المحاضرة:05-06-07-08-09-10-11:

الأستاذة الدكتورة: **نعيمة سعدية**
أستاذة مقياس تحليل الخطاب لأولى ماستر-أدب حديث ومعاصر -كلية الآداب واللغات -جامعة محمد خيضر بسكرة.

سحر الظواهر الأسلوبية في استنطاق نص قصيدة

"من مذكرات المتنبي في مصر" لأمل دنقل

يقول نزار قباني في كتابه "قصتي مع الشعر"[1]:

- "اللعبة الشعرية لعبة إشارات ضوئية .. اللاعب الكبير فيها هو الذي يحتفظ بالقدرة على الصمت.. ويعرف متى يلقي ورقة الدهشة". ص 248

([1])نزار قباني، قصتي مع الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1986.

نص القصيدة: **أكره لون الخمر في القنينة

لكنني أدمنتها...استشفاءا

لأنني منذ أتيت هذه المدينة

صرت في القصور ببغاءا:

عرفت فيها الداء!

**أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير..

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسودة والرجولة المسلوبة

أبكى على العروبة!

**يومئ، يستنشدني : أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده..يأكله الصدأ!

عندما يسقط جفناه الثقيلان؛ وينكفيء

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر...

ينتظرونه...ليرفعوا إليه المظلمات الرقاع!

جاريتي من حلب، تسألني "متى تعود؟"

قلت: الجنود يملأون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة

قالت: سئمت من مصر ، ومن رخاوة الركود

فقلت: قد سئمت-مثلك- القيام والقعود

بين يدي أميرها الأبله

لعنت كافورا

ونمت مقهورا..

.." خولة" تلك البدويّة الشموس

لقيتها بالقرب من " أريحا"

سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا

لكنها، كل مساء في خواطري تجوس

يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس

أشم وجهها الصبوحا

أضم صدرها الجموحا!

... ...

سألت عنها القادمين في القوافل

فأخبروني أنها ظلت بسيفها تفاتل..

في الليل تجار الرقيق عن خبائها

حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزا كسيحا.

واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

يرتعدون جسدا وروحا

لا يجرؤون أن يغثوا سيفها الطريحا!

... ...

ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة...كالقطة

تصيح " كافوراه..كافوراه..."

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصيح " واروماه...واروماه..."

...لكي يكون العين بالعين

والسن بالسن!

** في الليل؛ في حضرة كافور؛ أصابني السأم

في جلستي نمت...ولم أنم

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدولة

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطيا جوادك الأشهب ، شاهرا حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجه جنود الروم

بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم!

تخوض، لا تبقى لهم إلى النجاة مسلكا

تهوي، فلا غير الدماء والبكا

ثم تعود باسما...ومنهكا

والصبية الصغار يهتفون في حلب

" يا منقذ العرب"

" يا منقذ العرب"

حين تعود...باسما...ومنهكا

حلمت لحظة بكا

حين غفوت

لكنني حين صحوت:

وجدت هذا السيد الرخو

تصدر البهو

يقص في ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدأ!

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ

يبتسم الخادم..!

...تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حرّاسا

فقد طغى اللصوص في مصر...بلا رادع

فقلت: هذا سيفي القاطع

ضعيه خلف الباب، متراسا!

(ما حاجتي للسيف مشهورا

مادمت قد جاورت كافورا؟)

... عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

" نامت نواطير مصر" عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد!

ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما

لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟

"عيد بأية حال عدت يا عيد؟" (1) حزيران 1968

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة،ص186-190.

أولا .قبل البدء:

يقول سعيد علوش:"إن وقفة عابرة على نص صيني هيروغل يفي، سانسكريتي لتجعلنا نقف كمحاربين منزوعي الأسلحة، مدهوشين أمام كنوز ، لا نمتلك مفاتيحها، وكذلك الأمر أمام نوتات موسيقية، وضعت بين يدي رسام، أو إشارة أبكم إلى أعمى"[1]، أمام مثل هذه المقولة ، نتساءل: ماذا نريد بتحليل الخطاب الشعري؟ وما هي النوتات الموسيقية الرمزية في خطاب أمل دنقل والتي يهدف التحليل الأسلوبي إلى استنطاقها؟

إنّ الأسلوبية تتعامل مع لغة الخطاب الشعري كونها إبداعا وأسلوبا متفردا، ذلك أن الأسلوب ذاته مصب للقيم التعبيرية والجمالية معا، ولا يستبعد أبدا اعتبار القضايا اللغوية في الخطاب فكرا أسلوبيا مفعما بالدلالة ابتداء من الصوتي، والصرفي والتركيبي لأنها عناصر ما اجتمعت على ذلك الوجه إلا لتؤدي قيما تعبيرية معينة، حتى البنى الإفرادية لا تشتط عن ذلك، لأننا نرى فيها طبقا لحالتها: معنى فكريا بحتا وآخر شخصيا عاطفيا يعود أولهما إلى ذكاء الإنسان، ويرجع الثاني إلى حساسيته، وهما يمارسان تأثيرهافي نفس الوقت بطرائق مختلفة" [2]، في محاولة لاستنطاق كيفية ما يقال، ولتحديد القيم الحضورية والغيابية في ذلك التفجر التعبيري والجمالي القابع في النص.

فالفكر الأسلوبي فكر تأسس على الدراسات اللسانية، التي أحدثت نقلة معرفية:"من حيث الانتقال من دراسة حيز الجملة البسيطة إلى عالم التراكيب اللغوية الممتدة(فضاء النصوص)، نصوص تشكلت وفق أبعاد مختلفة سياسية وفنية، وفكرية، وجمالية، في حركة جابت عالم المجهول بتخطيها حدود المعقول، وتعديها على قوانين اللغة الصارمة [3]، فرسمت لها بذلك وجها، يختلف عن المألوف ويكسر كل التوقعات، الأمر الذي أدى إلى تعدد الظواهر الأسلوبية في النص الأدبي، لتجعل منه نصا ذا أجنحة، يحلق بنعومة ليلامس خيال القارئ المتعطش للمتعة القرائية .

كما يقول هوكيت في تعريفه للقصيدة: "إن القصيدة ليست إلا بنية مطولة، وقول معنى كلي لا مجموعة معان ذات مكونات منفصلة عن بعضها البعض فحسب ,وبهذا لا يمكن أن تكون دراسة قصيدة ما مجرد تقديم قائمة مفصلة عن جزئيها فحسب ,وإنما ينبغي توضيح شبكة العلاقات بين هذه الأجزاء ,وحتى تلك العلاقات الخفية التي لا يمكن أن تظهر في التحليل اللغوي" [4]

سعينا في هذه المقاربة. بناء على مقولة هوكيت، هو الوقوف عند العلاقات الظاهرة الشكلية ،و الأخرى الخفية المعنوية، وفق ما تسمح به الدراسة. لنتمكن في آخر الأمر من ملامسة ذلك الزئبق المتمنع (المعنى)، سنحاول –في هذه المقاربة– كشف تجليات وجماليات الانزياح كظاهرة أسلوبية أولا على مستوى الشكلي/ التركيبي، وثانيا على المستوى الدلالي/ التصويري:

---

[1]– صدوق نور الدين ، في النص و تفسير النص ، الفكر العربي المعاصر (نص النقد /نص النقد)، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، حزيران 1990 ، عدد 76 / 77 ، ص 22 .

[2] -حبيب مونسي، القراءة والحداثة-مقاربة الكائن والممكن في القراءة الغربية-،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000،ص164.

[3]–ينظر:المسدي الأسلوبية والأسلوب ص 77

([4])محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ص 49.

ولكل نص "كلمات مفاتيح" يصل معدل تكرارها في عمل أدبي معين، ولدى مؤلف معين. إلى نسبة أعلى ممّا هي عليه في اللغة العادية. يعرفها فاليري.(*vallery*) "إنها كلمات تتردد لدى كاتب معين ,بشكل يدل على أن لها رنينا خاصا عنده ,ولها بالتالي قوة إيجابية خلاقة أشد فعالية من الاستعمال العادي"[1].

يرى سامح الرواشدة أنّ صوت أمل دنقل صريح في نقده للوضع السياسي العربي بعد هزيمة حزيران 1967. ولتحقيق ذلك استحضر شخصية المتنبي استدعها من التراث لتكون قناعا يستر نقده اللاذع ، واختار من تجربته إطارا زمنيا محددا، وهو إقامته في مصر، وهي تجربة تكاد تكون واضحة بأبعادها السلبية، في حياة المتنبي؛ إذ اعتبر عصفورا في قفص من ذهب حتى تحول قفصه إلى سجن مضيء، لم يجد أمامه وسيلة للخلاص منه إلا بالهروب خفية تاركا ما يملكه هناك، غير نادم على شيء ولذلك جاء شعره ذا بعدين، ظاهره مدح وباطنه ذم [2]، وهو وجه من المفارقة، تلاعب دلالي، إحالات ذكية تعطي للشعر خصوصية واتساقا وتمييزا؛ لأن" بنية النص هي جملة العلاقات التي تؤسس، مجتمعة، النص ذاته. وترد في شكل كل متشابك. وبالتالي فإن دراسة البنية تعني، ضمنيا، الوقوف عند نظام الحركات(الذوات والطرائق حضورها وتفاعلها مع محيطها) واستقراء العلاقات التي تتأسس داخل النص سواء بين الألفاظ أو الأشخاص أو بين الصور وطرائق تأسيسها. وبإيجاز رصد حركة النّص، وإيقاعه الداخلي"[3].

وعليه تحولت حياة المتنبي في مصر مرضا، طبقا يعطيه فرصة للقرار فالعيون تحرسه نهارا والحمى تزوره لتحرسه ليلا، فخاب ظن المتنبي بقائد معروف كان الشاعر يعول عليه في عملية النهوض ورفع راية الحياة والانتصار والسلام، فاتخذ دنقل بذلك تجربة المتنبي مؤثرا على تجربة عصره فاستحضره وانطقه واتخذه حجة على تجربة عصره نظرا لوجود الالتقاء بين التجربتين (تجربة المتنبي/ وتجربة أمل دنقل) متعددة وقوية، فكما شعر المتنبي بعدم الرضى عن سلوك كافور سلطان مصر، شعر أمل دنقل بذات الإحساس، ولكنه إحساس محمل بطموح يتجاوز حدود مصر، لينصب على الأمة العربية كلها، فالشاعران أصابهما السأم، قديما وحديثا، من الإقامة الجبرية والترهل والبلادة وسوء الحال؛ ذلك أن تحقيق النص لا يتم إلا من خلال القراءة الواعية التي تتفاعل مع لغة النص تفاعلا كليا وتتحرك معها، لا تحيد عنها من البداية إلى النهاية.[4]

1-الاختيار القصدي: لقد عمد الشاعر إلى اختيارات لغوية رمزية في قصيدته ليشحنها بدلالات يريد توصيلها إلى القارئ، ذلك أنّ الخطاب نسق بيني يصل بين ذوات متعددة في أزمنة مختلفة، ومنها:

المتنبي: هي الشخصية الرمز والقناع، امتدت من بداية النص حتى نهايته، لتعبير عن الواقع، كونها شخصية مرت بتجارب تقارب إلى حد ما تجربة دنقل في عصره، ولا سيما في مصر.

([1])محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ص 50.

[2] – سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية(دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الاردن، ص74.

[3]– اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، سراس للنشر، تونس، د.ط،1985م،ص21 . وينظر: سعيد حسن بحيري, علم لغة النص، ص 146.و ينظر: فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص27

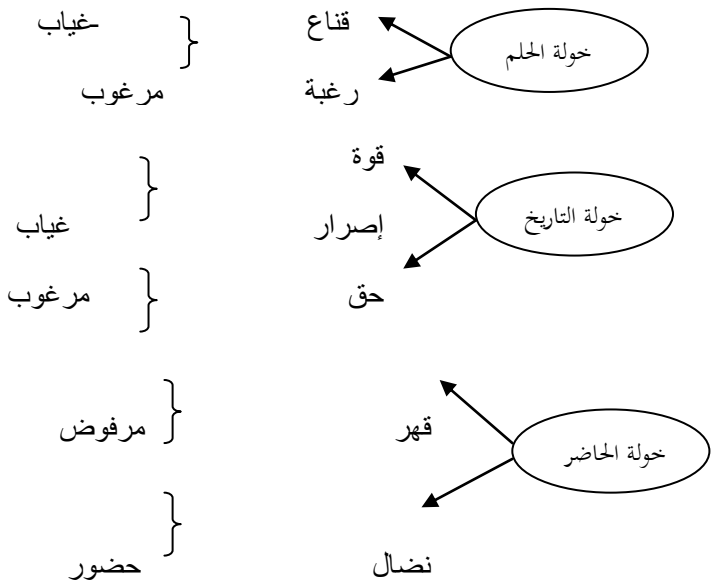
[4]– المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص 101.

كافور: شخصية رمز بملامح سلبية، تفتقر للرجولة والفحولة ولها من سواد الوجه والبلادة والرخاوة...الخ، ما يبعث السأم في أي ذات تقترب منه، لقد عطّل كافور دور السيف (الجهاد والحرب) وألصق به الجبن والخوف والخنوع في ردع اللصوص.

سيف الدولة: استحضاره كان لإجراء موازنة بين الشخصيتين (كافور– سيف الدولة) ربطه بالشجاعة، فيه الخلاص والانتصار والابتعاد من سطوة الواقع القاسي، ولكن العودة إليه مستحيلة (الجنود يملأون نقطة الحدود)[1].

لقد استحضر الشاعر صورا ومفردات تقترن بالشجاعة والبطولة والنجاح والمحن: إذ الهوة بين الواقع والحلم واسعة كل الاتساع، فالشاعر يعيش واقعيا في حضرة كافور ولكنه لا يستطيع أن يستحوذ على فكرة الأمر الذي يدفعه إلى رحلة ذهنية ..سيحضر فيها سيف الدولة[2]، ليثبت الشاعر الحقيقة في النفس المتلقي، فيؤثر فيه ليستنهض همه من أجل التغيير، في خطاب تواصلي يربط الماضي بالحاضر، وتجعل الحاضر يستفيد من الماضي ليصنع مستقبل الأمان والكرامة.

كما استدعى خولة التاريخ ليرسم بها ملامح خولة العصرية المناضلة، علّ التغيير يتحقق بهذا الاستدعاء الجدلي بين الحضور والغياب لتيمة الموضوع (خولة بنت الأزور– وخولة أخت سيف الدولة —وخولة الفلسطينية)،وبين المرفوض والمرغوب لتتداخل القيم، ويصطدم بعضها ببعض، ويبدأ العقل باحثا عن الترابط بينها:



المحاضرة 06:

ثانيا–الانزياح: سحر اللغة العليا في الخطاب الشعري:

[1]– ينظر: سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية(دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الاردن، ص 90.

[2]– سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية(دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الاردن، ص74.

الانزياح كما سبقت الإشارة – حيلة مقصودة يلجأ إليها الكاتب للفت انتباه القارئ، ومن أجل تحقيق الأثر الكلي للنص: إبلاغا وإمتاعا وتأثيرا، وهي ظاهرة تساهم بفاعلية في تميّز لغة الشاعر، بعدّها لغة الخروج عن المألوف، والخرق المستمر للقواعد؛ ذلك أن الانزياح يجسد قدرة المبدع على استخدام اللغة وتفجير طاقاتها، وتوسيع دائرة الدلالة فيها، وتوليد أساليب وصور وتراكيب جديدة تصطدم مع ما تربى عليه الذوق اللغوي سعيا إلى تحقيق الشعرية بكل مدلولاتها وتجلياتها، وفي أسمى صورها وأعمق مكنوناتها؛ فالذات المبدعة تعمد إلى الانتقال من الممكن إلى اللا.ممكن بذلك الاستعمال الأدبي الخاص والشاعري للغة، أي في ذلك المنجز اللغوي الأدبي، وقد عدّه شبيتزر مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما، ومسارا لتقدير الكثافة اللغوية، وعمقها ودرجة نجاعتها، كما اتخذه سبيلا للوصول إلى ما سماه بالعبقرية الخلاقة للأديب[1]، سواء على مستوى التراكيب النحوية أم على مستوى الصور الشعرية والتلاعب الدلالي الرمزي بالكلمة.

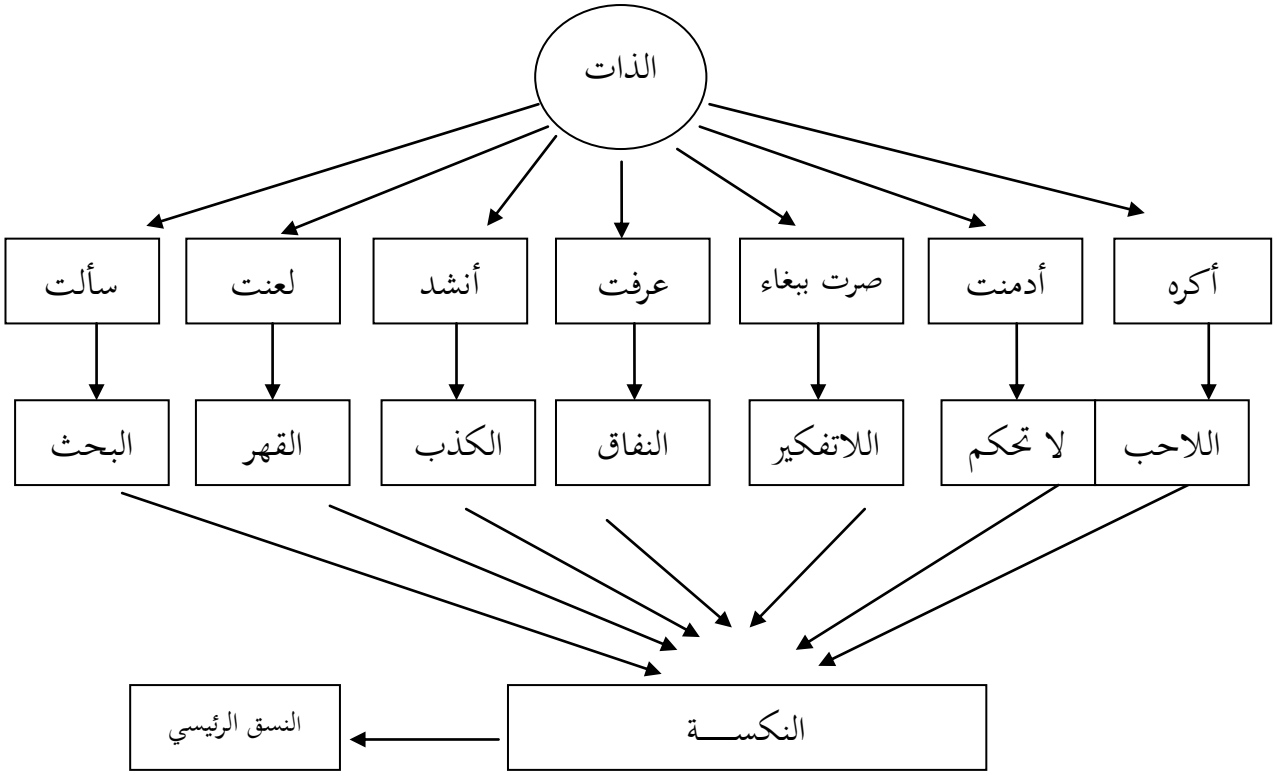
ينطلق المحلل الأسلوبي في البحث من النص الذي هو صرح مكتمل البناء ولا يهدف إلى تعميم ما يتوصل إليه من نتائج، فهو يسخر جهوده كلها لتتبع سمة الفردية في الأثر، فالنص يجعلنا نجرب السمة الفردية كما يعمل البرنامج في العقل الأدبي، وهذه السمة الفردية هي التي تسمى أسلوبا؛ ويرى جان كوهن الذي شغل بنظرية الانزياح" أن الشعر انزياح عن المعيار هو قانون اللغة" [2]ولكنه ليس انزياحا فوضويا وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفا، بل إن الانزياح هو شرط الشعرية الحقّة في النص؛ ذلك أن الخطاب الشعري فعالية انزياحيـــة، تتناغم فيها الأنساق: –يبدأ الشاعر في قصيدة مذكرات المتنبي من حال المتنبي في مصر، بين إدمان وكره.

- لينتقل إلى نسق آخر، البكاء على العروبة في حضر كافور
- لينتقل إلى نسق آخر، البكاء على العروبة في حضر كافور
- لتنقل نسق ثالث: البحث عن الحلم أمام الواقع
- النسق الرابع: خوله العروبة
- النسق الخامس: عودة إلى النسق الثالث والثاني (الحلم و الواقع)
- النسق الأخير: (الواقع ← في مصر)

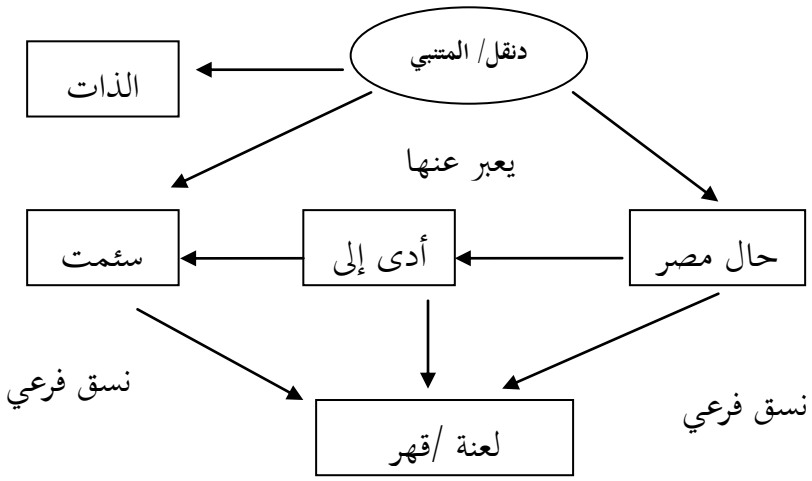
ونمثل لتداخل الأنساق بالشكل التالي:

([1])ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص179.

[2] –جان كوهين، اللغة الشعرية–بناء اللغة العليا، ترجمة محمد درويش، ص



فالنص الشعري أعلاه نسق بيني، يصل بين ذوات متعددة في أزمنة مختلفة، تعيش الكراهية والسأم والقهر والفجيعة وامتهان الإنسان؛ تشعر الذات بسأم رهيب من حال مصر التي تحيا الركود، ولا حركة إلا الامتثال دون تفكير أمام كافور، ما جسد نسق اللعنة والنوم جراء هذه اللعنة:



فالنص يجعلنا نجرب السمة الفردية المتميزة كما يعمل البرنامج في الذهن، وهذه السمة الفردية المتميزة في قصيدة دنقل من تناغم نسقي منسجم، هي التي تسمى أسلوبا فرديا،كون النص لا يتحقق إلا من خلال حركة قرائية واعية تتفاعل مع لغة النص تفاعلا كليا ومنتظما.

المحاضرة07:

ثالثا. الانزياح التركيبي وجماليته في القصيدة:

من الملامح الأسلوبية المهمة التي تصب في باب الشعرية الانزياح التركيبي ؛الذي تقبع ظواهره بين الشعرية والأسلوبية ؛لأن الانزياح التركيبي –في هذه الحالة– وحده القادر على خرق قوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة، لأنه يمس البناء النحوي للتركيب أو الجمل أو السلسلة الجملية، باعتباره أحد مستويات هذه اللغة؛ فيعمد الشاعر من خلاله إلى مخالفة القواعد والعدول عن الأصل فيها [1].؛لتكون القصيدة بذلك بنية شمولية يتوزعها نظام تام يستغرقها بكاملها. ويتكون هذا النظام من مجموعة من المدارات التي تتجادل، لتضع بذلك النظام في هذه البنية ,والقصيدة نص ,"ورؤية تمتد لتفرش أرضية النظام من أصغر جزئياته إلى أكبر مداراته"[2].

ووحده الموضوع القادر على التأثير في تشكيل بنية النص على نحو معين ؛إذ يستدعي استخدام كلمات ذات طابع خاص ,وخلق مجازات ومحاورات بين الألفاظ والعبارات. وتشكيل الموسيقى ,وخلق الصور والرموز ,وغير ذلك مما يحدد معمارية القصيدة ,أي أن الشاعر يختار أنساقا تركيبية وتصويرية معينة من بين احتمالات نحوية لغوية عديدة ، يحتمها موضوع الخطاب والشحنة الشعورية التي تجتاح النفس الشاعرة. وتجعلها تتميز بذاتها وبأساليبها ؛فالشعر انزياح عن قوانين اللغة ومعاييرها إلا أنه ليس موضوعيا، بل تجده محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول من أنماط التعبير المألوف ,وهذا ما يعمق فكرة الأساليب أكثر، لذلك يقول شبيتزر "الأسلوب انزياح فردي بالقياس إلى القاعدة"[3] ؛ فطبيعة اللغة الأدبية تفرض تفاعلا بنيويا خاصا ووظيفيا، تتراوح بموجبه عن المعاني الوضعية ,بحسب طبيعة التشكيل اللغوي/تعبيري في النص. الأمر الذي يدفعنا إلى القول بأن "لغة الشعر هي لغة الانزياح"[4].

والانزياح التركيبي يمس البناء النحوي للتركيب أو الجملة. باعتباره أحد مستويات هذه اللغة؛ فيعمد الشاعر من خلاله إلى مخالفة القواعد والعدول عن الأصل فيها .

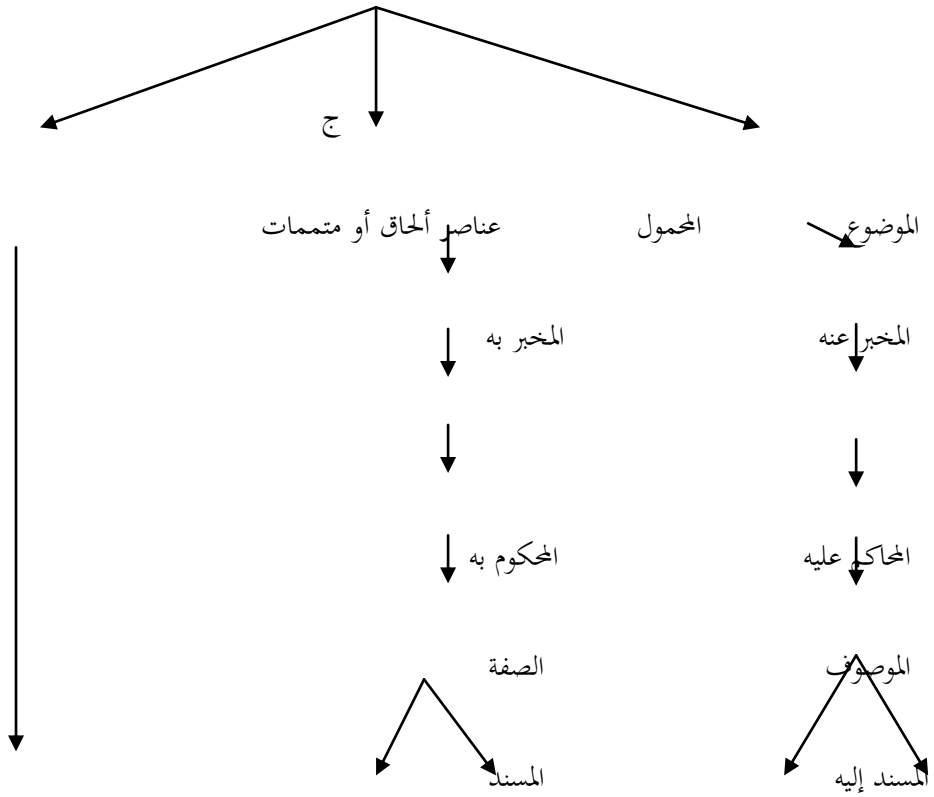
ويتم على مستوى هذا النوع من الانزياح التلاعب بالعناصر اللغوية في الجملة ,فقد تحذف، أو تقدم ,وحقها التأخير ,أو تأخر وحقها التقديم ,أو تكرر عدة مرات ,أو يلفت بها من عنصر إلى عنصر ,وعموما الجملة تمثل كالآتي:

([1]) ينظر: محمد شكري عياد ,اللغة والإبداع ,ص86.

([2])عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، ص 166.

([3])نور الدين السد ,المرجع نفسه ,ج1 ,ص189.

([4]) عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، ص 195.



مبتدأ فاعل خبر فعل مفعول به , ظرف ,صفة

وقد اخترق النظام اللغوي بشكل يحوي من الشعرية والجمالية ما يكفي ليكون عبقا للقارئ يستهويه ويستنطق المحلل فيه، ومن أشكال الانزياح التركيبي:

1 -**.الالتفات:** من أهم آليات وأدوات الالتفات الضمير؛ ويعرّف "عباس حسن" الضمير بقوله: «اسم جامد يدل على متكلم أو مخاطب أو غائب، فالمتكلم مثل: أنا والتاء والياء ونحن ونا، نحو: أنا عرفت واجبي، نحن عرفنا واجبنا وأديناه كاملا، والمخاطب مثل: أنتَ، أنتِ، ...أنتما، أنتم، أنتن. والكاف وفروعها، والغائب مثل: هي، هو، هما، هم، هن، والهاء»[1].

وعرّفها "كلاوس هويزينجر"(Klaus Heusinger) بقوله بأنّها:«كلها يمكن وصفها بأنها نكرة في ذاتها، أي تحتاج إلى غيرها ولا بد من وجودها في تركيب ووصف هذا الضمير بأنّه نكرة، أي مفتقر إلى غيره، أو إلى ما يوضحه ويزيل نكرته التي تعني

[1]- عباس حسن: النحو الوافي، ج 1، دار المعارف، القاهرة، ط 9، ص 217.

إبهامه، وهذا الافتقار في الضمير يشبه الافتقار في الحرف، من حيث احتياج كل منهما إلى غيره» [1]، لقد شبه الضمير بالحرف هنا من ناحية افتقاره إلى معنى في ذاته.

إنّه أداة لغوية مبهمة ومفرغة من الدلالة، يفرّغ فيها الكاتب شحنات نفسية واجتماعية وثقافية ويحملها من ذاته لتدّل عليها داخل الخطاب أو خارجه، كما تسهم أيضا في خلق صراع بين أطراف العملية التواصلية (المتكلم والمخاطَب)، واستعمال الضمائر في النص السردي يقتضي وجود ثنائية الأنا والآخر، فعندما يكون الأنا هو السارد وجميع من يقه خارجه ينتمي إلى خانة الآخر، وحين يتنحَّى الأنا إلى السارد الضمني ونستعمل الأنت الذي يخاطب الآخر بضمير الأنت سواء كان السارد داخل النص أم خارجه[2].

وتحدّد النصوص التي يتحوّل فيها المخاطَب إلى متكلم، والمتكّلم إلى مخاطَب بأنّها نصوص حوارية ثنائية، أمّا النصوص التي تشير إليه الشخص المتكلم يطلق عليها نصوصا حوارية فردية متجهة إلى الداخل (ذاتية) أو نصوص خاصة بالمرسل، والنصوص التي نجد فيها غلبة الشخص الثالث (الغائب) نصوصا عامة (علنية). [3]ورد الالتفات في قصيدة دنقل على عدة صور منها:

.." خولة" تلك البدويّة الشموس

لقيتها بالقرب من " أريحا"

سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا

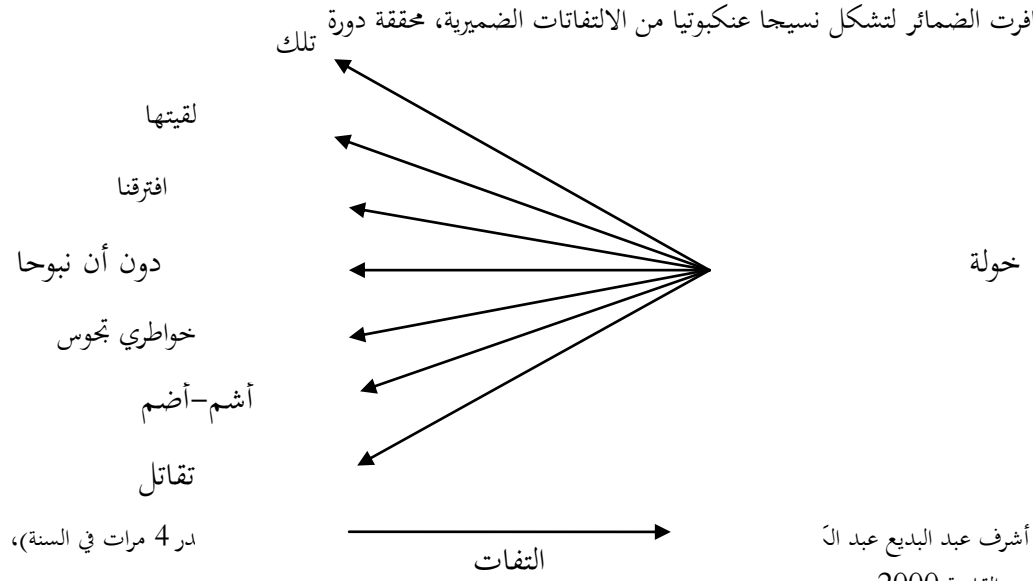
لكنها، كل مساء في خواطري تجوس

يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس

أشم وجهها الصبوحا

أضم صدرها الجموحا!

تظافرت الضمائر لتشكل نسيجا عنكبوتيا من الالتفاتات الضميرية، محققة دورة



[1] - أشرف عبد البديع عبد الكَ دار 4 مرات في السنة)، ، مج 9، ع 3، دار غريب، القاهرة،2000م، ص

([2]) ينظر: صلاح صالح: سرد الآخر– الأنا والآخر عبد اللغة السردية–، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003 م، ص 63– 64.

([3])– ينظر: أوزتسيلاف واروونياك: مدخل إلى علم النص، ص 95– 96.

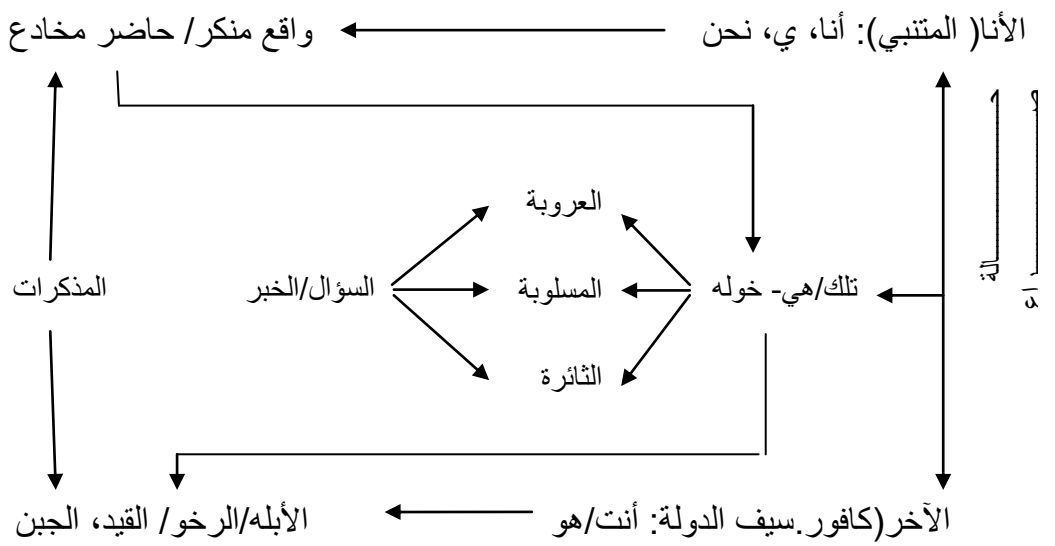
وفي قوله:

- لأنني منذ أتيت هذه المدينة
- أبصر تلك الشفة المثقوبة
- خولة تلك البدوية الشموس
- وجدت هذا السيد الرخو
- فقلت : هذا سيف القاطع

إذن لقد تحقق هذا النوع من الإحالة باستعمال أسماء الإشارة (هذه- تلك- تلك- هذا- هذا..) التي تعود على التوالي: المدينة، الشفة، البدوية، السيد، الرخو، السيف القاطع)، وأسماء الإشارة من الأسماء التي أطلق عليها النحاة بالمبهمات لوقوعها على كل شيء، وعدم دلالتها على شيء معين مستقل إلا بأمر خارج لفظها؛ وهي في هذا النص تتضمن أمرين، الأول الإشارة إلى ذلك الاسم الذي يعبر على المفرد والمذكر والمؤنث / القريب والبعيد من جهة، والأمر الثاني المراد منها المدلول أو المشاركة كمعنى مراد (المدينة، التي ترمز للوطن/التحضر/ الاختلاف، والشفة المثقوبة إلى سوء نطق الحكم في قول الحق، والسيد الرخو إلى الهوان والضعف، السيف القاطع إلى القوة النائمة.

فكان الضمير لتجسيد فكرة تسيطر على كل منقذ عربي، فمادام ضمير أنا موجود بالضرورة وجود ضمير مقابل ربما: هو، هي، أنت، هم" وذلك تحقيقا لما يسمى في الأدب المعاصر فكرة صراع الأنا والآخر.

جاء المتنبي في القصيدة اللسان الناطق عن المتنبي في هذه المذكرات وقد ورد محذوفا مقدرا في البنية العميقة للجملة (في الفعل)، وقد كان الضمير الدور الفعال في إحداث الترابط بين مقاطع القصيدة، بعودتها وبتكرار الضمير العائد لنفس الشخصية في كل مرة، فكان له الحضور القوي في إحداث الترابط والتناغم الشعري؛ إذ يصف دنقل الواقع المرير، ويقرّ حقائقه ليكشفها للمواطن الواقع بين مطرقة الوضع الداخلي، من حكومات متخاذلة تهضم حقوقه، والواضح في قوله:"السيد الرخو"، وأخرى مستبدة تسلبه حقّ حرية التعبير والحرية، في قوله:"يستنشدني أنشده"، وبين سندان المؤامرة الخارجية المحاكاة ضدّه، والتي فرضت النكسة عليه، في جدل الحضور والغياب:



ويقول الشاعر:

ساءلني كافور عن حزني

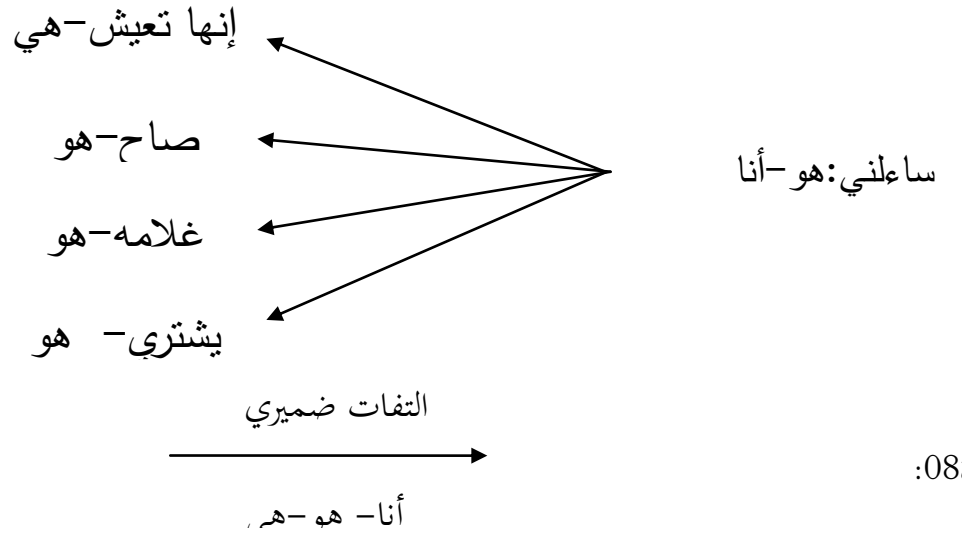
فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة...كالقطة

تصيح " كافوراه..كافوراه..."

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

فضمير المتكلم هنا (أنا) أخذ دوره في الخطاب وسيطرته على هذه المقطع الشعري وبالتحديد في هذه القصة الاستثنائية فيمثل هنا (أنا–هو) اثنان من المجلس في ظروف سياسية استثنائية نحو المجهول، فهنا الصراع بين الأنا الشاعرة وبين الآخر مصدر الألم:



المحاضرة08:

2 –**الحذف والتأويل الأسلوبي:** ظاهرة أسلوبية لغوية ,تتوجه نحو توليد الإيحاء وتوسيع الدائرة الدلالية يخلق هالات من إمكانات تفجر العطاء التعبيري. وتتعدد زواياه باختلاف القارئين ,وما يحملونه من تجارب متباينة ومرجعيات مختلفة.

وتتضافر فاعلية الحذف كظاهرة لغوية أسلوبية مع فاعلية الظواهر اللغوية والأسلوبية الأخرى المشكلة للبنية الكلية لنص القصيدة. كما سعى –الحذف– إلى منح النص هامشا من التعرية والكشف المفضوح لكي يكون للقارئ دور في عملية الفهم والإفهام من خلاله.

والحذف ظاهرة لغوية تشترك فيها اللغات الإنسانية جمعاء ,إذ يميل الناطقون بها إلى حذف العناصر المكررة في أساليب كلامهم[1].

ويكون ذلك أبلغ وأروع وأكثر إثارة. يقول عبد القاهر الجرجاني: "الحذف باب دقيق المسلك ,لطيف المأخذ عجيب الأمر ,شبيه بالسحر ,فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر. والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ,وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[2].

الحذف لا يحسن في كل حال، إذ ينبغي ألا يتبعه خلل في المعنى، أو فساد في التركيب، لذا لا بد أن يتأكد المصدر من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخيله وتقديره.

وأهمية الحذف هنا تنبع من أنه يثير انتباه القارئ، ويبعث على التفكير في المواقع الوارد فيها، فالحذف عملية إشراك للمتلقي في الرسالة الموجهة إليه، كونه خروجا عن النمط الشائع في التعبير، لغايات قيمية وتأثيرية.

أ.حذف المسند: ورد في مواقع عديدة منها:

ووجهة المسود والرجولة المسلوبة ← حذف الفعل أبصر بقرنية مقالية سابقة. والتقدير: وأبصر وجهه المسود وأبصر الرجولة المسلوبة.

ب.حذف المسند إليه:

ومثاله كذلك تقدير المبتدأ أو المسند إليه، الذي أصل فيه أن يكون حاضرا في التركيب (مثل الفاعل) وقد حذف في كل أفعال الجملة الفعلية في محل الخبر وقدر في بيته العميقة بقرينة مقامية سياقية " أنا " لبلاغة الخطاب الشعري، ومثاله قوله :

بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم!

تخوض، لا تبقى لهم إلى النجاة مسلكا

تهوي، فلا غير الدماء والبكا

فقد حذف المسند إليه في السطرين الأخيرين، والتقدير بقرينة مقالية سابقة، "تخوض الحرب" و"تهوى السيوف"؛ لغاية في نفس الشاعر التي يريد تبليغها للمتلقي، وهي السخرية من الأفعال الشخصية والرسمية لكافور(ما يفعل وما يقول)، فما يفعل غير الجبن وما يقول غير الأكاذيب، وكأنه يشكك بأن الذي بات يخاض أمر غير الحرب، والتي تهوى أمور أخرى غير السيوف.

ونشير في آخر الأمر إلى حذفين مكملين للنوعين الأولين، الأول: حذف شبه جملة: ومثاله، ما جاء في قول الجارية: متى نعود؟

([1])الطاهر سليمان حمودة، طاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص 284.

([2])الجرجاني، الدلائل،ص148.

فقد حذفت الكلمة التي تشير إلى مكان العودة وذلك بوجود قرينة مقالية قبلية، في قول المتنبي، جاريتي من حلب، فالتقدير بذلك متى نعود إلى حلب؟.

والثاني: حذف الجملة: وتحذف الجملة كلها إذا وجدنا في الموقف اللغوي إبانة عن ذلك ، وإذا كان للمتلقي وعيا تاما بتقدير الجملة المحذوفة، حيث يجب أن يكون له من الشروط ما يكفي ليتمكن من فك شفرة النص والربط بين عناصره المذكورة والمحذوفة ، الأمر للذي يحقق تناغم أجزائه وشعريتها، ومثال حذف الجملة: " أبصر أهل مصر..".

والتقدير: أبصر أهل مصر يقفون متربصين..

بانتظار من سترفع إليه المظالم والرقاع والقرينة مقامية فالمتنبي في ردهات القصر أبصر أهل مصر يقفون وهو حذف مخبر عنه بنقاط الحذف الواردة في آخر القول.

وأما حذف أكثر من جملة فيكون لتجنب الإطالة، أو لتحقيق الإثارة واستعمل هنا مثال واحد للغرضين في قوله:

حلمت لحظة بكا

حين غفوت

لكني حين صحوت

فالشاعر حذف تفاصيل الحلم، لأننا وجدنا أنفسنا أمام خاتمة وهي الاستيقاظ- بقرينة حالية سياقية يفسره ما جاء في قول السابق:

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدولة

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطيا جوادك الأشهب

... يا منقذ العرب

وهكذا يعود اللاحق على السابق والسابق على اللاحق مما يكشف أن الحذف في هذا النمط لا تقتصر مهمته على تحقيق الترابط بين عناصر الجملة الواحدة بل يحقق الترابط بين النص كله.

وأخيرا نشير في هذه الدراسة، إلى حذف مخبر عنه بمنتهى الدقة؛ باعتبار أننا وجدنا دوال الترقيم بعدد الدوال اللغوية المحذوفة، وذلك من قبيل الاحتراز من العبث لوجود قرينة دالة عليه، وعلى وجوده (وهي النقاط المتوالية) وبذلك تتداخل الدوال في بناء النص من خلال ما هو غير مكتوب تفاعلا مع المكتوب، وكان هذا النوع من الحذف حاضرا بقوة في النص الشعري، قيد الدراسة، أبرز ما جاء في قوله:

أضم صدرها الجموحا

... ...

سألت عنها القادمين من القوافل

فالقارئ يربط المقاطع ببعض فيدرك أن المقطع المحذوف ترداد هوس لسؤال يسيطر على الذات، تقديره:" أين أنت/ أين أنت أين أنت"،أو "لقد ضعت مني أمس أين أنت"، أو "هلا رأى أحد سبب حزن قلب" ؛ إذ أن كل نقطة/دالة ترقيمية هي حرف محذوف. والقرينة مقالية لغوية بعدية ممثلة في الفعل " سألت" في المثال الأول.

كما نجد سطرا آخر يزيد كلمة عن الأول، ... ...

والتقدير:"أقص قصة ندم على سيد رخو قلت:"

والقرينة سياقية مرتبطة باستيراتيجية تواصل النص، وقد تكرر هذا بتكرر ثلاث نقاط زائدة ولعلها تكرار أداة الاستفهام إلحاحا على السؤال من جهة، وإلحاحا على الضياع من جهة ثانية، وهذا للفت انتباه القارئ، فعلى القارئ مهمة تكملة الجملة بناء على ما ورد في الجملة السابقة والجملة اللاحقة، لأن حذف القول يكون جائزا لوجود كلام قبله أو بعده يدل عليه؛ فأمام هذا النوع من الحذف تصبح عملية القراءة إعادة بناء للنص طبقا لتصور القارئ الذي يعمل على اللعب مع هذا النوع من الفراغات النصية رغبة منه في أن يكون شريكا في هذه اللعبة،–لعبة الخفاء والتجلي– وبهذا يأخذ النص أبعاد جديدة، لم تكن مقروءة من قبل، وفي هذا الحال يصبح النص الأدبي في حالة سكون يبعث بالقراءة من جديد وبأشكال جديدة، ويصبح بذلك القارئ مؤلف كما كان المؤلف قارئا، فالنص إبداع مستمر وخلق جماعي لا فرق بين تأليفه وقراءته.

كما أنّ البنية المحورية الحوارية: سألت: استطاعت أن تبرز تماسك النص وتلاحمه والتي ظهرت من خلال الحذف الذي تمثله النقاط، التي وضعها الشاعر قبل وبعد: "سألت" "..سألتني.." و"ساءلني.." ما دل على أن هناك كلام ظلّ غائبا ومسكونا، يمكن للقارئ أن يتوقعه، وهنا يظهر عنصر التوقع الذي يبرز الفاعلية الأساسية التي يشكلها التفاعل الخلاق بين القارئ والنص، إذ هناك من التعبيرات ما ترك لتقدير الشاعر ولتوقعه في فضاء النص الذي جاء محملا بالدلالات والمعاني فالنص الشعري أمام هذا ما هو إلا إبداع من الشاعر، واسترجاع من القارئ؛ ذلك أنّ لغة القصيدة بسيطة وواضحة، لكنه الوضوح الذي لا يطيح بالنص ولا يلغي بريقه الشعري، لأنه الوضوح الذي يتعارض مع التعقيد واللبس ويجعل الكشف عن مواطن النص أمرا معقدا؛ فاللغة آسرة في وضوحها كما هي آسرة في غموضها.

3 -**التقديم والتأخير**:

من الظواهر الأسلوبية المحققة للانزياح التركيبي تساهم بشكل فعال في تمييز لغة أسلوب النص الأدبي التي وجدت فيه. وتمنحه دلالات عدة ,تتنوع بتنوع البيانات والقرائن.

يقول عنه "عبد القاهر الجرجاني: "هو باب كثير الفوائد ,جم المحاسن ,واسع التصرف ,بعيد الغاية ,لا يزال يفتر لك عن بديعه ,ويفضي بك إلى لطيفه ؛ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ,ويلطف لديك موقعه ,ثم تنظر فتجد بسب أن راقك ولطف عندك

,أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان" [1]؛ فالتقديم والتأخير. بذلك- ظاهرة من سنن العرب في كلامها ,إحدى سبل البلاغة والفصاحة ؛إذ كثيرا ما يتباهى العربي من تمكنه من ناصية اللغة. بتشكيل أنساق أسلوبية وأنماط تركيبية، مخالفة للقواعد المعيارية ,وقادرة في الآن ذاته على إبطال شحنة تعبيرية معينة. وعليه ,تقديم عنصر من عناصر الجملة أو تأخيره ,ولا يرد هذا اعتباطا على الإطلاق في الكلام أو النص، بل هو عملية قصدية ؛إذ لا يصعب على المتلقي بأي حال من الأحوال أن يجد لهذه الظاهرة سياقا قويا أو فنيا أو جماليا أو نفسيا يفسرها أو يحلل شفرتها.

4 -التكرار في القصيدة:

نقول في اللغة: "كرّ الشيء وكرره: أعاده مرة بعد مرة. وكررت عليه الحديث: رددته عليه ,وكر الرجوع على الشيء ,ومنه التكرار والكرة: البعث وتجديد الخلق بعد الفناء .." [2]

والتكرار من أبرز التقنيات الأسلوبية التي يلجأ إليها الشعراء المعاصرون ,من أجل طبع القصيدة بضرب من الإيقاع بلغة ذات كثافة وانسجام عاليين. وتحقيق الاتساق الذي يجعل من القصيدة كلا موحدا ومحكما. ويتحقق التكرار على عدة مستويات: (الحرف ,الكلمة ,التركيب ,الجملة, القصة ,القطعة أو العبارة...الخ)

التكرار في القصيدة ليس خاصا بمستوى معين، كما أنه ليس له موضع معين فنجده في بداية الجملة كما نجده في نهايتها، ووسطها ونجده في أول المقطع الشعري كما نجده في نهايته، وكل تكرار ساهم في إحداث التناغم الأسلوبي، الذي يربط عناصر النص في تميّز ممتع ومثير، أما تكرار اللفظة بعينها فيبرز في:

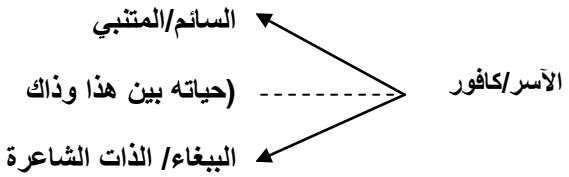
1. كلمة سيف: تكررت(08) بلفظها، ومرادفاتها: الصارم (03) ، القاطع (1)، الحسام(1) و(الشجاع)،و(تقاتل)، (الحرب)؛ فكان السيف الحاد رمزا للقوة، فبات زينة، يتغنى بها الشاعر البليد، وذلك للتأكيد معنى الجبن والتخاذل، وترسيخا لمعنى يريد الشاعر إيصاله وهو جبن الحكام العرب وحدوث النكسة، بعد آمال الفوز العظيمة التي شاعت في الشوارع المصرية والعربية عامة، فكانت الخسارة الواقعية مقابلة للانتصار المتوقع.
2. ولفظة العروبة: تكررت بلفظها مرتين، وبلفظة : العرب " مرتين"
3. ولفظة : نمت" تكرر بلفظها ثلاث مراتمرة، وبمعناها مرة " غفوت" ويسقط جفناه"مرتين، من قبيل شبه الترادف، و"حلمت " مرتين".
4. القصر فقد تكرر اللفظة مرتين، وبمعناه " السجن: مرة واحدة، وهي مكان سكن.
5. أما لفظة كافور فوردت 5 خمس مرات بلفظها، وبمعناها: أميرها الأبله، رجولة المسلوبة (الوجه المسود، الشفة المثقوبة، " كافور" آسر..الخ.

([1])عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ص 177.

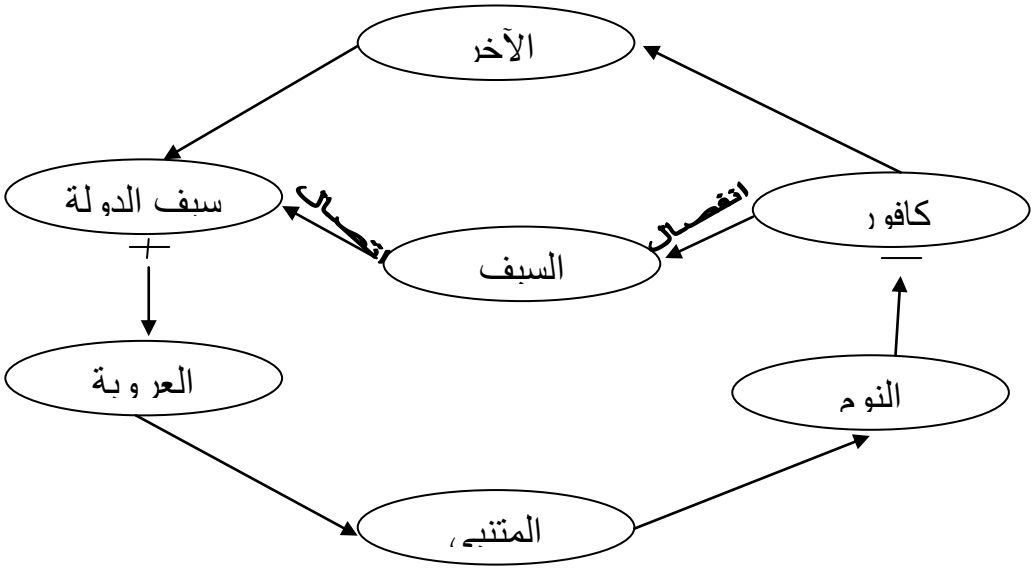
([2])ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص135-137 (مادة ك،ر،ر)

6. وفي المقابل تكرر لفظ سيف الدولة يا منقذ العب (2) تجسيد فكرة غياب قوة سيف الدولة أمام ضعف كافور: ثم تعود باسما...منهمكا/ حين تعود باسما منهكما

7. المتنبي بمعناه: ببغاء، الطير المأسور ، مثقل الخطى ، سئمت (3) ، الباحث عن خولة...الخ ذلك من صفات تبعث السأم في نفسه، نفسه الباحثة عن الحب والانتصار والعزة والخلاص، ليتلاقى الثلاثي في دارة مغلقة:



وعلى العموم ارتبطت الكلمات المكررة في شبكة عنكبوتية، ارتبطت عناصرها أشد الارتباط:



لقد كان تكرار هذه الكلمات عبر متن القصيدة، فقد حضرت من بداية القصة إلى نهايتها، وهذا ما يدل على تماسكها، وذلك باعتبار أن هناك ترابط بين الألفاظ المتكررة، وبين المعنى الذي يراد التعبير عنه في القصيدة، فكل ما تكررت اللفظة تجدد معناها عبر النص ليتحقق انضمام الجمل التي يرد فيها إلى الجمل الأخرى التي كانت بينها، ومن ثمة يتحقق توحد النص وترابطه وتناغمه الأسلوبي الفريد من نوعه، فكلمة كافور " هي الحبل السري" الوسيط الذي يبرق بين الفينة والأخرى ليتحقق نقل المعنى، الذي يرغب في توصيله للقارئ من خلال اسم كافور ، ومواقفه في النص وصفاته كإسقاط لما يحدث الآن عن بوساطة قناع المتنبي.

المحاضرة 09:

5 -أسلوبية التوازي في القصيدة:

يرى رومان جاكبسون" أن التوازي " عنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنّسبة للفن اللفظي" [1]، أي أن التوازي عبارة عن تأليف ثان يقوم على أساس التماثل الذي لا يعني التطابق، كونه عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من نفس السلسلة اللغوية، والطرفان عبارة عن جملتين لهما نفس البنية، بحيث تكون بينهما علاقة متينة تقوم إما على أساس المشابهة أو على أساس التّضاد.

كما أنّه : " مركب ثنائي التكوين أحد طرفية لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميّز الإدراك من الطرف الأول، ولأنها في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما، فإنّنا نعود نكافئ بينهما على نحو ما، بل نحاكم أوّلهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما " [2]، ويتحقق على مستويات:

أ. المستوى التركيبي: (التوازي التركيبي)

نلمس في بعض المواضع من القصيدة جملة من صور التوازي التركيبي من أمثلة، قوله في المقطع الأول:

---

[1]- رومان جاكسون، قضايا الشعرية،ت- محمد الولي ومبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، دار تويفال، الدار البيضاء، المغرب، 1981، ص 103.

[2]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ت- محمد فتوح أحمد، ص 129

(أدمنتها استشفاءا/ عرفت فيها الدّاءا) وهو تواز تركيبي ضدي تام، أما في المقطع الثالث من القصيدة فنجد توازيين تركيبيين متواليين، جاء الأول منهما مترادفا ناقصا يمثله قول الشاعر: (سئمت من مصر ومن رخاوة الركود/ قد سئمت مثلك القيام والقعود).

ومن أوضح صور هذا النوع من التّوازي التركيبي ما تمثله الثنائية المترادفة التامة الواردة في المقطع الرابع من القصيدة بين(أشم وجهها الصّبوحا/ أضمّ صدرها الجموحا)

ويحتاج القارئ إلى العديد من الإجراءات، لإيجاد هذا النوع من الترابط واسترجاعه وفق عناصر نحوية، ومعلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات، والمواقف، والسعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، ويدعم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص، مع المعرفة السابقة بالعالم [1]؛ فالانسجام، هو ترابط يتحقق على مستوى المعاني والأفكار الواردة فيه، وترابط النص من الناحية النحوية الشكلية، ولا يكتمل إلا بالترابط الفكري الدلالي فـ" الانسجام والاتساق موضوعان يأخذان الأولوية في تحليل الخطاب ولسانيات النص لكن هما صعبا التميز، ويربطان بمنطقية شديدة"[2]:

حيث أغاروا ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزا كسيحا.

يقطع الشاعر حديثه عن (خولة) لينتقل إلى وصف حالها مع الأعداء، وهذا الفصل اقتضاه المعنى والمقال فبعد وصف جمالها وانشغاله بها ومعاتبتها إياه، وأنه لم يذد عنها ضيم العداة والغدر في الوغى واستعمل أدوات الوصل ثم، الواو وتأتي الجمل متلاحمة موصولة بالروابط المعنوية إذ يقول:

حيث أغاروا ثم غادروا...

فلم تكن المغادرة إلا بعدما مزقوا ذات اليمين وذات الشمال وإن كان يشير إليه الشاعر في واقع الحال حرب أيام وان ما خلفوه من دمار، كأنه طويل الأمد أحقابا لا أياما ومن أجل ذلك استعمل الشاعر الوصل ب (ثم)، ليواصل:

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية.

تجلد كي تصبح وارومه...وارومه

لكي يكون العين بالعين....والسن بالسن

---

[1] - ينظر:جون لاينز، اللغة و المعنى و السياق، ترجمة: د/ عباس صادق وهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق، ط1، 1987، ص 221.

[2] - Katie walls ,dictionary,..p 65.

Et voir ; Shirley carter Thomas ,La cohérence textuelle, p30

يقتضي النظام النحوي الإتيان بحرف عطف هنا (و) تجلد كي تصيح...ولكن الشاعر تخلى عنه وقام بالفصل ليوحي لكافور نفسه إن تلك الجارية من بقايا سبايا الفاتحين، فاقتضى السباق والحال أن يحذف حرف الوصل (الواو) ليحقق ذلك المعنى فصيغة الخطاب تتطلب الفصل. وفي قوله:

في الليل في حضرة كافور أصابني السأم

في جلستي نمت...ولم أنم

لم يصرح ولكنه ترك فراغا ينبئ عنده ليدركه أولو اللباب وبعدها يستأنف الشاعر (ولم أنم) فكأنه يوهم كافورا بالنوم والغفلة عن أفعاله طويلا، ثم يخبر عن نفسه (ولم أنم) مستأنفا الحديث بالحقيقة بعد الإيهام.

ب. المستوى الدلالي: (التّوازي الدّلالي)

إنّ هذا النوع من التّوازي هو نتيجة التوازي الإيقاعي الصوتي بين ألفاظ أبيات القصيدة من جهة وانسجام مقاطعها من جهة أخرى، وعلى علاقات الترادف والتضاد القائمة بين التراكيب، والتي سبق الحديث عنها في المستوى التركيبي.

فعلاقة الترّادف والتي يتم فيها الإتيان بالأشياء وأشباهها نحو(سئمت رخاوة الركود/ سئمت القيام والقعود)...

وعلاقة التضاد القائمة على ذكر الأشياء وأضدادها، نحو(نمت.../ ولم أنم)، (حين غفوت/ حين صحوت)...

فهذه العلاقات هي التي تجعل من التّوازي بمجمل أشكاله يعمل على تحقيق وظيفة جمالية إيقاعية سواء من خلال تجانسه الصوتي الإيقاعي أم من خلال تجانسه الشكلي.

ت. **المستوى الإيقاعي: (التوازي الإيقاعي)**

ولا يقتصر الإيقاع على الوزن وحده، وإنّما تنبع آثار هذا الإيقاع من مختلف قيم التوازن الصوتي الأساسية في كل شعر، سواء كان هذا الشعر منظوما أو منشورا، إذ ترتبط هذه القيم بعنصر التخيل الشعري فتنشئ ما يسمى بالصورة الإيقاعية، ونجد هذا الأمر واضحا في أبيات ومقاطع قصيدة (من مذكرات المتنبي في مصر) للشاعر " أمل دنقل".

فالتماثل للألفاظ التي انتقاها الشاعر من حيث صيغها وأوزانها الصرفية (الركود/ القعود) ، (لعنت كافورا/ نمت مقهورا)، (أشم وجهها الصبوحا/ أضم صدرها الجموحا) بالإضافة إلى تماثل البنى الشكلية المتوازية(لعنت كافورا/ نمت مقهورا)، كل ذلك أضفى على النّص تماثلا عروضيا، فقد تفنن الشاعر في اختيار وانتقاء الألفاظ والتراكيب لإقامة وزنه الشعري والتنويع في روي كل مجموعة من الأبيات بشكل منسجم منذ بداية القصيدة إلى نهايتها.

5- أسلوبية الإيقاع في قصيدة أمل دنقل : " مذكرات المتنبي في مصر".

الشعر الحر هو شعر ذو قانون عروضي خاص، متنوع القوافي، بحسب الكثافة الوجدانية التي تتوافق والتفاعلات الشعورية، التي تنسجم وحركات الشاعر وهمومه وخيالاته وحتى الأحداث والمواقف والمشاهد والأفكار التي يستحضرها، ويستنطقها ولقد ميّز الشعراء المعاصرون، باختلاف توجهاتهم بين الوزن والإيقاع حيث أصبحت الأوزان رؤى تجديدية ورافدا من روافد الإيقاع، فالوزن كمي، والإيقاع كيفي، الوزن خارجي، والإيقاع ترجمة الحدس والإثارة الوزن الأذن والإيقاع روح، الوزن آلي والإيقاع حركي، الوزن

ينحصر في كم محدد من التفعيلات، أما الإيقاع فمتسع لأنه إشعاع من الضلال النفسية التي أضافها الشاعر على لغته فيأتي مشربا بلون الانفعال وجرس الأصوات وعلاقات الجمل، وكم التفعيلات ومخارج الحروف، فهو ليس تلاعبا بالمقاطع، وإنما يعكس الشخصية بطريقة مباشرة تراعي الفرد وانفعالاته فهو يشتمل على الوزن ويتسع له ويفوقه تأثيرا ورحابة يتطلب مهارة إبداعية حتى يحدث تلوين موسيقى، مصدره: أصوات الحروف المجهور منها والمهموس، والأساليب البلاغية والبنية الفنية للقصيدة غنائية أو درامية، عدد التفعيلات التي يعبر عنها من خلال تجربة أدوات الربط في القصيدة، نظام التقنية وحرف الروي[1].

أما لوتمان فيرى:«أن البنية الإيقاعية الوزنية ليست مجرد نظام منعزل بذاته وليست مجرد هيكل يخلو من التناقضات الداخلية التي تتجلى في توزيع المقاطع المنبورة وغير المنبورة بل أن تلك البنية على التحقيق جدل، توتر أنماط مختلفة، ويكون من نتيجة هذه التقنيات المعقدة ما يدعى " بالتلقائية" من خلال الشرطية" وهي السمة التي تكمل العمل الشعري محتوى بالغ الكثافة "[2].

ونستنتج أن التنوع الإيقاعي: هو من أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر المعاصر سعيه الدائم إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير وقد تم ذلك في شعرنا العربي المعاصر[3].

ف"إذا كان الإيقاع عنصرا مهما جدا من عناصر التواصل بين الشاعر والقارئ فلماذا نتخلص بأيدينا من هذا العنصر وخاصة إذا عرفنا أنّ الإيقاع في الشعر بالنسبة للأذن والمستمع هام جدا وأنا أرى أن الفيصل في أي لون أدبي هو الوصول للناس"[4]. وإذا حللنا قصيدة الشاعر وجدناها تنطلق من تجربة إنسانية، ومن الواقع الملموس ، صراع بين الماضي والحاضر ويتجسد ذلك في كل سطر من القصيدة، وكأن بالشاعر يتكلم على لسان المتنبي ويخاطب كافور المتمثل في الحاكم العربي الضعيف، الذليل، وإذا نظرنا إلى تفعيلات القصيدة نرى أولا تفاوتا في طول الأسطر التي نظمت وفق تفعيلة الرجز" مستفعلن" بصورها المتعددة وهذا التفاوت يصل بالأسطر في الحالة القصوى إلى5 تفعيلات في السطر نحو:

يطمئن قلبه فما يزال طيره المأسور

0/0/0/0//0//0//0//0/0//0/

فاعلن/متفعلن/متفعلن/متفعل/مستفعل

وفي الحالة الأدنى إلى تفعيليتين في السطر:

أبكى على العروبة

0/0//0//0/0/

مستفعلن/متفعل

---

[1]- كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية (دط)، 2006، ص 623، 625.

[2]- فاتح علاق، مفهوم الشعر، ص 241.

[3]- حسن الغرفي، حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، (د،ط)، 2001، ص 59

[4]- كاميليا عبد القتاح، القصيدة العربية، ص 626.

حيث لاءم البحر الدلالة التي قصدها الشاعر، والتي توحي بغدر العدو الداخلي ممثلا في حاكم ضعيف متخاذل، وخارجي يترصد بنا معتمدا على شريكه الداخلي، وفسادهما في الأرض، بسلب الأرض والشرف والنصر وفرحة العيد؛ فجاءت تفعيلات السطر ناقصة إلى حرفين وساكن، وهذا ما يثبت لنا ضياع الحلم العربي، فاتفقت دلالة المعاني مع نقصان التفعيلات (نقصان الموسيقى) وبدا التغيير في الكم التفعيلي بين سطر وآخر وكأنه يعكس حركتي المد والجزر والنمو الانفعالي في التجربة وهي مساحة زمانية دلالية معا تسمح للشاعر بتجسيد انفعاله وتوتره وخوفه، وتسمح له بتكثيف الحدث وتصوير الإثارات النفسية التي بدت له مختزلة في السلم التفعيلي [1]. وقد تردد في الكلمات حروف الهمس، والحروف الانفجارية وانفجارية مهموسة فإذا رأينا مثلا حروف الروى كانت منوعة بين(ء،ن،ب، د، س، ج....) فمثلا كقوله:

أكره لون الخمر في القنينة وجهه المسود والرجولة المسلوبة

لأنني منذ أتيت هذه المدينة أبكي على العروبة.

فالتاء هو حرف انفجاري مهموس يوحي بالاختفاء والغياب لتيمات إنسانية إيجابية:الرجولة- الشجاعة- الوطن-العقل العروبة، وكذلك نجده يستعمل حرف الروي (د) وهو صامت شديد انفجاري يوحي بالتفجع والذهول والفشل في التعبير، وكما وهي معادلات إيقاعية توحي بالحزن وإلغاء الذات وعدم الجرأة على المواجهة والعجز والضعف، كقوله:

لعنـــت كافورا ونمت مقهورا

0/0/0/ /0// 0/0/0/ /0/0//

متفعلن/فعلن متفعلن/فعلن

وفيما يبدو أن المشترك هو السرعة والآلية في لعنته لكافور والسخرية منه، ولكن في مقابل ذلك لا يحرك ساكنا من أجل التغيير وتبديل الواقع ويكتفي بالخنوع والشعور بالقهر؛ فالهزيمة والشعور بالخسارة إحساس داخلي قبل أن يكون خارجي، وهذا النقص والانكسار والنوم والسأم متجسد في تفعيلات القصيدة من خلال الزحافات والعلل لتبدو في نقصانها معادلا موسيقيا لقهر الشخصية البارز في قناع المتنبي، وهو الرمز الممتد إلى الذات الشاعرة(أمل دنقل) والممتد بدوره للمثقف العربي، ومعادلا لنقصان الشخصية وضعفها الممثل في رمز كافور كما في قوله:

بين يدي أميرها الأبله ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما

0///0/ /0/0/0/ /0/0/ /0/0/ 0/0/0//0//0///0/

مفتعلن/متفعلن/فعلن مستفعلن/ فاعلن/مستفعلن/فعلن

نجد هنا تفعيلية "مستفعلن" أصابها جنن بحذف 2 الساكن)= متفعلن أما متفعل أصابها جنن وقبض وهذا ما يعبر على رثاء حالنا بالبكاء على فقدان عروبتنا وهذا يعود لنقص خبرة وعقل وتجربة حاكم أبله وضعيف الشخصية، ثم نجد الشاعر غير من

[1] - كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية، ص 630.

بحر القصيدة " الرجز" ليبدأ ببحر جديد وهو " البسيط"، والبسيط منبسط فيه الفرح والسعادة وكذلك العيد لكن هذه الفرحة سلبت منا فجاءت تفعيلات البحر مزحوفة أصابها جنن " فاعلن – فعلن"، وذلك في قوله:

عيد بأية حال عدت يا عيد؟

0/0/0//0/0/0///0//0/0/

مستفعلن/فعلن/مستفعلن/فعلن

بما مضى أم لأرض فيك تهويد

0/0/0//0/0/0//0/0//0//

متفعلن/فاعلن/مستفعلن/فعلن

وبالنظر إلى الأسطر التي حملت العدد الأكبر من التفعيلات نجدها معينة بالسرد مثل:

يومئ يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

قالت: سئمت من مصر ومن رخاوة الركود

ولا ننسى أن بحر الرجز طقوس للحكاية[1]. فالقصيدة عبارة عن دراما حوارية بين المتنبي وكافور وسخريته من حمقه وغبائه، كما نجد الشاعر يرثي حالة العرب وضعفهم واضطرابهم وتوترهم وكذلك عدم استقرار الأوضاع العربية فطالما عانت من ويلات الاستعمار وذلك عبر تعرية الذات من قيمها ومبادئها، أما الأسطر التي تحمل تفعيلات أقل فهي لتتسق مع حالة الشخصية، ونوع الانفعال فالعدد القليل للتفعيلات يعطي زمنا متكيفا يتسق مع بعض السياقات المعنوية والمادية مثل سرعة الحدث (أبكي على العروبة) وسلوك الرجل السريع السأم والملل في قوله:

لعنت كافورا

ونمت مقهورا

حين غفوت

بينما جاءت بعض الأسطر ذات التفعيلات الكثيرة لتصف السقوط من خلال ما تمنحه من الزمن الطويل الذي تحمله التفعيلات كما في قوله:

حين أغاروا، لما غادروا شقيقها ذبيحا

واختطفوها بينما الجيران يرنون من المنازل

[1]- حسين الغرفي، حركية الإيقاع، ص 94.

نامت نواطير مصر عن عسكرها

ناديت يا نيل هل تجري المياه دما

أعطي الشاعر للتفعيلات معاني نفسية كالإيحاء بالحركة البطيئة التي تصور إحساس العربي بالضعف، والعجز عن الدفاع عن نفسه أثناء سرقة ماله وعرضه، فعلى الرغم من طول هذه المدة الزمنية فلا حول لهم ولا قوة سوى النوم، والاختباء في المنازل ، وفي ذات الوقت يبدو التعادل التفعيلي، بين بعض الأسطر إيحاء من الشاعر بوجود اشتراك دلالي تحياه الذات الشاعرة، بل والذات الانسانية على الرغم من تباعد الأزمنة واختلاف الأمكنة.

كما لا ننسى استعمال الشاعر لحروف المد بكثرة مما يوحي بالذهول والقهر والتضرع (التعذيب، بكاء، تضرع الأطفال والكبار) (استشفاء، أريحا، ذبيحا/ كسيحا...) كما استعمل حرف المد (و) وهو إحساس بالذات والوجود الذي قضى أن يصبح التضرع استسلاما لإرادة القضاء والقدر (عبوس، تجوس، شمّوس على الرغم من جراحها وعبسها وألمها، إنها تقاتل وتكافح، وهذه الكثرة في حروف المد جعل القصيدة عميقة المعاني لعمق القضية[1].كما نوّع الشاعر في القوافي بين المتواترة، والمتداركة، والمرتبكة.

وهذا حتى يحقق أكبر قدر ممكن من الإيقاعية على مستوى التعبير ففي الحقيقة القضية كانت عبارة عن مأساة حكاها الشاعر على لسان المتنبي ذلك الرجل المتذمر المقهور من كافور فهجاه وشبهه بالحاكم الأبله والرخو، الأمر الذي سبب سأم المتنبي وتمنى أن يعود لسيف الدولة الذي عندما نادت الحاجة والأمة لبّى النداء عكس حال كافور.

وما يمكن قوله في نهاية هذه المقاربة الأسلوبية لسحر التجاور اللغوي المدهش لكل قارئ يداعبه، أنّ لغة الشاعر جاءت لغة محملة بدلالات استطاع الشاعر من خلالها أن يعبر عنها، باعتماده على التصوير الشعري الذي يبتعد فيه عن التعبير المباشر؛ فالمتنبي رمز المثقف المعاصر، وكافور رمز للحاكم المتخاذل، وسيف الدولة رمز للحاكم الحلم، صاحب الأمجاد، وخولة رمز العروبة المضطهدة المشلولة، وضحية حاكم مثل كافور (ساءلني كافور من حزني) .

كما استطاع الشاعر أن يزوج بين عنصر السرد والحوار والشاعرية فهو سرد يتخلله الحوار بشكل واضح وذلك من خلال تناوب حضور صوت المتنبي، الذي يفصح عن حاله ومشاعره، وصوت الجارية سائلة المتنبي، وصوت كافور الذي يعيش في قصر من عاج، نقطة لا يفعله واستطاع الشاعر بذلك استنطاق المشاعر بالطريقة التي يرتضيها وترتضيها الأحوال، الأمر الذي يسمح بتجديد السياق، أي دخول النص وسياقه في سياق القارئ الجديد.

المحاضرة 10: رابعا. الانزياح التصويري وجماليته:

بني النص على الطابع النسقي الثنائي بشكل متواتر "الشعر بين: الماضي و الحاضر" ,الذي هيمن وتحكما في كل القصيدة كنسق عام والذي انقسم إلى قسمين رئيسيين شاملين ، رغم حضور رموز ونفحات الماضي الجميل؛ إذ عادت إلى هذا النسق كل الكنايات و المجازات والاستعارات بقرنية مباشرة أو غير مباشرة ,لغوية أو غير لغوية، أي عادت إليه كل الصور الشعرية بأقسامها المعاصرة: كناية ,مجاز ,استعارة والصورة "تقنية لغوية أسلوبية خاصة ,تضطلع ,وتختص بوظيفة إنشاء علاقات جدلية من كائنات العالم وأشيائه. وذلك بنقل المعاني من الحياة إلى اللغة[2] وفق علاقات تقارب هذا الأخير ,الذي لا يمكن أن يكون مفيدا

---

[1]- حسين الغرفي، حركية الإيقاع، ص 94، 95.

([2])شكري محمود عياد، نفسه، ص83.

إذ جمع عالمين لا علاقة بينهما على الإطلاق. ولا بعالم الخيال. وكما يقول عنها بيار ريفيرد (*Révierrde.P*):"الصورة ابتكار فكري محض ,لا يمكن أن تنشأ من التشبيه ,بل تنشأ من التقريب بين واقعين متباعدين قليلا أو أكثر ,بقدر ما تكون علاقات هذين الواقعين بعيدة وصحيحة. تكون الصورة قوية ,وتتمتع بطاقة انفعالية وواقعية شعرية"[1]

وله صور محددة في قصيدة أمل دنقل منها: الاستعارة والمجاز والكناية :

بداية، الاستعارة أخت التشبيه وقريبة من إلى المفهوم، فإذا كان التشبيه هو صراع دالين على مدلول واحد بغاية الإفهام عن طريق التوضيح ففي الاستعارة يتخلى الدال الأصلي عن مكانه لدال جديد يتلى بدوره عن مدلوله لتقمص المدلول الأول، فهي إذن ضرب من التصوير تحل فيه صورة مكان صورة أخرى لتكون أقرب إلى ذهن المتلقي[2]

فالاستعارة ليست تعبيرا عما هو كائن وحسب ولكنهما تخلق أيضا ما ليس بكائن وهذه القابلية للخلق والإبداع تجعل منها أكثر من عملية لغوية، ولكن " مرآة لثوابت الذات الإنسانية بما فيها من نماذج وما عليها من رموز ولنماذجها المعرفية والنظرية باعتبار الشعر يجمع بين الترابط معا: ترابط المشابهة الناتج عن الاستعارة والكنابة والمجاز وتداعي الإحساسات وترابط المقاربة الحاصل عن القرب المكاني والسببية والتلازم.

وهذا مفهوم علمي يعتمد اللغة أساسا لأنه ركز فيه أساسا على أن يحل اسم مكان اسم , آخر ليؤدي في معناه وتصبح الاستعارة بذلك عملية أسلوبية تعتمد تبادل الأماكن بين الدوال والمدلولات، أي استعمال العبارة في غير ما وضعت له في أصل اللغة، لتصبح الاستعارة إحدى الوسائل في تحقق الأسلوب الشعري متى كان الأسلوب الشعري مجرد خرق للنمط العادي، دون أن يبلغ المستوى المفروض [3]. عقلي: إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقته مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي [4]؛ كما نشير إلى أن الاستعارة ليست هدفا جماليا أو قصدا شخصيا فحسب ولكنها ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية ، إنها بعبارة أخرى قول نحيا به ولا حياة إلا معه.

نظر أمل دنقل إلى الفن الشعري بوصفه ضرورة حيوية مساهمة في تغيير الواقع سواء على المستوى الفردي أم المستوى الجماعي؛ كون هذا التغيير رهين بما يمكن أن يحدثه القول الشعري من تأثير هائل في النفس والشعور تمهيدا للتأثير الحاصل الذي يستمد من محيط الشاعر وهو المجتمع والوطن والأمة، فاستعان بفن الاستعارة كأداة لغوية وجمالية بالغة الإيحاء، حيث يقول في هاته القصيدة بالذّات:

1 -" صرت في القصور ببغاء". فشبه الشاعر (المتنبي) والعربي بعامة بالببغاء عندما يصبح بوقا يردد أناشيد لصاحب السلطة دون اقتناع ولا قناعة بما يتفوه به صباح مساء، فالببغاء لن يكون إلا إنسانا مقلدا أو مأمورا بقراءة وقول ما يلقى إليه من أنباء دون التفكير في فهمها أو معارضتها، فجسد حالة الازدراء التي انتابته من خلال المتنبي / القناع وكافورا/ السلطة، فحذف المسيئة وأبقى على سبيل الاستعارة والتصريحية.

([1]) أدونيس (علي محمود سعيد),الصوفية والسريالية ,دار العودة ,بيروت، ص284.

[2] - محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص92.

[3] - محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص 95.

[4] -المسدي، الأسلوبية والأسلوب ، ص102-103.

2 -" فما يزال طيره المأسور" فشبه حبس كافور للمتنبي بالطير عندما يؤسر داخل قفص لغاية إمتاع صاحبه بصوته على سبيل الاستعارة التصريحية.

3 -وكذا قوله: " لكنّها كل مساء في خواطري تجوس"شبهها بالأفكار التي تختلج العقل والفكر رغما عن الإنسان لانشغاله ولاهتمامه بها فلا تغادره برهة ولا حتى هنيهة، فحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية.

4 -" أشم وجهها الصّبوحا " فشبه وجه خوله الحبيبة بالزهور يشمها ويستنشق نسيمها كل صباح، فحذف المشبه به وترك دالاّ على سبيل الاستعارة المكنية.

5 -" أضم صدرها الجموحا" شبه الصدر بالحصان في جموحه، لأنفتها ومقاومتها على الرغم من الصعاب والعثرات فحذف الحصان على سبيل الاستعارة المكنية.

6 -" بصيحة الحرب" شبه الحرب بالإنسان حاكم له صوت جهوري يعلن بداية الحرب والقتال على سبيل الاستعارة المكنية.

7 -" حاربت بدلا منها الأناشيد" فشبه الأناشيد بفرسان ومقاتلين يذودون بالسيف دفاعا على أوطانهم وعروبتهم في عصر أصبحت فعلا التراتيل هي المدافع الوحيد عن الأراضي؛ فحذف المشبه به وأبقى على دال عليه (حارب) على سبيل الاستعارة المكنية.

8 -" يا نيل هل تجري المياه دما"؟ شبه النيل –نهر- وجسّده بإنسان يناديه ويحاوره علة يحييه بعد صمت طويل يكاد يدوم للعربي، كما يصوّر فداحة القتل وكثرة جريان الدّماء حتى لتكاد لا تفرقها من الماء في نهر كبير كنهر النيل، وحذف الإنسان على سبيل الاستعارة المكنية.

9 -"عيد بأية حال عدت يا عيد" يشبه العيد بالإنسان له حالات فرح وحزن يستفهمه عنها ويستخبره عن أحوالها على سبيل الاستعارة المكنية؛ فالاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالي والقصد التشخيصي، ولكنّها أيضا ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية.

أما المجاز، فهو نوع من الصور ترتبط عناصره عن طريق " التداعي" والتداعي هو التقارب الذي يحدث بين الموصوف وصفته بسبب ارتباط أحداهما بالآخر عضويا وإمكانية قيام أحدهما مقام الآخر والدلالة عليه، والطرفين ينتميان إلى النظام ولكنهما مختلفين عكس التشبيه والاستعارة[1].

والمجاز يدل على كلام تجاوز حدّ الحقيقة ولم يبلغ المستحيل أي أنه عملية أسلوبية تتجاوز الحقيقة، وهو تبرير آخر عن مفهوم الانزياح الذي تعتبره الدراسات الحديثة أساس الأسلوب الإنشائي، والذي يكون الفاصل بينه وبين الكلام العادي [2]، فالمجاز أن نسمى شيئا باسم ما قاربه أو كان منه بسبب، وهو نوعين: مجاز عقلي، يرتبط في المعنيان بعلاقة المشابهة المنطقية، أي عبارة عن إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقته مع قرينه مانعة عن إرادة الإسناد الحقيقي ، فالمجاز تحقق عن طريق هذا الإسناد[3].

---

[1]- ينظر: محمد عبد العظيم:في ماهية النص الشعري– إطلالة أسلوبية من التراث النقدي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1415هـ/ 1994م،ص99.

[2]– محمد عبد العظيم، نفسه، ص101.

[3] -ينظر: محمد عبد العظيم، نفسه، 100.

ومرسل: وهو كلام قوامه الاستغناء عن اللفظ الأصلي والتعبير على المعنى بلفظ يدل على معنى آخر في أصل اللغة ولكنهما متداعيان ملتحمان، والمجاز المرسل يرتبط فيه المعنى الحقيقي المجازي بعلاقة غير المشابهة وسمي بالمرسل لأنه غير مقيد بعلاقة المشابهة. ومن أمثلة المجاز العقلي والمرسل:

التركيب المجازي	نوعه	علاقته
يطمئن قلبه	مجاز مرسل	جزئية
السيف الشجاع	مجاز مرسل	آلية
أبصر أهل مصر	مجاز مرسل	كلية
سئمت من مصر	مجاز مرسل	مكانية/ محلية
من رخاوة الركود	مجاز عقلي	إسناد ما بني للفاعل إلى المصدر
ثغرها العبوس	مجاز مرسل	جزئية
أشم وجهها الصبوحا	مجاز مرسل	مكانية
سيفها الطريحا	مجاز مرسل	آلية

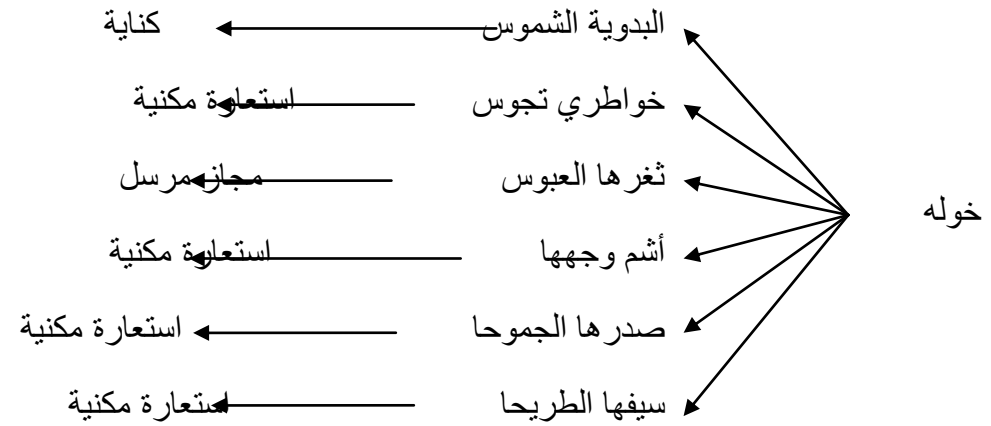
يتبن من خلال هذه الدراسة البسيطة استخدام الشاعر للتراكيب المجازية للتعبير عن أغراضه ومراميه، مما أدى إلى إضفاء نوع من الجمالية والفنية على قصيدته، ويتجلى ذلك من خلال قوله:

- " ليطمئن قلبه": فهذه الجملة توحي بأن كافور الإخشيدي في قلبه ريبة وخيفة من رعيته، و كأن الشاعر يقول لنا بأنه غير عادل وهذا سبب تخوفه، لكن لم يسند الشاعر فعل الاطمئنان إلى كافور بل إلى جزء منه، وهو مجاز مرسل علاقته الجزئية.
- " أنشده عن سيفه الشجاع ": الظاهر من هذا التركيب أن كافور يستدعي الشاعر ليمدحه، ويثني على شجاعته، وذلك من خلال قوله " يستنشدني"، لكن الثناء والمدح مطلوب ظاهرا للسيف، معلوم أن هذا لا يصح في الأذهان؛ إذ هو مجاز مرسل علاقته آلية، وذلك أن الشجاعة تظهر في الحروب والمعارك والمبارزات، والسيف هو الآلة المستعملة في إظهارها.
- " أبصر أهل مصر ": العين لا ترى إلا ما تقع عليه، والإبصار لا يكون إلا للظاهر أمام المبصر، ولا يمكن بحال أن يبصر الشاعر كل أهل مصر، بل بعضهم فقط، فهذا إذا مجاز مرسل علاقته كلية، لأنه ذكر الكل وأراد الجزء منه.
- " سئمت من مصر" : شعر الشاعر بالملل والضجر من بعض سكان مصر ككافور، لكنّه ذكرّ مصرّ وهي المكان أو المحل، وأراد أهلها وسكانها، وهو مجاز مرسل علاقته المكانية أو المحلية.

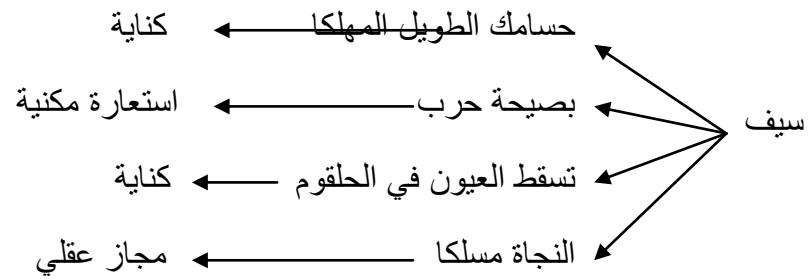
- " من رخاوة الركود ": " نسب الشاعر الرّخاوة- وهي الكسل والخمول- إلى الركود وهو مصدر "ركد"، والمراد به الشخص الراكد؛ فنسب صفة الرخاوة إلى المصدر عوض اسم الفاعل، وهو مجاز عقلي علاقته: اسناد ما للفاعل إلى المصدر.
- " ثغرها العبوس": المعروف أن العبوس للوجه، لكن الشاعر لم يصف به الوجه بل جزء منه هو الثغر، وهذا مجاز مرسل علاقته : الجزئية.

تظهر براعة الشاعر في التعبير، وبلاغته في التصوير والإيحاء من خلال توظيفه لأسلوب المجاز في قصيدته، فقد أثراها بجملة من التراكيب البسيطة التي تتضمن الكثير من المعاني والدلالات والإيحاءات وهو عين الإيجاز، كما أنّه أحسن التصوير وتخيّر العلاقة بين المعاني الأصلية والمعاني المجازية التي تجعل القارئ متأثرا بها.

أما الكناية فهي أن تريد المعنى وتعبر عنه بغير لفظه، أي اللفظ الدال على معنيين مختلفين حقيقة ومجازا من غير واسطة على جهة التصريح، إما لصفة أو موصوف أو نسبة[1].



فخولة تلك البدوية الشموس، جاءت لتجسّد العروبة في شخص خولة، التي لم تجد الزاد، ولا المدافع، متخذا منها معادلا موضوعيا للأرض العربية المسلوبة، حيث تبدو الأرض امرأة نكل بها من قبل العدو، اللصوص، وانتزعت ممتلكاتها، فعمل الشاعر على تشخيص الأرض في هيئة امرأة عبوس مخذولة، حتى: " سيفها الطريحا"، وفي المقابل نسق كبير آخر يجسد الحلم بكل صوره:



ففي قصيدة دنقل لا يسأل القارئ عن العلاقات الممكنة وغير الممكنة الواردة في مقاطعها، وإنما يتتبع الصور الشعرية المزدحمة والمتداخلة، وهي تنمو في القصيدة نموا تلقائيا من غير أن يعتمد على الموازنات والمقارنات والتشبيهات بين الأشياء، والمتحكمة في مجازاتها واستعاراتها، وصنعت له حالم الأحلام والخيال المدهش.

[1] -يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية-مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،1999، ص119.

محاضرة 11: خامسا- المفارقة وأنواعهـــا في القصيدة:

المفارقة من اللفظ اليوناني (eironeia)، وسيلة أسلوبية يعمد إليها المبدع لفهم التناقضات التي يقوم عليها العالم (والواقع)، ساعيا بذلك إلى الحفاظ على نوع من التوازي في عمله الفني باعتبار أنها تمنح القارئ فرصة التأمل فيما تقع عليه العين، أو تنتبه إليه أذهاننا، سعيا إلى إدراك ما يحيط بنا من مظاهر التغيير المتجدد، والتناقض المستمر، لذلك يعرفها: "صامويل جونسون (S Johnson): " طريقة من طرائق التعبير، يكون المعنى فيها متناقضا، أو مضادا للكلمات " [1]، لتتحول بذلك وسيلة فلسفية جمالية، لا لمجرد تزيين أسلوبي في النص الأدبي، إنما تقنية ذات دلالات متعددة، لما تحمل منا تناقض ظاهري (paradoxe) يوهم المتلقي، بمواجهة موقف غير متسق، الأمر الذي يدعوه إلى إتمام النظر فيه، ومحاولة سبر غوره لينكشف له عالم من المفارقة والغرابة، إنها " عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها غير أنها بعد الفحص والتأمل تبدو ذات حظ لا بأس به من الحقيقة " [2]

المفارقة من أهم الآليات الأسلوبية . المحققة للانزياح الدلالي . والتي تعين المبدع على الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة، والدخول في آفاق الشعرية الضبابية، والثقافية البعيدة، والجمالية الساحرة، وتتجلى المفارقة في عدد من التشكيلات والمظاهر والأفكار والثقافات والأساليب لأن المفارقة، ليست مجرد وسيلة بلاغية أو جمالية للنص الشعري، وإنما هي كذلك . وسيلة فلسفية . تخضع لتكشف وتضيء وتهدم لتبني، وتضحك لتبكي، وتهمس لتصرح وتتشكك لتتأكد وتؤكد [3]

وتنقسم المفارقة في هذه الدراسة، إلى أشكال وأنواع صادرة من دلالات المفارقة وما تحمله من معان ومواقف.

للمفارقة عدة أنواع نذكر منها:

1 -**مفارقة العنوان:**

العنوان إشارة يرسلها المبدع إلى قارئه، وهو النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه. إنه الرابطة الأولى و الأخيرة بين الكاتب و العمل الأدبي و القارئ [4]. العنوان محور يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه في النص الذي يعتبر تمطيطا له، وتحويرا.. وإنما بزيادة أو استبدال أو نقصان أو تحول ,إنه بمعنى آخر سؤال إشكالي, يحاول النص الإجابة عنه ويسعى القارئ

([1]) خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسات في التطبيق، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص 15 .

([2]) سامح الرواشدة، فضاءات شعرية، ص26.

([3]) خالد سليمان، المرجع نفسه، ص 61 .

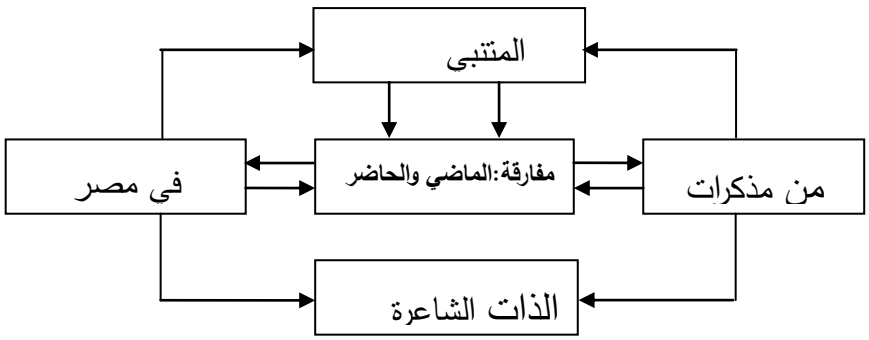
([4])عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 1421هـ. 2001م، ص 213-214.

جاهدا إلى تحقيقه وإبراز صلته العضوية بالنص يقول كوهين (*j.cohen*): "إذا كان النص بأفكاره المبعثرة مسندا، فإن العنوان مسند إليه"[1]

يقول غريفل "العنوان يعلن عن طبيعة النص, زمن ثم يعلن عن نوع القراء ة التي تناسب هذا النص" [2]، فهو بذلك العنصر الذي يهدي القارئ إلى الطريق الذي يصل به إلى النواة الدلالية (المعنى المتصور) التي يسعى إلى الوصول إليها بشتى الوسائل؛ لأنه عنصر ضروري في تشكيل الدلالة, وتفكيك الدوال الرمزية ,وإضاءة عتمة النص الأدبي.

والشيء الملفت للانتباه , وقوع هذا العنوان في بنية جدلية (ثنائية ضدية) منحته المعنيين المتضادين في ذات الوقت ,بين فكيه , ومنه يسعى القارئ إلى تقريبها بما تسمح به ميكانيزمات القراءة والتحليل.

بني عنوان القصيدة " من مذكرات المتنبي" على مفارقة زمنية تحكمت في عناصر العنوان اللغوية، وهي نص مركز ومختصر ، فالمذكرات ظهرت في العصر الحديث والأغرب هو ذكريات لمن تمرد على كلمةّ ذكريات"، وما يجسد ويؤكد هذه المفارقة أن العنوان بدأ بشبه جملة وانتهى بشبه جملة، ليكون البناء مغلقا على احتمالات محددة، تعود إلى المتنبي بذات القدر الذي تعود به على الذات الشاعرة (أمل دنقل):



في مصر

2 -**مفارقة السخرية:** يبنى هذا النوع من المفارقة على موقف يناقض ما ينتظر فعله تماما، إذ يأتي الفعل مغايرا تماما للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها وتكون بأسلوب خبري مثل:

- تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حرّاسا
- فقد طغى اللصوص في مصر... بلا رادع
- ما حاجتي للسيف مشهورا..

([1])جان كوهين، بناء اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص 191.

([2])محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1983، ص 21.

- فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية
- يقص في ندمانه عن سيفه الصارم.
- وسيفه في غمده يأكله الصدأ

هي أقوال للمفارقة جسد الشاعر من خلالها سخريته من مواقف يرفضها، في سبيل التغيير، بحثا عن واقع أفضل، وعن واقع الانتصار والمجد والحب والأمان، لا سرقة فيه ولا قهر ولا ندامة ولا ملل ولا نكسة.

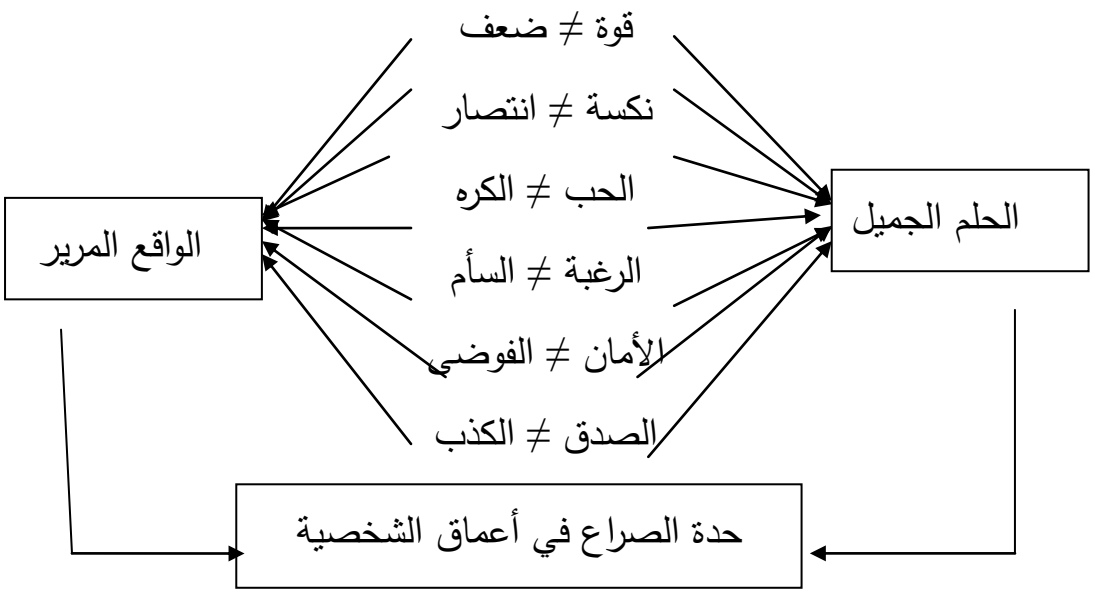
3 -**مفارقة الإنكار**: وهي مفارقة سخرية ولكنها بأسلوب إنشائي وغالبا ما تتوسل بالسؤال لإظهار السخرية والإنكار لما تحقق مثل:

- ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما؟
- ما حاجتي للسيف مشهورا--- مادمت قد جاوزت كافورا؟
- لكي تفيض ، ويصحوا الأهل أن نودوا؟

4 -**مفارقة الأضداد** " التجاور": (طبقا الإيجاب)

يلجأ الشاعر لهذا النوع من المفارقة ، لكي يبرز التقابل الحاصل أو التنافر الدلالي بين اللفظتين (حلمت ≠ صحوت) ، و(مأسور≠ يطير) (القيام≠ القعود).

فالواقع بتناقضاته ينعكس بقوة على ذات الشاعر، فتنقلب بين الرجاء واليأس، بين الرفض والقبول، بين الأمل والإحباط يتجلى ذلك حتى في عالم الذات، إذ نجد عالما مرغوبا فيه، وعالما مرغوبا عنه؛ فالعالم المرغوب فيه عالم "الإيثوبيا"، التي يعمرها القوة والكرامة مرتبطة "بالحلم" و"بالرغبة"، هذا الشيء الموجود وغير الموجود في آن واحد، والعالم الآخر مفروض ومرفوض لأنه ليس فيه ما تأمله الذات، "فكلما توفرت لغة الشعر على هذه العلاقة استطاعت أن تعبر بديناميكية عالية عن تناقضات الحالة الواحدة، وتستوعب غناها، وتقدمها أخيرا، بنسق متماسك لكنه ممتلئ ومتشعب الدلالات[1]:



[1] -- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص144.

وإذا توسعت تأخذ شكل مفارقة التناقض: تتجسد في: (طباق السلب) مثل : نمت/ لم أنم)

5 – **مفارقة الفجاأة:** يقوم هذا النوع من المفارقة على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف، الذي يمر به، فيفاجئ بحالة مغايرة تماما في ذهنه، وسميت كذلك، باعتبار البرهة الزمنية القصيرة التي تفصل بين التوقع والنتيجة [1] وهذا ما تجسد في قول الشاعر :

أكره لون الخمر في القنينة.

– لكنني أدمنتها...استشفاءا.

هنا تفاجئ بين حقيقتين كرهه للشيء ثم إدمانه عليه.

6 –**مفارقة التحول:** هي مفارقة التي تبدو فيها الصور بدلالات معينة لكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة لما بدت، كأن تكون الدلالة ايجابية تتحول سلبية أو العكس مثل:

تهوي فلا غير الدماء والبكاء

ثم تعود باسما ومنهكا

7 – مفارقة المخادعة :

يكشف هذا النوع من المفارقة، خيبة الأمل لما يتوقعه صاحب الفعل، حيث يقدم موقفا أو مواقف إيجابية، فيعاب بأن فعله لم يقابل إلا نكرانا وجحودا ([2])، ومن أمثلة ذلك في القصيدة:

تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حراسا

فقد طغى اللصوص في مصر...بلا رادع

فقلت هذا سيفي القاطع

ضيعه خلف الباب متراسا

كشفت المفارقة عن مقدرة الشاعر الفائقة في تحطيم الصيغ اللغوية المألوفة، أو تفريغها من مضمونها، عبر بث الخلل في وظيفتها، أو منحها هوية غير هويتها [1]

([1]) ينظر: سامح الرواشدة، فضاءات شعرية، ص 28 .

([2]) سامح الرواشدة، المرجع نفسه، ص 17 .

فكانت المفارقة . بذلك منهجا معرفيا، بلاغيا، فلسفيا، أداة ذات فعالية في تنمية قوى التماسك الدلالي في النص، ناهيك عن دورها في إثراء لغة الشعر، إذ تعمل على إعادة نشاط اللغة المنهكة المستنزفة، فتمكن شاعرها من نقل المعاني التي يريد إيصالها بقوة وفعالية من خلال الانفلات من قيود القاعدة، ونمطية التعبير، كما تمكن قارئها من أحداث متعة الملاحظة، واختراق العوالم المتحدث عنها.

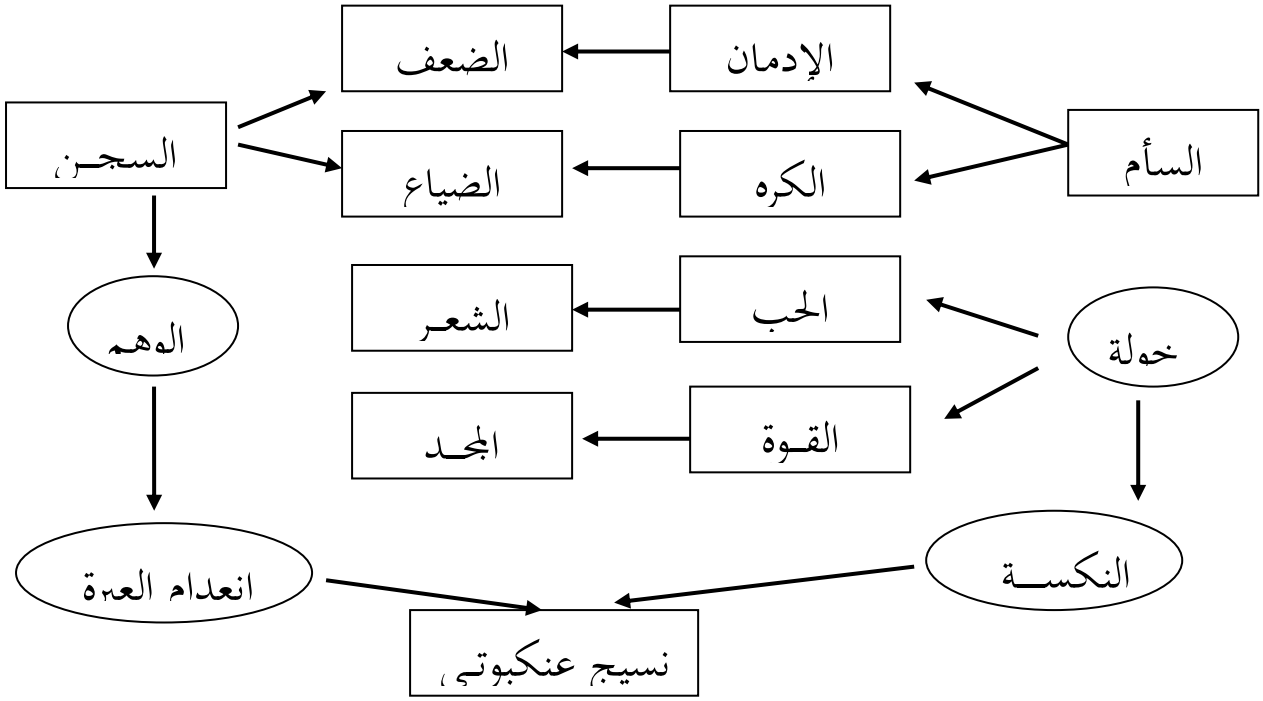
ونشير في آخر الأمر، إلى أن دنقل تمكن بفضل الانزياح والمفارقة، من خلق لغة متميزة ذات أبعاد شعرية وفنية وجمالية عالية، تحظى بها ظاهرة الغموض والتعقيد، وخرق المألوف فيها، عبر تعظيم المقاييس والقيود، و وضع اللغة الرتيبة، من أجل الانطلاق إلى عالم كله انفلات وسفر وكشف وإيقاع رومانسي جمالي، يلامس الخيال بحدّة، ويداعب الأفكار بنفحة طيب برية ؟ حبته بوضع كلمات جديدة تتماشى مع التطورات المعرفية والفكرية، تعمل على إثارة ذهن القارئ واستفزازه، حتى يعيش التجربة مع الشاعر، ويحيا معها، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على عدم التعارض بين البساطة و التعقيد، وبين السطح والعمق، وبين الفلسفة والبلاغة ، بين الحقيقة والخيال ، وبين البساطة والجمال، إذ كلما كانت الأشياء واقعية كانت أكثر جمالا وأكثر وقعا واستمرارية في النفس، لأن الإعجاب بالأشياء المقنعة يزول بمجرد اكتشاف زيفها، وما المقاربة الأسلوبية إلا إظهار لهذا التفرد، والتميز وإبراز لجمالية هذا الواقع الخلاق، وجمالية هذا النسق النصي، ذلك أن المحلل الأسلوبي ينطلق في البحث من النص الذي هو صرح مكتمل البناء ولا يهدف إلى تعميم ما يتوصل إليه من نتائج، فهو يحصر جهوده كلها لتتبع سمة الفردية في الأثر، لأن الأسلوب في الواقع هو النص نفسه.

وصفوة القول، أنّ الشاعر اختار مفرداته وتراكيبه بطريقة استطاعت أن تجسد رؤيته؛ فاختياره مرتبط أساسا بالموقف وهو موقف شعوري استدعى منه أن يجعل أسلوبية قادرا على إيقاظ وعلى المتلقي لأن الاختبار الذي تمثل بالثنائية الضدية والإيقاع المتوازي اختيار يعكس موقف الشاعر من مذكرات المتنبي الأليمة في حضن كافور الرمز المناسب لحكام يشبهون كافور النكسة، فالمفارقة لعبة إشارات ضوئية، لعبة المعلوم في مقابل المجهول، بدرجة تحقق المعلومة؛ فـ"أي تعبير أو فقرة داخل امتداد خطابي، تظهر نموذجا مختلفا لتقديم المعلومة التي يرغب في إيصالها إلى المعرفة، داخل النص الظاهر أو بمساعدة سياق الموقف والمعلومة الجديدة"[2]؛

([1]) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث(أمل د نقل، سعدي، يوسف، محمود درويش، نموذجا)، مطبعة الجامعة الأردنية ، عمان، ط1، 2002، ص 113 .

[2]- Katie ,Ibid, p 213

يساعد بشكل فعال في تحقيق بلاغة التعبير، وإحداث واقع نفسي وجمالي لدى المتلقي؛ باعتباره العامل الأساس على نقل المعنى مدلول اللحظة الأصلي إلى مدلول جديد أكثر اتساعا، واشد إثارة، يتنامى مع الخيال الخلاّق الذي يرفض الآفاق الضيقة ويسعى جاهدا لتحطيم كل القيود ومن ثمة يشعر الشاعر معه ومع الصورة الشعرية عموما وكأنه طائر يحلق بحرية من أرض الواقع إلى سماء الأحلام والخيال وتفجر العطاء الشعوري والتعبيري:



الشاعر في هذه القصيدة يفصح عن شعور المحبة والمجد، مجد ضاع بضياع الرجولة " الرجولة المسلوبة " وشعر يكذب ويلهث خلف اللذة لا العبرة، هي حكاية الفجيعة الإنسانية المنسوجة بخيوط عنكبوتية وهمية أودت بالوضع إلى النكسة والجرح والمرض، محاولا بذلك إقناع القارئ بأفكاره الممزوجة بشحنة من المواصفات العاطفية الوجدانية، ما أحدث درجة معينة من الإمتاع، ليحدث تزاوج نسقي بين المقنع والممتع.