البنيات الأسلوبية في شعر أجود مجبل قصيدة ما تبقى من ذاكرة الهدهد مثالاً دراسة بنيوية إحصائية

م . د. فاطمة حميد يعكوب
جامعة القادسية- كلية الهندسة
Timah76@yahoo.com

تاريخ تقديم الطلب :2017/8/20
تاريخ كتاب قبول النشر: 2017/8/9

ملخص البحث :
تتضمن قصائد الشعر العراقي المعاصر نظرة الشعراء إلى الحياة وموقفهم منها ، وقد شكلت الرمزية ملمحاً مميزاً في التعبير عن تلك الرؤى والتصورات غير أنّها كانت في بعض الأحيان تقع في دائرة التعمية والإبهام وفي أخرى يشكل الغموض دالاً باعثاً على التأويل ، ذلك التأويل الذي يستثمره المتلقي من أجل تفكيك الرموز لبلوغ المعنى المبتغى .

من هنا كانت قصيدة (ما تبقّى من ذاكرة الهدهد) من أفضل القصائد للشاعر (أجود مجبل) في مجموعته الشعرية (محتشد بالوطن القليل) حيث يحفل بمجموعة من الدوال الرمزية التي بها حاجة إلى استنفار أدوات التأويل ومحركاته المنهجية للكشف عن المقاصد العميقة ، وقد تضمن البحث اعتماد أدوات المنهج الأسلوبي وسماته الوصفية متعاضداً مع التحليلات التأويلية للوصول إلى دوال إحصائية وثغرات تساعد في الغور إلى أعماق المعنى لكشف البنى والمرتكزات التي اتكأ عليها النص ، فضلاً على تضمن النص مجموعة من القيم بدءاً من العنوان الذي يحتشد جملة من معاني (الحب ، الوطن ، الحرية ...) .

وتلك القيم المقصودة لم تكن مسطحة الدلالة، لولا الاستعانة بأدوات الاشتغال التأويلية التي تعتمد الإحصاء ووضع اليد على البنى الأسلوبية والكشف عنها وهي تغور عميقاً في بنية النص.

المقدمة :

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على محمد وآله الطاهرين ...

وبعد ...

تعد الأسلوبية منهجاً وصفياً يعتمد التقاط الملامح الأساسية للنص (شعرياً كان أم نثرياً) من أجل تحديد البنيات الصغرى التي تتضافر مع بعضها مشكلة بنى كبرى تشكل حجر الزاوية والرؤية العامة التي ينطلق منها المبدع في كتابة نصه والتعبير عن تصوراته الخفية في أعماق ذاته . غير أنّ آليات الاشتغال التحليلية لابدّ أن تلجأ إلى التأويل ومحاولة قراءة البنى العميقة والتصورات التي تعبر عنها مجموعة الدوال اللفظية الظاهرة في السطح، وقد اعتمدت الدراسة على

اجراء إحصائية دقيقة للمكونات النحوية والمقاطع الصوتية والتركيبية للكشف عن الدوال في المجال النحوي والصوتي والدلالي، فضلاً عن أثر الموسيقى (الداخلية والخارجية) في تشكيل بنى النص ومسباراته الكبرى .

لقد عُني (شارل بالي 1855-1947م) في أسلوبيته التعبيرية بالجانب الأدائي للغة الإبلاغية خلال رصد المفردات والتراكيب اللغوية المشحونة بالمضامين الانفعالية والعاطفية ذلك أنّ موقف التحليل الأسلوبي يُعنى بـ"الخطاب اللساني بصفة عامة ولكنه يحصر مجال الأسلوبية في القيم الإخبارية التي يشتمل عليها الحدث اللغوي بأبعاده الدلالية والتعبيرية والتأثيرية"[1] وهو الأمر الذي جعل (بالي) يُعنى بلغة التواصل اليومي من دون العناية بلغة الإبداع[2] بفعل تتبع السمات والخصائص التي تمتاز بها اللغة اليومية .

أما (ليو سبيتزر 1887 – 1960م) فقد جعل من الأثر الأدبي وسيلة للغور في عمق نفسية مبدع النص من خلال التركيز على المعجم الإفرادي والتركيبي للغة الحاملة للخطاب الأدبي انطلاقاً من مضمون الرسالة ونسيجها اللغوي[3] حيث يحفل (سبيتزر) بخصوصية الذات الكاتبة وأثرها في الاستعمالات الأسلوبية "ومن ثمّ يكاد سبيتزر يجنح إلى تلامس واضح بين الجانب النفسي لتلك الذات المنتجة وبين ما انتجته من كتابة معينة"[4] مما يعني ربط ذات المبدع بالنص وهو ما أغفلته أسلوبية بالي. السابقة .

تُعنى الأسلوبية البنيوية بالنص بوصفه جسداً لغوياً يمتلك ذاته بعيداً عن مبدعه، وهذا التوجه أملته اللسانيات الحديثة الراعية للنسيج اللغوي للنص ومجالاته الصرفية والتركيبية وهو ما أكد عليه (ميشال ريفاتير) في كتابه (مقالات في الأسلوبية البنيوية) الذي ركز على النص بمعزل عن مبدعه للكشف عن مقاصده العميقة التي ظهرت على شكل دوال تحتفل بغايات وظائفية جمالية، متفاعلاً مع خطاطة رومان جاكوبسن الذي رسم مخططاً للتواصل يضع مسافة بين المرسل والمرسل إليه خلال قناة اتصال مخصوصة وشفرة بحاجة إلى تفكيك .

أما الأسلوبية الإحصائية فهي تهدف إلى "تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص لبيان ما يميزه من خصائص أسلوبية"[5] تتجلى بالتقاط المفردات المكررة من صيغ وأفعال ومشتقات وحروف ركز عليها النص من دون غيرها لأجل وضع اليد على المعجم الإفرادي والتركيبي والإيقاعي الخاص بالمبدع وتبيان أهم الملامح اللغوية والصوتية والصرفية التي ميزته عن غيره ولضرورة ذلك تضمنت تلك الدراسة مباحث أربعة : عُني الأول منها بالبنيات الصوتية، وركز الثاني على البنيات المورفوتركيبية (البنى الصرفية

والتركيبية)، أمّا الثالث فقد تضمن البنيات المعجمية، وكان الرابع على عتبات النص والمسكوت عنه من مسارات خفية وغير ظاهرة على السطح.

القصيدة:

ما تبقى من ذاكرة الهدهد

لي بين عينيك يا تفاحتي وطنٌ ... آوي إليه كعصفورٍ واختبئُ

أتذكرين ؟ إذ الأيام ناحلة ... وأوراقنا بالمحو تمتلئُ

وخلفنا كانت الأعوامُ منفضةٌ ... للراحلين ووعْداً راعُه الصدأُ

إذ لا بلادٌ نُربّي فوقَها وطناً ... ولا نُعاسٌ على مَجراه نتكئُ

كلُّ الباحاتِ كانت تستخفُ بِنا ... وكلُّ ليلٍ علينا كان يجترئ

نكتظّ بالسُدم الأولى وتنكرنا ... وتسرق الريحُ ظِلّيْنا فتنطفئُ

وكُلّما نَرتدي حُلماً ونألفُهُ ... تعدو علينا صُراخاتٌ فيهترئُ

وإنْ تدَلّى نهارٌ فوق نافذةٍ ... يستوحش اللوز مرتاباً وينكفئُ

فكم تفشّى غُروبٌ في ستائرنا ... ونامَ فوق مرايا بوحِنا ظمأُ

وتاه هدهدُنا في وهمُ رحلته ... فمات وجْداً ولم تحفل به سَبَأُ

كم هامَ بالعسلِ الجمريّ مُلتمعاً ... حتى انحنى في أقاصي حزنه نبأُ

العشق كان كتاباً نستضيءُ به ... إنّا كتبناه والعشاق قد قرأوا

فكيف تغتصب الأنهارُ غبطتهم ... كأنّ آثارهم في رملِها خَطأُ

لم يعرفوا غير فقداناتهم مُدُناً ... ليسكونها وفي نسيانهم نشأوا

هـــــم يركضـــون كمـــــا ماهـــدأت أحلامُهم فوق ميناءٍ ولاهدأوا الأطفـــال

بنـوا مـــن الغـرق الفضـيّ وحـــين غَطَـــتْهُمُ أمواجُهـــا ممـــلكةً نتـــــــأوا

هُم الأكيدون لا تفنى أصـــابعهم وكلمـا نَضَـبَتْ أقدامُهـــــــــــم بدأوا

فـــــيا عراقيـة العينـين فـي كـــلّ الصحاري وأنـتِ المـــــــاء جسـدي والكلأُ

كَـــمْ كنـتِ معنـاي فـــــي وكنـت أنـا نهـراً شـديداً إلـى معـــناه المنفى يلتجئُ

المبحث الأوّل

البنيات الصوتية موسيقى الأصوات المفردة (القافية)

تضمنت القراءة النقدية ظاهرة فنية تتجلى عن المجموعة الموسومة بـ(محتشد بالوطن القليل) في (ست وعشرون) قصيدة مكتوبة بطريقة قصائد التفعيلة غير أنّ (اثنتين وعشرين) قصيدة منها هي قصائد عمودية كتبت بطريقة الشعر الحر فما الدافع الفني الذي جعل 84% من قصائد الديوان عمودية ؟ ! .

ولماذا لم تكتب بشكلها الحقيقي ! يبدو أنّ المسوغ لذلك هو دافع صوتي بامتياز فالشاعر الذي أراد أن ينثر قصيدته على الفضاء بهذا الشكل كان يراعي مواقع النبر والشدة والهمس في كل قصيدة محافظاً على الأداء المناسب لكل قصيدة . وقصيدة (ما تبقى من ذاكرة الهدهد) واحدة من القصائد العمودية التي نثرت بطريقة توحي بأنّها بخلاف ما هي عليه! .

ومن هنا اتجهت الدراسة الى مقاربة البنيات الصوتية لهذه القصيدة لأجل سبر أغوارها بحثاً عن الدلالات الصوتية وعلاقتها بمعنى القصيدة ولكن قبل ذلك لابدّ من الإشارة إلى أنّ هناك تفاوتاً كبيراً بين قبول ورفض هذه الظاهرة عند علماء اللغة ونقاد الأدب فمن العلماء من يقرّ بعدم وجود علاقة بين المعنى والشكل الذي يميزه كما يرى ذلك (دي سوسير) فهو يرى أنّ علاقة الدال والمدلول اعتباطية محضة، اذ لا يوجد ارتباط طبيعي بينهما ودليله في ذلك أنّ المعنى مشترك في اللغات المختلفة غير أنّ الألفاظ التي تدل على ذلك مختلفة[6] . غير أن العالم الروسي (رومان جاكوبسن) يعد من المؤيدين لفكرة المناسبة بين اللفظ ومعناه رافضاً تصورات سوسير، فهو يقول :"اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول تتناقض مع الأفكار الثمينة جداً في اللسانيات السويسرية، وسوف تجعلنا هذه النظرية نعتقد أنّ اللغات المختلفة تستعمل تنوعاً يطابق مدلولاً شائعاً

وغير متغير"[7]، فجاكوبسن يرى أنّ الترابط بين الدال والمدلول حدث من التجاور الحاصل بينهما بمعنى أنّ العلاقة بينهما خارجية في حين أنّ هناك ترابطاً في جميع اللغات بين الدال والمدلول يقوم على التشابه، أي أنّ العلاقة بينهما داخلية وهي الكلمات المحاكية للأصوات المعبر عنها وهذه العلاقة ليست دائمة ولا تظهر إلّا في الهامش المعجمي للمفاهيم في أية لغة، فليس هناك سمة سمعية ولا حزمة سمات أو فونيم يمكن أن يكون لذاته معنى ما[8].

موسيقى الأصوات المفردة :

إنّ لكلّ صوت –كما هو معرف- مخرجا وصفةً ونغما خاصا به، ومخارج الأصوات وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة ترابط شعوري وفني[9]، وعملية اختيار الشاعر لكلماته تبدو في كثير من الأحيان لا شعورية، فالموضوع المراد التعبير عنه والمناخ النفسي وثقافة الشاعر وقاموسه الشعري، كلها عوامل مباشرة في إنتاج النص . وكلّما كان الشاعر أصيلاً ذا موهبة حقيقية كان تعبيره الأدائي بالأصوات متوافقاً مع الافتراضات التي يمكن استنتاجها من شعره . وقبل الدخول في محاولة تتبع أصوات قصيدة (ما تبقى من ذاكرة الهدهد) يجدر بنا تعيين وتحديد موضوعها الشعري .

قصيدة (ما تبقى من ذاكرة الهدهد) قصيدة منفى* تتحدث بلغة شعرية عن تجربة غربة مكانية زاحمتها تجربة اغتراب روحي، ولكي يتضح لنا كمية البنيات الصوتية في القصيدة سنقوم بدراسة القصيدة وتقسيمها على (تسعة عشر مقطعاً) كل مقطع ينتهي بقافية موحدة .

رقم المقطع	الهمس	الجهر
1	8	11
2	9	6
3	5	10
4	9	8
5	13	11
6	10	13
7	10	6
8	11	6
9	7	6
10	13	7

رقم المقطع	الهمس	الجهر
11	8	7
12	12	7
13	13	5
14	11	10
15	7	9
16	7	11
17	8	7
18	8	9
19	9	7

نلحظ من خلال استقراء أصوات الهمس والجهر أنّ الشاعر استعمل حرف الجهر والهمس استعمالاً دالاً ؛ إذ أنّ عدد حروف الجهر أقل بنسبة كبيرة من حروف الهمس التي نراها تزداد في الأبيات (5-6-7-8-10-12-13-14) ثمّ عادت هذه الحروف إلى الانخفاض، وكأنّ الشاعر قد سار بخطوات نحو غربته، فعندما بدأ كان زفيره بطيئاً ثمّ ما لبث أن وصل ذروته في منتصف الدرب ... متقهقراً من دون الوصول إلى مبتغاه فرد مبهوت النفس خاتمة القصيدة التي جاءت فيها حروف الجهر متساوية مع الهمس تقريباً وكأنّه اقتنع بالنتيجة التي حصل عليها فتساوى عنده كل شيء.

إنّ تسجيل النتائج تعتمد من استقراء أصوات وحروف قد يكون في بعض الأحيان مجرد حدس لا يستند إلى واقع علمي غير أنّ الإحصاء يكون ذا جدوى إذا هيأ للمحلل مادة أولية تعينه في قراءة بنى النص الأدبي[10].

وهنا نعود إلى طريقة كتابة القصيدة ثانية، فالشاعر ربما أراد من توزيع مفرداته على أشطر شعرية أنّها تمثل ما يريده منها حيث شدة النبر والجهر والهمس، وإذا ما تسنى يوماً لباحث في الأسلوبية أن يسمع قصيدة بصوت شاعرها سينتهي إلى نتائج مغايرة فيما لو قرأ تلك القصيدة مطبوعة بعيداً عن إحساس شاعرها بها، صحيح أنّ حروف الجهر والهمس واحدة لا تتغير لكن طريقة لفظ الشاعر لها وتأكيده على موضوع دون آخر شيء مهم، ولابدَّ منه للوصول إلى نتائج مهمة حول النص .

القافية:

نلحظ إنّ القصيدة المكتوبة بطريقة قصائد التفعيلة تنتمي إلى القصيدة العمودية، وإنّ قافيتها الهمزية تنتهي دائماً بفعل حيث يبلغ عدد الأفعال –القوافي- (ثلاثة عشر) فعلاً و(خمسة) أسماء ومصادر، أي أنّ نسبة (الأفعال القوافي) كما هو واضح (2 و72) نسبة كبيرة، فما الدلالة الزمنية التي أعطتها هذه الأفعال في القصيدة ؟ إنّ القصيدة مكتوبة في الـ(غربة) الشاعر يلجأ إلى الأفعال تشبثاً منه بالزمن الذي يحاول أن يعود إليه دائماً مثلما يحاول العودة إليه في كل فعل لينهي فيه بيته الشعري:

لي بين عينيك يا تفاحتي وطن
آوي إليه كعصفور
وأختبئ

فالشاعر عائد دائماً إلى وطنه وإلى ذاته وإلى أحلامه، بل إلى (معناه):

كم كنت معناي في المنفى
وكنت أنا نهراً شريداً إلى معناه
يلتجئ

إنّ الحركة التي توفرها الأفعال أعطت القصيدة تلك الحالة الدورانية التي أراد الشاعر أن يصورها في ترحاله إلى منفى بعيد عن ذاته ... ولكنّه أمسك أو هكذا خيل إليه ذاتاً أخرى هي الحبيبة التي مزجها في خطابه بحيث لا يمكننا فصلها أبداً عن الوطن .

وكما هو معروف فإنّ القافية تمثل أصواتاً عدّة تتكرر في نهايات

الأبيات والسطور وتكرراها يكون جزءاً مهماً من موسيقى الشعر فهي بمثابة فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها[11]، وقد جاءت القافية في القصيدة (الهمزة) وهي على رقتها صوتياً وميلها إلى الهمس تبقى من القوافي السهلة عند الشعراء، لكن (أجوود مجبل) لجأ إليها في هذه القصيدة لا لسهولتها كما يظن بل لأسباب سنحاول أن نجملها في الآتي :

أوّلاً : سبب نفسي :

فالهمزة حرف هامس يأتي مع حركة النفس وكأنّه التأوه الذي يطلقه الحزين، كما أنّ ورود الهمزة على أحرف مختلفة ساهم في تنوع هذا الزفير الذي حاول الشاعر بثّه في القصيدة .

ويبدو أنّ لجوء الشاعر إلى إبداع قوافيه الهمزية أفعالاً لتموج دلالة الفعل الزمنية وذاك الأمر مرتبط بشدة اضطراب نفس الشاعر بين قهر الغربة ومحاولة مفارقتها . من هنا كانت البنية الفعلية السمة الغالبة المودعة لقوافيه وتراجع البنى الإسمية المرتبطة دلالتها بالثبوت واللزوم وذاك الأمر يفارق نفس الشاعر المضطربة .

ثانياً سبب فني :

الهمزة أسهمت في تكرار صوتها في بيان حالة الحيرة التي كان الشاعر يعيشها لحظة كتابة القصيدة، فالغربة في أحد تجلياتها حيرة وجودية يلجأ إليها الشاعر هرباً من شيء أصعب منها وهكذا .

فلو تأملنا القافية في نسقها الذي جاءت به :

_____

واختبئ

_____ تمتلئ

_____

الصدأ

_____ تتكئ

نلحظ أنّ ثمة إصراراً من الشاعر على إنهاء المقطع الشعري بحركة فعلية يقوم بها هو (يختبئ، يتكئ ..) وهذه الحركة وفرت له المبادرة على الرغم من حيرته وهذا إيهام نفسي سعى الشاعر، توفيره لنفسه من دون شعور ؛ فهو وإن كان رهين في غربته إلّا أنّ شعره حاول أن لا يكون كذلك .

ثالثاً : سبب موضوعي :

لو تتبعنا تناصات القصيدة مع قصائد أخرى تشابهها موضوعاً لوجدنا الشاعر (أجود مجبل) حاول متابعة غيره من الشعراء في هذه القافية حتى وإن لم يشر إلى ذلك* .

المبحث الثاني
البنيات المورفوتركيبية

يُعنى هذا المبحث بمتابعة الكيانات النحوية من أسماء وأفعال لمعرفة دلالتها ومعانيها، فالمعنى الذي قد يوحي به الاسم أو الفعل يُستقى من قبل صيغته الصرفية، وطريقة بناء الكلمة، وميزانها الذي صيغت فيه أو قيست عليه[12]، كما يوحي تجمع الكلمات الاسمية أو

الفعلية بدلالات معينة تتفق مع المعنى العام للنص، فتكرار الأسماء مثلاً بكثرة في النص ليس كتكرار الأفعال فلكل دلالته، وهي كلها دلالات تتعلق بالكلمة من جانب شكلها او هيأتها[13]، كما قد تحمل الزوائد في الميزان الصرفي دلالات جديدة تضاف إلى الدلالة الأصلية للصيغة الصرفية المعنية، كما هو الحال في صيغة (استفعل)، فالفعل (غفر) غير الفعل (استغفر)، فالمعنى الأوّل يفيد وقوع الفعل وتوفره، أما الثاني فيفيد الزيادة معنى السلب بافتقاد المغفرة وسؤالها مطلبها ممن يملكها[14] . ولابن جني في كتابه الخصائص حديث واف في هذا الموضوع .

وقد تضمن ذاك الجزأين الدراسة تصنيف دلالة الأسماء والأفعال على وفق التالي:

1-حضور الأسماء والأفعال:

ما نريد توضيحه في هذا المبحث هو التأكيد على إظهار الدلالة الإيحائية الاسمية أو الفعلية ذات المساحة الأكبر من النص الشعري ومحاولة ربطها بالمعنى العام للقصيدة ومعانيها الجزئية.

بلغ حضور الصيغ الاسمية في النص سبعا وسبعين صيغة من إجمالي الصيغ المستعملة وهي نسبة غير قليلة وقد وردت على النحو الآتي:

ذاكرة، الهدهد، عينيك، عصفور، الأيام، ناحلة، أوراقنا، المحو، الأعوام، منفضة، للراحلين، وعداً، الصدأ، بلاد، فرحاً، نحاس، مجراه، الصباحات، ليل، بالسدم، الأولى، الريح، حلماً، صراخات، نهار، نافذة، اللوز، مرتاباً، غروب، ستائرنا، مرايا، ظمأ، يوحنا، هدهدنا، مهم، رحلته، وجداً، سبأ، بالعسل، الجمري، ملتمعاً، أقاصي، حزنه، نبأ، العشق، كتاباً، العشاق، الأنهار، غبطتهم، آثارهم، رملها، خطأه، إناتهم، ومدناً، نسيانهم، الأطفال، أحلامهم، ميناء، الغرق، الفضي، مملكة، أمواجها، الأكيدون، أصابعهم، أقدامهم، عراقية، العينين، جسدي، الصحاري، الماء، الكلأ، معناي، المنفى، نهراً، شريداً، معناه .

لا بدّ من معرفة دلالة كثرة تدافع تلك المفردات على لسان الشاعر! وهل لذلك دلالة إيحائية ومناسبة معينة يمكن ربطها بما يريد الشاعر أن يعبر عنه ؟

يرى بعض علماء اللغة أنّ الأسماء بمختلف أشكالها تعطي دلالة الاستقرار والاستمرار والثبات على وضع معين، ولعل سائلاً يسأل فيقول : ما الشيء الذي يمنح الأسماء تلك الميزات ؟ إنّ الذي يمنح النصوص الأدبية المتوافرة على عدد كبير من الأسماء دلالة الثبات والاستقرار هو غياب عنصر الزمن فيها[15]، على عكس النصوص المتوفرة على عدد كبير من الأشكال الفعلية، ولعلّ السر في ذلك يعود إلى أنّ الأفعال بحكم توفرها على عنصر الزمن تكسب النص حركية وحيوية بانتقال الأحداث بين الأزمنة المختلفة من

ماضٍ إلى حاضر إلى مستقبل . ودلالة الثبوت في الأسماء التي لها نسب خارجية كزيد وعمرو أما أسماء المشتقات فلها دلالة مطلق الزمن كـ(ضارب) زمنه مفتوح بين الحال والاستقبال والمضي إلّا أنّ ثبوته ولزومه أقل بكثير من أسماء الأعيان ولعل لجوء الشاعر إلى المشتقات والمصادر بفعل اضطرابه النفسي فضلاً على قرب تموج تلك الصيغ من التموج الفعلي.

وعلى ذلك فالنص الشعري المعني بالأشكال الاسمية يمكنه أن يوحي بدلالات عدة، وهذه الدلالات تتمثل في متواليتي الحضور والغياب .

أ- الحضور :

كثرت الأسماء في القصيدة وذاك الأمر وفّر فرصة المعنى الأوفر لكل المحببات للشاعر فهو حريص على ذكر واستحضار جميع نقاط الدلالة المكانية والزمانية المحتشدة بالأسماء في نصه، فالسكون المفترض أن توفره هذه الأسماء اقترن بحركة الأفعال فغدت جسراً مرتبطاً في ذاكرة الشاعر وذاكرة النص لذا نحن نعوّل كثيراً على بدايات المقاطع الشعرية التي تبدأ غالباً بأسماء وتنتهي بأفعال .

ب- الغياب :

عندما تلح الذاكرة على اسم معين وتستحضره كثيراً يعدّ مؤشراً لعلل غياب ما ذلك أنّه لولا غياب هذه الأسماء لما حضرت في النص من هنا كان للحضور والغياب للأسماء وجهان لعملة واحدة هي عملة الذاكرة الهاربة من ضغط المكان والعائدة إليها من دون وعي بدافع ضغط يتمثله مكان آخر . .

2-الأفعال ودلالتها الزمنية :

كشف الاستقراء الذي تحقق من تلك الدراسة عن نسبة الأفعال على وفق أزمنتها في القصيدة إحصاء (تسعة وعشرين) فعلاً مضارعاً، و(ثمانية عشر) فعلاً ماضياً، أما فعل الأمر فقد غيّب عن مسرح القصيدة، وربما يعود ذلك إلى أنّ الأغراض الطلبية المتمثلة في فعل الأمر ليست مجال استعمال في غرض يعرض فيه الشاعر حقائق كبيرة بسبب نأيه عن وطنه الحبيب، لكنه من الملفت للنظر عدم وجود أي دلالة تعبيرية أو ذهنية أو تأثيرية مرتبطة بهذا الفعل، والواقع اللغوي لاستعمال، فعل الأمر يؤكد ذلك(16) .

أمّا الأفعال المضارعة التي وردت في القصيدة فهي : (تبقى، آوي، اختبئ، أتذكرين، تنأى، تمتلئ، نُربي، وتتكئ، تستخف، يجترئ، نكتظ، تنكرنا، تسرق، تنطفئ، ترتدي، تعدو، يهترئ، تدلى، يستوحش، ينكفئ، تنشئ، تحفل، تستبطئ، تعتصب، يعرفوا، ليسكنوها، يركضون، تفنى، يلتجئ).

بينما تكرر الفعل الماضي في القصيدة على النحو الآتي : (كانت، راعه، كانت، كان، نام، تاه، مات، صام، أغنى، كان، كتبناه، قرأوا، نشأوا، هدأت، هدأوا، بنوا، تتأوا، كنت) .

فظاهر الإحصاء يظهر المساحة الأكبر لزمن المضارع على بقية الأزمنة لتموج زمن المضارع بين الحال والاستقبال ولانبثاق جملة الطلب منه كل ذلك الأمر يحاكي شدة تموج واضطراب نفس الشاعر، أما الماضي فله أحادية الزمن المنصرم فتراجعت مساحته بفعل تلك الدلالة . إنّ توظيف الشاعر لهذه الأزمنة، وبهذه النسب، يوحي لنا بالكثير من المعاني والدلالات التي يمكن كشفها . منها أنّ الشاعر استثمر الزمن الحاضر في خطابه بسبب من أنّه كثيراً ما كان يقص لنا ذكريات سابقة كما أنّ التوظيف الكثيف للزمن المضارع قد يوحي لنا بأنّ الشاعر يرغب بشدة في رجوع حبيبته، وجعلها حلماً حاضراً وهو لا يريد جعلها ذكرى، فمجرد جعلها ذكرى يشير إلى أنّه فقدها، وهو ما لا يريده الشاعر، وذلك ليبقى متعلقاً بالدلالة الزمنية للفعل المضارع التي بإمكانها أن تجعله يعيد صياغة ذكريات حبيبته في شكل حلم، علّه يبتعد بهذا الحلم الجميل عن الحقيقة والواقع المعاش .

والزمن المضارع زمن حي يمكنه أن يبث الحياة في أي نص أدبي وذلك بحكم دلالته الآنية الحاضرة لذا فقد وظفه الشاعر لخلق تفاعل مباشر وحيوي بين بنية الخطاب والعالم الخارجي، وهذا ما يدلنا على أن خطاب (أجود مجبل) خطاب حي وصريح يسرد الواقع كما هو مستحضراً هذا الدافع في خطابه الشعري وهذا ما يجعلنا نلمس صدقاً فنياً واضحاً وكبيراً في خطابه في هذه القصيدة .

ومن المعلوم أنّ الزمن المضارع هو الزمن المناسب للتعبير عن الأحداث أو الحالات المتجددة التي تتصف بشيء من الديمومة والاستمرار[17] .

فضلاً عن ذلك فالزمن المضارع له عدة مزايا تعبيرية نذكر منها[18] :

- يجعل الزمن المضارع الأفكار أوثق بمكانها وزمانها ويعمل على حضور الأشياء ويؤكد على وجود الأحداث .
- يمكنه أن يخلق تفاعلاً مباشراً مع المتلقي بحكم دلالته الآنية الحاضرة التي تجعل المتلقي دائم التركيز والانتباه.
- يساعد الزمن المضارع بنصيب كبير في عملية الإقناع وذلك لسرده أحداثاً حية حاضرة تبعد عن المتلقي أي شكوك قد تحوم حول الموضوع المعروض فالقضية الحاضرة والآنية تمكن المتلقي من تحسس صدقها أو كذبها في الحين، كما أنّ الانتباه والتركيز الناتج عن توظيف الفعل المضارع يحكي أحداثاً حية تجعل المتلقي يتابع الحدث آنياً بعقله وقلبه معاً .

إنّ زيادة نسبة الفعل المضارع وتفوقه على الفعل الماضي يعني ارتباط الخطاب بزمن إنتاجه وإنّ موضوع الخطاب هو قصد المرسل وليس الأحداث الماضية التي ذكرها

المرسل[19]، وهكذا يمكننا أن نستنتج أنّ الأحداث الماضية أو المستقبلية جاءت وسيلة لإثبات الأحداث الحاضرة لتؤدي بذلك وظيفة ثانوية لموضوع الخطاب الذي يرتبط بزمن إنتاجه.

والشاعر على عجالة من أمره للدخول إلى زمن ما يعبر عنه بالحركة الفعلية مثل قوله :

لي بين عينيك يا تفاحتي وطن
آوي إليه كعصفورٍ
وأختبئ

واتجه إلى التقابل الفعلي على وفق الخطاطة الآتية : (آوي) تقابلها (اختبئ)، و(أتذكرين) تقابلها (تمتلئ). ليصل الشاعر إلى حركة تبدأ في زمن وتنتهي في زمن آخر زمن التذكر وزمن الحاضر، وقد عمد الشاعر إلى حركة الاختباء بأفعال ماضية :

وخلفنا كانت الأعوام
منفضة للراحلين ووعداً راعه الصدأ
كل الصباحات كانت تستخف بنا
وكل ليلٍ علينا كان يجترئ
العشق كان كتاباً تستضيء به
إنّا كتبناه والعشاق قد قرأوا
كم كنت معناي في المنفى
وكنت أنا نهراً شريداً إلى معناه يلتجئ

إذ تكرر الفعل الماضي (كان) بواقع (ست مرات) حيث تبدأ الجملة في الماضي لتنتهي بالزمن الحاضر (المضارع) ونلحظ إنّ (كان) يعقبها زمن جميل، ثمّ ما يلبث أن ينتهي بزمن مضارع .

إنّ موضوع القصيدة الموسوم بميسم الحركة بالحركة استثمر تراكيب لغوية تدل على حركات زمنية تفيد التكرار الملازم لحبيبة الروح إزاء الحياة وقد كانت (كلما) لفظة غير فعلية لكنها شكلت مع أفعال ساندة لها حركة زمنية بالغة الأثر في مجرى القصيدة :

وكلما نرتدي حلماً ونألفه
تعدو عليه صراخات فيهترئ
هم الأكيدون لا نفى أصابعهم
وكلما نضبت أقدامهم بدأوا

إنّ استثمار الشاعر للأفعال (الماضية –المضارعة) في هذه القصيدة جعل منها حركة دائمة. حركة في الزمن الماضي والحاضر من دون أن نغفل العنوان الذي كان زمنياً (ما تبقى من ذاكرة الهدهد) إذ يشعر منه الشيخوخة التي ضربت ذاكرة الهدهد ذلك الرمز الأمين الذي يفترض أن لا تخونه ذاكرته أبداً لكنه هنا هو بنصف ذاكرة لا يستطيع أن يخبر أحداً لأنّه تاه في وهم رحلته .

وتاه هدهدنا في وهم رحلته
فمات وجداً ولم تحفل به سبأ

3-المعرفة والنكرة:

أ- المعرفة :

المعرفة في اللغة هي ما دلّ على شيء معين[20]، أي معروف

غير مجهول بحيث يمكن للمخاطب أن يعلم أي جهة يستند الخطاب إليها خلال تعريف المسند إليه، وأنت بتحديدك وتعريفك للمسند إليه تكون قد أزلت دلالة الغموض والإبهام عنه وعينته من كم كبير وشائع من المدلولات المتوفرة القابلة لأن تكون مسنداً لها ؛ فقولك الشجرة بـ(أل) بدلاً من شجرة يجعل الفعل يختار ويحدد شجرة واحدة من جملة الأشجار البديلة وقولك الرجل يجعل الفعل كذلك يحضر ويحدد رجلاً بعينه يفهم من خلال السياق العام للخطاب[21] .

والتعريف يحصل في اللغة العربية بطرائق عدة ؛ إحداها الاسم المعرف بالألف واللام كـ(التلميذ) و(الطالب) وثانيها التعريف بالإضافة إلى اسم معرفة كـ(أستاذ اللسانيات) أو (أستاذ الأدب العربي) وثالثها التعريف بالعلمية كـ(أحمد وعلي وفاطمة) ورابعها التعريف عن طريق الضمير كـ(أنت ونحن وهو وهم) وخامسها اسم الإشارة كـ(هذا وذلك وتلك) وسادسها الاسم الموصول كـ(الذي والذين والتي واللواتي)[22] .

وهكذا يمكن للباحث الأسلوبي أن يستفيد من كل هذه المعطيات اللغوية الصرفية ليستخرج بعضاً من أسرار النص الأدبي بحكم الدلالة الخاصة بكل نوع صرفي للمعرفة .

وتضمنت قصيدة أجود مجبل أشكال تصريفية خلال أداء أسلوبي إذ اتجه الشاعر للإفصاح عن معانٍ عدة ومدلولات جميلة ومعبرة كانت لتغيب لو كادت الأشكال الدالة على هذه المدلولات نكرة .

الأسماء المعرفة تعريفاً إضافياً:

أظهرت الدراسة الإحصائية للقصيدة أنّ الأسماء المعرفة عن طريق الإضافة تنوعت بين الإضافة إلى الضمير المتصل والإضافة إلى الاسم المعرفة .

ومن أمثلة المجموعة الأولى ظهرت (ثلاثة) من المركبات وهي : تفاحتي وجسدي ومعناي، نلحظ على هذه المركبات أنّها مكونة من جزأين اسم نكرة +ضمير متصل هو ضمير المتكلم .

إذ أراد الشاعر أن يعبر عن العلاقة العاطفية القوية والمتينة التي تربطه بحبيبته، فاستعمل هذا التركيب الإضافي الذي يمكن أن يدل على الارتباط التام بين المضاف والمضاف إليه، كما يمكنه أيضاً أن يدل على التخصيص والتوكيد، أي تخصيص المسند للمسند إليه وتوكيد علاقته به[23]، والمضاف إليه هنا هو ضمير المخاطب فالشاعر عندما يقول (تفاحتي) أو (جسدي) أو (معناي) فهو يريد أن يقول أنّها حبيبته وحده، تفاحته وحده لا يشاركه في حبها وحنانها أحد، وهو بهذه الإضافة قد نسبها إليه ليعبر مرة أخرى عن اعتزازه وشرفه بانتسابها وانتمائها إليه .

أما قوله (معاني في المنفى) فهو بهذا الحصر يريد أن يعبر عن

تلك الأيام والأحلام التي قضاها وعاشها في المنفى، فهي من أجمل الأيام وأطيب الأحلام على الإطلاق فالأيام التي يتكلم عنها الشاعر هي أيام مخصوصة بزمن مخصوص وليست كل الأيام .

الكلمات المعرفة (بأل) الجنسية:

إذ تضمنت تلك القصيدة مفردات التعريف بـ(أل) الجنسية بواقع (تسع مرات) في : (الأيام، والأعوام، والصباحات، والعشاق، والأنهار، والأطفال، والأكيدون، والصحاري، والسدم).

وقد جاءت (أل) الجنسية هنا للدلالة على العموم والشمول، إذ كانت المساحة الأكبر لجموع الكثرة المعرفة بـ(أل) الجنسية تراجع جموع القلة والتأنيث فذكر هذه المعاني معرفة بهذا الشكل يدل دلالة أكيدة ويوحي إيحاءً شديداً بوصول هذه الألفاظ إلى ذروة معانيها واحتوائها على متعلقاتها كافة.

الأسماء المعرفة تعريفاً علمياً :

ينحصر اسم العلم في القصيدة باسم بلد الحبيبة (العراق) في قوله : (يا عراقية العينين) ومما يوحي به لفظ (العراق) ما يأتي[24] :

- تكريم المسمى وتشريفه فالإنسان يزداد تكريماً وتشريفاً إذا تلفظ باسمه .
- يمكن أن يدل ذكر المسمى وتكراره على الحب والاعتزاز والتلذذ بذكر هذا الاسم .
- تعظيم ذكر الاسم المراد للمسمى، فترديد اسم المسمى تعظيم له وزيادة في شأنه وقيمته بين الناس.

وقد استثمر الشاعر ثنائية المعرفة والنكرة في تشكيل خطابي ساهم في دفع معاني القصيدة نحو ما يريده:

هم الأكيدون
لا نفى أصابعهم
فيا عراقية العينين
في جسدي كل الصحاري
وأنت الماء والكلاء

الصيغ الصرفية المستعملة:

تضمنت اللغة العربية صيغاً كثيرة للمشتغل في حقولها لذا يبدو إحصاء الصيغ الصرفية في النص الأدبي فرصة للاطلاع على اتجاهات النص من حيث نمو بعض الصيغ وزيادتها من دون صيغ أخرى .

ولابدّ لكل صيغة من دلالة ودور في نمو البناء الفني للنص الأدبي حيث تمثل كل صيغة اتجاهاً قد يوحي بمعنى يتواشج مع معانٍ أخرى .

ومن تأمل قصيدة (ما تبقى من ذاكرة الهدهد) نجد الشاعر قد استعمل حوالي (سبعة وأربعين) فعلاً جاء معظمها على الصيغ الصرفية المعهودة، وقد توزعت الأفعال على :

1) **الأفعال الثلاثية** وهي (بقى، آوى، ذكر، نأى، ملئ، كان، راعَ، ربى، كانت، نكر، سرق، ألف، عدى، فنى، نام، تاه، مات، حفل، هام، كان، كتب، قرأ، غصب، عرف، سكن، نشأ، ركض، هدأ، بنى، نتأ، فنى، نضب، بدأ، كتب، لجأ) .
2) **الأفعال الرباعية** وهي (اتكئ، اكتظ) .
3) **الأفعال الخماسية** وهي (اختبئ، اجترئ، انطفئ، ارتدى، اهترئ، تدلى، انحنى، تستضيء) .
4) **الأفعال السداسية** وهي (يستوحش) .

نلحظ على الصيغ الفعلية المستعملة في القصيدة توفر الأفعال الثلاثية بكثرة في الخطاب حيث بلغ عددها (ستة وثلاثون) فعلاً مقابل (فعلين) للأفعال الرباعية و(ثمانية) للأفعال الخماسية و (فعل واحد) للأفعال السداسية .

ويتضح لنا من ذلك أنّ الشاعر لم يستعمل الصيغ الشاذة والمهجورة التي تدل معانيها على معانٍ قد تأخذ القصيدة إلى مناخ آخر يوفره لها البناء الصرفي بل لجأ إلى الصيغ المعهودة، فضلاً عن أنّه استعمل (ستة وثلاثون) فعلاً ثلاثياً امتازت بحركات خفيفة ناسبت تماماً معنى القصيدة ومناخها المغرورق بالتأوهات الإنسانية والحسرات التي يبثها غريب لبلده كما يبدو لنا من عدد الأفعال أنّ القصيدة بدأت بحركة واستمرت هذه الحركة نامية فيها من دون أن تفقدها استقرارها فالأفعال فضلاً عن صيغة الزمان الدالة كانت تحتوي حدثاً درامياً (نشأ، ذكر، نأى، كتب، نضب ...) ومثل ذلك في الأفعال الرباعية مثل (اتكئ، اكتظ) والخماسية (اختبئ، اجترئ، انطفئ ...) والسداسي (يستوحش) لذا يمكننا تسجيل أنّ القصيدة صرفياً بقيت ضمن المألوف الشعري ولم تخرج من ذلك، فضلاً على حيوية النص وحركيته النابعة من تدفق الاحداث.

التقديم والتأخير :

تجسدت في اللغة العربية طرق عدة تُنضج الأفكار وتقربها في ذهن السامع فلو عرفنا مثلاً أنّ الجملة العربية كما يرى النحاة تتكون من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه اللذين يمثلان عمدة الكلام والمسند إليه لا يكون في العرف النحوي إلّا اسماً أما المسند فقد يكون اسماً وقد يكون فعلاً[25] .وعند متابعة النص المدروس نجد الشاعر قد لجأ إلى التقديم والتأخير في مواضع عدة سنحاول أن نحدد أسباب استعماله لها في كل موضع :

1-الإسراع بالبوح :

اتجه الشاعر المحتشد بالمشاعر الضاجة إلى البوح السريع عند أوّل فرصة للكلام لا سيما بقوله :

لي بين عينيك
يا تفاحتي وطنٌ

فذكر اسم الحبيبة التي شبهها بالتفاحة صارفاً الأذهان إلى التفاحة

الأولى التي أنزلت آدم من الجنة !! مع مفارقة في التوظيف .

إنّ ضغط المشاعر جعل الجمل تنساب عفواً من دون القيد النحوي فعلى الرغم من أنّ الشاعر لم يخرج من تقاليد الجملة إلّا أنّه خرج من المنطق اللغوي إلى المنطق العاطفي الذي يسوغه الحنين الجارف .

2-تأجيل الألم :

نرى الشاعر أحياناً يحاول أن يبتعد لغوياً عن مكامن ألمه فيؤجل الكلمات التي تقض مضجعه إلى أبعد مكان مقدماً عليها الكلمات الأقل ألماً :

وكل ليل
علينا كأن يجترئ ...
والعشق
كان كتاباً نستضيء به ...
وحين غطتهم أمواجهم نتأوا
إلى معناه يلتجئ

التراكيب المجازية :

لا يمكن لنص شعري أن يستغني عن المجاز لأنّه روح النص المودعة في الكلمات ومن ثمّ فهو الجزء الأسمى في بناء القصيدة الفني .

والمجاز في حقيقته هو الانفعال الأوّل الذي تحققه لغة الشعر في العلاقات بين الكلمات في الجملة بإعطائها وظائف نحوية لم تكن لتشغلها في غير الشعر وبذلك تصبح اللغة في الشعر غير اللغة خارج الشعر[26] . والمجاز يقسمه علماء البلاغة على أنواع عدة أهمها الاستعارة والكناية والمجاز المرسل .

وفي قصيدة (ما تبقى من ذاكرة الهدهد) نجد الشاعر قد استعان بالمجاز بمستوياته المختلفة وبقدر مختلف من الاتقان، فالتشبيه عند الشاعر تقليدي لا يخرج على المألوف من الاستعمالات الشائعة المكررة في الشعر العربي والعراقي .

لي بين عينيك
يا تفاحتي وطن
آوي إليه كعصفور وأختبئ
فيا عراقية العينين
في جسدي كل الصحاري
وأنت الماء والكلأ

إنّها تشبيهات تبدو لكثرة ورودها في الشعر العربي غير مؤثرة بل غير فعالة في دفع القصيدة إلى مدى آخر لا سيما وهو يحاول أن ينهي رحلة القصيدة في أبياتها الأخيرة !!

أما الاستعارة فقد عمد الشاعر إلى إنتاجها في أكثر من موقع في القصيدة محاولاً استغلال قدرته على ربط المعاني وإيجاد علاقات منطقية، شعرية تجعل من الاستعارة فاعلة في النص :

إذ الأيام ناحلة تنأى
وأوراقنا بالمحو تمتلئ
وكلما نرتدي حُلماً ونألفه
تعدو عليه صُراخات
فيهترئ

فقد يلاحظ هنا التلاعب الفني الذكي بالمفردات لأجل خلق نوع

من الاستعارات تقدم على التشخيص وتجسيد المعنوي وجعله يحفل بصفات إنسانية (الأيام ناحلة / الأوراق تمتلئ) ويسبغ على الأشياء صفات غير صفاتها (ارتداء الهم / تهرئ الحلم بالصراخ)، وقد ظلّ الشاعر أكثر قدرة على توظيف الاستعارة من التشبيه وربما مردّ ذلك إلى قدرة الشاعر على الاستعارة فهو شاعر يكتب قصيدة عمودية برؤى حداثوية قائمة على دراية بالمنجز المعاصر المعتمد أكثر من غيره على تقنيات الاستعارة بأنواعها المختلفة .

المبحث الثالث

البنيات المعجمية

سنحاولفي هذا المبحث تطبيق فرضية الحقول الدلالية على النص موضع الدراسة للإفادة من معرفة المعجم الشعري الخاص بالشاعر وتفسير اختياراته اللغوية .

نظرية الحقول الدلالية :

الحقل الدلالي مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها لتوضع تحت لفظ عام يجمعها، ولكي نفهم معنى كلمة يجب أن نفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلالياً، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي[27] .

المبادئ التي تقوم عليهاالنظرية:

- لابدّ أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي .
- لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد .
- لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة .
- لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي[28] .

الأسس التي تبنت النظرية :

1) **الاستبدال (Paradigmatic) :** ويعني أنّ ثمة مفردات يمكن أن تحلّ محل أختها في الاستعمال، أو في الدلالة كلفظة (وجل) ولفظة (خائف) ولفظة (متهيب من) إذ تعد هذه المفردات من المترادفات، لكنها كلها تحت مفهوم الخشية والخوف[29] .
2) **التلاؤم (Syntagmatic) :** ويعني أنّ الترتيب يكون بحسب القدم والأهمية والأولوية، وذلك نحو أيام الأسبوع أو المقاييس أو الأوزان أو الترتيب الألف بائي[30] .
3) **الاقتران (Collocation) :** أي تقترن بعض مفردات الحقول الدلالية بما يُقرب دلالتها من الفهم أو يشرح فعلها فاقتران (يعض) بالأسنان يميز لفظ (أسنان) من لفظ (أسنان المشط) أو (أسنان المنشار) و(أسنان المسامير) لذلك فأنّه لا تعرف الكلمة إلا عن طريق ما يصاحبها[31] .

وقد وسع بعض علماء اللغة مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع الآتية :

1) الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة .
2) الأوزان الاشتقاقية الصرفية .

3) أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية.
4) الحقول السنتاجمية (Syntagmatic) :

وتشمل مجموعات الكلمات التي تترابط عن طريق الاستعمال، لكنها لا تقع أبداً في الموقع النحوي ذاته، مثل (كلب ونباح، وفرس وصهيل، ويسمع إذن، أشقر شعر[32] .

لكن موقع الكلمات داخل الحقل الواحد ليس واحداً، فهناك كلمات أساسية وكلمات هامشية، والأساسية هي التي تتحكم في التقابلات الهامة في داخل الحقل، لذلك وضع العلماء معايير مختلفة للتمييز بين النوعين :

- الكلمة الأساسية تكون ذات وحدة معجمية واحدة .
- الكلمة الأساسية لا يتقيد مجال استعمالها بنوع محدد أو ضيق من الأشياء، فالشقرة مثلاً لا تطلق إلّا وصفاً للشعر والبشرة، لذا لا يمكن أن تكون كلمة أساسية أما الحمرة فيأتي استعمالها غير مقيد وغير محدد لذا فهي كلمة أساسية .
- لا يكون معنى الكلمة الأساسية متضمناً في كلمة أخرى ما عدا الكلمة الأساسية التي تغطي مجموعة من المفردات، مثال الكلمة الأساسية : زجاجة، كوب ... التي لا تتضمنها كلمة أخرى سوى الكلمة الرئيسة (وعاء) .
- الكلمات المشكوك في تصنيفها تعامل في التوزيع معاملة الكلمات الأساسية[33] .

وعليه فإنّ معاني الكلمات تأتي على النحو التالي[34] :

1. المعنى الحرفي المعجمي وهو المعنى الأساس للمفردة .
2. المعنى المجازي للكلمة وهو استعمال الكلمة لتدل على معنى جديد غير المعنى الحرفي لها، فعندما نقول أنّ فلاناً أسد فإنّنا نقصد أنّه شجاع .
3. المعاني المختلفة للكلمة مثل كلمة (عين) يتحدد معناها بالسياق الذي ترد فيه .
4. العلاقات بين المفردات كالترادف والتضاد والاشتمال .
5. السمات الدلالية للكلمة فكل كلمة لها عدة معاني التي تميزها عن غيرها .
6. المعنى الاجتماعي .
7. المعنى الوجداني .

الحقول الدلالية المستعملة في القصيدة :

لقد سيطرت على خطاب القصيدة مفردات عدة أدت دوراً ملفتاً في تشكيل الموضوع العام، وقد جاءت هذه المفردات من حقول مختلفة لخدمة الحقل العام وهو – تجربة الشاعر أجود مجبل في المنفى- الذي يعد الموضوع الرئيس للخطاب، ومن أوضح الحقول الدلالية في القصيدة ما يأتي :

- **حقل الفقد والحيرة والتوجع والألم:**

ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

ذاكرة، ناحلة، تنأى، بالمحو، منفضة، للراحلين، راعه الصدأ،

يجترئ، تنكرنا، تسرق، فتنطفئ، صُراخات، مهترئ، يستوحش، مرتاباً، ينكفئ، تاه، وهم، مات، انحنى، حزنه، تغتصب، فقد، تُفنى، الغرق، نسيانهم، شريداً، لا نعاس، كتبناه، قرأوا، المنفى.

- **حقل الموقع المكاني:**

ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

وطن، بلاد، فوقها، أوراقنا، مجراه، السدم، نافذة، سبأ، كتاباً، أقاصي، الأنهار، رملها، مُدناً، ميناء، مملكة، الصحاري، المنفى، نهراً، يا عراقية العينين .

- **حقل ألفاظ الحب والنسيب :**

ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

تفاحتي، وجداً، العشق، العشاق، جسدي، معناي، معناه، هام بالعسل، الجمري .

- **حقل الخير الزماني :**

ويتضمن المداخل المعجمية الآتية :

ذاكرة، الأيام، الأعوام، الصباحات، ليل، نهار، غروب .

- **حقل خصائص الإنسان وأعضائه:**

عينيك، أصابعهم، أقدامهم، العينين، جسدي .

- **حقل النبات :**

ويتضمن المداخل المعجمية التالية :

تفاحتي، اللوز، الكلأ .

- **حقل الطيور :**

ويتضمن المداخل المعجمية الأتية :

الهدهد، العصفور .

- **حقل الزينة :**

ويتضمن المداخل المعجمية الآتية:

ستائرنا، مرايا .

القراءة التأويلية للحقول الدلالية

يمكننا القول أنّ الحقول الدلالية التي ذكرناها تمثل المجالات الكبرى التي يتكون منها خطاب القصيدة، وكما هو واضح، فحقول "الفقد والحيرة والتوجع والألم، والموقع المكاني، وألفاظ الحب والنسيب، وحقل الموضع الزماني" هي أكثر الحقول كثافة في القصيدة، وعلى ذلك يمكننا تسجيل القراءات التالية :

يأتي حقل الفقد والحيرة والتوجع والألم في المرتبة الأولى ولا عجب في ذلك، فالشاعر يعاني من ويلات الألم الشديد والتوجع المؤلم، لما شهده وطنه –العراق- من آلام وجروح أثر الوضع الراهن وهي الأسباب التي دعته إلى الهجرة من وطنه –العراق- إلى دمشق، إذ يوسع الشاعر من قاموس هذا الحقل فنراه بائساً متشائماً بعيداً عن التفاؤل، فيضيف دوالاً أخرى على هذا اليأس (كل الصباحات كانت تستخف بنا، كل ليل علينا يجترئ، وإن تدلى نهار .. ينكفئ) وهذا دليل على زيادة الهم والحزن لدى الشاعر، ومن الملاحظ أنّ هذا الموقف دلّت عليه أفعال مختلفة (تستخف، يجترئ، ينكفئ، كانت) لكن الأفعال مضارعة ما عدا (كانت) فهو فعل ماض ناقص وهذا قد يكون تصريحاً من الشاعر على شدة الألم والوحدة وكذا الأفعال المضارعة أعطت الدلالة نفسها .

ومن المعروف أنّ الغربة هي الابتعاد عن الوطن والأهل والأحبة

وهذا الابتعاد يولد إحساساً مؤلماً في نفس الإنسان مما يجعله يفكر ليل نهار بمن يحب، وربما تكون الغربة سبباً من أسباب الكآبة والانعزال عن الآخرين، ولا تقتصر الغربة على الابتعاد عن الوطن والأهل لكن قد يكون الإنسان غريباً داخل وطنه، وحينئذ تسمى هذه الغربة، بالغربة الداخلية، أو النفسية، وقد وردت في قصيدة الشاعر دوال كثيرة مرادفة لغربته في المنفى، نذكر منها (تسرق الريح، ظلينا، أحلامهم، ميناء، تاه هدهدنا في وهم رحلته، فمات وجداً) .

والاغتراب –هنا- اغتراب سلبي إذ يخشى صاحبه تحطم أحلامه وأحلامه شعبه، فالأحلام هي أمل المستقبل ذلك أن الأحلام دليل قسوة الحياة وقهرها وهي دلالة سلبية ظل النص يرزح تحتها، لكنه يرى أنّ الأمل موجود والحلم قد يتحقق وذلك خلال قوله :

هم الأكيدون
لا تفنى أصابعهم
وكلما نضبت أقدامهم بدأوا

أما بالنسبة لحقل الموقع المكاني، نلحظ أنّ جزءاً كبيراً منه يرمز إلى الوطن –العراق- والاعتزاز به، فهو النافذة والكوة التي يأوي إليها كل مواطن يحب وطنه، ونلحظ أيضاً أنّ كلمة (وطن) و(بلاد) في القصيدة جاءت موزعة بين دلالة (الزوجة أو الحبيبة) وبين دلالة (الأرض) التي يعيش عليها الإنسان، مثل قوله :

لي بين عينيك
يا تفاحتي
آوي إليه كعصفور
وأختبئ

ويوسع الشاعر من دائرة الاغتراب بدوال جديدة تزيد من أثر الغربة في نفسه وهي دعوة تدل على أنّ الاغتراب عنده اغتراب مكاني، فالدوال تدل على الحنين للوطن كقوله:

فكيف تغتصب الأنهار غبطتهم
كأنّ آثارهم
في رملها خطأ
لم يعرفوا
غير فقد أناتهم مُدناً ليسكنوها
من نسيانهم نشأوا

نلحظ في هذا المقطع أنّ دلالة الاغتراب واضحة، إذ تبتعد عن أنا الشاعر .

وبالنسبة لحقل الزمان يمكن القول أنّ عناصر الزمان تجعل النص الشعري نصاً ذا قيمة، إذ تمنحه طابعاً من الحكمة والموعظة ؛ وذلك من خلال حديث الشاعر عن الماضي والمستقبل وتوالي القرون والعصور أو تسارع الثواني والدقائق والأيام أو بطئها ؛ فهذه كلها ظروفاً زمانية تعد مجالاً خصباً للاعتبار والتعلم من خطوب الدهر ومآسيه.

بينما يوحي جزء من ألفاظ حقل الإنسان وأعضائه في القصيدة برقة الشاعر وعذوبته وتغزله بـ(حبيبته) وقد دلت ألفاظ مثل : عينيك، العينين، جسدي، على ذلك .

ويظهر حقل النبات جزءاً كبيراً من ثقافة الشاعر، الشاعر العاشق والمحب لكل ما هو طبيعي يتمتع كثيراً بقطف ثمار التفاح، وليس غريباً أن ترى كل هذا العشق لعالم النبات حين نعلم أنّ الشاعر ولد أصلاً في وطن أشبه بالحديقة التي بها من الزهر والورد وأشجار النخيل ما يجعل خياله الشعري دائم الطلاقة وإلهامه دائم التفجر .

ويظهر حقل الزينة ذلك التعلق الشديد أو الكبير بكل ما له صلة بحبيبته فذكر (الستائر والمرايا) يمكن الشاعر من استدعاء تلك اللحظات العاطفية الماضية التي يحن الشاعر كثيراً لعودتها .

إنّ قراءة الدوال المتنوعة التي احتفل بها النص وتشكيلها لبؤر جزئية تحتفي بالزمان والمكان والفقد والوجع ولمسات رقيقة من الجسد الغائب للحبيبة المرأة / الأرض يرسخ الاعتقاد بوجود بؤرة مركزية أسهمت الدوائر الجزئية في تشكيلها، تلك البؤرة الثاوية في عمق النص وهي تتضمن الشعور بالفقد والغربة التي تنسجم مع غربة الشاعر المكانية لكنها غربة تقترب من غربة الأسلاف من الشعراء الصعاليك الذين جنح بعضهم إلى رثاء نفسه حياً بسبب شعوره بالقمر والوجع الذي سببه البعد القهري لذات الشاعر عن موطنه ومحبيه، تلك الرؤية المأزومة دفعت بالنص إلى أنّ تفيض مقاطعة حسرة على ما ذهب من لحظات حلوة وأيام جميلة تزخر بالذكريات وهو ما عبّر عنه النص في عتبته العنوانية الموسومة بما تبقى من ذاكرة مفتقدة جرى ترميز الهدهد من خلالها إلى هدهد سليمان الذي مثلت رحلته في الذهاب إلى مملكة سبأ ورجوعه منها رحلة اتسمت بالغرابة والاستكشاف على العكس من رحلة الذات الشاعرة التي اتسمت بالوجع والانكسار والعيش في دوامة الذكريات واللحظات التي ابتلعها الزمن .

المبحث الرابع
عتبات النص والمسكوت عنه

أصبحت عتبات النص أو ما اصطلح كثير من النقاد على وصفه باسم النص الموازي (parateexte) نصوصاً حافلة بالنص الأدبي . وقد توسع كثير من النقاد الغربيين في رصد تسميات لهذه العتبات، التي تدخل مع النص الأصلي في علاقات جدلية غاية في الأهمية، وهي تفيض الإنتاج مزيد من دلالات الشعرية التي تفعّل من دائرة التلقي الإيجابي على وفق تأويل كل من خطابي العينات والنصوص التي تحفّها من دون فصل تعسفي بينها[35].

ومن أظهر نقاد الغرب الذين أولو العتبات أهمية على مستوى التنظير (جيرار جينيت) في كتابيه (طروس وعتبات) ثمّ نقاد آخرون من أبرزهم : (كلود دوشية) و(فيليب هامون)، ومن النقاد العرب (حميد لحمداني) من أشهر من نظّر لها، في بحث نظري، بعد استقراء وافٍ لما كتبه الغربيون في طليعتهم (هامون) و(جينيت) يشير

(لحمداني) في بحثه "إلى المصطلحات التي يوجد بينها تداخل في الدلالة على مظاهر نصية قابلة لأن تلعب وظيفة الشروع في النص وبالتالي تكون بمثابة عتبة له، ومن هذه المصطلحات : المطلع، الافتتاحية، المقدمة، التنبيه، التوطئة، التمهيد، المدخل، الإهداء، الشكر، بل يمكن أن نذهب بعيداً في فهم دور العتبة، ليشمل ذلك أيضاً : العنوان ومحتويات الغلاف وكل العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة التي يفضّل كثير من الكتاب تصدير أعمالهم بها وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النص وأبعاده"[36] .

ويتوسع الحمداني في فهمه للعتبات على وفق استقرائه للشعر القديم والمعاصر، فيرى أنّ (هناك من ركّز على عنوان النص وهناك من اهتم بمطالع النص أي الجمل والفقرات الأولى وهو ما يسميه البعض الآخر بالافتتاحيات بينما نجد آخرين التفتوا إلى المقدمات والمداخل ..."[37] .

ويؤكد الحمداني –وأنا أوافقه- "إنّ المقدمة والنهاية هما عتبتان بامتياز لأنّ الأولى عتبة دخول إلى النص والثانية عتبة الخروج منه"[38] .

ومن هنا يبدو إنّ العتبات أفادت كثيراً من كنوز النقد الأدبي من زوايا عدة : كالتلقي، وتحليل الخطاب، والتعالي النصي، كما أنّها ستظل –أبداً- دوالاً سيميولوجية فاعلة في النصوص التي تحفها فإذا كان النص / العمل بؤرة من بؤر التأويل والقراءة التحليلية –بوصفه بنية متكاملة من بنيات معينة قابلة للتفكيك لإعادة البناء ؛ فإنّ العتبات على وفق هذا لم تعد أشياء مهمشة كالسابق، لا يلتفت إليها لذلك "جاءت التفكيكية لتعيد الاعتبار للهامش الذي ظلّ لا مفكراً فيه، بل مسكوتاً عنه، لتبين أنّ أهمية الهامش لا تقل عن أهمية المركز، بل أنّ الهامش أحياناً تلعب دوراً حاسماً في أحداث تغييرات دراماتكية في بنيات المركز وموسسّاته"[39] . بل قد تصبح هي الكاشفة في أحايين كثيرة عن المسكوت عنه في بنى النص الثاوية في طبقات جمالياته .

عتبة العنوان:

يشكل العنوان أحد المظاهر الملفتة في قصائد (أجود مجبل) وهو الظاهرة الإشارية المرئية الأولى في القصيدة التي تسهم في فاعلية الاتصال والتأثير والعبور الجمالي للنص .

يحتفل النص المدروس) (ما تبقى من ذاكرة الهدهد) وهو عنوان رئيس من ديوانه الموسوم (محتشد بالوطن القليل) وقد ذُيلت القصيدة بتاريخ كتابتها وزمنه ومكان كتابتها وهو (دمشق / شباط 2000م) .

وعلى النحو السابق تتمثل أمامنا عتبتان : عتبة العنوان الرئيس (ما تبقى من ذاكرة الهدهد) وعتبة التذييل (زمن كتابة القصيدة / تاريخها / مكان كتابتها، وهو (دمشق / شباط 2000م) .

يبدأ الشاعر الشروع بالدلالة الشعرية من العنوان المركب على أسس فنية تنهل من الموروث والأسطورة تعبيرها ودلالتها على مشروع الشاعر، حيث الذاكرة والهدهد الذي يحيلنا مباشرة إلى هدهد النبي (سليمان) (υ) والملكة (بلقيس) وما حصل في هذه القصة الفريدة في إيقاعها وأبعادها ضمن إشارة إلى سورة (النمل) في القرآن الكريم، ودور (الهدهد) في جلب أخبار الملكة (بلقيس) وما آل إليه مصير الملكة التي سلمت أمرها للنبي (سليمان) (υ) و(ما) التي أدخلها الشاعر على رؤية الحدث وهي التي تشتغل عليها العملية الشعرية هنا فتقدم التعريفات على وفق الرؤية التي يتبناها الشاعر وقد جاء الهدهد معرفاً لكون (الهدهد) يستحضر دائماً القصة القرآنية فهو (هدهد) واحد لا غير إنّه (هدهد) بلقيس الذي جاء من سبأ بنبأ يقين لذا كان وروده معرفاً يعطي للعنوان دلالة الوضوح في إحالة إلى الرمز الديني فالشاعر غير معني هنا بالغموض بل أراد أن يقول بكل وضوح أنّه الهدهد الذي في ذاكرة الجميع .

ومعلوم أنّ الاسم المعرفة في اللغة هو ما دلّ على شيء معين[40]، وهذا الشيء المعلوم في ذهن القارئ لابدّ أن يرتبط بحضور آخر يتداعى مع الحضور الأوّل (فالهدهد) جاء ليجلب معه إرثاً زاخراً بالحكايات والقصص والمأثورات الدينية والأسطورية التي تجعل منه طائراً ذا مكانة مميزة.

التذييل (تاريخ نشر القصيدة) :

إنّها عتبة فارقة قد تعيدنا إذا ما افترضنا أنّ القارئ لم يسقط بصره عليها –إلى معاودة قراءة النص وتأويله على وفق قراءات أخرى . إنّ تاريخاً مثل (شباط 200م) سوف يعيد كل متلق إلى ما قبل أحداث (2003) من سلطوية النظام وبطشه وظروف قسوة الحياة وهو ما يحمل وجدانياً ونفسياً وتاريخياً وسياسياً الشيء الكثير الذي بينا دلائله من خلال تحليل القصيدة .

عتبة المقدمة والخاتمة :

تكتمل القصيدة في ذهن الشاعر وتختمر معانيها قبل أن يسمح ببوحها على الورق لذلك يصح جداً أن نضع اليد على روابط ووشائج تنسجم مع أجواء المطلع وعتبة الختام:

لي بين عينيك
يا تفاحتي وطن
آوي إليه كعصفور
وأختبئ

وعتبة الخاتمة :

كم كنت معناي في المنفى
وكنت أنا نهراً شريداً
إلى معناه يلتجئ

فلو تأملنا مسيرة القصيدة لوجدنا إلحاحاً على الاختباء في

أماكن ضيقة تشبه كثيراً رحم الأم الذي نلجأ إليه عندما نشعر أنّ الهم الأكبر (العالم) ضاق بنا لذا حاول الشاعر الاختباء بعد أن واجهته الغربة الكونية .

إنّ شعوره المكثف والمضاعف بأنّه كائن مراقب مستلب جعله يلتجئ في النهاية إلى النهر الذي يوفر في تصوره العودة إلى الأم .

إنّ طقوس البابليين التي لم تغب عن وعي الشاعر جعلته يتحرك من حيث لا يدري إلى ذلك النهر العظيم علّه يعود بعد التيه إلى حضن أمه . وقد احتفل النهر بدلالات أسطورية متنوعة تفيض بمعاني الخصب والنماء والخير والوفرة والغزارة والهدوء والترحم فضلاً عن دلالات الغرق والابتلاع والخطر الشديد .

الخاتمة :

وأخيراً رست سفينة البحث على شواطئه بعد رحلة العناء الجميل والبحث المثير الذي أماط اللثام عن كثير من الخصائص الأسلوبية في قصيدة ما تبقى من ذاكرة الهدهد لأجود مجبل وقد أفرز البحث كثيراً من النتائج على مستوى الخصائص الأسلوبية المميزة للشاعر من خلال قصيدته ما تبقى من ذاكرة الهدهد .

أهم نتائج البحث :

1) نجح الشاعر في إشراك المتلقي في العملية الإبداعية إذ ترك له بفضل الدلالات المفتوحة لخطابه الشعري هامشاً عريضاً للتأويل والشرح ؛ إذ تستحيل القصيدة الواحدة في نظر النظريات الحديثة للقراءة والتلقي قصائد عدة لا قصيدة واحدة، إذ أن القصيدة فور خروجها وتمامها تنفصل عن مبدعها لتصير ملكاً مشاعاً لكل قارئ .
2) ابتعد أجود مجبل عن الشكل الشعري (القصيدة العمودية) شكلاً وبقي مرتهناً في تفاصيلها مضموناً وقد عللنا ذلك برغبة الشاعر بالانتساب إلى موجه الحداثة وتسهيل قراءة شعره عند المتلقي .
3) تضافرت الأصوات في القصيدة إذ عبرت عن تجربة المنفى التي حاول الشاعر استيطانها والكتابة عنها .
4) وفرت القافية للقصيدة دعماً صوتياً إذ أسهمت في بيان حيرة الشاعر وحالة التأوه التي عاشها غريباً منفياً كما لا يمكننا إغفال تناصات أخرى لجأ إليها الشاعر .
5) وجدنا حضوراً متميزاً للأسماء أكثر من الأفعال وهذا ما بيناه في متواليتي الحضور والغياب .
6) ساعد حضور الأفعال بأشكالها (الماضي والمضارع) في جعل حركة القصيدة متأرجحة ما بين ماضٍ يحاول الشاعر أن يمسك به وحاضرٍ هو منفذه إلى ذلك الماضي .

7) كانت الأسماء المعرفة وسيلة الشاعر على خلق بؤر للذكريات التي لم ينكر لها فكانت عنده محطة الأمان التي ينفذ منها إلى مكان آخر .
8) لم يخرج الشاعر في صيغه الصرفية المستعملة إلى الصيغ الشاذة أو الغريبة بل بقي يدور في ما ألفه الشعر العربي بنمطه الحديث .
9) في التقديم والتأخير نجد أنّ الشاعر عالج ذلك بمستويين هما الإسراع بالبوح وتأجيل الألم ما مثل له مدخلاً لغوياً استغله استغلالاً حسناً .
10) مثلث الحقول الدلالية التي أظهرتها القصيدة وهي حقل الفقد والحيرة والتوجع والألم، وحقل الموقع المكاني، وحقل ألفاظ الحب والنسيب، وحقل الموقع الزماني، وحقل خصائص الإنسان وأعضائه، وحقل النبات، وحقل الحيوانات، وحقل الزينة، مناطق إثراء للقصيدة إذ ظهرت لنا محتشدة بكل ما يألفه المتلقي .
11) في عتبة العنوان اتجه الشاعر في لحظة إنتاج نصه إلى الموروث الديني والمخيال الشعبي ناهلاً منه ومستمداً أساطيره ليبني عليهما أسطورة فنية محاولاً التماهي مع جزئيات المخيال وصانعاً منها أسطورة جديدة تشير إلى الاستقرار في ذهن المتلقي المعاصر.

الهوامش :

''1 الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السيد، الجزائر، دار هومة، ط1، 1997م : 64.
''2 البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، رجاء عيد، الاسكندرية، دار المعارف، ط1، 1993م : 31 .
''3 يُنظر : الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد : 95، 2004.
''4البحث الأسلوبي معاصرة وتراث : 52-53 .
''5الأسلوبية الإحصائية، محمد عبد العزيز الوافي، مجلة علامات، ج42، مج11، 2011 : ص122 .
''6 يُنظر : محاضرات في الألسنية العامة، فردينان دي سوسير، تر : يوسف غازي ومجيد النصر، الجزائر، 1986م : 89-90.
''7 جمالية الشعر الشفاهي، أحمد زين (اطروحة دكتوراه)، جامعة الجزائر، 2007م : 111 .
''8 يُنظر : المصدر نفسه : 111 .
''9 يُنظر : موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1993 : 27 .
(*)

''10 يُنظر : ترويض النص، حاتم الصكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 : 175 .
''11 يُنظر : موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، القاهرة، 1952 : 248 .
(*)
''12 يُنظر : الدليل النظري في علم الدلالة، نواري سعودي أبو زيد، دار الهدى، الجزائر، 2007 : 51 .
''13 يُنظر : المصدر نفسه : 51 .
''14 يُنظر : المصدر نفسه : 51 .
''15 يُنظر : لغة الخطاب، محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2005، ط1 : 145 .
''16 يُنظر : الأسلوبية الرؤية والتطبيق، د: يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، ط1 : 266 .
''17 يُنظر : البلاغة العالية، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 1991 : 57 .
''18 يُنظر : بحوث في الخطاب والإقناع، محمد العيد، دار الفكر العربي، 1999 : 69 .
''19 يُنظر : لغة الخطاب السياسي، محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2005 : 145
''20 يُنظر : أسرار العربية، أبو البركات الأنباري، تح : بركات يوسف هبود، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت –لبنان، ط1، 1993 : 241 .
''21 المصدر نفسه : 241 .
''22 يُنظر : المصدر نفسه : 241 .
''23 يُنظر : المصدر نفسه : 243 .
''24 الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت : 42 .
''25 يُنظر : الجملة العربية تأليفها وأقسامها، د. فاضل السامرائي، دار الفكر، عمان – الأردن، ط2، 2007 : 34-35 .
''26 يُنظر : الجملة في الشعر العربي، عبد اللطيف محمد حماسة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990 .
''27 يُنظر : علم الدلالة، أحمد مختار عمر، دار العربية، أنقرة، ط1، 1982 : 79 .
''28 يُنظر : في علم الدلالة، محمد أسعد محمد، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002م : 47 .
''29 يُنظر : علم الدلالة، بالمر، تر : صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، 1995 : 78 .
''30 يُنظر : المصدر نفسه : 80 .
''31 يُنظر : مباحث في علم اللغة واللسانيات، رشيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002 : 11 .
''32 يُنظر : المصدر نفسه : 192 .
''33 يُنظر : علم الدلالة، أحمد مختار عمر : 96 وما بعدها .

"34 يُنظر : مقدمة في اللغويات المعاصرة، شحدة فارغ وآخرون : 176-184 .
"35 يُنظر : عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في نص شعري، د. حافظ المغربي، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، بحث أنترنت .
"36 عتبات النص الأدبي، د. حميد لحمداني، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج12، عدد46 : ص8 .
"37 المصدر نفسه : 23-24 .
"38 المصدر نفسه : 20 .
"39 من النص إلى العنوان، محمد بو عزّة، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج14، عدد 53 : ص48 .
"40 يُنظر : أسرار العربية، أبو البركات الأنباري : 242 .

المصادر والمراجع :

❖ ابن الأنباري (أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن محمد)، أسرار العربية تح : بركات يوصف هبود، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت –لبنان، ط1، 1993.
❖ ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 2003 .
❖ أبو العدوس (يوسف) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط2، 2010م .
❖ أنيس (إبراهيم)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، القاهرة، 1952 .
❖ بالمر، علم الدلالة، تر : صبري إبراهيم السيد، منشأة المعارف الاسكندرية، 1995
❖ دي سوسير (فرديناند)، محاضرات في الألسنية العامة، تر : يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986 .
❖ ربايعة (موسى)، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003
❖ السامرائي (فاضل صالح)، الجملة العربية (تأليفها وأقسامها)، دار الفكر، عمان، ط2، 2007م .
❖ السيد (نور الدين)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997م .
❖ الصكر (حاتم)، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 .
❖ عبد اللطيف (محمد حماسة)، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990 .
❖ العبد (محمد)، بحوث في الخطاب الإقناعي، دار الفكر العربي، 1999 .
❖ العبيدي (رشيد) مباحث في علم اللغة واللسانيات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002 .
❖ عكاشة (محمود)، لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات القاهرة، ط1، 2005 .

❖ عمر (أحمد مختار)، علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، ط1، 1982 .
❖ محمد (محمد أسعد) في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002 .

الرسائل الجامعية :

❖ زين (أحمد) جمالية الشعر الشفاهي، اطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007 .

المجلات والدوريات:

❖ بلوحي (محمد)، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 95، سبتمبر 2004 .
❖ لحمداني (حميد)، عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج12، عدد46 .

بحوث الانترنت

❖ المغرب (حافظ)، عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في نص شعري، كلية الآداب، جامعة الملك سعود .