مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 45 . العدد 12

1444 هـ - 2023 م

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

أ. د. محمود حديد	**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 عبشي	**عضو هيئة التحرير**

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

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 (40000) ل.س أربعون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (100000) ل.س مئة 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 (6000) ل.س ستة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
التّقديم والتّأخير قراءة نحويّة بلاغيّة في مشهدي الليل والخيل من معلّقة امرئ القيس	د. عبد اللطيف سليمان	36-11
شعريّة الانزياح دراسة تحليليّة لصورة الحذاء في مجموعة (غرفة بملايين الجدران) لمحمّد الماغوط	د. عبد اللطيف سليمان	68-37
الرّوابطُ الحجاجيّةُ في قصّة "الحياة بدأت للتوّ" للأديبة غادة السمّان	ميرنا أحمد د. فاطمة بلّة	102-69
الرومانسية الغربية في الشعر الريفي عند رضا رجب ديوان (عناب) أنموذجاً	د. نزار عبشي د. إلياس خلف	142-103

التّقديم والتّأخير

قراءة نحويّة بلاغيّة في مشهدي الليل والخيل

من معلّقة امرئ القيس

الباحث: د. عبد اللطيف ياسين سليمان*

ملخّص

يقسم البحث إلى قسمين: قسم نظريّ، وآخر تطبيقيّ، يُعرّج القسم النّظريّ على دراسة التّقديم والتّأخير في اللغة والاصطلاح، وذكر بعض مواضعه، والتّدليل على أغراضه ودواعيه، أمّا الجانب التّطبيقيّ فيتناول بالتّحليل أبياتاً من معلّقة امرئ القيس، من مشهدي الليل والخيل، محاولاً تقديم قراءة نحويّة بلاغيّة لهذه الأبيات، وتحليلها وفقاً لهذه الظّاهرة.

الكلمات المفتاحيّة: التّقديم والتّأخير، الليل، الخيل، امرؤ القيس، الانزياح.

* دكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها، من جامعة تشرين، سوريا، اختصاص البلاغة العربيّة والنّقد.

Abdallatif.suliman@tishreen.edu.sy

Submission and delay Rhetorical grammatical reading in the night and horse scenes From the pendant of Imru' al-Qais

Abdul Latif Yassin Suleiman

Summary

The research is divided into two parts: a theoretical section and an applied one. The theoretical section deals with the study of advancing and delaying in language and terminology, mentioning some of its places, and demonstrating its purposes and reasons. As for the practical part, it deals with analysis of verses from the commentary of Imru' al-Qays, from the scenes of the night and horses, trying to present a reading Rhetorical grammar of these verses, and their analysis according to this phenomenon.

Keywords: advance and delay, night, horse, Imru' al-Qais, displacement.

* PhD in Arabic Language and Literature, from Tishreen University, Syria, majoring in Arabic Rhetoric and Criticism.

Abdallatif.suliman@tishreen.edu.sy

مقدّمة:

لا شكّ في أنّ اللغة العربيّة تحتوي على ظواهر لغويّة ونحويّة كثيرة، ومنها ظاهرة التّقديم والتّأخير التي أولاها النّحاة والبلاغيّون اهتماماً واضحاً، لما لها من دلالات لغويّة؛ لأنّها خروج عن نظام اللغة المألوف، أو الطّبيعيّ، وهذا الخروج له دلالاته وأغراضه البلاغيّة التي تحقّق دلالات معنويّة إضافيّة.

أسباب البحث وأهمّيّته:

يكمن السّبب الرّئيس لهذا البحث في وجود رغبة كبيرة في إضاءة جانب من جوانب حيويّة اللغة العربيّة في التّعامل مع المفردات بالنّظر إلى علاقات الإسناد، وبالرّجوع إلى ظاهرة الإعراب، وقد وقع الاختيار على الشّاعر الجاهليّ (امرئ القيس)؛ لعنايته بشدّة التّصوير، وانزياح التّركيب والنّظم، وما يتولّد عن ذلك من شعريّة ملموسة في النّصّ.

منهج البحث:

إنّ المنهج الوصفي الاستقرائيّ هو المنهج المُتّبع في هذا البحث لما يُوفّره من إمكانات كبيرة في تقصّي الظّاهرة المدروسة، وتتبّع جزئيّاتها، ومعرفة خفاياها على الصّعيد النّظريّ، وعلى المستوى التّطبيقيّ الإجرائيّ في آنٍ واحد.

أوّلاً: التّقديم والتّأخير لغة واصطلاحاً:

1- لغة:

إذا ما وضعنا مفهوم التّقديم والتّأخير في حقل اللغة، فإنّنا نرى (قدم) في أسماء الله تعالى، المُقدَّم: هو الذي يُقدّم الأشياء، ويضعها في مواضعها، فمن استحقّ التّقديم قدّمه. والقدَمُ: نقيضُ الحدوثُ. والقدم والقُدمة: السّبقة في الأمر. قال ابن بري: القدم التّقدُّم[1].

[1] يُنظر: ابن منظور. لسان العرب، مادّة (قدم).

أخر: في أسماء الله تعالى، الآخر والمُؤخّر، فالآخر هو الباقي بعد فناء خلقه كلّه، والمُؤخّر هو الذي يُؤخّر الأشياء فيضعها في مواضعها، وهو ضدّ المُقدَّم. تقول: مضى قُدُماً، وتأخّر أُخراً، والتّأخّر ضدّ التّقدّم، وقد تأخّر عنه تأخّراً وتأخرة واحدة. وفي التّنزيل ﴿**لا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلا يَسْتَقْدِمُونَ**﴾[1]، وأخّرته فتأخّر واستأخر كتأخّر[2].

2- اصطلاحاً:

أمّا في المعنى الاصطلاحي، فالتّقديم والتّأخير: تغيير مواضع الألفاظ في الجملة تغييراً يُخالف التّرتيب النّحويّ المألوف؛ لغرض بلاغيّ كالقصر، وإظهار الاهتمام، مثال ذلك: ﴿**إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ**﴾[3] .

التّقدّم أي وضعه أمام غيره، والتّأخير نقيض ذلك، وتحدّث الزّركشي عن التّقديم والتّأخير، فقال: "هو أخذ أساليب البلاغة، فإنّهم أتوابه دلالة على تمكّنهم في الفصاحة، وملكتهم في الكلام، وانقياده لهم، وله في القلوب أحسن موقع، وأعذب مذاق" [4].

وباب التّقديم والتّأخير واسع؛ لأنّه يشمل كثيراً من أجزاء الكلام، فالمُسند إليه يُقدّم لأغراض بلاغيّة، منها: أنّه الأصل ولا مقتضى للعدول عنه، كتقديم الفاعل على المفعول، المبتدأ على الخبر، وصاحب الحال عليها[5].

---

[1] سورة الأعراف، الآية 34.

[2] يُنظر: ابن منظور. لسان العرب، مادّة (أخر).

[3] وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل. معجم مصطلحات الأدب، ص17. والآية من سورة الفاتحة، الآية 5.

[4] مطلوب، د. أحمد. معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، ص404.

[5] يُنظر: المرجع السّابق، ص404.

ثانياً: بعض مواضع التّقديم والتّأخير:

1- تقديم الفاعل وتأخيره:

يُقدّم الفاعل على المفعول إذا كان لغرض معرفة وقوع الفعل ممّن وقع منه، لا وقوعه على من وقع عليه، كما إذا كان رجل ليس بأسٍّ، ولا يقدر فيه أن يقتل، فقتل رجلاً، وأراد أن تخبر بذلك، فتقول: "قتل فلانٌ رجلاً"، بتقديم القاتل؛ لأنّ الذي يعني النّاس من شأن هذا القتل ندوره وبُعده عن الظّنّ، ومعلومٌ أنّه لم يكن نادراً ولا بعيداً من حيث كان واقعاً على من وقع عليه، بل من حيث كان واقعاً ممّن وقع منه[1].

ولا يصحّ التّأخير لأنّ في ذلك إخلالاً ببيان المعنى، كقوله تعالى: ﴿**وَقَالَ رَجُلٌ مُؤْمِنٌ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إِيمَانَهُ**﴾[2]، فإنّه لو أخّر (من آل فرعون) عن (يكتم إيمانه) لتوهّم أنّ (من) متعلّقة بـ (يكتم)، فلم يُفهم أنّ الرّجل من آل فرعون[3].

ونرى من فائدة هذا الباب أنّ تقديم الفاعل يُفيدنا بمعرفة من قام بالفعل، والتّناسب من كرعاية الفاصلة، نحو: ﴿**فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى**﴾[4]، وإمّا لاعتبار آخر مناسب.

2- تقديم المفعول على فعله:

والغاية منه ردّ الخطأ في التّعيين، نحو قوله: (زيداً عرفت)، لمن اعتقد أنّك عرفت إنساناً أنّه غير زيد، ويقول لتأكيده وتقريره: (زيداً عرفت لا غيره)، ولذلك لا يصحّ أن يقال: (ما زيداً ضربت ولا أحداً من النّاس)، لتناقض دلالتي الأوّل والثّاني، ولا أن تعقب الفعل المنفيّ بإثبات ضدّه، نحو قولك: (ما زيداً ضربت ولكن أكرمته)، لأنّ مبنى

[1] يُنظر: القزويني، الخطيب جلال الدّين. الإيضاح في علوم البلاغة، ص118-119.
[2] سورة غافر، الآية 28.
[3] يُنظر: القزويني، الخطيب جلال الدّين. الإيضاح في علوم البلاغة، ص119.
[4] سورة طه، الآية 67.

الكلام ليس على الخطأ في الضّرب، فتردّه إلى الصّواب في الإكرام، وإنّما هو على الخطأ في المضروب حين اعتقد أنّه زيدٌ، فردّه إلى الصّواب أن تقول: (ولكن عمراً) [1].

وكذلك إذا قلت: "(بزيد مررت)، أفاد أنّ سامعك كان يعتقد مرورك بغير زيدٍ، فأزلت عنه الخطأ مخصّصاً مرورك بزيدٍ دون غيره"[2].

ونحو قولك: "(زيداً عرفته)، فإنّ قدِّر المفسّر المحذوف قبل المنصوب؛ أي: عرفت زيداً، فهو من باب التّوكيد، أي تكرير اللفظ، وإن قدّر بعده؛ أي: زيداً عرفت عرفته، أفادا التّخصيص" [3].

ونرى من هذا الباب ردّ الخطأ في التّعيين، بما يفيد ذلك في التّخصيص، والتّخصيص في غالب الأمر لازم للتّقديم.

3- التّقديم والتّأخير مع النّفي:

وإذا أردنا الدّخول في باب النّفي في مجرى بحثنا هذا، لرأينا أنّ التّقديم والتّأخير له دور كبير في إثبات النّفي، فعندما نقدّم الاسم في حالة النّفي فلا بدّ من وجود فعل معه، نحو قول المتنبّي:

وما أنا أسقمت جسمي به ولا أنا أضرمت في القلب نارا

والمعنى كما لا يخفى على أحد أنّ السّقم ثابتٌ موجود، وليس القصد بالنّفي إليه، ولكن إلى أن يكون هو الجالب له، ويكون قد جرّه إلى نفسه[4]، ومثله في الوضوح قوله:

---

[1] القزويني، الخطيب جلال الدّين. الإيضاح في علوم البلاغة، ص119.

[2] القزويني، الخطيب جلال الدّين. الإيضاح في علوم البلاغة، ص116.

[3] المصدر السّابق، ص116.

[4] يُنظر: الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، ص124-125.

وما أنا وحدي قلتُ ذات الشّعر كلّه ولكن لشعري فيك من نفسه شعرُ

الشّعر مقول على القطع، والنّفي لأن يكون هو وحده القائل له، وههنا أمران يرتفع معهما الشّكّ في وجوب هذا الفرق، ويصير العلم به كالضّرورة، أحدهما: أنّه يصحّ لك أن تقول: (ما قلت هذا، ولا قاله أحد من النّاس)، و (ما ضربت زيداً، ولا ضربه أحدٌ سواي)، ولا يصحّ ذلك في الوجه الآخر، فلو قلت: (ما أنا قلت هذا، ولا قاله أحد من الناس)، و (ما أنا ضربت زيداً، ولا ضربه أحد سواي) كان خلفاً من القول، وكان في التّناقض بمنزلة[1].

وتبدو فائدة هذا التّقديم والتّأخير مع النّفي في اقتضاء وجود الفعل.

4- التّقديم والتّأخير في الخبر المُثبت:

إنّ هذا الرّأي بان لنا في النّفي من المعنى في التّقديم والتّأخير، قائم مثله في الخبر المثبت، فإذا عمدنا إلى الذي أردنا أن نتحدّث عنه بفعل، فقدّمنا ذكره، ثمّ بنينا الفعل عليه، فقلنا: زيدٌ قد فعل، وأنا فعلت، وأنت فعلت، اقتضى ذلك أن يكون القصد إلى الفاعل، إلّا أنّ المعنى في هذا الصّدد يقسم إلى قسمين:

- **أحدهما جليّ:** وهو أن يكون الفعل فعلاً قد أردت أن تنصّ فيه على واحد، فتجعله له، وتزعم أنّه فاعله دون واحد آخر أو دون كلّ أحد، ومثالنا البيّن في ذلك قولهم في المثل: "أتعلمني بضبٍّ أنا حرشتُه" [2].
- **والقسم الثاني:** أن لا يكون القصد إلى الفاعل على هذا المعنى، ولكن على أنّك أردت أن تحقّق على السّامع أنّه قد فعل، وتمنعه من الشّكّ، فأنت لذلك تبدأ بذكره، وتوقّعه أوّلاً، ومن قبل أن تذكر الفعل في نفسه، لكي تباعده بذلك من الشّبهة، وتمنعه من الإنكار، أو من يظنّ بك الغلط أو التّزيّد، ومثاله في الشّعر قول الأخنس بن شهاب التّغلبيّ:

[1] المصدر السّابق، ص125.

[2] الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، ص128.

هـم يضـربُون الكـبش يَبْـرُقُ بيضـهُ علـى وجهـهِ مـن الـدّماء سـبائبُ[1]

لم يرد أن يدّعي لهم الانفراد، ويجعل هذا الضّرب لا يكون إلّا منهم، ولكن أراد الذي ذكرت لك من تنبيه السّامع لقصدهم بالحديث من قبل ذكر الحديث، ليُحقّق الأمر، ويُؤكّده [2].

وفائدة ذلك كلّه تخصيص الفعل على فاعل من دون غيره، وإبعاد الشّكّ عن السّامع.

وتعقيباً لنا على هذا المبحث، نرى أنّ المُسند إليه يُؤخّر ذلك إذا اقتضى المقام تقديم المُسند، وأنّ كلّ تقديم يختصّ بفائدة، ولا تكون الفائدة مع التّأخير.

ثالثاً: الأغراض والدّواعي البلاغيّة التي تُوجب التّقديم والتّأخير:

لا شكّ في أنّ بلاغة التّقديم والتّأخير في النّظم ترجع إلى المعاني والأغراض التي يؤدّيها، ولعلّ باب التّقديم والتّأخير كلّه يقوم على هذا الأساس، ومن المُسلّم به أنّ الكلام يتألّف من كلمات وأجزاء، وليس من الممكن النّطق بأجزاء أيّ كلام دفعة واحدة، ومن أجل ذلك لا بدّ عند النّطق بالكلام من تقديم بعضه وتأخير بعضه الآخر، وفي مبحثنا هذا يمكن أن نذكر أهمّ الدّواعي والأغراض البلاغيّة التي تُوجب التّقديم والتّأخير في الكلام، ويمكن أن نردف هذا المبحث بما يُسمّى بالانزياح التّركيبيّ الذي كثيراً ما يتمثّل في باب التّقديم والتّأخير، علّنا نؤطّر له ونعرف حدود آليّة استعمالاته اللغويّة.

أمّا الأغراض البلاغيّة التي تُوجب التّقديم والتّأخير :

1- التّشويق إلى المُتأخّر إذا كان المُتقدّم مُشعراً بغرابة، نحو قول الشّاعر:

ثلاثـــةٌ تُشـــرق الـــدّنيا ببهجتهـــا شـمس الضّـحى وأبـو اسـحق والقمـر

فهنا قدّم المُسند إليه وهو (ثلاثة)، واتّصفت بصفة غريبة تشوّق النّفس إلى الخبر المُتأخّر، وهي (تشرق الدّنيا ببهجتها)، فإشراق الدّنيا أمر يشوّق النّفس إلى أن

[1] الكبيش: قائد القوم. سبائب: جمع سبيبة يعني على وجهه طرائق من الدّم.

[2] يُنظر: الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، ص128-130.

تعرف هذه الأشياء الثّلاثة التي جعلت الدّنيا بحسنها تتألّف وتضيء، فإذا عرفت النّفس ذلك تمكّن الخبر المُتأخّر، واستقرّ[1].

2- تعجيل المسرّة أو تعجيل التّلذّذ أو المساعدة للتّفاؤل أو التّطيّر:

فالتّعجيل بالمسرّة نحو الجائزة الأولى في المسابقة كانت من نصيبك[2].

وتعجيل التّلذّذ من مثل قول جميل بثينة:

بثينــةُ مــا فيهــا إذا مــا تبصّــرت معــابٌ ولا فيهــا إذا نُسـبت أشـبُ[3]

والتّعجيل بالمساءة، نحو: الفشل أصيب به العدو، والخسائر في جيشه كبيرة، ونيران الأسلحة المختلفة تُطارد فلوله في كلّ مكان[4].

3- كون المُتقدّم محطّ الإنكار والتّعجّب، نحو قوله تعالى: ﴿أَرَاغِبٌ أَنْتَ عَنْ آلِهَتِي يَا إِبْرَاهِيمُ﴾[5].

فإنّما قدّم خبر المبتدأ في قوله (أراغبٌ) أنت، وذلك لأهمّيّة المُتقدّم، وشدّة العناية به، وفي ذلك ضربٌ من التّعجّب والإنكار لرغبة إبراهيم عن آلهته، وأنّ آلهته لا ينبغي أن يُرغب عنها، وهذا

بخلاف ما لو قال: (أأنتَ راغبٌ عن آلهتي)[6].

4- النّصّ على عموم السّلب أو سلب العموم:

فالنّصّ على عموم السّلب يعني شمول النّفي لكلّ فرد من أفراد المُسند إليه[7].

---

[1] يُنظر: عتيق، د. عبد العزيز. علم المعاني البيان البديع، ص133-134.

[2] يُنظر: المرجع السّابق، ص134.

[3] العاكوب، د. عيسى. المفصّل في علوم البلاغة العربية المعاني البيان البديع، ص139.

[4] عتيق، د. عبد العزيز. علم المعاني البيان البديع، ص134.

[5] سورة مريم، الآية 46.

[6] عتيق، د. عبد العزيز. علم المعاني البيان البديع، ص134.

[7] المرجع السّابق، ص135.

وعموم السّلب يكون بتقديم أداة العموم ككلّ، وجميع على أداة النّفي، نحو: كلّ ظالم لا يفلح، المعنى لا يفلح أحد من الظّلمة[1].

فالكلام يعيد شمول السّلب أو النّفي لكلّ فرد من أفراد المُسند إليه المُتقدّم.

5- تقوية الحكم وتقريره:

وذلك كقولك عن شخص كريم: (هو يعطي الجزيل)، فأنت لا تريد أنّ غيره يعطي الجزيل، ولا أن تعرّض بإنسان آخر يعطي القليل، ولكن تريد أن تقرّر في ذهن السّامع، وتحقّق أنّه يفعل إعطاء الجزيل، فتقديم المُسند إليه (هو) وتكريره في الضّمير المستتر في (يعطي) أدّى إلى تقوية الحكم وتقريره[2].

6- التّخصيص:

هذا يعني أنّ المُسند إليه قد يُقدّم ليُفيد تخصيصه بالخبر الفعليّ شرط أن يكون مسبوقاً بحرف نفي، نحو قول الشّاعر:

وما أنا أسقمت جسمي به ولا أنا أضرمت في القلب نارا

فسقم الجسم بالحبّ، وإضرام النّار في القلب كلاهما ثابت موجود، ولكن قصرها وتخصيصهما بالمُسند إليه المُتقدّم (أنا) قصد به نفي كون المُتكلّم هو السّبب في سقم جسمه، وإضرام النّار في قلبه، وإثبات السّبب لغيره كالحبيب مثلاً[3].

وكقولك: (ما أنا قلت هذا) أفاد تقديم المُسند إليه (أنا) نفي الفعل عن المُتكلّم، وأفاد أيضاً ثبوت هذا الفعل لغير المُتكلّم[4]، ومنه في الذكر الحكيم قوله سبحانه: ﴿**وَمَا اللَّهُ يُرِيدُ ظُلْماً لِلْعِبَادِ**﴾[5].

---

[1] الهاشمي، د. أحمد. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص91.

[2] يُنظر: عتيق، د. عبد العزيز. علم المعاني البيان البديع، ص135.

[3] يُنظر: المرجع السّابق، ص135-136.

[4] العاكوب، د. عيسى. المفصّل في علوم البلاغة العربيّة، ص139.

[5] سورة غافر، الآية 31.

والتّخصيص في غالب الأمر لازم للتّقديم، ولذلك يقال في قوله تعالى: ﴿**إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ**﴾[1]، معناه نخصّك بالعبادة، لا نعبد غيرك، ونخصّك بالاستعانة لا نستعين غيرك[2].

7- التّنبيه على أنّ المُتقدّم خبر لا نعت:

وذلك خاصّ بتقديم الخبر المُسند على المبتدأ المُسند إليه[3]، نحو قوله تعالى: ﴿**وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ**﴾[4].

وتجدر الإشارة إلى أنّ تقديم المسند إليه هو الأصل، ولا مقتضى للعدول عنه، نحو قولك: محمّد رسول الله، فالمُسند إليه (محمّد) مُقدّم؛ لأنّ تقديمه هو الأصل، ذلك أنّه هو المحكوم عليه بالرّسالة، وينبغي تقديم ذكره[5].

ولا بدّ لنا في ذكرنا باب التّقديم والتّأخير أن نعرّج على جانب مهمّ يُبرز لنا في سياق حديثنا عن هذا الباب، ويتمثّل هذا الجانب بما يُسمّى بالانزياح التّركيبيّ، ولا بدّ أنّه يتقاطع مع أغراض ودواعي التّقديم والتّأخير.

ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في الرّبط بين الدّوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة، أو في التّركيب والفقرة، والمبدع الحقّ هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليّاً، بما يتجاوز إطار المألوفات[6].

ومهما يكن من أمر، فإنّ الانزياحات التّركيبيّة في الفنّ الشّعريّ يتمثّل أكثر شيء في التّقديم والتّأخير.

---

[1] سورة الفاتحة، الآية 5.

[2] يُنظر: القزويني، الخطيب جلال الدّين. الإيضاح في علوم البلاغة، ص116-117.

[3] عتيق، د. عبد العزيز. علم المعاني البيان البديع، ص137.

[4] سورة البقرة، الآية 36.

[5] ينظر: العاكوب، د. عيسى. المفصّل في علوم البلاغة العربيّة، ص137.

[6] يُنظر: ويس، د. أحمد. الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ص120.

فالمبدع يجد نفسه أمام متّسع لكثير من ألوان التّصرّف من دون أن يخشى لبساً وإخلالاً بالدّلالة، بل إنّ هذا الغنى في التّراكيب له ميزة تجعل المبدع أكثر وفاء لأداء ما تودّ النّفس أداءه.

وواضح أنّ التّقديم والتّأخير وثيق الصّلة بقواعد النّحو حتّى إنّ (جون كوهين) سمّى الانزياح النّاتج من التّقديم والتّأخير (الانزياح التّركيبي)، حتّى إنّه يتّخذ من النّثر العلميّ معياراً يقيس عليه انزياح اللغة الشّعريّة، وقد درس (كوهن) الانزياح النّحويّ تحت مُسمّى القلب، فدرس التّقديم والتّأخير الذي يحصل في الصّفات.

ويبدو أنّه على الرّغم اهتمامه بالحديث عن القلب لم يكن مقتنعاً به كثيراً، وإنْ يكن انزياحاً، بيدَ أنّه على ما يرى، انزياح غير مثير[1].

د. أحمد ويس يعلّق على كلام جون كوهين السّابق؛ إذ يقول: "والحقّ أنّ تعليل كوهن لشاعريّة التّقديم والتّأخير، وإرجاعها إلى مجرّد مخالفته الاستعمال الشّائع تعليل صحيح، لكنّه غير مكتمل، ذلك بأنّ المخالفة وحدها غير كافية لتوليد الشّاعريّة، ولا بدّ إذن من أن تكون من وراء المخالفة قيمٌ فنّيّة وجماليّة" [2].

ونحن نرى أيضاً في هذا المبحث أنّ توليد الشّاعريّة لا يتأتّى فقط من وراء الانزياح التّركيبيّ وحده، بل لا بدّ من أن تتماشى مع آليّة توظيف أغراض التّقديم والتّأخير.

[1] يُنظر: ويس، د. أحمد. الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ص122-124.

[2] المرجع السّابق، ص125.

رابعاً: أنموذج تطبيقيّ قراءة نحويّة بلاغيّة من مشهدي الليل والخيل لامرئ القيس:

يقول امرؤ القيس[1]:

ولـيـلٍ كمـوج البحـر أرخـى سـدوله ... علـيّ بـأنواع الهمـوم ليبتلـي

فقلـت لـه: لمّـا تمطّـى بصـلبه ... وأردف إعجـازاً ونـاء بكلكـلِ[2]

ألا أيّهـا الليـل الطّويـل ألا انجـلِ ... بصـبحٍ ومـا الإصـباح منـك بأمثـلِ

فيـا لـك مـن ليـلٍ كـأنّ نجومـه ... بكـلّ مغـار الفتـل شُـدّت بيـذبلِ[3]

كـأنّ الثّريـا عُلّقـت فـي مصـابها ... بـأمراسِ كتّـانٍ إلـى صُـمّ جنـدلِ[4]

* * *

وقـد أغتـدي والطّيـر فـي وُكناتهـا ... بمنجـردٍ قيـد الأوابـد هيكـلِ[5]

مكـرٍّ مفـرٍّ مُقبـلٍ مـدبرٍ معـاً ... كجلمـودِ صخرٍ حطّـه السّيل من علِ

كُميـتٍ يـزلّ اللبـد عـن حـال متنـه ... كمـا زلّـت الصّـفواء بـالمُتنزّل

علـى العقـب جيّـاشٌ كـأنّ اهتزامـهُ ... إذا جـاش فيـه حميـه غلـي مرجـل

مسـحٌ إذا مـا السّـابحات علـى الـونى ... أثـرنَ غبـاراً بالكديـدِ المُركّـل[6]

---

[1] امرؤ القيس. الدّيوان، ص117-122.

[2] تمطّى بصلبه: تمدّد بجسده. أردف إعجازاً: تابع أواخره بأوائله. ناء بكلكل: حطّ بصدره.

[3] مغار الفتل: الحبل المفتول جيّداً. يذبل: حبل.

[4] مصابها: ويروى في مصامها وكلاهما بمعنى موضعها ومكانها. أمراس كتّان: حبال مُحكمة الفتل من الكتّان.

[5] المنجرد: الفرس القصير الشّعر. الأوابد: الوحوش. الهيكل: الفرس الطّويل.

[6] الكديد: ما صلب من الأرض.

دريـــرٍ كخـــذروفِ الوليـــد أمـــرّهُ ... تقلّـــب كفّيـــه بخـــيط موصّـــل[1]

لـــه أيطـــلا ظبـــي وســـاقا نعامـــةٍ ... وإرخـــاء ســـرحان، وتقريـــبُ تتفـــلِ[2]

ضـليعٌ إذا مـا اسـتدبرته سـدّ فرجـهُ ... بضـافٍ فُويـقَ الأرضِ لـيس بـأعزلِ

فعـــنّ لنـــا ســـربٌ كـــأنّ نعاجـــه ... عـــذارى دوار فـــي مـــلاءٍ مـــذيّل

فـــأدبرنَ كـــالجزع المفصّـــل بينـــه ... بجيـــدٍ معـــمّ فـــي العشـــيرة مخـــول

فألحقنـــــا بالهاديـــــات ودونـــــه ... جواحرهـــا فـــي صـــرّة لـــم تزيّـــل[3]

فعـادى عـداءً بـين ثـور ونعجـة ... دراكـاً ولـم ينضـح بمـاءٍ فيغسـل

فظـلّ طهـاة الحـيّ مـن بـين منضـح ... صـــفيف شـــواء أو قـــدير معجّـــل

كـــأنّ دمـــاء الهاديـــات بنحـــره ... عصـــارة حنّـــاء بشـــيب مرجّـــل

وبـــات عليـــه ســـرجهُ ولجامـــهُ ... وبـــت بعينـــي قائمـــاً غيـــر مُرسـل

أصـاح تـرى برقـاً أريـك وميضـه ... كلمـــع اليـــدين فـــي حبـــي مكلّـــل[4]

قعـدتُ وأصـحابي لـه بـين ضـارج ... وبـين العـذيب بعـد مـا متـأمّلي[5]

عـلا قطنـاً بالشّـيم أيمـن صـوبه ... وأيســـره علـــى السّـــتار فيـــذبلِ[6]

---

[1] دريـر: كثير الدّرّ والانصباب في العدو. الخذروف: الخذرافة التي يلعب بها الصّبيان يمرّونها مرّاً شديداً فيسمع لها صوت. أمره: أحكم فتله.

[2] أيطلا ظبي: خاصرتا ظبي، لضمورها . تتفل: ولد الذّئب.

[3] الهاديات: طلائع الوحوش. جواحرها: المتخلّفات منها. في صرّة: في غبرة.

[4] حبي مكلّل: سحاب متراكم.

[5] ضارج: ماء بأرض طيء. العذيب: ماء قريب منه.

[6] قطن والسّتار يذبل: أسماء جبال.

وأضحى يسحّ الماء عن كلّ فيقةٍ يكبُّ على الأذقانِ دوحَ الكنهبلِ[1]

ومرّ على القُنان من نفيانه فأنزل منه العصم من كلّ موئل[2]

وتيماءُ لم يترك بها جذع نخلةٍ ولا أطماً إلا مُشيّداً بجندل[3]

كأنّ أبانا في أفانين ودقه كبير أناسٍ في بجادٍ مزمّلِ[4]

كأنّ سباعاً فيه غرقى عشيّة بأرجائه القصوى أنابيش عنصل[5]

وألقى بصحراء الغبيطِ بعاعه نزول اليمانيّ ذي العياب المُحمّل[6]

الدّراسة التّطبيقيّة:

لعلّ قراءة نحويّة بلاغيّة لهذه الأبيات تُسهم إلى حدّ ما في توليد دلالات ومعاني لها، فبالنّظر إلى التّفاعلات السّياقيّة فيما بين الدّوال بعضها ببعض، يمكننا أن نقف على انزياحات شعريّة من خلال كيفيّة تمظهر المستوى التّركيبيّ، وعلاقات الإسناد بين المُسند والمُسند إليه، لنرى أنّ الانزياح النّحويّ أو لوي عنق النّصّ يُسهم في توليد الشّاعريّة، وتفتيق دلالات النّصّ، شرط أن تكون وراء هذه المخالفة قيمة فنّيّة وجماليّة.

[1] الغيقة: الفترة. الكنهبل: شجر عظام.

[2] القنان: جبل القنان. العصم: الأوعال.

[3] تيماء: مدينة معروفة بأرض الحجاز. الأطم: الحصن المُشيّد. بجندل: مبنيّ من الحجارة.

[4] أبان: جبل. بجاد: الكساء المخطّط. مزمّل: ملتفّ.

[5] أنابيش عنصل: أصول العنصل هو البصل البريّ.

[6] بعاعه: ثقله.

والانزياحات التّركيبيّة في الفنّ الشّعريّ أكثر ما تتمثل في ظاهرة التّقديم والتّأخير، وهذا ما سنقف عليه في أثناء دراستنا التّطبيقيّة هذه على أبيات من مشهدي الليل والخيل، لامرئ القيس،

بدلالتيهما: الليل/ الانكسار، الخيل/ الحركة والحياة.

إنّ الأبيات الخمس الأولى تبادرنا بمشهد الليل عند امرئ القيس، عاكساً حالته النّفسيّة، فغدت مقهورة، كئيبة، مسلوبة الإرادة، غير قابضة على الزّمن، موحية لنا بمشاعر القلق إزاء هذا الزّمن، ونرى أنّ الانزياح التّركيبيّ المتمثّل في التّقديم والتّأخير، قد أدّى دوره السّياقيّ في رسم هذا المشهد من خلال توظيف دواعيه وأغراضه، فظهر ذلك واضحاً في عملنا على بنية النّصّ.

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فجملة (أرخى سدوله) الخبر المسند قد أدّت إلى زرع شيء من الرّوع في نفوسنا في أثناء الخطاب الشّعريّ، فضلاً عمّا لعبته استعارة السّتور لهذا الليل في رسم عنوان له، عاكسة بذلك نفسيّة امرئ القيس، وقوله (عليّ) وتقديمها في السّياق عملت على توضيح حالته، وما لعب هذا التّقديم من دور في دفع المُتلقّي إلى الإحساس بمعاناة الشّاعر، وجعله يعيش في حالة نفسيّة ومعرفيّة تمكّنه من الغوص أكثر في تفصيلات هذا اللّيل، وتجلّياته الرهيبة في ذات الشاعر.

فقلت له: لمّا تمطّى بصلبه وأردف إعجازاً ونـاء بكلكلِ

ألا أيّها الليل الطّويل ألا انجلِ بصبحٍ وما الإصباح منك بأمثلِ

فقوله: (لمّا تمطّى بصلبه، وأردف إعجازاً، وناء بكلكل) فيه تقديم، كون ذكره أهمّ؛ لتوضيح حالة المُتكلَّم عليه، فالعناية به أتمّ، وذكره أهمّ، فكان التّقديم رادفاً قويّاً مع تصويره امرئ القيس لرسم التّعبير المُراد، فكأنّ التّقديم لأهمّيّته أوحى بقوّة التّركيب،

وأسّس للحوار الذي أقامه الشّاعر مع هذا الليل (فقلت له... ألا أيّها الليل الطّويل)، بعد أن جرّد من الليل صورة كائن حيّ، ولعلّه البعير، وألبسه حلّة الاستعارة في شطر الحوار الأوّل، وما أتبعه برجاء مجيء النّهار، لكنّه ليس أفضل حالاً، فزمان الشّاعر منفتح على الحزن والهموم، بدلالة طول ٱلليل، وعدم كون النّهار أحسن منه حالاً ومآلاً.

فيا لك من ليلٍ كأنّ نجومه بكلّ مغار الفتل شُدّت بيذبلِ

ونجوم هذا الليل قد شدّت، فنرى الشّاعر قد عُني بالجانب التّصويريّ، فهو يُشبّه نجوم هذا الليل الطّويل، وكأنّها قد شُدّت بحبال قويّة، مُحكمة الفتل إلى جبل يذبل، وما شحذ من عظمة هذه الصّورة، والموقف تأخير المسند (شُدّت) وتموضعه السّياقيّ داخل التّركيب التّراصفيّ، ما أسهم إلى حدّ كبير في إظهار عظمة هذا الموقف، وإدخال الرّوع في نفس السّامع، فضلاً عن تمكينه المعنى، وعدم الإخلال به، كما أسهم في تصوير حجم الثّقل النّفسيّ والمعنويّ الذي يرخيه هذا اللّيل بكلّ ظلامه ووحشته على ذات الشّاعر.

كأنّ الثّريا عُلّقت في مصابها بأمراسِ كتّانٍ إلى صُمّ جندلِ

ويمكّن الشّاعر لمعناه المُراد في رسم مشهد الليل هذا بتأخير الفعل (علّقت)، وتمظهره في سياق تركيبيّ، أوحى لنا بقوّةٍ وتركيب في أداء المعنى المُراد إلى جانب صورة التّشبيه التي أتى بها امرؤ القيس، فكأنّ هذه الثّريا ثابتة في مقامها لا تبرحه، وكأنّها فرس ربط إلى مقامه لا يبرحه، فشدّ الشّاعر الثريا شدّاً محكماً إلى الصّخور الضّخمة بأمراس كتّان قويّة متينة.

إذاً، نرى الشّاعر من خلال هذه الأبيات قد اعتنى عناية فائقة بالجانب التّصويريّ، إضافة إلى ما أدّته ظاهرة التّقديم والتّأخير من دور في خدمة هذه الصّور، فكنّا من خلال هذه الأبيات لمشهد الليل أمام انزياحات تركيبيّة حملت أثراً واضحاً في

شعريّة تلك الأبيات، وما تولّد عنها من دلالات تجسّدت في التّقديم والتّأخير في هذا النّصّ الشّعريّ المُنتقى؛ ليتبدّى لنا امرؤ القيس بعد ذلك مُستلَب الإرادة، مُقيّداً، مُكبّلاً، عاجزاً عن الحركة والفعل.

إنّ امرأ القيس في رسمه مشهد الخيل، ووصفه له، يُعطي فرسه صفات غير عادية، ويخلع عليه طاقات غير مألوفة، فينظر إلى فرسه عن طريق العامل الحسّيّ الذي يدفعه إلى تصوير هذا المشهد، خالعاً عليه إنسانيّته التي تتطلّب منه ربط الصّورة الشّعريّة بالأحاسيس، وهذه الصّورة القويّة الجزلة –في جانب منها– تتبدّى من خلال الانزياحات التّركيبيّة، والعلاقات فيما بين الرُّتب المحفوظة.

وقد أغتدي والطّير في وُكناتها بمنجردٍ قيد الأوابد هيكلِ

إنّ الشّاعر يلتفت إلى حصانه غداة انطلاقه إلى غزواته، ويصفه لنا بأنّه قصير الشّعر، طويل الجسم، ونرى الشّاعر يوظّف تقديمه الجملة الحاليّة (والطّير في وكناتها)؛ لإظهار حال المشهد، ورفع المستوى التّصويريّ للحدث، وجعل القارئ في جوّ الحدث يتخيّل عناصره وشخصيّاته وأحداثه، ليصل به إلى رسم المشهد بوصفه كلّاً منسجماً.

مكرٍّ مفرٍّ مُقبلٍ مدبرٍ معاً كجلمودِ صخرٍ حطّه السّيل من علِ

كُميتٍ يزلّ اللّبد عن حال متنه كما زلّت الصّفواء بالمُتنزّل

والشّاعر يصف حال فرسه بطريقة متناغمة متّحدة اللفظ والمعنى، فكان تقديمه الصّفات (مكرّ، مفرّ، مقبل، مدبر، كميتٍ) في خدمة بناء حركيّة فرسه، فكان تقديمه لحركة الفرس أهمّ وأتمّ، ولعلّها كانت ماثلة دائماً في خاطر امرئ القيس، فضلاً عن عدم ثبات اللّبد عن ظهر حصانه، فالصّورة الشّعريّة التي رسمناها لم تكن أحاديّة الجانب، لولا التّركيب الذي لعب دوراً في جماليّتها وفنّيّتها.

علــى العقــب جيّــاشٌ كــأنّ اهتزامــهُ إذا جــاش فيــه حميــه غلــي مرجــل

نجد الشّاعر هنا يقدّم الشّرط لإظهار أهمّيّته في هذا الموقع، ذلك أنّ الاهتزام يكون على مرجل شرط أن يجيش فيه حميّه، ولن يكون كذلك إذا لم يتحقّق هذا الشّرط.

فالتّقديم لا مناص منه؛ لأنّه شرط وقوع الحدث، فكانت الصّورة الشّعريّة المتولّدة عنه حاضرة لنا في كون الفرس يغلي غليان القدر، ممتلئاً نشاطاً، حقّقته لنا الأنساق التّصويريّة والتّركيبيّة معاً.

مسحٌ إذا مـا السّـابحات علـى الـونى أثــرنَ غبــاراً بالكديــدِ المُركّــل

دريــرٍ كخــذروفِ الوليــد أمــرّهُ تقلّــب كفّيــه بخــيط موصّــل

ونجد الشّاعر نظراً لرغبته في إبراز سرعة فرسه، يُقدّم صفاته التي تشي بكثرة العدو، وسرعة الجريان (مسحٌ، درير)، فسرعة فرسه لا تغيب عن خاطر الشّاعر، فكان تقديمه لصفات تشي بانصباب الجري (مسحٌ) جاء مناسباً مع التّشبيه المذكور (كخذروف)، فهو يُشبّهه بدوران خذروف الوليد، فكان تقديم صفات الجري لفرسه، وما حمّلها الشّاعر من تشبيه، أهمّ وأبلغ في توصيل المعنى.

لــه أيطــلا ظبــي وســاقا نعامــةٍ وإرخــاء ســرحان، وتقريــبُ تتفــلِ

وهنا نقف في قول الشّاعر (له أيطلا ظبي) على تقديم وتأخير، فالتّقديم تمثّل في شبه جملة، فكانت متعلّقة بخبر مقدّم محذوف، والتّأخير تمثّل بالمبتدأ المُؤخّر، فنلحظ من خلال هذا التّغيّر على مستوى الجملة أنّه لم يخلّ بالمعنى، بل على العكس تماماً، كان لا بدّ من تقدّم شبه الجملة (الجار والمجرور) على المبتدأ (أيطلا)؛ لأنّه لا مجال هنا إلا للتّقديم، فضلاً عن رغبة الشّاعر في التّخصيص والاهتمام بموصوفه الذي تبدّى

لنا أنّ خاصرتاه غير منتفختين، وأنّه كساقي النّعامة في صلابتهما، وكسرعة الذّئب وجري ولده.

ضليعٌ إذا ما استدبرته سدّ فرجهُ بضافٍ فُويقَ الأرضِ ليس بأعزلِ

فالشّاعر يخبرنا هنا أنّه إذا ما نظرت إليه من مؤخّرته رأيته عظيم الأضلاع بقوله: (ضليع)، وتقديمه هذا الخبر –الذي حذف مبتدأه– يحمل غرضاً لعلّه تمثّل في رغبة الشّاعر الواضحة في تقديم صورة جسده القويّ الأضلاع، فكان التّقديم للعناية والأهمّيّة.

فعنّ لنا سربٌ كأنّ نعاجه عذارى دوار في ملاءٍ مذيّل

ويأتي لنا امرؤ القيس بتركيب أوحى لنا بشيء من التّخصيص بتقديمه (لنا) وتأخيره (سربٌ)، فكان التّقديم للفت انتباه المخاطَب، وتأخير المُسند إليه الفاعل (سرب) عن فعله، كان لزيادة تمكين المعنى؛ ليستكمل معنى هذا التّمكين من خلال تشبيه قطيع البقر بالمترهّبات ذوات الثياب الطّويلة، فالتّقديم والتّأخير هنا عكس جماليّة الأسلوب في أثناء نقل الفكرة، وخلق الصّورة.

فأدبرنَ كالجزع المفصّل بينه بجيدٍ معمّ في العشيرة مخول

ونلحظ الشّاعر هنا قد عني ببيان أهمّيّة صورته التي يريد رسمها لنا، فأقام علاقة قائمة على تقديم التّركيب (كالجزع)، نظراً للأهمّيّة في بناء المعنى، من خلال التّركيب الذي يحرص الشّاعر على إبلاغنا عنه.

فألحقنا بالهاديات ودونه جواحرها في صرّة لم تزيّل

فظلّ طهاة الحيّ من بين منصح صفيف شواء أو قدير معجّل

وكذلك نرى في تقديمه (بالهاديات)، فليس هذا من باب اختلال التّركيب، وترتيب المفردات في الصّيغ، وإنّما يحمل داعياً لذلك، متمثّلاً بالتّخصيص لذكر الهاديات، فلا مانع معنويّ في ذلك، بل أعطى هذا التّقديم حيويّة في نقل وحمل الدّلالة المُرادة على سرعة فرسه، وكذلك الأمر في التّركيب (من بين منصح).

فعادى عداءً بين ثور ونعجه دراكاً ولم ينضح بماءٍ فيغسل

والشّاعر هنا أيضاً يريد أن يُظهر سرعة فرسه، وكيفيّة عدوه، فهو دراك، ولكن المُتلقّي لن يتّضح في ذهنه المشهد، أي كيفيّة هذا الدّراك، ما لم يوضح له الشّاعر بدقّة، فدراكه هذا ليس كالثّور، ولا كالنّعجة ولكن بينهما، وهنا أصبح بإمكان المُتلقّي أن يتخيّل هذا الدّراك، ولعلّ الغرض البلاغيّ في التّقديم هنا هو ردّ الخطأ في التّعيين، وطرح الشّكّ من ذهن المُتلقّي.

كأنّ دماء الهاديات بنحره عصارة حنّاء بشيب مرجّل

ويستمرّ الشّاعر في حديثه عن سرعة فرسه، ويدعّم دلالاته المُرادة ليبلغ شعريّة في التّراكيب من خلال تقديم شبه الجملة (بنحره)؛ فكان التّقديم هنا للأهمّيّة والعناية بإيصال الفكرة، ورسم الصّورة؛ إذ يقول: إنّه يُدرك مقدّمة الطّرائد الهاربة، ويُقيّدها فما تطعن طريدة حتّى يصبغ نحره بدمائها، فيظهر

شعره المُلطّخ بدماء الهاديات، كأنّه شعر مُسرّح أشيب، صبغ بعصارة الحنّاء[1].

وبات عليه سرجهُ ولجامهُ وبت بعيني قائماً غير مُرسل

وهنا يعرض الشّاعر لتقديم تمثّل في شبه الجملة (عليه)، و (بعينيّ)، فبقوله: (عليه) تقديم لتوضيح حالة المُخاطَب وهيئته؛ أي هيئة فرسه، وقوله (بعيني) تقدين

[1] يُنظر: أبو يحيى، د. أحمد إسماعيل. الخيل في قصائد الجاهليين والإسلاميين، ص122-123.

لتوضيح تأثّر المُتكلّم بمشهد فرسه، فحالة المُخاطَب التي أراد الشّاعر الإبلاغ عنها كانت تدلّ على أنّه غير مرسل.

أصـاح تـرى برقـاً أريـك وميضـه كلمـع اليـدين فـي حبـي مكلّـل

ونرى الشّاعر هنا يحرص على نقل وتوضيح دلالته، فقوله: (أريك وميضه) كانت لردّ الخطأ في التّعيين، وإبعاد الملل عن القارئ، من خلال توقّعات للصّورة السّليمة للمشهد والتي قد يلتقطها بدقّة، فالبرق كلمع اليدين، ولكن الشّاعر أحسّ بأنّ تقديمه لهذه الجملة هو أمكن في ذهن القارئ، فهو سوف يري المُخاطَب وميض هذا البرق، كي لا يتخيّل شيئاً آخر غير ما أراده.

والشّاعر هنا خصّص دلالته، إذ إنّ المفردات في جملها لا تزال تؤدّي دوراً في عرض الغرض، والوصول إلى بلاغته مع الصّور القائمة على التّشبيه.

قعـدتُ وأصـحابي لـه بـين ضـارج وبـين العـذيب بعـد مـا متـأمّلي

يتّضح لنا في هذا التّركيب (قعدت له) إظهار أهمّيّة هذا المخاطَب (الفرس) الذي ضحّى الشّاعر من أجله، فكان هذا التّركيب انعكاساً لمكانته عند الشّاعر.

عـلا قطنـاً بالشّـيم أيمـن صـوبه وأيسـره علـى السّـتار فيـذبلِ

ويروى هذا البيت:

وألقـى ببيسـان مـع اللّيـل بركـه فـأنزل منـه العصم مـن كلّ منـزلِ

فعلى رواية (علا قطناً) نقف في هذا التّركيب على تخصيص، وتمكين للمعنى، وإظهار دور المبتدأ المؤخّر.

وعلى رواية (وألقى ببيسان) كان لتعجيل المشهد وإعطائه صيغة حركيّة متنامية تدفع إلى التّشويق، وقوله (منه) يشي بإظهار أهمّيّة المُتقدِّم؛ أي الفرس، وإقناع المُتلقّي.

وأضحى يسحّ الماء عن كلّ فيقةٍ يكبُّ على الأذقانِ دوحَ الكنهبلِ

وتيماءُ لم يترك بها جذع نخلةٍ ولا أطمَا إلا مُشيّداً بجندل

كذلك نرى في قوله (على الأذقان) سعياً منه لإضافة عنصر التّصوير الحركيّ، فضلاً عن رغبته في زيادة التّخصيص، فهو يقتلع الأشجار العظام من أصولها؛ لشدّة هيجانه، ويُؤكّد دوره القويّ في الإزالة، بتقديمه (بها)، فهو لم يترك جذع نخلة، فهو يقدّم شبه الجملة لإظهار تهشيمها أمام قدرته العظيمة، فضلاً عن إدخال الرّوع في نفس السّامع.

كأنّ أبانا في أفانين ودقه كبير أناسٍ في بجادٍ مزمّلِ

ونجد الشّاعر يأتي بتخصيص للمكان (في أفانين ودقه) من خلال تقديم هذا التّركيب، فهو كبير أناس لكن أين؟، هو ليس كبير أناس في كلّ زمان ومكان، بل هو كبير أناس في مكان محدّد، والشّاعر يقدّم المكان لدفع التّوهّم بالتّعظيم عن القارئ.

كأنّ سباعاً فيه غرقى عشيّة بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

نجد الشّاعر يدخل الرّوع في نفس السّامع، بتقديمه شبه الجملة (فيه)، وقوله (بأرجائه) كان لتمكين دور المبتدأ؛ لذا تقدّم عليه خبره، شبه الجملة.

وألقى بصحراء الغبيطِ بعاعه نزول اليمانيّ ذي العياب المُحمّل

نرى الشّاعر يخصّص المكان بتقديم ذكره (بصحراء الغبيط)، مُحاولاً إضفاء صبغة من الواقعيّة والصّدق على المشهد، وإبراز أهمّيّته، فكان ذكر المكان أهمّ، والعناية به أتمّ.

وبناء على ما سبق نقول: إنّ الانزياح التّركيبيّ في هذه الأبيات قد أسهم في توليد شعريّة ما بين مفرداتها، فكان بمنزلة إضافة واضحة للصّور للوصول إلى الدّلالة،

وكان ذلك من خلال علاقات الإسناد، والنّظر إلى مواقع الرّتب المحفوظة، كلّ ذلك أسهم في رسم الحزن في مشهد الليل، ورسم الحركة والحياة في مشهد الخيل.

الخاتمة:

وحتّى لا نضيع بين الحقيقة والمحال، فهاكم خلاصة المقال: إنّ للتّقديم والتّأخير أهمّيّة كبرى في دراسة التّركيب العربيّ، وأنّه نوع من المُتغيّرات الأسلوبيّة على مستوى الجملة، كما أنّه مبحث حيويّ جماليّ؛ ذلك أنّه يسمح ببثّ الحيويّة من غير موانع معنويّة؛ أي أن يمتلك المتكلّم حرّيّة في تغيير مواضع الكلمات داخل السّياق، أو ما يُسمّى بالانزياح التّركيبيّ، وقد راعى النّحاة والبلاغيّون العرب مصطلح (الرّتب المحفوظة)، فهم لم يقدّموا ويؤخّروا اعتباطيّاً، بل كان ذلك وفقاً لأسس ومعايير محدّدة، كلّ ذلك أسهم في إثبات أنّ اللغة العربيّة تمتلك حيويّة أخّاذة في تعاملها مع القواعد اللغويّة، وما نتج عن ذلك من بلاغة على مستوى الجملة النّحويّة.

وبتناولنا الجانب التّطبيقيّ، من خلال أبيات امرئ القيس، نخلص إلى أنّ الانزياحات التّركيبيّة كثيراً ما تمثّلت في التّقديم والتّأخير، فكانت الانزياحات في الأبيات ناتجة من خلال طريقة الرّبط بين الدّوال بعضها ببعض، فكان امرؤ القيس أمام متّسع من أشكال التّعامل مع اللغة من دون إخلال بالدّلالة، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ استعمال امرئ القيس لهذا النّوع من الانزياحات لم يكن ليحقّق شاعريّة لولا ما حمله هذا الانزياح من قيم فنّيّة وجماليّة، تجلّت من خلال أغراض التّقديم والتّأخير ودواعيهما، وآليّة توظيفهما في مواضعهما، فلا نكاد نقف في مشهدي اللّيل والخيل على خللٍ في النّظم، وعلاقات الإسناد، أو نشعر بضعف في أداء المعنى.

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- الجرجاني، عبد القاهر (2004م). **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط5.

2- العاكوب، د. عيسى (2000م). **المفصّل في علوم البلاغة العربيّة المعاني – البيان – البديع**، منشورات جامعة حلب، د.ط.

3- عتيق، د. عبد العزيز (د.ت). **علم المعاني البيان البديع**، منشورات جامعة حلب، د.ط.

4- القزويني، الخطيب جلال الدّين (1995م). **الإيضاح في علوم البلاغة**، تح: جماعة من علماء الأزهر الشّريف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4.

5- امرؤ القيس (2004م). **ديوان امرئ القيس**، ضبطه وصحّحه الأستاذ مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط5.

6- مطلوب، د. أحمد (2000م). **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، د.ط.

7- ابن منظور (2003م). **لسان العرب**، دار الحديث، القاهرة-مصر، د.ط.

8- الهاشمي، د. أحمد (1980م). **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، المكتبة العصريّة، بيروت-لبنان، ط5.

9- وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل (1974م). **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، د.ط.

10- ويس، د. أحمد (2005م) . **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة**، مؤسّسة مجد، بيروت–لبنان، ط1.

11- أبو يحيى، د. أحمد إسماعيل (1997م). **الخيل في قصائد الجاهليين والإسلاميين**، المكتبة العصريّة، بيروت–لبنان، ط1.

شعريّة الانزياح
دراسة تحليليّة لصورة الحذاء في مجموعة (غرفة بملايين الجدران) لمحمّد الماغوط

الباحث: د.عبد اللطيف ياسين سليمان*

ملخّص

يحاول هذا البحث تأصيل مفهوم الشّعريّة وتطوّره ، ويعرض آراء بعض النّقّاد العرب القدماء فيها بشكل مكثّف ، ويعرّج على الشّعريّة في الدّرس اللغويّ المعاصر على السّاحتين العربيّة والغربيّة على حدّ سواء ، ويسعى إلى معرفة العلاقة الرّابطة بين الشّعريّة والانزياح ، وينتقل بعد ذلك كلّه إلى الدّراسة التّحليليّة النّصّيّة لانزياحات الشّعريّة في صورة الحذاء في المجموعة الشّعريّة المذكورة محاولاً تسليط الأضواء على خفايا العمل كي يقف على مكامن الجمال فيه .

الكلمات المفتاحيّة : الشّعريّة ، الانزياح ، الصّورة ، الحذاء ، الدّلالة .

* دكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها، من جامعة تشرين، سوريا، اختصاص البلاغة العربيّة والنّقد.

Abdallatif.suliman@tishreen.edu.sy

lattice displacement
An analytical study of the picture of the shoe in the collection (Room of Millions of Walls) by Muhammad Al-Maghout

Abdul Latif Yassin Suleiman

summary

This research attempts to root the concept of poetics and its development, and presents the opinions of some ancient Arab critics in it extensively, and discusses poetics in the contemporary linguistic study on the Arab and Western arenas alike. It seeks to know the relationship between poetics and displacement, and then turns to the textual analytical study of poetic displacements in the image of the shoe in the aforementioned poetic collection, trying to shed light on the subtleties of the work in order to stand on its beauty.

Keywords: advance and delay, night, horse, Imru' al-Qais, displacement.

* PhD in Arabic Language and Literature, from Tishreen University, Syria, majoring in Arabic Rhetoric and Criticism.

Abdallatif.suliman@tishreen.edu.sy

مقدّمة:

لا غنى عن دراسة شعر الحداثة خارج إطار العلاقات النّصيّة على الأصعدة كافّةً ، وكلّ إبداع لا يخلو من ذلك، ولكن تعقّدت العلاقات النّصيّة في شعر الحداثة، وتشعّبت في أنحاء عدّة ، ولذلك أصبحت دراسة الشّعريّة أمراً مهمّاً في مجال الإحاطة الكاملة بالنّص ، وهذا كلّه يتمّ بغية الوصول إلى مكامن الجماليّة في النّصّ، وهذا لا يتحقّق إلاّ من خلال اللّغة ، لأنّها رحم الشّعر المعاصر ، ولاسيما أنّ مقياس الحداثة الشّعريّة يركّز بشكلٍ ملحوظ على الفرق بين اللغة الشّعريّة واللغة غير الشّعريّة .

أهمّيّة البحث :

تنبع أهميّة هذا البحث من خلال الاشتغال على شعريّة اللغة بوصفها أداة تضفي على العمل الأدبيّ بعداً جماليّاً، ولاسيما عند شاعر حداثيّ من مثل محمّد الماغوط ، لما له من سبق وريادة في حركة التّجديد في الشّعر العربيّ الحديث، ولاسيّما قصيدة النّثر .

منهج البحث :

يتّبع هذا البحث المنهج الوصفي الاستقرائي من خلال تحديد هذه الظّاهرة المدروسة، والبحث في دلالاتها المنزاحة عن معجميّتها الثّابتة، ومن خلال السّعي إلى تأصيل المفهومات النّظريّة المتعلّقة بمادّة البحث .

أوّلاً : الشّعريّة لغةً واصطلاحاً :

1- لغة :

لابدّ لنا قبل الدّخول في فضاء الشّعريّة (poetique) بوصفها مفهوماً إشكاليّاً ، وتحديد بعض ملامحها من أن نعرض لمعنى الكلمة على الصّعيد المعجمي ، خارج إطار العلاقات النّصيّة ؛ لأنّ البحث عن الأصل اللغوي لكلّ لفظة يسهم – بلا شك – في توضيحها، ومعرفة دلالتها الأصليّة قبل أن تدخل في الحقل المصطلحاتي ، فقد جاء في لسان العرب عن مادة " شَعَرَ " : " شعَرَ بهِ يَشْعُرُ شِعْراً وشَعْرَاً .. ، وفي التّنزيل ﴿ **وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لا يُؤْمِنُونَ** ﴾ [1] أي وما يُدريكُم ... ، والشِّعرُ : منظوم القولِ

[1] سورة الأنعام ، الآية 109 .

، غَلَبَ عليهِ لِشَرفِهِ بالوَزنِ والقافيَةِ ... ، وقال الأزهريُّ : الشِّعرُ القَريضُ المحدودُ بعلاماتٍ ، لا يُجاوزُها ، والجمع أشعارٌ ، وقائلُهُ شاعرٌ ، لأنّه يشعُرُ ما لا يشعُرُ غيرُهُ ، أي يَعْلَمُ ... ، وسُمّي شاعراً لِفِطنَتِهِ ... " [1] .

فلو أنعمنا النّظر في هذا الموجز الذي اقتطفناه من اللّسان للاحظنا أمرين : أوّلهما أنّ للشّعر قواعد وقوانين لا يُجاوزها ، يشير بهما إلى عمود الشّعر العربي [2] – وثانيهما أنّ للشّعر جانباً معنويّاً يتّصل بالعلم والفطنة والدّراية التي لا تتأتّى لكلّ النّاس، وهذه تتصل بمفهوم الشّعريّة الحديثة نوعاً ما .

2- اصطلاحاً :

بداية لابدّ لنا من القول: إنّه من الصّعوبة بمكان تحديد هويّة هذا الحقل المعرفي تحديداً قارّاً؛ نظراً لاتّساع أفقه، وتعدّد منافذه ، لكنّ الدّرس النّقدي " اهتمّ كثيراً بهذا الموضوع، وأفرد له عدداً من الدّراسات، كما اهتمّ بالاصطلاح عليه في محاولة منه لإقامة علم للأدب تامّ غير ناقص ولا مخلخل، ومن المبررات القويّة التي مهّدت لنظريّات الشّعريّة عدم كفاية البلاغة من جهة ، ومنطق النّقود الحدسيّة والانطباعيّة غير الموضوعيّة من جهة أخرى في ظنّ النّقّاد المتأخرين " [3] .

وهذا مطمح مشروع ما دام ديدن النّقد منذ نشأته – ولا يزال – يسعى جاهداً لتحديد عناصر الهويّة الجماليّة التي تميّز الخطاب الأدبي عمّا سواه، ولكن هيهات له أن يلملم أطراف هذا المصطلح الزّئبقي الذي اختلفت تعريفاته باختلاف الأمم التي احتضنته ، وما ذهبنا إليه أكّده حسن ناظم بقوله : " سيبقى البحث في الشّعريّة محاولة فحسب

---

[1] ينظر : ابن منظور . لسان العرب ، مج4 ، ج24 ، مادّة (شَعَرَ) .

[2] عمود الشّعر عند المرزوقي : شرف المعنى ، وصحّته ، جزالة اللفظ واستقامته ، الإصابة في الوصف ، المقاربة في التّشبيه ، التحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن ، مناسبة المستعار منه للمستعار له ، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتّى لا منافرة بينهما ، للمزيد : ينظر : كبّابة ، وحيد . قراءة النّص النّقدي القديم ، ص221 .

[3] اللبدي ، أيمن . الشّعريّة والشّاعريّة ، ص19 .

للعثور على بنية مفهوميّة هاربة دائماً وأبداً ..... ، سيبقى مجالاً خصباً لتصوّرات ونظريّات مختلفة ... " [1] .

(فالشّعريّة) – بلفظتها هذه – مصطلح من المصطلحات الحديثة التي حضرت إلى السّاحة النّقديّة العربيّة من الثّقافة الغربيّة ، وقد أثار هذا المصطلح تذبذباً رافقه تعدّد المصطلحات المقابلة له في الحقل الثّقافي العربي[2] ، فنجد (الشّعريّة) و(الإنشائيّة) عند (عبد السّلام المسدّي)، و(الشّاعريّة) عند كلاً من (سعيد علّوش) و(عبد الله الغذامي)، و(علم الأدب) عند النّاقد (جابر عصفور)، و(فنّ النّظم) عند (عبد الجبار محمّد)، و(بويطقا) عند (خلدون شمعة)، و(بويتيك) عند (حسين الواد) " [3] .

وهكذا يبدو جليّاً أنّنا نواجه مفهوماً واحداً بمصطلحات مختلفة ، لكن ما يهمّنا من هذا أنّ الشّعريّة بمفهومها العامّ تتلخّص في البحث عن قوانين الإبداع والخصيصة التي تمنح الهويّة الجماليّة للنّص .

فالشّعريّة بوصفها مفهوماً أدبيّاً يسهُل تصوّره ، لكنّ الصّعوبة تكمن في تحديد طبيعة خصائصها وعناصر تكوينها ، وبناء على ذلك سننطلق من آراء انطباعيّة شخصيّة ؛ لنرى ما الذي يجعل الخطاب الأدبي – شعره ونثره – خطاباً شعريّاً (ياكبسون) ؟! .

قد نقرأ قصيدة أو عملاً إبداعيّاً ما ، فينقلنا إلى مدارج خياليّة رحبة ، كلماته تحفر في داخلنا فتحيي فينا عواطف نائمة ، وقد نقرأ عملاً آخر لا يُحرّك فينا شيئاً، وكأنّنا ألفناه ومجّته أسماعنا ، ما الذي بثّ الحياة في الأوّل ؟ وما الذي قتل الحياة في الثّاني ؟ ما الذي سلّط الأوّل على داخلنا ؟ وما الذي نزع السّلطة من الثّاني ؟ سؤالان كبيران يمكن أن تشكّل الإجابة عنهما مفتاحاً للدّخول في فضاء (الشّعريّة)، وتحديد بعض عناصرها، والإشارة إليها من بعيد .

---

[1] ناظم ، حسن . مفاهيم الشّعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، ص10 .

[2] الشّعريّة ذاتها تعاني تخبّطاً يبدو أكثر جلاءً في النّقد الغربي ، لكنّ مفاهيم مختلفة لمصطلح واحد ، للمزيد ينظر : المرجع السّابق ، ص13 وما بعدها .

[3] يُنظر : المرجع السّابق ، ص18 .

فالإنسان منذ وجوده على هذه البسيطة تعامل مع هذا الوجود ، وعبّر عنه حسيّاً وعقليّاً ؛ والشّاعر إنسان مثله مثل أي إنسان اتّصل بالواقع، وعايشه ؛ لكنّه عبّر عنه تعبيراً حسيّاً وخياليّاً ، فاللغة أداة تعبير وتواصل لجميع النّاس ، فهي تُدرك الأشياء حسّيّاً وتجرّدها ، إنّها محاكاة وتصوير ورمز – هذا كلام لا يختلف فيه اثنان –، لكنّ الذي نُريد قوله: إنّ الكلمة في اللغة الشّعريّة تكتسب معنىً جديداً ، إنّها ينبوع تتفجّر عيونه بمعانٍ وصور غريبة مدهشة ، تفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة الجامدة ، وتمزّق المعنى المعجمي ؛ إنّها طاقة ديناميكيّة خلاّقة ممتلئة بالحياة والحركة والإيحاء ، تستمدّ قوّتها من كونها جاوزت المألوف العادي ، لتثري المعنى الجديد بكثافة رؤيويّة ، ويتحقّق ذلك بابتعادها عن النّزعة التّقريريّة المباشرة، وخلخلة البنى المعتادة، " ومن ثمّ كان الشّعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السّواء ، والشّعر الذي لا يحقّق هذه الغاية الحيويّة لا يمكن أن يُسمّى شعراً بحقّ ... " [1] .

فالشّعر كما يقول (كوين) : " كلمة تعني التّأثّر الجمالي الذي تحدثه القصيدة " [2]، يوحي، ويُعبّر بالصّور الخياليّة، والقوالب الجماليّة عن المحتوى سواء كان إحساساً أم فكرة أم معنى ، والكلمة في كلّ ذلك هي أداة التّعبير، " فالإنسان لم يعرف السّحر إلاّ يوم أدرك قوّة الكلمة ، ولم يعرف الشّعر إلاّ يوم أدرك قوّة السّحر ... " [3] .

فاللغة الشّعريّة طاقة سحريّة لها ميزتها – تنفرد عن اللغة التي ترد حشواً لتعسّف المعنى فارغة من كلّ طاقة – هي عنصر إثارة وتحريك ، والكلمة السّاحرة لا تختنق في حروفها – كما يقول أدونيس – " لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاصّ ودورة حياتيّة خاصّة " [4] .

وبناءً على ذلك: فالكلمة بهذا المعنى لم تعد وسيلة للتّفاهم ونقل الفكر ؛ بل أصبحت مغيّرة خالقة ، تُضيف، وتتجاوز، وتُثير، وتُفاجئ ، فالشّعر جعل اللّغة تقول ما

---

[1] إسماعيل ، عز الدّين . الشّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة) ، ص174 .

[2] كوين ، جان . بناء لغة الشّعر ، ص17 .

[3] إسماعيل ، عز الدّين . الشّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة) ، ص173 .

[4] أدونيس . مقدّمة الشّعر العربي ، ص79 .

لم تتعلّم أن تقوله ، لغة الشّعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق .... الكلمة في الشّعر رحم لخصب جديد .... [1] .

لكنّ النّاقد (عز الدّين إسماعيل) يلفت انتباهنا إلى زاوية مهمّة بقوله " ولو أنّنا نظرنا نظرة واقعيّة محدّدة إلى تطوّر اللغة مع تطوّر الحياة واختلاف التّجربة أيقنا من سلامة منطق الشّاعر المعاصر في بحثه الدّائب عن اللّغة الجديدة ... " [2] .

فاللغة الشّعريّة ترتبط بالمعاناة وبالتّجربة ، تتطوّر مع الحياة ؛ كي لا تجفّ وتتحجّر ، فالمعاناة الجديدة تفرض بالضّرورة شكلاً تعبيريّاً جديداً، " فمن غير المنطقي أن تعبّر اللغة القديمة عن تجربة جديدة ، كلّ تجربة لها لغتها ، وأن التّجربة الجديدة ليس إلاّ لغة جديدة ... " [3] .

وبعد فإنّ (الشّعريّة) تتحقّق من مجموع هذه الخصائص الجماليّة للّغة ، إنّها خصيصة علائقيّة تتجسّد في شبكة العلاقة النّصيّة، وتتحقّق عبر تواشجها مع المكوّنات الأخرى [4] ، وأخيراً يمكن لنا أن نشبهها بآلة عزف أوتارها المشاعر، وعودها الكلمات، ولحنها الخيال الهارب .

لعلّنا في هذا العرض المبسّط حدّدها بعض ملامح الشّعريّة من بعيد ، ويبقى الباب مفتوحاً على مصراعيه إلى يوم يُبعثون لكلّ من يريد تحديد الشّعريّة ؛ لأنّه لو عُرف سببها لقُضي على الإبداع برمّته ، لكن المسألة تبدو بحاجة لاستطلاع آراء النّقّاد في ذلك، وهذا ما سنعرض له فيما سيأتي .

ثانياً : الشّعريّة والانزياح :

صار مألوفاً أن ثمّة أزمة مصطلحيّة تصاحب كل مفهوم ، كما تعدّ هيمنة الثّقافة الغربيّة على آلية عمل المصطلحات الحديثة إحدى المشكلات التي تنتصب في

[1] يُنظر : المرجع السّابق ، ص79-80 .

[2] إسماعيل ، عز الدّين . الشّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة) ، ص174 .

[3] ينظر : المرجع السّابق ، ص174 .

[4] ينظر : أبو ديب ، كمال . في الشّعريّة ، ص14 .

وجه المصطلح العربي ، ويتجلّى ذلك بوضوح في السّيل من المفاهيم والمناهج الجديدة التي تغمر ثقافتنا في كلّ مجال [1] .

وهذا ويُعدّ مصطلح (الانزياح) (Ecart) من المصطلحات الشّائعة في الدّراسات الأسلوبيّة المعاصرة ، ولعلّ هذا المصطلح وهو يشقّ طريقه في النّقد العربيّ مثالاً لشجون المصطلح العربي ، فكلّ المصطلحات تُعاني من التّعدّد في التّسمية ، لكنّ الانزياح تفوق معاناته باقي المصطلحات ، وقد تجاوزت المصطلحات المعربة والمترجمة لمفهوم الانزياح الأربعين مصطلحاً ، منها على سبيل الذّكر لا الحصر : (العدول ، التّغيير ، الانحراف ، التّحريف ، الخروج ، اللحن ، وغيرها) [2] .

وقد اعتمد د. أحمد محمد ويس تسمية الانزياح لهذا المصطلح وعرّفه بقوله : " هو استعمال المبدع لغة مفردات وتراكيب وصوراً واستعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر " [3] .

وربّما كان (جون كوين) هو أوّل من خصّ هذا المصطلح بحديثٍ مستفيضٍ في مجال حديثه عن لغة الشّعر ، والشّيء اللافت للانتباه أنّ كوين لم يكن عمله في الإطار النّظري للمفهوم فقط ؛ بل نقل النّظريّة إلى حيّز التّطبيق ، حيث قام مفهوم الانزياح عنده أساساً على التّفريق بين لغة الشّعر ولغة النّثر ، فلغة الشّعر تتماز عن لغة النّثر في درجة انزياحها [4] .

هذا عرض موجز لإشكاليّة المصطلح، والذي يهمّنا أكثر في هذا المبحث هو الحديث عن علاقة الانزياح بالشّعريّة، فالشّعر انزياح أي خروج أو عدول عن قانون اللغة المعترف به اجتماعيّاً ، إلا أنّ هذا الانزياح لا يُمنح صفة شعريّة إلاّ إذا كان محكوماً بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول.

---

[1] ينظر: الخطيب، د. أحمد مبارك. الانزياح الشّعري عند المتنبي (قراءة في التّراث النّقدي عند العرب) ، ص29 .

[2] ينظر : ويس ، د. أحمد محمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة ، ص8 .

[3] ويس ، د. أحمد محمّد . الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي ، ص5 .

[4] ينظر : بوخاتم ، د. مولاي علي . مصطلحات النّقد العربي السّيميائي (الإشكاليّة والأصول والامتداد) . ص270 .

وبناءً على ذلك لا يكون الانزياح شعريّاً إلاّ إذا توافرت له السّمة الجماليّة ، ونخرج بعد هذا إلى أنّ الشّعريّة انزياح في بعض تجلّياتها ، ومن ثمّ لا يكون كلّ انزياح شعريّاً .

وفي ذلك يقول د. ويس : " إنّ الانزياح يتغلغل في مسارب الأدبيّة عامّة والشّعريّة على نحو خاصّ تغلغلاً يصحّ معه القول إنّه يقع منهما موقع القلب من الجسد ؛ فإذا كان القلب هو ما يمدّ الجسم بالدّم والغذاء ، فإنّ الانزياح هو " وحده الذي يمنح الشّعريّة موضعها الحقيقي " على نحو ما يقول جان كوهن " [1] .

إذاً فنظريّة الانزياح تتجلّى في خرق الشّعر لقانون اللغة ، فاللغة الشّعريّة تشذّ في استخدامها مبدأ من المبادئ اللسانيّة ، ولا يُكتفى بالانزياح في لغة الشّعر ؛ بل لابدّ من إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلاّ فاللغة المنزاحة ليس بمقدورها إعادة البناء بعد الهدم الذي أحدثته على المستوى اللّغويّ [2] .

وأخيراً نقول: الانزياح مفهوم واسع بعض أنواعه يكون شعريّاً، والآخر ليس كذلك ، إذاً فالانزياح شطر من شطور الشّعريّة ...

ثالثاً – الشّعريّة في التّراث النّقدي والبلاغيّ العربيّ القديم :

سنقف في هذا المبحث مع بعض النّقّاد في نقدنا العربي القديم ، الذين تناولوا هذا المفهوم ، وسنكتفي بتتبّع الخطوط العريضة فقط ؛ لأنّ الاستفاضة في هذا الموضوع تحتاج لبحث خاصّ .

توصّل كثير من الباحثين في ميدان الشّعريّة الحديثة إلى أنّها تجلّت بوضوح في التّراث العربيّ القديم ، فالعرب القدماء مازوا بين اللغة العاديّة واللغة الشّعريّة ، وكشفت الأحكام النّقديّة عن ذلك ، لكن يبدو أنّ الشّعريّة قد انحصرت في النّقد العربي القديم في مجال الشّعر بوصفه المظهر السّائد من مظاهر الإبداع الأدبي في تلك الحقبة ، هذا وقد حظي الشّعر بمنزلة رفيعة في نفوس العرب ، فهو سفر حكمتهم وديوان أخبارهم ومستودع أيّامهم (كما يقول الجاحظ) ، ويلغ من أمر اهتمامهم به أنّهم عدّوه من مصدر غير

[1] ويس ، د. أحمد محمد . الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة ، ص7 .

[2] ينظر : ناظم ، حسن . مفاهيم الشّعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، ص115 .

أنسي ، وأن الذي يقوله ليس إنساناً عاديّاً ، بل ألحقوه بوادي عبقر الذي نسبوا إليه كلّ شيء تعجّبوا من حذقه [1] .

كما بلغ اهتمامهم بنقده أن أقاموا له محافل عظام،"وعُرف بذلك النّابغة، فقد كانت تضرب له قبّة من أدم بسوق عكاظ، فتأتيه الشّعراء تعرض عليه أشعارها، فمن نوّه به طار ذكره في الأفق" [2] .

وفي هذا العرض لا ينبغي علينا أن نغفل أهمّ خصيصة للشّعريّة الشّفويّة، ألا وهي الإنشاد والغناء، " فقد كان له في الجاهليّة تقاليد خاصّة استمرّت في العصور اللّاحقة . كان بعض الشّعراء مثلاً ، ينشد قائماً، .... وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو من جسمه كلّه ... ومن الشّعراء الذين عرفوا بإجادة الإنشاء .... الأعشى وقد سُمّي بصنّاجة العرب " [3] .

ولعلّ من أكثر النّقّاد الذين اهتموا بهذا المجال، وبحثوا فيه (الفارابي) و(ابن سينا) و(حازم القرطاجني)، وسنوضح طبيعة تناولهم لمفهوم الشّعريّة من خلال نصوصهم التي وردت فيها محاولات لحصر هذا المفهوم ، لكن لابدّ لنا أوّلاً من ذكر ابن سلاّم الجمحي :

– ابن سلاّم الجمحي (ت 231 هـ) : وهو أوّل من نصّ على استقلاليّة النّقد الأدبي [4] ، وجهوده في تحديد هذا المفهوم حيث يقول في طبقاته : " وللشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصّناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان " [5] .

حاول ابن سلاّم أن يضع أسس وقواعد للشّعر الذي يعدّه صناعة ، والصّناعة في كتب اللغة تدلّ على حرفة الصّانع والدّربة والمهارة في العمل ، وفي الفلسفة تدلّ على ملكة نفسانيّة تصدر عنها الأفعال الاختياريّة من غير رويّة ، وتدلّ أيضاً على العلم

[1] ينظر : الرّازي ، أبو بكر . مختار الصّحاح ، مادة (عبقر) .

[2] ضيف ، شوقي . النقد ، ص26 .

[3] أدونيس . الشّعريّة العربيّة ، ص8–9 .

[4] ينظر: عبّاس، إحسان. تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ص66 .

[5] الجمحي ، ابن سلام . طبقات فحول الشّعراء ، ص6 .

المتعلّق بكيفيّة العمل [1] ، ومن هنا يظهر قرب مصطلح الصّناعة من الشّعريّة من حيث المفهوم والذي يعني قواعد وقوانين الإبداع .

أبو نصر الفارابي (ت 339 هـ) : من بين النّقّاد المتأثّرين بالفلسفة اليونانيّة ، وقد أورد مصطلح (الشّعريّة) في كتابه الحروف مع أنّه لا يحمل كل عناصر المفهوم الحديث للشّعريّة ، ومع ذلك تخفي ملامح توحي بالمبدأ الأساسي لها ، يقول : " والتّوسّع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها ، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخُطبيّة أوّلاً، ثمّ الشّعريّة قليلاً قليلاً ... وبعد الدّربة تحدث المعاني الشّعريّة،... ولا يزال ينمو ذلك قليلاً قليلاً إلى أن يحدث الشّعر " [2] .

على الرّغم من أنّ الشّعريّة جاءت مطابقة بلفظتها للفظ الحديث (شعريّة) ، إلاّ أنّ مقوّمات الاصطلاح فيها غير مشبعة بمفهوم معيّن ، فقد اتّخذ الفارابي من الشّعريّة معياراً يدرس في ضوئه درجات تلك الشّاعريّة ، فالشّعريّة هي السّمة التي تظهر على النّص بفعل ترتيب وتحسين معنيين [3] ، فضلاً عن أن الفارابي ينطلق من مقولته هذه من كون الشّعر أرقى درجات الإبداع الأدبي ؛ لأنّ الشّاعر لا يكتسب القدرة على نظم الشّعر إلّا بعد الدربة والمران ، وكلامه هذا يومئ أيضاً إلى أنّ الشّعر أعلى مرتبة من الشّعريّة، وربّما قصد بها نموّ المشاعر الشّاعريّة لدى الشّاعر؛ لهذا لا يمكننا أن نعدّها مصطلحاً ناجزاً .

ابن سينا (ت 428 هـ) : يقول في كتابه : " إنّ السّبب المولّد للشّعر في قوّة الإنسان ، شيئان : أحداهما الالتذاذ بالمحاكاة ... والسّبب الثّاني حبّ النّاس للتّأليف المتّفق والألحان طبعاً ، ثمّ قد وجدن الأوزان مناسبة للألحان ، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها ، فمن هاتين العلّتين تولّدت الشّعريّة ... وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطّباع،

[1] ينظر : كبّابة ، وحيد . قراءة النّص النّقدي القديم ، ص33 .

[2] الفارابي ، أبو نصر . الحروف ، ص140-141 .

[3] ينظر : ناظم ، حسن . مفاهيم الشّعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، ص12 .

وأكثر تولّدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشّعر طبعاً، وانبعثت الشّعريّة منهم بحسب غريزة كلّ واحد منهم وقريحته في خاصّته وبحسب خلقه وعادته" [1] .

يظهر جليّاً لنا أن (ابن سينا) يُعلّل تأليف الشّعر، وقد حصره بالمتعة المتأتّية من المحاكاة، وتناسب التّأليف، والموسيقى، وقد جعلهما محفّزاً لقول الشّعر، واتّخذت هذه الأسباب منحى نفسيّاً مرتبطاً بغريزة الإنسان ، وبعدها فسّر سبب جنوح النّفس للشّعر [2] .

حازم القرطاجني (ت 684 هـ) : من النّقّاد الذين يجد المرء نفسه مدفوعاً إلى القول إنّ التّيّار اليوناني واضح المعاني في ثقافتهم[3]، وقد ظهر ذلك جليّاً في تعريفه للشّعر، إذ يقول : "الشّعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قُصد تحبيبه إليها ، ويكرّه إليها ما قُصد تكريهه؛ لتُحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمّن من حُسن تخييل ، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيئة تأليف الكلام ، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته ، أو بمجموع ذلك، وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب ؛ فإنّ الاستغراب والتّعجّب حركة للنّفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قويّ انفعالها وتأثّرها " [4] .

يستفاد من هذا التّعريف جملة من الأمور أوّلها: أنّ ما يميّز الشّعر أنّه كلام موزون مقفّى ، لكن الذي أضافه (حازم) أنّه جمع في هذا التّعريف بين الرّؤيتين العربيّة واليونانيّة للشّعر ، فالعربيّة تجسّدت من كونه موزوناً مقفّى، أمّا المحاكاة، فهي ناجمة عن تأثّره باليونانيّة ، فالشّاعر عند التّهيّؤ للإبداع يكون لديه قصد، إمّا أن يجعل نفس المتلقّي تُحب الشّيء، فيحملها على طلبه ، أو أن يجعلها تكره الشّيء، فيحملها بذلك على الهرب منه، فالوسيط الذي يجعل الشّعر قادراً على أن يُحبّب شيئاً إلى النّفس، أو يكرّهه إليها إنّما هو حسن التّخييل والمحاكاة ، والمحاكاة " نتاج لإدراك ذاتيّ ، تنتخب فيه المخيّلة من

---

[1] نقلاً عن ناظم ، حسن . مفاهيم الشّعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، ص12 .

[2] يُنظر : المرجع السّابق ، ص12-13 .

[3] ينظر : عاكوب ، د. عيسى علي . التّفكير النّقدي عند العرب (مدخل إلى نظريّة الأدب) ، ص315 .

[4] القرطاجني ، حازم . منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص71 .

المدركات ما يتناسب مع الإدراك الذّاتي للمبدع ، وموقفه من العالم أو انفعاله بمعطياته ... تتوجّه إلى الجانب الذّاتي عند المتلقّي فتثير انفعاله وتؤثّر في مشاعره وأحاسيسه " [1].

إذاً فالمحاكاة تكون نتيجة لعلاقة المبدع مع واقعه ، أمّا التّخييل، فهو عمليّة إيهام موجّهة تهدف إلى إحداث إثارة محدّدة ، ومن ثمّ فهو الأثر الذي يتركه العمل الفنّي في المتلقي [2] .

لكن عندما نسعى لتتبّع الشّعريّة العربيّة من منظور تاريخي، ينبغي علينا أن نأخذ بالحسبان جملة الأعراف والتّقاليد التي ساهمت في بلورة الخطاب الثّقافي العربي، وأدّت إلى تخبّط من نوع ما في المقولات البلاغيّة ، وحسبنا في ذلك أن نعرض لمسألة وضع القرآن الكريم في خارطة الأجناس الأدبيّة ، فقد أدرجه البلاغيّون – تحرّجاً وتقوى – في حقل النّثر ، وعندما أدركوا أنّه مفعم بعناصر الشّعريّة الحقّة ، قدّموه في البلاغة على النّثر، وألحقوه بحقل الشّعر ، لكن بعد هذه الحيرة جاء (طه حسين) ليقدّم خير حلّ للمسألة في العصر الحديث ، حلّ يستجيب لشروط التّقسيم العلمي لأنماط الخطاب، ويحلّ بعض إشكالياته في الثّقافة العربيّة ، ففرع للقرآن الكريم جنس منفرد على أساس مرتبة متميّزة تخرجه من الثّنائيّة المرهقة بين الشّعر والنّثر [3] .

فمن خلال هذا العرض لبعض آراء النّقّاد القدامى حول مفهوم الشّعر ، نستطيع أن نخلص إلى أنّ ملامح الشّعريّة الحديثة كانت موجودة بلا شكّ ، لكنّها بقيت رهينة الكتب لا تجد من يخرجها حيّز النّور .

رابعاً : الشّعريّة عند اللغويين والنّقّاد الغرب :

الشّعريّة تهتمّ بجوانب الشّعر وخصائصه الجماليّة ، وقد عُرف هذا الاهتمام منذ القديم مع

(أرسطو) في كتابه (فنّ الشّعر) صاحب نظريّة المحاكاة بوصفها صفةً من صفات الشّعر، وانتقل مفهوم الشّعريّة من اعتماد نظريّة المحاكاة إلى نظريّات أخرى اختلفت

[1] عصفور ، جابر . مفهوم الشّعر (دراسات في التّراث النّقدي) ، ص197 .

[2] ينظر : المرجع السّابق ، ص196 .

[3] ينظر : فضل ، د. صلاح . بلاغة الخطاب وعلم النّص ، ص61-62 .

باختلاف المدارس الشّعريّة ، لكن بقي كتاب (أرسطو) (فنّ الشّعر) المحاولة الأولى لتنظير الأدب .

يقوم كتاب (أرسطو) على مبدأ أساس هو المحاكاة والتي أخذها عن أستاذه (أفلاطون)، فالفنّ عند أرسطو عامّة محاكاة ، لذلك يرى كثير من النّقّاد أنّ كتاب (أرسطو) في التّمثيل عن طريق الكلام [1] ، حيث يقول أرسطو في كتابه : " إنّ الشّعر الملحمي والتّراجيدي وكذلك الكوميدي وفنّ تأليف الديثرامبيات، وغالبيّة ما يؤلّف للصّفر في النّاي واللعب على القيثار، كلّ ذلك – بوجه عام – أشكال من المحاكاة " [2] .

فالعمل الفنّي يُخلق بمحاكاة مرجع خارجي موجود في الطّبيعة ، وبما أنّه أخذ المحاكاة عن (أفلاطون) لابدّ لنا من أن نعرض لوجهة نظره فيها ، فالفنّ من وجهة نظر أفلاطون هو محاكاة لجوهر الطّبيعة ، وهذا الجوهر ينتمي لعالم عقلي (عالم المثل العليا) ، أمّا الفنّ من وجهة نظر أرسطو، فهو محاكاة لجوهر الطّبيعة الكائن في واقعها، وليس عالم مثالي غير ملموس ، وبينهما يتبيّن الفرق فـ (أفلاطون) يفسّر المحاكاة بنظرة مثاليّة، بينما يفسّرها أرسطو بنظرة واقعيّة .

يرى أرسطو أنّ العمليّة الشّعريّة ليست مجرّد نسخ وتقليد حرفي ؛ وإنّما هي رؤية إبداعيّة يستطيع الشّاعر بمقتضاها أن يخلق عملاً جديداً من مادّة الحياة ، طبقاً لما كان أو لما هو كائن أو يمكن أن يكون [3] .

وبهذا تكون دلالة المحاكاة ليست إلاّ إعادة خلق ، فالشّعر عنده يختلف عن الفنون الأخرى بمحاكاته غير التّقليديّة لسطح الواقع، محاكاة يلعب فيها الخيال دوره، ومن ثمّ يقدّم حقيقة أسمى .

لكن إذا انتقلنا إلى رصد التّطوّر التّاريخي (للشّعريّة) بوصفها مفهوماً نظريّاً، فإنّنا نجد أنّ معالمها لم تتحدّد بشكل واضح إلاّ في بداية القرن العشرين؛ على الرّغم من

---

[1] ينظر : ناظم ، حسن . مفاهيم الشّعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، ص21–23 .

[2] أرسطو . فنّ الشّعر ، ص55 .

[3] ينظر : المصدر السّابق ، ص215–216 .

تاريخها الطّويل الذي يتميّز بعدم انتظام مراحل تطوّرها، وبالتّحديد فإنّ كثيراً من الباحثين يعتقدون أنّ نظريّة الأدب لم ترَ النّور إلاّ في بداية القرن الماضي على أيدي الشّكليين الرّوس[1]، " عندما تناولوا الأدب على أنّه استخدام خاصّ للغة ، يحقّق تميّزه بالانحراف عن اللغة العلميّة وتشويهها ، وأنّ اللغة الأدبيّة ليس لها أيّ وظيفة علميّة " [2]، وطرحوا تصوّرات جديدة تقوم على التّركيز على الظّاهرة الأدبيّة ذاتها، ورفض وجهة النّظر التي ترى الأدب انعكاسا محضا لسيرة كاتب أو لتوثيق تاريخي أو لأحداث اجتماعيّة ؛ وإنّما هو تنظيم خاصّ باللغة وقوانينها ، ومن هنا عدّ (الشّكليّون) النّص نظاماً ألسنياً ذا وسائط إشاريّة يمتلك المعنى في ذاته، ومدلوله كامن في بنائه ومستقلّ عن مبدعه .

لقد قاد هذا النّشاط النّقدي إلى رصد المفاهيم النّصيّة ، وكشف الخصائص العلائقيّة التي تميّز بين نصّ وآخر؛ كون الجمال في النّصّ يعود إلى بنية العناصر المتفاعلة لا إلى عنصر بعينه، وما يعزّز هذه الفكرة قول (رومان ياكبسون) أهمّ روّادها : " ليس موضوع علم الأدب هو الأدب ؛ بل هو الأدبيّة ؛ أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيّاً ، ويُضعف من مبدأ السّببيّة المباشرة "[3]، وبهذا يكون البحث عن أدبيّة الأدب بوصفه لغة من دون التّأمّل في التّجليّات الفلسفيّة والنّفسيّة والأيديولوجيّة المنبثقة عنه .

ولعلّنا سنخصّ بالذّكر علم من أبرز أعلام الشّكلانيّة الرّوسيّة ألا وهو :

رومان ياكبسون :

كانت الشّعريّة التّقليديّة تتناول الفرق بين الشّعر والنّثر من وجهة نظر ضيّقة ، وكانت تنظر إلى الشّعر على أنّه النّثر مضافاً إليه الوزن والقافية، وبتجرّده عنهما ينزل إلى حيّز النّثر، وبهذا المعنى يكون الفرق كمّياً، فالقول الشّعري لا يكتمل إلّا بإضافة المحسّنات الجماليّة، وهذا ما دعا الشّعريّة اللسانيّة [وعلى رأسها (ياكبسون) الذي تختلف رؤيته عن سابقيه كونه أحد أعلام اللسانيّات الحديثة ، فرؤيته متأثّرة بالمبادئ

[1] ينظر : ناظم ، حسن . مفاهيم الشّعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، ص79 .

[2] البيطار ، د. يعقوب ؛ محمود ، د. عيد . الأدب المقارن ، ص265 .

[3] يُنظر : ناظم ، حسن . مفاهيم الشّعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، ص35-36 .

اللسانيّة] إلى إعادة طرح القضيّة من جديد مقرّرة أنّ الفرق بين الشّعر والنّثر يتمّ من خلال المعطيات اللغويّة الدّاخليّة، وليس المضامين التي تعبّر عنها .

وينطلق ياكبسون في تحديد موضوع الشّعريّة من مقولته الشّهيرة : " إنّ موضوع الشّعريّة هو قبل كلّ شيء ، الإجابة عن السّؤال التّالي : ما الذي يجعل من رسالة لفظيّة أثراً فنيّاً ؟ " [1] ، أي البحث عن الميّزات والخصائص التي يختصّ بها الخطاب الأدبيّ، وتُكسبه تلك الجماليّة، ثمّ يربط بين الشّعريّة واللسانيّات بقوله : " إنّ تحليل النّظم يعود كليّاً إلى كفاءة الشّعريّة في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة . وتهتمّ الشّعريّة بالمعنى الواسع للكلمة ، بالوظيفة الشّعريّة لا في الشّعر فحسب ، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة " [2] .

فشعريّته تتجلّى في الدّراسات اللسانيّة لوظيفة الشّعر من بين وظائف كثيرة ؛ لأنّ الشّعريّة فرع من فروع اللسانيّات وجزء منها ، واللغة تبرز وظيفة الشّعر بطريقة تختلف عن طرق التّعبير الفنّي الأخرى ، فالشّعر عند ياكبسون هو الميدان الأرجح لتجلّي الوظيفة الشّعريّة بحظّ وافر من الميادين الجماليّة الأخرى ، ويؤكّد ما ذهبنا إليه قوله في موضع آخر : " يمكن للشّعريّة أن تُعرف بوصفها الدّراسة اللسانيّة للوظيفة الشّعريّة ، في سياق الرّسائل اللفظيّة عموماً وفي الشّعر على وجه الخصوص " [3] .

ومن هنا ظهر اهتمام ياكبسون بالوظيفة الشّعريّة المميزة للخطاب الأدبي ، وقد ذهب بعضهم إلى أنّ الوظيفة الشّعريّة (الإنشائيّة) [الوظائف السّت الأساسيّة للتّواصل اللفظي عند ياكبسون : مرجعيّة ، شعريّة ، انتباهيّة ، ميتالسانيّة ، انفعاليّة ، إفهاميّة] [4] ليست موجودة في الكلام العادي الذي تؤدّي فيه اللغة وظيفتها الاجتماعيّة : لا تؤدّي كلّ محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشّعريّة إلى الشّعر ، أو لقصر الشّعر على الوظيفة الشّعريّة إلاّ إلى تبسيط مفرط ومضلّل ، وليس الوظيفة الشّعريّة هي الوظيفة الوحيدة لفنّ

---

[1] ياكبسون ، رومان . قضايا الشّعريّة ، ص24 .

[2] المرجع السّابق ، ص35 .

[3] ينظر : ياكبسون ، رومان . قضايا الشّعريّة ، ص78 .

[4] ينظر : المرجع السّابق ، ص27-31 .

اللغة ، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحدّدة ، مع أنّها لا تلعب في الأنشطة اللفظيّة الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي " [1] .

تتحقّق الوظيفة الشّعريّة التي لا تعدّ الوظيفة الوحيدة للغة ، ولكنّها – حسب ياكبسون – الوظيفة المهيمنة ؛ لأنّها تبرز الجانب المقصود من الكلام في " استهداف الرّسالة بوصفها رسالة ، والتّركيز على الرّسالة لحسابها الخاص وهو ما يطبع الوظيفة الشّعريّة للغة " [2] .

وهذه الوظيفة التي تتحقّق في الشّعر وفي النّثر على حدّ سواء وفي سياقات الكلام الأخرى ؛ لكن تختلف باختلاف العنصر المقصود من عناصر التّواصل اللغوي ، وما يميّز الخطاب الأدبي طغيان الوظيفة الشّعريّة، وتختلف درجة هذه الوظيفة من خطاب لآخر، وتبلغ أوجها في الخطاب الشّعري الذي يعدّ الأكثر انحرافاً عن استخدامات اللغة المألوفة .

خامساً : الشّعريّة في الدّرس اللغوي العربي المعاصر :

لا شكّ أنّ الشّعريّة العربيّة الحديثة تختلف عن الشّعريّة العربيّة القديمة ، من حيث اتّساع نطاق المصطلح من جهة، وارتباطها بالشّعريّة الغربيّة من جهة أخرى ، فبينما قصرت الشّعريّة العربيّة القديمة نفسها على صناعة الشّعر وقوانينه ، انفتحت الشّعريّة العربيّة الحديثة على أنواع الخطاب عامّة ؛ وقد وسّع آفاق هذا الانفتاح دخول مصطلح الشّعريّة الغربي المتأثّر باللسانيّات على النّقد العربي؛ فتعدّدت الآراء حوله، وشغل كثيراً من النّقّاد الذين كان همّهم مواكبة كلّ جديد في العالم الغربي، وتكييفه مع الثّقافة العربيّة، معتمدين على الشّعريّة الغربيّة بوصفها أساساً ومرجعاً .

وانطلاقاً من ذلك كانت الشّعريّة العربيّة منهلاً يسيراً لكلّ باحث حديث ، ولا نبالغ إذا قلنا إنّ الحديث عن التّنظير الذي انصبّ على قضيّة الشّعريّة في الدّرس اللغوي المعاصر بات أمراً مرهقاً ؛ يستدعي تحقيقه مزيداً من الجهد والوقت ، لذا سنقصر مبحثنا هذا على أعلام بعينهم .

---

[1] المرجع السّابق ، ص31 .

[2] المرجع السّابق ، ص31 .

أدونيس :

لعلّ أدونيس أوّل من استقبل الشّعريّة الحديثة في العالم العربي ، وقد تمحورت أغلب أعماله في الحديث عن مسألة التّراث والحداثة – مقدّمة في الشّعر العربي ، الشّعريّة العربيّة ، الثّابت والمتحوّل ... – حاول أن يقدّم قراءة متميّزة لجملة من الإشكالات الفكريّة والمعرفيّة والنّقديّة ، انطلاقاً من هاجسه الشّعري ، وقد خصّ جزءاً غير يسير من مشروعه الفكري لدراسة الحركة الشّعريّة العربيّة من منظور القدم والحداثة كما اصطلح عليه .

ومن أهمّ مؤلفاته في ذلك (الشّعريّة العربيّة) الذي تناول فيه الشّعريّة والشّفويّة الجاهليّة التي يعدّ الوزن والإيقاع من أهمّ خصائصها – كما نظّر لها الخليل بن أحمد – " بدأ الإيقاع في الجاهليّة سجعاً ، فالسّجع هو الشّكل الأوّل للشّفويّة الشّعريّة الجاهليّة " [1].

كما تطرّق لعلاقة الشّعريّة بالنّص القرآني مركّزاً على ما فتحته بنية هذا النّص المعجز أمام الشّعريّة العربيّة، " فالنّص القرآني الذي نُظر إليه بصفته نفياً للشّعر ، بشكل أو بآخر ، هو الذي أدّى على نحو غير مباشر إلى فتح آفاق للشّعر غير معروفة ولا حدّ لها ، وإلى تأسيس النّقد الشّعري بمعناه الحق " [2] .

كما أنّ القرآن الكريم هو أساس النّقل من الشّفويّة إلى الكتابة ؛ ما دفع كثيراً من الأدباء إلى تأليف عدد من الكتب حول مصدر الإعجاز فيه بدءاً من أبي عبيدة (مجاز القرآن)، لذا يرى أدونيس أنّ جذور الحداثة الشّعريّة العربيّة بخاصّة، والحداثة الكتابيّة بعامّة كامنة في النّص القرآني، فالدّراسات القرآنيّة وضعت أسساً نقديّة جديدة يسّرت السّبل لشعريّة عربيّة جديدة ؛ نتيجة لظهور معايير جديدة لكتابة القصيدة الشّعريّة [3] .

---

[1] أدونيس . الشّعريّة العربيّة ، ص10 .

[2] المرجع السّابق، ص42 .

[3] ينظر : المرجع السّابق ، ص50 وما بعدها .

كمال أبو ديب :

من النّقّاد الذين فعّلوا مصطلح الشّعريّة في ساحة الاشتغال النّقدي بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة (مسافة التّوتر)، كما يُعدّ أبرز ناقد حداثيّ تخصّص بالمنهج البنيوي [1]الذي بدت آثاره واضحة فيه من خلال شعريّته، " فالشّعريّة ... ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات " [2] أوّلاً، ومن ثمّ فهي فاعلة خلاّقة ترفض " استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسيّة المتجمّدة ؛ لأنّها لا تنتج الشّعريّة؛ بل يُنتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة ، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة : مسافة التّوتر " [3] ، فالعناصر اللغويّة في وجودها النّظري المجرّد عاجزة عن منح اللغة طبيعة خلاّقة، لا تؤدّي هذا الدّور إلاّ حين تندرج ضمن تشكيلة من العلاقات في بنية كليّة تمنحها صفة الخلق ، وهو يشير بشكل أو بآخر إلى الانزياح .

[1] ينظر : عزام ، محمد . تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المفاهيم النّقديّة الحداثيّة ، ص75 .
[2] أبو ديب ، كمال . في الشّعريّة ، ص58 .
[3] المرجع السّابق ، ص38 .

سادساً: دراسة تحليليّة لصورة الحذاء في مجموعة (غرفة بملايين الجدران) لـ (محمّد الماغوط)[1] :

لكلّ إنسان أسطورته الشّخصيّة التي يبحث عنها ليعيشها ، والماغوط عاش أسطورته وخلّدها بآلامه الشّخصيّة المحمولة على الحزن والوله المتطرّف بالحريّة ، كان الماغوط ساخراً كبيراً ، وقد مزج سخريته المرّة بكلّ شيء ؛ لكنّها سخرية ذات مذاق خاصّ مختلف سخرية قادرة على خلق معادل مبتكر لأيّ حدث أو حالة، وهذه أحد أسباب فرادة تجربته الإبداعيّة .

هذا وقد اعتاد الشّعراء على التّرميز في كلّ شيء، وما من شيء عصيّ عن التّرميز حتّى الحذاء ، وقد تغنّى الماغوط بهذه الصّورة كثيراً متّخذاً منها رموزاً ودلالات عدّة، وعلى الرّغم من اقتراب صوره من الصّور الفلسفيّة العميقة ؛ إلاّ أنّه ألبسها بساطتها من التّناقضات في الشّارع ومن الشّتيمة ومن النّكتة ومن الهمّ الاجتماعي والسّياسي السّائد ، وبناءً على ذلك جاءت صوره حيويّة نضّاخة بالحياة ؛ ولتضمينه إيّاها العديد من

[1] ولد محمد الماغوط (شاعر التّمرد والعصيان) عام 1934 م، لأب اسمه أحمد عيسى وأم اسمها ناهدة الماغوط (وكانا من عائلة واحدة)، في أسرة قد خيّم الفقر عليها، تقبع في السلمية (التابعة لحماة)، والتي حفها الفقر والجهل أيضاً من كلّ جوانبها (آنذاك)، ترعرع في رعي الخراف (وقد اصطدم في هذه المرحلة بالسلطة الأبويّة) وبعد أن شبّ التحق بمدرستها الزّراعية وأرسله والده إلى دمشق ليتابع المرحلة الثّانويّة؛ لكنّه سرعان ما فر منها هارباً ليعود إلى السلمية ويدخل في الحزب القومي...وفي زمن الوحدة بين سورية ومصر كان مطلوباً في دمشق (اصطدم بالسّلطة السّياسيّة)، فهرب إلى بيروت ودخل (مجلّة الشّعر) وهناك لمع نجمه ليتعرف أيضاً على سنية صالح (زوجته) وشقيقة خالدة سعيد زوجة أدونيس، ثمّ عاد إلى دمشق في السّتينيات من القرن الماضي بعد أن غدا اسماً كبيراً، ليعيش فصلاً آخر من المعاناة بملاحقة السّلطات إياه...وقد شغل منصب تحرير مجلة الشّرطة في السّبعينيات، ومن أعماله: (حزن في ضوء القمر) شعر 1959، و(غرفة بملايين الجدران) شعر 1960، و(الفرح ليس مهنتي) شعر 1970، و(العصفور الأحدب) مسرحيّة 1960، و(المهرّج) مسرحيّة 1960، و (الأرجوحة) رواية 1974 و(ضيعة تشرين) مسرحية 1973، و(غربة) مسرحيّة 1974، و(كاسك يا وطن) مسرحيّة 1979، و(شقائق النّعمان) مسرحية 1986، و(سأخون وطني) مقالات نقديّة 1987، و(خارج السّرب) مسرحيّة 1999، و(شرق عدن غرب الله) نصوص جديدة 2005، و(البدوي الأحمر) نصوص جديدة 2006، وتوفي عام 2006، هذا موجز للمزيد ينظر: محبك، د. أحمد زياد. دراسات في المسرحية العربية، ص52 وما بعد .

الانزياحات المبتكرة التي أضفت على نصّه الشّعريّة الخصبة ، ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا: إنّ الماغوط هو من أبرز من استخدم هذه التّقنيّة ، ولا نبالغ إذا قلنا: إنّ صوره تنمّ على حقد دفين لديه تجاه الفقر والحرمان والاضطهاد ، وهذا ما سنكشف عنه خلال قراءتنا لنصّه الشّعري ، يقول محمّد الماغوط [1] :

1- سأترك الجوع يتراكم بين أسناني

سأترك المعاطف الجلديّة

وياقات الفرو الحمراء

سأنتعل أحذية العمال الموتى

وآكل في مطاعمهم ذات الأجراس

سأترك الهموم تتراكم على شفتي ...

لعلّ الانزياحات الدّلاليّة التي ولّدت الشّعريّة في هذا المقطع كثيرة نخصّ بالذّكر منها قوله

(سأنتعل أحذية العمّال الموتى) فمن المعروف أنّ الموتى لا ينتعلون أحذية ؛ وإنّما الأحذية للأحياء الذين يمشون على سطح الأرض حفاظاً على أقدامهم ، وكان المتوقّع الذي يُحيل إلى الشّقاء والظّلم ، أمّا أن يأتي بمفردة مناقضة للمنطق كليّاً ! هذا شيء مباغت وخارج عن المألوف ، ولكن ربّما رمز في هذه الصّورة إلى الكدح والشّقاء والظّلم ، وقد أحدثت هذه المفارقة أو مسافة التّوتّر (كمال أبو ديب) دهشة ومتعة فنيّة نقلتنا إلى فضاءات جديدة نتج عنها تصوّرات خصبة ، فالماغوط لا يرد منّا أن نتصوّر حذاء العامل بمنظره الطّبيعي بقدر ما يريد أن يُعبر لنا عن بؤسه وشقائه في الحياة، وما يؤكّد ذلك قوله بعد أسطر (سأجعل الهموم تتراكم على شفتي)، ومن ذلك أيضاً قوله [2] :

2- كنت أصعد الأدراج الملتوية مئات المرّات

نظيفاً كالقطن

لمّاعاً كورق الآس

[1] الماغوط ، محمّد . الآثار الكاملة (مجموعة غرفة بملايين الجدران) ، ص109 .

[2] الماغوط ، محمّد . الآثار الكاملة (مجموعة غرفة بملايين الجدران) ، المصدر السّابق ، ص114 .

أصعد وأهبط كخنجر القاتل
بأحذية الشّهرة ، وأحذية البغضاء
معلّقاً تعاستي في مسامير الحائط
غارساً عيني في الشّرفات البعيدة ...

هذه الثّنائيّة الضّديّة المخالفة والمنزاحة عن منطق الحياة (أحذية الشّهرة والبغضاء) والجمع بينها وهذا التّركيب الإضافي، وهل هناك أحذية للشّهرة وأخرى للبغضاء ؟! صور تبدو سرياليّة في مظهرها الخارجي، لكن هذه الانزياحات الدّلاليّة تفتح أفقاً للتّأويل، وبذلك لنا أن نتصوّر هذه الأحذية التي انسلخت من ماديّتها لتدخل الفضاء المعنويّ الغنيّ بالدّلالات والرّموز الشّفافة من مثل الحزن والفقد والاغتراب جرّاء الإحباط الذي يعيشه، ولا نعرف على وجه اليقين فيما إذا أراد الماغوط أن يوصل رسالة مفادها أنّه حتى الأحذية، وهي أدنى ما يُضرب به المثل في القيمة، باتت تحقد وتبغض هؤلاء المضطهدين ؛ لأنّه يقول في موضع آخر (غارساً عيني في الشّرفات البعيدة)، فهو يريد ولو بصيص أمل في الأفق البعيد، ليرفع عنه قليلاً من القهر (والأنهار العائدة في الأسر)، كلّ شيء مضطهد ومأسور حتّى الطّبيعة، والتّلميح في ذلك أقوى من التّصريح به، ويقول في موضع آخر [1] :

3- أريد أن أضمّ إلى صدري أيّ شيء بعيد
زهرة بريّة
أو حذاء موحلاً بحجم النّسر
أريد أن آكل وأشرب وأموت ...

لاشكّ أنّ في هذه الصّور شعريّة واضحة أضفتها الانزياحات المتمثّلة في العطف المباغت بين الزّهرة والحذاء الموحل، فالشّاعر من عمق معاناته تتواصل إبداعاته، إذ نراه يعطف الزّهرة (وإن كانت بريّة فيها شيء من الجفاف)، وهي رمز الجمال والرّقّة على الحذاء الموحل، بما يحمله من خشونة وعدم تناسق، فجماليّة الانزياح

[1] المصدر السّابق ، ص116 .

والشّعريّة جاءت من عطف متناقضين عمد الشّاعر إلى عطفهما لمآرب أرادها، فهذا الحذاء ليس حذاءً طبيعيّاً ؛ بل يمثّل حقيقة وصورة داخليّة تنقل لنا قبح العالم الذي يحاصر الشّاعر، ويمثّل تناقض الواقع العجيب الذي يجمع بين دفّتيه مآسي الإنسانيّة .

يقول أيضاً [1] :

4- كان يقبّل حبيبته على الشّرفة

بعد أن أيقظها بحذائه

وغطّى سريرها بالغبار وقشّ المعتقلات ....

إنّ قراءة أي مشهد أو صورة في شعر الماغوط وفهم غليانها الشّعريّ يتطلبّان قراءة السّجل الحافل بالنّكبات والهزائم والظّلمات التي ألمّت به وببلاده التي من أجلها ولها كتب ، فهو شاعر العذاب الإنساني ، وقد اتّضح ذلك من قوله : (أيقظ حبيبته بحذائه .... وغطّى سريرها بالغبار وقشّ المعتقلات) ، فهنا أراد أن يعبّر عن قضيّة مهمّة فوقف منها موقفاً سلبيّاً، قضيّة جسّدها بصورة مجازيّة، كيف يقبّل حبيبته بعد أن يوقظها بحذائه ؟! صورة غريبة، فالحبيبة للوهلة الأولى والمتوقّع أن تكون رمز الحب والحنان والإخلاص والوفاء ومكمن الجمال والرّقّة لدى عشيقها، أمّا أن يوقظها بالحذاء، وما في هذه الصّورة من كراهية وبغض وقسوة، فهذا أمر غير طبيعيّ ؛ لكن ربّما هذا ما أراد أن يوصله، فالحذاء في هذه الصّورة رمز للقمع والبوليسيّة في الأنظمة العربيّة، ودلالة على غياب الحريّة والدّيمقراطيّة في الوطن العربي .

يقول في موضع آخر أيضاً [2] :

5- ساعات طويلة وهو يغنّي

وهو يبكي فوق النّفايات البربريّة

يمسك المرآة بيديه

يشدّها كجلد الصّدر

بحثاً عن الأيّام الغابرة

[1] الماغوط ، محمّد . الآثار الكاملة (مجموعة غرفة بملايين الجدران) ، المصدر السّابق ، ص119 .

[2] المصدر السّابق ، ص122 .

والفرسان الذين أخرجوا من أوكارهم
بأطراف الأحذية
ثمّ يمدّ رأسه خارج النّوافذ
كأنّه يحمل قرية صغيرة بين أسنانه ...

يبدو هذا المقطع على قدر غير قليل من الغموض، لكنّ القراءة المتأنيّة له، والوقوف عند بعض صوره من مثل (الفرسان الذين أخرجوا من أوكارهم بأطراف الأحذية)، وما فيها من عدول عن المعتاد ، يكشف عن ثورة الشّاعر المتمرّد بدليل قوله بداية المقطع (منذ شهور وهو راقد بجوارنا)، فالشّاعر بهذه الصّور يحطّم خنوع الشّعب، وصبرهم على الذّل والهوان، وملامحهم المستسلمة ، كي يعمّم الثّورة والتّمرّد على الظّلم والطّغيان، إذاً تلك رسالة الحذاء من الشّاعر المتمرّد النّاقم الذي يريد للبشر حياة حرّة جديدة، لا ظلم ولا طغاة فيها، ويريد من النّاس أن يتخلّصوا من سكونهم وصمتهم للواقع الذّليل، معتمداً على هذه الصّورة التي اكتسبت مؤثّراتها اللغويّة البسيطة من تناقضات الواقع اليومي والهمّ السّياسي ، فالشّاعر عبّر عن الطّغيان من خلال هذا الضّياع والتّشرّد والعبثيّة والغربة، وإن لم يأتِ على ذكر شيء من هذه الأفكار ، وإنّما لجأ إلى التّصوير وترك للمتلقّين حريّة الانفعال والتّأويل .

يقول أيضاً [1] :

6- لا ...
لن أرحل تحت النّجوم
ولن أطأ أمواجك الصّافية بحذائي
سأظلّ في مؤخرة السّفينة
أنهش خشبها كاللحم
وأعبرها موجة موجة ، على رؤوس الأظافر

[1] الماغوط ، محمّد . الآثار الكاملة (مجموعة غرفة بملايين الجدران) ، ص131 .

صورة جديدة للحذاء يكتنفها كثير من الغموض، وربّما بدت كلماتها مبعثرة لا يربط بينها أيّ رابط، لكن الذي يقرّب إلينا هذه الانزياحات التي غمرت النّص شعريّة طبيعتها الحسيّة التي تصيّدها الماغوط ببراعة من بحيرات واقعه، وهذا طبعاً لا يعني خلوّها من اللفتة الفنيّة، فبتحويره إيّاها غدت نضّاخة بالحياة، منطلقاً من مبدأ أنّ البساطة تفضي إلى الصّدق، وأنّ الصّدق يفضي إلى الجمال والعمق، (يطأ الأمواج الصّافية بحذائه) هذه الصّورة البؤرة التي تدور حولها الصّور ، فربّما أراد أن يرمز بالحذاء إلى الواقع، وما فيه من مرارة وصراع وصخب وقلق وضياع، وعلى الرّغم من ذلك بقي متمسّكاً بواقعه ينشد فيه الأمل والسّعادة ويؤكّد ذلك قوله [1] :

7- سأصنع وسادتي من الأمواج العتيقة

وأنام بثيابي وحذائي ودفاتري

حتّى الصّباح ...

وهذه الصّور على الرّغم من حسيّتها، إلاّ أنّه يغلّفها بإطار معنوي نضّاخ بالثّورة ، يتشبّث بالواقع لبناء مستقبل مزهر بعيداً عن توهّمات الخيال والإغراق في الأحلام البعيدة عن التّحقّق، فواقعيّة الصّورة هي التي أكسبتها جماليتها .

ويقول [2] :

8- لا شيء يربطني بهذه الأرض سوى الحذاء

لا شيء يربطني بهذه المروج سوى النّسيم الذي تنشّقته صدفة فيما مضى ...

إذا ما جئنا لنكشف اللثام عن هذه الصّورة الغريبة ، ربّما يتبادر إلى أذهاننا للوهلة الأولى أنّها أضغاث أحلام لا يربطها بنا سوى الإدهاش والغرائبيّة ، لكن لو أنعمنا النّظر فيها وجدناها صورة معبّرة، وانزياحها الذي أعطاها هذه الدّهشة جميل، فهذه الصّورة السّاخرة سخرية جادّة تكشف عن مأساة الماغوط التي جاءت من ولادته في غرفة مسدلة

[1] الماغوط ، محمّد . الآثار الكاملة (مجموعة غرفة بملايين الجدران) ، ص132 .

[2] المصدر السّابق ، ص153 .

بالسّتائر اسمها الشّرق الأوسط، فالماغوط يعيش حالة من التّمزّق والضّياع والتّشظي ليس شخصه فحسب، وإنّما الأمّة العربيّة كاملة ، ولعلّه اتّخذ من الحذاء رمزاً ليشير به إلى ذروة إحباطه وخيبة أمله في الإصلاح الذي ينشده في العالم العربي، وحبّه للإنسان العربي لم يكن انغلاقاً بقدر ما كان حبّاً للإنسانيّة الجريحة المتمثّلة بادئ الأمر بالإنسان العربي .

وقال [1] :

وعرضتُ نعلي في وجه
الصّيغ والخريف
في وجه البحر والصّحراء
والأمطار اليابسة كالجمر
وما ارتويت ...

الكلام يكاد يميزه التّشتت فهو أقرب إلى التّمتمة واللاوعي منه إلى الكلام المتّزن المفهوم ، فأن يشهر حذاءه في وجه الصّيف والخريف أي منطق ؟! لكنّه انزياح ظريف خصب بالرّموز والإيماءات ، ولعلّه يذكّرنا بأسطورة الانبعاث (دورة الفصول) التي ما فتئ الشّعراء يتمسّكون بها بوصفها رمزاً للحياة والخصب والتّجديد، وبهذا يتّضح لنا الانزياح، فهو يشهر الحذاء تلك الأداة الرّخيصة في وجه كلّ ما هو تافه ورخيص في وجه الجمود والتّحجّر وعدم التّغيير ، فالمعتاد والذي يشير إليه السّياق أن يعرض حذاءه في وجه إنسان غير سويّ مثلاً ، أمّا أن يعرضه حذاءه في وجه الفصول، فهذا أمر غريب، لكن ربّما أراد أن يقول أنّه يعرض حذاءه في وجه كلّ من يتقاعس عن التّغيير والتّجديد، بدليل قوله (الأمطار اليابسة)، والمعروف أنّ الأمطار تعود بالنّفع والخير على البشر بما تحمله من الخصب والعطاء، يقول أيضاً [2] :

[1] الماغوط ، محمّد . الآثار الكاملة (مجموعة غرفة بملايين الجدران) ، المصدر السّابق ، ص154 .
[2] المصدر السّابق ، ص162 .

10- عندما أكون وحيدة
وشهوتي تتمايل كورق النّخيل
يأتي إليّ
بحذائه الضّيّق
يمرّر يده القذرة بين نهديَّ
ثمّ يمضي ولا يعود ....

صور مدهشة ولا رابط بينها سوى الإدهاش والغرائبيّة محقّقة سرياليّة واضحة، واللافت للانتباه حديثه عن المرأة في هذا السّياق وأنّه شوّه صورة المرأة البيضاء بمفهومها الإنسانيّ، تلك المرأة التي احتكرت الجمال الحيّ في المخيّلة البشريّة، يحولها إلى شيء مقزّز، وقد عمد الماغوط إلى هذا التّشويه ليعبّر عن رفضه وتمرّده واغترابه وإن كان الأمر لا يتعلّق بالرّغبة في تشويه الشّيء بقدر ما هو مسعى إلى هدم الصّورة الواقعيّة لبناء صورة جماليّة ، حتّى وإن كانت مادّتها القبح بدل الجمال (يأتي إليّ بحذائه الضّيّق ويمرّر يده القذرة بين نهديّ)، فهو في كلّ ذلك يرمز إلى الظّلم والفقر والجوع الذي طمس معالم الجمال في الحياة، فبهذه الانزياحات أعاد إنتاج الصّورة كما صيّرتها الأنفس المريضة، وفرضتها على الأنفس الصّافية بفعل عامل التّسلّط، فالشّعريّة جاءت من اصطياد الشّاعر للصّورة الجميلة التي اتّفق النّاس على جمالها، ليشوّهها، ويقبّحها في إطارها العامّ لتؤدّي جمالاً فنيّاً رائعاً .

يقول أيضاً [1] :

11- دعونا نفكّر
أضيئوا الغلايين
أضيئوا الأحذية
دعونا نفكّر ....

[1] الماغوط ، محمّد . الآثار الكاملة (مجموعة غرفة بملايين الجدران) ، ص177 .

قد نقف حيارى أمام هذه الصّورة التي تبدو محاولة فلسفيّة لوصف أو فهم العالم المحيط به، والغرابة تكمن في صورة إنارة الحذاء ، في هذا التّركيب الإضافي الغريب الذي شبّه فيه الحذاء بمصباح يُضاء ليضيء، فإذا كان قصد إضاءة الأحذية، ليستنيروا بها في تفكيرهم، فأيّ سخرية بلغ ،وهو يسخر من تفكير الخانعين للظّلم، ولا يعملون عقولهم، ليبصروا ما يجري حولهم من مكائد تحاك لابتلاع حقوقهم في هذه الحياة ! .

يقول أيضاً [1] :

12- (وجه بين حذائين)

القلوب الوحيدة التي تقذف من النّوافذ

النّهود المهجورة تقذف من الحافلات

والطّاولة الأرملة تمدّ رأسها من النّافذة وتبكي ...

الجديد في هذه الصّورة أنّها تشكّل عنوان للقصيدة، ومن ثمّ فيها خروج واضح عن المعتاد ، فالعنوان يتموضع خارج النّصّ، ويمثّل هويّة النّص ومفتاحه، وعلاقته مع النّصّ علاقة جدليّة، لكن هذا مفتاح غامض خلق لدينا تصوّرات مسبقة سيّئة، لكن يبدو أنّ ذلك هو ما يريده الشّاعر ، فللصورة وظيفة مهمّة، فهي تكثّف، أو تكشف عن موقف الإنسان تجاه بعض القضايا في الواقع يالمعيش أو غير المعيش، فنحن نعرف أنّ الوجه مكرّم؛ أمّا أن يضعه بين حذائين، فتلك مفارقة غريبة ، فالوجه رمز النّضارة والبهاء وكذلك النّهود تقذف من الحافلات، وهي رمز الخصب ومنح الحياة ، نعم عمد الشّاعر إلى تلك الصّور الصّدامية القاسية، ليسلبهما الحياة والتّألّق، وليعكس مبلغ ما يعانيه في علاقته مع الواقع إلى درجة معاكسة المألوف، ورفض المسلمات القائمة في عالم منافق تغيّرت مبادئه، والتبست فيه الحقائق .

يقول أيضاً [2] :

---

[1] المصدر السّابق ، ص179 .

[2] الماغوط ، محمّد . الآثار الكاملة (مجموعة غرفة بملايين الجدران) ، ص211 .

13- إلى ماسح الأحذية في الفيضانات

إلى المحطات البعيدة في الزّمهرير

أسرع أسرع ..

المطر ينهمر ، والطّيور هزيلة كالعيدان ...

لعلّ الماغوط بلغ بهذه الصّورة ذروة يأسه من الإصلاح، وكان لهذا الانزياح الدّلالي أثر بالغ، فالشّاعر يناشد حتّى ماسح الأحذية، ولكن في أي وقت ؟! يناشده وقت الفيضان وأيّ نفع يجدي مسح الأحذية في أوقات الفيضانات ؟! عبثاً يعمل كمن يخطّ على الماء ، يختم المجموعة بهذه الصّورة الرّمزيّة التي تعبّر عن خيبة أمله في الإصلاح بعد أن أرهق حنجرته بإطلاق نداءات الوعي والصّحوة ..

واضحة أنّ الحذاء انزاح انزياحاً كليّاً عن دلالته الحقيقيّة ، فالحذاء ليس مجرّد قطعة ماديّة بقدر ما هو أداة تنقل لنا قبح العالم، كما تشعر به النّفس المغتربة والشّاعر المنكفئ على نفسه ، فيحول الدّال بفضل الانزياح من دال مفرد إلى عالم من الدّوالّ المختلفة ؛ بل تحيلنا إلى صورة يسهم الجزء المخفيّ منها في تشكيلها ، فالحاضر من الصّورة لا يعدو كونه جزءاً صغيراً يلقي بظلاله على الصّورة الكليّة التي تجسّد شقاء وغربة وضياع وتشظّي نفس شاعرنا المقهور .

الخاتمة :

يمكننا القول : إنّه من الصّعوبة بمكان الفصل في موضوع الشّعريّة نظراً لاختلاف معاييرها في كلّ زمان ومكان ، فبعض النّقّاد الغربيين في العصر الحديث جعل الانزياح معيار الشّعريّة (كوين) في حين أنّ (أرسطو) مثلاً عدّ المحاكاة معياراً، و(كريستيفا) التّناص، و(بارت) النّص المفتوح .. الخ ، وفي ظلّ ذلك يبقى كلّ بحث محاولة يخوضها كلّ باحث أملاً في الوصول إلى نتائج تساعد في تحديد مفهوم الشّعريّة ووظيفتها .

وقد حاول كثير ممّن اشتغل على الشّعريّة أن يجعلوها جزءاً من الأسلوبيّة ، بمعنى أن يحوّلوها إلى منهج التّحليل الأدبيّ؛ لكن يمكن القول: إنّها نظريّة لغويّة بدءاً من الاستناد إلى مستويات التّحليل اللسانيّ، وعندما نتجاوز مستويات اللغة ننتقل إلى الأسلوبيّة، فالشّعرية تتناول في الأساس وظيفة جماليّة تشمل جماليّات الحسن وجماليات القبح، كما أوضحنا ذلك في شعر الماغوط ، فالشّعرية مفهوم إشكالي ولا يمكن عدّها مفهوماً فلسفيّاً على الرّغم من استناد كلّ العلوم إلى أسس فلسفيّة، لأنّ الشّعريّة هي الجماليّة في اللغة ، تكيّف اللغة لتجعلها أكثر تأثيراً جمالياً وأكثر فاعليّة تواصليّة ولا تخضع لضوابط .

محمد الماغوط من أكثر الشعراء تجديداً في العصر الحديث، وإنّ الوصول لإدراك وفهم صوره وغليانه الشّعري يحتاج إلى تأمّل دقيق لمقطوعاته عبر الاشتغال الوافي على اللغة من أجل فهم القوالب الصّور التي صب فيها إبداعاته وإدراك طريقته في فهم العالم .

من الواضح أنّنا في كلّ ما قدّمنا لم نكن نتوخّى سوى مقاربة بعض ملامح الصّورة في تجربة الماغوط الشّعريّة ، ذلك أنّ تجربة بهذا الحجم والحضور تحتاج إلى كثير من الدراسات والأبحاث النّقديّة الجادّة للوقوف على مدى الإسهامات التي قدّمتها في تطوّر حركة الحداثة في الشّعر العربي .

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- أدونيس (1989م). **الشّعريّة العربيّة**، دار الآداب، بيروت، ط2.

2- أدونيس (1971م). **مقدّمة الشّعر العربي**، دار العودة، بيروت، د.ط.

3- أرسطو (د.ت). **فن الشّعر**، تر: د. إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصريّة، د.ط.

4- إسماعيل، د. عزّ الدّين (1967م). **الشّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة)**، دار الكتاب العربيّ للطّباعة والنّشر، القاهرة، د.ط.

5- بوخاتم، د. مولاي علي (2005م). **مصطلحات النّقد العربيّ السّيمائي (الإشكاليّة والأصول والامتداد)**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط.

6- البيطار، د. يعقوب؛ محمود، د. عيد (2010م). **الأدب المقارن**، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية، د.ط.

7- الجمحي، محمّد بن سلام (1952م). **طبقات فحول الشّعراء**، تح: محمود محمّد شاكر، دار المعارف، مصر، د.ط.

8- الخطيب، د. أحمد مبارك (2009م). **الانزياح الشّعريّ عند المتنبّي (قراءة في التّراث النّقدي عند العرب)**، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقيّة، ط1.

9- أبو ديب، كمال (1987م). **في الشّعريّة**، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1.

10- الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر (د.ت). **مختار الصّحاح**، دار الإيمان، بيروت، د.ط.

11- ضيف، د. شوقي (1985 م). **النّقد**، دار المعارف، مصر، ط5.

12- عبّاس، د. إحسان (2001م). **تاريخ النّقد الأدبي عند العرب (نقد الشّعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)**، دار الشروق، عمّان ، ط1.

13- عزّام، محمّد (2003م). **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المفاهيم النّقدية الحداثية**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط4.

14- عصفور، د. جابر (1995م). **مفهوم الشّعر (دراسات في التّراث النّقدي)**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط5.

15- الفارابي، أبو نصر (1990م). **الحروف**، تح: محمّد مهدي، دار المشرق، لبنان، ط2.

16- فضل، د. صلاح (1990م). **بلاغة الخطاب وعلم النّصّ**، سلسلة عالم المعرفة 164، الكويت، د.ط.

17- القرطاجني، حازم (1986م). **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط3.

18- كبابة، د. وحيد (2008م). **قراءة النّصّ النّقديّ القديم**، التّعاونيّة للطّباعة، حلب، ط1.

19- كوين، جون (1993م). **بناء لغة الشّعر**، ترجمة وتعليق د. أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط3.

20- اللبدي، أيمن (2006م). **الشعريّة والشّاعريّة**، دار الشّروق للنّشر والطّباعة، الأردن، د.ط.

21- الماغوط، محمد (1973م). **الآثار الكاملة (مجموعة غرفة بملايين الجدران)**، دار العودة، بيروت، د.ط.

22- محبك، د. أحمد زياد (2010 م). **دراسات في المسرحيّة العربيّة**، منشورات جامعة حلب، ط1.

23- ابن منظور (د.ت). **لسان العرب**، تح: عبد الله علي الكبير، ومحمّد أحمد حسب الله، وهاشم محمّد الشاذلي، دار المعارف، مصر، د.ط.

24- ناظم، د. حسن (1994م). **مفاهيم الشّعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)**، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، ط1.

25- ويس، أحمد محمد (2002م). **الانزياح في التّراث النقدي والبلاغي**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط.

26- ويس، د. أحمد محمد (2005م). **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1.

27- ياكبسون، رومان (1988م). **قضايا الشّعريّة**، تر: محمّد الولي، ومبارك حنون، دار طوبقال للنّشر، المغرب، ط1.

الرّوابطُ الحجاجيّةُ في قصّة "الحياة بدأت للتوّ" للأديبة غادة السمّان

د. فاطمة بلّة [*] ميرنا عادل أحمد [**]

ملخّص

تعدُّ نظريّةُ الحجاجِ من أهمِّ النظريّات التي قامت عليها الدّراسات التّداوليّة، وتبرز أهميّتها في كونها حاولت تجاوز النّظرة الضيّقة الّتي ترى أنّ وظيفة اللّغة تقتصرُ على الإخبار، فاهتمّت هذه النّظريّة بالجوانب الإقناعيّة والتّأثيريّة للّغة.

وإنّ الحجاج موجودٌ في أغلب خطاباتنا، بدءاً من الحوارات اليوميّة العاديّة وانتهاءً بأعلى درجات النّصوص الإبداعيّة، وهذا ما أدّى إلى ظهور نظريّات عِدّة متعلّقة بهذا المجال.

تُعنى النّظريّة الحجاجيّة بدراسة الأسلوب الّذي يتبنّاه المتكلّم، ويحاول فيه إقناع المخاطب بما يريده، وقد بدأت الدّراسات الحجاجيّة بالاستقلال منذ خمسينيّات القرن العشرين، وهي ماتزال مستمرّة في التّشكّل والتّأسّس حتَّى وقتنا الحاضر.

وقد سعت هذه الدّراسة للكشف عن فرضيّة مفادها الرّوابط الحجاجيّة في قصّة "الحياة بدأت للتوّ" للأديبة غادة السّمّان، فالرّوابط الحجاجيّة تُعدُّ إحدى الآليّات اللّغويّة الّتي تربط أجزاء الخطاب، وهي من العناصر الّتي تجعل النّصّ متّسقاً ومنسجماً، ومن ثمَّ تحقّق له البعد الإقناعيّ عبر استمالة المتلقّي وتوجيهه نحو غاية معيّنة يريدها المتكلّم.

الكلماتُ المفتاحيّة:الحجاج، التّداوليّة، الحجاج اللّغويّ، الرّوابط الحجاجيّة، الإقناع

[*] أستاذ مساعد في قسم اللغة والعربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقيّة– سوريا.

[**] طالبة ماجستير، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة تشرين، اللاذقية– سوريا.

Argumentative Connectives in The Story "Life is just beginning" of the writer Ghada Al Samman

DR. Fatima Ballah* **Mirna Adel Ahmad****

Abstract

The theory of Argumentation is considered one of the most important theories on which pragmatic studies are based. Its importance lies in the fact that it tried to overcome the narrow view that the function of language is limited to informing, This theory is concerned with the persuasive and affective aspects of language.

And that Argumentation are present in most of our discourses, starting from the ordinary daily dialogues and ending with the highest degrees of creative texts, and this has led to the emergence of several theories related to this field, and that the argumentative theory is concerned with studying the style adopted by the speaker, in which he tries to convince the addressee of what he wants, and the argumentative studies have begun Independence since the fifties of the twentieth century, and it is still continuing to form and establish until the present time.

This study sought to reveal the hypothesis that the argumentative links in the story "Life is just beginning" by the writer Ghada Al-Samman Argumentative Connectives are one of the linguistic mechanisms that connect parts of speech, It is one of the elements that make the text consistent and harmonious, and thus achieves the persuasive dimension for it by winning over the recipient and directing him towards a specific goal that the speaker wants.

key words: Argumentation, pragmatic ,linguistic Argumentation , Argumentative persuasion, Connectives

* Assistant Professor in the Department of Language and Arabic at the Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University - Specialization in Linguistics and Linguistics

** Master Student - Department of Arabic Language - College of Arts and Humanities - Tishreen University - Lattakia - Syria.mirna2741994@gmail.com

مقدّمة:

سعتِ الأبحاثُ اللّغويّة القديمة والحديثة للبحث عن أغراض اللّغة، فليس هنالك متكلّم يقول خطاباً من دون غاية، وقد كشفتِ التّداوليّة عن الإستراتيجيّاتِ الّتي تتحقّق بها هذه الغايات، ومن أهمّها الإقناع والتّأثير في الآخر، فظهرت نظريّة الحجاج، وعُدَّ الحجاج آليّة من آليّات التّواصل والحوار ومناقشة الأفكار أو الآراء المطروحة، فكان الحجاجُ بديل العنف، والوسيلة الّتي تُستعمل لمناقشة الآراء والأفكار للوصول إلى النّتيجة المرجوّة.

إنّ الأديبة تحاول في قصّتها مخاطبةَ المتلقي وإقناعه بأفكارها، والتّأثير النّفسيّ والوجدانيّ فيه، فالحجاج قوّة تدفع للتّغيير في موقف المتلقّي، وقد استعملت آليّات كثيرة للإقناع، وكانت الرّوابط اللّغويّة الحجاجيّة من أبرز هذه الآليّات.

تسعى هذه الدّراسة للكشف عن الرّوابط الحجاجيّة في قصّة "الحياة بدأت للتّوّ"؛ تلك القصّة التي نشرتها الكاتبة ضمن مجموعتها القصصيّة (زمن الحبّ الآخر)، وحاولت فيها البطلة (عيّوش) أن تثور على المجتمع والعادات والتّقاليد، وتقف إلى جانب المرأة دوماً، فتعمل على إثبات دورها بوصفها امرأة عاملة ومستقلّة، ويحقّ لها أن تتصرّف كما يتصرّف الرّجال.

وكشفت الدّراسة الآليّات الّتي استعملتها الأديبة في قصّتها، وقدرتها على توظيفها توظيفاً صحيحاً كي تخدم نصّها؛ وذلك لأنّ الرّوابط الحجاجيّة من الآليّات المهمّة الّتي يعتمد عليها التّحليل الحجاجيّ التّداوليّ؛ لذلك ستركّز هذه الدراسة على دور هذه الرّوابط واستعمالاتها في القصّة.

مشكلة البحث:

إنّ فكرة البحث تنشد الإجابة عن مجموعة من الأسئلة أهمّها:

- مادور الرّوابط الحجاجيّة في تحقيق الإقناع؟
- كيف يكون الرّابط لغويّاً أوّلاً، وحجاجيّاً ثانياً؟
- ماالرّوابط الحجاجيّة الّتي كانت أكثر توظيفاً في القصّة، وكيف وظّفتها الأديبة لتثبت قدرتها اللّغويّة والإقناعيّة؟ وهل وفّقت في اختيارها لمواقع الرّوابط في قصّتها؟
- هل استطاعت الرّوابط أن تحقّق حجاجيّة التّلقي؟

أهميّة البحث:

تكمن أهميّة هذا البحث في التّركيز على دور الرّوابط الحجاجيّة في القصّة، وقد بُنيت أغلبُها

على أساس الإقناع، لذلك تتبّع البحثُ اكتشاف الوسائل والآليّات المتّبعة للوصول إلى الإقناع والتّأثير في المتلقي متمثّلة بـ (الرّوابط الحجاجيّة).

أهداف البحث:

أمّا الأهداف الّتي تسعى هذه الدراسة إلى تحقيقها فهي:

1-بيان فاعليّة الرّوابط الحجاجيّة، ومدى نجاعتها في الوصول إلى مقاصد الكاتبة، وإظهار حضورها بما تحمله من إقناع لغويّ، وغاية جماليّة لها تأثير في نفوس متلقّيها.

2- معرفة الرّسالة التي أرادت الكاتبة توجيهها إلى القارئ عن طريق استعمالها لهذه الرّوابط.

3-إظهار قدرة هذه الرّوابط على جعل النّصّ متماسكاً، ومسبوكاً سبكاً صحيحاً للوصول إلى الهدف المنشود.

الدّراسات السّابقة:

كثُرت الدّراسات السّابقة التي سلّطت الضوء على الرّوابط الحجاجيّة، وكان لها صلة مباشرة بهذا البحث، فمنها:

- "استراتيجيّات الخطاب مقاربة لغويّة تداوليّة" لعبد الهادي بن ظافر الشّهري، وقد اعتمد في كتابه على دراسة اللّغة في الاستعمال من أجل تحقيق التّواصل، فتمظهرت الأبعاد التّداوليّة في مراعاة اختلاف السّياق، واختيار الآليّات المناسبة لتحقيق المقاصد.

- "اللّغة والحجاج" لأبي بكر العزّاوي، قدّم هذا الكتاب نموذجاً تطبيقيّاً في مجال تحليل الخطاب اعتماداً على نظريّة الحجاج اللّغويّ الّتي وضع أسسها اللّغويّ الفرنسيّ أزفالد ديكرو، ويسعى مؤلّف الكتاب للتأكيد على فرضيّة الطّبيعة الحجاجيّة للّغة، وقد خصّص الفصل الثّاني منه لدراسة الرّوابط الحجاجيّة في اللّغة.

- "الرّوابط والعوامل الحجاجيّة في مقامات الهمذانيّ" للدكتور عمر ذياب أبو هنيّة، فقد سلّطت هذه الدّراسة الضوء على الرّوابط الحجاجيّة التّساوقيّة والتّعارضيّة، والعوامل الحجاجيّة الّتي وجّهت الكلام في مقامات الهمذاني.

منهجُ البحثِ:

اعتمد هذا البحث على المنهج الوصفيّ؛ لأنّه يتناسب مع الدّراسة الحجاجيّة، إذ إنّه قدّم مفهوماً نظريّاً يتضمّن التّعريف بالرّوابط الحجاجيّة، ثمّ عرض نماذج تحليليّة تشمل الرّوابط المستعمَلة في القصّة.

هيكليّة الدّراسة:

لقد تشكّلت الدّراسة من ثلاثة مباحث؛ المبحث الأوّل نظريّ يوضّح مفهوم الحجاج وعلاقته بالتّداولية، والمبحث الثاني يمهّد للدّخول في مفهوم الرّوابط الحجاجيّة عن طريق شرح نظريّة الحجاج اللّغويّ عند (ديكرو وأنسكومبر)، أما المبحث الثّالث فإنّه يبحث في حجاجيّة بعض الرّوابط في القصّة ويحلّلها.

1-الحجاج وعلاقته بالتّداوليّة:

1-1- التّداوليّة لغةً: جاء في لسان العرب لابن منظور قوله: "تداولنا الأمر: أخذناه بالدُّول، وقالوا: دَواليك أي مداولةً على الأمر...ودلت الأيّام أيّ دارت والله يداولها بين النّاس، وتداولته الأيدي: أخذته هذه مرّة وهذه مرّة... وتداولنا العملَ والأمرَ بيننا بمعنى تعاورناه فعملَ هذا مرّة وهذا مرّة".[1]

فقد دلّت المادّة اللّغويّة السّابقة على التّحوّل والتّناقل، فاللّغة تتحوّل من شخص إلى آخر، وتنتقل بين الأفراد.

[1] – الإفريقيّ، جمال الدين بن منظور ، 1980م– لسان العرب، تح: عبدالله علي الكبير، دار المعارف، القاهرة، مصر ،(دول)

1-2-التّداوليّة اصطلاحاً: تعدّدت تعريفات التّداوليّة نظراً لسعة مجالها، فهي "جزء من السّيميائيّة الّتي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات، فهي تُعنى بدراسة استعمال اللّغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابيّة، فهي إذن تهتمّ بالمعنى كالدّلاليّة وبعض الأشكال اللّسانيّة الّتي لا يتحدّد معناها إلّا من خلال استعمالها".[2]

فالتّداوليّة تركّز على كلّ ماله علاقة بالاستعمال، وتهتمّ بدراسة التّواصل اللّغويّ البشريّ.

وقد عُرّفت أنّها "دراسة الاتّصال اللغويّ في السّياق، وهذا التّعريف هو مايسمح بدراسة أثر السّياق في بنية الخطاب، ومرجع رموزه اللّغوية ومعناه، كما يقصد المرسِل".[3]

إذن لابدّ من وجود مرسل ومتلقٍ لكي يكون هنالك خطاب.

فالتّداوليّة "مشروع شاسع في اللّسانيّات النّصيّة، تهتمّ بالخطاب، ومناحي النّصيّة فيه، نحو: المحادثة، والمحاججة، والتّضمين...ولدراسة التّواصل بشكل عام؛ بدءاً من ظروف إنتاج الملفوظ إلى الحال الّتي يكون فيها للأحداث الكلامية قصدٌ محدّد، إلى مايمكن أن تنشئه من تأثيرات في السّامع، وعناصر السّياق".[4]

وترتكز التّداوليّة على محاور، منها: أفعال الكلام، والحجاج، والإشاريّات، والاستلزام الحواري...وكلّ هذه المحاور تصبّ في بوتقة واحدة هي بوتقة الحجاج الذي يُعدّ وسيلة لتحقيق الإقناع، وقد "ربط الاتّجاه التّداوليّ الحجاج بنظريّة أفعال الكلام

[2] - بوقرة، نعمان، 2009، المصطلحات الأساسيّة في لسانيّات النّصّ وتحليل الخطاب، دراسة معجميّة، عالم الكتب الحديث، ط1، ص97

[3]- الشهري، عبد الهادي بن ظافر ، 2004م- استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بنغازي، ليبيا ص22

[4] – بوجادي، خليفة، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، ط1، بيت الحكمة للنشر، الجزائر، ص135

والاستلزام الحواري، فالنّصّ الأدبيّ ليس مجرد خطاب لتبادل الأخبار والأقوال والأحاديث، بل يهدف إلى تغيير وضع المتلقي عبر مجموعة من الأقوال والأفعال الإنجازيّة، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي من خلال ثنائية: افعل ولاتفعل" [5]

والمقصود بذلك كيف يستطيع المتكلّم أن يقنع المتلقّي عن طريق الكلام، فالفعل الّذي ينطقه المتكلّم يرافقه تأثيرٌ في المتلقّي، وتغيير في سلوكه وأفعاله، فليس هنالك خطاب يُكتب دون هدف.

وقد ارتبط مفهوم الحجاج قديماً بالفصاحة والخطابة، وكان جزءاً لاينفصل عن البلاغة، وأوّل ظهور لهذا المصطلح كان في البلاغة اليونانيّة عند سقراط وأفلاطون وأرسطو، ولم يصبح مفهوماً واضح المعالم قبل (شايم بيرلمان)، فوضع أُطره ونقله إلى مرحلة جديدة أكثر شموليّة.

وقد عرضت المعجمات العربية رؤيتها للحجاج Argumentation وبيّنت أنّ الحجاج والمحاجة مصدران لفعل حاجج.

1-3-الحجاج لغةً: جاء في لسان العرب لابن منظور: " حاججته أحاجُّه حجاجاً ومُحاجّةَ حتّى غلبته بالحُجج التي أدليت بها. والمحَجّة: الطريق. والحُجّة: البرهان؛ وقيل: الحُجّة مادوفع به الخصم"[6].

فعدَّ بذلك الحجّة كالبرهان، والغرض من البرهان الإفحام والإقناع، فجاء الحجاج والبرهان بالمعنى ذاته.

---

[5]- حمداوي، جميل، 2014م- من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، أفريقيا الشرق، المغرب، ص52، نقلاً عن:
ORRECCHION, Chaterine Kerbrat, 1980- Enonciation de la subjective dans le langage, Paris, Armand Coline,P18

[6] الإفريقيّ، جمال الدين بن منظور ، لسان العرب، (حجج)

وكذلك الفيروز أبادي يذهب إلى التّعريف ذاته، فيقول:" الحُجّة بالضم: البرهان. والمحجاج: الجَدِل."[7] وهذا مايؤكّد أنّ أغلب تعريفات الحجاج اللّغويّة ارتبطت بالجدل والبرهان، ولاحجاج دون وجود طرفين متحاورين يعرضان حججهما وبراهينهما في المرحلة الأولى، ثمّ تكون الغَلبة لأحدهما في المرحلة الثّانية وهي الغاية والمقصد من الحجاج.

1-4-الحجاج اصطلاحاً: لقد عرّف الشّريف الجرجاني الحُجّة في معجم التّعريفات بقوله: "الحُجة مادُلَّ به على صحّة الدّعوى، وقيل الحجّة والدّليل واحد"[8] فلم يفرّق هذا التّعريف بين الحجّة والدّليل.

وقد عرّف جميل حمداوي الحجاج تعريفاً شاملاً فقال: "الحجاج عبارة عن خطاب حواريّ تواصليّ ديمقراطيّ تشاركيّ بامتياز. ومن ثمّ فهو نقيض العنف، والإرهاب، والإكراه، والتطرّف، والحرب.

كما يستلزم –حسب بيرلمان (Perlman) وألبريخت تيتيكا (Olbrechts-Tyteca)– الإقناع، والحوار، والاختلاف، والتّسامح، والتّفاهم، والتّعايش، وحرّية الرّأي والمعتقَد." [9]

وبذلك يكون الحجاج وسيلةً توصلُ إلى الإقناع والتّأثير في الطرف الآخر.

وبناءً على ذلك يمكن القول: إنّ الحجاج يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتّداوليّة؛ وينتمي إلى مجالها، ولأنّ التّداوليّة وسيلة تكشف عن علاقة اللّغة بمستعمليها شغلت اهتمام

[7] الفيروز أبادي، مجد الدّين محمّد بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق: أنس محمد الشّامي وزكريا جابر أحمد، دار الحدث، القاهرة، م2008، (حجج)

[8] الشّريف الجرجاني، علي بن محمد ،معجم التّعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر،(الحُجّة)، ص73

[9] - حمداوي، جميل، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، ص10-11

الباحثين، فاللّغة لاتقتصر على تقديم المعلومات، بل تؤثّر في المتلقي، وتؤثّر في أفعاله؛ لأنّها تتواصل وتتفاعل معه.

2-نظريّة الحجاج اللّغوي عند (ديكرو وأنسكومبر):

وضع اللّغوي الفرنسيّ (أزفالد ديكرو) سنة 1973م مع زميله (جون أنسكومبر) نظريّةً لغويّة لسانيّة سُمّيت (نظريّة الحجاج في اللّغة)، "وتندرج هذه النّظريّة ضمن تيّار حديث في الأدبيّات اللّسانيّة، لايعتبرُ الوظيفة التّواصليّة الإخباريّة الوظيفة الأساسيّة والوحيدة للّغة، بل إنّه على العكس من ذلك، يسند إليها دوراً ثانويّاً".[10]

تهتمّ هذه النظريّة بالوسائل اللّغويّة، وبإمكانات اللّغات الطّبيعيّة التي يتوفّر عليها المتكلّم لتوجيه خطابه وتمكينه من تحقيق أهدافه الحجاجيّة، وتنطلق هذه النّظريّة من فكرة أننا نتكلّم عامّة بقصد التّأثير،[11] وقد أراد ديكرو من خلال هذه النّظريّة إثبات أنّ الحجاج متجذّر في اللّغة، ولاينفصل عنها.

وبما أنّ هذه النّظريّة تُعنى بالوسائل اللّغويّة الحجاجيّة وأهدافها وتأثيرها يعني هذا أنّ الأقوال اللّغويّة تحمل في جوهرها مؤشّراتٍ لسانيّة تدلّ على طابعها الحجاجيّ، دون أن يكون ذلك متعلّقاً بالسّياق التّداوليّ الخارجي.

وتبحث هذه النّظريّة في الجزء التّداولي المُدمج في الدّلالة وهو ماسمّي فيما بعد "التّداوليّة المُدمجة" الّتي تدرس العلاقة بين التّركيب (الإعراب) والدّلالة والتّداول.

لقد كان منطلق (ديكرو وأنسكومبر) في نظريّتهما منبثقاً من نظريّة أفعال الكلام لـ (أوستن وسرل)، فطوّرا أفكار (أوستن وسرل)، وأضافا فعل الاقتضاء وفعل الحجاج،

[10] العزاوي، أبو بكر، اللغة والحجاج، ، ص9

[11] ينظر، العزاوي، أبو بكر، 2006م– اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ، ص14

وأخذا أيضاً من نظريّة لسانيّات التّلفّظ عند (بنفينست)، والحواريّة أو تعدّد الأصوات (التّناصّ) عند (باختين).

ويعرّف (ديكرو وأنسكومبر) الحجاج في كتابهما: " إنّ الحجاج يكون بتقديم المتكلّم قولاً ق1 (أو مجموعة أقوال) يفضي إلى التّسليم بقول آخر ق2 (أو مجموعة أقوال أخرى)"[12]

وذلك إنّ ق1 تمثّل الحجّة، و ق2 تمثّل النّتيجة، فيكون الحجاج بنظرهما: "تقديم الحجج والأدلّة المؤدّية إلى نتيجة معيّنة، وهو يتمثّل في إنجاز تسلسلات استنتاجيّة داخل الخطاب، وبعبارة أخرى، يتمثّل الحجاج في إنجاز متواليات من الأقوال، بعضها هو بمثابة الحجج اللّغويّة، وبعضها الآخر هو بمثابة النّتائج الّتي تُستنتج منها"[13]

وبما أنّ للّغة وظيفة حجاجيّة وجب التّمييز بين الاستدلال Raisonnement والحجاج Argumentation، فهما ينتميان إلى نظامين مختلفين، نظام المنطق ونظام الخطاب، فالأقوال الّتي يتكوّن منها استدلال ما، مستقلّة بعضها عن بعض، فكلّ منها يعبّر عن قضية، فتسلسل الأقوال في الاستدلال ليس مؤسّساً على الأقوال نفسها بل على القضايا المتضمّنة فيها، في حين أنّ الحجاج مؤسّس على بنية الأقوال اللّغويّة وتسلسلها واشتغالها داخل الخطاب.

فإذا قلنا: (الجوُّ جميلٌ، لنذهب إلى النّزهة)، فجمال الجوّ دليل وحجّة تدفع إلى التّنزّه الّذي يُعدّ (النّتيجة)، والحجّة تكون ظاهرة أو مضمرة حسب السّياق.[14]

---

[12] صولة، عبدالله، 2001–الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ص33، نقلاً عن: Anscombre J.c.et Ducroto: L'argumentation dans La Langue, Edition Mardage,Liege Bruxelles 2em edition, 1988 (Lere edition 1983) p8

[13] العزاوي، أبو بكر، اللغة والحجاج ، ص16

[14] ينظر، العزاوي، أبو بكر، اللغة والحجاج ، ص16–18

ولكن لكلّ نظريّة منتقدوها، فمن أهمّ عيوب هذه النّظريّة كما رآها عبدالله صولة "حصر صاحبيها دلالة الملفوظ في (التّوجيه)، والرّأي عندنا أنّ دلالة الكلام (وحتّى الكلمة) ليست التّوجيه فحسب، وإنّما التّوجيه جزء من دلالة ذلك الكلام وبعض منها، فقد يكون لهذا الكلام دلالات تتجاوز الحجاج والتّوجيه وتفيض عنهما" [15]

وإنّ أبرزَ المصطلحات الّتي تحدّث عنها (ديكرو وأنسكومبر) السلّمُ الحجاجيّ؛ فهو "عبارة عن مجموعة غير فارغة من الأقوال مزوّدة بعلاقة ترتيبيّة"[16]

وهذه العلاقة يجب أن تحتوي على شرطين هما: [17]

أ)كلُّ قول يقع في مرتبة ما من السُّلَّم يلزم عنه مايقع تحته، بحيث تلزم عن القول الموجود في الطّرف الأعلى جميع الأقوال الّتي دونه.

ب)كلُّ قول كان في السلّم دليلاً على مدلول معيّن، كان ما يعلوه مرتبة دليلاً أقوى عليه.

إذن فالحجج تتفاوت في قوّتها، وعندما تتضمّن فئة من الحجج علاقة بين مراتب هذه الحجج تسمّى تلك العلاقة سلّماً حجاجياً.

وإذا أخذنا الأقوال الآتية:[18]

1-حصل زيد على الشّهادة الثّانوية

2-حصل زيد على شهادة الإجازة

---

[15] صولة، عبدالله، الحجاج في القرآن، ، ص36

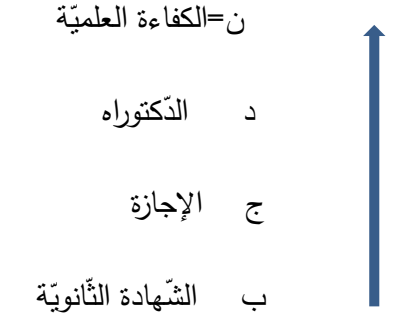
[16] عبدالرحمن، طه، 1998-اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص277

[17] المرجع نفسه، ص277

[18] ينظر، العزاوي، أبو بكر، اللغة والحجاج، ص21

3-حصل زيد على شهادة الدّكتوراه

فالجمل السّابقة تتضمّن حججاً منتمية إلى نفس الفئة الحجاجيّة والسلّم الحجاجيّ نفسه، وتؤدّي كلّها إلى نتيجة مضمرة هي كفاءة زيد، ولكنّ القول الأخير هو أعلى درجات السلّم الحجاجيّ، وهو أقوى دليل على مكانته العلميّة:[19]



وقد تتعدّد الحجج، وتترتّب تصاعدياً من الأقل قوّة إلى الأقوى لنصل إلى النّتيجة المرجوّة.

وقد أشار (شكري المبخوت) إلى أنّ نظرية السّلالم الحجاجيّة تنطلق من "إقرار التّلازم في عمل المحاجّة بين القول الحجّة (ق) ونتيجته (ن)، ومعنى التّلازم هنا هو أنّ الحجّة لاتكون حجّة بالنّسبة إلى المتكلّم إلّا بإضافتها إلى النّتيجة مع الإشارة إلى أنّ النّتيجة قد يُصرّح بها وقد تبقى ضمنيّة"[20]

[19] ينظر، العزاوي، أبو بكر، اللغة والحجاج، ص21

[20] المبخوت، شكري، 1998-الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس، ص363

فنظريّة السّلالم الّتي تدعم هذه النّتيجة قد تكون متفاوتة في درجة قوّتها، وتشكّل سلّماً ينطلق من أضعف حجّة إلى أقوى حجّة، وأمّا النّتيجة فقد تكون ضمنيّة، وقد تكون صريحة؛ فالنّتيجة تكون ضمنيّة عندما نقول: "أ: ماذا تريد أن تفعل اليوم؟

ب: ألا ترى الطّقس جميلاً؟

فالاستفهام في قول (ب) يمثّل حجّة لفائدة نتيجة ضمنيّة هي الخروج للنّزهة مثلاً وإن لم يقع التّصريح بهذه النّتيجة"[21]

فشكري المبخوت في هذا المثال أعطى مفتاحاً للنّتيجة وهو العبارة الثّانية، فمن شروط الخروج والتنزّه توفّرُ الطّقس الجميل.

ومن أهمّ مفاهيم السلّم الحجاجي الرّوابط والعوامل الحجاجيّة، فقد تضمّنت الجمل عند (ديكرو وأنسكومبر) وجهةً حجاجيّة تحدّد معناها قبل الاستعمال، لكنّ الملفوظ يفرض نوعاً من النّتائج دون غيرها، وهذا يستلزم أنّ الملفوظ لايصلح أن يكون حجّة لهذه النّتيجة أو غيرها إلّا بموجب الوجهة الحجاجيّة المسجّلة فيه، ومأتى هذه الوجهة هو المكوّنات اللّغويّة الّتي تحدّد معنى الجملة، وتضيق أو توسع من احتمالاتها الحجاجيّة، وهذه المكوّنات أي الرّوابط والعوامل الحجاجيّة هي الّتي تحدّد طرائق الرّبط بين النّتيجة والحجّة.[22]

وإنّ عمل الرّوابط الحجاجيّة يختلف عن عمل العوامل الحجاجيّة، "فإنّ التّعليمات والتّوجيهات المحدودة لاتّجاه الخطاب، قد تقع داخل الجملة، فتُعتبَر بذلك عوامل حجاجيّة، وظيفتُها هي حصرُ الإمكانات الحجاجيّة التي يتيحها القول، وقد تقع بين

[21] المبخوت، شكري، الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهمّ نظريّات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص363

[22] ينظر، المرجع نفسه، ص375-376

الجمل وتربط بين وحدتين دلاليّتين أو أكثر في إطار استراتيجيّة حجاجيّة واحدة، فتعتبر بذلك روابط حجاجيّة."[23]

فالرّوابط والعوامل الحجاجية دليل قاطع وأساسي على أنّ للحجاج مؤشراً في بنية اللّغة نفسها.

وسيتناول هذا البحث دراسة بعض الرّوابط الحجاجيّة في المجموعة؛ لكون ورودها كان أكثر وأوضح من ورود العوامل الحجاجيّة.

3-الرّوابط الحجاجيّة:

لقد وضع (ديكرو) أسس نظريّة الحجاج اللّغويّ، ورفض فيها الفصل بين الدّلالة وموضوعها معنى الجملة، والتّداوليّة الخاصّة باستعمال الجملة في المقام، وهذا مادُعي بالتّداولية المُدمجة التي تنظر إلى اللّغة بوصفها أداة تحقق أعمالاً لغويّة، ومن ثمّ فإنّ البنية الحجاجيّة مطبوعة في أساس اللّغة، ولابدّ من الاستعانة بآليات تجعل هذه البنية متماسكة، ومن هذه الآليّات الرّوابط الحجاجيّة.[24]

وبذلك يكون الرّابط الحجاجيّ " كلمة تعليق وتوجيه بين معلومات نصّ وحجاجاته، ويضع خاصّة ما في النّصّ من معلومات في خدمة مقصده الحجاجيّ"[25]

[23] قادا، عبد العالي، 2016م-بلاغة الإقناع دراسة نظرية وتطبيقية، ط1،دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ص181-182

[24] ينظر، أبو هنية، عمر ذياب ، 2019م- الروابط والعوامل الحجاجية في مقامات الهمذاني، المجلة العربية للنشر العلمي، العدد11، ص6

[25] – بلانتان، كريستيان، 2010م-الحجاج، ترجمة: عبدالقادر المهيري، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ص120

وقد عرّفه محمد طروس في كتابه: "صرْفة تمفصل بين عبارتين فأكثر، أو فعلين لغويين فأكثر، ضمن استراتيجيّة حجاجيّة وحيدة" [26]

فالرّوابط الحجاجيّة هي أدوات لغويّة دورها الرّبط بين قضيّتين، وترتيب درجاتها بوصف هذه القضايا حججاً في الخطاب، ومن هذه الرّوابط: (غنيّ عن القول، لكن، حتّى، بل، فضلاً عن، إذن، لأنّ...)

وهو مايسمّيه المناطقة اللّفظ أو الأداة، وهذا اللّفظ لايدلّ على أيّ معنىً بذاته، ولكن يربط بين الألفاظ ليبيّن العلاقات فيما بينها، ضمن هدف إقناعي، ولهذه الألفاظ أو (الرّوابط) سمة حجاجيّة تُضبط في أثناء الاستعمال.[27]

وهناك أنواع مختلفة من الرّوابط نذكر منها:[28]

1-الرّوابط المدرجة للحجج: مثل: (حتّى، بل، لكن، دع ذلك، لأنّ...)

2-الرّوابط المدرجة للنّتائج، مثل: (إذن، إذاً، بالتّالي...)

3-الرّوابط التي تدرج حججاً قويّة، مثل: (حتّى، بل، لكن، لاسيّما...)

4-الرّوابط التي تدرج حججاً ضعيفة، وروابط التّعارض الحجاجيّ، مثل: (بل، لكن، مع ذلك...)

5-روابط التّساوق الحجاجيّ، مثل: (حتّى، لاسيّما...)

[26] طروس، محمد، 2005م- النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، مكتبة الأدب المغربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ص112

[27] ينظر، الشهري، عبد الهادي بن ظافر، استراتيجيات الخطاب، ص508

[28] حمداوي، جميل، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، ص39

وهنالك أيضاً روابط العطف وروابط التّعليل وغيرها، وقد ركّز هذا البحث على دراسة بعض هذه الرّوابط لكونها "تؤدّي دوراً مهمّاً في الانسجام التّلفظيّ والتّداوليّ، كما تضطّلع بدور استمراريّة النّصّ والحفاظ على انسجامه وإسهامه في الاتّساع والتّدرّج، والاتّساق الشّامل للخطاب، وهذا من ناحية أخرى فإنّها تسمح بتدرّج القضايا وتسلسلها، فهي إذن تكتسي بعداً نصّيّاً" [29]

ومن الرّوابط التي تكرّر ذكرها في القصة وأدّت دوراً حجاجياً:

3-1- الـرّابط الحجـاجيّ (لكـنّ): إحدى الأدوات النّحويّة الّتي تنفي كلاماً وتثبت غيره، "تكون مخففّة ومثقّلة، فالمخفّفة غير عاملة، والمثقّلة عاملة، ومعناها في كلتا الحالتين الاستدراك والتّوكيد، فالمخفّفة كقولك: ماقام زيد لكن عمرو، وتعطف مابعدها على ماقبلها، ولابدّ أن يكون في صدر كلامك نفيٌ إذا عطفت المفرد على المفرد، ولايجوز أن تعطف بها المفرد على المفرد بعد الموجب، فإن كان بعدها جملة جاز أن تقع بعد الموجب، وذلك قولك: قام زيد لكن عمرو لم يقم، وإنّما وجب أن يكون كذلك من قِبَل أنّ ما بعدها مخالف لما قبلها، فإذا كان ما قبلها موجباً كان ما بعدها منفيّاً.

وأمّا المثقّلة فهي من أخوات إنّ، وعملها كعملها، وذلك قولك: أتاني زيد لكنّ عمراً لم يأتني..."[30]

[29] عطاالله، محمد، توظيف الروابط الحجاجية في مقالات محمد البشير الإبراهيمي، دراسة تحليلية للرابط الحجاجي، جامعة باتنة، الجزائر، ص66

[30] الرمّاني، الإمام أبو الحسن علي بن عيسى ، 1981م .- معاني الحروف، حقّقه وعلّق عليه: الدكتور عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق، جدة، الطبعة الثانية، ص133

وورد تعريفُ الاستدراك في النّحو الوافي: هو إبعاد معنى فرعي يخطر على البال عند فهم المعنى الأصلي لكلام مسموع أو مكتوب.[31]

وإنّ العلاقة الحجاجيّة بين الحجّتين علاقة تناقض، "والدّليل الّذي يرد بعد لكن يكون أقوى من الدّليل الذي يرد قبلها، وتكون له الغلبة بحيث يتمكّن من توجيه القول بمجمله، فتكون النّتيجة الّتي يقصد إليها هذا الدّليل ويخدمها هي نتيجة القول برمته."[32]

وتجري (ديبورا شيفرن) موازنة بين الأداة لكن وحرف الواو بقولها: "بالرّغم من أنّ لكنّ هي من أدوات تنسيق الخطاب، إلا إنّ لها وظيفة تداوليّة مختلفة، وهو أنّها تجعل للوحدة الّتي تليها فعلاً مضادّاً؛ ولأنّ هذا الدّور مؤسّس على معناها المضادّ، فإنّ مدى استعمالها الذّهنيّ أضيق من مدى الواو... إذ لاتنسّق لكنّ بين الوحدات الوظيفيّة إلّا إذا كان هناك بعضاً من العلاقات المتضادّة في محتواها الذهنيّ أو التّفاعليّ"[33]

وقد ميّز اللّسانيون بين نوعين منها: الأولى دحضيّة والثّانية حجاجيّة؛ فالدّحضية هي رابط حجاجيّ يجعل من الحركة التّلفظيّة حواراً يرتبط فيه النّفي مع التّصحيح،

[31] يُنظر، حسن، عباس، النّحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللّغوية المتجددة، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط3، ص632

[32] العزاوي، أبو بكر، 1992م- الحجاج والشعر، نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر، مجلة دراسات سيميائيّة أدبيّة لسانيّة، العدد السابع، ص105

[33] الشهري، عبد الهادي بن ظافر، استراتيجيّات الخطاب، ص512، نقلاً عن:

Deborah Schiffren: Discourse Markers Combridge University press,1992,p152-153

وبالتالي تكون وظيفته دحض ملفوظ مخاطب آخر، أمّا الحجاجيّة فإنّها تُظهر قوّة أطروحة على أخرى، إذ تتموضع بين الحجّة وضدّ الحجّة.[34]

فالرّابط (لكنّ) يربط حجّتين؛ الحجّة الّتي تقع قبل الرّابط تقود الخطاب إلى نتيجة معاكسة للنّتيجة الّتي تقودها الحجّة الّتي تقع بعد الرّابط، وهي النّتيجة الاقوى، وبذلك يُستدعى تنبيه القارئ وبالتّالي تأثّره واستدراكه لما يقرأ.

وقد ورد استعمال الرّابط (لكنّ) في مواضع كثيرةٍ في القصّة، فكتبت على لسان البطلة (عيّوش): " أحلم بالمساهمة في بناء زمن الحبّ الآخر... ولكنّي الآن مفتّتة من الدّاخل" [35]

فالرّابط في العبارة السّابقة هو (لكنّ)، وهنالك تعارض حجاجيّ بين مايتقدّم الرابط ومايتلوه، فالقسم الأول من العبارة (أحلم بالمساهمة في بناء زمن الحبّ الآخر)، يتضمّن حجة (ح)1، تخدم نتيجة (ن) من قبيل (ستحقّق حلمها وتبني زمناً للحبّ الآخر)، والقسم الثّاني من العبارة (الآن مفتّتة من الدّاخل) يتضمّن حجة (ح2) تخدم نتيجة مضادّة للنّتيجة السّابقة، ويرمز لها (لا–ن)، وهذه النّتيجة من الوارد أن تكون (لن تبني أيَّ شيء بسبب تعبها)

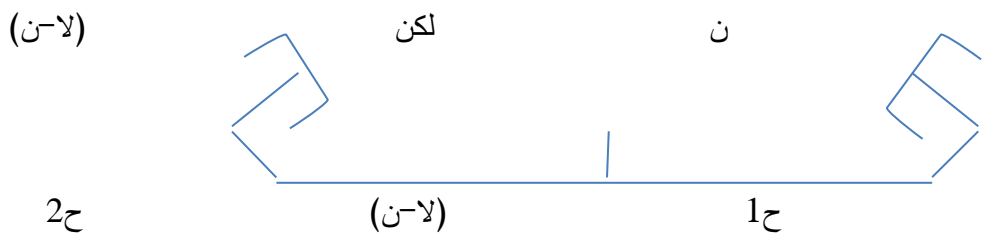
وبما أنّ الحجة الثانية أقوى من الحجّة الأولى، فهي الّتي ستقود الخطاب نحو النّتيجة المضادّة (لا–ن)

وتتوضّح هذه العلاقة الحجاجيّة على شاكلة الرّسم البيانيّ:[36]

[34] ينظر، عطاالله، محمد، توظيف الروابط الحجاجية في مقالات محمد البشير الإبراهيمي، دراسة تحليلية للرابط الحجاجي، ص69

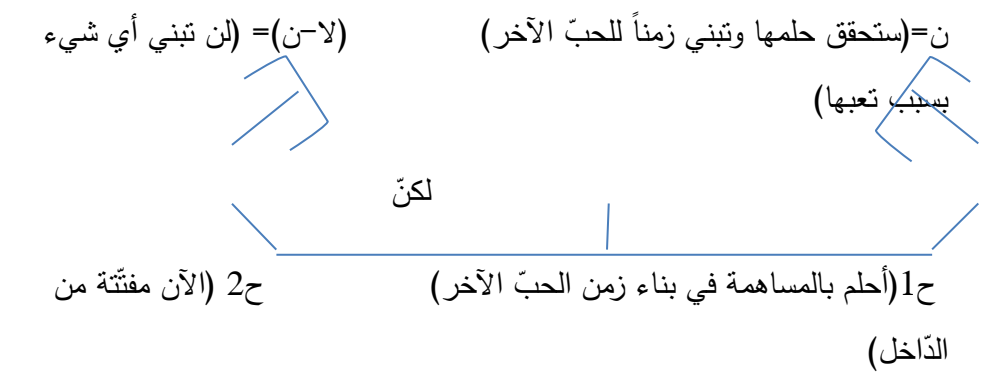
[35] السمان، غادة، 1978م- زمن الحب الآخر ، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط1، ، ص16

[36] - العزاوي، أبو بكر، اللغة والحجاج، ص59



حيث: (لا–ن) = النّتيجة المضادّة

وبذلك تتوضّح وظيفة الرّابط الحجاجي (لكنّ) من خلال العلاقة الحجاجيّة في الشّكل الآتي:



فقد عملت الكاتبة على توظيف هذا الرّابط في عبارتها وفق هذا التّعارض، وبما يخدم بنيتها القصصيّة وتطوّر الأحداث عبرها، فمن خلال المثال السّابق دفعت بالقارئ إلى تصديق غايتها، وجعلته متعاطفاً معها؛ لأنّه أصبح على دراية بحالتها النّفسيّة الّتي تعكس تعبها ويأسها.

3–2–الرّابط الحجاجيّ (بل): أداةُ ربطٍ بين قولين، "وهي من الحروف الهوامل، ومعناها الإضراب عن الأوّل، والإيجاب للثّاني، تقول من ذلك: ماقام زيد بل عمرو، وخرج أخوك بل أبوك، تقع بعد النّفي والإيجاب جميعاً هذا مذهب البصريين.

وأمّا الكوفيّون فلا يجيزون أن تقع بعد الإيجاب، وإنّما تقع عندهم بعد النّفي أو مايجري مجراه" [37]

إذن يتحدّد معنى هذا الرّابط إيجاباً أو نفياً حسب السّياق الّذي يرد فيه، ويأتي في حالتين:[38]

الحالة الأولى: أن يقع بعده مفرد، وفي ذلك يتقدّمه أمر أو إيجاب، فيجعل ماقبله كالمسكوت عنه ولايحكم عليه بشيء، ويثبت الحكم لما بعده، أمّا إذا تقدّمه نفي أو نهي فإنّه يكون لتقرير حكم الأوّل وجعل ضدّه لما بعده؛ أي إثبات الثّاني ونفي الأول.

الحالة الثّانية: أن يقع بعد بل جملة، وفي ذلك يكون معنى الإضراب إمّا الإبطال، وإما الانتقال من غرض إلى غرضٍ.

ويقوم هذا الرّابط بدور حجاجيّ يكمن في أنّ المرسل يرتّب به الحجج في السلّم، بما يمكن تسميته بالحجج المتعاكسة وذلك بأنّ بعضها منفي وبعضها مثبت.[39]

وهذا الرّابط يجمع بين حجّتين ويسوق الحجج المتعارضة؛ الحجة الأولى تقع قبله وتوجّه الخطاب إلى نتيجة (ن)، والحجة الثّانية تقع بعده وتوجّه الخطاب إلى النّتيجة المضادّة (لا–ن)، وعادةً ماتكون الحجّة الثانية هي الأقوى، ويمكن تمثيل ذلك على السّلّم الحجاجيّ، وإنّ استعمال هذا الرابط ينقل الخطاب من درجة دنيا إلى درجة أعلى في الحجاج ليكون أقوى، وهنا تكمن حجاجيّته، فالكاتبة رتّبت حججها المتعاكسة في السلّم لتشغل فكر المتلقي في تحليلها، مع العلم أنّ الرّابط الحجاجي (بل) لم يرد ذكره إلّا مرّتين في القصّة.

[37] الرماني، الإمام أبو الحسن علي بن عيسى، معاني الحروف، ص94
[38] ينظر، العزاوي، أبو بكر، اللغة والحجاج، ص60-61
[39] -ينظر، الشهري، عبد الهادي بن ظافر ، إستراتيجيات الخطاب، ص514

فكتبت (غادة السمّان) في الحوار الّذي جرى بين أحد أبطال القصّة والبطلة (عيّوش): "يقول بالفرنسية: زوجتي مديرة شركة...أقول بالعربية: وأنا سأصير مديرة مجلّة... وهذا لاينفي أنني خُلقت للحبّ بل يؤكّده...ولكن، أيّ (حبّ)؟.."[40]

إنّ الكاتبة تبطل الحجّة الأولى الّتي تقول إنّ البطلة لم تُخلق للحبّ لكونها ستصير مديرة مجلة، وتحاول نفي نظرة المجتمع الّتي تفصل بين المرأة العاملة والمرأة المتزوّجة، فهي تستطيع أن تكون عاملة ومخلوقة للحبّ والزواج في الوقت ذاته، ومن ثمّ هي تثبت هذا الأمر، وبهذا تكون الحجّة الأولى في درجة أدنى من السلّم، ثمّ تأتي بحجّة ثانية مفادها إثبات التّأكيد على أنّها خُلقت للحبّ، فتكون الحجّة الثّانية أقوى من الأولى، ويكون ترتيبها أعلى بفضل الأداة (بل)، ويمكن تمثيلها على السّلّم الحجاجي كما يأتي:

ن: إبطال حجّة أنّ العمل يجعل المرأة غير مخلوقة للحبّ

ح2: يؤكّده

بل

ح1: هذا لاينفي أنني خُلقت للحبّ

وبذلك تكون الكاتبة أبطلت الحجّة الأولى وانصرفت إلى الحجّة الثّانية، وإنّ (بل) في العبارة السّابقة من النّمط الذي أفاد التّوكيد، فقد وقعت بين حجّتين، سبقت الرّابط الحجّة المنفيّة بـ (لا)، في حين جاءت الحجّة الّتي تلته مُثبتة، وبهذا تكمن وظيفة الرّابط

[40] السمان، غادة، زمن الحب الآخر،ص15

في إقامة علاقة حجاجيّة بين نفي وإثبات، وهذا مايحيل إلى نتيجة ضمنيّة مفادها أنّها مخلوقة من أجل الحبّ حتّى لو كانت امرأة عاملة.

3-3-الرّابط الحجاجي (حتّى): تُعدُّ حتّى إحدى أدوات السّلّم الحجاجيّ، وتُرتّب عناصر القول، ولايُعرف معناها إلّا في السّياق الّذي ترد فيه، وتُقسم إلى:

-**حتّى الجارّة:** "معناها انتهاء الغاية، ومذهب البصريين أنّها جارّة بنفسها، وقال الفرّاء: تخفض لنيابتها عن إلى"[41]

-**حتّى العاطفة:** ويجب هنا أن تُراعى شروط المعطوف، نحو: "قدم الحُجَّاج حتّى المشاةُ، ورأيتُ الحُجّاج حتّى المشاةَ، ومررتُ بالحجّاجِ حتّى المشاةِ، فهذه حرف عطف، تُشرك في الإعراب والحكم."[42]

-**حتّى الابتدائيّة:** وليس معنى ذلك أنّ من الضرورة أن يليها مبتدأ وخبر، بل إنّها صالحة لذلك، وهي حرف ابتداء، يُستأنف بعدها الكلام فيقع بعدها المبتدأ والخبر، وتليها الجملة الفعلية أحياناً.[43]

-**حتّى النّاصبة:** أثبت الكوفيون أنّها تنصب الفعل المضارع، وأجازوا إظهار (أن) بعدها توكيداً، والبصريّون قالوا هي الجارة والنّاصب (أن) المضمرة بعدها، والمشهور أنّ لها معنيين أحدهما الغاية وعلامة ذلك أن يحسن في موضعها (إلى أن)، والثّاني للتّعليل وعلامة ذلك أن يحسن في موضعها (كي).[44]

---

[41] المرادي، الحسن بن قاسم، 1992م- الجنى الداني في حروف المعاني، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص542

[42] المرجع نفسه، ص546

[43] ينظر، المرجع نفسه، ص551-552

[44] ينظر، المرادي، الحسن بن قاسم، الجنى الداني في حروف المعاني، ص554

وقدّم (ديكرو وأنسكومبر) وصفاً حجاجياً للأداة المقابلة لـ (حتّى) باللّغة الفرنسيّة، "فالحجج المربوطة بواسطة هذا الرّابط ينبغي أن تنتمي إلى فئة حجاجيّة واحدة Class argumentative أي إنّها تخدمُ نتيجة واحدة، ثمّ إنّ الحجّة الّتي ترد بعد (حتّى) هي الأقوى، وهو مايقصده النّحاة بقولهم: (أن يكون مابعدها غاية لما قبلها) ... ولذلك فإنّ القول المشتمل على الأداة "حتّى" لايقبل الإبطال والتّعارض الحجاجيّ."[45]

وقد تكرّرت (حتّى) مرّات عديدةٍ في القصّة، ولايمكن تحديد معناها إلّا بالعودة إلى سياق ورودها، فهي تربط أو تتوسّط دليلين، ثمّ تؤكّد أحد الدّليلين الّذي يخدم النّتيجة الّتي يقصدها المتكلّم.

فكتبتِ الأديبة في بداية القصّة على لسان البطلة (عيّوش): "لولا تلك الذّئبة الصّغيرة المدلّلة السّجينة في القفص الذهبيّ القضبان، لولا عواؤها لأمعنتُ في النّسيان. حتّى اسمي نسيته، وتستطيع أن تخاطبني بأيّ اسمٍ تشاؤه" [46]

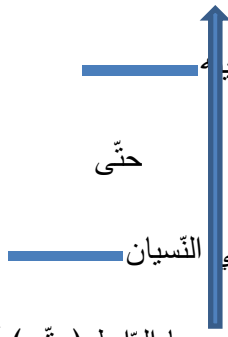
لقد أثّر صوت الذئبة في البطلة تأثيراً كبيراً، وعدّت هذه الذئبة رمزاً للأنثى المقيّدة بالأصفاد، ولولا سماعها لصوت الذئبة على الدوام لفضّلت نسيان كلّ مافي ذاكرتها.

وردت (حتّى) ابتدائيّة وتلتها جملة اسميّة، فجاءت الحجج (عواء الذئبة ونسيان اسمها) متساندة لتخدم نتيجة ضمنيّة ومضمرة واحدة (قوّة التّعب واللّامبالاة واستتكار الهويّة)، ويمكن تمثيلها على السلّم كالآتي:

[45] العزاوي، أبو بكر، اللغة والحجاج، ص73

[46] السمان، غادة، زمن الحب الآخر،ص13

ن: قوّة التّعب واللامبالاة واستنكار الهويّة



وإنّ الحجّة الّتي يأتي بها الرّابط (حتّى) أقوى من الحجّة الّتي سبقته، فما بعدها غاية لما قبلها، فنسيان اسمها حجّة أقوى على تعبها والرّغبة في استنكار وجودها.

وعندما أرادت الكاتبة تصوير احتدامِ النّقاش بين البطلة (عيّوش) وحبيبها (أحمد) كتبت على لسان البطلة: "لم أكن أدري أنّ أحمد سيلعب مجاناً دور (كلب السّلطة الاجتماعيّة) الأول إلّا ليلة صرخ بي: أينَ كنتِ حتّى هذه الساعة المتأخرة من الليل؟"[47]

فالنتيجة الّتي أرادت أن توصل القارئ إلى استنتاجها هي أنّ (أحمد) أصبح يمثّل دور الرجل الشرقي الّذي يقوده العرف الاجتماعيّ، وجاءت (حتّى) هنا بمعنى حرف الجر (إلى)، وتبرز القوّة الحجاجيّة

لـ (حتّى) الجارّة التي تربط بين الحجّة والنّتيجة، لتكون الحجة الثّانية أقوى من الأولى وتخدم نتيجة ضمنيّة مفادها تأخّر (عيّوش) عن العودة إلى المنزل، وشكّ (أحمد) فيها، ورغبته في محاسبتها، فلو قال: (أين كنتِ؟) ولم يردفها بعبارة (حتّى هذه السّاعة المتأخّرة من الليل) لما تحقّقت حجاجيّة العبارة الّتي أسهم الرّابط (حتّى) في سبكها، وبتمثيل ذلك على السّلّم الحجاجيّ:

[47] السمان، غادة، زمن الحب الآخر، ص36

ن: بدء تسلّط أحمد عليها والرّغبة في محاسبتها

ح2:هذه السّاعة المتأخرة من الليل

حتى

ح1:أين كنتِ؟

ووردت (حتّى) النّاصبة في موضع آخر، وجاءت بمعنى الغاية، ويصحّ وضع (إلى أن) محلّها، فكتبت على لسان بطلتها:

" غمرتني رغبة طفوليّة منسيّة: أريد أن أركض، أن أقفز هكذا، أن أسبح في الضّياء الفضّي حتّى أتعب فأنام تحت جنح طائرة ما".[48]

فالرّابط الحجاجيّ في هذه البنية الحجاجيّة ربط بين مجموعة من الحجج المتتابعة تتدرّج قوّتها سلّمياً لتخدم نتيجة واحدة، فالرّغبة الطفوليّة هي مادفعتها إلى أن: تركض وتقفز وتسبح فتكون النّتيجة التّعب والنّوم.

ن: الرّغبة في الهروب من الواقع والعودة إلى الطفولة

ح3: أتعب

حتى

ح1: أريد أن أركض، أن أقفز هكذا، أن أسبح في الضياء الفضّيّ

فكلّ هذه الحجج الّتي جاءت قبل الرّابط (حتّى) وبعده تساندت لتخدم نتيجة واحدة هي التّعبير عن التّعب الشّديد والرّغبة في الهرب من واقعها، لكنّ الحجّة الّتي جاءت بعد

[48] السمان، غادة، زمن الحب الآخر، ص18

(حتّى) دعمت الحجج الّتي جاءت قبلها وساندتها، وكانت الأقوى والأظهر؛ لأنّها أكّدت على شدّة التّعب.

3-4- الرّابط الحجاجي (لأنّ): "يُعدّ هذا الرّابط أهمّ ألفاظ التّعليل والتّفسير وهو إلى جانب هذا يُستعمل لتبرير الفعل كما يُستعمل لتبرير عدمه"[49]

فالرّابط (لأنّ) يبيّن الغرض من وقوع الفعل، ويقدّم سبباً مباشراً للمتلقّي، وأوردت الكاتبة ذكر الرابط (لأنّ) في مواضع عدّة؛ فقد كتبت البطلة (عيّوش) عن نفسها بصيغة الغائب: "هنا على الشّاطئ تسبح طوال النّهار مع الأسماك وتسمع أحياناً كلمات توحي بأنّها ضيفة صاحبة الدّار كريستين التي فضّلتها على جميع مدعويها، ونقلتها إلى دارها الخاصّة لأنّها أحبَّت جنونها وصمتها، ولأنّها تكبّدت مشاق رحلة أضاعت خلالها حقيبة ثيابها في التّرانزيت بمطار روما ووصلت إلى تونس كأية متسوّلة لاتملك حتّى ذاكرتها"[50]

وإنّ ورود الرّابط (لأنّ) كان كثيراً في قصّتها؛ فالإقناع يتطلّب تفسيراً وتعليلاً كي يكون أقوى، فالرّابط (لأنّ) جاء ليبين سبباً معقولاً ومنطقياً، ويعلّل سبب استقبال الرّاقصة كريستين للضّيفة (عيّوش)، فجاء الرّبط بين الحجج والنّتائج كالآتي:

النّتيجة: نقلتها إلى دارها الخاصّة

الرّابط الحجاجي: لأنّها

الحجّة1: أحبّت جنونها وصمتها

الحجّة2: تكبّدت مشاق رحلة أضاعت خلالها حقيبة ثيابها.

[49] جبّار، رائد مجيد، 2017م، رسائل الإمام علي في نهج البلاغة، دراسة حجاجية، مؤسسة علوم نهج البلاغة في العتبة الحسينية المقدسة، سلسلة الرسائل الجامعية، كربلاء، العراق، ص133

[50] السمان، غادة، زمن الحب الآخر،ص29

والملاحظ أنّ الحجج جاءت مترابطة ومتسلسلة ومتعاطفة بحرف الواو من أجل بيان النّتيجة وتثبيتها، والرّابط (لأنّ) علّل النّتيجة وبرّرها، وكانت الحجّة في مقام التّعليل لفحوى ماتريده الكاتبة من عبارتها السّابقة، والمتتبّع لقصّتها يجد أنّها تتحدّث في الفحوى ذاته الّذي يعبّر عن تعبها ويأسها، وكأنّ التّعليل السّابق يصلح لشخصيّتها البارزة في قصّتها، فقد عرفت سبب معاناتها لكنّها عجزت عن التّغيير.

3-5- الرّابط الحجاجيّ (الواو): الواو لها معانٍ عدّة: "أن تكون عاطفة جامعة، كقولك: قام زيد وعمرو، يحتمل أن يقوم كل واحد منهما قبل صاحبه، ويحتمل أن يقوما معاً في وقت واحد". [51]

فالواو رابطٌ يُستعمل عادةً للجمع بين قضيّتين (حجّتين) أو أكثر، فيربط تلك الحجج ويعمل على تماسكها.

وورد ذكره كثيراً في القصّة، فكتبت (عيّوش) تصف نفسها: "كنتُ شبه فرحة بمراقبة العالم المرعب المتحرّك المسلّي من الوجوه العابرة وأصوات الإعلان عن الطّائرة ومناداة بعض الرّكّاب بأسمائهم وجواز سفر ضائع وكلب أسود شارد" [52]

فالحجج كلّها متسلسلة ومترابطة بحرف الواو لتبيّن نتيجة وتثبّتها وهي فرحها بمراقبة مايجري، ودقّة ملاحظتها، وهذا الرّبط أضفى سُلَّميّة باتّجاه الحجّة الأقوى (مراقبة كلب أسود شارد).

[51] الرماني، الإمام أبو الحسن علي بن عيسى، معاني الحروف، ص59
[52] السمان، غادة، زمن الحب الآخر،ص21

ن: كانت شبه فرحة بمراقبة كل مايجري حولها

ح5: كلب أسود شارد

و

ح4: جواز سفر ضائع

و

ح3: مناداة بعض الرّكاب بأسمائهم

و

ح2:أصوات الإعلان عن الطائرة

ح1:مراقبة العالم المرعب المتحرّك المسلّي من الوجوه العابرة

فالواو من الرّوابط الّتي أسهمت في عمليّة الوصل بين الحجج، وعملت على تماسكها وتقويتها، ورتّبتها بالطّريقة الّتي تدعم النّتيجة المطروحة، وبوجود هذا الرّابط تصبح كلّ حجّة تساند الحجّة الأخرى.

لقد أدّت الرّوابط المستعملة في القصّة المدروسة دوراً مهمّاً في إتمام العمليّة الإقناعيّة، واختلف استعمال هذه الرّوابط باختلاف الغرض الّذي تقدّمه، والمعنى الّذي

تؤدّيه لكي يكون الكلام منسجماً، ومن ثمّ تنحصر الوظيفة الحجاجيّة لهذه الرّوابط داخل اللّغة نفسها، فيُصبح الخطاب مؤثّراً وفعّالاً.

النّتائج:

حاول البحث الوقوف على الطّريقة أو الأسلوب الّذي يعتمده المرسل ليؤثّر في المرسل إليه ويقنعه، وذلك بتوظيف مجموعة من الأدوات لكي يصل إلى غايته المنشودة، ويمكن رصد نتائج البحث كالآتي:

1-الحجاج آليّة أو وسيلة لتحقيق الإقناع، وكلُّ نصّ خطابيّ حجاجي لابدّ من أن يكون إقناعيّاً، لكنّ العكس غير صحيح، ورغم تشعّب مصطلح الحجاج، وعدم الوصول إلى تعريف متّفق عليه، فإنّ جميع تعريفاته تصبّ في فكرة واحدة هي التّأثير والإقناع.

2- اعتمدت الكاتبة في قصّتها على الحجاج اللّغويّ بوصفه ظاهرة لغويّة موجودة في بنية الكلام نفسه.

3-الرّوابط الحجاجيّة من الأدوات المهمّة الّتي توفّرها اللّغة للمرسل كي يتمكّن من ربط مفاصل الكلام، ومن ثمّ إنتاج علاقة حجاجيّة.

4- كان للرّوابط الحجاجيّة دورٌ مهمٌّ في تماسك النّصّ، وانسجام أجزائه، ومن ثمّ إقناع فكر القارئ، والتّأثير في مشاعره، عن طريق تقريب الصّورة إلى ذهنه.

وتبقى هذه القصّة مطاوعة لدراسة كمّ وافر من الرّوابط الحجاجية التي لم يدرس البحث إلا جزءاً بسيطاً منها.

المصادرُ والمراجعُ:

1- الإفريقي، جمال الدين بن منظور، 1980م- لسان العرب، تح: عبدالله علي الكبير، دار المعارف، القاهرة، مصر

2-بلانتان، كريستيان، 2010م-الحجاج، ترجمة: عبدالقادر المهيري، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس

3- بوجادي، خليفة، 2009م- في اللسانيات التّداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم ، ط1، بيت الحكمة للنشر، الجزائر

4- بوقرة، نعمان، 2009م، المصطلحات الأساسيّة في لسانيّات النّصّ وتحليل الخطاب، دراسة معجميّة، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن

5-حسن، عبّاس، النّحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرّفيعة والحياة اللّغوية المتجدّدة، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط3

6- حمداوي، جميل، 2014م- من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، أفريقيا الشرق، المغرب

7- الرّماني، الإمام أبو الحسن علي بن عيسى ،1981م - معاني الحروف، حققه وعلق عليه: الدكتور عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق، ط2، جدة، السّعوديّة

8-السمّان، غادة، 1978م- زمن الحبّ الآخر، ط1، منشورات غادة السمّان، بيروت، لبنان

9-الشّريف الجرجانيّ، علي بن محمد ،معجم التّعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر

10–الشّهري، عبد الهادي بن ظافر، 2004م– استراتيجيّات الخطاب "مقاربة لغوية تداوليّة"، ط1، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بنغازي، ليبيا

11–صولة، عبدالله، 2001م–الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان

12–طروس، محمد، 2005م– النظريّة الحجاجيّة من خلال الدّراسات البلاغيّة والمنطقيّة واللّسانيّة، مكتبة الأدب المغربيّ، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب.

13–عبدالرّحمن، طه، 1998م–اللّسان والميزان أو التّكوثر العقليّ، ط1، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب

14– العزّاوي، أبو بكر، 2006م، اللّغة والحجاج، ط1، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب

15– الفيروز أبادي، 2008م، مجد الدّين محمّد بن يعقوب ، ، القاموس المحيط، تحقيق: أنس محمد الشّامي وزكريا جابر أحمد، دار الحدث، القاهرة،

16– قادا، عبد العالي، 2016م–بلاغة الإقناع دراسة نظرية وتطبيقية،ط1 ،دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن

17– المرادي، الحسن بن قاسم ، 1992م– الجنى الداني في حروف المعاني، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان

18-المبخوت، شكري، 1998-الحجاج في اللغة، ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس

المجلّات والدوريّات:

1-أبو هنية، عمر ذياب ، 2019م- الرّوابط والعوامل الحجاجيّة في مقامات الهمذاني، المجلة العربية للنشر العلمي، العدد11، الأردن

2-جبّار، رائد مجيد، 2017م، رسائل الإمام علي في نهج البلاغة، دراسة حجاجية، مؤسسة علوم نهج البلاغة في العتبة الحسينيّة المقدّسة، سلسلة الرسائل الجامعية، كربلاء، العراق

3-العزاوي، أبو بكر، 1992م- الحجاج والشعر، نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد السابع، المغرب

4-عطاالله، محمد، توظيف الروابط الحجاجية في مقالات محمد البشير الإبراهيمي، دراسة تحليلية للرابط الحجاجي، جامعة باتنة، الجزائر

المصادر الأجنبية:

1- Anscombre J.c.et Ducroto: L'argumentation dans La Langue, Edition Mardage,Liege-Bruxelles,2em edition, 1988 (Lere edition 1983) p8

2-Deborah Schiffren: Discourse Markers Combridge University press,1992,p152-153

3-Orrecchion, Chaterine Kerbrat, 1980 AD- Enonciation de la subjective dans le langage ,Armand Coline, Paris

الرومانسية الغربية في الشعر الريفي عند رضا رجب ديوان (عناب) أنموذجاً

أ. د. نزار عبشي

أ. د. إلياس خلف

ملخص

يسعى هذا البحث إلى تسليط الأضواء النقدية على تجليات الرومانسية الغربية في عدد من القصائد الريفية التي أبدعها الشاعر الراحل رضا بلال رجب في وصفه لبلدته عنّاب، التي أحبَها، فهي مسقط رأسه، ومرتع صباه، لذا سمَى هذه القصائد باسمها الأثير في نفسه.

يستهل الباحثان هذه الدراسة بتعريف شامل للرومانسية، كما وردت في أعمال الكتّاب الرَومانسيين ومنظَريها ومشاهيرها، ثم يمضي البحث قدماً، فيرصد جماليات طبيعة عناب الساحرة، وطيبة أهليها، فتبدو أشبه بفردوس أرضي يحاكي الفردوس الذي رسمه كبار الشعراء الرومانسيين البريطانيين والفرنسيين. ويخلص البحث إلى تأكيد الطابع الرَومانسي التي جبلت عليه هذه القصائد الرائعة.

أ. د. نزار عبشي، عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، حمص، سورية

أ. د. إلياس خلف، أستاذ الأدب الإنكليزي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، حمص، سورية

Western Romanticism in Ridha Rajab's Rural Poetry: *Annab* as an Example

Abstract

This research study seeks to throw critical lights on the manifestations of Western Romanticism in a number of rural poems written by the late poet, Ridha Bilal Rajab, in his description of his town Annab, which he loved as it is his hometown and the place where he spent his youth. Therefore, he named these poems after its name, which is dear to him. The researchers begin this study by offering a comprehensive definition of romanticism, as it occurred in the works of romantic writers and its famous theoretician. Then this study proceeds to spot the beauties of Annab's fascinating nature and the goodness of its people, which emerges as an earthly paradise depicted by great British and French romantic poets.

This research concludes by emphasizing the romantic character which wholly contributed to invention of such wonderful poems.

مقدمة البحث

يقوم هذا البحث على إظهار جوانب الرومانسية الغربية في ديوان (عنَاب) للشاعر رضا بلال رجب، فيرصد تجلياتها ويحلل أبعادها الدلالية والفنية والجمالية.

أهمية البحث

تنبع القيمة البحثية لهذه الدراسة من محاولة الباحثين كشف الأبعاد الرومانسية التي تجلت في هذه المجموعة الشعرية، وربطها بالرومانسية الغربية، والوقوف على دلالاتها الفنية، وجمالياتها الشعرية.

فرضية البحث

تنهض هذه الدراسة على فرضية مفادها أن هذه المجموعة الشعرية تتسم بروح رومانسية حالمة بعالم ملؤه الطهارة والنقاء، وتسوده علاقات إنسانية محضة يتوق شاعرنا إلى عودتها لتعود الحياة البشرية إلى سابق أيامها وننعم بنعيم الوئام والسلام.

منهج البحث

ينهج هذا البحث منهج القراءة المتأنية للنص الشعري، ويتخذ أمثلته ليشفع الآراء التي يسوقها الباحثان، فالدليل النصي هو الفيصل الأوحد في الدراسات النقدية الجادة. غير أن هذا لا ينفي أهمية الرجوع إلى الأدلة النقدية التي ساقها النقاد الشعريون.

الدراسات السابقة

لم تنل هذه المجموعة الشعرية حظها الوافي في الدراسات النقدية الشعرية لذا تأتي هذه الدراسات لتبرز أهميتها وجماليتها الفنية.

بداية يجدر التأكيد أنَ مصطلح الرومانسية (Romanticism) شاع منذ القرن السابع عشر، فهو ينحدر من كلمة (Romance) التي انتشرت في اللغات الأوربية (الفرنسية،

والإيطالية، والإسبانية، والألمانية)، وأشارت إلى سيادة الخيال والعاطفة والإبداع في تصوير المشاهد بتلقائية بحتة.[1]

يذهب نقَاد الحركة الرومانسية ومنظروها مذاهب شتى في تحديد هويتها وميزاتها الفنية والمضمونية؛ فالشاعر والناقد الإنكليزي ف. ب. لوكاس (F. B. Locas) (1937 – 1984) عثر على ما يربو على أحد عشر تعريفاً للرومانسية.[2] وأمَا الناقد والمؤرخ الفرنسي الأمريكي ج. م. بارزون (Barzone) (1907 – 2012)، فقد رصد كثيراً من الدلالات المتنوعة للرومانسية، السلبية والإيجابية على حد سواء. ومن بين السمات السلبية للنزعة الرومانسية ذكر بارزون (اللجوء إلى المبالغة، وفوضى الشكل الفني، وعبثية الموضوع، وغرابته، وتصوير الجوانب الحسية والمادية، وإلخ).[3] ويدرج الناقد ذاته (روح المغامرة، وارتياد الأماكن المجهولة والسحيقة، والأزمنة المجيدة الغابرة، وإعلاء شأن الذاتانية (subjectivity)، والعاطفة الوجدانية)، ضمن خصائص المدرسة الرومانسية.[4]

لكن، ما يعنينا في هذا المقام رؤية الشعراء البريطانيين للرومانسية بوصفها نزعة أدبية. وهنا نذكر الشاعر البريطاني وليام وردزورث (William Wordsworth) (1770 – 1850) والشاعر س. ت. كولريدج (Coleridge) (1875 – 1912) اللذين أسسا الحركة الرومانسية في الشعر البريطاني. أما وردزورث يرى أن الشعر الرومانسي ما هو إلا تدفق عفوي لمشاعر وجدانية في لحظات الوحدة والسكينة[5]، وأما كولريدج فيذهب إلى

[1] معجم المصطلحات الأدبية، ج. أ. روبرتس، لندن، 1970، ص 511. (بالإنكليزية)، وانظر أيضاً، الرومانسية عبر التاريخ، ألان كوبر، ليفربول، 2000، ص 100 – 120، (بالإنكليزية)، وحركة الرومانسية في الأدب، باربارا لاكس، واشنطن، 2001، ص 200 – 201، (بالإنكليزية) ونشأة المدرسة الرومانسية في أوربا، إدوارد بارنز، ادنبرا، 1990، ص 80 – 90. (بالإنكليزية)

[2] النقد التطبيقي، ف. ب. لوكاس، لندن، 1945، ص 100. (بالإنكليزية)، وانظر، ملامح الرومانسية، ل. ك. روبينز، لندن، 2000، ص 200. (بالإنكليزية)

[3] الرومانسية العالمية، ج. م. بارزون، ليفربول، 1999، ص 204-205. (بالإنكليزية)، وانظر، مسيرة الرومانسية، ك. ب. بيترز، ليفربول، 1999، ص 100 – 105. (بالإنكليزية)

[4] المرجع نفسه، ص 210.

[5] وردزورث والرومانسية، جاك ليرنر، إدنبرا، 2000، ص 130. (بالإنكليزية)، وانظر، بدايات الرومانسية، سالي هوكبنر، بوسطن، 2001، ص 100 – 110. (بالإنكليزية)

أن الرومانسية تتمثل في سلطان الخيال المبدع الذي يذلل الصعاب في الواقع المعيش.[6] وأمَا المفكر والفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو، فيذهب إلى أن الارتماء في أحضان الطبيعة الساحرة هو أس الأدب الرومانسي الصرف، لأنه هروب من سوداوية الواقع المحيط به. والرومانسية، حسب رأي الشاعر الألماني فريديريك شليغيل (1772 – 1827) هي فعل جد ذاتي، لأنه ينطوي على الاستسلام لعواطف فردية وامتطاء صهوة الخيال الجارف.[7]

هذه الرؤى النقدية، التي تشكل غيضاً من فيض في هذا الصدد، ما هي إلا وعاء تنصهر فيه الأسس النظرية للأدب الرومانسي التي تتجلى في الذاتانية والوحدة والخيال والهروب من الواقع السوداوي المعيش إلى أحضان الطبيعة الرؤوم.

بعد هذا العرض الموجز لأبرز مكونات الرومانسية الغربية، آن الأوان أن نلج إلى القصائد التي ضمتها دفتا هذه المجموعة الشعرية (عناب)، وأن نتناولها بالدرس النقدي في ضوء الرؤى الرومانسية آنفة الذكر.

قبيل الولوج إلى عالم الشاعر رضا بلال رجب (1952 – 2013)، نجد علينا لزاماً تقديم نبذه عته وعن تجربته الشعرية والأدبية على نحو عام. الأديب رضا رجب شاعر كبير ذو باع كبير في الشعر والنقد، فمن أبرز دواوينه الشعرية نذكر (في ظلال السنديان)، و(دمشق تقرأ في سفر نيسان)، و(محكوم بالحب)، و(لدمشق سيدة العواصم)، و(لأني أحبك)، و (جنون العشق) وغيرهم. كما في النقد وتحقيق الكتب، ومن أهم أعماله في هذا المضمار نذكر (ديوان التلعفري)، و(ابن النبيه)، و(الأزمنة والأمكنة للمرزوقي).

ينظر شاعرنا رضا رجب في الواقع المحدق به، فيدرك أن الحياة قد بلغت الدرك الأسفل، لأن العديد من الناس والشعراء قد انغمسوا في ملذات الدنيا الزائلة، فتتفاقم كآبته

[6] كولريدج بوصفه رومانسياً، فيونا لايتس، ليفربول، 2011، ص 100. (بالإنكليزية)، وانظر، أشعار كولريدج، س. س. لويس، لندن، 2001، ص 100 – 112. (بالإنكليزية)

[7] الأدب الألماني بالإنكليزية، وليام كولنر، لندن، 2000، ص 88. (بالإنكليزية)، وانظر، الرومانسية الألمانية، و. ك. رايتس، واشنطن، 2000، ص 111 – 120. (بالإنكليزية)

السوداوية، فيهب لينتصر للشعر، كي يعيد إليه ألقه فيترفع عن مدح من لا يستحق المدح. يرثي شاعرنا الشعر لأن بعض الشعارير أزاحوا ذلك الفن السامي عن جادته وأخذوا يتجرون به لاهثين خلف بهارج الدنيا وملهياتها. يبكي شاعرنا الشعر بقلب مكلوم قرصه أسى سوداوي،

فيقول:

بكيت عليه حين أدركت أنه يباع بأسواق الهوان ويشترى.[8]

وفي ضوء إصرار شاعرنا على تعزيز هوية الشعر بوصفه رسالة رقيقة المرامي، يمضي فيؤكد استعداده للتخلي مُكرهاً عن أعز ما لديه: أطفاله وحبيبته وأحلامه في سبيل الشعر:

خذوا خبز أطفالي وثوب حبيبتي خذوا من عيوني نشوة الحلم في الكرى.[9]

أجل يرخص كل شيء في سبيل الشعر الذي يبرز نبراساً يضيء دياجير النفس البشرية المرهقة والعالم المعيش المقيت، كما وأكد الشاعر البريطاني الرومانسي ب. ب. شيلي (Shelley) (1792 – 1822).[10]

لكنه لا يفرَط في الشعر ورسالته التنويرية السامية، لأن شاعرنا (رجب) يرى في الشعر الرفيع إلهاماً يرمي إلى إدخال البهجة والنور إلى القلوب التي تئن في "ليل تعاستنا الأسود"[11]:

خذوا كل شيء واتركوا الشعر إنه كتابي الذي ما زال بالحب مزهرا.[12]

---

[8] عناب، د. رضا رجب، دار الينابيع، دمشق 2003، ص 58.

[9] المصدر نفسه، ص 58.

[10] الشعر الرومانسي، كلاديس روبز، لندن، 2000، ص 40. (بالإنكليزية)، وانظر، الرومانسية وأصولها، أ. د. بارنز، لندن، 2000، ص 80 – 88. (بالإنكليزية)

[11] عناب، ص 106.

[12] المصدر نفسه، ص 225 – 226.

تتبدى الميتاشعرية هنا بأبهى أشكالها، (والميتاشعرية، شأنها شأن الميتادراما، والميتاقص، والميتاسرد والخ) منهج نقدي يعنى بإشارة الجنس الأدبي إلى هويته ومكوناته ووظيفته الدلالية والفنية والجمالية)؛ فالشعر يبرز بوصفه كتاباً يحفل بقصائد رومانسية تفيض بها روحه الملآى بالحب المثالي الخالص. وتتنامى ميتاشعرية صورة الشعر بوصفه كتاباً، فيغدو الكتاب فضاءً رومانسياً أو مملكة كما يدعوها. ففي فضائه الشعري الرومانسي يسكب شاعرنا حبه للطبيعة ومفاتنها الخلابة: ورودها، وعصافيرها، وربيعها، وضحاها، ويمضي مؤكداً أن مملكته الشعرية الرومانسية حصن منيع عصي على من تسوَل له نفسه العبث بآلائها الميمونة:

(لن تستطيعوا قتل الورد في شفتي

ولا مصادرة العصفور من راحتي

....

ولا اغتيال ربيع صغته بيدي

ولا اقتناص عناقيدي وأرواحي

....

ولا المرور على أسوار مملكتي

ولا اقتلاع الضحى من ثغر مصباحي.)[13]

ترسم عبارة "أسوار مملكتي" عالم الشاعر وفضاءه الرومانسي المثالي الذي بناه بكلماته التي تنبض بافتتانه بمكونات جمالها وسحرها، وتتعاظم صورة هذه المملكة الرومانسية حين يؤكد أنها ليست في مهب الريح، ولا أحد يقدر على انتهاك حرمتها، ولترسيخ فكرته هذه يتوسل الشاعر بألفاظ يستعيرها من معجم الواقع البائس من حوله: معجم الحرب والعدوان: (قتل، مصادرة، اغتيال، اقتناص، واقتلاع). إذن، هذه هي مملكة شاعرنا

[13]المصدر نفسه، ص 226. وانظر أيضاً الميتاشعرية في النقد، رايترز لايتس، لندن، 1998، ص 20 – 24. (بالإنكليزية)

الرومانسية المثالية: إنها الفضاء الذي يرتحل إليه على متن روحه الرومانسية الفيَاضة بالغناء الحالم بالحب الصراح:

(ما زال في موسمي وقت لأغنية

والشعر خارطتي والحب ملاحي.)[14]

ههنا تبدو ميتاشعرية (رجب) بأبهى صورها: فالشعر يرسم "الخارطة" أو الفضاء الذي تجوب فيه روحه الحالمة على متن سفينة ربَانها الحب. وتزاوج الشعر والحب يؤتي أكله هنا، وينجب الخير ومواسم العطاء. وما الجود الذي يتغنى به شاعرنا إلا ترجمة للحب الخالص الذي يؤلف ما بين بني البشر. ويرسم شاعرنا (رجب) مشهدية للجوديْن المادي والمعنوي، فيبرز البيت الذي نشأ فيه وترعرع قبلة للضيوف والملهوفين وطالبي العلم والمعرفة:

(بيتنا كان للضيوف نادياً

وملاذ الغريب والمحتاج

يرتوي من نداه طالب علم،

ويراه السقيم كهف العلاج!

والليالي مزدانة بالأغاني

والروايات واكتشاف الأحاجي.)[15]

تدل صورة بيته الريفي بصفته مضافة، وملاذاً، ودار عالم على المملكة الطوباوية الرومانسية التي ينشدها، تلك المملكة التي لا تجد الأحقاد إليها سبيلاً:

(وما كتبت – لا والله – أغنية

إلَا لتنقذ من أحقادها البشرا.)[16]

[14] عناب، ص 201.
[15] المصدر نفسه، ص 241.
[16] المصدر نفسه، ص 138.

تدل هذه الإشارة الصريحة إلى الكتابة "كتبت أغنية" على ظاهرة الميتاشعرية التي تشيع في معظم هذه المجموعة الشعرية. وغني عن الذكر هنا أن ميتاشعرية هذه الأغنية/القصيدة تكمن في إشارة هذه القصيدة إلى أنها فعل كتابة أو صياغة، وبالتالي فعل تخيل وبناء فضاء شعري. وعلى غرار تقنية الرحلة التي تجسد الرحيل من العالم الفيزيائي إلى العالم الميتافيزيقي، تبدو تقنية الكتابة انتقالاً مماثلاً، انتقالاً من العالم المحسوس إلى آفاق الحياة الإنسانية الرومانسية، حيث الوداد والوئام والتفاهم والتسامي عن الضغائن:

(بالحب نحن نصير آلهة
ونحيا كالبشر.)[17]

يبدو هذا الحب الرومانسي السامي ثمرة للشعر الذي يوظف فعل الصيرورة "نصير"، ويستثمر آلية التشبيه (حرف التشبيه في "كالبشر") للانتقال من ظلمات الحقد إلى نور الحب لنتأمل جمال الحب الإلهي لبني البشر:

(توهجي يا شموس الحب في دمنا
لعلنا من حبال الحقد ننعتق.)[18]

إن رغبة الشاعر في الانعتاق هنا ما هي إلا دلالة جلية على إلحاحه على التحليق في آفاق عالمه الرومانسي المثالي، حيث يترفع الناس عن أحقادهم، فيتحابون تحاباً يضاهي حب الآلهة المنقطع النظير لبني البشر الذين اغتسلوا بماء الحب الطاهر، فولدوا من جديد، كما سنرى في قصيدة "بركة الجراص" في هذه الدراسة لاحقاً.

تضم دفتا هذا الديوان عدداً كبيراً من القصائد الشعرية التي تتنوع انتماءاتها، فمنها الأغاني الريفية، والفخريات العائلية، والمراثي التراجيدية، وقصائد الشكوى، والتأمليات الصوفية. وما يسترعي الانتباه هو أن الطبيعة – بجمالها وسحرها وألقها المتجدد دوماً –

[17] المصدر نفسه، ص 309.
[18] الرومانسية في الشعر البريطاني، كارب ماثيو، لندن، 1990، ص 200. (بالإنكليزية)

تتخلل في ثنايا هذه الباقة الشعرية فتخلع عليها جمالاً أخاذاً يُعيد إلى ذاكرتنا روائع الشعر العالمي الذي يصور جمال الطبيعة البكر وإنسانية العلاقات البشرية التي تنطوي على الحق، والخير، والحب. يعشعش عشق (رجب) للطبيعة الريفية في قصائد هذه المجموعة برمتها، لأن الفضاء الريفي يرمز إلى الشفافية والبراءة والتآلف، ولقد آثرنا أن نصطلح على هذا الصنف من القصائد تسمية "الأغاني الريفية" لأنها تعنى برسم عالم الطبيعة المثالي، عالم الطبيعة ومن يأوي إلى أحضانها ناشداً الحب والحنان.

وحين نلج عالم هذه القصائد ندرك أنها تستلهم تراث الشعر الرعوي العالمي الذي ساد في الآداب الكلاسيكية القديمة (الإغريقية والرومانية)، وبلغ أوجه في الشعر الرومانسي الغربي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر.[19]

والشعر الرعوي هو تعبير صادق عن بساطة حياة الرعاة إذْ يُسجَل أغانيهم ويتغنون بها على أنغام المزمار، وما أغانيهم هذه إلا جهود أصيلة ترمي إلى رسم الفضاء الطبيعي المثالي الذي يعيشون في كنفه، وهذا الفضاء الطبيعي، في النظر الفاحص، يوتوبيا يعمَها الأمن والنقاء والسمو الروحي. إنه فضاء يحاكي الفردوس الأرضي الذي رسم معالمه الشاعر الإغريقي القديم هيسيود (حوالي القرن الثامن ق. م.) في قصائده (أيام وأعمال).[20] وهذه الجنة الأرضية عالم طوباوي، إنه عالم أهل العصر الذهبي حيث عاش الإنسان حياة ملؤها النعيم: النعيم المادي، والنفسي، والروحي لأنه عاش يتآلف مع الطبيعة، وأظهر طاعته للآلهة، ومات، حين دنا أجله، ميتة خلوة من الألم والعذاب.[21]

ولقد تغنى ببراءة هذا العالم الذهبي العديد من الشعراء من أمثال ثيوقريطوس (حوالي 150 ق. م) وبيون (حوالي 1000 ق.م.) وموسكوس (حوالي 150 ق.م.) وفيرجيل (70 – 19 ق.م.) وغيرهم، وأكدوا هناءة حياة الرعاة التي أتت ثمرة لبراءتهم وبساطتهم

[19] الأدب الإغريقي الكلاسيكي، جون لارنر، واشنطن، 1970، ص 25. (بالإنكليزية)
[20] التحولات، أوفيد، لندن، 1974، ص 15. (بالإنكليزية)
[21] المصدر نفسه، ص 30. (بالإنكليزية)

الفطريتين.[22] وأما شعراء العصور الوسطى من أمثال بيوثيوس ودانتي وتشوسر، فقد استثمروا أسطورة العصر الذهبي ونصَروها فغدت صورة للجنة المسيحية (جنة عدن).[23]

وفي عصر النهضة الأوربية، عصر إحياء التراث الإغريقي والروماني التليد، اتخذت أسطورة العالم الذهبي شكلاً جديداً، فلدى الشاعر والناقد الإنكليزي السير فيليب سيدني (1554 – 1586)أغني، نشأت أسطورة عالم أركاديا المثالي، وأركاديا هي منطقة جبلية في اليونان كانت الفضاء الشعري للشعراء الرعويين لهدوئها ونقائها وسموَها.[24] وأما شكسبير فقد أضفى عليها الطابع الإنكليزي إذ وضع فضاءها في غابة آردن الإنكليزية، حيث أحب الناس بعضهم بعضاً، ونعموا جميعا بخيرات الطبيعة وحمدوا الله تعالى الذي منَ عليهم.[25]

تشكل قرية "عناب" (التي وهبت اسمها لهذه الباقة الشعرية) الفضاء الرومانسي الشعري الذي يكتنف قصائد هذه الومضات الشعرية. يحنَ الشاعر إلى عنَاب، فيعود إليها على جناح خياله الحلاق، فتهيج في نفسه ذكرياته، فهي مسقط رأسه وفيها قضى طفولته يلعب ويرتع. ويبرز حنين شاعرنا انسياباً تلقائياً عفوياً لمشاعره الكامنة: تعلق بماضيه وعالمه الذهبيين فيها، وتطلعه نحو إحياء براءة ذلك الماضي وشفافيته بالكلمة الرقيقة النابعة من صميم القلب الصادق.

يفتتح شاعرنا (رجب) قصيدته (أغنَي لها) بأبيات ترسخ قداسة عنَاب، وما هذه القداسة إلا تذكير بنقاء عالم أركاديا الإغريقي وعالم آردن الشكسبيري، اللذين يشبهان فردوس الشعراء الأرضي بجامع البكارة والطهارة، يصف الشاعر الإنكليزي فيليب سيدني أركاديا، فيصدح، قائلاً:

[22] معجم المصطلحات الأدبية، ص 490.
[23] المصدر نفسه، ص 490.
[24] المصدر نفسه، ص 490.
[25] المصدر نفسه، ص 490.

(أركاديا، يا حلم البشرية!

أيتها البقعة الطاهرة المقدسة!

فعلى ثراك الطيب

نلقي بهمومنا، فتنزاح لطيبتك ونقائك:

فأنت ملاذنا وخلاصنا.)

ويتغنى شكسبير بعالم آردن الفردوسي، فيقول:

(أنت يا آردن أرض المنى

أنت ملكوت الميعاد،

أنت حلم المستقبل،

حلم التآلف والتناغم بين بني آدم،

وعلى ثراك الزكي تتلاشى الأحقاد والنزاعات

وتحيا البشرية حياة إنسانية حقة.)

ندرك هنا أن الشاعر رجب يرى بلدته مكاناً يتسم بالطهارة والنقاء. ويتابع شاعرنا:

(مقدسة أرضها الطيَبةْ

مقدسة شمسها المتعبةْ

مقدسة كلمات السماء

وأسئلة النبع للأتربةْ.)[26]

ويتابع شاعرنا استلهامه لأسطورة أركايا فيؤكد أن عناب لا تخلع قداستها على مظاهرها وتضاريسها فحسب بل إنها تبارك من يعيش في أحضانها أيضاً:

(مباركة فوقها الذكريات

وغابات ودياناتها الموحشات

[26] عناب، ص 25.

مباركة أعين العابرين

وقعان ماعزها والرعاة.)[27]

ويمضي شاعرنا قدماً فيرسم مشهدية حبَ سامَ، حبَ يترعرع في ظلال الطبيعة التي تبادل من يعيش في كنفها حباً بحب:

(جميل بها الريح في المنحنى

وسروٌ على سفحها استوطنا

ونبع تثرثر أمواهه

وواد يسألني: من أنا

وأغنية صغتها للربيع

فصار بأكوابها مدمنا.

وعينان أومأتا من هناك

لتبدأ رحلتنا من هنا.)[28]

هذه هي عناب / أركاديا شاعرنا التي يلوذ بها لينعم بسلامها وجمالها، فيرسم لوحة رمزية تمثل حياة البراءة والنقاء التي عاشها الرعاة آنذاك:

(وتعبر راعية من هناك

لتملأ للأخريات الدنان.)[29]

إن سعادة الراعية هنا لبالغة الأهمية، لأنها ترمز إلى الانسجام بين بني البشر والطبيعة على حد سواء. وسعادتها هذه تحاكي سعادة الراعي الذي يقضي أوقاته على أنغام مزماره لكي "يمزق صمت المكان".[30]

(وراع (يصوَت) فوق الربى

[27] المصدر نفسه، ص 25.
[28] المصدر نفسه، ص 26 – 27.
[29] المصدر نفسه، ص 32.
[30] عناب، ص 116.

ويملأ كفيه كي يشربا.)[31]

تنتظم مشهدية الرعاة وما تحمله من براءة ونقاء وطمأنينة ضمن مشروع أديبنا (رجب) الشعري الكبير الذي يطمع إلى إنجازه: إنه تشييد العالم المثالي (عالم الحب والخير والجمال) الذي دعا إليه مؤسسو الرومانسية وسدنة الشعر من بعدهم، وفي ضوء هذا المشروع الشعري نرى أن (عنَاب) لم تعد مجرد قرية في بلد الشاعر، بل حلقت فتحررت من حدودها الجغرافية وغدت رمزاً للفردوس الحقيقي بجامع النعيم:

(إنها عنَاب عاشت في دمي
بيدراً سمحاً ودوحاً خضلا
لم أزل أذكرها ساقية
تسكب الماء رحيقاً سلسلا.)[32]

يدل رسم (عناب) بوصفها بيدراً سمحاً ودوحاً خضراً وساقية ماؤها رحيق على كرم طبيعتها وحبها لمن اختارها مأوى.

ينهج (رجب) نهج الشعراء الرومانسيين الذين يخلعون على الطبيعة أحاسيس ومشاعر؛ فتغدو صديقة الإنسان في السراء والضراء، حين يلتقي المحبان في القصيدة التي جاءت تحت عنوان "المراح"، وعنوان القصيدة نسبة إلى مكان أثير في عالم عناب الساحرة:

(ما زال في سمعي صهيل الرياح
في عطلة الأسبوع عند (المراح)
يوم التقينا...لم أزل ذاكرا
زقزقة العصفور ذاك الصباح
و (النبع) ما زلت أرى عشبه

[31] المصدر نفسه، ص 116.
[32] المصدر نفسه، ص 145.

قد ارتدى من كل لون وشاح
من (كتف) الوادي إلى المنحنى
إلى السهوب النائيات الفساح.)[33]

توحي مشاركة الطبيعة الوجدانية في عرس لقاء المحبين بسمو الحب ورفعته، ويتضح هذا السمو حين نرى أن المحبين قد حلقا بروحهما الرومانسية إلى فضاء عالمهما المثالي إلى أن بلغا النجوم:

(هل تذكرين؟ استنفرت نجمة
يوم افترشنا عرشها المستباح.)[34]

تشير استباحة المحبين لعرش النجمة إلى نيل حبَهما، فقد تحررا من ربقة هذه الدنيا وطارا ليلجا حرمة ملكوت العالم السامي الذي يرمز إلى عالمهما الرومانسي الطوباوي اللذين يقصدانه. ومما يزيد من حساسية الموقف، لأنَ الشاعر رضا رجب لجأ إلى استخدام كلمة "النجمة". وفي العربية "النجم" (قوله تعالى: والنجم إذا هوى..) ربما ليضفي عليها صفة الجمال والرهافة وشدة الإحساس، فغالباً ما يضفي الشعراء الرومانسيون على عناصر الطبيعة أحاسيس ومشاعر تجعلها أقرب إلى البشر.

وعلى غرار هذا الحب الرومانسي الذي يجمع ما بين روحي بطل وبطلة قصيدة (المراح)، يصور الشاعر (رجب) جانباً آخر من جوانب عالم الحب الذي يسعى بكل جوارحه لإرساء أسسه. إنه حب الابن لأمه التي حملته وهناً على وهن وسهرت الليالي لرعايته. ها هو ذا شاعرنا يفصح عن آيات الإخلاص لأمه الذي لا حدود له، فيقف في محرابها ليصلي بخشوع في حضرة أمومتها:

(لأمي أصلي ... لوشم اليد
لحضن وجدت به معبدي

[33] المصدر نفسه، ص 285 – 286.
[34] المصدر نفسه، ص 286.

لصوت يعيد لحون السماء
براعم ريفية المولد.)[35]

ويتابع الشاعر تصويره لأمومتها النموذجية إذ إنها كانت ملاذه ومدده على الدوام:

(لقد عشت في حضنها وردة
بغير المروءة لم تعقد
وغنيت مثل طيور الربى
وأترعت كأس الحنان الند
لأمي إذا غيَمت محنه
حنان يضيء دروب الغد.)[36]

هذا تجسيد حقيقي للأمومة الرومانسية الحقَة التي تقوم على التضحية والتفاني في سبيل الأبناء، فهذه الأم تدخل إلى قلب فلذة كبدها البهجة، وتزيل عنه الهموم، وتذوب كالشمعة لتنير الدروب من أمامه. وما يلفت النظر هنا هو أن شاعرنا ينتقل إلى مفهوم الأمومة الأشمل، حيث تغدو الأم مربية فاضلة ترمز إلى الوطن الذي خرج من رحمه أبناء الوطن جميعاً. تتبدى هذه الفكرة حين تبرز الأم مدرسة يتعلم فيها الأبناء حبَ الوطن والعزة والإباء:

(تعلَمتُ منها الكثير الكثير
وما زلت أصدى إلى الموارد
تعلَمتُ كيف أشقَ الطريق
وأنقض نسراً على المعتدي

[35] عناب، ص 105.
[36] المصدر نفسه، ص 106.

وكيف أحب بلادي ولا

أمد لغير هوايا يدي.)[37]

وترتسم صورة الأم بوصفها طائراً يبسط جناحيه فوق أبنائه في البيت الآتي:

(تزق الطعام لطير عليل

وتبسط كفين للمجتدي.)[38]

تذكرنا هذه الصورة بصورة أنثى النسر الدمشقي التي تبسط جناحيها فوق أهالي مدينة دمشق بغية حمايتهم في مسرحية (تمبرلين) للكاتب المسرحي الإنكليزي كريستوفر مارلو (1564 – 1593).[39] إن إطعام هذه الأم للطيور العليلة وعطاءها للمحتاجين دليلان جليان على كرمها وأمومتها فهي الوطن الذي يلد ويهب ويحمي.

وفي ضوء حبَه لأمه ولوطنه يمضي شاعرنا فيصلَي للغدير، والدوح، والتلال، والينابيع التي يتكوَن منها وطنه الحبيب:

(لمصطبة في جوار الغدير

أكاد أرى فوقها مقعدي

لدوح تماوج بين التلال

وقال لأطياره: غرَدي

لنبع به يستحم الخيال

ويشرد في الأبعد الأبعد.)[40]

ويتابع (رجب) رحلته الشعرية نحو العالم الرومانسي المثالي الذي يحلم بإرساء أسسه، فينحو نحواً مماثلاً في قصيدة "كوفية"، حيث يسعى إلى الانتقال من الأبوة البيولوجية إلى الأبوة المثالية. ولكن قبل الشروع في تحليل مضمونها، نودَ التأكيد أنها تتدرج ضمن

[37] المصدر نفسه، ص 107.
[38] المصدر نفسه، ص 109.
[39] مسرحية تمبرلين، كريستوفر مارلو، لندن، 1970، ص 170. (بالإنكليزية)
[40] عناب، ص 108.

القصائد الرومانسية التي تولد في أثناء لحظات تدفق تلقائي للذكريات، كما يرى الشاعر الإنكليزي الرومانسي وليام وردزورث.[41]

(لم أزل أذكرها (أي الكوفية)

كالذهب

لونها كان على رأس أبي

لونها ما زال في ذاكرتي

وردة محفورة في عصبي

لونها يروي بصمت قصصاً

لم تسطرًها يد في كتب.)[42]

هذه الكوفية، بوصفها أحد ألبسة الرأس في البلدان العربية، فهي جزء من التراث الشعبي العربي، جزء من ماضيها العريق حين كان الأب يقوم بمهمته الأبوية التربوية، ألا وهي تنشئة الأبناء على الصراط القويم:

(لم أزل أذكر كم يحضنني

ويداري بأناة غضبي

العشيات، أأنساها، وقد

حملت ألف حديث طيَب؟)[43]

وفي إطار إحياء أجواء الأسرة العربية الحميمة يشير الشاعر إلى جزء من تراثنا الشعبي: إنه جلسات القهوة العربية المرة التي كانت تغلى في ليالي الشتاء الطويلة حين كان الأب يروي الحكايات المفيدة:

(وعلى الموقد تغلي قهوة

---

[41] الشعر الرومانسي، ليلي رايتر، واشنطن، 1990، ص 160. (بالإنكليزية)

[42] عناب، ص 17.

[43] المصدر نفسه، ص 18.

صوتها ترجيعة للقصب

في شتاء كلما ضاق بنا

برده جاع اللظي للحطب.)[44]

اللافت في هذا المقام طغيان العاطفة المتأججة في الذات الشاعرة عند رضا رجب في أثناء عملية الخلق والإبداع الشعري، لذلك نرى أن العاطفة عنده تصاحب التجربة الشعرية عبر مسار تشكلها الإبداعي، فهي الأنيس الذي مكّن الشاعر من الإفصاح عن أبعاد تجربته الشعرية، وإفراغ محمولات الذات الحبلى بالمشاعر من حملها الثقيل.[45]

وينتقل الشاعر إلى تقديم مفهوم الأبوة المجازية فيغدو أبوه "مدرسة" ليس بها لحظة واحدة للكذب.[46]

(وهذه المدرسة هي مدرسة الحق:

وأبي ... مذهبه الحق،

ولا ينتمي

إلا لذاك المذهب.)[47]

وترسخ مثالية مفهوم الأبوة حين يتلقب أبوه ب "الإحسان" بدلاً من أن يتلقب باسم علم ما:

(وأبي كان كريماً

طبعه!!

أن يرى الإحسان أسمى لقب.)[48]

---

[44]المصدر نفسه، ص 18.

[45]التصوير الشعري، عدنان قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والإعلان، طرابلس، ط1، د. ت. ص 32. وانظر، دراسات نقدية تطبيقية في النص الشعري، د. نزار محمد عبشي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2009، ص 101.

[46]عناب، ص 18.

[47]عناب، ص 21.

[48]المصدر نفسه، ص 22.

يشير انتماء الأب إلى مذهب الحق وتلقبه ب "الإحسان" إلى انصراف الشاعر إلى إضفاء طابع الشمولية والعمومية على أبيه ليغدو النموذج الأعلى للأبوة برمتها. وهذان الفعلان (الانتماء والتلقب) ينتظمان ضمن آليات الترميز التي شاعت في الأدب التعليمي الوعظي الذي يعرف ب "الأدب الأليغوري".[49]

ولا ريب في أن لجوء شاعرنا إلى تقنيات الأليغوريا هذه ما هو إلا وسيلة للانتقال من مفهوم الأبوة البيولوجية الضيق إلى آفاق الأبوة بوصفها علاقة إنسانية سامية تقوم على توجيه الأبناء على ضوء مبادئ الحب والحق والخير.

(آن أن أعرف كم كنت أنا
بانتمائي لك حر النسب
وأرى فيك بقايا معشر
همهم بالعلم
لا بالذهب
كنزوا.. لكن جلالا وتقى
وأضاءوا أفقهم كالشهب.)[50]

هذا مدعاة فخر واعتزاز للشاعر، فأبوه أورثه العلم والتقى، وهذا خير ميراث للذرية. إن ترفع الأب عن الزائل (الذهب وبهارج الحياة الأخرى) واهتمامه بالباقي (العلم والتقى) دلالة واضحة على عمق رؤيته وانتقاله إلى فضاء الإنسانية الرحب حيث الإخاء والحب والعفو:

[49] أليغوريا الحب، لويس نايتس، لندن، 1970، ص 12. (بالإنكليزية)
[50] عناب، ص 23.

(علمتني يدك العفو

متى تطلب العفو

شفاء المذنب.)[51]

إذن هذه هي الأبوة الرومانسية الفاضلة: إنها مدرسة يتتلمذ فيها الأبناء لينهلوا قيم الحياة الإنسانية الفاضلة. وها هو ذا أبوه قد خلَد ذكراه في ضوء أبوته ومكارمه:

(وذكرى أبي موعد دائم

مع الحب والخير والمحتد.)[52]

ويوظَف شاعرنا فن المرثاة الشعرية في سبيل تشييد أركان عالمه الشعري التي تقوم على الحب، والخير، والحق. وبهذا الصدد يجدر بنا التأكيد أنَ فنَ المرثاة قديم قدم الأدب الإغريقي الكلاسيكي. وتعددت موضوعات المرثاة الإغريقية الكلاسيكية فتناولت قضية الموت، والحروب المدمرة، وعذابات الحب الضائع، ومرارة الحياة الإنسانية من فشل ويأس واكتئاب.[53] وبرزت المرثاة بوصفها تخليداً لذكرى الفقيد المرثي، فوجدت طريقها إلى الشاهدة التي كانت تنقش على قبور الميتين لتاريخ مناقبهم.[54]

يستثمر شاعرنا أغراض فن المرثاة في قصيدته "أنا بانتظارك" التي يصدرها بآهات التحزَن والتوجَع:

(إلى جودت يعقوب...

الغائب... إلى أن يعود....)[55]

يعني شاعرنا أن لا عودة بعد الموت، وأنَ السبيل الوحيد لتجاوز الموت يكمن في الكتابة التذكارية، لذا يسطَر هذه البكائية الشعرية التي ستنقل ذكرى المبكيَ إلى سفر

[51]المصدر نفسه، ص 24.
[52]المصدر نفسه، ص 109.
[53]معجم المصطلحات الأدبية، ص 214.
[54]المرجع نفسه، 214.
[55]عناب، ص 165.

التاريخ الذي لا يفنى ولا يموت. ومن هنا نرى أن عنوان القصيدة "أنا بانتظارك" وعبارة الإهداء إشارتان إلى وفاء شاعرنا الذي سيظلَ يتغنى بمكارم الفقيد إلى أنْ يعود. ولكن بما أنَ الميت لن يعود، فإن وفاء شاعرنا وإخلاصه له سيبقيان خالدين خلود الشعر.[56]

يحسَ شاعرنا بجسامة هذا المصاب الجلل الذي نزل به وبعناب بأكملها، فيستصرخ شاعريته وعدَتها ميتاشعرياً لإيفاء المتوفى حقه من التأبين:

("أأبا ضياء" لا حدود بلاغتي

ترقى إليك ولا حروف معاجمي.)[57]

ويتأمل شاعرنا في هذه الفاجعة الكبيرة فيشعر أنَ كابوس الكآبة وشبح الموت أخذا يخيَمان على عنَاب وأهلها، فيناشده العودة لتعود الحياة بأبهى صورها:

(عد كالنهار كأي شيء واضح

كالشمس في هذا الزمان الغائم

عد كالربيع إلى المروج إذا ذوتْ

فيها البراعم جادها ببراعم.)[58]

ويتذكر الشاعر ماضي المرثي المجيد فتتدفق كلماته تدفقاً تلقائياً بعد أن ضاق صدره بكتمانها:

("أأبا ضياء" كيف أكتم حسرتي؟

قد ضاق بالشكوى فؤاد الكاتم.)[59]

تنساب كلمات شاعرنا انسياباً يماثل انسياب القصيدة الرومانسية الوردزورثية، فترسم لوحة تصور ماضي المرثي الحافل بالمروءة والعطاء:

---

[56]المصدر نفسه، ص 165. وانظر مسرحيات شكسبير التاريخية، تحقيق ماثيو وايتس، كامبريدج، 1999، ص 15. (بالإنكليزية)

[57]المصدر نفسه، ص 168.

[58]المصدر نفسه، ص 165.

[59]المصدر نفسه، ص 165.

("أأبا ضياء" لا رجولة مصعب

إلا كانت ولا سماحة حاتم

يا أصلب الفتيان عودا كلما

غمزت صلابتهن كف العاجم

يا ابن الذين بنوا الحياة بصمتهم

والكون بين زلازلٍ وزمام

خلعوا على الدنيا وسيم شبابهم

وجنوا – وهم راضون – لسع أراقم.)[60]

يتضح هنا أن المؤبن كان نموذجاً للصنديد السخي الذي يكد بصمت وتفان ولا ينتظر جزاءً ولا شكوراً. ويرى شاعرنا أنَ هذا الصنف الفريد من الرجالات الأصل وحدهم يبنون صروح مجد بلادهم التي تعجز الملاحم عن الإشادة بها لكثرتها:

(ألفوا البساطة ساخرين بغيرها

فملاحم موصولة بملاحم

عفوية الفقراء تزرع جنة

في الأرض خلف تشاؤم المتشائم.)[61]

إذن فالفاجعة مهيبة لأن عنَاب استحالت إلى جنة بعطاءاته:

(أنفقت عمرك باحثاً عن مجدها

ببراءة الطفل الوديع الهائم

ورسمتها في الباب أجمل لوحة

في الأرض يا تربت أكف الراسم.)[62]

[60] عناب، ص 169.
[61] المصدر نفسه، 169.
[62] المصدر نفسه، ص 173 – 174.

لكن هذه الجنة الأرضية، التي ترمز إلى عالم الشاعر الطوباوي، ستتلاشى، لأنَ (عناب) ثكلت ولدها البار:

(أنا كلما خسرت رياضي وردة

أحسست في بردي وقع صوارم

...

ما النفع إن عاد الربيع إلى الحمى

إن كنت لن ألقاك بين مواسي.)[63]

يكشف النظر الفاحص أن شاعرنا في هذه البكائية يوظف مقدراته الفنية ميتاشعرياً؛ لتغدو الكلمة ملائمة لمآلها، وبهذا تحقق هذه القصيدة غايتها ونجاحها الفني بوصفها مرثاة تراجيدية:

(أجد الكتابة عنك جرحاً نازفاً

فأصوغ ألحاني بدمع ساجم.)[64]

وفي ضوء هذه الموائمة الميتاشعرية بين وقعها وإيحاءاتها يصور (رجب) (عناب) أماً ثكلى قد تهيم على وجهها هيماناً شديداً حين تسمع ذلك النبأ العظيم. يتفجع شاعرنا ل "عناب" فيقول:

(قصت جوانحها ولكن لم تكن

تدري مفاجأة القرار الحاسم

لا تخبروها بالفجيعة ربما

صعقت... وهذا بعضُ بعض اللازم.)[65]

[63]المصدر نفسه، 173 – 174.
[64]المصدر نفسه، ص 173 – 174.
[65]المصدر نفسه، ص 173.

تؤكد صورة الفقيد بوصفة "جوانح" عناب (أي، الأضلاع القصيرة مما تلي صدرها) عظمة مأساة عناب، الأم الفاقد، لأن ألمها ألمان: حسي ومعنوي؛ فأما الألم الحسي فينجم عن بتر أضلاعها، والألم المجازي أو المعنوي يكمن في فقدانها ولدها الذي نذر نفسه وماله لها.

لو تأملنا ملياً في ثنايا هذه البكائية، لألفينا أن شاعرنا في الحقيقة ينوح (عنَاب) التي أخذت تهوي إثر فقدانها أبي ضياء الذي أحبها وأهليها حباً جماً، حباً اعتاد أن يعبر عنه حين كان يحضنهم "بصدر واسع حباً".[66] وفي إطار فكرة سقوط عالم (عنَاب) المثالي تتجلى أهمية تسمية المرثي ب "أبي ضياء". فهذه التسمية – سواءٌ أكانت حقيقية أم خيالية – لها بعدها الفني؛ لأنها توحي بالظلام المجازي الذي بدأ يخيم فوق سماء عناب "في هذا الزمان الغائم".[67] وتكتسب مجازية هذه التسمية قوة أكبر حين يغدو "أبا الكواكب" و "نجم الصباح" الذي "هوى" و "ضوء قنديل" الشاعر.[68]

تشجي ظلمة عناب المجازية شاعرنا كثيراً فتدفعه إلى رصد مظاهر الأسى الذي خلفته من ورائها. ويلقط بعدسته الشعرية الرومانسية صورة امرأة مسكينة تثير الشفقة:

(لم تكن مريم تحب الأغاني
حسيها من زمانها ما تعاني
طفلتاها لا تلبسان جديدا
وأبوها نهر من الأحزان
زوجها مات ... هل تذكرت قالت؟
قلت: كلا ... من يا ترى أنساني؟

[66] عناب، ص 170.
[67] المصدر نفسه، ص 165.
[68] المصدر نفسه، ص 172، 170.

كل يوم تجيء كي تشتري الخبـ

ـز وتبكي كزهرة البيلسان.)[69]

هذه مأساة إنسانية جدَ مؤلمة، فمريم تبكي بدلاً من أن تغني أو تحب الأغاني، والطبيعة نفسها ترق لمريم وتتحزن عليها فتجنَد بعضاً من مظاهرها لرسم مشهدية البكاء والشحن هذه. وفي نطاق هذه المشهدية المأساوية نرى أن الطبيعة تذرف دمعها، و "نهر الأحزان" أبوها (أي والد مريم) و "زهرة البيلسان" تبكيها، وال "الجولان" اللذان على مقربة من بيتها "بقايا دموعها".[70] فالرومانسية ظاهرة بوضوح هنا من خلال لجوء الشاعر إلى الطبيعة بأنهارها وزهرها.

ينظر شاعرنا في هذه التراجيديا الإنسانية الموجعة فيدرك بحسه المرهف أن مريم ضحية الفقر والظلم الاجتماعي الذي نجم عن تخلي الناس عن مقومات الحياة الفاضلة: الحب والخير والحق:

(فقرها كان غربة وأساها

وكذا الفقر والأسى غربتان

نحن أدرى بأن للجرح لوناً

لم تحدده قسوة الأوطان.)[71]

توحي غربة مريم في وطنها الذي هوت فيه قيم الإخاء والخير بغياب الحب وروح الغيريَة اللذين ترجمهما أبو ضياء الراحل سخاءً حاتمياً.

يؤكد شاعرنا أن مأساة غياب الحب والإخاء وليدة تخلي الناس عن قيم الحياة الإيجابية، ويوجز هذه الطامة الكبرى بأمنية مريم التي لم تتحقق:

(تتمنى أن يصبح الناس ناساً....)[72]

---

[69] المصدر نفسه، ص 75.
[70] المصدر نفسه، ص 77.
[71] المصدر نفسه، ص 78.
[72] عناب، ص 76.

يتأمل (رجب) في هذه المأساة الاجتماعية بعمق، فيقض عليه المضجع، فيخصص قصيدة كاملة لها يبث فيها شكواه من تردي العلاقات الإنسانية. ينسج شاعرنا قصيدة "أتذكر؟" في قالب مقارنة بليغة بين الماضي والحاضر. فالماضي يمثل أوليات الحياة المثالية: الصداقة والتعاون والوفاء:

(أتذكر يوم كنا أصدقاء
وكنا في متاعبنا سواء
وكنا حين نعطش أو نغني
تفيض يداك أوسمة وماء
وكنا نعشق الدنيا جنونا
بلا فوضى ونرفضها بكاء
ونرسم من هنا لهناك درباً
نعلم من يسير به الوفاء.)[73]

لكنَ حبَ المال المفرط أعمى صديق الأمس وقلبه، لذلك لم يعد يذكر ذاك الماضي المشرق الطافح بمعاني الصداقة الحقة:

(أتذكر؟ لست تذكر أي شيء
سوى الصخب الذي ملأ الفضاء
وأنك صرت تعرف كيف تمشي
ومع من سوف تفتعل العداء
وأي تجارة تعطيك ربحاً
وتمنحك التفوق والبقاء.)[74]

[73] المصدر نفسه، ص 255.
[74] المصدر نفسه، ص 256.

يرمز "الصخب" و "العداء" إلى شلل العلاقات الاجتماعية الذي نجم عن تغييب "شموس الحب في دمنا".[75] وبأفول هذه الشموس المجازية غدا نهار الحاضر ليلاً دامساً:

(لقد عطلت ذاكرة الأماسي
وأشبعت القناديل انطفاء
وقايضت القلوب بقاتليها
وبعت لمن يريدون الشراء
ولم تترك لنا أملاً وحيداً
نحاوره ولا أفقاً مضاء.)[76]

توحي الثنائية الضدية (إشراقة الماضي وظلمة الحاضر) بالمفارقة الكبيرة بين عالم الأمس الذهبي وانحطاط الحاضر. وتجدر الإشارة هنا إلى أن (رجب) يستلهم أسطورة العصر الذهبي (عصر الحياة الفاضلة القائمة على أسس الخير والحق والإخلاص) والعصر الحديدي حين استفحلت الجريمة والخيانة وسائر الشرور فقر العدل والحق والوفاء إلى السماء، كما وردت في الروائع الإغريقية والرومانية القديمة. والمفارقة هي إدراكه حقيقة أنَ العالم في جوهره ينطوي على التناقض.[77]

ولكن، سرعان ما يتحوَل شاعرنا عن هجائيته وسخريته، لأن مرامه أبعد، وهدفه أسمى وأنبل، فينهمك في بذر الحبَ في نفوس البشر ويستصرخ شموخ الحب ويستنهضها في دمائهم ليصبحوا "ناساً"، كما تمنَت مريم قبل وفاتها. هذا ما سنراه في قصيدة "بركة الجراص" التي تشكل اللبنة الأخيرة في مشروعه الشعري الاستراتيجي الذي يحاول إنجازه في ديوانه هذا.

[75] المصدر نفسه، ص 309.
[76] المصدر نفسه، ص 256.
[77] المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، نجاة علي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2009، ص 45.

قبل تسليط الأضواء النقدية على قصيدة "بركة الجراص" نودَ إيراد ما خط شاعرنا في تقديمه لها:

بركة الجراص هي الاسم المعروف لبحيرة صغيرة غاية في الجمال ترقد في سفح الجبل (الشعرة) في حضن قرية وادعة تحمل على الطريق القديم الذي عبر عليه أجيال. تغطي سطحها بالكامل أزهار بيض هي النيلوفر أو اللوتس والذي لا تراه في مكان آخر.[78]

تبرز هذه البركة، على ضوء جمالها وهدوئها، بمنزلة الفضاء الرحب الرومانسي المثالي الذي يحلم شاعرنا بولوجه. وتكتسب هذه الفكرة متانة حين نتأمل في رمزية أزهار النيلوفر أو اللوتس، فأكل ثمرة زهرة اللوتس، في ضوء قصص الإغريقية القديم، يشعر بنشوة احتلام عارمة.[79] وتزداد أهمية البعد الرمزي لهذا الفضاء المثالي حين نرى اهتمام الشاعر برمزية الماء التي تحمل في طياتها مأربه البعيد من القصيدة:

ليست كبحيرة (لامارتين) (La Martine) ولكنها في الذاكرة حضور دائم للماء الذي نحتاج إليه لبل الظمأ وغسل ما علق بالجسم والروح معاً.

(ولا شيء غير الماء، فالناس هم الناس في كل زمان ومكان.)[80]

يذكرنا هذا التقديم بتقليد التمهيد أو المدخل الذي شاع في الكتابات الأدبية منذ الأدب الإغريقي الكلاسيكي إلى شكسبير ومعاصريه في بريطانية.[81] وعلى ضوء هذا التقديم يبرز الكاتب أو الأديب بمنزلة الناقد الذي يسعى نحو مساعدة المتلقي في تذوق العمل الأدبي.

إن تأكيد شاعرنا أنَ بحيرته مختلفة عن بحيرة الشاعر الفرنسي لامارتين (1790 – 1899) يدفعنا إلى النظر في تلك القصيدة الفرنسية الذائعة الصيت التي نشرها لامارتين

[78] عناب، ص 299.
[79] معجم الأساطير الكلاسيكية، لين براون، لندن، 1990، ص 28. (بالإنكليزية)
[80] عناب، 299.
[81] مسرحيات بن جونسن، أوكسفورد، 1970، ص 23. (بالإنكليزية)

في ديوانه الأول "تأملات" في عام 1820.[82] تدور قصيدة "البحيرة" حول ذكريات الشاعر مع حبيبته على ضفاف بحيرة بورجيه سنة 1816، وتأملاته في موت حبيبته التي لم يستطع لقاءها هناك كما تواعدا من قبل. وجل هذه القصيدة شكوى من القدر الذي كان للحبيبين بالمرصاد.[83] وتتحدث هذه القصيدة عن عدم قدرة الإنسان على استرجاع الماضي أو إيقاف عجلات الزمن.[84] ويخصص شاعرنا مساحة صغيرة للهم العام حين يتوسل إلى الزمن بأن يسرع في سيره، ليخفف آلام المنكوبين.[85] إذن "البحيرة" اللامارتينية قصيدة جد ذاتية رومانسية تقوم على توسل الشاعر إلى الزمن، ليوقف عجلاته، ليتمتع الحبيبان بأيام الشباب.[86]

وأما قصيدة (رجب) فإنَها تكتسب طابعاً أرحب وأعم لأنها تطلب من الناس جميعهم أن يتطهروا بالماء، لأن الماء وحده يزيل ما علق بالجسد والروح من أدران. وغني عن الذكر هنا أن ماء المعمودية يرمز إلى ولادة مسيحية ثانية إثر التخلص من الخطيئة الأساسية. وللماء وظيفة روحية أيضاً في ديننا الإسلامي الحنيف، فماء الوضوء هو السبيل إلى الطهارة الجسدية والروحية معاً. والشاعر هنا يحاول أن يضفي على أشعاره صفة القداسة من خلال تناصه مع معمودية السيد المسيح (عليه السلام)، وطهارة النبي الأكرم محمد (ص)، مستثمراً عناصر الطبيعة في رومانسيته الريفية الحزينة التي تتمثل في الماء.

تتغنى بحيرة (رجب) بسحر عالم الطبيعة حيث الحب والوئام:

(نيلوفر عبق.. بل إنه الأفق

غافٍ على الماء.. لابل إنه الماءُ

[82] الأدب الرومانسي الغربي، كارول بيرث، ليفربول، 1970، ص 15. (بالإنكليزية)
[83] المرجع نفسه، ص 16.
[84] المرجع نفسه، ص 16.
[85] المرجع نفسه، ص 16.
[86] المرجع نفسه، ص 18.

كؤوس زهر تصب العطر من فمها
قصائد في كتاب الليل خرساءُ

ويكسر الصمت رعيان وماشية
وحاطبون، فللوديان أصداءُ

وعاشقات يوزعن الخطى نتفا
كأنهن أمام النبع لألاءُ

من كل قيس وليلى في عذابهما
لكل "قيس" بها "ليلى" وأنباءُ.)[87]

هنا يمتزج جمال الطبيعة المحبَة بجمال الحب الأفلاطوني أو العذر ي (في مصطلحنا العربي)، والحب هو معراج شاعرنا في الارتقاء إلى فردوس مثالية تمتزج فيها الرومانسية الريفية بالحب العذري الطاهر:

(والبيد بالعشق جنات منضرة
لولاه.. كل جنان الأرض صحراء.)[88]

إذن فالحبَ هو الإكسير الكفيل بإعادة مبادئ الحياة الإنسانية التي هزلت باستفحال الأضغان والأحقاد وباقي الشرور:

(حكاية الناس مازالت كما خلقت
والناس في الأرض مازالوا كما خلقوا

[87] عناب، ص 303.
[88] المصدر نفسه، ص 304.

لا يحملون سوى الأضغان إن حملوا
أو ينطقون بغير الزور إن نطقوا.)[89]

يعي شاعرنا الأزمة الفنية ميتاشعرياً، وتكمن أزمته أو محنته هذه في إدراكه أن نفراً من المتلقين عجزوا عن تذوق شعره الرمزي الإصلاحي هذا على النحو المتوخى:

(وعاب شعري قوم.. ذوقهم أسن
فهم ضحية ما دانوا وما اعتقدوا

توهموا إذ رأوا في الليل بارقتي
أن يلحقوا... وبوحل المنحنى عبقوا

وحاسد لا يداوى حقده أبداً
تركته في جحيم الحقد يحترقُ.)[90]

ويمضي قدماً في بناء عالمه المجازي، فيعمل خياله الشعري ويجنَد مفرداته بمعانيها ودلالاتها وإيحاءاتها:

("يا بركة النور" كم شمس مغيبة
بلمسة من أكفَ الشعر تنبثقُ

أتذكرين؟ تلاقينا هنا لغة
بلا حروف... وكاد الليل يختنق.)[91]

[89] المصدر نفسه، ص 305.
[90] عناب، ص 306.
[91] المصدر نفسه، ص 300 – 301.

إن انبثاق الشمس المغيَبة على يد الشاعر الحالم دلالة جلية على نجاح قصيدته ميتاشعرياً، لأنَ هذا الانبثاق إشارة خفية إلى عالم النور الذي تنشده روح الشاعر، فتتحد بالحب الأسمى، حب الله تبارك وتعالى، فتتلاشى لغة اللسان، وتنعش لغة الروح الأكثر بلاغة:

(عشقت حتى تجلى الله لي صوراً

باب السماوات مفتوح لمن عشقوا.)[92]

هذا استلهام لشعرية ابن الفارض حيث برزت صورة الخمرة بوصفها السبيل الذي يمكنه من دخول ملكوت الحب المثالي، حب الله عز وجل. وربما هذا عشق صوفي، والتصوف هو العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والانفراد عن الخلق في الخلود للعبادة[93]:

(أتذكرين؟ تلاقينا هنا غصصاً

جراحنا من مسافات الدجى عبقُ

نعب من كبرياء النبع نشوتنا

فللنجوم على راحاتنا أفقُ

أتذكرين؟ أنا الصوفي، لي بدع

ألفتها، وعبادات، ولي طرقُ.)[94]

نرى هنا أنَ شاعرنا يعمل خياله الخصب بوصفه ملكة الإبداع والتصوير الفنية، فيمدَه بمعجم مجازي حيث يغدو "كبرياء النبع" رمزاً لسمو الحب الإلهي، وتصبح "نشوتنا" الغبطة التي يعيشها الشاعر إثر إحساسه بالاتحاد بذات الله تعالى بعد أن رشف خمرة

[92] المصدر نفسه، ص 302.
[93] مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، تحـ: عبد الله محمد درويش، دار يعرب، دمشق، ط 1، 2004، ص 517.
[94] عناب، ص 301.

بركة النور هذه. إنَ اتَحاد ذات الشاعر بالذات الإلهية المطلقة ما هو إلا موت الجسد، أو الفناء في الله سبحانه وتعالى كما يرى المتصوفة:

(أنا الذي اخترت فيها حبل مشنقتي

ورحت أرثي لمن لاموا.. ومن شنقوا.)[95]

تتضح صوفية (رجب) الشعرية حين يدعونا إلى ترسانته، فنرى عتاده الصوفي:

(ولي جنود – بلا عد – مجندة

من بعضها الأحرف الموشية الأنقُ

تصب لي من أباريق النهار يدٌ

قطافها لعطاش المنتهى ألقُ.)[96]

ترمز "الأحرف الموشية" هنا إلى إيمان الشاعر بالكلمة بوصفها رسول المحبة والحق للقلوب. ويوحي مشهد الشراب هذا بصورة الخمرة في الشعر الصوفي بوصفها المعراج المجازي نحو ملكوت السماء المنشود. ويكمل ارتقاء الشاعر صوفياً حين يستصرخ عاطفة الحب في النفس البشرية إلى إنسانيتها:

(توهجي يا شموس الحب في دمنا

لعلنا من حبال الحقد ننعتق.)[97]

يعكس هذا الدعاء رغبة الشاعر في تسليط شمس الحبَ على ظلمة النفس التي تئن تحت وطأة الحقد والبغضاء. يوحي التَضاد الحاد بين شمس الحب وظلمة النفس التي ترزح تحت جبال الحقد برحلة الشاعر الصوفية إلى عالم الحق والحب والجمال الصرف. وفي ضوء هذا الانعتاق الصوفي تكتسب هذه البركة بعداً رمزياً كبيراً، إذ يغدو ماؤها بلسماً للروح، فتسمو إلى ملكوت الله سبحانه

[95] المصدر نفسه، ص 301.
[96] عناب، ص 302.
[97] المصدر نفسه، ص 305.

وتعالى، حيث النور والحق والخلود. إذ إن التصوف هو شوق الروح إلى الله تعالى، وهو الحبَ الإلهي المجرد من المنافع والغايات المادية، وهو تحليل الحياة الروحية وتفسيرها وتقديم الشواهد على صحتها.[98]

ويجدر التأكيد هنا أن شيوع مصطلح الخمرة وصورة السكر بوصفها ارتقاءً إلى ملكوت الحق ما هو إلا فعل صوفي رومانسي يهدف في نهاية المطاف إلى إضفاء الطابع الإسلامي على أسطورة العالم الذهبي الذي استلهمه شاعرنا على الدوام. ويضيف شاعرنا بعداً رومانسياً آخر يتمثل في العمل الصالح الذي ينطوي عليه الشعر السامي النبيل. وبهذا يكتمل بنيان عالم شاعرنا الرومانسي المثالي، فطوبى لمن صاغ "عالماً"... ما به مكان لغير الحب والمجد والشعر.[99]

ويح لـ:

(قاتل يخفي رصاصته في الياسمينة

أو عابد جعل المحراب مصيدة

في لعبة العيش بين "الجبر" و "القدر".)[100]

إن إخفاء الرصاصة في الياسمينة وتحويل المحراب إلى مصيدة من علامات تهديم جمال الطبيعة (الياسمينة) وحرف دار العبادة عن مهمته الأساسية، اللذين يشيران إلى رغبة الأشرار في تحطيم أركان عالم "الحب والمجد والشعر" الآنف الذكر لذا يستصرخ شاعرنا – بلهفة – الخيَرين أن يشعلوا "الحب في عصر

[98] شعر التصوف في الأندلس، سالم عبد الرزاق سليمان، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 1، 2007، ص 7.

[99] عناب، ص 220.

[100] المصدر نفسه، ص 180.

الحجر" هذا.[101] وبالحب وحده ننتقل من "عصر الحجر" وقسوته وشروره إلى عالم الشعر الذهبي الطافح بالحب والنبل والإنسانية الحقة.

وبعد، إن هذه القصائد الريفية دعوة إلى جنان الطبيعة: إلى أزاهيرها الفواحة، وأطيارها الشادية، ومائها السلسبيل، ونسيمها العليل، إنها دعوة الروح ونداؤها الجوَاني. لتأمل بهاء الطبيعة وعظمة مبدعها، الله رب الشعر وملهمه وهاديه للتغني بالحب والخير والسلام.[102] ويشير التدقيق في القصائد الآنفة الذكر إلى أن شاعرنا رضا رجب رومانسي الرؤى، فاللجوء إلى الطبيعة الريفية والرعوية ما هو إلا هروب من براثن الحياة المادية التي تتمثل في مجتمع المدينة عن صفاء العلاقات الاجتماعية وإنسانيتها. وكما رأينا، فقد تجلت رومانسية شاعرنا في سعيه الحثيث نحو تشييد بناء مجتمع مثالي القيم والمبادئ التي تتبدى في نصرة الحق والعدالة، وتأكيد جماليات العالم الرومانسي الذي يقوم على أسس المساواة والوئام والخير. هذه هي أحلام رضا رجب الرومانسية، وهذه هي رؤاه التي تتمحور حول صدق الإنسان الفطري، صدقه في علاقاته مع الآخرين الذي يخلد ذكراه بعد مماته، ويجعله يتغنَى بصوفيته الرومانسية في عبادته لرب العالمين، التي قوامها الطهر الذاتي.

[101] المصدر نفسه، ص 179.

[102] أساسيات النقد الإنكليزي، روبيرت بلوم، كامبريج، 1970، ص 100. (بالإنكليزية)

نتائج البحث

في ضوء رومانسية شاعرنا رجب، نجد أنه لا يختلف عن أنداده الغربيين في رسم لعالمه الشعري الطافح بالقيم الرومانسية الإنسانية المرامي. ويجدر التأكيد هنا أن سمو عالم الرومانسي هذا يجعله يتبوأ مكانته في مصاف الشعر العالمي ذي الأبعاد الإنسانية النبيلة، ويحثنا على الغوص في أشعاره الأخرى.

قائمة المصادر العربية

1. رجب، رضا، عناب، دمشق، 2003.

قائمة المراجع العربية

2. ابن خلدون، عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، تحـ: عبد الله محمد درويش، دار يعرب، دمشق، ط 1، 2004.
3. سليمان، سالم عبد الرزاق، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 1، 2007.
4. قاسم، عدنان، التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر والإعلان، طرابلس، ط1، د. ت.
5. عبشي، د. نزار محمد، دراسات نقدية تطبيقية في النص الشعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2009.
6. علي، نجاة، المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2009.

قائمة المصادر الإنكليزية

1. جونسن، بن، مسرحيات بن جونسن، أوكسفورد، 1970. (بالإنكليزية)
2. روبز، كلاديس، الشعر الرومانسي، لندن، 2000. (بالإنكليزية)
3. شكسبير، وليم، مسرحيات شكسبير التاريخية، تحقيق، ماثيو وايتس، كامبريدج، 1999. (بالإنكليزية)

4. لارنر، جون، الأدب الإغريقي الكلاسيكي، واشنطن، 1970. (بالإنكليزية)

5. لويس، س. س.، أشعار كولريدج، لندن، 2001. (بالإنكليزية)

6. مارلو، كريستوفر، مسرحية تمبرلين، لندن، 1970. (بالإنكليزية)

قائمة المراجع الإنكليزية

7. أوفيد، التحولات، لندن، 1974. (بالإنكليزية)

8. بارزون، ج. م.، الرومانسية العالمية، ليفربول، 1999. (بالإنكليزية)

9. بارنز، أ. د.، الرومانسية وأصولها، لندن، 2000. (بالإنكليزية)

10. بارنز، إدوارد، نشأة المدرسة الرومانسية في أوربا، ادنبرا، 1990. (بالإنكليزية)

11. براون، لين، معجم الأساطير الكلاسيكية، لندن، 1990. (بالإنكليزية)

12. بلوم، روبيرت، أساسيات النقد الإنكليزي، كامبريج، 1970. (بالإنكليزية)

13. بيترز، ك. ب.، مسيرة الرومانسية، ليفربول، 1999. (بالإنكليزية)

14. بيرث، كارول، الأدب الرومانسي الغربي، ليفربول، 1970. (بالإنكليزية)

15. رايتر، ليلي، الشعر الرومانسي، واشنطن، 1990. (بالإنكليزية)

16. رايتس، و. ك.، الرومانسية الألمانية، واشنطن، 2000. (بالإنكليزية)

17. روبرتس، ج. أ.، معجم المصطلحات الأدبية، لندن، 1970. (بالإنكليزية)

18. روبينز، ل. ك.، ملامح الرومانسية، لندن، 2000. (بالإنكليزية)

19. كوبر، ألان، الرومانسية عبر التاريخ، ليفربول، 2000. (بالإنكليزية)

20. كولنر، وليام، الأدب الألماني بالإنكليزية، لندن، 2000. (بالإنكليزية)

21. لاكس، باربارا، حركة الرومانسية في الأدب، واشنطن، 2001. (بالإنكليزية)

22.لايتس، رايترز، الميتاشعرية في النقد، لندن، 1998. (بالإنكليزية)

23.لايتس، فيونا، كولريدج بوصفه رومانسياً، ليفربول، 2011. (بالإنكليزية)

24.لوكاس، ف. ب.، النقد التطبيقي، لندن، 1945. (بالإنكليزية)

25.ليرنر، جاك، وردزورث والرومانسية، إدنبرا، 2000. (بالإنكليزية)

26.ماثيو، كارب، الرومانسية في الشعر البريطاني، لندن، 1990. (بالإنكليزية)

27.نايتس، لويس، أليغوريا الحب، لندن، 1970. (بالإنكليزية)

28.هوكبنر، سالي، بدايات الرومانسية، بوسطن، 2001. (بالإنكليزية)