مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب و العلوم الانسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 44 . العدد 13

1443 هـ - 2022 م

أ. د. ناصر سعد الدين	رئيس هيئة التحرير
أ. د. هايل الطالب	رئيس التحرير

مديرة مكتب مجلة جامعة البعث

بشرى مصطفى

د. محمد هلال	عضو هيئة التحرير
د. فهد شريباتي	عضو هيئة التحرير
د. معن سلامة	عضو هيئة التحرير
د. جمال العلي	عضو هيئة التحرير
د. عباد كاسوحة	عضو هيئة التحرير
د. محمود عامر	عضو هيئة التحرير
د. أحمد الحسن	عضو هيئة التحرير
د. سونيا عطية	عضو هيئة التحرير
د. ريم ديب	عضو هيئة التحرير
د. حسن مشرقي	عضو هيئة التحرير
د. هيثم حسن	عضو هيئة التحرير
د. نزار عيشي	عضو هيئة التحرير

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

تهدف المجلة إلى نشر البحوث العلمية الأصيلة، ويمكن للراغبين في طلبها الاتصال بالعنوان التالي:

رئيس تحرير مجلة جامعة البعث

سورية . حمص . جامعة البعث . الإدارة المركزية . ص . ب (77)

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

. موقع الإنترنت : www.albaath-univ.edu.sy

. البريد الالكتروني : magazine@ albaath-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

قيمة العدد الواحد : 100 ل.س داخل القطر العربي السوري

25 دولاراً أمريكياً خارج القطر العربي السوري

قيمة الاشتراك السنوي : 1000 ل.س للعموم

500 ل.س لأعضاء الهيئة التدريسية والطلاب

250 دولاراً أمريكياً خارج القطر العربي السوري

توجه الطلبات الخاصة بالاشتراك في المجلة إلى العنوان المبين أعلاه.

يرسل المبلغ المطلوب من خارج القطر بالدولارات الأمريكية بموجب شيكات باسم جامعة البعث.

تضاف نسبة 50% إذا كان الاشتراك أكثر من نسخة.

شروط النشر في مجلة جامعة البعث

الأوراق المطلوبة:

- 2 نسخة ورقية من البحث بدون اسم الباحث / الكلية / الجامعة) + CD / word من البحث منسق حسب شروط المجلة.
- طابع بحث علمي + طابع نقابة معلمين.
- **اذا كان الباحث طالب دراسات عليا:**

يجب إرفاق قرار تسجيل الدكتوراه / ماجستير + كتاب من الدكتور المشرف بموافقته على النشر في المجلة.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية:**

يجب إرفاق قرار المجلس المختص بإنجاز البحث أو قرار قسم بالموافقة على اعتماده حسب الحال.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية من خارج جامعة البعث :**

يجب إحضار كتاب من عمادة كليته تثبت أنه عضو بالهيئة التدريسية و على رأس عمله حتى تاريخه.

- **اذا كان الباحث عضواً في الهيئة الفنية :**

يجب إرفاق كتاب يحدد فيه مكان و زمان إجراء البحث , وما يثبت صفته وأنه على رأس عمله.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (العلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية):**

عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1- مقدمة

2- هدف البحث

3- مواد وطرق البحث

4- النتائج ومناقشتها .

5- الاستنتاجات والتوصيات .

6- المراجع.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (الآداب – الاقتصاد– التربية – الحقوق – السياحة – التربية الموسيقية وجميع العلوم الإنسانية):**
- عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1. مقدمة.
2. مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه.
3. أهداف البحث و أسئلته.
4. فرضيات البحث و حدوده.
5. مصطلحات البحث و تعريفاته الإجرائية.
6. الإطار النظري و الدراسات السابقة.
7. منهج البحث و إجراءاته.
8. عرض البحث و المناقشة والتحليل
9. نتائج البحث.
10. مقترحات البحث إن وجدت.
11. قائمة المصادر والمراجع.

7- يجب اعتماد الإعدادات الآتية أثناء طباعة البحث على الكمبيوتر:

أ- قياس الورق 17.5×25 B5.

ب- هوامش الصفحة: أعلى 2.54- أسفل 2.54 – يمين 2.5- يسار 2.5 سم

ت- رأس الصفحة 1.6 / تذييل الصفحة 1.8

ث- نوع الخط وقياسه: العنوان . Monotype Koufi قياس 20

. كتابة النص Simplified Arabic قياس 13 عادي . العناوين الفرعية Simplified Arabic قياس 13 عريض.

ج . يجب مراعاة أن يكون قياس الصور والجداول المدرجة في البحث لا يتعدى 12سم.

8- في حال عدم إجراء البحث وفقاً لما ورد أعلاه من إشارات فإن البحث سيهمل ولا يرد البحث إلى صاحبه.

9- تقديم أي بحث للنشر في المجلة يدل ضمناً على عدم نشره في أي مكان آخر, وفي حال قبول البحث للنشر في مجلة جامعة البعث يجب عدم نشره في أي مجلة أخرى.

10- الناشر غير مسؤول عن محتوى ما ينشر من مادة الموضوعات التي تنشر في المجلة

11- تكتب المراجع ضمن النص على الشكل التالي: [1] ثم رقم الصفحة ويفضل استخدام التهميش الإلكتروني المعمول به في نظام وورد WORD حيث يشير الرقم إلى رقم المرجع الوارد في قائمة المراجع.

تكتب جميع المراجع باللغة الانكليزية (الأحرف الرومانية) وفق التالي:

آ . إذا كان المرجع أجنبياً:

الكنية بالأحرف الكبيرة . الحرف الأول من الاسم تتبعه فاصلة . سنة النشر . وتتبعها معترضة (–) عنوان الكتاب ويوضع تحته خط وتتبعه نقطة . دار النشر وتتبعها فاصلة . الطبعة (ثانية . ثالثة) . بلد النشر وتتبعها فاصلة . عدد صفحات الكتاب وتتبعها نقطة.

وفيما يلي مثال على ذلك:

–MAVRODEANUS, R1986– **Flame Spectroscopy**. Willy, New York, 373p.

ب . إذا كان المرجع بحثاً منشوراً في مجلة باللغة الأجنبية:

. بعد الكنية والاسم وسنة النشر يضاف عنوان البحث وتتبعه فاصلة, اسم المجلد ويوضع تحته خط وتتبعه فاصلة . المجلد والعدد (كتابة مختزلة) وبعدها فاصلة . أرقام الصفحات الخاصة بالبحث ضمن المجلة.

مثال على ذلك:

BUSSE,E 1980 Organic Brain Diseases **Clinical Psychiatry News** , Vol. 4. 20 – 60

ج. إذا كان المرجع أو البحث منشوراً باللغة العربية فيجب تحويله إلى اللغة الإنكليزية و التقيد

بالبنود (أ و ب) ويكتب في نهاية المراجع العربية: (المراجع In Arabic)

رسوم النشر في مجلة جامعة البعث

1. دفع رسم نشر (20000) ل.س عشرون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.
2. دفع رسم نشر (50000) ل.س خمسون الف ليرة سورية عن كل بحث للباحثين من الجامعة الخاصة والافتراضية .
3. دفع رسم نشر (200) مئتا دولار أمريكي فقط للباحثين من خارج القطر العربي السوري .
4. دفع مبلغ (3000) ل.س ثلاثة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
ما وراء القصّ (ميتا فكشن) في رواية (تجربة في العشق) للطاهر وطار	الدكتور: أحمد الحسن	26-11
تراسل الشعر الحديث مع فن السينما	الدكتور: أحمد الحسن	48- 39
المطابقة في شعر الحارث بن حلّزة	أ. د. وحيد صفية د. حكمت بربهان أسامة زمزم	70-49
قرينة السّياق في نماذج من شعر المتنبّي دراسة نحويّة دلاليّة	أ. د. وحيد صفية د. حكمت بربهان أسامة زمزم	92-71

المطابقة في شعر الحارث بن حلّزة	أ. د. وحيد صفية د. حكمت بربهان أسامة زمزم	125-93

ما وراء القصّ (ميتا فكشن)
في رواية (تجربة في العشق) للطاهر وطار

الدكتور: أحمد الحسن
قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة البعث

ملخص البحث

يقوم البحث على استقراء مظاهر ما وراء القصّ واستكشافه، كأحد تجليات أدب ما بعد الحداثة في الكتابة الروائية، وتمّ اختيار رواية (تجربة العشق) للروائي الجزائري «الطاهر وطّار» نموذجا على هذا النوع من السرد الروائي. وذلك لما لها من خصوصية فنيّة على مستوى تقنيات بناء النص الروائي، والمادة الروائية..

لقد اقتضت الدراسة تخصيص جزءٍ منها للتعريف ب «ما بعد الحداثة»، والتعريف بما يعنيه مصطلح «ما وراء القصّ » وتأصيل نشأنه، ليكون دليلاً نظرياً– لابد منه للباحث –حتى يتمكن من استقراء النص الروائي، واستكشاف تجليات ما وراء القص على المستويين الشكلي والمضموني.

Abstract

The research is based on the induction and exploration of the meta-fiction manifestations as one feature of post-modernist literature in fiction writing. An Affair of Passion by the Algerian novelist Taher Wattar has been selected as an example of this type of narrative, for its artistic distinction in terms of shaping the form and content of a fictional tex. The current study has necessicitated devoting part of it fleshing out the conce pt of "Post-modernism". Also illustrated is the term "meta-giction", its indication and origin, in order to function as a theoretical guide to the schopar. Thus, the latter becomes able to analyze the fictional text and explore the manifestations of "meta-giction" in terms of content and form.

مقدمة البحث:

(القضايا التي يثيرها البحث – مصطلحاته– إطاره النظري – أهميته– منهجه).

لقد تنوّعت الأساليب الروائية، واغتنت بما تحقق من مثاقفةٍ، على مستوى الكتابة الروائية بعامة، وعلى مستوى التجربة الإبداعية للكاتب الواحد بخاصة، وهذا ما نلاحظه بوضوح من خلال تتبّع التجربة الروائية للطاهر وطّار كنموذج.

وتكمن أهمية البحث في اشتغاله النقدي الثقافي التطبيقي على نوعٍ من الكتابة الروائية، حقّقت حضوراً وتنوعاً في ساحة التجريب الروائي لدى عددٍ من الكتاب العرب، بدءاً من الثمانينيات من القرن الفائت حتى كادت في راهننا أن تكون السمة الغالبة على الإنتاج الروائي العربي، وقد جاء توظيف الكتاب العرب تقنيات ما بعد الحداثة عامة، وما وراء القصّ خاصة، متساوقاً ومنسجماً مع هذا الواقع الذي يعيشه الإنسان العربي في راهنه، فعبّرت تقنيات ما بعد الحداثة عن اغتراب الإنسان العربي عن واقعه الذي هو جزء من عالم أشمل تحكمه قيم العولمة، فعكس عددٌ من الكتاب العرب هذا الاغتراب في صورة (تغريب) للمادة الروائية عبر أساليب «ما وراء القصّ »، وتقنيات الكتابة الروائية ما بعد الحداثية.

لهذا لا بد من الوقوف على حدود «ما بعد الحداثة» ومفهوم «ما وراء القص» والعوامل التقنية والعلمية والفلسفية التي أفضت إلى تشكيل وعيٍ مفارق لما عرف بالوعي الحداثي لدى الإنسان المعاصر.

1– مَوْضِعة الرواية:

«تجربة في العشق»[1] هي آخر رواية صدرت للطاهر وطّار، لكنها– مشروعاً روائياً– ترجع إلى زمن سابق لتاريخ صدورها. فقد أشار وطار قبل عقدين سابقين لتاريخ صدورها إلى بحثه الدائب عن نموذج روائي مختلف، وهذا ما عبّر عنه في مداخلاته ضمن فعاليات (ملتقى الرواية) الذي عقد في معهد العالم العربي في باريس 1988[2]. إذ أشار إلى أنه في جميع أعماله الروائية كان تجريبياً بدءاً بروايته (اللاز)، مروراً بـ (عرس بغل) وانتهاء (الحوّات والقصر)، لكن تجربته في تلك الروايات كانت في حدودٍ لم يتجاوز فيها الرواية التقليدية إلى حدّ القطيعة الفنية معها[3] ولذلك تعدّ رواية «جربة في العشق» نموذجاً على تجاوزه لكل تقاليد الرواية العربية حين صدورها. فمثّلت صدمة للقارئ العربي لدرجة أنها لم تحظَ بقراءة نقدية فاحصة لهذا النوع من الكتابة.

---

[1] وطار. لطاهر تجربة الأولى في العشق – الدار العربية للعلوم ناشرين / المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية –ط1 – 2008 بيروت.

[2] – انظر (الإبداع الروائي اليوم) – مجموعة من الكتاب – دار الحوار ط1 – 1994 – اللاذقية. و قد تضمن الكتاب وقائع جلسات ملتقى الرواية الذي عقد بمعهد العالم العربي / باريس.

[3] – انظر مقدمة رواية تجربة في العشق بقلم الطاهر وطّار.

أما التجريب الذي تحدث عنه الطاهر وطار، والذي كان يطمح إليه، فهو ليس تجريباً بمعنى التجريب المخبري، وإنما تجريب يقوم على إفساح المجال للمضمون ليتشكّل، للشكل أن يتقولب مع المضمون وليتحرر في الوقت ذاته من قالبيته[1]، ويحدد طريقته في تحقيق هذا الهدف بالعفوية النابعة من الثقة بالنفس، ومن التعامل النزيه مع مضامينه وأشكالها، وذلك عن طريق وضع نفسه، في أثناء العملية الإبداعية، موضع الواضع للحن الموسيقي لا المؤدي له، أي الذي يمارس حريته التامة في وضع لحنه وجمله الموسيقية بعيداً عن نموذج لحنٍ سابق، أما المؤدي من وجهة نظره فهو مقيّد بما أراد له واضع اللحن.

لذا يوكل الطاهر وطار لقرائه أن يتعاملوا مع كتاباته كلها، وخاصة مع (تجربة في العشق) من موقع المؤدين للحن الموسيقي؛ أي أن يمنحوه من ذواتهم معناه وجمالياته عن طريق التفاعل مع النص بكليته، وعلى جميع مستوياته[2].

لكن على رغم أن وطّار يرى في رواياته السابقة روايات تجريبية، إلا إن المتتبّع للإنتاج الروائي لا يمكنه تلقي تلك النصوص إلا ضمن أشكال الرواية التقليدية (رواية الحدث، رواية الشخصية، رواية الخطابات المتعددة، والأصوات المتعددّة....)، أما تجربته في العشق فهي رواية يمكن تصنيفها ضمن تيار الرواية المفارقة للتقاليد الروائية، والأنماط السردية، أو بعبارة أدق هي رواية مختلفة جذرياً عما أنتجه من قبل، هي رواية كما يقول ذاته عنها قد فرض عليها الجنون جنونه. لذلك جاءت على صورة مفارقة لمألوف الرواية، مختلطة الفصول، لا تخضع لترتيب محدد، بل يمكن ترتيبها كيفما صادف، من دون أن يؤثر ذلك في مضمون النص، كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي أو التنازلي، أو بعيداً عن أي تسلسل، أما الشخصية المركزية في الرواية فهي شخصية تتحلّل وتتفكّك وتتشظّى بدل أن تنمو وتتنمذج، ويكاد يغيب عنها عنصر التشويق أو الخيط الذي يربط الكاتب قرّاءه عن طريقه بقراءة العمل، والذي يتمثل في نمو الحدث الروائي وتشعبه على مساحة السرد، ليحلّ محله هذا البحث الدائب من القارئ للإمساك بالحدث الروائي، ليكتشف في النهاية أن الحدث ليس سوى موضوع الكتابة ذاته، وهو التعمق والاستغراق في حالة الجنون.

يدرك وطّار أنه لن يرضي قارئه، وأن هذا القارئ لابد أن يُصدمَ من روايته، لكنه مقتنع بصورة تامة أنه يعبّر عن حالة الجنون، ويدافع عن هذه الحالة التي يراها حالة الإنسان المعاصر المتشظي بفعل عولمةِ كلّ ما هو أو من هو على احتكاك به في هذا الراهن الإنساني[3].

---

[1] – المصدر السابق ص 6.

[2] – المصدر السابق ص6.

[3] – تعد هذه الظاهرة في أدب ما بعد الحداثة ظاهرة جوهرية , والمزيد من الإيضاح يرجى النظر في ما كتبته (شادية دروري) في كتابها أوهام ما بعد الحداثة – ترجمة: د. موسى الحالول – دار الحوار –ط1 – 2006.

إن رواية كهذه، مفارقة شكلا ومضمونا لمألوف الرواية التقليدية، لا يمكن تناولها –نقدياً– بأدوات نقدية، ومنهجيات مستمدّة من تقانات الرواية التقليدية. ولعل هذا ما يتفق مع ما ذكره «جون بارت» في تعريفه الرواية ما بعد الحداثية، إذ شبهها برواية تشبه الرواية ولا تشبه العالم الحقيقي، وكما عرّفتها أيضا «باتريشا واو» بأنها كتابة روائية تلفت نظر القارئ منهجياً، وعن وعي ذاتي كامل لمحاكاتها بوصفها صناعة بشرية من أجل أن تثير قضايا عن العلاقة بين الخيال والحقيقة[1]. فتمظهر هذه الصفات في رواية تجربة في العشق هو ما يجعل من يتصدّى لقراءتها لا بد له من معاناة شديدة للإحاطة بالمادة الروائية ذات الأبعاد الشمولية معرفياً. والإمساك بخيط القصّ الذي هو في حالة تفلّت دائمة ، كما يتهيب الخوض أو المجازفة في قراءتها نقدياً، من دون امتلاكه لأدوات نقدية مستمدة من الجدار المعرفي والفلسفي الذي ينطلق منه الكاتب في صوّغه لنّصه.

تنتمي «تجربة في العشق» فنياً إلى موجة «ما بعد الحداثة»، ذات المنطلقات التي تختلف عن منطلقات الأدب التقليدي، وربما يتجاوز فيها وطّار أدب ما بعد الحداثة وفق آراء منظريه، فالكاتب يذهب في روايته بعيداً في التجريب، وفي هتك تقاليد الرواية. لهذا وقع الاختيار على استبار هذا النص الروائي جمالياً، انطلاقاً من أنه نصّ ما بعد حداثي وتحديداً (ما بعد حداثي / ما وراء قصيّ).

2_ ما وراء القصّ:

يُعدُّ مفهوم ما وراء القصّ أحد أهم المفاهيم التي ارتبط ظهورها بظهور أشكال وأساليب حديثة في الكتابة الروائية ما بعد الحداثة، وقد نحته «وليم غاس» في سبعينيات القرن الماضي، وأراد به في أبسط تعريف له «التخيّل عن التخيّل – أو القصّ عن القصّ»[2]، ثم تطور هذا المفهوم وأخذ دلالات أوسع، مع سيرورة الأشكال الروائية والإبداعية التي أنجزها عدد من الكتّاب العالميين في رحاب حركة عامة أطلق عليه (ما بعد الحداثة)، وتبنّى قاموس أكسفورد تعريف ما وراء القصّ كمادة من مواده.

فما وراء القصّ– كما في التعريف المعجمي– (الرواية التي يبرز فيها المؤلف– عن وعي – زيف وأدبية العمل الأدبي بالتهكم ممن رأوا بالانحراف في التشريعات الروائية وتقانات السرد)[3]. لكن بالتزامن مع تنوّع الأشكال الروائية ما بعد الحداثية تطوّر معنى ما وراء القصّ واتسع معناه، فقدّم عدد من المنظرين لـ «ما بعد الحداثة» تعريفاتٍ مستنبطةً من خصائص النصوص المنتمية

[1] – انظر جماليات ما وراء القص (دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة) ترجمة: أماني أبي رحمة – مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر – القاهرة ط1– 2019 (ص3–8)

[2] – المرجع السابق ص ٢٥.

[3] – المرجع السابق ص٣٣.

لأدب ما بعد الحداثة، فقد رأت «ليندا‌هيتشيون» أن هذا التعريف؛ (تعريف قاموس اكسفورد) مختزل، ويمثل تقييداً للرواية ما بعد الحداثية، وكما تعريف الرواية يختزل فن الرواية في خطاطات محددة، فإن هذا التعريف يختزل الرواية ما بعد الحداثية.

إن موقف هيتشيون جاء متساوقاً مع صار عليه (ما وراء القصّ)، إثر تجاوزه ذاته عن طريق المنجز الروائي ما بعد الحداثي. فغدت رواية ما وراء القصّ – حسب رأيها – تتضمن تعليقاتها النقديّة الأولية الذاتية، وغدت جدلية تضع الإطار النظري للمرجعيات التي يحب تناولها من خلالها. فهيتشيون ترى أن ما وراء القصّ هو تعبير عن وضع الكلمتين «ميتا–فكشن» اللتين تعنيان وتتجاوزان ما أراده «غاس»؛ فكلمة (ميتا) تعني دراسة موضوع (ما وراء، ما فوق، أبعد، أعلى مستوى)، أو دراسة تثير تساؤلات تتجاوز طبيعة المعرفة الأصلية، والتي هي في هذه الحالة الرواية. أما «فكشن» فتعني التنميط أو المحاكاة، فيغدو المصطلح «ميتا فكشن» ما وراء القصّ موضوعه التحويل أو التبديل، أو الإحلال، أي التحولات أو التبدلات أو الإحلالات التي ينجزها كتّاب ما بعد الحداثة على كتابة الرواية التقليدية. وفي ضوء هذا يغدو «ما وراء القصّ»، وفق رأي هيتشيون يشتمل على ما هو أبعد مما حدده «غاس»، يشتمل على التحولات والتبدلات والانتقادات الذاتية لما هو مستقر وتقليدي في الكتابة الروائية، لا بل إن التحولات والتبدلات التي ذكرتها هيتشيون ما هي سوى جزء من الانتقادات الذاتية، وجزء من السخرية والتهكم من قبل كاتب النص ما وراء القصّي من تقاليد الرواية وجمالياتها التقليدية.

أما (باتريشا واو) و(أنطون بوكريفتشاك) فقد كانا أكثر دقة في تحديدهما مصطلح ما وراء القصّ، فرأت "واو" أنه مصطلح يشير إلى الكتابة التخيلية التي تلفت الانتباه بمنهجية ووعي ذاتي إلى حالتها بوصفها (صيغة) تصدير السؤال عن العلاقة بين الواقع والقصّ، ولأن هذه الكتابات تعطينا نقداً لمناهجها وأساليبها في البناء والتركيب فإنها لا تفحص البنى الأساسية للتخييل السردي فحسب، ولكنها تكشف أيضا احتمالية (تخييلية وتركيبية ووهمية) العالم خارج النص الأدبي التخييلي[1].

كما قدمت «واو» أهم الخصائص التي تميز النص ما وراء القصيّ من النص التقليدي، فهو نص يتسم بـ «ساردٍ متطفل فوق العادة، ومبتكر مرئي، وتجربة متفاخرة، ومسرحة القارئ بصراحة، وتركيب الصناديق الصينية، وقوائم سخيفة... على نحوٍ اعتباطي ظاهر، أو منظمة بمبالغة وتحطيم شامل لتنظيم الزمان والشكل المديد الفضائي للسرد، وانكفاء لا نهاية له، وتجريد الشخصيات من صفاتها الإنسانية، وثنائيات تهكمية ساخرة، وأسماء فضولية، وصور انعكاسية

[1] – المرجع السابق من ص ١٨– ٢٣. ونص ليندا هيتشيون المعنون ب ما وراء القص التاريخي من ص ٨٤ – ١٠٩ من المصدر ذاته.

ذاتية، ومناقشة نقدية للقصة داخل القصة، وتقويض متواصل لاتفاقيات روائية بعينها وتوظيف الأنواع الشعبية والسخرية الصريحة من النصوص السابقة سواء أكانت أدبية أو غير أدبية»[1].

أما «بوكرفيتشاك» فقد أضاف بعض الخصائص للنص ما وراء القصيّ إذ رأى أنه نص مبني على مرجعيات تناصيّة، وتلميحات عن طريق فحص الأنظمة الروائية، أو دمج جوانب النظرية والنقد عبر التهكم والسخرية مما هو منجز، أو خلق سيّرٍ ذاتية لكتّاب متخيلين أو عرض الأعمال الأدبية لكتاب يتم استحضارهم أو تخييلهم ومناقشتها[2].

3- تجليات ما وراء القصّ في رواية تجربة في العشق:

قد يتساءل متسائل هل عرفت الكتابة الروائية العربية نصوصاً ما بعد حداثية، أو ما وراء قصيّة؟. ومشروعية هكذا تساؤل تكمن في أن مجتمعاتنا العربية لم تشهد ما شهدته المجتمعات الغربية التي مثلت مراكز للثقافة والإبداع ما بعد الحداثيين، فمجتمعاتنا لم تشهد ما شهدته المجتمعات الغربية من جهة التطور التقني والمعرفي، ولم تبلغ ما بلغته تلك المجتمعات من تأثر بما يعرف ب «الثورة المعلوماتية»، ولاسيما أن هناك من يرى أن المجتمعات العربية لم تهضم بعد «الحداثة» التي عرفتها منذ عقود. لكن كما رأى أغلب منظري ما بعد الحداثة أن للإعلام، والشبكة العنكبوتية، وثورة المعلومات دوراً مهماً ومؤثراً في نمط التفكير لدى كثير من أفراد المجتمعات التي لم تخطُ خطواتٍ واسعةً في الحداثة وما بعد الحداثة.

لا بل أن من ميزات ما بعد الحداثة هو إزاحة المراكز المكرسّة إبداعيا وثقافيا وفكريا لصالح الهوامش والمجتمعات التي لم تبلغ طور الحداثة. وذلك بفعل الشبكة العنكبوتية ووسائل الاتصال والتواصل، وغيرها مما شهده هذا العصر، من امحاء للحدود على مستوى الوعي والمعرفة، بعيدا عن الجغرافيات الطبيعية والاجتماعية، ولعل رواية تجربة في العشق تعد نموذجاً على ذلك.

لقد تمت الإشارة سابقاً إلى ما ذكره الطاهر وطّار ذاته في ((ملتقى الرواية)) الذي عقد في باريس وجمع عدداً من الروائيين والنقاد العرب والفرنسيين، فبدا وطّار من خلال مداخلاته على وعيٍ عميق لما عرف بأدب ما بعد الحداثة، وإن كان لم يسمِّ ما يطمح إليه، ويحاول تحقيقه في كتابته الروائية بما اصطلح عليه بما بعد الحداثة. لكن في حقيقته يتفق إلى حد كبير مع ما نظّر له جماليو أدب ما بعد الحداثة, وقد تجسد ذلك في الرواية موضوع البحث، وهذا ما سيحاول البحث الوقوف عليه من خلال معاينة النص الروائي على صعيدي الشكل والمضمون اللذين أشار إليهما وطّار في مقدمته.

[1] – المرجع السابق ص ٣٠.

[2] – المرجع السابق ص ٥٢ – ٥٤

أ-3- انتهاك وطّار تقاليد الكتابة الروائية:

يبدأ الكاتب روايته، منذ اللحظة الأولى لفعل الكتابة، بانتهاك ما عرفته الكتابة الروائية التقليدية من تجارب بنائية. فهو يشرع في القصّ بعنونة ما درج على تسميته في الجزء الأول، أو الفصل الأول، أو عملية الترقيم الموضوعية التسلسل، فكان فصله الأول من الرواية موسوما بعنوان مفارق لما تمّ الاعتياد عليه من عنوانات وتسميات، وصاغه لغويا صياغة صادمة للقارئ بـ «التسّمع التاسع والتسعون بعد...»، وأبقى ما بعد كلمة «بعد» منفتحاً على أي رقم محدد يشاؤه المتلقي.

هذا العنوان، في حدود موضعه وطريقة صياغته، ليس منطقياً، وهو صادم للقارئ، ولعل ذلك كان مقصوداً من الكاتب، وكأنه أراد أن يورّط القارئ من اللحظة الأولى في مشاركته رؤيته لما يطمح إليه من كتابة روائية، ويدعوه للاستعداد النفسي والذهني لقراءة مختلفة عما اعتاد عليه من فعلٍ قرائي سابقاً. أما على صعيد الدلالة فهو يشير إلى أن ثمّة تسمّعات قد سبقت هذا التسمع، في حين كلمة «بعد» كلمة ملتبسة، فهل ما بعد كلمة «بعد» هو عدد أم حدث، أم شيء آخر. لذلك كان هذا العنوان من جهة موضعه ودلالته مربكاً للقارئ، ويُعدّ هذا الإرباك أحد مميزات النص ما بعد الحداثي.

وهذا ما أشارت إليه «باتريشا واو» حين حديثها عن ميزات النص ما بعد الحداثي من إرباك للقارئ أو اعتباطية في سرد المادة الروائية.

هذه الاعتباطية، من لدن الكاتب، تجعل بالإمكان أن يكون أي فصلٍ آخر مكان هذا الفصل، وهذا لن يغير شيئاً في أن الرواية ستكون رواية كما شاء لها كاتبها.

واعتباطية عنوان الفصل الأول لا تقتصر على موضعه من النص، كلبنةٍ من لبنات بناء النص، بل هي تعبير عن استراتيجية شاملة للنص ككل، الغاية منها هتك التقاليد الروائية، على مستويي البناء الفني والمادة السردية، فبمعاينة ما تمّ سرده في هذا الجزء من الرواية يلحظ القارئ أن لا شيء يستحق السرد، فمجمل ما تمّ تقديمه لا يشكل مادة ذات قيمة يمكن أن تخلق انطباعا لدى القارئ بأنه يتلقى مادة روائية وفق مألوف الرواية , فاختيار الكاتب هذا الفصل، كلحظة مفتاحية للسرد، يُعبّر عن عشوائية مفرطة، وإزاحة لكثير من الأحداث والمرويات والمكتشفات العلمية عن مكانتها ونزع القدسية عنها والتسليم بقبولها. لكن ما هو عشوائي في نظر القارئ المأهول بوعي روائي وثقافي وجمالي مستقرٍ هو ليس كذلك في نظر وطّار، فهو يدرك ما يقدم عليه من خلال صياغته لنصه. ولاسيما التجرّؤ على الهتك، والتحدي لما هو مستقرٌ من تقاليد روائية على صعيدي الشكل والمادة المسرودة فيقول: «عملية تحدٍّ حاسمة في حياتي دوري دوري / ميم.... جيم... نون... واو... نون / سيكون بحقٍ ضرباً من الإدهاش لا يتحقق عن سوى خيالٍ غير

مسئول* ولا حتى لبقٍ، عملية البحث عن النظرة الأولى التي كانت السبب في نشوء البحر، أي بحر من البحار، وحتى الوادي، أو النهر الذي كان مصبه الأصل الأول فيه البحر.....»[1].

وهكذا يستمر الكاتب على مدار الفصل الأول منتقلا من موضوع إلى آخر، دون مراعاة لأي ترابط في المادة المسرودة. ليأتي كل شيء على صورة ثرثرة ذات طابع هذياني ينسجم مع حالة الجنون كـ «ثيمة» تحكم النص، قد أثبتها الكاتب على صورة مقاطع صوتية مفككة وكأنه أراد من تفكيكه لكلمة (الجنون) تأكيد ظاهرة تفكك النص وتحلله ككل. ولا يُخفي الكاتب أن ثمة قارئاً يتساءل ما قيمة ما يقدمه في سرده، فيخاطبه بصورة غير مباشرة، وكمظهر لمسرحة القارئ في أدب ما بعد الحداثة، قائلاً إن أمداءَ سرده، أو حذلقته الكلامية ستشمل الكون كله بأبعاده ومستوياته كمادة قابلة للسرد: («على هذا الأساس يمكن أن تبلغ الحذلقة حدَّ الحديث عن الذرة الأولى للرمل بالنسبة للصحراء، أو الكوكب بالنسية للمجرة، أو المجرة الأولى بالنسبة للمجموعة الشمسية، ثم بالنسبة للكون كله، كما يمكن الحديث عن الشعاع الأول في ضوء الشمس من صباح يوم صيفي ما. تختصر الفكرة كلها لتصير في سؤال خبيث عن ذرة الملح الأولى...»[2]

هكذا تتولى المقاطع السردية تواليا عشوائياً، ليس على مستوى الفقرة أو المقطع السردي. بل على مستوى الجملة السردية الواحدة، فأي مقطع سردي في تجربة في العشق هو مزيج غير متجانس من الأفكار التي لا رابط بينها، إذ تتمّ الانتقالات من دون ضابط عقلي أو منطقي أو سببي، مما يعمق إحساس القارئ بأن الرواية قد صيغت وفق بنيّة جنونية لكن الجنون في تجربة في العشق ليس حالة مرضية سلبية، بل هو تعبير عن توقّد ذهني شديد، ربما أراد منه الكاتب أن يعبر عن حالة الإنسان المعاصر الذي وجد نفسه فجأة إنساناً مكوناً، من جهة الوعي، مسلّماً إلى درجة اليقين بكثير من القضايا التي أثبت العلم والثورة المعلوماتية أن ما تمّ التسليم به كحقائق ليس سوى موضوعات قابلة لإعادة النظر فيها على رغم كل ما أُضفي عليها من رسوخ تاريخي وقدسية. فمن خلال مناقشته هذه المسلمات والحقائق يتبدّى للقارئ التوقد الذهني لدى السارد المؤلف، ولاسما أن الرواية من جهة مادتها ذات طابع شمولي وكلي، فهي بمنزلة دعوة لإعادة النظر بكل ما عرفه الإنسان وما مرّ به هذا الإنسان منذ بداية نشوء الكون والحياة على هذا الكوكب حتى اللحظة الراهنة، إذ غدا فيها الفرد الإنساني ونموذجه المؤلف/ السارد نموذجاً لتطور الإنسان على هذا الكوكب و نموذجاً لوعيه، فالرواية تتناول النشأة الأولى للكون، والنشأة الأولى للحياة، والأساطير والتاريخ قديمه وحديثه والنظريات العملية الحديثة، والأديان، والمذاهب والثقافة

* تم الحرص على رسم بعض المفردات والهمزات في المقبوسات كما وردت في النص من دون تصويبها كما في كلمة (مسئول).

[1] – تجربة في العشق ص 9.

[2] – المصدر السابق ص 9–10.

والشعر والمسرح والإيديولوجيات (عالمية وقومية ووطنية)، وكثيراً من النشاطات الهامشية في المجتمعين العربي والجزائري.

لقد قدمت الرواية هذا كله في حالة تفكّك وتحلّل ظاهرياً، لكنه في حقيقته هو مترابط عبر الوعي الذي آلَ إليه حال الفرد المنتمي إلى هذا العصر.

ب-3- التبئير وتمظهرات السارد في تجربة في العشق:

لقد عمد الكاتب إلى تقديم مادته عبر شخصية ساردة، وفق أسلوب «التبئير»[1]. فكل ما تضمنته الرواية تمّ تقديمه بلسان بطل الرواية / الشخصية الرئيسة التي لا يحفل الكاتب بتقديمها وفق صنيع كتّاب الرواية التقليدية، فهو يغفل ملامحها الشخصية، فلا يعرف القارئ عنها أي شيء من هذا، وكل ما يعرفه عنها يتأتّى عن طريق هواجسها ومخاوفها، وعن طريق هذياناتها في حاضرها، وعلاقة هذا الحاضر بماضيها، فتبدو أنها تعاني من حالة تشظٍ، وانطلاقا من أن كل ما في النص يقدم عبر ما يعتمل في ذهن الشخصية الرئيسة بدت «ساردة عليمة» بكل شيء، ومتطفلة على فعل السرد للمادة الروائية، وهذا ما جعلها مفارقة لما تمّ تحديده من أنواع للسارد في الرواية التقليدية. فالسارد في هذه الرواية يمدّ أذرع السرد في كل الاتجاهات، تبعاً لحالته كشخصية مأزومة، بفعل التناقض الذي وجدت نفسها تعيشه من خلال تصادم هذه الشخصية مع واقع جديدٍ من جهة الشكل قديمٍ من جهة أن كل ما تواجهه هذه الشخصية هو نتيجة لما كان في الماضي، وهذا ما يفتح الأفق الزمني للرواية نحو الماضي السحيق للنشأة الأولى، وتشكل المجتمعات بعامة، والمجتمع الذي تنتمي إليه هذه الشخصية في بعده الجغرافي والقومي والوطني والفردي الخاص جداً، وقد تحقق للشخصية هذا الهامش الرحب من جهة الانشغال بقضايا الكون والوجود من خلال كونها كانت في الماضي جزءاً من الفعل الثقافي ضمن منظومة دولة يتحكم السياسي والأيديولوجي بكل مفاصل الحياة، وبما فيها الفعل الثقافي. فتبدو أزمة الشخصية في راهنها ناتجة عن التعارض بين السياسي والأيديولوجي كبنية عليا مصدرة للقرارات وبين الثقافي كمجسدٍ فنياً لتلك القرارات. مما ترتب عن ذلك وقوع الشخصية تحت تأثير حالة ارتياب وتوجسٍ وخوف من كل ما هي على تماس به، سواء كان صوتاً أو سلوكاً أو خبراً أو علاقة مما أفضى بالشخصية إلى الظهور كشخصية تعاني من مسٍّ عقلي تبدّى من خلال سلوكها وهذياناتها.

وقد وظّف الكاتب التبئير ضمن الاستراتيجية العليا لأدب ما بعد الحداثة، المتمثلة في هتك المسلمات والحقائق واليقينيات عن طريق التشكيك بصحة ما تمّ التواضع عليه على أنه يقيني،

[1] – انظر تحليل الخطاب الروائي – سعيد يقطين – المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء ط1 – ص 283-317. الفصل الذي خصصه يقطين لتأصيل مجموعة المفاهيم التي تحكم عرض المادة السردية (وجهة النظر _زاوية القطر – المنظور السردي – التبئير) والذي اهتدى فيه بما في حدده منظور علم السرد.

وانظر أيضا موسوعة كمريدج في النقد الأدبي / ج8/ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية – تحريررامان سلون – المجلس الأعلى للثقافة

ومنجز غير قابل للتشكيك به، وتزخر الرواية بالأمثلة على ذلك، منها مثلا ما استهل به الكاتب روايته، حين فكر باختيار حدث جدير بأن يكون نقطة لبدء فعل السرد الروائي كأن يكون حدثاً تاريخياً مفصلياً في حياة العرب والمسلمين هل هو «اجتماع السقيفة» أم «حادثة عمرو بن العاص» حين أُرغِمَ على مبايعة يزيد.

على الرغم اعتباطية ما يتم سرده، كما تمت الإشارة سابقا، ينتقل الكاتب من حدث إلى آخر، ومن واقعة إلى أخرى، ومن فكرة إلى أخرى من دون أي ضابط موضوعي، لكن أيضاً من دون أن تغيب عن ذهنه ضرورة البحث في الأسباب التي أوصلت الشخصية الرئيسة إلى هذه المآلات التي بدت فيها شخصية مأزومة متشظية، ملتاثة ظاهرياً / على مستوى العرض، في حين هي على مستوى الوعي والاتقاد الذهني. شخصية تمتاز بوعي يفوق وعي نقيضها العقلاني والموضوعي لاسيما في أثناء مناقشتها لعدد من القضايا الجوهرية المرتبطة بواقعها ووجودها الفردي كجزء من وجود جمعي تكوّنت في حناياه، فيتم التعبير من خلال ذلك عن المعضلة الحقيقية التي تعاني منها هذه الشخصية، والتي تتمثّل في اغترابها عن محيطها، وافتراقها عنه من جهة الوعي العميق لهذا الواقع.

فمثلاً حين الإشارة إلى الحدثين اللذين كانا سبباً في انقسام العرب والمسلمين، لم يكتفِ (السارد) بربط هذا الانقسام والاختلاف بالحدثين فقط، بل أعاد الأمر إلى ما هو أبعد من ظاهر الحدثين، أعاده إلى طبيعة اللغة التي يعبرون بواسطتها عن اختلافهم حين خاطب المؤرخين، مشيراً إلى تغافلهم عن أنهم باختلافهم هذا يؤصلون للانقسام من خلال استخدامهم صيغة «نحن وأنتم»[1].

وهكذا يستمر الكاتب في وضع القضية أو الفكرة تحت مجهره ليقدّم لنا صورة للفكرة أو الحادثة كما استقرّت في واقعها الذي تنتمي إليه في أذهان العامة، ثم يقدمها من وجهة نظره الخاصة التي تتجاوز ظاهر الأشياء والأحداث إلى ما هو أعمق، فيراها في علاقتها بغيرها من الظواهر أو الأحداث أو الأشياء في صورة أقل ما يقال فيها إنها صورة تعبر عن شخصية ذات وعي يفوق وعي الإنسان الذي يستريح إلى رؤية واقعه والعالم من حوله وفق النمطية المكرسة عبر أدلجة الوعي، وبيروقراطية الأنظمة التي تهيمن على الأفراد، فتحيلهم إلى نسخ متطابقة، نسخٍ تنفّذ ما يُملى عليها دون تفكير، ويُقدَّمُ ذلك كله بالموازاة مع ما يراه هو كشخص مختلف في وعيه وتفكيره وعلاقته برؤسائه. إذ بدا، من خلال ما يثيره من قضايا، مفارقا لغيره من أفراد المجتمع، كما بدا من جهة وعيه، صورة لإنسان شكَّله عصر المعلومات والشبكة العنكبوتية، وثورة الإعلام والاتصالات. فيتكسّر عبر وعيه للعالم الزمنُ، ليتداخل الماضي السحيق؛ من النشأة الأولى للكون إلى الراهن والآني، وتمحّي حدود الفضاء، فيغدو العالم مُكوَّراً في تداعٍ هذياني أو في

[1] – تجربة بالعشق– ص ١٠ –١١.

تسمعٍ وإنصات لما يَفِدُ عبر أسلاك الهاتف. وهما الأسلوبان اللذان يحكمان صوغ الكاتب نصّه: «لا أشعر بالحاجة إلى النوم، ككل ليلة. يأبى الفنان في أن ينام...الفراش بارد لو أن واحدة منهن هاهنا وأزالت الرطوبة، لكن وكأنهن أضربن، تغيبن كلهن.... لن يطول الوقت وأنام.

ليس من السهل في هذا العصر، أداء دور قومي، فلا صقرية صقر قريش، ولا دخول عبدالرحمن، ولا إحراق السفن من طرف بربري أهوج، ممكن الآن أو حتى ملفت للنظر، كان ذلك ممكناً في زمن لم يكن فيه الآخرون يمتلكون المقومات البشرية في عصر التكنلوجيا هذا، لا بد لأي دور قومي من أن يَعبر قناةَ جميعهم. جميعهم. لم يروا من التكنلوجيا سوى السلاح الذي يقهر المواطن والمذياع الذي يصدّع الرأس، حتى هذه لم يتعاملوا معها إلا كمستهلكين، جزائري واحد، هو أنا، العبد الفقير هذا الوحيد المتوحد، في فراش باردٍ يسكنه العشق حتى النخاع حتى درجته الحقيقية.

الجنون تغالبه رياح التاريخ، تذكر أجداده، وإن قالوا رومانيين أو فنداليين، أو عرباً، قالوا أنا منهم، وإن ذُكر البربر، حنَّ إلى دمٍ لا يجزم أن دمه انتصر على جميعها، فتمكن من استنباط الذات الكهربائية للكون....»[1].

ويستمر في سرده، وفق هذا التداعي الهذياني الخلاق، منتقلا من فكرة إلى أخرى، مرتداً إلى ملايين السنين الضوئية، متناوباً على الصحون الطائرة واختراع الكهرباء وحركة الإلكترونات والمغناطيس وقدرته على شلّ قدرة الكون «مدينة نيويورك أو طوكيو»، يمكن شلّ أجهزتها أو ماكيناتها وأبوابها ونوافذها بشعاعين اثنين لا غير وفي مدة لا تتجاوز أكثر من خمس ثوان.

بالإمكان بلوغ أي كوكب أو نجم، في جميع المجالات الضوئية الرحبة، بما في ذلك ما وراء الكون والاتصال بالخزان الكهربائي للذات الكونية.... والحصول منها على المدّ اللازم في مجال التناسل والخلود وتحسين النوعية..... وبالتالي الإمساك التام بخيوط وأشعة وأسرار النبض الكهربائي في كل الكائنات المكهربة، وفهم النبض الصحّ من النبض الخطأ، السليم من المريض، وفهم الذات البشرية، وبالتدقيق في جهازها النسقي، الذي هو المخّ، ما أتاح عنصر الشر، والجنون، والعدوان، والنسيان، والتشوه الخلقي، وفناء الخلية الحيّة[2].

وهكذا يتوالى السرد من دون أي ضابط عقلاني موضوعي وينتقل في الزمن عبر تخيّلات لا تخطر ببال إنسان «ما (زيوس) سوى ذلك؟ ما الإنسان إذا ما صار بإمكانه توظيف الأربعة عشر مليار خلية، في مخه بدل السبعة آلاف التي يوظفها الآن؟

[1] – المصدر السبق ص ٦٤-٦٥.

[2] – المصدر السابق ص٦٥-٦٦.

وشجرة التفاح في الحقيقة لم تفتح نوافذ لم تكن موجودة إنما سدّت قنوات كانت مفتوحة. كانت مسحورة مفعولها لا يزول بأنه عقاقير من خارج الإمكانات...»[1].

لعل ما تقدّم من مقبوسات يقدّم صورة لطبيعة السرد في هذه الرواية فهو سرد علاوة على اعتباطية مادته، وانتفاء موضوعيتها، من جهة الحضور والمادة والشكل الذي تتداخل فيه الموضوعات ، فهو سرد يعكس اتقاداً ذهنياً يذهب بالقارئ إلى حد الإعجاب الشديد بهذا الاتقاد الذهني، ويدفعه لإعادة النظر بكل ما اختزنته في ذهنه ومداركه لكل ما عرفه عن العالم من حوله.

جـ-3 جدلية (التناصية – التهكم والسخرية –الهتك) في تجربة في العشق:

انطلاقا من أن النص ما وراء القصّي يسعى إلى التشكيك في يقينية أي حقيقة في هذا الكون، فإنه يسعى إلى غايته هذه عن طريق «التناص» بكل أشكاله ومستوياته، عبر آلية الاستحضار المباشر لأحداث وأفكار وظواهر وشخصيات وفنون وأيديولوجيات وفلسفات، وغناء..... لكنه يستحضر هذه القضايا ليس من أجل الإفادة منها في تقديم مادة روائية متجانسة، تعبر عن رؤية عقلانية للوجود تعكسها بنية دالة، بل يستحضرها ضمن استراتيجية عليا، تتمثل في الدعوة إلى إعادة النظر، ورؤية ما يتم استحضاره من زاوية مختلفة لما تم التواضع عليه في النظر إلى هذه الموضوعات والقضايا، وحتى تتأتّى للكاتب ما وراء القصي غايته وهدفه من عمله، فلا بد له من انتهاج أسلوب يشكك في صحة تلك القضايا والموضوعات... لنزع اليقينية عنها، بغية هتكها وتجاوزها إلى ما هو أكثر اتساقاً مع ما تحقيق من منجزات علمية في ظل ثورة المعلومات والإعلام والتكنلوجيا الحديثة. وليس هناك أفضل من طريق للتشكك في كل ما تكرس من حقائق سوى طريق التهكم والسخرية من الظاهرة، أو الحادثة أو الشخصية وما تمثله في الذهن الجمعي. وقد تجسد ذلك في أوضح صوره عبر النهج السردي في رواية تجربة في العشق، حتى يمكن القول، بلا مبالغة، إن هذه الرواية تعدّ نموذجا فنياً لرواية ما وراء القصّ في كل أشكاله ونماذجه. فالكاتب لم يستثنِ شيئاً من المادة الكونية، على المستويين المادي والمعرفي، إلا وضمّه إلى نصه بدأً بفكرته النشوء, نشوء الكون مروراً بالأساطير والنظريات العلمية والتاريخ والفن والسياسة والفلسفات، والممارسات العلمية في الحياة على مستوى الجماعات والأفراد. وعلى المستوى العام والخاص والذاتي, وعلى مستوى الوعي واللاوعي , كما وساق ذلك لا كسردٍ موضوعي, بل كسرد اعتباطي يمثل نسفاً لتقاليد السرد الروائي ذاته[2]. كما لم يدع نوعا من أنواع التناص إلا ووظفه في

[1] – المصدر السابق ص ٦٦-٦٧.

[2] – يحشد الكاتب في روايته النظريات العلمية حول الخلق والضوء، والكهرباء إلى جانب الفلسفات من نازية ومزويدية ، ماركسية وماوية وكوبية، والتاريخ الإنساني العالمي، والقومي الإسلامي والعربي والقبائلي والاعراف والاجناس، ويتناول الفنون بدأً من الأساطير

سرد مادته الروائية بدءاً من بالتناص المباشر للنظريات العلمية وبعض الأساطير لدى الأمم القديمة، مرورا بالتناص الحواري كمحاورته بعض القرارات التي يتخذها رؤساؤه في المحافل الثقافية والإعلامية والسياسية، وانتهاء بالتناص الامتصاصي الذي يتبدى عبر زوايا الرؤية التي ينظر وفقها لما يأتي على ذكره من مادة روائية، ليقدمها من منظور مختلف ومفارق لما تكرس من تصور في الوعي الجمعي، ويجسد من خلال هذه الصورة المفارقة للمادة الروائية وعياً بالعالم لإنسانٍ تشكل وعيه بهذا العالم عن طريق انتمائه لعصر العولمة والفضاءات المفتوحة التي خلقتها التكنولوجيات الحديثة.

- خاتمة البحث: (أصالة تجربة رواية «تجربة في العشق» ما بعد الحداثية).

تعد تجربة رواية في العشق من هذه الناحية انعكاسا فنياً لمخرجات عصر ما بعد الحداثة مادياً وفكرياً وفنياً. فهي رواية تتوالى فيها الاندفاعات السردية والقصية والحكائية دون أدنى ضابط منطقي عقلاني، لتبدو أشبه ما يكون بجبل من السرد، يشبهُ جبلاً من الرمال المتحركة، ما إن يحركه القارئ حتى ينهال عليه فتنسيه تدافعات السرد وانهيالاته التفكيرَ في طبيعة المادة المسرودة، فينشغل القارئ بمحاولة لملمة أطراف الرواية والبحث في الأسباب والدواعي التي استدعت هذا المزيج المعقد، وغير المتجانس من الأفكار والقضايا والانشغالات الذهنية في نصٍّ ينتسب فنياً الى الرواية. ويحاول القارئ أن يتلمس بنية النص، ليكتشف أنها بنية جنونية على صعيدي الشكل والمضمون، وهذا ما يجعل الرواية محاولة من الكاتب لتدمير كل ما هو عقلاني ومنطقي ومستقر، والتأسيس لنمط جديد نمط يعبّر عن مكونات ومخرجات الإنسان المعاصر المغترب عما يحيط به، لا بل والمغترب عن ذاته وحالاته الوجدانية.

فإذا كان «جان ريكاردو» في ستينيات القرن الماضي قد تكهن بأن الرواية الحديثة، ومن خلال تجاربها آنذاك، ستقود يوما إلى تعريف الرواية على أنها تركيب صفحات الطبع، وهو تركيب يرتكز، في بعض الحالات، على ترقيم الصفحات، فإن السرد الروائي يحكم أساساً القصة المتخيلة، فإن الجدّة التي قد تتمّ، إنما تتمّ على مستوى تنسيق الإشارات السردية، لا على مستوى الأحداث. فبهذا المعنى يمكن أن تُعدّ رواية تجربة في العشق، ومن خلال اللعبة السردية للكاتب قد عبرت بدقة عن نبوءة ريكاردو فيما ستؤول إليه بنية النص السردي ومادته، كما تمثل عبورا من الحداثة إلى ما بعد الحداثة[1]. وذلك لأنها تتجاوز في تشكيلها وبناءها، من جهة اعتباطيتها

والملاحم مروراً بالمسرح والغناء وانتهاء بالأزياء وعروضها، وبين كل هذا يقع القارئ على كثير مما هو خاص جداً وحميمي من تجربة الشخصية الرئيسية / السارد / الكاتب

[1] – ريكاردو.جان–قضايا الرواية الحديثة– تر: صياح الجهيم – وزارة الثقافة السورية – ١٩٧٧ دمشق.

السردية أي تنسيق موضوعي للإشارات السردية علاوة على غياب أي حدث روائي عادةٍ ما يبنى عليه النص الروائي، سوى ما تمت الإشارة إليه سابقاً كحدث يتمثل في فعل الكتابة ذاته.

وانظر ايا ما ذكره إيرفينغ هـ. بوخن تحت عنوان جماليات الرواية العليا مقالة ضمن كتاب نظرية الرواية جون هالبرن ص ١٣١–١٥٨ ولا سيما حديثه ان هناك نوعين من الرويات التجربية كلاهما يقوم على المفارقات الانسانية في الشكل احدهما يستقر على المفارقة العظمى والاخر يسعى الي تجاوز هذه المفارقة تماما وياتي الضغط الجوهري في سبيل التجريب من اقناع الكاتب بان الاشكال الفنية السابقة المتاحة بالية وغير ملائمة ص ١٤٩ وكأن ذلك ينطق على تجربة وطار هذه.

المصادر والمراجع:

دروري. شادية– أوهام ما بعد الحداثة – تر: موسى الحالول – دار الحوار ط1 – 2006 – اللاذقية.

ريكاردو. جان –قضايا الرواية الحديثة – تر: صياح الجهيم –وزارة الثقافة – 1977 دمشق.

مجموعة من المؤلفين – الإبداع الروائي اليوم – دار الحوار – ط1 1994 اللاذقية.

مجموعة من المؤلفين – جماليات ما وراء القصّ/ دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة – تر: أماني أبي رحمة – مؤسسة أروقة للدراسات والنشر – ط 1 2019 – القاهرة.

مجموعة من المؤلفين – موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي / من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ج8 – تحرير رامان سلون _ مراجع وإشراف ماري تريز عبد المسيح – المجلس الأعلى للثقافة – ط2006.

هيتشيون. ليندا – جماليات ما وراء القص / ما وراء القصّ التاريخي – تر: أماني أبي رحمة.

وطار. الطاهر – تجربة في العشق – الدار العربية للعلوم ناشرين / المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية – ط1 2008 – بيروت.

يقطين . سعيد – تحليل الخطاب الروائي – المركز الثقافي العربي – ط1 – 1989 – بيروت / الدار البيضاء.

تراسل الشعر الحديث مع فن السينما

الدكتور: أحمد الحسن

قسم اللغة العربية - كلية الآداب – جامعة البعث

ملخص البحث

يتناول البحث واحدة من الظواهر الفنية التي وسمت شعرنا العربي الحديث، وهي ظاهرة تراسله مع الفنون المكانية عامة، وتحديداً مع فن السينما، هذا الفن الذي يتشارك والأدب بعامة في أمرين:

الأول: كلاهما يقدّم عالماً نابضاً بالحياة والحركة.

الثاني: كلاهما يعتمد التصوير الفني لتجسيد عالم يتسم بالحيوية والحركة، على رغم ما بينهما من اختلاف من جهة الأداة التعبيرية.

ويسعى البحث، من خلال مهاده النظري، إلى تحديد مفهوم التراسل، وتمييزه من غيره من المفاهيم التي تشاكله، والوقوف على الحدود الفاصلة بينه وبين غيره من هذه المفاهيم، كالتداخل والاستعارة والاستضافة والتوظيف، والتهجين. لاسيما أن كثيراً ممن درسوا الشعر العربي الحديث، قد تناولوا ظاهرة تراسله مع الفنون الأخرى، مستخدمين هذه المصطلحات، وكأنها مرادفات لمفهوم التراسل. وهذا ما اقتضى ضرورة التفريق بين التراسل، وبين غيره من المفاهيم، انطلاقاً من آلية حضور عناصر فنٍ ما في فنٍ آخر حضوراً تراسلياً، وتحديد شروط هذا الحضور، كما اقتضى البحث التمييز بين قراءة الشعر قراءة تراسلية مع فن السينما، وبين تراسل الشعر مع الفن السينمائي.

وجاء هذا كله على صورة دليل نظري، يهتدي به الباحث لقراءة بعض النماذج الشعرية، والوقوف على السيرورة التدرجيّة في التجربة الشعرية الحديثة حين تراسل الشعراء في نصوصهم مع الفنون المكانية بدءاً بالصورة المكانية الثابتة (رسم – نحت – فن تشكيلي) إلى الصورة السينمائية النابضة بالحياة والسيمياء الشخصية والفكرية لموضوع الصورة الفنية.

Abstract

The Paper deals with an artistic phenomenon which our modern Arabic poetry. Jd is its correspondence with spatial arts, the cinema in particular. The latter in general has two points in common with hiterature. first, both of them portray a world full of vividness and action. Second. both of them rely on artistic representation in order to mirror this world in its vividness and activity, regardless of their differences in their medium of expression. The paper attempts to specify the concept of correspond ence and sistingush it from other concepts ence and distinguish it from otherconcepts, such as imbrication, borrowing, transposition, and hybridization, Mainly, many scholars who studied modern Arabic poetry vtewed the feature of its correspondeuce with other arts, using the afore stated concepts as if they were synonyms of the correspondence concept. thus, the paper hasent ailed the necessity of distinction between correspond ence and other concepts, relying on the mechanism of the preseuce of an art's aspects in amother. the conditions of theis preseuce and the distinction beduveen the correspondent reading of poetry and the cinema, on the one hand, and the corr espenclen ce betuveen them on the other. Appthe previously stated points have emerged in hight of a theoretical guide, directing the scholar to read some poeticspecimen and examine the progress achieved by poetic structure correspondent with spatial arts, be they representation and depiction seehing structure containtining the technique and style of the cinema.

مقدمة البحث:

يندرج هذا البحث ضمن الدراسات النقدية الحديثة، ببعديها التنظيري والتطبيقي، ويُعدّ امتداداً لما اصطلح على تسميته بـ «نظرية الأنواع الأدبية» التي استنفد منظرو الأدب ونقاده القول فيها، بحيث غدا لكل جنسٍ أدبي حدوده ومرتكزاته، وعناصره التي اصطبغت جميعها بطبيعة الأداة التعبيرية، وإمكاناتها (اللغة). مما جعل الفرق بين جنسٍ أدبي وآخر يكمن فيما اصطلح على تسميته بـ «الصيغة المهيمنة» كما أسماها ميخائيل باختين[1]، أو الصيغة العليا لكل جنسٍ أدبي.

لكن ثمة توجّه جديد في النقد فتح أفقاً جديداً لقراءة الأدب، بوصفه فناً «زمكانياً»، في ضوء الوقوف على المشترك بينه وبين غيره من أنواع الإبداع الفني، كالفنون المكانية؛ الفنون التي تشغل حيزاً في المكان، والفنون الزمانية التي لا تشغل حيّزاً من المكان كالموسيقا والسيمفونيات، والغناء، وكان للفن السينمائي نصيبٌ من ذلك، لما بين الأدب والسينما من وشائج ترابطٍ على مستويي الفعل الفني المجسّد بالصورة، والتشكيل الفني والبنائي لهذه الصورة. في بعدها الفردي والكلّي، لخلق عالم يتسم بالحيوية. فكلاهما يقدّم عالماً عن طريق تجسيد الفكرة، أو موضوع العمل الفني، في صورة حيّة متحركة.

إنّ علاقة الأدب والسينما علاقة تعود إلى نشأة السينما إذ حوّل السينمائيون كثيراً من الأعمال الأدبية إلى أعمال سينمائية، ومع اتساع المساحة التي شغلها الفن السينمائي على ساحة الإبداع الفني، ووفق المنجز الشعري يمكن ملاحظة حضور تقنيات الفن السينمائي في التشكيل الفني للإبداع الأدبي. وهذا ما سيتم تناوله في هذا البحث الذي يركز على تراسل الإبداع الشعري مع فن السينمائي على المستوى التقني.

- مشكلة البحث وأهميته ومنهه:

تتجلّى أهمية البحث في اشتغاله النقدي الثقافي التطبيقي على موضوع إشكالي من جهة حدوده، يتمثّل في التباس مفهوم «التراسل» مع غيره من المفاهيم التي تشاركه معناه العام، وتفترق عنه من جهة المعنى الدقيق المرتبط بصيغته اللغوية، وما تدل عليه هذه الصيغة؛

[1]- انظر ما ذكره ميخائيل باختين في كتابه «الكلمة في الرواية» تر: يوسف حلاق- وزارة الثقافة 1988 – دمشق. ولاسيما مقارنته بين لغة الشعر ولغة النثر الروائي. ومقارنته بين الملحمة والرواية. وتناوله لمفهوم البهوت الإنشائي. والتنوع الكلامي، ومفهوم الأسلبة في الأجناس الأدبية التي عبّر عنها إخضاع التنوّع الكلامي أساليب المتكلمين الصيغة عليا مهيمنة هي صيغة الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الفني.

«صيغة المشاركة» من بعدٍ زماني ومكاني لحدوثه وتحققه، ومن جهة الشروط التي لا بد منها لإنجاز فعل «التراسل» في الإبداع الفني.

لذلك سينهج البحث نهجاً يقوم على تحليل النماذج الشعرية وتأويلها تراسلياً محكوماً بهذا الفهم لآلية حضور التراسل فيها.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى تصويب استخدام مصطلح التراسل، وذلك من خلال التفريق بين قراءة النص الأدبي عامة والشعري خاصة قراءة تراسلية، وبين تراسل النص الإبداعي مع فنٍ آخر. وذلك وفق رؤية موضوعية لعملية التراسل، بعيدة عن الموقف القبْلي الذي ينطلق منه بعض النقاد لإثبات أن جنساً أدبياً ما، أو مبدعاً ما، قد تراسل في إبداعه مع فنٍّ آخر، من دون أن تكون هناك محايثة بين المبدع والفن المتراسل معه.

مصطلحات البحث:

يُعدّ «التراسل» أحد أهم المصطلحات المركزية التي سيعنى بها البحث، كونه منطلق البحث ومستقرّه. لذلك سيتمّ تقديم فهم خاص به، يتمثّل في تحديد شرطين لا بد من توافرهما، وفق تراتبيّة ملزمة موضوعياً لمن يغرب في تحديده، وتبيان ما إذا كان فنٌ ما قد تراسل مع فنٍّ آخر، وهما «المحايثة» و«التمثّل» إذ يستحيل أن يتراسل مبدع في فنّه مع فنٍّ آخر ما لم يحايثه، إما اطّلاعاً وقراءة وتواصلاً معه، أو معايشته بصورة مباشرة وهذا ما يترتّب عنه تمثّلاً لهذا الفن. والصدور في فنّه عن معرفةٍ وتمثل بالفن الآخر، وللفنّ الآخر.

عرض البحث:

1- التراسل عنصر تقني في آلية الإبداع الفني:

يُعدّ تراسل الشعر، كجنس أدبي، مع الفنون الأخرى أحد القضايا الإجرائية لتحليل جماليات الشعر في حركة النقد العربي الحديث. إذ تزخر كتب النقد الحديث بآراء تتناول تراسل الأجناس الأدبية فيما بينها، وتراسلها مع الفنون الأخرى. كتراسل الرواية مع السينما. والشعر مع الفنون في شتى ألوانها وأنواعها، مكانية كانت أم زمانية.*

قبل الشروع في رصد تراسل الشعر مع الفنون التصويرية في نموذجها السينمائي، لا بد من تحديد مفهوم التراسل وتمييزه من غيره من المفاهيم المشاكلة له في الدلالة العامة والمتباينة عنه

* – ثمة كم كبير من الدراسات والرسائل الجامعية التي تناولت هذه الظاهرة في شعرنا العربي قديمه وحديثه، لا يتسع المجال لذكرها.

في المعنى الدقيق الذي تحدّده الآلية التي يعمل وفقها المبدع، كذات منتجة لفنٍ ذي خصوصية، يتمّ بموجبها تصنيفه ضمن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه. وهنا لا بد لأي باحث من وعي مسألةٍ مهمة، تتمثّل في أن التراسل بين الأجناس الأدبية والفنون الأخرى، هو تراسل يقتصر على التقنيات والأساليب التعبيرية والطرائق البنائية، المرتبطة حكماً بطبيعة الأداة التعبيرية، وإمكانات هذه الأداة من جهة، وخبرة الفنان المبدع في التعامل مع أداته التعبيرية.

إن قصر مفهوم التراسل على الجانب التقني، والأساليب التعبيرية، وعلى إدراك المبدع طبيعة أداته التعبيرية، وإمكاناتها في تجسيد صورة فنية للموضوع أو الفكرة التي ينهض عليها العمل الفني. يفيد استبعاد الحديث عن تراسل «موضوعات» أو مضموني، لأن «المعاني والأفكار» كما قال الجاحظ مطروحة في الشارع، ويمكن أن يتناول الفكرة الواحدة أكثر من مبدع، وبأكثر من فنٍ، والتعبير عنها فنياً بأكثر من طريقة.

انطلاقاً مما تقدّم. ولاسيما دور كل من التقنيات الفنية، وخبرة الكاتب بأدواته الفنية. يمكن التمييز بين التراسل، وبين غيره من المصطلحات التي يتم استخدامها من قبل عددٍ من النقاد، وكأنها مرادفات مطابقة لمفهوم التراسل؛ مثل (التداخل، والاستعارة، والاستضافة، والاستعارة، والتوظيف، والتضمين أو التناص..)*. في حين أن التداخل ينتج عنه نص هيجن يجمع صاحبه بين عناصر الجنسين في عمل واحد كما في القصة الشعرية أو المسرحية الشعرية والقصيدة التي ينهج فيها الشاعر نهجاً سردياً فهذه المصطلحات جميعها تفيد بأن المبدع يوظف بعض ما هو منتمٍ إلى فنٍ معينٍ، ومحددٍ المعالم والخصوصية الفنية، في إبداعه الفني المنتمي إلى جنس آخر، كما حدّده جان ريكارد في أثناء حديثه عن صنيع كل من «بول فاليري» و«أندريه بريتون» فقد قال الأول في كتابه «قَدَرنا والآدب»: «كل الجزء الوصفي في الآثار الأدبية يمكن أن يُستبدل به تمثيل بصري: لن تكون المناظر وصورة الأشخاص من اختصاص الأداب، ولسوف تُفلتُ من سلطان اللغة»[1].

*– سينأى البحث عن استعادة آراء الدارسين السابقين للنص الشعري قراءات تراسلية، إفساحاً في المجال لتقديم فهم دقيق لمفهوم التراسل، وتتبع حضوره فنياً في النصوص الشعرية، في ضوء ذلك الفهم للعمية التراسلية إبداعياً، وذلك لكثرة الدراسات لتي تناولته هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث. ولاسيما أن البحث لا يتسع لذلك.

[1] – ديكارد وجان – قضايا الرواية الحديثة – تر: صياح الجهيم – وزارة الثقافة، دمشق 1977 . ص113.

ولعل هذا ما طبقه «أندريه بريتون» في قصته «ناديا» التي ضمنها ما يقرب من خمسين صورة فوتغرافية، كرسوم يدوية وصور لأشخاص أو أمكنة أو أشياء أو وثائق. وأرفقها بشرح يقول فيه: «إن الغرض من وفرة الرسوم الفوتوغرافية هو إلغاء الوصف»[1].

فهذا لا يمكن إدراجه ضمن الحديث عن التراسل، فالتداخل ظاهرة من الظواهر التي وسمت بين الأجناس الأدبية، وتوظيف عناصر فنٍّ في فنٍّ آخر، ظاهرة قديمة وليست حديثة. أما التراسل في معناه الدقيق ووفق آلية حضوره، وتجليّه في الإبداعات الفنية فهو فعل إنتاجي مشروط بأمرين يتمان بعضهما وفق تراتبية. بحيث يترتب ثانيهما على أولهما هما:

«المحايثة، والتمثل» إذ من دون هذين الأمرين /الشرطين لا يستطيع المبدع أن ينتج عملاً فنياً تراسلياً، ويكون فيه أثر الفن الوافد جزءاً حميماً من نسيج عملٍ منتمٍ إلى جنسه الفني بأصالة، بعيداً عن أية هجنة. كما في التداخل أو التوظيف، فالمحايثة توفّر للمبدع المعايشة لهذا الفن والخبرة. والمعرفة العميقة به، اللتين توفران له شرط التمثل والاستيعاب التقني والجمالي والتعبيري، بحيث يغدو هذا الفن جزءاً أصيلاً من مكونات الذات الإبداعية للمبدع، فتحضر بعض عناصر هذا الفن أو ذاك في فنٍّ آخر بصورة شفيفة. بعيداً عن أي استحضار مُتعمّدٍ. بل تعبيراً عن مكوّنات الذات المبدعة.

وللخبرة الفنية للمبدع بالجنس الفني، وبأداته التعبيرية دورٌ أساسٌ في إنجاز عمل فني تراسلي من دون التفريط بخصوصية انتماء ما ينجزه فنياً لجنسه الأدبي سواء أكان رواية أم شعراً. وهذا أيضاً ما أشار إليه ريكاردو حين حديثه عن تجربة «آلان روب غرييه»، ولاسيما روايته «السنة الفائتة في مارينياد»، التي أرفقها بشرح موجه لمخرجها سينمائياً «رينيه» قال فيه: «فعكفت إذن وحدي، على كتابة ما ليس قصّةً، وإنما هو كتابة مباشرة لما نسميه تقطيع النص»[2]. فما كان بإمكان غرييه أن يصوغ نصّه لولا محايثته فن السينما وتمثله العميق هذا الفن.

لابد من الإشارة هنا إلى أن تقدّم أو ظهور فنٍّ ما على فنٍّ آخر ليس مقياساً للحكم على علوِ شأنه، لهذه العلّة، ويجب أن لا يغري الباحث في الانطلاق في بحثه من موقف قبْلي، محاولاً ليّ عنقَ نصٍّ ينتمي إلى فن غير متزامنٍ مع فن متأخرٍ في ظهوره، ظنّاً منه أن هذا يمثل إضافة للنص موضوع التأويل والتحليل النقدي، إلا إذا توافرت فيه شيّات فنية، تجعل التحليل النقدي

[1] – المرجع السابق، ص113.

[2] – المرجع السابق صـ 116– 117.

إضافة وكشفاً للنص ذاته موضوع التحليل، وضرورة الربط بين ما تم اكتشافه من تراسل بقدرة مبدعة على التعبير بأداته التعبيرية عما يريد من خلال عمله الفني. فتغدو قيمة العمل الفني مرتبطة به ذاته، لا بتاريخية نشأته، ولا بتراسليته أو عدمها. فثمة أعمال فنية خالدة لما وفّره لها صاحبها من صنعة فنية، على رغم قدمها، فهي بما في ذاتها من جماليات تمكن القارئ أن يقرأها قراءة تراسلية.

2- مشروعية القراءة التراسلية للنص الإبداعي:

إذا كان شرطا المحايثة والتمثل هما الشرطين اللذين بتوافرهما، يتحقق التراسل إبداعياً، فإنهما، موضوعياً، متوفران لأي قراءة نقدية إما عن طريق القراءة للنص القديم، أو عن طريق المعايشة للنص المعاصر، زمانياً ومكانياً. وهذا ما تلحظه في بعض المحاولات النقدية التي قرئت فيها النصوص القديمة، كأن نقرأ راهناً المقدمة الطللية لامرئ مثلاً بأدوات نقدية مستمدّة من فن السينما مثلاً. ففي هذه المقدمة يمكن للقارئ أن يقع، في ضوء معرفته بالفن السينمائي، تصويراً فنياً يوازي، إن لم نقل يتفوق، في تجسيده للصورة مع ما توفّره التقنيات السينمائية من إمكانات لصانع الفيلم السينمائي. أو المشهد السينمائي، إذ استطاع الشاعر أن يقدّم المنظر الطبيعي داخل ما يسمى سينمائياً بـ «المشهد السينمائي» حين قال:

تقـــول وقـــد مـــال الغبـــيط بنـــا عقـرت بعيـري يـا امـرأ القـيس فـانزل

فقلـــت لهـــا ســـيري وأرخـــي زمامـــه ولا تبعـــديني عـــن جنـــاك المعلّـــل[1]

فهذان البيتان يمثلان مشهداً أقرب ما يكون إلى مشهد سينمائي تمّت صياغته، مع ما يتداخل معه في أبيات أخرى من تلك المقدمة الطللية، تكنيك عالي المستوى، من جهة التصوير والإخراج. فالشاعر يعكس على مرآة اللغة، وبالصورة جماليات سينمائية، وكما نصّت القصيدة، فهي تروي أن الشاعر قد أخذه جواده إلى عين ماء، ليرى هناك جمال الطبيعة، فاستلهم مما رآه مقدمة لمعلقته الشهيرة مستنطقاً الجمال، عاكساً باللغةِ وعلى مرآتها، كأداة للتصوير الفني تلك الصورة.

[1] – الزوزني– شرح المعلقات السبع – تحقيق محمد الفاضلي – المكتبة العصرية – صيدا – بيروت. 2004.

فبعد أن مرّت الأيام على واقعة صعوده إلى هودج ابنة عم، وما دار بينهما من حوار حين قالت: وقد مال الغبيط بنا معاً. عاد ثانية إلى ذاك المكان، فاستوقف صاحبيه ليستعيد ذكرى تلك الحادثة في أربعة مواضع:

قفـا نبـكِ مـن ذكـرى حبيـب ومنـزل بسـقط اللّـوى بـين الـدخول فحومـل

فتوضـح فـالمقراة لـم يعـفُ رسـمها لمـا نسـجتها مـن جنـوبٍ وشـمألِ

تـرى بعـد الأرام فـي عرصـاتها وقيعانهـا كأنـه حـبّ فلفـلِ

كـأني غـداة البـين يـوم تحملـوا لـدى سـمرُات الحـي نـاقف حنظـلِ

وقوفـاً بهـا صـحبي علـيَّ مطـيهم يقولـون لا تهلـك أسـى وتجمّـلِ[1]

يقدّم الشاعر في مقدمته الطللية صورة للمكان عن طريق توزيع اللقطة هكذا، في نسيج سواءً في النظر الطبيعي للأطلال، أو في عمق المجال من أصغر الأشياء المرمية على الأرض، والمتشاكلة مع الأثر، إلى صاحبيه وراءه، وهما على مطيتهما، يشدون أزره، وهو يذرف الدمع، على مكانٍ يستحضر فيه زمناً مضى...، وبالتدقيق في آلية إنتاج الصورة الفنية نرى الشاعر قد وزّع لقطاته من لقطة بعيدة، إلى لقطة تفصيلية من أكثر الأشياء علواً واتساعاً إلى أصغرها، وأكثرها التصاقاً بالأرض «ترى بعرَ الأرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حبُّ فلفلِ». أما البيتان الأولان اللذان تم إيرادهما في البداية، واللذان يتحدّث فيهما الشاعر عما كان بينه وبين ابنة عمه، بعد أن هربت صويحابتها، إثر اكتشافهن أن هناك من يسترق النظر إليهن، فقد قدّم فيهما (البيتان) صورة اعتلائه الغبيط (الهودج) إلى جانب ابنة عمه في صورة أقرب ما تكون إلى الصورة السينمائية، ولاسيما حين تحرّك الهودج بميولٍ في لقطة كاملة، يتمّ التقاطها عن طريق تحريك الكاميرا، وتسمى تقنياً بـ «لقطة مسافرة أو مرحلّة». وتعدّ من أجمل لقطات السينما، التي يسافر معها المشاهد في رحلة، فيما هو معلق في مكانه على كرسي صالة العرض.

تقـول وقـد مـال الغبـيط بنـا معـاً عقـرت بعيـري يـا امـرأ القـيس فـانزلِ

[1] – المصدر السابق ص3-4-5.

فاللقطة المسافرة تلك، تصوّر لنا الشاعر، وقد اعتلى هودج ابنة عمه. وجلس ملاصقاً لها، فمال الهودج، ولم يعبأ بما قالته عنيزة، وأشار إليها أن لا تَحْفَل كثيراً بالأمر، وأن تترك الراحلة تسير، فهي تعي مكان وصولها:

فقلت لها سيري وارخي زمامه ولا تبعديني عن جناكِ المعطلِ

إن قراءة نصّ كهذا، أو ما يماثله، وفق تقنيات السينما أمرٌ مشروع للقارئ المعاصر. لكن هذا لا يعني أن هناك تراسلاً بين التجربة الشعرية لامرئ القيس، وبين فن السينما، لذات الأسباب والشروط التي لا بد منها لتحقق عملية التراسل؛ من «محايثة وتمثّل». عكس ما هو الأمر بالنسبة إلى القارئ المعاصر الذي هو محايث ومتمثّل لهذا الفن الحديث النشأة.

لعل هذا قد جعل مصطلح التراسل أحد مفردات النقد الحديث، الذي لجأ إليه النقاد المعاصرون، للحديث عن علاقة الأدب بالسينما، كما فعل على سبيل المثال «جان ريكاردو»[1] في كتابه «قضايا الرواية الحديثة». حيث خصّص بحثين منه للحديث عن علاقة الأدب بأنواع الفن التصويرة الأول بعنوان «القلم والمصوّرة السينمائية»، والثاني «الصفحة والفيلم والحكاية».

وما قدمه «ليونيل إيدل» تحت عنوان «الرواية والكاميرا»، و«يسلي. أ. فيدلر» تحت عنوان «موت الرواية وبعثها». وذلك ضمن الفصل الذي خصصه «جون هالبرن» من كتابه «نظرية الرواية»، تحت عنوان «التخييل وفن السينما»[2].

– ويُعدُّ اشتغال النقاد العرب على هذا النوع من النقد من أهم الظواهر النقدية في نقدنا العربي الحديث. فثمة كم كبير من النقد العربي الذي عني بمسألة تراسل الأدب عامة والشعر خاصة مع الأجناس الأدبية الأخرى، ومع الفنون الأخرى، ولاسيما التصويرية / المكانية منها,.

– لكن أغلب القراءات التي تناولت هذه الظاهرة. اعتراها غياب الوعي الدقيق لمفهوم التراسل، وشروط تحققه السابقة الذكر، من محايثة وتمثّل. وهذا ما ترتب عنه وضع مفهوم التراسل مع غيره من المفاهيم التي تناوبوا في حديثهم على استخدامها تحت عنوان «التراسل» وكأن هذه المفاهيم تدلّ على معنى واحد، فهي وإن كانت مقاربة لمفهوم التراسل. فهي مختلفة عنه، من جهة التحقق وآلية حضورها في النص الإبداعي. لذلك هم استنطقوا النصوص الشعرية قديمة

[1] – قضايا الرواية الحديثة. ص102– 121

[2] – هالبرن. جون – نظرية الرواية بـ تر: محيي الدين صبحي – وزارة الثقافة – دمشق 1981.

وحديثة من موقعهم كقرّاء محايثين ومتمثلين لهذه الفنون، فنسبوا إلى كثيرٍ من الشعراء الذين هم بحكم تاريخ إنتاجهم لأعمالهم الفنية لم يعرفوا تلك الفنون، لأنها لم تكن تلك الفنون قد نشأت. وهذا ما وسم قراءاتهم بأنها قراءات انطلقت من موقف قَبْلي. وجاءت إجراءاتهم النقدية على صورة محاولات تأكيدٍ لهذا الموقف القبلي. فهم سعوا من خلال تلك القراءات إلى إثبات ما يتنافى كلياً مع مفهوم التراسل، الذي شرطه تواصل المبدع مع الفن المتأثّر به.

– تمظهرات التراسل بين الشعر الحديث وبين الفنون التصويرية «السينما نموذجاً» بناء على ما تقدّم سيحاول الباحث، وفق رؤيته أن التراسل – كفعل إنتاجي – محكوم بشروطه، الوقوف على بعض النصوص الشعرية قديمة وحديثة لاكتشاف المسار الذي سلكه التراسل في الشعر. وانطلاقاً من أن التراسل يتبدّى من خلال التشكيل التقني، وطريقة التجسيد الفني للموضوع. لا من خلال الموضوعات المعبر عنها فنياً.

فستتم متابعة تقديم الشعراء لموضوع واحد، كمثال على ذلك. وليكن موضوع العيون، كموضوع شعري لفن التصوير نموذجاً وذلك عن طريق الوقوف على نماذج تقديم صورة العيون شعرياً. قديماً وحديثاً في ضوء مفهومي «المحايثة والتمثّل» كشرطين لتحقيق فعل التراسل.

قديماً قال جرير:

إن العيونَ التي في طرفها حورٌ قتلننا، ثم لم يحيينَ قتلانا[1]

فهذا البيت، رغم شهرته. وذيوعه على الألسن، إنه يقدّم صورة للعيون تقليدية. معبّرة عن وعي ذات الشاعر، ومكوناتها الجمالية، في حدود النظم الشعري، وما هو ثقافي جمالي لبيئته وعصره. فهو يقدّم لون العيون التي يجتمع فيها البياض والسواد/ الحَورَ. ويُعبّر عما فعلته تلك العيون برائيها، وما تركته من أثر في الشاعر. فهي صورة مُشكَّلة على النسق البلاغي التقليدي، الذي شكل الذات الشاعرة لجرير، لكن مع تغيّر أحوال المجتمع في العصر العباسي نرى علي بن الجهم يقول في الموضوع ذاته:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري[2]

[1] – ديوان جرير– دار صادر للطباعة والنشر – بيروت 1994.

[2] – ديوان علي بن الجهم – تحقيق: خليل مردم بك – المطبعة الهاشمية بدمشق 1949.

فالشاعر في بيته هذا لم يخرج عن النسق التقليدي في نظم الشعر من جهة تشبيه العيون التي أوقعته في هواها دون إرادة، عما كان سائداً، إذ شبهها بعيون المها، وهو تشبيه مألوف، ومطروق في الشعر العربي. وأيضاً يمكن القول إن الشاعر، في تقديمه هذه الصورة، لم يخرج عما خبرته الذات الشاعرة، من فنِّ النظم الشعري، والبلاغة العربية التقليدية. بينما معاصره العباسي مسلم بن الوليد، الذي يُعدّ أحد رواد الحداثة الشعرية في عصره. والذي كان صاحب تجربة حياتية خاصة ومختلفة عن تجربة سابقهِ (ابن الجهم). من جهة التجربة الحياتية والفنية التي وفرّتها له طبيعة الحياة المتمدنة. وما شهده المجتمع العباسي من انفتاح على الثقافات الأخرى، وأنماط عيشٍ، من ترفٍ ولهوٍ وحانات وغناءٍ وقيانٍ يقول:

وما العيش إلا أن تروح مع الصبا صريع حميّا الكأس والأعين النُجلِ[1]

إن الشاعر في هذا البيت لم يكن معنياً بتقديم صورة للعيون ولونها، بل ربط بين نظراتها وبين أثرها، وما تفعله بالرائي لها، لذلك نسب إليها خطف لبه، فهي تشبه في أثرها. أثر الخمر إذ تشتركان في أثرٍ واحدٍ هو حالة خطفهما لبَّ من يُقاربهما، فما كان ليصدر في تعبيره هذا لولا أن ذاته الشاعرة تشكلت وفق فهم مختلف للحياة، ووفق وعي جمالي وثقافي مختلف أيضاً. تلك الذات التي شكلتها معايشة نمط جديد من العيش، تختلف عما عرفه من سبقوه من شعراء. وهذا ما تناوله مؤرخو الأدب ونقاده حين تأصيلهم لظاهرة المحدث والجديد في العصر العباسي، إذ كان التجديد تعبيراً ابستمولوجياً / معرفياً تَجسّد في رؤية جديدة للحياة وللفن على السواء. وما كان لمسلم بن الوليد أو لغيره من المجدّدين أن ينجزوا مشروعهم الحداثي، لولا محايثتهم وتمثّلهم لبيئة اجتماعية وثقافية جديدة.

– لكن على رغم التباين بين كل من جرير، وابن الجهم من جهة، وبين مسلم بن الوليد من جهة أخرى في تقديم نموذجين للعيون، فإن التجربة الشعرية، من جهة التشكيل الفني لدى الثلاثة، بقيت في حدود التجربة الشعرية العربية الكلاسيكية، أي لم يتجاوزوا جمعهم أساليب القدماء. في تقديم موضوعهم الشعري، حدودَ غنائية هذا الشعر، فجميعهم قدموا موضوع العيون عبر الانفعال به، وما يترتب عن هذا الانفعال من أحاسيس ومشاعر، يولّدها في نفس الشاعر.

[1] – الديوان /أغاني/ – ج9 – دار إحياء التراث العربي – ط1 – 1994 – بيروت لبنان. و
وانظر أيضاً العصر العباسي الأول – شوق ضيف ص255 – دار المعارف ط2

– وبالانتقال إلى معاينة الشعر العربي الحديث يمكن أن يلحظ القارئ لهذا الشعر أساليب جديدة ومتدرِّجة في تقديم الشعراء للموضوع ذاته. بدءاً بالصورة التشكيلة الثابتة، مروراً بالصورة المفلّمة المتحركة، وانتهاء بالصورة الفلمية السينمائية الكلية؛ المشكلة على نسق الفيلم، كمكونات، ووحدات فنية بنائية من موسيقا تصويرية، وإضاءة، ولقطة، ومشهد، تعبّر عن استيعاب جمالي من الشاعر لفن السينما.

– يقول بدر شاكر السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحرْ

او شرفتان راح ينأى عنهم القمرْ

عيناك حين تبسمان ورق الكرومْ

وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهرْ

يرجه المجداف وهناً ساعة السحرْ

كأنما تفيض في غوريهما النجوم...[1]

إن السياب الذي قال عنه أدونيس، في معرض تقويم تجربته الشعرية: «تجربة السياب...، ريادة بدءاً بها، ومعها أخذ ينشأ للشعر العربي الجديد وسط تعبيري جديد...»[2]استهل قصيدته «أنشودة المطر» بصورة للعيون أقرب ما تكون إلى الصورة التشكيلية الثابتة، وهذا ما عبّر، عنه بقوله «عيناك غابتا نخيل ساعة السحر» ففي هذه الصورة لا أثر للحركة فيها، هي صورة ساكنة ثابتة، إذ شبه عينيها بغابتي نخيل متجاورتين، في لحظة يتداخل فيها الليل مع النهار، فتبدوان أشبه ما تكونان من ناحية سوادهما بتلك الغابتين في تلك اللحظة، أما انبلاج ضوء الصباح الذي يمثل خلفية في الصورة هو بياض تلك العينين.

ثم يتبع هذه الصورة بصورة أخرى لا تختلف كثيراً عن الصورة الأولى بقوله: «أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر» فالصورة الثانية، لا تضيف جديداً للصورة الأولى، وتتطابق معها من جهة دلالتها على لون العينين. ثم يقدّم لنا صورة ثالثة يتجاوز فيها الصورتين السابقتين، بقوله

عيناك حين تبتسمان تورق الكروم

[1] – ديوان بدر شاكر السياب – دار العودة –بيروت ط 1 – 1971، ص474.

[2] – قصائد بدر شاكر السياب – اختيار وتقديم أدونيس – دار الآداب بيروت – ط2. 1978، ص7.

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنا ساعرة السحر

كأنما تفيض في غوريهما النجوم

إن السياب في هذا المقطع /الجملة الشعرية، يقدّم لنا العينين في صورة متحركة، لكنها صورة تقليدية تقوم على التشبيه المتعدد فالمشبه واحد والمشبه به متعدد، وهذا التعدد يجعل الحركة حاضرة في المشبه به مما يفقد إحساس المتلقي بالحركة، كما يفقد الصورة الفنية طابعها الكليّ حين استقبالها من لدن المتلقي، الذي ينشغل بإعادة تشكيلها وفق آلية «التخيّل».

– لكن على رغم كلٍ ذلك تبقى صورة السياب لموضوعه الشعري/ العيون، نموذجاً على وعي الذات الشاعرة للسياب، ومكوناتها المعرفية والجمالية في فترة تاريخية هي فترة الخمسينيات والستينيات؛ فترة ازدهار الفن التشكيلي على المستويين العالمي والعربي، إذا كانت اللوحات الفنية، ومعارض الفنانين تحظى بالحفاوة والرعاية والمتابعة من قبل المؤسسات الثقافية، ومن قبل الأفراد على السواء. وهذا ما انعكس على تشكيل السياب صورته الفنية، فجاءت متناغمة مع الصورة التشكيلية / اللوحة الفنية. فبدت أقرب ما تكون إلى ما أطلق عليه نزار قباني «الرسم بالكلمات»[1]

– إن صورة السياب هي صورة تشكيلية باللغة، ويستدل على ذلك من أمرين أولهما: الوضوح وسهولة الاستيعاب الجمالي للصورة من قبل المتلقي، وثانيهما غياب عنصر الحركة عنها باستثناء المقطع الأخير الذي تلاشت فيه هذه الحركة نسبياً لتسلسل أجزائها المكونة وتعددها، وما ترتب عن ذلك من إعمال المتلقي آلية «التخيّل» لديه لربط أجزاء الصورة، ولاسيما في المشبه به، لذلك يمكن القول: إن الشاعر قد قدّم صورته عن طريق الوصف، فهي صورة تقليدية بأسلوب تشكيلي حديث لا تحمل في طيّاتها أي إشارة إلى انفعال الشاعر بتينك العينين. واكتفى برسم صورة لعينين يتداخل فيهما البياض والسواد، فتبدوان له تشبهان غابتي نخيلٍ، أو تشبهان شرفتين راح ينأى عنهما القمر. في لحظة معينة/ ساعة السحر.

[1] – قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة– الكتاب السابع – عنوان ديوان وعنوان قصيدة، وانظر أيضاً ديوانه (أنت لي) الكتاب التاسع – قصيدة تطريز ص199 – 200 وقصيدة نحت ص232– 237,

– يمكن للقارئ أن يلحظ الفرق بين صورة السياب للعينين، والتي هي نتاج مرحلة فنية وتاريخية، وبين صورة أخرى هي نتاج مرحلة مختلفة، نمثل لها بقول الشاعر مظفر النواب في تصويره للعينين:

عيونك زرازير البراري

بكل مرحها

بكل نشاط جناحها

بعالي السحر

فإذا كان السياب قد صاغ صورته متأثراً بالصورة التشكيلية الساكنة، فإن النواب صاغها صورة تضج في أرجائها الحركة، فركب صورته على شاكلة الصورة المفلّمة. لكن على رغم أنه صاغها باللغة إلا أنه استطاع أن يُقدّم صورة متماهية مع الصورة الفيلمية، من ناحية التشكيل والبناء، دون التفريط بخصوصيتها كصورة مصوغة باللغة. إدراكاً منه لإمكانات أداته التعبيرية، ومستنفداً هذه الإمكانات في ضوء خبرته الفنية والجمالية لفنه الشعري ولأداته التعبيرية معاً. وإدراكاً منه لخصوصية كل من أدوات الشاعر، وأدوات السينمائي.

– كلتاهما؛ صورة السياب وصورة النواب، تشتركان في تقديم لون العيون التي يتداخل فيها البياض والسواد عن طريق التشبيه البليغ كأحد إمكانات اللغة في التصوير الفني. لكن الفرق بينهما في التركيب والبناء الفنيين. فالسيّاب شبه عينيها بغابتي نخيل، أي شبههما بمشبه به جامدٍ لا حركة فيه. بينما النواب شبهها بالطائر؛ أي بمتحرك، مما أتاح له ذلك أن يصوغ صورته المركبة المتحركة، التي تتماهى مع الصورة الفيلمية. فعمّق بصورته هذه تداخل البياض بالسواد في تينك العينين، فبالإضافة إلى تداخل ريش طائر الزرزور؛ ريشة بيضاء مع ريشة سوداء، هناك تلك الحركة للأهداب التي تشبه رفرفة أجنحة الطائر، في لحظة، هي لحظة يكون الطائر في أوج نشاطه. وحيويته، ومرحه (بعالي السحر)، ولعل القارئ يلحظ الفرق بين الصورتين على مستوى فعل التلقي، فصورة السياب يتم استقبالها بيسر وسهولة ويتم استيعابها دون عناء، فهو ليس بحاجة إلى أعمال آلية التخيّل، التي تتم عن طريقها عملية التلقي، وهذا ما يُميز الصورة التشكيلية (اللوحة – المنظر الطبيعي) بينما صورة النواب تحتاج إلى إعمالٍ للخيال، ولا يتم استيعابها جمالياً من دون استحضار ما يماثلها من صور مفلّمةٍ، ولاسيما تلك التي تقدّمها الأفلام

الوثائقية في رصدها للطيور حين تنهض في البكور لاستقبال يوم جديد[1]. لذلك يمكن أن يُردّ صنيع النواب في تشكيله لصورته إلى ثقافته الفنية وخبرته بآلية إنتاج الصورة الفلمية، والتي خبرها وحايثها مع ازدهار فن السينما في فترة إصداره لديوانه «لريل وحمد»؛ الذي ضمنه قصيدته؛ فترة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي.

وثمة نماذج كثيرة في الشعر العربي الحديث للتراسل بين الشعر وفنون الصورة بكل أنواعها. ربما لا يتسع البحث لذكرها والوقوف على جمالياتها، لذا سيُكتفى بما تمّ تقديمه كنموذج على ذلك. وكنموذج على أن التراسل تراسل تقنيات وليس تراسل موضوعات.

3- تراسل الشعر مع السينما في «اللقطة – المشهد – الفيلم»

لم يقف تأثر شعراء الحداثة عند حدود صوغهم صورهم وفق تقنيات بناء الصورة الفيلمية/ اللقطة وفق ما تمت الإشارة إليه سابقاً، وتحديداً عند من هم جزء من التجربة الشعرية العربية الحديثة. لأنهم هم، وليس القدماء من حايثوا الفنون المعاصرة. بل تجاوزوا في تجاربهم الشعرية ذلك. حيث عكسوا في صوغهم نصوصهم استيعابهم الجمالي لفن السينما وتقنيات بناء الفيلم السينمائي، ولاسيما تركيبه من وحدات بنائية، من لقطة ومشهد، وصورة كلية ممثلة بالفيلم السينمائي، أو ما يطلق عليه اصطلاحاً «الشريط السينمائي». ونظراً لما لطبيعة بحث كهذا، ولما يتيحه من مساحة محدودة، وغنى التجربة الشعرية العربية بالنصوص التراسلية، سيتم التوقف عند شاعرٍ واحد كنموذج على ذلك، وقد وقع الاختيار على الشاعر نزار قباني نموذجاً، لغنى تجربته التراسلية من جهة، ولإتاحة الفرصة للمتلقي، لأن يتمثل ما يراد قوله، كون نصوص نزار قباني قد تمّ استقبالها من قبل شريحة واسعة من القراء.

وانطلاقاً من أن البحث قد أفاض في الحديث عن اللقطة من خلال الحديث عن الصورة الشعرية، فسيكتفي بما تم تقديمه سابقاً من نماذج عليها.

المشهد السينمائي في تجربة نزار قباني:

[1] – انظر ما ذكر د. فؤاد المرعي في كتابه «نظرية الأدب والنقد» منشورات جامعة حلب – حين حديثه عن الصورة الفنية، وتمييزه بين الصورة الفنية المكانية، والصورة الفنية الزمانية، والصورة الفنية الزمانية، من جهتي آلية تشكيلها، وآلية تلقيها من لدن المبدع، واستيعابه لتلك الصورة استيعاباً جمالياً.

يعدّ المشهد السينمائي أحد الوحدات البنائية في الفيلم السينمائي، وهو على صورة إطار فني لوحدة بنائية تصاغ من توليف عدد من اللقطات وفق تقنية بنائية للنص/ الشريط السينمائي ككل، ولكل مشهد فضاؤه وعناصره التكوينية التي بوساطتها يتم تجسيد وحدة من وحدات المعنى للنص. ومن الأمثلة على ذلك ما قدمه نزار قباني في قصيدته الشهيرة قارئة الفنجان:

جلست والخوف بعينيها

تتأمل فنجاني المقلوب..

.....[1]

فالشاعر هنا يبني قصيدته وفق تقنيات المشهد السينمائي إذ يُقدّم باللغة، وعن طريق التصوير الفني، مشهداً لشاب يقف بين يدي عرّافة، يريد أن يعرف منها طالعه في المستقبل، انطلاقاً من راهنه في الحاضر. ويدع للمتلقي أن يتخيّل صورة ذاك الشاب. وما يعانيه، أو ما يدفعه للجوء إلى العرافة، من خلال الصورة التي يصوغها للمرأة تمسك بيدها فنجان القهوة وتقرأ على مسامعه خطوط الفنجان. وعن طريق ما تقرؤه العرافة تتوالى المشاهد، مشهد ما تعرّض له الشاب من فقدٍ لمحبوبته، وحيرته لجهله بمصيرها، مما دفعه للجوء إلى العرافة لتنقذه من ضياعه وانكساره وحيرته. ثم مشهد محبوبته الغائبة، ومكان تواجدها، ثم مشهد ما ستؤول إليه حال هذا الشاب العاشق المفجوع بالفقد.

– إن جميع المشاهد التي شكلت بنائية النص الشعري، تمّ تقديمها بعيداً عن أية ملامح للفضاء الذي يؤطرها، فالتصوير لم يكن يُعنى بما هو خارجي، وذلك لأن المادة التي يُبنى عليها النص، هي مادة وجدانية شعورية، تنتمي إلى العالم الداخلي، فاكتفى الشاعر بتقديم صورة العرافة، وهي جالسة، وفي عينها شعور بالخوف، وهي تتأمل خطوط فنجان القهوة، وما تقوله تلك الخطوط، ثم تشرع في القراءة، وعن طريق منطوقها تتمّ عملية تخيّل حالة الوجد واللهفة التي تسيطر على الشاب، القصيدة/ المشهد السينمائي، لا تقدّم ملامح خارجية تُفَرِّد عناصر الفضاء، أو تُفَرِّد الشاب، إذ يقدّم لنا الشاعر في نصه الحدث في نموذجيته العامة، ولذلك غابت عن الصورة الملامح الخارجية للشخصيات، كما غابت أيضاً مفردات المكان، واللحظة الزمنية لوقوع الحدث. وجاء هذا مُتسقاً مع طبيعة المادة التي يتمّ تشكيلها فنياً.

[1] – قباني. نزار: الأعمال الشعرية الكاملة – الكتاب التاسع – ديوان قصائد متوحشة – قارئة الفنجان، ص348– 351

وبالمقارنة بين تشكيل المشهد في قارئة الفنجان، وبين تشكيل المشهد في قصيدة «رسالة من سيدة حاقدة» نلاحظ اعتناء الشاعر بالفضاء الخارجي ببعديه المكاني والزماني.

– إن القصيدة قدّمت بتقنية «الفلاش باك» فيبدأ المشهد بالعنوان «رسالة من سيدة حاقدة»[1]، فهذا العنوان يتكفّل بتقديم صورة لامرأة مأزومة نتيجة إحساسها بالإهانة، كما وتعاني من وطأة الندم، فتهيأ للرد على ما تعرضت له عن طريق كتابة رسالة، تردّ فيها الصفعة لمن غدر بها منتقمة منه إثر إهانتها والتخلّي عن جميع وعوده لها.

فتكون الرسالة/ القصيرة في مجملها بمثابة كشف لمشهد كلي، هو مشهد تلك المرأة في لحظة التهيؤ لكتابة الرسالة، وردّ الإهانة انتقاماً، ويشكل الشاعر قصيدته عن طريق تركيب عددٍ من المشاهد، تتم استعادتها، من ذاكرة المرأة ذاتها.

وكل مشهد، من تلك المشاهد، يقدّم لحظة من لحظات الفعل/ الحدث الذي يمثل مادة النص الفني، لتشكل تلك المشاهد في مجملها مشهداً كلياً لصورة المرأة المأزومة.

ويُعدُّ قوله:

لا تعتذر

فالإثم يحصد حاجبيك، وخطوط

أحمرها تصيح بوجنتيك

ورباطك المشدود... يفضح

ما لديك... ومن لديك

يا من وقفت دمي عليك

وذللتني ونفضتني

كذبابة عن عارضيك

ودعوت سيدة إليك... وأهنتني

من بعد ما كانت الضياء بناظريك

إني أراها في جوار الموقد... أخذت

هنالك معقدي

في الركن ذات العقد

[1] – المصدر السابق، ص334– 335.

وأراك تمنحها يداً... مثلوجة... ذات اليد[1]

نموذجاً على تقديم الشاعر من خلاله مشهداً سينمائياً متكامل الأركان، والركائز، فهو يوفّر لمشهده كل العناصر الفنية والتقنية اللازمة، فالعين الرائية تؤدي وظيفة الكاميرا التي تلتقط الصورة، بكل أبعادها المشهدية، من مفردات فضاء زماني ومكاني، وشخصيات ذات هيئات وملامح وحركات وانفعالات، وتتكشف من خلال ذلك كله الأسباب التي جعلت كل شيء يبدو على هذه الصورة، ويأتي ذلك كله من باعث مركزي يُجلل هذا المشهد، لا بل النص كلّه، ويتمثل هذا الباعث بالشعور بالحقد الذي يسيطر على المرأة نتيجة إحساسها بالغدر من قبل ذاك الرجل، ورثائها لحالها، لأنها وقعت ضحية لغدره، ومع نهاية النص يكتشف أن المرأة ذاتها التي كانت العين الرائية، قد أدت أيضاً دور المخرج للمشهد السينمائي/ صانع المشهد، الذي يقدّمه في قالب رسالة مكونة من مجموعة مشاهد/ مفاصل لموضوع الرسالة/ النص.

لم يكتف نزار قباني في تراسله مع الفن السينمائي بما أنجز من نصوص عند الرسم بالكلمات، أو صياغة الصورة اللقطة، أو المشهد السينمائي، والمشهد ضمن المشهد الذي وصل ذروته في «رسالة من سيدة حاقدة»، بل تجاوز ذلك كله، ليصوغ القصيدة/ الفيلم، إذ وفرّ لقصيدته الموسومة بـ «القصيدة الشريرة»[2]، كل عناصر الشريط السينمائي من موسيقا تصويرية، وفضاء زماني ومكاني، وإضاءة، وبناء فيلمي تتنوع فيه اللقطات بين بعيدة وقريبة، وفقاً لمقتضيات العرض، والسرد السينمائي.

يستهلّ الشاعر قصيدته بتقديم، ما يعرف سينمائياً بالموسيقى التصويرية التي تترافق مع الفضاء العام للحدث، عبر لقطة بعيدة تمثل خلفية لهذا الحدث، فيقدّم لنا إحاطة واسعة لمساحة واسعة من الفضاء ببعديه الزماني والمكاني، وإيقاعاً خاصاً يوحي بحركة أحداث الفعل ودرامية الحدث عن طريق هذا الإيقاع:

مطرٌ مطر وصديقتها

معها ولتشرين نواحُ

والباب تئنّ مفاصله

ويعربد فيه المفتاح

---

[1] – المصدر السابق – ديوان قصائد/ الكتاب الخامس – ص334 – 337.

[2] – المصدر السابق – ديوان قصائد ص351– 352.

يمكن للمتلقي ملاحظة هذا التناغم بين المفردات، اللغوية التي يستخدمها الشاعر موقعة توقيعاً موسيقياً، مما يفرض على القارئ أن يقرأ البيتين دفعة واحدة، دون توقف، لأن هذين البيتين يمثلان المقدمة الموسيقية التي تندمج فيها الموسيقا التصويرية بالفضاء العام للحدث، فزمان المطر وصوته، ونواح الريح هي جزء من الفضاء العام الذي تتكفل اللقطة البعيدة بتقديمه، لتقترب الكاميرا أكثر وتضيق المساحة التي تلتقطها العدسة بحدود تتضح فيها معالم المكان أكثر نسبياً مما سبق، فإذا بالصورة غرفة تعصف الريح ببابها فيُسمع أنين مفاصله، وحركة المفتاح وهو يُدار في القفل . مما يشوّق القارئ ويثير فضوله ويستحوذ عليه رغبة في معرفة ما الذي سيحدث. كما في السينما تماماً. إذ يوظف مخرج الفيلم عدداً من الصور والمؤثرات الصوتية كإشارة منه إلى أن ثمة شيئاً ما سيحدث، وبعد أن يستحوذ من خلال الموسيقى والإيقاع والفضاء على المشاهد/ المتلقي، ثم تقترب الكاميرا شيئاً فشيئاً ليبدأ تقديم الحدث فنياً. وهكذا ما فعله الشاعر تماماً إذ قرّب الصورة وتحوّل فيها من صورة خارجية تندرج من البعيد إلى القريب إلى صورة داخلية أكثر دقة، وانتقل بكاميرته من خارج الغرفة إلى داخلها.

شيء بينهما... يعرفه

اثنان أنا والمصباح

لتنكشف، بعد هذا، للمتلقي طبيعة الشيء/ المادة التي سيقدمها الفيلم:

وحكاية حب لا تحكى

في الحب يموت الإيضاحُ

فالحدث هو حكاية حب، لكن أي نوع من الحب ذاك الذي لا يحكى، بهذه إشارة إلى أن ثمة ما هو مختلف عما عرفه المتلقي من أنواع الحب، وهذا ما سيُتعرَّف إليه من خلال صور تلتقطها الكاميرا المثبتة في مكانٍ قريب من شخوص الفيلم وأفعالهم وحركاتهم وأحاديثهم وانفعالاتهم. على نمط الكاميرا الخفيّة التي أرادها الشاعر هكذا ليتيح لشخوصه مساحة كبيرة من الحرية. بعيداً عن أية رقابة تقيّدهم. وهذا ما تمت الإشارة إليه سابقاً حين قال:

شيء بينهما يعرفه

اثنان أنا والمصباح

لتشرع الكاميرا المثبتة داخل الغرفة في تسجيل ما يحدث:

الحجرة فوضى.. فحليّ

ترمى... وحريرٌ ينزاح

ويغادر زر عروته

بفتور، فالليل صباح

الذئبة ترصع ذئبتها

ويد تجتاحُ.... وتجتاح

وبتمام القصيدة يكون الشاعر قد أنجز نصاً شعرياً أصيلاً في شعريته، وإن تماهى إلى حدٍّ بعيدٍ مع الشريط السينمائي لفيلم ينتمي إلى نوعية أفلام «البورنو» لفتاتين ضمتهما غرفة، أشعرتهما بالاطمئنان أن لاعين رقيب تراهما. فشرعتا في إفراغ شهوتيهما الجنسية بمنتهى الحرية.

فما كان بإمكان الشاعر أن يصوغ نصّه هكذا صياغة لو لم تتم معايشته للفن السينمائي، التي أتاحت له تمثّل هذا الفن. وامتلاكه لأدواته وتقنياته، مضافاً إلى ذلك خبرته الفنية لطبيعة أداته التعبيرية؛ «اللغة»، وإمكاناتها. فالشاعر يجسّد بهذه الأداة، ووفق تقنيات السينما، موضوعه في نص شعري، لم يبرح فيه جنسه الأدبي الذي يبدع فيه. فالشاعر هنا لم يوظف تقنيات السينما توظيفاً. بل صدر في نصّه عن ذات شاعرة تمتلك ثقافة سينمائية، كان قد امتلكها الشاعر، فغدت بعداً معرفياً وجمالياً لهذه الذات الإبداعية. تصدر عنه في إبداعها الشعري. وفق مفهوم التراسل بمعناه الدقيق.

خاتمة البحث:

إن التداخل بين مصطلح التراسل وبين غيره من المصطلحات المتقاربة معه، اقتضى أن تتمّ عملية تحديد دقيق له، وتمييزه من غيره عن المصطلحات، وكونه يعنّى بتجليات حضور الظاهرة التراسلية في النص الشعري العربي. فإن البحث انقسم إلى قسمين نظري وتطبيقي نقدي.

خصص القسم النظري لتناول مجموعة من القضايا، التي تتناول التحديد الدقيق لمصطلح التراسل، كفعلٍ إبداعي مرهون بتوفر شرطين متراتبين هما «المحايثة» بنوعيها المباشرة والمتمثلة بمعايشة المبدع للفن الذي يتراسل معه، أو غير مباشرة عن طريق القراءة، وكلا النوعين من المحايثة يترتب عنه الشرط الثاني «التمثل» بحيث يغدو الفن المتراسل معه أحد مكونات الذات الإبداعية للشاعر، والتي يصدر عنها في إبداعه الشعري.

– كما تمّ التمييز بين إبداع تراسلي لابد له من توافر الشرطين السابقين، وبين القراءة التراسلية من قبل الناقد، والتي لم تكن ممكنة من دن توفّر الشرطين السابقين لدى القارئ/ الناقد. وتناول

القسم النظري مسألة أن التراسل هو تراسل تقني، وليس تراسل موضوعات، انطلاقاً من أن الحداثة الشعرية هي حداثة فنية وليست حداثة موضوعاتية، وهذا ما تمّ التمثيل له، بموضوع العيون، ووصف الشعراء لها، واختلاف تصويرهم لهذا الموضوع قديماً وحديثاً، وثمّ التوقف عند اختلاف أساليب الشعراء الفنية في تقديمهم لصورهم الفنية لهذا الموضوع جاء تعبيراً عما حايثوه من فنون، هي فنون حديثة النشأة، وقد عبّرت صورهم من جهة تشكيلها الفني عن مسار تطوّري محايث لتطوّر فن الصورة من صورة ثابتة إلى صورة متحركة/ مُفلّمة؛ «سينمائية».

– تمّ تخصيص الجزء الأخير من البحث، للوقوف على أنواع الصورة التي تراسل فيها الشعر مع تقنيات فن السينمائي الشعر العربي الحديث، وقع الاختيار على نماذج من التجربة الشعرية للشاعر نزار قباني وتمظهرات تقنيات السينما في صوغه الصورة/ اللقطة السينمائية، والصورة والمشهد السينمائي والصورة/ المشهد ضمن المشهد السينمائي، والصورة/ الفيلم السينمائي بكل عناصره ومكوّناته وتقنياته من موسيقا تصويرية، وفضاء زماني ومكاني، وإضاءة، وتصوير خارجي وداخلي، ولقطات بعيدة، ولقطات قريبة، وصورة ثابتة وصورة متحركة...

كما تمّ التمييز بين الصورة الشعرية والصورة السينمائية، من جهة أن الأولى كونها صورة مصوغة باللغة وعن طريقها، ووفق إمكاناتها كأداة تعبيرية، فهي صورة يتم تلقيها بشكل تسلسلي وذلك وفق التسلسل الذي أراده الشاعر، ووفق ما أراده المتلقي أن يراه في تلك الصورة، بينما الصورة السينمائية يتمّ تلقيها في كليتها ودفعة واحدة، وهذا جزء من إمكانات الأداة المصوّرة/ الكاميرا السينمائية.

يمثل هذا البحث محاولة بحثية، تنطلق من وعي خاص لمفهوم التراسل، وتعبّر عن رغبة في تأطير هذا المفهوم تأطيراً دقيقاً، ويتضمن دعوة إلى إعادة المنظر في كثير من الدراسات النقدية التي هي في جوهرها قراءة تراسلية مشروعة للقارئ الناقد، لكنها لا يمكن إدراجها تحت عنوان التراسل، كجزء من الفعالية الإبداعية.

المراجع:

1- ابن الجهم. علي: الديوان – تحقيق خليل مردم بك – المطبعة الهاشمية – دمشق – 1949.

2- أدونيس: قصائد بدر شاكر السياب – دار الآداب – بيروت – ط2 – 1978.

3- الأصفهاني. أبي الفرج – الأغاني – ط1 – بيروت/ لبنان- 1994.

4- السياب. بدر شاكر : الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة – بيروت – ط1 – 1971.

5- الزوزني: شرح المعلقات العشر – تحقيق محمد الفاضلي – المكتبة العصرية – صيدا / بيروت – 2004.

6- المرعي. فؤاد: نظرية الادب والنقد في الغرب – منشورات جامعة حلب – 1982.

7- باختين. ميخائيل: الكلمة في الرواية تر: يوسف حلاق – وزارة الثقافة – دمشق – 1988.

8- جرير – الديوان – دار الصادر للطباعة والنشر – لبنان – 1994.

9- ريكاردو. جان: قضايا الرواية الحديثة – تر: صالح الجهيم – وزارة الثقافة – دمشق- 1977.

10- ضيف. شوقي: العصر العباسي الأول – دار المعارف – مصر – ط2 – بلا تاريخ.

11- هالبرن. جون: نظرية الرواية – تر: محيي الدين صبحي – وزارة الثقافة – دمشق – 981.

المطابقة في شعر الحارث بن حلّزة

أ. د. وحيد صفية *

د. حكمت بربهان**

أسامة زمزم ***

ملخّص

ظاهرة المطابقة إحدى مظاهر التّجانس في العربيّة ، وهم تتمّ بين أجزاء الجملة المختلفة ، فنجد التّطابق في الجملة الاسميّة والفعليّة على السّواء ، وقد اجتهد دارسو اللّغة العربيّة في إبراز جزئيّاتها المختلفة ؛ إذ سَرَت مؤلّفاتهم وآراؤهم مسرى رائعاً فعّالاً ، إنّها عنصر مهمّ من عناصر وضوح المعنى في الجملة العربيّة ، وتتراءى لنا هذه المطابقة في العلاقات الإسناديّة بين المُسند والمُسند إليه ، وفي التّوابع ، وفي حكم العدد المطابق غيره ، وفي حالات كثيرة توحي كلّ صلة مها بعظمة تراثنا الأدبيّ ، وتقوم المطابقة بدورٍ مهمّ في الجملة ، فهي تقوّي العلاقة أو الصّلة بين عناصرها ، ومن دونها يصبح الوصول إلى المعنى صَعْبَ المنال.

الكلمات المفتاحيّة : اللّغة ، المطابقة ، المسند ، التّوابع .

---

* أستاذ في قسم اللغة العربيّة ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين .

wahid.safiea@tishreen.edu.sy

** مدرّس في قسم اللّغة العربيّة ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين .

Barbhan77@gmail.com

*** طالب دراسات عليا (دكتوراه) ، قسم اللّغة العربيّة ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين .

Osama.zamza@tishreen,edu.sy

Correspondence in the poetry of Al-Harith bin Halza

prof. Wahed Safiea*

Dr. Hekmat Barbahan**
Osama Zamzm***

Summary

The phenomenon of Correspondence is one of the manifestations of homogeneity in Arabic, and they take place between the different parts of the sentence. wefind the correspondence in both the nominal and the verbal sentence. Students of the Arabic language have endeavored to highlight its various parts; As their writings and opinions provided a wonderful and effective course, they are an important element of the clarity of meaning in the Arabic sentence, and this correspondence appears to us in the predicate relations between the predicate and the ascribed to it, and in the dependencies, and in the rule of the corresponding number and others, and in many cases every connection suggests the greatness of our literary heritage , Correspondence plays an important role in the sentence, as it strengthens the relationship or the link between its elements, and without it, the meaning becomes difficult to reach.

Keywords: language, Correspondence, predicate, dependents.

* Professor at the Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia

wahid.safiea@tishreen.edu.sy

** Assistant Professor in the Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University.

Barbhan77@gmail.com

*** Graduate student - PhD, Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia.

Osama.zamza@tishreen,edu.sy

مقدّمة :

اتّجهت جهود النّقّاد العرب إلى ميادين اللّغة المختلفة ، واتّخذوا من المطابقة عنواناً مهمّاً من عنوانات بحثهم ؛ إذ حدّدوا هذه الظّاهرة، وبيّنوا حدودها وأمورها، وقد آثرنا اختيارها لما لها من أهمّيّة في إيضاح المعنى ، ولما تحقّقه من انسجام في بنية النّصّ الأدبيّ .

وتأتي أهمّيّة البحث من أهمّيّة المطابقة ، ومن كون الدّيوان المُختَار للدّراسة غير مدروس سابقاً ، وقد اخترنا أن يكون ديوان الحارث بن حلّزة اليشكريّ ميدان تطبيقنا ، ومنهل شواهدنا على توضيح ظاهرة المطابقة ؛ حُبّاً بالشّعر الجاهليّ من جهة ، ورغبة في تطبيق الدّرس الحديث على ذاك الشّعر من جهة أخرى ؛ إذ تدور أهداف البحث على إبراز مظاهرها في هذا الدّيوان الذي ينتمي إلى عصر الاحتجاج ، ذلك العصر الذي استند إليه النّحاة في التّقعيد للنّحو العربي .

وقد استند البحث إلى جملة من الدّراسات السّابقة منها :

- المطابقة النّحويّة في شعر عمرو بن أحمر الباهلي – دراسة وصفيّة ، د. علاء عبد الأمير شهيد ، بحث منشور على الانترنت .
- المطابقة النّحويّة في شعر أحيحة بن الحلاج ، .
- المطابقة النّحويّة في شعر امرئ القيس – دراسة وصفيّة لظاهرة لغويّة ، محمّد علي دقّة ، التّراث العربيّ ، العدد 20 ، 1985 م .
- ظاهرة المطابقة في ضوء الاستعمال القرآني ، طه الجندي ، أطروحة دكتوراه ، مكتبة دار العلوم ، جامعة القاهرة ، 1408 هـ – 1988 م.

وقد أفدنا من المنهج الوصفيّ التّحليليّ الذي يفتح ميداناً للوقوف على قرينة المطابقة ، ودراسة دلالتها في كلّ سياق تَرِد فيه .

تحديد مصطلح المطابقة :

المطابقة لغة واصطلاحاً :

تشير المطابقة إلى التّساوي والتّماثل ، وقد ورد في لسان العرب مادّة (طبق) ما يأتي : " طبق كلّ شيء : ما ساواه ، والجمع أطباق ... وقد طابقه مطابقة وطباقاً . وتطابق الشّيئان تساويا ، والمطابقة الموافقة ، والتّطابق الاتّفاق ، وطابقت بين الشّيئين إذا جعلتهما على حذوٍ واحدٍ ، وألصقتهما ، وهذا الشّيء وفق هذا ووفاقه وطباقه ، وطابقه وطبّقه وطبيقه ومطبقه وقالبه ، بمعنى واحد " [1] .

وجاء في (تاج العروس) : " والمطابقة الموافقة ، وقد طابقه مُطابَقَةً وطِباقاً ، وقال الرّاغب : المطابقة من الأسماء المُتضايفة ، ... وهو مأخوذ من قولهم : المطابقة هو : وضع الفرس رجليه موضع يديه ، وهو اللاحق من الخيل ، وكذلك البعير " [2] .

ونرى معنى واضحاً لمفهوم المطابقة من دون بلورة ذاك المعنى في تعريف محدّد لدى سيبويه حين صرّح بتلك المطابقة بمفرداته الخاصّة قائلاً: " واعلم أنّ المعرفة لا توصف إلا بمعرفة ، كما أنّ النّكرة لا توصف إلا بنكرة "[3] ، ثمّ تتالت المفاهيم والتّعاريف التي أطّرت المطابقة ، لكن بقي للجذور دورها الرّئيس في بلورة المعنى الاصطلاحي ، فقد ألمح (عبد القاهر الجرجانيّ) في (دلائل الإعجاز) إلى أنّ مدار النّظم على معاني النّحو ، وبسبب علاقة الكلمات ببعضها ، واستعمال بعضها مع بعض ، فقال : " وإذ قد عرفت أنّ مدار أمر النّظم على معاني النّحو ، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه ، فاعلم أنّ الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، أو نهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها ، ثمّ اعلم أن ليست المزيّة بواجبة لها في نفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يُوضَعُ لها الكلام ، ثمّ

---

[1] ابن منظور . لسان العرب ، مادّة (طبق) .

[2] الزّبيديّ، محمّد مرتضى الحسيني. تاج العروس من جواهر القاموس ، فصل (الطّاء مع القاف) .

[3] سيبويه . الكتاب ، ج6/2 .

بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض " [1] ، فقوله : " واستعمال بعضها مع بعض " يُشير إلى ظاهرة (التّضام) ، وهو " تطلب إحدى الكلمتين للأخرى واستدعاؤها إيّاها ، كالتّلازم بين حرف الجرّ ومجروره ، والمُبهم وتمييزه ، وواو الحال وجملة الحال ... " [2] .

وكانت المطابقة " التّوافق بين جزأين من أجزاء الجملة في حكم لوجود علاقة بينهما ، كالتّذكير أو التّأنيث ، والإفراد أو التّثنية أو الجمع، والرّفع أو النّصب أو الجرّ أو الجزم ، والتّبعيّة ، والإسناد"[3] ، ومن ذلك تطلب الفعل للفاعل ، والمبتدأ للخبر ، ومن ثمّ ضرورة المطابقة كقرينة لفظيّة تقوّي الصّلة بين المُتطابقين ، وتكون هي نفسها مُرتبة على ما فيها من ارتباط في المعنى ، وتكون قرينة لفظيّة على الباب الذي يقع فيه ، ويُعبّر عنه كلّ منهما [4] .

وهذا يعني أنّ المطابقة حالة من حالات الانسجام بين أجزاء النّصّ الإبداعيّ ، وتجد دراستنا أنّ المطابقة هي : التّشابه في مجموعة من الجزئيّات اللّغويّة التي تتماثل في الدّور النّحويّ أو غيره، كالتّشابه بين التّذكير والتّأنيث ، أو الإفراد أو التّثنية أو الجمع ، أو الحالة الإعرابيّة ، أو التّنكير ، أو التّعريف ، أو ماهيّة الضّمير ، ما يجعلنا نعدّ المطابقة قرينة من قرائن الدّلالة على المعنى بتحديد ودقّة ، وتحديد مواطن الانسجام في النّصّ .

فائدة المطابقة :

إنّ وجود المطابقة بين عُنصرَي الجملة ورُكنيها الأساسيين يُحقِّق وضوحاً في المعنى ، وارتباطاً بين أجزاء النّصّ، وللمطابقة أهمّيّتها في تقوية الصّلة بين أجزاء التّركيب في الجملة الواحدة، ولاسيّما بين المُتطابقين ، حيث إنّها تكون قرينة على ما بينهما من ارتباط في المعنى ، وقد تكون المطابقة قرينة لفظيّة على الباب الذي تقع فيه ، " فبالمطابقة تتوثّق الصّلة بين أجزاء التّركيب التي

[1] الجرجاني ، عبد القاهر . دلائل الإعجاز ، ص87 .

[2] حسّان ، د. تمّام . اللّغة العربيّة معناها ومبناها ، ص187و 217 .

[3] يعقوب ، صالحة حاج . نظرات النّحويّين في الإعراب والعوامل ، ص64 .

[4] حسّان ، د. تمّام . اللّغة العربيّة معناها ومبناها ، ص212-213 .

تتطلّبها ، وبدونها تتفكّك العرى ، وتصبح الكلمات المُتراصّة منعزلاً بعضها عن بعض ، ويصبح المعنى عسير المنال " [1] .

ورأى الدّكتور (طه الجندي) أنّ المطابقة " هي اتّفاق أجزاء التّركيب على طريقةٍ مخصوصةٍ ، تجعل بينهما اتّصالاً وتماسكاً ، بحيث يحسّ كلّ من المُتكلِّم والسّامع أنّ التّركيب يجري في صورة لغويّة صحيحة ، وليس بين وحداته تنافر " [2] .

كما ذكر (تمّام حسّان) أهمّ العناصر المُحقِّقة لظاهرة المُطابقة النّحويّة ، وهي :

1- العلامة الإعرابيّة .

2- التّكلُّم والخطاب والغيبة .

3- العدد (المفرد ، التّثنية ، الجمع) .

4- النّوع (التذكير والتأنيث) .

5- التّعيين (التّعريف والتّنكير) [3] .

وتُعدّ المطابقة وسيلةً من وسائل أمن اللبس ، وذلك لأنّها تحدّد المعنى النّحويّ في كثيرٍ من أبواب النّحو؛ إذ يمكن القول إنّ التّطابق وسيلةٌ من الوسائل التي تصنعها اللّغة لأمن اللبس في كثير من أبوب النّحو ، فالتّطابق يُغطّي أبواب الفاعل والمبتدأ والخبر ، والحال والتّوابع وغيرها .

فعند قولنا : ضرب هدى موسى ، دلّ تذكير الفعل على أنّ الفاعل مُذكّر ، ودلّت المطابقة بين الفعل والفاعل الحقيقي في النّوع على أنّ الاسم المُتأخّر هو الفاعل ، وليس الاسم الواقع بعد الفعل ، فالمطابقة قد أغنت عن قرينة الرّتبة في الدّلالة على الفاعل .

كما يُعدّ التّطابق وسيلةً من وسائل أمن اللبس في النّوع ، فالمطابقة بين الفعل والفاعل ، مثلاً ، في الجنس، كقولنا : جاءت فاطمة، قد حالت دون وقوع اللبس في جنس الفاعل المُؤنّث .

---

[1] حسّان ، د. تمّام . اللّغة العربيّة معناها ومبناها ، ص23 .

[2] الجندي ، طه . ظاهرة المطابقة النّحويّة في ضوء الاستعمال القرآني ، المقدّمة .

[3] حسّان ، د. تمّام . اللّغة العربيّة معناها ومبناها ، ص211-212 .

وتأتي أيضاً وسيلةً من وسائل أمن اللبس في العدد ، نحو : لي صديقان صالحان ، دون أن يتبادر إلى الذهن أنّ الوصف ليس لهما في الحقيقة ، وأنّ له فاعلاً سيأتي ، نحو : أبوهما ، أو آباؤهم ، ونحو ذلك [1] .

بهذا يبرز ما للمطابقة من أهمّيَّةٍ بالغةٍ في النّظام النّحويّ ، وتحديده من خلال أمن اللبس في المعنى ، وكذلك تحقَّق أمن اللبس في العدد والنّوع ، ويتحقَّق من خلالها الغرض الأساسي في الاتّصال اللّغويّ وهو الفهم .

ولقد بدت مظاهر المطابقة واضحةً جليَّةً في اللّغة ، فحظيت العلامة الإعرابيّة باهتمام النّحاة ، وتحدّثوا فيها عن الحركات ودلالاتها ، والحروف وبنياتها ، والإعراب الظّاهر والمُقدَّر ، وما يترتّب على الإعراب من تحديد المعنى في الجملة ، وأهمّيَّته ومكانته .

كما فرّقت اللّغة بين المُؤنَّث والمُذكّر ، يقول الدّكتور (إبراهيم أنيس) : " تظهر تلك المعاملة اللّغويّة واضحةً جليَّة في العناصر اللّغويَّة القديمة ، كالضّمائر ، وأسماء الموصول ، وأسماء الإشارة ، والأعداد ، بل وفي الأفعال والصّفات ، فالمُؤنَّث يعود على ضميرٍ مُغايرٍ لصيغة المُذكّر ، ويُشار إليه باسم إشارة خاصّ ، كما نرى له بين الموصولات صيغة معيّنة ، أمّا الأفعال والصّفات فتتطلّب علاماتٍ خاصّة مع المُؤنّث لا نراها مع المُذكّر ، وهكذا نرى اللّغات على وجه العموم تُعالج ما يدلّ على التّأنيث ، علاجاً مباينا لما يدلّ على التّذكير " [2] .

كما فرّقت اللّغة في العدد بين المُفرد والمُثنّى والجمع ، وقسّمت الجموع إلى جموع قلّة وجموع كثرة ، ولكلّ منهما صيغٌ محدّدة .

[1] الجندي ، طه . ظاهرة المطابقة النّحويّة في ضوء الاستعمال القرآني ، ص15 .

[2] أنيس ، د. إبراهيم . من أسرار اللّغة ، ص185 .

أدوات المطابقة ومجالاتها :

1-العلاقة الإسناديّة :

يُشكّل الإسناد في اللّغة العربيّة حلقة وصل بين المبتدأ والخبر ، أو الفعل وفاعله ، فـ " المسند إليه هو المُتحدّث عنه ، ولا يكون إلاّ اسماً ، وهو المبتدأ الذي له خبر ، وما أصله ذلك ، والفاعل ، ونائب الفاعل ، والمسند هو المُتحدِّث ، أو المُتحدَّث به " [1] ، فالإسناد تركيب بين كلمتين أو ما جرى مجراهما على وجه يفيد السّامع ، وله طرفان : مسند ومسند إليه ، إنّه العلاقة النّحويّة الرّابطة بينهما ، وتنشأ بينهما ارتباطات صرفيّة قائمة بين وحدات البنية الصّرفيّة ، وأهمّها المطابقة في العدد أو الجنس ، فالمطابقة بين المبتدأ والخبر مشروطة بالجنس والعدد فقط ، وفقاً لإسناد تامّ وناقص أساسه ضمّ إحدى الكلمتين إلى الأخرى على أوجه الإفادة التّامّة ، أو إسناد أصليّ بين الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره ، وقد يكون إسناداً غير أصليّ ، كإسناد المصدر واسمي الفاعل والمفعول [2] ، فالفاعل مسند إليه ، والفعل مسند ، أمّا في الجملة الاسميّة ، فالخبر مسند ، والمبتدأ مسند إليه ، " معاني الإعرابي في الفعل توافق معاني الإعراب في الاسم ، فالرفع بالإسناد في الأسماء ، هو كذلك في الأفعال ، فإنّها ترتفع إذا تجرّدت للإسناد ، كما يتجرّد الخبر للإسناد فيرتفع " [3] ، وهذا الإسناد منوط بالتّطابق بين المسند والمسند إليه ، فإنْ كان الفاعل مؤنّثاً وجب تأنيث الفعل كما في قول الحارث [4] :

آذنتنـــــا ببينهـــــا أســـــماء ربّ ثـــاوٍ يمـــلّ منـــه الثـــواء

فالفعل (آذنت) فاعله (أسماء) ، فكان الفعل مؤنّثاً بإضافة تاء التّأنيث إليه ، وهذا طابق في التّأنيث فاعله .

---

[1] السّامرّائي ، د. فاضل صالح . الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها ، ص16 .

[2] يُنظر : المرجع السّابق ، ص50 .

[3] الجواري . نحو الفعل ، ص82 .

[4] اليشكري ، الحارث بن حلّزة اليشكري . ديوانه ، ص19. آذنتنا : أعلمتنا ، أخبرتنا . ببينها : فراقها . أسماء : اسم حبيبة الشّاعر . الثواء : الإقامة .

ولو دقّقنا في قول الحارث [1] :

أَمْ عَلَيْنَـــا جَـــرَّى العِبَـــادَ كَمَـــا نِـــيْطَ بِجَـــــوْزِ المُحَمَّـــــلِ الأَعْبَـــــاءُ

لقد تحقّقت العلاقة الإسناديّة بين الفعل وفاعله ؛ إذ كان الفعل (جرى) ، وفاعله لعباد ، وهذه العلاقة الإسناديّة حملت مطابقة خاصّة في التّذكير، لكن جاء الفعل مفرداً ، والفاعل جمع تكسير عُومِل معاملة المفرد ، أمّا حين قال [2] :

أنمـــــي إلـــــى حـــــرف مـــــذكّرة تهـــصّ الحصـــا بمواقـــع خـــنس

لقد جاء الفعل مذكّراً والفاعل مذكّراً ، وفي الحالتين كلتيهما كنّا أمام مطابقة معنويّة لوضع المسند والمسند إليه .

أمّا حين قال [3] :

فَـــنَحْنُ غَـــدَاةَ العَـــيْنِ يَـــوْمَ دَعَوْتَنَـــا أَتَيْنَـــاكَ إِذْ ثَابَـــتْ عَلَيْـــكَ الحَلائِـــبُ

فقد جاء المسند والمسند إليه ضمن آليّة تطابقيّة جميلة الرّؤية والرّؤيا ، فالمبتدأ (نحن) ، والخبر جملة (أتيناك) ، وهذا المثال نورده لنبيّن أنّ العلاقة الإسناديّة يجب أن تكون ظاهرة في تطابقها ، وحين يتحوّل الخبر إلى جملة ، فالمعنى هو الذي يحقّق انسجاماً وتطابقاً معنويّاً لا علاقة له بالمطابقة الظّاهريّة .

إنّ عمليّة الإسناد بين الفعل والفاعل يتبعها تطابق بينهما ؛ لأنّهما متلازمان في الجنس أو العدد ، فمن تطابق الجنس تطابقهما في التّذكير أو التّأنيث ، ومن تطابق العدد تطابقهما في الإفراد أو التّثنية أو الجمع ؛ إذ يُذكَّر الفعل إذا جاء الفاعل مذكّراً ، ويُؤنَّث إن كان الفاعل مؤنّثاً ، فإن كان

---

[1] ديوانه ، ص38 . جرّى : جناية . العباد : قوم من النّصارى كانوا ينزلون جهة الحيرة ، غزوا بني تغلب ولم يستطع هؤلاء الثأر منهم . نيط : عُلِّق . الجوز : الوسط .

[2] ديوانه ، ص49 . أنمي إلى حرف: أرتفع إلى ركوب ناقة كأنّها حرف جبل . مذكّرة : تشبه الذّكور من الإبل . تهص : تكسر . مواقع : مطارق . خنس : قصار .

[3] ديوانه ، ص40 . حلائب الرّجل : أنصاره من بني عمّه خاصّة .

الفاعل مذكّراً مفرداً أو مثنى أو جمعاً سالماً لا يُؤنّث فعله؛ إذ يجوز إلحاق علامة التّأنيث بالمسند[1] ، ولو تأمّلنا حالات المطابقة لوجدنا تطابق الحال وصاحبها إن لم يكن جمعاً لغير عاقل ، فهي تطابقه في التّذكير أو التّأنيث ، والجمع أو الإفراد ، أو التّثنية ، ولنا في قول الحارث مثال على ذلك [2] :

لا أرى مــن عهــدت فيهــا فــأبكي الــ يــوم دلهــاً ومــا يُحيــر البكــاء

فالحال (دلهاً) بمعنى ضياعاً ، أتت جامدة مؤوّلة بمشتقّ (ضائعاً) ، وكانت الحال لفظاً مذكّراً يلائم صاحب الحال المذكّر (الشّاعر) الذي تراءى لنا بضمير المتكلّم (تاء الرّفع المضمومة) ، وكانت مفردة كصاحبها ، وهذا التّطابق أعطى الجملة انسجاماً وجمالاً .

2-التّوابع :

تتبدّى آليّة المطابقة في سياق خاصّ ؛ إذ نجد أنّها تتحقّق بوجود أمور معيّنة لا يمكن تحقّقها من دونها، كما هو الحال في التّوابع ، و " التّوابع خمسة : التّوكيد والنّعت وعطف البيان والبدل والعطف بالحروف ، وهذه الخمسة أربعة تتبع بغير متوسّط ، والخامس وهو العطف لا يتبع إلاّ بتوسّط حرف، فجميع هذه تجري على الثاني ما جرى على الأوّل من الرّفع والنّصب والخفض"[3] ، وتتشابه التّوابع في أمور معنويّة وأمور شكليّة ، أمّا الأمور المعنويّة فهي كلّها تقوم بوظيفة التّوضيح أو التّخصيص أو التّبيين أو التّوكيد، في عناصر لغويّة سابقة (أسماء غالباً)، وأمّا الأمور الشّكليّة فإنّها جميعاً تأتي تابعة لما قبلها وهو ما يُعرف عند النّحاة بجريان التّابع على المتبوع [4] .

ولو دقّقنا في ديوان الحارث لوجدنا كثيراً من آليّة المطابقة في التّوابع التي كَثُرَت في شعره ، ويمكن أن نقسمها إلى :

---

[1] يُنظر : السّامرائي ، فراس . المطابقة في النّحو وتطبيقاتها في القرآن الكريم ، ج37/1 .

[2] ديوانه ، ص20 . دلهاً : باطلاً . يحير : يردّ .

[3] ابن السّرّاج . الأصول في النّحو، ج19/2 .

[4] شرف الدنيه، محمود عبد السّلام . التّوابع بين القاعدة والحكمة ، المقدّمة ، ص5 و ص11 .

أ- المطابقة في النّعت :

النّعت عند جمهور النّحاة نوعان : نعت حقيقي : وهو التّابع المكمل متبوعه ببيان صفة من صفاته ، نحو قوله تعالى : ﴿ **اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ** ﴾ [1] . ونعت سببي : وهو التّابع المكمل متبوعه ببيان صفة من صفات ما تعلّق به ، نحو قوله تعالى : ﴿ **رَبَّنَا أَخْرِجْنَا مِنْ هَذِهِ الْقَرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا** ﴾ [2] ، وأيّاً كان نوعه فهو يخصّص المعنى ويحدّده ويوضحه ، وكلُّ ذلك وفقاً للسّياق الذي يرد فيه .

ومن النّعت ما جاء في قول الحارث[3] :

أَيُّهَـــا النَّـــاطِقُ المُـــرَقِّشُ عَنَّـــا عِنْـــدَ عَمْـــرُوٍ وَهَـــلْ لِـــذَاكَ بَقَـــاءُ

لا تَخَلْنَـــا عَلَـــى غَرَاتِـــكَ إِنَّـــا قَبْـــلُ مَـــا قَـــدْ وَشَـــى بِنَـــا الأَعْـــدَاءُ

فَبَقِيْنَـــا عَلَـــى الشَّـــنَاءَةِ تُنْمِيْنَـــا حُصُـــــوْنٌ وَعِـــــزَّةٌ قَعْسَـــــاءُ

لقد أوردنا المشهد الشّعريّ الذي حول نعتين هما : (المرقّش ، قعساء) ، فالمرقّش هو المزيّن للشّيء ، ومزيّن القول هو الكاذب ، فقد وصف الشّاعر النّاطق بالكاذب ، في محاولة لردّ تهمةٍ ما ، لكن حين قال (لا تخلنا على غراتِك) وضّح تماماً أنّه لم يُخدع بالأكاذيب ، فكان منيعاً أمام الادّعاءات ، ما جعله يأتي بالصّفة (قعساء) ، والقعساء الثّابتة المصمتة ، وبهذا خلق انسجاماً معنويّاً حقّقه التّطابق التّامّ بين النّعت ومنعوته ، في الحالات الآتية :

المرقّش النّاطق ← التّطابق في الإفراد ، والتّذكير ، والحركة الإعرابيّة (الرّفع ، الضّمّة) .

قعساء عزّة ← التّطابق في الإفراد ، والتّأنيث ، والحركة الإعرابيّة (الرّفع ، الضّمّة) .

---

[1] سورة الفاتحة ، الآية 6 .

[2] سورة النّساء ، الآية 75 .

[3] ديوانه ، ص24-25 . المرقّش : المُزيّن القول بالباطل . تخلنا : تحسبنا . الغراة : الإغراء . الشّناءة : البغض . تنمينا : ترفعنا . قعساء : ثابتة .

فلو قال النّاطق المرقّشة لاختلّ السّياق والكلام ، ولا نعدم الانسجام الذي حقّقته المطابقة بين النّعت ومنعوته ، فالمطابقة بين النّعت ومنعوته إنّما تجب ؛ لأنّهما " كالشّيء الواحد ، صار ممّا يلْحَقُ الاسم يَلحقُ النّعت ، وإنّما قلنا إنّهما كالشّيء الواحد من قبل أنّ النّعت يخرج المنعوت من نوعٍ إلى نوعٍ أخصّ من نوع المنعوت وحده " [1] .

والنّعت السّببيّ هو النّعت الذي يبيّن صفة أمر يتعلّق بالمنعوت ، وذلك على نحو قولهم : جاء الرّجل الحسن خلقه ، فقد بيّن النّعت (الحسن) صفة أمر يتعلّق بالمنعوت ، وهو (الخلق) ولكنّ هذا الجزء له ارتباط بالمنعوت ، ولم يبيّن صفة المنعوت نفسه [2] ، والنّعت السّببيّ نوعان أحدهما يطابق ضمير المنعوت والآخر لا يطابقه ، فالمطابق ضمير المنعوت يتبع في النّعت الاسم المنعوت في الإفراد والتّثنية والجمع ، وفي علاقة الإعراب ، وفي التّذكير والتّأنيث ، وذلك على نحو قولهم : جاء الرّجل الكريم الأب [3] ، فلو دقّقنا في قول الحارث [4] :

ولا قعِيـــــدٌ أعضـــــبٌ قرنُـــــهُ هـــاجَ لَـــهُ مـــن مَرتَـــعٍ هَـــائجُ

لوجدنا أنّ (قعيد) اسم (لا) مرفوع وعلامة رفعه الضّمّة ، وهو نكرة ، وقد جاءت صفة (أعضبٌ) نكرة أيضاً ، وطابقته في الإفراد والتّذكير والتّنكير ، والحركة الإعرابيّة، لكن كليهما مشتقّ ؛ إذ إنّ (قعيد) صفة مشبّهة باسم الفاعل ، ومثلها (أعضب) التي دلّت على عيب ، وهو الكسر الذي اعترى ذاك القرن ، فقرنه فاعل للمشتقّ أعضب ، وهذا التّركيب (أعضب قرنه) مع المنعوت (قعيد) جعلنا أمام نعتٍ سلبيّ .

ب- المطابقة في البدل :

البدل كما عرّفه ابن الحاجب " تابع مقصود بما نُسب إلى المتبوع دونه " [5] ، وقدّم له ابن يعيش بياناً وافياً بذكر حقيقة العلاقة بين البدل والمُبدَل منه ، فالمُعتبر عنده في الكلام مجموعهما ، يقول : " البدل ثانٍ يقدر في موضع الأوّل ، نحو قولك : مَرَرْتُ بأخيك زيدٍ ، فزيد ثانٍ من حيث كان تابعاً للأوّل في إعرابه واعتباره بأن يقدر في موضع الأوّل " [6] .

---

[1] ابن يعيش . شرح المفصّل ، ج55/3 .

[2] يُنظر : الحلواني ، محمّد خير . الواضح في النّحو ، ص318 .

[3] يُنظر : قبش ، أحمد . الكامل في النّحو والصّرف والإعراب ، ص184 .

[4] ديوانه ، صنعة مروان العطيّة ، ص111 . عضب قرنه : انكسر ، فهو أعضب .

[5] الأستراباذي ، الرّضي . شرح الرضي لكافية ابن الحاجب ، ج1073/1 .

[6] ابن يعيش . شرح المفصّل ، ج63/3 .

والبدل مصطلح البصريين ، أمّا الكوفيّون فيُسمّونه التّرجمة والتّبيين أو التّكرير [1] .

ويأتي البدل بعد المبدل منه ويتبعه في كلّ شيء، إنّه "التّابع المقصود بالحكم بلا واسطة"[2] ، وهذا البدل له أنواع ورد منها في ديوان شاعرنا البدل المطابق ؛ إذ يطابق البدل المُبدَل منه في العلامة الإعرابيّة رفعاً أو نصباً أو جرّاً ، ولا وجود لبدل من دون المُبدَل منه ، ويُطابق البدل المُبدَل منه في التّذكير والتّأنيث ، أو الحالة الإفراديّة ، أو التّثنية ، أو الجمع ، إنّها مطابقة تامّة بين البدل والمُبدَل منه ؛ أي بين التّابع ومتبوعه ، وهذا ما نراه في قوله[3] :

أَعَمْـــرُو بْـــنَ فُرَّاشَـــةِ الأَشْـــيَمِ صَـــرَمْتَ الحِبَـــالَ وَلَـــمْ تَصْـــرَمِ

فالهمزة حرف نداء مبنيّ على الفتح لا محلّ له من الإعراب ، وعمرو منادى مبنيّ على الضمّ في محلّ نصب على النّداء ، ولفظة (ابن) تعرب صفة أو عطف بيان ، وفي الحالتين كلتيهما نرى المطابقة التي يستدعيها أسلوبا العطف والنّعت ، وبما أنّنا أمام هذه اللفظة (ابن) يجوز أن نعرب اسم العلم منادى منصوب على النّداء ، وعلامة نصبه الفتحة الظّاهرة ، أو أن نعربه – كما ذكرنا – منادى مبنيّ على الضّمّ في محلّ نصب على النّداء، فيجوز في هذا العَلَم البناء على الضّمّ، أو النّصب ، ولكن وجود لفظة (عمرو) أجاز الإعراب بالبناء على الضّمّ ، وأصبحت الفتحة فتحة إتباع لا إعراب [4] ، فكانت المطابقة في التّذكير والإفراد والعلامة الإعرابيّة والتّعريف ؛ لأنّ (ابن) معرّفة بالإضافة في قوله (ابن فراشة) .

وقد حقّق هذا التّطابق في البدل التّماهي بين لفظي المُبدَل منه والبدل ؛ إذ إنّ كلاهما انسجم انسجاماً تامّاً فيما حقّقته لهما المطابقة من وضوح وجماليّة .

---

[1] الأزهري ، خالد شرح التّصريح على التّوضيح ، ج155/2 .

[2] عبد اللطيف ، د. محمّد حماسة بناء الجملة العربيّة ، ص187 .

[3] ديوانه ، ص57–58 . الأشيم : من بجلده شامة ، وهي علامة صغيرة سوداء ، أو إلى السّواد . صرمت : قطعت . ابن مارية : قيس بن شراحيل ، ومارية هي بنت الصّباح بن شيبان من بني هند .

[4] يُنظر : العثيمين . شرح ألفيّة ابن مالك ، ص54 .

ج- التّعريف والتّنكير :

يرتبط التّعريف والتّنكير بالوضوح ؛ إذ إنّ المعرّف يعطي دلالة محدّدة ، أمّا النّكرة فتشير إلى مدلول غير معيّن ، و" ترتبط المعرفة أو التّعريف بالوضوح والبيان ، وحقيقة الشّيء علاقته ، والإعلام والماهية والتّسلية والفهم ، وكلّ ذلك يرتبط بالتّعيين والتّحديد الدّلاليّ " [1] ، ما يعني ارتباط القدرة على المعرفة بالمتلقّي ؛ لذا قال ابن الحاجب : " المعرفة ما وضع لشيء بعينه " [2] ، أمّا النّكرة فهي اللاتحديد ؛ إذ كلّنا يدرك أنّ لفظة (قلم) تشير إلى مدلول يعبّر عن أداة تترك أثراً على مستوٍ ما ، لكن لا تحديد لِكُنْهِ ذاك القلم ، فنحن لا نخصّ قلماً بعينه ؛ لذا " يعدّ لفظ النّكرة وصفاً للاسم الذي لا يخصّ واحداً بعينه " [3] ، علماً أنّ آليّة التّعريف والتّنكير موجودة فقد في حقل الأسماء في لغتنا العربيّة ، ولو دقّقنا في قول الحارث [4] :

وَثَمَـــانُوْنَ مِـــنْ تَمِـــيْمٍ بِأَيْـــدِ يْهِـــمْ رِمَـــاحٌ صُـــدُوْرُهُنَّ القَضَـــاءُ

نجد أنّ العدد ثمانون من ألفاظ العقود ثابت مع معدوده ، لكن حين يتمّ ذكره بصيغة التّنكير فهو يُعطي إطلاقاً يفيد محدوديّة الدّلالة ، ومطابقة العدد مع واقع الحال؛ أي مطابقة العدد (ثمانون) للمعدود ، وحين قال (تميم) فقد جعلنا أمام معرفة محدّدة تزيد الانسجام والمطابقة في المعنى ؛ إذ تجعل المتلقّي خبيراً بمقتضيات الحال .

والبحث في الأعداد الواردة في الدّيوان اقتضى الوقوف على حالات المطابقة السّابقة ؛ إذ لم نقف على أيّ بيت شعريّ يحوي العددين (1 ، 2) ، مع أنّهما يطابقان معدودهما في كلّ شيء .

د- التّذكير والتّأنيث :

تتعدّد حالات الاسم في لغتنا العربيّة ، فـ " الاسم في اللّغة العربيّة إمّا أن يكون مذكّراً ، وإمّا

---

[1] عفيفي ، د. أحمد . التّعريف والتّنكير في النّحو ، ص19 .

[2] بن جماعة ، محمّد . شرح الكافية ، ص234 .

[3] العكبري ، أبو البقاء . اللباب في علل البناء والإعراب ، ج471/1 .

[4] ديوانه ، ص38 . القضاء : القتل .

أن يكون مؤنّثاً، وهناك بعض الأسماء قد تعامل معاملة المؤنّث" [1] ، وندرك تماماً أنّ الإشارة إلى الاسم تعبّر عن ماهيته ، وهذا ما نراه في كلّ اسم في لغتنا العربيّة، ولو تأمّلنا ديوان الحارث لوجدنا التّذكير والتّأنيث كثيراً، ومنه قوله [2] :

مَـنْ لَنَـا عِنْـدَهُ مِـنَ الخَيْـرِ آيَـا تٌ ثَـلاثٌ فِـي كُلِّهِـنَّ القَضَـاءُ

نجد مخالفة العدد (ثلاث) معدوده في التّأنيث ؛ إذ جاء مذكّراً ، ولم يحقّق مطابقة ، لكن هذه المطابقة نجدها في قوله [3] :

أَيُّهَـا النَّـاطِقُ المُبَلِّـغُ عَنَّـا عِنْـدَ عَمْـرٍو وَهَـلْ لِـذَاكَ انْتِهَـاءُ

فقد طابقت الصّفة (النّاطق) ، وهي مشتقّ تلا (أيّها) المنادى النّكرة المقصودة ، وجاءت الصّفة الأخرى المبلغ ؛ إذ وجدنا تطابقاً واضحاً في التّعريف والتّذكير والحركة الإعرابيّة (الضّمّة) ، والإفراد ، وهذا جعلنا أمام انسجام وعمق دلاليين .

هـ- حالة المخاطب أو المتكلّم أو الغائب :

الضّمير عنصر لغويّ يحيل على سابق ، إنّه أداة نحويّة ، وقد قسم النّحاة الضّمائر إلى أقسام ، فقالوا : " باب المضمر ، وهذه تسمية البصريّين ، ويُسمّيه الكوفيّون الكناية والمكنّى ، ولا يحتاج إلى حدّ ولا رسم ، لأنّه محصور ، وينقسم للمتكلّم ومخاطب وغائب " [4] ، والأصل في الضّمير أن يطابق مرجعه في العدد وفي الجنس ، وبما أنّ المطابقة تساوٍ ، نرى مساواة قائمة بين الضّمير ومرجعه تذكيراً أو تأنيثاً ، إفراداً أو تثنية أو جمعاً ، إذ يُختار تأنيث الضّمير ؛ لرجوعه إلى

[1] المبرّد . الكامل ، ص115 .

[2] ديوانه ، ص31 . الآيات : العلامات . في كلّهنّ القضاء : أي في كلّهنّ يقضى لنا بولاء الملك .

[3] ديوانه ، ص31 . النّاطق : عمرو بن كلثوم . وعمرو في الأبيات هو : عمرو بن هند . وفي بعض الرّوايات : أيّها الشّانئ : والشّانئ : المبغض .

[4] الأستراباذي ، رضي الدّين . شرح الرّضي على الكافية ، ص401 .

المؤنّث ، إذا كان في الجملة المفسّرة مؤنّث ؛ لقصد المطابقة [1] ، ولنا في قول الحارث مثال على ذلك ؛ إذ يقول [2] :

قـــذفتك الأيّـــامُ بالحـــدثِ الأكـــ بـــرِ منهـــا وشـــابَ رأسُ الصَّـــغيرِ

نلاحظ أنّ الضّمير (ها) ضمير الغائب للمؤنّث يعود على (الأيّام) ، والأيّام لفظة مؤنّثة ، نصل إليها باسم الإشارة (هذه) ، فنقول : هذه الأيّام ، وقد وافق الضّمير مرجعه في التّأنيث والإفراد .

وترد الضّمائر كثيرة في الشّعر ، كقول الحارث [3] :

قَـــدْ كُنْـــتَ يَوْمَـــاً تَرْتَجِـــي رِسْـــلَهَا فَـــأُطْرِدَ الحَائِـــلُ وَالـــدَّالِجُ

إنّ الضمير المخاطب (تاء الرّفع المتحرّكة بفتح) تشير إلى (أنتَ) الذي تكرّر في الكلمة التّالية (ترتجي) مستتراً ، والذي يحيل على عمرو المخاطَبْ ، ونعلم أنّ " ضمير التّكلّم والخطاب تفسّرهما المشاهدة ، أمّا ضمير الغائب ، فعارٍ عن المشاهدة ، فاحتيج إلى ما يفسّره " [4] ، ما يجعلنا أمام عمقٍ انسجاميّ حقّقته المطابقة ، فالمخاطَب مذكّر ، وهو مُشاهَد ، والضّمير مذكّر يُحيل على ذاك الشّاهد .

و- العلامة الإعرابيّة :

الإعراب هو علم المعنى في اللفظ [5] ، والحركة الإعرابيّة هي العلامة أو الشّكل الخارجيّ الذي يُشير إلى وجود علاقة بين النّعت والمنعوت[6] ، فالنّعت يتمّ معنى المنعوت ويُبَيِّنُه، فهو بمنزلة الجزء منه ، ولمّا كان كالجزء منه أخذ إعرابه [7] .

---

[11] يُنظر : سيبويه . الكتاب ، ج302/2 .

[2] ديوانه ، ص70 .

[3] ديوانه ، صنعة مروان العطيّة ، ص111 . وهو غير موجود في ديوانه تحقيق د. إميل بديع يعقوب .

الرِسْل : اللبن . الحائل : التي لا تحملها . الدّالج : التي تمشي بحملها مثقلة .

[4] السّيوطي ، جلال الدّين . همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج216/1 .

[5] المبارك ، د. مازن . الزّجاجي حياته وآثاره ومذهبه النّحوي من خلال كتابه الإيضاح ، ص62 .

[6] أبو المكارم، د. عليّ . الظّواهر اللّغويّة في التّراث النّحويّ، ص220 .

[7] الرّشود ، د. حصّة بنت بن مبارك . الوجوب في النّحو ، ص322 .

وهو الإفصاح عن المعاني والدّلالة عليها ؛ إذ يُشكّل الإعراب حركة داخلة على المفردات ، وهذا ما نراه في قول السّيوطي " الإعراب هو دالّ على المعاني ، إنّه حركة داخلة على الكلام بعد كمال بنائه " [1] ، وقد يكون الإعراب بالحركات أو الحروف ، لكنّه يدخل على آخر حرف في الاسم المتمكّن والفعل المضارع ، وهو الذي يحدّد المعنى ، فالإعراب معنى وليس مجرّد حالة ضبط بالشّكل .

لغتنا العربيّة لغة معربة ، والإعراب نراه حركاتٍ وحروفاً ، زيادة أو حذفاً ، والتّطابق في العلامة الإعرابيّة نراه في العلاقات الإسناديّة الاسميّة بين المبتدأ والخبر المجرّدين من النّواسخ ، أو بين التّابع ومتبوع كلّ منها ، كالتّطابق بين النّعت والمنعوت ، أو البدل والمبدل منه ، أو المعطوف والمعطوف عليه ، أو التّوكيد والمؤكّد ، وقد يكون التّطابق في الحركة الإعرابيّة بين العددين (1 ، 2) ومعدودهما ، إنّه تشابه إعرابيّ يجسّده التّطابق في العلامة الإعرابيّة ، ومنه قول الحارث [2] :

إنَّمَـــا العجـــزُ أن تَهُـــمَّ ولا تَفـــ عَــلَ والهــمُّ ناشــبٌ فــي الصّــميرِ

نجد في البيت السّابق تطابقاً في العلامة الإعرابيّة بين المبتدأ والخبر ، في قوله : (الهمّ ناشب) ، فالمبتدأ (همّ) مرفوع وعلامة رفعه الضّمّة الظّاهرة ، و (ناشب) خبر مرفوع وعلامة رفعه الضّمّة الظّاهرة ، وقد تطابق اللفظان في العلامة الإعرابيّة ؛ إذ جاء كلاهما مرفوع .

يقول الحارث [3] :

آذَنَتْنَـــا بِبَيْنِهَـــا أَسْـــمَاءُ رُبَّ ثَـــاوٍ يُمَـــلُّ مِنْـــهُ الثَّـــوَاءُ

بِزَفُـــوفٍ كَأَنَّهَـــا هِقْلَـــةٌ أُمُّ رِئَـــالٍ دَوِّيَـــةٌ سَـــقْفَاءُ

---

[1] السّيوطيّ . الأشباه والنّظائر في النّحو ، ج188/1 .

[2] ديوانه ، ص70 . ناشب : عالق .

[3] ديوانه ، ص19–20 . آذنتنا : أعلمتنا ، أخبرتنا . بينها : فراقها . أسماء : اسم حبيبة الشّاعر . الثاوي : المقيم . الثّواء : الإقامة . الزّفيف: السّرعة وأكثر ما يستعمل في النّعام . الهقلة : النّعامة . الرّئال: جمع الرّأل وهو ولد النّعامة . دوّيّة : منسوبة إلى الدّوّ وهي الصّحراء الواسعة تدوي فيها الرّياح . السّقفاء : المرتفعة .

نجد تشابه العلامة الإعرابيّة في التّطابق بين خبر كأن (هقلة) ، والبدل (أم) ، والخبر الثاني (دوية) ، والخبر الثالث (سقفاء) ، وربّما وجدها بعضهم نعوتاً متتالية ، وأيّاً كان الأمر ، فهي توابع تطابق متبوعها في العلاقة الإعرابيّة التي وجدناها هنا في موضع الرّفع متجسّدة (بالضّمّة) .

خاتمة :

ممّا تقدّم توصّل البحث إلى النّتائج الآتية :

1- المطابقة تقنية من تقنيات التّجانس في الجملة العربيّة .

2- تقدّم المطابقة جماليّة لفظيّة ومعنويّة ممتدّة امتداد الدّلالات في الجمل الاسميّة والفعليّة .

3- ليست المطابقة حصراً على جمل اسميّة أو فعليّة ، بل تتعدّاها إلى التّوابع والحال والأعداد .

4- تهب المطابقة الجملة وضوحاً دلاليّاً ترافقه جماليّة نصّيّة .

5- تحمي المطابقة الجمل من التّنافر اللفظي والدّلاليّ .

6- اتّكأ الحارث بن حلّزة على المطابقة في معظم جزئيّات ديوانه ، ما جعل من الدّيوان وحدة تملؤها الجزئيّات المنسجمة .

7- لا تتوقّف المطابقة على المفردات بل تعدّتها إلى الضّمائر .

8- سياق المطابقة سياق مرن يجذب المتلقّي .

وهكذا نجد أنّ المطابقة قرينة مهمّة؛ إذ تقوّي الصّلة بين أجزاء التّركيب في الجملة الواحدة ، وتوطّد الارتباط بين أجزاء الكلام ، وتجعل اللحمة دلاليّة حلقة وصل بين تلك الأجزاء ، وقد كان لقرينة المطابقة القدرة على تحقيق الانسجام الذي وجدناه في شعر الحارث بن حلّزة اليشكري ، الشّاعر الجاهليّ الذي يعدّ واحداً من مُبدعين جاهليين ضُرب بهم المثل بانسجام النّصوص والقوّة التّعبيريّة في تقديم معانيهم وإبداعاتهم .

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- الأزهري ، خالد (د.ت) . **شرح التّصريح على التّوضيح** ، وبهامشه حاشية للعلامة الشيخ يس ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه .

2- الأستراباذي ، رضي الدّين (د.ت) . **شرح الرّضي على الكافية** ، تعليق يوسف عمر ، ط1 ، مؤسّسة الصّادق ، إيران – طهران .

3- أنيس ، د. إبراهيم (1986م). **من أسرار اللّغة** ، ط6 ، مطبعة النّشر الذّهبي ، القاهرة .

4- البغداديّ ، أبو بكر محمّد ابن السّرّاج النّحويّ (1996م). **الأصول في النّحو** ، تحقيق د. عبد الحسين الفتلي ، ط3، مؤسّسة الرّسالة ، بيروت – لبنان ،.

5- الجرجاني ، عبد القاهر (1992م) . **دلائل الإعجاز** ، تح: محمود محمّد شاكر ، ط3 ، مطبعة المدني ، القاهرة .

6- بن جماعة ، محمّد (د.ت) . **شرح الكافية** ، تحقيق محمّد داوود ، ط1 ، مطبعة دار المنارة ، القاهرة – مصر .

7- الجندي، طه (1988م) . **ظاهرة المطابقة النّحويّة في ضوء الاستعمال القرآني**، أطروحة دكتوراه ، مكتبة دار العلوم ، جامعة القاهرة .

8- الجواري (1974م) . **نحو الفعل** ، ط1 ، مطبعة المجمع العلمي العراقيّ ، بغداد .

9- حاج يعقوب ، صالحة (2009م) . **نظرات النّحويّين في الإعراب والعوامل** ، ط1 ، مصر .

10- حسّان ، د. تمّام (1994م) . **اللّغة العربيّة معناها ومبناها** ، دار الثقافة ، المغرب .

11- الحلواني، محمّد خير (2008م) . **الواضح في النّحو** ، ط1 ، دار المأمون للتّراث، دمشق .

12- الرّشود ، د. حصّة بنت بن مبارك (2000م) . **الوجوب في النّحو** ، جامعة أمّ القرى ، المملكة العربيّة السّعوديّة .

13- الزّبيديّ، محمّد مرتضى الحسيني (1995م). **تاج العروس من جواهر القاموس** ، تح: عبد الكريم العزباوي، مطبعة الحكومة .

14- السّامرّائي ، د. فاضل صالح (2007م) . **الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها** ، ط2 ، دار الفكر ، بيروت – لبنان .

15- السّامرائي ، فراس (2005م) . **المطابقة في النّحو وتطبيقاتها في القرآن الكريم** ، ط1 ، بغداد .

16- سيبويه (1988م) . **الكتاب** ، تحقيق عبد السّلام هارون ، ط3 ، مكتبة الخانجي ، مصر – القاهرة .

17- السّيوطيّ (1985م). **الأشباه والنّظائر في النّحو**، تحقيق عبد العال سالم مكرم، ط1، مؤسّسة الرّسالة ، بيروت – لبنان .

18- السّيوطي، جلال الدّين (1980م) . **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، تحقيق عبد العال مكرم، ط1 ، البحوث العلميّة ، الكويت .

19- شرف الدنيه، محمود عبد السّلام (1989 م) . **التّوابع بين القاعدة والحكمة**، ط3 ، دار الثقافة العربيّة، القاهرة .

20- عبد اللطيف ، د. محمّد حماسة (2003م). **بناء الجملة العربيّة** ، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

21- العثيمين ، محمّد بن صالح (2013م) . **شرح ألفيّة ابن مالك** ، ط1 ، دار ابن الجوزيّ ، السّعوديّة .

22- عفيفي ، د. أحمد (1992م). **التّعريف والتّنكير في النّحو** ، ط1 ، دار الثقافة العربيّة ، القاهرة – مصر .

23- العكبري ، أبو البقاء (1955م) . **اللباب في علل البناء والإعراب** ، تحقيق غازي طليمات ، ط1 ، دار الفكر المعاصر ، بيروت – لبنان .

24- قبش ، أحمد (2002م) . **الكامل في النّحو والصّرف والإعراب** ، ط1 ، دار المجد ، دمشق.

25- المبارك ، د. مازن (1984 م) . **الزّجاجي حياته وآثاره ومذهبه النّحوي من خلال كتابه الإيضاح** ، ط2 ، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، دمشق .

26- المبرّد، أبو العبّاس محمّد بن يزيد (1975م) . **الكامل** ، تحقيق د. رمضان عبد التّوّاب، ط1 ، مكتبة دار التّراث ، القاهرة – مصر.

27- أبو المكارم، د. عليّ (2007م) . **الظّواهر اللّغويّة في التّراث النّحويّ**، ط1 ، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة .

28- ابن منظور (1999م) . **لسان العرب** ، تصحيح أمين محمّد عبد الوهّاب ، ومحمّد الصّادق العبيدي، ط3 ، دار إحياء التّراث العربيّ، مؤسّسة التّاريخ العربيّ ، بيروت – لبنان .

29- اليشكري ، الحارث بن حلّزة (1991 م) . **ديوان الحارث بن حلّزة اليشكري** ، جمعه وحقّقه د. إميل بديع يعقوب ، ط1 ، دار الكتاب العربيّ ، بيروت – لبنان .

30- اليشكري ، الحارث بن حلّزة (1994 م) . **ديوان الحارث بن حلّزة اليشكري** ، صنعة مروان العطيّة ، ط1 ، دار الإمام النّووي، ودار الهجرة ، دمشق – سورية .

31- ابن يعيش (د.ت) . **شرح المفصّل** ، عالم الكتب ، بيروت ، لبنان ، مكتبة المتنبي ، القاهرة .

قرينة السّياق في نماذج من شعر المتنبّي

دراسة نحويّة دلاليّة

أ. د.وحيد صفية*

د. حكمت بربهان**

أسامة منير زمزم***

ملخّص

النّصّ اللّغويّ وحدة كلّيّة في تضافر مستوياته كلّها ، والسّياق هو ذاك المجال الذي تنتظم فيه جزئيّات تلك الوحدة ، ما يجعل من الضّرورة بمكان الوقوف على السّياق ، وجماليّة ما يقدّمه من معانٍ متنوّعة ، تلتزم دقّة الورود في كلّ معنى ؛ إذ إنّ أي تغيّر في الجزئيّات النّصّيّة يرافقه تغيّر في المعنى ؛ ليُشكّل السّياق قرينة من القرائن التي لا يمكن لأي مبدع تجاوز أهمّيّتها ، فلكلّ إبداع نصّيّ إبداع سياقيّ أجاد به مبدعه .

كلمات مفتاحية:

القرينة ، السياق ، النّصّ ، المتنبّي ، الدّلالة .

* أستاذ في قسم اللغة العربيّة ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين .

wahid.safiea@tishreen.edu.sy

** مدرّس في قسم اللّغة العربيّة ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين .

Barbhan77@gmail.com

*** طالب دراسات عليا (دكتوراه) ، قسم اللّغة العربيّة ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين .

Osama.zamza@tishreen,edu.sy

The contextual context in examples of Al-Mutanabbi's poetry

grammatical semantic study

prof. Wahed Safiea*

Dr. Hekmat Barbahan**

Osama Zamzm***

Summary

The linguistic text is a complete unit in the intertwining of all its levels, and the context is that field in which the parts of that unit are organized, which makes it necessary to identify the context, and the beauty of the various meanings it offers, adheres to the accuracy of the occurrence in every meaning; Any change in the textual particles is accompanied by a change in meaning. So that the context constitutes one of the clues that no creator can transcend its importance, for every textual creativity has a contextual creativity that its creator has mastered.

Keywords:

Presumption, context, text, Al-Mutanabbi, semantics.

* Professor at the Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia

wahid.safiea@tishreen.edu.sy

** Assistant Professor in the Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University.

Barbhan77@gmail.com

*** Graduate student - PhD, Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia.

Osama.zamza@tishreen,edu.sy

المقدّمة :

يعدّ البحث في مجالات اللّغة واسعاً كثير التّشعّبات ، واللّغة تتآلف في ألفاظها ضمن سياقٍ دقيق ، فالوقوف على معنى اللفظة مفردة لا يساعدنا في كثير من الأحيان على الوصول إلى المعنى المقصود ؛ إذ إنّ اللفظ يرتبط بما يسبقه وما يتلوه من ألفاظ في سبيل إنتاج الدّلالة ؛ أي إنّ اللفظة تكتسب معناها من السّياق الذي تَرِد فيه، الأمر الذي يُكسب السّياق أهمّيّة كبرى، دفعت الباحثين والعلماء – قديماً وحديثاً – إلى دراسته ، واعتماده أساساً في تفسير القول المنطوق شعراً كان أم نثراً ، وقد جعلوه في أنواع عدة ، فمنه : السّياق اللّغويّ ، والسّياق العاطفيّ ، والسّياق الثقافي ، وسياق الموقف .

سبب اختيار البحث :

نظراً لأهمّيّة السّياق – بوصفه قرينة من القرائن التي تبرز جمال لغتنا – في تحديد الدّلالة ، ولاسيّما في النّصّ الأدبي المُنجَز شعراً ، كان اختيار هذا البحث ، وآثرنا اختيار ديوان الشّاعر المتنبّي لكي يكون مجالاً للدّراسة التّطبيقيّة .

هدف البحث :

يهدف البحث إلى إبراز العلاقة القائمة بين السّياق والنّصّ الشّعري ، والوقوف على جماليّته في نماذج من شعر المتنّبي .

منهج البحث :

كان لا بدّ خلال الدّراسة من اختيار منهج يساعدنا على الوصول إلى الهدف المرجوّ منها ، فكان المنهج الوصفيّ بأداته التّحليل المنهج المُختار ؛ إذ يمكّننا من تتبّع الظّاهرة في مظانها ، ثمّ دراستها دراسة تُبرز جماليّة السّياق من خلال ديوانه .

الدّراسات السّابقة :

استند البحث إلى جملة من الدّراسات التي أغنته وأمدّته بالمعلومات اللازمة ، ومنها :

- النّصّ والسّياق ومشكلات المتنبّي ، عبد الله بن أحمد الفيفي ، وهو بحث منشور على الانترنت ، موقع ديوان العرب ، مركز حر للثقافة والفكر والأدب ، 4 آب (أغسطس) 2019 م . ذكر فيه عدداً من أبيات المتنبّي وتعليق ابن معقل الأزديّ عليها ، وهي دراسة لم نستطع الاستفادة

منها في بحثنا لأنّ النّماذج الشّعريّة المُختارة لم تَرِد في هذا المقال ، كما أنّ المقال لم يُورد فيه الباحث جانباً نظريّاً يمكن الاستعانة به .

- التّوارد والاقتران بين المفردات – دراسة أسلوبيّة للعلاقة بين اللفظ والسّياق اللغوي في شعر المتنبي ، إعداد د. فيصل محمد حسن العسيري ، مجلّة كلّيّة الدّراسات الإسلاميّة ، العدد 36 .
- الدّلالة والنّظريّة السّياقيّة في اللغة العربيّة (ديوان أبي الطّيّب المتنبّي أنموذجاً) ، رسالة ماجستير إعداد خديجة ساكر ، إشراف د. الزهراء عاشور ، جامعة العربي بن مهيدي ، الجزائر ، 2016 م .
- جماليّات اللفظة بين السّياق ونظريّة النّظم، د. علي نجيب إبراهيم، دار كنعان، دمشق – سورية، ط1 ، 2002 .
- السّياق وأثره في المعنى – دراسة أسلوبيّة، د. المهدي إبراهيم الغويل، أكاديميّة الفكر الجماهيريّ، ليبيا ، ط1 ، 2011 م.
- نظريّة السّياق في المدوّنة اللسانيّة ، مختار درقاوي ، مجلّة الدّراسات اللّغويّة ، مج17 ، عدد يناير ، 2015 م .

وعليه ، فقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون في مقدّمة ، تضمّنت أهمّية البحث ومنهجه والدّراسات السّابقة ، ثمّ كانت الدّراسة النّظريّة التي لم نُطِل بها ، وتضمّنت تعريفاً للسّياق لغة واصطلاحاً ، وإبراز وضع السّياق بين المبنى والمعنى ونشأة السّياق ، وبعد ذلك جاءت الدّراسة التّطبيقيّة بعنوان أنواع السّياق في شعر المتنبّي ، وتوزّعت إلى السياق اللّغوي المعجمي ، السّياق العاطفي ، سياق الموقف ، السّياق الثقافي ، والسّياق التّداولي، ثمّ درس البحث العلاقات السّياقيّة في ديوان المتنبّي، والتي تمثّلت في التّخصيص والنّسبة ، وانتهى البحث بخاتمة ، وثبت للمراجع والمصادر .

أوّلاً : الجانب النّظريّ :

1- القرينة والسّياق لغة واصطلاحاً :

ذكر صاحب لسان العرب أنّ مادّة (قرن) تشير إلى الصّلة بين شيء وآخر ، أو مصاحبته[1] .

أمّا اصطلاحاً ، فهي " ما يمنع من إرادة المعنى الأصلي في الجملة " [2] ، إنّها القرينة التي تغني الفهم ، وتجعل القارئ أكثر قدرة على تجلّي العمل الإبداعيّ ، وتذوّقه بشفافيّة وإبداع .

تحكم العلاقات السّياقيّة الكلم من دون اللجوء إلى العامل وما يقتضيه ، والسّياق هو مجرى الكلام ، واتّصال بعضه ببعض، وتسلسله، وقد أشار لسان العرب إلى معنى هذه اللفظة الذي يُستمد من سَوْق الإبل ، ويُشير مجازاً إلى المهر[3] ، وهذه المعاني تشير إلى عمليّة قيادة وإعطاء ومنح .

أمّا اصطلاحاً ، فالسّياق " كلّ ما يحيط بالعنصر " [4] ، إنّه تلك المقامات اللّغويّة والثقافيّة والاجتماعيّة والمقاليّة ، وغير ذلك ، في صورتين اثنتين مباشرة ضيّقة ، أو واسعة موسّعة ؛ إذ إنّ السّياق محيطٌ لسانيّ يكوّن تصوّراً دلاليّاً خاصّاً يُشكّل العبارة الكلاميّة ضمن بوتقة اجتماعيّة أو لغويّة أو كليهما معاً، إنّه جسر تواصل بين المبنى والمعنى .

يُشكّل السّياق مبدأً مهمّاً من مبادئ التّأويل ، فيتجاوز المستوى المعجميّ والنّحويّ والصّرفيّ ، والمستويات السّطحيّة والظّاهرة كلّها ، ويكشف المعنى المخبوء ؛ إذ " يرشد إلى تبيين المجمل ، وتعيين المحتمل والقطع بعدم احتمال غير المراد ، وتخصيص العامّ ، وتقييد المطلق ، وتنوّع الدّلالة ، وهذا من أعظم القرائن الدّالة على مراد المتكلّم ، فمن أهمله غلط في نظره ، وغالط في مناظراته " [5] .

2- السّياق بين المبنى والمعنى :

تتآلف الألفاظ في اللّغة العربيّة لتهب النّصّ دلالات خصبة يشكّلها أسلوب المبدع ؛ إذ تتّسق الألفاظ مع المعاني متّحدة معها في وحدة عضويّة ، تتفرّد ببراعة المبدع التي يختار تلك

[1] ابن منظور . لسان العرب ، مادّة (قرن) .

[2] وهبه ، مجدي ؛ المهندس ، كامل . ص288 .

[3] ينظر : ابن منظور . لسان العرب ، مادّة (سوق) .

[4] شارودو ، باتريك؛ منغو ، دومينيك . معجم تحليل الخطاب ، ص133 .

[5] الجوزيّة ، ابن قيّم . بدائع الفوائد ، ص217 .

الألفاظ المتّسقة مع دلالاتها ، ما يعكس موهبته ، وثراء ذخيرته اللّغويّة ، فلكلّ لفظ دلالته المعجميّة ، ويُوظّف اللفظ في مستوى نحويّ صوتيّ جمالي ؛ لنجد حيّزاً واسعاً يمنح الكاتب القدرة على تعديل نسق الألفاظ ، ما يعطي نسقاً دلالياً جديداً ، له رؤاه وأبعاده المعنويّة ، وله قدرته على جذب المتلقّي إلى ميدان المعنى المراد .

إنّ قراءة النّصّ الأدبيّ جسر يصل المُرسِل والمرسَل إليه ، والنّصّ رسالة لها سياقها وإبداعها وأثرها في الآخر ، إنّها رسالة لها هندستها الخاصّة المليئة بالطّاقات المتفجّرة في إيقاع العبارات ، لنكون أمام اللفظة التي تُشكّل العتبة الأولى من عتبات السّياق النّصّيّ .

واللفظ وحده لا يؤلّف فصاحةً ؛ إذ " مثلما يستحيل وجود تصوير غير مرئي ، وموسيقا غير مسموعة ، وتمثال يتعذّر لمسه ، كذلك يستحيل وجود قصائد من غير تعبير لفظيّ " [1] ، وكلّ لفظ له معنى قابل للتّبرعم في ميادين العبارات المختلفة ؛ إذ تملك الألفاظ طاقات متغايرة ، تجعل اللّغويّين والنّحويين يبدعون النّظريّات التي تعبّر عن تلك الطّاقات المتغايرة للفظة ، فكان السّياق واحداً من الأمور التي اهتمّ بها هؤلاء للولوج في معنى العبارات ، وقدرة الألفاظ على تشكيلها في السّياقات المختلفة .

ويجد بعضهم أنّ " المعنى في الأدب خلاصة جرس لغويّ ، وفحوى صورة موحية " [2] ، وهذا المعنى يُخْلَق ضمن نسيجٍ نصّيّ له أفق توقّع واسع رحب غير محدود الدّلالة ، وغير مغلق أمام توالدات دلاليّة ، إنّه نصّ مفتوح يثير ذائقة القارئ ؛ لأنّ الإبداع هو القدرة على الإتيان بسياق دالٍّ موحٍ ، واختيار كلمات تشير إلى الأفكار ضمن توظيف مَرِنٍ حَسَن الموسيقا ، وفصيح الصّياغة ، وغنيّ الدّلالة .

تكتسب الألفاظ جمالها من السّياق النّابض بأحاسيس المبدع ، محقّقاً شعريّة خاصّة ، ضمن انزياحات متناسقة مع المستويات المختلفة .

ولكلّ سياق معناه، لكنّه المعنى الذي لباسه اللفظ ، فالألفاظ لا تتساوى في دلالتها ، فلكلّ لفظ معناه الخاصّ ، أو معانيه الدّلاليّة المتشعّبة ، فإذا ما ورد في سياق ما أدّى دلالة واحدة في جملة تامّة الأركان ، فللفظ مع ما جاوره ملاءمة ومناسبة " [3] ، إنّه تلك الصّوائت والصّوامت ،

[1] إبراهيم ، د. علي نجيب. جماليّات اللفظة بين السّياق ونظريّة النّظم، ص14 .

[2] المرجع السّابق ، ص15 .

[3] العسيري ، د. فيصل محمد حسن. التّوارد والاقتران بين المفردات – دراسة أسلوبيّة للعلاقة بين اللفظ والسّياق اللغوي في شعر المتنبي ، ص1639 .

والأصوات الصّادرة من عبق الشّعريّة ، ونسيج الرّوح ، ففي كلّ لفظ دلالة ، وفي كلّ لفظ حكاية تجربة شعوريّة ، هذه التّجربة التي تقدّم لنا شعريّة نتذوّقها ، وفي هذا نجد الأصالة والإحساس ، كما هو الحال حين نقرأ قول المتنبّي يمدح سيف الدّولة [1] :

لِعَيْنِـــي كُـــلَّ يَـــوْمٍ مِنْـــكَ حَـــظٌّ تَحَيَّـــرُ مِنْـــهُ فِـــي أَمْـــرٍ عُجَـــابِ

إنّ انتقال الألفاظ من الدّلالات المعجميّة إلى معانٍ جديدة يشكّلها سياقها يعطيها ائتلافاً ، ويجعلها محمّلة بالحسّ الجماليّ ، والتّجربة الشّعريّة التي تجرّد اللفظ من معناه المعجميّ ، وتكسب بقرينة السّياق مدلولاً جديداً يوحي به الكلام الذي " هو التّطبيق العمليّ لنظام اللّغة " [2] .

3- نشأة المصطلح :

السّياق مصطلح فنّي تعود جذوره – عند الأصوليين – إلى الشّافعي الذي أفرد له باباً في رسالته ، وممّا قاله في توصيف نسق التّواصل اللّغويّ عند العرب : " وتبتدئ – أي العرب – الشّيء من كلامها يبيّن أوّل لفظها فيه عن آخره ، وتبتدئ الشّيء بين آخر لفظها منه عن أوّله " [3] ؛ إذ نجد أنّ السّياق لديه يحمل قيمة مرجعيّة تعين في إدراك الكنه النّصّيّ ، ثمّ نجد الشّاطبي يعدل عن لفظ السّياق إلى لفظ المساق الذي يشمل سياق النّصّ ، وسياق الموقف ، مؤكّداً ضرورة الاعتماد عليه للإحاطة بالنّصّ وإدراكه جيّداً ، فيقول : " المساقات تختلف باختلاف الأحوال ، والأوقات ، والنّوازل ، وهذا معلوم في علم المعاني والبيان ، والذي يكون على بال من المستمع والمتفهّم الالتفات إلى أوّل الكلام وآخره ، بحسب القضيّة ، وما اقتضاه الحال فيها ،لا ينظر في أوّلها دون آخرها ، ولا في آخرها دون أوّلها ، ولا محيص للمتفهّم عن ردّ آخر الكلام على أوّله ، وأوّله على آخره ، وإذ ذاك يحصل مقصود الشّارع في فهم المكلّف " [4] .

فالسّياق ما سيق إليه النّصّ ، ونجدهم أحياناً يذكرون قرينة السّياق ، وهي " ما يُؤخذ من لاحق التّركيب الدّالّ على خصوص المقصود أو سابقه " [5] .

---

[1] البرقوقي . شرح ديوان المتنبّي ، ج171/1.

[2] حسّان ، د. تمّام . اللّغة العربيّة معناها ومبناها ، ص262 .

[3] الشّافعي . الرّسالة ، ص52 .

[4] الشاطبي . الموافقات ، ج413/3-414 .

[5] السّبكي ، تاج الدّين . حاشية الشّيخ حسن بن محمود العطّار على شرح جلال الدّين المحلّي على متن الجوامع ، ج30/1 .

كان الفراهيدي أوّل من تحدّث عن السّياق ، وتابعه تلميذه سيبويه ؛ إذ " يتضافر السّياق عند سيبويه بنوعيه – السّياق اللغوي وسياق الموقف – في الارتقاء بالمعنى وتوضيحه ، من خلال تعانق صحّة المعنى مع تحديد زمن الكلام ، باعتباره عنصراً من عناصر سياق الموقف " [1] ، ولعلّ خير ما يعبّر عن السّياق عند سيبويه هو النّوع الثالث من باب اللفظ للمعاني ، يقول : " واختلاف اللفظين والمعنى واحد نحو : ذهبَ وانطلقَ ، واتّفاق اللفظين والمعنى مختلف ، قولك : وجَدْتُ عليه من الموجدة ، ووجَدت عليه إذا أردت وجِدان الضّالّة " [2] ، وقد ربط عبد القاهر الجرجاني فصاحة الكلمة بسياقها اللغوي والتركيب الذي قيلت فيه ، ففصاحة اللفظة تأتي من السياق الذي ينظم الألفاظ لا من الألفاظ ذاتها ، وأن اللفظة لا تكتسب الفصاحة في حال انفرادها، وإنّما في حال دخولها السياق ، يقول : " وهل تجد أحداً يقول : (هذه اللفظة فصيحة) ؛ إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحُسْنَ ملاءمة معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها " [3] ، فالألفاظ : " لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ"[4] .

وعرّف السّياق كذلك بأنّه " إطار عامٌّ تنتظم فيه عناصر النَّصِّ ووحدته اللّغويّة ، ومقياس تتّصل بواسطته الجُمل فيما بينها وتترابط ، وبيئة لغويّة وتداوليّة ترعى مجموع العناصر المعرفيّة التي يقدّمها النّصّ للقارئ ، ويضبط السّياق حركات الإحالة بين عناصر النّصّ ، فلا يُفهم معنى كلمة أو جملة ، إلاّ بوصلها بالتي قبلها أو بالتي بعدها داخل إطار السّياق " [5] .

ويرى د. تمّام حسّان أنّ السّياق يعني التّوالي، وهو على أنواع، يقول : " المقصود بالسّياق التّوالي ، ومن ثمّ يُنظر إليه من ناحيتين أولاهما : توالي العناصر التي يتحقّق بها التّركيب والسّبك ، والسّياق من هذه الزّاوية يسمّى سياق النّصّ . والثانية : توالي الأحداث التي صاحبت الأداء اللّغويّ ، وكانت ذات علاقة بالاتّصال ، ومن هذه النّاحيّة يُسمّى السّياق سياق الموقف " [6] .

---

[1] حسن ، د. عرفة عبد المقصود عامر. السّياق في فكر سيبويه وعلاقته بالمكوّن التّركيبي ، ص7 .

[2] سيبويه . الكتاب ، ج24/1 .

[3] الجرجاني ، عبد القاهر . دلائل الإعجاز ، تح : د. محمد رضوان الداية ، ود. فايز الداية ، ص44–45 .

[4] المصدر السّابق ، ص95 .

[5] بودرع ، عبد الرّحمن . أثر السّياق في فهم النّصّ القرآنيّ، ص73 .

[6] حسّان ، د. تمّام . قرينة السّياق ، ص375 .

ويصل إلى نتيجة مفادها أنّ المعنى الدّلاليّ هو محصّلة مجموعة من السّياقات ، هي : السّياق اللّغوي الذي يشمل المستوى الصّوتي والصّرفيّ والنّحويّ والمعجميّ، والسّياق الاجتماعيّ، أو ما يمكن تسميته بالمعنى المقامي ، وهو يشمل ظروف أداء المقال [1] .

ومن أمثلة دلالة السّياق على المعنى قوله تعالى : ﴿ **وَلَوْ أَنَّهُمْ إِذْ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ جَاءُوكَ فَاسْتَغْفَرُوا اللَّهَ وَاسْتَغْفَرَ لَهُمُ الرَّسُولُ لَوَجَدُوا اللَّهَ تَوَّاباً رَحِيماً** ﴾ [2] ، فالمعنى أنّ الله تاب عليهم " بمغفرته ظلمهم ، ورحمهم بقبول التّوبة والتّوفيق لها والثّواب عليها ، وهذا المجيء إلى الرّسول ﷺ مختصّ بحياته؛ لأنّ السّياق يدلّ على ذلك ، لكون الاستغفار من الرّسول لا يكون إلاّ في حياته ، وأمّا بعد موته فإنّه لا يطلب منه شيء بل ذلك شرك " [3] .

واستخدم أبو البركات الأنباري لفظ (الكلام) للدّلالة على السّياق اللّغوي في معرض بيانه ، أو لدلالة الكلام الذي قبله عليه ، وذلك في قوله تعالى : ﴿ **يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤاً** ﴾ [4] ، فقد وجَّه النّصب في (لؤلؤاً) بتقدير فعل ، وتقديره (ويعطون لؤلؤاً) لدلالة يحلّون عليه في أوّل الكلام [5] .

إلاّ أنّ فيرث صاحب نظريّة السّياق أبرز سياق الحال والظّروف والملابسات الاجتماعيّة التي تصاحب النّصّ والحدث الكلاميّ [6] ، ولم يهمل العرب هذا المصطلح ؛ إذ قال السّيوطي في حديثه عن تفسير القرآن الكريم :" وأمّا ما لم يرد فيه نقل فهو قليل ، وطريق التّوصّل إلى فهمه النّظر إلى مفردات الألفاظ من لغة العرب ومدلولاتها ، واستعمالاتها بحسب السّياق " [7] الذي يُشكّل بنوعيه اللّغويّ وغير اللّغويّ حلقة معانٍ نتبيّنها من خلال القرائن المقاليّة والحالية ، فالأولى تعتمد في شرح دلالة الوحدات الدّلاليّة على ما يجاورها ؛ يسبقها أو يلحقها من وحدات أخرى ؛ إذ إنّ أبرز ما يتجلّى فيه أثر السّياق في تحصيل المعنى أنّ الوحدة اللّغويّة تستمدّ معناها ، أو جزءاً منه ممّا يحيط بها ،

[1] حسّان ، د. تمّام . اللّغة العربيّة معناها ومبناها ، ص339 .

[2] سورة النّساء ، الآية 64 .

[3] السّعدي ، عبد الرّحمن بن ناصر . تيسير الكريم الرّحمن في تفسير كلام المنّان ، ص194 .

[4] سورة الحجّ ، الآية 23 .

[5] الأنباري ، أبو البركات. البيان في غريب إعراب القرآن ، ج133/2 ، 172 .

[6] يُنظر : ليونز ، جون . نظريّة المعنى عند فيرث ، ص25 .

[7] السّيوطي . الإتقان في علوم القرآن ، ج183/2 .

أمّا القرائن الحاليّة فتشكّل سياق الحال؛ أي ظروف الخطاب، وربّما نشأ أيضاً سياق تخاطبيّ عقليّ يكشف قصديّة المتكلّم ، فهو " ما فهم من اللفظ في غير محلّ النّطق " [1] .

ثانياً : الدّراسة التّطبيقيّة :

1- أنواع السّياق في ديوان المتنبّي :

يعدّ السّياق مظهراً شكليّاً ، لكنّه الشّكل الذي يشكّل مع مضمونه جدليّة لغويّة لا يمكن الفصل بين أجزائها ؛ إذ شكليّة التّركيب تشكّل حلقة غير منغلقة ، لكن لها مركز واحد تحدّده القرينة ، ولكلّ سياق محدّداته ، ومن العبث ألاّ يؤطّر المعنى الرّئيس بما يحميه من تشوّهات القراءة والتّذوّق .

وقد تعدّدت أنواع السّياق ، فكنّا أمام سياق لغويّ ، وعاطفيّ ، واجتماعيّ ، وثقافيّ ، وتداوليّ ، وسنمثّل لكلّ منها بنماذج من شعر المتنبّي .

أ- السّياق اللّغويّ المعجميّ :

يهتمّ هذا السّياق بالدّلالة اللّغويّة في اللفظة ؛ إنّه ما يقدّمه صاحب المعجم من دلالات لغويّة للمفردة الواحدة بعيداً عن الإشارة إلى دلالاتها الأخرى ثقافيّاً وعاطفيّاً [2] ، ما يجعلنا أمام وظيفة اللّغة داخل السّياق ، وهذا ما يمكن أن نتلمّسه في دراسة المفردات والتّراكيب ، في ضوء استعمالها ، فاللّغة شكل رمزيّ ، لكنّها رموز لها حضورها المعجميّ قبل أن تُجسّد في سياقها ، "فالسّياق له أثر كبير في تحديد معنى الكلمة ، والقرائن المسوقة داخل السّياق ولا تتحدّد قيمة أي عنصر لغويّ نهائيّاً وكلّيّاً إلا من خلال سياقه ، وما يحيط به من ألفاظ تحدّد معناه " [3] ، يقول المتنبّي [4] :

وَمَـــا لَيْـــلٌ بِـــأَطْوَلَ مِـــنْ نَهَـــارٍ يَظَـــلُّ بِلَحْـــظِ حُسَّـــادي مَشُـــوْبَا

[1] المصدر السّابق ، ج36/2 .

[2] يُنظر : درقاوي، مختار. نظريّة السّياق في المدوّنة اللسانيّة ، ص85 .

[3] بخولة ، د. بن الدّين . دلالة اللفظ بين المعجم والسّياق ، ص67 .

[4] البرقوقي . شرح ديوان المتنبّي ، ج268/1 .

فلفظة (ليل) ، تحمل ما حمله المعجم من أنّ الليل نقيض النّهار ، وقد جاء هنا حاملاً المعنى ذاته ، وكذلك الألفاظ (أطول ، نهار ، لحظ ، حسّادي ، مشوبا) ، حملت أيضاً دلالتها المعجميّة ، ولم تَجِد أيَّة لفظة عن تلك الدّلالة .

ندرك أنّ التّقيّد بقواعد النّحو يبدو أساس كلّ سياق سليم ، وهذا النّحو هو الذي يحدّد دقّة السّياق من عدَمِها ، فهناك نظم نمطيّ مجرّد تستقيم به التّراكيب استقامة نحويّة تتأدّى بها المقاصد والأغراض ، وذلك هو مرجع أيّ كلام ، من دون نقص أو زيادة ، لكن لا نظم دون الالتفات إلى المعنى المعجميّ ، حتّى لو حصلت انزياحات ، لكن كثير من السّياقات توجب ذاك المعنى دون سواه ، فحين قال المتنبّي [1] :

يَــا أَكْــرَمَ الأَكْــرَمِيْنَ يَــا مَلِــكَ الأَمْ لاكِ طُــــرَّاً يَــــأَ أَصْــــيَدَ الصِّــــيَدِ

نجد أنّ أصيد الصِّيد ؛ أي ملك الملوك ، " وأصل الصّيد : داء يأخذ البعير في عنقه ، فلا يستطيع معه أن يلتفت يمنة أو يسرة ، واستعمل في الملك والرّجل العظيم صاحب النّخوة ، وأصيد : أفعل ، وصف لا أفعل تفضيل ، والصّيد جمعه " [2] ، فقد حملت لفظة الصّيد معناها المعجميّ ، وهو الدّالّ على الملك ، وهذا المعنى اللّغويّ يتضافر مع قرائن أخرى ، لكن وجوده مهمّ ؛ إذ لا يمكن أن نأتي من المعجم بلفظة تشير إلى الضّعف لنضعها في سياق بطوليّ في محاولة تغيير معناها ؛ لأنّ ملاءمة المعنى المعجميّ تغني الدّلالة ولا ترهقها ، فـ " لكلّ كلمة معناها الأساسي ومعناها السّياقيّ ، فالسّياق هو الذي يحدّد معنى الجملة ، أمّا الاسم فيوحي في كلّ حالة من هذه الحالات بمفهوم معيّن " [3] .

صحيح أنّ الدّارسين كثيرون في مجال اللّغة العربيّة ، وعبد القاهر الجرجانيّ واحد منهم ، ممّن يتميّز بنظرته العميقة إلى معالم لغتنا العربيّة، فكان صاحب نظريّة النّظم التي حدّدت محور القرينة السّياقيّة؛ إذ قال : " واعلم أن ليس النّظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النّحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت، فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرّسوم التي رُسمت لك فلا تخلّ بشيء منها ، وذلك أنّا لا نعلم شيئاً يبتغيه النّاظم بنظمه ، غير أن ينظر في

[1] المصدر السّابق ، ج387/1 .

[2] ابن منظور . لسان العرب ، مادّة (صيد) .

[3] بخولة ، د. بن الدّين . دلالة اللفظ بين المعجم والسّياق ، ص70 .

وجوه كلّ باب وفروقه " [1] ، فالنّظم يشكّل سياقاً ظاهريّاً له هيكليّته الأساسيّة في بنية مركزيّة ثابتة، لها جذور نحويّة قواعديّة أصليّة ، فلكلّ معنى سياقه، ولكلّ مقام مقاله ، وهذا يفضي إلى دلالة خاصّة لكلّ سياق .

وهنا تأتي أهمّيّة انتقاء المفردات من معجمها اللفظيّ ؛ إذ لكلّ سياق مفرداته المعجميّة المحمّلة بالملاءمة بين معنى اللفظة ، وأصل جذرها في المعجم .

ب- السّياق العاطفيّ :

وهو " السّياق الذي يسعى إلى الكشف عن المعنى الوجدانيّ الذي قد يختلف من شخص إلى آخر ، فهو سياق يحاكي المشاعر والانفعالات المخبوءة في ذات الإنسان التي تحملها معاني الألفاظ " [2] ، ما يجعله وثيق الصّلة بالنّفس ، وهذا ما يمكن تبيّنه من دراسة قول المتنبّي [3] :

مَـــا لِـــي أُكَـــتِّمُ حُبَّـــاً قَـــدْ بَـــرَى جَسَـــدِي

وَتَـــدَّعِي حُـــبَّ سَـــيْفِ الدَّوْلَـــةِ الأُمَـــمُ

قَـــدْ زُرْتُـــهُ وَسُـــيُوفُ الهِنْـــدِ مُغْمَـــدَةٌ

وَقَـــدْ نَظَـــرْتُ إِلَيْـــهِ وَالسُّـــيُوفُ دَمُ

يَـــا أَعْـــدَلَ النَّـــاسِ إِلاَّ فِـــي مُعَـــامَلَتِي

فِيْـــكَ الخِصَـــامُ وَأَنْـــتَ الخَصْـــمُ والحَكَـــمُ

أُعِيْـــذُهَا نَظَـــرَاتٍ مِنْـــكَ صَـــادِقَةً

---

[1] الجرجاني ، الإمام عبد القاهر . دلائل الإعجاز ، قرأه محمود محمّد شاكر ، ص81 .

[2] درقاوي، مختار. نظريّة السّياق في المدوّنة اللسانيّة ، ص89 .

[3] البرقوقي . شرح ديوان المتنبّي ، ج81/4 و83 .

براه : أنحله وأضناه . أكتّم : مبالغة من الكتمان . السّيوف دم : أي مخضّبة بالدّم .

أَنْ تَحْسِـــبَ الشَّـــحْمَ فِـــيْمَنْ شَـــحْمُهُ وَرَمُ

نجد هنا وضوح المعنى الوجدانيّ الذي شكّله السّياق العاطفيّ ، فبرزت مشاعر المتنبّي المخبوءة من خلال أدوات التّعبير الدّالّة كالآتي :

الشّعور	أداته	نوعها
الحبّ	حبّاً	لفظة
الألم	برى جسدي	تركيب
الاستنكار	تدّعي	لفظة
الخيبة والحسرة	يا أعدل النّاس إلاّ في معاملتي	تركيب

لتأتي لفظة (أعيذ) وتغني ذاك السّياق العاطفيّ ، وتحمّله مزيداً من الشّحنات الانفعاليّة ، والتّوسّل الذي دعت إليه حرقة الشّاعر .

فقد أوضح السّياق مدى قهر المتنبّي ، وما حملت أعماقه من ألم وحبّ واستنكار ، وطيبة وحسرة ، لتصهرنا في بوتقة الانفعال ذاته .

ج- سياق الموقف أو الحال :

يقصد به الظّروف والملابسات الاجتماعيّة التي تصاحب الكلام ، وقد أُجملت في شخصيّة المتكلّم والسّامع وتكوينهما الثّقافيّ ، والعوامل والظّواهر الاجتماعيّة ذات العلاقة باللّغة والسّلوك اللّغويّ لمن يشارك في الموقف الكلاميّ ، كحالة الجوّ والوضع السّياسيّ ، والمكان ، وكلّ ما يتعلّق بالموقف الكلاميّ ، وأثر النّصّ في المشتركين كالإقناع ، أو الألم ، أو الضّحك [1] ، فسياق الحال يجعلنا ندرك أنّ " كلّ كلمة تكتسب دلالتها وإيحاءَها من التّجارب والأحداث الاجتماعيّة التي تمرّ بها ، وعلى قدر ما تمرّ به من هذه التّجارب والأحداث تكتسب ظلالها الدّلاليّة ، وتترامى حدودها ، وتتّضح صورتها في الأذهان " [2] .

[1] يُنظر : درقاوي، مختار. نظريّة السّياق في المدوّنة اللسانيّة ، ص91-92 .

[2] الغويل ، د. المهدي إبراهيم . السّياق وأثره في المعنى – دراسة أسلوبيّة ، ص137 .

ولو دقّقنا في قول المتنبّي [1]:

وَوَجْـــهُ البَحْـــرِ يُعْـــرَفُ مِـــنْ بَعِيْـــدٍ

إِذَا يَسْـــــجُو فَكَيْـــــفَ إِذَا يَمُـــــوجُ

وَفِيْنَـــا السَّـــيْفُ حَمْلَتُـــهُ صَـــدُوقٌ

إِذَا لاَقَـــــى وَغَارَتُـــــهُ لَجُـــــوجُ

لوجدنا أنّ يسجو بما تحمل من معنى السّكينة والسّكون والغطاء أغنت سياق الحال في المدح ، فالمتنبّي يمدح سيف الدّولة ، وقد صفّ الجيش وتوجّه ليكمل بطولته ، فكانت هذه القصيدة ، وسياق الحال يُبيّن أنّه في معرض الشّجاعة والبطولة والقوّة ، ولو لم يكن لدينا هذه المعطيات لموقف الحال لوجدنا أنّ البحر مجمع مائي ، ولكن حين نعرف أنّ سياق الحال مدح ، سنجد أنّ البحر هو الممدوح بما يحمل من الكرم والعطاء .

وهذا ما يُؤكّده أيضاً البيت الثاني ، حين أضاف لعطاء الممدوح صفة الشّجاعة التي اندمج الشّاعر وإيّاه فيها ، حين قال (فينا) ، فالممدوح سيف صادق ، وهم أبطاله .

د- السّياق الثقافيّ :

ويقصد به العناصر المكوّنة لثقافة الأديب ، من لغة وعادات وتقاليد وسلوك ونظم اجتماعيّة ، وغيرها[2] ، و " يُفسِّر هذا النّوع من السّياقات المدخلَ المعجميّ في خضم بيئته الثقافيّة المُستخدم فيها ، فالكلمة وإنْ كانت هي نفسها بحروفها ، صامتها وصائتها ، في الحقول المعرفيّة المتعدّدة ، إلاّ أنّ دلالتها تختلف بحسب نوع السّياق الثقافيّ التي وردت فيه " [3] ، ومن هذا قول المتنبّي [4] :

---

[1] البرقوقي . شرح ديوان المتنبّي ، ص360-361 .

يسجو : يسكن تموّجه . لجّ في الأمر : تمادى عليه ، ورفض أن ينصرف عنه .

[2] يُنظر : السّياق الثقافي وتحليل النّص ، موقع المنظومة .

[3] درقاوي، مختار. نظريّة السّياق في المدوّنة اللسانيّة ، ص94-95 .

[4] البرقوقي . شرح ديوان المتنبّي ، ج116/2 .

الروامق : المحبّ . زفته : ساقته . الرّملة : بلد الممدوح . عدا : جاوز .

مَــــا ذَا الـــــوَدَاعُ وَدَاعُ الوَامِـــــقِ الكَمِـــــــــــــــــــدِ ... هَـــذَا الـــوَدَاعُ وَدَاعُ الـــرُّوحِ لِلْجَسَـــدِ

إِذَا السَّـــحَابُ زَفَتْـــهُ الـــرِّيحُ مُرْتَفِعَـــاً ... فَـــلا عَــدَا الرَّمْلَــةِ البَيْضَــاءِ مِــنْ بَلَــدِ

إنّ قوله (ماذا) تستدعي أن نستحضر أداة الاستفهام الاسميّة (ماذا) ، لكن حين ندرك خلفيّة النّصِ الثقافيّة، وأنّه ارتجل هذه الأبيات مودّعاً صديقه سنجد أنّ السّياق ليس استفهاماً بل نفياً ؛ إذ يقـــــــــــــــــــول (ليس هذا) ، ولم يقل (ماذا) والدّليل أنّ القصيدة قصيدة وداع ، وهذا ما نستشفّه من الأبيات اللاحقة التي جاء فيها[1] :

وَيَـــا فِــرَاقَ الأَمِيْـــرِ الرَّحْـــبِ مَنْزِلُـــهُ ... إِنْ أَنْـــتَ فَارَقْتَنَـــا يَوْمَـــاً فَـــلا تَعُـــدِ

وحين نجد الشّطر الثاني (إنْ أنت فارقتنا يوماً فلا تعد) ، سيتصوّر القارئ أنّ الشّاعر لا يريد عودة الذي يودّعه ، لكن هذا يزول ويتلاشى حين ندرك السّياق الثقافيّ الذي يفرزه الشّطر الأوّل (فراق الأمير) ، فالمخَاطَب هو (الفراق) ، والرّغبة في عدم العودة تخصّ ذاك الفراق وليس المُفَارَق .

هـ– السّياق التّداوليّ :

التّداوليّة : " هي دراسة للعلاقات بين اللغة والسّياق ، أو هي دراسة لكفاية مستعملي اللغة في ربطهم اللغة بسياقاتها الخاصّة"[2]، إنّه " ليس مجرّد حالة لفظ وإنّما هو على الأقل متوالية من أحوال اللفظ" [3]، ومن ذلك ما يمكن الاستشهاد عيه في ديوان المتنبّي ، كقوله [4] :

الصَّـــوْمُ والفِطْـــرُ وَالأَعْيَـــادُ وَالعُصُـــرُ ... مُنِيْـــرَةٌ بِـــكَ حَتَّـــى الشَّـــمْسُ وَالقَمَـــرُ

---

[1] البرقوقي . شرح ديوان المتنبّي ، ج116/2 .

[2] براهيمي ، د. الحاج . أثر السّياق التّداولي في توجيه الدّلالة – الخطاب القصصي القرآني نموذجاً ، ص598 .

[3] ديك ، فان . النّصّ والسّياق – استقصاء البحث في الخطاب الدّلاليّ والتّداوليّ، ص258 .

[4] البرقوقي . شرح ديوان المتنبّي ، ج199/2 .

الفِطر بالكسر : من الإفطار . والعُصُر بضمّتين لغة في العصر ، وهو الدّهر .

فقد كانت الألفاظ هنا حاملة معناها التّداوليّ ، وحافظت كلّ لفظة على معناها المُتداول به .

اللفظة	الدّلالة
الصّوم	الانقطاع عن الطّعام والشّراب
الفطر	الاسم من الإفطار – تناول الطّعام
الأعياد	الأفراح والمناسبات السّعيدة
العُصُر	جمع الدّهر
منيرة	مشرقة
الشّمس	كوكب يُستضاء به نهاراً
القمر	كوكب يُستضاء به ليلاً

لقد حافظ الشّاعر في بيته على ما تمّ تداوله من معانٍ للألفاظ التي ذكرها ، ما يجعلنا أمام نسقيّة تداوليّة ثابتة، لكن تتعدّد مستويات الكلام في السّياق، يرافقها تعدّد المستويات المهاريّة والأسلوبيّة وغير ذلك ، فالجزئيّات السّياقيّة ليست مستقلّة ؛ إذ " إنّ الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللّغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضمّ بعضها إلى بعض ، فيعرف فيما بينها فوائد " [1] وحين تحافظ اللّغة على معناها المتداول ، وتعطي الدّلالة ذاتها ، يكون الشّاعر قد أبدع في الحفاظ على هذا النّسق التّداوليّ ، كما فعل المتنبّي في أبيات كثيرة .

2- العلاقات السّياقيّة في ديوان المتنبّي :

لا يقوم الإبداع إلاّ على جملة من المَلَكَات الواهية لحضور اللّغة في النّصّ ؛ لذا يُشكّل تضافر القرائن بناءً متيناً لسياق متين ؛ لذا قال د. تمّام حسّان: " أخطر شيء تحدّث فيه عبد القاهر على الإطلاق ، فلم يكن النّظم ولا البناء ولا التّرتيب ، وإنّما كان التّعليق ، وقد قصد به في زعمي إنشاء العلاقات بين المعاني النّحويّة بوساطة ما يُسمّى بالقرائن اللفظيّة والمعنويّة والحاليّة " [2] ، وحين نقول التّعليق ، فهو نسقٌ تنسجم فيه المعاني ضمن سلسلة من الكلام ، وربّما هذا ما يوضحه قول الجرجانيّ : " معلوم أن ليس النّظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من

[1] خضرة ، د. شتوح . البنية والنّظم عند الجرجاني – تأصيل جذور الدّرس اللساني العربي ، ص163 .

[2] حسّان ، د. تمّام . اللّغة العربيّة معناها ومبناها ، ص188 .

بعض " [1] ، وهذا يقودنا إلى القيمة التي تحمل الألفاظ في سياقها ، وهذه القيمة تهب معانٍ كثيرة ، وهنا يمكننا استحضار أحد الأقوال للدّكتور عبد السّلام المسدّي حين ذكر أنّ " قيمة الألفاظ لا تتحقّق دلاليّاً إلاّ بفضل إقدام العقل على سلسلة من العمليّات أساسها التّجريد والتّعميم حتّى تتخلّص الملفوظات الصّوتيّة من أعيان الموجودات المشخّصة لتصبح مقترنة رأساً بالمتصوّرات الذّهنيّة المجرّدة" [2] ، وهذه العلاقات يمكن إجمالها في اثنتين رئيستين هما: التّخصيص والنّسبة .

أ- التّخصيص :

علاقة سياقيّة كبرى " لأنّ كلّ ما تفرّع عنها من القرائن قيود على علاقة الإسناد ، بمعنى أنّ هذه القرائن المعنويّة المتفرّعة عن التخصيص ، يُعبّر كلّ منها عن جهة خاصّة في فهم معنى الحدث الذي يُشير إليه الفعل والصّفة " [3] .

القرينة	الدّلالة	المثال
الظّرفيّة	المفعول فيه	**وَلِيْ فِيْكَ مَا لَمْ يَقُلْ قَائِلٌ وَمَا لَمْ يَسْرِ قَمَرٌ حَيْثُ سَارَا** [4]
التّوكيد	المفعول المطلق	**وَانْثَنَى عَنِّي الرُّدَيْنِيُّ حَتَّى دَارَ دَوْرَ الحُرُوفِ فِي هَوَّازِ** [5]
التّعدية	المفعول به	**وَجَعَلْتِ حَظِّي مِنْكِ حَظِّي فِي الكَرَى وَتَرَكْتِنِي لِلْفَرْقَدَيْنِ جَلِيْسَا** [6]
الإخبار	الخبر	**أُغَالِبُ فِيْكَ الشَّوقَ وَالشَّوْقُ أَغْلَبُ وَأَعْجَبُ مِنْ ذَا الهَجْرِ وَالوَصْلُ أَعْجَبُ** [7]

[1] الجرجانيّ . دلائل الإعجاز ، قرأهى محمود شاكر ، ص4 .
[2] المسدّي ، عبد السّلام . مساءلات في الأدب واللّغة ، ص138 .
[3] حسّان ، د. تمّام . اللّغة العربيّة معناها ومبناها ، ص195 .
[4] البرقوقي . شرح ديوان المتنبّي ، ج198/2 .
[5] المصدر السّابق ، ج289/2 .
[6] المصدر السّابق ، ج302/2 .
[7] المصدر السّابق ، ج301/2

وهذه القرائن ليست الوحيدة ؛ إذ هناك القرائن المُتجسّدة بالمفعول لأجله ، وغير ذلك من قرائن الحال والتّفسير والتّجديد .

يعتمد السّياق على أسلوب المبدع وترتيبه مواطن ألفاظه في نظمه ، وأساس كلّ سياق جملة من القواعد النّحويّة التي يلتزم بها المبدع مهما ملك من حرّيّة التّعبير ؛ إذ يكون مقيّداً بحالات التّقديم والتّأخير ، وغير ذلك ممَّا يكوِّن ذاك السّياق من علاقات إسناديّة أو غيرها .

ب- النّسبة :

قرينة كبرى كالتّخصيص ؛ إذ " تدخل تحتها قرائن معنويّة فرعيّة ... والنّسبة قيد عام على علاقة الإسناد ، أو ما وقع في نطاقها أيضاً ، وهذا القيد يجعل علاقة الإسناد نسبيّة " [1] ، ومن معاني النّسبة معاني حروف الجرّ ، ومعها معنى الإضافة ، والحروف أبرز أدوات النّسبة في الجمل ؛ إذ تُؤلّف بين المعاني المتباينة فتجعلها معنى واحداً .

لقد كان المتنبّي واثقاً من ذاته، ما جعل معانيه في أُطر نسبيّة لها إسنادها الخاصّ، كما في قوله[2]:

أَنْــتَ الحَبِيْــبُ وَلَكِنِّــي أَعُــوْذُ بِــهِ مِــنْ أَنْ أَكُــونَ مُحِبَّــاً غَيْــرَ مَحْبُــوبِ

إذ تبدو علاقات الإسناد الآتية : (أنت الحبيب ، لكنّي أعوذ ، أعوذ ، أكون محبّاً) سلسلة من الحلقات المعنويّة التي تُؤطّر الدّلالة العامّة ، لكن علاقتا الإسناد المتمثلتين في شبه الجملة (به) ، والتّركيب الإضافيّ (غير محبوب) تجعلان من الإسناد نسبيّاً ؛ إذ لا يعود هناك قيدٌ لفظيّ أمام تلك النّسبة التي توحّد المعنى ، وتجمع بين المعاني المتباينة التي نلمسها في (الحبّ وأعوذ) ، فأثر السّياق في الملفوظات ميدانٌ ضروريّ للوصول إلى المعاني ، وكلّ جزئيّة من جزئيّات النّصّ لها مكانها في السّياق ضمن ظواهر لغويّة ونحويّة تحقّق اتّساق النّصّ ، ولم يغفل النّحاة السّياق الخارجيّ ، وما يحيط بالتّراكيب من أحوال وأمور وملابسات لها أثرها على المُتلقّي ، ولها دلالاتها وعلاقاتها العديدة بالمخاطِب والمخاطَب ، وظروف الخطاب أيضاً ، ويعتري هذا السّياق كثير من التّغيّرات كالذكر والحذف ، وغيرهما من الظّواهر على مستوى معيّن ، لكن يبقى هناك حرص على

[1] حسّان ، د. تمّام . اللّغة العربيّة معناها ومبناها ، ص201 .

[2] البرقوقي . شرح ديوان المتنبّي ، ج300/1 .

اللّغة في مستواها الإيضاحيّ الذي يهدف إلى فهمها والوصول الدّقيق إلى المعنى المقصود من السّياق .

الخاتمة :

ممّا تقدّم نجد أنّ :

- للسّياق دور مهمّ في تحديد الدّلالة في النّصّ الأدبيّ .
- تعدّدت أنواع السّياق في شعر المتنبّي ما بين سياق لغويّ ، وعاطفيّ ، واجتماعيّ ، وثقافيّ ، وتداوليّ .
- قدّم السّياق اللغويّ في شعر المتنبّي دلالة اللفظة كما جاءت في المعجم .
- وبيّن السّياق العاطفي مكنونات الشّاعر العاطفيّة ، وحالاته الانفعاليّة .
- كما أسبغت الأحداث الاجتماعيّة ، وتجارب الشّاعر على الألفاظ دلالات جديدة فرضها المقام .
- أظهر السّياق الثقافيّ ما يتمتّع به الشّاعر من ثقافة اكتسبها من بيئته الثقافية المحيطة به .
- حافظت الألفاظ على دلالاتها المعروفة ضمن السّياق التّداوليّ في شعر المتنبّي .
- برزت العلاقات السّياقيّة في شعر المتنبّي في علاقتين اثنتين هما : التّخصيص والنّسبة .

وهكذا ، نجد أنّ قرينة السّياق لم تكن رقماً في ميدان القواعد النّحويّة ، بل كانت مفتاحاً أتاح لنا أفق تلقٍّ غنيّ ، وأباح للنّصّ الولوج في دلالات غير منتهية يجمعها محور القصديّة الذي تهبنا إيّاه القرينة ، فيتحرّك النّصّ في فضاء مرن ، لكنّه دقيق في الآن ذاته ، وقد كانت قوّة السّبك التي وجدناها في قصائد المتنبّي خير مثال على عمق اللّغة حين تنتظم ألفاظها في سياق إبداعيّ .

ثبت المراجع والمصادر

القرآن الكريم

1- إبراهيم ، د. علي نجيب (2002 م) . **جماليّات اللفظة بين السّياق ونظريّة النّظم**، ط1 ، دار كنعان، دمشق – سورية .

2- الأنباري ، أبو البركات (1980م) . **البيان في غريب إعراب القرآن** ، تحقيق د. طه عبد الحميد ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، القاهرة – مصر .

3- بخولة، د. بن الدّين (2013 م) . **دلالة اللفظ بين المعجم والسّياق**، مجلّة جامعة ابن رشد في هولندا ، العدد8 ، آذار .

4- براهيمي ، د. الحاج (2019م) . **أثر السّياق التّداولي في توجيه الدّلالة – الخطاب القصصي القرآني نموذجاً** ، مجلّة إشكالات في اللغة والأدب ، مجلّد 8 ، ع3 .

5- البرقوقي (1986م) . **شرح ديوان المتنبّي** ، دار الكتاب العربيّ ، بيروت – لبنان .

6- بودرع، عبد الرّحمن. **أثر السّياق في فهم النّصّ القرآنيّ**، مجلّة الإحياء، جامعة عبد المالك السّعدي ، تطوان ، العدد 25 .

7- الجرجاني، عبد القاهر (1987م) . **دلائل الإعجاز** ، تح: د. محمد رضوان الداية ، ود. فايز الداية ، ط2 ، مكتبة سعد الدين ، دمشق .

8- الجرجاني ، عبد القاهر . **دلائل الإعجاز** ، قرأه محمود محمّد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة – مصر .

9- الجوزيّة ، ابن قيّم (1994 م) . **بدائع الفوائد**، ضبط أحمد عبد السّلام، ط1 ، دار الكتب العلميّة ، بيروت – لبنان .

10- حسّان، د. تمّام (1993م) . **قرينة السّياق**، الكتاب التّذكاري للاحتفال بالعيد المئوي لكليّة دار العلوم ، مطبعة عبير للكتاب .

11- حسّان ، د. تمّام (1994م) . **اللّغة العربيّة معناها ومبناها** ، د. تمّام حسّان ، ط1 ، دار الثقافة ، القاهرة – مصر .

12- حسن ، د. عرفة عبد المقصود عامر. **السّياق في فكر سيبويه وعلاقته بالمكوّن التّركيبي** ، شبكة الألوكة .

13- خضرة، د. شتوح (2017 م) . **البنية والنّظم عند الجرجاني – تأصيل جذور الدّرس اللساني العربي** ، حوليّات الآداب واللغات ، جامعة محمّد بوضياف بالمسيلة ، الجزائر ، العدد9 ، المجلّد 1 .

14- درقاوي، مختار (2015م) . **نظريّة السّياق في المدوّنة اللسانيّة**، مجلّة الدّراسات اللّغويّة، مج17 ، عدد يناير .

15- ديك ، فان (2000م) . **النّصّ والسّياق – استقصاء البحث في الخطاب الدّلاليّ والتّداوليّ** ، ترجمة عبد القادر قنيني ، ط1 ، إفريقيا الشّرق ، المغرب .

16- السّبكي ، تاج الدّين . **حاشية الشّيخ حسن بن محمود العطّار على شرح جلال الدّين المحلّي على متن الجوامع** ، دار الكتب العلميّة ، بيروت – لبنان .

17- السّعدي ، عبد الرّحمن بن ناصر (1417 هـ) . **تيسير الكريم الرّحمن في تفسير كلام المنّان** ، تحقيق عبد الرّحمن اللويحق ، ط6 ، مؤسّسة الرّسالة ، بيروت – لبنان .

18- سيبويه (1988م) . **الكتاب** ، تحقيق عبد السّلام هارون، ط3 ، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر .

19- السّيوطي (1973 م)، **الإتقان في علوم القرآن** ، المكتبة الثقافيّة ، بيروت– لبنان .

20- شارودو ، باتريك ؛ منغو ، دومينيك (2008م) . **معجم تحليل الخطاب** ، ترجمة : عبد القادر المهري ، حمادي حصمّود ، مراجعة صلاح الدّين الشّريف ، ط1 ، دار سيناترا ، المركز الوطنيّ للتّرجمة ، تونس .

21- الشاطبي (د.ت) . **الموافقات** ، ط1 ، المكتبة التّجاريّة الكبرى ، مصر .

22- الشّافعي (د.ت) . **الرّسالة** ، تحقيق أحمد محمّد شاكر ، ط1 ، دار الفكر ، بيروت – لبنان .

23- العسيري ، د. فيصل محمد حسن . **التّوارد والاقتران بين المفردات – دراسة أسلوبيّة للعلاقة بين اللفظ والسّياق اللغوي في شعر المتنبي** ، مجلّة كلّيّة الدّراسات الإسلاميّة ، العدد 36 .

24- الغويل ، د. المهدي إبراهيم (2011م) . **السّياق وأثره في المعنى – دراسة أسلوبيّة** ، ط1 ، أكاديميّة الفكر الجماهيريّ ، ليبيا .

25- ليونز، جون (1994م) . **نظريّة المعنى عند فيرث** ، تر: عبد الكريم مجاهد ، مجلّة الفكر العربيّ ، بيروت – لبنان ، العدد78 .

26- المسدّي ، عبد السّلام (1994م) . **مساءلات في الأدب واللّغة** ، ط1 ، مؤسّسة اليمامة الصّحفيّة ، تونس ، كتاب الرّياض ، العدد 10 .

27- ابن منظور (2005م) . **لسان العرب** ، ط5 ، مؤسّسة الأعلمي ، بيروت – لبنان .

28- وهبه ، مجدي ؛ المهندس ، كامل (1984م) . **معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب**، ط2 ، مكتبة لبنان ، لبنان .

المطابقة في شعر الحارث بن حلّزة

أ. د. وحيد صفية * د. حكمت بربهان** أسامة زمزم ***

ملخّص

ظاهرة المطابقة إحدى مظاهر التّجانس في العربيّة ، وهم تتمّ بين أجزاء الجملة المختلفة ، فنجد التّطابق في الجملة الاسميّة والفعليّة على السّواء ، وقد اجتهد دارسو اللّغة العربيّة في إبراز جزئيّاتها المختلفة ؛ إذ سَرَت مؤلّفاتهم وآراؤهم مسرى رائعاً فعّالاً ، إنّها عنصر مهمّ من عناصر وضوح المعنى في الجملة العربيّة ، وتتراءى لنا هذه المطابقة في العلاقات الإسناديّة بين المُسند والمُسند إليه ، وفي التّوابع ، وفي حكم العدد المطابق غيره ، وفي حالات كثيرة توحي كلّ صلة مها بعظمة تراثنا الأدبيّ ، وتقوم المطابقة بدورٍ مهمّ في الجملة ، فهي تقوّي العلاقة أو الصّلة بين عناصرها ، ومن دونها يصبح الوصول إلى المعنى صَعْبَ المنال.

الكلمات المفتاحيّة : اللّغة ، المطابقة ، المسند ، التّوابع .

---

* أستاذ في قسم اللغة العربيّة ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين .

wahid.safiea@tishreen.edu.sy

** مدرّس في قسم اللّغة العربيّة ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين .

Barbhan77@gmail.com

*** طالب دراسات عليا (دكتوراه) ، قسم اللّغة العربيّة ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين .

Osama.zamza@tishreen,edu.sy

Correspondence in the poetry of Al-Harith bin Halza

prof. Wahed Safiea*

Dr. Hekmat Barbahan**
Osama Zamzm***

Summary

The phenomenon of Correspondence is one of the manifestations of homogeneity in Arabic, and they take place between the different parts of the sentence. wefind the correspondence in both the nominal and the verbal sentence. Students of the Arabic language have endeavored to highlight its various parts; As their writings and opinions provided a wonderful and effective course, they are an important element of the clarity of meaning in the Arabic sentence, and this correspondence appears to us in the predicate relations between the predicate and the ascribed to it, and in the dependencies, and in the rule of the corresponding number and others, and in many cases every connection suggests the greatness of our literary heritage , Correspondence plays an important role in the sentence, as it strengthens the relationship or the link between its elements, and without it, the meaning becomes difficult to reach.

Keywords: language, Correspondence, predicate, dependents.

* Professor at the Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia

wahid.safiea@tishreen.edu.sy

** Assistant Professor in the Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University.

Barbhan77@gmail.com

*** Graduate student - PhD, Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia.

Osama.zamza@tishreen,edu.sy

مقدّمة :

اتّجهت جهود النّقّاد العرب إلى ميادين اللّغة المختلفة ، واتّخذوا من المطابقة عنواناً مهمّاً من عنوانات بحثهم ؛ إذ حدّدوا هذه الظّاهرة، وبيّنوا حدودها وأمورها، وقد آثرنا اختيارها لما لها من أهمّيّة في إيضاح المعنى ، ولما تحقّقه من انسجام في بنية النّصّ الأدبيّ .

وتأتي **أهمّيّة البحث** من أهمّيّة المطابقة ، ومن كون الدّيوان المُختَار للدّراسة غير مدروس سابقاً ، فتبدّت أهمّيّة هذا البحث من محاولة رصد جوانب الانسجام بين الجزأين المتطابقين ، وفقاً لآليّة نحويّة بلاغيّة ، حدّد العلاقة النّحويّة بينهما ، والدّلالة التي تمخّضت عنهما ، وقد اخترنا أن يكون ديوان الحارث بن حلّزة اليشكريّ ميدان تطبيقنا ، ومنهل شواهدنا على توضيح ظاهرة المطابقة ؛ حُبّاً بالشّعر الجاهليّ من جهة ، ورغبة في تطبيق الدّرس الحديث على ذاك الشّعر من جهة أخرى ؛ إذ تدور أهداف البحث على إبراز مظاهرها في هذا الدّيوان الذي ينتمي إلى عصر الاحتجاج ، ذلك العصر الذي استند إليه النّحاة في التّقعيد للنّحو العربي .

مشكلة البحث:

وتكمن مشكلة البحث في تعدّد أوجه المطابقة ، ما استدعى البحث في حالات التّطابق الكثيرة التي وجدناها في الدّيوان ، للوقوف على الزّوايا النّصّيّة المفعمة بالتّماسك وأثر المطابقة في خلق هذا التّماسك .

تساؤلات البحث :

أثار البحث تساؤلات عديدة منها:

- ما مدى تحقق المطابقة في شعرنا العربي عموماً ، وشعر الحارث خصوصاً ؟ .
- إلى أي مدى استطاعت المطابقة إيصال المعنى وبلورته في ذهن المتلقّي ؟ .
- هل تفيد الآليّات العديدة التي حذاها الشّاعر في تكوين نسيج متطابق رسمه بأساليب النّحو من عطف ونعت وتوكيد وبدل ... إلخ ؟ .

وقد استند البحث إلى جملة من الدّراسات السّابقة منها :

- المطابقة النّحويّة في شعر عمرو بن أحمر الباهلي – دراسة وصفيّة ، د. علاء عبد الأمير شهيد ، بحث منشور على الانترنت .
- المطابقة النّحويّة في شعر أحيحة بن الحلاج ، .
- المطابقة النّحويّة في شعر امرئ القيس – دراسة وصفيّة لظاهرة لغويّة ، محمّد علي دقّة ، التّراث العربيّ ، العدد 20 ، 1985 م .
- ظاهرة المطابقة في ضوء الاستعمال القرآني ، طه الجندي ، أطروحة دكتوراه ، مكتبة دار العلوم ، جامعة القاهرة ، 1408 هـ – 1988 م.

وقد أفدنا من المنهج الوصفيّ التّحليليّ الذي يفتح ميداناً للوقوف على قرينة المطابقة ، ودراسة دلالتها في كلّ سياق تَرِد فيه .

تحديد مصطلح المطابقة :

المطابقة لغة واصطلاحاً :

تشير المطابقة إلى التّساوي والتّماثل ، وقد ورد في لسان العرب مادّة (طبق) ما يأتي : " طبق كلّ شيء : ما ساواه ، والجمع أطباق ... وقد طابقه مطابقة وطباقاً . وتطابق الشّيئان تساويا ، والمطابقة الموافقة ، والتّطابق الاتّفاق ، وطابقت بين الشّيئين إذا جعلتهما على حذوٍ واحدٍ ، وألصقتهما ، وهذا الشّيء وفق هذا ووفاقه وطباقه ، وطابقه وطبّقه وطبيقه ومطبقه وقالبه ، بمعنى واحد " [1] .

وجاء في (تاج العروس) : " والمطابقة الموافقة ، وقد طابقه مُطابَقَةً وطِباقاً ، وقال الرّاغب : المطابقة من الأسماء المُتضايفة ، ... وهو مأخوذ من قولهم : المطابقة هو : وضع الفرس رجليه موضع يديه ، وهو اللاحق من الخيل ، وكذلك البعير " [2] .

ونرى معنى واضحاً لمفهوم المطابقة من دون بلورة ذاك المعنى في تعريف محدّد لدى سيبويه حين صرّح بتلك المطابقة بمفرداته الخاصّة قائلاً: " واعلم أنّ المعرفة لا توصف إلا بمعرفة ، كما أنّ النّكرة لا توصف إلا بنكرة "[3] ، ثمّ تتالت المفاهيم والتّعاريف التي أطّرت المطابقة ، لكن بقي للجذور دورها الرّئيس في بلورة المعنى الاصطلاحي ، فقد ألمح (عبد القاهر الجرجانيّ) في (دلائل الإعجاز) إلى أنّ مدار النّظم على معاني النّحو ، وبسبب علاقة الكلمات ببعضها ، واستعمال بعضها مع بعض ، فقال : " وإذ قد عرفت أنّ مدار أمر النّظم على معاني النّحو ، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه ، فاعلم أنّ الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، أو نهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها ، ثمّ اعلم أن ليست المزيّة بواجبة لها في نفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يُوضَعُ لها الكلام ، ثمّ

---

[1] ابن منظور . لسان العرب ، مادّة (طبق) .

[2] الزّبيديّ، محمّد مرتضى الحسيني. تاج العروس من جواهر القاموس ، فصل (الطّاء مع القاف) .

[3] سيبويه . الكتاب ، ج6/2 .

بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض " [1] ، فقوله : " واستعمال بعضها مع بعض " يُشير إلى ظاهرة (التّضام) ، وهو " تطلب إحدى الكلمتين للأخرى واستدعاؤها إيّاها ، كالتّلازم بين حرف الجرّ ومجروره ، والمُبهم وتمييزه ، وواو الحال وجملة الحال ... " [2] .

وكانت المطابقة " التّوافق بين جزأين من أجزاء الجملة في حكم لوجود علاقة بينهما ، كالتّذكير أو التّأنيث ، والإفراد أو التّثنية أو الجمع، والرّفع أو النّصب أو الجرّ أو الجزم ، والتّبعيّة ، والإسناد"[3] ، ومن ذلك تطلب الفعل للفاعل ، والمبتدأ للخبر ، ومن ثمّ ضرورة المطابقة كقرينة لفظيّة تقوّي الصّلة بين المُتطابقين ، وتكون هي نفسها مُرتبة على ما فيها من ارتباط في المعنى ، وتكون قرينة لفظيّة على الباب الذي يقع فيه ، ويُعبّر عنه كلّ منهما [4] .

وهذا يعني أنّ المطابقة حالة من حالات الانسجام بين أجزاء النّصّ الإبداعيّ ، وتجد دراستنا أنّ المطابقة هي : التّشابه في مجموعة من الجزئيّات اللّغويّة التي تتماثل في الدّور النّحويّ أو غيره، كالتّشابه بين التّذكير والتّأنيث ، أو الإفراد أو التّثنية أو الجمع ، أو الحالة الإعرابيّة ، أو التّنكير ، أو التّعريف ، أو ماهيّة الضّمير ، ما يجعلنا نعدّ المطابقة قرينة من قرائن الدّلالة على المعنى بتحديد ودقّة ، وتحديد مواطن الانسجام في النّصّ .

فائدة المطابقة :

إنّ وجود المطابقة بين عُنصرَي الجملة ورُكنيها الأساسيين يُحقِّق وضوحاً في المعنى ، وارتباطاً بين أجزاء النّصّ، وللمطابقة أهمّيّتها في تقوية الصّلة بين أجزاء التّركيب في الجملة الواحدة، ولاسيّما بين المُتطابقين ، حيث إنّها تكون قرينة على ما بينهما من ارتباط في المعنى ، وقد تكون المطابقة قرينة لفظيّة على الباب الذي تقع فيه ، " فبالمطابقة تتوثّق الصّلة بين أجزاء التّركيب التي

[1] الجرجاني ، عبد القاهر . دلائل الإعجاز ، ص87 .

[2] حسّان ، د. تمّام . اللّغة العربيّة معناها ومبناها ، ص187و 217 .

[3] يعقوب ، صالحة حاج . نظرات النّحويّين في الإعراب والعوامل ، ص64 .

[4] حسّان ، د. تمّام . اللّغة العربيّة معناها ومبناها ، ص212-213 .

تتطلّبها ، وبدونها تتفكّك العرى ، وتصبح الكلمات المُتراصّة منعزلاً بعضها عن بعض ، ويصبح المعنى عسير المنال " [1] .

ورأى الدّكتور (طه الجندي) أنّ المطابقة " هي اتّفاق أجزاء التّركيب على طريقةٍ مخصوصةٍ ، تجعل بينهما اتّصالاً وتماسكاً ، بحيث يحسّ كلّ من المُتكلِّم والسّامع أنّ التّركيب يجري في صورة لغويّة صحيحة ، وليس بين وحداته تنافر " [2] .

كما ذكر (تمّام حسّان) أهمّ العناصر المُحقِّقة لظاهرة المُطابقة النّحويّة ، وهي :

1- العلامة الإعرابيّة .

2- التّكلُّم والخطاب والغيبة .

3- العدد (المفرد ، التّثنية ، الجمع) .

4- النّوع (التذكير والتأنيث) .

5- التّعيين (التّعريف والتّنكير) [3] .

وتُعدّ المطابقة وسيلةً من وسائل أمن اللبس ، وذلك لأنّها تحدّد المعنى النّحويّ في كثيرٍ من أبواب النّحو؛ إذ يمكن القول إنّ التّطابق وسيلةٌ من الوسائل التي تصنعها اللّغة لأمن اللبس في كثير من أبوب النّحو ، فالتّطابق يُغطّي أبواب الفاعل والمبتدأ والخبر ، والحال والتّوابع وغيرها ، أضف إلى ذلك قدرة المطابقة على إعطاء تماسك نصّيّ ، وانسجام دلاليّ وصوتيّ معاً ، ما يخلق إيقاعاً منسجماً مع حالة الشّاعر الشّعوريّة في تجربته الشّعريّة .

فعند قولنا : ضرب هدى موسى ، دلّ تذكير الفعل على أنّ الفاعل مُذكّر ، ودلّت المطابقة بين الفعل والفاعل الحقيقي في النّوع على أنّ الاسم المُتأخّر هو الفاعل ، وليس الاسم الواقع بعد الفعل ، فالمطابقة قد أغنت عن قرينة الرّتبة في الدّلالة على الفاعل .

---

[1] حسّان ، د. تمّام . اللّغة العربيّة معناها ومبناها ، ص23 .

[2] الجندي ، طه . ظاهرة المطابقة النّحويّة في ضوء الاستعمال القرآني ، المقدّمة .

[3] حسّان ، د. تمّام . اللّغة العربيّة معناها ومبناها ، ص211-212 .

كما يُعدّ التّطابق وسيلةً من وسائل أمن اللبس في النّوع ، فالمطابقة بين الفعل والفاعل ، مثلاً ، في الجنس، كقولنا : جاءت فاطمة، قد حالت دون وقوع اللبس في جنس الفاعل المُؤنّث .

وتأتي أيضاً وسيلةً من وسائل أمن اللبس في العدد ، نحو : لي صديقان صالحان ، دون أن يتبادر إلى الذهن أنّ الوصف ليس لهما في الحقيقة ، وأنّ له فاعلاً سيأتي ، نحو : أبوهما ، أو آباؤهم ، ونحو ذلك [1] .

بهذا يبرز ما للمطابقة من أهمّيَّةٍ بالغةٍ في النّظام النّحويّ ، وتحديده من خلال أمن اللبس في المعنى ، وكذلك تحقَّق أمن اللبس في العدد والنّوع ، ويتحقَّق من خلالها الغرض الأساسي في الاتّصال اللّغويّ وهو الفهم .

ولقد بدت مظاهر المطابقة واضحةً جليَّةً في اللّغة ، فحظيت العلامة الإعرابيّة باهتمام النّحاة ، وتحدّثوا فيها عن الحركات ودلالاتها ، والحروف وبنياتها ، والإعراب الظّاهر والمُقدَّر ، وما يترتّب على الإعراب من تحديد المعنى في الجملة ، وأهمّيَّته ومكانته .

كما فرّقت اللّغة بين المُؤنَّث والمُذكّر ، يقول الدّكتور (إبراهيم أنيس) : " تظهر تلك المعاملة اللّغويّة واضحةً جليَّة في العناصر اللّغويَّة القديمة ، كالضّمائر ، وأسماء الموصول ، وأسماء الإشارة ، والأعداد ، بل وفي الأفعال والصّفات ، فالمُؤنَّث يعود على ضميرٍ مُغايرٍ لصيغة المُذكّر ، ويُشار إليه باسم إشارة خاصّ ، كما نرى له بين الموصولات صيغة معيّنة ، أمّا الأفعال والصّفات فتتطلّب علاماتٍ خاصّة مع المُؤنّث لا نراها مع المُذكّر ، وهكذا نرى اللّغات على وجه العموم تُعالج ما يدلّ على التّأنيث ، علاجاً مبايناً لما يدلّ على التّذكير " [2] .

كما فرّقت اللّغة في العدد بين المُفرد والمُثنّى والجمع ، وقسّمت الجموع إلى جموع قلّة وجموع كثرة ، ولكلّ منهما صيغٌ محدّدة .

[1] الجندي ، طه . ظاهرة المطابقة النّحويّة في ضوء الاستعمال القرآني ، ص15 .

[2] أنيس ، د. إبراهيم . من أسرار اللّغة ، ص185 .

أدوات المطابقة ومجالاتها :

1-العلاقة الإسناديّة :

يُشكّل الإسناد في اللّغة العربيّة حلقة وصل بين المبتدأ والخبر ، أو الفعل وفاعله ، فـ " المسند إليه هو المُتحدّث عنه ، ولا يكون إلاّ اسماً ، وهو المبتدأ الذي له خبر ، وما أصله ذلك ، والفاعل ، ونائب الفاعل ، والمسند هو المُتحدِّث ، أو المُتحدَّث به " [1] ، فالإسناد تركيب بين كلمتين أو ما جرى مجراهما على وجه يفيد السّامع ، وله طرفان : مسند ومسند إليه ، إنّه العلاقة النّحويّة الرّابطة بينهما ، وتنشأ بينهما ارتباطات صرفيّة قائمة بين وحدات البنية الصّرفيّة ، وأهمّها المطابقة في العدد أو الجنس ، فالمطابقة بين المبتدأ والخبر مشروطة بالجنس والعدد فقط ، وفقاً لإسناد تامّ وناقص أساسه ضمّ إحدى الكلمتين إلى الأخرى على أوجه الإفادة التّامّة ، أو إسناد أصليّ بين الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره ، وقد يكون إسناداً غير أصليّ ، كإسناد المصدر واسمي الفاعل والمفعول [2] ، فالفاعل مسند إليه ، والفعل مسند ، أمّا في الجملة الاسميّة ، فالخبر مسند ، والمبتدأ مسند إليه ، " معاني الإعرابي في الفعل توافق معاني الإعراب في الاسم ، فالرفع بالإسناد في الأسماء ، هو كذلك في الأفعال ، فإنّها ترتفع إذا تجرّدت للإسناد ، كما يتجرّد الخبر للإسناد فيرتفع " [3] ، وهذا الإسناد منوط بالتّطابق بين المسند والمسند إليه ، فإنْ كان الفاعل مؤنّثاً وجب تأنيث الفعل كما في قول الحارث [4] :

آذنتنا ببينها أسماء ربّ ثاوٍ يملّ منه الثواء

فالفعل (آذنت) فاعله (أسماء) ، فكان الفعل مؤنّثاً بإضافة تاء التّأنيث إليه ، وهذا طابق في التّأنيث فاعله .

---

[1] السّامرّائي ، د. فاضل صالح . الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها ، ص16 .

[2] يُنظر : المرجع السّابق ، ص50 .

[3] الجواري . نحو الفعل ، ص82 .

[4] اليشكري ، الحارث بن حلّزة اليشكري . ديوانه ، ص19. آذنتنا : أعلمتنا ، أخبرتنا . ببينها : فراقها . أسماء : اسم حبيبة الشّاعر . الثواء : الإقامة .

ولو دقّقنا في قول الحارث [1] :

أَمْ عَلَيْنَـــا جَـــرَّى العِبَـــادَ كَمَـــا نِـــيْطَ بِجَـــــوْزِ المُحَمَّـــــلِ الأَعْبَـــــاءُ

لقد تحقّقت العلاقة الإسناديّة بين الفعل وفاعله ؛ إذ كان الفعل (جرى) ، وفاعله لعباد ، وهذه العلاقة الإسناديّة حملت مطابقة خاصّة في التّذكير، لكن جاء الفعل مفرداً ، والفاعل جمع تكسير عُومِل معاملة المفرد ، أمّا حين قال [2] :

أنمـــــي إلـــــى حـــــرف مـــــذكّرة تهـــصّ الحصـــا بمواقـــع خـــنس

لقد جاء الفعل مذكّراً والفاعل مذكّراً ، وفي الحالتين كلتيهما كنّا أمام مطابقة معنويّة لوضع المسند والمسند إليه ، وتبدو فائدة المطابقة المعنويّة أداة لرسم دلالة جديدة تعكس التّآلف النّصّيّ من جهة ، وتقدّم جماليّة السّبك من جهة أخرى ، إنّها تقنية الجمع بين أجزاء نصّيّة وفقاً لإيقاع منسجم ودلالة مترابطة تُغني النّسق النّصّيّ .

أمّا حين قال [3] :

فَـــنَحْنُ غَـــدَاةَ العَـــيْنِ يَـــوْمَ دَعَوْتَنَـــا أَتَيْنَـــاكَ إِذْ ثَابَـــتْ عَلَيْـــكَ الحَلائِـــبُ

فقد جاء المسند والمسند إليه ضمن آليّة تطابقيّة جميلة الرّؤية والرّؤيا ، فالمبتدأ (نحن) ، والخبر جملة (أتيناك) ، وهذا المثال نورده لنبيّن أنّ العلاقة الإسناديّة يجب أن تكون ظاهرة في تطابقها ، وحين يتحوّل الخبر إلى جملة ، فالمعنى هو الذي يحقّق انسجاماً وتطابقاً معنويّاً لا علاقة له بالمطابقة الظّاهريّة .

---

[1] ديوانه ، ص38 . جرّى : جناية . العباد : قوم من النّصارى كانوا ينزلون جهة الحيرة ، غزوا بني تغلب ولم يستطع هؤلاء الثأر منهم . نيط : عُلّق . الجوز : الوسط .

[2] ديوانه ، ص49 . أنمي إلى حرف: أرتفع إلى ركوب ناقة كأنّها حرف جبل . مذكّرة : تشبه الذّكور من الإبل . تهص : تكسر . مواقع : مطارق . خنس : قصار .

[3] ديوانه ، ص40 . حلائب الرّجل : أنصاره من بني عمّه خاصّة .

إنّ عمليّة الإسناد بين الفعل والفاعل يتبعها تطابق بينهما ؛ لأنّهما متلازمان في الجنس أو العدد ، فمن تطابق الجنس تطابقهما في التّذكير أو التّأنيث ، ومن تطابق العدد تطابقهما في الإفراد أو التّثنية أو الجمع ؛ إذ يُذكَّر الفعل إذا جاء الفاعل مذكّراً ، ويُؤنَّث إن كان الفاعل مؤنّثاً ، فإن كان الفاعل مذكّراً مفرداً أو مثنى أو جمعاً سالماً لا يُؤنّث فعله؛ إذ يجوز إلحاق علامة التّأنيث بالمسند[1] ، ولو تأمّلنا حالات المطابقة لوجدنا تطابق الحال وصاحبها إن لم يكن جمعاً لغير عاقل ، فهي تطابقه في التّذكير أو التّأنيث ، والجمع أو الإفراد ، أو التّثنية ، ولنا في قول الحارث مثال على ذلك [2] :

لا أرى مـــن عهـــدت فيهـــا فـــأبكي الـــ يـــوم دلهـــاً ومـــا يُحيـــر البكـــاء

فالحال (دلهاً) بمعنى ضياعاً ، أتت جامدة مؤوّلة بمشتقّ (ضائعاً) ، وكانت الحال لفظاً مذكّراً يلائم صاحب الحال المذكّر (الشّاعر) الذي تراءى لنا بضمير المتكلّم (تاء الرّفع المضمومة) ، وكانت مفردة كصاحبها ، وهذا التّطابق أعطى الجملة انسجاماً وجمالاً .

2-التّوابع :

تتبدّى آليّة المطابقة في سياق خاصّ ؛ إذ نجد أنّها تتحقّق بوجود أمور معيّنة لا يمكن تحقّقها من دونها، كما هو الحال في التّوابع ، و " التّوابع خمسة : التّوكيد والنّعت وعطف البيان والبدل والعطف بالحروف ، وهذه الخمسة أربعة تتبع بغير متوسّط ، والخامس وهو العطف لا يتبع إلاّ بتوسّط حرف، فجميع هذه تجري على الثاني ما جرى على الأوّل من الرّفع والنّصب والخفض"[3] ، وتتشابه التّوابع في أمور معنويّة وأمور شكليّة ، أمّا الأمور المعنويّة فهي كلّها تقوم بوظيفة التّوضيح أو التّخصيص أو التّبيين أو التّوكيد، في عناصر لغويّة سابقة (أسماء غالباً)، وأمّا الأمور الشّكليّة فإنّها جميعاً تأتي تابعة لما قبلها وهو ما يُعرف عند النّحاة بجريان التّابع على المتبوع [4] .

ولو دقّقنا في ديوان الحارث لوجدنا كثيراً من آليّة المطابقة في التّوابع التي كَثُرَت في شعره ، ويمكن أن نقسمها إلى :

---

[1] يُنظر : السّامرائي ، فراس . المطابقة في النّحو وتطبيقاتها في القرآن الكريم ، ج37/1 .

[2] ديوانه ، ص20 . دلهاً : باطلاً . يحير : يردّ .

[3] ابن السّرّاج . الأصول في النّحو، ج19/2 .

[4] شرف الدنيه، محمود عبد السّلام . التّوابع بين القاعدة والحكمة ، المقدّمة ، ص5 و ص11 .

أ- المطابقة في النّعت :

النّعت عند جمهور النّحاة نوعان : نعت حقيقي : وهو التّابع المكمل متبوعه ببيان صفة من صفاته ، نحو قوله تعالى : ﴿ **اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ** ﴾ [1] . ونعت سببي : وهو التّابع المكمل متبوعه ببيان صفة من صفات ما تعلّق به ، نحو قوله تعالى : ﴿ **رَبَّنَا أَخْرِجْنَا مِنْ هَذِهِ الْقَرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا** ﴾ [2] ، وأيّاً كان نوعه فهو يخصّص المعنى ويحدّده ويوضحه ، وكلُّ ذلك وفقاً للسّياق الذي يرد فيه .

ومن النّعت ما جاء في قول الحارث[3] :

أَيُّهَـــا النَّـــاطِقُ المُـــرَقِّشُ عَنَّـــا عِنْـــدَ عَمْـــرُوٍ وَهَـــلْ لِـــذَاكَ بَقَـــاءُ

لا تَخَلْنَـــا عَلَـــى غَرَاتِـــكَ إِنَّـــا قَبْـــلُ مَـــا قَـــدْ وَشَـــى بِنَـــا الأَعْـــدَاءُ

فَبَقِيْنَـــا عَلَـــى الشَّـــنَاءَةِ تُنْمِيْنَـــا حُصُـــــوْنٌ وَعِـــــزَّةٌ قَعْسَـــــاءُ

لقد أوردنا المشهد الشّعريّ الذي حول نعتين هما : (المرقّش ، قعساء) ، فالمرقّش هو المزيّن للشّيء ، ومزيّن القول هو الكاذب ، فقد وصف الشّاعر النّاطق بالكاذب ، في محاولة لردّ تهمةٍ ما ، لكن حين قال (لا تخلنا على غراتِك) وضّح تماماً أنّه لم يُخدع بالأكاذيب ، فكان منيعاً أمام الادّعاءات ، ما جعله يأتي بالصّفة (قعساء) ، والقعساء الثّابتة المصمتة ، وبهذا خلق انسجاماً معنويّاً حقّقه التّطابق التّامّ بين النّعت ومنعوته ، في الحالات الآتية :

المرقّش النّاطق ← التّطابق في الإفراد ، والتّذكير ، والحركة الإعرابيّة (الرّفع ، الضّمّة) .

قعساء عزّة ← التّطابق في الإفراد ، والتّأنيث ، والحركة الإعرابيّة (الرّفع ، الضّمّة) .

---

[1] سورة الفاتحة ، الآية 6 .

[2] سورة النّساء ، الآية 75 .

[3] ديوانه ، ص24-25 . المرقّش : المُزيّن القول بالباطل . تخلنا : تحسبنا . الغراة : الإغراء . الشّناءة : البغض . تنمينا : ترفعنا . قعساء : ثابتة .

فلو قال النّاطق المرقّشة لاختلّ السّياق والكلام ، ولا نعدم الانسجام الذي حقّقته المطابقة بين النّعت ومنعوته ، فالمطابقة بين النّعت ومنعوته إنّما تجب ؛ لأنّهما " كالشّيء الواحد ، صار ممّا يلْحَقُ الاسم يَلحقُ النّعت ، وإنّما قلنا إنّهما كالشّيء الواحد من قبل أنّ النّعت يخرج المنعوت من نوعٍ إلى نوعٍ أخصّ من نوع المنعوت وحده " [1] .

والنّعت السّببيّ هو النّعت الذي يبيّن صفة أمر يتعلّق بالمنعوت ، وذلك على نحو قولهم : جاء الرّجل الحسن خلقه ، فقد بيّن النّعت (الحسن) صفة أمر يتعلّق بالمنعوت ، وهو (الخلق) ولكنّ هذا الجزء له ارتباط بالمنعوت ، ولم يبيّن صفة المنعوت نفسه [2] ، والنّعت السّببيّ نوعان أحدهما يطابق ضمير المنعوت والآخر لا يطابقه ، فالمطابق ضمير المنعوت يتبع في النّعت الاسم المنعوت في الإفراد والتّثنية والجمع ، وفي علاقة الإعراب ، وفي التّذكير والتّأنيث ، وذلك على نحو قولهم : جاء الرّجل الكريم الأب [3] ، فلو دقّقنا في قول الحارث [4] :

ولا قعِيـــــدٌ أعضـــــبٌ قرنُـــــهُ هـــاجَ لَـــهُ مـــن مَرتَـــعٍ هَـــائجُ

لوجدنا أنّ (قعيد) اسم (لا) مرفوع وعلامة رفعه الضّمّة ، وهو نكرة ، وقد جاءت صفة (أعضبٌ) نكرة أيضاً ، وطابقته في الإفراد والتّذكير والتّنكير ، والحركة الإعرابيّة، لكن كليهما مشتقّ ؛ إذ إنّ (قعيد) صفة مشبّهة باسم الفاعل ، ومثلها (أعضب) التي دلّت على عيب ، وهو الكسر الذي اعترى ذاك القرن ، فقرنه فاعل للمشتقّ أعضب ، وهذا التّركيب (أعضب قرنه) مع المنعوت (قعيد) جعلنا أمام نعتٍ سلبيّ .

ب- المطابقة في البدل :

البدل كما عرّفه ابن الحاجب " تابع مقصود بما نُسب إلى المتبوع دونه " [5] ، وقدّم له ابن يعيش بياناً وافياً بذكر حقيقة العلاقة بين البدل والمُبدَل منه ، فالمُعتبر عنده في الكلام مجموعهما ، يقول : " البدل ثانٍ يقدر في موضع الأوّل ، نحو قولك : مَرَرْتُ بأخيك زيدٍ ، فزيد ثانٍ من حيث كان تابعاً للأوّل في إعرابه واعتباره بأن يقدر في موضع الأوّل " [6] .

---

[1] ابن يعيش . شرح المفصّل ، ج55/3 .

[2] يُنظر : الحلواني ، محمّد خير . الواضح في النّحو ، ص318 .

[3] يُنظر : قبش ، أحمد . الكامل في النّحو والصّرف والإعراب ، ص184 .

[4] ديوانه ، صنعة مروان العطيّة ، ص111 . عضب قرنه : انكسر ، فهو أعضب .

[5] الأستراباذي ، الرّضي . شرح الرضي لكافية ابن الحاجب ، ج1073/1 .

[6] ابن يعيش . شرح المفصّل ، ج63/3 .

والبدل مصطلح البصريين ، أمّا الكوفيّون فيُسمّونه التّرجمة والتّبيين أو التّكرير [1] .

ويأتي البدل بعد المبدل منه ويتبعه في كلّ شيء، إنّه "التّابع المقصود بالحكم بلا واسطة"[2] ، وهذا البدل له أنواع ورد منها في ديوان شاعرنا البدل المطابق ؛ إذ يطابق البدل المُبدَل منه في العلامة الإعرابيّة رفعاً أو نصباً أو جرّاً ، ولا وجود لبدل من دون المُبدَل منه ، ويُطابق البدل المُبدَل منه في التّذكير والتّأنيث ، أو الحالة الإفراديّة ، أو التّثنية ، أو الجمع ، إنّها مطابقة تامّة بين البدل والمُبدَل منه ؛ أي بين التّابع ومتبوعه ، وهذا ما نراه في قوله[3] :

أَعَمْـــرُو بْـــنَ فُرَّاشَـــةِ الأَشْـــيَمِ صَـــرَمْتَ الحِبَـــالَ وَلَـــمْ تَصْـــرَمِ

فالهمزة حرف نداء مبنيّ على الفتح لا محلّ له من الإعراب ، وعمرو منادى مبنيّ على الضمّ في محلّ نصب على النّداء ، ولفظة (ابن) تعرب صفة أو عطف بيان ، وفي الحالتين كلتيهما نرى المطابقة التي يستدعيها أسلوبا العطف والنّعت ، وبما أنّنا أمام هذه اللفظة (ابن) يجوز أن نعرب اسم العلم منادى منصوب على النّداء ، وعلامة نصبه الفتحة الظّاهرة ، أو أن نعربه – كما ذكرنا – منادى مبنيّ على الضّمّ في محلّ نصب على النّداء، فيجوز في هذا العَلَم البناء على الضّمّ، أو النّصب ، ولكن وجود لفظة (عمرو) أجاز الإعراب بالبناء على الضّمّ ، وأصبحت الفتحة فتحة إتباع لا إعراب [4] ، فكانت المطابقة في التّذكير والإفراد والعلامة الإعرابيّة والتّعريف ؛ لأنّ (ابن) معرّفة بالإضافة في قوله (ابن فراشة) .

وقد حقّق هذا التّطابق في البدل التّماهي بين لفظي المُبدَل منه والبدل ؛ إذ إنّ كلاهما انسجم انسجاماً تامّاً فيما حقّقته لهما المطابقة من وضوح وجماليّة .

---

[1] الأزهري ، خالد شرح التّصريح على التّوضيح ، ج155/2 .

[2] عبد اللطيف ، د. محمّد حماسة بناء الجملة العربيّة ، ص187 .

[3] ديوانه ، ص57–58 . الأشيم : من بجلده شامة ، وهي علامة صغيرة سوداء ، أو إلى السّواد . صرمت : قطعت . ابن مارية : قيس بن شراحيل ، ومارية هي بنت الصّباح بن شيبان من بني هند .

[4] يُنظر : العثيمين . شرح ألفيّة ابن مالك ، ص54 .

ج-التّعريف والتّنكير :

يرتبط التّعريف والتّنكير بالوضوح ؛ إذ إنّ المعرّف يعطي دلالة محدّدة ، أمّا النّكرة فتشير إلى مدلول غير معيّن ، و" ترتبط المعرفة أو التّعريف بالوضوح والبيان ، وحقيقة الشّيء علاقته ، والإعلام والماهية والتّسلية والفهم ، وكلّ ذلك يرتبط بالتّعيين والتّحديد الدّلاليّ " [1] ، ما يعني ارتباط القدرة على المعرفة بالمتلقّي ؛ لذا قال ابن الحاجب : " المعرفة ما وضع لشيء بعينه " [2] ، أمّا النّكرة فهي اللاتحديد ؛ إذ كلّنا يدرك أنّ لفظة (قلم) تشير إلى مدلول يعبّر عن أداة تترك أثراً على مستوٍ ما ، لكن لا تحديد لِكُنْهِ ذاك القلم ، فنحن لا نخصّ قلماً بعينه ؛ لذا " يعدّ لفظ النّكرة وصفاً للاسم الذي لا يخصّ واحداً بعينه " [3] ، علماً أنّ آليّة التّعريف والتّنكير موجودة فقد في حقل الأسماء في لغتنا العربيّة ، ولو دقّقنا في قول الحارث [4] :

وَثَمَـــانُوْنَ مِـــنْ تَمِـــيْمٍ بِأَيْـــدِ يْهِـــمْ رِمَـــاحٌ صُـــدُوْرُهُنَّ القَضَـــاءُ

نجد أنّ العدد ثمانون من ألفاظ العقود ثابت مع معدوده ، لكن حين يتمّ ذكره بصيغة التّنكير فهو يُعطي إطلاقاً يفيد محدوديّة الدّلالة ، ومطابقة العدد مع واقع الحال؛ أي مطابقة العدد (ثمانون) للمعدود ، وحين قال (تميم) فقد جعلنا أمام معرفة محدّدة تزيد الانسجام والمطابقة في المعنى ؛ إذ تجعل المتلقّي خبيراً بمقتضيات الحال ، فألفاظ العقود هي جمع للعدد عشرة ومضاعفاته ، وهذا الجمع وثيق الصّلة بآليّة الإفراد ، فالعدد مئة وألف ... إلخ ، أعداد مضافة لكنّها ثابتة مع المعدود ، ومثلها ألفاظ العقود ؛ إذ كان العدد من عشرين إلى تسعين ثابتاً مع معدوده ، يطابقه في حالاته كلّها ، في حركته الإعرابيّة رغم ثباته من حيث التّذكير والتّأنيث ، ورغم اختلافه مع المعدود المعرفة ؛ لأنّه يلزم حالة التّنكير غالباً ، فنقول عشرين رجلاً ، والعشرين رجلاً .

والبحث في الأعداد الواردة في الدّيوان اقتضى الوقوف على حالات المطابقة السّابقة ؛ إذ لم نقف على أيّ بيت شعريّ يحوي العددين (1 ، 2) ، مع أنّهما يطابقان معدودهما في كلّ شيء .

---

[1] عفيفي ، د. أحمد . التّعريف والتّنكير في النّحو ، ص19 .

[2] بن جماعة ، محمّد . شرح الكافية ، ص234 .

[3] العكبري ، أبو البقاء . اللباب في علل البناء والإعراب ، ج471/1 .

[4] ديوانه ، ص38 . القضاء : القتل .

د- التّذكير والتّأنيث :

تتعدّد حالات الاسم في لغتنا العربيّة ، فـ " الاسم في اللّغة العربيّة إمّا أن يكون مذكّراً ، وإمّا أن يكون مؤنّثاً، وهناك بعض الأسماء قد تعامل معاملة المؤنّث" [1] ، وندرك تماماً أنّ الإشارة إلى الاسم تعبّر عن ماهيته ، وهذا ما نراه في كلّ اسم في لغتنا العربيّة، ولو تأمّلنا ديوان الحارث لوجدنا التّذكير والتّأنيث كثيراً، ومنه قوله [2] :

مَــنْ لَنَــا عِنْــدَهُ مِــنَ الخَيْــرِ آيَــا تٌ ثَــلاثٌ فِــي كُلِّهِــنَّ القَضَــاءُ

نجد مخالفة العدد (ثلاث) معدوده في التّأنيث ؛ إذ جاء مذكّراً ، ولم يحقّق مطابقة ، لكن هذه المطابقة نجدها في قوله [3] :

أَيُّهَــا النَّــاطِقُ المُبَلِّــغُ عَنَّــا عِنْــدَ عَمْــرُوٍ وَهَــلْ لِــذَاكَ انْتِهَــاءُ

فقد طابقت الصّفة (النّاطق) ، وهي مشتقّ تلا (أيّها) المنادى النّكرة المقصودة ، وجاءت الصّفة الأخرى المبلغ ؛ إذ وجدنا تطابقاً واضحاً في التّعريف والتّذكير والحركة الإعرابيّة (الضّمّة) ، والإفراد ، وهذا جعلنا أمام انسجام وعمق دلاليين .

هـ- حالة المخاطب أو المتكلّم أو الغائب :

الضّمير عنصر لغويّ يحيل على سابق ، إنّه أداة نحويّة ، وقد قسم النّحاة الضّمائر إلى أقسام ، فقالوا : " باب المضمر ، وهذه تسمية البصريّين ، ويُسمّيه الكوفيّون الكناية والمكنّى ، ولا يحتاج إلى حدّ ولا رسم ، لأنّه محصور ، وينقسم للمتكلّم ومخاطب وغائب " [4] ، والأصل في الضّمير أن يطابق مرجعه في العدد وفي الجنس ، وبما أنّ المطابقة تساوٍ ، نرى مساواة قائمة بين

---

[1] المبرّد . الكامل ، ص115 .

[2] ديوانه ، ص31 . الآيات : العلامات . في كلّهنّ القضاء : أي في كلّهنّ يقضى لنا بولاء الملك .

[3] ديوانه ، ص31 . النّاطق : عمرو بن كلثوم . وعمرو في الأبيات هو : عمرو بن هند . وفي بعض الرّوايات : أيّها الشّانئ : والشّانئ : المبغض .

[4] الأستراباذي ، رضي الدّين . شرح الرّضي على الكافية ، ص401 .

الضّمير ومرجعه تذكيراً أو تأنيثاً ، إفراداً أو تثنية أو جمعاً ، إذ يُختار تأنيث الضّمير ؛ لرجوعه إلى المؤنّث ، إذا كان في الجملة المفسّرة مؤنّث ؛ لقصد المطابقة [1] ، ولنا في قول الحارث مثال على ذلك ؛ إذ يقول [2] :

قـــذفتك الأيّـــامُ بالحـــدثِ الأكـــ بـــرِ منهـــا وشـــابَ رأسُ الصَّـــغيرِ

نلاحظ أنّ الضّمير (ها) ضمير الغائب للمؤنّث يعود على (الأيّام) ، والأيّام لفظة مؤنّثة ، نصل إليها باسم الإشارة (هذه) ، فنقول : هذه الأيّام ، وقد وافق الضّمير مرجعه في التّأنيث والإفراد .

وترد الضّمائر كثيرة في الشّعر ، كقول الحارث [3] :

قَـــدْ كُنْـــتَ يَوْمَـــاً تَرْتَجِـــي رِسْـــلَهَا فَـــأُطْرِدَ الحَائِـــلُ وَالـــدَّالِجُ

إنّ الضمير المخاطب (تاء الرّفع المتحرّكة بفتح) تشير إلى (أنتَ) الذي تكرّر في الكلمة التّالية (ترتجي) مستتراً ، والذي يحيل على عمرو المخاطَبْ ، ونعلم أنّ " ضمير التّكلّم والخطاب تفسّرهما المشاهدة ، أمّا ضمير الغائب ، فعارٍ عن المشاهدة ، فاحتيج إلى ما يفسّره " [4] ، ما يجعلنا أمام عمقٍ انسجاميّ حقّقته المطابقة ، فالمخاطَب مذكّر ، وهو مُشاهَد ، والضّمير مذكّر يُحيل على ذاك الشّاهد .

و – العلامة الإعرابيّة :

الإعراب هو علم المعنى في اللفظ [5] ، والحركة الإعرابيّة هي العلامة أو الشّكل الخارجيّ الذي يُشير إلى وجود علاقة بين النّعت والمنعوت[6] ، فالنّعت يتمّ معنى المنعوت ويُبَيّنُه، فهو بمنزلة

---

[11] يُنظر : سيبويه . الكتاب ، ج302/2 .

[2] ديوانه ، ص70 .

[3] ديوانه ، صنعة مروان العطيّة ، ص111 . وهو غير موجود في ديوانه تحقيق د. إميل بديع يعقوب .

الرِسْل : اللبن . الحائل : التي لا تحملها . الدّالج : التي تمشي بحملها مثقلة .

[4] السّيوطي ، جلال الدّين . همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج216/1 .

[5] المبارك ، د. مازن . الزّجاجي حياته وآثاره ومذهبه النّحوي من خلال كتابه الإيضاح ، ص62 .

[6] أبو المكارم، د. عليّ . الظّواهر اللّغويّة في التّراث النّحويّ، ص220 .

الجزء منه ، ولمّا كان كالجزء منه أخذ إعرابه [1] .

وهو الإفصاح عن المعاني والدّلالة عليها ؛ إذ يُشكّل الإعراب حركة داخلة على المفردات ، وهذا ما نراه في قول السّيوطي " الإعراب هو دالّ على المعاني ، إنّه حركة داخلة على الكلام بعد كمال بنائه " [2] ، وقد يكون الإعراب بالحركات أو الحروف ، لكنّه يدخل على آخر حرف في الاسم المتمكّن والفعل المضارع ، وهو الذي يحدّد المعنى ، فالإعراب معنى وليس مجرّد حالة ضبط بالشّكل .

لغتنا العربيّة لغة معربة ، والإعراب نراه حركاتٍ وحروفاً ، زيادة أو حذفاً ، والتّطابق في العلامة الإعرابيّة نراه في العلاقات الإسناديّة الاسميّة بين المبتدأ والخبر المجرّدين من النّواسخ ، أو بين التّابع ومتبوع كلّ منها ، كالتّطابق بين النّعت والمنعوت ، أو البدل والمبدل منه ، أو المعطوف والمعطوف عليه ، أو التّوكيد والمؤكّد ، وقد يكون التّطابق في الحركة الإعرابيّة بين العددين (1 ، 2) ومعدودهما ، إنّه تشابه إعرابيّ يجسّده التّطابق في العلامة الإعرابيّة ، ومنه قول الحارث [3] :

إنَّمَـــا العجـــزُ أن تَهُـــمَّ ولا تَفـــ عَــلَ والهــمُّ ناشــبٌ فــي الصّــميرِ

نجد في البيت السّابق تطابقاً في العلامة الإعرابيّة بين المبتدأ والخبر ، في قوله : (الهمّ ناشب) ، فالمبتدأ (همّ) مرفوع وعلامة رفعه الضّمّة الظّاهرة ، و (ناشب) خبر مرفوع وعلامة رفعه الضّمّة الظّاهرة ، وقد تطابق اللفظان في العلامة الإعرابيّة ؛ إذ جاء كلاهما مرفوع .

يقول الحارث [4] :

آذَنَتْنَـــا بِبَيْنِهَـــا أَسْـــمَاءُ رُبَّ ثَـــاوٍ يُمَـــلُّ مِنْـــهُ الثَّـــوَاءُ

بِزَفُـــوفٍ كَأَنَّهَـــا هِقْلَـــةٌ أُمُّ رِئَـــالٍ دَوِّيَـــةٌ سَـــقْفَاءُ

---

[1] الرّشود ، د. حصّة بنت بن مبارك . الوجوب في النّحو ، ص322 .

[2] السّيوطيّ . الأشباه والنّظائر في النّحو ، ج188/1 .

[3] ديوانه ، ص70 . ناشب : عالق .

[4] ديوانه ، ص19–20 . آذنتنا : أعلمتنا ، أخبرتنا . بينها : فراقها . أسماء : اسم حبيبة الشّاعر . الثاوي : المقيم . الثّواء : الإقامة . الزّفيف: السّرعة وأكثر ما يستعمل في النّعام . الهقلة : النّعامة . الرّئال: جمع الرّأل وهو ولد النّعامة . دوّيّة : منسوبة إلى الدّوّ وهي الصّحراء الواسعة تدوي فيها الرّياح . السّقفاء : المرتفعة .

نجد تشابه العلامة الإعرابيّة في التّطابق بين خبر كأن (هقلة) ، والبدل (أم) ، والخبر الثاني (دوية) ، والخبر الثالث (سقفاء) ، وربّما وجدها بعضهم نعوتاً متتالية ، وأيّاً كان الأمر ، فهي توابع تطابق متبوعها في العلاقة الإعرابيّة التي وجدناها هنا في موضع الرّفع متجسّدة (بالضّمّة) .

خاتمة :

ممّا تقدّم توصّل البحث إلى النّتائج الآتية :

1- المطابقة تقنية من تقنيات التّجانس في الجملة العربيّة ؛ لأنّها تخلق إيقاعاً صوتيّاً منسجماً بين المتطابقين .

2- تقدّم المطابقة جماليّة لفظيّة ومعنويّة ممتدّة امتداد الدّلالات في الجمل الاسميّة والفعليّة ، فاللفظ المتجانس يمتدّ إلى مساحة التّأويل ، ويضفي معنى متآلف الزّوايا .

3- ليست المطابقة حصراً على جمل اسميّة أو فعليّة ، بل تتعدّاها إلى التّوابع والحال والأعداد .

4- تهب المطابقة الجملة وضوحاً دلاليّاً ترافقه جماليّة نصّيّة ، فهذا الوضوح الدّلاليّ أساسه العلاقة المتينة بين الشّيء وما يطابقه ، وهذا يعكس توازناً حيّاً بين الاجزاء النّحويّة والدّلاليّة في تجربة الشّاعر الإبداعيّة .

5- تحمي المطابقة الجمل من التّنافر اللفظي والدّلاليّ ، بما تحقّقه من اتّفاق صوتيّ بين حالتي رفع أو جرّ أو نصب لا يحيد عنها أي جزء من أجزاء المطابقة .

6- اتّكأ الحارث بن حلّزة على المطابقة في معظم جزئيّات ديوانه ، ما جعل من الدّيوان وحدة تملؤها الجزئيّات المنسجمة .

7- لا تتوقّف المطابقة على المفردات بل تعدّتها إلى الضّمائر .

8- سياق المطابقة سياق مرن يجذب المتلقّي ؛ لأنّه سياق متآلف ، والأذن تألف الانسجام .

9- لقد حقّقت المطابقة في شعرنا العربي عموماً ، وشعر الحارث خصوصاً تناسقاً على المستوى النّصّيّ ، ما أسفر مشهداً شعرياً متكامل الأركان ، متزن الإيقاع .

10- استطاعت المطابقة إلى حدّ كبير ، إيصال المعنى وبلورته في ذهن المتلقّي حتّى غدا ذاك المدى آليّة من آليّات نسيج التّرابط الدّلاليّ واللفظيّ في الوسط النّصّيّ .

11- امتلكت المطابقة آليّات عديدة حذاها الشّاعر في تكوين نسيج متطابق رسمه بأساليب النّحو من عطف وبيان ونعت وبدل وتآلف بين العدد والمعدود ، وغير ذلك من الآليّات التي لم تنحصر المطابقة في إحداها بل تعدّتها إلى ميادين رحبة خصبة ، تعدّدت فيها العناوين .

وهكذا نجد أنّ المطابقة قرينة مهمّة؛ إذ تقوّي الصّلة بين أجزاء التّركيب في الجملة الواحدة ، وتوطّد الارتباط بين أجزاء الكلام ، وتجعل اللحمة دلاليّة حلقة وصل بين تلك الأجزاء ، وقد كان لقرينة المطابقة القدرة على تحقيق الانسجام الذي وجدناه في شعر الحارث بن حلّزة اليشكري ، الشّاعر الجاهليّ الذي يعدّ واحداً من مُبدعين جاهليين ضُرب بهم المثل بانسجام النّصوص والقوّة التّعبيريّة في تقديم معانيهم وإبداعاتهم .

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- الأزهري ، خالد (د.ت) . **شرح التّصريح على التّوضيح** ، وبهامشه حاشية للعلامة الشيخ يس ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه .

2- الأستراباذي ، رضي الدّين (د.ت) . **شرح الرّضي على الكافية** ، تعليق يوسف عمر ، ط1 ، مؤسّسة الصّادق ، إيران – طهران .

3- أنيس ، د. إبراهيم (1986م). **من أسرار اللّغة** ، ط6 ، مطبعة النّشر الذّهبي ، القاهرة .

4- البغداديّ ، أبو بكر محمّد ابن السّرّاج النّحويّ (1996م). **الأصول في النّحو** ، تحقيق د. عبد الحسين الفتلي ، ط3، مؤسّسة الرّسالة ، بيروت – لبنان ،.

5- الجرجاني ، عبد القاهر (1992م) . **دلائل الإعجاز** ، تح: محمود محمّد شاكر ، ط3 ، مطبعة المدني ، القاهرة .

6- بن جماعة ، محمّد (د.ت) . **شرح الكافية** ، تحقيق محمّد داوود ، ط1 ، مطبعة دار المنارة ، القاهرة – مصر .

7- الجندي، طه (1988م) . **ظاهرة المطابقة النّحويّة في ضوء الاستعمال القرآني**، أطروحة دكتوراه ، مكتبة دار العلوم ، جامعة القاهرة .

8- الجواري (1974م) . **نحو الفعل** ، ط1 ، مطبعة المجمع العلمي العراقيّ ، بغداد .

9- حاج يعقوب ، صالحة (2009م) . **نظرات النّحويّين في الإعراب والعوامل** ، ط1 ، مصر .

10- حسّان ، د. تمّام (1994م) . **اللّغة العربيّة معناها ومبناها** ، دار الثقافة ، المغرب .

11- الحلواني، محمّد خير (2008م) . **الواضح في النّحو** ، ط1 ، دار المأمون للتّراث، دمشق .

12- الرّشود ، د. حصّة بنت بن مبارك (2000م) . **الوجوب في النّحو** ، جامعة أمّ القرى ، المملكة العربيّة السّعوديّة .

13- الزّبيديّ، محمّد مرتضى الحسيني (1995م). **تاج العروس من جواهر القاموس** ، تح: عبد الكريم العزباوي، مطبعة الحكومة .

14- السّامرّائي ، د. فاضل صالح (2007م) . **الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها** ، ط2 ، دار الفكر ، بيروت – لبنان .

15- السّامرائي ، فراس (2005م) . **المطابقة في النّحو وتطبيقاتها في القرآن الكريم** ، ط1 ، بغداد .

16- سيبويه (1988م) . **الكتاب** ، تحقيق عبد السّلام هارون ، ط3 ، مكتبة الخانجي ، مصر – القاهرة .

17- السّيوطيّ (1985م). **الأشباه والنّظائر في النّحو**، تحقيق عبد العال سالم مكرم، ط1، مؤسّسة الرّسالة ، بيروت – لبنان .

18- السّيوطي، جلال الدّين (1980م) . **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، تحقيق عبد العال مكرم، ط1 ، البحوث العلميّة ، الكويت .

19- شرف الدنيه، محمود عبد السّلام (1989 م) . **التّوابع بين القاعدة والحكمة**، ط3 ، دار الثقافة العربيّة، القاهرة .

20- عبد اللطيف ، د. محمّد حماسة (2003م). **بناء الجملة العربيّة** ، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

21- العثيمين ، محمّد بن صالح (2013م) . **شرح ألفيّة ابن مالك** ، ط1 ، دار ابن الجوزيّ ، السّعوديّة .

22- عفيفي ، د. أحمد (1992م). **التّعريف والتّنكير في النّحو** ، ط1 ، دار الثقافة العربيّة ، القاهرة – مصر .

23- العكبري ، أبو البقاء (1955م) . **اللباب في علل البناء والإعراب** ، تحقيق غازي طليمات ، ط1 ، دار الفكر المعاصر ، بيروت – لبنان .

24- قبش ، أحمد (2002م) . **الكامل في النّحو والصّرف والإعراب** ، ط1 ، دار المجد ، دمشق.

25- المبارك ، د. مازن (1984 م) . **الزّجاجي حياته وآثاره ومذهبه النّحوي من خلال كتابه الإيضاح** ، ط2 ، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، دمشق .

26- المبرّد، أبو العبّاس محمّد بن يزيد (1975م) . **الكامل** ، تحقيق د. رمضان عبد التّوّاب، ط1 ، مكتبة دار التّراث ، القاهرة – مصر.

27- أبو المكارم، د. عليّ (2007م) . **الظّواهر اللّغويّة في التّراث النّحويّ**، ط1 ، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة .

28- ابن منظور (1999م) . **لسان العرب** ، تصحيح أمين محمّد عبد الوهّاب ، ومحمّد الصّادق العبيدي، ط3 ، دار إحياء التّراث العربيّ، مؤسّسة التّاريخ العربيّ ، بيروت – لبنان .

29- اليشكري ، الحارث بن حلّزة (1991 م) . **ديوان الحارث بن حلّزة اليشكري** ، جمعه وحقّقه د. إميل بديع يعقوب ، ط1 ، دار الكتاب العربيّ ، بيروت – لبنان .

30- اليشكري ، الحارث بن حلّزة (1994 م) . **ديوان الحارث بن حلّزة اليشكري** ، صنعة مروان العطيّة ، ط1 ، دار الإمام النّووي، ودار الهجرة ، دمشق – سورية .

31- ابن يعيش (د.ت) . **شرح المفصّل** ، عالم الكتب ، بيروت ، لبنان ، مكتبة المتنبي ، القاهرة .