الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

تخصص اللّغة والأدب العربيّ

البنـــاءُ البلاغـــــيُّ ودورُه فـــي إثـــــراءِ الدّلالـــــــةِ

دراسةٌ بلاغيّةٌ – دلاليّةٌ في ديوان هواجس لعبد الرّحمن الأخضريّ

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

إعداد الطّالب:
ـ مصطفى رافِـــع.

إشراف الأستاذ الدّكتور:
ـ رابـــــح ملّـــوك.

أعضاء لجنة المناقشة:

1. د/ نعيمة بن علية	أستاذ محاضر أ	رئيسا	جامعة أكلي محند أولحاج	البويرة
2. أ- د/ رابح ملّوك	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقرّرا	جامعة أكلي محند أولحاج	البويرة
3. د/ غنية لوصيف	أستاذ محاضر أ	مناقشا	جامعة أكلي محند أولحاج	البويرة
4. د/ زين العابدين بن زياني	أستاذ محاضر أ	مناقشا	جامعة أكلي محند أولحاج	البويرة
5. د/ الشّاذلي سعدودي	أستاذ محاضر أ	مناقشا	جامعة يحيى فارس	المدية
6. د/ سعيد تومي	أستاذ محاضر أ	مناقشا	جامعة علي لونيسي	البليدة2

تاريخ المناقشة: 15 فيفري 2021.

شكـــــر وعرفـــان

أشكر الله العليّ القدير الذي بيده التّوفيق وحده على أن وفّقني لإتمام هذا البحث،

ثمّ أشكر أستاذي الفاضل الأستاذ الدّكتور رابح ملوك، الأستاذ النموذج والقدوة والمثال،

على إشرافه وتوجيهاته ونصائحه وتحفيزه، وأسأل الله تعالى له كلَّ خير، وأن يجعله ذُخرا

لهذا الوطن.

كما أشكر كل من قدم لي يد العون حتى استوى هذا البحث على سوقه.

الإهـــــــــــداء

أهدي هذا العمل

إلى الوالدين الكريمين جزاهما الله كلّ خير.

إلى كلّ أفراد العائلة...

إلى كلّ الأقارب... وأخصّ بالذّكر الأستاذ فاروق رافع

إلى جميع الأصدقاء والزملاء... وأخصّ بالذّكر كلًّا من الصّديق الأخ زكريّاء يوسف الرّحماني، ومحمّد حمادوش ، ومحمّد شوقي، ومحمّد مولوج، وعبد الغنيّ بشراير، وجمال زيان، وعادل بلعباس، ويوسف زادي، والأستاذ الشاعر عبد الرحمن الأخضري...

إلى كلّ من تعلّمت على يديه...

إلى المثقفين حملة الفكر المستنير ومتذوقي الجمال الحقيقي

إلى جميع هؤلاء أهدي هذا العمل ولهم منّي أسمى عبارات التّقدير والاحترام...

مصطفى رافِع

مقدّمـــــــــــة

تُعدّ الأدوات البلاغيّة على اختلافها من بين الوسائل الحيويّة والفاعلة التي يعمد إليها الشّاعر في نحت عناصر لغته واختراع صيغه وكلماته وتنويعها وتلوينها وتوسيع نطاقها، فللبلاغة طرقها المتعدّدة وفنونها المختلفة التي يستثمر المبدع طاقاتها إنتاجا، ويتوسل القارئ إمكاناتها تحليلا وتأويلا، إذ تجدر الإشارة إلى أنّ البلاغة إنما هي حياة موصولة بالنصوص الأدبية وليست عدة مقرّرات جافة وأمثلة محفوظة مكررة كما يمكن أن يكون قد رسخ في أذهان الكثير.

ويمثّل البناء البلاغيّ جانبا مهما من جوانب البناء الفنيّ للنصّ الشعريّ على غرار جوانبَ أخرى، ذلك أنّ معرفة البنية البلاغيّة تسمح لنا إلى حدّ بعيد بملامسة معالم الجماليّة داخل النص، حيثُ إنّ الظواهر البلاغيّة تقوم بدور فعّال في بلورة التشكيل الجماليّ للنصّ الشعريّ، وتتضافر وفق نظام خاص في النسق النصي لتشكل مطية يمتطيها المبدع ليعبر عن مختزنات حالته الشعوريّة، كما تُشكّل أيضا أدوات إجرائيّة مهمّة يتوسلها المتلقّي لفتق الرتق الإبداعيّ.

وتسعى البلاغة في تحليلها للنصوص الأدبيّة إلى تمكيننا من فهم النصّ مضافا إليه التذوّق؛ فهي من هنا تجمع بين الفهم والتذوق، فالقراءة البلاغيّة إنما هي تغلغل عميق في مكونات اللغة الشعريّة، أو هي بمثابة عمليّة فتح أبواب سرية لمعمار النص الشعري، فتصبح إبرازا لعالم النص ومكوناته، وهذا يعد مشغلا منهجيا لا ينبغي إغفاله.

كما أن النص الشعري التباس إبداعي وفضاء لغوي تتنازعه إمكانات دلالية متعددة ترتهن في تحققها بالقارئ، والبلاغة بوصفها منهجا تحليليا تحمل على عاتقها مهمة إضاءة مدلهماته، من خلال توظيف مقولاتها كأدوات إجرائية لمقاربة النص الشعري، بغية تبيين القيم الجمالية والأبعاد الدلالية له، وبلوغ جوهره وعناصره المكونة لجماليته، فإبداعية النص الشعري ليست معطى جاهزا، لذا كان لزاما من ارتياد عالمه والغوص لاستجلاء مكنوناته وأسراره، وانطلاقا من هذه النظرة التحليلية الفاحصة أصبحت البلاغة عبر مهمتها التحليلية أكثر حركية وفاعلية في ارتياد عالم النص الشعري، وإضاءة جوانبه.

وفي إطار الاهتمام بالإنتاج الإبداعي المحلي؛ يعد الانكبابُ على أعمال مبدعينا الجزائريين من شعراء وروائيين – خاصة أولئك الذين لم تحظ أعمالهم بدراسات كافية –

فرصةً تسمح لنا بالوقوف على ملامح التعبير الفني ومعالم الجمالية في نصوصهم، هذا الفضول المعرفي شكل لنا حافزا قويا لمعايشة النص المغاربي عموما والجزائري على وجه الخصوص ومقاربته وتذوق ما فيه من ظواهر بلاغية.

كما تشكّل حملات التشكيك التي تواجهها البلاغة في جدواها الإجرائية وقيمتها كمنهج تحليلي يقارب النص الشعري دافعا يضاف إلى إعجابنا الكبير بالدراسات والأبحاث البلاغية.

وهذه الدراسة الموسومة بـ" **البناء البلاغي ودوره في إثراء الدلالة –دراسة بلاغة دلالية في ديوان هواجس لعبد الرحمن الأخضري**" إنما هي محاولة تسعى للكشف عن إستراتيجية البناء البلاغي التي اعتمدها الشاعر عبد الرحمن الأخضري في ديوانه "هواجس"، لتستثمر هذه الدراسة المقولات البلاغية وتتكئ عليها من أجل مقاربة النصوص الشعرية التي تضمنها الديوان وتبيان دور الأداة البلاغية في تشييد المعمار الفني للنص الشعري الأخضري، من خلال الوقوف عند أبرز الظواهر البلاغية بمختلف تشكيلاتها والكشف عن علاقتها بالتجربة الشعرية في كل أبعادها.

كما يحاول البحث إلقاء مزيد من الضوء على الجماليات التي ترسم معالمَها الظواهرُ البلاغية بمختلف تلوّناتها وتجلياتها، ويهدف أيضا إلى تبيان فاعلية البنيات البلاغية في تشكيل الخطاب الشعري الأخضري ، ومن هنا نطمح إلى أن تكون البلاغة بمقولاتها آلية تقتحم النص في عمقه لتستكشف الدلالات المختزنة، لذا يتعين علينا البحث في الأبنية البلاغية وتحليل كيفية قيامها بوظائفها الدلالية وأثرها الجمالي، فالظواهر البلاغية تتطلب إستراتيجيات للفهم ذات طبيعة احتمالية، إذ لا نزعم أن الدلالات التي يمكن أن نتوقف عندها هي الدلالات النهائية، بل إن باب التأويل يبقى مشرعا أمام كل قارئ، و عليه يمكن تلخيص أهداف الدراسة في النقاط التالية:

– الوقوف عند إستراتيجية الأبنية البلاغية وكيفية اشتغالها في النصوص الشعرية التي تضمّنها ديوان هواجس للشاعر الأخضري.
– السعي نحو تفعيل الأدوات البلاغية في قراءة النص الشعري.
– بيان كيف يمكن أن تنهض البلاغة بمقولاتها وأدواتها بمهمة الكشف عن الجمالي في النص الشعري.

– بيان كيف يمكن أن تصبح البلاغة بوصفها مجموعة من الأدوات إجراء لتحليل النص الشعري.

– البحث في إبداعية النص الشعري بوصفه عملية ديناميكية تنهض من تفاعل الظواهر البلاغية.

– السعي إلى تطوير بعض المقولات البلاغية في قراءة النص الشعري كمقولة الطباق والمقابلة والكناية.

وقد تأسّست الدراسة على إشكالية مركزية هي:

– كيف أسهم البناء البلاغي في منح التعبير الشعري عند الشاعر الأخضري سمات مميزة في تشكيل صوره وتراكيبه؟

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية إشكاليات فرعية هي:

– ما هي أبرز الظواهر البلاغية التي اتكأ عليها الشاعر الأخضري في تأثيث نصوصه الشعرية في ديوانه هواجس؟

– ما مدى اعتماد الشاعر الأخضري على الأدوات البلاغية –في ديوانه هواجس– بوصفها تقنية من تقنيات الكتابة الشعرية؟

– أية مشروعية تستند عليها الممارسة البلاغية لتأسيس اهتمامها بالجمالي في مختلف أبعاده الدلالية؟ وكيف يمكن أن تكون الوسائل البلاغية ذات فاعلية في إنتاج النص الشعري من قبل الشاعر وتأويله من قبل المتلقي؟

ونظرا لطبيعة الموضوع اعتمدنا على المنهج البلاغي يعضده المنهج النفسي، لأننا في دراسة تطبيقية، نسعى من خلالها إلى رصد الظواهر البلاغية وتحليلها، والكشف عن دلالاتها، وبيان دورها في عملية الإبداع والقراءة.

وقد اشتملت الدراسة على أربعة فصول، حيث مثّل الفصل الأول الإطار النظري، والذي جاء بعنوان " قضايا في الخطاب الشعري والدرس البلاغي " وقد تم الوقوف من خلاله عند جوهر الخطاب الشعري، وخصوصية لغته وفرادة تشكيله، ووظيفة الخيال في عملية الخلق الشعري، وكذا فاعلية الصورة في تشكيل الخطاب الشعري هذا فيما يخص القضايا المتعلقة بالخطاب الشعري، أما عن قضايا الدرس البلاغي فقد تمت الإشارة إلى البلاغة المفهوم والأهمية، والتحولات التي حدثت في الدرس البلاغي في الممارسة والوظيفة، كما تم

التطرق إلى مكانة المتلقي وكذا السياق في الدرس البلاغي، والبلاغة بين فنية الإيصال وفنية الاتصال، ليتم اختتام هذا الفصل بالحديث عن التحاقل المعرفي في الدرس البلاغي.

وأما الفصول الثلاثة الأخرى فمثلت الجانب التطبيقي، حيث جاء الفصل الثاني تحت عنوان: بناء التراكيب ودلالاتها البلاغية في ديوان "هواجس" واشتمل على خمسة مباحث، هي علم المعاني مفهومه وموضوعه ومباحثه، الخبر والإنشاء وأغراضهما البلاغية في ديوان هواجس، ظاهرة التقديم والتأخير ووظائفها البلاغية، تجليات ظاهرة الذكر والحذف في ديوان هواجس ودلالاتها، ليختتم هذا الفصل بتناول دلالات ظاهرة التنكير والتعريف في ديوان هواجس، وأما الفصل الثالث فكان بعنوان: " إستراتيجية البناء التصويري في ديوان هواجس "، حيث تناولنا فيه مفهوم البيان وموضوعه، وتجليات الصور البيانية في ديوان هواجس وإستراتيجية بنائها ليتم الوقوف عند فاعلية البناء المجازي التعبيرية والقيمة البيانية لتوظيفه في الديوان، والبناء التشبيهي ووظيفته التصويرية في ديوان هواجس من خلال الحديث عن أسس وإستراتيجية بناء الصورة التشبيهية، كما تم الوقوف أيضا عند البناء الاستعاري ودوره في إستراتيجية رسم الصورة الشعرية، ليتم اختتام هذا الفصل بالحديث عن البناء الكنائي في الديوان ودوره في إستراتيجية البناء التصويري، ليأتي الفصل الأخير تحت عنوان: " البناء البديعي وإستراتيجية اشتغاله في ديوان هواجس" حيث تم التطرق إلى مكانة البديع في الدرس البلاغي، والوقوف عند تجليات البديع اللفظي في الديوان وأثره الإيقاعي من جناس وتصريع وتصدير وترديد واقتباس، وكذا تجليات البديع المعنوي ووظيفته الدلالية من طباق ومقابلة ومبالغة والتفات. ليختتم البحث في الأخير بخاتمة تضمنت مجمل النتائج التي تم الخلوص إليها.

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على مجموعة من المراجع حتى نحيط بجوانب الموضوع قدر الإمكان، ومن بين هذه المراجع نذكر: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، والبلاغة العربية قراءة أخرى لمحمد عبد المطلب، دراسة في البلاغة والشعر لمحمد أبو موسى، وفصول في البلاغة لمحمد بركات حمدي أبو علي، والمعنى الشعري في التراث النقدي لحسن طبل، وعن بناء القصيدة العربية الحديثة لعلي عشري زايد، والسياق والنص الشعري لعلي آيت أوشان، نظرية البيان العربي لرحمن غركان، علم المعاني بين الأصل النحوي والموروث البلاغي لمحمد حسين علي الصغير... وغيرها من المراجع قديمها وحديثها.

وأما عن الدراسات السابقة ففي حدود علمنا أن ديوان " هواجس " للشاعر الجزائري عبد الرحمن الأخضري لم يحظ بدراسة بلاغية من ذي قبل، وهذا من بين الأسباب التي شجعتنا على أن أجعله مدونة أشتغل عليها في دراستي هذه.

ولا تزعم هذه الدراسة لنفسها الإحاطة والشمول بكل ما ورد من ظواهرَ بلاغيةٍ في الديوان ولا تدّعي لنفسها أنها لم تغادر ظاهرة بلاغية وإلا وتناولتها بالتحليل.

ولا يسعني إلا أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور رابح ملّوك على تشجيعه وتحفيزه، وعلى صدره الرحب، ومتابعته الدؤوبة للبحث منذ كان تصورا إلى أن استوى على سوقه، فلم يبخل علي بتوجيهاته القيّمة، فجزاه الله كل خير، وجعله ذخرا لهذا الوطن ولهذه الأمة.

الفصـــــــــل الأوّل

قضايا في الخطاب

الشعريّ

والدّرس البلاغيّ

1. قضايا في الخطاب الشعري:

الشعر كلام الانفعال المصوّر، وهو نتاج زمن طويل من عمر الأمة المنتجة له، يمتد فيها منذ أيامها الأولى، ويستمر في التطور والرقي، ويساير رحلة الإنسان ليسجل عواطفه وأحاسيسه، ويعبر عما يجول في خاطره من مطارح وخيارات وهواجس، وما تصبو إليه نفس الشاعر، فالشعر هو الذاكرة والحلم، والماضي الذي يمتد إلى المستقبل من خلال الحاضر، فهو يأسر بذلك المسافات الزمانية بكل أبعادها.

1.1في جوهر الخطاب الشعري:

تتألف العملية الشعرية بتكامل الرؤية العميقة باعتبارها موقفا فلسفيا يتهيأ من الإدراكِ العميق لمجموعة قضايا جوهرية تتصل بالإنسان والمجتمع والكون، والتجربةِ باعتبارها انفعالا وتداعيا عاطفيا[1]، ويوضح الناقد والشاعر الإنجليزي إليوت أن الشعر عبارة عن إعادة تجميع ومزج الانفعالات المضطربة عندما يكون الشاعر قد فرغ من الإحساس بها، وبدأ مرحلة الهدوء والاتزان التي تمنحه من حدّة الوعي ما يمكّنه من تنظيمها داخل شكل فني[2]، فالشعر حالة شعورية هي أقوى من حالات الحياة العادية، فالشاعر يعرض للموضوع أيًّا كان فيتفاعل وإياه تفاعلا ذهوليا، ومن هنا يكون الشعر هو الإنسانَ الذاهلَ في مواكب الجمال الفني، كما أنه تجربة يعانيها الشاعر ويعبر عنها بطريقة خيالية إيقاعية، فمرجع كلام الشاعر إلى أن الشعر تجربة، فالذكرى استيقاظ تجربة، والعاطفة تجربة قائمة، والحكمة خلاصة تجربة، فإن خلا الشعر من التجربة خلا من الصدق، وإن خلا من الصدق خلا من الجوهر، وإن خلا من الجوهر خلا من الشاعرية فكان أوزانا فارغة.

1 ينظر:إبراهيم رماني، إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجية، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2009، ص 196.

2 ينظر: نبيل راغب، النقد الفني، دار مصر للطباعة، مصر، ص19.

والشعر ليس مجرد هروب وتسلية، ولكنه وسيلة لمحافظة الإنسان على توازنه الانفعالي والفكري، فالشعر ينمي القدرة العقلية عند القارئ، لأن تجربة الشاعر الفكرية والانفعالية تنتقل بكل أبعادها إلى المتلقي مما يسلحه بسعة الأفق ورحابة الصدر وبعد النظر وعمق البصيرة[1]، وهو الأفق الذي يكشف فيه الإنسان عن نفسه، ويفجر فيه رؤيته للوجود ورغبته العميقة في الاتصال بالأشياء والانفصال عنها في الآن نفسه، فهو المخرج الأوّل للإنسان في بحثه عن التعالي والسموّ عبر تخليص الذات من كلّ أنواع السيطرة، فالشعر مكان تجميع المتناقضات حيث الحياة والموت، الألم واللذة...[2].

إنّ الشعر فن، والفنّ الحقيقي هو الحياة يدركها وينعشها ويؤثّر بها، إنه إرواء لجميع القوى الحياتية في الكائن البشري، فهو بهذا " قراءة عميقة للحياة أو نقد لها، إنه لحن يعيد للعالم توازنه، وصياغة جديدة لمعناه ومصيره، وحدس ينفذ إلى الأعماق ليجسّد الوجود الإنساني في صورة شعرية"[3]، كما أن جوهر الفن يكمن في التركيز والتكثيف والتلميح والتجريد والتجسيد في آن واحد، وبذلك يتحول العمل الفني إلى كِيان حيّ وطاقة متفجّرة لا تتأثر بمرور الزمان ولا تبلى بتغيّر المكان[4]، لذلك ما زلنا نقرأ حتى الآن شعر عنترة وشعر طرفة بن العبد وشعر المتنبي وغيرهم من الشعراء القدامى رغم المسافة الزمنية بيننا وبينهم، كما أن خلود العمل الأدبي مرتبط ارتباطا وثيقا بما يحمل في داخله من أوسمة جمالية وما يتضمنه من قيم ومبادئ وأفكار ورؤى كونية يبثها المبدع في عمله.

1 المرجع نفسه، ص20، 21.

2 علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1421هـ / 2000م، ص133.

3 إبراهيم رماني، إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجية، ص195.

4 نبيل راغب، النقد الفني، ص 20.

2.1الخطاب الشعري: خصوصية في اللغة وفرادة في التشكيل:

من المعلوم أن الشعر يمتلك نمطا لغويا معينا يتجاوز به اللغة العادية، وهذا ناتج عن طبيعة الوظيفة التي يؤديها، فهو لا يقتصر على وظيفة التوصيل فحسب، وإنما يسعى كذلك إلى توليد شعور ما لدى المتلقي، وهذا ما يجعله يستعين بعدد من العناصر التي تشكل اللغة عنصرا مهما فيها، حيث تتخذ طابعا تستمد منه شعريتها حيث تغدو مفعمة بالإشارات المجازية مما يجعلها تبدو مبهمة أكثر من كونها واضحة المعالم[1]، فاللغة هي مادة العمل الشعري وأداة تشكيله لذا ينبغي أن يكون المنطلق الأولي لدراسة النص الأدبي هو المنطلق اللغوي لأن ما يميز الخطاب الأدبي عن الأنواع الأخرى للخطاب هو في نهاية المطاف لغته الخاصة، ولهذا يجدر الدخول إلى عالم النص الشعري من بوابة تلك الصفة الخاصة[2]، كما أن لغة الخطاب الأدبي تتميز بكثافة شديدة لا تسمح للمتلقي بهذا الاختراق السريع، وإنما تتطلب منه أن يتوقف إزاءها لينشغل بعناصرها البسيطة والمركبة المجاوزة وغير المجاوزة التي ترتبط في مرجعيتها الدلالية بعدة احتمالات علقت بها من طول الاستعمال أحيانا ومن طبيعة السياق أحيانا أخرى وهي خصيصة شعرية في الصياغة الأدبية[3]، فالشعر يسعى إلى أن يستغل إمكانات اللغة إلى أبعد حد ممكن، فهو في جوهره استشراف لآفاق لغوية جديدة تناهض ما تهيّأ من طرائق التعبير المتداولة، والشعر في صميمه خروج على ما هو مطرد في الاستعمال اللغوي، فهو نشاط لغوي بالدرجة الأولى، وتعبير فني قوامه اللغة، فهذا العدول والخروج الذي تتميز به لغة الشعر هو دليل على تميز هذا النشاط اللغوي ، فالشاعر حين يمارس هذا النشاط برصف الكلمات في سياقات خاصة حاملة معانيها ودلالاتها وظلالها، يضع نصب عينيه الوصول إلى تجربة خاصة مع اللغة[4]، فلغة الشعر

1 ينظر: عبد الله بن محمد العضيبي، "**النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ**"، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج18، ع 30، جمادى الأولى، 1425، ص 549.

2 عايدي علي جمعة، شعر خليل حاوي دراسة فنية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2006، ص12.

3 محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر، ص204.

4 صالح عبد العظيم الشاعر، النحو وبناء الشعر في ضوء معايير النصية، ط1، دار الحكمة، جمهورية مصر العربية، 2013، ص 21.

لغة انفعالية يلجأ فيها الشاعر تحت تأثير الانفعال إلى ألفاظ وتراكيب يعتقد أنّها أدل على المعنى من غيرها[1].

إن الخروج عن المألوف في لغة الشعر ليس من قبيل العبث اللغوي ولكنه تجاوز للمألوف يسلكه الشاعر إذا أراد أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله الأنماط المألوفة في التعبير[2]، حيث إنّ خصائص الأسلوب الشعري تكمن في الجانب المتحول عن اللغة الصارمة، والمتحول عن اللغة في الكلام عديد الأشكال فقد يكون تحولا عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو وجهة معنوية أو تركيب جملة أو يكون بشحنة دلالية خاصة[3]، فلغة الشعر بما تتميز به تحتمل من الخروج والعدول والانحراف عن المعيار اللغوي ما لا يحتمله غيرها من المستويات اللغوية[4]، فهذا سيبويه يقول: " اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام "[5]، ويقول ابن جني: " والشعر موضع اضطرار وموقف اعتذار وكثيرا ما يحرف فيه الكلام عن أبنيته وتُحال فيه المُثل عن أوضاع صيغها لأجله "[6]، ويقول ابن عصفور: " أجازت العرب فيه (الشعر) ما لا يجوز في الكلام اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه لأنه موضع أُلِفت فيه الضرائر."[7]

والضرورة الشعرية مصطلح يطلق على ظاهرة الخروج عما هو مطرد من الاستعمال اللغوي في الشعر[8]، وتمثل الضرورة الشعرية مظهرا من مظاهر الإرادة الشعرية وسبيل إلى فهم طبيعة العمل الشعري، وعليه تكون نزوعا لغويا موظفا بالشعر، فهي ليست دائما أمرا معيبا بل ربما تكون مظهرا من مظاهر الاقتدار الفني.

وهناك أمر مهم لا ينبغي إغفاله ونحن نتحدث عن لغة الشعر وتميزها عن المعيار اللغوي الصارم وهو دور الموسيقى التي تمثل ركنا ركينا لا ينفك عن التراكيب والمعاني

1 محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية ، دار غريب، القاهرة، 2006، ص13.
2 صالح عبد العظيم الشاعر،النحو وبناء الشعر في ضوء معايير النصية، ص22.
3 ممدوح عبد الرحمن الرمالي، متانة النسج وجمال التركيب، دار الكتب، 2000، ص 4.
4 صالح عبد العظيم الشاعر، النحو وبناء الشعر، ص24.
5 سيبويه، الكتاب، ج1، ط1، ت: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ص 24.
6 ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج3، دار الكتب المصرية، ص188.
7 ابن عصفور الإشبيلي، ضرائر الشعر، تح: السيد إبراهيم محمد، ط1، دار الأندلس، 1980، ص13.
8 ممدوح عبد الرحمن الرمالي، متانة النسج وجمال التركيب، ص 95.

ويؤثر في السلوك اللغوي للشعراء، فإذا كان في الشعر عنصر قار لا بد من الانطلاق منه والرجوع إليه فإنما هو عنصر الموسيقى، يكون ذلك بالاحتكام إليه خاصة، حيث تتعطل قاعدة نحوية أو تضعف بنية صرفية أو تغمض وجهة دلالية[1]، وكعادة الشعراء الذين يناهضون الأعراف اللغوية المستقرة لأنهم يرون أن هذه الأعراف لم تعد في خدمة الأغراض التي يسعون إليها[2]، فالشاعر إذا توصل إلى صورة منسجمة مع الموسيقى فهو لا يتردد في مخالفة النظام اللغوي ولكنه يخالف من أجل أن يوافق من جهة أخرى ويهدم من أجل البناء.

وأهمّ شرط في لغة الشعر الإيحاء، بل هو غاية اللغة الشعرية، ومعنى إيحاء الكلمة إثارتها في النفس معاني كثيرة غير مباشرة لا تسجلها المعاجم اللغوية، ويتحقق الإيحاء باختيار الكلمات ذات الموسيقى الملائمة، وذات القدرة على رسم صورة للشعور، لا بالكلمات التي تسمي الشعور بطريقة تقريرية، ذلك أن تسمية الشعور باسمه لا يزيد على أن يعرفنا به، ونحن لا نقرأ الشعر لنعرف، ولكن لنشعر وليزداد شعورنا عمقا، والسبيل إلى ذلك هو التصوير وليس التقرير[3]، فاللغة جهاز معقد من الرموز وهي ليست مجرد أداة نقلية ضمن أدوات أخرى، ولما كانت لا تمنحنا حقائق الأشياء، أفضت هذه الطبيعة فيها إلى أن تكون لدى الشعراء سبيلا للإيحاء، والإيحاء مواربة ورغبة في التحجب، إنه يطرح للصورة دلالات متنوعة يصطفي القارئ منها ما يناسب نوعية تلقيه[4]، ومن هنا كانت اللغة وسيلة الشاعر للتعبير والخلق، وكان الشعر بناء جماليا باللغة يبدعه الشاعر ويجسده بألفاظ اللغة المتصفة بصفات فنية إيحائية في مفرداتها وفي تراكيبها.

إننا لا نريد للمعنى الشعري أن يكون ظاهرا في وضوح سطحي، إذ ينبغي للمعنى أن يكون عميقا لا يُساوَى الشعرُ في وضوحه مع نداءات الباعة في الأسواق[5]، كما لا ينبغي أيضا للمعنى الشعري أن يكون سديميا بحيث يزيد في تعميق الهوة بين القارئ، ويزيد في

1صالح عبد العظيم الشاعر، النحو وبناء الشعر، ص22.

2 ممدوح عبد الرحمن الرمالي، متانة النسج وجمال التركيب، ص 90.

3 إسماعيل الصيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، ط1، دار القلم، الكويت، 1974، ص29 – 31.

4 عاطف جودة نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 266، 267.

5 إسماعيل الصيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، ص 33.

تعقيد مشكلة الغموض في التكثيف وحشد للأفكار والمصطلحات أو الأساطير والتاريخ بشكل تراكميّ[1]".

إن معرفة اللغة بأسرارها الكامنة داخل المفردة، والفعل، وصياغة الجملة عنصر أساسيّ لتقدير الأثر الإبداعيّ تقديرا حسنا، وإدراك أبعاده، "فلم تعد معرفة اللغة ضرورية بالنسبة للمبدع وحده؛ ولكنها أرضية هامة لقراءة النص قراءة واعية وجادّة، فكما أن الكتابة مستويات فإن القراءة مستويات[2].

وعليه فالشاعر الحاذق هو الذي يستنطق اللغة وينحت هياكلها الجميلة ويشكل منها صورا غاية في الفرادة والتميز، فالنص الأدبيّ هو عبارة عن تجربة منصهرة باللغة، ومن هنا يكون الدخول إلى عالم الشعر من خلال لغته يبدو أقرب مدخل يقود إلى جوهر الشعر.

إنّ الشاعر يعيد تشكيل اللغة، فالشعر لا يتلقى اللغة مادة يتصرف بها وكأنها معطاة له من قبل، بل الشعر هو الذي يجعل اللغة حيث تُصهر ويُعاد تشكيلها، وعليه ينبغي أن نفهم ما هية اللغة من خلال الشعر[3]، فاللغة هي الأداة الأساسية للشاعر؛ أو لنقل إنها المادة الأولى التي يشكّل منها وبها بناءه الشعري بكل وسائل التشكيل الشعري المعروفة[4]".

اللغة بيد الشاعر ليست وسيلة لنقل الأفكار فحسب، بل هي خلق فني خاص وابتكار للجمال، ولا يمكن للخلق الفني أن يحافظ على سمة الابتكار إلا إذا خرج عن الإطار العام الذي يعبر من خلاله كل متكلم بهذه اللغة[5]، ومن هنا يمكننا القول إنّ أبرز ما يميز اللغة الشعرية هو ثراؤها بالطاقات التعبيرية، واكتنازُها بالإيحاءات اللامحدودة؛ ليصبح الشعر بذلك يشكل عالما مغلقا وغامضا يُشوّق المتذوقَ له إلى استكشافه واختراق حجبه، واكتناه سر غموضه، ومن هنا كان همّ الشاعر أن يعيد للغة طاقاتِها وقدراتِها الخارقةَ على التأثير،

1 إبراهيم رماني، إضاءات في الأدب والثقافة والأيديولوجية، ص 199.

2 محمد زتيلي، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة – الجزائر، 1984، ص 134.

3 محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد – المصطلح والنشأة والتجديد –، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2006 ص81.

4 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002، ص 41.

5 محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد ، المصطلح والنشأة والتجديد ، ص 79.

وهذا من أجل استيعاب الرؤية الشعرية بكلّ أبعادها التي تعجز الإمكانات العادية للغة عن استيعابها[1].

إن للغة الشعرية طبيعةً خاصةً، إذ "تعتمد اعتمادا كبيرا على الظلال والألوان المختلفة التي تثيرها الكلمات، والشعراء يستعملون اللغة على نحو مختلف، فقد يخرجون عن القواعد المعروفة والتقاليد المتبعة؛ وهم يعتمدون كل الاعتماد على ما في الألفاظ والتراكيب من قوة وإيحاء[2]".

إنّ القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور، أو المعلومات، ولكنها بناء متداخل الأجزاء منظّم تنظيما صارما، لذلك نُظر إلى الشعر في النقد القديم، كتصوير للمعنى، يقوم على الصياغة، يقول الجاحظ: " إنّما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير[3]"، ويعلق جابر عصفور على مقولة الجاحظ هذه؛ فيرى أن الجاحظ يقدم فهما خاصا للتصوير لأنه كشف عن ثلاثة مبادئ يرسو عليها التصوير، وأول هذه المبادئ هو أنّ للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي، وثاني هذه المبادئ أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم على جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أنّ التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم، وثالث المبادئ هو أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير[4].

إن للصياغة الفنية في الشعر عطاءَها المعنوي الخاص، الذي هو كل ما تبعثه في نفس المتلقي من انفعالات، وما تحركه في وجدانه من مشاعر، وما يستوحيه منها من دلالات خاصة، لا يتذوّقها إلا في ألفاظها الخاصة، وأشكالها التعبيرية الخاصة[5].

1 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 43، 45.

2 توفيق الفيل، بلاغة التراكيب، مكتبة الآداب، القاهرة، ص9.

3 الجاحظ، الحيوان، ج3، ط2، تح:عبد السلام هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي، مصر،1965، ص132.

4 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 256،257.

5 حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص117.

ومن هنا لا يخفى على أحد ما لطريقة الشاعر في تشكيل مادته وتكوينها من شبَهٍ مع طريقة الرّسام، فكما أنّ هذا الأخير تكون لوحته أشدَّ تأثيرا وجاذبية وإعجابا؛ بقدر ما يُحدثه من تناسب بين ألوانه واختياره لها، كذلك نجد الشاعر لن تُحدثَ قصيدتُه أثرا في نفس المتلقي ما لم يُحدِث تناسبا فريدا بين كلماته، وتشكيلا متميزا يؤدي وظيفته في إيصال الفكرة التي تجول في خاطره، فالعمل الأدبي ليس مجرد مجموعة من الألفاظ والجمل تتجاور اعتباطا ، بل إنّ الشاعر لا يضع الكلمة ولا يشكّل ذلك التركيبَ، أو تلك الصورةَ إلا بعد عملية اختمار في الذهن.

إن التشكيل هو طريقة تنظيم الكلمات وتأليفها وأثر ذلك في جماليات الإبداع الشعري، فالتشكيل طاقة واسعة يستحيل أن تجمد في بعد واحد، أو أن تُدرك منفصلة على حدّة المعنى وقوّته وثرائه، ونشاط السياق وكثافته[1]، فكيفية التشكيل تتجاوب بنوع من الحتمية الفنية مع المحتوى، بمعنى أن دلالة النص تعرض على المبدع اختيار أنسب طرائق التشكيل التي تكفل احتواء هذه الدلالة على نحو يجعل لكيفية التشكيل قيمة فنية[2]، ليتجلى مفهوم التشكيل في طريقة تشكيل اللغة والصور بعد أن تأخذ طريقة انتظامها وتشابكها في مخيلة المبدع[3].

إن الخطاب النصي يتشكل من أبنية لغوية؛ الأمر الذي يقتضي من أية مقاربة علمية له أن تتأسس على اللغة باعتبارها أهمّ متغير مناسب لطبيعته[4]، فلغة الشعر لغة خاصة في البناء والتركيب، وأهم ما يميزها استيعابها الصور الفنية والخروج عن المعجمية، ذلك أن الشعر متفرد بنظمه وأساليبه وعباراته ونماذجه الفذة.

والصياغة الفنية في الشعر ليست مجرد زخرفة أو طلاء للفكرة الحرفية، بل إن هذه الصياغة تشع فوق تلك الفكرة معانيَ ودلالاتٍ فنيّةً خاصة يتذوّقها المتلقي في بنائها اللغوي

1 بلقاسم دكدوك، "**مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي**"، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2009/2008 ، ص20.

2 إعتدال عثمان، **تشكيل فضاء النص في قرابها زعفران**، مجلة فصول، العدد 6، ص162.

3 بلقاسم دكدوك، "**مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي**"، ص13.

4 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1992، ص13.

الخاص، ذلك البناء الذي ينتقي الشاعر ألفاظه بحسه المرهف، وبوحي من تجاربه الخاصة، وينظمُها في نسق فني حافل بالتعبير المجازي والإيقاع الموسيقيّ الأخّاذ[1].

إن للغة الشعرية نظامَها الذاتيَّ المتميزَ والمختلفَ، حيث تبنى دلالتُها الخاصة التي لا يمكن أن تُقارَن بنظام التواصل اليومي، كما أنها تتضمن نوعا من التفاعل مع الواقع يخضع لمبدإ التأويل، فاللغة الشعرية تقاوم القيود وتعمل على انعتاق الدال من أسره ليعانق المدلول، ذلك أن الشعر بلغته يسعى إلى الاتصال بالأشياء والانفصال عنها في آن واحد؛ باعثا فيها التوتر والقلق، فيعانق الدال المدلول وينزلقا معا ممارسين لعبة الخلق والتجدد؛ خلق دلالات إيحائية جديدة تنتقل بنا من المستوى القاموسي إلى مستوى رمزي تتسع به اللغة[2].

والشاعر المبدع يؤثّر في اللغة ويكون سببا في نمائها وعاملا من عوامل إغنائها بالجديد من الصيغ والأساليب، فهو يستثمر خصائص التركيب اللغوي لينشئ بناء لغويا له نسقه الجمالي، وبهذا يكون للشاعر دورٌ في كشف النقاب عن جماليات اللغة، وشق الستور عن أوجه عبقريتها[3]، فالشعر لغة كان لا بد أن يخلقها الشاعر ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى، كما أن مهمة الشاعر العملُ على تحطيم تلك الارتباطات العامة للألفاظ، وأن تخرج عن الاستعمال المألوف إلى سياقات لغوية حُبْلى بالإيحاءات الجديدة، فالشعر في جوهره استشراف لآفاق لغوية تناهض ما تهيأ من طرائق التعبير المتداولة فهو في صميمه خروج على النثر وطرائقه، ومن هنا فإنّ ظاهرة الخروج في الشعر على ما هو مطرد في الاستعمال اللغوي إنما تمثل جوهر الفنّ الشعري[4]، فاللغة في الشعر تخلع قيودها المفترضة وتتجرد من معياريتها التي تمارس عليها سلطة قامعة، كما أن هذا الخروج عن هذه المعيارية يعتبر خاصية مهمة من خصائص اللغة الشعرية، ومركز جذب يجذب القارئ، وذلك باعتباره ازورارا عن الاستعمال العادي.

1 حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص116.

2 علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، ص 137، 143.

3 نعمة رحيم العزاوي، فصول في اللغة والنقد، ط1، المكتبة العصرية، بغداد، 2004م، ص189.

4 السيد إبراهيم، الأسلوبية والظاهرة الشعرية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2007، ص11.

إن للعبارة الشعرية مذاقا خاصا، وفيضا من المعاني الشعرية الخاصة التي تفعم القلب، وتثير الوجدان، وتحرك الخيال فتروده إلى عالم فسيح حافل بالرؤى والمشاعر التي لا يكاد يحيط بها وصف، أو يترجم عنها تعبير[1].

والشاعر – كما يقول جان كوهن – خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي، فهو لا يصنع الأبيات الشعرية بالأفكار بل يصنعها بالكلمات[2]، فالشعر كما يذهب إلى ذلك إبراهيم أنيس هو طريقة خاصة من طرق استعمال اللغة[3]، وعليه يمكننا القول: إنّ النص الشعري هو عبارة عن تجربة منصهرة باللغة، واللغة الشعرية ذات طبيعة خاصة تعتمد اعتمادا كبيرا على الألوان والظلال المختلفة التي تثيرها الكلمات والتراكيب.

وعليه فالمعنى الشعري الذي يتذوقه القارئ ليس مجرد فكرة أَخْلقَها التداول، وأَنْضَبها الاستعمال، ولكنه معنى خاص أبدعه الشاعر في صورة أو قالب لغوي خاص، ومعنى ذلك أن القارئ لا يتذوق هذا المعنى إلا عن طريق تفاعله مع صورته، وتأمله فيها تأملا يثير خياله، ويحرك فيه كوامن الشعور، وبناء على ذلك فإن الصورة الواحدة يختلف معناها الشعري من فرد لآخر، فلكل قارئ ذهنه الخاص وتجاربه الخاصة وثقافته التي تشكل طريقة تأمله في النص، وطبيعة المضمون الذي يستشفه منه[4].

3.1 وظيفة الخيال في عملية الخلق الشعري:

الخيال هو لغة الفن، والمبدأ الأول لكل رؤية إنسانية متميزة، وعنصر من عناصر اللغة الأدبية لا تقوم إلا به، يتجاوز به عالم الواقع الضيق إلى عالم أشد رحابة وعمقا، ومع ذلك فهو مرتبط بقيود الزمان والمكان، وبذاكرة الإنسان وإدراكه الجمالي، وبه يصوغ الفنان

1 حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص117.

2 جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص 40، 41.

3 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952، ص13.

4 حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص118.

واقعه صياغة جديدة وفق رؤيته الخاصة، كما يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل فيما يحيط به من الأشياء والكائنات[1].

إن الخيال هو أحد العناصر الرئيسية للإبداع الفني، وهو المَعين الواسع الذي يمد المبدع بكل أفكار التكوين الشعري والابتكار، كما أنه يقوده إلى الصورة الفنية التي تنبع من مخيلة المبدع ورؤيته الذاتية، التي ترجع بدورها إلى الصياغة أو تأليف الكلام، كما ترجع إلى الخيال الذي يضفي على الأشياء الجامدة حياة إنسانية بالتشخيص والتجسيد[2].

كما أنّ فاعليته لا تعتمد في قوتها ونموها على إعادة تشكيل المدركات الحسية، وإدراك الارتباطات فيما بينها، إنّما تعتمد على مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس[3]، كما تظهر فاعليته في قدرته على تجاوز أطر الواقع، وتحطيم الحواجز والحدود المنطقية بين معطياته، ثم إعادة صياغتها في صورة من علاقات جديدة لم تكن من قبل[4].

ولذا فخيال الشاعر هو الذي يمكّنه من خلق قصائد ينسج صورها من معطيات الواقع، ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات ويعيد تشكيلها سعيا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه[5].

إن الشعر لا يقدم الأحداث أو القيم تقديما حرفيا، بل يقدمها عن طريق الخيال، حيث يشكّل الشاعر بواسطته الواقعَ كما ارتآه وتصوَّره، فالشعر يقدم لنا صورا ترتبط بعالم الأشياء والأفعال والقيم، ولكنّ هذه الصورَ ليست الواقع، وإنما هي واقع من نوع جديد، حيث إنها لا تقطع صلتها بالواقع، بل تردنا إلى عالم الواقع، وتجعلنا نطل عليه من خلالها، فتكون الصورة بذلك تركيبا ابتكاريا يشكله الخيال[6]، لذلك نجد أنّ الرومنسيين قد آمنوا أن الشعر لا

1 صالح سعيد عيد الزهراني، **الغموض والبلاغة العربية**، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1989/1409، ص387.

2فاطمة سعيد أحمد حمدان،"**مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة**"، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية،1989، ص141.

3 تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1983، ص170.

4 حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ط1، مكتبة الإيمان، المنصورة، 2005، ص88.

5 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، 14.

6 فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد والبلاغة، ص307.

يستطيع التنفس في عالم الماديات، وأنه يكشف عن نوع هام من الحقائق لأن الخيال يرى ما لا يراه العقل العادي، ومن ثمّ كان وراء هذا النظام الذي نراه نظامٌ مخالفٌ لما نعرفه في عالم الحس هناك حقيقة ثابتة وراء المادة[1].

ومن هنا يمكننا القول: " إن أكثر العناصر فعالية في تشكيل الصور هو الخيال الذي يجمع بين عناصر البناء الفني، ويعيد تنظيمها وتأليفها تأليفا جديدا[2]".

إنّ النشاط الخيالي في الشعر لا يمكن أن يُختصر في تشكيلات متعلقة بالصورة البلاغية، أو الاستعمال الاستعاري للكلمات، حقا إنّ نشاط اللغة التصويري جزء أساسيّ من فاعلية الشعر، لكن هذه الفاعلية لا تخضع لدلالات الصورة وحدها، ولا تؤول دائما إليها، فقد ترى في الشعر إدراكا استعاريا ثمّ تجد المعنى مرتبطا بتوتر صوتي، أو لون موسيقي، أو إيقاع، أو صيغة[3].

والخيال هو الذي يبتدع المعاني ويشكلها، ويخرجها في صورة تسحر العقول، لذا كان له شأن عظيم عند البلاغيين، كون الابتكار ينشأ عنه[4]، فالخيال الشعري هو نشاط خلاق لا لا يستهدف أنّ ما يُكوَّن من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية يشعر به[5]، "فالشعر يعبر من العالم الفيزيائي ليعبر عن ميتافزيائيته عن البعد الماورائي الذي لا تتكامل التجربة إلا به"[6].

إن الشاعر يعيد تشكيل الواقع من جديد، يقدمه بخبرة متميزة، وذلك بفضل مقدرته التخيلية التي تجمع بين الأشياء المتباينة والعناصر المتباعدة[7]، فالشعر عملية فنية ابتكارية،

1 إحسان عباس، فن الشعر، ط3، دار الثقافة، بيروت، ص 148، 149.

2 إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغيّ في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، حلب 1413- 1997، ص 238.

3 تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص170.

4 فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد والبلاغة، ص 243.

5 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص14.

6 إيليا الحاوي، إيليا أبو ماضي شاعر التساؤل والتفاؤل، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1972م، ص9.

7 بلقاسم دكدوك، "**مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي**"، ص 14.

ابتكارية، وهو نتيجة طبيعية لاستعمال الشاعر للعناصر الفنية، يُعمِل فيها الشاعر خياله ليصوغ منها قصائد مبتكرة[1].

إن الشاعر يملك قوة تمكنه من معرفة أشياء كثيرة، لا يعرفها غيره، ويدرك في هذه الأشياء ما لا يدركون، وتجعله يكتشف ما بينها من توافق واختلاف، فنجده يقارب بين المتباعدات، ويجمع شتات المتفرقات[2]، و من هنا يمكن القول: "إن فنية المعنى الشعري وخصوصيته ترتبط بقوة خيال المبدع، وقدراته التعبيرية التي تمكنه من الإبداع والابتكار[3]"، وعلى هذا اعتُبر الخيال وسيلة ذات فاعلية كبيرة لبناء العالم الفني، كونه يساعد الشاعر على اكتشاف العلاقات بين حقيقتين فيهتدي بوحي من خياله إلى هذه العلاقات الأكثر خفاء وعمقا[4].

ووظيفة الخيال تكمن في كونه يهيج الشعور والعاطفة؛ لا أن يخاطب العقل والمنطق، فليس أبلغ في إثارة الشعور من الكلمة الدقيقة، فمادة البناء في الأثر الأدبي هي الكلمة، واختيار الكلمات وانتقاؤها يحدث انسجاما، ومن ثم يكون الإيقاع الذي يحدث تأثيرا في النفس عن طريقها بوصفها أداة تعطي مختلف ألوان المجاز، والصور التي تعتبر قيمتها موكولة في الحقيقة إلى دلالتها على النحو الذي ألفها خيال الشاعر وطبيعة ما أدخله في تكوينها، ومن هنا يخلق الشاعر بخياله دنيا جديدة وعالما غريبا يفتننا به[5].

كما يقوم الخيال بالدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسيّ، وهو الذي يعيد التأليف بين العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية، فالشاعر وإن كان ينطلق من الواقع المادي المحسوس ليستمد منه معظم عناصر صوره الشعرية ومكوناتها؛ فإنه لا ينقل هذا الواقع نقلا حرفيا وإنما يبدأ منه ليتخطاه

1 فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد والبلاغة، ص 239.

2 المرجع نفسه، ص 239.

3 المرجع نفسه، ص243.

4 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص69.

5 خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1992، 1992، ص 104.

ويتجاوزه، ويحوله إلى واقع شعري، لا تمثل العناصر المادية المحسوسة سوى المادة الغفل التي يشكلها الشاعر تشكيلا جديدا وفق مقتضيات رؤيته الشعرية[1].

4.1 فاعلية الصورة في تشكيل الخطاب الشعري:

يجمع الدارسون على ما للصورة من أهمية بالغة في التعبير الشعري، إذ لا يمكن للشعر أن يحقق وظيفته دونها، فهي تعد جوهرا في الإبداع الشعري، ذلك أنها تنحرف بالألفاظ من دلالتها المعجمية إلى دلالات خطابية، مما يمنح النص هويته المتجددة دائما[2]، حيث تمثل الصورة الشعرية في صفاتها الفنية أو الأدبية أهم مكون يتبدى الشكل الشعري في خلاله ويتجلى للقراءة، ومما يميزه عن المكونات الأخرى أنه يضفي عليها عمقها الفني، ويكسبها أبعادها الجمالية، فالصورة تخرج بالضرورة السياقية باللفظ من دائرة المعجم إلى انفتاح الدلالة التصويرية[3].

والصورة الشعرية واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطتها يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره[4]، ومن هنا تكون الصورة وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية، فالصورة هي الوسيط الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، فهو يتوسل بالصورة ليعبر عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها ويجسدها دون الصورة[5]، ونظرا للخطورة التي عليها الصورة فقد أعطيت لها عدة تعريفات نذكر منها:

---

1 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص69.

2 سعود غازي محمد الجودي، "**شعر ابن الأبار دراسة في مضامين الخطاب ومكونات المتن**"، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1421، ص159، 160.

3 رحمن غركان، مرايا المعنى الشعري، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2012، ص247.

4 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص65.

5 خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ص 100، 101.

يذكر الجرجاني في دلائل الإعجاز أن الصورة إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فَلَكَمْ رأينا أن البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذاك...، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك[1].

وفي هذا يقول محمد أبو موسى: " إن للصورة كمصطلح بلاغي دلالة دقيقة في إطلاقات القدماء، فهي بإيجاز شديد ما يدركه المتأمل من فوارق دقيقة وشفيفة بين هيآتها وأشكالها وملامحها أشياء كثيرة غامضة، يفترق بها المعنى في الذهن عن المعنى، وتكون له في النفس بها هيئة لا تكون لغيره[2]".

كما تعرّف الصورة على أنها تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب الصور العقلية[3].

وتعرّف أيضا على أنها أداة الخيال ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه، فهي طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير[4].

والصورة هي تلك الظلال والألوان التي تخلعها الصياغة على الأفكار، هي الطريق الذي يسلكه الشاعر أو الأديب لعرض أفكاره وأغراضه عرضا مؤثّرا فيه متعة وإثارة[5]، ومن خلال هذا يظهر لنا جليا أهمية الصورة ودورها في إيصال المعنى، حيث لابد أن يكون هذا الإيصال في أحسن صورة من اللفظ، فالعمل الفني هو عملية خلق وتكوين، الغرض منه

1 الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط5، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة،2004، ص 508.
2 محمد أبو موسى، دراسة في البلاغة والشعر، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1411هـ- 1991م، ص69.
3 محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983، ص209.
4 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص14.
5 صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص09.

إعادة صياغة المعطيات الأولية للواقع على نحو جمالي[1]، وما تجدر الإشارة إليه هو أن الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، فالشاعر يلتقط المعنى المعروف ويشكله تشكيلا يرفعه من مرتبة العادية إلى مرتبة لا يصل إليها إلا خاصة الخاصة[2].

وتعرّف الصورة أيضا بأنها بناء أو تشكيل لغوي تتضافر فيه أدوات كثيرة لرسمها، والتي منها مباحث علم المعاني من تقديم وتأخير وتعريف وتنكير...، ومباحث علم البيان من تشبيه واستعارة ...، وعلم البديع من محسنات لفظية ومعنوية[3]، فالصورة الفنية ليست إلا تشكيلا تشد خيوطه بعضه لبعض في تناغم وأصالة[4]، وتركيبا فنيا بيانيا ذا إيحاءات جمالية؛ وقراءتها وعي تأويلي يتخذ من أبعاد جملة الصورة وفضائها النصي معالم للكشف عن المعنى التصويري وتأشير خصائصه أو سماته[5].

وما يمكن ملاحظته، هو تلك العلاقة الوشيجة بين الصورة والصياغة، وهذا ما نفهمه من خلال قول الجاحظ على " أن الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير[6]"، التصوير[6]"، فهو يقصد الصورة الفنية، من خلال العناية بالصياغة وتحقق عنصر الجمال، على اعتبار أن الصياغة الفنية مطلب أساسي، فالصورة على هذا الأساس هي محصلة لتلك الصياغة، وهذا لا يعني أن البلاغيين حين درسوا الصورة بأشكالها المتعددة فصلوها عن المعنى، بل لقد اعتبروها ضرورة ملحة يقتضيها المعنى، ويتطلبها الموقف، ذلك أن العلاقة بين الشكل والمضمون ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية، بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل كل مترابط، فلا يمكن أن يكون المعنى شيئا منفصلا عن الشكل[7]".

1 إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص 236.

2 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 322.

3 سعود غازي محمد الجودي، "**شعر ابن الأبار دراسة في مضامين الخطاب ومكونات المتن**"، ص 161، 162.

4 منير سلطان، البديع في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص372.

5 رحمن غركان، مرايا المعنى الشعري، ص 339.

6 الجاحظ، الحيوان، ج3، ص 132.

7 فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد والبلاغة، مرجع سابق، ص307.

كما أن الشكل ليس شيئا ثانويا؛ بل أساسي، فهو جوهر العملية الفنية في البناء الشعري، ذلك أن أدوات الشاعر تُسخّر في سبيل إبراز التجربة الشعرية، وإعطائها أبعادها ورسم ظلالها، ويؤدي هذا كله إلى أن الصياغة والمحتوى وجهان لحقيقة واحدة هي الفن الشعري، ومن وسائل هذا الفن المصطلح البلاغي بتشكيلاته المتنوعة[1]، ثم إن أصل المتعة الجمالية التي تقدمها الصورة ترتد إلى طريقة تقديمها للمعنى، فعلى قدر تعبير الصورة وتأثيرها يتوقف قَبولها لدى القارئ أو السامع، فمما لاشك فيه أن جمال التصوير وروعة البيان وراء كل تأثير تحدثه الصورة في النفوس[2]".

إن قوة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية، ولا تحتاج الصورة إلى أن تكون جديدة لإحداث هذه الاستجابة فهناك كلمات أكل عليها الدهر وشرب كالقمر والورد والجبل والغروب، وهي صور عظيمة التركيز، وهذه الصور بمقدورها دائما خلق هذه الاستجابة، وعلى النقيض من ذلك يمكننا أن نستحسن صورة بسبب جدتها بدون أن تهز مشاعرنا، ذلك لأن إثارة المشاعر رهينة بالفرد ذاته، إن الصور في الشعر تتأثر بالاختلاجات العاطفية للمضمون حيث يستجيب لها كل قارئ حسب تجربته الشخصية[3].

كما أنه لا يمكننا أن نزعم أن جمالية الصورة البلاغية إنما تتأتى من كثرة الخيال وتكوثره داخل العمل، كما لا نزعم أنها تستمد جماليتها من الحقيقة، ومدى هيمنتها وانتشارها في ثنايا العمل الأدبي، فالصورة اصطلاح يشير إلى العلاقة الشاملة بين الحقيقة والمجاز، لا إلى أحدهما فحسب، فهي مرآة عاكسة لعلاقة الشاعر مع الخيال والواقع[4]، فجمالية الصورة إنما تتأتى من خلال مدِّ الخيال وجَزْر الحقيقة.

ثم إن قيمة الصورة إنما تقاس بمدى طاقتها الإيحائية، ومدى الوظيفة التي تؤديها في توصيل أبعاد الرؤية الشعرية للشاعر والتعبير عن واقعه النفسي والشعوري الذي لا يمكن

1 محمد بركات حمدي علي، فصول في البلاغة، ص 241.

2 صلاح عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص11.

3 سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، 1982، ص 44، 45.

4 سعود غازي محمد الجودي، "**شعر ابن الأبار دراسة في المضامين ومكونات المتن**"، ص160.

التعبير عنه بواسطة الأسلوب التقريري المباشر، وعليه فمقياس جودة الصورة هو قدرتها على الإشعاع وما تزخر به من طاقات إيحائية؛ فبمقدار ثراء الصورة الشعرية بالطاقات الإيحائية ترتفع قيمتها الشعرية[1]، فقد تكون خلف الصورة الشعرية عواملُ مختلفةٌ تخضع لتفسيرات مختلفة، فيكون ذلك دليلَ ثرائِها وخصبِها الفني[2]، فالصورة تعبير عن دينامية خلاقة وبفضلها ومن خلالها تنبثق الدهشة وتنفتح الذات على روعة الخلق وجمال الوجود وهي بهذا تعتبر تحققا جوهريا للخيال الذي يخلق الحياة ويضيف إلى حصيلة التجربة ما ينميها[3]، وبهذا يكون للصورة دور فعال وبارز في تنشيط حركية اللغة الفنية وخلق إيحاءاتها الجمالية.

1 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 74، 87.

2 محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد – المصطلح النشأة والتجديد، ص 83.

3 عاطف جودة نصر،الخيال مفهومه ووظائفه، ص 260، 262.

2. قضايا في الدرس البلاغي:

تتبوأ البلاغة منزلة مرموقة بين علوم العربية، فهي تتسنّم ذروة هرم هذه العلوم، وكيف لا وهي تشكل بعلومها الثلاثة (المعاني، البيان، البديع) معينا لا ينضب، فقد بدأ التأليف بها أساسا لفهم إعجاز القرآن الكريم، واستكناه أسراره، والكشف عن دقائق المعاني فيه، وسبل استخدامه للمعاني والبيان.

ثمّ إننا نجد أنّ الأبحاثَ والدراساتِ البلاغيةَ تحتلّ حيّزا كبيرا في الحقل اللغويّ والأدبيّ والنقديّ، فنرى كثيرا من الدارسين والباحثين ينهلون أثناء ممارستهم التحليلية والنقدية من كؤوس البلاغة الدّهاق، نظرا لما تقدمه من آليات ووسائل يتوسلونها في قراءتهم لأيّ عمل أدبي.

1.2 البلاغة المفهوم والأهمية :

البلاغة في العرف اللغوي تعني الوصول والإيصال والانتهاء، جاء في المعجم الوسيط بلغ الأمرُ أي وصل إلى غايته، وبلغ الشيءَ بلوغا وصل إليه وأبلغه الشيء أوصله إليه[1]. وعلى هذا سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه[2]، وأما البلاغة من الناحية الاصطلاحية فقد قُدّمت لها عدة تعريفات فقيل: البلاغة أن تفهم المخاطب بقدر فهمه، من غير تعب عليك[3]، وقيل: البلاغة القدرة على البيان مع حسن النظام[4].

وعرّفها العسكري بقوله: "البلاغة ما تبلغ به المعنى قلب السّامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[5].

وهذا التعريف يتوجه بالبلاغة نحو فن إبراز المعاني، يقول عبد القادر المازني: "ولكنه ليس يكفي المرء أن يكون صائب الفكر صحيح النظر، بل لابد له إذا ملك أعناق المعاني أن يحسن تسخير الألفاظ لها، فإنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتما أو سوارا أو

1 المعجم الوسيط، ط4، مادة بلغ، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2004، ص69.

2 أبو هلال العسكري، الصناعتين، ط1، مطبعة محمود بك، الأستانة، 1319هـ، ص 06.

3 محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتّاب في العصر العباسي، ط2، مكتبة الطالب الجامعي، 1986م، ص 10.

4 المرجع نفسه، ص 10.

5 أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 08.

غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تخلص المعاني من أكدار الشبهات ولا يتم استيلاؤها على هوى النفوس، إلا بما يحدث فيها من النظم، وإذا كان لا معنى إلا باللفظ، فما أحراه أن يكون مشرقا محكم الأداء[1]".

وبلاغة الكلام هي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته، فالكلام البليغ هو الكلام الواضح المعنى، الفصيح العبارة، الملائم للموضع الذي يُطلَق فيه، وللأشخاص الذين يخاطبون[2].

والمقصود بالحال هاهنا هو الأمر الذي يدعو الأديب أن يورد عبارته على صورة مخصوصة من حيث الذكر أو الحذف أو التقديم ...، والمقصود بالمقتضى هو الصورة المخصوصة التي تأتي العبارة على وفقها[3].

وعليه فالحال يقتضي اختلاف مقامات الكلام وتفاوته، حسب المواطن والمواضع التي يقال فيها، فمقام كل من التنكير، والتقديم والذكر، يُباين ويخالف مقام خلافه من تعريف وتأخير وحذف...، والحال التي يناسبها الإيجاز يباين الحال التي يناسبها الإطناب، وكذا خطاب الذكي يتباين مع خطاب الغبي[4].

وهكذا نلاحظ أن ارتفاع شأن الكلام في الحسن والقَبول يكون بمدى مطابقته الاعتبار الأنسب، وانحطاطَ الكلام يكون بانعدام هذه المطابقة، فمقتضى الحال إذن هو الاعتبار الأنسب[5]، ومن خلال هذا نستنتج أن اختيارَ الأديب لهذه الصورة، أو تلك الصيغة، وعدولَه عن تلك الصورة، وتلك العبارة، إنما هو اختيار مبرَّر، ومقصود، وما على المتلقي إلا اكتشافه.

1 عبد القادر المازني، الشعر غايته ووسائطه، ط2، دار الفكر اللبناني، 1990، ص91.

2 الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، قرأه وكتب حواشيه وقدم له: ياسين الأيوبي،ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1423-2002، ص42.

3 محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتاب في العصر العباسي، ص 10.

4 الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، ص 42.

5 كريمة محمود أبو زيد، علم المعاني دراسة وتحليل، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1988، ص28.

وعليه فإن مباحث علم البلاغة (المعاني، والبيان، والبديع) كلها تدور حول موضوع واحد وهو مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ومن خلال بيان ما يناسب وما لا يناسب، كما تتناول صياغة المعاني والتعبير عنها تعبيرا فنيا جميلا.[1]

إن البلاغة من هذا المنظور قد اتخذت صبغة العلوم ذات القواعد والأصول التي تشرع للأدباء وترسم لهم سبيل الإجادة، وتقدم لهم عناصر الجمال الأدبي، وأسباب قوته وعوامل جودته، وهي الصفات اللازمة للأعمال الأدبية التي تعين على تأديتها رسالتَها في التأثير في نفوس القرّاء والسّامعين[2].

والبلاغة من هذه الزاوية يمكن اعتبارها تشريعا للأدب، فهي تفترض أن الأديب لديه ما يريد أن يقول من الأفكار والمعاني والأخيلة، ثمّ نعلّمه كيف يعبّر عنها، ومعنى ذلك أنها تُعنى بناحية الصياغة والأسلوب في الغالب[3]، وهذا ما نلمسه في تعريف العسكري للبلاغة عندما أشار إلى الصورة المقبولة والمعرض الحسن، حتى لا يكون كل من استطاع أن يوصل لنا المعنى يعدّ في زمرة البلغاء، ومن هنا يصح لنا أن نقول إن البلاغة هي نحو الأدب، إذ إنها تعصم الأديب من أخطاء الأساليب، وعيوب التراكيب التي تنقص حظّها من الحسن الأدبي، والجمال الفني، كما يجنب النحو الخطأ في الأعاريب ويصون اللسان والقلم من اللّحن[4].

ولذلك يعترضنا دائما سؤالان: ماذا نقول؟ وكيف نقول؟ فالإجابة عن السؤال الأول تتناول مادة الكلام البليغ من حيث موضوعاته وأفكاره، والإجابة عن السؤال الثاني تقوم على طريقة التعبير عن هذه المادة وأدائها، فقوانين التعبير تشمل المادة، والمادة مقياس العبارة

1 محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربية – علم البيان –، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، 1409- 1989، ص5.

2 بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ط3، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1401هـ-1981م ص 124.

3 المرجع نفسه، ص 123.

4 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وسبب تنوعها[1]، ونحن نعلم أن الفنّ البلاغي ما وجد إلا لإيصال الأفكار وخدمة المعاني التي يجب أن تستقر في نفوس الآخرين.

وعليه تكون البلاغة أقرب إلى الناحية الفنية، ما دامت قواعدها ترشدنا إلى الإنشاء الصحيح، وإلى الطرق المختلفة لتأليف الكلام الممتاز لتأدية المعنى بالإفادة وقوة التأثير، وأي صور الكلام أوفق من سواها لمقتضى الحال، فالبلاغة كما أسلفنا الذكر إنما تفرض أن لدى الكاتب ما يود أن يقوله أو يكتبه من المعاني والأفكار، فهي ترسم له خطة الأداء بإجادة، ولهذا نجد أن الذين يرجعون البلاغة إلى جودة اللفظ، دليلهم أن الخطب والأشعار الرائعة لم تعمل لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام[2]، لذلك اشترط البلاغيون أن يقدّم المعنى في معرض حسن من الألفاظ.

إنه لكلّ علم من العلوم ثمرة أساسية يجب أن تُجنى منه، من دونها يغدو العلم حدودا ورسوما تحفظ، فاقدة لفاعلية عطائها، ومهدرة لطاقات الاستفادة منها، ولعل الذي زهّد كثيرا من الناس في البلاغة العربية وجعلهم لا يقدّرونها حقّ قدرها، هو ظنّهم أنّ البلاغة ليست إلا مجردَ علومٍ تضبطها تقسيمات معينة، وحدودٍ تفصل بين أبوابها، وإنه يحق لسائل أن يسأل ما جدوى دراسة البلاغة دراسة نظرية؟ ثمّ ألا يستطيع الإنسان أن يكون بليغا دون أن يدرس قواعد البلاغة؟

صحيح أننا لا يمكن أن ننكر على بعض الناس ممن حباهم الله ملكةَ التعبير حسنَ التعبير دون الرجوع إلى قواعد علم البلاغة، إذ لا يمكن إنكار وجود ذوي المواهب البيانية، والاستعداد الفطري لإنشاء الأدب الجميل، إلا أنّ هؤلاء الموهوبين مُعرَّضون للوقوع في أخطاء شتى في تعبيراتهم نتيجة الاعتداد بالمهارة الشخصية أو تكلف الإغراب والمبالغة، أو الظن خطأ أنّ استعدادهم كفيل بالنجاح وتحرّي الطريق الصواب، فتكون البلاغة هنا ضمانا يقي الأديب الزيغ الذي لم ينتبه له، ويهديه إلى أقوم الطرق البيانية، ويرسم لهم المُثل الصالحة للأداء الراقي[3].

1 أحمد الشايب، الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ط8، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1411-1991، ص14

2 محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتاب في العصر العباسي، ص 38.

3 أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ص32.

ثمّ إنّ الشيء الذي يجب أن ننبّه إليه هو أنّ البلاغة ليست وظيفتُها تشريعيةً دائما، ذلك أن غير الموهوبين من الناس إنما تفيدهم البلاغة من خلال صقل مواهبهم، فتعلمهم طرق القراءة والفهم والنقد، وتظهرهم على نواحٍ في الأدب مستورةٍ، وتجعل قراءتهم عميقة نافعة[1].

وبهذا تكون البلاغة قد جمعت الفخر من أطرافه، حيث صقلت في أصحاب المواهب ملكة التعبير الفني الجميل، وفي غيرهم ملكة القراءة الفنية والجمالية.

فالبلاغة هي من العلوم التي تتحرى الحسن في الكلام بشعره ونثره من حيث المعاني والألفاظ في علاقتها ومواقعها من الكلام[2]، وعليه يمكن القول: إنّ البلاغة هي علم يهتم بذلك الرابط الذي يترجم المعاني إلى ألفاظ تدل عليها، ويكمن الجانب الجمالي والفني فيها في طريقة انتخاب ألفاظ وتراكيب وصور بعينها للتعبير عن المعاني.

إن الأبحاث البلاغية قد انقسمت منذ قيامها إلى قسمين: قسم يُعنى بقوانين تفسير الخطاب، وقسم يهتم بشروط إنتاج الخطاب[3]، أي أن هناك بلاغةً قبلية تشريعية تضع معايير إنتاج الخطاب البليغ، وبلاغةً تستثمر مقولاتِها وأدواتِها الإجرائيةَ في مقاربة الخطاب الإبداعي، إلا أن كثيرا من الدارسين ينعتون البلاغة دون تمييز بالمعيارية والتشريعية دون أن يضعوا نصب أعينهم هذا التقسيم.

2.2 الدرس البلاغي تحولات في الممارسة والوظيفة:

تواجه البلاغة حملات تشكيك في جدواها الإجرائية وقيمتها كمنهج تحليلي يقارب النص الشعري، إلا أنه في مقابل ذلك ظهر تيار يحاول جاهدا إعادة الحياة إلى البلاغة، وإعادة البلاغة إلى الحياة، فقد حاول عدد من الباحثين أن يدافعوا عن البلاغة إما نظريا أو عمليا، حيث كتب بعضهم دفاعا حارا عن البلاغة، في حين حاول آخرون أن يعيدوا للبلاغة

1 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2 محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، 1991، ص 05.

3 محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، نقد العقل العربي2، ط9، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009، ص 20.

وهجها بعدما رأوها تضرب في فجاج بعيدة عبر تصحيح مسارها الميداني والإجرائي[1]، وبهذا تصبح البلاغة كإجراء لتحليل النص لا لإنتاجه مجموعة من الأدوات التي تقارب النص وتستبطن دلالاته.

لو حاولنا معرفة أصول الجمال في الأثر الأدبي من الوجهة البلاغية لوجدنا أن التشكيل البلاغي هو وسيلة مثلى لكشف القيمة أو إيصالها، كما يمكن أن نعتبر دراسة البلاغيين العرب القدامى والمحدثين في تقسيم البلاغة إلى مقدمة وثلاثة علوم وخاتمة، بأنها وصف للموجود البلاغي، وهذا يستدعي وصفا للبلاغة العربية في إطارها التاريخي، وتعريفا لمصطلحاتها وتشكيلاتها، وهذا ما يقوم به المؤرخ للبلاغة العربية، وهنا يشترك الناقد البلاغي والمؤرخ البلاغي في النظر إلى مرمى واحد وهو الموجود البلاغي، أما الناقد البلاغي فإنه يتعدى هذه الدائرة إلى أخرى وهو أن ينظر في قيمة التشكيل[2].

يذهب بعض الدارسين إلى أن البلاغة تنحى في ممارستها المنحنى التشريعي، يقول يوسف أبو العدوس: " قد كانت البلاغة في الأصل فنّا لتأليف الخطاب"[3]، ويقول أيضا: "غاية البلاغة تشريعية"[4]، وهذا في إطار إجرائه مقارنة بين الدرس البلاغي والدرس الأسلوبي، كما يذهب إلى هذا بدوي طبانة فيما ذكرناه سابقا حيث يعتبرها هو الآخر تشريعا للأدب، إلا أن السؤال الذي نطرحه في هذا الصدد، لو سلمنا بأنّ غاية البلاغة تشريعية، فكيف نفسر اشتغال العلماء على النص القرآني، ومحاولة معرفة أسرار الإعجاز فيه، والكشف عن دقائق معانيه ؟ فلو كانت تشريعية فهل تشرّع لإنتاج نص قرآني آخر؟، ومن هنا نجد ذلك التجني على البلاغة فنحن قد نحمل على من اشتغلوا بها وعليها، وبإسهابهم في تلك التفريعات والتقنينات التي ألقت بالبلاغة بين أحضان الركود والجمود، مما أفقد البلاغة روحها الهائمة، وشحب لونها من طول دورانها في سراديب الجزئيات، وهي منها براء، فالانحراف في تحول وظيفة البلاغة إن لم نقل فقدان وظيفتها وغايتها على يد أولئك

1 إبراهيم بن منصور التركي، توظيف أدوات البلاغة في النص المعاصر، ط1، النادي الأدبي بالرياض، 2011، ص10.

2 محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، ص19.

3 يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية،ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 1999، ص 169.

4 المرجع نفسه، ص 171.

المشتغلين بها؛ أدى إلى فتح الباب واسعا للتجني عليها، وما دفع بالكثير لأن لا يعوا أنّ حركة البحث البلاغي لا تتوقف عند تلك التقسيمات والحدود، بل إنّها تستثمر كلّ ذلك وتحوله إلى مهارات تحليلية يفتق بها المحلل البلاغي أسرار البيان، ويجلي مكامن الجمال فيه[1].

صحيح أن التعريفات التي قدّمت في تحديد البلاغة هي تعريفات تنحو بالبلاغة المنحى المعياري في إنتاج النص، من أنها إنهاء المعنى إلى قلب السامع...، إلا أنّ البلاغة التي نعنيها هي تلك التي تعيننا بما تقدمه من آليات في فهم سرّ إعجابنا بكلام دون كلام، وتمكننا من الحفر عميقا في جيولوجيا النصوص، وتفجير المعاني الكامنة هناك، ومن خلال هذا نكون أمام نوعين من البلاغة بلاغةٍ تدلُّك كيف تنتج نصا؟ وبلاغةٍ تأخذ بيدك وتدفعك إلى أن تسأل لماذا أعجبت؟ وما سرّ الإعجاب؟ وهنا عليك أن تمتطي صهوة البلاغة للكشف عن هذا السرّ، وهكذا نلاحظ أن النوع الأول موجه إلى منشئ أو مبدع النص، والثانية يختص بها متلقي النّص، وكما أسلفنا الذكر فالبلاغة إنما ترسم للمبدع خطة الأداء بإجادة، وترسم للمتلقي خطة القراءة بعمق، وبهذا يصبح التحليل مهمة البلاغة الكبرى، التي وطّدت لأجله كلّ وسائلها، فتحليل النصّ هو الأساس الذي تجهد البلاغة في الوصول إليه، ومتى ما غيّب هذا الأساس كان ذلك تشتيتا للجهد المبذول في ترسيخ دعائم البحث البلاغيّ، إذ ليس لوجود البلاغة مبرر إلا أن تكون أداة تقليب لهذا النصّ، وأداة تفتيش، وتحليل، وحفر في اللغة لاستخراج الدفائن[2].

والوقوف عند حدود ضبط أبواب علم البلاغة وتقسيماته وتفريعاته، وعدم مباشرة مفاتشة البيان، سيجعل هذا العلم مجرد متون تحفظ، لم يتوجه إلى الهدف المعقود به، ولعل هذا ما دفع أحد الدارسين إلى أن يقول: " ولو وقف الدارس عند حدّ القاعدة والضوابط البلاغية، ولم يتجاوزها إلى النصوص الرفيعة، ليتعرف من خلال هذه النصوص على مسائل البلاغة، لجفّ ذوقه، وتبلدت أحاسيسه"[3].

1عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب،"**مناهج التحليل البلاغي عند علماء الإعجاز**"، رسالة دكتوراه في البلاغة والنقد، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية،2008/2007، ص20.

2 محمد محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، ط2، مكتبة وهبة، القاهرة، 1998/1419، ص16.

3 بسيوني عبد الفتاح، بلاغة تطبيقية، دراسة لمسائل البلاغة من خلال النصوص، ط1، مطبعة الحسين الإسلامية، القاهرة،1991،ص3.

وبهذا فإنّ استثمار علم البلاغة في الأداة التحليلية هو عودة بالبلاغة إلى وظيفتها الحقيقية، وانطلاق بها إلى ما هو أبعد من القواعد، إلى الجوانب الفنية ومظاهر الجمال الأدبي، وإيضاح أهمية البلاغة في رقي الأدب، وتنمية الذوق وإرهاف الحس، وتهذيب العقل والعاطفة والوجدان[1]. وبهذا تخرج البلاغة من دائرة ما يمكن أن نطلق عليه الاحتباس البلاغيّ، وتنتقل من الرغبة في إنتاج الخطاب إلى دراسته إلى دراسة خصوصياته، أي أنها قد تخلت عن نزعتها المعيارية المتمثلة في فرض القواعد لتهتم برصد الوقائع فقط، بحيث أصبحت تحليلا منظما موسعا للإمكانات التعبيرية[2]، فالبلاغة بما تمتلك من أسس نظرية وإجراءات تطبيقية قد أتيح لها أن تتحول من مهمة إنتاج النص إلى مهمة جديدة هي تحليله والكشف عن نظامه[3]، لكن هذا في الحقيقة عودة إلى وظيفتها الأولى التي كانت المنطلق لنشأتها، وليست تحولا.

ولعل تكلس البلاغة وتحنطها في الكتب أفقدها الحيوية ووظيفتها التي كانت منطلقا رئيسيا في نشأتها الأولى، مما أدى إلى إعلان القطيعة مع الأدب، كونها صارت قواعد وقوالب هامدة، فما أكثر ما أخرج البلاغيون من كتب وشروح ومختصرات قد تعلم قواعد البلاغة ولكنها قلما تنشئ البليغ[4]، أو لنقل تنشئ بلاغيا، ومن هنا حاول المشتغلون بالدرس البلاغي في مقولاتهم وأبحاثهم تجديد البلاغة العربية وبعثها من جديد أمثال أمين الخولي، وأحمد الشايب، مصطفى ناصف...، يقول صلاح فضل في معرض حديثه عن انبعاث البلاغة وعودتها: " وإذا كان تاريخ الأفكار كما يلاحظ البلاغيون الجدد مثل التاريخ السياسي يتضمن لحظات الانكسار والانتصار، لحظات النسيان والبعث فإنه منذ سنوات قليلة لم يكن أحد يتصور أن البلاغة ستعود لتحتل المقام الأول أو لتأخذ مكانها مرة أخرى في الصف الأول من العلوم الإنسانية"[5]، ويذكر كوهن كلمة لهيكو حيث يقول هذا الأخير:" لنحارب البلاغة " بأنها كلمة لها معنى آخر فهنا يشن الحرب على البلاغة المتحجرة وعلى أشكالها

1 أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1988، ص6.

2 محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، ص 24، 25.

3 محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص7.

4 عبد العزيز عتيق، في تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة، بيروت، ص 268.

5 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 166.

الجاهزة التي ترهق اللغة بدون طائل، ولا يقصد تلك البلاغة الحية الفعالة التي لن يكون هناك شعر بدونها[1].

ولقد كانت البلاغة موصولة بالنصوص الأدبية، وهي تعتبر شعبة من النقد الأدبي، ولم تكن عدة مقررات جافة تحفظ وأمثلة محفوظة مكررة، هذا بالنسبة إلى البلاغيين الذين سبقوا السكاكي والقزويني والسيوطي، حيث إن ما عيب على هؤلاء أنهم ارتكبوا جناية تجفيف ينبوع البلاغة[2]، هذا إن لم نقل جريمة وأدها.

ومما لا شك فيه أن البلاغة العربية حبلى بالأدوات الفنية الكفيلة بتناول النص كاملا، إلا أن المتعاملين مع البلاغة هم الذين لم يستخدموا هذه الأدوات في هذا الاتجاه، فلم يكن عملهم ممارسة وتفعيلا إجرائيا للأدوات البلاغية التي تُجلي مكامن الإبداع في النص، ولعل هذا يعود بدوره إلى طبيعة الدراسات البلاغية القديمة التي لم تكن تتناول النصوص الأدبية بغية إيضاح كل جوانبها الفنية والجمالية دفعة واحدة، وإنما كانت تتناولها في الأغلب لأجل الاستشهاد على بعض القضايا والطروحات البلاغية المجردة وهذا لا يستدعي تحليل النصوص كاملة[3].

إن البلاغة تضع بين يدي المتكلم مجموعة من الإمكانات الفكرية (الدليل، الحجة، القياس...)، والعاطفية (التحريك، التهييج، الانفعال، الأحاسيس...)، واللغوية(الوضوح، الدقة، الصور، الأساليب، الزخارف...)، حتى التمثيلية (نبرات، حركات، إيماءات، قسمات...)، ومن هنا نخطئ حين نعتبر البلاغة جمالية للغة، إنما هي أيضا فلسفة التفكير وأسلوبية الحوار، ومثال العقل البشري عموما، هكذا فلفظ البلاغة يمتلك دلالة مزدوجة فهي أداة محاججة ووسيلة تفكير وتقنية للإقناع، إضافة إلى كونها فن القول وجودة الحديث والكتابة فيما بعد[4].

هذا وإن للبلاغة طبيعة نسقية، حيث إن طبيعتها الأولى كانت إنتاج نصوص حسب قواعد فن معين، أما المفهوم العلمي للبلاغة فإنه مخالف لذلك، بل إنه عكس المفهوم

1 جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 45.

2 إسماعيل الصيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، ص119.

3 عبد المعين الملوحي، أشعار اللصوص وأخبارهم، ج6، ط2، دار الحضارة الجديدة، بيروت، 1993، ص709.

4 محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد ، المصطلح والنشأة والتجديد، ص24،23.

السابق، إذ لم يعد الهدف الأول للبلاغة العلمية هو إنتاج النصوص بل تحليلها، هذا وإن كان كل نص هو بشكل ما يمثل بلاغة[1]، وعليه نلحظ هذا التحول في وظيفة البلاغة هذا التحول الذي يعتبر حقيقة انبعاثا جديدا وذلك من خلال استعمال المقولات البلاغية لتأويل النصوص والذي يمكننا من الكشف عن بناء النص، وبهذا يُظهر النسق البلاغي قابلية الاستمرار، بل ومرونة تسمح بالتمادي في تطبيقه على نصوص جديدة[2]، كما أننا نلحظ ذلك الانتقال في مسار البحث البلاغي من الرغبة في إنتاج الخطاب إلى دراسة خصوصياته، أي أن البلاغة قد تخلت عن نزعتها المعيارية المتمثلة في فرض القواعد لتهتم برصد الوقائع بحيث أصبحت تحليلا منظما موسعا للإمكانات التعبيرية[3].

وما تجدر الإشارة إليه أنه من الأسباب التي أدت إلى تكلس البلاغة في قوانين جافة هو رغبة منظريها في جعلها تستجيب أقصى استجابة لمقتضيات العمل المنطقي، لذلك كان يطلب من البلاغة أن تكون خادما طيعا لتحقيق الإقناع[4]، وهذا يعتبر حشرا قسريا للبلاغة في مجال يمكن أن يؤدي إلى إجهاضها.

إن التواشج الاصطلاحي في الرؤية البلاغية يشكل اتجاها متميزا في دراسة الشعر، ويبحث في كينونة المفردات اللغوية دالا مشحونا بالمعاني المجازية، وقادرا على خلق تفاعل تحريضي يصل إلى حد الفعل ورد الفعل في تأويل النص، وتوجيه مستويات التراكيب الدلالية لتحديد أبعاد الصورة البلاغية التي تعززها القرائن ولوازم الحال[5].

1 هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، 1999، ص 23، 24.

2 المرجع نفسه، ص 24.

3 محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد ، المصطلح والنشأة والتجديد ، ص24،25.

4 صابر الحباشة، أسئلة الدلالة وتداوليات الخطاب، ط1، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص143.

5ماهر مهدي هلال، "**الرؤية البلاغية في قراءة النص**"، مجلة جامعة حضرموت، مج3،ع6، يونيو2004

3.2 المخاطب (المتلقي) في الدّرس البلاغي:

مما لا يخفى أن المتلقي هو قطب مركزي في الظاهرة الأدبية، نظرا لما له من دور في إحياء النص في ثوب آخر غير الذي هو فيه، وإعادة إنتاج جديد، ليصبح النص الأدبي منفتحا لقراءات متعددة حسب مرجعيات القارئ المتنوعة[1].

وليس المتلقّي مجرّد عنصر سلبيّ يتوقّف دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعدّاه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التّاريخ ، ولذلك لا يستطيع أن يحيا العمل الأدبيّ في التّاريخ دون علاقاته بالمتلقين، والإسهام الفعليّ للّذين يتوجّه إليهم، ومساهمتهم الفعّالة الّتي تمنحه أبعادا وإضاءاتٍ جديدةً، ويُدخل العمل ضمن الاستمرار المتحرّك للتجربة الأدبيّة.

إنه لا يمكن أن ننكر أو نقلل من شأن الحظوة التي حظي بها المخاطب (المتلقي) في الدرس البلاغي، من خلال مراعاته في إنشاء الكلام، على حسب درجة ذكائه، وخلوّ ذهنه أو إنكاره أو وقوعه بين بين؛ أثناء تقسيم البلاغيين لأضرب الخبر مثلا، وهكذا فإن مراعاة حال المخاطب قد ظفرت بكل اهتمام البلاغيين، وقد أدخلت البلاغة المخاطب بقوة في منظومتها، وأولته اهتماما مركزيا ومحوريا، هذا وإن كان في تقسيم البلاغيين لأضرب الخبر قصور حين لم يدخلوا في اعتبارهم أطرافا أخرى جديرة بأن تقاسم المخاطبين هذا الاهتمام، إذ يعتبر تقسيم البلاغيين الثلاثي لأضرب الخبر خرقا لشروط ما وضعوه للبلاغة، وهو مراعاة الكلام لمقتضى الحال، وليس مقتضى الحال هو المخاطب فحسب بل هو كذلك الموطن والمناسبة والعصر والحالة النفسية، والفكرية للمتكلم[2].

لكن على الرغم من الحظوة التي نالها المخاطب في الدرس البلاغي؛ إلا أننا نلحظ ذلك القصور، إذ جُعل المخاطَب مستهلكا سلبيا، أو متلقيا سلبيا لما يفهم دون عناء، إذ لا بد أن يصبح المخاطَب مشاركا إيجابيا وطرفا فاعلا في إخراج المعنى، أو التوصل إلى معنى ما، وعليه أن يكون منتجا للمعنى ما دام يشارك في استكشاف ما يمكن أن يتضمنه النص، فإبراز الظواهر البلاغية في العمل الأدبي يدفع القارئ إلى محاولة فهم المعاني من خلال إعادة تنظيم خبراته.

---

1 محمد السيد أحمد الدسوقي، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007، ص11.

2 ينظر: إسماعيل الصيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، ص 115.

ورغم هذا القصور إلا أن الأكيد أن البلاغة العربية قد أولت اهتماما بالغا بالمخاطب (المتلقي)، هذا الأخير الذي عندما يتلقى الخطاب أو يقرأه، سيعلن مشاركته في العملية الإبداعية من خلال تفاعله وفعاليته، وبذلك ستتولد لديه قدرة على استجلاء المعاني الكامنة، فينفتح النص أمامه على دلالات ومعان وأغراض جديدة.

إن المتلقي يقوم بدور بارز في بناء نسيج النص وضمان استمراريته، حيث يكتسي دوره أهمية بالغة في عملية إثراء النص الشعري وإغنائه بالدلالات وإشباعه بالمعاني إذا هو أحاط بقوانين الخطاب ودقائقه[1].

كما تجدر الإشارة إلى أن البلاغي نفسه يمثل دور المتلقي في الدرس البلاغي، باعتباره يتلقى الخطاب من المبدع (البليغ)، وقراءته البلاغية إنما هي إبراز لعالم الخطاب ومكوناته البلاغية المختلفة.

إن الخبرة التي يمتلكها القارئ في التعامل مع النصوص تشكل دورا آخر مُهمّا، إذ إن ثمة فروقا بين قارئ وآخر في قدرته على استنطاق النص وسبر أغواره، إذ كلما زادت خبرة القارئ عبر الممارسة استطاع أن يكشف في النص أبعادا قد لا يتوصل إليها غيره، فالقراءة باعتبارها عملية تأويلية تسعى إلى مقاربة النص تخضع لطبيعة القارئ الذي يقوم بهذه القراءة، حيث تتحكم في تعامله مع النص مجموعة من العوامل التي يتحدد من خلالها فهمه له، وهذا الفهم ليس بالضرورة متفقا مع مقصد الشاعر[2].

ثم إن موت التفاعل القرائي بين مغزى الخطاب وبين بنيته اللغوية يمكن اعتباره من بين الأسباب التي يمكن أن تؤدي إلى سكون البلاغة وجمود قوالبها وجفاف نسقها، وربما إلى مواتها ومن ثم فقدان فاعليتها في إبراز عالم النص ومكوناته المختلفة.

1 أحمد يوسف، القراءة النسقية، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون ودار الاختلاف، لبنان، الجزائر، 2007، ص274.

2 عبد الله بن محمد العضيبي، "**النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ**"، ص551.

4.2 مكانة السياق في الدرس البلاغي:

احتلت قضية السياق باعتبارها محورا يمكن أن يكشف عن طبيعة المضمون وطريقة تأليف الشكل المرتبط به (المضمون) منزلة مرموقة ومكانة عالية في الدراسات البلاغية والنقدية، لذا نجد له حضورا مكثفا في ممارسات البلاغيين والنقاد.

وقد أولى البلاغيون القدامى والمحدثون أهمية قصوى للسياق تتناسب وقيمته وأثره في دراسة النص وتحليل الخطاب ودوره في عملية التلقي، فالسياق يشكل حجر زاوية في فهم الكلام بين المتلقي والمرسل، كما أنها تمثل منطقة تأويلية واضحة لبناء المعنى الصحيح الذي قد لا يتحقق وفق البناء اللغوي فقط[1].

ويملك السياق قوة إنتاجية تجعله قادرا على القيام بدوره الإجرائيّ في الفهم والتأويل، فالسياق باعتباره أداة إجرائية يؤدي دورا مركزيا في تحديد المعنى، إذ يكاد يتفق معظم الدلاليين على أنّ للكلمة معنى قاعديا ومعنى سياقيا، وبذلك يظهر أن أي اقتراب من قضية المعنى يحثّ على معرفة السياق، كما تأتي علاقة السياق بالمعنى من كون العديد من الملفوظات لا يمكن تحديد معناها بدقة إلا بمعرفة سياقها الذي وردت فيه[2].

والسياق هو الطريقة التي يعبر بها المبدع عن القيمة محور التجربة، سواء أكانت هذه الطريقة منطلقة من القيمة واستدعائها تشكيلا معينا، أم منطلقة من التشكيل لاحتوائه على قيمة لها أبعاد خاصة[3].

والسياق في البلاغة هو مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته، أي أن التعبير الأدبي لا بد أن يحوي معنى، وهذا المعنى يتطلب شكلا فصيحا، ولن يكون المعنى مناسبا لمقتضى الحال إلا إذا جاء التعبير مصورا لأبعاد هذا المعنى، تلك الأبعاد التي تتولد أثناء السياق تبعا لدرجات الانفعال[4].

---

1 فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى للطباعة والنشر، دمشق، 2011، ص12.

2 علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة ، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1421 هـ/ 2000م، ص15، 39.

3 محمود محمد عيسى، السياق الأدبي، القاهرة، 2004، ص6.

4 المرجع نفسه، ص7.

إن المعنى قد لا يتحقق من اللفظ فقط فهناك الظروف المحيطة بالحدث الكلامي وموجهات المعنى الداخلية والخارجية للمرسل والجماعة التي ينتمي إليها، وهناك ممكنات التلقي التي تسعف معنى الرسالة، وتحرك دوافعها في اتجاهات مختلفة، فاللفظ وحده قد لا يكون قادرا على تقديم المعنى الإجمالي أو المحدد للرسالة، بمعنى أن الألفاظ قد تتيح عدة خيارات للرسالة الواحدة، ولكن السياق الذي يحكم مجريات الرسالة ويتحكم في معطياتها وبواعثها ومنطلقاتها وأهدافها يحدد طبيعة هذا المعنى، ويتحكم في إقصاء الاحتمالات الأخرى عن طريق دعم المقترح الأكثر بروزا وحضورا[1].

إن المخالفة التي يحدثها المبدع في طريقة التركيب، واستغلال التنوعات المنفلتة عن المعيار النحوي، واستغلال طاقات اللغة الكامنة كل أولئك مما يفرضه السياق في أغلب الأحيان، ولهذا كان للبلاغيين والنقاد تصور جمالي لهذا الخروج مرتبط بالمعنى محقق لمتطلبات السياق، حيث لو جاء التعبير على صورته العادية لاضطرب السياق ولم يتحقق المعنى[2]، فمن هنا يكون السياق هاديا إلى اختيار المعنى من الكلمة المراد بحسب موضعها الملائم لموضوع النص، وبهذا يصبح مبدأ السياق شرطا أساسيا في فهم الخطاب، كما أنه (السياق) لا يقوم بالوظيفة التفسيرية فقط وإنما يتعداها إلى وظيفة أخرى تختص بترجيح معنى معين على ما سواه، وتقوية دلالة مخصوصة على دلالات مرجوحة[3]، ويذهب شفيع السيد إلى أن للسياق دورا فعالا في إعطاء الكلمة المعينة من الدلالات ما ليس لها في ذاتها مجردة عن أي سياق[4].

إن المنتَج النصي لا يمكن القبض على معانيه البعيدة إلا من خلال الرؤية الشمولية لجميع السياقات الداخلية والخارجية وحركتها، وعليه فالسياق نوعان: سياق داخلي (سياق التلفظ) ويتمثل في عناصر اللغة، وكيفية تتابعها في الصياغة والتراكيب، وهو بذلك يمثل معطيات لغوية يمكن تحليلها من داخل النص، وهناك السياق الخارجي أو سياق المقام وهو السياق الذي يمثل مجموع الملابسات الخارجية التي تحكم عناصر الموقف اللغوي من

1 فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، ص6.

2 محمود محمد عيسى، السياق الأدبي، ص8.

3 محمد إقبال عروي، دور السياق في الترجيح بين الأقاويل التفسيرية، ط1، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، 2007م، ص27.

4 شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب ، تأصيل وتقييم ، دار الفكر العربي، القاهرة، ص136.

سياقات نفسية تمثل دوافع المرسل أو تحكم استجابة المتلقي أو سياقات ثقافية تتعلق بالمحيط الثقافي[1].

ويعني السياق في دلالته الأولى البنية اللغوية في اتصالها بما قبلها وبما بعدها، وهو ما نطلق عليه السياق اللغوي أو المقالي، ويعني في دلالته الأخرى الظروف والملابسات التي تحيط الحدث اللغوي وهو ما ندعوه بالسياق غير اللغوي أو المقامي[2]، ويذكر صلاح فضل أن السياق من الناحية اللغوية لا يشمل من الموقف إلا تلك العناصر التي تحدد بنية النص وتؤدي إلى تفسيره[3]، كما أنه يساعد القارئ على تلمس المعاني المنبثة داخل النص والمندسة في ثناياه[4]، وبهذا يكون له دور فعّال ومهم نظرا لما يترتب عليه من توجيه للمعنى، وترجيح معنى على آخر، حيث يذهب بنا باتجاه المعنى الأكثر بلاغة، ويجعلنا نقف عند الدلالة الأكثر توهجا من الممكنات الدلالية التي يمكن أن يفرزها الحدث اللغوي، كما يجعلنا أيضا نتخير تعبيرا دون آخر وصورة دون أخرى.

إن تحديد مفهوم السياق يحكمه بعدان بعد داخلي وبعد خارجي، فالبعد الداخلي يتعلق باللغة وتراكيبها من حيث موقع الكلمة بين أخواتها والهيئة التي ائتلفت فيها الكلمات مع بعضها، ومكان هذه الائتلافات والتراكيب من الموضوع الجامع لها، أو بعبارة أخرى هو طريقة تسييق الكلمة المفردة داخل الجملة، وتسييق الجملة مع الجمل الأخرى وتسييق هذه الجمل داخل الإطار الكلي للنص[5].

5.2 البلاغة بين فنية الإيصال وفنية الاتصال:

إن اللغة التي تُستخدم لنقل حقائق العلوم والمعارف لا يُطلب منها بعد تحقق الصحة سوى أن تكون دقيقة ومحددة، وتعبّر عن معناها الذي جاءت للتعبير عنه دون لَبس أو

1 فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب ، ص 6،7.

2 المرجع نفسه، ص 12.

3 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص21.

4 المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهيري، ليبيا، 2011، ص20.

5 المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص14.

غموض، لكن لغة الأدب والفن تختلف عن ذلك، إنها ستكون وسيلة جمالية؛ يطلب منها أكثر من دلالتها التي وضعت لها، ويراد لها أن تعبر عن أمور لا تتضمنها المعاجم[1].

إن إيصال المعنى في العلوم الصرفة التي ليس لها صلة بالنزعة الأدبية، لا يخضع إلى فنية مجازية أو تأويلية، فهو يخضع للفهم المشترك، ويتحرى الخطاب الواضح المباشر، فلغته ينأى بيانها عن المجاز الباعث على التأويل، فإيصال المعنى في غير الفنون والآداب يستدعي عقلية الإيصال لاستناده إلى الحجة والعقل والمنطق ويبتعد عن فنية الإيصال.

إلا أنّ إيصال المعنى في ميدان الفنون والآداب يختلف عن إيصاله في العلوم الصرفة كالرياضيات والفيزياء...، ذلك أن فنية الإيصال في الفنون والآداب هي النبض الحي الذي يمدُّ خصوصية الفن – عبر لغته أو وسيلة إيصاله – السّماتِ الفنيةَ والخصائصَ الجماليةَ، ولهذا كان علم البيان كونه معنيا بالمعنى الفني منصبا على أساليب فنية في الإيصال أكثر من مجرد إيصال المعنى[2].

وفي كل ذلك تتكون عندنا أربعة مصطلحات هي: المعنى الفني، وإيصال المعنى الفني، وفنية الإيصال وفنية الاتصال، وهي دائرة تبدأ بالمعنى الفني الذي هو قضية المبدع المعني بإيصال المعنى، عبر لغة النص التي هي فنية الإيصال، وأما فنية الاتصال فهي تأثير بنية العمل الفني في المتلقّي وكيفيات استقباله لها التي تؤول لديه لها معنى فني[3].

إن البلاغي ينطلق من عناصر بنية النص الأدبي إلى كشف المعنى الفني مستعينا بالعناصر البيانية والمصطلحات البلاغية أثناء تحليلاته الفنية في النص، أو بالمظاهر البديعية التي يحفل بها النص، فالمقصود بالمعنى الفني المعنى من وجهة بلاغية، أي المنهجية البلاغية في بحث المعنى، المعنى الملتحم بلفظه، المنتظم في سياق ما[4]، وذلك من خلال جعل الظواهر البلاغية مطايا للوصول إلى المعنى الكامن بها.

1 توفيق الفيل، بلاغة التراكيب، مكتبة الآداب، القاهرة، ص8.

2 رحمن غركان، نظرية البيان العربي، ط1، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 2008، ص51.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب، "**مناهج التحليل البلاغي عند علماء الإعجاز**"، ص248.

6.2 التحاقل المعرفي في الدرس البلاغي:

بدأت البلاغة العربية حياتها في ظل علاقاتها المتعددة مع حقول معرفية، فهي بذلك تتقاطع معرفيا معها تفيد منها لتؤثث آلياتها ومقولاتها، وتثري مباحثها وذلك وفق ما تراه يخدم طبيعتها ووظيفتها التي قامت على أساسها.

1.6.2البلاغة والنّحو:

من العلوم التي أفادت البلاغة – ونقصد علم المعاني تحديدا – علمُ النحو، الذي نشأت بينه وبين البلاغة علاقة وطيدة قامت على أساس التلاقي والاختلاف بينهما، حيث تلقت البلاغة سيلا من المصطلحات وردت على ألسنة النحاة كالإسناد والخبر والحذف، والزيادة والتقديم والتأخير...، وما كان من علم البلاغة إلا أن يتلقى هذه المصطلحات بتوسيعها، وأن يجعل منها جسورا ممتدة بينه وبين مصادرها الأولى.

إن التقارب النحو/ بلاغي نتيجة حتمية لنشوء علم المعاني في أحضان النحو، لتأتي البلاغة لتفيد من ثمرات هذا النشوء، فالنحاة تناولوا اللغة من خلال منهج شمولي، والبلاغيون تعاملوا معها على أنها بناء دلالي تركيبي متكامل، فالنحوي يبحث في المركبات من جهة هيأتها التركيبية صحة وفسادا، بينما البلاغي فنظرته تتسم بالبحث عن أغراض كل أسلوب، حتى يتعرّفوا على أثر ذلك التقديم أو ذاك التأخير على جمالية النّص.

فإذا كانت مَهمّة النّحو عصمةَ اللسان من الخطأ، ووقايتَه عثرات اللّحن التي قد تفسد العبارة أو تشوه جمالها، وإذا كانت مهمة قواعد النحو تستطيع أن تقول عن الكثير من أوضاع التعبير إنه صحيح، ولكنّ واحدا منها من هذه الأوضاع هو الذي تقرر أنه الأفضل والأبلغ، وهذه هي مهمة البلاغة[1]، ويصف تمام حسان العلاقة بين النحو والبلاغة فيقول: " شغل النحويون بدراسة مكونات الجملة فعكفوا على الأبواب النحوية للمفردات وشروط تحقيقها في الكلمات كما شغلوا بالعلاقات بين هذه الأبواب، حتى إذا بلغوا حدود الجملة التامة لم يبق لهم إلا المحل الإعرابي للجملة ففرقوا بين ما له محل ولا محل له من الإعراب، أما وراء ذلك من وظيفة كل نوع من أنواع الإسناد وربط هذه الوظيفة بمقتضى الحال ورعاية المقام عند اختار أحد الإسنادين الخبري أو الإنشائي فلم يكن من هموم النحاة، ولم يخطر لهم أن يُضمِّنوا نظريتهم شيئا عن مكان المتكلم أو السامع من الخطة العامة

1 محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتاب في العصر العباسي، ص 14.

للاتصال اللغوي ثم جاء دور البلاغيين فانطلقوا من النقطة التي انتهى عندها النحاة وألقوا نظرة على تركة النحاة ليستخرجوا منها عناصرَ تربط النظر النحوي بالاستعمال التطبيقي[1].

وفي خضم حديثنا عن تلك الجسور الممتدة بين البلاغة والنحو من جهة علم المعاني نأتي على ذكر الفرق بين أصول النحو التي هي قوانين اللغة وهي قوانين معيارية تحدد حدود الصواب وحدود الخطأ في الكلام ولا توجب فضلا لكلام على كلام، وبين معاني النحو التي هي أوسع من النحو وقوانينه وهي المعاني الثانية الناتجة عن النظام النحوي وانتهاج معاني النحو هو النظم[2].

كما تتجلى تلك العلاقة الوشيجة بين البلاغة والنحو من خلال خاصية التعليق التي دافع فيها الجرجاني والمرتبطة في نظره بمعاني النحو وأحكامه، والتي تسمح باعتبار معاني النحو المكونات الأساسية لعلم المعاني، أو بالأحرى ما يمكن نعته بشعرية النحو، أو البلاغة النحوية[3]، ومن ثم ترتبط معاني النحو بالنّظم من خلال معرفة مواطن التقديم والتأخير والتنكير والحذف...، وعليه فإن معاني النحو عند الجرجاني تشكل مبحث شعرية النحو داخل النظام البلاغي العربي[4].

وفي إطار تعزيز العلاقة بين النحو والبلاغة، يجب علينا أن لا ننظر إلى المقولات النحوية كصيغ مجردة، وإنما باعتبار أنّ لها وظيفة ودورا في المعنى[5]، يقول سالم علوي: "إن أكبر غلط اعتمده علماء العربية في العصور المتأخرة، أنهم فرقوا بين علم البلاغة والنحو، فخصوا النحو بالتحليل النحوي الإعرابي وعلم البيان بالمعاني[6]".

إلا أنّ هذه التفرقة بين النحو والبلاغة لا تنفي وجود تواشج بينهما، فلو استعرضنا كتب النحو، لوجدنا كلمتي (معنى ومعاني) متواكبة مع قضايا النحو، ولذا نجد أن المباحث التي تفرّغ لها علم النحو هي بعينها التي أشبعها البلاغيون بحثا أسموه: بعلم المعاني، فهي

1 تمام حسان، "**المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة**"، مجلة فصول، أبريل 1987، ص28 .

2 أحمد يوسف علي يوسف، البلاغة العربية، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، ص 94، 95.

3 إسماعيل شكري، "**في نقد الصور البلاغية: مقاربة تشييدية**"، مجلة عالم الفكر، العدد3، يناير، مارس 2009، ص 154.

4 المرجع نفسه، ص 155.

5 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992،ص 77.

6 سالم علوي، " **الدرس النحوي بين التنظير والتطبيق**"، مجلة اللغة والأدب، العدد5، 1994، ص 171.

مباحث نحوية عليها مسحة بلاغية، أو هي معان نحوية حسنها البلاغيون بتتمّات بيانية، وحاولوا إخراجها بصيغة جديدة يصلح أن تُسمّى في ضوء ما حققوه: "معاني النحو البلاغية"[1]، إذ إن علم النحو علم تحليلي يقف عند المفردة اللغوية ليصل إلى الجملة واصفا إياها بهدف الكشف عن المعنى، وأنّ علم المعاني علم تركيبي ينطلق من النقطة التي انتهى إليها علم النحو باحثا عما وراء المعنى النحوي[2]، ولكن رغم هذه التداخلات بين العلمين إلّا أنّ هناك ميزات تميّز كلّ علم، ومن ثمّ تعطيه استقلاله وخصوصيته عن الآخر.

2.6.2البلاغة وعلم الدلالة:

الدلالة في اللغة هي مصدر الفعل دل، وتعني الهداية والإرشاد، " فدله على الطريق أي أرشده، وأدللت الطريق أي اهتديت إليه[3]، وقد ورد هذا اللفظ "الدلالة" في القرآن الكريم في صيغ متعددة لا يخرج معناها عن الإطار اللغوي العام، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ **فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ المَوْتِ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ** ﴾[4]، وقوله تعالى: ﴿ **أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا** ﴾[5].

وأما الدلالة اصطلاحا فقد عرفها الجرجاني بقوله: " هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول الدال والثاني هو المدلول"[6]، ويقدم الراغب الأصفهاني تعريفا للدلالة فيقول: " الدلالة ما يتوصل به إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى، ودلالة الإشارات والرموز والكتابة، والعقود في الحساب، وسواء كان ذلك لقصد ممن يجعله دلالة أو لم يكن بقصد كمن يرى حركة إنسان فيعلم أنه حي[7]".

1 محمد حسين علي الصغير، علم المعاني بين الأصل النحوي والموروث البلاغي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1989، ص 79.

2 أحمد يوسف علي يوسف، البلاغة العربية، ص 92.

3 الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، ص134.

4 سورة سبأ، الآية 14.

5 سورة الفرقان، الآية 45.

6 علي محمد الجرجاني، التعريفات، ضبطه محمد بن عبد الحكيم القاضي، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1990، 1990، ص116.

7 الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن للراغب، تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت– لبنان، ص171.

إذن فالدلالة موضوعها دراسة كل ما يدل على شيء ، ويتوصل به إلى معناه، وتعد الألفاظ هي أكثر الرموز اللغوية دلالة على المعنى، وأكثرها انتشارا ولهذا نلحظ الجرجاني في تعريفاته ينتقل بنا من المعنى العام للدلالة إلى المعنى الخاص بالألفاظ فيقول: " والدلالة اللفظية الوضعية هي كون اللفظ بحيث متى أطلق، أو تخيل فهم منه معناه للعلم بوضعه"[1].

وعليه يمكن إذن أن نفرق بين الدلالة والمعنى، "فالدلالة تكون لقصد أو لغير قصد، أما المعنى فيكون لقصد، فالمعنى في اللغة القصد، كما أن المعنى لا يكون إلا لغويا، أما الدلالة فتكون لغوية وغير لغوية[2]"، فإذا كانت لغوية كانت هي المعنى.

والعلم الذي يحمل على عاتقه الاهتمام بالدلالة هو علم الدلالة؛ الذي " هو مركب إضافي دال على العلم الذي ينطلق من مجموع جزئيات ليضبطها في شكل قوانين ونظم تتحكم في مسيرات الباحث عن الدلالة أو المعنى بصورته الكلية، سواء كانت الدلالة التي يبحث عنها لغوية، أو غير لغوية، ولكن بما أن الأمر يتعلق بالدراسة اللغوية سيكون علم الدلالة بناء على هذا العلم الذي يهتم بدراسة معاني الكلمات[3]".

وعلم الدلالة كما يعرفه أحمد مختار عمر، " هو دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو هو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى[4]".

ومع أن علم الدلالة هو ذاك العلم المنوط به دراسة الرموز كافة، سواء أكانت هذه الرموز لغوية أم غير لغوية فيما يسمى بعلم الرموز، إلا أنه يهتم بالرمز اللغوي، حتى إنه قد قصر دراساته وتحليلاته على الرمز اللغوي دون غيره، ثم أفردت دراسات أخرى للرمز غير اللغوي، ومن ثم يمكننا القول بأن علم الدلالة يعد شقّا من شقيّ علم الرموز[5]".

هذا وقد نشأت علاقة وطيدة بين البلاغة وعلم الدلالة، فمجال عمل علم الدلالة في البلاغة واسع جدا، كما أن البلاغة تفيد كثيرا في مجال البحوث عن المعاني، ورسم طرق

1 علي محمد الجرجاني، التعريفات، ص116.

2 ينظر: نظرية المعنى في الدراسات النحوية لكريم حسين الخالدي، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص11.

3 نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة الجزائر، دار الهدى، ص37،

4 أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط1، عالم الكتب، القاهرة، ص11.

5 محمد سعد محمد، في علم الدلالة، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ،2002 ، ص14.

خاصة للوصول إلى المعنى[1]"، فأثناء حديثنا عن التبدلات البلاغية والتي منها فكرة المقام، الاستعارة، الكناية، التورية، المجاز...، وجميع هذه الطرق البلاغية يتم فيها انزلاق المعنى أو تبدله بطريقة تدخل البلاغة في علم الدلالة، لأن الذي يدرس موضوعات علم الدلالة لا يستطيع أن يغفل أمثال هذه الألوان البلاغية باعتبارها عوامل تؤدي لتبدّلات المعنى، كما أنّ الذي يعالج الألوان البلاغية لابد أن يتعامل معها من خلال منظور علم الدلالة[2]، ففي قوله تعالى: ﴿ **مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا...**﴾ [3]، لا يمكن فهم المعنى وفقا للعلاقات المنطقية، ولا بناء على المعنى المعجمي، بل إنّ ذلك لا يستقيم إلا إذا أدركنا العلاقات الخاصة داخل هذا التركيب، إذ القصد بيان مبلغ حمق اليهود وضعف عقولهم وغفلتهم عن قيمة ما يحملون من الكتاب، وما يملكون من هدى، وقس على هذا مختلف المجازات والكنايات[4]، وعليه يفيد علم الدلالة الكثير من علم البلاغة، كما أنّ البلاغة تفيد من علم الدلالة وذلك من خلال ما تم توضيحه.

ويضاف إلى هذا أنّ علم الدلالة يرتكز أساسا على دراسة المعنى، في حين تحمل البلاغة على عاتقها إنهاء المعنى وتمكينه في نفس المتلقي، إضافة إلى تمكين القارئ من الوصول إلى المعنى من خلال التفعيل الإجرائي للأدوات البلاغية التي تجلي إبداعية النص، كما يعتني علم الدلالة في المقام الأول بالدلالة من خلال السياقات المختلفة، وهذا يدخل ضمنه الحال والمقام، وهو يتوافق مع أهم مرتكز في الدرس البلاغي وهو مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ولابدّ من الوقوف أثناء أيّ تحليل بلاغي عند التفاعلات المتواصلة للدلالات المتشابكة بدءا من دلالات الألفاظ، فدلالات العلاقات النحوية، فدلالات الأغراض والمقامات والأحوال، وصولا إلى الدلالات الإضافية (المعاني النفسية)، ولا يمكن تحقيق هذا إلا من خلال ربط البنى البلاغية بأبعادها الدلالية، إذ كيف يمكن أن نصل إلى الاستعارة والكناية والمجاز وكلها لا تدرك باللفظ دون معرفة دلالة اللفظ، لأن اللفظ ينبئ باستحالة إرادته لمخالفته المعقول.

1 نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، ص56.

2 عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي، دراسة تطبيقية ، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، 1419- 1999، ص16.

3 سورة الجمعة، الآية5.

4 نواري سعودي، الدليل النظري في علم الدلالة، ص57.

3.6.2البلاغة والأسلوبية:

تعرّف الأسلوبية على أنها فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية، أو للاختيارات اللغوية[1]، فالأسلوبية هي مقاربة منهجية نظرية وتطبيقية يمكن تمثلها في الحقل الأدبي والنقدي لمقاربة الظواهر الأسلوبية البارزة، وسبر أدبية النصوص والخطابات، واستكشاف بلاغة النص وتحديد المستويات اللسانية من صوت ودلالة وتركيب وسياق ومقصدية[2]، هذا وإنّ بين البلاغة والأسلوبية وشيجةَ نسب وثقى؛ حيث يجتمعان على فحص مادة واحدة هي لغة الأدب[3]، كما يذهب محمد محمد أبو موسى إلى أن الدراسات الأسلوبية هي الوجه الثاني للدراسات البلاغية[4]، و لا يفوتنا أن الدرس الأسلوبي يفيد كثيرا من معطيات الدرس البلاغي خاصة فيما يخص مباحث علم المعاني من تقديم وتأخير وحذف ...، فهذه كلها تعتبر عدولا عن المعيار وفي الأسلوبية تسمى انزياحا، كما تفيد من مباحث علم البيان باعتبارها عدولا عن الحقيقة، هذا وإنّ عبارة " مقتضى الحال" لا تختلف كثيرا عن كلمة "الموقف"، حيث لا نجد اختلافا أساسيا بين نظرة علم الأسلوب إلى الموقف ونظرة علم البلاغة إلى مقتضى الحال، فالقائل يراعي هذا الموقف بأبعاده المختلفة حتى يستطيع أن يوصل المعنى إلى سامعه أو قارئه بطريقة مقنعة ومؤثّرة[5]، فكلٌّ من علم الأسلوب وعلم البلاغة يفترض أنّ هناك طرقا متعددة للتعبير عن المعنى، وأنّ القائل يختار أحد هذه الطرق، لأنّه في نظره أكثر مناسبة للموقف، والهدف النهائي لعلم الأسلوب هو أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختصّ به من دلالات، وهذا نفسه ما يصفه علم البلاغة[6]، إلا أن محمد أبو موسى يرفض فكرة أن تكون الدراسات الأسلوبية بديلا أو وريثا للدراسات البلاغية[7]، إذ ليس من السهل تقبل فكرة وراثة علم ما لعلم سابق،

1 يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص161.

2 جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، أفريقيا الشرق، المغرب، 2014، ص78.

3 سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، ط2، جامعة الكويت، الكويت 2003، ص67.

4 محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب ، دراسة بلاغية، ط2، دار التضامن، القاهرة 1987، ص19.

5 شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ط2، مكتبة الجيزة العامة، 1413هـ - 1992، ص43.

6 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

7 محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، ص19.

طالما أن هذه الوراثة تحمل في طياتها الدلالة على إفناء العلم السابق[1]، ولكن يمكن القول إن الأسلوبية تبلورت مع موت البلاغة المعيارية للتحول إلى بلاغة جديدة.

كما نلاحظ حضور البلاغة في منهجيات الدراسة الأسلوبية في صيغة جديدة بفعل تأثير اللسانيات والسيميوطيقا إلى جانب الشعرية بوصفها مبحثا مؤهلا لمعالجة أنماط التعبير المختلفة، وأصبحت الأسلوبية تمثل تعريفا مضاعفا للبلاغة، إذ تتوجه إلى دراسة الصورة وأدوات التعبير[2]، ومن هنا يمكن أن نعتبر أن دراسة الصورة تمثل نقطة تماس بين الدرس البلاغي والأسلوبي.

وعلى الرغم من التقاطعات الحاصلة بين الدرس البلاغي والدرس الأسلوبي إلا أنهما يختلفان من وجوه يمكن تلخيصها في ما يلي[3]:

. غاية البلاغة تشريعية تعليمية، أما غاية الدرس الأسلوبي فهي بحثية تشخيصية وصفية.
. غلبة الطابع التفتيتي أي تجزيء الظاهرة الواحدة، وغياب إدراك العلاقات النظامية بين الظواهر، وانعدام مفهوم المنظومة التحليلية في الفحص في الدرس البلاغي، على حين تغلب تصورات البنية والنسق والعلاقاتية على الدرس الأسلوبي.
. مادة البلاغة هي الشواهد المتفرقة والأمثلة المجتزأة، بينما مادة الدرس الأسلوبي النص.
. علوم البلاغة تعالج الإمكانات التعبيرية في اللغة من جهة قواعدها، أما الفحص الأسلوبي فموضوعه الكلام والأداء.

4.6.2البلاغة والتداولية:

إذا كان النحو يُعنى بتوضيح الشروط المحددة والقواعد التي تضمن صياغة الأقوال جيدا، وتهتم الدلالة بالشروط التي تجعل هذه الأقوال مفهومة وقابلة للتفسير سواء فيما يتصل بالمعنى أو المشار إليه، فإن التداولية هي العلم الذي يُعنى بالشروط اللازمة لكي تكون الأقوال اللغوية مقبولة وناجحة وملائمة في الموقف التواصلي الذي يتحدث فيه المتكلم[4].

1 يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص169.
2 فرحات بدري الحريبي، الأسلوبية في النقد العربي، دراسة في تحليل الخطاب ، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، 2003، ص26.
3 سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص67 وما بعدها.
4 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص 20.

تأسس الدرس البلاغي على اشتراط موافقة الكلام لمقتضى الحال، وتوجيه الاهتمام إلى كيفية تشكيل الخطاب وفق ما يستدعيه المقام (السياق)، وذلك بالاستناد إلى جميع الأوضاع المؤثرة في توجيه هذا السياق، فيكون لوضع المخاطب الاجتماعي والفكري، والنفسي والثقافي أثر كبير في تكوين الخطاب، فالبلاغة عند القدماء تتمثل في إيصال المعنى إلى المخاطب عبر خطابات مختلفة، تتوفر فيها السمات التعبيرية البلاغية.

إن البلاغة والتداولية ترميان إلى النظر في أحوال المخاطبين أثناء الحديث ضمن العملية التواصلية، فالعلاقة بين المرسل والمتلقي(المخاطِب والمخاطَب) التي حرَصت البلاغة على إبرازها، قد وجدت طريقها في حقل التداولية، التي عُنِيت بالسياقات المختلفة، الأمر الذي نجد له حديثا في البلاغة العربية بما يعرف بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، فالبلاغة والتداولية تتفقان على اللغة كأداة ممارسة الفعل على المتلقي، وعلى أساس أن النص اللغوي في جملته إنما هو نص في موقف[1].

وتبحث التداولية في كيفية اكتشاف السامع مقاصد المتكلم، فهي دراسة المعنى التواصلي، أو معنى المرسل، في كيفية قدرته على إفهام المرسل إليه بدرجة تتجاوز معنى ما قاله[2]، فمثلا حين يقول شخص ما: " أنا عطشان "، فقد يعني أريد كوب ماء، وليس بالضرورة أن يكون إخبارا بأنه عطشان، فالمتكلم كثيرا ما يعني أكثر مما تقوله كلماته، ومن هنا نجد هناك من ترجم التداولية بالقصدية، فالتداولية تدرس كيف يستخدم المتكلمون اللغة بطرائق لا يمكن التنبؤ بها من خلال المعرفة اللغوية فقط، وكيف يتوصل السامعون إلى الأسس التي يعتمدها الناس في تفاهمهم[3]، وبهذا تتجاوز التداولية حدود الوضع اللغوي، كون أنّ مقاصد مستعملي اللغة لا تتوقف عند هذه الحدود كما أنه لا يمكن الوصول إلى هذه المقاصد إلا من خلال فهم اللغة في سياق الاستعمال، فهي دراسة اللغة قيد الاستعمال والاستخدام، بمعنى دراستها في سياقاتها الواقعية لا في حدودها المعجمية أو تراكيبها النحوية، فهي دراسة الكلمات والعبارات والجمل كما نستعملها ونفهمها ونقصد بها في ظروف

1 المرجع نفسه، ص89.

2 ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديدة، بيروت 2004، ص22.

3 فيصل مفتن كاظم، " **التداولية في النحو العربي** "، مجلة أبحاث ميسان، مج2، ع 4، 2006، ص36.

ومواقفَ معينةٍ، لا كما نجدها في القواميس، ولا كما تقترح كتب النحو، فالعبارة قد تكون سليمة نحويا وتداوليا ولكنها خاطئة تداوليا[1].

ومن هنا يمكن تقديم تعريف للتداولية على أنها دراسة اللغة في مجال الاستعمال، أو في التواصل، لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئا متأصلا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا بالسامع وحده، وإنما يتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما[2]، كما يتضح لنا جليا ذلك التداخل بين الدرس البلاغي والحقل التداولي؛ من خلال أنّنا كثيرا ما نجد مفاهيم أولتها التداولية اهتماما بالغا يتردّد صداها في الدرس البلاغي، كتلك المعايير التي اعتمدها البلاغيون العرب للتمييز بين الخبر والإنشاء مثل معيار قبول الصدق والكذب في البداية ثم معيار مطابقة النسبة الخارجية في مرحلة تالية، ومعيار القصد وهكذا، كما اعتمدت اهتمامات البلاغيين بمقولات ومبادئ سياق الحال ووضع المتكلم وغرضه من الخطاب بغرض دراسة المعاني الوظيفية، هذه المعاني التي تطرأ على القول وتتغير من مقام لآخر وعلاقة تلك المعاني بقائلها[3].

والتداولية هي العلم الذي يُعنى بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلي المرتبطة بشكل منظم مما يطلق عليه سياق النص، ويأتي مفهوم التداولية هذا ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة مقتضى الحال، وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية لكل مقام مقال، فالتداولية تستخدم مفهوما تجريديا يدل على الموقف التواصلي هو السياق، فهي تُعنى بالشروط والقواعد اللازمة للملاءمة بين أفعال القول ومقتضيات المواقف الخاصة به؛ أي العلاقة بين النص والسياق فالرجل لكي يكون بليغا عليه أن يكون جديرا بأن يجعل لكل مقام مقالا لغويا ملائما له[4].

1 بهاء الدين محمد مزيد، تبسيط التداولية، ط1، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص18.

2 المرجع نفسه، ص 22.

3 مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، ط1، دار الطليعة، بيروت، 2005، ص 67.

4 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 20، 21.

5.6.2البلاغة و مبحث الإعجاز:

لاشكّ أنّ القرآن الكريم هو المحور الذي دارت حوله علوم العربية، فقد كان الهدف الأسمى الذي أخلصت له هذه العلوم غايتها، وتأتي البلاغة في ذروة العلوم العربية اشتغالا بتدبّر البيان القرآني وأسراره تدبرا يرشد إلى الفقه الصحيح لمراد هذا البيان، فتطور البلاغة العربية واكتمالها إنما تم في كنف دراسة الإعجاز القرآني، ومحاولة الكشف عن خصائصه البيانية، التي بوأته هذه القمة المعجزة[1].

ومن هنا كانت البلاغة عند علمائها أهم العلوم التي تعين على فهم القرآن الكريم وإعجازه بما حواه من أسرار ومعان، حيث يذكر العسكري في مقدمة كتابه الصناعتين: بأن " أحق العلوم بالتعلّم، وأولاها بالحفظ بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه علم البلاغة، الذي يعرف إعجاز الله تعالى، الناطق بالحق، الهادي إلى سبيل المدلول به على صدق الرسالة، وصحّة النبوة التي رفعت أعلام الحق، وأقامت منار الدّين، وأزالت شبه الكفر ببراهينها، وهتكت حجب الشّكّ بيقينها"[2].

وقد وقف العلماء يردّدون النظر في بلاغة القرآن الكريم على هدى ما جدّ من الأبحاث، فلقد تلقى البلاغيون الكلمة القرآنية بكثير من الانجذاب الروحيّ والعقلي، لأنّهم أدركوا ما تختزنه من عجيب التّأليف وبديع التّصوير، فنجد الرمّاني يزعم في كتابه" إعجاز القرآن " أن وجوه إعجازه ما فيه من بديع[3]، وإن كان الباقلّاني من بعده حاول أن يرد هذا الرأي، كون هناك آيات لم تحتوِ على أي بديع، ومن هنا أخذت تشيع فكرة جديدة هي أن إعجاز القرآن لا يفهم إلا عن طريق البلاغة، فحفزت هذه الفكرة كثيرا من الباحثين لتصوير قواعدها ووضع أصولها[4].

1 عبد الغني محمد سعد بركة، إعجاز القرآن وجوهه وأسراره، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1989، ص3.

2 العسكري، الصناعتين، ينظر المقدمة.

3 شوقي ضيف، النقد، ط5، دار المعارف، القاهرة، ص101.

4 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إنّ بلاغة القرآن الكريم يرجع جانب كبير منها إلى ما تضمّنته من وجود ظواهر في تراكيب جمل التنزيل، وسياقات آياته يتمّ بموجبها مراعاة مقتضى الأحوال على أكمل وجه[1]، على اعتبار أنّ مقتضى الحال هو من المفاهيم المحورية التي ارتكزت عليها الممارسة البلاغية.

1 محمد محمد عبد العليم دسوقي، موروثنا البلاغي والأسلوبية الحديثة ، دراسة وموازنة، دار اليسر، القاهرة، ص5.

الفصـــــــل الثّانـــــــي

بناء التراكيب
ودلالاتها البلاغية
في ديوان هواجس

1.علم المعاني، مفهومه وموضوعه ومباحثه:

علم المعاني هو الأساس في علوم البلاغة، وذلك لأنه العلم الذي يراد به بناء الجملة على نحو يؤدي إلى وفاء المعنى وتمامه طبقا لما يقتضيه الحال، على اعتبار أن الألفاظ بأصل وضعها لا تفي بالمعاني التي يريد المتكلم أن يعبر عنها، ولهذا يلجأ إلى التحوير في العبارة بالتقديم والتأخير، والحذف والذكر وغير ذلك من الأمور التي تجعل العبارة تتسع وتفيد معاني ودلالات[1].

والمعاني لغة، جمع معنى، والمعنى القصد، يقال: عنيت الشيء إذا كنت قاصدا له، اعتنى هو بأمره اهتم، وعنيت فلانا قصدته، ومن تعني بقولك؟ أي من تقصد[2]؟.

وأما علم المعاني في اصطلاح البلاغيين فيعرّف على أنّه " علم تعرف به أحوال اللفظ العربي التي بواسطتها يطابق هذا اللفظ ما يقتضيه الحال"[3]، ويعرفه إبراهيم منصور التركي على أنه علم من علوم البلاغة يهتم برصد المعاني والاستعمالات الدلالية والبلاغية التي يتضمنها التركيب اللغوي[4].

ومصطلح المعاني الوارد في تسمية هذا العلم لا يراد به المدلولات الإفرادية أو المعاني المعجمية للألفاظ، كما لا يراد به الأفكار المجردة التي يتمخض عنها نثر البيت أو شرح القصيدة بعبارات تقريرية حرفية، وإنما يراد به المعاني أو الوظائف النحوية والصرفية، فتلك هي التي يدور حولها هذا العلم ويختص بتأملها والكشف عما تشعه في الأساليب الفنية من أسرار ودلالات[5].

ويذكر محمد علي الخولي في كتابه علم الدلالة أنواع المعاني، التي يقسمها إلى ثلاثة هي[6]:

***معنى الجملة:** وهو المعنى الذي تدل عليه الجملة في ظاهرها دون تأويل أو رجوع إلى نوايا المتكلم أو ظروف القول.

---

1 توفيق الفيل، بلاغة التراكيب ، دراسة في علم المعاني، ص10.

2 ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله الكبير، محمد حسب الله،... ، دار المعارف، القاهرة ، ص 3146.

3 الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، ص47.

4 إبراهيم منصور التركي، " **العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي** "، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، ع40، ج19، ربيع الأول 1428، ص548.

5 حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي، ط2، مكتبة الإيمان، المنصورة، 2004، ص8،7.

6 محمد علي الخولي، علم الدلالة، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص15.

***معنى المتكلم:** هو المعنى الذي قصده قائل الجملة، وهذا المعنى قد يتناقض مع معنى الجملة، فالجملة قد تعني شيئا والمتكلم قد يعني عكسه تماما.

* **معنى المخاطب:** وهو المعنى الذي يفهمه المخاطب، فقد يقصد المتكلم مثلا المدح والمخاطب يفهم الذم.

ويبين السكاكيّ أن موضوع علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطإ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره.[1]

ثم يوضح مفهومه لخواص تراكيب الكلام بقوله: " وأعني بخاصيّة التركيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جاريا مجرى اللازم له"[2]، وما يفهم من كلام السكاكي هو أن دراسة علماء المعاني مقتصرة على التراكيب الدالة المفيدة، أي تلك التي لها دلالات مباشرة، أو غير مباشرة ضمنية تفهم منها، أو ملازمة لها، فهم يركزون على دعامة الإفادة في دراستهم للجملة والنص[3].

إن فاعلية علم المعاني لا تتصل باللغة إلا بوصفها خلفية مثالية تمثل الأصل، وإنما تتسلط فاعليته على الكلام بوصفه الإجراء التنفيذي للغة، فذكر الكلام في تعريف السكاكي لا يصرف البلاغية إلى الخطاب المألوف كما يتصور البعض، كما أن دخول عنصر الإفادة في التعريف كان دفعا لتوهم ممارسة البلاغة لمهمتها داخل الخطاب المألوف من ناحية، وإبعادا لها عن دائرة اللغو غير المفيد من ناحية أخرى، ولا يكتفي تعريف السكاكي بدائرة الإفادة بل يقرنها بمنطقة الاستحسان، أي أن الإفادة المقصودة هي الإفادة الجمالية التي تبلغ درجة التأثير الاستحساني من المتلقي، فإدخال السكاكي للاستحسان في صلب تعريفه يجعل منه خطًّا أساسيا في إنتاج الصياغة البلاغية[4].

وعلم المعاني يبحث في بناء الجملة العربية من حيث صياغتها، واختيار أجزائها، ولما كانت الجملة مركبا إسناديا، فإنّ هذا التركيب يطرأ عليه التحوير والتنوع، وعلم النحو

1 السكاكي، مفتاح العلوم، ط1، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص247.

2 المصدر نفسه، ص 248.

3 مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص51.

4محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 201، 202.

وإن كان قد تعرض لدراسة أحوال التراكيب من تقديم وتأخير، وحذف...، إلا أن دراسته تختلف عن دراسة البلاغيين، فالنحوي يدرس هذه الأحوال من حيث الجواز والوجوب والامتناع، أي من حيث الحكم، وإمكان الاستعمال، أما البلاغي فيدرس الأسرار الكامنة وراء هذه الأحـــوال، لأنه يتناولها مـن حيث كونُها مطلبا بلاغيّا يقتضيه المقام[1]، وعليه فإن التركيب اللغوي في الرؤية البلاغية لا ينظر إليه من ناحية الصحة النحوية فحسب بل إنه لا يخلو في بعض الأحيان من معنى أو معان بلاغية، ولذا اهتم علم المعاني برصد المعاني والاستعمالات الدلالية والبلاغية التي يتضمنها التركيب اللغوي[2]، وعليه يطمح علم المعاني إلى أن تحقق التراكيب فوق مستوى الصحة أو الصواب النحوي مستوى الفنية أو الجمال، ومن ثم فإنه لا ينظر في معاني النحو إلا من حيث توظيفها واستثمار طاقاتها استثمارا فنيا في إثراء اللغة الفنية وتكثيف الدلالة فيها[3].

فعلم المعاني يُعنى بائتلاف الألفاظ، ووضعها في الجملة الموضع الذي يفرضه معناها النحوي[4]، يقول عبد القاهر الجرجاني: " وأمر النظم ليس شيئا غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم، وأنك ترتب المعاني أولا في نفسك، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك. "[5]، ويقول أيضا: " ... وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا، لما وقع في ضمير، ولا هجس في خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم ، وأن يجعل لها أمكنة ومنازل، وأن يجب النطق بهذه قبل النطق بتلك[6]".

ويتضح من هذا الكلام أن علم المعاني مرتبط بعلم النحو، ويتصرف بالجملة على ضوئه، فنعلم سبيل تحول الكلام من الخبر إلى الإنشاء، ونستبين حقيقة الإسناد تعريفا وتنكيرا، وتقديما وتأخيرا، مع بيان السبب والغاية.

---

1 بسيوني عبد الفتاح بسيوني، علم المعاني، دراسة بلاغية نقدية لمسائل المعاني، ج1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1987، ص23.

2 إبراهيم منصور التركي، " **العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي** " ص 548.

3 حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي، ص8.

4 رفيق خليل عطوي، صناعة الكتابة، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1989، ص63.

5 الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 454.

6 المرجع نفسه، ص 56.

إن علم المعاني هو العلم الذي يبحث في أحوال التراكيب، وما يكون فيها من اختلاف، أو ما تأتي عليه من صور لتؤدي معنى يناسب حالة بعينها[1]، ومن هنا يتبين لنا أنه إذا كان ميدان البحث في علم المعاني هو البناء النحوي، فإن المعيار الذي حدده البلاغيون لقياس فنية ذلك البناء هو مطابقته لما أسموه مقتضى الحال التي تعد الفكرة الجوهرية التي كان لها أثرها في توجيه البحث البلاغي وتحديد كثير من مساراته[2].

وعلم المعاني هو "بحث في الجملة من حيث قيمتها الجمالية وقيمتها الدلالية والتأثيرية أيضا[3]"، وهكذا نجد أنّ البلاغيين قد جعلوا مدار علم المعاني حول الشرائط الخاصّة التي تراعى ليكون الأسلوب اللغوي متساوقا مع مقتضى الحال الذي يتطلبه الموقف.

كما استنبت البلاغيون في دراستهم للتركيب اللغوي قيما بلاغة من خلال قياسها الوجودَ اللغوي الأدبي اللاحق إلى وجود لغوي مفترض سابق، أي أن استكشاف الجمال في الجملة الأدبية يتم بعد انغراس في تربة تركيبها المفترض الذي قد حدد سلفا مواقع أجزاء الكلام، للمقارنة بين التركيب الأدبي الحادث والتركيب النحوي السابق، وهو ما يعرف باسم العدول، هذا العدول الذي يعد عند كثير من الدارسين أحد أهم الخصائص التي تظهر في التعبير الأدبي فتكسبه الدلالات الأدبية والمعاني البلاغية[4]".

ويذكر محمد عبد المطلب أن تعريف علم المعاني يستحضر معه عدة ثنائيات توضيحية، الثنائية الأولى هي ثنائية الكلام المألوف والكلام الأدبي؛ أو المستوى المثالي والمنحرف، والثنائية الثانية هي ثنائية المتكلم والمتلقي، والثنائية الثالثة الحال ومقتضى الحال،و الثنائية الرابعة مقتضى الظاهر وغير مقتضى الظاهر، والثنائية الخامسة الفائدة ولازم الفائدة، ويرى محمد عبد المطلب أن مجموع هذه الثنائيات تنفي مقولة شاعت بين الدارسين وهي عناية البلاغة بطرف واحد فقط وهو المتلقي[5].

1 توفيق الفيل، بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني، ص11.

2 حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي، ص11.

3 رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط2، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص63.

4 ينظر: إبراهيم منصور التركي، " **العدول في البنية التركيبية، قراءة في التراث البلاغي** "، ص548.

5 ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 203-210.

2. الخبر والإنشاء وأغراضهما البلاغية في الديوان:

كلّ ما يصدر عن الناس من كلام لا يخرج عن واحد من اثنين، هما الخبر والإنشاء، وعلماء البلاغة يعرّفون الخبر بأنه الكلام الذي يكون له مضمون يمكن أن يتحقق أو لا يتحقق[1]، أو هو الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته بصرف النظر عن قائله[2]، ويورد صاحب المفصل في علوم البلاغة ما ذكره ابن فارس في كتابه الصاحبي حيث يقول: " أما أهل اللغة فلا يقولون في الخبر أكثر من أنه إعلام، والخبر هو العلم، وأهل النظر يقولون الخبر ما جاز تصديق قائله أو تكذيبه، وهو إفادة المخاطب أمرا في ماض من زمان، أو مستقبل أو دائم"[3]، كما عده البعض " بأنه القول المقتضي بتصريحه نسبة معلوم إلى معلوم بالنفي أو الإثبات"[4].

وتعلق الباحثة فاطمة عبد الرحمن البريكي على تعريف الخبر بأنه هو الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته بصرف النظر عن قائله، الكلام الذي يكون له مضمون يمكن أن يتحقق أو لا يتحقق، بأن إمكانية الفصل بين الخبر والمخبِر عند تلقي الخبر أمر شبه مستحيل، ثم تسأل لماذا نعزل الأخبار عن قائلها وعن سياقها؟ ثم تعتبر هذا تضييعا للوقت وصرفا للجهد في غير فائدة، وتواصل الباحثة تساؤلاتها حول ما فائدة كل هذا للدرس البلاغي الذي يبحث في نصوص أدبية رفيعة أي النصوص التخييلية؟ ومادة دراسته والمادة التي يتوخى من دارس البلاغة تناولها هي النصوص الأدبية شعر ونثرا التي تنأى عن البديهيات والحقائق، كما ترى الباحثة أن هذا التعريف لم يستطع استيعاب النص القرآني والحديث النبوي الشريف[5].

إن مصطلح الخبر في الاصطلاح البلاغي لا يقصد به مجرد الخبر بمفهومه النحوي، فالخبر النحوي هو الجزء الذي تتم به مع المبتدإ فائدة، وينصبّ اهتمام النحاة بهذا الخبر على إعرابه أو بيان أنواعه، أو تعدده أو ما إلى ذلك، هذا، أما الخبر في الرؤية البلاغية فهو قسيم للإنشاء، وهذا يعني أنه أعم من الخبر النحوي فهو يشمل هذا الخبر

1 توفيق الفيل، بلاغة التراكيب، ص13.

2 يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 53.

3 إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996، ص553.

4 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5 فاطمة عبد الرحمن البريكي، دروس البلاغة العربية مراجعة وتصحيح، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية 35، 2014، ص49.

بأنواعه، كما يشمل الحال بأنواعها، وهو لا يقتصر على الجملة الاسمية بل قد يتحقق بالجملة الفعلية أيضا، ويهتم البلاغيون بالخبر من حيث ما يتمثل فيه من قيم جمالية، وما يوحي به في اللغة الفنية من معان ودلالات تتجاوز مجرد النفي أو الإثبات[1].

وصنف الخبر على ثلاثة أضرب[2]:

الأول ابتدائي: وهو الخبر الذي يكون خاليا من المؤكدات لأن المخاطب خالي الذهن من الحكم الذي تضمنه.

الثاني طلبي: وهو الخبر الذي يتردد المخاطب فيه ولا يعرف مدى صحته، فيحتاج إلى تأكيده بمؤكد واحد.

الثالث إنكاري: وهو الخبر الذي ينكره المخاطب إنكارا يحتاج إلى أن يؤكد بأكثر من مؤكد.

وللخبر مؤكدات كثيرة نذكر منها: إنّ، وأنّ، وكأنّ، ولام الابتداء، والفصل، وأما، وقد، والقسم، ونونا التوكيد الخفيفة والثقيلة، ولن، والحروف الزائدة، وحروف التنبيه...

وما يمكن ملاحظته من خلال هذا التقسيم الأثر المنطقي والتقنينات الصارمة التي وضعها البلاغيون لظاهرة التوكيد التي تم ربطها بأحوال المخاطب، هذه التقنينات التي يمكن – إذا لم يتم تجاوزها – أن تجر إلى سوء الفهم والتذوق للأساليب البلاغية، كما يمكن أن نلاحظ البعد الحجاجي في هذا التقسيم.

وما يمكن الإشارة إليه من خلال هذا التقسيم أنه تم الربط فيه بين ظاهرة التوكيد وأحوال المخاطب، فلم يقم إلا على أساس الأحوال التي يكون عليها المخاطب فحسب (خلو الذهن، التردد، الإنكار)، أي أن هذا التقسيم قد أغفل تماما نفسية المبدع ومشاعره وطبيعة تجربته وما إلى ذلك من أحوال ومؤثرات قد يرد الأسلوب الخبري تصويرا لها وانبثاقا عنها، فقد لا يكون هناك مخاطب أصلا ويرد أسلوب التوكيد مفصحا عن توهج انفعالات الأديب واضطراب مشاعره وعمق إحساسه بموضوع تجربته، كما أغفل طبيعة مضمون الأسلوب الخبري وحاجة ذلك المضمون في ذاته إلى تقوية وتعزيز عند إثباته[3]، ويفرق البلاغيون بين دلالتين للخبر، الدلالة الوضعية وهي التي يفيدها الخبر بلغة تقريرية مباشرة غايتها مجرد

1 حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي، ص43.

2 المرجع نفسه، ص 554، 555.

3المرجع نفسه، ص 57 وما بعدها.

توصيل الأفكار ونقل الحقائق الواضحة إلى المتلقي، وهذه الدلالة في رأي البلاغيين تحقق أحد غرضين[1]:

1.الفائدة: أي إفادة المخاطب الحكم الذي تضمنته الجملة أو العبارة.

2.لازم الفائدة: أي إفادة المخاطب أن المتكلم عالم بالحكم

والدلالة الفنية وهي تلك التي يستوحيها قارئ الأدب من لغته الفنية، وتلك هي مجال اهتمام البلاغيين، وذلك لأن الدلالة الوضعية إنما تؤدى بلغة سردية مكشوفة قد استخدمت فيها الألفاظ استخداما منطقيا منضبطا بحيث تنقل ما تتضمنه من حقائق وأفكار في سهولة ويسر، أما اللغة الفنية فهي لغة مكثفة حافلة بالمعاني ثرية بالدلالات، فالأديب إنما ينتقي ألفاظه بوحي من عاطفته وينظمها نظما خاصا لكي يجسد في لغته الخاصة أبعاد تجربته بحيث توحي بما أودع فيها من همسات نفسه وخلجات وجدانه[2].

أما أسلوب الإنشاء فهو الكلام الذي لا يمكن الحكم عليه بالصدق أو الكذب[3]، وهو ما ليس له نسبة خارجية أو صورة واقعية يمكن أن يتعرفها الآخرون، أي ذلك الكلام الذي لا واقع له يحاكيه[4]، وسمي الإنشاء إنشاء لأن المتكلم يبتدئه ابتداء، أو ينشئ معناه بلفظ من عنده ولا يصور فيه شيئا له وجود خارجي[5]، والأسلوب الإنشائي هو ما تضمّن أمرا أو نداء، أو تمنيا، أو استفهاما، أو نهيا، أو تعجبا، أو مدحا أو ذما، أو قسما.

ـ الفروق الأساسية بين الخبر والإنشاء[6]:

- الخبر قول يحتمل الصدق والكذب لذاته، لأنه صيغة كلامية تحكي نسبة حاصلة في الواقع أو غير حاصلة، أما الإنشاء فقول لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، لأنه صيغة كلامية لا تحكي نسبة خارجية.

1عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص46.

2 حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي، ص46.

3 توفيق الفيل، بلاغة التراكيب، ص 13.

4 عيسى علي الكاعوب، علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة، منشورات الجامعة المفتوحة، 1993، ص59.

5 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6 المرجع نفسه، ص 59، 60.

- حصول معنى الخبر لا يتوقف على النطق به، أما حصول معنى الإنشاء فمتوقف على النطق به.
- مدلول الخبر يراد به حكاية عن أمر حاصل في الواقع، أو يراد منه مطابقة النسبة الكلامية للنسبة الخارجية، أما مدلول الإنشاء فيراد به إيجاد أمر لم يحصل، أو إنشاء معنى بلفظ يقاربه في الوجود.

1.2 حضور الأسلوب الخبري في ديوان هواجس ودلالاته:

يعتبر الأسلوب الخبري من الظواهر البلاغية التي سجلت حضورا مكثفا في ديوان هواجس، خاصة في مقامات البوح العاطفي، ووصف الحالة النفسية الشعورية للشاعر كما هو الحال في قصيدة " لن أستريح " حيث يقول الشاعر الأخضري[1]:

لن أستريح
وفي يديك هوايتي
وعلى ضفاف عيونك النشوى
بقايا رحلتي
المد يدفع زورقي
أبدا إليك
لن أستريح
ومن مشاريعي لقاك
لن أستريح
وفي حشاشاتي لهيب صبابتي
والليل من حولي ينادي
آه للقلب الجريح
أنت قصيدتي الكبرى
وأنت بدايتي ونهايتي

ففي هذه القصيدة يتكئ الأخضري على الأسلوب الخبري بوصفه أسلوبا بلاغيا يستطيع خلاله أن ينقل للآخر أحاسيسه ورؤاه، وأن يصف حالته النفسية التي يهيمن عليها

1 عبد الرحمن الأخضري، ديوان هواجس، دط، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 15 وما بعدها.

التعب الممزوج بالقلق العاطفي وغياب السكينة، هذا ما دل عليه قوله " **لن أستريح**" والذي تكرر بصفة بارزة في قصيدته هذه، فكأن معاناة الشاعر أبدية ومستمرة من خلال توظيفه لأداة النفي "لن"، ومن خلال تلك الرحلة العاطفية التي قطعها الشاعر فأجاءته إلى ضفاف عيون حبيبته، ما جعلته يصل النهار بالليل، فلكأني بالشاعر يجعل من الليل تاريخا للحنين والأشجان والآهات، وذلك في قوله: **والليل من حولي ينادي آه للقلب الجريح.**

وبهذا يكون لتكرار العبارة الخبرية **لن أستريح** مبرر نفسي؛ حيث إن التكرار لا يقوم فقط على مجرد ترديد العبارة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه العبارة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية تفرضها طبيعة السياق الشعري، وبذا يستحيل التكرار إلى إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، فالشاعر إذا كرر عكس خطورة ما يكرره، وبهذا تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري.

ويستمر حضور الأسلوب الخبري في كثير من قصائد الديوان كما هي الحال في قصيدة يا قدس: حيث يقول[1]:

وأمتي كلما حاق الهوان بها ... ما علمتني إلا كيف أعتذر
لكم تجلجل آهي في دياجرها ... حتى انطويت وحتى ملني الضجر
ونحن في الأرض أهمال مبعثرة ... حيرى نفاخر أنا معشر صُبر
هذا الزمان ونحن منه ظلمته ... ونحن عرته لو أنه بشر
القلب مني آهات مزمزمة ... يمور من جانبيها الريح والشرر
والطرف أجمد لكن إن يكن ظفر ... بالدمع هأنذا من أعيني المطر
تهفو إليك صباباتي مضرجة ... حرى تقاذفها من مهجتي الزفر
بالأمس كانت لك الأمجاد مملكةً ... واليوم يرتع فيك الغاشم القذر

أسعفت الأساليب الخبرية في هذا المقتطف الشاعر الأخضري في وصف حالته النفسية وفي وصف الحالة الحضارية التعيسة التي تعيشها الأمة العربية، إذ من خلالها

1 الديوان، ص49-52.

يصف الحزن الذي يعتصر قلبه واليأس الذي يخيم بين جوانحه ليتلون بلون مأساوي قاتم، فاستطاع عبر الأنساق الخبرية أن يرسم لنا لوحة مأساوية لنفس ذائبة منصهرة في أمجاد الماضي السعيد، وبين واقع تعيس، هذا الواقع الذي كان له كبير الأثر في الضغط النفسي على الشاعر، ما جعل الشاعر يعيش حالة من الحنين لزمن الماضي زمن الأمجاد والبطولات، وبهذا كانت الأساليب الخبرية أداة استطاع الشاعر عبر مرونتها تصوير ذلك الحزن العميق، وتلك العبرات المنكسرة التي تكاد تضيق بها نفس الشاعر التي تعاني القلق، كما تصور معاناة حادة وألما نفسيا رهيبا.

كما يستخدم الشاعر أسلوب النفي بوصفه أسلوبا خبريا أخذ مساحة معتبرة من حيز بعض النصوص الشعرية، والذي جاء كوسيلة إقناعية اعتمد عليها الشاعر في إقناع الآخر، كما في قوله في قصيدة ضد إضراب الهدهد[1]:

كـم أعشـق الصـمت مـيلادا لخـاطرة ولسـت أعشـقه عقمـا وقـد صـارا

نفيـت نفسـك عنـا واعتـذرت لنـا ولـيس نقبـل منـك – الـدهر– أعـذارا

أو كما في قصيدته ثورة الشعر حيث يقول[2]:

مـا كنـت أبخلـك الجـوار، وإنمـا أخشـى مكوثـك فـي رحـى تيـآري

الهـم حـولي لا أقـول جهـنم واليـأس أحـرق فـي الـدجى قيثـاري

أنـا لسـت أنتظـر الصـباح تلهفـا سـيان عنـدي ليلتـي ونهـاري

وفي قصيدة إلى وطاويط الشعر[3]:

آمنـت أنـك فقـت الـذئب منزلـة الـذئب لـيس حسـودا، لـيس أفاكـا

قـد طـار عقلـك، لـم ترحمـك قـافيتي وضـج قلبـك لـم تنفعـك أفعاكـا

1 الديوان، ص 28.

2 الديوان، ص33، 34.

3 الديوان، ص69.

ونجد لأسلوب النفي في قصيدة كوني الزمان جميعه حضورا محتشما حيث يقول[1]:

قـــد يـــدرك الحلـــم الجميـــل متـــيم لا يحســـــن الإبحـــــار والتجـــــديفا

أنـــــا لا أريـــــدك زهـــــرة فواحـــــة ترضـــى الربيـــع وتـــرفض التصـــييفا

فالشاعر من خلال أسلوب النفي يحاول رسم إستراتيجية العلاقة بينه وبين حبيبته، التي ينبغي أن تكون علاقة أبرز ما يميزها الاستمرارية، لا أن تكون علاقة آنية مرتبطة بظروف معينة، ثم تزول، فكأن فلسفة العلاقة الوجدانية والعاطفية في نظره ينبغي أن تكون مؤسسة على: الرغم من كذا، لا من أجل كذا.

وفي قصيدة جدار[2]:

قتـل الهـوى لـم نـدر مـن قتـل الهـوى أكـــذا يمـــوت الـــود يـــا عشـــتار

المركـــب الميمـــون كـــان يقلنـــا لـــم يبـــق لا لـــوح ولا مســـمار

مـــا عـــدت أدري حـــين حطـــم فجـــأة مـــا البحـــر وأســـفي ومـــا الإبحـــار

لـــم أنـــس يـــوم الأربعـــاء تبســـمت مقـــل الهـــوى وتباكـــت الأمطـــار

مـــا عـــدت أقـــدر أن أقـــول قصـــيدة عذريـــة، مـــا عـــاد لـــي قيثـــار

أنـا لسـت يوسـف، فاعـذري صـبا هفـا تاريخـــه مـــن عفـــة معطـــار

نلاحظ أن أسلوب النفي قد أسعف الشاعر إلى حد بعيد في نقل أحاسيسه وعواطفه، وشجونه، وحالة الضياع التي هو فيها، فهو لا يدري من قاتل الهوى، ولا يدري ما البحر أهو خطير مثل الهوى أم لا، ولا يدري ما الإبحار، فهل هو إبحار ضد التيار أم لا، وبهذا يستمر الشاعر في لا أدرياته عن طريق أسلوب النفي، هذه الحالة النفسية الصعبة أفقدت الشاعر القدرة على قول قصيدة عذرية يبث من خلالها مشاعره الرقيقة وعواطفه الفياضة التي تملأ جوانحه.

لقد كان للأسلوب الخبري قدرته الإيحائية على المعنى وتجسيده، كما كان له إسهام في تنامي الموقف الشعري، وترجمة دواخل ذات الشاعر، حيث استطاع الشاعر من خلاله نقل تجربته الشعورية.

---

1 الديوان، ص 83.

2 الديوان، ص 90-92.

2.2 توظيف الأسلوب الإنشائي في الديوان ودلالاته:

ما يلاحظ عند قراءة قصائد ديوان الشاعر الأخضري " هواجس " الحضور المكثف للأنساق الإنشائية التي اختلفت صيغها بين النداء والتمني، والأمر، والنهي وكلها أساليب إنشائية طلبية خرجت عن غرضها الحقيقي لتعدد دلالاتها، كما هي الحال في قصيدة **يا قدس** حيث يقول[1]:

يـا قـدس عـذرا ومثلـي لـيس يعتـذر قـد بـات أشـجع منـي الطيـر والمـدر
إن كـان يقتـل فيـك الصـخر غاصـبه فليـت أنـي فـي كـف الـوغى حجـر
يـا صـرخة صـلبت فـي الزيـف أحرفهـا وجـذوة لفهـا فـي ثلجـه الخـور
وفكـرة ركعـت فـي البـؤس يائسـة ومهجـة لـم تحـرك عزمهـا العبـر
قـومي تثـر منـك آسـاد مزمجـرة ومـا عليـك إذا لـم تنتصـر وزر
يـا قـدس يـا روضـة فـي النـار غارقـة وقبسـة مـن هـدى حاقـت بهـا الـدجر
يشـق ليلـك مـن صـوت حيرتـه يـا أم أيـن صـلاح الـدين أو عمـر
بـالأمس كانـت لـك الأمجـاد مملكـةً واليـوم يرتـع فيـك الغاشـم القـذر

حيث جاءت لتعبر عن حسرة الشاعر والألم والحزن اللذين يعتصران قلبه نتيجة الحالة المأساوية التي يعيشها الشعب الفلسطيني، حيث نجد لصيغة النداء دلالة نفسية تتمثل في تصاعد التوتر والحسرة من هذا الواقع البئيس، وصيغة التمني التي تكشف عن أمل الشاعر في أن يفوز بالشهادة في سبيل تحرير القدس من يد الصهاينة الغاشمين والذي هو أمل كل عربي حر يحمل مشاغل أمته وهمومها، كما نجد الاستفهام المجازي الذي يفلت من الذات المكتئبة التي تبحث عمّن يعوضها عن المفقود، وهو استجابة لما يجيش في عمق الشاعر من هموم، كما يوحي هذا الاستفهام ويكشف عن حالة العجز التي تعيشها الأمة العربية في ظل غياب النموذج والبطل المخلّص.

1 الديوان، ص48-52.

إن الاعتماد المكثف للأسلوب الإنشائي زاد في تكريس الحالة الشعورية للشاعر كما في قوله في قصيدة سميتك الهوى[1]:

سميتك الهوى
فأين أنت يا أنيس العين
سألت عنك البحر والنسيم والسماء
سألت عنك الزمن المفقود
فأين كنت يا أنيس العين
ما أجمل الهوى
يصوغنا في واحد.

وفي قصيدة أما قبل[2] نجد أيضا حضورا مكثفا للأساليب الإنشائية:

أيتها الهادئة الحنون
لا تنحني
لا تبسمي
لا تنظري إلي
أو فانظري إلي في حذر
مثلي أنا
لا تمعني النظر
أخشى عليك وعلي بطشة القدر

في كل هذه الأساليب الإنشائية يتجاوز الشاعر الغرض الحقيقي لها، فالغرض الحقيقي إنما هو استخدام مألوف تعارف عليه الناس في مخاطبتهم وتبادل منافعهم، وفي مؤلفاتهم العلمية التي غايتها مجرد نقل المعارف وإفهامها للآخرين، لكن اللغة الفنية في الشعر لغة متفردة لا تعزف على وتر المألوف، فغايتها ليست مجرد التقرير والإفهام، بل هي في الدرجة الأولى تعبير عن ذات الشاعر، وتجسيد لما يمور في وجدانه من أحاسيسَ وانفعالات كما هي الحال في هذه المقتطفات، فسؤال الشاعر مثلا أين أنت يا أنيس العين؟

1 الديوان، ص 86، 87.
2 الديوان، 72.

ليس الغرض منه السؤال عن المكان فهي تسكن قلبه ولا شك، وإنما هو سؤال يعبر فيه الشاعر عن شحنات عاطفية يحاول بثها من خلاله.

ولعل أهم ما ميز قصيدة جدار هيمنة نسق الاستفهام على بقية الأنساق الإنشائية الأخرى، حيث يقول الأخضري[1]:

بينـــــي وبينـــــك وردة وجـــــدار أتــرى ســترحم روضــنا الأحجــار؟
أتــرى ستضــحك فــي دجانــا نجمــة أتــرى ســترقص حولنــا الأزهــار؟
أتــرى ستخضــر الــدروب وينطــوي هــذا الجــدار وتــورق الأحجــار؟
قتل الهوى لم ندر من قتل الهوى أكــذا يمــوت الــود يــا عشــتار؟
كــل يســائل نفســه عــن نفســه مــا بالهــا؟ وتجبــر الإعصــار
المركــب الميمــون كــان يقلنــا لــم يبــق لا لــوح ولا مســمار
والبحــر أهــدأ مــا يكــون فهــل تــرى قــد غشــنا فــي المركــب النجــار؟
مــا عــدت أدري حــين حطّــم فجــأة مــا البحــر، وأسـفي ومــا الإبحــار؟
يــا أوت أيــن حمامــة غيبتهــا أم أنــت مثلــي عاشــق مغيــار؟
مــاذا نقــول لــو التقينــا صــدفة لا الصــمت يجــدينا ولا الأعــذار؟

وفي هذه الأبيات يستعين الشاعر بنسق الاستفهام المجازي كنسق إنشائي طلبي ويخرج به عن غرضه المألوف والحقيقي، ليحاول عن طريقه تبديد الحيرة التي ما تنفك تطوقه من كل جانب، في محاولة منه للبحث عن الأمل، وعن سبب توتر العلاقة التي كانت تجمعه مع حبيبة قلبه، ويسأل عن الموضوع الذي سيتكلمان فيه، كل هذا يوحي بتأزم الجو العاطفي للشاعر ويلقي في روعه القلق والحيرة، فيستند الشاعر الأخضري على الاستفهام كنسق إنشائي متجاوزا الغرض الحقيقي، ليكشف من خلاله عن الانفعال الذاتي الذي يوحي بمحاورة عاطفية يقيمها الشاعر مع حبيبته، حيث تتكشف لنا نفسيته القلقة المتوترة التواقة إلى أمل سوف تنهار معه كل الحواجز التي تحول بينه وبينها، وما يلاحظ أن الشاعر قد كثف من استخدام أسلوب الاستفهام الذي يحتاج إلى جواب، لكنْ باعتبار

1 الديوان، ص 88-93.

النص الشعري بناءً فنيا استغنى فيه الشاعر عن الجواب فيبقى مفتوحا ليلقي في ذهن المخاطب بشتى الإيحاءات.

ويستمر الحضور المكثف لأسلوب الاستفهام في ثنايا النصوص الشعرية الأخضرية كما هي الحال في قصيدة ثورة الشعر[1]:

مـاذا أقـول وهـل يطيـق تكلمـا متشـــتت الأهـــواء والأفكـــار؟

مـاذا أقـول وفكرتـي هـي فكرتـي مـوؤودة مـن تحـت ألـف حصـار؟

مـاذا أقـول قضـيتي فـي أعينـي نـــار عليهـــا وابـــل الأمطـــار؟

هنا يعبر الأخضري عبر الاستفهام المجازي عن الواقع المأزوم الذي يعيشه، وعن مدى التضييق الذي يلقاه نتيجة التزامه بمبدأ لا يحيد عنه، كما يعبر أيضا عن مدى تبرمه وألمه لهذا الواقع المفروض عليه، فلا هو يستطيع الكلام ولا هو يجد ماذا يقول.

كما نلحظ توليفة من الأنساق الإنشائية في هذه القصيدة التي يمكننا القول إنها قصيدة تؤسس لموقف نقدي، يعبر فيها الشاعر عبر أساليبَ إنشائيةٍ متنوعة من نداء وأمر ونهي عن رويته الفكرية وموقفه الشعري اتجاه الشاعر والقصيدة حيث يضع أدبيات كل منهما حيث يقول[2]:

يـا شـاعري إن لـم تجـد بقصـيدة أبياتهـــا مـــن نـــاقع وشـــرار

وإذا أنـت لـم ترفـع يمينـك باسـلا فتـــــدثرن برذيلـــــة وشـــــنار

وكفـــاك منـــي صـــيحة مخنوقـــة مـت حيـث شـئت ولا تمـت بجـواري

كما يتوسل الأخضري في قصيدة ثورة الشعر نسق الاستفهام أداة من أدوات تشكيل لغته الشعرية المتجاوزة، حيث يكثف من استخدامه، ودائما يستنكف الشاعر عن تقديم أجوبة؛ فكأنه يرى أن الشاعر بوصفه مبدعا يجد الراحة والمتعة في قلق السؤال أكثر مما يجدهما في سكينة الجواب، وحتى يشرك المتلقي ويفتح أمامه باب التأويل واسعا فيما يمكن أن يقوله الشاعر وهو في حالته القلقة تلك.

1 الديوان، ص 33، 35، 36.

2 الديوان، ص 38.

وما يمكن ملاحظته عن هذا المبحث البلاغي، وعن مدى حضوره في قصائد الديوان هو أن الشحنات الشعورية المتماوجة قد فرضت على الشاعر التنويع بين الخبر والإنشاء، هذا التنويع الذي كان له فاعليته في التشكيل الدلالي، وربما لو لم يلجأ الشاعر إلى هذا التنويع لفقد النص الشعري جزءا مهما من حيويته وقوة أدائه.

3. ظاهرة التقديم والتأخير ووظائفها البلاغية:

يعد مبحث التقديم والتأخير من أهم المباحث في البلاغة العربية، فهو واحد من أهم الأركان التي يقوم عليها علم المعاني.

3.1ظاهرة التقديم والتّأخير بوصفها عدولا عن المعيار:

تشكل مواقع العناصر المكونة للجملة بؤرة المعطى الدلالي والفني في الجملة وفي النص؛ فمنه نقرأ التركيب النحوي " صورة النحو " لنلاحظ الأثر الجمالي الذي يخلقه انزياح الجملة عن نسقها المعياري النحوي من خلال بؤرة التوتر الشعري كالتقديم والتأخير والاعتراض والحذف... وغيرها، وكذلك نقرأ التركيب البلاغي " الصورة الشعرية " باعتباره يتوازى مع التركيب النحوي من حيث التركيبُ، فكلاهما يشكل بؤرة شعرية من العلاقات بين المفردات في مواقعها، التركيب النحوي على مستوى العلاقة النحوية، والتركيب البلاغي على مستوى العلاقة الإسنادية بين المسند والمسند إليه، والعلاقة المجازية بين المسندات، مما يخلق نسقا مخالفا للعلاقة المعيارية، فيشكل بؤرة التوتر الشعري[1].

يقتضي النظام اللغوي تقديم ما حقه التقديم وتأخير ما حقه التأخير كتقديم المبتدإ على الخبر وتقديم الفاعل على المفعول...؛ إلا أنّ أغراضا بلاغية وجمالية تقتضي غير ذلك حيث يقدم ما حقه التأخير ويؤخر ما حقه التقديم.

وعليه يعد مبحث التقديم والتأخير أو مسألة الترتيب في نظام الجملة مسألة لها أهميتها القصوى في الدرس التركيبي والبلاغي والدلالي، فقد أولى النحاة والدلاليون والبلاغيون هذا المبحث عناية خاصة، فقد اهتم البلاغيون بالبحث عن التقديم والتأخير وأسراره البلاغية فركزوا على دلالات التراكيب وبيان أثر ذلك في المعنى، فربطوا تحول العناصر في الجملة

1 يوسف إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2012، ص 5،6.

التركيبية عن موضعها بالدلالة فتوجهت جهودهم نحو استقصاء الدلالات والمعاني والأغراض، فكانت جهودهم موجهة إلى معرفة دقائق الكلام والفروق بين التراكيب ووجوه الاختلاف بينها.

إذ يُمكّننا هذا المبحث من بيان الفروق في المعاني تبعا لاختلاف مواضع التركيب في الأساليب من التقديم والتأخير، وليس من شكّ أنّ ترتيب الكلام اللفظيّ الذي يتمّ بوعي وإدراك؛ إنّما هو نتاج الترتيب الذهنيّ، ومن هنا كانت عناية الأديب بترتيب اللفظ الأدبيّ ليصل إلى أقصى حدّ ممكن من التّأثير في نفس المتلقي[1]، فكل تقديم وتأخير في العمل الأدبيّ إنما يهدف الأديب من ورائه إلى الوصول إلى غايته التي من أجلها أنشأ عمله[2]، ومن هنا نفهم أنّ الترتيب عندما يكون عن وعي نجد أنّ الكلمة إنّما رتّبت لغاية، ووضعت لتؤدي معنى، فالترتيب ما خولف إلا لحكمة، فتقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يرد اعتباطا في نظم الكلام وتأليفه، وإنما يكون عملا مقصودا يقتضيه غرض بلاغي، إذ إن الخروج عن أصل الترتيب يكون تحقيقا لغرض بلاغي، كما أن أي عدول عن الأصل لا يرد خلوا من معنى زائد، فبلاغة التقديم والتأخير مرتبطة بأثرها الفني على المعنى؛ بمعنى أن هذا الأسلوب لا تكون له قيمته الفنية إلا إذا وظف في تجسيد أغراض فنية خاصة لا تكون بغير ذلك الأسلوب[3].

إن موقع الوحدة المعجمية في الجملة محكوم بعلاقة نحوية/ دلالية تفرضها الوظيفة الإفهامية للخطاب، وأي تغير في موقعها سيؤدي إلى أحد أمرين: إما تعطيل الوظيفة الإفهامية، وبالتالي إلغاء مفهوم الخطاب وسيلة تواصل، أو إنتاج دلالة جديدة تُغْني الدلالة الأولى وتُنوّعها، وقد تتغير طبيعة الخطاب بهيمنة وظائف جديدة غير الوظيفة الإفهامية، ومع اختلاف درجة الوظيفة الإفهامية يتغير الخطاب من خطاب نثري إلى خطاب شعري، إذ تبرز الوظيفة الشعرية مؤشرا على تلك الانزياحات داخل العلائق التي تقيمها الجملة بين وحداتها المعجمية، وبالتالي فإن التقديم والتأخير ينبع من تحويل لفظ من مكان إلى مكان، أي هو انزياح عن اللغة الطبيعية[4].

1 منير محمود المسيري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 2005، ص49.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص96.

4 يوسف إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، ص12.

إن تغير الترتيب يمثل عدولا عن الأصل المثالي واختراقا للحركة الأفقية المنتظمة المسيطرة على بنيته العميقة تبعا لعنصر القصد عند المبدع، لأن مجرد مخالفة الترتيب المثالي ينبئ عن غرض ما يوجب التفات المتلقي إليه[1]، وفي هذا المضمار يضرب لنا عبد القاهر الجرجاني مثالا من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **وجعلوا لله شركاءَ الجنَّ** ﴾[2]، حيث يقول: " ليس بخافٍ أنّ لتقديم الشركاء حُسنًا وروعة ومأخذا في القلوب أنت لا تجد شيئا منه إن أنت أخرت فقلت: وجعلوا الجن شركاء لله، والسبب في أن ذلك كذلك هو أن للتقديم فائدةً شريفةً ومعنى جليلا لا سبيل إليه مع التأخير، بيانه أنّا وإن كنا نرى جملة المعنى ومحصوله أنهم جعلوا الجن شركاء وعبدوهم مع الله تعالى، وكان هذا المعنى يحصل مع التأخير حصوله مع التقديم، فإن تقديم الشركاء يفيد هذا المعنى ويفيد معه معنى آخر وهو أنه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك لا من الجن ولا غير الجن، وإذا أخر فقيل: " وجعلوا الجن شركاء لله " لم يفد ذلك[3]".

ومن هنا نلحظ أن عدم العدول عن الترتيب النمطي قد يفسد المعنى المقصود ولا يتحقق كمال القصد إلا من خلال اختراق الأداء المثالي فيصبح هنا العدول ضرورة لا اختيارا، وعليه يكون في هذا التقديم الحاصل في الآية الكريمة إيجاز، فلو كان الكلام على التأخير لاحتاج إلى استئناف كلام آخر كأن يقال: وجعلوا الجن شركاء لله وما ينبغي أن يكون لله شريك لا من الجن ولا من غيرهم، ومع ذلك يبقى التعبير بالتقديم أفخم وأحسن موقعا في النفس[4]، وبهذا يكون التقديم قد حقق أهم مرتكز تقوم عليه البلاغة وهو الإيجاز.

ثم إن تغير ترتيب الجملة عن نظامه الأصلي الذي قررته القواعد النحوية؛ بحيث يتقدم عنصر فيها كان حقه التأخير، أو يتأخر عنصر آخر فيما كان أصله التقديم، كل ذلك خليق بأن ينظر إليه ويبحث فيه عن علة التقديم أو التأخير، حيث يسفر هذا البحث عن أغراض بلاغية وأبعاد دلالية يرومها المتكلم، فيرتب الكلمات في التركيب وفق ترتيبها في النفس.

1 عيد محمد شبايك، استثمار الأسلوب العدولي في تذوق النص القرآني، دار الكتب، 2016، ص21.

2 سورة الأنعام، الآية 100.

3 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص286، 287.

4 المرجع نفسه، ص 287، 288.

ويذكر ضياء الدين بن الأثير في كتابه المثل السائر أن التقديم ضربان: ضرب يختص بدلالة الألفاظ على المعاني، ولو أُخّر المقدم أو قُدّم المؤخر لتغير المعنى، وضرب يختص بدرجة التقدم في الذكر لاختصاصه بما يوجب له ذلك، ولو أُخّر لما تغير المعنى[1].

ويعلق بسيوني عبد الفتاح على قول ابن الأثير قائلا: "ومرادُ ابن الأثير بعدم تغير المعنى لو قدم المؤخر أو أخر المقدم؛ جوازُ الاستعمال وصحة الصياغة، أما المغزى البلاغي الكامن وراء تقديم ما قدم فإنه يضيع لا محالة[2]".

ويأتي مبحث التقديم والتأخير من أهم المباحث في علم البلاغة العربية فهو واحد من أبرز الأركان التي يقوم عليها علم المعاني، كما تعتبر ظاهرة التقديم والتأخير من أحسن الآليات التي تسمو بالخطاب إلى مقام الشعرية نظرا لما تكسبه للغة من مرونة، حيث تمنح فاعليتُها التركيبَ تميزا يحمل القارئ على متعة الاكتشاف لاستكناه الدلالة التي يحملها هذا الخرق التركيبي، حيث تبرز فاعليتها كظاهرة بلاغية من خلال استفزازها للقارئ ودفعه إلى تلمس الأثر الدلالي لهذه الجسارة التركيبية، ثم إنّ ظاهرة التقديم والتّأخير تعدّ خرقا للمعيار النحويّ، وانفلاتا من دائرته المعيارية، هذا الانفلات الذي يسمح بتشكيل العبارة تشكيلا جماليا يتضمّن أغراضا جديدة، فتغيير مواقع الكلمات يكون في ضوء المعنى تحقيقا للغرض الذي تنبني عليه التراكيب، وذلك بغية تفعيل دورها تحقيقا للمعنى المقصود، فخرق الجملة وما يلحقها من تغيرات ضمن العلاقات التي تستند إلى ترتيب الألفاظ على وجه مخصوص إنما يرجع إلى المعنى ومتطلباته، أي أنّ المعنى هو الذي يتطلّب هذا التغيير، وهذا يسهم في الكشف عن الأغراض والدلالات المتولدة من الترتيب الخاص[3]، ومن هنا اهتم البلاغيون بالبحث عن التقديم والتأخير وأسراره البلاغية، فركزوا على دلالات التراكيب وبيان أثر ذلك في المعنى، فقاموا بربط تحول عناصر الجملة التركيبية عن موضعها بالدلالة، فتوجهت جهودهم نحو استقصاء الدلالات والمعاني، فكانت جهودهم موجهة إلى معرفة دقائق الكلام والفروق بين التراكيب ووجوه الاختلاف بينها.

---

1 ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج2، ط2، تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص 216.

2 بسيوني عبد الفتاح فيود، دراسات بلاغية، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1419هـ - 1998م، ص 50.

3 هشيار زكي حسن أحمد، " **التائية الكبرى لابن الفارض ، دراسة أسلوبية** "، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، العراق، 2002، ص103.

إنّ ظاهرة التقديم والتّأخير باعتبارها مظهرا من مظاهر العدول، والذي يعتمد على تكسير العرف اللغوي، والخروج عن المألوف من العلاقات الإسنادية المتداولة إلى مستوى أرحب يرتقي بالنّصّ من خلال إضفاء سمة جمالية عليه، فالعدول عن الأداء المثاليّ للعبارة هو مبدأ جماليّ أسّسه البلاغيون في سبيل الكشف عن الطاقات التعبيرية في النص، والوقوف عند المناحي الجديدة في التعبير، والكشف عن المعاني والدلالات المتولدة، ومن هنا عُدّ محورا رئيسيا في الدرس البلاغيّ.

وتعدّ ظاهرة التقديم والتأخير من الأبواب التي ذكرها الجرجانيّ لتطبيق فكرة النظم، حيث أفرد لهذه الظاهرة فصلا في كتابه دلائل الإعجاز وفصّل فيها القول فهي عنده " باب كثير الفوائد جمّ المحاسن، واسع التّصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة[1]".

إنّ الدارسين قبل الجرجانيّ كان أكثرهم يكتفي بالإشارة إلى موضع التقديم وبيان أصل العبارة، فسيبويه أثناء حديثه عن ظاهرة التقديم والتأخير يقول: " كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى "[2]، فسيبويه مثلا وإن كان له قصب السبق، إلا أنّ الجرجاني أحسن تعليلها وكشف عن بلاغتها، وتجاوز ما وقف عنده سيبويه، فنجده يعلّق على ذلك من خلال قوله: " وقد وقع في ظنون الناس أنّه يكفي أن يقال : إنّه قدّم للعناية، ولأنّ ذكره أهمّ، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية، وبم كان أهمّ[3]"، وبهذا يمثل عبد القاهر الجرجاني الفهم الواعي لمسألة التقديم والتأخير وما تقتضيه مقامات الكلام، لذا نجده ملأ كتابه " دلائل الإعجاز " ببيان الفروق الدلالية بين التراكيب التي يقتضيها التقديم والتأخير، وربط هذه الفروق بمعاني النحو ومقاصد المتكلمين وجعلها المآل الذي ترجع إليه جودة الكلام، فانصب اتجاهه الفكري على النظر في الجانب الدلالي للتراكيب جاعلا التقديم والتأخير من أهم مباحث علم المعاني لما يكمن وراءه من أسرار بلاغية ولطائف دلالية، ومن هنا يتضح لنا الفرق بين المعالجة النحوية والمعالجة البلاغية للتركيب، فإذا كان النحاة قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي فإن البلاغيين ساروا في اتجاه آخر، حيث أقاموا مباحثهم على أساس تجاوز هذه المثالية أو الخروج عليها في الأداء الفني الذي يرتبط بسياقاته المتعددة، فإذا كان النحوي يهتم بما يفيد أصل المعنى فإن البلاغي يبدأ حركيته

1 الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 106.

2 سيبويه، الكتاب، ج1، ص15.

3الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 108.

ونشاطه فيما يلي هذا مع تركيز النظر على العناصر الجمالية[1]، فينبغي أثناء دراسة ظاهرة التقديم والتأخير تجاوز الحديث عن معيار الصحة النحوية للتركيب إلى الحديث عن الجوانب الفنية من ذلك.

وعليه فخرق الجملة العربية والتشويش على ترتيبها يجب أن يثير انتباه المحلل[2]، فالانحراف عن النسق المثالي للتعبير يحدث نوعا من الإثارة لدى المتلقي، لأنّ مواقع الكلمات ونسجها له دلالة لا تنكر[3].

ولما كانت لغة الشعر تختلف طبيعتها عن لغة النثر، نظرا لما يمتاز به الشعر من خصائص فنية تقتضي تراكيب معينة يسمح للشاعر فيها بحرية أكثر في التقديم والتأخير وغير ذلك ليلائم بين المضمون من جانب والإطار الخارجي – وهو الوزن والقافية – من جانب آخر، ليسهم التقديم والتأخير من هذا الجانب في تقسيم العبارة على نحو يتناسب مع الوزن، إذ تساعد هذه الظاهرة في إيجاد ذلك التوافق بين التراكيب ومستلزمات الوزن والقافية، فكثيرا ما نجد الشاعر يحدث تغييرا في مكونات الجملة بما يتلاءم والقواعد المقررة في الوزن والقافية، لذا يُقسّم التقديم إلى ضربين: أحدهما يفيد فائدة معنوية ترجع إلى معنى الكلام، وثانيهما ما كان الغرض منه لفظيا كالتوسعة على الشاعر حتّى يستقيم له وزنه وتطّرد قافيته[4]، وبهذا يكون لظاهرة التقديم والتّأخير دور في المعنى من حيث إثراؤه بدلالات تكثفه، ودور في أدائه بفنيّة.

ولظاهرة التقديم والتّأخير لها فاعلية كبيرة في تنسيق الكلمات وترتيبها وفق ما يقتضيه السياق، من الناحية الموسيقية، أو من الناحية الإيحائية والدلالية، فهي علامة من علامات سموّ التفكير اللغوي عند العرب.[5]

وقد أخذت مسألة تنظيم الكلمات أهميّة بالغة في جماليات النّشاط التصويريّ، حيث لاحظ البلاغيون أنّ المعنى في الشعر لا يستطيع أن يظفر باستقلال واضح، وأنّه يرتبط

1عيد محمد شبايك، استثمار الأسلوب العدولي في تذوق النص القرآني، ص 7.

2 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص46.

3 المرجع نفسه، ص79.

4 عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، ط1،منشورات جامعة قار يونس، بنغازي،1997 ، ص39.

5 محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ط1، دار الكتب الوطنية، بنغازي، 1426، ص308.

بفكرة التنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة في تشكله وتكوينه، أي أن التنظيم يعطي له غنى ومادة جديدة،[1] فليس المقصود المعنى القريب الذي يؤخذ من اللفظ لأوّل وهلة، ولكنّ المراد المعاني الإضافية والدلالات الثانية التي تنبع من التراكيب، والتي تفهم من بين السطور[2]، وبهذا تبتعد العبارة عن الأداء العادي إلى أداء فنيّ غني بالإيحاءات الدلالية الناتجة عن طريق مخالفة الأداء المعياري، والخاضعة في الوقت نفسه إلى مقتضى الحال، إذ لا يحكم بشرعية العدول إلا إذا كان له قيمة مضافة.

ويعمل التقديم والتقديم والتأخير وفق خصائصه البنيوية والتداولية بتناغم مع باقي الفعاليات الشعرية القائمة على قانون الانحراف عن اللغة المعيارية، ولذلك تكتسي دراسته أهمية لا تقل، بصورة التركيب النحوي الشاملة، عن دراسة التركيب البلاغي، خاصة إذا شكل بؤرة في الفعالية الشعرية، وأعطى الجملة النحوية قيمتها التعبيرية[3].

2.3تجليات تقنية التقديم والتأخير في ديوان هواجس وفاعليتها البلاغية:

تتجلى ظاهرة التقديم والتأخير في العديد من النصوص الشعرية للديوان، كما هي الحال في قصيدة "سميتك الهوى" حيث يقول الأخضري[4]:

فأين أنت يا أنيس العين؟

سألت عنك البحر والنسيم والسماء

سألت عنك الليل والنجوم

سألت عنك الزمن المفقود

سميتك الهوى

يا بلبلا يهفو إليه القلب

ترنو إليه العين

إن الإجراء المعياري يفرض على الشاعر أن يقول:

سألت البحر والنسيم والسماء عنك

1 تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص112.

2 عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانيّ، دار المريخ للنشر، الرياض، ص156.

3 يوسف إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، ص14.

4 الديوان، ص 86، 87.

سألت الليل والنجوم عنك
سألت الزمن المفقود عنك
يا بلبلا يهفو القلب إليه
ترنو العين إليه

إلا أن الشاعر متمرد بطبعه على هذه المعيارية الصارمة إلى لغة منزاحة تسعفه في تشكيل عالمه الشعري، حيث يرجع تقديم الشاعر لشبه الجملة (عنك) و(إليه)، إلى كونه يحاول أن يجعل حبيبته حاضرة وقريبة منه قربا ماديا ومعنويا، هذا الحضور الذي يسيطر على ذات الشاعر جعله يتخوف من تغييبه، فقدّمه في هذا البناء التركيبي، كما أن تقديم شبه الجملة التي تتضمن الضمير العائد إلى محبوبته يستدعي حضور الأهم، والأهم هو المسؤول عنه لا المسؤول، وفي هذا التقديم ما يشير إلى رغبة الشاعر في جعل المخاطب قريبا ماثلا أمامه.

كما نجد لهذه الظاهرة البلاغية حضورا في قصيدة: " قالمة الشعر والثورة " حيث يقول الأخضري[1]:

المخلصين لأرضهم في شعرهم والحاملين إلى غد آثـــــاري
فبعثت في قلب المتيم شـــوقه وبعثت روح النصر في المغوار
ربيت للحرب المقدسة ابنـــــها وحدوت ثَـمَّ مواكب الأحـــــرار
في كل بيت من قصيدي ثورة وبكل حرف طلقة من نـــــار
فرفعت للأبرار راية مجـــــدهم وحفرت قبر الذل للفجّـــــار
غنيت للوطن الكبير ولـــم أزل أزجي إليه بدائع الأشعـــــار

سبقت الإشارة إلى أن ظاهرة التقديم والتّأخير لها فاعلية كبيرة في تنسيق الكلمات وترتيبها وفق ما يقتضيه السياق، من الناحية الموسيقية، أو من الناحية الإيحائية والدلالية، وأن الشاعر يحدث تغييرا في مكونات الجملة بما يتلاءم والقواعد المقررة في الوزن والقافية ، فما ينفك الشاعر يخالف قاعدة نحوية أو صرفية إلا ليوافق من جهة أخرى ، فظاهرة التقديم والتأخير تتيح للشاعر التزام الموسيقى الخارجية للقصيدة حتى لا يقع في محظور الإيقاع، إلا أنه في كثير من الأحيان تبرز للقارئ دلالات ربما ما كان ليمسك بتلابيبها لولا أن هذه

1 الديوان، ص 41-43.

الظاهرة استفزته فكانت بمثابة منبه له، ليتحول القارئ على متن هذه الظاهرة إلى منتج دلالي، حيث تدفعه للبحث عن الدلالة الكامنة وراءها، كما هو الشأن في الأبيات السالفة، حيث نجد الشاعر يقدم الجار والمجرور (لأرضهم) على الجار والمجرور (في شعرهم)، وهذا للتنبيه على وطنية هؤلاء الأحرار وإخلاصهم لوطنهم سواء كان في الشعر أو في غيره من الأعمال التي تكشف بوضوح ولاءهم ووفاءهم لهذا الوطن العزيز.

كما نجد التقديم والتأخير بين المفعول به (آثاري) وشبه الجملة من الجار والمجرور (إلى غد)، حيث عمد الشاعر الأخضري إلى تقديم شبه الجملة على المفعول به لاسم الفاعل (الحاملين)، وذلك لمراعاة الوزن والقافية من جهة، ولملمح دلالي هو النظرة المستقبلية للشاعر وكذا تواصل الأجيال، وأن أفكاره عابرة للأزمان فهي لا تصلح للحاضر فقط بل لها قابلية للعبور عبر العصور والأزمنة. وتبرز دلالات ظاهرة التقديم والتأخير بوصفها تقنية تعين القارئ على فعل القراءة والتأويل كما تعين الشاعر على تشكيل معماره الشعري، وهذا ما نلحظه في تقديم شبه الجملة (في كل بيت من قصيدي) –الواقعة خبرا– على(ثورة) الواقعة مبتدأ، وتقديم شبه الجملة (بكل حرف) –الواقعة خبرا– على (طلقة) الواقعة مبتدأ، هذه الجسارة التركيبية التي تحمل في طياتها دلالة تتمثل في أن الفعل النضالي والثوري ليس بالسلاح فقط بل يمكن أن يكون بالقلم أيضا، وأن الشعر يمكن أن يقوم بشحذ الهمم والنفوس وتثويرها.

كما تتجلى ظاهرة التقديم والتأخير من خلال تقديم شبه الجملة (إليه) المتضمنة ضميرا يعود إلى الوطن على المفعول به (بدائع أشعاري) والتي تبرز من خلالها دلالة تتمثل في تخصيص الوطن بأروع ما يمكن أن تجود به قريحة الشاعر الأخضري والتي توحي أيضا بوطنية الشاعر وانتمائه، هذه دلالات تبدت من خلال ظاهرة التقديم والتأخير هي على غرار أنها أعانت الشاعر على المحافظة على إيقاعية القصيدة.

كما تواردت ظاهرة التقديم والتأخير بشكل ملحوظ في قصيدة يا قدس، حيث نجد لها تمظهرات عدة في هذه القصيدة وذلك في قوله[1]:

يـا قـدس عـذرا ومثلـي لـيس يعتـذر قـد بـات أشـجع منـي الطيـر والبشـر

تحـــوم حولـــك تلـــك الـــورق آمنـــة يمـور لـو عقلـت مـن تحتهـا الخطـــر

1 الديوان، ص 48– 42.

إن كـان يقتـل فيـك الصـخر غاصـبه فليـت أنـي فـي كـف الـوغى حجـر
أو كـان يبـذل فيـك الطفـل مهجتـه فـدا ثـراك فمـن عـوراتي الكبـر
يـا صـرخة صـلبت فـي الزيـف أحرفهـا وجـذوة لفهـا فـي ثلجـه الخـور
وفكـرة ركعـت فـي البـؤس يائسـة ومهجـة لـم تحـرك عزمهـا العبـر
قـومي تثـر منـك آسـاد مزمجـرة ومـا عليـك إذا لـم تنتصـر وزر
فـي ربـوة القـدس ثـارت أمـس زنبقـة أتعلمـين لمـاذا الـورد ينتحـر؟
ونحـن فـي الأرض أهمـال مبعثـرة حيـرى نفـاخر أنـا معشـر صـبر
تهفـو إليـك صـباباتي مضـرجة حـرى تقاذفهـا مـن مهجتـي الزفـر
يـا ليـت أنـي طفـل فيـك ترفعـه يـد الشـهادة أو يـا ليتنـي الظفـر
بـالأمس كانـت لـك الأمجـاد مملكـة واليـوم يرتـع فيـك الغاشـم القـذر
هـا أنـت هأنـذا خطـان مـا التقيـا ونقطتـان تعالـت بيننـا الجـدر

لقد شكل التقديم والتأخير باعتباره ظاهرة بلاغية، وبوصفه عدولا، أداةً شعرية فعالة استطاع الشاعر الأخضري أن يتخذ منها آلية يدفع من خلالها المتلقي للإمساك بجمالية اللغة، والإحساس بالمتعة التي يقدمها الخطاب الشعري، بوصفه لغة قلقة لا تعرف الثبات، لذا نجد الشاعر قد كثف من اعتمادها في هذه الأبيات من قصيدة ياقدس، وقد تعددت دلالات التقديم والتأخير في هذا المقتطف، فمثلا في قوله: قد بات أشجع مني الطير والمدر، تقديم خبر بات (أشجع) على اسمها (الطير والمدر)، وكذا تقديم شبه الجملة (مني)، إذ يقتضي منا المعيار النحوي ترتيب العناصر على النحو التالي: قد بات الطير والمدر أشجع مني، لكن بحكم أن اللغة الشعرية لغة قلقة ومنزاحة عن القوالب النحوية الصارمة يلجأ الشاعر إلى التشويش في عناصرها إما بداعي المحافظة على عنصر الوزن والإيقاع، وإما لدلالات لا يمكن تحقيقها إلا من خلال التمرد على النسق المثالي للقاعدة النحوية، فالشاعر هنا قدم ما حقه التأخير وأخر ما حقه التقديم من أجل أن يظهر إحساسه بالعجز والضعف، وحتى يظهر أن هذا ليس خاصا به كشاعر، وتتوزع ظاهرة التقديم والتأخير عبر الشبكة النصية في هذه القصيدة حيث نجد لها حضورا مكثفا نوضحها فيما يلي:

*إن كان يقتل فيك الصخر غاصبه ← تقديم شبه الجملة (فيك) على الفاعل أو اسم كان (الصخر) (هذا من باب التنازع، وهو تنازع عاملين على معمول واحد، تنازع كان ويقتل

بوصفهما عاملين على الصخر بوصفه معمولا)، للدلالة على على التخصيص والانتماء والتضحية في سبيل الوطن.

*أو كان يبذل فيك الطفل مهجته ← تقديم شبه الجملة (فيك) على الفاعل أو اسم كان (الطفل)، للدلالة على الانتماء والولاء والإخلاص للقدس بوصفه مكانا له قدسيته عند كل عربي.

*يا ليت أني طفل فيك ترفعه يد الشهادة ← تقديم شبه الجملة (فيك) على الفعل والفاعل (ترفعه يد الشهادة). للدلالة على التخصيص والارتباط الوجداني للشاعر وأمله في نيل الشهادة ليس في أي مكان وإنما في القدس بالتحديد.

*يا صرخة صلبت في الزيف أحرفها ← تقديم شبه الجملة (في الزيف) على نائب الفاعل (أحرفها). للدلالة على التعاطي السلبي من قبل العرب مع قضية القدس مع كونها قضية حساسة وخطيرة.

* قومي تثر منك آساد مزمجرة ← تقديم شبه الجملة (منك) على الفاعل (آساد)، للدلالة على أن القدس باستطاعتها أن تنجب أبناء من صلبها يمتلكون شجاعة الأسود، حتى وإن تخلى عنها إخوانها العرب.

* في ربوة القدس ثارت أمس زنبقة ← تقديم شبه الجملة (في ربوة القدس) على الفعل والفاعل (ثارت زنبقة)، وتقديم الظرف (أمس) على الفاعل (زنبقة)، للدلالة على الارتباط بالمكان بوصفه مكانا له قدسيته ومكانته في نفس الشاعر وفي نفس كل عربي ومسلم.

* ونحن في الأرض أهمال مبعثرة ← تقديم شبه الجملة (في الأرض) على الخبر الموصوف (أهمال مبعثرة). للدلالة على حالة الشتات التي يعيشها الشعب العربي والتي تؤلم الشاعر، في مقابل تكتل غيرهم.

* تهفو إليك صباباتي مضرجة ← تقديم شبه الجملة (إليك) على الفاعل (صباباتي). للدلالة على الارتباط الوجداني والعاطفي للشاعر بالقدس.

* تقاذفها من مهجتي الزفر ←تقديم شبه الجملة (من مهجتي) على الفاعل (الزفر). للدلالة أن حديث الشاعر عن القدس إنما هو حديث ينبع من أعماق روحه، وليس مجرد حديث باللسان، كما يدل أيضا على تفجع الشاعر واضطراب نفسيته.

* ونقطتان تعالت بيننا الجدر ←تقديم شبه الجملة (بيننا) على الفاعل (الجدر). للدلالة على البعد المكاني ومن ثم إحساس الشاعر بالأسف والحزن.

*بالأمس كانت لك الأمجاد مملكة ←— تقديم شبه الجملة (بالأمس) و (لك) على اسم كان وخبرها (الأمجاد مملكة). للدلالة على حنين الشاعر إلى الماضي بوصفه زمنا طوباويا، وللدلالة أيضا على أن القدس لها أصالة تاريخية وتجذر حضاري.

*اليوم يرتع فيك الغاشم القذر ←— تقديم شبه الجملة (فيك) على الفاعل الموصوف (الغاشم القذر)، للدلالة على إظهار الأسى والحزن إثر ما يلحقه المحتل الصهيوني من جرائم، كما أخر الفاعل لاستهجانه واستقذاره.

هذه الدلالات التي تشع من هذا الازورار التركيبي تكشف عن نفسية الشاعر التي تنازعتها مشاعر وأحاسيس مختلفة، تنضاف إلى داعي الإيقاع الذي يدفع الشاعر إلى تركيب عبارته الشعرية بما يتساوق معه.

4. ظاهرة الذكر والحذف في الديوان ودلالاتها:

1.4 دور ظاهرة الذكر والحذف في تشكيل العبارة الشعرية وفعل القراءة:

يندرج مبحث الذكر والحذف ضمن إطار عام وهو صورة التنويع في بناء الجملة، وكل ما يراد الإعلام به من عناصر الجملة فالأصل أن يذكر ولا يحذف، يقول حبنكة الميداني: " حينما يكون المتكلم أمام احتمالين جائزين كالذكر والحذف، ويرى أن كلا منهما يحقق توصيل ما يريد من المعاني، إلا أن أحدهما أكثر تأثيرا في المخاطب بحسب حاله، أو أكثر جمالا، أو يراه يحقق له غرضا بلاغيا لا يحققه له الاحتمال الآخر، فإن عليه أن يكون دقيق الملاحظة في خصائص الاحتمالات وفروق دلالاتها، ويحدد منها ما يدعو إلى ما يختار من ذكر العنصر من عناصر الجملة التي ينشئها أو حذفه "[1]، ونفهم من كلام الميداني أن المقتضيات السياقية والجمالية والدلالية هي الموجه لاختيار المتكلم التنويع الذي يحدثه في بناء الجملة من ذكر أو حذف.

كما تجدر الإشارة إلى أن البلاغيين توقفوا بالدراسة عند ظاهرة الذكر وتعرضوا لما يكمن في بعض صورها من أسرار بلاغية وأبعاد دلالية يشف عنها السياق، وقد تعاملوا مع الذكر باعتباره الأصل، لذلك فهم يرون أنه إذا لم يكن هناك مبرر بلاغي للحذف فلابد من الذكر، وإن لم يكن الذكر نفسه ذا مبرر بلاغي، هذا وقد ذكروا مجموعة من الأغراض التي يمكن تحصيلها من ظاهرة الذكر منها الإيضاح والتقرير، وإظهار التعظيم، وإظهار التحقير

1عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة أسسها وعلومها وفنونها، ج2، ط1، دار القلم، دمشق دار الشامية بيروت، 1996، ص 313، 314.

والإهانة، والتلذذ، والتهويل والتخويف وغيرها من الأغراض، كما يذكر علي الفرج في كتابه تكوين البلاغة دلالات الذكر للمسند إليه بغرض إظهار عظمته أو مهانته وهي[1]:

الدلالة المعجمية: أن يكون المسند إليه ذا دلالة معجمية على العظمة أو المهانة.
الدلالة الإيحائية: أن يكون المسند إليه قد ارتبط بمعان إضافية في أذهان الناس، وهذه الدلالة ليست معيارية بل تختلف باختلاف الزمن والمجتمعات والثقافات، لأنها نابعة من الخلفية الاجتماعية للمعنى.
الدلالة الصوتية: وهي أن يستغل المتكلم الطاقة الموسيقية والدلالة التنغيمية في اللفظ.

لكن ما ننبه إليه في هذا الصدد أنّ ذكر عناصر الجملة في الخطاب الشعري قد يكون راجعا في عمومه لمبرر إيقاعي، فحتى يستقيم الوزن للشاعر نراه يستعين بالتقنيات التركيبة المتنوعة حتى يستقيم له الوزن ولا يقع في محظور الإيقاع.

وكما يستشف العطاء الفني من الذكر يمكن أن يستشف أيضا من الحذف، فاللّغة التي هي أداة تخاطب رمزي أو صريح لا تؤدي دوراً إشاريّاً بالضرورة، لأنّ المنطوق عادة له مؤدى بياني، وغاية المتكلم الإفصاح مهما تعرض الملفوظ إلى إكراهات وضغوطات بلاغية لحذف مجمل الكلمات التي من شأنها أن تقهر عنصر الإيجاز، لتصهر القول في قالب موجز أو تلونه بضروب من الاختصار والحذف والتكثيف والترميز لسبب بسيط هو أنّ الفهم الذي ينجم عن التخاطب اللّغوي يستدعي استرجاع المحذوف، وفك الرّمز اللّغوي، وإرجاع المختصر إلى المجمل، واسترداد العناصر الملغاة من المكثف لتحقيق الفهم.

والحذف في الجمل الشعرية من التقنيات التي يوظفها الشاعر في تشكيل العبارة الشعرية، هذا الحذف الذي يضفي على النص ملمحا إبلاغيا يوحي للقارئ بالكثير مما يود الشاعر قوله بشكل مكثف[2].

ويعد الحذف من المباحث التي تشكل نقطة تقاطع ومنطقة تماس بين الدرسين النحوي والبلاغي، إلا أن الرؤية النحوية تختلف عن الرؤية البلاغية حيث نجد أن النحاة

1 علي الفرج، تكوين البلاغة، ط1، دار المصطفى لإحياء التراث، إيران، ص 93.
2 زيد خليل القرالة، " **التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص** "، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج17، ع1، يناير 2009،ص234.

يحذون في رؤيتهم حذو تقدير المحذوف ومدى جوازه من وجوبه، بينما يتجاوز البلاغيون في رؤيتهم كل هذا إلى الحديث عن النواحي الفنية والأسرار البلاغية، فنظرة البلاغيين للحذف نظرة جمالية دلالية أي للقيمة المعنوية الجمالية، وهي ليست نظرة إلى كمّ التركيب أو قصره أو طوله أو إلى العامل والمعمول أو تقدير المحذوف...، فمجال الأسلوب وحسن العبارة ووقع ذلك في نفس السامع هي الأساس في تناول البلاغيين لظاهرة الحذف[1]، ومن هنا كان مبحث الحذف من أبرز المباحث البلاغية التي حظيت بجانب كبير من الاهتمام من قبل البلاغيين، الذي هو بدوره يشكل عدولا عن نمطية التركيب ومعياريته الصارمة، ويذكر محمد عبد المطلب أن بعض البلاغيين يحاول إيجاد تبرير بلاغي لحالة الحذف وتقدمها على الذكر من منطلق أن الذكر هو الأصل، وأصليته تضعف من ردود فعل المتلقي إزاءه بخلاف الحذف لمخالفته الأصل، فيكون مخالفا لعملية التوقع، وهذه المخالفة تصحبها حالات نفسية لا تتوفر في الحالة الأولى[2].

والحذف هو إسقاط لصيغ داخل النص التركيبي في بعض المواقف اللغوية، وهذه الصيغ يفترض وجودها نحويا لسلامة التركيب وتطبيقا للقواعد، ثم هي موجودة أو يمكن أن توجد في مواقف لغوية مختلفة[3]، ومن الأغراض التي تترتب عنه (الحذف) وجازة العبارة وتجنيبها التمدد الثقيل، وهذا الأمر يشكل أساسا من أساسات البلاغة التي عرفت عند بعض البلاغيين بأنها الإيجاز مع عدم الإخلال بالمعنى[4]، ولقد جعل بعض علماء البلاغة مدار البلاغة كلّه حول الإيجاز، فجعلوه شرطا من شروطها، والإيجاز ضربان:

-**إيجاز القصر**: وهو تقليل الألفاظ وتكثير المعاني، دون أن يكون في العبارة حذف.[5]

-**إيجاز الحذف**: وهو الذي يصفه الجرجانيّ في كتابه دلائل الإعجاز بقوله: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصّمت

1 عبد الله جاد الكريم، الاختصار سمة العربية، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، ص 42،41.

2 محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مرجع سابق، ص 216، 217.

3 علي أبو المكارم، الحذف والتقدير في النحو، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007 ص200.

4 المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص 96.

5 مصطفى عبد السلام أبو شادي، الحذف البلاغي في القرآن الكريم، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1992، ص16.

عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبن"،[1] والحذف هو "التخفيف من ثقل الكلام، وعبء الحديث، ففي الخفة تكمن البلاغة، ويسمو الكلام حتى يصل إلى قوة التأثير[2]".

ويعد الحذف مبحثا خصبا من مباحث علم المعاني، له أثره في البلاغة والبيان، إلا أنه لا يمكن حصر مواضع الحذف لأنّها ليست تقعيدا منطقيا مقننا، وإنما هي مواقف فنّية ندركها من الموقف كله، فقد تكون هناك أغراض أعمق وأدقّ من تلك التي حصرها البلاغيون، وعلينا أن نستشف العطاء الفني لنسق التركيب من داخل العمل نفسه، ومن تشكيله الفنّيّ الخاصّ به[3]، ولظاهرة الحذف "قدرة على جعل الكيان النحوي المتحول قادرا على إيصال الدلالة التي يروم الشاعر بثها في المتلقي[4]".

هذا وقد تناول البلاغيون في مباحث علم المعاني سياقات الكلام التي يرد فيها حذف أحد طرفي الإسناد أو سواهما، وذلك من منطلق أنّ النظام اللغوي يقتضي في الأصل ذكر هذه الأطراف، ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أحدها اعتمادا على دلالة القرائن المقالية أو الحالية وذلك لأغراض فنية،[5] إلا أنّ القدرات الفنية لدى الشاعر أرحب من من تحديدها برسوم محدّدة وتقعيدات نزعم فيها أنّ الحذف هنا لكذا، والحذف هنا لذاك، وإنّما نترك لكلّ متلقٍّ أن يتذوّق العمل بنفسه، وبهذا يظلّ الشعر حاملا ظلاله التأثيرية والفنّية[6]، فلمبحث الحذف علاقة وشيجة بطبيعة التعبير الشعري ومقوّماته، كونه يعطي ظلالا دلالية تتولد نتيجة العدول عن الأصل اللغويّ، فالأدب الجيد ليس بثا مباشرا أو إفضاء صريحا بالمعنى الكامن فيه، ولكنه لون من التضليل والغموض الشفيف الذي يثير ذهن المتلقي ويحرك خياله[7].

1 عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، ص 146.

2 عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص 159.

3 رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 81.

4 صالح كاظم صكبان، " **الحذف في شعر عنترة** "، مجلة كلية التربية، العدد 13، 2013، ص53.

5 محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1994، ص313.

6 رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص88.

7 حسن طبل، دراسات في المعاني والبديع، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص29.

وتكمن مهمة الحذف الفنية في فتح المجال واسعا أمام المتلقي لاستحضار معان غائبة تنتج في فضاء العبارة، ولهذا فإنه لا يمكن الجزم بتقدير معنى واحد في الصياغة الفنية، فقد تكون هناك أغراض أعمق وأدق من التي ندركها لأول وهلة[1].

والأساس العام لمفهوم الحذف ينطلق من الحاجة الفنية للمُعبّر في استخدام هذا النسق من الأداء، بحيث يكون العدول عنه إفسادا له، وقد يرتبط هذا النسق بالصياغة الفنية ذاتها، فيكون لزوم الحذف من أجل الكلام لا من حيث غرض المتكلم به[2]، أي أنه من المتاحات الجمالية الحاصلة جراء الحذف مراعاة نظم الكلام، التي ما تفتأ تتحوّل إلى سبب هامّ من أسباب الحذف، والتي يُعوَّل عليها في تكريس عامل النغم في البناء الإيقاعي، فالحذف قد يفرض نفسه، لأنّ التركيب الشعري قد يكون أحوج إليه لما يقتضيه ضبط الوزن وإحكام القافية، فضلا عن المعاني والأغراض التي قد يثيرها الحذف.

والحذف يجعل من الممكن الاكتفاء بأنّ السياق العام قد يكون ممتلئا بالفكرة أو الدلالات التي قد تنافس النسق النحوي المعياريّ، وتكون قدرة الشاعر كفيلة بإيصال المضمون من غير مراعاة الرتابة النحوية[3]؛ بهذا يحقق الحذف من الإمتاع الفنيّ الشيء الكثير، بما يصنعه من فجوات دلالية، فهو يتيح بذلك عنصرا مهما في عملية القراءة باعتبارها إبداعا إضافيا قائما على الحسّ اللغوي.

وبهذا يعد الحذف وسيلة من الوسائل الفنية في التعبير الأدبي التي يلجأ إليها الأديب بوحي من ذوقه الرهيف وحسه اللغوي وذكائه الفني للإيحاء بما لديه من معان وأغراض لا تتحقق إلا بهذا الأسلوب، كما أن في الحذف تنشيطا لخيال المتلقي، ودعوى غير مباشرة للحدس بهذا المحذوف واكتشاف ما وراء حذفه من أسرار[4].

لذلك يلجأ الشاعر أحيانا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة، فهو يعتبر من هذا الباب من الوسائل الإيحائية التي فطن النقاد والبلاغيون إلى قيمتها الإيحائية وكيف أنه كثيرا ما يكون أبلغ من الذكر.

1 المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص 98.

2 محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص313،314.

3 رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 92، 93.

4 المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص99.

إن تقنية الحذف هي ظاهرة تنطوي على القراءة الضمنية للنص الغائب، وهذا النمط الشعري يمثل درجة عالية من إشراك القارئ في إنتاج النص، كما أن الحذف يشير إلى كثافة النص من حيث المضامين التي يريد الشاعر أن يوصلها ويضعها أمام المتلقي[1].

والحذف في النص الأدبي يمثل نصا قرينا ينتجه كل قارئ بحسب التقائه مع النص، وقد يحذف الشاعر لأغراض من مثل عدم الرغبة في معالجة الموضوع، أو الإهمال والاحتقار والدونية...، أو ليترك للقارئ أن يملأ هذا الفراغ فيصبح بذلك مشاركا إيجابيا في عملية الإبداع لا متلقيا سلبيا، فالعملية الإبداعية كما نعرف ليست معطى جاهزا، لذا قد يحتمل المحذوف من الدلالات مالا يحتمله النص المكتوب[2].

ويذكر محمد عبد المطلب أن بعض البلاغيين حاول إيجاد تبرير بلاغي للحذف وتقدمه على الذكر من منطلق أن الذكر هو الأصل وأصليته تضعف من ردود فعل المتلقي إزاءه بخلاف الحذف لمخالفته الأصل فيكون مخالفا لعملية التوقع وهذه المخالفة تصحبها حالات نفسية لا تتوفر في الحالة الأولى[3]، كما يذكر سياقات الحذف المتمثلة في ثلاث سياقات هي[4]:

السياق الأول: يعلن عن احتفاء البلاغيين بإشارية اللغة على معنى أن اللغة الأدبية يجب أن تبتعد عن الوضوح الكامل، لأن مثل هذا الوضوح يبعده عن كثافته ويعود به إلى الشفافية.

السياق الثاني: يتيح للمتلقي أن يتدخل بإحضار الغائب اعتمادا على السياق وقرائنه الإشارية، ولكنه إحضار قائم على الاحتمال الذي يتكئ على الإدراك العقلي أحيانا، والإدراك الصياغي أحيانا أخرى.

السياق الثالث: يعد امتدادا لفاعلية السياقين السابقين من حيث استحضار المتلقي ووضعه تحت طائلة الاختبارات الإدراكية، أي يقصد الحذف اختبار تنبه السامع.

2.4 حضور ظاهرة الذكر والحذف في ديوان هواجس:

إن القارئ للنصوص الشعرية للشاعر الأخضري في ديوان هواجس؛ يجد أن الأخضري قد ارتكن إلى ذكر عناصر بناء العبارة الشعرية باعتباره الأصل ولمناسبته مع

1 زيد خليل القرالة، " **التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص** "، ص234.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص216.

4 المرجع نفسه، ص 216- 218.

مقام البوح بهواجسه وأحاسيسه ودفقاته الشعورية، ولم يعدل عنه إلى الحذف بوصفه تنويعا تركيبيا ووسيلة فنية في التعبير الشعري، على الرغم مما لهذا الأخير من دور مهم في إثراء الإيحاء وتقويته وتنشيط خيال المتلقي ودفعه إلى فعل التأويل.

تجلت ظاهرة الذكر بشكل مكثف في كثير من النصوص الشعرية التي تضمنها الديوان وسنكتفي في هذا المبحث بالتمثيل لها بقصيدة جدار، ونحاول أن نقيم شبكة العلاقات بين هذه الظاهرة بوصفها تقنية تركيبية لها أغراضها البلاغية وأبعادها الدلالية، وبين عملية الخلق الشعري من جهة، والتجربة الشعورية للشاعر من جهة أخرى.

يقول الأخضري في قصيدة جدار[1]:

بينـــــي وبينـــــكِ وردة وجـــــدار أتـــرى ســـترحم روضـــنا الأشـــجار
نـدعو علـى هـذا الجـدار لـو أنـه مـــا بيننـــا فـــي لحظـــة ينهـــار
أتـرى ستخضـر الـدروب، وينطـوي هـــذا الجـــدار وتـــورق الأحجـــار؟
أتـرى ستضـحك فـي دجانـا نجمـة أتـــرى ســـترقص حولنـــا الأزهـــار؟
أترى؟... ويصرخ في فؤادينا الجوى أنـــذا فـــأين الموعـــد الكبـــار؟
أجـــري وتجـــري والطريـــق طويلـــة تهفـــو علـــى جنباتهـــا الأخطـــار
أجـــري وتجـــري حـــاملين ورودنـــا فـــإذا ريـــاح بيننـــا وجـــدار
قتـل الهـوى لـم نـدر مـن قتـل الهـوى أكـــذا يمـــوت الـــود يـــا عشـــتار؟
المقعـــد الحجـــري أمســـى خاليـــا يغتالـــــه كفـــــؤادي التـــــذكار
يممتـــه، وجلسـت وحـدي، مـا سـرى ذاك النســـيم ومـــا شـــدت أطيـــار

نلاحظ في هذا النص الشعري الحضور المكثف لظاهرة الذكر، وذلك بداية بذكر الظرف(بين) في قوله: " بيني وبينك وردة وجدار " من خلال تكراره، وكان بالإمكان أن يقول بيننا وردة وجدار، لكن الداعي الإيقاعي يحتم على الشاعر أن يكرر حتى يستقيم له الوزن، لكنْ هناك داعٍ بلاغيٌّ ودلاليٌّ يدفعان بالشاعر إلى أن يُركّب عبارته الشعرية على هذا النحو وهو بيان العوائق التي تقف حائلا بينه وبين حبيبته، أي أنه هو في مكان وهي في مكان آخر، فهناك مسافة تفصل بينه وبينها، وهذا ما يشكل مصدر قلق لدى الشاعر.

1 الديوان، ص 88- 91.

كما أنه في إعادة ذكر الجدار في البيت الثاني والثالث مقتضى إيقاعي آخر يدفع الشاعر إلى إعادة ذكره من أجل أن يحافظ على موسيقى البيت ووزنه، فلولا الطبيعة الشعرية تقتضي ذلك لكان بإمكان الشاعر أن يركب عباراته على النحو التالي:

بيننا وردة وجدار، أترى سترحم روضنا الأشجار

ندعو عليه لو أنه ما بيننا في لحظة ينهار

أترى ستخضر الدروب، وينطوي وتورق الأحجار.

لكن لا يخلو هذا الذكر من مرمى بلاغي ينضاف إلى الضابط الإيقاعي، وهو أن هذا الجدار تحوّل إلى هاجس يلاحق الشاعر ويؤرقه ويبث فيه الحس الفجائعي، كونه يوحي بتلك العوائق التي تقف عائقا أمام الشاعر للقاء التي هام بها حبا.

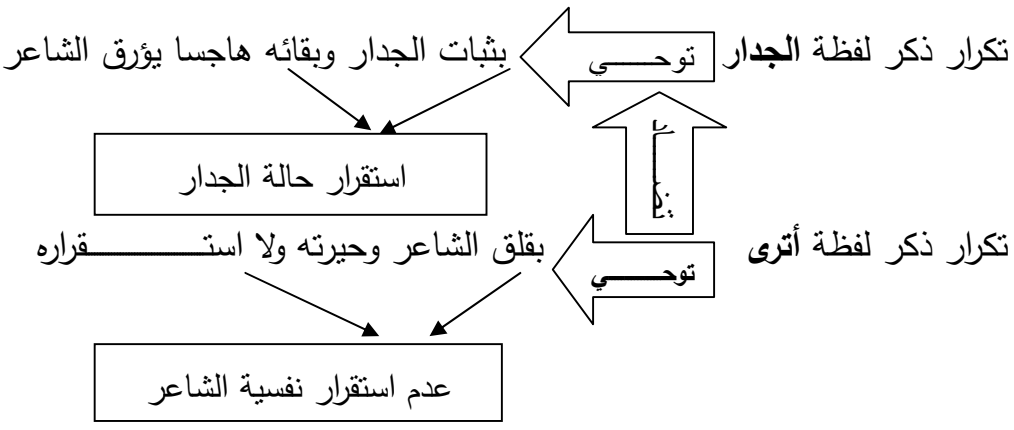
كما نلحظ إعادة ذكر المسند المسبوق بهمزة الاستفهام (أترى)، ودائما يحد الضابط الإيقاعي من حرية الشاعر ويدفعه إلى أن يشكل عبارته الشعرية في قالب يتساوق مع عنصر الوزن والموسيقى باعتباره عنصر قارا في الخلق الشعري ينطلق منه الشاعر ويعود إليه وكان أمامه ممكنات تركيبية أخرى كأن يقول:

أترى ستخضر الدروب وينطوي هذا الجدار وتورق الأحجار؟

وستضحك في دجانا نجمة وسترقص حولنا الأزهار؟

ويصرخ في فؤادينا الجوى أنذا فأين الموعد الكبار؟

إلا أن هذا الذكر للمسند (أترى) يحمل إيحاءات عميقة تكشف عن الحالة النفسية للشاعر التي يكتنفها الترقب والحيرة وعدم الثبات والاستقرار، في مقابل ثبات ذلك الجدار الذي يشكل مصدر قلق للشاعر، وهنا ينبني هذا البناء الشعري وفق هذه التقنية التركيبية على مفارقة نمثلها على الشكل التالي:



كما نلاحظ في هذا النص الشعري إعادة المسند (أجري وتجري) للدلالة على استمرار الشاعر في حالته النفسية التي لا تعرف الاستقرار والثبات، فهاجس اللقاء يؤرق الشاعر ويجعله يطارد ذلك الحلم، كما أنّ في ذكر الخبر (طويلة) في قول الشاعر: " والطريق طويلة " غرضا بلاغيا يتمثل في بيان مدى البعد والفراق والأسى الذي يلقي بكاهله على نفسية الشاعر.

ويستمر حضور ظاهرة الذكر وإلقاؤها بظلال من المعنى على الجو العام للقصيدة من خلال إعادة ذكر لفظة (الهوى)، في قول الشاعر: قتل الهوى لم ندر من قتل الهوى، أهكذا يموت الود ياعشتار، فالتركيب النحوي يجيز القول:
قتل الهوى لم ندر من قتله، أهكذا يموت يا عشتار؟

كما أعاد ذكر الهوى بالمرادف (الود) من قبيل الاستبدال المعجمي في قوله: أهكذا يموت الود يا عشتار؟، وهذا فيه دلالة على تحول الحب عند الشاعر الأخضري إلى هاجس لا يبرح يفارق كيانه، كما أسهمت هذه الظاهرة في خلق نغم موسيقي في البيت مما يسهم في إثراء الجانب الإيقاعي، من خلال تولد ظاهرة الترديد التي تعتبر ظاهرة بديعية ذات مسحة إيقاعية.

و يحمل الذكر دلالات الأسى والفرقة والوحدة التي تقتل الشاعر كما تسهم في إشاعة الحس الفجائعي ومسحة الحزن في رسم التجربة الشعورية وذلك في ذكر خبر(أمسى) في قول الشاعر والمقعد الحجري أمسى خاليا، وفي ذكر الحال (وحدي) في قوله: يممته وجلست وحدي.

وهكذا نلاحظ أن الذكر بوصفه ظاهرة بلاغية لها دلالاتها النفسية التي لها ارتباط وثيق بالتجربة الشعورية التي يعيشها الشاعر، وأن هذا كله راجع لمقتضيات السياق ومتطلبات الخلق الشعري.

على الرغم من الفاعلية الجمالية التي تنهض بها تقنية الحذف في تشكيل العبارة الشعرية إبداعا، ومن الدور الذي تؤديه من خلال فتح باب التأويل أمام المتلقي، إلا أن الشاعر الأخضري لم يتكئ عليها بشكل مكثف، عكس تقنية الذكر، وذلك راجع في تصورنا إلى أنه في معرض البوح بهواجسه وما يعتمل في نفسه، فلم نعثر إلا على شذرات هنا وهناك، كما هي الحال في قصيدة فلسفة الهوى[1]:

1 الديوان، ص 94.

لا ذنـــب، لكـــن جئـــت أعتـــذر ليلـــى حنانـــك إننـــي بشـــر

لـــو كنـــت أدري كنـــت محتـــذرا لكـــن جهلـــت وخـــانني الحـــذر

نلاحظ جملة من المحذوفات في هذين البيتين، حيث تم حذف خبر لا النافية للجنس في قوله: لا ذنب، والتركيب المثالي يقتضي من الشاعر أن يذكر الخبر لأنه ليس هناك مبرر نحوي يجيز له الحذف، وحذف أداة النداء في قوله: ليلى، حيث المعيار النحوي يقتضي أيضا ذكر أداة النداء، و حذف الفعل والفاعل في قوله حنانك، والأصل أن يقول أطلب حنانك، أو أريد حنانك، أو امنحيني حنانك...، وأما في البيت الثاني فتم حذف المفعول به في قوله: لو كنت أدري، وقوله: لكن جهلت، فالفعلان أدري و جهلت متعديان يحتاجان مفعولا به.

وتتنوع دواعي الحذف في هذين البيتين بين الداعي الإيقاعي والملمح البلاغي والدلالي، فحذف خبر لا النافية للجنس حتى لا ينسب الذنب إلى نفسه أو إلى ليلاه أو إليهما معا، فلو قال لا ذنب لي، ولا ذنب لك، أو لا ذنب لنا، فهو يكون في معرض نفي الذنب عنه أو عنها أو عنهما معا، وهذا يدل على ذكاء عاطفي في الشاعر، وفي حذف أداة النداء دلالة على القرب المعنوي، وفي حذف الفعل في قوله حنانك، حتى تتسع دائرة المعنى ليشتمل على المعنيين، إما أن يكون هو طالبا أو أن تكون هي مانحة أو هما معا.

وأما عن دلالة حذف المفعول به في البيت الثاني فحتى يستوعب جملة من المعاني، لو كنت أدري فلسفة الهوى، أو كنت أدري ما هو الحب؟ أو لو كنت أدري فيم تفكرين به... أو غيرها من المعاني التي يمكن أن تخطر في ذهن القارئ.

هذه الدلالات تتضاف كلها إلى الداعي الإيقاعي الذي هو سيف مشهر دائما على عنق الشاعر، فنحن لا ننسى أن الشاعر يمتلك جسارة تركيبية تعينه على تشكيل عبارته مع موسيقى القصيدة كونها عنصرا قارا، وأن اللغة الشعرية لغة منفلتة عن الصرامة التي تفرضها القواعد النحوية.

وفي قصيدة جدار[1]:

لـــو أنّـــه صـــخر لـــرقّ لحالنـــا ورثـــى لنـــا، لكنـــه المقـــدار

أغـرى التـي... فنـأت وكانـت فتنـة جـذلى، وألـوى بالـذي... التيّـار

أتُـرى...؟ ويصـرخ فـي فؤادينـا الجـوى أنـذا، فـأين الموعـد الكبّـار؟

1 الديوان، ص88، 90.

هنا نلحظ حذف جملة صلة الموصول في قوله أغرى التي...، وقوله: وألوى بالذي... التيار، وحذف الجملة الواقعة مفعولا به في قوله: أترى...؟، وتأتي جمالية هذا الحذف من كونه يفتح أفق التأويل واسعا أما القارئ لتقدير المحذوف، ما يسهم في إشغال ذهنه مما يجعله أمام قراءات متعددة تتولد عنها دلالات تثري القصيدة وتنأى بها عن أحادية الدلالة.

وفي قصيدة وحدي[1]:

وحـــدي، وأحســـن مـــا أكـــون وحيـــدا مـــا اختـــرت لكـــن مـــا وجـــدت نديـــدا

وقـــد يطـــول بـــك المـــدى مـــن دون أن تجـــد الـــذي... أو تفقـــد الموجـــودا

في هذين البيتين تم حذف المسند إليه الذي يمكن أن يكون مبتدأ تقديره (أنا)، والأصل أنا وحدي، وتكون وحدي خبرا، أو أن يكون تقديره أعيش وحدي وهنا تكون وحدي حالا، ويمكن أن يكون تقدير الكلام سعادتي أن أكون وحدي، وتكون وحدي هنا خبرا للناسخ أكون، وهنا يسمح لنا الحذف باستحضار المحذوف الذي يمكن أن يتعدد حسب الفهم، مما يسهم في تعدد الدلالة؛ هذا على المستوى الدلالي، أو يسهم في التوافق الموسيقي في الجانب العروضي والإيقاعي، كما يسهم في تحقيق الاقتصاد اللغوي في الجانب اللساني وبهذا تتعدد وظائف الحذف، كما تم حذف المفعول به في قوله: ما اخترت، فالفعل اخترت متعدٍّ يحتاج مفعولا به، والقاعدة النحوية تقتضي ذكر المفعول به، كما تم حذف جملة صلة الموصول في قوله: من دون أن تجد الذي...، وهذا ما يحرك ذهن القارئ في تقدير المحذوف الأمر الذي ربما يسمح لاتساع دلالات النص وثرائها من جهة، واستقامة الوزن وانسجامه من جهة أخرى.

5. ظاهرة التنكير والتعريف ودلالاتها في ديوان هواجس:

من الأساليب البلاغية التي تقتضيها أحوال المخاطبين، ويقصدها المتكلم أسلوب التعريف والتنكير، فإذا كان لكل من التقديم والتأخير، والحذف والذكر أغراضه البلاغية، وأهدافه التي تتعلق بالمعنى، فإن أسلوب التعريف والتنكير كذلك، فهو حري أن يُبحث في أسراره، وما يضفيه من روعة، وما يحدثه من أثر في النفس، ولهذا شغلت قضية التعريف والتنكير حيزا معتبرا في الممارسة البلاغية، وحتى في الممارسة النحوية، ونالت اهتماما كبيرا

1 الديوان، ص22.

عند البلاغيين والنحاة، فقد تكلم علماء النحو عن المعرفة والنكرة، وذكروا أقسام المعارف، فتحدثوا عن العَلم، والضمير، واسم الإشارة، والاسم الموصول، والمعرف بـ (أل) والمعرف بالإضافة، ولكن حديثهم كان من ناحية الصناعة النحوية والإعرابية المحضة، في مقابل هذه الرؤية النحوية، نجد رؤية البلاغيين لهذا المبحث من زاوية أخرى وفي مجال آخر، حيث تحدث البلاغيون عن الأغراض التي يكون من أجلها التعريف، كما تحدثوا عن الدواعي التي يقتضيها التنكير، فقد اتجهت اهتمامات البلاغيين عند تناولهم لها إلى بيان الدلالات والأغراض البلاغية لكل من النكرة والمعرفة، وعليه فظاهرة التعريف والتنكير تقوم بدور فعال في عملية الاكتناز الدلالي، ورسم جانب إيحائيّ معنوي.

والتعريف والتنكير ظاهرتان متقابلتان من الظواهر التعبيرية التي يهتم ببحثها علم المعاني، وذلك لما يتعلق بهما في الأسلوب الفني من دلالات وأسرار بلاغية، لذا أطال البلاغيون القول في هذا المبحث، فتناولوا نماذج لتنكير المسند إليه، وأخرى لتنكير المسند، وثالثة للتنكير في مكملات الجملة، كما تناولوا التعريف بطرائقه الستة السابقة الذكر، فدراسة البلاغي تتجه نحو رصد الإشعاع الدلالي الفني لهاتين الظاهرتين عن طريق تأمل كل منهما في نماذجه الفنية في ضوء سياقاتها الخاصة[1]".

يحمل التنكير إيحاءات غنية بدلالات الإطلاق وعدم التحديد، مما يسمح بالانطلاق إلى آفاق واسعة تترك لدى القارئ إحساسا عميقا بالكليّة، والتنكير والنكرة ما شاع في جنسه دون أن يدل على معين، فإذا قلت جاءني رجل، وهذا كتاب، فإنهما يصلحان لكل رجل وكتاب، ولا يدلان على رجل معين أو كتاب معين[2].

إن للتنكير أغراضا كثيرة تستدعيها البلاغة ويحتمها المقام، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن التنكير يفيد في نفسه ما قلناه، أما الأغراض التي يدل عليها فإنما تستفاد من السياق لا من التنكير وحده، فالسياق هو الذي يدل على المراد من هذا التنكير، فهو الذي يرشدنا إلى الأغراض الكثيرة حينما نتأمله ونحسن الاستفادة منه[3].

1 حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي، ص 165،166.

2 فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها –علم المعاني –، ط2، دار الفرقان للنشر والتوزيع، إربد، 1409، 1989، ص329.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وأما المعرفة فهي اسم يدلّ على معين،[1] والمعارف سبعة هي: الضمير، العلم، اسم الإشارة، المعرف بأل، الاسم الموصول، المضاف إلى معرفة، والمعرف بالنّداء، حيث يقوم التعريف بتحديد الأفق الدلالي، فيحدّد الأشياء والمدركات ويحصرها، ونحن نعلم أنّ مقام التنكير يباين مقام التعريف، والمتكلم كلّما كان أكثر إحساسا بفروق المعاني، وأكثر تذوقا لفروق العناصر الجمالية في الكلام، وأكثر إدراكا لمطابقة الكلام لمقتضى الحال كان أحسن اختيارا من البدائل التي يصلح منها لأداء أصل المعنى المقصود، فلنتأمل قول الشاعر الأخضري في قصيدته ياقدس[2]:

إن كان يقتل فيكِ الصخر غاصبه فليت أني في كف الوغى حجر
أو كان يبذل فيكِ الطفل مهجته فدا ثراك فمن عوراتي الكبر
يا صرخةً صُلِبتْ في الزّيف أحرفُها وجذوةً لفها في ثلجه الخور
وفكرة ركعت في البؤس يائسة ومهجة لم تحرك عزمها العبر
قومي تثر منك آساد مزمجرة وما عليك إذا لم تنتصر وزر
في ربوة القدس ثارت أمس زنبقة أتعلمين لماذا الورد ينتحر؟
ونحن في الأرض أهمال مبعثرة حيرى نفاخر أنا معشر صبر
يا ليت أني فيك طفل ترفعه يد الشهادة أو يا ليتني الظفر

نلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري تنويعا في استخدام الكلمات المعرفة والكلمات النكرة حسب السياق الذي يقتضيه الموقف الشعري والحالة النفسية للشاعر، حيث نجد من:

الكلمات المعرفة: الصخر، الوغى، الطفل، ثراك، الكبر، الزيف، أحرفها، الخور، القدس، الورد، العبر بالإضافة إلى الضمائر(ياء المتكلم المتصلة العائدة إلى الشاعر، وياء المخاطبة العائدة إلى القدس، وضمير المتكلمين نحن العائد إلى العرب).
الكلمات النكرة: حجر، صرخة، جذوة، فكرة، مهجة، آساد، زنبقة، أهمال، معشر

وقد تنوعت دلالات التعريف حسب السياق بين التعبير عن أسف الشاعر وألمه من الواقع الأليم الذي تعيشه القدس تحت ظلم الاحتلال الصهيوني، والإفصاح عن حالة العجز

1عبد الرحمن حسن حبنكة الميدانيّ، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ص397.
2 الديوان، ص48-52.

التي تكتنفه، وحالة الضعف التي تعيشها الأمة العربية، والتبرم من حالة الزيف التي تحزن الشاعر فيشطاط غيظا، وهذا ما تدل عليه كلمات (الزيف، الخور، العبر الورد ضمير المتكلمين نحن، ضمير المتكلم)، كما تدل هذه المعارف على أن هذه الحالة المأساوية تختص بوضع تاريخي معين لهذه الأمة، وعن طريق هذه المعارف يحاول الشاعر أن يبين معرفته بأعطاب هذا الواقع ومكامن الخلل فيه، والتي ترجع بالأساس إلى الذات العربية وما تنطوي عليه من عيوب وهذا ما يفصح عنه الضمير(نحن)، وبين تصوير حالة الصمود والنضال الذي يبديه الشعب الفلسطيني وإن كان لا يملك إلا الصخر وسيلة للدفاع عن الأرض ليصبح رمزا في ذلك، وحتى الطفل البريء يشارك الكبار في الفعل النضالي ليكتسب معنى الكبار في الهمة والبطولات، فتعريف كلمة القدس له دلالة على تعظيم الشاعر لها، وللدلالة أيضا على المكانة العالية التي تتمتع بها هذه المدينة تاريخيا وحضاريا ودينيا، وتعريف كلمة الطفل له دلالة على كبر عقل الطفل الفلسطيني وعلو همته.

وتأتي الكلمات النكرة لتحمل بداخلها دلالات يفرضها السياق الشعري بالتأكيد لتتوزع بين التعبير عن مرارة الألم التي يتجرعها الشعب الفلسطيني، والأمة العربية، ونفس الشاعر المنتمية حضاريا لتاريخ أمتها والتواقة إلى انبعاث جديد، كما في كلمات (أهمال، صرخة، فكرة)، وبين حالة العجز والتمني الذي هو تمني العاجز الذي يكبل الشاعر كما يكبل ذات كل عربي حر وهذا ما يظهر في كلمة (حجر ،طفل)، وبين أمل الشاعر في العودة والنهوض مجددا كما في كلمة (آساد) والخروج من مستنقع الضعف الآسن إلى أفق القوة والبأس الرحيب.

وتتنوع دلالات التعريف والتنكير في قصيدة نفحات الهيام التي يقول فيها الشاعر[1]:

فرحتـــي فرحـــة الوجـــود تعالـــت سـبحات تضمـــــخ الكـون عطـرا
رتلوهـــا فإنمـــــــــا هـــي روح خطهـا الشـعر فـي الفضـاءات سِـفْرا
متعـــة الـــنفس أن أرانـــا جميعـــا قـــد ملأنـا مـن البشاشـات صـــدرا
وشـــربنا مـــن الهنـــــاء زلالا وبنينـا مـــن الأخـوة قصـــــــرا
وغنمنـــا مـــن المعـــــارف كنـــزا ووصـلنا مـــــن الوفـاءات جسـرا

1 الديوان، ص56، 57.

إن الشاعر في هذا المقطع من القصيدة قد نوع بين التعريف والتنكير حسب الدفقة الشعورية له حيث نجد:

المعارف: فرحتي، الوجود، الكون، الفضاءات، متعة النفس، البشاشات، الهناء، الأخوة، المعارف، والوفاءات.

النكرات: سبحات، عطرا، روح، سفرا، صدرا، قصرا، كنزا، جسرا.

والملاحظ أن كلا من المعارف والنكرات التي وردت في هذا المقطع تتقاطع دلالتها وتجتمع في تصوير الحالة النفسية للشاعر المرتفعة معنويا، حيث توزعت دلالاتها بين الإطلاق في الإفصاح عن فرحة الشاعر العارمة التي تتسع لتشمل الوجود كله.

كما نلمس إشعاعا دلاليا وفنيا للتنكير والتعريف من خلال قصيدة ثورة الشعر حيث يقول الأخضري[1]:

غضب على غضب يهد سفينتي ويطلّق الألـــواح من مسماري
حيث التفت رأيت راية نكبـــــة سوداء قد خرقت علي جدراي
ولكم تشاعر معشر، فكأنهـــم من بركة الأوضار بعض بخار
ولقد تطال الطود رجـــل بعوضة وتظن أن العجـــز في الأطيار

إن استعمال الشاعر في هذا المقطع الشعري لعدد من المعارف والنكرات التي تباينت دلالاتها بحسب الرؤية الفكرية للشاعر فنجد من:

الكلمات المعرفة: ضمير المتكلم المتصل، على غرار؛ سفينتي، مسماري، جداري، المعرفة بالإضافة إلى ضمير المتكلم المفرد، التي تحمل دلالات المعاناة، وكذا الصمود، وعلى ذاتية الشاعر، ومعاناته الشخصية.

الكلمات النكرة: غضب، نكبة، معشر، بخار، بعوضة، هذه الكلمات التي تنوعت دلالاتها بين الدلالة على أن أن نفس الشاعر ممتلئة غضبا لما يحصل في واقعه، وأنه ليس غضبا عابرا وإنما هو متكرر، ويدل تنكير كلمة نكبة على فداحة حجمها، كما يدل على التكثير، هذه النكبة وإن كانت نكبة واحدة فلِفَداحَتِها هي بحجم نكبات مجتمعة، وكذا تدل أيضا على

1 الديوان، ص34، 36.

صلابة الشاعر وصموده أمام ما يتعرض له من نكبات، كما يدل تنكير كل من معشر وبخار وبعوضة على التحقير والتهوين والحط من شأن أولئك الشعراء الذين لا مبدأ يلتزمون به ويُسخّرون شعرهم من أجله.

الفصـــــــل الثّالث

إستـــــراتيجيّة البنـاء

التصويريّ

في ديوان "هواجس"

للتعبير عن المعاني طرق مختلفة، ولكل شاعر طريقته الخاصة في التعبير عن المعنى الذي يريد بيانه، والخيال في هذا الصدد يعتبر عنصرا أساسيا في تصوير المعنى وترسيمه على صور مختلفة، فيوجِدُ له ميدانا واسعا للتعبير عن المعنى الذي يجول في خاطره، فإذا أراد التعبير عن أي معنى استطاع أن يتخير من فنون القول وطرق الكلام ما هو أقرب لمقصده، وأليق بغرضه بطريقة تُظهِر مقاصده، ثم إن الشاعر يتفنن في تصوير المعاني توخيا للعمق وسعيا وراء الجمال والتأثير في نفوس المتلقين، وتحريك عقولهم وعواطفهم، هذا التفنن في التصوير والتعبير هو ما يسمى بالتصوير البياني، وهو الذي جعل له البلاغيون علما خاصا سموه علم البيان.

ويسعى هذا الفصل لرصد الصور البيانية،- بوصفها مكونا أساسيا من مكونات النص الشعري ترتبط ارتباطا وثيقا مع بقية العناصر، وتتفاعل معها لتشكل تكامل القصيدة الشعرية -، بغية استنطاق المعاني والدلالات التي تثيرها واستكناه دورها في عملية البناء، وكذا خلق الفاعلية الدلالية بوصفها ظواهر بلاغية دالة على جمالية النص الشعري، فالصور البيانية لديها دور فعال في الكشف عن المعاني المكتنزة داخل النص أكثر من ألوان التعبير المباشر، ومن ثم فلا سبيل إلى فهم النص قبل فهم بنيته البيانية، هذا وقد أودع البلاغيون البيان جملة من المباحث، حيث نهض بعناصر الصورة الفنية للكلام العربي فكان منه المجاز، والتشبيه والاستعارة والكناية.

1.مفهوم البيان وموضوعه:

البيان من الناحية اللغوية هو الكشف والإيضاح والظهور، يذكر ابن منظور في مادة (بين): البيان: ما بيّن به الشيء من الدّلالة وغيرها وبان الشيء: اتضح، واستبان وتبين الشيء ظهر، والتبيين: الإيضاح، وتبيان كل شيء: كشفه وإيضاحه.[1]

وأما البيان في اصطلاح البلاغيين فهو أصول وقواعد يُعرَف بها إيراد المعنى الواحد بطرق يختلف بعضها عن بعض في وضوح الدلالة على نفس ذلك المعنى، ولا بد من اعتبار المطابقة لمقتضى الحال دائما.[2]

1 ابن منظور، لسان العرب، ص 406.

2 السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط وتدقيق يوسف الصميلي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1999، ص 216.

ومعنى قولنا بطرق مختلفة في وضوح الدلالة على نفس ذلك المعنى، أن الطرق البيانية يختلف بعضها عن بعض في الدلالة، بصورة واضحة على المعنى الواحد، فيكون أحدها أوضح من الآخر وأبلغ وذلك وفق ما يقتضيه الحال.[1]

وموضوع علم البيان الصور الخيالية المبتدعة في صياغة المعنى للتعبير عنه، هذه الصور التي تعقد صلة بين أمرين قد لا تكون بينهما في واقع الأمر أية صلة[2]، لذا فهو يتناول بالدراسة الصور الأدبية التي تنحصر أساسا عند القدماء في المجاز والاستعارة والتشبيه والكناية، التي تشكل وسيلة تجسيد التجارب الشعورية عند الأدباء، والتي تستمد جماليتها من قدرة الأديب على إقامة علاقات لا وجود لها بين الأشياء في واقع الحياة، ومن نقل اللغة إلى مستوى جديد فيه من جدة التعبير ما فيه، مما يجعلها سفيرا يحسن التعبير عما يجول بنفس الأديب وييسر نقله للآخرين نقلا مؤثرا[3]، وبهذا تقوم الصور البيانية بدورها الحجاجي من خلال فعل التأثير على المتلقي، كما تقوم بدور تأويلي من خلال دفع المتلقي لتأويل الصور البيانية ومحاولة إيجاد العلائق الدلالية التي تربط بين مكونات الصور البيانية، وينضاف إلى الدورين السابقين الدور التداولي من خلال الكشف عن المعنى الكامن والخفي كما هو الشأن في التصوير الكنائي.

وعليه فعلم البيان يمد الأديب بمختلف الطرق للتعبير عن المعنى الواحد، ويعرض عليه أنماطا شتى من صور الخيال، وهذه الطرق المختلفة هي المجاز والتشبيه، والاستعارة والكناية، هذه الصور التي تعمق المعنى وتنأى به عن السطحية الساذجة، وتضفي عليه فنية وجمالية، وتسمو به عن ذلك المعرض الباهت، "ذلك أن لكل تعبير دلالة، وفي كل دلالة سرًّا، وقد يكون له أكثر من دلالة، فعلم البيان عندما يتدخل ليميز الفاضل من المفضول يراعي ما اقتضته الحكمة"[4] ، والأديب الحصيف هو الذي ينتقي من الصور أبدعها، ومن الضروب أبرعها ليتساوق في ذلك كله مع ما يقتضيه المقام.

1 المرجع نفسه، ص 216.

2 محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربية ،علم البيان ، ص 6.

3 عبد الحميد القط، دراسات في البلاغة والنقد، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص21.

4 محمد نبيبه حجاب، بلاغة الكتاب في العصر العباسي، ص 17.

2. تجليات الصور البيانية في ديوان هواجس وإستراتيجية بنائها:

كثيرا ما يتفنن الشعراء في عرض معانيهم الشعرية في صور فنية تظهر في وضوح وجلاء في مختلف الأنماط، فيختارون لتشكيل معانيهم أطيافا من المجاز، وألوانا من التشبيهات، وأنماطا من الاستعارات، ونماذج من الكنايات.

1.2البنية المجازية في ديوان هواجس:

1.1.2 فاعلية البناء المجازي التعبيرية:

المجاز في العرف اللغوي معناه الانتقال والتعدي والتخطي، يقول ابن منظور: جاز الموضع (المكان)جوازا ومجازا أي تعداه وعبر عليه[1]، والمجاز مأخوذ من جاز هذا الموضع إلى هذا الموضع: تخطاه إليه، ومعناه الانتقال من مكان إلى مكان، فجعل ذلك لنقل الألفاظ من محل إلى محل.[2]

وأما المجاز من الناحية الاصطلاحية فهو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي[3]، والمقصود بالعلاقة هي المناسبة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المنقول إليه، وسميت بذلك لأن بها يتعلق ويرتبط المعنى الثاني بالأول، فينتقل الذهن من الأول للثاني[4].

وينقسم المجاز إلى قسمين: القسم الأول هو المجاز المرسل وهو الكلمة المستعملة في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي[5]، وسمي مرسلا لإطلاقه عن التقييد بعلاقة واحدة مخصوصة بل له علاقات كثيرة أهمها، المكانية، السببية، اعتبار ما كان، وما يكون...، وأما المقصود بالقرينة فهي الأمر الذي يجعله المتكلم دليلا على أنه أراد باللفظ غير ما وضع له[6]، وأما القسم الثاني فهو المجاز العقلي ويُعرّفه البلاغيون على أنه إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له

1 ابن منظور، لسان العرب، ص 725.

2 بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، ط3، دار المنار للنشر والتوزيع، جدة، 1988، ص 147.

3 علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، 1999، ص 71.

4 السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 251.

5 المرجع نفسه، ص 252.

6 السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 252.

لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي[1]، كما يعرّف على أنه إسناد الفعل أو ما معناه إلا ملابس له، غير ما هو له بتأول[2].

وسمّي المجاز العقلي عقليا، لأنّ كلًّا من ركني الإسناد قد يكون مستعملا في معناه اللغوي بحسب وضعه، وإنما حصل التجوز في الإسناد فقط[3]، فالمسند والمسند إليه كلٌّ منهما مستعمل استعمالا حقيقيا، ولتوضيح هذا نقوم بإعطاء هذا المثال لتوضيح ما سبق: نقول:"بنى الملك المدينة"، نجد أنّ المسند وهو الفعل (بنى) مستعمل استعمالا حقيقيا وهو مزاولة البناء، وأن المسند إليه وهو الملك مستعمل كذلك استعمالا حقيقيا، فنحن نعني به هنا ذات الملك، ولكنّ إثبات البناء لذات الملك، والحكم بأنه هو الذي بنى، وبعبارة أخرى إسناد البناء إلى الملك، فهذا الإسناد هو الذي ليس بحقيقي، بل مجازي، فالملك لم يبنِ حقيقة، وإنما المهندسون والبنّاءون هم الذين خطّطوا ونفّذوا أي بنوا، لكن لما كان الملك هو الذي أمر بالبناء وكان أمره هذا هو السبب المباشر في قيام المهندسين والعمال به، أسند إليه الفعل تجوزا.

والمعوّل عليه في فهم الإسناد ومعرفة طبيعته حقيقي أم مجازي إنما هو العقل، عكس المجاز اللغوي فالمعوّل عليه في إدراكه إنما هو العلم بالوضع اللغوي[4]، ففي المثال الذي ضربناه آنفا، العقل وحده هو الذي هدى إلى أنّ الملك شخصيا وبمفرده لا يمكنه أن يبني المدينة، ولكن يمكن أن يأمر ببنائها.

إن العقل إذن هو الذي يكتشف طبيعة العلاقة بين المسند والمسند إليه، كما أن مرجع المجاز العقلي الجملة وما فيها من إسناد خارج المألوف أو المعروف في طريق الإسناد، والعقل هو الحاكم عليه[5].

إذا كانت اللغة النثرية المباشرة بوسعها أن تعبر عن الأحداث العادية فإن التعبير عن حالات إنسانية مركبة يتطلب المجاز، فلا يمكن أن تعبر عن التجارب العميقة بلغة نثرية مباشرة، وعليه يؤكد عبد الوهاب المسيري على أن الصور المجازية ليست مجرد زخارف

1 علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 117.

2 الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 28.

3 عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ص 295.

4 عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، ط3،دار الفكر العربي، القاهرة،1992، ص 60، 91.

5 أحمد يوسف علي يوسف، البلاغة العربية، ص 53.

وإنما هي جزء أساسي من اللغة، فهي وسيلة إدراكية لا يمكن للمرء أن يدرك واقعه دونها، ولا يمكن أن يعبر عن مكنون نفسه إلا من خلالها، فهي وسيلة لإدراك ما لا يمكن إدراكه بشكل مباشر نظرا إلى تركيبيته ونظرا إلى أنه ينتمي إلى عالم غير المحسوس[1].

ويعد المجاز أحد أبواب علم البيان، وقد تناوله البلاغيون بوصفه سمة من سمات الأسلوب في الأعمال الأدبية الراقية، وذلك بوصفه انتقالا من المعنى المعجمي إلى معنى جديد، أو بوصفه تحولا وتوسعا دلاليا[2]، فهو بهذا أحد الطاقات الفعالة الكامنة في اللغة، ووسيلة للانطلاق باللغة من أطرها المعجمية وقوانينها الثابتة إلى عالم مفعم بالحيوية، فاستعمال المجاز يضفي نوعا من السديمية والغموض في المعنى أو خفائه، مما يفرض على المتلقي تأويلا للكشف عنه ومعرفة أبعاده، وهنا تكمن وظيفة المجاز وأهميته في كونه له قوة تأثير في نفس المتلقي عن طريق التخييل والتصوير[3].

ونظرا لما يترتب على المجاز من حركية بمختلف طرقه وأداءاته من إثراء دلالي وإبداع فني وعبق جمالي، عدّ بحق من أعظم قواعد علم البيان وأساساته.

وللمجاز طاقات وإمكانات في بث الحركة والحيوية في الأشياء، إذ يصبح أداة لتجسيد دقائق المعاني وتصويرها بمختلف أبعادها مما يجعل المعنى مكثفا مكتنزا، فيجعل غير المرئي قابلا للرؤية، وغير الممكن قابلا للإمكان، وبهذا كله يكون المجاز بطرقه المختلفة مصدرا أساسيا للصورة الشعرية[4]، فالمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري، كونه تشبيهات وأخيلة وصورا مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها[5].

ثم إن فاعلية البناء المجازي تتوقف على مدى قدرة هذا البناء على إثارة انتباه المتلقي، لذا كان المجاز بكافة علاقاته أكثر الطرق التعبيرية فنية، كونها تمثل نمطا عدوليا، إذ العدول عن النسق الصارم والخروج عن المتداول والمألوف يؤدي إلى شد انتباه المتلقي وإثارة مخيلته، وهذا يكون أبلغ من التعبير الحقيقي في إثبات المعنى وتأكيده.

1 سوزان حرفي، الثقافة والمنهج – حورات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري –، ط1، دار الفكر، دمشق، 2009، ص357.

2 أحمد يوسف علي يوسف، البلاغة العربية، ص 50.

3 المرجع نفسه، ص 56.

4 أحمد محمد المعتوق، " **الشعر والغموض ولغة المجاز** "، مجلة جامعة أم القرى، ج16، ع 28، 1424هـ، ص 983.

5 العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص 33.

إننا عن طريق المجاز نحرر المعنى ونطلق سراحه من قيد التواضع، ونصعد بالمعاني ونرتقي بها من عالمها المحدود والمحسوس إلى عالمها الإيحائي فهو المجاوزة والاتساع المحض[1]، كما أن المجاز يفرض علينا عند قراءة أي نص استقراء دلالات خارج الدلالة اللفظية المباشر والمحضة، ذلك أن اللغة الفنية تهدف وبشكل قصدي إلى مغايرة المعنى اللفظي عن طريق حيل كلامية يلجأ إليها المتكلم ليتمكن من صناعة معنى جديد، بغية استقطاب معنى ذهني بعيد عن المتلقي العادي، مما يشكل نسقا فنيا مصنوعا من قبل الطاقة التخييلية.

وما يمكن ملاحظته على مفهوم المجاز عموما، أنه شكل من الأشكال التعبيرية للتوسع في فن القول، ولذلك فالاستعارة والتشبيه والمجاز المرسل والعقلي وحتى الكناية تعد من المجاز،لأنها مما يتجاوز فيه المتكلم التعبير من أسلوب إلى آخر، ثم اختُصّ (المجاز) بباب بعينه، وهو المجاز المرسل والعقلي.

2.1.2توظيف البناء المجازي في الديون وقيمته البيانية:

ليس من شك في أنّ الشاعر إنما يلجأ إلى المجاز ليدلّ على أفكار جديدة، إضافة إلى أن المجاز يكسب الكلام سُموّا وجاذبية لا يكسبه إياها شيء آخر[2]، وهذا ما سنستشفه من خلال استعمالات الأخضري المجازية كما في قصيدة "لن أستريح" حيث يقول[3]:

من ظن يوما أن حسنا مثل حسنك

لم يمجده اللسان

لن أستريح

وفي فؤادينا التقت كل الحروف

قد وظف الشاعر اللسان والفؤاد توظيفا مجازيا، ليشير إلى أهمية هذين العضوين في الإنسان، حيث إن القلب مجمع الأحاسيس والعواطف، واللسان هو المترجم لهذه الأحاسيس والعواطف.

1أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006، ص71.

2 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، 1982 ، ص235.

3 الديوان، ص16، 18.

كما نلمس حضور المجاز في قصيدة "إخاء" حيث يقول الأخضري[1]:

تعاهـد قلبانـا علـى الـود إخـوة كلانـا متـين العهـد هيهـات حانـث

أحـين تصـافينا تفـرق شـملنا فقـل لـي بحـق الله مـن خلـت ناكـث

يوظف الأخضري في هذين البيتين القلب والشمل توظيفا مجازيا من قبيل المجاز العقلي، ففي الحقيقة ليس القلبان هما اللذين يتعاهدان، وليس الشمل هو الذي يتفرق وإنما الشخصان المجتمعان، ويؤدي المجاز العقلي هنا دورا جماليا يصور الشاعر من خلاله أسفه على صاحب دربه فقد تفرقا من بعد ما اجتمعا، فربما يكون هناك تفرق دون أن يكون هناك اجتماع شمل، لكن عندما يحدث التفرق من بعد اجتماع الشمل هذا ما يحدث ألما شديد الوقع على نفسية الإنسان خاصة إذا كان شاعرا مرهف الحس.

ويوظف القلب توظيفا مجازيا في قوله: " تعاهد قلبانا " ليبين منزلة القلب بوصفه مكانا تتكوثر فيه العواطف؛ هذه العواطف التي لها تأثير في توجيه الفكر، وأن القلوب أرواح مجندة ما تقارب منها ائتلف وما تباعد منها اختلف، فللقلوب طاقة حيوية تحقق فعل الانجذاب إلى بعضها البعض.

وفي قصيدة ثورة الشعر يقول[2]:

مـاذا أقـول وفكرتـي هـي فكرتـي مـوؤودة مـن تحـت ألـف حصـار

محتـارة كأنـا، ألا مـن أوبـة ولقـد يضـيق الكـون بالمحتـار

يعمد الأخضري إلى توظيف كلمة الكون توظيفا مجازيا من قبيل المجاز العقلي، فليس الكون هو الذي يضيق حقيقة، وإنما الشخص الذي تكتنفه الحيرة هو الذي ينتابه هذا الشعور، وفي هذا تصوير لحجم الحيرة التي تنتاب الشاعر وتبعثه على القلق واللااستقرار.

وفي قصيدة ياقدس[3]:

يـا قـدس عـذرا ومثلـي لـيس يعتـذر قـد بـات أشـجع منـي الطيـر والمـدر

إن كـان يقتـل فيـك الصـخر غاصـبه فليـت أنـي فـي كـف الـوغى حجـر

1 الديوان، ص 25.

2 الديوان، ص 35.

3 الديوان، ص48-51.

تهفـــو إليـــك صـــباباتي مضـــرجة حـــرى تقاذفهـــا مـــن مهجتـــي الزفـــر
رســـالة الـــدم أولـــى أن ترتلهـــا أرواحنـــا قبلمـــا يـــودي بنـــا الصـــغر
القلـــب منـــي آهـــات مزمزمـــة يمـــور مـــن جانبيهـــا الـــريح والشـــرر

يتوسل الشاعر الأخضري المجاز أداة لتصوير ما يجيش في صدره من هموم ومشاعر وتطلعات، حيث يوظف كلمة القدس توظيفا مجازيا علاقته المكانية، فالمقصود على وجه الحقيقة الشعب الفلسطيني، لكن هذا العدول المجازي كان بقصد تصوير انتمائه الحضاري، وتبيان مكانة القدس كمدينة لها وهجها الديني والثقافي والحضاري الذي يشع في نفس الشاعر ونفس كل عربي مسلم حر، هذه المدينة التي لطالما كانت عنوانا لأمجاد الأمة وبطولاتها، لتصبح اليوم وهي تحت طائلة الاحتلال الصهيوني الغاشم مكانا تنبعث منه الأحزان والآلام.

كما نلحظ التوظيف المجازي لكلمة الصخر، في قوله: إن كان يقتل فيك الصخر غاصبه" من قبيل العلاقة السببية، ليبين البعد الرمزي الذي اكتسبه الصخر كرمز للمقاومة والصمود والمواجهة في مسار الفعل النضالي للشعب الفلسطيني، حتى وهو لا يملك أعتى الأسلحة، ولا يملك إلا الصخر أداة للمقاومة فهو يتخذه كذلك ولا يستسلم.

ويستمر اعتماد الأخضري على المجاز كوسيلة مثلى للتعبير عن تجربته الشعورية في قوله: " تهفو إليك صباباتي "، حيث أسند الفعل تهفو إلى الصبابة على جهة المجاز العقلي، فالشاعر هو الذي يهفو حقيقة، وإنما عمد إلى هذا الازورار ليكشف عن عمق الأحاسيس التي تجيش في صدره، وهذا ما يجعل البناء المجازي مشحونا شحنا عاطفيا ووجدانيا عميقا، تبتعد فيه اللغة الشعرية عن مباشرتها وتقريريتها، فتصبح بذلك عبارة عن شيفرات محملة بالدلالات الوجدانية والعاطفية، وما يزيد هذا البناء المجازي جمالية هو تمازجه بالبناء الاستعاري من خلال وصف هذه الصبابات بأنها مضرجة، لتخرج اللغة عبر هذا التمازج من حدود العادي إلى أفق الخيال المجنح والعاطفة المشحونة، وبهذا يتخلق عنصر المفاجأة في نسيج هذين البناءين المجازي والاستعاري.

ويبقى المجاز بوصفه تعبيرا يوسع من دائرة الدلالة ويجعلها تنفتح على حمولات دلالية يلقي بظلاله في قصيدة يا قدس من خلال قول الأخضري: أن ترتلها أرواحنا " حيث قام بإسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، فلم يقل: رسالة الدم أولى أن ترتلها ألسنتنا "، أو أن يقول: " رسالة الدم أولى أن نرتلها " كما وظف كلمة القلب توظيفا مجازيا من قبيل

المجاز المرسل الذي علاقته الجزئية، وفي هذا كله يسمح لنا البناء المجازي بتغطية واسعة للمعنى، ليكشف عن أن موقف الأمة العربية اتجاه قضية القدس ينبغي أن يكون موقفا صادقا ينبع من أعماق الروح والقلب، لا أن يكون مجرد شعارات جوفاء تلوكها الألسنة.

وهكذا يسهم المجاز المرسل في تنشيط حركية اللغة الفنية وإيحاءاتها التصويرية، فهو يمتد باللغة ويكسب ألفاظها وعباراتها أبعادا دلالية وإيحائية متجددة، تتجسد من خلاله صور الخلق الفني، مما يسمح بتغطية مساحة من المعنى لا ندركها إلا عبره، هذا إذا لم نقل إنه قد يصبح ضرورة لغوية لها قيمتها الجمالية لا يدركها إلا العالم باللغة وأسرارها وجمالها، وذلك من خلال تكسير العرف اللغوي. والخروج عن المألوف من العلاقات الإسنادية المتداولة إلى مستوى أرحب يرتقي بالعمل الأدبي من خلال إضفاء سمة جمالية عليه، كما له دور أيضا في الإيجاز في الجانب البلاغي وتحقيق الاقتصاد اللغوي في الجانب اللساني.

2.2 البناء التشبيهي ووظيفته التصويرية في ديوان هواجس:

يُعد التشبيه أحد أبرز أركان التشكيل البياني خاصّة والتشكيل البلاغي عامة، وأكثر الصور البيانية تداولا واستعمالا.

1.2.2أسس بناء الصورة التشبيهية:

التشبيه من الناحية اللغوية هو التمثيل، يقال شبه الشيء بالشيء مثله وأقامه مقامه لصفة مشتركة بينهما، والشّبَه: المثل[1]، وأما في اصطلاح البلاغيين يعرفه العسكري بقوله: "التشبيه الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه[2]".

ويُعرّف التشبيه أيضا على أنه: " صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة حسية أو مجردة أو أكثر"[3]، فهو "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري

1 المعجم الوسيط، مادة شبه، ص 471.

2 العسكري، الصناعتين، ص 180.

3 الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 14.

أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو كثير من الصفات المحسوسة[1]، ومن هنا قُسِّم التشبيه إلى ضربين[2]: **تشبيه صريحٍ** وهو ما يكون من جهة أمر بيِّن لا يحتاج فيه إلى تأويل؛ كتشبيه الشيء بالشيء في الصورة والشكل، و**تشبيه مؤول** وهو أن يكون الشبه فيه محصلا بضرب من التأويل.

ويؤكد العقاد قيمة التشبيه ووظيفته وذلك في سياق نقده لتشبيهات شوقي حيث يقول: " وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه[3]"، فالتجربة الشعورية هي التي تمكن الشاعر من رؤية جواهر الأشياء مجاوزا سطوحها، وهي التي تسوغ كذلك الربط بين الظواهر المتباعدة، فالصورة التشبيهية إذا خرجت عن مظلة التجربة الشعورية تفقد إمكانيات تأثيرها وفاعليتها[4].

ومن هنا يرى علي عشري أن الوقوف عند التشابه الحسي من المزالق والعيوب التي تعتري الصورة فتعوقها عن أداء مهمتها الإيحائية، وتهبط بالتالي بقيمتها الفنية، كما يرى أن رصد التشابه الحسي بين عناصر الصورة ليس معيبا في ذاته ولكن المعيب هو الوقوف عند رصد هذا التشابه وتسجيله وعدم توظيفه إيحائيا[5].

ويذكر حسن طبل أن الفارق بين التشبيه الفني وغير الفني يتمثل في طبيعة العلاقة بين طرفيه (المشبه والمشبه به) في كل منهما، فإذا كانت تلك العلاقة في تشبيهٍ ما ظاهرةً مكشوفةً؛ حيث تكون مما يشاهد بالعيان ويدرك بمدارك الحس، فإن هذا التشبيه يكون مبتذلا يحتل من حيث القيمةُ الفنية أدنى درجات التشبيه، وعليه فإن التشبيه يسمو في درجات الفنية

1 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 172.

2 أحمد يوسف علي يوسف، البلاغة العربية، ص 62.

3عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان، ط4، مطابع مؤسسة دار الشعب للصحافة والنشر والتوزيع، مصر، 1997، ص20، 21.

4 ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 56، 57.

5 علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 91، 93.

بقدر خفاء علاقته وبعدها عن مجال الحس، ويقدر حاجة تلك العلاقة إلى ذهن ثاقب وبصيرة نافذة لإدراكها والكشف عنها[1].

ويقوم التشبيه على أساس علاقة المقارنة بين أطراف متمايزة، لكنه لا يتضمن تجاوزا في دلالة الكلمة، لذا أخرجه الباحثون من مباحث المجاز[2]، إلا أن قيام التشبيه على هذا المبدأ الأساسي المتمثل في المقارنة، لا يعني أن كل مقارنة تشبيه، إذ يتميز التشبيه بالخروج عن المألوف، وبالقصد إلى إحداث الطرافة بالتخيل أو التمثيل، في حين تسعى المقارنة إلى إثبات الشبه بين طرفي المقارنة ولا ينجرّ عنها تداخل بينهما كما يحدث في التشبيه[3].

وتناوُلنا التشبيهَ وفق علاقة المقارنة يضيق من أفق المعنى، ويهمل تلك الحركة الفنية الناجمة عن عملية التداخل والتفاعل داخل السياق، وتصبح حركة التشبيه عملا زائدا خارج مجال الفاعلية الإبداعية[4].

ومعنى هذا أن المتلقي حين يتمثل تلك الحركة الدلالية في التشبيه، فإنه لا يبقي الطرفين داخل علاقة المقارنة، ولا يقف بخياله عند حدودها الضيقة، لأن الشاعر حين يقوم بالعملية التشبيهية يسعى للكشف من خلال تفاعل العلاقة بين إيحاءات المشبه، وإيحاءات المشبه به عن معنى أعمق وأشمل من كل من الطرفين بمفرده على نحو يجعل المتلقي لا يفرق بين حدودهما.

وعليه فتفاعل الدلالات الإيحائية لطرفي التشبيه من خلال السياق قد يضفي على المعنى تشابكا وعمقا يحتاج إلى بعض التأني في تأمل الإيحاءات واستكشاف غياهبها[5]، فكما يقول حسن طبل: " إن المعنى في التشبيه الفني ليس مجرد علاقة أو فكرة سابقة على صورته، بل هو مجموعة الإيحاءات والدلالات الفنية الخاصة التي لا توجد إلا بوجود تلك الصورة، ولا تنبثق إلا عن شكلها اللغوي الخاص، فالصورة الفنية هي وسيلة خلق وإبداع، لا وسيلة كشف أو توضيح فحسب[6].

1 حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، 38.

2 إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 245.

3 الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ص 15.

4 إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 248.

5 المرجع نفسه، ص 249.

6 حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ص 88.

ويقوم البناء التشبيهي على أربعة أركان، اثنان منها طرفا التشبيه وهما الركنان الأساسيان في العملية التشبيهية.

- **المشبه:** وهو الموضوع المقصود بالوصف.
- **المشبه به:** وهو الشيء الذي يجعل نموذجا للمقارنة وتتحقق فيه الصفة أقوى وأوضح.
- **أداة التشبيه:** وهي الكلمة التي تدل على معنى التشبيه، وقد تكون حرفا: الكاف، وكأن، وقد تكون اسما: مثل، وقد تكون فعلا: يشبه.
- **وجه الشبه:** وهو الوصف الذي يستخلص من المقارنة بين المشبه والمشبه به.

ووجه الشبه عند البلاغيين إما أن يكون على وجه الحقيقة، أو على وجه التخييل، فإذا كان متحققا في الطرفين ومدركا بالحس يكون على وجه الحقيقة، وعلى وجه التخييل فيكون من ابتكار المنشئ الذي يلحظ علاقة مماثلة بين الطرفين غير بادية في الحقيقة، وأن الصفة غير موجودة في المشبه به إلا على وجه التخييل[1].

و يبلغ التشبيه كتصوير بياني ذروته الفنية من خلال ما يمنحه من طاقات تعبيرية نتيجة إخراج المعاني الذهنية المجردة إلى صور حسية مرئية، لذلك عد من أهم وسائل تقريب المضمون الشعري إلى الفهم بالتمثيل والمقارنة والاستنتاج[2].

2.2.2إستراتيجية البناء التشبيهي في الديوان:

يسعى هذا المبحث لرصد البناء التشبيهي في الديوان بغية الكشف عن المعاني المكتنزة، واستكناه دوره في عملية التأثيث البياني، وخلق الفاعلية الدلالية، بوصفه ظاهرة بلاغية تسهم في توضيح المعاني وتقريبها إلى ذهن القارئ، دالة على جمالية القصيدة، هذا النمط التصويري الذي له قيمته الخاصة في تفجير طاقات إيحائية لها وظيفتها في تعميق الدلالة.

1 أحمد يوسف علي يوسف، البلاغة العربية، ص 68.

2 خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ص 125.

يحتضن الديوان جملة من الأبنية التشبيهية لها أهميتها البالغة في تشييد الصرح البلاغي للنصوص الشعرية التي تضمنها، حيث نجد أن الشاعر قد كثف من استعمال هذا البناء التصويري كما في قصيدته لن أستريح حيث يقول[1]:

من كان مثلي

بات يحترف البيان

النور والعطر الشذي يراعتي

والحلم قرطاسي الفسيح

وقصيدتي الأمل الذي

غرس الجنان

فلقد نظمتك في محاريب الهيام

قصيدة

ليلاي

أنت قصيدتي الكبرى

ما دمت شمس المجد

طوبى لي وطوبى للفلك

في هذا النص يتوسل الشاعر الأخضري التشبيه بنسقه البليغ ويؤلف بين عدة أبنية يعضد بعضها بعضا لرسم حالته النفسية والعاطفية، من خلال الكشف عن انفعالات نفسه وتجربتها الشعورية، وأحاسيسها الملتاعة.

إن نظرة فاحصة إلى هذه الأبنية التشبيهية تكشف عن أنها تسبح في محيط تلتهب فيه أحاسيس الشاعر فتتسربل في وشاح خيالي كثيف، فالحالة الشعورية التي صدر عنها الشاعر سوغت هذا الصنيع الفني الذي غدا فيه يراعه النور والعطر، وقرطاسه الحلم الفسيح، وقصيدته الأمل، وحبيبته قصيدة كبرى نظمت في محاريب الهيام، وبهذا يكون للتشبيه فاعلية في نقل الشاعر لهواجسه، ومكمن جمالية هذه الأبنية التشبيهية هو التقريب

1 الديوان، ص15، 18.

بين أشياء كانت متباعدة ، ليأسر الشاعر بخياله الواسع تلك المسافات الفاصلة بين أطراف العملية التشبيهية في هذا النص الشعري.

والتشبيه تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع؛ ويرسم ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل تربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع؛ وهو يحدس بجوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية، أو الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر وسيطرت على أدواته[1]، لذلك نجد الشاعر الأخضري في قصيدته " فلسفة الهوى " يعتمد عليه بشكل مكثف بوصفه أداة لرسم صوره الشعرية والكشف عن تجربته الشعورية باعتبار هذه الأخيرة أرضا يبنى على أديمها المعمار الفني حيث يقول[2]:

لا ذنب لي، لكن جئت أعتذر ليلى، حنانك إنني بشر
أنت التدلل والصدود معا وأنا الهوى والشوق والسهر
لو كان مثلي في الهوى حجر من لهفة لتبخر الحجر
هل تذكرين هناك مجلسنا وأنا وأنت النار والمطر
نتطارح النجوى معطرة وكذلك الأنسام والزهر
تترنحين وأنت زنبقة وأنا الفؤاد يهيم والبصر
وهمست لي: ما الوجد؟ صحت أسى هو راحل ألوى به السفر
هو كالربيع وكالخريف معا هو روضة تشذو وتستعر
هو وردة في كف عاصفة هو حيرة يحدو بها القدر

ويستمر حضور التشبيه بوصفه أداة تصويرية تسعف الشاعر في نقل تجربته الشعرية كما هي الحال في قصيدة ثورة الشعر[3]:

أمسيت ويحي سلعة مغشوشة في كف كل منافق سمسار
وأرى عبيدي كالدمى، وجميعهم سكران يحبو خلف كل شعار

1 عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص53.
2 الديوان، ص94، 95.
3 الديوان، ص35، 36.

ولكـــم تشـــاعر معشـــر فكأنهـــــــم مـــن بركـــة الأوضـــار بعـــض بخـــــار

مـــاذا أقـــول، قضـــيتي فـــي أعينـــــي نـــــــــار عليهـــا وابـــل الأمطـــار

أربعة أبنية تشبيهية تصور الثقل النفسي الكامن في حفيظة الشاعر، نتيجة لانقلاب المفاهيم في زمن يُرفع فيه السافل ويُحطّ فيه الحر الأصيل، كما تصور احتقار الشاعر للمتطفلين على الشعر الذين لا التزام لهم ولا مبدأ، وهو من خلال هذه الأبنية التشبيهية التي يرفد بعضها بعضا يتضح لنا الموقف الشعري والنقدي للشاعر، وتمسكه بقضيته رغم ما يلقاه من معارضات من قبل أطراف لا يتوانى بأن يصفها بالحقارة تحاول جاهدة إطفاء جذوتها.

وفي قصيدة يا قدس تقوم الأبنية التشبيهية بدور في رسم الموقف الشعري والتجربة الشعورية للشاعر حيث يقول[1]:

تكســر الحلــم كــالبلور، وا أســـــــفي مـــا كنـــت أحســـب أن الحلـــم ينكســـر

وصـــاح إذ قمـــت كـــالمعتوه أجبـــــره مـــن ظـــن أن زجـــــاجا ويـــك ينجبـــر

يـــا قـــدس يـــا روضـــة فـــي النـــار غـــــارقة وقبســـة مـــن هـــدى حاقـــت بهـــا الـــدجر

هـــا أنـــت هأنـــذا خطـــــــان مـــا التقيـــا ونقطتـــان تعالـــت بيننـــا الجـــــــدر

ففي قوله: " **تكسر الحلم كالبلور**"، وقوله: " **وصاح إذ قمت كالمعتوه أجبره**"، دلالة على حالة الإحباط واليأس التي تخيم على وجدان الشاعر الذي يمثل وجدان الذات العربية، وفي تشبيه الشاعر القدس بالروضة التي تغرق ليس في مياه عذبة بل في نار ملتهبة، وبقبسة الهدى التي خبت جذوتها وراحت تحيق بها الدياجر وتتوارى في غسقاتها، تتبدى حسرة الشاعر على ما آلت إليه القدس، وفي تشبيه وضع الشاعر ووضع القدس بالخطين اللذين لا يلتقيان يظهر أسف الشاعر على عدم قدرته على الذهاب إلى هناك، وعلى البعد المكاني لا على البعد القلبي، وفي كل هذه التصويرات التشبيهية تتكشف أبعاد التجربة الشعورية ووحدة الأثر النفسي، وأمام تعارض إيحاءات مكونات الصور التشبيهية فالروضة توحي بالجمال الذي تتمتع به القدس، في مقابل النار التي تغرق فيها والتي توحي إلى الأفعال الهمجية من تقتيل وتدمير التي يقوم بها المحتل الصهيوني، وقبسة من هدى التي توحي بأن القدس مهبط للأنباء والرسل الذين أرسلوا لهداية الناس، في مقابل الدجر التي

1 الديوان، ص 49-51.

توحي بالاحتلال الصهيوني الغاشم وممارساته الجبانة في حق الشعب الفلسطيني، كل هذه الإيحاءات المتقابلة التي شكلت أطراف العملية التشبيهية تبث أحاسيس الأسى والحزن.

لكن يطالعنا في آخر قصيدة يا قدس تشبيه يوحي بأمل الشاعر وتفاؤله في عودة الأمجاد، وأن الأمة العربية ليست عقيمة لتنجب صلاح الدين وعمر مرة أخرى فهي أمة خيرية معطاءة، ويتفاءل بنهاية الاحتلال الصهوني وكنسه من الأرض التي بورك فيها حيث يقول[1]:

مـــا انفـــك يـــؤمن أنـــا ليـــل نكبتـــه وأننـــــا الـــــريح لا تبقـــــي ولاتـــــذر

و يستمر تمظهر الصور التشبيهية في الديوان كما تظهر في قصيدة جدار حيث يقول الأخضري[2]:

حجـــر علـــى حجـــر، وقلـــب حـــائر ودموعنـــــا مـــــن حولـــــه أمطـــــــار

نجـــري وتجـــري حولنـــــا آمـــــــالنا لا اليـــــاس يعييـنـــــا ولا المضـــــمار

والأمنيـــــات حـــــدائق معطـــــــارة وزوارق تحـــــــدو بهـــــا الأمطـــــار

لقد انمازت تشبيهات الأخضري في هذا النص الشعري ببعد جمالي وثراء دلالي، حيث جسدت حالته النفسية وانفعالاته الوجدانية، فالدموع أمطار، والأمنيات حدائق تتضوع عبيرا وأريجا، وهي في الوقت نفسه زوارق لكنها لا تجري في بحر الحنين والشوق بل إن الأمطار تحدو بها.

3.2 البناء الاستعاري في الديوان ودوره في إستراتجية رسم الصورة الشعرية:

سنحاول في هذا المبحث أن نقف عند تجليات الاستعارة داخل الديوان، ومدى مقدرتها على تحقيق جمالية الأداء والكشف عن المعنى.

1.3.2فاعلية الاستعارة في التصوير البياني:

تشغل الاستعارة موقعا إستراتيجيا في جغرافيا البحث البلاغي، مما استدعى الوقوف أمام هذه الظاهرة العجيبة لمحاولة سبر أغوارها، وتلمس أثرها الجمالي والفكري، كما أن

1 الديوان، ص 52.

2 الديوان، ص 88، 89.

طبيعة الاستعارة نفسها تشكل عاملا أساسيا جعل كثيرا من الباحثين يسعون جهدهم من أجل استكشافها، بحكم أن لها دورا بارزا في تشكيل معمارية النص الإبداعي.

والاستعارة في العرف اللغوي هي مأخوذة من الفعل (استعار)، ومعناه أن يأخذ شخص ما شيئا ما من شخص آخر يستعمله مدة ثم يرجعه إليه[1]، وانطلاقا من الاشتقاق اللغوي يوضح ابن الأثير سبب تسمية الاستعارة بهذا الاسم في قوله: " إنما سمي هذا القسم من الكلام استعارة لأن الأصل في الاستعارة أنها مأخوذة من العارية الحقيقية، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئا، وإذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه فلا يستعير أحدهما من الآخر، وهذا الحكم جار في استعارة بعضها من بعض[2]"، ومن هنا كانت معالجة الدارسين العرب للاستعارة إلى حد كبير بالمعنى اللغوي الأصلي للفعل (استعار)، وهو طلب العارية أي الشيء المستعار، وهو يعني أن التعبير الاستعاري هو مظهر لنوع من السلفة أو ضرب من الاقتراض بين الكلمات التي تتشابه معانيها[3].

وقد أولى البلاغيون عناية فائقة للاستعارة باعتبارها الشكل البلاغي الأم الذي تتفرع عنه وتقاس عليه بقية الأشكال، وباعتبارها بؤرة المجاز، ونظرا لهذه العناية التي حظيت بها الاستعارة قدمت لها تعريفات عديدة نذكر منها تعريف العسكري التي يعرفها بقوله:" هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو بحسن المعرض الذي يبرز فيه[4]"، فالعسكري يعرفها بوصفها تغييرا يتم على مستوى اللغة حيث تحل كلمة محل كلمة أخرى على أسس، وقد اختلف الباحثون في تحديد هذه الأسس فقال بعضهم بالتشبيه بين المستعار والمستعار له، فيما قال آخرون بفكرة الاستبدال، ومفادها أن مستخدم الاستعارة يعرف عدم استطاعة العقل قبول كسرها للقواعد الدلالية المباشرة للغة، ولذا فإنه يستبدلها في ذهنه بعبارة أخرى مقبولة من قبل العقل[5].

1 الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ص 59.

2 ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ص 77.

3 عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، ط3، مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، سلطنة عمان، 2002، ص 13.

4 العسكري، الصناعتين، ص 243.

5 عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، ص 7، 8.

ويعرفها السكاكي بقوله:" الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به[1]".

وهكذا نلحظ أن فكرة الادعاء التي أشار إليها السكاكي في تعريفه هذا للاستعارة يؤكد بوضوح ذوبان ثنائية (المستعار منه والمستعار له)، ما يؤدي إلى خلق تفاعل بين هذين العنصرين، فإدراك الاستعارة على أساس فكرة التفاعل هذه بين المستعار منه والمستعار له، وعلى أساس علاقة تجاوز المعنى الأصلي يتولد عنه تغطية مساحة المعنى.

ويميّز عبد القاهر الجرجاني بين التشبيه والاستعارة على اعتبار أن" التشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيه بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صوره"[2]، كما نلمس إحساس الجرجاني بوجود تفاعل في العلاقة الاستعارية من خلال قوله:" واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا"،[3] فهي بذلك أدخل في الخيال من التشبيه.

إن الاستعارة والتشبيه يختلفان تبعا لدرجة تهذيب الأسلوب، فالتشبيه وهو الذي يقام فيه قران مباشر بين شيئين يرجع إلى مرحلة مبكرة في التعبير الأدبي، إنه تطوير متعمد لصلة بين شيئين، لكن الاستعارة تصوير سريع يكافئ بين شيئين يتواجهان في تعادل وتقابل، وتتم بينهما استجابةٌ ذاتُ معنى ومن ثم تومض دلالة ذلك[4].

كما تعرّف الاستعارة على " أنها نشاط خيالي ينظم التجربة الوجدانية، ويعيد تشكيل الواقع وفق علاقة متفاعلة، ووفق نظام منسجم يخلق معنى جديدا نابعا من تناغم الدلالات المختلفة وتفاعلها مع معطيات السياق الذي يفرز بدوره ارتباطات مختلفة تنظم التشكيل الاستعاري[5]".

وتعرّف الاستعارة أيضا على " أنها اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام– منطقي ويتولد عنه بالضرورة

1 السكاكي، مفتاح العلوم، ص 477.

2 عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، ط1، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1991، ص49.

3 المرجع نفسه، ص 450.

4 ميدلتون موري وآخرون، اللغة الفنية، تعريب: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ص 110.

5 إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص 253.

مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة، وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع[1]".

ولعل أشهر تعريف درجت عليه كتب البلاغة، وخاصة المدرسية منها أنها "اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، أو هي مجاز عقلي علاقته المشابهة، أو هي تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه مع وجود قرينة تدل على المحذوف[2]".

إن الاستعارة وصور التعبير البياني جوهر التعبير الشعري، ولقد أسرف عصر البلاغة التقعيدية ابتداء من السكاكي في التقسيمات حتى أغرقوا مفهومها ووظيفتها الجمالية في طوفان من التعبيرات الميتة، حيث إن هذا الإسراف في التقسيم لا يدل على الدقة بقدر ما يدل على تخلف في الرؤية الكلية[3].

ولقد حظيت الاستعارة باهتمام البلاغين نظرا لأهميتها وقدرتها التعبيرية عن المعنى وجماليتها، فبذلوا طاقات خصبة في تصوير نشاطها البلاغي في الكشف عن المعاني وتقريبها، فالصورة الاستعارية بنوعيها المكنية والتصريحية هي وسيلة أساسية من وسائل بناء النص الأدبي، ولبنة أساسية في عملية التشكيل البياني فيه، نظرا لما تحمله من بعد إيحائي يمتد عبر شبكة المعاني للنص، فهي تعد من أهم أدوات رسم الصورة الشعرية لمقدرتها الفائقة على تصوير المعنويات وتجسيدها تجسيدا يكشف عن كنهها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا لما تنطوي عليه، يقول الجرجاني:" وفي الاستعارة علم كثير، ولطائف معان، ودقائق فروق[4]".

والاستعارة قمة الفن البياني وجوهر الصورة الرائعة والعنصر الأصيل في الخيال، والوسيلة الأولى التي يحلق بها الأدباء إلى سماوات الإبداع والابتكار، "فبالاستعارة ينقلب المعقول محسوسا، وتتكلم الجمادات وتتنفس الأحجار، كأنها من ذوات الروح والمشاعر والأحاسيس، والقلوب النابضة حبا وحياة وانفعالا[5]".

---

1 سعد مصلوح، " **في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة** "، مجلة الفكر، العدد:2، 1984، ص 242، 243.

2 الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، ص 151.

3 ميدلتون موري وآخرون، اللغة الفنية، ص 106، 107.

4 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 451.

5 السيد إبراهيم الديباجي، بداية البلاغة، ط2، مؤسسة مفيد، طهران، 1385هـ، ص200.

والاستعارة بوصفها تركيبا للصورة من خلال البناء اللغوي، فإنه لا يمكن إدراك جماليتها بمعزل عن جماليات الصياغة والتشكيل، فالنشاط الاستعاري يرتبط ويشترك مع طريقة الصياغة والتشكيل ارتباطا وثيقا[1]، وينضاف إلى هذا أن السياق يكشف عن فاعلية الاستعارة ويبين قيمتها الخفية لبعض الإمكانيات الكامنة فيها فرصة الوضوح والنمو، ومعنى الفاعلية لا يدرك إلا إذا أدخلت الاستعارة في مساقها[2]، فالاستعارة بهذا تعتمد اعتمادا قويا على السياق والكلمات أو المواقف التي تدخل في بنائها، وتأخذ في ضوء فاعلية الخلق اللغوي معنى جديدا ليس هو بالضبط معناها اللغوي أو المعجمي، وسياق الاستعارة أو الانطباعات والارتباطات القائمة حولها يوسع مدلول الكلمات الأصلي ويحدث تغييرا جوهريا فيه، فلا يمكن على هذا الاعتبار بحث جماليات الاستعارة بمعزل عن الصياغة والتشكيل[3]، كونها تعد من أهم الأساليب البيانية التي تضفي نوعا من الخصوصية والجدة في التعبير، ذلك أن النسيج اللغوي عن طريق الاستعارة يولد طاقات جديدة في اللغة عن طريق إحداث علاقات جديدة بين الألفاظ لم تكن معروفة أو مألوفة من قبل[4]، فاكتناه المعاني الجمالية في بنية الاستعارة يجعلنا نلقي جانبا لفكرة العلاقة المسبقة لأننا بصدد تحليل لعلاقة جديدة داخل بنية الاستعارة، فالألفاظ التي توجد في هذا البناء الاستعاري أو ذاك قد تكون متعارضة مع بعضها، ولا علاقة مسبقة بينها، إلا أن البناء الجديد والمبتدع من قبل المبدع ينشئ علاقة تناغم وتواشج بينها.

ويقدم عدنان حسين قاسم تقسيمين للاستعارة هما الاستعارة اللغوية والاستعارة الجمالية، حيث يقصد بالاستعارة اللغوية تلك الأساليب اللغوية التي ركبت تركيبا استعاريا يعتمد المشابهة الخارجية بين الأشياء، دون أن يكون وراء ذلك غرض فني، ويكون ذلك للتبيين أو توضيح معنى شيء من الأشياء، أو هيكله أو حجمه كقولنا: عنق الزجاجة، رِجل الطاولة...، وأما الاستعارة الجمالية فهي تلك الاستعارة التي تُعنى بالتقاط الأفكار والأحاسيس وتصويرها تصويرا غير محدد الدلالة وهي القادرة على الغوص في أعماق الشاعر لانتشال ما غمض من أحاسيسه وانفعالاته[5]، فعدنان حسين قاسم من خلال هذا التقسيم كأنه يلمح

1 المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص 85.

2 تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 318.

3 المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص88.

4 المرجع نفسه، ص 85.

5 عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص122، 123.

إلى النوع الذي ينبغي على البلاغي توجيه الاهتمام به هو الاستعارة الجمالية كون أن البلاغة تهتم بالجمالي والتعبير الأدبي الذي يسمو على التعبير العادي.

كما يذكر الباحث عدنان حسين قاسم تقسيمين آخرين للاستعارة، وهما الاستعارة الدلالية والاستعارة الانفعالية العاطفية، حيث يشير إلى أن بناء الأولى يتم بنقل الكلمة من معناها الأصلي إلى معنى جديد على أساس المشابهة بين المدلول العادي للكلمة والمدلول الاستعاري، أما النقل في الاستعارة العاطفية فيرتكز إلى التشابه بين المشاعر التي يثيرها الموقف العادي وتلك التي يثيرها الموقف الجديد[1].

2.3.2 تمظهرات البناء الاستعاري في الديوان وفاعليته التصويرية:

لما كانت الاستعارة مبنية على التشبيه والتشبيه له طرفان مشبه ومشبه به، اختلفت الاستعارة عن التشبيه بسبب ما فيها من الادعاء وذلك بحذف أحد طرفي التشبيه، فإذا حذفنا المشبه به وأبقينا على المشبه أطلقنا على هذا النوع من الاستعارة (مكنية)، ومعنى مكنية أي مخفي فيها لفظ المشبه به استغناء بذكر شيء من لوازمه[2]، وأما إذا حذفنا المشبه وأبقينا على المشبه به سميت الاستعارة حينها تصريحية، ومعنى تصريحية أي مصرح فيها باللفظ الدال على المشبه به المراد به المشبه[3].

ويسهم البناء الاستعاري في إبراز المعاني المختزنة من خلال أنسنة المجرد عبر إسباغ بعض خصائص الإنسان وفعالياته على تلك المعنويات، إذ نجد المعنويات توصف بصفات الفرد.

كما تؤدي الاستعارة بنوعيها المكنية التصريحية دورا فاعلا، حيث تكمن فعاليتها في التناسب مع ما يقتضيه السياق، كما يظهر التوجه العملي لها في كونها أدعى من الحقيقة لتحريك همة المرسل إليه، وحمله على الاقتناع، وكذا التأثير فيه.

وتتأتى جمالية الاستعارة المكنية من خلال آلية الادعاء، وذلك إثر ادعاء وجود المعنى الحقيقي للخطاب، أي المطابقة بين المستعار منه والمستعار له.

1 عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص128.

2 أحمد السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 260.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وينضاف إلى عملية التشخيص والأنسنة التي تقوم بها الصور الاستعارية، عملية التجسيم (التجسيد)، في صورة محسوسة حتى لكأنها تدرك بإحدى الحواس الخمس، من خلال إضفاء أوصاف المجسمات على المجردات.

إن تقديم المعنى وإثباته عن طريق الصورة الاستعارية يجعله آنق وأشد تأثيرا، مما لو قُدّم بطريق مباشر، والاستعارة تزداد جمالا عندما تتعانق مع الغاية التي من أجلها استخدمها المنشئ، كما تزداد تأثيرا عندما تتآلف مع نفسية قائلها[1].

والشاعر عن طريق إدراكه الحدسي يفطن لما بين الأشياء والظواهر والأحداث من علاقات خفية يدركها دون غيره من الناس، ولما كانت التجربة الشعورية ذات أثر كبير في اكتشاف تلك العلاقات الجديدة بين الأشياء فإنها تمنح الشاعر قدرة فائقة على الرؤية البكر وتوجهه – من غير وعي – إلى الزاوية الخاصة التي ينظر منها إلى تلك الحقائق، فهي التي تجعل الشاعر – بوساطة الاستعارة – يوقفنا على أشياء لم نكن منتبهين إليها على الرغم من كونها نصب أعيننا، كما قد تكون المفردات اللغوية التي بنى منها الشاعر استعاراته معروفة لدينا، ولكن تشكيلات الصياغة والبناء يجعلها غريبة علينا وكأننا لم نرها أو نسمع بها من قبل[2].

إن استعمال المبدع للبناء الاستعاري يرجع إلى ثقته بأنه أبلغ تأثيرا من الحقيقة، وأبلغ تصويرا للواقع، ولعل هذا ما دفع العسكري إلى ذكر ما للاستعارة من فضل في الإبانة عن المعنى على الحقيقة، حيث يقول:" إن الاستعارة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة، وإلا لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا".[3] كما يقول أيضا " وفضل الاستعارة على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعله الحقيقة"[4]. فيرتقي الشاعر بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهنيّ هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وأما الحوادث والمشاهد والمناظر فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة والحركة.

1 محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، ص 217.

2 عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص138.

3 العسكري، الصناعتين، ص 205.

4 المرجع نفسه، ص 206.

إن بلاغة الاستعارة تتفاوت تفاوتا كبيرا تبعا لمستويات التعبير الفني؛ الذي يرتكز إلى عنصر الجدة، هذا العنصر الذي ينقله النسيج اللغوي ويكشف عن كنهه وما هيته، لأنه يولد طاقات هائلة في اللغة، ليبتزَّ عطاءها ويخلق علاقات جديدة بين مفرداتها وتركيباتها لم تكن معروفة أو مألوفة من قبل[1].

كما يظهر الأثر الفني للاستعارة من خلال التخييلات الفنية الرائعة والخيال الحي الذي يسري في أوصال الأشياء التي ليست حية فيحيلها إلى أجسام نامية لها وعي وحس وحركة وتأثر مثلما يكون للنفس الإنسانية[2].

والشاعر الأخضري عندما يرتكن إلى الوهج الاستعاري فإنه بذلك يقيم علاقات معقدة تتجاوز فيها الكلمات مستواها المعجمي وذلك داخل تشكيل لغوي متميز بفاعلية سياقية يمنحها تعددا في الدلالة، مما يمنح العبارة الشعرية غنى وثراءً عن طريق النسق الاستعاري، كما نلاحظ أن الشاعر في رسمه للصور الاستعارية اعتمد على المنبهات الحسية، هذه المنبهات التي لها أهمية كبرى من خلال إثارتها لذهن المتلقي، فالشاعر عندما يتوشح التصوير الاستعاري لصياغة المعنى على نحو يتيح للمتلقي بأن يستوحي ويستخلص ويستنتج، وبهذا فالدلالات التي تختزنها الصورة الاستعارية هي مظهر من مظاهر التوسع الدلالي، كما أن وراء هذه الأبنية الاستعارية أسرارا فنية تخلع على العبارة الشعرية وسام الجمالية والألق الشعري.

فالشاعر الأخضري في معاناته الخاصة احتاج إلى عملية خلق تتناسب مع طبيعة تجربته التي ينفرد بها، فالصورة الاستعارية المبدعة تخلق أبعادا إنسانية وجمالية جديدة تغاير الواقع الخارجي[3]، وهذا ما يعطي للكشوف الشعرية فرادتها، ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللامرئي، والمعروف مع المجهول، والواقع المحسوس مع المجهول[4].

إنه عن طريق البنى الاستعارية تتمرد الألفاظ على أحجامها ومدلولاتها السابقة لأنها تعصي أن تبقى في شكل ثابت محدد، كما أن التركيبات اللغوية للصورة الاستعارية هي صورة للحقيقة الخفية التي اكتشفها الشاعر في الأشياء، وعلى قدر أصالته في نظم الكلم

1 عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 140.

2 صلاح الدين محمد أحمد، التصوير المجازي والكنائي، ط1، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، 1988، ص129.

3 صلاح الدين محمد أحمد، التصوير المجازي والكنائي، ص141.

4 أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت 1979، ص120.

وتحديد علاقاتها ببعضها تبرز عظمة الاستعارة وفاعليتها في تصوير الأحاسيس المرافقة للتجربة الشعورية[1].

هناك طائفة من البنى الاستعارية التي تضمنتها النصوص الشعرية الأخضرية في ديوان هواجس؛ والتي ارتكن إليها الشاعر الأخضري ليصور هواجسه تصويرا عميقا، وينقل ذبذبات نفسيته وتموجاتها العاطفية، فنجد أن هذه الأبنية الاستعارية تأخذ مرة طابع النضالية ومرة طابع التدفق العاطفي ومرة طابع الشوق والهيام...

فقد وشح قصيدته يا قدس ببنيات استعارية حيث يقول[2]:

وأمتي كلما حاق الهوان بها ما علمتني إلا كيف أعتذر
لكم تجلجل آهي في دياجرها حتى انطويت وملني الضجر
يا صرخة صلبت في الزيف أحرفها وجذوة لفها في ثلجه الخور
وفكرة ركعت في البؤس يائسة ومهجة لم تحرك عزمها العبر
قومي تثر منك آساد مزمجرة وما عليك إذا لم تنتصر وزر
في ربوة القدس ثارت أمس زنبقة أتعلمين لماذا الورد ينتحر

لما كانت الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية، لقدرتها على تصوير الأحاسيس الغائرة وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها وكنهها على نحو يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بما تنضوي عليه، فهي بذلك أداة توصيل جيدة تصور ما يجيش في صدر الشاعر، وقد أكسبتها هذه الخاصية الفنية أهمية كبيرة جعلتها تحتل مكانة بارزة بين أدوات التصوير الشعري[3]، نلاحظ في المقطع الشعري الحضور المكثف للأبنية الاستعارية المفعمة بالإيحاء، يرفد بعضها بعضا لرسم الجو النفسي للشاعر، والجو المظلم المشوب بالحزن والألم الذي يخيم على الأمة العربية، حيث نجد تضافرا بين أبنية استعارية بتنوعات عديدة يمكن توضيحها كالتالي:

*دياجرها ← استعارة تصريحية حيث شبه المآسي وأشكال التخلف بالدياجر، فحذف المشبه وصرح بالمشبه به.

1 عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص141.
2 الديوان، ص 49، 50.
3 المرجع نفسه، ص111.

*ملني الضجر ⟵ شبه الضجر بإنسان يتصف بخاصية الملل.

*ياصرخة صلبت في الزيف أحرفها ⟵استعارة مكنية حيث شبه الأحرف بإنسان يمكن صلبه، كما شبه المعنوي (الزيف) بمكان الصلب.

*وفكرة ركعت في البؤس يائسة ⟵ استعارة مكنية أسند فعل الركوع واليأس إلى الفكرة، كما أسند صفة اليأس وهي صفة نفسية إنسانية إلى الفكرة.

*تثر منك آساد مزمجرة ⟵ استعارة تصريحية حيث شبه أبناء الأمة العربية والإسلامية الأحرار الشجعان بالأسود.

*ثارت أمس زنبقة ⟵ استعارة تصريحية شبه الطفل البري الجريء الثائر بالزهرة، أو يمكن حملها على أنها استعارة مكنية من خلال استعارة فعل الثورة إلى الزنبقة (الزهرة).

عبر هذه الصور الاستعارية البديعة يعبر الأخضري عن ألم يخالج نفسه نتيجة الواقع البئيس والمخزي الذي تعيشه الأمة العربية، فهو يعبر عن تجربته الشعرية التي يتبنى من خلالها مسؤولية حضارية يطمح من خلالها إلى انبعاث حضاري لا يتم إلا عن طريق ثورة يتم فيها الانتقال من الوضع السيئ إلى وضع حسن، فهو بهذا يترواح بين لحظات الإحباط واليأس ولحظات الأمل المنشود، ويعلن عبر هذه الصور الاستعارية عن انتمائه القومي والحضاري برغم ما تعانيه أمته ولم يتبرأ منها، كما تكشف هذه البنى الاستعارية عن التصاق الأخضري بالقضية الفلسطينية التصاقا حميما وعميقا، ليغدو هاجسا ذاتيا ووعيا حادا.

كما تنبثق الدلالة الإيحائية مجسدة الرؤية الشعرية للشاعر من خلال البنية الاستعارية التي كانت وسيلة مثلى توسلها الشاعر الأخضري في نقل تجربيته الشعورية، وقد تمظهر البناء الاستعاري في قصيدة سميتك الهوى[1]:

سميتك الهوى

يا أملي المنشود

إني هنا ألوك حيرتي

فأين أنت يا أنيس العين؟

سألت عنك البحر والنسيم والسماء

1 الديوان، ص 86.

سألت عنك الليل والنجوم

سألت عنك الزمن المفقود

إن المتأمل في نسق هذه الأبنية الاستعارية يدرك مدى قدرتها على تصوير الأحاسيس العميقة التي تنتجها التجربة الشعورية للشاعر، فالأخضري في هذا النص الشعري يضفي على الحيرة خاصية شيء حسي يمكن أن يلوكه، وهو يؤنسن مجموعة من الظواهر الطبيعية (البحر، النسيم، السماء، الليل، النجوم) التي يجعل منها أنيسا وملاذا يبثه أسئلته التي تصدر عن فيض عاطفي وشوق ملتهب، كما نلاحظ هنا هذا الازورار عن المعاني الحقيقية إلى معان تسبح في فضاءات رحبة من المجازية فالشاعر يريد أن يخلع على الظوهر الطبيعية صفات الإنسان، التي تسمع أسئلته وينتظر جوابا منها، وهذا إيمانا منه أن البناء الاستعاري هو الأقدر على تجسيد المعاني من الأسلوب المباشر، حيث يستدعي المتلقي مبدعا ثانيا في الكشف عن الدلالات التي تكتنزها.

كما يتبدى لنا تمظهر البنية الاستعارية في قصيدته ثورة الشعر[1]:

ماذا أقول وفكرتي هي فكرتي ... موؤودة من تحت ألف حصار

ماذا أقول قضيتي في أعيني ... نار عليها وابل الأمطار

ولقد تطال الطود رجل بعوضة ... وتظن أن العجز في الأطيار

أنا يقظة التاريخ راودها الكرى ... أوليس يكفيكم صدى آثاري

ويح العروبة أصبحت موؤودة ... في كل بلوى غير ذات قرار

وبقيت والأمل المعانق مهجتي ... صلبت حشاشته على صبار

يا شاعري إن لم تجد بقصيدة ... أبياتها من ناقع وشرار

وإذا أنت لم ترفع يمينك باسلا ... فتدثرن برذيلة وشنار

ففي قول الشاعر: **وفكرتي موؤودة من تحت ألف حصار** "، بناء استعاري يشبه فيه الشاعر الفكرة وهي شيء معنوي بفتاة يتم وأدها وهي على قيد الحياة، حيث يريد أن يبين أن بشاعة دفن الأفكار الحية والتضييق على أصحابها وتشديد الخناق عليهم بالمعيار الحضاري والفكري لا تقل بشاعة عن دفن البنت وهي على قد الحياة بالمعيار الإنساني.

1 الديوان، ص 35-38.

وفي قول الشاعر[1]:

مـــاذا أقـــول قضـــيتي فـــي أعينـــي نـــــار عليهـــا وابـــل الأمطـــار

استعارة تصريحية شبه فيها الشاعر الدموع بوابل الأمطار، ويكشف هذا التصوير الاستعاري على مأساة الشاعر وحزنه وألمه بوصفه شاعرا مثقفا صاحب قضية يناضل من أجلها، إلا أن ما يلقاه من تضييق الخناق عليه جعله يذرف الدموع بغزارة، فاتكأ الأخضري على الاستعارة بوصفها أداة بلاغية ووسيلة تصويرية ذات فعالية تمنح العبارة الشعرية الحيوية والحركية وتخلصها من الرتابة والجمود، إلى تصوير هذا المشهد المأساوي، فخلقت لوحة تراجيدية تسيطر على وجدان المتلقي. وفي قول الأخضري[2]:

ولقـــد تطـــال الطـــود رجـــل بعوضـــة وتظـــــن أن العجـــز فـــــي الأطيـــــار

استعارة تصريحية يشبه فيها الشاعر المكانة السامية بالطود، ويشبه المتسلقين من مدعي الشعر بالبعوضة التي تحمل دلالات الحقارة والقذارة والعفن، ويشبه الشعراء الحقيقيين بالأطيار التي تحمل دلالات الحرية والانطلاق نحو آفاق رحبة بعيدة عن المصالح الضيقة التي أصبح يعبدها أولئك المتطفلون على الشعر، وفي هذا البناء الاستعاري الذي يحاول الشاعر من خلاله تصوير حجم التناقض الحاصل على مستوى الساحة الشعرية، حيث يصبح من يتوهم بأنه شاعر قد بلغ السماك، ظنا منه بأن الشعراء الحقيقيين عجزوا عن بلوغ هذه المكانة، وما زاد هذا البناء الاستعاري ألقا هو تدثره بدثار الحكمة.

إن الوضع النفسي كان وراء دفع الشاعر للجوء إلى مثل تلك التصويرات الاستعارية التي يشع بها هذ النص الشعري، نظرا لقيامها على عنصري الدهشة والإمتاع اللذين يشكلان مركز جذب يثير القارئ، حيث تنبثق من هذا النص الشعري صور استعارية، إذ استعار الشاعر للتاريخ اليقظة هذه اليقظة التي يراودها النعاس، كما استعار للعروبة صفة الوأد الخاصة بالكائن الحي، واستعار صفة العناق للأمل، وصفة التدثر للرذيلة، وهذا كله على سبيل التخييل، ليقوم التشخيص والتجسيد بدورهما الدلالي في بناء النص جماليا وفنيا، ما يسمح للمتلقي أن يسرح بخياله في تركيب اللوحة الاستعارية التي ما تنفك تغني النص جماليا ودلاليا، وهذا ما يسهم في تكثيف المعنى، ويحدث تمازجا بين خيال الشاعر من جهة وخيال القارئ من جهة أخرى.

1 الديوان، ص 36.

2 الديوان، ص36.

كما يبدو لنا التصوير الاستعاري جليا في قول الشاعر من خلال قصيدته لن أستريح[1]:

لن أستريح

والجزر يضرم لوعتي

عبثا يحاول شيق أن يستريح

لن أستريح

وفي حشاشاتي لهيب صبابتي

والليل ينادي

آه للقلب الجريح

تصور مدى حب الشاعر ومكابدته للهيب الأشواق ولوعات الفراق ، حيث يؤنسن الليل ويجسد اللوعة والصبابة فهما لهيب نار يضطرم، ليصور من خلالها أحاسيسه الملتاعة، ويلجأ الشاعر إلى هذا اللون من التعبير ليبين أن هذه الأمور هي ذات صلة وثيقة بانفعالاته وأحاسيسه كما يود أن يجسد عمق العلاقة وكذا عمق المعاناة العاطفيتين.

إن مثل هذه الصور الاستعارية لتشد القارئ إلى مضمون الخطاب ليتخذ منها نفقا ينفذ من خلاله إلى ما وراءه، فالنص الجيد هو الذي يمتلك آلية التحريك وبعث القارئ على التأمل والنظر.

كما تكشف لنا البنيات الاستعارية فيض العطاءات النفسية والمواقف الشاجية للشاعر، وذلك في قصيدته جدار[2]:

أجـري وتجـري، والطـــــــريق طويلـة تهفـــو علـــى جنباتهـــا الأخطـــــارُ

نجـري وتجـري حـــــــــولنا آمالنـا لا اليـــأس يعيينـــا ولا المضمـــــارُ

أتـرى ستضـحك فـي دجـــــانا نجمـة أتـــرى ســـترقص حولنـــا الأزهـــــارُ؟

أتـرى ستخضـر الـدروب وينطـــــوي هــذا الجــدار وتــورق الأحجـــــارُ؟

1 الديوان، ص15، 16.

2 الديوان، ص 89، 90.

أتـرى؟... ويصـرخ فـي فؤادينـا الجـوى أنـــذا ، فـــأين الموعـــد الكبـــــــارُ؟

قتـل الهـوى، لـم نـدرِ مـن قتـل الهـــوى أكـــذا يمـــوت الـــود يـــا عشتـــــــارُ؟

إن البنى الاستعارية التي تمظهرت في هذا النص الشعري قد اكتست بعدا جماليا وألقا شعريا من خلال كونها توليفة بين عنصرين ليس بينهما تآلف، كما أبرزت هذه البنى الطاقة التخييلية لدى الشاعر الأخضري، هذه الطاقة التي كانت ذات فعالية في خلق الجمالية، فالآمال تجري والنجوم تضحك، والأزهار ترقص، والدروب تخضر والأحجار تورق والهوى يُقتل والود يموت، فمن خلال هذه الصور المبتكرة يبدو لنا أن الجانب النفسي له دخل واضح في تشكيل البناء الاستعاري الذي ما يفتأ يدفع القارئ إلى استكشاف ما تختزنه من دلالات.

وهكذا تؤدي الاستعارة المكنية دورا هاما في خلق الأشياء خلقا فنيا جديدا يقوم على التخييل والتشكيل الذي يقرّب بين المختلفات، وتتعانق فيه المتنافرات فتبدو متحدة متجانسة، "وليس في الشعر أحلى ولا أعذب من هذه المواقف التي تتحول فيها الأشياء عن طبائعها وأوصافها المألوفة، لتصير أشياء جديدة بعدما نفثت فيها روح الشعر من فيض حياتها، وإنما يكون ذلك حين يهتز الشاعر بالشعور القوي والانفعال الصادق[1]"، وهذا من المتطلبات الجمالية والدلالية التي يقصدها الشاعر ويقف عندها القارئ.

4.2البناء الكنائي في الديوان ودوره في إستراتيجية البناء التصويري:

ظلت الكنايةُ – بوصفها ظاهرة بلاغية فريدة من نوعها – محطَّ اهتمام البلاغيين حيث انكبوا عليها دارسين محاولين بيان خصائصها التعبيرية والتصويرية باعتبارها وسيلةً من وسائل التعبير الفني وطاقة إيحائية في التصوير.

1.4.2 جمالية البناء الكنائي وخصائصه التصويرية:

الكناية في الاشتقاق اللغوي مأخوذة من الفعل كنى يكني، وهي من الخفاء والاستتار، يقال: تكنى بمعنى تستر[2]،وفي القرآن الكريم:﴿ **وإنّ ربَّك لَيَعلَمُ ما تُكِنُّ صُدُورُهُم وَمَا يُعْلِنُونَ**﴾[3] ، أي ما تخفي صدورهم.

1 صلاح الدين محمد أحمد، التصوير المجازي والكنائي، ص133.

2 ابن منظور، لسان العرب، ص 3944.

3 سورة النمل، الآية 74.

وأما الكناية اصطلاحا فيعرفها السكاكي بقوله:" الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، وسميت الكناية كناية لما فيها من إخفاء وجه التصريح، لأن لفظ الكناية مأخوذ من مادة (ك ن ى)، والتي تعني الخفاء".[1]

وتعرف الكناية أيضا على أنها عبارة لها معنيان، أحدهما قريب يتعلق بالمعنى المادي للعبارة لا يريده الشاعر غالبا، والثاني بعيد يحتاج إلى الذكاء والقراءة بين السطور للوصول إلى المعنى الذي يقصده الشاعر، وهذا ما يسمى بدلالة العبارة.[2]

وقد اختلف العلماء حول إدخال الكناية في بحث المجاز أو إخراجها منه، فمنهم من عدها حقيقة، كون اللفظة تستعمل في معناها الأصلي، ولكن الغرض هو إفادة معنى ثان يلزم الأول، فهؤلاء اعتمدوا على مبدإ النقل في مفهوم المجاز لأن الألفاظ لم تنقل عما وضعت له[3].

في حين تذهب طائفة إلى أن الكناية من المجاز، حيث اعتمد على المعنى المراد من الكناية فهو ليس المعنى الأصلي للفظ وإلا لما كان داع للكناية[4].

ويذهب محمد عبد المطلب في كتابه البلاغة العربية قراءة أخرى إلى أن الفكر البلاغي ينطلق في الكشف عن بنية الكناية من كونها بنية محايدة بين الحقيقة والمجاز، ذلك أن حدودها المعرفية تعتمد على ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، واستهداف اللازم لا يمنع من إرادة المعنى الأصلي معه، أي أن المعنى الحقيقي والمجازي مطروحان في السياق وقابلان للقصدية[5]، ومعنى هذا أن الكناية بنية ثنائية الإنتاج، حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي مواز له تماما بحكم المواضعة، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة

1 السكاكي، مفتاح العلوم، ص 512.

2 محمد عبد الغني المصري، ومحمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ط1، مؤسسة الوراق، عمان، 2002، ص 41.

3 محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ص 360.

4 المرجع نفسه ، ص 360.

5 محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص186، 187.

الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة[1].

ولما كانت اللغة العادية التي تتصف بالمباشرة ولا تتعدى الشيء المحسوس عاجزة عن نقل الحالات النفسية الغامضة؛ فإنه كثيرا ما يميل البلغاء دائما إلى إيثار الأسلوب غير المباشر في الكلام، إذا كان الحال يستدعي ذلك، ذلك أن الأسلوب غير المباشر أكثر تأثيرا فيمن يقصد توجيهه الكلام له غالبا، لذا تعتبر الكناية بوصفها تعبيرا غير مباشر أبلغ وآكد في الدعوة من التصريح الذي يعدل إلى المباشرة في التعبير[2].

وأجلى خصائص الكناية الإيجاز وغير المباشرة في التعبير عن المعنى، وبسبب هاتين الخاصيتين يلفُّها الخفاء والغموض، فالإيجاز يزيد في دلالة الكلام عن طريق الإيحاء لأنه يترك على أطراف المعاني ظلالا خفيفة يشتغل بها الذهن ويعمل فيها الخيال حين تبرز وتتلون وتتسع؛ تتشعب على معان أخرى يتحملها اللفظ بالتفسير والتأويل[3]، وأما غير المباشرة في التعبير فهي تعني الخروج عن أوضاع اللغة لصلة من الشبه أو التجوز، ومن أهم مسالك هذه الخاصية الكناية والمجاز، يقول الجرجاني في فصل " اللفظ يطلق والمراد به ظاهره ": " اعلم أن لهذا الضرب اتساعا وتفننا لا إلى غاية إلا أنه على اتساعه يدور الأمر على شيئين الكناية والمجاز[4]".

ومن هنا تغدو الكناية أداة لتفجير كل طاقات المعاني المترسبة، فهي ليست إشارة لشيء سرعان ما ندركه، فالشاعر قد يعبر عن المعنى ببعض الظلال وعلى القارئ أن يتلمس من وراء ذلك دلالات يدرك من إيماءاتها ما لم يدركه الشاعر نفسه[5].

والكناية صورة من صور التعبير وأسلوب من أساليب البيان، فهي تبعث في المتلقي التفكير وإعمال الذهن، كما أنها تحقق أهدافا لغوية وفنية وفكرية يمكن تجسيدها بعبارة تؤكد أن هذا الفن القولي يمتاز بحسن التعبير وعمق التأثير، فهي تعد بحق وسيلة من وسائل

1 المرجع نفسه، ص 187.

2 محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، ص 114.

3 أحمد فتحي رمضان الحياني، الكناية في القرآن الكريم موضوعاتها ودلالاتها البلاغية، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2014، ص72.

4 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66.

5 رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998، ص 12.

الأداء الفني، ومظهرا من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه وصفت قريحته[1]، إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه، بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمّة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجاجه أشدّ. ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، فإنك تعلم على كلّ حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا بعد أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصّدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له[2].

كما تتجلى جمالية الكناية في كونها تكشف الدلالة وتحجبها، فالمعنى الصّادر عن ظلال جملة الكناية يكون حاملا أو موحيا بمعنى أعمق، يصل إليه المتلقي بالتّأمل والتّدبر، فلغة الكناية تحفل بالمعاني البيانية التي تصدر عن جملة الكناية؛ التي تتكون أولا من أسلوب بياني مباشر، ثمّ ثانيا يضمر ذلك الأسلوب كنايةً عن معنى جديد، ومن هنا نكون أمام مستويين للمعنى البياني المستوى السطحيّ، والمستوى العميق، الذي هو اللغة الفنية ذات الأداء العالي للنص[3].

ثم إن دلالة الكناية وقيمتها مرتبطان بالسياق، والسياق هو الذي يحدد مدى دلالتها، أو هو الذي يبين مدى الاتساع الذي يمكن أن تصل إليه دلالتها، بما يوحيه هذا الاتساع من لمحات دالة، وعلى هذا يكون التعبير الكنائي مع سواه لمحات خاطفة تبين معالم المعنى[4].

كما تستمد الكناية كبنية تصويرية فاعليتها البلاغية من كونها تترك مجالا خصبا للقارئ بحيث تصبح له مشاركة فاعلة في عملية الاكتشاف والإبداع، ذلك أن الصورة كما يذهب إلى ذلك علي عشري إذا ما حددت للقارئ كل شيء فإنه لن يبقى له شيء يكتشفه

1 خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ص 149.

2 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 139-141.

3 رحمان غركان، نظرية البيان العربي، ص72.

4 المرجع نفسه، ص 361.

ويشعر بمتعة اكتشافه، ذلك أن القارئ يُؤثر أن يكتشف هو أسرار الصورة بنفسه على أن تتكشف له الأسرار من تلقاء نفسها، فتضيع عليه لذة الاكتشاف والمشاركة في الإبداع[1].

ويؤكد الجرجاني في دلائل الإعجاز أن مزية الكناية تكمن في طريق إثبات المعنى وليس في نفس المعنى الذي يقصد إليه المتكلم، فزيادة إثبات المعنى يجعله أبلغ وأوكد وأشد[2]، وبهذا يحاول الجرجاني أن يؤكد أن المزية البيانية للكناية إنما هي في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه، ومن هنا تكمن وظيفتها في خلق صورة تؤثّر في نفس المتلقي، وينضاف إلى التأثير في نفس المتلقي ودورها الرمزي والإيحائي، أن للكناية دورا أساسيا في تقديم المعنى في إطار فني جميل[3].

كما لا يفوتنا أيضا أن نشير إلى الدور الحجاجي الذي تقوم به الكناية، ذلك أن المعاني التي تثبت من خلال الصور الكنائية ملتبسة بأدلتها فإن ذلك يفتح لها طريقا إلى النفس تقبله وتقنع به وتأنس إليه، ولذلك كان إبراز المعاني بأدلتها من أبرز الأشياء التي جعلت لها علوقا بالنفس[4]، وهذا ما أشار إليه العلوي في كتابه الطراز حيث يقول: " فإنها (الكناية) تفيد الألفاظ جمالا، وتكسب المعاني ديباجة وكمالا، وتحرك النفوس إلى عملها وتدعو القلوب إلى فهمها، فإن أوقعتها في المدح كانت أرفع وأحسن وفي نفس الممدوح أوقع وأمكن، وإن صدّرتها للذمّ كانت آلم وأوجع وإلى ذكر فضائح المذموم أسرع وأخضع، وإن أدخلتها من أجل الحجاج كان البرهان بها أوضح وأنور، والسلطان بها أقدر وأقهر، والإفحام بها أشهر، والتسلط أعظم وأبهر، وإن وقعت للافتخار كان ضياؤه أسطع، ومناره أعلى وأرفع، وإن كانت موجهة للاعتذار فهي إلى سلّ سخائم القلوب أعجل وأقرب، وبوحر الصدور وفلّ غرب غضبها أذهب، وإن صدّرت للاتعاظ كانت في المبالغة في النصيحة أنجع، ولمرض القلوب أشفى وأنقع، وإن أردت بها جانب الإعتاب والرضا كانت بطيب الصحبة ولين العريكة أظفر، وعلى الوفاء بلوازم الألفة أوفر[5]".

1 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 83.

2 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 71.

3 السيد إبراهيم الديباجي، بداية البلاغة، ص235.

4 صلاح الدين محمد أحمد، التصوير المجازي والكنائي، ص264.

5 يحيى بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج1، دار المقتطف، مصر، 1914، ص434، 435.

وعليه فأهمية الكناية تتجلى في أداء وظيفتها البلاغية كونها وسيلة للتعبير الإيحائي، إذ يتم اعتمادها لإيصال المفاهيم بلمحات دالة تغني عن الشرح والتفصيل في المواضع التي تستجوب الإشارة. لهذا كثيرا ما يلجأ إليها البلغاء بما لها من طاقات رمزية وإيحائية، وكونها أيضا تتسم بالقوة والحيوية والتدفق والتعقيد، ولا يعني التعقيد صعوبة إدراكها ولكنه يعني تعدد الأبعاد والجوانب

2.4.2 العلاقة بين الرمز والكناية:

يعد الرمز من أكثر العناصر الشعرية التي لها علاقة بظاهرة الغموض في الشعر، فهو حجب للمباشرة واستخدام بديل عن الشيء أو الموضوع المعبر عنه، كما يعتبر الرمز عنصرا مهما من عناصر الظواهر الجمالية، فالشعر باعتباره تعبيرا جماليا لا يمكن امتلاك تصور عنه بعيدا عن النظام التعبيري الرمزي[1].

كما أن بروز ظاهرة الرمز في القصيدة الشعرية يوشك أن يلغي الوضوح عن المضمون الشعري لتحل محله السديمية في لغة التعبير، ونظرا لفاعلية الرمز فقد جنح الشعراء إلى توظيفه في أعمالهم بسبب إدراكهم لقدرة هذه الظاهرة على استيعاب التجارب في مجال الإبداع، مما يجعل اللغة الشعرية تتميز بثراء طاقاتها التعبيرية واكتنازها بالإيحاءات.

ويرى عدنان حسين قاسم أن التوجه الفني في استعمال الكناية يشحنها بطاقة إيحائية يجعلها تقترب من تخوم الرمز، كما يجعلها أكثر قدرة على مساندته إذا كان السياق العام رمزيا، كما يَعتبِر الرمز تطويرا لأسلوب الكناية[2]، لكنه في المقابل يفرق بين الكناية والرمز على اعتبار أن العلاقة بين طرفي الكناية تنحصر على علاقة التلازم بين المعنى الذي يدل عليه ظاهر اللفظ وبين المعنى الذي يستدعيه، ولكن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه علاقة تفاعل وتداخل ترتكز على الاقتران والتشابه الذي يحدث عن طريق التقاط وحدة الأثر النفسي بين الأشياء، كما يرى أن الكناية تستمد دلالتها من روح العصر وتقاليده وقيمه ومقدراته، وأن الرمز يقتطع قيمه الجمالية من روح الشاعر ودهاليز نفسه المظللة وتجاربه الملتوية المعقدة[3].

1 أحمد فتحي رمضان الحياني، الكناية في القرآن الكريم موضوعاتها ودلالاتها البلاغية، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2014، ص210

2 عنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 245.

3 المرجع نفسه، ص 241، 242.

لكن على الرغم من هذا الفرق الذي ذكره عدنان حسين قاسم بين الكناية والرمز، إلا أنهما يشتركان في الإيحاء و ما ينجم عن استعمالهما من غموض وخفاء وإلغاء الوضوح والمباشرة، فبلاغة الكناية تتأتى بما ينجم عنها من خفاء وغموض شفيف يزيد العمل الأدبي عمقا، ويسمو به عن سطحية الأداء الساذج، ويظل بذلك ينبض بسر الإمتاع والجمال، ويضاف إلى هذا كون الكناية وسيلة يستخدمها الشاعر لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة خاصة وأن هذه الصور توحي بتلك الأبعاد الخفية المستترة في تجربة الشاعر، وإنما تشف عن مجموعة من الدلالات والمعاني بواسطة ما تلقيه من تلك الظلال الموحية، ومن هنا تستطيع الكناية أن تعبر عما لا تستطيع التعبير عنه الألوان الواضحة[1]، كما أن الرمز يستمد جماليته هو الآخر من خلال إلغائه الوضوح عن المضمون الشعري وإحلال السديمية والغموض مكانه على اعتبار أن التعبير الشعري لا ينبغي أن يكون ظاهرا في وضوح سطحي.

3.4.2 استعمالات النموذج الكنائي ووظيفته البلاغية في الديوان:

استوت الكناية تعبيرا لغويا استخدمها الشاعر الأخضري أداة في التصوير على الرغم من الخفاء الذي يكتنفها، ومع ذلك فهي قريبة من ذهن المتلقي فيما تشير إليه من معان وأفكار، ولقد اتكأ الأخضري في تشكيله لمعانيه، على نماذج من الكنايات والرموز، حيث نتلمس تجلياتها في قصيدته ثورة الشعر[2]:

وتشـــبثت فـــإذا الحقيقـــة مـــرة أيـــوب ألقـــى صـــبره فـــي النـــار
وأرى عبيـــدي كالـــدمى، وجمـــيعهم ســـكران يحبـــو خلـــف كـــل شـــعار
مـــاذا أقـــول وفكرتـــي هـــي فكرتـــي مـــوؤودة مـــن تحـــت ألـــف حصـــار
محتـــارة كأنـــا ألا مـــن أوبـــة ولقـــد يضـــيق الكـــون بالمحتـــار

أيوب يرمز إلى طول الصبر الذي يتوج بالفرج، لكن الشاعر في قوله: "أيوب ألقى صبره في النار"، تصبح كناية عن نفاد الصبر، فالشاعر يشطاط غضبا وأسفا على المتطفلين على الشعر، الذين لا مبدأ لهم ولا التزام، فالشاعر ضاق ذرعا ولم يطق صبرا لما يقع من تجاوزات من قبل أناس ينتسبون زورا وبهتانا إلى عالم الشعر، والشعر منهم براء،

1 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 83.
2 الديوان، ص 35.

هؤلاء الذين لا يتوانى أن يصفهم بالأغمار ويحدد من الذين ينبغي أن يرتادوا عالم الشعر وذلك في قوله[1]:

الشـــعر مضـــمار الـــذين تمـــردوا فـــي حكمـــة، مـــن قـــال للأغمـــار؟

كما في قوله: " **سكران يحبو خلف كل شعار** "، كناية عن غياب العقل وغياب المبدأ والانسياق وراء الشعارات، إلا أن الشاعر يود التنبيه عبر هذا التعبير الكنائي إلى أن سكر الفكر أخطر من سكر الخمر، فهؤلاء سكروا بأفكار خاطئة وباطلة جعلتهم ينزاحون بالشعر عن وظيفته الأساسية وهو أن يبث من خلاله الشاعر ما يؤمن به من قيم ومبادئ، ذلك أن أي عمل شعري إنما يكتب له البقاء والخلود بقدر ما يحمل من مبادئ وقيم، وبهذا يصبح الشاعر الحق في نظر الأخضري هو من يضحي من أجل المبادئ والقيم بمصالحه الشخصية الضيقة، لا أن يضحي بالمبادئ والقيم من أجل رغباته ومصالحه الشخصية الضيقة، ومن خلال هذا البناء الكنائي يحاول الأخضري أن يقدم دستورا للشعر والشعراء.

ويتبدى لنا نسق كنائي آخر في قصيدته غضبة الشعر حيث يقول[2]:

وبنـــات القلـــوب إن هـــي غنّـــت منشـــدات لطوحـــت بالبلابـــل

بنات القلوب كناية عن العواطف والمشاعر والأحاسيس، وفي هذا إشارة إلى أهمية حضور العاطفة في العمل الشعري، فكأن النص الشعري هو من وحي العاطفة، ومن خلال هذا يمكن أن نستشف التوجه الرومنسي للشاعر الأخضري.

كما تتمظهر الصورة الكنائية في قصيدة يا قدس[3]:

والطـرف أجمـد، لكـن إن يكـن ظفـر بالـدمع هأنـذا مـن أعينـي المطـر

كناية عن العجز الذي ينتاب ذات الشاعر، التي يحكي من خلالها الذات العربية التي ربما لم تصبح قادرة حتى على البكاء، وهذا فيه إشارة إلى كثرة المآسي التي تلقي بكاهلها على وجدان الشاعر وصدر الأمة العربية.

1 الديوان، ص 36.

2 الديوان، ص 45.

3 الديوان، ص 51.

فـي ربـوة القـدس ثـارت أمـس زنبقـة أتعلمـين لمـاذا الـورد ينتحـر[1]

الزنبقة والورد كناية عن الأطفال الأبرياء الذين رغم حداثة سنهم إلا أنهم ثاروا ضد الواقع المهين من أجل أن يعيشوا في عزة وسلام، والذين لم تتلطخ براءتهم بذل أو هوان، ولم يعوا بعد خنوع الأنظمة العربية وخذلانها للشعب الفلسطيني، كما يمكن أن يوحي هذا البناء الكنائي بأن الشعب الفلسطيني مؤمن بقضيته إيمانا قويا، فلم تعد القضية تعني الكبار فقط بل حتى الأطفال الذين يقتدون بمن يرونهم يقاومون الاحتلال الغاشم، فهي بذلك تشغل الكبير والصغير على حد سواء.

وفكـرة ركعـت فـي البـؤس يائسـة ومهجـة لـم تحـرك عزمهـا العبـر

يشـق ليلـك منـه صـوت حيرتـه يـا أم أيـن صـلاح الـدين أو عمـر

بـالأمس كانـت لـك الأمجـاد مملكـة واليـوم يرتـع فيـك الغاشـم القـذر

لا تفزعنـك منـه الـدهر خسـته إن الخنـازير مـن أخلاقهـا البطـر[2]

يستوي البناء الكنائي في هذا النص الشعري أداة بلاغية يتكئ عليها الشاعر في التعبير عن موقفه الشعري، ففي قوله: " ومهجة لم تحرك عزمها العبر"، كناية عن الحالة السلبية التي تعيشها الأمة العربية التي لم تستفد من تاريخها الحافل، وتتعلم منه الدروس والعبر، وهذا يذكرنا بقول أحد الشعراء في معرض حديثه عن العرب:

فـلا هـم قـرأوا التـاريخ واعتبـروا ولا هـم أحرقـوه واحترقـوا.

كما يعتمد الأخضري على الرمز باعتباره تطويرا للكناية في قوله: " يا أم أين صلاح الدين أو عمر" هاتان الشخصيتان اللتان لهما وزنهما الثقيل في تاريخ أمتنا قاطبة وتاريخ القدس على وجه الخصوص، ليتحولا عبر مسارها التاريخي إلى رمزين يوحيان بالبطولة والمجد والعزة، وعبر هذا البناء الرمز/كنائي نلمس غربة زمنية يعانيها الشاعر وحنينا لزمن الانتصارات والبطولات، من خلال ارتداده لذلك الزمن ومحاولة استحضاره، وهذا ما يسهم في تعميق التجربة الشعرية لدى الشاعر، كما في قوله: "**بالأمس كانت لك الأمجاد مملكة** " كناية عن العراقة التاريخية للقدس، من خلال تاريخها الحافل بالبطولات والانتصارات، وهذا

1 الديوان، ص 50.

2 الديوان، ص 49، 52.

ما يصور لنا المآل المأساوي الذي آلت إليه القدس، وهنا تبرز لنا المفارقة كمكون شعري تعضد رؤية الأخضري الشعرية.

وفي قول الشاعر: "إن الخنازير من أخلاقها البطر"، كناية عن الاحتلال الصهيوني، وقد عدل الأخضري إلى التعبير بالكناية ليبرز مدى خسة وقذارة هذا المحتل الغاشم، بغية خلق حالة من الاشمئزاز لدى المتلقي، فضلا عن حالة الاشمئزاز لدى الشاعر.

ويتجلى التعبير الرمز/ كنائي في قصيدة جدار ليسعف الشاعر عن التعبير عن تجربته الشعورية حيث يقول[1]:

بينـــــي وبينـــــكِ وردة وجـــــدار أتـــرى ســـترحم روضـــنا الأحجـــار

نـــدعو علـــى هـــذا الجـــدار لـــو أنـــه مـــا بيننـــا – فـــي لحظـــة – ينهـــار

أجـــري وتجـــري حـــاملين ورودنـــا فـــإذا ريـــاح بيننـــا وجـــدار

في هذا النص الشعري الذي يفيض بشحنات عاطفية يستند الأخضري إلى أبنية رمز/كنائية للتعبير عن تجربته الوجدانية، كونها تمد اللغة الشعرية بطاقات إيحائية تكثف دلالاتها وتخرجها من دائرة الارتكاس إلى المباشرة والدلالة الأحادية، وهذا ما نجده في توظيفه لكلمات تتجاوز معناها القاموسي إلى معان رمزية وإيحائية عبر معجم شعري (وردة، روضنا، ورودنا) للدلالة على الأمل والتفاؤل باللقاء، في مقابل معجم شعري آخر يحمل دلالات البعد والفرقة ممثلا في الكلمات التالية: (جدار، الأحجار، رياح)، وعبر هذا الحضور لهذه الأبنية تنشأ المفارقة التي تعد مظهرا جماليا يكشف عن معاناة الشاعر النفسية، وعمق تجربته العاطفية، وهنا يمكن القول إن جمال التصوير يكمن في هذه الإثارة المعنوية التي تداخل النفس وتستولي على الحس، وكما يقول العقاد: " والجمال في الفن معنوي لا شكلي، وأن الأشكال لا تعجبنا وتجمل في نفوسنا إلا لمعنى توحي إليه، فالوظيفة في الحياة تسبق العضو الذي يمثلها، وما من شكل تراه إلا يختلف موقعه في الذوق بحسب اختلاف الدلالة التي يدل عليها والوظيفة التي يقوم بها[2] ".

ومن خلال النماذج التي عرضناها عن الأبنية الكنائية التي تتواشج مع الرمز، يتجلى لنا أن الأسلوب الكنائي بطابعه التكثيفي يميل إلى الإيجاز مما يمنح النص الشعري قيمة

1 الديوان، ص 88، 90.

2عباس محمود العقاد،مراجعات في الآداب والفنون، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013، ص29،30.

فنية مضافة نظرا لما تحمله العبارة الكنائية من معنى يترك أثرا في نفس المتلقي بانفتاحه على آفاق الخيال الواسعة متأملا المعاني المستترة خلف الألفاظ، وبهذا تستحيل الكناية وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الفنية كونها تمتاز بمقدرة تأثيرية ناتجة عن قوة الإيحاء واستبطان المعاني المستقرة فيها، كما أن عنصر التكثيف الذي يتمتع به البناء الكنائي يعمل على تحقيق عامل الاقتصاد اللغوي بما يتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة، هذا علاوة على أن التكثيف الكنائي يكسب البناء التصويري طابعا إيحائيا وهذا يعد سمة جمالية، ومرتكزا بلاغيا من خلال تحقق خاصية الإيجاز.

الفصـــل الرّابـــــع

البنـــــاء البديعـــــيّ وإستراتيجيّة اشتغاله في ديوان هواجس

1.البديع ومكانته في الدرس البلاغي:

علم البديع هو ثالثة الأثافي في علوم البلاغة، و**البديع في اللغة** المحدث العجيب، وأبدعت الشيء اخترعته لا على مثال، وبدع الشيء أنشأه وبدأه، والبديع الشيء الذي يكون أولا[1]، وبَدُع صار غاية في صفته خيرا كان أو شرا، فهو بديع[2].

أما **البديع في الاصطلاح** فمعناه العام هو كل صورة فنية ذات منحى فني فيه جدة أو فيه ما يثير الإعجاب، فهو بمدلوله الفني رمز للصور والتعبيرات التي لم يألف الأدب ألوانها، فهو يعني مجرد التفنن في عرض المعنى في صورة جديدة بأي من طرائق التعبير، كما يطلق لفظ البديع ويقرن بكلمة الغريب مما يعني أنه يطلق على كل ما يثير الدهشة أو غرابة الفكرة أو حسن عرضها أو بطرافة المضمون الشعري أو بمجرد صور غير مألوفة في العادة[3]، ويعرّف أيضا بأنه مذهب فني في التعبير الشعري، وهو إبداع المعنى في صورة فنية فريدة[4].

والبديع بمعناه الضيق المحدود هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة، وهو ضربان معنوي ولفظي[5].

ويقول بدوي طبانة: " وعلم البديع كان أول من ألف فيه هو عبد الله بن المعتز، وجمع في مؤلفه ما وقع من ضروب تحسين الكلام في كتاب الله وحديث الرسول وكلام بلغاء العرب، وأطلق على كل ضرب منها اسما خاصا، ولكنه لم يحدد معاني بعضها كما حدد معاني بعضها الآخر إذ هو في بعضها يكتفي بأن يفيض في التمثيل[6]".

والبديع المعنوي هو ما يحسن به الكلام من جهة المعنى، والبديع اللفظي ما يحسن به الكلام من جهة اللفظ، إلا أننا في هذا البحث آثرنا الوقوف عند أشهر المحسنات المعنوية

1 ابن منظور: لسان العرب، مادة (بدع)، ص 229، 230.

2 المعجم الوسيط، ط3، مادة (بدع)، مكتبة الشروق الدولية، 2004، ص 43.

3 رجاء عيد، المذهب البديعي في النقد، منشأة المعارف، الأسكندرية، ص 24- 26.

4 حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص 138، 139.

5 الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه، عبد الرحمن البرقوقي، ط1، دار الفكر العربي، 1904،، ص 347.

6 بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ص216.

التي منها: الطباق، والمقابلة، والالتفات. أما المحسنات اللفظية: فوقفنا عند: الجناس، والتصريع ، التصدير والترديد، الاقتباس.

إن الإجادة الفنية من مستلزمات العمل الفني، فسنة الشعراء في كل عصر حرصُهم على تجويد عملهم الفني، وسعيُهم إلى إخراجه في وشاح فني رائق، ويعتبر البديع بأطيافه المتنوعة واحدا من الوسائل التي تساعدهم في سبيل الإجادة الفنية التي يتوسلونها من أجل هذه الغاية، حيث يرى رجاء عيد أن العديد من الشعراء كانوا يحرصون على البديع كوسيلة للتجميل وطريقة للصوغ المنمق، حيث كان قرينا لمحاولة الشعراء إعطاءَ شعرهم طاقة من التجديد بحسبان أن الفن يستلزم جهدا أو مثابرة؛ وكان البديع يمثل قمة ذلك الجهد، وأن تطوره كان ملازما لتطور العمل الفني وتجميله[1]، كما أن التحسين وسيلة الشاعر نحو صياغة جمالية مؤثرة بإيقاعها وتمثيلها للموقف، فهو ليس حلية زائدة تمنح التعبير رونقا وجاذبية بقدر ما هو تشكيل للمعنى، فهو وسيلة يلوذ بها الشاعر لتحقيق الأثر الجمالي في المتلقي[2].

ويحتلّ البديع في الدّراسات البلاغيّة مكانة مرموقة، لما فيه من جمال يضفيه على العبارة النثرية أو القصيدة الشعرية، فتسنّم بذلك منزلة معتبرة في البلاغة، لما له من أثر في جلال المعاني وجمال الألفاظ، والبديع – كما يذهب إلى ذلك حسن طبل – ليس مجرد تحسين أو حلية تضاف إلى لغة الشعر، ولكنه أحد العناصر الجوهرية في تلك اللغة، ووسيلة فنية من وسائل الصورة[3].

فمباحث البديع تعتبر من أعظم كشوفات البلاغة القديمة، وذلك على الرغم مما لقيته هذه المباحث من اعتراضات تزيفها أحيانا، وتظهرها كعامل إفساد للدرس البلاغي والنقدي أحيانا أخرى، مع أن معاودة النظر فيها يكشف لنا الإمكانات التشكيلية التي تتوفر فيها والتي تصل بالصياغة الأدبية في مستوياتها المختلفة، بحيث لا تفتأ الصيغة البديعية تتحول إلى

1 رجاء عيد، المذهب البديعي في النقد، ص51

2 ينظر: محمد مشبال، البلاغة والأصول، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص 236، 238.

3 حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص137.

عنصر تشكيلي يدخل في نسيج الصياغة الشعرية فيؤكد فيها شاعريتها بجانب العناصر الأخرى المشاركة والفاعلة[1].

إلا أنّ الأمر الذي يجب أن ننبه إليه أن المحسناتِ البديعيةَ، يجب أن تكون دون تكلف أو تصنع، ذلك أنّ المحسّنات البديعية ولاسيما اللفظية منها لا تحلّ محلها من القبول؛ ولا تقع موقعها من الحسن حتى يكون المعنى هو الذي استدعاها وساقها نحوه، ومن هنا ذمّ الاستكثار منها والولوع بها[2]، وهذا ما عيب على فريق من الشعراء الذين فُتنوا به، وأفرطوا فيه بل إنهم جعلوه مقياسا للجودة والمقدرة على النظم، فوقعوا في كثير من العيوب التي أدّى إليها التكلف والتعسّف، فبدلا من أن يكون البديع وسيلة لتحلية الألفاظ وتحسينها، أو طريقا لكشف المعاني وإبرازها، صار غاية ومسلكا وعرا يؤدي إلى الفساد والعقم، ويذهب رجاء عيد إلى أن الإفراط في استعمال البديع يؤدي إلى التصنع الذهني من خلال أن الشعراء لا يبتكرون فنا، ليتحول الشعر إلى صنعة ومحاولات يائسة مما يؤدي إلى انحدار نحو التصنع والتلفيق[3].

وما ينبغي أن نؤكد عليه في هذا الصدد كما يذهب إلى ذلك حسن طبل في كتابه المعنى الشعري في التراث النقدي أن الإكثار من البديع ليس عيبا في ذاته، فالكثرة في ذاتها غير معيبة إلا إذا كان باعثها التكلف، فتأتي مجرد زخرف شكلي بحت ليس وراءه رصيد من المعنى[4].

قد يكون استخدام الشاعر للبديع استخداما شكليا مجردا باعثه التكلف، وحينئذ فإنه لا يؤدي وظيفته في الصورة الفنية أو المعنى المتمثل فيها، بل إنه يؤدي إلى تعقيد العبارة وغموض معناها، ويصبح وجوده في الشعر مجرد زيف شكلي، ومظهر ثراء كاذب[5].

وهنا ننوه أيضا إلى ما ذهب إليه البلاغيون إلى أنه ينبغي أن تكون الألفاظ تابعة للمعاني وليس العكس، وإلا لكان الكلام كغمد من ذهب فيه سيف من خشب، ذلك أن

1 محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي –، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 7،8.

2 الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ص 347.

3 رجاء عيد، المذهب البديعي في النقد، ص13

4 حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص139.

5 المرجع نفسه، ص140.

التكلف في سبيل الإتيان بالبديع اللفظي والعناية بالناحية اللفظية وسائل تفسد الكلام وتخرجه عن غرضه الأساسي وهو الإفهام؛ إلى أصوات مكررة تتردد في نظام خاص دون أن تشتمل على معنى جميل أو خيال حسن[1]، ويذهب شفيع السيد إلى أنه ينبغي تحليل الألوان البديعية من خلال مدى تأثيرها في تشكيل الصورة الفنية لا من خلال تكلف إحصائها فحسب، كما يؤكد أنه لا ينبغي أن ننظر إلى الأطياف البديعية على أن لها دورا هامشيا أشبه بالتلوين الخارجي الذي لا تأثير له على جوهر المعنى[2].

وإذا كان النقد العربي حينما جعل الشعر صنعة، ميز بينها وبين التصنع أو التكلف، ورفض الشعر الذي يصدر عنهما مجافيا للطبع منحرفا عن السمو الفني إلى الإسفاف والتعقيد، إذا كان النقد العربي قد فعل ذلك، وكان البديع مرادفا للصنعة أو هو أحد أبوابها في هذا النقد، فلقد كان ذلك بعينه موقفَه من قضية البديع، فلقد استحسن النقاد البديع وأشادوا به في الشعر، بل وأشادوا بالشعراء الذين أكثروا منه مادام هذا البديع فنا، أي مادام للصورة البديعية جمالها التعبيري، وإضافتها الفنية إلى المعنى، وعليه فإنهم رفضوه وثاروا عليه حينما يتكلفه الشاعر، ويتطلبه بكل سبيل، فيفقد في يديه سمة الفن، ويؤدي إلى تعقيد الصورة وتعمية المعنى[3].

ونفهم من هذا أنّ العلّة في فساد البديع لا ترجع بطبيعة الحال إلى البديع ذاته، وإنما ترجع إلى سوء استخدام الشعراء لألوانه والإفراط فيها، حتى صار مطمحا لا يرجون سواه، وعليه فالبديع ليس ترفا في الأسلوب الأدبي أو حلية بمثابة الفضول التي يُستغنى عنها، حتى يكون مكانه في المؤخرة من عناصر تشكيل العمل الفنّي.

إن تعبيرية الصورة البديعية هي المعيار الجوهري لجمالها، فالقضية هي قضية استخدام الشاعر للبديع، فقد يكون ذلك الاستخدام فنيا لا تكلف فيه، أي أن يقتضيه السياق، ويتفاعل مع غيره من العناصر التعبيرية في بناء الصورة الفنية، ويؤدي دوره في وظيفتها التعبيرية، فيجمل به المعنى ويلطف لدى المتلقي[4].

1 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 44.

2 شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب، تأصيل وتقييم ، ص219.

3 حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص 138.

4 المرجع نفسه ص140.

إن البديع يتميز بظاهرة عميقة تغطي بحوثه في جملتها، وهذه الظاهرة تتجلى في طابع التكرار الذي تتفجر منه كل الأشكال البديعية تقريبا، ومعنى هذا أن الناحية الدلالية تتلبس بعملية الكشف البديعي، وإن تجلت أحيانا في مظاهر صوتية وإيقاعية، فالرؤية للبنية العميقة للأشكال البديعية يمكن أن تهيئ للدارس أداة صالحة للكشف عن وظيفة كل شكل داخل النص الأدبي وعلاقته بالأشكال الأخرى البعيدة أو القريبة؛ ثم دور كل ذلك في إنتاج الدلالة[1].

2. توظيف المحسنات البديعية في الديوان وأثرها الجمالي:

إنّ أهم ما ميز النصوص الشعرية التي تضمنها ديوان هواجس لعبد الرحمن الأخضري؛ تلك الألوان البديعية التي زيّنتها وأضفت عليها ألقا ورونقا، فهي بنوعيها تحسّن الكلام من خلال المعنى أو اللفظ، كما أنها تضفي جرسا موسيقيا، ونغما شجيا مطردا على أوتار بعض النصوص الشعرية، فالشاعر الأخضري أبدى مقدرة فائقة من خلال توظيفه لألوان بديعية، إلا أن اهتمامه بها وإيلاءها حيّزا وإن كان يسيرا في بعض المرات، واستخدامه لألوان بديعية مختلفة لا يعني –من وجهة نظرنا– أنه مظهر من مظاهر التكلف والتصنع بل هو تكميل للبناء الشعري القائم على المزج بين الصورة والخيال والأساليب والموسيقى، مع العناية الفائقة بالمعنى مما يؤكد لنا أنه قد بذل جهدا كبيرا في إبداعها، وتنميقها ونمنمتها بمختلف ألوان البديع.

1.2 تمظهرات البديع اللفظي في الديوان وأثره الجمالي:

يشكل العنصر الموسيقي في عالم الشعر موكبا سحريا جليلا، فالموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، فهي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس وأعمقها تأثيرا فيها[2].

1 محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 8.

2 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، ص154.

ويجيء الإيقاع في النص الشعري فعلا إبداعيا، يمثل جملة مكونات توفر عليها النص، ولذا فإن ثراء الحس الغنائي الفني للشاعر يتجلى من خلال تلك المكونات الإيقاعية، إذ هي تؤشر مدى إبداع الشاعر وتميزه من سواه في خلال جملة معطيات إيقاعية أو ذات أثر إيقاعي يفيض بها النص الشعري أو تزخر بها بنيته التكاملية العامة[1].

ويعد الإيقاع عنصرا يزيد في جمال النص من وجهة النظر الميالة إلى حضور الإيقاع في الكتابة، باعتباره ينتمي إلى إيقاعات التناغم والتشابه، وبناء على هذا فإن الميل إلى الزيادة في هذا العنصر الجمالي يفترض أن يزيد في جماليات النص، ومن هنا كان سعي الشعراء إلى رفد نصوصهم بعناصرَ إيقاعيةٍ تضاف إلى الوزن والقافية، وهو ما يطلق عليه الإيقاعُ الداخلي، وتتمثل هذه الإيقاعات بمجموعة من العناصر التكرارية الموقعة التي تُغْني موسيقى النص[2]، والإيقاع الداخلي هو الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق بين الكلمات ودلالتها حينا، أو بين الكلمات بعضها ببعض حينا آخر[3].

والإيقاع هو الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وَحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائصَ معينةٍ على عناصرِ الكتلة الحركية[4].

وأما القيمة الجمالية التي تتولد من طبيعة الإيقاع فهي تكشف عن التحولات الإيقاعية بالاختلافات والتوافقات الحاصلة في البنية المقطعية للنص، لأن الجمال يتولد من التوافقات الانساجمية التي تضم هذه البناءات والتي تثير فينا إحساسا بصفاته الخاصة النوعية[5].

إن مجموع التشكيلات الصوتية تتفاعل لخلق شبكة من العلاقات التي تتقارب وتتباعد في أوضاع تواؤمية لتكون محصلة إبداعية تنطلق إلى المتلقي فتثيره وتنبهه وتعمل

1 رحمن غركان، مرايا المعنى الشعري، ص108.

2 مصلح النجار وأفنان النجار، "**الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي**"، مجلة جامعة دمشق، مج: 23، ع1، 2007، ص123.

3 إبراهيم عبد الرحمن محمد، قضايا الشعر في النقد العربي، ط2، دار العودة، بيروت، 1981، ص36.

4 كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1974، ص230.

5 يوسف حامد، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1991، ص 263.

عقله، فالتحسين اللفظي يهدف إلى استدراج المتلقي للولوج إلى عالم المعنى، فالتقارب اللفظي بين الكلمات بشكل إيقاعي يحدث تأثيرا في النفس حتى تستوعب المعنى بعد ذلك[1].

يعد البديع اللفظي نوعا من أنواع فن البديع، وهذا النوع هو وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو في الحقيقة ليس إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون لها نغم وموسيقى، حتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول، فهو مهارة نظم الكلمات وبراعة ترتيبها وتنسيقها، ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها أمر واحد، وهو العناية بحس الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع، ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان[2].

وقد أولى البلاغيون الإيقاع عناية كبيرة حتى تكاد نظرية الإيقاع تسيطر على الفكر البلاغي القديم، فقد التمسوا عنصر الإيقاع في الكلمة من خلال حديثهم عن الجناس والتصريع والتطريز...، فقد ربطوا بين إيقاع الفن البديعي ومعناه، فكان لا قيمة له بعيدا عن إثرائه للمعنى، وإثارته لمشاعر المتلقي وانفعالاته، لأنه على غير هذا المنوال يعد تلاعبا باللفظ وعبثا باللغة، فالقيمة الفنية إنما تتجلى في عملية التلاؤم والنسج، وامتزاج اللفظ بالفكرة، والشكل بالمضمون[3].

إن الموسيقى النصية لها روابطُ وأبعادٌ دلاليةٌ لا يمكن إهمالها، إذ ترفد الصورَ والتراكيبَ وتعمل داخلها وخارجها، ليس بهدف التأثير فقط ولكن للمساعدة على إيصال الرسالة، فالعلاقات النغمية بين المفردات والتراكيب تشكل إطارا مهما للرسالة الفكرية التي يحتويها النص[4].

والإيقاع لم يقف عند حدود الصياغة والشكل، وإنما قيمته فيما يثيره في نفس متلقيه من الإعجاب والمتعة، فالعلاقات بين الإيقاع وبين المعنى في أشكاله المتعددة هي التي

1 إبراهيم محمود علان، البديع في القرآن – أنواعه ووظائفه –، إصدارات دار الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2002، ص7، 106.

2 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1952، ص 42، 43.

3 صالح سعيد عيد الزهراني، " **الغموض والبلاغة العربية** "، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1989م، ص423.

4 إبراهيم محمود علان، البديع في القرآن الكريم، أنواعه ووظائفه، ص6.

تعني دارس الشعر، وإن دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك فيها[1]، فالمحسنات اللفظية تقوم على اللفظ المفرد ومدى توظيفه للصوت، وتوازيه مع غيره وتكوين مقطوعة موسيقية منسجمة من البناء ككلّ[2].

1.1.2الجناس وقيمته الفنية: الجناس أو التجنيس: هو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها[3].

وينقسم إلى قسمين كبيرين: الجناس التّام، والجناس الناقص، والجناس التام هو ما اتفق ركناه في الأصوات، في أنواعها وعددها وترتيبها وحركاتها[4]، وأما الجناس الناقص فهو ما اختلف فيه ركناه في واحد من الأربعة: نوع الحروف وعددها وترتيبها وحركاتها[5].

وقبل معاينة تجليات الجناس في الديوان علينا بداءة أن نشير إلى أن الجناس إنما هو تزيين للألفاظ من حيث الجرس الموسيقي، بالإضافة إلى تزيين المعنى من حيث زيادة حسن أداء الكلام لمعناه بفضل الجرس الموسيقي، وعليه فلا أحد يستطيع أن ينكر أن الجناس ليس أكثر الألوان البديعية موسيقية، حيث تتبع هذه الموسيقى من ترديد الأصوات المتماثلة ممّا يقوي رنين اللفظ والجرس الموسيقي.

هذا ويشكل الجناس الناقص نموذجا موسيقيا مميزا، يخلقه ذلك التماثل الصوتي للألفاظ، والذي يسمح بتكثيف جرس الأصوات وإبراز التفاعل بين الكلمات، هذا التفاعل الذي لا يتم – بطبيعة الحال– بمعزل عن المعنى، ومع هذا الدور الإيقاعي الذي يقوم به الجناس بوصفه محسنا بديعيا له طاقته الموسيقية؛ إلا أننا لا نجده يحتل مساحة واسعة في جغرافيا ديوان الأخضري، وربما يكون ذلك راجعا إلى إيمانه بموقف البلاغيين العرب الذين رفضوا اطراد الجناس والسجع وغيرهما من المحسنات البديعية اللفظية لما ينم عن ذلك من تكلف يعوق الوظيفة الإبلاغية للخطاب فظهور التكلف مناف لغرض الإقناع[6]، أو ربما السياق لم

1 صالح سعيد عيد الزهراني، " **الغموض والبلاغة العربية** "، مرجع سابق، ص423، 424.

2 عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، 1999م، ص 45.

3 العسكري، الصناعتين، ص 241.

4 الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ص157

5 المرجع نفسه، ص158.

6 محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، ط2، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص 113.

يستدعه ليوظفه الشاعر، وقد توارد هذا الطيف البديعي في شكل شذرات هنا وهناك في مواقع من النصوص الشعرية التي تضمنها الديوان، ومن ذلك قول الأخضري[1]:

إلـــــى التـــــي ســـــميتها قمـــــرا كنايـــة عـــن بهـــاء الخلْـــق والخُلُـــق

وكذلك في قصيدته التي بعنوان " لن أستريح [2]:

المدّ يدفع زورقي
أبدا إليك
والموج يرفع رايتي
في مقلتيك

ومن خلال هذه النماذج تتجلى لنا قدرة الجناس على إبراز خفاياه بمصاحبة الإيقاع مما يظهر بهاءه وجماله، كما تتجلى لنا مقدرة الشاعر على استخدامه قدراتِ أصوات الحروف، ونغمات الألفاظ والتنسيق بينها بحيث تترجم ما يعتمل في نفسه، وتجذب المخاطب إلى محيطها ليذوب في أجوائها، ويظلّ في جنباتها لا ينفك عقله مع نفسه مع روحه في تجاوب متصل مع الشاعر ورسالته، فهو يريد أن يقدّم المعنى في صورة دقيقة مصحوبة بالإيقاع المناسب.

إنّ الشاعر عبد الرحمن الأخضري في استخدامه للجناس (الخلْق والخلُق) (يدفع ويرفع)، يدرك أن هذا اللون البديعي له أثره الجمالي والموسيقي البارز، فتواجده في العبارة الشعرية يحدث نغما موسيقيا يسترعي الآذان بتماثل أصواته، كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، ليصور لنا جمال المخاطب الذي جمع بين جمال الخلْق وجمال والخلُق، وبهذا يظهر لنا تقارب اللفظتين من الناحية المعنوية كما بينهما تقارب من الناحية اللفظية، وبهذا يصبح للجناس بوصفه محسنا لفظيا دورٌ دلالي في التقارب بين الألفاظ.

كما نلمس حضور هذا المكون البلاغي الإيقاعي في ثنايا الديوان ومن ذلك قول شاعرنا في قصيدته " ثورة الشعر"[3]:

1 الديوان، ص9.
2 الديوان، ص15.
3 الديوان، ص36.

ولكـــم تشـــاعر معشـــر، فكأنمـــا مـــن بركـــة الأوضـــار بعـــض بخـــار

وفي قصيدته غضبة الشعر[1]:

بـــئس مـــن عكـــر الجمـــال فأضـــحت نفحـــة الشـــعر لفحـــة مـــن مهـــازل

كما توارد الجناس بوصفه عنصرا موسيقيا أخاذا في قصيدة " المرايا المحدبة " حيث يقول[2]:

كـم لوعـة لـي فـي هـــــــواك ولهفـة لـــي فـــي نـــواك وقـــد ســـكت طـــويلا

ســفري لــديك ســفير قلبــي فــي الجــوى لا تحرميـــــه الضـــــــم والتقبـــــيلا

سمـــــــراء يـــا ســمري الـــذي علقتـــه فـــي مهجـــــــتي، أضـــرمته قنـــديلا

كما نلحظ أيضا تجلي الجناس بصورة محتشمة في قصيدة " القرية " في قوله[3]:

وهـــذه الحيـــرة الحيـــرى لـــم انفجـــرت مـــن مقلتيـــك دموعـــا أغرقـــت فـــاكِ؟

ترنمـــي ودعـــي الأقـــدار جـــــارية وهـــــات أغـــرودة الأفـــراح أو هـــاك

وكذلك في قصيدة صب يخاف الله[4]:

عذلتـــــه دونـــــك عفـــــة، ولطالمـــــا عذرتـــــه عفتـــــك التـــــي يهواهـــــا

إن التجانس الصوتي الحاصل بين (تشاعر ومعشر) وكذلك بين (نفحة ولفحة) وبين(لوعة ولهفة) وبين (سفري وسفير) وبين (سمراء وسمري) وبين (الحيرة والحيرى) وبين (هات وهاك) وبين (عذلته وعذرته) لا شك يحدث إيقاعا موسيقيا وجرسا صوتيا يساعدان على استقرار الفكرة في نفس السامع، وهنا ترتبط الكلمات في الإطار العام بالسياق، وذلك لغرض إتمام المعنى فكأنّ هذا التجانس في الألفاظ يصحبه تجانس في المعاني، إذ إنّ الألفاظ المتجانسة من الناحية النغمية إنما تتفق في تصوير الحالة النفسية العاطفية للشاعر، فهنا لم ترد هذه الألفاظ لغاية تزيين أو تحسين فحسب، وإنما وفاء للمعنى ودقة في الأداء، وتصويرا للدفقة الشعورية، وبهذا يمكننا القول إن الجناس عنصر هام من

1 الديوان، ص45.

2 الديوان، ص 77، 79، 80.

3 الديوان، ص 58، 61.

4 الديوان، ص 71.

عناصر الإيقاع الداخلي للعمل الشعري، هذا الأخير الذي يشكل بدوره جزءا من عملية الإبداع الشعري ذات الأثر البارز في التكوين الفني للقصيدة لما تحمله من دلالات، فهو يضفي على البيت الشعري نوعا من التشكيل بمساعدة عواملَ أخرى كالقافية والبحر، وبهذا يكون له تأثير مباشر في بناء القصائد فنيا لأنه يقف وراء استجابة المتلقي لجمالية النص، من خلال التأثير الذي يحدثه في النفس والقدرة على إثارة الانفعال، كما يعد هذا المحسن البديعي مظهرا من مظاهر التكرار الذي تعتبر ظاهرة لغوية يتحقق بها الاتساق المعجمي كنوع من أنواع الاتساق.

2.1.2 التصريع ووظيفته الإيقاعية:

تكلّم النقاد على ضرورة مراعاة حسن مطالع الشعر وابتداءات القصائد، لأن المطالع أول ما يقع في السمع ويطرق الذهن، فوجب أن تكون حسنةً عذبةً من حيث اللفظُ، وبارعةً جيدةً من حيث المعنى.

اعتاد الشّعراء منذ القديم على هذه الظّاهرة البديعيّة في شعرهم، بل اعتبروها أساسا فيصليّا لمن أراد أن يلحق بفحول الشعراء، ويعرّف التصريع بأنّه " جعلُ عروض البيت مقفّاة تقفية الضرب، وهو مأخوذ من مصراعي الباب[1]"، ولا يكون إلاّ في مطالع القصائد تمييزا لها عن غيرها، فيُعرف منذ الشطر الأوّل روي القصيدة، ونحن نجد عيون القصائد قد صُرّعت، نظرا لما يؤدّيه التصريع من دور بارز في عملية التلقي، لأنّ صوت الحرف الأخير المكرّر لا شك أنّه سيؤزّ الملتقي أزّا، فتطلب نفسه المزيد، وقد سحرت بهذه النّغمة الموسيقية.

من الواضح أن البنية الإيقاعية في التصريع قائمة على توالي سياقين أسلوبيين يحتوي الأول على قرينة تقع في تفعيلة العروض، أما السياق الثاني فيعمل على إسقاط مبدإ التماثل على المتوالية التركيبية من خلال احتوائه على قرينة مماثلة تقع في تفعيلة الضرب، وعليه يمكن القول إن هذه البنية الإيقاعية الفرعية قد تولدت عن البنية الإيقاعية الأم المكونة من الوزن والقافية معا، فقد هيّأ النظام العروضي موقعي التوازي من خلال تفعيلتي العروض والضرب[2].

---

1 عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، ص359.

2حسام محمد إبراهيم أيوب، " **الإيقاع في شعر أحمد شوقي – دراسة أسلوبية –** "، مذكرة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1998، ص88.

وعبد الرحمن الأخضري لم يكن استثناءً؛ بل اتبع سنّة الشعراء التي دأبوا عليها، حيث تكشف لنا نصوصه الشعرية اتجاهه إلى التزام هذه الظاهرة البلاغية– الإيقاعية، حيث نجده اعتمد على التّصريع كلونٍ بديعي له قدرة على تحقيق التناغم الموسيقي، والتّأثير في نفس المتلقي وإثارة انتباهه، وبدراسة إحصائية لتوارد هذه الظاهرة البلاغية الإيقاعية نجدها تكررت في واحد وعشرين نصا بنسبة سبعة وسبعين بالمائة (77%) من مجموع سبع وعشرين (27) نصا على الشكل العمودي والتي تمثل نسبة تسعين بالمائة 90% من مجموع نصوص الديوان والتي تبلغ ثلاثين(30) نصا؛ من بينها ثلاث نصوص شعرية على الشكل الحر. والجدول التالي يوضح القصائد التي صرعها الشاعر:

عنوان القصيدة	مطلعها
من أنت؟	عرّف بنفسك، قل من أنت يا **ذاكا** مـا كنت أحسب تلقاني **وألقاكا**[1] **وألقاكا**[1]
وحدي	وحدي وأحسن ما أكون **وحيـــــدا** ما اخترت، لكن ما وجدت **نديدا**[2] **نديدا**[2]
صورة	من بعد عشرين عاما صرت أنت **أنـا** وصار جسمي لأطياف المنى **وطنا**[3] **وطنا**[3]
عيد ميلاد	عيد ميلاد سعيد، أو ليس اليوم **عيدْ** أيها الخِلُّ المفدّى، فتعجّلْ **بالثريدْ**[4]
ضـــد إضـــراب	ولـى ربيعك كالولهـان **محتـــــــارا** وحـــــلّ صيفك كالأطفال **ثرثارا**[5]

1 الديوان، ص 19.

2 الديوان، ص22.

3 الديوان، 22.

4 الديوان، ص23.

5 الديوان، ص25.

الهدهد	
مزقت قلبي	مزقت قلبي إذْ مزقت **أشعاري** أهكذا يأخذ المظلوم **بالثـــــار**[1]
ثورة الشعر	مت حيث شئت ولا تمت **بجـــواري** أنا ثـــــورة البركان **والإعصـــــار**[2]
غضبة الشعر	حبذا الفكر من رجـــــاحة **عاقلْ** وكـــذا الشعر من براعة **صـــــاقلْ**[3]
المرايا المحدبة	مـــــاذا عليك إذا صبرت **قليـــــلا** وطلبت للشـــوق الكبير **بديـــــلا**[4]
زجاجة الراح	زجاجةَ الراح ما هذا الســـنا **فيك؟** جودي عليّ بنور مـــن **مآقيـــــك**[5]
نفحات الهيام	نفحـــــاتِ الهيـــام بالله **عـــــذرا** أنا مـــا اسطعت أن أبثّك **شعـــــرا**[6]
القرية	لم يضحك البشـــر في عينيّ **لولاكِ** وما هفـــا القلب إلّا في **زوايـــــاكِ**[7]
الوطواط	عش في الظلام وخـلّ البؤس **يرعاكا** ودُم وفيا لكهف فيـــــه **مثـــــواكا**[8]
إلـــى وطـــاويط الشعر	قم حيث شئت فإن المجد **أصفـــاكا** وبات ينســـج من دنياه **دنياكـــــا**[9]

1 الديوان، ص 31.

2 الديوان، ص33.

3 الديوان، ص39.

4 الديوان، ص43.

5 الديوان، ص53.

6 الديوان، ص55.

7 الديوان، ص58.

8 الديوان، ص63.

	دنياكـــــــا[1]
سمراء	خُتِـــم القصيد، فرتليه **وميـــــــــدي** من ذا سيقرأ – إن أبيت – **قصيدي؟**[2]
كـــــوني الزمـــــان جميعه	أولى لقلبكِ أن يكـــون **رؤوفـــــــــا** يا مبـــدلا مني الربيع **خـــــــــــريفا**[3]
جدار	بيـــــني وبينـــــك وردة **وجـــــــدارُ** أترى سترحـــم روضَنا **الأحجـــــــارُ؟**[4]
فلسفة الهوى	لا ذنب لكـــنْ جئت **أعتـــــــــذرُ** ليـــلى، حنانَك إنـــــني **بشـــــــــرُ**[5]
هواجس	ماذا سأنشد كي أنـــــال **رضـــــاكِ** وسواي يرضـــــي بالكلام **ســـــــــواكِ**[6]
المنديل الورقي	رُمتِ الهجاء فها أتاك **هجـــــــــــائي** يـــا فتنـــــة سمّيتهـــا **حسنـــــــــائي**[7]
هـــــــــواجس.. المحطة الأخيرة	هواجـــــس بتّ لي **قمـــــــــــــرا** فقضّيت الدجـــــــــى **سهـــــــــرا**[8]

ومن خلال هذا الجدول يتضح لنا أن الشاعر الأخضري استغل الطاقة التي يمتلكها التصريع كلون بديعي، لخلق نص فني، يحتل فيه الجانب الموسيقي حيزا واسعا، بحيث

1 الديوان، 68.
2 الديوان، ص73.
3 الديوان، ص 82.
4 الديوان، ص88.
5 الديوان، ص 94.
6 الديوان، ص96.
7 الديوان، ص104.
8 الديوان، ص 107.

يخلق لدى المتلقي الإحساس بجرس الكلمة، وبهذا يكون له دور لإحداث التجاوب لدى المتلقي، فيطلب المزيد، فهو إحدى الأدوات الموسيقية التّي يعتمدها الشاعر لإثبات مقدرته على امتلاك بنية الإيقاع، والأخذ بناصيته، وتحكمّه فيه.

وهكذا نلاحظ أن التصريع باعتباره لونًا بديعيا، وتقنيّة إيقاعيّة يحقّق انتظامًا صوتيًّا، ممَّا ينتج عنه مدى تأثيريّ على نفس المتلقي، ففعاليّة التّصريع إنّما تتجلى في المماثلة الإيقاعيّة التي يمنحها التجانس والانتظام الصّوتيين، فالمتأمّل في الهندسة الصّوتية التّي يهندسها التّصريع يجد أنّ الاتّساق الصّوتيّ يبلغ درجة عالية من الانسجام النّغمي والموسيقى، وعليه فالإيقاع في الخطاب الشعريّ، إنما هو رهان متجدّد وانفتاحٌ على فضاءات متنوّعة تشمل كلّ ما تتضمّنه القصيدة من أطيافٍ بديعية، تتموقع داخل الخارطة البلاغيّة والشبكة النصية التّي رسمت حدودها تلك الظاهرة البلاغيّة، على اعتبار أنّ تحسّس هذا الطيف البديعيّ من شأنه أنْ يحقّق درجة التَواصل والتّفاعل، وكذا تفعيل حركة الإيقاع، فموسيقى الشعر هي موسيقى تعبيريّة لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس.

3.1.2 تجلي ظاهرتي التصدير والترديد في الديوان ووظيفتهما الإيقاعية:

1.3.1.2 تمظهر ظاهرة التصدير في الديوان:

التصدير أو رد الصدور على الأعجاز من الفنون البديعية التي فطن لها القدماء وتحدثوا فيها، وهو يقع في النثر والشعر، ويعرفه السكاكي في مفتاح العلوم بقوله: " هو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين، أو المتجانستين، أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي: صدر المصراع الأول، وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه[1]"، ويُعرَّف أيضا "بأنه أن يُجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين في أول الفقرة أو آخرها، أما في الشعر فهو أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في أول الصدر أو وسطه أو آخره، واللفظان المكرران هما المتفقان في اللفظ والمعنى، والمتجانسان هما المتشابهان في اللفظ دون المعنى[2]".

1 السكاكي، مفتاح العلوم، ص541.

2 نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، 2014، ص51.

وقد أولع الشعراء باستعمال هذا اللون البديعي وافتنوا في توظيف أشكاله مستثمرين تلك الطاقات الموسيقية التي تولدها عملية إعادة اللفظ أو ما يشبهه داخل البيت الواحد، وتتجلى بلاغة رد الأعجاز على الصدور في[1]:

- تأكيد المعاني وتقريرها من خلال التكرار، ومعلوم أن اللفظ عندما يكرر أو يذكر مجانسا للآخر يتأكد معناه في ذهن السامع ويتقرر.
- دلالة أول الكلام على آخره، وارتباط آخره بأوله، وهذا مظهر من مظاهر البلاغة أن يكون أول الكلام دالا على آخره، وآخره مرتبطا بأوله.

ويذكر ابن رشيق في العمدة أن التصدير قريب من الترديد، والفرق بينهما يكمن في أن التصدير مخصوص بالقوافي التي ترد على الصدور، أما الترديد فإنه يقع في أضعاف البيت[2].

ويدرجه علي الفرج في منهجه المقترح لدراسة علم البديع ضمن الهندسة البنائية التي بدورها تندرج هي والهندسة الإيقاعية ضمن هندسة كلية يسميها الهندسة الكلامية، والتي يقصد بها عملية توزيع الدفقة الكلامية على شكل متسق ومنتظم من حيث تناظرُ حدودها أو انتظامُ أبعادها، أو اتحادُ بعض أصواتها أو اقترابُها مخرجا[3]، ويقصد علي الفرج بالهندسة البنائية هي تلك الهندسة التي تطرأ على توزيع مفردات البنية الكلامية وكيفية انتظام هيكلها وتركيبها[4].

ويذكر علي الفرج في كتابه تكوين البلاغة أربعة أقسام[5] لهذه الظاهرة البلاغية البديعية البنائية هي:

- القسم الأول: وهو الذي تتسع فيه المساحة المكانية بين الكلمتين، حيث تقع الأولى في بداية المقطع الأول، والثانية في نهاية المقطع الثاني.

---

3 المرجع نفسه، ص 53.

2 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج2، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981، ص3.

2 علي الفرج، تكوين البلاغة، ص333.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها

4 علي الفرج، تكوين البلاغة ، ص 338، 339.

كقول الشاعر الأخضري[1]:

ينساك بعض الألى عاشوا هنا زمنا لكن قلبي – معاذ الله – ينساك

- القسم الثاني: وهو الذي تضيق فيه المساحة المكانية شيئا ما، حيث تقع الأولى وسط المقطع الأول والثانية في نهاية المقطع الثاني.

كقول الأخضري[2]:

هات حكاياك أنّات مهلهلة فليس يلهمني إلا حكاياك.

- القسم الثالث: وهو الذي تزداد المساحة المكانية فيه ضيقا، حيث تقع الأولى في نهاية المقطع الأول والثانية في نهاية المقطع الثاني.

كقول الأخضري[3]:

لو كان مثلي في الهوى حجر من لهفة لتبخر الحجر

لو كنت أدري كنت محتذرا لكن جهلت وخانني الحذر

- القسم الرابع: وهو الذي تتصل فيه المساحة المكانية بين اللفظين أقل أبعادها فتقعان في المقطع الثاني.

كقول الأخضري[4]:

وكلما جمعتنا في الدجى سبل تباعدت عن زواياي زواياكا

وفيما يلي جدول يوضح توارد هذين اللونين البديعيين ذوَي البعد الإيقاعي في ديوان هواجس:

1 الديوان، ص 62.

2 الديوان، ص 60.

3 الديوان، ص ص 94، 95.

4 الديوان، ص 21.

عنوان القصيدة	تجليات ظاهرة التصدير (رد الأعجاز على الصدور)
من أنت؟[1]	عرف بنفسك قل من أنت يا ذاكا ما كنت أحسب **تلقاني وألقاكا** إما تكـــــن **شوكة** حمقى فزنبقة لطالما تفتحت بالعطـــر **أشواكا** كأننا ما التقينا قبل وامتـــــزجت في حبنا النور **نجواي بنجـــــــواكا** اليوم جئت وهذا الليل معتكـر يا **ساري** الليل لِمْ قد كان **مسراكا**
ضـــــد إضـــــراب الهدهد[2]	نفيت نفسك عنا و**اعتذرت** لنا وليس نقبل منك، الدهر، **أعذارا**
مزقت قلبي[3]	يا قوم ما عاد لي **شعر** يشرفني أنا الذي شرفتني قبل **أشعـــــــاري**
أحاول أنساك[4]	وجاءت على صـرحنا **نكبة** وكنت أجـانبه **النكبـــات**
يا قدس[1]	وقيل: زلزلنا **المقدار** فاندثرت صروحنا بل هوان الذلّ لا **القـــدر** وصاح إذ قمت كالمعتوه **أجبره** من ظن أن زجاجا – ويك– **ينجبر**

[1] الديوان، ص 19، 21.

[2] الديوان، ص 30.

[3] الديوان، ص32.

[4] الديوان، ص 81.

نفحات الهيام[2]	ما التقينا إرادة **النصر**، لكن التقينا ليحـــرز العلم **نصـــــــــرا** قد رأى **البِشْر** مرتين كلانا أمس واليـــوم زادنا الله **بشـــــرا**
القرية[3]	**سميتك** القرية الخرساء، معذرة وإنما قلبي الحساس **سمّـــاك** هات **حكـــــاياك** أنّات مهلهلة فليس يلهمنـــــــي إلا **حكاياك** يفديك قلبي الذي **ناجيتـــه** فهفا وقام توّا بمحـض الشعر **ناجاك** لم الستر؟ هذي الحال فاضحة شجوي وشجوك **شكواي وشكواك** سيان نحن، فلا تغررك ضاحكتي **دنيا** الكآبـــــــة **دنياي ودنياك** **ينساك** بعض الألى عاشوا هنا زمنا لكن قلبي – معاذ الله – **ينساك** أأنت مثلي آهات محشرجـــــــة ما كان **أحراي** بالشكوى و**أحراك** لولا التجلـــــد أعـــــلنا تمردنا هذا التجلد **أعيانـــــي وأعياك** كأنك ابنة أيـــــــوب فإرثك من صبـر تعاظم حتى كاد ينعاك علمتنيـــــه فهـــــــا قلبي يرتله قصيدة بحـــرها أمواج أشواك عذرا فما استطعت إلا أن أرجـــعه صدى يقرب **نجواي لنجـواك**

[1] الديوان، ص50، 51.

[2] الديوان، ص57.

3 الديوان، ص59 وما بعدها.

الوطواط[1]	**أغرك** الليل أخفى منك داهيـــة أم ناطح الصخر يا مغرور **أغراكا** و**أنت أنت** فمالي ألتظي عـــذلا وغيهب الليل **تهـــــواه ويهواكا** ورحت تصلب روح العدل في عمهٍ وقـــــد عرفتك يا **أفاك أفاكا** تركت مهجة هذا الدهر بائسة فطلقن ويك من **دنيـــاه دنياكا** ويصرخ العدل في الآفاق منتصرا **بشراك** بالموت يا وطواط **بشراكا**
إلـــى وطـــاويط الشعر[2]	**أفتاك** في كل شيء، وهو من حسد لو استطاع بمسخ الذات **أفتاكا** كنت **شوكة** ولدي، فالريح مذ خلقت تجتث وردا ولا تجتث **أشواكا**
فلسفة الهوى[3]	لو كان مثلي في الهـــوى **حجر** مـن لهفة لتبخر **الحجـــــر** لو كنت أدري كنت **محتـــــذرا** لكـن جهلت وخانني **الحـــــذر**
هـواجس المحطـة الأخيرة[4]	إذا كـــــان الهـــوى **قدري** فإنـــي أعشـــق **القـــــدرا**

1 الديوان، ص 64-67.

2 الديوان، ص 68، 70.

3 الديوان، ص94، 95.

4 الديوان، ص107.

2.3.1.2 تجلي ظاهرة الترديد في الديوان:

قد كثف الشاعر من هذه الظاهرة البلاغية البديعية الإيقاعية بشكل لافت، ولعل ذلك راجع إلى وعيه بالطاقة الموسيقية التي تمتلكها في تشكيل عالمه الشعري، والجدول التالي يوضح لنا توارد هذه الظاهرة في ثنايا القصائد.

عنوان القصيدة	تجليات ظاهرة الترديد
من أنت؟[1]	تخذت قلبك من صخر خدعت به **ما كان** أضعفه **ما كان** أغباكا أكلما قمت **للمرآة** أنظـــــــرني كالصخر وكالثلج في **المرآة** ألقاكا أقد من جزعي **صخرا لأكسرها** **فتكسر الصخر** فـــي كفي عيناكا اليوم جئت وهذا **الليل** معتكـر يا ساري **الليل** لم قد كان مسراكا
ضـــد إضـــراب الهدهد[2]	خبر **أما زال** بدر روحك منبلـــجا وماء فكرك هل **مازال** مـــدرارا فكلما سكنت روحـــــــي تزلزلها **بفكرة** فأصوغ **الفكـــر** أشعـــارا كم **أعشق** الصمت ميلادا لخاطرة ولست **أعشقه** عقما وقد صارا
ثورة الشعر[3]	ماذا أقول و**فكرتي** هي **فكرتي** موؤودة مـــــن تحت ألف حصار **تسنو** فيغمرها الظلام، وإنمـــا **تسنـــــــو** لتعلن أنهـــا بجواري

1 الديوان، ص 19-21.

2 الديوان، 28- 30.

3 الديوان، ص 35-37.

	ويح العروبة أصبحت موؤودة في كل بلوى غير ذات قـــــرار والشاعر الصنديد من يلقي لها **كفيه، كف** فدا و**كف** ذمـــــار **الخطب** لا يحتاج زفرة شاعــر **الخطب** محتـــــاج يــد الثوار
القرية[1]	هذي تباريحك الولهى مزمزمة كفاك **صبرا** فإن **الصبر** أضــواك لم الستر؟ هذي الحال فاضحة **شجوي وشجوك** شكواي وشكواك سيان نحن، فلا تغررك ضاحكتي **دنيا** الكآبة **دنياي** ودنياك لولا **التجلـــــد** أعــلنا تمردنا هذا **التجلد** أعياني وأعيـــاك
جدار[2]	**أجري وتجري** والطريق طويلة تهفو على جنباتها الأخطار **نجري وتجري** حولنا آمـــالنا لا اليأس يعيينا ولا المضمار **أجري وتجري** حـــاملين ورودنا فإذا ريـــاح بيننا وجــدار

1 الديوان، ص 59، 60.

2 الديوان، ص 89، 90.

الشاعر والمرايا[1]	**قلت سر يا أنت** مأمون الخطى **قلت سر يا أنت** لا تخش البلايا **وعلى صدرك نايي** والهـــــــا **وعلـــــــى صدري** أطواد الخطايا
المرايا المحدبة[2]	**غرق إلى غرق** وأنت بساحــل مدّي إليّ أو أحـــــــرقي المنديلا **الذنب ذنبي** إذ خرقت سفينتي وركبت بحـــــــرا من هواك مهولا

وهكذا تتبدى لنا جمالية الترديد من خلال دوره في إثراء الإيقاع وكذا تنويع الدلالة مما أدى إلى دينامية صوتية وتساوق موسيقي جذاب، ما يسهم في خلق الإثارة والمتعة، كما جاء ليعبر عن المكابدة والمعاناة حينا والإحساس بالمرارة حينا آخر، والتوتر الداخلي والقلق النفسي حينا آخر أيضا، وهذا يكشف عن مقدرة الشاعر الأخضري من خلال حسه الجمالي على التوليف بين هذه الأطياف البلاغية البديعية وإحداث إيقاعها من خلال التجاور الصوتي، هذا ما يخلق تناغما إيقاعيا وتكثيفا دلاليا، ذلك أن الشعر يستمد إيقاعه من مادة صياغته في أثناء تشكلها؛ حيث تعمل الألفاظ على بعث الجو بأصواتها بما فيها من علاقات صوتية تثير الشعور بالانسجام الحسي، وبقدر التنوع في طرائق التشكيل البديعي اللفظي بقدر ما تسمو القصيدة وتزداد وتيرة إيقاعها الذي ما ينفك ينسجم مع مضمونها الدلالي.

إن أهم ما يميز ظاهرتي التصدير والترديد التكرار الذي يولد إيقاعا صوتيا، حيث يستشعر المتلقي المعنى عند تقوية المقاطع المتشابهة، فالشاعر بذلك يمنح بنية بعض نصوص ديوانه حسا إيقاعيا صادرا عن البث الشعري، بحيث نجد أن حضورَ التكرار بوصفه سمةً تطبع ظاهرتي التصدير والترديد مؤشرٌ على قلق الذات وانشغالها في التعبير عما يعتمل فيها، وبطبيعة الحال يؤدي هذا التكرار إلى تصعيد الإيقاع الذي يوحي بدوره بمدى

1 الديوان، ص44.

2 الديوان، ص79.

انفعال الذات ومدى الحالة الشعورية للشاعر، ذلك أن القيمة الحقيقية لجزئيات القصيدة تنبع من ترابطها وتكوينها للعبارة الشعرية، فالعبارة هي السياق الذي يمنح الحرف والكلمة المعنى ويشحن قيمتها الموسيقية، فتكرار العبارة من الملامح الجمالية الموسيقية في النص الشعري[1]، فالتكرار ينمي حركية النص الشعري إيقاعيا ودلاليا، إذ يؤكد المعنى في الذهن مثيرا انتباه المتلقي، فتنساب إثرها موجة الانفعال التي تستدعي التبصر والتأمل في إطار فني، هذا التكرار الذي جاء نابضا بإحساس الشاعر وعواطفه، فالبنية التكرارية التي تميز ظاهرتي التصدير والترديد تكتسب أهميتها من خلال ارتباطها بالحالة الشعورية.

إن التصدير لا يكون عنصرا من عناصر الجمال في الشعر إلا إذا تلاءم مع غيره من العناصر، وتآزر معها في بناء شكل فني، فجمال التصدير يستمد قيمته من تفاعله مع سياقه الخاص تفاعلا ينسجم مع غيره من عناصر الصورة، ويكون له دور في وظيفتها التعبيرية لدى المتلقي، وإلا يفقد التصدير سمة الجمال ويصبح بذلك أمارة على التكلف، إذا افتقد علاقته بالسياق، وأصبح مجرد طلاء زائف أو حلية خارجية لا تمنح قيمة مضافة للغة الشعر، وعلى هذا نرى أن الأخضري اتسم بنوع من الذكاء في توظيف هذا اللون البديعي الإيقاعي بما يتناسب وخلجات نفسه وهواجسها بحيث لم يَرْتمِ كلية في أطمار التكلف والتصنع، بل توسله بما يخدم الغرض ويحقق القصد.

وفي النماذج التي عرضناها نلحظ ذلك التكرار اللفظي مما يمنح النص مزيدا من الإيقاع الموسيقي وتقوية المعنى، كما لا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى أن هذا اللون البديعي يمكن اعتباره مظهرا من مظاهر الاتساق وآلية من آلياته.

هنا يبرز التصدير كلون بديعي لفظي، تم توظيفه من قبل الشاعر من خلال الطاقة الإيحائية للجرس الموسيقي الذي يحدثه، كحامل للمعنى وأداة تعبير، بحيث يمتلك قدرة على نقل المعنى بإيقاعيته، ليصبح أداة توصيلية للدفقة الشعورية، مما يجعل منه ذا فاعلية إيقاعية تأثيرية في المتلقي، ليستحيل إلى وسيلة يتوسلها الشاعر في خلقه الفني.

من خلال هذا نلاحظ ما للمحسّنات اللّفظيّة من دورٍ في الوفاء بالمعنى، من خلال كيفيّة إبرازه وصياغته صياغةً فنيّة شائقة، تجعل النّصّ يتوافر على درجة من التّميّز والابتكار والإبداع، والمحسّنات البديعيّة اللّفظية– ممّا هو معلوم– تشتركُ في عامل الإيقاع

1 كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998، ص288.

الذي يعني التّناغم الذي يقيمه الفنان بينه وبين المخاطَب عن طريق الموضوع[1]، فالإيقاع هو الموسيقى المنبعثة من داخل الصّياغة، فهو ليس نغمات مكرّرة، بل هو تصوير لجوّ المعنى طلباً للتّواصل المستمرّ بين المتكلّم والمخاطب والموضوع[2]، وهكذا يتّضح لنا تأثير الظواهر البديعيّة اللّفظية على المسار الإيقاعيّ، الذي يرشدنا إلى بؤر الغنى الفنّي لهذه الظواهر، وذلك من خلال شدّة ارتباطها بالنفس المبدعة من جهة، وبنفس المتلقي من جهة أخرى، فالفعالية الإيقاعيّة لهذه الظّواهر ليست بسيطة، بل هي ركن هام في بناء العمل الفنّي بوصفه كلاّ متكاملاّ، ولا ريبَ أنَّ دورها الإيقاعي له شأن كبير كونه أبرزَ خصائصها الفنّية، فكان لهذه الألوان البديعيّة –باعتبارها ظواهر بلاغية فاعلة وفعّالة داخل القصيدة– دورٌ في تكثيف الإيقاع الموسيقي، حيث أضفت تناغما موسيقّيا خاصّاً، كما أسهمت في تأكيد المعاني والتأثير في نفس المتلقي وإثارة انتباهه، فالجرس الموسيقي يعدّ جزءا من المعنى والكيان الفنيّ، فالبديع يقوم على المحسنات التي تتخذ من الموسيقى الصوتية والمحتويات الدلالية وسيلة للبناء الفني.

4.1.2 تجلي ظاهرة الاقتباس في ديوان هواجس ووظيفتها البلاغية:

الاقتباس لغة يعني الخذ والاستفادة، جاء في المعجم الوسيط قبس النار أو الكهرباء أخذها، وقبس العلم استفاده، واقتبس علما استفاده[3]، وأما الاقتباس اصطلاحا فهو تضمين النثر أو الشّعر شيئا من القرآن الكريم، أو الحديث النبوي الشّريف من غير دلالة على أنّه منهما، ويجوز أن يغيّر في الأثر المقتبس قليلا[4].

والمتكلم إذ يضمن كلامه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف ينبغي ألا يشعر بذلك بأن يقول: " قال تعالى "، أو " قال الرسول صلى الله عليه وسلم "، أو نحوه، فإن أشعر بذلك أو صرح بذلك فلا يكون اقتباسا، بل يكون استشهادا أو استدلالا[5].

1 منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986، ص 17.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 المعجم الوسيط، مادة (قبس)، ص 710.

4 يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 150.

5 بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع دراسة تاريخية وفنية، ط2، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص268.

والاقتباس يكون في الشعر كما يكون في النثر، ويجوز أن يحتفظ للمقتبس بالنص القرآني أو النبوي، أو أن ينقله إلى معنى آخر، كما يجوز له أن يغير في الألفاظ المقتبسة تغييرا يسيرا، وما من ريب في أن الألفاظ المقتبسة من القرآن أو الحديث تزيد الكلام قوة وبلاغة وتضفي عليه حسنا وجمالا[1].

والكلام في الاقتباس قسمان[2]:

ـ **كلام متضمّن:** هو ما يجري على لسان المتكلّم في مقام معلوم.

ـ **كلام مقحَم:** وهو ما يأخذه المتكلّم ويجريه ضمن كلامه.

ولا بدّ أنْ يتم الاقتباس حسب مراحل هي[3]:

ـ أن يكون الكلام المقحم مناسبا للمقام الذي يجري فيه الكلام المتضمن.

ـ يجب ألا يحمل فعل الإقحام أي نشاز، حيث يكون الكلام المقحم كالجزء الطبيعيّ من الكلام المتضمّن.

وإذا كان القرآن الكريم – كما يقول عصام واصل – هو الأكثر قربا للروح، والأكثر حضورا في الذاكرة الجمعية، فإن توظيفه في النص يجعله مثيرا، معجبا في جمالياته الناتجة عن التماهي بين خطابين في خطاب واحد لكل منهما خصائصه ومميزاته التي تتدغم في قالب واحد[4].

لكن على الرغم من ثقافة عبد الرحمن الأخضري الدينية؛ إلاّ أنّه لم يُؤثَر له في ديوانه على اقتباسات كثيرة، لكن مع ذلك استطاع أن يرسم خيوط نصه الشعري مرتكزا على هذه الظاهرة البلاغية البديعية في ثنايا بعض نصوصه، كما هي الحال في قصيدة ياقدس من خلال قوله[5]:

1 بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع دراسة تاريخية وفنية، 268.

2 الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ص 164.

3 المرجع نفسه، ص 165.

4عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص108.

5 الديوان، ص 52.

مـا انفـك يـؤمن أنّـا ليـل نكبتـه وأنّنــا الــرّيح لا تبقــي ولا تــذرُ

وتتجلّى جمالية هذا الاقتباس من خلال الجمع بين نصين، فالأول هو قوله تعالى: ﴿**وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ** ﴾[1]، والثاني قول الشاعر: "**وأننا الريح لا تبقي ولا تذر**"، لتعود ذاكرة القارئ في ظل هذا الاقتباس إلى نصّ آخر فيستحضره برمتّه، فإذا النّص المتضمّن نصّان نصّ حاضر يصور أمل الشاعر وحسه التفاؤلي وإيمانه بالعودة مجددا فالسبات لا يعني الموات، ونصّ غائب مستحضر وهو المخزون في الذاكرة، فتتضاعف أبعادُ النصّ المتضمّن الدلاليّةُ إذْ يشحن بما تراكم في النصّ المستحضر من دلالات.

كما يطالعنا في نصوص الأخضري اقتباس آخر من القرآن الكريم يمتزج امتزاجا جماليا مع الرمز من خلال قوله في قصيدة ثورة الشعر[2]:

وتشـبثت فـإذا الحقيقـة مـرة أيـوب ألقـى صـبره فـي النـارِ

وقوله أيضا في قصيدته جدار[3]:

أنا لست يوسف فاعذري صبا تاريخه من عفة معطـــــارُ

لقد استطاع الأخضري أن يرتكز على الاقتباس كظاهرة بديعية في هذين البيتين مازجا إياها بالرمز كظاهرة تصويرية، ليمنح نصه الشعري بعدا إيحائيا عميقا، وما ينماز به هذا الاقتباس أنه ليس اقتباسا قائما على النقل، وإنما هو اقتباس قائم على التفاعل والتغيير، فهو يقتبس من النص القرآني بالطريقة التي يخدم بها رؤيته الشعرية، ففي قوله: "**أيوب ألقى صبره في النار**" اقتباس من قصة نبي الله أيوب عليه وعلى نبينا الصلاة والسلام الذي ابتلاه الله بالمرض لمدة سبع عشرة سنة، ليتضرع إلى الله عز وجل بأن يكشف عنه هذا الضر ليستجيب الله دعاءه ويرفع عنه الضر؛ فأصبح سيدنا أيوب رمزا لطول الصبر المتوج بالفرج، وقد قص القرآن الكريم قصته في كل من سورة الأنبياء في قوله تعالى: ﴿ **وأيّوبَ إذْ نادى ربَّهُ أنّي مسَّنِيَ الضُّرُّ وأنْتَ أرحمُ الرَّاحمينَ فاستَجَبْنا له فكشَفْنا ما بهِ من ضُرٍّ وآتيناه أهلَه ومِثْلَهم معهم رحمةً منْ عندِنا وذكرى للعابدينَ** ﴾[4]، وسورة ص في قوله تعالى: ﴿**واذكُرْ عَبْدَنا أيُّوبَ إذْ نَادَى**

1 سورة المدثر، الآيتان: 27، 28.

2 الديوان، ص 35.

3 الديوان، ص92.

4 سورة الأنبياء، الآيتان، 83، 84.

ربَّهُ أنِّي مَسَّنِيَ الشّيطانُ بنُصبٍ وعذابٍ اركُضْ برِجْلِكَ هَذا مُغْتسَلٌ بارِدٌ وشرابٌ ووهبْنَا لهُ أهلَهُ ومِثْلَهم معهم رحمةً منَّا وذكرى لأُولِي الألبابِ وخذْ بيدك ضِغْثًا فاضرِبْ به ولا تحنَثْ إنّا وجدْناهُ صابِرًا نِعْمَ العبدُ إنّه أوّابٌ ﴾[1].

إلا أن الشاعر يخضع هذا الاقتباس لرؤيته الشعرية، فيكني به عن نفاد الصبر من خلال تصويره لسيدنا أيوب وهو يلقي صبره في النار، وذلك عبر بناء استعاري استطاع أن يخلق به عنصر المفاجأة والتوتر الذي سيحدثه عند القارئ، فتتضافر في رسم الموقف الشعري لدى الشاعر مجموعة من الظواهر؛ الاقتباس بوصفه ظاهرة بديعية من جهة، والرمز والكناية والاستعارة باعتبارها أبنية تصويرية.

كما يستحضر الأخضري النص القرآني في قصيدته " جدار " من خلال قوله : " أنا لست يوسف "، فنستحضر معه قصة سيدنا يوسف التي وردت في القرآن الكريم في سورة يوسف في قوله تعالى: **﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هو في بيتها عن نفسه وغلّقت الأبوابَ وقالتْ هِيتَ لكَ قالَ معاذَ الله إنّهُ ربِّي أحسنَ مثوايَ إنّهُ لا يفلحُ الظَّالمونَ ولقدْ همَّتْ به وهَمَّ بها لولا أن رأى برهانَ ربّه كذلك لنصرِفَ عنه السوءَ والفحشاءَ إنّهُ منْ عبادِنا المخلَصِينَ ﴾**[2]، وفي قوله تعالى: **﴿... فلمّا رأيْنَه أكبرْنَه وقطَّعْنَ أيديَهنَّ وقُلْنَ حاشَ لله ما هذا بشرًا إنْ هذا إلّا ملَكٌ كريمٌ قالتْ فذلكنَّ الذي لُمْتُنَّني فيه ولقد راودْتُه عنْ نفسه فاستعصمْ ولئِن لم يفعلْ ما آمرُه به ليُسجَنَنْ وليكونًا منَ الصاغرين قال ربِّ السجنُ أحَبُّ إليّ ممّا يدعونَني إليه وإلّا تصرفْ عنّي كيدَهن أصبُ إليهنّ وأكُنْ منَ الجاهلينَ فاستجابَ له ربُّه فصرَفَ عنهُ كيدَهنّ إنّه هو السّميعُ العليمُ﴾**[3]، فنستحضر موقف سيدنا يوسف عليه السلام من امرأة العزيز، التي راودته عن نفسها فاستعصم، ودعا الله تعالى أن يصرف عنه كيدها، وفضل دخول السجن على الوقوع في الفاحشة، فاستجاب الله له، فأصبح سيدنا يوسف عليه السلام رمزا للعفة والطهارة، ومن هنا يتفاعل نص الأخضري عبر ظاهرة الاقتباس بوصفها محسنا بديعيا مع النص القرآني في أسلوب رمزي بديع يعرج من خلاله بنصه الشعري إلى معارج الجمالية.

1 سورة ص، الآيات: 42- 44.

2 سورة يوسف، الآيتان: 23،24.

3 السورة نفسها، الآيات 31-34.

كما يطالعنا اقتباس آخر في قصيدة المرايا المحدبة حيث يقول الأخضري[1]:

غرق إلى غرق وأنتِ بساحـــل مُدّي إليّ أو أحـــــــــرقي المنديلا

الذنب ذنبي إذ خرقت سفينتي وركبت بحـــــــــرا من هواك مهولا

نرى هذا الاقتباس واضحا من قصة سيدنا موسى عليه السلام مع الخضر التي جاء ذكرها في سورة الكهف؛ يقول تعالى: ﴿ **فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا** ﴾[2]، لكن على اختلاف في الوجهة والمنحى، يستعير الأخضري النص ويحوره باتجاه يخدم رؤيته، فهذا الغرق الذي يتحدث عنه الأخضري ليس غرقا في بحر لجي، وإنما هو غرق في بحر الحنين، فهو بهذا يكشف عن نوع آخر للغرق، ومن هنا نلاحظ أن الشاعر الأخضري يحور النص المقتبس بما يعينه على رسم حالته النفسية والتعبير عن تجربته الشعورية.

ولا بد أن ننبّه في سياق حديثنا عن الاقتباس، أنّه لنجاح الاقتباس لا بدّ أنْ ينتمي كلّ من المتكلّم والمتلقي إلى مجال ثقافي واحد، حتى يتمكّن المتلقي من الغوص عميقا إلى المعنى المقصود، فالانتماء الثقافي يمكنه أن يملأ فراغا فاصلا بين سياقين، سياق النص المقتبس، وسياق النص المتضمّن[3]، فإذا لم يكن المتلقي على صلة بثقافة المتكلم فلربما لا يتفطّن على الإطلاق بأنّ هناك اقتباسا في النّص.

2.2 تجليات البديع المعنوي ووظيفته الدلالية في ديوان هواجس:

1.2.2 إستراتيجية اشتغال الطباق والمقابلة في الديوان:

الطباق والمقابلة كمصطلحين بلاغيين بينهما عموم وخصوص، فالطباق هو الجمع بين الشيء وضده، مثل الجمع بين البياض والسواد، واللّيل والنّهار، والحرّ والبرد..." [4]، ويسمى أيضا المطابقة والتضادّ، وأماّ المقابلة فهي أنْ تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر،

1الديوان، ص 79.

2 سورة الكهف، الآية: 71.

3 الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ص 166.

4 العسكري، الصناعتين، ص238.

وبين ضدّهما[1]، ويرى محمّد الهادي الطرابلسي أنّه من الأفضل أن يجمعا في مصطلح واحد وهو المقابلة ليدّل على الاثنين، ويقسمها إلى نوعين اثنين[2]:

1.المقابلة اللغوية: بحيث تكون العلاقة بين المتقابلين/ المتضادين اختيارية من جنس الوضع اللّغوي، كاللّيل والنّهار، والظلام والنّور، فالشاعر في هذا النوع يستسلم لضغط المعجم المشترك بحيث يصغر التّفنّن فيه[3]".

2.المقابلة السيّاقية: هي ما يكتشف التّضادّ من داخل السيّاق التركيبي وليس من جنس الوضع اللّغوي، ويستشهد الطرابلسي بقول أحمد شوقي:

فلمن حاول النّعيم نعيم ولمن آثر الشّقاء شقاء[4]

فلفظ النّعيم لا يتضاد مَعَ الشقاء، وإنّما يقابله البؤس، ولكنّ التّركيب داخل السّياق النصّي هو الذي حدّد المقابلة الضّدّية[5].

ويطلق علي عشري على المقابلة اسم المفارقة التصويرية، وهي عنده تكنيك فني يستخدمه الشاعر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض[6]، وإن كان علي عشري يفرق بين الطباق والمقابلة وبين المفارقة التصويرية من ناحية البناء الفني، حيث يؤكد أن المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها؛ هذا التناقض الذي قد يمتد ليشمل القصيدة برمتها، فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة، في حين أن الطباق والمقابلة مبناهما على مجرد الجمع بين ضدين أو مجموعة من الأضداد في المقابلة في عبارة واحدة، وبهذا يصبح الطباق والمقابلة محسنين شكليين جزئيين لا هدف لهما سوى التحسين البديعي الشكلي، ولا يجاوز مداهما البيت أو العبارة[7]، وبهذا التصور الجديد يكون

1 السكاكي، مفتاح العلوم، ص 533.

2 ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص98.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها

4 أحمد شوقي، ديوان أحمد شوقي "الشوقيات"، تحقيق: صلاح الدين الهواري، دار مكتبة الهلال ودار البحار، بيروت، لبنان، 2008، ص 26.

5 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص103.

6علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 130.

7المرجع نفسه، ص 130، 131.

أحمد عشري قد وسع من أفق الطباق والمقابلة وأعاد مقاربتهما من وجهة نصية، فهو حين فرق بينهما وبين المفارقة التصويرية فكأنما يوجه دعوة إلى تصحيح النظرة الجزئية لهذين المحسنين.

ويشير شفيع السيد إلى أن المقابلة هي وسيلة فنية عميقة الأثر خصبة الدلالة، كما يرى هو الآخر أن هذه الظاهرة البلاغية قد تجمدت في حدود المفهوم الذي صبها فيه البلاغيون القدماء من أنها الجمع بين معنيين متقابلين سواء أكان هذا التقابل التضاد أو الإيجاب والسلب، حيث يرى أنه أصبح من الضروري تطوير هذا المفهوم وتوسيع آفاقه، وعدم الوقوف به عند الحدود التي وقف عندها البلاغيون القدماء[1].

ثم يتابع حديثه عن إستراتيجية توسيع مفهوم المقابلة قائلا: " إن مساحة غير قليلة من خيوط الصراع الفكري والنفسي في الأعمال الأدبية تقوم على تقابل المواقف والأفكار والخطط، أو التضاد بين الداخل والخارج، أو بين ما يحدث من قبل وما يجري الآن، وهذا هو أساس المقابلة بوجه عام مع الاختلاف الكبير بعد ذلك بين انحصارها في البلاغة التقليدية في صورة جزئية بسيطة[2]"، كما يؤكد علي عشري على أن المقابلة باعتبارها مفارقة تصويرية تسهم في إغناء إيحاءات القصيدة وتعميق عطائها من خلال التفاعل بين الطرفين، على أن كلا الطرفين في المفارقة يلقي بظلاله على الآخر فيبرز ملامحه ويزيدها وضوحا وجلاء[3].

ويدرج علي الفرج ظاهرتي الطباق والمقابلة في منهج دراسته للظواهر البديعية الذي طرحه في كتابه تكوين البلاغة ضمن قانون تداعي المعاني الذي يقصد به حدوث علاقة بين مدركين لاقترانهما في الذهن بحيث يستدعي تيار الشعور حضور كل منهما عند حضور الآخر، ويذكر أسباب حدوث هذه العلاقة بين المدركات الذهنية والتي تتمثل في التشابه والتضاد وتكرار الاقتران في الخارج، كما يذكر أن هذا القانون (قانون تداعي المعاني) يمثل أساسا لتفسير الجمال في الأشياء، وذلك باعتبار أن الإحساس بجمال شيء

1 ينظر: شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب، ص 221.

2المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص136.

يكون بسبب إدراك صفاته التي تستدعي أفكار عرضية في ذهن المدرك، كما يعتبره نوعا من التحفيز الذهني فقد يستغله المتكلم لإدخال المتلقي في عملية توقع كيفية امتداد الكلام[1]

ويقسّم البلاغيون الطباق إلى نوعين[2]: طباقِ الإيجاب، وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا مثل قوله تعالى: ﴿ **قلْ هلْ يَسْتوِي الأَعْمَى والبصيرُ أمْ هَلْ تَسْتوِي الظُّلُمَاتُ والنُورُ أمْ جَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ خَلَقُوا كَخَلْقِهِ فَتَشَابَهَ الخَلْقُ عَلَيهِمْ قُلِ اللَّهُ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ وَهُوَ الوَاحِدُ القَهَّارُ**﴾[3]، فالطباق بين (الأعمى والبصير) و(الظلمات والنور)، وطباقِ السّلب، وهو ما اختلف فيه الضّدان إيجابا وسلبا مثل قوله تعالى: ﴿ **قلْ هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون** ﴾[4]، فالطباق بين (يعلمون ولا يعلمون).

ويمكن أن نجمع بين الطباق والمقابلة تحت مصطلح البنية الضّدية، أو الثنائية الضدّية.

ما من ريب في أن الجمع بين الأمور المتضادة يكسو الكلام جمالا ويزيده بهاء ورونقا، فالضد يظهر حسنه الضد، لكن وظيفة الطباق والمقابلة بوصفهما ظاهرتين بلاغيتين، ولونين بديعيين لا تقف عند الزخرف والزينة الشكلية، بل تتعداها إلى غايات أسمى، فلا بد أن يكون هناك معنى لطيف، ومغزى دقيق وراء جمع الضدين في إطار واحد[5].

وتتجسد قدرة الطباق والمقابلة من خلال البناءات المتعارضة التي يحدثها الشاعر في نصه الشعري ، حيث يستقي النّص جماليته نتيجة التوظيف لهذين اللونين البديعيين، كما تؤدي المتضادات دورا حجاجيا في عملية الإقناع والتوضيح والتأثير وتحقق الاستمالة، فالضد يمثل بالنسبة إلى النص الشعري غاية في الأهمية، فهو الذي يخلق الإصرار على الفهم العميق له والإدراك المتعدد لأبعاده ويدفع إلى الغوص إلى مكوناته القادرة على إنتاج

1 ينظر: علي فرج، تكوين البلاغة، ص309، 310.

2 مصطفى أمين وعلي الجارم، البلاغة الواضحة، ص 281.

3 سورة الرعد، الآية: 16.

4 سورة الزمر، الآية: 9.

5 بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع، ص 136.

فعل وعلاقات تنشأ بين هذه المكونات وبها يتحول النص إلى نص وثاب قلق وصولا إلى الكمال الإبداعي[1].

ويمكن اعتبار التضاد (الطباق والمقابلة) وسيلة من وسائل المصاحبة المعجمية كآلية من آليات الاتساق المعجمي؛ الذي يقوم على علاقة التباين.

ويذهب كمال أبو ديب إلى أن الخصيصة التي تمثلها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد بل المغايرة والتضاد[2]، لذا فالمفارقة التصويرية بوصفها ثنائيات متضادة تساعدنا على إدراك التخلخل النفسي والتوتر العاطفي، بما توحي إليه من الضغط الداخلي لمخزون التفاعل الحيوي للمشاعر الإنسانية والإحساس بالانتماء، وهذا ما نجده متجسدا في قصيدة يا قدس، حيث يقول[3]:

بـالأمس كانـت لـك الأمجـاد مملكـة واليـوم يرتـع فيـك الغاشـم القـذر

لا تفزعنـك منـه الـدهر خسـته إن الخنـازير مـن أخلاقهـا البطـر

مـا انفـك يـؤمن أنـا ليـل نكبتـه وأننـا الـريح لا تبقـي ولا تـذر

في هذه القصيدة وعبر المفارقة التصويرية يحن الشاعر إلى زمن آخر، لأن الحنين هو لحظة هروب من الواقع المر، فالماضي هو زمن القوة والأمجاد والبطولات التي صنعها كوكبة من أعلام هذه الأمة المعطاءة، الزمن الذي كان فيه العربي سيدا، بينما الحاضر هو الزمن الرديء المشوب بالهزيمة والاستكانة.

وقد انبنت المفارقة التصويرية في قصيدة ياقدس على ثنائيات ضدية:

الثنائية الضدية الأولى:

العرب والمسلمين (الخضوع والاستكانة)[الهوان، الذل، البؤس، الخور، أهمال مبعثرة، النكبة، آهات، الدمع...]

اليهود الصهاينة(الغشم والإجرام والفساد...)

1 صادق جعفر عبد الحسين، " **جماليات النسق الضدي، شعر ابن زيدون نموذجا** "، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، مج16، ع3، 2013، ص187.

2كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص49.

3 الديوان، ص 52

هذه الثنائية تصور الصراع الدائر بين العرب واليهود

الثنائية الضدية الثانية:

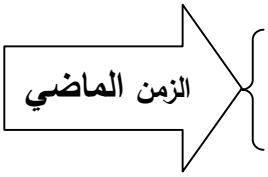
الطهارة: (القدس، الورد، الطفل، الحجر، الروضة، الشهادة...)

القذارة: [الخسة، القذر، الخنازير، البطر...]

الثنائية الضدية الثالثة:

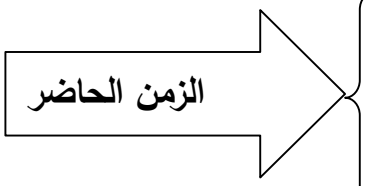
الزمن الماضي: (زمن الأمجاد والبطولات)

الزمن الحاضر: (زمن الذل والهوان والانكسارات والنكبات والفرقة]



أين **صلاح الدين** أو عمر (وظفهما الشاعر كرمزين للبطولة والمجد)

بالأمس كانت لك **الأمجاد** مملكة



وأمتي كلما حاق **الهوان** بها

ونحن في الأرض **أهمال مبعثرة**

هذا الزمان ونحن منه **ظلمته**

ونحن **عرته** لو أنه بشر

هذه الثنائية كشفت عن مدى عمق ألم الشاعر وحسرته للبون الشاسع بين زمنين زمن عاشته الأمة وزمن تعيشه.

الثنائية الضدية الرابعة:

الفرد: كل فرد في الأمة العربية لا بد أن يحمل هم الأمة العربية الإسلامية، وأن يساهم في عملية التغيير (من خلال توظيفه لضمير المتكلم المفرد المعبر عن ذات الشاعر ومن ثم عن ذات كل عربي)

الجماعة: الكل مشترك في المأساة، المأساة جماعية، المقاومة والتغيير فعل جماعي وليس فرديا فلا بد من التكتل والاتحاد.(من خلال توظيف ضمير الجمع المتكلمين)

الثنائية الضدية الخامسة:

التشاؤم: من خلال قوله:

تكسر الحلم كالبلور وا أسفي

من ظن أن زجاجا – ويك – ينجبر

التفاؤل: وذلك من خلال قوله:

لا تفزعنك منه الدهر خسته

ما انفك يؤمن أنا ليل نكبته

وأننا الريح لا تبقي ولا تذر

هذه الثنائية كشفت عن نمو القصيدة متساوقة مع تطور الحالة النفسية للشاعر، فنلاحظ أن الشاعر بدأ متجهما يعاني الحسرة والألم على ما حاق بأمته، ثم انتهى بحس تفاؤلي عكسه إيمان الشاعر القوي.

كما تتجلى المفارقة التصويرية في قصيدة جدار، الذي يرمز إلى حالة الفراق والبعد بينه وبين المرأة التي أحبها، وبين أمله في اللقاء بها، حيث تكشف المفارقة التصويرية عمق المعاناة والقلق العاطفي الذي يعاني منه الشاعر، والرغبة التي تستبد به في تَمَنّيه نهاية هذه المعاناة والدخول في حالة من الاستقرار العاطفي الذي لا يتحقق إلا من خلال اللقاء والقرب حيث يقول[1]:

بيني وبينك وردة وجـــــدار أترى سترحم روضنا الأشجار
أجري وتجري حاملين ورودنا فإذا ريـــــاح بيننـا وجدار } حالة البعد والفراق.
إن فرقتنا هاهنا أقـــــــدارنا يا ليت تجمعنا هناك ديــار

ندعو على هذا الجدار، لو أنه ما بيننا في لحظة ينهــار
أترى ستخضر الدروب وينطوي هذا الجدار وتورق الأشجــار } الأمل في اللقاء
ماذا نقول لو التقينا صــدفة لا الصمت يجدينا ولا العذار

وهكذا نلاحظ أن المفارقة التصويرية في هذه القصيدة جاءت متساوقة هي الأخرى مع تطور الحالة النفسية للشاعر، لينتقل عبرها من حالة البعد والفراق إلى حالة الأمل والتفاؤل باللقاء.

1 الديوان، ص 88 وما بعدها.

2.2.2 المبالغة ووظيفتها البلاغية في الديوان:

إن التخييل القائم في منطق الشعر يخرج باللغة من حدود أوضاعها الأصلية ويؤهلها للتعبير عن المعنى بلا حدود مطلقا بلا تقييد، ولعل أبرز أدبيات هذا المنطق بروز المبالغة بوصفها ظاهرة بلاغية فريدة من نوعها تعرج بالعبارة الشعرية إلى مقام الجمالية.

وليست المبالغة حكرا على جنس من أجناس القول، فهي توجد في الشعر كما توجد في النثر، غير أنها في مجال الشعر كثيفة التواتر والشيوع، نستجليها في سائر فنونه وأغراضه: في فخريات الشاعر ومدائحه وأهاجيه ومراثيه، في الزهديات والغزليات، ولعله من العسير إذا استثنينا بعض أنواع الخطاب التي تنشد الدقة والوضوح واحترام المقادير أن نتصور خطابا خاليا من المبالغة، بل إن في طباع المرء نزوعا إلى المبالغة والتضخيم إذا روى وحدّث، أو وصف واشتكى، أو وعد وتوعّد[1]...

وقد نظر البلاغيون إلى المبالغة بنظريتين يمكن أن نوضحهما فيما يلي[2].

* **الأولى:** بوصفها غرضًا يحصّل من الكلام، أو غرضا ينتج عن الكلام ويستفاد منه، والمبالغة بهذا المعنى تظهر في أغلب أساليب الكلام، تظهر في التشبيه والكناية، والاستعارة، وفي التقديم والتأخير، وفي الحذف والذّكر...، ومن هنا قالوا الاستعارة أبلغ من الحقيقة في هذا الموضع من الكلام، أي أكثر مبالغة، وسمّو التشبيه البليغ بهذا الاسم لأنّه أكثر مبالغة، وقالوا إنّ الكناية أبلغ من التصريح في هذا الموضع...

* **الثانية:** المبالغة بوصفها أسلوبا بديعيّا، فأدرجوها ضمن المحسّنات المعنوّية في علم البديع، وعرّفت بأنّها:" أنْ تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله، وأقرب مراتبه"[3]. كما عرّفت بأنها: "أن يدّعى لوصف بلوغه في الشدّة أو الضّعف حدّا مستحيلا أو مستبعدا، لئلا يظن أنه غير متناه فيه"[4].

1 عبد الله البهلول، المبالغة بين اللغة والخطاب، ط1، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، 2009، ص10.

2 عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب، "**مناهج التحليل البلاغيّ عند علماء الإعجاز**"، ص 100.

3 العسكري، الصناعتين، ص 287.

4 الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ص 370.

ويدرج علي الفرج ظاهرة المبالغة بوصفها ظاهرة بلاغية بديعية في منهجه لدراسة فنون البديع الذي اقترحه من خلال كتابه تكوين البلاغة ضمن ظاهرة تجاوز النمط التي يقصد بها أن يأتي المتكلم بصياغة خاصة تنتج معنى خارقا للنواميس والسنن الطبيعية، ومتمردا على قانون الواقع لإنتاج قانون جديد وصياغة فنية[1].

وقد قسم البلاغيون المبالغة على ثلاثة أقسام[2]:

- التبليغ: وهو أن يكون الوصف ممكنا عقلا ومادة، أي ليس مستحيلا وقد يقع خارجا.
- الإغراق: وهو أن يكون الوصف ممكنا عقلا وعادة أي ليس مستحيلا ولكنه لا يقع خارجا.
- الغلو: وهو أن يكون الوصف مستحيلا عقلا وعادة أي أن حصوله على خلاف السنن الطبيعية.

لقد وظّف الأخضري هذا اللّون البديعي المعنوي في بعض قصائده ومنها قوله في قصيدة فلسفة الهوى[3]:

أنــتِ التــدلل والصــدود معــا وأنــا الهــوى والشــوق والســهر

لـو كـان مثلـي فـي الهـوى حجـر مـــن لهفـــة لتبخـــر الحجـــر

يكشف الشاعر عبر توظيفه للمبالغة بأن حبيبته انتقلت من كونها تتدلل وتصد عنه إلى كونها هي التدلل والصدود ذاته، كما أنه هو أيضا لم يعد يحب ويشتاق ويسهر، بل أصبح هو الحب والشوق والسهر، كما في قوله: " لتبخر الحجر "، كشف عن مدى حب الشاعر للمرأة التي ملكت فؤاده وأحبها بكل جوارحه ومن أعماق قلبه.

كما تتجلى هذه الظاهرة البلاغية في مواطن أخرى من الديوان كما هي الحال في المقطوعة الشعرية التي بعنوان هواجس.. المحطة الأخيرة حيث يقول شاعرنا[4]:

هـــواجس بـــت لـــي قمـــرا فقضّـــيتُ الـــدجى ســـهرا

1 علي الفرج، تكوين البلاغة، ص 327.

2 المرجع نفسه، ص329.

3 الديوان، ص 94.

4 الديوان، ص 107.

وكنـــــت الأرض ظامئـــــة فنزّلـــتِ الهـــوى مطـــرا

إذا كـــان الهـــوى قـــدري فـــإني أعشـــق القـــدرا

لو أردنا أن نعطي تعريفا للشاعر لقلنا إنه كائن عاطفي، فالشاعر الأخضري نظرا للهواجس التي تعتمل في نفسه أصبحت تشبه القمر الذي يضيء ظلام نفسه، ما جعله يقضي الليل كله سهرا، والليل هو تاريخ الحنين، ليبلغ عنده الهوى والحب مبلغه ليصبح قدر الشاعر، هذا القدر الذي أصبح يعشقه، فأي شاعرية هذه التي تجعل الشاعر يصور هواجسه قمرا، تنزل الهوى مطرا، ليصبح قدرا، ليعشق القدر، إنه يبلغ بالتعبير الشعري في تصوير تجربته أعلى درجاته.

كما تتمظهر المبالغة بوصفها محسنا بديعيا له دوره في عملية البناء الشعري في قصيدة يا قدس[1]:

لكـم تجلجـل آهـي فـي دياجرهـا حتـى انطويـت وحتـى ملّنـي الضـجرُ

هـذا الزمـان ونحـن منـه ظلمتـه ونحـن عرتـه لـو أنـه بشـرُ

القلـب منّـي آهـات مزمزمـة يمـور مـن جانبيهـا الـريح والشـررُ

تهفـو إليـك صـباباتي مضـرجة حـرّى تقاذفهـا مـن مهجتـي الزفـرُ

إن الشاعر لا يتأوه لما حل بالقدس وبأمته بل أصبح آهاته تجلجل في الدياجر التي ترمز فيما ترمز إليه إلى التخلف والاحتلال والضعف والهوان، ظلمات بعضها فوق بعض، ليتحول الشعب العربي نظرا لهذا إلى ظلمة الزمان، وليتحول أيضا قلب الشاعر إلى آهات تزمزم، هذه الآهات التي يمور من جانبيها الريح والشرر، لتهفو إلى القدس صبابات الشاعر، لكنها صبابات مضرجة بالدماء، وحرّى يتقاذفها الزفر من مهجته، إنها صورة شعرية معبرة تقوم فيها ظاهرة المبالغة بدور فعال يسهم في رسم الحس الفجائعي الذي ينتاب الشاعر اتجاه القدس واتجاه أمته.

3.2.2 تجلّي ظاهرة الالتفات في ديوان هواجس:

تعدّ ظاهرة الالتفات من أكثر الظّواهر البلاغيّة ترددا وأوسعها انتشارا، فقد أخذت موقعا إستراتيجيا في خريطة البحث البلاغيّ، نظرا لما لها من دور تعبيري وتأثيريّ في

1 الديوان، ص 49- 51.

السياقات التي يرد فيها، وما تؤدّيه من وظيفة فنية في الكلام، ففي الالتفات فوائد كثيرة، لأنّ الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن تطرية لنشاط السّامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه، من إجرائه على أسلوب واحد[1].

ويعرّف على أنه انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وأشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر[2].

وفي موروثنا البلاغي طائفة من المصطلحات التي تواردت مع مصطلح الالتفات في الدّلالة على ظاهرة، "التحوّل الأسلوبي"، ومن بين هذه المصطلحات الصّرف، والعدول، والانصراف، والتلوّن ومخالفة مقتضى الظّاهر، وشجاعة العربية، وما إلى ذلك[3].

كما يعرّف الالتفات على أنه لون من ألوان مخالفة مقتضى الظاهر، أي ظاهر العبارة، وظاهرة الالتفات يتمثّل طرفاها في الملتفَت عنه والمتلفَت إليه[4].

ويعرّف أيضا على أنه: "إتيان الكلام على أسلوب مخالف لأسلوب سابق"[5]، ويقسّم الالتفات إلى أقسام، منها ما يدور حول مجال الضّمائر وهو الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومنها ما يدور حول مجال الصّيغ، وهو الرّجوع من الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر، والإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل وعن المستقبل بالماضي، ومنها ما يدور في مجال العدد وهو الرّجوع من التثنية إلى الجمع، ومن الجمع إلى الواحد[6].

سنحاول في هذا المبحث أنّ نتأمل هذه الظاهرة بغية الكشف عن قيمها التعبيرية، وطاقاتها الإيحائية، واستكناه أغوارها الدّلالية.

---

1 عز الدين بن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الآفاق العربية، مصر، 2007، ص 227.

2 بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، ص 614.

3 حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1417-1998، ص 11.

4 المرجع نفسه، ص 46.

5 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6 المرجع نفسه، ص 23.

تجلّت ظاهرة الالتفات من خلال قصيدة **يا قدس** حيث يقول الأخضري[1]:

يا قدس عذرا ومثلي ليس يعتــذر	**قد بات أشجع مني الطير والمدر**	ضمير المفرد المتكلم
إن كان يقتل فيك الصخر غاصبه	**فليت أني في كف الوغى حجــر**	
أو كان يبذل فيك الطفل مهجتــه	**فدا ثراك فمن عوراتي الكبـــــر**	
وأمتي كلما حاق الهوان بهـــــا	**ما علمتني إلا كيف أعتـــــذر**	
لكم تجلجل آهي في دياجـــــرها	**حتى انطويت وحتى ملني الضجر**	

رسالة الدم أولى أن ترتلهـــــا	**أرواحنا قبلما يودي بنا الصغـــر**	ضمير المتكلمين
ونحن في الأرض أهمال مبعثرة	**حيرى نفاخر أنا معشر صبُـــــر**	
هذا الزمان ونحــن منه ظلمتــه	**ونحن عرته لو أنه بشـــــــــر**	
وكم تعلم من كابوس نكبتنـــــا	**ما ليس يكتمه سمع ولا بصـــــر**	
وقيل زلزلنا المقدار فاندثـــــرت	**صروحنا، بل هوان الذل لا القــدر**	

تكسر الحلم كالبلور، وا أسفــي	**ما كنت أحسب أن الحلـــم ينكسر**	ضمير المتكلم المفرد
القلب مني آهات مزمزمـــــــة	**يمـور من جانبيها الريح والشرر**	
والطرف أجمد، لكن إن يكن ظفر	**بالدمع هأنذا من أعيني المطـر**	
تهفو إليك صباباتي مضرجـــة	**حـــرى تقاذفها من مهجتي الزفر**	
يا ليت أني طفل فيك ترفعـــه	**يد الشهادة أو يا ليتني الظفـــــر**	

لا تفزعنك منه الدهـــــر خسته	**إن الخنازير من أخلاقها البطـــــر**	ضمير المتكلمين
ما انفك يؤمن أنّا ليل نكبتـــــه	**وأننا الريح لا تبقي ولا تـــــــــذر**	

ومن خلال هذا النموذج يتضح لنا أن إستراتيجية التضمير قد تجاوزت قيمتها التعبيرية والإحالية لترتبط بالمعنى، حيث إن الضمائر تحدد تنظيم الخطاب، وتقوم بوظائف عدة مرجعية وإيحائية...، كما أن التحول من ضمير إلى آخر يرتبط في الأساس بالبعد الدلالي، حيث يتحرك المبدع بين الضمائر بحرية في إطار بنائه للنص، فيحدث اهتزازا في

1 الديوان، ص 48 وما بعدها.

البنية النمطية المتوقعة، حيث تتجاوز قيمتها التعبيرية وفقا لموضعها في السياق، فترتبط جوهريا بحركة المعنى النامية في النص، وقد تناوبت الضمائر(ضمير المتكلم المفرد، وضمير المتكلمين) في إنتاج الدلالة وتناميها عبر القصيدة، حيث حين يبرز ضمير المتكلم المفرد يعلن الشاعر من خلاله انتماءه لهذه الأمة وعدم التبرؤ منها والتنصل عنها حتى وإن كانت في حال مشوبة بالاستكانة والهزيمة، كما أنه يُحمّل نفسه مسؤولية على مستواه الذاتي في عملية النهوض الحضاري والمساهمة في التغيير، فهو بهذا يعلن أنه ليس بمعزل عن قضايا أمته، فهو يترجم حسراته وأمانيه، وما يحز في نفسه عن تلك الحال التي آلت إليها الأمة ممثلة في القدس؛ ما جعله يبكي الحاضر ويستحضر الماضي التليد، أما حين يبرز ضمير المتكلمين فهو يحيل بذلك إلى اشتراك الجميع في التعاطي السلبي مع الواقع العربي عموما والقضية الفلسطينية خصوصا، وعلى تحميل مسؤولية هذا الواقع المرير لكل عربي وبذلك يوحي بعمق الإحساس بالمرارة من هذا الواقع.

وما يمكن أن نخلص إليه هو أن ألوان البديع المختلفة من جناس وطباق ومقابلة... إلخ ليست اصطناعا للتحسين وحسب، وإنما هي أصلا أساليب للإبلاغ والتبليغ[1]، وهكذا فإنّ المحسنات البديعية تتجاوز الوظيفة الشكلية ليصبح لها دور حجاجي ليس على سبيل الزخرفة والتنميق، ولكن بهدف التأثير والبلوغ بالأثر مبلغه الأبعد[2]، ولعلّ هذا ما يبرّر لنا اتّكاء الأخضري على تلك الأطياف البديعيّة التي سجلت حضورا مكثفا لبعض أطيافها، وحضورا محتشما لبعضها الآخر.

1 عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب –مقاربة لغوية تداولية –، مرجع سابق، ص 498.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خاتمـــــــــــــة

وبعد هذه الدراسة التي ارتادت بعضا من مجاهيل القارة البلاغية التي استغرقت أربعة فصول كاملة، وبعد هذه السياحة البلاغية في ربوع ديوان هواجس للشاعر الشاب الجزائري عبد الرحمن الأخضري يمكن أن نخلص في الأخير إلى جملة من النتائج نلخصها على النحو التالي:

– الشعر نشاط لغوي بالدرجة الأولى فهو في صميمه خروج على ما هو مطرد في الاستعمال اللغوي، إلا أن هذا الخروج ليس من قبيل العبث اللغوي ولكنه تجاوز للمألوف يسلكه الشاعر إذا أراد أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله الأنماط المألوفة في التعبير.

– الموسيقى عنصر قار في الشعر لذا لا بد من الانطلاق منه والرجوع إليه، فالشاعر إذا توصل إلى صورة منسجمة مع الموسيقى فهو لا يتردد في مخالفة النظام اللغوي ولكنه يخالف من أجل أن يوافق من جهة أخرى ويهدم من أجل البناء.

– استثمار البلاغة في الأداة التحليلية هو عودة بالبلاغة إلى وظيفتها الحقيقية التي انطلقت منها، وانطلاق بها إلى ما هو أبعد من القواعد إلى الجوانب الفنية ومظاهر الجمال الأدبي، وبهذا تنتقل من الرغبة في إنتاج الخطاب إلى دراسة خصوصياته، بحيث تصبح تحليلا منظما موسعا للإمكانات التعبيرية، وعليه يعتبر التحليل البلاغي للشعر من أكثر الوسائل تركيزا على جمالية التعبير الشعري واقترابا من أسراره.

– تتقاطع البلاغة معرفيا مع عدة حقول معرفية تفيد منها لتؤثث آلياتها ومقولاتها، وتثري مباحثها وذلك وفق ما تراه يخدم طبيعتها ووظيفتها التي قامت على أساسها.

– تقوم الظواهر البلاغية بدور فعال في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري، حيث تتضافر وفق نظام خاص في النسق النصي لتشكل مطية يمتطيها الشاعر ليعبر عن مختزنات حالته الشعورية وموقفه الشعري، ويتوسلها القارئ أداة في فعل القراءة والتأويل، ومن ثم يبتعد النص عن الارتكاس إلى دلالة أحادية، ويتجنب الموت على صعيد الدلالة التصريحية، وينفتح على تعددية دلالية، وينبعث على صعيد الدلالة الحافة.

– إن الشحناتِ الشعوريةَ المتماوجةَ قد فرضت على الشاعر التنويع بين الخبر والإنشاء، هذا التنويع الذي كان له فاعليته في التشكيل الدلالي، وربما لو لم يلجأ الشاعر إلى هذا التنويع لفقد النص الشعري جزءا مهما من حيويته وقوة أدائه.

– للتراكيب وما يطرأ عليها من تشويش في الرتبة بوصفها ظواهر فنية قدرة على استيعاب الدلالات النفسية والتجارب الشعورية، ودور في تكثيف اللغة الشعرية وخصوصية الأداء اللغوي.

– شكل التقديم والتأخير – باعتباره ظاهرة بلاغية وبوصفه عدولا–؛ أداةً شعرية فعالة استطاع الشاعر الأخضري أن يتخذ منها آلية يدفع من خلالها المتلقي للإمساك بجمالية فن اللغة، والإحساس بالمتعة الجمالية التي يقدمها الخطاب الشعري، بوصفه لغة قلقة لا تعرف الثبات، وهذا ما يسمح بتعدد الدلالة وعدم تشرنقها على بعد واحد.

– على الرغم من الفعالية التأويلية التي تقوم بها تقنية الحذف كونها ظاهرة تنطوي على القراءة الضمنية للنص الغائب، وتمثل درجة عالية من إشراك القارئ في إنتاج النص، مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة، إلا أن الشاعر الأخضري في نصوصه الشعرية لم يتكئ عليه بشكل مكثف وربما يرجع هذا إلى كون الشاعر في مقام البوح بهواجسه وما يعتلج في نفسه.

– إن الذكر بوصفه ظاهرة بلاغية لها دلالاتها النفسية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعورية التي يعيشها الشاعر، وأن هذا كله راجع لمقتضيات السياق ومتطلبات الخلق الشعري.

– للتعريف والتنكير بوصفهما ظاهرتين متقابلتين من الظواهر التعبيرية أغراض تستدعيها البلاغة ويحتمها المقام وتقتضيها التجربة الشعورية.

– تعد الصور البيانية جزءا أساسيا من مكونات النص الشعري ترتبط مع بقية العناصر الأخرى ارتباطا وثيقا، وتتفاعل معها لتشكل كيان النص الشعري، إذ تعد ركنا مهما من أركان الشعر يستند إليها الشاعر في نحت المعنى وإرساء الدلالة، ويتكئ عليها القارئ في استبطان الدلالات الكامنة فيها.

– يضفي المجاز نوعا من السديمية والغموض في المعنى أو خفائه، مما يفرض على المتلقي تأويلا للكشف عنه ومعرفة أبعاده، كما له طاقات وإمكانات في بث الحركة والحيوية

في الأشياء، إذ يصبح أداة لتجسيد دقائق المعاني وتصويرها بمختلف أبعادها مما يجعل المعنى مكثفا مكتنزا.

– إن فاعلية البناء المجازي تتوقف على مدى قدرة هذا البناء على إثارة انتباه المتلقي، لذا يكون المجاز بعلاقاته أكثر الطرق التعبيرية فنية، كونها تمثل نمطا عدوليا، إذ العدول عن النسق الصارم والخروج عن المتداول والمألوف يؤدي إلى شد انتباه المتلقي وإثارة مخيلته.

– يبلغ التشبيه كتصوير بياني ذروته الفنية من خلال ما يمنحه من طاقات تعبيرية نتيجة إخراج المعاني الذهنية المجردة إلى صور حسية مرئية، لذلك عد من أهم وسائل تقريب المضمون الشعري إلى الفهم.

– للبناء الاستعاري دور في انبثاق الدلالة الإيحائية مجسدة الرؤيةَ الشعرية للشاعر، حيث كانت وسيلة مثلى توسلها الشاعر في نقل تجربته الشعورية، كما أبرز البناء الاستعاري الطاقة التخييلية لدى الشاعر، هذه الطاقة التي كانت ذات فعالية في خلق الجمالية داخل النصوص الشعرية للديوان.

– للبناء الكنائي فاعليته في هندسة المعمار البلاغي، كما له صلة وثيقة بالإبداع الشعري واللغوي والبياني، ودور في تكثيف المعنى وإثرائه وتعميقه، فهو وسيلة مهمة يتوسلها الشاعر في بناء لغته الشعرية، ومعراج يعرج من خلاله بهذه اللغة إلى عالمها البياني الساحر، كما تشكل في المقابل مركز جذب يستثير القارئ فيستدعيه كمنقب عن تلك الظلال التي يرسمها هذا البناء الفريد.

–على الرغم من الدور الإيقاعي الذي ينهض به الجناس بوصفه محسنا بديعيا وظاهرة بلاغية إيقاعية تساهم بشكل واسع في موسيقية النص الشعري إلا أن الأخضري لم يستثمر طاقته بشكل مكثف لإغناء إيقاع نصوصه الشعرية، فلم نعثر إلا على شذرات وردت في ثنايا الديوان هنا وهناك.

– كان من شأن التصريع أن قام بتفعيل حركة الإيقاع في معظم النصوص الشعرية التي تضمنها الديوان، فهو يعتبر أحد الأدوات الموسيقية التي اعتمدها الشاعر الأخضري في منح نصوصه طاقة إيقاعية خصبة.

– برز التصدير كلون بديعي لفظي، تم توظيفه من قبل الشاعر من خلال الطاقة الإيحائية للجرس الموسيقي الذي يحدثه كحامل للمعنى وأداة تعبير، حيث يمتلك قدرة على نقل المعنى بإيقاعيته، ليصبح أداة توصيلية للدفقة الشعورية، مما يجعل منه ذا فاعلية إيقاعية تأثيرية في المتلقي، ليستحيل إلى وسيلة توسلها الشاعر في خلقه الفني.

– كثف الشاعر الأخضري من الترديد بوصفه ظاهرة صوتية وأداة بلاغية ولونا بديعيا وتقنية إيقاعية، وعيا منه بالطاقة الموسيقية التي تمتلكها هذه الظاهرة في تشكيل نصوصه الشعرية.

– شكل التكرار سمة طبعت ظاهرتي التصدير والترديد، مما أسهم في تنمية حركية جل النصوص الشعرية التي تضمنها الديوان إيقاعيا.

– استطاع الأخضري أن يرتكز على الاقتباس – على قلته – كظاهرة بديعية مازجا إياها أحيانا بالرمز كظاهرة تصويرية، ليمنح نصه الشعري بعدا إيحائيا عميقا، كما قام الاقتباس عند الأخضري على التفاعل والتغيير، فهو يقتبس من النص القرآني بالطريقة التي يخدم بها رؤيته الشعرية.

– يعد كل من الطباق والمقابلة وسيلة فنية عميقة الأثر خصبة الدلالة، لذا أصبح من الضروري تطوير هذا المفهوم وتوسيع آفاقه وعدم الوقوف به عند الحدود التي رسمها البلاغيون القدامى ووقفوا عندها، واستثمار طاقاته في مقاربة النص الشعري، نظرا لما يقوم به من إسهام في إغناء إيحاءات النص الشعري وتعميق عطائه الفني وغناه الدلالي.

– قامت المبالغة بوصفها ظاهرة بديعية فريدة بدور فعال في رسم التجربة الشعورية لدى الشاعر، كما كان لها إسهام في عملية البناء الشعري.

– استوت ظاهرة الالتفات أداة لها دور تعبيري تسعف الشاعر في التعبير عن موقفه الشعري، حيث ترتبط ارتباطا جوهريا بحركة المعنى النامية في النص.

وبهذا تكون البلاغة بأداوتها الإجرائية وسيلة يتوسلها الشاعر في تشييد نصوصه الشعرية وتأثيثها، وسندا في التعبير عن تجربته الشعورية، وأداة يتكئ عليها القارئ في فعل القراءة والكشف عن الدلالات التي تختزنها الظواهر البلاغية على اختلافها؛ كونها تشكل بؤرا شعرية ودلالية تستفز القارئ وتستدعيه مبدعا ثانيا.

قائمـــــــة

المـــــــــراجع

قائمة المراجع:

1ـ الكتب:

*** القرآن الكريم، رواية حفص.**

أ)الكتب العربية:

1.عبد الرحمن الأخضري، ديوان هواجس، د ط، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

2. إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغيّ في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، حلب 1413- 1997.

3. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1952.

4. إبراهيم بن منصور التركي، توظيف أدوات البلاغة في النص المعاصر، ط1، النادي الأدبي بالرياض، 2011.

5.إبراهيم رماني، إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجية، دط، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2009.

6. إبراهيم عبد الرحمن محمد، قضايا الشعر في النقد العربي، ط2، دار العودة، بيروت، 1981.

7. إبراهيم محمود علان، البديع في القرآن – أنواعه ووظائفه –، دط، إصدارات دار الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2002.

8. ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج3، دار الكتب المصرية، مصر

9. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج2، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981.

10. ابن عصفور الإشبيلي، ضرائر الشعر، تح: السيد إبراهيم محمد، ط1، دار الأندلس، 1980.

11. أبو هلال العسكري، الصناعتين، ط1، مطبعة محمود بك، الأستانة، 1319هـ.

12. إحسان عباس، فن الشعر، ط3، دار الثقافة، بيروت – لبنان، دت.

13. أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1988.

14. أحمد الشايب، الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط8، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1411-1991.

15. أحمد شوقي، ديوان أحمد شوقي "الشوقيات"، تح: صلاح الذين الهواري، دار مكتبة الهلال ودار البحار، بيروت– لبنان، 2008
16. أحمد فتحي رمضان الحياني، الكناية في القرآن الكريم موضوعاتها ودلالاتها البلاغية، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2014.
17. أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا – دراسات نقدية في لغة الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006.
18. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط1، عالم الكتب، القاهرة، دت.
19. أحمد يوسف علي يوسف، البلاغة العربية، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، دت.
20. أحمد يوسف، القراءة النسقية، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون ودار الاختلاف، لبنان، الجزائر، 2007.
21. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979.
22. الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
23. إسماعيل الصيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، ط1، دار القلم، الكويت، 1974.
24. إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996.
25. إيليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر دراسة وتقييم – إيليا أبو ماضي شاعر التساؤل والتفاؤل –، دط، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1972م.
26. بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ط3، دار الثقافة، بيروت– لبنان، 1981م.
27. بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، ط3، دار المنار للنشر والتوزيع، جدة، 1988.
28. بسيوني عبد الفتاح بسيوني، علم المعاني –دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني–، ج1، دط، مكتبة وهبة، القاهرة، 1987.
29. بسيوني عبد الفتاح فيود، بلاغة تطبيقية– دراسة لمسائل البلاغة من خلال النصوص، ط1، مطبعة الحسين الإسلامية، القاهرة، 1991.
30. بسيوني عبد الفتاح فيود، دراسات بلاغية، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

31. بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع دراسة تاريخية وفنية، ط2، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م
32. بهاء الدين محمد مزيد، تبسيط التداولية، ط1، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.
33. تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1983.
34. توفيق الفيل، بلاغة التراكيب – دراسة في علم المعاني – ، دط، مكتبة الآداب، القاهرة، دت.
35. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
36. الجاحظ، الحيوان، ج3، ط2 تح:عبد السلام هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي، مصر،1965.
37. جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، دط، أفريقيا الشرق، المغرب، 2014.
38. حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دط، دار الفكر العربي، مصر، 1998.
39. حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ط1، مكتبة الإيمان، المنصورة، 2005.
40. حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.
41. حسن طبل، دراسات في المعاني والبديع، دط، مكتبة الزهراء، القاهرة، دت.
42. حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي، ط2، مكتبة الإيمان، المنصورة، 2004.
43. خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1992.
44. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.
45. الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه، عبد الرحمن البرقوقي، ط1، دار الفكر العربي، 1994.
46. الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، قرأه وكتب حواشيه وقدم له: ياسين الأيوبي،ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2002.

47. الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن للراغب، تح: محمد سيد كيلاني، دط، دار المعرفة، بيروت– لبنان، دت.
48. رجاء عيد، المذهب البديعي في النقد، دط، منشأة المعارف، الأسكندرية، دت.
49. رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998.
50. رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط2، منشأة المعارف، الإسكندرية، دت.
51. رحمن غركان، مرايا المعنى الشعري، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2012.
52. رحمن غركان، نظرية البيان العربي، ط1، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 2008.
53. رفيق خليل عطوي، صناعة الكتابة، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1989.
54. سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية—آفاق جديدة، ط2، جامعة الكويت، الكويت 2003.
55. السكاكي، مفتاح العلوم، ط1، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.
56. سوزان حرفي، الثقافة والمنهج، حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، ط1، دار الفكر، دمشق، 2009.
57. سيبويه، الكتاب، ج1، ط1، ت: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت،1988.
58. السيد إبراهيم الديباجي، بداية البلاغة، ط2، مؤسسة مفيد، طهران، 1385هـ.
59. السيد إبراهيم، الأسلوبية والظاهرة الشعرية، دط، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2007.
60. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط وتدقيق يوسف الصميلي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1999.
61. شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب – تأصيل وتقييم –، دط، دار الفكر العربي، القاهرة، دت.
62. شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ط2، مكتبة الجيزة العامة، 1413هـ - 1992.
63. شوقي ضيف، النقد، ط5، دار المعارف، القاهرة، دت.
64. صابر الحباشة، أسئلة الدلالة وتداوليات الخطاب، ط1، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، 2011.

65. صالح عبد العظيم الشاعر، النحو وبناء الشعر في ضوء معايير النصية، ط1، دار الحكمة، جمهورية مصر العربية، 2013.
66. صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، مصر، 1995.
67. صلاح الدين محمد أحمد، التصوير المجازي والكنائي، ط1، مكتبة سعيد رأفت، مصر، 1988.
68. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، دط، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1992.
69. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ج2، ط2، تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دت.
70. عاطف جودة نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، دط، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
71. عايدي علي جمعة، شعر خليل حاوي دراسة فنية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2006.
72. عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان، ط4، مطابع مؤسسة دار الشعب للصحافة والنشر والتوزيع، مصر، 1997.
73. عباس محمودالعقاد، اللغة الشاعرة،دط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995.
74. عباس محمودالعقاد، مراجعات في الآداب والفنون، دط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013.
75. عبد الحميد القط، دراسات في البلاغة والنقد، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1980.
76. عبد الرحمن حسن حبنكة الميدانيّ، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها،ج2، ط1، دار القلم، دمشق، دار الشامية بيروت،1416- 1996.
77. عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، ط1، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، 1997.
78. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، دط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دت.
79. عبد العزيز عتيق، في تاريخ البلاغة العربية، دط دار النهضة، بيروت، دت.

80. عبد الغني محمد سعد بركة، إعجاز القرآن وجوهه وأسراره، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1989.
81. عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانيّ، دط، دار المريخ للنشر، الرياض، دت.
82. عبد القادر المازني، الشعر غايته ووسائطه، ط2، دار الفكر اللبناني، 1990.
83. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،ط1، تح: محمود شاكر، دار المدني ، جدة، 1991.
84. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط5، تح: محمود شاكر، مكتبة الجانجي، القاهرة، 2004.
85. عبد الله البهلول، المبالغة بين اللغة والخطاب، ط1، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، 2009.
86. عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، ط3، مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، سلطنة عُمان، 2002.
87. عبد الله جاد الكريم، الاختصار سمة العربية، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.
88. عبد المعين الملوحي، أشعار اللصوص وأخبارهم، ط2، ج6، دار الحضارة الجديدة، بيروت، 1993.
89. عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديدة، بيروت 2004.
90. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، 1415هـ ـ 1999م.
91. عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي–دراسة تطبيقية–، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، 1419–1999.
92. عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، ط3،دار الفكر العربي، القاهرة،1412–1992.
93. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، دط، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، دت.
94. عز الدين بن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الآفاق العربية، مصر، 2007.

95. عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013.
96. علي أبو المكارم، الحذف والتقدير في النحو، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.
97. علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دط، دار المعارف، القاهرة، 1999.
98. علي الفرج، تكوين البلاغة، ط1، دار المصطفى لإحياء التراث، إيران، دت.
99- علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري – من البنية إلى القراءة – ، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2000.
100. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002.
101. علي محمد الجرجاني، التعريفات، دط، ضبطه محمد بن عبد الحكيم القاضي، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1990.
102. عيد محمد شبايك، استثمار الأسلوب العدولي في تذوق النص القرآني، دط، دار الكتب، 2016.
103. عيسى علي الكاعوب، علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة، دط، منشورات الجامعة المفتوحة، 1993.
104. فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص – أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دط، دار نينوى للطباعة والنشر، دمشق، 2011.
105. فاطمة عبد الرحمن البريكي، دروس البلاغة العربية مراجعة وتصحيح، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية 35، 2014.
106. فرحات بدري الحريبي، الأسلوبية في النقد العربي – دراسة في تحليل الخطاب –، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، 2003.
107. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها –علم المعاني –، ط2، دار الفرقان للنشر والتوزيع، إربد، 1409، 1989.
108. كريم حسين الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، ط1، ،دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2006.
109. كريمة محمود أبو زيد، علم المعاني دراسة وتحليل، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1988.

110. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.
111. كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987.
112. كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998.
113. محمد محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، ط2، مكتبة وهبة، القاهرة، 1998.
114. محمد إقبال عروي، دور السياق في الترجيح بين الأقاويل التفسيرية، ط1، الكويت، 2007.
115. محمد السيد أحمد الدسوقي، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007.
116. محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، ط2، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.
117. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، دط، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
118. محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983.
119. محمد حسين علي الصغير، علم المعاني بين الأصل النحوي والموروث البلاغي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1989.
120. محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر – دراسة في الضرورة الشعرية –، دط، دار غريب، القاهرة، 2006.
121. محمد زتيلي، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة – الجزائر، 1984.
122. محمد سعد محمد، في علم الدلالة، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة،2002 .
123. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، نقد العقل العربي2، ط9، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009.
124. محمد عبد الغني المصري، ومحمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ط1، مؤسسة الوراق، عمان، 2002.
125. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر، دت.

126. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1994.
127. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة –التكوين البديعي–، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1995.
128. محمد علي الخولي، علم الدلالة، دط، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، 2001.
129. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، لبنان، 1982.
130. محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ط1، دار الكتب الوطنية، بنغازي،1426هـ.
131. محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد – المصطلح والنشأة والتجديد –، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2006.
132. محمد محمد أبو موسى، دراسة في البلاغة والشعر، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1991.
133. محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب –دراسة بلاغية– ط2، دار التضامن، القاهرة 1987.
134. محمد محمد عبد العليم دسوقي، موروثنا البلاغي والأسلوبية الحديثة دراسة وموازنة، دط، دار السير، القاهرة، دت.
135. محمد مشبال، البلاغة والأصول، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007.
136. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
137. محمد نبيه حجاب، بلاغة الكتّاب في العصر العباسي، ط2، مكتبة الطالب الجامعي، 1986.
138. محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، 1991.
139. محمود محمد عيسى، السياق الأدبي، دط، مصر، 2004.
140. مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، ط1، دار الطليعة، بيروت، 2005.
141. مصطفى عبد السلام أبو شادي، الحذف البلاغي في القرآن الكريم، دط، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.
142. مصطفى هدارة، في البلاغة العربية – علم البيان –، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، 1409– 1989.
143. ممدوح عبد الرحمن الرمالي، متانة النسج وجمال التركيب، دط، دار الكتب، 2000.

144. منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986.
145. منير سلطان، البديع في شعر المتنبي، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، دت.
146. منير محمود المسيري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 2005.
147. المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، دط، أكاديمية الفكر الجماهيري، ليبيا، 2011.
148. نبيل راغب، النقد الفني، دط، دار مصر للطباعة، مصر، دت.
149. نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2014.
150. نعمة رحيم العزاوي، فصول في اللغة والنقد، ط1، المكتبة العصرية، بغداد، 2004.
151. نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دط، دار الهدى، الجزائر، دت.
152. يحيى بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج1، دط، مطبعة المقتطف، مصر، 1914.
153. يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية،ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 1999.
154. يوسف إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2012.
155. يوسف حامد، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دط، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1991.

ب) الكتب المترجمة:

156. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.
157. سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، دط، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، 1982.
158. ميدلتون موري وآخرون، اللغة الفنية، دط، تعريب: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، دت.

159. هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية – نحو نموذج سيميائي لتحليل النص –، دط، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، 1999.

2ـ المعاجم:

160. ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله الكبير، محمد حسب الله،...، دط، دار المعارف، القاهرة، دت.
161. الزمخشري، أساس البلاغة، دط، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، دت.
162. المعجم الوسيط، ط3، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 1425-2004.

3ـ المجلات:

163. إبراهيم منصور التركي، العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ع40، ج19، ربيع الأول 1428.
164. أحمد محمد معتوق، الشعر والغموض ولغة المجاز، مجلة جامعة أم القرى، ج16، ع 28، 1424.
165. إسماعيل شكري، في نقد الصور البلاغية: مقاربة تشييدية، مجلة عالم الفكر، ع3، يناير، مارس 2009.
166. إعتدال عثمان، تشكيل فضاء النص في قرابها زعفران، مجلة فصول،ع6.
167. تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول، أبريل، 1987.
168. زيد خليل القرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج17، ع1، يناير 2009.
169. سالم علوي، الدرس النحوي بين التنظير والتطبيق، مجلة اللغة والأدب، ع5، 1994.
170. سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة، مجلة الفكر، ع2، 1984.
171. صادق جعفر عبد الحسين، جماليات النسق الضدي – شعر ابن زيدون نموذجا، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، مج16، ع3، 2013.
172. صالح كاظم صكبان، الحذف في شعر عنترة، مجلة كلية التربية، واسط،ع 13، نيسان 2013.

173. عبد الله بن محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج18، ع 30، جمادى الأولى، 1425.
174. فيصل مفتن كاظم، التداولية في النحو العربي، مجلة أبحاث ميسان، مج2، ع 4، 2006.
175. ماهر مهدي هلال، الرؤية البلاغية في قراءة النص، مجلة جامعة حضرموت، ع6، مج3، يونيو 2004.
176. مصلح النجار وأفنان النجار، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مجلة جامعة دمشق، مج: 23، ع1، 2007.

4ـ الرسائل العلمية:

1.أطروحات الدكتوراه:

177. بلقاسم دكدوك، مستويات التشكيل الإبداعيّ في شعر صالح خرفي، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2009/2008.
178. سعود غازي محمد الجودي، شعر ابن الأبار دراسة في مضامين الخطاب ومكونات المتن، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1421.
179. عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب، مناهج التحليل البلاغي عند علماء الإعجاز، رسالة دكتوراه في البلاغة والنقد، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية،2008/2007.
180. فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية،1989.

2. رسائل الماجستير:

181. حسام محمد إبراهيم أيوب، الإيقاع في شعر أحمد شوقي ، دراسة أسلوبية، مذكرة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1998.
182. صالح سعيد عيد الزهراني، الغموض والبلاغة العربية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1409هـ/1989م.

183. هشيار زكي حسن أحمد، التائية الكبرى لابن الفارض – دراسة أسلوبية_، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، العراق، 2002.

الملاحـــــــــــق

الملحق الأول: التعريف بالشاعر عبد الرحمن الأخضري[1]:

هو شاعر جزائري، ولد في السابع والعشرين من شهر حزيران/ يونيو سنة سبع وسبعين تسعمائة وألف بعاصمة الرستميين تيارت، درس في زاوية الهامل ببوسعادة ولاية المسيلة، يقيم حاليا بمدينة عين وسارة أين نشأ وتعلم، تحصل على شهادة الليسانس في الأدب العربي بجامعة الجزائر عام تسعة وتسعين تسعمائة وألف، ثم حاز شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي تخصص قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة بجامعة الجزائر عام ألفين وستة، ويحضر لشهادة الدكتوراه علوم في التخصص نفسه بالجامعة نفسها.

الإنتاج العلمي للشاعر عبد الرحمن الأخضري:

للشاعر عبد الرحمن الأخضري عدة مؤلفات مطبوعة وأخرى تحت الطبع نذكر منها:

-تحليل الخطاب الشعري- دراسة أسلوبية في شعر الخنساء -، الجزائر 2007م.

- ديوان هواجس، الجزائر 2007.

- الجهات الخمس – رياح وأرواح -، مصر 2020.

- لها... فعل ماض أو جار ومجرور، تحت الطبع.

الجوائز التي نالها الشاعر عبد الرحمن الأخضري:

حصل الشاعر عبد الرحمن الأخضري على عدة جوائز منها:

-جائزة جامعة الجزائر عام 1996.

- الجائزة الوطنية الثانية – أدرار – عام 2000.

- الجائزة الوطنية – الجلفة – عام 2002.

- جائزة ملتقى الشباب العربي بدولة الإمارات العربية عام 2005.

- جائزة رئيس الجمهورية الأولى عام 2007.

ورد اسمه في معجم البابطين للشعراء المعاصرين، كما كانت له عدة مشاركات في ملتقيات عربية ودولية.

[1] لقاء مع الشاعر عبد الرحمن الأخضري، بالمدرسة العليا للأساتذة ببوسعادة، يوم 10 جويلية 2017.

الملحق الثاني: التعريف بديوان هواجس:

ديوان هواجس هو من أبرز المؤلفات التي ألفها الشاعر عبد الرحمن الأخضري، وهو باكورة أعماله الشعرية، طبع عام 2007، بمناسبة احتضان الجزائر لعاصمة الثقافة العربية، بإشراف من وزارة الثقافة، يتضمن الديوان ثلاثين نصا شعريا بين قصيدة ومقطوعة، حيث يبلغ عدد القصائد سبعا وعشرين قصيدة، ويبلغ عدد المقطوعات ثلاث مقطوعات، زاوج الشاعر الأخضري بين الشكل العمودي والحر، حيث بلغ عدد النصوص الشعرية المكتوبة على الشكل العمودي سبعة وعشرين نصا شعريا، في مقابل ثلاثة نصوص شعرية على الشكل الحر، والجدول التالي يوضح عناوين النصوص الشعرية وشكلها ورقم الصفحة في الديوان.

عنوان النص الشعري	الشكل الشعري	الصفحة
لن أستريح (قصيدة)	حر	15
من أنتَ؟ (قصيدة)	عمودي	19
وحدي (مقطوعة شعرية)	عمودي	22
صورة (قصيدة)	عمودي	23
إخاء (قصيدة)	عمودي	25
عيد ميلاد (قصيدة)	عمودي	26
ضد إضراب الهدهد (قصيدة)	عمودي	28
مزقت قلبي (قصيدة)	عمودي	31
ثورة الشعر (قصيدة)	عمودي	33
قالمة... الشعر والثورة (قصيدة)	عمودي	39
الشاعر والمرايا (قصيدة)	عمودي	43
غضبة الشعر (قصيدة)	عمودي	45
يا قدس (قصيدة)	عمودي	48
زجاجة الراح (قصيدة)	عمودي	53

عنوان النص الشعري	الشكل الشعري	الصفحة
نفحات الهيام (قصيدة)	عمودي	55
القرية (قصيدة)	عمودي	58
الوطواط (قصيدة)	عمودي	63
إلى وطاويط الشعر (قصيدة)	عمودي	68
صب يخاف الله (مقطوعة)	عمودي	71
أما قبل (قصيدة)	حر	72
سمراء (قصيدة)	عمودي	73
المرايا المحدبة (قصيدة)	عمودي	77
أحاول أنساك (قصيدة)	عمودي	81
كوني الزمان جميعه (قصيدة)	عمودي	82
سميتك الهوى (قصيدة)	حر	86
جدار (قصيدة)	عمودي	88
فلسفة الهوى (قصيدة)	عمودي	94
هواجس (قصيدة)	عمودي	96
المنديل الورقي (قصيدة)	عمودي	104
هواجس المحطة الأخيرة (مقطوعة)	عمودي	107

ملخّـــص

الدّراســـــــة

1. الملخّص باللّغة العربيّة:

تأتي دراستنا هذه الموسومة بـ " **البناء البلاغي ودوره في إثراء الدلالة – دراسة بلاغية دلالية في ديوان هواجس لعبد الرحمن الأخضري –** " لتبحث في إبداعية النص الشعري بوصفه عملية ديناميكية تنهض من تفاعل الظواهر البلاغية، وتسعى إلى بلورة التحليل البلاغي كإجراء منهجي في مقاربة النص الشعري، بحيث يرتكز على ما تتيحه الظواهر البلاغية من قدرة على استقطاب القيم الجمالية والأبعاد الدلالية في النصوص الشعرية.

كما تحاول الدراسة بيان أنّ اعتماد التحليل البلاغي كآلية إنما هو تطلع لتفعيل الأدوات البلاغية في مقاربة النص الشعري، وذلك من خلال الكشف عن طاقاتها التعبيرية ووظائفها الجمالية والدلالية.

وعليه فهذه الدراسة إنما هي محاولة جادّة تسعى للكشف عن إستراتيجية البناء البلاغي التي اعتمدها الشاعر عبد الرحمن الأخضري في ديوانه " هواجس "، لتستثمر في ذلك المقولات البلاغية وتتّكِئَ عليها من أجل مقاربة النصوص الشعرية التي تَضمَّنَها الديوانُ، وتبيان دور الظاهرة البلاغية في تشييد المعمار الفني للنص الشعري الأخضري، من خلال الوقوف عند أبرز الظواهر البلاغية بمختلف تشكيلاتها والكشف عن علاقتها بالتجربة الجمالية في كل أبعادها، وقد تأسست دراستنا على إشكاليّة مركزية هي:

– كيف أسهم البناء البلاغي في منح التعبير الشعري عند الشاعر الأخضري سمات مميزة في تشكيل صوره وتراكيبه؟

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية المركزية إشكاليات فرعية هي:

– ما هي أبرز الظواهر البلاغية التي اتكأ عليها الشاعر الأخضري في تأثيث نصوصه الشعرية في ديوانه هواجس؟
– ما مدى اعتماد الشاعر الأخضري على الأدوات البلاغية –في ديوانه هواجس– بوصفها تقنية من تقنيات الكتابة الشعرية؟

– أية مشروعية تستند عليها الممارسة البلاغية لتأسيس اهتمامها بالجمالي في مختلف أبعاده الدلالية؟ وكيف يمكن أن تكون الوسائل البلاغية ذات فاعلية في إنتاج النص الشعري من قبل الشاعر وتأويله من قبل المتلقي؟

وقد اشتملت الدراسة على أربعة فصول، حيث مثل الفصل الأول الإطار النظري، والذي جاء بعنوان " قضايا في الخطاب الشعري والدرس البلاغي "، وأما الفصول الثلاثة فمثلت الجانب التطبيقي، حيث جاء الفصل الثاني تحت عنوان: بناء التراكيب ودلالاتها البلاغية في ديوان هواجس "، وأما الفصل الثالث فكان بعنوان: " إستراتيجية البناء التصويري في ديوان هواجس "، ليأتي الفصل الأخير تحت عنوان: " البناء البديعي وإستراتيجية اشتغاله في ديوان هواجس".

2. الملخص باللغة الإنجليزية:

This study ,entitled Rhetorical structure and its role in enriching significance –A Rhetorical semantic study in the office of observations of ABD EL- RAHMAN AL-AKHDARI- in order to examines in the creativity of poetic text as a dynamic process that promotes the interaction of rhetorical phenomena and seeks to crystallize rhetorical analysis as a systematic measure in approaching poetic text , It is based on the ability of rhetorical phenomena to attract aesthetic values and semantic dimensions texts.

The study also attempts demonstrate that the adoption of rhetorical analysis mechanism is to aspire to activate the rhetorical tools in the approach of the poetic text , so that through revealing their expressive energies and aesthetic and semantic functions.

Therefore, this study is a serious attempt to reveal the strategy of rhetorical construction adopted by the poet ABD EL- RAHMAN AL-AKHDARI in his office obsessions , to invest in that rhetoric and leans on them in order to approach the poetic texts included in the office , and to show the role of rhetorical phenomena in the construction of the artistic architecture of the AL-AKHDARI text poetic ,through standing at the most prominent rhetorical phenomena in its various formations and reveal its relationship with the aesthetic experience in all dimensions, our study was founded on the problems are:

-Which legitimacy that the rhetorical practice based on it to establish its interest by aesthetic in its various semantic dimensions? And how can rhetorical means be effective in producing poetic text by the poet and interpretation it by the receive ?
-How did the rhetorical structure with its three blocks, formed a three- dimensional compound, give AL-AKHDARI poetic expression distinctive features in the formation of its images structures?
-What are the most prominent rhetorical phenomena on which AL-AKHDARI poet reclined in furnishing his poetic texts in his office concerns?

-To what extent does the poet AL-AKHDARI rely on rhetorical phenomena as a technique of poetic writing?

The study included four chapters, where the first chapter represented the theoretical framework , which was entitled issues in poetic discourse and rhetorical lesson, while the three chapters represented the practical side, where the second chapter was entitled: building compositions and their rhetoric semantics in the office of obsessions and the third chapter was entitled: the strategy of photographic construction in the office of obsessions , to come the last chapter under: Building BUDAII in the office of obsessions.

فهـــــرس

المحتويات

فهرس المحتويات:

ـ مقدمة.....1

الفصل الأول: قضايا في الخطاب الشعري و الدرس البلاغي:.....**7**
1.قضايا في الخطاب الشعري:.....8
1.1في جوهر الخطاب الشعري.....8
2.1الخطاب الشعري خصوصية في اللغة وفرادة في التشكيل.....10
3.1وظيفة الخيال في عملية الخلق الشعري.....17
4.1فاعلية الصورة في تشكيل الخطاب الشعري.....21
2.قضايا في الدرس البلاغي:..... .....**26**
1.2البلاغة المفهوم والأهمية.....26
2.2الدرس البلاغي تحولات في الممارسة والوظيفة.....30
3.2المخاطب (المتلقي) في الدرس البلاغي.....36
4.2مكانة السياق في الدرس البلاغي.....38
5.2البلاغة بين فنية الإيصال وفنية الاتصال.....40
6.2التحاقل المعرفي في الدرس البلاغي.....42
1.6.2البلاغة والنحو.....42
2.6.2البلاغة وعلم الدلالة.....44
3.6.2البلاغة والأسلوبية.....47
4.6.2البلاغة والتداولية.....48
5.6.2البلاغة ومبحث الإعجاز.....51

الفصل الثاني: بناء التراكيب ودلالاتها البلاغية في ديوان هواجس.....**53**
1.علم المعاني، مفهومه وموضوعه ومباحثه.....54
2.الخبر والإنشاء وأغراضهما البلاغية في الديوان.....58
1.2حضور الأسلوب الخبري في ديوان هواجس ودلالاته:.....61
2.2توظيف الأسلوب الإنشائي في الديوان ودلالاته.....65

3-ظاهرة التقديم والتأخير ووظائفها البلاغية.....69
1.3ظاهرة التقديم والتأخير بوصفها عدولا عن المعيار.....69
2.3تجليات تقنية التقديم والتأخير في الديوان وفاعليتها البلاغية.....75
4.ظاهرة الذكر والحذف في الديوان ودلالاتها.....80
1.4دور ظاهرة الذكر والحذف في تشكيل العبارة الشعرية وفعل القراءة.....80
2.4حضور ظاهرة الذكر والحذف في ديوان هواجس.....85
5.ظاهرة التنكير والتعريف ودلالاتها في ديوان هواجس.....90

الفصل الثالث:إستراتيجية البناء التصويري في ديوان هواجس.....96
1.مفهوم البيان وموضوعه.....97
2.تجليات الصور البيانية في الديوان وإستراتيجية بنائها.....99
1.2البنية المجازية في ديوان هواجس 99
1.1.2فاعلية البناء المجازي التعبيرية.....99
2.1.2توظيف البناء المجازي في الديوان وقيمته البيانية.....102
2.2**البناءالتشبيهي ووظيفته التصويرية في ديوان هواجس.....105**
1.2.2أسس بناء الصورة التشبيهية.....105
2.2.2إستراتيجة البناء التشبيهي في الديوان.....108
3.2البناء الاستعاري في الديوان ودوره في إستراتيجية رسم الصورة الشعرية...112
1.3.2فاعلية الاستعارة في التصوير البياني.....112
2.3.2تمظهرات البناء الاستعاري في الديوان وفاعليته التصويرية.....117
4.2البناء الكنائي في الديوان ودوره في إستراتيجية البناء التصويري.....125
1.4.2جمالية البناء الكنائي وخصائصه التصويرية 125
2.4.2العلاقة بين الرمز والكناية.....130
3.4.2استعمالات النموذج الكنائي ووظيفته البلاغية في الديوان.....131

الفصل الرابع: البناء البديعي وإستراتيجية اشتغاله في ديوان هواجس.....136
1البديع ومكانته في الدرس البلاغي.....137
2توظيف المحسنات البديعية في الديوان وأثرها الجمالي.....141
1.2تمظهرات البديع اللفظي في الديوان وأثره الإيقاعي.....141
1.1.2الجناس و قيمته الفنية.....144
2.1.2التصريع ووظيفته الإيقاعية.....147
3.1.2تجلي ظاهرتي التصدير والترديد في الديوان ووظيفتهما الإيقاعية.....151
1.3.1.2تمظهر ظاهرة التصدير في الديوان.....151
2.3.1.2تجلي ظاهرة الترديد في الديوان.....157
4.1.2تجلي ظاهرة الاقتباس في ديوان هواجس ووظيفتها البلاغية.....161
2.2تجليات البديع المعنويّ ووظيفته الدلالية في ديوان هواجس.....165
1.2.2إستراتيجية اشتغال الطباق والمقابلة في الديوان.....165
2.2.2المبالغة ووظيفتها البلاغية في الديوان.....172
3.2.2تجلي ظاهرة الالتفات في ديوان هواجس.....174

ـ خاتمة:.....178
ـ قائمة المراجع:.....183
ـ الملاحق:.....197
الملحق رقم1: التعريف بالشاعر عبد الرحمن الأخضري.....198
الملحق رقم2: التعريف بديوان هواجس 199
ـ ملخص الدراسة:.....201
أ ـ الملخص باللغة العربية.....202
ب ـ الملخص باللغة الإنجليزية.....204
ـ فهرس المحتويات.....206