

جَهَالِيَاتُ التَّقَى وإِعَادَةُ إِنتَاجِ الدَّرَالَةِ

(دراسة في لسانية النص الأدبي)

الدكتور

محمد السيد أحمد الدسوقي

أستاذ النقد و البلاغة المساعد

كلية الآداب - جامعة طنطا

النشر والتوزيع



العلم والجهاد

منتدی سور الانزبکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET

**جماليات التلقى
و إعادة إنتاج الدلالة
(دراسة في لسانية النص الأدبي)**

الأستاذ الدكتور

محمد السيد أحمد الصوفي

أستاذ النقد والبلاغة المساعد

كلية الآداب - جامعة طنطا

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

| البيانات | | |
|--|---------------------|----------------------------|
| جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص الأدبي) . | | Title = عنوان الكتاب |
| الدكتور / محمد السيد أحمد الدسوقي . | | Author = المؤلف |
| الأولى . | | Edition = الطبعة |
| العلم والإيمان للنشر والتوزيع . | | Publisher = الناشر |
| كفر الشيخ - سوق - شارع الشركات ميدان المحطة. تليفون : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ فاكس : ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٠٢٨١ | | عنوان الناشر Address |
| التجليد | مقاس الصفحة Size | عدد الصفحات Pag. |
| مجلد | ٢٤,٥ x ١٧,٥ | ٢٣٦ |
| الجلال . | | Printer = المطبعة |
| العامة إسكندرية. | | عنوان المطبعة = Address |
| اللغة العربية . | | اللغة الأصل |
| ٢٠٠٧ / ٢٠٦٦٢ | | رقم الإيداع |
| 977- 308 -158 - 3 | | التزقيم الدولي I.S.B.N. |
| 2008 - 2007 | | Date = تاريخ النشر |

حقوق الطبع والتوزيع محفوظة

تحذير:

يحظر النشر أو النسخ أو التصوير أو الاقتباس بأي شكل

من الأشكال إلا بإذن وموافقة خطية من الناشر

الإهداء

إلى الأخ الأستاذ الدكتور سيد جاد
الذي شدَّ الله به أنزهرى ، فكان هذا
المجهد العلمى المتواضع .

محبة تقدير ل الأخ فاضل جليل

د/ محمد السوقي

(الفهرس)

| الصفحة | الموضوع |
|--------|--|
| ٢ | الإهداء |
| ٧ | مقدمة |
| ١٣ | القسم الأول: الإطناب والتعلق الدلالي (دراسة بديلة لتفطير البلاغين القدماء) |
| ١٥ | - المبعث الأول: الدرس النظرى |
| ٢٢ | - المبعث الثانى: الدرس التطبىقى |
| ٥١ | - خاتمة |
| ٦٣ | - المراجع |
| ٦٧ | القسم الثانى: هىكل البنية الزمانية فى بنية النص الشعرى |
| ٦٩ | - مقدمة |
| ٧٧ | - النص الأول: رسالة المسجد الأقصى إلى المسلمين |
| ٩٥ | - النص الثانى: البنية الزمنية وصراع المعانى فى القوس العذراء .. |
| ١٤٧ | - المراجع |
| ١٥١ | القسم الثالث: الصوت القافوى فى بنية الخطاب الشعرى |
| ١٥٢ | - مقدمة |
| ١٥٩ | - المبعث الأول: القافية فى النقد العربى القديم |
| ١٧٢ | - المبعث الثانى: القافية فى النقد العربى الحديث (الدرس الحداثى المعاصر) |
| ١٨٥ | - المبعث الثالث: القافية صوتا ودلالة |
| ١٩٥ | - المبعث الرابع: القافية والخطاب الشعرى "دراسة تطبىقىة" |
| ٢٢٩ | - المراجع |

مقدمة

النص الأدبي هو بصمات لحظة شعرية أفلتت. يسعى القارئ جاهدا لإعادة تمثيلها وتمثيلها، ليس فقط على وجه واحد، بل على أوجه عدة يتحملها النص الإبداعي الذي يتسم بانفتاحه بوزن أن يكون مغلقا متوقفا على نفسه .

إن المتلقي -إذن- يرتبط ببرود الأفعال والمواقف التي تكيف استجابات القارئ، كما يقول إيزر أن النص الأدبي لا يستطيع أن يمارس وجوده قبل أن يُقرأ، فمن المستحيل وصف أثره بوزن تحليل عملية القراءة^(١).

إذن فالقارئ هو وحده الذي يستطيع تحقيق كوامن النص وتحيينها في وقائع، ولذلك فإن بنية النص وعملية القراءة يتكاملان في تحقيق التواصل، ويتحقق التواصل عندما يرتبط النص بوعي القارئ^(٢).

مرة أخرى يقول Iser أن الكاتب والقارئ يتقاسمان بالتساوي لعبة الخيال، ولن يكون لهذه اللعبة محل إذا ما أفاد النص أنه أكثر من قاعدة للعب^(٣).

إن النص يمثل لحظة أو ومضة شعرية انطلقت، فيسعى القارئ جاهدا لإعادة تمثيلها أو تمثيلها، وحين يفتقد المتلقي (القارئ) قدرته على إعادة إنتاج النص

١ - طالع : فولفجانج إيسر ، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية ، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ٢٠٠٠ .

٢ - طالع :الكتاب السابق .

٣ - طالع :الكتاب السابق

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (وراسة في لسانية النص) (الأوبى)

بصورة متعددة، لا بصورة واحدة، يصبح قارئاً سلبياً، وهو - كما يقول عبد القاهر الجرجاني - مجرد راوية، بل هو أشبه بالدفتر^(١)

إن موت التفاعل القرائي بين مغزى الخطاب وبين بنيته اللغوية هو من أهم أسباب سكون البلاغة، واتهاماتها بالموات " إن أي وصف للتفاعل بين الجانبين، لابد أن يربط بنية التأثيرات (النص) وبنية رد الفعل (القارئ)"^(٢)، وعبد القاهر يسوق مثالا على ذلك بقول مُرَرِد :

فما رقد الولدان حتى رأيتهُ

على البعير يعزبه بساقٍ وحافر^(٣)

وهذا القول السابق يستفز القارئ بوجود مفارقة بين " مغزى " المدح بالشدة في مجال الفروسية وبين استعمال " الحافر " للإنسان، وهو للحيوان أصلاً! أصحاب الضرورة من النحاة يؤولون هذا التصرف بقولهم : إنه أراد أن يقول بساقٍ وقَدَم، فلما لم تطلوعه القافية وضع الحافر موضع القدم^(٤) وقول النحاة السابق قابل للتأييد بالمغزى المستفاد من قوله بعده

فقلتُ له أهلاً وسهلاً ومرحباً

بهذا المنحياً من مخي وزقير

١ - أسرار البلاغة . تصحيح محمد رشيد رضا . دار المعرفة . بيروت ١٩٨١ ص: ١٢٢
٢ - فولقجاج يستر ، فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية) ، ترجمة عبد الوهاب عروب ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠ ، ص: ٢٨ .
٣ - أسرار البلاغة بتحقيق الشيخ محمود محمد شاكر - مطبعة المدني - جدة ط ١ ، ١٩٩١ م ، ص ٣٧ . والبيت كما يقول الشيخ شاكر ليس لمزرد ابن ضرار، بل لجبيهاة الأشجعي (واسمه يزيد بن خزيمة بن عبيد) نشأ وتوفي في أيام بني أمية ، وعنى بالولدان : العبيد
٤ - نفسه، ص: ٣٧

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (دراسة في لسانية النص اللأوبي)

فهذا الامتداد يبعد مظلنة " قصد الزراية عليه أي السخرية ، وعبد القاهر لا يستبعد أن يدل البيت في إطار لسانيته وسياقه على شئ مما ذكره " ليس يبعد أن يكون فيه شوب مما مضى " (١) ولكنه يفضل أن يستأنف القراءة ويعيد بناء المعنى اعتمادا على بنية النص كله أو أكثره. فلا يبعد في نظره " أن يكون الذي أفضى به إلى ذكر الحافر : قصده أن يصفه بسوء الحال في مسيره، وتقاذف نواصي الأرض به، وأن يبالح في ذكره بشدة الحرص على تحريك بكره، واستفراغ مجهوده في نفسه، ويؤنس بذلك أن تنظر إلى قوله قبل :

وَأشعثُ مُسْتَرْخِي العَلايِي طُوختُ

به الأرض من بك عريض وخلف

فلبصر ناري وهي شقراء أوقنت

بظياء تمشز للعيسون التواظير (٢)

يلق الجرجاني مقربا بين هذا الوصف وبين استعمال " الحافر " " فإننا جعله (أشعث مسترخي العلايي) فقد قرب المسافة بينه وبين أن يجعل قَدَمَهُ حافرا ليعطيه من الصلابة وشدة الوقع على جنب البكر حظا وافرا (٣).

والنص بهذا التصور يحاور أفق انتظار القارئ، وتشده وتجذبه نحو الولوج داخل مسارب هذا النص، واستطلاع مضمونه وتذوق بُنَاء الجمالية .

ومنذ أعلنت البنيوية والسيميوطيقا - كما هو معلوم - موت المؤلف والمرجع، واستبدلتها بالنص أو العلامات اللغوية والبصرية، وهما لا يباليان بالمؤلف.

١ - نفسه، ص: ٣٨

٢ - نفسه نفس الصفحة

٣ - نفسه نفس الصفحة

جماليات (التلقي وإملوة) إنتاج (الترجمة) — (وراسة في لسانية النص) (الأوبى)

ويُعد رولان بارت من النقاد الذين أعلنوا إفلاس المؤلف وعزله والبحث عن النظام والبنى الثابتة وراء الاختلاف فوق السطح النصي، كما يعد البحث عن المؤلف هو قتل للنص، واغتيال للذات، وتحنيط قسري لوظيفته الجمالية، ويقوم موت المؤلف عند بارت بوظيفة ثلاثية :

- ١- يسمح بإدراك النص في تناصه .
- ٢- يبتعد بالنقد عن النظر في الصدق والكذب (عقيدة الأخلاق الأدبية والتفتيح عن أسراره ليحمله مدركا في بقية أدلته) .
- ٣- يفسح المجال لتموضع القارئ، إذ إن مولد القارئ يجب أن يدفع ثمنه انسحاب المؤلف^(١) .

ولقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ - كما يقول حسين الواد مع روبير إسكاربيت (*Robert Escarpit*) الذي يرى أن الكاتب إنما يكتب لقارئ أو جمهور من القراء فهو عندما يضع أثره الأدبي يدخل به في حوار مع القارئ، ولذا يرى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء^(٢)

وتعتبر - إذن - جمالية التقبل من أهل النظريات المعاصرة التي اهتمت بالقارئ والقراء، ونشأت هذه النظرية في ألمانيا الغربية وتنسب لجامعة

١ - طالع : رولان بارت : النقد والحقيقة ، ترجمة إبراهيم الخطيب : الشركة المغربية للناسرين المتحدنين ، الدار البيضاء ط ١٩٨٥ ص: ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ .

٢ - د . حسين الواد : في مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات الجامعة ، المغرب ط ٢ ، ١٩٨٥ ، ص: ٩٧ .

جماليات التلقى وإعادة إنتاج الرثالة • (دراسة في لسانية النص اللأوبي)

كونستانس ومن ممثليها - كما هو معلوم - يالوس وإيسر، وقد بلورت هذه المدرسة مجموعة من المفاهيم الأساسية كأفق الانتظار والمسافة الجمالية والقارئ الضمني وفعل القراءة والقطب الفني والقطب الجمالي ومرحلة استجماع المعنى ومرحلة الدلالة^(١)

هذه - إذن - مقدمة حول القراءة والقارئ، وبيان لدورها في إحياء النص في ثوب آخر غير الذي هو فيه، وإعادة إنتاج جديد، ليصبح النص الأدبي منفتحاً لقراءات متعددة حسب مرجعيات القارئ الثقافية ومرجعياته المتنوعة، إن القارئ هو قطب مركزي في الظاهرة الأدبية.

وما دام العمل الأدبي متعدد الشفرات، لا تنقطع صلته بالقارئ الفاعل ووضعيته التاريخية، وما دام النص يتسم بتعددية أبعاده وديمومة القراءة والتأويل فإن القارئ الفاعل الجيد هو الذي يملأ فراغات يتركها النص ويعيد بتأويله وجوداً جديداً للنص، ربما غفل عنه القارئ السلبي، هذا القارئ الذي وصفه، كما قلنا سابقاً، عبد القاهر الجرجاني - بالقارئ الدفتر أو الراوي.

إن القراءة فعل ملموس يتكون من جملة افتراضات وآمال وخيبات وأحلام، تعقبها يقظات^(٢) و القراءة. إذن، جزء من النص فهي منطبعة منه، محفورة عليه، تعيد كتابته^(٣)

١ - نفسه ص: ٧١ .

٢ - طالع : رشيد بن حدو - قراءة في قراءة - مجلة الفكر المعاصر ، عدد ٤٨ - ٤٩ ص: ١٤

٣ - نفسه ص: ١٨

جماليات التلقى وإعادة إنتاج الرثالة ————— (دراسة في لسانية النص الأدبي)

إن هذا الكتاب "جماليات التلقى وإعادة إنتاج الدلالة"، يؤكد حقيقة مهمة، مفادها أنه "من أهم النقاط في قراءة أي عمل أدبي التفاعل بين بنيته ومتلقيه.."^(١) أو بمعنى آخر "إن العمل الأدبي له قطبان يمكن أن نطلق على أحدهما القطب الفني والآخر الجمالي، القطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ... إذا كان الوضع العملي للعمل الأدبي يقع بين النص والقارئ، فإن تفعيله يعد محصلة تفاعل بينهما"^(٢) إن النص الأدبي - بعد ذلك - يتسم بتعدد قراءاته، قراءات متعددة تبعا لخبرة القراء وأساليبهم، حتى إن هناك عددا من القراءات يساوي عدد القراء^(٣)

مرة ثانية، إن هذا الكتاب "هو قراءة أخرى في مصطلح بلاغي تعيده في منتج جديد، من خلال قراءة للبلاغيين القدماء والمحدثين ومن خلال التطبيق، وذلك في قسمه الأول، وهو قراءة من قراءات متعددة في قسمه الثاني حين يدرس إبداع الزمن في النص الشعري، وتتعدد القراءة في القسم الثالث حين ترصد الصوت القافوي في بنية النص الشعري، وإعادة إنتاج الدلالة مرة أخرى، من خلا هذا الصوت الرئيسي في النص.

وبعد فهذه قراءة في قراءة، سائلين الله التوفيق والسداد.

(المؤلف)

١ - فولفجانج إيشر، قبل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، مرجع سابق، ص: ٢٧

٢ - نفسه، ص: ٢٧، ٢٨.

٣ - فاضل نلمر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٤٨ - ٤٠، ١٩٨٨ ص: ٨٩

القسم الأول

الإطناب والتعاقب الدلالي

(دراسة بديلة لتنظير البلاغين القدماء)

المبحث الأول

الدرس النظري

١.١ روافع البحث :

يزخر تراثنا البلاغي بكثير من المباحث التي تحتاج إلى تأن في التفكير وإعادة قراءتها؛ فلقد اهتم البلاغيون القدماء في كثير من مباحث البلاغة العربية بالمصطلحات والتقسيمات والأشكال والوجوه حتى تداخلت هذه المسميات فيما بينها، وكثيراً ما اختلطت وتشابكت. وفي غمار هذه الكثرة من المصطلحات والتقسيمات تكثر الشواهد التي نراها قد جلبت جلباً، حتى إن الشاهد الواحد نجده يصلح لأكثر من "مصطلح"، ويصبح حينئذ من الصعب على الدارس كثيراً التفريق فيما بينها، حتى اختلفت الرؤية الإبداعية لهذه الفنون، وضعف حظ الدلالة من ورائها من ناحية أخرى.

من هذا المنطلق كان الدافع نحو إعادة قراءة هذا الفن البلاغي . الإطناب . الذي يُعد باباً بلاغياً قديماً قدم الإيجاز، وارتبط به ارتباطاً العضو بالعضو، يجتمعان ليُكونا هيئة أدبية سوية البنية واللامع. وقد شغل هذا الأسلوب النقاد منذ عهد مبكر، فقاموا عليه يبينون حدوده وأقسامه ومصطلحاته، والفرق بينه وبين ما قد يشبهه من الفنون مثل "التطويل"، وكنا نقرأه وندرسه من خلال هذه التقسيمات والتفريعات التي زخرت بها كتب البلاغيين، وكانت تشغلي - حينئذ - عدة ملاحظات منها:

جماليات التلقي وإعاوة إنتاج الرلالة ————— (دراسة في لسانية النص (الأدبي)

● جفاف المادة المعروضة، وخلوها من جماليات هذا الفن، وفقر الدلالة المطروحة من ورائه.

● قولبة التقسيمات المندرجة تحته، وصب الشاهد فيها، حتى لتتداخل فيما بينها تداخلاً يُشكّل على الدارس، ويضيع عليه بحثه عن جمال هذا الفن وعلة وجوده.

● لاحظنا أيضاً أن تعريف فن "الإطناب" لم يقف عنده - على حد علمي - دارسو البلاغة العربية وقفة متأنية، خاصة هذه "الزيادة" المؤسسة فيه، تلك التي كانت سبباً في كثرة هذه التقسيمات من ناحية، وفي سرعة التأمل في العلاقة بين تركيب هذا الفن من ناحية أخرى.

● عدم وجود محاولات لإعادة دراسة هذا الفن من خلال هذا التعانق بين تركيبين ظنُّ أن الثاني "زيادة" تُوهِم بالاستغناء عنها، لذا اجتهدوا في وجود مسمى هذه الزيادة من "إيغال، وتذليل، واحتراس، وتتميم"... إلى غير ذلك.

لذا فإنني أطمع أن تكون هذه الدراسة بديلاً عن هذا الخلط المندرج تحت هذا الفن الأصيل في بلاغتنا العربية، دراسة تعيد لهذا الفن إسهامه الثري في بلاغة النص، وتثري مشاركة المتلقي في إبداعه بعدما أبدعه صاحبه أولاً.

٢.١ مصطلح الإطناب عند البلاغيين القدماء . مناقشة التعريف :

"الإطناب" في الاصطلاح البلاغي^(١) يعرفه ابن الأثير- الذي يعد أكثر البلاغيين اهتماماً بهذا الفن - بأنه "زيادة اللفظ على المعنى لفائدة"^(٢) وهو عين التعريف

١ - أما تعريف "الإطناب" في اللغة، في لسان العرب: البلاغة في المنطق والوصف، وأطنب في الكلام بلغ فيه، والإطناب: المبالغة في مدح أو نم والإكثار فيه، وقال ابن الأثير: أطنب في الوصف إذا بلغ واجتهد، وأطنبت الريح: اشتكت في غبارها طلع لسان العرب، دار صادر بيروت، (٥٦٢/١) مادة: طنبا، وقال ابن سيده: أطنب: حبل طويل يشد به البيت أو للسرايق وطنبه: مد بأطنابه وشده، نفسه: ٥٦١/١.

٢ - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح/ أحمد الحوفي، وبدوي طباعة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٦م، ص: ٣٤٤.

هذا وقد تعرض لفن الإطناب علماء التفسير، وينظر منهم على سبيل المثال:

- الفراء، معاني القرآن، تحقيق أحمد يوسف النجدي، ومحمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م، في شرحه للآيات الكريمة في سور المؤمن (٣٥)، التكوير (٧، ٣)، الكافرين (٢، ١).

- الزجاج في شرحه للآيات في سور البقرة (٩٨، ٧٢٨)، آل عمران (١٠٩، ١٨٨)، المائدة (٤٨)، الرحمن (٦٨).

- النحاس، إعراب معاني القرآن، في شرحه للآية الكريمة في سورة القلعة (٣).

كما اهتم به أهل البلاغة القدامى والمتأخرين، وينظر منهم على سبيل المثال:

- البقلائي، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صفير، دار المعارف، مصر، ١٩٦٣م، ص: ٥٢، ٥٣.

- أبو هلال الصكري، الصناعتين، تح: علي الجبوري، محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٩٥٢م، ص: ٢١١.

- ابن رشيق العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط ٣، ج ٢، القاهرة، ١٩٦٣م، ص: ٧٣.

- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: عبد المتعل الصعيدي، القاهرة، ١٩٦٢م، ص: ٢٢١.

- ابن يعقوب المغربي، شروح التلخيص (مختصر شرح سعد الدين التفتازاني، مواهب الفتح)، مصر، ١٩٣٧م، ج ٣، ص: ٢١٦.

- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة محمد الصبيح ولولاده، القاهرة، ١٩٦٦م، ص: ١٩٧، وطبعة محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة.

وكذا مؤلفو علوم القرآن ومنهم:

- بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابي الحلبي، ط ١٩٧٢م، ج ٢، ص: ٤٧١. وطبعة ١٩٥٧م.

- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة الحسيني، القاهرة، ١٩٦٤م، ج ٣، ص: ١٦١ وما بعدها.

بجماليات (التلقى وإعارة إنتاج الرثالة) ————— (وراسة في لسانية النعس (الأوبى)

الذي نكره من قبله أبو هلال العسكري حين فرق بينه وبين التطويل، قائلاً: "الإطناب بلاغة والتطويل عيب". لأن التطويل بمنزلة سلوك ما يبعد جهلاً بما يقرب، والإطناب بمنزلة سلوك طريق بعيد نزه يحتوي على زيادة لفائدة" (١) ويعرفه كذلك ابن القيم الجوزية ناكراً نفس تعبير "الزيادة"، يقول "هو زيادة اللفظ لتقوية المعنى" (٢).

هذا هو التعريف الذي تتناقله كتب البلاغة قاطبة، قديمها وحديثها، وقبل مناقشة هذا التعريف والأسباب المؤدية له، نرى أن نسوق تعريفات بعض القدماء مثل "أبي هلال العسكري" و"ابن الأثير" ومن نهج نهجهم من البلاغيين والنقاد.

• تعرف الجاحظ:

يذكره الجاحظ واصفاً حين ذكر فضائل الصمت والكلام الموزون يقال في موضعه، يقول "قد بَقِيَتْ - أبقاك الله تعالى - أبواب توجب الإطالة وتحوج إلى "الإطناب" وليس بإطالة ما لم يجاوز مقدار الحاجة، ووقف عند منتهى البغية، وإنما الألفاظ على قدر المعاني فكثيرها لكثيرها، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها، وسخيفها لسخيفها" (٣).

• العباس المبرد:

يصف العباس المبرد الإطناب بأنه الكلام المفخم في مقابل الاختصار المفهم

١ - أبو هلال العسكري، للصناعتين، (مرجع سابق)، ص: ٢١٠، ٢١١.
٢ - ابن القيم للجوزية، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، القاهرة، ١٣٢٧هـ، ص: ١٠٧.
٣ - الجاحظ، الحيوان، تح / عبد السلام هارون، ط ١، ١٩٣٨م، ٥٠٧/٦، وطلع البيان والتبيين، ١٩٤/١، ١٩٥.

جماليات (التلقي وإملوة إنتاج الترانة) • (وراسة في لسانية النص الأوبي)

والإيماء الميين واللمحة الدالة^(١).

• الرماني:

عرف الرماني (الإطتاب) بأنه يكون في تفصيل المعنى، وما يتعلق به في المواضع

التي يحسن فيها التفصيل^(٢).

وبتألفنا لتعرف الجاحظ لغة الإطتاب لاحظنا التالي:

• لم نلاحظ في تعريف "الجاحظ" ووصفه لهذا الفن بأي "زيادة في اللفظ

والمعنى"، ما يوهم أن هناك تركيبين منفصلين، يمثل "الثاني" معنى يمكن

الاستغناء عنه، وكان المعنى قد "تم" في التركيب الأول، ثم جاء التركيب

الثاني ليزيد ما يمكن الاستغناء عنه.

• يتأمل عبارة الجاحظ "أبواب توجب الإطالة وتحوج إلى "الإطتاب" وليس

بـ"إطالة" ما لم يجاوز مقدار الحاجة" نجد أنه طالما لم يجاوز مقدار الحاجة،

والمعنى يتطلبه، فلا وصف للإطالة هنا، ولا وصف بالزيادة لفائدة أو لغير

فائدة.

• "إنما الألفاظ على قدر المعاني..." يؤكد أن الألفاظ والتراكيب في بنية النص

الإبداع الذي يتسم بلغته الخالقة، وينسجية محكمة، لا تدعو مجالاً لوصف

تراكيب أو ألفاظ بأنها رائدة سواء لمعنى أو لغير معنى، بل هي أساسية في

بنية المعنى الفني، كما تؤكد عبارة الجاحظ "فكثيرها لكثيرها وقليلها

١ - الكمل في اللغة والأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، ص: ٢٧١/١.

٢ - الرماني والخطابي والرماني، النكت، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح / محمد خلف الله،

محمد زغول سلام، دار المعارف، القاهرة، ص: ١٨.

جماليات (التلقي وإملوة إنتاج الرثالة) ————— (ورامة في لسانية (النص (الأدبي))

لقليلها... "مدى التعانق والتماسك بين كلا التركيبين في فن "الإطناب" وشدة تلازمهما.

• قوله " ووقف عند منتهى البغية .." دلالة على ضرورة وجود المتعانق الثاني في الأسلوب "الإطنابي" لتمام المعنى به، ولحصول الدلالة بغيتها من حيث الاكتمال والتمام.

• ويتأملنا لتعريف المبرد، نرى أن الرجل وجد في "الإطناب" كلاماً مفخماً، يعني أن الموضوع المطروح يأخذ حقه من العرض، طالما طال الكلام أو أكثر، ولا وجود حينئذ لتطويل نوفائدة أو خال من الفائدة.

• وأما تعريف الرماني، فكان ذا صلة قوية بما ذكره الجاحظ من العلاقة الوثيقة بين المعنى وبين طول العبارة أو قصرها، وكان "الرماني" أدق وأوقع في تعريف "الإطناب" حين ربط بينه وبين وطول العبارة، بضرورة تفصيل المعنى، وما يتطلبه الموقف من عدم اختصار وإيجاز.

إن مسألة "الإطناب" أو "الإطالة"^(١)، في تصور الجاحظ والمبرد والرماني، متعلقة باستيفاء المعنى وتمامه؛ لذا لم نر فيما أورده من تعبير "زيادة" جاءت لفائدة، أم لغير فائدة، كما لم نجد هذه التقسيمات والمصطلحات التي كثرت عند غيرهم.

١ - لاحظ أننا جلورنا للفظين، لأنه ليس هناك فرق بينهما، فالإطناب والإطالة، هو إطناب وإطالة الموضوع المطروح، وما يتطلبه من طول وإطناب في التركيب، منسجم ومتحد مع المعنى الذي يتغناه المبدع، وما فعله البلاغيون من تفريق ناتج عن فهم استعرضناه في الصفات التالية.

جماليات التلقى وإعارة إنتاج الرثالة • (دراسة في لسانية النص) (أبو)

• أما تعريف أبي هلال العسكري وابن الأثير، وتفريقهما بين "الإطناب

والتطويل"، فترى فيه التالي:

أولاً، يجب أن ننوه إلى أمر هام، قبل تنفيذ رأييهما، وهو أن الأسلوب الإطنابي

يحتوي إما:

• تركيبين لغويين ذات علاقة وثيقة في دلالتيهما على المعنى الذي يطرحه

الأسلوب الإطنابي، وبدون أحدهما يُشوّه المعنى، الذي يتغيّاه ويسعى

نحوه المبدع.

• وإما تركيب وسطه تركيب أو لفظ يرتبط بالتركيب الأول، ولا يكاد

يتصور تركه أو وصفه بالزيادة.

ثانياً، يجب إنن أن ننتبه إلى تعبير "زيادة اللفظ على المعنى لفائدة"، وأن نتساءل:

هل يمكن الاستغناء عن هذه "الزيادة"، طالما أنها رائدة عن التعبير الأول

بمعناه.

ثالثاً، التعريف السابق لأبي هلال وابن الأثير يوهم بأن المعنى قد اكتمل عند التركيب

الأول، غير محتاج لغيره، وابن الأثير نفسه يؤكد ذلك حين يعلق على بيت

حميد بن ثور الهلالي واصفاً ذنباً:

ينام بإحدى مقلتيه ويتقي

بأخرى المنايا فهو يقظان حاجج

جماليات التلقي وإعلوة إنتاج الرلالة • (وراسة لى لسانية النص (الأوبى)

فيقول : "فالببيت مستوف معنى الغرض المقصود من الكلام، وهو مكتمل المعنى والسياق في صدره ونصف عجزه".^(١)

ويتكلف ابن الأثير من أجل إطفاء شرعية على تقسيماته ومصطلحاته قائلاً: "ولكن الشاعر أراد استيفاء المعنى في خاطره وخاطر السامع فقال مضيفاً ومطنباً فهو يقظان هاجع"، وهذا لا يخفى ما فيه من التكلف، وإضفاء الجدية على معنى بسيط سطحي من ناحية، واستخفاف لذوق المتلقي على التنوُّق والتحليل من ناحية أخرى.

ونفس الفهم السابق نراه عند صاحب الإيضاح حين يعرف "الإيغال" وهو من أقسام فن الإطناب بأنه "ضرب من المبالغة في الوصف والتصوير أو هو ختم البيت بما يفيد نُكته يتم المعنى بدونها".^(٢)

ويتأمل عبارة "يتم المعنى بدونها" يتأكد ما لاحظناه ورصدناه من وُهم، بأن معنى البيت يتم بنهاية المتعانق الأول، في حين أن التركيب الثاني يُكون لحمه واحدة مع الأول، والمعنى بدونه لا ينضج، وقد يصبح ساذجاً غريباً، أو باطلاً خلاف المراد والمقصود. ولا شك أن هذا التصور السابق هو الذي دفعهم لإيجاد هذا التعبير "زيادة" مثلما وصموا "علم البديع" بالزيادة والمحسن وبالفضلة، بعد علمي "البيان والمعاني".

١ - ابن الأثير، المثل السائر، ص: ٣٥٥/٢.

٢ - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (مرجع سابق)، ص: ٩٩؛ وطالع كذلك: ابن سنن الخفاجي، سر الفصاحة، ص: ١٨١؛ وأبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: ٣٨٠.

جماليات (التلقى وإملوة إنتاج المثلثة) ————— (دراسة في لسانية النص اللأوبي)

رابعا، إن التفريق بين "الإطناب والتطويل" واتهام التطويل كما ذكر أبو هلال العسكري بأنه "عبي" لأنه بمنزلة سلوك ما يبعد جهلاً بما يقرب^(١)، وكذا ابن الأثير حين يقول عن التطويل بأنه "يدل على المعنى بلفظ يكفيك بعضه للدلالة عليه"^(٢)، ويقول مرة أخرى عنه "هو زيادة اللفظ عن المعنى بغير فائدة"^(٣).

ونقول إن التفريق بين المصطلحين غير مقنع، وفيه من التمحل محاولة إضفاء جدية على تعريفهم "الإطناب" بالمفهوم والتعريف السابق، في حين أننا لم نجد هذا التفريق وهذا الاختلاف عند "الجاحظ والرماني والمبرد"؛ لأنهم نظروا إلى المعنى وما يوجبه من إطالة وإيجاز في التراكيب، لذا نرى الجاحظ يجاور اللفظين دون تفريق حين يقول: "قد بقيت - أبقاك الله - أبواباً توجب الإطالة وتحوج إلى الإطناب، وليست بإطالة ما لم يجاوز مقدار الحاجة"^(٤). وواضح أن اللفظين متجاورين نوا دلالة واحدة، طالما أن الحاجة أي: "المعنى" يتطلب ذلك و"البغية" والمراد قد تم. وينتبه "الجاحظ" للإسهاب المتكلف والخلط والتزيد، ويذم ذلك ويقبحه^(٥) مما يؤكد أنه أخرج "التطويل" مما يذم، لأن السياق والموضوع يتطلبان ذلك وليس بإطالة ما لم يجاوز مقدار الحاجة" يعني ليس بإطالة مذمومة.

١ - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: ٢١١.

٢ - القمل السنن، ص: ٧٤/٢.

٣ - نفسه، ص: ١٢٩/٢.

٤ - الجاحظ، الحيوان (مرجع سابق) ص: ٥،٧/٦.

٥ - البيان والتبيين، تح/ عبدالسلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر، ط١، القاهرة، ص: ٢٠١/١.

مجاليات (التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة) ————— (وراسة نى لسانية (النص (الأوبى)

ويؤكد أبو عمرو بن العلاء ذلك، ولا يرى في التطويل عيباً حين يجيب عن سؤال: "هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم؛ كانت تطيل ليسمع منها، وتوجز ليحفظ عنها"^(١). فذكر لفظ "الإطالة" دون أن يشير إلى ذلك بأنه عيب، بل هو لتوكيد الموضوع المطروح حتى يسمع ويفهم.

ولا نجد عند "الخطيب القزويني" - كذلك - هذا الفرق حين يقول عن التطويل "وهو أن لا يتعين الزائد في الكلام"^(٢)، وسمي الذي يتعين فيه الزائد "حشواً"^(٣). إن يبدو مما سبق أن تعريف "الإطناب" المتعارف عليه في كتب البلاغة قد ثبتت فيه عبارة "زيادة اللفظ عن المعنى لفائدة" تجنباً لما أثبتوه عن "التطويل" بأنه "زيادة اللفظ عن المعنى بغير فائدة" واجتهاداً متعسفياً لإثبات الفرق بين المصطلحين حتى نجد "ابن سنان" يضطرب حين يقول عن التذييل "هو أن يكون اللفظ راثياً عن المعنى وفاضلاً عنه"^(٤). ويعلق الدكتور أحمد مطلوب قائلاً: "يفهم من هذا التعريف أنه يريد "التطويل" أو "الإطناب" لأنه قسّم دلالة الألفاظ على المعاني ثلاثة أقسام: المساواة والتذييل والإشارة، وليس كذلك تعريف المتأخرين..."^(٥) وهكذا بان لنا أن التفريق بين المصطلحين غير مثبت إلا عند "أبي هلال وابن الأثير"، ومن نهج نهجهم، ولم نعثر على عبارة "زيادة" إلا عند البلاغيين المتأخرين

-
- ١ - أبو هلال الصكري، الصناعتين (مرجع سابق) ص: ٢١١.
 - ٢ - الإيضاح في علوم البلاغة، نج/ محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ص ١٧٧.
 - ٣ - أحمد مطلوب، كامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، نشر وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط ١، ١٩٨٢م، ص: ٢٠٢.
 - ٤ - ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، نج/ عبد المتعل الصعيدي، القاهرة، ١٩٥٣م، ص: ٢٤٣، ٢٥٦.
 - ٥ - أحمد مطلوب، حسن البصير، البلاغة والتطبيق (مرجع سابق)، ص: ٢٠٨.

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الثلاثة • (دراسة في لسانية النص اللأوبي)

رغبة في كثرة المصطلحات والتقسيمات دون النظر إلى حق المعنى. مما أدى إلى اختلاط كثير من مسائل البلاغة بعضها بعضاً، حتى يمكن نقل هذه المصطلحات من موضع إلى آخر، دون اختلاف بين ما كانت فيه وما نقلت إليه.

ويؤكد ما قلناه سابقاً عبد الغني محمد سعد بركة حين يقول عن الإيجاز والإطناب: "وكان على الذين يضعون التعريفات أن يعلموا أن الإيجاز ليس مجرد قصر في النص، وإنما هو طبيعة تشيع فيه مهما بلغ من الطول، فقد تأتي السورة الكريمة في أكثر من خمسين آية وهي إلى الإيجاز أقرب، كما قد تكون العبارة ثلاثة أسطر وهي إلى الإطناب أقرب، لأن مقتضى الحال هو الذي يميل بالقول إلى سواء بسواء واختصاراً ولحاً وإفاضة، وقد تحكّم مقدار العبارة اللفظي طولاً وقصراً في التطبيق البلاغي الجائر لدى هؤلاء.... لذا نشير إلى أن الحكم بمقتضى الحال وحده، لا لعدد الحروف والكلمات.... كما يجب أن ننظر إلى الإيجاز والإطناب في ضوء الموضوع الكلي، لا في نطاق الآية الجزئية، لأننا إذا اتفقنا على أن كل من الإيجاز والإطناب تكون بلاغته وفق مقتضى الحال، فلن تتضح هذه البلاغة اتضاحاً إلا باستعراض موقف مكتمل، ليرى الدارس من خلال النص المتماسك ما يستتر خلف الألفاظ من معاني يوحى بها المقام، فيدرك حقيقة الإيجاز في موضوعه كما يلمس ما يتطلب الموقف من إشباع للقول وامتداد للنفس، فيدرك طبيعية الإطناب حين يتطلبه"^(١).

١ - عبد الغني محمد سعد بركة، الإيجاز القرآني "جوهره وأسراره"، مكتبة وهبه، مصر، ط ١٩٨٩، ص: ٨١، ٨٢.

٢-١ اقتراح التعريف:

على ما سبق فقد اجتهدنا في تعريف لفن "الإطناب" بديلاً مقترحاً عما وجد في كتب البلاغيين وقد انبنى هذا التعريف على الآتي:

أولاً: يجب النظر إلى فن "الإطناب" على أنه إطناب موضوع ومعنى متماسك بعضه من بعض يقف عند منتهى البغية، لا إطناب ألفاظ توصف بأنها "رائدة لفائدة".

ثانياً: تجنب تعبير "زيادة اللفظ" لأنه تعبير يوهم - كما ذكرنا - بأن هناك معنى سابق قد "تم" بل إننا كثيراً ما نجد هذا التعبير "فقد استوفى المعنى في صدر البيت" أو "تم الكلام" أو "صدر البيت مكتمل المعنى".^(١)

ثالثاً: أسلوب الإطناب كما هو بيّن من خلال الشواهد، يبنى على تركيبين لغويين متماسكين متعانقين، لا يصح معنى أحدهما دون الآخر، والنص بحكم تكوينه وإحكام لبناته "يعد نسيجاً من الكلمات يترابط بعضها ببعض".^(٢)

وتأسيساً على ما سبق يمكننا تقديم مقترح نظري لتعريف الإطناب بحكم "أن النص الأدبي . مما يستشف من كتابات النقاد . يمثل المنطلق الأساسي للمسائل النظرية والتطبيقية غير أن ضبط حدوده عسير المطلب، لتعدد مداخله ومنطقاته

١ - طالع: ابن الأثير، المتل السائر؛ وابن الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة؛ ابن خفاجة، سر الفصاحة؛ وابن حمزة الطوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، طبعة القاهرة، ١٩١٤م؛ وأبو هلال، الصناعتين؛ وابن الأثير الجزري، تفاحة الطالب في نقد كلام الشاعر والكتّاب، بغداد، ١٩٨٢م.

٢ - الأزهر زناد، نسوج النص، بحث فيما يكون به المفلوظ نصاً، لبنان، المركز الثقافي العربي، ط ١٩٩٣م، ص: ١١.

جماليات (تلقى وإملوة إنتاج الرثالة) ————— (وراسة في لسانية النص (اللوحي)

وأشكاله ومواقعه وغاياته".^(١)

وكأن التعريف على النحو التالي: الإطناب أسلوب مكون من تركيبين لغويين أو أكثر، متلازمين، أو تركيب وسط بنيتة مفردة أو تركيب، بينهما تلازم أو تعانق، نودلالة عميقة أو سطحية.

٤-١ أقسام الإطناب في كتب البلاغيين،^(٢)

اهتم البلاغيون بفن "الإطناب"، وعقدوا له فصلاً ضافية، مثلما فعل أبو هلال العسكري في "الصناعتين" وابن الأثير الذي يعد أكثر البلاغيين اهتماماً بهذا الأسلوب في مؤلفه الكبير "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" وكذا ابن الخطيب القزويني في "الإيضاح في علوم البلاغة" والملفت للتأمل أن هذا الفن - كما ذكرنا سابقاً - كثرت أقسامه وأنواعه كثرة عجيبة، حتى اختلطت وتداخلت، وكان لكل عالم من علماء البلاغة تقسيماته ومسمياته المختلفة عن الآخر، دون الغوص وراء حظ المعنى من وراء هذا الفن، وتقصي جمال الأبناء به، ولا غاية من إيراد الشواهد إلا المصادقة المتكلفة للمصطلح الذي يؤتون به. وقد وجدنا الإطناب في كتب البلاغة على النحو التالي:^(٣)

١ - الأزهر زناد نسيج النص (مرجع سابق)، ص: ١١.
٢ - ينظر في ذلك كتب البلاغيين السابقين في الصفحات السابقة.
٣ - تجنبنا إيراد الشواهد، فهي مثبتة ومعلومة في كتبهم، على أننا سنتناول ذلك من منظور مختلف في الصفحات التالية.

بماليات التلقى وإملوة إنتاج الثلاثة ————— (وراسة في لسانية النص (الأوبى)

- القسم الأول، الإطناب في الجملة الواحدة وهو في معظمه لا يتعدى إطار الحقيقة والمجاز^(١)

- القسم الثاني، الإطناب في الجمل المتعددة ويتضمن أربعة أشكال ذكرها ابن كثير:

١- ذكر الشيء والإتيان به بمعان مختلفة^(٢)

٢- النفي والإثبات^(٣)

٣- ذكر المعنى تاماً، ثم يضرب له مثال من التشبيه^(٤)

٤- استيفاء معاني الغرض من الكلام المقصود^(٥)

- القسم الثالث، الإطناب وفق تقسيمات القزويني:

وهو واضح القواعد شبه النهائية لعلوم البلاغة و مصطلحاتها، فأسهم وأكثر في

التفريع والتقسيم، الأمر الذي جعل من أتى بعده يعتمد عليه، وكذا اعتمد الدارسون

المعاصرون تقسيماته ومصطلحاته، وكانت الأنواع التالية^(٦):

١- الإطناب بالإيضاح بعد الإبهام.

٢- الإطناب بالتوشيح.

٣- إطناب الخاص بعد العام أو العكس.

٤- إطناب التكرار وأغراضه.

٥- إطناب الإيغال.

١ - ابن الأثير، المثل السفر، ص: ٣٥٠/٢.

٢ - ابن الأثير، المثل السفر، ص: ٣٥٢/٢.

٣ - نفسه، ٣٥٣/٢.

٤ - نفسه، ٣٥٤/٢.

٥ - نفسه، ٣٥٥/٢.

٦ - طالع الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (مرجع سابق)، ص: ٣٠١، وما بعدها.

٦- إطناب التزييل .

٧- إطناب التكميل أو الاحتراس .

٨- إطناب التتميم .

٩- الإطناب بالاعتراض .

وقد جعله بدر بن مالك في "المصباح" ثلاثة أضرب: (١)

الأول، سلوك طريق التوسيع بالتفصيل.

الثاني، سلوك طريقة توسيع بمثل التتميم.

الثالث، التوسيع بمثل التزييل.

هذا إلى أن كل قسم من هذه الأقسام السابقة في كتب البلاغيين ناخر بالأغراض

المتعددة التي تتداخل فيما بينها، وتتشابك تشابكاً يصعب على الدارس كثيراً

التفريق فيما بينها، كما أن الأمثلة التي جاءوا بها يمكن نقلها من موقع إلى آخر،

فتخدم الغرض الذي وضعت فيه دونما اختلاف يذكر بين ما كانت فيه وما نقلت

إليه . هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجدهم كثيراً لا يتمهلون في بيان الناحية

الجمالية، أو الأثر الجمالي الناجم من وراء هذا الفن، وأثر ذلك كله في الدلالة العامة

في النص.

١ - بدر الدين بن مالك، الشهرير بابن ناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهرسه: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الأديب، للقاهرة ١٩٨٩م، ص: ٧٩، وما بعدها، وطلع دراسته عن "التتميم والاحتراس"، وغير ذلك، ص: ٢٠٨، وما بعدها .

١-٥ مخرجنا في تناول هذا البحث:

إن دراستنا في فن الإطناب تعتمد على فنية التركيب اللغوي ومدى إبداعيته. كما تقوم على استقراء التعانق بين تركيب لغوي وآخر، له علاقة حميمة به. كما تتجنب دراستنا تعبير "زيادة اللفظ" - كما ذكرنا سابقاً - وأفضنا فيه النقاش. لذا فدراستنا تقوم على الأطروحات التالية:

أولاً، تجنبنا الاختلاف بين البلاغيين، تلك التي تتمثل في كثرة التفسيرات والمصطلحات التي يعج بها فن "الإطناب".

ثانياً، بارسة العلاقة الدلالية بين التركيب "الأول" و"الثاني" المكونا طرفي هذا الفن، ومدى عمق هذه العلاقة أو سطحيته، وبالتالي تعالج هذه الدراسة ما اتسم به هذا الفن من الجفاف والبرود والتفسيرات التي تنحو كثيراً - منحاً تعسفياً - يبرر الظاهرة.

ثالثاً، تقوم هذه الدراسة على استقراء جمال هذا الفن من خلال مستويي: "المستوى المعنوي" و"المستوى الصوتي". وندرس تحت المستوى الأول، التعانق التركيبي نوا المستوى الدلالي الذي يحوي تعانقين:

١- التعانق الدلالي العميق.

٢- التعانق الدلالي البسيط.

وندرس تحت "المستوى الصوتي" التعانق التركيبي نوا المستوى الصوتي، الذي لا يخلو من الناحية المعنوية، إلا أن المبدع يوزعه كي يحافظ على القافية في الشعر أو الفاصلة في النثر.

جماليات (المتلقي وإعلاء إنتاج (الثلاثاء) ————— (وراسة في لسانية (النص (الأدبي))

رابعاً، دراستنا لهذا الفن تنظر إليه بوصفه إبداعاً من طرفين: المبدع والمتلقي؛
"فالعمل الفني مهما كان جنسه أو انتمائه لا يمكن تحريره . إلا من ناحية
فرضية بحثه . من تعلقه بمبدعه ومتلقيه".^(١)

● فالمدع بتصرفه وبنائه لهذا الأسلوب تبع الموقف المعيش، وطبيعة الموضوع
الذي يعالجه، ومدى علاقته واهتمامه به.

● والمتلقي وفق فن "الإطناب" الذي يتسم بعنصر التأثير، بما يتضمنه من
عناصر فنية، تشد ذهنه وتثير انفعاله، يبحث عن العلاقة المعنوية. "وهذا
يقتضي من المتلقي حالة خاصة من الاهتمام والانتباه، فالاتجاه الجمالي
يشتمل والحالة هذه على نوع من الابتعاد النسبي عن الانشغالات الذهنية
والاهتمامات العملية، كما يقول اسبيرون، ويكون الاهتمام بالموضوع
الجمالي ليس من خلال كونه ذي فائدة أو نفع، وإنما من خلال تفهم
الجوانب الانفعالية والمميزة لها".^(٢) وبالتالي فإن "الأساس في نظرية التلقي
الكشف عن دور القارئ وفاعليته في تفسير الأعمال الأدبية، والإسهام في
إعادة تقويمها وإعطائها معنى على وفق مجموعة من العوامل المتصلة
بطبيعة وعي هذا القارئ وعصره وثقافته".^(٣) ولا شك أن هذا ينبغي على

١ - إسماعيل الملحم، في التجربة الإبداعية "التذوق وتقدير الجمال"، جريدة الأسبوع الأدبي،
جريدة أسبوعية تعنى بشئون الأدب والفكر والفن، اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، العدد ٧٧٠،
٢٠٠١م، ص: ٣٠.

٢ - إسماعيل الملحم، في التجربة الإبداعية "التذوق ونقد الجمال" (مرجع سابق) نفس الصفحة.
٣ - ضياء الدين خضير، مكانة المتلقي في الأدب المقارن، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتّاب
للعرب بدمشق، العدد: ٧٤٢، ٢٠٠١م، ص: ٢٥.

ماليات المتلقي وإعطاء إنتاج الرقابة • (دراسة في لسانية النص الأوبي)

"إبهار المتلقي بضرب بارع من الصياغة. تنطوي على قدر من التمويه. تتخذ معه الحقائق أشكالاً تخب الألباب وتسحر العقول".^(١)

١ - جابر عصفور، مفهوم الشعر في التراث النقدي والبلاغي، نقلاً عن ليندا عبد الباقى، الفموض في الشعر، جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: ٧٩٥، ٢٠٠٢م، ص: ١٦.

المبحث الثانى:

الدرس التطبيقي

١- التعانق التركيبى ذو المستوى الدلالي :

التعانق التركيبى في منظور بحثنا يعنى به هذا "التلازم" بين تركيبين؛ التركيب الأول يمثل به المبدع المتعانق الأول، والتركيب الثانى يمثل به المتعانق الثانى، وهما يمثلان فن الإطناب. إن هذا التعانق بين طرفى فن الإطناب هو تعانق وتلازم تؤكد طبيعة اللغة الشعرية التى تتسم بالاختيار من لدن المبدع، من ناحية، والثراء والتلخي فيما بينها من ناحية أخرى، وقد أكد عبد القاهر الجرجاني . قبل غرام البلاغيين بالتعقيد والتقسيم . هذه السمة الفنية للغة الشعرية والأدبية في نظريته للنظم، تلك التى تطرح قضية استلهمها البلاغيون بعده . وهي أن اللفظة في بنية النص، أو الجملة الفنية لا يمكن فهمها مفردة إلا بتأخيها مع أختها.

وقد وجدنا هذا التعانق في دراسة البلاغيين في فن الإطناب يتمك في صوته :

أ- التعانق الدلالي العميق .

ب- التعانق الدلالي البسيط .

أ- التعانق الدلالي العميق

إن المتلقي في هذا النمط الإطنابي يحتاج إلى روية وإعمال ذهن في إقامة علاقة بين طرفي التركيب العام لهذا الفن، إنه يقوم بتفسير هذا التجاور، وعله هذا الصنيع الإبداعي بين "المتعانق الأول" الذي يمثل القاعدة التي يرتد إليها "المتعانق الثاني"، والمتعانقان يمثلان تركيباً أشبه بـ "التركيب الشرطي" الذي يتعانق فيه الشرط والجواب تعانقاً لا يمكن فصلهما داخل بنية هذا الأسلوب.

من هذا النوع من التعانق قول الحق سبحانه وتعالى:

﴿ إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنْ لَهُمُ الْجَنَّةُ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعَدَا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُمْ بِهِ... ﴾^(١)

إن التركيب الإطنابي يتحقق بين المتعانقين التاليين:

الأول: "إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى ... بِأَنْ لَهُمُ الْجَنَّةُ".

الثاني: "وَعَدَا عَلَيْهِ حَقًّا".

ويطرح التركيب الأول قضية "شراكة" بين الحق سبحانه وتعالى وبين المؤمنين، تتمثل في عملية "شراء وبيع"؛ شراء الأنفس والأموال جهاداً لإعلاء كلمة الله، والآية

١- سورة التوبة، من الآية (١١١)، وهذا النسق يدركه البلاغيون تحت "إطناب التذييل" ويقولون إن الكلام والمعنى "قد تم" عند نهاية قوله تعالى ".... فيقتلون ويقتلون" وهو ليس كذلك..

جماليات التلقى وإعارة إيتاء الرلالة • (وراسة ني لسانية النص (الأوى)

تطرح هذا الاتفاق من خلال صورة مجازية لغوية "استعارية" لتتجسد عملية "الشراء والبيع"، فما أغلى شراء الأنفس والأموال، وحين تُشترى يكون الثمن نفيساً "الجنة"، ولما كان الأمر كذلك "نفس ومال" = "حياة مطمئنة رغدة" تكون النفس حينئذ في جهاد بين أمرى "القبول والرفض".

ويأتي التركيب الثاني "وَعَدًا عَلَيْهِ حَقًّا" تمثّل به الآية "صك" البيع والشراء،

وحيثما يكون الوعد من الله وعدّ حق لا يخل ولا يبدل.

إذن فالعلاقة بين التركيبين علاقة تلازم واتحاد، إذ لا يمكننا أن نتصور أن

المعنى في المتعاقب "الأول" قد "تم" وفي غنى عن المتعاقب "الثاني"، فالمتعاقب الثاني

يحيي المعنى المطروح من "الأول" ويثيره في نفس المتلقي، ويشعل من حرارية الدلالة،

حتى تصبح الدلالة في المتعاقب "الثاني" (وعد الله حق) أكثر وجوداً وحياة

وتصديقاً، حين ترتبط بها قضية النفس البشرية والأموال التي هي حب النفس، كما

نكر الحق سبحانه وتعالى في محكم كتابه: ﴿ زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ

النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ ... ﴾^(١) إن قوله

سبحانه: "وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنْ اللَّهِ" يمثل "تعانقنا ثالثاً" يتعاقب مع

(المتعاقب الثاني) ليرتدا نحو "المتعاقب الأول" لنضج الدلالة المطروحة "شراء الأنفس

والأموال"، وحيثما تصبح عملية المبادلة "الشراء والبيع" حقيقة واقعة لا تردد فيها.

إذن فتعليق البلاغيين عن المصراع الأول من الآية "... ويقتلون" بأنه "قد تم

١- آل عمران : من الآية (١٤).

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (وراسة في لسانية النص (الأوبى)

الكلام والمعنى^(١) غير دقيق ومناف لطبيعة نصيحية النص الإبداعي.

وهه هنا النوع أيضاً، قول الشاعر الإسلامي، كعب بن زهير:

حليم إذا ما الحلم زين أهله

مع الحلم في عين العدو مهيب^(٢)

إن "الإطناب" يتمثل في مصراعي البيت، يمثل المصراع الأول "المتعانق الأول" ويمثل المصراع الثاني "المتعانق الثاني"؛ في الوقت الذي يقوم فيه المتعانق الأخير بدور المجسد والمؤكد لمعاني "الحلم" في المرثي "أخيه أبي المغوار". فإن كان "المرثي" يجمع بين الحلم والمهابة، وهو حلم القوي غير العاجز، فالأولى والبديهي أن يكون حليماً بين أهله، حلم إكبار وزينة. إن "المتعانق الثاني" يعد بمثابة الحجة والبرهان لما عليه هذا "المرثي" من خلق فاضل يزينه وسط قومه؛ ولا يخفى ما في كلمة "مهيب" من قوة تتمثل في صوت "الباء" الانفجاري الذي يوحى بالمفاجأة والشدة والتحطيم والتبديد^(٣)؛ بما يتوافق ويقوي دلالة "المتعانق الثاني". كما أن الشاعر مثل بمصراعي البيت "مقابلة" مولدة تثير الدلالة المطروحة من وراء طرفي التركيب الإطنابي:

- ١ - طالع: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: ٤١٣، ابن الأثير الجذري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكتب، ص: ١١٧٩ وطلع: ابن الأثير الحطبي، جواهر الكنز، ص: ٢٤٤١، حيث يقول عن المتعانق الثالث: فخرج هذا الكلام مخرج المثل السائر، لتحقيق ما تقدم دون أن نلمس أثراً معنوياً لعلاقته بما قبله، وهو تعليق غير دقيق.
- ٢ - الخطيب القزويني، الإيضاح، ص: ٣١١، ابن الأثير الحطبي، جواهر الكنز، ص: ٢٣٤؛ ويندرج الشاهد تحت إطناب "التكميل أو الاحتراس".
- ٣ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد كتفب العرب بدمشق، ١٩٩٨م، ص: ١٠١.

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الترياق ————— (وراسة في لسانية النص الأوي)

فالمصراع الأول يولد: السلم والسلام.

والمصراع الثاني يولد: الحرب والتدمير.

وهذا كله حربي بأن يجعل "المتعانقين" وحدة واحدة، غير مفصولين، ليس

لأحدهما غناء عن الآخر.

وعلى منوال النمط السابق يقول أبو الطيب المتنبى مادحاً على بن محمد بن

سُيار بن مكرم التميمي:

أشد من الرياح الهوج بطشاً

وأسرع في النوى منها هبويماً^(١)

إن المتنبى يثبت لمدوحه قوة الإقدام، والأخذ بالقوة، ويشبّهه "ضمناً" بالريح

الهائجة القوية التدمير، بل هو أشد منها، ثم ينتقل إلى "المتعانق الثاني" الذي يطرح

فيه قيمة خلقية "السرعة في النوائب" سرعة الإغاثة والنهوض في الشدائد، وهو في

ذلك أيضاً - أسرع من الريح في هبويها، إن الفعل "أسرع" المصاغ على صيغة

"التفضيل" يرتد إلى الفعل في صدر المتعانق الأول "أشد" المبني على نفس الصيغة،

فيحي كل منها ما جاوره من معاني يتصف بها الممدوح، وكان المتنبى دقيقاً في

اختيار الفعلين:

هـ "أشد": يناسب البطش والأخذ والقوة.

وأسرع: يناسب النهوض في الشدائد، وتلبية دعوة الملهوف.

ويعد فهل يفي تعليق "الخطيب القزويني" على الشاهد السابق حين يقول: "فإنه

١ - الخطيب القزويني، الإيضاح، (مرجع سابق)، ص: ٣١٢.

بماليك التلثي وإعارة إنتاج (الرهانة) ————— (وراسة في لسانية (النص) (اللوبي))

لواقترصر على وصفه بشدة البطش لأوهم ذلك بأنه عنف كله، ولا لطف عنده فأزال هذا الوهم بالسماحة^(١)؛ فتأمل هذا التسطيع للدلالة وبرودها، وما ذاك إلا ليطابق ويصادق ما ذهب إليه من مصطلح "التكميل والاحتباس".

من هذا النوع أيضاً قوله تعالى:

﴿ يَتَأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا مَنْ يَرْتَدَّ مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهَ بِقَوْمٍ
مُحْسِنِينَ وَنُحِبُّونَهُمْ أَذِلَّةً عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةً عَلَى الْكَافِرِينَ مُجَاهِدُونَ فِي
سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوْمَةَ لَائِمٍ ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ
وَاسِعٌ عَلِيمٌ ﴾ (٣)

نحمل الآية الكريمة متعاقبة:

الأول، أدلة على المؤمنين.

الثاني، أعزة على الكافرين.

إن الخطيب القزويني يعلق على وجود التركيب الثاني بقوله: "فإنه لو اقتصر على وصفهم بالنلة لتوهم أن ذلتهم لضعفهم فلما قيل أعزة على الكافرين، علم أنها منهم تواضع لهم، ومعنى ذلك أن هؤلاء القوم مع سموهم وعلو طبقتهم وفضلهم على المؤمنين خافضون لهم أجنحتهم"^(٢) ويدرج القزويني ذلك تحت "الاحتباس"، ولسنا ندري أي "احتباس"!

إن الآية الكريمة توجيهه ريباني للمؤمنين، وتحذير لهم مشروط بـ"من" بأنه من

١ - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، (مرجع سابق) ص: ٣١٢،

٢ - المقدمة: الآية (٥٤).

٣ - الإيضاح، ص: ٣١٠، ٣١١.

جماليات (التلقى وإحاطة إنتاج الثلاثة) ————— (دراسة في لسانية النص) (الأولى)

يرتد عن الدين الإسلامي. وسوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه، على صراطه مستقيمون، ثم تسمي الآية سمات هؤلاء المؤمنين بأميرين متلازمين، متحققين بما لديهم:

• رحمتهم وتواضعهم "خفض أجنحتهم".

• قوتهم واتحادهم ضد الكافرين المعاندين.

هذان المتلازمان ضروريان لوصف هؤلاء القوم، الذين حازوا محبة الله، وهما يدلان على أنهم يجمعون الأمرين معاً، كل في موضعه، وفي حاله، فإذا كانوا رحماً، فيما بينهم فهم بالضرورة أقوياء متحدون، أعزة على غيرهم من المعاندين الكفار. وهل نرى في قوله تعالى: "مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ...." (١)، مثلما رأى "الخطيب" في الآية السابقة؟ وهل يمكن أن يتوهم القارئ أن الرسول والذين معه أشداء دائماً، وصفة الشدة مركوزة فيهم دون أن يعرفوا "الرحمة" وخوفاً ألا توجد بينهم، جاءت الآية بـ "رحماء بينهم" محترسة ومكلمة المعنى في سابقاتها؟

والحقيقة إنه ليس هناك ما يدعو للتوهم بأنهم قد يكونون أدلة لضعفهم، وهذا قبح وتعسف والتواء بالدلالة، لتصبح مصداق ما أتوا به من مصطلح. فليس من المعقول أن يتصور أن قوما معهم الله، يحبهم ويحبونه، في معيته، ويتوهم أنهم يتراحمون فيما بينهم ضعفاً وقلة، لذا فإن ما ذهب الخطيب القزويني وغيره، غير صائب.

١ - سورة الفتح : من الآية (٢٩)

ومن عجيب ما أتوا به في هذا السياق ما ذكره حبال قوله تعالى: "وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا"^(١) يعلق أحمد مطلوب ناقلًا عن الخطيب وغيره . دون تعقيب . "فقوله: "إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا" تذييل وهو "مستقل" عن السابق، ولذلك يخرج مخرج المثل"^(٢) ولكن هل هو "مستقل" عن السابق حقاً؟ تعالوا بنا نقرأ الآية السابقة عليها: "وَقُلْ رَبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقِي وَأَخْرِجْنِي مَخْرَجَ صِدْقِي وَأَجْعَلْ لِي مِنْ لَدُنْكَ سُلْطٰنًا نَصِيرًا"^(٣) إن الآية تعرض توجيه الحق لنبيه محمد "صلى الله عليه وسلم" أن يدعو ربه أن يدخله المدينة إدخالاً مرضياً، لا يرى فيه ما يكره، وأن يخرج من مكة إخراجاً لا يلتفت إليها بقلبه، وأن يؤيده بقوة تنصره على أعدائه، وأن يقول عند دخوله مكة "جاء الحق" أي الإسلام و"زهق الباطل" أي بطل الكفر. "إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا" أي مضمحلاً راثلاً، وقد دخلها صلى الله عليه وسلم "وهو يطعن أصنامها بعود في يده" ويقول ذلك حتى سقطت.^(٤)

وهكذا يتعلق التركيب:

الأول، "وقل جاء الحق وزهق الباطل"

الثاني، "إن الباطل كان زهوقاً"

١ - سورة الإسراء : الآية (٨١)

٢ - أحمد مطلوب، وحسن البصير، البلاغة والتطبيق، (مرجع سابق)، ويذكر نفس التعليق السابق طالب محمد إسماعيل الزوبعي، علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين، منشورات جامعة تونس، بنغازي، ط١، ١٩٩٧م، ص: ٤١١ .

٣ - سورة الإسراء : الآية (٨٠)

٤ - تفسير الجلالين، طبعة الأنوار المحمدية، القاهرة، (د/ت)، ص: ٣٧٥.

تعانقا يؤكد دلالة المتعانق الأول الذي يطرح انتصار الإسلام، وهزيمة الكفر، وخفوته ومحوه، وسطوع الإسلام وظهوره. وإذا كان المتعانق الأول يقوم على فعلين ماضيين، "جاء" و "زهق"، فهذا يؤكد أن أمر الإسلام "الحق" بوجوده وسطوعه وانتصاره وثباته أصبح أمرا واقعا، كما أن الباطل "الكفر" أصبح لا وجود له، تلاشى وانمحي.

وبتأملنا "المتعانق الثاني"، الذي انبنى على جملة اسمية بدلالاتها على الثبات مفرغة من الحركة^(١)، مؤكدة بـ "إن"، أي أن الدلالة المطروحة "اضمحلال وانتهاء وزوال الكفر والباطل" ثابت غير متحرك، ليطمئن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم والذين معه أن أمر الكفر والباطل زواله وانتهائه ثابت غير متحول، وبهذا يقوي هذا "التعانق" دلالة "المتعانق الأول"، ويدعمها ويجعلها شعارا دائما لا يتغير، فدائما لا حياة للباطل مهما بقي، زهوقا، مهزوما، رائلا، وكلا المتعانقين يرتدا كل منهما نحو الآخر عن طريق التفات الألفاظ نحو بعضها، فالباطل في المتعانق الثاني يرتد نحو "الباطل" في التعانق الأول، وزهوقا ترتد إلى "زهق" في التعانق الأول، حتى لا يبقى للكفر والباطل وجود، وحينئذ تثرى الدلالة وتتجدد. هل يتسنى لنا، بعد ذلك، أن نقول إن جملة "إن الباطل كان زهوقاً" تذييل مستقل عن السابق؟!

من هذا النوع. أيضا. الذي يتسم بتعانق دلالي عميق قول المتنبي:

فإن تفسق الأنعام وأنت منهم

فإن المسك بعض دم الغزال^(٢)

١ - ملك يوسف المطليبي، الزمن واللغة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص: ٥٤، ٥٥.
٢ - طالع: الخطيب، الإيضاح، ص: ١١٩٧ الزركشي (بئر الدين)، البرهان في علوم القرآن، نج/محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة ١٩٥٧م، ص: ٤٠٤/٢، وطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط ١، ١٩٧٢م، وبدرجه البلاغون تحت قسم من أقسام الإطناب وهو "نكر الخالص بعد العام".

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (وراسة في لسانية النقص اللأوبي)

إن المتنبي يمدح ممدوحه "بضرب غريب بديع يمكن أن يُخالف فيه، ويدعى امتناعه واستحالة وجوده"^(١) وهو في سبيل ذلك جاء بتركيبين متعانقين تعانقا لولاه لما كانت لدعواه منطلقا، ولا جمالا بيانيا رائعا، ولسنا تدري كيف يتواجد هذا البيت ضمن مبحث "الإطناب" في كتب البلاغيين بالمفهوم الذي ارتأوه وتوافقوا عليه، وأي زيادة هنا سواء كانت لعنى أم لغيره؟ إن بيت الشاعر بمثله متعانقان:
الأول، الدعوى التي طرحها في المصراع الأول، بأن ممدوحه فاق الأنام، وفاقهم إلى حد بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة، بل صار كأنه أصل بنفسه وجنس برأسه.

الثاني، بمثله المصراع الثاني، وهو الحجة والبرهان على ادعائه في الشطر الأول، وهو أن المسك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته حتى لا يعد من جنسه، إذ لا يوجد في الدم شيء من الأوصاف التي كان لها الدم دما البتة.^(٢)

إن فالتعانق الثاني يترد إلى الأول ليطرح تشبيها ضمنيا^(٣) بأن ممدوحه كالمسك في خروجه عن صفة الدم وتفريده بهذه الصفة عن بقية أنواع الدم الأخرى. وليس الأمر مقصورا على ذلك، بل يتعداه إلى اختيار الشاعر للألفاظ ومدى إيحائها الجمالي الذي جعل من معنى التعانق الأول أكثر قبولا واطمئنانا بعد أن كان قلقا غير مستقر.

١ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح/ محمد عبد المتعم خلفا، عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص: ١٢٦، وطلع شرح عبد القاهر لهذا البيت.

٢ - نفسه، ص: ١٢٦.

٣ - يُدرس الشاهد في كتب البلاغيين تحت "التشبيه الضمني".

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (وراسة في لسانية النعس الأوبي)

إن المتنبي يمدح ممدوحه "بضرب غريب بديع يمكن أن يُخالف فيه، ويدعى امتناعه واستحالة وجوده"^(١) وهو في سبيل ذلك جاء بتركيبين متعانقين تعانقا لولاه لما كانت لدعواه منطلقا، ولا جمالا بيانيا رائعا، ولعنا ندرى كيف يتواجد هذا البيت ضمن مبحث "الإطناب" في كتب البلاغيين بالمفهوم الذي ارتأوه وتوافقوا عليه، وأي زيادة هنا سواء كانت لعنى أم لغيره؟ إن بيت الشاعر بمثله متعانقان:
الأول، الدعوى التي طرحها في المصراع الأول، بأن ممدوحه فاق الأنام، وفاقهم إلى حد بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة، بل صار كأنه أصل بنفسه وجنس برأسه.

الثاني، بمثله المصراع الثاني، وهو الحجة والبرهان على ادعائه في الشطر الأول، وهو أن المسك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته حتى لا يعد من جنسه، إذ لا يوجد في الدم شيء من الأوصاف التي كان لها الدم دما البتة.^(٢)

إن فالتعانق الثاني يترد إلى الأول ليطرح تشبيها ضمنيا^(٣) بأن ممدوحه كالمسك في خروجه عن صفة الدم وتفريده بهذه الصفة عن بقية أنواع الدم الأخرى. وليس الأمر مقصورا على ذلك، بل يتعداه إلى اختيار الشاعر للألفاظ ومدى إيحائها الجمالي الذي جعل من معنى التعانق الأول أكثر قبولا واطمئنانا بعد أن كان قلقا غير مستقر.

١ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح/ محمد عبد المتعم خلفا، عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص: ١٢٦، وطلع شرح عبد القاهر لهذا البيت.

٢ - نفسه، ص: ١٢٦.

٣ - يُدرس الشاهد في كتب البلاغيين تحت "التشبيه الضمني".

جماليات (التلقي وإعلاء إنتاج الرهالة) ————— (وراسة في لسانية النعس (الأوبى)

النفس مثلما تغور الصورة الفنية بدلالاتها وإيماءاتها، فوصفها. حيثئذ. بـ "الشمس بهجة" وبـ "القضيب اللدن" وبـ "الريم طرفاً وجيداً". صحيح إن هذا الوصف مما هو متداول بين الشعراء، حتى أصبح وصفاً مبتدلاً، نقول ومع هذا فإن البيت الثاني يرتد إلى الأول ارتداد البرهان إلى الحكم، فبعد أن حَكَمَ بكونها فائقة الحسن إلى درجة أنها لا تحتاج منه مزيداً، جاء البرهان واضحاً في البيت الثاني.

فهل يعد البيت الأول - إذن - كافٍ لبلوغ الغاية في الحسن كما قال ابن الأثير سابقاً، وأن البيت الثاني "زيادة إطناب" ليزيد السامع تصويراً وتخيلاً؟
ومما يتعانق فيه تركيب الإطناب تعانقاً، لا يقوم أحدهما بدون الآخر، ويخالفها فيه ما ذكره البلاغيون القدماء، قول الخنساء في رثاء أخيها:

وإن صخرًا لتأتم الهداة به

كانه علم في رأسه نار^(١)

إن هذا الشاهد يدرجه البلاغيون تحت قسم من أقسام "الإطناب" وهو "الإيغال" وهو "ختم البيت بما يفيد نكتة يتم المعنى بدونها"^(٢)، فهل في "رأسه نار" لا تضيف إلى المعنى العام شيئاً؟ وهل اكتمل المعنى حتى قوله: "كانه علم" وهو غني عن المعنى السابق؟ يتسرع أحد الباحثين دون تفهّل. على نهج السابقين. ويعلق على

١ - الخطيب القزويني، الإيضاح، ص: ١٩٩.

٢ - العلوي (يحيى بن حمزة)، الطراز، القاهرة، ص: ١٩١، ابن سفلن، سر الفصاحة، ص: ١١٨١ أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: ٣٨٠، وطلع أمثلة كثيرة "للإيغال" في هذه الكتب السابقة. وينكر أحمد مطلوب نفس التعريف "للإيغال" دون أن يعلق عليه بشيء، إقراراً منه بأن المعنى "يتم" قول ختم البيت، وهي نفس العبارة الموجودة في الشاهد؛ طالع البلاغة والتطبيق، (مرجع سابق)، ص: ٢٠٧.

جماليات التلقى وإعلوة إنتاج التراثة ————— (وراسة في لسانية (النص) (الأوبى)

بيت الخنساء قائلاً: "إن قولها: "كأنه علم" واف بالمقصود..."^(١)

● إن المتعانق الأول صورة لـ "صخر" في اهتداء الناس بحكمته وأثره في الناس، بالجبل المرتفع العالي الذي يمثل علما من العوالم التي يهتدون بها في مسراهم ورحلاتهم، إنه رمز النجاة حين تضل أماراتها، ويختفي بصيص أمالها.

● المتعانق الثاني يأتي مكملا ومثريا الصورة السابقة، بل إنها بدون هذا "التعانق" تظل قاصرة ناقصة، وليس الأمر كما قال البلاغيون بأن المعنى قبله "قد تم"، فهذا المتعانق مع المتعانق الأول يُكوّنان قمة العلو، أقصى ما يرتفع به المكان، وما أحوج البدوي في صحاريه الشاسعة المخيفة لمثل هذا العلم الكبير، والنار على رأس الجبل يعلو لهيبها، فهو إذن . علو فوق علو، هذا من ناحية، والنار في البوادي . من ناحية أخرى . رمز النجاة والكرم والجود، فليات إليها السراة الجائعون الخائفون، هكذا يمثل المتعانقان دالتين لا غنى لأحدهما عن الآخر:

● يمثل المتعانق الأول: النجاة.

● ويمثل الآخر الكرم والجود، أو رمز للحياة حين يدلهم الليل بظلمته، وتدنو أمارات الهلاك، وبالتالي يصبح "صخر" علماً للنجاة والكرم ليلاً كان أم نهاراً، أو هو نجاة فوق نجاة.

١ - هلال عطا الله عثمان، فصول في علم المعاني ، مكتبة الرشد، القاهرة، مدينة نصر، ط١، ٢٠٠٤م، ص:٢٠٤.

بجليات التلقى وإعادة إنتاج (الرهالة) ————— (دراسة في لسانية النص) (الأوبى)

هل يبقى لنا بعد ذلك أن نقول مع بلاغيينا القدماء: أن هناك معنى "قد تم"، بما يوهم الاستغناء عما بعده؟!.

ومما اشتهر من شواهدهم، وفيه خلط بين المصطلحات، ما أوجده تحت ما سموه بـ"التتميم" الذي يعرفونه بقولهم: "هو أن يؤتى في كلام لا يوهم خلاف المقصود بفضلة تفيد نكتة، إما مبالغة أو احترازاً أو احتياطاً".^(١) و"الاحتراس أو الاحتراز" قسمان من أقسام الإطناب الرئيسية، وعلى هذا فهذه الشواهد يصح أن تدرج تحت ما سموه "التكميل أو الاحتراس"، وهو يؤكد ما طرحناه سابقاً من التقايل والتشابه بين أقسام "الإطناب"، حتى صعب على الدارسين في كثير من الأحيان التفريق بينها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ما زالت عبارة "تم الكلام" أو "تم المعنى" أو "فضلة" تتلاحق في دراسة القدماء لهذا الفن بأقسامه العديدة. من هذه الشواهد^(٢)، قول زهير بن أبي سلمى ما حكاه هيرما بن سنان أحد أجواد عصره المشهورين:

ومن يلق يوماً . على علاته . هيرما

يلق السماحة منه والندى خلقا

وقوله الآخر:

إنني علي ما ترين من كبري

أعرف من أين تؤكل الكتف

١ - القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، (مرجع سابق) ص: ٣١٣.
٢ - نفسه، نثر الصفحة، أبو هلال العسكري، الصنائع (مرجع سابق) ص: ٤٣٤.

- وقوله تعالى: ﴿ وَيُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَىٰ حُبِّهِ... ﴾^(١)
 - وقوله تعالى: ﴿ وَمَنْ يَعْمَلْ مِنَ الصَّالِحَاتِ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَٰئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ وَلَا يُظَلَّمُونَ نَقِيرًا ﴾^(٢)
- إن الآية القرآنية يستشهد بها البلاغيون مبتورة عن سياقها، كأنه لا يعنيه إلا إقامة الدليل على ما أتوه من مصطلح. والآية في سياقها تصف عباد الله، الأبرار المتقين وما هم عليه من صفات وقيم؛ يقول الحق سبحانه وتعالى: ﴿ إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا ﴾^(٣) عَيْنًا يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ اللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا تَفْجِيرًا ﴾^(٤) يُوفُونَ بِالنَّذْرِ وَيَخَافُونَ يَوْمًا كَانَ شَرُّهُ مُسْتَطِيرًا ﴾^(٥)
- وقعت أعين النقاد والبلاغيين على شبه الجملة "على حبه" وصبوها في قالب المصطلح، وأنها، شبه الجملة. جاءت بعد أن "تم الكلام"، وأنها "فضلة"، ثم قالوا: إنها تفيد "نكتة"، وهكذا نَقَطَعَ التركيب اللغوي في سياقه. وانصب الاهتمام على موقع الشاهد دون تأمل وتدقيق يقف على مصداقية مثل هذه العبارات السابقة "تم الكلام" أو "فضلة" وشرعية وجودها. إن "شبه الجملة" جاء مزروعا وسط التركيب، ولا يمكن للدلالة أن تكتمل بدونها، فبه تبلغ غايتها ومرادها على النحو التالي:
- المتعاقب الأول: يمثله قوله تعالى: ﴿ وَيُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَىٰ حُبِّهِ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا ﴾^(٦)، ومن قبله وبعده الصفات التي اتصف بها عباد الله، فهم أبرار، يوفون بالنذر، ويخافون يوما عسرا.

١ - سورة الإنسان : من الآية (٨)

٢ - سورة النساء : الآية (١٢٤)

٣ - سورة الإنسان: الأيت (٧.٥).

٤ - سورة الإنسان: الآية ٨.

• المتعاق الثاني: شبه الجملة "على حبه".

إن تعاقب التركيبين، وعدم اتصاف الأول بأن معناه "قد تم"، ونفي أن المتعاقب الثاني "فضلة" مما تؤكد الآيات متلاحمة متضامنة. فعباد صفاتهم أبرار، أوفياء، يخافون يوماً شره مستطيلاً، يوماً عسراً عبوساً، شديد العبوس، قوم صفاتهم هكذا، لا يتصور أنهم يطعمون الطعام للمساكين واليتامى والأسرى على كراهة، أو يطعمونه كيفما كان، وكان المتعاقب الثاني "على حبه" هو الذي أنقذهم من هذه الاحتمالات. وكيف هذا والآية بعد ذلك تقول: "إنما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاء ولا شكوراً" فما دام الإطعام لوجه الله دون أي اضطرار، بل حبا في الله، وحباً في طاعته، فما الداعي لأن نفهم أن المتعاقب الأوسط "على حبه" كان أشبه بـ"الاحتباس أو الاحتياط"؟

إن هذا المتعاقب كان بمثابة تأكيد فوق تأكيد على مدى إثارة طاعة الله ومحبة على حبهم لهذا الطعام وحاجتهم الشديدة إليه، فقد وُصِفُوا بأنهم **... وَيُؤْتِرُونَ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ ...** (١) وقال سبحانه في الإنفاق الجيد، إنفاق الأغلى والأحب **لَنْ تَنَالُوا الْبِرَّ حَتَّىٰ تُنْفِقُوا مِمَّا حُبِّبْتُمْ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ ...** (٢). فأي احتياط واحتراس من إطعام طعام كيفما كان، يمكن أن نفهمه بعد ذلك؟!

إن هذا المتعاقب الأوسط كان بمثابة الروح للتركيب اللغوي، يجدد الدلالة ويحييها، وبدونه تخفت الدلالة ولا تستقر، حينئذ لا نجد موقعا لما قلناه البلاغيون من "تمام المعنى" أو "الفضلة"؛ هذه التعبيرات التي تمثل حواجز بين التراكيب الإبداعية في بنية النصوص.

١ - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ٧/٣.

٢ - سورة العنكبوت: من الآية (٩)

٣ - سورة آل عمران: الآية (٩٢)

ب- التعانق الدلالي البسيط

إذا كنا قد قصدنا بالتعانق الدلالي "العميق" في بنية التركيب "الإطنابي" ما يجتهد فيه المتلقي ويحتاج إلى روية وإعمال ذهن في إقامة العلاقة بين المتعانقين، وتفسيرها وتعليلها، فإن المتلقي في "التعانق الدلالي البسيط" لا يحتاج إلى هذا القدر في بيان جمال التعانق كما في النمط السابق، بل يصل إلى بغيته بجهد وتوقع أيسر وأقل مما هو عليه سابقه.

إن هذا النمط قد يخلو فيه التعانق من الإبداع الفني وعمق الدلالة، ويكون حظ الغاية الصوتية واضحاً، ممثلاً في الوصول إلى قافية البيت. من هذا النوع من التعانق،^(١) قول ابن المعتز:

سقتني في ليل شببيه بشعرها

شبيهة خديها بغير رقيب

فما زلت في ليلين: شعرها وظلمة

وشمسين: من خمرووجه حبيب^(٢)

فتعانق "ليلين" مع "شعروظلمة"، تعانق ظاهر، بسيط الوصول إليه، وتفسيره

١ - وهو ما يدرجه البلاغيون تحت قسم من أقسام "الإطناب" هو "التوشيح" ويعرفه الخطيب بـ "أن يؤتى في سياق الكلام، وبخاصة الشعر، بمثنى مفسر باسمين، أحدهما معطوف على الآخر، طالع القزويني، الإيضاح (مرجع سابق) ص: ٣٠٢، ٣٠٣، والزرخش، البرهان (مرجع سابق) ص: ٤٧٧/٢.

٢ - القزويني، الإيضاح، ص: ٣٠٢، ٣٠٣، والبيقان غير موجودين في نوانه.

مماليات التلقى وإعلوه إنتاج الدلالة • (وراسة في لسانية النعم (الأوبى)

أيسر في التأويل، فسمه السواد في "الشعر والليل" مما لا يكدر الذهن في استنتاجه، وكذا الأمر بالنسبة للمتعايقين الآخرين، الشمسين: الخمر بلمعانها، ووجه الحبيب بإشراقه.

إن مثل هذه التعابير تسمى بـ"التعابير الجاهزة" أو ما يسمى بـ"المصاحبات اللفظية". ويعنى بها تلك الألفاظ التي تعيش في إطار اللغة العام مع ألفاظ مخصوصة للدلالة على معنى معين، والعلاقة بين اللفظين "علاقة مقيدة"^(١) ويصبح إذن تفسير "المثنى" الممثل للمتعايق الأول مما يتوقعه المتلقي، ولا يتعثر في الوصول إليه، كما استعان الشاعر بالمتعايق الثاني للوصول إلى قافية البيتين وذلك في المصراع الثاني في البيت الثاني.

من ذلك أيضا قول ابن الرومي:^(٢)

أبو القاسم جادت لنا يده

لم يحمد الأجودان: البحر والمطر

وإن أضاءت لنا أنوار غرته

تضائل الخيران: الشمس والقمر

إن حده أو سئل عزمته

تأخر الماضيان: السيف والقدر

١- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٨م، حيث يشير إلى مثل هذا ابتداء حديثه عن "توافق الوقوع"؛ وطالع: محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (منخل لغوي أسلوبى) دار المعارف، مصر، ط ١، ١٩٨٨م، ص: ١٠٤.

٢- القزويني، الإيضاح، طبعة القاهرة، نج /محمد محبى النين الحميد(د/ت)، ص: ١٩٦، ١٩٥.

بماليات التلقى وإعاوة إنتاج الرخالة • (وراسة في لسانية النفس (الأوبى)

من لم يبت حذرا من سطو صولته

لم يدر ما المزعجان: الخوف والحذر

ينال بالظن ما يعيي العيان به

والشاهدان عليه: العين والأثر

فكل من المتعانقين يستحضر بعضها البعض ببسر وسهولة، وكل منهما

مصاحب لأخيه، متعارف لأخيه، وتسطع الناحية الصوتية من وراء هذا النوع من

التعانق، حيث ينتهي به البيت، وتقام به قافيته.

من ذلك أيضا ما ذكره أبو هلال العسكري من قول أعرابية لرجل: "كبت الله

كل عدو إلا نفسك".^(١) فقيام العلاقة بين المستثنى منه "المتعانق الأول" والمستثنى

"المتعانق الثاني" مما لا يُجهد المتلقي في الوقوف عليها، وهو أيضا يندرج تحت

"المصاحبات اللفظية" التي إن ذكر لفظ استدعى أخاه بالضرورة، فالمستثنى

"النفس" معلوم الإتيان به في مثل هذه التعابير المبنية على الاستثناء، ومعلوم أن

نفس الإنسان من ألد أعدائه حين تغويه وتورطه في موبقات لا تحمد عقباها، ويأتي

التعبير القرآني الكريم مؤيدا ذلك في مواضع عديدة، مثل:

• قول الحق سبحانه وتعالى على لسان امرأة العزيز حين أقرت بخطئها مع

يوسف عليه السلام:

﴿ وَمَا أَبْرَأُ نَفْسِي ۚ إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ ۗ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي ۚ ... ٥١ ٤٣٤﴾

١- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: ٤٣٤، ودرجه تحت "إطراب التميم".

٢- سورة يوسف: من الآية (٥٣)

جماليات التلقى وإعلوية إنتاج الدلالة • (وراسة في لسانية النعس (الأوبى)

• أن تقولَ نفسٌ يَحْسَرُنِي عَلَى مَا فَرَّطْتُ فِي جَنْبِ اللَّهِ ... (١)

• وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّيْتَهَا ۖ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا ۗ (٢)

• ... وَمَا أَصَابَكَ مِنْ سَيْفَةٍ فَمِنَ نَفْسِكَ ... (٣)

• فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخٰسِرِينَ (٤)

لذا فتوقع وتفسير المتعاقب الثاني "المستثنى" ليس مما لا يسم الدلالة المطروحة

بالعمق. كما هو الشأن في التعاقب الدلالي الأسبق (العميق). ويغالي أبو هلال

العسكري ويتكلف حين يعلق على قول الأعرابية السابق. فيقول: "فالقول على ما

فيه من تمام المعنى. ناقص لأنه مطلق. وقولها: "إلا نفسك" إضافة لازمة لأنها

أوفت على حقيقية الدعاء، وحسن دلالته ومساره الإنساني. فنفس الإنسان تجري

مجري العدو. لأنها تورطه وتدعوه إلى ما يوبقه." (٥)

وهذا النوع من التعلق الدلالي البسيط. قول الشاعر:

واعلم - فعلم المرء ينفعه

أن سوف يأتي كل ما قُدِرَا (٦)

يدرج البلاغيون هذا التعاقب تحت "الاعتراض" وهو قسم من أقسام "الإطناب".

١- سورة الزمر: من الآية (٥٦)

٢- سورة الشمس: الآيات (٧-٨)

٣- سورة النساء: من الآية (٧٩)

٤- سورة المائدة: الآية (٣٠)

٥- نفسه، نفس الصفحة.

٦- القزويني، الإيضاح، ص: ٣١٤.

جماليات التلقى وإعلوه إنتاج (البرهانة) ————— (دراسة في لسانية النعم الطوي) (أبو)

ومنهم من يذهب إلى أن "الاعتراض" هو "الحشو" (١) ويفرق ابن حجة الحموي بينها، فيقول: "والفرق بينهما ظاهر، وهو أن الاعتراض يفيد زيادة في غرض المتكلم والناظم، والحشو إنما يأتي لإقامة الوزن لا غير" (٢) ويعرفه الخطيب القزويني بقوله: "هو أن يؤتى في أثناء الكلام، أو بين كلامين متصلين معنى، بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب، لنكتة سوى ما ذكر في تعريف التكميل" (٣) ويتضح مما سبق حرص البلاغيين على إثبات ألفاظ مثل "الزيادة" والخلط بين مصطلح "الاعتراض" و"الحشو"، وكذلك التشابه بينه وبين "التكميل"، وقد يكون "الاعتراض" قسيم "الاحتراس" الذي يعد هو الآخر قسم من أقسام "الإطناب"، كما يمكن أن نرى "الاعتراض" قسيما "للتتميم" ومختلطا به اختلاطا بيّنا، فقول زهير بن أبي سلمى:

ومن يلق يوما . على علاته . هرما

يلق السماحة منه والندى خلقا (٤)

فقوله: "على علاته"، يقولون عنها أنها "للتتميم" وهو لا يختلف عن "الاعتراض"، الذي يتسم غرضه الدلالي في التعظيم وتأصيل القيم عند المدوح. والمتأمل في الشاهد الأسبق يجد أن العلاقة بين المتعانقين:

الأول: اليقين بأن ما قدر سوف يلقاه الإنسان.

-
- ١- ابن الأثير، المثل السائر، ١٨٢/٢، الطوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، القاهرة، ١٩١٤م، ص: ١٦٧/٢.
 - ٢- ابن حجة الحموي، خزنة الألب وغاية الأرب، القاهرة، ١٣٠٤هـ.
 - ٣- الخطيب القزويني، الإيضاح، ص: ٣٣٥/١.
 - ٤- أبو هلال الصكري، الصناعتين، ص: ١٣٤٣، القزويني، الإيضاح، ص: ٢٠٥.

الثاني: علم المرء ينفعه .

نقول إن العلاقة بين المتعانقين دلالة جد يسيرة التحصيل، وأن "المتعانق الثاني" لا يفيد مع الآخر سوى حقيقة معلومة، يعلمها القاصي والداني، وهي أن المرء لا شك ينفعه علمه ومعرفته، هذا بجانب أن "المتعانق الأول" يطرح دلالة غير خلافية، حقيقة تقريرية، وهو في النهاية خال من فنية التعبير الأدبي.

وهذا أيضا قول المتنبي ما دحا كالفور في بآيته:

وتحتقر الدنيا احتقار مجرب

يرى كل ما فيها، وحاشاك، فانيا^(١)

وقول ابن عوف به الحكم الشيباني:

إن الثمانين - وبلغتها -

قد أحوجت سمعي إلى ترجمان^(٢)

فكل من "حاشاك" و "بلغتها" يمثل المتعانق الثاني، وهو في علاقته مع الأول بسيط الاستقراء، سهل استنتاج العلاقة. ففي الأول تمثل "حاشاك"، قيد ودعاء ويعلق العكبري تعليقا يذكر فيه اختلاف القدماء حيال هذه الشواهد والمصطلحات التي يدورون حولها، يقول: "و(حاشاك) من أحسن ما خوطب به في هذا الموضع والأدباء يقولون: هذه اللفظة (حشوة)، ولكنها حشوة فستق، ومثلها في الحشوات

١ - المتنبي، بشرح العكبري.

٢ - نفسه، نفس الصفحة.

بماليات (المتلقى وإعلاء إنتاج الرهانة) — (وراسة في لسانية (النص) (الأولى)

قول عوف بن ملحَم الشيباني^(١)، إشارة إلى قول ابن ملحَم السابق.

إن تعليق العكبري فيه بيان على مدى تداخل وتشابه المصطلحات، وعدم الاتفاق عليها، فبينما يعد بعضهم . كما ذكرنا سابقاً . اعتراضاً، يعد الآخرون حشواً، هنا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى، نجد أن المتعاقب "حاشاك" مما يستخدمه العوام في كلامهم في مثل هذه المواضع التي يحتز فيها القائل من معنى لا يستحب.

وهه هنا التعاقب ذي المستوى الدلالي البسيط قول طرفة:

فسقى ديارك غير - مفسدها -

صوب الربيع وديمة تهمي^(٢)

فتعاقب "غير مفسدها" مع البيت كله تعاقب طبيعي، وإلا أصبح المعنى دعاءً

على الديار بالفساد، وهو مما يقع عليه المتلقي دون كد ذهن وإعمال فكر.

٢. التعاقب التركيبي ذو المستوى الصوتي:

ذكرنا من قبل التعاقب التركيبي، ذا المستوى الدلالي في فن الإطناب، وقلنا إن

المتعاقبين تجمعهما الدلالة المطروحة عبر البيت، وأن المتلقي يُعمل ذهنه في قيام

العلاقة التلازمية بين طرفي هذا التعاقب. أما في التعاقب التركيبي ذي المستوى

الصوتي فإن العلاقة بين التركيبين تنبني على أن "المتعاقب الثاني" يوظفه الأديب

لمقتضى صوتي، وهو الوصول إلى قافية البيت في النص الشعري، والحفاظ على

١ - نفسه، نفس الصفحة.

٢ - طرفة بن العبد، ديوانه، دار صغر، بيروت ن لبنان، ص: ٨٨، (دلت)، بدرج البلاغيون هذا الشاهد تحت "التكميل أو الاحتراس"

ماليات التلقى وإعلاء إنتاج (الرهالة) • (دراسة في لسانية النص) (أبو ي) (

الفاصلة في النص الثري. وبينما لا يغبط هذا الصنيع الناحية المعنوية الناجمة من وراء هذا التعانق، فإن حظ المقاصد الصوتية هنا أوفر وأوضح، وقصد الأديب إلى ذلك واضح يئن.

من ذلك قول الشاعر الأعشى واصفاً هاجباً:
كناطح صخرة يوماً لبفلتها

فلم يضرها . وأوهى قرنه الوعل^(١)

المتانق الأول: يمثله قوله: "كناطح صخرةوأوهى قرنه."

المتانق الثاني: "الوعل."

والشاعر يوظف المتعانق الأخير ليصل إلى القافية. ومع أن ابن رشيق يرصد هذا التوظيف حين قال: "فلما احتاج إلى القافية، قال: "الوعل"؛^(٢) إلا أنه مازال على نسق السابقين في نظرتة على أن هناك في التركيب الإطنابي زيادة وتعام معنى. يقول "إن المثل في هذا البيت قد تم بقول الشاعر وأوهى قرنه"^(٣)

١ - الأعشى، ديوانه، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، ط ٧، بيروت، ١٩٨٣م، ص: ١١١، ويدرجه للبلاغيون تحت قسم "الإفعال"؛ وطلع: للقر ويني، الإيضاح (مرجع سابق) ص: ٣٠٥.

٢ - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، نج/محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٣، ١٩٦٣م، ٥٧/٢.

٣ - نفسه، نفس الصفحة.

جماليات التلقي وإعلوة إنتاج اثره (دراسة في لسانية النص) (الأولى)

وهو ذلك قول ذي الرمة :

قف العيس في أطلال مية واسأل

رسوما كأخلاق الرباء المسلسل^(١)

فالتعانق الثاني "المسلسل" جاء به الشاعر وصولاً إلى القافية، من ناحية؛ ومن ناحية أخرى تعانق مع الأول لإيضاح وتوكيد ما حل بالرسوم من البلى، ومن تجسيد هذه الأطلال الباقية، فهي ليست قديمة فقط، بل أصبحت ممزقة متسلسلة، وهذا ما لم يفتن إليه ابن رشيقي.

وكنا قول ذي الرمة. أيضاً في القصيدة نفسها:

أظن الذي يجدي عليك سؤاها

دموعاً كتبيد الجمان المفصل

فجاء نوالرمة بالتعانق الثاني "المفصل" حين احتاج إلى القافية، وهو لا يخلو كما قلنا. من إضافة معنوية، وإن كانت لا تثري الدلالة بها. ومن ذلك ما يندرج تحت "رد العجز علي الصدر" أو "الترديد" وفيه يمثل التعانق الثاني قافية البيت. والمتلقي يصل إلى هذا التعانق بما وفره المبدع في بنية بيته، وحين يرتد اللفظ الثاني إلى الأول يعيد المتلقي قراءة البيت مرة أخرى، وهو حينئذ. أكثر تأثراً بإبداع الشاعر وقصده.

١ - نوالرمة، ديوانه، المكتب الإسلامي، ط١٩٦٤، ص: ٥٨٦.

بماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرقابة ————— (وراسة في لسانية النعم (الأوي)

ومنه هنا قول الشاعر ربيعة بن مقارم الضبي:

فدعوا نزال فكنت أول راكب

وعلام أركبه إذا لم أنزل^(١)

وقول الشريف الرضي متغزلاً:

فمر إذا استخجلته بعتابه

لبس الغروب ولم يعد لطلوع

أبغى رضاه بشافع من غيره

شر الهوى ما رمته بشفيع^(٢)

وقول أبي نواس يمدح الخليفة العباسي الأمين:

عزم الزمان على الذين عهدتهم

بك قاطنين، وللزمان عرام^(٣)

ومنه قول الفرزدق، ويتضح منه الوظيفة الولاية والصوتية للمتعاقبين:

إنا اقتسم الناس الفِعال وجدتنا

لنا مقدحا مجد، وللناس مقدح^(٤)

١- ابن الأثير الجزري، كفاية الطالب في نقد الشاعر والكتب، بغداد، ١٩٨٢م، ص: ٧٩، والشاهد بـ"تحت" بـ"لناب التنزيل".

٢- نفسه، ص: ١٨٠.

٣- أبو نواس، ديوانه، شرح وتحقيق: الفزالي، بيروت، لبنان، (د/ت) ص: ٦٠٧، والعرلام: الشدة والشراسة والأذى.

٤- الفرزدق، ديوانه، ضبط معانيه وشرحه وأكملها: إيليا الحاروي، دار الكتب اللبنتي، بيروت، لبنان، ط ١٩٨٣م، ص ٢١٣/١.

بماليات (التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة) • (دراسة في لسانية النص (الأوبي))

ومن هذا النوع الذي يأتي فيه المتعانق الثاني للوظيفة الصوتية، ما ذكرناه سابقا في المتعانق الدلالي البسيط، وألحنا إلى الغاية الصوتية في هذه الشواهد. هكذا قول ابن الرومي:

إذا أبو القاسم جادت لنا يده

لم يحمدا الأجودان: البحر والمطر

وان أضاءت لنا أنوار غرته

تضائل النيران: الشمس والقمر

وان نضا حده أو سل عزمته

تأخر الماضيان: السيف والقدرا^(١)

وأما ما جاء فيه المتعانق الثاني لغاية دلالية وصوتية، للحفاظ على الفاصلة في النص النثري، كان واضحا في الآيات القرآنية التي أدرجها البلاغيون تحت التكرير، وهو قسم من أقسام الإطناب،^(٢) مثل قوله تعالى:

﴿ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ﴿١﴾ ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ﴿٢﴾ ﴾^(٣)

١ - مرت الإحالة، والآيات يدرجها البلاغيون تحت "إطناب التوشيح".
٢ - طالع: القر ويني، الإيضاح، ص: ١٩٦، وابن الأثير، المعمل السفر، ١٥٧/٢، ١٢٩.
٣ - سورة التكاثر: الآيات (٤-٣)

مماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرطلة • (وراسة في لسانية النعس (الأوبى))

وقوله تعالى:

(الْحَاقَّةُ ﴿١﴾ مَا الْحَاقَّةُ ﴿٢﴾)^(١)

أو قوله تعالى:

(الْقَارِعَةُ ﴿١﴾ مَا الْقَارِعَةُ ﴿٢﴾)^(٢)

وكذلك قوله تعالى:

(فَقِيلَ كَيْفَ قَدَرٌ ﴿١﴾ ثُمَّ قِيلَ كَيْفَ قَدَرٌ ﴿٢﴾)^(٣)

١ - سورة الحاقة : الأيت (٢-١)
٢ - سورة القارعة: الأيت (٢-١)
٣ - سورة المدثر: الأيت (٢٠-١٩)

خاتمة

إن فن الإطناب فن إبداعي يتجه إليه المبدع حين يرى أنه مُثر للدلالة المطروحة، وحين يرى أنه أنسب الصيغ الفنية التي تُعرض مشاعره وخواطره وقضاياها، وهو فن يجد فيه المتلقي بغية لتفوقه ومحاوراته للمعنى المطروح، حين يقوم بتحديث العلاقة بين متعانقين مترابطين مكملين، ليسا منفصلين، لذا ففن "الإطناب" فن يقوم العلاقة بين تركيبين يرتد كل منهما نحو الآخر، وهو بهذا المعنى يطرح كثيرا مما تواضع عليه البلاغيون القدماء حين وصموا بنية هذا الفن بما يشبه الفضلة والزيادة، حتى بان أنه فن متقاطع في بنيته، فهناك معنى "قد تم"، وهناك تركيب لفائدة أحيانا، وأحيانا أخرى لغير فائدة.

إن هذه الدراسة قامت على فهم أن اللغة الشعرية في بنية النص ليست لغة عشوائية النبات، بل هي لغة اختيرت اختيارا فنيا، وصيغت صياغة جعلها أبداع نسجا في ثوب النص، وليس هناك خيط وضع اعتباطا، أو يمكن نسله دون أن يتعرض للخلل واضطراب البنية.

إن النص الإبداعي الحق تتلاحم تراكيبه، وتتعانق تعانقا لا يمكن استغناء أحدهما عن الآخر، وكلما كانت هذه المفردات والتراكيب مستفقا من تجربة شعرية حقة كلما وعينا أن مثل هذه الفنون يجب أن نتناولها تناولاً يبدعها مرة ثانية.

إن دراسة فن الإطناب بهذا المنهج، وبناء على طبيعة النص الإبداعي الذي

يرفض التقسيم والتقطيع والحُجُز، تجنب هذا الفن كثيرا من المشاكل التي اعترته والخلافات التي أخفت عنه بلاغته، حيث كثرت التقسيمات والأشكال والوجوه المتداخلة والمتشابكة والمختلطة أحيانا كثيرة، فهناك "الإيغال والتذييل والتكميل أو الاحتراس والتتميم والاعتراض"؛ كل هذه الأشكال تتداخل حتى لا نحصد سوي العنت. ومحاولة مصادقة المصطلح عليه. لذا فهذه الدراسة تجنبت هذه المصطلحات في مقترح منها نحو إعادة استلهاام هذا الفن ومدى بلاغة الأداء به، وتقتل منهجها في رصد طبيعة هذا التعانق بين تركيبي "الإطناب" أكثر إيجابية لبيان دور هذا الفن بين فنون البلاغة العربية، ومدى إسهامه الحقيقي في بلاغة النص وإبداعه.

إن دراستنا في النهاية لفن "الإطناب" أبانت بلاغة هذا الفن وقدراته على تحاور الدلالة بين متعانقين يثري كل منها الآخر، ووجودهما وجودا تتطلبه الدلالة، لا تستغني عنه الصورة الفنية، هو في النهاية من المظاهر التي تكشف عن خصوصية النص الإبداعي الذي يأبى القولية ويبتعد عن المنطق.

المراجع

١. الأزهر زناد، نسيج النص: بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، ط ١، المركز الثقافى العربى، لبنان، ١٩٩٢م.
٢. الأعشى، ديوانه، شرح وتعليق محمد محمد حسنى، ط ٧، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٢م.
٣. ابن الأثير، المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفى وبدوى طبانه، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٢م.
٤. ابن الأثير الجزرى، تفاعلة الطالب فى نقد كلام الشاعر والكاتب، بغداد، ١٩٨٢م.
٥. ابن القيم الجوزية، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعمل البيان، القاهرة، ١٣٢٧هـ.
٦. ابن حجة الحموى، خزانة الأدب وغاية الأرب، القاهرة، ١٣٠٤هـ.
٧. ابن حمزة العلوى، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، القاهرة، ١٩١٤م.
٨. ابن رشيق، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، ط ٢، القاهرة، ١٩٦٣م.
٩. ابن سنان الخفاجى، سر الفصاحة، تحقيق، عبد المتعال الصعبدى، القاهرة، ١٩٦٢م.
١٠. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩١١م.

ماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (وراسة في لسانية النص) (الأوبى)

١١. ابن يعقوب المغربى، شرح التلخيص (مختصر شرح سعد الدين

التفتازانى، مواهب الفتاح)، القاهرة، ١٩٢٧م.

١٢. أبو نواس، ديوانه، شرح وتحقيق الغزالي، بيروت، لبنان، (د/ت).

١٣. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق على البحارى ومحمد أبو الفضل

إبراهيم، القاهرة، ١٩٥٢م.

١٤. الباقلانى، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة،

١٩٦٣م.

١٥. البحترى، ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفى، ط ١، دار المعارف، القاهرة،

١٩٦٣م.

١٦. الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط ١، القاهرة، ١٩٢٨م.

١٧. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط ١، مطبعة لجنة

التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٢٩م.

١٨. الخطيب القزوينى، الإيضاح فى علوم البلاغة، مطبعة محمد الصبيح وأولاده،

القاهرة، ١٩٦٦م.

١٩. الرمانى والخطابى والرمانى، النكت فى إعجاز القرآن: ثلاث رسائل فى

إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف،

القاهرة، ١٩٦٩م.

٢٠. الفراء، معانى القرآن، تحقيق أحمد يوسف النجاتى ومحمد على النجار،

مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م.

بمليات (التلقى وإعلاء إنتاج التراث) ————— (دراسة في لسانية النص (أبوي)

٢١. الفرزدق، ديوانه، ضبط معانيه وشرحه وأكملها إيليا الحاوي، ط ١، دار

الكتاب اللبننى، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.

٢٢. المبرد، الكامل فى اللغة، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧٥م.

٢٣. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط ٢، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٨م.

٢٤. أحمد مطلوب كامل، حسن البصير: البلاغة والتطبيق، ط ١، وزارة التعليم

العالى والبحث العلمى، بغداد، ١٩٨٢م.

٢٥. إسماعيل اللحى، فى التجربة الإبداعية "التنوع وتقدير الجمال"، جريدة

الأسبوع الأدبى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٧٧٠، ٢٠٠١م.

٢٦. بدر الدين الزركشى، البرهان فى علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل

إبراهيم، ط ١، مطبعة مصطفى البابى الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧م.

٢٧. بدر الدين بن مالك الشهير بابن فاضل، المصباح فى المعانى والبيان والبديع،

حققه وشرحه ووضع فهرسه حسنى عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب،

القاهرة، ١٩٨٩م.

٢٨. جلال الدين السيوطى، الإتقان فى علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل

إبراهيم، ط ١، مطبعة الحسينى، القاهرة، ١٩٦٤م.

٢٩. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب،

دمشق، ١٩٩٨م.

٣٠. حمد العبد، إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى: مدخل لفوى أسلوبى، ط ١،

دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م.

ماليات التلقى وإملوة إنتاج التراثة ————— (وراسة في لسانية النص الأوسى)

٢١. نوالرمة، ديوانه، ط ١، المكتب الإسلامى، القاهرة، ١٩٦٤م.
٢٢. ضياء الدين خضير، مكانة المتلقى فى الأدب المقارن، جريدة الأسبوع الأدبى، اتحاد الكاب العرب، دمشق، العدد ٧٤٢، ٢٠٠١م.
٢٣. طالب محمد إسماعيل الزوبعى، علم المعانى بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين، ط ١، منشورات جامعة تونس، بنغازى، ١٩٩٧م.
٢٤. طرفة بن العبد، ديوانه، دار صادر، بيروت، لبنان، (د/ت).
٢٥. عبد الغنى محمد سعد بركه، الإيجاز القرآنى: جوهرة وأسراره، ط ١، مكتبة وهبه، القاهرة، ١٩٨٩م.
٢٦. عبد القاهر الجرجانى، أسرار البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجه وعبد العزيز شرف، ط ١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م.
٢٧. ليندا عبد الباقي، الغموض فى الشعر، جريدة الأسبوع الأدبى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٧٩٥، ٢٠٠٢م.
٢٨. مالك يوسف المطلبى، الزمن واللغة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
٢٩. هلال عطا الله عثمان، فصول فى علم المعانى، ط ١، مكتبة الرشد، القاهرة، ٢٠٠٤م.

القسم الثاني

هيكل البنية الزمانية

في بنية النص الشعري

مقدمة

إن دراسة الزمن، والالتفات إليه داخل بنية النصوص الإبداعية بعد ركيزة كبرى يتكأ عليها في تفسير غايات النص الأدبي، الذي يتسم باتساع فضائياته وخصوصية تربته، ويعد إغفال دراسة الزمن أو الوقوف عليه سريعا من عوامل أكسدة (إنجاز التعبير) العلاقات والعلائق بين مكونات النص، ويشير الأزهر الزناد إلي أهمية دراسة الزمن في النص قائلا: "لقد ظهر في السنوات الأخيرة اهتماما بارز ببنية الزمن وتنظيمه في الكلام بمستوييه: الجملة والنص، وضبطت كذلك محاور الدرس فيه، نذكر منها قضية المظهر (أو الوجهة) *Aspect* في دراسة الفعل والفرق المنقضي والمتواصل، ومنها الصيغ أو الوجوه المختلفة التي تساهم بها صيغ الأفعال في تصرفها، حسب الأزمنة وأسماء الزمان وغيرها في فهم الجمل والنصوص"^(١)، وعلى الرغم من أن للزمان تعريفات ومفاهيم عديدة، في مختلف المذاهب، منها الوجودي والمثالي وغير ذلك، فإنه يجب التنويه بأننا ولسنا بصدد الحديث عنها في بحثنا.

إن دراسة الزمن، بأبعاده الثلاثة "الماضي، والحاضر والمستقبل" تلك التي لا يخرج الشاعر عليها لكونها مركزا استقطاب في الخطاب الشعري المرتكز علي لحظة التوتر"^(٢) في بنية الأعمال الأدبية بمثابة (إكسير) حياة لها، فانتقال المبدع بين

١- الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث في ما يكون به المقفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط١٩٩٣، ص: ٧١

٢- صاحب خليل إبراهيم، جدلية الزمن واللون في ديوان "عشقة الليل" فنزك الملائكة، مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بنمشق، العدد: ٣٧٤، حزيران، ٢٠٠٢م

مهمات (التلقى وإملوة إنتاج الرقابة) ————— (وراسة في لسانية النص (الأوبى)

الأزمة داخل النص هو بعث للحركة وموت للركود . هو مقابلة وصراع بين أزمنة وأحداث . وبالتالي يظل العمل الفني قلما تتبجعة هذا الانتقال المحسوب بين الأزمنة. فالزمن في بنية النص ليس زمن صيغة فقط بل يتحول كثيراً إلى دلالات يفرزها السياق النصي ، ويتساءل - إذن - مالك يوسف المطلبى "هل التعبير عن الزمن بالصيغة يتم خارج السياق وبداخله بمستوى واحد" (١)

فلا شك أن السياق له دوره في إكساب الصيغة الزمنية ثراء دلاليا من خلال العلاقات بين الأحداث من جهة، ومن خلال اختلاف هذه الصيغ الزمنية من جهة أخرى، ويؤكد هذا أيضاً . تمام حسان حين يفرق في الزمن اللغوي بين مفهومين مفهوم الزمن الصرفي ومفهوم الزمن النحوي ومفهوم الزمن الصرفي عنده هو وظيفة الصيغة الفعلية المفردة (٢) . وأن مفهوم الزمن النحوي فعنده "وظيفة في السياق يؤديها الفعل أو الصيغة ... " (٣) يؤكد هذا الطرح أيضاً . مهدي المخزومي حين يعرف الزمن اللغوي " بأنه صيغ تدل على وقوع أحداث في مجالات زمنية مختلفة ترتبط ارتباطاً كلياً بالعلاقات الزمنية عند المتكلم " . (٤)

مرة أخرى يتحدث مالك يوسف المطلبى عن العلاقة بين السياق والزمن . يقول " أين يكمن الزمن في اللغة العربية . أهو خاصية صرفية تعبر عنه " صيغ

١- مالك يوسف المطلبى الزمن واللغة ، الهيئة العلمية المصرية للكتاب - مصر ١٩٨٦ م ، ص: ٥
٢- تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، مطبعة الهيئة العلمية للكتاب ، القاهرة، ١٩٧٣ م
ص: ١٠٧ .
٣- نفسه : ص: ٢٤٠ .
٤- مهدي المخزومي، في النحو العربي " نقد و توجيه" منشورات المكتبة العصرية، ط ١، بيروت ١٩٤٦ م، ص ١٤٥ .

بماليك التلقى وإعلاء إنتاج الترجمة • (دراسة في لسانية النص الطوي)

tenses ثابتة في الجدول الصرفي؟ أو أنه نحوي لا يمكن تعيين حدوده وجهاته إلا من خلال معطيات السياق وتشابك القرائن فيه؟ أم هو مادة غير مستقرة في بيئته العربية، ولا يعد أن يكون وقتاً *time* معلوماً بالدلالة التي تنص عليه نصاً من خلال معنى المفردة المعجمي والمعنى الزمني الذي يترشح عن التركيب والمعنى يشمل عليه سياق الحال *context of situation* وبذلك يخرج الزمن في العربية من سمة النمطية^(١) ويلاحظ ذلك المطلبى أن القدماء افتقدوا إلى ربط الزمن بالسياق مما أوهم بافتقار العربية إلى تعدد الصيغ الزمنية، يقول "العربية غنية بالصيغ الزمنية داخل السياق خارجة ومنهج النحاة القدماء الذي ربط الزمن بالصيغة ربطاً صرفياً، ولم يجعله سياقياً هو الذي أوهم بافتقار العربية إلى تلك الصيغ الزمنية، والعربية غنية بالزمن في أساليبها العامة في نظامها الدلالي وليس في صيغها الصرفية واتجاهات تلك الصيغ نحوياً^(٢).

ومن وسائل اللغة العربية التي يعتمد عليها المتقبل في تحليل الخطاب من حيث بنيته الزمانية-كما هو معلوم في كل اللغات الطبيعية- "صيغ صرفية وبني تركيبية، مثل صيغ الأفعال وما يتصل بها من حروف من قبيل "قد" أو "لما+فعل مضارع مجزوم"، ومن أفعال ناقصة، ومن ظروف وهي بتوزيعها تؤدي معنى الترتيب أو اللحاق بين الأحداث، كما تتوفر وسائل تدل على التزامن، كالأسماء "عند، إذا، لما..." والحروف الدالة على الجمع على وجه التزامن "واو الحال..."^(٣)

١- نفسه، ص: ٢٢ .

٢- نفسه، ص: ٢٣ .

٣- الأزهر الزنلدا، نسيج النص يبحث في ما يكون به الملفوظ نصاً، (مرجع سابق)، ص: ٧٧ .

جماليات التلقي وإملوة إنتاج التراثة • (دراسة في لسانية النص اللطوي)

وسندرس الزمن في هذا النص، انطلاقاً من عناصر دلالية وجمالية تبين مدى علاقة الزمن - بوصفة وعاء للأحداث التي يبثها المبدع - بموضوع النص وحركية دلالاته ونموها " فجميع الشعراء بين الماضي والحاضر وبين الماضي والآتي، وبين الليل والنهار - وبين الظلمة والنور وبين الطول والقصر، وهم في كل ذلك يعبرون عن تجاربهم باستغلال الطاقة الزمنية ورموزها في اللغة " (١) ويؤكد الأزهر الزناد القول السابق، فيقول " تمثل مقولة الزمن مقولة أساسية في عمل الذهن البشري، وتكفي الإشارة إلى أنه لا يدرك بل لا يتصور شيئاً خارج الزمن وإن أمكنه ذلك فيبقى دائماً مرتبطاً بالزمن كمن حيث نفيه وتختلف درجة حضور الزمن من نص إلى آخر لاختلاف قيام التصور عليه " (٢) من مجال إلى آخر "وهي ذلك يعتمد البحث في دأسته للنص في بنية النص الآتي:

١. البحث في البناء الزمني للنص وكيفية من خلال نوره في هذا البناء.
٢. الوقوف على الوسائل اللغوية التي يستعملها المبدع وعاء لموضوعه وعلاقتها بالزمن، ونور هذه الوسائل في ضبط الاتجاه الزمني، "فالزمن الشعر يتوهج بانخا يلقى الفن، ودهشة الإبداع ليخرج باللغة من المحدود إلى غير المحدود ومن المقيد (٣)

١- د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحدائة " التكوين البديعي"، رقم الإيداع ٥٦٣٣ لسنة ١٩٨٨، ص: ١٥٦ .

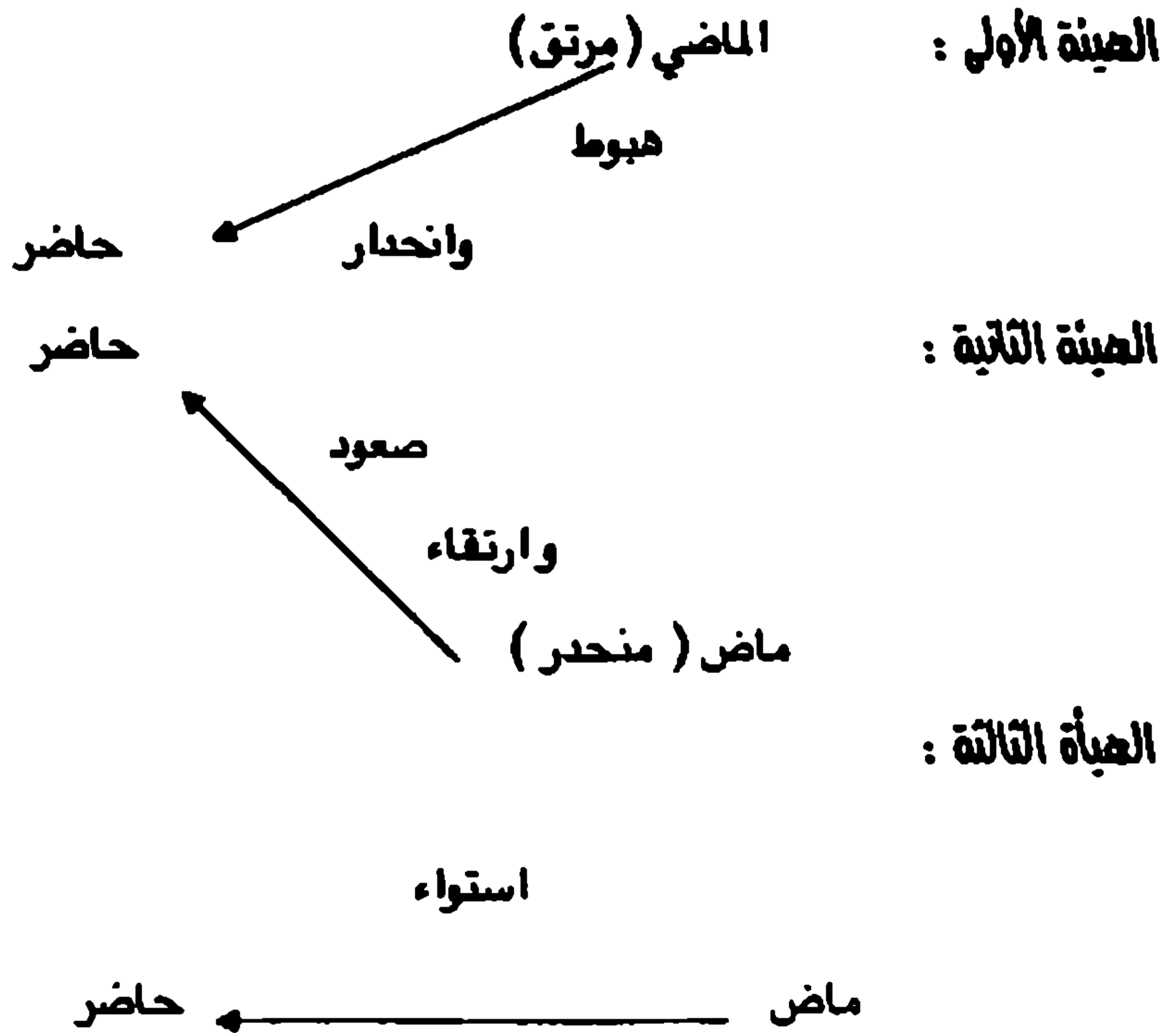
٢- الأزهر الزناد، نسوج النص، بحث في ما يكون به المفوض نصاً، (مرجع سابق)، ص: ١١٢ .

٣- بشرى البستاني، زمنية التشكيل الشعري مقاربة في نيوان خليل حلوي، مجلة مواقف، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: ٣٩٢، كانون الأول، ٢٠٠٣م

جماليات التلقي وإعلاء إنتاج الثلاثة •————• (دراسة في لسانية النص) (الأولى)

٢. بيان الوظيفة التي تؤديها أزمنة صيغ الأفعال وأسماء الزمان أو الظروف في ترابط النص^(١) ويمكننا- إذن- أن نرى قيمة دراسة الزمن والاعتناء بغاياته في النصوص الإبداعية فيما يلي:

أولاً ، يمثل المبدع بالزمن نقطة انطلاق ينطلق من خلالها مفجراً قضيته ، وهو إما منطلقاً من ماضٍ إلى حاضر أو من حاضر نحو ماضٍ ، وفي خلال الاتجاهين تكون هناك رسائل يبثها المبدع ، يفجر بها نصه . ويأخذ التحول . إذن . الهيات التالية :



١- طالع: الأزهر الزناد، نسج النص، (مرجع سابق)، ص: ٨٢

جماليات التلقى وإحاطة إنتاج الرقعة • (وراسة في لسانية النص (أدوي)

الحياة الراجعة :

تذبذب بين الارتقاء والصعود



وأما عن المستقبل (بوصفه زمنا) فهو يشكل حياة مستقطبة بين الاتجاهين السابقين ، ويستعين به المبدع لبناء أمل مفقود يراوده ويسعى نحوه .

الحياة الأمل :

يمثل فيها الزمن انتقالا من (ماض) يمثل حالة الارتقاء والسطوع إلى (حاضر) يمثل حالة الهبوط والانحدار ويكون المستقبل (حالة) متولدة منتظرة يرى فيها المبدع آماله وغاياته ، وهي إما غايات آمال متفائلة ، إما يأس وموت .

الحياة التالية :

تمثل انتقالا من (ماض) بائس منحدر نحو (حاضر) يمثل نهوضا وارتقاء ويشكل المستقبل (زمنا) حالة من اللاعودة ، حالة استمرار نحو الارتقاء والنهوض .

الحياة الثالثة :

تمثل حالة من الاستواء بين الزمنين (الماضي والحاضر) ، والارتباط بينهما ارتباطا ، متوازنا ، يغذي الماضي الحاضر ، والحاضر تمتد جنوره نحو الماضي ، الذي يشكله ويتدخل في بيان سماته وعلاماته ، و(المستقبل) من ذلك كله تُرى وتتجسد ملامحه .

العبارة الرابعة :

وهي عكس السابقة ، العلاقة بين الماضي والحاضر علاقة متعرجة مضطربة علاقة متفسخة، يمثل بها المبدع مراحل التخلف والتمزق، يصور بها حالة الرفض والضيق للهوية وموت الإرادة .

ثانيا : يمثل المبدع بالزمن من خلال نصه حركة داخلية تبتعد بالنص أن يكون جثة هامدة ، أو نصا خاملا، وبالتالي تصبح دلالات العمل الفني أشبه بموجات وأعاصير تجعل المتلقي هو الآخر لا يعرف الملل والغفلة.

ثالثا : إن دراسة الزمن في بنية النص الفني تفصح عن علاقة المبدع بهذا العمل ومدى ثقافته الغائرة بين جنبات الماضي ، وبين رموز الحاضر وفلسفته ، وبين رؤى المستقبل وغاياتها، وكيفية انتقاله بين هذه الأزمنة الثلاثة بطريقة محسوبة هادفة، وبالتالي يصبح المبدع كالمخرج الذي يقف على جزئيات عمله ممسكا بخيوطها ، ، يحركها حركة واعية هادفة .

رابعا : يولد المبدع من خلال اهتمامه بالزمن وبكيفية انتقاله بين صور هذه أصواتا تنتقل من العلو نحو الانخفاض، ومن الانخفاض نحو العلو، تبع حركية الدلالة السائرة في محيط النص، وتكون قافيته -بطبيعة صوتها- تمثل البرهان والدليل على مدى فهم المبدع لتوزيع ماهية هذا الصوت داخل فضاء النص .

خامساً : يعد الاهتمام بدراسة الزمن في بنية العمل الفني من العوامل التي تشكل طبيعة التركيب اللغوي، فوجود الأفعال بصيغة معينة وتوزيعها بهيئة معينة يشكل إبداع اللغة ويجسدها، فوجود الفعل في بداية التركيب له غاياته ووجوده بعد صاحبه له غاياته، ووجوده بعد أدوات التوكيد له غاياته وترابطه مع غيره بأدوات الربط له غاياته، ليصبح العمل الفني بعد ذلك كله ومن خلال الاهتمام بالزمن كالجسد تتشابك كل أجهزته وتتماسك ليظل حياً فاعلاً. كذا النص يظل حياً يمثل هذا الترابط والتوحد بين وحداته وتراكيبه.

النص الأول:

[رسالة المسجد الأقصى إلى المسلمين]^(١)

(شعر: الدكتور عدنان علي رضا النحوي)

- ١- لما لمسجد الأقصى اوهدي المربع
 - ٢- لقد كنت بين المؤمنين وبيعة
 - ٣- يضمون أحناء علي وأعياننا
 - ٤- زحوف مع الأيام موصولة للفرا
 - ٥- إذا أعوز القوم السلاح توثبوا
 - ٦- وعهد مع الله العطي بشده
 - ٧- و أن جنان الخلد بالحق تجتلي
 - ٨- مولكب نور يملأ الدهر زخفها
 - ٩- وتشرق في الدنيا رسالة ربها
 - ١٠- وتنشر أنداء وتسكب وإبلا
 - ١١- فما بل قومي اليوم غابوا و غربوا
 - ١٢- و ما بل قومي بدلوا ساحة الوغى
 - ١٣- وما بلهم تاهوا عن القرب و يخسهم
 - ١٤- فغابت نداء ما أجل عطائه
 - ١٥- وكفت ميادين الشهادة ساخهم
 - ١٦- وفي كل يوم مهرجان يضمئسي
- بقايا بونكري ! والاسى والسفولج
على الدهر ما هبوا إلى وسارعوا
و تحرستى منهم سيوف قواطع
فترتج من عزم الزحوف المربع
تجود قلوب بالوفاء و اضلج
يقين بأن المرء لله راجع
وبالدم تجلى ساحة و قتلج
فيشرق منها غيب ومطالغ
فصغى لها في الخافقين المسامع
فتخضر سلحات نوت و بلاغ
وما علا في الأفق منهم طلائع
فغابت ميادين لهم ومصانع
فجالت لهم أهولوزهم و المطالغ
تردده في كل أفق مجامع
فصار لهم ملء الذيار مراتع
وتدبني بين القصيد المدامع

١- مجلة الأديب الإسلامي، المجلد الخامس، العدد: ١٩، ١٤، ١٩، ص: ٦٤.

- ١٧- وكفت بقاء المؤمنین غنينة
 ١٨- فأصنحت، يا ويحي، أهديت مجلس
 ١٩- وكان يدوي في الميادين جوة
 ٢٠- فما قا "جذران" تكور "ومناحة"
 ٢١- يمد لي الأفق وحى رسالة
 ٢٢- رياض يرف الطيب منها و تغتني
 ٢٣- فمن منهجة الإسلام مكة خلفتي
 ٢٤- و من كل دار منبر ومآئن
 ٢٥- قلوب لها خلق الحياة و أضلع
 ٢٦- تطل عروقي بالحياة غنينة
 ٢٧- ونادي مند حسبنا كسرة هتا
 ٢٨- وطافت على الدنيا الهزائم كلها
 ٢٩- تمد على اليوم قبضة مجرم
 ٣٠- وفي كل يوم، ويخ نفسي، منارح
 ٣١- تذخر خيوط المكر خلف سترها
 ٣٢- وينطوي على هون أماني وذلتي
 ٣٣- تمزق أوصالي وتزرع منهجتي
 ٣٤- يقولون "تحرير" ويجزون صلفه
 ٣٥- يقولون "تقرير المصير" وإته
 ٣٦- يفوض فيه الشاة نيبا وئطيب
 ٣٧- يقولون : أهل لدار انزي بحالها
 ٣٨- وأهلي ! وما أهلي سوى أمة لها
- تصب و أرواح الشهود تدامع
 وأمع بكاء حوته المضاجع
 فصار يدوي بالشعارات ذامع
 ولكثبي ألق غنى و واسع
 و حبل متين للمنازل جامع
 من الطيب مناخات بها و مزابع
 ومن طيبة وحى إلى الحق دافع
 بيوت تدوي بالتداء جوامع
 تجيش وأمل غلت و وداع
 إذا فترعتي من ضلوعي المطامع
 ونادي سواه نرتجي و نصابع
 شعار يدوي لو ذليل وضارع
 و يجتلي مكر له و أصابع
 تذخر وأهواء عليها تنازع
 وتغن أمل عليها لوامع
 شعار يدوي أو لمان رواع
 ويطلب نصر والديار خواضع
 عليها شهود ضامنون و بتاع
 لتكمير أمل : لمفظ و مستاع
 وقد مهدت عبر السنين الوقائع
 وأين هم؟! بقي إلى الله ضارع
 من الله عزم في الميادين جامع

- ٣٩- وصفٌ يشدُّ المؤمنين جميعهم
 ٤٠- إذا لم تلم في الأرض أمة أحمد
 ٤١- حناتيك يا أقصى ! حناتيك كلما
 ٤٢- فإني ترامت بنيننا ومنسالك
 ٤٣- تمرُّ مع الذكرى لتوقظ أمة
 ٤٤- لطلبتُ رأسي ما خطرت وأنتني
 ٤٥- وأصفي ! ونجوى البرتقال تهزني
 ٤٦- يعيد لنا الغنبي حنينن مرجع
 ٤٧- فما أربها الأقصى أينك موجع
 ٤٨- حنيتك أصداء العصور ولهفة
 ٤٩- رجعت ! فنادني ! وعدت لقي لرى
 ٥٠- وقال : إيتني بخبز للدمع كله
 ٥١- جرت نعمة في الأرض مينة فلوقدت
 ٥٢- تخوض ميلادين الجهاد وتعلني
 ٥٣- فلسطين حتى المسلميين جميعهم
- كثهم البنيان : عالٍ ومتبع
 فكل الذي يزجي على الساج ضابغ
 خطرت وشنتي إليك النورغ
 تزد واشواق إليك تصنارغ
 وحولك غلب لو علمت وقابغ
 و طرفي من فون المذلة خاشع
 ووشوشة الزيتون منك قوارغ
 يرنده فوك الحمام السواجع
 تهيج به بين الضلوع الفواجع
 لصبراً وما يدريك ما الله صناع
 على جاتبه نعمة تندافع
 ولكن حزني اليوم طاع ودافع
 عزائم أجال وزحناً يتابع
 نراها تنوي بالجهاد للمجامع
 وهذا كتاب الله بالحق مناظع

رسالة المسجد الأقصى إلى المسلمين عنوان قصيدة الشاعر (عدنان علي حنا النحوي) والعنوان واضح الدلالة . رسالة من المسجد الأقصى إلى أنصاره . يصرخ فيها مستنجدا مستغيثا مستنهضا الهمم لإنقائه من برائن الاعتداء ومعاول الهدم . والشاعر يجيد كل الإجابة في التعبير عن هذا المعنى حينما يصدر القصيدة بقوله على لسان الأقصى :

أنا المسجد الأقصى وهذا المربع

بقايا ! ونكري والأسى والفواجع

بماليات التلقى وإعلوة إنتاج الرثالة • (وراسة في لسانية النص (الأوبي)

فقد أصبح الأقصى "مراجع بقايا"، ونكري وأسى وفواجع، والنعي يعبر عن هذه

المأساة على النحو التالي :

• من البيت ٢ : ١٠ يتحدث الشاعر عن ماضي العزة والنهوض والاستشهاد وإبائه الذل والهوان .

• من البيت ١١ : ١٩ بداية الانتكاسة والته والغياب .

• من البيت ٢٠ : ٢٦ يتحدث الشاعر عن قيمة المسجد الأقصى التي لا تقل عن مكة والمدينة ، لذا فهو أولى بالعناية والدفاع .

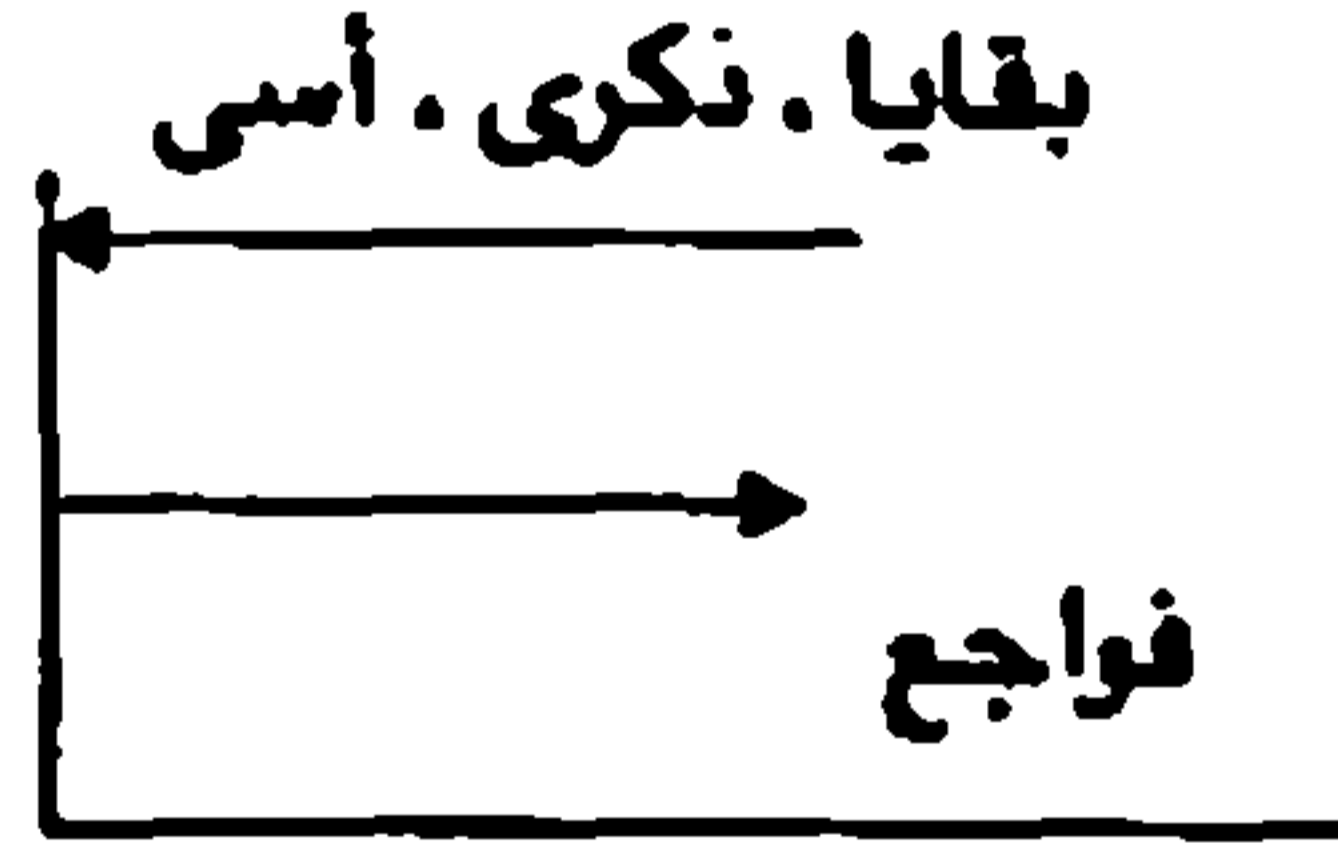
• من البيت ٢٧ : ٢٧ لتصوير الانهزام والتعبية ، حيث لا حول ولا قوة .

• من البيت ٢٨ : ٥٢ يتحدث الشاعر عن الآمال التي يجب أن تحيا ، فمهما بلغ الهوان فلا بد أن العز، ومهما غاب الأقصى لا بد أن يحضر .

بعد هذا العرض لأبعاد المعنى في النص ، نتناول الأفضية الزمنية في النص

على النحو التالي :

الفضاء الزمني الأول :



(هيئة الزمن في الفضاء الزمني الأول)

يرزاح الزمن [الماضي] بداية النص ، ويتخذ المبدع منطلقا لتصوير نكبة

الأقصى ، ورجوع المبدع إلى الماضي ، منذ هذه البداية هو في الحقيقة رفض للحاضر

[الزمن المضارع] ، فالحاضر مأساة وخزي وعار .

جماليات التلقي و(عاوة إنتاج الرهالة) • (وراسة ني لسانية النص (أدوبي)

والشاعر في بيته الأول:

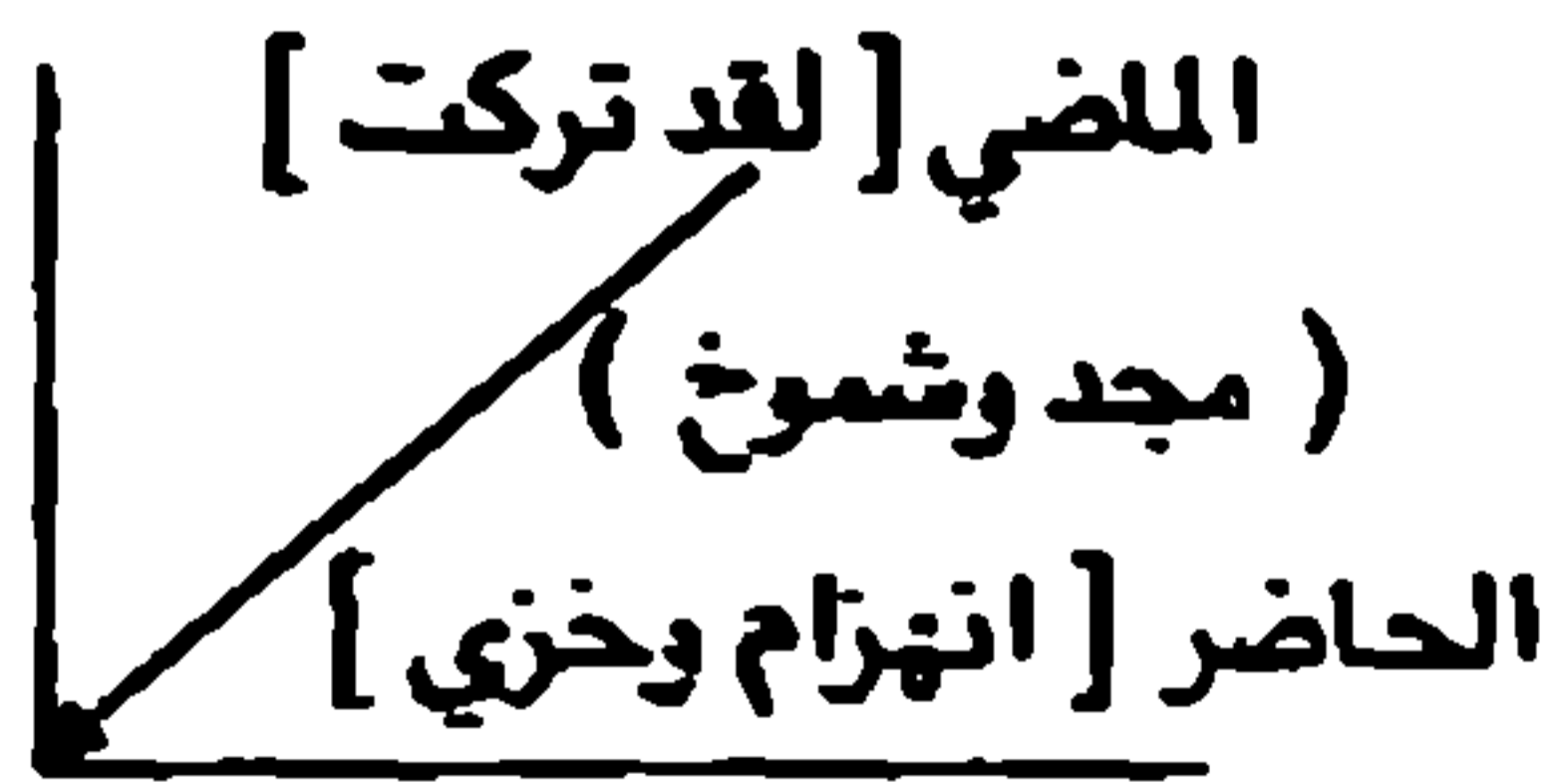
لنا المسجد الأقصى وهذي المربع بقايا ونكرى والأسي والفواجع

يجعل من [أنا] المسجد الأقصى [أنا متكسرة محطمة] بين [بقايا . نكرى . الأسي . الفواجع]، هو [أنا] لفظي لا وجود له . و (أنا) الأقصى أنين ووجع وصراخ، بعدما أوهمنا الشاعر . حين صدره البيت الأول . بأنه أنا موجود ثابت . فغالبا ما يوجد (الأنا) ومعه الذات والقوة . ولكن المبدع يصدم المتلقي بغير ذلك حين جاوره بالألفاظ التي تسيل منها الفاجعة والندم .

لقد شكل المبدع من هذا العنوان المظلم البائس المخزي لوحة زمنية عبر من خلالها عن حالة الهروب والفرار الأنبي . والمبدع وإن رسم هذه الهيئة الزمنية من خلال بيت واحد إلا أنها متسعة وممتدة . فالهجوم على الأقصى بكل وسائل الإهانة والتدمير ليس وليد اللحظة بل تمتد جنوره عبر التاريخ .

ويكتفي الشاعر بهذه المدة الزمنية الحاضرة في بيته الأول لينتقل سريعا في محراب الماضي مشكلا هيئة زمنية مجيدة تخفف عنه آثار الفاجعة وآلام الحاضر .

الفضة الزمن التي :



جماليات (التلقي وإعلوه إنتاج الرثالة) ————— (وراسة في لسانية النص (الأوبى)

يشكل الشاعر حياة الزمن الثانية من خلال نسيج الماضي ، وبعد بيته الأول ،
ليصنع منه ونخزَ ير ، وشوكا حادا في ضمائر المتلقين ، كما يفجر فيهم كل الطاقات
الإيجابية للتعامل مع رسالة النص وغاياته ..

ويبدأ الشاعر مستخدما لحننا عاليا يتغنى بالأمجاد وبالعزة، وتشكل الأبيات
من [٢ : ١٠] هذه المساحة الزمنية .

يبتدئ البيت الثاني بهذا التعبير المحزن المبكي الذي تفوح منه رائحة الحسرة
والندم :

لقد كنتُ بين المؤمنين وديعةً

على الدهر ما هبوا إلي وسارعوا

ولنتأمل [لقد كنت] ، " لقد " الدالة على التوكيد ، و " كنت " الهاربة نحو
الماضي خوفا من حاضر مُحز .

" كنت " جبيرة تلم تكسير " الحاضر " وهششته .

ولنتأمل مرة ثانية لفظة " وديعة " :

لنرى دلالة الأمانة ووجوب الحرص عليها جيلا بعد جيل [ما هبوا إلي
وسارعوا] ، وكذا دوام النهوض والسرعة نحو الأقصى للحفاظ عليه [وديعة : أمانة] .

بعد ذلك يبدأ الشاعر بصنيع ذكي، وهو ما أطلقنا عليه " تحوصل الزمن "
ونعني به: أن الزمن الذي يشكل منه الشاعر لوحته الزمنية يتحوصل داخله زمن
آخر، فالشاعر في فضاء الزمن الأول [الماضي] نراه يتحوصل الزمن [الحاضر]:

بماليات التلقي وإعلاء إنتاج الترواة • (وراسة في لسانية النص الأوي) (

المضارع]. لما لاستخدام هذا الزمن من إحياء للحدث وتجسيده ماثلا حيا. لتصل .
بعد ذلك - الدلالة يقينا إلى ألباب التلقي واضحة أكثر فعالية .

وبالتأمل في الأبيات من [١١:٢] نجد الشاعر يوزع الزمن " الحاضر " على

النحو التالي :

- ٢- يضمنون، تحرسني . ٤- ترتج . ٥- تواتبوا، تجود،
٧- تجتلي ، تجلى . ٨- يشرق . يملا . ٩- تنشر ، فتصفر،
١٠- تنشر، تحضر .

ففي البيت [٢] (يضمنون) عليه أحناء وأعيننا، و(ترتج) المربع من عزم
الزحوف [٤]، و(يتواتب) القوم إنا أعوز السلاح [٥]، و(يشد) العهد مع الله
يقين [٦]، و(تجتلي) بالحق جنان الخلد . وكنا (تجلى) الساحات بالاستشهاد
والدماء [٧]، و(تملا) مواكب النور الدهر، و(تشرق) الغياهب والمطالع [٨]
و(تنشر) المواكب رسالة ربها، و(تصغي) المسامع كلها لهذه الرسالة [٩] .

وفي في ختام اللوحة التمهيدية يأتي الشاعر بثلاثة أفعال (مضارعة) :

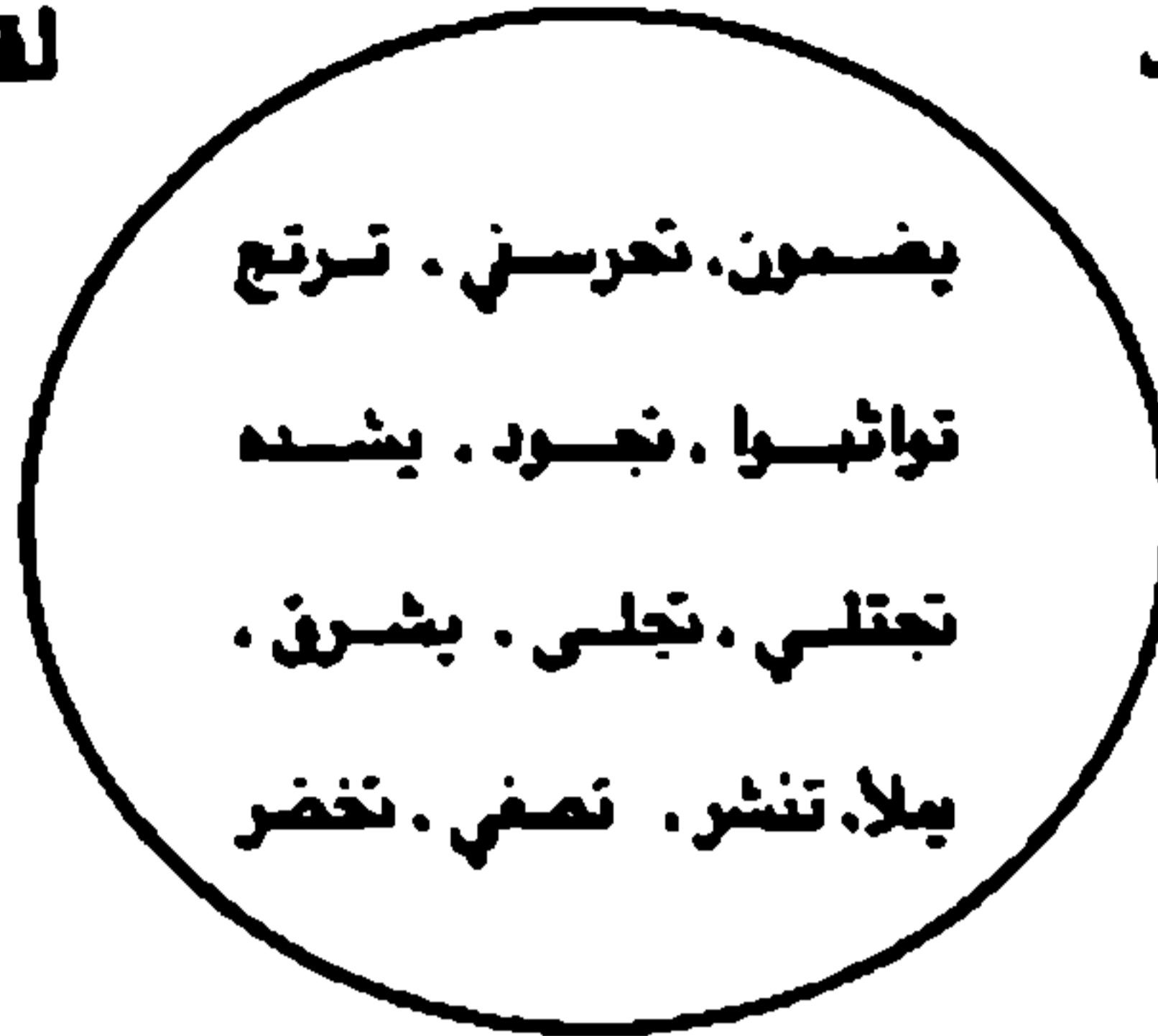
[تنشر، تسكب، تحضر]، مكثفا بذلك هذا الحضور للمجد والعزة العربية التي
هي صورة لعزة (الأقصى) ومجده .

إذن هذه الأفعال التي تدور في فلك الزمن [المضارع] ، تتحرك كجزئيات
داخل هذه النواة الكبرى [الماضي] والشكل التالي يوضح ذلك :

جماليات (التلقي وإحالة إنتاج الثلاثة) ————— (دراسة في لسانية النص (الأوبي)

لقد كنت

لقد كنت



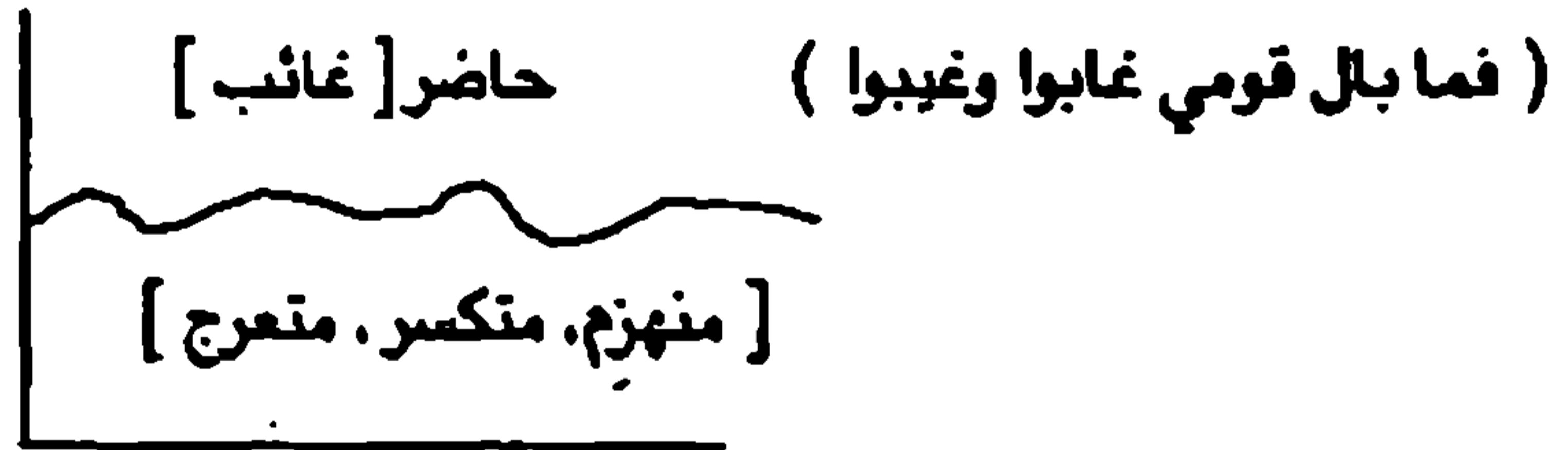
لقد كنت

لقد كنت

إن هذا الصنيع العجيب من لدن المبدع يجعل التمازج لا ينقطع ، ما دامت

هذه الحركة دائمة ، وما دام هذا الحوار بين الزمنيين قائما .

الفضاء الزمني الثالث :



يشكل هذا الفضاء الأبيات من [١٩-١١] ، ويبدأ الشاعر في إرساء أسس هذا

الفضاء على أكتاف هذا الاستفهام الفني الذي لا ينتهي ، فيظل يشاغل التلقي ،

يقول الشاعر :

ما بال قومي اليوم غابوا وغيبوا وما عاد في الأفاق منهم طلائع

إنه استفهام غني بالتعجب المتحوصل داخل الخزي والتواري والغياب ، ويبدع

الشاعر حين يصنع من الزمنيين الماضي والحاضر حوارا عجيبا ورائعا ، فيبدأ هذا

الفضاء بـ [الماضي] ، على النحو التالي :

جماليات التلقى وإعارة إنتاج الثلاثة • (دراسة في لسانية النص اللأوي)

١١- غابوا ، غيبوا (لاحظ دلالة البناء للمجهول وضباع الذات والإرادة).

١٢- بدلوا غابت . ١٣ - تاهوا، حالت . ١٤- غاب.

١٥- كانت ، صار. ١٧- كانت. ١٨- أصبحت ١٩- كان، صار.

لقد بدأ الشاعر بالزمن [المختفي] الماضي لينسجم ويتوافق مع حالة الغياب وعدم الحضور لأنصار الأقصى ، وكان تكرار الشاعر للفعل [غاب] مسندا إلى " واو الجماعة " مجسدا هذه النكبة ومدويا لهذا العار ، وكان بناء الفعل للمجهول أقصى بيان على هنا التناسق والتوافق الذي نحوه الشاعر .

ويأتي الزمن [الحاضر] متغلغلا بين أنسجة الزمن [الماضي] . على النحو التالي :

١٤ - ترده . ١٦ - يضمني ، تندبني . ١٧- يصب . ١٩- يدوي ، يدوي .

وعلينا أن نلاحظ التالي :

(١) تأخر ورود الزمن [المضارع] إلى البيت " الرابع عشر " بيان واضح على سيادة

حالة الغياب وعدم الحضور؛ فالقوم قد تاهوا بعدما غابوا وغيبوا .

(٢) مجيء هذا الزمن من خلال هذه الأفعال أشبه بجهاز تنبيه القلب وتنشيطه

حين يراوده التوقف، وذلك على النحو التالي :

بعدما يئن الشاعر حالة الموت أو لنقل الاقتراب من التوقف (الموت) في البيت

[١١ ، ١٢ ، ١٣] وذلك حين غاب القوم ، ولم يعد لهم طلائع، وبتركهم الساحات غابت

صنائعهم وتاهوا على الدرب بعدما مزقتهم الأهواء والمطامع، هذه إذن حالة الفقدان

والتوقف عن البض، نقول بعدما بين المبدع هذا كله، يأتي في البيت " الرابع عشر "

قلا :

فغاب نداء ما أجل عطائه

تردده في كل أفق مجامع

يتي المبدع بالفعل [المضارع] في الشطر الثاني (ترده في كل أفق مجامع)
بمثابة الإفاقة وبث الهمة، فإن غاب النداء إلى الجهاد وصون الأقصى، بعدما كانت
ترده في الأفاق المجامع، ليصبح إتيان الشاعر بهذا الهيئة الزمنية إحياء للنداء
ورفضا لحالة الاستسلام والغياب والانتها، أليس من العار أن يغيب صوتكم، ومن
قبل كان صوت أجدادكم يدوي في الأفاق قوة وعزة ومنعة !

في البيت " السادس عشر " يصنع الشاعر من خلال الزمن " الحاضر " وقدرته
على التصوير والإحياء المائل (مقابلة) ثرية الدلالة، يقول :

وفي كل يوم مهرجان يضمني

وتندبني بين القصيد المدامع

في الشطر الأول، (وفي كل يوم مهرجان يضمني)، في كل يوم تتغنى المهرجانات
بالأقصى، وبالبطولات التي تصونه وتعزه، وتتغنى بالهزائم التي
تلحقها بكل من تسول له نفسه بالاعتداء عليه .

في الشطر الثاني، (وتندبني بين القصيد المدامع) بكاء وعويل على الحال المائل، حال
الأقصى وقد أصبح كالميت يندبه أهله، وتذرف عليه الدموع، وتنشد
فيه القصائد، فاستخدام الشاعر الزمن النحوي " الحاضر " جعل
من المقابلة صراعا حيا بين حالتين، حالة المجد والفخار، وحالة

جماليات التلقى وإعارة إنتاج الرثالة • (دراسة في لسانية النص) (الأوبى)

الذلة والانكسار، والشاعر يؤكد هذه المقابلة التي تساهم في عدم

التوقف والموات، بما ذكره في البيتين [١٧ ، ١٨]، حين قال :

وكتت نماءً للمسلمين غربةً

تصبى وأرواح الشهود تدفع

فأصبحتُ يا زحى أحاديث مجس

ولم يسمع بكاءً هوناً المضجع

فقد أكد هذه المقابلة بوجود "أصبحت" في بداية البيت [١٨]، بعدما كان في

البيت [١٧] غنياً بأرواح شهدائه، أصبح في البيت السابق أحاديث شفوية لا واقع

لها، ولا يُسمع إلا البكاء في جنبات المجلس.

كما أكد هذه المقابلة بوجود "صار" في البيت [١٩]، مع "كان" السابقة عليها.

فقد كان [الأقصى] ينوي في الميادين "عزة ومجدا"، فيصير في الشطر الثاني

شعارات رائفة لا وجود لها، أصوات لا دلالة لها ولا مفهوم منها.

فلننظر كيف حوصل الشاعر الفعل [المضارع] داخل بوتقة الزمن [الماضي]،

وقد صنع منه هدفاً وغاية تساعد النص على بلوغ أهدافه ومراميه.

القضاء الزمني الرابع :

ويبينه الشاعر من خلال الأبيات [٢٠ : ٢٦]، ويمثل به الشاعر قضاء زمنيا

ثابتاً وسط القضاءات السابقة واللاحقة، وهو قضاء زمني ساطع لا يتحول ولا

يتغير، وذلك من خلال هذه القيمة العظمى للأقصى.

والشاعر في بداية هذا القضاء الزمي يرتدُّ ببيته الأول منه، الذي يقول فيه :

فما أنا جدران تدور وساحة

ولكنني أفق غني واسع

إلى الفضاء التمني الأول حبه يقول :

لما المسجد الأقصى وهذي المربع

بقايا وذكرى والأمنى والفواجع

ليعوض هذه الصورة الممزقة ، هذه الصورة المأسوية المفجعة، فالأقصى ليس جدراناً ولا ساحة، بل إنه غني بالدلالات، غني بالمشاعر الإسلامية التي تكتنفه، فهو مهبط الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ومصلى الأنبياء جميعاً، وذكره مشرف في القرآن الكريم.

إن الشاعر يستخدم [المضارع] ليحيي هذه المعاني، ويجعل منها صورة ماثلة تشخص أمام العقول، كما كان "للمصدر" بثبات دلالة وزمنه وجود حي، كما أن المتأمل في هذا الفضاء يرى أن الأفعال قليلة الورد بالنسبة للفضاءات الأخرى، فقد تكرر الفعل [المضارع] " ٧ " مرات على النحو التالي :

٢٠- فما أنا جدران تدور، أفق ، غني ، واسع ، ٢١- يمد، حبل متين، جامع ،
٢٢- يرف، تفتني ، ٢٣ - خفتني ، دافع ، ٢٤- تدوي بالنداء جوامع ، ٢٥- خفق
الحياة، تجيش [أمال غلت] ، ٢٦. تظل ، غنية [انتزعتني]

هكذا يدور الزمن مع الصفات والمصادر علي بيان قيمة المسجد الأقصى الذي ليس جدراناً وساحات ، بل أغفا غنيا بالإشارات والرموز الدينية. كما ذكرنا سابقاً، وله من وحي الرسالة نصيب، فهو منزل جامع للمصلين، وجامع للرسول مع الأنبياء في رحلته المباركة، وله بمكة . البيت الحرام . صلة روحية غنية، صلة حية دائمة،

مجليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (وراسة في لسانية النص الأوبي)

يخفق بالحياة وبالقدسية، وكذا بطيبة يلتمس القوة إلى الحق ، والدفاع عنه، وكل القلوب المسلمة الحية تخفق بالحياة حفاظا عليه، وهو إذن . الأقصى . كما يقول الشاعر على لسانه :

تقلُّ عُروقي بالحياة غنية

إذا قترعتني من ضلوعي المطامع

هي . إذن . الصورة الفنية الحية الثابتة المعاني، التي يصور فيها المبدع المسجد الأقصى نفسا حية تنبض بالحياة، مهما حاولت المطامع هدم هذه الروح واقتلاعها، ولا يخفى مدى الدور الكبير الذي أسهم به (الزمن) في تجسيدها، كذا الصفات والمصادر التي يثها الشاعر في إطار هذا الفضاء .

إذن يمثل المبدع بهذا الفضاء الزمني كوكبا ساطعا، كوكبا مشرقا بالكينونة الثابتة الأركان، تلك الكينونة التي لا تهان ولا تضعف، ما دام الأقصى كما يقول الشاعر :

فمن منهجة الإسلام مكة خفتني

ومن طيبة وحى إلى الحق دافع

الفضاء الزمني الخامس :

الفضاء الزمني الخامس يبنيه الشاعر من خلال الأبيات من (٢٧ . ٢٧) حيث الانهزام والتبعية المؤداة إلى الضياع وموت الذات .

ويبدأ الشاعر هذا الفضاء بالزمن الماضي في بيتيه (٢٨ . ٢٧)

ونلدي مناد حسبنا كسرة هنا

ونلدي سواء نرتجي ونصتغ

جماليات (التلقي وإعلوة إنتاج الرثالة) ————— (وراسة في لسانية النص) (الأوبي)

وطافت على الدنيا لهزائم كلها

شعرٌ بدويّ لو قليلٌ وضربٌ

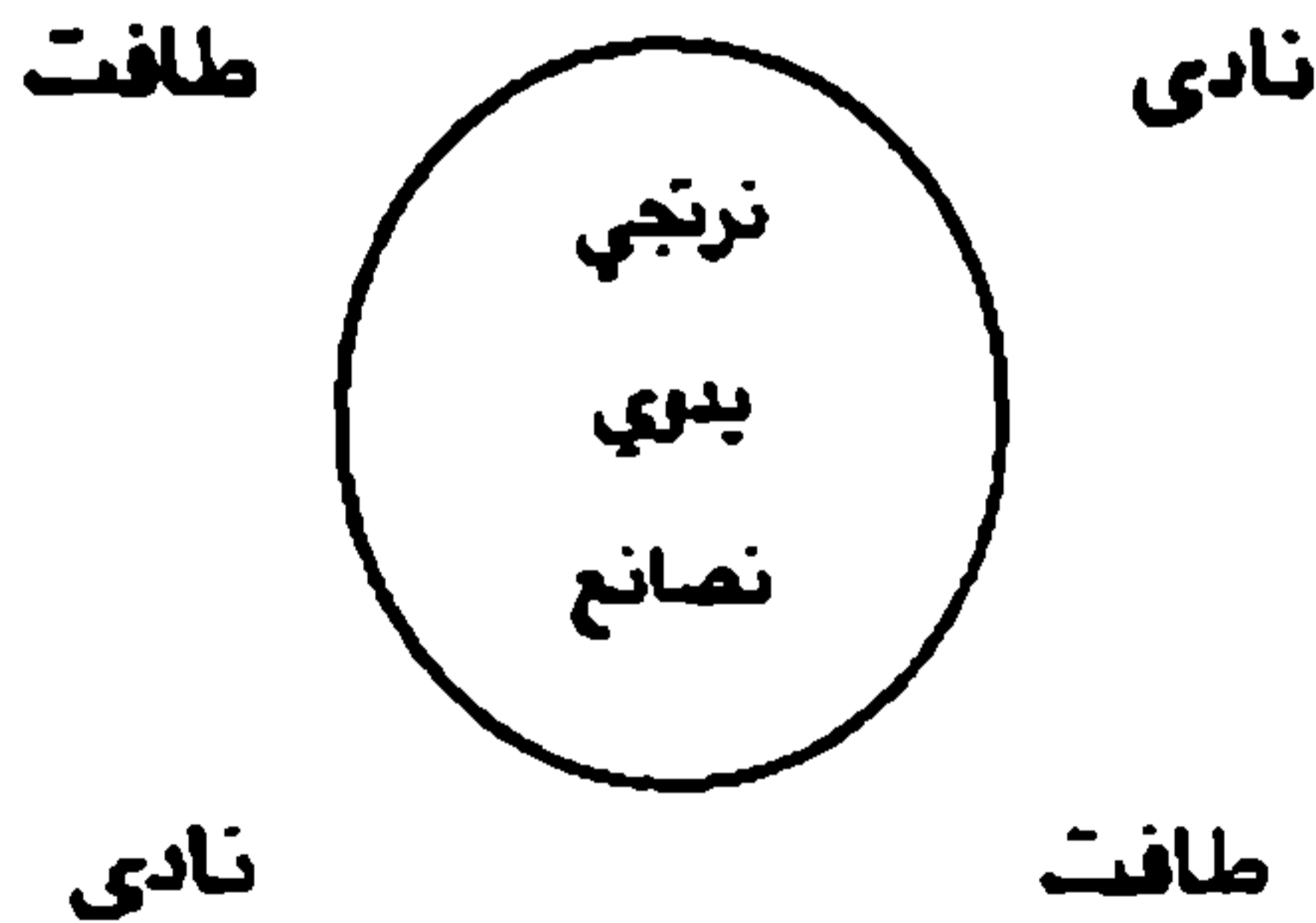
إن استخدام الشاعر في بداية هذا الفضاء الزمني الماضي [نادي ، طافت] ليؤكد أن الدعوة إلى النهوض والجهاد ليسا وليد الحاضر، لكن المبدع يصدّم المتلقي حين يفرغ هذا النداء من مضمونه، فنراه يحبسه في إطار الماضي [المنتهي] ، فهو نداء لا غاية من ورائه، نداء إلى أذان صمّت ، وقلوب غفلت، بل ران عليها الجبن والضعف، نداء يشككه صوت دون مضمون، طالما أننا :

* [نرتجي ونصانع] البيت : ٢٧ .

وطالما أن هناك :

* [نليل ، ضارع] البيت : ٢٨ .

في إطار هذين البيتين نجد المبدع يحوصل [الزمن الحاضر] داخل فضاء الزمن الماضي الذي بناه . كما ذكرنا . من خلال الفعلين [نادي . طافت] . كما يبينه الشكل التالي :



لقد حوصل الشاعر الفعل [بدوي] داخل إطار الزمن "الماضي" كما بينه الشكل السابق . وأكد من خلاله أن هزيمة الأقصى هي هزيمة الدنيا كلها، وأحيا هذه الهزيمة

مماليات (التلقى وإعلوة إنتاج الرثانة) ————— (وراسة في لسانية (النص) (الأوي))

بهذا لفعل الثري الدلالة ، فـ (يدوي) صوت عال مطرق للأنان بغير لطف ، لتصل الرسالة بعد ذلك قوية يسمعا القاصي والداني ، لتفعل فعلتها في أنفس الشرفاء المناضلين ، وتولي حيل الرجاء ، ولتمت أشكال المصانعة الذليلة .

وينتقل الشاعر من البيت [٢٩] إلى آخر هذا الفضاء الزمني ليشكل الزمن الحاضر خاصة هذا الفضاء ، على النحو التالي :

٢٩ - تشد ، يختاني ، ٣٠ - تدار ، تفازع ، ٣١ - تدار ، تعلن ،

٣٢ - يطوي ، يدوي ، ٣٣ - تمزق ، تنزع ، يطلب ، ٣٤ - يقولون ، يجرون ،

٣٥ - يقولون ، ٣٦ - يفاوض ، ٣٧ - يقولون .

ولنتأمل هذه الإبلاغية العظيمة لدور الزمن الحاضر في هذا الفضاء الذي جسم وصنع شريطا مصورا حيا أمام العين والخاطر لمصيبة الأقصى ، وماحل به ، وما دار حوله من مفاوضات ومحاورات .

ويبدع الشاعر في تمهيد لهذه اللوحة التصويرية حين جعل النداء لسانة الأقصى وإحيائه مرة أخرى صوت ذليل ، وضارع لا قيمة له ، شعار يدوي لا واقع له . يبدأ الشاعر هذه اللوحة ببيان وعرض سماتها وخصائصها ، فهي سمات عار ، وخصائص ذليل ، فقبضة المجرم تشد ، والأهواء تتنازع لا استواء لها ، حيل المكر والمماثلة تدار ، والأمال لا تحقيق لها ، وأوصاله تمزق ، وتنزع مهجته ، وكل المحاولات مجرد أقاويل تقال ، ومفاوضات خادعة ماكرة .

إن حال الأقصى أشبه بالشاة التي يتفاوض عليها ذئب وتعلب ، وهي مفاوضة نهايتها الموت والانتها .

بمآيات (التلقي وإعلاء إنتاج الرثالة) ————— (وراسة في لسانية النعم (أدوبي)

ويأتي البيت الأخير يدوي في فلك هذا الزمن بهذا الفعل الغائر الدلالة (يقولون)
الذي تكرر أربع مرات في بداية الأبيات "٣٤.٣٥.٣٦.٣٧" ليزيد الأمر مرارة ويجسم
مثلها الذي ساقه الشاعر :

يقولون أهل دارٍ لذي بحلها وأين هم قبي إلى الله ضارع

ولكن أين أهل الدار؟ غائبون أحياء أموات، ويكون الاستفهام (أين هم)

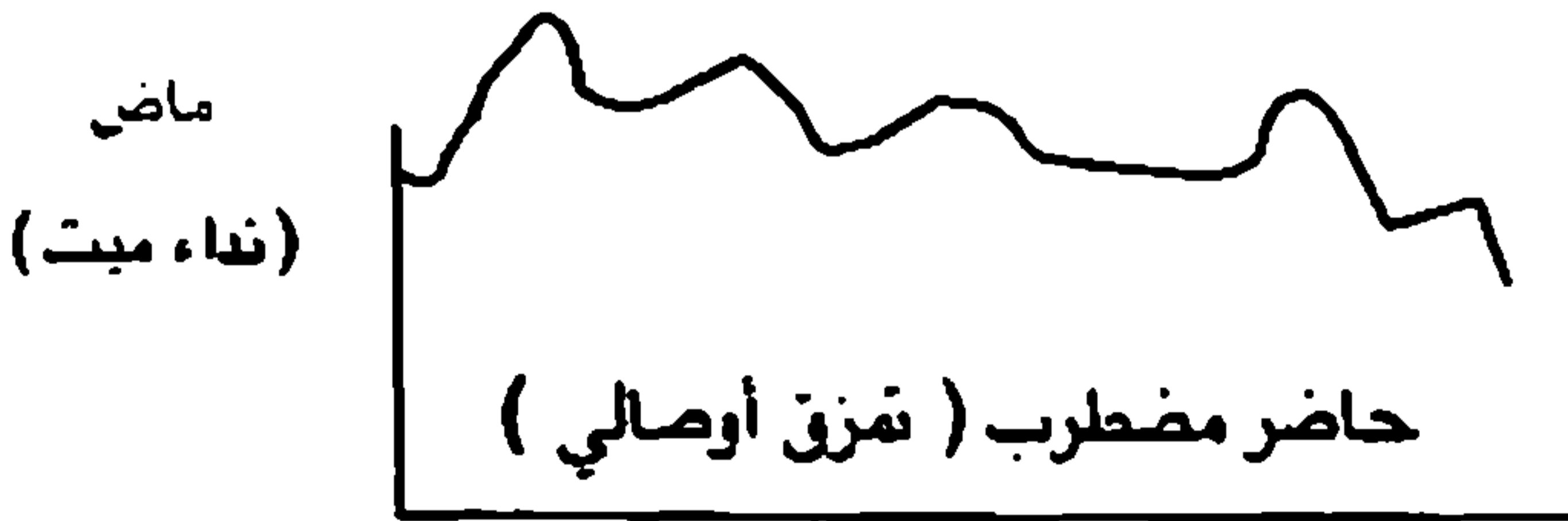
استفهاما غاية في الأسف والخجل . لذا كان القرار تجاه الأقصى :

(قبي إلى الله ضارع) .

لقد صنع الشاعر في بداية هذا الفضاء الزمني حوارا بين الزمنيين [الماضي
والحاضر] ، حوارا مهد الزمن [الماضي] من خلاله للزمن [الحاضر] قدرته على
الإيحاء والتصوير الثري لجريمة السكوت ، وموت النداء الذي صدره الشاعر في بداية
هذا الفضاء . لذا وجدنا اللوحة تعرض الأقصى بين :

[الشد و الجذب ، والتنازع والطي ، ودوي الشعارات وتمزيق الأوصال ، والقول
الأجوف ، والتدمير والتفاوض الخادع] ، صورة إذن هي حية أمام أعيننا وخواطرنا .
تهز نخوتنا ، وتقلق مضاجع الشرفاء ، ليهبوا ناهضين من أجله .

نستطيع في النهاية أن نتبين هيئة الزمن في هذا المحور على الشكل التالي :



جماليات التلقي وإعارة إنتاج الرثالة • (دراسة في لسانية النص اللأوي) (

الفضاء التحيي العلاء :

ويشكله الشاعر من جزئيات الأمل ، والحضور الذي يعيد الكرامة ، ويعيد حبة

الأقصى العريزة ، ولقد بني الشاعر هذا الفضاء من الأبيات [٢٨ إلى ٥٢] نهاية النص .

لقد بدأ الشاعر في تشكيل هذا الفضاء بالروح الإيجابية بعد حالة السلب

والشعور بالضيق ، تلك الحالة التي رسمها في بيته : [٢٧] .

يقولون أهل الدار أنرى بحالها ولين هم بقي إلى الله ضارغ

يبدأ الشاعر في وضع أسس هذا الأمل في العودة من خلال أهل (الأقصى) :

المسلمون جميعا ، وحتى لا ينمو اليأس وتتوغل مشاعر الانهزام ، يبدأ سريعا في

البيت [٢٨] ببيان حيثيات هذا الأمل ، قائلا :

وأهلي يوما أهلي سوى أمة لها من الله عزم لي المتعنين جامع

إنها أمة الإسلام التي تأتي الذل ، والهوان ، الأمة التي وصفها في أبياته التالية

بالبنيان العلي المانع [٢٩] :

وصف يشد المؤمنين جميعهم

كتهم البنيان : علي ومتبع

وان لم تقم أمة محمد فلا كيان لغيرها [٤٠] :

إذا لم تقم في الأرض أمة أحمد

فكل الذي يرجى على الساج ضائع

يتحول الشاعر بعد ذلك مخاطبا الأقصى بأنه لن يكون وحده ، إنه لن يضيع .

وفي إطار هذا الخطاب يلعب (الزمن) دوره البالغ المدى في بيان هذا المحور بين

المبدع " و المرسل إليه " [الأقصى] ، على النحو التالي :

جماليات التلقي وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (دراسة في لسانية النص (الأدبي))

- ٢٩ - يشد . ٤٠ - يرجى (لم تقم) . ٤١ - كلما (خطرت وشدني) .
٤٢ - تشد ، تصارع ، [ترامت] . ٤٢ - تمر ، توقظ ، [علمت] .
٤٤ - وأطاطاً ، وأتثني ، [ما خطرت] . ٤٥ - أهضي ، تهزني ،
٤٦ - يعد ، يردد ، ٤٧ - تهيج . ٤٨ - يدريك .
٤٩ - تتدافع [رجعت ، ناداني ، عدت] . ٥٠ - يحجز ، [قال] .
٥١ - يتابع ، [جرت ، أوقدت] . ٥٢ - تخوض ، تعتلي ، تدوي [.
٥٣ - حق ، ساطع [مصادر] .

وعلياً أه تلاحظ :

إن الزمن النحوي " المضارع " يشكل النسبة العالية دون إحصاء ، وبالتالي يشكل (الزمن الحالي) ماهية هذا الفضاء الأخير، وقد أراد الشاعر من خلال ذلك أن يؤكد الحضور لأنصار الأقصى ، وعدم غفلتهم عنه، كما استطاع الشاعر من وراء هذا الزمن أن يولد زمناً غائباً [متحوصلًا] في الحقيقة ، هو [زمن المستقبل] ، فلن يضيع الأقصى أبدا مادامت الأمة حية ، مادامت ذكراه حية توقظ الأمة :

تَمُرُّ مع الذكري لتوقظ لمةً وحوالك غاب لو علمت وقابعُ

ويطرح الشاعر هنا الزمن من خلال بيته الأخير الذي يؤكد فيه وجود هذا الحق في كتاب الله ، ومادام كتاب الله حياً باقياً ، فسيظل هذا الحق مستقبلاً حياً باقياً :

فلنظن حق المسلمين جميعهم

وهذا كتاب الله بالحق ساطع

النص الثاني

البنية الزمنية وصراع المعاني

في القوس العذراء

وإني لحدثك الآن عن رجل من عُرُض البشر يتعيش بكد يديه ، صابر
الفاقة عامين، يعمل عملاً يُفَلِّتُ نفساً من الفنى إليه، أغواه ثراء يبهره،
فما كاد يُسَلِّمه للبيع حتى بكى عليه .
لم أعرفه ولكن حدثني عنه رجل مثله عملة البيان . ناك فطرته في يديه
وهذا فطرته في اللسان

هذا عامر أخو الخضر : توجست به الوحش من عرفاتها شدة نغمته،
جاءت ظامنة في بيضة الصيف، فراعها منجثة في قترته قليل التلا، غير
قوس أو أسهم، خفي المهاد غير مقله تتضرم تبيئت لمنح عيبيه، فتقلبت
عن شريعة الماء هاربة، ذكرت نكابة مرماه، فأثرت مينة لظماً على فتحة
الأسهم الصائبة .

وما عامر وقومته ؟

- ١- فدع الشماغ ينبئك عن قواسها الباس في حيث أتاها
- ٢- أين كانت في ضمير القرب من غيل نماها ؟
- ٣- كيف شقت عينه الحجب إليها فاجتباها ؟
- ٤- كيف ينفل إليها في حشا عيص وقاها ؟

- ٥- كيف أتحتى نحوها مبراته حتى اختلاها ؟
- ٦- كيف قشرت فى يديه ، واطمأنت لفتاها ؟
- ٧- كيف يستودعها الشمس غامين .. سراة ويزاها ؟
- ٨- كيف ذاق البنوس .. حتى شربت ماء لحاها ؟
- ٩- كيف ناجته .. وناجاها .. فلاحت .. فلوها ؟
- ١٠- كيف سواها .. وسواها .. وسواها فقلنت .. ففضاها ؟
- ١١- كيف أعطته من اللبن ، إذا ذلق هواها ؟
- ١٢- أى تكلى أغولت إذ فارق المشهم حشاها ؟
- ١٣- كيف يرضيه شجاها ؟ كيف يصغى لبكاها ؟
- ١٤- كيف ريع الوحش من هاتف سهم إذ رماها ؟
- ١٥- كيف يخشى طرفا . فى ليكة زهمنى نذاها ؟
- ١٦- كيف رذاها حريس البنز حرضا وكساها ؟
- ١٧- كيف هزته فتاها ؟ وتغلى وتباها ؟
- ١٨- كيف والى موسم الحج بها ؟ .. ماذا ذهاها ؟
- ١٩- أى عين لمحت سرهما المضمز ؟ .. بل كيف رآها ؟
- ٢٠- أتبرى كالمزفر ينقض بيهما .. فتاها !!
- ٢١- منىها نو لهقة تخفى ..، وإن جازت مذاها
- ٢٢- قل : سبخان الذى سوى !! وأقدي من بزاها
- ٢٣- أنت ..!! بعياها .. نعم إن شئت !! (تضا ومنفاها)
- ٢٤- قل : بالنتز .. وبالفضة بالخز .. وما شئت سواها
- ٢٥- بئساب الخيال .. بالفصناب الموشى .. أتراها ؟
- ٢٦- وأديم المساعز المقروظ .. أربى من شراها !
- ٢٧- [كيف قال الشيخ؟ كلا إنها بفضى والعل؟ بل المال فداها
- ٢٨- إنها الفاقة والبنوس !! نعم ! هذا غنى !! كلا وشاها

- ٢٩- بل كفتي فاقه لا اكيف لمتاها ؟ .. واتسى ؟! وهواها]
 ٣٠- لم يكذ .. حتى رأى نلسا ، وهنسا وشفاها :
 ٣١- بلع الشيخ ! أخك الشيخ ! قد نلت رضاها !!
 ٣٢- بنة رنج .. ! فلا يفتك ! .. أعطى واشتراها
 ٣٣- ورأى كفيه صفرأ ، ورأى المال .. فتأفا
 ٣٤- لمحاة .. ثم تجلى لك عنه .. فتأفا !
 ٣٥- ورثاها بنوع ، ونحاه ! كيف رثاها ؟!
 ٣٦- فتولى .. وسهر لثغر يخفى ونظافا !
 ٣٧- حسرة تطوى على أخرى فاغضى وطواها!

•••

فسمع فن صدى صوت الشماخ :

- ٣٨- تجاوب عنه كهوف القرون ترند فيها كان لم يزل
 ٣٩- ولوقى على القمم الشماخات جنال من الشعر منها استهل
 ٤٠- تحتر أنغامه المرسلات ، أقلام سبيل طفى واحتفل
 ٤١- رأى حمر الوحش فلبتزاها بلايلها من حديث الوجيل
 ٤٢- رآها ظمأء إلى مورد ففزعها عنه خوف مثل
 ٤٣- فطارت سراغا إلى غيره بغنو تضرم حتى اشتعل
 ٤٤- فلم تدن حتى رأت صلتين فصت عن الموت لما أهل
 ٤٥- فكالبرق طارت إلى ما من على ذى الأراكة ضلقى النهل

- فحلافا عن ذى الأراكة عامر

لغو الخضر يرمى حيث تكوى التواجز

- قليل السلاك غير قوس وأسهم

كان الذى يرمى من الوحش تارز

- مطلا بزرق ما يدأوى رميها

وصفراء من تبع عليها الجلابز

- ٤٦- فكيف تمش هذا البيان حتى رأى يعقون الخمر ؟
٤٧- وكيف تغفل هذا اللسان وبين عن راجفات الحنر
٤٨- ثواها عن الرئي عرفتها أذا الخضرا، عرفان من كذ عقل!
٤٩- وعلمها أين تكوى لجنوب بنار الطيب لذاء نزل!
٥٠- وإن الخصاصة قوس البنيس إذا نطقت لسهتم عنها هل!
٥١- يسابق مستهضات الفرار فيقتلها قبل أن تتقل!
٥٢- فيدركها الموت مغروسة قولمها في الثرى .لم نزل!
٥٣- وعرفها فهن السهلم : زرق تلالاً أو تشتعل!
٥٤- وصفراء فلقفة ، إذ كرت مضارع أبانهن الأول
٥٥- سهلم ترى مقتل الحامك وقوس تطل بحسف اقل!

- تخيرها القواس من فرع ضلاله

لها شذب من دوتها وخوالجز

- نمت في مكن كنها ، فاستوت به

فما نونها من غلبها متلاحز

- فمزل ينجو تل رطب ويسبس

وينغل .. حتى نالها وهو نلرز

- فلتحنى عليها ذات حد غريبها

عدو لأوساط العضاة مشلرز

- فلما لطمات في يديه . رأى غنى

لحاط به و لزور عمثن بخالوز

٥٦- تخيرها بسبس ، لم يزل يمارس أمثالها مذ عقل

٥٧- تبينها وهي مخجوبة ، ومن نونها سترها المنسدل

- ٥٨- حمانا لعيون فاحطتها إلى أن قافا خبير غضل
 ٥٩- رأى غداة تفتت في الظلال ظلال التعيم فصلى وهل
 ٦٠- فقلت من كنها فاستجاب : ليك ! (يا قدا المقبل)
 ٦١- مستور مهندكة ثونها وخرانها كرمناح الأسفل
 ٦٢- يبيس ورطب وتو شوكة فطرطها نفسه .. لم يبل
 ٦٣- وسل لنا من البقرات . وقفل عثقا لمقبل !!
 ٦٤- نحت البيس ويردى الرطب وينفض في ظلمات تضل
 ٦٥- فهتك استارها بارزا إلى الشمس قد نلها ! حيهل !!
 ٦٦- فلتخى إليها اللسان الحديد يترق .. وهو خصيم جدل
 ٦٧- عنو شريس له سطوة بقل عني قديم الأجل
 ٦٨- فلتكل أما غزتها لتعيم وراح بها وهو بلدى الجدل
 ٦٩- فلما لطمئت على راحته ، وعثاه تسترقان للقبل
 ٧٠- رقافا فلتحي صباها بتغريدة من خفى للفرل
 ٧١- فلتجته فاهتر من صتوة ن ومن فرح بالقى المقبل
 ٧٢- واغرض عن كل ذى حلة غنى بالتي حازها وتقتل
 - فمظفها علمين ماء لاحتها
 ويتظفر منها : أيها هو علمز
 - لنام التلطف والطريدة نراها
 كما قومت ضغن الشمس للمهامز
 ٧٣- منع الشمس علمين حتى تجف وتشرب ماء لحاء خضل
 ٧٤- وفي البؤس علمين يحي لها ويحيه منها: القى والأمل
 ٧٥- تردد علمين من كهفه إلى مهدها ، عند سفح الجبل
 ٧٦- بقى لها ، وهو بلدى الشقاء بلدى البذاذة حتى هزل
 ٧٧- بقلبها بيدي مشفق لطف رفيق ، وجبل

- ٧٨- يُعرضها للهبب الهجير ، رؤوفاً بها ، عاكفا لا يمل
 ٧٩- فلما تمحص عنها النعيم واشتد ألمسودها وتفتل
 ٨٠- عصته وساعته أخلاقها نشوزا فلما لتوت كالمبدل
 ٨١- أعد الثقاف لها عاشق يوذبها ألب الممستل
 ٨٢- وعض عليها فصاحت له ، فاشفق بشفاقة واتجفل
 ٨٣- فجنس بفلاظته واستغلظت ، فعض بأخرى ، فلم تمتل
 ٨٤- فالتقى الثقاف ... ولوصى الطريدة أن تستبد بها ، لا تكل
 ٨٥- وألقمها قذاها ، فتبورت تخاشبها بظبيط مجل
 ٨٦- يجردها من ثياب الغلام ومن برعها الصغب حتى تذل
 ٨٧- فلما تغرت له حرّة وممشوقة نلقا رثا ، جفل
 ٨٨- وسبح لما استهلت له ، ولان له ضفتها. وابتهل

- وذلق .. فأعطته من الأين جانباً
 كفى .. ولها أن يفرق السهم حاجز
 - إذا تبض الرامون عنها ترنمت
 ترنم تكلى لوجنتها الجنانز
 - هتوف.. إذا ما خلط الظبي سهمها !
 وإن ربيع منها أسلمته النولنز

- ٨٩- لطاعته من بعد أن لوغته بالوجد علمين حتى تحل
 ٩٠- يزلزله أمل يستلنز فى قيد بؤس يميت الأمل
 ٩١- فلما لذاقه ، إذ ذاقها ، هوى أضمرته له لم ينزل
 ٩٢- تبين إذ رالمها ، حررة خصتاً ، تعف فلا تبذل
 ٩٣- تلبين لأبيل عشاقها ، وتأبى عليه إذا ما جهل
 ٩٤- فأغضى حياءً وأغضى بها إلى كهفه خاطباً ، قد عجل

- ٩٥- فأهدى لها حيلة صناعها بكفيه ، وهو الرفيق الغفل
 ٩٦- تخيرها من حشا قلوب ، رآها لدى أنها تستظل
 ٩٧- أعد لها وترأ كالمشاع حراً .. على أربع قد قتل
 ٩٨- فلما تحلت به ، مسها فحنت حنين المشوق المضل
 ٩٩- فكفلها من بنى لها صغيراً ، تردى بريش كفل
 ١٠٠- له صنعة كيصيب للهب من جفرة حية تشتعل
 ١٠١- فضمت عليه الحشا رحمة وكلفت تكلمه . لو عقل!
 ١٠٢- فجن جنون المحب الغيور..! فتنهن عنها لبي ضل
 ١٠٣- أرئت تبكى أخاها الصغير ويحي! أخي! ويك! ابن ضل
 ١٠٤- فقل بفجعتها : أن ترى جناز إخوتها . وآن ثقل!
 ١٠٥- فأعرض ظني فنادى به أخوها وتنادته: ها! قد قتل
 ١٠٦- وقفاه ظبي فصاحت به فخارت قوائمها ، فاضمحل
 ١٠٧- فأبنا يسألها : هل رضيت بكل الأجابة ؟ قالت : أجل
 ١٠٨- فبنا بليلة مشوقة تبائل عشقها ما سأل
 - كلن عليها زعفراناً تميرة
 خواتن عطر يمان كواتر
 - إذا سقط الأنداء صينت وأشعرت
 خبيراً ولم تنزع عليها المعبوز
 ١٠٩- يغزلها وهي مصفرة عليها بقية حزن رحل
 ١١٠- تتاسعها عطرها ، والشذا شذا زعفران عتيق الأجل
 ١١١- تولوثه العيد بكثرة لزيبتهن ، خلفي المنحل
 ١١٢- فسافرها بزدهيه الجمال ويمسكرة الفرف حتى نهل
 ١١٣- فتادته : ويحك ! أهلكتى ! أغشى هذا الندى قد نزل

- ١٢٨- ومك تعنى وطاغ عتا وخر أنى وخريص غفل!
- ١٢٩- فتمتم بينهم صارخ : بقاء قليل !! وثيا قول !!
- ١٣٠- فعرش يخر، وساع بقر وسناق يميل ونجم الفل !!
- ١٣١- زهنت إليك وفارقتهم لخلاء عهد الصبا والجدل
- ١٣٢- فعم الصديق بونعم الخليل ونعم الأيس ونعم البذل
- ١٣٣- صديق صدقتها حرة ، وخذل خلاتها لا تغفل!!
- ١٣٤- رغبا معا عن غيون الخطوب وعن كل وش وشى أو عدل
- ١٣٥- وعن لفة تذهل العاشقين ، تضى السجى لسبب الملل
- ١٣٦- وطال لزمان ، فحنت بع إلى الصبح داعية تستهل
- ١٣٧- قلن من الله يكيف القرار؟ وابن الفرار يوكيف المنهل
- ١٣٨- ترندة اليد بين الفجاج ، ولوق الجبل وعند السهل
- ١٣٩- أصاخ له ، وأصاغت له ولبتة ، فامتلت وامتثل
- ١٤٠- وظلرا معا كظماء القطا ، إلى مورد زاهر محتفل
- ١٤١- فوافى المواسم. فاستعجلت تسألته: من لرى بواين ضل؟
- ١٤٢- أسر إليها : أولاك الحبيج !! فلبى لرب تعالى وجل
- ١٤٣- وتلته جافلة : ما ترى ! أجدوة نار لرى لم مقل؟
- ١٤٤- فما كذا حتى رأى كسرا تكائف من شطفت الجبل
- ١٤٥- يدانى الخطا وهو نار توج ويهدى أناة تكف العجل
- ١٤٦- ومد يد لا تراها العيون، أظى إذا ما سرت من أحل
- ١٤٧- ونظرة عين لها روعة ، تخال صليل سنيوف تسل
- ١٤٨- قلما أهل وألقى السلام ، وأقر عن بنمة المختل
- ١٤٩- وقال : أنت؟! وبمنى يذيه تمس أاملها ما سل
- ١٥٠- رأى بانما ماله حرمه تكف لرى عنه. بوسن وقل
- ١٥١- وقال لحريك! ماذا حملت بوملذا تتكبت بلذا الرجل؟!

- ١٥٢- وأفدى الذى قد برى عودها، وقوم منادها، واعتمل !!
 ١٥٣- فهزته ما كرهه ، لم يزل ينيه بها المسمع حتى غفل
 ١٥٤- فأسلمها لشديد المحال ، ذليق الثمان ، خفى الحيل
 ١٥٥- فلما ترامت على راحتيه ، وراى معاطفها والنقل
 ١٥٦- دعت: يا خليلي ! ماذا فعلت ؟ ألكمى؟ لسواك الهبل !!
 ١٥٧- فخالسها نظرة خففت غوارب جاش غلا بالوهل
 ١٥٨- وقال : لك الخير! فدبتنى بنفسك ! بارى قسى! أجل!
 ١٥٩- فبغى لئن !!

- هي أغلى على ، إذا رمتها ، من تلاء جلى !
 ١٦٠- فقال: نعم! لك عندى الرضى، وفوق الرضى ويك من مضل!
 ١٦١- فهل تشتريها ؟!
 - نعم اشترى

- لك الويل مثلك يوما بخسل !
 ١٦٢- فدبتك ! أعطيت ما تشتهيه ! ما بهى فقر ولا بسى بخل !
 ١٦٣- فنادته، ويحك! هذا الخبيث ! جدنى إليك ، ودع ما بذل
 ١٦٤- فباسنها نظرة ثم رد إلى الشيخ نظرة سخر منطل
 ١٦٥- بكم تشتريها ؟!

- فصاحت به: حذار ! حذار ! ذاك الخبل !!
 ١٦٦- له راحة نضحت مكرها على ، فدع عنك ! لا تقفل
 ١٦٧- فقال : براء من الشرعبي وأربع من سبواء الخلل
 ١٦٨- برود تصن بهن التجار إذا رامهن ملىك أجل
 ١٦٩- ومن أرض قيصر خمر ثمان جلاها الهرقلى، مثل الشعل
 ١٧٠- ثمان تضى عليك اللجنى ! إذا عمى النجم ، نعم البدل
 ١٧١- ويردان من نسج خال ، أشف وأنعم من خذ عذراء بل

- ١٧٢- إذا بسطا تحت شمس النهار، فالشمس تحتها ليس ظل
١٧٣- وتسعون مثل عيون الجراد .. براقعة كغدير الوشل
١٧٤- كمرآة حسناء مفتونة كرأس سنان حديث صقل
١٧٥- أجل وأبم كمثل الحرير بطوى ويرسل مثل الخصل
١٧٦- وحوكهما زفرات الزحام، وأنن تميل، ورأس يطبل
١٧٧- وغمغمة وحديث خفى ونغمة زار، ورات سائل
١٧٨- وعاشقة فى إسر السوام وعاشقها فى الشراك لحتبل
١٧٩- تناديه ملهوفة تستغيث ضلعة للصوت عنها شغل

فظل يناجى نفسه وأميرها
ليأتى الذى يعطى بها أم يجاوز
فقالوا له ببيع أخاك ولا يكن
لك ليوم عن ربح من البيع لا مـز

- ١٨٠- أعوذ بربي ورب السماء والأرض! إذا يقول الرجل؟!
١٨١- لجن؟! نعم لا! لرى سورة من العقل لا خلجات الخبل!
١٨٢- وعينى صفاء نماء الفلات، و عرنين أنف سما واعتدل
١٨٣- وجبهة ذلك، نماء النعيم فى سؤدد وسراء نبل
١٨٤- أيعطى بها للمال؟ هذا الخبال! قوس ومال كهذا؟ تكمل!
١٨٥- ويلرب! ويلرب! إذا أقول؟ أقول نعم! لا فهذا خطل
١٨٦- أبيع!! وكيف! لقد كادنى بعقلى هذا الخبيث المحل
١٨٧- لفارقها! وبك! هذا السفاه! قوسى! كلا! خدينى وخل!!
١٨٨- أجل!! بل هو البؤس باد على! فأغراه بى! ويحه! ما أضل!!
١٨٩- يسامنى المال عنها؟! نعم! إنغ لبس البؤس حرا أقل
١٩٠- إذا ما مشى تزيديه العيون، وابن قال رد كان لم يقل
١٩١- نعم! به البؤس!! أين للمر من بشر كذئب الجبل؟!
١٠٥

- ١٩٢- ثعلب نكر تجيد للنفاق حيث ترى فرصة تهتبل
١٩٣- كلاب معودة للهولن تبصيص بين يدي من يذل
١٩٤- فويحي من البؤس! ويل لهم! لرى المال نبلا يعطى السفل
١٩٥- فخذ ما أتيت به .. !! إته مليك بخلاف ، ورب يجبل
١٩٦- وسبحان ربي! يدي! ما يدي ؟ بريت القسى بها لم أمل!
١٩٧- حبتى به فاطرالنيرات وبارى النسات ومرسى الجبل!
١٩٨- وأودعها سرها عالم خبير بمكنونها لم يزل !
١٩٩- وفى المال عون على مثلها! وفى البؤس هون، وذل، وقل!
٢٠٠- تتادوا به: أنت؟ ماذا دهك؟ مالك يا شيخ؟ قل يا رجل !
٢٠١- وآت يصيح، وكف تشير، وصوت أجش، وصوت يصل !
٢٠٢- وطلت مسامعه طنة .. وزاغت نواظره واختبل
٢٠٣- وألقى إليه كهمس المريض أنفى على الموت ما يستقل
٢٠٤- تتاديه: ويحك! ويحي!! هلكت!! أتوك بقاصمة! وأتكل !
٢٠٥- تلفت بصغى ومثل اللهب ضوضاء وعوعة فى زجل
٢٠٦- فهذا يؤج، وهذا يعج، وهذا يخور. وهذا صهل!
٢٠٧- ودان يسر.. وداع يحث.. وكف تربت: بيع يا رجل !
٢٠٨- لقد باع! بيع! باع! لا لم بيع! غنى المال! ويحك! بيع يا رجل !
٢٠٩- (وحشجة الموت : خدنى .. إليك !!

- لبيك !! لبيك !)

بيع يا رجل !!

٢١٠- (أغثنى ! .. أجل !)

باع ! ماذا ؟! أباع ؟! نعم باع قد باع ! حقا فعل ؟!

٢١١- (اغثنى ! اغثنى ! نعم)

قد ربحت !! .. بورك مالك !

أين الرجل !؟

٢١٢- مضي ! .. أين ! .. لا لعت لبري ! .. متى ؟

لقد بعث !؟ .. كلا وكلا .. أجل !

٢١٣- لقد بعث ! قد بعث !

- كلا ! كذبت !

لقد بعث ! قد باع !

- ويحسى ! أجل

٢١٤- لقد بعثها .بعثها .بعثها .جزيتم بخير جزاء ، أجل !! ..

٢١٥- أجل بعثها .بعثها .بعثها ! أجل بعثها ! لا ، أجل ، أجل

فلما شراها فاضت العين عمرة

وفي الصدر حزاز من لوجد حامز

٢١٦- أجل لا أجل بعثها ! بعثها ! أجل بعثها ! بعثها ! لا أجل

٢١٧- وفاضت دموع كمثل الحميم لذاعة ، نارها تستهل

٢١٨- بكاء من الجمر جمر القلوب ، أرسلها لاعج من خبل

٢١٩- وغامت بعينه، واستنزفت دم القلب بهطل فيما هطل

٢٢٠- وخاتفة نبتت صوته ، وهيض اللسان لها و اعتقل

٢٢١- وأغضى على ذلة مطرقا ، عليه من الهم مثل الجبل

٢٢٢- أقلام .وما إن به من حركك، تخائل أعضاؤه كالأشمل

٢٢٣- وفي أذنيه ضجيج للزحام، وبع باع بع باع يا رجل !

٢٢٤- وأخذ في حيث طار السوام بمهجته ، كلوم مثل

٢٢٥- كأن صخرة نبتت حيث قام تمثال حزن صلود عتل

٢٢٦- ومن حوله للناس مثل النبي عجلا تنزي، دهاهن طلل

- ٢٢٧- فمن قاتل : فاز ! ردت عليه قاتلة : ليتها ما فعل !
٢٢٨- ومن هلمس نوحه ما دهاه ! ومن منكر : كيف يبكى الرجل !
٢٢٩- ومن ضاحك كركرت ضحكة له من مزوح خبيث هزل
٢٣٠- ومن ساخر قال : يا أكلا ! تبس في سمت من قد أكل !
٢٣١- ومن بسط كفه كالمعزى و هينمة غمغمت لم تقل
٢٣٢- ومن مشفق ساق إشفاقه وولى ، وملتفت لم يول
٢٣٣- وسالت جموعهم فى الرمال . ومات الوغى . غير حس يصل
٢٣٤- وأسفر واتجاب داجى للسواد عن مخبت خاشع كالمصل
٢٣٥- وظل طويلاً .. له سبته وإطرافه ، وأسى ينهمل
٢٣٦- ألقى وقبذا ، بطن الإفالة . يرفع من رأسه بالمطل
٢٣٧- وقلب عينيه : ماذا يرى ؟ وأين الزحام ؟ وأين الرجل !
٢٣٨- رأى الأرض تمشى بهم كالخيال ، أشباحهم خشب تنتقل
٢٣٩- وهام محلقة رجف ، وأخرى بدت كنزيع البصل
٢٤٠- وأغرية : بعضها جثم بحرك رأسا ، وبعض حجل
٢٤١- وحيات ولد ، لشمس الضحى تلوى حيتريهما والقتل
٢٤٢- وأزفلة من ضباغ الفلاة تخمع من حول قتلى همل
٢٤٣- وهنا وهنا ضباب مرقن من كل حجر لسيل حفسل
٢٤٤- وثوب بطير بلا لابس ، يعيل مع الريح ألى تممل
٢٤٥- تمنى به البعث من نصة ، ومن سنة كفتور الكسل
٢٤٦- ودبت إليه بقايا الحياة ، فرفع أعطافه واعتدل
٢٤٧- وظل ينزاع كبل الذهول ويحتلج النفس من أسر غل
٢٤٨- كناشط نقل طويل الرشاء من هوة فى حضيض الجبل
٢٤٩- رويدا رويدا فتأبت له ملجئة يعتربها هلل
٢٥٠- ومثل الحمامة بين الضلوع قد انتفضت من غواشى بلل

- ٢٥١- يقلب جمجمة، خالها كجلمود صخر ركين حمل
٢٥٢- فلأيا بلأى وأبت له مبشرة من أقاصى العطل
٢٥٣- ونفس عن صدره زفرة، وخامرة البرء حتى أهل
٢٥٤- أحس بكالجمر في راحتيه: سعيير توفد لماذا احتمل ؟
٢٥٥- ويبسط كفيه: ماذا لرى جواب حثيث ولو لم يسئل !!
٢٥٦- عيون تحملى في وجهه من الخبث تزه أو تتكسل !!
٢٥٧- أجل بعثها ! بعثها بعثها !. بقاء قليل ودنيا دول !
٢٥٨- وألقى القى للثرى ! واتحى ونفض كفيه :حسبى ! أجل)
٢٥٩- وألقى إلى عاليات الثياب والبز نظرة لا محتفل !
٢٦٠- وولى كنيبا ذليل الخطا ، بعيد الأناة ، خفى القل !
٢٦١- وأوغل في مضمرات الغيوب يطوى الليل طى السجل
٢٦٢- أراد لينسى وبين الضلوع نوافذ من ذكر تنتضل
٢٦٣- فأحيت صباهته، والجراح دماء مفرعة لم تسئل
٢٦٤- تربه الروى وهو حى لتهار وتسرى به وهو لم ينتقل
٢٦٦- ويبسط كفيه مستغرقاً ، فتحسبه قرناً قد ذهل
٢٦٧- يرى نعمة لبست نقمة ، ونوراً تدجى ، وسحراً بطل
٢٦٨- وآيته عاك فيها الشحوب فتأكر من لونها ما نصل
٢٦٩- وأسرارها فضاها طائف له سطوة وأذى حيث حل
٢٧٠- وسحق غشاء على أعظم ، تهتك مثل الأييم للنقل
٢٧١- ومست أنامله رجفة ، تساقط عنها سناها وزل
٢٧٢- وأفضى بنظرته نافذاً إلى غيب مفاض بهيم السهل
٢٧٣- تلاوذ أشباحه كالذليل ، بلغز نخيل ، وداجى دغل
٢٧٤- وأسودة خطفت في الظلام هاربة من صبود ختل
٢٧٥- وطير مروعة أجفالت ، وآمن طير وبيع هسل

- ٢٧٦- وشفت له السدف للغاشيات حسناء ضل عليها للحلل
٢٧٧- أضاء لظلام لها بقة ، وقوض خيمته وارتحل
٢٧٨- أطلت له من خلال الفصون عنراء مكنونة لم تتل
٢٧٩- زأى غداة نشنت فى الظلال ظلال التعيم عليها الكلل
٢٨٠- عروس تمايل نختلة ، تميت بدل ، وتحى بدل
٢٨١- وناعته ، فارتد مستوفزاً بجرح تلقى ولم يندمل :
٢٨٢- ألقى! قد ألقى بها العاشقون قلبك، بعد لسى قد قتل!
٢٨٣- ألقى ليا خلى! ألقى! لا تكن حليف لهموم صريع العطل
٢٨٤- فهذا للزمان، وهذى للحياة، علمتها قديما : دول !!
٢٨٥- ألقى! لا فقدتك! ماذا دهك؟ تمتع! تمتع! بها! لا تبل!
٢٨٦- بصنع يدك تراتى لديك لى قد أختى! ونعم البذل!
٢٨٧- صدقت! صدقت! وأين الشباب: وأين الولوع: وأين الأمل
٢٨٨- صدقت صدقت!! نعم قد صدقت! وسر يدك كلن لم يزل
٢٨٩- حباك به فاطر النيرات، وبارى التبات، ومرسى الجبل
٢٩٠- فقم! واستهل ، و سبح له! ولب لرب تعالى وجل
... وأستغفر الله فإلا تكن رضيت فقد أملكك ، وإنا أنا قد أسأت
من حيث أردت الإحسان .. ولكنك بعثت كوامن نفسي منذ رأيتك
فتوسمت وجهك وعرفت فيه شيئاً أخطأته فى وجوه كثير من أهل
زماننا فأحببت أن أعظك وأعظ نفسي بنعمة الله على عباده ، إذ
جعل بعضهم لبعض قدوة وعبرة وآتاهم من مكنون علمه مالا يغفل
عنه إلا هالك ، ولا يضيعه إلا مستهين لا يبالي . وقد بلغنا رسول الله
عن ربه بلاغاً يضى لكل حي نهج حياته ويبسك عليه هدى فطرته إذ

بجماليات التلقى وإعارة إنتاج (الثلاثة) ————— (وراسة في لسانية النص) (الأوبى)

قال : " إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه " وقال : " إن الله كتب الإحسان على كل شيء ، فإذا قتلتم فأحسنوا القتلة ، وإذا ذبحتم فأحسنوا الذبحة ، وليحد أحدكم شفرته ، وليرح ذبيحته " فانظر إلى أين كتب الله علينا أن نبليخ فى إتقان ما نصنع وإحسان ما نعمل !

هذه دراسة فى زاوية أخرى من زوايا متعددة سبقت دراسة " القوس العذراء "، دراسة تكشف عن حيوية الصبغ الزمنية وحوارها وارتدادها على بعضها فى كشف عن الصراع الحركي داخل بنية القصيدة ، صراع المعاني والمواقف ، إنها دراسة تسهم فى رؤية أخرى بجانب الرؤى السابقة .

إن تحاور الزمن فى بنية القصيدة من خلال الماضي المشرق بترائه، ويبين الحاضر بإهماله وعبثيته (القوس / القواس) فى الفترة الزمنية التى خرجت فيها هذه القصيدة (١٩٥٢ م) تؤكد أن هذه القضية ستظل تحيا، وسيظل الزمن الماضي والمضارع والمستقبل يتحاورون، كل زمن يلتفت نحو الآخر بشأن هذه القضية، تحاوراً والتفافاً لا ينقطع ، وكان الشيخ محمود شاكر كان يستشف أن هذه الحال لا تنتهى بسرعة، ومساعي التغريب عن التراث والعبث به، ومحاولات إقصاء اللسان العربي ومحاولات بتر السيقان عن الجذور، مازالت تعمل، فليبق أهل العربية وأهل التراث الحضاري ، ولتفق الأمة قبل أن تندثر وتُباع .

- فقم واستهل وسبخ له ! ولبي لربى تعالى وجل -

بماليك التلقى وإطوية إنتاج الرهالة • (دراسة في لسانية النص) (الأوبى)

وقبل أن تتناول هذا النص الإبداعي البعيد الأغوار، الكثير الرؤى والتفسير قبل أن نقف على دور الزمن وكيف وزعه الشيخ شاكر، وكيف جعل من هذا الحوار الزمني بعداً لا يجب إنغفاله حين قراءة هذا النص قراءة مبدعة، نقول قبل كل ذلك علينا أن نقف على البدايات التالية منتبهين لعدم التكرار لما سبق درسه، واقفين على ما يمثل مدخلاً طبيعياً لدراسة النص من خلال هذا المنظور السابق.

١. القوس العذراء^(١) عمل إبداعي تناوله الدارسون العظام بالدرس والتحليل وكان لكل باحث رؤيته ومدخله وتحليله ومنهجه، والنص بعد ذلك لا ينصب معينة، فشعرية النص - كما هو معلوم - يأتي من كونه لغة في لغة، وهو في ظاهرة المطروح على الورق لغة، في حين أن هناك عالم الغول آخر مختلفاً مختبئاً وراء هذا الشكل المطروح^٢ وبما أن النص الإبداعي يتسم بالاختيار والتوزيع والكثافة فإن ذلك يجعله يتسم بالهيبه وعدم التعجل نحو ثبر أغواره، كما يجعله حراً طليقاً غير مقيد، تتداح منه التأويلات والرؤى دون أن ينضب، وما دام النص - إذن - بناءً لغوياً فالأحرى هو استقراء هذه اللغة بدلالاتها وإفرازاتها وعلاقاتها مع بعضها.

٢. من هذه الدراسات - وهي كثيرة - التي قامت حول النص، دراسة الدكتور زكي نجيب محمود تحت عنوان "القوس العذراء"^(٣) ويرى أنها قصة تروى

١- نشرت لأول مع في مجلة "الكتاب" نشر دار المعارف بمصر في الجزء الثاني من المجلد الحادي عشر، جمادى الأولى سنة ١٣٧١هـ، فبراير سنة ١٩٥٢م تعدت بعد ذلك طبعاتها.
٢- مجلة الكتاب العربي، العدد ١٥ سنة ١٩٦٥، ص: ١١ حتى ص: ١٥، موطع أيضاً: مجلة الأدب الإسلامي مجلة فصلية تصدر عن رابطة الأدب الإسلامي العلمية العدد ١٦ لسنة ١٤١٨هـ، ص: ٨٢.

أن سعادة الإنسان هي فى أن يعمل ما يحب، أما إذا عمل شيئاً وأحب آخر فقد أصبح العمل بهذا الفصام نقمة أبتلى بها البشر، وما كان ينبغى له^(١) ومنها دراسة^٢ د. إحسان عبلس " تحت عنوان " القوس العذراء " ^(٢) وفيها يرى " القوس " رمزاً للعمل الفنى المتقن أو العمل الفنى أو علاقة الفنان بفنه . ومنها دراسة الدكتور محمد مصطفى هدارة " القوس العذراء رؤية فى الإبداع الفنى " ^(٣) وفيها يرى الدكتور هدارة أن محمود شاكر أراد أن يعبر عن دورة الحياة الطبيعية التى تتجدد فى الناس والأشياء، كما أراد أن يعبر عن الحياة القوية فى النفس الطامحة القادرة التى لا تركز إلى اليأس ولا تقتلها الهموم، أراد أن يقول : أن الإنسان القادر على صنع التمثال الجميل إلى درجة عشقه، ونسيان مادته، قادر أيضاً على تحطيمه وإعادة صنعه، الارتداد إلى الحقيقة التى نسيها زمنياً، إن هذا الختام يعبر عن فلسفة التفاؤل والإيمان بقدرة الإنسان وشموخته، وبأنه مزاج حي للعقل والعاطفة والتخيل والواقع، فلا يضيع فى جنبات العواطف والأوهام، وتأتى بعد ذلك دراسة الدكتور محمد أبو موسى بعنوان " القوس العذراء وقراءة التراث " ^(٤).

-
- ١- مجلة الأديب الإسلامى ، مرجع سابق، ص: ٨٥ ما بعدها .
 - ٢- طالع كتاب دراسات عربية وإسلامية مهدها إلى أديب العربية الكبير أبى فهد . محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين . مطبعة المنفى ، القاهرة ١٩٨٢ م ص: ٣- ١٥ ، وطلع مجلة الأديب الإسلامى : مرجع سابق، ص: ٨٦ وما بعدها .
 - ٣- طالع كتاب دراسات عربية وإسلامية ، مرجع سابق، من ص: ٤٥٧ ، ٤٧٨ ، ومجلة الأديب الإسلامى ، مرجع سابق، ص: ٩٤ وما بعدها .
 - ٤- د. محمد أبو موسى . القوس العذراء وقراءة التراث ، مكتبة وهبة ، القاهرة ط ١ ١٤٠٣ هـ . ١٩٨٣ م .

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة • (وراسة في لسانية النص (الأوبى))

وتأتى دراسة د. سعد أبو الرضا بعنوان " القوس العذراء وعشق التراث " يقول فيها " إن القوس العذراء رسالة فنية قد كتبها محمود شاكر إلى شفيق متري صاحب دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٢، لكنها رسالة غير عادية لأنه يتناول فيها بالحديث علاقة الإنسان بالعمل الذى يتقنه، وعلاقة الفنان بما يبدعه، هما أمران إنسانيان عامان، والكاتب بذلك يرقى بما هو فردي إلى المستوى الإنساني العام، كما يتسامى بما قد يكون شخصياً إلى أرفع المستويات الإنسانية، مستلهماً فى ذلك التراث العربى ممثلاً فى لغته بصفة عامة، وفى قصيدة الشماخ بن ضرار الشاعر المخضرم بصفة خاصة " (١) ويرصد الدكتور سعد أبو الرضا فى هذه الدراسة ملامح الإبداع فى النص، راصداً بعض أشكال التناسخ مع القرآن الكريم لفظاً ودلالة فى أكثر من موضع (٢) وكذلك علاقة الشيخ شاكر بالتراث وعشقه به (٣) وتأتى الدراسة الأخيرة للدكتور عبده زايد بعنوان " القوس العذراء " الصوت والصدى " (٤) ويرصد فيها العلاقة بين الصوت " الشماخ " وبين الصدى " الشيخ محمود شاكر " ومدى مغايرة الصدى للصوت (٥).

٢. القوس العذراء نص شعري كُتب عام ١٩٥٢ م، مستلهماً قصيدة الشماخ "

معقل بن ضرار " الصحابي الجليل الذى توفى سنة ٢٢ للهجرة (٦)، ونص

١- مجلة الأنبياء الإسلامى، مرجع سابق، ص: ١٠ وما بعدها .

٢- مجلة الأنبياء الإسلامى، مرجع السابق، ص: ١١٢ .

٣- مجلة الأنبياء الإسلامى، مرجع سابق، ص: ١١٨ .

٤- مجلة الأنبياء الإسلامى، مرجع سابق، ص: ١١٨ وما بعدها .

٥- مجلة الأنبياء الإسلامى، مرجع سابق، ص: ١٢ .

٦- مجلة الأنبياء الإسلامى، مرجع سابق، ص: ٦٩ .

جماليات التلقي وإعلوية إنتاج الرثالة ————— (دراسة في لسانية النص) (الأوبى)

الشماخ بلغ ثلاثة وعشرين بيتاً، بينما بلغت قصيدة الشيخ شاعر مائتين وتسعين بيتاً، والنصان يقومان حول قوأس صنع قوساً وقام عليه متهماً به ثم باعه .

إن القوس في نص الشماخ رمز ومقوم من مقومات الحياة، إنه يمثل القوة يمثل مصدراً من مصادر الرزق، يمثل رمزاً للبقاء والوجود، إنه رمز الحياة، أليس بالقوس يصطاد ما يعيشه، أليست تمثل له وسيلة من وسائل الدفاع والحماية والأمان، والعربي القديم بغير هذه الأدوات ضعيف مهدد، محوج دائماً، والشماخ حينما جاء بهذه النهاية المؤلمة، بيع القواس قوسه إنما أراد أن يقول : إن الإنسان يفقد أسباب وجوده وكرامته وعزته حينئذ ستكون النهاية .

٤. ماهية القوس والقواس عند الشيخ شاعر .

سبق أن أشرنا إلى أن النص الإبداعي الحق، كثير الرؤى والاحتمالات غنى بالإفراقات ، غنى بالتأويل والتحليل، إن رؤيتنا لماهية القوس والقواس تلتحم مع دراسة الزمن التحاماً يؤكد هذه الرؤية ويدعمها، فما هي هذه الماهية ؟ حين نبحث عنها نجدها :

أولاً :

من خلال الكاتب نفسه وزمن إنشاء هذه القصيدة وعلاقته بجيله ورؤيته له .

ثانياً :

من خلال دراسة الزمن الذي يشكل شفرة فهمه وثمر أغواره .

جماليات التلقى وإعادة إنتاج التراثة • (دراسة في لسانية النص اللأوبي)

القوس والقواس من منظور شاكر^(١) نجده في قوله " أما القوس العذراء فقد نشرتها لإيماني بمدى أهميتها، وأهمية أن يقرأها أبناء هذا الجيل، فهي ليست كلمة عابرة ، وإنما قصة بدايتها أن يتأملها، وأن يقرأها قراءة مركزة وليست سطحية"^(٢) ويقول عن معاصريه ممن يعبثون بأقدار هذه الأمة، ويبدلون الحقائق عن وجهها لأجل مال زائل رخيص " فهم يبدلون ما يقع تحت أيديهم تبديلاً فاحشاً... فهم يتعاملون مع الكتب ليس من منطلق الالتزام الثقافي أو الأخلاقي " وإنما يدخلون هذا المجال من باب الارتزاق، وهذا كل ما في الأمر... وهي ظاهرة عامة شملت الهندسة والطب ومعظم المجالات الإبداعية في بلادنا^(٣)

يقول الشيخ محمود شاكر عن هذا الجيل " فإن هذا الجيل الذي نراه منزوعاً من أصوله نزعاً كاملاً... الجيل الذي نشأ في السنوات الأخيرة، كله منزوع من أصوله نزعاً كاملاً، وأنه لا بقاء لأمته، لا بقاء لأمته بغير حصيلتها الماضية بغير هذا التيار المتدفق، وذلك التيار الفكري واللغوي الذي يعيش به الإنسان، والإنسان يعيش بلغته، فهذا الانفصال بين الماضي والحاضر قاطع بأن كل طريقة في الحياة الأدبية سوف ينقطع أيضاً"^(٤) وهو يركز على هذا الماضي، وهذا التاريخ الذي يمثل كيان الأمة في حاضرها، يقول " نعم لا تستطيع أي أمة أن تعيش بغير تاريخها،

١- إن رؤيتنا لماهية [القوس /القواس] لا تخرج عن وجهة نظر كثير من الباحثين، " طالع على سبيل المثال: دراسة الدكتور سعد أبو الرضا: القوس العذراء وعشق التراث، مجلة الأدب الإسلامي ، العدد: ١٦، لسنة: ١٤١٨هـ ص: ١٠٤، ولارتباط منهج البحث بثبوت هذه الماهية، كانت هذه الماهية .

٢- مجلة الأدب الإسلامي ، مرجع سابق، ص: ٦١

٣- مجلة الأدب الإسلامي، مرجع سابق، ص: ٦١

٤- مجلة الأدب الإسلامي، مرجع سابق، ص: ٥٩

ممايات التلقى وإعاوة إنتاج الثلاثة ————— (وراسة في لسانية النص اللأوبى)

والذي يريد أن ينشئ من هذا الزمن أمة أخرى عن طريق التوهم فهو مخطئ . فتأسيس أمة جديدة ضرب من ضروب الخطأ ...إنا تحول التاريخ فلا يمكن أن يبقى إنسان على صورة صحيحة في هذه الحياة " (١) إنه يصر على بيان هذا الفتح القبيح الذي رآه بعينه ولسه بعقله على حياة أمته . يقول " فقد انفتحت عيناى على شئ مخيف . وهو أنى أرى اكتساحاً كاملاً مروراً بالزمن للعقل العربي والمصري . إنى أرى توجيهاً شديداً لحق كل شئ يمكن أن يكون له صلة بالحياة الصحيحة للفكر الأدبى فى المستقبل " (٢)

ويكرس رأيه فى النهاية قائلاً " ومعنى هذا أن هذه المعركة ليست معركة أدبية . إنما هي معركة سياسية بمعنى أنهم يمنعون الأمة مما يجب . وما ينبغي أن تكون عليه خاصة فى مصر . لأنى كما قلت لك أعتقد أن تاريخ الأمم هو تاريخ النفس الإنسانية فى تعبيرها عن ذاتها . فإذا حمق هذا التعبير الحقيقى فقد انتهت الأمور " (٣)

لم يعد لنا بعده الرؤى لمحمود شاكر إلا أننا نقول إن " القوس " عند شاكر يمثل الأمة بتاريخها . يمثل هذا التراث العظيم . هذه الحضارة العربية الإسلامية . يمثل اللغة العربية بتاريخها ومجدها الذى يمثل هوية الأمة .

" القواس " عند شاكر هو أبناء هذه الأمة من المهملين . من هذا الجيل الذى رآه منزوعاً عن أصوله . نزاعاً كاملاً . فأهمل ما فى يده . ومن قبل أهمل هذا الإرث العظيم .

١- نفسه : نفس الصفحة .

٢- مجلة الأديب الإسلامى . مرجع سابق . ص : ٥٩

٣- نفسه : نفس الصفحة .

جماليات (التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة) ————— (دراسة في لسانية النص (الأدبي))

أهمل ذاته ، فلم يعد يفهم حقيقة وجوده، فأطاح بكرامته وعزته دون أن يدري،
أو يدري، فالأمر على حد سواء، موت وانتها .

إذن فالشيخ شاكريقع تحت صراع زمنين "الماضي"، بما يجب الحفاظ عليه
والعض عليه بالنواجذ، و"الحاضر" بلهوه واقتلاع عرى الاتصال بينه وبين الماضي .
ولاشك أن الشيخ شاكركان يعايش ماضيا، متواجدا فيه، متناغما معه، "فما
يسمى علاقة الإنسان بالكون إنما يعني في المقام الأول تكيف الإنسان مع أهم عامل
من عوامل الكون . كمنظام متناغم مع الإنسان ألا وهو معاشته داخله، أي تواجد
الإنسان في الزمن..^(١)

وبعد فهل استطاع الزمن بصيغته الماضي والمضارع (الحاضر) في بنيه
النص أن يؤكد هذه الحقيقة ، إن دراسة الزمن في النص تكشف لنا عن جانب مهم
من جوانب الصراع الذي يعد أساسا من أسس بلاغته، ويكشف عن إبداع اللغة في
أسمى ما تتسم به، كما تكشف دراسة الزمن عن مقدرة الشيخ شاكرك على استخدام
الفعل بأزمته المختلفة تجاه نماء وثرء الدلالة المطروحة .

لنذهب- إذن- إلى النص وتتفقد حركية الزمن فيه من خلال المواقف التي
رصدناها من خلال المقاطع التي لسناها ، وهي مقاطع متصلة متآزرة نحو بيان
رسالة النص وغايته.

١- لوديزمير ، فلسفة الوعي بالزمن وأثرها في العمل الأدبي، ترجمة:محمد هناء متولي، مجلة
الثقافة الأجنبية، بغداد، ١٩٢٨/٢، ص:٩٣.

جماليات التلقي وإعلوه إنتاج الرثالة • (دراسة في لسانية النص الأوبي)

قبل أن نبدأ بالمقطع الأول نود أن نشير بأن الأبيات من (١ - ٢٧) يستلهم فيها الشيخ شاكر نص الشماخ الذي يتحدث فيه عن عامر أخي الخضر وقوسه ، رمزاً لعلاقة الإنسان بما يتقنه، ويعد مقوماً من مقومات وجوده الحضاري، ويأتي بعد ذلك النص حتى نهايته مشكلاً الحدث والقضية .

وعلياً أن ننوه عن الآتي قبل أن نقف على هيئات الزمن في النص، وعلاقته بالدلالة:

١- شكل الحاضر المأزوم [أزمة الأمة في تراثها ومقوم وجودها] في شعرية هذه القصيدة لحظة زمنية حادة لم يستطع الفكك من قهرها.

٢- إن انثيال " الأفعال الماضية " ذات القدرة على استقرار الدلالة وثباتها يوحى بتمركز النص حول " الماضي "، وحتى الأفعال " المضارعة " تنجذب في دلالتها نحو الماضي أو هي مؤازرة لتقنية السرد ، كما يوحى برفض حاد لزمنية هذا الواقع، الذي يكابد منه الشاعر، ويتعذب فيه.

المقطع الأول : ٢٧١ - ١١٦ .

في هذا المقطع يتحدث الشيخ شاكر عن العلاقة الحميمة بين القوس والقواس، ومدى اهتمامه بها، والقيام عليها، والامتياز بها ووصفها .. لكن كيف تحرك الزمن في هذا المقطع، وكيف كانت النسبة بين الزمنين الماضي والمضارع، ودلالة ذلك كله على مسار الحدث؟

بماليات التلقى وإعارة إنتاج الرلالة ————— (وراسة في لسانية النص) (الأوبى)

وعلينا إن الشاعر وهو يسوق هذه الأحداث استخدم الزمن استخداماً ماهراً، جعل الزمنيين يتحاوراً ليفتح صراعاً بين حال مضى وحال حاضر، فالزمن إذن قد استخدم استخداماً موظفاً.

أولاً : بلغت نسبة تردد الفعل الماضي "١٤٢" مرة في حين بلغ المضارع "٤٨" مرة، ويتأمل الجهة التي يحيل عليها الزمن النحوي وجدنا الآتي :

| الزمن النحوي | القواسم |
|--------------|---|
| الماضي | تجاوب، تردد، لم يزل، أوفى، رأى، عقل، رأى، صلى، نادته، استجاب، لم يبيل، سل، انفل، هتك، انحنى، أكل، رقاها، اهتز، أعرض، انقتل، تردد، هزل، ساءته، عصته، أعد، عض، أشفق، انجفل، جس، غاظته، ألقى، أوصى، جفل، سبغ، استهل، أطاعته، بخل، أذاقته، تبين، جهل، أغضى، عجل، أهدى، عقل، جن، انبض، ضل، ظل، نادته، آيا، باتا، سأل، نهل، نادته، طار، بات |

| القواس | الزمن النعوي |
|--|--------------|
| تخيرها، يمارس، يحن، يردى، يغمض، يادي، عيناه تسترفان، يحييه، يحيى، يفنى، لا يمل، يزلزله، تكلمه، يزدهبه، يسكره . | المضارع |

| القوس | الزمن النعوي |
|---|--------------|
| ابتزها، رآها، فزعها، لواها، علمها، عرفها، أذكرت، تبينها، حماها، أخطأنها، أتاها، نالها، اطمأنت، ناجته . حازها، اشتد أملودها وانقتل، عصت، صاحت، استغاضت، لم تمتل، أنعمها، أثرت، تعرت، استهلكت . لان ضفنها، ذاقها، أضمرت، رامها، أفضى بها، أشدى لها، تخيرها، رآها، أعد لها، تجلت، مسها، حنت، كفلها، تخيرها، رآها، أعد لها، تحلت، مسها، حنت، كفلها، ضمت، أرئت، صاحت، رضيت، باتا، ساهرها، أهلكتنى، كساها، ألبسها | الماضي |

| القوس | الزمن النعموي |
|---|---------------|
| تكوي، تطل، تجف، وتشرب، يقبلها، يعرضها، تستبد بها، يجربها، تنل، تعف، لا تبذل، تلين، تأتي، تستظل، تبكي، يفجعها، ترى، يسألها، تبادل، يغارلها، تناسمه | مضارع |

قراءة المقطع الأول:

أولاً: إن استقراء الماضي والحاضر في المقطع الأول يؤكد حقيقة واضحة وهي أن كلاً من "القواس والقوس" يحتكران أغلب أفعال الزمنيين النحويين، وهذا لا شك - يؤكد أن القصيدة كلها - كما سيتضح - تتوزعها ثنائية القواس / القوس، وكان حظ "القواس" من الماضي بوصفه زمناً نحويًا، وظفه الشاعر في تأكيد اهتمام ماضوي على مستوى الدلالة، دلالة اهتمام وإعداد القوس / التراث والحضارة العربية الإسلامية، وعلى مستوى الزمن التاريخي، حيث إن الشيخ أبدع النص على أحداث آله، وقع فيها أبناء الأمة، حيث إهمالهم مقومات كرامتهم ووجودهم، وقد كثر نلك في كثير من الظواهر التي أشار إليها الشيخ شلكر^(١)

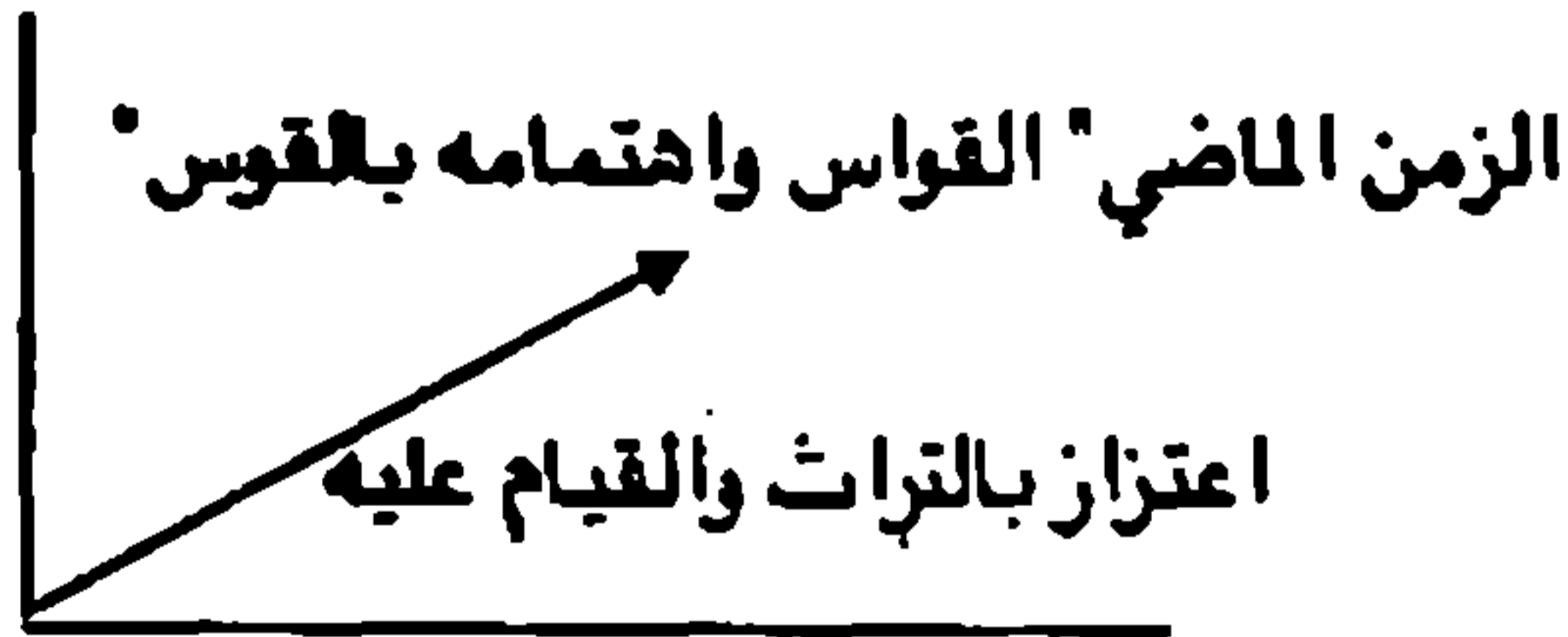
١- طلع: الحوار الذي أجراه د. نجم عبد الكريم مع الشيخ محمود محمد شلكر، مجلة الأدب الإسلامي العدد "٦"، مرجع سابق ص ٥٦.

ممايات (التلقى وإملوة إنتاج الرقابة) ————— (ورامة في لسانية (النس (الأوبى)

رابعا ، كان استخدام صبغة المضارع قليلاً فى المقطع الأول ، فالشاعر كان مشغولاً بالحديث عن الماضي، ماضي العزة والثبات والقوة، ماضي التراث المشع على العالم كله، فنقله واهتم به واستفاد، ثم راح بعد ذلك يكسر قوائمه ويغير معالنه، استعماراً وقهراً .

إن استخدام الشاعر بعض صيغ "المضارع" داخل دائرة الزمن الماضي المتسع، تجعل من حركية الحدث وحضوره وتمثله أكثر وجوباً، كما جعل من تحاور الزمنيين نشاطاً للدلالة وبعداً لها عن السكون أحياناً.

ولنتأمل بعض الأفعال التالية فى بنية الزمن الماضي [يسابق، يقلها، يدركها، ترى، يغنى، يقبلها، يزلزله، تكلمه، يسألها، تغارله، تناسمه، يزدهيه، يسكره]
إن اتجاه المبدع نحو "الماضي" وعاء للأحداث التى طرحها، اعتزازاً بهذا الماضي المجيد سواءً على مستوى التراث أو على مستوى أهله ومحافظيه " القوس ، القواس"، هو الذى منح الأفعال المضارعة - على قلتها - زمنها الماضى السياقى، ليتجسد الحوار بين الزمنيين "الماضي / المضارع" نحو غاية واحدة وهى الالتفات نحو تراث الأمة ومجدها التليد ، مع حركية الدلالة وحضورها فى بنية هذه الأفعال ، بعد ذلك نستطيع أن نرصد حركية الزمن فى المقطع الأول على الشكل التالي :



جماليات التلقي وإعارة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص الأدبي)

خامساً : استعان الشاعر ببندخ صيغ الزمن الماضي المضعف ، مثل :

[ابتَرَ، فزَع ، تصرَم ، صنتت، تكتس، علمها، تظل، تخير بيوتها، نشنت، صلى،

هل سل .. اهتز، تجف، يعرض، اشتد، يؤتب، تخيرها ، ضمت ...]

نقول إن استخدامه هذه الصيغ المضعفة في الزمن "الماضي" أثرت الدلالة

وكثفت من الحدث، وبعد استخدام التضعيف من عوامل الإحساس بالشدة والبأس

وهو أي التضعيف يتولد - كما هو معلوم - من تكرار صوتي للحرف ، وهذا التكرار

يكون ضريبة صوتية ذات وضوح سمعي متميز، وهو يعبر عن قيمة انفعالية تختلف

عن غيره من الصيغ^(١)، كما يعد التضعيف نوعاً من استثمار الطاقات التعبيرية التي

تولدها بعض ألفاظ اللغة في صور مورفولوجية بعينها، كما يعبر عن قيمة انفعالية

عالية هي من أشد خصوصيات التشكيل اللغوي^(٢) خاصة إذا علمنا أن هذا

"التضعيف" وقع على أحرف مثل "ز"، "س" وهي أحرف احتكاكية، الأول

مجهور^(٣) والثاني صفيري^(٤) والباء والذال حرفان انفجاريان^(٥) والميم أنفي مجهور

^(٦)، وهذه السمات الصوتية التي تتسم بالوضوح السمعي عن غيرها المهموسة،

وبانفجاريتهما يقوى الحدث الذي يقصده المبدع .

١- طالع: ابن جنى : الخصائص ، دار الكتب ، القاهرة ١٩٥٢ م، ص: ٣ / ٢٦٤ ، ٤٤١، ابن

فلرس : الصاحبي ، تحقيق: مصطفى الشامي، بيروت ١٩٦٤، ص: ٧٠ .

٢- د . محمد العبد، اللغة والإبداع الشعري، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ٣، القاهرة،

١٩٨٩م، ص: ٦٤ .

٣- د . محمد كمال بشر . علم اللغة العام "الأصوات" ، دار المعارف ، مصر، ص: ١٢ .

٤- نفسه، ص: ١١٩ .

٥- نفسه، ص: ١٠١ .

٦- محمد كمال بشر ، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص: ١٣٠ .

جماليات التلقى وإعارة إنتاج الرثالة ————— (دراسة في لسانية النص الأوبى)

المقطع الثاني:

وهو مكمل للمقطع السابق، حيث يبدأ المقطع الثاني من البيت " ١١٦ " حتى البيت " ١٤٠ " وفيه يستمر الحدث نحو تنمة العلاقة الحميمة بين " القواس وقوسه " ومدى اعتناؤه بها وحرصه عليها واستمتاعه بها، وشموخه بوجودها، حتى التمهد لفكرة البيع ، بيع [القوس / العزة والكرامة] وهذا شأن الأوائل قد حفظوا حضارتهم وثقافتهم واعتزوا بها فأعزتهم وسادوا بها العالم .

ماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرقاعة • (دراسة في لسانية النص) (الأوبى)

هذا وقد تردد الزعماء النحويين على النحو التالي :

| رقم البيت | المضارع | الماضي |
|-----------|---------------------------|------------------------------------|
| ١١٧ | | تمتع . ثمل |
| ١١٨ | يرأها | تعلت . استنزل |
| ١١٩ | تصاحبه | نزل |
| ١٢٠ | يحرسها . تحرسه | |
| ١٢١ | يجوب . يعلو . يأنى . يرقى | |
| ١٢٢ | يقضى | |
| ١٢٣ | | |
| ١٢٤ | يرى | |
| ١٢٥ | يعلمها | انتقل |
| ١٢٦ | | تساقى |
| ١٢٧ | يجرون | |
| ١٢٨ | | عنا . أبى . غفل |
| ١٢٩ | | دمم |
| ١٣٠ | يخر . يقر . يميل | أفل |
| ١٣١ | | زهدت . فارق |
| ١٣٢ | نقل | |
| ١٣٤ | | غابا . وشى . عدل |
| ١٣٥ | تذهل - تضى | |
| ١٣٦ | تستهل | طال . حنت |
| ١٣٨ | ترده | |
| ١٣٩ | | لصاخ . لصاغت . لبته . امتلت . امتل |
| ١٤٠ | | طارا |

بماليات (التلقى وإعلاء إنتاج الرهالة) ————— (وراسة في لسانية (النص) (الأوبى))

علينا أن نلاحظ التالي :

أولاً : لم تزد نسبة " الماضي " على " المضارع " بنفس النسبة التي زاد فيها الماضي فى المقطع الأول . فلقد زاد الزمن الماضى بنسبة بسيطة فقط على الزمن المضارع فى هذا المقطع كما هو واضح من الإحصاء ، الماضى : ٢٥ ، المضارع : ٢٠ ، وهذا بدوره يبين أن الحوار بين الزمنيين كان أنسب وأبين للحدث من حيث التفاعل بين " القواس والقوس " حيث التوازن بين الأمرين ، فكل منهما قد صان الآخر ، و" المضارع " لا يحيل على الحال كما هو الشأن فى دلالة ، بل يحيل على إحساس نفسى تمتد آثاره نحو الماضى حين كان أهل التراث يحافظون ، يصونون ، يقومون عليه بالحفظ والصون . ولنتأمل هذا الحوار بين الزمنيين .

١١٧ - تمتع دهرأ بأيامها و ليلاتها ناعماً فذ ثمل

فكم تمتعت أمة العرب والإسلام بتراتها ، ثم عزت وسادت ، وكم ساد الأولون

حيث ساروا .

١٢١ - بجوب الوهذ ويعكو التجاذ وينأوى الكهوف ويرقى القلل ..

١٢٦ - وكيف تنلقى بها الأوكون رحيق الحياة وخمر الأمل

١٢٧ - وأين الأخلأ كتوا بها يجرون ذيل للهوى والغزل

وينتهي الأمر إلى بداية الطامة ، طامة البيع والإهمال فى المقطع التالي .

ثانياً : استعان المبدع فى ثراء حركية الزمن فى هذا المقطع بالزمن الوقتي " الخارجى " ،

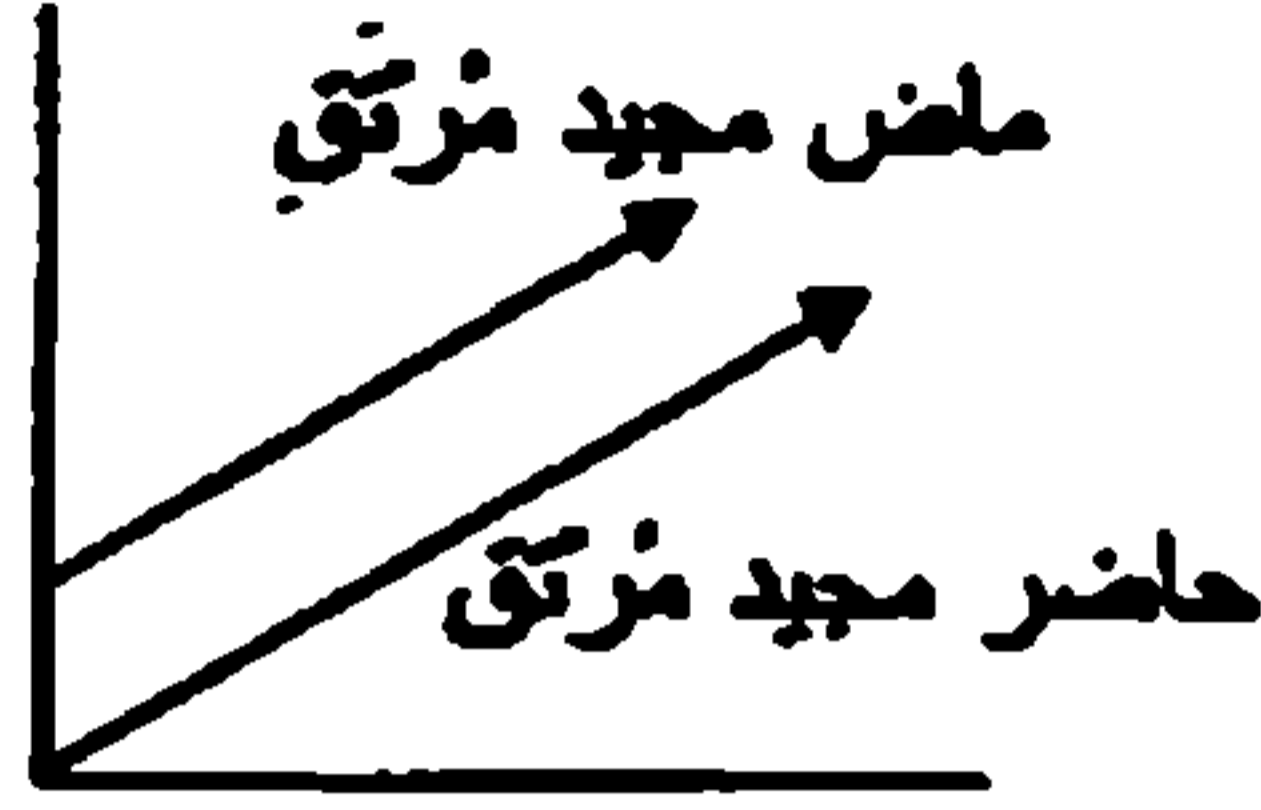
مثل :

أيامها - ليلاتها - الليل - الزمان ، الدجى ، الحج .

ماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرظالة • (وراسة في لساقية النص (الأوبى)

وهذا الأزمان المستعة كانت وعاء لتحرك الأزمة النحوية نحو تجسيد الدلالة

المطروحة وبيانها، وكانت هبأه الزمن على النحو التالي :



القطع الثالث :

وفيه ينتقل الحدث نحو الطامة الكبرى ، طامة البيع ، والانحدار نحو السقوط

(بيع القواس القوس / بيع المختبلة تراث حضارتهم ، ثقافتهم ، مقومات وجودهم) .

ولقد بلغ الحوار الزمني غايته ، نحو إثارة الحدث وتجسيده في هذه المحاوره بين

"القواس / والقوس / والمشتري" ، هي تبتدى من البيت [١٤١ حتى البيت ٢١٥] .

حتى نهاية الأمل واقتراب المصيبة وحلولها ، فلم تنفع سبل ردع القواس / سبل ردع

الخونة والضعفاء "المختبلون" عن نيتهم وطمعهم وانبهارهم بما هو رائل رخيص .

في هذه الأبيات وظف الشاعر الزمنيين النحويين ، "الماضي / المضارع"

توظيفاً أبان مدى توتر العلاقة بين "القوس / القواس" وهذا التوتر سيرال مستمراً

حتى نهاية القصيدة، وكان تصنيف الزمنيين تبعاً للجهة التي يحيلان عليها على

النحو التالي:

| الزمن النعموي | القواس |
|---------------|--|
| الماضي | وافى، ضل، أسر، لبي، ترى، رأى، أذنت، فديتك، حملت تنكبت، غفل، أسلمها، يرى، قوم، اعتمل فعلت أسلمتني، خالها، فديتك، نادته، رد، دهك، اختبل، قال رد، لم يقل، بريت، لم أمل، حباني، دهك، اختبل، أفضى أشقى على الموت، أتوك، تلفت، باع، لم يبع، باع، باع فعل، ربحت، بعت، لقد بعت، بعت، بعت، باع |
| المضارع | ماله حرمة تكف أذى، ما تشتهي، تغتفل، يقول أقول أبيع، أفارقها، أرى الحال، تناديه، تساله، يقبض. |

| الزمن النعموي | الشتى |
|---------------|---|
| الماضي | تقاذف، مد، أخفى، أهل، أخفى، أفتقر، قال، سأل، رأى قال، أفدى، هزته، لاد، قال، فديتني، رمتها، أعطيت، له راية نضحت، قال |
| المضارع | يداني، يذى، يعنى يديه نمر، يتيه، اشترى، يساومني، ثعالب تجد التناق. |

بجاليات (التلقى وإحاوة إنتاج الرقابة) • (وراسة في لسانية (النص (الأوبى)

| الزمن النعمري | الجسور |
|---------------|--|
| الماضي | تَلَقَوْا ، صَهَلْ |
| مضارع | أَتِ بِصِيحٍ وَكَفُ تُشِيرُ ، صَوْتٌ يَصِلُ ، هَذَا يُوْجُ ، يَعْجُ ، دَانَ يَسْرُ ، دَاعٌ يَحْتُ ، كَفُ تُرْبِتُ |

| الزمن النعمري | القوس |
|---------------|---|
| الماضي | لَسْتَعَجَلْتُ ، تَرَامْتُ ، ذَعْتُ ، صَاخْتُ ، هَلَكْتُ ، بَعَثْتُ ، بَعَثْتُ ، بَعَثْتُ |
| مضارع | أَرَى ، تَشْتَرِيهَا ، تَسْتَعِثُ ، أَعُوذُ ، أَرَى |

| الزمن النعمري | المشترى | القواس | القوس |
|---------------|----------------|---|--|
| الأمر | بَعْنِي ، خُذْ | دَعْ مَخْنِيْفِي بَعْنِي ، بُعْ بَعْنِي ، قُلْ | خُذْنِي ، خُذْنِي ، أَعْنِي ، أَعْنِي ، أَعْنِي |

إن استقراء الماضي والحاضر في هذا المقطع ينول لنا التالي :

أولاً : إن القواس قد احتكر معظم الأفعال "الماضية" ثم "المضارع" ثم يليه المشتري . وهذا يؤكد أن هذا المقطع يتوزعه على مستوى الدلالة ثنائية [القواس / المشتري] . ولقد لعب الزمان دوراً كبيراً في تجسيد هذه الدلالة ، وبيان هذه المصيبة (بيع القواس / بيع التراث) فالماضي حيث انتهاء أمر هذا "القواس" ، ووقوع الحدث وانتهائه ، حتى أصبح الزمن الماضي وعاءاً لأحداث تمت ، وانتهت ، فجسد بذلك فداحة هذا الإهمال ، فقد وقعت الواقعة .

جماليات (التلقي وإعلوة إنتاج التخلالة) ————— (وراسة في لسانية النص) (الأوبى)

ثانياً : استعان الشاعر بصيغة " قد فعل " التى تدل على الماضي المنتهى بالحاضر^(١) والتفات الشاعر نحو الماضي منتهياً بالحاضر، يعد من مقاصده فى نصه، وهى فى دلالتها على الماضي القريب من الحال^(٢) وترت من حركية الحدث وأبعده من الضمول، مما جعل من مصيبة هذا الحوار حول البيع حبة حاضرة مع ماضويتها، وهذا بدوره شكل من أشكال تحاور الزمن فى النص ، تعين على ثراء الدلالة وعدم سكونها، وقد كان ذلك واضحاً فى قوله :

٢٠٨ - لقد باع، بع، باع، لا ثم بيع، غنى بالمال، ويحك، بع يا رجل

٢١٠ - (أغشى ! أجل !)

باع ! ماذا ! لباع !؟ ، نعم باع، قد باع ، حقا فعل

٢١١ - (أغشى ! أغشى ! نعم !)

قد ربحت !! . . بورك مالك !

لين الرجل؟

٢١٢ - ومضى لين ! .. لا ، لست أرى ! .. متى ؟

لقد بعت ؟! كلا وكلا .. أجل !

٢١٣ - لقد بعت ! قد بعت !

كلا كذبت

لقد بعت ! قد باع

وينحى ! أجل

٢١٤ - لقد بعثها ... بعثها ... بعثها . جزيتم بخير جزاء ، أجل ! ..

١ - تمام حسن، اللغة العربية معناها ومبناها، مرجع سابق، ملحق الكتاب جنول رقم (١)

٢ - مهدي المخنومي ، النحو العربي نقد وتوجيه، مرجع سبق، ص: ١٥٥ .

بماليات التلقى وإعارة إنتاج الرثالة • (وراسة في لسانية النعس (الأوبى)

إن هذا التتابع لهذه الصيغة الزمنية السابقة تؤكد حرص الشاعر - كما قلنا - على حركية الحدث، لتزباد مرارة القدم على هذا البيع الثمين، وبتوكيدها على حدوث الفعل فى الماضى ^(١) قد جعلت من أمر البيع أمراً محتوما لا رجعة فيه. كما أن تردد لفظة "باع" بصيغتها الماضوية زادت من الحسرة والخزي الذى ألم بالقواس، فقد وقعت الواقعة.

ثانياً: كان حظ الزمن النحوي "المضارع" عند الجمهور أكثر من "الماضي" حيث بيان حالة المزداد وحركية وإحياء وتجسيد المناخ فى ساحة البيع، خاصة وأنها أفعال ذات دلالة صوتية [أت يصبح، صوت يصل، هذا يؤج، هذا يعج، هذا يخور] وهي مع تضعيفها تكون قد كثفت من إحياء هذه الطامة التي لفت بـ"القواس/ المختبلة من أبناء الأمة".

وفى إطار هذا الزمن النحوي يأتي "الأمر" الذى يتعايش مع الزمن النحوي السابق فى دلالتهما على ما لم يقع، أو فى دلالتهما على الاستقبال ^(٢) وهو فى دلالته على الحال ^(٣) قد أثرى بجانب الزمن النحوي المضارع جوال البيع، الجو الكئيب حين يباع النفيس، حين يبيع الإنسان ما قد أتقنه، يبيع سر بقاءه وتفوقه.

١- ينظر جملة مجمع اللغة العربية مقالة: معاني الماضي والمضارع فى القرآن الكريم، ١٩: ١٠.
٢- سيبويه: الكتاب، فتح: عبد السلام محمد هارون، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٦م، ص: ٢/١، وطالع: همع الهوامع، السيوطي، صححه محمد بدر الدين النصاى، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، (د/ت) ١ / ٨، ٧، عيسى: النحو الوافى، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ١ / ٦٥ د / إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، الأنجلو المصرية، ط٥، القاهرة، ١٩٧٠، ص: ١٧٥
٣- مصطفى جمال الدين، البحث اللغوي عند الأصوليين، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٤، ص: ١٥٤

جماليات التلقى وإعاوة إنتاج التلاوة • (دراسة في لسانية النص) (الأوين)

ويشتري هزيمته وموته، حين توجد صرخات التوجيه نحو عدم الوقوع في المصيبة،

حركات التحذير والاستغراب من حمق مَنْ يَبُغُ غَالِ باق برخيص رائل، لتأمل:

١٦٣- فَنَلْتَهُ خُنْتِي إِلَيْكَ وَدَعِ مَا نَسَلُ

٢٠٧- ... بُغِ يَرْجُلُ !

٢٠٨- لَقَدْ بَاعَ... بُغِ ... بِغِ يَرْجُلُ

٢٠٩- وَحُرْجَةُ الْمَوْتِ : خُنْتِي إِلَيْكَ .

نُبَيْكَ لِيُبَيْكَ

٢١٠- أَغْشِي ... نُبُغِ بِأَرْجُلُ

٢١١- أَغْشِي ... أَغْشِي

ثالثاً : استعان الشاعر بـ"الزمن الاقتراني" . حيث الارتباط بين فعلين . قد يكونان

على صيغة زمنية واحدة أو مختلفين، وفي إطار هذا الاقتران يفرض السياق

النحوي نفسه حيث تتحول الجملة إلى وحدة منسجمة زمنياً^(١)، على الرغم

من تباينها الصرفي، فالتركيب الشرطي يتسم- كما يقول لؤي علي خليل^(٢) في

الآتي :

الأول، تضمنه طاقات دلالية وجمالية.

ثانياً، اتسامه بالرونة التي تتيحها للمرسل، حيث تسلمه قيادها بتعددية

أخانة.

١- طالع تحول الصيغ إلى أقسام زمنية أخرى بفعل السياق (ملك يوسف المطليبي ، الزمن واللغة،

الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ م، ص: ٩٥

٢- لؤي علي خليل، الطاقات الجمالية للجملة الشرطية، مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية تصدر

عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: ٢٧٦، لسنة ١٩٩٤م

جماليات (المتلقي وإعلوية إنتاج (الرسالة) ————— (دراسة في لسانية النص) (الأبوي)

ثالثاً، احتوائه على ملامح الإثارة التي يبثها هذا التركيب إلى المرسل إليه. وبهذا يتميز التركيب الشرطي "بأنه يشكل إطاراً دائرياً مغلقاً يتمحور حول المعنى المقصود، إذ تبدأ الخطوط الأولى للدائرة بالتشكيل حالما تظهر أداة الشرط، فما أن يسمع المتلقي "إذا" حتى يعلم أنه ثمة نائرة قد فتحت أو بدأت بالتشكيل، وأنه ثمة جملة وجوابا سيأتيان ليغلقاها." (١) وهذا من شأنه إثراء حركية الحوار والتقابل بين هذه الصيغ، من ناحية وإثراء الدلالة المطروحة وتوكيدها من ناحية أخرى.

١٤٤- فما كذا ... حتى رأى كلبيرا ...،

١٤٦- .. ألقى إذا ما سرت من أجل

١٤٨- فلما أفل وألقى السلام ...،

١٥٠- رأى بلصاً

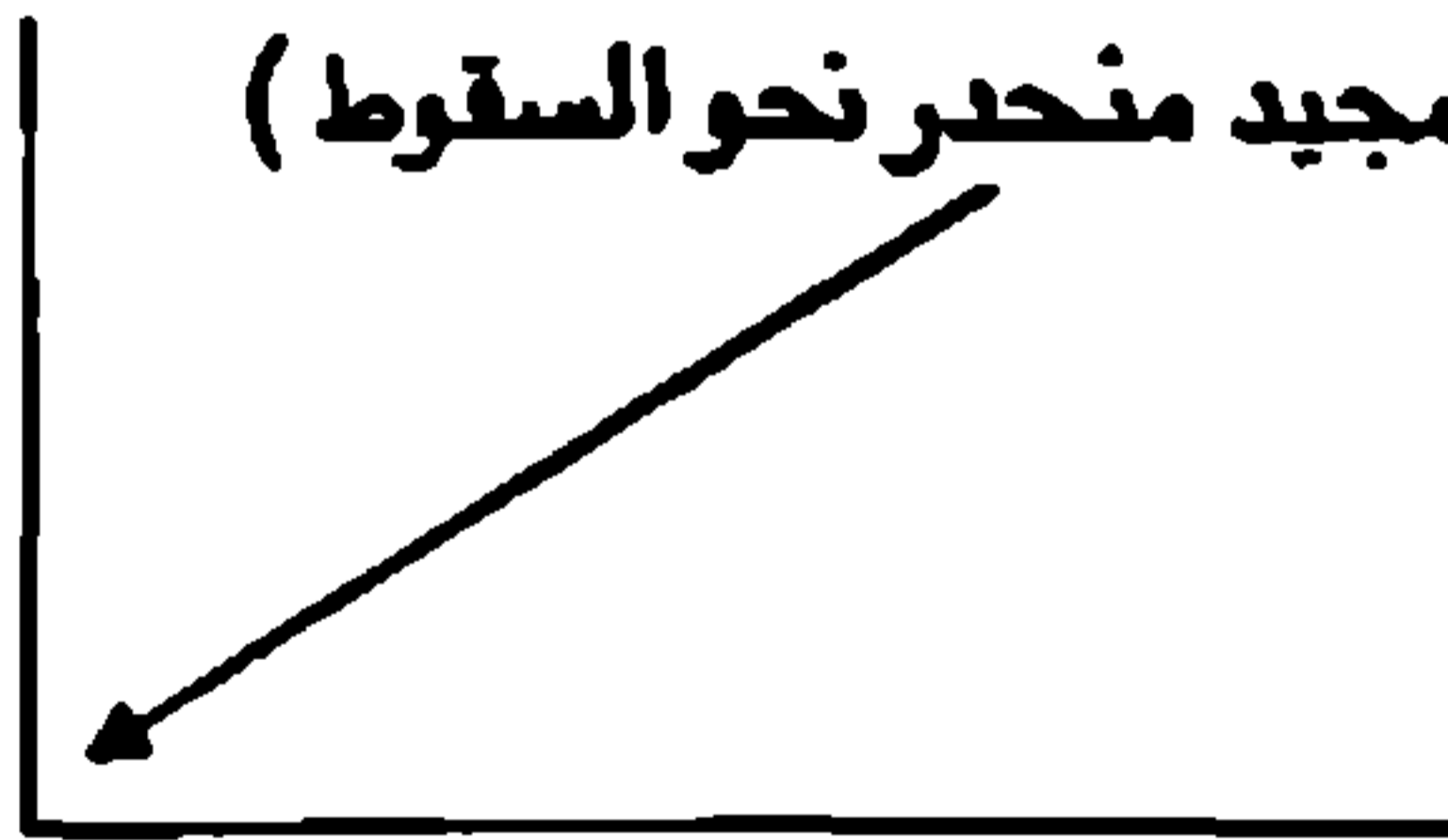
١٥٢- ... لم يزل يتية بها لمنع حتى غفل

١٥٥- فلما ترامت على راحتته

١٥٦- دعت يا خليلي! ماذا فطت!؟

ومنطيع أن نبيه هيئة النجم في هذا المقطع على النحو التالي :

(ماض مجيد منحدر نحو السقوط)



المقطع الأخير، الندم وأثار النكبة . من الأبيات (٢١٦ حتى ٢٩٠)

١- لؤي علي خليل، الطاقات الجمالية للجملة الشرطية، مجلة الموقف الأدبي، مرجع سابق

جماليات التلقى وإعارة إنتاج التلاوة ————— (وراسة في لسانية النص الطوي)

في هذا المقطع يصور الشاعر أثر الفجيرة التي أحلت على " القواس / الحمقى
من أصحاب تراث الأمة"، وقد كان الزمانان النحويان متجهين إلى جهة واحدة
وهي " القواس " ولنتأمل كيف تحاورا في هذا المقطع .

وبنأمل لأهنة المقطع وجدنا الآتي :

- الزمن الماضي النحوي تكرر (١٠٥) مرة .

- الزمن الحاضر (المضارع) النحوي تكرر (٤٠) مرة .

- والأمر - (١٢) مرة .

وكان الفعل الماضي متمثلاً في :

(بعثها، بعثها، بعثها، فاضت ، أرسلها، غامت ، استنزفت، هطل،
ذبحت، هبض، اعتقل، أغضى، أقام، تخانل، باع، باع، أخلد، طار، نبتت، قام،
دهاهن، فاز، ردت، ما فعل، دهاه، كركرت، هزل، قال، تلبس، أكل، غمغمت، لم تقل،
ولى، لم يول، سألت، مات، أسفر، إنجاب، ظل، رأى، بدت، حجل، مرقن، حقل،
تمطى، دبت إليه ، رفع ، اعتدل، هلل ، انتفضت، خال، آبت، نفس ، خامره ، أبّل،
أحس، توقد، احتمل، لم يسل، بعثها، بعثها، ألقى، انتحى، نفض، ألقى، ولى،
أوغل ، أراد ، أحبيبت، لم تسل، لم ينتقل ، ذهل، بطل، أنكر، نصل ، فضها، حل، سحوق،
تهتك، مست، تساقط، زل ، أفضى، خطفت، ختل، أجفلت، هدل، شقت ، أضاء ،
قوض ، ارتحل ، أطلت، لم تنل ، نادته، ارتد ، تلظى، لم يندمل، أفاق، قفل علم،
فقدتك ، دهاك صدقت، صدقت، صدقت، صدقت، قد صدقت) .

المضارع :

(تستهل، بهطل، تستزى، يىكى، يصل، ينهمل، يرفع، يرى، تمشى، تتقلل، يحرك، تلوى، تخمغ، يطير، يميل، تمل، يفرغ، يحتلج، يعزبها، يقلب، يبسط، لرى، تحملى، تزهر، تأكل، يطوى، ينسى، شتفضل، تربه تسرى، يبسط، تحسبه، تميت، تحى، لا تكن، لا تبل، ترقى، لم يذل) .

وكانت الجهة التي اذنت إليها هذه الأفعال النحوية كالتالي :

| الأمر | المضارع | الماضي | |
|-------|---------|--------|-----------------|
| ١٠ | ١٥٦ | ٤١ | القواس : |
| - | - | ٨ | القوس : |
| ٢ | ١ | ٥ | الجمهور : |
| - | ٢٠ | ٤٢ | عوامل أخرى : |
| - | ٤ | ٧ | القوس الجديدة : |

أولاً ، استعمل الشاعر الماضي بنسبة كبيرة في هذا المقطع ، في بنية الندم والترنح عما حدث ، حيث بيع أعلى ما يملك، بيع مقوم وجوده ، وسند كرامته، وقد استطاع الشاعر من خلال هذا الزمن أن يوقع المتلقي في دائرة الدلالة المحتومة، في زمن مضى وانتهى ، سابق لزمن النظم، فلقد لحقت بالشيخ شاكر عوامل الهدم ، هدم التراث ومعاول تكسير عمدة الأمة، وهو قد عبر عن ذلك في قوله " فإن هذا الجيل الذي نراه مفزوعاً من أصوله نزعاً كاملاً .. وأنه لا بقاء لأمة .. لا بقاء لأمة بغير حصيلتها الماضية ، بغير هذا التيار المتدفق من القرون

جماليات التلقى وإعاوة إنتاج الثلاثة • (دراسة في لسانية النص) (الأوبى)

الطويلة أعنى بالتيار المتدفق، ذلك التيار الفكري واللغوي الذي يعيش به الإنسان .. الإنسان يعيش بلغته، فهذا الانفصال بين الماضي والحاضر قاطع بأن كل طريق في الحياة الأدبية سوف ينقطع أيضاً .. ("ولعل الأبيات الأولى في هذا المقطع، أقدر على هذا البيان، حين يقول "القواس / الجيل البائع المنزوع من أصوله":

- ٢١٦- أجل .. لا أجل بعثها !بعثها!لجل بعثها!لا أجل !
٢١٧- وفاضت بموع كمثل الحميم لأذاعة ، نزلها تستهل
٢١٨- بكاء من الجمر جمر للقلوب ، أرسلها لا عيج من خبل
٢١٩- وغامت بعنية واستنزفت دم القلب بهطل فيما هطل
٢٢٠- وخائفة نبتت صوتة وهيض اللسان لها واعثقل

وأما عن الزمن النحوي المقابل " المضارع " الذي اتجه إلى " القواس " فقليل، فلم يتكرر سوى ست عشرة مرة، وكلها أفعال ذات دلالة موجبة، وجاءت من خلال هذا الزمن ليتجسد هذا المجال المؤسف داخل الفضاء الزمني (الماضي)، ولنتأمل الأفعال التالية : ٢٢٨- يبكى ٢٤٧- ينازع ، يحتلج النفس ٢٥١- يقلب جمجمة ٢٥٥- ويبسط كفيه . ماذا أرى .. ٢٦٢- أراد لينسى ٢٦٦- ويبسط كفيه مستغرقاً . إلى غير ذلك من الأفعال التي أدت دور الصورة المتحركة وسط سكون جم . لتتجسد - بعد ذلك - علامات الخسارة ماثلة حية، رغم مواتها في الزمن الماضي .

١- طالع حوار نجم عبد الكريم مع الشيخ محمود محمد شاكر، مجلة الأدب الإسلامي العدد السادس عشر، ربيع الآخر، جمادى الأولى / جمادى الآخرة ١٤١٨ هـ ص: ٥٩

جماليات (التلقي و(عاوة (نتاج (الرهالة ————— (وراسة في لسانية (النص (اللوبي)

ثانياً : وأما ما ارتد إلى القوس (المَبَاعَة) فكان الزمن النحوي الماضي خالقاً لفضاء زمني لعب فيه صوت الفعل " بَعَثَهَا " بصداه تجسيداً لتعام وقوع الجريمة ، فقد وقعت الواقعة إذن، ولم تعد هناك بارقة أمل في النهوض .

وقد تردد هذا الفعل على لسان القوس الذليل بزمنه الدال على المضي (٧) مرات مع إضافة تكرار نفس الفعل (٧) مرات في البيتين (٢١٤ ، ٢١٥) في المقطع السابق، وفي نوال عجيب مكثف لمرارة الانتهاء، يقول :

٢١٤- لقد بَعَثَهَا .. بَعَثَهَا .. بَعَثَهَا ، جَزَيْتُمْ بِغَيْرِ جَزَاءٍ ، أَجَلٌ !!

٢١٥- أَجَلٌ بَعَثَهَا .. بَعَثَهَا، بَعَثَهَا أَجَلٌ بَعَثَهَا!! لا أَجَلٌ لا ، أَجَلٌ

٢١٦- أَجَلٌ لا أَجَلٌ بَعَثَهَا بَعَثَهَا بَعَثَهَا! أَجَلٌ بَعَثَهَا بَعَثَهَا! لا أَجَلٌ

وبعد فترة زمنية طويلة في وصف حيوات أخرى في نفس الفضاء "الزمني الماضي" الذي تجسد فيه الخسران الواقع والهم الجاثم، يأتي الشاعر بنفس الفعل وزمنه ، ليرتد إلى نفس الزمن السابق لنفس الفعل، لئلا يتببه المتلقي في غمرة وصف ذلك "القواس" وما حَلَّ به والعوالم المحيطة به الذي، هذا الوصف الذي امتد من [البيت ٢٢٢ حتى البيت ٢٥٧] مصوراً بذلك حالة من حالات الفواق التي يستذكر فيها "القواس" شنيع ما صنع :

٢٥٧- (أَجَلٌ بَعَثَهَا ! بَعَثَهَا بَعَثَهَا .. بقاء قليل ونثنا نول

أما ما يرتد إليها من الزمن النحوي "المضارع" فلم يرتد إليها أي فعل من هذا الفضاء الزمني بيانا واضحا على مواتها وانتهائها .

ثالثاً: وأما من ارتد إلى الجمهور فهو بقايا المشهد السابق في المقطع الثالث، وكان من حظ الزمن الماضي " ٨ " مرات وهو فضاء انسجم والانتهاء من البيع ...

جماليات (التلقى وإعارة إنتاج (الترثاة) • (وراسة في لسانية (النص (الأوبي)

وقد صور فيه حالة الجمهور بعد انتهاء الصفاقة تصويرا بيّن حمقا متأصلا

فيهم، لتقامل .

٢٢٦- ومن حوكه للنس مثل الذبي عجالا تنزى، دهاهن طل

ولم يتجه "المضارع" إلى الجمهور إلا هذا الفعل "تنزى" مصورا الوثب والقفز

لرؤية النهاية .

٢٢٩- ومن ضاحك كركرت ضحكة له من مزوج خبيث هزل .

٢٣٠- ومن ساخر قال : يا أكلا ! تنس لي سفت من قد أكل

٢٣١- من بأسط كلفيه كالمعزى وهيمة غمعت لم تقل

وقد عوض هذا المشهد من سكونه استخدام الشاعر لـ "لاسم الفاعل" الذى

يتحرك فى نفس الفضاء الزمنى كما سبق أن ذكرنا .

رابعاً : أما ما ارتد إلى [الفوس] الجديدة الذى تمثل الأمل نحو النهوض مرة ثانية .

نحو الإعادة ، ولعل البيت الأخير يؤكد ذلك :

٢٨٩ - حياك به فاطر التيرت وبارى التبات ومرسى الجبل

٢٩٠ - فقم واستهل ، وسبخ له ! ولب لرب تعالى وجل .

وقد ارتد إليها " ٧ " أفعال ماضية ، اثنان فى وصفها " أطلت " " لم تنل "

وخمسة فى وصفها بالصدق ، حين قالت له :

٢٨٦ - بصنع يدك سراتي لديك ، فى قد أختي ، ونعم الهدل

رداً عليها :

٢٨٧- صدقت! صدقت وأين الشباب، وأين الوئوع؟ وأين الأمل؟

٢٨٨- صدقت صدقت! نعم قد صدقت وسر يدك كان لم يزل

بماليات التلقى وإعلوه إنتاج الرلالة • (دراسة في لسانية النص الأولي)

وجاء المضارع بصور الجمال في القوس الجديدة :

٢٨٠ - عروسٌ تمايلٌ مختلفةٌ تفتتُ بدلٍ ، تحيي بدل .

وهو دراسة إبداع النحه النحوي في النصه نصد الظواهر التالية : -
أولاً ، حركة الزمن في النص .

إن المتأمل في النص يقف دون أدنى جهد على ماهية الحركة داخل النص ،
فهي تتسارع بشكل مثير ، وعجيب ، ويرجع ذلك إلى تلاحق الأفعال مع كثرتها
واختلافها ، وكان لحرف الربط " الواو " و " الفاء " دور بارز في سرعة هذه الحركة ،
وقد ساهمت الجمل المقترنة بالشرط في تجسيد هذه السرعة ، ولا شك أن مثل هذا
التصرف من قبل المبدع يؤدي وظيفتين :

الأولى : على مستوى المبدع ، حيث تكشف عن مدى ازدياد وفيض المعاني ،
وتلاحقها عنده وتفاعلها في صدره .

الثانية : على مستوى المتلقي : حيث استطاع المبدع أن يجتهد في ألا ينصرف عنه
وعن نصه ، فما يكاد يقف على نهاية البيت حتى يرى التالي مرتبطاً
به ، وهذا بدوره ، جعل المتلقي أكثر التصاقاً بالموضوع ، وأبعد عن السهو
أو الملل الذي قد يصيبه من طول النص .

وتكرر الرابط بـ " الفاء " في الأبيات [٢ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦] متوالية وفي الأبيات

[٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩] .

وعن " الواو " فهي منتشرة في جنبات النص انتشاراً بيناً مثل تواليها :

٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

٢٣٤ ، ٢٣٥ .

جماليت المتلقى وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (وراسة في لسانية النص) (الأوبى)

وهذه السرعة الناجمة عن وجود حرف الربط " الواو " فى البيع ،وحالة "القواس" المتدهورة سريعاً ،وحالة "الجمهور" حوله، تشاطرها سرعة نجمت عن الفاظ هي الأخرى تنسم فى دلالتها بالسرعة، مثل: "يهطل" ، وتوالى فعل الأمر "بع" ، "عجالاً" ، "كركرت" ضحكة (تتابع صوت الضاحك) ، "سالت" جموعهم ، "إنجاب" ، "ينهمل" .

وكانت الجمل المقترنة عبر الشرط هي الأخرى قد ساعدت على سرعة حركة النص مثل ، الشرط فى الأبيات : [٦٩ ، ٧٩ ، ٧٨ ، ٩١ ، ٩٨ ، ١٤٤ ، ١٤٨ ، ١٥٥] . وقد استعاض بالشرط حينما يقل استخدام " الواو " أو " الفاء "

وعلىنا أن نلاحظ أن حركة الزمن فى نهاية النص ، كادت تتوقف ، فانعدمت كل وسائل سرعة النص إيدانا بانتهائه، فقد سكن كل شئ، وحانت فترة التأمل وإعادة النظر فيما قد وقع، فهل نبداً من جديد، وحين نبداً مرة أخرى، هل نستسلم لليأس؟! ، إلا أن سرعة النص تزداد فى حشو الأبيات الأربعة الأخيرة نتيجة حرف الربط وتكرار بعض الأفعال إيدانا بانتهائه على سطح النص، وابتدائه فى ذهن المتلقى وخواطره :

٢٨٧ - صدقت صدقت ولين الشباب ولين الأمل

٢٨٨ - صدقت صدقت! نعم صدقت لوسر يدك كأن لم يزل

٢٨٩ - حبك به فاطر الثيرات وبارى القسبي ومرنبي الجبل

٢٩٠ - فقم واستهبل وسبح له ! ولب لرب تعالى وجل

وفى إطار حركة النص لا يفوتنا هذا " السكون " الذى إرتته الشيع شاكراً على حرف " الروي " ، فوجود " السكون " لا يدل فقط على الزمن المعلق ولا على الهدوء

جماليات المتلقي وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (دراسة في لسانية النص الأوبى)

فقط، بل تغلب على هذه الدلالة بكثافة بسرعة توالى الأبيات عنه طريق حروف الربط كما ذكرنا سابقا، بل مثل به الشيخ شاكر نثو، حادا، جعل النص في نهاية كل بيت يمثل قلعا للمتلقى، بوقفه على "السكون" الذي يتوقف معه النفس من جهة أخرى، ليعيش المتلقي حدث النص معاناة وإحساسا ويؤكد أستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب على نور المتلقي قائلا "لا شك أن وجود القارئ المتلقي في العملية الإبداعية أمر بدهي، من حيث تكون القراءة عملية إيجابية، وليست مجرد حضور سلبي، أي لا بد من وجود توازن حضوري بين الإبداع والقراءة.." (١) ويقول في موضع آخر في كتابه السابق "وجود المتلقي ليس خارجا فحسب، بل هو وجود في وعى المبدع بالدرجة الأولى، وهذه الحقيقة تأتي مع معاينة الواقع التنظيري معاينة صحيحة، ومن خلالها تأخذ العملية التنظيرية خطوط حركتها الجدلية بين الطرفين "المبدع والمتلقي" (٢)

ثانيا، التجانس بين الزمن النحوي والزمن التاريخي والاجتماعي

تحدد العلاقة الأولى بين الزمن النحوي والزمن التاريخي والاجتماعي في علاقة انسجام، فهما متطابقان ولا يتقاطعان، فقضية الزمن بمضاويته- كما هو واضح - ينسجم مع ماضوية الحدث، فالنص يقوم على صدى صوت قديم، وهو يعالج من خلال التأويل موضوعاً وقعت أحداثه، كما ذكرنا- حيث تدهور الواقع

١- محمد عبد المطلب، قضايا العداثة عند عبد القاهر، ورقم الإبداع ٩٤٤٩ /، ١٩٩٠ م، ص: ٢٠٤.

٢- السابق، ص: ٢٠٧.

جماليات (التلقي وإعارة إنتاج الدلالة) ————— (وراسة في لسانية النص (الأولى)

العربي والإسلامي، وانحدار الأمة وموت همتها^(١) وقلنا إن المضارع يتحوصل بفعل سياق النص إلى داخل الأحداث الماضية، وتكون غايته -كما قلنا- هي حركية الدلالة وتصويرها وإيحائها حينما تتطلب الموقف ذلك، فهو أي المضارع إن دل على الانقطاع مع الزمن التاريخي والاجتماعي للنص إلا أنه يرتد بفعل سياق النص لينسجم معه مرة أخرى .

ثالثاً : الوظيفة الجمالية للزمن .

ولقد تحددت الوظيفة الجمالية للأفعال الماضية أو المضارعة من خلال "الموقع" . ومن خلال "التعادل النحوي" ، ولا شك أن هذا التصرف قد هيا للمتلقي توقعاً من ناحية، وأداءً موزوناً، مثل به تضافراً أسلوبياً من ناحية أخرى بين الأبيات، ومن التشابه الموقعي والتركيب قول الشاعر:

٣٩- ولوفى على القيم الشامخات:جبالاً من الشعر منها استهل

٤٠- تحنر أنغامه المرسلات ، أنغام سبل طفى و احتفل

"استهل ، احتفل" وقعنا في نهاية البيت وهما على وزن واحد

ويعاود هذا التشابه في البيت :

" ٤٣ - فطارت سزاعاً إلى غيره بغزو نضرم حتى اشتعل

وكان هذه الأفعال عن طريق الموقع والتركيب ترتد إلى بعضها أخذه وأسرة

للمتلقي نحو الانتباه واليقظة. من ذلك أيضاً قوله:

١- طالع الحوار السابق مع الشيخ محمود شاكر الذي أجراه د . نجم عبد الكريم ، مجلة الأدب الإسلامي العدد ١٦ لسنة ١٤١٨ م ، ص: ٥٦، وما بعدها .

جماليات التلقى وإعلوية إنتاج الرثالة • (دراسة في لصانية النص اللأوبي)

٤٨- نواها عن الرى عرفتها لفا الخضرب، عرفان من قد عقل !

٤٩- وعلمها أن تكوى الجنوب بنار الطيب لدام نزل !

٥٠- وإن الخصاصة قومن للبيس إذا تقف السهم عنها قتل !

وقد يتجه إلى بعض صيغ "اسم المفعول" الذى يتشابه مع "اسم الفاعل"

فى دلالة الزمنية على الدوام فى حال اتصال "أل" بها^(١) ليقيم هذا الجمال

في قوله:

٥٧ - تبيتها وهى منحوبة ومن نونها متبرها المنسدل

٦٠ - فقلت من كتبها ، فاستجاب ليك بأقدا المسدل

وقد يعبر الموقع فى صدر البيت وينفع التركيب:

٨٢- رغن عليها ... فصاحت له ، فاشق بشفاقة، وتجفل

٨٢- فجن ، ففانته ، واستظقت ، فغن بأخرى فلم تميل

ويأتى بالمضارع موقعا وتركيبا:

٧٧- يقلبها بيدي مشقى لهيب ، لطيف رفيع ، وجل

٧٨- يعرضها للهب فهجير رؤوف بها، عاكفا لا ينسل

وقد يقيم تقابلا بالزمنية فى صدر البيت وفى عجزه، مثل قوله :

٢٦٦- وينسبط كفته مسترقا ، فتحنبه قرنا قد ذهل

٢٦٧- يرى نعمة لبنت نعمة، ونورا تنجى، وسجرا بطل

١- مجلة كلية الشريعة: جملة الماضى والحاضر والمستقبل، بغداد، العدد: ٦٠، ١٩٥٨م، ص: ٢٠

المراجع

- إبراهيم أنيس
من أسرار اللغة بالأنجلو المصرية. ط ٥. القاهرة. ١٩٧٠م
- ابن جنى
الخصائص. دار الكتب. القاهرة ١٩٥٢ م
- ابن فارس
الصاحي. تحقيق: مصطفى الشبمي. بيروت ١٩٦٤م
- بشرى البستاني.
زمنية التشكيل الشعري مقارنة في ديوان خليل حاوي. مجلة مواقف.
مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق. العدد: ٢٩٢. كانون
الأول. ٢٠٠٢م.
- السيوطي هم الهوامع. صححه محمد بدر الدين النعساني. دار المعرفة للطباعة
والنشر. بيروت.
- صاحب خليل إبراهيم جدلية الزمن واللون في ديوان "عاشقة الليل" لناراك
الملائكة. مجلة الموقف الأدبي. مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب
بدمشق. العدد: ٢٧٤. حزيران. ٢٠٠٢م
- الأزهر الزنادنسيج النص. بحث في ما يكون به الملفوظ نصا. المركز الثقافي
العربي. بيروت. لبنان. ط ١. ١٩٩٢م

●————● بحاليات (تتلقى وإعلاء إنتاج التراث) ●————● (وراسة فى لسانية (النص) (الأوبى))

● تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها . مطبعة الهيئة العامة للكتاب .

القاهرة. ١٩٧٢م

● سيبويه الكتاب، تع: عبد السلام محمد هارون، دار القلم، القاهرة. ١٩٦٦م

● عباس حسن النحو الوافى، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م

● محمد أبو موسى القوس العذراء وقراءة التراث . مكتبة وهبة . القاهرة ط ١

١٤٠٢ هـ . ١٩٨٢ م

● محمد العبد اللغة والإبداع الشعرى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ٢.

القاهرة. ١٩٨٩م

● محمد كمال بشر علم اللغة العام "الأصوات" . دار المعارف . مصر (د/ت)

● محمد عبد المطلب قضايا الحداثة عند عبد القاهر، ورقم الإيداع ٩٤٤٩ / ١٩٩٠ م

بناء الأسلوب فى شعر الحداثة " التكوين البديعي . رقم الإيداع ٥٦٢٢ لسنة

١٩٨٨م

● مالك يوسف المطلبى الزمن واللغة، الهيئة العامة المصرية للكتاب . مصر ١٩٨٦م.

● مصطفى جمال الدين البحث اللغوي عند الأصوليين، دار الرشيد للنشر، دار

الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٤م

● مهدي المخزومي فى النحو العربي " نقد وتوجيه" منشورات المكتبة العصرية.

ط ١، بيروت . ١٩٤٦م

● نجم عبد الكريم حوار مع الشيخ محمود محمد شاكر، مجلة الأدب الإسلامى

العدد "٦" .

جماليات التلقى وإحاطة إنتاج الترجمة (دراسة في لسانية النص الأوبى)

- لوديزمير فلسفة الوعي بالزمن وأثرها في العمل الأدبي. ترجمة: محمد هنياء متولي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ١٩٢٨/٢م، ص: ٩٢.

المجلات :

- كتاب دراسات عربية وإسلامية مهداه إلى أديب العربية الكبير أبى فهد . محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين . مطبعة المدني ، القاهرة ١٩٨٢م
- مجلة الأدب الإسلامي مجلة فصلية تصدر عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية العدد ١٦ لسنة ١٤١٨ هـ
- مجلّة مجمع اللغة العربية مقالة: معاني الماضي والمضارع فى القرآن الكريم . العدد: ١٩٨٥، ١٠م.
- مجلة كلية الشريعة : جملة الماضي والحاضر والمستقبل، بغداد، العدد: ٦، ١٩٥٨م.

القسم الثالث

الصوت القافوي

في بنية الخطاب الشعري

مقدمة

القافية في النص الشعري مكون أساسي من مكوناته النص، إذا فقدنا النص لا يسمى نصا شعريا^(١) في منظور النقاد والعرضيين، ولقد أولوا النقاد - لا شك - هذا العنصر اهتماما عظيما حين عرفوه، وحين أبانوا تكوينه وحين أبانوا عيوبه، فلقد عرّفها القدماء، واختلفوا في تعريفها، اهتماما بها بوصفها مكونا أساسيا - كما قلنا - فى بنية النص الشعري، وأبانوا أضرابها من متكوس ومتراكب ومترادف ومتواتر ومتدارك، كما أبانوا لوازمها من حيث الحروف، فذكروا الروي والتأسيس والردف والصلة والخروج، أبانوا - كذلك - حركاتها اللازمة من رس وإشباع ومجرى وحنو وتوجيه ونفاذ، ولم ينسوا عدد القوافي من حيث تقييدها ومطلقها، وذكروا من المقيد : المؤسس والمردوف والمجرد، ومن المطلق : مؤسس موصول، ومؤسس له خروج، ومردوف موصول، ومردوف موصول له خروج، ومجرد لا تأسيس له ولا خروج، ومجرد له خروج، كما حرصوا على بيان المد واللين فى القوافي، وأخيرا اهتموا بعيوب القافية من إقواء وإكفاء وإصراف وإيطاء وإسناد وأنواعه وإجازة وتضمين ومعاظلة وتجريد .

لم يعد - إذن - يخفى على القارئ مدى اهتمام النقاد والعرضيين بهذا المكون الأساسي فى بنية النص الشعري، وهو اهتمام - لا شك - ساعد على ضبط النظم

١ - فى منظور القصيدة العربية التقليدية .

جماليات التلقى وإعلوة إنتاج الرثالة • (وراسة في لسانية النص اللأوبي)

نظما متسقا سليرما تبع ما بنيت عليه القصيدة العربية الأصيلة، ولاشك أن اهتمام النقاد والعروضيين والبلاغيين، وكل المعينين بفنية النص الشعري، كان اهتماما متنوعا؛ إما في وزنه عروضيا وبيان هيأته وسلامته، وإما في تركيبه وهيكله، وفي بلاغته وتنوع صوره البيانية والموسيقية، بل إن كثيرا من المؤلفات القديمة قامت حول النص الشعري تؤسس له ، وتحفظه قلعة حصينة لا تمتد نحوها عوامل الهدم والتخريب فكتاب " نقد الشعر" لقدامة ^(١) أو "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي ^(٢) أو كتاب " العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده" لابن رشيق القيرواني ^(٣) أو "ضرائر الشعر" لابن عصفور الإشبيلي ^(٤) - على سبيل المثال - من كثير من المؤلفات التي اهتمت ليس فقط بالبناء الخارجي، بل تطرقت للمضمون بمختلف الموضوعات التي يحويها النص الشعري .

القافية موضوع بحثنا، أهتم به - أيضا - اهتماما واضحا، وكثرت المؤلفات حوله

قديما وحديثا ، منها على سبيل المثال قديما:

• الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي ^(٥)

• الأخفش أبو حسن، القوافي ^(٦)

-
- ١ - تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ، مصر، (دلت).
 - ٢ - تحقيق وتطبيق، محمد زغلول سلام، نشر منشأة دار المعارف، مطبعة التقدم ، الإسكندرية ط١، ١٩٧٧م .
 - ٣ - تحقيق / محمد محيي الدين عبد الحميد،، دار الجبل، بيروت، ط:٥، ١٩٨١ م .
 - ٤ - تح/ السيد إبراهيم محمد، دار الأنلس، ط ٢ بيروت، ١٩٨٢ .
 - ٥ - تح/ عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، دار الفكر، ط٣، ١٩٧٩م .
 - ٦ - تح/ أحمد راقب النفاخ، بيروت، ١٩٧٤م .

مجلات (التلقي وإعارة إنتاج الدلائل) — (دراسة في لسانية النص اللأوي)

- التذوخي، أبو يعلي عبد الباقي عبد الله بن المحسن التذوخي، كتاب القوافي^(١)
- أبو القاسم الصاحب إسماعيل بن عباد، الإقناع في العروض وتخريج القوافي^(٢)

ومنها حديثاً :

- حسين نصار، القافية في العروض والأدب^(٣)
 - عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية^(٤)
 - عدنان حقي، الفصل في العروض والقافية^(٥)
 - غالب محمد الشاويش، الكافي في العروض والقوافي^(٦)
 - هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي^(٧)
- نقول ومع كثيرة هذه المؤلفات^(٨) إلا أنها اتسمت بالآتي :

أولاً، تناولت هذه المؤلفات علم القافية تناولاً جيداً من حيث التعريف بهذا العلم؛ أسسه ومصطلحاته ومباحثه والعيوب التي قد يقع فيها الشاعر، مثلما ذكرنا في بداية الحديث، فكثرت المصطلحات، وكان منها ما هو متفق عليه، ومنها ما هو مختلف عليه^(٩) حتى إن تعريف القافية نفسه تعدد في كتب القدماء^(١٠)

١ - نج/ عوني عبد الرؤوف، مكتبة الختجي، ط٢ بمصر، ١٩٧٨ م .

٢ - نج/ محمد حسن آل ياسين، المكتبة العلمية، بيروت، ١٣٧٩ هـ .

٣ - ط/ دار المعارف - القاهرة، ١٩٨٠ م .

٤ - ط/ دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٩م، و/ط المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٩م .

٥ - ط/ دار الرشيد، دمشق، بيروت، ١٩٨٧ م .

٦ - ط/ أضواء البيان، الرياض، ١٩٩٦ م .

٧ - دار الفكر العربي، بيروت ط ٣، ١٩٩٥ م .

٨ - غير ما وقعت عليه وهو كثير .

٩ - طالع على سبيل المثال: التذوخي، كتاب القوافي .

(١٠) طالع الصفحات التالية لتقف على اختلافاتهم في تعريفها .

جماليات (التلقي وإعلوه إنتاج الرثالة) — (دراسة في لسانية النص) (الأدبي)

ثانها، جاءت الشواهد محل التطبيق في إطار هذا العلم بمباحثه وجزئيات فقط لتبين محل الشاهد الذي يطرحه الباحث، دون أن تتعرض لا من قريب ولا من بعيد بدلالة البيت سواء سلم من عيب أو اعتراه عيب .

ثالثا، لم نجد فيما وقعنا عليه من دراسات- أي دراسة اهتمت بدور القافية بوصفها مكونا أساسيا في نص شعري كامل، إن الذي أدى إلى ذلك - حسب رؤيتنا - هو إغفال القافية بوصفها وظيفة صوتية ودلالية، والنظر إليها بوصفها عنصرا عرضيا منفصلا عن النص الشعري، لا بوصفها عنصرا من عناصر الإبداع الفني، لذا ظلت هذه الدراسات حول هذا الفن - القافية - تتسم بالجفاف والتقسيم، الذي غفل دورها في الخطاب الشعري .

إن هذه الدراسة تنظر إلى أن النص الإبداعي عمل فيه كل المكونات، من مفردة وتركيب وصورة، قد اختيرت اختيارا فنيا، ليس عشوائيا، وترى هذه الدراسة - إذن - أنه من القصور المدمر لرسالة النص وغاياته إغفال مكون من مكوناته، دون تأمله ودراسته، وقافية النص الشعري - كما هو معلوم - عنصر يمثل شرط تعريف فن الشعر حينما عرفوه " بأنه قول موزون مقفى ^(١)، وعلى ذلك لا يكون الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية .

إن هذه الدراسة مرة ثانية- تُعنى بالقافية من خلال وظيفتها الإيقاعية بما تحمله من عنصر صوتي معين، يعمل على استدعاء مشابهاه من الأصوات،

١ - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر برأيه ونقد، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار للجيل، بيروت، ط: ٥، ١٩٨١ م، ١٠ / ١٥١

جماليات (التلقي وإعلاء إنتاج الترانة) ————— (دراسة في لسانية النص (الأوبى)

والأخرى مرتبطة بالأولى، ونعنى بها الوظيفة الدلالية، حيث تسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من مهارة وبروز من جانب آخر^(١)

إمرة أخرى هذه تهتم الدراسة بالقافية - كما نكرنا - من خلال علاقتها بكل العناصر المكونة للنص الشعري، وبالتالي يكون للقافية ثراء واضح في دلالاته ليصبح - بعد ذلك - إغفال هذا المكون إغفالا لشطر كبير من رسالة النص ومراميها التي يتغياها، ويسعى نحوها مبدعه.

١ - محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الختجي، القاهرة، ١٩٩٠م ط١
ص: ١٢١

المبحث الأول

القافية في النقد العربي القديم .

معلوم أن الوزن العروضي ركن من أركان الشعر، والقافية لبنة أساسية فيه هذا البناء، وكثير من النقاد والباحثين في ميدان الإبداع الشعري يفصلون بين الوزن والقافية، إلا أنهم ينظرون إليهما بوصفهما ركنين أساسيين لا يقوم الشعر من دونهما .

فالقافية - إذن - شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية^(١) وهذا ما رسمه "قدامه بن جعفر" لحد الشعر حين قال: إنه قول موزون مقفى يدل على معنى^(٢) والشعر - كذلك - عند ابن فارس كلام موزون مقفى دل على معنى، ويكون أكثر من بيت.... لأنه جائز اتفاق سطر واحد بوزن يشبه وزن الشعر عن غير قصد^(٣) وهو عند الباقلاني الكلام القائم على الأعراب المحصورة المألوفة^(٤) وهو عند ابن خلدون الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون

١ - الصمد في محاسن الشعر أدبه ونقده (مرجع سابق).

٢ - نقد الشعر، طبعة القاهرة، ص: ٦٤

٣ - الصالحى، تح/ السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ص: ٤٦٥

٤ - إعجاز القرآن تح/ السيد أحمد صقر، طبعة القاهرة، مصر، ص: ٥١

جماليات (التلقى) و(علو) إنتاج (الترهانة) ————— (وراسة في لسانية (النص) (الأوبى))

أوزانه كلها على روى واحد هو القافية^(١)، و"حظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة. أرفع من حظ سائر البيوت"^(٢)

إن ما نام الشعر صناعة، والوزن والقافية ركنين في بنائها، فعلى مبدع فن الشعر أن يلتزم بهما، لتتم هذه الصناعة جماليا، لذا كانت هذه الصناعة أصعب من غيرها من فنون القول الأخرى، حتى يذكر ابن سلام الجمحي ذلك في قوله "المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي والمتكلم مطلق يتخير الكلام"^(٣)

فالوزن والقافية. إذن. حدان من حدود فن الشعر في النقد العربي القديم، وقد نظر نقادنا القدامى إلى هذين الركنين أحيانا منفصلين، وأحيانا يرون أن القافية جزء من الوزن العروضي، فالفصل في كلام ابن رشيق واضح، حين يذكر "أن الشعر يقوم بعد الذية من أربعة أشياء؛ وهى : اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر"^(٤) وابن رشيق - نفسه - في موضع آخر يرى أن القافية جزء من الوزن يقول: "الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة، إلا أن تختلف القوافي، فيكون ذلك عيبا في التقفية، لا في الوزن، وقد لا يكون عيبا نحو المحسنات، وما شاكلها"^(٥)، ثم يعود ابن رشيق مرة

-
- ١ - المقدمة، تح/على عبد الواحد والفي، طبعة لجنة البيان العربي، ص: ٥٦٦
 - ٢ - الجاحظ البيان والتبيين، تح/ وشرح: عبد السلام هارون، دار الفكر العربي، بيروت، ط ٤، ١٩٦٨م ص: ١١٢/١
 - ٣ - طبقت فحول الشعراء، تح/محمود محمد شاكر، طبعة القاهرة، مصر، ١ / ٥٦
 - ٤ - العمدة، تح/محمد محيي الدين عبد الحميد، (مرجع سابق)، ١ / ١١٩
 - ٥ - نفسه: ١ / ١٣٤

بماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (دراسة في لسانية النص) (الأبوي)

مفصلا بينهما، فيقول: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، وهذا على رأي أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه"^(١)، ويتجه ريتشاردز نفس الاتجاه نحو قيمة القافية في بنية القصيدة، وذلك في إطار حديثه عن الوزن، يقول "والوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى، بحيث إنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا، يكاد يصبح التحديد كاملا.."^(٢)، وما القافية عند العرب إلا تكرير لأصوات لغوية بعينها، وتكريرها هو السبب في إحداث النغم في الأبيات^(٣)

إن اهتمام القدماء بالقافية، كان اهتماما بالغا، فبدونها - كما سبق - لا يعد الشعر شعرا وهي - أي القافية - صناعة ومقدرة، يقول زهير:

فمن للقوافي بعد كعب يحوكها إذا ماثوى كعب وفوز وجرول^(٤)

كما أن الشعراء يتبارون في بيان مقدرتهم على الإتيان بها دلالة على أهميتها في بنية النص الشعري من ناحية، وعلى بيان مقدرة الشاعر اللغوية، يفتخر "المتنبي" بأنه رب القوافي:

١ - نفسه: ١ / ١٥١
٢ - ريتشاردز، أ. أ، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة ١٩٦٣م، ص: ١٩٤
٣ - محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر ١٩٧٧م، ص: ٩
٤ - المعري، رسالة الصاهل والساجح، تح/ عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥م، ص: ٤٥٨٤٥٩

ممايات التلقى وإعلوة إنتاج الرثالة ————— (وراسة في لسانية النص لأبوي)

أنا ترب الندى ورب القوافي وسام العدا وغيظ الحسود^(١)

لذا لم تكن القافية عند شعرائنا القدماء همًا، ولا عبئًا ثقیل، ولا سورا حديديا
كما يصفها الحداثيون الآن^(٢)، ولم تكن عائقا لانفعالاتهم ومشاعرهم، لذا اهتموا
بها- كما بينا سابقا في تقديمنا لهذا المبحث-، ويسبب اهتمامهم بها تعددت
تعريفهم لها، فالخليل بن أحمد الفراهيدي يعرفها "بأنها الساكنان الآخران من
البيت، وما بينهما، مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما"^(٣)، وهذا التعريف هو
الثابت في كتب العروض، وتعلب^(٤) يجد القافية في الحرف الذي يتكرر في آخر
كل بيت من أبيات القصيدة، أي "حرف الروي"، وهذا هو المفهوم الشائع للقافية
وقال بعضهم هي القصيدة^(٥) "واهدت بهذا البيت :

وقافية مثل حد السنا ن تبقى ويذهب من قالها

وقال بعضهم^(٦) القافية البيت، وقال قوم القافية الكلمة الأخيرة وشئ قبلها^(٧)
وقال سبيد بن مسعدة الجاشعي، "الأخفش الأوسط": القافية الكلمة الأخيرة احتج
بأن قائلا لو قال لك: اجمع لي قوافي تصلح مع "كتاب"، لأتيت له "بشهاب"

١ - ديوانه: شرح البرقوني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠١م، ٣٤/٢

(٥) طالع: حديثنا عن القافية في المبحث الثاني (القافية في النقد الأدبي الحديث).

٢ - للتوخي، القوافي، ص: ٦٧

٣ - نفسه، نفس الصفحة.

٤ - ورد هذا للرأي دون نسبة في "القوافي في العروض والقوافي" للخطيب التبريزي، ص ٤٨
وانظر للتوخي، كتاب القوافي، ص: ٦٣

٥ - طالع: اللسان لابن منظور (منذر، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري)
بيروت، ١٩٦ / ٥، وطلع: التوخي، القوافي، ص: ٦٣

٦ - طالع: ابن منظور، اللسان، ٣٠١/١٤، وطلع: التوخي، القوافي، ص: ٦٥

بمليات التلقى وإعلوه إنتاج الرثالة • (دراسة في لسانية النص الروبي)

و"رباب" (١)، وقال قطرب: القافية حرف الروبي، وأدخلت الهاء عليه كما أدخلت على "علامة" و"نسابة" ولأن القائل يقول: قافية هذه القصيدة "دال" أو "ميم" (٢) وقد عدنا هذه الآراء المختلفة في تعريفهم للقافية لنبين أمرين: الأول: هو بيان مدى اهتمام القدماء بهذا الركن الأصيل من أركان فن الشعر ونظمه ..

وأما الآخر: هو أننا سنعتمد الرأي القائل بأن القافية في الحرف الذي يتكرر في الكلمة الأخيرة في كل بيت من أبيات القصيدة؛ أي ما يسمى بحرف "الروبي" وكان اختيارنا تبع هدف البحث، ووفق مقاصده، ومعللا السبب في التزام الحرف الأخير الذي يمثل هذا الصوت المتكرر عبر بناء القصيدة، هذا الصوت الذي يختاره المبدع اختياراً فنياً ينسجم ويؤازر البنى الأخرى فيها، وسيتضح لنا كم كان اختيار الشاعر لحرف الروبي مبيناً مدى فهمه لدلالة هذا الصوت، وأثره في دلالة قصيدته مما يؤكد - دون أدنى شك - مدى فهمه لدور "القافية" وإسهامها، دون أن يحس بأنها عائق وسد منيع أمام جيشان خواطره ومشاعره .

إن الآراء الأخرى في فهمها للقافية، على أنها عائق أمام جيشان عواطف الشاعر، وانطلاقاته النفسية، نظروا إليها على أنها مجموعة من الحروف بنيت على شاكلة معينة، تبع قول الخليل، أو غيره، مما يفسر لنا منطق علم العروض الذي يتسم بتتابع الحركات والسكنات، دون توظيف هذا الوزن العروضي في إبداع النص ورسالته، ويبدو أن تعريفه لها بأنها الساكنان الأخيران مع حركة ما قبل الساكن

١ - نكره ابن جني في "مختصر القوافي"، ص: ٢٨١، نقلاً عن التتوخي، ص: ٦٥، التبريزي

الكلي في العروض والقوافي، ص: ٨٤

٢ - التتوخي، القوافي (مرجع سابق) ص: ٦٦

جماليات التلقى وإعارة إنتاج التمثالة ————— (وراسة في لسانية النص (الأدبي)

الأول، هو الذي أنتج هذه المصطلحات والتعريفات التي أفرزت حول "علم القافية" دون النظر إلى كونها صوتا ذو دلالة على مستويات النص المختلفة - مثلما نرى في الصفحات التالية-.

لقد اهتم النقاد العرب بالقافية اهتماما بالغاً، ولم يغيب عن وعيهم حين تحدثوا عن عيوبها، أن صنفوا هذه العيوب في درجات تتفاوت في القبح، فـ"الإجازة" مثلا أشد قبحا من "الإكفاء" و"الإصراف" أشد عيبا من "الإقواء"^(١)، ويعلل يوسف إسماعيل ذلك بقوله " لو تفحصنا ذلك لوجدنا السبب يعود إلى درجة خروج كل حالة عن وحدة القافية؛ فـ"الإكفاء" : اختلاف حرف الروي بين بيت وآخر في القصيدة مع مجانسة كل منهما الآخر، وتقاربه معه في المخرج، كالنون واللام والحاء والحاء، والسين والصاد، أما "الإجازة" فهي اختلاف الروي بين البيتين بحرفين متباعدين في المخرج، ولا يجانس أحدهما الآخر، كالباء مع اللام، والذال مع القاف واللام مع الميم، أي أن الإكفاء أقل خروجاً عن وحدة القافية من الإجازة، ولذلك كان أقل عيباً"^(٢)

إن القافية بوصفها ركنا أساسيا في الشعر العربي الكلاسيكي، لم تحظ باهتمام النقاد العرب القدماء، حين ركزوا عليها باعتبارها عنصرا عرضيا منفصلا عن النص الشعري بمكوناته وعناصره الأخرى؛ كالصوت والمعجم والتركيب والدلالة وقد أدى تعبيد النقاد والعروضيين في دراسة مختلف الوظائف التي يمكن أن

١ - طالع: المرزباني، الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محب الدين الخطيب للقاهرة، مط ٢، ١٩٨٥، ص: ٣

٢ - يوسف إسماعيل، الأنساق القافية في الشعر المملوكي، مجلة للتراث العربي، تصدر عن اتحاد الكتلة العرب بدمشق، للعدد: ٨١، ٨٢، ٢٠٠١ م، ص: ٥٦

جماليات التلقى وإعلوه إنتاج التراثة ————— (دراسة في لسانية النص الأوي)

تؤديها القافية في الخطاب الشعري إلى ندرة في الدراسات الجادة التي يمكن للمحلل أن يستفيد منها^(١)، ولهذا اهتم ناقد كبير مثل "الجاحظ" حينما ينقل عن صحيفة بشر ابن المعتمر كيف يختار القافية المناسبة، والأوقات المناسبة لها^(٢)، وإن انصراف العناية بالشعر، إنما هو بالقوافي^(٣) ويحصر أحمد فوزي الهيب^(٤) موسيقى الشعر في مصادر عدة منها:

١- أصوات الحروف وتواليها في الكلمة الواحدة التي يجب أن تكون منزهة عن تنافر الحروف، والغرابية ومخالفة القياس والكراهية في السمع، وذلك لأن اللفظ من .

٢- قبيل الأصوات والأصوات منها ما تستأذ النفس سماعه ومنها ما تكرهه .
٣- ويتجلى أيضا في نظم الكلمات معا في جمل متتابعة بصورة يسهل نطقها .

٤- ويأتي أيضا من المحسنات البديعية اللفظية؛ كالجناس والتصريع، وغير ذلك مما يدرسه علم البديع .

٥- وتُرى موسيقى الشعر أيضا في قوافيه التي تعادلها السجعيات في النثر .

١ - طالع: هذا التقعيد: شكري محمد عباد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر ط٢، ١٩٧٨م، ص: ٩٩

٢ - طالع : البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر العربي، بيروت ط٤، ١٩٦٨م ص: ١٢٧/٢

٣ - طالع: ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار ، نشر دار للكتاب العربي، بيروت د/ت، ٨٤/١

٤ - جدلية التجديد والتهديم في الشعر العربي، مجلة للموقف الأدبي ، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٢٧، ٢٠٠٢ م، ص: ٢٥

٦- إنز فالقافية لها دورها الموسيقى في شعرنا القديم، هذا الدور الذي لا يمكن تغافله، وهذا ما أشار إليه د. شوقي ضيف حين أبان مدى ما تسهم به القافية في موسيقى النص الشعري، يقول " ولعل موسيقى شعر لم تنتظم نسبها، وتتكامل كما تكاملت وانتظمت في شعرنا العربي، منذ أقدم العصور، إذا تتساوى الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة ملتقبة دائما عند قافية توثق وحدة النغم، وتتبع الفرصة للوقوف عند أي بيت، وترديده على السمع، ولا شك في أن هذا التكامل والانتظام، إنما جاء من تعانق تلحين الغناء وحركات الرقص وضرباته مع شعرنا في نشأته، الأمر الذي جعله يستوفي النغمات الطوال والقصار، ومواقع النبرات والنقرات، ويتسم بقرار القافية الثابت، حتى تتم للنغم وحدته وتتضح رناته في كل بيت" (١)، وهذا يتطلب مهارة من الشاعر ليختار قافية قصيدته بشكل لافت للنظر، حتى كانوا يقدمون الشاعر الذي يحسن الإتيان بها (٢)

بهذا الدور الذي تلعبه القافية في شعرنا القديم ظلت باقية، لا يمكن تجاهلها بل إن المحاولات التي ظهرت في شعر الحدائث وحاولت تجاهلها، ووسمها بالقيود التي تحد من انطلاق خواطر الشاعر وإبداعه، لم تستطع التخلص من القافية، بل ظلت القافية في جل إبداع الحدائثيين رغم تصرفهم في الوزن العربي الكلاسيكي

١ - شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م، ص: ٣١
٢ - الأصمعي، كتب فحولة الشعراء، تحقيق وشرح: نوري، تقديم: صلاح الدين المنجد، دار الكتب الجديدة، ١٩٧١م، ص: ١٢

جماليات التلقى وإعلوه إنتاج الثلاثة ————— (دراسة في لسانية النص اللأوبي)

فيما سُمي بـ "السطر الشعري" المبنى على غير نظام وعدد معين من التفعيلات، فهي إذن "ليست عنصرا تشكليا مستحدثا في القصيدة العربية، بل بدأت معها، ربما منذ أول قصيدة عربية قبلت في تاريخ الشعر العربي لأسباب كثيرة ومعروفة، هذا يعطيها امتيازًا يبررها سمة الديمومة والبقاء، ومن أجل اكتشاف هذه السمة ينبغي أن نفحص شعرنا الحديث في ضوء المقترح الذي يشير إلى إمكانية الكشف عن البنية الدلالة للقافية المتجاوزة للبنية الإيقاعية الصرف؛ تلك التي نهضت عليها تجربة القصيدة العربية على مختلف أنماطها وفي مختلف عصورها" (١)

إن دراسة "القافية" وفق إسهامها في التشكيل الدلالي في القصيدة يكسبها ثباتا يقف ضد محاولات استبدالها، فهذا الاتساق الذي تقاربه القافية يشبه هذا الاتساق الذي يتسم به الوزن حين "يخلق شعورا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى" (٢)

لذا يركز ابن طباطبا العلوي في كتابه "عيار الشعر" على ضرورة اختيار أعذب القوافي، وأشكلها للمعنى الذي يراد بناء الشعر عليه (٣)، وإذا كانت القافية شريكا فاعلا، لا مكملا يتصور الاستغناء عنه، فهي إذن "ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء

١ - محمد صابر عبد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية للدلالة والبنية الإيقاعية "حساسية الانتبقة الشعرية الأولى: جبل الرواد والستينيات، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ٢٠٠١ م ص: ٢٥٠

٢ - صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثني، بغداد، ط ٥، ١٩٧٧ م، ص: ٢٢٠
٣ - محمد زغلول سلام، تحقيق وتعليق، نشر منشأة دار المعارف، مطبعة التقدم، الإسكندرية، (د/ت)، ص: ١٧٠

بمليات التلقى وإعلوه إنتاج الرثالة • (وراسة في لسانية النص الأوبي)

آخر، بل هي عامل مستقل تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى^(١)

إن فالقافية في نقدنا القديم لم تحظ باهتمام في بيان إسهامها الدلالي والربط بين أجزاء القصيدة، وجعلها كيانا مؤسسا، بل أهتم بها بوصفها مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة، تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنية التي تمس العواطف، وقد وقع بعض النقاد المحدثين فيما وقع فيه نقادنا القدامى حبال القافية، ف"ياكسون" يلحظ هذا المأخذ حين يرى أن القافية ودورها "يعتمد على التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعة من الأصوات المتماثلة، لذا فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط، تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها، القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينهما"^(٢)، ولأمر القافية العظيم في شعرنا القديم حافظ عليها الشعراء، كما قلنا - في تمثلهم الحرف الأخير، والترامه عبر القصيدة كلها، وهو حرف "الروي"^(٣)، بل التزم بعضهم تقفية أبيات القصيدة كلها بأكثر من حرف، كما فعل أبو العلاء في لزومياته "وكان" مقياس براعة في الشعر العربي، لأنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية^(٤)

إن اتهام الشعر العربي القديم باللتزم بالوزن والقافية، المتساوي في وحدات الإيقاع، بالرتابة، والدعوة إلى الملل، اتهام غير دقيق، فهذه المساواة العامة الرتيبة

١ - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد المصري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١٩٨٦، ص: ٧٤

٢ - جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، (مرجع سابق)، ص: ٢٠٩

٣ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ٢٠٠١ م، ص: ٧٣

٤ - نفسه، نفس الصفحة.

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج التذلل: ————— (دراسة في لسانية النص) (الأوبي)

قلما توجد في الشعر القديم نفسه، وقد يحض الدكتور محمد غنيمي هلال هذه الدعوى، من خلال أسباب ثلاثة: (١)

أولا، اختلاف التفعيلات التي تتكون منها البحور في الشعر العربي، تظل هي هي في كل الأبيات، فللشاعر حرية في نقصها أو تسكين متحركها على نحو ما هو مدروس في علم العروض، في الزحاف والعلل، فمثلا "فاعلاتن" تصبح "فعلاتن" في حشو البيت وفي آخر الشطر منه، إلى غير ذلك من تصرف الشاعر في بنية هذه التفاعيل.

الثاني، هو اختلاف حروف الكلمات التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض، ما بين حروف "ساكنة" وحروف "مد طويلة" وحروف "لين"، وهذا الاختلاف الصوتي ينوع الموسيقى وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء في العربية إفادة إيجابية، أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعيا يكاد يكون لا شعوريا لعمق دراستهم اللغوية.

والسبب الأخير، يتم في التنوع داخل هذه الوحدة الموسيقية للقصيد العربية، ألا وهو الإنشاد، ولا نقصد به سوى قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى وعلى نحو ما هو معروف في "فن الإلقاء"، والإنشاد يقتضي الضغط على بعض

جماليات التلقي وإعلاء إنتاج الرثالة • (دراسة في لسانية النغم) (الأبوي)

المقاطع والكلمات في ثنايا البيت، وطول الصوت في بعض الكلمات وقصره في الأخرى، وعلو الصوت أو انخفاضه .

فإننا كانت هذه حال القصيدة العربية القديمة بقرائنها الموسيقى المتنوع، غير الرتيب، المتنوع تنوع تدفق الخواطر والمعاني، فأى عيب هذا الذي يلصقه دعاة الحدائث بالقافية؟! يؤكد محمد غنيمي هلال صلة القافية بالموسيقى العامة في القصيدة، فيقول: "ولكلمات القافية صلة بموسيقى البيت، والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى ...، وللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها تجديد 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، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتنمية البيت، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا يسد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها، وإذا درست القافية من هذه النواحي، وأمثالها يظهر تباينها قوة وضعفا" (١)

والحقيقة أن دراسة القافية من هذا المنطلق السابق لا يجعلها محل هجوم من لدن الحدائثيين، الذين عجزوا أن يسايروا النظم العربي القديم في طبيعة بنائه الموسيقى لضعف في معجمهم اللغوي، وفتور في طاقاتهم الإبداعية، كما هو الشأن عند كثير من شعراء الحدائث، وقد برر محمد غنيمي هلال مثل هذه المحاولات

١ - محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص: ٤٤٢ . ٤٤٣

جماليات التلقي وإعاوة إنتاج التلاوة • (وراسة في لسانية النص الأوبى)

بالجنوح إلى اليسر والسهولة^(١)، إن ما يدعيه الباحث السابق من أن الثورة على الوزن والقافية بدأت منذ القديم ممثلة في الموشحات.^(٢) ليست ثورة ترفض السابق وتمرد عليه، جنوحاً منهم إلى السهولة واليسر - كما ذكر سابقاً - بل إن الموشحة ظلت تحافظ في كثير من أشكالها على الوزن، وكذا ظلت القافية في أعضائها وأفعالها بون أن يتخلوا عنها، وهم . ليس كما يقول د/غنيمي . لم يهدفوا سوى التحرر من نير القافية والوزن في القصيدة القديمة^(٣)، بل إن للموشحة طابع فني ذات علاقة بالأدب الشعبي، ومجال اللهو والمجون انفرد به الأندلسيون^(٤)، ولم يكن في نشأته ثورة على الوزن والقافية، كما هو الشأن في شعرنا العربي الحديث في جانب منه، "الشعر المطلق" أو "المرسل" .

١ - نفسه، ص: ٤٤٨ .

٢ - نفسه، ص: ٤٤٤ .

٣ - نفسه، ص: ٤٤٥ .

٤ - أحمد بن المقرئ التلمساني، نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، بتح/ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العربي، بيروت (د/ت) ص: ٤

المبحث الثاني :

القافية في النقد الأدبي الحديث

(الدرس الحدائى المعاصر)

إذا كان القدماء يرون في فن الشعر فنا يقوم على نظام وزنى وقافية معروفين . كما ذكرنا آنفا - أو كما هو مقنن عندهم بأن الشعر كلام موزون مقفى بال على معنى، وهذا النسق يوفر رنيناً ونغماً يولد غنائية هذا الفن، لذا فإن القدماء لم تغيب عنهم هذه الحقيقة، فهذا حسان بن ثابت يطلب ممن يريد قرض الشعر أن يتغنى به، لأن الغناء وسيلته، يقول:

تغن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

وكذا سمي الأعشى صناجة الشعر^(١)، نقول إننا كان هذا شأن الوزن والقافية عند القدماء، فإن المحدثين كانت لهم اجتهادات ووجهات نظر مخالفة تماماً لهذا الموروث الموسيقى، وسطعت قضية التحديث الشعري في أوائل هذا القرن، أي منذ أن ظهرت مدرسة الديوان والمهجر وشعراء أبولو، وكانت للأولى المبادرة في الهجوم على كل ما هو تقليدي في الشعر العربي، فبينما كان النقد القديم - كما ذكرنا - محافظاً على عمود الشعر والأصول الجمالية المتوارثة، يقظاً أمام أي تجديد شخصي، حتى في الصورة أو المعنى الشعري، فإن النقد الحديث بات ضيقاً حرجاً بما هو تقليدي ونمطي في الشعر وقد أدى هذا الخروج على الشكل الشعري

١ - أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق علي السباعي ورفيقه، إشراف : محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، دلت، ١٠٩/٨

جماليات التلقي وإعلوة إنتاج الرثالة ————— (دراسة في لسانية النص) (الأبوي)

الكلاسيكي وموسيقاه ولغته، إلى معارك حامية بين أنصار القديم وأنصار الجديد. إذ رأى المحافظون في قصيدة التفعيلة خروجاً فاضحاً على البناء الموسيقي المتماusk ... لكن هذه الموسيقى الشعرية - يعنى التقليدية- تعرضت في بنائها إلى والتهديم وإعادة البناء والتوزيع على يد حركة الشعر العربي المعاصرة التي قامت بها نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في النصف الثاني من الأربعينيات^(١)، وتزايدت حدة الرفض للنظام القديم إلى اتهام بعض المعاصرين الخليل بن أحمد بالجمود والتخلف، لأنه في رأيهم جمد الشعر العربي، وحجر قواعده وضيق على الشعر منافذ القول^(٢)، وتتسارع موجات التحديث والتجديد، ويدلى الباحثون والنقاد بأرائهم تجاه القديم، فيدلى محمد النويهي بدلوه حين يلحظ التغيرات التي أصابت كلا من الطبيعة النفسية والذوقية العربية، وحين يرى أن التناظر أو السيمترية *symetry* التي يتصف بها الشعر التقليدي لم تعد تتلاءم والذوقية المعاصرة، يقول: "إن نوع الإيقاع الذي تعرفه القصيدة العربية التقليدية لم يعد صالحاً لحاجاتنا الفنية والنفسية والذوقية .. وإن درجة الانتظام التي يتطلبها شكل القصيدة التقليدية زائدة الإسراف في السيمترية والرتوب"^(٣)، كما يذهب إلى أن "البحر العربي المأثور نو موسيقى حادة بارزة شديدة الجهر عنيفة الوقع على طلبة الأذن عظيمة الدرجة من التكرار والرتوب، وهذه طبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث، ولم تعد آذاننا تحتملها،

١ - مفيد نجم ، موسيقى الشعر وتحولات التجربة في مدلولات العلاقة والمرجعية. جريدة الأسبوع الأبيي (جريدة أسبوعية تعنى بشئون الأدب والفكر والفن)، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٧٧٥، ٢٠٠١ م، ص: ٣٠

٢ - محمود فاخوري، من أدب العروض، مجلة الموقف الأبيي (مجلة أدبية شهرية)، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٣٧٣، ٢٠٠٢ م، ص: ٤٥

٣ - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد. دار الفكر ط٢، ١٩٧١ م، ص: ٩٨

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (دراسة في لسانية النص الأوبى)

وأصبحنا نراها شيئاً بدائياً لا يعجب به إلا نوا الأنواق الفجة التي لم تنضج^(١). وهناك من يرجع هذا التحول فى النظام القصيدة العربية الموروثة إلى التأثير بالمرجعية الشعرية الغربية، والانفتاح على الثقافة الغربية. يقول مفيد نجم مؤكداً ذلك " وعلى الرغم من أننا لا نختلف مع القول بأن هذا التبدل الذى طرأ على النظام الموسيقى ومفهومه فى الشعر العربى، جاء استجابة لضرورة التجربة الحياتية التى أفرزها الواقع الجديد، فإن من الضرورى الإشارة إلى أن هذا التبدل والتغير الذى طرأ على موسيقى الشعر العربى جاء مستنداً إلى مرجعيات شعرية غربية، وقد أظهرت الدراسات المقارنة أوجه التماثل على هذا الصعيد بين التجريبتين^(٢)، وهذا بعينه ما يشير إليه عبد العزيز المقالح من أن هذا التحول عن النظام الموسيقى العربى القديم، هو عين التحول الغربى فى قصيدة الشعر، فأمين الريحانى من أوائل الشعراء الذين أنجزوا نصوصاً مما اصطلح عليه فيما بعد "قصيدة النثر"، وقد صرح فى مقدمة ديوانه "هتاف الأودية" بأنه يحتذى تجارب الحدائين الفرنسيين الذين اندرجت أشعارهم تحت مسمى "*le vers libres*"، والإنكليز فيما أطلقوا عليه اسم "*The Free vers*" وقد أسماه الريحانى "الشعر المطلق" ووصفه بأنه آخر ما وصل إليه الارتقاء الشعرى عند الإفرنج، وبالأخص الإنكليز والأمريكيين، "فشكسبير"

١ - نفسه، ص: ٩٤

٢ - مفيد نجم، موسيقى الشعر وتحولات التجربة فى مدلولات العلاقة والمرجعية (مرجع سابق)، ص: ٣١

بماليات (التلقى وإعارة إنتاج الرثالة) ————— (وراسة لى لسانية (النص (الأوبى)

أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية، أما "والت" و"وسيمان" فقد أطلقه من قيود العروض (١)

وأباما كانت المرجعية فى هذا التحول، فإن الحدائين يرون أن النسق القديم لم يعد يتلاءم والذوق المعاصر من جهة، وطبيعة الانفعال الشعري من جهة ثانية ويرون بحسب وجهة النظر هذه بأن الخروج على هذا النظام هو فى ذاته دخول فى الحرية التي تميز التجربة الشعرية، ومن دونه لم يتمكن الشاعر العربي من التعبير عن قضايا وتجربته بالشكل الأمثل، وتحظى القافية بنصيبها من الرفض، فيرصد محمد صابر عيد هذا الهجوم عليها قائلاً "غير أن هذا العرش الذي تعلبه القافية قد تعرض للاهتزاز بفعل ثورة الشعر العربي الحديث، إذ دعا قسم من الشعراء المحدثين إلى الاستغناء عن القافية لأنها بنظامها وقوانينها تحد من حرية الشاعر الباحث عن أقصى حدود الحرية فى التعبير الشعري" (٢)، ويضيف - مرة أخرى - قائلاً: "القصيدة العربية الحديثة لا تجعل من القافية هدفاً فى حد ذاته، إنما تنمو فيها نمو طبيعياً حال اقتضاء الضرورة لوجودها، إذ طالما أن بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية بذلك، فإن هذه الحرية فكت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية مما وفر للقصيدة هامشاً كبيراً من حرية الاختيار - حسب ضرورات التجربة - بين استخدام القافية بأنماطها المتعددة المستخدمة، وعدم استخدامها

١ - عبد العزيز المقالح ، أزمة القصيدة العربية، (مشروع نساؤل)، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥ م
ص: ٦٥

٢ - محمد صابر عيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى ، جيل الرواد والمستينات ، نشر اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ م، ص: ١٥٠

بماليات التلقى وإعلوه إنتاج الرقعة ————— (دراسة في لسانية النص اللطوي)

وهذا كله إنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس بعمق في مجال حيوي لهذا العمل الشعري^(٣)

ولم يكتف أهل الحداثة بإلغاء القافية، هذا القيد، أو حتى السماح بتنويع الروي مع الحفاظ على شكل منظومة البحر الشعري، يقول النويهي "من العبث أن نظن أن إلغاء القافية والروي، أو تنويعهما في القصيدة الواحدة، مع الاحتفاظ بهذا الشكل السيمري الشديد الانتظام والرتوب يكفي لتخفيف حدة الجرس أو ضيق القيود الشكلية، وهذا شبيه بما يفعله المحكوم عليه بالإعدام شنقا حين يطلب إلى عثمالي أن يوسع حول عنقه قليلا حتى لا تؤله"^(٤). وفي غمار ثورة الحداثة هذه التي أحدثت تحولا خطيرا في بنية القصيدة العربية "كانت القافية من أبرز العناصر الشعرية التي تعرضت لتهديد واضح بفعل مبررات كثيرة، حاول شعراء المدرسة الحديثة تقديمها في سبيل تجاوز سيطرة القافية على فعاليتهم الشعرية، وتحرير قصائدهم منها، حتى ولو كان تحريرا جزئيا"^(٥). وعلى هذا الدرب من الرفض تقول نازك الملائكة "أما القيود التي تضيق آفاق الأوزان القديمة، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا وتبيدا للطاقة الفكرية في شكلية لا نفع لها في وقت يترع فيه هذا الفرد إلى البناء والإنشاء، وإلى أعمال الذهن في موضوعات العصر"^(٦). وتطرح في سياق

١ - محمد صابر عبد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (مرجع السابق) ص: ١٥٥

٢ - محمد النويهي، مرجع السابق، ص: ٩٥

٣ - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (مرجع السابق)، ص: ٢٥٠

٤ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الطبع للملايين، بيروت، ط ٥، ص: ٥٦

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة • (دراسة في لسانية النص) (الأولى)

رأيها "أن الشعر الحر، في جوهره ثورة على تحكيم الشكل في الشعر"^(١) في محاولة منها لجعل المضمون هو أساس النص وغاية إبداعه، لا الشكل التقليدي الذي يتحكم في المضمون.

إذن تجد الحدائثة غايتها في رفض القديم، وأنه لا يجب فهم التجديد الإيقاعي بمعزل عن الوعي الحدائثي ومفهومه عن الجمال "فاعتبار الحرية شرطاً من شروط الجمال قد دفع إلى اعتبار الشكل الإيقاعي الكلاسيكي شكلاً عاجزاً عن استيعاب الانفعال الشعري في انطلاقه وحيويته... لذا ظهر الشكل الإيقاعي المفتوح غير المحكوم بضوابط نمطية ناجزة سلفاً، والمرتبط بطبيعة الانفعال الشعري، إن انتفاء النمطية الناجزة عن الشكل الإيقاعي الحدائثي هو ما يفسر التدفق الإيقاعي أحياناً حتى نهاية المقطع، أو نهاية النص الشعري بكامله، وما يفسر أيضاً الوقفات الإيقاعية المتكررة أحياناً، كما يفسر إلغاء القافية أو تنويعها أو تغيير مواقعها من النص بحيث لم تعد تأتي بالضرورة في نهاية الأسطر الشعرية، أي لم تعد القافية تعنى الموقف الإيقاعي بالضرورة على النحو الذي كانت عليه في الشعر العربي الكلاسيكي"^(٢). وعلى هذا المنهج الذي يتخذه أصحاب الحدائثة حيال الوزن والقافية-سمتا الشعر العربي القديم- نراهم يقررون أن موسيقى الشعر بإمكانها أن تكون داخلية، ولا علاقة لها بالشكل الخارجي، أو أنها تكون معنوية لا حسية وهو ما جعل من مصطلح الموسيقى الداخلية يبدو وكأنه بدهي في الدراسات

١ - نفسه، ص: ٦٣

٢ - سعد الدين كليب، وعى الحدائثة (دراسات جمالية في الحدائثة الشعرية)، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧، ص: ٣٠

جماليات (التلقى وإعلاء إنتاج التراث) ————— (دراسة في لسانية النص الأوبي)

المعاصرة، تلك التي رأت في ذلك ما يعضد رفضها لهذا النظام التقليدي للقصيدة العربية، ومع ذلك فإن سعد الدين كليب يرى^(١) أن هذا المصطلح أشد المصطلحات التباسا وغموضا إذ أن الموسيقى الشعرية لا يمكنها إلا أن تكون حسية، ولأنها حسية فهي خارجية بالضرورة، وذلك بصرف النظر عما إذا كانت حسية الموسيقى سمعية أو بصرية أو كليهما معا، أما السبب فينهض من أن كل ما في الفن عامة هو حسي بالضرورة، وحتى ما هو معنوي لا يمكن إلا أن يتبدى فنيا بشكل حسي^(٢)، وفي هذا السياق يذهب مروان فارس إلى أن "الإيقاع لا يمكن أن يكون إلا داخليا لأن علاقته بالصور والأفكار علاقة سببية لا يمكن عزلها"^(٣)، وهذا الاتجاه نحو رفض الموروث الموسيقي دفع النقاد الحدائين وأنصار الشعر الجديد نحو الاضطراب والوقوع في الفهم الخاطئ لكثير من بنيات الشعر بوصفه فنا له من بنيات التكوين التي لا يمكن تحويلها أو تغييرها، لذا فانتفاء الحسية البتة في الصورة الفنية أمر مغالط فيه، والإيقاع الداخلي في النص لا ينتفي وجوده بوجود النسق الخارجي الموسيقي المتمثل في الوزن والقافية، ويعلق د. سعد الدين كليب قائلا: "ولا ندري ما الذي يجعل من الإيقاع داخليا إذا كانت له علاقة سببية بكل من الصور والأفكار؟ وهل هذه الصور الفنية هي معنوية أو حسية، ثم هل تأتي الأفكار في شعر الحدائنة إلا مصورة بشكل حسي؟"^(٤) ويرى نديم دانيال الوردية هذا اللبس حبال مفهوم الإيقاع الداخلي نتيجة الرفض لكل سمات النظام الموسيقي

١ - سعد الدين كليب وعي الحدائنة، (مرجع سابق)، ص: ١٠

٢ - أحمد المعدلوي، البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، مجلة الوحدة، العدد ٨٢، ٨٣ الرباط، ١٩٩١ م، ص: ٥٧

٣ - وعي الحدائنة، (دراسة جمالية في الحدائنة الشعرية)، مرجع سابق، ص: ١٠

جماليات التلقي وإملوة إنتاج التلاوة ————— (دراسة في لسانية النص (الأدبي)

الكلاسيكي، فيقول: "ربما من أكثر إشكاليات الحداثة الشعرية برورا كانت إشكالية الإيقاع، حتى إن آراء لا بأس بها لم تنزل حتى الآن لا تفهم من هذه الحداثة سوى كونها نقلة موسيقية، حصلت من محور الشعر إلا شعر التفعيلة ... وللأسف هذه الإشكالية المستمرة تنسحب ويشكل أكثر تعقيدا على مفهوم "الإيقاع الداخلي" حتى يكاد المرء يتوهم أن هذا الإيقاع ما هو إلا مصطلح وافد، لا علاقة للغة العربية به، وما على نقاد هذه اللغة من خير إذا ما شحذوا الهمم لاستيراد اللغات الأخرى؛ الفرنسية والإنجليزية، كما جرت العادة للاستعانة في إيضاح هذا المفهوم، وكأنه ما نقل عن النقاد الفرنسيين أو الإنكليز قد أوضحه حقا" (١)

والحدائثيون فيما بينهم لا يتفقون على نسق محدد حيال رفضهم للنظام الموسيقي التقليدي، مما يؤكد قصور هذا الجديد الذي بنوا له صرحا مشيدا، وظل الاختلاف حول هذا الشكل النهائي الذي يمكن أن يتوشحه الشعر الحدائثي على الصعيد الموسيقي أمرا واضحا ملموسا، حتى يضطرب تصور الملائكة لهذا الشعر الجديد حين تبحث عن تجسيد هذا الشكل ووضع تصورات محددة ومقنونة (٢)، وهو ما يتنافى مع تصورها لهذا الشعر الحر، الذي يستند على هذه الحرية مبدءا، حتى نجدها تستخدم مصطلح "الشعر الحر" لهذا النمط الشعري الجديد، وبينما ترى نازك الملائكة أن "التفعيلة" أساس البناء الموسيقي لهذا الشعر الحر، فإن محمد النويهي يرى أنها- يقصد التفعيلة- تمثل مرحلة أولى في إطار هذا التجديد الموسيقي، وأنه

١ - نديم دانيال الوزق، مدخل إلى مفهوم الإيقاع الداخلي للشعر، جريدة الأسبوع الأدبي، (مرجع سابق)، العدد ٧٧٥، ٢٠٠١ م، ص: ٢٢

٢ - سعد الدين كليب وعى الحداثة، (مرجع سابق)، ص: ١٠

بماليك (تلقى وإعارة إنتاج الترانة) ————— (دراسة في لسانية النص للأدبي)

يجب على هذا الشعر الحر الجديد أن ينتقل من النظام الكمي المتمثل في "التفعيل" إلى النظام النبري^(١)، وحتى ما أتى به النويهي قوبل بالنقد لأن مواقع النبر مختلفة بين اللهجات المحلية العربية^(٢)، وبهذا كانت نظرة الدرس الحدائي إلى القافية، ومعها الوزن العروضي نظرة وامق، يري فيها عبثاً، وصورة من صور الحجر على الأفكار والمعاني لما "تجدهم ينظمون الشعر المطلق أو المرسل الذي لم يتقيد بالقوافي لأنهم رأوا فيها قيوداً ثقيلًا على الأفكار والمعاني، ولكنهم لم يهتموا الوزن على الرغم من تقييده لهم لأنه يكسب التعبير نغماً حلواً محبباً"^(٣).

إن إهمال القافية يوقع في الهذر والفوضى مثلما يقول محمد بري العواني في إطار حديثه عن العلاقة بين الشعر والموسيقى "هكذا تجد أنفسنا أمام القافية الشعرية، والقفلة الموسيقية لأنهما نهاية جملة تعبيرية، لغوية، كانت أولحنية وبذلك تكون القفلة والقافية ضابط كل شطط، لغوي أو لحن، فلا يسقط الإبداع في الهذر والفوضى"^(٤)، ويستدرك نفس الباحث السابق قائلاً: "وإذا كان هذا المذهب لا ينطبق على قدر من الشعر الحديث وقضيته النثر، فإن الرأي لا يدور على ما هو شكلاني، ظاهر للعيان أو للأن، بل على حقيقة الإيقاع الداخلي للشعر والموسيقى والقافية، والقفلة بعض تجليات هذا الإيقاع"^(٥).

-
- ١ - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، (مرجع سابق)، ص: ٢٣١، ٢٤٨.
 - ٢ - أحمد المعدلوي، البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، (مرجع سابق)، ص: ٧٥، حيث يعرض لتلك المحاولات مبيناً ما فيها من قصور أو مغالطة.
 - ٣ - أحمد فوزي الهيب، جنسية التجديد والتهديم في الشعر العربي، مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٣٧، ٢٠٠٢ م، ص: ٣٠.
 - ٤ - محمد بي العواني، العلاقة بين الشعر والموسيقى، جريدة الأسبوع الأدبي (جريدة تعنى بشئون الأدب والفكر والفن) اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: ٢٠٠١، ٧٧٥ م، ص: ٦.
 - ٥ - نفسه، نفس الصفحة.

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (دراسة في لسانية النص) (الأوبى)

واتصاف الموسيقى الشعرية الكلاسيكية بالجمود والتحجر من قبل الحدائين أمر مبرود عليه بتطور هذه الموسيقى من ناحية، وبقدرتها على التنويع والتوسيع كما أن موسيقى الشعر العربي وزنا وقافية منذ العصر الجاهلي بطبيعة بنيتها الشعرية، ويرصد محمد فوزي الهيب هذه المظاهر التي ترد على الحدائين اتهاماتهم المتعددة للقافية والوزن العربي الكلاسيكي، في الأتي: (١)

١) الإكثار من النظم على الأوزان المجزوءة والقصيرة، ووافرة النغم.

٢) الغلوفى تجزئ الأوزان، حتى صار البيت يقوم على تفعيلية واحدة، كما فى قوله "سلم الخاسر" الذي مدح به الخليفة العباسي "موسى الهادي" والذي نظمه على تفعيلية "مستفعلن" فقط، ولقد سماه الجوهري "المقطع" (٢)

موسى المطر

غيث بكر

ثم انهمر

ألى المر

كم اعتمر (٣)

٢) استحداث بعض الأوزان الجديدة، كالمجتث والمقتضب، والمضارع، والمقدارك.

٤) نشوء المزدوجات على يد "الوليد بن يزيد"، والتي تتخذ الشطر وحدة للقصيد

مزوجة بين كل شطرين بقافية خاصة.

١ - محمد فوزي الهيب ، جدلته للتجديد والتهديم فى الشعر العربي مرجع سابق ص: ٣١ ، ٣٢
٢ - ابن رشيق، العمدة فى محاسن الشعر وأدابه ونقده، (مرجع سابق)، ١ / ١٨٥
٣ - محمد مصطفى هدارة، لتجاهات الشعر العربي فى القرن الثنى الهجرى، دار المعارف القاهرة، ١٩٦٣، ص: ٥٤١

بماليك (التلقى وإعاوة إنتاج الرظانة) ————— (وراسة ني لسانية (النص) (الأوىي))

٥) الخروج على الأوزان المعروفة إلى أوزان مبتدعة، مثلما فعل أبو العتاهية حينما كان يجلس عند "قصار" فسمع صوت (المدقة)، فحاكاه قائلا على وزن جديد هو "فاعلن متفعلن"

للمنون دائرا ت يدرن صرفها

هن ينتقيننا واحدا فواحدا

٦) الخروج على نظام القصيدة والتقفية في الخمسات والمسمطات وغيرهما.

٧) الأوزان المهملة التي فكها الخليل من دوائره العروضية ويبلغ عددها ستة.

٨) الموشحات وهي فن تطور عن والمسمطات بتأثير الغناء، ونشأ في أواخر القرن الثالث الهجري في الأندلس.

٩) ومن تطورات الشعر العربي قديما- أيضا- الفنون الشعرية المستحدثة كـ"الزجل" و"الموال" و"الكان كان" و"الحماق" و"القوما"، ويمكن أن نضيف إليها "السلسلة" ثم "البند" الذي ظهر في القرن الحادي عشر الهجري في العراق، وينظم على بحري "الهرج" و"الرمل" اللذين ينتميان إلى دائرة عروضية واحدة، هي دائرة "المجتلب" ولا يلتزم بقافية واحدة^(١)

هكذا كانت الحدائثة اتجاها غير مصيب، ولم تكن ادعاءات الحدائثين سوى

مسايرة وهمية للحدائثة الغربية، وما محاولاتهم سوى تحطيم القيم والأسس الأصلية

في تراثنا الإبداعي الأصيل، يقول وليد مشوح "لأن الكثير فهموا الحدائثة فهما

خاطئا، فقد عملوا على تحطيم الكثير من القيم التي قامت عليها القصيدة العربية...

ولقد وقع بعضهم في وهم المعنى الحدائثي فظنوه - عن جهل- إلغاء التشكيل الداخلي

١ - نترك الملائكة، فضليا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣م، ص ١٩٥

مما يلي (المتلقي وإعلاء إنتاج الرثالة) ————— (دراسة في لسانية النعم (الأدبي))

والخارجي في معمار القصيدة، فألغوا الإيقاع وأسكتوا الصوت في دلاليته الشعورية والإحساسية، وفي تعبيريته وتركيبته، وبالتالي أغلقوا كل سالكة الطرق أمام الحراك النفسي للمبدع والمتلقي في الوقت نفسه، وما عاد أمام الشاعر المعاصر أي مجال لاستعمال الموجات النفسية التي تحملها موسيقى الشعر، وهكذا يفقد الشعر عناصره شيئاً فشيئاً، وبالتالي ينحسر تأثيره، ويفقد ألقه، وتتأثر ثقافتنا العربية لأنها فقدت الجذر الوجودي لها^(١)

١ - مجلة الموقف الأدبي، نشر اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، العدد ٤٧٣، ٢٠٠٢، ص: ٨٠٥

المبحث الثالث :

القافية صوتا ودلالة

لم يعد تخفى على دارسي النص الشعري، متذوقيه وناقديه أن الصوت المنبعث من الحرف، والكلمة بأكملها لا يأتي به المبدع لمجرد الزينة، ولأداء محسن شكلي وياتت الدراسات التي تعنى بالصوت وقيمه في النص الشعري تهتم بالبحث عن الدافع المعنوي الذي يجعل المبدع يختار صوتا دون غيره، فيأتي بحروف دون غيرها تزداد في نسبة وجودها عن الأخرى، وبالتأمل والدرس المتأن نجد علة ذلك واضحة من خلال ارتباط هذه الصوت بالدلالة التي يسعى نحوها النص، ويجتهد المبدع في ثرائها وغناها.

إن إسهام الصوت في بنية النص الشعري أصبح أمرا واضحا يجب أن يلتفت إليه دارس النص، فلقد أصبحت "الدراسات الصوتية تحتل مكانا مرموقا في المقاربات الشعرية، سواء أكانت الأصوات مكتوبة على صفحة ترى بالعين أو كانت متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات أثناء تلفظه، والنوعان معا: المواد الصوتية و / أو الكتابة يستمران في دراسة الخطاب الشعري .." (١)، والصوت في حد ذاته - كما هو معلوم - لا قيمة له إلا إذا أصبح نو دلالة " فالصوتية لا تؤثر في حساسيتنا إلا بواسطة دلالة الكلمات، أما الصوتية في حد ذاتها فليست شيئا" (٢)

١ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجيات التناس" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط ٢، ١٩٨٦، ص ٣٢

2.J. Molno et J.Tamine, Introduction a l'analyse linguistique de la poesie, Paris, 1985, p. 59

بمليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (دراسة في لسانية النص (أدبي)

لذ فالاهتمام بالصوت هو غاية الأديب في نصه وإلا أصبح أمرا عبثيا، ويعد " أول ما يجب الاهتمام به في المصطلحات اللغوية هو الرمزية الصوتية أو القيمة التعبيرية للصوت" (١)، والإيقاع الموسيقى المتولد من بنية النص عن طريق الألفاظ المتناظرة صوتيا أو الحروف المتشاكلة يصيب، كما يقول سمير أو حمدان "مرمى إبداعيا مؤثرا في حالتين؛ أن يكون تعبيرا عن مركز النفس الداخلية للشاعر أو الأديب، وأن يتضمن الشحنات والإحياءات النفسية إلى تسهل مروره إلى الجانب الآخر، حيث المتلقي (٢)، كما ينبه عز الدين إسماعيل إلى نفس الهدف السابق حين يقول: " لم تعد - يقصد الأصوات المولدة للموسيقى الشعرية- مجرد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهدز أعماقه في هدوء ورفق" (٣) وعلى هذا فإن " قواعد صوتية وتركيبية ودلالته يجب أن تراعى وإلا أخطأ الكلام هدفه" (٤)

إن فتجانس الأصوات والتركيب والدلالة يعد أمرا حتميا، وإلا صارت هذه القواعد أشلاء لا غاية من ورائها، وعبثا ينفر منه، فلا يمكن أن يوجد أي معنى بدون صوت يعبر عنه" (٥)، وتصعب الكلمات التي تعد مجموعات من الأصوات إنما هي أصوات " تعتبر رموزا للمعاني، وهي أيضا رموزا للمعاني تعتبر أصواتا، وأنت لا تستطيع أن تستعملها بالصفة الثانية، أي أنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون

-
- ١ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجيات التنص" (مرجع سابق) ص: ٢٢
 - ٢ - الإبلالية في البلاغة العربية، منشورات عويدات التولية، بيروت، ١٩٩١م، ص: ٦٩، ٦٨
 - ٣ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصرة: فضله وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٧٦ م، ص: ٦٧
 - ٤ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجيات التنص" (مرجع سابق) ص: ٤٠، ٤١
 - ٥ - كلور ليفي شترلوس، والأسطورة والمعنى، ط١، بغداد، ١٩٨٦، ص: ٧٥

جماليات التلقى وإملوة إنتاج (الدراسة) • (دراسة في لسانية النص (الأوبى)

المعنى ولا تستطيع كذلك أن تغير الصوت تغييرا ماديا بوز أن تغير المعنى وبالأخرى تفقده" (١)، ويؤكد محمد فتوح أحمد ذلك، قائلا " أن كل الأعمال الأدبية الفنية هي قبل كل شيء وأي شيء، سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى" (٢) وعلى ذلك فالنص الشعري " عبارة عن بنية مكونة من عدد من الأصوات قد اختيرت خصيصا من قبل الشاعر، على أن تفهم الأصوات في تلك الحالة باعتبارها وحدات في تكوين طبيعي معين" (٣)، وتصبح لغة النص الشعري بعد ذلك " لغة شعرية تتجلى كلفة رتبت على نحو خاص، في ذلك المستوى الصوتي" (٤)

إن القافية - بعد ذلك - صوت رئيسي في بنية النص الشعري الكلاسيكي، بل وفي الشعر (الحدائي الحر) حين يعتمد الشعراء قافية واحدة لمجموعة من الأسطر الشعرية، وهذا الصوت الذي يؤثره الشاعر بوز غره (رويًا) لقصيدته لم يأت عفوا عشوائيا، لذا نرى العروضيين يتحدثون عن أنواع القافية، ووضع معيارين يخصانها كمي، وكيفي، يتمثل الأول في ضرورة التزام القافية في سائر القصيدة بوحدة تامة ويتمثل الثاني : بتكرار قيم صوتية يعينها في القافية من خلال تكرار حروف بنفسها وحركات بعينها، ومن خلال هذين العنصرين ضبط النقاد عيوب القافية مبرزين حرصهم على القيم الصوتية التي تتضح في الجانب الإيقاعي للقافية، هذا الجانب الذي يعتمد على الصوامت بشكل عام، والصوائت التي تولد ترنما في آخر

١ - أرشيبال ملكيش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشى، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣م، ص: ٢٨

٢ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط ٢، للقاهرة، ١٩٧٨، ص: ١٣٤

٣ - يورى لوتمان، تحليل النص الشعري " بنية القصيدة "، ترجمة وتعليق: محمد فتوح أحمد دار المعارف بمصر، د/ت، ص: ٩٩

٤ - نفسه، ص: ٩٧

مخاليق التلقي وإطوة إنتاج التلاوة ————— (دراسة في لسانية النص الروي)

البيت، حيث يحقق التكرار " فواصل موسيقية يتوقع السامع ترديدها " (١)، وكذلك الوقف " فتوالي القوافي يعنى تساوقا لمحطات صوتية متشابهة عبر أزمنة متساوية وفي ثباتها المتكرر يكمن دورها الإيقاعي المنظم، وعليها يقوم جريان الشعر واطراده ومواقفه" (٢)، إن الشاعر يعرف أن صوت القافية له وظيفة تكاملية مع لنبات النص الأخرى، يجب العناية به، وأن صوت هذا الحرف (الروي) يعد دليلا على مقدرته وفحولته ، وأنه رب القوافي، وهو مدار فخرهم وتميزهم، وقد اهتم دارسي النص الشعري؛ ناقديه ومنتذوقيه ببيان الوظيفة الدالية لصوت حرف الروي (القافية) ، يقول يورى لوتمان " إن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحفظها من المباغنة أو عدم التوقع، وهذا يعنى أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظا ومعنى، والقوافي التي تشترك لفظا وتختلف معنى، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحدا، غير أن اختلاف المعاني، بل وانبتات ما بينهما في حالة المشترك اللفظي، يجعل القافية تبدو أكثر غنى، أما في حالة تكرار القوافي لفظا ومعنى فإنها تترك في النفس انطبعا ضئيلا بل لا يكاد يُعترف بها قواف على الإطلاق" (٣)، ويقول في موضع آخر مبينا مدى العلاقة بين القافية - بوضعها صوتا - بالدلالة والإيقاع " ومن القافية بالذات يبدأ -أيضا - ما يدعى بنية المضمون تلك التي تمثل الملمح الفارق بالنسبة إلى الشعر ومن

١ - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨ م، ص: ٢٧٣
٢- حازم القرطاجي ، منهاج البلغاء وسراج الأنباء ، تح / أحمد يوسف نجدي، مصر، ١٩٥٦م
ص: ٢٧١

٣ - يورى لوتمان ، تحليل النص الشعري " بنية القصيدة " مرجع مسبق، ص: ٩٢ ، ٩٣

جماليات التلقى وإعلوة إنتاج الرثالة • (دراسة في لسانية النص الأدبي)

هذا المنطلق فإن قاعدة التقفية يمكن أن تلحظ على مستويات بنائية أكثر علواً ويمكن القول - من ثمة - إن القافية تنتمي وبدرجة متساوية إلى أنظمة مختلفة منها ما هو إيقاعي، ومنها ما هو صوتي، ومنها ما هو دلالي^(١)، ولا يخفى أن الألفاظ المكونة لقواف نص ما لا يعتد بها وهي خارج النص، ولا تكون لها فيما بينها أية علاقة، أو لنقل إنها في بنية النص تحيا حياة أخرى، إنها تتفاعل فيما بينها عن طريق هذا المشترك (حرف الروي) وصوته، ليمثل هذا الصوت الصوت الرئيسي أو النغمة الرئيسية التي تنجذب وتنسجم نحوها النغمات الأخرى، تحيا وتستطع بجانب النغمة الأم، وبالتالي تثري الجانب الدلالي والإيقاعي، يقول يوري لوتمان " إن المطابقة بين التكوينات الصوتية في القوافي تقابلها تلك الحقيقة وهي أن كلمات القوافي قد لا تكون لها خارج نطاق النص المائل علاقة فيما بينهما ومن هذه المقابلة أو المواجهة تتولد تأثيرات معنوية غير متوقعة، بل إنه كلما قلت نقاط التلاقي بين المجالات الدلالية والأسلوبية والعاطفية لعاني الكلمات، كلما كان التماس بين هذه الكلمات عبر القوافي أكثر إثارة لعدم التوقع، ومن ثم يصبح المستوى البنائي الذي يتم على صعيده هذا التماس أكثر قيمة في معمار النص الأدبي، الأمر الذي يسمح له في النهاية بأن يوجد بين ألفاظ القوافي جميعاً في كل لا يتجزأ^(٢)، حينئذ تتلاقى هذه القوافي على صعيد واحد هو رسالة النص وغايته طالما رأينا في القافية مشاركا ثريا في التشكيل الدلالي، وليست القافية فقط صفة تزيينية يختتم بها البيت، فالصفة الاختتامية التي تتميز بها القافية سواء أكانت في البيت أو في الجملة الشعرية أو المقطع الشعري أو عموم القصيدة لا يمكن أن

١ - نفسه، ص: ٩٣

٢ - نفسه، ص: ٩٣، ٩٤

ممايات التلقى وإعلاء إنتاج الدلالة • (دراسة في لسانية النص الأدبي)

تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرد، وإلا فإن القصيدة تفقد بذلك جزءا مهما من حيويتها وقوة أدائها، إذ لا بد لها أن تشترك اشتراكا فاعلا في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها بما يمكن أن يقابلها صوتيا، ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة" (١).

يؤكد جون كوهين هذا الجانب الدلالي للقافية حين يقول "فالقافية تحدد في علاقتها بالمدلول، سواء أكانت هذه العلاقة موجبة أم سالبة، فهي في جميع الأحوال علاقة باخوية، ومكونة لهذا المقوم، ويجب أن تدرس القافية داخل هذه العلاقة" (٢) ويلج على نفس الفكرة في موضع آخر حين يقول "إن القافية ليست أداة 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" (٣).

إن فالقافية ليست مجرد محسن صوتي يحافظ على التوازن العروضي للقصيدة الذي يولد التطريب، ويحقق تجانس وانسجام أني مع العواطف، إنما تتعدى ذلك إلى تحقيق "وظيفة دلالية" (٤) تقتضي فهما أعمق لها بوصفها وحدة مكونة داخل كيان مكون من وحدات عدة، فهي على الرغم من أن تعريفها حسب ياكسون "تعتمد على التكرار المنتظم للأصوات، أو مجموعة من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها

١ - محمد صابر عبد، القصيدة العربية الحديثة (البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، اتحاد الكتاب

العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص: ١٠٢

٢ - جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط١

١٩٨٦، ص: ٣٢

٣ - نفسه، ص: ٧٦

٤ - نفسه، ص: ٢٠٩

جماليات (التلقي وإعارة إنتاج الرثالة) ————— (دراسة في لسانية النص (الأدبي))

القافية تقتضي بالضرورة - لاقية دلالية بين الوحدات التي تربط بها^(١) وعلى ذلك تؤدي القافية دورها بوصفها وحدة تشكيلية مكونة، تؤدي دورها الوظيفي من خلال اتصافها بمزايا ثلاث " لغوية ، صوتية ، ودلالية "^(٢)، وإذا كانت القافية كذلك فالحق كما يقول جويير " أن القافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر، يتجاذبان ويدور كل منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبداً، ودون أن يتصادما ويجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنباً إلى جنب "^(٣)

ويبدو أن القدماء كانوا على وعى بعلاقة القافية بدلالاتها وإسهامها في النص الشعري، ولا شك أن هذا السؤال المتعلق بدلالية القافية، ليس وليد اليوم فهو سؤال قديم - جديد، ففي الوقت الذي تنبه فيه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، فإنهم في الوقت عينه أكدوا " ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى "^(٤) وقد تنبه ابن سلام إلى أن وجود القافية ليس شرطاً لوسم الشعر شعراً، مما يؤكد ضرورة الاهتمام بالمعنى، فهو لا يعد كل كلام مقفى شعراً، يقول ابن سلام وهو يتحدث عن محمد بن إسحاق " ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود فكتب لهم أشعاراً كثيرة ، وليس بشعر، وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف "^(٥) كما يؤكد يوسف إسماعيل هذا الدور الإيقاعي والدلالي للقافية حين يقول " تأخذ

١ - نفسه، ص: ٢٠٩

٢ - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٥، ص: ٦٦

٣ - جويير، مسائل في فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سلمي الثوروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط ٢، ١٩٦٥، ص: ٢١٨، ٢١٩

٤ - محمد عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الختجي، مصر، ١٩٧٧م، ص: ٩٤

٥ - طالع: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار للسنون الثقافية العامة، بغداد، ط ١ ١٩٨٩م، ص: ١٧٠/٢

الوظيفة الإيقاعية للقافية دورها من موقع القافية، وامتدادها أفقيا وعموديا في وجهين؛ صوتي يظهر من خلال صور التماثل الصوتي كالتصريع والترصيع والمجاورة والتعطف، ووجه دلالي، يتمثل أفقيا بالتوشيح والتبيين والإيغال^(١)، وفي إطار هذه العلاقة الوثقى بين القافية والمعنى انتبه النقاد نحو مسألة مهمة تتعلق بعلاقة القافية بالفكرة التي تجسد وتشكل النص، ويجب أن تكون العلاقة علاقة وثيقة علاقة تفاعل وتجانس وتوحد، لا علاقة إيجاد فقط، ويشترط فيهما " أن يرتبطا باطنيا، أما إنا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي، فإنه ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين، وإنا بحثنا بعناء ومشقة عن القوافي من أجل الأفكار، فإنه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مقتضب لا تقرب له الأذان، أما إنا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي متسلسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي، فإنه يكون للغة الشعر تأثير السحر، ومجيء القوافي بلا تكلف يكفل السلامة القامة والتوازن الباطني في الأفكار، هذا من شأنه أن يعطى القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال"^(٢) وهذا ما يشير إليه عبد الكريم حبيب حين يقول " وللقافية دور إيقاعي في العملية الإبداعية، وكانت مثار جدل خلافي بين النقاد، حيث إن بعضهم اعتبرها تابعة لموضوع القصيدة فقال بما يصلح وما لا يصلح، وبعضهم أوكلها إلى شاعرية الشاعر وفحولته، وفيما نرى هنا أيضا أن الإيقاع النابع من توتر الفكرة المكونة للموضوع هو الذي يحدد القافية، وقد تنبه الخليل إلى ذلك فوضع " التذييل " والترفيل والتسبيغ في الأبحر المجزوءة من أجل نوعية القافية إطلاقا ووقوفا، بل أتستطيع أن أقول إن

١- يوسف إسماعيل، الأنساق القافية قراءة في الشعر المملوكي (مرجع سابق)، ص: ٩٦
٢- عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٥م، ص: ١٣٨

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (دراسة في لسانية النص) (الأوبى)

نفسية الشاعر المتأثرة بالموضوع المعالج هي التي تحدد حركة القافية، خفضا ورفعا ونصبا وتسكينا^(١)

وعلى ما سبق "تتسم القافية بكونها تمطا موسيقيا غير مستقر فى أدائه التعبيري، وإنما تخضع شأنها شأن كل أبوات الشاعر وضروراته التي تختلف من قصيدة إلى أخرى"^(٢) لذا اهتم النقاد القدماء بثناء القافية غنائيا وإنشادا، وذلك بإطلاقها بوزن تقييدها، ووضع ذلك فى إشباع الحركات، حيث تصبح الضمة (واوا)، والكسرة (ياء)، والفتحة (ألفا)^(٣) وقد أوضحت الدراسات الصوتية الحديثة أن حروف "المد واللين" أوضح فى السمع من الحروف الصامتة، لذا فهي أوضح فى السمع وأعذب حينما تقع خاتمة للقافية، كما تزيد صوت حرف (الروي) تمثلا وتجسيديا "يضاف إلى ذلك أن الحرف الساكن حين يقع فى نهاية الكلمة، ثم يراد الوقف على كلمته، قد يتعرض ذلك الحرف إلى الغموض أو الإبهام، فيقل وضوحه فى السمع، أو قد يسقط فى النطق، ولا سيما حين يكون من الحروف المهموسة الشديدة كالتاء والقاف، فلا يكاد يتضح فى الأذن، ولا يكاد السامع يدرك حقيقة أمره، ولا يحس بموسيقاه"^(٤) ولا شك أن التماثل الصوتي الذي تحققه القافية، داخليا وخارجيا يحقق للقصيدة وحدتها الموسيقية، مما يعزز ذلك التماثل

١ - عبد الكريم حبيب، وظائف الإيقاع فى الشعر العربي، جريدة الأسبوع الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد: ٧٧٥، ٢٠٠١ م، ص: ٢٠

٢ - على بونس، النقد الأدبي وقضاياها، الشكل الموسيقي فى الشعر الجديد، الهيئة العامة المصرية للكتاب القاهرة، ١٩٨٥ م، ص: ١٤٠، ١٤٧

٣ - ابن شيق، العمدة فى صناعة الشعر وأدابه ونقده، (مرجع سابق) ص: ٣١١ / ٢، ٣١٢

٤ - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مرجع سابق)، ص: ٣١٢، ٣١٥

بماليك لتلقى وإعارة إنتاج الرقعة • (وراسة في لسانية النعم الأوي) (

الصوتي وحدة القافية، وعدم خروجها إلى التنويح، ولا تتمثل وحدة القافية بتساوي حروفها وحركاتها فحسب في بنيتها الصرفية أيضا، وتوازيها النحوي وتقاطعها الدلالي وتشاكلها الصوتي، وترصيعها التقطيعي" (١)

١ - يوسف إسماعيل، الأنساق القافية (قراءة في الشعر المملوكي)، (مرجع سابق)، مجلة التراث العربي، تصدر من اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٨١، ٨٢، ٢٠٠١، ص: ٩٥

المبحث الرابع :

القافية والخطاب الشعري

' دراسة تطبيقية '

تحدثنا فى المباحث السابقة عن القافية بوصفها ركنا أساسيا فى بنية النص الشعري، ومدى اهتمام القدماء بها حين أبانوها مفهوما، وحين أبانوا أسسها وعيوبها ومسمياتها، كما تحدثنا عنها فى ضوء الدرس الحدائى وأبنا هذا الخلاف بين المحدثين حيال هذا الركن الثرى، وفى المبحث الأخير درسنا القافية صوتا نو دلالة، صوتا يجب الانتباه نحوه حين نولج ونسبح فى محيط النص الإبداعى، وقلنا إن إغفال هذا الصوت والبحث عن دلالاته وعلاقاته المتشابكة يعد إغفالا عن ركيزة كبيرة، نتكى عليها فى تفسيراتنا وتأويلنا لرسائل النص وغاياته ومراميه .

فى هذا المبحث ندرس نصا نبحث فيه عن علاقة القافية (حرف الروى) بدلالة الخطاب الشعري، وكيف أن هذا الصوت الذى يتكرر عبر بناء النص يسيطر ويجذب إليه أصواتا أخرى، تتعانق مع المعانى والغايات التى تحيا فى جسده، وكيف يكون هذا الاختيار اختيارا غير عشوائى، غير محبط لمشاعر المبدع، غير مكبل لجريان خواطره ولا مقيد لها، كيف تصبح هذا الصوت مسيطرا، أو لنقل منسجما مع اختيار الألفاظ وحركاتها وطبيعة التركيب اللفوى، وطبيعة الصورة الفنية، ليتأكد لنا أن صوت القافية هو الساحة التى تنوب فيها كل روافد النص، أو تتحرك جزئيات النص تبع هذا الصوت منسجمة معه، وينسجم هو بدوره معها، "فتراكم

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة • (دراسة في لسانية النص الأوبي)

أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة، يعطى دلالة معينة، ويعد البيت الذي تندرج فيه الإيقاعات على مختلف المستويات بؤرة تكثف سائر خصوصيات الوحدة وتختزلها، وتلعب الأصوات دورا في إبراز مقاصد الشاعر أو المساهمة في الإيحاء بإخراج المعاني الضمنية إلى الصطح، إلا أنها تقل في المقاطع الموضوعية أو التقريرية، ولكنها لا تكف عن لعب دورها الجمالي والإيحائي باستمرار^(١).

١ - عمر محمد الطالبي، عزف على وتر النص الشعري (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص: ١٠٤

(النص الشعري)

الترجيع الصوتي المضطرب

' في ' أراك عصي الدمع '

لأبى فراس الحمداني

أبو فراس الحمداني شاعر فارس فى البطولة، كما هو فارس فى إبداع الكلمة شاعر معروف شاعر بنى حمدان وفارسهم، ولا يحتاج منا إلى الإطالة فى تعريفه فكتب الأدب تحوى أخباره وسيرة حياته، هو الحارث بن سعيد، أدبه "سيف الدولة" ورياه على الفروسية، وكريم الخصال، وهو يقول ذلك قائلا :

هيهات لا أجد النعماء منعها خلقت يا ابن أبى الهجاء فى أبى

أو يقول :

أراني كيف أكتسبُ المعالي وأعطاني على الدهر الذماما^(١)

ورباني ففقتُ به البرايا وأنشأني فسدت به الأناما

شاعرية أبى فراس، شاعرية تشكلت تشكيلا عجيبا عجب شعره وزافرات أنفاسه، وما روميات أبى فراس، أو أسرياته إلا هذه القصائد التي ألهمت خواطر قارئها، وأطمعت متذوقها على التحليل والتنقيب عن بلاغة أبحاثها وثناء مفرداتها وغنى صورها، هذه القصائد الرومية أرسلها إلى ابن عمه ووالدته وإخوانه .

١ - أبى فراس الحمداني، ديوانه، تح/يدر الدين حضري محمد حملي، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، ط١، ١٩٩٢م، ص: ١٩٤

جماليات التلقى وإملوه إنتاج الرهانة ————— (دراسة في لسانية النص الطويي)

ومما هو متفق عليه هو أن "أسره يدا على خلوه. وعلى الأدب معاً. فلولا روميته لما كان له في سائر شعره ما يتميز به عن الشعراء العاديين، ولولا أسره وشقاؤه لما جرى طبعة بهذه القصائد الرائعة، فجاء بها ذوب العاطفة المتألمة وعصارة النفس الكليم، فكتب اسمه في سفر الخلود"^(١). لقد كانت هذه القصائد أشبه بقلبه المضطرب النبض حبال أسره، وانتظار عبثي لحرية مأمولة، وسراب مخادع نحو افتدائه، لقد ظلت نفس أبي فراس تواقه إلى رغبته هذه رغم تقاعس الأمير (ابن عمه)، حتى أتبع له ذلك، فافتداه مع رفاقه^(٢). وقد عبر أبو فراس عن مرارته هذه حين تأخر سيف الدولة عن افتدائه قتلاً :

تمنيتم أن تفقدوني وإنما تمنيتموا أن تفقدوا العز أصيداً^(٣)

أو قوله مخاطباً إياه :

قد كنت عدتي التي أسطوبها ويدي إنا اشقد الزمان وساعدي^(٤)

فُرميت منك بغير ما أملت المرء يشرق بالزلال البارد

تضمنت الروميات (خمسا وأربعين) قصيدة مختلفة، والقسم الأكبر منها يقوم على الشكوى والعتاب والفخر بالذات والقبيلة وطلب الفداء دون تذلل أو تصاغر وقصيدة "أراك عصي الدمع" واحدة من أبداع قصائده تلك. هذه القصيدة كتبها بعد مضي زمن طويل في الأسر، قضى اليأس فيها على أي بارقة أمل، وأوشك حينئذ على

١ - بطرس البستاني، شعراء العرب، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٩م، ص: ٢٧٣ - ٢٧٤
٢ - طالع: خليل شرف الدين، أبو فراس الحمداني، الموسوعة الأدبية الميسرة (٤)، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٢م، ص: ٢٨
٣ - نيلان أبي فراس، (مرجع سابق)، ص: ٧٣
٤ - نفسه، ص: ٦٦

بماليات التلقى وإعارة إنتاج الرثاء • (دراسة في لسانية النص) (الأبي)

الاستسلام لقضائه، هذه القصيدة تقع في أربع وخمسين بيتاً، أفرد سبعة وعشرين منها للحديث عن معشوقته الغادرة، ومثلها تحدث فيها عن قصة أسره ومناقبه وخصاله ورؤيته لمعان كثيرة؛ مثل الغنى والموت وغير ذلك، لقد أجمع معظم النقاد ومحلي النص الشعري أن أبا فراس وُفق في هذه القصيدة، حيث نظم الأبيات الرقيقة المستظرفة^(١).

النص^(٢):

- | | |
|-----------------------------------|-------------------------------|
| ١- لراك عصبي لسمع، شيمتك الصبر | لما للهوى نهى عليك ولا أمر؟ |
| ٢- بلى، لنا مشتاق، وعندى نوعة | ولكن مثلي لا يذاع له سر |
| ٣- إذا الليل أضواني بسطت بدالهي | وأقلت نغما من خلاقه الكبر |
| ٤- تكاد تضيء للثر، بين جواجي | إذا هي أنكتها الصنبة والفكر |
| ٥- مغلتي بالوصل والموت بونه | إذا مت ظمأنا، فلا نزل الفطر |
| ٦- حفظت وضيت المودة بيننا | وأحسن من بعض الوفا تلك القدر |
| ٧- وما هذه الأيام إلا صحتفا | لأحرفها، من كف كتبها، بشر |
| ٨- بنفسي، من الغارين في الحي غلاة | هواي لها نيب، وبهجتها غبر |
| ٩- تروغ بلى الواشين في، وإن لي | لائفا بها، عن كل واشية، وفر |
| ١٠- بدوت وأهلي حاضرون، لآتني | لوي لن درأ، لست من أهلها، ففر |
| ١١- وحاربت قومي في هوك، وبنهم | وإياي، لولا حبك، الماء والخمر |
| ١٢- فإذا كان ما قل الوشاة ولم يكن | فقد يهدم الإيمان ما شيد الكفر |
| ١٣- وقبت وفي بعض الوفاء مثلة | لأنسة في الحي شيمتها الفدر |
| ١٤- وقور وريعان الصبا يستفزها | فألزن، أحباتنا كما لرن المهر |
| ١٥- تسألني: من أنت؟ وهي عليمه! | وهل بفتي مثلي على حاله نكر؟ |

١ - حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية، بيروت، ط ٩، د/ت، ص: ٦٤٨

٢ - ديوان أبي فراس، (مرجع سابق)، ص: ١١٨

فتبكت، فقلت: أيهم؟ لهم كثر
ولم تسألني عني وعندك بي خبر
فقلت: معاذ الله! بل أنت لا الدهر
بلى القلب، لكن الهوى للبهلى جسر
إذا ما عذاها للبين غنبتها الهجر
ولن يدي ميثا علفت به صفر
إذا البين أنسني ألح بي الهجر
لها الذنب لا تجزي به ولي الغر
على شرف، ظمياء، جلها الذعر
تنادي طقا بالواد، أعجزة الخضز
يعرف من أنكرته البدو والخضر
إذا زلت الأقدام، واستنزل النضر
معوذة لن لا يخل بها النضر
كثير إلى نزالها النظر للشزر
وأسغب حتى يشبع للذب والنسر
ولا الجيش ما لم تلت، قبلي النفر
طلعت عليها بالردى، أنا والفجر
هزيمًا، وردني البراق والخمر
فلم يلقها جاني اللآء، ولا وعر
ورحت ولم يكشف لأوابها ستر
ولا بات يثيني عن الكرم الفقر
إذا لم أفر عرضي فلا وفر الوفر
ولا فرسي مهر، ولا ربه غمر
فليس له بر يقبه ولا بحر
فقلت هما أمران أحلاهما مر

١٦- فقلت كما شأعت وشاء لها الهوي
١٧- فقلت لها: لو شئت لم تتعتني
١٨- فقلت: لقد أترى بك الدهر بعدنا!
١٩- وما كان للأحزان -لولاك- مسلك
٢٠- وتهلك بين الهزل والجذ مهجة
٢١- فليقتن لن لا عز بعدي لعاشق
٢٢- وقلت لمرى لا لرى لي راحة
٢٣- فعت إلى حكم الزمان وحكمها
٢٤- كاني لنادي دون ميثاء، ظبية
٢٥- تجفل حونا، ثم ترنو كلما
٢٦- فلا تكريني يا ابنة العم! إنه
٢٧- ولا تكريني بطني غير منكر
٢٨- وبقي لجرار لكل كتيبة
٢٩- وبقي لنزال بكل مخوفة
٣٠- فأظما حتى ترتوي البيض والقسا
٣١- ولا أصبغ الحي الخلوف بفارة
٣٢- ويا رب بلر، لم تخفني، منيفة
٣٣- وهي رددت الخيل حتى ملكته
٣٤- وساحبة الأتيل نحوي لقبها
٣٥- وهبت لها ما حازه الجيش كله
٣٦- ولا راح يطغوني بأوابه القسي
٣٧- وما حاجتي بالمال أبغى وقوره
٣٨- أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى
٣٩- ولكن إذا حم القضاء على امرئ
٤٠- وقال أصيحابي الفرار أم الردى

- ٤١- ولكنني لمضي لما لا يعيبي
 ٤٢- يقولون لي: بعث السلامة بالردى
 ٤٣- وهل يتجلفى عني للموت ساعة
 ٤٤- هو للموت فاختر ما علا لك فكرة
 ٤٥- ولا خبز في دفع الردى بمنزلة
 ٤٦- يمتنون أن خلتوا ثيابي وبقمنا
 ٤٧- وقلم سيف فيهم أمدق نصله
 ٤٨- سيذكرني قومي، إذا جد جداهم
 ٤٩- فإن عشت فاطعن الذي يعرفونه
 ٥٠- وإن مت فالإنسان لا بد ميت
 ٥١- ولو صد غيري ما سددت اكتفوا به
 ٥٢- ونحن ألسن لا توسط عندنا
 ٥٣- تهون علينا في المغالي نفوسنا
 ٥٤- أعز بني الدنيا وأعلى نوي للفلا
- وحسبك من أمرين خبزهما الأوسر
 فقلت: أما والله، ما نلتني خسر
 إذا ما تجلفى عني الأوسر، والضرر
 فلم يمت الإنسان ما خبي الذكر
 كما رذها يوماً، بسوءته عمرو
 علي ثياب من مالهيم، خسر
 وأعقاب رنج، فيهم حطم الصخر
 وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر
 وتلك القنا والبيض، والضمير الشكر
 وإن طالت الأيام، وتفسخ الضر
 وما كان يظن التبر، لو نطق الصخر
 لقا الصخر دون العالمين أو للقبير
 ومن خطب الحساء، لم ينقل المهر
 وأكرم من فوق التراب، ولا فخر

وعلينا قبل أن نغور في هدفنا الرئيسي، وقبل أن نتحرى ونتحسس غاية بحثنا، وهو هذا "الصوت" الذي اختاره أبو فراس الصوت الرئيسي المنبعث من لوحته الإبداعية، أو لنقل من صرخاته وأناته التي خرجت من وراء الجدر فهزت نفوساً صلبة، وألانت صفا قاسية، وكيف أن هذا الصوت كان بمثابة لنور القوى الذي جذب فراشا بار حوله، كيف جذب هذا الصوت - كما قلنا سابقاً - كل مركبات النص الإبداعية، وجعلها تدور حوله، تكتسب منه حياتها وديمومتها، نقول قبل كل ذلك، علينا أن نتأمل وجهات النظر التالية :

بماليك التلقى رعاوة إنتاج الرثالة • (وراسة في لسانية النص (الأوبى)

أولا ، أن الأبيات الأولى في قصيدته (١ حتى ٢٧) تلك التي يتغزل فيها لم تكن غزلا محضا، فإني نفس مسجونة، محطمة، بانسة، ناقمة لتنكر الأهل والأقرباء وفرح الأعداء وشماتتهم، يروق لها الغزل والاستمتاع به.

ثانيا ، هذه الأبيات التي تمثل المقطع الأول في قصيدته، لا يجب أن نتسرع في اعتبارها مقدمة استهلالية على طريقة القدماء، حين اتخذوا ذلك مطية نحو موضوعاتهم الرئيسية، هذه المقدمة ليست مقدمة بقدر ما هي لحمة وعضو رئيسي في بنية القصيدة كلها، إنها تمثل كما يرى أحد الباحثين^١ سورة نكريات تبريرية لنفس عالقة على مشارف مجد مفقود، وسعادة مأسورة، وما الحسنة التي يحاورها الشاعر متغزلا سوى رمز من رموز تشامخه، وفتوته ومعاشته للجمال الأميري أيام كان فتى طليق الجناحين، يثير حوله إعجاب الرجال والنساء على السواء^(١)، على أنني أرى أن الشاعر في هذه المساحة من النص - والنص الإبداعي غنى التأويل - كان يخاطب الحرية، هذه الحرية التي أبت وعصيت أن تتحرك نحوه، هي آماله التي وقف الجميع حيالها يتفرجون يتقاعسون، إنها هذه القيمة التي لا حياة ولا رجولة ولا مجد بدونها، إنه عاش وتربى على هذه المعاني، ونبت في أرض الفروسية والمجد، وتترعرع من مائها إنه يخاطب كل القيم الثمينة، يخاطب كل النقائص، يخاطب صور التخاذل والتخلي، يخاطب كل الغادرين المتفرجين، يخاطب عشيرته التي أنكرت وفاءه وأياديه عليهم من خلال هذا الرمز (المرأة) الغادرة، يخاطب نوازع الشهامة في ابن عمه "سيف الدولة"، يخاطب فيه تخاذله وسكونه حيال فدائه، لا

١ - خليل شرف الدين، أبو فراس الحمداني، (مرجع سابق)، ص ١٨٣

جماليات التلقى وإعلوة إنتاج الرثالة • (وراسة في لسانية النص الأوبي)

يمكننا أن نتصور غزل الشاعر هنا غزلاً نساءياً، حرق قلبه، وأي غزل هذا وهو سجين تتنازعه حالات اليأس والرجاء، الموت والحياة، تتنازعه البطولة والفروسية، يود أن يعود إليها، إنني لا أعطي حين أرى في صورة هذه المرأة المتغزلة الغادرة، صورة رمزية أخرى لابن عمه "سيف الدولة"، لتتأمل قول أبي فراس مخاطباً ابن عمه :

| | |
|-------------------------|-----------------------------------|
| وكم لك عندي من غنرة | وقول تكذبه بالفعال ^(١) |
| ووعد يعذب فيه الكريم | إمأ بخلف وإمأ مطال |
| صبرناً لسخطك صبر الكرام | فهذا رضاك فهل من نوال |
| ودقنا مرارة كأس الصدود | فأين حلاوة كأس الوصال |

أليست هذه الأبيات هي عن الأبيات التي يخاطب فيها متغزلته في قصيدته !

ويبدو لي يقيناً أن ابنة العم التي ذكرها في البيت (٢٦) هي (ابن عمه).
إنه أدان بهذا التحقيق أن أخرج أمره :

الأول: هو التوكيد على أن النص مقطع واحد وليس للمتعجل مقطعين، إنها مقطع واحد يدور حول قضية الشاعر، قضية الفارس المسجون الذي ظل على شهامته وعظمته لا يركن لضعف، ولا يقترب منه الذل، قضية فارس حانق حين هرب الوفاء وحل الغدر.

الثاني: هو متصل بالأول وهو أن حرف الروي (الراء) وصوتة بوصفه الصوت الرئيسي - يؤكد ما طرحته سابقاً، من تأويل لهذا الغزل من ناحية، ويثبت أن

١ - ديوان أبي فراس، (مرجع سابق)، ص: ١٨١

جماليات (التلقي وإملوة (نتاج (الترلالة) ————— (دراسة في لسانية (النص (الأدبي)

النص مقطع واحد لا مقطعين من ناحية أخرى، وأن الاتصال النفسي بين بنيات النص اتصالا نفسيا عميقا، حتى يمثل المقطع الأول شفرة نقرأ بها الحالة النفسية الغامرة في هذه الرومبة الرائعة، وهذا ما تؤكد الدراسة والتحليل .

إن غاية التحليل الذي نحن بصدده، هو البحث عن إسهام صوت حرف "الروي: الراء" في رسالة هذا النص، والإجابة عن السؤال الكبير الذي يحوم حوله هذا البحث، وهو: هل كانت القافية عبءا وسورا منبععا لحركية الانفعال وسياحة الخواطر وتحجيمها؟، هل كان "الصوت القافوي" بدلالته منسجما مع غايات النص، تؤثر فيه ويؤثر فيها؟ إن هذه القصيدة كما قلنا زفرة من زفرات شاعر، كاد اليأس أن يغلبه، وأنه قد أنشدها بعد مضي زمن طويل في الأسر-كما قلنا سابقا - وعلى ذلك فهو يبين حالتين؛ كل يشد في اتجاه، حالة الثبات والجأش والقوة، فهو من سادة تغلب وابن عم الأمير، وحالة اليأس والترنح وعدم الثبات، وهذه الحالة الأخيرة يقاومها ولا يكاد يقع فريسة لها، وقد استطاع أن يواجهها بكل هذه القيم والشيم والأمجاد التي يتحلى بها، وهو الذي يعبر عن هذه النواز حبه بقول :

- ٤٠ - وقال أصيحاى الفرار أم الردى فقلت هما أمران أحلاهما مر
٤١- ولكنى أمضى لى لا يعيبنى وحسبك من أمرين خيرهما الأسر
٤٢- يقولون لى: بعث السلامة بالردى فقلت: أما والله، ما نالنى خسر

هذا هو الحوار الداخلي الذي يتصارع داخل بنية أبى فراس النفسية .

بماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرلالة • (وراسة في لسانية النص (أطوي)

إذن ما قصة هذا الصوت "القافوي" الذي اعتمده الشاعر صوتا رئيسيا

لصرخته ولزفرته هذه ؟

تمثل " الراء " الصوت الرئيسي في بنية هذه الشكوى، هذه الحرقه، وفي رحم

نك يضع السيادة والبطولة والقوة، وبالذهاب إلى علم الأصوات نراه يصف " الراء "

بأنه صوت مكرر يتكون " بأن تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكرر سريعا، وهذا هو

السرفي تسمية "الراء" بالصوت المكرور، يكون اللسان مسترخيا في طريق الهواء

الخارج من الرئتين، وتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به، فالراء صوت لثوي مكرر

مجهور" (١)

إذن هذا الصوت ينقسم :

• التكرارية والترجيع

• الجهر، والصوت المجهور- خاصة الراء -يتسم بوضوح سمعي أقوى، مما

يحدث مع بقية الأصوات الصامتة نتيجة حرية الهواء الناتجة عن الاتصال

والانفصال المتكررين، وحين نذهب إلى المعاجم للبحث عن معاني هذا

الصوت ودلالته وإيحاءاته، نجد أن هذا الصوت بصفة عامه - في كثير من

المصادر - تدل على التحرك والتكرار والترجيع، وتدل حين تكون آخر

المصادر على نفس المعنى السابق (٢)، إن هذه السمات الصوتية لحرف

الروي "الراء" التي تتمثل في الوضوح السمعي والترجيع والتحرك والتكرار

١ - محمد كمال بشر، علم اللغة العام، (الأصوات)، دار المعارف، مصر، ص: ١٢٩

٢ - طالع: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، نشر اتحاد الكتاب العرب ،
دمشق ١٩٩٨ م ، ص: ٨٥ وما بعدها

بماليك التلقى وعاوة إنتاج الرهالة ————— (وراسة ني لسانية النص لأبوي)

تمثل حالة أبي فراس الحمداني المتحركة المضطربة المترنحة، تلك الحالة التي حاول في بنية نصه أن يخفف من حدتها حين يذكر أمجاده وبطلوته، وأن ما حدث له هو قضاء الله الذي لا مهرب منه، مع ذلك فهو ملاذ قومه حين يجد جد هم .

٢٨- أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فرس مهرولا ربه عمر

٢٩- ولكن إنا حم القضاء على امرئ فليس له بريقيه ويحر

٤٨- سيذكرني قومي إنا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

٤٩- فإن عشت فالطعن الذي تعرفونه وتلك القنا والبيض والضمير الشقر

لذا لا نغالي إن قلنا مرة أخرى أن أبياته الأولى الغزلية التي طالبت حتى البيت " ٢٧ " يخاطب فيها بنفسه شهامته، جلده، كرامته، يخاطب فيها كبرياءه، ألا يتضعع ويتكسر، يخاطب فيها سيادته وفروسيته أن تسكن وتضعف، يخاطب فيها الروح الأميرية المتوثبة في صدره، وما هذا الحوار النفسي الذي يطرحه إلا حالة الصدى لصوت (الراء) التكراري الترجيعي، ترجيع بين حالتين متنازعتين، يقول أبو فراس:

١٥- تسائلني من أنت؟ وهي عليمه وهل بفتى مثلى على حاله نكر

١٦- فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى قتيلك، قالت: أيهم؟ فهم كثر

إن حالة الترجيع والترنح والاضطراب نراها واضحة في بنية القصيدة حين نقف على دلالات بعض المفردات والتراكيب التي ازدحمت بها قصيدته على النحو التالي :

بجماليات التلقى وإعاوة إنتاج الترملة • (وراسة ني لسانية النص الفوسى)

- عصى، الدمع "ودلالة الأخذ والرد والترجيع" - مشتاق، لوعة "اضطراب وحيرة" -
أضواني، أذلت ، دمعاً - تضى الناريين جوانحي، أذكتها - مغلتي بالوصل (دلالة
الحيرة والقلق)- الموت ،ظمانا، فلا نزل القطر، (دلالة الانتهاء)- ضيبت المودة
القدر، (الضجر والسأم)- الغادرين، هواي لها نذب، بهجتها عذر، الواشين
واشبة-بدوت، قفر " دلالة الوحشية .." حاربت قومي- يهدم، الكفر (دلالة
التلاشي والانهدام) ، مذلة، القدر- يستفزها، يأرن (الحركة والترجيع غير
المنتظم)- نكر، قتيك، تتعنني ، أذرى، الأحران، البلى، تهملك، الهزل، البين
الحجر- لا عز، عاشق، صفر- قلبت أمري (دلالة الاضطراب والحيرة)، البين
الهجر، الذنب، العذر، الذعر- تجفل، تدنو، أعجزه (دلالة اليأس)- لا تنكريني
أنكرته ، لا تنكريني، منكر، زلت الأقدام، استنزل النصر- مخوفة، الشزر- أظماً
أسغب، الذئب، النسر- غارة، النذر- هزيماً- ساحبة الأذيال، وعر-لم يكشف لأثوابها
ستر- الفقر- أسرت، الوغى، لا فرس مهر..- القضاء، ليس له بريقيه ولا بحر -
الفرار، الردى، مر- الأسر- الردى، خسر- يتجافى الموت، الأسر، الضر- الموت
يمت- الردى، مذلة، بسوءته- دمائهم، حمر، حطم الصدر- فى الليلة الظلماء يفترق
البر- الطعن ، القنا ، البيض ، الضمر، الشقر- مت، ميت- نفق، الصفر- القبر-
تهون، إن هذه المفردات، وهذه الجمل حين تأملها يؤكد هذه الحالة المضطربة
والترجيع والتكرار لأحداث نفسية تتنازع، كما قلنا يبين حالتين؛ حالة النفس
الأميرية البطولية، وحالة النفس التي يكاد يقترب منها اليأس والضعف، وبالنظر
فى كل التراكيب التي تمثل جانب المقاومة والثبات، نراها تمثلت فى بنية النص
حين يؤكد أن فروسيته هي التي كانت وراء أسره، رغم ما اقترح عليه (٢٨ - ٤١)

جماليات التلقى وإملوة إنتاج الرثالة • (وراسة في لسالية النص) (أبو) (

حين يؤكد أن ما أصابه القدر الذي لا مفر منه، ولا هو ممن يدفع الردى بمذلة (٤٣ - ٤٥) ، حين يذكر بأن فقدته فقد لقومه ومصيبة عظيمة لهم (٤٨ - ٥١) حين يفخر الشاعر بذاته وببني حمدان والقبيلة كلها، وهذه التراكيب وإن كانت في دلالتها العامة تجسد معاني السيادة والفروسية والعظمة، إلا أنه يتحوصل في داخلها المرارة والأسف والأسى وخيبة الأمل والتفاحس واختفاء أمارات الشهامة والنجدة، وتصبح كثرة التراكيب المنفية شاهدة على ذلك تأمل الأبيات (٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦) ، (مرتين) ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣) (الاستفهام + نفي) ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٥٤ ، ٥٢) ، إن هذا التجاذب والترجيح والتكرار لهذه المعاني هو عين ما أوحى به صوت حرف الروي " الراء " الذي نراه قد بُنى على الهيئة التالية :

• أنه قد سبق بالسكون .

• مضموم .

• موصولة بإشباع هذا الضم الموجود على " الراء " .

• وجود حرف الروي في شكل مخصوص من أشكال الكلمة وهي " الاسم " .

والسؤال : هل لهذه الهيئة التي جاء بها أبو فراس لهذا الحرف القافوي دلالات وعلّة

مرتبطة بغرض هذه الرومية ؟

علينا أن نتأمل الآتي :

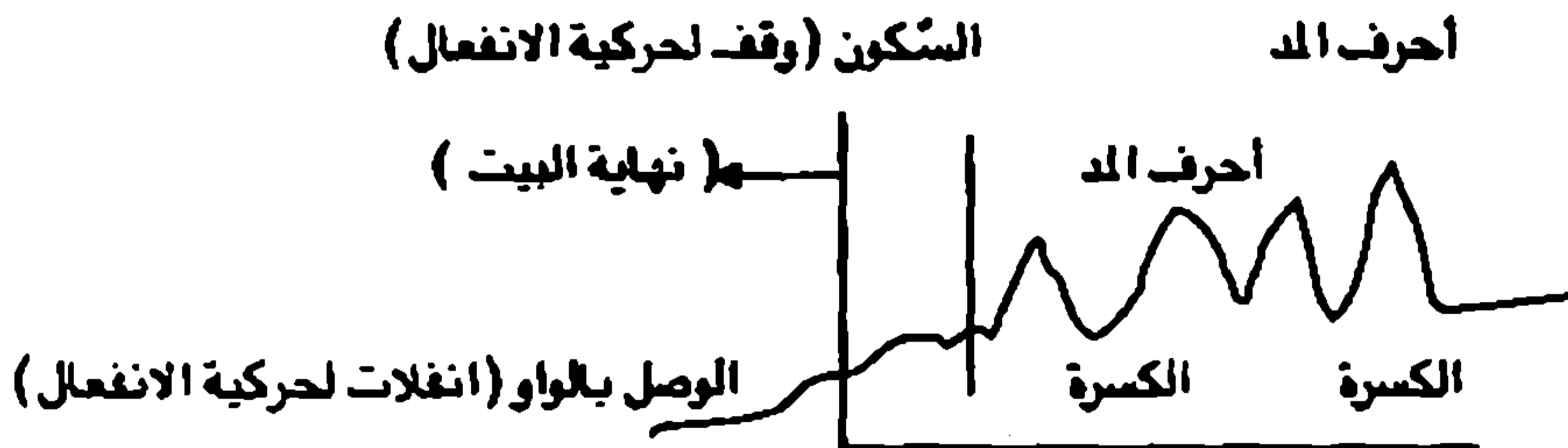
أولاً ، إن وجود (السكون) قبل " الراء " المنسابة التكرار، مثل به الشاعر جمحاً لهذه

الحركة الصوتية، وهو لا يأتي في الكلام إلا للحد من الحركة الصوتية وقمعها

جماليات التلقى وإعادة إنتاج الرسالة • (دراسة في لسانية النص القافوي)

والتلطيف غلوائها وعتفوانها^(١)، وهو جمع لهذا الانفعال المرير الذي يحاول الشاعر أن يخفيه، يحاول أن تظل روحه الأميرية وكينوته الفارسية، لا تفل ولا تضعف، إنه قد جعل من هذا السكون قيدا لعدم الانفلات والانهازم، فهذه أنات أمير، أنات فارس على استحياء، كما أدى هذا السكون في أواسط الكلمات المكونة للقافية (بصفة عامة) تتوفا واضحا صنع منه الشاعر مثيلا لهذا التتوه النفسي المضطرب غير المستوي .

ثانيا ، إن وصلة ب"الواو" هو توكيد لهذا الشد والجذب لخواطر الشاعر وانفعالاته ، فإذا كان "السكون" ممثلا عاملا جذب وتوقف، فإن الوصل بالواو يمثل انفلاتا لهذه الشحنات النفسية، وفيضا لهذا الزخم العاطفي المرير وهذا يدل على أن العبد كان ثقيلًا وفداحة أسره كانت أعظم، وتقاعس ابن عمه (سيف الدولة) أوحذ وأوجع وأخزى، لذلك كان الانفعال العام في هذا النص الإبداعي يتوفر ويتجسد في أوضح صورته في هذا الصوت القافوي، وما هيأه الشاعر له من حركات قد اختارها اختيارا فنيا، وبمكنا أنه نبيه حركية الانفعال على النحو التالي:



١ - طالع :عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م، ص: ٣٥٠

جماليات التلقي وإملوة إنتاج (الترثالة) ————— (دراسة في لسانية (النص) القافوي)

ثالثاً، إن وجود حرف الروي في بنية الأسماء لأمر يلفت نظرنا، حيث لم تأت قافية واحدة من "فعل" ينتهي بحرف الروي "الراء"، وإن لم يجد الشاعر اسماً جاء بـ"المصدر" الذي لا يحمل في نفسه الحركة بقدر ما يحمل الحدث دون الزمن إن إصرار الشاعر على الإتيان بالأسماء قافية، تلك التي تتصف بالثبات وعدم التحول يشير إلى ثبات الهاجس الذي يؤرق الشاعر ويجثم على صدره، فكما قلنا سابقاً إن الشاعر قد نظم هذه القصيدة بعد مضي زمن طويل في سجنه حتى جثم اليأس وأخفى أية بارقة للأمل، وسد أي فرجة نحو تحريره وفك أسره.

العناصر الصوتية الداخلية وعلاقتها بالصوت الخارجي (الصوت القافوي):

قلنا من قبل إن الصوت القافوي في النص يمثل البؤرة التي تدور حولها منتجات صوتية ترسم حركية الانفعال في نسيج النص، هذا الانفعال ليس انفعالا ثابتاً، بل إنه انفعال متنوع، تنوع هذه الروافد مما يدحض كل الادعاءات القائلة بعدم تنوع الخواطر والانفعالات وتقييدها، لا تتحرك إلا في قوالب معدة جاهزة مما يدحض دعاوى المحدثين بأنها لم تعد -نعني القافية- تتلاءم وحركية التنوع الانفعالي، إنها شكل سيمتري شديد الانتظام والرتوب، إنها شبيهة بما يفعله المحكوم عليه بالإعدام شنقاً حين يتمنى أن يوسع حول عنقه. (١)

١ - طلع: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد (مرجع سابق) ص: ٩٥

أولا: الصوت المفتوح المحدود:

انتشر هذا الصوت في بنية النص على النحو التالي وفي المقدمات التالية:

- ١- أراك، أما للهوى، لا.
- ٢- بلى، أنا مشتاق، لا يناع (٥).
- ٣- أضواني، هوى، دمعاً.
- ٤- تكاد، النار، إنا، أنكتها، الصبابة (٥).
- ٥- إنا، ظمأنا، فلا.
- ٦- بيننا، الوفا.
- ٧- ما، الأيام، إلا، أحرفها، كاتبها (٥).
- ٨- الغادرين، عادة، هواي، لها، وبهجتها (٥).
- ٩- إلى، الواشين، أذنا، ١٠- حاضرون، ناراً، أهلها.
- ١١- حاربت، هواك، إيبي، لولا، الماء (٥).
- ١٢- إنا، كان، ما، قال، الوشاة، الإيمان، ما (٧)، وإنا ما انتقلنا إلى مقطع آخر في قصيدته يتحدث فيها عن قصة أسره، وبيان بطولته وفضله على قومه، وجدنا:
- ٢٨- ما، لدى، الوغى، لا، لا.
- ٢٩- إنا، القضاء، على.
- ٤٠- قال، أصبحابي، الفرار، الردى، هما، أمران، أحلاهما (٧).
- ٤١- لما، لا، خيرهما.
- ٤٢- السلامة، الردى، أما، ما، نالني (٥).
- ٤٣- يتجافى، ساعة، إنا، ما، تجافى (٥).
- ٤٤- ما، علا، الإنسان، ما، حيي (٥).
- ٤٥- لا، الردى، كما، ردها، يوما (٥). (إلى آخر القصيدة). هذا إلى جانب الصوت المفتوح غير الممدود، وهو أيضا منتشر بين في النص، إن انتشار هذا الصوت (المفتوح والمفتوح الممدود) وهيمنته الواضحة، حتى يصل في بعض الأبيات إلى (سبع مرات) على سبيل المثال الأبيات (١١، ٤٠)، ويصل إلى (خمس

مرات) في الأبيات (٤٠٢، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٢٠، ٤٢٣، ٤٤٠، ٤٥٠). على سبيل المثال لا الحصر، لبذل دلالة واضحة على حالتين متنازعتين في صدر الشاعر وفي كينونته النفسية؛ وهما - كما ذكرنا سابقا- حال الشاعر المسجون بالبائس تلك الحال التي تستدعي البث والشكوى، بث إلى قومه وابن عمه لفك أسره وشكوى يسمعها الزمن كله، ويسجلها التاريخ حين تضعف الإرادة وتختفي نوازع الشهامة، فحاله الشاكي، حالة المنفعل الذي يرتفع صوته كيما يسمعه الناس، والفتح الجاثم على بنية القصيدة فتح لفاه الشاعر، وبيان لنفس فقدت روابط جاشها، وحال الشاعر الأمير الفارس، فهذه (المئات) في انتشارها، في انتصابها واستقامتها أقدر على رسم الذات المتعاطمة في كبرياتها وتحديها من ناحية أخرى، وهو إذن- الشاعر- يجعل من هذه الظاهرة الصوتية، وباستخدام ذكي مؤشرا على هذا التنازع الذي يعتريه، وهذا يتضام مع الصوت الرئيسي في بنية النص، وهو صوت القافية (حرف الروي) حين يصبح هذا الصوت الترجيعي دال - كما قلنا سابقا- على حالة الانفلات والانسياب المتكررين، والاضطراب الهائج، وحين يقبع السكون قبله ليحد من انفلاته وجمحه وجريانه.

وتأتي ظاهرة أخرى تتصادم مع هذه الظاهرة الصوتية السابقة، وهي تصدير أول صوت في النص بصوت "الهمزة"، بل نراه يتكرر في حشو البيت وفي ضربه ليصل إلى ثلاث مرات في قوله :

أراك عصي الدمع، شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر

جماليات التلقى وإعلوة إنتاج الرثالة • (دراسة في لسانية النص الأوبي)

إن الهمزة : "وهي صوت حنجري انفجاري" ^(١) وصوتها " في أول الفظة يضاهاى نتوءا في الطبيعة ، وهو يأخذ في هذا الموقع صورة البروز، كمن يقف فوق مكان مرتفع ، فيلفت الانتباه ك (هاء التنبيه) ، ولكن بفرق أن الهاء شعورية والهمزة بصرية ، والصورة البصرية تتصف بالحضور الوضوح والعيانية" ^(٢)، إن هذا الانفجار المتحوصل فى صوت (الهمزة) وهذا النتوء، وهذا الوضوح والعيانية، تمثل شفرة من الشفرات التي بها يفك النص، وبها نولج فيما وراء هذا الظاهرة، هذا الذي يحاول الشاعر أن يخفيه ويديريه فى ثوب غزلي يوهم به الملقى أنه هادئ لا يتزعزع؟!، إن هذا البدء يمثل نون أن يدري الشاعر حالة اللوعة والتأوه، حالة الانفجار اللاشعوري بحاله المنهار، تلك الحال الذي يحاول أن يديريه، هذا الحال الذي ظهر عيانا واضحا ناتئا بارزا بروز هذا الصوت ولنتأمل ما جاور هذا الصوت

نجد :

- عصى (عصيان وعدم رضا)
- الدمع (الشجن والحزن والتأوه)
- الصبر (وما سبقه من تأزم وتوقف أمارات الفرج)
- نهى (كبح)
- أمر (استعلاء)

وهذا الصوت - نعت صوت الهمزة - يتكرر تباعا فى الأبيات التالية .

٢- أنا، ٣- أضواني - أدللت، ٤- أذكتها- إذا، ٥- إذا، ٦- أحسن، ٧- الأيام -
إلا- لأحرفها، كأن الشاعر منذ البداية قد جمع منه انفعاله، وتكسرت قيوده،

١ - محمد كمال بشر، الأصوات، (مرجع سابق) ص: ١١٢

٢ - حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (مرجع سابق)، ص: ٩٥

مما يلي (التلقي وعلو إنتاج الرثالة) ————— (وراسة في لسانية النص (الأوبى)

فجاءت هذه البداية، وإن كان الشاعر قد انتبه فجاءت (الذات) تعوض حالة الانهيار وترنح (الذات) تلك الحال التي لا تليق بالذات الأميرية، الذات الفارسية، في (أنا) و (وباء المتكلم) في: عندي، مثلى، وهي كثيرة التكرار في جسد النص، حتى يصل إلى نروة الوضوح في قوله :

٤٨- سيذكركني قومي إنا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

٤٩- فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه وتلك القنا والبيض والضمير الشقر

و(تاء المتكلم) التي تكررت كثيرا في بيئة النص، وهي تمثل الحصن الذي بقي

للشاعر يدافع من خلاله حالة الانهيار والسقوط (الآبيات: ٥، ٦، ١٠، ١١، ١٢، ١٥،

١٦، ١٧، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٣، ٢٥، ٢٨، ٢٨، ٤٢، ٤٩، ٥٠) هذه "تاء المتكلمة"

تجسد في قوله:

٢٢- وحي رددت الخيل حتى ملكته هزيمًا ورددتني البراقع والخمر

٢٤- وساحبة الأذيال نحوي لقبقتها فلم يلقها جهم اللقاء ولا وعر

٢٥- وهبت لها ما جازه الجيش كله ورحبت ولم يكشف لأثوابها ستر

٢٨- أسرت وما صحتي بعزل لدى الوغى ولا فرسي مهمل، لا ربه غمر

ثانياً: الصوت المخفوض أو المنكسر أو الوطن

إن هذا الصوت المخفوض أو المنكسر أو الوطن وجدناه كثيرا في بيئة النص،

معبرا عن حالة الانفعال المتجه نحو الأسفل. - إن جاز التعبير - إن هذه العناصر

جماليات التلقى وإعلاء إنتاج الرثانة ————— (وراسة في لسانية النص (الأوبى)

الصوتية المنخفضة مؤشر على الوضع المتدني لعنويات صاحب النص، دالة على الانهيار والحزن والحرقة، إن كثيرا من هذه العناصر الصوتية المنخفضة تصاحب بطبيعة الحال " ياء المتكلم " وإن كنا- من قبل- قلنا إنه استعان بـ (ياء المتكلم) ومعها (تاء المتكلم) ليعوض وليخفى حال سقوط النفس المنهارة، إلا أنه لم ينجح تماما فى تغطية دلالة هذا (الكسر) المنتشر فى نسيج النص وبسط ألفاظ دالة على الأسف والضياع والحنق على التخائل سواء من متغزلته (رمز قومه وابن عمه) أو من قومه وابن عمه صراحة، لتأمل هذا الخفض أو الكسر فيما يأتي :

١- عصي الدمع، للهوى. ٢- عندي لوعة " لاحظ ياء المتكلم بحوارها لوعة "، مثلى.

٢- أضواني، خلأثقه، الهوى. ٤- جوانحي (لاحظ جوارها النار)

٥- معلتي (لاحظ حالة المؤمل فى مثل هذه الحالات ..)،

٦- حفظت (لاحظ المجاور الغدر) ٧- لأحرفها، من، كف كاتبها،

٨- بنفسى من الغادرين فى الحي (لاحظ حالة النفس مما فعله الغادرون)،

٩- الواشين، منى، لى، عن كل واشية، ونذهب إلى المقاطع الأخيرة لندرى:

٨- بعزل، لا فرسى مهر (لاحظ المجاور)،

٢٩- امرئ (لاحظ ما جواره : حمّ القضاء ، ليس له بريقه ولا بحر)، أصبحابى،

الفرار (لاحظ تصغير أصحاب، ودلالة فتور العزم، وضياع السند، ولاحظ

(الفرار) بدلالته المنسجمة فى (الكسر) السابق، وما جاوره : الردى .

٤٠- لكننى، أمضى، لا يعيبني، من أمرين، (لاحظ المجاور: الأسر)،

٤١- لى، نالنى (لاحظ المجاور: بعث السلامة، الردى، ونالنى (جوارها: خسر) .

جماليات التلقى وإعلوه إنتاج الرثالة • (وراسة في لصاية النعس (الطوبى)

والسؤال الذي يطرح نفسه ما هي العلاقة بين هذا للرافد الصوتي بسابقه ؟

إذا كان العنصر الصوتي السابق قد أفصح عن حالتين متحوصلتين؛ حالة الشكوى، وحالة الذات الأميرية المتعاضمة فإن هذا العنصر المنخفض ليؤكد حالة الشكوى، حالة التدني لعنويات فارس خلا من حوله المخلصون، وانحدرت معنوياته نحو السقوط والانحدار والكسر، وهنا- أيضا- يتجسد في الصوت الخارجي القافوي، صوت الانحدار والترجيع المنحدر نحو الأسفل، لولا يقظته، ولولا انتباهه، ولولا محاولاته أن يكون ثابتا قويا، حتى ليعلنها في نهاية قصيدته، ولاحظ " نحن " بعظمتها، حين يقول:

تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن خطب الحسنة لم يغله المهر
أعزبنى الدنيا وأعلى نوى العلا وأكرم من فوق القراب ولا فخر

ثالثا: الصوت المجهوم والصوت المهموس .

الصوت المجهوم هو ذلك الصوت الذي تهتز أثناء نطقه الوتران الصوتيان بسبب اقترابهما أثناء مرور الهواء، وأثناء النطق، ويسمى الصوت المنطوق من حينئذ *voiced*، والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما ننطقها اليوم " ب ، ج ، د ، ذ ، ر ، ز ، ض ، ظ ، ع ، غ ، ل ، م ، ن " ^(١) ونضيف إليهم الهمزة تبع رأى القدماء ^(٢)، أما الصوت المهموس هو ذلك الصوت الذي يحدث أثناء نطقه انفراج للوترين الصوتيين، بحيث يسمح للهواء بالخروج دون أي اعتراض ، وبالتالي لا يتذبذب

١ - طالع: كمال بشر، علم اللغاة الأصوات، ص: ٨٧ ، ٨٨

٢ - طالع: محمد كمال بشر، علم اللغاة الأصوات، (مرجع سبق) ص: ٨٨

جماليات التلقى وإملوة إنتاج التلاوة ————— (دراسة في لسانية النص اللغوي)

الوتران الصوتيان ، وفي هذه الحالة يسمى بـ (الهمس) والصوت اللغوي الذي ينطق في هذه الحالة يسمى (الصوت المهموس) *voiceless* .^(١) وبإحصاء الحروف المجهورة والمهموسة في بنية النص وجدناها كالتالي^(٢) :

| الحروف المهموسة | | الحروف المجهورة | | |
|------------------------|--------------|------------------------|--------------|-----------|
| صفتها، عدد مرات تكراره | | صفتها، عدد مرات تكراره | الحرف | |
| ٦ | انفجاري شديد | ١١٥ | انفجاري شديد | الهمزة |
| ٩٩ | انفجاري شديد | ٨٥ | انفجاري شديد | ب |
| ٥٢ | انفجاري شديد | ١٤ | انفجاري شديد | ض |
| ٤٦ | انفجاري شديد | ٥٦ | انفجاري شديد | د |
| ٧٤ | احتكاكي رخو | ١١ | احتكاكي رخو | ظ |
| ١٠ | احتكاكي رخو | ٢٨ | احتكاكي رخو | ذ |
| ٢٧ | احتكاكي رخو | ٢٦ | احتكاكي رخو | ز |
| ٢٠ | احتكاكي رخو | ٦٦ | احتكاكي رخو | ع |
| ١٥ | احتكاكي رخو | ١٥ | احتكاكي رخو | غ |
| ٤٦ | احتكاكي رخو | ١٧ | مجهور مركب | ج |
| ١٨ | احتكاكي رخو | ٢٤٢ | جانبي | ل |
| ٨٦ | احتكاكي رخو | ١٩٠ | أنفي | ن+التنوين |
| | | ١٢٥ | أنفي | م |

١ - طالع :محمد كمال بشر، علم العام الأصوات، (مرجع سابق) ص: ٨٧
 ٢ - اعتمدنا في تصنيف هذه الأصوات على دراسة محمد كمال بشر، علم اللغة العام "الأصوات" (مرجع سابق).

جماليات التلقي وإملوة إنتاج الرثالة ————— (دراسة في لسانية النص الأوبى)

قراءة الجدول السابق :

أولا : تجنبنا إحصائيا (الواو والألف والياء) لأنها تشكل نصف حركة (١)

ثانيا: تكررت الأصوات المجهورة (١٠١٠) مرة بينما تكررت الأصوات المهموسة (٥١٠) مرة، وإذا كنا قد قلنا من قبل إن الأصوات المجهورة تتسم بوضوح سمعي أكثر مما تتسم به الأصوات المهموسة، فهذا مؤشر واضح على أن انفعال الشاعر بقضيته، كان انفعالا عاليا، أراد أن يجعل منه تيارا عالي التردد، وهذا يؤكد أمران :

الأول ، مجيء الصوت الرئيسي فى النص، ونعنى به الصوت القافوي بمثله صوت "الراء" : المجهور"الذي يتسم بالترجيع والتكرارية، ترجيح وتكرار انفعالاته وخواطره .

الثانى ، مجيء السكون قبل الراء - كما ذكرنا سابقا- ليحد من ارتفاع هذه الشكوى، وهذا الصوت المعبر عن الانهيار وعدم التماسك، نعنى به صوت "الراء" فقد صنع الشاعر من هذا السكون لجاما يلجم به انفعاله، فهو ابن سادة وفروسية وابن إمارة، هذا إلى جانب أن هناك ثلاثة حروف مجهورة مثلث " ٥٦٧ " مرة بنسبة ١٤.٥٦٪ أي أكثر من نصف الأصوات المجهورة فى بنية النص، وهذه الحروف تتسم بنسبة وضوح

١ - طالع : محمد كمل بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق) ص: ١٣٦

سمعي ظاهر^(١)، وهذا يؤكد مرة أخرى حرص الشاعر على وضوح صرخته وبيان شكوته. عسى أن يفهما أهل الشهامة والمروءة، عسى أن تكون رسالته واضحة إلى المتلقي بصفة عامة، وابن عمه وقبيلته بصفة خاصة، دون تشويش، بيّنة لا غموض فيها، ومع ذلك فهذه الحروف الثلاثة تعبر بصفاتهما التي تتسم ما بين الجانبية والأنفية عن مرارة الحال التي كان عليها الشاعر، وعدم راحته النفسية، فـ " اللام " صوت منحرف يخرج من جانبي الفم حين يعترض اللسان ملتصقا بسقف الحنك مرور الهواء^(٢) وطريقة نطق هذا الصوت " تماثل الأحداث التي تتم فيها الاستعانة باللسان في عمليات اللوك والمضغ...^(٣) " ولا شك أن كل ما هو في حالة الشاعر البائس الذي طال حبسه وبددت آماله تتمزق وتخاذلت أنصاره حنقا وحسدا، أن يتحرك فكه ويلوك لسانه مرارة والماء، وأما عن (الميم والنون) فهما يتسمان بنفس السمة السابقة، حيث " لا يمر الهواء حال النطق بهما من الفم، حيث ينحبس الهواء حبسا تاما، ثم ينخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف"^(٤)، وهي أيضا سمات دالة على الخنق وعدم الراحة، يقول حسن عباس عن (الميم) في دلالتها " فانطباق الشفة على الشفة مع حرف

١ - محمد كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق) ص: ٧٤
٢ - محمد كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق) ص: ١٢٩
٣ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها (مرجع سابق) ص: ٨٠
٤ - محمد كمال بشر، علم الأصوات، (مرجع سابق) ص: ١٣٠

بماليك (التلقى وإعارة إنتاج الرقابة) ————— (وراسة في لساتية (النص (الأولى)

(المهم) يماثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السد والانغلاق^(١). كذا صوت (النون) يقول نفس الباحث السابق " هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع، والأنين، وعلى الاهتزاز والاضطراب والانبثاق^(٢) وهي كلها تنسجم وتتجسد مع حال هذا الفارس المتألم والمهتز والمضطرب والمنغلقة أسباب فرجه، وبالتأمل في بعض الألفاظ التي حوت هذه الحروف وجدناها تتفجر بمثل ما تفجرت به هذه الأصوات، مثل:

(نهى - الليل - أضواني - أذلت - النار - جوانحي معلتي ، الموت
ظماتنا - ذنب - تأرن - الأذيال - لا راح يطغيني - لا بات يثنيني - عزل -
مذلة - يمنون - خلوا - اندق - القنا - تهون)

ثالثاً: من الأصوات المجهورة كان منها ما هو انفجاري شديد، وقد تكررت هذه الأصوات (٢٧٠) مرة ، بنسبة: ٢٦ ٪ ، وكان حظ (الهمزة) وحدها " ١١٥ " مرة، و(الباء) " ٨٥ " مرة، وهما يمثلان أكثر من ٥٠ ٪ من هذه النوعية من الأصوات شديدة الانفجار، تليها (الذال) " ٥٦ " مرة، وقد استطاع المبدع من خلالها أن يعبر عن أقصى حالات الانفعال والغضب والانفجار النفسي.

١ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (مرجع سابق) ص: ٧٢

٢ - نفسه ص: ١٦٠

بماليات التلقى وإعلوه إنتاج الرثانة ————— (دراسة في لسانية النص) (أبو)

لتأمل هذه المفردات التي احببت على هذه الأصوات:

(الدمع ، الصبر ، أضواني ، الغدر ، حاربت ، الذئب ، يارب ، أسرت ما صحي

لا يريقيه ولا تجر ، الردى ، بعث ، اندق ، سد ، سدبت ، التبرحد ، جدهم ، البدر) .

وما زيادة (الهمزة) في ورودها، وصفاتها إلا تأكيدا لمعان ودلالات النثوء

والبروز التي تتسم بها، كما حققت للمعاني التي جاءت من خلال المفردات التي

وزرعت فيها حضورا ووضوحا وعبانية، وقد أدت انفجاريته دور المنبه تجاه هذه

المفردات .

رابعاً : إن ورود هذه النسبة العالية للأصوات المجهورة يؤكد ما قلناه سابقاً من أن

الصوت الرئيس في النص " الصوت القافوي-الذي يتسم بالجهر أيضاً - قد

اختير اختياراً فنياً، جاء به الشاعر ليمثل به "المركز" الذي تدور حوله الأصوات

الأخرى مؤكداً دلالة من ناحية، وتكتسب هي الأخرى ديمومة وجودها

وإحيائها بدوام وجوده تكراراً في أبيات النص متواليها .

خامساً : مثلت الأصوات (الاحتكاكية المجهورة) تلك التي تتكون بأن "يضيق مجرى

الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، بحيث يحدث الهواء في

خروجه احتكاكاً مسموعاً، النقاط التي تضيق عندها مجرى الهواء كثيرة

ومتعددة، تخرج منها الأصوات الاحتكاكية"^(١)، مثلت هذه الأصوات

١٥.٤٥٪ بتكرار بلغ (١٦٥) مرة من إجمالي الأصوات المجهورة، ولعل

الاحتكاك الناتج من وراء هذه الأصوات، وعدم يسر خروجها، والمضايق الكثيرة

١ - محمد كمل بشر، الأصوات الغوية، (مرجع سابق) ص: ١١٨

بماليك (التلقى وإعلاء إنتاج الرثالة) ————— (دراسة في لسانية النص) (الأوبى)

التي تعتربها يتوافق مع هذا الحال العسر الذي كابده الشاعر، وهذه العقبات التي وفقت حيل سرعة فكه من الأسر. لتتأهل هذه المفردات:

(عصى، الدمع، ذنب، الصدر، غمر، جد، جدهم، غيري، يعلو، لم يغلّه).

وقد بلغت " العين " أكبر نسبة مع بنية الأصوات الاحتكاكية حيث بلغت "

٦٦" مرة بنسبة: ٤٠٪ من جملة هذه الأصوات. لتتأهل :

(دمع -لوعه- معاذ - العذر- الذعر- يعيبني- دفع - عقب - طعن- عرف)

وهناك من المفردات التي جاءت فيها " العين " دالة على الإشراق والظهور والسمو وجعل منها مقابلا للحالات السابقة، مثل: (ربعان، عز، طلع، علا، عشت أعز، أعلى).

ماحما : جاءت (الأصوات المهموسة) وقد بلغت: (٥١٠) مرة، أقل مما جاءت به

الأصوات المجهورة، وهذا بطرح الاستنتاجات التالية :

الأول: مما هو معلوم أن الأصوات (المهموسة) أقل وضوحا في السمع من

الأصوات المجهورة، وقد عبرت عن حال الانفعال المنخفض، ومحاولات

الشاعر إخفاء نوبات الانهيار والانتهزام التي تعتربه من وقت لآخر، ومع

أن هناك أصوات (انفجارية) إلا أنها تقسم بـ (الهمس) وهي مع

انفجارها أقل وضوحا في السمع عن غيرها .

الثاني: بلغت كل من القاء " ٩٩ " مرة، والهاء " ٨٦ " مرة، بنسبة (٢٦.٢٧٪)

بتكرار بلغ " ١٨٥ " مرة، القاء : انفجارية، والهاء : احتكاكية

بماليات (التلقى وإعلوه إنتاج (الربلانة) ————— (وراسة في لسانية (النص (الأوبي))

لقد جاءت (القاء) في بنية أفعال ومصادر دلت على حال مستكره. حال الشاعر الذي عبرت عنه المفردات التالية:

(يتجافى-تجافى- الموت-يمت-مت-التراب-قتل-عنت-فأظماً حتى ترتوي- ما تاته-لم يكشف لأثوابها ستر).

وأما عن (الهاء) باحتكاكها، وسواء أ جاءت ضميراً، أو أصلاً في بنية الفعل أو المصدر، فهو صوت مجهد في نطقه، عثر في إخراجها، فهو يأتي من جوف الصدر^(١) وهي تدل وتوحي في كثير من معانيها، كما بينته كثير من المصادر بالاهترارات المتوترة والحزن، ويأس وضياع^(٢)، نأله.

(الهزل-الهجر-مهجة-الهجر-الهوى (وما يداخل صاحبه من توتر واهتران، تكرر في الأبيات: ١-٢-١١-١٦)، نهى-هزيمًا-تهون-هان)

وهاء (الغيبة) تدل في بعض معانيها عدم الرغبة في استحضار المخاطب، كما تدل على سوء المساحة النفسية بين الباث والمقلقي، وقد أدى بها الشاعر ذلك بوضوح حين خاطب قومه الذين غابوا عنه، وماطلوا في النهوض به، وحين خاطب الروم، لنأله:

٧- كاتبها، ١٤- يستفزها، ١٥- هي، ١٦- أيهم-هم، ١٧- لها،
٢٠- عداها-عذبها، ٢٢- حكمها، ٢٤- حلاها، .. إلى غير ذلك، ٢٢- ملكته،
٢٤- لقيتها، ٤٦- دمانهم، ٤٧- فيهم، ٤٨- جدهم، ٤٩- يعرفونه..

١ - طالع حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (مرجع سابق)، ص: ١٩٢
٢ - طالع حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ومعانيها، (مرجع سابق) ص: ١٩٦، وما بعدها

جماليات التلقى وإعلوة إنتاج الرثالة • (دراسة في لسانية النص القافوي)

سابقا ، بالنسبة للأصوات السابقة على الصوت مركز النص " صوت الروي وجدنا
الآتي :

ازدياد نسبة الأصوات المجهور عن الأصوات المهموسة، حيث بلغت المجهورة
(٢٠) مرة، في حين بلغت المهموسة (٢٢) مرة، وهذا يؤكد أيضا ما جاءت به
الإحصاءات السابقة من وضوح حركية الانفعال، ورغبة الشاعر في قوة الوضوح
السمعي لما يطرحه ، كما لاحظنا أنه قد سبق هذا الصوت الرئيسي (الصوت
القافوي) من هذه الحروف ما اتسم بالانفجارات، وتكررت " ٢٠ " مرة، تمثل
انفجارات نفسية في بنية النص.

لتأمل :

- الكبر (قبله: إذا الليل أضواني ..).
 - الفكر (قبله: تكاد تضيء النار بين جوانحي ..).
 - وقر (قبله: نزوع إلى الواشين ..). الغدر (شيمتها الغدر... وحالة الانفجار
غضبا مع وفاء سابق (وفيت وفي بعض الوفاء منلة ..).
 - الضر (قبله هل يتجافى عن الموت ساعة ..).
 - الصدر (يمنون أن خلوا ثيابي (٤٦)، وقائم سيف انغرس في صدورهم).
- والملاحظ أن صوت "الراء" حتى مع سكون هذه الحروف الانفجارية قد انزلق
سريعا، خاصة بعد انحباس الهواء وانفجاره مرة واحدة، قد ساعد "الراء" على
الترجيع السريع، وبالتالي الانفعال الهاوي المنهار انهيار صوت "الراء" وتموجه
وخوره، بدليل ما جاور هذه المصادر السابقة في حين تكررت الحروف الأخرى

بماليك التلقى وإعلوه إنتاج الرهانة • (وراسة في لسانية النص الأوبي)

الاحتكاكية، غير الانفجارية بنسبة أكبر من سابقتها قبل "الراء" لتخفف من انزلاق صوت الراء وانهباره السريع، خاصة وقد علمنا أن الأصوات الاحتكاكية الرخوة تتسم بكثرة العقبات والعوائق في إخراجها، مع زيادة السكون عليها زاد من كبح جماح الحرف التالي "حرف الروي".

ويتأهل بعبط لهذه المركبات مع حرف الوي نجد الآتي:

• امر (الميم) انحباس الهواء والسكون حد من حركة "الراء"، وناسب المعنى حيث لا (امر).

• قفر (الفاء) مهموسة غير واضحة السمع، يناسب القفر باتساعه وسكونه وتموجه).

• سر (همس السين ملائم للمعنى الكلمة ومناسب للتركيب) لا يذاع له سر)، ولاحظ "الأسر" وما نالني خسر).

• عذر (احتكاك الذال يناسب المعنى، حيث الاعتذار يكون منخفضا، كما يخفف من جهر "الراء".

مراجعا: التراكيب اللغوية وحركية والاعتمال:

أولا، التركيبة الشرطي وإزحاء الخواطر .

التراكيب الشرطي جملتان مرتبطتان، وطول هذا التركيب على هذا النحو، يشير بشكل ما على توتر الحالة النفسية وإزحام الخواطر وتلاحقها، وهذا يتماشى مع حال الشاعر الذي كاد أن ينفجر مما ملئ به من الحنق والغضب على قومه وابن عمه بصفة خاصة، حين تقاعسوا ولم يسارعوا بحل قضيته، كما يشير هذا التركيب

جماليات التلقي وإعلاء إنتاج الرثالة ————— (وراسة في لسانية النص) (الأوبى)

بهذا الارتباط المشروط على حالات الصراع الداخلي، صرع طرفا هذا التراكيب اللغوي غير المنسجمين ، وبالقامل في النص وجدنا هذا الأسلوب تكرر بصورة ملحوظة، كما وجدناه يتكاثف في نهاية النص مفرغا شحنات الانفعال الكثيفة المتوالية المتلاحقة، خاصة إذا علمنا انتشار حرف الريبط (الواو) الذي يلاحق الجملة الثانية في بنية هذا الأسلوب، ويجذبها سريعا إلى الأولى، لقد تكرر الأسلوب (١٦) مرة في الأبيات (٤٠٣، ٥٠، ١١، ١٢، ١٩، ٢٠، ٢٢، ٢٧، ٢٩، ٤٢، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١ (مرتين)، ٥٢)، لتتأهل الأبيات الأخيرة في نصه :

٤٨- سيذكر قوى إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر
٤٩- فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه وتلك القنا والبيض والضرر والشقر
٥٠- وإن مت فالإنسان لا بد ميت وإن طالت الأيام وانفسح القمر
٥١- ولو سد غيري ما سددت اكتوا به وما كان يغلو التبر لو نفق البر

إن انتشار حرف العطف "الواو" في بنية الأسلوب وبين الأبيات، ليؤكد ما قلناه سابقا من تدفق الخواطر وتلاحقها، حتى لتجعل المنشد لها سريع الأداء متواليا فيه، ويهدأ الانفعال في آخر النص، فيأتي الأسلوب الشرطي في إطار حكمة أو مثل، يتطلب الهدوء في طرحة، حياء يقول:

٥٢- تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن خطب الحسنا لم يغله المهر

ثانيا ، المقابلة وحرعية الصراع النفسي والصوت القافوي،

تعد المقابلة واحدة من الأساليب التي تتسم بحركته الدلالة عن طريق هذا التقابل بين الدلالات المتعارضة، وتكشف المقابلات عن جانب نفسي يعتري المبدع.

جماليات التلقى وإعلوية إنتاج الرثالة • (وراسة في لسانية النص الأوبي)

وصراع نفسي تكشفه هذه الألفاظ المتقابلة، هذه المقابلات إما أن تأتي صراحة، وإما أن تأتي عن طريق التوليد، أي أن بعض الألفاظ يتمخض عنها المقابل الثاني، للمقابل الأول، وأبوفراس كما قلنا يعتريه حالتان متصارعتان، حالة الفارس الأمير القوي الثابت وحالة البائس المنهار، وكما قلنا سابقا إنه يحاول أن يخفي هذا الحال، وهو في إطار هذا الصراع يقارن كثيرا بين شيمه وخصاله، وشيم تلك المرأة (رمز "ابن عمه") أو غير ذلك من التأويلات التي ارتأيناها سابقا). وقد وجدناها في النص، على النحو التالي:

٥- الوصل ≠ الموت دونه = (الهجر). ٦- حفظت ≠ ضعيت، الوفا ≠ الغدر

٩- تروغ إلى الواشين = (تسمع) ≠ وقر، ١٢- يهدم ≠ شيد، الإيمان ≠ الكفر.

١٣- وفيت، الوفاء ≠ الغد، ١٤- وقور ≠ الصبا يستفزها = (عدم وقار).

١٥- تسائلني من أنت (عدم علم = جهل) ≠ عليمه.

٢٠- الهزل ≠ الجد - ٢٥- تجفّل = (بُعد) ≠ تدنو.

٢٦- يعرف ≠ أنكر، البدو ≠ الحضر، ٢٠- أظماً ≠ ترتوى، أسغب ≠ يشبع.

٢٣- وحي رددت الخيل حتى ملكته = (النصر) ≠ هزيمة.

٢٤- لقبتها ≠ لم يلقها، ٢٦- يطغيني ≠ يتنيني، الغنى ≠ الفقر.

٢٧- وفورة ≠ لا وفر الوفر، ٢٨- فرس ≠ المهر، ٢٩- بر ≠ بحر.

٤٠- الفرار = (البقاء: الحياة) ≠ الردى، أحلاهما ≠ مر.

٤٢- السلامة = (الحياة) ≠ الردى، ٤٧- أعقاب ≠ الصدر.

٤٨- الظلماء ≠ البدر = (النور)، ٥٠- مت ≠ انفسح العمر = (الحياة).

بماليك التلقى وإعارة إنتاج الرثالة ————— (ورأسه ني لسانية النص) (الأوى)

٥١- سد ≠ ما سددت.

٥٢- الصدر= (الحياة) ≠ القبر= (الموت)، أو الصد ≠ القبر= (المؤخرة)

أو الصدر= (النصر) ≠ القبر= (الهزيمة)، وقد تكون المقابلة رأسيا، كما هو فى

الأبيات متوالية رأسيا، وليست على مستوى البيت أفقيا، فهناك- على سبيل

المثال- المقابلة بين الحياة ≠ الموت فى البيتين (٤٩- ٥٠) فى قوله :

فإن عشت فالملعن الذى تعرفونه وتلك القنا والبيض الضمر والشقر

وإن مت فالإنسان لابد ممت إن طاللت الأيام وانفسح العمر

ولا شك أن هذه المقابلات، وهذا الصراع المتولد منها جسد هذا " الصوت

القافوى " وأثرى جانب الترجيع والتكرير والترنح فيه، كما جسد وأكد حركية الصراع

بين "السكون" القابع على الحرف ما قبل حرف " الروي " وبين هذا الحرف، نعني

"حرف الروي" .

المراجع

• ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، (د/ت).

• ابن خلدون، المقدمة، تح/ علي عبد الواحد وافي، طبعة لجنة البيان العربي (د/ت).

• ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآنابه ونقد، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ط: ٥، ١٩٨١ م

• ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تح/ محمود محمد شاكر، طبعة القاهرة، مصر (د/ت).

• ابن طباطبا، تح وتعليق محمد زغلول سلام، نشر منشأة دار المعارف، مطبعة التقدم، الإسكندرية، ط ١، ١٩٧٧ م

• ابن عصفور، ضرائر الشعر، تح/ السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، ط ٢، بيروت، ١٩٨٢.

• ابن فارس، الصحاح، تح/ السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة (د/ت).

• ابن منظور (منذر، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري)، اللسان، بيروت، (د/ت).

• أبو الحسن الأخفش، القوافي، تح/ أحمد راتب النفاخ، بيروت، ١٩٧٤ م.

• أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق علي السباعي ورفيقه، إشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، (د/ت).

● (وراسة ني لسالية النص) (الأوبى)

● أبو فراس الحمداني، ديوانه، تح/بدر الدين حاضري محمد حمامي، دار الشروق العربي، بيروت لبنان، ط. ١، ١٩٩٢م.

● أبو القاسم صاحب إسماعيل ابن عباد، الإقناع في العروض وتخريج القوافي، تح/محمد حسن آل ياسين، المكتبة العلمية، بيروت، ١٣٧٩ هـ.

● أبو يعلى التنوخي، كتاب القوافي، تح/عموني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ط ٢ بمصر ١٩٧٨م.

● الباقلاني، إعجاز القرآن تح/السيد أحمد صفر، طبعة القاهرة، مصر (د/ت).

● الجاحظ، البيان والتبيين، تح/وشرح: عبد السلام هارون، دار الفكر العربي، بيروت، ط ٤، ١٩٦٨م.

● الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح/عمر يحيى، وفخر الدين قبارة، دار الفكر، ط ٣، ١٩٧٩م.

● المتنبي، ديوانه، شرح البرقوني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠٠١م.

● المرزباني، الموشع في مأخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محب الدين الخطيب، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٥.

● المعري، رسالة الصاهل والساجع، تح/عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥م.

● أحمد بن المقري التلمساني، نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح/محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت (د/ت).

جماليات (التلقي وإعلاء إنتاج الرثاء) ————— (دراسة في لغاتية النص) (الأولى)

• احمد مطلوب، معجم اللفظ العربي القديم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد،

ط ١٩٨٩.

• أرشيبال ملكيش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمي الخضراء الجيوشي، دار

اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٢ م.

• بطرس البستاني، شعراء العرب، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٩ م.

• جوير، مسائل في فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدوروي، دار اليقظة

العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط ١٩٦٥ م.

• جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار

توبقال، ط ١٩٨٦ م.

• حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأبناء، تح/ أحمد يوسف نجاتي،

مصر، ١٩٥٦ م

• حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، نشر اتحاد الكتاب

العرب، دمشق ١٩٩٨ م.

• حسين نصار، القافية في العروض والأدب، دار المعارف - القاهرة، ١٩٨٠ م.

• حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية، بيروت، ط ٩، (د/ت).

• خليل شرف الدين، أبو فراس الحمداني، الموسوعة الأدبية المسيرة (٤)، دار

مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٢ م.

• سعد الدين كليب، وعى الحدائث (دراسات جمالية في الحدائث الشعرية)، نشر

اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧ م.

●—————● (دراسة في لسانية النعس (الأوبي) ●

● سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية. منشورات عويدات الدولية.

بيروت، ١٩٩١م.

● شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر ط ٢،

١٩٧٨م.

● شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.

● ريتشاردز، أ. أ. مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، مطبعة مصر،

القاهرة، ١٩٦٢م.

● صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثني، بغداد، ط ٥،

١٩٧٧م.

● عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٥م.

● عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٩م

● عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، (مشروع تساؤل)، دار

الأناب، بيروت، ١٩٨٥م.

● عبد الكريم حبيب، وظائف الإيقاع في الشعر العربي، جريدة الأسبوع الأدبي،

اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد: ٧٧٥، ٢٠٠١م.

● عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات مقارنة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها،

نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م

● عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية، أضواء البيان، الرياض، ١٩٩٦م.

جماليات (التلقي وإعلاء إنتاج الترانة) ————— (دراسة في لسانية النص (الأوبى)

• عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصرة : قضايا وظواهره الفنية والمعنوية.

دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٧٦ م .

• على يونس، النقد الأدبي وقضاياها، الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة

العامة المصرية للكتاب القاهرة، ١٩٨٥ م .

• عمر محمد الطالب . عزف على وتر النص الشعري (دراسة في تحليل النصوص

الأدبية الشعرية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠ م

• غالب محمد الشاويش، الكافي في العروض والقوافي، الرشيد، دمشق، بيروت،

١٩٨٧ م .

• قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح/كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ، مصر،

(د/ت).

• كلور ليفي شتراوس، والأسطورة والمعنى، ط١، بغداد، ١٩٨٦ م .

• محمد النويهي، قضية الشعر الجديد . دار الفكر ط٢، ١٩٧١ م .

• محمد برى العواني ، العلاقة بين الشعر والموسيقى ، جريدة الأسبوع الأدبي،

اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد: ١٧٥، ٢٠٠١ م.

• محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر،

بيروت ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٥ م .

• محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة،

ط١، ١٩٩٠ م .

بماليات (التلقي وعلوه إنتاج الرثالة) • (دراسة في لسانية النص) (الأولى)

• محمد زغلول سلام، تحقيق وتعليق، نشر منشأة دار المعارف، مطبعة التقدم، الإسكندرية، (د/ت).

• محمد صابر عيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية "حساسية الانبثاق الشعري الأولى: جبل الرواد والستينيات، نشر

اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ٢٠٠١

• محمد عوني عبد الرموف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر ١٩٧٧م.

• محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ٢٠٠١ م.

• محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٧٨م.

• محمد كمال بشر، علم اللغة العام، (الأصوات)، دار المعارف، مصر (د/ت).

• محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار

المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م

• محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط ١٩٨٦، ٢٠٠٦م.

• نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٥، ١٩٨٣م.

• هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت،

ط ٢، ١٩٩٥م

مماريات التلقى وإعلاء إنتاج اللغة ————— (دراسة في لسانية النص الأوبي)

• يورى لوتمان ، تحليل :نص الشعرى " بنية القصيدة " ترجمة وتعليق: محمد

فتوح أحمد ، دار المعارف بمصر (د / ت) .

*J. Molno et J.Tamine,Intoroduction a l'analyse linguistique de la
poesie. Paris ,1985*

الدوريات :

• احمد المعداوي، البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، مجلة الوحدة، العدد ٨٢ ،

٨٢ الرباط، ١٩٩١ م .

• احمد فوزي الهيب، جدلية التجديد والتهديم فى الشعر العربي، مجلة الموقف

الأدبي ، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق،العدد ٢٧،٢٠٠٢ م.

• الأصمعي، كتاب فحولة الشعراء، تحقيق وشرح:نوري، تقديم: صلاح الدين

المنجد، دار الكتاب الجديد، ١٩٧١م.

• محمود فاخوري، من أدب العروض، مجلة الموقف الأدبي (مجلة أدبية شهرية)،

تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٢٧٢، ٢٠٠٢ م .

• مفيد نجم ، موسيقى الشعر وتحولات التجربة فى مدلولات العلاقة والمرجعية، جريدة

الأسبوع الأدبي ، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ١٧٧٥، ٢٠٠١ م .

• نديم دانيال الوزة، مدخل إلى مفهوم الإيقاع الداخلي للشعر، جريده الأسبوع

الأدبي، (مرجع سابق)، العدد ١٧٧٥، ٢٠٠١ م .

• يوسف إسماعيل، الأنساق القافية (قراءة فى الشعر المملوكي) ، مجلة التراث

العربي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٨١، ٨٢، ٢٠٠١ م .

منتدی سور الازربکیه

WWW.BOOKS4ALL.NET