كيفيّة تشكل الإيقاع في نصوص الدّيوان، وذلك بالوقوف على البُنى الصّوتية التي تعد الجزء الأساسي في هيكلة القصيدة، والتي تأتي على نمطين من البنى الإيقاعية:نمط إيقاعي ثابت يجسده الإيقاع الخارجي، ويتمثل في الوزن الشعري والقافية، ونمط متغيّر متحرّك غير قار يتمثل في الإيقاع الدّاخلي الذي تنسجه العلاقات اللّغوية والدلالية والبلاغيّةالأسلوبيّة.

2- البناء النّصي والأسلوبي للإيقاع الخارجي في الدّيوان:

يتمثل الإيقاع الخارجي كما ذكرنا سابقا في الوزن والقافية، فهما من أهم مقومات النص الشعري، وأخص خصائصه التي تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية ، فالوزن والقافية مكونان أساسيان في الشعر العمودي، وتعريفات الشعر العربي تؤكد ذلك بقولهم الشعر كلام موزون مقفى، إذا فهما يوصفان على أنّهما علامات الانتظام والتوافق في البنية اللفظية للقصيدة، ومن أقوى وسائل الإيحاء التي تعبر عن الحالة النفسية للشاعر، فهذا الإيقاع الموسيقي يضفي على النص قيمة جمالية ومقوما فنيا ،فهو فضاء رحب يختزل شحنات عاطفية أثقلت كاهل الشاعر عند نظمه لنصه الشعري، والوزن والقافية يمثلان " حركة شعرية تمتد بامتداد الخيال والعاطفة فتعلو وتنخفض ، وتعنف وتلين ،وتشتد وترق"[2]، وما ينشأعنهما من إيقاع داخلي يعتبران أهم مفاتيح الولوج إلى عالم النص الشعري، واكتشاف بناه الدّلالية والجمالية التي يكتنزها الأسلوب بمكوناته الإيقاعية.

أوّلا: نصّية وأسلوبية إيقاع الوزن الشّعري:

الوزن والقافية، كما سلف ذكره، ركنان أساسيان في هندسة بناء القصيدة العربية، إذْ لا يمكن أنْ يقوم بناؤها إلّا عليهما، ولا يمكن الفصل بينهما في الدراسة الصوتية كلّما تعلق الأمر

[1]- رجاء عيد ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط1، ص112.

[2]- عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر ،ط1،1989م، ص169.

بالشعر القديم، ذلك أنّ تعريف القدماء للشعر قولهم:"قول موزون ومقفى يدل على معنى"[1] فهما الحجر الأساس في موسيقاه الخارجية التي يقيسها العروض وحده.

والوزن أعظم أركان الشعر، وأولاها خصوصية،وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة [2]، وهو آلية تحفظ للشعر حلاوته،وتزيد عذوبة مائه، فصورته تعكس حسن التركيبه واعتدال الأجزاء، فبه تتمكن" الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث أنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا.علاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه"[3]؛ لذا نجد الناقد الكبير طه حسين يؤكد على ضرورة الوزن في الشعر،حين يقول"الركن الثالث الذي لا بد للكلام أن يستوفيه ليكون شعرا هو الوزن"، ويضيف إلى ذلك وظيفته الجمالية والفنية في النص الشعري فيقول" وإذن نحن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية والذي يقصد به الجمال الفني"[4]، بل إنه يختص بالشعر الذي يحتضن أقوى العواطف الإنسانية وأكثرها اهتزازا والاهتزاز هو السمة الأولى للعاطفة والوزن معا[5]، فالوزن يساعد على تجسيد وتجسيم الاهتزازات العاطفية، وتحريك الخيال، وإثارة الانتباه لمتابعة سماع الإنشاد، أوالتغني به، فهو في الشّعر"حركة طبيعية في اللغة تترتب عن انتظامها الآلي في التعبير عن الانفعال"[6] والعواطف المختلفة التي في حقيقتها ماهي إلاّ تبلور لإدراكٍ وفكر .

فمن خلال تتبعنا لقصائد الشّاعر الكبير أحمد محرم في ديوانه "مجد الإسلام"(الإلياذة الإسلامية)، نجده قد دأب على نظم شعره في الأوزان التي اشتهرت عند القدامى، إذْ كان

---

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، دت، ص64

[2]– حسين بكار،بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث)، ص158.

[3]– المصدر نفسه، ص159.

[4]– طه حسين، في الأدب الجاهلي ،دار المعارف،مصر،1964، ص312.

[5]– ينظر:يوسف حسين بكار، بناء القصيدة العربية، ص160

[6]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج1، ص156.

الشعراء الممتازون في الجاهلية ينظمون من الطويل والبسيط والكامل والوافر والخفيف والرمل والمديد...

وبعد عملية إحصاء للبحور تحصلنا على النسب التالية:الكامل25,6% الوافر20,12% الطويل18.9الخفيف12,8،البسيط10,36،الرمل06,7،المتقارب03,04،السريع01.21،المديد 0,6.

وأهم ما يسترعي الانتباه أنّ بحر الكامل قد تصدر النسب ثم الوافر ثم الطويل فالخفيف والبسيط فالرمل والمتقارب والسريع، فالشاعر قد نظم في ثمانية بحور فقط أغلبها ذات الوقع والنفس الطويل الذي يتناسب وسرد الأحداث التاريخية لسيرته العطرة صلى الله عليه وسلم فجعل من ديوانه ملحمة إسلامية للقارئ العربي، وهذا الفعل الملحمي يستغرق نفسا طويلا بحجة أن الملاحم هي سرد للأحداث التاريخية، والأجلّ من ذلك أنّه يوظف صغائر الأحداث والمعجزات في سيرته الموثوقة، وثقافة الشاعر في هذا الصّدد تستنفر من البحور أطولها ميزانا وإيقاعا، فمكنته من عرض مختلف صور الأحداث التاريخية الإسلامية بتعاقب زمني تاريخي حقيقي، كلّ هذا بمعجم لغوي وعبارات توحي بثقافته الإسلامية الواسعة.

إلى جانب ذلك فقد لاحظنا خلو الدّيوان تقريبا من البحور المجزوءة ذات الوقع الخفيف كالرجز والهزج،وقد حاول التمسك بالقديم ومسايرة الحديث، فهو شاعر ينتمي إلى مدرسة الإحياء والبعث، وقد تطبّع شعره بذلك، من خلال نظمه في الطويل والبسيط على سنة القدماء من الشعراء، وبروز الخفيف والرمل في شعره، فالخفيف قد بدأت تعلو أسهمه في سوق الشعر أما الرمل فهو ذلك البحر الذي ظل في أشعار القدماء خامل الذكر، حتى جاء العصر الحديث ونهض به نهضة بارزة، وأوشكت أن تنزله المنزلة الثانية في أوزان الشعر[1] العربي.

لكن بحر الكامل هو الذي تمكن من الريادة وتصدر بحور الديوان،وأصبح مطيّة الشعر لدى محرم،ولعلّ هذه سمة أسلوبية فنيّة عمد لها الشاعر محرّم تأسيا بشعراء العصر الحديث نتيجة حاجة المتلقين؛ لذلك قال إبراهيم أنيس:"وهكذا نرى أن البحر الكامل في العصر الحديث

[1]– إبرهيم انيس، موسيقى الشعر، ص198.

قد أصبح معبود الشعراء، وهو أيضا البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبي الشعر فيطرقه كل الناظمين، الشعراء منهم والمتشاعرون، فإذا وصف القدماء الرجز بأنه مطية الشعراء، يمكننا الآن ونحن مطمئنون أن نصف الكامل بأنه مطية شعرائنا المحدثين، كذلك نلحظ في الشعر الحديث نهضة كبيرة في النظم من الرمل ومجزوءات البحور، أما الطويل فيظهر أنه لم يعد يناسب العصر الحديث كوزن"[1] من الأوزان التي ينبني عليها الشعر العربي الحديث والمعاصر.

1)إيقاع بحر الكامل:

سمّاه الخليل كاملا "لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر"[2]، وقيل سمي كاملا "لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، وليس في الشعر شيئ له ثلاثون حركة غيره"[3].فلا بحر يضارعه عددا في الحركات، فهو الأكبر والأعظم، وأينما كان الكمال كان الجمال والانسجام.

أمّا عبد الله الطيب فيقول عن هذا البحر:"هو بحر كأنما للتغني المحض سواء أأريد به جِدّ أمْ هزل ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال"[4]، ومن خصائص هذا البحر صلاحيته الكبيرة لإبراز العواطف البسيطة مثل الغضب والفرح والفخر[5].

والكامل بحر كثر رواجه في الشّعر الحديث، وقد بلغت نسبة تواتره في الديوان 25.60% استعمله محرم ببنيته التامة، "والكامل أتم البحور السباعية وقد أحسنوا بتسميته كاملا، لأنه

[1]– المرجع السابق، ص206.

[2]– ابن رشيق ، العمدة،ج1، ص136.

[3]– التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي، ص43.

[4]– عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص303.

[5]– المصدر نفسه ، ص57.

يصلح لكل أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة"[1].

والشاعر بنى بهذا الوزن اثنين وأربعين قصيدة، منها غزوة بدر التي عبر فيها عن فرحة الانتصار، والفخر بمناقب الرسول(ص) والمسلمين، وكذلك قصيدة عن النبي صلى اله عليه وسلم والمعنونة ب"محمد رسول الله " وفيها يقول[2]:

هـــذا إمـــام الـــدين فـــي أعلامـــه والـــدين معتصـــم ببـــأس إمامـــه
يحمـــي حقيقتـــه بقـــوة بطشـــه ويصـــون بيضـــته بحـــد حســـامه
شـــيخ الجهـــاد يـــود كـــل مجاهـــد لوكـــان يـــدعى فـــي الـــوغى بغلامـــه
عـــالي اللـــواء يقيمـــه بحـــدوده ويبـــين المـــأثور مـــن أحكامـــه

ويقول[3]:

هـــذا مقـــام محمـــد فـــي قومـــه هـــل فـــي الـــدهر مثـــل مقامـــه
القـــادة الهـــادون مـــن أتباعـــه والســـادة البـــانون مـــن خدامـــه
الله أرســـــله طبيبـــــا شـــــافيا للعـــالم الوحشـــي مـــن أســـقامه
الأمـــر بـــان فـــأين يلـــتمس الهـــدى مـــن ضـــل بـــين حلالـــه وحرامـــه
ركـــب النبـــي إلـــى المدينـــة عائـــد يمشـــي بـــه جبريـــل فـــي أعلامـــه
يتوســـط الجرحـــى تســـيل دمـــاؤهم فـــوق الحصـــى مـــن خلفـــه وأمامـــه
ويمـــد فـــوق المؤمنـــات جناحـــه يقضـــي لهـــن الحـــق مـــن إعظامـــه

والكامل من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة (متفاعلن)، وهو من البحور التي تتلاءم مع الحالات النفسية المتزنة[4]، فعند التقطيع العروضي لعدد من أبيات هذة القصيدة نلاحظ أنّ الشاعر تعامل مع هذا البحر تعاملا فنّيا،بما توفره "الزحافات من حريّة في النشاط والاختيار

[1]– سليمان البستاني ، إلياذة هوميروس ، مطبعة الهلال ، مصر، ص589.
[2]– أحمد محرم ، ديوان مجد الإسلام، ص 114.
[3]– المصدر نفسه، ص115.
[4]– للمزيد عن علاقة البحر بالموضوع أو العاطفة،ينظر، نور الدين السد، الشعرية العربية، ج1، ص84–85

من حيث هي أداة تحويل تدخل إلى وزن البحر"[1]، حيث سكّن الثّاني المتحرك في معظم الأبيات، ويسمى هذا التغيير في علم العروض:زحاف الإضمار، فتصبح التفعيلة متْفاعلن، وقد عمد الشاعر إلى هذا النوع من الزّحاف الذي تباين في تفعيلات البيت، وأخذ مواطن عدة في أبيات القصيدة، ليسهم هذا الفعل في تلوين الإيقاع الصوتي، وخلق جو تناغمي يتناسب وعاطفة الشاعر المتزنة، والمتمثلة في الفخر وتعظيم الحدث، فهذا الزحاف عبارة عن تخفيف من"توالي مقطعين صغيرين، بجعلهما مقطعا واحدا من النوع المتوسط، ويكثر هذا في الكامل والوافر"[2]، لذا جاء اعتماد هذا الزحاف في الكلمة الأولى من القصيدة، ليرفع به الشاعر درجة الصوت بمده(هذا=/0/0)، مدّ أسهم في تحقيق الانسجام بين الموضوع الذي يحتاج إلى نفس طويل والإيقاع الذي يوفره زحافات الإضمار.

فاسم الإشارة (هذا) له من الدلالة في سياقه مايوحي أنّ هذا الشخص يتّصف بالتّمام والعظمة، ففي أعرفنا نقول،"يشار إليه بالبنان"،فالشاعر أشار إلى سيدنا محمد (ص)، وقد جاء الخبر على إيقاع اسم الإشارة ممدودا بقوله"إمام"،كما امتدّ الزحاف في شبه الجملة(في أعلامه) المتعلقة بالخبر؛ ليحقق المدّ في الصوت إيقاعا يقضي على رتابة الوزن وثباته، كون الزحافات "إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن"[3]، وقد يلجأ الشاعر إليها دون أن يشعر لإحداث تآلفه الصوتي المتمثل في وزن الإيقاع، بالإضافة إلى الدور النصّي لاسم الإشارة الذي يحيل إحالة قبلية إلى العنوان (محمد رسول الله)، وإحالة بعدية تحيل إلى صفات وأفعال الرسول(ص)، ما يعطي للنص تماسكا نحويا ودلاليا تسهم فيه الصورة الإيقاعية المرتكزة على المدّ في الصوت بحروف اللين.

فقد أحدث زحاف الإضمار تعديلا وتناميا تدريجيا وتناغما إيقاعيا في نسيج النص الشعري، بخلق صورة إيقاعية، تستسيغها أذن المتلقي ويندمج مع ما أورده الشاعر من مدح

[1]– رابح بوحوش، اللسانيات، وتطبيقها على الخطاب الشعري، ص198

[2]– موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص154

[3]– جابر أحمد عصفور ، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، المركز العربي للثقافة والعلوم (دت)، ص397.

للنبي صلى الله عليه وسلم وافتخار ببطولاته في الجهاد، وكمال صفاته في السِّلْم والحرْب ،من تواضع وعدل فالكل عنده سواسيه، فهو إمام الدين وحاميه، مع إظهار جوانب العظمة والمكانة الرفيعة للمختار المصطفى في هذا العالم الوحشي.

كما أن هذه البداية بمدّ الصوت لها جانب جمالي أسلوبي يشد المتلقي إلى قادم الأبيات فـ"الشعر قفل أوله مفتاحه،وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنه أوّل ما يقرع السمع"[1] فهذا التعديل العروضي هو أوّل ما يلفت الانتباه في الصياغة اللغوية لهذا النص، ما يجعله يتجاوز المستوى المعجمي للدلالة اللغوية إلى مستوى أكثر غنى وأبعد عمقا، بعلاقاته الجديدة التي تمنحها التّجربة الشعرية طاقات فنية وجمالية متنوعة، عبر بنيات منتظمة في إيقاع يصلها من حيث الظاهر بالموسيقى[2]، واسم الإشارة استحق مكانه في بداية النص دون غيره من الألفاظ التي قد تخضع معه لقاعدة الاستبدال، كونه يحمل حمولة حجاجية كامنة في بناء حركة المدّ التي تعكس عظمة الممدوح، وهذه الكلمة البؤرة الحجاجية بحركتها الكامنة سماها هرمان باريه بالتّداوليّة المُدْمَجَة[3].

وعليه فإن كان الوزن ضرورة لبناء النص الشعري ، بحيث لا يُستغنى عنه بوصفه آلية بنائية نصيّة تضمن الوحدة العضوية للنص، فإنّ الزحافات التي تطرأ على تفعيلات البحر المختار، ماهي إلاّ أدوات فنية أسلوبية يختارها الشاعر عن قصد،أو عن غير وعي، لتسهم في بناء الجانب الدلالي من خلال استخدام اللفظ المناسب له، كما تسهم في خلق الجانب الجمالي عبر تغيير وكسر رتابة القوالب الهندسية الموضوعة للإيقاع، من خلال توالي المقاطع وانسجامها في تردّدات وتكرارات منتظمة.

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص218

[2]– ينظر:نور الدين السّد، الشّعرية العربية، ص87

[3]– ينظر:عبد الرحمن بودرع، النص الذي نحيا به، قضايا ونماذج في تماسك النص ووحدة بنائه، ص74

2/إيقاع بحر الوافر:

وهو بحر مزدوج التفعيلة ينبني في البيت الشعري كما يلي:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

سماه الخليل وافرا "لوفور أجزائه وتدا بوتدا"[1]، وقيل:"لتوفر حركاته لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مفاعلتن وما يفك منه وهو متفاعلن"[2]، وما يميز هذا البحر أنه"ألين البحور يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته وأكثرها يجود به النظم في الفخر وفيه تجود المراثي"[3].

ولقد نظم الشاعر في وزن الوافر ثلاثة وثلاثين قصيدة بنسبة 20.12%واحتل المرتبة الثانية في أوزان الديوان، وقد تم اختيار أبيات من قصيدة "غزوة خيبر" للدراسة والتحليل واكتشاف مدى تضافر البنى اللسانية والأسلوبية فيه، لتحقيق لغة شعرية من خلال ما تميزت به بنياتها الإيقاعية: بالتناغم والتآلف والتنويع الصوتي بين وحداته الفنية الجمالية المنسجمة إذ أنست لها أذن المتلقي، حيث تغنى الشاعر مفاخرا بشدة وبأس جيش المسلمين الذي بث الرعب في نفوس اليهود فأصيبوا بالذعر والحزن والاكتئاب قائلا[4]:

أعـــدي النمـــل خيبـــر والـــذبابا أعـــدت يثـــرب الأســـد الغضـــابا

ومـــدي مـــن حصـــونك كـــل عـــال ليرفـــع فـــي الســـماوات القبابـــا

ســـينزع باســـهم حصـــنا فحصـــنا ويفـــتح عـــزمهم بابـــا فبابـــا

أتـــاك الفـــاتح المقـــدام يزجـــي مـــع الجـــيش الـــدعاء المســـتجابا

أتـــوك مكبـــرين فـــلا تلـــوذي بغيـــر الـــذعر واضـــطربي اضـــطرابا

ويقول[5]:

تتابعـــت الفتـــوح محجـــلات تزيـــد يهـــود حزنـــا واكتئابـــا

[1]–ابن رشيق ، العمدة،ج1، ص136.

[2]– التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي، ص38.

[3] – سليمان البستاني ، إلياذة هوميروس، ص590.

[4]– محرم، مجد الإسلام ، ص221.

[5]– المصدر نفسه، ص 225.

أصـــــيبوا بـــــالقوارع راجفـــــات تهـــد الشـــيب مـــنهم والشـــبابا
فتلـــك حصـــونهم أمســـت خـــلاء كـــأن لـــم يعمـــروا منهـــا جنابـــا
تســـاقو بـــالعراء الـــذل مـــرا يـــود طغـــاتهم لـــو كـــان صـــابا

بعد التقطيع العروضي لهذه الأبيات نجد حضورا لزحاف العصب مفاعلْتن في التفعيلة(مفاعيلن)، ولم يحضر زحاف الكف الذي يترك كسرا في بنية الإيقاع في أذن المتلقي أمّا الضّرب (فعولن) قد بقي ثابتا لم يتغير.

إنّ الشّاعر في حديثه عن غزوة خيبر آثر وزن الوافر اختيارا على غيره من البحور للتّعبير عن عواطفه، من احتقار وسخرية من اليهود وفخرا واعتزازا بجيش المسلمين وبشدة وحزم قائدهم الرسول صلى الله عليه وسلم ، وقد اختار الشاعر هذا الوزن لِما فيه من سعة مساحته الإيقاعية التي منحت النص بعدا إيحائيا ودلاليا من خلال تضافر عناصر وآليات البنية الإيقاعية، فإلى جانب الوزن كان للقافية بعدها النغمي الذي أمد النص حركية وحيوية وتناميا إيقاعيا، والتي بنيت على حرف الروي الباء الذي يتميز مخرجه بالشدة والجهر والرخاوة التي تتلائم مع المواقف الحازمة والعواطف الجياشة، وكذا التصريع في البيت الأول بين لفظتي (الذبابا،الغضابا) وتكرارصوت الألف(ألف المد)المناسب لغرض الفخر والوصف الخارجي ومتابعة الحدث الواقعي فحروف المد تفتح الآداء القصصي على حدود الحكاية لتنوع المواقف، وهذا التناوب والتوالي والتكرار لحروف المد ساعد على زيادة النغم الصوتي نبضا وتنوعا وحركية في البنية الإيقاعية في كل بيت واكسب القصيدة نوعا من البطء للتنفيس وتعبير الشاعر عن مشاعره وانفعالاته المختلفة، فهذه الآليات والعناصر المختلفة لمشكلة للبنية الإيقاعية أسهمت في تحقيق الترابط والإنسجام في النص الشعري ككل، وهذه البنية الإيقاعية صنعت اعتدلا في البنية اللغوية الشعرية، فـ"الشاعر القوي المتين إذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه ، وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية"[1].

[1]– حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص268.

3/إيقاع بحر الطويل :وهو بحر مزدوج التفعيلة،من أطول البحور الشعرية ،إذتبلغ حروفه ثمانية وأربعين حرفا وتفيلاته هي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن.

تواتر البحر الطويل في الديوان بنسبة 18.60%، وجاء في المرتبة الثالثة، إذا قورنت هذه النسبة بنسب بحور الديوان، فقد آثره الشاعر محرم وأكثر النظم فيه، لأنه"الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيرة ويتخذونه ميزانا لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية الشأن وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة"[1]، يقول حازم القرطاجني "من تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض، وجد الكلام فيها تختلف أنماطه بحسب مجاريها من الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعم من بع ، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط"[2].

ويعد هذا البحر أكثر بحور الشعر استخداما في العصر الجاهلي والإسلامي، "فالعروض الطويل فيه بهاء وقوة"[3]فضلا عما توفره مقاطعه من مساحة إيقاعية أكبر تساعد في التعبير عن الانفعالات المختلفة، وقد ذكر ذلك سليمان البستاني في ترجمته لإلياذة هوميروس قائلا: فالطويل بحر خضم يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني، ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات، ووصف الأقوال، ولهذا ربا في شعر المتقدمين على ما سواه من البحور، وهذه أبيات مقتطفة من قصيدة "المخلفون" سنحاول من خلالها اكتشاف عناصر البنية الإيقاعية ومدى تضافر العناصر اللغوية والأسلوبية لتحقيق جماليتها وبلاغتها الفنية يقول[4] :

هو الدين ما في الدين غنم ولا غرم هو المغنم الوافي المقتنى الضخم
أتى القوم يبغون القتال لمأرب وعند رسول الله من أمرهم علم
فقال ارجعوا لا تجعلوا المال همكم ولا تجهلوا إن الجهاد هو الهم

[1]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص189.
[2]– حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص268.
[3]–المصدر نفسه ، ص269.
[4]– محرّم/مجد الإسلام ، ص229.

فمـــن جاءنـــا يبغـــي مغـــانم خيبـــر فلـــيس لـــه فيهـــا نصـــيب ولا ســـهم
هـــو الـــدين ديـــن الله يـــاقوم خالصـــا فـــإن تلحـــدوا فيـــه فـــذلكم الظلـــم

بنى الشّاعر هذه الأبيات على الطويل الذي تكثر فيه الحركات ويتسع لقوة المعاني والتعبير بشدة وعنف، فلاءم ذلك تعبيره عن الدين والجهاد في سبيله وسبيل إعلاء كلمة الحق لا سبيل المال والمغانم، ولقد أقر علماء الأصوات، والمهتمين بمسائل الموسيقى في الشعر "أن الشاعر في حالة اليأس، والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه، وجزعه"[1].

وقد مس هذا الوزن انزياح تمثل في زحاف القبض في ثنايا الأبيات خاصة أعاريض الأبيات الأولى، فتحولت التفعيلة من (مفاعيلن)إلى(مفاعلن)،والتفعيلة (فعولن)إلى (فعول)وهذا أدى إلى التنويع الصوتي المناسب بكسر رتابة الوزن، وذلك بالتسريع الذي يحده الحذف ليتلاءم وانفعالات الشاعر،فجزعه عنيف وشديد وعاطفته ثائرة ضد طامعي المال؛ لذا تسارعت نغمات الإيقاع بما يتناسب والوزن.

ففكرة الملاءمة، والانسجام هي نواة انطلق منها محرم لتشكيل وبناء نصه الشعري، فقد شاكل بين اللألفاظ ومعانيها، وكأنه ينحت ألالفاظه نحتا ليعبير عن عاطفته الثائرة مثل: الدين غنم،غرم،الضخم الجهاد،سهم،تلحدوا، الظلم...وكأنه يحذق في صناعة الأصوات بين المجهورة والمهموسة التي توحي إلى المتلقي بالذعر والخوف،ولعل شعرية القصيدة تنبع من التوافق الصوتي، والانسجام الدقيق الذي اوجده الشاعر بين صياغة العبارة، ومحتوياتها الفنية والدلالية، إلى جانب هذه المسوغات التعبيرية المترابطة، تحول الوزن عبر التكرار الصوتي إلى آداة ربط صوتية تربط الأبيات الشعرية في القصيدة الواحدة فتتصل ، وكأنها جسم متلاحم الأجزاء .

[1]– ينظر:إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ص177.،و ينظر أيضا: رابح بحوش ،اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص62.

وقد حاول محرم الزيادة من عمق هذا الربط الصوتي بالوصل بين الأبيات ،ويجعلها حلقة الوصل بين أبيات القصيدة ككل،وذلك من خلال تكرار الضمير الغائب (هو) في البيت الأول ثلا ث مرات، وفي وست مرات في القصيدة الشعرية حيث تصدر البيت الأخير، وهذا يزيد من تماسك وترابط القصيدة،وكذا لفظة (الدين)التي تكررت أربع مرات ،للتأكيد على أهمية هذا الدين ومكانته العظيمه عند الله ورسوله والمسلمون، وقد أجمعها في عبارة (هو الدين) التي تصدرت البيت الأول والخامس، كل هذا أسهم في الربط الصوتي للبنية الإيقاعية وتآلف أصواتها في النص الشعري، كما وفق في حسن ديباجة الأصوات في مطلع القصيدة، حيث نجد موازنات صوتية متمثلة في الجناس الناقص بين(غنم ،غرم)،(،لاتجعلوا،لا تجهلوا) والتوازي التركيبي في الشطر الثاني من البيت الأول(هوالمغنم الوافي ،هو المقتنى الضخم)،ولعل هذا ما جعله يصل إلى قافية رويها صوت الميم وهو صوت مجهور يتميز بالشدة والرخاوة ،يتوافق مع المواقف المؤلمة والشديدة،والعواطف الجياشة،فتنسجم وتتضافر مع تشكيلات القصيدة ،ومكوناتها الصوتية التي تتجاذب تجاذبا شديدا ، يسهم في بناء نص شعري متسق ومنسجم إيقاعيا وتركيبيا ودلاليا في نسق أسلوبي دقيق وجميل يتنبه إليه المتلقي ويستسيغه.

4/إيقاع بحر الخفيف:

بحر الخفيف من بحور الخليل الذي مقاييسه:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن .

هذا البحر تفعيلاته متجانسة تناسب إيقاع الفرح والحزن على السواء،كثر دورانه وتواتره في الديوان، إذ بلغت نسبته حسب إحصائنا 18.58%،وهو في الشعر العربي يعد من البحور الشائعة الاستعمال، لأن إيقاعه حسن الوقع في الآذان والأسماع، والنفوس تألفه وإليه تطمئن وتستريح[1]، وهو من حيث تميزه بالخفة في الذوق والتقطيع، والسهولة في الحركات وخفتها كان

[1] –رابح بحوش ،اللسانيات وتطبيقاتها في الخطاب الشعري، ص64.

إيقاعه خفيفا على شاعرنا محرم، فاستلطفه، وعمد إلى النظم فيه مستهلا ديوانه بقصيدته التي تتضمن سيرة النبي (ص)،والمعنونة ب"مطلع النور الأول من أفق الدعوة الإسلامية "، وهذه أبيات يقول فيها[1]:

إمـــلإ الأرض يـــا محمـــد نـــورا واغمـــر النـــاس حكمـــة والـــدهورا
حجبتـــك الغيـــوب ســـرا تجلـــى يكشـــف الحجـــب كلهـــا والســـتورا
عـــب ســـيل الفســـاد فـــي كـــل واد فتـــدفق عليـــه حتـــى يغـــورا
جئـــت ترمـــي عبابـــه بعبـــاب راح يطـــوي ســـيوله والبحـــورا
ينقـــذ العـــالم الغريـــق ويحمـــي أمـــم الأرض أن تـــذوق الثبـــورا
زاخـــر يشـــمل البســـيطة مـــدا ويعـــم الســـبع الطبـــاق هـــديرا
أنـــت معنـــى الوجـــود بـــل أنـــت ســـر جهـــل النـــاس قبلـــه الإكســـيرا
أنـــت أنشـــأت للنفـــوس حيـــاة غيـــرت كـــل كـــائن تغييـــرا
أنجـــب الـــدهر فـــي ظلالـــك عصـــرا نابـــه الـــذكر فـــي العصـــور شـــهيرا
كيـــف تجـــزي جميـــل صـــنعك دنيـــا كنـــت بعثـــا لهـــا وكنـــت نشـــورا؟

فبناء الأبيات على وزن الخفيف مسه انزياح يتمثل في زحاف الخبن (حذف الثاني الساكن)، الذي غيّر تفعيلات الأصل من(فأعلاتن) إلى(فعِلاتن) و(مسْتفعلن)إلى (مُتفْعلن)،هذا وجد فيه الشاعر – بانفعالات متسارعة – متنفسا طربت له نفسه، وهو يتغنى بسيرته (ص) حبا وشوقا لها، فجادت قريحته بحلو اللفظ،وسلاسة الكلمات، وعذوبة التأليف والائتلاف، ولين المعاني وشفاف الجوهر، لكي يطرب المتلقي فرحا[2]، فقد وفق في استخدام بحر مناسب للمعاني المناسبة، وأحسن إسقاط المحور الاختياري على المحور التأليفي، فأنشأ شعرية تثير انفعال المتلقي، وتلقى الاستجابة المرجوة التي قصد إليها الشاعر، وهي تضافر البنى اللغوية والبنية الإيقاعية، مع دلالات تلائم موضوع الوصف والفخر بمطلع النور المحمدي الذي

[1]– محرم، مجد الإسلام، ص13.

[2]– انظر : إبراهيم، أنيس، موسيقى الشعر، ص78،79.

كشف حجب الجهل والضلال على العالم الغريق منقذا وحاميا لأمم الأرض من معاناتها، فهو معنى الوجود وسر حياة النفوس في كل العصور.

إنّ الشّاعر محرّم استوفى في هذه القصيدة ما يمكن من تضافر وسائل وآليات فن الصوت الذي ينبني عليه الإيقاع المناسب وتستأنس به النفس، إذ يبدأ فيوفّق بين الشطرين في المطلع ويجعلهما مصرّعين،هذا التصريع الذي كان يعجب أصحاب البيان،وذلك بين اللفظتين (نورا،الدهورا)، فلايكتفي بذلك، بل نراه يوظف تكرار ضمير الفصل (أنت)في الشطر الأول من البيتين السابع والثامن تحقيق للترابط الصوتي والتماسك النصي واستمرارا للتآلف والتجانس الصوتي في القصيدة، وكذا في لفظة عباب في الشطر الأول من البيت الثالث ، ثم يواصل محرم نسيجه الصوت ويحقق إيقاعه من خلال الطباق الصوتي بين (حجبتك ،يكشف) وما يحقق من تلاؤم للمعاني والأفكار ،كما لا ننسى دور القافية المطلقة التي اختارها الشاعر وما تحققه من انسجام صوتي مع مكوناتها الصوتيةالمتتابعة والمنسقة، والتي أحدثت تناغما صوتيا سحر المتلقى، وأحدث الاستجابة. ولا ننسى توظيفه للصور البيانية كالاستعارة (أنجب الدهر في ظلالك عصرا)والتشبيه البليغ(أنت معنى الوجود) والذي تبدو شعريته في "أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال، قليل الخطورة بالخيال كان التشبيه أروع للنفس،وأدعى إلى إعجابها، واهتزازها"[1]

فهذه النمطية التي بنى عليها الشاعر نصه الشعري أسهم في تنويع حركية إيقاعه، وذلك من خلال تضافر عوامل وعناصر عديدة، فمنها ما يتعلق بالتجربة الشعرية وموضوعها، ومنها مايتعلق بلغته الشعرية، ووتشكل صورها الفنية التي أسهمت إسهاما كبيرا في تفاعل المتلقي مع بنية الإيقاعية والدلالية المتنامية في التص الشعري والتي شكلت نسيجا نصيا مترابطا ومتماسكا فنيا وجماليا.

[1]– رابح بحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص153.

5/إيقاع بحر البسيط :

هو إيقاع مزدوج التفعيلة ،وحداته هي :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

اختار محرم البسيط وزنا للعديد من نصوصه الشعرية، إذ بلغت نسبة تواتره ودورانه في الديوان 10.36، إذْ يعدّ من أكثر الأوزان شيوعا قديما وحديثا، يقول فيه شكري عياد:"فثمة أوزان أربعة قيل فيها أكثر من أخماس ما أحصى من الشعر:وهي الطويل والكامل والوافر والبسيط"[1]، أما الناقد المعاصرعبد الله الطيب فيقول"إن الطويل والبسيط أطول بحور الشعر العربي،وأعظمها أبهة،وجلالة"[2]، وقد سبقه إلى ذلك القرطاجني بقوله"وتجد للبسيط بساطة وطلاوة "[3]، ورقة وجزالة، وقيل سمي بسيطا "لانبساط الحركات في عروضه وضربه"[4]، فهو إذن من البحور المركبة والراقصة لما يمتاز به من نغمات عالية، وارتفاع في الأمواج الصوتية، وهو أيضا من البحور السريعة الفهم، لسهولة موسيقاه،لمن عود أذنه على سماعه.ومن أمثلة توظيفه نختار هذه الأبيات من قصيدة" وقعة الفتح الأعظم"والتي يقول فيها:

ديـــار مكـــة هـــذا خالـــد دلفـــا فمـا احتيالـك فـي الطـود الـذي رجفـا؟

طـــود مـــن الشـــرك خانتـــه جوانبـــه لمـــا مشـــى نحـــوه الطـــود الـــذي زحفـــا

إن الجبـــال فـــي الأرض لـــوكفرت لـــدكها جبـــل الإســـلام أو نســـفا

لمـــا دعـــاه بســـيف الله ســـيده واد الســـيوف بـــه فـــي عزهـــا شـــرفا

ديـــار مكـــة أمـــا مـــن يســـالمه فـــلا أذى يتقـــي منـــه ولا جنفـــا

ينهض بناء هذه القصيدة عروضيا على بحر البسيط بتفعيلته الكاملة، والمخبونة إذ أن التفعيلة (مستفعلن) تحولت إلى(متفعلن)، والتفعيلة (فاعلن) تحولت إلى(فعلن)، والتي لها دور أكثر وضوحا في تغيير الإيقاع، لأنه يتجه إلى صفتين مهمتين هما البطء والسرعة انسجاما

[1]– شكري محمدعياد، موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2،1978م، ص13.

[2]– المصدر نفسه ، ص151.

[3]– القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص269.

[4]– التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي ، ص126.

مع الحدث الأعظم المتمثل في وقعة الفتح الأعظم لمكة المكرمة، ذلك من حيث الهدوء والسرعة ف"كلما اشتد الانفعال وتغيرت الحالة النفسية في المقطع الجديد، بدأت الأبيات بأكبر عدد من التفعيلات الزاحفة، أما شيوع الزحاف بشكل عام في المواقف المنفعلة أو المميزة في الحالة النفسية، فيمكن تفسيره بأن شدة الانفعال يرافقها في الآداء اللغوي أو الموسيقي نوع من السرعة الملموسة، أي سرعة في الآداء، وللرغبة بتوصيل المعنى والتنفيس عن الحالة بنحو أسرع من الشكل العادي الهاديء وغير منفعل"[1].

إن فكرة الملاءمة والانسجام هي نقطة انطلاق الشاعر لتشكيل بناء نصه الشعري، فقد عرف كيف يلائم بين ألفاظه وما تنسجه من معان، وما تحدثه من إيقاعات معبرة على فرحة الفتح لديار مكة بالنصر وإعلاء كلمة الإسلام فيها، والفخر بأبطال ه منهم "خالد بن الوليد" بطاعة سيده رسول الله وسل سيفه ضد الكفار وحماة طود الشرك

وقد تآلفت الأصوات المجهورة والمهموسة وتكررت مثل:الدال والفاء والسين الهاء... لتوقع جرسها الموسيقي الذي يتفاعل معه المتلق، وويحدث وقعا في نفسيته، إلى جانب تكرار لفظة"الطود" في البيت الأول والبيت الثاني، وعبارة "ديار مكة "في البيت الأول والبيت الأخير من المقطوعة، فأسهم في الربط الصوتي بين الأبيات الشعرية، جالبا لإيقاع القافية بالضرورة محققا بذلك مع عناصر أخرى اتساقا وانسجاما في النص الشعري.

6/إيقاع بحر الرمل:

يعد الرمل من البحور الصافية الموحدة التفعيلة التي ترد وفق النظام التالي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.

وقيل سمي بالرمل لأنه "شبه برمل الحصير لضم بعضه بعضا"[2]،وقيل سمي رملا، لأن الرمل نوع من الغناء يخرج عن هذا الوزن، وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج، يقال رمل الحصير إذا نسجه، والمرمول منه رمل كأنه

[1]– محمد صابرعبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية في ، ص31.

[2]–ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

يقال للطرائق التي فيها رمل"[1]، ولقد تواتر في الديوان في قصائد عدة بنسبة 6.70% ، وهي قليلة مقارنة بالبحور ذات الإيقاع الصوتي الطويل:الكامل والطويل والبسيط، ومن أمثلة توظيف الشاعر لهذا البحر اخترنا مقطعا من مطلع قصيدة سرية أبي بكر(رضي الله عنه) إلى بني كلاب، والتي يحث فيها أبا بكر على الحرب والقتال بالسيف كل من خيم على قلبه دين الكفر والضلال في سبيل نشر دين الهدى ، وإنقاذ من أراد الهداية إلى ذلك، قائلا:

جـــرد الســـيف أبـــا بكـــر فمـــا طبـــع الســـيف ليبقـــى مغمـــدا
تلـــك نجـــد خـــيم الكفـــر بهـــا فاســـتعن بـــالله واذهـــب منجـــدا
جاهـــد القـــوم وزلـــزل ديـــنهم أيـــن ديـــن الكفـــر مـــن ديـــن الهـــدى
ســـرت فـــي بـــأس بعيـــد المرتمـــى مالـــه فـــي الله جـــد أو مـــدى
إنهـــا الحـــرب فســـر لا تتئـــد ودع الســـيف وأعنـــاق العـــدى

الرمل من البحور السريعة التي تتناسب والحالة النفسية للشاعر الثائرة والغيورة على دين الحق من خلق جو إيقاعي صوتي يسهل عملية الانتقال، بما يوفره من انسيابة في استمرارية التلقي من خلال التوازن النسبي بين التفعيلات الصحيحة (فاعلاتن) والمخبونة (فعلاتن) والتي مستها علة الحذف وزحاف الخبن وتحولت إلى (فعلا) في أضرب الأبيات، أما الأعاريض فقد مستها علة الحذف فتحولت إلى(فاعلا)أو (فاعلن)، فتفوقت التفعيلات التي مسها الانزياح الإيقاعي فأدت إلى تسريع نسبي في الحركة، وذلك لزيادة المتحركات في التفعيلة قياسا إلى السواكن "والمتحرك مظهر حركي وإيقاعي في الوقت نفسه"[2].

فالإيقاع يتمظهر في هذا النص الشعري عبر الطاقات النابعة من حركيتها، والمتمثلة في تآلف الأصوات التي يمنحها البحر بواسطة مقاطع تفعيلاته حين يمسها زحاف أو علة، إلى جانب الإيقاع الصوتي الذي تمنحه أفعال الأمر(جرد، استعن،جاهد،اذهب،سر،دع)متضافرة مع تقفيات النص بصوت مد طويل (مغمدا ،منجدا...)، الذي يقلل من تسارع حركة الإيقاع

[1]– التبريزي ،الكافي في العروض والقوافي ، ص180.

[2]– محمد صابرعبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية في ، ص28.

فيغير نمطية الإيقاع مع التقفيات المتجانسة(هدى،مدى، عدى) فينجم جرس موسيقي تأنسه أذن المتلقي مع إيقاع تتخلله الشدة والجهر مع ما تمنحه أصوات (الدال،الجيم،الخاء، السين) فكل هذه الإمكانات الحركية التي يقدمها بحر الرمل في وضعه الشكلي المجرد، تتآلف تركيبا ودلاليا وتتضافرمع عناصر إيقاعية مختلفة لتحدث جمالية فنية بلغة شعرية منسجمة مع حالة الشاعر الشعورية تجاه دين الحق.

7/إيقاع بحر المتقارب:

هومن البحور المفردة، له تفعيلة واحدة تتكرر في البيت كمايلي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

سماه الخليل متقاربا "لتقارب أجزائه"[1]، وقيل سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد فتتقارب الأوتاد"[2]، ويصلح للموضوعات التي تحتاج إلى الشدة والقوة، ويأتي تاما ومجزوءا، أما تواتره في الديوان فهي ضعيفة بلغت نسبة 3.15%من النتاج الشعري لأحمد محرم، ويمتاز هذا البحر بانسيابية الإيقاع الذي لا يجيده إلا الشاعر المتمكن من أدواته الفنيّة، فسهولته توقع الصغار من الشعراء، أما الكبار فإنهم يتحاشونه، لأنه يتطلب اندفاعا وراء النغم كما يندفع التيار في غير توقف[3]، ومن أمثلة توظيف الشاعر لهذا البحر قوله في قصيدة "غزوة تبوك":

لمـــن تجمـــع الـــروم أبطالهـــا ؟ وتحمـــــل للحـــــرب أثقالهـــــا ؟
أللجـــــاعلين نفـــــوس العبـــــاد ودائـــــع يقضـــــون آجالهـــــا؟
إذا اســـتعجلوها ببـــيض الظبـــى فلـــن يملـــك القـــوم إمهالهـــا
جنـــــود تقـــــدم أرواحهـــــا وتبـــــذل فـــــي الله أموالهـــــا

[1] – ابن رشيق ، العمدة،ج1، ص136

[2] التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي ، ص183

[3] – ينظر:عبد الله الطيب ، المرشد في فهم أشعار العرب ،ج1، ص312.

فالجو الإيقاعي لهذا البحر يتناسب والحالة النفسية للشاعر وانفعالاته، فللوزن علاقة بالعاطفة وطبيعتها من حيث القوة والهدوء، وكذلك الجانب النفسي، وقد مس النص انزياح غيّر تفعيلات الأصل، فزحاف القبض حول التفعيلة(فعولن) إلى (فعول)، وعلّة الحذف حولت التفعيلة (فعولن) إلى (فعو)، فالترخيص العروضي سواء أكان زحافا أوعلة ليس أكثر من مجرد"انحراف عن النظام، به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحا وأقوى ظهو،شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل إطار الاستجابة الكلية للمتلقي"[1]،فالهدف من هذه الترخيصات العروضية هو تغيير نمط الإيقاع وتسريع الزمن الصوتي للتفاعيل لتجنب الشاعر إطالة الزمن "فكل تغيير يتناول ثواني الأسباب ،ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن، فإنه يؤدي إلى اختصار في عدد الأحرف، وتقليص في عدد المتحركات، أي أنه من ناحية الآداء الصوتي سيعمل على اختصار الزمن ولهذا فهو يتفق وحالة الانفعال التي تتطلب السرعة"[2] مما يمنح ذلك بعدا إيحائيا ودلاليا يتناسب وتفاعل الشاعر مع موقف المسلمين من الروم الذين جمعوا جموعا كثيرة للقتال، كما أضفت أساليب الاستفهام التي استهل بها الشاعر قصيدته نغما صوتيا بتضافر التصريع مع جرس القافية في الألفاظ(أبطالها، أثقالها، آجالها أرواحها، أموالها)، فخلقت تجانسا لفظيا وصوتيا أسهم في انسجام وتماسك النص الشعري دلاليا وإيقاعيا أضفى على الأسلوب جمالا فنيا يروق للمتلق، ويتفاعل معها.

8/ إيقاع بحر السريع:

بحر مزدوج التفعيلة، لا يرد إلا تاما، يأتي على الصورة التالية:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن.

عند الخليل سريع "لأنه يسرع على اللسان"[3]، وأيضا عند التبريزي"لسرعته في الذوق والتقطيع، لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء منه ما هو على لفظ سبعة أسباب، لأن الوتد

[1]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية في ، ص32.

[2]– المرجع نفسه، ص31–32.

[3]– ابن رشيق ، العمدة،ج1، ص136.

المفروق أول لفظه سبب، والسبب أسرع في اللفظ من الوتد،فلهذا المعنى سمي سريع"[1]، وقد بلغت نسبة تواتره في الديوان 1.21%، وهي نسبة ضعيفة مقارنة بباقي البحور التي نظم فيها الشاعر محرم، ومثلت هذه النسبة قصيدتين منها مقطعا اخترناه من مطلع قصيدة "غزوة وادي القرى" والتي كانت بعد خيبر، وأهل هذا الوادي من اليهود دعاهم النبي إلى الإسلام فأبوا إلا القتال، الذي كان فيه النصر حليف المسلمين، إذ يقول فيها[2]:

خوضـــوا الـــوغى يـــا أهـــل القـــرى واســـتقبلوا المـــوت وأســـد الشـــرى
أنكـــرتم الإســـلام ديـــن الهـــدى والله والســـــيف لمـــــن أنكـــــرا
إن تطلبـــوا البرهـــان فاســـتخبروا جيـــــرانكم أوفاســـــألوا خيبـــــرا
اقتـــــل علـــــي إنهـــــم معشـــــر مـــا مـــثلهم أعمـــى الهـــوى معشـــرا
ويـــــاحواري الرســـــول اقتـــــنص كـــــل غـــــوي جـــــاء مســـــتهترا

بنى الشاعر قصيدته على وزن السريع التام (وهو ما كانت عروضه صحيحة –فاعلن– وضربها مثلها)، وذلك تعبيرا عن رغبته الشديدة في قتال المسلمين لليهود، فالإيقاع الصوتي لهذا البحر ناجم عن تضافر صيغ أفعال الأمر(خوضوا،استقبلوا استتخبروا،اسألوا،أقتل اقتنص) مع التصريع (القرى،الشرى) والترصيع (أنكرتم،أنكرا)، والأصوات المجهورة التي تتميزبالشدة كحرف الروي"الراء "الذي تكرر مرات عدة في الأبيات الشعرية، كما نجد تكرارلفظة (أم القرى) التي حققت الترابط والانسجام بين العنوان ومتن القصيدة، كل هذه العناصر والآليات الإيقاعية أسهمت في تحقيق الترابط والانسجام معنا ومبنا في النص الشعري، فالإيقاع جاء سريعا لايصال المعنى، ولم يكثر محرم النظم عليه لابتعاد إيقاعاته عن حماسة الشاعر.

وأخيرا من خلال دراستنا لأهم البحور الشعرية التي نظم فيها الشاع، نخلص إلى أنّ:

– البحور الشعرية الطويلة هي التي استهوت ميول الشاعر وتلاءمت مع حالته النفسية والشعورية أثناء التعبير عن أهم المواقف الخالدة في السيرة النبوية الشريف، فالإيقاع يختلف

[1]– التبريزي ،الكافي في العروض والقوافي ، ص137

[2]– مجد الإسلام ، ص253.

في السرعة من بحر لآخر، بل تختلف حتى في البحر الواحد، وذلك حين الانتقال من البحر كشكل مجرد إلى الواقع الشعري، حيث تتعرض تفاعيل البحر إلى جملة من التغييرات المتمثلة في الزحافات والعلل، التي تتحكم في حركة الإيقاع الشعري بين السرعة والبطء، وتسعى إلى تحقيق صورة إيقاعية شعريّة تسهم في تحقيق الترابط والانسجام الصوتي بين الدوال والمدلولات التي يحملها البناء الكلي للنص الشعري.

– القصيدة العمودية التقليدية هي الشكل الأول الذي بنى من خلاله الشاعر محرم نصوصه الشعرية في ديوانه، فالبناء العروضي في المتن جاء على نسق من البحور الصافية والمركبة مما أثرى البنية الإيقاعية لكل قصيدة، والإيقاع العام الناتج من الصورة النسقية للبحر الواحد.

– إن أولى الفنون التي تحركت عليها القصيدة عند محرم هي القصة، وما يميزها من عناصر وتقنيات القص، فإيقاع السرد والحوارمن أكثر هذه التقنيات حضورا، وقد فرض السرد إيقاعه مثلما فرض الحوار إيقاعه المحدد أيضا،ف"إيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لا بد أن يكون أكثر ميلا إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث"[1]الذي يتضمن أساليب عدة كالاستفهام والأمر والنهي والنداء...فتتنوع الإيقاعات تتكاثف للمعاني وخلق للصور الفنية الجمالية بتقنيات التشبيه والاستعارة والمجازات المختلفة، فبذلك يتسنى للشاعر استيعاض طاقاته اللغوية لتقديم المعنى العام للإلياذة الإسلامية في قالب شعري يحكمه الوزن والقافية وتزينه البنى الفنية الجمالية النابعة من ألفاظها المتصلة بالمعجم الديني والأخلاق الإسلامية الفاضلة، لأجل التعريف بالسيرة النبوية الشريفة وتبليغها للناس كافة على اختلاف أجناسهم ومستوياتهم بأسلوب سهل الدلالة وتراكيب لغوية تفجر شعريتها لتتضافر مع البنية الإيقاعية لها لتحقيق الاتساق والانسجام في بناء النص الشعري، وهذا من حسنات اللغة العربية والنصوص الشعرية خصوصا.

[1]– محمد صابرعبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية في ، ص40.

– إن النظم المتنوع عروضيا في ديوان "مجد الإسلام" يؤكد أن الشاعر "محرم" ذا باع طويل في الثقافة العروضية خاصة نسجه للمخمسات في خمس قصائد(غزوة أحد،.... ،وهذا يدل على سعة ثقافته وتمكنه من بناء اللغة الشعرية.

ثانيا: نصّية وأسلوبية إيقاع القافيّة:

لقد كانت القافية جزءا أساسيا في شعر العرب، وعنصرا فعالا في بناء القصيدة وتوجيهها وهي من طرق التعبير الموسيقي عندهم، ومن وصاياهم"اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده، وهي موافقة،فإن استقامت جَرْيَتُهُ وحسنت مواقفه ونهاياته"[1]، فهي عنصر صوتي يحمل في طياته نغمة إيقاعية جذابة ،وذلك بوصفها وحدة صوتية مطردة اطرادا منظما في نهاية الأبيات،وهي فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بتكررها في فترات زمنية محددة، وتعدّ شريكة الوزن فالشعر"كلام موزون مقفى"، إذْ يرى شوبنهور"الوزن والقافية من الوسائل الفعالة جدا التي يستعين بها الشعر في تحقيق غايته لما لها من أثر في تحريك الخيال"[2]، فهي الركيزة المكملة للإيقاع الثابت والتي تتضافر أحيانا مع المتغيرات الأسلوبية الداخلية لتمنح النص الشعري بعدا دلاليا وإيحائيا يعبر عن حركة الذات في النص الشعري.

1) مفهوم القافية:

1.1. القافية لغة:

القافية في الجذر اللغوي من قفاه واقتفاه وتقفاه: تبعه واقتفى أثره وسميت قافية لأن "الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة،كما قالوا "عيشة راضية " بمعنى مرضية أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها "[3]، وجاء في لسان العرب لابن منظور:"قافية كل شيء

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص271

[2]– حسين بكار، بناء القصيدة العربية ، ص186.

[3]– أحمد مطلوب ، مصطلحات النقد العربي القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1989،1م،ج2 ، ص170.
انظر:محمد صابرعبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص78.

آخره،ومنه قافية بيت الشعر"[1]، إذًا فالتتابع والتكرار هوالمفهوم الذي تشي به التعاريف اللغوية للقافية، كما تشير إلى الشيء الأخير المكرّر في آخر كلّ البيت.

2.1. اصطلاحا:

القافية في معناها الفني الإجرائي"مصطلح يتعلق بآخر البيت يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها "[2]، فتعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي للقافية بقوله:"هي آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله" [3]، وقال الأخفش"إن القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام"[4]، ومنهم من جعل حرف الروي هو القافية كالفراء وذهبوا إلى القول الأرجح في تحديد القافية إلى قول الخليل،يقول ابن رشيق :"ورأي الخليل عندي أصوب، وميزانه أرجح"، لأنه مبني على أساس صوتي إذ تتداخل القافية مع مقاطع البيت كلها سواء أكانت مقاطع القافية في بضع كلمة أو في كلمة أو كلمتين، فالأساس هنا التوالي المقطعي[5]، وعليه فالقافية تكرار وتوال.

أمّا المحدثون فيرون أنّ القافية هي تلك المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، وهي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت،فالقافية تكرار صوتي يؤدي دورا تنظيميا في القصيدة ،فهي تنظيم إيقاعي يربط الأبيات ببعضها البعض، فيتحكم في ضبطه واتزانه، فيسهم في إحداث الانسجام الصوتي والتناسق النغمي في النص الشعري الذي يتوقعه المتلقي، بوصفها عنصرا لازما موحِّدا لأجزاء الإيقاع بتحقيقها التجانس الصوتي والدلالي للقصيدة ككل .

فإبراهيم أنيس يرى أنّ بنية القافية في الأساس تتشكل "من عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أوالابيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي

---

[1]– ابن منظور ،لسان العرب ،مجلد 15،(قفا)، ص194،193.

[2]– محمد صابرعبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص78

[3]– أحمد مطلوب ،مصطلحات النقد العربي القديم، ص170.

[4]– المرجع نفسه، ص170.

[5] – حماسة عبد اللطيف ،البناء العروضي للقصيدة العربية،دار الشروق،ط1،1420ه،1999م، ص172.

بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص تسمى الوزن"[1].

أمّا محمد غنيمي هلال فقد ربطها بالدلالة إذ يقول:" وللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت وتكرارها يزيد في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة فكلماتها في الشعر الجيد، ذات معان متصلة بموضوع القصيدة ، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، وإنما تكون هي المجلوبة لأجله"[2]، فالقافية تشترك وتتفاعل مع التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها ولا يمكن استبدالها بما يمكن أن يقابلها صوتيا، ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة، لأن "هذا الاتساق الذي تمتاز به القافية والذي يشبه اتساق الوزن يخلق شعورا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى"[3]، فثمة انسجام ينبغي أن يكون تاما بين بنية الإيقاع وبنية الدلالة، فأية مفارقة بينهما تؤدي إلى خلل في البناء العام للقصيدة ، ويفقدها تماسكها النصي.

وقال عنها جون كوهن أنّها:"ليست آداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر،بل هي عامل مستقل صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"[4]، أي أن من وظائف القافية الربط بين أجزاء القصيدة، وجعلها بناء مؤسسا على تلاحم الوحدات المكونة بعلاقة دلالية تنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة، وبالتالي تحقق وظيفة إ يقاعية دلالية ناتجة عن تلاحم وترابط المستويين الخارجي (الإيقاعي) والمستوى الداخلي(الدلالي)، فبهذا التشارك والتفاعل والانسجام يتعزز دور القافية في بناء القصيدة.

2) وظيفة القافية: للقافية أهمية بالغة في بناء القصيدة وتركيبها مبنى ودلالة، فتأثيرها "كبير في بناء البيت كله، ومن ثم تؤثر على التركيب النحوي كله، وتكاد حركة الروي تكون

[1]– إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر،ص244.

[2]– محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي،ص443.

[3]– محمد صابرعبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص81،82.

[4]– جان كوهن،بنية اللغة الشعرية،ص74.

مفتاحا للبيت كله، لأن الكلمة في آخر البيت لا بد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر، فهي تخدم في اتجاهين متعاونين، تركيب البيت النحوي وإيقاع القصيدة الصوتي"[1]، كما تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة، وكلّما كانت الكلمات المشتملة على روي القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتآلف التي تسوغ جمع هذه الصور جنبا إلى جنب في قصيدة واحدة، مما يقيم توازنا بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى، وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص[2]، فوظيفة القصيدة جامعة لكل جوانبها اللغوية والفكرية في وحدة متلاحمة لا يمكن فصلها.

وعليه فإنّ القافية لها وجود محوري في إيقاع النص الشعري فهي من "مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعا لعلاقاتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية، حيث تختزل أبلغ سمة في الشعر وهو التوازن الصوتي"[3] الذي توفره الوسائل الموسيقى.

والقافية لها خمسة ألقاب بحسب عدد الحركات التي تقع بين الساكنين لها، جمعها الشهاب المنصوري في قوله[4]:

إنّ القـــوافي قـــد أنَنَـــى يَحْـــدُوها دَرْبٌ بِإِشْـــعَار الأوائِـــل عَـــارِفُ

هِـــيَ خَمْسَـــةٌ مُتَكَـــاوِسٌ، مُتَرَاكِـــبٌ مُتَـــدَارِكٌ مُتَـــواتِرٌ مُتَـــرادِفٌ*

3) تجليات بنية القافية في الدّيوان: تنوع بناء القافية في الديوان بين متواترة ومتراكبة ومتداركة وغابت المتكاوسة، وقد تنوع روي هذه القوافي في الديوان، وهذا يدل على رغبة

---

[1]– حماسة عبد اللطيف،البناء العروضي للقصيدة العربية، ص182.

[2]– المرجع نفسه ، ص182.

[3]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،أفريقيا الشرق أالمغرب،2001، ص68

[4]– المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص393.

*– **المتكاوس:**قافية فيها أربع حركات متوالية بين ساكنيها،**المتراكب:**قافية توالى فيها ثلاث حركات بين ساكنيها،**المتدارك:** قافية توالى فيها حركتان بين ساكنيها،**المتواتر:**قافية وقع بين ساكنيها حرف متحرك واحد،**المترادف** :كل قافية اجتمع ساكناها.

الشّاعر الدّائمة في التغيير والتجديد والتغني،لدفع الرتابة والملل، والقافية لا تعمل على تنشيط التيار الغنائي فقط،"بل لا بد أن تتجاوز ذلك إلى وظيفة دلالية هي تحديد مركز الثقل بين الدوال، وذلك بما تعقده من مسافات زمنية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية المرتبطة بالبنية الدلالية العامة للقصيدة"[1]، فتغيير الأصوات عكس صور الصراع القائم في القصائد القصصية، وتنوع القوافي فرضه تنوع الدلالات وفق ما تقتضيه طبيعة المواقف التاريخية، وتكرار القافية يمنح القصائد تقفية فنيّة جماليّة متوازنة صوتيا، إذ " يشد الجانب الصوتي في البناء الشعري الأسماع عليه، فهو مكون جمالي أساسي به، وهو تنظيم فني للنظام الصوتي في اللغة "[2]، به تَبْنِي إيقاعا أكثر تناسبا وتساويا في الكميات الزمنية.من ذلك ما يَبْرُز في مطلع قصيدة " المؤمنات في جيش الرسول" إذ يقول[3]:

أتين بهن من شوق غليل وعدن لهن منقلب جليل
خرجن من الخدور مهاجرات فلا دعة ولا ظل ظليل
يسرن مع النبي على سواء ولا هاد سواه ولا دليل
يردن الله لا يبغين دنيا كثير متاعها نزر قليل

فالقافية في هذه الأبيات متواترة (/0/0)، تواتر شوق نساء المسلمين لصحبة الرسول(ص) في غزوته على يهود خيبر،فالتكرار بالتوازي القائم في نهاية الكلمات (جليل ظليل، دليل ..) أحال إلى التشابه القائم بين المقاطع الصوتية الأخيرة،ما مثّل سمة بلاغية ميزت هذا النص الشعري، حيث قامت تلك المقاطع الصوتية بمهمة البناء إلى جانب الإيحاء بالمعنى، الشيء الذي "يجعلها أكثر المنازل حساسية وأصدقها تصويرا لتعامل الشاعر مع

[1]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص30

[2]– محمد صالح الضالع، الاسلوبية الصوتية،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2002م، ص135.

[3]– مجد الإسلام ، ص251.

اللغة"[1]، فقد اختار قافية متواترة سريعة النّفس،ليوفر لإيقاعه طاقة ودلالة كثيفة، تشبه تسارع دقات القلب لمن يتشوقّ إليه.

وهذه الوظيفة الصوتية أكسبت نصوص الديوان إيقاعا مؤثرا في كثير القصائد،من ذلك ما جاء في القصيدة المعنونة "المؤمنون والمنافقون"[2]:

يقـــول أبـــو ســـفيان أودى محمـــد قتـــيلا ويـــأبى الشـــيخ إلا تماديـــا
فلمـــا أراد الحـــق أقبـــل ســـائلا فأبـــدى لـــه الفـــاروق مـــا كـــان خافيـــا
وقـــال لـــه لا يعـــل صـــوتك إنـــه ليســـمعه مـــن جـــاء بـــالحق هاديـــا
كـــذلك ظـــن القـــوم إذ طـــاح مصـــعب فراحـــوا ســـكارى يكثـــرون الـــدعاويا
وريعـــت قلـــوب المـــؤمنين فـــأجفلوا يخـــافون مـــن بعـــد النبـــي الـــدواهيا
وزلـــزل قـــوم آخـــرون فـــأدبروا ســـراعا يجـــرون الظبـــى والعواليـــا

فالقافية في هذه الأبيات متداركة (0//0/) تمثلت في الكلمات (تماديا، خافيا،هاديا،الدعاويا الدواهيا،العواليا)،فهذا التقارب الصوتي المتجانس بين الأصوات المشكلة لبنية القافية خلق تناسبا إيقاعيا متنوعا بين المقاطع الصوتية للأصوات اللغوية في القوافي (ماديا،خافيا، هاديا، عاويا،واهيا،واليا)، وهذا التناسب بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، نتج عن حرف المد الألف الذي قارب بين تلك الأصوات،مما أدى إلى إطالة زمن الإيقاع، وهذا الألف في علم العروض هو "ألف التأسيس"الذي يَلزمُه الشاعر في جميع قوافيه، وهذا الالتزام إنّما يخضع لمقاصد تعبيرية جمالية، إذ من خلاله تمكّن الشاعر عن التّنفيس والتعبير عن عواطفه، وهو يصف حالة الخوف والذعر والحيرة التي انتابت المؤمنين عند سماعهم مقتل النبي(ص)، وهذه الإطالة لاءمت النفس السردي للقصيدة ما أكسبها انسجاما صوتيا وجماليا.

[1]– محمد الهادي الطرابلسي،خصائص الأسلوب في الشوقيات،المجلس الأعلى للثقافة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1 1996م ،ص445

[2]– مجد الإسلام، ص107.

وما تنوع القافية إلا دليل على أن الموقف الشعوري متغير بتغير الزمن، ومتجدد بتجدد المكان ورافض للاستمرار الرتيب والثبات الدائم، وما هو إلا نتيجة لتراسل الحواس وتنوعها، إذ شكل هذا التراسل إيقاعا يهدف إلى تجسيد الأثر النفسي الذي ساهم في توحيد التجربة. كما أن تنوع القوافي في الديوان وتكرارها في النص الشعري هوبمثابة الفواصل الموسيقية التي تطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة، من هنا يصبح التكرار خاصية نصية مبثوثة في الأبيات مما يساعد على بناء الإيقاع الذي لا يخضع لقاعدة قبلية يمليها البحر،وهذا راجع إلى الذات الشاعرة التي تتبع غواية مجهولها ومساراته السرية، إلى التأمل والحس العميق الذي أدى إلى التكثيف مع الإيقاع وإنتاج ما يسمى بموسيقى الشعر أو جرس الألفاظ.[1]

ثالثا: نصّية وأسلوبيّة إيقاع الرّوي:

1) مفهوم الرّوي:

الرّوي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر مع قوافي الأبيات جميعا، فلا يكون الشعر مقفى إلا باشتماله عليه، فهو صوت يتكرر في أواخر الأبيات ويشترك مع أصوات القافية لتوليد الإيقاع، وهو صوت تنسب له القصائد التراثية، فيقال سينية البحتري، وهمزية شوقي[2] ومعظم حروف الهجاء يمكن أن تقع رويا، لكنها تختلف في نسبة شيوعها في الشعر العربي قديمه وحَديثِه، فحسب إبراهيم أنيس "يمكن أن تقسم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي :

1- حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة في أشعار الشعراء وتلك هي:الراء اللام،الميم،النون،الباء،الدال.

2- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي :التاء السين ،القاف ،الكاف،الهمزة ،العين ،الحاء الفاء، الياء ،الجيم.

3- حروف قليلة الشيوع:الضاء،الطاء،الهاء.

[1]- محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها،دار توبقال للنشر،المغرب،ج3،ط1،1990م، ص144.

[2]- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص273.

حروف نادرة رويا الذال،الثاء،الغين،الخاء،الشين،الصاد،الزاي،الظاء،الواو "[1].

2) تجليات إيقاع الرّوي النصّية والأسلوبيّة:

يعد حرف الروي أهم حروف القافية، إذ تبنى عليه القصيدة وإليه تنسب، فيقال رائية أو لامية، ومن خلال حركته يتحدد نوع القافية بين المطلقة والمقيدة.

ومن خلال الاستقراء الكامل لديوان الشاعر أحمد محرم تبين لنا ان أكثر الحروف وقوعا رويا لنصوصه الشعرية ممثلة كما يلي:

الراء20.39%،الميم11.84%،اللام11.18%،الباء8.55%،الهاء8.55%،الدال 7.89% ،النون4.60%،العين4.60%،الفاء3.94%،الهمزة2.63%،الياء2.63%،الحاء1.97%،القاف1.97%الكاف1.31%الصاد0.65%،التاء(ة)0.65%.أما القصائد المتنوعة الروي فهي بنسبة 5.26%.

فحروف الروي في النصوص الشعرية للديوان تتفاوت في النسب، وتتنوع بين أحرف مجهورة ومهموسة، وهذا من مظاهر الثراء الموسيقي لدى الشاعر، لأنه يشكل في شعره عنصرا إيقاعيا وجماليا في الكثير من السياقات اللغوية الشعرية المتضافرة مع الوظيفة الدلالية التي يفرزها النص الشعري.فالقيمة الصوتية للروي في القصيدة تتداخل مع القيمة الدلالية للسياق مما يمنح هذه الأصوات طبيعة إيحائية، يوفر انتشارها في النص ضلالا من المعاني فإذا كانت مجهورة ازداد المقام تفخيما، لأنه يتصف بحركة قوية يشد انتباه السامع، وإذا كانت مهموسة كان الصوت خافتا والحس مرهفاّ، فيوجب التأمل وتوقظ حركته الوجدان والمشاعر النبيلة، لأنه غالبا ما يكون في مقام الحزن والاشتياق[2].

والمتمعن في هذه الأصوات وفق مخارجها يجد أن الشاعر وظف الأصوات المجهورة أكثر من المهموسة، فالصوت المجهور أوضح في السمع وأسهل نطقا من الصوت المهموس المجهد للنفس الثقيلة إلى حد ما"فالأحرف المهموسة تحتاج للنطق إلى قدر أكبر من هواء

[1]– المصدر السابق، ص246.

[2] –عباس محمود العقاد،أشتات مجتمعات في اللغة والأدب،دار المعارف،القاهرة،ط1982،5م،ص45–46.

الرئتين، مما تتطلبه نظائرها الجهورة، فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس، ولحسن الحظ نراها قليلة الشيوع في الكلام، لأن خمس الكلام يتكون عادة من أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة "[1]، فالأصوات المجهورة التي مثلت رويا قد تصدرت نسب الديوان ومن أبرز خصائصها الشدة في السمع، وهذا ما حرص عليه الشاعر لأن يكون خطابه الشعري مؤثرا ومتلائما مع قوة أغراضه وموضوعاته التي تنير لنا السيرة العطرة لنبينا الكريم (ص).وسنقف عند بعض الأصوات اللغوية ومنها:

حرف"الراء" في قصيدته المعنونة "المؤاخاة بين الأنصار والمهاجرين"إذ يقول[2]:

هـــي الأواصـــر أدناهـــا الـــدم الجـــاري فـــلا محالـــة مـــن حـــب وإيثـــار
الأســـرة مجتمعـــة فـــي الـــدار واحـــدة حييـــت مـــن أســـرة بوركـــت مـــن دار
مشـــى بهـــا رســـول الله خيـــر أب يـــدعو البنـــين فلبـــوا غيـــر أغمـــار
كـــل لـــه مـــن ســـراة المســـلمين أخ يحمـــي الـــذمار ويرعـــى حرمـــة الجـــار
هـــم الجماعـــة إلا أنهـــم بـــرزوا فـــي صـــورة الفـــرد فـــانظر قـــدرة البـــاري

فالمتأمل للنص يكشف الحضور المكثف لحرف الروي (الراء)الذي تكرر في هذه الأبيات (23) مرة، وهو صوت تكراري ساعد على زيادة النغم الصوتي، وزاد النبضات الإيقاعية حركية واستمرارا ضمن البيت الواحد، فصوت الراء السهل السّلس المنسجم مع الإيقاع الهادئ، وهو يتكرر يمثل وسيلة إبلاغية إخبارية تعمل على تصوير أهم الروابط الإسلامية التي تحلى بهاالأنصار والمهاجرين والمتمثّلة في:الأخوة،الحب،الإيثار، حرمة الجار...فهم يتعاملون فيما بينهم وكأنهم أسرة واحدة تلبية لدعوة خير الأنام رسول الله(ص)، فذا هو مجد الإسلام.

والروي بوصفه صوتا مكررا يمثل وسيلة بلاغية تعمل على تصوير الموقف وتجسيمه فضلا عن الإيحاء بما يدل عليه ذلك الصوت ضمن الألفاظ من خصائص صوتية وطاقة تنغيمية مما يسهم في إبراز المعنى وتأكيده، وقد تناسب صوت الراء الدال على القوة مع

[1] – إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص30.

[2] – محرم، مجد الإسلام،ص50.

الدلالات التي توحي بها حالة الفخر والاعتزاز بمبادى الدين الإسلامي وبمناقب الرسول الكريم (ص)، وهذا التناسب أسهم في ترابط وتماسك بناء النص الشعري وانسجامه إيقاعيا ودلاليا وما زادته أصوات المد واللين من تنغيم زاد الأسلوب جمالا، فأصوات المد واللين عنصر هام في جماليات التشكيل الصوتي[1]للنص الشعري.

ويأتي صوت الميم في المرتبة الثانية، وهو من الحروف المتوسطة بين الشدة والرخاوة، وقد ورد في قصائد عدة منها ما اخترناه في هذا المقطع الشعري من قصيدة"سعد بن عباد(رضي الله عنه)"[2]:

يـــامطعم الجـــيش أشـــبعت الســـيوف دمـــا لـــولاك ماشـــبعت يومـــا ولا طعمـــا
أنـــت الحيـــاة جـــرت فـــي كـــل منطلـــق تغشـــى الكمـــي و الصـــارم الخـــذما
تتـــــابع الجـــــود لابخـــــل ولا ســـــأم ديـــن المـــروءة يـــأبى البخـــل والســـأما

تكرّر حرف الروي الميم في هذا النص الشعري (13) مرة مقترنا بحرف المد الذي أدى إلى الإطالة في صوته، فساعد ذلك على الانطلاق، إذ تتكثف في المقطع الأخير من القافية المتراكبة لتكون صوتها ونبرتها المميزة ، فحروف المد واللين أكثر تأثيرا في الحركة الإيقاعية فهي "تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي"[3] في نفسية الشاعر.

فالشاعر يصف "سعد بن عبادة رضي الله عنه"ويفتخر بأهم ما يتميز به من جود وكرم لجيش المسلمين في سبيل الدين الإسلامي دين المروءة والسماحة والجود، لذا جاء حرف الميم الممدود بالألف؛ ليدل على ذلك الكرم والجود في الإطعام، فعطاؤه كبير غير محدود،فهو طاعم الجيش، لذا اختار الشاعر حرف الميم الذي هو حرف شفوي مجهور خيشومي، ينطلق معه الهواء بكثرة، لينتشر مع خفة الألف واتساع النطق بها، ففي هذا الإبداع الصوتي ما يمنح

[1]– شكري عياد ،موسيقى الشعر،ص 126

[2] – مجد الإسلام ،ص189.

[3]– ابتسام أحمد حمدان ،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ،ص155.

اجانب الدلالي جمالية خاصة وأسرارا نادرة، وعليه فهذا التضافر اللغوي للدوال اللغوية نسج بنية إيقاعية ودلالية مقبولة من حيث السمع، وعذبة من حيث الخفة والنصاعة، ومنسجمة من حيث الموقف الشعوري الذي انتاب الشاعر في لحظات من الفخر والاعتزاز بالدين الإسلامي خلقا ممثلا في شخصية إسلامية.

ويأتي صوت اللام في المرتبة الثالثة، وهو صوت يتصف بالوضوح في السمع مما يجعله تاليا لأصوات اللين،ونختار من ذلك مقطعا من قصيدة من قباء إلى المدينة"التي قال فيها[1]:

أقبـــل فتلـــك ديـــار يثـــرب تقبـــل يكفيـــك مـــا أشـــواقها مـــا تحمـــل
طـــال التلـــوم والقلـــوب خوافـــق يهفـــو إليـــك بهـــا الحنـــين الأطـــول
القـــوم مـــذ فارقـــت مكـــة أعـــين تـــأبى الكـــرى وجـــوانح تتململـــ
يتطلعـــون إلـــى الفجـــاج وقـــولهم أفمـــا يطالعنـــا النبـــي المرســـل؟

فاختيار الشاعر صوت اللام الذي يتميز بأنه من الأصوات المتوسط بين الانفجار والاحتكاك، وهو من الأصوات المائعة كما نعتها المحدثون أوالمنحرفة، واختيار الروي يعد استراتيجية قائمة على قواعد فنية تداولية مسبقة البرمجة انطلاقا من المعلومات المخزنة لدى الشاعر، والتي تمثل نواة الفكرة الموضوع، فقد تكرر (27)مرة وهذا التكرار للصوت منح النص دلالات توحي بالشوق والحنين والجوع العاطفي لذلك اللقاء الذي طال بين أهل المدينة ورسولهم(ص)، هم يتطلعون إلى الفجاج ويتساءلون:أفما يطالعنا النبي المرسل؟فقلوبهم مالت إلى الفجاج ترقبا لقدومه،كما ينحرف الهواء ويميل إلى جانب اللسان مع نطق اللام، ولأن القاعدة في التشكّل الموسيقي للشعر يبدأ من الحرف، وينتهي بالقافية، فيكون الاعتناء بالوزن والمادة الصوتية والقافية، نجد أنّ الشاعر كرّرت حرف اللام وحرف القاف في أكثر من كلمة داخل البيت الواحد، فإن كان اللام دالا على الشوق والحنين حسب ما اقتضاه اللسياق، فإن صوت القاف جاء ليؤازر دلالة اللام، فتكراره له قيمته التنغيمية الجليلة التي تزيد من جمال

[1] – محرّممجد الإسلام،ص37

ربط الأداء الإيقاعي بالمضمون الشعري[1]، فهوصوت يدل على الشوق والحنين، وعن تقلب أحوال القلب، من الكفر إلى الإيمان.

إذا فتكرار حرف الروي واختراقه للأبيات منح النص بعدا إيقاعيا ودلاليا أسهم في بناء النص الشعري وذلك من خلال تآلف أصواته اللغوية المتضافرة مع التشكيل الصوتي للقافية المطلقة، فكل المظاهر الإيقاعية أكسبت الأسلوب جمالا تستسيغه أذن المتلقي وترتاح إليه.

فمن خلال تنوع الروي بين الأصوات المجهورة والمهموسة في الديوان إلا أنه جاء مناسبا لطبيعة الموضوع الذي أدراده الشاعر على اختلاف الأحداث والمواقف الإسلامية المعبرة عن سيرة النبي (ص)، كما أن القوافي على اختلاف أنواعها تؤدي عملا فنيا مميزا في بناء النص الشعري وانسجامه إيقاعيا ودلاليا،وما يتناسب مع مشاعر وأحاسيس الشاعرالتي تتفاعل مع ما تمليه المواقف الإسلامية من أحداث تاريخية معبرة ومشرفة للنبي (ص) وللدين الإسلامي وفي ذلك الارتباط (القافية بالمعنى) يناقش محمد غنيمي هلال رأي سليمان البستاني في مقدمته للإلياذة:"وأن القاف تجود بالشدة والحرب، والدال في الفخر والحماسة، والميم واللام في الوصف والخبر، والباء والراء في الغزل والنسيب،هوقول إجمالي إذا صح في باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق وهذه الأحرف تختلف في موسيقاها تبعا لحركتها والحركات التي قبلها"[2].

رابعا: نصّية وأسلوبيّة هندسة البناء العروضي.:

لقد بنى الشاعر معظم نصوصه الشعرية وفقا للشكل التقليدي المتعارف لدى الشعراء القدامى بروى وقافية موحدة ،فقد كان وفيا لبناء الشكل التقليدي للشعر العمودي ،لكنه حاول التنويع الموسيقي والخروج عن رتابة الانتظام،هو ما دفع الشاعر إلى التأثر بأشكال الموشح أغلبها تمثل في المخمسات في أربع قصائد هي(غزوة أحد،غزوة ذات الرقاع،بنوبكروخزاعة ،غزوة ذات قرد)،فنجد التنوع الصوتي من خلال وحدة الوزن،وتعدد القوافي في شكل المخمسة

[1]– ينظر:عهود عبد الوحد،االصورة الشعرية،عند ذي الرمة،ص229

[2] – محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي،ص443.

باستخدام أربع شطرات شعرية بقافية موحدة ،والشطرة الخامسة بقافية أخرى متكررة عبر المقطوعة ككل، ونختار من ذلك مقطعا من غزوة أحد ذات وزن الوافر قوله :

أدأبـــك أن تريـــد المســـتحيلا تأمـــل لأيهـــا المـــولى قلـــيلا
لبثـــت تعـــالج الـــداء الـــدخيلا وتضـــمر فـــي جوانحـــك الغلـــيلا
ومـــــا يجـــــديك لاعجـــــه فتـــــيلا
أمـا تنفـك تعـالج تـذكر يـوم بـدر؟ ومـا عانيـت مـن قتـل وأسـر
وراءك إنهـــا الأقـــدار تجـــري بنصـــر للنبـــي وراء نصـــر
وكـــــان الله بالحســـــنى كفـــــيلا

ففي هذا النص الشعري تنوع الروي بين حرف اللام وحرف الراء في كل مقطع، وهي أصوات مجهورة متوسطة بين الشدة والرخاوة، وظف قافية مطلقة متواترة، حققت له إيقاعا موسيقيا معبراعن عن حالة من التأوه التذكر لأبي سفيان لما عانته قريش من قتل وأسر في غزوة بدر، مخاطبا إياه بصيغة الاستفهام أنه مازال يريد المستحيل في إطفاء نور الإسلام وما الذي يضمره من حقد وغل تجاهه، وتجاه النبي الذي توج بنصر وراء نصر، فالقافية في المقطع الأول تمثلت في الكلمات (حيلا،ليلا،خيلا،ليلا،تيلا) بصوت روي اللام المشبع بألف المد، وقد "أجاد الشاعر في استخدام المدات المتتالية التي تؤدي دورا في الغناء لما فيها من مد الصوت، وأنه يمكن فيها ما لا يمكن في غيرها"[1]، وهذا المد يساعد على الإنشاد ويساهم في توصيل الدلالة، وتبدو القيمة الجمالية للقوافي في تشكيلها الصوتي بصيغة (فعْلا)إذ حافظ الشاعر على حركات القافية دون تغيير، وفق ما يتماشى والحالة النفسية للشاعر.

ويواصل الشاعر التنويع في حرف الروي بين الأصوات المجهورة والمهموسة، إ يعبر عن حالة الافتخار بسيوف النبي (ص)، وما تلحقه من حتف بالجبابرة الكفار في ساحات الوغى حيث ملأتها طولا وعرضا وذلك في قوله:

ســـيوف محمـــد أمضـــى الســـيوف وأجلـــب للمعاطـــب والحتـــوف

[1]– محمد سليمان ياقوت،علم الجمال اللغوي،دار المعرفة الجامعية،جامعة طنطا،مصر ،ط1، 1995م،ص205.

إذا هــوت الصــفوف علــى الصــفوف وأعــرض كــل جبــار مخــوف

مضـــــت مـــــلء الـــــوغى عرضـــــا وطـــــولا

لقد غير الشاعرحرف الروي ،واختار صوت الفاء رويا لهذا المقطع، وهو من الأصوات المهموسة وتضافرها مع صوت السين والصاد، للتعبير عن حالة من الارتياح عند الافتخار ببسالة ورباطة جأش جيش محمد(ص) وبسيوفهم حين تهوى على صفوف الكفار رغم كثرتهم وهذا التآلف بين الأصوات زاد البنية الإيقاعية جمالا وتجانسا تكرار لحرف السين والصاد والفاء وتكرار للفظتي (السيوف، والصفوف) في الأشطر، زاد الإيقاع تناغما وتناسبا خاصة عند تضافرها مع صيغة (فعول) في الكلمات(السيوف،الصفوف،الحتوف،مخوف،طولا)، الت مثلت القافية الداخلية والخارجية للأبيات، وقد زاد ذلك الاسلوب دقة وجمالا.

وقد واصل الشاعر التنويع في حرف الروي، وفي نبرة مقاطع القافية المطلقة المتواترة، وقد اختار صوت الياء إلى التنفيذ التام لما يمليه الرسول(ص) عل أفراد جيشه(رماة النبل) اللذين لو لم يخالفوه لما كانت الهزيمة والخيبة في غزوة أحد من ذلك قوله:

رمـــاة النبـــل مـــا أمـــر النبـــي فـــذلك لا يكـــن مـــنكم عصـــي

إذا مـــا زالـــت الشـــم الجثـــي وكـــان لهـــا انطـــلاق أو مضـــي

فكونـــــــوا فـــــــي أمـــــــاكنكم حلـــــــول

فهذا التنويع للشاعر في حرف الروي كان مقصودا عند الشاعر لإدراكه مدى البنية الإيقاعية التي تخلقها الأصوات اللغوية فضلا عن وظيفتها النحوية، فعندما يمتد الصوت "يعني الاستغاثة أوالطلبأوالدعاء أو الالتماسأوالشكوىأوالضجيج مما يمنح هذا الإيقاع الممدود المفتوح معا دلالة تقوم على حرص الشاعر على اسماع ما في القلب من هم، أي البوح بما في النفس من ألم"[1] وحزن لما لحق المسلمين من هزيمة في هذ الغزوة، لذلك يمكن القول أن

[1]– ينظر:عبد المالك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية:أين ليلاي،لمحمد العيد آل خليفة،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ،ص158.

القوافي المطلقة تتجاوز وظيفتها الجمالية إلى وظيفة أخرى هي الوظيفة الدلالية التي تجعل الإيقاع وسيلة لبلوغ الدلالة، ونقل الرسالة لتوصيل المعنى المقصود.

ما يمكن قوله أن الشاعر في هذه القصيدة قد التزم قافية موحدة مطلقة، ونوع في أحرف الروي التي تباينت في مخارجها ودلالاتها اللغوية، فقد وظف الحروف التالية:(اللام،الراء الكاف، الهاء، الباء، الدال، الياء، الضاد،الحاء،الجيم،الميم،الفاء،الذال،القاف،النون،الهمزة،التاء العين). نلاحظ طغيان السمة الجهرية التي تتماشى صوتيا وإيقاعيا مع الحالة الشعورية والدلالية للشاعر الذي أرادالتعريف بالسيرة العطرة لسيد الخلق بقالب شعري ليتلقاها القارئ العربي بأبسط صورة، ويتغنى بها، وتستسيغة أذنه ويحفظها للأجيال.

3- البناء النّصي والأسلوبي للإيقاع الدّاخلي:

توطئة:

من بواعث الإيقاع أيضا التراكيب اللغوية للقصيدة ويسمى إذاك موسيقى داخلية، والإيقاع الدّاخلي في الشّعر" موجة صوتية داخلة في البناء الإيقاعي"[1]، فحين يختار الشاعر ألفاظه ويؤلف بينها وينظمها وفق ما تقتضيه قواعد الشعر، فإنّ ذلك يُنتج تناغما مميزا في الحروف والحركات والكلمات.

والإيقاع الداخلي للنص الشعري يؤدي دورا أساسيا في سبك بنى النص وترابط أجزائه إضافة إلى ذلك فهو يؤدي وظيفة التأثير على المتلقي، كما أنه عامل مهم في توليد الدلالة داخل النص الشعري من خلال" الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر" [2].

ولهذا ولأجله فالإيقاع الداخلي يؤدي دورا فعالا في تكثيف المعنى، وزيادة طاقاته التعبيرية من خلال انسجامه مع أجواء النصوص الشعرية ومعانيها، ولا يمكن رصد هذه البنية الإيقاعية إلا بقراءة القصيدة قراءة داخلية فاحصة تكشف أغوار النص البنائية وطاقاته الإبداعية الخلاقة التي تعتمد كثيرا على التأمل والتأويل المشروع.

إنّ قارئ ديوان الشاعر "أحمد محرم" يلاحظ أنّ الشاعر له أسلوبُه الخاصُّ في اختيار كلماته، وصياغتها في تراكيب بما يتلاءم وذوقه الفني، ومقدرته الأدبية، وثراء معجمه اللغوي وسعة ثقافته الإسلامية، حيث جاء التكرار لبناء الإيقاع الداخلي المرتبط بوجدان الشاعر وأحاسيسه، وليضع بين أيدينا مفتاحا للأفكار المتسلطة عليه، وهو يسرد ويصوّر المشاهد والأحداث التاريخية الإسلامية المفعمة بعواطف الفخر والاعتزاز بالتاريخ الإسلامي، فالتكرار على هذا الأساس جزء من الهندسة الفكرية والعاطفية التي يحاول الشاعر من خلالها أن ينظم

[1] -عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي ، ص80.

[2] - إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر، ص149.

كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما[1]، بلمسة سحرية تبعث الحياة في الكلمات، ويملأ به الأبيات، ويحدث موسيقى ظاهرية فيها[2].

ومن مظاهر بناء الإيقاع الداخلي في النصوص الشعرية المشكلة لديوان"مجد الإسلام" والتي نرى أنها يمكن عدّها أُسسا نصّية وظواهر أسلوبية يحسن الوقوف عليها دراسة وتحليلا التّكرار، إذ يعد التكرار من أهم الظواهر الأسلوبية في البناء الشعري، والتي تخلق داخل النص لغة إيقاعية تؤول إلى إنتاج دلالة سياقية عميقة، ذات أبعاد متعددة متضافرة أهمها البعد الجمالي والبعد النفسي، والبعد الدلالي والبعد الإيقاعي، بأنماط تكرارية لها دور في تكوين سياقات شعرية قادرة على تجسيد تجربة الشاعر، إضافة إلى دورها في تنامي بناء القصيدة وتلاحم أجزائها وشحنها بالدفق الإيقاعي المخضب بالشعرية، الشيء الذي يكسب النص الشعري ضربا من الانسجام، بجعله بناء متماسكا ذا نظام لغوي خاص.

أوّلا:نصّية وأسلوبية إيقاع التّكرار :

1) تعريف التّكرار لغة واصطلاحا:

من الدلالات اللغوية التي تختزنها الذاكرة المعجمية العربية حول التكرار، ما أورده صاحب لسان العرب "ابن منظور"في مادة (كرر)قائلا:"الكر الرجوع ...وكرر عنهرجع...والكر مصدره كر عليه يكر كرا وكرورا وتكريرا :عطف...وكرر الشيء وكرره:أعاده مرة أخرى وكررت عليه الحديث ...رددت عليه والكر الرجوع على الشيء: ومنه التكرار،والكر البعث وتجديد الخلق بعد الفناء ...والكر :الحبل الغليظ...والكر ما ضم ظفلتي الرحل وجمع بينهما"[3] وإلى هذا المعنى ذهب الجوهري في صحاحه:"الكر الرجوع :يقال كره وكر بنفسه، يتعدى ولا

[1]- ينظر:نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،ص243

[2]– ينظر:المرجع نفسه،ص256

[3]–ابن منظور ،لسان العرب ،ج13،ص48،46. مادة (ك،ر،ر)

يتعدى...كررت الشيء تكريرا وتكرارا"[1]، فالتكرار إذن من خلال التعاريف السابقة يقترن بمفاهيم ذات صلة ببناء النص أهمها: الإعادة، والرجوع، والتجديد والبعث للنص من جديد.

أمّا اصطلاحا فيتحدّد مفهوم التكرار مصطلحا فنيا، وهو"أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذامن شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين"[2]، فالتكرار سمة في الشعر له أثر على الدلالة التي تكشف لنا نواة الفكرة في النص الشعري، من خلال الدور الذي يؤديه كالإثبات أو التأكيد للمعنى المراد والذي له علاقة الجانب النفسي للشاعر، وهو يكون تنغيمات إيقاعية تانس لها الآذانوترتاح لها الأفئدة.

2) دور التّكرار ووظيفته:

من خلال ما قلناه عن مفهوم التكرار، يمكن القول أنّ التكرار ظاهرة فنية، وواقعة أسلوبية، إذ دوره لا يقف عند تأكيد المعنى تقويته فحسب، بل يُحَمِّلُه الشاعر" دورا بنائيا داخل بنية النص الشعري بوصفه يحمل وظيفة إيقاعية وتعبيرية، الغرض منها الإعلان عن حركة جديدة تكسر مسار القراءة التعاقبية لأنها توقف جريانه داخل النص الشعري، وتقطع التسلسل المنطقي لمعانيه، وهذا كله يتطلب البحث عن عمق الدلالة النفسية لأثر التكرار في تحقيق جمالية النص قوته البلاغية"[3]، فوظيفة التكرار مرتبطة بالمعنى والدلالة ارتباطا عميقا، وله تكثيف إيحائي يفرضه النص الشعري.

---

[1]–ابن حمادة الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ،ت، أحمد عبد الغفور عطار،دار العلم للملايين ،لبنان، ط4 ،1994م، مادة (ك،ر،ر)

[2]– أحمد مطلوب، معجم النقد العربي الحديث،ج1، دار الشؤون العامة،بغداد،ط1، 1989م، ص370

[3]– خلود ترمانيني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، جامعة حلب،2004م، ص306.

وفيه يقول منذر عياشي" إن للتكرار وظيفة هامة ، تخدم النظام الداخلي للنص، وتشارك فيه لأن الشاعر يستطيع، بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[1]، تلك الصياغة التي ترسم صورا إيقاعية تستطيع جلب انباه القارئ والتأثير فيه ومفاجأته بأنماط تكرارية مثخنة بالدلالة، فالتكرار بهذه الفنية يعمل على كسر توقعات القارئ، فثمة إجماع على أن التكرار في النص الشعري أوغيره من النصوص الفنيّة " يحقق توازنا موسيقيا فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير فيه"[2].

والتّكرار في الشّعر يأتي في أنماط عدّة، سواء أكان ذلك على مستوى الصوت الواحد أو الكلمة أو الجملة بنوعيها، وهذه البنى التركيبية المتكررة في النص تؤلف أنساقا تخضع في توزعها لقوانين داخلية تقتضيها قواعد النظام الشعري[3] تبعا لإبداع الشاعر ومقصديته.

وعليه فالتكرار يختص بدور هام في البناء الإيقاعي للنص الشعري، فهو يحقق توازنا موسيقيا بين السلاسل اللغوية المشكلة للنص، ويضفي على تلك السلاسل قوة وجمالا يؤثر بهما على المتلقي، وسنحاول توضيح ذلك من خلال تجليات التكرار في النصوص الشعرية المشكلة لديوان مجد الإسلام لأحمد محرم.

ثانيا: تجليات التّكرار في الدّيوان:

1) التّكرار الصّوتي :

ويقصد به تكرار الشاعر لصوت (حرف) معين من بنية الكلمة، والصوت المجرد لا يعبر عن شيء، إنما يكتسب دلالته نتيجة ارتباطه بالمضمون الشعري، وقد تتغير قيمته الصوتية صعودا وانحدارا تبعا لاختلاف موقعه في كلمة أخرى في النسيج اللغوي، فالتكرار الصوتي صيغة خطابية ترمي إلى تكوين رسالة شعرية ذات مميزات صوتية مثيرة، هدفها إشراك المتلقي

[1]– منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1،1990م، ص83.

[2]– المرجع نفسه، ص218.

[3]– عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد العربي ، ص219.

في عملية التواصل الفني[1] من جانب، ومن جانب آخر فهو يقدم خدمة موسيقية تسهم في وحدة الإيقاع العام، يقول كمال أبو ديب:إنّ" لكل عنصر صوتي في العربية قيمة في إعطاء الكلمة صيغتها الوزنية، وبالتالي إعطاء التشكيل الشعري صيغته الإيقاعية"[2].

وقد شمل التكرار الصوتي تكرار أصوات القافية وعناصرها كالروي وما يرتبط به من أصوات تنجذب إلى بعضها وتتضافر لتتفاعل في السياق الشعري وتسهم في التشكيل الدلالي والإيقاعي للنص الشعري، ومن ذلك تكرار"صوت الحاء" في المقطع التالي من قصيدة "غزوة أحد"، فيقول:

سرى الصوت المردد في الصباح ... فضج الكون حي على الفلاح
تلقى صيحة الحق الصراح ... فقام يصيح من كل النواحي
يسبح ربه غب ارتياح ... وبحمده بألسنة فصاح
تعطفت الجبال على البطاح ... وكبرت المدائن والضواحي
وأوبت البحار مع الرياح ... وصفق كل طير بالجناح
كتاب الحق ما للحق ماح ... يرتل في الغدو وفي الرواح
فقل للناس من ثمل وصاح ... شريعة ربكم ما من براح

إنّ البنية الإيقاعية لهذه الأبيات تقوم على تكرار صوت(الحاء)، إذ أنّ وجود هذا الصوت رويا للقافية دفع الشاعر إلى تكراره داخل نسيج هذا المقطع الشعري ثلاثا وعشرين مرة(23) مما خلق جوا إيقاعيا كشف لنا القيمة الدلالية لهذا الصوت الحلقي المهموس الرخو في بنا الأنساق اللغوية، فهو صوت يفوح لينا وملاطفة وأنسا.

فهذا الإيقاع يدعو إلى التأمل والتقصي العميق لجوانب اللغة، فصوت الحاء وهو متضافر مع الأصوات المهموسة الأخرى كالسين والصاد والأصوات المجهورة كالدال والقاف وحروف المد، أبراز صوت الحق "الله أكبر" وما يبعثه في النفس وقت الصباح من همس وهدوء ليضج

[1]– قاسم مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة،،عمان، ط1،2008م، ص166.

[2]– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،ط3،1987م، ص135.

الكون في سكون حي– أقبل– على الفلاح، تسبيحا وتحميدا وتكبيرا للواحد الأحد في ارتياح وبألسنة فصيحة صباح مساء مرتلة لكتاب الحق سبحانه.

فالثنائية الضدية بين (الهدوء والهمس،ليضج ويصيح) زادت الإيقاع تواشجا وتفاعلا في نفس المتلقي، فالشعر قائم على الثنائيات الضديه وما زادها اتساقا وانسجاما وتأثيرا في المتلقي تكرارحروف المعاني كحروف الجرمثل:في، من، على وحروف العطف كحرفي الوصل(الواو) ست مرات وحرف الفاء ثلاث مرات،" .

فالتكرار الحرفي صيغة خطابية رامية إلى تكوين الرسالة الشعرية بمميزات صوتية مثيرة هدفها اشراك الآخر في عملية التواصل الفني"[1]،هذ ه الحروف"التي إذا وقعت في الكلام كان السبك بها تاما جاريا على جهة الانتظام، فتكرار فهذه الأصوات تضافرت مع تلك الصيغ الصرفية المتنوعة والمتضمنة لصوت (الحاء) في القوافي الداخلية والخارجية للمقطع، والتي تمثلت في الكلمات (الصباح، الفلاح ،الصراح، الجناح الرواح،البطاح،الرياح،فصاح،النواحي الضواحي،ارتياح، ماح ،صاح ،براح)،فتكرار صوت الحاء المسبوق بحرف المد المجهور الألف، أضفى على النص إيقاعا بطيئا ومرتفعا في الآن ذاته، يلذ للآذان والأذهان فضلا عن تقويته للمعنى الذي عند إيصاله للمتلقي، فثمة تناغم جلي بين الإيقاع والمعنى، هذه الصيغ خدمت جمالية الإيقاع الشعري لهذه الأبيات، على"اعتبار أن توظيف الأصوات في الشعر لا يقف عند حدود الجرس الموسيقي الخارجي، وإنما يسهم بالتداخل في تشكيل الدلالة"[2].

فتكرار الحروف في هذه القصيدة متنوع بين الأصوات المجهورة ذات الإيقاع القوي والشديد والمهموسة ذات الإيقاع الهاديء والنغمة الهامسة، كلهاخدمت مختلف الحالات النفسية التي انتابته في الإخبار عن أحداث هذه المعركه، والمشاعر التي انتابته، وتنوعت بين الافتخار والاعتزاز بمبادء الدين الإسلامي وبالرسول (ص)، ومشاعر الحزن والأسى لما آل إليه المسلمون من خيبة أمل وهزيمة لعدم اتباع أوامر النبي (ص) في هذه المعركة.

[1]– قاسم مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص166.

[2]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ،عالم المعرفة، الكويت،1992م، ص150،149.

وتكرار الصوت الواحد في النصوص الشعرية للديوان قد جاءت صدى للدلالات التي أراد الشاعر إيصالها، والتي طلبها السياق دون تكلف أومعاناة، كما لها دور في تماسك أجزاء النص وترابط بنيته الكلية إيقاعيا ودلاليا وجماليا.

2) التّكرار اللّفظي:

يعد هذا اللّون من التّكرار من أكثر أشكال التكرار شيوعا في الشعر العربي قديمه وحديثه، فإذا كان تكرار الحرف وترديده في بنية الكلمة الواحدة يمنحها نغما وجرسا يكثفان الحركة الإيقاعية للنص الشعري، فإن تكرار اللفظة في التراكيب اللغوية لا يمنح للنص النغم فحسب، بل يمنحه امتدادا وتناميا وانتشارا في قالب انفعالي متصاعد عن تكرار العنصر الواحد[1]، فهويعد"نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث، وتنامي حركة النص"[2]، بل هو"عنصر مركزي في بناءالنص الشعري"[3]، ولنجاح دلالة هذا التكرار يشترط أن تكون اللفظة المكررة وثيقة الصلة بالمعنى العام للسياق الذي ترد فيه، بتسليط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، وإلا كانت إضافة لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، ويكون بذلك التكرار عيبا وهو الخذلان على حد تعبير ابن رشيق[4]، فلا بد من وظيفة للتكرار في بناء النص الشعري.

لذا على الشاعر المبدع توفير السياق المناسب الذي يفرض "اختيار" و"انتقاء" الألفاظ والتراكيب التي ترفع من درجة وقيمة الإيقاع، ليصبح هذا التكرار "وسيلة فنية ذات فائدة مزدوجة"[5]، فيوصف بذلك على أنه جزء من نسيج النص الشعري، ومحقق إيقاع منسجم مع دلالاته المختلفة.

كما تتفاوت قيمة التكرار من شاعر لآخر، وفقا لما يريده الشاعر من التكرار فقد"يكرر ألفاظا أو تراكيب بعينها، بل قد يكرر شطر بيت كاملا، وفي كل حالة من هذه الحالات نجد

[1]– انظر تيبرماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، ص211.

[2]– حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص84.

[3] –فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص62.

[4]– ينظر:ابن رشيق، العمدة،ج2، ص683–688

[5]– ينظر:سناء حميد البياتي، رسالة دكتوراه، البناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الأموي،بغداد،1989، ص170

التكرار في الجيد من الشعر، يرمي إلى تحقيق أهداف عدة، منها إحداث الأثر الموسيقي الذي تسر له الأذن عند سماعه، وتوكيد الألفاظ التي تخضع للتكرار، وكذلك توكيد معانيها"[1] وإن أصبح الدارس اليوم لا يقف عند هذه الوظيفة التقليدية فقط،كون الشاعر يكرر ألفاظا بعينها قد تكون "أسماء أو أماكن، أو ما شابه ذلك،لدلالة نفسية شعورية، فيكون هذا الفعل بؤرة تلك الدلالة النفسية الشعورية، أو قد يكون مركز ثقلها"[2]، والشاعر أحمد محرم في إلياذته بنى نصوصه على تكرارات منها :

1.2. تكرار الاسم:على وقع النبرات المتكرّرة، وقرع الدلالات المصوّرة نستخرج تكرار بعض الأسماء، فقد قام أحمد محرم بتكرار العديد من الأسماء على اختلاف أنواعها ليستقطب المتلقي إلى المعنى، ويساعد على خلق جو نغمي لا ينفصل على ذلك المعنى.

1.1.2. تكرار أسماء العلَم :

كرّر الشّاعر عديد الأسماء لشخصيات إسلامية صنعت مجد الأسلام، عبر ملحمة شعرية تاريخية تحكي سيرته(ص)، ومن البديهي أن يصاحب ذكر الشخصيات الإسلامية ذكر لشخصيات غير إسلامية، ليضفي على نصوصه صور الصراع التي كانت بين المسلمين والكفار، ولا شك أن تكرار أسماء الشخصيات داخل النص الواحد لم مبرّراته التقنية، كون النصوص نصوصا سردية وأخبارا تاريخية، إلاّ أنّ الذي يهمنا هنا هو علاقة تلك التكرارات بالجاني الإيقاعي الذي يحفظ التوازن لتلك النصوص، ونشير إلى أنّ تكرار أسماء الأعلام هو من باب تكرار الدال مع مدلول واحد، إلّا أنّه يقدم دلالات متجدّدة تغني المعنى وتمنحه امتدادات من الإيحاءات والظلال والألوان عبر فضاء النص.

[1] – فاطمة محجوب ، التكرا في الشعر،مجلة شعر القاهرة، ع8،أكتوبر،1977م، ص40.

[2]– شفيع السيد، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء،مجلة إبداع،القاهرة،ع6،السنة الثانية يونيو،1984م ص14.

وتأسيسا على ما سبق سنحاول الوقوف على تلك التكرارات الفنيّة ووظيفتها، باختيار القصيدة الموسومة" غزوة أحد"[1]، والتي تكرّرت فيها أسماء شخصيات إسلامية وغير إسلامية،ولأنّ النص طويل،سنذكر الأسماء وعدد تكراراتها في القصيدة.

محمّد خمس مرّات(5)، حمزة أربع مرات (4)، عليّ مرّتين(2)، بلال مرّتين (2)، الزبير مرتين(2)، أبا سفيان ثلاث مرّات(3)، عكرمة مرّتين(2)، جبير مرّتين(2)، هند ثلاث مرّات(3).

إن الشاعر لا يكرّر شيئا في النّص إلا ويقصد تريسخ مقولة ما متعلقة بفكرة، فقد كرر الشاعر أحمد محرم، وطور فكرة "غزوة"، أي "معركة"، حيث لم يخرج النص عن هذه الدلالات،وقد استخدم الحقول الدلالية المرتبطة بهما في سبيل إبقائها بنية سطحية ظاهرة على النص، فعلاقة الترابط جلية بين العنوان وما يجمعه التّكرار بآلياته المختلفة من تكرار الأسماء والأفعال والظروف وما شابه.

فتكرار الأسماء خلقتها إشكاليات الصراع القائم بين الخير والشر، بين نور الهداية وضلالة الجهل، بنتها شخصيات إسلامية بطلة، وشخصيات أخرى كافرة حملت لواء الكفر والجهل تسعى إلى ترسيخه في عقول من يواليهم، فأنتج ذلك نسيجا شعريا متموجا في بنيته الإيقاعية والدلالية والجمالية التي جمعت بين الفكرة والمعنى والعاطفة " فالشعر لا يكون إلا بالنسج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصورة والموسيقى اللفظية"[2] التي كلها تغني النّص.

فحسب الجدول السابق نرى أنّ اسم "محمد" تكرر خمس مرات في القصيدة تكرارا تاما تكرار أكدّ به الشاعر مكانة الرسول بين قومه، ومدى حبهم له، إذ هبوا للدفاع عنه ونصرة دينه يوم أحد، حين جاءت قريش ومن معها لتنتقم لقتلاها يم بدر، فهو كاشف للمعنى والعاطفة معا، وهذا ما دل عليه البيت[3]:

---

[1]– الديوان، ص87–89

[2]– عجلا عباس بدوي ، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى ، الاسكندرية،دار المعرفة الجامعية، ص142.

[3]–محرم، مجد الإسلام،ص88

جبيـــر أكـــان عمـــك حـــين أودى كعـــم محمـــد شـــرفا ومجـــدا

والبيتان[1]:

ســـيوف محمـــد أمضـــى الســـيوف وأجلـــب للمعاطـــب والحتـــوف

أقمهـــا يـــا محمـــد فهـــي لام تســـاقط حولهـــا الجُـــنَنُ العظـــام

فالتّكرار حدث خارج حدود تركيب البيت الواحد، إذ كان " مدى الربط كبيرا نسبيا لتباعد المسافة بين التكرار"[2]، ما يعني أنه كان تكرارا أفقيا، إلاّ أنّه قد أسهم في ترابط وتماسك جسم القصيدة وانسجام معانيها وفق تسلسل أحداث الغزوة، كما أنه زاد الدّلالة تكثيفا، ليبلغ بها قمة التعظيم، تعظيم يمثل الخيط العاطفي الذي يشد مفاصل القصيدة من البداية إلى النهاية فالتكرار حين يدخل في المجال الفني" فإن قدرته على التأثير في هذا المجال تتجاوز التأكيد والإثبات، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني"[3]، فهو لا يجري كيفما اتفق، بل ينبض بأحاسيس الشاعر وعواطفه.

كما أن تكرار لفظ 'محمد' في سياقاته اللغوية زاد الايقاع توازنا وتناغما وجمالا وفق الحال الشعورية للشاعر، والمتلقي الذي حتما سيلتقط حتما ذلك التأثير الإيقاعي العاطفي للفظة المكرّرة والدالة على المجد والقوة والمكانة التي خص بها الشاعر محمد" (ص)، فـ"إيقاع الكلمة في النص الشعري يتجاوز مدلول الوظيفة الخارجية* للنغم إلى ما ينبغي أن تحدثه الكلمة في تآلفها مع النظم النغمية من تأثيرات نفسية"[4] تخلق صورا ذهنية مشحونة بالعواطف الفياضة تجاه سيدنا مجمد (ص).

ولكي يكون بناء النص "غزوة أحد" منسجما متماسك الدلالات متوازن الإيقاع، كان لزاما على الشاعر أن يذكر شخصيات، لا نقول موازية للشخصيات الإسلامية المكررة، بل نصفها

---

[1]–المصدر السابق، ص89

[2]– عزة شبل محمد .علم لغة النص ،ص 142.

[3]– عصام شرتح ، جماليات التكرار في الشعر العربي السوري المعاصر ، ص 14.

*– وهي القيمة السمعية التي ينتشي بها المتلقي إعجابا أو تعجبا.

[4]– فيدوح عبد القادر،الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي،دار صفاء،عمان،ط1،1998م،ص449

بأنها شخصيات مناهضة معادية للرسول(ص) وأصحابه، سعيا إلى خلق ثنائيات ضدية بين تلك الشخصيات المحركة للأحداث في هذا السرد التاريخي القصصين، ثنائيات قادرة على تصوير ذلك الصراع الذي يوحي به عنوان القصيدة، والذي جسده الشاعر في تلك الحوارات المباشرة مع مختلف الشخصيات بأساليب إنشائية بلاغية مختلفة حسب ما يقتضيه المقام السردي، ومن تلك الشخصيات المتكررة تكرارا لفظيا: شخصية أبو سفيان، وشخصية هند زوجته اللتان تكررتا في القصيدة ثلاث مرات لكل واحدة منهما،على النحو التالي[1]:

أبا سفيان دع صفوان يبكي وعكرمة يطيل التشكي

تريد محمدا وأراه بسلا رويدك يا **أبا سفيان** هلا

أردتَ لقومك الحَسَنَ الجميلا؟[2]

أبا سفيان لا يقتلك همّا ولا يذهب بحلمك أن تذمَّا[3]

وياهندُ أُنْدُبِي القتلى ونُوحي وزيدي ما بقومك من جروح[4]

لَبَأْسُ الله ياهند أشدُّ له جندٌ وللكفّار جندٌ[5]

وصاحت هند في الجمع الإثيم تحرِّض كل شيطان رجيم[6]

فتناوبُ هاتين الشخصيتين الكافرتين، وإعادتهما في السّياق التعبيري أكثر من غيرهما، لا شك أنّه ناتج عن قيمتهما وعلاقتهما المباشرة بغزوة أحد[7]، فقد تقصّد الشاعر ذلك، لأنّ أبا

---

[1]– الديوان،ص87.

[2]– الديوان،ص88

[3]– الديوان،ص92

[4]– الديوان،ص88

[5]– الديوان،ص89

[6]– الديوان،ص93

[7]– ذكر الشاعر في ديوانه:ص87.أنّ قريشا أصابها"يوم بدر ما أصابها مشى عبد الله بن أبي ربيعة وعكرمة بن أبي جهل وصفوان بن أمية إلى أبي سفيان،وإلى من كان له تجارة في العير التي كانت سببا للواقعة–وكانت لا تزال موقوفة في ديار الندوة–فيحرضون على الحرب،وأن يجعل ربح التجارة لتجهيز الجيش،فقال أبو سفيان أنا أول من يفعل وبنو عبد مناف معي،ورضي القوم".

سفيان كان سيّدا في قومه، كما أنّه زوج هند التي فقدت أباها عتبة وأخاها الوليد وعمها شيبة في معركة بدر، فكان حب الانتقام لدى هند، وعزّة النفس عند إبي سفيان وراء فكرة غزوة أحد.

وعليه فأبا سفيان وهند بوصفهما عنصرين من عناصر البناء الفني للخبر المسرود، كان لهما دورا في بناء الصراع بين الكفر والإيمان، صراع طبع الإيقاع بنوع من الاضطراب باثارة الانفعالات العاطفية لدى الشاعر الذي أظهر غضبه لفعل أبي سفيان، فهوينكر عليه الأخذ برأي القوم وغياب الحطمة التي عرف بها،كما ينكر عليه ما آل إليه حاله من ذلّ ومهانة بسبب تمويله الحرب.

أمّا هند والتي لها ثأر عند صياد الأسود حمزة، فقدأدى تكرار اسمها إلى تسارع إيقاع الأحداث، بالربط بين وقعة بدر ونتائجها بقوله: **ياهند أندبي القتلى**[1]، وغزوة أحد ودوافعها بقوله: **وصاحت هند في الجمع..تحّرض**[2]،فأصبحت لفظة "هند" بهذا التكرار في سياقها مثخنةً بالدلالات، فهي امرأة كافرة من اللواتي صاحبن الجيش الكافر، وهي المحرضة على محاربة الرسول(ص) بقولها:**هي الهيجاء ليس لها مردّ**[3]، وهي التي بعثت في جيش الكفار الحَميّةَ والعصبيّة القبليّةَ بقولها: **ألا بطل يذبّ عن الحريم**[4]، فبهذا التكرار أعطى الشاعر إيقاعا تصاعديا للأحداث، وعمل على"فتح مجال فسيح أمام المتلقي ليدوّر معاني النص ويقلّبها حول بؤرة واحدة"[5]، سلتتنا عنها كل الدلالات في النظم اللغوية المجاورة لكلمة هند.

كما كرر أسماء علم لشخصيات بطلة تكرارا تاما ك:حمزة، على –كرم الله وجهه ،بلال– والتكرار بالمرادف: الزبير"حواري الرسول"،كلها أسهمت في تماسك تنامي الأحداث وتطورها وإحداث النغم الإيقاعي المناسب لهاولمكانتها، دائمة تكون هذه الشخصيات المسلمة مرفقة بشخصيات معارضة للدعوة، قد مثلها التكرار التام للأسماء:أبا سفيان(ثلاث مرات)، جبير

[1]– الديوان،ص88

[2]– الديوان،ص92

[3]- الديوان،ص89

[4]– الديوان،ص94

[5]– عيسى جواد فضل،التماسك النصي،ص71

(مرتين)، هند (ثلاث مرات) وبالكنية يابنة عتبة، وباستعمال الضمير في لفظة (وراءك) التي تكررت ثلاث مرات، عكرمة(مرتين)، إلى جانب أسماء كـ: طلحة، خالد – قبل أسلامه– وهذا التكرار استخدمه الشاعر كوسيلة فعّالة في رسم صور ومشاهد الجهل في الحروب كجلب واستصحاب النسوة والدفوف والخمور إلى الحرب، وهذه الصور تكشف عن أحاسيسه بما حوله، فتفجر في أعماقه ما كان من الحقد والاستهزاء من هند ومن معها، والتكرار ينسق بين أفكاره وأحاسيسه المضطربة، والتي ترجمتها تلك الثنائيات الضدّة التي حقق بها التناغم بين الإيقاع والصور الشعرية الناتجة عن التضافر بين التأليف والفكرة والصورة والموسيقى اللفظية.

و كما التكرار يكون بين أبيات متباعدة نسبيا، فهو يأتي أيضا في أبيات متجاورة أو في بيت واحد " ويكون مدى التماسك قريبا نسبيا "[1] ، ومن ذلك تكرا اسم طلحة في قوله في قصيدة "طلْحة بن عبيد الله"[2]:

طلحـــة الخيـــر طلحـــة الجـــود أبشـــر صـــــرت تـــــدعى بطلحـــــة الفيـــــاض

نفحـــــة بعـــــد نفحـــــة وانتهـــــاض فـــي مجـــال الســـخاء بعـــد انتهـــاض

لقد كرر الشاعر **اسم العلم** "طلحة" ثلاث مرات نظرا لأهمية هذه الشخصية الإسلامية وافتخاره بكرمها وجودها نظرا لما قام به في هذة الغزوة "غزوة تبوك "مع المسلمين إذ نحر جزورا وأطعمهم منها، وكانوا في حالة شديدة من الجوع ،فقال فيه النبي (ص):"أنت طلحة الفياض"، وسماه يوم أحد طلحة الخير، ويوم حنين طلحة الجود،وذلك لكثرة إنفاقه على العسكر، والاسم نفحة مرتين، وانتهاض مرتين دلالة على الاستمرار في الجود والكرم، وهذا مايتلاءم وإيقاع القصيدة وانسجامها .

2.1.2. تكرار الأسماء المشكلة للحقل المعجمي:

لقد ورد التكرار التام لأسماء مصاحبة لأحداث المعركة، والتي تسعى لإعلاء كلمة "الحق" التي تكررت (خمس مرات)، والتي تنتمي إلى حقل معجمي"الحرب"، وتتمثل في: السيوف

[1]– عزة شبل محمد .علم لغة النص ،ص 101.

[2] – مجد الإسلام،333.

الصفوف،الحتوف،جند،حتف،الوغى،الهيجاء، الوغى،النبل،الموت المنية، الجيش، القتلى فقْد ونختار قوله[1]:

سـيوف محمـد أمضـى السـيوف وأجلـب للمعاطـب والحتـوف
إذا هـوت الصـفوف علـى الصـفوف وأعـرض كـل جبـار مخـوف
مضـت مـلء الـوغى عرضـا وطـولا

وفي قوله[2]:

بـرزت لخالـد حتفـا لحتـف تصـد قـواه عـن كـر وزحـف
أمـن فقـد إلـى فقـد جديـد لقـد أضـحى اللـواء بـلا عميـد

وكذا قوله[3]:

بصـارم حمـزة البطـل النجيـد هـوى عثمـان إثـر أخ فقيـد

هذا التكرار التام للأسماء (محمد،الصفوف،السيوف،فقْد) أورده الشاعر لتأكيد احتدام الصراع واشعال نيران الحرب بين صفوف المسلمين وصفوف الكفار، والتي انتهت بفقد إلى فقد جديد للأبطال، فتضافر كل العناصر اللغوية والدلالية، أحدث لتناميا لأحداث المعركة وأحسن تصويرها، مما استدعى إحداث جو إيقاعي يتمازج فيه الفخر والرثاء لفْقد الأبطال، وما زاد هذا الإيقاع جمالا وانسجاما تنوع أصوات حرف الروي المتغير بين مقاطع القصيدة بين الشديدة والرخوة والمهموسة، والتي كلها توحي بالصراع النفسي الذي أحدثته الهيجاء في نفس الشاعر، والتي جعلت الزمن الإيقاعي يطول أو يقصر بتنوع أحرف المد الألف والياء والواو "هذه المدود تربطها علاقة عضوية بالبنية الدلالية للنص، وهي تتآزر لتسهم بشكل عام في نسيج الإيقاع الداخلي المتسم بالبطء والليونة والتوجع"[4]، إلى جانب التصريع وتكرار القافية الخارجية والداخلية المتضافر مع تكرار الصيغة الصرفية "فَعِيل" في الألفاظ (جديد، عميد

[1] – محرم،مجد الإسلام،ص89.
[2] – المصدر نفسه،ص91.
[3] – المصدر نفسه،ص93.
[4] – الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة ،ص24،25.

نجيد، فقيد)، وصيغة "فَعُول" التي تكررت في ألفاظ عدة منها (حتُوف،مخُوف) وصيغة "فَعِيلا وفُعُولا" في الشطر الخامس من كل المخمسة والجناس بين (فقد وفقيد)، كل هذه العناصر اللغوية والدلالية أسهمت في نسج إيقاع متلون بأسلوب يتلاءم ومقام الأحداث، والذي أسهم في اتساق وانسجام البناء النصي وكذا تحقيق الجمال الفني للتشكيلات اللغوية المشكلة للنسيج الشعري.

2.2. تكرار الأفعال:

إن تكرار الأفعال قد كان له حضور مكثف عند الشاعر، وذلك لطبيعة النصوص الشعرية التي تناولت أحداث ومواقف تاريخية إسلامية، فقد وظفه وجعل منه آداة للتعبير عن الملحمة التاريخية، وذلك بشكل رأسي يعمق إحساسه ويؤكد حضورها، وتأثيرها في المتلقي، واخترنا قوله في قصيدة "سرية أسامة بن زيد بن حاثة– رضي الله عنهما–"[1]:

مـــات الرســـول المجتبـــى مـــات الـــذي أحيـــا نفـــوس النـــاس وهـــي رمـــائم
مـــات الرســـول فكـــل أفـــق عـــابس أســـفا عليـــه وكـــل جـــو قـــاتم
مـــات الـــذي يشـــرع الحيـــاة كريمـــة والنـــاس شـــر و الحيـــاة مـــآثم
مـــات الـــذي كانـــت عجائـــب طبـــه تشـــفي العقـــول ودوؤهـــا متفـــاقم

لقد كرر الشاعر الفعل "مات" ست مرات ليعبر عن حزنه لموت الرسول (ص)، وذكر من خلاله مناقبه فهو المجتبى الذي منح الحياة والأمل في النفوس الرمائم فأحياها بعجائب طبه التي تشفي العقول بدوائها الدائم والصالح في كل مكان وزمان، الكل يرثيه الناس والكون كل عابس والجو قاتم، فقد ذهب نور الحياة بذهابه، فتوظيف الثنائيات المتضادة (الموت والحياة) جعل الإيقاع يخيم عليه الحزن والأسى لفراقه (ص)، وقدتضافر هذا مع التكرار الاشتقاقي في الألفاظ (الحياة، أحيا)، وبالإحالة(الرسول،الذي)، هذه التكرارات جعلت الشاعر يطلق العنان لطاقاته الإبداعية التي تتطلب قدرة لغوية فائقة، وذاكرة شعريّة فذّة، فأخرج نصه الشعري أنغاما شعرية هامسة، ترن بعذوبة، وجمال وقع أسلوبي إيقاعي من خلال القيم السمعية لحروف المد

[1]– محرم،مجد الإسلام، ص456

يقول شكري عياد" ثمة قيم موسيقية لحروف المد، وثمة علاقات بين هذه القيم تحدث تأثيرا نفسيا شبيها بالتأثير الذي يحدثه لحن الموسيقى، وإن كان الأمر في الشعر أخفى" [1] فالعلاقات الداخلية البانية للنص الشعري لا يحس بها إلا الشاعر المتمكن "والحق أننا نستطيع أن نفترض مطمئنين أن الشاعر في أي لغة من اللغات، يحس بالعلاقات الهرمونية بين هذه الحروف" التي تنسج إيقاعا شعريا منسجما مع الدلالات النصية، بتعبير مبتدع يفيض حزنا وألما، ليرسم من خلال إيقاعها أجمل لوحة شعرية مناسبة لغرض الرثاء، صورة تجسد الحزن وشدة الألم، وإن كان الموت يطرق باب الملوك كما يطرق باب الفقراء، إلّا أنّ الأمر عند الشاعر جسيم.

ومن أمثلة تكرار الفعل أيضا قوله في قصيدة " ذكرى هذه الغزوة المباركة"[2]:

تعلمـوا كيـف تبنـي مجـدها الأمـم وكيـف تمضـي إلـى غاياتهـا الهمـم
تعلمـوا وخـذوا الأنبـاء صـادقة عـن كـل ذي أدب بالصـدق يتسـم
تعلمـوا يـا بنـي الإسـلام سـيرته وجـددوا مـا محـى مـن رسـمها القـدم

فقد وظف الشاعر تكرار الفعل(تعلموا) بصيغة الأمر، وهذه الصيغة أكثر ورودا في الديوان، وفي هذه الأبيات كررها ثلاث مرات في بداية الأبيات الشعرية وهو نوع من التكرار شاع كثيرا في الشعر الحديث يسمى "التكرار الاستهلالي" يدعو من خلالها أبناء أمته إلى تعلم أ سس بناء مجد الأمم، وكيفية مضيها إلى غاياتها، وأن يتعلموا أخذ الأنباء صادقة من الأدباء الصادقين، وأن يتعلموا سيرته العطرة (ص)، ويجددوها لأبنائهم ما قد فقد أو محي لقدمه، وهذا دليل على نزعة الإيمان المتجذرة في فكر الشاعر والتي نشأ عليها، بنبرة حماسية صادقة.

3.2. تكرار صيغة الاستفهام: والتكرا بوصفه ظاهرة أسلوبية، وأحد الأسس التي يقوم عليها بناء النص، إذ يمكن رصده في أيّ نصّ بصور وأشكال مختلفة، بحيث يكون التكرارـ"الحروف

[1]– شكري محمد عياد،موسيقى الشعر العربي،(مشروع دراسة علمية)،دار المعرفة،القاهرة،ط2،1978م،ص56

[2]– محرّم،مجد الإسلام، ص75

و الكلمات والعبارات والجمل والفقرات والقصص"[1]، والشعر يُبنى على الكلمة المختارة والكلمة التي لا دلالة لها إلا في تركيب جملي والجملة هي" أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقل بنفسه"[2]، وفي الشعر ترتبط الجمل لتحدث جرسا موسيقيا متوازنا ينبع من" تآلف مجموع الألفاظ في جمل متناسقة التركيب، متّسقة الأوزان والتقطيعات الصوتية، وهو ما يسمى موسيقا العبارة"[3]، فإنْ تكررت تلك العبارات، فلا شك أن دافعها هو تشكيل الصورة الإقاعية التي تتأسّس على" خفة وجمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النص، حيث الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية ووجدانية يفرغها إيقاع المفردات المتكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل لدى القارئ ذات فعالية عالية"[4] لكشف فاعليّة النص.

فإذا تأمّلنا الديوان نجد أن الشاعر شغّل ظاهرة التكرار بالجمل في أكثر من قصيدة،ومن بين تلك التكرارات ما نجده في قصيدته المعنونة" في قُباء"،حيث التكرارُ يَبرزُ في جملة الاستفهام*، إذْ يقول[5]:

أَرأيــتَ ابــن ياســر كيــف يبنــي؟ أرأيـــــت المشـــــيَّعَ الشِّـــــمِّيرا؟
أرأيـــت البَنَّـــاءَ يســـتبق القـــو م صـــعودا ويـــزدهيهم ســـئورا؟
أرأيـــت الفحـــلَ الأبـــيَّ جنيبـــا فـــي يـــد الله والهزبـــرَ الهصـــورا؟

فتكرار أسلوب الاستفهام بنفس العناصر اللغوية:همزة الاستفهام والفعل " رأيت"المتعدي إلى مفعول واحد،وبصيغة الماضي،لا شك أنّه عمل على تكثيف الدلالة بإضافة معنى جديد إلى

---

[1]– صبحي إبراهم الفقي،علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق،ج2،ص20

[2]– إبراهيم أنيس،من أسرار اللغة،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،1978،ص276

[3]– العف عبد الخالق محمد،التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر،مركز رشاد الشوا،غزة،2001،ص233

[4]– الكبيسي عمران،لغة الشعر العراقي المعاصر،رسالة ماجستير،جامعة القاهرة،القاهرة،1979،ص166

* الاستفهام نظام لغوي،يقوم على طلب الفهم،وقد يكون المستفهم عنه،وللتراكيب الاستفهامية أنماط نحوية متنوعة،ذات معان حقيقية ومجازية،والسياق كفيل بإبرازها.ينظر:،محمد كراكبي،خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني،ص226

[5]– محرم، مجد الإسلام،ص33

شخصية الممدوح محمد(ص)،دلالات لا تتكشف إلا بما بعد التكرار من مفعولات وصفات تبين أن الرسول كان مشاركا في بناء المسجد بتواضع وقوة العظماء،مثله مثل أي واحد من القوم، فهو البناء و الفحل الأبي، والهزبر الهصورا، وقد زادت همزة الاستفهام في تأكيد هذه الدلالة والصورة الشعرية المرئية التي جسدها الفعل "رأى"، فالشاعر يطلب من ابن ياسر، أن يصدّقه، فكان التكرار الوسيلة لذلك مع الهمزة التي أصلا تستعمل لغرض طلب التصديق[1] ومن ناحية أخرى فقد عملت هذه الصيغة النحوية بأسلوب الاستفهام على إشاعة أسلوب الإنشاء في القصيدة والذي يتوافق مع بناء وإنشاء المسجد.

هذا أوّلا، وثانيا فإن الشاعر بهذا التكرار أعطى مجالا لتغذية الإيقاع المتحرك للخطاب الشعري، فالعبارة المكررة أكسبت النص طاقة إيقاعية[2] تلامس الحالة الشعورية المعجبة بصنيع الرسول (ص) يوم بناء المسجد بقباء، والمادحة له في هذا النص، دون أن نغفل على الدور البنائي لهذا النوع من التكرار والذي يعمل على تماسك أجزاء النص الشعري اتساقا وانسجاما ما يحقق له أعلى درجات النصيّة، وذلك لأن هذا الضرب من التكرار" يمكن المتلقي من الإحاطة التذكيرية بالملفوظات السابقة من الكلام"[3] والتي تعمل كمنبهات تسهم في فهم النص واستمرار القراءة.

ثالثا: نصّية وأسلوبيّة إيقاع التّصريع :

يعد التّصريع من الأُسس الإيقاعية الّتي حظيت باهتمام الشّعراء العرب قديما وحديثا، إذ يقول ابن رشيق " وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمستور الداخل من غير باب"[4]، وكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل في باب الشعر، وأخرج له من باب النثر. يقول ابن

---

[1]– عن همزة الاستفهام وموقعها ودورها في الجملة الاستفهامية،ينظر: عبد الكريم محمود يوسف،أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم،غرضه–إعرابه،مكتبة الغزالي،دمشق،ط1،2000م،ص8

[2]– ينظر قاسم مقداد محمد،البنية الإيقاعية في شعر الجواهري،دار دجلة،عمان،2008،ص193

[3]– أبو زيد عثمان،نحو النص،إطار نظري ودراسات تطبيقية،عالم الكتب،إربد،2010،ص286

[4]–ابن رشيق ،العمدة ،ج1،ص177.انظر:ايميل بديع يعقوب،المعجم المفضل لعلمي العروض والقافية وفنون الشعر،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1441،1هـ،1991م،ص193.

الأثير" واعلم أن التصريع في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت من القصيدة تعلم قافيتها"[1]، الشيء الذي يتيح له أن يسهم في اتساق النص الشعري على المستوى المعجمي.

والتّصريع هو التجاوب الإيقاعي بين عروض البيت وضربه، وهذا من شأنه أن يعطي حركة ونبضا جديدا للموسيقى الداخلية ويكثف إيقاعها، والتصريع من الناحية العملية "هو استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب التقفية[2]، يستخدمه الشاعر عادة في البيت الأول، وقد يرد عند الشعراء في الأبيات الأخرى، فيحقق التناسق في البنية الشعرية، فيجعل معجم النص الشعري أشد تماسكا، ويسهم في تنامي وانسجام الإيقاع والنغم الموسيقي في البيت مما يحسن من موقعه في الأسماع .

وأحمد محرم في ديوانه استغلّ هذه الظّاهرة البديعيّة، ليشحنَ بنية نصوصه الشعرية بطاقات إيقاعية تكون رافدا قويّا للتأثير على المتلقي، ومعينا له على ممارسة فعل القراءة، ومن بين القصائد المصرّعة قصيدة " سريّة أُسامة بن زيد بن حارثة "[3]:

سـرْ يـا أُسـامةُ مـا لجيشـكَ هـازمٌ أنـــتَ الأَميـــرُ وإنْ تعتَّـــب واهـــمٌ

قـــالو غُـــلامٌ للكتائـــبِ قائـــدٌ وفتـــى علـــى الصِّـــيد الخضـــارِمِ حـــاكِمٌ

إنّ فنية البناء الشعري في هذين البيتين قامت على الجمال الاستهلالي الذي أسهمت فيه الناحية الموسيقيّة بجرسها الذي أعطى للمعنى قوة وزادته تأكيدا، فالموسيقى هي التي تحمل مضمون النص، وتحقق غايته من التأثير وإثارة العواطف والانفعالات[4]، كما أنّها تعضد النسق التركيبي، والنسج المتماسك المحكم، بوصفه كلاًّ متكاملاً، وتغني المسار الإيقاعي الذي اتّكأ على هندسة التصريع في بناء معمارية مطلع القصيدة.

---

[1]– انظر:سيد خضر،التكرار الإيقاعي في اللغة العربية،دار الهدى للكتاب،ط1998،1 م،ص54.

[2]– ينظر:عهود عبد الواحدالعكيلي،الصورة الشعرية عند ذي الرمة،ص248

[3]– محرم،مجد الإسلام،455

[4]– ينظر:نافع عبد الفتاح عبد الله،،عضوية الموسيقى في النص الشعري،مكتبة المنار،الزرقاء،ص32

فالتّصريع تشكّلَ بين الضرب والعروض:(هازم، واهم)، في البيت الأول، وبين(قائد، حاكم) في البيت الثاني، فالنظام الإيقاعي لهذه الدّوال المشكلة للتصريع، خلق علاقات عضوية بينها وبين الصورة الذهنية التي توحي بها التّرسيمات اللغوية، ومفاد ذلك أنّ جيشكَ يا أسامةُ يتوهم من قال – من المخضرمين– أنّه سينهزم؛ لأنك قائد حكيم رغم صغر سنك، هذا عن الجانب الدلالي، أمّا الجانب الموسيقي والذي تبيّن أنّه قد أسهم في التماسك المعجمي بين أشطر البيتين ومن ثمّت خلق تماسكا نصيا، انبنى على توافق تام في الإعراب والوزن والقافية، بحيث أسهم البناء النحوي: أوّلا في الحفاظ على التّقفية وتكراره ما أعطى جرسا للإيقاع.

ومن ناحية ثانية سمح هذا البناء النّحوي أيضا، على إبراز ثنائية ضدية بين البيتين من خلال الدوال السابقة التي يمكن عدّها صفات مرفوعة، صفات مسندة لعاملين متضادين، كيف ذلك؟ فالدالين (هازم، واهم) في البيت الأول يحيلان على من كان ضدّ تولّي أسامة قيادة الجيش، أمّا الدالين(قائد، حاكم)، فهما يعودان على أسامة بن زيد، وللتفسير أكثر:

هازم،هو اسم فاعل لفعل ثلاثي(هزم).....ما هزم جيشٌ جيشك

واهم:اسم فاعل من الفعل الثلاثي(وهم).....وهم من تعتّب عليك

قائد،اسم فاعل من الفعل الثلاثي (قاد).....قاد غلامٌ الكتائب

حاكم اسم فاعل للفعل الثلاثي(حكم) ....حكم أسامة الصِّيد الخضارمِ

وعليه نلاحظ أن اسم الفاعل اشتق من الأفعال، والتي هي في الجملة الفعلية: مسند، يقابله في الجمل الاسمية الخبر، والخبر هو وصف واخبار عن المسند إليه المبتدأ.

هذا إلى جانب التقديم والتأخير الذي آزر التكرار الصرفي بصيغة اسم الفاعل(فاعل) في خلق إيقاعٍ موسيقي يشد انتباه القارئ، لما توفر في البيتين من أسلوب متماسك.

كما لايغيب على السامع دور النّبر الذي فرضته ألف المد على جسد البيتين في مواضع متوازنة، وكأنّ البيتين مقسمين إلى نوتات موسيقية متكررة، فمنشد هذين البيتين يضغط آليا على المقاطع: يا،ما،ها،أن،إن ،وا.

وعليه نخلص إلى أن التصريع في هذين البيتين، قد فرض النّقاب على الجمال الأسلوبي الخفي الذي يجري في مفاصل التراكيب المتواشجة معه في بناء محكم النسج والتماسك.

والشاعر أحمد محرم لجأ إلى التصريع في غير المطالع، "وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك، وتنبيها عليه وهو دليل قوة الطبع، وكثرة المادة"[1]، وهذا ما نجده حاضرا بقوة في شعر محرم في نسجه لنصوص شعرية تنقل أخبار وأحداث الغزوات التي شارك فيها(ص) مع أصحابه، منها قوله في غزوة " ذات الرقاع":

إلـــى القـــوم الألـــى جمعـــوا الجموعـــا إلـــى نجـــد كفـــى نجـــدا هجوعـــا
أبـــت شـــمس الهـــدى إلا طلوعـــا ففـــاض شـــعاعها يغشـــى الربوعـــا
ويســـــــطع فـــــــي جوانبهـــــــا ســـــــطوعا
إلـــــى غطفـــــان إنهـــــم اســـــتعدوا وظـــــن غـــــواتهم أن لـــــن يهـــــدوا
بنـــــي غطفـــــان جـــــدوا ثـــــم جـــــدوا جـــرى القـــدر المتـــاح فـــلا مـــرد
بنـــــــي غطفـــــــان صـــــــبرا أو هلوعـــــــا

الشّاعر في هذه الأبيات قد صرّع مطلع نصه الشعري بروي العين إلى جانب التوازن الصرفي في الكلمات (جموعا، هجوعا،طلوعا، ربوعا، هلوعا) بصيغة " فعولا " فنتج عن ذلك إيقاع موسيقي ينبه المتلقي إلى الأخبار المنتظرة، ثم يغير رتمه الإيقاعي بالتصريع بحرف الدال كروي، والذي هو حرف شديدٌ انفجاري يوحي بالغضب والقوة في الكلمات(استعدوا يهدوا، جدوا، مرد)،ثم يعود مرة أخرى للصيغة (فعولا) في كلمة "هلوعا".

وهكذا بنى الشاعر نسيجه الشعري لسرد ونقل أخبار هذه الغزوة باللجوء إلى التصريع وتغيير إيقاع الروي وإيقاع القافية، واستحداث توازنات صوتية ناتجة عن تضافر ظواهر إيقاعية أخرى كالجناس الناقص بين(طلوعا، هلوعا) وكذا التوافق الصوتي بين هذه الأصوات مما أسهم في تنامي وتوالد الإيقاع الشعري الذي أدى بأذن المتلقي للانصياع

[1]- ينظر:يوسف حسين بكار،بناء القصيدة في النقد العربي القديم،ص174-175

لدلالاته المختلفة الناتجة عن الموسيقى اللفظية الكامنة فيه، فالتصريع "يعد من أمارات إجادة الشاعر وتعلقه بفنه، وأن موسيقى اللفظ تلازمه، ويدل على أن الشاعرقد حدد القافية التي سيبني عليها قصيدته، ومن جهة السامع فإن التصريع إعداد لأذنه، وتمهيد لحسه لمعرفته هذه القافية وتقبلها"[1].

رابعا: نصّية وأسلوبيّة إيقاع التوازي:

يُنظر إلى التوازي على أنه ظاهرة أسلوبية في النص الشعري، إذْ ذكر جاكبسون، وهو يبحث التوازي في الفلكلور الروسي، قول أحد الشعراء المنظرين الروس.هونكنس(1844-1889م): بأنّ بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر[2]، كما عدّه البعض صورة إيقاعية للأبنية المتماثلة في النص، كونه يدخل في التكرار الإيقاعي وسمَّوْهُ "التراكيب المتوازنة"[3]، توازن وفق مبدأ "التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أوفي مجموعة أبيات شعريّة"[4] أي هو " بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي والنحوي المصاحَب بتكرارات أواختلافات إيقاعية وصوتية أومعجمية دلالية"[5]، كما أنّه إحدى التّقنيات التي تعمل على تناسل النص وتناميه أفقيا وعموديا بشكل منتظم، فهو"عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد"[6]، إذْ يكسبب الأبيات ترابطا وانسجاما على رأي جاكبسون الذي عدّه نمطا من التنظيم المتماسك للنص[7].

وهذه الرؤية اللسانية الأسلوبية انعكست في قول محمد مفتاح الذي رأى التوازي" تنميّةً لنواة معينّة بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعنوية وتداوليّة ضمانا لانسجام

---

[1]- ينظر: سيد خضر،التكرار الإيقاعي في اللغة العربية ،ص55.

[2]- ينظر:رومان جاكبسون،قضايا الشعرية،تر:محمد الولي ومبارك حنون،دار توبقال للنشر،ط1،1988،ص105-106

[3]- ينظر:زاهر بن مرهون بن خصيف الدوادي،الترابط النصي بين الشعر والنثر،ص57

[4]- محمد مفتاح،التشابه والاختلاف،نحو منهاجية شمولية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،،ط1،1996،ص97

[5]- محمد كنوني،التوازي ولغة الشعر،مجلة فكر ونقد،السنة الثانية،العدد18،1999،ص79

[6]- محمد مفتاح،التلقي والتأويل،مقاربة نسقية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1994،1،ص149

[7]- ينظر: رومان جاكبسون،قضايا الشعرية،ص105-106

الرسالة"[1]، والرسالة تأتي في أشكال مختلفة تمثلها أجناس أدبيّة، وهي في أساسها رسالة تواصلية تهدف إلى التبليغ.

وعليه سنحاول تتبع التوازي بوصفه ظاهرة بنائية نصيّة تدخل في علاقات مع عناصر التشكيل الشعري الأخرى، والمتمثلة في التراكيب والدلالات المتنوعة والسياق العام، وبأنه واقعة أسلوبية إجرائية يشتغل عليها بناء النص الشعري* عند محرم، لتشكيل الرؤية الشعرية وأبعادها الفنية الجمالية، فقد ورد التوازي بأنماط مختلفة من التراكيب منها:

1) التّوازي التّركيبي:

وهو"الذي يتناول الأبنية اللغوية المتماثلة في النص"[2]، ويتأسس هذا النوع من الالتشكيل الصوتي وفق إعادة القالب النحوي نفسه، والذي ينتظم في صيغ متوازية[3]، "مع ملء كل قالب بتعبيرات مختلفة[4]، وقد يحدث في بيت واحد او أكثر، ومنه ما جاء في قوله عن غزوة تبوك[5]:

تبوك[5]:

لمـــن تجمـــع الـــروم أبطالهـــا؟ وتحمـــــل للحـــــرب أثقالهـــــا؟

فمـــا أمســـك البخـــل دملوجهـــا ولا ملـــــك الحـــــرص خلخالهـــــا

فلـــن يعـــرف النـــاس أمثـــالهم ولـــن يشـــهد الـــدهر أمثالهـــا

[1]– محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص،ص25

*– ونشير هنا أنّ هذا التعامل مع البناء الصوتي للنص بوصفه تفاعلا ونشاطا بين معاني التراكيب في سياقها،لم يلتفت إليه النقد القديم،بل اكتفى عناية بصفات الحروف و تبدلاتها الصوتية وعلاقاتها المخرجية،دون طرق المكون الصوتي وارتباطه ببناء الكلمة وأثر ذلك على جماليات النص.ينظرللمزيد:سلوم تامر،نظرية اللغة والجمال في النقد العربي،دار الحوار،اللاذقية ،سورية،ط1983،1،ص37.نقلا عن نور الدين السد،الشعرية العربية،ج1،ص94–95

[2]– خليل بن ياسر البطاشي،الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب،ص201

[3]– ينظر:محمد كنوني،اللغة الشعرية،دراسة في شعر حميد سعيد،دار دجلة،الأردن،ط1،2013م،ص131

[4]– ينظر: زاهر بن مرهون بن خصيف الدوادي،الترابط النصي بين الشعر والنثر،ص57

[5]– محرم،مجد الإسلام،ص321

فالحركة الإيقاعية في البيتين الثاني والثالث تظهر تماثلا وتوافقا ظاهرا في القالب النحوي المتكرر في كلا الشطرين من كل بيت، حيث قامت الصياغة الشعرية فيهما على التوزيع والتناسق الصوتي للتركيب المتشكل على النحو الآتي:

البيت الثاني:حرف عطف+حرف نفي+ فعل ماض+ فاعل +مفعول به+ضمير غائب

البيت الثالث:حرف عطف+حرف نفي+ فعل مضارع+ فاعل+مف به+ضمير غائب

ونشير هنا أن التوازي التركيبي الأول بيته ينتمي إلى المقطع الثاني من القصيدة، أمّا التوازي الآخر فهو في بيت من المقطع الأخير، والقصيدة تكونت من خمس مقاطعَ شعريّةٍ، هذا ما يعني أن الصورة الإيقاعية للتركيبين حتما تعكسان دلالتين مختلفتين من حيث جزئية المقاطع، مكتملتين من حيث وحدة الدلالة الكبرى للنص.

فالمقطع الثاني قدم فيه الشاعر صورة للموقف البطولي الذي وقفته نساء المسلمين أثناء تجهيز جيش المسلمين، إذ جئن بحليّهن إلى الرسول(ص)، فنفى عنهن الشاعر صفة البخل والحرص على ما يملكنهمن حلي، وأزواجهن مقبلون على حرب الروم.

هذه اللوحة الفنية لنساء المسلمين أسهم في إبرازها ذلك التوازي في البيت الشعري، الذي اتكا فيه الشاعر على النفي الذي زاد تكثيف الدلالة تأكيدا، فالنفي من الأساليب البلاغية التي تفيد التأكيد بنفي الصفة عن الموصوف.

أما المقطع الخامس والأخير فالشاعر يصف فيه قوة رجال جيش المسلمين في دفاعهم عن ملّتهم المقدّسة حين يهدّدها عدوّ، فيأتي التوازي ليدعم هذه الفكرة ويؤكدها، بخلق إيقاع مجللجل بحروف تتسم بالجهر والإنفجار(الراء.الشين الميم.الثاء)ذ، وكذلك حرف المدّ (الألف) الذي زاد في طول التركيب، كل هذا ليبني لوحة فنية عن قوة الجيش وقداسة ملّتهم.

أمّا البيت الأول والذي استهل به الشاعر قصيده، فالناظر إلى بنيته السطحية لا يرى نمطا أو قالبا نحويا متكررا، والسبب في ذلك ضغط الوزن الشعري على حريّة الاختيار لدى الشاعر، الذي لجأ إلى أساليب فنية مشروعة، لاحتواء ذالك الضغط المبني على الاقتصاد في توزيع الألفاظ المختارة، ليعيد التوازن للوزن،حين قال:

لمـــن تجمـــع الـــروم أبطالهـــا؟ وتحمـــــل للحـــــرب أثقالهـــــا؟

فهذه البنية السطحية للبيت، هي صورة لبنية عميقة مركبة من:

الشطر الأول: لـ + من + تجمع + الروم + (ل+لحرب) + أبطال + ها

حرف جر+اسم استفهام+فعل مضارع+ فاعل+جارومجرور(محذوف)+مف به +ضمير غائب مؤنث.

الشطر الثاني: و+ (ل+من)+تحمل+الروم+ل+لحرب+أثقالها

حرف عطف+ جارومجرور (محذوف)+ فعل مضارع+ فاعل(محذوف)+جارومجرور+مف به+ضمير للغائب مؤنث.

نلاحظ أن الشاعر في البنية العميقة الحاملة للدلالة التي يريد تبليغها أوتصويرها، اعتمد على التوازي، فالقالب النحوي للدلالة واحدٌ، إلّا أنّ هذا التوازي لم يظهر بجميع عناصره اللغوية اللازمة، إذ حذف في الشطر الأول الجار والمجرور(للحرب)، وفي الشطر الثاني حذف الجار والمجرور(لمن) وحذف الفاعل(الروم)، فاستغنى عن عناصر مشكلة للقالب النحوي واحتفظ بالدلالة نفسها، فدلالة حذف الفاعل(الروم) والجر والمجرور(للحرب، لمن) هي ازدراء الشاعر للروم والتقليل من شأنهم، فالحذف تقليل من قوة الروم الذين جمعوا أبطالهم وأثقالهم أمّا حذف الجار والمجرور" لمن" والذي يعود على جيش المسلمين فهو حذف إيجابي يبين قوة المسلمين، فمن الناحية الإعرابية هو اسم مجرور، يدل على أن جيش المسلمين لم يكن سبب الحرب بل جرّ إليها، والشاعر بهذا الاستفهام ينكر فعل الروم الذيي لم يحسبوا عواقب الدخول في حرب مع هذا الجيش، الذي يفدي دينه يالمال والأرواح، والأبيات التالية تدل على ذلك، إذ قال[1]:

أللجـــــاعلين نفـــــوس العبـــــاد ودائـــــــع يقضـــــون آجالهـــــا؟

جنـــــــود تقـــــــدم أرواحهـــــــا وتبـــــــذل فـــــــي الله أموالهـــــــا

[1]– محرم،مجد الإسلام،ص320

فإيقاع الحذف أعطى للبيت انسجاما داخليا، فقد سرّع إلى ذهن القارئ صورة انتصار جيش المسلمين، كما أعطى للبيت جمالا فنيّا يشد القارئ إعجابا وتفاعلا مع دوافع الشاعر الجمالية في التشكيل الصوتي لبنائه الشعري، فـ"ليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا، تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر القلوب"[1]، فالشاعر في سرده لغزوة تبوك بهذا المسار الأسلوبي لظاهرة التوازي لا يبغي مجرد سرد أحداث وقعت، وإنما مبتغاه إضفاء صورة شعرية إيقاعية مؤثرة على الواقعة تجعل القارئ يقتدي بأقوال و أفعال الشخصيات المتحركة في القصيدة.

2) التّوازي الصّرفي:

بما أنّ التّوازي هو محصلة تكرار يعتمده الشاعر في بناء نصه الشعري، فإن هذا التكرار قد يتشكل من" تكرار الوزن الصرفي في البيت أوالأبيات، فيحدث بذلك إيقاع موسيقيا يجسد صورا شعرية متكاملة دلاليا، لأن تكرار الصيغة نفسها يعني تكرار نمط تتردد فيه وحدات صرفية[2] والتكرار الصرفي يعد واحدا من التناسبات المستمرة التي تحدّث عنها جاكبسون بقوله:"هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددّة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية"[3]، ويضيف قائلا:" وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه"[4]، فالتوازي الصرفي يعمل على إيجاد صلة صوتيّة بين الشطرين أوفي الشطر نفسه.

---

[1]– إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص17

[2]–محمد الصالح الضالع،الأسلوبية الصوتية،ص35

[3]– جاكبسون،قضايا الشعرية،ص106

[4]– المرجع نفسه،ص106

*– وهوالذي يكون فيه التناسب والتماثل متتبعا لخطاطة نحوية واحدة،وقد يقع بين الشطرين أو قد يحدث في الشطر الواحد ومن نماذج الحالة الأولى أبيات محرم التي حللناها سابقا،ص00من هذا البحث،أمّا الحالة الثانية فمثل قول بشار بن برد:

هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة لم تجف طولا ولا أزرى بها القصر

فالتوازي الصرفي حاصل في الشطر الأول بين الثنائيات الصرفية(هيفاء،عذراء)،(مقبلة،مدبرة)،ولك أن تقف على براعة

وبهذا يمكن عدّه توازيا ناقصا غير تام*لا يتكئ على القالب النحوي، بل تسهم في تشكيله احتمالات صرفية، إذ في اللغة ألفاظ ترد على أوزان صرفية مخصوصة، إلّاأن هذه الأوزان تحمل معاني متعدّدة، فـ(فعيل) مثلا قد يرادبه المصدر:مثل:الرّحيل غدًا، أو صيغة المبالغة، مثل، الله سميع، أو الصفة المشبهة؛ مثل:زيد كريم، أوبمعنى فاعل؛ مثل:رجل رحيم أو بمعنى مفعول؛ مثل:رجل مجروح، ومن ذلك أيضا(فَعُول)، إذ قد ترد بمعنى فاعل كرجل صبور؛ أي:صابر أو بمعنى مفعول، مثل، جما ركوب؛أي:مركوب، وتأتي هذه الصيغ الصرفية من الأفعال كما تأتي من الأسماء، ومن نماذج هذا التكرار ماجاء في قوله[1]:

كثيـــر النـــوال رحيـــب المجـــال إذا رام منزلـــــــــة نالهـــــــــا

فالشّاعر في هذا البيت يصف كرم عثمان بن عفان، ليبين به عظمة ومجد المسلمين الذي حين أنفق "عشرة آلاف من الدنانير، غيرذلك من الإبل والخيل والزاد، وجاء إلى النبي بألف دينار صبها في حجره"[2]، لتجهيز جيش المسلمين في"غزوةتبوك"، فبنى الشطر الأول على التوازي الصرفي، ليخلق به حركة إيقاعية أغنت موسيقى البيت، وزادت المعنى عمقا، والدلالة تكثيفا، وذلك بالصيغ الصرفية المتكررة في المركبين الإضافيين:(كثير النوال)(رحيب المجال)، حيث التجاورُ حدث بين صيغة المبالغة على وزن فَعيل (كثير،رحيب) النكرتين والمصدر على وزن فَعال(النوال،المجال) المعرفين، وهذا التكرار لهذا المركب الصرفي الإضافي الذي حدث فيه النبر على الصفة المشبهة ليعطي من خلاله انفتاحا واتساعا صوتيا يصور به اتساع وانفتاح كرم عثمان، ولا يخفى علينا ما للتنكير أيضا من اتساع وتعميم، فهو

الشاعر الأعمى بشار في بناء هذا التشاكل الصوتي،فكيف لو كان مبصرا؟!ولا عجب فهو القائل:

عَمِيتُ جَنِينًا والذّكاءُ مِن العَمَى فجِئْتُ عَجيبَ الظَنِّ لِلْعِمِ مَعْقِلَا

[1]– محرم،مجد الإسلام،ص320

[2]– المصدر نفسه،ص319

*–وهنا لا شك أن محرّما استحضر إيقاع بيت الخنساء في وصف أخيها صخرا:

طويل النجاد رفيع العماد كثير الرمام إذا ما شتا

كرم غير مقيّد، إضافة إلى المدّ الموجود في الصيغة " فَعال"،والتي توحي بعظمة الفِعل وصاحِبه، بالإضافة إلى غياب العطف* بين التركيبين المتكررين.

وعليه فهذه الصورة الإيقاعية القائمة على التضاد المتكرر، لا شك أنها ستجذب القارئ وتؤثر فيه، إمتاعا وإقناعا، لقوّة الحجّة التي تحويها، فالإبداع يصل إلى قمّته إذا تآلف فيه الرونق وحسن الاستدلال، رأي يقترب من معنى نجده في نصٍّ للقاضي الجرجاني الذي لاحظ أنّ الشعر" لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة "[1]، معنى ينفي به أن تكون المحسنات مجرد زخرفة خارجية.

وإن كان التوازي في البيت السابق حدث في الشطر الواحد،فقد جاء في موضع أخر من الديوان موزعا على مجموع أبيات، حين سرد قصة أبي سفيان وعينه التي فقدها في غزوة الطائف، وجاء إلى النبي يخبره بذلك، وفي ذلك قال الشاعر:

هنيئا أبا سفيان لا الذّخر هيّن ولا الأجر ممنون ولا أنت مغبون

هنيئا أبا سفيان لا الرمح آسف ولا السيف مكروب ولا العزم مرهون

عطاؤك في الهيجاء لم يعط مثله من الناس إلاّ صادق البأس مأمون[2]

ففي هذين البيت أمتدت صيغة صرفية واستمرت بشكل تراتبي لتخلق إيقاعا ونغما موسيقيا يربط الأبيات الثلاثة، وذلك من خلال اسم الفاعل لأفعال ثلاثية، وهذه الصيغ هي:هيّن،آسف، مكروب،مرهون،صادق،مأمون.بالإضافة إلى صيغة المصدر بوزن(فَعْل)في الألفاظ:السيف الرمح، العزم.

يضاف لإلى التوازي الصرفي، تكرار أسلوب الاستفهام(أبا سفيان)، وأداة النفي(لا)، ولفظة (هنيئا)، كل هذا الحضور البارز للتكرار خلق صورا إيقاعية متناغمة متداعية تعضد الدلالة والفكرة التي بناها الشاعر في نصه وهي جزاء الحسنى لا يكون إلاّ الحسنى.

[1]– ينظر:هامش،سعيد العوادي،حركة البديع من التحسين إلى التكوين،ص251

[2]– محرم، مجد الإسلام،ص315

كما أنّ التوازي الصرفي قد يتشكل من تكرار الصيغ الصرفية للأفعال، ومن ذلك مانجده في قصيدة " غزوة بدر الكبرى"[1]:

ما للنفوس إلى العماية تجنح؟ أتظنّ أنّ السيف عنها يصفح؟
أملى لهم حتى إذا بلغوا المدى ألوى بهم خطب يجلّ ويفدح
اليوم توردها الدماء فترتوي وتردها نشوى المتون فتفرح

فالنّاظر في هذه الأبيات لا شك أنه يرى أنّ تكرار الأفعال غلب على تواتر الأسماء، وهذا ما يعطي حركة للدّلالة (وصف معركة) تتناسب والحركة الإيقاعية لصيغ تلك الأفعال الصرفية، فصيغة الماضي المتكرّرة في الفعلين(أملى،ألوى)، ووزن والمضارع المتكرر في الأفعال(تجنح، يصفح، ترتوي، تفرح) أسهمت في انسجام الأبيات، من خلال وحدة الزمن في كل بيت، فالبيت الذي توازى من خلال الزمن الماضي يصف به الشاعر حال الكفار قبل المعركة فهم كانو في غي وجور بلغ المدى، أما البيتين المبنيين على تكرار صيغة المضارع فهما يدلان على حاضر الكفار في المعركة، وعليه فالتوازي الصرفي في الأبيات السابقة خلق إيقاعا موسيقيا يتلاءم والصورة الشعرية المقصودة.

3) التّوازي بالتّضاد:

رأينا في الأمثلة السابقة توازيا كان للقالب النحوي والصرفي دور في تشكيله، وسنطرق هنا نمطا آخر لبناء التوازي المنزاح عن وظيفته الإيقاعية التناظرية القائمة غلى الوحدة والتوازي إلى وظيفة دلالية تُغني شعرية النص بالمضامين المتقابلة داخله، بحيث يكون "التوازي هو الذي يسمح بإبراز موضوعات القصيدة"[2] الضاغطة على الشاعر، ما يخلق توافقا في الإيقاع وتنافرا في الدلالة بين العناصر اللغوية المتوازنة، ومن ذلك قول الشاعر محرم في قصيدة "سواد بن غزية"[3]:

---

[1]- المصدر نفسه، ص57-58

[2]- محمد ولد بوعليبة،النقد الأدبي والنقد الغربي،مجلة علامات،المجلد12،الجزء46،النادي الأدبي الثقافي،حدة،ديسمبر 2002م،ص197

[3]- محرم، مجد الإسلام،ص68

أرأيـــت الضـــعاف فـــي كـــل أرض كيـــف أمســـوا للأقويـــاء طعامـــا؟
حرمـــوا الطيبـــات بغيـــا وظلمـــا واســـــتحلوا الـــــذنوب والآثامـــــا

فالمقابلة المتضمنة في شطري البيت(حرموا الطيبات/استحلوا الذنوب) بنت الدلالة التي هي موضوع القصيدة، وهو عدل النبي حتى مع نفسه، فأعطى الشاعر صورة للواقع وهو ظلم الأقوياء للضعفاء، ليبرز عدل النبي مع أتباعه حتى وإن كانوا من ضعاف القوم، فالتوازي هنا أسهم في تماسك الشطرين دلاليا من خلال الحركية والدينامية في الرؤية والمعاني، كما عزّز موسيقى الإطار الشعري بإيقاعات جديدة غير مشروطة ولدت صورة سمعية[1] مؤثرة، يمكن الأخذ بها مسلكا أسلوبيا يحتج به الشاعر على عدل ممدوحه، فبذلك يغدو التوازي هنا ذا وظيفة مزدوجة إمتاعا وإقناعا، فموقع المعاني المتقابلة من النفس عجيبٌ.

[1]– محمد الهادي الطرابلسي،خصائص الأسلوب في الشوقيات،ص127

الفصل الثّالث: تضافر المعايير النّصية والوقائع الأسلوبية في بناء المستوى الخطّي والدّلالي في الدّيوان

1- البناء النصيّ والأسلوبيّ للبنية الكلّية في الديوان.

2- نصيّة الأبنية الكبرى في الديوان

أوّلا: بنية النمط السردي

ثانيّا: بنية النّمط الحواري

3-بناء الظّواهر الأسلوبية في الديوان

4-الهندسة النصّية والأسلوبيّة للتّناص في الدّيوان

1- البناء النّصي والأسلوبي للبنية الكلّية في الدّيوان:

"مجد الإسلام"، تركيب إضافي لعب دورا مهما في التّعرّف على هوية الدّيوان، وذلك من خلال اِختزال الفضاءات الدّلالية المطروحة من قِبل بيوت القصائد(164) المتواريّة بين دفّتيه أوالإيحاء بفكر الشّاعر وتوجهّاته الإيديولوجية المحدّدة، إذ من التعبير يمكن استقراء شخص القائل والدّلالات المكرّسة في أسلوبه، فالأسلوب"في فرضية المُخاطِب صفيحة الانعكاس لأشِعَّةِ الباثِّ فِكْرًا وشخصيَّةً"[1]، فالرّسالة النّص ترتبط بصاحبها إنْ دلالة وإن تركيبا، كما ترتبط بالقارئ المتلقي إن تفكيكا وإن تفسيرا، ما جعل الدّارسين يصفون العناوين بأنّها"مرايا معلقة في واجهة النصوص، تتوجه إليها عيون القراء لترى تفاصيل النص"[2]، والعمل على توضيح دلالاته، واستكشاف معانيه.

والعنوان هو العتبة* البصرية الأولى التي بها ينشغل فكر القارئ استكشافا وتفسيرا، لمقاربة فحوى المضمون الذي يقصد إليه الشاعر من خلال استثماره اللغوي في صفحات هذا الديوان فهو المحور الدلالي الذي يدور حوله ذلك المضمون، وكل كلمة في هذا المركب الإضافي لبنية العنوان لا شك أنّ الشاعر اختارها،حفرا داخل ذاكرة اللغة، وفق مجموعة من العمليّات الذهنية واللغوية والجمالية المفتوحة على إمكانات عدة ممكنة، قصد التعبير عن فكره أولا وبُغية إيصال رسالة معينة إلى القارئ أوممارسة نوع من التأثير على اهتماماته بإغرائه، ما يجعل من بناء العنوان وتشكيله علامة لسانية، وبنية أسلوبية خاضعة من جهة لقواعد اللغة

---

[1]- المسدي،الأسلوب والأسلوبية،ص71.

[2]- محمد بازي،العنوان في الثقافة العربية،التشكيل ومسالك التأويل،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2012،ص21

*- يعدّ جيرار جينيت من أهم الدارسين الذين عمقوا شعرية العتبات في كثير من مؤلفاته،وخاصة في كتابه العتبات/Seuils فقد ظلت العتبات التي تحيط بالنص وتسيجه وتجاوره،مثل:العنوان،والإهداء،والمقدمة،والمقتبس،وحيثيات النشر،وكلمات الغلاف،والأيقون،والغلاف...ميدانا خصبا للدراسات الشعرية في الفترة اليونانية،أو الفترة العربية،أو المعاصرة،لا سيما مع تطور الشعرية الفرنسية والبنيوية اللسانية.ينظر،جميل حمداوي،سيميوطيقا العنوان،دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني المغرب،ط2،ص5

ونظامها، ومن جهة أخرى متعلقة باختيارات الشاعر وأسلوبه في تصوير الفكرة تصويرا فنيّا فالصلة وثيقة بين عناصر الأسلوب وعملية الاختيار التي تكون وفق ما يراه الشاعر أليقَ بموضوع الكلام، إذ"أي فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة ومعنى ذلك أن نفس الشحنة الإخبارية يمكن سبكها في صياغة لسانية متعددة"[1]، للشّاعر حرية التصرف في مخزون ذاكرته اللغويّ المنظم على شكل تشابهات، يشتق الأشياء منه، بما يتالاءم وعبقريتَه، فهو يختار معجمه بفلسفة ذاتية محدّدة لـ"مقاصده، وعلى ضوء تلك المقاصد يضع عنوانا له، مع الحرص على الاقتصاد والتركيز اللغوي ما أمكن"[2]، لأن العنوان ومضات دلالية وإشارات رمزيّة، ومجموع علامات لسانية اختزالية تنأى عن تمام الإفادة خاصة إذا تعلق الأمر بتصدير النصوص الشعرية أوالأعمال الأدبية، لأنها مثل أي نشاط لغوي لها بنية وقصد يريد المتكلم تحقيقه عبر وظائف لغويّة عدّة، إلاّ أن الوظيفة الأساس للّغة تقلّ وتتراجع حين يتحول الإنتاج إلى منتوج أدبي، فاسحة المجال للوظيفة الجمالية التي بها تمنماز الأعمال الأدبية، من خلال التلميح لا التصريح والإيجاز لا الإسهاب ودقة الرؤية لا التعميم .

وبنية العنوان في الغالب تكون منفصلة خطيا عن جسد النصوص المكونة للعمل الأدبي أمّا من الناحية الدلالية فهي بنية مجردة متصلة به، تختزل نُوى دلالية متناثرة وموسعة في فضاء العمل الأدبي، أي يمكن وصفه دلاليا لا تركيبيا على أنه يمثل البنية الكلية[3] للعمل الأدبي، وهذا ما يوافق قول السيوطي:"عنوان الكتاب يجمع مقاصده بعبارة موجزة في أوله"[4]

---

[1]– المسدي،الأسلوب والأسلوبية،ص48

[2]– محمد فكري الجزار،العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي،سلسلة دراسات أدبية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998 ص19.

[3]– للتفصيل في معنى البنية الكلية وانسجامها مع البنى الصغرى والكبرى في النص ينظر،محمد خطابي،لسانيات النص ص283، وينظر أيضا:نعيمة سعدية،استراتيجية النص الأنموذجي،دار الحوار،سورية،ط1،2016،ص206.

[4]– السيوطي،الإتقان في علوم القرآن،دار الكتب العلمية،بيروت،ط2،1991،ج2،ص231

هذه المقاصد هي عند" جنيت"وظائف للعنوان وهي، وظيفة التحديد، والوظيفة الوصفية والوظيفة الإيحائية، والوظيفة الإثارية- الإغرائية[1]، إلى جانب الوظيفة الإفهامية والوظيفة التداولية، هذه الوظائف كلها تربط العنوان بالنص أو العمل الأدبي والقارئ المتلقي.

وهذه الوظائف تعمل عن قصد من لدن الشاعر على جلب انتباه القارئ المتلقي بوصفه ذات تخترقها النصوص، فهي وظائف تحمل رسائل إبلاغية عبر وحدات لغوية ودلالية متماسكة، والعنوان في عرف اللّسانيات النّصية، وحدة دلالية، ووحدة أسلوبية، إذ كل ملفوظ مهما كان حجمه نص يتركب من سلسلة من الوحدات تقبل التحليل إلى وحدات أصغر، فاللفظ المفرد، وما في حدود الجملة، وما تجاوزها هي نص"[2]، ولهذا فالعنوان قد يكون كلمة أومركبا وصفيا أومركبا إضافيا كما يكون جملة فعلية أواسمية وأيضا قد يكون أكثر من جملة، وعليه تكون الجملة وما دونها وسائل أسلوبية تتعالق فيما بينها لتشكيل نص العنوان، وخلق نصيّته التي" تتبني على هيئة مظهره اللغوي متسعة عن ظاهر دلالته لتضم إليها ما يزدحم به فضاؤه كافة من أعمال ونصوص وخطابات"[3]، ما يعني أنّ نصيّة وفنيّة العنوان بوصفه نصّا لا ينحصر في بنية سطحية فحسب، بل له بنية عميقة لا تنفرد بها دواله، وإنما لتقنية البناء دور في تشكيل تلك النصية والفنيّة، وهذا ما يعكس مستوى وعي الكاتب لروافده المعرفية، وكذا درجة مخاطبيه.

هذه النظرة النصية للعنوان جعلت محاولة تعريفه وتحليله عند البعض أمرا صعبا نظرا لتركيبته المعقدة، يقول جيرار جينيت:"ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا، ويتظلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه منذ النهضة،ه و في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا

[1]- محمد باز ،مرجع سابق،ص16

[2]- الأزهر الزناد، نسيج النص،ص15

[3]- محمد فكري الجزار،العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1،1988،ص39

حقيقيا،وذات تركيبة لا تمس بالضبط طولها"[1]،ما يعني وجود علاقات بين العنوان وبين النص أو العمل الأدبي ،فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص بكل تعقيداته، فالنص بناء معقد.

وكون العنوان– حيثما كان تموقعه – بناء لغويا مستقلا بذاته، منفصلا خطيّا عن العمل الأدبي، وبما أنّه كذلك، فيمكن مقاربته– في مستواه المعجمي أو النحوي أوالصرفي أوالبلاغي أوالدلالي أوالتداولي– مقاربات منهجية عدّة، وما يعنينا منها هو استقراء الآليات الأسلوبية والمعايير النصية المتضافرة في تشكيل بنيته اللغوية، بوصفها علامة لسانية دالة، ووحدة أسلوبية فنية تنأى بنفسها عن قبول التّحليل وفق مستوى لغوي واحد.

فقد اختار الشاعر قالبا موضوعيا صاغ فيه المعاني والمشاعر وبلور من خلاله الأفكار التي تحدّد توجهه الإيديولوجي، وهذا القالب يتكون من وحدتين معجميتين في شكل تركيب إضافي ناقص النحوية، ومقاربة بنية هذا التركيب مقاربة منسجمة مع موضوعات الديوان ومقاصده الظاهرة أوالخفية، والكشف عنها،لن تتمّ إلاّ من خلال الدّراسة الأفقيّة والعمودية لوحدتيْه المعجميّتين، وذلك بالعودة إلى المعجم، والتعرف على المعاني المختلفة لهما، واختيار المعنى الأنسب، بدعم من علاقته بالسياق ومقتضى الحال ومعطيات اللغة، ومحاولة تأويله واقتراح تخريج دلالي[2] يسهم في الكشف عن التمظهرات النصية والأسلوبية التي تضافرت في بناء معماريته.

وعليه فالتصاحب بين اللفظتين (مجد، الإسلام) في بنية العنوان، لا شك أنه قائم على تشارك في سمة دلالية أوأكثر، الأمر الذي يخلق بينهما تعالقا وتفاعلا، من خلاله يمكن للقارئ ممارسة عملية التأويل عبر استدعاء المعاني المختلفة للفظتين واختيار المعنى الأنسب، وذلك بالتقصي الدلالي لهما في المعجم.

[1] -G-Gennete.Seuils.Editions Seuils.COLL.Poetique.Paris.1987.P.54

[2]– ينظر: عبدالنبي همامي،آليات تحليل الخطاب،تفاعل المبنى والمعنى في الدرس اللغوي العربي،افريقيا الشرق،المغرب 2015،ص5،وينظر أيضا:محمد باز،العنوان في الثقافة العربية،ص22،

جاء في لسان العرب لابن منظور، مجد"المَجْدُ:المُروءَةُ والسَّخَاءُ.والمَجْدُ،الكَرمُ وَالشَّرَفُ... وقيل:المَجْدُ كَرَمُ الآباءِ خاصَّةً،وقِيلَ:المَجْدُ الأَخْذُ مِن الشَّرَفِ والسُّؤْدَدِ مايكفي...وَأَمْجَدَهُ ومَجَّدَهُ كلاهما:عَظَّمَهُ وأثنى عَلَيْهِ..المَجِيدُ الرَّفِيعُ...لا مجد إلا بفعالٍ ولا فعال إلا بمال...الماجد الحسن الخلق السمحُ .ورجل ماجدٌ ومجيدٌ إذا كان كريما معطاء"[1]، فالمعنى اللغوي لهذه اللفظة يدور حول المروءة والشرف والنبل والعطاء والعظمة، وهي كلها صفات وخلال يطلب بها الإنسان المجد والرفعة والسيادة، وهي صفات تتحقق بأفعال من سبقونا.

أمّا لفظة الإسلام فقد جاء في اللسان أنّ"الإسلام والاستسلام:الانقياد والإسلام من الشريعة إظهار الخضوع وإظهار الشريعة والتزام ما أتى به النبيُّ صلى الله عليه وسلم...وأما الإسلام فإنّ أبا بكرٍ محمدَ بنَ بشّارٍ قال، يقال فلان مسلم...وروي عن النبيّ صلى الله عليه وسلم.أنّه قال:المسلم من سلم المسلمون من لسانه ويده"[2]، إذا فالإسلام هو الخضوع والانقياد .

ولأنّ الكشف عن العلاقة التي تجمع بين عنصرين متصاحبين" ليس دائما أمرا هينا "[3]، لذا رأى (هاليداي ورقية حسن) أنّه "لا بد من خلق سياق تترابط فيه العناصر المعجمية بالاعتماد على حدس المتلقي، وعلى معرفته بمعاني الكلمات، مايعني اختلاف مستويات التلقي أوالتأثر بالنص"[4]، والوعي بسياقه الخارجي. فمن خلال المعاني المعجمية لكلتا اللفظتين، والسياق الخارجي المحيط بالشاعر وديوانه، يمكن إيجاد أكثر من سمة دلالية تربط اللفظتين، فالعطاء والعظمة القاسم المشترك بينهما، فقد اختار الشّاعر كلمة " مجد" وهي نكرة ليضيفها إلى كلمة معرّفة وهي "الإسلام"، والمضاف والمضاف إليه في حكم الكلمة الواحدة فالتنكير لم يأتِ عبثا بل له من الدلالات ما يفسر تعريف الكلمة الثانية من المركب الإضافي، وإن كان من الناحية

[1]– ابن منظور،ص4133

[2]–نفسه،ص2078

[3]– محمد خطابي،لسانيات النص،ص25.

[4]– زاهر بن مرهون،الترابط النصي بين الشعر والنثر،ص59.

النحوية أمر طبيعي، إلّا أنّ ممارسة عمليّة التّأويل والتي هي عمليّة مشروعة، مع الوعي بأن"كل تأويل يجب أن يوضع في السياق الذي ينتمي إليه"[1]، هذا يجعلنا نفهم أنّ الشّرف والنّبل والرّفعة والسّيادة لا تتحقق إلّا بالإسلام، وأن المجد ورد نكرة للدلالة على النقص وعدم التمام إلاّ بالإسلام، أمّا مجيئ لفظ"الإسلام" معرفا فلأن في التّعريف قوّة التّحديدِ والحصر وهي الفكرة التي بنى عليها الشاعر ديوانه، ف"الغرض من قيام الشاعر الكبير أحمد محرم بعمل الإلياذة الإسلامية (ديوان مجد الإسلام) لهو تمجيد لبطولة الإسلام وتسجيل لمفاخره ومواقف رجاله"[2] فلن يكون خطاب القصائد في الديوان الذي ينتظر منا القراءة شيئا آخر غير تعظيم الإسلام وذكر مفاخر المسلمين التي صنعت مجدا يحق للخلف التّأسي به، مايجعل العنوان منسجما مع مضمون الديوان، وبهذا يكون العنوان بنية صغرى متولدة عن بنية كبرى وهي نصوص الديوان، وبهذا السياق الذي تعتمده اللسانيات النصية يكون للعنوان دور"يبحث في العلاقة بين مضمون النص وعنوانه، و(ننطلق) في ذلك من أنّ عنوان النص يتأثر باعتبارات سيميولوجية ودلالية وبراجماتية، فللعنوان بما في ذلك العناوين الفرعية قيمة سيميولوجية أوإشارية تفيد في وصف النص ذاته"[3]، وفتح باب القراءة أوالقراءات المحتملة له.

أمّا وأنّ المدونة مدونة أدبية إبداعية، فإن الوعي بوظيفة العنوان فيها لا يتم إلاّ إذا فهم في الإطار الكمي والنوعي للغة التي تهيمن على نصوص هذه المدونة، وعليه يكون العنوان عنصرا فنيّا يسهم من النّاحية الأسلوبية في تشكيل نصوص المدوّنة.

فإذا وصفنا الأسلوب على أنّه انزياح "عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري"[4]، فيمكن النظر إلى التضام الموجود بين اللفظتين نظرة أسلوبية على أنّه تضام تحقّق عن طريق المجاز الذي يقوم على المراوغة والإيحاء وإثراء الدلالة وذلك بالخروج عن النسق

[1]- ينظر:محمود باز،العنونة في الثقافة العربية،ص24

[2]– دكتوراه الشاعر احمد محرم،ص128

[3]– محمد العبد،االغة والإبداع الأدبي،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،القاهرة،1989،ص48

[4]– سعد مصلوح،الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،عالم الكتب،القاهرة،ط1992،3م،ص43

العادي للّغة، فدور الإنزياح في عرف الأسلوبيين هو أن يؤدي إلى" صدمة للقارئ على نحو يولد دهشة واستغرابا لديه"[1]، تفضي به إلى محاولة تفسير السمة الأدبية التي تشدّ نسيج هذا التضام، وهذا ما يولد عنده حيرة لطرح أسئلة، من مثل:هل الإسلام يحتاج إلى من يعظمه؟ أم هل هو عظيم بذاته؟

وبهذا يكون الإسلام بمنأى عن الإضافة، فهو دين عظيم في ذاته لا بأتباعه، رفيع بمقامه لا بأفعال أنصاره، فالشاعر بمهارته الفائقة في تحريك اللغة، لا شك أنه أراد بلفظة الإسلام المسلمين في مختلف العصور، فمجد المسلمين هو بيت القصيد الذي يرمي إليه الشاعر(...)، هذا المجد لا ولن يتحقق إلا بالعودة إلى تعاليم الإسلام التي أرساها صاحب السيرة العطرة محمد صلى الله عليه وسلم بأقواله وأفعاله النبيلة في تعامله مع المسلمين وغير المسلمين.

وهذه العودة لن تكون إلّا بما يكون حجة واقعية ملموسة، وهي الماضي المجيد للأمة الإسلامية ولا نقول العربية، لأن مجد المسلمين أسهم فيه العرب وغير العرب المسلمين خاصة وأن التاريخ لم يحفظ أنّ العرب صار لهم مجد وقيادة وسلطان على دول العجم لا بمال ولا قوة إلا بالإسلام، فأعزّهم اللّه به، يضعف مجدهم وتنقص عزتهم بمقدار نقص دينهم.

وبهذا يكون العنوان"مجد الإسلام"عنصرا بنيويا وصياغة فنيّة تشكل ما يسمى بالخاصية الأسلوبية ذات وظيفة جمالية تهدف إلى إقناع المتلقي وإمتاعه، وظيفة قامت على الإيحاء الدلالي، الذي يجذب القارئ المتلقي انفعالا ورغبة وفضولا في استكشاف الدهاليز المظلمة لتجربة الشاعر الشعرية والتي تمثل أحد العنصرين اللذين يقوم عليهما الشّعر على رأي الناقد أحمد مندور[2]، تجربة من خلالها يقدم لنا رؤيته للمجد الذي حقّقه الإسلام للمسلمين، وذلك في

[1]– ينظر: مسعود بودوخة،الأسلوبية والبلاغة العربية،مقاربة جمالية،بيت الحكمةط1،2015م،ص33

[2]– نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص137،أما العنصر الثاني عنده،فهو الصياغة الفنية،فالشعر عنده صناعة وليست إلهاما،إذ يصرح قائلا:"وأنا لا أؤمن بشيء اسمه الإلهام والوحي والعبقرية،وأنا أعرف التثقيف وإبداع الصناعة،ونقد ما يكتب،والجهد،وطول المران".محمد مندور،في الميزان الجديد،دار نهضة مصر للطباع والنشر،القاهرة،1973،ص170

سرد أخبار عن جزء من السيرة النبويّة الشّريفة والمتمثل في"الوقائع والملاحم منذ أن أعلن النبي الكريم صلى الله عليه وسلم دعوته إلى أن أتم الله هذا النور واستقر الإسلام في المدينة وجاءت له الوفود من كافة بلاد العرب مؤمنة مسلمة...(وغزواته) جميعها والأحداث التي جرت خلال مقاومة المشركين وتسجيل الأمكنة والشخصيات البارزة في ذلك الصراع"[1]، وإن كان الذي يهمنا نحن في دراستنا ليس الموضوع رغم ما للموضوع من أهمية، بل ما يهمنا هو كيفة بناء الموضوع، فالموضوع ماهو إلاّ شكل من أشكال البناء الذي هو ضرب من الكتابة بناء يتشكل وينموا في انسجام بواسطة إخراج الكلمات من المعجم وإدراجها في سياق ما من طرف ذات لها اختياراتها في التعامل مع اللغة، وتركيبها في نسيج لغوي مؤثر بأسلوب يتصف بالوضوح والقوة والجمال، وهذا ما نلمسه في تحليل بنية العنوان"مجد الإسلام".

فالشاعر أحمد محرم استطاع التعامل مع اللغة تعاملا فنيا، إذ عدل عن المألوف مستعملا مجازا مرسلا علاقته السببية، ليختار من معجمه كلمة الإسلام بدل كلمة المسلمين، ولأن "الأسلوبية في أساسها علم وصفي يقوم بتفسير سمة الأدبية التي تشد نسيج النص الأدبي"[2]. أوعنوانه الذي يمثل الرابطة الأول والأخيرة بين المبدع والنص والقارئ المتلقي[3] الذي يمتلك مشروعية ذلك التفسير، فعليه تكون القراءة المناسبة للتفسير السابق قائمة على أنّ المجد يكون للإنسان، فذكر السبب لبلوغ الإنسان ذلك المجد، وهذا العدول في واقعه خاصية أسلوبية غايتها الإثارة والانفعال،لكونه إشارة يرسلها الشاعر إلى شباب المسلمين"حتى تكون معينا صافيا وموردا عذبا (لهم) يتمثلون فيه بطولة أجدادهم ومفاخر دينهم، فتنهض هممهم وتقوى عزائمهم ويعتزون بتاريخهم ويتغنون بماضيهم كما تغنى اليونان باإلياذة هوميروس والفرس

[1]– مصطفى عبد الرحمن طالب،رسالة الدكتوراه،ص122

[2]– نورالدين السد،مرجع سابق،ج2،ص138

[3]– عدنان حسين قاسم،الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،الدار العربية للنشر والتوزيع،مصر،2001،ص214

بشاهنامة الفردوس"[1]، هذه الإشارة وإن استعمل فيها الشاعر أسلوب الانزياح إلاّ أنّها تتّسم بالوضوح، والفهم بأيسر طريق وأسرعه، لأنّ هدف الشاعر وقصديّته غلبت عليها القيم الأخلاقية التي يبعث بها الموضوع المتعلق في كل جوانبه بالدين الإسلامي، فالشاعر أحمد محرم كان همه همّ شعراء عصره الذين حرصوا على"أن يؤدوا رسالة تسير وسرعة التطورات"[2] التي يمر بها العالم الإسلامي،،فالإنزياح الأسلوبي لهذا البناء اللساني يخاطب به الشاعر العاطفة لا الخيال بوصفهما مكونين ينماز بهما النص الأدبي، فإثارة العواطف والغيرة على الماضي البعيد الجميل وتمني عودته هو بيت القصيد، إذ يقول عن ذلك الماضي المجيد:

فيا لهف قلبي لمجد مضى ويا لهف نفسي إلى عودته[3]

فحوار الشاعر مع الماضي بأمجاده يبعث في النفس تنبيها بحال الواقع المهين الذي تعيشه الأمة الإسلامية كلها من"وطأة الاحتلال، وعبث الحكام،ووفساد الرعية، وضياع الدين والاخلاق، وانتشار الرذيلة وقتل الفضيلة"[4] على خلفية الابتعاد عن أسباب المجد، فمن الناحية السيميولوجية حسب بارت، يكون العنوان نظاما دلاليا سيميولوجيا يحمل في طياته قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية تسمح لنا بأن نقرأ رسالة ثانية بين السطور يكون للإيحاء[5] الدور البارز في الانتباه لها، لذا كان الانزياح في التركيب انزياحا ذكيا وحيلة مقصودة تشي بعبقرية فنيّة قادرة على ترويض اللغة وتجنيد كلماتها، وتفجير الطاقة الكامنة فيها، وشحنها بكم هائل من الدلائل، بشكل يثير اِنتباه القارئ المتلقي لذلك التّلاعب الدّلالي الرّمزي باللفظ البعيد عن الابتذال أوالغريب المهجور، والذي حقق به الشّاعر الوظيفة التأثيرية والوظيفة

[1]– مصطفى عبد الرحمن طالب،رسالة دكتوراه عن الشاعر احمد محرم وديوانه مجد الإسلام،جامعة البنجاب،لاهور، باكستان،1992م، ص125

[2]– المرجع نفسه،ص186

[3]–أحمد محرم،ديوان السياسيات،ج1،ص65

[4]– مصطفى عبد الرحمن طالب،رسالة دكتوراه،ص143

[5]– جميل حمداوي،سيميوطيقا العنوان،ص22136

الجماليةعلى السواء، إذ بهما يتم"توصيل المشاعر التي تثير الموضوع المراد تصويره في نفسية المؤلف"[1] الذي يتفاعل مع الواقع على رأي الأديب الروسي "تولستوي"، بالإضافة إلى الوظائف الأخرى بنسب متفاوتة.

وإلى جانب حسن اختيار الشاعر للفظتي العنوان من بين امكانات عديدة، وبراعته في رصهما في شكل مركب إضافي له بنية عميقة منسجمة مع بنية سطحية منزاحة، فإن لهذه البنية السطحية بعدا جماليا ليس منبعه البناء الفني للشاعر أوالمعرفة البلاغية للقارئ المتلقي وإنّما جمالٌ مصدره البنية التّركيبية النّاقصة نحويا أواللانحوية بامتياز*، إذ إنّ استراتيجية الاختزال العاملة في بناء العناوين كثيرا ما تترك بنية العنوان ناقصة نحويا، بحيث تحتاج إلى مشاركة من طرف القارئ المتلقي وتفاعله، بغية استكمال الجوانب الناقصة المحذووفة عبر أنواع من التّقدير النّحوي أوالتأويل الدلالي[2] لبنية العنوان المحذوفة التي تحمل استراتيجية أسلوبية تؤكد ما قاله فاليري:"الأسلوب سلطان العبارة"[3]، فالمركب الإضافي للعنوان يحوي اسمين ما يعني أنه جملة اسمية ناقصة الإسناد*، مكتملة الربط والترابط، لأن العنوان هو النص حسب جيرار جنيت، فهما يشكلان بنية معادلة كبرى[4]، وهو يضمن الاتساق والانسجام للنصوص الشعرية خاصة، وظيفة يحاول القارئ جاهدا تحقيقها بشتى الوسائل وإبراز صلة العنوان الموضوعية والعضوية والشعورية بالنص.

---

[1]– تاج السر الحسن،قضايا جمالية وإنسانية،دار الجيل،بيروت،ط1،1992،ص11

[2]– ينظر :محمد بازي،العنوان في الثقافة العربية،ص23

[3]–عدنان بن ذريل،النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق،اتحاد الكتاب العرب،2000،ص44

*– المقصود باللا نحوية"عدم تكافؤ التركيب اللغوي والناتج الدلالي عنه،إذ يتسع هذا النتاج عن عناصر الحضور وعلاقاته ومن ثم عن حدود التركيب لتشغل علاقات الغياب بصورة أكثر فاعلية في تأسيس ذلك النتاج".ينظر هامش،محمد سالم محمد الأمين الطلبة،مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر،ص136

[4]– جميل حمداوي،سيميوطيقا العنوان،ص17

وعن هذا يقول كوهن"إذا كان النص بأفكاره المبعثرة مسندا، فإن العنوان مسندا إليه"[1]، وعليه يكون المركب الإضافي"مجد الإسلام" مسندا إليه، وقصائد الديوان مسندات جزئية تشكل متضافرةً بأخبارها السّردية ملحمةً متماسكةَ المفاصل تسرد وتصف المجد الذي بلغته الأمة الإسلامية ذات عصر، بشخصياتها وأفعالهم ومواقفهم،فمجد الإسلام تحقق بمجدٍ أنجزته شخصيات إسلامية، ومجد خلّدته أفعالهم، ومجد شرّفته مواقفهم، فإن كان الإسلام كلا موحدا، فإن المجد أمجاد،لذا جاء العنوان محذوف المسند ليترك للقارئ المتلقي حرية ملء الفارغ بما يضمن نصية بناء العنوان وأسلوبيته، متّكئا في ذلك على الكِفاية التي تمكّنه من استيعاب دلالة بنيته اللغوية وتفكيكها، كفايةٌ تتمثل في معرفة لغةِ النّص وأسلوبه، بُغية إبراز العلاقة بينه وبين مضمون القصائد مجتمعة في الدّيوان، وبينه وبين عناوينها الفرعية التي تتماثل بدرجات متفاوتة في نزوعها بوعي المتلقي منزعا سرديّا يتشاكل ويتماثل مع التّوجه القصصي أو الملحمي للعنوان الجامع"مجد الإسلام" الذي تزيّنت به واجهة الديوان والذي يمثل اللافتة الكبرى المعلنة عن موقف ملحمي احتفالي يفتخر فيه الشاعر بوهج وعنفوان التاريخ الإسلامي، تلك العناوين التي ربّما في أغلبها لا تمتلك خصائص فنيّة متميزة بالقياس إلى طبيعة العنونة في الشعر العربي الحديث، كما أنّها في ظاهرها تبدو مفكّكة لا يجمعها إطار شكلي، لكن المدار الدلالي لكل منها يعيد لها التماسك والترابط مع البؤرة الدّلالية للعنوان الرئيسي، لتصبح – متضافرة– مشكلةً حباتَ عِقد قصصيّةٍ لملحمة واقعية صُنعت في فترات زمنيةٍ متواترة وبأحداث وومواقفَ شخصيات مُتشابهة الأفعال، فالشّعر كان دائما مرتبطا بوقائع يقوم الشاعر باستحضارها ليروي لنا قصصا بأحداثها ومواقف شخوصها بطريقة شعرية يعبر بها عن رؤيته الشخصية لتلك الوقائع حتى وإن كانت تجارب للآخر، فالنصوص الحاملة لتلك الوقائع كما الجنين الذي ينمو في طوق الرحم، فإن كان الرّحم يعطي جنينا مكتمل البناء

[1]– حون كوهن،بناء اللغة العليا ،النظرية الشعرية،ترجمة درويش،دار غريب،القاهرة،ط4،2000،ص191

والجمال، فالرؤيا التي يشتغل عليها فكر الشاعر تعطي وتشكل معنى منسجم الأعضاء متسق العناصر.

وليس بالأمر الغريب على شعر محرم في هذا الديوان قيد الدراسة والتحليل، أن يوصف بالشعر القصصي أوالملحمي، لأنّ هذا النمط من البناء الأسلوبي عُرف به الشاعر، إذ يؤكد الناقد محمد مندور أن خليل مطران هو أول رائد للشعر القصصي في الأدب العربي الحديث ويدلّل على ذلك بقصائد له مثل، (فتاة الجبل الأسود) و(ليلى)، ويصرّح أنّ محرمًا يستطيع أن يقف مع مطران في الصف الأول من رواد هذا الفن[1] الشعري الذي اختُلف في حقيقة معرفة العرب له قديما.

2- نصّية الأبنية الكبرى في الدّيوان:

أوّلا: بنية النمط السّردي:

البناء السردي في ديوان مجد الإسلام تشكل بظواهر أسلوبية صاغها الشاعر في شكل قصص تتسم بسمات التماسك والترابط، وذلك بأسلوب وصور تعبيرية متضمنة اللغة والعبارات والصور البيانية والحوار وما إليها من عناصر الصياغة، وفي هذا الأسلوب تتجلى براعة (الشاعر) في العرض وفي التأثير، وشدّ انتباه القارئ الذي ينطلق من النص بوصفه صرحا مكتمل البناء.

وهذه التّقنية البنائيّة في كل القصائد تشدّ انتباه القارئ وتغريه، حيث تعطي النص الشعريّ- عند مصاحبتها لبنيات فنية أخرى- كثافة معنوية تحفز على التلقي وعلى التفكير في النص، بمعنى تزيد من لذّة النص وتلقيه[2]، نتيجة توظيف آليات الخطاب السّردي بشكل

---

[1]- مصطفى عبد الرحمن طالب،رسالة دكتوراه ،ص379

[2]-ينظر:عبد الرحيم مراشدة،الخطاب السردي والشعر العربي،عالم الكتب الحديث،الأردن،ط2012،1م،ص7

*- التي"لا تذوب ولا يتلاشى بعضها في بعض،ولكنها تشتغل وفق مبدأ إخضاع الجنس الآخر والخضوع له يستوي في ذلك كل الأجناس الخطابية..فالضيافة تأثر وتأثير في بروتوكول العلاقات التناصية بين الأجناس"الأدبية.ينظر:حسين خالد حسين،في نظريّة العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة،دار التكوين،دمشق2007،ص201-302

متعمّد، لأنّ الشّاعر الحديث لم يعد يُشْعِرُ لِذاته، بَلْ أصبح حاملا هموم مجتمعه وتطلعاته فالنّص الشعري العربي الحديث عمّق الصّلة وفتح آفاقا واسعة للتداخل بينه وبين الفنون الأخرى جميعا، محاولة منه التقرب من عامة المجتمع ليلامس بجماليته إحساسهم جميعا، دون أن يفقد خصوصيته التي ينماز بها عن بقية الأجناس الأدبية*، إذ يحتفظ أسلوبيّا"بخيط رفيع –على الرغم من التداخل والامتزاج– يؤكد خصوصيته ويجعل القارئ متفاعلا معه من خلال آلياته القرائية وأدواته البنائية المتصلة والمنفصلة في آن"[1]، والتي تفرض نفسها إن على الشّاعر وقصديته أثناء بناء نصّه، وإن على وعي القارئ ومقبوليته لحظة ملامسته بصريّا جسد النّص وتضاريسه اللّسانيّة التي يطالها الدّرس الأسلوبيّ بالضرورة.

وقبل التعرض لتلك الآليات السردية التي اشتغل عليها النص الشعري واستثمرها إجرائيّا في هذا الديوان، والتي عملت على نقل النص الشعري فيه من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية على خلفية وصف السّرد في الدّرس اللغوي الحديث أنه"سمة في الخطاب اللغوي بشكل عام، ونظام في الأداء اللغوي يمكن أن نلمحه في أكثر من جنس أدبي"[2] دون أن ينال من هيبة ذلك الجنس، لأنّ النص أيّا كان يخضع لقوانين أومواصفات النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، الشيئ الذي يعمل على توجيه القارئ وفق خط محدّد من التّوقعات، وذلك على أساس معرفته السابقة ببعض قوانين النوع واستراتيجيات اِنبنائه.

سنحاول أوّلًا الوقوف على الإطار المفهومي لمصطلح السّرد "الذي يعتبر واحدا من لقضايا والظواهر التي بدأت تستأثر باهتمام الباحثين والدارسين العرب"[3]، وذلك بالوقوف على إمكاناته الدلاليّة التي قد تكون سماتا دلاليّةً يشترك بها مع الأطر المفاهيمية لمصطلح البناء أوالنّص

[1]– عبد الناصر هلال،آليات السرد في الشعر العربي الحديث،مركز الحضارة العربية،القاهرة،ط2006،1،ص24

[2]– هدى الصحناوي،البنية السردية في الخطاب الشعري،قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا،مجلة جامعة دمشق المجلد29 العدد (1+2)،2013،ص387

[3]– عبد القادر شرشار،مرجع سابق،ص95

أوالنصيّة أوالأسلوب، والتي تعطي لنا مشروعية تحليل البنى السردية في الديوان بوصفها قائمة على مستويات تركيبية وبلاغية ودلالية، هذه المستويات يمكن التّسليم بحضورها الدّائم في كل البنى السّردية التي تمثل الشكل (السّرد) الذي يُقَدَّم به مضمون الخطاب السّردي، وهو رأي تُدافع عنه"آن إينو"[1] بوصفه اتّجاها سيميولوجيا لتحليل البنى السّردية* في القصّة.

1) مفهوم السّرد لغة واصطلاحا:

السّرد في لغة صاحب اللسان:" تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه،وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيّد السياق له، ويقول صاحب اللسان:إن السرد اسم جامع للدروع وسائر الحلق وما أشبهها من عمل الحَلَقِ، وسمي سردا لأنه يسرد فيثقب طرفا في كل حلقة بالمسمار فذلك الحلق المسرود وقوله عز وجل: وقدر في السرد، قيل:هو ألّا يجعل المسمار غليظا والثقب دقيقاً، فيفصم الحَلَقَ[2]، فهو يشير إلى التتابع والاتساق والموالاة والقدرة على السبك والمهارة في النسج وانسجام القول وتذوقه، هذه السمات الدلالية يمكن أن تتعارض تماثلا مع الدلالات الممكنة التي عرف بها كل من النص والأسوب، هذا من حيث الدلالة المعجمية.

أمّا السّرد في اصطلاح الدرس اللساني الحديث، فقد تعددت تعاريفه بتعدد وجهة النظر إليه، فتعلقه بالنص وقائله يمكن الأخذ بوصفه الطريقة في حوار السارد مع المسرود له داخل النص، وهومعنى طرحه تودروف في تعريفه السرد، إذ يقول:"إن المهم عند مستوى السرد ليس ما يروى من أحداث، بل المهم هو طريقة الراوي في إطلاعنا عليها، وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصة الأساسية، فإنها تختلف، بل تصبح كل وجبة فريدة من نوعها على مستوى السرد، أي طريقة نقل القصة، وهنا ندخل في حسابنا مسائل لتعيين

[1]– ينظر:عبد القادر شرشار،مرجع سابق،ص62

*– اتجاه أسّس له الباحث عبد الحميد بورايو في الجزائر .ينظر:عبد القادر شرشار،مرجع سابق،ص115

[2]– ابن منظور،مادة سرد

التأليف"[1]، أوالأسلوب القصصي الذي يعتمد التتابع والتراتب الزمني أثناء بناء القصة، فالسرد يحيل على واقع تجري فيه أحداث معينة في إطار زماني معين يبين فيه الذي يحكي كيف تتحول الأحداث، وكيف تتطور عبر الزمن يشتمل من خلاله النص على تدرج معيّن تفرضه مجريات الأحداث وتعاقبها[2]

وهو عند جيرار جنيت "عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة عرض بواسطة لغة مكتوبة"[3]، فتركيزه على اللغة المكتوبة لا ينفي وجود تقنية السّرد في غير المكتوب كآلية من آليات البناء اللغوي التي تعمل على شدّ انتباه المتلقّي والسعي إلى التأثير فيه لما في أسلوبه من طاقة دلاليّة وجمالية، إذ يرى بارت أنّ السّرد لا حدود له، موجود في كل مكان، فظاهرة"السرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة:شفوية كانت أم مكتوبة"[4] وفي كل الخطابات، وهو منحى اعتمده سعيد يقطين في تعريفه للسرد متأثرا بالتعاريف الغربية له، "فيراه نقلا للفعل القابل للحكي، من الغياب إلى الحضور،وجعله قابلا للتداول، سواءأكان الفعل واقعيا أم تخييليا، وسواء تم التداول شفاها أم كتابة"[5]، وكأن الباحث في تعريفه يجعل للسرد وظيفة ألا وهي ضمان تداول المسرود.

هذه الوظيفة تتحقق بواسطة نظام السرد المبني على التتابع، بشكل فني جمالي مؤثر، يجعل من القصة كائنا حيا ينمو حول نواة ثابتة لها من العضوية[6] ما يحقق لبناء أشكال التعبير القصصي ترابطا وانسجاما فنيًّا شائقا.

---

[1]– عبد الناصر هلال،آليات السرد في الشعر العربي المعاصر،ص25–26

[2]– محمد الأخضر الصبحي،مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه،108–109

[3]–جيرار جنيت،حدود السرد،ترجمة بن عيسى بوحمالة،منشور ضمن كتاب،طرائق تحليل السرد الأدبي،منشورات اتحاد كتاب المغرب،سلسلة ملفات،مطبعة المعارف الجديدة،الرباط،المغرب،ط1،1992،ص71

[4]– رولان بارت،التحليل البنيوي للسرد،ترجمة،بشير الغمري،حسن عمراوي،م آفاق،اتحاد كتاب المغرب،ع1988،98،ص7

[5]– سعيد يقطين،السرد العربي،قضايا وإشكالات،م علامات،ج29،مجلد8،سبتمبر 1998،ص122

[6]– عبد الحميد بورايو،منطق السرد،دراسات في القصة الجزائرية،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1994،ص18

2) السّرد في الشعر:

أمّا السّرد في جنس الشعر، فقد أشار صلاح فضل إلى علاقة السرد بالشعر من خلال رؤية ابن طباطبة لعناصر السرد في القصيدة، إذ بين أن رؤية طباطبة تحوي قضايا أهمها[1]:

1- الربط بين الوزن وما يقتضيه من القص الشعري من صيغ وأشكال.

2- الاهتمام بسرد النص بأكمله والعناية بدرجة تجانسه وتماسكه.

3- الاهتمام باقتصاد الكلام المتمثل في تلاؤمه مع الشخصيات والمواقف وهوغير الإيجاز المطلق المعهود في البلاغة.

4- مراعاة الصدق، دون تفصيل لطبيعة هذا الصدق..هل يقوم في علاقة الكلام بالقصة المسرودة فيكون صدقا فنيا أم بالواقع الذي ترويه فيكون من قبيل الصدق التاريخي.

هذا مايجعل من الشعر القصصي ضربا من القصائد التي تحكي القصة بطريقة مختلفة عن الشعر المسرحي أوالغنائي، وبذلك نآى السّرد بها عن الذاتية المطلقة إلى الموضوعية فالشعر – العربي بدءا بنصوصه القديمة – شعر غنائي بامتياز يتغنى فيه الشّاعر معبرا عن أفراحه وأحلامه، وعن أحزانه ومواجعه، فلا نلمس فيه جوانب الموضوعية، فيكون بناءُ النّص الشعري الحديث بتلك الموضوعية التي أبعدته عن الطابع الغنائي الذاتي خاضعا لاستراتيجية قائمة على"حسن الوصف، وإجادة السبك، وبراعة التعبير، ودقة النسج، وجمال السرد"[2]، سرد فتح للنص الشعري آفاقا تحولت بها التجربة الذاتية إلى تجربة إنسانية.

وفي كلّ هذا كانت اللّغة بكلّ مستوياتها الوسيلةَ والغاية في آن، لأنّ مجال اشتغالها ونظام اِنبنائها يخضع عن وعي لسلطة الشّعر ونظامه وثقافته الأيديولوجية، "فالقصيدة الحديثة دخلت

---

[1]– عبد الناصر هلال،آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ،ص28–29

[2]– قصطاكي بك الحمصي الحلبي،منهل الوارد في علم الانتقاد،تحرير وتقديم لإبراهيم الهواري،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة مصر،1999،ص163

أبوابا جديدة في سبيل تأكيد حداثتها، وأفادت في ذلك من كل الفنون المجاورة واكتسبت شيئا من تقنياتها ووظائفها بما ينسجم أولاً مع الطبيعة الشعرية للقصيدة وبما يعزز موقع الحداثة فيها ثانيًا"[1].

فاستعارة بعض عناصر البناء السردي واستضافتها، والمزاوجة بينها وبين عناصر البناء الشعري،ظاهرة أسلوبية جلية وعنصر فاعلٌ ومركزيّ في تشكيل قصائد الشاعر أحمد محرّم،إذ ألفيناه سَرد شِعريّا أحداثًا ووقائعَ في جُلّ قصائد ديوانه لشخصيات وأماكن،أقل ما يقال عنها أنّها أيقونات إسلامية مقدّسة يندر تكرارها.

3) الآليات النّصية لبناء السّرد في الديوان:

1.3. نصّية العناوين الفرعية:

أولى الجوانب السّردية التي تعلن حضورها في جلّ قصائد الدّيوان جانب الحدث التاريخي الذي تشي به العناوين الفرعية التي تحيل على طبيعة النص ومرجعيّته منذ الوهلة الأولى التي يطأ فيها القارئ المتلقي عتبة العنوان ليدلفَ من خلالها إلى النّص، فالعنوان يوصف بأنّه "الإشارة التي يرسلها الأديب إلى المتلقي"[2] واضعا أمامه المفتاح الذهبي إلى شفرة تشكيل وبناء الحدث شكلا ومضمونا، والذي تتحقق نصيّته عبر التوالد والتنامي وإعادة إنتاج نفسه كوحدة دلالية إعلامية في أجزاء النص.

ونشير هنا أنّ الحدث في ذاته ليس مناط بحثنا، لأنّ الموضوع العام للديوان كما سبق ذكره هو أخبار* السيرة النبوية وما تعلّق بها مكانا وزمانا، بلِ الذي يهمنا منه هو كيفية عرض

---

[1]– عبيد محمد صابر،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م،ص46

[2]– فوزي عيسى،النص الشعري وآليات القراءة،منشأة المعارف الإسكندرية،1997،ص16

*– واستعمالنا مصطلح الأخبار،لكون الديوان يخبرنا عن أحداث مضت،ف"الخبر يمثل في التراث الأدبي العربي القديم جنسا سرديا بسيطا قام على المزاوجة بين الإفادة والإمتاع".فرج بن رمضان،الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس،دار محمد علي الحامي،صفاقص،تونس،ط1،2001م،ص99

الشاعر لتلك الأخبار(الموضوع) في أبسط أشكالها، وكيفيّة تشكل أحداثها وتنظيمها في نسق منسجم مع البناء الشعري، مع تقصي وظيفته داخل النص بوصفه عنصرا يسهم في تشويق القارئ المتلقي والتأثير فيه، بالإضافة إلى إبراز دور هذه الآلية البنائية في انسجام النص الشعري وضمان استمراريته على المستوى الأفقي والعمودي.

يوصف الحدث بأنّه مركز البناء السّردي والذي من خلاله تتناسل بقية العناصر السّردية، وأنه عنصر أساسي في إضفاء الحركة على البنية السردية التي تتضافر لبنائها كل العناصر من شخصيات وحوار وزمان ومكان، والحدث يُنقل من صورته الواقعية (أوالخيالية) إلى صورة لغوية[1] عن طريق فعل السّرد الذي يعمل فيه السّارد على إظهار براعته في تقديم الأحداث وتطورها عبر الزمن في "تدرج معين تفرضه مجريات الأحداث وتعاقبها"[2]،وصياغتها وفق منظور يخضع أولا وقبل كل شيء لرؤية الشاعر وإيديولوجيّته المضمرة أوالمصرّح بها، ولأن نوع الصياغة يتحدّد وفق"العمليات الذهنية أوالعقلية التي توظف في النص أكثر من غيرها"[3] جاء الأسلوب القصصي ليؤدي وظيفة عرض الحدث في قصيدة انتقيناها من الديوان (ص151)، لتتبع مسار البنية السّردية فيها بأسلوبها القصصي وكيفية تضافر عناصرها، هذه القصيدة الموسومة "قصة أم المؤمنين عائشة رضي الله عنها".

لكن قبل ذلك يجب الوعي والتسليم مبدئيّا، بأنّ النص الشعري- بوصفه جنسا أدبيا-لا يمكنه وضع فنيات القصّة والسّرد في أرقى درجاتها من الامتداد لتشغل مساحة واسعة من الوصف والتصوير، وذلك لخصوصية الإيجاز والتكثيف التي تَعرِضُها اللّغة الشّعرية بالإضافة إلى قيود الإيقاع الموسيقي للنص الشعري، هذه الخصوصية تفرض نظاما واستراتيجية معينة في البناء اللغوي للنص الشعري، فيأتي إيقاع أسلوب السرد أكثر ميلا إلى الهدوء والبطء، فهو

[1]- أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،دار الحوار،سوريا،1985،ص28

[2]- محمد الأخضر الصبحي،مدخل إلى علم النص،ص109

[3]- المرجع نفسه،ص108

لا يكترث بتنمية الشّخصيات وتعقيد الأحداث ولا يحفل بالزمان والمكان[1]، وإنما الهدف من توظيف السّرد في الشعر هي فتنته، فالسّرد له إغراء لا يُقاوم، يمارسه النص على المتلقي منبعه الفنيّة العاليّة لتزاوج الجنسين، فيكون السّرد بذلك ظاهلرة أسلوبية ترتقي وتسمو إبداعيّا بالقصيدة إلى سُلّم الأدبيّة الكامنة في المسافة الجمالية لها، وفي نفس الوقت خيطًا ناظما لأجزائها والواسم لإيقاعها العام بنسق متماسك.

2.3. بناء السّرد في قصّة عائشة أنموذجا:

1.2.3. بناء العنوان:

وأوّل ما يمكن البَدء به في تحليلنا وتفسيرِنا لعمليّة البناءِ في هذه القصيدةِ المنتقاة، هو موضوعها، إذْ يمثل البؤرةَ الّتي توحّد أجزاءها، وتكوِّن الفكرة العامةَ لها أوهوما يدور حوله الخطابُ أو ما يقوله أو ما يقدّمه أو ما يترسخ في ذهن القارئ بعد القراءة[2]، فالموضوع البؤرة هو قصة شخصيةٍ إسلامية بارزة في التّاريخ الإسلاميّ، وهي شخصيّةُ عائشةُ أمّ المؤمنين زوجُ الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، قصّةٌ عرفت بحادثة الإفك، فالعنوان يحيلنا مباشرة إلى تلك الحادثة التاريخية، ويضع القارئ المتلقي مباشرة أمام افتراضات مسبقة[3]، أولى هذه الافتراضات أنّه في مواجهة نصٍّ قصصيّ سرديّ وأنّ أحداثه تدور حول شخصية عائشة أمّ المؤمنين وعن

---

[1]– محمد مشبال،البلاغة والسرد،جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة عبد المالك السعدي،تطوان المغرب،2010،ص11،ويستدل الكاتب بقول نبيلة إبراهيم:"إن من قواعد القص المصطلح عليها في الثقافة العربية السرد المتتابع العاري عن التركيز على الشخصية،حيث لا يتجه اهتمام المتلقي إلى الانفعالات الداخلية للشخصية بقدر اهتمامه بتعرف الفعل ونتيجته"،وقول محمد القاضي"وعلى غرار الأجناس القديمة والشعبية،وجدنا الأخبار الأدبية تنزع إلى تقديم الوظائف على الشخصيات،فما يقال أهم من القائل،وما يحدث أهم من الفاعل".

[2]– عزة شبل،علم لغة النص،مكتبة الاداب القاهرة،ط2،،2009م،ص191

[3]– "أُخذ مصطلح الافتراضات المسبقة من المنطق والفلسفة،واستخدم في تحليل الخطاب للإشارة إلى المعلومات المشتقة من النص(بوصف العنوان نص)سواء كانت معلومات ضمنية أو معلومات صريحة،فجملة مثل،لقد استغرق جون سبع سنوات لكي يكمل دراسته،يمكن أن نشتق منها المعلومات التالية:هناك شخص يسمى جون،جون طالب،جون ليس طالبا ذكيا وتلعب هذه الافتراضات المسبقة دورا هاما في بناء عملية فهم النص".(عزة شبل، ،ص192) ،رغم أنّ الذي يهم المحلّل اللّساني،ليس فهم المعنى،إلّا أنّ محاولة الإحاطة بالمعنى تساعده على تفسير عملية البناء شكلا ومضمونا. وجمالا.

هذا يقول ريفاتير"يفترض في عنوان ما أن يخبر القارئ ويسهل عليه النفاذ إلى النص بالتصريح بمداره أو نوعه"[1]، وبهذا فإن العنوان والنّص يتكاملان ويترابطان عموديّا.

ولا يخفى علينا أنّ القراءة الأولى للعنوان تحيلنا مباشرة إلى المعنى المعجمي الموجود في القاموس وفي المخزون اللّغوية للمتلقي القارئ أوالنّاقد، فكلمة "قصة" كلمة مفتاحيّة في العنوان وهي لفظة مشتقّة من الجذر"قَصَصَ"، ومتى أخذنا التّعريف اللّغوي منطلقا وقلّبنا النّظر في دلالاته المعجميّة، لاسيما في لسان العرب لابن منظور، خلُص بنا الحفر اللّغوي إلى تعريف من جملة التّعاريف المتاحة، وهوأن القصة تعني"الخبر المقصوص..وتقصّص الخبر:تتبّعه والقصّ:البيان...والقاصّ:الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنّه يتتبّع معانيها وألفاظها"[2]، وهي دلالة توافق المفهوم الاصطلاحي من جانبه اللساني فالقصة" تتبع أو موالاة واِطراد في محاولة لتمثيل الأحداث بواسطة الكلام"[3]، أوهي عرض حدث أومجموعة من الأحداث واقعيًّا أم خياليّا والذي يشترط أنْ يكون مرويّا في شكل جملتين منتظمتين زمنيّا،ينتقل فيهما السّارد من حالة 'أ' إلى حالة 'أَ'، ما يعطي للسّرد حلقات متماسكة يرتبط (بها) اللّاحق بالسّابق[4]...وعليه فإن سرد هذا الحدث لا شك أنّه سيثير فضول القارئ المتلقي، فهو رسالة موجهة للقارئ، والمُنتِجة للرّغبة في سدّ الفضول أو فتحه لمعرفة أبعاد هذه الموضوع وعلاقتها بالعنوان الرّئيسي "مجد الإسلام". وكيفية مساهمة هذه الشخصية التاريخية في صنع المجد الضائع والمأمول..من خلال ما تعلق بها من أحداث ومواقفَ لشخصيّات مساعدةٍ لحركيّة تلك الأحداث وتنامي

[1]– نعيمة السعدية،استراتيجية النصالأنموذجي،دار الحوار للنشر والتوزيع،سورية،ط2016،1م،ص115

[2]– ابن منظور،مادة قصص،ص3652

[3]– اليعلاوي محمد،في القص القرآني،حوليات الجامعة التونسية،عدد241،المطبعة الرسمية التونسية 1985،ص25

[4] - Genette,Gérard:figures3;le seuil,Paris 1972,P:49-69

نقلا عن:عبد المالك قجور،القصة ودلالتها في قصة الغفرانوحي بن يقضان،مطابع الإخوة مدني،البليدة الجزائر ط2010،1م،ص24-25

مواقفها وتحولها داخل القصيدة القصة بشكلٍ يحقّق مقصديّة الشّاعر الدّلالية والجماليّة، فإذا لم تتحقق القصدية لم يتحقق النص والهدف من إنشاء بنائه.

وسيجد القارئ أنّ العناوين الفرعية في ديوان مجد الإسلام بوصفها"جزءا من البنية الكبرى"[1]، قد أَجمَل فيها الشّاعر الفكرة مدار القصائد، تلك الفكرة التي تنمو وتَتخلّق شيئًا فشيئا في جَسد القصيدةِ الواحدة وتضاريسها، فـ"إيراد المعنى على سبيل الإجمال، ثم تفصيله أوتفسيره أوتخصيصه"[2]، دورٌ قام به السّرد– في الدّيوان قيد الدراسة– بتقنياته القصصية المتضافرة والتي عملت على إضاءة جوانب الفكرةِ (الموضوعِ) المختلفة من بداية القصيدة إلى نهايتها، محقّقة بذلك النّصية في أبسط معانيها، فالنص"ما له بداية ونهاية"وكذلك القصة، فبغياب نقطة البدء والنهاية لا يمكن الحديث عن فعل سرديمنتج لقصة،كما أدّى وظيفة جماليّة،كان للأسلوب القصصيّ النّصيبُ الأكبر في تجسيدها ظاهرةً أسلوبيّةً مؤثّرة، أسهمتْ في تشكيل سياقها كلٌّ من التّراكيب النّحوية والبلاغيّة والصّوتية والدلاليّة، وحتّى التّداولية، كون السّيرة النبويّة ليست بالأمر الجديد على القارئ المثقّف والمهتم، فهي متداولةٌ لكن في صورتها النّثرية لا الشعريّة، خاصة وأن الدّيوان أُلِّف ليُتلقّى بثقافة معيّنة وفي ظروف محدّدة مرّت بها البلاد العربية والإسلامية، على القارئ أن يُفعِّل نصيّة هذا الديوان من خلال ذلك السيّاق غير اللّغوي المحيط بإنتاجه، والذي تحيل إليه اللّغة السّردية بوصفها معطى جوهريّا لما لها من تأثير بالغ في بناء هيكل القصائد.

وتفصيل هذا الحدث التّاريخي على جسد القصيدة وهيكلها تنهض به شخصيات قصصية أولى هذه الشخصيات شخصية عائشة المذكورة في العنوان، والتي هي محور الحدث، فقد تكرر ذكرها في القصيدة بشكل أسهم في الترابط النحوي لأبيات القصيدة ومقاطعها بشكل يحقق الوحدة الموضوعية رغم طول القصيدة بأبياتها"الثلاثة والثمانين)، فجاء الموضوع الحدث

[1]– فان ديك،علم النص،مدخل متداخل الاختصاصات،ترجمة سعيد حسن بحيري،ص88

[2]– جميل عبد الحميد،البديع بين البلاغة واللسانيات النصية،الهيئة المصرية العمة للكتاب،1977م،ص52

مفصلا في خمسة عشر مقطعا، كل مقطع يرسم حدثا جزئيا يسهم في تنامي القصيدة في صورة منسجمة مع السّرد ومتطلباته. إذ يمكن أن نرى تحولا في أحوال الشخصية السردية الرئيسة(عائشة) وذلك من خلال الأحداث التي رسمها الشاعر في قصيدته والتي اهتم فيها بأبسط الأشياء التي تعين القارئ على وضع صورة للحدث التّاريخي الذي أعاد الشّاعر بناءه بناء فنيا مؤثرا.

يمكن أن نضع هيكلة فكرية نلخص فيها الأحداث التي قام عليها السرد في هذه القصيدة والمتعلقة بالشخصية القصصية عائشة، والتي اتسمت بالموضوعية والعضوية في آن، وهذا ملخصها:

- المقطع الأول(08 أبيات):
- المقطع الثاني(05 أبيات):
- المقطع الثالث(15 بيتا):
- المقطع الرباع(04 أبيات):
- المقطع الخامس(بيتان):
- المقطع السادس(07أبيات):
- المقطع السابع(07أبيات):
- المقطع الثامن(06 أبيات):
- المقطع التاسع(04أبيات):
- المقطع العاشر(03أبيات):
- المقطع الحادي عشر(03أبيات):
- المقطع الثاني عشر(04 أبيات):
- المقطع الثالث عشر(08أبيات):

- المقطع الرابع عشر (05أبيات):
- المقطع الأخير (بيتان)

2.2.3. الإحالة النّصبة في الدّيوان:

أ) الإحالة البعدية في البناء السّردي:

إنّ اِسم العَلم عائشة كان له دور في تشكيل بناء القصيدة، إذ تكرّر بلفظه مرة واحدة، لأنّ السياق اللغوي والعروضي يقتضيان ذلك، كما أنّ الموقف يجعل من ذكر اسمها دون الضمير المحيل إليها، أوالصفة كنايةً عنها أولقبًا لها، ضرورة نصيّة تضمن الاتساق بالترابط النحوي بين الأبيات، وأيضا تحقق الانسجام مع الموقف السّردي وإيقاعه المتواتر زمنيّا، إذ يسرد الشاعر لحظة رؤية الصّحابي صفوان لخيال إنسان ظنه ميتا، فهو لم يعرف من يكون ذلك الإنسان، فقد "رأى صفوان سواد إنسان نائم، واقترب منه، وإذْ عرفها أخذه الحزن ورفع صوته قائلا:إنا للّه وإنا إليه راجعون" وفي هذا المقام يقول الشاعر[1]:

رجعـــتْ والليـــل فـــي بردتـــه ... دائـــم الإطـــراق كالشـــيخ الـــرزين
نـــام عنهـــا الهـــمّ لمّـــا رقـــدتْ ... فهـــو فـــي الأحشـــاء مكتـــوم دفـــين
وأتـــى صـــفوان مـــا يبـــدو لـــه ... غيـــر شـــيء ماثـــل للنـــاظرين
يرســـل الطـــرف ويمشـــي نحوهـــا ... مشـــية المرتـــاب فـــي رفـــق ولـــين
عـــرف الخطـــب فمـــا أصـــدقه ... حـــين يـــدعو دعـــوة المســـترجعين
أيقظـــت عائشـــة مـــن نومهـــا ... مثلمـــا يوقظهـــا صـــوت الأذيـــن

الشاعر في هذه الأبيات تعمد اختيار لفظة"عائشة" دون غيرها من الألفاظ المذكورة في القصيدة، والإختيار من بين المبادئ التي يرتكز عليها تعريف الأسلوب، فالفكرة أو"الشحنة الإخبارية يمكن سبكها في صيغ لسانية متعددة"[2]، والصيغة اللسانية "عائشة" جاء بها الشاعر

[1]- أحمد محرم،الديوان،ص152

[2]- المسدي،الأسلوبية والأسلوب،ص59

لتدلّ دلالة سياقية – تدرك داخل فعل التواصل– على عودة الحياة لتلك الشخصية التي أضمرها السارد في الأبيات السابقة، وهذا الاختيار –عن طريق الإحالة البعدية –لاسم العلم عائشة، يثمْكن عدّه واقعة أسلوبية في البناء السّردي للنص ،لها وظيفة بعث الفضول والتشويق والتأثير في المتلقي لمعرفة من تكون شخصيةُ أمّ المؤمنين وابنةِ الصديق، التي ذُكرتْ في المقطعين السابقين، الشيء الذي يعطي بعدا فنيّا وجماليّا للحدث، كَوْنَ الأسلوب حدث لساني نفعي غايته التأثير في المتلقي.كما أنّ هذه الآلية النّصية، ونعني بها الإحالة، في بعدها النحوي والدلالي تسهم بشكل مباشر في الترابط النحوي والدلالي بين أبيات القصيدة، ليكتشف المتلقي أثناء ممارسة فعل القراءة – مسترجعا ما مرّ به من أبيات– أنّ أمّ المؤمنين هي ابنة الصديق أبي بكر عائشة رضي الله عنها، ما يخلق اتساقا وانسجاما نصيّا بين مقاطع القصيدة وأحداثها.

ب)الإحالة القبلية في البناء السّردي:

أمّا الضمير الغائب المؤنث (ها)العائد على شخصية عائشة، فقد تكرّر بشكل مطرد في القصيدة، فالضمير بمختلف أنواعه يعد رابطًا من الروابط التي تبنى عليها الجمل تجنبا للتكرار الذي يثقل التركيب ورغبة في الاختصار وحسن البناء والتأليف، لأنّ الضمير له دور"استرجاع المعنى أوإدخال الشيء في الخطاب مرة ثانية"[1] دلاليّا لا معجميّا.

وهذا ما تحقق في هذه الأبيات عن طريق الإّحالة القبلية "والمقصود بالإحالة عند النحاة واللغويين الانتقال من عنصر كنائي إلى مرجع يفسّره، ذلك أن الكنائيات، كالضمائر والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة، مبهمة من حيث دلالتها المعجمية، ولا يمكن التواصل بها إلا إذا عرف مرجعها من داخل النص أومن خارجه[2]، وتتخذ الإحالة الداخلية شكلين، إحالة قبلية وهو الشكل الشائع للإحالة النصية، وإحالة بعدية، وهو شكل يلجأ إليه السارد لغرض التشويق وشد

[1]– نعيمة سعدية،استراتيجية النص الأنموذجي،ص80

[2]– رزيق بوزغاية،ورقات في لسانيان النص،ص74.عزة شبل،علم لغة النص،111.محمد خطابي لسانيات النص،ص17

فضول القارئ، والعمل على تحقيق التماسك عبر استمرارية المعنى[1]، والإيجاز فيه، وذلك بالانفكاك من التكرار غير المفيد.

فالإحالة الضميرية تبني اتساق النص السردي، "وذلك لأن سياق المقام في الخطاب السردي يتضمن سياقا للإحالة، وهو تخيل ينبغي أن يبنى انطلاقا من النص نفسه، بحيث أن الإحالة داخله يجب أن تكون نصيّة"[2]، إحالة اتساقية يتكئ فيها السارد – في رسم صور شخصياته عبر فضاءات النص المختلفة والمتداخلة فيما بينها– على تكرار الضمائر بنوعيها "وجودية مثل:أنا،أنت نحن،هو،هم،هي...الخ،وضمائر ملكية مثل:كتابي،كتابك،كتابهم كتابه متابنا...الخ"[3]

فلو كرّر الشّاعر شخصيته المرجعية – في سياقها اللغوي بعد المقطع الثاني– بالاسم لِاختل النظام التركيبي وفقد الفنية التي يفرضها النظام الشعري، لذا كان العدول باستبدال الظاهر(عائشة) بالضمير(ها) حيلة أسلوبية وآلية نصيّة، تضافرتا في بناء وتواتر الأحداث، إذِ الإضمار "يتمثل في الإتيان بعد الاسم الظاهر أومايقوم مقامه من المركبات النحوية بعلامة لغوية تعوّضه وتدل عليه*وتطابقه في الجنس والعدد وتؤدي ما يؤديه من الوظائف النحويّة"[4] وكذا الوظائف الصوتية والجمالية.

3.3. الاستبدال وتنامي خطّية السّرد:

في الواقع القصيدة خضعت في بنائها إلى تكرار وحدات لسانية دالة متعلقة بالشخصية المحورية "عائشة" كما أشرنا سابقا، تكرار بالضمير العائد، وتكرار بصفات موحية، وهذا

---

[1]– عزة شبل،علم لغة النص،ص119

[2]- محمد خطابي،لسانيات النص،ص18

[3]- المرجع السابق،ص18.

[4]– ريم الهمامي،نو دراسة نحوية للخطاب،قضية الإضمار،لسانيات النص وتحليل الخطاب،ج1،ص176

*– كان الأفضل أن تقول:(تشير إليه) بدل (تدل عليه)،لأن تعريف السكاكي للضمير هو:"اعلم أن الضمير عبارة عن الاسم المتضمن الإشارة إلى المتكلم أو إلى المخاطب أو إلى غيرهما بعد سابق ذكره،هذا أصله".مفتاح العلوم،ص66

التكرار إذا نظرنا إليه من منطلق بلاغي، يمكن القول:"أن هناك منطقا داخليا، وعلاقات متفاعلة تحكم النص وتجعله منسجما عبر تنمية بؤرة دلالية بتمطيطها تارة وتكثيفها أخرى"[1] علاقات يبنيها الشاعر عن قصد ووعي بين وحداته الدالة، ليفتح الآفاق لدى المتلقين عبر قراءات متعدّدة ومفتوحة.

فالتمطيط أسهم فيه الضمير العائد، إذ حقق الاستمرارية السّردية للحدث على المستوى الأفقي وكذا العمودي عبر آلية الإحالة النصية، أمّا تكثيف البؤرة الدلالية فقد تحقق عبر تلك الصفات التي نعتَ بها الشاعر شخصيته المرجعية، والتي استطاعت أن ترسم لشخصية عائشة صورةً فنيّة مؤثرة بها تمكنت القصيدة أن تبلغ أقصى درجاتها التعبيرية، والصورة الفنية تعرّف بأنها"رسم قوامها الكلمات"[2]، كلمات لا يخلقها الشاعر من العدم، ولا يغيّر معناها، وإنما يعمد إلى تغيير شكل محتوى المعنى فيها، فعائشة في القصيدة هي:أمّ المؤمنين، وهي ابنة الصديق وهي النور، وهي الصاحبة، وهي الداهية، وهي ربة العقد، فهذه الأسماء الصفات أكسبها السيّاق والمقام سمات دلالية أسهمت بصورة أو بأخرى في بلاغة التصوير الفني للشخصية المرجعية بشكل خاص، وجمالية البناء النصي بشكل عام، فكيف تحقق ذلك؟ هذا ما سنحاول الوقوف عنده تفسيرا وتأويلا.

قبل أن نقف على جوابٍ لهذا السؤال، نورد الأبيات التي وردت فيها هذه الأسماء التي وظف فيها الشاعر تقنية الاستبدال، والتي تمثل آلية نحوية في الأساس، إلاّ أنّ الشاعر أكسبها بعدا بلاغيا أسهم في جمالية البنية السّردية، يقول أحمد محرم في أبيات متفرقة[3]:

سيّد الرسل وأمّ المؤمنين بشّرَ الأبطال بالنصر المبين
ينتحي يثرب بالنور الذي يملأ الدنيا ويُعيي المطفئين

[1]– محمد خطابي،لسانيات النص،ص341

[2]– لويس سيسل دي،الصورة الشعرية،ترجمة،أحمد نصيف الجنابي وآخرين،مؤسسة الخليج،1984م،ص81.

[3]– أحمد محرم،الديوان،ص151–155

يـــا ابنـــة الصـــديق صـــبرا ليتـــه ألـــم المرضـــى وهـــمّ المـــوجعين
قـــال مـــا شـــئت هلمـــي فـــافعلي لـــك يـــا صـــاحبتي مـــاتؤثرين
قـــال أفّ لـــك مـــن داهيـــة مـــا رمينـــا بـــك فـــي ماضـــي السـنين
إصـــبري يـــا ربّـــة العقـــد الـــذي زيّـــن مـــن عينيـــك بالـــدر الثمـــين

ومن منطلق أن الكلمة لا يمكن أن تدرس في معزل عن سياقها اللغوي، وأنّ معناها لا يتضح إلا في وضعها في سياقات مختلفة كما ذهب كل من فيرث وفندريس، هذا الأخير يرى أنّ الذي يطفو في الشّعور من المعاني المختلفة التي تدل عليها الكلمة هو الذي يحددّه سياق النص[1]، ويضيف في موطن آخر أن" الذي يعيّن قيمة الكلمة...إنّما هوالسّياق إذ إن الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جو يحدّد معناها تحديدا مؤقتا، والسّياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها والسّياق أيضا هو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعهاالذاكرة تتراكم عليها وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية، ولكن الكلمة بكل معانيها الكامنة توجد في الذهن مستقلة عن جميع الاستعمالات التي تستعمل فيها مستعدة للجروج والتشكل بحسب الظروف التي تدعوها"[2] للخروج، وهنا تكمن حقيقة وتفرد الأسلوب الفني خاصة.

وعليه فالشاعر في هذه الأبيات التي تمثل سياقات لغوية مختلفة، غيّر شكل الدّال المحيلة لعائشة دون تغيير المدلول، ليصبح التنويع في التراكيب ذا وظيفة دلالية، أسهم التكثيف اللغوي في صنع تلك الوظيفة،فاسم العلم عائشة استبدل بأمّ المؤمنين، والنور، وصاحبتي وداهية، وربة العقد،وهذا العدول عن الاسم الأصلي، يعد آلية نحوية وحدثا أسلوبيا أسهم في بناء صورة* شعرية لشخصية عائشة، صورة "لا تهدف إلى تقرّب دلالتها من فهمنا،ولكنّها

[1]- ينظر:تمام حسان،اللغة العربية معناها ومبناها،الهيئة المصرية العامةللكتاب،ط1979،2م،ص138-139

[2]- المرجع السابق،ص231-232

*- للمزيد عن علاقتها بالشعر في النقد العربي القديم،ينظر:عهود عبد الواحد العكيلي،الصورة الشعرية عند ذي الرمة،دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان،ط2010،1م،ص19..26

تسهم في خلق إدراك متميز للشيء، أي أنها تقدم رؤية ولا تقدم معرفة"[1]، وهذا ما يقصد بالشعريّة.

والبَدل أوالكُنية في هذه الأبيات يجعل القارئ يدرك المعنى إدراكا ينماز عن غيره بالعمق في بلوغ قصديّة الشاعر والتي بها يبلغ المنشئ هدفه بإنتاج نص متماسك ومنسجم، والكنية أو الكناية وإن اختلف في تحديدها البلاغيون القدماء[2]، فهي أسلوب تعبيري" تحمل ألفاظه معنييْن أحدهما:الذي تؤديه ظاهر الألفاظ وهذا المعنى ليس مقصودا، والآخر:المعنى البعيد الذي تهتدي إليه دلالة الألفاظ اللغوية الظاهرة وهو المعنى المقصود[3] من اللفظ المختار.

ولهذا فاختيار الشاعر للكلمة المضافة "أمّ المؤمنين" مصاحبة بالعطف للفظ"الرسل" كان اختيارا دقيقا وذا فائدة للتّركيب اتساقا وانسجاما، إذ السّياق اللغوي يتطلب ذلك، فهي زوج الرسول(ص) سيد الرّسل والذين آمنوا به، وهو سيدها، إذ العطف هنا يفيد مطلق الجمع، فكما الرسول(ص) سيد الرّسل، فهو سيد أمّ المؤمنين، فالعطف هنا وإنْ كانت وظيفته نحوية وذلك بإشراك الثاني في إعراب الأول، وأنّ الإشراك في الإعراب يتبعه إشراك في الحكم[4]، فقد حقق وظيفة دلالية أسهم فيها المقام وخيال*الشاعر وتجربته، وهي تشريف السيدة عائشة ورفع مكانتها الإِجتماعية، كون الثقافة المتعارف عليها في مسائل المكانة الاجتماعية أنّ الرجل إذا

---

[1]– يوسف أحمد،القراءة النسقية،سلطة البنية،ووهم المحادثة،الدار العربية للعلوم،بيروت،ط2007،1م،ص95

[2]– ينظر الصناعتين،لأبي هلال العسكري،ص381،364،360،358،

[3]– مجيد عبد الحميد ناجي،الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت لبنان،ط1،1984م،ص229

[4]– ينظر: خالد حميد صبري،مرجع سابق،ص172

*– الذي لا يقصد به الصور البيانية البلاغية المتعارف عليها،بل هو الخيال الذي يجعل الشعر ضربًا من التصوير على رأي الجاحظ كما مر بنا سابقا في(ص..من هذا البحث)،خيال متمثل في رؤية السكاكي (ت626هـ) من"أن الجامع بين شيئين واردين في جملتين،أو بين شيئين واردين في جمل متعددة،إما أن يكون جامعا عقليا،أو وهميا،أو خياليا"،(مفتاح العلوم،ص110)،وقد شرح أحد الباحثين هذه الجوامع الثلاثة،ونذكر منها الجامع الخيالي الذي"يجتمع بوجبه شيئان في الذهن والخيال بناء على تجربة حياتية سابقة(هي عند لسانيي النص،المعرفة الخلفية،والتي لا بد أن يشترك فيها المنتج والقارئ)،أي لأسباب مقامية خاصة"،للمزيد عن هذه الجوامع،ينظر:خالد حميد صبري،مرجع م.س،ص174–175–176

كان سيّدا في قومه، فإن الزّوجة سيصيبها منه ذلك الرقي في المكانة الاجتماعية، فتكون بدورها سيّدة.

ولأن"الفائدة لا تجنى من الكلمة الواحدة، وإنما تجنى من الجمل ومدارج القول"[1]، فإن تفسير اختيار الشاعر لهذا المركب الإضافي بدل اسم العلم عائشة لا يتضح إلا من خلال ربط الجملة التي ورد فيها هذا المركب ومدلرج القول بعد هذه الجملة، فحيث أنّ لفظة"أمّ" إذا وقفنا على دلالتها اللغوية، فهي عند ابن منظور:"أم الشيء:أصله،والأم والأمة الوالدة..والأم تكون للحيوان الناطق وللموات النامي كأم النخلة والشجرة والموزة وما أشبه ذلك...وأم كل شيء أصله وعماده...وأم القوم:رئيسهم...وأم القرى:مكة شرفها الله تعالى"[2]، وعليه فأمّ المؤمنين رئيستُهم التي ينقادون لها، وهي الأصل لا ولادةً وإنما قدوةً وشرفا، والظاهر أنّ المصاحبة المعجمية بين الثنائية اللغوية (أم،المؤمنين)، هي مصاحبة مجازية كما المجاز في التصاحب بين الثنائية اللغوية (أمّ،القرى)، مصاحبة قال عنها الطاهر بن عاشور:"وأم القرى مكة وأم الشيء استعارة شائعة في الأمر الذي يرجع إليه ويلتف حوله وحقيقة الأم الأنثى التي تلد الطفل فيرجع الولد إليها ويلازمها، وشاعت الأم للأصل والمرجع حتى صارت حقيقة"[3] فالمعنى اللغوي يدور حول القدوة والالتفاف، فهي بمثابة أمّ لكل مؤمن يؤمن بسيدها محمد(ص).

فهذه الكنية(أم المؤمنين) أعطت للسيدة عائشة مكانة وشرفا وكرما تنأى به عن كل قدْح ورمي بما لا يليق من سلوك، فالذي ينوشها ممّن دونها أفّاكٌ هالك بقوله لا محالةَ، فالشرف والمجد لا يكون إلاّ للحرّ، فهذه هند بنت عتبة قالت للرسول(ص)، يوم جلس ليبايع الناس على الإسلام، وكانت بين النُّسوة منقَّبَةً، إذْ قال لهن الرسول(ص):ولا تزنينَ، قالت:"يا رسول

[1]– ابن جني،الخصائص،ج2/ص231

[2]–اللسان،ج1،مادة(أمم)،ص225–228

[3]–التحرير والتنوير،ج7،ص372

الله،وهل تزني الحرة؟"[1]، أيْ أنّ الشريفة والكريمة من العرب قديما تتنزّه بأخلاقها عن هذه المَعرّة.فكيف لمؤمن أنْ يصدّقَ ما رميت به وهي النور الذي تشرف الصحابي صفوان السير والاهتداء به قاصدا يثرب، وهي صاحبة الرسول(ص)، والصاحبة في الثقافة الإسلامية هي الزوجة، وهي مالكة العقد، الذي كان سببا في تأخرها عن ركب الجيش، وكأنّ الشاعر تعمّد ذكر العقد* لما له من دلالات تحيل على حدث في البنية السردية، إلاّ أنه محذوف يطلب من القارئ ملء هذه الفجوة السردية، وذلك بالبحث عن علاقة العقد بشخص عائشة ودوره في القصة ككل.

وعليه فالسمات الدلالية التي تتميز بها كل صفة كنائية أو استبدالية عن اسم العلم عائشة،أضافت صورة ذهنيّة جزئية إلى الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر لهذه الشخصية يقول عبد القادر الرباعي عن الصورة الشعرية أنها"هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحية في آن"[2]، وهذا كله ليخلق تشويقا لدى القارئ، وهي الوظيفة النّي اضطلعت بها الكناية في هذه البنية السردية، دون أن نغفل عن تلك الوظيفة الإيقاعية لتلك الصفات داخل النسيج الشعري.

4.3. تنامي بناء الأحداث بين الوحدات النّصيّة:

ولأنّ تقنية الاستهلال علامة دالة في النص تعمل على تبئير انتباه القارئ، وتكشف عن الرؤية المركزية للنص[3]، فقد استهل الشاعر نصه القصصي بجملة اسمية، قائلا[4]:

---

[1]– القصة منشورة على الشبكة العنكبوتية.

*– ذلك العقد الذي لأجله غابت السيدة عائشة ،هوعقد لأختها،ما يبرّر حرصها على استرجاعه،وهذا الفعل يعد قيمة خلقية للسيدة عائشة،بحرصها على حفظ الأمانة وأدائها.كما يبيّن جانبا من الجوانب النفسية للمرأة مهما كان منصبها الاجتماعي أو درجة وعيها المعرفي،فهي بالغريزة تحب الزينة،حتى وإن كانت وسائلها مستعارة.

[2]– عبد القادر الرباعي،الصورة الفنية في النقد الشعري،دراسة في النظرية والتطبيق،دار العلوم،الرياض،1984،ص85

[3]– عبد الناصر هلال،في جماليات شعر الحداثة،دار الحرم للتراث،القاهرة،2006،ص27

[4]– أحمد محرم،الديوان،ص151

سـيّدُ الرُّسـل وأُمُّ المـؤمنين بشِّـرِ الأبطـال بالنصـر المُبـين
خَرَجَـتْ فـي الجـيش تَرجـو رَبّهـا عِصْـمَةَ الرَّاجـي وَعَـوْنَ المُسْـتَعِين
إصـبري إن جـلّ أمـرٌ إنّهـا يـا ابنـة الصـدّيق دنيـا الصـالحين

فالمسند إليه كلمة(سَيِّدُ) وهو الرسول (ص)، أمّا المسند فقد جاء جملة فعليّة(بشّر الأبطال بالنصر المبين)، مايعني أن النص خبر عن أبطال، كما ذكر في المطلع شخصية ثالثة وهي شخصيّ الصديق بقوله"يا ابنة الصديق)، ما يعني أنّ الشخصيات التاريخية كانت الزّاد الذي ينهل منه الشاعر، وهو بذلك لا بدّ أنْ يقف مع تلك الشخصيات الثانوية وقوفا من شأنه أنْ يُبرز دورَ تلك الشخصيات في تحريك الأحداث وإضاءة جزئيات الموضوع وتفاصيله، ونقل الحدث المتعلق بالشخصية الرئيسة من وضع البداية إلى وضع النهاية بشكل متسق ومنسجم فالحدث بوصفه عنصرا بنائيا للنص ذي البنية السردية"ينشأ عن موقف معين ويتطور وينمو بالضرورة إلى نقطة معينة"[1]، والنص بهذا النمو الهرمي"يكشف عن العلاقات بين الأشخاص الذين يشتمل عليهم الخطاب، من حيث المركز الاجتماعي والسيطرة والمودة والألفة ودرجة البعد أوالقرب والصداقة والمحبة والتعالي...الخ"[2]، هذه العلاقات التي تتجلى في أحداث تفصيلية للحدث الرئيسي المتعلق بالشخصية المحورية، وبالقصة ككل.

وهذا الأسلوب الذي يَعْمَدُ فيه الشاعر إلى تفصيل الحدث الرئيسي والتدرج في سرد أحداثه الجزئية، يشبه ما نجده عند حازم القرطاجني في حديثه عن المعاني الجزئية وعلاقتها بالمعنى الرئيسي في قوله:"وحق الثواني أن تكون أشهر في معناها من الأوّل، لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثلة بها، أومساوية لها لتفيد تأكيد المعنى"[3]، فكذلك جاءت الشخصيات الثانوية في

[1]– رشاد رشدي،فن القصة القصيرة،القاهرة،مكتبة الأنجلو المصرية،1970،ص18
[2]– نعيمة سعدية،استراتيجية النص الانموذجي،ص169
[3]– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص23–24

هذه القصيدة لتضيء جوانب الشخصية الرئيسة بدرجة متفاوتة، فغابت بذلك الاعتباطية في البناء الذي هو في الأساس خاضع لاستراتيجية نصية.

وعليه فإنّ تلك الشخصيات لم تذكر لمجرد الذكر فحسب، بل كانت لها دلالات أسهمت في استمرارية السّرد وتدرّجه على مساحة كبيرة في القصيدة، هذا السرد الذي يهدف من خلاله الشاعر إلى" تشويق المتلقي وبعث نشاطه وإثارة فضوله لتتبع الأحداث"[1] والتعرُّفِ إليها والتّزلُّجِ على ثلوج النّص المتماسكة، وتذوق جمالها المنتظر، إذْ يعدّ التّعبير السردي أوالقصصي في الشعر أعلى صورة من صور التعبير الأدبي، وبه يبنى أفضل الشعر[2]، وهذا التّزاوج بين الجنسين الأدبيّين لا يستطيعُهُ إلاّ شاعر"له أكثر من مقدرة الشاعر وأكثر من مقدرة القصاص لا بد أن يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن في الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية والمقدرة القصصية"[3] في احتواء قواعد وعناصر البناءين.

والشاعر أحمد محرم في ديوانه قيد الدراسة استطاع تصوير مشاهدَ قصصية دقيقة متماسكة البناء الدلالي، عن طريق آليات وصفية وحوارية بين تلك الشخصيات الثانوية والشخصية المحورية، ليمنح نصه الشعري مزيدا من الحيوية والخصوبة الفنيّة[4]، فالشعر إذا اشتغل في بنائه على التضايف مع التقنيات السّردية، أحدث فيها تناغما خاصا بين كل عناصرها الموضوعية والفنية في آن واحد[5]، بشكل يجعل التأثير في القارئ أمرا لا مفر منه،إذ يعمل هذا الأسلوب الفني على استمالة القارئ و"الإصغاء بشوق إلى معرفة الوقائع والأحداث

---

[1]– محمد عبد الحفيظ كنون الحسني،السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي،مطبعة الخليج العربي،تطوان،ط1،2007م ص237

[2]– ينظر:عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،القاهرة،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،1967م،ص278،وينظر أيضا،حسني عبد الجليل،موسيقى الشعر العربي الأوزان والقوافي والفنون، الإسكندرية دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط2009،1م،ص27

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي،مرجع سابق،ص301

[4]– طه وادي،جماليات القصيدة المعاصرة،الشركة المصرية العالمية للنشر،ط2000،2م،ص292

[5]– المرجع نفسه،ص239

ومن شأن هذا الإِشغاف القصصي الذي يجتذب النفوس، أن يحي المشاهد ويجعلها نابضة بالحركة في تدافع مظاهرها"[1] تدافع الموج حتى تكسره صخور الشاطئ .

أمّا عن تلك الشخصيات الثانوية التي سلط الشاعر عليها الضوء في بنائه القصصي فتتمثل في شخصية الرسول (ص)، زوج عائشة، وشخصية أبي بكر الصّديق والدها،وشخصية أمها، وشخصية مولاتها، وشخصية عليّ، وهي شخصيات تتعالق مع الشخصية المحورية، إذْ تجمعها مع شخصية الرسول(ص) علاقة السيطرة، وعلاقة الألفة والمحبة والمركز الاجتماعي فالعلاقة مع أبيها وأمها هي علاقة المحبة والألفة، أمّا مع مولاتها فهي علاقة الصّداقة والمحبة، هذا عن الشخصيات القريبة، وشخصية مِسطح ابن عمّة والدها، أمّا البعيدة منها فتمثلت في شخصية صفوان الصحابي، وشخصية الأفاك الهالك بقوله عبد الله بن أبيّ بن سلول.

ولتفادي نمطية التكرار في تحليلنا لعنصر الشخصية في هذه القصيدة خاصة ما تعلق بالإحالة التكرارية بالضمير المحيل على الشخصية في كل مقطع، أوتكرارها باللفظ في أكثر من مقطع واحد، إذ لا ضرورة لتكرار ذلك، وعليه نكتفي بالإشارة إلى أنّ الشاعر وظف هذه التقنية آليّةً نصيّةً ليحافظ على تماسك مقاطع القصيدة، وذلك لقدرة الضمير في المقطع الوحد ضمان استمرار بنية لفظية أومعنوية، بها يتلافى قيام كلّ بيت بنفسه لا يحتاج إلى ما تقدّمه ولا إلى ما لحقه على رأي القرطاجني[2]، بحيث يسهم الضمير كما ذكر خطابي بشكل فعال في

[1]– محمد عبد الواحد حجازي،الأطلال في الشعر العربي دراسة جمالية،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط2001،1م الأسكندرية،ص208

[2]– ينظر:الخطابي،لسانيات النص،ص151،أما قول حازم في تماسك الفصل فهو:"...كأنه(البيت) منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أومعنوية يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز أوالعجز من الصدر"، منهلج البلغاء وسراج الأدباء،ص288

اتساق الخطاب، خاصة ضمير الغيبة الذي يقوم بوظيفتين:استحضار عنصر متقدم فيخطاب سابقا، أواستحضار مجموع خطاب سابق في خطاب لاحق[1].

لهذا سنعمل على ربط التحليل بالأحداث التي تمثل عنصرا مهما من عناصر السّرد إلى جانب الوصف وكذا الحوار الذي يكشف طبيعة العلاقة بين الشخصيات في فضاء التنظيم السّردي، فالحدث (الموضوع) الذي همّ السيّدة عائشة تصوره تلك"الحركة الداخلية للأحداث"[2] التي تنطوي على علاقات ضمنية كثيرة مع الشخصيات الفاعلة، حركة تحتاج "إلى قدرة على فهم ما يجري وربطه بعضه ببعض حتى تكتمل الصورة في النهاية، وهو مانقصده بالمحصلة النهائية التي تأتي بعد المراحل المختلفة من التطور"[3]، والنمو العضوي للقصة التي تكتسب نموها من خلال نمو القصيدة نفسها[4]، وفق أسسها النّصيّة ومتطلباتها الفنيّة، كون البنية الشّعرية في الشعر القصصي لا تفقد هويتها، إذ لها من الخصوصيّة في البناء ما يجعلها "مقننة في المستوى السطحي بواسطة مسار تكويني يكون منطلقه إقامة توازن بين البنى المقطعية"[5] التي تتضافر مع الإيقاع – الجانب الجمالي للشعر والبنوي المحض– في تكوين القصيدة النص.

وبالعودة إلى مسرح النّص الشعري المشوب بالقصة، نرى أن الأحداث التي اختار الشاعر ذكرها هي جزء من أحداث تاريخية واقعية يحدّدها زمن معين، متعلقة بشخصيات محدّدة تتفاعل مع محيطها الاجتماعي الذي يمثل مرجعية واضحة للبنى النصية والأسلوبية، والشاعر

---

[1]– ينظر،المرجع نفسه،ص175

[2]– عبد العيز حمودة،البناء الدرامي ،القاهرة،مكتبة الأنجلو المصرية،1982،ص45

[3]– المرجع نفسه،ص45–46

[4]–علي جعفر العلاق،البنية الدرامية في القصيدة الحديثة،دراسة في قصيدة الحرب،مجلة فصول،القاهرة،أكتوبر 1986م، مارس 1987م،العددان الأول والثاني،ص39

[5]– رياض مسيس،مشروع جون مشال آدم،مقاربة نظرية،(مقال،لسانيات النص وتحليل الخطاب،المؤتمر الدولي الأول،المجلد الأول،ص234

بهذه المرجعية لا يهدف إلى جعل نصه "وثيقة تسجيلية يبحث فيه المؤرخ لا القارئ"[1] ليبين من خلالها ما حدث، وإنما الغاية هي وصف تلك الأحداث متعلقة بأفعال شخصياتها ومواقفها وفق رؤية خاصة تبرز مقصدية الشاعر التي لا تكاد تخرج عن تقديم عبرةٍ ما، يغلب عليها الطابع الديني والأخلاقي، وأحمد محرم واحد من الذين هبوا لاصلاح المجتمع بنفض غبار الأفكار السلبية عنه والتوجه به وجهة محافظة ببثّ روح الهوية في أفراد المجتمع، وهذا في كل شعره السياسي والديني.

فالشعر عنده لم يولد في ظلال الموت، بل ولد في معترك الحياة، وُلد من أجل أنْ يسمع فيؤثّر، ويوجّه فيصلح، ويبصّر فيجدّد، وإنْ كان الذي يهمنا ليس قيمة الأحداث في حد ذاتها بل كيف اختار الشاعر هذه الأحداث دون غيرها لبناء البنية المقطعية المهيمنة على القصيدة ونقصد بها البنية السّردية، والتي بدورها تعالقت مع بنى مقطعية أخرى لتكون جسد القصيدة فـ"النص بنية مقطعية مشكلة من مجموعة من المقاطع المكتملة أوالمقتضبة"[2] في شكل وحدات نصية متتابعة ومتدرجة، يمكن من خلالها تتبع كيفية اتساقها وانسجام موضوعاتها التي تجسدت في شكل أحداث وحوارات بين شخصيات القصة.

فأوّل خبر سرده الشّاعر والذي استهل به نصه، هو خروج السيدة عائشة في الجيش ترجو ربها وتستعين به معتصمة، جاء في القصيدة قوله[3]:

خرجت في الجيش ترجو ربها عصمة الراجي وعون المستعين
ينصر الحق ويقضي أمره إن رماه كل أفّاك مهين

هذه الصورة الأولى التي مهدت لبناء أعمدة الحدث، أراد الشاعر من خلالها إحاطة المتلقي بما جرى، لأنّ اقتسام فحوى الخبر والمعلومات الدلالية في الخطاب، من شأنه"التأثير

[1]– سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،النص والسياق،ص142

[2]– ينظر: رياض مسيس،مرجع سابق،ص231

[3]– أحمد محرم، الديوان،ص151

في المتلقي الذي هو أساس وقوام العملية التواصلية برمتها"[1]، فخروجها لم يكن خروج رغبة دنيوية، إنّما هو استجابة لرغبة سيّدها وسيد الرّسل، إذ من عادة الرسول(ص)أن يجري قرعةً لنسائه كلّما خرج في غزوة، وأنّ ما لحق هذا الخروج من إفك وكذب مهين، سيبطله الله وينصر رسوله(ص)، فمن شأن هذا الاستهلال طمأنة المتلقي، وتشويقه لمعرفة كيفية تحقق هذا النّصر الذي سيأتي من السماء مبشرا رسوله والمؤمنين.

ثانيا) بنية النّمط الحواري:

1) الحوار ودوره في بناء شبكة العلاقات النّصية:

ولأن الأحداث في حركيتها الداخلية تتكئ على عنصر بنائي آخر يشي بالطابع القصصي للقصيدة، فقد جاء الحوار دافعا الحدث للاِنبساط على جسد القصيدة، إذ قال الشاعر:

إصـــــبري إنْ جـــــلّ أمـــــرٌ إنّهـــــا يـــا ابنـــة الصّـــديق دنيـــا الصـــالحين
أرأيـــــت الأرض لمـــــا رجفـــــت إذ هـــوى عقـــدك؟بل لا تشـــعرين
اقشـــعرت وتمنـــت لـــو هـــوى كـــل عـــال مـــن راســـيها مكـــين
أنـــت فـــي شـــأنك إذ تبغينـــه وهـــي فـــي هـــمّ وغـــمّ وأنـــين
ســوف يبــدي الخطــب عــن روعتــه بعــد حــين فاصــبري حتــى يحــين

فَفَاعِلِيّة الحوار في هذه الأبيات كانت المحرّك الأساس لبناء الحدث في موقف لا يحتمل أن يكون للسّرد أيُّ طريق بين الأبيات الشعريّة الأولى، وهذا ما أسرعَ بذهن القارئ المتلقي لدخول الفكرة التي قصد إليها الشاعر،وهي أنّ النّصر سيأتي، وأنّ السيّدة عائشة بريئة، وأنّ الأرض تأثرت لهذا الموقف، وعليه فالشاعر بهذا الحوار– الذي يوصف بأنه استراتيجية بنائية– مع الشخصية المحورية، استطاع أن يبني صورة فنيّة متكاملة تحتاج إلى تفصيل، ولن يكون هذا التفصيل إلّا بسرد أحداثٍ منسجمة مع الحدث الرئيسي.

[1]– الحسين زاهدي،التواصل نحو مقاربة تكاملية للشفهي،أفريقيا الشرق،المغرب،2011،ص63

وقد تكرّر عنصر الحوار بهذا الشكل- ونقصد به الحوار الأحادي الجانب- تسع مرات:في المقطع الثاني والخامس والسادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر والثالث عشر، ما يعني أنّ الحوار كان ذا فاعلية في بناء الأحداث الجزئية، ومطلبا أساسيّا في تجسيد تلك "الأحداث أمام القارئ في صورة حية متحركة تتمثل فيها الحركة الداخلية للأحداث"[1]، فقد حاور الشاعر الساردُ شخصياتِه في مواقعَ محدّدةٍ بدقّة، تشكل مفاصل تتناسلُ منها الأحداث من البداية إلى النّهاية، من ذلك ما جاء في المقطع الرابع:

هكـــذا بـــا ابـــن أبـــيّ هكـــذا لا يكـــن شـــأنك شـــأن المســـلمين
أنفـــث الســـمّ وخضـــها فتنـــة تتلظـــى نارهـــا للخائضـــين

فهذا الحوار الموجه لزعيم وإمام المفترين وشيخ الفاسقين، أسهم في ربط أحداث القصيدة، إذ جاء بعد أنْ سرد الشاعر قصة تأخّرِ السيدة عائشة عن الجيش، ورجوعها مع الصحابي الجليل صفوان، كما أنّ الشاعر بهذا الحوار أسهم في إبطاء السّرد، لأنه إذا حصل الطول في السرد "مله القارئ"[2] المتلقي، ما أعطى البناءَ، بهذا الإبطاء، بعدا فنيّا رسم به الشاعر صورة شعرية استطاعت رسم شخصية المفتري ابن أبيّ، وهذا الرسم والتصوير لم ينبني عبر الوصف وإنّما بناه الحوار بتجسيد المعنى في صور محسوسة لا تحتاج إلى وصف، إذ نجد الشاعر أجاد السخرية والتهكم من هذه الشخصية مستعملا في ذلك عدة آليات لسانية في سياقات معيّنة أسهمت في توجيه الدّلالة نحو معانى جديدة، منها أسلوب النداء" هكذا يا ابن أبي هكذا"، وأسلوب الأمر"أنفث السم،وخضها"، فالنداء والأمر لا يدلاّن على معناهما الحقيقي لوجود قرينة أوأكثر صارفة المعنى الحقيقي إلى معنى جديد،إذ أضفى السياق اللغوي لذين الأسلوبين على هذه الشخصية نوعا من الاحتقار والتّصغير من شأنها، ما يجعل القارئ المتلقي متفاعلا مع الأسلوبين، "نتيجة الوعي الإدراكي والتصور الدلالي، الذي يتجاوز

[1]- يوسف حسن نوفل،تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر،دار النهضة،ص54

[2]- محمد التونجي،المعجم المفصل في الأدب،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1993،1م،ج2،ص523

التصور اللغوي المحدد"[1]لأسلوب النداء والأمر، إذ تُثار لدى القارئ عاطفة الكره والسخط تجاه هذه الشخصية التاريخية، وأمثالها في أيّ عصر، فهذا الشعور والاستحسان والمقبولية التي أحدثها الشاعر في قارئه، حققت هدفه وقصده، على خلفية اشتراكهما في أمور كثيرة اجتماعية وثقافية ونفسية وإيديولوجية، فالقصدية والمقبولية في عرف اللسانيات النصية أصبحا"معيارين يتربصان ببعضهما، فلكي يتحقق القصد، يجب أن يكون المستقبل له القدرة الكافية لاستقبال النص وبالتالي يتحقق الهدف والعكس صحيح، فإذا لم يتحقق القبول لا يتحقق القصد"[2] وبذلك تنتفي النصية وكذا التواصل الذي ينبنى على وجهين:وجهه الفني الذي يودعه الشاعر في قصيدته والكامن فيها، ووجهه الجمالي الذي يدركه القارئ[3] فَهْمًا، ويتفاعل معه تأويلا.

2) نصّية المصاحبة المعجمية في بناء الحوار:

كما أنّ المصاحبة المعجمية والتي تعد واحدة من آليتي الاتساق المعجمي، قد أسهمت بشكل فنيّ في رسم تلك الصورة التي جسّد بها الشّاعر نفسية المنافق والحدث المصاحب لها تجسيدا لغويّا، كان لِاختيار الألفاظ ورصفها الدور الكبير في خلق جمالية تقرب الفكرة للقارئ المتلقي ف"شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي"[4]، أنظر إلى قوله"لا يكن شأنك شأن المسلمين"،فرغم بساطة التعبير،إلّا أنّ المتمعن يجد فيه "مزيّة عن الاستعمال العادي وفضلا"[5]،فالقارئ حتما سيرسم صورة ذهنيّة تتلاءم والموقف الذي أراد الشاعر أنْ تبدو فيه شخصية المنافق ابن أُبَيٍّ، فالبيت الشعري يحوي كناية عن صفة العزلة الإيديولوجية التي يتصف بها المنافق، فهو خارج عن زمرة المسلمين، فالشّاعر نفى عنه أن يكون مثل المسلمين فهو منشغل بأمور لا تشغل بالهم.

---

[1]- نعيمة سعدية،استراتيجية النص الأنموذجي،ص244

[2]– المرجع نفسه،ص145

[3]– المرجع نفسه،ص244

[4]– نور الدين السد،الأسلوب وتحليل الخطاب،ج1،صص198

[5]– المرجع نفسه،ص201

ولأنّ المنافق أمرُه خفيّ غيرُ ظاهر النيّة، فقد اختار الشاعر من معجمه ألفاظا دالة على ذلك،فهو السمّ،"انفث السم"وهو الذي يشعل الفتنة بين الخلق"خضها فتنة تتلظى نارها"، هذه االعبارات بألفاظها – في سياق انبنائها– حقّقت الصورة الشعرية التي يقصد إليها الشاعر، تلك الصورة التي اِنسجمت مع مقام الحدث التاريخي الذي توحي إليه،حيث الانزياحُ اشتغل في أسلوب الشاعر عبر المستوى اللّانحوي، والذي يصفه دودوروف بأنّه أحدُ المستويات الثلاثة التي تكرس الاِنحراف في استعمال اللغة[1]، هذا المستوى يضمن التصرف في اللغة بأريحية[2] كلّما تعلق الأمر بخطاب أدبي.

إذ به يفقد الدّال مرجعيته بمجرد إدخاله في سياق لغوي مجازي[3]، هذا السياق المجازي الذي اعتمد نظام الانزياح اللغوي مشتغلا في بنائه على الاستعارة التي ينظر إليها في الدراسات الأسلوبية الحديثة على أنها واحدة من المنبهات الأسلوبية، إذ إنها تقوم على تحقيق أواصر تجاوريّة جديدة للإسناد المألوف بين المفردات، وكلما بعد هذا الإسناد الجديد عن الغموض أدى إلى التسريع من العملية التواصلية والكشف عن المضامين الإبداعية وإدراكها ضمن النص الأدبي والشعري منه خاصة، فالشاعر"الذي لا يستطيع تسخير اللغة لانزياحات ينزاح بها عن الاستعمال اليومي المبتذل إلى الاستعمال الجديد الطافح المفعم بالحيوية والجدة والعنفوان، لا يستطيع أن يخوض لا في حقل المعرفة، ولا في حقل الإبداع الأدبي، فيُمسي في عجز ممّا يستقبحون"[4]، ما يعني أنّ الشاعر لا بد أن يمتلك ذوقا فنيّا ومعرفة واسعة ليستطيع التأثير في المتلقي، وأنّ المتلقي أيضا لا بد أن يجاري خيال الشاعر وثقافته كي تكون العملية التواصلية ذات قيمة، وقد أكّد المعلّم الأكبر أرسطو طاليس على العلاقة بين الاستعارة

[1]– ينظر:نور الدين السد،الأسلوب وتحليل الخطاب،ص202

[2]– المرجع نفسه،ص202، ينظرأيضا:عد السلام المسدي،ص102–103

[3]– ينظر:عيد السلام المسديأ الأسلوب والأسلوبية،ص58

[4]– عبد المالك مرتاض،أثر الانزياحات في تنشيط اللغة السردية،الاستعارة واللغة وال'بداع،مجلة الكلم،مختبر اللهجات ومعالجة الكلام،جامعة وهران1،أحمد بن بلة،الجزائر،ع2،ديسمبر2016،ص05

والمعرفة بقوله:"إن من حسن الاستعارة حسن الإدراك"[1]، ولا تبتعد هذه النظرة الحديثة إلى وظيفة الاستعارة وقيمتها عن نظرة الناقد ابن رشيق(ت456ه) في قوله:"ليس في حُلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها والناس مختلفون فيها ومنهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه،...ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه"[2]، فالعلاقة بين الحقيقة والمدلولات الجديدة للبناء الاستعاري تخضع لذوق الشاعر وثقافته المعرفية.

من أجل ذلك كان لزاما على القارئ المتلقي أن يغوص فيما وراء البنية السطحية للاستعارة الواردة في قول الشاعر أحمد محرم، كي يصل إلى الدّلالة الغائبة المقصودة من وراء ذلك الانزياح اللغوي، فالكلام الذي نفثه ابن أبي، ورمى به السيدة عائشة يشبه السمّ، (انفث السمّ)، فهذا التركيب المجازي وإن بدا مألوفا إلاّ أنه في هذا المقام يحمل من عمق الدلالة وجمال حسن تصويرها ما يستدعي الوقوف عنده، فالكلمة التي استعملت مجازا هي كلمة"السّمّ"،لأنّ الفعل "انفث" من فعل الإنسان وهو هنا استعمال عادي،"نفث:..وقوله عزّ وجلّ:"ومن شر النفاثات في العقد"، هنّ السَّوَاحِرُ.والنوافث:السواحر حين ينفثن في العقد بلا ريق"[3]، وعليه تكون الاستعارة هنا استعارة تصريحية، شبه فيها الكلام بالسّمّ، إذ استطاع الشاعر بهذا الانزياح تجسيد الصورة التي كان الخبر الكاذب يسري بها بين جيش المسلمين خاصة منهم المنافقين، فهو ينتقل من شخص لآخر بسرعة،"نَفَثَ:... قال ابن الأثير، يحتمل أن يكون شبّه كثرة مجيئها بالبنات بكثرة النَّفْثِ، وتواترِهِ وسرعتهِ"[4]، فقد انتشر الخبر وتواتر بين أفراد الجيش كما السمّ يسري في الجسد بسرعة، وله تأثير يشبه تأثير السحر، سحر خاض به حتى أقرب الناس للسيدة عائشة، منهم عمّة والدها وابنها"مِسطح" اللذين قال فيهما الشاعر[5]:

---

[1]- المرجع نفسه،ص13

[2]- العمدة،ج1،235

[3]- ابن منظور،ص4485

[4]- المصدر نفسه،ص4485

[5]- أحمد محرم،الديوان،ص153

مســـطح لا قـــرّ عينـــا مســـطح شَـــبَّهَا نـــارًا تهـــول المصـــطلين
فَضَـــحتْهُ عَثْـــرةٌ مِـــن أُمّـــهِ فـــانظري كيْـــد ذويـــكِ الأقْـــربين

فهذه الصورة التي جسد بها الشاعر ذلك الموقف لابن أبيّ، وإن كانت تستمد جزئياتها من الواقع، إلا أنها تتجاوزه وتعلو عليه، بفضل الطاقة الإيحائية التي تتوفر عليها، والدفق الخيالي الذي هو"قوة سيكولوجية"[1] مكلفة بصياغة تلك الصورة وتنسيقها في أنظومة أحادية البنية، فهي بذلك مسؤولة عن الصياغة والتلاحم معا، إنها تصوغ وتُمَلْغِمُ ما تصوغ في بنية واحدة[2] متماسكة، تطبع الحدث القصصي وتسمه بالجمال المؤثر، فالأدب الرفيع هو الذي يُعَبَّرُ عنه في الصورة الكليّة لا في الزخرفة البيانية الجزئية.

فابن أبي في هذه القصيدة أصبح رمزا للنفاق والمنافقين، رمز يتقاسمه الشاعر مع القارئ المتلقي، وبالأخص إذا كان يتقاسم مع الشاعر نفس التوجه الفكري والنظرة إلى القضية أوالموضوع الذي تدور حوله أحداث القصة، فهذه الصورة الرمزية الكلية هي صورة" حاملة لمعنى لا يمكن التفتيش عنه خارج مفهوم الخيال، فالنموذج الذي تمثله الصورة ليس دلالة تختار اعتباطا، ولكنه يعلل بجوهره ويكون بالتالي رمزا"[3] مؤثّرا، والدّاعي إلى هذا التّأويل وفتحِ مجالٍ أوسعَ للدّلالة، هو الانزياح الحاصل في استعمال الشّاعر لمفرداته المعجمية، وانتهاك العلاقات الوضعية بما يطرأ على التركيب من تغيرات داخلية، وهذا في إطار ما يعتبر نوعا من الانزياح الجاري بفعل خرق القاعدة الانتقائية بطريقة نوعية أثناء التأليف والبناء.

هذا عن الجانب الفني البلاغي أوالأسلوبي، أمّا من الناحية النّصية، فبالإضافة إلى حسن اختيار الشاعر للثنائية المعجمية المُتصاحبة في هذا البيت، وانتقاء العلاقة الجامعة بين

[1]– يوسف اليوسف،مقالات في الشعر الجاهلي،منشورات وزارة الثقافة ةالإرشاد القومي،دمشق،1975،ص247

[2]– ينظر:كريستو كودويل،الوهم والحقيقة،دراسة في منابع الشعر والواقع،ترجمة،توفيق الأسدي،دار الفرابي،ط1982،1م ص176

[3]– جيلبير دوران،الأنثروبولوجيا،رموزها،أساطيرها،أنساقها،ترجمة مصباح الصمد،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع بيروت ،ط1991،1م،ص45

عنصريها اللغويين، فإنّ هذه الثنائية تعيد القارئ المتلقي وتنبهه إلى الفكرة، أو لنقل الصورة الشعرية الواردة في البيت الثالث، حين قال الشاعر:

ينصر الحقَّ ويقضي أمرَه إنْ رمَاه كل أفَّاك مهين

فالشطر الثاني من البيت والذي جاء جملة شرطية محذوفة الجواب، كنّى فيها الشّاعر عن ابن أبيّ وكلِّ الذين صدّقوه، وذلك بقوله:"كلّ أفّاك مهين"، حيث استعمل الشاعر انزياحا فنيّا بواسطة الكناية التي"هي أحد أشكال الانزياح الدلالي وتتلخص في أنها عدول عن إفادة المعنى مباشرة إلى إفادته عن طريق لازمة من لوازمه"[1]، وهي استراتيجية لسانية تلزم القارئ المتلقي القيام بحركة عكسية ينتقل خلالها من المعنى الحرفي المذكور إلى المعنى المراد المتروك[2] هذا من جانب، ومن جانب آخر استعمل الشاعر الفعل "رمى"، والذي يتوافق في الدّلالة اللّغوية مع دلالة الفعل "انفث"، فقد جاء في اللسان، "نفث.النَّفْثُ:أقلُّ من التّفل،لأن التفل لا يكون إلّا معه شيءٌ من الرِّيقِ...هو كالنفث بالفم،شبيه بالنفخ...أي أوحى وألقى"[3]،فابن أبي هو الذي رمى وهو الذي نفث، ما يعني أن القارئ سيعمل على ربط المقطعيين المتباعدين نسبيّا، بشكل يحقق به استمرارية أفقية تضمن للأحداث اتساقا عبر الإحالة التكرارية التي أسهم فيها التكرار بالترادف بين الفعلين (رمى،نفث).

كما أن القارئ سينتبه إلى تلك العلاقة العمودية التي تربط المقطعين، أو بالأحرى تربط الصورتين الشعريتين، والتي بها يتحقّق الاِنسجام، إذ سيعمل هذا الانسجام – الذي يولّده القارئ عبر تنشيط الوظيفة الأسلوبية[4] – على ملء الفراغ الدّلالي الذي تركه الشاعر في

---

[1]– مسعود بودوخة،الأسلوب والبلاغة العربية،مقاربة جمالية،ص160

[2]– المرجع السابق،ص158

[3]– ابن منظور،ص4485

[4]– والتي اقترحها "ريفاتير" بديلا عن الوظيفة الشعرية(ريفاتير،معاييرتحليل الأسلوب،ص11)،والتي اشتغل عليها "جاكبسون" في محاولته تطبيق مبادئ اللسانيات على دراسة الأسلوب،(مسعود بودوخة،الأسلوبية والبلاغة العربية،ص44)،عبرنموذجه

المقطع الأول بطريقة نوعيّة متكئا على الكناية(كل أفّاك)، هذه الكناية التي تبقى عالقة في ذهن القارئ وهو يمارس فعل القراءة إلى أن يصطدم في المقطع الخامس بقول الشاعر:"يا ابن أبي"، فتصبح الكناية واضحة جليّة بهذا التصريح.

وتزداد الصورة المكتملة البناء وضوحا بقول الشاعر:"انفث السم وخضها فتنة تتلظى نارها للخائضين"، فاجتماع المفردات(السم،فتنة،نار) في وحدة دلالية وأسلوبية واحدة يشي بجسامة الفعل المهين الذي قام به المنافق ابن أبي، والذي به أراد أن يشوه سمعة السيدة عائشة ومن ورائها سمعة الرسول صللى الله عليه وسلم، فهو كمن يخوض حربا تتلظلى نارها كلّما كثر عدد الأفاكين، متجاهلا حكمة الله مع أنبيائِه وذويهم، فإنْ "جلّ أمر" السيدة عائشة، فابن أبيّ رهين ما يكسب "من أمر"، والله في كلا الأمرين "يقضي أمره".

فالشاعر بهذا الخطاب الحواري الموجه لشخصية ابن أبيّ بنى صورة شعرية حيّة ذات فعّالية في تنمية قوى التماسك الدلالي في بناء صرح القصيدة، حيث كشفت عن موقفه الأحمق وردّة فعله المفترية والتي كانت سببا باعثا لما سيأتي من الأحداث، كما أن هذه الصورة استطاع من خلالها الشاعر التعبير عمّا يتعذّر التعبير عنه، والكشف عمّا يتعذّر معرفته متكئا في ذلك على بناء علاقة دلالية بين المفردات التي اختارها لإحداث أثر معين وهو يحاور المتلقي بهذه المصاحبات المعجمية بين المفردات المختارة، والتي يمكن وصفها بأنها آلية

السداسي المعروف،لأن الوظيفة الشعرية حسب ريفاتير مفهوم متصل في جانبه الكبير بالفنون الشعرية،ولكي لا تبقى السلطة الشعرية مهيمنة على باقي الفنون الأدبية الأخرى استبدل الوظيفة الشعرية بالوظيفة الأسلوبية،وأسند لها دور توجيه انتباه أكبر نحو النص عبرخلق نشاط سيكولوجي لدى المتلقي (ريفاتير،ص10-11)،وجعله طرفا أساساً في تحقيق ما سماه الوظيفة الأسلوبية(مسعود بودوخة وآخرون،الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية،ص66)،لأن الغاية من التحليل الأسلوبي حسبه هي منع مفكك السنن من استخدام التفكيك الأدنى الذي يكفي للفهم وتقليص حرية الإدراك طوال عملية تفكيك السنن (ريفاتير،ص71).للمزيد عن مفهومي الوظيفة الشعرية والأسلوبية وحتى الأدبية ،ينظر:ريفاتير معايير تحلي الأسلوب،ت،حميد الحمداني،منشورات دراسات سال،ط1993،1،ص10-11-71-72،كما ينظر:

- مسعود بودوخه،الأسلوبية والبلاغة العربية،مقاربة جمالية،ص44-48.
- مسعود بودوخة وآخرون،الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية،ص61-66

لسانية، وواقعة أسلوبية اعتمدت على تبادل الأماكن بين الدوال والمدلولات، وهي عملية بناء لغوي أسهم في إحداث الاتساق والتنظيم، والتلاحم على مستوى أسلوب القصيدة الذي ميّزه "حضور القصد، وهذا القصد ليس بالضرورة جماليا، إذ صورةٌ ما يمكن أن تكُون...جميلة دون أن يكون الجمال هو الغرض المطلوب من جانب مبدعها، إذ يمكن أن تكون لها وظيفة ساخرة أوهزلية أوتعليمية"[1]

وهذا ما حققته الصور فعلا في القصيدة، فهي صور جاهزة تحوي قصدا وقيمة عاطفية ووصفية ومعرفية، جعلت النّقاد يرون أن أسلوب الديوان اتسم بسمة تعليمية تربوية، إلا أن أدبيتها تتحقق في هذا المقطع، كون الأسلوب ليس مجرد وسائل بلاغية وإنما هو النص نفسه كما يرى ريفاتير، فإن الوسائل البلاغية أو غيرها ليست ذات قيمة أسلوبية في ذاتها، وإنما في طريقة توظيفها لتجسيد رؤية شعرية معينّة[2]، ذات بعد جمالي فني ينأى بها الشاعر عن المباشرة، إذ جمال القصيدة لا يكمن في جزء من أجزائها أو بعض صورها وإنما في علاقة بعضها ببعضها الآخر،ذلك أن القصيدة عالم متكامل من العلاقات التي تشكل بنية دينامية"[3] بالنمو التصاعدي للسرد، ولأجل ذلك بنى الشاعر بتلك الصورة استعارة خرق[4] فيها قانون اللغة كي يعطي لكلامه معنى لا يعرفه السامع من اللفظ بل يعرفه من معناه[5] داخل الوحدة الأسلوبية، فالفتنة أصبحت حربا ونارا تتلظى للخائضين في عرض الرسول صلى االه عليه وسلم،وهي صورة أسهمت في بناء لوحة فنية متكاملة.

وبهذا يكون الشاعر بنى حدثه بتضافر الآليات اللسانية والوقائع الأسلوبية التي أسهمت معا في استمرارية السرد وتماسك المقاطع دلاليا، وضمان شد انتباه القارئ وتشويقه عبر"نمو

[1]– رابح بحوش،اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري،ص152

[2]– فاتح علاق،في تحليل الخطاب الشعري،ص25

[3]– خالد سعيد،حركية الإبداع،ص188–189

[4]– مصطلح للجرجاني في كتابه،أسرار البلاغة،عند حديثه عن الفصل بين قسمي الاستعارة المفيدة،ص25

[5]– ينظر:تامر سلوم،نظرية اللغة والجمال في النقد العربي،دار الحوار،سورية،1983م،ص247

التأثر العاطفي والوجداني للقصيدة فيه، فلا يسوغ أن يصدم القارئ بأحاسيس أومشاعر متضاربة تتركه صريع النظرة غير المتوازنة إلى أجزاء النص"[1]، فكتابة نص ما تعني"القدرة على نسج شبكة من المعاني عن طريق توظيف أشكال واستعمالات لغوية متنوعة، تجعل قارئ هذا النص يتابع بيسر من البداية إلى النهاية، دون أن يشعر بفجوات أو انقطاعات"[2] تشوب العلاقة بين أجزائه، فتنعكس سلبا على دلالته، وهذا ما حققه هذا الحوار الذي جسد به الشاعر حدثا يحيل إلى الموضوع الرئيس للقصيدة .

3) أسلوبيّة الحوار وتماسك البناء السّردي في الديوان:

أ- نصّية بناء الحبكة:

ولأنّ السّرد بوصفه بنية كبرى تحتويها بنيةٌ كبيرة وهي النص[3]من جهة،ولأنّه يخضع لعملية بناء، شأنه شأن الجملة اللسانية التي لها القدرة على تمثيل الخطاب على رأي أندريه مارتيني[4] من جهة ثانية، فهو في معماريته يتكئ على نحوٍ خاص به، لأجل هذا، فإن بناءه لا يكتفي بحدث منفرد، إذ الطابع القصصي بهندسته السردية، يفرض بناء داخليا بواسطة حبكة منسجمة تُبنى عَبر الأسباب والنتائج التي تجسدها أحداث متعددة ومواقف متنوعة محكمة الربط والبناء، لهذا اعتمد الشاعر أحمد محرم الحوار[5] مع شخصيات متعددة لها علاقة بالشخصية الرئيسة كي يعطي ديناميكية للأحداث التي تنمو وتتناسل في إيقاع سردي سلس يدفع به الشاعر الرتابة والملل الذي يؤدي

[1]- خليل إبراهيم،الأسلوبية ونظرية النص،ص57

[2]- محمد الأخضر الصبحي،مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه،ص128

[3]- فاتح علاق،في تحليل النص الشعري،ص67

[4]- ينظر:جيرار جينيت،من البنيوية إلى الشعرية،ترجمة غسان السيد،دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،ط1 2001م،ص16

[5]-عن الحوار والنص،جاء في ص30،صبحي ابراهيم الفقي،النص تبادل المعنى بين المشاركين في الحديث مثل الحوار

إلى ضجر القارئ المتلقي، دون الإخلال بمجال حرية التداخل والتلاقح الذي تسمح به قواعد البناء الشعري التي تحدد هويته.

فنراه في المقطع التالي يوجه نداءه للسيدة عائشة مرة ثانية مكررا التركيب"يا ابنة الصديق" الذي جاء به في المقطع الأول والثالث عشر،قائلا[1]:

يـــا ابنـــة الصـــديق صـــبرا ليتـــه ألـــمُ المرضـــى وهـــمُّ المـــوجَعينْ
يالهـــا مـــن علـــة لـــو تعلمـــين إنهـــا أبـــرح ممـــا تشـــتكين
أعقـــب البشـــرَ عُبـــوسٌ وبـــدا مـــن رســـول اللهـــه مـــا لاترضـــين

فالسياق اللغوي الذي كرر فيه النداء يحمل دلالة جديدة للصبر الذي يريده الشاعر للسيدة عائشة، فإن كان الأول صبرا مشروط بوقوع أمرٍ جلل (اصبري إن جلّ أمر)، فإن الصبر الثاني مطلوب لأمرٍ أجل، إذ وقع فعلا (يا بنة الصديق صبرا ليته)، فالتكرار من الناحية النصية قد حقق نموا في الدلالة ما أسهم في إتساق المقطعين.كما كرّر التركيب"أماه" الذي ورد سابقا في المقطع الثالث، وفي هذا الحوار يصف الشاعر الجفاء الذي لاقته السيدة عائشة من الرسول صلى الله عليه وسلم، وكأن الشاعر بهذا التكرار، قد لجأ إلى وقفة وصفية على عادة السرد في القصص النثري، وقفة بها يعطي نفسًا جديدا لاستمرار السّرد وتتابع الأحداث فالسّرد لغة ليس إلّا التوالي على نسق ونظام معين، فهذا قول أعرابي سُئل عن الأشهر الحُرم:ثلاثةٌ سرد، وواحدٌ فرد، أيْ متتابعة[2].

فيكون بهذا التكرار الحواري الذي جسّده أسلوب النداء، قد أسهم من جهة في ربط المقاطع أفقيا عن طريق معيار الاتساق،كما ترابطت به عموديا عن طريق معيار الانسجام، ما يعني أن التكرار في البناء اللغوي يمثل آلية نحوية وآلية دلالية أيضا، آليتين بنائيتين تسهمان معا في بناء صرح نصي مكتمل، كما أنّه عملية أسلوبية خاصة وحيلة تعبيرية مقصودة تسهم في

[1]– أحمد محرم، الديوان،ص153

[2]– ينظر،ابن فارس،معجم مقاييس اللغة،تحقيق عبد السلام هارون،دار الجيل،بيروت،1999،ص175

حسن الصياغة، عملية يلجأ إليها الشعراء والكتاب للَفتِ انتباه القارئ وتحقيق الأثرِ الكلّيّ للنّص، إبلاغًا وإمتاعا وتأثيرا.

فظاهرة التّكرار من الظّواهر التي تخلق التوافق الصوتي والدلالي بين أجزاء النص، حيث تتكرر فيه الكلمة أوالتركيب مرة أوأكثر بأشكال مختلفة[1]، لذا كان الاهتمام بها قديما وحديثا فمن المحدثين الذين أخذوا بهذه الظاهرة في تحليلهم للنصوص تطبيقا لا تنظيرا فقط، صبحي إبراهيم الفقي الذي اعتبرها آليةً تتحقق به الإحالة الداخلية، وهي رؤية لسانية نصية بامتياز تتضارع مع ما أشار إليه "جاك دريدا"، حين صرح"أن التكرار والانتقال، سمة جوهرية في اللغة، لفظا وحروفا، وأن هذه السمة هي المسؤولة عن بقاء اللغة قائمة مستمرة"[2] تتناسل من بعضها.

ولأن التكرار له وظائف أخرى لا تقتصر على البعد اللّساني النّصي فقط، بل تتعدى إلى البعد الأسلوبي في منظوره النصي الذي تخلى عن المعيارية الذي وسمت به البلاغة، القديمة وسمح بميلاد مفهوم التأثير والانزياح الأسلوبي في النصوص الأدبية، إذ يرى أحد الباحثين أن التكرار به تتحقق"البلاغة في التعبير، والتأكيد للكلام، والجمل في الأداء اللغوي، ودلالة على العناية بالشيء الذي كرر فيه"[3]، وإن كان التكرار بعيدا نسبيا إلا أنه يحقق مع ذلك النصية وأغراض كثيرة، إذ يكتسب في النص أهمية تقنية ومعرفية وإيديولوجية واعية، وكذا جمالية تجعل منه تكرارا نوعيّا في الخطابات العليا بأنماطها المتعددة، على نحو الملاحم والطقوس الدينية، والأساطير والأغاني والنصوص الشعرية خاصة[4] التي يغلب عليها الطابع السّردي، فقد يتكرر الحوار حاملا معه دلالة جديدة يتجاوز بها الشاعر البناء الدلالي المرجعي الذي

[1]– ينظر:مسعود بودوخة،الأسلوبية والبلاغة العربية مقاربة جمالية،ص189–198

[2]– ينظر:عثمان بدري،دراسات تطبيقية في الشعر العربي،نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي،منشورات ثالة، الأبيار،الجزائر 2009م،ص75

[3]– محمود سليمان ياقوت،علم الجمال اللغوي،(المعاني–البيان–البديع)،دار المعرفة الجامعية،مصر،ط1، 1995،ص449

[4]– ينظر:عثمان بدري،دراسات تطبيقية في الشعر العربي،ص76

يتسم – في البناء القصصي– بالنقص والحاجة إلى التوضيح، ولن يتحقق ذلك إلا بالاستمرارية في القراءة من طرف القارئ الذي سيصطدم بإحالات بعدية تفسر له ماغمض من دلالات، لتكتمل جمالية الصورة في الحدث، ف"الوحدة المكررة في اللغة الشّعرية لا تظل هي هي، بل تصبح أخرى بمجرد خضوعها للتكرار"[1] اللفظي.

فتكرار الشاعر لصيغة النداء التي حاور به السيدة عائشة جاء ليوضح جسامة الأمر الذي قام به المنافق ابن أبي والذي كان في المقطع الأول خفيا غير مصرح به، وكأن الشاعر أراد أن يرمي بعنصر التشويق في بداية القصيدة، لأن القصة من سماتها التشويق الذي يتأتى بالتكرار، إذ قال في المقطع الأول:

ينصـــر الحـــق ويقضـــي أمـــره إن رمـــاه كـــلّ أفـــاك مهـــين

إصـــبري إن جـــلّ أمـــر إنّهـــا يـــا بنـــة الصـــديق دنيـــا الصـــالحين

فدلالة هذين البيتين تتمحور حول أمر غامض يشد به الشاعر انتباه القارئ ويدفعه قدما للاستمرار في القراءة، ليبلغ به حدثا حواريا يفضح جسامة ذلك الأمر الذي بسببه أصاب القومَ عبوس، وبدا من رسول الله صلى الله عليه وسلم جفاء لم تعهده السيدة عائشة، حين يقول[2]:

أعقـــب البشـــرَ عُبـــوسٌ وبـــدا مـــن رســـول اللهـــه مـــا لاترضـــين

والواقف على بناء الشاعر لهذين المقطعين المتماسكين معجما ودلالة، سينتبه إلى ذلك الوجه الأسلوبي المتضافر مع الآليات النصية، والذي به تتحقق الأدبية التي لم يعترف له بها بعض النقاد، إذ اعتماده في الأول على أسلوبي:الأمر والشرط، إذ صاغهما انزياحا على النحو التالي:

إصبري +إن +جل أمر +إنها – يا ابنة الصديق– دنيا الصالحين

ج ف الأمر+أداة الشرط+ج فعل الشرط+ج جواب الطلب

[1]– مسعود بودوخة،الأسلوب والبلاغة العربية،ص200

[2]– محرم،الديوان،ص153

ففي هذا التركيب النحوي، يبدو أنّ الشاعر قد خرق قواعد النحو المعروفة، إذ عمل على الاقتصاد في اللغة ليتلاءمَ تركيبُه مع حاجة قوانين الشعر التي يتحكم فيها وزن البيت، ويصلَ إلى الدلالة بأقل الألفاظ، فقد حذف جملة جواب الشرط، ودلّ عليها بجملة إبتدائية حلت محلها، محرّكا بهذا عملية من عمليات الأسلوب وهي التقديم والتأخير، فالقاعدة الشرطية هي:أداة شرط+ج ف ش+ج ج ش،أي:إن جلّ أمر إصبري، وهذا الانزياح أراد به الشاعر تهيئة السيدة عائشة لأمر لم يقع بعد، لأن من خصائص الشرط ب"أنْ"، أنه يقع لحدثين افتراضضين في الزمن المستقبل، هذا من جهة أولى، ومن جهة ثانية جاء بجملة اعتراضية بين طرفي الجملة الاسمية المنسوخة والتي هي جملة جواب الطلب: إنّ +اسمها+جملة اعتراضي+خبرها، وهذا التركيب يحمل في عمقه رسالة للسيدة عائشة يذكرها بها الشاعر أنّها ابنة الصديق، لذا عليها أن تصبر، لأن الدنيا هي دنيا الصالحين الصابرين مع كل بلاء فكيف وهي ابنة الصديق، فهذه الجملة الاعتراضية جاءت لتصف وتبين حال الصابر وهي دلالة متجردة من زمن محدّد موافقة للشرط، أمّا في المقطع الآخر فقد خاطبها مباشرة وطلب إليها الصبر، وحذف جملة فعل الشرط، والحذف في هذا الموضع أليق بالتركيب، لأن الكلمة الدالة على الحذف جاءت نكرة، ووظيفتها النحوية في مفعول مطلق، وهو ما يعني أن على السيدة عائشة أن تصبرا صبرا مطلقا لا محدودا ولا محددا، فانظر لو قال، اصبري يا ابنة الصديق صبرا، لكان الغرض المقصود هو التأكيد على وجوب الصبر لا غير. وهوما سيتضارب سلبا مع الدّلالة الواردة في المقطع الأول.

ب)نصيّة بناء العقدة:

ولأنّ السّرد يطول بتتابع الأحداث فإن الحوار يعد آلية أخرى لكسر ذلك الطول إلى جانب الوصف، إذ بنى الشاعر حوارا بين الشخصيات بما يتناسب والبناء القصصي، فقد حاول

الشاعر أن يظهر بعضا مما جرى مع السيدة عائشة مع أقرب الأقربينن، إذ خاطبت الرسول صلى صلى الله عليه وسلم طالبة الإذن بالذهاب إلى أهلها قائلة على لسان الشاعر[1]:

يارســـول الله هـــل تـــأذن لـــي إن بيتـــي بمصـــابي لقمـــين
مـــر ودع همـــي لأمـــي وأبـــي إنمـــا اســـتأذنت خيـــر الآمـــرين
قـــال ماشـــئتي هلمـــي فـــافعلي لـــك ياصـــاحبتي مـــا تـــؤثرين

كما وجهت كلامها إلى أمها باكية طالبة منهاإعلامها بحديث الناس عنها،قائلة[2]:

ثـــم قالـــت وهـــي تبكـــي عجبـــا لـــك ياأمـــاه مـــاذا تكتمـــين؟
أفـــلا نيـــأتتي مـــا زعمـــوا؟ ويحهـــم مـــا حيلتـــي فـــي الـــزاعمين؟
ظلمـــوني مـــا رعـــوا لـــي حرمـــة ربّ كـــن لـــي مـــا أقـــل المنصـــفين

ليستمر الشاعر في سرد أحداث وقعت في بيت الصديق الذي خاطب ابنته جزعا ضجرا لائما مما نابه، يقول الشاعر[3]:

جـــزع الصـــديق ممـــا نابـــه إنـــه خطـــب يهـــول الأكـــرمين
قـــال أفّ لـــك مـــن داهيـــة مـــا رمينـــا بـــك فـــي ماضـــي الســـنين
أفلمـــا زاننـــا ديـــن الهـــدى ســـاءنا منـــك حـــديث لا يـــزين؟

فالناظر في هذه المقاطع الحوارية التي تطبعها الحركة والحيوية، يرى كيف أن الأمر يسير إلى مزيد من الإثارة والتشويق، وأن الشاعر يسير بالأحداث إلى التأزم والتعقيد، فالشخصية الرئيسة لم تجد سندا لها في أهلها، لأن الأمر جلل، فالأسرة العربية الحرة لا تقبل بهذه المعرة حتى في جاهليتهم، فكيف في إسلامهم؟

فالمقاطع الثلاثة مجتمعة أعطت لوحة شعرية مكتملة البناء والتماسك، أسهم الحوار في بعده الفني بربط هذه المقاطع التي تصور أحداثا، إذ جسد به الشاعر حقيقة ماجرى في بيت

[1]– محرم،الديوان،ص154
[2]– المصدر نفسه،ص154
[3]- المصدر نفسه،ص154

الرسول(ص)، وبيت أبي بكر الصديق، ففيها صورة اجتماعية متكررة عبر العصور كلما حدث فعل مشابه لمصاب السيدة عائشة، إذ تلقى الجفاء من أهلها، كما أنها تجسد صورة المرأة النقية الصافية التقية التي تتوجه صابرة لربها داعية له بإنصافها، (رب كن لي ما أقل المنصفين)، كما أنها تجسد صورة المجتمع الذي ينشر الفضيحة كما النار في الهشيم، هذه الصور بحركيتها حتما ستشد انتباه وفضول القارئ وتتدفعه ليعتلي جسد النص مكملا رحلته الاستكشافية لعوالم القصيدة.

ج) نصّية حسن التّخلّص:

أما نهاية الأحداث فجاءت في حدث نزول الوحي وتبرئة السيدة عائشة من أعلى السماوات وهي نهاية سارة، كان للتكرار دور في إبرازها، إذ كرّر الشاعر تركيبا دالا عل الفرحة "مرحبا بالحق، مرحبا بالوحي،مرحبا بالروح"،في قوله[1]:

مرحبـــا بـــالحق يحمـــي جنـــده مـــا اســـتباحت ترهـــات المبطلـــين
مرحبـــا بـــالوحي يجلـــو مـــا طـــوت ظلمـــات الشـــك مـــن نـــور اليقـــين
مرحبـــا بـــالروح يلقـــي مـــن عـــل رحمـــة الله التـــي تغيـــث المـــؤمنين

ويذكر الشاعر السيدة بحكم الله الذي يغيث به المظلومين، ويقهر به الظالمينن وهي صورة تتعالق دلاليا مع ما ورد في المقطع الأول.ما أعطى للنص وحدة موضوعية وعضوية.

والشاعر من وراء سرد أخبار قصة السيدة عائشة التاريخية قدم رسالة تربوية تسعى إلى تخليق المجتمع وحمله على نهج السلوكات الحميدة والتشبع بالقيم التي تركها السلف عبر ملاحمهم التاريخية، ما يعني أن الشاعر أحمد محرم له رؤية فكرية خاصة به، نسق فكري صنعته ثقافته وقراءته وتجاربه ووراثته ومزاجه، وعليه فالتجربة الشعرية عنده"جديرة بألا تصبح تجربة شخصية عاشها الشاعر فحسب بحواسه ووجدانه فحسب، بل هي تمتد لتصبح تجربة

[1]- محرم،مجد الإسلام، ص155

عقلية أيضا، تشمل على محاولة اتخاذ موقف من الكون والحياة"[1]، وتنظيم فوضى هذا العالم وذلك بالانفتاح على العالم والإنسانية، ممتدا بها خارج حدود الذاتية، فقد كان ستيفن سبندر يقول:"الشاعر هو الشخص الذي يتحقق في فنه وجوده ووجود الآخرين ووجود الطبيعة خارجه"[2]، ما يجعل من الشعر عاملا يدفع المجتمع إلى التغيير، وتوجيه حياة الأمة التي فقدت الإحساس بالقيم الاجتماعية والأخلاقية الثابتة، دون فقد خصوصيات الشعر الجمالية،فالشعر يؤدي وظيفتة الاجتماعية بوصفه معرفة جمالية، لا معرفة تابعة للسياسة أوالدين أوالأخلاق وإن كانت الوظيفة الاجتماعية للشعر متعددة الأبعاد حسب المرجعيات الثقافية والإيديولوجية للشعراء،فثمة البعد الطبقي والبعد القومي والبعد الوطني والبعد الإنساني، هذه الأبعاد وغيرها تجعل الشعر مؤثرا في "العاديين دون نخبة المثقفين، لأن القارئ العادي يقرأ القصيدة باعتبارها وسيلة من وسائل التعليم، أما المثقف المحترف فإنما يقرأها لغاية جمالية أو لغايات أخرى غير اجتماعية[3].

من أجل كل هذا نجد أن الشاعر أحمد محرم لم ينحو المنحى القصصي الصارم في بناء نهاية للأحداث المتعلقة بالشخصية الرئيسة، بل وجدناه في نهاية القصيدة قد استطرد في الخبر، ملتفتا إلى حدث متعلق بأبي بكر الصديق،قائلا:

أمسك الصديق من معروفه ينكر الغدر وينهى الغادرين
وطوى عن مسطح نعمته ليرى حق الكرام المنعمين
سنة العدل قضاها من قضى سنة الرحمة بين الراحمين
نزل الذكر بها قدسية فعفا الناقم وارتاح الضنين

[1]– صلاح عبد الصبور،حياتي في الشعر،ص76.
[2]– ستيفن سبيندر،الحياة والشاعر،ص63
[3]– ينظر،عبد الله العشي،ص244–245

فقد سرد خبرا به ختم الأحداث المسرودة، حيث بين فيه ردّة أبي بكر تجاه ابن عمته "مسطح" الفقير، بعدما تبينت له براءة ابنته عائشة، وزال عنه الجزع، إذ منع عنه الصدقة التي كان يعيله بها،لكن الوحي نزل بالعفو، فعفا عنه أبو بكر، ما يعني أن الشاعر حافظ على تراتبية الأحداث كما هي في واقعها التراخي دون تغيير، فقد حافظ على سرد أدق الأحداث والتداعيات، فالسرد"رصد لتحولات لا وصف لحالات مفصولة عن بعضها البعض"[1]، ما يجعل القارئ المتلقي أمام نص منسجم متكامل يتعلق لاحقه بسابقه، نص متضمن الإشارات الضرورية لتوجيه فعل القراءة، دلالته لاتبنى دفعة واحدة، وإنما تأتي موزعة عبر مساحة النص الإجمالية، فأحداث القصيدة تتضمن كل أدوات الربط التي تجعل منه نصا واحدا على المستوى اللفظي، وتضمن له الانسجام على المستوى الدلالي، ما يعني أن البناء السردي في القصة الشعرية يخضع للقواعد الشعرية دون الاستباق أو الاسترجاع الذي نراه في فن القصة والذي يعد لعبة زمنية، كثيرا ما يلجأ إليها الفن القصصي في بنائه، كما أن الشاعر ليبلغ قصده من ردّة فعلِ أبي بكر الصديق ختم نصه بحكمة تلخص قصدية النص، وقصدية الشاعر، والتي توصف بأنها معيار يهتم بالمرسل الذي يهدف إلى إنتاج نص متماسك ومنسجم[2]، فالحكمة التي ختم بها تحمل نظرة إيديولوجية ذات مرجعية إسلامية وهي التسامح والعفو، في بنية حوارية خاطب بها كل قار، مستعملا ضميرا وجوديا غير محدد(أنت)، كما قابل هذا الضمير بتركيب إضافي دال على التعميم(كل غاو)، قائلا:

إجعـــل الخيـــر قرينـــا إن أبـــى كـــل غـــاو إنـــه نعـــم القـــرين
جـــلّ ربـــي وعلـــى كـــل امـــرئٍ بالـــــذي يكســـــب رهـــــين

[1]– سعيد بتكار،سياق الجملة وسياق النص،الفهم والتأويل،لسانيات النص وتحليل الخطاب،مجلد2،ص670

[2]– ينظر :دي بوجراند،روبرت،النص والخطاب والإجراء،ص15

فالمقابلة التي بناها الشاعر تشي بأسلوبية تعبيرية تبرز كيفية انبناء النص، كما تعكس بلاغة الشاعر التي هي "**ملكة يقتدر بها على تأليف الكلام البليغ**"[1]مستوفيا بها الشروط التواصلية العامة، عبر صورة لسانية أنتج الشاعر بها – طبعا إلى جانب الصور اللسانية الأخرى التي جسدتها الأحداث المتعاقبة– المقصدية الإخبارية الكلية والتي بها تكتمل نصية القصيدة التي هي في عرف الكتابة الأدبية خاصة منها الكتابة الشعرية صيغة من صيغ التواصل، ما دامت تقوم على توظيف العلاقة بين المعاني اللغوية للصور اللسانية والسياق[2] الاجتماعي والثقافي المحدد، والذي يلف عصر الشاعر أحمد محرم، بحيث يتعذر أثناء ممارسته عملية الأنتاج" أن يكون خارجا عن السياق الذي يتفاعل معه إيجابا أوسلبا، قبولا أو رفضا"[3]، إذ يفرض عليه أن يكون ملتزما بقضايا مجتمعه محاولا إصلاح أوضاعه.

3– بناء الظّواهر الأسلوبيّة في الدّيوان:

ولكي لا يكون توجه البحث في تحليله مركزا على بنية كبرى واحدة ربما كانت بارزة في هذه القصيدة أكثر من غيرها،سنذكر بعض القصائد التي قامت في بنائها على بنية النمط الحواري في تقديم الخبر التاريخي، إذ ركز الشاعر فيها على عنصر الحوار أكثر من السّرد في بنائه للخبر في القصيدة.

1) أسلوبيّة الالتفات وبناء النمط الحواري:

---

[1]– الخطيب القزويني،الإيضاح في علوم البلاغة،شرح وتنقيحةوتعليق محمد عبد المنعم خفاجي،المكتبة الأزهرية للتراث،ط3،1993،ص44،فتعريف القزويني يوحي أنّ الشاعر المقتدر بملكته كما الصانع المتفنّن بحرفيّته ومهارته يحتاج إلى العلم بالكيفية التي يحدث وفقها كلامه،"لأن إيجاد الكلام على الوجه الذي يفيد في لغة العرب لا يصحّ إلّا من عالم بمواصفاتها،ولا يصح الشعر،إلاّ من عالم بتأليف الكلام على الوجه الذي يكون موروثا،كما لا تصحّ الصّناعة،،إلّا ممّن يعرف كيفيتها،فَفَقْدُ العلم بذلك،يقتضي تعذّر الجميع"،المغني،ج16 ص147،نقلا عن سلوى النجار،ص186،وهو مذهب ابن سينا الذي يرى أن الشعر صناعة تحاكي الأفعال والأحوال،ينظر للمزيد والتفصيل:المرجع السابق،ص171

[2]– ينظر،إبراهيم خليل،في نظرية الأدب وعلم النص،ص256–257

[3]– سعيد يقطين،إنفتاح النص الروائي،النص والسياق،ص34

من القصائد التي اشتغلت في بنائها على عنصر الحوار، بوصفه عملية ذهنية لها من الخصائص البنائية والمعجمية ما يميزها عن باقي العمليات الذهنية أوالعقلية التي تُوظف في بناء النصوص، والتي بها يتم تصنيف هذه النصوص عند علماء النص[1]، قصيدة موسومة (حيُّ بَني عَمْرو بن عَوف)، وهي قصيدة قصيرة تتكون من ثمانية أبيات، تحمل خبر نزولِ"النبي صلى الله عليه وسلم في قباء على كلثوم بن الهرم كبير بني عمرو بن عوف، وهم من الأوس وكان الموضع الذي بني فيه المسجد مربدًا له"[2]، إذ عمل الشاعر على بناء حوار بين الرسول صلى الله عليه وسلم وأهل الحي، دون الاستعانة بالسّرد، فالخبر هنا لم يحتج إلى بناء سردي رغم خبريته وحكائيته، فقد جاء الحوار ليغطي الأنماط الأخرى التي يمكن أن ترد في القصيدة، وعليه فالتعاملُ الموضوعي للقارئ مع هذا النص، سيكشف به وجود بعض الخصائص البنائية والمعجمية والشكلية القارة لبنية الحوار المجردة، والتي خضعت في اشتغالها لقوانين أو مواصفات[3] الكتابة الشعرية، يقول الشاعر[4]:

بـــورك الحـــيّ حـــيكم يـــابني عـــام ... رو بـــن عـــوف ولا يـــزل ممطـــورا
كنـــتَ فيـــه الضـــيف الـــذي يغمـــر الأن ... فـــس والـــدُّور نعمـــة وحبـــورا
مـــا رأتْ مثلـــك الـــدّيار ولا حـــيَّ ... ا لَـكَ القـومُ فـي الضّـيوف نظيـرا
كرهـــوا أن تبـــين عـــنهم فقـــالوا ... أمـــلاً لا أزمعـــت عنّـــا المســـيرا؟
قلـــتَ بـــل يثـــرب أنتويـــت ومـــا أل ... فيـــت نفســـي بغيرهـــا مـــأمورا
رحمـــــة الله والســـــلام علـــــيكم ... آل عـــوف كبيـــركم و الصـــغيرا

فقارئ الأبيات الثمانية يمكنه الوقوف على خصائص العملية الذهنية التي هيمنت عليها، والتعرف على طرائق انتظام هذه العملية واشتغالها مشكلة نصًّا له من التأثير ما يجذب انتباه

[1]– ينظر:محمد الأخضر الصبحي،مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه،ص104-105-107

[2]– محرم،مجد الإسلام ،ص35

[3]- ينظر: محمد الأخضر الصبحي،م س،ص113

[4]– محرم،مجد الإسلام،ص35

القارئ، إذ أسهم الحوار في هذه القصيدة بوصفه بنية ذهنية في وحدة الحدث الذي يجسد الفكرة أوموضوع التجربة الشعرية، وهو كره رحيل الحبيب المرتجى عن حي بني عوف، إذ كان المصطفى قد نزل"في قباء على كلثوم بن الهرم كبير بني عمرو بن عوف، وهم من الأوس، وكان الموضِعَ الذي بني فيه المسجد مربدا له"[1]، فوحدة الحدث في النص الشعري وبناؤه"المحكم المترابط مطلب ضروري لتقديم حدث فني له قيمته، ودوره في البناء"[2]، وضبط نمو النص وديناميكيته بمستوياته المختلفة، كون موضوع النص يتدخل مباشرة في تشكيل بنائه[3]، واستمرار إبداعه، سواء طالت القصيدة أم قصرت، ولأن الأسلوب قديما وحديثا هو"الضرب من النظم أوالطريقة فيه"[4]، فقد جاء بناء هذه القصيدة في أسلوب تقريري مباشر غير مضطرب التأليف والنظم، فالشاعر بنى مشهدا رسم به صورة فنية متماسكة، كانت الغاية بها إبراز مكانة الرسول(ص) ضيفا بين أتباعه لا غير،لذا جاء الحدث ومضة سريعة يفهم بسرعة"لا يجد القارئ معاناة في البحث عن أفكار الشاعر ومراميه،واستخلاصها من قصيدته"[5]، بهذا تحققت قصدية الشاعر بتحقق المقبولية لدى القارئ الذي يرتحل عبر مساحات النص المفتوحة وفق استراتيجية وفعالية خاصة، إذ لكل قراءة منطقها في النفوذ داخل النص[6].

وهذا لا يعني أن الأبيات لا تحوي جمالا يثير انتباه القارئ إعجابًا وانفعالًا، فالشّعر قد يجمع بين الأسلوب التعبيري وكذا التقريري، لأن الهدف من وراء القراءة ليس معرفة المعنى أوالمضمون على نحو مباشر فقط، وإنّما غاية القراءة محاولة ملامسة الجمال ومداعبة الخيال

[1]–المصدر نفسه،ص35

[2]– حسن حجاب الحازمي،البناء الفني في الرواية السعوديةننشر المؤلف،جازان،ط1،2006،ص44

[3]– ينظر:محمد مفتاح،التشابه والاختلاف،نحو منهاجية شمولية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1،1996،ص124

[4]– دلائل الإعجاز،ص305

[5]– يوسف بكار،بناء القصيدة،ص156

[6]– ينظر:نيمة سعدية،استرانيجية النص الأنموذجي،ص242

الذي به مَنحتِ اللغةُ الشاعرَ طرقا متميّزة في استخدامها وفي بنائها، فالنص الشعري بناء لغوي ذو لغةٍ"مرتبة ومنظمة بطريقة مختلفة عن اللغة العادية، وهذا ما يتيح عند التحليل اللساني نحوا مختلفا"[1] في نسق(أسلوب) تركيبي ومعرفي وجمالي متميّز، وهذا مل تؤيده رؤية حازم لأسلوب الشعر، إذ يرى أن"صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعضد المحاكاة في هذه بالإقناع، والإقناع في تلك بالمحاكاة"[2]، وكأن النّص الشعري في بنيته الذهنية- إذا سلمنا أن الأسلوب بنية ذهنية قبل أن يكون بنية سطحية- يرتكز أساسا على القصْديّة قبل كل شيئ، وهذا ما أكدته نظرة ريفاتير الموسعة لمفهوم الأسلوب الفني، قائلا: "أعني بالأسلوب الأدبي، كل شكل ثابت فردي ذي مقصدية أدبية"[3]*، فإذا لم تتحقق القصدية لم يتحقق النص، إلّا أنها كامنة غير معطاة بشكل مباشر، تبقى مرتبطة بتخمينات القارئ[4] أثناء تفاعله غوصا في لغة النص وتذوقا وشغفا في طرق بنائها أسلوبا.

وانطلاقا من التصور الذي خرج به كل من هاليداي وحسن، وفان ديك لمفهوم النص على أنه وحدة مجردة عليا، أو وحدة دلالية منسجمة مع ذاتها[5] في سياق المقام الذي قيل فيه، وأنّ القارئ يتعامل مع النص كلا موحدا متسقا منسجما، ويدركه في هذه الكلية[6] التي تنظر إلى النص من زوايا وجوانب متعددة، كالتماسك ووسائله، والسياق النصي، والمعايير النصية وأبنية التقابل والتطابق، والتراكيب المحورية والتراكيب المجتزأة، وحالات الحذف، والجمل المفسرة،

---

[1]- حاتم الصكر،ترويض النص،دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر،إجراءات ومنهجيات،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1،2007،ص50.

[2]- منهاج البلغاء،ص293

[3]- ميكائيل ؤيفاتير،معايير تحليل الأسلوب،ص5

*- غير أن ريفاتير لم يحصر مفهوم المقصدية في الحمولة الدلالية فقط،بل تعدى مفهومها إلى البعد أوالحمولة الجمالية (ينظر:ريفاتير،ص5)التي هي كما الدلالية من صفة المتكلم.

[4]- أمبيرتو إيكو،التأويل،بين السيميائية والتفكيكية،ترجمة،سعيد بنكار،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1،2000م،ص77

[5]- سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،ص17-19

[6]- نعيمة سعدية،استراتيجية النص الأنموذجي،ص255

والتحول إلى الضمير، والتنويعات التركيبية وتوزيعها[1] في فضاء النص، وأن هذا النص نص شعري له "بناء لغوي خاص، أوعملية بناء لها قوانينها الخاصة المتميزة، الأمر الذي يحفظ للنص وحدته"[2] وتميزه عملا أدبيا، فإن العمل على إبراز الوظيفة الأسلوبية لهذه القصيدة النص، ومحاولة دراسة أسلوبها في جزئياته البنائية، يبدأ بسؤال عن سبب استعمال الشاعر للأسلوب التقريري والتعبيري معا، وأيهما غلب الآخر؟وهل في القصيدة وقائع لسانية يمكن وصفها على أنها ممارسات نصية وأسلوبية في آن؟ على خلفية"التعامل مع الإجراءات الأسلوبية على أنها أيضا وقائع لسانية"[3]، وهل هناك تضافر نصي أسلوبي أسهم في بناء صرح هذا النص الشعري ؟

بالعودة إلى النص قيد الدراسة والتفسير، يمكن للقارئ أن ينتبه مذ الوهلة الأولى إلى منبّه أسلوبيّ في الوقائع اللسانية المكونة للنص، اِتكأ الشاعر عليه لبناء الأبيات ورصّها، ألا وهو أسلوب الاِلتفات الذي يعد أكثر المصطلحات اتصالا بمفهوم الانزياح عند المحدثين، والصّنعة البلاغيّة عند القدماء، إذ وصفه السكاكي ب"قرى الأرواح"[4]، وعن عناية العرب به قال: "ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام، إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب، أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه، وأملا باستدرار إصغائه"[5]، فهذا القول يشي بازدواجية الوظيفة لأسلوب الالتفات في البناء والتأليف، فمن الناحية النصيّة يقوم بوظيفة الإحالة التي لها دور الربط الخطي بين التراكيب والجمل، ومن ثمّ

[1]– ينظر،محمد العبد،اللغة والإبداع الأدبي،دار الفكر للدراسة والنشر والتوزيع،ط1، 1991،القاهرة،ص33

[2]– المرجع نفسه،ص70

[3]– ميكائيل ريفاتير،معايير تحليل لأسلوب،ص7

[4]– مفتاح العلوم،السكاكي،ص199

[5]– المصدر السابق،ص199

ضمان الاستمرارية، ومن ناحية أخرى نلمس له- ونظنّنا لم نجانب الصواب على خطى القدماء- وظيفة أسلوبيّة[1]*، لها دور فنيّ جماليّ بوصفه صنعةً بلاغيّةً.

فالشاعر أسهم بهذا الالتفات بين الضمائر في بناء الحوار، إذ يتحول من ضمير المخاطب الجمعي "أنتم"، إلى الضمير المخاطب المفرد"أنت"، وبعدها إلى الضمير الغائب بصيغة الجمع"هم" العائد على الضمير"أنتم"، إذ جاء في القصيدة قوله[2]:

بـــورك الحـــيّ حـــيكم يـــابني عـــام رو بـــن عـــوف ولا يـــزل ممطـــورا
كنـــت فيـــه الضـــيف الـــذي يغمـــر الأن فـــس والـــدُّور نعمـــة وحبـــورا
مـــا رأتْ مثلـــك الـــدّيار ولا حـــيَّ ا لَـكَ القـومُ فـي الضّـيوف نظيـرا
كرهـــوا أن تبـــين عـــنهم فقـــالوا أمـــلاً لا أزمعـــت عنّـــا المســـيرا؟

فهذا الالتفات لا شك أنّ له بعدا فنيّا جماليّا، يُسهم القارئُ – المنخرط في سياق القصيدة- في تحديدِه وتفسيره بواسطة "الوهم الذي يخلقه النص في (ذهنه)، وهذا الوهم ليس بالطبع خيالا خالصا ولا تصورا مجانيا:فهو مشروط ببنيات النص وبمثيولوجية الجيل أوالطبقة الاجتماعية للقارئ"[3]، وبترسُّباته المعرفيّة والثّقافية وحتّى الدّينيّة، والّتي لا يمكن إلغاؤها أثناء التّعامل مع النّص بوصفه مجموعة من علامات وبنيات لسانية لا يمكن تجاوزها في لحظة القراءة[4] والتواصل مع النص.

---

[1]-*استعملنا مصطلح الأسلوبية بدل البلاغية ،لوجود كثير من الآراء القائلة بالوراثة المنهجية بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة القديمة،من حيث المنطلقاتُ الإجرائية،لا من حيث الأسسُ المفهومية،ينظر للتفصيل في الرأي:عبد المنعم خفاجي ومحمد السعدي فرهود وعبد العيز شرف،الأسلوبية..والبيان العربي،الدار المصرية اللبنانية،ط1،1992،ص27 ومابعدها.وينظر أيضا:أحمد درويش،دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،دار غريب للطبع والنشر والتوزيع ،القاهرة، دت،ص86،يقول محمد عبد المطلب:للأسلوبية الحديثة أن تكون وريثة شرعية للبلاغة القديمة"،(البلاغة والأسلوبية ص259) .

[2]- محرم،مجد الإسلام،ص35

[3]- ميكائيل ريفاتير،معايير تحليل الأسلوب،

[4]- ينظر:نعيمة سعدية،استراتيجية النص الأنموذجي،ص151

وعليه فالحوار الذي سبق وقلنا أنه بنية ذهنية في هذه القصيدة قد تحققت نصيّته من خلال هذا الالتفات في الضمائر(الغائب،المخاطب).

والشاعر قبل أن يعرض الحوار، مهّد له بتوجيه خطابه مادحا الحيّ الذي نزل به الرسول(ص) ضيفا، بأسلوب تقريري، مبينا النعمة التي حلت بهذا الحيّ بسبب ضيافتهم له فاستعمل لذلك المدح والثناء الفعلَ المبنيَّ للمجهول"بورك" الذي رفع نائب الفاعل" الحيّ" والذي في الأصل وقع عليه فعل الفاعل المتسبب في حدوث البركة، ومجيئه مرفوعا"بالضمة "أسهم في تمجيد هذا الحي وأهله برفع مكانته بين أحياء العرب، فعدول الشاعر عن استعمال الفعل المبني للمعلوم، لا شك أنّه فتح آفاقا فنيّة وجماليّة واسعة أمام الشّاعر لِتلْغيم دلالات مطلع قصيدته، ومن بين هذه الدلالات المشروعة، تمجيدُ وتعظيمُ مكانة الرسول (ص) ضيفا، فـ"قد يُحذف الفاعل وينوب المفعول عنه وذلك لتعظيم الفاعل"[1] الذي نزلت بسببه البركة في هذا الحي، وضيافته عند هؤلاء القوم ليست كما ضيافة أيّ شخص آخر، لذا قال عنها:

ما رأت مثلك الديار ولا حيَّـــ ـــا لك القوم في الضُّيوف نظيرا[2]

2) الانزياح والتّنامي الدّلالي للوحدات النّصيّة:

غير أن طبيعة النص الشعري تفرض علينا الوقوف على مواطن البناء البلاغي، كون البلاغة العربية في نشاطها واهتماماتها اقترنت بالشعر الذي وصفه المسدي بأنه يمثل الجهاز المرجعي لتفسير النص المقدس بلاغيا[3]، كما أنّ الشعر فضاءُ الجوازات حيَال المعيارِ اللّغويِّ و"موطن الخصائص والسمات التعبيرية التي تميزه عن الكلام العادي من ناحية، وتجعل أسلوبه مختلفا عن أسلوب الأنواع الأدبية من ناحية أخرى، والشعر تتركز فيه سمات اللغة الأدبية بكثافة أعلى من أي فن أدبي آخر، فـ"أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص

[1]– نادية رمضان النجار،علم لغة النص والأسلوب،ص172

[2]– الديوان،ص35

[3]– ينظر:محمد عزام،الأسلوب منهجا نقديا،ص40

اللغة بوصفها مادة بنائه"[1]، وبهذا يكون "الملمح الأكثر لفتا للنظر فيه هو الأبنية غير النحوية"[2]، فما يميز لغة الأدب والشعر خاصة هو الانزياح القائم على تقنية الاستبدال التي تخرج عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية، بوضع اللفظ الغريب بدل المألوف[3]، أثناء بناء التراكيب الإبدعية التي يبتكرها الشاعر في مواضع محددة من قصيدته بعيدا عن فوضى العشوائية في البناء.

ومن تلك التراكيب البلاغية التي اختارها الشاعر ب"ما يتلاءم وعبقريته"[4]، ماجاء في قوله:(بورك الحي) في البيت الأول، وقوله:(يغمر الأنفس والدور) في البيت الثاني، وقوله:(ما رأت مثلك الديار)[5]، فقد اختار الشاعر معجمه ليُلائم به سياق الموقف، ويشتغل فنيّا لِتَشْكيل الأسلوب، وللتأثير على المتلقي، من خلال التشخيص الأسلوبي*، القائم عنده على قياس المسافة بين الصفة العادية المألوفة للغة، وبين الصفة الأدبية للأسلوب المتحرر من المقام والطريقة السليمة للتصوير والإيحاء.

فالشاعر اختار من رصيده المعجمي ألفاظا تتآزرُ وتتجاورُ في بناء تراكيبَ ضاغطةٍ، عبر اللّغة الّتي في نَظْمِها تُضاعف المعنى وتكثّرُه، عبرالتلاعب بالدّوال النّصية ونقلها من حالة إيحائيّة إلى أخرى غنية بالمعنى، ومتألقّة بجماليآت البناء[6] الشّعري، فالشّعر"كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية...والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور

---

[1]- غنيمي هلال،النقد الأدبي،ص386

[2]- عبد الحكيم راضي،نظرية اللغة في النقد العربي،مكتبة الخانجي،القاهرة،دت،ص493

[3]- ينظر،عبد الحميد هنداوي،الإعجاز الصرفي في القرآن،المكتبة العصرية،صيدا بيروت،2002م،ص17

[4]- ينظر:عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب،ص55

*- بخصوص الفرق بين التشكيل الأسلوبي،والتشخيص الأسلوبي،ينظر،سعد مصلوح،في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية،ص55 وما بعدها.

[5]- ينظر الديوان،ص35

[6]- ناظم عودة،تكوين النظرية،ص139

وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيّا غير فكري سواء كان المقول مصدِّقا به أو غير مصدِّق"[1]،

وقولنا التراكيب البلاغية لا يعني التّرديد والأخذَ بتلك النظرة المنهجية للبلاغة التقليدية التي حصرت اللغة العربية في الصورة والجملةِ وحدها، بل نرمي إلى الأخذ بالبلاغة الجديدة التي تسعى جاهدة إلى تحويل البلاغة من "علم معياري"[2] له حرمته وقدسيته المتكونة "من مجموعة من القواعد التي يضمن تطبيقها إقناع السامع بالقول، وإقناع القارئ بالعمل الأدبي"[3]، تحوله إلى علم معاصر بوسعه قياس الجماليّات النصية المؤثرة، والتي بها تتحقق أدبية النص، هذه القفزة النوعية في الدراسات البلاغية العربية التي –تزامنت وشرارة الثورات الأسلوبية الغربية– بدأت في العام1977م، العام الذي وضع فيه عبد السلام المسدي كتابه:الأسلوب والأسلوبية نحو منهج ألسني في نقد الأدب[4]، سعيا منه إلى تكوين روابط مرجعية بين اللسانيات والأسلوبية أثناء التعامل مع العمل الأدبي، عبر الانفتاح المنهجي الواسع للبلاغة العربية التقليدية التي اقتصر اهتمامها بخلق الإبداع عبر تعليم المبادئ البلاغية، إذ"كانت بلاغة شكلانية في المقام الأول"[5]، لتغاضيها عن جوانب كثيرة تداركتها الأسلوبية فيما بعد، وذلك ببحثها عن الوسائل والوقائع اللغوية التي تجعل البنى الإبلاغية بنى إبداعية في الخطاب الأدبي، فالمعارفُ الإنسانيّة كلُّها، تتأسّس وفق حلقات تطوريّة تتّسع ابتكارا وتصنيفا كلّما أوغلنا في المستقبل، دون أنْ نلمح نهايةً ما لهذه المعارفِ الّتي تبقى نسقًا مفتوحا على نفسه وعلى أنساقٍ معرفية أخرى.

[1]– ينظر: نفسه،ص141

[2]– ريفاتير،معايير التحليل الأسلوبي،ص16

[3]– عدنان بن ذريل،اللغة والأسلوب،ص97

[4]– ينظر:المرجع نفسه،ص175–176

[5]– نفسه،ص178

وعليه فإنّ التعايش الذي قد فُهم ولازال عند الكثير من الدارسين بين البلاغة والأسلوبية طفا إلى سطح الاستعمال من خلال المعيارية التي تشي بها بعض المفاهيم التفسيريّة المقترحة للأسلوب من لدن علماء الأسلوبية، وذلك في معرض احتفائهم بالأثر الجمالي له، فإلى جانب كونه اختيارا[1] وإضافةً[2]، فهو انزياحٌ"عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري"[3] في بناء الصيغ والتراكيب التي تُحمَّلُ أكثرَ من وظيفة في النص، كوْنَ المفردات في التّركيب تلعبُ دورا فعّالا في تشكيل الأفكار، فهي ليست رموزا جامدة تُختار آليّا للتّعبير، بل تخضع إلى استراتيجية معينة في بناء العلاقة بين الدّال ومدلوله السياقي، بشكل يعمق الإحساس بفنيّة الشّيء وإبداعيّته، وذلك أثناء ممارسة اللّغة معرفةً ومهارة تضمن التّحرر من القيود.

وعليه فبناء التراكيب البلاغية أو لنقل البنى اللسانية والوقائع الأسلوبية السابقة، لا شك أنه يشد انتباه "القارئ على نحو يولد دهشة واستغرابا لديه"[4]، ويُحدث الوقعَ اللذيذَ[5]، وذلك باللامألوفية* في استعمال اللغة العبقرية التي توقِع اضطرابا في نظامها ليصبح هو نفسه انتظاما جديدا[6]، به يتزعزع لدى القارئ، المألوفُ الشّائعُ والمستهلك من الأساليب، عبر تقنيات تقنيات لغويّة شديدة التّنوع، فكيف ذلك؟هذا ماسنحاوله تفسيرا وفهما لمقصديّة الشّاعر من خلال تلك التّراكيب البنائيّة.

---

[1]- ينظر:عبد السلام المسدي،الأسلوب والأسلوبية،ص58

[2]- ينظر:ساندريس،نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص33

[3]- مصلوح سعد،الأسلوب،ص43

[4]- عدنان حسين قاسم،الاتجاه الأسلوبي البنيوي،نقد الشعر العربي،الدار العربية للنشر والتوزيع،القاهرة،مصر،2001م ص197

*- (بالروسية ostraneniye،أي جعل الشيء غريبا)،روجر فاولر،النقد اللساني،ص104

[5]- ينظر: المسدي،الأسلوبية والأسلوب،ص81

[6]- المرجع،نفسه ،ص81

يطل علينا مطلع القصيدة بتركيبٍ مناسب لمقصديّة الشّاعر، وهذا ما يتناسب وبناء القصيدة، إذ قال النقاد قديما:"أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان"[1]، فقول الشاعر في البيت الأول:" بورك الحي"، يتطابق ومقتضى الحال، وهذه النظرة البنائية للقصيدة تتفق مع ما ينادي به النقد الحديث الذي يعد مواءمة الصياغة لموضوع القصيدة أهم عنصر من عناصرها[2]، فالشّاعر في مقام فخر واعتزاز، لذا جاء هذا التركيب حسن التجاور والملاءمة بين الكلمتين المتصاحبتين فيه، من غير تكلف، إذ اقتضت الكلمة الأولى التعلق بالثانية في سياق لغوي مجازي أفقدهما مرجعيتهما[3] المكتسبة بالوضع، وأضفى على نسيج التركيب بناءً فخما، له روعة وعليه أُبّهة توقظ نفس السامع و"تثير فيه حالا من تعجيب أو تهويل أو تشويق، كان داعيا إلى الإصغاء والاستماع إلى ما بعده"[4] سعيا منه إلى إنتاج معنًى قائما على تعدّدِ الدّلالات بتعدد المدلولات التي يشي بها الانزياح المعنوي حسب ريفاتير والمتمثل في الإِستعمال المجازي للّغة[5]، هذا الاستعمال الخاص لأداة التعبير سمح ببناء علاقة بين مدلول الفعل (بُورك) والاسم (الحيّ) مشكلا بها حدثا لسانيا جديدا يبعث في المتلقي متعة وفائدة عبر تكثيف الدلالة اِلْتماسا لما هو أغرب وأجمل، فالشاعر أسند الفعل إلى الحي، وهو يريد به أهل الحيّ، فالحي محلّ ومكان السكن والقبيلة، فالشاعر بنى تركيبه بناء أسلوبيا، إذ اختار المكانية علاقة بين الحقيقة والمجاز، والهدف من ذا الاختيار هدف معنوي على خلفية الأخذ بدلاليّة الوحدة اللسانية، وهدف فنيّ جماليّ له أبعاد سيكولوجية تساعد المتلقي على

---

[1]- الصناعتين،ص431

[2]- ينظر:مصطفى السحريتي:الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث،ص45،نقلا عن يوسف بكار،بناء القصيدة،ص154

[3] -ينظر،عبد السلام المسدي،الأسلوب و الأسلوبية،ص58

[4]- كتاب الصناعتين،ص435،والجامع الكبير،ص188-191،منهاج البلغاء،ص309-310،نقلا عن:يوسف حسن بكار،بناء القصيدة العربية،ص204

[5]- ينظر:نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص201

*- فالكلمة في الفن الأدبي تجعل القارئ متأرجحا بين المعنى الحرفي والمجازي.ينظر:إيجلتون،تيري،نظرية الأدب،ترجمة ثائر ديبندار المدى للنشر والتوزيع،دمشق،ط2006،1،ص234

رفض الاكتفاء بالوظيفة الاتصالية فقط، إذْ به ينساق المتلقي مع الدّلالات المفتوحة للفظة"الحيّ" التي قد تزيد في كمية الإخبار والإيحاء بالحقائق والإحساسات، عبر الأسس الجمالية المشروعة في بناء الفنون الساميّة*، والتي بها"يمكن تنميق الكلام بزخرفة لغوية إضافية بطريقة معينة"[1]خاصة إذا كان هذا ضمن النظام الشّعري الإيحائيّ، إلّا أنّ تكرار المسند إليه (حَيُّكم) مباشرة يثبِّتُ العلاقة المكانيّة، فهذه الصورة الجزئية مجاز عقلي، يُنمّ بالبركة والخير الذي حلّ على قبيلة بني عمرو بن عوف الأوسيّة، بسبب ضيافتهم خير الخلق محمدا ابن عبد الله عليه الصلاة والسلام، مبعدا بذلك كل الإحتمالات الدّلالية الممكنة التي قد تتوارد إلى ذهن القارئ المتلقي، وتزداد الصورة وضوحا وانسجاما مع موضوع القصيدة، وهذا حين يصطدم القارئ في البيت الثاني ببنية لسانية مجازية أخرى أكثر أهمية من سابقتها، إذ يقول الشاعر:

كنتَ فيه الضّيف الّذي يغمر الأنفـ ـسَ والدّور نِعمة وحُبورا

فإذا أغرض القارئ التأمل في البناء اللّساني الذي ضمن استمرارية في نمو الدّلالة، يرى أنّ الاستمرارية تحققت أفقيّا عبر آلية نصيّة أسهمت في الربط بين البيتين، والمتمثلة في الإحالة الضميرية بالضمير الغائب(في+ــه) الذي يحيل القارئ إلى لفظة"الحيّ"، إضافة إلى حرف الجر(في) الذي يذكّر القارئ بالعلاقة*[2] الوظيفية التي تصاحبت بها اللفظتان:"الحيّ" والفعل "بورك"، كما أنّ الصّورة الشعرية التي رسمها الشاعر لفكرته بتلك المصاحبة المعجمية تتضح أكثر بواقعة أسلوبية يُنظر إليها على أنّها الشّكل اللّغوي غير الحقيقيّ الأكثر أهمية والأشدّ اِنسجاما، إذْ تُسهم في إحداث اِئتلاف عناصرَ دلالية مختلفة وعلاقات متباينة، عبر روابط

[1]– برند شبلنر،علم اللغة والدراسات الأدبية،ص53،نقلا عن الأسوبية ،مسعود وأخرون،ص54

[2]*– التي يحدثها القارئ أثناء انفعاله مع النص،لذا فإن دينامية النص تفرض عليه التمييز بين الأبعاد الدلالية والأبعاد التركيبية،والأبعاد الوظيفية للعلامة،وعليه فإن العلاقة بين الإشارة أو العلامة والمجموعة الإجتماعية هي علاقة دلالية،والعلاقة بين الإشارة والإشارات الأخرى هي علاقة تركيبية،أما العلاقة بين الإشارة ومستعمليها هي علاقة وظيفية،ينظر،نور الدين السد ،ج1،ص245

جديدة يخلقها الخيال[1] لبناء الوحدات اللّسانية والوقائع الأسلوبيّة، وذلك وفق"مبدأ السببيّة باعتبار أن هناك علاقة ما في القول الاستعاري"[2] المبني على استراتيجية معينة في اختيار الألفاظ، اختيار يخضع لسلطة السّياق الشعري الذي يمارس نوعا من الضغط على تلك الألفاظ لتفجر طاقاتها التعبيريّة الكامنة، بحيث يقدّم الشّاعر إلى المتلقّي نصّا لغويّا يُمَكّنه من فهم القصدِ في عمليّة إعادة الإنتاج"[3]، فقول الشاعر:" كنتَ الضّيف الذي يغمر الأنفس"، يَلمحُ فيه القارئُ عدولا، أبرز الشاعر به الأثر الذي أحدثه الضّيف في نفوس أهل الحيّ والدّور التي يسكنونها، فقد عمّتهما النّعمة وغمرتهما،كما يغمر الماء الأشياءَ والأرض فيُحييها، فهذه الصّورة الاستعاريّة غذّتِ الصورة الأولى، وأسهمت في نمو الدّلالة بشكل هرميّ، يُنِمّ على تناسق أجزاء القصيدة وانسجامها، بهذا تكون الاستعارة أداةً تشكيليّةً في بناء القصيدة، لِمَا لها من قوّة وطاقة" تكمن في قدرتها على تصوير الأفكار العميقة والأحاسيس المكثفة التي تنتجها التجربة الشعرية أوترافقها في أثناء عملية الإبداع"[4] الشّعري بوصفه فِعْلَ خلقٍ وإبداعٍ ينمو إلى أن يصبح بناءً منسجمًا متكاملًا، أداتُه اللّغة الشّعرية التي تنماز بخاصية الانزياح الواعي، وذلك بنقل اللّغة" من مستوى الصحة الذي تفرضه قوانين اللغة إلى مستوى الجمال الذي يفرضه الأسلوب الأدبي وهذا ما يفعله الشعراء المبدعون"[5] أصحاب المنابع الشعريّة المستترة والصّور الذهنيّة الشّديدةِ الخفاء والغُموض.

3) أسلوبيّة الاختيار وبناء الصّورة الشّعرية الكليّة:

[1]– ينظر،نعيمة السعدية،ص256

[2]– حسين خالفي:البلاغة وتحليل الخطاب،ص126

[3]– عزة شبل،علم لغة النص،ص52

[4]– عدنان حسين قاسم،التصوير الشعري،رؤية نقدية لبلاغتنا العربية،ص122

[5]– ينظر:عهود عبد الواحد العكيلي،الصورة الشعرية عند ذي الرّمة،ص198–190

وانطلاقا من الرأي الذي يرى "أن النص كلا موحدا متسقا منسجما"[1]بواسطة شبكة معقّدة من روابط التّماسك تبقيه مركّزا على مبحثه أوموضوعه، وتنتقل به تطوّرا من جزئيّة إلى أخرى بسلاسة ومنطقية، كذلك يفترض أنْ يكون العمل الفنّي في تشكّل أجزائِه كلاًّ موحّدا متلاحمًا تلاحما دلاليّا، هذا إذا نفينا عن نصوصه المركزيّةَ والانغلاقَ، وأخذنا بالانفتاح الّذي ينتجه القارئُ، وهويتفاعل معها، لأنّ ممارسة القراءة إسهامٌ في التّأليف[2] والبناء، إنْ على مستوى المعلومات المنظّمة أوالمسار الإيديولوجي المقدّم، والّذي يشتغل داخل الديوان ضمن سياق رؤية عامة، وإنْ على مستوى الأنماط اللّسانية والأسْلبة الّتي اعتمدتْها قصائدُه، أثناء تعامُلها مع طاقات اللّغة في سياق البناء المتلاحم.

وهذا ما يعني أنّ الشّاعر يترك أثرا في نصوصه لِما أسلفَ ذكرُه، أثرا يضمن بناءً خطّيا وتشكّلا عموديًّا لمضمون القصائد ودلالات ألفاظها، وكذا الأفكار الجزئية فيها والمشاعر والأحاسيس التي يصبّها الشّاعر داخل إطار فنيّ جماليّ تكون فيه الصّور المتآزرة " تعبيرا عن حالة نفسيّة معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، وإنّ أيّةَ صورةٍ داخل العمل الفنيّ إنّما تحمل من الأحاسيس وتؤدي من الوظيفة ماتحمله وتؤدّيه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها وإن مجموع هذه الصور الجزئية تؤلف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة"[3] والقصائد الأخرى التي تعبر عن رؤية معيّنة تمثل الثّيمة المركزيّة التي تناولها الشّاعر في ديوانه، تاركًا مهمّة التّعرف عليها للقارئ الذي يبغي الكشف عن كيفية تعالق الصّور الشّعرية بشكلٍ أوبآخر، رابطا بعضها ببعضَ بروابط شكليّة معجميّة ودلاليّة تداوليّة هذا الكشفُ يُمثّل استراتيجية لدى القارئ تعتمد على تفكيك تعقيدات التّماسك الرّاسخة الّتي اِلتزَمها الشّاعر أحمد محرّم أوخرقها في بناء وحداته النحويّة التركيبيّة وترتيبها في حيّزها

[1]– نعيمة سعدية،استراتيجية النص الأنموذجي،ص255

[2]– صلاح فضل،بلاغة الخطاب وعلم النص،ص331

[3]– محمد زكي العشماوي،قضايا النقد الأدبي المعاصر،دار الكتاب العربي للطباعة بالإسكندرية،ط3،ص108

الزّماني والمكاني النّصي، ولن يتحقّق له ذلك إلاّ إذا سار في الطّريق المعاكس؛ أي من فهم الأسلوب إلى الإدراك الدّقيق الكامل للصّورة والشّعور والفكرة وبناء الأفكار الّتي ترتبط فيما بينها برابطة وثيقة.

هذه الوحدات اللّغوية تمثّل أنواعا بلاغيّة تصويريّة، بوصفها" طرائق خاصة في التعبير تكسب المعاني فضل إيضاح أو بيان"[1]، بحيث يهتم بها القارئ ويتكئ عليها المحلّل الأسلوبي النّصي لـ"تحليل النص الأدبي وكشف العلاقات التكاملية بين العناصر اللغوية في النص وبالدلالات والإيحاءات الي تحققها تلك الوحدات[2]، سواء كانت كلمات أو تراكيب انحرفت دلالاتها المجازيّة على مستويات صورها البلاغيّة الجزئيّة التقليديّة، إنْ على مستوى النّص الواحد أوجملة النّصوص الّتي يحويها الدّيوان.

ولأنّ بناء النّص الشّعري المتميّز في صميمه بناء علائقيٌّ يقوم على تبادل العلاقات بين عناصره التّكوينيّة المختارة والمتداخلة* في وحدةٍ تركيبيّة كليّة متناغمة شكلاً ومضمونا[3]، أَتَتِ الإِستعارة السّابقة بوصفها وحدةً لسانيّة وواقعةً أسلوبيّة ومراوغةً فنيّة جميلة، لِتحيلَنا إلى الصّورة الشّعريّة الّتي رسمها الشّاعر في مطلع القصيدةِ الأولى الّتي تصدّرت ديوانَه، مستهِلاّ بها مدح الرّسولِ(ص)، النُّور الّذي صَنع مَجْدَ الإسلام، نُورٌ يُعَدّ المُرتكز الضّوئي الذي تَتدرَّج منه وتنجذب إليه- فكرًا وعاطفةً وخيالا وأسلوبا- كلُّ أجزاء القصائد الّتي حَواها ديوان الشّاعر، إذْ يقول في قصيدته "مَطْلَعُ النُّور" [4]:

---

[1]- عبد القادر الرباعي،الصورة الفنية في النقد الشعري ،ص333

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1،ص85

*- وهذه العناصر ماهي إلاّ تلك المستويات الإبداعية المتضافرة في التراكيب،فمن "خلال تضافر الأصوات تتشكل الكلمات،ومن تضافر الكلمات تتشكل الجمل،ومن تضافر الجمل تتشكل الصور،لأن النص الإبداعي نص لغوي في المقام الأول يقوم على العلاقات التجاورية بين بنى النص".مراد عبد الرحمن مبروك،من الصوت إلى النص،نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري،دار الوفاء،الغسكندرية،مصر،ط2002،1،ص70

[3]- ينظر:نعيمة سعدية،استراتيجية النص الأنموذجي،ص270

[4]- أحمد محرم،مجد الإسلام،ص13

إمـــــلأ الأرض يامحمـــــــدُ نـــــورًا واغمُـــرِ النّـــاس حكمـــةً والـــدّهورا
حجبتْـــــكَ الغُيـــــوم ســـــرًّا تَجلّـــــى يكشـــفُ الحُجـــب كلَّهـــا والسُّـــتورا
عَـــبَّ ســـيلُ الفســـادِ فـــي كـــلّ وادٍ فتـــدفّقْ عليـــه حتّـــى يغُـــورا
جئـــتَ ترمـــي عُبابَـــهُ بعُبـــابٍ راح يطـــوي ســـيولَه والبُحـــورا
يُنقـــذُ العـــالمَ الغريـــق ويحمـــي أُمـــم الأرض أنْ تـــذوق الثّبـــورا
زاخـــرٍ يشـــمُل البســـيطةَ مـــدًّا ويعـــمُّ السّـــبع الطِّبـــاق هـــديرا
أنـــتَ معنـــى الوجـــود بـــلْ أنـــتَ ســـرٌّ جهـــل النـــاسُ قبلـــه الإكســـيرا
أنـــتَ أنشـــأتَ للنّفـــوس حيـــاةً غيّـــرت كـــلَّ كـــائنٍ تغيِيـــرا

فهذه الصّورة الشعريّة التي بها الشّاعر أعلمنا عظمةَ الرّسول(ص) في هذه الأبيات، لا شكّ أنّه اِجتهد في بنائها بناءً، لا يسطيعه إلّا من اِمتلك حذْقًا ومهارةً دالَّة على بعدِ المرمى وفرطِ المَقدرَة في التعامل مع اللغة، بناء تتناسل به وتتكامل فيه الصّور الجزئيّة على اختلاف أنواعها البلاغيّة، وتتآزر وتتفاعل بنجاح مع السّياق[1] الكبير الذي يعطي لها دلالاتها الإيحائية وقيمها التعبيريّة، سعيا منها وبها إلى تحقيق النّصيّة الّتي تجاوزت وتخلّت عن النظرة الجزئية للنّص في ظلّ وجود فكرٍ جديد ينظر للنص بوصفه"سلسلة من الجمل* (وحدات لسانية) كل منها يفيد السامع فائدة يحسن السكوت عليها، فهو مجرد حاصل جمع الجمل الداخلة في تشكيله"[2]، فكما النّص وحدة متكاملة بهذا المفهوم، فهوبكلّ عناصره يبرز جمالًا معيّنا منبعه الصّورة المتكاملة المتشكّلة من وحدات لسانية بلاغيّة بمختلف أنواعها خاصّة منها الاستعارة في إطارها الأسلوبي الحديث؛ إذ تعكس" مرحلة النّضج الفكري والدّقة الفنيّة وقوّة التّصوير

[1]– ينظر:الصورة الشعرية،ص194،النقد الأدبي الحديث،ص442،محمد بن يحي،ص185

*– المترابطة والمتعالقة التي تضمن النمو الموضوعي الذي ينظر إليه على أنه أداة لمتابعة تطور الفكرة العامة رويدا رويدا في ثنايا النص،وأنه ظاهرة دلالية تعكس التماسك الدلالي بين أجزاء النص.ينظر: ورقات في لسانيات النّص،ص81

[2]– سعد مصلوح،من الجملة إلى نحو النص،ص407

وبعد الخيال"[1] في بناء اللّغة ذات المنابع الشّعرية الّتي تنزع بها الأشياءُ ثياب الجمود والسّكون، لترتدي ثياب الحركة والحياة، حين تتحرّر دوالُ الأشياء في النّص الشعري من قيودها المرجعيّة، لِتُصاحب بمعناها المُعجمي وتُرافق المعنى المتشكّل والمتغيّر وفق السّياقات الشّعرية المختلفة وهي تعبر عن فكرٍ ما.

ولأنّ الشّعر خلق لغوي جمالي ممتع، وتفكير بالصّور، فقد غَدَتْ جوهر أسلوبه[2] وأساس الحكم عليه[3]، وقد كانت الصّورة ولا زالت أكثرَ الآليّات التعبيريّة ارتباطا بالشّعر والأكثر فنيّة فيه،لا زينة وزخرفة، بل لأنّ لها من القدرة الفنيّة ما يُمكِّن الشّاعرَ على رسم أفكاره ونقل تجربته، وترجمة شعوره الصّادق، فالصّورة هي الشعور نفسه[4]، وهي الفكرة عينُها التي تُنسَج في تعابيرَ تُدهش القارئ وتُفاجئ وعيَه، وتهزُّه من أعماقه، وتغمُره بإيقاعاتها المجازية التي عدّها كولردج جزءا ضروريا من الطاقة التي ترفد الشعر بالحياة، عن طريق السّمو باللغة وتجديد طاقات الكلمة، فهي إذا في الشعر أصلٌ،وما كان أصلاً، فلا يُسأل عن علّته بلْ يُسأل عن كيفيّته.

فالصّور الجزئية التي تصدرت القصيدة السابقة، كلّها ترسم صورة كليّة تجسّد عظمة الممدوح محمّدٍ صلى الله عليه وسلم،وذلك بإحداث اِئتلاف مقبول بين عناصرَ دلاليّة مختلفة

---

[1]– حسين الحاج حسن،أدب العرب في عصر الجاهلية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت ط1984،1م ص79

[2]- ينظر:إبراهيم خليل،في نظرية الأدب وعلم النص،بحوث وقراءات،ص144،حيث فصل الكاتب في العناصر التي يقوم عليها الشعر والمتمثلة في:الاستخدام الخاص للغة وذلك عن طريق المجاز،وكذلك الانزياح التركيبي القائم على الحذف والتكرار والتقديم والتأخير،بالاضاف إلى الجرس الموسيقي والإيقاع،وصولا إلى التعبير بالصورة لتجنب المباشرة.

[3]– ينظر:

– الصورة في شعر بشار بن برد،عبد الفتاح صالح نافع،دار الفكر عمان،1983،ص5

– الصورة الشعرية عند ذي الرمة،عهود عبد الواحد العكيلي،ص19

– محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،ص442

[4]– عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،ص135

وعلاقات متباينة لثنائيات معجميّة تجاورَت وتصاحبت بطرافة في سياقات لغوية متسامية معبرّة موحيّة على النحو الآتي:(محمد،نور)،(أنت نورٌ يملأ الأرض)، و(حكمة تغمر الناس في كلّ زمنٍ)، و(أنت سيل متدفق يطوي عباب الفساد ويطوي البحور)،(أنت بحرٌ زاخر يشمل مدّه الأرض ويعمّ السموات السبع)،(أنت الحياة غيرت النفوس).

فهذه الثنائيات العجميّة التي اِختارها الشّاعر لبناء وحداته اللسانية أسهمت في بروز وطغيان سمات دلالية خلقت صورا جزئية بسيطة، إلاّ أنّ اشتراكها في حقل دلالي واحد متكرّر خلق صورة مركبة رسمت فكرة الشّاعر وأحساسه تُجاه شخصيّة ممدوحِه، وذلك بالتفاعل الذي أحدثه الحقل الدلالي المشترك بين السّمات التي فجّرها السّياق الشّعري من تلك الثنائيات المعجمية فالنص الشّعري يعتمد على نمو سلسلةٍ من الاستعارات وتداخلها، لتشكل صورة فنية شاملة بنيويا، تكثيفيّة وظيفيّا، متكئة في ذلك على الحقل المعجمي الذي انتقاه الشاعر من خيارات متعدّدة، والذي عبر به عن حقل دلالي واحد، وهو عظمة الممدوح؛ إذِ "القصيدة الشعرية تقوم على فكرة تتضمنها كلمة واحدة أوعبارة واحدة، ويكون ما في القصيدة مجرد توسعة للفكرة الأساسية أوحشوا وظيفيا"[1] وفق قواعدَ محدّدةٍ، أواِختيارات لغوية وأسلوبيّةٍ معيّنة.

فالفكرة التي جسدتها تلك الاستعارات مجتمعة، تمثل صورةً شعريّة حسيّة مؤسلبة تفاعل فيها الجانب الشكلي مع الجانب الدّلالي، إذِ الصّورة على رأي عبد القاهر الجرجاني، "لا تشير إلى مفهوم التقديم الحسي للمعنى – وهوأحد وظائفها الأساسية– بقدر ما تشير إلى طريقة (البناء) وتتحدد قيمتها الفنية تبعا للفروق الكامنة بين نظم وأخر، ندركه بعقلنا وإحساسنا وذوقنا"[2]، بما يتناسب والسياق وديناميةالقراءة الإبداعيّة.

[1]– نعيمة سعدية،استراتيجية الخطاب،ص193

[2]– ينظر:بلخير ارفيس،نظرية النظم بين الاصل النظري والبعد الفكري،البدر الساطع للطباعة والنشر ،العلمة ،الجزائر، دت، ص137،وهذه النظرة نجدها عند جون كوهن،الذي بين أن وظيفة الصورة الشعرية لا تكمن في تغيير المعنى،بل تهدف إلى تغير شكله.ينظر،اللغة العليا، النظرية الشعرية،ترجمة،أحمد درويش،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،199ص145

ويستمر البناء النّصي للشّاعر عبر ممارسات لغوية إبداعية تولّدها المخيّلة الشّعرية من النّظام اللّغوي العام، منها ممارسةٌ يصحّ وصفُها أنّها آليةٌ فنيّة تُسهم في إثراء البنية الجماليّة للقصيدة، وذلك من خلال قوله:"**ما رأت مثلك الديّار**"، فقد قال الراغب:"الدّار المنزل اعتبارا بدورانها الذي لها حائط، وقيل دارة وجمعها ديار، ثم تسمى البلدة دارا"[1]، كما جاء في الوسيط:"الدّار:المحل يجمع البناء والساحة.والمنزل المسكون والبلد والقبيلة"[2]، فهذين التعريفين اللغويّين يوجهان مفهوم الكلمة"الديار" ج(الدار)، إلى دلالة القبيلة والبلد.

وعليه تكون الوحدة اللسانية " ما رأت مثلك الديّار" كما قولِنا:"مارأت مثلك القبائل والبلدان" وهذا الرّصف القائم على الإسناد المجازي يهدف به الشّاعر إلى توصيف المكان وتشخيصه والرّفع من مكانته تعظيما، وذلك"بإنزال الأفكار والمعاني منزلة الأشخاص كما تنسب إلى الجماد صفات بشرية"[3]، فالشاعر لا يُلقِ كلامَه على عواهنه بلْ يُحكِّمُ فيه مسألة الصّياغة*الشّعرية بُغية التّأثير في السّامع المتلقّي، وليعبّر به عن اِنفعالاته بأسلوبٍ خاص"متعال"[4] يختلف به عن غيره من المتكلمين بل عن غيره من الشّعراء، هذا إذا أخذنا بالمفهوم المُحدّد للأسلوب على أنّه في تشكّلِه اللغويّ"صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته"[5] المتاحة واللاّعشوائية.

وهذا ما يتوافق مع النظرة الفلسفية للّغة في جانبها الإجرائي والثقافي، إذ يعطي لها هيجل أهمية كبيرة بقوله:"إن صورة الفكر تبرز وتختزل في لغة الإنسان"[6]، الذي يسعى إلى تحقيق الكفاءة التواصلية في محيطه الاجتماعي، كما يسعى، إنْ كان أديبًا أوشاعرا، إلى تحقيق

---

[1]– الأصفهاني،المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد كيلاني،دار المعرفة،بيروت،لبنان،دت،ص195

[2]– المعجم الوسيط،ص302–303

[3]– مجدي وهبة،معجم مصطلحات الأدب،مكتبة لبنان،بيرقت،1974م،ص246–247

[4]– المسدي،الأسلوب والاسلوبية،ص84،مصطلح جيئ به للتعبيرعن مفهوم الانزياح،للمزيد ينظر،المرجع نفسه،ص83

[5]– نفسه،ص53

[6]– بشير خليفي،الفلسفة وقضايا اللغة،ص66

الحمولةِ الجماليّة المؤثّرة والجالبةِ الانتباهَ، لذّةً ومُتعةً، بالإِنزياح الذي يغدو عندئذ بناءً يحتال به الإنسان على اللّغة وعلى نفسه لسدّ قصوره وقصورها[1] على السواء في مواكبة تحولات بناء القصيدة التي تشبه–على رأي نزار– العشيقة التي تأتي إلى"حبيبها، تغير كل مرة فستانها وتسريحة شعرها وشكل أقراطها ولون حقيبتها، باختصر تغير جمالها لتبدو في عيني حبيبها،أجمل من أي لحظة سابقة"[2]، جمالٌ ينتشله الشّاعر فارسُ الكلمات– أثناء ممارسته لعبة التّمرد على قصوره الذاتي– من الغدير الذي غرقت فيه، وينسل كلماته من نسيجها القديم، ليخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد[3] متجدّد يسمو باللغة في تعابير طريفة لها من الإيحاء ما يغري القارئ قراءة وتذوقا وتفسيرا، بحيث تكون العبارة الأدبية في قصيدته،مكثفة وغنية بالمعاني،حاملة لأوجه متعدّدة،قابلة لأكثر من تفسير .

ولأنّ الإِلتفات والإِنزياح بوصفهما واقعتين أسلوبيّتين نصيّتين، فإنّ تحققهما على المستوى التركيبي للنص، يعني أنّ الشاعر كان يختار من ذخيرته المعجمية ما يتوافق ومقصديّته الشّيء الذي يزيحُنا تفسيرا إلى اعتماد الإِتجاه القائل بمبدإ الاختيار في تشكيل الأسلوب، وكذا تحقق النصيّة بمعيار الاتساق المعجمي بين الألفاظ المتصاحبة في كل ظاهرة أسلوبية، وإنْ لم تكن مجازيّة، وبهذا يكون الاختيار في جوهره انزياحًا عن المألوف والمتوقع، فالقارئ المنخرط في قراءة النّص والمتفاعل مع الشاعر تفاعلا توافقيّا، يعمل على تفعيل مقصدية التراكيب اللغوية بما يتلاءم واختيارات الشاعر، "فعندما نكتب أو نتكلم، نستعمل عمدا بعض السمات النوعية والكمية القائمة في الألفاظ والجمل، أي ننهل من النظام اللغوي ما يتلاءم والقصد الذي

[1]– ينظر :المسدي،الأسلوب والأسلوبية،ص84

[2]– عبد الله العشي،أسئلة الشعرية،ص71

[3]- المرجع نفسه،ص137

نرومه، فيكون اِختيارنا بالإضافة إلى كونه وفق ما يستلهمه شعورنا- في حالة الإرسال من جهة، ووفق ما نفترضه من شعور عن المرسل إليه من جهة أخرى"[1].

4) أسلوبيّة التكرار بالتّرادف:

بالعودة إلى قول الشاعر[2]:

كنـــت فيـــه الضـــيف الـــذي يغمـــر الأنـــف س والـــــدور نعمـــــة وحبـــــورا

نجد أنّ بناء الشاعر اِتكأ وعيا وقصدا - تحت تأثير القوة الشعرية وآلياتها-على المصاحبة المعجمية بين الكلمتين (نعمة،حبورا)، كآلية نصية ضمنت للنص استمرارية أُفقيّةً وعمودية، إذْ نمت الدّلالة التي يوحي بها اللّفظ(بورك)، وهي البركة التي جلبت للحيّ الخيرَ والسّرور، كما ضمنت الانسجام الدّلالي بينها وبين ما تقدمها من كلمات تتلاءم معها في حقل معجمي واحد ألا وهو(بورك،ممطورا،الضّيف،غمر)، فالحقول المعجمية" تمثل وجها من وجوه التماسك النصي الشكلي في إطار العلاقات الدلالية التي تتوالد بين عناصر الحقل الواحد:الترادف التضاد والتضمين..."[3]، بالإضافة إلى كونها واقعة أسلوبية وصياغة جمالية، أجاد فيها الشاعر الإِختيار تبعا للغريزة الفنيّة وللوظيفة الجمالية، بهما يرنو الشاعر إلى ابتكار صور فنية جديدة ومعاني إيحائية بديعية، فاختياره كان دقيقا، لما تبرزه الكلمة(حبورا) من دلالة فالقارئ المسترسل مع العالم الداخلي للقصيدة وأحكامهاالجمالية، قد يتوقّع تركيبا عطفيا بين الكلمتين النّكرتين على النحو الآتي(نعمة وسرورا)، إلاّ أنّ الشّاعر، ولغاية في نفسه، اِختار الكلمة(حبورا) بدل الكلمة (سرورا)، فرغم اتفاقهما في الوزن(فُعول)، وكذا اتّفاقهما في الحرف الأخير (الراء) الذي اِنبنت به قوافي القصيدة، إلاّ أنّ ذلك كلّه لم يشفع للسّمات والخصائص

[1]- منذر عياشي،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص12-13

[2]- محرم،مجد الإسلام،ص35

[3]- وليد أحمد العناني،تحليل الخطاب وتعليم اللغة الأجنبية،لسانيات النص وتحليل الخطاب،ج1،المؤتمر الدولي1،ص41

النّوعية والكميّة القائمة في كلمة (سرور) أنْ تكون محلّ اِختيار* الشاعر لتتجاور مع كلمة(نعمة) بعلاقة التّرادف، فهو في منظور الدّارسين الأسلوبيين تخيَّر"من الرصيد اللغوي دوال معيّنة يقحمها في ملفوظه عن قصد، لأن الخطاب الأدبي هو عمل يمارس عن وعي ويؤدي وظيفة قصدها"[1] الشاعر فسياق البنية(التركيب الداخلي للنص) فرض على الشّاعر استدعاء وتفضيل كلمة(حبور) على كلمة(سرور)، فهي أبلغ لتلاؤمها مع المعنى المضاف، والذي قد لا يعلق بلفظة(سرور) فالأسلوب إضافة[2]، لأنّ الحبور والنعمة يلتقيان في سمة البركة والخير، ومن هنا تأتي الكفاءة التواصلية[3] بين ألفاظ القصيدة في أعلى مراتب أداء المعنى وبناء الدّلالات المتكاملة بأسْلبة التراكيب، والتي تتحكم فيها اختيارات صاحب النص،اختيارات خاضعة لعوامل المجاورة القائمة على مجموعة من الأدوات حسب إيزنبرغ[4]، كما هي خاضعة لتلاعب الاستراتيجيات النصيّة فالنص " وحدة نحوية دلالية ينتظم عناصرَها اتّساقٌ وانسجامٌ فكريٌّ موضوعيّ ومقصدٌ عام "[5] يحسه الشاعر وينظر به إلى واقع معين.

وعليه كان التّرادف واقعة أسلوبية وتقنية لسانية نصية ربطت بين البيتين الأول والثاني ومهدت للمعنى الذي بناه الشّاعر في البيت الثّالث، فبناء هذه الأبيات الثلاثة بناء مترابط اختص بصفتي التماسك والانسجام، وليس رصفا للكلمات والجمل التي انتظمت بشكل عفوي

* ذكره سعد مصلوح في كتابه،الأسلوب،حيث وضح أنه على نوعين:"اختيار محكوم بسياق ومقام،واختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة"،ص38

[1]– توفيق الزيدي،أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث،الدار العربية للكتاب،تونس،1984م،ص83

[2] – ينظر: بودوخة،الأسلوبية والبلاغة العربية،ص37

[3]– نقصد بها تلك العلاقات الداخلية التي يفرضها النظام الداخلي للنص على المفردات،والتي بها تتشكل البنى التي تتسهم في بناء النص،وهي علاقات تحدث عنها الأنثروبولوجيون(علم المحتمعات البشرية) المحدثين أمثال:مالينوفسكي وفلاديمير بروب،وشتراوس وأتباعه،مستفيدين في تحليلهم بعلم اللغة البنيوي،للمزيد عن هذه العلاقات الداخلية المتحكمة في بناء النص الأدبي والشعري خاصة،ينظر:إبراهيم محمود خليل،في اللسانيات ونحو النص،ص185–186

[4]– ينظر: إبراهيم خليل،مرجع نفسه،ص187

[5]– عبد الرحمان بودرعة،تكامل المستويات،ص30

اعتباطي، كما أنّ هذا الترادف بين الثنائية اللغوية(نعمة= حبورا) اشتغل عليه الشّاعر لأَسْلَبَةِ بناءِ البيت الشّعري، وإنْ كان لبعض النقاد حُكمٌ ينفي الشّاعرية عن محرّم في هذا الدّيوان تحديدا، حين غاب عنهم أنّ العملية الشّعرية لا تهدف"دئما إلى التأثير في نفس متلقيها، بل تكتفي أحيانا بخلق المتعة الفنية الخالصة وإثارة لذة التعجب والانبهار بالمواضيع الجمالية التي تبتكرها"[1] كفاءة الشّاعر وقدرته على بناء إيحاءات دلاليّة جماليّة، والتّرادف السّالف الذّكر ليس قاصرًا عن هذه الوظيفةِ الأسلوبيّة في البناء والتّشكيل.

وبناءً على القراءة المشروعةِ السابقة يمكن القول: أنّ النص الأدبيَّ والشعريّ منه خاصةً من منظور النصيّة" يرتكز في بنائه على مجموعة العلاقات الدلالية التي تتجلى بين متوالياته وتتلاحم في بناء منطقي محكم،سواء أكان ذلك على مستوى البنية السطحية أم البنية العميقة"[2]، بنيتان تتآزران في بناء النّص، إذْ تسيطر الأولى على نسيج النّص، أمّا الثّانية فتتحكّم في انتظام ما يسمّى العالمَ العميقَ للنّص الذي قال عنه تودوروف:"إن كل علاقة بين كلمتين أو أكثر..يمكن أن تصبح صورة، لكن هذا الأمر المضمر لا يتحقق إلا في اللحظة التي يدرك فيها متلقي الخطاب الصورة، ما دامت ليست شيئا آخر غير الخطاب المدرك في حد ذاته"[3]، وهذه الذاتية بين الصورة والخطاب، يخلُقها القارئ نتيجة الوعي الإدراكي والتصور الدلالي، الذي يتجاوز التصور اللغوي المحدود للنص، لأنّ النّص، أيّ نصٍّ ينطوي على فراغات يتركها المؤلّف، لتكونَ بمثابة ثقوبٍ سوداءَ غير متوقعةٍ تعمل على جذب القارئ ضاغطةً عليه لأجل قبولها وملْئِها لتتحقّق النّصية التي ينشدها النّص الشّعري ضمن بنيات أسلوبيّة يتناغم فيها الصّوت والتّركيب والدّلالة مع الموضوع والغاية الجماليّة التي يتغياها منتج تلك البنيات الأسلوبية.

---

[1]– يوسف الإدريسي،التخييل والشعر،حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية،ص104

[2]– فوزي عيسى،النص الشعري وآليات القراءة،منشأة المعارف الإسكندرية،1997م،ص10–11.

[3]– تودروف،الشعرية،ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،المغرب،1987،ص39

ولأنّ" كل شيء يحدث له شيء آخر أحدثَه، وكلّ أثر في الكون له مؤثر أو سبب أوجده"[1] نجد الشاعر قد ذكر النتيجة لأهميتها، ثم استحضر السّبب ليبين أثر ضيافة الرسول(ص) على أتباعه من الحيّ، الذين كرهوا أن يغادرهم هذا الضيف الذي مجّد حيّهم تمجيدا بقي ذِكرُه عبْر التّاريخ، فعلاقة النتيجة بسببها آلية نصيّة أسهمت في انسجام فكرة البيت مع مقصدية القصيدة، والتي مثّلت"خطوة تمهيدية للعمل، ولإحداث النتائج في هذا العالم المحسوس"[2]، وهذه الفكرة اقتضت حضور"علاقة بين مفهومين أوحدثين،أحدهما ناتج عن الآخر"[3] في بنية لسانية ذات وظيفة أسلوبية.

5) أسلوبيّة التّقديم والتّأخير:

بالإضافة إلى عنصري الالتفات والانزياح اللّذان أسهما في في إثارة انتباه القارئ، ختم الشاعر القصيدة، بمنبّهٍ أسلوبيّ آخرَ له من الجمال الفنيّ في البناء النصيّ ما يستدعي الوقوف عنده، ليس شرحا وتأويلا للمعنى وحمولته الدلالية*، لكن إبرازا للوظيفة الأسلوبية والحمولة الجمالية التي تضمنتها تلك البنية اللّسانية في قول الشاعر[4]:

رحمةُ الله والسّلامُ عليكم آل عوفٍ كبيرَكُم والصّغيرا

فقد قدّم الشّاعر الرّحمة على السّلام لِآل عوفٍ، وقدّم كبيرَهم على صغيرِهم في الدعاء لهم فالجمال الذي يشدّ القارئ انتباهًا في هذا البناء، هو اختيار الشّاعر لهذا التّرتيب، وإن كان من الناحية النّحوية لا يُظهر تقديما أو تأخيرا في خطيّة البناء، فإنه من ناحية البُعد التّداولي المُتعارف عليه في الثّقافة الإسلاميّة هو تقديم السّلام على الرّحمة أثناء التحية أوالوداع، إذ

[1]– يعقوب فام،البرجماتية،أو مذهب الذرائع،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،ص238

[2]– المرجع السابق،ص142

[3]– جميل عبد المجيد،البديع بين البلاغة واللسانيات النصية،ص142

*– وإن كان" كل نظر في المباني لا غاية له إلاّ النفاذ إلى المعاني"،محمد أبو موسى،قراءة في الأدب القديم،مكتبة وهبة،القاهرة،ط2006،3م،ص14

[4]– محرم، مجد الإسلام،ص35

السيّاق اللغوي العادي هو القول بـ"السلام عليكم ورحمة الله"، هذا أولا، وثانيا ففي الثّقافة المتداولة أنّ طلب الرحمة تكون للصّغير قبل الكبير، غير أنّ الشّاعر اِنزاح في بنائه عن المألوف في كِلا الحالتين، فبنى بيته بتضافرِ وحدتين لسانيّتين وواقعتين أسلوبيّتين، بهما أعطى للبيت بناءً تعبيريًّا فنيّا يثيرُ به انتباه القارئ المنخرط في سياق القصيدة تفاعلاً؛ وذلك بجعله يفكّر في فعل الشّاعر، فيقف على دلالات التّركيب ويسافر في ظلالها، ويستبطن المعنى ويتأثر به وبطابعه الجمالي، فالتقديم والتأخير ظاهرة لغويّة توفر للشّاعر خاصة مجالا للتّعبير عن البنى العميقة التي تختلج في نفسه بطريقة الإيجاز والإيحاء والإشارة والتلميح[1] كما أنها تمكنه من تجسيد الطّابعَ الإيقاعي للشّعر، إذْ بناء تراكيبه أكثر حريّة في تأليف كلماتها من حيث التّقديم والتأخير، وذلك ناشئ عن قصد التوفيق بين وزن الشّعر وحركات العبارة فتبدو الجمل في نظام غير طبيعي يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ هذا النظام غير العادي في ترتيب الكلمات من المنظُور التّداولي، والذي استعان به الشّاعر لغرض معنوي أوفنيّ، قد أعطى للموضوع وحدةً دلاليّة بها تتماسك الأبيات محقّقة قصديّةَ الشّاعر وانسجامِ النّص.الشّيء الّذي يؤكّد حقيقة بناء النّص الشّعري الّذي ينماز عن غيره من النّصوص الأدبيّة بأنّه نصٌّ ذو لغةٍ"مرتبة ومنظمة بطريقة مختلفة عن اللغة العادية،وهذا ما يتيح عند التحليل اللساني نحوا مختلفا"[2] قائما على استغلال إمكانات اللّغة وتفجير طاقاتها، حين يُخضِعُه الشّاعر إلى أعرافِ بناء النص الشعري الذي يوصف بأنه" فعل خلق وإبداع وتعبير أداته اللغة، التي لم تعد وسيلة نقل وتفاهم فحسب بل غدت وسيلة استبطان واكتشاف، تثير المتلقي، وتهزه من الأعماق وتغمره بإيجادها وإيقاعاتها"[3] الّتي تسمح للقصيدة بالتّخلق والنّمو دلالايًّا إلى أنْ تصبح بناءً منسجمًا متكاملا

[1]- ينظر:الصورة الشعرية عند ذي الرمة،ص191

[2]– حاتم الصكر، ترويض النص،ص50

[3]– ابن رشيق القيرواني،العمدة،ص266.

له من الجمال ما ينماز به عن غيره من أساليب البناء، و"الكشف عن العلاقات التي تجمع بين عناصر هذا(البناء) هو كشف في الوقت نفسه عن القيم الجمالية التي ينطوي- أو لا ينطوي- عليها"[1]هذا المكوّن الموحّد.

فظاهرة التّقديم والتّأخير الّتي أحدثت خللاً في نظام اللّغة، حين قدّم فيها الشّاعر الرّحمة على السّلام، وكذا الكبير فيها مقدّم على الصّغير، هذا الخللُ أسهم في نموّ الدّلالة على المستوى الأفقي للأبيات، فما مِن تغيير في النظام التّركيبي (المألوف) للجملة إلاّ ويترتّب عليه بالضّرورة تغير في الدّلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر[2]، بشكل يحقق الاِنسجام والتّرابط بين تلك الدّلالات الجديدة التي تنجذب- وهي متناسلة- كلّ مرة – بوعي القارئ طبعا- عائدة إلى النّواة الدّلالية الأولى، والّتي تعدّ مركزَ الثّقل في القصيدة، وهي طلب البركة لحيّ بن عوفٍ، إذ يقول: **بورِكَ** الحيّ حيّكم يا بني عمــ رو بن عوفٍ ولا يزال مطمورا[3]

فكلّ نصٍّ مهما كان اِنتماؤه الأجناسيّ أوسلالته يحوي مركزا جذّابا يؤسس منطلقه وتحوم حوله بقيّة أجزائه، وعناصره، ومكوناته المتفاعلة، لخلق بناء متكاملٍ منسجم تتحقّق فيه قواعد النّظام اللّغوي، يكون للقارئ دورٌ في اكتشاف ذلك المركز الذي يؤسس عليه نصية النصّ، بالتّركيز طبعا على مايوفّره النّص من قرائنَ يتمّ تفسيرُها حسب نظام اللّغة، وكلّما كان هناك خرق لذلك النّظام أثناء إنتاج الملفوظات، كلّما كان اللّجوء إلى خصوصيا المتلقين ضروريا لتحقيق نصيّة تلك الحالات اللّانظامية[4] في الانتاج، خاصّة ما تعلق بالنّص الشّعري.

[1]- عز الدين إسماعيل،مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والموضوعية،فصول،2يناير،1981

[2]- ينظر:محمد عبد المطلب،البلاغة والأسلوبية،ص250

[3]- محرم، مجد الإسلام، ص35

[4]- ينظر: رزيق بوزغاية،ورقات في لسانيات النص،ص83

4- الهندسة النّصية والأسلوبيّة للتّناص في الدّيوان:

1) مفهوم التّناص: إنّ التّعامل مع النّص عند الشكلانيّين بوصفه وحدة مستقلة عن السياقات الخارجية وأسبابها، متمسكين بثبات المعنى النّصي وانغلاقه، أدى فيما بعد إلى بروز مصطلح "التّنَاص"، مفهوما مهيمنا،لدى الدّارسين المهتمين بالظاهرة النّصيّة بوصفها مناط الممارسة الإبداعية، فعدوا التّناص من العناصر التي ينماز بها النّص عن غيره من أشكال اللّغة، إذ تنبّهوا إلى تلك التفاعلات التي يفرضها اكتمال المعنى باستجضار نصوص من نفس النوع أو من أنواع وعصور مختلفة، تفاعلات خارجية غفل عنها الشكلانيون الأوائل، أواستبعدوها لِدوافعَ منهجيّة، وبهذا غدا كل تحليل يحيل إجباريّا إلى نصّ محلّل سابقا، أيْ إحالة النّصوص بعضها لبعض، كلّ هذا من أجل الخروج عن أطروحة النّص المغلق، والمعنى الثّابت الذي تبناه الشكلانيون والبنيويون من بعدهم.

وتعاريف التّناص[1]عديدة تعدّد مفاهيم النّص[2]، ولن نحاول تتبع تلك التعاريف واستعراض وجهات النظر المختلفة لها، فهناك بحوث ودراسات عديدة عربيّة وأجنبية تكفينا المؤونة في ذلك،وتمنعنا من إثقال كاهل هذا البحث، وعليه سنكتفي بمفهوم يتلخص في ماتسميه "كريستيفا" في نهاية السّتّينيّات بالإستناد إلى "باختين" ب:"الحوارية"والصوت المتعدّد[3]، فثمّة فسيفساء، بتعبير"كرستيفا"، يتمّ جمعُها من نصوص متعدّدة غَدَتْ مفرداتها متداولة بين الكُتّابِ

---

[1]- في الثقافة الغربية والعربية تكاد لا تجتمع في تعريف جامع مانع على رأي محمد مفتاح،ينظر،تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص،ص120،وقد أورد نور الدين السد تعاريف مختلفة للتناص في كتابه،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج2 ص107-108-109،وعن تاريخ المصطلح وجذوره الغربية والعربية،ينظر:عبد الملك مرتاض نظرية النص الأدبي ص270 وما بعدها.وينظر أيضا، ناتالي بييقي غروس مدخل إلى التّناصّ ترجمة:عبد الحميد بورايو،نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،سوريا،دمشق 2012م، ص30

[2]- وعن هذه التعاريف،ينظر للمراجعة:محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص،ص119-120

[3]-ينظر،نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج2،ص107،وأيضا:عبد الملك مرتاض،نظرية النص الأدبي، ص276

مثل قطع النقود، فالكاتب يعبِّر عن نفسه بلغةٍ صاغها الآخرون[1] قبله، بحيث"يصبح النص قطعة كريستال كل الأضواء معكوسة فيها وعنها، لا ينفي بعضها بعضا ولكن ينوس بعضها على بعض، والناظر إليها لايدري أي ضوء فيها يشكل أصلا أو مركزا، فكلها أضواء، وكلها يتلألأ ويضيء"[2] تشتغل داخل النص كاشفة عن أجسادَ وأرواح لكتاباتٍ لازالتْ مسافرةً عبر الأزمنةِ والأمكنة، جوازُ سفرِها الوحيد هو القدرة على التّشكل في دلالات جديدة منعطفة ومتحررة من ماضي استعمالاتها السّابقة المكبّلة بحبل الذّكرى والميراث والتّقاليد.

إلاّ أنّ هذه المفاهيم المتشعّبة للتّناص لا تعني أنّ الكاتب يتخلّى عن شخصيته ويتقمص عديد الشخصيّات التي تستحضرها النّصوص المتحاورة، بشكل يثقل كاهل النّص الجديد ويفقده هويّته وأبوّته، وهذا ما قال به باختين، حيث رأى أنّ الشاعر يجب أن يكون محدّدا:" بفكرة لغة واحدة وفريدة، وبملفوظ واحد منغلق على منولوجه، وهذه الأفكار محايثة للأجناس الشعرية التي يلجأ إليها...على الشاعر أن يمتلك امتلاكا تاما وشخصيّا لغته، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهرها...ولا يستعمل سوى بعض الكلمات والأشكال بطريقة تجعلها تفقد رابطتها مع الطبقات القصديّة في اللغة وبعض سياقاتها"[3]، ما يعني أنّ الشّاعر في حواريّته مع نصوص عالقة في ذاكرته، يجب أنْ يخضعها إلى أسلوبه وقدراته الإبداعيّة بشكل يحقّق النصيّة التي هي جوهر العمليّة الإبداعية.

وهذا التوجه الذي سنسلكه في تحليلنا لنصوص الدّيوان، قد يتعارض مع المفاهيم المتطورة للتناص بعد باختين، والتي نجدها عند تلميذته كريستيفا و رولان بارت والتي ترتكز في توجهها على الدعوة إلى موت المؤلف موت الذات وإحلال ذات أخرى محلها، هي الذات

[1]– إبراهيم خليل،في نظرية الأدب وعلم النص،ص107

[2]– نهلة فيصل الأحمد،التفاعل النصي،التناصية،النظرية والمنهج،ط1،الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة 2010م،ص9

[3]– ميخائيل باختين،تحليل الخطاب الروائي،ترجمة محمد برادة،دار الفكر للدراسات والنشر،والتوزيع ،القاهرة ،ط1،1987م ص65-66،

الجماعيّة التي تعمل حسب بارت إلى إعادة المبنى الاجتماعي والثقافي للنّص[1] ومعناه الذي يصبح قابلا للتعدّد والانفتاح وصولا إلى مستوى يكون فيه تمزيق هوية النص أمرا لا مفر منه،بحيث يشكّل التناص بهذا التطور مدخلا إلى عولمة تلغي الخصوصيات الثقافية وتهدم الذاتيات، كما يمكن في ذلك الاستعانة بحذر من مفوهم جيرار جينيت للتّناص، حيث عدّه تحويلا وتعالقا نصيّا ينمحي فيه نصّ سابق في نصّ لاحق[2]، لكن دون أن يفقد هويّته، وهي إمكانية يمكن للشاعر تحقيقها وذلك بإخضاع النص الغائب لدلالات النص الحاضر، بحيث يعطي له وظيفة ومقصدية جديدة، فالإبداع "لا يرضى بأن تكون النصوص المتقاطعة في فضائه النصي غير مندمجة فيه وغير داخلة ضمن نظامه الدلالي وشبكة علاقاته المختلفة على مستوى كليّة النص"[3]، بهكذا مفهوم يكون التّناص الذي نقصد إليه، هو التّناص الّذي يتمّ مع النّصوص داخل الثّقافة الواحدة والتي تشترك في اللغة والأصل الحضاري والمقصد، لأنّ المثاقفة، وهي مصطلح قريب من التّناص، قد تكون بين ثقافتين مختلفتين، بمعنى ثقافة مع ثقافة مناقضة غير محايدة.

2)أهميّة التّناص: إنَّ السُّؤال الّذي قد يفرض نفسه علينا ونحن بصدد دراسة الدّيوان، هو لِمَ طَرْقُ التّناص عنصرا للتّحليل؟ وماعلاقته ببناء النّص الشّعري؟ أوماعلاقته بالتّوجه المنهجي للدّراسة الأسلوبية النصيّة؟

للإجابة عن هذه الهمسات الفكريّة التي تلتقطها المستشعرات الفكرية لكلّ باحث، والّتي قد يراها في استفهامات العيون المشاركة له فكريّا، والحريصة على التوجيه العلمي الدّقيق للبحث وأطروحة الباحث، نجيب معتقدين أنّ التّناص ظاهرة لغوية صحيّة مورست في كل العصور

---

[1]– حوار مع جوليا كريستيفا،مجلة البحرين الثقافية،ع26،ص81،وينظر أيضا:عبد العزيز حمودة،المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك،لمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،سلسلة عالم المعرفة 1998، ص281

[2]- Gerard Genette.palimsestes La Littérare au second degrés "d seuil .paris.1982.P.11

[3]– أحمد عدنان حمدي،التناص وتداخل النصوص،المفهوم والمنهج،دراسة في شعر المتنبي،المكتبة العربية المعاصرة علي الفيس،ط1،2012،ص21

وأنّها ظاهرة اجتماعية تعكس ثقافة المجتمع وبيئته وحاجاته، فـ"النص حين ينقل من بيئته يأتي محملا بتاريخه وثقافته وإيديولوجيته"[1]، وهو "ظاهرة لصيقة بالأدب"[2]، فمن الوهم حسب تودوروف الاعتقاد بأنّ العمل الأدبي له وجود مستقل، إذْ يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة، ويرى أنّ كلّ عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي[3] المُخزّنَة "في جيوب الذّاكرة الخلفية التي تلفظها أثناء إنجاز الكتابة من حيث هي نشاط إبداعي مبني على أنقاض أنشطة أخرى اندثرت في أحياز الذاكرة التي قد تُمِدُّ القريحة حين تستمدّها"[4]، خاصة في النّصوص الشّعريّة، إذْ لا يجوز على رأي عبد الملك مرتاض، أنْ يَنشأ شاعرٌ مِنْ عدم، رأيٌ أخذه عن ابن خلدون الّذي قضى باستحالة وجود شاعرٍ كبير لا يكون قد حفظ شعرا كثيرا ثمّ نسيّه، أيْ شاعرٌ غير قارئ في أصله الشّعر[5]، فلا شعر لمن لا ذاكرة له.

لذا كان التّناص مبدأً إجرائيّا يفرض علينا الوقوف عليه في دراستنا للديوان، فهو كما نظر إليه النقاد العرب القدماء منهم القاضي الجرجاني الذي عده أحد الأسس الأربعة التي يقوم عليها الخلق الشّعري، وكذالك حازم القرطاجني في حديثه عن الرواية والشعراء الرواة، وابن الأثير الذي دعا الشعراء إلى معارضة عدد من الرسائل والقصائد مرات كثيرة[6] لتسهُل لهم الصيّاغة.

---

[1]– آمنة بلعلة،عولمة التناص ونص الهوية،مجلة الخطاب،منشورات ،مخبر تحليل الخطاب،جامعة تيزي وزو العدد الأول ماي2006،ص30

[2]– المرجع نفسه،ص29

[3]– ينظر:،نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج2،ص111

[4]– عبد الملك مرتاض،نظريّة النّص الأدبي،ص245

[5]–المرجع نفسه،ص246،وللمزيد عن توجّه ابن خلدون يمكن الرجوع إلى،المقدمة،ص105

[6]- ينظر:يوسف حسين بكار،بناء القصيدة في النقد العربي القديم،في ضوء النقد الحديث،ص59

أمّا الدّارسون المحدثون فعدّوه مبدأ وشرطا تتحقق به أدبيّة النّص الشّعري، فعقْلُ الشّاعر على رأي "إليوت" يجب أنْ يكون كالمغناطيس يجذِبُ إليه ما يَرِدُ من قراءاته المختلفة[1] ويعضُد هذا التّوجه الأدبي للتّناص تصريح رولان بارت في محادثة أجريت معه، بقوله:"إنّا نستشِفّ إمكانَ تحليلِ الكتابة الأدبيّة بما هو حوار مع الكتابات الأخرى، إنّه حوار الكتابة، داخل كتابة أخرى"[2]، وهذا مايجعل التعامل مع ظاهرة التناص أمرا معقّدا*نسبيّا لاشتراك المؤلف والقارئ في تحديد موقعه وطريقته، فهو "يقع في عمليات التواصل الاجتماعي التي ينطلق منها ويعود إليها أي التي تقع في شروط إنتاجه، كما تقع في شروط تلقيه"[3]المتغيّرة.

ورغم ما يكتنف هذا التّوجه في التّحليل من خطورة قد لا تكون بيّنة، والمتمثّلة في تلك المنعطفات الدلالية التي قد تخلق اللاتجانس في خطيتها، إلاّ أنّ تلك الخطورةَ تتحول إلى جماليّة تعكس القدرة الأسلوبية للشّاعر في اختيار نماذجه، بحيث يكون واجبا عليه"أن يخترق نماذجه، ليمتلكها ليتمثّلها، فيحل فيها، يلتهمها، وبعد أن يهضمها جيّدا، يحولها إلى دم وغذاء"[4] وشواهد يزوِّد بهما قريحتَه ويشحذ بها أسلوبَه، سواء أكان استعمال تلك الشواهد استعمالا صريحا أومقنعا أوإيحاءً[5] عن وعي أوعن غير قصد، كما أنّها إنْ وُجِدَتْ في النّص فهي تُمثّل معيارا من المعايير السّبعةِ الّتي تَحقّق بها النّصيّة، وذلك من خلال بناء التّجانس والترابط بين شضايا الدّلالات التي تفجرها الوحدات اللّسانية المذابة في النّص الحاضر،عبر إحداثِ علاقات تفاعليّة بين تلك الدّلالات المخزنة في جيوب الذاكرة الخلفيّة، وبين الدلالات الجديدة التي تضغط على وعي الشّاعر لحاضره وتجربتِه الشّعرية.

---

[1] -Allen walter;writers On writing.First publoshedK.londonK.P311

[2] -Entretien avec Roland Barthes.in Lettre françaises.2mars1967.

– نقلا عن،عبد الملك مرتاض،نظرية النص الأدبي،ص261

[3]– عزة شبل،علم لغة النص،ص74

[4]– ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التّناصّ ،ص157–158

[5]– ينظر:عزة شبل،علم لغة النص،ص74

3) مصادر التّناص:

لا شكّ أنّ المعرفةَ الّتي يزرعها النّص القديم في النّص الحاضر لها مصادر وخلفيّات متعلّقة بثقافة المؤلف، يستحضرها النّاصّ عن قصد بهدف التّواصل مع قرائه، كون كل نص"يأتي نتيجة لعمل إرسال لساني يقوم بهم رسا ما، ويكون موجها بطريقة حتمية إلى قارئ أو سامع فعلي أومتخيل يقوم بعمل التلقي والتفسير[1]، وهذه المصادر يمكن معرفتها من طرف ذلك القارئ الذي لا يقل ثقافة وفطنة عن المؤلف، أثناء عملية بناء المعنى وتأويل النّص، من خلال بعض المكونات البارزة في السّلسلة الكلاميّة، دون إلغاء قصدية المؤلف، وإلّا غدت قراءة فوضوية تفضي إلى التّعدد اللّانهائي لقراءة النّص.

وقد ذكر عزة شبل ثلاثةَ مصادرَ للتّناص:مصادر ضرورية،ومصادر داخليّة، ومصادر اختيارية[2]، والشّاعر أحمد محرم، حسب التّعاريف التي أوردها عزة شبل لمصادر التناص انعكست في ديوانه كل تلك المصادر الثلاثة، فقد استحضر ثقافته الإسلامية التي نشأ عليها، كما استحضر ما تعلّمه من أبجديات الشعر العربي القديم، واختار من نصوصه التراثية ومعجمه اللغوي ما يتوافق مع غايته من إنتاج هذا الديوان الذي نحن بصدد دراسته.

فالشّاعر أحمد محرم في عمله هذا، ركز على فكرة إحياء السّنن الأخلاقية لمجتمعه، والتي رأى أنّها لن تكون إلّا بالعودة إلى ثقافة وأخلاق السّلف، والمتمثله في الثقافة الأسلامية المبنية على روح القرآن والسّنة[3]، وبهذا كان التناص عنده موجها وواعيا ومجترّا به التراث المتمثل في السنة النبوية، وعن هذا التوجه الوظيفي للتناص ذكر نور الدين السّد رأيًا لمحمد مفتاح في خلاصته عن التناص، من حيث هو محاكاة مقتدية، وهو أنّه "إذا كانت ثقافة ما محافظة تنظر إلى أسلافها بمنظار التقديس والاحترام، واذا لم تتعرض لهزات تاريخية عنيفة تقطع بين

[1]– جورج مولينيه،الأسلوبية،تلرجمة،بسام بركة،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،ط2،2006،ص20

[2]– ينظر:عزة شبل،علم لغة النص،ص76،وأيضا/محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري،ص122

[3]– ينظر:مصطفى عبد الرحمن طالب،رسالة دكتوراه،ص404

تواصلها، فإنها تكون مجترة محافظة وإذا كانت ثقافة متغيرة انتابتها تحولات تاريخية واجتماعية عميقة فإنما غالبا ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية"[1]، وإديولوجيات مختلفة قصد إعادة قراءته.

4) دور ووظيفة التّناص:

إنّ الحديث عن أهميّة التّناص ومحاولة معرفة مصادره يشي بوجود وظيفة ودور في بناء النّصوص، على الدّارس أنْ يفهم ويدرك ذلك الدّور النّسبي، وعليه أنْ يكتشف تلْك الوظيفة الأسلوبية ومستوياتها الجماليّة، وليس هناك،في فهمنا، أحسنُ إشارةً لما يضطلع به التّناص بوصفه إعادة تدوير لما سبق من كلام، من قول ابن رشيق:"وأجلّ السّرقات نظْمُ النثر وحلّ الشعر"[2]، وقول جان جيرودو:"السّرقة الأدبيّة هي أساس كلّ الآدب"[3]، والرجلان هنا استعملا السّرقة مصطلحا نقديّا يتوافق مع مفهوم التناص في النقد الحديث، فقول الأول "أجلّ" بَيّن بهِ دورَ ووظيفة السّرقة في بناء المنظوم والمنثور، أمّا الثّاني فبيّن أنّ السّرقة أساسُ البناء.فما دور التّناص، وما وظيفته في بناء النّص الفنيّ؟

أ- دور التّناص في بناء النّص:

إنّ دور التّناص ينطلق من المعايير السّبعة التي اعتمدها الدّرس النصّي في مقارباته، والتي هي وليدة محاولات لإعطاء تحديد شامل للنّص الذي يتميّز مفهومه بالتّعقيد والغموض[4]، فمن الدّارسين من ركّز في محاولاته على الخصائص اللّسانية في تشكيل النصّ، ومنهم من أضاف إلى هذه الجوانب اللّسانية البنيوية مكوّنات غير لسانية تتّصل بالمتكلم والمتلقي ووضعية إنتاج النّص ومقاصده، لأنّ"كل اختيار في بناء النص على مستوى المعجم أو النحو أوالسّياق اللّغوي

[1]- نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ص114-15،محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري،ص123

[2]- ابن رشيق،العمدة في الشعر وآدابه ونقده،ج2،ص239

[3]- ينظر:عبد الملك مرتاض،نظرية النص الأدبي،ص282

[4]- عن هذا التعقيد والغموض،ينظر للمزيد:جمعان عبد الكريم،إشكالات النص،دراسة لسانية نصية،ص24...32

يعكس صورة العالم الّذي يخلقه الكاتب"[1]ويقبله القارئ الذي يلعب دورا أساسيّا في تفعيل النّص قراءة وتأويلا ما يعني أنّ النّص له وظيفة تواصلية إلى جانب الوظائف اللّسانية الإخباريّة والدّلالية الأخرى، فتكون بذلك تلك المعايير مشتغلة على بعدين تتحقق بهما النصيّة:بعد أفقي وبعد عمودي، بهما نميز النّص عن غيره مما هو ليس نصًّا.

والتّناص أحد تلك المعايير الّتي وضعها ديبوجراند، إذ يرى أنّ دوره يظهر في بحث المدلوليّة النصيّة، لأنّها تمثل شرطا لتكون اللغة دالّة دلالة مفيدة[2] من الناحية التواصلية فالجانب الدّلالي الذي يعكسه التّناص بوصفه آلية إنتاجية يتضمّن سياقاتَ ما تحيل عليه اللّغة في الحقيقة من أشخاص وأشياء وتجاربَ وظروفٍ.

وعلى هذا يمكنُ لَنَا القول أنّ التّناص في النّص له دور دلالي، فهو يقوم بأنتاج الدلالة التي يرغب النص في نقلها إلى القارئ، وذلك عن طريق الإحالة؛ إحالة السابق على اللاحق من الدّلالة التي يراها "جوليان غريماس" تفترض وجود علاقة، فظهور العلاقة بين المفردات هو الشّرط اللازم للدلالة[3]، فكما تكون هناك علاقة بين المفردات يمكن أنْ نخلق بين النصوص علاقة عن طريق الإحالة، ولا يختلف اثنان في كون عملية الإحالة وإن كانت معنوية تسهم في ترابط النص داخليّا.

ب- **وظيفة التّناص:**

إنّ الحديث عن وظيفة التّناص يختلف عن دوره، فإن كان الدّور قائما على النسبيّة أو كما قال به بعض الدارسين بأنّه مصاحبةٌ غير لازمة، فإنّ الوظيفة لا تعدو إلّا أنْ تكون حاضرة كلّما لجأ الكاتب إلى هذا المعيار النصّي، والذي يتحوّل بهذه الوظيفة إلى واقعة أسلوبية تسهم

[1]- ينظر :رزيق بوزغاية،ورقات في لسانيات النص،ص146

[2]- المرجع نفسه، ص70

[3]- المرجع نفسه،ص92

في بناء فضاء النّص اللغوي والدلالي والبلاغي، وعليه فالتناص يمكن أن نضع له من الوظائف.

✓ **الوظيفة الإبداعية:**

بما أنّ دور التّناص هو دور دلاليّ، فإنّ وظيفته هي القدرة على بناء مستوى دلالي جديد لم يُسبق إليه الكاتب، فكلّما أجاد الكاتب خلق علاقات منطقية بين وحداته اللّسانية ودمج متناصّاته فيها، مفردات كانت أوتراكيبَ، كلّما كان كاتبا مبدعا، يعيد إنتاج نصّ ما في سياقات أخرى مغايرة لسياق إنتاجه الأصلي، فالإبدع يعني" تأليف شيء جديد من عناصر موجودة سابقا"[1]، لكن بوظائف جديدة ودلالاتٍ جديدة، قد تكون في بعض الأحيان مغايرةً تماما لسياقها الأصلي، وهذا ما يعكس طبيعة اللّغة أثناء الاستعمال في سياقات مختلفة ومتجدّدة، فـ"أيّ دالٍّ في لغة ما لا بدّ أن تَتَعدَّدَ مدلولاتُهُ من سياق إلى آخر"[2]، لغويّا كان أوخارجيّا، ما يعني أنّ النّص وهو يخضع لعملية البناء يكرّر وحدات لسانية مسافرة، إلاّ أنّها"لا تظل كما هي، وإنما تدخل في نسيج النص ويصبح لها دلالات ترتبط بالنص وسياق إنتاجه"[3] بحيث تصبح جزءًا من كلّ متماسكٍ شكلاً ومضمونا.

✓ **الوظيفة الشّعريّة:**

وتحقّق حين تُصبح اللّغة هي الجوهرُ والوسيلة في العمل الأدبيِّ، ولأنّ التّناص هو فعلُ استبعادٍ واختيار من بين العناصر المكونّة للنّص الذي يُتناص معه وفق نظام يحمل على عاتقه مسؤولية إنتاج الدّلالة في النّص الجديد، بعد تكييف تلك العناصر، يمكن من خلال هذا الفعل وصف التّناص بأنه واقعة أسلوبية، تعكس بالدّرجة الأولى الطاقة الإيحائية في النص

[1]– أحمد عدنان حمدي،التناص وتداخل النصوص،ص21

[2]– عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب،ص48

[3]– عزة شبل،ص80

الأدبي التي، هي حسب جاكبسون، وليدة تطابق بين الاختيار والتوزيع[1]، تطابق بعلاقات جديدة بين عناصر اللّغة وتراكيبها الّتي تتجاوز المألوف إلى المدهش، تتجاوز" بعدها التعبيري إلى السلطة التأسيسة، بحيث تأخذ المسميات معناها من سياقات الكلمة ووضعها الهندسي"[2] في معمارية النّص المنظّمة له بنيويّا، فالسياق له سلطة على الكلمات، إذْ يراه فندريس بأنّه" يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها، والسياق أيضا هو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها"[3] لتندمج في بناء دلالات جديدة.

كما أنّ تلك الواقعة الأسلوبية تصوّر الملامح الفكريّة والمعرفيّة للكاتب على رأي ماكس جاكوب الذي يرى أنّ" جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيّته"[4] في تقدير الاشياء وتصويرها والتعبير عنها.

بالإضافة إلى أنّ التّناص يقوم بوظيفة لا تتعلق بظروف الإنتاج، بل تبرز مع التلقّي، فبه تكون القدرة على" القيادة في مركب الإبلاغي لأنّه تجسيد لعزيمة المتكلم في أنْ يَكْسُوَ السامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها"[5]، والعمل على إبراز بعض عناصرها المنبّهة للقارئ، فبهذا يكون التّناص أحدَ ألوان الأسلوب التي" يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشدّ انتباهه وإثارة خياله"[6]والتأثير فيه، لتكون قراءته إبداعية لا استهلاكية

---

[1]– المرجع نفسه،ص77

[2]– مصطفى دحية،اصطلاح الوهم،منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين،1993،ص9

[3]– فاطمة طبال،النظرية الألسنية عند جاكبسون،ص56–57.

[4]– عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب:ص54

[5]–المرجع نفسه،ص64

[6]- المرجع نفسه ،ص66

*– هذا المصطلح أخذناه عن سعيد العوادي،في كتابه:حركة البديع من التحسين إلى التكوين،والذي قدم فيه دور ووظيفة البديع مستندا في ذلك إلى متطلبات المنهج النصي والأسلوبي خاصة،وما شد انتباهنا هو استدلال الكاتب برأي صلاح فضل حول مهمة الأسلوبية بقوله:"...استبعاد فكرة البديع ومصطلحه باعتباره زينة تضاف للكلام لأنها أبنية يتركب منها

وعليه يصبح التّناص أحد الأوجه البلاغيّة التكوينيّة*الّتي تحدث عنها "شاييم بيرلمان"والتي تضطلع بالوظيفة الجماليّة والحجاجية في آن، حين تعالج تلك الوجوه البلاغية في سياقها ويضيف أنّ التّخلي عن السّياق أثناء التّحليل يجعل من تلك الوجوه البلاغية، على حدّ تعبيره "كأنها زهور ذابلة في مَرْج مُعشِب"، أوزخرفة محسن بديعي[1]، تفصل بين الشكل والمضمون، قد تصلح للغايات التّعليمية، وربّما هذا ما اتهمت به البلاغة العربية في النّقد القديم.

5- بنية التّناص النّصية والأسلوبيّة في الدّيوان:

ولأنّ الغاية من طرق التّناص في دراستنا هي محاولة إدراك دوره- بوصفه معيارا نصّيا- في بناء صرح مكتمل البناء،وكذا اكتشاف العلاقات الذّكية القائمة بين التّفكير والتّعبير أثناء تشكّل النّص الشّعري الّذي له الخصوصية الفنية والجماليّة، فهو لا يُعَدّ"موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة، مع تعدد المعاني والعلاقات اللغوية فيه"[2] ما يعني الوقوف على ذلك التّضافر بين البعد اللّساني والبعد الأسلوبي للتّناص في بناء النّص الشّعري وتنظيمه كوحدة بنيوية غير محدّدة بوظيفتها الأوليّة التّبليغية الّتي هي التّواصل، بل تنضاف لها- لأدبيّتها وأبعادها الفنية - وظيفة التّأثير المزدوجة: تأثير عقلي ذهني، وتأثير وجداني منبعه الجمال الفنيّ في استعمال الشّاعر لأدواته التّعبيرية، إذْ تصبح - بهذا أو على الأقل - العلاقات الّتي تربط بين عناصر النّص هي هدف اللّساني والأسلوبي[3] معا.

أ-التّناص في العناوين الفرعيّة:

أوّل ما يشد انتباه القارئ لهذا الديوان هو اطراد التناص في عنواين جلّ القصائد، ما يجعل منه ظاهرة أسلوبية بامتياز، فالاطراد والشمولية من أهم خصائص السمة الأسلوبية

ذلك الكلام ذاته". ينظر:سعيد العوادي حركة البديع في الخطاب الشعري،ص42

[1]- ينظر:محمد مشبال،البلاغة والخطاب،ص157-158،مقال:الحسين بنو هاشم،نظرية الحجاج عند شاييم بيرلمان وآفاق تحليل الخطاب.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1،ص94

[3]- ينظر:المرجع نفسه،ص21

المميزة، وفَقْدُ الظاهرة اللغوية لشموليتها واطرادها لم يصح الاعتداد بها ظاهرة أسلوبية مميزة[1] في النّص، هكذا بنى الشاعر أحمد محرم قصائده، إذْ تشي كلّ العناوين الفرعيّة تقريبا بموضوعها منذ الوهلة الأولى التي تصطدم بالقارئ، فالشاعر لجأ إلى التّناص الظاهر[2] أوالصّريح بحيث يمكن لأيّ قارئ مطلع على النّص السابق في كتب السّيرة الوقوف عليه من أوّل نظر أو سماع، لأنّ النّصوص السّابقة تكون واضحة المعالم، فهو تناص في المستوى العام أوالأفقي[3]، وعليه فأحمد محرم يضع القارئ في حيّز النص مباشرة، ويخاطب وعيه توجيها إلى تلك الأحداث التاريخية التي صنعت مجد المسلمين أيام الرسول صلى الله عليه وسلّم،فهو يستحضر ذلك الماضي بمعطياته الثقافيه والأيديولوجية ليستشرف به المستقبل، فقصائد الديوان لم تعد نصوصا شعرية جمالية فقط، بل غدت أيضا حادثة ثقافية ومواقف إيديولوجية ورؤى معرفيّة، تنفتح على الماضي المجيد وتتجاوز الواقع[4] نحو المستقبل.

ومن تلك العناوين الفرعية:رجوع المهاجرين من الحبشة[5]، العباس بن عبد المطلب[6] في العقبة بين تبوك والمدينة[7]، فهذه العناوين هي حوار (تناص) مقصود من طرف الشاعر

---

[1]- ينظر:سعيد مصلح السريحي،شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد،كتاب النادي الأدبي الثقافي12 السعودية، ط1983،1م ،259

[2]– محصول سامية،التناص،إشكالية المصطلح والمفاهيم،مجلة دراسات أدبية،مركز البصيرة،العدد الأول، ماي 2008م ص75،حيث قسمت الباحثة التناص ألى قسمين:تناص ظاهر صريح وهو ماذكرناه في المتن، وتناص مستتر لا يكتشفه إلّا من كان له مخزون ثقافي،لأن النص السابق يكون مطموس المعالم.

[3]– المرجع السابق،ص76،فقد حددت الباحثة نوعين من مستويات الناص،العام الأفقي،وهو تفاعل تاريخي بين بنيتين مختلفتين تاريخيا وبنيويا.

[4]– فكرة تحدّث عنها البياتي في كون الشاعر إنسان مثقف.ينظر،عبد الله العشي،أسئلة الشعرية،ص138

[5]– محرم،مجد الإسلام،ص234

[6]– محرم،مجد الإسلام ،ص283

[7]– محرم،مجد الإسلام ،ص241

*– وهي:" الإغراء،التعيين،الوصف والتعيين".ينظر:المصطفى عمران،الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء،مجلة فكر

الشاعر يسهم في توالد النص وتناسله من جديد في بيئة زمنكانية مختلفة عن بيئته الأصلية، وهي علامات لسانية تقوم بعدة وظائف* متضافرة، فهي عناوين تعيينيّة تعيّن القصيدة وتزيل أيّ لبس قد يحصل بين القصائد داخل الديوان، ومن جهة أخرى هي عناوين تغري القارئ بالقراءة وتشد انتباهه، خاصة وأنها تحيل على أحداث وأشخاص وأماكن، يدرك القارئ مسبقا تاريخها وإنتماءها الثقافي، فالشاعر أحمد محرم وظف التأثير الوجداني على القارئ فكل ما يتعلق بالدين له تأثير عاطفي، وهذه العناوين يمكن وصفها على أنها تمثل روابط معلومات نص ما أوالمعرفة والمعلومات التي يمتلكها القارئ من قبل لزيادة معرفته أو تصحيحها، ما يعني أن معيار الإعلامية فيها سوف يختلف من قارئ لآخر.

ورغم أنها بنيات لغوية عادية[1] ضحى الشّاعر فيها بالصياغة الشعرية التي تبتعد باللغة عن المألوف، إلاّ أنّ فنيّتها تكمن في طريقة ربط الشاعر للغته مع الموضوع، فهي علامات لسانية تحيل كما قلنا على أماكن وشخصيات إسلامية وأحداث متعلقة بهذه الشخصيات والأماكن، هذه العناوين ذات قيمة دلالية هي فضاء بذاته يشفّ عن النص برمته بطريقة فنيّة تحتاج الغوص وراء معاني كلماته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ هذا التّناص الواقع في العناوين الفرعية، يتواصل دلاليّا مع العنوان الرئيسيّ "مجد الإسلام"، الشيء الذي يظمن نصيّة العمل الفني ككلّ.

ب- **التّناص في قصائد الدّيوان:**

ونقد،عدد34،ص31،ولمزيد من الشرح.ينظر:آغا عائشة،التفاعل النصي في الشعر الجزائري المعاصر،جيل التسعينات أنموذجا،رسالة دكتوراه،جامعة جيلالي اليابس،سيدي بلعباس،الجزائر،2018،ص95

[1]- إلى درجة أنّ"الرائي يخالها عناوين لكتاب تاريخ لا ديوان شعر،وأحيانا تتقارب هذه العناوين فتزيد في الإبهام" . مصطفى عبد الرحمن طالب،رسالة دكتوراه،ص135

ذكرنا أنّ التّناص يبرز مذ الوهلة الأولى من خلال العناوين الفرعيّة التي تعلن حدود الفكرة التي سيطرقها الشّاعر أحمد محرم في أبيات قصيدته، تلك الأبيات التي رأينا سابقا أنها بنيت بنمط سردي*[1]، يتوافق مع الأسطر النّثرية السّردية التي هي عتبة ثانية بعد العنوان في جل القصائد التي انبنى عليها الديون، والتي هي ملخّصٌ للأفكار الجزئية، يسرد بها الشاعر القصة أوالخبر الأصلي الذي سيتناص معه شعرا، إذ تسهم هذه العتبة في توجيه البناء الداخلي للقصيدة، كما تعمل على مضاعفة الطاقة الجمالية لها.

وهذا الفعل البنائي من الناحيّة النصّيّة يحقق به الشاعر معياري الاتساق والإنسجام، فهو يسهم في الرّبط أوالتّماسك النّحوي بين العنوان بوصفه مسندا إليه، والأبيات بوصفها المسند فالقصيدة الشعريّة " تقوم على فكرة تتضمنها كلمة واحدة أو عبارة واحدة (قد تكون في العنوان غالبا)، ويكون ما في القصيدة مجرد توسعة للفكرة الأساسية أو حشوا وظيفيا"[2]، مايجعل الأفكار تتوزع على جسد القصيدة، وفق تراتبية نصية يأخذ الموضوع من خلالها في النمو والتخلق من جديد شيئا فشيئا على امتداد القصيدة، كل مجموعة من الأبيات لا شك وأنها تمثل تناصا فكريّا يضيئ به الشاعر جوانب قصته أو خبره،إلى أن يكتمل الموضوع مع نهاية القصيد، ويتحقق من خلاله الانسجام الذي هو آلية نصيّة يشتغل عليها النّص الجيّد البناء وتتحقق جماليّته، خاصة منه الشعريّ الذي في الأساس تحكمه أعراف وقواعد شكلية، يسهل على الدارس تتبع العناصر التي تحقق اتساقه، اتساق يكاد يكون شيئا معطى لا يصعب تتبعه في النص ومن ثم يسهل على القارئ إحالة الضمير إلى صاحبه والإشارة إلى ما يشير إليه وهلم جرا. ولكن المشكلة التي تصادف القارئ أثناء مواجهة الخطاب الشعري، هي تتبع المحور العمودي للنص الذي ينشأ

[1]– فهناك مسلمة تدعي أن كل خطاب مهما كان نوعه تتحكم فيه السردية. محمد مفتاح تحليل الخطاب السردي،استراتيجية

[2] -Shirley carter thomas;La coherence textuelle.p33

*– فالأنسجام يعد إحدى القواعد الثلاثة(الاتزان،الوحدة،الانسجام) التي تحقق الجمال عند أفلاطون.ينظر:روز غريب،النقد الجمالي وأثره في النقد العربي،دار الفكر اللبناني،ط2،بيروت،1983،ص78

على خلفية المحور الأفقي[1]، وهنا تبرز براعة الشاعر في بناء أسلوبه الذي هو"معان مرتبّة قبل أن يكون ألفاظا منسّقة"[2] في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة.

وكلّ نصّ منسجم يعني أن له من الجمالية ما يفرض على الدارس الانتباه إلى بصماتها ومحاولة تفسير منابع هذا التّأثير الجماليّ، بالوقوف على الكيفية التي بُنِي بها ذلك النص فـ"الأسلوب في النص الأدبي هو الكيفية التي يتشكل بها النص"[3] لينسجم مع نفسه،فهل للتّناص دور في بعث جمالية مكونات قصائد الديوان؟ وهل التناص أحد هذه المكونات التي يمكن من خلالها استنطاق الإشعلاع الجماليّ المختزن في أسلوب الشاعر؟

قبل أنْ نجيب إجرائيا على هذا السؤال،نشير إلى أنّه،كما الإبداع هو إحياء للكلمة بعد نضوبها على رأي المسدي[4]، فإنّ التّناص الإبداعي لا يستدعي الأحداث والتجارب السابقة كلها في تراكم وتتابع، بل يعيد بناءها وتنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى تبعا لمقصدية المنتج والمتلقي[5] ورغبتهما في التّواصل، وتبعا لطبيعة النّص الشّعريّ بوصفه عملا فنيًّا، والّذي هو –على رأي جيرار جينيت–"إبداع ذو وظيفة جمالية"[6] تعمل على تنشيط الذّاكرة الثّقافية وتعبئتها باتّجاه توليد نصٍّ جديد.

وبالعودة إلى الدّيوان والنّظر في بعض القصائد لا على سبيل الاختيار، وإنّما بالتّسليم أنّ في كلّ النّصوص تقريبا متناصات وظفها الشّاعر ليبني دلالة نصوصه، فقد جاء في قوله مثلا[7]:

هـــي الأواصـــر أدناهـــا الـــدّم الجـــاري فـــــلا محالـــــة مـــــن حـــــبّ وإيثـــــار

---

[1]– ينظر:محمد خطابي،لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب،ص387

[2]– عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب،ص52

[3]– نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1،ص150

[4]– ينظر:الأسلوبية والأسلوب،ص92

[5]– ينظر:محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري،ص124

[6]– ينظر:محمد صابر عبيد،المغامرة الجمالية للنص الأدبي،دراسة موسعة،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،ط1 2012م،ص78

[7]– محرم،مجد الإسلام،ص50

الأســـرة اجتمعـــت فـــي الـــدار واحـــدة حييـــت مـــن أســـرة بوركـــت مـــن دار
كـــلّ لـــه مـــن ســـراة المســـلمين أخ يحمـــي الـــذّمار ويرعـــى حرمـــة الجـــار
هـــم الجماعـــة إلاّ أنّهـــم بـــرزوا فـــي صـــورة الفـــرد فـــانظر قـــدرة البـــاري

ففي هذه الأبيات التي صوّر الشاعر من خلالها تلك الألفة التي أحدثها الإسلام بين الأنصار والمهاجرين، وتلك القيم الأخلاقية بل الاجتماعية، ولن نبالغ إذا قلنا التربية النفسية التي أرست أسس بناء دولة متماسكة أفرادها، كأنّهم جدار متراص يتداعى أفراده فرحا وحزنا ومحبّة فهذه الصّورة الذّهنية التي أبرزها أسلوب الشّاعر تتناص مع قول الله القادر الباري، إذ قال:"والذين تبوؤوا...هم المفلحون"الحشر9.

فهذا التّناص الجزئي الذي أذاب به الشّاعر أية قرآنية للتتلاءم مع الموقف الذي يصف به مشهد الأخوة التي حدثت بين الأنصار والمهاجرين، أسهم في تكثيف المعنى وبناء الدّلالة التي أرادها الشاعر، كما أنّه غدا وسيلة تعبيرية" تبرز المفارقات العاطفية والإراديّة والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية"[1] للشاعر وصورته الذهنية التي استهل بها قصيدته لتكون حجة وطاقة مشحونة بالعواطف الدينية المؤثرة، تبين فلسفة بناء المجتمع الحقيقي في الثقافة الإسلامية وتبين زيف المفارقات التي انبنى عليها المجتمع القَبَلِي قبل الإسلام، والتي حاربها سيد الخلق محمد عليه الصلاة والسلام.

ومن هذه الصورة النّواة يتناسل النص في صور جزئية متكاملة البناء، ضاغطة على المتلقي تأثيرا وإقناعا، ويمكن الاستدلال على ذلك بأبيات يمكن عدّها مفاصل بنيوية لتلك الصور الجزئية المتآزرة لبناء نص منسجم فكرا وأسلوبا، والذي يعدّ لغة "تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا ووجها عاطفيا"[2] على رأي شارل بالي، واختيار هذه الأبيات يكون وفق عمليّة إجرائية تتم الاستعانة بها لدراسة النصوص الشعرية والنثرية قصدالإلمام بالنظام الأسلوبي والبنائي الذي

[1]– المسدي،الأسلوب والأسلوبية،36

[2]– المرجع نفسه،ص36

تستتر وراءه الدلالة، كما أنّ هذه العمليّة لا يجب أنْ تستند إلى معايير من خارج النص، وإنّما إلى عناصر يقترحا النص نفسه ويربط بينها، بشكل يحقق الدلالة المتجانسة فيه، وهذه الأبيات هي[1]:

هـذا هـو الـدين لا مـا هـاج مـن فـتن بـــين القبائـــل ديـــن الجهـــل والعـــار
بعثــت بــالحق يهــدي الجــامحين كمــا يهــدي الحيــارى شــعاع الكوكــب الســاري
آخيـــتَ بـــين رجـــال يصـــدقون إذا زلـــت قـــوى كـــل خـــداع وختـــار

ومن مظاهر التّناص التي تستدعي الانتباه إلى دورها البنائي ووظيفتها الأسلوبية في هذه الإلياذة، والتي تلتقي مع الأبيات السابقة في بعض الجزئيات الدّلالية والمتمثلة في الدعوة للأخوة في الدين، ما يعني أن الشاعر قد مارس التناص الداخلي أيضا في كثير من المواضع وإن كانت الأبيات الأولى تتناص مع آية قرآنية، وهذه تتناص مع الحديث النبوي في القصيدة الموسومة "غزوة الخندق"[2]، حين قال:

ســـلمان أحســـنت الصّـــنيع ونلتـــه مضـــى فقضـــى لـــك التقـــديما
ســـلمان منّـــا آل بيـــت محمـــد ولقـــد نســـبت فمـــا نســـبت زنيمـــا
الـدين يجمـع لـيس منـا مـن يـرى فـــي أهلـــه عربـــا ويعـــرف رومـــا
والأكـــرم الأتقـــى تبـــارك ربنـــا إنـــا نطيـــع كتابـــه المرقومـــا
الله مـــــولاكم وأنـــــتم شـــــعبه لا تـــــذكرو شـــــعبا ولا إقليمـــــا

والرّائي في هذه الأبيات يستحضر معنى الحديث النبوي الشريف، معنى يمدح به الشاعر سلمان الفارسي مستعملا أسلوب النداء محذوف الأداة(يا)، ليبين به مكانة هذا الصحابي التي أكسبه إياها الدين الحقيقي في غير موطنه الأصلي، وليبين المجد الذي بلغته هذه الشخصية من

[1]– محرم،مجد الإسلام،ص50

[2]–محرم،مجد الإسلام،ص159

خلال رأي قال به، فهو صاحب فكرة الخندق، والتي كانت سببا في انتصار المسلمين، وهو وإن كان فارسيا إلاّ أن النبي قبل فكرته .

فهذا التناص الذي عمل على تدوير الدلالة وفق سياقها الملحمي الجديد، أسهم في الربط بين مقاطع القصيدة التي هي مشاهد سردية حوارية، صور بها الشاعر غزوه الخندق وما جرى فيها من أحداث.

حيث عمل التّناص على كبح مسار السرد والتحول إلى وضع الحوار مع شخصية سلمان الفارسي، وكأنّ الشاعر أراد أن يبني،بهذا التناص، وقفة حواريّة مع شخص سلمان الفارسي ليبنيّ من جهة صورة فنيّة لتلك الأخوة التي جمعت جيش المسلمين، وأنه لا فرق بين عربي وأعجمي في مسألة الشورى، وأن القوة في الأخوة والتّناصح الصّادق، الشيء الذي يحقق به الشاعر الوظيفة المعرفية والحجاجية التي تعمل على تربية المجتمع بما تقدّمه" للإنسان على مستوى الوعي والفهم والإدراك من أفكار ومعارف تثري وعيه بالحياة"[1]، ومن جهة أخرى ليعطي متنفّسا للقارئ ليوقف عملية تتبع الأحداث، ويستطيع بذلك الاستمرار في القراءة، فالوقفة الحوارية كما الوقفة الوصفية في النمط السردي،إذ تعدّ متنفسا للقاص، ما يعطي للسرد فنيّته وجماليته بتعزيز بنيته الحكائيّة من خلال عنصر التشويق، فشخصية سلمان أصبحت رمزا محمّلًا بالدلالة تسهم في بناء الأحداث وتناميها، ما يحقق الوظيفة الإبداعية للتناص.

ولأن الديوان كما قلنا هوتتبع لأحداث تاريخية في سيرة الرسول(ص) وما تعلق بها من أشخاص وأماكن تاريخية دينيّة، فإنّ التناص التاريخ كان حاضرا، بل هو جوهر البناء الشعري في هذا الديوان، إنْ على المستوى التقني أو الفني الأسلوبي، وعليه لن نتتبع مواقع هذا التناص مخافة الإطالة والتكرار، إذ يمكن عدّ المثالين السابقين شكلا من أشكال التناص التاريخي أيضا.

[1]– عبد الله العشي،أسئلة الشعرية،ص250

ونخلص من خلال هذه الوقفة التحليليّة لعنصر التناص في هذا الديوان، أنّه إنْ كان للكلمة سلطة بنائية ودلالية وجماليّة في الشعر، فإن التّناص بوصفه إعادة تدوير لبعض النّصوص أوأجزائها أومعانيها الضّمنية، هي أيضا لها دور بنائي وقيمة أسلوبيّة ووظيفة جماليّة في بناء النّص الشّعري، لأنّ النّص في عرف المفاهيم الحديثة يتناهى إلى أنْ يكون كلمة واحدة[1]، وعليه فالتناص يمكن وصفه علامة بنائية لا يمكن عزلها عن البنية الكليّة للنّص، وعليه فالتّناص العلامةُ ليس إلّا علاقة بشيء آخر، لا يمكن فهمه دون فهم استمرار تحولاته من عنصر إلى عنصر آخر في شبكة ما، علاقة تضمن الاتساق والانسجام لتلك الشبكة اللغوية التي ينظر إليها على أنها تفاعلا معرفيّا قبل أن تكون بنية لغوية.

[1]– فالنص من منظور تداولي هو:"سلسلة لسانية محكية أو مكتوبة وتشكل وحدة تواصلية، ولا يهم أن يكون المقصود هو متتالية من الجمل، أومن جملة واحدة، أومن جزء من الجملة". جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، ص31

خاتمـــــــــة

خاتمـــــــــــــة

كانت غايتُنا في هذا البحثِ محاولةَ تتبّع الآليّات النّصّية والظّواهرَ اللّسانيّة الأسلوبيّة الّتي اعتمدها الشّاعر أحمدُ محرّم **لبناء النّص الشّعريّ** في ديوانه "**مجد الإسلام**"، والّتي يفترض أنّها متحقّقة مذْ أنِ اكتمل الدّيوان بنصوصه عملا أدبيا قابلا للقراءة والدّراسة، وذلك بمحاولة الوقوف على مدى تضافر تلك الآليات النّصية والظواهر الأسلوبية في تحقيق هندسةٍ معماريّة للإطار الشّعري بأدواتِه التّقنيّة ومتطلباته الفنّية، وقوفا له أهميّتُه؛ لأنّ بناءَ النّص والشّعري منه خاصّةً، لهُ أسسٌ تقنيّة ومتطلباتٌ فنيّة تجعل منه بناءً ينأى بنفسه عن أشكال التّواصل الأخرى للنّشاط اللّغوي، ما جعله نصّا في منتهى الصّعوبة والتّعقيدِ والزّئبقيّة، الشّيءَ الّذي فرض على الدّارسين قديما وحديثا، لاعلى مختلف توجّهاتهم المنهجيّة، النّظرَ في بنائه بنوعٍ من الحيطة والحذر، فكان تعاملنا على هذا الأساس قائما على: صراحةٍ حينًا، وضمنٍ أحيانًا أُخرى مع أطروحة تضافرِ الآليّات النّصّية والظواهرِ الأسلوبية في عمليّة البناء الشّعري ومن النّتائج التي أسفرتْ عنها رحلتُنا في هذا البحثِ:

أوّلا: من ناحية بناء المستوى الصّوتي:

إنّ مركزية المستوى الصوتي ودلالاته في بناء النّص الشعري أمر ضروري، فهو الفارق الأساس بين الشعر وغيره من الأجناس النّصية الأخرى، والصوت في مستواه وإن كان يمثّل أساس الوجود اللّغوي، فهو يقوم بوظيفة تأثيرية لا يستغني عنها أيّ بناء شعري، لذا كانت نتائج البحث على هذا المستوى كالآتي:

1- اعتماد النظام العمودي في كل القصائد كظاهرة أسلوبيّة وآليّة نصيّةٍ، فالشاعر عكس بهذا الاختيار أسلوب عصره الذي كان امتدادا لنهج القدماء من الشعراء، فقد استعان بنظام الشّطرين ليكون مضمارا للتجربة الشّعرية التي انفرد بها.

2- تأثّر الشّاعر بأسلوب عصره من حيث اختيار البحور التي كانت قالبا لنصوصه، حيث استعمل البحور الشعرية بنسب متفاوتة، فكان ميله إلى البحور الشائعة في عصره: الكامل

والرمل، وهو الجانب التّجديدي في عصره، إذ فقد الطويل والبسيط الاهتمام، إلّا أنّ هذا التنويع في البحور الشعرية لم ينقص من نصيّة الديوان وفنيّته، فكل البحور التي اعتمدها في بنائه كانت تضمن تحقق الآليّات النصّية والوقائع الفنيّة الأسلوبية التي تتطلبها عمليّة البناء الأفقي والعمودي.

3- اعتماد الشاعر على وحدة القافية والروي، ماحقق لنصوصه وحدة عضوية، فالقافية شكل من أشكال التكرار البنائي المنظم للغة الشعر، فهي تحفاظ على النغمة المتساوية للجو الشعري وإيقاعه، كما أنّها بتكرارها تعدّ أسلوبا فنيّا له شخصيته.

4- اختيار الشّاعر للوزن ولقافية والروي كانت له دلالات مرتبطة بالموضوع والمقصد فالاختيار كان خاضعا لرؤى تتحول من خلالها الحقائق من طبيعتها الأصلية إلى طبيعة فنية مؤثرة، فتجتمع بذلك وظيفتين في البناء الشعري:الوظيفة الإقناعية والتي تعبر عنها الدلالات المختلفة المفرغة في قوالب تركيبية متوازنة، والوظيفة التأثيرية التي تحدثها اهتزازات ايقاعات جماليّة لأصوات الألفاظ في أذن المتلقي بشكل يتحقّق معه الجانب الفني.

5- اعتماد الموسيقى على التكرار بأنواعه، تكرار حروف ذات جرس معين، وكلمات بصيغ صرفية ذات إيقاع ملائم للحالة الشعورية، وكذا تكرار كلمات مترادفة خلقت تنغيما موسيقيا خادما لجنس الشعر، وتعابير تضمن توازنا صوتيا منسجما مع البحر.

5- بناء النّغم الموسيقي بين الأشطر عن طريق التّصريع على عهد القدماء، إلّا أنّ محرّما كان تعامله مع التّصريع تعاملا فنيّا، فلم يكتف به في مطالع القصائد بل كان اختيارا موزعا في بعض القصائد على كامل الأبيات تقريبا، ما أعطى للإيقاع دورا في بناء الاستمرارية الخطيّة للموسيقى، وكذا تأثيرا وجمالا فنّيا مؤثّرا.

6- بروز التّوازي بمختلف أشكاله:"أصوات الحروف المجهورة منها والمهموسة، والأساليب البلاغية والصيغ الصّرفية، والبناء السّردي، وتغيرات التفعيلة والانزياحات العروضية، ونظام التقفية وحرف الروي"، آليةً نصّية تسهم في اتساق الأبيات وانسجامها، وظاهرةً جماليّة تَكتسب

وظيفة بنائية تركيبية دلالية، ما أكسب القصائد بعدا إيقاعيا مؤثرا، وتلوينا موسيقيا مكثّفا كان ولا يزال محور الصّناعة الشّعرية.

ثانيا: من ناحية بناء المستوى الخطّي والدّلالي:

النّصوص الشّعرية في الدّيوان قد خضعت في بنائها إلى نصّية محكمة البناء بين وحداتها اللّغوية ذات الأبعاد الأسلوبية الفنيّة التي تفرضها الطّبيعة الشّعريّة لتلك النّصوص، إذ توصّل البحث إلى :

1- أنّ نصوص الدّيوان تحكمها شبكة من العلاقات الضّامنة للنصّية، والتي تعكس المعايير السّبعة التي اتفق عليها دارسوا اللّسانيات النّصية، وذلك في جميع المستويات اللّغوية، وأنّ الجانب التأثيري الذي يعدّ مطلبا فنّيا لجنس الشّعر وكيفيّة انبنائه كان حاضرا في تلك الوحدات اللّغويّة في هيئتها اللّفظية وما صاحبها من هيئات أسلوبية دلالية؛

2- أنّ الشّاعر حقّق الانسجام بين عناوين الدّيوان، وكذا بين العنوان الرئيسي والعناوين الفرعيّة، حيث جاءت تلك العناوين مرتّبة ترتيبا زمنيّا لاءم زمن وقوع الأحداث التّاريخية في السيرة النبوية؛ من البعثة إلى وفاة الرسول(ص).كما كانت العناوين متناسلة نحويّا ودلاليّا من العنوان الرئيسي بشكل يعطي للديوان تماسكا كلّيا،محققا ما يصطلح عيه في الدرس اللساني النّصي "بالتغريض"؛

3- أنّ بناء العنوان الرّئيسي للديوان خضع لاختيار ومصاحبة معجمية دقيقة حقق بها الشاعر تماسكا نصّيا ومعجميّا، وإيحاءً دلاليّا فنيّا تعكسه أسلوبية التعابير المعنونة،بناء متضافر امتدّ أثره في كلّ النّصوص، عبر الحقل المعجمي الذي عكس ثقافة الشاعر المتشبّعة بالروح الإسلامية، وكذا قدرته في بناء الأساليب الشّعرية المؤثرة؛

4- أنّ الشّاعر اعتمد في نقل الخبر على البناء القصصي في جلّ القصائد، الشّيء الذي جعل منه شاعرا مقلّدا لأسلوب القدماء في نقل الخبر بنسج محكم البناء، تقليد يمكن القولأنه ظاهرة أسلوبية في عصر الشّاعر أحمد محرّم؛

5- أنّ نصوص الدّيوان اِتكأت في انبنائها على السّرد كآلية ذهنيّة تقنية لبناء هيكلة النّصوص، وكذا بكونه ظاهر أسلوبية بارزة تسهم في البناء الفني، فهو عنصر من عناصر القصّ ونمط في نقل الخبر، ما جعل تلك الأخبار تتّسم بالاستمرارية، إنْ على المستوى الأفقي الذي يضمن لها الاتساق بمختلف آلياته ، وإنْ على المستوى العمودي الذي يحقق الانتقال المنسجم من خبر لآخر، محققا بذلك الوظيفة الفنيّة للسّرد وهي تشويق القارئ وشدّه انتباهه؛

6- الموضوع في الدّيوان يتم عبر فعل القص الذي ينمو حوله السرد، تلك البنية الكبرى الكامنة خلف التعبير القصصي ذو الطابع العضوي، فكل الأخبار التي سردها الشاعر في الإطار الشعري كانت تنمو كالكائن الحي حول نواة ثابتة، انطلاقا من من بداية نحو نهاية معينّة، ما أعطى لها نصّية محكمة تجعل من الدّيوان جملة واحدة، أونصّا واحدا متشابك العلاقات؛

7- تبيّن من خلال البناء السردي أنّ الشاعر اعتمد على المعايير النصّية والوقائع الأسلوبية في بنائه، فكانت الإحالة بنوعيها حاضرة في بناء الصورة الشعرية للشخصيات، حيث كان للإحالة الضميرية، بوصفها آلية نصية تركيبية دلالية دورا في ذلك البناء، كما كان لعنصر الالتفات بوصفه وسيلة أسلوبية فنيّة وظيفةٌ تأثيرية في ذلك البناء، فالتضافر كان حاضرا بين ماهو نصّي وما هو أسلوبي، من خلال لعبة الضمائر؛

8- بناء الحوار كان متناميّا داخل النّصوص الشّعرية، الشّيء الذي أسهم في دفع الأحداث والسّير بها إلى العقدة والحل، وهذا الحوار اعتمد على الأساليب الإنشائية البلاغية خاصة النّداء والأمر والاستفهام، أساليب تكرّرت بشكل مطرد في الديوان، ما أضفى على النّصوص نبرة خطابية تتلاءم ومقصدية الشّاعر في تأليف هذا الديوان، فالمقصديّة ينظر إليها على أنها أحد المعايير السبع التي تحقق النّصية، كما أنها تعكس شخصية الشّاعر ومن ورائها أسلوبه، وكما يقال: الأسلوب هو الرّجل ما يعني أنّ الأسلوب هو الشّاعر؛

9- أنّ البناء الفنّي قام على تضافر المعايير النصّية خاصة المقصديّة والمقبولية، وما هو أسلوبي وذلك من خلال التّعالق بين تلك الصور داخل النّص الواحد أو مع نصوص أخرى

فمن جهة كان بناء الصّور قائم على اختيارات أسلوبية فنيّة تعتمد على التّشبيه والاستعارة خاصة، ومن جهة كانت تلك الاختيارات ضمن تراكيب متعالقة فيما بينها، تضافر مرتبط بمقاصد الشّاعر وكثافته الشّعورية ممّا جعل لغته لغة شعريّة مصوّرة في كثير من الأحايين، محققا بذلك قول الجاحظ بأن الشعر جنس من التّصوير؛

10- أنّ الشّاعر اعتمد التّقديم والتّأخير:آليةً نحوية لبناء تراكيبه أبياته، ووسيلة أسلوبية فنية لبناء الحمولة الدّلالية التي تفرض على المتلقي محاولة إثبات نصيّة النّص، وذلك بمحاولة إعادة البناء النّحوي إلى معياره الأصلي، ولم يتحقق ذلك إلاّ بتفاعله مع معطيات النص.

11- أنّ معيار الإعلامية، بوصفها معيارا نصّيا، كان عالي الكفاءة في نصوص الدّيوان إذ ضعف المعلومة يؤدي إلى عدم المقبولية لدى القارئ؛ لذا وجدنا أحمد محرّم في ديوانه لجأ إلى نصوص موازية تتصدّر تقريبا جل قصائده، لتكون موجها ومفتاحا لما سينغلق من معلومات في جسد النص، بالإضافة إلى اعتماده على التناص التاريخي الذي زاد في وضوح الخبر، إلّا أن الجنس الأدبي لنصوص الديوان فرضت وجود بعض الغموض الذي يعد ضرورة أسلوبية في النص الشعري لذا كان لزاما على القارئ ملء الفجوات التي تركها الشاعر، باستحضار الخبر التاريخي بكل تفاصيله لفهم البناء الفكري للنص في الديوان، فكان استحضار السياق التاريخي قائما على فنيّة وذكاء؛ لأنّ الهدف ليس إعادة قراءة للموروث، بل هو محاولة الإقناع بهذا الموروث وبطريقة شعرية لا نثرية.

لذلك كان التّناص في هذا الديوان آلية نصيّة بنائيّة وظاهرة أسلوبيّة في آن ، فقد زوّد الدّيوان بإيحاءات زادته حسنا وعمقا وثراء بمزيد من المعاني الهائلة التي تغذّت من الرصيد الثقافي الواسع للشاعر، بمراجعه الأدبية واللغوية والدينية والتاريخية، كما زودته بالطاقات الفاعلة التي تعدّ أساس اللغة الشعرية، والديباجة الشعرية.

أحمد محرّم حسن عبد الله شاعر مصري، يعدّ واحدا من كبار شعراء القومية والإسلام، ولد يوم السبت العشرين من يناير العام 1877م الموافق ليوم الخامس من محرم 1294هـ بقرية "إبيا الحمراء" التابعة لمحافظة البحيرة ، من عائلة ذات أصول شركسية، لأبوين تركيين، الوالد تركي كان ميسور الحال من ذوي النّعمة وإن كان لم يبلغ حدّ الثّراء، والوالدة اختلط نسبها بالدم المصري، تنسب إلى عائلة الدرمللي الشّهيرة بالقاهرة[1]، ما جعله يرث خصائص الدّم التّركي والمصري من جهة، ويتطبع بطابع الثّقافة العربية من جهة ثانية بحكم البيئة العربية التي نشأ فيها، كان والده رجلا مستعربا متديّنا صارما يحب العرب متعلقا بتاريخهم ويظهر ذلك التّعلق والحب في اسم ولده، فمحرم نسبة إلى شهر محرم الذي ولد فيه الشّاعر.

تأثّر الولد "أحمد" بنزعة وميول والده، فتربى تربة دينية، إذْ أحضر له والده المعلّمين وقاموا بتلقينه مبادئ القراءة والكتابة حتى عرف شيئا من المطالعة والحساب والإملاء، حفظ القرآن، وقرأ منذ صغره السّيرة النّبوية والتّاريخ، كما حفظ الحديث والشّعر، وطالع الكثير من النّصوص الأدبيّة لشغفه الكبير بالأدب وبمصاحبة أهله من شعراء وكتاب، وصرامة والده وحرصه على غرس المبادئ الدينية الأصيلة في ابنه، جعلت الشاعر أحمد محرم ينأى عن أشكال اللّهو واللّعب التي كان يحظى بها من كان في سنّه، وترجم محرّم تلك الصّرامة في أبيات تشي بمنهجه في التّعامل مع النّاس، إذْ هتف قائلا[2]:

قـــالوا زمـــانُ الصّـــبا لهـــوٌ لصـــاحبهِ ... فقلـــتُ مـــالي أراهُ وهـــو لـــي كمـــذٌ

إنّـــي امـــرؤٌ ماجـــدُ الأخـــلاقِ فاضـــلُها ... مـــا عـــابني لعـــبٌ يومـــا ولا فنـــدُ

ســـموتُ بالجـــدِّ والصّـــدق اللّـــذينِ همـــا ... خِـــدْنايَ أياهمـــا أبغـــي واعتمـــدُ

مـــا عـــابني غيـــرُ حسّـــادٍ بليـــتُ بهـــم ... وهـــل يعيـــبُ شـــريفا فـــي الـــورى حســـدُ

[1]- ينظر: مصطفى عبد الرحمان طالب، مرجع سابق، ص11

[2]- ينظر: المرجع سابق، ص15

عاصر الشّاعر الكفاح الوطني لكلّ من الزّعيمين مصطفى كمال، وسعد زغلول وتأثّر بهما، فلم يتعارض الوطني مع الدّيني، وقد كان يدعو المصريين إلى التّسامح والمحبّة فيما بينهم، ينتمي محرم إلى مدرسة البعث والإحياء في الشعر الحديث التي تظم شعراء مثل البارودي، وشوقي، وحافظ إبراهيم، فكان شعره نموذجا للشعر الكلاسيكي الخالص الملتزم بتقاليد الشعر العربي القديم في اللغة والصّياغة، فقد كانت ثقافته ثقافة تراثية ولا يرى في شعره أيّ أثر للثقافة الغربيّة، ومن أبرز الأعمال الشعرية "ديوان مجد الإسلام" أو ما أطلق عليه: "الإلياذة الإسلامية" وهي ملحمة شعرية قام من خلالها بتصوير البطولة الإسلامية في السيرة النبوية، حيث نظمت في 3000 بيت، توفي الشاعر عام 1945 عن عمر يناهز الثمانية والستين عاما[1].

[1]- محمد عبد الرحمان أو، مجد الإسلام الملحمة النبوية لأحمد محرم، مجلة العاصمة، الهند، المجلد الثامن،2016 ، ص184

قائمة المصادر والمراجـــــع

القرآن الكريم.

1-آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،دار الحوار،سوريا،1985م.

2-ابتسام أحمد ،الأسس الجمالية والبلاغية في العصر العباسي ،در القلم العربي حلب ،ط1 1997م.

3-إبراهيم أحمد، أنطواوجيا اللغة عند مارتن هيدجر،منشورات الاختلاف،الجزائر ،ط1،2008م

4-إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة. 1978

- موسيقى الشعر ،مكتبة الأنجلو المصرية،مصر،ط2،1952م.

- بنية النص الروائي،منشورات الاختلاف، ط1،2010م.

7. إبراهيم زكريا مشكلة الفن،مكتبة مصر،القاهرة،دط،دت

8. إبراهيم خليل بنية النّص الرّوائي،منشورات الاختلاف،ط.،2010م.

9.إبراهيم صحراوي ،تحليل الخطاب الأدبي،دار الآفاق،الجزائر ،ط2،2003م

10.إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد،الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث،رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية،عمان،1994

11.إحسان عباس:تاريخ النقد الأدبي عند العرب،الشروق،ط2006،4م

12.أحمد أمين،النقد الأدبي،موفم للنشر،1992م.

13.أحمد بن فارس،مقاييس اللغة ، تحقيق عبد السلام محمد هارون،دار الفكر،بيروت ،ط5، 1979.

14.أحمد بن علي القلقشندي،صبح الأعشى في صناعة الإنشاء،دار الكتب العلمية بيروت ،1987م

15.أحمد عدنان حمدي،التناص وتداخل النصوص،المفهوم والمنهج،دراسة في شعر المتنبي، المكتبة العربية المعاصرة علي الفيس،ط1،2012م.

16.أحمد كشك، من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي ونحوي، ودلالي، ط2،القاهرة 1997م

17.أحمد الشايب، الأسلوب،دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية،ط8،مكتبة النهضة المصرية،1991.

18.أحمد كمال زكي،النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1982م
19.أحمد محرم، ديوان مجد الإسلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة، 2012م.
20.أحمد مختار عمر،علم الدلالة،عالم الكتب،ط1993،4م.
21.أحمد مطلوب ،مصطلحات النقد العربي القديم،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ط1،1989م.
22.أدريس بلمليح، الرؤية البيانية عند الجاحظ،الدار البيضاء ،دار الثقافة ،ط1،1984م.
23.أدهم علي، على هامش الأدب و النقد عند العرب(نقد الشعر)،بيروت1971م
24.أديث كيرزويل،عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو،ترجمةجابر عصفور منشورات آفاق عربية،بغداد،1985م .
25. أرسطو طاليس:
- في الشعر،ترجمة متى،تحقيق شكري عياد دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر،القاهرة،1967.
- الخطابة،ترجمة عبد الرحمان بدوي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986م
27.أرشيبالد مكليش،الشعر والتجربة،ترجمة،سلمى خضراء الجيوشي،مراجعة،توفيق.صابغ،دار اليقظة العربية للطباعة والنشر بيروت،1963م
28.اريك فروم،فن الوجود،ترجمة إيناس نبيل سليمان،دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1،2011م
29.الأزهر الزناد نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركزالثقافي العربي
30.أبو إسحاق إبراهيم بن عليّ الشيرازي،كتاب المعونة في الجدل،تحقيق عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1،م.1988
31.أمبرتو إيكو ،التأويل بين السيميائية والتفكيكية،ترجمةسعيد بن كراد،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،المغرب ط2004،1م
32.أوليفي ريبول:لغة التربية (تحليل الخطاب البيدغوجي)ترجمة عمر أوكان ،إفريقيا الشرق 2002م،ص41-42.
33.إيجلتون،تيري،نظرية الأدب،ترجمة ثائر ديبندار المدى للنشر والتوزيع،دمشق ،ط1،2006م.
34.إيفالد قاجنر،أسس الشعر العربي الكلاسيكي،الشعر العربي القديم،ترجمة،سعيد حسن بحيري،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،ط2010،2م.

35.ايميل بديع يعقوب،المعجم المفضل لعلمي العروض والقافية وفنون الشعر،دار الكتب العلمية،بيروت ،لبنان،ط1، 1441هـ،1991م

36.باتريك شارود–دومينيك منغو،وآخرون ،معجم تحليل الخطاب،ترجمة،عبد القادر المهيري–حماد صمودي،المركز الوطني للترجمة تونس،2008م.

37. بريجبية بارتشت،مناهج علم اللغة من هارمن باول حتى ناعوم تشومسكي،ترجمة،سعيد حسين بحيري،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة،ط2 ،2010م.

38.بشير خليفي،الفلسفة وقضايا اللغة،قراءة في التصور والتحليل،منشورات الاختلاف،الجزائر ط1،2010م.

39.بشير القمري،النظرية التوليدية والشعرية والأدبية،(مقال)،مجلة علامات في النقد،النادي الأدبي الثقافي،جدة ،ج42،م11، شوال1422هـ،ديسمبر 2001م.

40.بلقاسم دفة،بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السورة المدنية ،دار الهدى عين مليلة،ط1،2008.

41.بييرجيرو، الأسلوب والأسلوبية ،ترجمة منذر عياشي ، مركزالنماء الحضاري للمؤسسة والترجمة والنشر ،ط1994،2م.

42.تاج السر الحسن،قضايا جمالية وإنسانية،دار الجيل،بيروت،ط1992،1م

43.تامر سلوم،نظرية اللغة والجمال في النقد العربي،دار الحوار،سورية،1983م

44. التبريزي ،الكافي في العروض والقوافي،مكتبة الخانجي، 2008م.

45. تشومسكي نعوم،تأملات في اللغة،ترجمة مرتضى جواد باقر وعبد الجبار محمد على،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1،بغداد،1990.

46.تمام حسان،اللغة العربية معناها ومبناها،الهيئة المصرية العامةللكتاب،ط2، 1979م

47.تودروف،الشعرية،ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،المغرب،1987م.

48.توفيق الزيدي،أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث،الدار العربية للكتاب،تونس،1984م

49.تيري إيغلتون،نظرية الأدب،ترجمة ثائر ديب،دار المدى،دمشق،ط1،2006م

50.دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء،ترجمة تمام حسان،عالم الكتب،القاهرة ،ط2، 2007م

51.جابرعصفور،مفهو الشعر دراسة في التراث النقدي،الهيئة المصرية العامةللكتاب،مصر 2007م.

52.الجاحظ :

- البيان و التبيين ،ج2،ص8" الرافعي، وحي القلم،ص167

- الحيوان،ج3،تحقيق وشرح عبد السلام هارون،القاهرة،1938م

54.جان بول سارترأما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال،القاهرة،دار النهضة مصر ،2005م

55.جان بياجيه ،البنيوية،ترجمة عارف منيمة وبشير أبرير،منشورات عويدات،بيروت ،باريس ط4،1958م.

56.جبران خليل جبران،الموسيقى،دار صادر ودار المؤلف،ط1997،1م

57.جلال الدين السيوطي:

- الإتقان في علوم القرآن،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1991،2م

- معترك الأقران في إعجاز القرآن،تحقيق علي محمد النجاوي،دار الفكر العربي مصر ،1973م

59.جمعان بن عبد الكريم،إشكالات النص،دراسة لسانية نصية،الدار البيضاء،بيروت،الرياض ،النادي الأدبي بالرياض /المركز الثقافي العربي ،2009م.

60.جميل حمداوي،سيميوطيقا العنوان،دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني المغرب،ط2

61.جميل عبد الحميد،البديع بين البلاغة واللسانيات النصية،الهيئة المصرية العمة للكتاب 1977م

62.جورج مولينيه،الأسلوبية،ترجمة،بسام بركة،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع بيروت ،ط 2، 2006م

63.جوزيف مشال شريم ،دليل الدراسات الأسلوبية ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع،لبنلن،ط1984،1م

64.جون كوهن،بناء لغة الشعر، ترجمة وتقدبم وتعليق،أحمددرويش،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة،1990م.

65.جون كوهن،بناء لغة الشعر،ترجمة،أحمد درويش،ط3،القاهرة،دار المعارف،1993م

66.جون كوهن،النظرية الشعرية،اللغة العليا، ،ترجمة وتقديم،وتعليق أحمد درويش،دارغريب للطباعة والنشر،والتوزيع القاهرة،ط4،2000م.

67. جان كوهن،بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي،دار توبقال للنشر،المغرب،1986م

68.جوليا كريستيفا،علم النص،ترجمة فريد الزاهي،دار توبقال،الدار البيضاء،ط1،1991م
69.جيرار جنيت،حدود السرد،ترجمة بن عيسى بوحمالة،منشور ضمن كتاب،طرائق تحليل السرد الأدبي،منشورات اتحاد كتاب المغرب،سلسلة ملفات،مطبعة المعارف الجديدة، الرباط،المغرب،ط1992،1م.
70.جيرار جينيت،من البنيوية إلى الشعرية،ترجمة غسان السيد،دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،ط1 2001م.
71.جيروم ستولنيتز النقد الفني،دراسة جمالية،ت،فؤاد زكريا،دار الوفاء ،الإسكندرية ،ط1، 2007م
72.جيلبير دوران،الأنثروبولوجيا،رموزها،أساطيرها،أنساقها،ترجمة مصباح الصمد،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع بيروت ،ط1،1991م
73.حاتم الصكر،ترويض النص،دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر،إجراءات ومنهجيات،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2007،1م.
74.حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،الدار العربية للكتاب،تقديم وتحقيق محمج الحبيب الخوجة،تونس ط3،،فيفري 2008م.
75.حسن حجاب الحازمي،البناء الفني في الرواية السعوديةننشر المؤلف،جازان،ط1،2006م.
76.حسن خميس الملخ، التفكير العلمي في النحو العربي:الاستقراء–التحليل – التفسير
77. حسن الغرفي،حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،أفريقيا الشرقأالمغرب،2001م
78.حسن ناظم:
– البنى الأسلوبية،دراسة في أنشودة المطر للسياب،المركز الثقافي العربي،المغرب ،ط2، 2002م
– اللغة الشعرية،دراسة مقارنة في الاصول و المنهج،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت لبنان ،ط3،2003م.
80.حسني عبد الجليل،موسيقى الشعر العربي الأوزان والقوافي والفنون ،الإسكندرية،دار الوفاء لدنيا الطباعة،والنشر،ط2، 2009م.
81.حسين الحاج حسن،أدب العرب في عصر الجاهلية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ،ط1،1984م

82.حسين خالد ،في نظريّة العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة،دار التكوين،دمشق2007م
83. الحسين زاهدي،التواصل نحو مقاربة تكاملية للشفهي،أفريقيا الشرق،المغرب،2011م
84.ابن حمادة الجوهري،الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ،ت،أحمد عبد الغفور عطار،دار العلم للملايين ،لبنان،ط4 ،1994م،مادة (ك،ر،ر)
85.حلميم مطر ،فلسفة الجمال،أعلامها ومذاهبها،الهيئة المصريةالعامة للكتاب،2002م
86.خالد حميد صبري، اللسانيات النصية في الدراسات العربية الحديثة ،بحث في الأطر المنهجية و النظرية ،منشورات ضفاف الاختلاف دار الأمان ،الرباط ،ط1،2015م
87.خالد سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث،دار الفكر للطباعة والنشر،ط3 2018م
88. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتنقيحة وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي المكتبة الأزهرية للتراث،ط1993،3م.
89.خليفة الميساوي،المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1 2013م
90.خليل الموسى،قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ،منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،2000م
91.خلود ترمانيني،الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث،جامعة حلب،2004م،
92.خولة طالب الإبراهيمي،مبادئ في اللسانيات،دار القصبة،الجزائر،ط2،2000م
93.ذريل عدنان،اللغة والأسلوب ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،1980م
94.رجاء عيد ،التجديد الموسيقي في الشعر العربي،دار الفكر،بيروت،ط.1
95.رشاد رشدي،فن القصة القصيرة،القاهرة،مكتبة الأنجلو المصرية،1970م.
96.ابن رشد،تلخيص كتاب الشعر،ت، محمد محي الدين عبد الحميد،ط5،دار الجبل بيروت ،1985م
97.رشيد بن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص،عربي–إنجليزي فرنسي دارالحكمة ،فيفري2000م.
98.ابن رشيق،العمدة،حققه وفصله،وعلق حواشيه،محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجيل بيروت ،لبنان،ط5،1981م

99.روجر فاولر،النقد اللساني،ت،عفاف البطانية،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، ط1،2012م.
100.روز غريب،النقد الجمالي وأثره في النقد العربي،دار الفكر اللبناني،ط2،بيروت،1983م
101.رولان بارت:
- التحليل البنيوي للسرد،ت،بشير الغمري،حسن عمراوي،م آفاق،اتحاد كتاب المغرب،ع98،1988م
- لذة النص،ترجمة منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،سوريا،ط2،2002م
103.رومان جاكبسون،قضايا الشعرية،ترجمة محمد الولي ومبارك حنون،دار توبقال للنشر المغرب، ط1،1988م
104.رياض مسيس،مشروع جون مشال آدم،مقاربة نظرية،(مقال،لسانيات النص وتحليل الخطاب،المؤتمر الدولي الأول،المجلد الأول،كنوز المعرفة،المغرب،2013م.
105.ريفاتير،معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد حمداني،دار النجاح الجديدة،اليضاء،ط1993،1م.
106.زتسيسلاف واورزنياك،مدخل إلى علم النص،مشكلات بناء النص،سعيد حسن بحيري مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة،مصر ،ط.2003،1
107.الزمخشري ،أساس البلاغة ،دار بيروت،1404هـ-1984م
108.أبو زيد عثمان،نحو النص،إطار نظري ودراسات تطبيقية،عالم الكتب،إربد،2010م
109.ستيفن سبيندر،مالأدب،ترجمة غنيمي هلال ،دار نهضة مصر للطبع والنشر،القاهرة،دط
110.سعد مصلوح:
- في النص الأدبي،دراسة أسلوبية إحصائية،عين للدراسات والبحوث الإنسانية،ط1 ،1993م
- سعد مصلوح،الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،عالم الكتب،القاهرة،ط3،1992م
112.سعيد بنكراد:
- السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2015م.
113.سعيد بحيري،علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات،مؤسسةالمختار،القاهرة،ط3،2010م.
114.سعيد حسن بحيري،دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة ط1، 2005م
115.سعيد مصلح السريحي،شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد،كتاب النادي

الأدبي الثقافي12 السعودية، ط1983،1م.
116.سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي،النص والسياق،المركزالثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء ط2،2001م
117.سعيد يقطين:
– تحليل الخطاب الروائي (الزمن،السرد،التبئير)،المركزالثقافي، بيروت ط3،1997م
118.سلوى النجار،الجرجاني أمام القاضي عبد الجبار،نحو رؤية جديدة في قضايا اللغة لدى الجرجاني،التنوير للطباعة،بيروت،لبنان،ط1،2010 م
119.سليمان البستاني ،إلياذة هوميروس ،مطبعة الهلال ،مصر.
120.سلوم تامر،نظرية اللغة والجمال في النقد العربي،دار الحوار،اللاذقية ،سورية ،ط1، 1983م.
121.سمير شريف استيتيه ،اللغة وسيكولوجية الخطاب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ،ط1،2002م
122.سمويل.ر.ليفن،البنيات اللسانية في الشعر،ترجمة، الولي محمد–التوزاني خالد،منشورات الحوار الأكاديمي 1989م
123.سيبويه،الكتاب تحقيق عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي،القاهرة،ط1،1988م
124.سيد خضر،التكرار الإيقاعي في اللغة العربية،دار الهدى للكتاب،ط1،1998م
125.شفيع السيد،أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء،مجلة إبداع،القاهرة ع6،السنة الثانية ،يونيو ،1984م
126.شعيب حليفي،شعرية الرواية الفانتيستيك،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2009م
127.شكري محمد عياد،موسيقى الشعر العربي ،(مشروع دراسة علمية)،دار المعرفة،القاهرة،ط2 ،1978م.
128.شوقي ضيف،البلاغة تطور وتاريخ،ط8،دار المعارف،القاهرة،1995م
129.صابر عبد الدايم،أدب المهجر،دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري،دار المعارف ط1، 1993م.
130.صالح بلعيد،نظريّة النظم،دار هموم،ط3،الجزائر،2009م.

131.صالح عبد العظيم الشاعر،النحو وبناء الشعر في ضوء معايير النصية،شعر الجواهري نموذجا،دار الحكمةن،ط1،2013م

132.صبحي إبراهيم الفقي،علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق،دراسة تطبيقية على السور المكية،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهر،ج1،ط1،2000م

133.صلاح فضل:

- أساليب الشعرية المعاصرة ،دار الأداب،بيروت،،ط1،1995م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص ،عالم المعرفة،الكويت،1992م.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،دار الشروق،القاهرة،ط1998،1م
- النظرية البنائية في النقد الأدبي، ،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،2003م

137.طاهرمسعد الجلوب ،بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،2007م

138.ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر تحقيق عباس عبد الساتر،مراجعة نعيم زرزور،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،ط2،2005م.

139.طه حسين،في الأدب الجاهلي ،دار المعارف،مصر،1964.

140.طه عبد الرحمن،في أصول الحوار وتجديد علم الكلام،المركز الثقافي العربي ،بيروت الدار البيضاء،ط2،2000م

141.طه وادي،جماليات القصيدة المعاصرة،الشركة المصرية العالمية للنشر،ط2، 2000.

142. عائشة آغا ،التفاعل النصي في الشعر الجزائري المعاصر،جيل التسعينات،أنموذجا رسالة دكتوراه،جامعة جيلالي اليابس،سيدي بلعباس،الجزائر،2018م.

143.عباس محمود العقاد،أشتات مجتمعات في اللغة والأدب،دارالمعارف،القاهرة،ط5،1982م

144.عبد الحميد بورايو،منطق السرد،دراسات في القصة الجزائرية،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1994م.

145.عبد الحميد هنداوي،الإعجاز الصرفي في القرآن،المكتبة العصرية،صيدا بيروت2002م.

146.عبد الرحمان بن خلدون ،مقدمة، ،دار بن الجوزي،القاهرة،ط1،2010م

147.عبد الرحيم مراشدة،الخطاب السردي والشعر العربي،عالم الكتب الحديث،الأردن ،ط1 2012م

148.عبد الرحمان الوجي،الإيقاع في الشعر العربي،دار الحصاد للنشر ،ط1،1989م

149.عبد السلام المسدي:

- الأسلوبية والأسلوب،دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت،لبنان،ط6 2014م
- النقد والحداثة،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،لبنان ،ط 1 1983م
- محاولات في الأسلوبية الهيكلية،حوليات الجامعة التونسية،تونس

152.عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة،دار ابن الجوزي،القاهرة،ط1،2010م

153.عبدالقادر شرشار،تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص،الدار الجزائرية،ط1،2015م

154.عبد الله الطيب،المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، من رسالة الدكتوراه،بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ،ص.57

155.عبد القادر الفاسي الفهري،اللسانيات واللغة العربية،نماذج تركيبية دلالية،دار توبقال للنشر، المغرب ،ط3،1993م

156.عبد القادر الرباعي،الصورة الفنية في النقد الشعري،دراسة في النظرية والتطبيق،العلوم الرياض،1984م

157.عبد الكريم محمود يوسف،أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم،غرضه-إعرابه،مكتبة الغزالي،دمشق،ط1،2000م

158.عبد الله العشي،أسئلة الشعرية، بحث في آليات الإبداع الشعري،منشورات الاختلاف الجزائر،ط1،2009م.

159.عبد المالك قجور،القصة ودلالتها في قصة الغفرانوحي بن يقضان،مطابع الإخوة مدني،البليدة الجزائرط1،2010م.

160.عبد الملك مرتاض:

- بنية الخطاب الشعري ،دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ،دار الحداثة ،بيروت ،لبنان،ط1، 1986م.

- الأدب الجزائري القديم ،دراسة في الجذور،دار هومة،الجزائر،2009م
- دراسة سيميائية تفكيكية :أين ليلاي،لمحمد العيد آل خليفة،ديوان المطبوعات ج ج
- نظرية النص الأدبي،دارهموم للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2007م.

164.عبد الناصر هلال،في جماليات شعر الحداثة،دار الحرم للتراث،القاهرة،2006م

-آليات السرد في الشعر العربي الحديث،مركز الحضارة العربية،القاهرة،ط1،2006م

166.عبدالنبي هماني،آليات تحليل الخطاب،تفاعل المبنى والمعنى في الدرس اللغوي العربي،افريقيا الشرق،المغرب، 2015م

167.عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية،دار العودة،بيروت،ط2،1978م

168.عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم و الفلسفة عند ميشيل فوكو،دار المعارف،1989م.

169.عبيد محمد صابر،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ،2001م،الجزائر،ط1،2013م

170.عجلا عباس بدوي ،عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى ،الاسكندرية،دار المعرفة الجامعية.

171.العف عبد الخالق محمد،التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر،مركز رشاد الشوا،غزة،2001م

172.عثمان بدري،دراسات تطبيقية في الشعر العربي،نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي منشورات ثالة، الأبيار،الجزائر2009م .

173.عدنان بن ذريل،النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق،اتحاد الكتاب العرب،2000م

174.عدنان حسين قاسم،الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،الدار العربية للنشر والتوزيع،مصر،2001م

175.عز الدين إسماعيل:

- الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،القاهرة،دار الكاتب العربي، 1967م.
- مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والموضوعية،فصول،2يناير 1981م.

177.عز الدين مناصرة،علم الشعريات(قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)دار مجد لاوي ،عمان الأردن،ط1،2007م

178.علي أحمد سعيد أدونيس:

- الثابت و المتحول(صدمة الحداثة)،دار العودة،بيروت،ط1983،4م
- زمن الشعر،دار العودة،بيروت،ط1،ن1978م.
- سياسة الشعر،دراسات في الشعرية العربيةالمعاصرة،دار الآداب،بيروت،ط1،1985م
- مقدمة الشعر العربي ،دار العودة ،ط3،بيروت ،1979م
- في حداثة النص الشعري،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1990،1م

183.علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني،معجم التعريفات،تحقيق ودراسة محمد صديق المنشاوي،دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير ،القاهرة

184.علي القاسمي،علم المصطلح،أسسه النظرية وتطبيقاته،مكتبة لبنان الناشرون بيروت،ط1 ج1،2008م

185.عماد عبد يحيى،البنى والدلالات في لغة القصص القرآني – دراسة فنية – دار دجلة،عمان،الأردن،ط1،2009م.

186.عمر حفيّظ،الكتابة وبناء الشعر عند أدونيس،دار الساقي،بيروت،لبنان،ط1،2015م .

187.عنيمي الحاج،التمثيل وفهم النص ضمن كتاب(النص الأدبي بين الواقع والمتخيل) مجموعة مؤلفين،منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر،مشروع باريس،فاس المغرب،2003م

188.عيسى جواد فضل محمد الوداعي ،التماسك النصي،دراسة تطبيقية في نهج البلاغة الجامعة الأردنية،2005م

189.عهود عبد الواحد العكيلي،الصورة الشعرية عند ذي الرمة،دار صفاء للنشر والتوزيع عمان،ط1،2010م.

190.فاتح علاق ،مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر،منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ،2005م

191.ابن فارس،معجم مقاييس اللغة،تحقيق عبد السلام هارون،دار الجيل،بيروت،1999م.

192.فاطمة طبال، النظرية الألسنية عند جاكبسون، مكتبة شغف، بيروت، ط1، 1993.

193.سعيد العوادي حركة البديع في الخطاب الشعري،من التحسين إلى التكوين،كنوز المعرفة،الأردن، ط1،2014م

194.فاطمة محمد محمود عبد الوهاب،في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة،دار المعرفة 2009م

195.فاطمة محجوب ،التكرا في الشعر، مجلة شعر القاهرة،ع8، أكتوبر،1977م

196.فالح حبيب العجمي،اللغة والسحر،الرياض ط1،2003م

197.فتيحة كحلوش،بلاغة المكان،قراءة في مكانية النص الشعري،مؤسسة الانتشار العربي ط1،2008م.

198.فرحان البدري الحربي،الألوبية فب النقد الغرب الحديث"دراسة في تحليل الخطاب"،مجد الؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع،ط1،2003م.

199.فرج بن رمضان،الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس،دار محمد علي الحامي صفاقص،تونس،ط1،2001م

200.فوزي عيسى،النص الشعري وآليات القراءة،منشأة المعارف الإسكندرية،1997م.

201.فيدوح عبد القادر،الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي،دار صفاء،عمان،ط1،1998م

202.الفيروزبادي ،القاموس المحيط ،تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ،إشراف محمد نعيم العرسوقي ،مؤسسة، الرسالة ،بيروت لبنان ،2005م.

203.قاسم مقداد محمد شكر،البنية الإيقاعية في شعر الجواهري،دار دجلة،،عمان،ط1، 2008م

204.ابن قتيبة عبد الله بن مسلم ،أدب الكاتب ،المكتبة العصرية ،بيروت ،2004م.

205. قدامة بن جعفر،نقد الشعر،تحقيق وتعليق،محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية،دت.

206. قصطاكي بك الحمصي الحلبي،منهل الوارد في علم الانتقاد،تحرير وتقديم لإبراهيم الهواري،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، مصر،1999م.

207.كريستو كودويل،الوهم والحقيقة،دراسة في منابع الشعر والواقع،ترجمة،توفيق الأسدي،دار الفرابي،ط1،1982م.

208.كلاوس برينكر ،التحليل اللغوي للنص ،مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمنهج، ،ترجمة

سعيد حسن بحيري،مؤسسة المختار،ط1،2005م.

209.كمال أبو ديب:

- جدلية الخفاء والتجلي،دار الملايين،بيروت،ط3،1984م

- في البنية الإيقاعية للشعر العربي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ،ط3 1987م

211.لويس سيسل دي،الصورة الشعرية، ترجمة،أحمد نصيف الجنابي وآخرين،مؤسسةالخليج،1984م

212.محصول سامية،التناص،إشكالية المصطلح والمفاهيم،مجلة دراسات أدبية،مركز البصيرة العدد الأول، ماي 2008م.

213.محمد بن أحمد بن طباطبا،عيار الشعر،القاهرة،1956م

214.محمد أركون،ضمن كتاب الفلسفة الحديثة،نصوص مختارة،ترجمة محمد سبيلاوعبد السلام بن عبد العالي،إفريقيا الشرق،الدار البيضاء،وبيروت،ط1،2001م

215.محمد الأخضر الصبحي،مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه،منشورات الاختلاف الجزائر،ط1،2012م

216.محمد بن إدريس الشافعي،الرسالة،تحقيق أحمد محمد شاكر،دون بيانات.

217.محمد بازي،العنوان في الثقافة العربية،التشكيل ومسالك التأويل،منشورات الاختلاف الجزائر،ط1،2012م

218.محمد بهاوي،الرغبة،نصوص فلسفية مختارة،افريقيا الشرق،المغرب،م2013،ج 9

219.محمد بو عمامة،قضايا لغوية تراث ومعاصرة ، مكتبة وهبة،القاهرة،ط1.

220.محمد التونجي،المعجم المفصل في الأدب،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1،ج2،1993م

221.محمد بنيس،الشعر العربي الحديث ،بنياته،وإبدالاته التقليدية،دار توبقال،المغرب،ط2 2001م.

222.محمد حسن عبد الله،الصورة و البناء الشعري،دار المعارف،القاهرة،مصر

223.محمد حماسة عبد اللطيف:

- الإبداع الموازي،التحليل النصي للشعر،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة 2001م.

- البناء العروضي للقصيدة العربية،دار الشروق،ط1999،1م.

225.محمد خطابي، لسانيات النص،مدخل إلى انسجام الخطاب،المركز الثقافي العربي،ط2 2006م
226.محمد زكي العشماوي،قضايا النقد الأدبي المعاصر ،دار الكتاب العربي للطباعة بالإسكندرية،ط3
227. محمد الشاوش،أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية،المؤسسة العربية،تونس،ط1 2001م.
228.محمد صابرعبيد،القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية) اتحاد الكتاب،دمشق،2001م.
229.محمد صالح الضالع،الاسلوبية الصوتية،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة 2002م
230.محمد بن الطيب البقلاني،إعجاز القرآن،تحقيق،أحمد صقر،القاهرة،مصر،1972م.
231.محمد الطاهر بن عاشور،شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام،دار الكتب الشرقية،تونس،1958م.
232.محمد العبد:
- اللغة والإبداع الأدبي،دار الفكر للدراسة والنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1 1991م.
- النص والخطاب والاتصال النص والخطاب والاتصال،الاكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي،القاهرة،ط1،2005م.
234.محمد عبد الحفيظ كنون الحسني،السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي،مطبعة الخليج العربي،تطوان،ط1،2007م
235.محمد عبدالمنعم خفاجي ،محمد السعدي فرهود،عبد العزيز شرف،الأسلوبية والبيان العربي ،الدار المصريةاللبنانية،ط1،1992م.
236. محمد عبد الواحد حجازي،الأطلال في الشعر العربي دراسة جمالية،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الأسكندرية ط1،2001م
237.محمد عزام،الأسلوبية منهجا نقديا،منشورات وزارة الثقافة،سوريا،ط1،1989م
238.محمد غنيمي هلال:
- قضايا معاصرة في الأدب و النقد،دار نهضة مصر للطباعة والنشر،القاهرة
- النقد الأدبي الحديث،دار العودة،بيروت،ط1،1982م

240. محمد فكري الجزار:

- لسانيات الاختلاف،الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة،التراث للنشر والتوزيع،ط1،القاهرة،2001م.

- العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي،سلسلة دراسات أدبية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998م.

242.محمد كراكبي،خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني،دراسة صوتية وتركيبية،دار هموم،2003م.

243.محمد كنوني:

- التوازي ولغة الشعر،مجلة فكر ونقد،السنة الثانية،العدد18،1999م

- اللغة الشعرية،دراسة في شعر حميد سعيد،دار دجلة،الأردن،ط1،2013م

245.محمد سليمان ياقوت،علم الجمال اللغوي،دار المعرفة الجامعية،جامعة طنطا،مصر،ط1 1995

246. محمد بن سلام الجمحي،طبقات فحول الشعراء،ج1،قرأه وشرحه محمود محمد شاكر،مطبعة المدني،المؤسسة السعودية بمصر،د ت.

247.محمد سالم محمد الأمين الطلبة،مستويات اللغة في السرد العربي المعصر،دراسة نظرية تطبيقية في سيمنطيقا السرد، مؤسسه الانتشار العربي،بيروت،لبنان،ط1،2008م

248. محمد لطفي اليوسفي،كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر،دار الفارس للنشر والتوزيع الأردن،ط2005،1م

249.محمد مداني،مجلة اللغة العربية وآدابها،جامعة البليدة02،المجلد الخامس،العدد الأول ديسمبر،2017م.

250.محمد مرتضى (الزبيدي)-تاج العروس-من جواهر القاموس ،دار الفكر ،بيروت،مادة (نصص-الخصائص ،تحقيق الشيخ محمد علي النجار ،بيروت ،المكتبة العلمية .د.ت،ج.1

251.محمد مفتاح:

- تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص،ط1،1988م

- التشابه والاختلاف،نحو منهاجية شمولية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1،1996م.

- التلقي والتأويل،مقاربة نسقية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،ط1 1994م

254.محمد مشبال:

- البلاغة والخطاب،منشورات الاختلاف،ط1،2014م

- البلاغة والسرد،جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة، عبد المالك السعدي،تطوان المغرب،2010م

256.محمد مندور:

- في الميزان الجديد،دار نهضة مصر للطباع والنشر،القاهرة،1973م.

- النقد المنهجي عند العرب، مكتبة نهضة مصر،دت.

258.محمد أبو موسى،قراءة في الأدب القديم، مكتبة وهبة،القاهرة،ط3،2006م.

259.محمد الهادي الطرابلسي،خصائص الأسلوب في الشوقيات،المجلس الأعلى للثقافة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1،1996م

260.محمود عكاشة تحليل النص،دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي،مكتبة الرشد، ناشرون،ط1،2014م

261.محمود سامي البارودي ،ديوان البارودي ،حققه وصححه وضبطه وشرحه علي الجارم محمد شفيق معروف (ج1،ج2)محمد نديم ،دار الكتب المصرية،مصر ،ط1942م

262.محمود سليمان ياقوت،علم الجمال اللغوي،(المعاني-البيان-البديع)،دار المعرفة الجامعية مصر،ط1، 1995م.

263.مجيد عبد الحميد ناجي،الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،ط1،1984م

264.مراد عبد الرحمن مبروك،من الصوت إلى النص،نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري،دار الوفاء،الأسكندرية ،مصر،ط1،2002م

265.مسعود بودوخة:

- الأسلوبية والبلاغة العربية،مقاربة جمالية،بيت الحكمة،ط1،2015م

- الأسلوبية، مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية-،بيت الحكمة الجزائر ،ط1ن2015م.

267.مصطفى دحية،اصطلاح الوهم،منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين،1993م

268.مصطفى عبد اللطيف السحريتي:الشّعر المعاصر على ضوء النقد الحديث،مطبعة المقتطف والمَقْطَمْ،1948م.

269.مصطفى صادق الرافعي،وحي القلم،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،2009م

270.مصطفى ناصف،الصورة الأدبية،دار الأندلس للطباعة والنشر التوزيع،بيروت ،لبنان 1981م

271.منذر عياشي:

- الكتابة الثانية وفاتحة المتعة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب ط1،1998م
- الخطاب الأدبي والنقد الأدبي الجديد،جريدة البعث رقم: 7813،بتاريخ : 1988.11.21م
- الأسلوبية وتحليل الخطاب ،دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،ط1 2015م
- مقالات في الأسلوبية،اتحاد كتاب العرب،دمشق سوريا،ط1،1990م.

275.أبو منصور الأزهري- تهذيب اللغة – تحقيق محمد عوض مرعب،دار إحياء التراث العربي،بيروت،لبنان،ط2001،1م

276.أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهرفي محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد قميحة، ط1،دار الكتب العلمية، بيروت،ج1،1983م

277.ابن منظور ، لسان العرب إعداد عبد الله كبير وآخرون،دار المعارف،القاهرة ،مصر.

278.مهران محمد، مدخل إلى المنطق الصوري،دار الثقافة للنشر والتوزيع،القاهرة.

279.موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في العروض والقوافي،دار الحكمة للنشر ولترجمة،ط4،1994م

280.مؤيد عباس حسن ،البنيوية ،دار رند ،دمشق ،سوريا،ط1،2010م

281.ميخائيل باختين،تحليل الخطاب الروائي،ترجمة محمد برادة،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ،القاهرة،ط1،1987م.

282.ميلود عثمان،شعرية تودوروف،عيون المقالات،الدار البيضاء،ط1،1990م

283.مجمع اللغة العربية المعجم الوسيط 1،دار الدعوة ،القاهرة،ط2

284.ناتالي بييقي غروس مدخل إلى التّناصّ ترجمة:عبد الحميد بورايو،نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،سوريا،دمشق، 2012م

285.نادية رمضان النجار:

- علم لغة النص والأسلوب بين النظر والتطبيق،الاسكندرية،مؤسسة حورس الدولية،2013م.
- علم لغة النص و الأسلوب،مؤسسة حورس الدولية،ط2012م.

287.نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،منشورات مكتبة النهضة،ط1967،3م.

288.ناظم عودة،تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر،دارالكتاب الجديد المتحدة،بيروت،لبنان،ط1،2009م.

289.نصر حامد أبو زيد،النص والسلطة والحقيقة إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة،المركز الثقافي العربي،الدارالبيضاء،المغرب.

290. نعمان عبد الحميد بوقرة ،الخطاب والنظرية والإجراء،دار جامعة الملك سعود للنسر،دت

291.نعيمة سعدية:

- الأسلوبية والنص الشعري،دار الحكمة،الجزائر،ط1،2016م
- استراتيجية النص الأنموذجي،دار الحوار للنشر والتوزيع،سورية،ط1، 2016م

293.نعيم اليافي،أوهاج الحداثة،دراسة في القصيدة العربية الحديثة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق1993م.

294.نهلة فيصل الأحمد،التفاعل النصي،التناصية،النظرية والمنهج، ،الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ط1، 2010م.

295. نوار سعودي أبو زيد،ممارسات في النقد واللسانيات،بيت الحكمة،ط1،2012م.

296.نور الدين السد:الأسلوبية و تحليل الخطاب،دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي،دار هموم للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2010م

297.ابن هشام الأنصاري مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،تحقيق محي الدين عبد الحميد المكتبة العصرية صيدا، بيروت،1991م.

298.أبو هلال العسكري،الصناعتين،دار الكتب العلمية،بيروت،1981م.

299.عبد الناصر هلال،آليات السرد في الشعر العربي المعاصر،مركز الجضارة العربية القاهرة،ط2006،1م.

300.أبو الوليد الباجي،كتاب المناهج في ترتيب الحجاج،تحقيق عبد المجيد تركي،دار الغرب الإسلامي،بيروت،ط3،2001م

301.يعقوب فام،البرجماتية،أو مذهب الذرائع،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرةاليعلاوي محمد،في القص القرآني،حوليات الجامعة التونسية،عدد241،المطبعة الرسمية التونسية 1985م.

302.يوري لوتمان:

- بنية القصيدة،ترجمة،محمد فتوح أحمد،دار المعارف القاهرة،1995م .
- تحليل النص الشعري،بنية القصيدة،ترجمة،محمد فتوح أحمد،دار المعارف القاهرة

304.يوسف أحمد،القراءة النسقية،سلطة البنية،ووهم المحادثة،الدار العربية للعلوم،بيروت،ط 1 2007م

305.يوسف الإدريس،التخييل والشعر،حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية،منشوراتالاختلاف ط1،بيروت لبنان،2012م

306.يوسف حسن نوفل،تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر،دار النهضة

307.يوسف حسين بكار ،بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)،دار الأندلس،بيروت،لبنان،دت.

308.يوسف وغليسي،منهاهج النقد الأدبي،جسور للنشر والتوزيع،الجزائر،ط2007،1م.

309.يوسف اليوسف،مقالات في الشعر الجاهلي،منشورات وزارة الثقافة ة الإرشاد القومي دمشق،1975م.

الرسائل الجامعية:

1. سناء حميد البياتي،رسالة دكتوراه،البناء الفني لشعر الحب العذري في العص الأموي، بغداد،1989
2. الكبيسي عمران،لغة الشعر العراقي المعاصر،رسالة ماجستير،جامعة القاهرة،القاهرة 1979م.

المقالات:

1. آمنة بلعلة،عولمة التناص ونص الهوية،مجلة الخطاب،منشورات ،مخبر تحليل الخطاب،جامعة تيزي وزو،العدد الأول،ماي2006م.
2. أنتوني أستوبت،الخطاب الشعري بوصفه أيديولوجيا،حسن البنا ،مجلة فصول،م5،ع3 1985م.
3. حاتم الضامن،نظرية النظم،مجلة البداية،الموسوعة المصغرة87،منشورات وزارة الثقافة

الإمارات العربية المتحده،1998م..
4. حافظ إسماعبل علوي،عندما تسافر النظريّة،لسانيات النص نموذجا،لسانيات النص وتحليل الخطاب المؤتمر الدولي الأول، كنوز المعرفةالأردن،المجلد الأول،2013م.
5. سعيد بنكراد، سياق الجملة وسياق النص،الفهم والتأويل،لسانيات النص وتحليل الخطاب مجلد2.
6. سعيد يقطين: السرد العربي، قضايا وإشكالات، مجلةعلامات،ج29،مجلد8،سبتمبر 1998م
7. عبد العزيز حمودة،المرايا المحدّبة من البنيويةإلى التفكيك،لمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت،سلسلة عالم المعرفة 1998م.
8. عبد الله العنبر،المناهج الأسلوبية والنظريات النصية،دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية ،المجلد 43، ملحق4،2016م
9. عبد الملك مرتاض: أثر الانزياحات في تنشيط اللغة السردية،الاستعارة واللغة والابداع،مجلة الكلم،مختبر اللهجات ومعالجة الكلام ،جامعة وهران1،أحمد بن بلة الجزائر،ع2،ديسمبر2016م
10. علي جعفر العلاق:البنية الدرامية في القصيدة الحديثة،دراسة في قصيدة الحرب،مجلة فصول، القاهرة، أكتوبر1986م،مارس 1987م،العددان الأول والثاني.
11. علي حسين يوسف عناد،بناء القصيدة العربية بين الإشتراط والتكوين،مجلة أهل البيت عدد19
12. لمياء خليفي باشا،المعجم الشعري الحديث بين المقارنة النقدية والممارسة الفنية، مجلة،عمان ع117.
13. محمد عبد الرحمان أو، مجد الإسلام الملحمة النبوية لأحمد محرم،مجلة العاصمة،الهند، المجلد الثامن،2016 .
14. محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي،مجلة عالم الفكر ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ،الكويت العدد30،2001م
15. محمد المصطفى عمران،الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء،مجلة فكر ونقد عدد34 ص31مشبال،البلاغة والخطاب
16. محمد ولد بوعلية،النقد الأدبي والنقد الغربي،مجل علامات،المجلد12،الجزء46،النادي الأدبي الثقافي،جدة،ديسمبر،2002م.

17.محمود الربعي،مدخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي،عالم الفكر،المجلد23 العدد1-
،الكويت،1994م.
18.مهدي عبد الصاحب،مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية،المجلد8،العدد3
اكتوبر 2011م
19.هدى الصحناوي،البنية السردية في الخطاب الشعري،قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا،مجلة
جامعة دمشق المجلد29 العدد (1+2)،2013م.
20.وليد أحمد العناني،تحليل الخطاب وتعليم اللغة الأجنبية،لسانيات النص وتحليل الخطاب
ج1،المؤتمر الدولي الأول،المملكة المغربية،ط1، 2013م.

المراجع والمصادر الأجنبية:.

1-groupe.rhétoriquede la poésie.1982 .

2 -lalande andré,vocabulaire technique et critique de la philosophie.

3 -copleston frederick,A histoiry of philosophy,mediaeval philosophy.

4 -skholes,robert,structuralism,an introduktion,yaleUniversity press,1974,.

5-pierre zima,manuelsociocritique,France,ed,picard1985

6-G-Gennete.Seuils.Editions Seuils.COLL.Poetique.Paris.1987

7-Genette,Gérard:figures3;le seuil,Paris 1972,

8-Gerard Genette.palimsestes La Littérare au second degrés "d seuil
.paris.1982.

-9 Allen walter;writers On writing.First publoshedK.londonK.P311

-Entretien avec Roland Barthes.in Lettre françaises.2mars1967.

-Frans RuttenMSur les notions de texte et de lecture dans une théorie
de la réception.Revue des sciences humaines n° 177 Janvier,Mars 1980.

فهرس الموضوعات	الصفحة
شكر وعرفان	
المقدّمـــــــــة	ب
مدخـــــــــــــــل	8
الفصل الأول: حدود ومفاهيم نصّيّة وأسلوبية	34
أوّلا: المفاهيم النّصية.	35
1- مفهوم البناء	35
أ- لغةً	35
ب- المشكلة الاصطلاحيّة لمصطلح"بناء"	36
1) البناء في الثّقافة العربيّة	39
2) البنية في الثّقافة الغربيّة	43
2- تعريف النّص	47
أ- النّص في الثّقافة اللسانيّة التّراثيّة	48
✓ النّص في فكر الأصوليّ	48
✓ النّص في الفكر النّحوي البلاغيّ	54
ب- النّص في الثّقافة اللّسانية الحديثة	55
✓ النّص عند المحدثين الغربيّين	55
✓ النصّ عند المحدثين العرب	60
3- بين النّص والخطاب	64
1.3.مفهوم الخطاب لغة.	66
2.3. مفهوم الخطاب اصطلاحا.	67
1.2.3.في الثّقافة الغربيّة	67
2.2.3.في الثّقافة العربيّة	68
4- مفهوم النّصية	70
ثانيا: المفاهيم الأسلوبية:	79
1-الأسلوب والأسلوبيّة:	79

1) مفهوم الأسلوب	81
2) مفهوم الأسلوبيّة في الثّقافة الغربيّة والعربيّة	89
3) الاتجاهات الأسلوبيّة وآليات التّحليل الأسلوبيّ	96
أ- الاتّجاه التعبيري وآلياته	96
ب- الاتّجاه الفردي وآلياته	98
ت- الاتّجاه البنيوي وآلياته	100
ث- الاتّجاه الإحصائي وآلياته	103
2- لغة النصّ الشّعري	105
1) اللّغة الشّعرية	105
2) وظيفة اللّغة الشعريّة	118
3- تعريف النّص الشّعري	127
الفصل الثّاني: تضافر البنى النصّية والأسلوبية في بناء المستوى الصوتي	133
1-الجهاز المفاهيمي للإيقاع	134
أ- مفهوم الإيقاع	134
ب- الأهمية الإجرائية للإيقاع	136
ت- دور الإيقاع ووظيفته	137
ث- أشكال الإيقاع	138
2-البناء النصي والأسلوبي للإيقاع الخارجي في الديوان	140
أوّلا: نصيّة وأسلوبيّة إيقاع الوزن الشّعري	140
1) إيقاع بحر الكامل	143
2) إيقاع بحر الوافر	147
3) إيقاع بحر الطويل	149
4) إيقاع بحر الخفيف	151
5) إيقاع بحرالبسيط	154
6) إيقاع بحر الرمل	155

7) إيقاع بحر المتقارب	157
8) إيقاع بحر السريع	159
ثانيا: نصّية وأسلوبيّة القافية	161
1) مفهوم القافية لغة واصطلاحا	162
2) وظيفة القافية	164
3) تجليات إيقاع القافية	165
ثالثا: نصّية وأسلوبيّة إيقاع الرّوي	167
1) مفهوم الرّوي.	167
2) تجلّيات إيقاع الرّوي النصّية والأسلوبية	168
رابعا: نصّية وأسلوبيّة هندسة البناء العروضي.	173
3- البناء النّصي والأسلوبي للإيقاع الداخلي :	176
أوّلا: نصّية وأسلوبيّة إيقاع التّكرار	177
1) التكرار لغة واصطلاحا	177
2) دور التكرار ووظيفته	178
ثانيا: تجليّات التكرار في الديوان	179
1) التكرار الصوتي	179
2) التكرار اللّفظي.	182
1.2. تكرار الاسم	183
1.1.2. تكرار اسم العلم	183
2.1.2. تكرار الأسماء المشكلة للحقل المعجمي	188
2.2. تكرار الأفعال	190
3.2. تكرار صيغ الاستفهام	191
ثالثا: نصّية وأسلوبيّة التّصريع	193
رابعا: نصّية وأسلوبيّة التّوازي	197
1) التّوازي التّركيبي	198
2) التّوازي الصّرفي	201

3) التّوازي بالتّضاد	204
الفصل الثالث: تضافر المعايير النّصية والوقائع الأسلوبية في بناء المستوى الخطّي والدّلالي في الدّيوان	206
1-البناء النصيّ والأسلوبيّ للبنية الكلّية في الديوان.	207
2-نصيّة الأبنية الكبرى في الديوان	218
أوّلا: بنية النمط السردي	218
1) مفهوم السّرد لغة واصطلاحا	220
2) السّرد في الشّعر	222
3) الآليّات النّصية لبناء السّرد في الدّيوان.	223
1.3. نصّية العناوين الفرعيّة	223
2.3. بناء السرد في قصة عائشة	225
1.2.3. بناء العنوان	225
2.2.3. الإحالة النصية في الدّيوان	229
أ- الإحالة البعديّة في البناء السردي	229
ب- الإحالة القبليّة في البناء السّردي	230
3.3. الاستبدال وتنامي خطية السرد	232
4.3. تنامي بناء الأحداث بين الوحدات النصيّة	237
ثانيّا: بنية النّمط الحواري	242
1-الحوار ودوره في بناء الإحالات وشبكة العلاقات النصّية	242
2-نصّية المصاحبة المعجمية في بناء الحوار	244
3-أسلوبية الحوار وتماسك السّرد.	251
أ- نصّية بناء الحبكة	251
ب- نصّية بناء العقدة	256
ت- نصّية حسن التخلّص.	257
3-بناء الظّواهر الأسلوبية في الديوان	261

1) أسلوبيّة الالتفات في بناء النمط الحواري.	261
2) الانزياح والتنامي الدّلالي للوحدات النصّية.	267
3) أسلوبيّة الاختيّار وبناء الصّورة الشّعرية الكلية.	273
4) أسلوبية التكرار بالترادف	281
5) أسلوبيّة التقديم والتأخير	284
4-الهندسة النصّية والأسلوبيّة للتّناص في الدّيوان	286
1) مفهوم التناص	287
2) أهمية التناص	289
3) مصادر التناص	291
4) دور ووظيفة التناص	293
أ- دور التناص في بناء النص	293
ب- وظيفة التناص	294
✓ الإبداعيّة	294
✓ الشّعرية	295
5) بينيّة التّناص النصيّة والأسلوبية في الديوان	297
أ- التّناص في العناوين الفرعية	297
التّناص في قصائد الديوان	299
الخاتمـــــــــــــــــتة	307
الملحق	312
قائمــة المصادر والمراجع	314
فهـــــــــرسالموضوعات	336
ملـــــــخص البحـــث	

الملخّص بالعربية

العنوان:بناء النّص الشّعري في ديوان مجد الإسلام للشّاعر أحمد محرّم

دراسة نصيّة أُسلوبيّة

يعدّ النّص الممثّل الشّرعي لممارسة اللّغة،وهو المَظهر الفيزيائي الّذي تتجسّد من خلاله البُنى العميقةُ الّتي يرغب المتكلّم في تداولها مع المتلقّي،وبناءُ هذا النّص لا شكّ أنّ له قواعد وضوابطَ تتحكّمُ في تكوينه،إذْ يمثّل مستوى يتجاوز مستوى الجملة الواحدةِ،فهو أكبرُ وحدة دلاليّة معقّدة قابلةٍ للوصف والتّحليل،ولأنّه كذلك،فهو يَثْوي مستويات أقلّ منه،لها دلالاتُها المعجميّةُ والصوتيّة والصرفية والنّحوية التي تتّسم بالجزئيّة،إذَا مَا قورنَتْ بالدّلالة الكليّة للنّص،تلك المستوياتُ اللّغوية تُسهم في اِنبناء النّص الذي لا يسمح لها بالوجود المستقلّ،بلْ يفرض عليها علاقات سياقيّةٍ تضمن له التّماسك الدّاخلي والخارجيَّ على السّواء.

والنّص أجناسٌ متنوّعة،تنوع اللّغة التي ينبني عليها،ومن تلك الأجناس النصّ الشّعري الّذي يعتمد على مستوى لغوي قائمٍ على ركائزَ ماديّةٍ فيسيولوجيّة وعناصرَ متخالفة على محور الإختيار،وعلائقَ استبداليّة على محور التّراكيب،ودلالاتٍ إيشاريّةٍ وإيحائية بعيدة،ما يجعل سِمَةَ التّعقيد أمرًا طبيعيّا منتظرا في بناء هذاالنّوع من النّصوص.

ولأجل الوقوف على كيفية بناء النّص الشّعري في ديوان مجد الإسلام لأحمد محرّم،سلك البحث طريقا يتتبّع من خلاله الآليّات التي تحقّق له المعايير النّصية التي تحتكم إليها لسانيّات النص،إضافة إلى تتبّع الوقائع و المظاهر الأسلوبية التي وظّفها الشاعر للتعبير عن رؤيته وإحساسه.

وقد توصّلت الدّراسة إلى أنّ بناء النص الشعري في هذا الديوان،قد أسهم فيه تضافر كلّ من الآليات النصيّة والوقائع الأسلوبيّة المختلفة،وأنّ الشاعر في بنائه اعتمد الوحدات الصغرى و الكبرى التي تشتغل فيها اللغّة بكل مستوياتها وفق معايير نصيّة محدّدة،وحرّية أسلوبيّة مختارة.

Summary in Arabic

Title: Building the poetic text in the Diwan of Glory of Islam by the poet Ahmad Muharram

stylistic textual study

The text is the legitimate representative of the practice of the language, and it is the physical aspect through which the deep structures that the speaker desires to communicate with the recipient are embodied. Subject to description and analysis, and because it is like that, it contains lower levels of it, which have their lexical, phonetic, morphological and grammatical connotations that are characterized by partial, if compared to the overall significance of the text, those linguistic levels do not guarantee independent context that does not allow them to contribute to building It has both internal and external consistency.

The text has various races, the diversity of the language on which it is based, and among these races is the poetic text that depends on a linguistic level based on physiological material pillars and dissimilar elements on the axis of choice, substitutive relations on the axis of structures, and indicative semantics that make a matter of natural and suggestive distances. Building this type of text

In order to find out how to construct the poetic text in the Diwan of Glory of Islam by Ahmad Muharram, the research followed a path through which the mechanisms that achieve the textual standards that the linguistics of the text appeal to, in addition to tracing the facts and stylistic manifestations that the poet employed to express his vision and feeling.

The study concluded that the construction of the poetic text in this book was contributed by the combination of textual mechanisms and various stylistic facts, and that the poet in its construction adopted the minor and major units in which the language operates at all levels according to specific textual standards, and selected stylistic freedom.