الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

المعهد: الآداب واللغات

القسم:اللغة والأدب العربي

المرجع:.....

الموضوع:

التناص في همزية ابن رشيق القيرواني

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

إعداد الطالب(ة):
سهيلة ناموس

إشراف الأستاذ(ة):
عمار قرايري

الشعبة : أدب عربي

التخصص :أدب قديم

السنة الجامعية : 2013/2012

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله عز وجل الذي أعاد ألينا الأمل في لحظات اليأس، وهدانا بالصبر والقوة والعزيمة لإكمال مشواري الدراسي الذي توج في الأخير بهذا العمل المتواضع، ويسعدني أن أتقدم بأسمى معاني العرفان والتقدير والاحترام إلى الأستاذ المشرف " **عمار قرايري** "، لقبوله الإشراف على مذكرتي وعلى إفادتي بإرشاداته ونصائحه القيمة ، ويشرفني كذلك أن أشكر الأستاذ " **عبد الحفيظ بورايو** "على دعمه لي ، وستظل بصمات كلا الأستاذين شاهدة لهما ما ظل هذا العمل باقيا، لأن كل جميل تشع به هذه الدراسة ما هو إلا نتيجة لإتباعي نصحهما وخاصة أستاذي المشرف ، وكل تقصير فيها ما هو إلا نتيجة لعنادي وإصراري عليه ، كما أشكره على منحه أياي متسعا كبيرا من الحرية والتي لولاها لكانت الدراسة أقل مما هي عليه بكثير .

وحسبي أني ما توانيت يوما عن إخراج هذا العمل بوجه حسن، وبالله التوفيق.

مقدمـــــة :

يتميز الدرس التناصي بصفات قادرة على سبر أغوار النص، والتغلغل إلى مفاصله وهذا ما يظهر من خلال الدراسات التي تناولته،والدراسات التناصية محاولة لارتياد أفق جديد في التحليل النقدي من منظور تطبيقي بدلا من الوقوف عند التكوينات النظرية، والتعثر في الأسماء والمصطلحات، والإغراق في الأفكار والمبادئ والجدل حول مشروعيتها، وقد حاولت دراستي حول الشاعر الجزائري **"ابن رشيق القيرواني"** التعرف على جملة من التلاحقات الثقافية والتفاعلات النصية على المستويين الشكلي والدلالي ، فعلى الرغم من غزارة الشعر الجزائري وتنوعه كمًّا وكيفا، إلا أنه لم ينل حظه من الدراسة من قبل الدارسين والنقاد مقارنة بالدراسات التي يتلقاها الشعر المشرقي ، وقد حاولتُ إثراء الساحة النقدية الجزائرية من خلال دراستي لأحد الأعمال الأدبية الجزائرية اللامعة وهي **همزية " لإبن رشيق القيرواني "** نظمها في مدح **"المعز بن باديس "**، واقتصرت على قراءة في إشكالية مصطلح التناص مع إبراز بعض الخصائص الشكلية والدلالية للقصيدة، بالإضافة إلى ظاهرة التناص وتحولات الخطاب الشعري .

وتتجه هذه الدراسة إلى استبطان نص الشاعر واستنطاقه من خلال كشف علاقات تقاطعه مع النصوص السابقة عنه واللاحقة ، وربط العلاقات بالنص الكلي وعلاقته بالمتناص معه،وهو المحور الذي تدور حوله الدراسة بشكل رئيس معتمدين في ذلك على التناص نفسه ، لا بوصفه منهجا إجرائيا فحسب،ولكن بوصفه ممارسة إنتاجية،ولا نعني بالإنتاجية محو الذات المبدعة للنص في بوتقة النص الواصف ، بل نعني بها إعادة إنتاج النص الشعري بوصفه الذات الخالقة له، المتخلقة فيه أو كما يرى **" بارت "** إن الذات جزء من نسيج النص،مثل العنكبوت التي تذوب في الإفرازات البنائية لنسيجها"[1]، "لأن فهم الإنتاجية كإنتاجية تهديمية وإلغائية وماحية للذات لاتؤدي إلى تصور للنص الأدبي". [2] بمعنى أننا قد صرنا ندرك الذات بوصفها منتجا للنص وناتجا عنه ،ومن ثم بوصفها انبناءا لأبنيته، وتشكُّلا لا شكلا، وتخلُّقا لا خِلقة، ومادام للنص بنيات : بنية سطحية ، وبنية عميقة، فإن الإجراء سينطلق من البنية السطحية باتجاه البنية العميقة، ولا تنكشف الثانية إلا بواسطة الأولى المكونة لنسيج النص الكلي الذي يمثل محور الدراسة.

وقد قسمت الدراسة إلى مدخل وثلاثة فصول :

المدخل : وفيه تناولت السيرة الذاتية للشاعر والبيئة السياسية والاجتماعية التي عاش فيها، ومفهوم الشعر عنده .

---

(1) ? ?? ?Ro ? ? ??a ??u • ???Ro z?ui uo A???o • l?Go ???o ?? ??U 271 A2004

(2) ? ?? ?? ? • a ?o ??? • A???o ??? 1?UO?• ??r?a ??? ? 39 A

الفصل الأول : هو عبارة عن قراءة في إشكالية المصطلح حيث حاولت من خلاله إنارة الرؤى للقارئ من أجل فهم طبيعة التناص قبل الدخول في دراسة القصيدة ، فتطرقت إلى ماهية النص ، ثم العلاقة بين النص في الخطاب ، ثم ماهية التناص بين اللغة والاصطلاح ثم ماهية التناص بين اللغة والاصطلاح ، ثم تمظهرات التناص في الخطاب النقدي الغربي القديم والحديث ،أيضا تمظهرات التناص في الخطاب النقدي العربي القديم والحديث وفي الأخير تطرقت إلى إشكالية التناص بين كونه آلية إنتاج ،أم آلية تلق ،أم أنه كلاهما ؟

الفصل الثاني: كان حول الخصائص الشكلية الدلالية للقصيدة كالإيقاع ، الإيحائية ، الأيقونية ثنائيتا التشاكل والتباين.

أما الفصل الثالث : فكان حول التناص وتحولات الخطاب الشعري، التناص الداخلي والخارجي.التناص الداخلي وإنتاجية الألفاظ ، التناص وإنتاجية المعاني.

أما التناص الخارجي فكان مع القرآن الكريم والشعر والشخصيات التراثية والموروث الثقافي والحضاري .

وبهذا التفصيل تشمل هذه الدراسة بعض أشكال التناص التي حاولتُ الإلمام بها في دراستي حول **"همزية " "ابن رشيق القيرواني"**معتمدة على بعض المصادر والمراجع التي فتحت أمامي بعض ماهو مغلق من المفاهيم المتعلقة بموضوع البحث، وبلورت لي الخلفية النظرية التي اتكأت عليها المدارس النقدية في تناولها لنظرية التناص. مع الإشارة إلى بعض الصعوبات التي واجهتني كقلة هذه المصادر والمراجع المتخصصة في مجال بحثي.

ولا يفوتني أن أوجه خالص شكري لكل من قدم لي يد المساعدة من قريب أو بعيد، وأخص بالذكر مركزنا الجامعي رغم حداثته، ومعهد الآداب واللغات وقسم اللغة العربية وآدابها، وأساتذتي الكرام، وزملائي الطلبة.

وأخيرا أعترف أن ما قمت به كان متواضعا لكنه أصيل، وإن قصرت في ذلك فتلك مقدرتي التي لم أستطع أن أزيد عليها. وما توفيقي إلا بالله.

1-السيرة الذاتية للشاعر

1-1-حياته

أ- نسبه و شخصيته :

"هو أبو علي الحسن بن رشيق القيروانـــي الأزدي ، التحقت به عدة ألقاب استحقها كلها منها: الشاعر ،الناقد ، المصنف و الأديب، ولد عام 390هـ /1000م بالمسيلـة و تسمى المحمديـة ، فعرف بالمسيلي و بالمحمدي ، و قيل ولد بالمهديـة و لكن معظم الذين ترجموا له رجحوا القول الأول و مالوا إلى تأكيد ولادته سنـة 390هـ وليس سنة 386 هـ أو سنة 370هـ" [1] .

"كان والده روميا من موالي الالزد فنسب إليهم ، حفظ القرآن و الشعر و تعلم بعض علوم عصره من مدارس و كتاتيب المحمديـة ثم رحل إلى القيروان و كانت حاضرة العلم و الأدب في عصره فمدح ملكها **"المعز بن باديس"** و أمضى أربعين سنة ما بين قصره و حلقات العلم في المسجد .

عرف بالقيرواني إلى أن هاجم بدو بنو هلال القيرواني و خربوها بتحريض من الفاطميين في مصر سنة 443 هـ فانتقل ابن رشيق على إثرها إلى المهدية و عاش في كنف أميرها**"تميم ابن المعز"** ثم غادر المهدية بعد خلاف مع المعز و توجه إلى صقليـة و أقام بـ **"مازر"** إحدى مدنها إلى أن مات سنة 406هـ .

و هذا التنوع في البيئة و الوسط الذي عاش فيه **"ابن رشيق"**ساهم في تكوين شخصيتـــــــــــه

و مما عرف عنه أنه كان قنوعا مسالما يتجنب معاداة الناس ،كما أنه لم يكن صاحب همة في التنقل سعيا لمنصب أو عطاء"[2] و هذا يفسر إقامته الطويلة في القيروان و قد كان له شعر في القناعـــة و من ذلك قوله :

يُعْطِي الفَتَ فَيَنَالَ فِي دَعَـةٍ مَا لَمْ يَنَلْ بِالكَدِّ و النَّعَبِ
فَاطْلُبِ لِنَفْسِكَ فَضْلَ راحتها لَيْسَتِ الأشْيَاءُ بِالطَّلَبِ[3]

"كما كانت له مواقف في المجون ، إذ كتب في الغلمان شعر تحدث فيه عن الصبابة و الشوق و زفرات العشق الملتهبة و ذلك في مثل قوله يخاطب غلاما أحبه" :

إنْ كُنْتَ تَنْكُرُ مَا مِنْكَ اِبْتَلَيْتَـــهِ فَإنَّ بُرْءَ سِقَامِي عَزَّ مَطْلَبَه [4]

---

11 A 1996 • ????S? • ??Ud UHO ?•?dUo ???o ??I ??? • ?d???o • ?o^(4)?dSQo O?? ??

12 A • ?d???o (3)

14 A?? K•??i uoó

15 A ?? K? ??i uo

"لكنه لم يصل إلى حد الوصف الإباحـي الذي يثير الغرائز و يحرك الشهوات أو يدعو إلى الاشمئزاز و ظل أقرب إلى شعر الغزل العذري منه إلى شعر الإباحـة و المجون .

و مما يمكن أن نقوله عن حياته و الجوانب المختلفة في شخصيته أنه كغيره من الأدباء و الشعراء أخد بنصيبه من الدنيا و لم ينسى التزود للآخرة و ليس غريبا على مثله أن يلهو و يعبث دون الوصول إلى حد اللامبالاة و الزندقـة و يبقى في الوقت نفسه حريصا على أداء بعض فروضـه الدينية و التردد على حلقات العلم في مسجد القيروان،و كان يدرس فيه الفقه و الحديث و القرآن و الشعر و الأدب ،أما سلوكـه العلمي ففيه تواضع العلماء و أمانتهم ، و يبدو تواضعه جليا في مواضع عدة من كتابه **"العمدة"** كمثل قوله و قد حكى شعرا لنفسه في " **باب التقسيم "، "و قد صنعت على ضعف متنى و تأخروقتي "** [1].

و كان يتحرى على الصدق و الأمانة فيما ينقل ، فلم يغيرأو يحور أو ينحل ، و يبدو ذلك في حديثه عن باب التكرار قائلا : **" و قد نقلت هذا الباب نقلا من كتاب عبد الله ابن المعز إلا مالا خفاء به على أحد من أهل التمييز و اضطرني إلى ذلك قلة الشواهد "** [2]

و لم يمنعه تواضعه من الاعتذار برأيه في بعض الأحيان ، و من الخروج عن هدوء طبعه حين يتهم بالانتحال و السرقة ، فنراه يشم و يعنف و يتحدى منتقديه أن يأتوا بمثل صنيعه قائلا: **" و كم في بلدنا هذا من الحفاة قد صاروا تعانين و من البغاة قد صاروا شواهين ، إن البغاة في أرضنا يستنسر ..."** [3]

ب- تعليمه و آثاره :

تتلمذ **"ابن رشيق"** على يد عدد من علماء عصره منهم من جالسهم و أخذ عنهم مشافهة و منهم من قرأ لهم و نقل عنهم من غير أن يتصل بهم، و لعل أبرز هؤلاء الشيوخ**"أبو الحسن علي بن أبي الرحال "** و كان رئيسا لديوان الإنشاء في قصر**"المعز بن باديس"** و هو الذي سعى لتعيين ابن رشيق كاتبا فيه و كان يجزل له العطاء فأهدى إليه **"ابن رشيق "**كتاب " **العمدة"** تكريما له و عرفانا بجميل صنـعه .

و**"أبو عبد الله محمد بن جعفر القيرواني"**كان إماما باللغـة بارعا بعلومها و كان**"ابن رشيق"** شديد الإعجاب بـه و عنه آخذ مقومات اللغة و أصولها ، كذلك **"أبو محمد عبد الكريم النهشلي"** نقل عنه**"ابن رشيق"** الكثير و تمثل بشعره في " **عمدتــه** ". [4]

و من الذين عاصرهم **"ابن رشيق"** و احتك بهم و أفاد من مجالسهم و مناقشتهم من غير أن يكون تلميذا لديهم " **خلف بن أحمد القيرواني** " الشاعر الذي وصفه **"ابن رشيق"** بأنه

---

(1) AO?? ?o??i uo 15

(2) A • ?? K? ??i uo 16

(3) A?•K?? i uo 16

(4) A?? K• ??i uo 17

شاعر مطبوع و أيضا " **أبو عبد الله محمد ابن أبي سعيد محمد"** المشهور بابن شرف القيرواني الجذامي كان منافسا لابن رشيق في قصر المعز بن باديس و كانت بينهما مناقضات و مهاجاة و في تأليفها مشابه كثيرة دفعت بعضهم إلى الشك في أخذ أحدهما عن الآخر و هذا ما حاول ابن رشيق تنفيذه في كتابه **"العمدة."**[1]

و قد تميزت آثار ابن رشيق بالتعدد و التنوع و يذكر له الرواة حوالي الثلاثين كتابا في الأدب و النقد و اللغة و الشعر و لعل أبرز تلك الآثار ما ذكره صاحب الوفيات في ترجمته لابن رشيق و هي :

- كتاب ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده" و به ذاع صيته و اشتهر .
- كتاب قراصنة النهب في نقد أشعار العرب " .
- كتاب الشدود في اللغة " ويذكر فيه كل كلمة جاءت شادة في بابها .
- كتاب نموذج الزمان في شعراء القيروان" .

و ذكر له أيضا الكتب التالية

" طراز الأدب " – " الممادح و المذام" – " متفق التصحيف" – " تحرير الموازنة " –" الاتصال "- " المن و الفداء " – غريب الأوصاف و لطائف التشبيهات لما انفرد به المحدثون" –" أرواح الكتب " –" شعراء الكتاب " –" المعونة في الرخص و الضروريات" " الرياحين" –" صدق المدائح" ، " الأسماء المعربة" " إثبات المنازعة " " معالم التاريخ " التوسع في مضايق القول " –"الحيلة و الاحتراس ". [2]

كما ذكر له صاحب كشف الظنون :

" ميزان العمل في تاريخ الدول " " شرح موطأ مالك " و " تاريخ القيروان " كما نسب إليه محقق كتاب " العمدة" محمد محي الدين عددا من الرسائل في الرد على خصومه و منافسيه و هي ساجور الكلب – نجح الطلب – قطع الأنفاس – نقص الرسالة الشعودية القصيدة الدّعية – الرسالة المنقوضة- و رسائل رفع الإشكال و دفع المحال.

"بالإضافة إلى ذلك كله ديوانه الشعري الذي جمع نتفا منه الأستاذ " **عبد العزيز الميمني"** كما جمع " **عبد الرحمن ياعني"** ما ظفر به من شعره في ديوان طبع بيروت" [3] ، و كل هذه المصنفات و الرسائل جميعها تدل على قدرة**"ابن رشيق"** و تبصره بالنقد و أصوله، و معرفته بمذاهب القول و فنونه ، فهو في كل ما كتب أديب و ناقد و شاعر أحسن اختيار موضوعاته ،كما ضمن مؤلفاته نتفا من شعره تدل على طول باعة في النظم وقدرته على امتلاك متنون الكلام ، ولولا أنه اشتهر بالنقد لكانت له شهرة واسعة بالشعر تجعله بين

---

(1) 18 A •O?? ?o ??i ω

(2) 19 A18 • A?? K?? i ω

(3) 19 A?? K• ??i ω

شعراء المغرب كالمتنبي وأبي تمام في المشرق، وإن صح ما نسبه إليه صاحب كشف "الظنون "من كتب في التاريخ والحديث النبوي ، فإن "ابن رشيق " يكون قد طرق باب التأريخ أيضا في كتابيه " تاريخ قيروان " و " ميزان العمل في تاريخ الدول "، وباب الحديث النبوي وشرحه في كتابه " شرح موطأ ملك ".[1]

1-2- البيئة السياسية والاجتماعية:

"عاش ابن رشيق في أواخر القرن الرابع الهجري والنصف الأول من القرن الخامس وتتسم هذه الحقبة وما قبلها بكثرة الدويلات الإسلامية، وكانت نشأته في المغرب بشمال أفريقية أمضى سنوات حياته متنقلا من المحمدية إلى القيروان فالمهدية فجزيرة صقلية حيث قضى أواخر أيامه.

وكان المغرب تابعا بعد الفتح الإسلامي لولاة مصر تم انفصل عنهم في منتصف حكم الدولة الأموية ،وفي عهد الدولة العباسية ولى عليه **"إبراهيم الأغلب"** تم توارت الحكم أبناؤه من بعده حتى ظهر الفاطميون فانتزعوها منهم سنة 296هـ-909هـ وأصبح المغرب منذذلك التاريخ جزءا من الدولة الفاطمية".[2]

"وقد تولى على حكمها كثيرون**"بلكين ابن زيري"**سنة361هـ،ثم خلفه ابنه المنصور سنة 386هـ ،ثم **"ابن المنصور باديس"** سنـة 406هـ الذي اتخذ من سردا نية سكنا له و تمكن لقوة شخصيته و لبعده عن سلطة الخلافة المركزيـة من إطلاق يده في طول البلاد و عرضها فعين عمه حماد بن بلكين سنة 419هـ على إحدى مدن المغرب فعمل على الانفصال عنه و أسس الدولة الحمادية التي أخذت تناول الباديس في بلاد المغرب و بعد أن توفـي باديس خلفه ابنه المعز الذي أعلن انفصاله عن الفاطميين في القاهرة.

ثم قامت بين المعز و أبناء عمومته الحماديين فتن داخليـة غذاها و أشعل نارها الفاطميون في القاهرة حتى إذا اشتدت غارات القبائل على القيروان و عجز المعز عن صدها أشار عليه أصحابه بالارتحال عنها إلى المهديـة ، و كان عليها ابنه تميم سنة 501هـ و قد عمل الثائرون بالقيروان هدما و إحراقا و تخريبا ، و شهد**"ابن رشيق"** تلك النكبة فقال في ذلك مرثية من أروع ما رثيت به المدن في الشعر العربـــي .

ولم يطل بابن رشيق المقام في المهدية بعد وفاة المعز ، فغادرها إلى صقلية التي استولى عليها البادسيون ستة 418 هـ ،وظلت تحت إدارة ولدي المعز عبد الله وأيوب إلى أن غزاها الفرنجة واحتلوها وقضوا على حكم المسلمين فيها وذلك سنة 461 هـ .

وكان ابن شرف القيرواني قد سبق ابن رشيق إلى صقلية وكانت بينهما مناقضات ومهاجاة والتنافس الأدبي والتفات المعز إلى هذا تارة وإلى ذاك تارة أخرى .

---

20 AO??o ??i uo[1]

22A 20A • ?? K??i uo ?u??[2]

أما المجتمع المغربي قد كان يتألف عند الفتح العربي من فئات ثلاث هي :
-فئة الروم البيزنطيين ، فئة سكان المدن ومن يجاورهم وفئة البربر .

وفي عصر ابن رشيق كانت العلوم والفنون كانت قد تطورت في المغرب تطورا كبيرا وتركزت معظم الأنشطة الاجتماعية والعلمية والأدبية في مدينة " القيروان " ، حيث كثرت الدواوين والمساجد وحلقات العلم والأدب ، وأدى التنافس والتزاحم بين الأدباء إلى حركة فكرية وأدبية لم ترى إفريقية مثلها في عصر من عصور الدولة الإسلامية .

و لم تكن المهدية لتقل عن القيروان حضارة و ازدهارا و كان بلاطها يعج برجال العلم و الأدب و كبار الفلاسفة و الشعراء لأن أميرها **"تميم إبن المعز"**كان شاعرا و أديبا ، فعمل على تشجيع حركة العلوم و الآداب فيها ،فكثرت الكتب التي ألفت في تلك المدن المغربية حتى تكونت منها مكتبات كبرى عامة و خاصة في قصور الأمراء أو في بيوت العلماء" .[1]

و في هذه البيئة السياسية و الاجتماعية نشأ **"إبن رشيق"**، و في جوها الحافل بالاضطراب حينا و بالأمن حينا آخر، حصل علومه و ألف مصنفاته ،فهو ابن هذه البيئـة أثر فيها بقدر ما تأثر بها ، فجاء بشعر و نقد ، فيه بريق المشرق و حضارته، و نضارة المغرب و ثقافته

2- مفهوم الشعر عند ابن رشيق القيروانـــي :

"تتضح العملية الشعريـة عند**"ابن رشيق"** في كتابه " **العمدة"** في صناعة الشعر و نقده أو في " محاسن الشعر و آدابه " عرض فيه لأكثر من سنـة باب تناول فيها قضايا الشعر و أغراضه و فنونه، و لم يكن دوره أن يعرض لنا هذه الآراء المختلفة راويا أو ناقلا و إنما كان في كل مرة يتدخل و يعطي رأيه كناقد متزن و أديب مميز .

قال في مقدمة كتاب **"العمدة"** فقد وجدت الشعر أكبر علوم العرب و أوفر حظوظ الأدب و أحرى أن تقبل شهادته... و وجدت الناس مختلفين عنه كثير منه يقدمون و يؤخرون و يقلون و يكثرون ، قد بوبوه أبوابا مهمـة و لقبوه ألقابا متهمة و كل واحد منهم قد ضرب في جهـة و انتحل مذهبا هو فيه أمام نفسه و شاهد دعواه فجمعت أحسن ما قاله كل واحد منهم في كتابه ليكون العمدة في محاسن الشعر و آدابه إن شاء الله تعالى،وعولت في أكثره على قريحة نفسي و نتيجة خاطري ."[2]

"و لم يشأ **"ابن رشيق"** أن يتكلم عن ماهية الشعر و حقيقـته من البداية و إنما قدم لموضوعه بباب في فضل الشعر " ذكر فيه فضل العرب على الأمم لما تميزت به من أقدم العصور من حكم و فصاحة لسان، ثم يدخل مباشرة في الموضوع فيقول " كلام العرب نوعان منظوم و منثور، و لكل منها ثلاث طبقات جيدة و متوسطة و رديئـة فإذا اتفقت

---

(1) 23 A • ??K? O??o ??iuo

(2) 107 A1981 • ?@Uo • A????o ? ???? ????o ????o • n@SOo O?? ??o ???1??a ???@o ??uo

الطبقتان في القدر تساوتا في القيمـة و لم يكن لأحدهما فضل على الأخرى كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة "[1]و لقد نظر**"ابن رشيق"** إلى الشعر نظرة عميقـة بعيدة عن الغور في وجدانه و أحاسيسه و يقول في هذا :

الشِّعْرُ شَيءٌ حَسَنٌ لَيْسَ بِـهِ حَـــرَجُ
أَقَلُّ مَا فَيهاذهَـــــــــا بٌ الهَمّ عَنْ نَفْسِ الشَّجِي
وَ رَحْمَـةٌأَوْقَعَهَـــــا فِي قَـلْبِ قَاسٍ حَـرِجَ

وهذه الأبيات وحدها كافيـة للدلالـة على نظرة**"ابن رشيق"** للشعر التي تجمع بين النظرة التقليديــة و العميقة ،فالشعر عنده يزيل الهم و يبعث الأمل في النفوس و يدخل المسرة و الطرب و يقرب الحبيب إلى الحبيب .

كما فصل بين الشعر و النثر و فضل الشعر على النثر و يشرع في تعداد محاسن الشعر و فضائله ،فالشاعر يستطيع أن يخاطب الملك باسمه بينما الكاتب لا يستطيع أن يفعل مثل ذلك و الكذب في الشعر جائز و محبب و مرغوب .

"ثم يلجأ إلى الاحتجاج يقول الرسول صلى الله عليه و سلم " إن من البيان لسحرا ، و إن من الشعر لحكما" [2] ، فقد قرن البيان بالسحر فصاحة منه و جعل من الشعر حكما ، كما رد على من لم يحسن فهم الآية الكريمـة " "و الشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون و أنهم يقولون ما لا يفعلون ". [3]

"و يؤكد على أن كثيرين لم يفهموا حدة الآيـة و قد غلط من عمم مدلولها لأن المقصود هنا هم الشعراء المشركون الذين تناولوا الرسول بالهجاء و أفحشوا فيه القول ، أما من سواهم من المؤمنين من الشعراء فقد استثناهم الله بقوله " إلا الذين آمنوا و عملوا الصالحات و ذكروا الله كثيرا و انتصروا من بعد ما ظلموا ". [1]

و هم شعراء النبي الذين انتصروا للرسالة و دافعوا عن الرسول و المسلمين و منهم :
"حسان بن ثابت "–" كعب بن مالك" ، و "عبد الله إبن رواحـة "و هم الذين قال فيهم الرسول –ص-" **هؤلاء النفر أشد على قريش من وقع السهام** "

فلو أن الشعر حرام أو مكروه لما اتخذ النبي صلى الله عليه و سلم شعراء و ما أمرهم بقوله "و ما سمع منهم ، و لقد قال الشعر الخلفاء الراشدون و الصحابة و التابعون فلشعر

---

(1) A Ø??•?o A?ªuó 108
(2) A??Ê??i uóó 115
(3) • ?0??o ???? • ?0??o ???? 226
(1) • ?0??o ???? • ?0??o ???? 227

ارتباط وثيق بحياة الناس و يلعب دورا هاما في العلاقات بين الأفراد من جهة و بين القبائل من جهة أخرى و ما يعاب على الشعر أن بعض الشعراء اتخذه طريق للتكسب .

"و لقد أورد مجموعة من أقوال أساتذته و شيوخه من المشارقة و المغاربة على حد سواء مما يتفق و منهجه في الكتاب ، فذكر أركان الشعر الأربعة :وهي المدح والرثاء والنسيب و الهجاء وذكر قواعد الشعر و هي أربعة كذلك: الرغبة و الرهبة و الطرب والغضب ،ثم يتفرع من هذه الأربعة أمور أخرى فمن الرغبـة يكون المدح والشكر ومع الرهبة يكون الاعتذار و الاستعطاف و مع الطرب يكون الشوق و رقة السيب و مع الغضب يكون الهجاء و التوعد و العقاب،و الواقع أن" **ابن رشيق**" قد تطرق لموضوع الشعر في عدة أبواب منها باب فضل الشعر ، باب في الرد على من يكره الشعر ، باب في إشعار الخلفاء و القضاة و الفقهاء، باب في من رفعه و من وضعه الشعر ، باب من قضى له الشعر ومن قضى عليه، باب احتماء القبائل بشعرائها، باب من فأل الشعر وطيرته ، باب في منافع الشعر ومضاره ، وباب تعرض للشعراء ،وكان يرد تأكيد على القيم الاجتماعية للشعر والشعراء ومالها من مكانة اجتماعية ، ذلك أن الشعر فن جميل و مسألة إنشاء الشعر عملية مهمة شاقة و مسؤولية خطيرة و على هذا الأساس كان الشاعر مسؤولا عن فنه ملتزما بما يقول و يبقى فضل الشعر و مزاياه ساريا على مر الأيام و العصور و مكانة الشعر و قيمهم الاجتماعية و الفنية موجودة باستمرار" .[1]

"هذا معناه أن "**ابن رشيق**" كان أبعد نظرة و أكثر وعيا في فهمه للعملية الشعريـة و لقد كان تعريفه للشعر ينطلق من خطين متوازيين .

الأول الشكل بما فيه من الألفاظ و الأوزان و الفوضى التي تشكل في مجموعها عنصر الموسيقى، و الثاني هو المحتوى و يشمل المعاني مهما كانت بسيطة أو معقدة و هي التي تشكل الخيال و العاطفـة.

فإذا أخذنا طرفي المعادلة و قلنا أن الشعر هو موسيقى و خيال و عاطفـة، أدركنا ما كان يهدف إليه ابن رشيق من تعريفه للشعر و هي نظريـة سبق بها النقاد العرب و حتى الغربيين أنفسه، ذلك أن " ابن رشيق كان شاعرا فنانا قبل أن يكون ناقدا ، يستعمل دوقه وحسه كفنان وعقلة كمثقف ، ومن هنا كانت نظرنه للشعر نظرة متكاملة بل نظرة ناقد متذوق يدرك عناصر الجمال ويعرف اسمراره وخفاياه" .[2]

---

(1) A• k??? 122

(2) A?? K• 135 136A

تمهيد :

"تعددت الدراسات النقدية و الأسلوبيـة للنصوص الأدبية عامة و الشعرية خاصة بتعدد مناهج هذه الدراسات، و اختلفت الغايات البحثية فيها فمنها ما يقرأ النص بمستواه التركيبي وصفا و تحليلا لدالاته و تراكيبه و منها ما يبحث في الدلالات التي ينتجها هذا النص و منها ما يقف عند حدود مضامينه التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الثقافية غير أن نهاية المسألة تتمثل في قراءة هذا النص لمحاولة فهمه و فهم تجلياته الدلاليـة بغض النظر عن الأدوات البحثيـة التي يمكن أن تستخدم فيه .

و لعل أهم ما ينتج هذه الطاقات الدلاليـة في النص الشعري بوجه خاص هو ما يسمى بـ الرؤيا الشعريـة ، حيث يصبح النص الشعري بكل مكوناته اللغويـة من دلالات و تراكيب و ما يشكل هذه المكونات من أساليب بلاغيـة منتظم تحت هيمنة هذه الرؤيا و سلطتها فلا نستطيع أن نفصل هذه الرؤيا عن المكونات النصيـة و الأساليب البلاغيـة فيه، و قد أشار إلى ذلك " **علي جعفر العلاق**" فقال أن العلاقـة بين الرؤيا و القصيدة علاقـة تفاعل من نمط خاص يجعل من انفصالهما أمرا شاقا، فالرؤيا الراسخـة تلقي بظلها العميق على مهارات الشاعر الكتابية و تنعكس في أشكاله التعبيرية و تطبع لغته الشعريـة بطابعها و على القارئ قراءة النص الشعري و عليه أيضا أن يحمله دلالات و معاني إضافيـة غير ما تنتجه هذه الرؤيا، و قد أشار " **أرشيباد مكليش** " إلى مثل هذه العلاقـة في النص بقوله " **هذه الكلمات مشحونة بالمعنى في القصيدة و لكنها ليست مشحونة بالمعنى خارج القصيدة أو بالأحرى أنها مشحونة في القصيدة بنوع خاص من المعنى ذلك أن فرض دلالات لا يحتملها النص تسيء إلى فهمه** " .

وانطلاقا من هذه التصورات تأتي الدراسة محاولة تقديم تصور أولي لإبراز العلاقـة المتبادلة بين الرؤيا الشعريـة و الشكل البلاغـي المنجز، ودلالات النص الشعري ويمكن إنجاز هذا التصور من خلال دراسة تطبيقية على نص شعري قديم للشاعر **" ابن رشيق القيرواني."**

1- ماهية النــص :

النص لغة : "رفعك الشيء ، و نص الحديث نصا: رفعه و كل ما أظهر فقد نص و قال "عمر بن دينار" : ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له و أسند ، يقال نص الحديث إلى فلان رفعه ، كذلك نصصته إليه و نصت الظبية جيدها ، رفعته فالمعنى هنا يدل على الظهور و الإبانة و النصنصــة إثبات البعير ركبتيه في الأرض و تحركه أداهم بالنهوض، و هذا يضيف إلى المعنيين السابقين معنى الثبات ، و نص المتاع جعل بعضه على بعض ، و هذا يضيف إلى المعاني السابقة معنى البناء، ونص الدابة ينصها نصا رفعها في السير وهذا يضيف معنى القصدية في توجيه الشيء باتجاه مقصود، والنص التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها وهذا يضيف معنى الحركة باتجاه الغايـة ونص كل شيء منتهاه ، و هذا يدل على معنى الوصول إلى الدرجة القصوى من الكمال ، و نص القرآن ، ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام" [1] .

" و النص في اللغات الغربية texte مشتق من الفعل اللاتيني textere الذي يعني ينسج أو يحوك و في قاموس ROBERT الفرنسي:النص مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتوبا أو منطوقا"[2] . "والنص بالمعنى الحالي و المعاصر الذي نحاول أن نعطيه لهذه المفردة مختلف جوهريا عن مفهوم العمل الأدبــي:

- ليس إنتاجا جماليا، إنه ممارسة دالة.
- ليس بنية، إنه تركيب و بناء .
- ليس موضوعا، إنه عمل و لعب.
- ليس مجموعا من العلامات المنغلقة على معنى وحيد، إنه مجموع من آثار الرموز المتغيرة".[3]

"و من أجل تقديم مفهوم مرض لابد من التفريق بين النص و العمل الأدبي و لا يكون هذا التفريق وفق" **بارت** "ماديا و لا من حيث الزمن ، فإذا كانت الأعمال الأدبية قابلة للإحصاء فإن النصوص لا تقبل ذلك ، و يمكن أن نجد النص في تلك الأعمال، و إذا كان العمل الأدبي يأخذ حيزا من الفراغ على رفوف المكتبة مثلا ، فإن النص حقل منهاجي لا يستقر على تلك الرفوف ، لأن حركته تجعله يتجاوز العمل بل و يتجاوز عدة أعمال ، فهو لا يكمن في جنس أدبي ما كما هو حال العمل الأدبي لأن قوته التهديمية تلغي جميع

A • ? ?S? • ?? Uo ??j ? ?o • aS? ?o ????u?o• ? ???o?o?? • ??
A • ?? K? A? ?uo
A • • O? ?? • A????dU ?o• ? ??? ? ?o ? • a ?o ??? oo ????g????G • '

التصنيفات" [1] "و هو ما يذهب إليه "**جيرار جينت**" التحليل النصي الذي لا يهتم بالأجناس" [2] "و يتحقق النص وفق "**بارت**" في الدال بينما يتعلق العمل في المدلول و المدلول له ضربين من الدلالة :

1- مدلول واضح يكون فيه العمل موضوعا لعلم الأدب الفيلولوجيا .

2- " خفي و يحمل فيه المدلول عدة معان تؤول وفق رغبة الاتجاهات كالماركسية مثلا و غيرها من الاتجاهات المختلفة ، لكن النص يمارس تراجعا لا محدودا للمدلول إذ لا يوجد دال ثابت انطلاقا من فكرة اللعب ، إنه يتم بطريقة متسلسلة للتفكيك و التداخل و التنوع" [3]، "و يتميز النص وفق "**كريستيفا**" تميزا جذريا، و لكنها لا ترى أن النص يكمن في قيمة الدال كما يرى بارت"[4]، "بل إنه يتموضع في الواقع الذي يتجه عبر لعبة مزدوجة تتم في مادة اللسان ، و في التاريخ الاجتماعي، و إذا لم يكتف النص باعتباره مدلولا بوصف ذاته ...فإنه يغذو جزءا من الصيرورة العريضة للحركة المادية و التاريخية" [5] "فلم يعد النص في نظرها لغة النحو و لا تحريك الواقع الذي يمسك به ، إنه كلاهما" [6] "و بهذا المعنى يكون الدال شبكة من الاختلافات التي تصب في تحولات الكتل التأريخية" [7]"و بالرغم من هذه الدلالة المزدوجة ، إلا أن النص في نظرها يخترق الإيديولوجيا و السياسة ، و العلم و هذا ما يميزه عن الأثر الأدنى ".

" و مما يميز النص عن العمل وفق" بارت "أن العمل له أب و ينسب إليه أي صاحبه ، أما النص فيقرأ بعيدا عن فكرة التبني ، إذ تسقط وصاية المؤلف عن النص" [8]، "و عندما تسقط معها فكرة التبني تسقط معها فكرة المعنى الوحيد للنص، و تتحول اللغة الواصفة من الاستهلاك إلى الإنتاج و يصبح الخطاب النقدي نصا، كما أن العمل الأدبي لا حقيقة له بل هو مجموعة من الرموز المتعددة المعاني، لهذا ينبغي أن يذهب الرمز للبحث عن الرمز و ينبغي أن تتكلم اللغة كليا لغة ثانية، وهكذا تختفي أهمية الكاتب، ويعامل النص كفضاء لغوي لا كموضوع مقدس ، و ممارسة نقد متعدد المعاني يفتح العمل بحرية على الرمزية" [9] .

A • • ????Oo ??j?? ???i uo ?Ou • ?a?Oo ??U ? • ??I???o k?g • ? ? ????

A • • ??u??o • A?I??o ? ??Y• ??O?a ?0|?? • ? •a ?o ?|? • ?(2)?? ???? ?

A • A • ??I???o k?g • ? ?? (3)???? • ?

A • a ?o ?|? • (4)? ?? ????

A • • ? ?Gio • ??u??o ?0?o •??Y• ??O?a?o ??g • • a ?o ??a • ?K?? ?? ????

A • ?? K (6) A? ?uo

A • ?? K (7) A? ?uo

A • a ?o ?|? • (8)? ?? ????

91A 90 A • a ?o ???0? ? ????G (9)• ? ?0g • 0K

" كما أن النص يتميز عن العمل بوصفه إنتاجيه ، و العمل مادة للاستهلاك ، و النص يؤدي إلى قراءة إنتاجية ، و العمل يؤدي إلى قراءة استهلاكية ، و ترى كريستيفا أن الإنتاجية هي المقياس المحايد للنص، والنص إنتاجية وممارسة دالة هي جدال الذات والآخر و السياق الاجتماعي" [1] "وإنتاجية النص تشمل نوعين من العلاقات بين الوحدات هما :

1- مظهرية النص : و تتمثل في السطح الظاهر (الأبنية اللغويـة) .

2- توالدية النص : تتمثل في التعالق بين الدوال و المدلولات ، وإن التوالدية هي الأبنية اللغويـة بامتداداتها اللاشعورية" [2].

"كما أن هناك فرق بين النص و النصية وفق **"سلفرمان"** ، فالنصية هي الشرط الذي يجعل من النص نصا ، فإذا كان النص يمثل توليفة من العلامات و الدلالات ترتكز على الشفرات و العلاقات القائمة بين العلامات فإن النصية تعينها القراءة التي تفك النص" .[3]

"إن النصية هي التي تؤسس النص بوصفه ما لا يمكن حسمه، و النصية هي عدم إمكانية النص على الحسم ، و لا تكون النصية في المعرفة المنتجة بل في منزلة النص التي يحدث فيها الإنتاج ، أي في إضفاء النصية على النص ، و النص يقدم نصيته و هي عدم إمكانية الحسم ، لأنها تحدث في المكان الذي يستعصى فيه النص على التعريف والتحديد و التوصيف ، أي يكون النص بلا مركز و نصيته هي تخلخله بطرائق معينة .

إن النص هو ما يقرأ ونصيته هي كيف يقرأ، فإذا كان النص مستقلا عن قراءته و تأويله فإن النصية تتأسس في قراءة النص و تتعين من خلال تأويله" .[4]

"إن النص يتخطى ذاته فهو شيء أكبر مما هو عليه ، لأنه لا يتجاوز بتدفقه التخوم والأطراف و المحيط ، لأنه من خلال نصيته يأتي بنصوص أخرى يدمجها ويستحضرها فهناك دائما بقية و يثبت النص هويته طبقا لها و يتموضع بين المقابلات الثنائية فهو بذلك مرئي و غير مرئي ، ليس داخلا و لا خارجا ، ليس حاضرا و لا غائبا ، ليس نصا و لا سياقا ، إنه يتموضع بين هذه الثنائيات المتقابلة".[5]

"النص إذا ما كان مفتوح و متغير و حيوي ، إنه فضاء من الاحتمالات"[6] "كما أنه الساحة التي يتصل فيها كاتب النص و قارئه" [7] ،

---

65 A • a ?o ??a • ??K?(?? ????

240 A2003• ? ?j ?o • ?0?o ? ???Ko ? ?g0?? r U?o ? ?Do • ?g?uo Na(2) • ? ?uUc ?? •

117 A2002• ? ?S? • ??u??o ?0?o • 1U?0?o ??U?o s•? T • ? ?1 ?(3) • ???K?

128 A?? K• A? ?uo(4)

41 A40• A • o??1k?g • ?(5)???

105 A • a ?o ???0? ? ????G(6) • ? ?0g ?

105 A • ?? K(7) A? ?uo

"إنه يتمركز في حقل التبادل اللامتناهي للشفرات". [1]

"إذا فمفهوم النص يتداخل و يتقاطع مع مفهوم آخر هو مفهوم العمل الأدبي وقد عرض **" رولات بارت"** في مقاله من المهم (من العمل إلى النص) لمفهوم النص بوصفه بديلا جديدا للمفهوم القديم السائد عن العمل الأدبي ، إذ أدى تبني مسألة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية إلى إعادة تحديد خريطة العلاقات القائمة بين الكاتب و القارئ والناقد من جهة أخرى ،وبينهما جميعا وبين العمل الأدبي الذي هو حصيلة تفاعل هذه الأطراف الثلاثة من جهة أخرى،و قد اسفرت فكرة نسبية الأطر و المرتكزات المرجعية التي تعود إلى جوهر نظرية "أنشطاين" عن طرح مفهوم النص في مقابل العمل الأدبي الذي أفرزته الأطر الثابتة و الساكنة التي تنهض بدورها على تصور "نيوتن".

"و لقد فرق بعضهم بين هذين المفهومين بالنظر إلى عدد من الأبعاد المنهجية والشكلية و الاشارية و علاقتهما بمسألة الأصل و التعدديـة و المتعة و القراءة ". [2]

2- العلاقة بين النص و الخطاب :

"يفهم علم النص على أنه نظرية و تطبيق في مجال إعادة التكوين العلمي للنصوص و إن موضوع علم النص هو الدلالـة الكلية للنص و هي تنجم عنه بوصفه بنية كبرى شاملة و بحسب رأي" **رولان بارت"** فإن نظرية النص هي أولا نقد مباشر لأية لغة واصفة أي أنها مراجعة لعملية الخطاب ويمكن وضع جملة العمل النقدي الموجه إلى النص في تصور بين كبيرين له أحدهما إستاتيكي (ثابت) و الآخر ديناميكي (متحرك) و قد تبناه التفكيكيون و يرتكز على مفهوم التناص، فالأول يعنى بالنص بوصفه بنية ذات الامتدادات المتعددة و يتناوله بواسطة التحليل اللغوي، أما الآخر فهو تطوير التحليل السيميولوجي بحسب ما ورد عند **"إمبرتوايكو"** "إذ أدخل مفهومات الاتصالية على فهم النص و يأخذ مفهوم السياق النصي Contexte و يعتمد منهجية التناصف في التحليل ..."[3]

"و قد تحول الاهتمام فيما يخص دراسة النص في الدرس النقد في الحديث عنه في السابق ، فإذا كان فقه اللغة قديما يهتم بالنص بحثا عن الحقيقة فيه فإن اللسانيات تكون الأرضية الأولى التي يقوم عليه البحث النقدي الحديث و هي مرجع القراءة الحديث ، وبذلك نكون على تصور يوازي التأكيد بأن النص يكون أقرب إلى دائرة الدراسة النقدية والبلاغية منه إلى فقه اللغة، و سواء أكان هذا النص شفاهيا أم مكتوبا ، فإنه يمثل حقيقة

---

54 A • ??1???o k?g[1] • ? ??

2008• ???o • ??a • A?1??o ? ?? ??? ???? ?bU•g??T?u?? l???0 ??? ? A???o • ? ???o [2]??? ? o ? ?i ?

16 A15A

? ??? ? ?????Ub????l uo ?lU •? ?uUo ??T ? ??•0? T?uo l???o ?0?o ? ?????? • [3]?uo ? ??? ??g

39 A38• A2003 • ???? • ? ?S? • A?

مباشرة للفكر و الشعور" [1] ،"و هو لجأ "**رولان بارت**" إلى مقابلته بمصطلح الأثر الأدبي وقبل أن يستوي البحث في النص علما و تتكون نظريــة النص كما أعلنها" بارت" كان النص محط اهتمام الباحثين فهناك من بحث مسألة الاتساق و الانسجام في النص و هي الكيفيـة التي يتماسك بها النص ليتميز عما ليس نصا ،ثم مسألة النصية و العلاقات التي تربط أجزاءه إذ تشكل كل متتالية من الجمل نصا شرط أن يكون بين هذه الجمل علاقات و أصبح العمل فيما بعد البنيويـة منصبا على محاولة الدخول في صراع الفصل بين جزئي الثنائية نص /عمل ، غير أن الانتقال من مفهوم العمل إلى مفهوم النص يمثل الحلقـة التي تحولت فيها إسهامات البنيوية إلى ما بعدها ".

" و بحسب رأي "**تودوروف**" فإن النص الأدبي يتحدد من خلال جوانب مركزيـة هي الدلالـة، التركيب،الفعل و بعد ذلك جاء عمل الشكلانيين الروس موزعا في الأدب على ثلاثـة جوانب أسلوبية و تركيبية و موضوعية و الجانب اللفظي (الفعلي) عند "تودوروف" هو الجانب المركزي فيما يخص البويطيقا (الشعرية) أما البنيويـة فقد انطلقت من المستوى اللفظـي أساسا فمعنى النص يكون من خلال اللغـة و النص مجموعة من العمليات السيميولوجيـة التي تأخذ أثناء جريانها في إنتاج معناه بحسب ما أوضحت اتجاهات تحليل الخطاب في تيارها التداولي الذي أخذ بمفهوم شمولية تحليل الخطاب ،و الخطاب هو مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركـة أي أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق".[2]

"فهو إذا يشتمل النصوص و الأقوال ذات النظام البنائي و البنية المنطقية المنظمة على وفق قاعدة بيانية،و الخطاب بهذا المعنى يكون أوسع من النص في الإطار المفهومي و هو يشمل النص إذ يرجع النص إلى الخطاب فهو مجموعـة من المنتجات الفكريـة التي يراد إيصالها إلى متلق عبر نصوص مكتوبة أو مسموعة أو مرئية و التي تقدم موقفا شموليا أو جزئيا من قضية أو مشكلة قائمة أو مفترضـة".[3]

" و قد تطرق للعلاقة بين الخطاب و النص "**هاريس** " و هو مبتكر مصطلح الخطاب Discours حيث يرى أن تحليل الخطاب منهج في البحث في أيما مادة مشكلة من عناصر متميزة و مترابطـة في امتداد طولي سواء أكانت لغـة أم شيئا شبيها باللغة ، ومشتملة على أكثر جملة أولية أو لنقل أنها بنية شاملة تشخص الخطاب في جملته... أو أجزاء كبيرة منه كما يذهب في تحديده لمفهوم الخطاب بأنه ملفوظ طويل أو متتاليـة من

---

(1) 36 AO??§oA?uó

(2) 37 A??K¢A?uo • ?ú??

(3) 42A 41 A •??K¢A?uo

الجمل تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعيـة و بشكل يجعلها تظل في مجال لساني محض ".[1]

"فالخطاب الذي هو مجموعة النصوص التي يربط بينها مجال معرفي واحد يكون عالمه أوسع من عالم النص فإذا كان عالم النص هو الموازي المعرفي للمعلومات المنقولة و المنشطـة بعد الاختزان في الذاكرة من خلال استعمال النص فإن الخطاب هو جملة أحداث الخطاب ذات العلاقات المشتركـة في جماعة لغويـة أو مجتمع ما .

أما عند " **ميشال فوكو**" فإن ما يسمى خطابا هو مجموع المنطوقات التي تعود إلى الصياغة الخطابية نفسها، و يكون للخطاب شكل واقعي و ليس شكلا عقليا أو فكريا محضا و له زمن معين فليس زمانه إضافيا ، و بحكم إنتمائه إلى حقل المنطوقيات فإنه يتصف بالتفرد و المغايرة و بذلك يمكن تحديد الخطاب عبر تحديد أنواع المنطوقات التي حدثت بالفكر و إذا كان الخطاب يستند أساسا إلى "اللوغوس" أي العقل أو الفكر المعرفي فهو هنا ليس مجرد فكرة أو مخطط بل هو نظام في الأشياء أو الحوار، و هذا يفيد أن أدبية الخطاب الفني ليس ملكا عينيا لمفاصل فيه دون أخرى و إنما هي ملك مشاع بين أجزاءه لأنها وليدة التركيبـة الكلية لجهازه انطلاقا من الروابط القائمـة فيه، و الضابطة لخصائصه البنيويـة و يصبح النص جزءا من الخطاب" .[2]

"كما أنه يمكن تحديد الخطاب بوصفه مجالا بعينه من الاستخدام اللغوي عن طريق المؤسسات التي ينتمي إليها و هذا ما ركزت عليه " **جوليا كريستيفا**" حيث اعتبرت النص جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة".[3]

"فيقع الخطاب في تحديد مفهومه بين الملفوظ و المكتوب كفعل لغوي و علاقته بالنص شمولية و استخداما، فيحدد بأنه اللغـة التي يسيطر عليها المتكلم في حالة استعمال ليكون بذلك مرادفا للكلام Parole ،و هو أيضا وحدة تساوي أو تفوق الجملة مكون من متتالية تشكل رسالة ذات بداية و نهايـة و تشتغل اللغـة فيه وسيلة تواصل، بينما النص مجموعة الملفوظات اللسانية القابلة للتحليل ، فالنص إذا نموذج للسلوك اللساني الذي يمكن أن يكون مكتوبا أو منطوقا".[4]

"أما الخطاب فيبنى على موضوع و هذا الموضوع لابد أن يكون مفهوما و إلا بطل أن يكون خطابا ، إذا فهناك بنية متعالقـة تشمل الخطاب القائم على الموضوع هذه البنية تؤدي

A2006• ??a • A???o ? ??? 1?????u??a?k ?j?a ??????Ow A???o ??a • ??I?uo ???o ?a • ?
135

43 A42• A • T?uo l???o ?Ko ? ?????o • l?uo ???? ? •

136 A • ???Ouo A???o ??a • ??I?uo ???o ?a ?u?

[10]A 2007• ????o • ??a • T?uol?•j?o??Ma?•uUo ???? ???a?ol ? ????? • ?o? ?t I

إلى الفهم ، و هو ما يؤلف حوارا، و الحواريـة في مفهومها الضيق أحد أشكال تكوين الخطاب و هي تمثل حياة النصوص و علاقاتها في داخل الخطاب و هي تختلف عن العلاقات الألسنية التي توجد بين العناصر داخل نظام اللغـة أو في الكلام المنطوق ، فعلاقات المعنى داخل النص الموصوف الذي من المحتمل أن يكون كلاما غير محدد بشكل من الأشكال لما هو الحال في نظام العلم مثلا هي علاقات ذات طبيعة عملية منطقيـة في حين أن علاقات المعنى بين النصوص عديدة تكون ذات طبيعة حوارية،والنص بوصفه تمثيلا لانعكاس أولي للعالم على الذات المبدعـة أي تعبير ذاتي عن عالم موضوعي يعني أنه تعبير عن وعي المبدع بالشيء المعبر عنه، و هذا النص هو المعطي الأولي أو الحقيقة و نقطـة الانطلاق لكل الأنظمـة في العلوم الإنسانية" .[1]

"فالخطاب بهذا المفهوم أشمل أحيانا من النص لكنهما متداخلان و متشابهان في المنهج و الطريقة ، فنحن نميز بين أنواع الخطاب و نميز بين أنواع النصوص ، أي نعترف بالاختلاف و مع هذا فنحن نعترف بالتداخل و الاحتواء بين جوامع النصوص و جوامع الخطاب من زاوية تشابه و تداخل الأنساق العليا المجردة و منهجية الجمع بينهما التي تجعل منها وحدة ذات نظام و بهذا يمر الحديث عن النص و الخطاب بمرحلتين :

أولا هما :يكون فيها الخطاب شاملا للنص و تكون فيها ظروف إنتاج الخطاب معلومة وهي السابقـة زمنا قبل عملية التدوين .

والثانية : يتحول فيها الوضع بعد التدوين فيكون النص هو مرآة الخطاب و حينئذ يصير القارئ خارج طرفي التخاطب وهذا ما يفسر العلاقـة بين النص و الخطاب" .

3 - ماهية التناص :

" برزت عدة نظريات جعلت النص الأدبي محور اهتمامها و حقل عملها من هاته النظريات التي كان لها الفضل في تخليص النص و الدراسات الأدبية بصفة عامة من أسر النظرة الضيقة و محدودية الأفق نظرية التناص و هي من نظريات ما بعد الحداثـة ، فكان لابد من البحث في الجذور اللغوية لهذا المصطلح .

أ- لغـة

التناص لغة على وزن تفاعل بين النص و نص آخر، أو بين نص ونصوص أخرى .

وهو أيضا مصدر للفعل تناص ، و تناص القوم تزاحموا، و هذا المصدر بصيغته الصرفيـة هذه يدل على المفاعلة، كذلك نصص النص ، رفع الشيء ، نص حديث ينصه نصا أي رفعه و يقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه و كذلك نصصته إليه .

و النص أقصى الشيء و غايته و قال ابن الأعرابي " النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، و نص الرجل بعضه على بعض ....ونصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض

---

[1] ?? l?uo ??g?? ? ?Oo ?? l???o ?uo • A 34 A 44

ونصص الرجل غريمه إذا استقصى عليه ، و في حديث **"هرقل"** ينصهم أي يستخرج رأيهم و يظهره .

و منه قول الفقهاء نص القرآن و نص السنة ، أي ما دل ظاهر لفظها من الأحكام"[1].

ب- اصطلاحا :

"التناص مصطلح نقدي أطلق حديثا و أريد به تعالق النصوص و تقاطعها و إقامة الحوار بينها ، و قد عرفه معجم "لاروس "على أنه " **مجموعة من العلاقات التي يمارسها نص و لا سيما نص آخر أو مع نصوص أخرى على مستوى إبداعه ، إما بالإحالة المباشرة عليه ، و إما بالسرقة منه ، و إما بالتلميح إليه و إما بمعارضته أو على مستوى قراءته و فهمه و ذلك بالتقريبات Rapprochements التي يحدثها في القارئ "**.[2]

"و قد اتسم مصطلح التناص في بدايته بعدم القصدية و المباشرة ، فالنصوص تتقاطع فيما بينها بشكل عفوي غير واع و لا شعوري ، و كذا هو عند أغلب أصحاب نظرية التناص من بعد ، علما أن بعضهم لم يمنع فيه القصدية و الوعي فاقترب من مفهوم التأثر و التأثير، و من مفاهيم العرب في السرقة و الأخذ و غيرها و هو ما عرف بالتناص ، المقصود ، و المباشر و الظاهر" .[3]

"أما في الأدبيات النقدية الحديثة فالتناص عبارة عن فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة" .[4]

"و في عدد من مجلة الأدب يتحدث "بول زيمتور" عن اشتعال التناص من خلال النماذج و المتغيرات أي ما يسميه بالحركية و ذلك عل اعتبار أن كل نص يمتلك جينالوجيا خاصة أي علاقة نسب و يقع في مكان محدد نسبيا في شبكة العلاقات النسبية

و في صيرورة عملية التوليد ، مارس تحليله على النص الوسيط و تبين أن التناص يبدو من خلال ثلاثة فضاءات ،يتحدد الفضاء الأول كمكان لتحويل الملفوظات الآتية من مكان آخر، وفي الفضاء الثاني أي فضاء الفهم (قراءة معينة) الذي يتحرك بحسب شيفرة جديدة، و هو نتاج اللقاء بين خطابين أو أكثر في ملفوظ واحد ، أما الفضاء الثالث فهو الفضاء الداخلي للنص ، حيث يجلى النص مباشرة العلاقات التي تدخل أجزاءه المكونة له" .[5]

---

(1) [illegible] A 14• [illegible] 271

(2) [illegible] A 2010• [illegible] A 142 143

(3) [illegible] A 2003 234

(4) [illegible] A 2008 95

(5) [illegible] A 2006 95

"كما أن التناص هو استبدال للنصوص عند " جوليا كريستيفا" و ذلك بأنه في حيز النص مجموعة من العبارات مأخوذة من نصوص أخرى تتلاقى لتغدو محايدة بقدرتها على الإفلات من التأثير الواقع عليها من تلك النصوص فيقع ما يمكن أن نطلق عليه الذوبان النصي بتلاشي النصوص السابقة في النص الراهن" .[1]

4- تمظهرات التناص في الخطاب النقدي الغربي القديم و الحديث :

"يعتبر مفهوم التناص بعد ظهوره للوجود بفعل التجديد الذي لحق الفكر النقدي في السنوات الستين من هذا القرن من الأدوات النقديـة الرئيسية في الدراسات الأدبية ، وظيفته تبيان الدعوة القائلة بأن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء لتسرب وتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى ، و لم يفرض وجوده مؤخرا ، إلا بعد أن خضع لكثير من التنقيح و الإصلاح .

و لا يمكن عزل فكرة التناص في أصلها عن الأعمال النظرية لجماعة **"تيل كيل** quel-Tel" و مجلتها الحاملة لأسمها ، ففي مرحلة أوج **"تيل كيل"** سنة 1968 -1969 ظهر المفهوم الجوهري بشكل رسمي في المعجم النقدي للطليعة و ذلك في إصدار بين مخصصين لعرض الجهاز النظري للجماعة :

الأول: هو نظرية الجماعة D'enseùble Théorie و هو مؤلف جماعي شارك فيه كل من فوكو و بارت ،و ديردا و سولرس و كريستيفا .

و الثاني: هو سميوطيقا أبحاث من أجل تحليل دلائلي **"لجوليا كريستيفا"** و يجمع سلسلة من المقالات قد كتبها بين سنتي 1966-1969 .

ينتقد **"فليب سولرس** " التصنيف اللاهوتي للموضوع و المعنى و الحقيقـة و يقترح مقابل النص الكامل الجامد ، بقدسية شكله و فرادته ، فرضية التناص المستعار من الناقد الروسي **"ميخائيل باختين"** "Bakhtine Mikhael " القائلة بأن كل نص يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى يعيد قراءتها و يؤكدها و يكثفها و يحولها و يعمقها في نفس الوقت" .[2]

" و في نفس المؤلف في مقالها مسألة بنائيــة النص تقدم **"جوليا كريستيفا"** مثالا لتحديد ما ينبغي أن يفهم من مصطلح التناص ، فهو تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد ، و يسوغ تناول مختلف متتاليات أو رموز بنية نصية ما باعتبارها جملة تحولات لمتتاليات و رموز مأخوذة من نصوص أخرى .

---

278 A • l ??o a ?o ??u? • (0?? ? ?uo

3 A 1997 • ? U⁰ ??? ??? uo ? • ??A???o !????u?•?u?²⁾ o?

إن "**جوليا كريستيفا** " التي كانت تنطلق من التحليل التحويلي المستعار من "**شومسكي** " و " **سومجان**" وجدت نفسها مرغمـة على إضافة مفهوم التناص لتبلغ بتلك الطريقة ماهو إجتماعي و تاريخي ، إذ بدون هذه الفرضية سيبقى ما هو اجتماعي و تاريخي بعيدا عن المتناول ضمن ما تنتجه ثنائية الدال / المدلول ، تحول الدال / ثبات المدلول ، و بإضافة مفهوم التناص يمكن وضع البنيـة الأدبية في المجموع الاجتماعي الذي يعتبر بمثابة مجموع نصي ، و الأساس في هذا المفهوم نشأ بدءا من حوارية "**ميخائيل باختين**" ، لكنه لا يستعمل مصطلح التناص ، و لكن الفكرة الكامنة في المفهوم الباحثين للحوارية حيث يعتبر أن كل نص يتشكل من فسيفساء من الإستشهادات و كل نص امتصاص و تحويل لنص آخر" .(1)

"كما نجدها في شعرية " **دوستويفسكي** " موسكو 1963 و في " **فرانسوا رابلي** " و الثقافة الشعبية موسكو 1965 و نجدها فيما بعد في جمالية و نظرية الرواية 1978 و في جمالية الإبداع الشفوي موسكو 1979 ".(2)

"إن العناصر المستمدة مباشرة من " **باختين**" : اللغات ، التحويل عبر الأصوات المتعددة ، الحوارية ، الوحدات الخطابية للثقافة ، هي العناصر التي تكون مفهوم التناص و كان تأثيره أوضح ما يكون سنة 1981 فقد خص "**تزفيتان تدوروف** " هذا الناقد بكتاب هو "**ميخائل باختين** "المبدأ الحواري" و في نفس الفترة كان هناك مشارك آخر هو " **جيرار جينيت**" مدير مجلة شعريـة الذي وضع اللمسات الأخيرة على الموضوع في كتابه" **أطراس**" (3)

"ثم تأتي سنوات السبعين التي تعتبر المقاربات الأولى ، حيث ساعد كتاب نظرية **الجماعة و سيميوطيقا** بشكل واسع في إخراج مفهوم التناص من دائرة جماعة "**تيل كيل**" و لكن بفضل التأثير الواسع لـ "**رولان بارت** "فمنذ 1972 دخل المصطلح دخولا محتشما إلى الحقل المعجمي ، حيث نجد في ملحق المعجم الموسوعي لعلوم اللغة المؤلفية" **أوسوالد دوكرو** " و " **تودوروف** " نجد "**فرانسوا واهل**" يتحدث عن شبكة صلات واسعة و ذات مراتب متنوعة يقيم بها نظامه الخاص وفقا لقواعد اللغة المحددة سلفا .

وفي 1974 نشرت " **جوليا كريستيفا**" كتابها " **ثورة اللغة الشعرية** " **لوتريامون و ملامي** " حيث كانت نهاية القرن التاسع عشر و خاصة **لوتريامون** مجال اختبار لتحليل البنية الشعريـة تحليلا تناصيا ، و في السنة الموالية أي في عام 1975 بدا المفهوم و قد

4 A • O?? A? ?uo • ?u??
4 A ?? K A? ?uo
5 A • ?? K A? ?uo

تماسك بما فيه لكي يصبغ عليه " **رولان بارت**" صفة الرسمية في مادة نظرية النص من الموسوعة العامة و من هذا التاريخ صار مفهوم التناص أمرا مقبولا" .[1]

"وتميزت سنة 1976 بغزارة المساهمات الجديدة في الموضوع فمجلة شعرية خصصت عددها السابع و العشرون كاملا لمفهوم التناص و نجد فيها من البحوث دراسة "لرولان جيني" إستراتجية الشكل و بحث" **توبيا ""طبقات جويس"** و نجد"**دومنيك مانجينو**"بدوره في دراسته مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب 1976 و يقترح نوعا من التبسيط للمفهوم الذي و بسبب تأثير التعميم البيداغوجي يتحول إلى تغليب الجانب العلائقي على حساب المكون التحويلي ،و بتحديد مصطلح التناص على انه مجموع العلاقات التي تربط نص ما بمجموعة من النصوص الأخرى و نستطيع بالتدريج إن نضم أليه ميادين كلاسيكية أخرى كدراسة المعارضة و المحاكاة الساخرة و قد يتم أيضا ضم الكثير من الإشكاليات الكبرى للأدب المقارن وكان هذا السبب في الاضطراب النظري الذي فقد فيه التناص الخصائص الرئيسة للمفهوم.

وهذا النمو السيئ للمفهوم يعود لسنتي 1975-1976 بسبب بعض الاضطرابات الاصطلاحية خاصة منها ما يتعلق بالمفهوم الفرعي المتناص" **فلوران جيني**" يقصد به النص الذي يمتص عددا واسعا من النصوص مع استمراره في التركيز على معنى معين" [2]. " أما" **مشال أريفي**" فقد اقترح للمناص تعريف يولى فيه الأهمية لجانب العلاقات ،أما "**ميكائيل ريفاتير**" فلا يرى في المتناص غير النص الذي يشكل مرجعيته،على هامش هدا التشويش لم يتوقف المفهوم عند الانتشار و لكن بهيمنة واضحة لجانب العلاقات "فعادت **جوليا كريستيفا** "سنة 1976 لتلح على البعد التحويلي للمفهوم موضحة أن التناص تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمية لنصوص مختلفة .

ثم تأتي سنوات 1980 و هي سنوات الإنتاجية وتنقيح المفهوم غنية بالإصدارات شاهدا على دخول مفهوم التناص مرحلة النضج ، فكانت أعمال " **ريفاتير** " **إنتاجية النص** سنة 1979 ، **سيميائية الشعر** 1982 تحتل مكان الصدارة ، و يؤدي إجراء **"ريفاتير** " إلى المطابقة بجرأة بين التناص و الأدبية ، فالتناص هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية التي تنتج الدلالة في حين لا تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص أدبية كانت أو غير أدبية أن تنتج غير المعنى كما ينص على ذلك " **جيرار جينيث** " سفي كتابه **"أطراس"** و بالرغم من سيطرة بعض الصياغات على مفهوم التناص فإن الأبحاث الوفيرة **"لريفاتير" حول "بودلير" – "بروتون" – "ديسنوس" – "دي بيللاي" – و "ايلوار"-**

---

5 AO?? ¢oA? ?uóó (1)

7 A ?¢ K?A? ?uó (3)

"جوتيي" – "كراك"- "هوجو"-" ليرس"- "مالا رمي" تتميز بإتاحة استعمال جهاز سيميائي يرتكز على تفسير ظواهر التناص الأكثر تحديدا .

إن مجموع هذه التحاليل ثم تقديمها باعتبارها تمثل طريقة جديدة للقراءة ينكشف فيها سر الأدبية ويستفيد النص من دلالتـه كاملة" .[1]

"و تأتي هذه الإصدارات المهمة في أوائل سنوات الثمانين ، فكان مؤلف " أنطوان كومبانيون" الذي بدأ حوالي سنة 1975 و نشره سنة 1979 بعنوان اليد الثانية أو اشتغال الاستشهاد يقدم فيه لأول مرة دراسة منهجية واسعة للاستشهاد باعتباره ممارسة تناصية" .[2]

"فبعد عشر سنوات من الجهود المكثفة و المتشعبة أخذ حقل الدراسات التناصية في التكوين و قد جاء المشروع العام للتوضيح النظري من الشعرية التي تسعى إلى تجاوز فرادة النصوص و تمييزها ، حيث يقترح " **جيرار جينين** " تحديدا جديدا و شاملا للمجال النظري الذي يمكن أن ينحصر فيه الفضاء المميز للتناص و التي يجعل منها **"جيرار جينيت"** موضوع الشعريــة و يحددها كمتعاليـة نصية للنص ، و بعيدا عن التطابق مع التناص تظهر الما وراء نصبيه فروقا عميقة بين مختلف أشكال العلاقات التي يمكن للنص أن ينشئها مع نصوص أخرى و هنا يقترح **"جينيت"** التمييز بين خمسة أنواع من العلاقات الما وراء نصية و يرتبها وفق نظام تصاعدي من التجريد إلى التضمين إلى الإجمال وهي :

1- **التناص بالمعنى** : الذي صاغته **"جوليا كريستيفا"** و يكون محصورا في حدود حضور فعلي لنص ما في نص آخـر .
2- **التوازي النصي** : أو العلاقـة التي ينشئها النص مع محيطـه النصي المباشر .
3- **النصية الواصفـة** : أو علاقـة التفسير التي تربط نصا آخر .
4- **النصية المتفرعـة** : أو العلاقـة التي من خلالها يمكن لنص ما أن يشتق من نص سابق بواسطة التحويل البسيط أو المحاكاة .
5- **النصية الجامعـة** : وهي علاقـة ضمنية مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما" .[3]

"كما نجد أبحاثا تساهم في استكمال صلاحية مقترحات **"جينيت"** التعريفية ، ففي أطروحة جامعية نوقشت سنـة 1988 بجامعة باريس تحت عنوان **الممارسة التناصية** عند**"مارسيل بروست"** من خلال البحث عن الزمن الضائع مجالات الافتراض و صدر ضمن منشورات سنة 1990 تحت عنوان : **"مارسيل بروست"** لعبة التناص ، أبرزت الباحثة " **أنيك بوياكي** " بوضوح المكان تنظيم الاقتراض التناصي، فالاستشهاد افتراض

9 A • O?? ?o(1) A? ?uo
10 A?? K? A? ?u(2)
12 A?? K• A? ?u(3)

حرفي وواضح و السرقة افتراض حرفي و واضح و السرقة افتراض حرفي و غير واضح و الإحالة
افتراض واضح و غير حرفي ، و التلميح افتراض غير حرفي و غير واضح". [1]

"إن البحث في ما قبل النص عن كيفية تكون الافتراض و في حال نشأته عن كيفية حدوث الاستشهاد و السرقة و الإحالة و التلميح من خلال تملك و إدماج يسع فضاء النص المنجز .

"إن مفهوم التناص و هو لم يصل بعد إلى درجة من الكمال من المحتمل أن يدخل اليوم في مرحلة جديدة من إعادة التعريف" .[2]

5- تمظهرات التناص في الخطاب النقدي العربي القديم و الحديث :

"يعود الفضل في مرجعية نظرية التناص عند العرب إلى الدراسات النصية للقرآن الكريم، و الإحاطة بمعاني كل نص كبر أو صغر، و لو كان أية واحدة ، ثم صار النص حاملا لمفهوم التأويل و التفسير ، و ربما المجاز الذي بدأ به " **أبو عبيدة**" معمر ابن المثنى " في كتابه " **مجاز القرآن** " و" **ابن قتيبة**" في كتابه " **تأويل مشكل القرآن** " أما كتاب " **الجاحظ**" " **نظم القرآن** " فلم يصل إلينا" [3] "و لقد تحدث **أبو عثمان عمر ابن بحر الجاحظ** عن التناص فقال : " **لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام ، و في معنى عجيب غريب ، و أو في معنى شريف كريم ، إلا و كل ما جاء من الشعراء من بعده أو معه ، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره ، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى و يجعل نفسه شريكا فيه ، كالمعنى الذي يتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم و أعاريض أشعارهم ، و لا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه**" . [4]

"فالجاحظ يربط السرقات الشعرية بإعجاب المتأخرين بالمتقدمين ، فيقع استحواذ الأواخر على أفكار الأوائل كأنه يرفض فكرة السرقات حين يصطنع مصطلح التنازع بين الشعراء حول فكرة واحدة .

أما "**ابن طباطبا العلوي**" فإنه يعالج مسألة التناص من كل أطرافها و ذهب فيها إلى أبعد غاياتها الممكنة و اعتبر أن التناص كما يكون في الإتفاق فإنه يكون في الاختلاف و لذلك نصح الشعراء بأن يغيروا معاني من سبقوهم و لكن بتحويل تلك المعاني عن مواضعها التي وضعت فيها في أصل النسيج الشعري،وعمم نظرية القلب أو المعاكسة

---

(1) 14 AO?? ?oA? ?uoó

(2) 15 A ?? H?? ?uoó

(3) 240 A • l ??o ?O?o ? ??? uo • ??T

221 A 220 A • l ??o a ?o ??u? • (O ?? ? ?uo

و المناقضة فجعلها تمتد إلى النثر بالقياس إلى الشعر ، بعد أن كان عامة الناس الذين تناولوا السرقة الأدبية بمفهوم التناص يصرفون أوهامهم إلى الشعر وحده".[1]

"فنجد **"ابن طباطبا "** تناول مسألة السرقة الأدبية من موقف نظري خالص في حين " **عبد العزيز الجرجاني "** أفاد كثيرا مما كتبه" **ابن طباطبا"** و يعتبر خير من تناول مسألة السرقات و لعل أهم ما انتهى إليه من تأملاته عن هذه المسألة نظرية " المشترك" حيث لاحظ أن هناك أمور كثيرة يتفرد فيها أحد دون أحد و ذلك كالتشبيهات التقليدية التي جرت عادة العرب إطلاقها في أحوال معينة كتشبيه الجميل بالشمس و قد حاول استنفاذ هذه التشبيهات فذكر منها عدد صالحا لدفع إدعاءات الذين اعتبروا أن كل تشابه بين شاعر وشاعر آخر سرقة و هنا يلامس الجرجاني نظرية التناص .

أما " **ابن رشيق"** فقد أفاد من جهود **"الجرجاني "** و " **إبن طباطبا "** و لكنه تفرد بتأسيس أصناف السرقات و تفضيل أنواع التناص أو السرقة بأن ذكر أن الشاعر الأخر أو المتأثر عليه أن يختصر المعنى المأخوذ منه إن كان طويلا و أن يبسطه و أن يبينه إن كان غامضا ، و أن يختار الكلام الحسن إن كان سفسافا ، و أن يختار له الإيقاع الرشيق ، أن يقلبه وجهه الأصلي إلى وجه آخر ، إن تساوى المتناص مع الناص لا يكون حينئذ إلا حسن الإقتداء ".[2]

"هذه هي المبادئ التي بني عليها **"ابن رشيق "** نظرية السرقات التي ليست باللغة الجديدة إلا التناص فيكرر ما قاله " **ابن طباطبا "** من مكان تناص الشاعر فيقول " **و أجل السرقات نظم النتر و حل الشعر"**

ثم يأتي **"حازم القرطاجني"** ليتحدث عن التناص كحتمية إبداعية لا مناص منها فالشاعر الكبير هو من يحسن التعامل مع أفكار غيره و ألفاظهم ، في حين أن الشاعر المحروم أي الشاعر الذي ليس أهلا لحمل هذا اللقب هو من يسيء التعامل مع نصـــوص غيره ".[3]

" أما **"ابن خلدون "** فقد تحدث عن أصل التناص لا عن التناص نفسه ، فيرى أن مؤلف الكلام كالبناء أو النساج و الصورة الذهنية المنطبقة كالقلب الذي يبنى فيه أو المنوال الذي ينسج عليه ، و يلح على مسألة المحظوظ من النصوص و أثر ذلك في تكوين الكاتب" .[4]

"أما في النقد العربي الحديث فقد انطلق **"محمد بنيس "** من مفهوم **"كريستيفا"** و**"تودوروف "**لكنه لم يستخدم مصطلحي التناص أو التداخل النصي لأن مصطلحات

---

230 A 229 AO?? o A? ?uO (1)

238A 232 A •?? A? ?uoó (2)

242 A 241 A?? K• A? ?oO (3)

251 A • ?? K (4) A? ?uo

التناص و التناصية و التداخل النصي لم تكن قد ترجمت إلى العربيـة حتى عام 1979 لهذا لجأ إلى النص الغائب و هو فصل من كتاب ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية- 1979 فيقول النص شبكة تتلقى فيها عدة نصوص و يشير إلى العلاقـة الوثيقة بين النص و غيره من النصوص السابقة عليه أو المعاصرة له و يحدد ثلاث معايير تستعمل في قراءة الشعراء المغاربـة للنص الغائب في نصوصهم الشعريـة و هي " الاجترار – الامتصاص – الحوار ثم يبدأ بالتطبيق على الشعر المعاصر في المغرب عبر البحث عن تشكيلات النص، و بهذا يقف عند حدود التصنيف دون القراءة ثم استعمل مصطلح هجرة النص في كتابه" **حداثة السؤال** " عام 1988 ، ثم استخدم مصطلح التداخل النصي في كتابة " **الشعر العربي الحديث** عام 1989". [1]

"كذلك يتناول " **محمد مفتاح"** مفاهيم التناص في كتابه " **تحليل الخطاب الشعري ، إستراتيجية التناص** " الذي صدر عام 1985 ، و بتقدير الكثير من النقاد يعتبر أول كتاب عالج التناص بتوسع فهو يتناول تجليات المصطلح و المفهوم مستفيدا من كتابات الحقبة البنيوية و ما بعدها منطلقا من اللسانيات و السيميائيات ،و قد أشار إلى التداخل الكبير بين مصطلحات الأدب المقارن ، المثاقفة ،دراسة المصادر و السرقات و أشار إلى بعض المفاهيم الأساسية كالمعارضة و السرقـة .

ثم يفصل بعض المناقشات التي صاغها **"بلاشو** "و يشير إلى مناقشات " **بوياغية"** و**"كريستيفا" و" بارت" و" باختين"و" ريفاتير"** حول التناص ثم يعرض في القسم الثاني من الكتاب **"لادونيس"** ثم يقدم تقابلات بين نصوص" **آدونيس"** و نصوص **"سان جون بيرس"** و **"الأصمعي"** و" **ابن الأثير"** انطلاقا من دراسة للمنصف الوهابي عام 1987 و مقالة "لصلاح نيازي" 1988 ، حيث يؤكد" كاظم جهاد "غياب التناص لدى **"آدونيس"** و بروز الانتحال و السرقات ، و كما يرجع الباحث إلى دراسة **"عبد الواحد لؤلؤة"** و هي بعنوان من قضايا الشعر العربي المعاصر – التناص مع الشعر العربي المنشورة في مجلة الوحدة 1991 حيث يفضل" **لؤلؤة** "مصطلح التناصص بدلا من التناص مطبقا على **"السياب"** و **"أدونيس"** و بتأثير **"إليوت".** [2]

"أما **"شربل داغر** " فقد قدم دراسـة بعنوان التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري و غيره في مجلة فصول المصرية عام 1947 بدأها بمقدمـة في ثلاث صفحات ثم انطلق نحو المساعي التعريفيـة للتناص" . [3]

15 A 156 A • ???Od ?A???o ??I ?uo ????o ?a

163 A 164 A?? K• A?uo [2]

163 A • ?? K [3] A?uo

"و في سنة 1998 أصدرت" **نهلة فيصل الأحمد"** كتاب لها بعنوان **"آفاق التناصية المفهوم و المنظور"** و هو عبارة عن مجموعة من الدراسات المترجمة من الفرنسية لعدد من أبرز ممثلي الحقبة البنيوية و ما بعدها،و قد سبق أن نشرت هذه الدراسة مترجمة قبل عام 1988 .

كما سبق و نشرت دراسات عن التناص في مجلات عربية معروفة مثل العرب و الفكر العالمي بيروت – مجلة فصول (القاهرة) ، الفكر العربي المعاصر (بيروت) مجلة علامات (السعودية) مجلة كتابات معاصرة و مجلة الفكر العربي (بيروت) كما صدر ترجمات لبعض الكتب الفرنسية التي تناقش نظرية النص ، و قد استفادت من ذلك" **نهلة الأحمد"** و أصدرت كتابا لها بعنوان **التفاعل النصي** – التناصية النظرية و المنهج – في سلسلة كتاب الرياض 2002.

فتلخص قواعد التفاعل النصي العامة التي استخرجتها ممن سبقوها و تعرف التفاعل النصي بأنه ضبط شعرية النص عبر تفاعلاته مع النصوص الأخرى ، و قد سبق" **لمحمد مفتاح"** في فصل بعنوان التفاعل من كتابه الصادر عام 1985 أن قال بأن الذاتية والتفاعل هما جوهر الخطاب الشعري خاصة و أشارت له بوضوح مجلة "ألف المصرية " في العدد الرابع 1984 تحت عنوان التناص تفاعلية النصوص و أشار له " **محمد بنيس** " و **عبد الله راجع"** عند شرح مفهوم النص الغائب و أشار له" **عز الدين المناصرة"**في كتابه **" حارس النص الشعري** 1993" في فقرة بعنوان " **التفاعلية تحطيم متبادل للحدود** " ، و لكن شيوع مصطلح التناص طغى على مصطلحي التفاعل النصي و التناصية و طغى على مصطلح التداخل النصي و غيرها" .[1]

"و في عام 1984 و في مجلة "ألف المصرية" نشرت دراسة" لصبري حافظ "بعنوان " التناص و إشاريات العمل الأدبي " و في عام 1989 أصدرت مجلة الفكر العربي المعاصر البيروتية عددا خاصا عن التناص فيقول **"حافظ صبري** " بأن النقد العربي جعل النص مدار اهتمامه قبل أن يطلع علينا النقد الأدبي المعاصر بمفاهيمه عن بنية النص وعن الخصائص الشكلية التي تعطيه طبيعته الأدبية ، و عن تفاعلية النصوص التي نعرفها الآن باسم التناص" .[2]

هكذا ظل مصطلح التناص هو الأكثر استعمالا و شيوعا بين النقاد العرب رغم صراع المصطلحات و كأن المحاولات الأخرى للتمرد عليه قد جاءت لمجرد البحث عن التمايز و قد ظلت المحاولات الأخرى مجرد شرح لنفس المفهوم و إن اختلفت التسميات ، ثم إن

---

(1) 169 A • O?? ?o A? ?uo

(2) ?? H? ?uoó 176 A 174 A

الفكرة الشائعة عن السرقات في الموروث النقدي العربي القديم كانت تعني أشكال التناص الجوهرية بالمعنى الأوروبي .

6- هل التناص آلية إنتاج ؟ أم آلية تلق ؟ أم أنه كلاهما ؟ :

"إن مرحلة الكتابة هي مرحلة إنتاج و الإنتاج يأتي بعد هدم عدد من النصوص التي تقاطعت علاقتها في فضاء نصي ما ، أما مرحلة القراءة فهي المرحلة اللاحقة للنص إنها مرحلة تلق يتم فيها إرجاع النص إلى أصوله القديمة ، و إذا أمعنا النظر في هذه المسألة فإننا نجد أن مرحلة الكتابة هي مرحة تلق و إنتاج، ففي المرحلة الأولى يكون الكاتب متلقيا لعدد من النصوص يهدمها ثم يعيد بناءها بكيفية جديدة تلق /إنتاج و في مرحلة القراءة يكون القارئ منتجا إذ يهدم النص و يكتشف أصوله حسب ما تمده ذاكرته بذلك ، ثم يقوم بإعادة بنائه من جديد و بكيفية أخرى تلق /إنتاج" .[1]

"و إذا ما اطمئن بارت إلى وجود القارئ المنتج للنص و المؤلف الذائب في صياغة النص وجد سبيلا لهذا النص ليدخل في علاقة مع نصوص أخرى تساهم في إنتاج دلالته ، وهذا ما استقر على تسميته بالتناص" [2] هكذا ينظر إلى التناص بوصفه آلية إنتاج و تلق معا .

" أما نظرية المدونات و التي لم تهمل دور المرسل و لكنها تركز –كثيرا- على موقف المتلقي الذي يقوم هو الآخر بعملية مزدوجة ، إذ ترى هذه النظرية أن بين المفاهيم علاقة تبعية و ترابط و لذلك تضاف بعض المفاهيم لتوضيح الخطاب و رفع إبهامه بناءا على مبدأ الإطار فمثلا إذا قلنا سافرنا إلى الخارج فالنص يقتضي الحصول على جواز سفر بتأشيرة أو بدونها ، و عملة صعبة ، و كل ضرورات السفر الأخرى ، فقولنا السابق اعتمد على تجارب المتلقي ... فالتداعي يقوم بدور كبير في عملية فهم الخطاب و إنتاجه ، فقد يكمل المتلقي ما لم يصرح به إليه و قد يكفيه المرسل مؤونة أعمال الذهن و كل منهما محكوم في تأويله و إنتاجه بمعرفته السابقة" .[3]

" و القارئ وفق" **الغذامي** " لم يعد مستهلك للإنتاج اللغوي فقط فالنصوص لا تتجه إلى الخواء و لم تأتي من فراغ ، و القارئ لم يعد يقبل الدور الآلي لنفسه لأنه لم يعد مجرد متلق بل هو حصيلة ثقافية و نفسية تتلاقى مع منتج هو مثلها في تكوينه الحضاري و النص هو المتلقي لهاتين الحصيلتين" [4] ،"و الأهمية في نظر **"الغذامي"** تكمن في القراءة الشاعرية التي تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص و لا تكتفي بسطحه الظاهر و تصل القراءة إلى باطن النص وفقا لشفرته التي تنكشف بناءا على معطيات سياق النص

---

39 A 1998 ??a? ??j?? ???i uo ?Qlo • ?°°a?Qo S? ??U ?T?t • a ??o ??u? • ?? ?

274 A 2004 ? ?? • ??• ? ?Qlo ???uo • ? Qko ? ? ???a ??u • ???Qo??U zug?uo tAGko • ? ??T

124 A1992 • ?u??o ?Q?o • 3 Qlo •??AU?o• ??? ?Q?6???o ? ?uUo ??T • ???K (3)??U • ?

79 A 1985 • ??? ??Qlo3U???o Sjk?oU? •?Q?Q?G?o ?o ??a •?u??

الذي يمثل خلية حية مندفعة بقوتها الداخلية متجاوزة كل الحواجز الواقعة بين النصوص ".[1]

"و القارئ حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه و قد يمده هذا المعجم بتواريخ الكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه و من هنا تتنوع الدلالة و تتضاعف، و يتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ و تختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ و آخر ، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة" .[2]

"و أن ذلك ما كان يحدث إلا بقوة القراءة التي ليست أولا و أخيرا إلا قراءة ثانية من الوجهة التناصية ذلك بأن القراءة هي التي تنشئ في الذهن عبر القراءة الأدبية نصا ثانيا" .[3]

76 A • O??uoo •A?u??

79 A ?? K A?uo[2]

17 A1•6 A1•998 • ??? ??Oo ???uo • ?Oo ? ? ??? a ?????o ??Oo ?[3] ???? • ???

إطار التشكيل الموسيقي والمحتوى الشعري:

"إن الذي لا يمكن إنكاره هو تلك العلاقة الغامضة بين التشكيل الموسيقي للقصيدة العربية وبين المحتوى الشعري،وإذا كنا نعتقد أنه لا انفصام بين البناء الموسيقي وبين المحتوى الشعري فإننا لا يمكن أن ننكر أن هناك علاقة بين التشكيل والموضوع".[1]

"وقد ربط " **سبنسر** " بين موسيقى الشعر وبين الأفكار والمشاعر المعبر عنها في الشعر فيرى " **أن خير الموسيقى ما يتماشى مع الأفكار ويتساوق مع المعاني وتتجاوب نغماتها ونبراتها مع حالات النفس**"[2].

"كما أن مشكلة الوزن أو الإطار الموسيقى أو مشكلة الإيقاع الموسيقى للقصيدة لا تتصل بالشاعر أو المتلقي فقط، وإنما تتصل باللغة بوصفها نظاما من الرموز والإشارات ذات دلالة ومعنى...إن الشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية وإنما ينطقه موزنا وكأنه يلبي فينا غريزتنا الأولى ويرى الأستاذ " **عبد المنعم تليمة** " أنه " يسيطر إيقاع العمل الشعري – قبل تشكليه – على الشاعر، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل وهو يبدأ عمله عندما يهيمن عليه الإيقاع الموجه إلى التشكيل و توحي سيطرة الإيقاع على الشاعر بالخطة الأولية للقصيدة التي لا يعرف الشاعر عنها شيئا قبل أن ينتهي من تشكيلها.

ولاشك أن هذا الإيقاع المشار إليه هو الوزن أو الإطار الموسيقي هذا الإطار يتبدى في موجات تطول وتقصر تبعا للتجربة الشعرية التي تتراكب وتتلاحم عناصرها الوجدانية والفكرية مع عناصر التجربة الأخرى من ألفاظ وصور وأخيلة وإطار موسيقي ،فمن خلال تفاعل هذه العناصر جميعها تكون القصيدة .

إن علاقة الإطار الموسيقي بالتجربة علاقة وثيقة لأنه يحطم هذه التجربة ويجعلها تظهر في إيقاع خاص فحين يتحول هذا الإطار أو الجوهر من مشروع عمل إلى عمل له طبيعته ووظيفته، لا يمكن أن نهمل قيمته في تنظيم التجربة والسيطرة عليها لكننا لا نستطيع أن نعطيه قيمة مستقلة عن التجربة، فالإطار يؤثر بالتجربة ويتأثر بها ...وكلما اختفى أثر كل منهما في القصيدة يصبح هذا دليلا على أن التفاعل بينهما كان صحيحا وتماما.

إن الوزن بوجه عام يزيد الصور حدّة ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة ،لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية الإبداع نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة

(1) G??? ??Uo ?a R??? ?? • ?? ??j ?? ????o ??i uo?UUUd? •??g ??d???o ???o ? O?? ?? • 20 A 1989•1?

(2) ?? K? A?uo • 21 A

الملهمة وإذا كنا لانستطيع أن نلغي أثر هذا الوزن في تجربة الشاعر فإننا من جهة أخرى نقول بوحدة هذا الأثر وعموميته"[1].

"كما أن الإيقاع الذي يهيمن على الشاعر لحظة الإبداع هو إيقاع معرف في الخصوصية لكنه يتخذ مجرى نمطيا خلال عملية الخلق الفني،ومعنى هذا أن الإطار الموسيقي يقدم لنا إيقاعات تضبط بصورة ما تجربة الشاعر وتسيطر عليها على الرغم من مقدرة الشاعر على التعبير عن تجاربه من خلال هده الأنماط والأطر الموسيقية"[2]، "فيقوم الإيقاع هنا بدور مركزي في العملية الاتصالية الوظيفية حسب ما يرى " **برغسون** " فهو يساعد على تحطيم الفواصل في شعورنا وشعور الفنان فيتح لنا الدخول معه في عالم شعوري واحد."[3]

"فليحاول النقاد إذن ما شاءت لهم المحاولة التفتيش عن كل أسرار الشعر وليصوروها لنا ما شاء لهم التصوير، وليكشفوا لنا عمّا قد يكون فيه من أخيلة واستعارات وتشبيه ومجاز وليؤلفوا من مثل هذا عملا أو فنا للناس،غير أننا نطمح منهم أن يضعوا موسيقى الشعر في محلها الأسمى ، وألا يقرنوها بشيء أخر قد يعثروا عليه في بعض الأشعار أو يعثروا في البحث عنه والتنقيب فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب".[4]

1-بنية الإيقاع الشعري :

1-1 ماهية الإيقاع :

أ-لغة : "الميقع والميقعة : المطرقة ،والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها وهو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام وقد ربط " **السجلماسي"** بينه وبين الوزن فقال " الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية، وعند العرب مقفاة " .

وشرح الموزونةبقوله: فمعنى موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان آخر.

ب- اصطلاحا :

---

(1) A?uo ??K? O?? ?o • A ??2 22

(2) A?uo ??K• A?? 23

(3) ??Ka?• ?? ?Ko ?? ?? ?o ?? ??uo??? ??? ??o ?? ??0??? ?? ?o ?? ??0 • ?? ?S? • A2006 • 49

(4) ??6?? ??1 ?? ?o ?? ?0?? • ?? ?o ?? ?0?uU?2?u?0? ??j?• ??i uo 6?u? 14 A 1952 • ??

الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير والنسب أو تقدير لزمان النقرات أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى وكل واحد منها يسمى دورا ."[1]

"وعلى الرغم من انصراف هذا المصطلح في العربية إلى هذه الدلالات وغيرها فإن الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية ،بمعنى الجريان والتدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام ،أو الحركة والسكون،أو القوة والضعف أو الضعف واللين، أو القصر والطول،أو الإسراعوالإبطاء، أو التوتر والاسترخاء فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوبالأدبي أو في الشكل الفني،والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر،كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية .

فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباع طريقة من ثلاث : التكرار أو التعاقب أو الترابط .

ويأخذ الإيقاع في سياقاته الإجرائية أشكالا شتى فهو التكرار المتسق أو غير المتسق لوضع أو مركز قوة لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة و السكون مثل الأنوار والظلام ، عودة البداية في النهاية ، تكرار قافية واحدة أو قوافي متناوبة ، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة، فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها إلا أن هذا يجب أن لا يوهم بوصف الإيقاع على أنه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرفة"[2].

"فهو ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي توحي بها، وإذا كان الفن تعبيرا إيحائيا عن معاني تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التوتر والانفعال لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازا أساسيا في بناء موسيقيته".

"إن الإيقاع بوصفه التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنتظم للغته، وبما أنه ينشأ غالبا من تفاعل عنصرين متمايزين وفي ظل فعاليات متنوعة للعوامل الأخرى المكونة للعمل الشعري التي غالبا ما تكون متعارضة،فإن

? ???o ? ?j ?o ??To ? ?0?? ?• ?a?0?o?o??????o s ? ?u?uo ?????o ??1 ?o • ??a[1] ??1 ??U • ?u

14 A 2001• O??

15 A?? K A[2]?u

الإيقاع يتمثل في الدرجة الأولى في الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة،وكلما كان هذا الاستثمار على درجة عالية من المهارة والوعي كان للإيقاع قدرة أكبر على التعبير والتصوير والتأثير".[1]

2-1- نظام الإيقاع :

"إن الإيقاع بوصفه نظاما مايزال يفتقد في أطروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد، ويبدو أنه لن يكتسب وضوحا مرموقا في القريب العاجل بما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين النظر النقدي فيه، وأن أي تغيير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية وينبع من شروط يخص البنية الكلية لا العلاقة الجزئية فكذا يكون الإيقاع الشعري جسدا واحدا أو بنية واحدة من العلاقات الأساسية ،أي أن البنية الإيقاعية تخضع لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغيراتها والتحولات التي تخضع لها ،وهذه الظاهرة في بنيتها التكوينية لها علاقة وثيقة بالإنسان في مستواه الفطري فباعتبار علاقته بالإنسان له بعد أنتروبولوجي ونفسي حين يحيل على التلذذ ،زيادة على ما كان له من قوة سحرية في الماضي وما لعبه من دور حين كان إطارا لممارسات شعرية" [2] ،"وله أيضا بعد فلسفي أهمل العروضيون البحث فيه داك هو اغترافه من نظرية الأعداد الفيتاغورية،حيث تتخذ جمالية النظام رياضيا وهو ما يزال ملاحظا إلى حد الآن.

وإن من أكثر صفات الإيقاع أهمية وأكثرها حضور وتأثير في تشكيل أساسيات الأولى لبنية النص الإبداعي كونه من بين جميع العناصر الجمالية في العمل الأدبي ،وإذا ما نظر إليه في علاقته بالشعر خاصة فإنه يعد قوة الشعر الأساسية وطاقته الأساسية،وبذلك يمكن القول أن نظام الإيقاع هو الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي ،فكري ،سحري ،روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم التعارض،التوازي ،التداخل) .

فهو إذن نظام أمواج صوتيه ومعنوية وشكليه يتدخل في العمل الشعري تدخلا مباشرا وتفصيليا ليسهم مع العناصر المكملة الأخرى في منح هذا العمل هويته وماهيته الإبداعية وينتمي الإبداع إلى نمط الأفعال الإبداعية المتكررة التي لا يحكمها نظام موسيقي مهيمن فهو لا يجرى على نسق واحد حتى وإن ارتبط أكثر من إيقاع بنظام وزني واحد ،وهذه الصفة هي التي تمنح القصيدة قابلية على الإنجاز الشعري المتقدم في ضوء قدرات الشاعر الإبداعية في هذا المجال ،فالقصيدة إذن بإيقاعها ،والإيقاع بتفرده عبر أحداث هذا التماسك

18 A • ??a?O?o ????o ???? ?o ????o s ? ?uO?uo ?????o ??i Oo[1] • ??a ??I ??U

16 A?? K• A?? ?uO[2]

النموذجي بين قدرات الصوت وظلال الدلالة بما يعطيها جدة كاملة يجعل من فاعلية الإيقاع فيها فاعلية ابتكاريه".[1]

3-1 الإيقاع والوزن :

"الإيقاع هو النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشاعات، أو خيبة الظن،أو المفاجأة التي يولدها سياق المقطع، في حين الوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ،وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية،والإيقاع بوصفه تكرارا دوريا لوضع يمكن أن يلعب دورا ثنائيافي تشكيل بنية القصيدة ، فهو فضلا عن وظيفته كوسيلة يلعب دورا دلاليا ،فتشابه عناصر مختلفة جدا أو_ بالعكس _، اختلاف عناصر متشابهة جدا يمكن أن يزداد تأكده من خلال تواجدها في مواضع وزنية متطابقة .

إن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي،فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت ،والوزن الذي هو نمط مجرد يتعرف عليه بواسطة التقطيع يخلق نظام توقعاته الخاص وسرعان مايصبح إدراكه آليا والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية للوزن يحطم آلية الإدراك ويكون مقوما أساسيا في التأثير الجمالي العام للنص، فيتفاعل النظام الوزني ليس فقط مع تمثيله وتفسيره بل مع عناصر من المستويات الأخرى مثل المستوى المعجمي أيضا ، فالوضع الوزني والشيوع يعدلان المعنى المعجمي في الشعر ،والنظم الوزنية لا تؤثر فقط على المستوى المعجمي، بل أنها تميل حتى إلى أن تحمل نفسها بقيمه دلالية .

إن الإيقاع والوزن يعتمد كلاهما على التكرار وفي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة ، فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات، إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحا في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني وأقوى أنواعه هو ماتنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية ،حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق ، اتفاق الكلمة صوتيا أو معادلتها أخرى يتضمن بلاريب لونا من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي"[2].

"ولقد استنتج الشكلانيون الروس من خلال مفهوم الإيقاع الذي يصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر بعد أن يفقد صفته المجردة أن الخطاب يمكن أن يبقى شعرا حتى مع عدم

21A 20 A • ??? ?o A? ?o ?u??

23 A • ??a?? o ???? ??? ?? ???? s ? ????o ??1 ?o [2] • ??a ??I ??U

المحافظة على الوزن ،فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع هو الانسجام ويمكن أن يتحقق بطرق عديدة ،وليس الوزن إلا واحدا فيما يظل للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجال لاستجلاء صور متعددة للإيقاع يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جماليا أي أن المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر ، فيما يستكملها القارئ جماليا .

إن الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه، إذ أن الإيقاع سابق للموسيقى ،والشعر وهو مرتبط بالتجربة يستمد منها خاصيته الدلالية المشكلة لنظامه الإيقاعي ،وإذا كان الوزن كمايرى **"جورج سامبسون "** هو الأساس الآلي للبيت فإن الإيقاع عنده هو الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة ، وعلى هذا الأساس يعد أسمى من الوزن دائما والشاعرالعظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادما مطيعا،إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته في حين يحافظ على التشكيلات الوزنية ،فالوزن قياسا إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية ،والتجربة هي التي تختاروزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب وهذا مايفسر تعدد البحور وتنوعها إذ لوكان بحرا واحدا قابلا لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية إلا أن الوزن هو مادة موسيقى الشعر ولايمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي إنما تظهر بإيقاعها ويظهر الوزن ممثلا في عملية التوصيل".[1]

1-4- الإيقاع وحركية القصيدة :

"إذا كان الإيقاع صفة ملازمة لكل عمل شعري إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها، فإن الإيقاع يتبع مبدئيا حركة القصيدة ويتشكل بوصفه أحد عناصرها بروزا ، لذلك لا قاعدة مسبقة لإيقاع القصيدة ، لأن ذلك يرجع إلى طبيعة النظام الحركي الذي تقوم عليه القصيدة والذي يفرض إيقاعها الخاص المميز.

إن حركة القصيدة يجب أن تكون حركة الدفقات العاطفية والصور التي تفرض صيغها العامة ،فليس هناك إذا قالب نغمى واحد يمكن أن نفرغ فيه قصيدة معينة ،ونظرا لخضوع هذه الأخيرة في عملية الإبداع لعلاقة جدلية بين العلامة والواقع المعبر عنه سواء أكان واقعا داخليا أو خارجيا ، فإن الشكل لايمكنه إلا أن يكون انعكاسا للتحول، وبالتالي متغيرا ومتنوعا ،ويتحدد شكل القصيدة من خلال العلاقة القائمة بين اللغة بوصفها كلمات أو مقاطع

(1) 25 A24• A • O?? ?o A? ?ub • ?u??

في القصيدة من جهة وبين مايوازيها من حركة النفس داخل كيان المبدع ،فكلما قل عدد الكلمات بدا الشاعر بطئ الحركة، وكلما زاد عددها بدا سريع الحركة ،كما أنه كلما استعمل مقاطع قصيرة كان أكثر حركة، وكلما زاد من المقاطع الطويلة كان أكثر بُطءا.

"والإيقاع هو الذي يستوعب ويمتص كل هذه التدخلات ويتفاعل معها كي يكون قادرا على تشكيل خط عمودي يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها،وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعا في نقطة مركزية هي جدر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بُنى القصيدة ومستوياتها فيغير من طبيعتها الجزئية ويدخلها في نظام شمولي متصل ببعضه البعض ، كما يغير من فوضى تراكمها إلى بناء وظيفي

مركب ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف في الوقت نفسه الذي يتغير بواسطتها من ظاهرة صوتيه بحتة وسلسلة زمنية متعاقبة إلى أقانيم من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة ،حيث تدخل عناصر القصيدة في كون إيقاعي نغمي شعري ليتجسد خلقا جديدا متمازجا بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد، وتجعل من الإيقاع قوة فاعلة قادرة على ترك أثر ممتع في القصيدة على المستوى العقلي والجمالي والنفس بما يحقق تلاؤمه وانسجامه التام مع حركة القصيدة.

5-1 أقسام الإيقاع :

ينقسم الإيقاع إلى موسيقى داخلية وخارجية:

أ-موسيقى داخلية :

إن الاعتقاد بوجود حالة إيقاعية واحدة ،ومستوى إيقاعي وحيد هو الوزن في مفهومه العروض الخليلي المتداول وهو وحده الذي ينظم النص الشعري عموديا كان أوتفعيليا اعتقاد يقضى بتحويل الإيقاع الشعري (الوزن) إلى قالب نمط جاهز ، تصب فيه ألاف القصائد بمختلف المضامين الفكرية والنفسية والفنية دون أدنى تمييز، أو تميز بين تجربة وأخرى أو بين لغة ولغة أو بين مستوى وسواه.

ويعتبر الإيقاع الداخلي مكمل للمصطلح الأخر الخارجي ووجها ثانيا متممالله يتسم بخصائصه نفسها في الشمولية والاتساع والتلون ،وهو يختلف عنه في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي ،بل هو يخصبها بالمداخلة بينها وبين مستويات إيقاعية أخرى أكثر اتصالا ببنى النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام ،ومن ثم فهو يلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه أو بين شكله ومضمونه "[1] ، فمسألة الإيقاع الداخلي أكثر حفاء وانبثاثا في نسيج البيت على جميع مستويات الأبنية فيه

55 A • O?? ?o [1] A? ?uo

"لغويا ودلاليا ، تركيبيا وتصويرا ،عاطفة وتفكير ويبدو أن لمثل هذا الانبثاث صلة بالخفاء الذي تتميز به طبيعة الإيقاع الداخلي ، عكس وجهه الأخر الخارجي". [1]

" كما أن إيقاع اللغة له أهمية بالغة في موسيقى الشعر القديم والحديث ومن حسن حظ الشاعر العربي أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل وذلك لأن الأعراب أحدى سمات اللغة العربية الأساسية وله فيها أهمية عضوية ،إذ بدونه تتعطل اللغة ،ووظيفة الأعراب منصبة بالدرجة الأولى على أواخر الكلمات ، فيه تتحدد المعاني والإعراب مرتبط ارتباطا كامل بالمعنى ،وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات فيحصل –عندئذ- ضربان من الإيقاع في كل كلمة أحدهما دهني والأخر فني وهذا من شأنه أن تجعل للكلمات وقعا نفسيا مؤثرا في دهن المتلقي ولذلك قال:"**محمد عونى عبد الرؤوف** " إن الشعر العربي ليس بحاجة إلى قافية لما في اللغة العربية من إيقاع يسد مسدّها."[2]

" كما يقول"**العقاد** " نريد باللغة الشاعرة إنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية الموسيقية ، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء ."[3]

" ولقد نمت هذه اللغة في أحضان الشعر الجاهلي ، فراح الشاعر يتلقى منها كلماته ويصوغ من تلك الكلمات أنساقه الشعرية محاولا التوفيق بين هذه الكلمات ، وبين النسق الذي يحقق إيقاعا ومن هنا كانت حاجاته إلى كلمات جديدة ومشتقات جديدة وأبنية جديدة، تتوافق مع تلك الخصوصية التي سيقدم بها ذلك النوع المتميز من الكلام." [4]

---

(1) 118 A??o A?uo

(2) • ??Go • ??u??o ?o?o l???o 2U?o• ???Lo?? • ???? A?i?? ??Z??ta ?o??o?????o?o ?o ??a 151 A150A 2006•

(3) 14A •1989• ?? j?? ????o• ??i uo ??Loa? ??g ??o????o ???o ?o?? ??• G??? ??Uo ?a R??

(4) 13 A??K• Auo

ب- موسيقى خارجية

" تتمثل في الوزن والقافية ،والوزن الموسيقي إطار ينتظم ألفاظ وتراكيب من خلال إيقاع متميز يمكن التعرف عليه مجردا من خلال رصد الحركات والسكنات مطلقة ، ثم استخدام التفاعل للتمييز بين كل وزن وأخر."[1]

" والوزن في مفهوم القدماء يعني وحدة البيت الشعري موسيقيا أي انضغاط الوظيفة الدلالية وتجسدها في إطار البنية،وانضباط حركة الذات المفردة وتمثلها لتقاليد المجتمع وقواعده وأعرافه ، فلئن كانت اللغة الشعرية والمعنى الداخلي يجسدان حركة الداخل فينبغي في مفهوم ذلك النقد ضبط هذه الحركة وتطويعها وإخضاعها لبنية خارجية متعارف عليها ،يؤشرها التركيب في مستوييه الموسيقي (الوزن) واللغوي(القواعد النحوية والصرفية والسياقية)،ويبدأ التركيب المزدوج (اللغوي / الوزني) من الجزئيات الصغيرة الداخلة في تكوين التفعيلات من أسباب وأوتاد وفواصل ثم من بنية التفعيلة نفسها كوحدة موسيقية صغرى حتى الشطر الواحد فالبيت الذي هو الوحدة الموسيقية الكبرى المكتملة، ويتوازى مع هذه التدرجات من الجزء إلى الكل في إطار الوزن تدرجات متماثلة متداخلة معها على صعيد اللغة ، بحيث يؤدى تعاونهما التام إلى تطويع المخيلة الشعرية في مبنى خاضـع أو مستجيب ضمنيا للوزن،كما أن القافية متواطئة مع المعنى والمخيلة وبذلك يكتمل البيت الشعري ويكون فيه الوزن والمبنى اللغوي تجسيدا وضبطا للمعنى والقافية على الرغم مما في هذا التصور من فصل تعسفي بين الوزن والقافية إلا أن حصر مفهوم القافية في العنصر الصوتي فحسب أي في حرف الروي وحده ، هو الذي يبرر وقوعه في حبائل النظام الوزني، باعتباره صورة للنظام الاجتماعي العربي". [2]

2- بنية القافية :

2-1 ماهية القافية :

أ-لغة : "من قفاه واقتفاه وتقفاه، تبعه واقتفى أثره وسميت القافية قافية لأن الشاعر يقفوها،أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة كما قالوا عيشه راضية بمعنى مرضية أو تكون على بابها كأنها تقفوا ماقبلها،وهي ركن من أركان الشعر العربي القديم وإن كان الأوائل لا يعدون كل كلام مقفى شعرا." [3]

ب-اصطلاحا :

15 A ??a?U?? ??g ??b???o ???o ? ?O?? ?? • G??? ??Uo ??a R

148 A147• A • l???o ???o ? ??O?o ?K?g• ??Ub ? a

86 A • ??a?O?o ????b ???o ????o s ? ?U?uo ?????o ??1 Ob ??a ?I

" القافية على وجه التحديد هي من آخر صوت ساكن في البيت رجوعا إلى أوّل متحرك قبل أوّل ساكن قبله ،وقد لا يفرق البعض بين القافية والروي ويحسبون أن القافية هي آخر حرف في البيت، غير أن القافية ليس أخر حرف في بيت الشعر، وإنما هي آخر جزء منه قد تكون كلمة أو نصف كلمة أو كلمتين وهي المركز الصوتي الذي يتكرر في أخر كل بيت من القصيدة أو المقطوعة، والروي جزء من القافية ،وقد يكون في البيت الواحد مركزان صوتيان واحد في آخر الصدر ومثله في آخر العجز". [1]

" كما أنها مجموعة أصوات تكون مقطعا موسيقيا واحد يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول فيكرّره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها (في القوافي المفردة) أو أن يكون المقطع الموسيقي الصوتي مزدوجا في كل بيت بين شطره وعجزه (كما في القوافي المزدوجة)"[2] ، "والقافية والوزن شيئان متكاملان لا يستقيم أحدهما بدون الآخر ،

والقافية كما يقول"**ابن رشيق**"في العمدة هي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ،ولا يسمى الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية." [3]

2-2 البنية الدلالية للقافية :

"إن القافية ليست عنصرا تشكيليا مستحدثا في القصيدة العربية بل بدأت معها ربما مند أول قصيدة عربية قيلت في تاريخ الشعر العربي هذا يعطيها امتيازا لها سمة الديمومة والبقاء فالصفة الاختتامية التي تتميز بها القافية سواء أكانت في البيت أم في الجملة الشعرية أو المقطع الشعري أو عموم القصيدة ،لا يمكن لها أن تكفي بدور الضابط الموسيقي المجرد،وإلا فإن القصيدة تفقد بذلك جزءا مهما من حيويتها وقوة أدائها إذ لابد لها أن تشترك اشتراكا فاعلا في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها بما يمكن أن تقابلها صوتيا ويحافظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها بما يمكن أن يقابلها صوتيا ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة ،لأن هذا الاتساق الذي تمتاز به القافية والدي يشبه اتساق الوزن يخلق شعورا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى، فتمة انسجام يجب أن يكون تاما بين بنية الإيقاع وبنية الدلالة إذ أن أية مفارقة بينهما تؤدي ضرورة إلى خلخلة في الشكل العام لهيكل القصيدة ويفقدها تماسكها النصي .

35A 2009 ????o • ??a •1U???o l???o O????o ??G ?I z?u (1)

• A???o ??? k?1U?o?o• ???o ??u?o ??? ? O?u?U???o??Zo l???o ???o ?O???• ??a ?U?o ??

168 A 1997 • ????o ??a

54 A • l???o O????I• z?UG (2)

ومن هنا يمكن تحديد القيمة الكبيرة التي تنطوي عليها القافية بوصفها شريكا فاعلا لا مكملا تزيينيا قابلا للحذف ،فهي حسب ما يقول **"جان كوهن""** ليس أداة أو وسيلة تابعة لشيء أخر بل هي عامل مستقل ، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى" [1]،"بمعنى أنها لا تكتسب قوة وجود وبقاء دون النهوض بمهمة دلالية تؤكد وظيفتها في تشكيل النسيج الداخلي المكون للقصيدة ،وبما أن صلب وظائف القافية هو الربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كيانا مؤسسا على تلاحم الوحدات المكونة ، فإنها تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي ترتبط بها وتنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة ،وبذلك يحقق وظيفة ذات مستويين :

المستوى الأول: الإيقاعي وهو مستوى خارجي ،والمستوى الثاني: الدلالي وهو مستوى داخلي وبالتحام هدين المستويين في مهمة مشتركة يتعزز دور القافية في بناء القصيدة". [2]

"إذن فالقافية ليست مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنية القائمة على تماس العواطف ،إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز وظيفة دلالية تقتضي فهما أعمق لها بوصفها وحدة مكونة داخل كيان مكون من وحدات عدة فهي على الرغم من أن تصرفها حسب **"جاغوبسون"** " يعتمد على التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها ، فالقافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها لأنها في كل الأحوال جزء من تركيبة لغوية يقوم عليها نظم القصيدة وطالما أنها لغة فهي تتمتع بصفة دلالية يقتضي توظيفها بما يحقق وحدة الانسجام في بنية اللغة الشعرية داخل القصيدة بمعنى أن القافية وحدة تشكيلية مكونة تؤدي دورها الوظيفي من خلال استئثارها بمزايا ثلاث :لغوية ،صوتية دلالية ،والعلاقة بين هذه المزايا الثلاث لغوية ، صوتية دلالية ،والعلاقة بين هذه المزايا الثلاث تصميمية لا يمكن فصلها أو تجزيئها على الرغم من هيمنة المزية الصوتية وتأثيرها المباشر في المتلقي ،على أساس نظرية التلقي العربية المعروفة في المجال الشعري والقائمة على انتزاع استجابة سريعة تهز المتلقي وتنقله إيقاعيا إلى مناخ القصيدة". [3]

3-2 – أنواع القوافي :

"قسم العروضيون القافية وفق عدد حركاتها في البيت أو في الشطرإلى خمسة أضرب هي:

---

(1) 89 A • ??a?O? o ?????o ???? ??o ????o s ? ?u?uo ?????o ??1 Oo

(2) 90 A ?? k? A? ?uo ?u??

(3) 912 A ?? k? A? ?uo • ?u??

1- المتكاوِس (بكسر الواو) .
2- المتراكِب (بكسر الكاف) .
3- المتدارِك (بكسر الراء) .
4- المتواتِر(بكسر التاء) .
5- المترادِف (بكسر الدال) .

وسبب هذا التقسيم هو تعريف الخليل الثاني لحدود القافية من أنها " مابين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط " لأننا أخذنا بتعريف الخليل الأول لاختلفت قافية البيت الواحد عند التحليل ،لأن القافية في التعريف الأول تزيد عن القافية في التعريف الثاني بحرفين إذ دهب الخليل في تعريفها إلى أنها " مابين أخر حرف من البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن " وفيما يأتي تفصيل لكل نوع .

1-المتكاوس : وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات .

2-المتراكب : وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات .

3- المتدارك : وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها متحركان .

4- المتواتر : وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد .

5-المترادف : وهي التي لايفصل بين ساكنيها فاصل.

وكل قصيدة تسمح باجتماع أكثر من نوع واحد من هذه الأضرب".[1]

كما أن هناك قوافيا مقيدة وقوافيا مطلقة، المقيد منها ثلاثة، والمطلق ستة:

المقيد ما كان غير موصول ،والمطلق ما كان موصول ،ثم المقيد على ثلاثة أضرب مقيد مجرد ومقيد بردف ،ومقيد بتأسيس والمطلق على ستة أضرب ، مطلق مجرد ومطلق بخروج ومطلق بردف ومطلق بردف وخروج ، ومطلق بتأسيس ومطلق بتأسيس وخروج".[2]

4-2 القافية بين الغياب والضرورة :

"اكتسبت القافية وعبر مسيرة طويلة للقصيدة العربية أهمية استثنائية في تشكيل البنية الأساس لهذه القصيدة وبقيت طوال عصورها مهيمنة على الضائقة العربية المرتبطة

(1) 180 A178• A ?u??? ?Zo l???o ???o ? 0??• ??a ?U?o ?a • ?u?

102 A2003• ???? ? ?S?• ?????o ?1Uo ?0?o ? ? ??0?? 0??t • ?000 0???o l ?j?B • ?0?0?o ? uUo

ارتباطا وثيقا بهذا المنهج الشعري ،إذ كان من الصعوبة البالغة بمكان على المتلقي -وحتى ظهور الثورة الشعرية نهاية الأربعينات - استلام رسالة شعرية لا تفرض فيها القافية حضورا مهيمنا وسطوره بالغة التأثير غير أن ثورة الحداثة في الشعر العربي أحدثت تحولا خطيرا في بنية القصيدة العربية وكانت القافية من أول وأبرز العناصر الشعرية التي تعرضت للتهديد واضح بفضل مبررات كثيرة حاول شعراء المدرسة الحديثة تقديمها في سبيل تجاوز سيطرة القافية على فعاليتهم الشعرية وتحرير قصائدهم منها حتى ولو كان تحريرا جزئيا ، إن الطول الثابت للشعر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة إيقاعا شديد الوضوح ، حيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية "[1]، "والقافية إذا ما استخدمت لذاتها بهدف توفير أجواء إيقاعية معينة ترضي ذائقة جمهور المتلقين ، وتوسيع الفضاء الموسيقي للقصيدة فحسب ستدفع بالشاعر إلى استخدامها سلبيا قد يضطر معه أحيان لحذف صوت ساكن أو مقطع بأكمله ، أو حذف تاء التأنيث وإن كان هذا يتسبب أحيانا في الاشتباه بالمذكر وقد يضطر في أحيان أخرى لزيادة حركة أو هاء كصوت ساكن ،أو إدخال ياء النسب في كلمة القافية دون داع مما يجعل من وجود القافية وجودا طارئا لا يمكنه أن يسهم في بناء شبكة النسيج الداخلي لبنية القصيدة ،لأن الاضطرار يقود ضرورة إلى الإقحام والافتعال وبعكسه إذا استخدمت القافية استخداما خلاقا فإنها لا تصبح جزءا لا يتجزأ من بنية القصيدة فحسب، بل مظهرا من مظاهر حداثتها أيضا،إذ على الرغم من أن الشعر الحديث يهدف إلى التحرر من قيد القافية ويحاول التخلص من هيمنتها قدر المستطاع إلا أن تخلصه منها ليس هو المحك الحاسم ، وفي الأبنية الشعرية الجديدة نلتقي بالقافية أحيان فهي لا تلتحق في رتابة وجمود ،بل تلمع هنا وهناك في ارتباطات متراوحة على أن التخلص من القافية الرتيبة إحدى الوسائل المسعفة على البناء الفني الجديد وليس شرطها القاطع ،فالقافية بوضعها المجرد ليست شرطا لتوفير فرص نجاح كبيرة لبناء الفني الجديد كما أن إهمالها ليس مدعاة للحداثة ،لأن هذا يتواقف على عناصر بنائية كثيرة أخرى و ماالقافية في حالة غيابها أو ضرورة وجودها سوى عنصر واحد من هذه العناصر، وحين يهمل غياب التقفية وإلا فإن غيابها دون تعويض - أيا كان شكله - يفقد القصيدة قيمة بنائية تنقص من الكيان النفي المتماسك للقصيد ة

" إن الإسراف في العناية في القافية قد يحقق كثافة موسيقية أعلى لكن ليس لها من جمال الواقع في الأذن ماللموسيقى الداخلية العميقة ،وحين يمكننا أدارك الثراء الموسيقي الذي يمكن أن تقدمه الموسيقى الداخلية المتمركزة في الإيقاع فإننا نستطيع الفصل بين القافية المفتعلة التي لا تنم عن وعي شعري ويمكن أن تعدها زائدة ومنعكسة سلبيا على القيم الشعرية للقصيدة ،وبين القافية النابعة من صميم نظم البناء في القصيدة ،وبين القافية النابعة

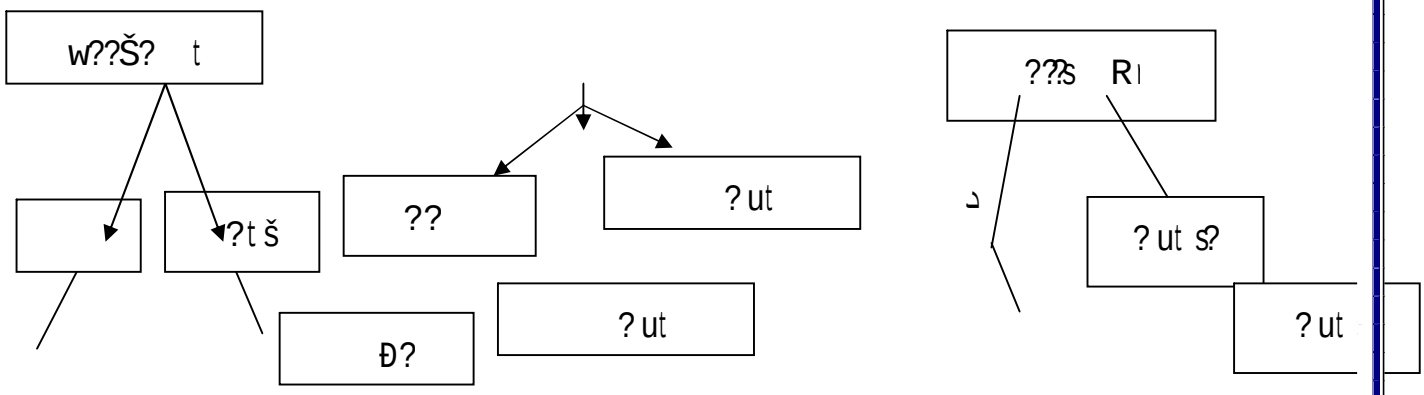
(1) • ??a ?? ??U 152 A • ??a?Q?o ????a ???? ??o ????o s ? ?uQuo ????o ??i Qo

من صميم نظم البناء في القصيدة ولا يمكننا فصلها عن القصيدة أو استبدالها لأنها من دونها تصبح شيئا أخر .

وهنا يتعزز إيماننا بأن التحرر من القافية قد يعني أيضا تحرير للقافية بمعنى اتقادها من السقوط في منطقة الفراغ الشعري ومن كونها عبئا على حياة القصيدة ،الأصل في الاستخدام التقفوي هو الضرورة أو عدمها حسب طبيعة التجربة من جهة وأدوات الشاعر وقدراته الإبداعية من جهة أخرى ،المهم أن القافية لم تعد كما كانت عنصر حسم رئيسي في موسيقى القصيدة فقد لا ينجح نمط معين من القصائد إلا باستخدام القافية وقد لا ينجح نمط أخر إلا بعدم استخدامها."[1]

"وإذا حاولنا دراسة بنية القصيدة العروضية بوصفها جزءا من الدال الإيقاعي لاحظنا أنها تنتمي إيقاعيا إلى بحر الكامل، وهو من بحور الشعر العربي الدائعة الشيوع في القديم والحديث وقد جاءت عليه معلقتان من معلقات الشعر الجاهلي الأولى **"لعنترة"** والثانية **"للبيد ابن ربيعة العامري "** [2]

وقد نظم الشعراء على الكامل في أغراض شتى كالحماسة والفخر والمدح والغزل ،مما يجعل القول بملاءمته لأغراض متعددة ومختلفة ،والكامل بحر سداسي وتفعيلته الرئيسة هي متفاعلن وتتألف من سبب ثقيل + سبب خفيف + وتد مجموع ، والمخطط التالي يوضح ذلك :



أما بالنسبة إلى إيقاع **همزية" ابن رشيق"** ووزنها فقد جاء كمايلي :

(1) 1 A 0?? ?o A? ?uo

(2) 175 A2007 • ???? o ??a• A?? ?? ??1 U?S? u? ?? ??? o O??a • ??? ??0??

عَنْ مِثْلِ فَضْلِكَ تَنْطِقُ الشُّعَرَاءُ وبِمِثْلِ فَخْرِكَ تَفْخَرُ الأمراءُ

عَنْ مِثْلِ فَضْلِكَ تَنْطِقُ شْشُعَراءُوْ وبِمِثْلِ فَخْرِكَ تَفْخَرُ لأُمَرَاءُوْ

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

مثْفاعلن متَفاعلن متفاعل متَفاعلن متَفاعلن متفاعلْ

من هذا التقطيع يظهر لنا أن تفعلية متَفاعلن دخلها زحاف وهو تسكين الثاني المتحرك مثْفاعلن بدلا من متَفاعلن بتحرك التاء ، وقد سمى العروضيون هذا الزحاف زحاف الإضمار، وهو شائع في بحر الكامل كثيرا ويقع في الابتداء والصدر والحشو والعروض والضرب،كما دخلت على هدا البيت علل منها علة النقص كالقطع وهو إسقاط أول الوتد المجموع فتصبح التفعلية مؤلفة من أربعة مقاطع بدلا من خمسة ،فجاءت متَفاعلْ بدلا من

متَفاعلن كذلك في البيت الثاني دخلت علة القطع فجاءت مثْفاعِلْ بدلا من متفاعلن والتقطيع التالي بوضح ذلك:

وَأرَى التَّرَىَ والمَاءَ حَوْلَكَ حُمَلاَ مَالاَ يَقُومُ لَهُ التَّرَى والمَاءُ

وَإِرَتْتَرَىْ وَلْمَاْءَ حَوْلَكَحُمْمِلاَ مَالاَ يَقُومُ لَهُ تْتَرَىْ وَلْمَاءُ وْ

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

متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن مثْفاعلن متَفاعلن متَفاعلْ

وما لاحظناه في تقطيع البيت الأول تكرر معنا في أبيات أخرى .

مثل قول الشاعر :

لَمْ يَبْقَ مِنْ طُرَفِ العِرَاقِ وغَيْرِهِ شَيْءٌ يَرُوقُ العَيْنَ مِنْهُ وُرَاءُ

لَمْ يَبْقَ مِنْ طُرَفِ العِرَاقِ وغيرهي شَيْئنْ يَرُوقُ العَيْنَ مِنْهُ وُرَاءُوْ

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

متفْاعلن متَفاعلن متَفاعلن مثْفاعلن مثْفاعلن متَفاعلْ

أيضا:

تَحْتَثُّهَا بَيْنَ الحَوَانِي مِشْيَةٌ بَادٍ عَلَيْهَا الكِبْرُ وَالغَلْوَاءُ

تَحْتَثُّهَا بَيْنَ الحَوَانِي مِشْيَتُنْ بَادِنْ عَلَيْهَا الكِبْرُ وَالغَلْوَاءُوْ

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

مثفاعلن مثفاعلن مثفاعلن مثفاعلن مثفاعلن متَفاعلْ

كذلك قوله :

يَلمعنَ مِن أكْتافِهِنَّ كَأنجُمِ زَهْرٍ تَولَّتْ صَقْلهَا الأنواءِ

يلمعنَ مِن أكْتافِهِنْ كَأنجُمُنْ زَهْرِن تَولَّتْ صَقْلهَا الأنواءوْ

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

مثفاعلن مثفاعلن متَفاعلن مثفاعلن مثفاعلن متَفاعلْ

أيضا قوله:

يُصْحِيكَ مِنْ سُكْرِ المُدَامِ سَمَاعُهَا وَبِهِ تَصَرَّعَ لُبُّهَا النَّدْمَاءُ

يُصْحِيكَ مِنْ سُكْرِ المُدَامِ سَمَاعُهَا وَبِهِ تَصَرْرَعَ لُبُّهَا النَّدْمَاءُوْ

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

مثفاعلن مثفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلْ

أما البيت الثاني فقد التقت معه عدة أبيات منها:

وَكَأنَّما ضَحكَتْ ثُغُورٌ أوْ بَكَتْ فِيهَا عُيُونٌ دَمَعْهنَ رواءُ

وَكَأنَنما ضَحكَتْ ثُغُورُنْ أوْ بَكَتْ فِيهَا عُيُونُن دَمَعْهنْن رواءُوْ

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

متَفاعلن متَفاعلن مثفاعلن مثفاعلن مثفاعلن متَفاعلْ

أيضا قوله :

ووَتَمُدُ جيدًا في الهَواءِ يُزَيِّنُهَا فَكَأنَّهُ تَحْتَ اللَّواءِ لواء

تَمُدُ جيدَنْ ف لهَواءِ يُزِينُهَا فَكَأنَنَهُوْ تَحْتَ لْلواءِ لواءُوْ

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

متَفاعلن مثفاعلن متَفاعلن متَفاعلن مثفاعلن متَفاعلْ

كذلك قوله :

وَسَوَابقُ مِثْلَ البُرُوقِ لواحِقُ بَلْ عِنْدهَا أن البُروُق َبطاءُ

وَسَوَابقُنْ مِثْلَ لبُرُوقِ لواحِقُنْ بَلْ عِنْدهَا أنْنَ البُروُق َبطاءُوْ

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

متَفاعلن مثفاعلن متَفاعلن مثفاعلن مثفاعلن متَفاعلْ

مانلاحظه على تقطيع القصيدة أن ماوجدناه في البيت الأول من ملاحظات بكل زحافاته وعلله تكرر معنا في الكثير من الأبيات،ونفس الشيء في البيت الثاني ،وكأن الشاعر جعل البيتين الأول والثاني مفتاحا لوزن القصيدة من البداية إلى النهاية .

الزحافات والعلل التي دخلت القصيدة هي :

1- زحاف الاضمار ← متَفاعِلُنْ ← مُتْفَاعِلُنْ

2- علة النقص ← متَفاعِلُن ← مُتَفاعِلْ

← مُتْفَاعِلْ

أما القافية فقد بحث العروضيون كثيرا وتوصلوا إلى وضع مصطلحات كثيرة أهمها مراعاة التناسب في الصوت وكثرته تؤدى دلالة الإقناع لذلك تتظاهر دلالة التكرار مع حاجة الشاعر لبلوغ هدفه والحاجة حد الإقناع ،وهذا ما لاحظناه على قصيدة الشاعر حيث استعمل قافية موحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها (/0/0) وهي قافية متواترة ، وبذلك يكون الشاعر قد حافظ على نظام القافية المستعملة في الشعر العمودي. وخلال دراستنا للقصيدة إيقاعيا نجد أن النص الشعري يتسم بالغنائية التي تحدث إطرابا في النفس وانسجامنا في مدلولات النص كأنها فرقة موسيقية ،وهذا ماأشار إليه **"بول فاليرى"** حيث قال : " القصيدة ذلك التردد الطويل بين الصوت والمعنى " ، فالأصوات إذا ماتكررت في سياق شعرى ماخلقت تيارا معنويا يوجى بالأحوال الموصوفة أو يشعر بالأحاسيس المنقولة حتى يوصل إلينا التجربة الشعرية.

2- الإيحائية (الرمزية) :

"لا يمكن للباحث في اللغة أن يجهل أو يتجاهل ماجد في هدا الميدان مند مطلع القرن 20م من نظريات واستنبط من مناهج وتبلور من مفاهيم ،والخطر أن يكتفي دارس اللغة اليوم بترديد ما بلغه عن النظريات اللغوية دون أن يتمعن فيها و يتمثلها والأخطر من ذلك أن يكتفي بالاطلاع على نظرية واحدة فيتشبث بها ،ولكن رغم دلك فالرأي السائد هو أن مناهج دراسة اللغة بلغت حدا من الضبط والموضوعية يكسبها صبغة علمية ويجنبها متاهات النزعات الذاتية والدوقية ،والواقع أن هدا لا يخلو من صحة مادامت الدراسة مقتصرة على بعض جوانب اللغة أو هياكلها كالأصوات والصيغ إلى حد ما ،ولا تؤول التأويلات في شأنها إلى حد التضارب ولكن ما أن يتجاوز الباحث هده المعطيات حتى تجد نفسه في ميدان لا يخلو من مزالق لأنه ميدان تلتقي فيه الوحدات المتماسكة والهياكل المتشعبة بأغراض المتكلم وظروف كلامه وحريته في اختيار ما يراه ضامنا للتبليغ."(1)

"كما ثمة ألماحات وإشارات متعددة في التراث النقدي القديم إلى طاقات اللغة وإيحاءاتها التي تقود إلى الرغبة وتنتج العلاقة بين المتلقي والنص لتشكيل تواصلا قائما على الإغواء ،وهذا يعني أن اللغة التي تشكل منها عجيبة النص هي الأساس الذي يغوي ويغري ،ويحاور ويحمل على المراوغة والإفلات ، والتمنع وكل ذلك يسهم بشكل أساسي وجوهري في الانقياد لسلطة اللغة التي تمارس على المتلقي".(2)

"ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر بالتجربة الحالية لكي تسهم في إثراء القصيدة وتعزز تأثيرها، فالفكرةالتي قد تبدو وسطحية وعادية يتبدل حالها عند صياغتها صياغة رمزية موحية ،فتكسب أبعادا وأغوارا لم تكن متوافرة فيها من قبل".(3)

" ولاشك في أن ابرز مايسم لغة الشعر هو قدرتها على انتهاك المألوف والمعتاد واختراق كل ماهو ثابت ومحدد ،وهو ما عرف في النقد الغربي بالانحراف Déviation وإذا استخدام هذا المصطلح لابد من الإشارة إلى أن المألوف والمعتاد هو انجذاب نمط التلقي في العقل العربي نحو الشعر النموذج (الجاهلي)أو الشعر الذي يعتبر امتدادا له هذا من ناحية،أما اختراق ماهو ثابت ومحدد فهو ماجاء في الخطاب النقدي موجها أو ملزما

(1) ?? ?? ?o ??? uo • o ??? ?o ?? ?? ?o •?o ?U ?1 ?? Uo ??? ?uo •?S? ? ???? •2006A A11• 12

(2) ???? ???? • T??? o ??? ? ?o?? o?? •?o ?? u??? •?? ?U 1 ??o ?A • a?? • o???? • 2008
143 A

(3) U?? ?? ??? ? •o??? o?? ? o ??? o??? ?uo ??T bo U??1 o ??? ? ?S? ? • ???? • 2003
53 A

بهده الصورة" [1]،"ولقد استطاع الشعراء العرب المعاصرون أن يبتكروا استخدامات جديدة للعبارة الشعرية وتتمثل مثل هذه الاستخدامات الجديدة في نقل للعبارة الشعرية ، نقل الكلمات إلى سياقات جديدة غير معهودة من قبل ،ويشهد على دلك قدرة بعض الشعراء على تفجير اللغة التي لم تعد للتعبير فقط ، وإنما للإيحاء أيضا ، ولدلك فإن بعض استخدامات اللغة قد شكلت من خلال تركيب العبارات الجديدة انتهاكا ماهو مألوف وعادي ،وقد وسميت مثل هذه الاستخدامات غير المألوفة للغة بالانحراف والتوتر والفجوة والصدمة والمفاجأة والخلخلة وكسر بنية التوقعات، ودلك قياسا على معيار الحقيقة والواقع ومعرفة القارئ الأولية، كما حظيت ظاهرة إيحائية اللغة باهتمام النقاد العرب القدماء وانعكاس دلك على شخصية المتلقي ،فيقول **"عبد القاهر الجرجاني"** ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ،كان نيله أحلى وبالمزية الأولى ،وكان موقفه في النفس أجل وألطف ،وكانت به أضمن وأشغف ،ولذلك ضرب المثل بكل مالطف موقعه ببرد الماء على الضمأ".[2]

" ويلتقي هذا النص في كثير مما يطرح مع ماذهب إليه المحدثون في جماليات المتوقع واللامتوقع من حيث أنه يؤكد على أهمية الحصول على المعنى بعد كدّ وإعمال الفكر ، فكأنه يشير من طرف خفي إلى أن مايتوقعه المتلقي يكون عاديا ، وإماما يأتيه كاسرا لقاعدة التوقع فإنه أجمل وأمتع وألد". [3]

"أما منزلة القارئ أو المتلقي في النقد العربي فقد ألمح إليها عبد القادر الجرجاني في حديثه عن المعنى ومعنى المعنى ،و**"حازم القرطاجني"**في المعاني الأول والمعاني التواني ، فقد تجاوز الجرجاني النظرة السائدة قبله والتي تشبه الألفاظ بالأجساد والمعاني بالأرواح إلى ما أسماه بعض المحدثين ب أغلفة المعنى وأن إزالة هذه الأغلفة والغوص فيها مهمة منوطة بالسامع أو المتلقي ، يقول **"عبد القاهر الجرجاني"**: نقول المعنى ومعنى المعنى ، نعني بالمعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر

أن معنى المعنى أو المعاني التواني إنما مدارها الكتابة والاستعارة والتشبيه، وهذا يعني أن معنى المعنى لا يكون في اللغة الحقيقة المباشرة والتقريرية ،وإنما يكون في التعابير التي تمثل خروجا عن المألوف ، فيبدع الشاعر في النسيج ويحمل الألفاظ معاني ودلالات جديدة وعلى المتلقي أن يبحث عن هذه الدلالات الجديدة ، وأن يكتشف وظيفتها

(1) [illegible] 2007 ، 196

(2) [illegible] 121 ، 122

(3) [illegible] 122

ودورها" [1]"ذلك أن اللغة الشعرية لغة إيحائية تحفل كثيرا بالكلمات الثرية ذات الدلالات المتنوعة،ليست لأنها كلمات خاصة تصلح لأن تكون شعرية ، فليس ثمة كلمات شعرية وأخرى غير شعرية في طبيعتها المعجمية ،وإنما تكتسب هذه الصفة من خلال استخدام المبدع لها استخداما خاصا يضفي عليها جمالا ويسميها بالشعرية التي تمنح إذا ظل الاختيار الافرادي في منطقة المتواضعة،وإذا ظل الاختيار التركيبي في منطقة المألوف ، بل لابد من مغادرة مثل هده المناطق وزرع الدال في وسط تعبيري يعمل على تفريغه من دلالته جزئيا أو كليا ، فلغة الشعر تبتعد عن الاستخدام النمطي وتعمد إلى تجاوز الاشاري إلى الانفعالي لتأخذ من العالم الخارجي صورتها العيانية ،ومن العالم الداخلي يعدها الانفعالي المختلط ،حيث تختلط فيه عوالم الأحلام والواقع واللاواقع وتسعى إلى تشكيل خلق جديد من علاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير وعندها لا تكتفي اللغة الشعرية بالصورة بل تبعدها في بحثها عن الإيحاء والتوسع والشمول إلى الرمز ،و طبيعة الرمز تضيف إلى السياق الذي يريد فيه رحابة وعمقا وتتسع إلى حد استيعاب الدلالات المتقابلة أو المتناقضة ، فتلبي اللغة عن طريق الرمز رغبة الشاعر في إيجاد أسلوبه الخاص وتسد العجز الذي قد ينشأ عن حدة التجربة الشعورية وغموضها ، فيضطر إلى اللجوء لتركيبات لغوية متناقضة كانت أم متضادة وحتى بعيدة عن المألوف تستطيع أن تنقل الإحساس الخاص الذي يعانيه". [2]

وبذلك تكون بعض التراكيب اللغوية الجديدة استطاعت أن تشكل صدمة لدوق القارئ الذي ألف استخدامات منطقية وواقعية للغة، والأمثلة التي ستناقشها دراستي حول همزيه **"ابن رشيق القيرواني"** توضح المزواجات المجازية التي تبرز قدرة الشاعر على انتهاك حدود اللغة وواقعيتها ليسمو بها نحو لغة متألقة ومثيرة ففي قوله :

وَأرَى الثرى والماء حَوْلَك حُملا مالا يقوم له الثرى والماء [3]

نلاحظ في العلاقة القائمة بين عبارة الثرى والماء حملا علاقة غير تلازمية ، أي أن الأحمال ليست من ملازمات الثرى أو الماء ،ولكن الشاعر منح لفظتي الترى والماء صفة ليست لهما محاولا تغير حقيقة الأشياء وطبائعها ليرسم عالمه الخاص ،وليكون لنفسه لغتها الخاصة بها ، فإذا رجعنا للمعنى الحقيقي للترى وجدناه يعني التراب الذي إذا بل بالماء لم يصر طينا لازبا ، فكيف إذا لم يستطع الماء أن يجعله طينا يحمل الأثقال ، فهي لغة إذا قائمة على تخطى ما هو واقعي ومألوف وإحداث الغرابة والدهشة في نفس القارئ من

---

(1) 123 A?? ?A? ?u– ??

(2) 52 A51 • A • T?uo l ??o ??? ?o ? ? ??? ??? ??? • ? ?? ?? ??

(3) 27 A • ?? ??? ??

توقعه أن يستخدم الشاعر لفظة حملا بالثروات بدلا من ما لا يقوم له الترى والماء ، وهذا انتهاك لخبرة القارئ ومعرفته الدوقية وتصبح بينه وبين النص مسافة جمالية لا يستطيع أن يحدد أبعادها ودلالاتها إلا بالقراءة الاستبطانية القائمة على الحوار مع النص.

كذلك لفظة **يمينك البيضاء** في قول الشاعر :

لَمْ يَبْقَ مِنْ طُرَفِ العِرَاقِ وغَيْرِهِ شَيْءٌ يَرُوقُ العَيْنَ مِنْهُ وُرَاءُ [1]

حيث يمضى الشاعر في النسق الوصفي ذاته لتخضع حركيتها التعبيرية لمجموعة حركات حوارية يتراسل فيها إيحاء اللغة مع الصورة فيقول كأن الشرق قد شحذ فكره فأتى بجل المصنوعات الطريفة لتكون ملك يمينه البيضاء الكثيرة العطاء ، ولفظة اليمين تستعمل للدلالة على كثرة العطاء مع إضافة صفة البيضاء، فتتشكل لدينا صورة توحى

بالكرم وجزالة العطاء فتتكشف اللغة عن إمكاناتها الدلالية والصورة عن إمكاناتها الأيقونية.

أيضا عبارة **تنافت الأعضاء** في قوله :

جَمعَتْ مَحَاسِنِ مَا حَكتْ فَتَنَافسَتْ في خَلْقِها وتَنافتِ الأعْضَاءُ [2]

فلفظة التنافي تعني التباعد ، أي إظهار محاسن خلقها مابين أعضائها من مشاكلة ومباعدة والعلاقة بين التنافي والأعضاء هي علاقة غير تلازمية ، حيث أن التنافي هو التباعد والتباين ومن صفة الأعضاء حسن الانسجام والتمام، فالشاعر هنا زاوج بين عناصر لا وجود لها في الواقع ، ومثل هذا الاستخدام يرسم مسافة واضحة بين النص والقارئ مما يولد لدى القارئ قناعة وإيمان بأنه ليس مجرد استخدام عفوي ، وإنما هو استخدام مقصود له أبعاده وإيحاءاته ، حتى وأن اصطدم مع خبرته وتوقعه .

أيضا في عبارة **وقوفها إقعاء** في قوله :

حُطت مَآخرهَا واشرفَ صدرهَا حتَّى كأن وقُوفهَا اقعاءُ.[3]

والاقعاء هو الجلوس وانتصاب اليدين ،وهو أكثر ما يكون لدى الكلاب فتشبيهه لوقوف الزرافة وارتفاع صدرها ودنو مؤخرتها من الأرض باقعاء الكلب ضاعف الطاقة الحوارية في الصورة وذلك من أجل استنهاض الخيال وشحنه ،وإبراز الحركية الجمالية والتشكيلية

28 A • ó (?0??o
28 A?? K? ??i uo(2)
29 A?•K? • ??i (?uo

ذات القدرة التطورية حيث يسعى الشاعر إلى إيجاد ملاءمة فنية عالية المستوى بينه وبين تجربته الشعرية بكل ما تختزنه من تنوع وتعدد ،ونأتي إلى مثال آخر في قوله:

عذبُ كألسنةِ البُرُوقِ تَلمظتْ ليلا بهن الدميةُ الوطفاءُ[1]

والعذب هو أطراف السيوف والتلمظ هو التذوق ، والعبارة تكشف عن استخدامات لغوية جديدة لها أبعادها الإيحائية والدلالية ، حيث أن العلاقة بين الجدب والتلمظ علاقة استعارية جديدة غير معهودة ، فالشاعر زاوج بين عنصرين ليس بينهما علاقة في عالم الواقع وأن مثل هذه الاستخدامات الجديدة للغة تحبط توقعات القارئ وتكسر آلية التفكير لديه ، لكنها في الوقت نفسه تخلق معان جديدة من خلال علاقات لغوية جديدة .

بالإضافة إلى عبارة **أصم بداله إصغاء ،رجمت به وجه الثرى** التي ورد ذكرها في القصيدة في البيتين التاليين :

لو غنت الصمان وهو كلفظـه جبل أصم بدالـه اصغـاء [2]

وكأن فهر الطيب مارجمت به وجه الثرى لو لمت الأجزاء[3]

فالشاعر في العبارة الأولى استخدم لفظة اصم ولفظة الإصغاء وهما لفظتان تقومان على التضاد ، حيث ثمة تنافر كبير بين الإصغاء والصم ، لكن الشاعر استطاع أن يشكل عبارة تعمل فيها الصفة بشكل مضاد مع الموصوف ومثل هدا الاستخدام يتجلى في قدرة الشاعر على إقامة علاقات غير منطقية بين الأشياء من خلال عنصر التحول الذي يظهر مثل هذه العلاقة أما في البيت الثاني استعمل لفظة الرجم ليصف بها الثرى ،والرجم هو الرمي بالحجارة ، ولدلك فإن مثل هذه الظاهرة تخرج بالكلمات عن طبيعتها لتكون التوقع الخائب أو ما يعرف بكسر أفق التوقع ، وهو توقع مبنى قبل كل شيء على الخبرة ، والخبرة هي التي تحدد إذا ما كان هناك خروج عن المألوف في استخدام اللغة أم لا

حيث أن التشكيل اللغوي ينفتح أمام المتلقي من خلال إثارته والتفاعل معه محاولا إغراء المتلقي بالاستمرار في القراءة من خلال إغوائه وإدخاله في عوالم جديدة مشكلة من نسق لغوي لم يبتكر ولم يبدع بعد ،فالمفاجأة التي يثيرها النص هي اختراق وتجاوز لما هو متوقع ومنتظر ، فالمتوقع والمنتظر لا يثير شيئا ذا بال في وعي القارئ بينما تثير العناصر غير المتوقعة وعي القارئ وانطلاقا من هده الرؤى التي تمنح القارئ دورا أساسيا وفاعلا في

---

[1] 32 A- O?? ?o ??i uo

[2] 34 A?? K• ??i uo

[3] 29 A?? K??i uo

عملية القراءة لم يعد القارئ مرسلا إليه فقط ،وإنما أصبح متلقيا قادرا على الدخول والولوج إلى النص والاندماج معه ، وهذا التفاعل الذي يمكن أن يحدث بين هذا النص والمتلقي تفاعل يتأسس على رؤية القارئ وقدراته على إقامة العلاقات وكشف إيحاءات اللغة وفك شفراتها الدلالية والرمزية ، نضيف أيضا إلى ماسبق طائفة من الرموز كلفظة **العراق والشرق** التي توحيان إلى أصالة وعراقة التراث العربي عامة ، والشرقي خاصة وترمز إلى ثقافة المنطقة وحضارتها ، فالعراق هي مهد الحضارات والشرق هو مفتاح قلاعها وحصونها ، أما بالنسبة إلى لفظة **تبع** فهي اسم أحد ملوك اليمن ، وتميزت فترة حكمه ببسط الهيمنة والسلطان على مناطق عديدة وإمارات كثيرة ، وتميز بلاطه بكثرة الجواري والمغنيات والترف وكل أنواع المجون وقد تضمنت هده الألفاظ مجازات عديدة أبعدتها عن الحرفية ومنحتها إيحاءات شعرية تجاوز من خلالها الشاعر دلالات الرموز المستخدمة انطلاقا من قدرته الإبداعية،فالرمزية والغموض إدا خاصيتان غير مضافتان إلى اللغة ،ولا هما انحراف أو زينة تحلى بهما اللغة، فاللغة ذات طبيعة رمزية في ذاتها وبذلك يمكن أن نستنتج أن اللغة ذات قدرة بالغة على التعبير عن مدلولات محددة دون أن تغيب في أفقها تماما مدلولات أخرى مستبعدة [1].

3-الأيقـونــة :

"لعل التقاط الرؤيا الشعرية في النص الشعري يحتاج من الدارس جهد متواصلا في فحص مكونات التجربة الشعرية فيه ، وتفكيكها متمثلة هذه المكونات في التراكيب اللغوية ودالاتها ضمن إطار الأشكال البلاغية المنجزة داخله من استعارات وتشبيهات و مجازات وكنايات وغير ذلك ، ثم العودة مرة أخرى لإعادة تركيبها من جديد ليخرج إلى إدراك الرؤيا الشعرية وهذا الإجراء عادة ما سبق الخوض في تفصيلات الدراسة وهو إجراء ضروري لأننا في الدراسة النصية نعيد فحص تلك التشكيلات داخل النص أو القصيدة"[2] ، "وإن القراءة المتعمقة للنص الذي ندرسه عبر مكوناته ودالاته اللغوية وأشكاله البلاغية وتقنياتها تقودنا إلى استجلاء الرؤيا الشعرية التي يمتلكها والتي تخللت مستوياته المضمونية التي يلتقطها المتلقي عبر مكافئاته الشعورية والنفسية المنبثقة من المبدع ، وقد جاءت هده الرؤيا منبثقة من موقف فكري يتناول إحساس الذات الشاعرة "[3] ،"هذه القراءات المتعمقة للنصوص عبر مختلف الأشكال البلاغية والصور أخذت دورا رئيسيا في بناء القصيدة في

(1) [illegible] 2007 [illegible] 168

(2) [illegible] 2010 [illegible] 12

(3) [illegible] 70

الشعر الحديث حتى صارت أحد أسس التركيب الشعري ، وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الدهن إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة، من الشاعر والمتخيلة من القارئ لما في الصورة من دفق شعور فياض" [1] ،"والصورة أو الأيقونة هي تعريب لكلمة يونانية تعني صورة أو شبه مثال تصنع وفق أساليب محددة ، وهي من حيث المعنى الدقيق أبعد أيضا من التصوير ، فرسم إشارة الصليب هو أيقونة ، وخلق الله للإنسان على صورته ومثاله هو أيقونة ، ومن هنا نجد أن معنى الأيقونة يتجاوز ذلك ليصل إلى حـــــــــد أن نعتبر العهد القديم برموزه كأيقونة للعهد الجديد، فالأيقونة تعني أيضا باليونانية الكتابة المقدسة، ومن هنا فالأيقونة على حسب القديس''**يوحنا مكسموفتش**'' تصبح اندماجا بين الرمز والرسم ويقول **"فلاديمير لوسكي"** عن الأيقونة بأنها أول درجة من درجات الملكوت والأيقونة في الفكر الروسي هي نافذة على الملكوت وهي لدى **يوحناالدمشقي** بدء سلسلة من المراحل الروحية في حياة الشخص" [2]، "كما أن هناك علاقة بين الأيقونة والفن التشكيلي ، وتبلغ هذه العلاقة الفنية والتشكيلية بين الكتابة والرسم أوجها في النص المجسد أو لنقل الأيقونة النصية ، حيث تطوع الأحرف والكلمات وتنسق ونعالج لتشكل على سطح الورقة الشعرية لوحة بصرية لشيء ما ، وعندما يكون النص شعريا تصبح الأيقونة الشعرية نتاجا بصريا حقيقيا للرسم بالكلمات ، وقد عنون**"نزار قباني"** إحدى قصائده والديوان الذي يحتويها **بالرسم بالكلمات** ،وهو تعبير مجازي معنى بإبراز براعة الكلمة الشعري في ركوب الخيال وتشكيل المعنى من خلال الصورة الشعرية المؤثرة ،حتى كأن القصيدة لوحة فنية ،والشاعر رسام يتذرع إلى التلقي من خلال الصورة ، فالاعتماد على التصوير والتشخيص والتشكيل ظاهرة مشتركة بين الشعر والرسم ، الظاهرة التي طرح الشاعر اليوناني **"سيموندس"**ربما أقدم مقاربة لها بعبارته يومها كان الشعر ناطقا، ولم تكن الكلمة الشعرية قد انخرطت في الأفق البصري ،كما هي اليوم في القصيدة المعاصرة الت حققت تقاربا بين الشعر والرسم من خلال اعتمادها بنائيا وتداوليا وتحليليا وجماليا على حاسة البصر خاصة في بعض تجلياتها التي يصبح في وصفها استخدام التعبير بدلالته الحقيقية البعيدة عن المجاز" [3] "ويفترض في الأيقونة النصية الشعرية أن ينهض الشكل المرئي للقصيدة بدور حيوي وأساسي في تشخيص المعني وتجسيده وتجسيمه ، واستقطاب الأنظار وجدب الاهتمام وتكييف المتلقي واستثارة التأويل وفي سياقها يتكامل ويتداخل فـــــــــن

---

(1) ? ?Go • ??u??o ?0?o •l ???o2U•0Q0??I???uo ???? A?i ?? ??Z??t a?? ?0?2•??t •?? 0 0?o?a

148•147A •2006•

(2) AR, wikpedia , arg/ wiki • ??uo ?a???uo ???j?? • ?u??

(3) 01A •2011• ? ?Kg ? ?Ud58•4???o ? ??j?? ???o???0 ??j??o ?Ko s ? • •? U0?0 k??I

الشعر وفن التشكيل جماليا ودلاليا وتصبح للدلالة رافدان ،رافد اللغة ،ورافد الصورة حيث تكامل الدلالة اللغوية والأيقونة يضاعف مبادئ وقيم البناء والخصائص الجمالية واستغواء التلقي الشعري،و ظهرت الأيقونة النصية مبكرا في التراث العربي وكذلك الأيقونة الشعرية ،كما في المشجرات" [1] ، "كما تميز الشعراء القرسطيون ببراعتهم الفائقة في الكتابة البصرية التصويرية التي تمخضت عنها أشكال وفيرة وطريفة لكتابة القصيدة على شكل دوائر متداخلة ومتقاطعة وأشكال هندسية أخرى تمكن من قراءة النص من زوايا مختلفة لقراءات مختلفة عبر تقنيات أسلوبية للبديع الشكلي تجعلهم روادا للشعر المجسد ، وإن لم يدل ذلك في معظمه على أكثر من براعة التكلف ومهارة النظم والتشكيل "[2]، "وقد ظهر الشعر المجسد في الآداب الغربية في عصر النهضة والأقرب أنهم تأثروا بالشعر العربي" [3] "ولأصحاب الشعر المجسد طريقتهم في تشكيل أبياتهم بصورة هندسية أو رياضية بحيث يشارك أسلوب طباعتها في الإيحاء بدلالتها ومن أشهر ممثلي الشعر المجسد (الأيقونة الشعرية)**"أرنست باندال بقصيدته القبلة."**[4]

"إن اعتماد مصطلح الأيقونة الشعرية لا الشعر الأيقوني في الدلالة على هذه الممارسة يراعي أولوية الرسم على اللغة في بناء النص الشعري في تلك الممارسة التقليدية لثقافة المخطوطات التي تفسر ركاكة معظم تلك القصائد المدورة والهندسية والتشكيلية القديمة وخلو نماذجها من القيمة الشعرية والجمال التعبيري والخيال والتصوير الشعري واللغوي".

"وقد كتب بعض شعراء المعاصرة،أو رسموا أيقونات شعرية وهي و إن كانت تجري على أرضية فلسفية مغايرة للثقافة التقليدية، ويحمل بعضها شيئا من الجدة و الاختلاف،لكنها تتضمن ما تتضمنه المزاوجة بين الشعر والتشكيل من ملامح و تداعيات تشبه نظائرها التقليدية، ويمكن للمطلع على نماذجها ملاحظة أولوية وأسبقية الصورة على اللغة في بنائها بما يفسر محدودية الإبداع، وتكلف البنية وندرة القيمة الشعرية لمعظم هذه التجارب". [5]

"ويعد الأيقون كما يرى **جون دوبوا**DUBOIS من بين أكثر المقولات جدالا في السيميائيات البصرية ، فكل القواميس تتفق على وسم الأيقونات بأنها العلامات التي تربطها علاقة تشابه مع ماتحيل إليه في الواقع الخارجي ، وقد استعمل مصطلح الأيقون بكيفية

مخصوصة في مجالات السنما والفوتوغرافيا، بيْد أن هدا المفهوم مستقل تماما عن الطبيعة الفزيقية للوسيط" [1] .

"أما **"بورس"**فقد عرف الأيقون بوصفه علامة لها بعض المشابهة مع الشيء الذي تحيل إليه ، أما بالنسبة**"لشارل موريس"**فالأيقون علامة تملك بعض خصائص الشيء الممثل ويرى**"أيكو"** بأن هذا التعريف لا يزعزع ظاهريا بالأساس فكرة العلامة الأيقونة أو الصورة بوصفها شيئا له شبه فطري مع الشيء الواقعي ، فإذا كانت لها مشابهة فطرية يدل ذلك على أنها ليست علامة اعتباطية ، بل علامة معللة تأخذ معناها من الشيء الممثل ، وليس من الاتفاق التمثيلي نتحدث في هده الحالة عن مشابهة فطرية أو عن علامة تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك ، يؤكد **ايكو** كذلك بأن العلامة الأيقونة لاتملك خصائص الشيء الممثل بل تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك وتسمـــــــــح

بتكوين بنية إدراكية تملك في علاقتها بالتجربة المكتسبة الدلالة نفسها التي توحي بها التجربة الواقعية من قبل هده العلامة نفسها تعرف المشابهة بالشرط الوحيد المتعلق بتمثيل العلامة للشيء الذي تحيل إليه عن طريق المشابهة" .[2]

"إن الأيقونة جماع علاقة تشابه جوانب وخصائص وعلاقات معينة بين الأشياء والعلامات ويمكن النظر إلى هذا المفهوم كذلك بوصفه مرادفا لعدة مصطلحات ترد بالمعنى نفسه حيث أمكن تعويض الأيقونة بمرادفات من قبيل التشابه والقياس والتماثل ، حيث ترى **"مارتين جولي "Joly. M** أن مصطلحا تمثل تشابه Ressemblanceوتماثل Similarite وقياس Analogio تستعمل باعتبارها مترادفات .

لعل هدا مايشير إليه **"اليزيو فيرن"**E.veron والأيقونة تعنى بخلق تشابه بين مقدارين Grandeurs أو أكثر وهو ما يجمع نسقا سميائيا مع مرجعه في العالم الخارجي، كما يرى **"بورس"** أن الأيقون صورة ذهنية وبذلك يكون الأيقونة عنده لا يجمع أشياء مدركة حسيا ويوجد لها معادل موضوعي في الواقع ، بل من خلال الوعي باعتباره صوره ذهنية ومن هذه الرؤية انطلق **"ايكو"** للقول بأننا لا نتواصل مع الأشياء بطريقة تلقائية بل عبر وسيط الزامي وهو ما يمسه البنية الإدراكية وإن المشابهة الأيقونة لا توجد بين الصورة والواقع بل بين الوعي أو البنية الإدراكية والصورة، إن العلامة الأيقونية بالنسبة **"لموريس "** لها في بعض وجهات النظر الخصائص نفسها للشيء الدي تحيل إليه ،كما ذهب **"روبي كيس"**kees أيضا إلى القول أن العلامة الأيقونة سلسلة

---

[1] Albahito .alafdal .Net/ t382-Topic ??? ??o ?j ? ?o

[2] Albahito.Al AFDAL.Net/T382-topic ??? ??o ?j? ?o

من الرموز التي تؤسس من خلال نسبها وعلاقاتها التشابهية مع الشيء والفكر و الحدث الذي تمثله ،كما ميز **"كودمان "**في فكرة الأيقونة بين علاقتين متمايزتين علاقة المشابهة من جهة ومنجهة أخرى علاقة التمثيل وهاتان العلاقتان لهما خصائص منطقية مختلفـــــــــــــــــــــــة

تماما "[1] وكنماذج في القصيدة موضوع دراستي عن الأيقونة أو مايسمى بالتراكيب اللغوية ودالّاتها ضمن إطار الأشكال البلاغية المنجزة داخل القصيدة من استعارات وتشبيهات وكنايات، نذكر مايلي الاستعارة في قول الشاعر :

وكأن فِهرَ الطيبَ مارجُمتْ به وجه الثَّرى لو لُمت الأجزاءُ[2]

فنجد معنى الرجم الحقيقي مرتبط بما جاء في التنزيل العزيز وهو رجم الشياطين بالحجارة ولكن اللفظ استخدام استخداما جديدا يبعده عن مجرد الحقيقة والأخبار، والصورة التي جاء بها الشاعر مغايرة تماما للحقيقة، حيث اعتبر الثرى بمثابة إنسان له وجه حذف المشبه به وهو الإنسان وترك قرنية تدل عليه وهي الوجه وسميت استعارة **مكنية** أو استعارة **بالكناية** أي أننا عبرنا بالملزم وأردنا اللازم .

كذلك استعارة أخرى في قوله :

عَذبُ كألسنة البُروق تلمظت ليلا بهن الدّيمةُ الوطفاءُ[3]

حيث شبه العذب وهي السيوف بإنسان له لسان حذف المشبه به وهو الإنسان وأشار إليه بأحد لوازمه وهو اللسان، فاجتمع فيها معنى الاستعارة ومعنى الكناية.

أيضا في قوله :

من كل واحدة ترفُّ بهودج كادت تقبل رأسهَا الجوزاء [4]

فعبارة تقبّل رأسها الجوزاء استعارة مكنية شبه فيها الشاعر الجوزاء وهي برج من البروج الفلكية بمثابة إنسان حذف المشبه به وأشار إليه بأحد لوازمه ،وهي التقبيل فحققت الاستعارة بذلك الهدف الجمالي والقيمة العاطفية والوصفية والمعرفية هي كناية أيضا عن كثرة الأحمال وتنوعها ونقلها وبالتالي فالشاعر استطاع المزاوجة في الصورة الواحدة بين

(1) Albahito- Alafdal.Net / T382-Topic ??? ??o ?j ??o

(2) 29 A • ?0??o

(3) 32 A?? K• ??i u0

(4) 33 A?? K• ??i u0

الاستعارة والكناية والخروج بالمعنى إلى الاستعمال المجازي ، وكذلك استعارة أخرى في قول الشاعر :

وَكَأَنَّما ضَحِكَتْ ثُغُورٌ أَوْ بَكَتْ فِيهَا عُيُونٌ دَمَعْهنَ رواءُ

حيث شبه الثغر وهو شيء معنوي بالشخص الذي يملك من نفسه القدرة على التصرف حذف نفسه المشبه به وأشار إليه بلازمة من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، فنجد في هده الأمثلة ما يوضح مراعاة تفاعل الكلمات فيما بينها ،بين المجاز لغوية تحول دون ذهاب الدهن إلى تصور المعنى الحقيقي ،وهكذا فإن متلقي هده الأبيات يدرك أن الاستعارة لم تقتصر على كلمة واحدة ،وأن كل كلمة هي بؤرة استعارته احتدت توترا ومفارقة في البيت والقصيدة .

أيضا نلمس في تصفح أبيات النص وصفحات القصيدة الكثير من الكنايات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر قول الشاعر :

وَأَرَى الثَّرَى والمَاءَ حَوْلَكَ حُمَلاَ مَالاَ يَقُومُ لَهُ الثَّرَى والمَاءُ[1]

وهي كناية عن فضل**"المعز بن باديس"** [2] وكرمه ومكارم أخلاقه،بالإضافة إلى كناية أخرى في قول الشاعر :

لَمْ يَبْقَ مِنْ طُرَفِ العِرَاقِ وغَيْرِهِ شَيْءٌ يَرُوقُ العَيْنَ مِنْهُ وُرَاءُ [3]

وهي كناية عن جودة وحسن الصناعات العراقية التي تروق العين وتغرى الناظرين .

أيضا يمينك البيضاء في قول الشاعر :

حتى كأن الشرق اعمل فكرة في آن حوته يمينك البيضاء [4]

واليمن البيضاء هي كناية عن كثرة العطاء

أيضا في قوله :

---

(1) 27 A • ?0??o

(2) l ?t• 397 ?? ???i ?? ??• ??Go ?? ??0?? ??Og ??S?Do ?? ???i ?? ?? ??i ?? ?? ? ??? ??i ? ?404 ?? ?0S404 ??

(3) 28 A ?? K??i uo

(4) 28 A?? K• ??i uo

سبق الدماء إلى النفوس ففاتها ومضى وليس بشفرته دماء [1]

سبق الدماء إلى النفوس ففاتها كناية عن سيفه السريع القطع الذي يضرب الأعناق فلا تجد أثرا للدماء على شفرتيه لشده مضائه .

ثم نأتي إلى ذكر بعض التشبيهات التي أوردها**"ابن رشيق القيرواني"**في قصيدته منها: "كأن وقوفها إقعاء"

حطت مآخرها وأشرف صدرها حتى كأن وقوفها إقعاء[2]

وهو تشبيه مفصل حيث ذكر المشبه وهو الهاء العائدة على الزرافة والمشبه به **وهو** الاقعاء، هو طريقة الجلوس عند الكلاب ، والأداة هي الكاف ووجه الشبه هو طريقة الجلوس .

أيضا في قوله :

يلمعن من اكتافهن كأنجم زهر تولت صلقها الأنواء [3]

كذلك تشبيه بليغ في قوله:

فيهن أمثال الظباء أوانس ومن الأنيس جآذر وظباء[4]

حيث شبه الأنيس أو الأوانس وهي الجارية الطيبة الحديث والنفس بالجآدر والظباء (الأبقار الوحشية) حذف المشبه به والأداة وذلك لإيضاح المعنى الذي أراد التعبير عنه، فانطلق من مشبه مجرد تدركه الحواس عن طريق المشبه المحسوس والمعروف والمقبول ،ونحن لانعني بالإيضاح هنا أن يكون المعنى مبتذلا وإنما نعني ذلك الإيضاح الذي تفيده المعرفة الجديدة المكتسبة التي يصل إليها المتلقي عن طريق العلاقة المبتكرة التي أدركها بيقظته وتأمله الدقيق لعناصر الصورة ،والتي مكنته من خرق تنسيقات الشاعر وتوافقاته مع ذاته ومشاعره والمعاني الفعلية ،التي أرادنقلها واستطاع أن يزيدها وضوحا بالصورة التي أخرجها عليها والتي أوهم المتلقي بها .

أيضا في قوله :

---

(1) 34 A ??? ??i uoó

(2) 29 A • ?? K? ??i uo

(3) 31 A?? K? ??i uo

(4) 31A ?? K??i uo B

والمذهبات من الخوارق بعضها ليت أزل ولقوة فتخاء [1]

وفي هذا البيت تشبيهين متداخلين ، حيث شبه مرة الخوارق وهي الإعلامباالليث ومرة باللقوة وهي الناقة السريعة اللقاح ، وكلاهما تشبيهين بلغين ، وهنا تجاوزت وظيفية التشبيه نقل الحقائق وتقريبها إلى الأذهان إلى إثارة الخيال وتحريك الوجدان وذلك راجع إلى أصالة الشاعر ورؤيته المتفردة وبهذا يمكننا القول أن من أسباب تأثير التشبيه في النفوس أنه ينقل النفس من الخفي إلى الجلي وينقل الشيء المعنوي في صورة شيء حسي، وان إطلاق أفق الدلالة وتحريره من المبدع وتركه للقارئ الذي يتواجه مع الخطاب الشعري المفتوح الأطراف يحتم عليه تناول النص الشعري لا كمقطوعات شعرية مستقل بعضها ببعض، ولكن كوحدات دلالية يتداخل بعضها مع بعض لبناء سياق شعري يتأسس منه خطاب عام يتكامل تدريجيا وللقيم الدلالية في هذا النص قوة ذاتية تجعلها ذات تحكم ذاتي وشمولي مما أمكنها إقامة خطاب عام كشف عن التجربة والإمكانات الشعرية للشاعر .

4_ التشاكل والتباين:

"تتناول هذه القراءة التركيب بوضعه أحد مكونات الوضع اللغوي المختار للانفعال الشعري ، وكيفيه دراسة تنائيه التشاكل والتباين من خلال الخاصية اللسانية السيميائية التي تخضع للفضاء الكلي في الخطاب الشعري ،وتقدم نموذجا تحليليا تقوم على أساس التحليل بالمقومات والتحليل الهندسي ،وتنطبق من الإتلاف والاختلاف في التعبير ، وترصد العلاقة بين الانفعال الشعري والطاقة التعبيرية والموقف الذي يعللهما،والتركيب هو قطاع من النحو يصف القواعد التي من خلالها تؤلف في جمل الوحدات الدالة وهو على هذا يهتم بأبنية الكلام بما يساوي تقريبا الجملة مشحونة بطاقات دلالية وتأثيرية كبيرة "[2] "يجري عليها قانون التشاكل isotopie والتباين allotopie والمقابلة وفي هيئتها تبدو ملامح التناصintertesctualite وقد تخرق العرف اللغوي لتصير إنزياحاecart يستدعي فك شفرته امتلاك معرفة لغوية ، وغير لغوية لأن المبدع ينحوا إلى إدهاش القارئ في تأليفاته واختياراته الواعية وبخاصة إذا كان توزيعها على مساحة الخطاب الذي يخضع لقوانين داخلية يقتضيها نظامه الدقيق ، فالحقيقة العلمية في الاختيـــــــــــــارات

الكتابية خاضعة للتصور الذاتي والمعرفي الذي يجعل من الخطاب في كليته لغة واحدة، ويضع فيها محسنا لغويا، يقوم على اللعب cludisme ليكون وجوده – اللعب – ليس

---

(1) 31 A?? K ??i uoó

(2) 100 A2000• ?0Uo •A1??0 ?? ?? ?1 Qo ?0 • ? ???? ?o ? ? ??? • ??B?? o ? ?U ?? •

ضرورة في صناعة الشعر كما هو ضرورة لفهمه ورسم معانيه " [1] ،" ويضع التناقض والتضاد في بنية الخطاب التشاكل والتباين في الانسجام اللغوي لأن التشاكل تكرار مقنن لوحدات الدّال نفسها"[2]، "والتباين هو الاختلاف في التأليف اللغوي وعليه تتشاكل الأصوات والعلامات في مستواها التعبيري، كما تتشاكل في المستوى المعنوي ، ممتدة على فضاء النص صانعة حقيقة الدلالة التي يحملها الخطاب مع الأصوات والمعجم ، بينما تحمل التراكيب صورا يتم تحليلها على أساس المقومات والنظرة العلائقية وينحو تحليل التراكيب إلى التفكيك في تأجيل المعنى الظاهر وسد فراغات الفهم والبحث في تحريك اللبنات الهشة للبناء اللغوي فقصد تقوية القراءات السابقة لتحل محلها قراءة جديدة تنعت سالفا تهابا السيئة تعتمد على الكتابة الخطية للخطاب هذه القراءة هي التي تسمح بالتحول الدلالي والخروج من النص الحاضر إلى الغائب" [3]، "وقد اعتمد مفهوم التشاكل كترجمة لغوية ومعرفة ومنهجية للمصطلح الفرنسي isotopieالأزوطوبيا، كما حدد معالمه ومساحته الدلالية والنصية الباحث الدلالي والبنيوي**" غريماس"**[4]greimasوهو أول من نقل مفهوم التشاك من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات، واحتل مند دلك الوقت هدا المفهوم لدى التيار السميوطيقي البنيوي ، وقد تلقاه المهتمون بالمناقشة والتمحيص ، ولكنه لم يرفض مع ذلك وإنما سلموا بوجاهته كمفهوم إجرائي لتحليل الخطاب لذلك نجده خضع لتطويرات غير تنقله لديهم،وقد قصره**" غريماس"** في كتابه **الدلالة البنيوية** على تشاكل المضمون أما **"راستي"**rastier فقد عممه ليشتمل التعبير والمضمون معا ، أي أن التشاكل يصبح متنوعا تنوع مكونات الخطاب بمعنى أن هناك تشاكلا صوتيا نبريا وإيقاعيا، وتشاكل منطقيا وتشاكل معنويا، ونفس هدا التوسيع تبته جماعة M في كتاب **بلاغة الشعر ف "غريماس"**يعرفه على أنه مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية ،أي (المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها هدا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجم

أما **"راستي"**فيحدد التشاكل أنه كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت" [5]، "وهذا التحديد يضيف عناصر أخرى كما جاء عند **"غريماس"**، فإذا كانت بينهما عناصر مشتركة وهي أن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة ،ومعنى هدا أنه ينتج عن

---

200 1?i ? ???? A???? ??? ?????o ?0?o • l???o ???o ?0 ? ?????o lB??o ??s?o ? ?o s ?

221 A 219• A

21A 1985 ? ?Go • ?u??o ?0?o • l???1U?0?o?????o ???o ? ?uUo ????o (2) • ??K ??l

113A •1996• ? ?Go • ?u??o ?0?o •l???o 21U?0?o ??0?uo•??0?o ???uo n? ???? • ?a?0?u?(3)??0?o ??o

?0Uo • ???j a ?? • ????Uo ? ?a?uuo ?0?? • ? ?0Uo œ???o ?uuo a ? ? N???o ?a?0?c ????

3 A 2007

20 A 19• A • ? ???o ? ?uUo ??T • ??K ??U • ?u??

التباين وبالتالي لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر وأنه ينتج عن التباين وبالتالي لايمكن فصل أحدهما عن الأخر وأنه هو الذي يحصل به الفهم الموحد للنص المقروء ،وهو الضامن لانسجام أجزاءه وارتباط أقواله وأنه يتولد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة والكلام ، وأنه هو الذي يبعد الغموض والإبهام اللذين يكونان في بعض النص التي تحمل قراءات متعددة ، فتعريف **"راستي"** صاغه عندما درس قصيدة شعرية ثم سارت على خطاه M فاقترحت بدورها تحديد التشاكل فيمايلي : تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة) ، صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) فهدا التحديد يسير في نفس الاتجاه التوسعي السابق، فهو بحسب منطوقة ومفهومه لايخلو منه الخطاب سواء أكان علميا أم فلسفيا أم سياسيا ويكون هناك تشاكل تعبيري إضافي ناتج عن طبيعة بنية الشعر متجل في تكرار الأصوات بأنواعه المختلفة الإيقاع والوزن والنبر" [1]، "ولقد استخلصت جماعة M شرطين ضروريين لوجود التشاكل وهما :

1- التراكم المعنوي لرفع إبهام القول.
2- صحة القواعد التركيبية المنطقية .

وبناءا على كل ذلك صاغت تعريفا جديدا للتشاكل وهو أنه خاصة بمجموعات محددة من وحدات الدلالة المؤلفة من تكرار المقومات متماثلة ومن غياب مقومات مبعدة في موقع تركيبي تحديدي" [2]،"غير أن ماانتهت إليه الجماعة من شروط وتعريف يحتاج إلى مناقشة ذلك أنه لاينطبق إلا على الخطاب العلمي، أو على ماشاكله ،وأما الخطاب الشعري وما أشبهه من خطاب أسطوري وإعلاني فإنه يتمرد كل التمرد على أن يقبل تلك الشروط ،ذلك أن الشاعر ومن سير في نهجه يجمع بين المتناقضين وفي دلك الجمع غرابة هي سر قبول الشعر والتلذذ به" [3]، "وفي تعريف آخر للتشاكل – تنمية لنواة معنوية سلبيا أو ايجابيا بإركام كسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبة ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة .

فالمشاكلة في اللغة هي الموافقة والمماثلة والنظير أي ذكر الشيء بغير لفظه لوقوعه

في صحبته تؤكد المدار التكراري" [4]،"أو هي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحته "[5]"أو هي تراكم مستوى معين من مستويات الخطاب ،ونعني المستوى التركيبي وقد

---

22 A21 • AO??o A?ˆuo é [1]?u??

24 A?? K•A?ˆuo [2]

24 A?? K• A?ˆuo [3]

535 A 2002 •??a ?u?? • A?ˆ??ø ??ˆ?2U??K??ˆ?øo ?ø??øt? ????? o • ??Uo ???Øo ?a [4]

273A • A?ˆ??ø ??ˆ?ø ?a?u?? ?j Kø ?ø• ???u ???U• A?ˆ?ø ?ˆ??ø n?uo ?a [5] • ??? ?o ?ø? •

أسمته البلاغة القديمة المعادلة وبهذا الاسم نجدها عند الكثير من البلاغيين العرب الذين قسموها إلى ترصيع وموازنة ،ومُثل لها بأمثلة مختلفة كهلوعا وجزوعا، وعند التأمل في أمثلهم نجد تشاكلا جزئيا أو كليا ينعكس في الاشتراك في الحرف الأخير، أو في الصيغة الصرفية ،ولدلك فإننا نقترح توسيع هذا المفهوم ليشمل أنواعا من المتشاكلات كالزمن والنفي والمكان والضمائر "[1]،"أما مفردة الاختلاف أو التباين فقد شاع استخدامها وأضحى لها مفهوم ودلك بفضل بعض العلماء وأرباب الفكر، وأصبح لها دلالة معرفية ذات أهمية ولاشك أن هذا المفهوم على صلة وثيقة بمسافات بحثية شهدت رواجا في الأعوام الأخيرة ،وشهد تطورا ظاهرا مثل نظريات التلقي ،بالإضافة إلى جانب علوم أصلية كالدراسات الاجتماعية والنفسية بفروعها وما أفرزته من نظريات ومانتج عنها من مصطلحات ومفاهيم" [2] "ومنها مفهوم التباين الذي يعد أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية ،ومنها اللغوية وقد يكون مختفي لايرى إلا من وراء حجاب ،وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع وتوتر بين طرفين أو أطراف متعددة، ولكن لايخلوا منه أي وجود إنساني ونشاطه ،وهكذا فإن النموذج المحلل يهيمن على قسمته الأول عنصر الصراع المتجلي تركيبيا في الخبر / الإنشاء /،/ الجملة الإسمية / الجملة الفعلية ،/ الخطاب / الغيبة ،/الإثبات / النفي، النهي / الأمر الشيء / المقابلة ".[3]

يمكننا أن نجد في النص موضوع الدراسة قراءات مختلفة ، بناءا على ألفاظ لها عدة معان ، الشيء الذي يحيلنا إلى مجموعة تشاكلات ناتجة عن تلك القراءات حيث حاولنا من خلالها أن نبين للمتلقي معالم هده القراءات ولتوضيح ذلك نسوق الأمثلة التالية وهي نماذج من القصيدة منها قول الشاعر :

71 A • ? ??? ?o ? ?uUo ??T (1) ??K ??U

3888 ????o • ??????o ?j ?? ?g ? ? ?o???K ??I ??o ????o s ? • ? ??? ??o (2) ??g k??U

72 A • ? ??? ?o ? ?uUo ??T (3) ??K ??U

وأرى الثرى والماء حولك حملا مالا يقوم الثرى والماء [1].

ففي الثرى والماء تشاكل لاحتوائه على مقوم جامع بينهما، وهو مقوم خلق الإنسان وأصل وجود الكون هذا إذا ما اعتمدنا على المبادئ والتعريفات التي جاء بها **"غريماس"**،أما إذا اعتمدناعلى تعريفات جماعة M فنجد لاتشاكل في اللفظتين للتناقض التركيبي المنطقي بينهما ، أما عند العرب فهو تشاكل ناتج عن تراكم مستوى معين من مستويات الخطاب، أيضا هناك تشاكل صوتي في الألفاظ التالية أو ما يعرف بالرمزية الصوتية أو القيمة التعبيرية للصوت ، وتبقى دراسة التشاكل الصوتي خاضعة للدوق ولا نملك البرهنة عليها لإثباتها ، والتشاكل الصوتي هو تراكم أصوات معينة في البيت ،كثر من غيرها ففي قول الشاعر :

جمعت محاسن ماحكت فتنافست في خلقها وتنافت الأعضاء [2]

فهن أمثال الظبـــاء أوانـــس ومن الأنيس جآذر وظبـــاء[3]

وفي هذين البيتين جاء التشاكل في الألفاظ التالية :

تنافست / تنافت ، أوانس / الأنيس،حيث التشاكل والتعارض الصوتي منبئين تشاكل المعاني وتعارضها ، وهده القائمة من الألفاظ لاتفيد معنى التشاكل إلا إذا ركب بعضها ببعض وثم رصد العلائق الصوتية بينها، فكشف دلك الرصد عن علاقة معنوية بين هده الألفاظ المشتركة في بعض الأصوات ، وبالتالي ندرك العلاقة بين الكلمات بواسطة تشاكل الأصوات واختلافها ومانتج عنها من تشاكل في المعاني،فإذا ما احتكمنا إلى التشاكل

الصوتي والكتابي فإننا نجد علاقة وطيدة بين تنافست وتنافت وبين الأنيس وأوانس، ففي الثنائية الأولى هناك توافق في الحروف التالية (ت ، ن ، ف) والثنائية الثانية هناك توافق في الحروف التالية : (ن ، س ،الف) وبالتالي فهناك علاقة بين الصوت والمعنى ، ومعنى هذا أن الاشتراك في الحروف يؤدي إلى الاشتراك في المعاني .

وهذا ما يعرف في البلاغة بتجنيس المعارضة ،وهو إعادة لفظين بمعنيين مختلفين بزيادة حروف أو نقصها أو قلبها أو تقاربها سمعا أو خطأ أو مايدعى لغويا بتقارب الحروف لتقارب المعاني ، فالتراكم الصوتي يكون اختياريا في بعض الأحيانوحينئذ يكون نوع من اللعب اللغوي ،وقد يكون اضطراريا تختمه طبيعة اللغة نفسها ، إلاأن الشاعر هنا استطاع التوسيع وتفجير إمكانات اللغة وتجاوز انسجام القول في حد ذاته إلى انسجامه مع

---

28 A • ?? K (2)??i u

33 A? K ??i u (3)

جنسه الأدبي،ومع ثقافته الأمة التي استقى من تقاليد مادته وصورته ،أيضا نجد هناك تشاكل يتمثل في التكرار ،والتكرار هوعامل مشترك بين سطح الخطاب وعمقه ، فإذا توغلنا إلى المقاطع الصوتية وجدنا فكرة التناص تتبلور بشكل واضح ،حيث يتشاكل كل بيت مع البيت الأخر الذي يليه ليضع التردد اللازم لإيقاعات فنية تتجانس حينا وتختلف حينا أخر، وكمثال على ذلك نورد مجموعة من الأبيات التي جاءت في **همزية** الشاعر منها :

و تمد جيدا في الهواء يزينهـا فكأنها تحت اللواء لواء

حطت مآخرها واشرف صدرها حتى كأن وقوفها اقعاء

وكأن فهر الطيب مارجمت به وجه الثرى لو لمت الأجزاء

وتخيرت دون الملابس حلـة عنيت بصنعة مثلها صنعاء

لونا كلون الدبل إلا أنـــه حلي وجزع بعضه الحلاء[1]

بالإضافة إلى أمثلة أخرى منها

اللواء / لواء في قول الشاعر :

وتمد جيدا في الهواء يزينها فكأنه تحت اللواء لواء[2]

بصنعة / صنعاء في قوله :

وتخيرت دون الملابس حلة عنيت بصنعة مثلها صنعاء [3]

ينال / لن ينال / السماء / سماء

كادت ينال بها السماء تطاولا قصب النضار ولن ينال سماء [4]

الغناء /غناء

(1) 29 A • ?Ö??o

(2) 29 A?? K? ??i uo

(3) 29A • ?? K? ??i uoB

(4) 32 A • ?? K? ??I uo

وروا قص هيف الخصور كأنما حركاتهن على الغناء غناء [1]

الدماء /دماء

سبق الدماء إلى النفوس ففاتها ومضى وليس بشفرتيه دماء [2]

من خلال هذه الأمثلة نلاحظ التوافق أو التقارب بين كل النقطتين في حين إنهما تختلفان في المعنى ،فكل المقومات اللغوية لهذه الألفاظ مجتمعة تدل على قدرة الشاعر الإبداعية ،وأن تكرار الكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية ،ولكنه لعب لغوي أو محسن يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري ، وإن كل ما تقدم من تكرار لبعض الأصوات الكلمات والألفاظ في النص ليس خاضعا لقانون لحكمة، وإنما مرد هذه التشاكلات كلها إلى مقاصد الشاعر والأهداف التي يتوخاها وإمكاناته اللغوية وتجربته الشعرية.

أما فيما يتعلق بالتباين فنجد أيضا أمثلة كثيرة عليه منها:

الحط/ الإشراف ، الوقوف /الاقعاء في قول الشاعر

حطت مآخرها وإشراف صدرها حتى كأن وقوفها إقعاء[3]

والتباين في هذا البيت يتمثل في التضاد الموجود بين كل لفظتين فالحظ هو الانحدار عن علو والإشراف هو الارتفاع عن الحذر، أو الانحدار ،الوقوف /الإقعاء، والإقعاء هو الجلوس

أيضا التباين في سوابق الواحق لقول الشاعر:

وسوابق مثل البروق لواحق بل عندها أن البروق بطاء[4]

بالإضافة إلى أمثلة أخرى منها يصحى /السكر ، المدام/ لب ،أصم / إصغاء ، سبق /فات الأب /الأبناء ، نصلا/ عمدا ، ضحكت/ بكت ، ينال /لن ينال .

وقد جاء ذكرها في القصيدة في الأبيات التالية :

34A O?? ?o ??i[1] lo

34A •?? K? ??i[2] lo

29A ?? K• ??i lo[3]

30 A •?o??o[4]

مما تخيره للبسك تبـــــع وأحق من ورث الأب الأبناء

متقلدا منهن كل مجوهـــــر نصلا وغمدا حليتاه سواء [1]

وكأنما ضحكت تغور أو بكـت فيها عيون دمعهن رواء [2]

لو غنت الضمان و هو كلفظـه جبل أصم بداله إصغاء [3]

سبق الدماء إلى النفوس ففاتهـا ومضى وليس بشفرتيه دماء[4]

يصحيك من سكر المدام سماعها وبه تصرع لبها الندماء [5]

كادت ينال بها السماء تطــاولا قصب النضار ولن ينال سماء [6]

والتباين هو التضاد الموجود بين هذه الثنائيات اللفظية ،فيتحول بذلك عالم الخطاب من حال إلى حال تبعا لمقصديه الشاعر وحالته النفسية، على أنه مهما كان ذلك التحول فإن عنصر التشاكل والتباين يبقيان أساسيين في أي مستوى لغوى، ويمكن أن نبين من خلالها رمزية التركيب الجمالية والدلالية في بنية الخطاب الشعري .

35 A • O?? ?o[1]??i ω

35 A • ?? K[2]??i ω

34 A • ?? K[3]??i ω

34A • ?? K[4]??i ω

33 A • ?? K[5]??i ω

32 A • ?? K[6]??i ω

خاتمة :

حاولنا في هذه الدراسة الموسومة ب " التناص **" في همزية ابن رشيق القيرواني "** الوقوف على إشكالية مصطلح التناص والجوانب التناصية التي أقامتها القصيدة مع نصوص أخرى قديما وحديثا ومن أبرز نتائج الدراسة ما يلي :

1- التناص مصطلح نقدي أطلق حديثا،وأريد به تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار بينها .

2- حدده باحثون كثيرون من النقاد الغرب والعرب في العصر الحديث أمثال جماعة تيل كال ، باحثين، رولان بارت، "ميشال أريفي،وميكائيل ريفاتير، وجوليا كرسيتيفا، وجيرار جنيت "وغيرهم،وعن جانب النقد العربي المعاصر: " محمد بنيس، عبد الله محمد الغذامي " و" محمد مفتاح " ، غير أن أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا مانعا للتناص .

3 – مفهوم التناص لم يصل بعد إلى درجة من الكمال ، ومن المحتمل أن يدخل اليوم في مرحلة جديدة من إعادة التعريف .

4- إن التناص منهج في المعرفة وآلية في التناول .

5- التناص مفهوم حديث لظاهرة قديمة قدم الشعر .

6- إن التناص ظاهرة لا يخلو منها نص على الإطلاق .

7- إن التناص مفهوم يختلف فيه الدارسون وفقا لاختلافهم في فهم النص .

8- التناص تقنية قد تظهر عفوا في منتجات الكاتب ،وقد توظف في حالات أخرى عن وعيا منه .

9- للتناص أقسام منها : التناص الداخلي والتناص الخارجي

التناص الداخلي : وهو تناص الشاعر مع نصوصه الأخرى

التناص الخارجي : وهو تناص الشاعر مع نصوص سابقة أو لاحقة عن نصه ، أي تناصه مع ملايين النصوص إن أمكن ذلك للذاكرة البشرية .

10-كشفت الدراسة الشكلية والدلالية للقصيدة عن قدرة الشاعر الإبداعية فبدت القصيدة استكمالا وتطويرا لأسلوب الشاعر كما كشفت شعريته عن القدرة على الخروج بالكلمات عن طبيعتها لتكون التوقع الخائب ، أو ما يعرف بكسر أفق التوقع ، كما بينت رمزية التراكيب الجمالية والدلالية في بنية الخطاب الشعري .

11- إن جمالية التلقي لا تلغي النص، كما قد يعتقد كما أنها لا تجعل القارئ هو كل شيء إنما تكون خلاصة للتفاعل بينهما ، كما تستطيع القراءات المتعددة التي تركز على الجانب التأويلي أن تخصب النصوص وتطور النقد الأدبي بإعادة الاعتبار لما يدعى بالتأويل في عملية القراءة شرط اعتماد كل تأويل على معطيات نصية معينة .

12- إن القدرة على إنتاج المعاني،وتوليد الدلالات تعطي إمكانية توليد الصلات الدلالية المتسلسلة إلى ما لانهاية ، وهذا يعني أن دليلا لغويا واحدا له كامل القدرة على إثارة واستدعاء جميع دوال اللغة الممكنة ،ولا يحد السياق اللغوي من إمكانية هذه العلاقة .

13- إن تفاعل نصوص الشاعر السابقة مع نصه اللاحق وتناصه مع القرآن الكريم والشعر والشخصيات التراثية، والمورث الثقافي والحضاري فتح المجال لبنيات نصية عديدة مختلفة زمانيا وخطابيا ونوعيا أنتجها من جديد من خلال منحه أيّاها دلالة وأبعادا مختلفة عن تلك التي اكتسبتها في سياقها الأصلي .

14- لم يعد القارئ مرسلا إليه فقط وإنما أصبح متلقيا قادرا على الولوج إلى النص والاندماج معه ، وهذا التفاعل الذي يمكن أن يحدث بين هدا النص والمتلقي تفاعل يتأسس على رؤية القارئ وقدراته على إقامة العلاقات وكشف إيحاءات اللغة وفك شفراتها الدلالية والرمزية .

وهكذا خاضت همزية **"ابن رشيق القيرواني "** غمار التجريب الذي أتاح لها تأسيس نفسها ضمن قوانين التناص ، حيث يبقي النص الشعرى هو الفضاء الذي تتحاور فيه النصوص

وتبقى همزية **" ابن رشيق القيرواني "**حوارا لنصوص وأجناس ترجعنا بطريقة مختلفة إلى بحر لانهاية له محققة قول **" ميخائيل باختين "** " لا خطاب خارج خطاب الآخر".

همزية ابن رشيق القيرواني :

عن مثل فضلك تنطق الشعـراء وبمثل فخرك تفخر الأمراء

وارى الثرى والماء حولك حملا ما لايقوم له الثَّرى والماء

لم يبق من طرف العراق وغيره شيء يروق العين منه وراء

حتى كأن الشرق أعمل فكـــره في أن حوته يمينك البيضاء

وأتتك من كسب الملوك زرافة شتى الصفات لكونها أنبـاء

جمعت محاسن ماحكت فتنافست في خلقها وتنافت الأعضاء

تحتثها بين الحوانى مشية باد عليها الكبر والغلواء

وتمد جيدا في الهواء يزينها فكأنه تحت اللواء لـواء

حظت مآخرها وأشرف صدرها حتى كأن وقوفها اقعـاء

وكأن فهر الطيب مارجمت به وجه الثرى لم تمت الأجزاء

وتخيرت دون الملابس حلـة عنيت بصنعة مثلها صنعاء

لونا كلون الدّبل إلا أنـــه حلي وجزّع بعضه الحلاء

أو كالسحاب المكفهرة خيطـت فيها البروق وشقها إيماء

أو مثل ماصدئت صفائح جوشن وجرى على حافتهن جلا

نعم التجافيف التي ادرعت بـه من جلدها لو كان فيه وقاء

وسوابق مثل البروق لواحـق بل عندها أن البروق بطاء

جرد يقعن على الصفا فيثرنه وكأنهن على الثَّرى أنداء

مكسوة الصهوات كل مكلـل لا ينتهيه بقيمة إحصاء

يلمعن من أكتافهن كأنجـم زهر تولت صقلها الأنواء

والمذهبات من الخوا نق كل مذهب بعضها ليت أزلّ ولقوة فتخاء

عدب كألسنة البروق تلمظت ليلا بهن الديمة الوطفاء

كادت ينال بها السماء تطاولا قصب النضار ولن ينال سماء

والبخت موقرة الظهور لبعضها وتحت القباب تخمط ورغاء
من كل واحدة تزف نهـودج كادت تقبل رأسها الجو زا ء

كسيت جلابيب النسيج كأنها نشرت عليها روضة زهراء

فيهن أمثال الظبـاء أوانس ومن الأنيس جآدر وظباء

بيض يباشرن الحرير بمثلـه وله على أبشارهن جساء

فيها القيان الملهيات كأنـما ألحافهن على المعز ثناء

يصحيك من سكر المدام سماعها وبه تصرع لبّها الندماء

لو غنت الصمان وهو كلفظـه جبل أصم بداله إصغاء

ورواقص هيف الحضوركأنـما حركاتهن على الغناء غناء

لو أن موطئهن مقلة أرمـد لم يشك أن نعالهن حفاء

ومدببات لو لبسن لدى الوغـى ماكان فيها للحديد مضا

يتلهب الإبريز فيها حيـث لا يخشى لماء فررندها إطفاء

ومن القواضب كل أبيض صارم لا يستهال بمثله الأعداء

سبق الدماء إلى النفوس ففاتهـا ومضى وليس بشفرتيه دماء

مما تخيره للبسك تبـع وأحق من ورث الأب الأنباء

متقلدا منهن كل مجوهـر نصلا أو غمداحليتاه سواء

وكأنما ضحكت ثغور أوبكـت فيها عيون دمعهن رواء

ملخص البحث:

برزت عدة نظريات في الغرب جعلت النص منطلقا لها ، أما التناصية فقد جعلته فحوى لها ، وقلصت المسافة بين النص المقروء والنص المكتوب ، ثم بينها وبين النصوص الأخرى ، وإن ميزت فيما بينها ، وقد حاولت من خلال هذه الدراسة التطرق للموضوع بشيء من الدراسة والتفصيل ، وطبقت على "همزية" للشاعر الجزائري **"ابن رشيق القيرواني "** ، فكان مدخل البحث حول سيرته الذاتية والبيئة السياسية والاجتماعية التي عاش فيها ، ومفهوم الشعر عنده ، أما الفصل الأول فهو قراءة لإشكالية المصطلح (التناص) بغية الوصول إلى مثاقفة ناجحة تقوم على أساس استيعاب المنهج النقدي الجديد استيعابا دقيقا ، بكل جوانبه من خلال التطرق إلى ماهية النص والتفريق بينه وبين العمل الأدبي ، والعلاقة بين النص والخطاب ، فالنص كونه لغة يعد شبكة لا نهائية من التحولات الدلالية للنصوص التي تجمعت فيه ، ومثل هذا التحول هو الذي يضبط التفاعل النصي أو ما يعرف بمصطلح التناصية ، ثم ماهية التناص بين اللغة والاصطلاح ، ثم تمظهراتالتناص في الخطاب النقدي الغربي القديم والحديث ، و تمظهراته في الخطاب النقدي العربي القديم والحديث ، حيث لمعت في الغرب أسماء عدة لنظرية التناص مثل أمريكا وفرنسا خاصة منها جماعة تيل كال ، جوليا كريستيفا ، جيرار جينت ، بارت ، ميخائيل باختين ، ميشال أريفي ، لوران جيني ، ميشال ريفاتير وغيرهم كثير ، وإذا كان أكثر الغربيين قد حددوا المصطلح بالتناصية أو تداخل النصوص أو التناص ، فقد ظهر من المؤلفات الغربية التي وصلت إلينا أن أعلام نظرية التناص لم يتفقوا على أنساق بعينها للمفاهيم والأشكال والآليات على الرغم من أن مفهوم التناص أكثر تداولا من تداخل النصوص ، وكذلك فإنهم لم يصلوا إلى تعريف واحد شامل للنص ينضبط به كمفهوم عام ، أما مرجعية نظرية التناص عند

العرب فترجع بالفضل للدراسات النصية للقرآن الكريم والإحاطة بمعاني كل نص كبر أو صغر ، ثم صار النص حاملا لمفهوم التأويل والتفسير في الدراسات التي جاءت فيما بعد في أعمال محمد بنيس ، عبد الله الغدامي ، محمد مفتاح وغيرهم ، ثم البحث في إشكالية التناص كآلية إنتاج ؟ أم آلية تلق ؟ أم أنه كلاهما ؟

أما في الفصل الثاني الذي يتعلق بالدراسة الشكلية والدلالية للقصيدة فتعرضت بالدراسة لاطار التشكيل الموسيقي والمحتوى الشعري (الإيقاع ، الوزن ، القافية ، القافية بين الضرورة والغايب ...) الإيحائية أو الرمزية وهي القدرة على التعبير عن مدلولات محددة دون أن تغيب في أفقها تماما مدلولات أخرى مستبعدة ، أيضا الأيقونة ويفترض فيها أن ينهض الشكل المرئي للقصيدة بدور حيوي وأساسي في تشخيص المعنى وتجسيده ، وتجسيمه واستقطاب الأنظار ، كذلك ثنائيتا التشاكل والتباين وتخضع لإمكانات الشاعر اللغوية وتجربته الشعرية ، حيث نجد أن الواقع الشعري أصبح يبدو في صورة جسد حي متحرك تنمو فيه خلايا جديدة ،و تموت خلايا قديمة ، مما يمكن الدارس من دراسة النص الأدبي ، وتفكيك عناصره والتعرف على خصوصياتها باعتبارها نظاما من العلاقات ، ونسقا من الدلالات لأن قضية الشعر ليست قضية توصيل ، لكنها قضية تشكيل ،أما الفصل الثالث فكان حول التناص وتحولات الخطاب الشعري ، فالتناص آلية لقراءة النصوص ، سواء كانت نصوصا داخلية ، أي نصوص الشاعر السابقة مع نصه اللاحق ، أم نصوصا خارجية وهي تفاعلات لنص الشاعر مع نصوص أخرى كالقرآن الكريم والشعر والشخصيات التاريخية والموروث الحضاري والثقافي ، وفيه (التناص) بعث للتراث الحضاري من جديد أو قراءة له وفق رؤى مختلفة وبتقنيات حضارية ، فلا يوجد كلام من فراغ .

RESUME DU MEMOIRE

Plusieurs théories ont émergé en Occident faisant du texte le point de départ. Quant à l'intertextualité elle en a fait son taxe et a réduit l'écart entre le texte lu et le texte écrit ; ensuite entre elle et les autres textes, même si elle a distingué entre. J'ai appliqué sur « Elhamzia » du poète algérien »Ibn RachikElkiroulni ». C'était mon introduction de la recherche sur

sa biographie et l'environnement politique et social au sein duquel il a vécu et le concept de la poésie chez lui.

Dans le chapitre premier, il s'agit d'une lecture de la problématique du terme « intertextualité » afin d'arriver à une culture réussie s'appuyant sur la base d'une acquisition d' approche critique nouvelle, une acquisition précise, dans tous ses aspects à travers l'abord du sujet « le quoi du texte » et la différenciation entre lui et l'œuvre littéraire, et la relation entre le texte et le discours .Le texte en tant que langue constitue un réseau infini de transformations des connotations des textes qui se sont groupés en lui ; et ce genre de transformation c'est lui qui détermine l'interaction textuelle ou comme il est connu en terme « intertextualité » Ensuite la signification de l'intertextualité entre la langue et le terme, ensuite les manifestations dans le discours critique occidental, l'ancien et le moderne, où ontbrillé plusieurs noms en occident traitant de la théorie de l'intertextualité et les apparences dans le discours critique arabe ,l'ancien et le moderne où des plusieurs noms adeptes de la théorie de l'intertextualité comme l'Amérique et la France ;en particulier ont peut citer parmi eux le(groupe de tel calle), Julia Cristina Gerald Jeannette, Bart, Michael Bakhtine , Michel arrivet Lorin Gény, ,Michel Riva ter et beaucoup d'autres Si beaucoup d'occidentaux ont défini comme intertextualité ou interférence des textes ou intertextualité , il est apparu des écrits occidentaux qui nous sont parvenus que les adeptes de la théorie de l'intertextualité ne sont pas mis d'accord sur la disposition propre des concepts et des formes et des mécanismes malgré que le concept intertextualité est très utilisé dans l'interférence des textes ;et aussi ils ne sont pas parvenus à une définition unique et totale au texte déterminé com ;me concept général ; Quant à la référence théorique de l'intertextualité chez les arabes elle revient par la

vertu des études textuelles du Coran et le contournement du sens de chaque texte petit ou grand soi-il, ensuite le texte est devenu porteur du concept interprétation et explication dans les études quisont venues après dans les œuvres de Mohamed Benis , Abdellah El Ghadami, Mohamed Meftah et d'autres, ensuite la recherche dans la problématique de l'intertextualité comme mécanisme de production ?Ou mécanisme d….. ?, ou les deux à la fois ?

Dans le deuxième chapitre qui a trait à l'étude formelle la connotation du poème, j'ai abordé l'étude de la composition musicale et le contenu poétique(le rythme, la versification, la rime , la rime entre l'obligation et l'absent…)L'évocation ou le symbolisme , c'est la capacité d'expression sur les significations définies sans que d'autres implications soient complètement absentes ou exclues de son horizon. Aussi l'icone qui doit faire ressortir la forme visuelle du poème avec un rôle vital et essentiel dans la personnification du sens et de sa concrétisation l'incorporer et attirer les regards. Aussi la dualité la formulation et le contraste est tributaire des compétences linguistiques du poète et de son expérience poétique, où l'on trouve que la réalité poétique est devenue, il semblerait, dans une image de corps vivant et mouvant dans lequel se développe des cellules nouvelles et meurent d'autres autres cellules vieillies. Ce qui permet à l'apprenant l'étude de texte littéraire, la dissociation de ses éléments et la reconnaissance de ses particularités en tant que système de relations d'agencement de connotations car le cas de la poésie n'est pas une affaire de liaison, mais un cas de composition ou de formation

Le troisième chapitre traite de l'intertextualité et des transformations du discours poétique, l'intertextualité est un mécanisme pour la lecture des textes , qu'ils soient internes ou

des textes précédents du poète avec son texte qui suit ou des textes externes et qui sont des interactions au texte du poète avec d'autres textes comme le saint Coran ,la poésie , les personnages historiques et l'héritage civilisationnel et culturel . Il renferme (l'intertextualité) la relance de nouveau du patrimoine civilisationnel ou sa lecture conformément aux divers points de vues et avec des techniques de civilisation, il n'existe pas de parole creuse.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا – المصادر

- ديوان ابن رشيق القيرواني ، شرح صلاح الذين الهواري ط1 ، دار الجيل ، بيروت ،لبنان 1996

- ابن منظور ، لسان العرب ،مادة نصص ، الطبعة الأخيرة ،دار مكتبة هلال بيروت .

ثانيا – المراجع

1- بشير خلدون ، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق القيرواني ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1981.

2- فايز القرعان ، سلطة النهى على دالات الشكل البلاغي ، عالم الكتب الحديث ، الأردن 2010.

3- فرانك ايفرار ،مغامرة في مواجهة النص ، ت وائل بركات ،ط1 ،دار الينابيع ،دمشق 2000

4- رولان بارت ،أفاق التناصة ،ت محمد البقاعي ، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة 1998.

5- رولان بارت، لذة النص ،ت منذر عياشي ، ط2،دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، 1992.

6- جوليا كريسيتفا ،لذة النص ، ت فريد الزاهي ،ط1 ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، 1991.

7- صلاح فضل ، بلاغة الخطاب ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، 2003.

8- سلفرمان ، نصيات ، ت حسن ناظم ،ط1 ، المركز الثقافي ،الدار البيضاء ، بيروت ،2002.

9- حصة عبد الله سعيد البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، ط1 ، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2008.

10- فرحان بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب) ط1 ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2003.

11- عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) ، ط1 دار مجدلاوى للنشر والتوزيع ، عمان ، 2006.

12- أحمد مداس ، لسانيات النص (نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري) ، ط1 ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، الأردن ، 2007 .

13- عبد الملك مرتاض ، نظرية النص الأدبي ، ط2 ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ، 2010.

14- حسين جمعة ، المسبار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص) ، من منشوورات إتحاد الكتاب المغرب ،دمشق ، 2003.

15- نعمان بوقرة ، مدخل إلى التحليل اللسان للخطاب الشعري ، ط1 ، عالم الكتب الحديث ، الأدرن ، 2008.

16- سعيد يقطين ، إنفتاح النص الروائي (النص والسياق) ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006.

17- بيازي بيار مارك ، نظرية التناص ، ت المختار حسني ، دط ،دم ن ، 1997.

18- رولان بارت ، نظرية النص ، ت محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1998.

19- المغربي حافظ محمد جمال الدين ، التناص المصطلح والقيمة ، مجلة علامات في النقد ، المركز الثقافي ، جدة ، مارس 2004.

20- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، (استراتيجية التناص) ط3 ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، 1992.

21- عبد الله الغدامى ، الخطيئة والتكفير ، ط1 ، النادي الثقافي ، جدة ، 1985.

22- عبد الملك مرتاض ، مدخل في قراءة البنيوية علامات في النقد ، المركز الثقافي ، جدة ،1998.

23- حسني عبد الجليل يوسف ، من موسيقى الشعر العربي ،(دراسة فنية وعرضية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج1 ، 1989.

24- علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2006.

25- ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ط2، مكتبة الأنجلوالمصرية ، 1952.

26- محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001.

27- عبد الله الغدامي ، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006 .

28- سميح أبومغلي ، العروض والقوافي ، ط1 ، دار البداية ، عمان ، الأردن ، 2009.

29- عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة ،دراسة وتطبيق ، في شعر الشطرين والشعر الحر) ، ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 1997.

30- الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي ، تعليق إبراهيم شمس الدين ،ط1،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ، 2003.

31- عبد السلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب ،ط1 ،دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت ،لبنان ،2006.

32- موسى ربابعة ،جمالية الأسلوب والتلقى (دراسات تطبيقية ،ط1،دار جرير للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ،2008.

33- محمد علي كندى ،الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ،ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة ،بيروت ،لبنان ،2003.

34- إبراهيم أحمد ملحم ،الخطاب النقدي وقراءة التراث (نحو قراءة تكاملية) ،ط1،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،أربد ،الأردن ،2007.

35- حميد لحمدانى ،القراءة وتوليد دلالة، ط1 ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،2007.

36- سلطة النص على دالاة الشكل البلاغي ،ط1 ،عالم الكتب الحديث ، أربد ،الأردن 2010

R?r??E W??0 o?o

AR, wkipedia , arg /wiki ? Rut?R ry?U??R 1?????

24 u ??T?R58?4 ttŸ?R???r ?Uu?R uŸU?R???Us?R Ð?R Ð?? ?U r?R ?btrU

2011? ƒu??ž

Ð?R Ð?? ?U r??R bt?U?? t?R ÐUt S r???s??R r??r?U?R ? s? ?3 us?

uŸU?R???Us?R

btrU Ðy ???? u?U Ÿ?R ury u??U s?R uŸU?R R?U? R?U??4 ??r ur

uŸU?R???Us?R Ð?R Ð?U r?R

?U r?R btrU Ðy ?? ?ruŸ?R uŸU?R ?ž r?????Us?R?Š?R?U??R5

uŸU?R???Us?R Ð?R Ð??

ALBAHITO .ALAFDAL.NET/T382.Topic 6

r?s?r??Ÿ?R r?rU?R Ž ?sT?R ???? ¿?U o?R Ð?rs?R Ð?? ƒ0r?ŠŸ?R ?ž

3888 ttŸ?R Ðt?s??R uR?t

الفهرس

مقدمة:.....أ،ب،ج.

مدخل:

1- السيرة الذاتية للشاعر:

1-1- حياته.....ص3

أ- نسبه وشخصيته.....ص3

ب- تعليمة وأثاره.....ص5

1-2- البيئة السياسية و الاجتماعية.....ص7

2- مفهوم الشعر عند ابن رشيق القيرواني.....ص9

الفصل الأول:

قراءة في إشكالية المصطلح

تمهيد.....ص16

1- ماهية النص.....ص18

2- العلاقة بين النص والخطاب.....ص22

3- ماهية التناص.....ص27

أ- لغة

ب- اصطلاحا

4- تمظهرات التناص في الخطاب النقدي الغربي القديم والحديث.....ص29

5- تمظهرات التناص في الخطاب النقدي العربي القديم والحديث.....ص35

6- هل التناص آلية إنتاج ؟ أم آلية تلق ؟ أم أنه كلاهما ؟.....ص40

الفصل الثاني :

الدراسة الشكلية والدلالية للقصيدة

إطار التشكيل الموسيقي والمحتوى الشعري.....ص46

1-بنية الإيقاع الشعري.....ص48

1-1 ماهية الإيقاع.....ص48

أ- لغة

ب- اصطلاحا

1-2 نظام الإيقاع.....ص50

1-3 الإيقاع والوزن.....ص51

1-4 الإيقاع وحركية القصيدة.....ص54

1-5 أقسام الإيقاع.....ص55

أ- موسيقى داخليـــة

ب- موسيقى خارجية

2- بنية القافية.....ص58

2-1 ماهية القافية.....ص58

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2-2 البنية الدلالية للقافية.....ص59

2-3 أنواع القوافي.....ص61

2-4 القافية بين الضرورة والغياب.....ص62

2- الإيحائية (الرمزية).....ص69

3- الأيقونة.....ص77

4- التشاكل والتباين.....ص86

الفصل الثالث:

التناص وتحولات الخطاب الشعري

1- التناص آلية لقراءة النصوص.....ص99

2- أقسام التناص.....ص99

1- تناص داخلي

2- تناص خارجي

1-1 التناص وإنتاجية الألفاظ.....ص100

2-1 التناص وإنتاجية المعاني.....ص102

1-2 التناص مع القرآن الكريم.....ص105

2-2 التناص مع الشعر.....ص110

3-2 التناص مع الشخصيات التاريخية والموروث الثقافي والحضاري.....ص120

الخاتمة

ملحق

قائمة المصادر والمراجع