جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة القادسية– كلية التربية
قسم اللغة العربية
الدراسات العليا

شعرية المقالة الأدبية عند الشعراء العرب ١٩٥٠-٢٠٠٠م

أطروحة تقدم بها:

قاسم كاظم محمد

إلى

مجلس كلية التربية- جامعة القادسية

وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها / أدب

بإشراف

أ.د. عبد الله حبيب كاظم التميمي

محرم ١٤٤٠هـ **أيلول ٢٠١٨م**

قرار لجنة المناقشة

نحن - أعضاء لجنة المناقشة – نشهد أننا اطلعنا على هذه الأطروحة الموسومة بـ(شعرية المقالة الأدبية عند الشعراء العرب ١٩٥٠ – ٢٠٠٠ م) التي قدمها الطالب (قاسم كاظم محمد) ، وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها ، وفي ما له علاقة بها ، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها / أدب بتقدير (جيد جداً عالي) .

الإمضاء :
الاسم : أ . د . حمزة فاضل يوسف
التاريخ : ١٧ / ٣ / ٢٠١٩
رئيسا

الإمضاء :
الاسم : أ . د . باسم صالح حميد
التاريخ : ١٠ / ٣ / ٢٠١٩
عضوا

الإمضاء :
الاسم : أ . د . جاسم حسين سلطان
التاريخ : ١١ / ٣ / ٢٠١٩
عضوا

الإمضاء :
الاسم : أ . م . د . ناهضة ستار عبيد
التاريخ : ١٢ / ٣ / ٢٠١٩
عضوا

الإمضاء :
الاسم : أ . م . د . حسن ناظم عبد
التاريخ : ١٢ / ٣ / ٢٠١٩
عضوا

الإمضاء :
الاسم : أ . د . عبد الله حبيب التميمي
التاريخ : ١٢ / ٣ / ٢٠١٩
عضوا ومشرفا

صدقت هذه الأطروحة من لدن مجلس كلية التربية / جامعة القادسية .

الأستاذ الدكتور
خالد جواد العادلي
العميـــــــد
٢٠١٩ / ٤ / ٢

إقرار المشرف

أشهد بأن إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ(شعرية المقالة الأدبية عند الشعراء العرب ١٩٥٠-٢٠٠٠م)، للطالب: قاسم كاظم محمد، قد جرى تحت إشرافي، في قسم اللغة العربية، في كلية التربية بجامعة القادسية، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة، في اللغة العربية وآدابها / أدب .

التوقيع:

الاسم: أ.د. عبدالله حبيب كاظم التميمي

التاريخ: ٢٠ / ١ /٢٠١٩

بناءً على التوصيات المتوافرة، أرشح هذه الأطروحة للمناقشة.

التوقيع:

الاسم: أ.د. عبدالله حبيب كاظم التميمي

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ: ٢٠ / ١ /٢٠١٩

صدق الله العلي العظيم

النور: ٥١

الإهداء..

- وطني، ذلك الحبّ الذي لا يتوقف، والعطاء الذي لا ينضب . هو العراق ، فقل للدائرات : قفي ، شاخ الزمان جميعاً والعراق صبي .
- من وهباني الحياة والأمل ، والنشأة ، على شغف ومحبة ، والديّ – رحمهما الله - وأنار قبريهما، كما لم يبخلا عليّ من حنانهما وعطفهما.
- شريكة حياتي.. أعطر التحايا ، وأطيب المنى ، وكل الإحترام لكِ أنتِ الغالية ، نصفي الثاني.. زوجتي الحبيبة .
- أولادي، بهجة الروح، وسرّ السعادة : ميس ، ملاذ ، محمد .

إليكم أُهدي هذا العمل المتواضع، عرفاناً مني لوجودكم الجميل في حياتي..

قاسم كاظم

شكر وتقدير

قال تعالى في محكم كتابه الكريم: {من يشكر فإنما يشكر لنفسه} لقمان/١٢

تلوح في سمائنا دوماً نجوم برّاقة، لا يخفت بريقها عند لحظة واحدة، نترقب إضاءتها بقلوب ولهانة، ونسعد بلمعانها في سمائنا كل ساعة، فاستحقت وبكل فخر أن يرفع اسمها في عليانا..

بعد رحلة بحث وجهد واجتهاد تكللت بإنجاز هذا البحث ، نحمد الله–عزّ وجلّ– على نعمه التي منَّ بها علينا، فهو العلي القدير. كما لا يسعنا إلا أن نخصّ باسمى عبارات الشكر والتقدير، لكل من مدَّ يد العون الذين لم يضنوا عليّ بوافر كرمهم، ونخص منهم بالتسمية:

- السادة عميد ، ومنتسبي كلية التربية/ جامعة القادسية.
- السادة رئيس ومنتسبي قسم اللغة العربية، ولاسيما أساتذتي الأفاضل الذين تتلمذت على أياديهم في السنة التحضيرية.
- زملائي في الدراسة، وأصدقائي جميعاً.
- السادة منتسبي المعهد التقني بابل، وأخص منهم أخواتي وأخوتي في قسم تقنيات الإدارة القانونية.
- الأخوة في مكتب الرتاج للطباعة والإستنساخ في الحلة.
- أهلي، وعائلتي لمؤازرتهم لي في إكمال هذا العمل.

داعياً المولى –جلّ ثناؤه– أن يسبغ عليهم نعمة العافية ، والتوفيق ، وحسن العاقبة.

قاسم كاظم الصليخي

محتويات البحث

الموضوع	الصفحة
• المقدمة :	١-٦
• التمهيد : المقالة	٧-٢٧
- مفهوم المقالة	٧
- نشأة المقالة وتطورها	١٢
▪ في الأدب الغربي	١٢
▪ في الأدب العربي	١٧
- أنواع المقالة	٢٣
- الشعراء المقاليون	٢٦
• الفصل الأول : بناء الإطار الخارجي للنص المقالي	٢٨-٩٠
- العنوان	٢٩
- المقدمة	٤٧
- العرض	٦١
- الخاتمة	٨٠
• الفصل الثاني : شعرية البناء اللغوي	٩١-١٥٦
- الإيقاع	٩٢
- الصورة الفنية	١١٠
- تماسك النص المقالي وانسجامه	١٣١
• الفصل الثالث : شعرية الانزياح	١٥٧-٢١٤
- الانزياح التركيبي	١٥٩
- الانزياح الدلالي	١٨٠
- الانزياح اللفظي	١٩٨
• الفصل الرابع : شعرية التناص	٢١٥-٢٧٢
- أنواع التناص	٢١٧
- آليات التناص	٢٣٧

الموضوع	الصفحة
- مستويات التناص	٢٥٨
• الخاتمة :	٢٧٣-٢٧٦
• المصادر والمراجع	٢٧٧-٣٠٤
• ملحق (١) الشعرية	٣٠٥-٣٢٥
- تنوّع المصطلح واختلاف المفهوم	٣٠٥
- أصول الشعرية	٣١٠
▪ في التراث الغربي	٣١٠
▪ في التراث العربي	٣١٢
- الشعرية في النقد الحديث	٣١٥
▪ في الأدب الغربي	٣١٥
▪ في الأدب العربي	٣١٨
- شعرية النثر	٣٢٣
• ملحق (٢) الشعراء المقاليون	٣٢٦-٣٤٠
• ملخص باللغة الإنجليزية	A-B

المقدمة

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، حمداً يوازي نعمه ويكافئ مزيده عليّ وعلى خلقه أجمعين، والصلاة والسلام على أشرف المبعوثين، وسيد الأنبياء والمرسلين، أبي القاسم محمد، وعلى آله وصحبه الميامين، وسلّم تسليماً كثيراً .

وبعد...

يُقال : أن المقالة فن عصري . ولعلّ السرَّ يكمن في طبيعة العصر، وحياة الإنسان فيه، هذا العصر الذي طغت فيه المادة على القيم ، ونما العقل على حساب القلب، وتعقدت أنماط الحياة ، وكثرت متطلباتها ، واختصر كل شيء، حتى اختصرت الشهور في ساعات، والسنون في أيام. وظهرت الحاجة إلى مطالعات سريعة خفيفة، متضمنة لموضوعات متنوعة، فتطلّع الناس إلى الصحف والمجلات، واستهوتهم الكتيبات والدوريات. وبحثوا عن فن أدبي يتناسب وروح العصر، ويتناغم وتلك التطلعات، فيدور معهم أينما داروا، ويرافقهم حيثما ساروا، ويكون معهم في حلّهم وترحالهم، في أحزانهم وأفراحهم، في لهوهم وجدّهم، يعبر عن نشاطهم العقلي، وعن اضطرابهم النفسي.

لذلك جاءت المقالة لتلبي طموحاتهم تلك، فكانت من أوسع الفنون الأدبية انتشاراً، لأنها أقلها تعقيداً، وأشدها وضوحاً، وأكثرها استيعاباً لشتى الموضوعات، وأيسرها مؤونة على الكاتب، وأسهلها هضماً على القارئ.

هذه هي الأسباب التي جعلت من المقالة –ولاسيما الأدبية منها– من أوسع الانواع الأدبية انتشاراً، ومن أكثرها تلبية لحاجات العصر. حتى غدت الفن الأول من فنون الأدب العربي إبان القرن العشرين. يقول الأستاذ الدكتور (سعيد عدنان): "كانت المقالة الأدبية عنوان الأدب في مطالع القرن العشرين، يكتبها خيرة الأدباء، ويلقون بها أفضل المجلات، ويقبل عليها القرّاء مأخوذين بحلاوة اللفظ، وحسن إيقاعه، وإشراق بيانه. الذي تتلألأ الأفكار بين جنباته". فأغرت الأدباء على تنوع مشاربهم لأن يدخلوا حقلها فيحمّلوها أفكارهم، ومشاعرهم، وتطلعاتهم، بشكل يفوق فنون الأدب التي برعوا فيها. إذ كتبها الشاعر، والروائي، والقاص، والناقد،

والخطيب. وكتبها – فضلاً عن الأديب– السياسي ورجل الدين، ورجل العلم، والإجتماعي، والإقتصادي.

إلا أنها لم تحظ باهتمام الدارسين، والنقاد، والباحثين، بشكل يتناسب ومنزلتها الفنية التي استحوذت عليها في المنتج الأدبي العربي. فالدراسات حولها قليلة، إذا ما قورنت بتلك التي دارت حول الشعر، أو الرواية، أو فنون القول الأخر. وهي التي تستحق أن يخصص لها مفردات منهجية في الدراسات الأكاديمية، ولاسيما حقل الدراسات العليا، في أقسام اللغة العربية.

ونتيجة لهذه الأهمية الكبيرة، والمنزلة الرفيعة التي حصلت عليها المقالة في عالم الأدب، كانت موضوعاً لبحثنا، بمشورة من أستاذي القدير. (أ.د عبدالله حبيب التميمي)، بعد أن استقر الرأي على المقالة الأدبية، كونها الأكثر مناسبة للدراسات الأدبية. وكان لابد من تحديد الزاوية، أو الجهة التي من خلالها تُدرس المقالة الأدبية، فلم أجد أجدر من الشعرية باباً للولوج إلى أدبية المقالة، وبيان المظاهر التي من شأنها أن تمنح النص المقالي سماته الأدبية، فكانت شعرية المقالة. الشعرية التي قال عنها الكاتب (حسن ناظم): إن الشعرية– عموماً –هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية . فهي إذن، تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وماهية هذه القوانين والكيفيات المتبعة في استنباطها. وقد اعتمدت الشعرية المطروحة في نطاق هذا البحث على البناء اللغوي والمجازي بصورة عامة، للكشف عن قوانين الإبداع في المقالة الأدبية.

ولما كان الذين زاولوا الكتابة المقالية، من الكثرة بمكان، بحيث أمست –كما نوهّنا– بمنزلة السبيل الذي سلكه الأدباء –أكثرهم– من أجل الوصول إلى غاياتهم الفكرية والنفسية، ومن أجل التركيز بشكل أقرب إلى الدقة، وأبعد عن السعة المفضية إلى الترهل النقدي، تمّ تحديد المقالة الأدبية التي كتبها الشعراء؛ فتكون المقالة الأدبية عند الشعراء العرب موضوعاً لبحثنا في المدّة المحصورة ما بين ١٩٥٠–٢٠٠٠م. كونها المدّة الأكثر مناسبة لدراسة شعرية المقالة، ولاسيما بعد ظهور الشعر الحر، وتغيّر مفهوم الشعرية العربية، التي كان من شأنها أن أدّت إلى تقليص الهوّة ما بين

الشعر والنثر. فجاء بحثنا تحت عنوان: (شعرية المقالة الأدبية عند الشعراء العرب ١٩٥٠-٢٠٠٠م).

وقبل الشروع في وضع خطة للدراسة، أو تحديد المنهج النقدي الملائم، كان لزاماً عليّ أن أقوم بعملية جرد للشعراء الذين كتبوا المقالة الأدبية، معتمداً على بعض المعاجم الحديثة، والمصنفات التي عنيت بجرد الأدباء العرب ضمن المدّة المحددة. وحين وجدتهم من الكثرة التي يصعب على البحث الإحاطة بهم كلهم، وبعد إستشارة الأستاذ المشرف (أ.د. عبدالله التميمي)، عمدت إلى تصنيفهم على ثلاث فئات. على أن تكون المقالة، والشعر معياراً للتصنيف وسبيلاً إليه . فالمقالة بوصفها محور الدراسة ومتنها، والشعر بسبب أن البحث يهتم بنتاج الشعراء، فحتى يكون الأديب شاعراً، لابد أن يكون منتجاً للشعر، ومحترفاً فيه. فوضعت تحت الفئة (أ) الشعراء الذين امتلكوا منزلة عالية في الشعر العربي الحديث ، من الذين كتبوا المقالة الأدبية بكثرة، تلك التي تتمظهر فيها الشعرية بوضوح أكثر منها في المقالات التي كتبها الشعراء الأقل منزلة من الذين جاءوا تحت الفئة (ب)، والأمر عينه ممن وضعوا تحت الفئة (ج).

فدرست بعضاً من المقالات التي كتبها الشعراء من الفئة (أ)، كلهم. فيما انتقيت مقالات بعض الشعراء في الفئة (ب)، مما تيسر الحصول عليها، التي تنطبق عليها شروط البحث. وتركت المقالات التي كتبها الشعراء تحت الفئة (ج)، عسى أن تجتهد دراسة جديدة، تأخذ على عاتقها المنتج المقالي للشعراء الذين تجاوزهم البحث. فكان عدد المقالات التي تناولها البحث (١٦٧) مقالة أدبية، تعود لـ(١١٢) شاعراً .

أما المنهج المتبع في البحث، فما دامت الشعرية اعتمدت في نطاق هذا البحث على البناء اللغوي للنص المقالي، فإن المناهج النصية الحديثة، أكثر ملاءمة من غيرها، وبالتحديد منهجي: (الأسلوبية والبنيوية)، الأسلوبية التي قال فيها الأستاذ الدكتور (رحمن غركَان): "فإذا كان الأسلوب شأن المبدع، فالأسلوبية شأن المتلقي... حين اعتنى المنهج الأسلوبي بما تضمره الكلمات من وسائل تعبيرية وما

يصدر عنها من مظاهر معجمية كالغرابة والفصاحة والتضاد والترادف والإيهام والتحديد...".

والبنيوية التي تعنى بكيفية التصميم الداخلي للأعمال الأدبية بما يشمله من عناصر رئيسة متضمنة الكثير من الرموز، والدلالات بحيث يتبع كل عنصر عنصرا آخر . والأسلوبية في اتحادها مع البنيوية تنتج الأسلوبية البنيوية، وهي من مناهج النقد الأسلوبي التي ظهرت إثر إفادة الناقد الأسلوبي من طروحات النقد البنيوي، فجاءت جامعة بين الرؤية الأسلوبية والآليات البنيوية، حيث تقرأ النص بوصفه بنية قائمة تنبني على علاقات داخلية يؤدي تناسبها إلى ازدهار بنية النص الرئيسة. لذلك كانت الأسلوبية والبنيوية، المنهاجين اللذين رأيناهما مناسبين في قراءة وتحليل النصوص المقالية .

استعان البحث بعدد لا بأس به من المصادر والمراجع، واعتمد في تخريج المقالات على المجلات الأدبية، أكثر من اعتماده على الكتب التي تضمنتها، وذلك لسببين:

الأول، قلة الشعراء الذين جمعوا مقالاتهم الأدبية في كتاب مستقل.

الثاني، تُعد الدوريات – ومن أهمها المجلات الأدبية– أكثر أصالة في رفد البحث بالمقالات الأدبية، بوصفها السبّاقة في نشرها، فقد عمد الشعراء المقاليون على نشر مقالاتهم في المجلات، قبل أن يجمعها بعضهم في كتاب مستقبل.

وبهذا كانت المجلات الأدبية، أهم المصادر التي استقى البحث منها مادته من المقالات الأدبية. ثم تنوعت المصادر والمراجع، بين التي درست المقالة، والتي اهتمت بالشعرية. وتنوعت أيضاً بين الكتب العربية، والكتب الأجنبية، المترجم منها إلى اللغة العربية، وغير المترجم بلغته الأصلية، وبين الرسائل والأطاريح التي عنيت بمحاور البحث، وبعض المواقع الألكترونية على شبكة الأنترنت.

تم تقسيم البحث على تمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة، وملحقين:

- التمهيد، وتناولنا فيه:
  - فن المقالة، مفهومها، ونشأتها في الأدبين: الغربي والعربي، وأنواعها.

- الفصل الأول، جاء تحت عنوان: بناء الإطار الخارجي للنص المقالي. وقسمناه على أربعة مباحث، هي:
  - العنوان.
  - المقدمة.
  - العرض.
  - الخاتمة.
- الفصل الثاني، وتناولنا فيه شعرية البناء اللغوي، من خلال ثلاثة مباحث، هي:
  - شعرية الإيقاع.
  - شعرية الصورة.
  - تماسك النص المقالي وانسجامه.
- الفصل الثالث، ودرسنا فيه شعرية الانزياح، وقسمناه على ثلاثة مباحث، هي:
  - الانزياح التركيبي.
  - الانزياح الدلالي.
  - الانزياح اللفظي.
- الفصل الرابع، جاء تحت عنوان: شعرية التناص، من خلال ثلاثة مباحث، هي:
  - أنواع التناص.
  - آليات التناص.
  - مستويات التناص.

ثم أعقبتها بالنتائج التي توصل إليها البحث، وصفحات ضمت المصادر والمراجع التي استعان بها، ثم عمدنا على إنشاء ملحقين، رأينا فيهما تتمة للموضوع، هما:

الملحق الأول: الشعرية، تنوع المصطلح، واختلاف المفهوم، أصولها، ومفهومها في النقدين: الغربي، والعربي، وشعرية النثر.

الملحق الثاني: وتضمن اسماء الشعراء الذين استهدفهم البحث، مصنفين على ثلاث فئات، مع تاريخ تولدهم، ووفاتهم، والبلد الذي ينتمون إليه.

ثم ملخص للبحث باللغة الإنجليزية.

لم تكن مسيرة البحث، بالمتعة التي تخلو من الصعوبات والمشاكل التي رافقته، ويمكن تحديد تلك العقبات، على محورين:

الأول، وتضمن الصعوبات التي ترتبط بالباحث، ومنها: أن دراسة المقالة، كانت – من خلال هذا البحث– التجربة الأولى لي، فلم أكن قد درست المقالة، فيما سبق. فتكمن الصعوبة في قلة الخبرة التي تكتنف كل جديد. ومنها أيضاً: انحدار الوضع الأمني الذي تعيشه بعض المدن العراقية، الذي حال دون السفر إليها بحثاً عن بعض المصادر المهمة التي ترفد البحث.

الثاني، وتضمن الصعوبات الفنية التي رافقت البحث، ومنها: صعوبة الحصول على بعض المصادر المهمة –ولاسيما المجلات الأدبية– بوصفها شكلت الرافد الرئيس في تزويد البحث بالمقالات الأدبية، ومنها: قلة المصادر التي تناولت دراسات تطبيقية في المقالة.

إلا إنه بالإرادة والإصرار، وبعد التوكل على الله تعالى، وبمعونة بعض المتفضلين، استطعنا تجاوز تلك الصعوبات، ليخرج البحث بهذا الشكل المتواضع، آملين تجاوز هفواته التي اشتمل عليها ، تلك التي لا يخلو بحث منها. متعهدين بتجاوزها في مشروعاتنا الثقافية القادمة، إن شاء الله تعالى.

نتمنى أن تكون هذه الدراسة، إضافة متواضعة للمكتبة الأدبية العربية. وآخر القول، شكري وثنائي لله تعالى، صاحب الفضل والمنّة على عباده ومحبتي وتقديري للأستاذ الدكتور عبدالله حبيب كاظم التميمي المشرف على الأطروحة لما أولاه من اهتمام كبير بها، وما قدمه من مساعدة، التي لولاها لما خرجت هذه الأطروحة بما هي عليه، وتقديري لكل من قدّم المساعدة، ومدّ لي يد العون، من أساتيذي الأفاضل، وزملائي الأعزاء، وعائلتي الكريمة، فلهم مني التقدير والإمتنان، وآخر دعوانا أن الحمد لله أولاً وأخيراً.

الباحث

الحلة

آب/ ٢٠١٨

التمهيد:

المقالة

١. مفهوم المقالة

٢. نشأة المقالة وتطورها

أ- في الأدب الغربي

ب- في الأدب العربي

٣. أنواع المقالة

٤. الشعراء المقاليون

التمهيد

المقالة

١- مفهوم المقالة:

لغة: المقالة هي لفظ مأخوذ من المصدر الميمي، من الفعل (قال) بمعنى: "القول، وكلمة (القول)، لها أصل واحد صحيح، وهو من النطق. قال، يقول، قولاً، والمقْول اللسان، ورجل (قَوْلَةٌ) وقوال، كثير القول".[١]

وقد ورد اللفظ في النص القرآني بالمعنى نفسه، كما في قوله تعالى:﴿ ❐◆❼ ✍♦◧⇳ ❑♦⬀✋ ❍⬥☜ ←❍●☺✍✌ ❍⇳❍❁❍⇳❍❐ 🕮 ❍●❍ ⑩⧄◆♦✍ ✎⧄ ...﴾ [٢]، وكذلك في قوله تعالى:﴿ ❐◆✂✍ ❍⇳➔❑⬀⇖⇖ ❍◨⧄⑨◨❍✍✌ ❍❍✍✂ ❍❁✍ ❼❑❍ ✂✍ ❑♦⬀❑✂☎ ♦❍◨▦♦③ ❼❑◨⬀❑♦⧄ ❑←✂❑ ❍♦◨❍ ❼❑◨■❍ ﴾[٣]، إذ تعني كلمة (القول) في الآيتين الكريمتين، شيئاً يقال.

وكذا ورودها في الشعر العربي القديم، كما في قول (النابغة الذبياني ت:١٨ ق.هـ)، وهو يعتذر للنعمان:

مقالة إنْ قلتُ: سوف أناله وذلك في تلقاء مثلك رائع[٤].

وأيضا في قول (حسان بن ثابت ت:٤٠هـ):

ما إنْ مدحتُ محمداً بمقالتي لكني مدحتُ مقالتي بمحمد[٥].

فالمدلول الحسي في كل ذلك هو (القول). وجاء في لسان العرب: "قال–يَقُول–قَوْلاً–قِيلاً–قَوْلة–مَقالاً، فيها. والجمع: أقْوال، وأقاويل: جمع الجمع"[١]. وفي

---

[١] معجم مقاييس اللغة، مادة (قول)، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢:٥/٤٢.

[٢] فصلت/٣٣.

[٣] طه/ ٢٧–٢٨.

[٤] ديوان النابغة الذبياني، أبو أمامة زياد بن معاوية الذبياني، إعتنى به: حمدوطمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥: ٧٦.

[٥] ديوان حسان بن ثابت، حسان بن ثابت الأنصاري، شرح وتقديم : عبدأ علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٤: ٧٩.

القاموس المحيط: "القول: الكلام، أوكل لفظ مدل به اللسان تاماً أو ناقصاً. جمعه: أقوال. وجمع الجمع: أقاويل، أو القول في الخير، والقال والقيل والقالة في الشر. أو، القول مصدر، والقيل والقال اسمان له. أو، قال قولاً وقيلاً وقولة ومقالة ومقالاً، فهو قائل. وقال وقؤول بالهمزة والواو. والجمع قُوّل وقُيّل وقالة وقؤول بالهمزة والواو.ورجل قوال، وقوالة وتقوالة، حسن القول أو كثيرة"[٢].

يتضح لنا فيما ورد أن لفظي (المقال والمقالة) شيء واحد، ويدلان على معنى واحد هو (القول)، أي : النطق، أو التفوه بكلام .وفي ذلك ما يشير إلى أن "بذور المقالة وجدتْ في الحضارة السمعية، ونمتْ وازدهرتْ في حضارة التدوين"[٣]. فهي إذن كلام شفوي يرتبط بالنطق أو بما يدل ويدلي به اللسان.

وإلى جانب هذا المعنى، فقد استعمل لفظ (المقالة)، بمعنى بحث في مسألة، أو مذهب من المذاهب الدينية، أو فصل، حيث يقسم الكتاب إلى مقالات، كل واحدة منها تعالج بحثاً دينياً أو فلسفياً، أو علمياً. وقد استعملها بهذا المعنى، (أبو الحسن الأشعري ت:٣٣٠هـ) في كتابه : (مقالات الإسلاميين)، بقوله: "إن الرجل كثير المحفوظ، حاضر الجواب، فصيح اللسان... ويتشيع لمذهب أبي حنيفة، ومقالة الزيدية"[٤].

وعلى هذا، فالكلمة شائعة الاستعمال في القديم، شعراً أكان أم نثراً . يضاف إلى ذلك، إنها دخلت كثيراً من التعبيرات الدارجة التي نلفظها ونسمعها كل وقت، وكل حين. فنقول مثلاً: (مقالة صدق)، و(مقالة حق)، و(مقالة خير أو شرّ)، و(لكل مقام مقال)، وغير ذلك من التعبيرات التي شاعت على ألسنة الخاصة والعامة على السواء.

---

[١] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٠، مادة (قول).

[٢] القاموس المحيط، الفيروز آبادي، دار الجبل، ١٩٥٢، مادة (قول)، ٤٢/٤.

[٣] وسائل الإعلام ومشكلة الثقافة، د.عبد العزيز شرف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢١٩:١٩٩٩.

[٤] مقالات الأسلاميين وإختلاف المصلين ، الإمام أبو الحسن علي بن إسماعيل الأشعري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٠: ١٤٧/١.

إصطلاحاً:

تصدى عدد من الدارسين للمقالة، ووقفوا عند تعريفها، فما كان منهم إلا أن تعددت تعريفاتهم، واختلفت فيما بينها. فجاءت تلك التعريفات غير متشابهة، كل حسب وجهة نظره، ومفهومه للمقالة. فلم نظفر منهم على تعريف دقيق، وموحد؛ نظراً لتشعب أطراف المقالة واختلاطها بغيرها من الفنون الأدبية الأخر[١]. ونستعرض هنا، بعض المحاولات في تعريفها:

عرفها (صمويل جونسونSamuel Johnson ١٧٠٩-١٧٨٤م)-أحد نقاد الإنجليز في القرن الثامن عشر - بأنها: "نزوة عقلية لا ينبغي أن يكون لها ضابط من نظام، فهي قطعة لا تجري على نسق معلوم، ولم يتم هضمها في نفس كاتبها..."[٢].

يتفق هذا التعريف والبدايات الأولى للمقالة، في طورها الأول عند منشئها (ميشيل دي مونتين Michael de Montaigne ١٥٣٣-١٥٩٢م)، الكاتب الفرنسي مبتدع هذا الفن في الأدب الغربي -كما سنرى لاحقاً-.

وقد وصفها بعض النقاد، بأنها: "تصدر عن قلق يحسه الأديب مما يحيط به من صور الحياة، وأوضاع المجتمع على شرط أن يجيء سخطه في نغمة هادئة خفيفة، هي أقرب إلى الأنين الخافت منها إلى العويل الصارخ"[٣].

وفي تلك رؤية تذهب ببروز عنصر العاطفة، بروزاً واضحاً مما يكسبها سمة الذاتية، فجاء وصفهم مرتبطاً بسبب إبداعهم لها.

فيما يرى العقاد: "أنها تكتب على نمط المناجاة والاسمار، وأحاديث الطريق بين الكاتب وقرائه، وأن يكون فيها لون من ألوان الثرثرة، أو الإفضاء بالتجارب الخاصة والأذواق الشخصية"[١].

---

[١] ينظر: فن المقالة، د.محمد يوسف نجم، دار بيروت، بيروت، ط٢، ١٩٦٠:٩٣.

[2] Selected E SSays From English Literature, Lee, Elizabeth-Ward Arnold London 1912, P.13.

[٣] جنة العبيط، زكي نجيب محمود، دار الشرف، مصر، ١٩٨٢:٨.

وتذهب الدكتورة (نعمات أحمد فؤاد ١٩٢٦-٢٠١٦م)، إلى أن المقال: "كلام ليس المقصود به العمق والتركيز، وهو في مدلوله الحديث، ثرثرة بليغة محببة يبدأ صاحبها ولا يعرف كيف ينتهي"[٢].

وإلى جانب هذه الملامح التي رآها هؤلاء النقاد في تعريفهم للمقالة يبرز الجانب الشخصي فيها، بوصفه الركيزة الأساسية، والعنصر الرئيس في المقالة -ولاسيما الأدبية منها-، فقد أكد أكثر النقاد على ضرورة ارتباطها بشخصية كاتبها، ومن ذلك "ما ورد في دائرة المعارف البريطانية، من تعريف للمقالة في مادة (ESSay). ومضمونه: المقالة الأدبية عبارة عن قطعة مؤلفة، متوسطة الطول، وتكون عادة منشورة في أسلوب يمتاز بالسهولة والاستطراد، وتعالج موضوعاً من الموضوعات، ولكنها، تعالجه -على وجه الخصوص- من ناحية تأثير الكاتب به"[٣].

وهو ما ذهب إليه الدكتور (محمد يوسف نجم ١٩٢٥-٢٠٠٩م). فيرى أن المقالة: "قطعة نثرية محدودة الطول والموضوع وتكتب بطريقة عفوية سريعة، خالية من التكلف والرهق، وشرطها الأول، أن تكون تعبيراً صادقاً عن شخصية الكاتب"[٤]. والأمر عينه، ما لمسناه في تعريف الدكتور (عز الدين إسماعيل ١٩٢٩-٢٠٠٧م)، مؤكداً على ضرورة وضوح العنصر الذاتي فيها، يقول: "فالمقال ليس حشداً من المعلومات، وليس كل هدفه أن ينقل المعرفة، بل إلى جانب ذلك، أن يكون مشوقاً، ولا يكون المقال كذلك حتى يعطينا من شخصية الكاتب بمقدار ما يعطينا من الموضوع ذاته، فشخصية الكاتب لابد أن تبرز في مقالهِ، لا في أسلوبه فحسب، بل

---

[١] فرنسيس باكون – مجرب العلم والحياة ، عباس محمود العقاد، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ١٩٤٥:١١.

[٢] أدب المازني، د.نعمات أحمد فؤاد، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ١٩٥٤:١٤.

[٣] فن المقالة الذاتية في الأدب العربي الحديث، د. ربيعي عبد الخالق، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨: ٧١.

[٤] فن المقالة، د. محمد يوسف نجم، (سابق) :٩٥.

في طريقة تناوله للموضوع، وعرضه له، ثم في العنصر الذاتي الذي يضيفه الكاتب من خبرته الشخصية وممارسته للحياة العامة"[١].

ويتفق، هذا الرأي، في جوهره مع تعريف الناقد الإنجليزي (آرثر بنسون Arthur Benson١٨٦٢-١٩٢٥م) الذي يرى أنها: "شيء يصفه الكاتب بنفسه، والعبرة بسحر الشخصية...إن المقالة قد تدور حول شيء مما أبصره المؤلف أو سمعه أو شمه، أو تصوره، أو اخترعه، أو توهمه، ولكن المهم أن يكون قد ترك في نفس الكاتب أثراً خاصاً وتكونت له في ذهنه صورة خاصة.."[٢].

وتوالت تعريفات أخر لنقاد ودارسين عدة، اختلفت بعضها، وتلاقت أخر مع ما ذكرناه، من تعريفات سابقة، أو في جوانب منها، حتى اذا وصل الأمر إلى الأستاذ الدكتور (على جواد الطاهر ١٩١٩-١٩٩٦م)، وهو الناقد الرائد للمقالة في العراق، يرى أنها: "نوع من الأنواع الأدبية الإنشائية، يعبر بها الأديب نثراً، عن حالة واحدة من هالات مشاعره، أو عن طور من أطوار حالة واحدة في صفحات قليلة محدودة تلتقي كلماتها وفقراتها عند الدافع المباشر، أو ما يشيعه هذا الدافع فيتنفس صاحبه، لتنقل إلى القارئ تأثيره وما يصاحبه من أفكار وتأملات وخطوات في صور جميلة مستمدة من خيال صاحبها..."[٣]. ونلحظ ما لهذا التعريف من إجمال ما ينبغي أن تكون عليه المقالة وتضمينها للعناصر التي يجب أن تحتويها (المشاعر، والأفكار، ووحدة الموضوع، والألفاظ)، وتعريف، كهذا، يختصر لنا مفهوم المقالة في النقد المعاصر. وحينما نتقدم إلى نهايات القرن الماضي، وبدايات القرن الحالي. ونطلع على دراسات بعض النقاد الذين تناولوا المقالة، نرى تشابهاً واتحاد مفهومهم لها، نتيجة لنضوج هذا الفن ووضوح معالمه، وبيان حدوده، وفاعليته في الحياة الأدبية، كما هو الحال في تعريف الدكتور (فاضل عبود التميمي)، الذي يرى أن المقالة: "نص أدبي نثري يُعبّر فيه مؤلفه عن مسألة ما برؤية واضحة، من غير

---

[١] الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٥:٢٣٨.

[2] Arther Chrestopher Benson: Selected Redigs, P.102.

[٣] مقدمة في النقد الأدبي، د.علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩:٢٦٢.

كلفة، مقرونة بعدد محدد من الصفحات، يحاول من خلالها أن يحيط بتلك المسألة، ليكون له فيها رأي واضح"[١].

ويبدو أن التخصص الأكاديمي، قد ألقى بظلاله على وضوح مفهوم المقالة وبيان رؤيتها، ولاسيما في النقد العربي الحديث. إذن تبرز أهمية هذا الفن الأدبي، واتساع المساحة التي يشغلها في الأدب العالمي –بشكل عام– وفي أدبنا العربي – بشكل خاص– حتى رأينا كيف أنها تربعت على كرسي الأدب، في منتصف القرن الماضي، فأدلى أغلب الأدباء دلوه في منهلها ليتخذوا منها وسيلة فنية لإبراز نصوصهم الأدبية، على الرغم من أن نسبة منهم عُرف واشتهر في ميدان أدبي غير المقالة، كما جاء في عنوان بحثنا هذا، بتناول المقالة التي كتبها الشعراء العرب.

٢- نشأة المقالة وتطورها في الأدب:

ما من دارس للمقالة، إلا ويتحدث عن نشأتها في الأدبين : الغربي والعربي، وحريّ بنا –في هذا الصدد–أن نتعرف على نشوئها في الأدبين كليهما:

أ– في الأدب الغربي:

تُعد المقالة جنساً أدبياً فكرياً، موضوعه تشكل الأحداث والظواهر والتطورات، بقدر من الشمولية والعمق، مستأثراً أسلوب العرض والتحليل والاستنتاج، هادفاً إلى تقديم رؤية فكرية لهذه الأحداث والظواهر والتطورات. ومفهوم للمقالة كهذا، كان بمنزلة الركيزة التي استعان بها بعض النقاد، ليذهبوا إلى وجودها في الآداب العالمية القديمة، على نحو ما ذهب إليه (محمد يوسف نجم) الذي يرى أن المحاولات الأولى لكتابة المقالة تعود إلى ما قبل الميلاد، كما في آثار الإغريق والرومان الأدبية، تلك التي انعكست عليها صور بدائية للكتابة المقالية، "حيث نقع على تباشير المقالة الحديثة، على أنواعها، ما بلغه من تقدم في الفنون الأدبية الأخرى، كالملاحم والمآسي والملاهي. ولكن تلك الفترة التي تنتهي حوالي منتصف القرن الثاني قبل الميلاد، كانت المعين الثرّ الذي استقى منه أدباء الإغريق المتأخرون، وكذلك أدباء

---

[١] إشكالية تجنيس المقالة في الأدب العربي الحديث، د.فاضل عبود التميمي ولطيفة عبد الله المعماري، بحث مقدم إلى مؤتمر اللغات العالمي الثاني، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠١٣.

الرومان الذين قدموا بين يدي المقالة الحديثة أثاراً فذة، أتيح لهم أنْ يوفقوا إلى إنتاجها بسبب الظروف المواتية التي أحاطت بهم آنذاك"[١]. المتمثلة في آثار بعض كتّاب الإغريق، وأساليب بعض الفلاسفة، أمثال: سقراط ت: ٣٩٩ق.م، وأفلاطون ت:٣٤٧ ق.م، وأرسطوا طاليس ت:٣٢٢ ق.م، وغيرهم. ثم يذهب الدكتور (محمد يوسف نجم)، إلى أن الحرية في التعبير والانطلاق في الحديث التي تميزت بها حوارات أفلاطون، هي ما ظهرت –فيما بعد– بجلاء في مقالات (مونتين) رائد المقالة الحديثة. وكذلك ما تميزت به كتابات أرسطو من تركيز وشمول ودقة المنطق، كانت ذات أثر بالغ في مقالات (فرنسيس باكونFrancis Bacon ١٥٦١–١٦٢٦م)[٢] . ويدعم هذا الرأي بورود أمثلة من آثارهم، يعدها قريبة الشبه لكتابات المقالة الحديثة، على نحو ما في كتاب : (شخصيات) لـ(ثاو فرسطوس ٢٨٧ ق.م) تلميذ (أرسطو) من "جولات موفقة في تصوير بعض النماذج البشرية الشريرة، وهو بهذا، يعتبر الكاتب الإغريقي الوحيد الذي استطاع أن يشق الطريق، لهذا النوع من المقالة [مقالة الشخصيات]، وأن يضع خطوطها الأولى جلية موحية"[٣]. وأيضاً كتاب (أخلاقيات) لكاتبه : (فلو طرخس ٤٥–١٢٥م). الذي يحتوي على ما يشبه المقالة التأملية، ولاسيما في فصله الذي سماه (تأخير الطعام)، فيعده "أقوى الكتاب القدامى، أثراً في رائدي المقالة الحديثة: مونتين وبيكون"[٤].

ثم يمتد الأمر إلى الأدب اللاتيني، وما يحويه من آثار أعلامه، التي يعدها (محمد يوسف نجم) بذوراً لبعض أنواع المقالة الحديثة، كالمقالة الوصفية، والنقدية، والتأملية.[٥]. ثم إلى آثار العصور الوسطى، وما كتبه الوعاظ من تأملات فلسفية، كان هدفها خلاص الإنسان من سجن الجسد، وتحرره من رتبة الشهوات، "فطبيعة الحياة آنذاك تقتضي وجود مثل هذا النوع الذي يصطنع في أكثر الأحيان لجلاء

---

[١] فن المقالة ، محمد يوسف نجم (سابق) :١١.

[٢] ينظر: فن المقالة ، محمد يوسف نجم (سابق):١٢.

[٣] م.ن: ١٢–١٣.

[٤] م.ن:١٣.

[٥] ينظر: م.ن:١٤.

العقيدة والذبّ عنها، وردّ كيد خصومها، ومقارعتهم الحجة بالحجة، ثم إن منابر الوعظ ومحافل العبادة، كانت تهيء الفرص للتنافس، وتغري بالإتقان والتجويد"[١].

ونرى، أن الاعتقاد بوجود المقالة في الآداب الغربية القديمة، لا يختلف عن الآراء، التي ذهبت بوجودها في الأدب العربي القديم–كما سنرى لاحقاً–. إذ يستند إلى أن المقالة تقوم على ملاحظة الحياة وتدبر ظواهرها وتأمل معانيها، وهذه ظاهرة نفسية رافقت الإنسان منذ ظهوره على وجه الأرض[٢]، وما رافقه من محاولات فهم بعض الظواهر الطبيعية، تلك التي داعبت فكره، ولامست كيانه، فوقف أمامها مستفهماً وجودها وغاية وجوده على الأرض. وأن أفكاراً وتأملات –كهذه– مركبة في طبيعة الإنسان ومجبول عليها، وقد عبر عنها منذ فجر التاريخ بصور تعبيرية شتى، كالذي نلمسه في تهاويل السحر ورسوم الكهوف، وأصبح من عادة هذا الإنسان المتأمل –فيما بعد– أن يدون تأملاته وخواطره على صور ساذجة تتسم بالبساطة والعفوية.

ولكن إذا ما قورنت تلك الآثار، بكتابات وصور المقالة في العصر الحديث، لا نجد لها وجه شبه، سوى تلك السمات التي تكون رابطة بين فنون القول كافة، المتمثلة –في بعضها– بعناصر: (العاطفة ، والخيال، واللغة ، والأسلوب، والمعنى).

أما السمات التي تميز المقالة –كجنس أدبي– فلا نكاد نجد لها في الآثار القديمة، ما يؤهلها لأن تكون امتداداً للمقالة بمفهومها الحديث. وعموماً فإن الرأي القائل بوجود المقالة في الآداب القديمة به حاجة إلى دراسة مستقلة تأخذ على عاتقها بيان حقيقة ذلك.

أما في العصر الحديث، فيبدو أن هناك ظروفاً خاصة مهدت لظهور المقالة في الأدب الغربي ، فالمقالة وليدة روح التجربة في عصر النهضة، والعناية بالخبرة الإنسانية، والاهتمام برأي الفرد، والإيمان بقدرته. وهناك تطابق بين طبيعة فن المقال وروح عصر النهضة ذلك "إن المقال محاولة لاختبار فكرة من الأفكار، أو لتدبر رأي

---

[١] م.ن:١٥.

[٢] ينظر: فن المقالة، د.جمال الجاسم المحمود، مجلة جامعة دمشق، ع:١، السنة ٢٠٠٨:٤٥٨.

من الآراء، أو تأمل اتجاه من الاتجاهات النفسية، والتعبير عنها بأسلوب سلس وجذاب"[١].

وعلى هذا الأساس يجمع النقاد والدارسون إن فن المقالة قد رأى النور في عصر النهضة الأوربية، حين كانت أوربا تزيح عن كاهلها كابوس العصور الوسطى بما فيها من تعصب ديني وضيق أفق، وجهل مطبق. وقد امتازت هذه المدة بظهور مدارس فلسفية جديدة، مهدت شيئاً فشيئاً لظهور المقالة، لأن بيئتها كانت بيئة نزعة التفكير الفردي والميل إلى المعرفة والرغبة في التجربة في عصر النهضة. فكانت بيئة حرية وإنسانية، إذ تحرر الفرد من قيود العصور الوسطى بنظامها الجماعي الجامد، وبدأت حضارة وثقافة جديدة تؤمن بجهود الفرد[٢].

فالمقال، حسب رأي (د.عبد العزيز شرف ١٩٣٦- ...)، هو ثمرة من ثمار التقدم الحضاري، فهو بطبيعته، لا يزكو إلا في بيئة يتكون فيها الرأي الخاص ، وتتنوع وتتصارع فيها الآراء وينتشر فيها التعليم، وينتقل فيها التفكير من الذاتية والأسطورية إلى الواقعية والموضوعية[٣]. وهذا ما كوّن البيئة المناسبة لظهور فن المقال عند الكاتب الفرنسي (مونتين ١٥٣٣-١٥٩٢م)، الذي كان مهتماً بمشكلات عصره الفكرية والاجتماعية التي انبثقت من نهضة الأدب الكلاسيكي والفلسفة القديمة، وما لبث أن شق طريقه نحو إبداع فن جديد (المقالة) نحو سنة (١٥٧٢م)، فأخذ يغلب على كتاباته العنصر الشخصي، إلى أن أصبحت كتاباته أوج ما بلغه من تطور وارتقاء في هذا الفن الجديد، بعد أن أتيح له في (١٥٨٨م) إخراج طبعة جديدة نقح فيها مقالاته السابقة[٤].

---

[١] فن المقال الصحفي، د.عبد العزيز شرف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٠: ٢٦.

[٢] ينظر: دراسات في الفن الصحفي، د.إبراهيم إمام، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢: ١٧١- ١٧٢.

[٣] ينظر: الأساليب الفنية في التقرير الصحفي، د.عبد العزيز شرف، دار صادر، مصر، ٢٠٠٠: ٣٣٢-٣٣٥.

[٤] ينظر: فن المقالة، محمد يوسف نجم (سابق) :٣٢؛ وينظر: يسألونك، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، (د- ت) :١.

وكان (مونتين)، قد كتب مجموعة فصول سجل فيها تجاربه، وآراءه، وخواطر نفسه، وأسلوب معيشته، وأصدرها في كتاب من مجلدين تحت عنوان: (ESSais). ولم يكد كتابه أن يظهر في فرنسا حتى ظهرت له ترجمة إنجليزية في لندن، "وصارت كلمة ESSay تعْني: المقالة الأدبية، التي تكتب على طريقة مونتين، وصارت هذه التسمية إصطلاحاً مقصوراً على القطعة النثرية التي تعالج موضوعاً مستقلاً، ينبعث من نفسية الكاتب، ومن تجاربه مصطبغاً باحساسه ومشاعره"[١].

ثم أخذت شهرة (مونتين) ومقالاته تنتشر في أرجاء القارة الأوربية، فبعد أن ترجم (جون فلوريو John Florio ١٥٥٢-١٦٢٥م) -عالم لغوي إنكَليزي- هذه المقالات في صورتها الأخيرة سنة (١٥٩٥م)، أي بعد وفاة (مونتين) بثلاث سنوات، لاقت إقبالاً منقطع النظير: "فطبعت مرات عديدة، في أوائل القرن السابع عشر، وغدت بذلك غذاءً دسماً للقارئ الإنكليزي، وعكف عليها وتأثر بها بعض كبار الأدباء في ذلك العصر"[٢].

وأول هؤلاء الأدباء، كان الكاتب الإنكليزي (فرنسيس باكون)، الذي كتب في عام (١٥٩٧م) مجموعة مقالات، وأعقبها في عام (١٦٠٢م) إصدار طبعة جديدة موسعة من مقالاته. التي تشبه مقالات (مونتين)، إلا أنها كانت أقرب إلى الأمثال والحكم منها إلى الفيض الأدبي[٣]. وبعد ذلك ذاع مصطلح المقالة في الأدب الغربي، وانتشرت الكتابة على منوالها، مما أدى إلى تطور شكلها ومضمونها مع ظهور الصحف والمجلات في القرنين السابع عشر والثامن عشر، فشهدت تطوراً واسعاً وتعدد مضامينها وأفكارها وما استدعته الأفكار الجديدة من التوسع فيها بأشكال فنية، وتعابير تجاوزت خطواتها الأولى في القرن السادس عشر[٤]، فلم تقتصر على التأملات الذاتية في بعض المشكلات التي تعرض للإنسان في حياته الخاصة، أو في علاقته بالمجتمع، بل اتجهت نحو تحليل مظاهر الحياة المعاصرة،

---

[١] فن المقالة الذاتية في الأدب العربي الحديث (سابق) :٢١.

[٢] فن المقالة، محمد يوسف نجم (سابق) :٣٤.

[٣] ينظر: م.ن:٣٤.

[٤] ينظر: فن المقال -أصول نظرية وتطبيقات، د.صالح أبو إصبع و د. محمد عبيد الله، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٢:١٧-١٩.

وتناولها بالنقد والتجريح، كما "طرأ عليها تغير من حيث الأسلوب، فاصطنع لها أسلوباً إنشائيتً جديداً، وطرقاً مستحدثة في العرض والتحليل"[١].

وهكذا، نجد أن المقالة الحديثة ظهرت أول الأمر، في الأدب الأوربي نتيجة ظروف خاصة، ومنه وصلت إلى الأدب العربي الحديث، فأخذها الأدباء العرب، وكتبوا على منوالها.

ب- في الأدب العربي:

لما كانت المقالة تعالج موضوعاً محدداً وتعتمد في أسلوبها على الحديث المباشر، من أجل أن يبين الكاتب عن نفسه، في إطار أخّاذ يؤثر عن النفس، فإن كثيراً من الباحثين يعودون بنشأة المقالة إلى الأدب العربي في عصوره الأولى، حيث تلك الفصول التي حفل بها أدبنا العربي واعتمدت في أسلوبها على المباشرة في التعبير عن رؤية ذاتية للكاتب والإفصاح عن مزاجه الخاص، و "يعدّونها بذوراً للمقالة في مفهومها الحديث، ويرون في الرسائل الإخوانية الأخلاقية، وما تدور عليه من تصوير ومسامرة وتفكه وعتاب ونصح"[٢]. وهي -في بعض صورها- نماذج جيدة لبعض أنواع المقالة. ومن هؤلاء الباحثين، (د.محمد يوسف نجم)، كما في قوله: "إذا تصفحنا كتب الأدب ومصادر التاريخ، وجدنا أمثلة كثيرة تدعم هذا الرأي الذي نذهب إليه، فصفة الإمام العادل للحسن البصري، مثل جيد للمقالة الأخلاقية"[٣].

ويستمر (محمد يوسف نجم)، في تنقيبه عن المقالة في تراث العباسيين، فيقف عند (الجاحظ ت: ٢٥٥هـ)، ويرى أن "رسائل الجاحظ، وفصول كتبه التي كادت تلم بكل موضوع، وما فيها من فكاهة عذبة، وانطلاق في التعبير، وتحرر من القيود، وتدفق في الأفكار، وتلوين في الصور، وتنويع في موسيقى العبارات، خير مثل على النموذج المقالي في الأدب القديم... وحسبنا مثلاً على مقالاته التصويرية،

---

[١] فن المقالة، محمد يوسف نجم (سابق) :٤٧.

[٢] فن المقالة الذاتية في الأدب العربي الحديث (سابق) :١٤.

[٣] فن المقالة، محمد يوسف نجم (سابق) :١٨.

كتاب (البخلاء). الذي صور فيه حياة البصرة وبغداد في عصره أحسن تصوير وأدقه، وعرض نماذج رائعة من البخل في أشخاص بعض معاصريه"[١].

والأمر عينه ما جاء في رسالة (التربيع والتدوير)، من صور ساخرة تجسد جانب الهزل عند الجاحظ وتفننه في رسم الصور الساخرة ذات الملامح (الكاريكاتورية) التي هجا بها معاصره (أحمد بن عبد الوهاب). ولا ضير أن نذكر نصاً من الرسالة –في هذا المقام– لنطلع إلى أي حدٍ اقتربت تلك الرسالة من مفهوم المقالة، يقول: "كان أحمد بن عبد الوهاب مفرط القصر، ويدعي انه مفرط الطول، وكان مربعاً، وتحسبه–لسعة جفرته، واستفاضة خاصرته – مدوراً، وكان جعد الأطراف، قصير الأصابع، وهو في ذلك يدعي البساطة والرشاقة، وانه عتيق الوجه، أخمص البطن، معتدل القامة، تام البطن... وقد أُعطي البسطة في الجسم والسعة في العلم، وكان كبير السن متقادم الميلاد، وهو يدعي انه معتدل الشباب، حديث الميلاد، وكان ادعاؤه لأصناف العلم على قدر جهله بها"[٢].

وسمة الهزل هذه، والصورة (الكاريكاتورية)، التي رسمها الجاحظ لأحد معاصريه، في غلاف التصوير الساخر المتندر بدافع التفكه أو الازدراء، تجعل مثل هذه الأعمال الأدبية، قريبة الشبه بالمقالة التهكمية التي ملأت صفحات أدبنا الحديث، من كتب في المقالة، أمثال: (عبد العزيز البشري ١٨٨٦–١٩٤٣م)، و(إبراهيم المازني ١٨٨٩–١٩٤٩م)، وغيرهما.

وكذلك يذهب العقاد، إلى أن المقالة قديمة في الأدب العربي، وقد نشأت بعد قيام الدولة العباسية مع أدب (الفصول)، ثم امتزجت بالقصة، فاقترنت بالمقامة[٣].

ويرى العقاد، أيضا، أن أدب الفصول هو أصل المقالة الأول، ليس في الآداب العربية، فحسب، بل هو أقدم رائد للمقالة في الآداب العالمية، لأنه ظهر قبل ظهور مقالات (مونتين).[٤].

---

[١] م.ن:٢٠.

[٢] رسائل الجاحظ، أبو عثمان الجاحظ، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٤:١٤٣.

[٣] ينظر: يسألونك، (سابق) :٥.

[٤] ينظر: م.ن:٥.

وعدّ أيضا، بعض النقاد، ما رسمه (أبو حيان التوحيدي ت:٤١٤هـ) في كتابه (الإمتاع والمؤانسة) من صور هجائية، مثالاً للمقالة بصورتها الأولى، ولعل أصلحها للتمثيل –في معرض حديثنا– ما جاء في وصف (الصاحب بن عباد ت:٣٨٥هـ)، حيث أبرز التوحيدي نقائصه، ومعايبه في إطار يثير السخرية منه والازدراء به[١]. وكذلك ما جاء في (صيد الخاطر) لـ(ابن الجوزي ٥٩٧هـ)، من نصوص سجل فيها خواطره نتيجة تجاربه وعلاقاته مع الأشياء، "فكانت تلك الفصول خير مثال على المقالة في أدبنا القديم"[٢].

فيما بحث (السيد مرسي) عن صور المقالة في أدبنا القديم، ويرى أن من صورها ما جاء في مقدمة (الشعر والشعراء) لـ(ابن قتيبة ت:٢٧٦هـ)، وكذا في (مقدمة ابن خلدون ت:٨٠٨هـ)[٣]. في حين أن تلك النماذج لو عرضت على المقالة بوصفها فناً له سماته وحدوده، فإنها تأباه وتتعارض معه، حيث جاءت تلك النماذج القديمة في إطار الدراسات التخصصية التي تختلف في نهجها واهتماماتها، اختلافاً بيناً، يباعد بينها وبين المقالة، فكتاب كالشعر والشعراء، ما هو إلا دراسة نقدية، قدم لها صاحبها تقديماً أبرز فيه منهجه في معالجة قضايا الشعر والشعراء، الذين تناولهم بالدرس والتصنيف. وكذلك، جاءت مقدمة ابن خلدون، في إطار متكامل لدراسة اجتماعية، تقوم على أسس البحث العلمي، الذي يحشد كل المعلومات، ثم يمحصها في ضوء البيئة الاجتماعية بمكوناتها الاقتصادية والسياسية والجغرافية، وفي ضوء المنطق وطبيعة الأشياء.

والحق أن الأدب العربي القديم، لم يعرف المقالة بالصورة الفنية التي نعرفها اليوم، وإنما كان عندهم فن نثري يسمونه: (الرسائل)، تتناول موضوعاً ، أو موضوعات في أسلوب عربي أصيل، ويتناول فيها كتابها نظرات ومعتقدات ومذاهب

---

[١] ينظر: فن المقالة الذاتية في الأدب العربي الحديث (سابق) :١٩.

[٢] فن المقالة عند ميخائيل نعيمة، د. محمود فليح القضاة ود. مرلين عدنان، مجلة: جامعة دمشق، المجلد:٢٩، ع:١+٢، السنة:٢٠١٣:٥٨٩.

[٣] ينظر: المقال وتطوره في الأدب المعاصر، د. السيد مرسي أبو ذكرى، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢:٤٠.

مختلفة، أو مشاهدات عامة، أو قضايا فكرية واجتماعية، وقد يتخطى هذا إلى ما يتصل بالحياة من أمور الخير أو الشر.

أما في العصر الحديث، فقد نشأ المقال مرتبطاً مع الصحافة، واستمد منها حياته ووجوده، وتكونت موضوعاته، بحسب الاتجاهات التي كانت تسود الصحافة العربية إبان ظهورها. يقول الدكتور (عز الدين إسماعيل): "كلمة المقالة من دلالتها الفنية تُعد محدثة في أدبنا العربي، والحق إن تاريخ المقالة عندنا يرتبط بتاريخ الصحافة، وهو تاريخ يرجع بنا إلى الوراء أكثر من قرن ونصف قرن بكثير..."[١].

على أن الواجهة التي دخل من خلالها فن المقالة أدبنا العربي هي الغرب، من خلال تأثر نقادنا وأدبائنا بالأدب الغربي، سواء أكان عن طريق اطلاعهم على ما أنتج هناك بشكل مباشر وبلغته الأم، أم من خلال قراءة ما تم ترجمته. فقد سافر بعض أدبائنا إلى البلاد الأوربية، فاطلعوا على المقالة وتأثروا بما امتازت به من سعة الموضوعات وقربها من القراء، وقدرتها على إيصال الفكرة إلى أكبر عدد من العامة، "لقد وجد من يريد أن يكتب في الصحافة، مدداً في صنيع جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده ، وكلما مضت الأيام زادت الحاجة إلى الكتابة في الصحافة اليومية وفي المجلات الأسبوعية، وقد تهيأ لهذه الكتابة شكل المقالة في أقرب صورها وأيسرها من حيث الإعراب عن الفكرة، إعراباً واضحاً. وقد زاد من اتضاح صورة المقالة في غايتها وما ترمي إليه، إتصال جمال الدين ومحمد عبده بالغرب وإقامتهما مدة في باريس، وإصدارهما مجلة العروة الوثقى، وقد كان للمقالة حيز كبير فيها"[٢].

وقد كان لمصر، وسوريا، ولبنان، والعراق، الريادة في إنشاء الدوريات من المجلات والصحف، التي أخذت على عاتقها نشر المقالات بأنواعها على القراء[٣]،

---

[١] الأدب وفنونه (سابق) :٢٨٨.

[٢] أدب المقالة وادباؤها، سعيد عدنان، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٣:١٤.

[٣] للإطلاع على نشوء الصحافة في تلك البلدان، ينظر:

- أدب للمقالة الصحفية، د. عبد اللطيف حمزة، دار المعارف، مصر، ١٩٤٩: ١/١١-٢٥.
- الصحافة المصرية في مائة عام، د. عبد اللطيف حمزة، دار العلم، بيروت، (د-ت): ٢٢-٣٥.
- الأجناس الإعلامية وتطور الحضارت الإتصالية، د. عبد العزيز شرف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٣: ١٥٣-١٦٢.
- تاريخ الصحافة السورية، شمس الدين الرفاعي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٧: ٤٨-٥٦.

فقد كانت أكثر المواد التي يتم نشرها في تلك الصحف والمجلات، على شكل مقالات، إما سياسية، أو دينية، أو تعليمية، فضلاً عن الأدبية. مما أسهم بشكل كبير في وجود جنس المقالة في أدبنا العربي، لما امتازت به من سمات تتناسب وموضوعات الصحف من جهة، وتلاؤمها والمشاكل التي يعاني منها المجتمع تلك التي تحتاج إلى أن تكون موضوعات يكتب فيها نخب المجتمع، من جهة أخرى. وقد أدى ذلك إلى انتشار الكتابة المقالية، منذ القرن التاسع عشر، وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الصحافة، وظهورها في مصر، بدءاً من المدرسة الصحفية الأولى، وما يمثلها، من كتاب، أمثال: (رفاعة الطهطاوي ١٨٠١-١٨٧٣م)، و(عبد الله أبي المسعود ١٨٢٠-١٨٧٨م)، و(ميخائيل عبد السيد ١٨٦٠-١٩١٤م)، حين نشروا مقالاتهم في الوقائع المصرية، ووادي النيل والوطن وغيرها. ثم تطورت المقالة على يد مجموعة من الكتّاب، (كأديب إسحق ١٨٥٦-١٨٨٥م)، و(سليم النقاش ٠٠٠-١٨٨٤م)، و(سعيد البستاني ١٨٥٩-١٩٠١م)، و(محمد رشيد رضا ١٨٦٥-١٩٣٥م)، و(خليل مطران ١٨٧٢-١٩٤٩م)، و(نجيب الحداد ١٨٦٧-١٨٩٩م)، وغيرهم كثير. وكان للشؤون السياسية والاجتماعية والأدبية، دور كبير في استقطاب العديد من كتاب المقالة، كـ(عبد الرحمن شكري ١٨٨٦-١٩٥٨م)، (وعبد العزيز البشري)، و(طه حسين ١٨٨٩-١٩٧٣م)، و(إبراهيم المازني ١٨٨٩-١٩٤٩م)، وعباس محمود العقاد، وغيرهم.[١].

إلا أن المقالة -في بداية ظهورها في الأدب العربي الحديث- كان ينقصها النضج، فقد جاءت وريثة أجيال أدبية ورثتهم هذه العيوب التقليدية التي كان أبرزها الأسلوب و"نسجه الضعيف وزخارفه المتكلفة...ففيها المبالغة والتهويل إلى جانب خيال سقيم.."[٢]. ولاسيما تلك التي كانت تنشر في الصحافة المصرية.

- دائرة المعارف الإسلامية، دار الشعب، مصر، (د- ت): ١١/٢٤٦-٢٥٧.
- الصحافة في العراق، رفائيل بطي، معهد الدراسات العربية العالمية، العراق، ١٩٥٥: ١٠-١٢.
- الصحافة العراقية اتجاهاتها السياسية والاجتماعية والثقافية، منير بكر التكريتي، مطبعة الرشاد، بغداد، ١٩٦٩: ٥٢-٥٣.
- المقالة في الأدب العربي، د. طلعت صبح السيد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٦: ١٦-١٧.

[١] ينظر: فن المقالة ، محمد يوسف نجم :٦٤-٧٠.

[٢] فن المقالة الذاتية في الأدب العربي الحديث:٢٥.

أما التي نشرت في سوريا ولبنان، فقد تحررت نوعاً ما، من أسر السجع والتكلف، ولذا كانت تختلف عما كانت عليه المقالة في مصر، "فقد كان لبنان سباقاً إلى التجديد، بحكم ظروفه الاجتماعية والدينية، وصلاته الثقافية المبكرة مع الغرب عامة وفرنسا خاصة"[١]. فقد كان في لبنان كتّاب كبار أسهموا في تطوير الكتابة وتجديدها، من أمثال: (بطرس البستاني ١٨١٩-١٨٨٣م)، و(سليم البستاني ١٨٤٨-١٨٨٤م)، و(أحمد فارس الشدياق ١٨٠٥-١٨٨٧م) وغيرهم، وكانوا يميلون إلى الترسل والوضوح، ولاسيما في كتابات (عبد الرحمن الكواكبي ١٨٥٥-١٩٠٢م)، الذي كان "يحرص على تحرير الكتابة من قيودها، وتيسير أسلوبها مع العناية بالأفكار والاهتمام بالمضمون"[٢].

وغدت المقالة العماد والقالب المعتاد الذي تصب فيه الأفكار وتنشر بين الناس. وفي ظل هذه الحركة الصحفية وتوافر عدد كبير من كتاب المقالة البارزين، الذين اتضحت شخصياتهم الأدبية، وبرزت اتجاهاتهم الفنية، وكل هذا معناه تطور المقالة وازدهارها بشكل لم يسبق له نظير في تاريخ أدبنا الحديث. وصار فن المقالة من أكثر الفنون الأدبية النثرية ذيوعاً، بحيث غدت الكتب الأدبية التي كانت في صورة مقالات متنوعة الأغراض والأهداف، هي الأكثر شيوعاً وطلباً من القراء، فضلاً عن اتساع الصحافة وتنوع المقالة فيها[٣].

وكان لهذه القفزات السريعة في تطور المقالة وانتشارها، أن قسم الباحث (محمد يوسف نجم) تلك المدة التي ازدهرت بها الكتابة المقالية، على أربعة أطوار[٤]، تبدأ بالمدرسة الصحفية الأولى التي استمرت حتى قيام الثورة العرابية، في عام (١٨٧٩م)، وتنتهي بالطور الرابع، الذي بدأ مع بدايات الحرب العالمية الأولى وما تلاها من أحداث: "قلبت الحياة المصرية رأساً على عقب... وقد ظهرت في هذه

---

[١] فن المقالة والخاطرة في أدب عبد المجيد لطفي، ستار مصطفى، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٢: ٣٢-٣٣.

[٢] م.ن:٣٣. وينظر: النثر العربي في نماذجه وتطوره لعصري النهضة والحديث، د.علي شلق، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤: ٣٠ و٣١٩.

[٣] ينظر: المقالة في الأدب العربي (سابق):١٩.

[٤] للاطلاع على تفاصيل الأطوار الأربعة، ينظر: فن المقالة:٦٥-٧٠.

الفترة من الصحف، التي تركت أثرها في الحياة الأدبية عامة، وفي المقالة خاصة"[١]. وكان لهذه الحركة الصحفية السريعة تأثير بالغ وكبير في تطور المقالة، حتى امتازت في هذا الطور، "بالتركيز والدقة العلمية، والميل إلى بث الثقافة العامة لتربية أذواق الناس وعقولهم . أما أسلوبها، فهو أسلوب الأدب الحديث الذي عُرف عند أقطاب المدرسة الأدبية الحديثة"[٢].أمثال: العقاد، والمازني، وطه حسين، و(هيكل ١٨٨٨-١٩٥٦م)، و(بشارة الخوري ١٨٨٥-١٩٦٨م)، و(جرجي زيدان ١٨٦١-١٩١٤م)، وقد امتاز هؤلاء الأدباء بحظ كبير من الثقافة والحرية، مما أدى إلى تطور المقالة الصحفية على أيديهم تطوراً كبيراً. ولم نلبث أن وجدنا كتباً للمقالات، منها: (مطالعات) للعقاد، و(فيض الخاطر) لأحمد أمين، و(حصاد الهشيم) للمازني، و(المختار) للبشري. ولا شك أن أسلوب المقالات التي تضمنتها هذه الكتب، هو مثال الوضوح الناشئ عن الدقة في اختيار الكلمات، وسهولة التراكيب. وبعد أن كان ذلك الأسلوب مقيداً بالمحسنات البديعية المتكلفة، تحرر من أسر هذه الزخارف، متجهاً نحو البساطة في التعبير، وعمق الفكرة والميول إلى التركيز والموضوعية[٣].

وهكذا، أخذت المقالة تجتذب معظم كتّاب العصر، وأخذت -كذلك- تتسع للموضوعات كلها، تلك التي تتصل بالطبائع الإنسانية، كالقضايا الاجتماعية والسياسية، والاقتصادية، والأدبية، والدينية، وشملت فروع العلم والمعرفة كلها.

٣- أنواع المقالة:

نظراً لسعة الموضوعات التي تتناولها المقالة، والدروب المتنوعة والمتشعبة، التي تسلكها، فقد تفرعت إلى أنواع عدة، إما على وفق الموضوع الذي تدور حوله، وإما على وفق الطريقة التي يكتب فيها الكاتب المقالي . وبناءً على هذا تنوعت تقسيمات الدارسين لها، واختلفوا في أنماطها، فمنهم من قسمها، على وفق الموضوع الذي تدور حوله إلى: علمية، واجتماعية، ودينية، وسياسية، وأدبية، وغيرها.

---

[١] فن المقالة (سابق):٦٩.

[٢] فن المقالة (سابق):٧٠.

[٣] ينظر: المقالة في الأدب العربي (سابق) :١١.

إلا أن القسم الأكبر منهم ذهب إلى تقسيمها على نوعين: مقالة ذاتية، ومقالة موضوعية. وتتمثل الفروق الأساسية بين هذين النوعين في: "إن المقالة الذاتية تعنى بإبراز شخصية الكاتب، بينما تعنى المقالة الموضوعية بتجلية موضوعها، بسيطاً واضحاً خالياً من الشوائب التي قد تؤدي إلى الغموض واللبس. والمقالة الذاتية حرة في أسلوبها وطريقة عرضها، لا يضبطها ضابط، بينما تحرص المقالة الموضوعية على التقيّد بما يتطلبه الموضوع من منطق في العرض والجدل وتقديم المقدمات واستخراج النتائج"[١].

وقد جعل –من ذهب مع هذا التقسيم– لكل نوع منهما ألواناً مختلفة، فالمقالة الذاتية تقسم على: مقالة الصورة الشخصية، ومقالة النقد الأدبي، ومقالة وصف الرحلات، ومقالة السيرة، والمقالة التأملية، والمقال الترسلي، والمقال الحكائي[٢].

أما المقالة الموضوعية، فتقسم بدورها على: المقالة الدينية، والمقالة الفلسفية، والمقالة التاريخية، والمقالة العلمية، ومقالة العلوم الاجتماعية.

في حين يرى (عبد الجبار البصري) أن من الخطأ تقسيم المقالات على ذاتية، وموضوعية، وان التقسيم الأصح هو: مقالات أدبية فنية، ومقالات أدبية غير فنية[٣]. ونرى أن رأياً –كهذا– بعيد عن الصواب، حيث أن المقالات الموضوعية بعيدة عن أن تكون أدبية، ذلك أن المتصدين لها، والكاتبين على نهجها هم كتاب الأبحاث العلمية الذين استعانوا بالمقالة لنشر آرائهم وإذاعة نظرياتهم، هم وإن كانوا يقتربون من منهج المقالة الذاتية، بما يحاولونه من إبراز شخصياتهم وتأثراتهم الخاصة في الموضوع الذي يكتبون فيه، إلا أن الغالب عليها هو منهج البحث العلمي وما يقتضيه من جمع المادة وترتيبها، وتنسيقها، وعرضها، بطريقة علمية واضحة وجلية بما لا تفسح المجال أمام انفعالات كاتبها وأحاسيسه ومشاعره

---

[١] فن المقالة، محمد يوسف نجم (سابق) :٩٧.

[٢] ينظر: دراسات أدبية نقدية في الفنون النثرية، داود غطاشة ومصطفى محمد الغار، دار الفكر، بيروت، ط١، ٢٠٠٧:١٤٦–١٤٨. وينظر:المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية، محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء، مصر، ط١، ٢٠٠٧:٣١–٣٢.

[٣] ينظر: رواد المقالة الأدبية في الأدب العراقي الحديث، عبد الجبار البصري، منشورات وزارة الأعلام، العراق، ١٩٧٥:١٨.

الخاصة، إذ أنها تنبع من رغبة الكاتب في عرض جانب من جوانب نشاطه الفعلي التحصيلي تجاه موضوع ما من الموضوعات، عرضاً ينحى –قدر الامكان– عن شخصية الكاتب وأهوائه الخاصة، تلك التي تقوم عليها المقالة الذاتية.

ولأن المقالة –عموماً– هي التي احتفظت بالمعنى الأدبي والتاريخي للإصطلاح، إذ "كانت المقالة في أصلها تُكتب لتوفر قيماً أدبية خاصة، أي أن كاتبها كان يصطنع النثر الفني، وسيلة للتعبير عن احساسه بالحياة وتجربته فيها"[١].

لذا فإن المقالة الذاتية هي نفسها المقالة الأدبية التي يمكن تحديد سماتها بما تحفل به من شخصية كاتبها، فتبرز أسلوبه، وتسجل انطباعاته وتجاربه الذاتية والوجدانية، وتخلع من أدب نفسه وحسه ما يثير النفوس إعجاباً أو سخطاً، فضلاً عن الموضوع الذي تدور حوله. واستنادا إلى هذه السمات وتنوع موضوعاتها يمكن تقسيم المقالة الأدبية على:

١–**مقالة الصورة الشخصية:**وهي تعتمد على تجارب الكاتب الخاصة خلال رحلة حياته، فيتناول فيها مخزون ذكرياته، الذي حصله عبر السنين، وهي تتسع لعرض آماله وآلامه، وثرثراته، ويلفها عادة جو من الكياسة أو الفكاهة حتى تؤثر في القارئ.

٢–**مقالة النقد الأدبي:**وهي التي تتناول موضوعات الأدب بشقيه: الشعر والنثر، والقضايا الفنية التي تثار حولهما . وكثيراً ما تعكس الأفكار الأدبية التي يتبناها كتابها، أو تكون رداً على موضوع أدبي سابق لأحد الكتاب.

٣–**المقالة الوصفية:**وتعني بوصف المكان، ولاسيما حينما يرحل الكاتب إلى مكان لم يعهده سابقاً، فيقوم بوصفه مبرزاً انفعالاته الوجدانية، حنيناً للمكان الذي رحل منه، أو تعاطفاً مع المكان الذي حل فيه.

٤–**مقالة السيرة:**وتعني بتقديم صورة حية لحياة إنسان، إما أن يكون حياة الكاتب نفسه، أو حياة غيره، في إطار علاقة مباشرة تجمع الكاتب بشخصية بطل المقالة. وهي أقل من السيرة حيث تكتفي بتصوير شريحة واحدة، أو شرائح قليلة في موقف واحد، بكلمات موحية.

---

[١] فن المقالة، محمد يوسف نجم:٩٨. وينظر: فيض الخاطر، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، مصر، ١٩٤٢:١/١٧٨.

٥-**المقالة التأملية**:وتعتمد على التأمل في الحياة ومشاكلها، وتتبع حوادثها، من قبيل الحياة والموت والوجود والعدم. كما تقوم بعرض مأساة أخلاقيات البشر، وضراوة صراعهم من أجل الحياة وتتضمن أيضاً عادات وتقاليد المجتمع، وقضايا الصراع الاجتماعي بين القديم والجديد .

٦-**المقالة القصصية**: وهي قريبة من الأقصوصة إلى حد بعيد، إذ تقدم حكاية أو جزءاً منها، إلا أنها لا تحفل بالأساليب الفنية لكتابة الأقصوصة[١].

٤- الشعراء المقاليون (١٩٥٠-٢٠٠٠):

شغلت المقالة الأدبية منزلة الصدارة بين أجناس الأدب الأخر، خلال النصف الأول من القرن العشرين، فانبرى لكتابتها صفوة الأدباء آنذاك، وأمست الجنس الأدبي الأكثر شيوعاً، والأفضل سبيلاً على تنوع اتجاهاتهم الأدبية.

إلا أن تلك المنزلة لم تدم طويلاً، إذ بحلول النصف الثاني من القرن نفسه بدأت المقالة بالتراجع أمام تقدم أجناس أدبية أخر، هيأت لها ظروف علمية واجتماعية أن تتقدم على المقالة، "وصفوة القول أن المقالة الأدبية نشأت وازدهرت في النصف الأول من القرن العشرين، وبلغت ذروة مجدها الأدبي بمجلة (الرسالة)، ثم جنحت شمسها نحو الأفول بسيادة المنحى الواقعي في الأدب، وظهور أنواع أدبية صرفت المواهب إليها، كالشعر الحر، وقصيدة النثر... لشيوع هذين الضربين، وللظن الغالب أن من يكتب فيهما يلق من التقدير الأدبي أكثر ممن يكتب المقالة الأدبية"[٢].

ومن الجدير بالذكر، أن خلال تلك المدة –العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين– شرع التحول يمتد إلى النزعة الرومانسية، تلك التي اصطبغ بها النتاج الأدبي آنذاك وطفقت الواقعية تجد لها مشرباً فتلامس الأنواع الأدبية، لتشير إلى الأمراض التي يعيشها آنذاك المجتمع العربي، من فقر، وجهل، ومرض، واستعمار ينهب الخيرات، ويقيد الحريات والإرادة، فكان من آثار الواقعية أن إزدهرت–فضلاً

---

[١] ينظر: المقالة في الأدب العربي (سابق):٦٧-٦٩. وينظر: فن المقالة وأنواعها، د. عائشة يحيى، موقع الدكتورة عائشة يحيى على شبكة الأنترنت:www.dr.aysha.com-

[٢] أدب المقالة وأدباؤها: ٤٤.

عن الشعر الحر وقصيدة النثر- الرواية، وعلت مكانتها وصارت النوع الأدبي الأنسب الذي يسعى إلى التعبير عن الواقع[١]. حتى تخلت المقالة الأدبية عن عرش السيادة التي تربعت عليها قبل ذلك. ولكنها لم تنقرض ولم تختف، بل بقيت يزاولها الكتاب على ندرة وتباعد، وهم في جملتهم، أعلام اتسعت ثقافتهم وعمقت أفكارهم، وتعدوا حدود التخصص الضيق، فكانوا يكتبون وينظمون في أغلب فنون القول، من شعر، ورواية، وقصة، وسيرة، فضلاً عن المقالة. و"ليس ممن زاول المقالة الأدبية في النصف الثاني من القرن العشرين، من أراد أن يبني مجده الأدبي عليها، وأن يكتب اسمه في صفحات الأدب، على انه كاتب مقالة أدبية، بل هم يزاولونها على أنها وجه آخر من حركتهم الفكرية الأدبية يكملها، ولا يقع في الصدارة منها"[٢]. ومن هؤلاء، الذين أشار إليهم الأستاذ الدكتور (سعيد عدنان)، الشعراء الذين برزوا في النصف الثاني من القرن العشرين، الذين نظموا الشعر بشقيه: العمودي والحر، حينما ضاقت بهم بحور الشعر عن الإفصاح بما يجول في عقولهم من أفكار، رغبوا أن ينشروها في مجتمعاتهم، فلجأوا إلى جنس أدبي يكون قريباً من الشعر، فكانت عندئذ المقالة الأدبية إلى جانب شعرهم، وذلك انعكاساً للصلة الوثيقة بين الشعر والمقالة، إذ يغوص كلاهما بالقارئ إلى عمق نفس الكاتب أو الشاعر. والفرق بينهما يكون في درجة الحرارة التي تعلو وتتناغم فتكون قصيدة، أو تهبط وتتناثر فتكون مقالة[٣]. حيث "لابد للمقالة الأدبية من جذر من الشعر، لا ينفذ من خلال الموزون، بل يجد مساربه إلى النثر فيلقي عليه من الشعر ظلاً، وقد تضيق بحور الشعر بحال الشاعر وما هو فيه فيلتجئ إلى نثر المقالة الادبية مقترباً بها من الشعر"[٤].

وهكذا جاء النص المقالي الذي أنتجه الشعراء العرب الذين كتبوا المقالة الأدبية للمدة (١٩٥٠-٢٠٠٠)، موضع دراسة الشعرية في النثر الأدبي بشكل عام، والمقالة الأدبية بشكل خاص.

---

[١] ينظر: أدب المقالة وأدباؤها (سابق):٣١.

[٢] أدب المقالة وأدباؤها (سابق):٤١.

[٣] ينظر: فن المقالة، محمد يوسف نجم:٩٧.

[٤] أدب المقالة وأدباؤها (سابق):٣٧.

الفصل الأول

بناء الإطار الخارجي للنص المقالي

توطئة :

المبحث الأول : العنوان

أولاً: أهمية العنوان

ثانياً: أنواع العنوان

ثالثاً: وظائف العنوان

المبحث الثاني: المقدمة

أولاً: أنواع المقدمة

ثانياً: وظائف المقدمة

المبحث الثالث: العرض

أولاً: حسن التخلص

ثانياً: عرض الموضوع

ثالثاً: بناء الموضوع المقالي

المبحث الرابع: الخاتمة

أولاً: أنواع الخاتمة

ثانياً: وظائف الخاتمة

ثالثاً: شروط بناء الخاتمة

الفصل الأول

بناء الإطار الخارجي للنص المقالي

توطئة :

تميزت المقالة عن باقي الأجناس الأدبية الأخر، بطبيعة بناء الإطار أو الهيكل الخارجي لنصها، ذلك البناء الذي أسهم في منحها سمات الأدبية، وتفاعل بنياته سواء مع بعضها أو مع البنيات الأخر، بشبكة من العلاقات تحدد البدء، فتبث فيه دلالات من شانها أن توضح، متى وكيف يكون الانتقال إلى المرحلة التالية لتمهد لها، وتسلك الطريق إليها. وهذا هو موضوع الشعرية كما ذهب (تودوروف T.Todorov ١٩٣٩-٢٠١٧م)، في تبيان مفهومها: " ليس العمل الأدبي في حدِّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة... يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تضع فُرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[١].

والمقصود بالإطار، هو الشكل الخارجي للمقالة، وأجزاؤه هي: العنوان، والمقدمة ، والعرض ، والخاتمة. وتمثل هذه الأجزاء التصور البنائي لموضوع المقالة. وهي في أي جزء ترتبط مع الأجزاء الأخر، إلى أنْ تكشف العبارة الأخيرة عن كنه العبارات الأولى، وتبرر وجودها من دون أن تحس بأي فتور. وسنعمد على جعل كل جزء –من تلك الأجزاء– عنواناً لمبحث، كي نتعرف على مواطن الشعرية فيها، وعلاقات ربطها لتسهم في بناء النص المقالي.

---

[١] الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٢: ٢٣.

المبحث الأول: العنوان

نال العنوان أهمية الدارسين في النقد الحديث، نتيجة للمنزلة الأدبية التي استحوذ عليها، إذ يُعدّ من: "المفاتيح المهمة في إقتحام أغوار النص وفتح مغاليقه ومجاهيله...التي تفرض على الدارس أن يتفحصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النص"[١].

فالعنوان هو العتبة الأولى التي على القارئ المرور بها والاطلاع عليها، قبل الدخول في النص الأدبي، ولهذا نال اهتمام الأدباء وبناءه بشكل يتضمن دلالات تشير إلى موضوع النص الأدبي.

أولاً: أهمية العنوان

لقد أولت المناهج الحديثة والمعاصرة، في نظريات القراءة، وسيميائيات النص، وجماليات التلقي، أهمية كبيرة لعنوان النص، بوصفه مكوناً أساسياً ودالاً، يرافق النص، ولا يمكن الإستغناء عنه، ولكونه –أيضاً– أول المؤشرات التي تدخل في حوار مع المتلقي، فيثير فيه نوعاً من الإغراء والفضول العلمي والمعرفي، والتشويقي. وإليه توكل مهمة نجاح العمل الأدبي في إستجابة قراءة النص وتذوقه[٢]. ومادام العنوان يمثل علامة لغوية تعلو النص الإبداعي، فهو يعكس اتجاه الأديب في إبداعه الفني، وهو فضلاً عن ذلك، لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة، ومدخل أولي لابد منه لقراءة النص وتذوقه[٣].

فحينما نقرأ –مثلاً– هذا العنوان: (الخبر وأهميته في الصحافة والمجتمع) وهو عنوان مقالة أدبية، للأديب: (عبد الجبار البصري). نلحظ أنه يبتدئ بالاسم، وللاسم دلالة الثبوت والاستقرار، وهو لم يأت بهذا الشكل اعتباطاً، فلو إننا اطلعنا على

---

[١] العنوان في النص الإبداعي–أهميته وأنواعه، عبد القادر رحيم، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، الجزائر، العددان:٢–٣، ٢٠٠٨: ١٢٧.

[٢] ينظر: حدود التأويل (آراء في مشروع إمبرتو إيكو النقدي)، وحيد بن بوعزيز، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط١، ٢٠٠٨:١٤٩–١٥٦.

[٣] ينظر: علم العنونة، عبد القادر رحيم، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠١٠:٤١.

مضمون المقال، لتبين ما يهدف إليه معنى (الخبر)، وهو الثبات في أفكار متلقيه، كما يورد ذلك في إفتتاحية المقال، من تعريفات عديدة للخبر. منها: "الخبر هو سرد صحيح موقوت لأحداث وكشوف وآراء وأمور من أي نوع تؤثر في القراء وتثير اهتمامهم"[١]. فدلالة الاسم، ومعنى (الخبر) متطابقان، إذ إنّ ثبات الخبر لأحداث وأمور وقعت في المجتمع، واكتسبت الوجود بذاتها. يتكون المكون المعجمي للعنوان من اسماء وحروف، ويخلو من الأفعال، ذلك أن الجملة الإسمية لا تفيد الثبوت بأصل وضعها، ولا الدوام والاستقرار بالقرائن إلا إذا كان خبرها مفرداً أو جملة اسمية[٢]. فضلاً عن أن العنوان (الخبر وأهميته في الصحافة والمجتمع)، يتكون من مجموعة علامات ركبت على وفق نسق معين لتعطي معنى محدداً، يتمكن – بموجبه– من أداء دوره المنوط به على أكمل وجه، فلو أمعنا النظر فيه وجدناه مركباً على نسق المقابلة والتناظر، على نحو:

(الخبر وأهميته)، مبتدأ ، وحرف عطف ، واسم معطوف.

(في الصحافة والمجتمع)، شبه جملة في محل رفع خبر، وحرف عطف، واسم معطوف.

على الرغم من أن مصادر الخبر عديدة، إلا أنه في هذه الجملة تم حصره في الصحافة، "ويشبه الباحثون في الصحافة أسلوب صياغة الخبر بالهرم المقلوب"[٣]. فهناك تقابل بين المبتدأ (الخبر) من جهة، والخبر (في الصحافة) من جهة أخرى، والأمر نفسه للاسمين المعطوفين (وأهميته–والمجتمع). فحصر (أهمية الخبر) في (المجتمع) كما جاء في العنوان، على الرغم من أن أهمية الخبر تتعدى ذلك. فنسق المقابلة الذي جاء في العنوان:

(الخبر=الصحافة)

---

[١] الخبر وأهميته في الصحافة والمجتمع (مقالة)، عبد الجبار البصري، مجلة الأقلام، العراق، الجزء:١٢، آب ١٩٦٥: ١٨٦.

[٢] ينظر: الجملة الاسمية والجملة الفعلية، صلاح الدين الزعبلاوي، موقع شذرات على شبكة الأنترنت: www.shatharat.net

[٣] الخبر وأهميته في الصحافة والمجتمع (سابق):١٨٨.

(أهميته=المجتمع)

قد أعطى دوراً إيضاحياً، وعلامة بارزة دار حولها نص المقالة. والدور عينه لعبه عنوان (محمد مندور كتاب مجدٍ وكفاح)[١] ، للأديب: (حسن كامل الصيرفي). وبهذا يمتلك العنوان أحد المفاتيح الأولية والأساسية التي على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها والتعامل معها، لأنه يمثل "المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة"[٢]. مثلما شكل (الخبر وأهميته في الصحافة والمجتمع) مفتاحاً. استطعنا أن نحصل به على معان ساعدتنا في تخمين الموضوعات التي تدور حولها المقالة على ضوء التحليل السابق.

ثانياً: أنواع العنوان

تتعدد أنواع العنوانات بتعدد النصوص ووظائفها، وبتنوع طبيعة العنوان ومكوناته اللفظية، ويمكن إجمالها بما يلي:

١-يقسم العنوان بحسب مكان وجدوه في النص المقالي، على:

أ- العنوان الخارجي :

أو كما يسمى بالعنوان الرئيس أو الأساس، وهو حينما يعمد الكاتب إلى تقسيم مقالته على فقرات، ولكل منها عنوان فرعي. فيكون العنوان الخارجي الرئيس الذي يجمع كل فقرات المقالة وعنواناتها الفرعية. أو حينما تشكل مجموعة من المقالات كتاباً مستقلاً، فيكون عنوانه هو العنوان الخارجي. ويُعد بطاقة تعريف تمنح العمل الأدبي هويته، وينبئ بما في داخله من عنوانات فرعية يكون جامعاً لها ومشيراً إليها.

(كتابات غير ملتزمة)، عنوان كتاب للأديبة: (غادة السمّان)، وهو مجموعة من المقالات الأدبية، جاءت ضمن سلسلة من إصدارات (الكاتبة) اسمتها: (الأعمال غير الكاملة)، نوهت فيها عن سبب التسمية (بغير الكاملة)، بقولها: "لأنني لن أنشر كل حرف كتبته بل كل حرف أتصور أنه يستحق حداً أدنى من الحرص، أي

---

[١] ينظر: محمد مندور كتاب مجد وكفاح (مقالة)، حسن كامل الصيرفي، مجلة الكتاب العربي، ع: ١٣، يونيو ١٩٦٥: ٧٢.

[٢] السيميوطيقا والعنونة، د.جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع:٢٣، نيسان ١٩٩٧:٩٠.

مختارات من أعمالي... ثم أن هذه السلسلة هي بحق –الأعمال غير الكاملة– لأنني ما زلت أنبض توقاً إلى كتابة الأفضل"[١].

وعلى الرغم مما يوحي به العنوان (كتابات غير ملتزمة)، من معنى عدم الالتزام، ولا وجود لضابط محدد يمكن أن تستقر عليه نصوص الكتاب. أقول: على الرغم من ذلك، إلا أن الموضوعات التي دارت حولها مقالات الكتاب، تشير إلى الثبات والاستقرار، كما دلت على ذلك جملة العنوان. ونكتفي بهذا النص من مقالة (ما بعد الموت)، للإشارة إلى ذلك، جاء فيها: "حينما يموت كاتب ما، تمتلئ الصحف بكلمات رثاء الأصدقاء له، الأصدقاء الذين كان اضطهادهم له حياً من أبرز أسباب سقوطه ميتاً. فجأة، يكشف الجميع محاسن الفقيد، عظمة أدبه، عبقرية أسلوبه، خلود مدرسته..."[٢].

دارت المقالة حول موضوعات عكست حالات سلبية في المجتمع، حالات أقل ما يمكن أن توسم به أنها ثابتة متجذرة، لم يستطع التطور والتحول أن يغير منها، بل ظلت لصيقة به وبسلوك أبنائه، متأصلة في عاداته. فالنص هنا، –كما في باقي نصوص الكتاب– يشير إلى حالات وموضوعات ثابتة ومستقرة، لا يشوبها التحول، كما دلت على ذلك، الجملة الاسمية التي تكوّن منها العنوان.

هذا فضلاً عن الموضوعات التي تناولتها مقالات الكتاب، التي تدور حول نقد المجتمع باتجاهاته كلها، (العادات والتقاليد، والمعتقدات الدينية، والسياسية، والتعليمية) وترتبط، جميعها بعنوان الكتاب (كتابات غير ملتزمة)، فيشير العنوان إلى أن نصوصه تعكس حالة من النقد اللاذع تجاه سلبيات إعتاد عليها المجتمع، وهي تصورات غير ملتزمة بما التزم بها المجتمع، كما في قولها: "ضحية هواية إطلاق الرصاص في لبنان، وإذا كانت تلك طريقة فولكلورية في الإحتفال بالأعياد وبالثورات والجنازات، فإن تلك الطريقة لا تليق وسيلة للإحتفال بمولد النبي الذي جاء أصلاً ليبشر بحضارة كل ما فيها يرفض همجية الأسلوب في الإحتفال بذكراه"[٣].

---

[١] كتابات غير ملتزمة–مقالات، غادة السمان، منشورات غادة السمان، بيروت، ط٣، ١٩٩٥:٦.

[٢] كتابات غير ملتزمة–مقالات، غادة السمان (سابق):١٦.

[٣] رجوع القانون إلى صباه (مقالة) من كتاب: كتابات غير ملتزمة (سابق) : ١٦٤.

تضمن النص ألفاظاً تدل على الرفض وعدم القبول، فكان حقل المكون المعجمي هو الإزدراء والرفض، بألفاظ تضمنت: (الثورات، الجنازات، لا تليق، يرفض، همجية، الدخان، الحرائق، تأكلها، المحترقة، الضعف، الصخب، زخات الرصاص، الطائش، متوتراً، لا يمت، مات...) في نص لا يتجاوز الستة أسطر من فضاء المقالة. وظفها النص ليشير إلى حالة من الاستهجان والدعوة إلى تغيير الأخلاق والسلوك داخل المجتمع.

وعليه فإن هناك وشائج وعلائق تربط العنوان الخارجي بنصوص العنوانات الفرعية، فيكون العنوان الخارجي بحق، مدخلاً توضيحياً للدخول إلى العمل الأدبي.

ب-العنوان الداخلي :

أو ما يسمى بالعنوان الفرعي، يأتي بعد العنوان الخارجي، ليشترك معه في تكملة المعنى والوظيفة. ويتصدر هذا النوع من العنوانات، الفقرات أو الموضوعات التي يتكون منها العنوان الرئيس، على أن يحمل سمة الاستقلال بنفسه، لأنه يرتبط معه بعلاقات دلالية، سواء أكان ذلك، على مستوى اللفظ، أم على مستوى المعنى. على نحو ما جاء في مقالة: (الحبر..والشعر..والنار)[١]، للأديب: (نزار قباني)، من عنوانات داخلية فرعية، على نحو: (خمس أغان للألم – رجل من الداخل- ففي الشعر علينا أنْ نقول أحسن ما عندنا لا كل ما عندنا- عودة إلى سدوم – حكاية لاجئ- أبواب مغلقة- في المقهى).

على الرغم من تباعد العنوان الخارجي عن عنوانات نصوصه الداخلية، على مستوى اللفظ، إلا إننا لو تتبعنا النصوص، لتوضح لنا الخيط الرابط والعلائق المتواشجة التي تربط العنوان الخارجي بالعنوانات الداخلية، فضلاً عن الدلائل التي تشير إليها تلك العنوانات لنصوصها. يتكون العنوان الخارجي من ثلاث مفردات: (الحبر-والشعر-والنار)، فما الرابط بينهما على مستوى المعنى؟ عند الاطلاع على الأسطر الأولى من المقال، يتضح لنا أن الشعر الذي توسط اللفظين، هو الرابط بينهما، أو هو الناتج الذي تكون من النار وعبورها خلال الحبر، :"كنتُ أظن أن

---

[١] الحبر..والشعر..والنار (مقالة)، نزار قباني، مجلة الآداب، لبنان، ع:١٠، أكتوبر ١٩٥٧:١٠.

مهمة الحرف تنتهي بمجرد أن يقال...اليوم فقط اكتشف أن الحروف التي نكتب، هي كالألكترونيات التي تشكل مادة هذا الكون. لا تهدأ أبداً، إنها تتحرك، وتتوالد، وتتكسر، وتنقل من رأس إلى رأس، كما تنقل موجات الضوء وذبذباته بين الكواكب والشموس المشتعلة"[١].

يصف النص، ولادة الشعر على أثر الحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر أثناء المخاض الفكري، فهي بمنزلة النار المتوهجة التي تستعر به وتمر من خلال الحبر على الورق. فالرابط بين الحبر والنار (طرفي عبارة العنوان)، هو الشعر الذي توسط اللفظتين.

أما العنوانات الداخلية– التي أشرنا إليها آنفاً –ما هي إلا عنوانات قصائد لشعراء آخرين، تخضع للولادة نفسها التي يخضع لها أي نص شعري ، شأنها في ذلك شأن كل ولادة للشعر، يقول: " قصيدة مجاهد لا تعطي نفسها بسرعة، ولا تموت بين أصابع القارئ كما يموت أكثر الشعر، إن ذراتها الجمالية يحطم بعضها بعضاً، فتشتعل من هذا التصادم، الحروف، واحداً بعد واحد، وتضيء الفواصل حتى يتهيأ للقارئ أن طريقه مزروعة قناديل وحرائق... إنه يحفرها بضلوعه وأظافره وريش أجفانه..."[٢].

فلو تتبعنا ألفاظ النص أعلاه –رغم صغره– لوجدنا أن كثيراً منها ترتبط بألفاظ العنوان الخارجي للمقالة، أو من الحقل الدلالي نفسه، (قصيدة– أصابع–القارئ– الشعر– ذراتها– تشتعل– تصادم– الحروف– تضيء– الفواصل– قناديل– حرائق)، فكل لفظ منها يرتبط بأحد ألفاظ العنوان الرئيس، هذا فضلاً عن المعنى الذي يشير إليه النص، الذي يقترب من معنى العنوان –كما ذهبنا آنفاً– والأمر نفسه في ارتباطها مع العنوان الداخلي (رجل من الداخل)، فالخيط الذي يربط العنوان الرئيس بالنص يمر من خلال العنوان الداخلي، فيكون الثلاثة (العنوان الخارجي–العنوان الداخلي–النص) مرتبطين بعلاقة واحدة.

---

[١] الحبر..والشعر..والنار (مقالة) (سابق) : ١٠.

[٢] م.ن: ١١.

٢-يقسم العنوان بحسب المعنى، على:

أ- العنوان الحقيقي :

وهو العنوان الذي يشير إلى موضوعه، بشكل صريح وواضح، من دون أن يتضمن معان مجازية، ترهق القارئ في تأويلها، وفي تتبع انعكاساته داخل النص، وذلك تماشياً مع المناداة التي تتطلب في تشكيل العنوان "الوضوح والاشتمال والتكثيف، لتحرير النص من العزلة وتمتيعه بقراء يساهمون في إنتاج معناه"[١].

(الشريف الإدريسي، أعظم جغرافي أتى بعد بطليموس في القرون الوسطى)، عنوان طويل لمقالة أدبية سيرية، للأديب: (عبدالله كنون) تناولت شخصية العالم العربي (الإدريسي) ومكانته في علم الجغرافيا، في عصر القرون الوسطى. وعلى الرغم من كثرة ألفاظه إلا أنها ألفاظ واضحة وغير مشتملة على المجاز، بحيث تسهل على القارئ فهمها وتأويلها، والتكهن بالمسار الذي يدور حوله نص المقالة. ربما نقف عند مصطلح (أعظم)، صيغة (أفعل التفضيل)، اسم دال على التفاضل بين شيئين، إما في محمود وإما في مذموم، وهو في العنوان السابق يدل على الحسن المحمود. وقد ورد مجرداً من (ال) التعريف، ولا تكون كذلك إلا لحكمين: أولهما، اتصاله بحرف الجر(من) لفظاً وتقديراً. نحو: زيد أفضل من عمرو، والحرف (من) لإبتداء الغاية. وثانيهما، أن يستوي فيه الطرفان، سواء أكانا مفرداً أم مثنى، أم جمعاً. وأن يلتزم حالة واحدة هي: الإفراد والتذكير مضافاً إلى نكرة[٢]. وهي الحالة التي أشار إليها مصطلح (أعظم) في العنوان السابق، إذ أن الصيغة جاءت لتساوي بين (الإدريسي) من جهة، و(جغرافي) من جهة أخرى. ولم تستعمل هذه الصيغة اعتباطاً، وإنما لتشير إلى حالة، نوه إليها العنوان، وفصلها النص بعد ذلك. "تظهرنا على مقدرة الشريف الإدريسي البيانية... وثقافته المتميزة في عصره، وتدل على أنه لم يلق التقدير اللائق به في المشرق، وخيبة أمله في أهله، برغم ما هي عليه من بسطة حال واقتدار..."[٣].

---

[١] النص الموازي للرواية-إستراتيجية العنوان، شعيب حليفي، مجلة الكرمل، فلسطين، ع:٤٦، ١٩٩٢:٨٨.

[٢] ينظر: صيغة أفعل التفضيل في القرآن الكريم-دراسة نحوية، د.بسام حسن مهرة، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، المجلد العشرون، ع:٢، يونيو ٢٠١٢:٣٤.

[٣] الشريف الإدريسي أعظم جغرافي أتى بعد بطليموس في القرون الوسطى، عبد الله كنون، مجلة: المناهل المغربية، ع:١، نوفمبر ١٩٧٤:١٥.

لم يلق (الإدريسي) المنزلة التي استحقها من لدن معاصريه، وأراد النص أن يعيد إليه هذه المنزلة المستحقة، بأفعل التفضيل (أعظم).

ب- العنوان المجازي :

وهو العنوان الذي يتضمن صيغة المجاز، أي: صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى مرجوح بقرينه. وعنوانات كهذه، غالباً ما تتضمن ألفاظاً يقصد بها غير معناها الحرفي، بل معنى له علاقة غير مباشرة بالمعنى الحرفي. والمجاز من الوسائل البلاغية التي تتخذها عنوانات كهذه، ثوباً ترتديها، فتظهر بها أعلى النص. وهو على نوعين: مجاز لغوي، ومجاز عقلي. فمثلاً مقالة: (كأس ويسكي في جنازة شهيد) للأديب: (سميح القاسم)، إذ يتضمن العنوان عبارتين: الأولى (كأس ويسكي)، مبتدأ ومضاف إليه. والثانية: (في جنازة شهيد)، شبه جملة في محل رفع خبر ومضاف إليه.

هناك تنافر وتناقض بين معنى الجملتين، بحسب المعنى الظاهري، بين حضور (كأس الويسكي) في (جنازة الشهيد)، بيد إننا -لو اطلعنا- على نص المقالة ومضمونها، لتبين لنا، أن العنوان قد أخذ منحى مجازياً، إذ لم تشر عبارة (كأس ويسكي) إلى الشراب المعروف. وأيضاً في عبارة (جنازة الشهيد) التي أريد بها معنى آخر، تظهر خيوطه بمجرد أن نطلع على نص المقالة، التي يقول فيها: "ويتضح دون جهد تأملي تحليلي، أن هؤلاء المغتربين (المستغربين)، أخذوا بما يلمع على السطح من صدف الثقافة الغربية وبلاستيكها، وانحلت مفاصلهم إزاء شعر جيرانهم وفنهم، ولاسيما وأن سيقانهم الضعيفة لم يقدر لها أنْ تقف على أرض الشعر العربي والثقافة العربية الصلبة. ومن هنا فقد ذهبوا إلى أن الشعر العربي لن يكون جيداً إلا أذا كان فرنسياً أو انجليزياً مترجماً... ولما كانت الإنتفاضة (الأمود) فأنهم يخاطبونها، بإحتشام واضح: يا مدام إنتفاضة لا يليق بك أن تعبري عن نفسك بهذا الشكل، ولا يليق بك أن يكون شعرك مباشراً مثل إنفجار الشريان. أنتِ سيدة غامضة، فليكن شعرك غامضاً.."[١].

---

[١] كأس ويسكي في جنازة الشهيد (مقالة)، سميح القاسم، مجلة الناقد، لندن، ع:٢٦، آب ١٩٩٠:٨.

المقالة نقدية، تدور حول الصراع التقليدي بين المناصرين للموروث، والمجددين المعجبين بالمناهج الأدبية الغربية، هؤلاء المتبنون لمقولاته، الرافضون للشعر العربي التقليدي بشكل عام، وشعر الإنتفاضة الفلسطينية، بشكل خاص. وبذلك تكون عبارة (كأس ويسكي) مؤهلة لتشير إلى هؤلاء النقاد العرب المتأثرين بالنقد الأوربي، فيما تشير عبارة (جنازة الشهيد) إلى الشعر العربي الذي اتخذ من الإنتفاضة الفلسطينية، موضوعاً له.

وما هذا التناقض بين عبارتي العنوان، إلا دلالة على التنافر بين موطن هؤلاء وموروثهم الثقافي العربي، والآليات النقدية الغربية التي يحاولون بها نقد القصيدة العربية البعيدة عن تلك الآليات. فالتناقض بين موطن القصيدة وبيئة ولادتها من جهة، وبين أدوات نقدها، من جهة أخرى، شبيهة بحالة التناقض بين الويسكي، والشهيد، أو بين الكأس والجنازة.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن عنوانات كهذه كثيرة الاستعمال من لدن الشعراء في كتاباتهم المقالية، مقارنة بالنوع الحقيقي الأول. فقد ملأت مقالاتهم ذات العنوانات المجازية، الصحف والمجلات والكتب–كما سنرى لاحقا– ربما بتأثير من الشعر، وما يعكسه على فكر ناظميه[١].

٣–يقسم العنوان بحسب العلاقة الدلالية بينه وبين النص، على:

أ– العنوان الذاتي :

على الرغم من أن المقالة الأدبية، تعكس وجهة نظر الكاتب تجاه الموضوع، أي: تناوله على وفق رؤية الكاتب. بناءً على ما نلمسه في نص المقالة، إلا أن بعض الكتّاب يعمدون إلى أن يشيروا إلى ذواتهم في العنوان –بشكل مباشر– ليدلوا على حصيلة تجربتهم وآرائهم للظواهر المختلفة التي تشكل إدراكهم وعواطفهم وأفكارهم. فالعنوان الذاتي، هو ما يتضمن ألفاظاً تشير إلى ذات الكاتب، كالضمائر (أنا–نحن–تاء الفاعل–ياء المتكلم–الضمير المستتر)، على نحو العنوانات: (موقفي من الشعر الحر)[٢]، و(في وصف حالتنا)[٣]، و(كيف أظل شاعراً، وقد فقدتُ الدهشة)[٤]،

---

[١] للإطلاع على مثال آخر على العنوان المجازي، ينظر: جدار الصوت– مونودراما شرقية (مقالة)، بندر عبد الحميد، مجلة الناقد، لندن، ع: ٣٠، ديسمبر ١٩٩٠: ٥٠.

[٢]موقفي من الشعر الحر (مقالة)، نازك الملائكة، مجلة الأقلام، العراق، الجزء:١١، تموز ١٩٦٦:١٧٣.

[٣]في وصف حالتنا (مقالة)، محمود درويش، مجلة الكرمل، فلسطين، ع:٣، يناير ١٩٨٢:٤.

[٤]كيف اظل شاعراً وقد فقدت الدهشة (مقالة)، أنسي الحاج، مجلة الناقد، لندن، ع:٢١، آذار ١٩٩٠:١٦.

و(لا أتمرد على عبيد متسلطين)[١]، وغيرها كثير. وأحياناً بالكلمات، كما في مقالتي: (ذكريات)[٢]، و(حصاد السنين)[٣]. تقترب المقالة التي تحمل عنواناً ذاتياً من جنس السيرة الذاتية، لما يدور نصها حول أحاسيس الكاتب وأفكاره، متطرقاً فيه –أحياناً– إلى تضمين صور من حياته اليومية، كما جاء في مقالة: (حصاد السنين)، للأديب: (عامر محمد بحيري)، التي يقول فيها: "نزلتُ القاهرة في الثالثة عشرة، لألتحق بالمدرسة الثانوية، ولا داعي لذكر شيء عن الفترة السابقة، على ذلك، فقد كتبتها في وقت مبكر بعنوان النشأة الأولى.. وفي القاهرة قرأت ديوان حافظ، وتابعت مساجلاته مع شوقي في المناسبات"[٤].

الأسلوب السردي الذي زخرت به المقالة، بما تضمنه من أفعال: (نزلتُ– لألتحق– كتبتها– قرأتُ– تابعتُ)، يجعل من المقالة قريبة من السيرة الذاتية، على الرغم من أن المساجلات، التي جرت بين (حافظ وشوقي) من وجهة نظر (الكاتب)، هو الموضوع الذي دار حوله نص المقالة.

وبذلك تكون العلاقة الدلالية بين العنوان ونصه، هي من تعكس الذاتية وتوسمه بها، فيغدو العنوان والنص واسم الكاتب، أدوات تعكس صوراً من السيرة الذاتية للكاتب. وهو أسلوب رائج اتخذه المقاليون وسيلة لكتابة كثير من مقالاتهم.

ب– العنوان الموضوعي :

وهو العنوان الذي يخلو من الألفاظ التي تشير إلى ذات الكاتب ، فيجعل من موضوع محدد مركزاً يدور حوله النص، ويجعل منه مرجعاً إليه. وعلى الرغم من أنه يدل على استقالية العنوان عن ذات الكاتب وآرائه الشخصية، إلا أن ذلك لا يعني ابتعاد الموضوع عن شخصية الكاتب ووجهة نظره وأفكاره. بل إننا حينما نطلع على نص مقالة تحمل عنوانا موضوعيا، نلحظ ميول الكاتب إلى أسلوب –في الكتابة– يجمع بين الذاتية والموضوعية.

---

[١] لا اتمرد على عبيد متسلطين (مقالة)، أنسي الحاج، مجلة الناقد، لندن، ع:١٩، كانون الثاني، ١٩٩٠:٦.

[٢] ذكريات (مقالة)، صلاح عبد الصبور، مجلة البيان الكويتية، ع:٣، يونيو ١٩٦٦:٤.

[٣] حصاد السنين (مقالة)، عامر محمد بحيري، مجلة الأديب، لبنان، ع:٣، مارس ١٩٧١:٦.

[٤] م.ن:٦.

فمثلاً عنوان مقالة: (عن الوزن والإيقاع)، على الرغم من خلوه عما يشير إلى ذاتية كاتبها (صلاح نيازي)، إلا أن في نصها آراءً وأفكاراً، لا يمكن إلا أن تعود إلى صاحبها، كما في قوله: "أن التفعيلة الواحدة كمتفاعلن، مثلاً في بحر الكامل، تختلف نبرة وايقاعاً من شاعر لشاعر. بل تختلف من قصيدة إلى أخرى عند الشاعر نفسه، بل من بين إلى بيت... وهي كالنوتة الموسيقية لا تتشابه لدى عازفين ولا تجيء نفسها مرتين لدى عازف واحد. أو هي كالوجه البشري، فهو وإن بدا بنفس الملامح والقسمات، إلا انه يتعدد ويتناقض في الغضب وخلافه، في الفرح وخلافه، في التسامح وخلافه في التهجم والبسمة"[١]. المقالة نقدية تدور حول موضوع الوزن والإيقاع في الشعر العربي. وهو من الموضوعات التي أشبعتها البحوث والدراسات العربية قديماً وحديثاً، إلا أنه، وبالرجوع إلى النص، والوقوف عند الأساليب البلاغية التي زخر بها النص، على نحو:

- التشبيه: (كالنوتة)
- التكرار: (من شاعر لشاعر)
- الطباق: (التهجم–البسمة)

تجعل من النص مرآة تعكس أحاسيس (صلاح نيازي)، وأفكاره.

فخرج الموضوع وهو مشبع بذاتية (الكاتب)، التي وشحت المقالة وجعلتها بخانة المقالة الذاتية.

نلحظ عند نهاية الموضوع، تعدد عنوانات المقالة، وتنوعها بحسب العلامات اللسانية، من كلمات وجمل ونصوص، تظهر على رأس المقال لتدل عليه وتعينه، فتشير لمحتواه الداخلي. يهتم الكاتب بصناعتها، ليجعل من العنوان أداة وقع بالغة في تلقي، كل من القارئ أو مجموعة المتلقين على اختلاف مستوياتهم.

---

[١] عن الوزن والإيقاع (مقالة)، صلاح نيازي، مجلة اللحظة الشعرية، العراق، ع:١، يناير ١٩٩٢:٤٣.

ثالثاً: وظائف العنوان

يتضمن العنوان العمل الأدبي، ويستتبع نصه، وإذ هو يتركب من عناصر عدة، حين يظهر كجملة مكثفة تسهم كل مركبات الخطاب في صنعها، فإنه يحيل على مجموعة من العلامات المشكلة للعلاقة التي تربطه بالنص، وتحدد له جملة من الوظائف التي تعين العمل الأدبي أو مضمونه[١].

وتُعد وظائف العنوان من المباحث المعقدة للمناص، لذا اتجه بعض الدارسين إلى تحليله، متخذين من الوظائف اللغوية التواصلية سبيلاً للمقارنة. هذا ما لاحظه الناقد الفرنسي (جيرار جينيت G.Genette ١٩٣٠-٢٠١٨م)، الذي يُعد من أفضل الكتاب الذين تناولوا علم العنونة[٢].

ولعل تحديد هذه الوظائف يسهم كثيراً في فهم دلائل النص المقالي، وسبر أغواره. ويمكن إجمالها، لما يأتي:

١-الوظيفة التعيينية:

وتسمى أيضا، وظيفة التسمية، فهي تحمل تسمية العمل المنجز، وتحدد وجوده، وتجعله متداولاً معروفاً عن غيره من العنوانات. ووظيفة كهذه -تؤدي المطابقة التي تُعد: "من أهم الوظائف التي يمكنها أن تتجاوز بقية الوظائف، لأنها تريد أن تطابق بين عناوينها ونصوصها"[٣]. وهي -على الرغم من ذلك- في أجناس أدبية محددة، إلا أنها في المقالة لا تشكل تلك الأهمية، ذلك أن عنوان المقالة غالباً ما يتم تشكيله بعناصر لغوية، يصعب معها تحديد جنس النص، ما لم نطلع عليه، فنتعرف على طريقة بنائه. فحينما نقرأ -مثلاً- هذه العنوانات (أدب الغربة عند القيروانيين)[٤]، و(الأدب العربي في العالم الحديث)[٥]، و(امرأتان عظيمتان من دولة

---

[١] ينظر: .Production de linterel romanes que, P.168-

[٢] ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعاد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٨:٧٣.

[٣] عتبات جيرار جينيت (السابق) : ٧٨.

[٤] ادب الغربة عند القيروانيين (مقالة)، أحمد القديدي، مجلة فكر، تونس، ع:٨، مايو ١٩٧٥:٧٦.

[٥] الادب العربي في العالم الحديث (مقالة)، يوسف الخال، مجلة فكر، تونس، ع:٣، ديسمبر ١٩٦١:٢.

المغول)[١]، يخال إلينا أمام كتب ودراسات بحثية، أو حتى أمام قصة أو رواية –كما في العنوان الأخير– ولا يمكن الركون عندها على أنها عنوانات لمقالات، إلا بعد الاطلاع على نصوصها ومعرفة حيثياتها. وذلك يشير إلى تداخل فن المقالة مع أجناس الأدب الأخر. إلا أن هناك بعض عنوانات لكتب تتضمن مصطلح (مقالة)، مثل كتاب (سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى–نازك الملائكة)، نستطيع عندها أن نركن بأننا إزاء كتاب يضم مجموعة من المقالات، ويأتي ذلك من شهرة الكتاب أولاً، ومن مصطلح (مقالات) الذي جاء في نص العنوان، ثانياً.

٢–الوظيفة الوصفية :

وهي الوظيفة التي يسعى العنوان من خلالها إلى تحقيق أكبر مردودية ممكنة في وصف النص وتميزه بإحدى الميزتين: (الموضوعاتية، والخبرية)، مما حدا بـ(جيرار جينيت) أن يسميها (الوظيفة الإيحائية)، لأن التقابل الموجود بين نمطي: (الموضوعاتية والخبرية)، لا يحددان لنا تقابلا موازياً بين وظيفتين من الممكن أن تكون الأولى (موضوعاتية)، والأخرى (خبرية)، بل ينصهران كلاهما في بودقة وظيفية واحدة هي وصف النص وتمييزه[٢].

فهناك عنوانات لمقالات أدبية تعيّن الموضوع الأساس الذي سيدور حوله نص المقالة وتسميه، بلا تأويل أو تفسير، أو حتى الحاجة إلى الاطلاع على نصها، مثل: (خليل حاوي وعقده الخصوم)[٣]، و(خصائص الأدب المهجري)[٤]. فنعرف من خلالهما، أن موضوع المقال الأول، هي السيرة التي، تدور حول شخصية الشاعر (خليل حاوي)، بتعامله مع خصومه. ذلك لما يبتدئ به العنوان من اسم علم، وجانب من جوانب شخصيته. أما موضوع المقال الثاني (خصائص الأدب المهجري)، تاريخ

---

[١] امرأتان عظيمتان من دولة المغول (مقالة)، محمد بهجة الأثري، مجلة الرسالة، مصر، ع:٩٧٣، فبراير ١٩٥٢:٢١٠.

[٢] ينظر: عتبات جيرار جينيت (سابق):٨٣.

[٣] خليل حاوي وعقده الخصوم (مقالة)، محمد الماغوط، مجلة المعرفة، سوريا، ع:٧، يوليو ١٩٦٢:١٥١.

[٤] خصائص الأدب المهجري (مقالة)، أحمد زكي أبو شادي، مجلة الأديب، لبنان، ع:١١، نوفمبر ١٩٥٢:١١.

الأدب العربي الحديث، فالعنوان هنا، حدد موضوع النص، ونوعه، فضلاً عن وصف المسار الذي يدور حوله. يرى (جينيت) أن العنوانات الموضوعاتية، هي الأكثر استعمالاً وتداولاً في الساحة الأدبية والفكرية، والأمر نفسه، في عنوانات المقالات التي خضعت للدراسة في هذا البحث، إذ نلحظ أن كثيراً منها جاء ليؤدي الوظيفة الوصفية من خلال تحديد موضوع المقال.

على أن هناك عنوانات خبرية، تعليقية إبتعدت عن التصنيف التجنيسي، لتعين نص المقالة بشكله المحض، مثل ذلك ما جاء في عنوان (الجاحظ أكبر ساخر في الأدب العربي)[١]، يعطينا العنوان، خبراً يحتمل الصدق والكذب لذاته، وهو أسلوب استعان به بعض الكتّاب لإنشاء عنوانات بعض مقالاتهم، وهو قليل مقارنة بالعنوان الموضوعاتي.

٣-الوظيفة الإيحائية :

الوظيفة الإيحائية، أشد ارتباطاً بالنص من الوظيفة السابقة (الوصفية)، لما تشتمل عليه من أسلوب يثير الفضول عند المتلقي، عن طريق الإيحاءات في الكشف إلى ما تحيل عليه هذه العنوانات من نصوص، فضلاً عن كونها محط جذب وإغراء القارئ[٢]. تمتاز بهذه الوظيفة الكتابة الأدبية عما سواها من الكتابة العلمية التي تفرض على العنوان، الدقة والتحديد؛ ذلك لأن الكتابة الأدبية، كثيراً ما تميل إلى أكبر قدر من التمويه والغموض، على نحو عنواني: (بقايا الفصاح)[٣]، و(جديد وقديم)[٤]، اللذين تحمل اللفظتان الأوليتان منهما، على موقعين متشابهين من الإعراب. (بقايا=جديد). حيث أن كليهما، إما مبتدأ مرفوع لخبر محذوف تقديره (موجود)، وبالطبع هو موجود داخل النص. وإما خبر مرفوع لمبتدأ محذوف تقديره

---

[١] الجاحظ أكبر ساخر في الأدب العربي (مقالة)، جورج جرداق، مجلة العربي الكويتية، ع:١٢، نوفمبر ١٩٥٩:١١١.

[٢] ينظر: العنوان في الثقافة العربية- التشكيل ومسالك النص، محمد بازي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٢:٢٢.

[٣] بقايا الفصاح (مقالة)، شفيق جبري، مجلة المجمع العلمي العربي سوريا، ع:٢، أبريل ١٩٥١:١٦١.

[٤] جديد وقديم (مقالة)، سامي مهدي، مجلة أسفار، العراق، ع:٥، يوليو ١٩٨٦:١٤٥.

(هي وهو)، وهذا الموقع الإعرابي المتأرجح بين (المبتدأ والخبر) يتناسب مع حالة التمويه والغموض التي أشرنا إليها آنفاً.

يوحي العنوان الأول (بقايا الفصاح)، ويشير إلى ما تبقى من أساليب اللغة الفصحى السليمة بعد أن أخذت اللهجات المحلية تطغى في الاستعمال على اللغة الفصيحة، أو ربما بتأثير الغزو الثقافي الغربي على اللغة، يقول كاتب المقالة (شفيق جبري): "فإن الذي نشهده في عصرنا هذا، أن لغة العامة تقترب كل يوم من لغة الخاصة، ولا شك في أن جملة الأمور التي تعين على تداني اللغتين بنشر ما تستعمله العامة في كلامها من الألفاظ والتراكيب الفصيحة"[١]. تدور المقالة حول طائفة من الألفاظ التي استعملت من لدن العامة، وأصلها فصيح، فيما عدّها المجتمع أنها ألفاظ عامية، وهذا ما أوحى به العنوان (بقايا الفصاح).

أما العنوان الثاني (جديد وقديم)، وما يحمله من أسلوب الطباق، فيوحي إلى الصراع التقليدي القائم بين الجديد والقديم، يقول كاتب المقالة (سامي مهدي): "ويمكن القول أن المذاهب الأدبية والفنية التي ظهرت منذ ثورة الرومانسية على الكلاسيكية، حتى يومنا هذا، هي محاولات من التنميط. فما مذهب ظهر إلا وإدعى انه عز الطلب ونهاية الأدب. ولكن المستقبل كان كفيلاً دائماً بتفنيد هذا"[٢]. فما أوحى به العنوان. دار حوله نصها فكان موضوعاً له.

هذه الوظيفة الإيحائية، غدت الطريقة التي بنى عليها كثير من الشعراء المقاليين عنوانات مقالاتهم، بسبب تناسبها مع النص الأدبي، وقدرتها على حمل سمات شعرية توسمت بها عنوانات نصوصهم.

٤-الوظيفة الإغرائية :

تتحقق هذه الوظيفة حينما يكون العنوان متضمناً لما يغري به، وجاذباً قارئه المفترض، وينتج لما يناسب نصه محدثاً بذلك تشويقاً وانتظاراً لدى القارئ. وتُعد هذه

---

[١] بقايا الفصاح (سابق):١٦١.

[٢] جديد وقديم (سابق) : ١٤٥.

الوظيفة المرجع لرغبة كثير من الكتّاب في تشكيل عنوانات مقالاتهم، وبنائها بشكل يثير الإغراء والفضول لدى القارئ. فيغدو العنوان بمنزلة الإعلان التجاري الذي يدعو إلى الاطلاع على نص المقالة. ويُعد البناء الطلبي بصيغة الإستفهام، من أكثر أساليب هذه الوظيفة، بما يثيره الكاتب في العنوان الإستفهامي من فضول لمعرفة الإجابة عليه والبحث عنها في داخل النص. على نحو، مقالتي: (من أين يتفجر الشعر الروائي؟)[١] للأديب: (رفعت سلام)، و(هل تنفع الذكرى؟)[٢] للأديب: (سعدي يوسف). فصيغة السؤال التي تشكل على وفقها العنوان، تثير –لدى القارئ– رغبة في البحث عن الإجابة عليه في داخل نص المقالة، فتستهويه قراءتها.

وتأخذ الوظيفة الإغرائية –أحياناً– طريقة البناء التناصي في العنوان، فيعمد الكاتب المقالي إلى تعالق نص عنوان مقالته، بنص موروث من التراث المعرفي على نحو مقالة: (لو أخذ القوس غير باريها)[٣]، وهو عنوان مقالة للأديب: (إبراهيم السامرائي)، يتعالق فيها النص مع المثل المعروف عند العرب قديماً، الذي يفيد الاستعانة على أمر ما بأهل المعرفة والحذق به، ومنها قول الحطيئة:

يا باري القوس برياً ليس يحسنه لا تظلم القوس اعطِ القوسَ باريها[٤]

فيما تأخذ الوظيفة الإغرائية –أحياناً– اسلوب التكرار وما يثيره من بنية إيقاعية تستهوي القارئ وتبدي الرغبة لديه في قراءة النص، على شاكلة (أيها الطاعون في الموت في الموت في الموت)[٥] للأديب: (بول شاؤول). فتكرار شبه الجملة (في الموت). أحدث إيقاعاً في النص، يستهوي القارئ، فضلاً عما يفيده من توكيد لفظي، يعزز تلك الرغبة في القراءة.

---

[١] عنوان مقالة، رفعت سلام، مجلة آفاق، المغرب، ع:٢، يونيو ١٩٩٠:١١٥.

[٢] عنوان مقالة، سعدي يوسف، مجلة الكرمل، فلسطين، ع:٦١، أكتوبر ١٩٩٩:٢٠٥.

[٣] عنوان مقالة، إبراهيم السامرائي، مجلة مجمع اللغة العربية، الأردن، ع:٧–٨، يناير ١٩٨٠:٤٨.

[٤] ينظر: مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري (ت:٥١٨هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت (د– ت) : ١٦٤/٢.

[٥] عنوان مقالة، بول شاؤول، مجلة مواقف، لبنان، ع:٢٤–٢٥، نوفمبر ١٩٧٢:٣٠.

وفي بعض العنوانات يكون التجانس بين موضوعين، هو مركز الوظيفة الإغرائية في العنوان، مثل: (المذنب هالي في الأدب العربي)[١] للأديب: (رابح لطفي جمعة). ففي العنوان تجانس بين موضوع علمي فلكي (مذنب هالي)، من جهة. وبين موضوع أدبي (الأدب العربي) من جهة أخرى، هذا التجانس بين الموضوعين من شأنه أن يشكل حافزاً يثير الرغبة لدى القارئ في قراءة النص، والاطلاع على كيفية التعالق بين العلم والأدب.

وهكذا فان الوظيفة الإغرائية، اتخذت أساليب متنوعة، في تشكيل العنوان المقالي، وكان الهدف منها إحداث تشويق في نفس القارئ، وحافز يدفعه إلى قراءة النص. مما حدا بعملية تشكيل العنوان وبنائه، أن تسهم في عكس المظاهر الشعرية التي يتمتع بها النص المقالي، من حيث أن العنوان "عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائة من جهة. وعقد تجاري/إشهاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى"[٢]. في محاولة لتحقيق القيمتين الجمالية والدلالية في النص الأدبي بشكل عام، والنص المقالي، على وجه التحديد. مما حدا ببعض النقاد إلى عدّ العنوان. "موجهاً أولياً للقراءة"[٣]. فالعنوان، بما اشتمل عليه من سمات شعرية–هو الموجه الأول الذي يربط بين مبدع النص من جهة، وبين المتلقي له من جهة أخرى، لما يمتاز به من امكانية تنبيهية وقدرة على لفت انتباه القارئ إلى النص لتستحيل فيما بعد إلى علائق ووشائج تجمع الجهتين.

نلحظ– مما سبق– أن عملية بناء العنوان عند الشعراء المقاليين، لم تكن اعتباطية، بل هي قصدية واعية، خضعت لإستراتيجية قوامها البحث عن التجديد سواء أكان ذلك في الشكل، أم في المضمون. على الرغم من أن تشكل العنوان وبنائه، يصنف –أحياناً– ضمن خارجيات النص، أو ما أصطلح عليه (بالعتبات)، إلا أنهم أبدوا عناية في اختيار العنوانات وبنائها بطريقة مشحونة بجملة من المعاني

---

[١] عنوان مقالة، رابح لطفي جمعة، مجلة الدوحة، قطر، ع:٥، مايو ١٩٨٦:٣٥.

[٢] عتبات جيرار جينيت (سابق) : ٧١.

[٣] جماليات المقالة عند الدكتور علي جواد الطاهر–وراء الأفق الأدبي مثالاً، د.فاضل عبود التميمي، دار الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠٠٧:٨٤.

والدلالات والإيحاءات، جعلت منه مؤثراً خارجياً أولياً، ومفتاحاً حقيقياً معلناً عن هوية النص. وبالتالي مساهمة العنوان في إضفاء نوع من الشعرية على المقالة الأدبية، بما اشتمل عليه من أساليب بلاغية، وجمالية، ودلالية.

المبحث الثاني: المقدمة

الخطوة الثانية في بناء الهيكل الخارجي للمقالة، هي المقدمة. وتتضمن الأسطر الأولى، أو الفقرة الأولى من النص المقالي، وتسمى بالاستهلال، أي البداية، فاستهلال الشيء بدايته. كثيراً ما تكون البداية –في أي بناء– صعبة وغير ميسورة، وعليها يعتمد نجاح البناء بشكل عام، "البداية عادة ما تكون أصعب أجزاء العمل، وأنها تستنفذ جهداً يفوق ما يبذل في أي جزء مساوٍ لها من حيث الحجم، وتستغرق أكثر من غيرها من حيث التفكير والتنفيذ على السواء"[١]. ولذلك فإن الأدباء كثيراً ما يكونون على حذر حين ينشؤونها؛ لأنها تمثل الباب الذي يدلف منه القارئ إلى عالم النص، وأنها العقبة التي تفصل العالم الواقعي الذي نعيش فيه عن العالم الذي يصوره الأديب. يرى الناقد (ياسين النصير): "أن الجملة الاستهلالية أشبه ما تكون بالبيضة الخصبة التي ستكون جنيناً"[٢]. فمن خلال جملة البداية يمكن استبصار مكونات العمل الأدبي وإدراك مغزاه.

يُستثمر الاستهلال في الفن المقالي، لتلخيص موضوع المقال، وبيان أساس الفكرة التي انبنى عليها. نظراً لهذه الأهمية التي يكون عليها الاستهلال، ينبغي على كاتب المقال أن يوشحه بالطرافة والحيوية لاجتذاب القارئ واستثمار انتباهه[٣].

ولكي نتعرف على أهمية المقدمة، ومعرفة دورها في بناء النص المقالي، علينا المرور بأنواعها، ووظائفها، وشروط بنائها، من خلال استقرائنا للمقالات، موضوع البحث.

---

[١] البداية ووظيفتها في النص القصصي، صبري حافظ، مجلة الكرمل، فلسطين، ع:٢١-٢٢، يوليو ١٩٨٦: ١٤١.

[٢] الاستهلال–فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨:٢٣.

[٣] ينظر: مهارات الكتابة العربية–كتابة المقالة، د.عبد الرؤوف زهدي ود.سامي يوسف، دار الأسرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٥:٥١.

أولاً: أنواع المقدمة

١-المقدمة الخبرية :

وهي المقدمة التي تتضمن الخبر المحتمل للصدق والكذب، نسبة إلى مطابقته للواقع. وهذا النوع من المقدمات، هو بنية لغوية، "خالية من المؤكدات البلاغية. تنحصر في الإعلام المحض، الذي يتشكل من خبر واحد، أو مجموعة أخبار يهم الكاتب الإعلان عنها"[١].

ومن خلال استقراء المقالات الأدبية، نلحظ أن هذا النوع من المقدمات أخذ ألواناً عدّة، منها:

الإخبار بأفعال خبرية، إما عن شخصيات مشهورة، وإما عن وقائع تاريخية معروفة. فمن النوع الأول، مقدمة مقالة: (المرفأ القديم) للأديب: (جميل علوش)، التي يستهلها بأفعال خبرية عن شخصية أدبية، فيقول: "أول ما يبدو لنا أن الموسوي يصدر في معظم شعره عن ثلاثة مصادر للإيحاء، وهي: الحنين إلى الوطن، والحنين إلى المرأة، ثم الهموم القومية. وقد تند بعض القصائد عن هذا التقسيم، ولكن هذا لا ينفي الأساس الذي بنى عليه"[٢].

نوع المقالة، نقدية، يدور نصها حول السمات الشعرية في ديوان (المرفأ القديم) للشاعر (عبد الصاحب الموسوي)[*]، وجاء عنوان المقالة، بالنص الذي وضع لعنوان الديوان، فجعل منه موضوعاً يدور حوله النص. تضمنت المقدمة أفعالاً إخبارية عن (الموسوي) صاحب الديوان. (يبدو- بصدد- تند- ينفي- بنى)، وهي تخبرنا عن المصادر التي استقى منها الشاعر للإيحاء عن قصائده في الديوان. مهّد (جميل علوش) عن هذه الأخبار ليتناول في العرض نماذج من شعره ويقوم بتحليلها ليثبت صحة الأخبار الواردة في المقدمة.

---

[١] جماليات المقالة (سابق) : ٨٧.

[٢] المرفأ القديم (مقالة)، جميل علوش، مجلة الأقلام، العراق، ع:٨، أغسطس ١٩٧٢:٩٦.

[*] شاعر عراقي من مدينة النجف الأشرف (١٩٢٩-٢٠٠٣).ينظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة عبد العزيز البابطين، مطابع القبس، الكويت، ١٩٩٥: ع/١٧٥.

بنيت المقدمة على فقرتين: تبدأ الأولى من كلمة (أول)، وتنتهي بكلمة (القومية). فيما تبدأ الفقرة الثانية، بكلمة (وقد)، وتنتهي بكلمة (عليه). وقد تضمنت الأولى الأخبار التي بنى عليها (الكاتب) رأيه في الديوان، من خلال إطلاق الحكم، كما في قوله: (يصدر في معظم شعره عن ثلاثة مصادر). ثم يعمد إلى التفصيل، بقوله: (وهي الحنين إلى الوطن، والحنين إلى المرأة، ثم الهموم القومية). ومن الملاحظ على هذا النص استعمال (واو) العطف في موضع، ثم الميل إلى استعمال (ثم) في الموضع الثاني، وذلك بسبب أن (الواو) تفيد العطف من دون الحاجة إلى الترتيب أو التعقيب، فليس بالضرورة أن يتعاقب الحنين إلى الوطن وإلى المرأة، وليست هناك ما يفيد أن يكون أحدهما الأول، والآخر هو الثاني. في حين أن (الهموم القومية) جاءت بعد الحنين إلى الوطن والحنين إلى المرأة، لذلك جاء العطف بـ (ثم) التي تفيد الترتيب مع التراخي[١].

أما الفقرة الثانية من المقدمة، فقد تضمنت إستثناءً لما أطلقه في الفقرة الأولى، بقوله: (وقد تند بعض القصائد عن هذا التقسيم)، بيد أنها لا تشكل تنافراً معها في المعنى؛ لأن نص الفقرة الأولى كان دقيقاً في إطلاق الحكم، من خلال تضمينه كلمة (معظم) وهي تدل على حكم نسبي، يترك الباب مفتوحاً للاستثناءات، ولاسيما وأن الفعل (تند) يدل على الاستثناء، ندّت الكلمة: شذت عن القاعدة[٢]. والشذوذ وارد في جلّ القواعد، لذلك استدرك النص، بالحرف المشبه للفعل (لكنّ)، الذي يفيد الإستدراك.

واللون الآخر من المقدمة الخبرية، هو الذي يتضمن البعد الزمني للجملة الاستهلالية، "وهو حضور الماضي في الحاضر، في اللحظة التي يحتاج الحاضر فيها إلى الماضي"[٣]، كما جاء في مقدمة مقالة: (عزت سرايليتش سنديانة على نهر

---

[١] ينظر: معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٠: ٩٣/١.

[٢] ينظر: لسان العرب ، مادة (ندّ).

[٣] الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي (سابق) : ٣٧.

درينا)[*] للأديب: (عبد الوهاب البياتي) فيقول: "زرت يوغسلافيا ثلاث مرات، كانت زيارتي الأولى لها عام ١٩٧١، أيام كنت مقيماً في القاهرة لحضور مهرجان الربيع الشهري الذي نظمه إتحاد الكتّاب اليوغلسلاف في سراييفو عاصمة جمهورية البوسنة والهرسك، وزيارتي الثانية لها كانت في عام ١٩٧٣ لحضور المهرجان السنوي الدولي الذي يعقده إتحاد الكتّاب المركزي، كل عام من ١٨ تشرين أول الى ٢٢ منه، بمناسبة تحرير بيوغراد العاصمة من الإحتلال الألماني"[١]، عمد (البياتي) الى الإخبار من خلال هذا الاستهلال الزمني (زرت– كانت– عام ١٩٧١– كنت– عام ١٩٧٣– ١٨ تشرين الاول الى ٢٢ منه)، فضلاً عن المكان : (يوغسلافيا– مقيما– القاهرة– سراييفو– البوسنة والهرسك– بيوغراد)، شكّل الفضاء الزمكاني أحداثاً تضمنتها المقدمة، استرجعها (الكاتب) للكشف عن الحاضر، علاقته بالشاعر (عزت سرايليتش) والطقوس التي اعتاد عليها (سرايليتش) في نظمه للشعر تلك التي لم يعرفها سوى (البياتي) بحكم العلاقة بين الاثنين، يقول: "طوال أيام المهرجان الشعري لم يحضر عزت سرايليتش أمسياته. سألت البعض عن أسباب عدم حضوره من قبيل معرفة وجهة النظر الأخرى: البعض همس، بأنه يعيش قصة جديدة، البعض الآخر اصفرّ لونه وارتعدت فرائصه. آخرون قالوا: أن المهرجان لم ينجح في هذا العام، لأن عزت لم يمنحه بركاته. لكن جميع هؤلاء لم يكونوا يعرفون بأن عزت سرايليتش قد عاد الى مملكته الشعرية ليشق القنوات ويبنى الجسور ويحصن الأسوار، ويبذر بذوراً جديدة في حدائقها. إنه الآن يكتب من جديد نبوءة عّرافة (دلفي) التي حذرت من الإلتفات الى الوراء.."[٢].

---

[*] عزت سرايليتش: من اشهر شعراء البوسنة والهرسك بعد الحرب العالمية الثانية، تولد ١٩٣٠م. نهر درينا: نهر يمر في صربيا والجبل الاسود والبوسنة، طوله ٤٦٥كم.

[١] عزت سرايليتش سندیانة على نهر درينا (مقالة)، عبد الوهاب البياتي، مجلة الاقلام، العراق، ع:٩، سبتمبر ١٩٧٧: ١٤.

[٢] م.ن: ١٧.

فالماضي الذي ورد في المقدمة، ما هو إلا كاشف للواقع المعيش في الحاضر، المتمثل في العلاقة الوطيدة التي جمعت (البياتي) بـ(سرايليتش) من خلال الزيارات الثلاث التي ذكرها (الكاتب) في المقدمة.

فالمقدمة الخبرية، قدمت لنا أخباراً تحتمل الصدق والكذب، مما يدعو إلى الاستمرار بالقراءة والتوغل إلى العرض؛ لمعرفة مدى صدق أو كذب الأخبار التي جاءت بها المقدمة. وقد شاع أسلوب كهذا في بناء المقدمة للمقالات الداخلة في متن البحث[١].

٢-المقدمة المستعارة :

وهي المقدمة التي تستهل بأقوال متناثرة، لشخصيات تاريخية أو أدبية، وكثيراً ما يتقدمها الفعل (قال)، أو من مشتقاته. فيها يستعير الكاتب، نصاً لإحدى الشخصيات، يجعل منه مقدمة لموضوع مقالته. وحينما يعمد الأديب إلى طريقة كهذه فهو "إنما يحاكم ما فيها من تفوهات، بالرجوع إلى ما فيها من دلالات نقدية وأدبية"[٢].

فليس الأمر أن تبدأ المقدمة من هذا النوع بنص كيفما شاء، بل أن يحسن الأديب إقتباس النص ومرجعيته، بحسب موضوع المقالة، بحيث أن تكون هنالك علائق دلالية تربطهما.

كما هو الشأن في المقدمة التي وضعت لمقالة: (صياغات أدونيس النهائية)، للكاتب: (حاتم الصكَر)، التي يستهلها بنص يعود لأدونيس، فيقول: "لماذا كلما أوضحت. إزددت غموضاً؟ أدونيس"[٣]. تدور المقالة حول موضوع النقد الأدبي، ويتخذ (حاتم الصكَر) من رأي (أدونيس) نموذجاً، لطرح آرائه في الإضافات والتغييرات التي يعمد إليها المبدعون على نصوصهم، بعد أن تخرج إلى القارئ بحلتها الأولى الأصلية. "فهو [أدونيس] يعيد صياغة ما يشاء من عباراتها بحجة أن القصيدة –كل قصيدة– ما دام كاتبها حياً، فهي غير مقدسة. ويبدو لي أن أدونيس

---

[١] للإطلاع على مثال آخر، ينظر: نعم أنا شاعر غنائي (مقالة)، رشدي العامل، مجلة الأقلام، العراق، ع: ١١، نوفمبر ١٩٨٤: ٦٨.

[٢] جماليات المقالة (سابق): ٩٣.

[٣] صياغات أدونيس النهائية، حاتم الصكَر، مجلة الناقد، لندن، ع:١٩، كانون الثاني ١٩٩٠:٥٩.

يخلط هنا بين القصيدة، وهي في مخاض الولادة غير واضحة المعالم، ولا مستقرة الملامح، وبين النص الذي ظهرت فيه، وتلقاها القارئ"[١].

ومن الملاحظ على النص المستعار لأدونيس، الذي جاء استهلالاً للنص، أن له دلالات تربطه بنص المقالة، سواء أكان ذلك في المقدمة، أم في العرض. أبرز هذه الدلالات هو المتعلق باللفظين: (لماذا–كلما). فأما (لماذا)، التي يستفهم بها عن حقيقة الشيء أوصفته، سواء أكان هذا الشيء عاقلاً أم غير عاقل، فإن ورودها في النص المقتبس جاء ليبين حالة المتكلم، الذي كلما أوضح إزداد غموضاً، فتعكس مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، كما تدل بذلك الجملة الإنشائية الطلبية. وموضع ربط هذه الدلالة في النص، هو ما أشارت إليه المقدمة في محاولة تسلط الأديب على نصه، يقول الكاتب: "يحاول الشاعر أن يوجد لتسلطه على نصه وإثبات ملكيته له، مسوغات عديدة تختفي وراء التسميات"[٢]، حيث أن المعنى المعجمي لكلمة (يختفي)، هي: توارى، إستتر، غاب. فهذا المسوغ الذي ورد في النص المقتبس، والذي عكس حالة المتكلم غير الواضحة، إختفى وتوارى وراء التسميات ، ولم يُعد له ما يبرره، "يعكس هذا التنقيح (الحذف والإضافة والتغيير). الشعور بإبوّة الشاعر المطلقة والمتعسفة، كما يؤدي إلى تزوير الوعي بإسقاط احساسه على صياغة تجربة منتهية"[٣].

والموضع اللفظي الآخر، هو أداة الشرط غير الجازمة (كلما)، التي تفيد التكرار، تكرار محاولات صاحب النص المقتبس في الإبانة، تستعمل (كلما) للدلالة على ظرف زمان. ويعكس حالة الاسترجاع التي يكون عليها الأديب، حينما يعمد إلى التنقيح، "كالقول مثلاً بالصياغات النهائية، أي محاولة إعطاء الحق للشاعر بتنقيح نص كتبه قبل أكثر من خمسين عاماً"[٤].

---

[١] صياغات أدونيس النهائية، حاتم الصكَر: ٥٩.

[٢] م . ن : ٥٩.

[٣] م.ن: ٥٩.

[٤] م.ن : ٥٩.

وحالة الاسترجاع هذه، لا تعطي المسوغ الكافي أو المقنع، لأن يتلاعب الأديب في نص فقد السلطة عليه بمجرد أن عرضه على القارئ، وأمسى ملكاً له. هذا من جانب ومن جانب آخر، أن شخصية الأديب حين الاسترجاع، هي غير شخصيتة وقت إبداع النص، "ولكن ذلك لا يعني سلب النص أهميته كوثيقة داخلية، تشهد على درجة وعي الشاعر، وهو يلامس موضوعه. فيظل كل ما في هذه الوثيقة، شاهدا على إنتاج النص وظرفيته عند الإنتاج، وما تركب في الداخل من ذلك كله. إن النص ميثاق قراءة لا يجوز أن يعيد الشاعر إنتاجه بخامته الأولى، فيما يجوز للقارئ أن ينتج قراءة ثانية له بعد أن ينمو وعيه وإدراكه واحساسه به"[١]. فالزمن الذي دلت عليه أداة الشرط (كلما)، كان بمنزلة الفيصل في عدم أحقية الأديب الرجوع إلى نصه معدلاً إياه.

تكون للمقدمة التي تستعير نصاً ليغدو مدخلاً للنص، دلالات وعلاقات وثيقة ترتبط بالموضوع الذي يدور النص حوله، من خلال آليات لفظية يختارها الكاتب، لتناسب المعنى الذي يرمي إليه[٢].

٣-المقدمة التعريفية :

وهي المقدمة التي تعنى بتعريف موضوع المقالة المنوه إليه في عنوانها، أو التعريف بإحدى الشخصيات الفكرية إن كان نص المقالة يدور حولها، أو حول ظاهرة ترتبط بها، أو بإحدى الآثار المعرفية، كالكتب، متطرقاً إلى ذكر صفاته أو سماته ومكونات بنائه. ويُعد هذا النوع من المقدمة حلقة وصل يربط عنوان المقالة بموضوعها عبر آليات نسيجية، تمر "في بنية المقالة كلها، ولعل أهم تلك الخيوط، الخيط النازل من بنية العنوان والذي يتجه عبر الاستهلال إلى المقالة، حاملاً في سياقه رؤى الكاتب وأفكاره المنبثقة في عمود المقالة كلها"[٣]، عن طريق البناء اللفظي للمقدمة الذي يستمد دلالته من العنوان ليلقي بها في أغوار النص كله. وخير

---

[١] صياغات أدونيس النهائية، حاتم الصكَر (سابق):٥٩.

[٢] للإطلاع على مقال آخر حول المقدمة المستعارة، ينظر: إنكسار الروح وتألفها (مقالة)، حسام الدين محمد، مجلة الناقد، لندن، ع: ٣٦، يونيو ١٩٩١: ٥٩.

[٣] جماليات المقالة (سابق) : ٩٠.

ما يمثل نوعاً كهذا، مقالة: (من ذكريات عمر)، للأديب (مارون عبود). هي مقالة سيرية تتخذ من شخصية (عمر فاخوري)[*] محوراً، يدور النص حولها، ومركزاً لحركة السرد التي بُني عليها. يستهل النص بتعريف موجز عن الشخصية المحورية، يقول: "لا أظنني أمنح عمر فاخوري وساماً بعد الموت، إذ أكتبُ عنه هذه الكلمة المغمومة. لقد تناولت عمر في ما مضى جملة وتفاريق، والعهد بآخر كلمة غير بعيد. كنت فيها مصوراً ومقارناً وباحثاً جهد الطاقة"[١]. لعل السمة الأسلوبية التي يمكن أن نلحظها في النص، ولها ارتباط بعنوان المقالة وعرضها، هي تكرار اسم العلم (عمر)، الذي يكون حاضراً في كل مفاصل النص المقالي وأجزائه، ليكون بمنزلة الخيط الأساس الرابط بين جزيئات النص ككل. يمثل هذا التكرار سمة أسلوبية يعكس إعادة عناصر العمل الأدبي مرّة أو مرّات عديدة، فيستحيل أحد صور الإيقاع، وما يضفيه من تشويق لدى القارئ. ويعكس التكرار أيضاً، أهمية الشخصية ومحوريتها وسيطرتها على مفاصل النص وفقراته بشكل عام. وليس ذلك بغريب، ولاسيما وأن ملخص النص الذي وضعه (الكاتب) في الخاتمة، يؤكد على أهميته الأدبية التي كان يتمتع بها.

ومن الأمثلة الأخرى، لهذا النوع من المقدمات، ما لاحظناه في مقالة (شاعر اليقين)[٢]، للأديب: (فاروق شوشة). التي دار نصها حول شخصية (أمل دنقل)، فجاء التعريف بها في بداية المقدمة، لتظل المحور الذي يدور حوله نص المقالة. وكذلك في مقالة: (حول مخطوط)، للأديب: (أمين نخلة). التي جعلت من المخطوط محوراً يدور حوله نص المقالة. فجاء التعريف بها في مقدمة المقالة، يقول: "تحفة الأدب في الرحلة من دمياط إلى الشام وحلب. المخطوط، للشيخ أحمد بن صالح بن منصور المعروف بالأدهمي الحنفي الطرابلسي، المتوفي سنة ١١٥٩هـ-١٧٤٦م..."[٣]، تقسيم النص إلى عبارات، وفقرات، يفصل بين عبارة وأخرى فارزة، وبين فقرة وأخرى نقطة، وكانت النقاط والفوارز بمنزلة الحدود التي استعان بها النص

---

[*] عمر فاخوري (١٨٩٥-١٩٤٦)، أديب وناقد ومفكر لبناني، يُعد من أعلام النهضة الأدبية الحديثة في لبنان .

[١] من ذكريات عمر (مقالة)، مارون عبود، مجلة الآداب، لبنان، ع:٦، يونيو ١٩٥٣:٣.

[٢] ينظر: شاعر اليقين (مقالة)، فاروق شوشة، مجلة إبداع، مصر، ع:١٠، أكتوبر ١٩٨٣:١٥.

[٣] حول مخطوط (مقالة)، أمين نخلة، مجلة المشرق، لبنان، ع:١، فبراير ١٩٦٣:٦٩.

ليرتب المعلومات بشكل متوالٍ، إبتداءً من اسم المخطوط، ثم اسم المؤلف، ثم سنة الوفاة، ثم موضوع المخطوط، وهكذا.

هذه المنهجية في إيراد المعلومات، وعلامات الترقيم التي تفصل بين كل معلومة وأخرى، هي انعكاس للفظة (حول) التي ابتدأ بها العنوان، حيث تشير إلى الجهات كلها التي تحيط بالمخطوط من معلومات، تضمنها النص، وكان حصة المقدمة منه، هو اسم المخطوط، واسم المؤلف، وسنة الوفاة، موضوع المخطوط، وقد شكل (المخطوط) الخيط الرابط بين أجزاء النص.

فالمقدمة التعريفية، إحدى أهم أنواع المقدمات، التي تعطي تعريفاً أولياً تستهل به النص، فتبث دلالته على طول مراحله في المقالة.

٤-المقدمة الإستفهامية :

وهي المقدمة التي تفتتح بأسلوب طلبي، يتخذ من صيغة الإستفهام، مدخلاً يثيرها النص، ليجذب انتباه القارئ، واهتمامه في البحث عن إجابات لها في داخل النص.

وحينما يدخل الاستفهام ضمن بنية المقدمة، فانه يستحيل دالاً على فكرة منبثقه منه يود الكاتب المقالي أن يبوح بها[١].

يستهل الاستفهام في مقدمة مقالة: (إبراهيم وأنا)، للأديبة: (فدوى طوقان)، فيتكرر أكثر من مرة، تقول: "تساءلت بيني وبين نفسي عن الموضوع الذي سأتناوله في هذه المناسبة: هل أتحدث عن إبراهيم الشاعر، الذي كان شاهداً على أحداث وطنه، ناقداً لكل السلبيات التي نخرت في جسم البلاد، وسكان البلاد؟ هل أتحدث عنه شاعراً صاحب رؤية تنبؤية، ملك نبوءة التشرد والنكبة، وأحس بنبض المأساة قبل وقوعها، فانطلق من تلك الرؤية التنبؤية محذراً في قصائده من سوء المصير؟.

أم تراني سأتحدث عنه شاعراً رفد الشعر الفلسطيني بمنهجية الواقع المأساوي، وصدق رؤية الأحداث المتعاقبة، كتهيئة الجو الفلسطيني من جانب حكومة الإنتداب البريطاني للسياسة والنزوح وتسليم الوطن إلى العدو الصهيوني؟"[٢].

---

[١] ينظر: جماليات المقالة (سابق):٩١.

[٢] إبراهيم وأنا (مقالة)، فدوى طوقان، مجلة الجديد، لبنان، ع:٦، أبريل ١٩٩٥:٢١.

السمة الأسلوبية المائزة على نص المقدمة هو التشكل الثنائي الذي زخر به، والقائم على التقابل –في أكثره– على نحو: (بيني وبين نفسي– شاهداً، ناقداً– جسم البلاد، سكان البلاد– ملك نبوءة التشرد، أحس بنبض المأساة– منهجية الواقع المأساوي، صدق رؤية الأحداث– حكومة الإنتداب، العدو الصهيوني)، وهذا التشكل الثنائي الذي جاء به النص، فضلاً عن وجوده في العنوان (إبراهيم وأنا)، جاء ليشكل بنيات فاعلة داخل النص، إبتداءً من الإيقاع الذي يعكسه خلال تكراره، فيؤدي إلى إظهار النص منتظماً، انتظاماً متناسباً في أدائه منسجماً في تراكيبه، متقارب الخطوات، موصول النقلات في بث إيقاعي محسوس، يتميز من خلاله موضوع المقالة الذي جعل من (إبراهيم) مركزاً يدور حوله، ومن ذات (الكتابة)، منهلاً، يبثّ الآراء والأفكار بطابع ذاتي (تساءلتُ – أتحدث– تراني)، فهذه الأفعال التي خلقت النسيج السردي للنص، وما تضمنته من ضمائر تشير إلى (الأنا) في العنوان، تحيل إلى القارئ أن ما يصدر حول الآخر (إبراهيم)، هي من تصورات الأول، فتكون ثنائية (إبراهيم وأنا) بنية تركيبية قائمة على التقابل، مشكلة سمة أسلوبية سادت نص المقدمة.

(بيني وبين نفسي)، كلاهما: شبه جملة ظرفية، معطوف ومعطوف عليه. (شاهداً، ناقداً)، كلاهما خبر كان، معطوف ومعطوف عليه. (جسم البلاد، سكان البلاد) شبه جملة، معطوف و معطوف عليه. (ملك نبوءة التشرد، أحس نبض المأساة). كلاهما: جملة فعلية إبتدأت بفعل ماضٍ، وأيضاً، معطوف ومعطوف عليه.

فالبنية التركيبية القائمة على التقابل، أفضت إلى تحديد غرض الاستفهام، الذي تكرر ثلاث مرات في النص، وغرضه هو التقرير، حيث أن الإستفهام دار حول موضوعات تقريرية موجودة، ولم يكن غرضه معرفة شيء كان مجهولاً، كما يفيد الاستفهام الحقيقي. ولذلك استعملت (الكاتبة) حرف الاستفهام (هل) في موضعين من أصل ثلاثة، وتستعمل (هل) للتصديق، كون التصورات التي صدرت عن الثاني (أنا=الكاتبة) حقيقية وصادقة، عن الأول (إبراهيم). وهكذا فإن الاستفهام سيطر على نص المقدمة، ليحول فكرة منبثقة منه يود الكاتب أن يبوح بها.

شاع هذا النوع من المقدمات في المقالات بشكل ملفت للنظر، ربما يفوق الأنواع الأخر السابقة، لما يمثله من أسلوب قادر على جذب القارئ وإثارة فضوله.

ثانياً: وظائف المقدمة

يذهب أكثر النقاد، على أن مهمة المقدمة في النص المقالي، تتمركز حول وظيفتين: أولهما: جذب انتباه القارئ، وإثارة الانفعال لديه، وشده إلى الموضوع.

وثانيهما: تقديم الفكرة الرئيسة، التي اعتمد عليها الكاتب في مقالته. فتمهد لوصف المحتويات والفقرات، التي ستتضمنها[١].

إن المقدمة- من خلال هذه الإستراتيجية-تسعى إلى توجيه القراءة وتنظيمها، كما تسعى إلى تهيئة القارئ لاستقبال مشروع قيد التحقق، سيكون مجاله متن النص. وهذا ما يؤكد مشروعية اعتماد المقدمة على الملفوظات الدالة على الاستقبال. وبقدر ما تصير قراءة المقدمة ضرورة لا مناص منها للدخول في فضاء النص، بقدر ما تتقلص حرية القارئ في امكانية تجاوزها إلى المتن مباشرة. كما جاء في مقالة: (القصة والمصادفة)، للأديب: (عبد المجيد لطفي)، التي يقول فيها:

"إن القصة العربية تسير في هذه الأيام سيراً حسناً، فهي تحاول أن تكون أكثر واقعية، وإقتراباً من حقيقة المجتمع العربي، ولكن عيب القصة-أية قصة واقعية، أم مبتذلة-إنها تزدحم بحوادث غير طبيعية.

... فوددت أن ألقي ضوءاً على هذه المشكلة: مشكلة القصة في نظر القارئ حين يريد مطابقتها مع الحياة. فلا يستطيع أن يجد لها نظيراً فيما يرى ويلامس ويجد في حياته"[٢].

هذا النص، هو مقدمة لمقالة، تناولت موضوع المصادفة وتأثيرها على بناء القصة، ورد الفعل في النص (١٢) إثنتا عشرة مرة، وفي جميعها جاء في زمن المضارع، ما عدا فعل واحد بزمن الماضي، وردت ثمانية منها على الاستقبال (أن تكون – أن ألقي- يريد- يستطيع- أن يجد- يرى- يلامس- يجد). وثلاثة دلت على

---

[١] ينظر: مهارات الكاتبة العربية- كتابة المقالة (سابق) : ٥١.

[٢] القصة والمصادفة (مقالة)، عبد المجيد لطفي، مجلة الأديب، لبنان، ع:٩، سبتمبر ١٩٥٥:٢٩.

الحال: (تسير–تحاول–تزدحم)، فيما جاء فعل ماضٍ واحد (وددتُ). بناء الأفعال في النص على المضارع، ودلالة أغلبها على الاستقبال، جعل من المقدمة ذات قدرة على تهيئة القارئ لاستقبال موضوع المقالة، والاستمرار بقراءة النص كله. فبعد أن قام (الكاتب) بتشخيص مشكلة واقعية القصة في نظر القارئ، حدد المسار الذي سيتناوله في متن المقالة (فوددتُ أن ألقي ضوءاً)، من أجل أن يزيح هذا الإشكال عن القارئ، ويبقيه على تواصل مع النص. فتكون المقدمة قد حققت وظيفتها الأولى، المتمثلة في جذب انتباه القارئ وشدّه إلى الموضوع. إن المقدمة –بهذا المعنى– ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل أنها عتبة تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا يستقيم إلا بها، "إنها نص محمل ومشحون، أنها وعاء معرفي وأيدولوجي تختزن رؤية المؤلف، إنها مرآة المؤلف نفسه"[١].

حتى تقدم المقدمة الفكرة الرئيسة لموضوع المقال، لابد أن تتضمن جملة أو جملاً استهلالية، تكون مشحونة بمناخ النص الذي تحاول أن تؤسسه، بحيث تشتمل على المرتسم الاستشرافي لتوجه النص وتحوله. وهي تنهض بمهمة كبرى تتمثل بكونها نواة مكثفة للنص، وفي تفاعل مستمر للإيحاء والتأويل. إذ يتبدئ المرسِل كلامه بما يدل على مقصوده منه بالإشارة إليه، وتمثل هذا الإشارة صراعاً يعانية النص مثلما يعانيه متلقيه، ولاسيما في النصوص الإبداعية التي تبتعد عن الوضوح واليسر إلى الإيحاء والغموض الذي يثير الانتباه والتأويل[٢].

مثل ذلك ما نلحظه من صور بلاغية حفلت بها مقدمة مقالة: (لماذا أقرأ شعري؟)، للأديب: (نزار قباني)، التي يفتتحها بقوله: "دعوة الشاعر إلى قراءة شعره، نوع من النزيف الروحي العنيف... يتعب الشاعر ويريحه في آن واحد، هي فتح ثقب صغير في خزان الوقود قبل أن ينفجر.. هي نزع الختم عن زجاجة خمر مات

---

[١] مدخل إلى عتبات النص–دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، أفريقيا الشرق، المغرب، (د– ت) : ٥٢.

[٢] ينظر: جماليات الإستهلال في مواقف النفري، إبراهيم الحمداني وعامر جميل، مجلة التربية والتعليم، جامعة الموصل، ع:٤، مجلد:١٤، ٢٠٠٧: ٨١.

صبرها..هي تجريد شجرة الكرز من كل أقمارها الحمراء وكل فوانيسها المشتعلة"[١]. استعمل (نزار قباني) أبلغ أنواع التشبيه (المركب التمثيلي الضمني)، فقد جاء المشبه (قراءة الشاعر لشعره)، صورة تصف حالة من دون أداة التشبيه، فيما ورد المشبه به بصور شتى (نوع من النزيف الروحي العنيف، فتح ثقب صغير في خزان الوقود، نزع الختم عن زجاجة خمر، تجريد شجرة الكرز من كل أقمارها الحمراء). وكذلك تشبيه (أزهار شجرة الكرز) بـ(أقمارها الحمراء–فوانيسها المشتعلة) فضلاً عن الإستعارة المكنية في قوله (مات صبرها)، فقد جعل للخمرة صبراً، وللصبر أجلاً.

جاءت هذه الصور البلاغية وهي مشحونة بمناخ النص الذي يدور حول موضوع دوافع قراءة الشاعر لنصوصه الإبداعية. وقفة عند هذه الصور وحالة من التأمل والإيحاء، كفيلة برسم توجه النص وأستشعار الخطوط العريضة التي يدور حولها. فالسبب وراء رغبة الشاعر في قراءة شعره هو، حالة الهيجان الروحي التي توشك على الإنفجار، ومحاولة التنفيس عما يختلج نفسه من أجل الحصول على الاستقرار الروحي والهدوء الفكري، الذي يسعى إليه الشاعر: "إنني أقرؤه لأنني أريد أن أنام، لأن كلماتي كأجفان الأطفال لابد لها أن تستلقي وتنسبل"[٢].

يتوزع معجم نص المقدمة على نوعين من الكلام المعبر فنياً عن المعنى، النوع الأول: هو الكلام باللفظ، والثاني هو الكلام بعلامات الترقيم التي جاءت في النص. وفي كليهما ينفرد معجم المقدمة بعناصر ومنبهات أسلوبية تحفل بخصوصية في الأداء، وفي إبداع المعنى.

فالمعجم اللفظي للنص تمركز في الحقل الدلالي لمعنى (الإنفجار)، كما في الكلمات: (النزيف– العنيف– يتعب– فتح– ثقب– خزان– وقود– ينفجر– نزع – زجاجة– مشتعلة– الحمراء)، وهي كلها تشير إلى المعنى الذي دار حوله النص، المتمثل في حالة الهيجان التي يكون عليها الشاعر، والبحث عن متنفس، قبل أن ينفجر.

---

[١] لماذا أقرأ شعري ؟ (مقالة)، الأعمال النثرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٣:٧/٧٧.

[٢] لماذا أقرأ شعري ؟ (سابق) : ٧/٧٩.

أما علامات الترقيم، فقد وردت النقاط المسكوت عنها (..) ثلاث مرات، أمام الصور (الثانية والثالثة والرابعة)، والتي مثلت المشبه به، وقد دلت تلك النقاط على المشبه الذي تم ذكره في الصورة الأولى فقط، وامتنع عن ذكره في الصور الأخر، فكانت تلك النقاط امتداداً بصرياً عند القراءة يعّوض عن فنية الإيجاز، والإبتعاد عن الإطناب غير المستحسن.

وهكذا فإن وظيفة المقدمة تتمثل في جذب انتباه المتلقي، وإبانة الفكرة الرئيسة التي يدور حولها المقال. ولهذا فقد نالت نصوص المقدمات عناية الكتّاب لإدراكهم أن القارئ المعاصر لا يمكن له المرور إلى متن المقالة ما لم يتمعن بقراءة المقدمة وتشكيل مفردات نصها، مما لها الأثر في منح أبعاد المتن الكاملة. ومن هنا تكون الوظيفة الجوهرية للمقدمة، هي بيان غاية النص وغرضه الأساس، بحيث تستحيل مفرداتها كخيوط تمتد مولدة صوراً ومفردات تنبثق منها مشحونة بالمعرفة والإحالة والتأويل، لتكون منسجمة مع بقية النص.

المبحث الثالث: العرض

يشكل العرض الجزء الأساس في فن المقالة، ففيه تعرض البيانات والحقائق التي تحاول أن تثبت ما ورد في الجملة الإفتتاحية أو المقدمة. يتكون العرض من فقرات عدّة، كل فقرة تتسم بالوحدة، ويتم عرض الأفكار فيها بتسلسل منطقي من خلال التحليل والتفصيل، وسوق الأمثلة. ثم يقوم الكاتب بالربط بين نقاط الموضوع وفقراته لتتم وحدته. وفي العرض يتدرج الكاتب في طرح موضوعه، من المسلم به إلى الغاية التي يريد التسليم إليها، وقد يعكس ذلك فيتناول النتيجة، ثم يمضي مستدلاً عليها، وقد ينتقل من التخصيص إلى التعميم أو بالعكس، وأحياناً من السؤال إلى الجواب[١].

أولاً: حسن التخلص

يفكر الكاتب بعد الإنتهاء من مقدمته، دخول النص من خلال أسلوب يبتعد فيه عن الانتقال المفاجئ، الذي يتسبب بخلق هوة لدى القارئ، فيستشعر معها بطفرة مفاجئة مبتورة، بل يعمد إلى تمهيد الانتقال لعرض موضوعه، وهذا ما يسمى بـ(حسن التخلص). وهو من الموضوعات القديمة، التي أولاها النقد القديم أهمية خاصة، سواء أكان في الشعر أم النثر، وذكرها النقاد والبلاغيون، فعدّوها من المحسنات البديعية في إنشاء الكلام البلاغي وصناعته، في إطار الوحدة العضوية لبناء النص الأدبي، "أما حسن التخلص فهو أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبينما هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سبباً إليه، فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاماً آخر، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغاً"[٢].

ويُعد أكثر أهمية في الفن المقالي، نظراً لضيق الفضاء النصي للمقالة، من جهة، ومحدودية الموضوعات في النص الواحد من جهة أخرى. فبعد أن يطمئن الكاتب إلى كسب اهتمام قارئه يأخذ في عرض تجربته الفكرية معبراً عن أثرها في

---

[١] ينظر: مهارات الكتابة العربية–كتابة المقال (سابق) : ٥٢.

[٢] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت:٦٣٧هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط١، ١٩٦٠:٣/١٤١.

نفسه وحسه تعبيراً "يميل إلى المسامرة المحببة التي تعتمد في معظم أحوالها على ما يذكره الكاتب من مواقف طريفة أو سخرية فكهة أو تندر خفيف في تدفق وعفوية تحقق الألفة والمشاركة الوجدانية"[١] فلا يستشعر فيها المتلقي بشدة الهوة في الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني.

ومن خلال اطلاعنا على المقالات التي عُنيت بها دراستنا، وجدنا أن الكتّاب اتخذوا طرائق عدة في انتقالهم من المقدمة إلى العرض، لعل أبرزها:

١-توسيع نطاق نص المقدمة من دون أن تكون هنالك فواصل تقسم النص على فقرات، بحيث يكون حسن التخلص، مشابهاً لما في المقدمة، من خلال جمل متراصفة ومتسلسلة ومتصلة بالمتن لا تقاطع بينها، أي: أن الجمل يكمل بعضها بعضاً.

مثل ذلك، ما جاء في مقالة: (قطار الحضارة)، للكاتب: (جعفر ماجد)، التي اندمجت فيها المقدمة بالعرض، من دون أن يكون بينهما فواصل يمكن أن تكون حداً بينهما، يقول: "الحضارة في هذا العصر، كالقطار الذي يخرق الحدود من قطر إلى قطر، ومن أمة إلى أمة، حاملاً شتى أنواع السلع وعارضاً آراءه للراغبين في السفر، وإذا كانت حضارات الأمس تنتقل بسرعة الناقة، فحضارة اليوم تطير بمحركات قوية، ولكنها لا تتوقف في المحطات إلا قليلاً، لأن الناس أصبحوا لا يطيقون الإنتظار ولا يصبرون على طول المسافة، وقطار الحضارة غني بالمفاجآت، وهو لا ينقل البضائع المعلبة، والثياب الغربية الصنع وأدوات الزينة فقط، وإنما يحمل أيضاً كميات وافرة من الأفكار الجديدة والعادات والموضات يطرحها على عجل فوق الرصيف، فيقتتي منها الجائعون والعراة والحفاة..."[٢]. ويستمر النص على المنوال نفسه، من دون توقف أو فواصل، دامجاً المقدمة بالعرض، من غير أن يلحظ القارئ هوّة الانتقال.

---

[١] فن المقالة الذاتية في الأدب العربي الحديث (سابق) : ٧٥. وينظر: البلاغة والتطبيق، د.أحمد مطلوب ود.كامل حسن البصير، مطابع بيروت الحديثة، لبنان، ط١، ٢٠٠٩:٤٤٩.

[٢] قطار الحضارة (مقالة)، جعفر ماجد، مجلة الفكر، تونس، ع:٨، مايو ١٩٧٨:١٧.

حفل النص بأساليب التشبيه، والإستعارة في كثير من مواضعه (الحضارة كالقطار– يخرق الحدود– عارضاً آراءه– حضارة اليوم تطير). ولعلنا حينما نقرأ النص ونتطلع للتشبيه والإستعارة، اللذين حفل بهما، نخال أننا أمام مشهد متكامل لقطار ومحطات وبضائع، يتوقف عند هذه المحطة ليمنح ويأخذ، من البضائع، إلى محطة ثانية وثالثة، فالصور التي زخر بها النص تمنحه الانسيابية في الانتقال من المقدمة إلى العرض، من دون فواصل يمكن أن يستشعر بها القارئ، سوى حالات العطف التي منحت النص اتساقاً وانسجاماً. مما أدى إلى اتساع دائرة الانتقال من المقدمة إلى العرض. فضلاً عن حالة التكرار التي وقعت في الألفاظ (حضارة– قطار– قطر)، فشكلت بنية نغمية أثرت النص بالإيقاع، ومنحته دفعات سار معها بخط بياني مستقيم، دون أن تعتريه توقفات، أو هفوات تؤثر في تدفقه. كما هي الحال في طريقة سير القطار على سكة منسابة بعلو ثابت.

٢–الطريقة الثانية في حسن التخلص، هي توسيع نطاق المقدمة بجملة، أو جمل تحفل بآليات فنية، والاشتقاق، والإقتباس، والتضمين. وهي طريقة مال إليها كثير من المقاليين، أكثر من الطريقة السابقة، لما تمتلكه من أسلوب يمنح النص إنسيابية ويبعده عن الإنعراجات والانكسارات التي تفاجئ القارئ. إن عوامل ربط المقدمة بالعرض، كهذه تُعد أكثر فنية من الطريقة الأولى.

حينما نقرأ مقالة: (العربي ومزايا الأجناس والمفاخرة بين الأمم)، للكاتب: (عباس محمود العقاد). ونسترسل في القراءة، لا يعترينا الشعور بالتوقف، ولا نتحسس بقفزة الانتقال من المقدمة إلى العرض، نستمر بانسيابية مستقيمة، من دون أن تواجهنا انحدارات حادة، أو فواصل عميقة في المعنى بين فقرات النص، يقول في بداية مقالته: "التفاخر بين شعوب العالم قديم، وما من شعب عريق لم يفخر على سائر الشعوب، بأنسابه، وأخلاقه، ولم يدعّ لنفسه فضيلة ينكرها على من عداه. كان المصريون الأقدمون يرتبون أجناس الأمم على ست درجات، أولها المصريون، وفي مؤخرتها اليونان.

وكان اليونان يستأثرون لأنفسهم بصفة الحضارة...

وكان الفرس يتعاظمون بدولتهم على العرب، وكان العرب يسمونهم بالأعاجم، ويأنفون من مصاهرتهم، ولا يحسبونهم من أندادهم في الأنساب"[١].

لجأ (العقاد) إلى تضمين النص، بآراء الأمم القديمة، وارد إياها بشكل متسلسل زمنياً، ابتداءً من المصريين، أقدم الحضارات الواردة في النص، وصولاً إلى العرب، محور موضوع المقالة. مما مهّد للانتقال من المقدمة إلى العرض من دون أن نستشعر بتوقف أو انحدار حاد في إيراد المعنى. على أن السمة الأسلوبية الغالبة في النص، هي ورود الأفعال على صيغة (يفعلون)، أو ما يشتق منها: (يرتبون- يستأثرون- يتعاظمون- يسمون- يأنفون- يحسبون)، التي منحت النص هذه الإنسيابية. فالمصريون (يرتبون)، وحينما وصف اليونانيين في مؤخرة الأجناس- بناءً على هذا الترتيب-ردّ اليونانيون، مما جعلهم (يستأثرون)، كان الفرس (يتعاظمون) على العرب، في حين أن العرب (يسمونهم) أعاجم، فأخذو (يأنفون) من مصاهرتهم، ولا (يحسبونهم) من أندادهم. وهكذا فان صيغة (يفعلون)، قد لعبت دوراً في توارد المعاني وترتيبها، مما ساعدت على رسم حركة مستقيمة، وشعور بالانسياب لدى القارئ، جعل من التضمين، آلية في حسن التخلص.

وإذا كان التضمين سبيل (العقاد)، في حسن التخلص، والانتقال الهادئ من المقدمة إلى العرض، فإن (الإقتباس)، هو الآلية الفنية التي استعان بها الكاتب: (صالح جواد الطعمة)، للغرض نفسه، في مقالته (الواقعية في طريق الإنتصار)، حينما اقتبس نصاً له من مقدمة ديوانه: (ظلال الغيوم)[*]، ليكون تمهيداً وأداة للربط بين المقدمة والعرض، يقول: "كنت أقول بكل صراحة:...أنا لست من هؤلاء المسرفين في الواقعية الذين لا يدعون للشاعر مجالاً يتغنى...نعم هذا ما كنت أردده منذ عام، أو أكثر بقليل، أما اليوم..."[٢].

---

[١] العربي ومزايا الأجناس والمفاخرة بين الأمم (مقالة)، عباس محمود العقاد، ، مجلة العربي، الكويت، ع:٧، يونيو، ١٩٥٩ :١٨.

[*] (ظلال الغيوم)، ديوان للشاعر (صالح جواد الطعمة)، صدر عام ١٩٥٠ عن مطبعة الرابطة بغداد.

[٢] الواقعية في طريق الإنتصار (مقالة)، صالح جواد الطعمة، مجلة الإيمان، الكويت، ع:٦، يونيو ١٩٥٣:٣٧٥-٣٧٦.

فالنص المقتبس، الذي يطول لأكثر من صفحة، كان له دور في اتساع نطاق المقدمة وربطها بالعرض، ونقل المتلقي أو القارئ بشكل هادئ لطيف، لا يشعر عندها بوجود فراغ بين أجزاء النص. فكان النص المقتبس بمنزلة الناقل من حالة عدم الاهتمام بالواقعية، إلى الميل نحوها، وإعلان انتصارها، كما ورد في العرض، مدلولاً لما أشار إليه في العنوان، والسمة البارزة في النص هي تضمينه للضمائر الذاتية التي تشير إلى أفكار (الكاتب) وآرائه: (كنتُ- أقول- أنا- لستُ-أردده..) على أن هذه السمة تغلب على أجزاء النص كله، من المقدمة إلى العرض فالخاتمة، لتسهم في تشكيل حسن التخلص.

فيما كان التأويل، أداة لحسن التخلص، استعان بها الكاتب: (علوي الهاشمي) في مقالته، (اللغة الشعرية في قصيدة (انتظار) للشاعر ممدوح عدوان)[١].

نخلص إلى أن الكتّاب المقاليين، اهتموا بحسن التخلص، وعدّوه جزءاً لا يتجزء من البناء المقالي، لما له من القدرة على جعل المعنى اللاحق، تابعاً للمعنى السابق، ومنتسباً إليه وذائباً فيه، من خلال المشاركة في إثارة الانفعال بين الأول والثاني، الأمر الذي يساعد معه في المحافظة على تسلسل متابعته والتأثير في نفسه.

ثانياً: عرض الموضوع

إذا كانت المقالة قطعة نثرية متوسطة الطول، تعالج موضوعاً من الموضوعات -كما أوردنا ذلك في تعريفها ضمن التمهيد- فمن خلال استقرائنا للكم الكبير من المقالات التي عنيت بها دراستنا، اتضح أن المقاليين اتخذوا أسلوبين في عرض موضوعاتهم التي عالجتها مقالاتهم ، هي:

١-الانتقال في عرض الموضوع من الكلي إلى الجزئي:

يعتمد الكاتب في هذا النمط من الانتقال في عرض موضوعه، على المسائل الكلية، ثم ينتقل بها إلى التفصيل بالجزئيات، لإعطاء الموضوع حقه الكامل. ومن

---

[١] اللغة الشعرية في قصيدة (إنتظار) للشاعر ممدوح عدوان (مقالة)، علوي الهاشمي، مجلة فصول، مصر، ع:١، يناير ١٩٩٧:٤٢.

ذلك مقالة: (تأثير المتنبي على الشعر الفارسي)، للكاتب: (أنس داود)، فالمقالة تدور حول موضوع تأثير الأدب العربي في الأدب الفارسي، متخذاً من تأثير(المتنبي ت:٣٥٤هـ) على الشعر الفارسي، مثالاً لذلك. يقول في المقدمة: "...فقد كان الأدب العربي بدوره عظيم التأثير في الآداب الفارسية، حتى كانت العربية ذات يوم هي اللغة الثقافية الأولى عند كبار أدباء الفرس وشعرائهم ومفكريهم.."[١]. وينتقل بعد ذلك إلى عرض موضوعه دفعة واحدة من خلال طرح النتيجة في بداية العرض، والذهاب بعد ذلك إلى تفصيلها ودعمها بالحجج والأمثلة النصية التي تثبت ما ذهب إليه. يقول في بداية العرض: "ومن كل ذلك كانت آدابنا العربية عظيمة التأثير على الآداب الفارسية...تأثير المتنبي شاعر العربية الأكبر، في شاعر إيران الملهم، وإمام الأدب الفارسي في كل العصور: سعدي الشيرازي"[٢].

يتخذ (الكاتب) من المتنبي، دالاً على الأدب العربي، لذلك وصفه شاعر العربية (الأكبر). ومن (الشيرازي)، دالاً على الأدب الفارسي، الذي وصفه شاعر إيران (الملهم) و(إمام) الأدب الفارسي. استعمل (الكاتب)، صيغة (أفعل) التفضيل، المقترنة بـ(ال) التعريف، لتمييز (المتنبي) المفضل، عن (شعراء العربية) مفضلاً عليه، التي لم تذكر في النص، بسبب أن (أفعل) التفضيل، إذا اقترن بـ(ال) التعريف، لزمت مطابقته لما قبله في الإفراد والتذكير، ولا يؤتى بعده بالمفضل عليه[٣]. لذلك وجب حذفه. في حين استعمل مع (الشيرازي). ألفاظ (الملهم– إمام)، ليشير إلى أفضلية (المتنبي) عليه. كونه تأثر بشعر (المتنبي). "ولكن المتنبي كان عظيم التأثير أيضاً على الأدب الفارسي، أما سعدي الشيرازي، فشأنه شأن الكثيرين من كبار المثقفين الفرس في عهده"[٤].

---

[١] تأثير المتنبي على الشعر الفارسي (مقالة)، أنس داود، مجلة الهلال، مصر، ع:٦، يونيو ١٩٧٩:١١٦.

[٢] م.ن:١١٦.

[٣] ينظر: صيغة أفعل التفضيل في القرآن الكريم (سابق) : ٣٨.

[٤] تأثير المتنبي على الشعر الفارسي (سابق):١١٦.

ينتقل (الكاتب)، بعد ذلك إلى الجزيئات، ليورد مواضع تأثير (المتنبي) في شعر (الشيرازي) في مواضع عدة من النص، نذكر منها: "وهناك تيم [الشيرازي] بشعر المتنبي، وعكف على ديوانه، ونهل من روائع عبقريته..."[١]، ولم يكتفِ (أنس داود) بالشيرازي دالاً على الأدب الفارسي، بل راح يذكر تأثر شعراء آخرين من الفرس بشعر المتنبي. مستشهداً بنصوص من أشعارهم.

وهكذا فإن (الكاتب)، قد أدرك الكل أولاً، ثم انتقل إلى إدراك الجزيئات، ويأتي ذلك ضمن إطار عمليات الإدراك الذهني للأشياء، التي تتبع ذكر الأجزاء، بعد ذكر الكل[٢]. ويبدو أن (أنس داود)، آثر هذا الأسلوب الذي يساير طبيعة الذهن في إدراك الأشياء ؛ حيث أن نظرة الإنسان للأشياء تبتدئ من الكل، ثم تنتقل إلى الجزئيات.

ومما لاحظناه هو قلة ورود طريقة كهذه، في عرض الموضوع، فلم نلمس سوى شواهد قليلة مقارنة بالطريقة اللاحقة[٣].

٢-الانتقال في عرض الموضوع من الجزء إلى الكل:

يعتمد المقاليون – في هذه الطريقة– على المسائل الجزئية، في عرض الموضوع، ليبتدئوا بها، والانتقال إلى المسائل الكلية، لتصير نتائج تم التوصل إليها. وهي الطريقة الشائعة في الاستعمال، من لدن المقاليين، من ذلك ما جاء في مقالة: (انحدار البطل في الرواية المصرية)، للأديب: (يوسف نوفل)، تدور هذه المقالة النقدية، حول موضوع البطل في الرواية المصرية، والمصير المحتوم الذي يؤول إليه في نهاية الرواية، على ضوء منهج الواقعية، الذي تأثرت به الرواية العربية، عامة، والمصرية خاصة. يأتي في العرض، "والظاهرة التي تثير الاهتمام، والتي ينبني

---

[١] تأثير المتنبي على الشعر الفارسي (سابق):١١٧.

[٢] ينظر: البعد الترابطي في القرآن الكريم، د.إقبال وافي نجم، العتبة الحسينية، كربلاء، ط١، ٢٠١٤:٦٢.

[٣] للإطلاع على مثال آخر، ينظر: ألفونسو العاشر والثقافة الإسلامية في الأندلس (مقالة)، جمال عبد الكريم الطاهري، مجلة القاهرة، مصر، ع: ١٦، مايو ١٩٨٥: ٢٨.

عليها جزء كبير من تفسير مبنى الرواية ككل هي نهايتها –فإلى أي مآل كانت نهايات أبطال الرواية المصرية؟ سنقتصر هنا على نماذج قليلة للأساتذة: نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وكامل الكيلاني، لنلتقط ثلاث نهايات أو انحدارات لأبطال متنوعين في الجنس، والتكوين، والموقف، والنظرة للحياة"[١].

ما نلحظه على النص، هو أسلوب التقابل والتضاد بين الجملة الاسمية، والجملة الفعلية. حيث انبنى النص على آلية التقابل في إيراد الجملة الاسمية والفعلية، ضمن التركيب الواحد، على شاكلة قوله: (والظاهرة التي تثير الاهتمام). جملة اسمية، تتلوها أخرى فعلية. و(ينبني عليها جزء كبير)، جملة فعلية، تتلوها اسمية في تركيب واحد. و(إلى أي مآل كانت نهايات أبطالها؟)، جملة اسمية تقابلها فعلية في تركيب واحد. و(نلتقط ثلاث نهايات لأبطال متنوعين) جملة فعلية، تقابلها جملة اسمية في التركيب نفسه.

أما التضاد فتمثل بدلالة الجملتين: (الاسمية والفعلية)، فتدل الاسمية على الثبات والاستقرار، المشابه لمصير أبطال الروايات –موضع الشاهد في المقالة– ويمثل (الكل)، الذي توصل إليه (الكاتب) في خاتمة مقالته، فقال عنه: "إنه الستار الكثيف الذي يحيط بالبطل فيعمي عينيه عن كل شيء، ويقوده سليب الإرادة إلى حيث يتم الانحدار"[٢]. فهو مصير ثابت، وغير خاضع للتغيير، ثبات دلالة الجملة الاسمية.

أما الجملة الفعلية، فتدل على التغير والتحول، وهو ما يشير إلى تنوع الطرائق التي انتهى إليها كل بطل من الروايات الثلاث –موضع الشاهد– رغم المصير المتشابه الذي لقيته وهو الموت. فأطلق عليها (يوسف نوفل)، مصطلح (انحدار). فالانحدار الأول الذي آل إليه (سعيد مهران) بطل رواية: (اللص والكلاب)، للروائي: (نجيب محفوظ)، وهو الموت متنحراً بسبب المعاناة التي لقيها من تعامل المجتمع معه: "إنه مضطر ومقهور، لان يحاط بالكره واليأس"[٣].

---

[١] إنحدار البطل في الرواية المصرية (مقالة)، يوسف نوفل، مجلة الأديب، لبنان، ع:١٢، ديسمبر ١٩٦٦:٣٠.

[٢] م.ن: ٣١.

[٣] م.ن: ٣١

فيما كان الانحدار الثاني، المتمثل بموت (عزيزة)، بطلة رواية: (الحرام)، للروائي: (يوسف إدريس)، بسبب فضيحتها، وتعرف الناس على سرّ الجنين غير الشرعي الذي كانت حاملاً به. ويختلف الانحدار الثالث، الذي واجهته (بسيمة) بطلة: (الطريق الثالث)، للروائي: (نجيب الكيلاني)، حيث أنها هربت من بيت أهلها، نتيجة تغرير سيدها في العمل واعتدائه عليها، مما أفضى بها إلى المصير نفسه، وهو الموت، ولكن بطريقة مختلفة، وهي إلقاء نفسها في البحر. فالمصير واحد ثابت (الموت)، الذي دلت عليه الجملة الاسمية، فيما تنوعت الطرائق والظروف بين الأبطال الثلاثة، كل بحسب الحياة التي عاشها والظروف التي واجهها داخل الروايات وتلك دلالة الجملة الفعلية.

ف(يوسف نوفل)، في هذه المقالة، ابتدأ بالجزء، مصير كل بطل في الروايات الثلاثة، ليصل إلى الكل وهو انحدار بطل الرواية المصرية، كما أشار إليه العنوان، وذكرته الخاتمة في استنتاجها للموضوع.

تُعد هذه الطريقة في عرض الموضوعات من الطرائق الشائعة في المقالات التي تمت دراستها، فعلى المنوال نفسه، يتخذ الأديب (يوسف نمر ذياب)، في عرض موضوع مقالته (في الشعر العراقي الجديد)[١]، إذ تبدأ بالجزئيات، التي تناولها في فقرات العرض، حتى إذا ما وصل إلى الخاتمة يغدو الكل إستنتاجاً توصلت إليه المقالة[٢].

ثالثاً: بناء الموضوع المقالي

الأنواع التي تفرعت عليها المقالة الأدبية، هي عينها التي تشكلت منها في بناء موضوعاتها، وبها تنوعت –كما مرّ ذلك في التمهيد– ويمكن إجمال ذلك في الموضوعات التالية:

١–المقالة النقدية:

يكاد هذا النوع، أن يكون من أكثر أنواع المقالة الأدبية، انتشاراً بين الشعراء الذين كتبوا المقالة، نتيجة للصراع الأدبي الذي شهده النصف الثاني من القرن

---

[١] في الشعر العراقي الجديد (مقالة)، يوسف نمر ذياب، مجلة الأقلام، العراق، ع:٤، أبريل ١٩٧٣:٧٥.

[٢] للإطلاع على مثال آخر، ينظر: لذة النص، خزعل الماجد(مقالة)، مجلة الأقلام، العراق، ع: ١١، نوفمبر ١٩٨٥: ١٥١–١٥٣.

الماضي، ورغبة الشعراء في الخوض بموضوعات نقدية، وتبني مواقف أدبية، مدافعين عنها تارة، وساخطين من المواقف المعاكسة تارة أخرى. ويمثل المقال النقدي جانباً مهماً في عالم الأدب والإعلام الحديث، ويبقى على الدوام السبيل الفاعل في رفد الأدب بأنواعه كلها، وسبب في تطوره النوعي، في خضم الكم الهائل منه. ناهيك عن التقارب بين القارئ والنص والناقد، وقد تنوع بناء موضوع المقالة النقدية، بحسب طبيعة الموضوع النقدي الذي يدور حوله عرض المقالة. فمثلاً بنى (أدونيس)، مقالته: (في قصيدة النثر)، على التقابل بين الجمل والعبارات المفضي إلى الإيقاع الذي نستشعره عند قراءة نص المقالة.

ففي عرض المقالة انتظام في العبارات، وتناسب في معناها، كقوله: "وهي من هذه الناحية تقدم لذة للأذن، أكثر مما تقدم خدمة للفكر...لذلك ترى في قصيدة النثر لقيطاً مخيفاً، ومخلوقاً مشوهاً لا يمكن أن يعيش...فهناك شعر جميل ليس منظوماً، وهناك نظم لا شعر فيه... في قصيدة النثر أذن موسيقى، لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى الإستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة"[١].

توالت في النص، عبارات منتظمة بالألفاظ، والمعنى مما شكل إيقاعاً إنتظم به نص المقالة، كما في العبارات (تقدم لذة للأذن–تقدم خدمة للفكر)، و(شعر جميل ليس منظوماً–نظم جميل لا شعر فيه)، و(موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة–موسيقى الإستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة، وحياتنا الجديدة).

في هذه العبارات، وفي غيرها مما حفل بها النص، انتظام انبنى على التقابل اللفظي، وتعارض في المعنى، خلق إيقاعاً منتظماً اتسم به النص وغدا ظاهرة أسلوبية انبنى عليه إيقاعها، مما شكل عنصراً فاعلاً في موضوع المقالة الذي يدور حول إظهار موسيقى قصيدة النثر، وبيان أهميتها الإيقاعية.

على أن هناك أسلوباً آخر في النص أسهم في بنائه بناءً إيقاعياً، وهو التكرار، ولاسيما تكرار بعض الألفاظ في بداية الفقرات التي احتواها النص، من قبيل:

---

[١] في قصيدة النثر (مقالة)، أدونيس، مجلة شعر، لبنان، ع:١٤، أبريل ١٩٦٠:٧٥-٧٦.

"الإيقاع الخليلي خاصية فيزيائية في الشعر العربي، هذه الخاصية للطرب... التعبير الشعري، تعبير بمعاني الكلمات...

الشعر إذن، يفقد كثيراً بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم...الذهنية القديمة، ذهنية تميز بين الأنواع...

في قصيدة النثر إذن موسيقى، لكنها ليست موسيقى الخضوع..."[١].

فتكرار ألفاظ (خاصة- تعبير- يفقد- ذهنية- موسيقى)، خلق إيقاعياً في بداية فقرات النص، وهو ليس تكراراً تقليدياً تعارف عليه الأدباء أو كثرت به النصوص، إنما هو تكرار انفرد به النص وابتدعه، حيث أن ليس كل تكرار يمثل ظاهرة أسلوبية ذات حس إيقاعي، لأن الأسلوبية تستلزم الفرادة وتستدعيها وتكشف عنها[٢].

ومن صور التكرار الأخرى، تكرار عبارات محددة في بداية بعض الفقرات كما في تكرار، جملة: (ومن هذه العناصر)، ثلاث مرات في فقرات الجزء الرابع من النص، التي شكلت عندها أسلوبا إيقاعياً، ولاسيما وأن النص يدور حول موضوع الإيقاع في قصيدة النثر. فيبدو أن موضوع المقالة هو من يحدد طريقة بناء العرض، كما جاء في بناء الموضوع في هذه المقالة.

وكما في مقالة: (خليل النيل وشاعر الشرق العربي)[٣] للأديب: (أنس داود)، التي دار نصها حول نقد كتاب: (خليل النيل وشاعر الشرق العربي) للمؤلف: (د.جمال الدين الرمادي)، التي بنيت على وفق تنوع المكون المعجمي، وتعدد الحقول الدلالية للنص فقد ضم ألفاظاً عدة توزعت على خمسة حقول دلالية، هي: حقل المعرفة وفيه: (العقل، والحزن، والفرح، والحب، والكره). وحقل المكان، وفيه: (أمريكا، باريس، لندن، فندق، غرفة، شارع)، وحقل السؤال، وفيه حرفا السؤال:

---

[١] في قصيدة النثر (مقالة) (سابق):٧٥-٧٧.

[٢] ينظر: الأسلوبية بوصفها مناهج، د.رحمن غركَان، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٤:١٧٦.

[٣] ينظر: خليل النيل وشاعر الشرق العربي (مقالة)، أنس داود، مجلة الكتاب العربي، مصر، ع:٩، فبراير ١٩٦٥:٥١.

(الهمزة وهل)، وكثير من اسماء الإستفهام، وحقل التجديد، وفيه: (التجديد، إنبثاق، نزعة، نشر، الأول، مظاهر، بناء)، وهذه الحقول الخمسة، تناسب فصول الكتاب الخمسة، التي تكون منها، وبذلك يتأكد لدينا أن طريقة بناء العرض تشابه إلى حدٍ كبير موضوع النص المقالي.

٢-المقالة السيرية :

وهي المقالة التي تتخذ جانباً من حياة الشخصية موضوعاً تدور حوله، إما أن تكون تلك الشخصية هي ذاتها شخصية كاتب المقالة، فتكون سيرة ذاتية، وإما أن تكون شخصية أخرى فتكون سيرة غيرية. والسمة الغالبة على نوع كهذا –ولاسيما في السيرة الذاتية– هي كثرة الأساليب الذاتية التي توشح النص المقالي، كما في تنوع ضمير المتكلم، في مقالة: (تجربة من شتاء) للأديب: (ياسين طه حافظ)، فقد تنوع الضمير العائد إلى الذات، بين (أنا)، وبين المستتر، وبين (ياء المتكلم) ، وحينما أجرينا إحصاء للضمائر التي تضمنها النص وجدناها :[١].

- أنا، ضمير منفصل ورد (١٥) مرة.
- الضمير المستتر، ورد (٢٩)، على نحو: (نائم– أتمدد– ميت– أتدحرج– أتجاوز– أتخطاه– أقفل – أرقب...).
- ياء المتكلم، وردت (١٦)، كما في: (حجرتي– صمتي– قلبي– رأسي ...).

قد شكلت سمة أسلوبية داخل النص، كان لها دور في تحديد نوع المقالة (المقالة السيرية الذاتية)، فكان موضوعها تجربة شخصية لبيان تأثير الحياة على كاتبها، وكثيراً ما يلجأ الكتّاب–في هذا النوع من المقالة– إلى رسم الصور الغريبة، ليعبروا عن مكنونات أنفسهم، فلو عدنا إلى المقالة نفسها، نلحظ تشبيهات واستعارات وهي ترسم صوراً حسية غريبة الأطوار، أنشأها النص، من قبيل: "الضيوف شتاء يلفون أنفسهم بالمعاطف سوداً وخضراً وحمراً... الحديقة تأتي لرأسي بردانة.

---

[١] ينظر: تجربة من شتاء (مقالة)، ياسين طه حافظ، مجلة الأقلام، العراق، ع:٣، مارس ١٩٧٣:٢٩-٣٠.

إن ثلجاً يغطي الزهور، وتفرق كل الغصون بمد من الصمت أبيض... في سكون الحديقة خيط من الهمس يكشف عن أوجه ما يزال إخضرار لها يتمنى خيوطاً من الضوء كيما يتم الحوار"[١].

ففي النص صور يصوغها (الكاتب) بنسق لغوي ذي أداء موجز مكثف، تقترب الألفاظ فيها من أن تكون رموزاً دالة على معانٍ يريدها النص. (الضيوف شتاء)، تدل على الأفكار التي تدور في رأسه، وهي أفكار ثقيلة كما أن الشتاء ثقيل، ثقيلة كما سبات الأزهار حينما يغطيها الثلج، فهي احساس من جهة الإدراك، وهي إنجاز للمعنى وتحقيق له. وهنا يسهم الخيال بقوة في صيرورتها، وهو خيال موصول بالواقع (حديقة–رأسي–الغصون–خيط)، وهو خيط دلالي يشير إلى الواقع.

وفي النوع الثاني من المقالة السيرية الغيرية، فان شخصية أخرى تكون هي محور النص، يحاول فيها كاتب المقالة، الإقتراب من تلك الشخصية ومحاولة فهمها، وتفسير بعض جوانبها. لذلك لا نلحظ كثرة الصور الحسية كما في مقالة السيرة الذاتية، ففي مقالة: (ذكرى السكاكيني)، للأديب: (محمد بهجة الأثري)، التي تدور حول شخصية (خليل السكاكيني)، بمناسبة وفاته، نجد أن (الكاتب)، يميل إلى سمات الشخصية وشمائلها، التي اتصف بها، يقول: "عرفت الفقيد، موصوفاً ببعض شمائله العالية: من كرم، وأريحية، وحفاوة بالأدباء...أديباً بصيراً بأصول الأدب والاجتماع، نزاعاً إلى التجديد، طريف الأفكار...ناقداً يتمتع بأصالة الرأي"[٢].

ولعل السمة الأسلوبية البارزة في النص، هي شيوع الألفاظ التي تندرج تحت الحقل الدلالي للصفات المعنوية للشخصية: (كرم– أريحية– حفاوة– بصيرا– نزاعاً إلى التجديد– طريف– ناقد– أصالة)، وهي ألفاظ تحاول رسم الصورة المعنوية التي اتسمت بها الشخصية، على عكس الصورة الحسية التي لحظناها في مقالة السيرة الذاتية.

---

[١] تجربة من شتاء (مقالة) (سابق): ٢٩.

[٢] ذكرى السكاكيني (مقالة)، محمد بهجة الأثري، مجلة الأديب، لبنان، ع:١١، نوفمبر ١٩٥٥:٢٦–٢٧.

وهكذا يتمحور بناء المقالة السيرية، حول رسم الصورة بشقيها: (الحسي والمعنوي)، كل بحسب الشخصية التي يدور حولها نص المقالة. وهو بناء انفردت به المقالة عن الأجناس الأدبية الأخر، وإن كان يقترب من أدب السيرة ومن القصة والرواية، لكنه يختلف، عنها بطريقة تكثيف الألفاظ واقتصارها، وبالتالي في رسم الصورة.

٣-المقالة الوصفية:

يقوم هذا النوع من المقالة على وصف الكون ومظاهرة وظواهره، وتوضح آثارها على نفس الكاتب، ويتجلى ذلك في وصف الرحلات التي يقوم بها الأدباء، ويكون لعنصر المكان فيها حضوراً متميزاً وواضحاً، فيغدو الكاتب مصوراً فوتوغرافياً، لا يدع صغيرة ولا كبيرة إلا وهمّ بوصفها وتصويرها. كما الحال في مقالة: (رحلة برازيلية في سبيل فلسطين)، للأديب: (رشيد سليم الخوري-الشاعر القروي)، التي يصف فيها مدينة (سان كارلوس)، فيقول: "مدينة صحية جميلة، تغنى بها الشعراء، ونعتوها بأحب الألقاب، كثيرة الجنائن والساحات العمومية، تعلو محطتها ٨,٢٨ متراً عن سطح البحر، وفيها حوض واسع للسباحة، مساحته ٢٥×١٢ ونصف المتر، يرتاده أكثر فتيان البلدة، وفتياتها، ويدفعون جعلاً شهرياً قدره خمسون غرشاً[*] للعضو الواحد، تحيط به حديقة غناء، وبجانبه نادٍ فيه بهو كبير للحفلات"[١].

يحتوي المستوى التصويري في النص، على أساليب بيانية خطابية، تبعث على الإقناع العقلي، كما تبعث على التأثير الإنساني الوجداني، تعلو المحطة عن سطح البحر بـ(٨,٢٨) متراً. ومساحة حوض السباحة (٢٥×١٢) ونصف المتر. كلها بيانات دقيقة تضمنها المستوى التصويري للنص. فتغدو الصورة ركيزة النص والمكون اللافت المفصح عن خصوصية الأسلوب. فهي أداء لغوي في سياقات تركيبية مميزة تحاور العقل وتحمل فاعليته، وتجلّي الوجدان، وتحرث تربة الخيال

---

[*] الغرش: اسم عملة نقدية في البرازيل.

[١] رحلة برازيلية في سبيل فلسطين (مقالة)، من كتاب: أعمال القروي النثرية، رشيد سليم الخوري، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٤: ٢٤٩-٢٥٠.

ويستثيرهما، يقول: "وبيتك تحيط به مرجة خضراء على ضفة النهر تملأ النفس والسمع والبصر بهجة وارتياحاً.."[١].

فلا يقتصر النص على لغة العقل فحسب، بل يتعدى ذلك إلى لغة الوجدان. وأسلوب كهذا مهم في الدراسات الأسلوبية، كما ذهب في ذلك (شارل بالي Charles Bally ١٨٦٥-١٩٤٧م)، الذي حصر اللغة في وظيفتي: التعبير عن الفكر، والتعبير عن الوجدان[٢]. وهذه السمة، هي الغالبة في مقالات من هذا النوع.

٤-المقالة التأملية:

يتناول هذا النوع من المقالة، مشكلات الحياة والكون، والظواهر الطبيعية، والنفس الإنسانية. وتقوم بدراسة هذه الأمور، من وجهة نظر الكاتب وتفسيره. لكنها لا تتبع المنهج النفسي، ولا النظرة المنطقية لها. بل نحن نقرؤها وهي مصوغة من نفس الكاتب وروحه وموشحة بفكره.

مثال على ذلك، ما جاء في مقالة: (هموم الناس)، للأديب: (أحمد زكي أبي شادي)، يقول في عرضها: "ويصور العقل للنفس صوراً قد تأتلف مع حقيقة الأشياء قليلاً وقد تأتلف كثيراً، أو لا تأتلف أبداً، والعقل كالجسم، ينشأ على ما تعوّد. والعقول تربى بالعادة كما تربى الأجسام، ويروض الجامح منها حتى يستطاب مركباً ويوثق به هادياً. وهموم الرجل قد تتصل بماضيه، حيث مضى وانقضى، يظل العقل يسترجعه اجتراراً، كما تسترجع الأبقار ما بلعت من طعام، ثم هو يلوكه، ويلوكه، ثم هو يبدؤه ثم يعيده، كأنما هي قصة يقرؤها مراراً وتكراراً، فإذا ملأ بها نهاره جاءه الليل فملأ بها ليله وأطار بها نومه، وسهر عليها يقرؤها على شعلة من أعصابه المحترقة ثم هو يصحو إذا نام مريض النفس، مريض الجسم مشتت الفؤاد"[٣].

---

[١] رحلتي إلى كورمبا (مقالة) من كتاب: أعمال القروي النثرية (سابق):٢٤٤.

[٢] ينظر: الإسلوبية بوصفها مناهج، (سابق):٧٩.

[٣] هموم الناس (مقالة)، من كتاب: مع الناس، مجموعة مقالات، أحمد زكي أبو شادي، المطبعة العالمية، مصر، ١٩٥٤:٨٢-٨٣.

في النص، تناول (الكاتب) جدلية العقل والنفس، عند الإنسان في تصورات شخصية بما جادت بها قريحته. والسمة الأسلوبية البارزة فيه، هي في بناء المكون المعجمي على حقلين دلالين، هما: (العقل والنفس)، جعل منهما متقابلين في أسلوب طباقي، يجمع بين النقيضين، على نحو (قليلاً- كثيراً)، و(يبدؤه-يعيده)، و(نهاره-ليله)، و(مريض النفس- مريض الجسم)، و(بياضاً- سواداً). وفي هذا الطباق الثنائي، يحاول النص أن يصور دواخل الإنسان، والقوى التي تكوّن فكره، ونفسه: (والعقل كالجسم، ينشأ على ما تعوّد)، تشبيه العقل بالجسم، في طريقة التنشئة والنمو: (والعقول تربى بالعادة كما تربى الأجسام)، ثم يشبه العقل في استرجاعه للماضي، بالبقرة وهي تسترجع ما بلعت من طعام. (وقد يكون بياضاً) في مقابل (نهاره)، (فيجعل منه سواداً) في مقابل (ليله) وهكذا فإن الثنائية الطباقية توسم النص، فتجعل منها سمة أسلوبية.

هذه الطريقة في بناء الموضوع هي التي تميز أكثر المقالات التأملية الداخلة في متن الدراسة. فتصبو لأن تكون ظاهرة شعرية تميز طريقة بناء النص المقالي عن الأجناس الأدبية الأخر.

٥-المقالة القصصية:

تتميز المقالة القصصية، بارتكازها على عناصر السرد والوصف والحوار، حيث يحتاج كاتب المقال إلى تصوير الأحداث تصويراً يعتمد على السرد الذاتي، فيقوم بسرد الأحداث على لسانه، ويتجه إلى تسجيل لقطات حية شاهدها، ومواقف اجتماعية وإنسانية عاشها، وقد سخط عليها، أو تعاطف معها. الأمر الذي يوفر لها الحيوية والفاعلية، ويكسبها بعداً واقعياً، يجعل من القارئ أكثر قرباً منه، وأكثر اقتناعاً بها.[١].

[١] ينظر: دور المقالة القصصية في حل المشكلات الاجتماعية- اللقيطة للمنفلوطي أنموذجاً- دراسة موضوعية فنية، سمية الروحي واسماء توفيق الرماح، مجلة جسور على شبكة الانترنت:
www.researchgate.net

وقد كثر هذا النوع من المقالة، حينما تحول الاتجاه الأدبي من الرومانسي إلى الواقعي. ومثال على ذلك ما جاء في بناء موضوع مقالة: (الشيخ)، للأديب (خالد علي مصطفى) الذي يذكر في نصها [١]، حوارا داخليا ذاتيا (مونولوج)، وهو كلام عفوي غير منتظم، أقرب إلى اللاوعي منه إلى الوعي. يلجأ إليه السارد، بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، من دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي، في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للإنضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو غير مقصود[٢].

يحاور السارد نفسه، الذي هو (الكاتب) ذاته، جاعلاً منها شخصية أخرى (الشيخ)، فجاء الحوار ليكشف عن خلجات نفسه، ولأن الحوار جرى بين السارد ونفسه، لذلك اتسم بكونه حواراً دائرياً تراجعياً، ينطلق من الذات ويعود إليها مباشرة: (حصيرك الذي ولدت فيه)، (كوخك الذي على جداره)، (شيخك الذي إرتخت)، ثم يتساءل: (ألا تستظل كوخك الصغير؟)، ولا حاجة به إلى الجواب، إذ يجيء من تلقاء نفسه ومن الداخل أيضاً.

وبناء الحوار على أسلوب كهذا، تحوّل إلى سمة ميزت المقالة القصصية، لأن لهذا الحوار قدرة كبيرة على تصوير الحالة النفسية للشخصية، أكثر من امكانيات الحوار المباشر الذي تميل إليه القصة والرواية وتكثر منه، بما تتمتعان به من فضاء نصي واسع، مقارنة بالمقالة ذات الفضاء المحدود، فيكون هذا البناء بمنزلة المظهر الشعري، الذي اتصفت به المقالة الأدبية عامةً، والمقالة القصصية خاصةً[٣].

٦-مقالة النقد الإجتماعي :

يعالج هذا النوع من المقالة، المشاكل الاجتماعية، التي تتحول -أحياناً- إلى أمراض تصيب طبقات المجتمع في ظروف معينة، فينبري لها الأدباء ناقدين العادات

---

[١] ينظر: الشيخ (مقالة)، خالد علي مصطفى، مجلة الأقلام، العراق، ع:١١، نوفمبر ١٩٧٥:٩.

[٢] ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥:١٦.

[٣] للإطلاع على مثال آخر للمقالة القصصية، ينظر: وهوى التمثال (مقالة)، احمد عبد العزيز، مجلة الأديب، لبنان، ع: ٣، مارس ١٩٦٠: ١٥.

والتقاليد السيئة التي تسببت بها. وتكون في أكثرها مخالفة للمنطق والعقل، فيحاول هؤلاء الإشارة إلى تلك الأمراض والمشاكل بأسلوب ساخر.

من بين تلك الموضوعات الاجتماعية، التي نالت اهتمام المقاليين، موضوع الرجل والمرأة، ومنزلة كل منهما في المجتمع، ودورهما في بنائه. ففي مقالة: (الرجل والمرأة)، يتناول كاتبها: (جعفر الخليلي)، الموضوع من باب الحيادية موضحاً فيه دور كل منهما في المجتمع، من وجهة نظر الإنسان الواعي المثقف، يأتي ذلك من خلال أسلوب سردي، يطغى فيه الحوار بين زوجين، يكشف كل منهما أهمية الجنس الذي ينتمي إليه، يقول: "هو يقول لها: أن الرجل اسمى منزلة في الحياة من المرأة، وإنه العنصر الأفضل من هذين العنصرين –الرجل والمرأة– وأنه حليف المنطق والمعقول في كل ما يقوله ويفعل، أما المرأة، فهي دون الرجل في كل شيء وإنها عنصر عاطفي لا يفهم شيئاً من المنطق.

وترد عليه زوجته: بأن سمو المنزلة إنما هو للمرأة، وأن الرجل مكابر مغرور، وأن المنطق والمعقول عنده يقننه هو، ويفرضه هو، ويفيد منه هو، ليس غير"[١].

إن أمعنا النظر في النص، نلحظ هيمنة المكون التركيبي، كسمة أسلوبية بارزة. وجاء على نوعين: أولهما، بلاغي بياني، وثانيهما، نحوي دلالي.

فأما البلاغي، فتتمثل في التكرار اللفظي، وأما النحوي فبدا في التحول البنيوي الدلالي. يتمثل التكرار في النص أعلاه، في لفظتي (الرجل والمرأة)، تكررت اللفظتان في النص المقتبس، أربع مرات لكل منهما، فحيثما ذكر أحدهما، ذكر الآخر معه، وهو أسلوب يتناسب مع حالة الحيادية التي اشتمل عليها النص عموماً. ومما يمكن ملاحظته في هذا التكرار، هو تنوع المحل الإعرابي لكل من اللفظتين، ففي قول الرجل (أن الرجل اسمى منزلة في الحياة من المرأة)، جاءت لفظة (الرجل). في الابتداء، اسماً لأن. فيما جاءت لفظة (المرأة) مجروراً في مقابل الرجل الذي حافظ على موقعه في الابتداء، إلا أن مناصرة الزوجة للمرأة، جاء بتقديم مصطلح (المرأة) على مصطلح (الرجل)، عكس مكانهما في عبارة الزوج، مع اقتران المرأة بالسمو،

---

[١] الرجل والمرأة (مقالة)، جعفر الخليلي، مجلة البيان الكويتية، ع:٣٧، أبريل ١٢:١٩٦٩.

والرجل بالمكابرة والغرور، وفي هذا تمايز بين أسلوب المرأة، وبين أسلوب الرجل في النظر إلى الأشياء ومعايير كل منهما.

أما التركيب النحوي الماثل في عنصر التحول البنيوي الدلالي، فيتضح في تتابع الجمل الاسمية وتناسبها وتآلفها وتماسكها: (أن الرجل اسمى منزلة في الحياة من المرأة)، و(أنه العنصر الأفضل من هذين العنصرين)، وبقية الجمل الاسمية، في النص. التي وردت متتابعة ومتآلفة ومتماسكة، بما يعكس فاعلية البنية في كل جملة اسمية من جهة وثراء بثها الدلالي موصولة بسياق من تماسك نصي مع الجملة الأخرى، من جهة ثانية. (واو العطف–حروف الجر–أما–إنما–هو)، ويكشف هذا النمط عن نزعة عقلية في الإفصاح إلى دعم القول بالحجج والبراهين.

تتبني مقالة النقد الإجتماعي على هذه الأساليب، وعرض موضوعها، كونها الأقدر على الإقناع، وهي طريقة امتاز بها نوع كهذا من المقالة[١].

وفي نهاية هذا المبحث، يتضح لنا، أن طريقة بناء العرض قد اشتملت على خصائص جعلت منه مظهراً شعرياً يوشح النص المقالي، مما يميز المقالة كجنس أدبي مستقل، فلا وجود لأساليب البناء النصي التي اتسم بها العرض– كما مرّ بنا في نوع أدبي آخر، هو وإنْ وجد فهو نادر، لا يُعد كونه مظهراً بحد ذاته.

---

[١] للإطلاع على مثال آخر عن مقالة النقد الاجتماعي، ينظر: برتقال .. وجائع .. وراسمالي (مقالة)، حسين مردان، الأعمال الكاملة – الأعمال النثرية، جمع: د. عادل العزاوي، منشورات الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠١٠: ١٤٦/٢.

المبحث الرابع: الخاتمة

تمثل نهايات النصوص الأدبية المقالية، خواتيم مؤثرة في التشكيل البنائي للنص، ويقع على عاتقها تحقيق أعلى تماسك تشكيلي وتركيبي ودلالي ممكن؛ ذلك لأنها آخر صورة انطباعية في ذهن القارئ للنص الأدبي.

ولهذا، تُعد الخاتمة ركناً مهماً في تشكيل هيكلية المقالة، ولها وهجها، ودورها في تحديد مسار العمل واتجاهاته، فضلاً عن امكانيتها في رسم مظاهر شعرية المقال الأدبي، كما سيتضح لنا بعد ذلك. مما أولاها النقاد المحدثون اهتماماً كبيراً، إذ عدّوها "ثمرة الإبداع الفني، والوعاء الحامل لنتيجة الأفكار الذهنية المراد إثباتها في العمل الأدبي، والملخصة له. وهي النهاية المنطقية المتسلسلة في النص"[١].

وتتضح أهمية الخاتمة، في بناء هيكل النص المقالي، من خلال الموضوعات الآتية:

أولاً: أنواع الخاتمة

من خلال الاطلاع على نصوص مقالية عديدة –ضمن حدود بحثنا– اتضح لنا أن الخاتمة، أخذت الأشكال الآتية:

١-الخاتمة المفتوحة :

وهي الخاتمة التي تنفتح على أفكار وتأملات في ذهن كاتبها، لا شأن لها بموضوع المقالة الرئيس، سوى السبب في فتح تلك الأفكار، لذلك فإن الكاتب لا يجنح نحو تلك التأملات ويكتفي بالإشارة إليها، لأن البوح بها يعني ولادة مقالة جديدة أخرى، فالأولى أن تكون مشروعاً في المستقبل.

وقد اتخذ هذا النوع من الخاتمة أنماطاً عديدة، لعل أهمها: الاستفهام. كي تكون الخاتمة مفتوحة على قول آخر يصلح لموضوع مقالة جديدة. كما هو الحال في مقالة: (صلة الرحم)، التي اختتمها كاتبها: (جعفر ماجد)، بسؤال يصلح لأن تكون الإجابة عليه موضوعاً جديداً، ومستقلاً عن موضوع المقالة الأساس. وإن

---

[١] الأسلوب–دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، د.أحمد الشايب، مطبعة السعادة، مصر، ط٧، ١٩٧٦:٩٥؛ وينظر: فن المقال في ضوء النقد الأدبي، د.عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، الدار الإسلامية للطباعة والنشر، مصر، ط٣، ٢٠٠٣:٨٤.

كانت هنالك صلات ووشائج تجمع الموضوعين. المقالة في النقد الإجتماعي، يدور نصها حول العلاقات الإنسانية والاجتماعية التي تكون على وفق صلة الرحم بين الأقارب والإخوان. فيوظف (الكاتب) حادثة تاريخية مناسبة للموضوع، وهي حادثة الصراع الدموي الذي دار بين: (الأمين ت: ١٩٨هـ والمأمون ت:٢١٨هـ)، ابنى الخليفة العباسي: (هارون الرشيد ت: ١٩٣هـ)، يقول: "ولا شك أن الأمين حين قال ما قال، نظر إلى اشتقاق الرحم من الرحمة. وهو أدرى بطبيعة الحكم من غيره لأنه سبق أخاه المأمون إلى قطع صلة الرحم، حيث نكث عهد أبيه الذي أودعه الكعبة، وأوصى فيه للمأمون بعد الأمين"[١].

ويعزو (الكاتب)، الصراع الدموي الذي دار بين الأخوين إلى سببين:

الأول: (الحكم)، فيقول: "والحكم لا رحم له...لأنه كثيراً ما ينحدر من رحم ينجب بطريقة لا عادية ولا شرعية"[٢].

والثاني: إبتعاد المجتمعات عن أصالتها البدوية، وضياع المبادئ التي أنشئت عليها، ومن بينها (صلة الرحم)، "إن المجتمعات فقدت أصالتها حين ضاعت منها البداوة"[٣].

يختم (جعفر ماجد) مقالته، بأستفهام، يفتح المجال لموضوع جديد آخر على صلة بالموضوع الأول الأساس، يقول: "وقد يكون العقم في الحكم نعمة للحاكم والمحكوم..ولكن..ألسنا في عصر جنين الأنبوب؟"[٤].

هذا التساؤل الذي راود ذهن (الكاتب) وفكره، بعد أن أرجع سبب قطع صلة الرحم للسببين السابقين، يصلح لأن يكون موضوعاً جديداً لمقالة أخرى. والإستدراك (لكن)، والإستفهام (ألسنا؟) اللتان ختم فيهما النص، من أدوات الربط في اللغة العربية، وحيث اشتمل النص عليهما متتالين في خاتمة المقالة، دلالة على أن الخاتمة تغدو مفتوحة تنثر بذور موضوعها من جديد، فإن كان السبب الأول، الوارد

---

[١] صلة الرحم (مقالة)، جعفر ماجد، مجلة الفكر، تونس، ع:٣، ديسمبر ١٩٨٢:٢٨.

[٢] م.ن:٢٨.

[٣] م.ن:٢٩.

[٤] م.ن:٢٩.

آنفاً هو الطريقة غير الاعتيادية وغير الشرعية في انجاب الرحم، فإن الأمر يحتاج إلى وقفة أخرى وتأملات جديدة مع حالة انجاب الأنابيب في الموضوع عينه (صلة الرحم).

٢-الخاتمة الدائرية:

وهي الخاتمة التي تتضمن جملة أو عبارة، استهلت بها المقالة، فيكون بدؤها وآخرها، شيئاً واحداً، من حيث بنية الجملة والفكرة. فيقوم الكاتب المقالي، بتدوير المقالة من خلال إعادة بنية الجملة الاستهلالية في خاتمتها وتسمى دائرية، لأنها تختم بما تبدأ به.

يعمد بعض المقاليين، إلى نوع كهذا من الخاتمة "لتحقيق غايتين: أولاهما، سلب لب القارئ، إذ يبلور له المقالي الفكرة في اسلوب جميل. وأخراهما، لفت انتباه هذا القارئ وإرهاقه بمتابعة الأفكار بالإجابة عن الأسئلة الواردة، وبالتنبه لمناورات الأسلوب. وهذا ما يجعل للقارئ دوراً مهماً في إكمال المقال بوصفه محاولة غير مكتملة"[١].

مثل هذا النوع، نجده في خاتمة مقالة: (وتبتسم للمراكب)، للأديب: (أحمد راشد ثاني)، وهي مقالة أدبية تأملية، تدور حول جدلية الابتسامة (الكوميديا)، والبكاء (التراجيديا)، بين الحزن والفرح في الحياة. يقول في استهلالها: "القوة الحقة كلها في الصمت، سواء كان ما لا يقال، ما يصعب قوله، ما يستحيل، أو ما يقال، لكنه رغم ذلك لا يقال. الصمت هنا ممارسة للوجود، وقدرة على ممارسته"[٢]. بعد هذه المقدمة عن دور الصمت في خلق مواقف، يتخذها الإنسان إزاء ظروف مرت به. تلك المواقف الذي يقف الصمت إزاءها معبراً عن احساسه ومشاعره،: "الحياة موجة، وكل من يتكلمون يحسبونها، حتى الكلام الذي لا يعّد الموج، يُعدّ كلامه عن الموج، والموج يسيح على الساحل، ولا يرفع إلا حشائشه الميتة"[٣].

---

[١] معجم السرديات، مجموعة من النقاد، دار محمد علي للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠١٠: ٤٠٢.

[٢] وتبتسم للمراكب (مقالة)، احمد راشد ثاني، جريدة الخليج، الإمارات، ١٩٩٠/١/١١.

[٣] م.ن.

ويختم (الكاتب) مقالته بالجملة التي ابتدأ بها النص، فيقول: "المجهول مسمار من طين، ولا ينكسر، لأنه أخرس، أما الحمقى فتملأ صيحاتهم الوديان، ورؤوسهم مشتعلة على أطباق يحملها الخدم إلى مائدة تغلي بالضحك، القوة الحقة كلها في الصمت"[١].

وبهذا تكون جملة (القوة الحقة كلها في الصمت)، الخاتمة النصية الدائرية، بنى (الكاتب) فيها، إكتمال الخطاب، وانفتاحه في آن واحد، من خلال السعي للتأثير على القارئ وتأكيد الفكرة في نفسه، حتى يسترجع الأفكار التي وظفها المؤلف عبر إعادة القراءة أو التذكير في الجملة الاستهلالية. على الرغم من قلة هذا النوع في الخاتمة في المقالات الأدبية إلا إنها تُعد النموذج من البناء الختامي، يكشف لنا ترابط جزئيات النص وتوالد بعضها من بعض، وانعكاس بعضها على بعض في ترادف كاشف يقودنا إلى فهم النسيج كوحدة متكاملة.

٣-الخاتمة الساخرة :

وهي الخاتمة التي تشتمل على أسلوب ساخر يهدف إليه الكاتب المقالي لدوافع نقدية وتربوية ، تصب في تأكيد المعنى أو تقويته. فضلاً عن كونها أداة تشويق وكسر لرتابة الكلام المفضي إلى الملل.

مثل ذلك، ما ختم به (علي الجندي)، مقالته: (أحرج ليلة في حياتي)، التي يدور نصها حول جانب نفسي من حياة (الكاتب)، هذا الجانب يتمثل في نفوره من مناسبات الأعراس ، وما يرافقها من مشاهد صاخبة، تنفر منها نفسه، يقول: "إنني لا أطيق إلى ما يشيع في الأعراس من زخام وجلبة وزياط، وهرج ومرج، وأنوار ساطعة تخطف البصر، وأغانٍ مائعة تصدع الرأس...ولكن لم يكن لي بدّ من تلبية دعوة من دعوات الأفراح، كنت فيها مكرهاً لا بطلاً..."[٢].

---

[١] وتبتسم للمراكب (مقالة)، (سابق).

[٢] أحرج ليلة في حياتي (مقالة)، علي الجندي، مجلة الرسالة، مصر، ع:١٠٦٠، مايو ١٩٦٤:١٣.

وما دام كان مكرهاً لحضور حفلات كهذه، مع امتعاضه منها –كما بين ذلك– فإن خاتمتها الساخرة هي نتيجة طبيعية للموقف المحرج الذي وضع فيه، لتكون الخاتمة تأكيداً لما ورد من أفكار ورؤيا، وضعها (الكاتب) حول رأيه في مناسبات كهذه، يقول في الخاتمة: "اختلط الحابل بالنابل، فانتهزت هذه الفرصة، وانسللت هارباً غير مصدق بالنجاة!! وأنا ألعن الأفراح، والليالي الملاح!!"[١].

هذا التواتر في سرد الخاتمة، بما اشتملت عليه من أفعال ماضية: (اختلط– انتهزت– انسللت)، كان بمنزلة الانحدار السريع في خاتمة ليلة من أحرج الليالي التي مرت على (الكاتب)، كما جاء في عنوان المقالة.

يسعى (علي الجندي) من خلال هذا المشهد الساخر، إلى التأكيد على مضمون المقالة، وتذكير القارئ بالأفكار التي انبنى عليها نص المقالة. ولاسيما الواردة في مقدمة المقالة. فاستهلها بقوله: "مما بغض إليّ تأصيل الفطرة، مشاهدة ليالي الأعراس. فقلّ أن أجيب دعوة الداعي إليها"[٢]. فيغدوا هذا البناء لخاتمة المقالة، عنصراً بارزاً توسمت به، وأسلوباً لجأت إليه لتأكيد المعنى، والتأثير في القارئ، الذي يُعد أحد أهم أهداف المقالة.

ثانياً: وظائف الخاتمة

مهمة الخاتمة، هي إغلاق المقال بطريقة تلخص الموضوع وتؤكد رأي كاتبها، وتجيب عن أسئلة القارئ. ولأن الخاتمة مسؤولة عن تشكيل الرأي النهائي للقارئ، وتحديد موقفه من الكاتب، لذا يجب أن تصاغ بحذر وحرفية، حتى تحقق ذلك، وبقية الوظائف المناطة بها، المتمثلة في:

١–تمنح الخاتمة المقالية المتلقي بُعداً نفسياً، لما تشتمل عليه من عوامل الترغيب والترهيب أو التحذير. وهي عوامل "تؤثر في النفس وتسيطر على القوى الشعورية عند الإنسان فهي وظيفة داخلية تسرح مع المرء في أعماقه، وتمتلك عليه عواطفه، وتبدأ بمشاعره فتشدها شداً، وتقفز إلى سريرته فتعالج آمالها ومخاوفها

---

[١] أحرج ليلة في حياتي (مقالة)، (سابق): ١٦.

[٢] م.ن:١٣.

وتصور بأسها ورجاءها وتدعو إلى الإنذار تارة وإلى التبشير تارة أخرى، وإلى التحذير ثالثة، فهي مقياس التأثر النفسي، وميزان التجاوب الداخلي عكساً وطرداً"[١]. حيث تكون الخاتمة أكثر تعلقاً في ذهن القارئ، من أجزاء المقالة الأخر؛ ولذلك فقد استحوذت على اهتمام الكتّاب وعنايتهم.

مقالة: (رواية مجهولة لأديب منسي)، للأديب: (علي شلش)، هي مقالة نقدية، تدور حول رواية من ثلاثة أجزاء، للأديب: (أحمد ضيف-١٨٨٠-١٩٤٥): (منصور – الشيخ عبده- الأزهر). تعكس هذه الرواية الواقع المصري في العقود الأولى من القرن العشرين ، كتبت باللغة الفرنسية، إلا أنها لم تحظ باهتمام الدارسين، ولم يتم تعريفها للقراء فتجاوزها النسيان، وأمست هي وكاتبها في طي المجهول. "فقد كان الرجل متواضعاً عزوفاً عن الأضواء... بل أن الذين حاولوا أن يؤرخوا للنقد والقصة في أدبنا الحديث لم يزد تناولهم لجهود الرجل على إشارات عابرة إلى كتابية السابقين. أما جهوده ومحاولاته القصصية فلم يشر إليها سوى محمد أمين حسونة في مقال نشره بمجلة الثقافة عام ١٩٤٨. وفيه ذكر حسونة: أن لأحمد ضيف رواية ضخمة بالفرنسية من ثلاثة أجزاء... ومن خلال حوادث الرواية نلمح صوراً مصرية صادقة للبيئة الشعبية..."[٢].

في هذه المقالة –التي تأخذ سبع صفحات من المجلة- يحاول (علي شلش) بث الحياة بالرواية وكاتبها من جديد ووضعها أمام النقاد والقرّاء.

يغلب على نص المقالة أسلوب النقد القصصي، يتناول (الكاتب) بإيجاز عناصر الفن الروائي مستشهداً، بإقتباسات متيسرة من نصوص الرواية.

وفي الخاتمة، يرجو (الكاتب)، أن تكون مقالته مدعاة إلى تسليط الضوء على رواية أخرى (لأحمد ضيف)، كتبت هي الأخرى بالفرنسية أيضا. فيقول: "لعل أحداً من الباحثين –بعد هذا كله- يستطيع أن يكشف لنا في المستقبل عن رواية أحمد ضيف الأخرى، التي كتبها بالفرنسية، فربما كان فيها عناء، وربما كانت أعمق

---

[١] الصورة الفنية في المثل القرآني، د.محمد حسين علي الصغير، دار الهدى للطباعة والنشر، لبنان، ط١، ١٩٩٢:٣٧٧.

[٢] رواية مجهولة لأديب منسي (مقالة)، علي شلش، مجلة إبداع، مصر، ع:٤، أبريل ١٩٨٣:٨٥.

وأنضج من روايته هذه المجهولة التي غرقت في بحر الإهمال منذ رأت النور أول مرة، مثلما غرق صاحبها مرتين: مرة في البحر، ومرة في النسيان"[١].

نلحظ في هذا النص، إشتماله على أساليب بلاغية تضفي حالة من التشويق على الموضوع، وتأثيراً على نفس المتلقي وفكره، ومن هذه الأساليب، استعمال (لعل) التي تفيد الرجاء، ومن خلالها يدعو النقاد والدارسين إلى الاهتمام برواية الكاتب الأخرى.

والأسلوب الآخر، هو تكرار اللفظتين (ربما- البحر)، وكان لكل منهما دلالة في كل حالة تكرار. أفادت (ربما) ، في الاستعمال الأول من قوله: (فربما كان فيها عناء)، للتكثير، بدلالة منزلة مؤلفها (أحمد ضيف) التي نوه عنها النص في مقدمته. في حين أفادت في الاستعمال الثاني من قوله: (وربما كانت أعمق وأنضج من روايته هذه) للتقليل، بحكم أن ثلاثيته –موضع الدراسة- هي من نالت على اهتمام النص وتسليط الضوء عليها.

أما تكرار اللفظ (بحر) مرتين، بدلالتين في النص. تضمن الاستعمال الأول، على الكناية عن النسيان والتجاهل، كما في قوله: (التي غرقت في بحر الإهمال). وأشارت في الثانية إلى مصير بطل الرواية، حينما لقي مصرعه على أثر غرقه في مياه البحر: "وفي عرض البحر تغرق سفينة مرافقه للسفينة التي أقلته إلى الوطن، بعد أن أصابتها غواصة ألمانية وسرعان ما تصاب السفينة نفسها بضربة تطيح بها...وحين غاصت السفينة في الماء يتمكن الراوي من النزول إلى أحد الزوارق. ولكن الحظ يخونه فيسقط في الماء حتى يبتلعه..."[٢].

كان لهذا النص الختامي تأثير على المتلقي، لما اشتمل عليه من الأساليب الأدبية التي تم توضيحها، لتغدو الخاتمة عاملاً مشوقاً، يضفي على الموضوع أهمية علمية وأدبية.

---

[١] رواية مجهولة لأديب منسي (مقالة)، (سابق):٩٠.

[٢] م.ن:٨٨.

٢-الوظيفة الثانية، التي تقوم بها الخاتمة، في النص المقالي، هي خلاصة موضوع المقالة بلغة مكثفة، وبأحكام عامة تكون امتداداً أو محصلة لما تم تناوله في العرض لتؤكد المعنى في المتلقي.

مثل ذلك ما لمسناه في مقالة: (السريالية والاتجاهات الحديثة في فن الرسم) للأديب: (جبرا إبراهيم جبرا)، هي مقالة نقدية تدور حول تأثير مذهب السريالية وبعض الاتجاهات الحديثة في الفن بشكل عام، وفي الرسم بشكل خاص. مستعرضاً فيها أهم تلك الاتجاهات وتعريفها، يقول: "ولا بد لنا من أن نبدأ بأول انحراف ظاهر عن الأساليب الأكاديمية المألوفة:

الانطباعية، فالانطباعية، بدأت في أوائل الثلث الأخير من القرن الماضي...

وفي أثناء انتشار الحركة التكعيبية -أي بين ١٩١٠ و١٩٢٠، قامت حركة أخرى دعاها أصحابها (المستقبلية)...

والسريالية أهم تلك المسالك، وقد سار فيها جماعة من الأذكياء المخلصين"[١].

عرّج النص أيضاً على أهم الأعلام الذين وقفوا خلف تلك الاتجاهات الفكرية، من نقاد وفنانين ومفكرين. كل ذلك تناوله بأسلوب أدبي مسترسل من فكرة إلى أخرى مشتملاً على أفكار ومعلومات تأريخية مهمة. حتى إذا ما وصل إلى الخاتمة، عمد (الكاتب) إلى تلخيص فكرته وتناولها بلغة موحية مؤثرة: "إن الفن ليس مجرد إبداع بعيد عن العقل، إنه تداخل العقل واللاعقل، كأنه تلاعب ذهني يهدف إلى خلق صورة فانتازية. ولكنها في الختام ليست صورة بعيدة عن الحياة، بل إنها الحقيقة بعينها"[٢].

يشتمل النص على أساليب، كانت سبباً في خلاصة الموضوع وتأكيده في ذهن المتلقي، منها:

---

[١] السريالية والاتجاهات الحديثة في فن الرسم (مقالة)، جبرا إبراهيم جبرا، مجلة الأديب، ع:١٠، أكتوبر ١٩٥١:١٧-١٨.

[٢] م.ن:١٩.

- أسلوب التوكيد، الذي كان حاضراً في أربعة مواضع –على الرغم من ضيق فضاء النص– ثلاثة منها ما أفادته (إن): (إن الفن ليس مجرد إبداع بعيد عن العقل – إنه تداخل العقل من اللاعقل– إنها الحقيقة). والموضع الرابع هو التوكيد المعنوي في قوله: (إنها الحقيقة بعينها)، كلمة (عينها). وهذا الإكثار من استعمال التوكيد إنما من أجل تثبيت المعنى في ذهن القارئ، من خلال خلاصته في عبارات مبتسرة تحمل أحكاماً عامة، هي أحوج إلى التوكيد منها إلى الحجج والبراهين.
- ومنها أيضاً التشبيه الذي أفادته (كأن) في قوله: (كأنه تلاعب ذهني).
- ومنها، الطباق السلبي، في قوله: (العقل واللاعقل).

فلم تستعمل هذه الأساليب، لو لم يكن هناك رغبة لدى (الكاتب)، في تأكيد المعنى بعد خلاصته في فكر المتلقي.

وبهذا تكون وظائف الخاتمة وسيلة من وسائل بنائها على وفق الصيغة التي من شأنها أن تعكس الشعرية في النص المقالي، لما تمتاز به من خصوصية أدبية.

ثالثاً: شروط بناء الخاتمة

لابد أن يُعنى الكاتب بخاتمة مقالته عناية لا تقل عن اهتمامه بالمقدمة، فينظر من الزاوية نفسها التي نظر من خلالها إلى استهلاله، من حيث الاهتمام بالمتلقي، فإنْ كان الاستهلال مفتاحاً للنص الأدبي، فالخاتمة قفلاً له[١]. ولأجل تحقيق ذلك وجب اتخاذ خطوات معينة، تمثل شروط بناء الخاتمة، وهي:

١–إبراز نتائج الموضوع، تحقيقاً للفائدة والهدف.

٢–تركيزها على الجوانب المهمة في موضوع المقالة.

٣–إيجازها في جمل سريعة متلاحقة.

٤–اختيار كلماتها بدقة وعناية.

٥–ارتباطها الوثيق بموضوع المقالة.[٢].

---

[١] ينظر: المقالة الأدبية في أدب أحمد أمين، محمد صالح رشيد، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٩:١٦٥.

[٢] ينظر: فن المقال في ضوء النقد الأدبي (سابق) : ٨٢.

وبالرجوع إلى النصوص المقالية التي تم الإستشهاد بها في فقرات هذا المبحث نجد أن خواتيمها التزمت إلى حد كبير بالشروط آنفة الذكر، فتمكنت من أداء وظائفها، لتشكل مفرقاً مهماً وعنصراً مؤثراً من أجزاء المقالة.

مقالة: (التباسات في فكرة الريادة). للأديب: (محمد الأسعد)، التي تدور حول معايير الريادة في الشعر العربي الحديث. من خلال تناول أهم الاتجاهات التي حاول الشعراء الولوج إليها، لتزعّم الريادة بناءً على رغباتهم، يقول: "على أن عدداً من الرواد حاول –والحق يقال– الاعتماد على اكتشاف أرضية أكثر أماناً، هي أرضية التراث الشعبي والنقدي العربيين، وفي هذا المجال أصبحت قراءة الموروث في ضوء المكتسبات الفكرية الجديدة مستنداً ريادياً..."[١]، ويسترسل في التقاط المواقف والمحاولات من بعض الشعراء لرسم صورة وافية وواقعية عن الريادة ومفهومها. وبعد هذا الاستعراض الذي غطى مساحة واسعة من فضاء النص، يعمد (الكاتب) إلى إيراد رأيه بالموضوع، يلخصه من خلال بضعة أسئلة، تعكس رأيه المخالف لما تم طرحه واستعراضه من آراء الذين تصدوا لها. فيقول: "بهذه القناعة ثمة خطأ ظل يجتذب الاهتمام، خطأ في تركيب المشهد الذي اطلعنا عليه. فبعد بضع سنوات ارتفعت أصوات هؤلاء أنفسهم الذين مثلوا مسرحية الصلب... ما هو الشعر إذن إذا لم يكن جذرياً إلى درجة الوجود في كل الأزمان؟ أو ما هو الشعر إذا لم يكن قوة في الشعور قادرة على تحذير الواقع الإنساني بكل مستوياته؟!"[٢].

يضع (الأسعد) إجابته عن السؤالين، في النص أعلاه ، في خاتمة المقالة لتشكل خلاصة للموضوع كله، بعبارات مبتسرة ومختصرة، أبرز فيها نتائج مقالته ارتباطاً، بما تم تناوله في العرض، يقول: "وحين لا يكون بمقدور أحد أن يؤدي مهمة شاعر، وحين تقبل هذه الحقيقة من المسرحيين والمخرجين، والنقاد، يكتسب الشعر حداثته أي ضرورته بعبارة أبسط.."[٣].

ورود لفظة (حين) في النص مرتان، له ارتباط بما ذهب إليه المقال عامةً. (حين) ظرف زمان، قد يكون مبهماً، وقد يكون معلوماً، بحسب وروده في سياق

---

[١] إلتباسات في فكرة الريادة (مقالة)، محمد الأسعد، مجلة الناقد، لبنان، ع:٥، نوفمبر ١٩٨٨: ٢٠.

[٢] م.ن: ٢١.

[٣] م.ن: ٢٢.

الكلام، فقد ورد في جملتي: (وحين لا يكون بمقدور أحد أن يؤدي مهمة شاعر– وحين تقبل هذه الحقيقة من المسرحيين والمخرجين، والنقاد)، وقد دلت على المستقبل المشروط تحديده بتحقيق ما بعدها، فربما يكون قريبا، وربما بعيداً. ويشترط حدوثه بإذعان (المسرحيين والمخرجين، والنقاد)، واعترافهم أن للشعر حقلاً غير متاح لغير الشعراء، ولا يحق لغيرهم الولوج إلى عالمه، وفي ذلك إشارة إلى ضرورة التخصص الدقيق في العمل، التي يدعو إليها غالبية المفكرين –كما نوّه إليها النص–. عند إحصاء الجمل الواردة في النص (الخاتمة)، نجد أنها تتكون من خمس جمل، أربع منها فعلية: (لا يكون بمقدور احد– يؤدي مهمة الشاعر– تَقبل هذه الحقيقة– يكتسب الشعر حداثته). وجملة واحدة اسمية، (أي ضرورته بعبارة أبسط). وفي ذلك، تناسب بين، الحال غير المستقر للزمن الذي دلت عليه (حين) كما مرّ– وبين، ما تدل عليه الجملة الفعلية، من عدم الاستقرار. بل حتى الجملة الاسمية الوحيدة الواردة في النص الختامي، (أيّ ضرورته بعبارة أبسط)، لم تكن مستقلة بذاتها، بل جاءت مفسرة للجملة التي سبقتها، حيث أن (أيّ) حرف يفيد تفسير ما قبله. وما سبقها هو جملة فعلية.

وبهذا تكون الخاتمة قد اشتملت على الشروط التي ذكرناها فيما سبق، فهي من جانب أبرزت أهم النتائج التي تناولها موضوع المقالة، ومن جانب آخر، ركزت على الجوانب المهمة من الموضوع نفسه، بجمل موجزة وسريعة من خلال اختيار الكلمات بدقة وعناية، ومن جانب ثالث، كانت الخاتمة امتداداً للموضوع، ومرتبطة به ارتباطاً وثيقاً.

سنلحظ عند نهاية هذا الفصل، أن بناء الإطار الخارجي للنص المقالي، قد شكل مفصلاً مهماً من مفاصل الشعرية النثرية التي حظيت بها المقالة الأدبية. وأن عملية بناء أجزاء ذلك الإطار –كما مرّ في المباحث السابقة– قد شكلت السمات والخصائص الأدبية المجردة التي تضع فرادة الحدث الأدبي في النص المقالي.

مما يظهر القوانين والخطوات التي اتُبعت في بناء كل جزء من أجزاء الهيكل والإطار الخارجي، إبتداءً من العنوان:(المبحث الأول)،وانتهاءً بالخاتمة: (المبحث الرابع).

فكانت تلك الخطوات بمنزلة القوانين العامة التي اشتملت عليها خطوات تنظيم المقالة وبنائها. وهو ما تشير إليه الشعرية، من خصائص الخطاب النوعي الذي يشكله العمل الأدبي ، أو الذي يمنح الإبداع والنص سمته الأدبية.

الفصل الثاني

شعرية البناء اللغوي

توطئة :

المبحث الأول

الإيقاع

أولاً: أنواع الإيقاع

ثانياً: مستوى الإيقاع

المبحث الثاني

الصورة الفنية

أولاً: أدوات الصورة الفنية

ثانياً: أنماط الصورة الفنية

ثالثاً: وظائف الصورة الفنية

المبحث الثالث

تماسك النص المقالي وانسجامه

أولا: أدوات الربط

ثانياً: الاتساق

ثالثاً: الانسجام النصي

الفصل الثاني
شعرية البناء اللغوي

توطئة :

يُعد البناء اللغوي أساساً مهماً من الأسس الجمالية والفكرية التي يقوم عليها الفن الأدبي، نثراً كان أم شعراً. وغني عن القول الإشارة إلى أن النسيج اللغوي هو الأسلوب بصيغة أو بأخرى، وبدونه لا تكتمل صنعة الأدب، حيث يختلف عن الفنون الأخر، من خلال ارتكازه على اللغة. فاللغة هي المكوَّن الأساس الذي يمنح الأدب سرّ الشاعرية المصورة للمعاني المختلجة في النفس الإنسانية، " إن العمل الأدبي بناء لفظي "[١].

فاللغة بحق، هي وسيلة نقل الأفكار والانفعال لمعنى يستحضره الأديب– شاعراً كان أم كاتباً– فيه ماضي ذكرياته، أو واقع حاضره، أو كيان وجوده. فيضفي عليها أصداء روحه ظلاً من الإيحاءات تختلف باختلاف نفسيته في التعبير عنها باللغة المتكونة من ألفاظ وتراكيب وإيقاع، وصور متشكلة بألوانها المتباينة، فيتيح مجالاً رحباً في التأويل متعدد الدلالات .

وتنتظم هذه المكونات في قالب بنائي محدد يختبئ وراءه جمال إبداع العمل الأدبي، بلغة فنية حيّة مشعّة بالدلالة، تتحقق فيه قيمة تعبيرية من انتظام التعبير اللغوي مع موسيقى النغم، والصورة الفنية، وتماسك عباراته وانسجام نصه . لأن غاية الأديب إثارة عواطف المتلقي بتقنيات التعبير الدقيقة، وصدق الاحساس العميق لنقله إليه[٢].

ومن هذا تكون لغة النص المقالي، بناءً حياً متكاملاً تتفجر فيه طاقات إيحائية بمقومات اللغة في تأدية وظيفتها الجمالية داخل النص، التي هي مجموعة علاقات شكلية ومضمونية مترابطة لغة وجرساً ودلالة وإيقاعاً وصورة، تؤلف بناءها الفني المتمثل من خلال نماذجها وأمثلتها المتوفرة لدينا من نصوص مقالية.

---

[١] نظرية الأدب، رنيه وليك وأوستن وارن، ترجمة :محي الدين صبحي مراجعة : د.حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، ١٩٧٢ :٢٣٧.

[٢] ينظر: البناء اللغوي في سورتي البقرة والشعراء–دراسة موازية، رسالة ماجستير تقدمت بها: منى محمد عارف، إلى مجلس كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠٠٤:١٧.

المبحث الأول: الإيقاع

مع أن العرب ميزوا بين الإيقاع، والنظم، منذ البداية التي وضعها (الخليل بن أحمد الفراهيدي ت:١٧٠هـ)، إلا أن ثمة من يرى الإيقاع ليس شيئاً آخر سوى نظم التفعيلات في البيت الواحد، أو الانتقال من نظم الأبيات والبحور إلى شعر التفعيلة، بما يتيح له حرية أوسع في حركة تنظيم التفعيلات، الشيء الذي لم يُعد يجهله مهتم بالشعر[١].

ومنذ أن تم تجاوز البحور الخليلية في النظم الشعري هُدمت الهوّة الساحقة بين الشعر والنثر. وأمسى التقارب بينهما أكثر إلتصاقاً من قبل. ولم يَعد الإيقاع حكراً على الشعر، بل أن للنثر ايقاعاً هو الآخر. يرى (د.كمال أبو ديب). أن "للنثر إيقاعه، وبمعنى آخر، أنه يقوم على إيقاع الفقرة أو السطر، لأنه يستند بقوة إلى الفصل والوصل. فقد كانت مبادئ الفصل والوصل في الشعر الخليلي تقوم على طول التفعيلات وحدودها، وعلى الشطر ثم على السطر. والشطر والسطر محددان بالقافية ونهاية البيت. أما إيقاع النثر فيقوم على فصل ووصل من نمط مختلف ينشئه البعد الدلالي المتعلق بامتداد النفس، والضغط النابع من تموجات التجربة والقراءة والحركة الداخلية للهجة الشعرية"[٢].

والإيقاع بمفهومه العام هو التنظيم، تنظيم أي شيء في الحياة، أما الإيقاع كمصطلح فني له حدوده وقوانينه في الشعر والنثر معاً، فإنه ينطلق من المفهوم العام وهو التنظيم، ليمارس هذا الدور في سياق مستويات اللغة، إذ يناط به تنظيمها ليسهل أداء الوظائف المبتغاة من استعمالها.

ولعل كتّاب النصوص المقالية، من الشعراء، هم أكثر كتّاب النثر حاجة للإيقاع، حيث أن تنازلهم عن الوزن والإيقاع الشعري أوجب عليهم إيجاد البدائل الجديرة باحتلال المكانة التي يشغلها الوزن في الشعر. وقد نجحوا في تطوير عدد

---

[١] ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، العراق، ١٩٧٠ : ١٠ .

[٢] في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤: ٢٢١.

من التكنيكات في هذا السياق من خلال مقالاتهم التي تحمل البنية الإيقاعية، التي تتطلب قارئاً يمتلك القدرة على تلمس مكامن الإيقاع واكتشاف أسرار بنائه.

أولاً: أنواع الإيقاع

سنحاول فيما يأتي، أن نتوقف عند ثلاثة أنماط من الإيقاع، يمكن القول إنها اشتملت عليها مقالات الشعراء –محور بحثنا–:

١–إيقاع التقابل:

وهو نوع من إيقاع الجملة، تتقابل فيه الجمل بأشكال مختلفة، بعضها للتضاد، وبعضها الآخر للتكرار، أو للتعداد، أو للمقارنة. ويتوافر هذا النوع من التقابل في حيز معين لكثير من النصوص المقالية . مثلما هو الحال في مقالة: (الدخول إلى الكهف)، للأديب: (مصطفى بيومي)، وهي مقالة نقدية يدور نصها حول رواية (أطفال بلا دموع–علاء الديب).

يقول عن بطل الرواية: "كان واحداً من الناس العاديين، يماثل ملايين الناس الذين يولدون في القرى حيث الأسطورة والآفاق الفسيحة، وينزحون إلى المدن حيث يطلبون العلم ويعرفون الحب الفاشل، والواقع الخشن والأحلام المجهضة، ويعيشون ليصارعوا الحياة وتصارعهم... من القرية جاء مثل غيره، وفي المدينة عانى وتعذب وأحبّ وصادق مثل غيره. ظلّ عادياً حتى جاء الزمن الذي تغيرت فيه النغمات وتبدلت الأغاني والشعارات. وبدأ الوطن رحلة السقوط بعد أن ترهلت الثياب التي كنا صنعناها من أحلام عبد الناصر التي صنع كل منا لنفسه منها ثياباً"[١].

وردت في النص تقابلات شكلت بنى إيقاعية، يمكن تلمسها بوضوح، فجملة (يولدون في القرى)، تقابل: (ينزحون إلى المدن). إذ تتكون كلتاهما من: فعل مضارع، حرف جر، اسم مجرور. وهو تقابل من أجل المقارنة بين الريف (حيث الأسطورة والآفاق الفسيحة). والمدينة (حيث الواقع الخشن والأحلام المجهضة).

وفي الفقرة الأخرى –من النص– تقابل بين عبارات (الحب الفاشل–الواقع الخشن–الأحلام المجهضة). وردت هذه التقابلات وهي تصور المصير الحتمي الذي يلقاه أكثر النازحين من الريف إلى المدينة. الذين تبهرهم بهرجة المدينة الخادعة.

---

[١] الدخول إلى الكهف (مقالة)، مصطفى بيومي، مجلة الناقد، ع:٢٦، أغسطس ١٩٩٠:٦١.

نلحظ ، أن (القرية) اقترنت بجملة اسمية: (حيث الأسطورة والآفاق الفسيحة)، في حين أن (المدينة) اقترنت بجملة فعلية (حيث يطلبون العلم ويعرفون الحب الفاشل)، ذلك لأن الحياة في الريف يسودها الثبات والاستقرار، ولاسيما عند بطل الرواية ومن على شاكلته، كما دلت على ذلك الجملة الاسمية . على عكس حياته في المدينة حيث التغير وعدم الاستقرار، كما تدل بذلك الجملة الفعلية.

جاءت هذه التقابلات بين الجمل لإظهار التناقض بين الحياة في الريف، عما هي في المدينة، من خلال المقارنة التي ذهبت إليها بعض التقابلات. فشكلت هذه الجمل المتقابلة في مواقعها إيقاعاً نسبياً يمكن إدراكه من خلال تموقع الجمل ونظام تواجدها في الفقرة من النص.

ليس هذا فحسب، بل أتخذ (بيومي) من تقابل آخر للمقارنة بين الماضي والحاضر وتأثيرهما في شخصية أحد شخوص الرواية، يقول: "والصراع بين زمنين: القديم كذكرى، والمعاصر كواقع، والعلاقة بينهما جدلية قوامها التداخل والتكامل، التشابك والتضافر، ثم الإنفراج والانفصال"[١].

فالتقابل بين: (القديم كذكرى، والمعاصر كواقع)، شكل صراعاً بين الماضي والحاضر، والعلاقة بينهما أوجدت تقابلاً آخر، بين: (التداخل والتكامل–التشابك والتضافر– الإنفراج والانفصال). كل هذه التقابلات، قد شكلت إيقاعاً في النص نتيجة التماثل في الأحرف التي تتكوّن منها الألفاظ المتقابلة، ونتيجة التماثل في الحركات أيضاً، فلو قمنا بتقطيع تلك الألفاظ إلى الأصوات التي تتألف منها، لوجدنا تشابهاً بينها، كما في:

التداخل= – o o–o

التكامل= – o o–o

التشابك= – o o–o

التضافر= – o o–o

وكذلك بين لفظتي (الإنفراج والانفصال).

---

[١] الدخول إلى الكهف (سابق) : ٦٥.

ولم يكن التقابل ليشمل المستوى اللفظي فحسب، بل شمل مستوى المعنى أيضاً، المتمثل في الغموض الموحي، ودخول النص في مراحل أخرى من المعنى العميق، فهو إيقاع يعتمد على الطباق مرة، (قديم–معاصر)، و(ذكرى–واقع). وعلى الترادف مرة أخرى: (تداخل–تكامل–تشابك–تضافر). فهي ليست مجرد جمل متقابلة فحسب، بل مجموعة من التراكمات النصية على مستوى أكثر النص، لذا فإن الجملة تكون حاملة لخصائص هذه المستويات النصية وممثلة لها بما تحمله من خصائص لفظية ومعنوية.

٢–إيقاع العدد:

يعتمد هذا الإيقاع على العدّ، أي: تعداد الأشياء في تسلسل مطرد، مشكلاً بذلك إيقاعاً نغمياً من الألفاظ وما يقابلها من المعاني، فتتمظهر الموسيقى الداخلية في النص المقالي، من خلال تراتب الألفاظ بتسلسل عددي ثابت. ويمكن التمثيل في هذا النوع بمقالة: (نقد القصائد)، للأديب: (فاروق شوشة). التي اتخذت من الصورة في الشعر العربي موضوعاً تدور حولها. يقول: "من البديهي إننا لا نطلب من الشاعر ما نطلبه من المفكر. إننا نريد من المفكر، ليس فقط اقتناعاً بما يلتزمه، وإنما قدرة على الاقتناع به والحماس له.. ولكننا نريد من الشاعر بالنسبة لما يلتزمه لوناً من الغناء فيه والتصوف له.. لوناً من التمثل الوجداني لما يعتقده ويؤمن به. بحيث يبقى إلتزامه بعيداً في القاع.. في طبقة القرار من نفسه، ولا تطوف على سطحها سوى الجزيئات من صور وانطباعات ورؤى تلك التي ينتظمها العمل الشعري في تناسق وتآزر.وأخيراً، بحيث لا يحل الجهر محل الهمس، والخطابية مكان التلقائية"[١].

إن الإيقاع في هذا النص، يبدو أكثر تنظيماً مما عرفناه في النموذج المذكور آنفا.

---

[١] نقد القصائد (مقالة)، فاروق شوشة، مجلة الآداب، لبنان، ع:٥، مايو ١٩٦٠:٤٥.

فطريقة العرض هذه، جعلت المكون المعجمي للنص ينبني على نمط الثنائية العددية، يبدؤها بالثنائية بين (الشاعر والمفكر)، ثم يسترسل في ثنائياته، على نحو: (لوناً من الغناء فيه والتصوف له=لوناً من التمثل الوجداني لما يعتقده ويؤمن به).

وفي كل عبارة من تلك العبارتين، هنالك ثنائية تكوّنت منها، فالعبارة الأولى: (الغناء فيه=التصوف له). والعبارة الثانية: (لما يعتقده=يؤمن به).

وحينما يطالب الشاعر أنْ يبقي إلتزامه في قرارة نفسه، ولا تطفو على سطحها سوى الجزئيات، أخذ بتعداد تلك الجزيئات، المتمثلة في: (الصور والانطباعات والرؤى)، فخلق ذلك التعداد إيقاعاً وشحّ النص، وأظهر موسيقاه الداخلية.

ثم يطالعنا النص، بثنائية أخرى، قائمة على التقابل الطباقي، على نحو (الجهر–الهمس) و(الخطابية–التلقائية)، لتنهض موسيقى النص على اختيار العبارات والألفاظ وما بينهما من تلاؤم في البناء النحوي، فالثنائية بين: (لوناً من الغناء) و(لوناً من التمثل)، تتماثل في بنائها النحوي، إذ تتكون كلتاهما من (مفعول به وشبه الجملة من الجار والمجرور)، وكذلك الحال في الثنائية بين: (الغناء فيه) و(التصوف له).

يوصف الإيقاع بأنه: "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة، الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[١]. فالإيقاع في النص السابق قائم على الفاعلية بين النص والمتلقي، من خلال تضمين النص لتلك البنائيات الثنائية الفاعلة فيه، وقد ارتبطت الألفاظ–الواردة في النص–بتلك الثنائية بين (الشاعر والمفكر):

فالألفاظ التي ارتبطت بالشاعر، هي : (الغناء–التصوف– الوجدان– انطباعات– رؤى– تناسق– تآزر– الهمس–التلقائية).

في حين ارتبطت بالمفكر، الألفاظ: (الاقتناع– الإلتزام–الجهر–الخطابية).

---

[١] في البنية الإيقاعية للشعر العربي (سابق) : ٢٣.

يقول (الكاتب) من المقالة نفسها: "إن قراءة هذا المقطع –في البداية– لا تنبئ إلا عن تجربة من تجارب الضياع في المدينة. المدينة التي ينجرح فيها القلب ويخيب فيها الحب، بينما يعيش فيها الرعب والفزع، تنصب المشانق وتقام الأعواد، المدينة التي لا تمتلئ بصغيرات منبوذات يقتاتهن ذباب الطريق.. ويمشي النغم هكذا.. ينساب وئيداً وئيداً.."[١].

خلق التسلسل المطرد للأفعال التي تجري في المدينة، فتصور الضياع فيها، إيقاعاً داخلياً في النص، يستشعره القارئ من خلال مجيء الأفعال بزمن واحد هو المضارع (ينحرج–يخيب–يعيش–تنصب–تقام)، حيث جاءت الأفعال الثلاثة الأولى مبنية للمعلوم، ومتصلة بالجانب الروحي من الإنسان. (القلب–الحب–الرعب–الفزع). في حين جاء الفعلان الآخران مبنيان على المجهول ومتصلان (بالمشانق والأعواد). أدوات ووسائل الرعب. يتمثل الإيقاع الداخلي في النص من خلال إيراد الأفعال المضارعة بتسلسل مطرد مشكلة وحدات إيقاعية تزين النص. وأسلوب إيقاعي كهذا، يشيع في المقالات الأدبية بشكل تتجلي معها المظاهر الشعرية، التي تمنح النص المقالي سمته الأدبية [٢].

٣–إيقاع التكرار:

يكاد يكون هذا النوع من أشهر أنواع الإيقاع الأخر، لما يحمله من تناغم صوتي يضفي إلى النص جمالية صوتية، بوصف التكرار يمثل ظاهرة في النص الأدبي تحمل معها ميزة جمالية. ذكر ابن رشيق في كتابه (العمدة): "للتكرار مواضع يحسن فيها. ومواضع يقبح فيها، وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني"[٣].

ويُعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي وردت كثيراً في النصوص الأدبية على أنواعها، شاعت في كلام العرب منذ الجاهلية، حيث استعملها الشعراء وأكثروا منها، حتى عدَّت من السمات البارزة في الشعرية. ودرسها البلاغيون والأدباء وعنوا

---

[١] في البنية الإيقاعية للشعر العربي (سابق):٢٣.

[٢] للإطلاع على أمثلة أخر، ينظر : لغة الشعر البدوي (مقالة)، شفيق الكمالي، مجلة التراث الشعبي، العراق، ع: ٤– ٥، ديسمبر١٩٦٣ : ٣ – ١٠ .

[٣] العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني (ت:٤٥٦هـ)، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣:٢/٢٩٨.

بها عناية واسعة، فسموها تارة (التكرار)، وأخرى (الإعادة)، أو (الترداد)[*]. وحاولوا أن يبينوا صورها وأسبابها وفوائدها. ومن تلك الفوائد التي تؤديها، هو توشيح النص الأدبي بالإيقاع وما يضفيه من موسيقى نغمية تبرز الجانب الجمالي منه. فالتكرار أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير ما، واللفظ المكرر منه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لإتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، وهو يرغب–في الوقت نفسه– أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين ممن يصل القول إليهم على بعد الزمان والمكان[١].

وقد شاع التكرار في النصوص المقالية–موضوع الدراسة– بأنواع شتى، من تكرار الحرف، إلى تكرار اللفظ، وتكرار الجملة. وقد أضفى ذلك نغماً إيقاعياً في نصوصهم، بشكل أوسع وأكثر من استعمالهم للنوعين السابقين.

فما يتمثل في تكرار الحرف، ما جاء في مقالة: (علّنا ننتهي من هذا)، للأديب: (بدر شاكر السياب)، التي تدول حول موضوع العمل الأدبي وفكرته، ودورها في إنجاح المنجز الأدبي. يقول فيها: "أما إذا كان الأمر غير ذلك فالأجدر بنا أن نصوغ المسألة غير هذه الصياغة، فنقول: إن نزار سليم والبياتي قد تعرضا لتجربة واحدة. فقد سمع كلاهما رسائل اللاجئين تذاع فعبروا عنها ونجحت القصة وفشلت القصيدة"[٢].

على الرغم من صغر فضاء النص، الذي لم يتجاوز الثلاثة أسطر، إلا إننا نلحظ تكرار الهمزة في ألفاظه تسع مرات –ما عدا ورودها في ال التعريف– وهي من الحروف الحلقية التي تمتاز بالشدة والقوة عند النطق بها، إمتناع جريان الصوت مع الحرف لقوته، والحروف الشديدة ثمانية، مجموعة في قولك: أجد قط بكت[٣]. وهذه السمة في الحروف هي من الصفات التي لها ضدّ ونقيضها، هي: (الرخاوة). وفضلاً

---

[*] تكلم عنه: الجاحظ في كتابيه (البيان والتبين والحيوان)، وابن قتيبة في (تأويل مشكل القرآن)، وابن فارس في (الصحابي)، وأبو هلال العسكري في (الصناعتين)، فضلاً عن ابن رشيق في (العمدة).

[١] ينظر: التكرار بين المثير والتأثر، السيد عز الدين، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦:١٣٦.

[٢] علنا ننتهي من هذا (مقالة)، كتاب السياب النثري، بدر شاكر السياب، جمع وإعداد وتقديم: حسن الصرفي، منشورات توزيع المكتبة العالمية، الرباط، ١٩٨٦:١٣١.

[٣] ينظر: الأصوات اللغوية، د– إبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د– ت) : ٢١ – ٢٣ .

عن الإيقاع الذي أحدثة تكرار (الهمزة) في النص، فأن هناك دلالة ومعنى أسهم فيه ذلك التكرار، وهي التناسب ما بين سمة الحرف (الشدة والجهر)، وما بين الحكم الذي ورد في النص على لسان (السياب): (نجحت القصة وفشلت القصيدة)، وهو في معرض الحديث عن تجربة الأديبين: (نزار سليم وعبد الوهاب البياتي). حول موضوع واحد في جنسين مختلفين (القصة والقصيدة). فجاء الحكم شديداً وقوياً من لدن (السياب) ليس على الشعراء فحسب، بل عليه أيضاً، بوصفه واحداً منهم.

وقد أشار بعض الدارسين[١] إلى ما يقدمه تكرار الحرف من معنى ومدلول موسيقي بوصفه مزية تعود على الجرس، وأخرى تعود على المعنى، في بيان تمثيل الحروف للمشاهد المعبر عنها بما لا يخلو من الربط بينهما. كالجهر والشدة اللذين أفادهما حرف الهمزة، في الحكم الشديد الذي جهر به (السياب) عند نهاية النص المذكور آنفاً.

وفي مثال آخر، يتكرر لفظ (شاعر)، وألفاظ مشتقة منه، فيشكل إيقاعاً يعكس الموسيقى الداخلية للنص، ذلك في مقالة: (أدونيس منتحلاً)، للأديب: (جميل داري)، الذي يتناول فيها الرد على ما جاء في كتاب (كاظم جهاد) الذي يحمل العنوان نفسه. يقول في مقطع من المقالة: "إن الخلاف حول شاعرية أي شاعر أمر بديهيّ. ولم تخلُ العصور كلها من مستحسن أو مستهجن لهذا الشاعر أو ذاك، كما أن الحياة أثبتت وتثبت، أن النقد مهما كان عظيماً، فهو غير قادر أن يرفع شاعراً وضيعاً، أو أن يخفض شاعراً ضليعاً . وأدونيس– ليس باعترافي أنا المغمور، بل باعتراف كبار النقاد العرب– واحد من كبار الشعراء والمثقفين العرب، خدم الشعرية العربية وساهم مساهمة محلية في تطورها وتحديثها"[٢].

تكررت –في النص– كلمة (شاعر)، وألفاظ مشتقة منها: (شاعرية–الشعراء–الشعرية)، فاحدث تكرارها إيقاعاً وقوى تخيلية وذهنية من خلال الإطار البنائي الذي ينتظم أحرفاً وألفاظاً وتراكيب، توزعت على وفق، هندسة صوتية معينة، اعتمد فيها (الكاتب) على التقسيم والتكرار، مستعملاً تقنيات صوتية نابعة من استثمار آليات البديع:

- الجناس، في : (شاعر–شاعرية–الشعراء–الشعرية)، و(أثبتت–تثبت).

---

[١] ينظر: التكرار بين المثير والمثار (سابق) : ٧٦.

[٢] أدونيس منتحلاً (مقالة)، جميل داري، مجلة الناقد، لندن، ع:٤٣، يناير ١٩٩٢:٦٣.

- الجناس والطباق معاً، في : (مستحسن–مستهجن)
- الطباق المفضي إلى المقابلة، في : (يرفع شاعراً وضنيعاً–يخفض شاعراً ضليعاً).

مما جعل الإيقاع منبثقاً من جملة تقنيات، خلفت بتضافرها وحدة موسيقية متناسقة. وفي هذا الصدد جاء تعريف: (رجاء عيد)، للإيقاع بأنه: "ليس عنصراً محدداً، وإنما مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المتميزة تتشكل من التقنيات الخارجية والداخلية"[١]. من هنا حرص الشعراء المقاليون على القيمة الإيقاعية للأحرف والمفردات في نصوصهم المقالية، مثلما حرصوا على قيمتها الدلالية والبلاغية في سياق النص الإبداعي.

ثانياً: مستوى الإيقاع

سبق وأن ذكرنا، أن الإيقاع بمفهومه العام هو التنظيم، وبمفهومه الخاص في الفنون اللغوية، هو تنظيم مستويات اللغة، ومثلما أن لغة الشعر هي: "إعادة تنظيم اللغة العادية"[٢]، من خلال المستوى الصوتي للغة، فإن لغة النثر –بعد اختزال المسافة بينه وبين الشعر– تلعب الدور عينه في كثير من النصوص الأدبية لأجناس النثر، فتؤدي اللغة فيها الدور التنظيمي . الذي يقوم بهذه الوظيفة هو الإيقاع، لأنه الميزان الحاكم لهذه العملية، وأن " العلاقة بين الميزان والإيقاع كالعلاقة بين العين والبصر، وإذا أسندنا إلى الإيقاع وظيفة ما، فإنه تصبح ميزاناً ضابطاً لهذه الوظيفة"[٣].

وكثيراً ما تكون الوظيفة المنوطة للإيقاع، هي تحقيق الشعرية، من خلال عناصر التشكيل الشعري (اللغوية، والتقنية، والشكلية)، وهذا ما عرف في العصر الحديث، عند (جاكوبسونJackbson ١٨٩٦ – ١٩٨٢ م)، بـ(نحو الشعر)[٤]. فلا توجد كلمة في السياق الشعري منفصلة عن موسيقاها أو إيقاعها، وذلك لأنها ليست مجرد كلمة، بل هي

---

[١] التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، دار الفكر، بيروت، ط١، (د– ت):١١٢.

[٢] الإيقاع وعروض الشعر العربي، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٣:١١١.

[٣] نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، دار الكتاب العربي، دمشق، ١٩٨٦:٩٠.

[٤] ينظر: قضايا الشعرية، جاكوبسون، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، دار طوبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨ :١٩.

مجموعة من التراكمات النصية على مستوى النص كله، ولذا فإن الكلمة تكون حاملة لخصائص هذه المستويات النصية وممثلة لها بما تحمله من خصائص.

يمكننا اعتماد الإيقاع بوصفه بنية بلاغية، حيث أن أساس الوزن الشعري بتعامله مع الكلمة، في حين أن أساس الإيقاع هو التعامل مع الجملة، وهذه البنية تتمثل في مستويين، هما:

١-المستوى الصوتي:

ويهدف إلى توظيف الجماليات البلاغية في إطار إيقاعي، مثل توظيف فنون البديع الصوتية (الجناس-التكرار-التوازي-المشاكلة).

أ- الجناس :

وهو أسلوب جمالي ذو بعد دلالي، ويُعد مكوّناً من مكونات الإيقاع النثري الذي توافر في أدب المقالة[١]. هو تشابه في الألفاظ، واختلاف في المعنى، أي: "أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها على حسب ما ألف الأصمعي كتاب الأجناس، فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظاً واشتقاق معنى... ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى"[٢].

ومن خلال اطلاعنا على عدد وافر من المقالات -موضع الدراسة- لاحظنا ان التجنيس فيها ذو طابع نغمي، يوّلد فيها إيقاعاً صوتياً تشكله الألفاظ المتجانسة التي تحمل في تشابهها موسيقى ساعدت على رفع مستوى المقالات، وإبراز الجانب الشعري فيها، مما دعى إلى استقطاب المتلقي إليها.

يقول الأديب: (علي الحلي)، في مقالته: (آه لو تنفع آه !!) : "ولعل في نتاج أغلب شعراء الشباب العراقي صوراً صادقات ناطقات بفعاليات من روح التقمص... ولعل في المقطع الأخير من المنظومة الهضمية خير دليل على تقمص روح اليأس والقنوط، والاستسلام لموعد الأمل المجهول، دون العمل المعهود، على خلق أوانه وتهيئة أذهان المتحفزين لاحتضانه بإيمان وقوة وإصرار"[٣].

---

[١] ينظر: شعرية المقالة عند حسين مردان، رسالة ماجستير تقدمت بها : نور حسين علي الخالدي، إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة ديالى، العراق، ٢٠١٣ :٦٧.

[٢] كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري ت:٣٩٥ هـ ، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط٢ (د- ت)، ٣٢١.

[٣] آه لو تنفع آه!! (مقالة)، علي الحلي، مجلة الآداب، لبنان، ع:٤، أبريل ١٩٥٤:٦٧.

نلحظ، كيف شكل الجناس اللفظي غير التام، في ألفاظ (صادقات–ناطقات، أوانه–احتضانه، الأمل–العمل) إيقاعاً موسيقياً للنص، كسر من رتابة النثر، وأحال بعض فقراته إلى عبارات لها وقع موسيقي، مما يقر بها في الشعر، فقوله: (لموعد الأمل المجهول، دون العمل المعهود)، نخال أننا بصدد قراءة قصيدة شعرية بما تحمله من إيقاع داخلي، أسهم الجناس في خلقه وإيجاده. فإن كان الإيقاع، يحدث بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات لإحداث التوافق الصوتي بين مجموعة من الحركات والسكتات لتأدية وظيفة سمعية والتاثير في المتلقي، فإن الجناس –في النص السابق– كان كفيلاً بإيجاد ذلك التناغم اللفظي في: (صادقات–ناطقات، الأمل–العمل، أوانه–احتضانه) مما ساعد في تبيان الجرس الإيقاعي للألفاظ وانعكاسها على فقرات النص، مما خلق تناسقاً فنياً، ومظهراً من مظاهر تصوير معانيه.

ب– التكرار :

هو "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث يشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره، والتأثر في نثره"[١]. ولا يحدث الإيقاع في تكرار الألفاظ فحسب، بل أيضاً في تكرار الأصوات والأحرف والعبارات– كما لاحظنا ذلك في (أنواع الإيقاع)– إذ أن إعادتها تترك أثراً موقعاً في النص، وتمنحه قيمة جمالية. لهذا يُعد التكرار مكوناً أساسياً من مكونات مستويات الإيقاع. وقد مثلنا في فقرات سابقة –من هذا البحث– عن التكرار ودوره في إيقاع النص المقالي[٢].

ج– التوازي :

يُعرف التوازي، بأنه: "عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها. وقد فسر ذلك بأن هذين الطرفين، عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها"[٣]. بحيث يكون بينهما علاقة متينة تقوم إما على أساس المشابهة، وإما على أساس

---

[١] جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د.ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠: ٢٣٠.

[٢] مثال آخر، ينظر : الشعر: الانسجام– التناقض (مقالة)، يوسف الصائغ، مجلة أسفار، العراق، ع : ٣، مارس ١٩٨٦ : ١٣٥ .

[٣] التوازي ولغة الشعر (دراسة)، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع:١٨، السنة الثانية ١٩٩٩: ٧٩.

التضاد. وقد عده بعضهم، "بمنزلة متواليتين متعاقبتين، أو أكثر للنظام الصرفي النحوي نفسه المصاحب بتكرارات، أو باختلافات إيقاعية وصوتية، أو معجمية دلالية"[١].

ولهذا فإن التوازي، ما هو إلا شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي، ولا يكون هذا بمعزل عن الدلالة، فكلما كان التوازي عميقاً متصلاً بالبنية الدلالية، كان أحفل بالشعرية، وأكثر ارتباطاً بالتشاكل المكوّن للنسيج الشعري في مستوياته العديدة.

فحينما نقرأ مثلاً، هذا النص من مقالة : (الشباب ثروة وثورة)، للأديب: (ميخائل نعيمة) : "إن ثروة الشباب هي في صفاء بصره وبصيرته، وفي مضاء عزيمته، وفي ثورته على الركود والجمود، وعلى القيود والسدود. وهذه الصفات هي التي تميز الشباب من غير الشباب، والتي لولاها لما جرى مركب في بحر، ولا دار دولاب في بر، ولا اشتعلت نار في دار، ولا خاطت إبرة ثوباً، ولا شيّد حجر فوق حجر، ولا كان حرف وكان كتاب، ولا انطلق لنا جناح في الفضاء، ولا أضاء لنا سراج في ظلمة، ولا امتد لنا صوت عبر القارات والمحيطات، ولا كان لنا أي علم أو فن أو دين أو نظام، ولا أي شيء من الأشياء التي بها نعيش، ومنها تألفت مدنياتنا الغابرة، وتتألف الحاضرة، وستتألف التي بعدها"[٢].

نجد أن (ميخائل نعيمة) وزّع بعض عناصر النص توزيعاً هندسياً متكافئاً، يتجاوز المستوى البنيوي، أي التقابل الشكلي بين الحروف والكلمات، إلى مستوى الإيقاع، الذي يجعلنا أمام وحدات صوتية تخضع في تتابعها لنظام تتوازى فيه العناصر توازياً منسجماً في مخارج حروفها، وفي بنيتها الصوتية، على شاكلة قوله: (على الركود والجمود–على القيود والسدود/ مركب في بحر–دولاب في بر). إذ تجلى الإيقاع هنا في عنصر الانسجام الصوتي، حينما ترددت عناصر هذا الانسجام

---

[١] التوازي ولغة الشعر (دراسة)، (سابق): ٨٠.

[٢] الشباب ثروة وثورة (مقالة)، ميخائيل نعيمة، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٨، أغسطس١٩٥٤:٢.

بصورة جزئية متوازية في إيقاعها، متماثلة في بنيتها الشكلية. فذلك هو التوازي الصوتي.

وكذلك تمثل التوازي في النمط النحوي والصرفي الذي جمع بين العبارات والجمل، كما في قوله: (على الركود والجمود–على القيود والسدود)، و(مركب في بحر–دولاب في بر). هذا التماثل النحوي والصرفي قد جعل منها بنى إيقاعية، وشحّتْ النص بنغم موسيقي، له وقع وتأثير في نفس القارئ. فالمتواليتان تتماثلان في مواقع متقابلة ومتوازية في وجودهما داخل النص، وبأدائهما الوظيفة النحوية والصرفية نفسها. والتوازي بين الجمل خلق انسجاماً بين المتواليات وأسهم في وحدتها وترابطها. فتجلى الإيقاع من اختيار الكلمات، من حيث كونها تعبر عن قيمة التأثير الذي تحدثه وظيفة الكلمة في مدلولها الإيقاعي. فهو إحداث ناتج عن إستجابة ذوقية تمتع الحواس وتثير الانفعالات، ولاسيما وأن المقالة تدور حول دور الشباب في التغيير، وابتكار الجديد على حساب القديم.

د– المشاكلة :

وهي ذكر الشيء بلفظ غيره، لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديراً. وعرفها المحدثون، على أنها: "ذكر المعنى بلفظ غيره، أو بلفظ مضاد أو مناسب له لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديراً"[١].

وتنصرف المشاكلة إلى معنى الموافقة أو المشابهة، ومن هذا يمكن إطلاق لفظة (المشاكلة) في اللغة العربية على الظاهرة التي يراعى فيها توافق أو تشابه أو تماثل شيئين، سواء أكانا صوتين أم لفظين، أم لفظاً ومعنى. فيجري أحدهما مجرى الآخر، وإنْ كانا مختلفين[٢].

---

[١] البلاغة العربية في البيان والبديع، د.محمد سلمان عيسى د.أحمد علي دهمان، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ٢٠٠١:٧٩.

[٢] ينظر: المشاكلة في اللغة العربية (صوتياً وصرفياً)، ماهر خضير هاشم، مجلة كلية التربية، جامعة بابل، ع : ٣، ٢٠١٠ : ٢٦٧ .

في مقالة: (أغنية من غير ليه)، للأديب: (كمال إسماعيل)، نقرأ النص الذي يقول فيه: "ثم ينتقل إلى جزء آخر بإيقاع سريع نشط في الميزان الثنائي، مع تجسيد الإيقاع لآلات الكمان والشيلو في أداء سريع على القرار اللحني. ثم تشرق شمس اللحن الجديد وتؤديه مجموعة الكمان، ثم يجاوبها لحن آخر من آلة الناي، ثم تتكشف الأضواء عن بزوغ لحن جديد من مقام (الهزام)... بقيت الكلمة الأخيرة عن هذا العمل الفني الرائع وهي عن النص الشعري الجميل للشاعر مرسي جميل عزيز، الذي انتقى كلمات ذات شفافية تغوص في النفس، فتخرج أجمل ما فيها من مشاعر وأحاسيس. أما اللحن والغناء، فهما أكثر من رائعين، وقد جمع بينهما الموسيقار عبد الوهاب مقامات عربية عديدة تنقل بينها وهو يقطف من كل مقام أجمل زهراته، وعبق أريجه المصري العربي"[١].

وردت في النص معانٍ دلت عليها ألفاظ لم توضع لها في الأصل، بل شاكلتها لوقوعها في صحبتها تحقيقاً، كما في قوله: (تشرق شمس اللحن الجديد)، ففي هذه العبارة مشاكلة معنى الظهور الجديد للحن، بإشراقة شمس يوم جديد. وكذلك في: (تغوص في النفس فتخرج أجمل ما فيها)، وفيها معنى تأثير الكلمات في المستمع، وارداً إياه بألفاظ: (تغوص–تخرج)، جاعلاً من (الكلمات)، بحّاراً يغوص، ومن (النفس) بحراً يستخرج منه (مشاعر وأحساسيس)، كما يُستخرج اللؤلؤ.

منحتْ المشاكلة النص إيقاعاً موسيقياً، وشكلت ائتلافاً صوتياً في سياق الألفاظ وتناسقها وتناغمها، وأدائها للمعنى، ودلالتها عليه. فللمشاكلة قدرتها التعبيرية في رسم وتقديم الصورة الفنية، وتعميق الملامح، (تشرق شمس اللحن الجديد–تتكشف الأضواء عن بزوغ لحن جديد). وفي هذه العبارات مشاكلة رسمت صوراً فنية، وخلقت وحدات إيقاعية، زيّنتْ النص وساعدت على إبراز جماليته. وبناء الألفاظ على المشاكلة، جعل منها مفردات تحمل طاقات إيحائية بالغة التأثير في نفس المتلقي. فحينما نقرأ: (وهو يقطف من كل مقام أجمل زهراته، وعبق أريجه المصري). نرى أن الألفاظ (يقطف–عبق–أريج) قد تحولت إلى مفردات شعرية لها

---

[١] من غير ليه (مقالة)، كمال إسماعيل، مجلة إبداع، مصر، ع: ٦، يونيو ١٩٩٤ : ١١٨–١١٩.

من الدلالات والجمال كأنها في نص شعري. إذ تمتلك القدرة على أن تعكس انفعالات المبدع واحساسه وتلقي بها في نفس المتلقي وفكره . فقد جعل من المقامات روضة من الأزاهير، إختار المطرب أجمل ما فيها فأخذ (يقطفها). والمشاكلة هنا، قد أسهمت في بروز شعرية المفردة، والعبارة، والنص.

٢-المستوى الدلالي:

يتم فيه استثمار تراكيب على مستوى الإفراد كالطباق، وعلى مستوى الجملة كالمقابلة والتقديم والتأخير والفصل والوصل.

فأما الطباق، فهو الجمع بين متناقضين، سواء أكان حقيقياً، أم مجازياً. وللطباق أثر موسيقي، وإيقاع نغمي، بما يمتاز به من فاعلية في إيجاد قاعدة إلتماس مباشر بين لفظتين متناقضتي المعنى، الأمر الذي يظهر شداً ينعكس على الموسيقى[١]، التي بدورها تسهم في تقويم المعنى. فيكون للتضاد أثر في النص يخلق إيقاعاً داخلياً فيه .

لقد حفلت النصوص المقالية بالطباقات التي ساعدت على إبراز الإيقاع وبالتالي إظهار الجانب الشعري فيها. من تلك، ما جاء في مقالة: (محمود والقمر) للأديب: (ماجد العامل). التي تدور حول الصراع التقليدي بين القديم والجديد في الشعر، ذلك من خلال دراسة قصيدة (محمود والقمر)، للشاعر: (موسى النقدي)، يقول (الكاتب): "هذه كلمة عابرة عن مشكلة نحسها اليوم، في هذا الصراع الذي يدور اليوم ويشتد بين فئتين من شعراء العراق... وبين هاتين الفئتين يطفو أدعياء كثيرون ليسوا من الحديث، ولا من القديم في شيء... ممن فهم احساس الكلمة وغنائيتها، وما يبعث فيها الحياة، ويبعث منها الحياة... وإذا كان يريد أن يصور لنا إلهاً في السماء، وآلهة على الأرض. فالأخلق به، بل الواجب أن يرسم لنا صورة توضح مراده..."[٢].

---

[١] ينظر: رماد الشعر، د.عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٨:٣١٨.

[٢] محمود والقمر (مقالة)، ماجد العامل، مجلة الأديب، لبنان، ع:٩، سبتمبر ١٩٥٨:٣٨.

في النص، مواضع عديدة للطباق: (الحديث–القديم)، و(يبعث فيها–يبعث منها)، و(السماء–الأرض). وليس كل ورود لمتناقضين يمكن أنْ يُفرز إيقاعاً في النص، فلابد أن يكون وجودهما داخل الجملة ما يدعو إلى الشعور بوقع شيء من خلال الاحساس بنقيضه. ففي النص وردت لفظتي (الحديث–القديم)، وهما من الألفاظ التي يكثر استعمالها في النصوص الأدبية، ولكن ورودهما –في النص– مع النفي، وبالطريقة التي وردت بهما جعل من التناقض الذي دلا عليه، ذا أثر نغمي إيقاعي، كما في قوله: (ليسوا من الحديث، ولا من القديم في شيء). فالمجيء بالشيء، ونقيضه كشفا فاعلية الضد، وولدا إيقاعية منحت النص جمالية، ذلك أن ورودهما لم يكن عرضياً بل استحال إلى بؤرة دار النص حولها، وموضوعاً ألقى بظلاله على فقرات النص، ومواضع الطباق أيضاً، فقوله: (يبعث فيها الحياة–يبعث منها الحياة)، أي: دخول الحياة في الأولى، وخروجها من الثانية، أوجد طباقاً في حرفي : (فيها – منها) .

التماثل النحوي للجملتين: (فعل مضارع– جار ومجرور– مفعول به)، وكذلك التماثل المعجمي (يبعث فيها – منها – الحياة)،جعل من الجملتين في مرتبة صوتية واحدة، بيد أن ورود (فيها ومنها) المتناقضين حوَّل الأمر برمته من تماثل إلى تناقض (الدخول) في الأولى، و(الخروج) من الثانية. مما أفضى إلى صدى إيقاعي ونغمي جميل. حتى غدت (الكلمة) مرآة امتصت الحياة، وعكستها في عملية فيزيائية. أفضتْ إلى مقاطع موسيقية تشبّع بها النص.

أما في الموضع الثالث من الطباق: (إلهاً في السماء–آلهة على الأرض) فقد ورد الطباق في موضعين : الأول ، في الحرفين: (في–على) . والثاني، في الاسمين: (السماء–الأرض). جاء المفعول به في الجملة الأولى مفرداً (إلهاً) مقترناً في (السماء)، فيما جاء في الجملة الثانية جمعاً (آلهة) مقترناً بـ(الأرض). كذلك فإن التماثل النحوي في الجملتين جعل منهما بمنزلة صوتية واحدة، بيد أن الدلالة المعنوية التي أفادتهما، صيّرتهما إلى تناقض أفرز إيقاعاً نغمياً وشّح النص وأبرز جانبه الموسيقي.

وقد خلقت هذه المفارقات النصية إيقاعاً جمالياً منحت المتلقي مجالاً للدهشة، والمتعة. وهذه الحالة الشعورية التي يتحسسها المتلقي هي من يمكن أن نعدها الشعرية التي ينضح بها النص المقالي من خلال الإيقاعية التي تثير المشاعر بطريقة رتيبة بين الشيء ونقيضه.

وأما المقابلة، فهي التي تتركب من الطباق وما يلحق به. أن يؤتى في الكلام بمعنيين متناقضين، أو أكثر بما يقابل ذلك على الترتيب[١]. والفرق بينها وبين الطباق، هو أن الأخير في المفرد –كما مرّ– في حين أن المقابلة في الطباق المتعدد، وهو ما جعل المقابلة ترد في مستوى الجملة، والطباق في مستوى المفرد.

من ذلك ما ورد في مقالة: (محمود حسن إسماعيل بين ناقدين)، للأديب: (صابر عبد الدايم)، التي جاء فيها: "وهو يبتسم بعد أنْ كانت الكآبة ديدنه ومعتقده، وهو يتكلم عن الأرض والشمس والبقاء، بعد أنْ كان يصور النعش والليل والفناء. إنه شباب القلب والروح. يقابل به الشاعر الحياة. وكأن بدايته تعانقت مع نهايته. ليعلمنا أن الحياة نبع واحد، وطريق واحد، وإنْ اتسعت بين خطاها الفجوات... حتى لا تقف هذه الظاهرة حائلاً فنياً بين القراء وتذوقهم للشعر. فالشعر الحقيقي ينطق بلسان الجماعة، ولا ينفصل عن الذات"[٢].

نقول: أحياناً يكون توزيع الكلام في النص نتيجة حتمية بناءً على طبيعة الموضوع الذي تدور حوله المقالة. فالمقالة السابقة تدور حول شخصية أدبية، كما تناولها النقاد، وتموضع الكلمات بين المعنى ونقيضه: الطباق، في (بدايته–نهايته).

المقابلة، في (الأرض والشمس والبقاء–النعش والليل والفناء)

وتوسط الواو العاطفة بين بعض الجمل (الوصل). كما في قوله: (ينطق بلسان الجماعة ولا ينفصل عن الذات). أشارت هذه البنى اللغوية إلى تلك الشخصية الأدبية بين مؤيد لشعره، وبين رافضٍ له. فجاءت تلك المقالة لتقف موقف المحايد الذي يتناول الأمور بالوسطية، على وفق الاستحقاق الذي يليق به: "إن محمود حسن

---

[١] ينظر: البلاغة العربية في البيان والبديع (سابق) : ٨٥ .

[٢] محمود حسن إسماعيل بين ناقدين (مقالة)، صابر عبد الدايم، مجلة إبداع، مصر، ع:٧، يوليو ١٩٩٢:١٠٧–١٠٨.

إسماعيل، مبدع فنان، ينفر من القيود، ويثور على الأصفاد ويظمأ إلى نور الحقيقة الذي يفتح في مجال النفس ألف نافذة للحرية"[١].

للترادف في الفعلين: (ينفر–يثور)، وفي الاسمين: (القيود–الأصفاد) دلالة على أن الأسباب التي أنتجت القيود والأصفاد ثابتة ومتأصلة في المجتمع، كالثبات الذي تشير إليه الاسماء. في المقابل أن موقف النفور والثورة، ما هو إلا حالة غير ثابتة ومتغيرة على وفق الأسباب الداعية إليها، كما تشير إلى ذلك الأفعال فكان اللفظ (ينفر–يثور). وهذا التناقض بين الثابت، وغير المستقر، قد أوجد خطاً متعرجا ذا وقع ثابت بين الشيء غير المستقر (ينفر–يثور–يظمأ)، وبين نقيضه الثابت (القيود–الأصفاد–النور)، مما حدا بالنص إلى أن يقود القارئ على طريق متعرج، يسمو به حيناً، ويهبط به حيناً آخر، بأسلوب نغمي إيقاعي، بحسب ما فرضت على (الكاتب) الحيادية والوسطية التي يدعي التحلي بها. فأملت عليه أن يشير إلى إيجابيات الشخصية وسلبياتها في الوقت نفسه.

بتعاضد المستويين (الصوتي والدلالي) تتشكل بنية الإيقاع البلاغي وتحدد المستوى الكمي، بما تحمله من خصائص مائزة تسهم في إبراز جمالية الأداء الصوتي والدلالي، وما يلحقها من تأثيرات سياقية، جعلت من الموسيقى الداخلية بنية جوهرية انبنى عليها النص المقالي. فأبرزت من شعريته، وجمالية التعبير التي يتسم بها، فضلاً عن روعة التلقي. فلم يُعد الإيقاع حكراً على النظم، كما كان سائداً من قبل، ولا على الجانب الخارجي من النص فقط، بل أن بالامكان أنْ يتجلى الإيقاع في الموسيقي الداخلية من النص النثري، كما لاحظنا في المقالة الأدبية بما احتوت عليه ألفاظها وعباراتها، وبما ظهرت به من طريق البناء اللغوي لنصها، ذلك أن الإيقاع – كما اتضح من النصوص السابقة – هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط محدد، والتنظيم هو المرادف للبناء. وبهذا تكون بنية الإيقاع إحدى أصداء بناء اللغة، بطريقة تجعل من النص متسماً بالشعرية.

---

[١] محمود حسن إسماعيل بين ناقدين (مقالة)، (سابق): ١٠٩.

المبحث الثاني: الصورة الفنية

تُعد الصورة الفنية من أبرز الأدوات التي يستعين بها الأدباء في بناء نصوصهم، ويجسدون بها أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن أفكارهم وتصوراتهم للإنسان والكون والحياة. وحفلت المقالة الأدبية عند الشعراء العرب المحدثين بالصورة الفنية بشكل كبير وملفت للنظر، واهتموا بطريقة تشكيلها وبنائها، وبطبيعة العلاقات القائمة بين عناصرها المختلفة. حتى غدت ملمحاً بارزاً في نصوصهم المقالية، وعلامة فارقة تدل على تطور المقالة الأدبية وتقدمها خلال النصف الثاني من القرن العشرين، ومواكبتها لتغيرات العصر ومتطلباته واحتياجاته، ذلك نتيجة لاختلاف طبيعة الخيال، الذي يُعد الركيزة الأساس التي تستند على بنائها الصورة الفنية.

يرى بعض النقاد، أن اللغة تستعمل استعمالين متقابلين: أحدهما، الاستعمال الحرفي، والآخر، الاستعمال التصويري[١]. الأول، هو الذي يعتمد الدلالة المفردة للكلمة ويتكئ على معناها المعجمي، بعيداً عن أي تحوير. وهذا هو الاستعمال العلمي للمفردة. أما الثاني، فهو الذي يحور في وقع الكلمة بحيث ينقلها أو يستعيرها من مجال إلى آخر، أي: هو إدراك خاص للمفردة في ضوء علاقات متداخلة مع غيرها، وهذا هو الاستعمال الشعري اوالانفعالي لها، وهو ما سنركز عليه في هذا المبحث، إذ من خلاله يتم رسم الصورة الفنية داخل النص الأدبي.

إن مصطلح الصورة الفنية من أكثر المصطلحات تداولاً في دراسة النص الأدبي، لأنها: "الوسيلة الفاعلة التي توصلنا إلى إدراك تجربة الأدب، والوعاء الذي يستوعب تلك التجربة من خلال السمو باللغة، وتفتيق طاقات الكلمة"[٢]. فالصورة تنمو في داخل الأديب مع نصه الإبداعي، وليست شكلاً منفصلاً. ففي الشعر مثلاً قالوا: "إن قوة الشعر تتمثل في الإيحاء عن طريق الصورة الشعرية ، لا في التصريح

---

[١] ينظر: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د.نعيم يافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢:١٢.

[٢] بنية الصورة الفنية في النص الشعري–نازك الملائكة إنموذجاً، د.رائد وليد، مجلة جامعة دمشق، المجلد: ٢٩، ع: ١+٢، ٢٠١٣:٥٥٢.

بالأفكار مجردة، ولا المبالغة في وصفها،تلك التي تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص."[١].

والصورة في أبسط معانيها: "رسم قوامه الكلمات"[٢] لذا فإن الأديب يعتمد في هذا الرسم على خياله، الذي تتألف أبنيته من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين يريد الأديب أن يخلق فناً منسجماً[٣].

أولاً: أدوات الصورة الفنية

المقالة، بوصفها نصاً أدبيا. تستفيد- في عملية بنائها-من الطاقة التصويرية. أي: أن الكاتب المقالي وهو يديم الصلة بنصه الأدبي، يعمد إلى أدوات من شأنها أن تقوم برسم الصورة الفنية داخل عمله الإبداعي. فيعمد أولاً إلى التخيل ممزوجاً بفنون بلاغية لها القدرة على تصوير المشاعر الإنسانية في قالب أدبي، ومما "لا شك فيه أن النثر يستخرج ما في العناصر الملقاة في الطريق من ذخائر الجدّة النافعة في كشف الأعماق الخفية"[٤]. كل ذلك من خلال: الخيال، والتشبيه، والإستعارة، والكناية، والمجاز، الفنون البلاغية التي تُعد أدوات تستعين بها الصورة الفنية في التواجد داخل النص الأدبي بشكل عام ، والنص المقالي على وجه التحديد.

١-الخيال:

لا شك أن عنصر الخيال يكتسي طابعاً مميزاً، كمدخل منهجي لدراسة الصورة الفنية، وقد عرفه الناقد الإنكليزي (كولريدجColeridge ١٧٧٢-١٨٣٤م)، بقوله:

---

[١] دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر، (د-ت): ٦٠.

[٢] الصورة الشعرية، سيسل لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢:٨١. وينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د.جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٩٣:٦٣.

[٣] ينظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧٨:٣٩١.

[٤] الصورة الأدبية، د.مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٣:٢٧٦.

"الخيال هو القوة التي بوساطتها تستطيع صورة بعينها، أو احساس واحد أن يهيمن على صور وأحاسيس عدّة ، فتتحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر."[١].

فالخيال هو النشاط الذهني المؤثر الذي يتجلى في أعلى مستوياته في الصورة، فهو الذي يستحضر المواد الخام للصورة وينتقي منها الجزئيات التي ستكوّن الصورة فيما بعد، ويدمج بعضها مع بعض حتى يفقد كل عنصر ملامحه التي يحملها قبل التكوّن، فتظهر هذه العناصر في هيئة كلية متميزة بعد أن تكون قد نسقها الخيال، ووضع كل جزء في مكانه من الصورة .

لا يمكن لأي أديب أو فنان أن يستغني عن الخيال، لأنه القوة التي بها يستطيع التوفيق بين المتناقضات، بحيث يصهر الذات والموضوع، أو الروح والمادة، في بوتقة واحدة هي الخيال، فهو الذي يصهر الظواهر الخارجية ويحولها من طبيعتها إلى صور، تتفجر ظلالاً نفسية، وتنفتق عنها عوالم رحبة.

فحينما نقرأ هذا النص من مقالة : (تجليات القلم)، للأديب: (محمد سعيد الصكار) : "بمعنى آخر، هل يمكن أن نكون مبدعين ومراقبين لهذا الإبداع في زمن واحد، تتلاطم فيه أمواج الروح، ويصارع القلم هذه الأمواج لمحاولة فهمها وتنسيقها؟"[٢]. يرغب (الكاتب) –وهو يتحدث عن حالتي: الإبداع الأدبي والنقد– في تقريب وجهة نظره عن الموضوع، فلم يجد أمامه سوى الكناية، مشبهاً الأفكار التي تراود ذهنه كأمواج البحر الهائج، والقلم بحّاراً بارعاً يصارع هيجان تلك الأمواج، في محاولة للتغلب عليها والإستفادة منها في الإبحار. فالخيال الأدبي –هنا– قد استثمر حالة الصراع التي تراود المبدع أثناء إبداعه، وحالة الهيجان التي تصيب بعض المسطحات المائية، فربط بين الحالتين لينتج عنها صورة فنية عكست الحالة النفسية التي كان عليها المبدع أثناء تدوين النص الأدبي. فقد استحضر الخيال في النص المواد الخام للصورة، والمتمثلة في: (إبداع–تتلاطم–أمواج–يصارع–القلم) وقام بدمجها مع بعضها، وتنسيقها، فظهرت الصورة في هيئة كلية متميزة.

---

[١] كولريدج، مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر، ١٩٥٨ : ١٥٨ – ١٥٩.

[٢] تجليات القلم (مقالة)، محمد سعيد الصكَار، مجلة اللحظة الشعرية، العراق، ع:٣، أبريل، ١٩٩٣:٤٥.

قام الخيال –في النص– بعملية الجمع بين حالتين متباعدتين: (الأمواج–الأفكار)، فجعل من القلم أداة ترويض وتنسيق لتلك الأفكار. فتحول الخيال إلى عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي عن قصد، فالصورة المخيلة في النص، ذات عبارات موحية تثير خيال المتلقي لتستجيب نفسه للإذعان. إذ إن عبارتي: (تتلاطم فيه أمواج الروح–يصارع القلم هذه الأمواج). إستثارت خيال المتلقي ورسمت في ذهنه صورة قربت بدورها المعنى، وأسهمت في عكس الحالة النفسية، وهي حالة غير مستقرة وليست ثابتة، كما دلت على ذلك الجمل الفعلية في العبارتين السابقتين. وهي أشبه بالحالة التي تصيب المبدع أثناء ولادة النص، حالة إستثنائية غير مستقرة يمر بها الأديب، وبعد أن يلد النص يعود إلى حالته الطبيعية. ومثل ذلك ما قام به الخيال في رسم الصورة الفنية التي حفلت بها مقالة: (الإنسان القيمة الاجتماعية العليا)[١]، للأديب: (رئيف خوري) . فالخيال أحد الأعمدة الرئيسة التي تستند عليها عملية بناء الصورة الفنية في النص المقالي .

٢ –التشبيه:

ونعني به عقد مماثلة بين أمرين، أو أكثر بقصد اشتراكهما في صفة أو أكثر لغرض التقريب. وهو من أدوات الصورة الفنية، إذ تتكامل فيه الصور وتتدافع المشاهد[٢]، فيعبر الأديب من خلاله عن المعاني التي تجول في خاطره، تعبيراً غير مباشر. فيُعد التشبيه محاولة بلاغية جادة لفصل الشكل وتطوير اللفظ. ومهمته تقريب المعنى إلى الذهن، ونقل اللفظ من صورة إلى أخرى. بحيث يضفي على اللفظ لمسة جمالية تساعد على إمتاع المتلقي.

---

[١] ينظر : الإنسان القيمة الاجتماعية العليا (مقالة)، رئيف خوري، مجلة الآداب، لبنان، ع: ١، يناير ١٩٥٣ : ٤٩–٥٠ .

[٢] ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة – المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني ت: ٧٣٩هـ، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣: ١٦٤؛ وينظر: الصورة الفنية في المثل العربي، د.محمد حسين علي الصغير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ١٩٨٧:١٦٦.

نقرأ في هذا النص من مقالة : (فن تعريف الكتب)، للأديب: (مصطفى السحرتي): "ولم يعرفوا بعد أن النقد أو التعريف له أصوله وآدابه، وإنه فن كفن الشعر والقصة والرواية والمسرحية. وخميرة من الخمائر النافعة، لنشر الثقافة وتوسيع مداها في بلادنا العربية... والتعريف بالكتب عمل حديث في الصحافة العصرية يطل منه القارئ على حصاد الفكر وثماره المنوّعة الألوان.فهو بمنزلة الضوء الهادي لطلاب المعرفة الدافعة للتأليف الأدبي والفني والعلمي"[١].

يدور النص حول عملية التعريف بالكتب وفوائدها الثقافية على طبقات المجتمع، مما حدا (بالكاتب) إلى الاستعانة بأسلوب التشبيه في تقريب المعنى، إلى ذهن القارئ. فحفل نصه بتشبيهات متعددة ومتنوعة. مرة من خلال التشبيه المرسل: (وإنه فن كفن الشعر والقصة والرواية والمسرحية). يشبه تعريف الكتب، بفنون الأدب الأخر. ومرة من خلال التشبيه المؤكد حينما يشبه النقد بالخميرة، من دون استعمال أداة التشبيه: (وخميرة من الخمائر النافعة لنشر الثقافة...). وفي موضع آخر –من النص– يميل إلى استعمال الاسم كأداة تشبيه، كما في قوله: (فهو بمنزلة الضوء الهادي لطلاب المعرفة).

أسهم هذا التنوع من التشبيهات في تكامل الصور التي حفل بها النص، والمشاهد التي تدافعت في الظهور من أجل تقريب المعنى، واكتساب النص سمة أو سمات جمالية أمتعت المتلقي. وحينما نوّع (السحرتي) من المشبه به بالخميرة مرّة، وبالضوء مرة أخرى. ناسب بين الصورتين، اللتين ظهرتا في النص على أثر التشبيه، وبين المعنى الذي ذهب إليه. ففي المرة الأولى يشبه النقد وتعريف الكتب بالخميرة، وهو في صدد الحديث عن دورهما في نشر الثقافة داخل المجتمع، وتهيئته لتلقي الثقافات واستيعابها، كما تهيء الخميرة العجينة إلى عمل المعجنات.

أما في التشبيه الآخر (بمنزلة الضوء الهادي)، فقد جاء في صدد الحديث عن دور تعريف الكتب والكشف عن فوائده في إنارة الظلمة التي تكتسي بعض المطالعين للكتب، فيعمد إلى هداية طلاب المعرفة نحو تلك الكتب المعرّفة . وبذلك

---

[١] فن تعريف الكتب (مقالة)، مصطفى السحرتي، مجلة الأديب، لبنان، ع:٣، مارس ١٩٥٨:٢-٣.

يكون التشبيه أحد أدوات الصورة الفنية التي استعان بها أكثر المقاليين لترصيع نصوصهم بمظاهر الشعرية الحديثة التي ركزت على دور الصور في إبانتها. وهذا ما وجدناه في المقالات الأدبية التي كتبها الشعراء العرب، ولا تكاد تخلو مقالة واحدة من التشبيه[١].

٣-الكناية :

وهي من الأساليب البلاغية التي اتخذها الأدباء وسيلة تعبيرية تصويرية عن المعاني لغير الألفاظ الموضوعة لها. فالكناية، لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته[٢]. فلا يذكر المتكلم المعنى بلفظه، بل يجيء إلى معنى مرادف له يؤمن به إلى المعنى الأول ويجعله دليلاً عليه. وبذلك يسمو بالمعنى ويرتفع بالشعور إلى مستوى من التصوير الإيحائي، فتبرز المعاني في صور مشاهدة.

جاء في مقالة: (نظرات في نجيب محفوظ)، للأديب: (يوسف نوفل)، صور عبّرت عن المعنى الذي هدفت إليه المقالة، من خلال أسلوب الكناية. يقول: "ولتلتقط من ماضيه بعض أوراق مبعثرة، كأوراق الشجر الذابلة وسوف نجد في الخطوط التي تتعرج فوق صفحة هذه الأوراق عدّة دروب نعرج منها إلى نفسيته.

هذه ورقة ملقاة على العشب الأخضر أمام كوبري الجلاء على مقربة من الدائرة المشئومة[هكذا]. ألم يكن من الممكن أن تصنع دائرة الشؤم هذه من حياة نجيب محفوظ بؤرة الشؤم، ومصدر الشؤم؟

إلا أن صفاء قلبه وهدوء نفسه وطيبته، وصبره، وجلده، كل ذلك بدد سواد الشؤم ليحل محله بياض التفاؤل والأمل. ومن أجل هذا لم يجئ أدبه سواداً كئيباً مهزوماً، بل تجدد مع الحياة وواكبها وسجلها"[٣].

---

[١] للإطلاع على أمثلة أكثر عن التشبيه في النص المقالي، ينظر: ذكريات الأخطل عن طانبوس عبده(مقالة)، بشارة الخوري، مجلة الأديب، لبنان، ع: ٨، أغسطس١٩٥٨ : ٤٩-٥٠ .

[٢] ينظر: الإيضاح (سابق) : ٢٤١.

[٣] نظرات في نجيب محفوظ (مقالة)، يوسف نوفل، مجلة الأديب، لبنان، ع:١، ١٩٦٧:٨ .

المقالة سيرية تدور حول شخصية الروائي (نجيب محفوظ). بما ظهر في أدبه ورواياته. وقد حفل النص بأسلوب الكناية ، كما في قوله: (العشب الأخضر– دائرة الشؤم–بياض التفاؤل). وهو يصور شخصية (محفوظ) الصافية التي تلونت بالإخضرار–على الرغم– مما يحيط بها من (دائرة الشؤم)، كناية عن الظروف التي نشأ فيها، ومن الممكن أن تخلق منه: (بؤرة شؤم ومصدر شؤم). إلا إنه وبسبب (صفاء قلبه وهدوء نفسه وطيبته) جعلت منه إنساناً متسماً بالمحبة متمنياً الخير للجميع (بياض التفاؤل).

فالصور التي ظهرت بوساطة الكناية، وحفل بها النص، قد وشحت المعنى بمستوى من التصوير الإيحائي، الذي لا يثير المخيلة –لدى المتلقي– فحسب، بل تنفذ إلى أعماق ذهنه، لكونها تضع المعاني في صور المحسوسات: (الأخضر– بياض–سواد). إذ تتخذ من حاسة البصر سبيلاً لها إلى البصيرة. فنلاحظ قوّة تفعيل وتوظيف المعطيات الحسية، مع التركيز على حاسة (البصر) كبؤرة تجميع مكثف. فمن الجانب التصويري نجد أن الألوان مفعمة في النص متناسبة في ورودها، ولاسيما، في الجانب الدلالي الذي أشارت إليه: (سواد) الظروف والبيئة التي تحياها شخصية (نجيب محفوظ)، و(بياض) نفسه وقلبه وفكره، و(الإخضرار) في أدوار حياته، التي جاءت نتيجة تفاعل، اللونين (الأبيض والأسود)، فنتج عنها (الأخضر). وهي حالة –ربما تبدو– منافية لآليات الألوان في عالم الرسم. ولكنها ليست كذلك مع الخيال الذي يمتلك القدرة على تجميع النقائض بأسوب الكناية لرسم ملامح شخصية، كشخصية (نجيب محفوظ)، الذي: (تجدد مع الحياة وواكبها وسجلها)، فلم يكن أدبه (سواداً كئيباً مهزوماً)، نتيجة لـ(صفاء قلبه وهدوء نفسه وطيبته).

٤–المجاز :

المجاز هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له، لعلاقة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي. وقد تكون المشابهة هي العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وعندئذ تكون إستعارة، وقد تكون غيرها، فهي مجاز مرسل[١].

---

[١] ينظر: الإيضاح (سابق) : ٢٠٣ .

والمجاز بشقيه : (الإستعارة والمرسل)، يخاطب الخيال ويثير التأويل، وبه يخلق الأديب صوراً تعبيرية جديدة، لأنه: "يمنح صفات الفعل لمن لا يفعل، ويشيع الحياة في الجمال، بسبب قدرة البلاغة المبدعة على التصرف في التعبير تصرفاً مختلف الوجوه"[١]، فينقل الأديب المشاعر والأحاسيس، التي يرغب أن يعبر عنها، بصور تخيلية جديدة تجعل من النص، نصاً شاعرياً يستقطب المتلقي ويدخله في دائرة التأويل.

لقد زخرت المقالات الأدبية–التي اهتم بها البحث– بالصور التخييلية التي اتخذت من المجاز أسلوبا لها وأداة لرسمها، فمنحت النص المقالي مظهراً بارزاً من مظاهر الشعرية. من ذلك، ما جاء في مقالة: (سياحة تأثيرية في معرض التصوير)، للأديب: (إسماعيل الصيفي)، يقول فيها: "ففي هذين النصين لا يختلف المشهد الخارجي العام الذي وقف حياله كل من الشاعرين. فكلاهما يصور الشمس في لحظات الغروب، ولا يختلف الجو النفسي العام في النصين، ففي كليهما شمس تقضي نحبها، وعيون تذرف دمعها، ونفس تعاني أحزانها، ثم أن في كل من النصين دليلاً على قدرة صاحبه على استقصاء أجزاء الصورة... فتصير الشمس الغاربة دمعة كونية على نهر يموت، دمعة تمتزج بدمعة إنسانية يسكبها الشاعر على نفسه"[٢].

نلحظ في النص، صوراً إستعارية تخطت الواقع، وأمست وسيلة تعبيرية تبرمج اللغة باتجاه جمالي، أخرجها النص من تداولية التوصيل إلى بلاغية التخييل.

وردت في هذه الصور: (شمس تقضي نحبها–عيون تذرف دمعها–نفس تعاني أحزانها–تصير الشمس الغاربة دمعة كونية على نهر يموت)، أفعال، ساعدت على تسرب الحياة في الجماد. ولولا هذا التمازج بين الأحداث التي دلت عليها

---

[١] المنظور البياني عند ابن الأثير، رسالة ماجستير تقدم بها: نعمة حسين عاروض، إلى مجلس كلية الآداب جامعة بغداد، العراق، ١٩٩٧:١٧٧.

[٢] سياحة تأثيرية في معرض التصوير (مقالة)، إسماعيل الصيفي، مجلة البيان الكويتية، ع:٥٢، يوليو ١٩٧٠ : ٦٢ .

الأفعال، وبين الجماد المتمثل بالشمس والنهر، لما ظهرت لنا صور حيوية كما هي في النص.

إذ تمثلت القيمة الجمالية فيها من خلال نقلها طرفاً من أطراف الصورة إلى طرف آخر يشابهه، وجمعت بين أشياء مختلفة لا توجد بينها علاقة. (شمس تقضي نحبها)،(تصير الشمس دمعة)، (نهر يموت). وبذلك جاءت تلك الصور أكثر إستثارة لخيال المتلقي. فتملكت مشاعره، عمّا ينطوي تحتها من تشبيه.

الزمن الذي جاءت به تلك الأفعال. هو الحاضر (يصور–تقضي–تذرف–تعاني–يموت–تمتزج)، مما أخرج الصور بحالة شعورية آنية ومستمرة. ربما تكون في مراحلها الأخيرة، (الشمس تقضي نحبها)، أي: قبيل المغيب. و(النهر يموت)، أي: قبيل الجفاف. فنحس أن هنالك حركة بطيئة تفرضها طبيعة الأشياء. هذا البطء في الحركة أضفى على المشاهد حالة شعورية حزينة كانت تعانيها: (الشمس، والعيون، والنفس، والنهر)، وقد ألقى ذلك بظلاله الباهتة على طبيعة الألوان التي تمتزج عندئذ في مشهد واحد يصعب معه حالة تمييز الألوان، فصورة (الشمس) وهي تغيب باهتة وتمتزج فيها ألوان عدّة، وكذلك الأمر مع (العيون) حين تذرف الدمع، (والنفس) حين تعاني أحزانها، و(النهر) حين يجف، ولهذا فقد عكست تلك الصور الحالة النفسية التي كان عليها (الكاتب)، فاستحالت أداة لتجسيد المشاعر والأحاسيس .

هذه هي أبرز الأدوات التي يسخرها النص لرسم الصور بداخله، فضلاً عن اللغة التي تعد من أكثرها شيوعاّ، إذ أنها الأداة الأساسية الحاضرة ليست في الصورة فحسب، بل في النص بأكمله. والعاطفة أيضاً التي نوهنا عنها عند تحليلنا النصوص السابقة، فقد كانت حاضرة في كل صورة، لأنها الوسيلة التي تعكس تجسيد المشاعر والأحاسيس.

حضور تلك الأدوات في النص المقالي، جعل منه نصاً أدبياً يتسم بالشعرية التي لم تعد حكراً على المنظوم. بوصف الصورة من أكثر مظاهر الشعرية بروزاً في النص الشعري الحديث.

ثانياً: أنماط الصورة الفنية

تُعد الصورة الفنية تركيباً لغوياً، يستطيع الأديب من خلاله أن يقوم بتصوير معنى من العقل أو العاطفة، ويجعله حاضراً على أرض الواقع أمام المتلقي، معتمداً على التجسيد، والتشخيص، والمشابهة. فتتنوع بناء الصورة الفنية في النص، فجاء بأشكال عدّة تتوزع في النص الواحد بحسب الحمولة الفكرية والدلالية، والنفسية، والفنية التي تسكن الأديب[١].

لذلك تنوعت أنماط الصورة الفنية على ثلاثة أنواع رئيسة، هي:

١-الصورة الحسية :

هي تلك الصورة التي ندركها عن طريق الحواس. فتنبهر عيوننا بالألوان، وأنوفها بالعطور، وأصابعنا بالملمس، واسماعنا بحلو النغم، ولساننا بالمذاق العذب. فالحواس هي المنبع الأول الذي تستمد منه الصورة أبعادها، "والنافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة"[٢]، والمنظار الذي يلتقط الأديب من خلاله صور العالم الخارجي، لتشكيل المادة الأساس التي يعبر بها عن عواطفه وأفكاره. وهي "الوسائل التي تغذي ملكة التصوير والخيال، وتنقل إليها مجتمعة أو منفردة الصور بشتى مصادرها، وطبائعها"[٣].

تزخر مقالة: (هندسة القصيدة العربية)، للأديب: (نزار قباني)، بالصور الفنية، التي حوّلت نصها إلى لوحة تشكيلية، تزاحمت فيها الصور الحسية ،إلتقط فيها (قباني) صور العالم الخارجي فعدّت أساساً، عبّر بها عن عواطفه وأفكاره. يقول: "جيل اليسار يعتقد أن القصيدة التقليدية كما ورثناها بأغراضها المعروفة، وأبياتها الملتصقة ببعضها إلتصاقاً صنيعاً كقطع الفسيفساء هي إلى الزخرف والنقش أقرب منها إلى العمل الأدبي المتماسك الملتحم كقطعة النسيج. كما أن أسلوب بنائها

---

[١] ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً-دراسة في أدوات الناقد، د.رياض جباري، مجلة الآداب، جامعة بغداد، ع:١١٧، ٢٠١٦:٣٤٥.

[٢] الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٨:٤٠٦.

[٣] بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د.كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧:١٢٤.

يشابه بناء القلاع في القرون الوسطى..مرمر..ورخام.. وشموخ أعمدة. أما القصيدة الحديثة فهي أشبه بديكور حجرة صغيرة وزعت مقاعدها ولوحاتها وأوانيها بشكل ربما لا يوحي بالثراء الفاحش، ولكنه يومئ بالدفء والألفة.

القصيدة التقليدية لون من الريبورتاج السريع، يجمع فيه الشاعر كل ما يخطر بباله من شؤون الحب والحياة والموت والسياسة، والحكمة والأخلاق ... القصيدة التقليدية مجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط، تستطيع أن تزحزح أي حجر منها إلى أية جهة تريد..."[١].

وردت في النص صور حسية مركبة بما احتوتها من مجموعة صور مفردة متفاعلة فيما بينها.

الصور التي شبه بها القصيدة التقليدية، هي: (كقطع الفسيفساء)، (كقطعة النسيج)، (يشابه بناء القلاع في القرون الوسطى)، (لون من الريبورتاج)، (مجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط).

تتشكل كل صورة من حاستين، كالنظر واللمس في الصورة الأولى .

فالفسيفساء : فن إغريقي يُعنى بصناعة المكعبات الصغيرة، واستعمالها في زخرفة الفراغات الأرضية والجدارية وتزيينها عن طريق تثبيتها بالبلاط فوق الأسطح الناعمة، وتشكيل التصاميم المتنوعة ذات الألوان المختلفة[٢]. فيتداخل فيها البصر بالملمس لإدراك الفسيفساء. والأمر عينه في الصورة الثانية، (كقطعة نسيج) التي لا تدرك إلا من خلال حاستي اللمس والنظر، وفي صورة (مجموعة أحجار ملوّنة مرمية على بساط).

فيما تدرك صورة، (لون من الريبورتاج) بحاستي النظر والسمع. إذ أن الريبورتاج : فن صحافي يشير إلى مجموعة من إجمالي التغطيات الإعلامية لموضوع معين، أو واقعة بما فيها من أخبار وتحليلات، سواء أكان مرئياً، أم مقروءاً، أم مسموعاً[٣].

---

[١] هندسة القصيدة العربية (مقالة)، من كتاب: الأعمال النثرية الكاملة لنزار قباني(سابق) : ٣٥.

[٢] ينظر: موقع ويكيبيديا (الموسوعة الحرة)، على شبكة الأنترنت، مادة (فسيفساء).

[٣] ينظر : م.ن، مادة (الريبورتاج) .

هذا التداخل في الحواس بالصورة الواحدة، جعل منها صوراً مركبة بلغة مكثفة موحية. فألفاظ (الفسيفساء–النسيج–القلاع–الريبورتاج– أحجار–بساط)، التي كانت عماد الصورة، هي ألفاظ عكست الاحساس من جهة الإدراك، وهي إبداع من جهة الألفاظ، وهي إنجاز للمعنى وتحقيق له. فكل لفظة اشتملت على أكثر من حاسة، وهنا يسهم الخيال بقوة في صيرورتها، ويهيمن عليها النزوع الحسي، بما يجعلها في متناول وعي المتلقي، قريباً من بصره وسمعه وملمسه، فاعلاً في بصيرته فعل دلالة يدعو إلى التأمل الباعث على التفكير.

فلفظة (النسيج) مثلاً، تحمل في طياتها على أكثر من حاسة، فهو بنية مسطحة تتكون من خيوط وألياف، وأصبغة، وألوان، وتشير إلى القماش المحيك المترابط باللصق والحياكة، حيث تتضافر مجموعتان من الخيوط المغزولة وطرائف تركيب الخيوط . ويتضمن أيضاً معرفة الأصبغة والخضب التي تضفي على المواد النسيجية طيفاً من الألوان. فاللفظة تثير –لدى المتلقي– خيالاً يستعين بحاستي النظر واللمس في سبيل تحسس الصورة. والأمر عينه للألفاظ الأخر.

وجاءت صورة (كقطع النسيج). عن أسلوب التشبيه، فبدت المعاني في الجملة من نتاج تحاور دلالي أو تشارك موحٍ بين المشبه (العمل الأدبي المتماسك)، ذي البث المعنوي، وبين المشبه به (كقطع النسيج)، ذي البث الحسي، كاشفاً عما يشبه المشاركة الدلالية في إنتاج المعنى بين المشبه والمشبه به، للإيحاء بمعنى البناء المحكم الجميل.

أما القصيدة الحديثة، فقد جعل منها مشبهاً، لجملة: (ديكور حجرة صغيرة). وتضمنت هذه الصورة تفصيلاً عن مكوناتها: (مقاعدها–لوحاتها–أوانيها)، لتستمدّ من الواقع الشخصي، على عكس الصور السابقة المستمدة من الواقع الجمعي. (فالحجرة)، هي الغرفة التي تكون ملكاً لشخص أو أسرة، تستوعب حياتهم الشخصية، يعكس هذا التشبيه مشاعر وأفكار ناظم القصيدة الحديثة . في حين أن القصيدة التقليدية التي تشبه (بناء القلاع في القرون الوسطى) تعكس مشاعر أمه بأكملها. فالقلعة وهي الحصن المنيع، تُشيّد–في ذلك الوقت– في موقع يصعب الوصول إليه، وتبنى القلاع عادة، لغرض الحماية من الأعداء، فجاءت الصورة الحسية المركبة

التي تضمنها النص السابق لتشير إلى التقابل بين القصيدة التقليدية من جهة، وبين القصيدة الحديثة من جهة أخرى.

فالصورة الحسية هي التي ندركها عن طريق الحواس، ولها دلالة على صور العالم الخارجي، يستعين بها الأديب ليعكس للمتلقي، مشاعره وعواطفه، فضلاً عن أفكاره. وقد أستشرى هذا النمط من الصورة الفنية في كثير من النصوص المقالية لقابليته على نقل أفكار الأديب ومشاعره، وبثها بشكل واضح في نصوصه الأدبية. إذ يُعد هذا النمط اكثر استعمالاً من النمطين الآخرين[١].

٢-الصورة الذهنية :

يظهر هذا النمط من خلال انتقال التعبير الصوري من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي، أو من المفهوم التجريدي إلى مفهوم تجريدي آخر. فالأديب في عمله الإبداعي لا يهدف إلى مطابقة الواقع بما يدل عليه من تعبيرات، إنما "يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة، أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الأديب"[٢].

وتؤدي الإستعارة المكنية دوراً مهماً في بلورة هذا النمط من الصور في النص المقالي، وتشتد حدة التجريد حينما يضاف المحسوس إلى المجرد. من هنا فالصورة الذهنية تشتغل ضمن مجالات الرؤية التخييلية لكل من المنشئ والمتلقي[٣]، بشكل أكبر من النمط السابق. بالقدر الذي يحرص المنشئ على خلق الصورة وتشكيلها، فإن المتلقي يحرص كذلك على تلقي الصورة التي أنشأها في إدراكه، لتكون طبقاً للصورة الأصل، أو مقاربة لها، بوصف المتلقي قارئاً خبيراً.

---

[١] للإطلاع على مثال آخر من الصورة الحسيّة، ينظر:

- الملّاح الشاعر(مقالة)، حسن كامل الصيرفي، مجلة المجلة، مصر، ع:٦، يونيو١٩٥٧: ٤٩.
- لعبة الخوف من المكان(مقالة)، سعدي يوسف، مجلة نزوى، عُمان، ع:٣، يونيو١٩٩٥: ١٧٠.

[٢] الصورة الأدبية (سابق): ٢١٧.

[٣] ينظر: أنماط الصورة في شعر الخوارج، د.حميد فرج عيسى، مجلة جامعة ذي قار، العراق، المجلد:١٢، ع:٣، أيلول ٢٠١٧:٢٩٣.

مثل ذلك ما ورد في صورة جانب من حياة أحد الشعراء، كما وصفها الأديب: (أحمد المجاطي). في مقالته: (جولة في شعر العدد الماضي)، التي جاء فيها: "فكأن الشاعر ضاق بالحياة الرتيبة التي عشعش فيها الزيف، وخيم عليها الصمت. فتمنى لو تهب عاصفة تذهب بآثار الموت والخنوع...لقد نمنا طويلاً وأدلج الناس، فلما أفقنا وجدنا السبل أمامنا متفرقة، وقعد بنا الجوع والمرض والتخلف.."[١]

فقد شبه حياة الشاعر بالمستنقع الذي انتشرت فيه الآفات والأمراض، وقد صرح بالمشبه، وهي (الحياة الرتيبة)، وحذف المشبه به، وهو المجتمع الذي يحيا فيه الشاعر، ولكن أبقى على شيء من صفاته، نستطيع أن نستشفها في الألفاظ: (الزيف–الصمت–الموت–الخنوع)، وتلك هي الإستعارة المكنية.

تتأزر مكونات النص –هنا– وتتناصر لإنتاج الصورة التي قامت على جملة من التعابير الإستعارية، (عشعش فيها الزيف –خيم عليها الصمت– قعد بنا الجوع والمرض والتخلف)، وهذا الأمر لا يذهب إلى تجريب النص وإضفاء بعد إيحائي عليه، بقدر ما يزيد في وضوح دلالتها وترسيخها فهي استعارات وصفية تفسيرية لا إيحائية مثيرة. وكل التقابلات التي اتكأ عليها النص في إنتاج صورته الكلية، تكونت من مصدر معجمي واحد، هو الجهل، بألفاظ متعددة ترتبط به دلالياً، (عشعش–الزيف–الصمت–الموت–الخنوع–الجوع–المرض–التخلف)، ثم التعبير بها من المفهوم التجريدي، الذي خلق صورته المنشئ، إلى مفهوم تجريدي آخر، تلقاها القارئ وأنشأها ضمن إدراكه. وهذا التركيب الصوري لمكونات الحقل الدلالي للجهل، ينصب كله في صالح إبراز المعنى وتأطيره دون السماح لمزيد من التأويل.

وبالنظر إلى علاقة الاستعارات بالدلالة المستهدفة (الجهل)، نلحظ أنها لا تكتفي بالعمل على تغير المعنى والحد من مباشرته، وإنما تتعدى ذلك إلى تعميق الانفعال وتوجيهه وجهة مغايرة عما هو منتظر، فقال: (فتمنى لو تهبّ عاصفة تذهب بآثار الموت الخنوع). فقد اكتنز الفعل (تمنى) إشارات أدت إلى تعميق

---

[١] جولة في شعر العدد الماضي (مقالة)، أحمد المجاطي، مجلة أقلام، المغرب، ع:٦، نوفمبر ١٩٦٤:١٠٤–١٠٥.

الانفعال ووجهه نحو التخلص من آثار الموت والخنوع، التي تسبب بها الجهل، فضلاً عن الوجهة التي أفادتها الأداة (لو) في النص فقد جاءت شرطية إمتناعية، إمتناع إزالة آثار الموت والخنوع، لإمتناع هبوب العاصفة . ولهبوبها أسباب دعا إليها (الكاتب) بشكل غير مباشر مما زاد من عمق الانفعال لدى المتلقي.

وبذلك تغدو الصورة الذهنية، وسيلة يعبر من خلالها، بعض المقاليين، عن حالات غامضة لا يستطاع رسمها إلا من خلال تخييل المتلقي وبراعته في ربط أجزاء الصورة التي يهدف إليها المبدع. يقل هذا النمط في النص المقالي، مقارنة بشيوع النمط السابق، لميل الكاتب المقالي نحو الوضوح في إيراد الأفكار التي يتضمنها النص.

٣-الصورة الرمزية :

يشكل الرمز، مرحلة نهائية ومهمة في بنية الصورة الفنية في الأدب العربي الحديث، لأنه: "دائم الحركة كالحياة، وغرضه التقاط ما هو دائم الحركة. وهو بطبيعته متحرك، لأنه انتقال مستمر فيضع في هذه الجوامد الموضوعة حياة، لأنه يحوّلها إلى كائنات نفسية تتدرج في تطور"[١] . وتستند بنية الصورة الرمزية على تداعي الرؤى والمدركات البصرية في ذهن المتلقي ونفسه، غير أن هذا التداعي ظاهريّ ومقصود من الأديب، "للإيحاء بموضوعات نفسية دقيقة تقصر عنها الصورة المنطقية أو الواقعية"[٢].

ويقسم البناء الصوري الفني الرمزي، بحسب طبيعة الرمز على ثلاثة أقسام، هي: البناء الصوري الرمزي المفرد، والبناء الصوري الرمزي المركب، والبناء الصوري الرمزي التمثيلي[٣]. وإن اللجوء إليه في بنية النص يسعف الأديب على الربط بين أحلام العقل الباطن، ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد

---

[١] الرمزية في الأدب العربي الحديث، إنطوان كرم، دار الكشاف، بيروت، ١٩٤٩:٢.

[٢] الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ١٩٨٧ : ٣٤١.

[٣] ينظر: مدخل إلى السيموطيقا، سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦:٢/١٧٢.

بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية[١]. كما فعل الأديب: (أديب كمال الدين) في رسم صورة (الأنثى)، في مقالته: (الذاكرة الموشومة)، حينما درس شخصية الروائي المغربي: (عبد الكبير الخطيبي ١٩٣٨-٢٠٠٩م)، من خلال كتابه الذي يحمل عنوان المقالة عينها، فيقول: "أراد مستميتاً احتلال أفكار ابن البلد الوافد إليه، وكذلك يحاول أن يعيد لقلبه إيقاع الحياة مع الأنثى التي تعرف إليها جسداً في هيئتها بغياً، وحبيبة أوربية مجهولة ترمي التقاليد عن كتفيها وتسافر في المجهول، وأنثى لا وجود لها.."[٢].

تأخذ صورة الأنثى في النص، هيئات ثلاث: (جسداً في هيئتها بغياً)، و(حبيبة أوربية) لا تبالي بالتقاليد، و(أنثى لا وجود لها)، كما يتمناها في ذهنه. وتمثّل هذه الهيئات الثلاث مراحل حياة الشخصية التي مرّت بها كما دلّت على ذلك عبارة: (إيقاع الحياة)، ابتداءً من تلك (الأنثى) التي تداعب غرائزه، وهو في مرحلة المراهقة، لأنها تمثلت إليه (جسداً-وبغياً)، ثم مرحلة الشباب وطموح المهاجر الشرقي إلى أوربا في الاقتران بأنثى (حبيبة أوربية)، ثم مرحلة الاستقرار العاطفي والبحث عن (أنثى لا وجود لها) سوى بمخيلته .

حاول (الكاتب) في صورة الأنثى، والرمز الذي تشير إليه، أن يوحد بين التجربة الشخصية، بما دلّت عليها الضمائر في الألفاظ: (أراد-إليه-يحاول-يفيد-لقلبه-تعرف). والتجربة الجماعية، كما دلّت عليها الألفاظ (البلد-أفكار-الحياة-التقاليد) وما تلك المراحل التي مثلتها (الأنثى) في حياته، سوى المصير الذي ينتهي إليه أكثر أبناء جلدته "يحاول أن يجسد عبر العذاب الذاتي والمجاهدة الخاصة سرّ منفى الإنسان العربي الصحراوي القرآني، ويعيد له الألفة التي مزقها اليتم والمستعمر بأشكاله المتعددة"[٣].

إذ أن أبرز خصائص الصورة الرمزية هي: الذاتية، والواقعية، والإنسانية، والنفسية، التي يستحيل النص عبرها إلى بنية غامضة في أكثر الأحيان، وهي ما لمسناها في صورة (الأنثى) من النص السابق.

---

[١] ينظر: الرمز والرمزي في الشعر المعاصر (سابق): ٣٢٧.

[٢] الذاكرة الموشومة (مقالة)، أديب كمال الدين، مجلة أسفار، العراق، ع:٤، أبريل ١٩٨٦:١٧١.

[٣] م.ن : ١٧١ .

فالذاتية –كما دلت على ذلك– الضمائر التي تعود إلى الشخصية، الهاء في: (إليه–قلبه)، والضمير الغائب في: (يحاول–يعد–تعرف).

والواقعية، كما أشارت إليها الألفاظ: (البلد–الوافد–جسد– أوربا– التقاليد).

والإنسانية، كما في الألفاظ: (أفكار–أنثى–الحياة).

والنفسية، كما في الألفاظ: (مستميتاً–إيقاع–تسافر في المجهول).

كل ذلك شكّل خصائص الصورة التي حفل بها النص.

اعتمدت الصورة الرمزية –في النص– على الخيال وقدرته على تجميع الألفاظ في هيئة صورة فنية، وعلى الكناية وروح الرمز والإيحاء، في إقامة التفاعل بين ألفاظ الصورة ومعطياتها. نلحظ فيها –أيضاً– شيوع الهواجس والانفعالات النفسية، فضلاً عن الأفكار والأحلام، وهي ما يحمل عبئها الرمز في النص الأدبي. فالخطاب عبر هذه الصورة يبحث عن معادل موضوعي بما يتضمنه اللاوعي من ترسبات تركتها الحياة والثقافة والمجتمع، فتحمل التجربة الشخصية المعنية في النص، معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة.

وبذلك تكون الصورة الفنية التي شاعت في النص المقالي، بأنماطها كلها، قد ارتكزت على أهم منابعها المتمثلة بالواقع المعيش، والتجربة الشخصية، وقد كانت مرآة عاكسة لذلك الواقع، وتجسيداً لذات الأديب وتجاربه وإبداعه الفني، وهي صيغة شعورية تعكس الانفعال وكل ما يتصل بوجدان المنشئ.

ثالثاً: وظائف الصورة الفنية

تؤدي الصورة الفنية –داخل النص الأدبي– وظائف عدّة حسب السياقات التي تحفر فيها، بوصفها عنصراً من عناصر الإبداع، وسمة من سمات الشعرية، وجزءاً من الموقف الذي يمر به الأديب، عبر تجاربه ورؤاه وأفكاره. لتصبح الصورة جزءاً من المعنى والموقف الذي يريد أن يعبر عنه. إذ أنها "تشكل مسار هذه الرؤيا وهي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الأدبي"[١].

ومن خلال استقرائنا لنصوص المقالات التي يُعنى بها البحث، يمكن حصر الوظائف التي تؤديها الصورة في أربع وظائف، هي:

---

[١] وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، د.علي قاسم الخرابشة، مجلة كلية الآداب، جامعة عجلون، الأردن، ع:١١٠، ٢٠١٤:١٠٠.

١-**الشرح والتوضيح:** ويقصد بهما الإبانة، في عرف النقاد القدامى، وقد عزوا إليها قسطاً وافراً من بلاغة الصورة وتأثيرها في المتلقي، لأن الإبانة، ما هي إلا التعبير عن المعنى بطريقة تصويرية واضحة[١].

٢-**المبالغة:**وهي أيضاً، وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه. فهي وثيقة الصلة بالوظيفة الأولى (الإبانة)، ذلك أن المبالغة وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، حينما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو تأكيد بعض عناصره المهمة. ولا تعمل المبالغة على تمثيل المعنى فحسب، بل تؤكد بعض عناصره المهمة في ذهن المتلقي، والقارئ على حدٍ سواء[٢].

٣-**التحسين والتقبيح:**وهو مصطلح بلاغي، يدل على قدرة المبدع على التأثير في فكر المتلقي ونفسه، حينما تغدو الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح، فإنها: "تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر ما من الأمور أو تنفيره منه. وتحقق هذه الغاية عندما يربط الأديب المعاني الأصلية التي يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها. لكنها أشد قبحاً أو حسناً، فتسري صفات القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصلية، فيميل إليها أو ينفر منها، تبعاً للمبدأ القديم الذي يرى أن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر"[٣].

٤-**الوصف والمحاكاة:**اقترن الوصف –منذ القديم– بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي وتقديمها في صور أمينة. تعكس المشهد، وتحرص على تصوير المنظور الخارجي كل الحرص[٤]. يقول الدكتور (جابر عصفور) في ذلك: "ومن المؤكد أن ربط الوصف بالنقل الحرفي وجد ما يدعمه في الأصداء العربية لنظرية المحاكاة التي فهمت – في جانب من جوانبها –على أنها تصوير وتمثيل شبه حرفي للعالم الخارجي"[٥].

---

[١] ينظر: الصورة الفنية في النقد العربي بين القديم والحديث، عيسى بو دوخة، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، الجزائر، ع:٣٦، ٢٠١٣: ٥٢٣.

[٢] ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (سابق):٢٧٤.

[٣] م.ن:٢٩٢.

[٤] ينظر: الصورة الفنية في النقد العربي بين القديم والحديث (سابق): ٥٢٧.

[٥] الصورة الفنية، د.جابر عصفور (سابق): ٣٠٢.

تبقى هذه الوظائف –في عمقها– محاولة لإقناع المتلقي والتأثير فيه بفكرة معينة، أو معنى مخصوص . على أن هذا الإقناع له أساليبه المتنوعة التي تبدأ بالشرح والتوضيح، وتقترن بالمبالغة، وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين أو التقبيح، وما يتبع ذلك من تحول الصورة إلى وسيلة واضحة ومحاكية للواقع. كما ذهبنا في ذلك .

تضمنت مقالة: (مارون عبود: وقفة الصقر المسجون)، للأديب: (أنسى الحاج)، صوراً عديدة، بأدوات بلاغية متنوعة، وهي تدور حول شخصية (مارون عبود) الأدبية، ومقارنتها بمسار الأدب العربي الجديد المعاصر له. وقد أدت تلك الصور الوظائف التي مرّ ذكرها آنفاً. يقول: "مارون عبود في واد والأدب الجديد في آخر. مارون عبود ركن من أركان أدب النهضة والنسق العربي الكلاسيكي المطعّم بلقاحات لبنانية خاصة. الأدب الجديد متخبط وسجين وأعشى. مارون عبود فَكِهٌ، ومرح، يقطع الوقت بالتندر، والتذكر ونقش العلم. والأدب الجديد، مرتبك، خانق، غارق، ولا يسرّه شيء. مارون عبود عشائري ظريف، واسع الصدر، واسع الحيلة، كريم حتى الضلال، لكنه يقف عند حدود شكله الطويل... إنه كاتب حدس وإستذواق، متعشق لحرقة القلم، بقلب أبيض، ونيّات بريئة، لا تؤخر في براءتها، ولا تقدم سخرية، بيضاء، كملح الطعام، أو رزالة مرّة كالحامض. كاتب موضوع، وناقد موضوع، كما نقول: شاعر موضوع، وروائي موضوع. الموضوع هو الفطرة، والفقر، والجمال، والحب، والأدب، والقرية، والحاكم، والموت، إنه الموصوف، إنه البيدر"[١].

حين يرسم نص نثري موجّه صورة معينة، فإنه يصوغها بنسق لغوي ذا أداء إقتصادي مكثف تقترب الألفاظ فيها من أن تكون رموزاً دالة على معانٍ يريدها ذلك النص[٢]، بما تجيء به الصورة من إبداع ذهني يميل إلى احساس بالأشياء والواقع، صادر عن نمط من الإدراك الحسي لها، وهو الأمر الذي جاء به النص السابق. فكل جملة رسمت صورة تبليغية أفصحت عن معنى الديمومة والتواصل الإيجابي،

---

[١] مارون عبود: وقفة الصقر المسجون (مقالة)، أنسي الحاج، مجلة أدب، لبنان، ع:٤، أكتوبر ١٩٦٢:١٠-١٢.

[٢] ينظر: الأسلوبية بوصفها مناهج (سابق): ٢١٣.

واقتران المعنى بالدائم الإيجابي، أي: الإنساني العام. ولهذا فقد جاءت الصورة، أو مجموعة الصور التي رسمها (أنسي الحاج). لشخصية (مارون عبود). بعبارات وجمل اسمية: (مارون عبود في واد –ركن من أركان أدب النهضة–فَكِهٌ–مرح–مرتبك–واسع الصدر–واسع الحيلة....الخ)، وغيرها من الجمل الاسمية التي رسمت لنا صورة (ماورن عبود). وبالمقابل، فإن الجملة الإسمية هي نفسها، التي رسمت صورة (الأدب الجديد). وهذا يشير إلى اقتران المعنى بالدائم الإيجابي، مع (مارون عبود)، وبالدائم السلبي مع (الأدب الجديد). كون الجملة الاسمية، تدل على الثبات والاستقرار، فهي صفات ثابتة في المشبه الأول (مارون عبود) وكذلك في المشبه الثاني (الأدب الجديد).

بدت أسلوبية رسم الصور –في النص– من خلال كيفية التصوير، بطريقتين: طريقة توظيف (ألفاظ الصفة)، بوصفها انزياحات موحية ومجازات لافتة صدرت عن أفعال وسلوك (مارون عبود). وعن أنصار (الأدب الجديد)، كما في: (متخبط–سجين– أعشى–مرتبك–خانق–غارق)، فيما يخص المشبه الثاني. وفي: (ظريف–واسع الصدر–واسع الحيلة–كريم–متعشق–قلب أبيض–نيات بريئة...الخ). فيما يتعلق بالمشبه الأول. فهي مجازات صادرة عن أفعال واقع كان. والطريقة الثانية: هي توظيف مجازات تلك الألفاظ بنوعيها: البيانية، والرمزية.

وإن غلبة مجازات الصفة، وقلة مجازات البيان، موصول بغلبة الفعل على القول، والواقع على الخيال، وعلى الحقيقة أيضاً. لذا إجتهد (الأديب) في الصدور عن (مارون عبود) بوصفه قناعاً عن الأدب الكلاسيكي، وعن (الأدب الجديد) بوصفه قناعاً عن الخروج على التقليد والجنوح نحو الاتجاه الرومانسي في الأدب.

وقد قامت تلك الصور بدور الإبانة عن المعنى، معنى الأدب الكلاسيكي، متمثلاً بالمشبه الأول، ومعنى الأدب الرومانسي، متمثلاً بالمشبه الثاني، فضلاً عن المبالغة الظاهرة في الصور، كما في :

- الإطناب الذي جاء مصاحباً لبعض الجمل، نحو: (يقطع الوقت بالتندر والتذكر ونقش العلم) .
- التوكيد، على نحو: (إنه الموصوف–إنه البيدر).

- التكرار، على نحو تكرار كلمة (موضوع)، وفي صيغة (فَعِل)، كما في: (فَكِه- مَرِح).

وأسهمت تلك الصور -أيضاً- في التحسين والتقبيح، من خلال مدح المشبه الأول، وذم المشبه الثاني، وذلك واضح يمكن أن يُستشف من النص. كما دلت الجمل: (قلب أبيض-نيّات بريئة-بيضاء كملح الطعام)، لمدح (مارون عبود)، والألفاظ: (مرتبك-خانق-غارق-متخبط-سجين- أعشى)، كما ذمّ بها (الأدب الجديد).

وأخيراً نقول: إن الصور في النص السابق، ليست للجمال الفني المختفي بالزينة الباعثة على الإغراء، فحسب، إنما هي للتأثير الباعث على الحقيقة التي يؤمن بها (كاتب) النص، وتسببت عملية الكشف عنها بإدهاش المتلقي ومفاجأته من خلال تآزر الأسلوب الفني بالعقلي، والذوقي في الوجداني، فتكون الوظيفة الجمالية التي يسعى النص إلى تحقيقها، تتمثل في الصور الكاشفة عن الحقيقة، لتكون تلك الحقيقة هي الجمال، كما كشفت عنها الصور.

ونستنتج - عند نهاية المبحث- إن بناء الصورة الفنية أحد المرتكزات الأساسية التي اتسمت بها شعرية المقالة، لما للصورة من دور كبير وبالغ في الإبانة عن مفاهيم الشعرية في النص الأدبي بشكل عام، ولاسيما في العصر الحديث. حيث رغبة النقاد المحدثين، واهتمامهم بمعالجة قضايا الصورة وعدّها من أبرز سمات الشعرية للأدب الحديث، ولا أكثر دلالة على ذلك من هذا الكم الهائل من الدراسات التي اتخذت من الصورة عنواناً لها، ومداراً لنصوصها.

ولعل ما يسوغ هذا الإحتفاء الكبير بها، هو كونها وسيلة الأديب في محاولة إخراج ما بداخله وعقله وإيصال ذلك إلى المتلقي. فالصورة الفنية خاصية شعرية، ووسيلة التعبير عمّا يجيش بنفس الأديب من عواطف وانفعالات ومشاعر، وهي -في الوقت نفسه- تشي بخصوصية عمل المبدع . حتى غدت ملمحاً بارزاً يوشح نصوص الأدب الحديث، وعلامة فارقة تومئ إلى تحولات جذرية في واقع الشعرية العربية الحديثة. ولكون الصورة، كانت أحد أبرز مظاهر النص المقالي -كما مرّ آنفا- لذلك يحق لنا القول: إن بناء الصورة في النص المقالي، قد أسهم في خلق شعرية المقالة الأدبية بمفهومها الحديث.

المبحث الثالث: تماسك النص المقالي وانسجامه

إن الترابط بين الأجزاء المكونة للنص يحقق له استمرارية، من منظور لسانيات النص. حيث تتجسد هذه الاستمرارية في ظاهره، أي: "الأحداث اللغوية المنطوقة أو المسموعة أو المكتوبة أو المرئية في تعاقبها الزمني، فينتظم بعضها مع بعض تبعاً للبنى النحوية"[١]، ولكنها لا تشكل نصاً إلا إذا تحقق لها من وسائل التماسك والانسجام ما يجعل النص محافظاً على كينونته واستمراره.

يُعرّف اللسانيون التماسك النصي، بأنه "العلاقات، أو الأدوات الشكلية والدلالية التي تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية، والنص والبيئة المحيطة"[٢].وموضوع اللسانيات –بشكل عام– هو دراسة النص اللغوي دراسة وصفية تحليلية في إطار يضمن له الترابط والتماسك والانسجام، والتميز، والانتظام. ولمعالجة النصوص وتحليلها على وفق لسانيات النص، لابد من توفر مجموعة من الوسائل اللغوية التي تجعل النص الواحد قائماً بذاته مستقلاً عن غيره، وذلك انطلاقاً من وسائل الربط والتماسك السطحي، الذي يعرف بالاتساق، والعلاقات الدلالية، وعناصر الانسجام.

ولكي تخرج الدراسة في هذا المبحث–بالأهداف والغايات التي نرجوها، ارتأينا أن نقسم المبحث على: أدوات الربط، والاتساق، والانسجام.

أولا: أدوات الربط

تشكل الروابط في اللغة، عنصراً مهماً في تماسك النص وتكوينه، فالجملة عنصر بناء النص، والنص يتكون من جملة واحدة أو أكثر، ومحور الجملة المعنى المتحصل منها الذي يشكل جزءاً من الدلالة الجامعة للنص. وترابط المعنى في الجمل والمقاطع يتطلب وجود الروابط اللغوية (اللفظية، والبيانية)، لإظهاره. وهذه الروابط هي نفسها روابط الجملة التي أفاض علماء اللغة فيها، بيد أن الدرس الحديث

---

[١] مظاهر التماسك النصي في (الكراسي الشرسة) للقاص محمد فلاح، د. تحريشي عبد الحفيظ، مجلة الأثر، الجزائر، ع: ٢٢، حزيران ٢٠١٥: ٨٥.

[٢] علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي إبراهيم الفقي، الدار للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠: ٩٦/١.

نظر إليها من خلال النص المتكامل[١]. فهي أدوات اللغة المتعارف عليها منذ القدم بدرس حديث.

١-الروابط البيانية:

تقوم الروابط البيانية على صور من علاقات الربط غير المصرح بها في الغالب، فتجاور المقاطع اللغوية المؤدية إلى الفهم والإتصال يدل على أنها مترابطة رغم غياب أدوات الاتساق اللغوية اللفظية[٢].

تعمل الروابط البيانية على تجاذب أجزاء النص، وتشكل إحدى عوامل الانسجام القوية للخطاب، وهي على مستويين:

المستوى الأول:

وتقوم به الوظائف البيانية في الجملة على النحو الآتي:[٣]

- علاقة الإسناد: وهي بين المبتدأ والخبر المفرد، وبين الفعل والفاعل، وبين كل ما يعمل عمل الفعل وفاعله، أو نائب الفاعل، كالمصدر والمشتقات واسم الفعل.
- علاقة التعدية: بين الفعل المتعدي والمفعول به.
- علاقة الإضافة: بين المضاف والمضاف إليه.
- علاقة الظرفية: بين الفعل والظرف بنوعيه.
- علاقة السببية: بين الفعل والمفعول لأجله.
- علاقة التمييز: بين التمييز والمميز.
- علاقة الوصفية: بين النعت والمنعوت.
- علاقة الإبدال: بين البدل والمبدل منه.
- علاقة التأكيد: بين التأكيد والمؤكد، وبين الفعل والمفعول المطلق المؤكد له.

---

[١] ينظر: أثر عناصر الاتساق في تماسك النص، رسالة ماجستير تقدم بها: محمود سليمان حسن، إلى مجلس كلية الدراسات العليا، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٨: ٤٨.

[٢] ينظر: م.ن: ٥٠.

[٣] ينظر: نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مصطفى حميدة، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٧: ١٦٣.

فلو إننا لو قرأنا النص المقالي الذي يعود لمقالة : (شاعرة العراق نازك الملائكة)، للأديبة: (جميلة العلايلي) التي تقول فيها : "ولا أجامل نازك إذا أكدتُ أن براعتها الشعرية المتحررة، تشهد لها على تفوقها في الشعر الحر، تفوقاً بلغ بها اسمى مراتب الشعر. معتمدة على قواعد النظم الأصيل، مركزة شاعريتها على الحساسية الصريحة، مصورة جوهرها في أقل عدد ممكن من الأبيات الشعرية . كأنها تخصصت في دراسة الشعر الرمزي... ونتأمل كأنها غواص أصيل يغوص في الأعماق ويعوم على السطح ليستروح نسمات الآفاق، وأخيراً يقدم إلينا ما عثر عليه وراء اللجّة والإطباق"[١].

لتبيّن لنا مدى تأثير تلك العلاقات على ترابط النص، فقد عملت على تجاذب أجزائه، حتى بدا النص منسجماً متماسكاً بفضل تلك العلاقات وتواجدها فيه، من هذه العلاقات، هي: علاقة الإسناد بين الفعل والفاعل، التي تمثلت في: (ولا أجامل نازك–أكدتُ أن براعتها–تشهد لها–بلغ بها–نتأمل–يعوم–يقدم–عثر عليه).

والملاحظ في هذا الإسناد أن الفاعل –في النص كله– ورد ضميراً، متصلاً مرة (أكدتُ)، حينما عاد إلى ضمير المتكلم، وضميراً مستتراً في المرات الأخر، الذي يعود في أكثره إلى المخاطَب.

ولعل هذه العلاقة الإسنادية هي السائدة في النص، مما ساعدت على غلبة الجملة الفعلية على الجملة الإسمية، وذلك لأن الأسلوب الذي اعتمدته (الكاتبة)، في النص استدعى تحريك الأزمنة، وتفعيل أبعادها الدلالية، بسبب من حاجة الإقناع إلى تلك النقلات حتى في المعاني الراسخة الثابتة كما في النص، ولهذا فقد كثرت الاسماء مقارنة بالأفعال على الرغم من سيطرة الجملة الفعلية، فقد ورد الاسم (٣٧) مرة، في حين ورد الفعل (١١) مرة فقط ؛ لأن المعاني التي وردت في شخصية (نازك) الأدبية، هي معانٍ راسخة وثابتة كما دلت الاسماء على ذلك، مما استدعى استعمال اسم الفاعل بدلاً من الفعل في بعض المواضع، كما في: (معتمدة–مركزة–مصورة)، لأن الإيضاح والإقناع–حتى في المعاني الأزلية– يصل فاعلاً بالصياغات

---

[١] شاعرة العراق نازك الملائكة (مقالة)، جميلة العلايلي، مجلة الأديب، لبنان، ع: ١٠، أكتوبر ١٩٦٣: ٤١.

الاسمية، عند التوصيف المجرد غالباً، ولكنه يصل مثقلاً وباعثاً على التأمل في الصياغات الفعلية، حيث أن الأسلوب معها يؤثر بمرونته ونقلاته، فبدلاً من قولها: (اعتمدت)، قالت: (معتمدة)، وبدلاً من (ركزت)، قالت: (مركزة)، وبدلاً من: (صوّرت)، قالت: (مصورة). لتؤكد (الكاتبة) على ثبات تلك الصفات في عموم شعر (نازك الملائكة).وهي لم تكن حالة إستثنائية، في نص أو نصين، بل سمة عامة تميزت بها قصائدها كلها.

هذا فضلاً، عن العلاقات الأخر التي يمكن ملاحظتها في النص، على نحو:

- علاقة التعددية، كقولها: (يقدم إلينا ما عثر..).
- علاقة الإضافة، مثل: (براعتها الشعرية المتحررة)، و(مراتب الشعر). وغيرها كثير.
- علاقة الوصفية: مثل (الحساسية الصريحة).
- علاقة التأكيد: مثل: (أن براعتها–تفوقها في الشعر الحر تفوقاً).

لتسهم هذه العلاقات، في الترابط النصي، وتقوم على تجاذب أجزائه. وقد انتشر استعمال هذه العلاقات في النصوص المقالية بشكل واضح وجليّ، بحيث يصعب العثور على نص خلا منها، فغدت علامة بارزة توسم النص المقالي بشكل عام.[١]

المستوى الثاني:

ويكون بين الجمل في النصوص، ويتصل بملابسات المقام والتفاعل بين أطراف الحوار، ومن أشكاله[٢]:

- أن يتوسط حرف التفسير (أي) بين جملتين.

---

[١] للإطلاع على مثال آخر عن المستوى الأول، ينظر: جدّ حسنة وأنا (مقالة)، حميد سعيد، مجلة العربي، الكويت، ع: ٣٦٧، يونيو ١٩٨٩ : ٢٠–٢١.

[٢] ينظر: نسيج النص– بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣: ٤٠–٤١.

- أن يستعمل المتكلم عناصر معجمية تدل على التفسير، على نحو (عنى–أراد–أفاد–قصد... الخ).
- أن يكون البيان بإيراد مضمون الرسالة بعد التنبيه بالنداء.
- أن يكون البيان كذلك، بإيراد الجواب بعد الإستفهام من المتكلم، حينما لا يقصد إلى الإخبار.

وتقوم قاعدة الربط البياني بين جمل النص، على أن: "كل جملتين متتاليتين في النص، ثانيتهما بيان للأولى، ترتبطان ارتباطاً مباشراً بغير أداة"[١].

على نحو ما نلحظه في مقالة: (ابن جنّي الناقد)، للأديب: (حسن الأمرائي)، التي يقول فيها: "ورغم أن ابن جني إنما أراد من وراء ذلك كله تأكيد ما ذهب إليه، من جعل اللفظ خادماً والمعنى مخدوماً ... فالقصيدة لا يتم معناها ولا تؤدي غرضها الفني إلا إذا كانت العلاقة بين المنبع والمصب قوية متينة، أي: أن القصيدة منبعها الشاعر ومصبها القارئ، وما لم تتحقق المشاركة الوجدانية بين الشاعر وبين القارئ إما عاطفياً، وإما فنياً، تظل القصيدة غير محققة غرضها. فهل يفهم هذا أن القارئ لا يتذوق القصيدة إلا إذا كان قد مرّ بتجربة مشابهة لتجربة الشاعر المعبر عنها في القصيدة؟ ليس ذلك لازماً ولكن من الضروري أن يوفق القارئ –أو السامع– في تمثل تجربة الشاعر تمثلاً فنياً"[٢].

وقد تمثل هذا المستوى من الروابط البيانية، في ورود عنصر معجمي دلّ على التفسير، وهو (أراد)، حينما استعان به (الكاتب) لتفسير ما جاء على لسان (ابن جنّي). وكذلك في ورود حرف التفسير (أي)، الذي جاء رابطاً بين جملتين، فجعل من الثانية تفسيراً للأولى.

وتمثل أيضاً، في الجواب بعد الإستفهام الذي لم يرد بقصد الإخبار، كما دل على ذلك قوله: (ليس ذلك لازماً).

---

[١] نسيج النص (سابق) : ٢٨.

[٢] ابن جني الناقد (مقالة)، حسن الأمرائي، مجلة المناهل، المغرب، ع: ٣٤، يوليو ١٩٨٦: ١٩٥.

انبنى المستوى التركيبي للنص السابق، على التقابل: (اللفظ–المعنى)، (المنبع–المصب)، (الشاعر– القارئ)، (عاطفياً–فنياً). وهو مستوى مناسب أتاح للجمل أن تترابط بيانياً، حيث أن هذا النوع من الترابط يُعنى بجمع جملتين فيربط بينهما. وتهدف كل جملة إلى بيان محدد، لتأتي الثانية فتفسرها. والرابط بينهما هو التفاعل بين أطراف الحوار الذي تكوّنت منه الجملتان. فحينما وردت جملة: (فالقصيدة لا يتم معناها ولا تؤدي غرضها إلا إذا كانت العلاقة بين المنبع والمصب قوية متينة). وهي تؤدي معنى محددا ، ارتبطت بها الجمل التي جاءت بعدها، إذ أنها وردت تفسيراً وتعليلاً لما جاءت به تلك الجملة. وأن أطراف الحوار التي تكونت منها، هي: (المنبع والمصب). ولكي يتم تفسير العلاقة بين محور الجملة (القصيدة)، وبين طرفيها: (المنبع والمصب)،احتاج (الكاتب) إلى جملة أخرى مفسّرة، وإلى أداة بيانية رابطة، تقوم بوظيفة الربط بينهما، ليغدو فيها النص متماسكاً، فتوسطت الأداة (أي) بين الجملة الأولى أعلاه، وبين جملة ثانية مفسرة لها، هي: (أن القصيدة منبعها الشاعر ومصبها القارئ). وجرت عملية التقابل ضمن المستوى التركيبي بين:

المنبع = الشاعر

المصب = القارئ

اللفظ = خادماً

المعنى = مخدوماً

أصبح هذا التقابل السمة الأسلوبية الأبرز، التي تمت ملاحظتها في النص استحالت إلى أداة بيانية قامت بوظيفة الترابط والتماسك التي ظهر بها النص.

٢–الروابط اللفظية:

وهي الجانب الظاهر من أدوات الربط بين أجزاء الجملة، وهي على نوعين[١]:

---

[١] ينظر: نظام الإرتباط والربط في تركيب الجملة العربية (سابق): ١٩٦–٢٠٢.

أ- الربط بالضمير البارز:

وله مواضع عدّة، أهمها:

- **الخبر الجملة:** حينما تكون جملة الخبر مخالفة للمبتدأ في المعنى، فإن بها حاجة إلى ضمير يربطها بالمبتدأ.
- **النعت الجملة:** إذا لم يكن بها ضمير مستتر يغنيها عن إصطناع الربط.
- **الحال الجملة:** وتربط بصاحبها من خلال الضمير البارز.
- **جملة الصلة:** وهي بها حاجة إلى الرابط مع الموصول.
- **ضمير الفصل:** حينما يكون الضمير البارز أداة لإظهار وإثبات علاقة الإسناد.
- **التأكيد المعنوي:** ويتم بألفاظ محددة، على نحو (نفس-عين-ذات).

فمن خلال هذه الروابط اللفظية يتماسك النص، ويحقق الاستمرارية، حيث تتجسد هذه الاستمرارية في ظاهر النص، أي: من خلال المباني النحوية، بحيث لا يشكل نصاً إلا إذا تحققت له وسائل الترابط النصي، كالروابط اللفظية كما مرّ ذكرها آنفا.

من ذلك، ما جاء في المقالة الأدبية السيرية: (بلند الحيدري إستراحة الحارس المتعب)، للأديب: (حسين الحموي)، يقول: "وبلند الحيدري الذي لم ينل الشهادات العالمية التي تمنحه الألقاب، وتؤهله للتدريس في الأكاديميات، استطاع من خلال اجتهاده الشخصي، وجده اليومي، وتثقيفه الذاتي، أن يكون في طليعة المثقفين العرب ... ربما يعود السبب في ذلك إلى إشكالية الأحداث التي وقعت خلال هذه الفترة، وربما يعود إلى أسباب ذاتية تخص الشاعر ذاته، حيث أصدر بعد هذين الديوانين ديواناً آخر..."[١].

وردت في النص ضمائر بارزة عدة، أدى بعضها وظيفة الربط اللفظي، كما في ضمير (الهاء) المتصلة في: (اجتهاده-جده-تثقيفه)، التي وردت في الجملة الخبرية المخالفة للمبتدأ في المعنى، فالجملة الأولى (بلند الحيدري)، ورغم إنه (لم

---

[١] بلند الحيدري إستراحة الحارس المتعب (مقالة)، حسين الحموي، مجلة البيان الكويتية، ع: ٣١٧، ديسمبر ١٩٩٦: ١١٢.

ينل الشهادات العالية التي تمنحه الألقاب)، إلا أن المعنى الذي جاء به الخبر مغايراً للمبتدأ: (استطاع من خلال اجتهاده الشخصي وجده اليومي وتثقيفه الذاتي أن يكون في طليعة المثقفين العرب). فالهاء في (اجتهاده–جده–تثقيفه)، عملت على تقارب المعنى والربط بين الخبر والمبتدأ، على الرغم من الاختلاف بينهما.

الموضع الآخر الذي ورد فيه الضمير كأداة ربط لفظية هو (الهاء) في (ذاته) التي أفادت التوكيد المعنوي، فقد أدت (الهاء) وظيفة الربط بين جملتي: (يعود إلى أسباب ذاتية)، و(تخص الشاعر ذاته). وقد خضع القسم الثاني من النص السابق، الذي ورد فيه التوكيد المعنوي لمقتضيات المعنى الذي أشار إليه النص، بما جعل عناصر الألفاظ مسخرة لهذا المنحنى على المستوى المعجمي، فمثلاً، توزع زمن الأفعال الواردة في النص على المضارع: (يعود–يعود–تخص)، وعلى الماضي: (وقعت–أصدر)، وكان الحدث الموصول بالمضارع يعود إلى الظروف المحيطة بالشخصية التي يدور النص حولها، كما في الفعل (يعود) الذي ورد مرتين، في حين أن الحدث الموصول بالفعل المضارع الثالث: (تخص)، يعود إلى الشخصية نفسها، لذلك احتاج إلى الضمير (الهاء)، حينما استعمل التوكيد المعنوي (ذاته)، لتقوم بعملية الربط بين المضارع الموصول بالظروف المحيطة، وبين المضارع الموصول بالشخصية بشكل مباشر.

ب- الربط بالأدوات:

كما يتضح في أدوات[١]:

- حروف العطف: ويُعد الربط بها قرينة لأمن اللبس في فهم الانفصال.
- واو الحال: التي تربط الحال بصاحبها.
- واو المفعول معه: ويكون معناها محكوم بالسياق.
- أدوات نصب المضارع.
- الحروف المصدرية: (ما–أنْ–كي–لو)

---

[١] ينظر: أثر عناصر الاتساق في تماسك النص (سابق): ٥٣.

- أدوات الشرط.
- الفاء الواردة في جواب الشرط.
- أدوات الإستثناء، وتربط ما قبلها بما بعدها.
- حروف الجر، وذكر النحاة ضرورة تعلقها بفعل، لأنها جاءت لتوصيل بعض الأفعال بالاسماء[١].

وقد تم تقسيم الموصلات التي يتم الوصل بها إلى غيرها، على خمسة أقسام، هي[٢]:

١-حروف الجر، وضعوها ليتوصلوا بالأفعال إلى المجرور بها.

٢-حرف (ها) التي للتنبيه، وضعت ليتوصل بها إلى نداء ما فيه (ال).

٣-ذو، وضعوه وصلة إلى وصف التكرارات باسماء الأجناس غير المشتقة.

٤-الذي، وضعوه وصلة إلى وصف المعارف بالجمل، ولولاها لما جرت صفات عليها.

٥-الضمير، الذي يربط الجمل الجارية على المفردات أصولاً، وإخباراً، وصفات، وصلات، فإن الضمير هو الوصلة إلى ذلك.

تقوم تلك الأدوات اللفظية بربط أجزاء الجملة الواحدة، إلى أن تكتمل الدلالة فيها بربط خطي يقوم على الجمع بين جملة، وأخرى تسبقها، فيفيد مجرد الترتيب في الذكر. أو ربط خطي يقوم على الجمع كذلك، ولكنه يدخل معنى آخر يتعين به نوع العلاقة بين الجملة والأخرى. مثلما وردت، (واو) العطف، و(ما) المصدرية، وحرف الجر (في)، في النص المقالي التالي: "وبدأت بعض دور النشر تنشط في توزيع ما تحمله تلك الأفلام، والمسلسلات، في أشكال قرطاسيات وملصقات تثير اهتمام الطفل"[٣].

---

[١] كما ذهب إلى ذلك (ابن هشام الأنصاري). ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري المصري (٧٠٨-٧٦١هـ)، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩١: ٥٠٢-٥١٠.

[٢] ينظر: أثر عناصر الاتساق في تماسك النص (سابق): ٥٤.

[٣] أطفالنا ومجلاتهم (مقالة)، حصة العوضي، مجلة الدوحة، قطر، ع:٢، فبراير ١٩٨٢: ٢٦.

نلحظ، كيف أن الأدوات (واو العطف، وما المصدرية، وحرف الجر في)، قد قامت بربط الجمل داخل النص، إذ عبرت عن تبيان العلاقات القائمة بينها. فحرف الجر (في) و(ما) المصدرية عند توسطهما بين جملتي: (بدأت بعض دور النشر تنشط)، و(توزيع ما تحمله تلك الأفلام والمسلسلات)، قامتا بعملية الربط بينهما، وأفادتا تبيان نوع النشاط الذي اتسمت به بعض دور النشر المتمثل في عملية توزيع ما تحمله الأعمال الفنية على شكل قرطاسيات أثارت اهتمام الطفل –موضوع المقالة– وبذلك عملت على تماسك الجمل وبيان مفاصل النظام الذي يقوم عليه النص.

ولعل السمة الأسلوبية البارزة في النص، تتمثل في المكون البنائي الذي اتصف به النص السابق، الذي جاء متماسكاً عضوياً لصدوره عن أسلوب صياغة واحدة، تبدت عنه الجمل الأخر في مستوى أفقي إخباري واحد، فجاء النص أفقياً منفتحاً على التعدد: (الأفلام والمسلسلات–قرطاسيات وملصقات)، بما بدا بناؤه جارياً بشكل مستقيم: (بدأت بعض دور النشر تنشط–توزيع ما تحمله تلك الأفلام والمسلسلات–تثير اهتمام الطفل). وقد اتصف البناء من جهة مكوناته بتشابه العناصر، من خلال هيمنة الجملة الفعلية، التي ساعدت على جريان الحدث بشكل مسترسل من دون إنقطاع (بدأت–تنشط–تحمل–تثير)، فأفادت تلك الأفعال ترتيب الأحداث، فضلاً عن جريانها، وبدا عمل كل فعل مرتبط بما سبقه، فلا يمكن أن (تنشط) دور النشر مالم تكن قد (بدأت)، ولا (تحمل) ما لم (تنشط)، ولا (تثير) إلا بما (تحمله).

لم نجد نصاً مقالياً قد خلا من الاستعانة بتلك الأدوات، بحيث غدت علامة بارزة قامت عليها المقالات الأدبية أتسمت بها نصوصها، مما ساعد على ظهور تلك النصوص بشكل مترابط ومتعالق بمكوناته البنائية، وساعدت أيضاً على تشكيل بنية النص الأساسية لكل مقالة. فقد لاحظنا في النص السابق، كيف أن تلك الأدوات قد ساعدت على إظهار المعاني التي جاء بها النص، وربطها ككل مع البنية الأساسية التي تشكلت منها المقالة، فقد دارت حول موضوع تأثير المجلات على أفكار

الأطفال، كما هو واضح من عنوان المقالة، ومن المعاني التي دار حولها النص المذكور آنفا[١].

ثانياً: الاتساق

صفة من صفات النص المتماسك من حيث الصياغة، أو هو مظهر من مظاهر (نحوية النص)، فضلاً عن كونه يعكس التماسك الحاصل بين المفردات والجمل المشكلة للنص، ويتأتّى من خلال وسائل لغوية تصل بين عناصر النص. ويعني كذلك "العلاقات و الأدوات الشكلية والدلالية التي تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية"[٢]، بحيث تنتج وحدة النص الشاملة، وتؤوله لكي يُعد نصاً. فإن إنعدمت أو ضعفت "افتقر الملفوظ إلى النصية أو ضعفت نصيته"[٣]، ومن ثم افتقر إلى الاتساق، مما يعني انعدام مظاهر الشعرية التي يكونها تماسك النص وطريقة بناء اللغة فيه.

ويترتب على الاتساق النصي إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق، وينتظم بعضها مع بعض تبعاً للمباني النحوية. ويتحقق ذلك بتوفر جملة من الوسائل المختلفة في معانيها ووظائفها. ومردّ ذلك الاختلاف إلى تنوع العلاقات الداخلية للنص. وهذه الوسائل هي:

١-الإحالة:

وتتمثل في عودة بعض عناصر الملفوظ إلى عناصر لفظية أخر، نقدرها داخل النص أو في المقام، أي: خارجه، انطلاقاً من تصور مفاده: "إن العناصر المحلية للنص كيفما كان نوعها، لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من اجل تأويلها"[٤]. فالإحالة هي بناء جديد للنص.

---

[١] للإطلاع على أمثلة أخرى، ينظر: الإنفعال في الشعر العربي (مقالة)، رفيق فاخوري، مجلة المعرفة، سوريا، ع: ٣، مارس ١٩٦٢: ٦٥؛ ينظر: اللهجات الشائعة في اللغة العربية (مقالة)، محمد رضا الشبيبي، مجلة التراث الشعبي، ع: ٣٠، نوفمبر ١٩٦٣: ٥.

[2] David Carter (1987), Interpreting anaphrsing natural language texts, Ellis Harwood, limited England, p.32.

[٣] لسانيات النص، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١: ٣١.

[٤] دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، سعيد حسن البحيري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠: ١٠٤.

وتنقسم الإحالة على نوعين، هما: الإحالة المقامية، والإحالة النصية . وتتفرع النصية إلى: إحالة قبلية، وإحالة بعدية. وتسهم الإحالة المقامية في خلق النص؛لأنها تربط اللغة بسياق المقام، إلا أنها لا تسهم في اتساقه بشكل مباشر، بينما تقوم الإحالة بدور فعّال في اتساق النص[١].

فلو أطلعنا على هذا النص المقالي الذي يعود إلى مقالة: (أفرجوا عن أولاد حارتنا)، للأديب: (حلمي سالم) : "تقدم هنا إذن ملفنا الثاني عن مصادرة (أولاد حارتنا)، لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ، وسنتبعه بملفات قادمة... أن يقف المثقفون والمبدعون صفاً واحداً في مواجهة ولاية رجال الدين على الأدب. هذه الولاية التي تبدأ –عند المعتدلين– من تحريم (أولاد حارتنا) أو اتهام كاتب بتعطيل الحدود، وتنتهي –عند المتطرفين– بتحريم المسرح والسينما والفنون والغناء... ونأمل أن يكون توضيحنا لسياقنا وخطتنا في معالجة القضية عبر ملفات متتالية، قد أجاب على بعض التساؤلات التي أثارها الملف السابق "[٢].

لوجدناه حافلاً بهذا النوع من الإحالة كما هي الحال في كثير من المقالات الأدبية الأخر، وتتمثل الضمائر المحالة في النص على ضمير الجمع (نا) وهو الأكثر في النص، على نحو: (ملفنا–كاتبنا–توضيحنا–سياقنا– خطتنا)، الذي يعود إلى ذات (الكاتب)، وأحدثت هذه الإحالة النصية ارتباطاً داخل النص، وذلك لوجود مسافة قريبة بين المحال والمحال إليه، في حين ورد ضمير الغائب على الإحالة المقامية، كما في: (تبدأ–تنتهي– أجاب)، في هذه الأفعال ضمائر أحالت إلى الفاعل الغائب، ولا دور لها في عملية التخاطب، فيكون دورها هامشياً في اتساق النص، على عكس الضمائر التي كان لها دور مباشر في عملية التخاطب، كالضمائر السابقة الخاصة بالمتكلم، بيد أن كليهما (المقامية والنصية) أسهمت في تحقيق الترابط النصي وخلقه، بما قامت به في ربط اللغة بسياق النص ومقامه.

---

[١] ينظر: لسانيات النص (مرجع سابق): ١٧–١٨.

[٢] أفرجوا عن أولاد حارتنا (مقالة)، حلمي سالم، مجلة أدب ونقد، مصر، ع: ٧٥، نوفمبر ١٩٩١: ١١–١٢.

فتكون الضمائر أبرز أدوات الإحالة، التي لا تقتصر عليها فحسب، بل تمتد لتشمل اسماء الإشارة، والاسماء الموصولة، كما جاءت بكثرة في مقالة : (من ذكرياتي المدرسية)[١]، للأديب: (مارون عبود) لتسهم في اتساق النص بشكل فني جمالي، بيد أن الضمائر "أكثر الفئات النحوية تحقيقاً للإحالة، لأنها تتضمن وظيفة إيهامية من جهة، ولتعدد صورها ومواضعها من جهة أخرى"[٢]، لذلك انتشرت في نصوص المقالة الأدبية بشكل واضح وأسهمت في بناء النص المقالي واتساقه، مما أظهرته مترابطاً ومتماسكاً يتسم بمزايا الشعرية التي تقوم عليه النصوص الأدبية الحديثة.

٢-الاستبدال:

وهو عملية تتم داخل النص، وتقوم على تعويض عنصر في النص بعنصر آخر[٣]، وتمثل علاقة الاستبدال شكلاً من العلاقات النصية القبلية، لأن العنصر المتأخر يأتي بديلاً لعنصر متقدم، ما يجعلها قادرة على تحقيق الاتساق في النص، حين تربط بين عنصرين متباعدين، ومن الأمثلة الدالة على الاستبدال ما ورد في مقالة: (بطاقة تعريف للشعر الحر)، للأديبة: (حياة جاسم)، التي تقول فيها: "حتى إذا كانت التفعيلات أقل أو أكثر مما يفرضه العروض الخليلي، وأهم من ذلك كله، أنهم جعلوا البيت متصلاً بما قبله وبعده... وقد فعل ذلك ليؤكد صلة الشاعر بالتراث على الرغم من محاولته تطويره. وكانت تجاربه في الجمع بين بحر القصيدة الواحدة، أو النظم... ويندرج تحت الاتجاه عينه أيضاً، شعر صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي من الجيل الأول"[٤].

---

[١] ينظر : من ذكرياتي المدرسية(مقالة)، مارون عبود، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٦، يونيو١٩٦٤ : ١٥-١٧ .

[٢] الاتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، إبراهيم بشار، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، الجزائر، ع: ٦، ٢٠١٠: ٢٦٣.

[٣] ينظر: مظاهر التماسك النصي (سابق): ٨٨.

[٤] بطاقة تعريف للشعر الحر (مقالة)، حياة جاسم، مجلة العربي، الكويت، ع:٣٣٤، سبتمبر ١٩٨٦: ٤٥-٤٦.

جمع النص بين ثلاثة أنواع من الاستبدال، هي:

- الاستبدال القولي، كما في قولها: (وأهم من ذلك كله)، فقد جاءت كلمة (ذلك)، بديلاً عن : خروج الشعر الحر عن قوانين العروض الخليلي، في تنوع عدد التفعيلات في القصيدة الواحدة، إذ استبدلت (الكاتبة) هذه الفكرة التي يدور حولها النص بكلمة (ذلك) لتشير إليها.
- الاستبدال الفعلي، كما في قولها: (وقد فعل ذلك)، حيث جاء الفعل (فعل)، ليشير إلى فعل قبلي استبدل به، وهو (جمع العروض التقليدي والعروض الجديد في مجال قصائده)، فبدلاً من أن تعيد كل هذا، استبدلت بالفعل (فعل).
- الاستبدال الاسمي، على نحو: (وندرج تحت الاتجاه عينه)، فقد استبدلت (الكاتبة)، عبارة (التجديد في الشعر)، بكلمة (عينه).

فالاستبدال في النص بين عنصرين لغويين، يذكر أحدهما أولا، ثم يستبدل بآخر يحل مكانه في أحد أجزاء النص اللاحقة، وهو بذلك يتم في المستوى المعجمي بين الكلمات والعبارات، ما يعني أن معظم حالات الاستبدال تكون قبلية.

يشير العالم اللغوي الإنكليزي (مايكل هاليداي M.K Halliday ١٩٢٥-٢٠١٨م)، إلى العلاقة الكائنة بين الاستبدال والحذف، بوصفها علاقة تضمين[١]، كون الاستبدال يتضمن الحذف أيضاً، وهذا الأخير لا يمكن تفسيره إلا بوصفه شكلاً من أشكال الاستبدال، كما هو واضح في النص المذكور آنفاً.

الفرق الكائن بين الإحالة، والاستبدال، يعود إلى المستوى الذي تتم فيه كل ظاهرة، إذ ينتمي الاستبدال إلى المستوى المعجمي النحوي، لأنها علاقة مجالها الصيغ اللغوية، من قبيل المفردات والعبارات. وحينما يكون الاستبدال بهذا الشكل، فإنه يكون أحد أدوات الإيجاز حيث استبدل جملاً وعبارات، بكلمات وألفاظ، كما هو واضح في المثال آنف الذكر.

---

[١] ينظر: علم لغة النص النظرية والتطبيق المقامات اللزومية للسرقسطي، عزة شبل محمد، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٩٩: ١١٣.

أما الإحالة، فتتم في المستوى الدلالي، لأنها علاقة معنوية تحيل إلى المعنى، على الرغم من احتوائها على عماد لغوي–ولاسيما في الإحالة المقامية– التي تحيل إلى الغائب. وما دامت الشعرية تهتم بالجانبين: البنائي والدلالي، فيكون الاتساق محيلاً على الشعرية، بما يتضمن من الإحالة والاستبدال، فضلاً عن التوازي، كما سيأتي.

٣–التوازي:

يُعد التوازي من المصطلحات الجديدة على الدرس اللساني، والمفاهيم المستجدة في النقد[١]. وهو من أهم الوسائل التي تسهم في اتساق النص وتماسكه، من خلال ما يحدثه من تكرار لنظم الجمل. إذ يقوم على إعادة تكرار الجرس الصوتي من دون إعادة اللفظ عينة مشكلاً بذلك نغمة معينة بين الجمل المكونة للنص. ولا يخفى على دارسه مدى التشابك الكبير بينه وبين التكرار، إذ يقتضي التكرار: "أن تصير أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم متوخى في كل جزء منهما أن يكون بزنة الآخر"[٢].

وعلى الرغم من تواجد التوازي في الشعر بكثرة، كونه يقوم أساساً على تماثل المقاطع وأوزانها، إلا أن ذلك لا يعني انعدامه في النثر، فمن خلال مطالعتنا على المقالات الأدبية المعنية، لاحظنا وجوده بكثرة محدثاً بذلك مظهراً من مظاهر الشعرية التي اتسم بها نص المقالة الأدبية. كما جاء في مقالة: (جولة في رياض الشعر بين دفتي ديوان)، للأديب: (صادق آل طعمة)، الذي يقول فيها: "كان الحويزي–إلى جانب كونه عالماً دينياً– يعتبر من أبرز أقطاب الفكر في العراق، ويلتقي بألمعيته في القمة مع الطلائع المنيّرة من فطاحل الأدب العربي، ومن عباقرة شعرائنا العرب المعاصرين في خضم القرن العشرين... تفاخر بأمجاد أمته العربية، واعتز بتاريخها المجيد، وتغنّى بحضارتها الزاهرة... وينطق لك بقدراته الفنية ومهارته

---

[١] ينظر: آليات الانسجام النصي في خطب مختارة من مستدرك نهج البلاغة، رسالة ماجستير تقدمت بها: آمنة جاهمي، إلى مجلس كلية الآداب، جامعة باجي مختار، الجزائر، ٢٠١٢: ٧٦.

[٢] الاتساق في الخطاب الشعري (سابق): ٢٦٧.

وحذقه وفرط ذكائه وموهبته التي لا تجارى، وملكته التي لا تبارى، وقريحته التي تشبه المعين الفياض بالتسلسل العذب الرقراق"[١].

تخلل النص أسلوب التوازي في كثير من جمله وعباراته، حتى استحال إلى أداة تماسكَ بها النص وإتسقَ، كما في قوله: (اعتز بتاريخها المجيد–تغّنى بحضارتها الزاهرة)، وقوله: (موهبته التي لا تجارى– ملكته التي لا تبارى). فأما على المستوى النحوي، فقد جاءت الجملتان الأوليتان، على بناء نحوي واحد:

اعتز = تغّنى = فعل ماضٍ.

الفاعل، ضمير مستتر جوازاً تقديره (هو).

بتاريخها = بحضارتها = جار ومجرور و(الهاء) ضمير متصل في محل جر مضاف إليه.

المجيد = الزاهرة = مضاف إليه

وكذلك الحال مع الجملتين الآخرتين:

موهبته = ملكته = معطوف على (قدراته).

التي = التي = اسم موصول في محل رفع مبتدأ.

لا تجارى = لا تبارى = لا نافية غير كاملة + فعل مضارع مبني للمجهول.ونائب الفاعل في كليهما، ضمير مستتر جوازاً تقديره (هي).

أما على مستوى البناء الصرفي للجملتين ، فقد نستشعر –ونحن نقرأهما– بنغمة موحدة وإيقاع ثابت، نتيجة إعادة تكرار الجرس الصوتي الذي جاء بهما على وزن واحد. ولعل الذي عزز تلك النغمة هو إختتام الجملتين الأخيرتين بالألف المقصورة: (تجارى–تبارى).

وبذلك فقد حقق التوازي، في هذا النص – وفي نصوص أخر كثيرة –الاتساق النصي، عن طريق تكرار البنية التركيبية للجمل المتوازية، الشيء الذي أحدث تزاوجاً بين الإيقاع واللفظ، فخلق تآلفاً موسيقياً لدى المتلقي. وعليه، يتحول النص من مجرد

---

[١] جولة في رياض الشعر بين دفتي ديوان (مقالة)، صادق آل طعمة، مجلة الأقلام، العراق، ع:١١، نوفمبر ١٩٦٥: ٢١١.

كلام إعتيادي منثور، إلى كلام تتخلله سمات الشعرية، لتجعل منه نصاً أدبياً بإمتياز.

على أن الاتساق بهذا الأسلوب البنائي ينتشر كثيراً في نصوص المقالة الأدبية التي كتبها شعراء العربية، فهي جزء من تحول السمات الشعرية من النظم الذي أبدعوا فيه، إلى كتاباتهم المقالية بسمات ومظاهر الشعرية بمفهومها الحديث التي سادت في الأدب العالمي –بشكل عام– وأدبنا العربي الحديث على وجه الخصوص.

ومن مظاهر الاتساق الأخر (الوصل–الحذف–التكرار)، التي عملت هي الأخرى على اتساق النص المقالي، كما في مقالة : (ممرات في دفاتر الطفولة)، للأديب: (فاضل خلف)، فقد عملت فيها مظاهر (الوصل والحذف والتكرار)، على اتساق النص وتماسكه بطريقة تعمل فيها على منحه سمات الأدبية [١] .

ثالثاً: الانسجام النصي

إن البحث عن الكيفية التي يتماسك بها النص، لا تقتصر فقط على أدوات الربط السطحية، ومظاهر الاتساق–التي لاحظناها فيما خلا من هذا المبحث– وإنما تتعداها إلى البحث عن مستويات أعلى تتمثل في الانسجام.

والانسجام معيار يختص بالاستمرارية المتخصصة في باطن النص، فهو "يتألف من عدد من العناصر، التي تقيم فيما بينها شبكة من العلاقات الداخلية تعمل على إيجاد نوع من الانسجام، والتماسك بين تلك العناصر، وتسهم الروابط التركيبية والروابط الزمنية والروابط الإحالية في تحقيقها"[٢].

والنص –بمفهوم كهذا– ليس تتابعاً عشوائياً، ولا رصفاً اعتباطياً لمجموعة من الكلمات والعبارات فقط، وإنما هو نتاج مترابط ومتماسك ذو بنية مركبة، ذات وحدة دلالية كلية شاملة تجسدها العلاقات النحوية والتركيبية الكائنة بين جمله وقضاياها.

---

[١] ينظر: ممرات في دفاتر الطفولة(مقالة)، فاضل خلف، مجلة العربي، الكويت، ع: ٣١٨، مايو ١٩٨٥ : ١٥٦–١٥٩.

[٢] دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة (سابق): ٧٨.

فالانسجام، أو التماسك المعنوي، كما يسميه بعضهم[١]، هو حبك وترابط مفهومي يمكّن القارئ من إدراك تدفق المعنى الناتج عن تنظيم النص. ومعه يغدو النص وحدة إتصالية متجانسة. إذ يرتكز الانسجام أساساً على العلاقات الدلالية الكائنة بين أجزاء النص، ويتحقق عن طريق إجراءات تنشّط عناصر المعرفة للوصول إلى الترابط المفهومي، على عكس الاتساق الذي يقوم على العناصر الشكلية فقط –كما مرّ آنفاً–.

١–علاقة الإجمال والتفصيل:

هي علاقة وطيدة الصلة بتحقيق النصية، فهي تقوم على ذكر القضية مجملة في بداية أي نص، ثم يتم بعدئذ طرح قضايا أخر مفصلة لها تحمل دلالات ومعانٍ مكثفة تساعد القارئ على الفهم والاستيعاب[٢].

وتُعد هذه العلاقة، من العلاقات الأساسية التي يعتمدها الترابط المفهومي في اتساق النص، نظراً لدورها المهم الذي تكتسبه وتلعبه في تماسك النص، حيث يتم –بوساطتها– تقوية الروابط الموجودة بين أجزاء النص، كما أنها تُعد إحدى العلاقات التي يشغلها النص لضمان إتصال المقاطع ببعضها.

ومن الملاحظ على هذه العلاقة أنه يمكن عدّها الوجه الآخر لأسلوب عرض موضوع النص المقالي، الذي تمت دراسته في الفصل الأول من هذا البحث. وحتى نعرف كيف تفيد هذه العلاقة في انسجام النص، نأخذ المثال الآتي، من مقالة: (الحداثة والتوصيل)، للأديب: (شوقي بزيع)، التي تدور حول موضوع العلاقة التواصلية بين المبدع والقارئ . وقد أورد (الكاتب) حكماً في مقدمة المقالة، قال فيه: "تبرز بعض القضايا المهمة التي لا يمكن تجاهلها بالنسبة لوجهة هذا الشعر، وأهمها ما يسمى بأزمة التوصيل. ويبدو أن هناك علاقة عكسية بين الحداثة والجمهور"[٣]. أزمة التوصيل هذه –كما وردت في النص– بين الشاعر وجمهوره تحت ظل الحداثة، كانت بمنزلة القضية التي دار حولها نص المقالة، إذ بعد المقدمة

---

[١] ومنهم: محمد لطفي الزليطي ومنير التربكي.؛ ينظر: علم لغة النص (سابق): ١٨٤.

[٢] ينظر: لسانيات النص (سابق): ٢٦٨.

[٣] الحداثة والتوصيل (مقالة)، شوقيبزيع، مجلة مواقف، لبنان، ع:٢٦،أبريل ١٩٧٣: ٧٤.

راح (شوقي بزيع) يطرح قضايا أخر مفصلة ترتبط بالقضية المحورية التي تُعد قضية الإجمال، فقال في تفصيلها: "الجماهير العربية أمّيّة بنسبة تزيد عن التسعين بالمئة، وبالتالي لا يمكن التحدث عن أزمة توصيل بالنسبة لهؤلاء... وجماهير الشعر ليست بالضرورة ذات رؤيا إبداعية ثورية، فهي بمعظمها تخضع لكابوس الخطابية والمباشرة وحس المتلقي الانفعالي... والعقائديون يعانون بمعظمهم من الجمود العقائدي والفهم الستاليني الميكانيكي، للعلاقة بين البنى التحتية والفوقية. وينعكس ذلك الفهم على الشعر بالذات..."[١].

عمد (الكاتب) في التفصيل إلى تقسيم المتلقي على فئات ثقافية:

(الجماهير العربية–جماهير الشعر–العقائديون)، مما دعا إلى الوقوف عند كل فئة مفصلاً إياها ومعرفاً بها، ومحاولاً تفسير وتعليل سبب إبتعادها عن التواصل مع النص الشعري الحداثوي. وبذلك تكون العلاقة بين الإجمال والتفصيل، قد أسهمت –بشكل مباشر وكبير– في انسجام النص وتماسكه حيث إن كل فقرات النص، والمعاني التي أشارت إليها ترتبط بالقضية الجوهرية (أزمة التوصيل) التي يمكن عدّها إجمال النص.

المتتبع للنص، يلحظ غلبة الاسماء على الأفعال على المستوى المعجمي، وهيمنة مستوى تركيبي محدد، متمثل بالحقل الدلالي لمصطلح (أزمة) بألفاظ متعددة ترتبط به دلالياً، منها: (رؤيا–ثورية–كابوس–الخطابية–الانفعالي–الجمود–العقائدي). محاولاً من خلالها حصر الأسباب التي أدت إلى (أزمة التوصيل)، فهي تصب في مجرى واحد، هو: قصور المتلقي. فالمتلقي يفتقد للرؤيا الإبداعية وللحس الثوري؛ إذ شكل الشعر الحر لديه كابوساً خطابياً وحساً انفعالياً، أفضى إلى الجمود في تقبل هذا اللون من الشعر.

وعلى الرغم من تقسيم النص على فقرات، إلا أنها ترتبط جميعها، بقضية واحدة، هي: (أزمة التوصيل). وهكذا تغدو العلاقة بين الإجمال والتفصيل أداة أسهمت في انسجام النص وتماسكه .

---

[١] الحداثة والتوصيل(سابق) : ٧٥–٧٦.

٢-علاقة السبب والنتيجة:

تقوم علاقة السببية على الربط بين قضيتين، تكون إحداهما سبباً للأخرى فتسهم في إلتئام أجزاء النص . وبذلك تُعد السببية عنصراً من عناصر الانسجام النصي والترابط المفهومي، حيث تمكّن المتلقي من إدراك العلاقة المنطقية الموجودة بين جملتين أو أكثر. كما أنها تُعد علاقة رابطة بين أجزاء النص أو الخطاب، من خلال ذكر النتيجة والسبب. وهي: "شكل منطقي يعمل على تقوية أواصر العلاقات بين أجزاء النص الواحد، وذلك من خلال ذكر سبب وجود الفكرة أو الجملة في النص، يليها توضيح وتبيان للنتيجة التي ترتبت عن هذه العلة أو ذاك السبب"[١].

وكثيراً ما يلجأ المقاليون إلى توظيف بعض المصطلحات والألفاظ تمهيداً للدخول في ذكر السبب، بعد إيراد النتيجة. فتتوسط تلك الأدوات اللفظية بينهما لتكوّن علاقة تسهم في ترابط النص ترابطاً مفهومياً.

من ذلك ما ورد في مقالة: (الشعر والنثر أيهما أطوع لعوامل التطور؟)، للأديب: (يوسف خليف)، التي يقول فيها: "الأدب ملكة فنية، يمضي وقت طويل حتى تتكون، ويمضي وقت طويل حتى تتطور. فالتطور الفني لهذا يكون عادة بطيئاً. ولعل من أهم الأسباب في ذلك أن الحياة الأدبية متصلة بحياة العاطفة، ولكل عاطفة تاريخ طويل. وهي لا تظهر ولا تنمو فجأة، ولكنها تظهر لأسباب تقتضي ظهورها، وتنمو نمواً تدريجياً بكثرة مثيراتها"[٢].

فالنتيجة التي وردت في النص، هي: (بطء تكوّن الملكة الفنية)، والسبب هو إتصالها بالعاطفة التي تنمو من خلال التجارب، والألفاظ التي تم توظيفها لورود السبب، هي: (لعل-الأسباب-لكنها). وتنوع الألفاظ في إيراد السبب يعكس تنوع النتائج والأسباب، وتباين أدوارهما. فالملكة الفنية بطيئة، والعلة في ذلك ارتباطها بالعاطفة الأدبية ؛ ولهذا استعمل (الكاتب) لفظ: (لعل)، و(الأسباب). وحينما استحال

---

[١] عناصر الاتساق في تماسك النص (سابق): ٩٠.

[٢] الشعر والنثر أيهما أطوع لعوامل التطور؟ (مقالة) يوسف خليف، مجلة الثقافة، مصر، ع: ٦٠٥، يوليو ١٩٥٠: ١٥.

هذا السبب إلى نتيجة، احتاج بعدها إلى سبب آخر يعلل وجودها، فأورد لفظ (لكنها) لتفسر بطء ظهور العاطفة الأدبية، وهي أسباب يقتضي ظهورها كثرة مثيراتها.

إقتضت النتيجة العامة (بطء تكوّن الملكة الفنية) إلى سبب حدوثها، وتباين هذا السبب في كونه سبباً ونتيجة في الوقت نفسه: (إن الحياة الأدبية متصلة بحياة العاطفة). أفضى إلى سبب آخر يعلل وجودها، فقال: (تنمو نمواً تدريجياً بكثرة مثيراتها)، لتكون تلك الأسباب علّة لوجود النتيجة العامة.

وبهذا فقد أسهمت العلاقة بين السبب والنتيجة في انسجام النص وتماسكه من خلال ترابط مفهومي منطقي عمل على تقوية أواصر العلاقات بين أجزاء النص.

وتتجلى هذه العلاقة أيضاً في ترابط الشرط بالجواب، من خلال أدوات الربط النحوية: (لو–لولا–إذا–إن..الخ)، التي تربط بين جملتين، تسمى أولهما: جملة الشرط، وثانيهما: جواب الشرط. وتُعد هذه الآلية من الأساليب اللغوية التي طالما دلتْ على براعة مستعمليها في النص[١]. ومن ذلك ما ورد في مقالة: (البياتي: الطفولة الشخصية وطفولة الشاعر) للأديب: (رزاق إبراهيم حسن)، يقول فيها: "فالحبيبة حتى وإنْ حملتْ بعض الاسماء كعائشة مثلاً، فإنها تتجاوز حدود الواقع إلى الحلم والمثال... وإذا كان البياتي في القصائد المنطلقة من الأسباب الأولى، يحاول أن يقدم صوراً متنوعة عن عالم الطفولة، فإنه في القصائد المنطلقة من الأسباب السياسية الطبقية يركز على شخصية معينة ويتابعها في مراحلها المختلفة"[٢].

في الفقرة الأولى من النص، جملتان: (حملتْ بعض الاسماء..)، و(تتجاوز حدود الواقع...)، والرابط بينهما هي الأداة (إنْ)، فعملت على انسجام الجملتين، في أنْ جعلتْ الأولى جملة شرط والثانية جملة جواب الشرط، من خلال العلاقة المنطقية التي قامت بالربط بين معنى الجملتين. (فالبياتي)، وهو الشخصية الأدبية التي يدور حولها نص المقالة، جعل من اسماء الشخصيات التي وردت في أشعاره اسماء واقعية

---

[١] ينظر: علم لغة النص، النظرية والتطبيق (سابق): ١١٧.

[٢] البياتي: الطفولة الشخصية وطفولة الشاعر (مقالة)، رزاق إبراهيم حسن، مجلة الأقلام، العراق، ع:٨، أغسطس ١٩٨٨: ١٠٤–١٠٥.

أحياناً، واسماء خيالية أحياناً أخر. وهو أمر شائع لدى الأدباء، فقامت الأداة (إن) بأستثمار هذه العلاقة المنطقية للربط بين الجملتين، وبذلك حققت نوعاً من الانسجام في النص.

وفي الفقرة الثانية من النص، قامت الأداة (إذا) في الربط بين جملتين أيضاً، هما: (كان البياتي... يحاول أن يقدم صوراً متنوعة عن عالم الطفولة)، و(يركز على شخصية معينة)، مستغلة بذلك العلاقة المنطقية بين الجملتين، كما في جملتي الفقرة الأولى، وعملت أيضاً على انسجام النص وتماسكه.

وقد كثر استثمار العلاقة المنطقية بين السبب والنتيجة، في مقالات الشعراء، لتستحيل إلى أداة تقوم بوظيفة انسجام النص وتماسكه، فلا تكاد تخلو مقالة من المقالات التي قمنا بدراستها – خلال البحث – من الميل إلى تلك العلاقة . حتى غدت من الأركان والمرتكزات التي اعتمدت عليها المقالة الأدبية، فتبرز فيها مظاهر الشعرية بحسب المفهوم الحديث لمصطلح (الشعرية).

٣-العلاقة الزمنية:

من بين العلاقات التي اهتم بها الدارسون في تحليل النصوص الأدبية، نجد علاقة الزمنية قد استحوذت على معظم ذلك الاهتمام. إذ تُعد دراسة هذه العلاقة في التماسك النصي، من بين العلاقات الجامعة بين المستويين: التركيبي والدلالي[١]. بحيث لا يمكن إغفال أحد المستويين في هذه الدراسة والتحليل الزمني.

ومن بين الباحثين الذين أولوا الزمن أهمية في انسجام النص (الأزهر الزناد)، الذي عرض وتحدث عن نموذج (جورج لوكاشGeorge Lukash ١٨٨٥-١٩٧١م)، الذي يرى أن الكلام يصبح نصا، عندما تترابط عناصره باعتمادها على عامل الزمن[٢].

---

[١] ينظر: الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني في الخطاب، خليل بن ياسر البطاشي، دار جرير للنشر والتوزيع، السعودية، ط١، ٢٠٠٩: ٢٣٢.

[٢] ينظر: نسيج النص، الأزهر الزناد، (سابق): ٧٢.

ومن بين الأدوات اللغوية التي تعبر في الخطاب عن الزمن؛ الأفعال بأزمنتها الثلاثة، والحروف الدالة على الزمن، كحروف النفي.أما العناصر اللغوية المعبرة عن الزمن، فهي حصيلة اللقاء بين ثلاث نقاط زمنية، هي:

- نقطة زمن الحدث، أو الواقعة نفسها.
- نقطة زمن الكلام، أو التلفظ.
- نقطة الزمن المرجعي، أي: تحديد زمن الحادثة من خلال مقارنته بزمن إنتاج النص[١].

مقالة: (الشاعر أمين نخلة وذكرياتي عنه)، للأديب: (رياض المعلوف)، هي مقالة سيرية تدور حول ذكريات (الكاتب) التي جمعته مع الأديب: (أمين نخلة)، ونظراً لكونها ذكريات، حسبما ورد ذلك في العنوان، فإن الزمن الماضي هو المسيطر على أجواء الأحداث، وفقرات المقالة، وهو أيضاً، الموجه لأحداثها حتى استحال أداة قامت بوظيفة انسجام النص وتماسكه، يقول: "ولا أنساك يوم زرتني في منزلنا برأس بيروت، بعد عودتي من المهجر، واسمعتني كما اسمعتك بعض الغزليات. وحيث لمحت لوحة بريشتي على الحائط، وفيها تفاحة حمراء كقرص الشمس فاستلطفتها وكنت تريد إغتصابها... وكم من ذكريات، لك عندي وذكريات، أنا الذي عرفتك في أول برعمة شاعريتي، وكنت أنت محامياً، ومكتبك في خان إنطوان بك، حيث كان لي معك ومع بعض الأدباء والشعراء أمتع الجلسات وأطيبها. ثم إلتقينا في القاهرة، في الثلاثينيات مع شاعر الأقطار العربية خليل مطران، وشاعر الشباب أحمد رامي. وآخر لقاء كان يوم مبايعة الأخطل الصغير الأمارة"[٢].

ورد في النص ثلاثة عشر فعلاً تاماً وناقصاً، أحد عشر منها جاء بصيغة الماضي: (زرتني–اسمعتني–اسمعتك–لمحتَ–إستلطفتها–كنت–عرفتك–كنت–كان–إلتقينا–كان). فيما جاء فعلان فقط بصيغة المضارع: (أنساك–تريد). وعلى الرغم من ذلك فقد أفاد كل منهما الزمن الماضي، بدخول (لا) النافية على الأول، واقترانه

---

[١] نسيج النص، الأزهر الزناد، (سابق):: ٧٤.

[٢] الشاعر أمين نخلة وذكرياتي عنه (مقالة)، رياض المعلوف، مجلة الأديب، لبنان، ع: ٨–١٢، ديسمبر ١٩٧٨: ٢٦–٢٧.

بحادثة في الماضي: (ولا أنساك يوم زرتني). ووقوع الثاني خبراً لفعل ماضٍ ناقص: (كنت تريد)، فأفاد الماضي أيضاً.

عبرت العناصر اللغوية عن الزمن –في النص– على أثر حصيلة اللقاء بين ثلاث نقاط زمنية، هي:

أ. نقطة زمن الحدث، أو الواقعة نفسها. فقد وردت في النص وقائع عديدة دلت على زمن بعينه، كقوله: (يوم زرتني في منزلنا..)، وقوله: (ثم إلتقينا في القاهرة في الثلاثينيات)، وقوله: (وآخر لقاء كان يوم مبايعة الأخطل الصغير الأمارة). والعناصر اللغوية المعبرة عن الزمن في الجمل الثلاث هي: (يوم زرتني) في الأولى، و(الثلاثينيات) في الثانية، و(يوم مبايعة)، في الثالثة، وقد مثلت كل منها نقطة زمن الحدث والواقعة.

وما دامت المقالة تدور حول ذكريات كاتبها، فليس غريباً أن تكون نقطة زمن الحدث، هي المسيطرة على أجواء المقالة والموجهة لها.

ب. نقطة زمن الكلام أو التلفظ، ونستشفه من خلال تاريخ كتابة النص ونشره، وهو (ديسمبر ١٩٧٨)، تاريخ صدور المجلة التي احتوت نص المقالة، أو من خلال زمن الواقعة التي تسببت في صدور زمن الكلام، وفي المقالة هي وفاة الأديب: (أمين نخلة)، وكانت في (١٣ مايو ١٩٧٦).

ج. نقطة الزمن المرجعي، أي: تحديد زمن الحادثة من خلال مقارنته بزمن إنتاج النص. وقد وردت في النص ألفاظ وعبارات دلت على استرجاع الزمن من نقطة محددة في الماضي. كقوله: (يوم زرتني–ذكريات–أول برعمة شاعريتي– في الثلاثينيات–يوم مبايعة)، أي: العودة إلى الماضي، من خلال الإشارة إلى حوادث معينة، لتكون منطلقا للاسترجاع.

وبحسب الناقد (حسن بحراوي) فإن: "كل عودة للماضي تشكل –بالنسبة للسرد– استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"[١].

---

[١] بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠: ١٢١.

وقد جاء الاسترجاع في النص آنف الذكر، بوظيفة إنارة ماضي الشخصية. فمن خلال الاسترجاع يجد القارئ معلومات تعينه على فهم الشخصية ورسم ملامحها الخارجية والداخلية. وأيضاً يقدم للقارئ معلومات إضافية تعينه على تتبع الحدث ومجريات الأمور. فمن خلال الاسترجاع عرفنا أن (رياض المعلوف) كان في المهجر، وبعد عودته سكن بيروت، وأنه كان رساماً فضلاً عن كونه أديباً. والشخصية الأخرى (أمين نخلة) كان محامياً، واسماء وألقاب بعض الشخصيات الأدبية المعاصرة لزمن الاسترجاع: (خليل مطران = شاعر الأقطار)، و(أحمد رامي = شاعر الشباب). و(الأخطل الصغير = الأمير).

وعليه يكون الماضي في النص، هو: (زمن المعطي الأولي)، وهو زمن يتعلق بعالم الخطاب الذي يحتوي على الحدث، ويمكن الوصول إليه من خلال عناصر المقام[١].

وحيث استقر (زمن المعطي الأول) في النص، ارتبطت به الأزمنة الفرعية الأخر، التي توزعتها الجمل المكوّنة له. فتكون وحدات تجمع بينها وحدة زمنية ترتبط مباشرة بالزمن المعطي الأول، كما حدث في فعلي: (أنساك – تريد) اللذين جاءا بصيغة المضارع، إلا إنهماإنغمسا في الماضي وارتبطا به.

وبهذا، يصبح تأثير الزمن واضحاً وجلياً في حالة الانسجام التي بدا عليها النص. إذ هو من الوسائل أو العلاقات ذات التأثير الفعّال في النص الأدبي عامة، وفي النص المقالي خاصة، من خلال ما يقدم عليه من ترابط النص وانسجامه.

وفي نهاية هذا المبحث، يكون التماسك والانسجام وآلياتهما ضرورية في البناء اللغوي للنص المقالي، بوصف النص رسالة لغوية أبدعت في ظروف معينة، تترابط أجزاء هذه الرسالة وتتضمن معنى يريد المبدع نقله إلى المتلقي، فيكون النص حدثاً تواصلياً يجب أن تتوافر فيه معايير السبك، ويتحقق فيه الترابط الرصفي والحبك والألتحام، فضلاً عن القصد. ولا تستقيم نصية العمل الإبداعي إلا بانسجامها ضمن سياق النص نفسه. وتُعد هذه المسألة إحدى أهم الركائز التي يستند عليها النص

---

[١] ينظر: نسيج النص (سابق): ٧٥.

حتى يكتسب الأدبية، ومنها يأخذ سماته الشعرية التي قام عليها، مثلما ظهر ذلك في النص المقالي من الأمثلة آنفة الذكر.

وإن كانت وظيفة اللغة في الشعر إيحائية، وفي النثر إدراكية، نلحظ من خلال الموضوعات التي شملها هذا الفصل، كيف اقتربت الوظيفة التي أدتها اللغة في النص المقالي، من الإيحائية، فضلاً عن كونها إدراكية. إيحائية؛ من خلال الإيقاع الذي استطعنا تقمصه في النص المقالي والإشارة عليه، ومن خلال الصورة الفنية التي لعبت اللغة دوراً بارزاً في رسمها، ومن خلال التماسك والانسجام الذي ظهر به النص المقالي، باستعماله لآليات وأدوات لفظية ساعدت على ترابطه وحبكه.

وبذلك تكون طريقة بناء لغة النص المقالي هي التي تسهم بشكل كبير في تحديد الوظيفة التي تؤديها تلك اللغة، وبالتالي تحدد المظاهر الشعرية التي يتسم بها ذلك النص.

الفصل الثالث

شعرية الانزياح

توطئة :

المبحث الأول: الانزياح التركيبي

أولاً: التقديم والتأخير

ثانياً: الإلتفات

ثالثاً: الحذف

رابعاً: الإعتراض والفصل

المبحث الثاني: الانزياح الدلالي

أولاً: التشبيه

ثانياً: الإستعارة

ثالثاً: الكناية

رابعاً: الرمز

المبحث الثالث: الانزياح اللفظي

أولاً: الانزياح من المادي إلى المعنوي

ثانياً: الانزياح من المادي إلى المادي لعلاقة مكانية

ثالثاً: الانزياح من المعنوي إلى المعنوي لعلاقة زمانية

رابعاً: الانزياح من المادي إلى المعنوي مع اشتراكهما في جزء من المعنى

الفصل الثالث

شعرية الانزياح

توطئة :

يُعد الانزياح ظاهرة أسلوبية، قد أضافت للنصوص الأدبية – الشعرية منها، أو النثرية – خصوصية تشكيلية ورؤية جمالية، ودلالية تتوخى ممارسة القول الأدبي بأسلوب ينحو للتجديد ومواكبة عصر التطور الأدبي، لحيازة العالم شعورياً وجمالياً. أي: أن تصبح للغة سلطتها وقوتها التي تبقيها العلامة الأبرز، التي تتشكل –على وفقها – البنيات الأسلوبية والبلاغية، ذلك لأن: "النص الأدبي لا يتعاطى مع اللغة بوصفها أداة تقوم بتوصيل رسالة إبلاغية فحسب، بل إنه يتعاطى معها بوصفها هدفاً يتوخى من خلالها تحقيق الغاية الجمالية"[١].

الانزياح، هو خروج أو انحراف عن أصول قاعدة متعارف عليها، لأغراض بلاغية، وغايات أسلوبية، يسعى المبدع –من خلاله – بلوغ مرحلة التميز عن طريق إعادة تشكيل اللغة وبنائها بطريقة تخالف معياريتها، "لأجل زيادة عدد الدلالات الممكنة"[٢]. على أنه مقاربة لا تفسد اللغة، بل تجعلها أكثر ثراءً وخصوصية، فلا تكتسب اللغة سمة الشعرية إلا بقدر ما تنزاح عن العرف، وتتحرر من قيودها المؤسساتية.

يرى بعض النقاد العرب المحدثين، أن لا وجود للانزياح، بوصفه خرقاً للقاعدة وانحرافاً عنها، في الشعر العربي، فضلاً عن نثره، بل هنالك عدول من أسلوب أدبي متعارف عليه، إلى أسلوب آخر يقع ضمن القاعدة اللغوية التي تعارف عليها ووضعها اللغويون، كما يذهب إلى ذلك: الأستاذ الدكتور (حمزة فاضل يوسف)[٣]. وقد يبدو أن هذا الرأي مقبولاً، إذا تعلق الأمر بقواعد النحو التي قعّدها

---

[١] أثر الانزياح في تشكيل قصيدة التفعيلة عند أحمد مطر، أ. منى جمعيات، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر، ع: ٧، ٢٠١٥: ١٢٢.

[٢] البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار مختار، القاهرة، ١٩٩٢: ٣٧٥.

[٣] ينظر: رؤية لسانية في الإعجاز القرآني، د. حمزة فاضل يوسف، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٠: ٨٨.

النحويون، بيد أن الانزياح –كما جاءت به الدراسات الكثيرة – لا يقتصر على القواعد النحوية فحسب، بل يتعداها إلى الأساليب البلاغية التي تحوّل الكلام من (درجة الصفر)، كما اصطلح عليه (رولان بارت Roland Barthes ١٩١٥ – ١٩٨٠م) [١]، إلى درجة أبعد من ذلك يكون عندها حضور للجمال فتؤدي غرضاً بلاغياً، ما كانت لتؤديه لو أنها بقيت في مكانها (درجة الصفر).

يقوم الأديب بالإفصاح عن مواقفه وتصوراته بطريقة غير تقليدية تقوم على الخرق والانتهاك لنمط الكتابة السائدة والإعتيادية، تكون عندها: "ظاهرة الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة"[٢]، وذلك لبناء دلالات جديدة تمنح النص الأدبي شيئا من المغايرة والجمال، الأمر الذي يصبح معه النص الأدبي: "يرنو إلى اللاعقلية، أو اللامألوف، أو اللاعادي"[٣]، إذ يعمل على إحداث الغرابة، ولا يصبح عنصراً دخيلاً ما دام إنه يثير الدهشة، ويكشف عن عملية إبداعية تجسد قدرتها التأثيرية في المتلقي.

وعلى الرغم، من أن (جان كوهين Jean Cohen ١٩١٩ – ١٩٩٤م)، قد حصر الانزياح في الشعر فقط، وجعله شرطاً ضرورياً لتحقق الشعر كخطاب أدبي، وقد عدّ الشعر انزياحاً عن معيار قانون اللغة[٤]، إلا أن الانزياح –على وفق المفهوم السابق، من كونه يتعدى درجة الصفر – ليس حكراً على الشعر وحده، بل أينما حلّ في النص الأدبي –شعراً كان أم نثراً – يؤدي إلى صبغة ذلك النص صبغة شعرية. الأمر الذي تم به تمييز لغة المقالة الأدبية، عن لغة النوع الآخر من المقالة، كما سنرى ذلك من خلال هذا الفصل.

---

[١] ينظر: درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، تر: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت ط١، ١٩٨١: ١٣.

[٢] مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ناظم حسن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤: ١١٥.

[٣] الأسلوبية –مفاهيمها وتجلياتها، موسى سامح ربابعة، دار الكندي، الأردن، ط١، ٢٠٠٣: ٤٣.

[٤] ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦: ٣١.

المبحث الأول: الانزياح التركيبي

يحكم اللغة نظام تركيبي ودلالي معين، لا يخرج عن نمطها التقعيدي أحد، غير إنه يمكن للمبدع تجاوزه، فيخرق أو يعدل عن بعض القوانين، بهدف إعادة تشكيل النص بطريقة أكثر خصوصية، وذلك ما يُعرف بالانزياح، الذي يكون إما دلالياً أو تركيبياً. أما هذا الأخير، فهو ما تعلق بالخروج عن النظام التركيبي الاعتيادي للغة، نحو: التقديم والتأخير، الحذف، الإعتراض، الإلتفات، الفصل.

وقد حاولنا في هذا المبحث تقصي هذه الظاهرة في نصوص المقالة الأدبية الداخلة في دائرة اهتمام البحث، للتوصل إلى كشف الشعرية فيها.

أولاً: التقديم والتأخير

وهي ظاهرة تبادل في المواقع، تترك مكانها في التقديم لتحل محلها كلمة أخرى، تؤدي غرضاً بلاغياً، ما كانت لتؤديه لو أنها بقيت في مكانها الذي حكمت به قاعدة الإنضباط اللغوي.

فثمة تغيّرات تطرأ على طريقة الترتيب التقليدي للجملة في نظام اللغة العربية، بحيث يقدم عنصراً، أو يؤخر آخر. فالتقديم والتأخير في المنظور النحوي "هما اللذان يخرقان عرف الجملة العربية ويشوش ترتيبها، ويثير انتباه المحلل"[١]. مما يحدث مفاجأة ودهشة لدى المتلقي، فضلاً عن خلق صورة فنية متميزة.

١-تأخير الفعل :

يقتضي النظام اللغوي لقواعد النحو العربي، تقديم الفعل على الفاعل والمفعول به. بيد أنه في بعض النصوص المقالية، يلجأ الأدباء إلى خرق هذا النظام، من خلال تأخير الفعل وتقديم الفاعل عليه. وبذلك يتحقق انزياح تركيبي من شأنه أن يظهر النص أكثر جمالية وشعرية. من ذلك، ما ورد في مقالة: (هوامش على الأرض الخراب)، للأديب (محمد الأسعد)، التي يتناول فيها قصيدة: (الأرض اليباب)، للشاعر الأمريكي: (ت – س إليوت T.s.Eliot ١٨٨٨ – ١٩٦٥م).

---

[١] الأسلوبية وتحليل النص الأدبي، نور الدين السد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٧: ١٧٥.

وقد أجرينا إحصاءً لمواضع تأخير الفعل عن فاعله، في المقالة[١]، فكانت كما في الجدول أدناه:

ت	الجملة بعد الانزياح	الفعل	الفاعل	الأصل قبل الانزياح
١-	بل بعضهم مضى إلى محاكاته	مضى	بعضهم	بل مضى بعضهم إلى محاكاته
٢-	الواقع من حولهم يتطلب	يتطلب	الواقع	يتطلب الواقع من حولهم
٣-	وأمتهم تستشرف البناء	تستشرف	أمتهم	تستشرف أمتهم البناء
٤-	إليوت لم يطرح نفسه	يطرح	إليوت	لم يطرح إليوت نفسه
٥-	الحس التاريخي للشاعر العربي يتطلب أن يكتب	يتطلب	الحس	يتطلب الحس التاريخي للشاعر العربي أن يكتب
٦-	هذه القفزة جاءت تحت وهم	جاءت	هذه القفزة	جاءت هذه القفزة تحت وهم
٧-	أما الشاعر العربي فقد أستعمل الموروث الغربي الجاهز	استعمل	الشاعر العربي	استعمل الشاعر العربي الموروث الغربي الجاهز
٨-	لفظة العصر تعني تحديداً	تعني	لفظة العصر	تعني لفظة العصر تحديداً
٩-	ولا شيء يدعو إلى إفتراض	يدعو	شيء	ولا يدعو شيء إلى إفتراض
١٠-	إليوت لم يستبدل الأدب بالحياة	يستبدل	إليوت	لم يستبدل إليوت الأدب بالحياة.
١١-	هذه المحاورات ليست منفصلة	ليست	هذه	ليست منفصلة هذه المحاورات
١٢-	القصيدة لا تتحدث عن فقدان الماء فقط	تتحدث	القصيدة	لا تتحدث القصيدة عن فقدان الماء فقط

[١] ينظر: هوامش على الأرض الخراب (مقالة)، محمد الأسعد، مجلة الناقد، لندن، ع: ٢٧، أيلول، ١٩٩٠: ٥٢ – ٥٣.

إذا كان الكلام الذي يخالف القاعدة (النحو)، هو أقل نحوية –إذا جاز التعبير – ومن ثم أكثر انزياحاً، فإن المبدع يميل إلى خرق كهذا، من أجل جلب انتباه القارئ، ودفع الملل عنه.

إن مسألة تقديم الفاعل على الفعل، وردت فيها وجهات نظر، وغدت مادة خلافية بين المدارس النحوية المشهورة. فالبصريون لم يجيزوا الأمر، وفي حالة تقدم الفاعل، يُعرب مبتدأ، خبره جملة فعلية. أما الكوفيون فقد أجازوا تقديم الفاعل على المسند إليه، ومنع البصريون ذلك. يجوز أن يقال –على رأي الكوفيين – : الرجال جاء، على أن الرجال فاعل لجاء مقدم عليه، وأما البصريون فلم يجيزوا هذا التعبير، بل أوجبوا أن يقال: الرجال جاءوا، على أن الرجال مبتدأ خبره جملة: جاءوا، من الفعل وفاعله الضمير البارز[١].

وبما أن الأفعال في الأمثلة آنفاً، خالية من الضمير البارز، لذا يمكن عدّ الاسم الذي يسبق الفعل فاعلاً مقدماً، فقوله: (بعضهم مضى)، لا يكون الفاعل إلا (بعضهم)، إذ هو الذي قام بالفعل.

ولذلك يمكن وصف الأمثال السابقة خرقاً للقاعدة، وانزياحاً لتركيب الجملة العربية المتعارف عليه. فيصبح للتقديم والتأخير الأثر البالغ في تشكيل الانزياح التركيبي الذي يولد بدوره الشعرية في النص، فضلاً عن جمالية التركيب الذي يخلفه الانزياح في النص والمتلقي.

على أن الأمر لا يتوقف عند جمالية التركيب فحسب، بل هنالك أغراض بلاغية أُخر، يهدف إليها (الكاتب) فيما أقدم عليه، منها: الاهتمام بالمتقدم وتسليط الضوء عليه، وبالتالي تقوية المعنى الذي يصبو إليه، فمثلاً حينما قال (محمد الأسعد): (الواقع من حولهم يتطلب)، وقدّم (الواقع)، أراد أن يهتم بالواقع وتأثيره على المبدع العربي، في معرض حديثه عن تأثر الشعراء العرب بقصيدة: (الأرض اليباب)، للشاعر (إليوت)، يقول "لقد أحدثوا باطلاعهم على هذه التجربة مفارقات

---

[١] ينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، أبو البركات بن الأنباري، ت: ٥٧٧هـ، تحقيق: د. جودة مبروك محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢: ١٨٩.

عجيبة، فبدل أن يتخذوه في رؤيته إلى التراث، جعلوه تراثهم أي: جعلوا إليوت مرجعهم، ومجال تلمس العلاقة بين الشاعر وثقافته القومية"[١].

وجاء تأكيد (الكاتب) على الواقع، بأن قدمه على الفعل (يتطلب)، في محاولة منه على ضرورة أن يتأثر شعراء العرب بواقعهم، مثلما أقدم على ذلك (إليوت)، وانطلاقه من واقعه وموروثه.

ومن الأغراض البلاغية الأخر، هو ما تدلّ عليه الاسماء من الثبات والاستقرار، بعكس ما تدل عليه الأفعال، ففي المواضع التي يراها (محمد الأسعد) ثابتة ومستقرة، يعمد إلى تقديم الاسم على الفعل، كما في قوله: (الحس التاريخي للشاعر العربي يتطلب أن يكتب وقد تمثل جيله مع عظامه)، فالحس التاريخي شعور ثابت في داخل أي شاعر مهما كان إنتماؤه وقوميته، وينبغي أن يكون ذلك الحس بمنزلة القاعدة التي يفترض أن ينطلق منها الشاعر، يقول: "وأن يحس فضلاً عن هذا بأن الأدب العربي منذ ملحمة جلجامش وبعل وعنات وكتاب الموتى. وأن أدب بلده كله في نطاق ذلك كله لهما وجود معاً وفي آن واحد"[٢]. فضلاً عما أسهمت به ظاهرة تقديم الفاعل على الفعل في توتر القارئ ومفاجأته بهذا التنامي اللامنتظر، وتعميق الاحساس لديه بالاستغراب والدهشة، وهو ما يجعله ينتظر بشوق ما يتعلق بهذا الاسم المقدم من معانٍ وأحكام، فلا ينصرف ذهنه حتى يرضي فضوله مصير هذا الاسم[٣].

٢-تقديم الخبر على المبتدأ :

على الرغم من مثالية ترتيب الجملة العربية – كما يذهب إلى ذلك أكثر الدارسين – إلا إنه ليس مقدساً إلى درجة عدم جواز المساس به، بل ثمة تغييرات تطرأ أحياناً على طريقة الترتيب، بحيث يقدم عنصر مقامه التأخير، أو عكس ذلك.

---

[١] هوامش على الأرض الخراب (سابق): ٥٢.

[٢] م.ن: ٥٣.

[٣] للإطلاع على مثال آخر، ينظر: الشعر والتنظير للشعر (مقالة)، عز الدين المناصرة، مجلة كلمات، البحرين، ع: ١، اكتوبر ١٩٨٣، ٦٨.

جاء في أصل النظام النحوي للجملة العربية تقديم المبتدأ على الخبر. إلا أن هناك من يقدم الخبر على المبتدأ محدثاً بذلك انزياحاً تركيبياً، كما جاء في مقالة: (لغتنا في عصر الإنحطاط)، للأديب: (أنيس المقدسي).

في أدناه جدول يتضمن إحصائية ظاهرة تقديم الخبر على المبتدأ[١]:

ت	الجملة بعد الانزياح	المبتدأ	الخبر	الأصل قبل الانزياح
١-	في اللغة والأدب شهاب الدين	شهاب الدين	في اللغة	شهاب الدين في اللغة والأدب
٢-	في التاريخ والرحلات طاش كبرى	طاش كبرى	في التاريخ	طاش كبرى في التاريخ والرحلات
٣-	ومن كتاب (المسالك والممالك) وصفة لتجار فارس	وصفة	من كتاب	وصفة لتجار فارس من كتاب المسالك والممالك
٤-	ومن هذا القبيل رحلة مصطفى	رحلة	من هذا	رحلة مصطفى البكري من هذا القبيل
٥-	ومن مشاهيره ابن العميد	ابن العميد	من مشاهيره	ابن العميد من مشاهيره
٦-	كانت تقدمها إلينا أمواج البحر	أمواج البحر	تقدمها	كانت أمواج البحر تقدمها إلينا
٧-	وللإنحطاط الترسلي مظهران	مظهران	للإنحطاط	مظهران للإنحطاط الترسلي
٨-	فمن تكلف الزخرفة المستهجنة ديباجة	ديباجة	من تكلف	ديباجة مكتوب من تكلف الزخرفة المستهجنة
٩-	ومنها هذه القطعة من رسالة	هذه القطع	منها	هذه القطعة من رسالة... منها
١٠-	ومن رسائل ذلك العهد قطعة	قطعة	من رسائل	قطعة... من رسائل ذلك العهد
١١-	وقد كان تقدم الصحافة شأن في هذا التجدد	شأن	تقدم	وقد كان شأن في هذا التجدد تقدم الصحافة
١٢-	كانت تقدمها إلينا على البعد أمواج البحر	أمواج	تقدمها	كانت أمواج البحر تقدمها إلينا
١٣-	وظلت على هذه الحال عربيتهم	عربيتهم	على هذه	وظلت عربيتهم على هذه الحال
١٤-	ما كان لها سابقاً جودة النبح	جودة	لها	ما كانت جودة النبح لها سابقاً
١٥-	فكان في أطيب عيش أهلها	أهلها	في أطيب	فكان أهلها في أطيب عيش
١٦-	وكان من كبار العلماء الفلكيين والده	والده	من كبار	وكان والده من كبار العلماء الفلكيين

[١] ينظر: لغتنا في عصر الإنحطاط (مقالة)، أنيس المقدسي، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، ج: ٢٨، نوفمبر ١٩٧١: ٢٩ – ٣٨.

ولعل الملحوظة البارزة في الأمثلة السابقة، هو مجيء الخبر المتقدم شبه جملة من الجار والمجرور في أكثر الجمل أعلاه، وربما يكون السبب هو في التركيز على كلام سابق، أشار إليه حرف الجر، فأراد (الكاتب) أن يخصص الحديث في هذا الأمر، فتقدم الخبر وتأخر المبتدأ، ففي قوله مثلاً: (ومن هذا القبيل رحلة مصطفى البكري)، نجد أن حرف الجر (من) تفيد التبعيض، وهي تشير إلى حالة سبق (للكاتب) أن تطرق إليها في نص المقالة عينها، وهي انحراف بعض مؤلفي العهد العثماني عن الأصول في كتاباتهم، يقول: "على أن النابلسي في تأليف كتبه لم ينحرف كثيراً عن الأصول، ولم ينحدر إلى الدركة التي إنحدر إليها غيره من مؤلفي العهد العثماني"[١].

فأعقب نصه هذا، بجملة: (ومن هنا القبيل رحلة مصطفى البكري)، فهو حينما قدم الخبر على المبتدأ، أراد أن يشير إلى قضية هو في صدد الحديث عنها. والفائدة من هذا التقديم هو تخصيص القول على أمر أراد (الكاتب) إظهاره والتركيز عليه.

وفي مثال آخر، من قوله: (وللإنحطاط الترسلي فيه مظهران...)، فالحديث هنا عن الإنحطاط، ودوره في تدني مستوى الكتابة في العصور المتأخرة من تاريخ ثقافتنا العربية، حيث كان النص يدور عنه قبل المجيء بهذا الانزياح، إذ يقول: "الطور الرابع، ويمتد من نهاية الطور الثالث حتى إبتداء النهضة الحديثة في القرن السابق لقرننا الحالي، وهو الموسوم بطور الإنحطاط، وللإنحطاط الترسلي فيه مظهران..."[٢].

قدم الخبر من أجل تخصيص الكلام حوله، وجعله في المقام الأول للتأثير على ذهن المتلقي، لأنه يحتل مركزاً متقدماً مما يجعل العين أول ما تقع عليه، وأول ما يتأثر به القارئ ويعجبه، إذ أن المسلم به أن معنى الجملة ليس هو مجموع معاني المفردات التي تتألف منها، بل هو حصيلة تركيب هذه المفردات في نمط معين، وحسب قواعد نحوية محددة، ذلك لأن المعنى يتولد فقط من ترتيب الألفاظ والعبارات، ومعنى هذا أن لكل تركيب نظمه وترتيبه ومواقع ألفاظه، والأمر عينه للجمل الواردة في الجدول السابق[٣].

---

[١] لغتنا في عصر الإنحطاط (سابق): ٣٦.

[٢] م.ن: ٣٦.

[٣] كثر ورود تقديم الخبر على المبتدأ أيضاً في مقالة: (الخروج من دائرة الإغماء)، علوي الهاشمي، مجلة الأقلام، العراق، ع:٥، مايو ١٩٨٠: ١١٩.

٣-تقديم شبه الجملة في الجملة الفعلية :

تناولنا في النقطة السابقة من هذا المبحث، تقديم الخبر على المبتدأ، ونوّهنا إلى مجيء الخبر في أكثر الجمل شبه جملة (جار ومجرور). بيد أن الأمر لا يتوقف على الجملة الاسمية فقط، بل يتعدها ليشمل الجملة الفعلية أيضاً، فأحياناً يعمد بعض الشعراء المقاليين إلى تقديم شبه الجملة على معمولها، داخل الجملة الفعلية. ومن ذلك ما ورد في مقالة: (ذكرياتي عن الزهاوي)، للأديب: (محمد مهدي الجواهري). وهي مقالة أدبية سيرية، يتحدث فيها (الجواهري) عن الذكريات التي جمعته بالشاعر: (جميل صدقي الزهاوي ١٨٦٣ – ١٩٣٦م)، وقد أجرينا عليها عملية إحصاء، حددنا فيها المواضع التي تقدمت فيها شبه الجملة على الفاعل والمفعول به، كما في الجدول أدناه[١]:

ت	الجملة بعد الانزياح	شبه الجملة	الفاعل أو المفعول	الأصل قبل الانزياح
١-	لا يتقيد فيها الباحث	فيها	الباحث/فاعل	لا يتقيد الباحث فيها
٢-	تخطر ببالي فكرة بسيطة	ببالي	فكرة/ فاعل	تخطر فكرة بسيطة ببالي
٣-	يلقي عليها حجاباً	عليها	حجاباً/ مفعول به	يلقي حجاباً عليها
٤-	ففي المقدمة... يجيء الموضوع	ففي	موضوع/ فاعل	يجيء موضوع... في المقدمة
٥-	لم يجر لي معه حديث	لي	حديث/ فاعل	لم يجر حديث لي معه
٦-	يتناول بها فروع الدين	بها	فروع/ مفعول به	يتناول فروع الدين بها
٧-	ما تنطوي عليه ثورته	عليه	ثورته/ فاعل	ما تنطوي ثورته عليه
٨-	نعدّ من المطالع الجميلة... مطلع قصيدته	من المطالع	مطلع/ مفعول به	نعدّ مطلع قصيدته.. من المطالع الجميلة
٩-	يجيء بها العلم العراقي الجديد	بها	العلم/ فاعل	يجيء العلم العراقي الجديد بها
١٠-	لا يدخلها من غير عائلته أحد غيري	من غير	أحد/ فاعل	لا يدخلها أحد غيري من غير عائلته

[١] ينظر: ذكرياتي عن الزهاوي (مقالة)، محمد مهدي الجواهري، مجلة الأديب العراقي، ع: ٣، السنة الأولى ١٩٦١: ٧ – ٩.

ت	الجملة بعد الانزياح	شبه الجملة	الفاعل أو المفعول	الأصل قبل الانزياح
١١-	قبل أن تسمع لي ركزاً	لي	ركزاً/ مفعول به	قبل أن تسمع ركزاً لي
١٢-	سنأخذ معنا سماوراً	معنا	سماوراً/ مفعول به	سنأخذ سماوراً معنا
١٣-	وقد هيأ لنا عشاءنا	لنا	عشاءنا/ مفعول به	وقد هيأ عشاءنا لنا
١٤-	لم يرحب بي الزهاوي	بي	الزهاوي/ فاعل	لم يرحب الزهاوي بي
١٥-	وفي هذا الحقل أود أن أعرض	في هذا	الضمير في أود/ فاعل	أود أن أعرض في هذا الحقل

نلحظ كثرة مواضع تقديم شبه الجملة داخل الجملة الفعلية، مرة على الفاعل، لتحول بينه وبين الفعل، ومرة على المفعول به، لتتوسط بينه وبين الفاعل، ومرة ثالثة تتقدم على الفعل. لتبين اهتمام (الجواهري)، بالتحديد الموضعي لشبه الجملة، بهدف التفضيل، أو الاختصاص، أو القصر. فلو أخذنا مثلاً قوله: "ومن نقطة الضعف هذه في البحث عندنا، كانت أكثر المؤلفات التي ألفت عن حياة هذا الشاعر العربي المعاصر أو ذاك خالية من كل ما يشبع القارئ"[١]، لاستطعنا أن نميز رغبة (الكاتب) في التنويه عن خلو أكثر السير التي كتبت عن حياة الشعراء المعاصرين، من الموضوعات التي تثير فضول القارئ وتدهش ذهنه، وبتقديمه لشبه الجملة: (من نقطة) أراد أن يقصر الحديث على هذه الفكرة، بوصفها نقطة ضعف في عملية البحث العلمي عند العرب المحدثين: "ما نزال نرى في إحياء ذكريات الأعلام عندنا مجرد التنويه بمحاسنهم ومحض التستر على عيوبهم، وحتى على ملامحهم الخاصة بهم، وبسماتهم المميزة إياهم، إذا كانت هذه الملامح والسمات تخالف أمثالها ونظرائها المتعارف عليها لدى السواد والعامة"[٢]. ولذلك فقد قدم شبه الجملة التي تشير إلى نقطة الضعف هذه من باب القصر والإختصاص، للتنويه عن مشكلة تصيب عملية التحرّي عن الحقائق، في محاولة منه لتسليط الضوء عليها، فلو انه

---

[١] ذكرياتي عن الزهاوي (مقالة)، (سابق): ٧.

[٢] م.ن: ٧.

قال: (كانت أكثر الملفات... خالية من نقطة الضعف هذه)، لما استحقت الأهمية التي نالتها في الجملة المنزاحة، حيث أن المتعارف عليه عند العرب هو تقديم الأهم على المهم في الكلام، فيقدمون ما حقه التأخير لهذا الغرض.

المثال الآخر من المقالة نفسها، قول (الجواهري): "إلى غير ذلك من موازنات لا يتقيد فيها الباحث سلفاً"[١]. والانزياح هو في تقديم (فيها) على الفاعل (الباحث)، في حين أن موضعها – بحسب البناء النحوي – هو بعد الفاعل لتكون الجملة: (لا يتقيد الباحث فيها سلفاً)، بيد أن (الكاتب) قدّم شبه الجملة (فيها)[*]، ليشير إلى قضية أكثر أهمية من دور (الباحث)، في هذا المجال حصراً، قضية تتعلق بأسلوب الباحث . إذ جاءت الجملة في معرض الحديث عن النقد الشامل والتحليل الدقيق، الذي يُعنى بالجوانب الإيجابية والسلبية من شخصية الأديب، وأثره الإبداعي على حد سواء. يقول: "وجب أن يتبدل أسلوب الباحث وأن يسلك ذلك في مسلك النقد العميق والتحليل الدقيق، وأن يدرجه في مدارج الموازنة الحية بين أشباه من أثاره وأشعاره ونظائرهما وبين أضدادهما... بإبراز صورته الحيّة الصادقة بكل محاسنها وبكل عيوبها، وبكل تناقضاتها وبكل مباذلها أيضاً"[٢].

والغاية من تسليط الضوء على قضية كهذه –بحسب (الكاتب) – فرضت عليه اللجوء إلى أسلوب الانزياح، فقدم شبه الجملة (فيها) على الفاعل، (الباحث) ، وكان من نتاج ذلك أن قدم إلينا صورة فنية مميزة، فالتركيب الجديد الذي أقدم عليه، بانزياحه هذا، وانزياحاته الأخر أحدث مفاجأة للمتلقي وأدهشه، وجعله يعمل تركيزه على شبه الجملة، لأن فيها فاعلية أكبر من فاعلية ما تم تأخيره، سواء أكان فاعلاً، أم مفعولاً به، كما جاء في الجدول آنف الذكر[٣].

---

[١] ذكرياتي عن الزهاوي (مقالة)، (سابق): ٨.

[*] جاءت (في) بمعنى: الباء التي تفيد المصاحبة في الجملة، فتكون بمعنى: لا يتقيد بصحبتها الباحث سلفاً.

[٢] م.ن: ٨.

[٣] كثرت هذه الظاهرة من التقديم والتأخير عند الشعراء في نصوصهم المقالية، حتى باتت تشكل عندهم علامة بارزة إتسمت بها مقالاتهم، وللمزيد من الإطلاع على هذه الظاهرة، ينظر: قضايا وأدباء (مقالة)، راضي مهدي السعيد، مجلة الأقلام، العراق، ع: ٢، فبراير ١٩٧٣: ١٠٥ – ١٠٩.

تمثل ظاهرتا التقديم والتأخير، عاملاً مهماً في إثراء شعرية النص المقالي وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية فيه، مما جعل من المقالة الأدبية أكثر حيوية، تبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب بغية الوصول إلى الدلالة الكامنة وراء هذا الانتهاك أو الانحراف.

ثانياً: الإلتفات

يدور معنى الإلتفات حول الإنصراف عن الشيء. وهو عند البلاغيين يعني: "التحول من معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره"[١].

وهو بهذا، يُعد خاصية تعبيرية يعتمد بناؤها على الانزياح، فضلاً عن كونها ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك النسق بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة أخرى. ولهذا فقد عرفه (السكّاكي ت:٦٢٦هـ) بقوله: "ويسمى هذا النقل إلتفاتاً عند علماء المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب، كان أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه"[٢].

تتمثل مراحل القيمة البلاغية للإلتفات في مفاجأة القارئ، لأنه يأتي بغير المتوقع، أو ما يسمى بـ(كسر أفق التوقع)[٣]. إذ يعمد إلى مفاجأة المتلقي مما يؤدي به إلى نوع من النشاط العقلي، يبعد عنه الملل، من جهة، ويخرج عن السير في نمط واحد من أنماط التعبير من جهة أخرى.

وبما أن المفاجأة من سمات الانزياح، لذلك فإن الإلتفات حاضر فيه، وأحد أعمدته الأساسية.

انتشرت هذه الخاصية التعبيرية في المقالات الأدبية التي كتبها شعراء العربية – موضوع البحث – من ذلك، ما جاء في مقالة: (تجربتين في الحداثة الشعرية)،

---

[١] الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، سليمان فتح الله، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤: ٢٢٣.

[٢] مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكّاكي (٥٥٥ – ٦٢٦هـ) تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، (د – ت): ١١٢.

[٣] ينظر: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية ، حسن طبل، دار الفكر العربي، الكويت، (د– ت): ١٤٦؛ وينظر: الانزياح في شعر سميح القاسم قصيدة عجائب قاتا الجديد إنموذجاً – دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير تقدم بها: وهيبة قوغالي، إلى مجلس كلية الآداب واللغات، جامعة البويرة، الجزائر، ٢٠١٣: ١٢١.

للأديب: (بلند الحيدري)، التي يقول فيها: "لا مندوحة لنا من أن نشير بأن الشاعر العربي الذي قُيض له أن يولد في الريادة الحديثة لتجربتنا الشعرية، ما كان له أن يتحقق من هذه الولادة إلا بإدراكه لتطور الشعر العربي عبر العصور المختلفة...

إن هذا الوعي من الشاعر الجديد لما يجري حوله، وهذا الإدراك منه لمفهوم الجدّة في شعرنا العربي، ومن ثم معاناته الخاصة عبر رؤيته السياسية والاجتماعية لواقعه في البيئة المعينة، كان لها أن ميّزته وأفردته في العطاء الأصيل الذي استقامت له من كونه إنساناً مثقفاً وعى عصره وإشكالاته، وأحس بما ألمّ ببلده من جور حكم المستعمرين، وتواصل مع تراثه من خلال رؤية حديثة. أسس لا يمكن لأي عمل إبداعي أن يقوم على غيرها، أي على هذه الثلاثية التي تضعه في المكان المناسب من عصره وبيئته وتراثه..."[١].

وردت في النص ضمائر عدّة، وتنوعت مدلولاتها بين المتكلم، والغائب، والظاهر، والمستتر المفرد، والجمع، والمنفصل، والمتصل، كما في الجدول التالي:

الضمير	نوعه	الضمير	نوعه
لنا	ضمير متصل للمتكلم (نحن)	أفردته	متصل للغائب (هو)
نشير	ضمير مستتر وجوباً للمتكلم (نحن)	استقامت	مستتر جوازاً للغائب (هي)
قيض	مستتر جوازاً للغائب (هو)	له	متصل للغائب (هو)
له	متصل للغائب (هو)	كونه	متصل للغائب (هو)
يولد	مستتر جوازاً للغائب (هو)	وعى	مستتر جوازاً (هو)
تجربتنا	متصل للمتكلم (نحن)	عصره	متصل للغائب (هو)
كان	مستتر جوازاً (هو)	إشكالاته	متصل للغائب (هو)
له	متصل للغائب (هو)	أحس	مستتر جوازاً (هو)
يتحقق	مستتر جوازاً للغائب (هو)	ألمّ	مستتر جوازاً (هو)
بإدراكه	متصل للغائب (هو)	بلده	متصل للغائب (هو)
يجري	مستتر جوازاً (هو)	تواصل	مستتر جوازاً (هو)
حوله	متصل للغائب (هو)	تراثه	متصل للغائب (هو)
منه	متصل للغائب (هو)	يقوم	مستتر جوازاً (هو)
شعرنا	متصل للمتكلم (نحن)	غيرها	متصل للغائب (هو)

[١] تجربتنا في الحداثة الشعرية (مقالة)، بلند الحيدري، مجلة إبداع، مصر، ع:١٢، ديسمبر ١٩٨٤: ١٥.

الضمير	نوعه	الضمير	نوعه
معاناته	متصل للغائب (هو)	تضعه	متصل للغائب (هو)
رؤيته	متصل للغائب (هو)	عصره	متصل للغائب (هو)
لواقعه	متصل للغائب (هو)	بيئته	متصل للغائب (هو)
لها	متصل للغائب (هو)	تراثه	متصل للغائب (هو)
ميزته	متصل للغائب (هو)		

يتضح لنا – بعد هذه الإحصائية – أن التنوع الأبرز هو بين المتصل والمستتر، وغلبة الضمائر التي تعود للمفرد وتقديرها (هو)، على الضمائر التي تعود للجمع، وهي في حقيقتها تعود إلى ذات (الكاتب): (لنا – تجربتنا – شعرنا). وعملية الانتقال من الضمير المتصل إلى المستتر لم تحكمها نمطية محددة، بل جاءت مبعثرة، بشكل يصح معها أن تكون إلتفاتة فاجأ (الكاتب) بها المتلقي، من خلال تحولاته التعبيرية من الضمير المستتر إلى المتصل، من ضمير المتكلم إلى الغائب، مما كشف عن تحميل ألفاظه شحنات تأثيرية تمكّن القارئ من تلمسها والشعور بها. فعند قوله: (إن هذا الوعي من الشاعر الجديد بما يجري حوله)، فالضميران في (يجري – حوله) تعود إلى الواقع الذي يعاصره الشاعر، وفيهما إلتفاتة وانتقال من التراث الذي تضمن العبارات التي سبقت قوله هذا، وأعني به قوله: (إلا بإدراكه لتطور الشعر العربي عبر العصور المختلفة)، فالانتقال من الموروث إلى الواقع كان بمنزلة التأثير في ذهن المتلقي ونفسه، من أجل الوصول إلى قضية انعكاس ذلك في درجة وعي الشاعر المعاصر، التي كان لها الأثر المباشر في أن تضعه في المكان المناسب من عصره وبيئته وتراثه.

وبهذا يكون الإلتفات في النص هو نقل الكلام من أسلوب إلى آخر، بمنزلة صيانة لخاطر السامع من الملل والضجر، الذي ينعكس على تنشيط المتلقي وحمله على متابعة القراءة والاستمتاع بها.

ونلحظ – من جانب آخر – أن الضمائر المتصلة اتصلت – أكثرها – بالاسماء والحروف، في حين أن أكثر الضمائر المستترة وردت مع الأفعال، فهي تعود إلى غياب الفاعل لتحل محله، ولعل الدلالة التي تشير إليها هذه الضمائر المستترة هي الحالات التي لا يمكن أن تكون ثابتة ومستقرة، على النقيض من الحالات التي أشارت إليها الضمائر المتصلة.

فلو أخذنا –مثلاً – قوله: (وعى عصره، وإشكالاته، وأحسّ بما ألمّ ببلده من جور حكم المستعمرين)، نلحظ مجيء الضمير المستتر مع الأفعال: (وعى – أحس – المّ)، التي تشير إلى حالات تنتاب الشاعر أحياناً وليس دائماً، إذ أن وعي الشاعر العربي مرتبط (بإدراكه لتطور الشعر العربي عبر العصور المختلفة)، وكذلك: (معاناته الخاصة عبر رؤيته السياسية والاجتماعية لواقعه في البيئة المعينة)، فهنالك شرط لتحقق الوعي، إذا لم يكن موجوداً إنتفى معه الوعي، والأمر عينه للفعلين (أحسّ – ألمّ)، فليس كل الشعراء يمتلكون ذلك الاحساس، ويلمون بمعاناة بلادهم، ولاسيما إذا ارتبطت تلك المعاناة بمخلفات الاستعمار والاحتلال.

في حين أن الضمير المتصل، قد ارتبط مع حالات ثابتة ومستقرة، ولا يمكن أن يشوبها التغيير، كما في الألفاظ: (عصره – إشكالاته – ببلده).

هذه التحولات المفاجئة من المتغير – كما أشارت إلى ذلك الضمائر المستترة –إلى، المستقرة والثابتة – كما أشارت الضمائر المتصلة – من شأنها أن تضلل المتلقي وتفاجئه في الانتقال من أسلوب إلى آخر مخالف له. فهو يبعد عنه المعنى في كل مرّة يقترب معها بشيء جديد، وهنا تكمن جمالية الانزياح، في إنه ظاهرة تصدم المتلقي بالجديد والمتناقض لتبعد عنه الملل وتحمله على الإصرار في مطاردة المعنى أينما كان.

وهناك قسم آخر للإلتفات لاحظناه في المقالات – موضوع البحث – يتمثل في الانتقال بزمن الفعل من الماضي إلى الحاضر، ومنه إلى المستقبل.

وأحياناً يعمد الكاتب إلى الإخبار عن الماضي بالمستقبل، أو العكس، وخير من يمثل ذلك، مقالة: (من عبيد الشعر إلى الشعر الجماعي)، للأديب: (أحمد سليمان الأحمد). وفيها يتطرق (الأحمد) إلى الحديث عن جانب من جوانب الاختلاف بين شعرنا الموروث، من جهة، وبين شعرنا الحديث، من جهة أخرى. مما حدا به إلى الانتقال بزمن الأفعال – التي وردت في مقالته – من الماضي إلى الحاضر، إلى المستقبل. وفي كل مرّة، يفاجئ بها المتلقي، ويداعب مشاعره. كما في قوله: "ولكنها مع ذلك أخذت تحاول أن تثبت وجودها كمدرسة، وأصبح النقاد يتهيئون كي يضعوا إليها القوانين"[١].

---

[١] من عبيد الشعر إلى الشعر الجماعي (مقالة)، أحمد سليمان الأحمد، مجلة المعرفة، سوريا، ع:٧٦، أبريل ١٩٦٨: ٣٨.

مع هذا النص الموجز من المقالة، نلحظ ورود الفعل الماضي مرتين: (أخذت – أصبح)، والفعل المضارع، أربع مرات (تحاول – تثبت – يتهيئون – يضعوا)، ولم تكن عملية الانتقال بين زمن الأفعال مبوّبة على وفق نمط محدد، بل يعمد (الكاتب) إلى مفاجأة المتلقي ونقله من الماضي إلى الحاضر، كما في قوله: (أخذت تحاول) ماضٍ، ثم مضارع. وقوله: (أصبح النقاد يتهيئون)، ماضٍ ثم مضارع. وهكذا مع بقية الأفعال الأخر التي وردت في مقالته.

وهناك إلتفات ورد من خلال الانتقال في بناء الجملة، من الجملة الاسمية إلى الجملة الفعلية. أو بالعكس، مما يشكل انتقالاً من معنى إلى آخر، كما في مقالة: (سامي مهدي والموجة الصاخبة)[١]، للأديبة: (آمال الزهاوي).

يتضح لنا أن خاصية الإلتفات تغدو –داخل النص المقالي – ظاهرة خلاقة للمعنى لا تكتفي ببناء نص واحد انطلاقاً من نص واحد، إذ يمكن لها أن تخلق من مادة بسيطة مواد أخر أكثر عمقاً في تعابيرها ودلالاتها، تمكّن الكاتب المقالي من توظيف مصطلحات تناسب السياق المعرفي لكل مقام في الكلام. والإلتفات بوصفه لوناً من ألوان الانزياح، أسلوب يتمكن الأديب بوساطته من إحراز هذه الغايات.

ثالثاً: الحذف

يُدرس الحذف –في هذا الموضع – بوصفه انحرافاً، أو عدولاً في التركيب، من خلال ملاحظة النقص في التعبير، وعدم إكتمال التركيب نفسه. إن هذا الأسلوب قديم، غير إنه استغل إستغلالاً بارزاً في الأدب الحديث بشقيه: الشعر، والنثر، حتى غدا من القضايا التي اهتم بها الدارسون، بوصفه مجاورة للمستوى التعبيري الاعتيادي، وخرقاً للضوابط اللغوية والنحوية[٢].

---

[١] ينظر: سامي مهدي والموجة الصاخبة (مقالة)، آمال الزهاوي، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، ع: ٣٣٧، مايو ١٩٩٩: ١٤٧.

[٢] ينظر: البديل المعنوي من ظاهرة الحذف، حسين ناصح الخالدي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧: ١٩٦.

وقد عدت البلاغة العربية هذا الخرق، مشكلاً في النص، وليس خطأ في الإعراب، وإنما هو "جوهرة فلتت من عقد قياس النحويين وضبطهم"[١]. ودلالتها على مستوى التبليغ، وأسباب اللجوء إليها، منطلقة من أن عملية الإبداع الأدبي يتخللها خرق بطلب من المتلقي، "وصل ما قطع في البنيات التركيبية، لملء الفراغات التي جعلت النص الأدبي مخرماً بما ينتج عن عملية الحذف"[٢].

يُعد الحذف، الوجه الآخر للأيجاز، الذي يتشكل بالحذف والقصر، والأول هو إسقاط كلمة للإجتزاء منها، بدلالة غيرها من الحال، أو قرينة دالة عليه، ومرشدة إليه. وللحذف فضلاً عن الإيجاز، سرّ بلاغي جمالي، يتمثل في إثارة خيال المتلقي، وتحريك حسه، وإدراكه لما طوى ذكره.

إذ يفجر في ذهن متلقي النص شحنات فكرية تحيله إلى التنقيب عن الإيحاءات المستترة، فيشارك المتلقي في العملية الإبداعية باحثاً عن أسباب التشكيلات اللغوية في الخطاب الأدبي. من ذلك ما جاء في مقالة: (لم أقاتل لأهزم)، للأديب: (سليمان العيسى). حيث يقول: "أصر على هذا الشعار الواقعي الحقيقي، المهان أشد واقعية من اليأس الذي نمضغ، والذل الذي نقتات، أشد واقعية من رمال الصحراء التي تحمله. شعاري أنا، وجيلي اليأس الممزق، شعار المحيط والخليج.

وأستنفر كل زند عربي يتحرق لمعركة، أستنفر كل شفة تحرق الزفرة حين تطالب بميدان الكرامة...

ويطمس كل الحقائق الأخرى التي أعطته الأقدام، والمخالب. أعطته حتى ساعة التوقيت، حتى إشارة البدء، ليضرب، وينتصر. لم أقصد شيئاً من هذا فلي من هذا كله قناعة ورأي.."[٣].

يتخلل الحذف –في النص – البنية التركيبية لبعض الجمل، تولد عنه إيجاز، كما في قوله: (أشد واقعية من اليأس الذي نمضغ، والذل الذي نقتات)، ففي الجملة

---

[١] ظاهرة الحذف في شعر البحتري، بو جمعة جمعي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٣: ٦٥.

[٢] م. ن: ٦٦.

[٣] لم أقاتل لأهزم (مقالة)، سليمان العيسى، مجلة مواقف، لبنان، ع: ٢، فبراير ١٩٦٩: ١٣٤ – ١٣٩.

أكثر من محذوف، منها، حذف (أشد واقعية)، من جملة: (والذل الذي نقتات). فالأصل قبل الحذف هي جملة: (وأشد واقعية من الذل الذي نقتات). وكذلك حذف (الهاء) من كلمة: (نمضغ)، وأيضاً حذف (عليه) من كلمة: (نقتات).

فالعناصر التي يمكن أن تسد تلك الفراغات كي يظهر المعنى العميق للتركيب ككل، قد تقدّر: (أشد واقعية من اليأس الذي نمضغه، وأشد واقعية من الذل الذي نقتات عليه). وعلى الرغم من الحذف إلا أن المعنى لم يتأثر أو يطرأ عليه ما يجعله ناقصاً، وذلك لوجود ما يدل على المحذوف مبثوثاً في داخل النص، مما جعل للحذف دلالة أكثر تأثيراً في ذهن المتلقي، وجعله مشاركاً في إنتاج النص، وامكانية ملء الفراغات، ذلك حينما يقف المتلقي على نقص في التعبير، وفي التركيب اللغوي، مما يجعله يفكر فيما يمكنه من سدّ ذلك الفراغ. فيطلق العنان لخياله، ولإحتماله، كي يقوم بتلك المهمة، بحسب معرفته وامكانياته التأويلية، التي تتوقف على درجة فهمه للنص.

حينما أقدم (العيسى)، على حذف جملة: (أشد واقعية من)، قبل جملة: (والذل الذي نقتات)، عوض المحذوف بحرف العطف (الواو)، التي ارتبطت بالجملة بعد الحذف، فجاءت جملة (والذل الذي نقتات) معطوفة على جملة: (اليأس الذي نمضغ) مما جعل الجملتين: (المعطوفة، والمعطوفة عليها) بمنزلة واحدة، فضلاً عن كون الأولى سبباً في وجود الثانية، فلا يتحصل الذلّ إلا من خلال اليأس، ولاسيما وأن (الكاتب) يحاول أن يشحذ الهمم بعد الإنتكاسة التي مُني بها الجيش العربي في عام ١٩٦٧، التي عرفت بـ(النكبة).

أما دلالة حذف المفعول به (الهاء)، من الفعل (نمضغ)، فهي الفصل بين حالتي (اليأس – والمضغ). فأراد (الكاتب) أن يصور للمجتمع أن اليأس الذي تولد لديه، ما هو إلا حالة طارئة لا يمكن الاستمرار عليه، فلو ورد المفعول به بشكل صريح (نمضغه)، لأعطى لليأس حالة من الثبات، لا يريد (الكاتب) الجنوح إليها. فحذف (الهاء) ليدل على حذف اليأس من عقلية المجتمع العربي، وهو تحت تأثير الصدمة. والأمر عينه حينما أقدم على حذف (عليه)، بعد الفعل (نقتات)، وكأنه يريد

أن يزيح الظلام الذي خيّم على المجتمع العربي نتيجة نكبة حزيران، ويستنفر همم الشعب: (وأستنفر كل زند عربي يتحرق لمعركة، أستنفر كل شفة تحرق الزفرة).

تمثلت مواضع الحذف الأخر –في النص – في حذف المفعول به من الفعل: (يضرب)، وشبه الجملة (عليه) من الفعل (ينتصر). لتكون الجملة في واقعها قبل الحذف على النحو: (حتى إشارة البدء ليضرب العدو، وينتصر عليه)، فحذف كلمة (العدو)، وشبه الجملة (عليه)، كون الضرب والإنتصار في سياق الجملة –والذي دائماً ما يأتي تباعاً، ضرب فإنتصار – لا يكون إلا على عدو واحد، تسبب بالحالة التي دار النص حولها. وحذفه من الجملة دلالة على رغبة (الكاتب)، فضلاً عن المخاطَب الذي يستهدفه المقال، في حذف (العدو) من الوجود. وبذلك يحقق (الكاتب) أسلوباً أفصح وأنجع من ذكره. وعلى وفق تعبير (عبد القاهر الجرجاني)، في معرض حديثه عن الغايات البلاغية للحذف، حينما قال عنه: "شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة. وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن"[١]. ولأجل هذا مال الشعراء إلى أسلوب الحذف، ليس في نظمهم فحسب، بل وحتى في نثرهم، جاعلين الانزياح ظاهرة من ظواهر الشعرية التي يتكلل بها النص المقالي.

على أن الحذف لا يشمل الاسم والحرف – كما مرّ – فقط، بل ويشمل الفعل أيضاً. فإذا كان الحذف في المثال السابق، قد وقع على الاسم لخشية (سليمان العيسى) من أن يتحول المحذوف إلى حالة من الثبات والاستقرار، كما يدل بذلك الاسم، كونها من الأمور السلبية التي لا يريد (الكاتب) ثباتها في عقلية المجتمع العربي، ففي مثال آخر، يعمد الكاتب المقالي إلى حذف الفعل، في رغبة منه إلى إستئصال حالات طارئة ليست من طبيعة الموضوع الذي تدور المقالة حوله، كما في مقالة: (المشهد الشعري العراقي)، للأديب: (محسن إطيمش)، التي اتخذت من ريادة الشعر الحديث في العراق منتصف القرن الماضي، موضوعاً دارت حوله، يقول فيها:

---

[١] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ت: ٤٧١هـ، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٢: ١٤٦.

"ومع أنهم جميعاً كانوا يتقافزون تحت مظلة هذه الواقعية، إلا أن الواحد منهم، قد اختلف عن الآخر، اختلافاً بيّناً، ذلك أن السياب صار غير البياتي تماماً، وبلند الحيدري غير حسين مردان، والملائكة إنصرفت مأزومة إلى عالمها الخاص الضيق، إلى عالم الحلم الرومانتيكي والذكريات الشخصية"[١].

في النص، فعلان محذوفان: الأول، حذف (صار)، من جملة: (وبلند الحيدري غير حسين مردان)، والأصل قبل الحذف هو: (وصار بلند الحيدري غير حسين مردان). عطفاً على الجملة السابقة: (ذلك أن السياب صار غير البياتي). والثاني، حذف (إنصرفت) من جملة: (إلى عالم الحلم الرومانتيكي)، فتكون الجملة قبل الحذف: (إنصرفت إلى عالم الحلم الرومانتيكي)، بدلالة الجملة السابقة التي ورد فيها الفعل: (إنصرفت): (والملائكة إنصرفت مأزومة إلى عالمها الخاص الضيق).

ليدل الفعلان المحذوفان (صار – إنصرفت)، على التحول من حالة إلى حالة جديدة أخرى، وهو ما يتناسب والحالة التي غدا عليها (بلند الحيدري ونازك الملائكة)، وأقرانهما من الشعراء العراقيين، الذين حولوا الشعر من النظم التقليدي إلى وضع جديد. ومجيء الحذف في النص، له دلالة من (الكاتب)، على حذف القضايا التي لا يمكن أن تكون ثابتة أو مستقرة، في وقت تحول فيه الشعر العربي من الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة، إلى حالة لم يعهدها من قبل: "مخرجة إياها من سمات الإحيائيين والكلاسيكيين الجدد، وماضية بها إلى مسافة أبعد وأكثر انفتاحاً"[٢].

نلحظ مما سبق، أن الحذف يتحول إلى انزياح بما يشتمل عليه من القرينة الدالة عليه، والمرشدة إليه من داخل النص. والسر البلاغي والجمالي الذي يثير خيال المتلقي ويحرك حسه الجمالي لإدراك ما تم حذفه. إذ يقوم بإثارة انتباهه وفضوله، ويجعله يتوقف ملياً يبحث عن دوال أو عبارات، أو حروف يملؤه بها. أو يبحث عن دلالة يسدّ بها ذلك الفراغ الدلالي الذي خلفه في ذهنه، لهذا السبب

---

[١] المشهد الشعري العراقي (مقالة)، محسن إطميش، مجلة القاهرة، مصر، ع: ١٥٧، ديسمبر ١٩٩٥: ١٣٩.

[٢] م. ن: ١٣٨.

يختلف التأويل والقراءة باختلاف القراء، فيكون المتلقي مشاركاً في إنتاج النص وإبداعه مرة ثانية.

رابعاً: الإعتراض والفصل

الجملة الإعتراضية، هي الجملة التي تعترض بين شيئين متلازمين، إما لتوكيد الكلام، أو لتوضيحه، أو تحسينه. وتكون ذات علاقة معنوية في الكلام الذي اعترضت بين جزأيه، تفيد معنى طارئاً عليها، ولذلك يمكن أن نعدها انزياحاً، أو عدولاً عن التركيب المنطقي للجملة.

وعلى الرغم من أن الجملة الإعتراضية، تشكل انحرافاً عن الوصل المتلازم لسياق النص، مما تشكل صدمة للمتلقي في إسترساله المستقيم في القراءة، إلا أن لها دلالات وغايات جمالية وبلاغية تؤديها داخل النص[١]. وهي ترد بأشكال عدّة[٢].

ومن ذلك ما جاء في مقالة: (الشرفة الذهبية)، للأديب: (حسين مردان)، وهي مقالة تأملية في وجود الإنسان وحياته. يقول فيها: "إيه أيتها الأيام، إني لأقسم بالموت والجحيم، لو أن خصلة من شعرها –الذي أعبده – قد لامست فمي... هذا هو الرجاء الذي سأموت قرب شرفته الذهبية"[٣].

---

[١] لقد حفلت كتب البلاغة واللغة، بذكر الأغراض التي تأتي لأجلها الجملة الإعتراضية، منها: (تقرير الكلام – قصد التنزيه – قصد التأكيد – كون الثاني بياناً للأول...وغيرها). ينظر:
- المثل السائر: ٤٢/٣.
- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د– ت)، ٣١٦.
- الإيضاح في علوم البلاغة، (سابق): ٢٠٠.

[٢] ذكر ابن هشام الأنصاري سبعة عشر موضعاً، منها: بين الفعل وفاعله، وبين المبتدأ والخبر، وبين الفعل ومفعوله، وبين الصفة والموصوف، وبين الصلة والموصول...إلخ؛ ينظر: مغني اللبيب (سابق): ١٤٥/٢.

وقد جمع الباحث (محمد الشاوش) هذه المواضع، وصنفها على أقسام عامة، وأشار إلى إمكانية إختزالها إلى عدد أقل؛ ينظر: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو نص، محمد الشاوش، منشورات كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس، ٢٠٠١: ٣٦٧/١ – ٣٦٨.

[٣] الشرفة الذهبية (مقالة)، من كتاب: الأعمال الكاملة –الأعمال النثرية، حسين مردان: ٣٢/٢.

وردت في النص، الجملة الإعتراضية (الذي أعبده)، بين ما أصله مبتدأ وخبر: (خصلة من شعرها قد لامست فمي). وكان غرض وجودها هو توكيد موقف (الكاتب)، من إحدى النساء اللواتي أحبهن في حياته، فقد بيّنت الجملة الإعتراضية مدى تعلق (حسين مردان) بمعشوقته التي أعجب بشعرها حدّ العبادة. على أن التوكيد الذي دلت عليه الجملة الإعتراضية، أخذ صوراً عدّة في النص، على الرغم من صغر فضائه، ففي سطر واحد، ورد التوكيد أربع مرات بأشكال متنوعة:

- القسم، في: (لأقسم بالموت والجحيم).
- إن مرتان في: (لو أن خصلة من شعرها – إني لأقسم...)
- قد، في: (قد لامست فمي)

فجاءت الجملة الإعتراضية لتكون الشكل الخامس من التوكيدات الواردة في النص. وكثرة التوكيد، هي لتوثيق الحالة النفسية التي كان عليها (حسين مردان)، ولتأكيد كلامه القائم على المبالغة والإسراف في تصوير مشاعره.

وفي شكل آخر، للجملة الإعتراضية، ترد فيه بين الفعل ومعموله، من مقالة: (عجين العيد وماء الذهب)، للأديب ذاته: (حسين مردان)، يقول فيها: "أنتِ يا عزيزتي، يا روحي العزيزة.. قبل أن نلتقي، رأيتك في الطريق، كان جسمك مستقيماً كقلم الرصاص، وظهرك يملأ الشارع بالكهرباء.. ومرّت السنون وشاهدتك في معرض فني، وسمعت أحدهم يهمس – فوق كتف صاحبه، وعينه اليمنى تركض خلف خدّك – أنها مولعة بالرسم الحديث"[١].

ورد الإعتراض، بين الفعل (يهمس)، ومتعلقة (مقول القول): (أنها مولعة بالرسم الحديث)، وجملة الإعتراض، هي: (فوق كتف صاحبه...)، وقد تكوّن الإعتراض من جملتين: (فوق كتف صاحبه – عينه اليمنى تركض خلف خدّك)، أشارت الأولى، إلى موضع محدد (مكان)، فيما دلت الثانية إلى وصف يوازي السرد، حيث أن النص عبارة عن مشهد سردي، كثر فيه الفعل: (نلتقي – رأيتك – كان – يملأ – مرت – شاهدتك – سمعت – يهمس – تركض)، مما جعل من السرد

---

[١] عجين العيد وماء الذهب، (مقالة)، حسين مردان، (المصدر السابق): ٨٣/٢.

ينساب على وفق الأزمان التي جاءت عليها تلك الأفعال. وورد أيضاً المكان (الشارع)، والزمان (السنون)، والحوار (يهمس)، والأشخاص (الراوي)، في قوله: رأيتك – سمعت – أحدهم – صاحبه). فجاء الإعتراض ليناسب أسلوب النص القائم على السرد، ففي الجملة الإعتراضية الأولى يرد المكان كعنصر سردي مكمّل لعناصر السرد التي وردت في النص، وفي الجملة الثانية، يرد الوصف والسرد معاً، وصف أحدى الشخصيات الواردة في المشهد (وعينه اليمنى...)، والسرد المتداخل مع الوصف، في قوله: (تركض خلف خدّك).

ومن خلال المثالين السابقين، نلحظ أن ورود جملة الإعتراض يناسب أسلوب الكاتب المقالي الذي يكون عليه داخل النص، وهي مزية نجدها، ليس في مقالات (حسين مردان) فحسب، بل أكثرَ منها الشعراء المقاليون[١].

يمكن أن نشير في هذا الموضع إلى الدور الفني الذي يؤديه الإعتراض، والمتمثل في إضفاء جمال بلاغي على السياق، فضلاً عن كونه يبعث نوعاً من التشويق، لمعرفة ما يتعلق بالجملة التي تم إعتراضها، من خلال مفاجأة المتلقي بحاجز الجملة الإعتراضية يمنعه مؤقتاً من متابعة المعنى، ويعطيه فرصة للتفكير والتأويل، ومشاركته في إعادة إنتاج النص.

وبهذا يُعد الإعتراض مزيّة لها القدرة على التأثير في المتلقي، وبعث روح التشويق في ذهنه أثناء عملية القراءة.

فيكون الانزياح التركيبي سمة أسلوبية بارزة في النص المقالي، يستثمرها المبدع في بناء التركيب اللغوي، بشكل يتجاوز معه إطار المألوفات، ذلك أن العلاقات القائمة بين الكلمات والجمل داخل التراكيب، تجعل المعنى يرتقي فنياً وجمالياً وبلاغياً، إلى معنى ثانٍ، بحيث يتعدى حدود النحو.

---

[١] منها، مقالة: رواية الضيف، حسب الشيخ جعفر، مجلة الأقلام، العراق، ع: ٩، سبتمبر ١٩٨٣: ١١٦.

المبحث الثاني: الانزياح الدلالي

حظي هذا النوع من الانزياح باهتمام الدارسين، ربما أكثر من اهتمامهم بالنوع السابق التركيبي، كون علاقة الشعرية بالانزياح الدلالي أكثر عمقاً من علاقتها بالتركيبي، بوصفه نقطة مركزية تقصدها المستويات اللغوية. يرى (جون كوهين): "ويتحقق هذا النوع من الانزياح عن طريق القواعد المعنوية في اللغة، أو بعبارة أخرى خرق قواعد الصورة الشعرية"[١]. وبالتالي فإن قدرة الانزياح الدلالي على خلق شعرية الخطاب الأدبي، تُعد أعمق المستويات اللغوية في بعدها المجازي، إذ يحاول المبدع من خلاله تشفير النص عن طريق البلاغة[٢].

إذا كان الانزياح التركيبي انتهاكاً للغة الإعتيادية، أو خرقاً لقوانينها –كما مرّ في المبحث السابق – فإن الانزياح الدلالي هو الخروج من معنى ممكن، إلى آخر مقنع ومستحيل. ويرى (جاكوبسون)، في هذا الشأن، ان الانزياح الدلالي هو "الخروج من قواعد الاختيار للرموز اللغوية، مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو صفة مكان الموصوف، أو الغريب بدل المألوف"[٣].

أي: إعطاء دلالة مجازية للفظة. وبهذا يمثل المجاز– بأشكاله المتنوعة من التشبيه والإستعارة، والكناية والرمز – عماد هذا النوع من الانزياح، حيث يتم استبدال المعنى الحرفي المعجمي بالمعنى المجازي الإيحائي. بمعنى التحول من المدلول الأول (المعنى المفهومي)، إلى المدلول الثاني (المعنى الانفعالي)، من خلال خرق قوانين اللغة، وإعادة خلق علاقات جديدة متلائمة بين المدلولين. وهو ما يسميها (كمال أبو ديب)، بـ(الفجوة: مسافة التوتر)، إذ يقول: "إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة، لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلق لما اسميه: الفجوة: مسافة

---

[١] بنية اللغة الشعرية، جان كوهين (سابق): ٦٧.

[٢] ينظر: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عبد الله خضر محمد، عالم الكتب الحديث، لبنان، ط١، ٢٠٠٣: ٥٠.

[٣] قضاياً الشعرية، (سابق): ٦١.

التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة، وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأصلية، وفي بناها التركيبية، وفي صورها الشعرية"[١].

تنحصر مباحث الانزياح الدلالي في مقولتين هما: الأصل المثالي، ثم الانحراف عنه. وعلى الرغم من أن الانحراف هو الأساس في بحث الانزياح الدلالي، فإن تعيينه ينتج من تحديد الأصل الذي يقاس عليه. وتنوع هذا الأصل يشمل كثيراً من المقولات الدلالية في وضعها المثالي ليتشكل منها جوهر النظرية العربية في الشعرية. وينطبق هذا على المباحث الدلالية كالمجاز، والإستعارة، والتشبيه، والكناية، والرمز، وعلى المحسنات المعنوية كالمطابقة، والمشاكلة، والإرصاد، والمزاوجة، والتورية، والجمع، والتفرق، وغيرها. وليس في النية أن نستعرضها جميعها، بهدف الإيجاز والتركيز على الموضوعات الأساسية، فيكفي أن نركز على المجاز وأشكاله المتمثلة في: التشبيه، والإستعارة، والكناية، والرمز.

أولاً: التشبيه

بما أننا تطرقنا إلى التشبيه في الفصل السابق، لذا سنتجاوز تعريفه، ونركز على علاقته بالانزياح الدلالي. تتجلى تلك العلاقة في: "الوصف بالندرة... إذ أن الندرة هنا، لا تكون إلا بالإتيان بما لم يكن قبلاً، أو بما قلّ وقوعه وندر"[٢]، وتتجلى كذلك في الرابط بين التشبيه، والانزياح، بوصف التشبيه يدل على فطنة الأديب وبراعته.

ولعل أبلغ درجات التشبيه هو خروجه إلى الانزياح، وهو استعمال المبدع التشبيه المقلوب، أو المعكوس، الذي يدل على فرادة الأسلوب، كما ورد في مقالة: (من يقتل خمسين عربياً يخسر قرشاً)، للأديب: (محمود درويش)، وهي مقالة قصصية تدور حول أحداث (كفر قاسم)، التي تعرض لها الشعب الفلسطيني على يد الجيش الإسرائيلي، يقول فيها: "وفكرت. السيارة تبعد عني عشرين إلى خمسة وعشرين متراً، وشعرت بقوة هائلة تنفضني، ووقفت ورحت أركض. لم أدر كيف

---

[١] في الشعرية، كمال أبو ديب (سابق): ٢٨.

[٢] الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٢: ١٢٣.

قفزت عن سياج أمامي، كأفعى تطلق وحيفاً. كنت أركض في اتجاه موازٍ للسيارة دون أن أعي. ومثل المطر إنهمر الرصاص في اتجاهي، واختلط صوت الرصاص بزعيق النساء، وأصوات إرتطام أجسادهن بالأرض"[١].

ورد التشبيه في النص ، مرتين. الأولى، في قوله: (قفزت عن سياج أمامي كأفعى تطلق وحيفاً). والأخرى، في قوله: (ومثل المطل إنهمر الرصاص في اتجاهي).

نلحظ أن التشبيه – في الحالتين – لم يأت على وفق الترابط المنطقي بين الأشياء، أو بين الركنين الأساسين للتشبيه (المشبه والمشبه به)، ففي الجملة الأولى شبّه (الراوي) نفسه كأفعى تطلق وحيفاً، ومن المعلوم أن الأفعى لا تقفز إلا حينما تكون في موضع الهجوم الذي يعقب شعورها بالتهديد، مستعملة أحد أسلحتها الدفاعية والهجومية (الوحيف) في حين أن (الراوي)، كان مهزوماً خائفاً لا يمتلك أية أسلحة، سواء أكانت دفاعية، أم هجومية، سوى هروبه. مما جعل هذا التشبيه منزاحاً، كونه نادر الحدوث. فلم نقرأ تشبيهاً لأحد يتخذ من حركة المنهزم الخائف مشبهاً بحركة أفعى تطلق حيفاً مشبهاً به. ولو أن (درويش) إكتفى بكلمة (أفعى) للمشبه، من دون أن يضيف إليها جملة (تطلق وحيفاً)، لتمكّن القارئ أن يتصور المعنى المنطقي للتشبيه، في أن الشخص انطلق مسرعاً وخائفاً، وشبّه سرعة هروبه، بحركة أفعى. بيد أن وجود جملة (تطلق وحيفاً) خلق تناقضاً بين ركني التشبيه، مما أنشأ لدى المتلقي (الفجوة: مسافة التوتر)، على حد رأي (كمال أبي ديب)[٢]. الفجوة ، في صعوبة تكوين وجه الشبه بين شخصية (الراوي)، وهو يهرب مسرعاً لإنقاذ نفسه من جهة، وبين الأفعى وهي تطلق وحيفاً من جهة أخرى. وهذه الفجوة تخلقها العلاقة اللامتجانسة، وغير الطبيعية، بين الخصائص التي يمتلكها إنسان هارب خائف، وبين أفعى تطلق وحيفاً، مما ساعدت تلك الفجوة على خلق مسافة توتر تنتاب المتلقي بين حالتين غير متجانستين، في محاولة منه على إيجاد تأويل مناسب يردم بها الفجوة.

---

[١] من يقتل خمسين عربياً يخسر قرشاً (مقالة)، محمود درويش، من كتاب: يوميات الحزن العادي، محمود درويش، مركز الأبحاث الفلسطيني، بيروت، ط١، ١٩٧٣: ٧٠:

[٢] ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، (سابق): ١٦.

وبالرجوع إلى النص، والوقوف عند الحالة الشعورية التي كان عليها (الراوي)، نجد أنه فاقد للوعي، والحركات التي صدرت منه كانت بلا وعي أو تفكير، إنما هي إجراءات غريزية من اجل أن ينقذ نفسه: (كنت أركض في اتجاه موازٍ للسيارة دون أن أعي). وحالة اللاوعي هذه تناسب التشبيه غير المتجانس بينه وبين الأفعى. فالإرباك الذي أصابه شبيه بالإرباك الذي يمكن أن يصيب أفعى، فيصدر منها سلوك لا يتناسب وطبيعتها. ولاسيما وأن المفعول به محذوف من الفعل (أعي) ليدل على عدم قدرة (الراوي) من تحديده.

أما في التشبيه الآخر: (ومثل المطر إنهمر الرصاص في اتجاهي)، فمن المعلوم أن استعمالات لفظة (المطر)، لدى أكثر الأدباء، هي للدلالة على الخير والغيث، لما له من تأثير على إدامة الأرض وإزدهارها. فهي تشير إلى ذلك المغزى في تداولها في النصوص الأدبية حتى غدت رمزاً تدلّ عليه.

أما في النص السابق، فإنها جاءت بمعنى مغاير تماماً، إذ جعلها: (محمود درويش) مشبهاً به للرصاص، في محاولة منه لوصف كثافة الرصاص الموجه إليه، في ذلك المشهد المأساوي. وبذلك يكون التشبيه قد انتقل من محور تناسقي إلى محور آخر متناقض، خالقاً فجوة: مسافة توتر حادة، تمنح المتلقي هوية جديدة ضمن بنية النص، على مستوى تصوري صرف، يتجسد في المسافة الطبيعية الكامنة في الدلالات العميقة لكلمتي: (المطر – الرصاص) طرفي التشبيه. يأتي التركيب ليرفع الذروة المعاكسة، لأنها تخلق فجوة عبر التضاد، وعبر الرابط الأسطوري لكلمة (المطر)، في تضامنها مع كلمة (الرصاص)، ضمن تركيب واحد، ليجسد (الكاتب) رؤيا عميقة جديدة مغايرة للرؤيا المتضمنة للتعبير: (ومثل المطر إنهمر الرصاص في اتجاهي). رؤيا تخلق بين (المطر) و(الرصاص) تواشجاً عميقاً متبادلاً، فليس (المطر) خيراً في الأحوال كلها، وإنما هنالك الموقف الذي يمنح الأشياء معنى جديداً تتناسق والحالة النفسية التي تكون عليها (الشخصية). وهكذا تنشأ الفجوة: مسافة التوتر على صعيد وضع اللامتجانس في بنية المتجانس، والترابطات والتضمينات والصور التي تثيرها كل من (المطر – الرصاص)، وهي خصائص يتأكد فيها بعدان: التشابه، والتضاد في آن واحد.

في نص آخر يرد التشبيه، في مقالة: (ذكريات مع الفنان الراحل يحيى جواد)، للأديب: (رشدي العامل)، بنمط آخر غير معتاد، وهي مقالة سيرية، يتحدث فيها (رشدي العامل)، عن ذكرياته التي جمعته مع الفنان: (يحيى جواد)، يقول فيها: "يا للذاكرة تنوء بعبء السنوات العجاف، أحياناً تتوهج كالبرق يومض بين بيادر الغيوم، أو ترقص كضحكة طفل تدهشه ألوان قوس قزح. أحياناً يغادرنا اللون والوهج فتكبو في بئر مظلم لا قرار له.. إنها الحياة التي لا تكاد تهب حتى تتراجع عن عطاياها. لقد فرقتنا، يحيى وأنا، سنوات لم نلتق فيها حتى مررت يوماً بالمرسم، فأدهشني أن أراه مغلقاً"[١].

المشبه في النص، هو: (السنوات العجاف)، والمشبه به: (البرق)، وهو تشبيه غير معتاد، وذلك في موضعين:

الأول : أن السنوات العجاف في ذاكرة أي شخص، تكون ثقيلة وبطيئة. فيجد الذي تمر به مشقة في تجاوزها. في حين أن (البرق) المشبه به، يجيء مسرعاً خاطفاً، وبذلك يكون تشبيه (السنوات العجاف) بالبرق، تشبيها انزياحياً، نتيجة التضاد الذي يمكن تمييزه بين المعنيين، الذي ساعد بدوره، على خلق صورة غير متجانسة للوهلة الأولى، فتنشأ الفجوة لدى المتلقي في صعوبة ربط (السنوات العجاف)، (بالبرق) .

الثاني : أن (البرق) كثيرا ما يصاحبه المطر الذي يدل على الخير ، نقيض السنوات العجاف. ولاسيما حينما نكمل قراءة النص، والعبارة التي جاءت بعد المشبّه به، بقوله: (يومض بين بيادر الغيوم)، لما تتضمنه كلمتي (بيادر والغيوم) من مدلولات على الخير والعطاء، على نقيض المعنى الذي دلت عليه كلمة (العجاف).

هذا التناقض بين طرفي التشبيه خلق فجوة لدى المتلقي، التي بدورها كانت سبباً لإيجاد مسافة توتر، مما حدا به إلى البحث عن آلية ترابط ذهني يمكن معها أن تستقيم الصورة الشعرية التي وردت في النص. ولكي ندرك الأثر العميق الذي يمكن

---

[١] ذكريات مع الفنان الراحل يحيى جواد (مقالة)، رشدي العامل، مجلة الأقلام، العراق، ع: ٧، يوليو ١٩٨٨: ١١٨.

أن تدركه صورة غير متجانسة كهذه، علينا أن نتحسس مواطن الإقحام في إيراد طرفي التشبيه في موضع كهذا، وأسباب ذلك الإقحام، وبالرجوع إلى النص السابق، والوقوف على موضع التشبيه الآخر –في النص نفسه – المتمثل في عبارة: (ترقص كضحكة طفل تدهشه ألوان قوس قزح)، يتضح لنا، أن (السنوات العجاف)، ترد في الصورة مسرعة، ولاسيما مع وجود كلمة (أحياناً)، التي جاءت في التشبيه الأول. ذلك أن ضحكة الطفل مع دهشته برؤية ألوان قوس قزح، تكون مسرعة، وتنتابها الدهشة المفضية إلى الخوف لحظة نظر الطفل إليها. وهي نظرة بطبيعتها سريعة ومتوهجة كما (البرق يومض بين بيادر الغيوم). وتلك محاولة من (الكاتب) إلى جعل تلك الذكريات التي يدور حولها النص، مدهشة تلقي بظلالها على نفسيته بما يتناسب ومكانة الشخصية التي تسلط عليها الذكريات.

ويطرح مفهوم الإقحام –بوصفه مصدراً للشعرية – امكانية فيض الشعرية مما هو غير شعري، مما يثير إشكالية أصيلة في التراث النقدي لمفهوم الشعرية عند العرب عبر تطورها. وهي إشكالية إمتلاك العنصر المفرد للشعرية، أو عدم إمتلاكه لها. لقد نفى التراث النقدي، إبتداءً من (عبد القاهر الجرجاني)، ووصولاً إلى النقد المعاصر ، أن تكون اللفظة المفردة شعرية أم غير شعرية بنفسها، إنما يتحدد ذلك في سياق معين، وتركيب يفيض بشعرية غنية. وبالرجوع إلى المثال السابق، لا يتسنى لنا من تلمس الشعرية بمجرد النظر إلى المعنى المعجمي للكلمات التي وردت في التشبيه: (سنوات – عجاف – تتوهج – برق – بيادر – غيوم)، ولكن، من خلال هذا التراصف التعبيري للكلمات، نستطيع تحديد بواطن الشعرية والانزياح في التشبيه.

ومن هنا تكون الشعرية جوهراً لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه، أو تقارب، بل هي نقيض ذلك. إذ أنها تتجسد بصورة أكثر فاعلية في اللامتجانس، واللاتشابه، أو اللاتقارب، لأن الأطراف المتجانسة تعني الحركة ضمن الاعتيادي والمألوف، أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك، أي: الشعرية.

ثانياً: الإستعارة

حظيت الإستعارة باهتمام الدراسات اللغوية والبلاغية –القديم منها والحديث – ويرجع هذا إلى ما تضفيه على الكلام من رونق وزخرف، فضلاً عن المعنى والدلالة، حتى باتت محور اهتمام الدارسين في مختلف العصور والأمم. ومهما اختلفت الآراء حولها، إلا أنها تتفق في نهاية الأمر على أن غرض الإستعارة عادة هو المبالغة والتلميح الذي يغني عن التصريح[١]. فضلاً عن التركيز والإيحاء، وكثافة التعبير التي تبنى على جمال الصورة واختزال التعبير.

وحينما تغدو الإستعارة إحدى أدوات الانزياح، فإنها تنتج علاقات غرائبية جديدة بين الأشياء، "تنعكس عن طريق الإستعارة عرضاً فيه غير قليل من الغرابة والغموض، حيث يفطن المتلقي لما كشف عنه المبدع وبنى عليه تصوره"[٢].

وقيمة الإستعارة أنها رؤية أخرى للشيء، من شأنه أن تبدّل بعض المقاييس، وقد ترفع الموجودات أحياناً إلى مستوى كياني أعلى[٣]. كأن تخلع على الجماد بعض طبيعة النبات، أو على النبات والجماد والحيوان، بعض طبيعة الإنسان. ومن هنا تكون الإستعارة انزياحاً، وخرقاً للمعهود. وقد تكون عكس ذلك، أي: أن تخلع على الإنسان طبيعة الجماد، أو النبات، أو الحيوان، كما فعلت الأديبة: (أحلام مستغانمي)، في مقالتها: (أدب الشغّالات)، حينما شبهت الفتاة التي كانت تعمل عندها (خديجة)، بـ(فأرة بيضاء)، بقولها: "كنت أنفق كثيراً من وقتي لأجعل منها فتاة شاعرة ومشتهاة، حتى انتهى بي الأمر إلى العمل زنجية لديها، بكتابة رسائل حبّ لحبيبها نيابة عنها. خديجة التي كانت زنجيتها، حسب التعبير الفرنسي، والكاتبة التي تختفي خلف أحاسيسها وقلمها، كانت في الواقع فأرتي البيضاء، ومختبراً لتأملاتي الروائية"[٤].

---

[١] ينظر: البلاغة العربية – أصولها وامتداداتها، د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩: ٢٩٩.

[٢] الانزياح في التراث النقدي والبلاغي (سابق): ١٣٨.

[٣] ظاهرة الانزياح في سورة النحل –دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير تقدمت بها: هدية جيلي، إلى مجلس كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، الجزائر، ٢٠٠٧: ١٤٣.

[٤] أدب الشغّالات (مقالة)، أحلام مستغانمي، مجلة التضامن، لندن، ع: ٦، نوفمبر ١٩٩١: ٣٤.

وردت الإستعارة في النص – بقولها: (فأرتي البيضاء) التي جعلتها مشبها به (لخديجة)، على الرغم من كونها زنجية، أي: سوداء اللون. إلا أن: (مستغانمي)، جعلت من هذا التشبيه على غير المألوف، فهي من جهة خلعت على الإنسان (خديجة)، طبيعة الحيوان (فأرة)، ومن جهة أخرى أتت بالطباق في اللونين: (الأسود – الأبيض). مما شكل انزياحاً واضحاً أفضى بدوره، إلى الشعرية التي مكمن وجودها في الانزياح والانحراف عن الحقائق المتواضع عليها. منح هذا الأمر، (الكاتبة) مرونة في نسج الصور، وحرية في الخلق، وتداعياً في الأفكار، لتبعث – من خلاله – الدهشة في ذهن المتلقي. فكيف لفتاة سوداء، أن تكون فأرة بيضاء؟!! يتسع التعبير المجازي لأكثر من معنى، وينفتح على غير قراءة، كفضاء دلالي متعدد الإحتمالات والدلالات، التي يفضح عن بعضها من خلال اتخاذ تقنية التأويل[١]، منطلقاً لقراءته وفك شفراته، لا القراءة الظاهرية الصريحة، أو السطحية، بل من خلال، الولوج إلى عمق الدلالة، وملامسة المعنى الإيحائي.

وبالرجوع إلى نص (مستغانمي) ، نلحظ أن (الكاتبة)، آثرت استعمال مصطلح (فأرتي البيضاء)، للدلالة على طبيعة العلاقة غير الاعتيادية، التي كانت تربطها مع شغّالتها (خديجة)، فهي من جانب (مختبراً لتأملاتي الروائية)، ومعلوم أن (الفأرة البيضاء)، تستعمل للإختبارات الطبية والعلمية. ومن جانب آخر، مدى تعلق (الكاتبة)، بالفتاة، رغم عملها الذي لا يتعدى أن تكون شغّالة في بيتها: "أمي كانت تحلف بأغلظ الإيمان، بأن الفتاة سحرتني، حتى أني منحتها أجمل ثيابي، وكنت أعيرها مصوغاتي وحقائب يدي، لمواعيدها العشقية، وأبذل من الجهد والعناء في تحويلها، من فتاة كانت قبلي تغسل ثيابها على ضفاف النهر، إلى فتاة من هذا العصر"[٢].

وبالنظر إلى الضمائر الواردة في النص – نجدها تعود إلى شخصين: (أحلام – خديجة)، بشكل متكافئ تقريباً، فالضمائر التي تعود إلى (الكاتبة)، هي في

---

[١] ينظر: في السيميائيات العربية، عتّاق قادة، دار الرشاد، الجزائر، ط١، ٢٠٠٤: ٩١.

[٢] أدب الشغّالات (سابق): ٣٤.

الكلمات: (أمي – سحرتني– أني– ثيابي– مصوغاتي– يدي– أبذل – قبلي)، وفي المقابل فإن الضمائر التي تعود للفتاة، هي في الكلمات: (الفتاة – منحتها – أعيرها – مواعيدها – تحويلها – كانت – تغسل).

هذا التقارب في إيراد الضمائر، يشير إلى أن الشخصيتين، بمنزلة واحدة، وهو أمر خارج عن المألوف في علاقات اجتماعية كهذه، ويدل أيضاً على مدى تعلق (الكاتبة) بالفتاة، هذا التعلق الذي تجاوز طبيعة العلاقة بين الإثنتين.

وبذلك تكون الإستعارة، قد تجاوزت الحقيقة بنقل الكلمة إلى غير مجالها المألوف، والمعتاد، على أساس المشابهة بين الطرفين.

في مقالة أخرى (لأدونيس)، تحمل العنوان: (عداوة الشعراء/ صداقة الشعر)، يتحدث فيها عن علاقات الشعراء وتداخل الشخصي منها بالإبداع يكرس فيها (أدونيس) علاقته بالشاعر: (صلاح عبد الصبور)، للحديث عن علاقات، الشعراء مع بعضهم. تجيء الإستعارة فيها، للتمايز بين الشاعرين: (أدونيس وعبد الصبور)، يقول فيها: "أن تكون اللغة في مستوى الأشياء تلتصق بجلدة الحياة، المكسوة بغبار الأيام، وتعب التأمل. ذلك هو الباب الذي دخل منه صلاح عبد الصبور إلى الشعر. أو لنقل أنه من سلالة شعرية تنحو هذا المنحى، وكان في علاقته مع هذه الأشياء، يؤثر الوشوشة على الصراخ، والمبالغة على المثابرة، والرضى [هكذا] على الغضب، في مناخ من الحساسية شبه الفاجعة. وفي هذا ما يجعلني أميل إلى أن أصف شعره بأنه وسط لمسرحة الكآبة، وللهوامش مصادفات الذاكرة: زهرة هنا أكثر ذبولا، زهرة هنالك أقل عطشاً"[١].

تشكل الإستعارة –في النص – انزياحاً دلالياً، من خلال الثنائية الضدية القائمة على الطباق إبتداءً من العنوان: (عداوة – صداقة) ولوجاً إلى النص. تلك التي زخر بها، يبدو معها (الشاعر). الذي شكل محور النص – عالقاً في شبكة من العلاقات التي لا يستطيع الإفلات منها. صنعتها المفارقة بين واقعه من جهة، وبين إبداعه الشعري من جهة أخرى.

---

[١] عداوة الشعراء/ صداقة الشعر (مقالة)، أدونيس، مجلة الكرمل، فلسطين، ع: ٤، أبريل ١٩٨٢: ٣٧.

اتسمت لغة شعر (عبد الصبور) بالواقع الذي نشأ فيه، فاتسمت لغته الشعرية به، وصفها (الكاتب)، فقال: (تلتصق بجلدة الحياة، المكسوة بغبار الأيام، وتعب التأمل). لقد تمثلت الإستعارة هنا بصور تجسيدية، من خلال لغة الشاعر، المتأثرة بالواقعية: (تلتصق – المكسوة – تعب)، وهي علاقات جديدة، وردت على غير المألوف، نبّه إليها (أدونيس)، وعرضها عن طريق الإستعارة، عرضاً فيه غير قليل من الغرابة، والغموض، إلى أن يفطن المتلقي لما كشف عنه المبدع، وبنى عليه تصوره. فاللغة الشعرية التي جاءت بها قصائد (صلاح عبد الصبور)، لغة واقعية، استمدت حيويتها ونبضها الشعري من الواقع المكسو بغبار الأيام، والمتعب نتيجة التأمل، ثم يرد التقابل في النص: (الوشوشة على الصراخ – المؤالفة على المنابذة – الرضا على الغضب)، ليوشح الصلة بين متن النص، وعنوانه القائم على الطباق: (عداوة – صداقة).

يسيطر المستوى البنائي للنص – القائم على التقابل بين الأضداد – ليشمل الإستعارة، كما في قوله: (زهرة هنا أكثر ذبولاً – زهرة هنالك أقل عطشاً).

ولعل الملفت للنظر– في هذا الموضع الذي يعكس صورة الانزياح – هو ورود كلمة: (أكثر) في جملة يصف بها (الكاتب)، تدني مستوى الشاعر في مواضع. وكلمة: (أقل)، وهي تشير إلى إرتفاع مستواه في مواضع أخر من شعره، هذه العلاقة التي أوجدتها الإستعارة، جاءت على غير المألوف، كما تدل عليه الألفاظ:

أكثر ⟵ إنخفاض

أقل ⟵ إرتفاع

(فالكاتب) حاول الإفادة من الإثراء الدلالي، الذي تحقق، من خلال مفارقة مبنية على إثبات معنى جديد للشيء. وأعني به استعمال (أكثر) مع إنخفاض، و(أقل) مع إرتفاع. ليظهر المعنى المثبت بإستعارة تقابل دلالي للمعنى المزاح مما حقق انزياحاً أسلوبياً واضحاً.

في كل إستعارة يتم تناول شيء ما عبر شيء آخر، وهي جوهر إدراك لمشابهة قائمة، أو مكتشفة بين الأشياء. وهذه المشابهة هي العنصر الطاغي في

النص السابق (تناول شيء عبر شيء آخر). فقد جعل (أدونيس)، من شعر (صلاح عبد الصبور)، أزهاراً، ترد ذابلة في مواضع، ونضرة في مواضع أخر، جاعلاً من المشابهة إحدى مظاهر الشعرية في النص، بقدر ما تمنح الفرصة لإدراك المغايرة، أو تأكيد التضاد، وإضاءته وبلورته. يقول (كمال أبو ديب)، في هذا الشأن:

"إن المشابهة شعرية بقدر تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدلي، أي: في علاقات تشابهها وتضادها أو تمايزها"[١].

ومجيء (أكثر) التي تدل على إنخفاض مستوى شعر (عبد الصبور)، ثم مجيء (أقل)، لتدل على إرتفاعه، هي مشابهة للطبيعة المتمايزة بينهما أو للتضاد القائم بين: (أكثر – إنخفاض) وبين: (أقل – إرتفاع)، مما تسنى لهذه المشابهة على توليد طاقة شعرية حفل بها النص.

ثالثاً: الكناية

ذكرنا في الفصل السابق، أن الكناية، يقصد بها: أن تتكلم بشيء وتريد غيره، يقال: كنّى عن الأمر بغيره، ويُكنّى كتابة، إذا تكلّم بغيره مما يستدل عليه[٢]، وخير من تناول العلاقة التي تربطها بالانزياح –في التراث النقدي – هو: (عبد القاهر الجرجاني)، الذي يقول فيها: "إن المتكلم يعدل عن التصريح بالمعنى المراد إثباته، إلى ذكر ما يلزم من هذا المعنى"[٣]، مما يتضح منه مدى الارتباط بين الكناية والانزياح.

أما في النقد الحديث، فقد أصبحت أكثر صلة بالانزياح، من خلال قدرتها على رسم حركة الذهن، وتحولاته من جانب إلى آخر. لذلك فقد عدّها المحدثون على أنها: "بنية ثنائية الإنتاج، حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي، له إنتاج دلالي موازٍ له تماماً يحكم مواضعه، لكي يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة

---

[١] في الشعرية: ٣٤.

[٢] ينظر: لسان العرب، مادة: (كنى).

[٣] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ١٩٨٤: ١٠٥.

الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللزوم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوب، فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة"[١].

ولعل نقطة الارتكاز التي تتلقي فيها الكناية بالانزياح، تتمثل في: "أن التعبير بالكناية يعطي مجالاً أرحب في التعبير، والتخلص مما لإيراد التصريح به لأمر يقتضيه السياق"[٢]. الأمر الذي يجعل الانزياح أداة للانحراف بالدلالة يغلب فيها الجانب التأثيري للغة على جانبها الإيصالي.

(أرض الأبطال)، مقالة، كتبها الأديب: (سعيد عقل)، وهي مقالة قصصية تدور أحداثها في مدينة (زحلة)، وهي احدى المدن اللبنانية من قضاء زحلة في محافظة البقاع. يقول، (سعيد) في وصفها: "الله . مدّها بهذا النهر، شريطة من لُجين ولا أجمل تترقرق وسط الشجر الملتف. فاستطاب الرومان على تلك الضفاف صيد النمر، وطارت لها شهرة إلى أقاصي الإمبراطورية، فقصدوها من هليوبوليس، وبيريت وربما من أبعد، وقنصوا على حواشيها، ورقصوا، وقصفوا. بلى كان قد أهرق هنا خمر وثني كثير قبل أن يشرب الزحليّ العرق، الذي سيسميه أيضاً: دموع العذراء"[٣].

في النص، وردت عبارة: (أهرق هنا خمر وثني كثير)، وهي كناية عن الدماء الكثيرة، على أثر الصراعات الدموية التي دارت على أرض (زحلة)، وهي صراعات، دينية بدلالة اللفظ (الوثني). وقد وردت عبارة (خمر وثني)، انزياحاً وعدولاً لعبارة أكثر منها تصريحاً للحقيقة، وهي عبارة (دم مقدس)، وما كان من (الكاتب) إلا أن يفاجئ المتلقي باختيار ذلك المصطلح الوارد في النص بدلاً عنه، ليوحي إلى هول المرحلة التي سبقت الاستقرار، (قبل أن يشرب الزحليّ العرق)، كناية عن الاستقرار

---

[١] البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٧: ١٩٨.

[٢] دراسة أسلوبية في سورة الكهف، رسالة ماجستير تقدم بها: (مروان محمد سعيد)، إلى مجلس كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠٠٦: ١٨٦.

[٣] أرض الأبطال (مقالة)، سعيد عقل، من كتاب: سعيد عقل شعره والنثر، بنت يفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٦، ١٩٩١: ٣/٢٧ – ٢٨.

الذي حظى به أهل المدينة، حيث أن عبارة (قد أهرق هنا خمروثني)، جاءت توضيحاً للإجابة (بلى)، التي أعقبت مرحلة دخول الرومان، وما فعلوه على أرضها: (قنصوا على حواشيها، ورقصوا، وقصفوا). وما من مصطلح أكثر توضيحاً للأفعال المتجانسة (قنصوا – رقصوا – قصفوا)، سوى مصطلح (خمر وثني)، الذي يشير إلى الفعل (رقصوا)، بتوسطه للفعلين: (قنصوا وقصفوا)، جاء مصطلح (خمر وثني) ليوحي إلى الجناس الذي جمع الأفعال الثلاثة، ويوضح الصلة بين (الرقص) من جهة، وبين (القنص) الذي سبقه، و(القصف) الذي تلاه، من جهة أخرى.

يستهل (سعيد عقل)، مقالته عن مكانة (زحلة) بالوقت الحاضر– عصر الكاتب – ويوحي إلى الأسباب التي جعلت منها مدينة تحظى بمنزلة كهذه، يقول: "ولابد أن يكون آباؤنا عملوا لزحلة العجب حتى بات ذكرها إلى هذا الحدّ محبباً"[١]، وبعد ذلك، يسرد ما حصل عليها من خلال النص –موضع الشاهد – فيرسم فيه صورة للموت، بيد أنه لم يكشف ذلك بشكل مباشر أو صريح، وإنما اعتمد عنصر المفاجأة في كسر توقع المتلقي، مما أدى إلى انحراف المدلولات إلى آفاق إيحائية بعيدة، من خلال الاحساس القائم على ربط دلالة الفقرات التي تكونت منها المقالة. فالصورة التي أوحى بها النص حملت صبغة ذات تراكيب ضديّة، بين: (القنص – الرقص)، وتفاعليّة بين: (الرقص والقصف)، وتوالديّة بين: (الخمر والدم)، بمعنى أنها تحتوي على عناصر متضادة، في سياق متناقض يوحي إلى هذه المرحلة من وجود المدينة، ومع هذا الانزياح الدلالي القائم على الكناية، يكون النص قد اكتسب صبغة شعرية، قامت على تحويله من نص نثري إعتيادي، إلى نص نثري إيحائي يزخر بالشعرية.

في مثال آخر –عن الكناية – يتحدث (بدر شاكر السياب)، في مقالته: (كنت شيوعياً)[٢]، عن ذكرياته، قائلاً: "ولم تمض بضعة أيام حتى صدرت جريدة

---

[١] أرض الأبطال (سابق) : ٢٧.

[٢] مجوعة من المقالات الأدبية السيرية، نشرها (السياب) تباعاً في جريدة: (الحرية) البغدادية، لصاحبها ورئيس تحريرها: (قاسم حمودي المحامي)، تحدث فيها (السياب) عن إرتباطه بالحزب الشيوعي العراقي.

(شهباز)، التي يصدرها حزب تودا علناً، وهي تحذر الحكومة الإيرانية والدكتور مصدق [رئيس الوزراء]، من مؤامرة أمريكية قذرة لقلب نظام الحكم... وفكر الرجل [مصدق] أنه إذا ألقى القبض على هؤلاء الرجال، فسيمهد بذلك طريقاً خالياً يجتاحه الشيوعيون، وإذا إستولى الشيوعيون على الحكم فسوف يشنقونه، أما إذا صحّ ما قالوه عن المؤامرة الرجعية، فإن الرجعيين إذا فازوا فلن يناله منهم أكثر من السجن بضع سنوات، وهكذا نام تحت بطانيته منتظراً ما عسى أن يأتي به القدر"[١].

وردت في النص ، عبارة: (نام تحت بطانيته)، كناية عن تقاعس رئيس وزراء إيران (مصدق)، من التصدي للمتآمرين، وآثر الجلوس إلى ما ستؤول إليه الأمور، على الرغم من معرفته المسبقة بما تآمر عليه الإنقلابيون . في حين أن عبارة (نام تحت بطانيته) توحي للمتلقي بجهل الشخص عن معرفة ما يجري ، ذلك لأن الذي (ينام تحت بطانيته) لا يعلم ما يجري حوله، إلا أن (السياب) عمد إلى انحراف المعنى من الجهل بالشيء إلى المعرفة به. والطمأنينة لما ستؤول إليه الأمور، لأن (مصدق) كان بين خيارين: إما أن يتصدى للإنقلابيين المقربين منه، وبذلك تفرغ الساحة للشيوعيين، وإما أن يتركهم ليستولوا على الحكم، وبما أن الاختيار الثاني أهون عليه، فإنه (نام تحت بطانيته) مطمئناً لحسن اختياره، فتحولت دلالة العبارة، عن الصفات التي يريد (الكاتب) إثباتها في الشخصية، من دون أن يكشف عنها صراحة، بل يجعل منها إشارة تقود القارئ للتعرف على (الشخصية) بسماتها الداخلية.

فالكناية التي تتضح للمتلقي –في هذا النص – تكشف عن السمات الداخلية والنفسية، التي كان (مصدّق) يتحلى بها، فأشار (السياب) إليها، مؤثراً الإيحاء على التصريح، تاركاً المجال للمتلقي أن يفسر ويتأمل ما شاء من النص، ومن تلك الحقائق التي أوحت بها تلك العبارة المكنية، هي: تصديق (مصدّق) للخبر الذي نقله إليه الشيوعيون، وطبيعة العلاقة التي تربطه بكل من الشيوعيين، والمقربين

---

[١] كنت شيوعياً– الحلقة الثانية (مقالة)، بدر شاكر السياب، جريدة الحرية، العراق، ع: ١٤٤٢، ١٦/آب/١٩٥٩. كما وردت في كتاب: كنت شيوعياً، بدر شاكر السياب، أعده للنشر: وليد خالد احمد حسن، منشورات الجمل، بغداد، ط١، ٢٠٠٧: ١٤ – ١٥.

(الإنقلابيين)، تلك العلاقة التي يشوبها انعدام الثقة بينهم جميعاً، وكذلك تكشف عن مكر (مصدق)، وضعفه في آن واحد، حيث آثر السجن بضع سنوات على الموت.

وبذلك تكون الكناية قد أعطت مجالاً أرحب في التعبير، ومن خلالها تخلص (السياب) مما لا يراد التصريح به. فغلب الجانب التأثيري للغة المقالة على الجانب الإيصالي.

رابعاً: الرمز

لما كان الرمز، هو اللفظ القليل المشتمل على المعاني الكثيرة، موحي إليها ودال عليها. أي: هو تكثيف للمعاني، فإن اللغة الوضعية بأساليبها التقليدية، لا تقوى على التعبير عن النواحي النفسية المستترة لدى الأديب[١]. ولجوء الاديب إلى الإيحاء راجع إلى أن اللغة– بأساليبها المتعارف عليه – غير قادرة، وعاجزة أمام استيعاب تجاربه المعقّدة الغامضة، لذا نراه –أحياناً – يلجأ إلى أسلوب غير مباشر، يمثل انحرافاً وعدولاً عن المتعارف عليه، فيتجاوز البسيط إلى المعقد.

من هنا، تنعكس العلاقة التي تربط الانزياح بالرمز، تلك العلاقة التي: "تتشكل في النص بين عناصر حاضرة فيه، وأخرى غائبة"[٢].

فالحاضرة هي الرمز، والغائبة هي المرموز إليه، مما ينطوي عليه الرمز من دلالات، أو ما يضفيه الأديب من عنده عليه، مما قد لا يشتمل عليه الرمز أصلاً. الأمر الذي يتوقف على قوة الأديب في توجيهه إلى حيث يشاء. مثل ذلك، ما ورد في مقالة: (الشاعر العربي المعاصر والتراث)، للأديب: (عبد الوهاب البياتي)، التي تدور حول الصراع التقليدي بين القديم وأنصاره، من جهة. وبين الجديد ومن يدعو إليه، من جهة أخرى. أي: بين العكوف على التراث والأصالة، وبين الانفتاح على العالم وروح المعاصرة. يقول (البياتي) فيها: "لقد ظلت أجيال بعد أجيال في الفكر العربي الحديث، أسيرة هذا التناقض الشكلي المفتعل، بين ذاتنا القومية الأصيلة، والحضارة العالمية المعاصرة. كان السلفيون من أدبائنا ومفكرينا يرون في التراث

---

[١] ينظر: الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار عودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣: ٣٩٨.

[٢] شعرية الانزياح – دراسة في جمال العدول، خيرة حمرة الدين، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، الأردن، ط١، ٢٠١١: ٥٦.

ملجأ لهم من الرياح القادمة من وراء البحار، وكان المجددون يرون فيها قوة دافعة للشراع المطوية الساكنة منذ قرون وقرون"[١].

تستحيل كلمة (الرياح) –في النص – رمزاً، تشير إلى روح المعاصرة الوافدة من الغرب، وتحديداً من أوربا (القادمة من وراء البحار)، فكلمة (الرياح) تحمل دلالتين –في النص – على وفق استقراء كل طبقة من الطبقتين المتصارعتين: (أنصار القديم وأنصار الجديد)، فالأولى ترى فيها قوة تشوه الأصالة وتبعد المجتمع عن تراثه وهويته، وهو ما يخلفه الإعصار في المكان الذي يزوره، في حين أن الطبقة الثانية ترى فيها قوة تحرك السبات فيها إلى الأمام، وبذلك يتأرجح معنى (الرياح)، وينحرف من معنى إلى آخر نقيض له. على وفق ما تراه كل طبقة من طبقات المجتمع الشرقي. فمرّة هي إعصار مخرب، حسب ما يراه: (السلفيون من أدبائنا ومفكرينا)، ومرّة هي طاقة تبعث الحياة في جسد متهالك، على وفق قراءة (المجددين)، هذا التناقض في الرؤية تجاه ما ترمز إليه كلمة (رياح)، كان وراء بناء النص على التقابل والطباق، كما في الكلمات:

ذاتنا = الحضارة

القومية = العالمية

الأصيلة = المعاصرة

السلفيون = المجددون

يبدو أن الرمز، لا يقف عند ظاهر اللفظ، بل ينفذ إلى المعنى المراد فكرياً وذلك بيّن، من خلال تبادل معنى (الرياح) وما ترمز إليه فيما إختزنه الذهن من دلالة تكتسبها الكلمة بوساطة الانفعالات الوجدانية والقدرات الذهنية التي يتسم بها كل من المتصارعين، فهي عاتية على (ذاتنا)، من جهة. وبوابة دخول (للحضارة) من جهة أخرى. وهي أيضاً سبب في تفتيت (القومية)، من جهة، وسبيلاً إلى (العالمية) من جهة أخرى. هي تخريب لأصالتنا وتشويه لمقومات بنائنا، وهي –في

---

[١] الشاعر العربي المعاصر والتراث (مقالة)، عبد الوهاب البياتي، مجلة فصول، مصر، ع: ٤، يوليو ١٩٨١: ٢٠.

الوقت نفسه – مدعاة (للمعاصرة) المفقودة التي نرغب فيها، في قراءة أخرى. هي (فوبيا) يخشاها (السلفيون)، في حين هي غاية يصبو إليها (المجددون).

فالرمز –في النص – انفتح على قراءات عديدة، وله دلالات متنوعة، وجه إليها (الكاتب) حيث شاء، ليصور لنا السمات الفكرية والذهنية التي اتصف بها (السلفيون)، في صراعهم مع (المجددين).

وإذا كان الرمز –في النص السابق – قد انتقل من معناه الحسي اللغوي إلى مصطلح فني، يؤرخ لمرحلة أدبية من مراحل أدبنا العربي، فإن الرمز– في نص آخر –هو لمحة دالة تمكن الأديب أن يتكلم وراء النص "يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص فالرمز– قبل كل شيء– معنى خفي وإيحاء"[١].

كما ورد في مقالة: (ثلاث كلمات عربية)، للأديب: (صلاح عبد الصبور)، التي جاءت في ثلاث فقرات، تناول (عبد الصبور) في كل فقرة، قضية من قضايا الواقع الفكري والأدبي للمجتمع العربي، جاء في الفقرة الأولى: "كان الشعبيّ القاضي أفقه أهل عصره، إذ جمع إلى كونه أحد ثقات النابغين ممن رووا عن الصحابة فطنة فقهية وافرة، ولكنه كان يكثر من قول: لا أدري، إذا سئل عن شيء فلم يتبين وجه اليقين فيه.

وقد حكى معاصروه، أنه سئل ذات يوم عن مسألة، فلما أعمل رأيه لم يستطع أن يجزم بجواب، فقال كلمته النزيهة (لا أدري)..."[٢].

تمثّل الرمز –في النص – بعبارة (لا أدري)، التي جعلها (عبد الصبور) دلالة على العلمية والمصداقية، اللتين كان (الشعبيّ) يتسم بهما، تلك الحالة المفقودة في مجتمعنا، ولاسيما في عصر (الكاتب): "وفي زمن أصبح فيها العلم وجاهة اجتماعية، وسبيلاً إلى الترقي في الرتب واتساع الأرزاق، يضطر صاحب العلم إلى إبداء علمه قلّ أو كثر"[٣].

---

[١] زمن الشعر، أودنيس، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨: ١٦٠.

[٢] ثلاث كلمات عربية (مقالة)، صلاح عبد الصبور، مجلة الدوحة، قطر، ع: ٤، أبريل ١٩٧٩: ٤٠.

[٣] م.ن: ٤٠.

وقد تمثل الانزياح في العبارة، بين معناها المجرد الذي يدل على اللأدرية وعدم المعرفة، وبين دلالتها –في النص – التي تشير إلى العلمية والمصداقية، فقد إنحرف معناها من الجهل إلى نقيضه العلم. وتوضيح ذلك من خلال قراءة ما جاء في الفقرة الأولى من النص، فقد استهل (الكاتب) مقالته بالحديث عن شخصية القاضي (الشعبي)، ليجعل منها مدخلاً في الولوج إلى قضية أدعياء العلم في الوقت الحاضر، الذين يثرثرون بما لا يعرفون. كما جاء في خاتمة الفقرة، بقوله: "ما أحوج مجتمعنا المعاصر إلى قليل من (لا أدرية) الشعبي"[١].

فالعبارة التي كان يطلقها (الشعبي): (لا أدري)، لا تدل على جهله، كما يوحي معناها المجرد، بل على العكس، فهي تشير إلى علميته وفطنته ومصداقيته، كما ورد في سمات شخصية (الشعبي) في مقدمة ومستهل المقالة. فغدت عبارة (لا أدري) رمزاً يوحي إلى علمية القائل بها وفطنته، وجهل الصامت عنها. فأطلقت إلى ما يشير لشيء آخر نقيض ما يعنيه معناها المجرد، تحل محله وتمثل له وجوداً حقيقياً ومعلوماً.

وعلى الرغم من حضور الرمز، كأداة انزياحية في المقالة الأدبية –موضوع البحث–، إلا إنها قليلة ونادرة، إذا ما قورنت بحالات الانزياح الدلالي السابقة (التشبيه والأستعارة والكناية)، وهي من إسقاطات الشعراء على كتاباتهم النثرية بشكل عام، والمقالة الأدبية التي كبتوها بشكل خاص.

وعند نهاية المبحث لا يسعنا، إلا أن نقول: أن التشبيه والإستعارة، والكناية، والرمز، هي من مظاهر الاتساع والانزياح، توسمت بها المقالة الأدبية، مما أظهرت الشعرية في نصوصها، تصرّف فيها الشعراء المقاليون عن طريق إخراج الكلمة، أو العبارة من نسقها الأول، إلى تركيبها من جديد بما ينسجم ومتطلبات النص، وظّفوها في الإشارة والتلميح إلى المعاني التي أصابوها بما تنسجم وموضوعات مقالاتهم.

---

[١] ثلاث كلمات عربية (سابق): ٤١.

المبحث الثالث: الانزياح اللفظي

ونقصد بها، الحالات التي يرتبط بها الانزياح بالحقل الدلالي للألفاظ، الذي يعني: "مجموعة من الكلمات ترابطت دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[١].

ومن خلال مجموع هذه الكلمات المتصلة دلالياً، تتحدد دلالة كل كلمة وعلاقاتها بدلالة الكلمات الأخر، تلك التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد. نال هذا الموضوع اهتمام الدراسات –قديمها وحديثها – مما أفرزت تلك الدراسات عن وضع حقول معينة للألفاظ التي ترتبط دلالياً[٢]، بهدف كشف صلة اللفظ الواحد بالألفاظ الأخر، وصلتها بالمصطلح العام.

ومن شأن صور الانزياح –بمفهوم كهذا – أن تؤدي إلى الكشف عن صلات المقاربة بين معاني المفردات، وتبيان وجه المقاربة الدلالية، سواء أكان ذك بين مفردات الحقل الدلالي الواحد، أم بين مفردات حقول متباينة. وتعكس هذه الصلات الدلالية، من خلال صور الانزياح المتنوعة ضمن الحقل الدلالي وأن تزيد هذه الصور في إجلاء المعاني، وتوضيحها بين المفردات المترادفة، من خلال قدرتها على كشف ما خصّ من معنى كل لفظ، مع ذكر المعنى المشترك بين معاني الكلمات الأخر، ومستويات الانتقال الدلالي في معاني المفردات[٣].

من خلال استقراء المقالات الأدبية – متن البحث – تبين لنا أن هذه إلانزياحات تتمثل في:

أولاً: الانزياح من المادي إلى المعنوي

تتراوح دلالة الألفاظ –في هذا الانزياح – من الدلالة على المعنى المادي إلى الدلالة على المعنى المعنوي غير المحسوس[٤].

---

[١] الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ريس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ٢٠٠٥: ٨٩.

[٢] ينظر: الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية – معجم العين نموذجاً، رسالة ماجستير تقدمت بها: سارة كرميش، إلى مجلس كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، الجزائر، ٢٠١١: ٦٥.

[٣] ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية (سابق): ٩١.

[٤] ينظر: دراسات في الدلالة والمعجم، رجب عبد الجواد إبراهيم، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، ط١، ٢٠٠١: ١٠٢.

ومثالنا على ذلك، ما جاء في مقالة: (الشاعر والناقد تحت شجرة الغريب)، للأديب: (سليمان العيسى)، التي تدور حول ذكرياته في مدينة (تعز) اليمنية، والنشاطات الفكرية التي مارسها في تلك المدينة، يقول في وصف أمسية من أمسياتها: " لقد كنا ننفض غبار التعب، وعناء النهار بساعة نمضيها على حافة هذا المطل الساحر، كلما بدا لنا أن نتخفف قليلاً من أعبائنا ونسرح مع الوادي والجبل والليل والنجوم. إنك لتحس فعلاً أنك معلق بين الأرض والنجوم وأنت تتأمل ما حولك على الشرفة.

أم الأمين الرسامة البارعة، تصر على أن تجلس في مواجهة الجبل العظيم، جبل (صبر) الذي يشرف على المدينة وتتأمل القمر الذي يسبح رويداً رويداً فوق الهضاب، تشاطرها المشهد زميلتها الدكتورة أم معن –زوجتي – تاركين لي ولأخي حسام منظر الأودية والتلال المجاورة في الجهة الأخرى.

ونقنع بالقسمة، فالمشهد يملؤك فتنة وروعة، حيثما أدرت وجهك في ذلك المكان الشاعري البديع"[١].

وردت –في النص – أفعال تدل على الحركة: (ننفض – نمضيها – سرح – تجلس – يشرف – يسبح – يملأ – أدرت). ويمكن أن تكون الحركة هي الجامع للحقل الدلالي لهذه الأفعال، وهو حقل –بلا شك – مادي يشير إلى حركة الأشياء.

فمعنى (نفض): "مصدر نفضت الثوب والشجر وغيره أنفضه، نفضاً؛ إذا حركته لينتفض"[٢]، وكذلك الأمر مع الفعل (مضى)، يمضى الكائن أو الأمر يدخل في حالة حركة وفعل[٣]. والأمر عينه مع الأفعال الأخر. إلا أن دلالة بعضها –في النص – قد تغيّر من مفهومه المادي إلى مفهوم معنوي تبعاً لوجود كل فعل في النص. فورود الفعل (نفض) في عبارة (ننفض غبار التعب) قد حول معناه من الدلالة على المعنى المادي (الحركة)، إلى الدلالة على المعنى الذهني أو المعنوي،

---

[١] الشاعر والناقد تحت شجرة الغريب (مقالة)، سليمان العيسى، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، ع: ٣٣٥، مارس ١٩٩٩: ١٥٩.

[٢] لسان العرب، مادة (نفض).

[٣] م.ن، مادة (مضى).

وهي: (الراحة)، وكذلك مع الفعل (نمضي) الذي يدل على الحركة هو الآخر، قد تغيرت دلالته من المعنى المادي إلى الذهني الذي يدل على السكون والهدوء، حسبما ورد في النص (نمضيها على حافة هذا المطل الساحر). ولعل الصورة تنعكس بشكل أكثر وضوحاً، مع الفعل (يسبح)، الذي يدل معناه المعجمي على حركة اليدين، "السبح والسباحة: العوم... وسبح الفرس: جريه، وفرس سبوح وسابح: يسبح بيديه في سيرة. قال ابن الأثير: هي من قولهم فرس سابح، إذا كان حسن مدّ اليدين في الجري"[١].

أما وروده في النص، (تتأمل القمر الذي يسبح رويداً رويداً فوق الهضاب) فقد جاء ليرسم البعد النفسي (للكاتب)، وهو يصف القمر بعين إحدى شخصيات النص، (أم الأمين)، إذ لم يتسن (للكاتب)، التمعن برؤية القمر، أو إطالة النظر إليه، من أجل أن يراه (يسبح رويداً رويداً)، لعدم تمكنه من الجلوس في المكان الذي ظهر فيه القمر سابحاً، (تاركين لي ولأخي حسام منظر الأودية والتلال المجاورة في الجهة الأخرى)، أما السبب الذي مكّن (الكاتب) من رسم صورة (القمر)، هي الحالة النفسية المريحة التي كان عليها: (فالمشهد يملؤك فتنة وروعة حيثما أدرت وجهك في ذلك المكان الشاعري البديع).

فالتحول الذي طرأ على دلالة كلمة (يسبح) ومعناها من بعدها المادي إلى المعنوي، كان بسبب التطور الذي رافق مسيرة المفردة، فتحول معناها من العوم في الماء أو الجري للفرس، الذي كان مقترناً بحركة اليدين كما في المعجم، إلى معنى آخر معنوي، كما وردت في النص السابق، وهو بلا شك – انزياح طرأ على معنى المفردة، فحولها من حقل دلالي، إلى حقل دلالي آخر، الذي تسبب– بدوره – في انزياح المعنى داخل النص.

وفي مثال آخر، يقول الأديب: (شفيق الكمالي)، في مقالته: (مع المورد)، وهي مقالة إفتتاحية لأحد أعداد مجلة المورد: "كما أن إحياء التراث لا يساعد على التعصب، والإنغلاق في وجه التيارات الحديثة، وإنما هو كما نفهمه دعوة للتآخي بين

---

[١] لسان العرب، مادة (سبح).

الشعوب، ونوافذ مفتوحة تغري المفكرين في الشرق والغرب لإرتياد آفاقنا، ولتتلاقح العقول وتحتك المشارب. ولعله لهذا السبب دعامة من دعائم إقامة السلم إذا أُجيد عرضه وهُذّب من شوائبه ودرنة"[١].

في النص، ورد الفعل (تتلاقح) وهو لفظ يدل في معناه المعجمي على البعد المادي، "لقح، اللقاح: اسم ماء الفحل من الإبل والخيل... قال الليث: اللقاح، اسم لماء الفحل، يقال: ألقح الفحل الناقة إلقاحاً ولقاحاً. قال: وأصل اللقاح، للإبل ثم إستُعير في النساء، فيقال: لُقّحت إذا حملت"[٢].

وكذلك الأمر للفعل (تحتك)، الذي يدل هو الآخر على البعد المادي، "حكّك، الحك: إمرار جرم على جرم حكاً، حك الشيء بيده وغيرها يحكه حكاً"[٣].

ونتيجة للتطور الدلالي الذي طرأ على المفردتين، فقد تحولت دلالتهما من البُعد المادي إلى البعد المعنوي، كما وردتا في النص. ففي قوله: (تتلاقح العقول)، إشارة إلى الإحتكاك ببعده الفكري والذهني، إلى الحوار الثقافي وتناقل الأفكار، الذي يمكن أن يدور بين عقول متباينة، وأفكار مختلفة الرؤى من شأنه أن يوّلد أفكاراً جديدة، كما تلد الأنثى من لقاح الفحل . وهو المعنى الذي قصده (الكاتب)، في تلاقح أفكار مناصري التراث، مع أفكار مؤيدي التيارات الفكرية المعاصرة، وصولاً (للتآخي بين الشعوب)، الأمر الذي يصبو إليه (الكمالي) في مقالته.

والمعنى نفسه، الذي ورد في عبارة: (تحتك المشارب)، التي تدل على تقارب المناهل الفكرية، إلى درجة إحتكاكها وتوّحد موردها، أي: تقاربها مع بعضها.

هذا التحول الدلالي الذي طرأ على معنى المفردتين، تسبب في تحول المعنى داخل النص، من بُعده المادي، إلى بُعد معنوي آخر، مما كان له الأثر البارز في إيجاد حالة الانزياح في النص المقالي.

---

[١] مع المورد (مقالة)، شفيق الكمالي، مجلة المورد، العراق، ع: ١ – ٢، يناير ١٩٧١: ٤.

[٢] لسان العرب، مادة (لقح).

[٣] م. ن: مادة (حكك).

ثانياً: الانزياح من المادي إلى المادي لعلاقة مكانية

وفيها، تنتقل دلالة الألفاظ من بُعدها المادي، إلى بُعد مادي آخر، مع بقاء علاقة مكانية بينهما[١] . وفي هذا الانزياح نشهد تطوراً في دلالة المفردة، ضمن الحقل الدلالي الواحد، فالمفردة تتطور وتكتسب دلالات جديدة، قريبة من دلالتها المعجمية، مما تساعد في تكوين مفهوم جديد ومعنى مغاير، على أن تكون هنالك علاقة تربط المعنيين، وهذه العلاقة هي علاقة مكانية ذات بُعد مادي. بمعنى أن المفردة تبقى تحتفظ بعلاقة تربطها والأصل الذي انبعثت منه. كما في ألفاظ: (صحن – سطح – قصر – باب – جدار)، التي وردت في مقالة: (الشعر والموت)، للأديبة: (نازك الملائكة)، التي تناولت فيها علاقة الموت المبكر بأربعة شعراء هم: (أبو القاسم الشابّي – محمد الهمشري – جون كيتس – روبرت بروك)[٢]، الذين قضوا نحبهم وهم في ريعان شبابهم. تناولت المقالة مفهوم الموت في أشعارهم، وتأثيره في وفاتهم المبكرة. تقول فيها: "ومن السهل أن نمثّل لهذا الإسراف في الانفعال بالإشارة إلى قصيدة: (العاشق الأكبر) لبروك. وقد عدّ فيها الأشياء التي أحبها حباً شديداً على كثرتها. وسنعجب حين نجدها تشمل: الصحون البيضاء، والأكواب، والغبار، والسطوح المبللة تحت ضوء القمر، وأقواس قزح... لقد كانت (لاميا) أفعى تحولت إلى فتاة جميلة بقدرة سحرية، غير أنها كانت مخلصة في حبها للطالب (لبسيوس) عاشق الشعر، والفلسفة، فبنت له قصراً مسحوراً جدرانه من الموسيقى... وهكذا كان الانفعال أول طريق إلى الموت في حياة هؤلاء الشعراء، لأن رصيد الإنسان من الطاقة العاطفية محدود بحيث إذا بالغ في صرفها انتهى إلى إفلاس انفعالي مبكر، وهذا الإفلاس هو الباب المؤدي إلى الموت..."[٣].

---

[١] ينظر: دراسات في الدلالة والمعجم، (سابق): ١٠٦.

[٢] – أبو القاسم الشابي: شاعر تونسي (١٩٠٩ – ١٩٣٤م).
– محمد الهمشري: شاعر مصري من أصول تركية (١٩٠٨–١٩٣٨م).
– جون كيتس John Keats: شاعر إنكليزي (١٧٩٥–١٨٢١م).
– روبرت بروك Robert Brock: شاعر إنكليزي (١٨٨٧–١٩١٥م)

[٣] الشعر والموت (مقالة)، نازك الملائكة، مجلة الآداب، لبنان، ع:٧، يوليو ١٩٥٤: ٧ – ٨.

ضم الحقل الدلالي الذي يشير إلى المكان، ألفاظ: (صحن – سطح – قصر – باب – جدار)، وقد شارك بعضها في رسم صورة فنية داخل النص، منها قوله: (السطوح المبللة تحت ضوء القمر– فبنت له قصراً مسحوراً جدرانه من الموسيقى – كان الانفعال أول طريق إلى الموت– هو الباب المؤدي إلى الموت) ولو رجعنا إلى المعجم، لوجدنا أن معاني تلك المفردات، تختلف عن معانيها التي وردت في النص، بيد أن هذا الاختلاف لا يخرجها من حقل الدلالة –كما مرّ في الموضوع السابق – بل يبقيها في الحقل عينه، مع الاختلاف الناتج عن تطور دلالة اللفظ، والارتباط مع الأصل بعلاقة مكانية. فكلمة (سطح) مثلاً، تعني: المبسوط من الأرض، والمسطّح: مكان مستوٍ يبسط عليه التمر ويجفف، ويسمى: الجرين، والمسطّح: حصير يُسفُّ من خوص الدوم[١]. ونظراً للتطور الدلالي الذي طرأ على الكلمة، نتيجة مرورها في العصور التي تلت ولادتها، فأصبح معناها يشير إلى الجزء العلوي من الدار، كما وردت في النص: (السطوح المبللة تحت ضوء القمر)، وهي من المشاهد التي كان (بروك) يعشقها، وتثير انفعالاته، فيذكرها في شعره، وبسبب إثارة هذا المشهد الانفعال عند الشاعر، غدت: (أول طريق إلى الموت)، أو (الباب المؤدي إلى الموت).

انتقل معنى (سطح) من المكان المستوي، والحصير، إلى معنى مادي آخر، يدل على الجزء العلوي من الدار، وقد رافق هذا الانتقال علاقة مكانية ربطت بين المعنيين. والرابط هو المكان المستوي الموجود في المعنيين. مما تسبب في انزياح الصورة من مشهد مكاني، إلى مشهد مكاني آخر، قصدته (الكاتبة).

وكذلك الأمر مع لفظتي: (قصر – جدار)، اللتين وردتا في النص، فكلمة (جدار)، كانت تعني: آثار ضرب مرتفعة على جلد الإنسان[٢]. أي: البثور والنتوء التي تظهر على جلد الإنسان، ثم بتطورها الدلالي، غدت تطلق على البناء المرتفع عن سطح الأرض. وبذلك إنزاح معناها من نتوء على جلد الإنسان، إلى بناء مرتفع، مع الإحتفاظ بعلاقة مكانية تربط المعنيين، والمتمثلة في الإرتفاع عن المكان المستوي. وبمعناها المنزاح، وردت في النص، وساعدت على خلق الحالة الانفعالية المفضية إلى (الباب المؤدي إلى الموت)، أو إنشاء (أول طريق إلى الموت).

---

[١] ينظر: لسان العرب، مادة (سطح).

[٢] ينظر: م.ن، مادة (جدر).

بناء النص على ألفاظ من حقل دلالي واحد، هو بمنزلة الآليات التي جمعت: (الشعر والموت) –عنوان مقالة – في خانة واحدة. فألفاظ: (صحن – سطح – قصر – طريق – باب)، ما هي إلا مراحل مرّ بها الشعراء الأربعة وهذه المراحل، قد تمثلت في شعرهم، وانعكست على نفسياتهم أثر الانفعال العاطفي المفضي إلى الموت المحتوم، على وفق رأي (نازك الملائكة): (وهكذا كان الانفعال أول طريق إلى الموت في حياة هؤلاء الشعراء).

في مقالة، أخرى للأديب: (عبد العزيز المقالح)، حملت عنوان: (أمل دنقل وإنشودة البساطة)، تتكررت كلمة (قاع) بأشكال مختلفة، وهي في كل مرّة تحمل معنى يختلف عن الآخر، ويرتبط معه بصلة مكانية تجمع الألفاظ في حقل دلالي واحد. هي مقالة سيرية تدور حول الذكريات التي جمعت كاتب المقال: (عبد العزيز المقالح)، بالشاعر والأديب المصري: (أمل دنقل) بمناسبة وفاته، يقول فيها: "وأفقدني النبأ المتوقع القدرة على التفكير، والقدرة على الإمساك بخيوط التعبير عن ألم الوداع. وإكتفيت باسترجاع بعض الأحاديث والذكريات عن أمل دنقل، الصديق، والشاعر، كثيرة وحاضرة بكل وقائعها ورموزها... بعد ثلاثة أعوام من وقوع الهزيمة التي مزقت حياة العرب، وشوّهت معالم الأيام العربية. رحل جمال عبد الناصر، وبعد رحيل عبد الناصر بأربعين يوماً إلتقى الشعراء العرب من مختلف الأقطار العربية لتأبين الزعم الراحل. وفي الإستراحة الجانبية للقاعة الكبرى للإتحاد الاشتراكي... فالشاعر ليس كزرقاء اليمامة يرى الأشياء عن بعد، ولكنه يرى الأشياء والأحداث بعين بصيرته الشعرية وتنبأ قبل وقوعها... وقد أثبت الشعر على مرّ العصور، بما في ذلك العصر الحديث، أنه كفيل بأن لا يلقن أسراره العميقة، ولا يضع ناره المقدسة، إلا في النفوس الزاهدة، والقلوب البريئة من التطلعات المريضة... وإن حدث غير ذلك فهو إستثناء عن القاعدة، والإستثناء، كما يقول المناطقة، لا يعول عليه... فإن شريطاً طويلاً حافلاً بالذكريات التي تتواثب من قاع الأيام الراحلة..."[١].

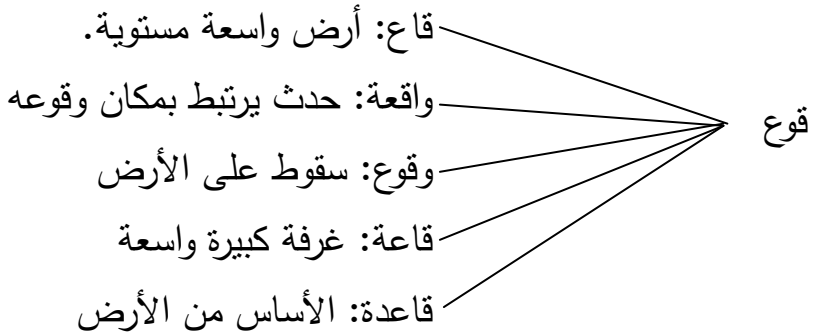
ففي النصوص المقتطفة من المقالة، وردت الألفاظ: (قاع – وقائعها – وقوع – القاعة – وقوعها – العميقة – القاعدة – قاع). وهي مأخوذة كلها من الجذر

---

[١] أمل دنقل وإنشودة البساطة (مقالة)، عبد العزيز المقالح، مجلة إبداع، مصر، ع: ١٠، أكتوبر ١٩٨٣: ٢١ – ٢٨.

(قوع)، الذي يعني: "أرض واسعة سهلة مطمئنة مستوية حرّة، لا حزونة فيها ولا إرتفاع، ولا إنهباط، تنفرج عنها الجبال والآكام. ولا حصى فيها ولا حجارة، ولا تنبت الشجر، وما حولها أرفع منها،.."[١].

وعلى أثر التطور الدلالي الذي طرأ على حياة المفردة وتداولها، اكتسبت معانٍ جديدة، ودلالات أخر، ترتبط جميعها بعلاقة مكانية تجمعها في حقل دلالي واحد. فهي وإن تنوعت أشكالها التي وردت في النص، وإختلفت دلالة كل شكل، عن الآخر، إلا أن هنالك خيطاً واحداً تعلقت به الألفاظ كلها فـ(قاع الذاكرة) هي أرضها، كـ(قاع البحر أو النهر)، وقد وردت –في النص – لتشير إلى آلية الاسترجاع، التي استعان بها (الكاتب) لسرد ذكرياته، مع (أمل ونقل). ومفردة (وقائعها)، تعني –كما وردت في النص–: الأحداث في ارتباطها بالمكان الذي وقعت عليه. و(القاعة) في قوله: (وفي الإستراحة الجانبية للقاعة)، هي الغرفة الكبيرة الواسعة التي تقام فيها الفعاليات والمناسبات. وهكذا مع الألفاظ الأخر، التي أمست تدل على معانٍ مختلفة ترتبط جميعها، بالمعنى المكاني، الذي يُعد بمنزلة الرحم التي ولدت منه كما في هذا الشكل:



وبذلك تكون المفردة (قوع)، قد إنزاحت إلى معانٍ أخر ترتبط جميعها بعلاقة مكانية واحدة، هي: (الأرض المنبسطة) وفيه، يكون الانزياح من المعنى المادي، إلى معنى مادي آخر، تربطهما علاقة مكانية. هذا الإزياح الذي تسبب في عدول المعنى وانحرافه داخل النص.

---

[١] لسان العرب، مادة (قوع).

ثالثاً: الانزياح من المعنوي إلى المعنوي لعلاقة زمانية

وهو الانزياح الذي يحصل للألفاظ التي تتغير دلالتها من المعنى المعنوي إلى معنى معنوي آخر، لوجود علاقة زمانية[١]. فالزمن في هذا الانزياح هو الخيط الرابط بين مفردات تغيرت معانيها نتيجة التطور الدلالي الذي خضعت له. من ذلك ما جاء في مقالة: (الإنسان جميل يحب الجمال)، للأديب: (أحمد عبد المعطي حجازي)، وهي مقالة تأملية، تتخذ من علاقة الإنسان بالجمال، موضوعاً تدور حوله. يقول فيها: "وأنت قد ترى قبيحاً ما قد يراه غيرك جميلاً. والجمال عند المعاصرين غيره عند القدماء. فهل الجمال متغير؟. ولكنّ هناك صوراً لم تفقد جمالها على مرّ العصور، وربما إزداد جمالها بمرور الزمن... وهذا هو ما يميز الوعي الإنساني في العصر الحديث.

الوعي الإنساني الحديث –قبل كل شيء – وعي الإنسان بنفسه، بشروط وجوده، ووعي المعاصر بالذات، هو وعي العقل بنفسه، وبشروط عمله"[٢].

وردت –في النص – كلمتا: (معاصر – عصر)، وهما لفظتان ترجعان إلى جذر معجمي واحد، هي كلمة (عصر). وتعني: "الدهر... قال ابن عباس: العصر ما يلي المغرب من النهار، وقال قتادة: هي ساعة من ساعات النهار"[٣]. في حين أختلف معناهما في النص ، فالأولى: (المعاصر)، دلت على الزمن الحاضر، الآن، (والجمال عند المعاصرين غيره عند القدماء)، في تفريق الزمن بين الحاضر والماضي. وكذلك في قوله: (والوعي المعاصر بالذات..)، أي: الآن فيما دلت الثانية: (العصر)، على الزمن بشكل عام، من دون تحديد وقتة، كما في قوله: (وهذا هو ما يميز الوعي الإنساني في العصر الحديث). فلو لم يذكر كلمة (الحديث). لما استطعنا تحديد الوقت الذي قصده (الكاتب). ولعل عبارته: (ولكن هناك صوراً لم تفقد جمالها على مرّ العصور)، أكثر توضيحاً لدلالة (العصر)، حيث قصد

---

[١] ينظر: دراسات في الدلالة والمعجم، (سابق): ١٠٨.

[٢] الإنسان جميل يحب الجمال (مقالة)، أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة إبداع، مصر، ع:١١، نوفمبر ١٩٩١: ٤ – ٥.

[٣] لسان العرب، مادة (عصر).

(الكاتب) الأوقات جميعها –القديم منها والحديث – فتكون اللفظتان قد إنزاحتا عن معناهما الأصلي نتيجة التطور الدلالي الذي مرّت به المفردة.

أما لفظة (الحديث)، فهي وإن دلّت على عكس القديم، كما يشير معناها المعجمي، "الحديث نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة"[١]. إلا أن ورودها في النص، يشير إلى الماضي القريب، وذلك حينما عمد (الكاتب) إلى توضيح سمات الوعي الإنساني في العصر الحديث، والمعاصر، بقوله: (الوعي الإنساني الحديث قبل كل شيء وعي الإنسان بنفسه، وشروط وجوده. والوعي المعاصر بالذات هو وعي العقل بنفسه). نلحظ التمييز الذي ذهب إليه (الكاتب)، في التفريق بين مرحلتين، أو عصرين: (الحديث والمعاصر)، فإن كان (المعاصر) هو الحاضر، فإن (الحديث) هو الماضي القريب، الذي يمتد ليشمل (المعاصر)، فيكون الثاني جزءاً من الأول.

(فالحديث) في علاقته (بالمعاصر)، ماضٍ، أي: قديم. وهو مصطلح تاريخي يطلق على المدّة الزمنية التي تلت العصور الوسطى. وحينما ميّز (الكاتب) الوعي الإنساني بين عصرين: (الحديث والمعاصر)، فإنه أشار إلى تأثير الزمن في الوعي الإنساني، إذ تطور من (وعي الإنسان بنفسه) في العصر الحديث، إلى (وعي العقل بنفسه) في الحاضر. حيث كان الوعي في العصر (الحديث)، تحت تأثير العاطفة والعقل معاً، مع غلبة العاطفة، وهو (عصر وعي الإنسان بنفسه) مما أنتج فكراً خاصاً به، كظهور المذهب الرومانسي في الأدب. وبعد أن تطور الفكر الإنساني استطاع أن يتحرر من سطوة العاطفة، إلى غلبة العقل، فغدا (الوعي الإنساني) تحت تأثير العقل فقط، وهو عصر (وعي العقل بنفسه)، مما كان له الأثر في ظهور فكر إنساني جديد، كما في ظهور المذهب الواقعي في الأدب، وسيطرة (الرواية) مثلاً، التي تحاكي العقل أولاً، على الشعر، في ميوله للعاطفة: "كانت القصيدة تقف أمام المرأة تحاكيها، واليوم الرواية أو اللوحة، أو التمثال، أو الموسيقى تقول لنفسها"[٢].

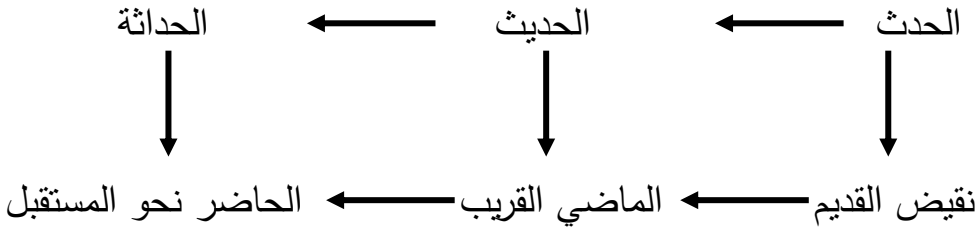
---

[١] لسان العرب، مادة (حدث).

[٢] الإنسان جميل يحب الجمال، (سابق): ٥.

ولم يقف الأمر على تطور مفردة (الحدث) من معنى: نقيض القديم، إلى معنى آخر: الزمن الماضي القريب، مع وجود علاقة زمنية تربط الدلالتين، وإنما اشتقت كلمة جديدة من الجذر نفسه، هي: (الحداثة). لتشير إلى مذهب فلسفي، وفني، وأدبي جديد. كما جاء في المقالة نفسها، بقوله: "الحداثة بعبارة بسيطة مختصرة، تنقلنا من فلسفة الفن، إلى علم الجمال، لأنها تخرجنا من الأفكار المسبقة، والمماحكات والتعميمات المنطقية، والنزعات الإعتقادية، إلى إقامة الجمال على أسس علمية"[١].

فالحداثة –في النص – تدل على الحاضر في امتداده نحو المستقبل، وهي مرحلة تطور فيها الوعي الإنساني، وتخلص من أدران الفكر القديم القائم على (المماحكات والتعميمات المنطقية والنزعات الإعتقادية)، إلى فكر قائم (على أسس علمية). فالعلاقة بين الألفاظ الثلاثة (حدث – حديث – حداثة)، يمثلها الشكل التالي:



ومن خلال هذا التطور والانزياح – الذي طرأ على المفردة – يتضح مدى تأثير الزمن في وعي الإنسان –على وفق ما ورد في المقالة – وطريقة تناول هذا التأثير، الذي جاء مصاحباً لتطور المفردة، واكتسابها معانٍ ودلالات جديدة، نتيجة حركتها الإنسيابية، التي اعتمدت السير على خط بياني مستقيم من القديم، إلى الماضي القريب، وصولاً إلى الحاضر والمستقبل، والعلاقة الجامعة لتلك المحطات هو الزمن.

---

[١] الإنسان جميل يحب الجمال، (سابق): ٦.

وهنالك من المفردات، التي كانت تعني – في جذرها المعجمي – على مرحلة زمنية محددة، إنزاحت بتأثير التطور ومسيرتها عبر الأجيال، لتشير إلى مرحلة جديدة بعد التحول. أي: أنها انتقلت من موضع إلى موضع آخر ضمن الحقل الدلالي نفسه، مع الاحتفاظ برابطة الزمن في علاقتها برحمها. من هذه المفردات: (طور – غدا)، اللتان وردتا في مقالة: (معالم الفكر العربي، بقلم الدكتور كمال اليازجي)، للأديب: (خليل حاوي)، وهي مقالة أدبية نقدية تناول فيها كتاب: (معالم الفكر العربي)، لمؤلفة: (د. كمال اليازجي)، فحملت العنوان عينه. يقول فيها: "وبعد أن يلمّ بالأسباب التي عملت على تطور الفكر في العصرين الأموي والعباسي، وهي أسباب منبعثة عن حياة غدت أكثر تعقيداً وأكثر غنى بالأحداث والحركات"[١].

وحينما رجعنا إلى المعجم، وجدنا أن كلمة (طور)، تعني: التارة، نقول: طوراً بعد طور، أي: تارة بعد تارة[٢]، فهي تدل على مرحلة زمنية محددة، فيما وردت في النص، بقوله: (عملت على تطور الفكر...)، لتشير إلى مرحلة زمنية، ولكن بعد تحولها من حالة إلى حالة أكثر تقدماً، وهو المعنى الذي يستعمل اليوم في دلالة المفردة، وهي– بمعناها هذا– تدل على عملية التراكم المعرفي المفضي إلى التقدم. فالتطور، هو عملية جمع معرفي، لهذا الطور مع ذلك الطور مع بعده، لينتج بالتالي، التطور. فلم يكن التطور في (العصرين الأموي والعباسي)، اعتباطياً، وإنما هو تراكم معرفي، وربط النتائج بالأسباب. ومفردة (تطور)– في معناها هذا –ترتبط بجذرها الذي يشير إلى (التارة)، أي: المرحلة، ولكن ليس في بُعدها الزمني فحسب، بل في بُعدها المعرفي أيضاً، فإن كانت كلمة (طور)، تعني الزمن، فإن كلمة (تطور)، تعني (الزمن+المعرفة).

أما كلمة (غدا)، فتعني: البكرة، ما بين صلاة الغداة، وطلوع الشمس، وغدوة من يومٍ بعينه[٣]. في حين وردت –في النص – بقوله: (منبعثة عن حياة غدت أكثر

---

[١] معالم الفكر العربي بقلم الدكتور كمال اليازجي (مقالة)، خليل حاوي، مجلة الآداب، لبنان، ع:١٢، ديسمبر ١٩٥٤: ٣٦.

[٢] ينظر: لسان العرب، مادة (طور).

[٣] ينظر: م. ن، مادة (غدا).

تعقيداً)، لتشير –أيضاً – إلى مرحلة زمنية بعد تحولها، غدا الشيء، أي: تحول من حالة إلى حالة أخرى، وهو المعنى المتداول في الوقت الحاضر. إلا أنه ليس بالضرورة التحول نحو التقدم، كما تشير كلمة (تطور)، إنما هو تحول من مرحلة إلى أخرى مغايرة، ربما هي مرحلة متقدمة، وربما فيها تراجع فكري، فعبارة (غدت أكثر تعقيداً)، يمكن قراءتها بالاتجاهين، فهي مرحلة تقدم معرفي لأنها (أكثر غنى بالأحداث والحركات)، وهي مرحلة تراجع لأنها (منبعثة عن حياة غدت أكثر تعقيداً) فترك البساطة (نقيض التعقيد) هي الضريبة، التي على المجتمعات أن تدفعها، مقابل حصولها على التطور.

على أن المعنى الذي ذهبت إليه هاتان المفردتان: (تطور – غدا)، يمثلان الأساس الذي ارتكزت عليه المقالة، حيث أن التحول الذي طرأ على الفكر العربي وتطور عبر العصور، هو المحور الذي تناوله كتاب (اليازجي)، واتخذه (خليل حاوي) موضوعاً لمقالته، الذي يقول في خاتمتها: "وهذا الكتاب مساهمة طيبة في هذا الحقل الخصب الذي هجره رجال الفلسفة عندنا إلى حقول الفلسفة الغربية. غافلين عن أن الفكر العربي حلقة تشد الفكر الذي يعنون به إلى مهد الفلسفة في اليونان، وعن أن هذا الفكر فعل وما يزال يفعل فاعلاً في تطور الفكر الحديث"[١].

تتضمن –هذه الخاتمة – إشارات تدل على تفاعل معنى مفردتي (طور – غدا) وحضور معناهما المنزاح في النص.

احتفظت المفردتان –بفعل التطور – بحقلهما الدلالي، حيث أنهما تشيران إلى مرحلة زمنية محددة، بيد أن التغير الذي طرأ عليهما، هو بفعل الانتقال من مرحلة سابقة إلى مرحلة لاحقة، فأمست تشير إلى هذه المرحلة الأخيرة. ليقوم الانزياح الذي طرأ عليهما، بإضافة دلالة جديدة على معنيهما وليس بتحويل الحقل الدلالي.

فالعلاقة الزمنية التي تصاحب انزياح بعض الألفاظ، تأخذ مسارين في طبيعة ارتباط الدلالتين: فهي إما أن تقوم بتحويل المعنى، مع الاحتفاظ بالعلاقة، وإما أن تعمد إلى الانتقال إلى معنى آخر بعد إضافة دالٍ جديد.

---

[١] معالم الفكر العربي بقلم الدكتور اليازجي (سابق): ٣٦.

رابعاً: الانزياح من المادي إلى المعنوي مع اشتراكهما في جزء من المعنى

وهو الانزياح الذي يحصل في المفردات التي تتغير معانيها، مع احتفاظها بجزء من المعنى السابق[١]. وهذا يعني أن مسيرة هذه المفردة، واكتسابها دلالات جديدة، غيّر من معناها وبقيت ترتبط بجذرها في جزء منه، وهذا الجزء هو بمنزلة الصلة التي تربط المعنيين.

كما في لفظة (الأجيال)، التي وردت في مقالة: (عن المسرح في إيران)، للأديب: (خالد محي الدين البرادعي)، التي يتحدث فيها عن أهمية المسرح الإيراني، وتاريخ تطوره، يقول فيها: "ولا يجوز لنا أن نعزل المسرح عن تعددية فنون الأدب الفارسي، فالذين كتبوا الملحمة الشعرية، والملحمة النثرية، وطوروهما عبر الأجيال، والذين كتبوا القصة الشعرية هم بالعشرات، في الفترة اللاحقة لدخول الإسلام إلى إيران بالطبع، هم الذين وقفوا وراء الدرامة لتشقّ طريقها بثبات عبر القرون الثلاثة الماضية"[٢].

تعني كلمة (جيل): "كل صنف من الناس، الترك جيل، والصين جيل، والعرب جيل، والروم جيل، والجمع أجيال"[٣]. يتضح –من خلال المعنى – إن المعيار الذي يحدد الصنف من الناس، قائم على القومية، والأرض التي تجمع كل صنف. فالمكان هو المحور الأساس لتحديد نوعية الصنف، أو (الجيل)، "الجيل: الصنف من الناس وقيل الأمة، وقيل: كل قوم يختصون بلغة جيل"[٤]. في حين أن المعيار الذي يحدد نوع الصنف لكلمة (جيل) –حسب ورودها في النص – هو الزمن. فالجيل –على وفق استعمالها الحاضر – هو صنف من الناس، عاشوا في مدّة زمنية محددة. فنقول مثلاً: (جيل الخمسينيات)، ونقصد به، الناس الذين عاشوا وظهروا في خمسينيات ذلك القرن. فتحول المعيار الذي يحدد نوع الصنف، من

---

[١] ينظر: دراسات في الدلالة والمعجم (سابق): ١٠٩.

[٢] عن المسرح في إيران (مقالة)، خالد محي الدين البرادعي، مجلة الآداب الأجنبية، سوريا، ع:٧٧ – ٧٨، يناير ١٩٩٤: ١٥٧.

[٣] لسان العرب، مادة (جيل).

[٤] م. ن.

المكان (المادي) إلى الزمان (المعنوي). وهذا التحول بمنزلة انزياح طرأ على دلالة المفردة. أما مدى ارتباط كلمة (جيل)، بمعناها المنزاح –في النص – وتفاعلها فيه، يتضح من خلال، الأفكار التي دار النص حولها، فالتعددية التي ميزت الأدب الفارسي، (الملحمة الشعرية – الملحمة النثرية – القصة الشعرية) عن آداب الأمم الأخرى، كالعربي مثلاً، جعلت من مبدعي ذلك الأدب، يمثلون مراحل تأريخية فاعلة فيه، وكل مرحلة هي: جيل، وتميز كل جيل بإضافة جديدة إلى الأدب الفارسي، فتنوع على أثرها. وأمسى كل نوع يرتبط بجيل من تلك الأجيال، فجيل استطاع أن يبدع بظهور الملحمة الشعرية، وجيل بظهور الملحمة النثرية، وآخر ارتبط بظهور القصة الشعرية، مما كان له الأثر الكبير في تنمية المسرح الإيراني وتطوره–موضوع المقالة – "وإطلالة على المسرح الذي يستمد نصوصه من التراث، ترينا عشرات النصوص المسرحية التي استمدت زخمها من القرآن الكريم، من تأريخ إيران المدوّن. ومن المدونات الأسطورية السابقة على الإسلام، التي حفلت بها الملاحم، وفي مقدمتها الشاهنامة، وللتراث جانب شفهي، وكذلك له حضور في المسرح الإيراني"[١].

وبذلك فإن وجود كلمة (جيل)، جاء على وفق حاجة النص إلى دلالته المنزاحة، ليعكس الروافد التي استمد منها المسرح الإيراني حيتويته وظهوره وتطوره.

ولو رجعنا إلى النص السابق –من مقالة (البرادعي) – لوجدنا أن هنالك ترابطاً مميزاً بين دلالة (جيل) بمعناها المنزاح، وبين كلمة أخرى، وردت في النص نفسه – وأقصد بها كلمة (القرون) – بقوله: (لتشق طريقها بثبات عبر القرون الثلاثة الماضية)، وحينما رجعنا للمعجم لتتبع حركة المفردة، وتطور دلالتها، وجدناها، تعني أول الأمر: القرن الذي في رأس الثور، وكذلك الذؤابة أو الضفيرة التي على رأس المرأة، ثم بعد ذلك أخذ يطلق على مدّة زمنية محددة، إبتداءً من مدّة الصباح الباكر، عند طلوع الشمس[٢]. ثم بعد ذلك، أخذت تطلق على عدد من السنين، وقد إختلفوا في عددها: "القرن: الوقت من الزمان، ويقال: هو أربعون سنة، وقالوا: ثمانون سنة،

---

[١] عن المسرح في إيران (سابق): ١٥٨.

[٢] لسان العرب، مادة (قرن).

وقالوا: مائة سنة... قال أبو إسحق: القرن ثمانون سنة، وقيل: سبعون سنة، وقيل: هو مطلق من الزمان"[١]. إلى ان استقر في العصر الحديث على المئة سنة.

فالزمن هو الرابط بين دلالة اللفظتين، وهو بمنزلة زاوية الحجر التي ارتكز عليها الانزياح في تأثيره على انتقال معنى المفردتين، فالعلاقة بين مفردتي: (جيل وقرن)، هي علاقة قائمة على الزمن. فبعد أن كان (الجيل) يدل على القوم من الناس، تربطهم أرض مشتركة، أصبح معناها يشير إلى القوم من الناس أيضاً، ولكن يربطهم زمن واحد، وكذلك الأمر، فيما يتعلق بكلمة (قرن) التي أضيف إليها الزمن بعد أن كانت تدل على المكان، وورود اللفظتين – في النص السابق – كان لها الأثر الواضح في إيراد المعنى الذي قصده (الكاتب)..

وإذا كان الزمن هو الدخيل أو الإضافة الذي تسبب في انزياح المفردتين السابقتين، فإن المكان –في ألفاظ أخر – يحل محل الزمن في عملية الانزياح، كما في كلمة (مهاجر)، التي وردت في مقالة: (الشعر العربي في البرازيل)، لكاتبها الأديب: (شفيق المعلوف)، التي تناولت حركة الشعر العربي، لدى شعراء المهجر الذين أتخذوا من البرازيل مكاناً لهم، يقول فيها: "أولى ومضات المشعل الوهّاج الذي غمر نوره المهاجر أن فريقاً من شباب اللبنانيين في سان باولو تنادوا منذ زهاء نصف قرن إلى إنشاء مؤسسة أدبية أطلقوا عليها اسم رواق المعرّي... وكان من ثمار الرواق قيام فريق من رجاله بتأسيس صحف عربية في مدن البرازيل الكبرى، ونشر أول ديوان شعري صدر في المهاجر الأمريكية، هو ديوان (تذكار المهاجر) لقيصر معلوف..."[٢].

تكررت كلمة (مهاجر)، تسع مرات في المقالة، التي إستغرقت صفحتين من المجلة، وكان لهذا التكرار دواعٍ دلالية، إذ تسبب ورودها في النص، في سيطرة الحقل الدلالي للمكان. والمكان هو الإضافة التي طرأت على دلالة ومعنى (هجر). يقول صاحب اللسان: "الهجر، ضد الوصل، هجره هجراً وهجراناً: صرمه، وفي الحديث: لا هجرة بعد ثلاث، يريد به الهجر ضد الوصل، يعني فيما يكون بين

---

[١] لسان العرب، مادة (قرن).

[٢] الشعر العربي في البرازيل (مقالة)، شفيق المعلوف، مجلة الأديب، لبنان، ع:١، يناير ١٩٥٤: ٦٧ – ٦٨.

المسلمين من عتب وموجدة، أو تقصير يقع في حقوق العِشرة والصُحبة"[١]. ثم بعد ذلك ارتبطت بالمكان، فإخذت تطلق على الذين يتركون ديارهم، ويلجأون إلى أرض بلاد أخرى، ومن هذا المعنى أطلق لفظ (المهجر) على الشعراء العرب المحدثين، الذين تركوا بلدانهم العربية، وهاجروا إلى الأمريكيتين، فسموا (أدباء المهجر)، وصار المصطلح خاصاً بهم، إلا أن صلاتهم ببلدانهم العربية لم تنقطع، بل ظل تواصلهم معها، ومع الأدب العربي، حتى أمسوا أحد أعمدة الأدب العربي الحديث.

فالمكان، هو الإضافة التي تسببت في انزياح المفردة، من معنى إلى آخر مع إحتفاظها بجزء من المعنى الذي ظهرت فيه أولاً، ولو رجعنا إلى النص السابق، لوجدنا المكان، هو حجر الزاوية الذي يرتكز عليها موضوع المقالة. فقد أتخذت المقالة من أرض البرازيل مسرحاً، لتعريف القارئ بنشاط الأدباء العرب عليها، مما جعل الحقل الدلالي المسيطر على ألفاظ النص، هو حقل المكان.

نستشف –من خلال ما سبق في هذا المبحث – أهمية الانزياح في إثراء اللغة، من خلال دلالة اللفظ الواحد على معنيين، وقد يتعداها إلى معانٍ عدة، مع كشف صلاة المقاربة والارتباط في هذه المعاني، لتضبط في حقول دلالية، بحيث لا يكون انزياحاً عشوائياً، بل هنالك روابط لسانية تجعل من المعنى المنزاح مؤثراً ومرتبطاً في النص كله. وتنعكس أهمية هذا النوع من الانزياح أيضاً، في الشعرية التي ظهر بها النص المقالي وهو متوشح بها، متسماً بمظاهرها، من خلال تسبب تلك الألفاظ المنزاحة في انحراف المعنى داخل النص، ومفاجأة المتلقي بمعنى جديد.

وعند نهاية هذا الفصل، يتضح أن الانزياح بوصفه أحد أهم الأدوات الفنية التي استثمرها الشعراء المقاليون ليحققوا في نصوصهم المقالية قدراً كبيراً من الإبداع. لم تكن ظاهرة يختص بها الشعر وحده، بل أن المقالة الأدبية، تضمنت أيضاً ، أشكالها المختلفة – كما مرّ – مما أسهم في تقريب المسافة بين الفنين الأدبيين: (الشعر والنثر)، فيكون الانزياح هو بمنزلة المرآة التي عكست الجانب الأكبر من شعرية المقالة الأدبية، أو أسهم في منح النص المقالي، السمات التي جعلت من المقالة نصاً أدبياً.

---

[١] لسان العرب، مادة (هجر).

الفصل الرابع

شعرية التناص

توطئة:

المبحث الأول: أنواع التناص

أولاً: التناص التاريخي

ثانياً: التناص الديني

ثالثاً: التناص الأدبي

رابعاً: التناص الشعبي

المبحث الثاني: آليات التناص

أولاً: آلية التمطيط

ثانياً: آلية الإيجاز

ثالثاً: آلية الإضمار أو القطع

رابعاً: آلية القلب، وتغيير مستوى المعنى

المبحث الثالث: مستويات التناص

أولاً: مستوى الاجترار

ثانياً: مستوى الإمتصاص

ثالثاً: مستوى الحوار

الفصل الرابع
شعرية التناص

توطئة:

يعني التناص – في أبسط صوره– أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً، أو أفكاراً أخر سابقة عليه، عن طريق التضمين، أو الإقتباس، أو الإشارة، أو التلميح، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي[١] لدى الأديب.

وقد استعمل النقاد المحدثون مصطلح (التناص)، كأداة إجرائية لنقد النصوص، والدخول في عوالمها الثقافية والجمالية، إذ أصبح الإبداع الأدبي الحديث –في أكثره–: "عملية إستعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي أحياناً، بل أن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج (الأدبي)، يُعد تصويرات لما سبقها. ذلك أن المبدع أساساً، لا يتم له النضوج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة"[٢].

تطور التناص من مفهوم الخاصية التفاعلية للغة، حين تمّ التأكيد على دور المفردة في السياق التركيبي للجملة[٣]. ثمّ أكد الباحث السيميولجي (ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin ١٨٩٥–١٩٧٥م) على الطابع الحواري للنص الأدبي، وهو ما إستغلته الباحثة الفرنسية ذات الأصل البلغاري (جوليا كريستيفا Julia Kristeva ١٩٤١– ...) لتجهر بمصطلح التناص لأول مرة، في النظرية النقدية الحديثة، من

---

[١] يتكرر مفهوم أو مصطلح (المقروء الثقافي) في دراسات التناص، وهو يعني: القراءات، والثقافات والمعارف التي تختزنها ذاكرة الإنسان في رحلة حياته، ثم يستحضرها عند الكتابة، أو التعبير.
ينظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف وبارتن وإكسو وأنجينو، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧: ٦٩.

[٢] التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، جمال مباركي، دار هومة للنشر، الجزائر، (د– ت): ١١٨.

[٣] كان (عبد القاهر الجرجاني ت: ٤٧١هـ) أول الذين أكدوا على فكرة أن المعنى للكلمة خارج التركيب أو السياق الذي ترد فيه هو غير معناها بداخله ، في حديثه عن نظرية النظم. ينظر: دلائل الإعجاز (سابق) : ٤٤–٤٥. أما في النقد الغربي، فيُعد الباحث اللغوي (سوسير)، أول من تنبّه إلى هذه الخاصية.؛ ينظر: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، أنجينو مارك، ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد (سابق): ١٠٢.

خلال أبحاثها التي نشرتها في مجلتي: (تيل كيل Telquel، وكريتك Critique)، مابين عامي ١٩٦٦-١٩٦٧[١]. التي ترى أن التناص: "هو نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو إقتطاع أو تحويل... إن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الإستشهادات، وكل نص هو إمتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[٢]، ثم أخذ المصطلح ينضج على يد مجموعة من النقاد والدارسين، في العقود الأخيرة من القرن الماضي[٣].

وقد تباينت آراء النقاد حول مفهوم التناص، وضبط فعاليته النقدية، إذ أدرجه بعضهم ضمن الشعرية التكوينية، في حين تناوله بعضهم الآخر في إطار جمالية التلقي، وعدّه آخرون من مكونات الخطاب التي تتحكم في نصية النص[٤]. وعلى الرغم من هذه التباينات والمقاربات، إلا أن مفهوم التناص ظل محافظاً على وظائفه الجمالية والدلالية داخل النص الأدبي، التي سنتعرف عليها من خلال دراسته في المقالة الأدبية، ضمن المباحث الثلاثة التي يتكون منها هذا الفصل.

---

[١] ينظر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي –دراسة نظرية وتطبيقية، د. عبد القادر بقشي، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٧: ١٨.

[2] Johnathan Culler, structura list pocties, cornell univ. Press Ithaa, N. Y. 1975, P.39.

[٣] للإطلاع على مراحل تطور التناص على المستويين: (الإصطلاحي والمفهومي) في النقدين: العربي والغربي، ينظر:

- التناص وإشارات العمل الأدبي، صبري حافظ، مجلة عيون المقالات، المغرب، ع:٢، أبريل ١٩٨٦: ٧٧-١٠٠.
- التناص نظرياً وتطبيقياً، د. أحمد الزعبي، مؤسسة عجمون للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٠: ١٢-١٨.
- جماليات التناص في شعر أمل دنقل–ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة أنموذجاً، رسالة ماجستير تقدمت بها: (سواعدية عائشة)، إلى مجلس كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بو ضياف، الجزائر، ٢٠١٥: ٢٤-٢٨.

[٤] ينظر: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد (سابق): ١١٠.

المبحث الأول: أنواع التناص

يُقسم التناص بحسب تنوع المقروء الثقافي المخزون لدى المبدع، وامكانية توظيفه في النص المقالي، سواء أكان ذلك المقروء أحداثاً تأريخية، أم أحداثاً دينية، أم موروثاً أدبياً، أم ضمن الموروث الشعبي، بما يتناسب وموضوع المقالة، أو حتى موضوعات عدّة، يتناولها النص. وهو بهذا يُقسم على أنواع عدّة، هي:

أولاً: التناص التاريخي

ونعني به، تداخل نصوص، وأحداث تاريخية منتقاة، مع النص المقالي لتبدو مناسبة ومنسجمة لدى الكاتب، مع سياق النص المقالي وموضوعاته، فتؤدي غرضاً فكرياً، أو فنياً، أو كليهما معاً.

ونماذج التناص التاريخي كثيرة في المقالة الأدبية، سنحاول أن نمثل لها في نصين، من اجل الكشف عن دلالاتها، وعلاقاتها مع السياق المقالي.

في المثال الأول، ما ورد في مقالة: (البحث عن الصوت المفقود–مقالة في شعر الشباب)، للأديب: (خالد علي مصطفى)، وهي مقالة نقدية تدور حول الشعر الذي ينظمه الشباب، ودوره في رفد العملية الإبداعية في الحياة الثقافية العربية التي عاصرت (الكاتب)، وفيها يتحدث عن مرحلة الشباب ودورها في إنتاج الشعر، فيقول: "إن ضراوة الإنسان الداخلية وفتوته، وقدرته على تقريب المتباعد، وتفريق المتآلف، ليريك الحياة في الجمال، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والنار والماء مجتمعين، بعبارة عبد القاهر الجرجاني – هذه كلها– هي التي تصبح مقياساً لشعر الشباب، وبهذا المعنى، فإن كل شعر عظيم أياً كان مبدعه وعصرهُ، يظل متوفراً على حيوية لا تنضب.."[١].

في النص، تناص مع الموروث التاريخي، المتمثل في مقولة (عبد القاهر الجرجاني ت٤٧١هـ): "فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"[٢].

---

[١] البحث عن الصوت المفقود–مقالة في شعر الشباب (مقالة)، خالد علي مصطفى، مجلة الطليعة الأدبية، العراق، ع:١، يناير ١٩٧٩: ٧٠.

[٢] أسرار البلاغة (سابق) : ١٠٠.

وقد ذكر (خالد علي مصطفى)، ذلك صراحة، حينما تعالق مع النص بطريقة الإقتباس من دون زيادة، أو نقصان، فضلاً عن ذكر قائلة. فيكون التناص هنا مباشر وصريح، إستشهد به (الكاتب) عن الروح الحماسية التي يتمتع بها الشباب وتأثيرها في شعرهم. تلك القوة الفتية التي يتمتعون بها، قادرة على جمع النقائض:

- تقريب المتباعد.
- تفريق المتآلف.
- الحياة، والموت.
- النار، والماء.

نتيجة لما تتميز بها مرحلة كهذه من القوة والإصرار والإرادة. جاء التناص مناسباً لطبيعة الموضوع الذي يدور حوله نص المقالة. وما الطباق والتقابل الوارد في النصين: القديم والجديد، إلا من قبيل مناسبة الموضوع، فقد ورد التقابل في النص الجديد: (تقريب المتباعد = تفريق المتآلف)، متناسباً مع الطباق في النص القديم: (الحياة والموت–الماء والنار). مما أحدث انسجاماً فنياً مع التناص على صعيد الأسلوب البلاغي في النصين.

أما انسجامهما على صعيد المضمون، فواضح بدلالة المقاربة والمشابهة مابين الحالتين: حالة الحماس لدى الشباب، القادرة على جمع المتناقض، وحالة التشبيه كأسلوب بلاغي الذي تحدث عنه (الجرجاني)، القادر هو الآخر على جمع المتناقض بأسلوب فني متميز. والنص الذي يستحضر ويستوحي من المقروء الثقافي، لابد أن يناسب المقام الذي يطرح فيه، وأن يؤدي وظيفته الفنية ، لغة وأسلوباً وبناء ، معنى وفكراً ومضموناً.

وعمل كهذا كفيل بان يتسبب في تماسك النص وترابطه: "إن انسجام التناص في العمل الأدبي، على الصعيدين: الفني والموضوعي، شرط أساس لتماسكه واتساقه وترابط بنياته"[١].

---

[١] التناص نظرياً وتطبيقياً (سابق): ٣١.

وقد حقق التناص –في النص آنف الذكر– هاتين الوظيفتين: (الفني والموضوعي). فدلالات هذا التناص، والإشارة على مقدرة الشعراء الشباب، التي لا تعرف المستحيل، من خلال جمع النقائض في أسلوبي الطباق والتقابل، جعل كل من النصين: القديم والجديد، يردان بشكل منسجم ومتوافق.

وإن كان التناص –في النص السابق– وقد حقق وظيفة جمالية عكست امتداد النص داخل السياقات الخارجية التي يستطيع القارئ – من خلالها– أن يكشف عن الأشياء التي يشخصها النص، والمتمثلة بالإحالة، فإن التناص في مقالة أخرى، كان له القدرة على إنتاج دلالات جديدة.

كما في مقالة: (فهم النص: الأهداف والأهداف المعادة)، للأديب: (حاتم الصكَر)، وهي مقالة نقدية تدور حول نظرية التلقي، ومدى تأثير النص في قارئيه. وقد أستثمر (الصكَر) مادة حكائية من تاريخ العرب القديم، من أجل أن يدعم رأيه، وأن يأتي بدلالات جديدة ، استطاعت تلك الحكاية المتناصة أن تكشفها. وهي، حكاية (زرقاء اليمامة)، يقول فيها: "في حكاية أخرى يقدم التراث درساً مجازياً حول أفق الإنتظار، وهو درس يدعم تقسيمنا الثلاثي للإستجابة (مطابقة–انخذال–إيهام). تخبر زرقاء اليمامة (المرأة ذات البصر الحديد) قومها، بأن ثمة شجراً يمشي باتجاههم، لكنهم يسخرون منها. فقد رسخ عندهم أنها امرأة لا يمكن أن تتنبأ بما يحدث لهم أو توجههم إلى ما سيحدث. وهذا أول إصطلاح محتوم ضمن سياق الواقعة إجتماعياً بين الإرسال والتلقي"[١].

وردت حكاية (زرقاء اليمامة)، في تاريخ الطبري، وهي امرأة لا تقف عند المحسوس، بل تتجاوزه إلى ما وراءه من كشف للمخبوء، وهتك للإشارة، مما هو أدخل في عالم العرافين[٢]. وقد جعل منها (حاتم الصكَر) تناصاً في مقالته لولادة

---

[١] فهم النص: الأهداف والأهداف المعادة (مقالة)، حاتم الصكَر، مجلة الناقد، لندن، ع: ١٥، أيلول ١٩٨٩: ٤٧.

[٢] ينظر: تاريخ الأمم والملوك، محمد بن جرير الطبري (٢٢٤–٣١٠هـ)، تحقيق: أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الأردن، (د– ت): ٣٨–٣٩.

دلالات جديدة، حول فهم النص الأدبي، ومدى تأثيره في المتلقي، بأساليبه البلاغية المجازية، يقول:

"إن قوم زرقاء اليمامة يفحصون نبوءتها المتحصل والمتكون من علومهم، أي: إنهم يحللون كلامها بإعتبار معانيه الأولى لا الثواني، فيفهمون من مشي الشجر إليهم، قيام الشجر بفعل المشي حقيقة لا مجازاً، ولا يستطيعون ملاحقة فضاء المجاز الذي تشيّده عبارتها المعقدة المنتقلة من مشي الشجر (بالمعنى الأول المتبادر إلى الذهن)، إلى إختفاء جند العدو خلف شجر مقطوع يحركونه رويداً للتمويه، (وهو المعنى الثاني العميق المقصود بعبارتها)"[١].

وفي هذا تماثل بين مبدع النص، وشخصية (زرقاء اليمامة)، من جهة، وبين متلقي النص وقوم (زرقاء اليمامة) من جهة أخرى. فللنص الأدبي معنيان –كما لنبوءة زرقاء اليمامة–: معنى ظاهر حقيقي، ومعنى عميق مجازي. وهذا الأخير هو مقصد النص والغاية التي يرمي إليها، كالمعنى المجازي من مشي الشجر الذي كانت ترمي إليه الحكاية، حينما حذرت (زرقاء اليمامة) قومها من (إختفاء العدو خلف شجر مقطوع)، فهنالك تباين بين: (النص=النبوءة) من جهة، وبين: (المتلقي= القوم المستهدفين من النبوءة) من جهة أخرى.

وهذا الإيهام –في النص– هو الذي يصبو إليه (الكاتب) من هذه الحكاية، ويدعو المتلقي إلى الإلتفات إليه والتنبه له، وصولاً إلى إشراك القارئ في إنتاج النص: "إن فهم النص لا يعني الإرتهان بمعانيه المباشرة (الأول)، بل يشير إلى الإمتثال لما يوحي من المعاني التالية. بهذا يكف النص عن تأدية معانٍ قاموسية ضاغطة بقوة مرجعها على القراءة، ولا يصبح النص –هنا– مجموع مفردات، بل جمع عناصر تشكّل علاقات، أو تتشكل بها"[٢].

هذا فضلاً عمّا في النص، من التأكيد على ما وراء النص، أي: المعنى العميق الإيحائي، فإن فيه التأكيد على معنى المفردة داخل السياق، وليس خارجه (القاموسي)، وفي هذا تناص أدبي مع نظرية النظم (لعبد القاهر الجرجاني).

---

[١] فهم النص: الأهداف والأهداف المعادة (سابق): ٤٧.

[٢] م.ن: ٤٨.

تشير كلمة (مفردات) –الواردة في النص– إلى تداولها خارج السياق، ومعناها في المعجم بمفردها، وهي حالة تماثل –في النص– (معانيه المباشرة الأول)، لا تعني انعكاس معنى النص، بل هو كامن وموحى إليه في (المعاني التالية)، التي أشارت إليها كلمة (عناصر)، لما فيها من معنى تفاعل كل عنصر مع غيره، من خلال (تشكل العلاقات) لينتج –في النهاية– (المعنى الثاني) الموحى إليه، الذي يمثل ما وراء النص، وهو نفسه ما أرادت (زرقاء اليمامة) أن تثبته.

استدعاء (الكاتب)، حكاية من التاريخ، وبثها في نصه المقالي، كانت له وظيفة الكشف عن دلالات جديدة داخل النص، من خلال إنتاج نص جديد، يقوم على أنقاض نص تاريخي، لجأ فيه (الكاتب) إلى الحوار مع المتناص، لا ليعيد كتابته على نحو صامت، وإنما يستحضر منها المعاني ليوظفها في الموضوع الذي يدور حوله النص، ليتمكن من جعل النص الحاضر منفتحاً على امتداد زاخر بالإيحاء، فمنح النص القديم حيوية وصيرورة وتشكلاً من جديد، من أجل إنتاج الدلالة الجديدة للنص الجديد.

يُكثر الشعراء المقاليون من التناص التاريخي في مقالاتهم الأدبية، حتى ليبدو أن خطاباتهم مسكونة بذاكرة التاريخ، تأثروا بها ووظّفوها في نصوصهم، وهو دليل على أن الكاتب المقالي يسترجع –وهو يكتب– التاريخ، ويأخذ منه ما يلائم رؤاه، وفي ذلك عملية تفاعل بين التراث والجديد من جهة، وبين التاريخ والأدب من جهة أخرى.[١]

ثانياً: التناص الديني

ويعني تداخل نصوص دينية، عن طريق الإقتباس أو التضمين. وروافد المقروء الديني كثيرة، فقد يكون عبر النص القرآني، أو عبر الحديث الشريف، أو خطب رجال الدين، أو الأخبار الدينية. تنسجم هذه النصوص مع السياق المقالي، فتؤدي أغراضاً شبيهة بالأغراض التي أداها التناص السابق على المستويين: الفكري

---

[١] مثال آخر على التناص التاريخي، ينظر: ينظر: حول قصة الأرنب (مقالة)، موسى كريدي، مجلة الأقلام، العراق، ع:٨، أغسطس ١٩٧٩: ١٦٦.

والفني، وقد احتوت المقالات الأدبية – موضوع البحث– على نصوص دينية تعالقت معها، وتداخلت مع سياقاتها المختلفة مكونة نماذج متعددة من التناص الديني، وكان للنص القرآني الحصة الأوفر من تلك النصوص، لما يشكله من أهمية فنية متنوعة، وأهمية فكرية، كثيراً ما يسترفد منها الشعراء ليس في نظمهم فحسب، بل وحتى في مقالاتهم. وقد تنوع التناص الديني في المقالة الأدبية بأشكال عدّة، فإذا كانت الأمثلة السابقة للتناص التاريخي تركزت على الأسلوب المباشر، فإن هنالك الأسلوب غير المباشر، يوحي به الأديب في إنتاج نصه متعالقاً مع نص ديني محدد. مثل ذلك ما ورد في مقالة: (صلاح عبد الصبور في المغرب– مقاربة أولية لهجرة النص) للأديب: (محمد بنيس)، وهي مقالة أدبية نقدية تدور حول موضوع (هجرة النص) الأدبي، مستثمراً مناسبة وفاة أربعة من الشعراء العرب المحدثين لتناول هجرة النص لدى القارئ أو المتلقي، إلا أن الشاعر المصري (صلاح عبد الصبور) تكون له الحصة الأكبر من النص، حتى يغدو مركزاً محورياً لموضوع المقالة، لذلك جاء اسمه في عنوانها من دون رفاقه الآخرين، يقول في مقدمتها:

"هو الموت إذن، أربعة شعراء عرب غادرونا هذه السنة: الشاعر الفلسطيني أبو سلمى، والشاعر المغربي عبد المجيد بنجلون، والشاعر السوري بدوي الجبل، والشاعر المصري صلاح عبد الصبور. جميع هؤلاء تمكنوا أخيراً من التحديق في الموت... هو الموت إذن، ولا رثاء ولا بكاء، كل فصل بين الحياة والموت تظل رؤية مانوية متعالية لاهوتية. والمهم هو كيف نستحق موتنا بين الأموات –كما يقول عبد الكريم الخطابي– فما يزال امرؤ القيس يفعل في الشعر العربي المعاصر وحضوره في وعينا الشعري يلغي كل قراءة فطرية. وهؤلاء الشعراء الأربعة لم يموتوا إلا بالمعنى الميتافيزيقي للموت، ولكنهم ما يزالون أحياء على لساننا، كل واحد منهم يشكل خطاً من خطوط جسدنا، لا أحد يمحو الآخر"[١].

---

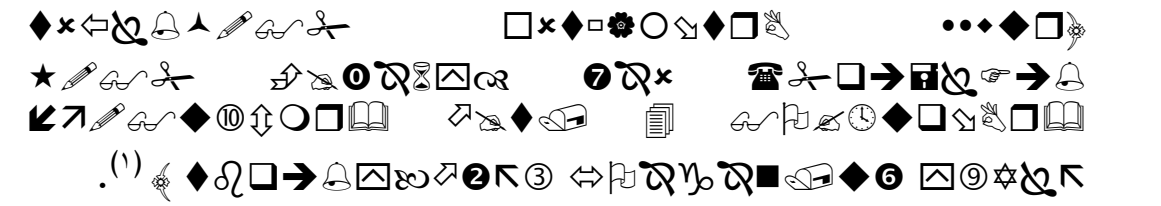
[١] صلاح عبد الصبور في المغرب–مقاربة أولية لهجرة النص (مقالة)، محمد بنيس، مجلة فصول، مصر، ع:١، أكتوبر ١٩٨١: ١١١.

جعل النص من (الموت) مفهوماً محورياً دار حوله، فتكرر المصطلح ثمان مرات، ليؤكد حضوره المركزي في النص، ومنه يتشعب التعالق مع نصوص ومعانٍ تاريخية ودينية وأدبية، محدثاً تناصاً متنوعاً:

- تاريخياً، في قوله: (كيف نستحق موتنا بين الأموات – كما يقول عبد الكريم الخطابي).
- أدبياً، في ورود (امرئ القيس)، وتأثير شعره في الشعراء العرب.
- دينياً، في موضعين:

الأول: مفهوم الموت عند المانوية.

والثاني: في قوله: (وهؤلاء الشعراء الأربعة، لم يموتوا إلا بالمعنى الميتافيزيقي للموت، ولكنهم ما يزالون أحياء على لساننا) وفيه تلميح، لقوله تعالى:



(١).

وفي هذا التناص الأخير، يحاول (محمد بنيس) أن ينفي الموت من الشعراء الأربعة، ويبقي مفهومه الذي لا يتجاوز مغادرة الجسد أو هجرته، كما جاء في الآية الكريمة التي نفت الموت من الشهداء، بيد أن الفارق بين النصين، أن الشعراء أحياء على ألسنتنا، أي: في ذاكرتنا، فيكونوا أحياءً ضمن مكان محدد وزمان بعينه، بدلالة (ما يزالون)، فالأمر ليس سرمدياً، كما نوهت بذلك الآية الكريمة.

تناول (الكاتب) مفهوم (هجرة النص)، وجعله مماثلاً لموت الشعراء الأربعة، من خلال تتبع دلالة (الموت) و(الهجرة) من جهة، و(النص) و(الحياة) من جهة أخرى. يقول (الكاتب): "إن الإهتداء إلى مفهوم (هجرة النص) علم يتم في طقس ممارسة نظرية محايدة، يرى إلى النصوص في لا تاريخيتها ولا امكانيتها... ولا يمكن

---

(١) آل عمران/ ١٦٩.

أن تكون فاعلية النص إلا نسبية، أي: خاضعة للبنية النصية في علائقها الجدلية مع البنية الاجتماعية–التأريخية"[١].

فارتباط (هجرة النص) بالمكان والزمان، هو شبيه بالعلاقة التي تربطهما (بالموت) –كما جاء في النص–، فكما أن (هجرة النص)، لا ترى النص على وفق تاريخ إبداعه ومكانه، وإنما من خلال معناه الذي يبقى متداولاً من جيل إلى آخر، (فما يزال امرؤ القيس... وحضوره في وعينا)، ومن مكان إلى آخر (المشرق والمغرب)[*]. كذلك الأمر، فإن (الموت)، لا يعني تغييب الحياة، بقدر ما يعني هجرة الجسد من زمان تواجده ومكانه، (لم يموتوا إلا بالمعنى الميتافيزيقي للموت)، بل أن الذكرى تبقى متداولة بين المعاصرين (ولكنهم ما يزالون أحياء على لساننا).

هذه الفكرة التي استحوذت على اهتمام النص–أشار إليها (محمد بنيس) في التناص الديني بطريقة الإيحاء والتلميح، بمعنى أن التناص لم يكن مباشراً –كما في الأمثال آنفة الذكر– بل جاء من خلال تناص الأفكار والمعاني التي تضمنتها الآية الكريمة المشار إليها آنفاً.

والتناص بطريقة كهذه، حاضر في نصوص المقالة الأدبية، فللأديب: (حاتم الصكَر)، مقالة أخرى، يكون التناص الديني غير المباشر حاضراً فيها، كما في قوله: "فليفرح الجناة جميعاً، فهم أبرياء لأن الذئب الذي لم يأكل ابن يعقوب قد أمسك به أنسي الحاج"[٢]. وفيه تناص لقصة النبي يوسف (ع)، الذي إدّعى أخوته بأن الذئب قد أكله، كما في سورة يوسف ، من القرآن الكريم.

ومن المقاليين، من نقل أساليب رجال الدين في كتاباتهم، فزخرت بعض مقالاته بألفاظ وتراكيب تعود للحقل الدلالي الديني، مشكلّة تناصاً دينياً، يتعالق فيه النص الجديد بأسلوب ومضمون النص القديم، كما في مقالة: (شيطان بين عملاقين)، للأديب: (جورج جرداق). وهي مقالة تأملية تدور حول نظرة الإنسان إلى

---

[١] صلاح عبد الصبور في المغرب–مقاربة أولية لهجرة النص (سابق): ١١٢.

[*] تناولت المقالة مفهوم (هجرة النص) وتداوله من المشرق العربي إلى مغربه.؛ ينظر: م.ن: ١١١–١١٣.

[٢] الريح والنافذة (مقالة)، حاتم الصكَر، مجلة الناقد، لندن، ع: ٧، يناير ١٩٨٩: ٣٧.

الوجود، متخذة من موقف الفيلسوف الفرنسي: (فولتير Voltaire ١٦٩٤-١٧٧٨م) من الوجود، الذي عدّه ذوي العقائد الدينية شيطاناً، وسخريته من موقف إثنين من فلاسفة فرنسا، أحدهم سبقه في الوجود (باسكال Pascal ١٦٢٣-١٦٦٢م). والآخر معاصره (جان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau ١٧١٢-١٧٧٨م). فكانا هما (العملاقين) اللذين توسطهما الشيطان (فولتير)، كما في عنوان المقالة، موضوعاً دارت حوله، يقول في مقدمتها:

"كان [فولتير] في طليعة أولئك الذين لم يرغبوا مرة في أن يكونوا حيوانات صالحة ورعة، فكان -لذلك- يتمتع بسمعة غير طيبة، وجميع الذين امتهنوا الرصانة واتخذوها عملاً، قرروا أن فولتير لم يكن رصيناً. وجميع الذين قرروا أن يكونوا فاضلين، وأن يكونوا من ملائكة الأب السماوي على الأرض مقتوا الشيطان الرجيم الذي هو فولتير، ولعنوا إبتسامته الساخرة الماكرة. وإتفق الأدباء الصالحون الورعون، على أن فولتير -هذا الخصم العنيد للمسيحية وللأديان جميعاً، الذي حطم اللاهوتية وما إليها، وسخر بها مصدراً وغاية وقيمة- إنما هو رجل تنقصه القيمة، ويعوزه الوقار أو بعبارة أكثر وضوحاً، تنقصه وجاهة الصالحين الورعين"[١].

وردت - في النص- ألفاظ عدّة تعود للحقل الدلالي الديني، منها: (صالح- ورع- فاضلين- ملائكة- السماوي- الشيطان- الرجيم- الصالحون- الورعون- المسيحية - الأديان- اللاهوتية- القيمة- الوقار- الصالحين- الورعين). وهي مفردات تملأ مدوّنات المؤسسة الدينية، وورودها بهذا الشكل المكثف، يدل على التناص الذي يعكس علاقة أسلوبية ومضمونية تربط نص المقالة بالنص الديني بشكل غير مباشر، من خلال سيطرة تلك المفردات على فقرات النص، وهي دليل على أن (الكاتب) استحضر واستوحى المقروء الثقافي الديني فاقتبس من الفكر الديني وبعض الكتابات الدينية، مادة مقالته موشحة بألفاظ ومصطلحات من الحقل الدلالي نفسه. وقد غدت الأفكار الدينية هي الموضوعات المحورية التي تضمنتها.

---

[١] شيطان بين عملاقين (مقالة)، جورج جرداق، مجلة الآداب، لبنان، ع: ١٠، اكتوبر ١٩٥٥: ٢٩.

فالتناص الديني –هنا– المستوحى من أسلوب المؤسسة الدينية ومضمونها– يصف موقف (فولتير) من الوجود: (فولتير هذا الخصم العنيد للمسيحية وللأديان جميعاً)، ويصف كذلك، موقف المعاصرين له ومن جاء بعده، الذين (لعنوا إبتسامته الساخرة الماكرة)، فزخر النص بألفاظ تتناسب وطبيعة الموضوع.

وقد حقق التناص –إلى جانب انسجامه الفني– انسجاماً فكرياً يتعلق بطبيعة الموضوع المطروح، أو الرؤية التي يقدمها (جورج جرداق) في مقالته. ولعل الملحوظة الأسلوبية، التي يمكن الوقوف عندها، هي أن الألفاظ –المذكورة آنفاً– وردت جميعها اسماءً، في محاولة من (الكاتب) إلى إلصاق صفة الثبات في الأفكار التي أشارت إليها، كما تدل إلى ذلك الاسماء، ومنها ما ورد في جملة اسمية، لتتناسب مع ما يرمي إليه الموضوع، كما في كلمة (فاضلين)، من قوله: (وجميع الذين قرروا أن يكونوا فاضلين)، فلم يقل: (وقرر الجميع أن يكونوا فاضلين). من أجل أن يشير إلى ثبات قرار الذين انتقدوا (فولتير) ووسموه بـ(الشيطان). ومنها ما ورد في جملة فعلية، لتعكس شكوك (الكاتب) من المعنى الذي دلت عليه الجملة، كما في قوله: (وإتفق الأدباء الصالحون الورعون على أن فولتير...)، ولم يقل: (الأدباء الصالحون الورعون إتفقوا...)، كما في أسلوب الجملة السابقة، لأن هذا الإتفاق لا يتسم بالديمومة كما في قرارهم –المذكور آنفاً–، نلحظ ذلك، في قوله: "وأطلق فولتير في وجه الصالحين الورعين والعاجزين الهاربين من بهاء الشمس، المتشككين بقيمة الإنسان... صرخات تلو صرخات، تتمزق على جنباتها أجيال من العرف الإعتقادي والعرف الإجتماعي وبالتالي العرف السياسي"[١].

وبهذا الترابط غير المباشر بين النصوص، يكون المدخل النصي اللساني صاحب الكلمة الأولى (النص القديم)، والمكوّن التناصي، تابعاً ومفسراً، يغني البعد التخييلي، موسعاً فضاء النص حسب ثقافة القارئ ومدى استيعابه للجنس الأدبي بناءً وتاريخاً.

ثالثاً: التناص الأدبي

---

[١] شيطان بين عملاقين (سابق): ٣٠.

وهو التناص الذي يتعالق مع نصوص أدبية –شعراً، كان ذلك أم نثراً– وتداخلها مع نص المقالة، بحيث تكون منسجمة، وموظفة، ودالة على الفكرة التي يطرحها الكاتب، أو الحالة التي يجسدها أو يقدمها في مقالته. ومن المقالات التي لها تناص أدبي غير مباشر مع الشعر، مقالة: (بول كوكان صوت البوهيمية الملتهب)، للأديب: (فاضل العزاوي)، وهي مقالة سيرية تدور حول شخصية الرسام الفرنسي (بول كوكان Paul Gauguin ١٨٤٨–١٩٠٣م)، مع التركيز على المفارقة التي تشكلت في حياته، وأعني بها: الرسم، بوصفها مفصلاً مغايراً عمّا كانت عليه حياته قبل الرسم، يقول (العزاوي): "كان [بول كوكان] يجتاز فترة التعقل بالنسبة للفنان بشكل مدهش، وأنه الآن بعيد عن البحر والعاهرات في مجتمع باريس الإرستقراطي يزاول مهنة التعالي، كان البحار القديم قد بدأ يرتدي قبعة عالية بحاشية ممتدة تغطي الجبهة. ويذهب إلى مقر عمله كل صباح بهمة ونشاط في عربة فاخرة، ويحضر الحفلات الإرستقراطية التي تقدم فيها أجود أنواع الشمبانيا. آه.. ما أروع الحياة بين مثل هؤلاء الناس، ولتسقط أيام الخمور الرخيصة، والفنادق القذرة والإفلاس والأصدقاء المشردين تحت النجوم المغتربة، وفي ظل الأشرعة الممزقة"[١].

يسلط النص الضوء على مرحلة من مراحل حياة الشخصية، التي شكّلت فيصلاً في مسيرتها، من خلال الانتقال من حياة التقشف والعمل المضني (البحار القديم) إلى حياة الرفاه والعيش الرغيد (الصيرفة)، وقد جسدت الشخصية هذه المفارقة في حوارها الداخلي (المونولوج): (آه.. ما أروع الحياة بين مثل هؤلاء الناس...)، ومن هذا الحوار الداخلي للشخصية، يتشكل تناص أدبي، ويتعالق مع بيت (أبي العتاهية ت:٢١٠هـ):

ما أحسن الدين والدنيا إذا إجتمعا وأقبح الكفر والإفلاس بالرجل[٢].

---

[١] بول كوكان–صوت البوهيمية الملتهب (مقالة)، فاضل العزاوي، مجلة الأقلام، العراق، الجزء: ٥، السنة الأولى، كانون الثاني ١٩٦٥: ١٥٢.

[٢] ديوان أبي العتاهية، إسماعيل بن القاسم بن سويد بن كيسان (ت: ٢١٠هـ)، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦: ٣٣٦.

فقد حدد النصان كلاهما، ركني: (السعادة والشقاء) في حياة الإنسان، السعادة المتمثلة في الثراء والمنزلة الاجتماعية كما عاشها (بول كوكان) في المرحلة التي تناولها النص السابق، المتطابقة مع إجتماع الدين والدنيا عند (أبي العتاهية). والشقاء التي كان عليها الرسام (أيام الخمور الرخيصة والفنادق القذرة والإفلاس) المتماثلة مع ما جاء في عجز البيت الشعري (الكفر والإفلاس).

استطاع هذا التناص أن يجسد الحالة النفسية التي عاشها (بول كوكان)، في هذه المرحلة من حياته المتقلبة. فالتقابل الذي انبنى عليه التناص بين مرحلتين من حياة الشخصية (السعادة والشقاء)، تمثل في ألفاظ وتراكيب النصين:

الشمبانيا × الخمور الرخيصة

مجتمع باريس × الأصدقاء المشردين

الحفلات الإرستقراطية × الفنادق القذرة

قبعة عالية × أشرعة ممزقة

حاشية ممتدة × النجوم المغتربة

مهنة التعالي × الإفلاس

كما هو في النص الجديد، وفي المقابل:

أحسن × أقبح

الدين × الكفر

الدنيا × الإفلاس

كما هو في النص القديم. شكل هذا التقابل بنية لها دلالات داخل النص كله. وهو بمنزلة حجر الزاوية الذي تشكل منه موضوع المقالة، والخيط الرابط ما بين عنوان المقالة، واستهلالها، فموضوعها، فخاتمتها. ففي العنوان تنبئنا لفظة (البوهيمية)[*]، بتقلب حياة (بول كوكان) نتيجة ميوله المتناقضة التي انعكست على حياته الشخصية. أما في مستهل المقالة، يقول (فاضل العزاوي): "لقد حاول بول

---

[*] البوهيمية: هي ممارسة نمط حياة غير تقليدية، لأشخاص ذوي ميول مشتركة يمكن أن يكونوا متسكعين، أو مغامرين، أو مشردين. نسبة إلى أولئك الذين سكنوا منطقة بوهيميا التشيكية. ينظر: بوهيمي، موقع ويكيبيديا، الموسوعة العالمية الحرة على شبكة الانترنت (سابق).

كوكان بإخلاص أن يتفهم الروح الجديدة التي تعصف بالعالم، ومن أجل ذلك قرر أن يستشهد، ولم يكن ثمة مجال للاختيار. فمن أجل أن تذوب ثلوج آلاف السنين المتراكمة، ومن أجل أن تتدفق الأنهار في صحاري عالمنا المجدب، كان عليه أن يتشابك في المعركة ويسقط"[١].

تمثل الطباق في النص، بالألفاظ:

ثلوج – صحاري

الأنهار – الجدب

تذوب – المتراكمة

هذا الطباق الذي صور حياة الشخصية المتقلبة، من حالة إلى نقيضها، هو الذي استمد منه التناص طريقة تعالقة التي انبنت على التناقض، ليمتد حضوره حتى خاتمة المقالة، التي صورت لنا نهاية حياة الشخصية المأساوي، "بكى ولأول مرة في حياته الفنية، لقد وهب نفسه وحياته للرسم، لكنه لم يربح سوى السخرية، ولذلك قرر أن يترك باريس التي لم تستطع أن تكتشف أعماقه المعطاء، وقفل راجعاً مرة أخرى إلى الجزر الجنوبية وهو في حالة شديدة من التأثر، ليعيش أعوامه الأخيرة التعسة... وفي الجزيرة التي ينبت فيها نبات فاكهة الخبز، ويرقص ويغني البولينتزيون بشوق آلهة وثنية، وترتفع الطيور المتآلفة العائدة من الغابات لتغطي وجه الأفق، عانى كوكان كثيراً، كان المرض يأكل رجليه، وكان في طريقه إلى العمى..."[٢].

فعلى الرغم من انه (وهب نفسه وحياته للرسم)، إلا أنه (لم يربح سوى السخرية) فالتناقض بين هذين الموقفين، هو الذي رسم ملامح حياة (بول كوكان) المتقلبة، بين الرعاية والحنان اللتين حظي بهما من أبويه أيام طفولته، إلى الشقاء والتعب أيام شبابه، إلى الرخاء والرفاهية أيام كهولته، ثم انحدار حياته نحو البؤس والشقاء في أواخرها. لتعكس دلالة (البوهيمية)، التي تشكل منها عنوان المقالة.

وبذلك يكون التناص بمنزلة آلية إنتاج ومبادلة بين النصين، إذ نلحظ داخل فضاء النص، مفاهيم ودلالات إنما أخذت من نص آخر فتفاعلت معه، ليؤكد

---

[١] بول كوكان–صوت البوهيمية الملتهب (سابق): ١٤٩.

[٢] بول كوكان–صوت البوهيمية الملتهب (سابق):: ١٥٦.

انفتاحية النص المقالي على عناصر لغوية وغير لغوية، مشيدة في الآن نفسه لشعرية تنظر إلى النص كملفوظ لغوي وإجتماعي في آن واحد.

كان لهذا الأسلوب من التناص، حضور أيضاً في مقالة: (استقلال الألفاظ)[١]، للأديب: (شفيق جبري).

وإن كان الموروث الشعري العربي، قد شكل رافداً للمقروء الثقافي في المثالين السابقين، فإن النقد الأدبي الغربي الحديث، هو الرافد الذي تعالقت معه مقالة: (القصيدة المظلومة–محاولة للإقتراب من ملكوت الإيقاع)، للأديب: (محي الدين اللاذقاني)، لتشكل تناصاً أدبياً من خلال توظيف بعض المعطيات النقدية الحديثة، توظيفاً جديداً، يسهم في إثراء النص المقالي، كما في قوله:

"ومن هنا يبدأ الخلط بين الوزن والإيقاع. الوزن إطار خارجي من المتحركات والسواكن ذات النسق الرتيب، أما الإيقاع فعلاقة بين الكلمات والحروف وما يجاورها، وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع، وعن علاقة غامضة تثيرها جوانية اللغة، كما يثيرها النغم"[٢].

هي مقالة أدبية نقدية، تدور حول إيقاع قصيدة شعر التفعيلة، واختلافه عن الوزن في الشعر العمودي. في النص، توضيح وتفريق بين الوزن الذي هو بمنزلة: (إطار خارجي من المتحركات والسواكن ذات النسق الرتيب)، الذي تمتاز به قصيدة الشعر العمودي، والإيقاع الذي يمثل (علاقة بين الكلمات والحروف المفردة وما يجاورها)، كما هو الحال في شعر التفعيلة، الذي انبرى (محي الدين اللاذقاني) للدفاع عن إيقاعه وموسيقاه. وفي السطر الأخير من النص المذكور آنفاً، (وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع، وعن علاقة غامضة تثيرها جوانية اللغة كما يثيرها النغم) تناص مع المعنى الذي ذهب إليه الشاعر الإنجليزي (جون كيتس John

---

[١] ينظر: إستقلال الألفاظ (مقالة)، شفيق جبري، مجلة المجمع العلمي العربي، سوريا، الجزء الثالث، المجلد الخامس والعشرون، تموز ١٩٥٠: ٣٤٤.

[٢] القصيدة المظلومة –محاولة للإقتراب من ملكوت الإيقاع (مقالة)، محي الدين اللاذقاني، مجلة الناقد، لندن، ع:١٥، أيلول ١٩٨٩: ٤٥.

Keats ١٧٩٥-١٨٢١)، بأن الصوت واللون يثيران انفعالاً واحداً حين يتحدان في الجملة الموسيقية[١].

الحالة النفسية، التي تنشأ عن العلاقة الغامضة التي تثيرها بواطن اللغة، في المتلقي كما ذهب (اللاذقاني)، شبيهة بالانفعال الذي يثيره إتحاد اللون بالصوت داخل الجملة المحملة بالإيقاع الداخلي، كما هو عند (جون كيتس). وهي محاولة من (محي الدين) للتمييز بين وزن القصيدة العمودية، والايقاع الداخلي الذي تزخر به قصيدة شعر التفعيلة، هذا من جهة. وللتميز أيضاً، بين الإيقاع النفسي كما هو عند القصيدة الحديثة، والإيقاع السمعي الذي يميز الشعر عن النثر بشكل عام، من جهة أخرى ، إذ يقول:

"الظلم الآخر الذي لحق بذلك النوع من الشعر [الحديث] جاء عن طريق الخلط النقدي بين الوزن والإيقاع، وبين الإيقاع النفسي، والإيقاع المسموع، فالإيقاع بمفهومه الشمولي ليس سواكن ومتحركات معدودة يمكن حبسها في معادلات تميزها الأذن وحدها، لكنه كالحياة الواسعة بكل ما فيها من صخب وزخم حركة، وألوان، وأصوات"[٢].

فالإيقاع الذي ينشده (الكاتب) ليس نسقاً في الزمان فقط، وليس للسمع وحده أن يكون مركز الإستدلال عليه فحسب، بل هو نسق مكاني أيضاً، يشترك السمع والنظر في دلالته، للتفريق بين الموسيقى كسلم نغمي من الأصوات، والموسيقى كقيمة معنوية نستخلصها من العلاقات الداخلية (الجوانية) للغة، ونتحسسها من خلال إتحاد حاستي السمع والنظر. وهو المعنى نفسه الذي ذهب إليه الشاعر الإنجليزي (جون كيتس)، مع أن الصوت، ومركزه السمع، واللون ومركزه النظر، هما من يثيران الانفعال لدى المتلقي. الأمر الذي يجعل الإيقاع مرتبطاً بالتجربة الشعورية، وبالنشاط النفسي للمبدع والمتلقي على حد سواء: "الإيقاع مرتبط بالتجربة الشعورية بكل خصبه وغناها، أما الوزن الذي يفتخر به الأعداء التقليديون للشعر

---

[١] ينظر: Titndal. w.y. Forces in modem British literature P. 167.

[٢] القصيدة المظلومة (سابق): ٤٥.

الحر، فليس إلا قالباً خارجياً نفرغ فيه المعاني المختلفة... فإن الوزن يتحول مع الزمن إلى سد يحد من الاندفاع الحرّ، ويكبح تدفق المشاعر التي تضيق بالوزن"[١].

نتلمس في هذه الفكرة التي ذهب إليها (اللاذقاني)، من كون الوزن يقف حائلاً أمام تدفق المشاعر، تناصاً مزدوج الاتجاه، فهو يحاكي، ويناغم الرأي الذي ذهب إليه مناصرو الشعر الحر، فاستعملوه سلاحاً طعنوا به القصيدة التقليدية العمودية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعارض أنصار المذهب التقليدي الذين ينفون الشعرية من قصيدة الشعر الحر، لخلوها من الوزن، كما هو موجود في الموروث النقدي العربي. على أن ما يجعل ورود الأفكار والمعاني المتناغمة، أو المتعارضة، مع ما سبقها، تناصاً هو طريقة توظيفها داخل النص. وبالرجوع إلى النص الذي تضمن أفكار (كيتس)، نلحظ أن استعمال كلمة (جوانية) بمعناها الذي يدل على العلاقات الداخلية للغة، جاء متناغماً مع كلمة (غامضة) السابقة عليها، بما تثيره من إيحاء يصعب أستشعاره في إثارة الانفعال الناتج من إتحاد حاستي السمع والنظر. ولعل استعمال مفردة أخرى غير (جوانية)، لما حصلنا على هذه المحاكاة، وهذا التناغم. وهذا التناسب بين المفردتين، هو نفسه الذي جمع بين المتناقضات: (يحدّ– اندفاع)، و(يكبح– تدفق)، في النص الآخر، والمانع الذي أشار إليه الفعلان: (يحدّ–يكبح)، يعودان إلى الوزن المتعارض مع روح الشاعر الحديث التي تصبو إلى (الاندفاع والتدفق)، مما جعل الوزن يتعارض مع الشاعر.

وتتاص كهذا، معروف الهوية، وواضح المعالم، بحيث يمكن نسبته وربطه برؤية محددة ومعروفة، تتمثل بتحديد مصادر تأثر (الكاتب). وهو منتشر بكثرة في أثناء النص المقالي، التي تتخذ من الأدب موضوعاً تدور حوله. فمن خلال استقرائنا للمقالات الأدبية، لاحظنا ندرة المقالات التي تخلو من أفكارٍ ومعانٍ سابقة، وظّفها المقاليون بطريقة جعلت من نصوصهم تتعالق معها مما أسهم في إظهار الجانب الشعري فيها.[٢]

رابعاً: التناص الشعبي

---

[١] م.ن: ٤٥.

[٢] للإطلاع على مثال آخر، ينظر: الشعر والترجمة (مقالة)، عيسى فتوح، مجلة أقلام، المغرب، ع: ٧، ديسمبر ١٩٦٤: ٥ .

وهو التناص الذي يتعالق فيه النص المقالي، مع نصوص من الأدب الشعبي، المتمثل بالأمثال الشعبية، والأغاني، والأساطير. وهي كثيرة، زخرت بها المقالة الأدبية، وحققت أغراضاً فنية وفكرية، ووظائف أسلوبية، وموضوعية، مثل ذلك ما ورد في مقالة: (اللهجة العامية اللبنانية)، للأديب: (مارون عبود)، التي جاء التناص فيها، متعالقاً مع أحد الأمثال الشعبية المستقاة من الموروث الشعبي. يقول في مستهلها:

"كنت وما زلت، وسأظل عدواً لإثنين: الداعي إلى إحلال اللهجة العامية محل اللغة الفصحى، والقائل بكتابة اللغة العربية بحروف لاتينية. كلا الأخوين أضر من أخيه"[١].

في العبارة الأخيرة من النص: (كلا الأخوين أضر من أخيه) تناص مع المثل الشعبي المتداول في الموروث: (كلا الأخوين ضراط، ولكن.. شهاب الدين أضرط من أخيه)، وهو من الأمثال الشعبية التي يضرب في المفاضلة بين سيئين، ويعود أصل الحكاية، إلى أخوين توأمين، حاولا سرقة تاجر يعملان عنده، وحينما تعرف على أحدهما لم يميزه منهما إلا من خلال إطلاقهما ريحاً بصوت عالٍ، فقال التاجر: (كلا الأخوين ضراط، ولكن.. شهاب الدين أضرط من أخيه)، فراح قوله هذا، مثلاً يضرب للمفاضلة بين حالتين سيئتين[٢].

وقد استحضره (مارون عبود) في مقالته، للسخرية من الرأيين اللذين أفتتح بهما موضوع مقالته، وإن كان في المثل مفاضلة من باب السخرية (لشهاب الدين) على أخيه، فلا مفاضلة في النص بين: (الداعي إلى إحلال اللهجة العامية محل اللغة الفصحى)، وبين: (القائل بكتابة اللغة العربية بحروف لاتينية)، فالداعي والقائل، كلاهما يمثلان عدواً (للكاتب)، في الماضي (كنت)، وفي الحاضر (مازلت) وفي المستقبل (سأظل).

---

[١] اللهجة العامية اللبنانية (مقالة)، مارون عبود، مجلة الآداب، لبنان، ع:٣، مارس ١٩٥٣: ١٣.

[٢] ينظر: معجم الأمثال الشعبية في مدن الحجاز: مكة المكرمة والمدينة المنورة وجده- خصوصاً، فريد عبد الحميد سلامة، دار المؤلف للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٩: ٢٥٦.

يرى (مارون عبود) أن اللغة الفصحى واللهجة العامية، كلاهما ضروريتان لكل جيل: "أيجهل هؤلاء الدعاة أن لكل جيل من الناس لغتين، لغة يجري بها القلم، وهي مادة الكتاب، والكتاب سجل المدينة الخالد. ولغة تدور على الألسنة وبها تتفاهم الأمة المختلفة الأقاليم"[١]. ولعل في ذلك تناص في الأفكار والمضمون مع ما ذهب إليه (دي سويسر)، القائم على ضرورة التفريق بين: (اللغة والكلام والقول).

التناص الذي استحضر من الأمثال الشعبية يتناسب مع الموقف الذي ناقشه (الكاتب)، وينسجم مع لغته الشعبية، فيكون التناص منسجماً فنياً وموضوعياً مع سياق المقالة. كما أنه يتناسب مع بلورة الفكرة المطروحة، والمعنى المقصود.

ومثال آخر على تناص الأمثال الشعبية، ما ورد في مقالة: (الرومانسية في شعر الصافي)، للأديب: (تركي كاظم)، الذي قال فيها: "هذا غيض من فيض، وقطرة من نبع مما هو مسطور في دواوين الصافي تدل دلالة واضحة على نزوع الشاعر النزعة الرومانسية..."[٢] وفيه تناص مع المثل الدارج (غيض من فيض)، للدلالة على شيوع الأمر وسريانه في الموضوع المطروح.

أما التناص الأسطوري، فهو الآخر له حضور واسع في المقالة الأدبية، مثلما هو حاضر في الشعر، مثل ذلك ما جاء في مقالة: (هل ماتت الكلمة؟)، للأديب: (أنسي الحاج)، وهي مقالة أدبية نقدية، تدور حول تدني مستوى اللغة عند المجتمعات الإنسانية، وسيطرة اللغة الدارجة، بتأثير من التكنولوجيا والمدنية، فكان لهما التأثير السلبي على مستويات اللغة في الكتابة والقراءة على حد سواء. نتج عنه اضمحلال نوعي، وفقدان ما كان للكلمة من حيوية وفعل. يقول فيها: "ويخشى إذا لم يُعالج مَدّ الأمية الجديدة، أن يجيء يوم لا تعود فيه أذن الإنسان تسمع من كلام شعري غير تلك المقدمة في الإعلانات، التلفزيوني منها بنوع خاص.

أسطورة برج بابل تكتب عكسية: لغة عالمية واحدة تخاطب أهل جميع اللغات ببضع مفردات وصيغ، فيفهمها أهل جميع اللغات، لا لأنها أبدية، بل لأنها تافهة، ولا لأنهم فقهاء، بل لأنه يجري غسل أدمغتهم وتقصيرها إلى حجم اللغة التافهة، أي:

---

[١] اللهجة العامية اللبنانية (سابق): ١٣.

[٢] الرومانسية في شعر الصافي (مقالة)، تركي كاظم، مجلة الأقلام، العراق، الجزء السادس، السنة الثانية، شباط ١٩٦٦: ١٦٨.

أن البشرية لا تعاقب لأنها تتكلم لغة واحدة تملكها قوة الاستقلال عن الآلهة، بل اللغة الواحدة غدت هي عقابها، وبدل أن تقودها اللغة الواحدة إلى الإلوهية أو الحرية، تسوقها إلى الحظيرة والإستعباد.

المُبلبل لم يعد يهتم لبلبلة الألسن، فحسبه ترويج النمط الواحد، أحادية التقليد، وببغاوية التصرف والسلوك والتشكل والتعبير"[١].

وردت في النص الأسطورة البابلية التي تفيد أن اللغات تفرعت من بابل، فسميت بذلك لتبلبل الألسن منها. أي: انتشار وتنوع اللغات من بابل. أما النص فيتحدث عن موضوع معاكس لتبلبل الألسن، وهو محاولات التهافت باللغة بشكل عام، وجعلها غير قادرة على التعبير عن مشاعر الناس وأحاسيسهم. في إشارة إلى العولمة وتأثيرها على اللغة الأدبية ووظائفها الجمالية. حتى خشي (الكاتب) من رجوعها إلى موطنها الأصلي (بابل). لتعود لغة واحدة.

ورد في النص سبعة عشر فعلاً: (يخشى- يعالج- يجيء- تعود- تسمع- تكتب- تخاطب-يفهمها- يجري- تعاقب- تتكلم- تملكها- غدت- تقودها- تسوقها- يعد- يهتم)، وكانت جميعها بصيغة المضارع ما عدا فعل واحد (غدت)، ولهذا الحضور الواسع للمضارع، دلالة على خشية (الكاتب) من مستقبل اللغة، كما في حاضرها مع تهافت واضمحلال: (ويُخشى إذا لم يُعالج مدّ الأمية الجديدة، أن يجيء يوم...) فهو استشراف من لدن (الكاتب) لما سيفضي إليه تدني اللغة وضحاله استعمالاتها. ومن هذا الاستشراف يولد التناص، إذ يقود هذا التهافت والاضمحلال اللغات إلى أن (غدت) اللغة الواحدة (هي عقابها) يولد الماضي من المضارع بطريقة استشرافية ليفضي إلى تناص أسطوري يعكس أثر تعالق النصوص وتفاعلها في النص المقالي. فشيوع المضارع لم يكن من أجل الحاضر أو المستقبل، بل من أجل العودة إلى الماضي وسيطرته على فقرات النص، إذ هدف المقالة هو التنويه عن تراجع اللغة ووصولها إلى النقطة التي انطلقت منها مسبقاً. تعود إلى موطنها الأصلي (بابل) لغة واحدة، مثلما تبلبلت منها.

من بين الأفعال السبعة عشر، عشرة منها جاء فاعلها ضميراً مستتراً للدلالة على صعوبة حصر المسببين عن ذلك التهافت وامكانية تشخيصهم "وبعدما أضاع

---

[١] هل ماتت الكلمة؟ (مقالة)، أنسي الحاج، مجلة الناقد، لندن، ع: ٣٥، مايو ١٩٩١: ١١-١٢.

الناس إيمانهم بالتعبير الفني، أضاع التعبير الفني إيمانه بنفسه.. حضارة تتقدم وتتخلف معاً. تنزه بشرها بين الكواكب وتحت البحار، تتلاعب بخلاياها الوراثية ودوائر أعصابهم، وتبليهم بعطالة الكلمة، وبعدما فقدت اللغة كرامتها، نضّت عن نفسها النغمة"[١]. إذ أن (الكاتب) يحمّل المجتمع الإنساني كله تدني مستوى اللغة، وموت الكلمة، من دون أن يشخص المسببين عن ذلك.

ورد التناص في المقالة بشكل عكسي، فالمقالة تدور حول فقدان الكلمة الشعرية والأسباب التي تجعل من اللغات الحية، لغة واحدة متهافتة، في حين أن الأسطورة البابلية تتحدث عن تفرق اللغات وانتشارها من بابل إلى الأمم والشعوب. وهذا التناص العكسي كان له دور بارز في توضيح ما يصبو إليه (الكاتب). وعلى الرغم من تعاكسه إلا أنه جاء منسجماً مع الموضوع دالاً على حالة التراجع الفكري والثقافي للمجتمعات الإنسانية.

هذه هي الأنواع الأربعة، التي جاء بها التناص وشاع في المقالة الأدبية لتكون دالة على تراكم النصوص وإزدحامها مما شغلت حيزاً من فضاء النصوص وتفاعلاً معها لتأدية وظائف جمالية ودلالية وبنائية وموضوعية، أفضت جميعها إلى ظاهرة الشعرية التي اتسمت بها المقالة الأدبية.

---

[١] هل ماتت الكلمة؟ (مقالة)، (سابق): ١٤.

المبحث الثاني: آليات التناص

قبل أن يولد التناص ويتجسد يمر بآلية تخضعه لعمليات تساعد في إنتاجه وتحديد دلالته، فثمة نصوص سابقة تمثل المواد الخام، ونص جديد هو المنتج.

وليس من السهل تحديد آليات لعملية التعالق بين النصوص. إذ يمكن الإقرار بأن لكل نص آلياته التناصية الخاصة، يمكن تحديدها بعد قراءة إستكشافية وتأويلية في آن واحد. وقد أشار بعض الدارسين إلى: " أنه من الصعب على باحث واحد أن ينجز تشخيصاً كافياً لتلك الآليات"[١] بيد أنه يمكن تحديد بعض منها بالاعتماد على مهام التناص ووظائفه، التي من بينها: "توثيق دلالة، أو تأكيد موقف، أو ترسيخ معنى، أو لمؤازرة النص، إما بتضمين صريح، وإما بتلميح وتلويح، أو يكون –من وجه آخر– رفضاً لمقولة، أو نفياً لمعتقد"[٢].

وإذا كانت هذه تنطبق –في الأكثر– على التناص البلاغي كالتضمين، إلا أنه يمكن تعميمها على أشكال التناص الأخر، بناءً على مقصدية صاحب النص المتناص، التي تتدخل بشكل واضح في تحديد ملامح النص وسبر أغواره.

ومن خلال استقراء المقالات –موضع البحث– وبالاعتماد على آراء بعض الدارسين استطعنا تحديد آليات التناص، وتتمثل في:

أولاً: آلية التمطيط

وتحتوي على[٣]:

١- **الشرح:**

وهي من الآليات الشائعة في النص الأدبي بشكل عام، والنص المقالي بشكل خاص. تكون حينما يستعير الكاتب قولاً معروفاً ليجعله في مقدمة المقالة، وأحياناً في وسطها، أو خاتمتها، ثم يقلبه في صيغ مختلفة (يمططه)، فيغدو هو

---

[١] دينامية النص–تنظير وإيجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧: ٩٤.

[٢] القول الشعري– منظورات معاصرة، رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ١٩٩٥: ٢٣٢.

[٣] ينظر: تحليل الخطاب الشعري–إستراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢: ١٢٥–١٢٨.

النواة الأساسية في النص، وكل ما تلاه أو سبقه شرح وتوضيح له مما يزيد من سعة النص وفضائه. مثل ذلك مقالة: (عن تجربة الكتابة الإبداعية في مناخات القمع والتعصب)، للأديب: (عبد العزيز المقالح)، التي إبتدأها بمقولة منسوبة للفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو Michel Foucault ١٩٢٦-١٩٨٤م)، ليجعل منها محوراً يدور موضوع المقالة حوله. يقول في إفتتاحيتها: "إتركونا أحراراً عندما يتعلق الأمر بالكتابة، ميشيل فوكو.

الكتابة بمعناها الإبداعي الحرّ مشروع ممارسة علنية للحرية، ووسيلة من وسائل الإتصال المفتوح بالناس والأشياء، وتكاد -بالنسبة لي- تكون ضرباً من التنفس الذي تشتد الحاجة إليه كلما إزداد الاحساس بالاختناق، وصرت كلما شعرت بالواقع المرعب يلف حباله حول عنقي أذهب إلى الكتابة، فأشعر معها إنني إسترجعت حريتي"[١].

فنص (ميشيل فوكو) هو النواة الأساسية الذي احتوى على المعنى العام للمقالة فارتبطت به أجزاء الهيكل العام التي تكون منها. إذ نلحظ أن (الكتابة والحرية)، هما الركيزتان اللتان انطلق منهما التعالق بين النص القديم، من جهة، وعنوان المقالة ومقدمتها وعرضها وخاتمتها، من جهة أخرى. حيث أن الحقل الدلالي للألفاظ التي انبنى عليها الإثنان يعود إلى لفظتي: (الكتابة والحرية)، والوصل بينهما يعكس حالة الارتباط والتناص بين النص المقتبس، والنص المقالي.

تضمن النص المقتبس على: (إتركونا- أحراراً- بالكتابة).

العنوان: (الكتابة- الإبداعية- القمع- التعصب).

الاستهلال:(الكتابة- يلف -حباله-الحر-ممارسة-للحرية-الاحساس- الإختناق)

العرض: (الكلمة-الظلام-الإختناق-حاصر-الإنشاء-الكتابة... وغيرها كثير)

الخاتمة: (الكاتب-الكتابة-رقيب-بحرية-يفرض-التعبير...الخ).

ولو تتبعنا ورود لفظتي: (الكتابة-الحرية) في النص، لوجدنا أن (الكتابة) تكررت (٥٥) مرة. و(الحرية) تكررت (٤٩) مرة. مما يعكس أسلوب الشرح الذي اتخذه

---

[١] عن تجربة الكتابة الإبداعية في مناخات القمع والتعصب (مقالة)، عبد العزيز المقالح، مجلة فصول، مصر، ع:٣، يوليو ١٩٩٢: ١٨٩.

(الكاتب) في تمطيط وتوسيع فضاء النص، الذي لم يستطع التحرر من النص المقتبس، فظل يدور حوله منذ العبارة الأولى في العنوان إلى آخر عبارة في الخاتمة: "والأفضل للكاتب أن ينطوي ما كتبه بحرية، من أن يفرض على نفسه المنزوعة الطاقة– طاقة التأثير والتعبير بحرية– لأن هذه الطاقة وحدها هي روح الإبداع، وروح الحرية"[١].

الحرية، هي حلقة الوصل بين (الكتابة والإبداع)، فوجود (الإبداع) مرتبط بوجود (الحرية)، ولا إبداع في الكتابة في ظل غيابها، لذلك فإن (الكاتب)، آثر إقتباس نص يبتدئ بفعل أمر (إتركونا) للدلالة على أهمية الحرية في وجود كتابة مبدعة، و(الكتابة الإبداعية) تدخل في علاقة عكسية مع (القمع والتعصب) لتشكل طباقاً في العنوان.

وهنالك حقل آخر أسهم في عملية الترابط والشرح والتمطيط بين النصين، ألا وهو حقل الزمن بألفاظه الدالة عليه. ففي النص المقتبس، وردت مفردة (عندما) الدالة على الزمن. وفي العنوان: (مناخات)، وهي مبثوثة في فضاء النص لتحدد الجهات التي تمارس (القمع والتعصب)، التي تتسبب بغياب (الكتابة الإبداعية). يقول (المقالح): "منذ بدأت الكتابة في سن مبكرة جداً حتى هذه اللحظة، ونتيجة لظروف التخلف منقطع النظير، الذي شهدته اليمن، وما تزال تشهد أثاره ومخلفاته حتى الآن، وأنا ومعظم زملائي من الشعراء –والشعراء الطامحين للتحديث خاصة– نعيش سلسلة من التصادم الحاد والمحاكمات الدينية والسياسية"[٢].

إذن يرتبط (القمع) بالمؤسسة السياسية، و(التعصب) بالمؤسسة الدينية، وهما من يحولان دون (الكتابة الإبداعية) في زمن سيطرتهما على المشهد الثقافي، بدلالة الألفاظ: (منذ– سن–مبكرة– اللحظة– ماتزال)، فضلاً عن زمن الافعال التي ملأت النص. فللزمن أهمية وحضور في عملية الإبداع.

احتاج الشرح –في المقالة– إلى وسيلة تمكنه من التمطيط، وهذه الوسيلة هي الحلقة الواصلة بين (الكتابة والإبداع والحرية)، المتمثلة بالفضاء، والزمن أحد ركنيه، فالحرية هي حلقة الوصل بين (الكتابة والإبداع)، والزمن هو الرابط بين الثلاثة. ومن

---

[١] عن تجربة الكتابة الإبداعية (سابق): ١٩٤.

[٢] م.ن: ١٩٠.

(الكتابة–الابداع–الحرية–الزمن) يتحدد نوع التعالق بين النص القديم والنص الجديد ليشكل التناص.

ومثال آخر على الشرح، ما ابتدأ به (أمين نخلة)، مقالته: (الفائت من شعر المتنبي) من نص يعود للشاعر اللبناني (إبراهيم اليازجي ١٨٤٧–١٩٠٦)، في كتاب: (العرف الطيب)[*]، يقول (أمين نخلة): "قال الشيخ إبراهيم اليازجي في (العرف الطيب)، من كلام له على ما لا يوجد من أشعار المتنبئ، في ديوانه (ص٦٥١): (على أن الكثير من ذلك ليس جيد من جيد شعره، ولا فيه ما هو دقيق بأن يضنّ به)، وهو كلام في غاية الصواب..."[١].

ليجعل من النص المقتبس مدعاة للشرح والتمطيط، فيغدو النواة الأساسية التي تدور المقالة حولها.

انتشرت آلية التمطيط بأسلوب الشرح في المقالات الأدبية، وغدت علامة بارزة اتسمت بها نصوصها. إذ هيأت للمقاليين السبل للشرح والإطالة بما يستوعب أفكارهم ويدعم رؤاهم، فيتناولون بها موضوعات فرعية ترتبط بعلائق مع الموضوع الرئيس[٢].

٢–الشكل الدرامي :

ويعتمد على الشكل الدرامي للمقالة، الذي يولّد –بدوره– توترات عدّة بين عناصر المقالة كلها، مما يؤدي إلى نموها فضائياً وزمانياً، لتشكيل آلية تمطيط يتسع معها فضاء النص. ويظهر هذا النوع في المقالات القصصية والسيرية، حينما يتخذ الكاتب من الدراما شكلاً لمقالته، كما هو الحال في مقالة: (في قراءة الأرض)، للأديب: (سعدي يوسف)، وهي مقالة سيرية تدور حول محطات معينة من حياته،

---

[*] يعود كتاب (العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب)، للشيخ (ناصيف اليازجي ١٨٠٠–١٨٧١م)، وقام ابنه (إبراهيم اليازجي) بتهذيبه وإكماله، وهو كتاب جمع فيه الشيخ (ناصيف اليازجي) شعر المتنبي، فشرحه وعلق عليه وأضاف إليه ما روي عن المتنبي من شعر لم يذكر في ديوانه. ينظر: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي، تهذيب: إبراهيم اليازجي، منشورات دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د– ت).

[١] الفائت من شعر المتنبئ (مقالة)، أمين نخلة، مجلة المشرق، لبنان، ع:٣، أغسطس ١٩٦٢: ٥٣٩.

[٢] للإطلاع على مثال آخر، ينظر: بين الفصحى ولهجاتها، محمد رضا الشبيبي، مجلة الرسالة، مصر، ع: ٩٧٠، فبراير ١٩٥٢: ١٢٧.

يسلط عليها الضوء، فتملأ فضاء مقالته بشكل درامي يمتد على طولها. يقول فيها: "في هذا المساء الرطب، مساء باريس الرصاصي، وفي الخامس من كانون الثاني ١٩٩٢، أفكر بالأعوام الأربعين التي أعقبت أول نص شعري نشرته... كيف قدر لي أنا ابن القرية الفقيرة كأهلها أن أذهب إلى الفن، وأمضي في الذهاب حتى هذا المساء حتى هذه اللحظة؟

كيف قدر لي أن أقطع القنطرة بين مسجد قرية حمدان والطريق العام، ذلك الحبل السري الذي هو الميلاد والموت؟

كيف قدر لي أن أحمل النصب والشظف وأتحملها، وأحاورهما حتى وإن وهن العظم مني وأشتعل الرأس شيباً؟"[١].

نلحظ حضور عناصر الدراما في النص، على نحو:

- الأحداث: (أن أذهب- وأمضي في الذهاب- أن أقطع- أن أحمل...)
- الشخصية: الضمير في الأفعال: (أفكر- نشرته- أذهب- أقطع- احمل..) ، وهي ضمائر تعود إلى (الراوي)، الذي هو نفسه (الكاتب) وهو نفسه الشخصية المحورية في المشهد الدرامي.
- اللغة: بما زخرت به فقرات النص.
- الزمان:(في هذا المساء- الخامس من كانون الثاني ١٩٩٢- الأعوام الأربعين-...)
- المكان: (باريس- القرية- القنطرة- مسجد- قرية حمدان- الطريق العام)
- الفكرة: (ذلك الحبل السري الذي هو الميلاد والموت)، حيث يتخذ (الراوي) من حياته الممتدة من الميلاد إلى الموت فكرة، أو مجموعة من الأفكار التي تدور أحداثها داخل المقال.
- الحوار: بما تضمنه من حوار داخلي (مونولوج)، في المواضع التي يبدأها بالإستفهام: (كيف قدر لي...).

ومن الحوار، ينبني التناص مع القرآن الكريم، بقوله (حتى وإن وهن العظم مني وأشتعل الرأس شيباً)، وهو تعالق مع الآية الكريمة: ﴿ ❻◆☉♌☙ ♦✌▫✍ ❼✆□❄✆① ↖✠⇳→⍓➔⍂⍥◉✍✂ ⌘Ⅱ⍓⍾◆❐ ⇗✠▪◉◆❐ ✍✡⌛⍂⑩⊠⍲ ↓□▫🕮▪❷◉✍✂ •✎⍓➔♦✌⇳⍲✍✂◆❐ 🕮❐→🗎❐🕮 ✆①✿✶✎🕭♦↘←⑨✆✉ ❻◆☉♌☙ ✍①✿✶✎🕭♦↘←⑨✆✉ ⍲⊠①✆⑩▪✍﴾[٢].

---

[١] في قراءة الأرض (مقالة)، سعدي يوسف، مجلة إبداع، مصر، ع:٥، مايو ١٩٩٢: ٣٨.

[٢] مريم/ ٤.

ومع هذا الأسلوب البلاغي (الإستعارة) يتعالق النص الدرامي مع النص القرآني، من أجل أن يرسم ملامح الشخصية (الراوي) الداخلية والخارجية، تتضح الملامح الداخلية من خلال الصلة التي تربط الإستفهام المجازي الذي يفيد التعجب: (كيف قدر لي)، بالإستعارة المكنية: (وهن العظم مني واشتعل الرأس شيباً) فالشخصية هنا تشير – بحوارها الداخلي– إلى الإصرار والإرادة التي اتسمت بها، فكانت معيناً لها في الدخول إلى الفن، والذهاب فيه، وهو ابن القرية، وما تكتنفها من أجواء تتعاكس وحالة الفن. مما زاد من حمولة (النصب والشظف)، فأحال جسد الشخصية إلى ضعف (وهن العظم مني)، وسرعة في ظهور الشيب: (واشتعل الرأس شيباً)، وهي الملامح الخارجية التي كانت عليها.

وما دامت الدراما، تصور مسيرة (الراوي) في الحياة، فإن للصورة التي رسمها التناص بأسلوب إستعاري، حضوراً في مفاصل وفقرات النص كله، حيث الهموم والعناء التي كان يتكبدها في مسيرته الفنية: "الشظف وحده، الكدّ، والعناء، بغية الحفاظ على التكوين الأول على السلالة المهددة بالإنقراض على الحجر الذي يجفّ"[١].

عناء الإنسان، وهمّ الفنان، بمشاعر الأديب المتقدة، خلال (الأعوام الأربعين)، واحساسه بالمنفى، كل ذلك جعل منه وهيناً، عجوزاً –قبل الأوان– كما أشار إلى ذلك التناص.

فالشكل الدرامي –الذي شكل جوهر النص– كان سبباً في اتساع الفضاء النصي من خلال التوترات التي توشحت بها حياة (الكاتب) الفنية، وهو أسلوب شاع في مقالات الشعراء، ولاسيما حينما تدور عن لمحات من حياتهم. أي: في مقالات السيرة الذاتية، كما في مقالة: (لمحات من سيرة حياتي وثقافتي)، للأديبة: (نازك الملائكة)، التي تقول فيها: "وقد بدأت نظم الشعر، وصبه منذ طفولتي الأولى، والواقع إنني سمعت أبويّ، وجدي يقولون عني أنني: شاعرة، قبل أن أفهم معنى هذه الكلمة... وفي سن العاشرة نظمت أول قصيدة فصيحة، وكانت في قافيتها غلطة

---

[١] في قراءة الأرض (سابق): ٤١.

نحوية. وعندما قرأها أبي، رمى القصيدة على الأرض بقسوة، وقال لي، في لهجة مؤنبة: اذهبي أولاً، وتعلمي قواعد النحو، ثم انظمي الشعر..."[١].

وبهذا الأسلوب الدرامي (الاسترجاع)، تعود ذاكرة (نازك) إلى الزمن الماضي لتسرد الأحداث مع أهلها، ومعلمتها، وزملائها، فتتناص فقرات المقالة مع الحوارات التي دارت بينهم، وقد اتسعت لتملأ مفاصل النص الذي امتد ليشغل مساحة ست صفحات من المجلة.

كان لحضور الشكل الدرامي في التناص، سبب في تمطيط النص واتساعه، فضلاً عن الوظائف الجمالية والدلالية التي يؤديها داخل المقالة –كما مرّ آنفاً–.

ثانياً: آلية الإيجاز

وتعتمد هذه الآلية على التركيز والإختصار، في تعالق النص القديم مع النص الجديد، أي: الانطلاق من مواد معينة والتخفيف من حمولتها وضغطها، وتكثيفها[٢]. والإيجاز نوع من الإحالة يدرك المتلقي – من خلاله– الأفكار والمعاني الكثيرة، بأقل عدد من الألفاظ. ولذلك فإنه يُعد من الأساليب التي تدل على براعة الأديب وقدرته على التعالق والترابط بطريقة موجزة.

مثلما فعل (عبد الوهاب البياتي)، حينما أوجز في مقالته: (لغة صقلتها المعارك) الأفكار والمعاني الواسعة، التي دلّ عليها التناص من كلمتين: (كامل الأوصاف)، وهو يعطي رأيه في أعمال الأديب الفلسطيني: (إميل حبيبي ١٩٢١–١٩٩٦) ليقول:

"ثم دعيت إلى معرض القاهرة الدولي للكتاب سنة ١٩٩٤ فالتقيت إميل حبيبي، وعدداً من الأدباء العرب. وأذكر انه سألني ذات صباح – ونحن نتناول الإفطار– إن كنت قرأت له شيئاً. وأراد أن يعرف رأيي في رواياته. قلت له إعجابي بأسلوبه الروائي، فنظر إليّ بإستنكار: هذا هو الشيء الوحيد الذي أعجبك في أعمالي؟ قلت: كلا، فأنا عنيت أنك كامل الأوصاف –وكنت أمزح– وهذه العبارة هي

---

[١] لمحات من سيرة حياتي وثقافتي (مقالة)، نازك الملائكة، مجلة الجديد، لبنان، ع:٧، يوليو ١٩٩٥: ٢٩.

[٢] ينظر: تحليل الخطاب الشعري–إستراتيجية التناص (سابق): ١٣٠.

تتويج لكامل الأوصاف. فضحك ضحكة كبيرة، وطلب كوباً من عصير الليمون.."[١].

وفي عبارة (كامل الأوصاف) الموجزة، تناص شعبي مع أغنية: (كامل الأوصاف) التي غناها: (عبد الحليم حافظ ١٩٢٩-١٩٧٧)، وقد استحضرت ذاكرة (البياتي) هذه الأغنية، لبيان رأيه في أعمال (إميل حبيبي)، وفتح الباب إلى التصريح به: "عندما تقرأ حبيبي تحس أن عالمه الروائي ولد من اللمسة الأولى، وهو يشبه في ذلك شعراء التروبادور الذين يرتجلون أجمل القصائد ويغنونها في لحظات. هناك تعادل وتكامل بين أعماله الروائية وشخصيته التي ليست ذاته وحسب، بل هي ذات مجتمع وشعب"[٢].

لم تكن المقالة طويلة، فقد شغلت صفحة واحدة من المجلة إذ أن التناص قد أوجز المعاني والأفكار الكثيرة التي يحملها (عبد الوهاب البياتي)، تجاه الشخصية الأدبية. ولاسيما، وأن المقالة كتبت بمناسبة وفاة الأديب: (إميل حبيبي). فهذا الإيجاز في عبارة (كامل الأوصاف)، وطريقة بثها في النص الموجز، حمل معانٍ كثيرة وواسعة حول شخصية (الأديب) وأعماله الإبداعية، إذ اكتفى (البياتي) بالعبارة المتعالقة، وببعض السمات الفنية للتعبير عن إعجابه بأعمال الفقيد الروائية.

إن كانت (كامل الأوصاف) تُعنى بالجانب الشكلي في الأغنية، فإنها تتسع – في المقالة– لتشمل الجوانب الفنية لأعمال (الأديب)، فضلاً عن شخصيته: (التي ليست ذاته وحسب، بل هي ذات مجتمع وشعب) كما وردت في النص. ولعل لمفردة (التروبادور)[*] ارتباطاً وثيقاً، بعبارة التناص (كامل الأوصاف)، ولاسيما في جانب

---

[١] لغة صقلتها المعارك (مقالة)، عبد الوهاب البياتي، مجلة مشارف، فلسطين، ع:٩، يونيو ١٩٩٦: ٤٧.

[٢] م.ن: ٤٧.

[*] التروبادور: هم الشعراء الذين مزجوا الشعر بالموسيقى فتغنوا بأشعارهم. عاشوا في أوربا خلال القرون الوسطى، من أواخر القرن الحادي عشر حتى أواخر القرن الثالث عشر، وكانوا يؤدون أدواراً غنائية ينشدون خلالها أشعاراً من تأليفهم أمام الملوك والسلاطين في فرنسا، وسرقسطة، وألمانيا، ثم في إيطاليا؛ ينظر: دور العرب في تطور الشعر الأوربي، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٣: ١٢٤.

الغناء، للدلالة التاريخية التي تشير إليها المفردة. وكان لهذه الصلة دور في إيجاز النص وتكثيف عباراته التي حملت بين طياتها معانٍ وأفكاراً واسعة.

ولآلية الإيجاز حضور أيضاً في مقالة: (السلام اللبناني)، للأديب: (سعيد عقل)، وهي مقالة وصفية، يكون (لبنان) موضوعاً تدور حوله. يتناول (الكاتب) فيها قِدَم (بيروت)، وصلتها بالفكر عموماً، وبالحق على وجه الخصوص. مما دعاه لأن يستحضر المقروء الثقافي الأسطوري ليتعالق مع النص، فظهر التناص موجزاً. يقول:

"عندما تذكر أشياء الفكر، الفكر في مناخاته العالية، لا تخطر على البال سوى مدن قلائل، منها بيروت.

فإذا كانت أثينا اختصت بالحكمة، وفلورنسا بالجمال، وباريس بالذوق، فإن بيروت اختصت بالحق.

الحق؟ وهل بعده بعد؟

أول ما تتكلم الأساطير على قِدَم بيروت، أنها وجبيل بنتا أيل بالذات، أيل إله الزمن. من هنا الزعم أنها أقدم مدينة في التاريخ"[١].

فلكي يوجز الحديث عن قِدَم (بيروت) وصلتها بالحق، استحضر (سعيد عقل) الفكر الأسطوري، المرتبط بالمقدس، ليستغني عن المجيء بالأدلة والبراهين التي تدعم رأيه هنا. حينما ورد الإستفهام في النص عن صلة (بيروت) بالحق: (الحق؟)، وأجاب بإستفهام آخر: (وهل بعده بعد؟)، أعقبهما بتناص أسطوري اختصر فيه المعاني العميقة والأفكار الواسعة التي تدور حول قِدَم (بيروت) وصلتها بالحق، فجعلها ابنة (أيل)[*]. حيث تدّعي الأسطورة أن (بيروت) إحدى ابنتي (أيل)، وبذلك يكون (الكاتب) قد أحال موضوعي: (الحق والقِدَم) إلى المقدس الذي لا يمكن

---

[١] السلام اللبناني (مقالة)، سعيد عقل، من كتاب: سعيد عقل شعره والنثر (سابق): ٢١٢/٣.

[*] أيل: هو كبير الآلهة عند الكنعانيين، إله السماء ورئيس مجمع الآلهة. وعلى الرغم من عباده الكنعانيين لآلهة عدّة، إلا أن الإله (أيل) كان أكثر آلهتهم تقديساً، فقد كان الكنعانيون يؤمنون بإله أكبر، ربّ الأرباب يدعى (أيل) خالق السماء والأرض والبشر. ينظر: موسوعة تاريخ الأديان، فراس السواح، دار التكوين للتأليف والنشر، سوريا، ط٤، ٢٠١٧: ٢٠٧/٢.

أن يشوبه الشك، نظراً لارتباط (الحق) بالمقدس (الإله أيل)، و(القِدَم) بالأسطورة. فالتناص – في النص– كان بمنزلة الإحالة إلى الأسطورة، والبحث عن الأفكار الدينية المقدسة، التي ترتبط بـ(بيروت).

ترد الإحالة بصيَغ مختلفة، فهي مرّة تكون باسم الإشارة: (من هنا الزعم أنها أقدم مدينة في التاريخ)، حيث أحال اسم الإشارة (هنا) إلى الأسطورة وهي إحالة داخلية، حيث أحال فيها المخاطب على عنصر لغوي داخل النص. ومثلها ترد الإحالة – مرة ثانية– بالضمير في (إنها)، التي وردت مرتان، وفي كليهما يحيل إلى (بيروت). وفي مرّة ثالثة، يحيل (ال) التعريف المرتبط بكلمة (أساطير) إلى أسطورة الإله (أيل)، والأسطورة تمثل مرجعاً معهوداً للمتكلم (الكاتب)، والمخاطب (المتلقي)، لما تشير إليهما من أفكار الشعوب ومقدساتهم ضمن الموروث الشعبي. فكان للإحالة بصيغها: (اسم الإشارة– الضمير– ال التعريف) –الواردة في النص– دور في إيجاز القول، وظهور النص بشكل مكثف، معتمداً على التركيز والإختصار.

على أن آلية الإيجاز يندر استعمالها في المقالات الأدبية، مقارنة بآلية التمطيط السابقة. إذ أن آلية كهذه تناسب النظم، أكثر من مناسبتها النثر ولما كان الشعراء يكثرون منها في نظمهم، فإنهم مالوا بشكل أكثر إلى الإطناب المفضي للتمطيط في مقالاتهم، لكي تستوعب أفكارهم ورؤاهم تجاه القضايا الأدبية.

ثالثاً: آلية الإضمار أو القطع

ويمارس الكاتب فيها، الإقتباس المبتور، أو انقاص الكلام على نحو يُحدث تحريفاً للنص القديم عن وجهته الأصلية، ليمنحه وجهة أخرى لم يكن للقارئ أن يتوقعها[١]. على نحو ما ورد في مقالة: (جبرا إبراهيم جبرا وريادة الشعر الحر)، للأديب: (سامي مهدي)، تلك المقالة الأدبية التي دارت حول دور (جبرا إبراهيم جبرا)، في حركة شعر التفعيلة وظهوره، في بداية النصف الثاني من القرن العشرين، ومحاولة تفنيد ريادته لهذا النوع من الشعر. حاول (سامي مهدي)، التقليل من شأن شعرية (جبرا)، ليقول:

---

[١] أدونيس منتحلاً، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، مصر، ط٢، ١٩٩٣: ٥٤.

"فمن الثابت أن مجموعات جبرا الشعرية، لم تثر اهتماماً يذكر في الأوساط الأدبية، ولم تؤثر في أي شاعر، وقد طواها النسيان بعد فترة قصيرة جداً من صدورها. وإذا كان هناك من كتب عنها، فذلك بدافع من العلاقات الشخصية والمجاملات العابرة، ليس أكثر. وما لنا نذهب بعيداً، فجبرا نفسه يعترف ضمناً بضعف تجربته الشعرية، فالشعر كان نشاطه الأقل، كما يقول في موضع، وهو لم يحقق في ما كتب منه كل ما قاله عنه، كما يقول في موضع آخر"[١].

يقتطع (سامي مهدي) جزءاً من حديث (جبرا) الذي ورد في كتابه النقدي: (ينابيع الرؤيا)، يذكر فيه أنه خاض في ميادين الفن والأدب، وأن حظ الشعر كان قليلاً مقارنة بالرواية، والترجمة، والنقد، التي أكثرَ التأليف فيها. وأنه لم يستطع أن يحقق – من خلال الشعر– ما كان يصبو إلى تحقيقه[٢]. وأن عملية التقييم ينبغي أن تكون من خلال أعماله كلها، يقول (جبرا) في كتابه: (ينابيع الرؤيا): "إن من يدرسني يجب أن يدرس تياراتي كلها معاً، أي: أن يدرس اهتماماتي كلها، ويدرسها متواكبة زمنياً، حينئذ سيقترب من منهجي"[٣].

وعلى الرغم من كونه رائداً من رواد الشعر العربي الحديث، حيث " كان من المساهمين الأوائل في حركة التجديد، فقد استطاع جبرا مع آخرين خلق المهاد الذهني والذوقي لاستقبال الشعر، كما ساعد في أن يرتاد آفاقاً جديدة..."[٤].

إلا أن (سامي مهدي) لم يكمل قول (جبرا)، بل اقتطعه في محاولة منه لدعم رأيه فيه، الذي ذكره في مقالته، وينفي عنه ريادة الشعر الجديد في الأدب العربي. مما خلق تناصاً بآلية القطع، تسببت في تحريف النص من وجهته الأصلية، نحو جهة تشكل منها موضوع المقالة.

---

[١] جبرا إبراهيم جبرا وريادة الشعر الحر (مقالة)، سامي مهدي، مجلة الأقلام، العراق، ع:٥، مايو ١٩٨٥: ٢٤.

[٢] ينظر: ينابيع الرؤيا–دراسات نقدية، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط١، ١٩٧٩: ١٢٧–١٣٠.

[٣] ينابيع الرؤيا–دراسات نقدية، (سابق): ١٤٢.

[٤] جبرا: المدينة والتكوين الذاتي–قراءة في مسيرة جبرا الذاتية، أ.د إبراهيم جنداري، مجلة التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد:١، ع:٣، ٢٠٠٠: ٢١٢.

عمد (سامي مهدي) إلى أسلوب الإلتفات، في إظهار القطع في التناص، وذلك من خلال الانتقال المفاجئ في الضمائر من جهة، وفي زمن الأفعال من جهة أخرى. إذ نلحظ في بداية التناص، حضوراً لضمير المتكلم المنفصل: (وما لنا)، والمستتر: (نذهب)، ثم ينتقل –بشكل مفاجئ– إلى ضمير المخاطب بصيغه المختلفة، على نحو:

- المتصل الذي يعود (لجبرا)، في قوله: (نفسه– تجربته– نشاطه– قاله)
- المتصل، الذي يعود (للشعر)، في قوله: (منه– عنه)
- المنفصل، في قوله: (هو– ما)
- المستتر، في قوله: (يعترف– يقول– يحقق– يقول).

أما زمن الأفعال فتأرجح بين: الماضي، والمضارع، بشكل متداخل، كما في:

- الماضي، على نحو: (كان– كتب– قال).
- المضارع، على نحو: (نذهب– يعترف– يقول– يحقق).

وقد جاء الإلتفات مناسباً لآلية القطع في النص الجديد، من اجل تشتيت انتباه القارئ وتحويل مسار اهتمامه، وبالتالي التأثير عليه، في إملاء قناعته المبنية على نفي ريادة (جبرا) للشعر الحر.

ولآلية الإضمار أو القطع حضور أيضاً، في مقالة: (أتوبوسات الشعر)، للأديب: (نزار قباني) من خلال الإقتباس المبتور لمقولة الكاتب الفرنسي: (جان كوكتو Jean Cocteau ١٨٨٩–١٩٦٣) الشهيرة، عن الكتابة والكاتب، يقول (نزار قباني): "الكتابة هي فن التورط، ولا كتابة حقيقية خارج التورط، الكتابة ليست سجادة فارسية يمشي عليها الكاتب، كما يقول جان كوكتو، ولا مقعداً مغلفاً بالأوبوسون، ولا مخدة من ريش العصافير، تغوص رؤوسنا فيها، ولا يختاً خاصاً نتشمّس على ظهره، ونشرب البيرة الدانماركية المثلجة.

إن الكاتب يجب أن يظل في أعماقه بدوياً يتعامل مع الشمس، والملح، والعطش. يجب أن يبقى حافي القدمين حتى يتحسس حرارة الأرض، ونتوءاتها ووجع حجارتها..."[١].

---

[١] أتوبوسات الشعر (مقالة)، نزار قباني، من كتاب: الكتابة عمل إنقلابي، (سابق): ٦.

في حين أن النص الكامل، لمقولة (جان كوكتو)، هو: (الكتابة ليست سجادة فارسية، يسير فوقها الكاتب، إن الكاتب يشبه ذلك الحيوان البرّي الذي كلما طارده الصيادون كتب أفضل) وهي تتكون من شقّين: يتعلق الأول بالكتابة، فيما يتعلق الثاني بالكاتب. وكأنّ (كوكتو) يورد –في نصه– صفة المزاجية في تعامل الكاتب مع محيطه الخارجي، تمكّنه من التعايش مع عالم شاقٍ كهذا، (فن التورط)، ولذلك يجب عليه أن يكون حراً (حيوان برّي)، وأن يكون فوضوياً، وعلى النقيض من التقنين، أي: متحرراً، من أجل أن تتهيأ له سبل الإبداع. فالإبداع مرتبط بالحرية من جهة، وبالقساوة من جهة أخرى.

وقد ذهب (نزار قباني)، إلى ما ذهب إليه (جان كوكتو)، بيد أنه اقتطع الشق الأول، وأبعد الثاني، وعوّضها بنص آخر يتضمن ألفاظاً تتناسب وحياة الإنسان العربي حيث: (البداوة، والشمس، والعطش، والحجارة) ذلك الشقاء الذي يؤطر بيئة العربي.

وردت في النص صور عدّة، تعكس لنا مشهدين متناقضين من الحياة:

الحياة الهانئة الرغيدة، وفيها:

- سجادة فارسية.
- مقعد مغلّف بالأوبوسون.
- مخدّة من ريش العصافير.
- يخت نتشمس على ظهره.
- بيرة دانماركية مثلجة.

والحياة القاسية الخشنة، وفيها:

- البداوة.
- التعامل مع الشمس، والملح، والعطش.
- حافي القدمين.
- حرارة الأرض، ونتوءاتها، ووجع حجارتها.

وحينما انبنى التناص، ضمن المشهد الأول، أبعد (قباني) الشق الثاني من النص القديم، حتى لا يتعارض مع صور المشهد الأول في النص الجديد، إذ يحتوي النص القديم على صور من المشهدين المتناقضين معاً. ومن أجل ألا تتناقض الصور في المشهد الواحد، لجأ (الكاتب) إلى آلية القطع، والإسترسال برسم صور المشهد الأول المتآلفة فيما بينها، التي تعود إلى حياة غريبة عن البيئة العربية التي

تخلو من السجاد الفاخر، والمقعد الأنيق، والمخدّة المريحة، ويخت اللهو، والبيرة المثلجة، التي لا ينعم بها –في المجتمع العربي– سوى الحكام، وأرباب السياسة. وحينما أكمل (الكاتب) ملامح صور تلك البيئة، عاد إلى رسم بيئته العربية، ليعكس الشقاء الذي يعيشه الإنسان العربي، والذي يجب أن يحياه الكاتب الراغب بالإبداع.

فالتعامل ما بين صور المشهدين، أتاح (للكاتب) من توظيف آلية القطع في بناء التناص، ودلالته داخل النص، حيث مكّنته تلك الآلية من بناء رؤية واضحة تجاه العلاقة العكسية التي تربط الكاتب وبيئته في المشهد الثاني من جهة، والسلطة وبيئتها في المشهد الأول من جهة أخرى. فكلما اقترب الكاتب من البيئة الأولى، إبتعد عن كونه أديباً مبدعاً، والعكس صحيح. يقول: "لا يمكن للشاعر أن يختار الثلج والنار معاً، ولا يمكنه أن يكون في الغابة والمدينة معاً، ولا يمكنه أن يكون في النجاة والموت في الوقت نفسه"[١].

فاستحالة تواجد الأديب في المتناقضات (الطباق) في الآن نفسه، تتناسب وآلية قطع التناص، من أجل أن تكتمل أجزاء الصور، وتظهر بالشكل المؤتلف الذي ظهرت فيه.

وبذلك تغدو آلية القطع، من الأساليب الفنية لبناء التناص في المقالة الأدبية، استثمرها الشعراء المقاليون لتأدية وظائف جمالية ودلالية داخل النص المقالي. فيحاولون إختراق توقع المتلقي والتلاعب في رسم المسار الذي ينبغي أن يحتذيه ذهن القارئ.

رابعاً: آلية القلب، وتغيير مستوى المعنى

وهي الآلية الأكثر شيوعاً في التناص، ولاسيما في المحاكاة الساخرة، حينما يعكس الكاتب الخطاب الأصلي، ويغيّر معناه إلى التضاد، أو يقوم بنقله إلى صعيد آخر بعيداً عن وجهته التي ورد فيها[٢]. وهو بذلك يبتعد عن كونه تناصاً صريحاً ويقترب من الإيحاء.

---

[١] أتوبوسات الشعر (سابق): ٧.

[٢] ينظر: من التناص إلى الأطراس، جيرار جينيت، ترجمة: المختار الحسيني، مجلة علامات، المغرب، ع:٧، السنة ١٩٩٧: ١٧٩.

وآلية كهذه، تكثر في المقالات التي ينبري كتّابها للرد أو التعرض لآراء غيرهم، كما فعل الأديب: (بلند الحيدري)، حينما تعرض لآراء الأديب اللبناني: (رئيف خوري ١٩١٣-١٩٦٧)، في مقالته: (بين الكافّة والخاصّة). يختلف الكاتبان حول جمهور الأديب، إذ يرى (رئيف خوري) بضرورة الكتابة للعامة، فيما يرى (بلند الحيدري)، بضرورة أن تكون الخاصة هي الهدف من الكتابة. دوّن (الحيدري) آراءه هذه وتعرض لآراء الأول في مقالته التي يقول فيها: "وبصراحة، أقول: إن السعي وراء الفائدة التي يتواخّاها الأستاذ رئيف، بقوله: (إني أدين بالأدب الموجَه والموجِه)، ستجعلنا نستفيق على إسبارتا جديدة في أحد أدوارها لا فن ولا فلسفة. وليس ثمة غير أناشيد دينية ومارشات حربية وقصص مقالية عن أبطال تافهين، رغم ما أورد في مناقشته الطويلة العريضة من مغالطات وفرضيات، فهو يدخل البيوت من شبابيكها، ويخرج من أبوابها حاملاً معه حجج مناقشة كشيء بجانبه"[١].

وفي قوله: (فهو يدخل البيوت من شبابيكها، ويخرج من أبوابها)، تناص بآلية القلب مع النص القرآني، في الآية الكريمة: ﴿ ❒◆❒☎✂❑➔✍▫♦✍ ✍✞❑↖⓪➔⧖◺◹◹✍✂ ✍"▪◺⓪♦◹◆❒ ❸⓪✍◹◹✍✂ ♎❒♁✍ ✍✞❑↖⓪➔⧖◺◹◹✍✂ ☎✂❑➔✍▫♁♦✍ ♎❒♁✍ ✍✞❑↖❶➔⧖◺◹◹✍✂ ❸▪✍◹◹✍✂ ❒◆❒☎✂❑➔✍▫🕮◆❒ ⓪⑥♦▫❑✍✍✂ ✍✞❑↖❶➔⧖◺◹◹✍✂ ☎✂❑➔✍▫🕮◆❒ ⓪⑥♦▫❑✍✍✂ ✍✞❑↖❶➔⧖◺◹◹✍✂ ☎✂❑➔◑❑✍✍✂◆❒ ✍◺♍✍◆❑⬀❒🕮 ☎✂❑➔◑❑✍✍✂◆❒ ✍◺♍✍◆❑⬀❒🕮 ﴾[٢] . يدور النص القرآني حول عملية دخول البيوت، فيحدد موضعه (الباب)، وهو كناية عن مطالبة المسلمين التعامل بشفافية فيما بينهم، والإبتعاد عن الأساليب الملتوية التي من شأنها أن تكون مدعاة للغش. والغاية نفسها التي أرادها (الكاتب) من نصه –المذكور آنفا– إلا أنه لم يكتف بتحديد ممر الدخول، فأضاف إليه موضع الخروج، ويعكس الأمر ليجعل ممر الدخول خروجاً، وموضع الخروج دخولاً، فيقلب ما هو متعارف عليه، ودعا إليه القرآن الكريم، وذلك لاختلاف الفئة التي استهدفها النصان، فالمتلقي الذي استهدفه النص القرآني هو المسلم المؤمن الملتزم، الذي لا يختلف وتوجيهات النص، حيث أن

---

[١] بين الكافة والخاصة (مقالة) بلند الحيدري، مجلة الآداب، لبنان، ع:٧، يوليو ١٩٥٥: ٢١.

[٢] البقرة/ ١٨٩.

المتكلم والمخاطَب متماثلان كلاهما. أم النص المقالي فإنه يدور حول شخصية تختلف مع آراء المتكلم (الكاتب)، فالمخاطَب (رئيف خوري)، والمتكلم (بلند الحيدري) لديهما وجهات نظر متناقضة حول موضوع واحد، ولذلك فإن آلية القلب وجدت بيئتها المناسبة –داخل النص– لتكون أسلوباً للتناص.

وقوله: (فهو يدخل البيوت من شبابيكها)، كناية عن الصفة التي يتحلى بها (رئيف خوري) في حجاجه: (رغم ما أورده في مناقشته الطويلة العريضة من مغالطات وفرضيات)، بمعنى أن أساليبه في النقاش لم تكن واضحة ومقبولة، بل آثر الجنوح للسبل الملتوية للوصول إلى هدفه، كمن يجعل هدفه دخول البيت فيتخذ من الشباك ممرّ دخوله بدلاً من الباب، فيقلب وظائفهما، إذ وظيفة الباب للدخول والخروج، في حين أن وظيفة الشباك غير ذلك. لذلك فإن النص القرآني جعل الدخول من الباب برّاً وتقوى، ونفاهما من الذين يأتون البيوت من خلفها.

وإن كانت (ليس) ودلالتها على النفي، قد أحدثت الفرق بين النصين، لورودها في النص القديم، وخلوّها من النص الجديد، فإنها في مقالة أخرى تكون حاضرة في النص الجديد، وتخلو من النص القديم فتقلب معناه. كما في مقالة: (إنقذونا من هذا الشعر)، للأديب: (محمود درويش)، حينما نفى بـ(ليس) ما هو ثابت في المقروء الثقافي، بقوله:

"نحن في حاجة للدفاع ليس فقط عن قيمنا الشعرية، بل عن سمعة الشعر الحديث، الذي انبثق من تلك القيم ليطورها لا ليكسرها، حتى شمل التكسير بدافع الإدراك و الجهل، اللغة ذاتها...

صحيح أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، المعبر عن أفكار ومشاعر، كما تقول الكتب المدرسية، كلنا يأنف من هذا التعريف الضيّق، ولكن هل يعني رفضنا هذا التعريف، أن يكون عكسه هو الصحيح، لنقول: أن الشعر هو ما ليس كلاماً موزوناً مقفى، ولا يعبر عن شيء؟"[١].

انبرى (محمود درويش) – في هذه المقالة– للدفاع عن قيم الشعر وسمعة الشعر العربي، نظراً للمستوى المتهافت الذي وصل إليه عند بعض الشعراء في

---

[١] إنقذونا من هذا الشعر (مقالة)، محمود درويش، مجلة الكرمل، فلسطين، ع:٦، أكتوبر ١٩٨٢: ٨–٩.

العصر الحديث، الذين اتخذوا من القيم الموروثة عن الشعر العربي، حجة لنظم الشعر الركيك لمجرد احتوائه على الوزن والقافية، فهو بمنزلة (التكسير) لقيم الشعر وسمعة موروثه. وبدافع سد الطريق أمام هؤلاء فإن: (درويش)، عمد إلى قلب التعريف الموروث للشعر، وذلك بإضافة (ليس)، فنفى حدود الشعر القديمة، بقوله: (إن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى...)، هو تناص بآلية القلب للتعريف الموروث عن النقاد القدامى، الذين حصروا حدود الشعر بأربعة أركان: (الكلام–الوزن–القافية–المعنى)، من أجل تمييزه عن النثر، في حين أن أكثر النقاد العرب المحدثين يرفضون تلك الحدود، ويعدّونها حجة إستغلها كثير ممن هم خارج دائرة الشعر، للولوج والإساءة إليه. وما ذكره: (درويش) في مقالته –المذكورة آنفاً– هي إحدى تلك الدعوات.

عملت (ليس) على قلب المعنى، والمساهمة في بناء تناص بآلية القلب. على أن عملها هذا لم يكن كلياً، فليس المقصود هو نفي (الكلام الموزون المقفى المعبر عن أفكار ومشاعر)، عن الشعر، بل هي من أساسياته، ولكن بإضافة سمات أخرى أكثر تميزاً للشعر، وأكثر حصانة له، نستدل على ذلك من خلال تتبع بنية (الشعر) –في المقالة– وتحديد دلالتها.

ورد في النص، أن (التكسير) قد شمل اللغة ذاتها، ومن هذا المنطلق، فإننا نبحث عن ارتباط الشعر باللغة، كون تلك العلاقة هي الوسيلة والمغزى –في الوقت نفسه– لتحديد المفهوم الجديد العصري للشعرية. عدَّ (محمود درويش) اللغة من أدوات الشعر الأولية: "ولكن مسألة الشعر قد انحطت إلى مستوى الأدوات الأولية البديهيات اللغوية. كأن يعرف الشاعر العامل في حقل اللغة، أبسط قواعد لغته، فلا نرجوه، ولا نتوسل إليه بأن يبقي الفاعل مرفوعاً إذا أمكن، وأن يحرص بقليل من الجهد على وضع الهمزة على الكرسي، أو الألف، أو الياء، بدلاً من وضعها على رصيف الشارع"[١].

[١] إنقذونا من هذا الشعر (سابق): ٩.

حيث أن معرفة الشاعر لقواعد اللغة التي ينظم بها، هي من بديهيات الشعر، ومن أوليات النظم، إلا أن المسألة لا تتوقف عندها، بل تتجاوز تلك المبادئ الأساسية، لتصل إلى (الاحساس) المقترن باللغة الشعرية، المعبر عن قضية (المعنى) داخل القصيدة. وحتى تكون اللغة إحدى أدوات الشعر، ينبغي عليها أن تكون قادرة على إثارة الاحساس لدى المتلقي، فضلاً عن مقدرتها في نقله وامكانية انعكاسه في نفس الشاعر: "لا يحق لنا أن نقرأ القصيدة من خارجها. نجد القصيدة متقنة وفق فهمها هي للشعر، ولكنها لا تعنينا، لا تثير فينا الدهشة ولا الرعشة، على الرغم من إتقانها المحكم، وتمتعها بكل شروط كتابة القصيدة"[١].

فاقتران الاحساس بالشعر، هي من أهم مبادئه وأدوات نظمه، ولا يتحصل ذلك إلا من خلال لغة شعرية، تمتاز بها عن الكلام الإعتيادي، لغة إيحائية غير صريحة، لأن الصراحة في الشعر تتسبب في (سماجة الشعر وتراكمه): "لا لم نعد نطيق سماجة الشعر وتراكمه، لأن هذا الشبه بين كل شيء، وشيء آخر، هذه السهولة المائعة، جعلت الشعر أرخص البضائع"[٢].

فالشعر، عند (محمود درويش)، هو المتضمن للغة الإيحائية، القادرة على نقل أحاسيس المبدع، وإثارتها في المتلقي، حينما تتناول القصيدة موضوعاتها بأساليب غامضة غير تقليدية، أي: جديدة وغير مطروقة سابقاً: "لم تعد القصيدة إضافة، صارت تراكماً. لم تعد حدثاً، صارت نبأ أو تعليق هذيان على نبأ... صارت عزلتنا هي مقياس إبداعنا، وبلغ بنا الدفاع عن الغموض الذي تنتجه طبيعة العملية الشعرية، أحياناً حدّ تربية هذا الغموض وتحويله إلى مستوى إبداعي"[٣].

وهكذا، فإن رؤية (محمود درويش) حول مفهوم الشعر، تتناسب وطبيعة العصر الذي يعيشه، وهي رؤية تتقاطع وتختلف عن التعريف الموروث للشعر، لذلك فإن التناص مع القديم جاء بآلية القلب، التي من دلالاتها وضع مفهوم جديد للشعر، والخروج من سطوة المفهوم الموروث. فوظيفة تعالق النص الجديد مع النص القديم، هو قلب الثاني وإنتاج معنى جديد.

---

[١] إنقذونا من هذا الشعر (سابق): ١٠.

[٢] م.ن: ١٠.

[٣] م.ن: ١٠.

نلحظ، من خلال ما مرّ، أن وظيفة التناص بآلية القلب، تتخذ مسارين:

الأول: الوظيفة الوصفية، كما في مقالة: (بلند الحيدري)، المذكورة آنفاً.

والثاني: وظيفة إنتاج دلالة جديدة تتقاطع مع الدلالة القديمة، كما جرى في الوظيفة التي أنتجتها مقالة (محمود درويش).

أما التناص بآلية تغيير مستوى المعنى، فلا يُراد بها التضاد في المعنى، بقدر رغبة الكاتب في تغيير مساره، والانتقال به إلى صعيد آخر، بعيداً عن الوجهة الأصلية التي ورد بها النص القديم. من ذلك ما ورد في مقالة: (لن أكتب شيئاً هذا الإسبوع)، للأديبة: (غادة السمّان)، وهي مقالة تأملية، تدور حول الحالة النفسية التي تنتاب الكاتب قبيل وأثناء ممارسة الكتابة، تقول فيها: "وأحياناً تصير الكتابة كابوساً.. تشعر بأن المطبعة وحش لا يشبع.. يمضغك كل أسبوع ثم يبصقك... وأنك تصرخ، وتصرخ، تصرخ كل أسبوع مرّة – وربما أكثر– وأنت تعرف سلفاً أن أحداً لن يسمعك، وربما تصرخ لتتأكد من أنك ما زلت حياً.. (أنا أتعذب، إذن أنا موجودة..)"[١].

في الجملة الأخيرة من النص: (أنا أتعذب، إذن أنا موجودة)، تناص مع مقولة، الفيلسوف الفرنسي: (رينيه ديكارت Rene Descartes ١٥٩٦–١٦٥٠م): (أنا أفكر، إذن أنا موجود). ونلحظ كيف أن (غادة السمّان)، قد غيّرت مسار المعنى، لتجعل (العذاب) بدلاً من (التفكير) دليلاً على (الوجود).

هذا التغيير في موضع كلمة واحدة من العبارة يشير إلى موضع قائلها، ورؤيته من الوجود، وقد سبق (غادة السمّان)، من تلاعبَ بالعبارة من المفكرين والكتّاب، كل حسب رؤيته وطريقة فهمه للوجود، على نحو:[٢]

- (أنا أحبّ، إذن أنا موجود)، للشاعر الرومانسي الإنجليزي: (بايرون Byron ١٧٨٨–١٨٢٤م).
- (أنا آكل، إذن أنا موجود)، للفيلسوف والإقتصادي، وعالم الإجتماع الألماني: (كارل ماركس Karl Marx ١٨١٨–١٨٨٣م).

---

[١] لن أكتب شيئاً هذا الإسبوع (مقالة)، غادة السمان، من كتاب: كتابات غير ملتزمة (سابق): ٢٦.

[٢] ينظر: أنا أفكر إذن أنا موجود، أنيس منصور، جريدة الشرق الأوسط، الخميس، ٢٠١١/٨/٤.

- (أنا خائف، إذن أنا موجود)، للكاتب التشيكي (فرانس كافكا Frank Kafka ١٨٨٣-١٩٢٤).

نلحظ أن الكلمة التي توضع بدلاً من كلمة (أفكر) -في الأقوال المذكورة آنفاً- هي التي تتبئنا برؤية، وفكر، ومفهوم كل واحد منهم إلى الوجود. فهي بمنزلة مفتاح الدهليز إلى أفكاره وأعماق نفسه، وبالتالي الإقتراب من تأويل خطابه. فالفكر دليل الوجود، على وفق رؤية فيلسوف يبحث عن ماهية الوجود (ديكارت)، والحبّ دليل الوجود، على وفق رؤية شاعر رومانسي (بايرون)، وكذلك الأكل لمفكر إقتصادي (ماركس)، والخوف لقاص وروائي واقعي (كافكا).

والأمر عينه، لـ(غادة السمّان) بوصفها كاتبة، حيث وضعت كلمة: (أتعذب)، في معرض حديثها عن الكتابة، للدلالة على مصاحبة الإثنين: (العذاب، والكتابة)، ورؤيتها للوجود ككاتبة مقترن بالعذاب، حيث أن لفظة (أتعذب) جاءت نتيجة لما سبقها في النص. فحينما نرجع إلى نصها، نلحظ أن ورود العذاب كان تتويجاً لكلمة: (تصرخ)، التي تكررت أربع مرات في السطرين اللذين سبقا عبارة التناص. ومن ذلك تكون (الكتابة) مرادف للعذاب.

تحولت (الكتابة)، إلى بنية لها دلالات إيحائية تبثها داخل النص، نتعرف عليها من خلال، تتبع مسارها فيه. في العنوان تمتنع (غادة السمّان)، عن الكتابة خلال مدّة زمنية (هذا الأسبوع)، لاقترانها بالنفي (لن أكتب)، أي: لن أتعذب، حيث: (أحياناً تصير الكتابة كابوساً)، وتغدو سكينا تقطع لحم صاحبها: "تشعر بأن الكلمات لا تجدي.. الكلمات المقصوصة من لحمك، المنسوجة بخيطان أعصابك"[١]. ثم تتحول إلى صراخ يفضي إلى عذاب -كما في التناص- بسبب تناولها موضوعات محددة، تعبر عن معاناة إنسانية (جهاز مرضى القلب-العيد الوطني للولايات المتحدة الأمريكية، رمز الإستبداد العالمي- عملية تحشيش العقول الألكترونية)[٢]. فالكتابة يجب أن تتخذ من المعاناة الإنسانية، سبيلاً للولوج إليها، وموضوعاً تدور حوله. وبذلك فهي عذاب يصاحب مخاض ولادة الكتابة.

---

[١] لن اكتب شيئاً هذا الأسبوع (سابق): ٢٦.

[٢] الموضوعات التي دارت حولها المقالة . ينظر: م.ن: ٢٦-٢٨.

وفي خاتمة المقالة، تقرر (الكاتبة) الإمتناع عن: (الكتابة=العذاب): "وقررت: لن أكتب شيئاً هذا الأسبوع"[١]. لتعود إلى النقطة التي انطلقت منها في العنوان، بطريقة السرد الدائري. فالمسار الدائري الذي رسمته (الكاتبة)، من مفردة (الكتابة)، جعل منها مرادفاً للعذاب ومسلكاً لتغيير مستوى المعنى في التناص.

والآلية نفسها، يتخذها الأديب: (سميح القاسم)، لينشئ عنوان مقالته: (تصبحون على قلق)[٢]، حينما عمد الى تغيير العبارة اليومية: (تصبحون على خير)، وحوّلها إلى: (تصبحون على قلق)، للتعبير عن مأساة الشعوب العربية.

شاع استعمال هذه الآلية، في المقالة الأدبية، لتتمّ عن مقدرة الكتّاب على استثمار المقروء الثقافي، وتغيير مسار معناه، ليتوافق مع تطلعاتهم، وأفكارهم التي يبثونها داخل نصوصهم المقالية.

هذا التنوع بآليات التناص، وطريقة تناوله، يظل غير نهائي وغير ثابت، إنما هي مجرد استقراءات محصورة في نصوص معينة. ومن البديهي، أن يكون تنوع الآليات، يخضع إلى أسباب، من بينها:

- تنوع الموضوعات، التي تدور حولها المقالات الأدبية.
- طريقة تناول تلك الموضوعات، من لدن المقاليين.
- نوع التناص.

وبالتالي، فإن القراءة التأويلية، هي المسؤولة عن اكتشاف آلية التناص من لدن القارئ الحصيف.

---

[١] لن اكتب شيئاً هذا الأسبوع (سابق): ٢٨.

[٢] ينظر: تصبحون على قلق (مقالة)، سميح القاسم، مجلة الناقد، لندن، ع:٤، أكتوبر ١٩٨٨: ١٣.

المبحث الثالث: مستويات التناص

تشير مستويات التناص إلى طريقة تعامل الكاتب مع المقروء الثقافي، إذ ليست هنالك طريقة واحدة يخضع لها الجميع، بل هي طرائق عدّة تعتمد على قدرة الكاتب في التعامل مع هذه النصوص. حيث أن كتابة النص، هي عبارة عن: "قراءة نوعية بوعي خاص تتحكم في نسق النص"[١]. وهذه القراءة الغائبة، وإعادة كتابتها، لا تكون بمستوى واحد، بل بمستويات عدّة تبرز مدى امكانية الكاتب في تعامله، وتفاعله مع تلك النصوص، ومدى انفتاحه على الحقول المعرفية.

ومن هنا تطفو فكرة هجرة النص، التي يمكن النظر إليها من زاويتين يتمثل فيهما التناص، هما: "النص الأثر، هو الذي يمارس الهجرة، فيما النص الصدى لا يمارسها، ولا شك بأن هذه الوضعية نسبية لأن التاريخ معبأ بأسراره"[٢].

وبالتالي، فإن النص الأثر، هو النص السابق الذي يظهر مفعوله في نص واحد، بينما النص الصدى هو الذي يستقبل نصوص غيره. وبناءً على مفعول (هجرة النص)، يمكن تمييز ثلاثة مستويات من التناص[٣]:

أولاً: مستوى الاجترار

وفيه يعيد المبدع كتابة النص الغائب بشكل نمطي لا حياة فيه، حيث: "يتعامل الأدباء بوعي سكوني لا قدرة لهم على إعتبار النص إبداعاً لا نهائياً، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البيئة العامة النص كحركة"[٤]. وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجاً جامداً تضمحل حيويته من خلال النص الحاضر.

---

[١] ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥: ٢٦١.

[٢] الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته، محمد بنيس، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠: ١٩٨.

[٣] ينظر: ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب (سابق): ٢٥٣-٢٥٨.

[٤] التناص في شعر الرواد، احمد ناهم، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧: ٥٠.

تبلور هذا المستوى، في مقالة: (الشعر بين طاووس وغراب)، للأديب: (أحمد مطر)، التي تدور حول التقليد عند بعض الشعراء، وتأثيره على الشعر، يقول:

"إنني لا أناقش هنا قضية الشكل، بل ظاهرة التقليد الأعمى، حتى في المسات النفسية والمضامين واللغة، وهي ظاهرة لم تظلم القارئ فقط، بل ظلمت الشعراء المقلدين أنفسهم، إذ أبعدتهم كلية عن التعبير عن ذواتهم وبوسائلهم التي يستطيعونها، وبذلك ضيعّوا المشيتين –كما يقال– مثل ذلك الغراب الذي حاول تقليد مشية الطاووس، فلا هو استطاع ذلك، ولا هو استطاع العودة إلى مشيته السابقة، على أنه ينبغي الإشارة هنا، إلى أن المقلِد ليس غراباً دائماً، كما أن المقَلد ليس طاووساً دائماً"[١].

مثل الغراب والطاووس، تناص مع حكايتهما التي أوردها (ابن المقفع ت١٤٢هـ) في كتابه: (كليلة ودمنة)[٢]، تلك الحكاية التي تشير إلى قبح التقليد وتسببه في قتل الإبداع، فيفقد المقِلد سماته التي كان عليها قبل التقليد، فضلاً عن فشله في الوصول إلى غايته من التقليد. اقتبس هذا المثل (أحمد مطر) من الموروث الثقافي ووسم بها الشعراء المقلدين لغيرهم، في قضية اسماها (التقليد الأعمى)، التي تسببت في تدني مستوى الشعر. ومحاولة (الكاتب) في تناص كهذا، هي اجترار لما سبق وأن تم طرحه من معنى التقليد ومساوئه على عملية الإبداع. فلم يقدم شيئاً جديداً سوى تطبيقه على الشعراء وتأثير ذلك على مستويات الشعر.

وردت في النص مفردة (ظاهرة)، وتكررت مرتين، للتأكيد على أن التقليد في الشعر بمستوى كهذا: (حتى في السمات النفسية والمضامين واللغة)، ليس من جوهر الشعر القائم على الإبداع الشخصي، بل هو أمر دخيل عليه، فالشعر باطن لما يعكسه من أفكار ومشاعر تختص بناظمة، في حين أن التقليد (ظاهرة) غير قادر على كشف بواطن المقلدين: (إذ أبعدتهم كلية عن التعبير عن ذواتهم). ويبقى يدور في حلقة فارغة، لا يمنح القارئ القدرة على التلقي والتأويل: (وهي ظاهرة لم تظلم

---

[١] الشعر بين طاووس وغراب (مقالة)، احمد مطر، مجلة الناقد، لندن، ع:٦، ديسمبر ١٩٨٨: ٥١.

[٢] ينظر: آثار ابن المقفع–كلية ودمنة، عبدالله بن المقفع، دار الكتب العلمية، لبنان، ط١، ١٩٨٩: ٢٢٨.

القارئ فقط...)، فضلاً عن تسببها في إبعاد الشعراء المقلدين عن عالم الشعر: (بل ظلمت الشعراء المقلدين أنفسهم).

استطاع (أحمد مطر) أن يوظف المقروء الثقافي في الإبانة عن قبح التقليد – كما ورد في الموروث– ولم يزد عليه شيئاً جديداً، لذلك ظهر التناص بمستوى الاجترار والإعادة. وهو نمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من التضمين والإقتباس المعروفين في الدراسات البلاغية القديمة، حيث يظل فيها المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة، هو نفسه للبنية النصية الغائبة. ويقترب مفهوم كهذا، مع مفهوم (النفي المتوازي)، الذي يُعد أحد مستويات التناص بحسب (جوليا كريستيفا)[١]، إذ يتوازى النص الجديد، مع النص القديم، ويسير على مفهومه من دون المجيء بشيء جديد.

وورد هذا المستوى أيضاً، في مقالة: (الثقافة الجديدة)، للأديب: (ياسين طه حافظ)، حينما تطرق إلى ثلاث روايات أجنبية، في معرض حديثه عن الثقافة الأجنبية، من اجل اطلاع القارئ العربي على مسار الثقافة خارج حدود الوطن العربي، يقدم (الكاتب) –في هذه المقالة– تناصاً بمستوى الاجترار في أكثر من موضع، حينما يستحضر المقروء الثقافي في كثير من فقرات المقالة، ويوظفه في إبداء رأيه، كما في قوله: "لكن (الزوج الطيب) تسقط في التقليد الأوستيني –نسبة إلى أوجين أوستن– فهناك تكوين بارد لشخصيات أنانية من شباب مترف يشغلهم احساس ورأي الآخرين لهم"[٢].

يسترجع النص شخصية أدبية ليتعالق مع آثارها الروائية، وفيه يضعنا: (ياسين طه حافظ)، أمام مصطلح جديد يسميه (التقليد الأوستيني)[*].

وهو يتناول رواية (الزوج الطيب)، إحدى الروايات الثلاث الممثلة للثقافة الأجنبية – مدار موضوع المقالة–. يبقى المعنى الذي ذهب إليه ذلك المصطلح حاضراً في تقييم (الكاتب) للرواية، بطريقة تعيد إلى أذهان القارئ الصفات الداخلية

---

[١] ينظر: علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧: ٣٤.

[٢] الثقافة الأجنبية (مقالة)، ياسين طه حافظ، مجلة الطليعة الأدبية، العراق، ع:٣، مارس ١٩٧٩: ١٤٧.

[*] (أوجين أو جاين أوستن Jane Austen ١٧٧٥–١٨١٧م) روائية إنجليزية.

التي اعتمدتها (أوستن) في رسم شخصياتها الروائية. فمصطلحات: (بارد- أنانية- مترف- احساس- رأي) التي وردت في النص، تشير إلى السمات العامة لشخصيات رواية (الزوج الطيب)، للروائية الإنجليزية: (باميلا هانسفورد Pamela Hansford ١٩١٢-١٩٨١م) تلك السمات المقتبسة من شخصيات روايات (أوستن)، وبالتالي فإن التناص لم يتعد كونه إعادة واجترار لما ورد في النص الغائب من معانٍ وأفكار سيطرت على مفاصل النص الحاضر الجديد وفقراته.

يغيب التفاعل النصي في مستوى كهذا من التناص ولا يتعدى المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البيئة العامة للنص، كحركة وسيرورة. وكانت النتيجة أن أصبح النص القديم نموذجاً جامداً تضمحل حيويته من خلال النص الجديد المتتبع والمقتدي والمساهم.

ثانياً: مستوى الإمتصاص

وفيه يعيد الأديب كتابة النص على وفق متطلبات وعيه وتجربته الفنية، انطلاقاً من حقيقة النص الغائب أو القديم شكلاً ومضموماً، مما "يمثل مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية هذا النص وقدسيته، فيتعامل وإيّاه كحركة وتحوّل لا ينفيان الأصل، بل يسهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد"[١].

يُعد مستوى الإمتصاص خطوة متقدمة عن المستوى السابق، حيث ينطلق من الإقرار بأهمية النص القديم، فيعمد إلى إعادة صياغته على وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وإنما تتناسب ومرحلة النص الجديد، فيقوم الثاني بإمتصاص الأول بطريقة تفاعلية لم نشهدها في المستوى السابق.

وهذا ما حصل في مقالة: (العقل المعتقل)، للأديب: (أدونيس)، وهي مقالة اجتماعية تدور حول سيطرة المؤسستين: السياسية والدينية، على عقلية الإنسان العربي، مما أدى إلى إعتقاله كما في العنوان. يبتدئ (أدونيس) مقالته بقول مقتبس للفيلسوف الألماني (فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche ١٨٤٤-١٩٠٠م)،

---

[١] التناص في شعر الرواد (سابق): ٥٤.

فيتفاعل معه بطريقة تظهر درجة وعيه وانعكاس تجربته الفنية على واقع المجتمع العربي، يقول:

"بقدر ما تصعد عالياً، تبدو صغيراً لهؤلاء الذين لا يعرفون أن يطيروا، نيتشة.

إعتقاد الإنسان أنه يمتلك الحقيقة هي مصدر كل قمع، فهذا الإعتقاد يعتقل العقل: عقل الذات، وعقل الآخر. ذلك أن كل إعتقاد من هذا النوع هو، بالضرورة، إرادة سياسية، وممارسة القوة المرتبطة به، إنما هي الإرهاب والطغيان، بل ربما أصبح قتل الآخر بالنسبة إلى الذات التي تعتقد هذا الإعتقاد، جزءاً لا تكتمل إلا به، لأنه يمثل لها الانسجام، ويمثل السلام والخلاص. إن هذا ما يوضح لنا كيف أن المذهب السياسي الإيديولوجي يطلب من أتباعه ما يطلبه المذهب الديني من أتباعه: الخضوع دائماً، والتضحية بالذات حيناً، والقبول بتضحية الآخر غالباً. ففي الأضحية يتلاقى (الديني)، و(الإيديولوجي)، وتتمفصل (اللاهوتانية)، و(السياسانية)"[١].

العلاقة المتأرجحة بين العكسية والطردية –كما سنوضح لاحقاً– التي أشار إليها النص القديم، ما بين الإرتفاع والحجم، هي التي حكمت طبيعة الجناس بين: (العقل، والمعتقل)، القائم على التناقض. وهو بمنزلة الخيط الرابط بين العنوان، من جهة، وبين النصين: القديم والجديد، من جهة أخرى.

فالقيود التي من شأنها أن تتسبب بإعتقال العقل، المتمثلة بـ(الخضوع، والتضحية)، أدوات الفكرين: السياسي والديني ، هي التي أوجدت طبيعة العلاقة بين: (نصعد عالياً)، (نبدو صغاراً)، تلك العلاقة التي تبدو طردية مرّة: (بقدر ما نصعد...نبدو)، وعكسية مرّة أخرى: (عالياً... صغاراً).

الحقل الدلالي الذي تكوّنت منه ألفاظ النص الجديد، يعود إلى (العبودية)، كما في الألفاظ: (قمع– يعتقل– الإرهاب– الطغيان– إتباع– الخضوع)، والعبودية هي آلية الإخضاع للفكرين: السياسي والديني، وهي نقيض الحرية التي ينشدها العقل، وبها يتسلح للصعود عالياً.

---

[١] العقل المعتقل (مقالة)، أدونيس، مجلة مواقف، لبنان، ع: ٤٣، يونيو ١٩٨١: ٣–٤.

جاء بناء النص على صيغ وأساليب بلاغية، لعل أهمها:

- الجناس، كما في: (العقل المعتقل– فهذا الإعتقاد يعتقل العقل).
- الطباق، كما في: (عقل الذات – عقل الآخر)، (جزءاً – تكتمل).
- المقابلة، كما في: (الإرهاب والطغيان– السلام والخلاص)

على وفق العلاقة –المشار إليها آنفاً– في النص القديم، فالتداخل بين العكسية، والطردية، في طبيعة تلك العلاقة، أنتجت الجناس في الألفاظ، والتناقض في المعنى، كما في عبارة العنوان: (العقل المعتقل).

وكذلك الحال، فيما يتعلق بالتباين في معنى الألفاظ: (دائماً– حيناً– غالباً) التي تشير إلى إدارة الزمن في النص. حيث جاء نتيجة التباين في طبيعة تلك العلاقة. (فالخضوع دائماً)، على النقيض من (نصعد عالياً)، وفي الوقت نفسه مرادفاً لـ(نبدو صغاراً) هذا في كل الأحوال، بحسب ما دلت عليه لفظة (دائماً).

في حين أن (التضحية بالذات حيناً)، التي هي نقيض (نصعد عالياً)، ومرادفاً لـ(نبدو صغاراً)، ولكن قليلاً، كما أشارت (حيناً)، أي: فقط حينما يرتبط الأمر بآليات الخضوع التي تمارسها المؤسستان: السياسية والدينية، والإ فإن التضحية بالذات هي سمة محمودة في أكثر المواقف. والأمر عينه فيما يتعلق بدلالة (غالباً).

إذن تفاعل (أدونيس) مع النص القديم، وحضوره في النص الجديد، كان بمستوى الإمتصاص والتأثر، استثمره (الكاتب)، من أجل أن يصف واقعه العربي المعاصر، فتعامل معه كحركة وتحوّل قابل للتجدد على وفق متطلبات عصره.

وإذا كان (أدونيس)، قد أستثمر التناص بمستوى الإمتصاص، للإشارة إلى سلبيات المجتمع على الصعيدين: السياسي والديني، فإن الأديبة: (فدوى طوقان)، عمدت إلى إمتصاص التناص في مقالتها: (صفحات من رحلة صعبة)، لتشير إلى حالة التناقض التي تكون عليها أخلاقيات وسلوك الرجل العربي، من خلال تقمصه للشخصيتين: (الأوربية المنفتحة)، خارج البيت. و(العربية المتزمتة)، داخل البيت.

المقالة سيرية تتحدث فيها: (فدوى طوقان) عن لمحات من حياتها، وما كانت تلاقيه من أبناء عمّها، تقول: "في عام ١٩٢٩، حانت الفرصة لتعلم اللغة الإنكليزية،

وسمح أبي لي ولشقيقتي الأكبر بأخذ دروس خصوصية لدى فتاة مسيحية، كانت قد تخرجت حديثاً من مدرسة (ألفرندز) للبنات في رام الله.

ذهبنا إلى بيتها، وأخذنا الدرس الأول، ثم صدر القرار بالتوقف، فقد إعترض أبناء عمّي على هذا الأمر (الناشز)...

لقد كانوا يرتدون الزي الأوربي، ويتكلمون التركية والإنكليزية والفرنسية، ويأكلون بالشوكة والسكين، ويقعون في الحب، ثم يقفون لنا بالمرصاد كلما حاولت واحدة منا تحقيق ذاتها، وتأكيد إنسانيتها، عن طريق التطور الطبيعي.

كانوا يمثلون خير تمثيل جمود الإنسان العربي وعجزه الكلي عن الإحتفاظ بشخصية واحدة غير مشطورة. ظلوّا يمثلون إنقسام شخصية الإنسان العربي شطرين: نصف مع التطور، والتجاوب مع روح العصر، ومسايرة إيقاعات الحياة المعاصرة. ونصف مشلول الأقدام، مسكون بالأنانية المترسبة في نفس الرجل العربي، بكل ما فيها من عنجهية شرقية. تلك العنجهية التي ظل يعامل بها الرجال الأناث من ذوي قرباهم"[١].

تناول النص قضية: ذكورة المجتمع، وهي من القضايا الاجتماعية التي تناولها كثير من المفكرين والكتّاب العرب. وقد جاء وصف الشخصية العربية –في النص– والتناقض الذي تمتاز به، ليتعالق مع سمات إحدى الشخصيات الروائية المحورية لروايات (نجيب محفوظ ١٩١١–٢٠٠٦م)، وهي شخصية (السيد أحمد عبد الجواد–سي السيد)، في ثلاثيته: (قصر الشوق– مابين القصرين– السكرية) التي أصدرها ما بين عامي ١٩٥٦–١٩٥٧. وهي شخصية نمطية تعكس تناقض الرجل العربي، في سلوكه خارج البيت، عن تعامله مع ذويه في داخل البيت، وهو بهذا يشبه أبناء عمّ (فدوى طوقان) بحسب وصفها لهم. الذين طالما وقفوا أمام طموحها في التعلم والتحرر من سطوة الذكر، وسيطرته في المجتمع.

السمات التي رسمتها (الكاتبة) –الراوي العليم بكل شيء– لأبناء عمها، تنقسم على نصفين، متناقضين:

---

[١] صفحات من رحلة صعبة (مقالة)، فدوى طوقان، مجلة الدوحة، قطر، ع:١٠، أكتوبر ١٩٧٩: ٣١.

- **الرجل المتحرر، وفيه من السمات الخارجية والداخلية:**
  - يرتدون الزي الأوربي.
  - يتكلمون التركية والإنكليزية والفرنسية.
  - يأكلون بالشوكة والسكين.
  - يقعون في الحبّ.
  - مع التطور والتجاوب مع روح العصر.
  - مسايرة إيقاعات الحياة المعاصرة.
- **الرجل الشرقي المحافظ، وفيه من السمات الداخلية:**
  - يقفون لنا بالمرصاد كلما حاولت واحدة منا تحقيق ذاتها وتأكيد إنسانيتها.
  - يمثلون خير تمثيل إنقسام شخصية الإنسان العربي.
  - مشلول الأقدام، مسكون بالأنانية المرتسبة في نفس الرجل العربي.
  - عنجهية شرقية، تلك العنجهية التي ظل يعامل بها الرجال الأناث من ذوي قرباهم.

ولو تأملنا العبارات في القسمين، نلحظ أن الجمل التي رسمت بها (الكاتبة) الشطر الأول من شخصية الرجل العربي، هي عبارات موجزة، توحي برسم الشخصية من الخارج والداخل، فحينما تقول: (يرتدون الزي الأوربي)، نفهم أنهم رجال متحررون، يقلدون الغرب في ملبسهم وتصرفاتهم، وحينما تصفهم بقولها: (يأكلون بالشوكة والسكين)، لا يتوقف الرسم عند مظاهرهم الخارجية، بل يوحي إلى سماتهم الداخلية. والأمر نفسه في الجمل الأخر. إذ استطاع الإيجاز بما يحمله من إيحاءات على رسم الشخصية ببعديها الخارجي والداخلي.

في حين أن الجمل في الشق الثاني، جمل طويلة يتخللها الإطناب، على الرغم من اقتصارها على رسم الجوانب الداخلية فقط من الشخصية. فلم تكتف (الكاتبة)، بعبارة: (يقفون لنا بالمرصاد)، بل أضافت: (كلما حاولت واحدة منا تحقيق ذاتها)، ثم أضافت أيضاً: (وتأكيد إنسانيتها)، لتظهر الجملة وهي موشحة بأسلوب الإطناب، على العكس من الإيجاز الذي اتسمت به عبارات الشق الأول. ودلالة

ذلك، هو تأكيد (الكاتبة) على إظهار الجوانب السيئة من الشخصية المتناقضة للرجل العربي، وهو الشطر الذي تمقته (الكاتبة) لما تسبب لها من عقبات حالت دون تحقيق طموحها. وهو الأسلوب نفسه الذي اتخذه (نجيب محفوظ)، فجعل البيت هو المكان الأكثر حمولة لأحداث ثلاثيته، لأنه المكان الذي يعكس الوجه البشع لشخصية (سي السيد).

وبذلك فإن (فدوى طوقان)، آثرت استعمال آلية الإمتصاص، من شخصية (سي السيد)، وأفرزتها على شخصياتها في المقالة، في محاولة منها على إعادة صياغتها بما يتناسب وبيئتها (الفلسطينية)، وكذلك مع عصرها. مما تسبب في بثّ الحياة للنص القديم، وتفاعله مع النص الجديد، ليظهر النصان متعالقين بطريقة توحي بالإمتصاص.

إذن، الواقع وما يقتضيه من موضوعات مهمة، يجب الوقوف عند سلبياتها هو الغاية الأساسية، والوظيفة الرئيسة التي أوكلت إلى التناص في مستوى الإمتصاص. فحاول المقاليون أن يستثمروا مقروءهم الثقافي ويتعالقوا معه في نصوصهم، من أجل صياغة واقعهم وتسليط الأضواء على الجوانب السلبية من ذلك المجتمع. فما كان منهم إلا أن يستحضروا النصوص القديمة بما يتناسب وتلك الجوانب، ويمتصوا الدلالات منها وبثها داخل نصوصهم.

ثالثاً: مستوى الحوار

وهو المستوى الذي يعمد فيه الكاتب إلى إعادة كتابة النص القديم، على نحو جديد، وعلى وفق كفاءة فنية عالية، يتجاوز فيها النص الغائب إلى التعالق معه بوساطة الحوار. فالأديب لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيّره من خلال تفجير مكبوتاته وذواته ويعيد كتابته على نحو جديد، بكفاءة فنية. فالتناص الحواري "لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب، وإنما يعمل على نقده، وقلب تصوره"[١].

فيكون هذا المستوى آلية من آليات بناء النص، يسهم في إظهار الجانب الفني فيه، كما ظهرت معه مقالة: (جزء لا جزيرة)، للأديب: (محمود درويش)، وهي

---

[١] التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، (سابق): ١٥٧.

مقالة إفتتاحية لعدد من أعداد مجلة (الكرمل)، يتحدث فيها عن موضوعات لها ارتباط بالواقع العربي: الأدبي منه، والسياسي، والإجتماعي.

مما يدعوه إلى التعالق، مع المقروء الثقافي الأدبي الحديث فيتحاور معه، ليقول: "حين يحاول أحد أطراف هذا الميل تحقيق الطلاق بين: اللغة العربية الأدبية، وبين الواقع، لبلوغ الأدب الصافي، ويحاول الطرف الآخر أن يجرّ الأدب إلى تقديم الخدمات اليومية المباشرة للبرنامج السياسي. نحن نحتاج هذا الواقع، وهذا الزمن الذي تختلط فيه الإنهيارات الواضحة بالدلالات الغامضة. ولا نتوب عن أحلامنا مهما تكرر انكسارها. ولا نواجه الأزمات التي تلتف حولنا بإسقاط الفكرة، والنزهة في الماضي والتراث، لأننا لا نكتفي فقط بتجديد المساحة بين الدم والنفط، فقد إخترنا أن نعتقد أن المستقبل يولد من هذا الحاضر"[١].

يتعالق النص مع نظريتين حديثتين، هما: (الفن للفن، والفن للحياة)، وقد إنقسم أكثر الأدباء والنقاد بين مؤيد لأحدهما، ومعارض للأخرى. فأصحاب النظرية الأولى (الفن للفن)، يرون فيها تجرداً من أي ملابسات فكرية أو فلسفية، أو دينية (أيديولوجية)، وينشدون من الفن فقط الجمال. في محاولة منهم إلى تخليص الأدب من النفعية والغائية.

فيما يذهب أصحاب النظرية الثانية (الفن للحياة) إلى أن الفن ضرب من الصناعة الجمعي، والعمل الجماعي، وإذا شاء أن يكون فناً فلا بد أن يخضع لقوانين وأنظمة المجتمع، فلا يعبر عن (الأنا)، بل (نحن)[٢].

في حين، يقف (محمود درويش) –في مقالته– موقفاً رافضاً للنظريتين على وفق صلة الأدب بقضايا المجتمع العربي. فهو لا يقبل (الطلاق بين اللغة الأدبية والواقع)، وفي الوقت نفسه، ولا يركن إلى أن (يُجر الأدب إلى تقديم الخدمات اليومية المباشرة للبرنامج السياسي) دعاه هذا الموقف الوسطي، إلى التحاور مع النظريتين انطلاقاً من قضايا المجتمع العربي، وأزمة العصر، المتمثلة في (هذا الزمن الذي

---

[١] جزء لا جزيرة (مقالة)، محمود درويش، مجلة الكرمل، فلسطين، ع:٥، يوليو ١٩٨٢: ٤.

[٢] ينظر: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د. شكري محمد عياد، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٣: ١٤٣-١٤٧.

تختلط فيه الإنهيارات الواضحة، بالدلالات الغامضة). لذلك طالب أن تكون معادلة القول مترابطة في سياق التجربة، لتنتج أدباً جديداً، قائماً بذاته، ومحاكياً واقعه في الوقت نفسه، يقول: "وإذا كنّا نشكو التقصير من القدرة على إتقان لغة الناس في العملية الإبداعية، فإن ذلك لا يمنعنا من الإصرار على التعبير عنهم لتصل إلى لحظة يحقق فيها الأدب عرسه الكبير، حين يصبح الصوت الخاص، هو الصوت العام"[١].

يتضمن المستوى التركيبي للمقالة عناصر أسلوبية: منها ما هو نوعي، ومنها ما هو كمّي. فأما على المستوى النوعي، فإن النص ينماز بغلبة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية . فالفعلية وردت (١٠٧) مرّة، في حين وردت الجمل الاسمية (٦٤) مرّة. وذلك يعود إلى كثرة الانتقال بالزمن من الماضي، إلى الحاضر، فالمستقبل، وهذا التلاعب بالزمن، يأتي من رغبة (الكاتب) في المحافظة على الموروث، من جهة، والانطلاق بروح المعاصرة، التي لا يفصلها عن الأساس الذي انطلقت منه: "وإذا كنا لا نستطيع مجاملة السلفية، فإننا لا نرضى الاستقرار في فوضى التجريبية، التي لا تريد أن تقول أكثر من تجريبيتها"[٢].

لا يخضع هذا الفكر إلى رأي النظريتين –آنفة الذكر– بل هو فكر يمتلك الأصالة والتجديد في آن واحد، تبعاً لخصوصية الواقع العربي وثقافته، فهو تلاحق الماضي بالحاضر، لإنتاج المستقبل.

وكذلك ينماز النص على المستوى النوعي، بالإيجاز، الذي تغلب عليه الجملة الاسمية. لأن المعنى المعبر عنه مستقر في الزمان والمكان (واقع المجتمع العربي المعاصر). ثم أن الاسماء تعبّر عن معنى يتسم بالكثافة ويصل إلى المقصد بإيجاز، كما في العبارات: (القادرة على الوقوف يساراً– حافلة بكل معاني السلفية– معلنين التوبة– عمر أضاعته حركات التحرر، وغيرها كثير)[٣].

---

[١] جزء لا جزيرة (سابق): ٦.

[٢] م.ن: ٦.

[٣] ينظر: م.ن: ٦.

وأما على المستوى الكمّي، نلحظ هيمنة أسلوب التوكيد على مفاصل المقالة وفقراتها، ولاسيما التوكيد بـ (أن)، فقد تكررت في المقالة (٢٨) مرّة، في أربع صفحات –فضاء النص– أي: بمعدل سبع مرات في الصفحة الواحدة من أجل التأكيد على المعنى الجديد الذي ذهب إليه (درويش)، المنفلت من قيود تلك النظريتين، موضع التناص.

وعلى المستوى الكمي، أيضاً، نلحظ حضوراً واسعاً للطباق والتقابل، كما في:

- التطبيق العملي، المفهوم النظري.
- الماضي، المستقبل.
- الروح، الجسد.
- الأدب القديم، الأدب الجديد.
- نؤسس تياراً، محاولة تفتيت.
- الشرق، الغرب.
- الصوت الخاص، الصوت العام.
- حقب التاريخ، حركة الواقع.
- السلفية، التجريبية.
- التقدم، التخلف.
- استقامة الوزن، رجعية القول.
- الوضوح، الغموض.
- الرجعية، الحداثة.
- الأقلية، الأغلبية.

وفيهما يشير (الكاتب) إلى حالات التناقض التي تكتنف الفكر المسيطر على المشهد الثقافي الغربي والعربي، ومحاولة الإنفلات إلى حالة من التوافق والانسجام: "لأننا قادمون من هذا الزمن، لا من الماضي، ولا من المستقبل، ونرجو أن تكون الكرمل مسوغا لهذا الإعلان"[١].

---

[١] جزء لا جزيرة (سابق): ٧.

وهكذا يتخذ (محمود درويش) من التناص، قاعدة ينطلق منها في حوارية مع مضمونة، مغيّراً ما تضمنه من معانٍ وأفكار، بما يتناسب وخصوصية المرحلة التي يحياها المجتمع، وتعيشها الثقافة، بشقها الأدبي.

ومثل هذا الحوار –ولكن بمستوى أقل– نشهد له حضوراً في مقالة: (الظواهر والدلالات)، للأديب: (خالد محي الدين البرادعي)، حينما تتعالق مقالته، مع النص النقدي الموروث: (اذهب يا ابن أخي، فأنت أشعر العرب)[١]، المنسوب إلى (النابغة الذبياني ت١٨ ق.هـ)، والموجه إلى الشاعر الجاهلي: (لبيد بن ربيعة ت٤١هـ). رافضاً معناه، ومقيماً معه حواراً طال بعض صفحات المقالة، يقول:

"النفاق، هو الخاصية التي تظهر عند الأديب عندما يدوس كل القيم، ويتخلى عن كل أمانة علمية، ويفاجئ المتلقين بما لم يكونوا يحسبون قصائد سمعناها وكنا نشعر بالخجل عن أصحابها. ويصعب عليّ أن أصنفها لأني أكره، بل يصعب عليّ أكثر أن أستشهد بمقاطع منها، لأني لا أود تجريح أصحابها. ومع ذلك فاجأنا النقاد الأكارم بأنها روائع وجياد، وولادات جديدة، وتطوير ومنعطفات، إلى آخر هذه السلسلة من المفردات التي كانت مألوفة منذ ألف سنة في المربد القديم على غرار: (اذهب يا ابن أخي، فأنت أشعر العرب)، هذا النقد القبيح البعيد عن العصر، والمغرق في التعاطف، سمعناه كجزء من النقد الذي رافق بعض الأمسيات"[٢].

حينما استحضر (البرادعي)، النص النقدي الموروث، كان الغرض منه رفض الأحكام النقدية المبنية على الفطرة والسليقة، فضلاً عن المجاملة. تلك الآليات النقدية الرجعية، البعيدة عن الموضوعية والعلمية، التي ينبغي أن يتحلى بها النقد المعاصر. فهو لم يقم باجتراره، ولا إمتصاصه، بل عارضه ورفض أن يكون معياراً للنقد الحديث، حينما وضعه في باب (النفاق).

---

[١] وردت العبارة في كتب الأدب القديمة، للدلالة على وجود النقد في الأدب العربي الجاهلي القائم على أسس فطرية غير علمية. ينظر: ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧: ٢٤.

[٢] الظواهر والدلالات (مقالة)، خالد محي الدين البرادعي، مجلة البيان الكويتية، الكويت، ع: ٩٨، مايو ١٩٧٤: ٦.

وبذلك يكون التناص بمستوى الحوار، بمنزلة إعادة كتابة وهيكلته النص القديم برؤى معاصرة تتلاءم ومعطياته. ليتعالق مع النص الجديد على وفق المبادئ والآليات التي يفرضها موضوع المقالة.

ويشبه هذا المستوى من التناص، مستوى (النفي الكلي)، الذي قامت بتصنفيه (جوليا كريستيفا)، حينما يقوم المبدع بنفي النصوص، نفياً كلياً دلالياً، ويكون فيها معنى النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المستقرة في ذاكرة المبدع[١].

نلحظ – من خلال هذا المبحث– كيفية تشكيل التناص في المقالة الأدبية عبر مستويات مختلفة، تعود بالأساس إلى كيفية استعمال تلك النصوص القديمة، وإدماجها في النص الحاضر. وكان وراء هذا التباين في المعالجة، هو الغاية التي يصبو إليها الكاتب من التناص، والوظائف التي يحققها داخل النص، وهي بشكل عام تتمحور حول وظيفتين أساسيتين –كما رأينا–: الوظيفة الجمالية، والوظيفة الدلالية، فضلاً عن الوظائف الفرعية الأخر المتمثلة بالموضوعية، والتركيبية، والبنائية.

يعكس التناص –بمنظومه البنائي، ومضمونه التركيبي– نجاح الكاتب في إقامة العلاقات التناصية التي تتصل بأجواء النصوص العامة، ودلالتها الخاصة، المرتبطة بالأطر التركيبية، أو اللفظية، أو استعمال البنى الدلالية، أو الأطر البنائية. لذلك لجأ المقاليون –من خلال ظاهرة التناص– إلى تكثيف تجربتهم، وشحنها بفيض دلالي. إذ أنهم يحاولون –من خلال هذه التقنية– إعادة بناء مضمون النص القديم بمدلولات جديدة تتناسب وروح العصر.

وبذلك يكون التناص بمنزلة تقنية شعرية، عمد إليها الكاتب المقالي، لإستثارة الدفين في نصوص الآخرين، والإستفادة منها، وتوظيفها في بنية أدبية جديدة، مما يجعل لها خصوصية تميزها عن التقنيات الشعرية الأخر، من خلال بنية المقالة الدلالية والإيحائية، والبنائية، والتشكيلية، والتركيبية. التي استطاعت أن تنقل بنية

---

[١] ينظر: علم النص (سابق): ٣٦.

النص المقالي، من البنية السطحية إلى البنية الدلالية العميقة والكلية – كما رأينا آنفاً – فقراءة النص الأدبي– بشكل عام–، والنص المقالي –بشكل خاص– ورصد أدبيته، إنما تتم من خلال العلاقة التناصية التي يقيمها مع غيره من النصوص الواقعة في مجاله الحواري، حتى بات التوليد المؤسس على التفاعل بين النصوص، هو المبدأ الغني المتحكم في بناء النص المقالي.

الخاتمة

الخاتمة

بعد مسيرة، امتدت لأكثر من سنتين مع الموضوع، وبعد أن تناول البحث (١٦٧) نصاً مقالياً، لأكثر من مئة شاعر عربي، تتلخص أهم النتائج التي تم التوصل إليها، في النقاط التالية:

١-استوعبت المقالة الأدبية الموضوعات المتنوعة والمختلفة، لقدرتها على التفاعل مع أدوات العقل والعاطفة على حدٍّ سواء. لذلك وجدنا الشعراء يتخذونها سبيلاً لطرح قضاياهم الفكرية، والعاطفية معاً.

٢-لم تكن المقالة الأدبية لتشكل فناً هامشياً إلى جانب الشعر، بل هي منافس انتزعت الصدارة منه، لما تمتلك من قابلية ومرونة على التعاطي مع مختلف القضايا، وقدرتها على إثارة فكر المتلقي ومشاعره، والسيطرة على اهتماماته.

٣-جاءت المقالة الأدبية، بما تضمنته من مظاهر الشعرية -في المدّة التي حددها البحث -تتويجاً للمراحل المتقدمة التي قطعت أشواطها في النصف الأول من القرن العشرين، ووضوح مفهومها، وتخلّصها من أدران الكتابة التقليدية، وأساليبها القديمة. كل ذلك جاء ممزوجاً مع تطور الشعر، وتحرره من سطوة العمود الشعري، وآثاره الموروثة، فما كان للمقالة إلا أن تقتحم عالم الشعر، وتمتزج ببعض مظاهره الشعرية لتبدو بهذا الشكل.

٤-أسهم بناء الإطار، أو الهيكل الخارجي للمقالة، في منحها سماتها الأدبية التي تحلّت بها، بوساطة المعايير المحددة في عملية البناء. فكانت بمنزلة الحدود التي من خلالها أخذ النص المقالي قالبه الأدبي المحكم، الذي ساعد على بيان مظاهر الشعرية في بناء كهذا.

٥-تميزت المقالة الأدبية، بما تضمنته من (العنوان، والمقدمة، والعرض، والخاتمة) عن فنون القول الأخر، حيث انبنت تلك الفقرات والعناصر بطريقة لا تشابه بناء نص أدبي آخر، مما استحقت فُرادة البناء وسماته الأدبية .

إذ بُني العنوان بطريقة قصديّة خضعت لإستراتيجية ترتكز على خصوصية الشكل والمضمون، وذلك من خلال احتوائه على جمل وعبارات مشحونة بالمعاني والدلالات، تربطه مع فقرات النص الأخر، مما جعله مؤثراً خارجياً،

أولياً في النص المقالي. فدلّ على اهتمام المقاليين ببناء عتبة العنوان بطريقة تجعل منهُ جزءاً لا يتجزء من النص ككل.

والأمر نفسه، خضعت له المقدمة في تشكيلها وتركيبها، مما ساعدها على تأدية الوظائف الجمالية، والدلالية التي تؤديها داخل النص المقالي، التي كان من أهمّها الإيحاء بالفكرة الرئيسة لموضوع المقالة، وجذب انتباه القارئ وإثارة فضوله. وكذلك الأمر، فيما يتعلق بعرض الموضوع والخاتمة. فقد غدت مفاصل الهيكل العام سمات نصية أدبية تميزت بها المقالة.

٦-جاء البناء اللغوي للمقالة الأدبية مشحوناً بمظاهر الأدبية، في الموضوع، والبناء، والدلالة. إذ تمت الإحاطة بالموضوعات بطريقة اللغة الإيحائية التي قرّبت النص المقالي من النص الشعري، بما احتواه من إيقاع داخلي، وصور فنية، وتماسك وانسجام.

٧-أسهم البناء اللغوي -بحسب الفقرة السابقة- في منح النص المقالي روعة جمالية، جعلت منه نصاً يتضمن جمالية التعبير، فضلاً عن المعاني والدلالات.

٨-كان للمقالة الأدبية، دور في إبراز الإيقاع الداخلي لعملية نظم الجمل والعبارات، ذلك الإيقاع الذي كان حكراً على الوزن الشعري، دون غيره من فنون الأدب الأخر.

فأثبتت المقالة الأدبية، بما احتوته عباراتها من سياق إيقاعي داخلي، أن لها نصيباً من الشعرية بمفهومها الحديث.

٩-إن كان ما يميز المفهوم المعاصر للشعر، هو طريقته في بناء الصور الفنية ووظائفها الجمالية والدلالية، فإن للمقالة الأدبية حظاً وفيراً من ذلك المفهوم، بما احتوته من صور لا تقل شأنا عن فنية الصور في القصيدة الحديثة، مستعينة بالأساليب البلاغية، من لغة، وخيال، وتشبيه، ومجاز، ورمز، فظهرت بالشكل الفني الذي ظهرت فيه.

١٠-بدا النص المقالي متماسكاً ومنسجماً، بما أبدعه المقاليون في بنائه على وفق آليات لغوية ولفظية أفضت إلى ترابط أجزائه، ورصف فقراته، وحبك مفاصله، حتى بات النص المقالي نصاً أدبياً بإمتياز.

١١-حضور الانزياح في النص المقالي، بوصفه أحد أهم الأدوات الفنية التي أسهمت في توسّمه بمظاهر الشعرية، وتميّزه بقدر كبير من الإبداع.

١٢-لم يكتف النص المقالي بمستوى واحد للانزياح، بل ظهرت مستوياته المتعارف عليها في النص الشعري، المتمثلة في الانزياح التركيبي، والدلالي، واللفظي.

١٣-تنوعت وظائف الانزياح في المقالة الأدبية، بين الوظائف الجمالية، والدلالية، والفنية، والموضوعية. وهي وظائف ما كان للانزياح أن يؤديها لو لم يكن بناؤه متناسباً مع سمات المقالة الأدبية وأهدافها.

١٤-أقام النص المقالي علاقات متشابكة مع النصوص الأخر، من خلال الترابط التي تعالق به مع نصوص سابقة عليه، عن طريق التناص.

١٥-أثبت التناص على أن النص المقالي لم يكن مغلقاً -على الرغم من تميّزه عن النصوص الأخر- بل هو نص مفتوح، مما هيأ الظروف الملائمة لإقامة تعالقات عدّة، مع نصوص مختلفة، جعلت منه نصاً مرناً يمتلك القابلية على الترابط مع النصوص التاريخية، والدينية، والأدبية، والشعبية.

١٦-أمسى التناص، أداة لتحقيق الوظائف التي يرمي الكاتب إلى تأديتها داخل النص المقالي. تمثلت تلك الوظائف بالجمالية، والدلالية، والبنائية، والموضوعية، والتركيبية.

١٧-من خلال ما مرّ ذكره في النقاط آنفة الذكر، فإن المقالة الأدبية حفلت بمظاهر الشعرية، حتى باتت المسافة بينها وبين الشعر، أقل مما هي بين الشعر وفنون النثر الأخر. مما هيأ لها أن تكون الجنس الأدبي المتفرد الذي يستطيع أن يعكس القضايا الفكرية ممزوجاً بالمشاعر والأحاسيس. فإن كان الشعر يخاطب العاطفة، والرواية تخاطب العقل، فللمقالة الأدبية القدرة على مخاطبة الإثنين بمستوىً واحد.

١٨-ما تضمنته المقالة الأدبية من مظاهر جمالية، هي بمنزلة سقطات شعرية أنتجتها القدرة الإبداعية التي يمتلكها الشعراء في نظمهم. ولو كانت هنالك دراسة مماثلة للمقالات الأدبية التي كتبها غير الشعراء لاستطعنا معرفة مدى تأثير الشعراء على بناء النص المقالي وتضمينه للمظاهر الشعرية.

١٩-تفتح هذه الدراسة الباب أمام دراسات مماثلة للمقالة الأدبية، من حيث تغيير المدّة الزمنية، على نحو: (شعرية المقالة الأدبية عند الشعراء العرب خلال النصف الأول من القرن العشرين). أو بعد عام ٢٠٠٠. وكذلك من حيث الجهة المبدعة للمقالة، كما عند كتّاب المقالة من غير الشعراء. ليتسنى لدراسات لاحقة، تأخذ على عاتقها المقارنة بين المقالة الأدبية التي كتبها الشعراء، والتي كتبها غير الشعراء. من أجل معرفة مدى تأثير الشعراء في الجوانب الشعرية التي تمتاز بها المقالة الأدبية.

"وما توفيقي إلا بالله العلي العظيم"

المصادر

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

أولاً: المقالات/

١-الكتب:

- أعمال القروي النثرية، رشيد سليم الخوري، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٤.
- الأعمال الكاملة-الأعمال النثرية، حسين مردان، جمع: د. عادل العزاوي، منشورات الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠١٠.
- الأعمال النثرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٣.
- سعيد عقل شعره والنثر، بنت يفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٦، ١٩٩١.
- كتاب السياب النثري، بدر شاكر السياب، جمع وأعداد وتقديم: حسن الصرفي، منشورات وتوزيع المكتبة العالمية، الرباط، ١٩٨٦.
- كتابات غير ملتزمة، غادة السمان، منشورات غادة السمان، بيروت، ط٣، ١٩٩٥.
- كنت شيوعياً، بدر شاكر السياب، أعده للنشر: وليد خالد أحمد حسن، منشورات الجمل، بغداد، ط١، ٢٠٠٧.
- مع الناس، أحمد زكي أبو شادي، المطبعة العالمية، مصر، ١٩٥٤.
- يوميات الحزن العادي، محمود درويش، مركز الأبحاث الفلسطيني، بيروت، ط١، ١٩٧٣.

٢-الدوريات:

- إبراهيم وأنا، فدوى طوقان، مجلة الجديد، لبنان، ع: ٦، أبريل ١٩٩٥.
- ابن جني الناقد، حسن الأمرائي، مجلة المناهل، المغرب، ع: ٣٤، يوليو ١٩٨٦.

- أحرج ليلة في حياتي، علي الجندي، مجلة الرسالة، مصر، ع: ١٠٦٠، مايو ١٩٦٤.
- أدب الشغالات، أحلام مستغانمي، مجلة التضامن، لندن، ع: ٦، نوفمبر ١٩٩١.
- الأدب العربي في العالم الحديث، يوسف الخال، مجلة الفكر، تونس، ع: ٣، ديسمبر ١٩٦١.
- أدب الغربة عند القيروانيين، أحمد القديدي، مجلة الفكر، تونس، ع:٨، مايو ١٩٧٥.
- أدونيس منتحلاً، جميل داري، مجلة الناقد، لندن، ع: ٤٣، يناير ١٩٩٢.
- استقلال الألفاظ، شفيق جبري، مجلة المجمع العلمي العربي، سوريا، الجزء: ٣، المجلد : ٢٥، تموز ١٩٥٠.
- أطفالنا ومجلاتهم ، حصة العوضي، مجلة الدوحة، قطر، ع: ٢، فبراير ١٩٨٢.
- الإغفال في الشعر العربي، رفيق فاخوري، مجلة المعرفة، سوريا، ع:٣، مارس ١٩٦٢.
- أغنية من غير ليه، كمال إسماعيل، مجلة إبداع، مصر، ع: ٦، يونيو ١٩٩٤.
- أفرجوا عن أولاد حارتنا، حلمي سالم، مجلة أدب ونقد، مصر، ع: ٧٥، نوفمبر ١٩٩١.
- التباسات في فكرة الريادة، محمد الأسعد، مجلة الناقد، لندن، ع: ٥، نوفمبر ١٩٨٨.
- ألفونسوا العاشر والثقافة الإسلامية في الأندلس، جمال عبد الكريم الطاهري، مجلة القاهرة، مصر، ع: ١٦، مايو ١٩٨٥.
- امرأتان عظيمتان من دولة المغول، محمد بهجة الأثري، مجلة الرسالة، مصر، ع: ٩٧٣، فبراير ١٩٥٢.

- أمل دنقل وأنشودة البساطة، عبد العزيز المقالح، مجلة إبداع، مصر، ع: ١٠، أكتوبر ١٩٨٣.
- انحدار البطل في الرواية المصرية، يوسف نوفل، مجلة الأديب، لبنان، ع: ١٢، ديسمبر ١٩٦٦.
- الإنسان القيمة الاجتماعية العليا، رئيف خوري، مجلة الآداب، لبنان، ع: ١، يناير ١٩٥٣.
- الإنسان جميل يحب الجمال، أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة إبداع، مصر، ع: ١١، نوفمبر ١٩٩١.
- إنقذونا من هذا الشعر، محمود درويش، مجلة الكرمل، فلسطين، ع:٦، أكتوبر ١٩٨٢.
- انكسار الروح وتألقها، حسام الدين محمد، مجلة الناقد، لندن، ع: ٣٦: يونيو ١٩٩١.
- آه.. لو تنفع آه!!، علي الحلي، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٤، أبريل، ١٩٥٤.
- أيها الطاعون في الموت في الموت في الموت، بول شاؤول، مجلة مواقف، لبنان، ع: ٢٤-٢٥، نوفمبر ١٩٧٢.
- البحث عن الصوت المفقود- مقالة في شعر الشباب، خالد علي مصطفى، مجلة الطليعة الأدبية، العراق، ع: ١، يناير ١٩٧٩.
- بطاقة تعريف للشعر الحر، حياة جاسم، مجلة العربي، الكويت، ع: ٣٣٤، سبتمبر ١٩٨٦.
- بقايا الفصاح، شفيق جبري، مجلة المجمع العلمي العربي، سوريا، ع: ٢، أبريل ١٩٥١.
- بلند الحيدري :إستراحة الحارس المتعب، حسين الحموي، مجلة البيان الكويتية، الكويت، ع: ٣١٧، ديسمبر ١٩٩٦.
- بول كوكان- صوت البوهيمية الملتهب، فاضل العزاوي، مجلة الأقلام، الجزء: ٥، السنة الأولى، كانون الثاني ١٩٦٥.

- البياتي: الطفولة الشخصية وطفولة الشاعر، رزاق إبراهيم حسن، مجلة الأقلام، العراق، ع: ٨، أغسطس ١٩٨٨.
- بين الفصحى ولهجاتها، محمد رضا الشبيبي، مجلة الرسالة، مصر، ع: ٩٧٠، فبراير ١٩٥٢.
- بين الكافة والخاصة، بلند الحيدري، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٧، يوليو ١٩٥٥.
- تأثير المتنبي على الشعر الفارسي، أنس داود، مجلة الهلال، مصر، ع: ٦، يونيو ١٩٧٩.
- تجربة من شتاء، ياسين طه حافظ، مجلة أقلام، العراق، ع: ٣، مارس ١٩٧٣.
- تجربتنا في الحداثة الشعرية، بلند الحيدري، مجلة إبداع، مصر، ع: ١٢، ديسمبر ١٩٨٤.
- تجليات القلم ، محمد سعيد الصكَار، مجلة اللحظة الشعرية، العراق، ع: ٣، أبريل ١٩٩٣.
- تصبحون على قلق، سميح القاسم، مجلة الناقد، لندن، ع: ٤، أكتوبر ١٩٨٨.
- الثقافة الأجنبية، ياسين طه حافظ، مجلة الطليعة الأدبية، العراق، ع: ٣، مارس ١٩٧٩.
- ثلاث كلمات عربية، صلاح عبد الصبور، مجلة الدوحة، قطر، ع: ٤، أبريل ١٩٧٩ .
- الجاحظ أكبر ساخر في الأدب العربي، جورج جرداق، مجلة العربي، الكويت، ع: ١٢، نوفمبر ١٩٥٩ .
- جبرا إبراهيم جبرا وريادة الشعر الحر، سامي مهدي، مجلة الأقلام، العراق، ع: ٥، مايو ١٩٨٥.
- جدّ حسنة وأنا، حميد سعيد، مجلة العربي، الكويت، ع: ٣٦٧، يونيو ١٩٨٩.

- جدار الصوت- مونودراما شرقية، بندر عبد الحميد، مجلة الناقد، لندن، ع: ٣٠، ديسمبر ١٩٩٠.
- جديد وقديم، سامي مهدي، مجلة أسفار، العراق، ع: ٥، يوليو ١٩٨٦.
- جزء لا جزيرة، محمود درويش، مجلة الكرمل، فلسطين، ع: ٥، يوليو ١٩٨٢.
- جولة في رياض الشعر بين دفتي ديوان، صادق آل طعمة، مجلة الأقلام، العراق، ع: ١١، نوفمبر ١٩٦٥.
- جولة في شعر العدد الماضي، أحمد المجاطي، مجلة أقلام، المغرب، ع: ٦، نوفمبر ١٩٦٤.
- الحبر.. والشعر.. والنار، نزار قباني، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٣، مارس ١٩٧١.
- الحداثة والتوصيل، شوقي بزيع، مجلة مواقف، لبنان، ع: ٢٦، أبريل ١٩٧٣.
- حول قصة الأرنب، موسى كريدي، مجلة الأقلام، العراق، ع: ٨، أغسطس ١٩٧٩.
- حول مخطوط، أمين نخلة، مجلة المشرق، لبنان، ع: ١، فبراير ١٩٦٣.
- الخبر وأهميته في الصحافة والمجتمع، عبد الجبار البصري، مجلة الأقلام، العراق، الجزء: ١٢، آب ١٩٦٥.
- الخروج من دائرة الإغماء ، علوي الهاشمي، مجلة الأقلام، العراق، ع: ٥، أغسطس ١٩٨٠.
- خصائص الأدب المهجري، أحمد زكي أبو شادي، مجلة الأديب، لبنان، ع: ١١، نوفمبر ١٩٥٢.
- خليل النيل وشاعر الشرق العربي، أنس داود، مجلة الكتاب العربي، مصر، ع: ٩، فبراير ١٩٦٥.
- خليل حاوي وعقدة الخصوم، محمد الماغوط، مجلة المعرفة، سوريا، ع: ٧، يوليو ١٩٦٢.

- الدخول إلى الكهف، مصطفى بيومي، مجلة الناقد، لندن، ع: ٢٦، أغسطس ١٩٩٠.
- الذاكرة الموشومة، أديب كمال الدين، مجلة أسفار، العراق، ع: ٤، أبريل ١٩٨٦.
- ذكرى السكاكيني، محمد بهجة الأثري، مجلة الأديب، لبنان، ع: ١١، نوفمبر ١٩٥٥.
- ذكريات الأخطل عن طانبوس عبده ، بشارة الخوري، مجلة الأديب، لبنان، ع: ٨، أغسطس ١٩٥٨.
- ذكريات مع الفنان الراحل يحيى جواد، رشدي العامل، مجلة الأقلام، العراق، ع: ٧، يوليو ١٩٨٨.
- ذكرياتي عن الزهاوي، محمد مهدي الجواهري، مجلة الأديب العراقي، العراق، ع: ٣، السنة الأولى ١٩٦١.
- الرجل والمرأة، جعفر الخليلي، مجلة البيان الكويتية، الكويت، ع: ٣٧، أبريل ١٩٦٩.
- رواية الضيف، حسب الشيخ جعفر، مجلة الأقلام، العراق، ع: ٩، سبتمبر ١٩٨٣.
- رواية مجهولة لأديب منسي، علي شلش، مجلة إبداع، مصر، ع: ٤، أبريل ١٩٨٣.
- الرومانسية في شعر الصافي، تركي كاظم، مجلة الأقلام، العراق، الجزء: ٦، السنة الثانية، شباط ١٩٦٦.
- الريح والنافذة، حاتم الصكَر، مجلة الناقد، لندن، ع: ٧، يناير ١٩٨٩.
- سامي مهدي والموجة الصاخبة، آمال الزهاوي، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، ع: ٣٣٧، ١٩٩٩.
- السريالية والاتجاهات الحديثة في فن الرسم، جبرا إبراهيم جبرا، مجلة الأديب، لبنان، ع: ١٠، أكتوبر ١٩٥١.

- سياحة تأثيرية في معرض التصوير، إسماعيل الصيفي، مجلة البيان الكويتية، الكويت، ع: ٥٢، يوليو ١٩٧٠.
- الشاعر العربي المعاصر والتراث، عبد الوهاب البياتي، مجلة فصول، مصر، ع: ٤، يوليو ١٩٨١.
- شاعر اليقين، فاروق شوشة، مجلة إبداع، مصر، ع: ١٠، أكتوبر ١٩٨٣.
- الشاعر أمين نخلة وذكرياتي عنه، رياض المعلوف، مجلة الأديب، لبنان، ع: ٨-١٢، ديسمبر ١٩٨٧.
- الشاعر والناقد تحت شجرة الغريب، سليمان العيسى، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، ع: ٣٣٥، مارس ١٩٩٩.
- شاعرة العراق نازك الملائكة، جميلة العلايلي، مجلة الأديب، لبنان، ع: ١٠، أكتوبر ١٩٦٣.
- الشباب ثروة وثورة، ميخائيل نعيمة، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٨، أغسطس ١٩٥٤.
- الشريف الإدريسي أعظم جغرافي أتى بعد بطليموس في القرون الوسطى، عبدالله كنون، مجلة المناهل، المغرب، ع: ١، نوفمبر ١٩٧٤.
- الشعر العربي في البرازيل، شفيق المعلوف، مجلة الأديب، لبنان، ع: ١، يناير ١٩٥٤.
- الشعر بين طاووس وغراب، أحمد مطر، مجلة الناقد، لندن، ع: ٦، ديسمبر ١٩٨٨.
- الشعر والترجمة، عيسى فتوح، مجلة أقلام، المغرب، ع: ٧، ديسمبر ١٩٦٤.
- الشعر والتنظير للشعر، عز الدين المناصرة، مجلة كلمات، البحرين، ع:١، اكتوبر ١٩٨٣.
- الشعر والموت، نازك الملائكة، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٧، يوليو ١٩٥٤.
- الشعر والنثر- أيهما أطوع لعوامل التطور، يوسف خليف، مجلة الثقافة ، مصر، ع: ٦٠٥، يوليو ١٩٥٠.

- الشعر: الانسجام- التناقض، يوسف الصائغ، مجلة أسفار، العراق، ع: ٣، مارس ١٩٨٦.
- الشيخ، خالد علي مصطفى، مجلة الأقلام، العراق، ع: ١١، نوفمبر ١٩٧٥.
- شيطان بين عملاقين، جورججرداق، مجلة الآداب، لبنان، ع: ١٠، أكتوبر ١٩٥٥.
- صفحات من رحلة صعبة، فدوى طوقان، مجلة الدوحة، قطر، ع: ١٠، أكتوبر ١٩٧٩.
- صلاح عبد الصبور في المغرب- مقاربة أولية لهجرة النص، محمد بنيس، مجلة فصول، مصر، ع: ١، أكتوبر ١٩٨١.
- صلة الرحم، جعفر ماجد، مجلة الفكر، تونس، ع: ٣، ديسمبر ١٩٨٢.
- صياغات أدونيس النهائية، حاتم الصكَر، مجلة الناقد، لندن، ع: ١٩، كانون الثاني ١٩٩٠.
- الظواهر والدلالات، خالد محي الدين البرادعي، مجلة البيان، الكويت، ع: ٩٨، مايو ١٩٧٤.
- عداوة الشعراء/ صداقة الشعر، أدونيس، مجلة الكرمل، فلسطين، ع: ٤، أبريل ١٩٨٢.
- العربي ومزايا الأجناس والمفاخرة بين الأمم، عباس محمود العقاد، مجلة العربي، الكويت، ع: ٧، يونيو ١٩٥٩.
- عزت سرايليتش سنديانة على نهر درينا، عبد الوهاب البياتي، مجلة الاقلام، العراق، ع:٩، سبتمبر ١٩٧٧.
- العقل المعتقل، أدونيس، مجلة مواقف، لبنان، ع: ٤٣، يونيو ١٩٨١.
- عن المسرح في إيران، خالد محي الدين البرادعي، مجلة الآداب الأجنبية، سوريا، ع: ٧٧-٧٨، يناير ١٩٩٤.
- عن الوزن والإيقاع، صلاح نيازي، مجلة اللحظة الشعرية، العراق، ع: ١، يناير ١٩٩٢.

- عن تجربة الكتابة الإبداعية في مناخات القمع والتعصب، عبد العزيز المقالح، مجلة فصول، مصر، ع: ٣، يوليو ١٩٩٢.
- الفائت من شعر المتنبئ، أمين نخلة، مجلة المشرق ، لبنان، ع: ٣، أغسطس ١٩٦٢.
- فن تعريف الكتب، مصطفى السحرتي، مجلة الأديب، لبنان، ع: ٣، مارس ١٩٥٨.
- فهم النص– الأهداف والأهداف المعادة، حاتم الصكَر، مجلة الناقد، لندن، ع: ١٥، أيلول ١٩٨٩.
- في الشعر العراقي الجديد، يوسف نمر ذياب، مجلة الأقلام، العراق، ع: ٤، أبريل ١٩٧٣.
- في قراءة الأرض، سعدي يوسف، مجلة إبداع، مصر، ع: ٥، مايو ١٩٩٢.
- في قصيدة النثر، أدونيس، مجلة شعر، لبنان، ع: ١٤، أبريل ١٩٦٠.
- في وصف حالتنا، محمود درويش، مجلة الكرمل، فلسطين، ع: ٣، يناير ١٩٨٢.
- القصة والمصادقة، عبد المجيد لطفي، مجلة الأديب، لبنان، ع: ٩، سبتمبر ١٩٥٥.
- القصيدة المظلومة– محاولة الاقتراب من ملكوت الإيقاع، محي الدين اللاذقاني، مجلة الناقد، لندن، ع: ١٥، أيلول ١٩٨٩.
- قضايا وأدباء، راضي مهدي السعيد، مجلة الأقلام، العراق، ع: ٢، فبراير ١٩٧٣.
- قطار الحضارة ، جعفر ماجد، مجلة الفكر، تونس، ع: ٨، مايو ١٩٧٨.
- كأس ويسكي في جنازة الشهيد، سميح القاسم، مجلة الناقد، لندن، ع: ٢٦، آب ١٩٩٠.
- كيف أظل شاعراً وقد فقدت الدهشة، أنسي الحاج، مجلة الناقد، لندن، ع: ٢١، أذار ١٩٩٠.

- لا أتمرد على عبيد متسلطين، صلاح عبد الصبور، مجلة البيان الكويتية، الكويت، ع: ٣، يونيو ١٩٦٦.
- لذة النص، خزع الماجدي، مجلة الأقلام، العراق، ع: ١١، نوفمبر ١٩٨٥.
- لعبة الخوف من المكان، سعدي يوسف، مجلة نزوى، عمان، ع: ٣، يونيو ١٩٩٥.
- لغة الشعر البدوي، شفيق الكمالي، مجلة التراث الشعبي، العراق، ع: ٤-٥، ديسمبر ١٩٦٣.
- اللغة الشعرية في قصيدة (إنتظار) للشاعر ممدوح علوان، علوي الهاشمي، مجلة فصول، مصر، ع: ١، يناير ١٩٩٧.
- لغة صقلتها المعارك، عبد الوهاب البياتي، مجلة مشارف، فلسطين، ع: ٩، يونيو ١٩٩٦.
- لغتنا في عصر الإنحطاط، أنيس المقدسي، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، جزء: ٢٨، نوفمبر ١٩٧١.
- لم أقاتل لأهزم، سليمان العيسى، مجلة مواقف، لبنان، ع: ٢، فبراير ١٩٦٩.
- لمحات من سيرة حياتي وثقافتي، نازك الملائكة، مجلة الجديد، لبنان، ع: ٧، يوليو ١٩٩٥.
- اللهجات الشائعة في اللغة العربية، محمد رضا الشبيبي، مجلة التراث الشعبي، العراق، ع:٣، نوفمبر ١٩٦٣.
- اللهجة العامية اللبنانية، مارون عبود، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٣، مارس ١٩٥٣.
- لو أخذ القوس غير باريها، إبراهيم السامرائي، مجلة مجمع اللغة العربية، الأردن، ع: ٧-٨، يناير ١٩٨٠.
- مارون عبود: وقفة الصقر المسجون، أنسي الحاج، مجلة أدب، لبنان، ع: ٤، أكتوبر ١٩٦٢.
- محمد مندور كتاب مجد وكفاح، حسن كامل الصيرفي، مجلة الكتاب العربي، ع: ١٣، يونيو ١٩٦٥.

- محمود حسن إسماعيل بين ناقدين، صابر عبد الدايم، مجلة إبداع، مصر، ع: ٧، يوليو ١٩٩٢.
- محمود والقمر، ماجد العامل، مجلة الأديب، لبنان، ع: ٩، سبتمبر ١٩٥٨.
- المذنب هالي في الأدب العربي، رابح لطفي جمعة، مجلة الدوحة، قطر، ع: ٥، مايو ١٩٨٦.
- المرفأ القديم، جميل علوش، مجلة الأقلام، العراق، ع: ٨، أغسطس١٩٧٢.
- المشهد الشعري العراقي، محسن أطيمش، مجلة القاهرة، مصر، ع: ١٥٧، ديسمبر ١٩٩٥.
- مع المورد، شفيق الكمالي، مجلة المورد، العراق، ع: ١-٢، يناير ١٩٧١.
- معالم الفكر العربي بقلم الدكتور كمال اليازجي، خليل حاوي، مجلة الآداب، لبنان، ع: ١٢، ديسمبر ١٩٥٤.
- الملّاح الشاعر، حسن كامل الصيرفي، مجلة المجلة، مصر، ع: ٦، يونيو ١٩٥٧.
- ممرات في دفاتر الطفولة، فاضل خلف، مجلة العربي، الكويت، ع: ٣١٨، مايو ١٩٨٥.
- من أين يتفجر الشعر الروائي؟، رفعت سلام، مجلة آفاق، المغرب، ع: ٢، يونيو ١٩٩٠.
- من ذكريات عمر، مارون عبود، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٦، يونيو ١٩٥٣.
- من ذكرياتي المدرسية، مارون عبود، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٦، يونيو ١٩٥٤.
- من عبيد الشعر إلى الشعر الجماعي، أحمد سليمان الأحمد، مجلة المعرفة، سوريا، ع: ٧٦، أبريل ١٩٦٨.
- موقفي من الشعر الحر، نازك الملائكة، مجلة الأقلام، العراق، الجزء: ١١، تموز ١٩٦٦.
- نظرات في نجيب محفوظ، يوسف نوفل، مجلة الأديب، لبنان، ع: ١، يناير ١٩٦٧.

- نعم أنا شاعر غنائي، رشدي العامل، مجلة الأقلام، العراق، ع: ١١، نوفمبر ١٩٨٤.
- نقد القصائد، فاروق شوشة، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٥، مايو ١٩٦٠.
- هل تنفع الذكرى؟، سعدي يوسف، مجلة الكرمل، فلسطين، ع: ٦١، أكتوبر ١٩٩٩.
- هل ماتت الكلمة؟، أنسي الحاج، مجلة الناقد، لبنان، ع: ٣٥، مايو ١٩٩١.
- هوامش على الأرض الخراب، محمد الأسعد، مجلة الناقد، لندن، ع: ٢٧، أيلول ١٩٩٠.
- الواقعية في طريق الإنتصار، صالح جواد الطعمة، مجلة الإيمان، الكويت، ع: ٦، يونيو ١٩٥٣.
- وتبتسم للمراكب، أحمد راشد ثاني، جريدة الخليج، الإمارات، ١٩٩٠/١/١١.
- وهوى التمثال، أحمد عبد العزيز، مجلة الأديب، لبنان، ع: ٣، مارس ١٩٦٠.

ثانياً: الكتب العربية/

- إتمام الأعلام: ذيل لكتاب الأعلام لخير الدين الزركلي، د. نزار أباظة ومحمد رياض المالح، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- آثار ابن المقفع- كليلة ودمنة، عبدالله بن المقفع ت: ١٤٢هـ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط، ١٩٨٩.
- الأجناس الإعلامية وتطور الحضارات الإتصالية، د. عبد العزيز شرف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٣.
- أدب المازني، د. نعمات أحمد فؤاد، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ١٩٥٤.
- الأدب المقارن ، محمد غنيمي هلال، دار عودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.
- أدب المقالة الصحفية، د. عبد اللطيف حمزة، دار المعارف، مصر، ١٩٤٩.
- أدب المقالة وأدباؤها، سعيد عدنان، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٣.
- الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٥.

- أدونيس منتحلاً، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، مصر، ط٢، ١٩٩٣.
- الأساليب الفنية في التقرير الصحفي، د. عبد العزيز شرف، دار صادر، مصر، ٢٠٠٠.
- الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.
- أسر البحرين العلمية- أنسابها تاريخها العلمي والثقافي- أعلامها، سالم النويدري، دار المودة، بيروت، ١٩٩٤.
- أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ت: ٤٧١هـ، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٢.
- أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، حسن طبل، دار الفكر العربي، الكويت، (د - ت).
- الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، د. أحمد الشايب، مطبعة السعادة، مصر، ط٧، ١٩٧٦.
- أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عبد خضر محمد، عالم الكتب الحديث، لبنان، ط١، ٢٠٠٣.
- الأسلوبية بوصفها مناهج، د. رحمن غركَان، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٤.
- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، سليمان فتح الله، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤.
- الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، موسى سامح ربابعة، دار الكندي، الأردن، ط١، ٢٠٠٣.
- الأسلوبية وتحليل النص الأدبي، نور الدين السد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٧.
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د- ت).

- أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية- تأسيس نحو نص، محمد الشاوش، منشورات كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس، ٢٠٠١.
- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، أحمد محمد ويس، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٢.
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، أحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ٢٠٠٥.
- الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، أبو البركات بن الأنباري ت: ٥٧٧هـ، تحقيق: د. جودة مبروك محمد، مكتبة الخانجي، مصر، ط١، ٢٠٠٢.
- الإيضاح في علوم البلاغة- المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني ت: ٧٣٩هـ، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، العراق، ١٩٧٠.
- الإيقاع وعروض الشعر العربي، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٣.
- البديل المعنوي من ظاهرة الحذف، حسين ناصح الخالدي، دار الصفاء لنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧.
- البعد الترابطي في القرآن الكريم، د. إقبال وافي نجم، العتبة الحسينية، كربلاء، ط١، ٢٠١٤.
- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د- ت).
- البلاغة العربية- أصولها وامتداداتها، د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩.
- البلاغة العربية في البيان والبديع، د. محمد سلمان عيسى ود. أحمد علي دهمان، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ٢٠٠١.

- البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.
- البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب ود. كامل حسن البصير، مطابع بيروت الحديثة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
- بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧.
- البنائية في النقد الأدبي ، صلاح فضل، دار مختار، القاهرة، ١٩٩٢.
- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
- تاريخ الأمم والملوك، محمد بن جرير الطبري (٢٢٤-٣١٠هـ)، تحقيق: أبو صعيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الأردن، (د- ت).
- تاريخ الصحافة السورية، شمس الدين الرفاعي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٧.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣.
- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، دار الفكر، بيروت، ط١، (د- ت).
- تحليل الخطاب الشعري-إستراتيجيةالتناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢.
- الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني في الخطاب، خليل بن ياسر البطاشي، دار جرير للنشر والتوزيع، السعودية، ط١، ٢٠٠٩.
- التكرار بين المثير والتأثر، السيد عز الدين، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.
- التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، د. عبد القادر بقشي، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٧.

- التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧.
- التناص نظرياً وتطبيقياً، د. أحمد الزعبي، مؤسسة عجمون للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٠.
- التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، جمال مباركي، دار هومة للنشر، الجزائر، (د- ت).
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.
- جماليات المقالة عند الدكتور علي جواد الطاهر- وراء الأفق مثالاً، د. فاضل عبود التميمي، دار الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠٠٧.
- جنة العبيط، زكي نجيب محمود، دار الشرف، مصر، ١٩٨٢.
- حدود التأويل- آراء في مشروعامبرتو إيكو النقدي، وحيد بن بو عزيز، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، ط١، ٢٠٠٨.
- الحيوان، أبو عثمان الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٣.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبدالله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط١، ١٩٨٥.
- دائرة المعارف الإسلامية، دار الشعب، مصر، (د- ت).
- دراسات أدبية نقدية في الفنون النثرية، داود غطاشة ومصطفى محمد الفار، دار الفكر، بيروت، ط١، ٢٠٠٧.
- دراسات في الدلالة والمعجم، رجب عبد الجواد إبراهيم، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، ط١، ٢٠٠١.
- دراسات في الفن الصحفي، د. إبراهيم إمام، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢.
- دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، سعيد حسن البحيري، مكتبة الآداب ، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠.

- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤.
- دور العرب في تطور الشعر الأوربي، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٣.
- دينامية النص- تنظير وإيجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
- ديوان أبي العتاهية، إسماعيل بن القاسم بن سويد بن كيسان ت: ٢١٠ هـ، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦.
- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرح وتحقيق: عبدأ علي مهنا، دار الكتاب العلمي، بيروت، ١٩٩٤.
- ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
- ذيل الأعلام- قاموس لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، أحمد العلاونة، دار المنارة، جدّة، ١٩٩٨.
- رسائل الجاحظ، أبو عثمان الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٤.
- رماد الشعر، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٨.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٧ .
- الرمزية في الأدب العربي الحديث، إنطوان كرم، دار الكشاف، بيروت، ١٩٤٩.
- رواد المقالة الأدبية في الأدب العراقي الحديث، عبد الجبار البصري، منشورات وزارة الأعلام، العراق، ١٩٧٥.
- رؤية لسانية في الإعجاز القرآني، د. حمزة فاضل يوسف، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٠.

- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.
- سياسة الشعر– دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.
- الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته، محمد بنيس، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.
- شعرية الانزياح– دراسة في جمال العدول، خيرة حمرة الدين، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، الأردن، ط١، ٢٠١١.
- الصحافة العراقيةواتجاهاتها السياسية والاجتماعية والثقافية، منير بكر التكريتي، مطبعة الرشاد، بغداد، ١٩٦٩.
- الصحافة المصرية في مائة عام، د. عبد اللطيف حمزة، دار القلم، بيروت، (د– ت).
- الصحافة في العراق، رفائيل بطي، معهد الدراسات العربية العالمية، العراق، ١٩٥٥.
- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٩٣.
- الصورة الفنية في المثل العربي، د. محمد حسين علي الصغير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ١٩٨٧.
- الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد حسين علي الصغير، دار الهدى للطباعة والنشر، لبنان، ط١، ١٩٩٢.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧٨.
- الصورة الفنية معياراً نقدياً، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٨.

- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي ت: ٢٣٢هـ، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدّة، (د- ت).
- ظاهرة الحذف في شعر البحتري ، بو جمعة جمعي ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠٣ .
- ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب ، محمد بنيس ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعاد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
- علم الشعريات- قراءة مونتاجية، عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، الأردن، ط١، ٢٠٠٦.
- علم العنونة، عبد القادر رحيم، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠١٠.
- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي إبراهيم الفقي، الدار للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.
- علم لغة النص النظرية والتطبيق- المقامات اللزومية للسرقسطي، عزة شبل محمد، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٩٩.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابن رشيق القيرواني ت: ٤٥٦هـ، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣.
- العنوان في الثقافة العربية- التشكيل ومسالك النص، محمد بازي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٢.
- فرنسيس باكون – مجرب العلم والحياة ، عباس محمود العقاد، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ١٩٤٥.
- فن المقال- أصول نظرية وتطبيقات، د. صالح أبو إصبع ود. محمد عبيد الله، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٢.
- فن المقال الصحفي، د. عبد العزيز شرف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٠.

- فن المقال في ضوء النقد الأدبي، د. عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، الدار الإسلامية للطباعة والنشر، مصر، ط٣، ٢٠٠٣.
- فن المقالة الذاتية في الأدب العربي الحديث، د. ربيعي عبد الخالق، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨.
- فن المقالة والخاطرة في أدب عبد المجيد لطفي، ستار مصطفى، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٢.
- فن المقالة، د. محمد يوسف نجم، دار بيروت، بيروت، ط٢، ١٩٦٠.
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤.
- في السيميائيات العربية، عتاق قادة، دار الرشاد، الجزائر، ط١، ٢٠٠٤.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- فيض الخاطر، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، مصر، ١٩٤٢.
- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، دار الجبل للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٢.
- القول الشعري- منظورات معاصرة، رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ١٩٩٥.
- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري ت: ٣٩٥هـ، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط٢، (د- ت).
- كولريدج، مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨.
- لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي بن منظور الأنصاري ت: ٧١١هـ، دار صادر، بيروت، (د- ت).
- لسانيات النص، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١.

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير ت: ٦٣٧هـ، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط١، ١٩٦٠.
- مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري ت: ٥١٨هـ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، (د- ت).
- مدخل إلى السيميوطيقا، سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦.
- مدخل إلى عتبات النص- دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، دار أفريقيا الشرق، المغرب، (د- ت).
- المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية، محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء، مصر، ط١، ٢٠٠٧.
- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د. شكري محمد عياد، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٣.
- معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٠.
- معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
- معجم الأمثال الشعبية في مدن الحجاز: مكة المكرمة والمدينة المنورة وجدّة خصوصاً، فريد عبد الحميد سلامة، دار المؤلف للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٩.
- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة عبد العزيز البابطين، مطابع القبس، الكويت، ١٩٩٥.
- معجم السرديات، مجموعة من النقاد، دار محمد علي للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠١٠.
- معجم مقاييس اللغة، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢.

- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري (٧٠٨-٧٦١هـ)، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩١.
- مفاهيم الشعرية- دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- مفتاح العلوم ، أبو يعقوب يوسف بن محمد السكاكي (٥٥٥-٦٢٦هـ)، تحقيق: عبد الحمدي هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، (د- ت).
- مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، ط٤، ١٩٩٠.
- المقال وتطوره في الأدب المعاصر، د. السيد مرسي أبو ذكرى، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢.
- مقالات الإسلاميين واختلاف لمصلين، الإمام أبو الحسن علي بن إسماعيل الأشعري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٠.
- المقالة في الأدب العربي، د. طلعت صبح السيد ، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.
- مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم يافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية، تونس، ١٩٦٦.
- المنتخب من أعلام الفكر والأدب، كاظم عبود الفتلاوي، مؤسسة المواهب، بيروت، ١٩٩٩.
- مهارات الكتابة الأدبية- كتابة المقالة، د. عبد الرؤوف زهدي ود.سامي يوسف، دار الأسرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٥.

- موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين، حميد المطبعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٨.
- موسوعة تاريخ الأديان، فراس السواح، دار التكوين للتأليف والنشر، سوريا، ط٤، ٢٠١٧.
- النثر العربي في نماذجه وتطوره لعصري النهضة والحديث، د. علي شلق، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤.
- نسيج النص- بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
- نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مصطفى حميدة، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٧.
- نظرية إيقاع الشعر العربي ، محمد العياشي، دار الكتاب العربي، دمشق، ١٩٨٦.
- النقد والحداثة، عبد السلام المسدّي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣.
- وسائل الإعلام ومشكلة الثقافة، د. عبد العزيز شرف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٩.
- يسألونك، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، (د- ت).
- ينابيع الرؤيا- دراسات نقدية، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط١، ١٩٧٩.

ثالثاً: الكتب الأجنبية المترجمة إلى اللغة العربية/

- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥.
- درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨١.

- الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٢.
- الصورة الشعرية، سيسل لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، النشر، بغداد، ١٩٨٢.
- علم النص، جوليا كريستيفيا، ترجمة: فريد الزاهي، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٧.
- فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٩٣.
- في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف وبارتن وإكسو وأنجينو، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧.
- قضايا الشعرية، جاكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار طوبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨.
- نظرية الأدب، رينيه وليك وأوستن وارن، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. بسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، ١٩٧٢.

رابعاً: **الدوريات**/

- الاتساق في الخطاب الشعري من شمولية النصية إلى خصوصية التجربة الشعرية، إبراهيم بشار، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، الجزائر، ع: ٦، ٢٠١٠.
- أثر الانزياح في تشكيل قصيدة التفعيلة عند أحمد مطر، أ. منى جميعات، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر، ع: ٧، ٢٠١٥.
- إشكالية تجنيس المقالة في الأدب العربي الحديث، د. فاضل عبود التميمي ولطيفة عبدالله الحمادي، المؤتمر العالمي الثاني، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠١٣.
- أنا أفكر إذن أنا موجود، أنيس منصور، جريدة الشرق الأوسط، الخميس ٢٠١١/٨/٤.

- أنماط الصورة في الشعر الخوارج، حميد فرح عيسى، مجلة جامعة ذي قار، العراق، المجلد: ١٢، ع: ٣، أيلول ٢٠١٧.
- البداية ووظيفتها في النص القصصي، صبري حافظ، مجلة الكرمل، فلسطين، ع: ٢١-٢٢ ، يوليو ١٩٨٦.
- بنية الصورة الفنية في النص الشعري- نازك الملائكة إنموذجاً، د. رائد وليد، مجلة جامعة دمشق، سوريا، المجلد: ٢، ع: ١-٢، ٢٠١٣.
- التناص وإشارات العمل الأدبي، صبري حافظ، مجلة عيون المقالات، المغرب، ع: ٢، أبريل ١٩٨٦.
- التوازي ولغة الشعر (دراسة)، محمدكنوني، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع: ١٨، السنة الثانية، ١٩٩٩.
- جبرا: المدينة والتكوين الذاتي- قراءة في مسيرة جبرا الذاتية، أ.د. إبراهيم جنداري، مجلة التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد: ١، ع: ٣، ٢٠٠٠.
- جماليات الاستهلال في مواقف النفري، إبراهيم الحمداني وعامر جميل، مجلة التربية والتعليم، جامعة الموصل، ع: ٤، مجلد: ١٤، ٢٠٠٧.
- خاطر عن تجربتي الشعرية، أدونيس، مجلة الآداب، لبنان، ع: ٣-٤، نيسان ١٩٩٨.
- السيميوطيقا والعنونة، د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع: ٢٣، نيسان ١٩٩٧.
- الشعرية الحداثية- مساءلة نصية ومساءلة نقدية بين المفهوم والإشكالية، أ. بلعجال عبد السلام، مجلة الأثر، الجزائر، ع: ٢٤، مارس ٢٠١٦.
- الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، خولة بنت مبروك، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع: ٩، السنة ٢٠١٣.
- الصورة الفنية في النقد العربي بين القديم والحديث، عيسى بو دوخة، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية، الجزائر، ع: ٣٦، ٢٠١٣.

- الصورة الفنية معياراً نقدياً- دراسة في أدوات الناقد، د. رياض جباري، مجلة الآداب، جامعة بغداد، ع: ١١٧، ٢٠١٦.
- صيغة أفعل التفضيل في القرآن الكريم- دراسة نحوية، د. بسام حسن مهرة، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، المجلد: ٢٠، ع: ٢، يونيو ٢٠١٢.
- العنوان في النص الإبداعي- أهميته وأنواعه، عبد القادر رحيم، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خيضر، الجزائر، العدد: ٢-٣، ٢٠٠٨.
- فن المقالة عند ميخائيل نعيمة، د. محمود فليح القضاة ود. مرلين عدنان، مجلة جامعة دمشق، المجلد: ٢، ع: ١-٢، السنة ٢٠١٣.
- فن المقالة، د. جمال الجاسم المحمود، مجلة جامعة دمشق، ع: ١، السنة ٢٠٠٨.
- المشاكلة في اللغة العربية (صوتياً وصرفياً)، ماهر خضير هاشم، مجلة كلية التربية، جامعة بابل، ع: ٣، ٢٠١٠.
- مظاهر التماسك النصي في (الكراسي الشرسة) للقاص محمد فلاح ، د. تحريشي عبد الحفيظ، مجلة الأثر، الجزائر، ع: ٢٢، حزيران ٢٠١٥.
- من التناص إلى الأطراس، جيرار جينيت، ترجمة: المختار الحسيني، مجلة علامات، المغرب، ع: ٧، السنة ١٩٩٧.
- النص الموازي للرواية- إستراتيجية العنوان، شعيب حلفي، مجلة الكرمل، فلسطين، ع: ٤٦، ١٩٩٢.
- وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، د. علي قاسم الخرابشة، مجلة كلية الآداب، جامعة عجلون، الأردن، ع: ١١٠، ٢٠١٤.

خامساً: **الرسائل والأطاريح**/

- أثر عناصر الاتساق في تماسك النص، رسالة ماجستير تقدم بها: محمود سليمان حسن، إلى مجلس كلية الدراسات العليا، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٨.

- آليات الانسجام النصي في خطب مختارة من مستدرك نهج البلاغة، رسالة ماجستير تقدمت بها: آمنة جاهي، إلى مجلس كلية الآداب، جامعة باجي مختار، الجزائر، ٢٠١٢.
- الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية معجم العين نموذجاً، رسالة ماجستير تقدمت بها: سارة كرميش، إلى مجلس كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، الجزائر، ٢٠١١.
- الانزياح في شعر سميح القاسم- قصيدة عجائب قاتا الجديد إنموذجاً= دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير تقدم بها: وهيبة قوغالي، إلى مجلس كلية الآداب واللغات، جامعة البويرة، الجزائر، ٢٠١٣.
- البناء اللغوي في سورتي البقرة والشعراء- دراسة موازية، رسالة ماجستير تقدت بها: منى محمد عارف، إلى مجلس كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠٠٤.
- جماليات التناص في شعر أمل دنقل- ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة إنموذجاً، رسالة ماجستير تقدمت بها: عائشة سواعدية، إلى مجلس كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، ٢٠١٥.
- دراسة أسلوبية في سورة الكهف، رسالة ماجستير تقدم بها: مروان محمد سعيد، إلى مجلس كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠٠٦.
- شعرية المقالة عند حسين مردان، رسالة ماجستير تقدمت بها: نور حسين علي الخالدي، إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ديالى، العراق، ٢٠١٣.
- الشعرية في النقد الأدبي العربي الحديث، إطروحة دكتوراه تقدم بها: حامد سالم، إلى مجلس كلية الآداب، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٦.
- ظاهرة الانزياح في سورة النحل- دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير تقدمت بها: هدية جيلي، إلى مجلس كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، الجزائر، ٢٠٠٧.
- مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، رسالة ماجستير تقدمت بها: هدى أبيرة، إلى مجلس كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، تونس، ٢٠١٢.

- المقالة الأدبية في أدب أحمد أمين، إطروحة دكتوراه تقدم بها: محمد صالح رشيد، إلى مجلس كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، ١٩٩٩.
- المنظور البياني عند ابن الأثير، رسالة ماجستير تقدم بها: نعمة حسين عاروض، إلى مجلس كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٧.

سادساً: الكتب الأجنبية غير المترجمة/

- ArtherCherestopher Benson: Selected Redigs, London.
- David Carter 1987, Inter pretinganaphrsing natural language texts, Ellis Harwoood, limited England.
- Ducrct and T.TodorovEmcyclopedie Dictionary of the science of language.
- Johnathan Culler, structura list pocties, Cornell Univ. Press Ithaa, N.Y.1975.
- Production de linteralRomanesque, barise 1981.
- Selected Essays from English Literature, Elizabeth-ward Arnold London, 1912.
- Titndal. W.Y. Forces in British literature.

سابعاً: مواقع شبكة الأنترنت/

- الجملة الاسمية والجملة الفعلية، صلاح الدين الزعبلاوي، موقع شذرات:
www.shatharat.net
- دور المقالة القصصية في حلّ المشكلات الاجتماعية– اللقيطة للمنفلوطي إنموذجاً– دراسة موضوعية فنية، سمية الروحي واسماء توفيق الرماح، مجلة جسور:
www.researchgate.net
- الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، سلمى الحاج، موقع كتابات:
www.ketabatadialy.net
- فن المقالة وأنواعها، د. عائشة يحيى، موقع الدكتورة عائشة يحيى:
www.dr.aysha.com
- موقع ويكيبيديا (الموسوعة الحرة) :
www.wikipedia.org

الملاحق

ملحق (١)
الشعرية

١-تنوع المصطلح واختلاف المفهوم :

إن البحث في حيثيات الشعرية وتتبع ديناميتها، أمر محفوف بالزئبقية وعدم الاستقرار؛ وذلك بسبب تعدد معانيها واختلافها عبر الترجمة لعمليات التفاعل المختلفة، وهو أمر لا يقف عند مصطلح (الشعرية) فحسب، بل ان فوضى المصطلحات والمفاهيم أزمة شائعة في متون المؤلفات العربية المعاصرة، و"تبدّت نتيجة إقبال الباحثين بترسانة مصطلحية سعياً منهم لتكريسها نقدياً، وشرعنتها ما يجعل كل خطاب يحتاج في قراءته، إلى استعمال مرجعية مخصوصة بالناقد المقروء دون غيره"[١]

ولا شك أن الشعرية لا تبوح بمتنها ودلالتها بيسر وسهولة، بل تحتاج إلى تحفيز للخروج من الضبابية، وهنا تنفتح التسمية على التعدد، إذ تُعد (الشعرية) من المصطلحات التي لقيت إقبالاً ورواجاً كبيرين في الميدان النقدي، "يشعر القارئ -أحياناً-بحمى الشعرية وهو يتقلب بين مفاهيمها المتلعثمة بضبابية وكثافة مصدرها، المتمثل في الرؤية الحداثية، ومكترثاً بفرز المصطلح الأليق بمفهومها، نظراً لما يجده من تشويش فيه، حاصل من المعركة النقدية التي أثارها، ثم العشوائية في الاستخدام والترجمة، وخاصة في الخطاب النقدي العربي الجديد"[٢]. وربما وجدت (الشعرية) سبيلاً تسير فيها صوب الدقة والوضوح -في المصطلح والمفهوم- وهي في منبتها نابعة من النص في أصله، سواء أكان -قصيدة قديمة أم حديثة، أم كان قصة، أم مسرحية، أم رواية، ام مقالة...الخ. المهم أن يكون أثراً أدبياً خاضعاً لحركة نقدية منتظمة.

---

[١] الشعرية بين تعدد المصطلح وإضطراب المفهوم، خولة بنت مبروك، بحث في مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع:٩، السنة:٢٠١٣:٣٦٣.

[٢] الشعرية الحداثية مساءلة نصية ومساءلة نقدية بين المفهوم والإشكالية، أ.بلعجال عبد السلام، بحث في مجلة الأثر، الجزائر، ع:٢٤، مارس ٢٠١٦:١٠.

إن إشكالية المصطلح أكثر اضطراباً في نقدنا العربي، منه في النقد الغربي، الذي تجاوز –إلى حد ما– هذه الإشكالية حينما ارتكز على تسمية (أرسطو)، في كتابه (فن الشعر) أو (في الشعرية) (PO-etiks). أما في تراثنا النقدي، فأننا نواجه مصطلحات مختلفة، وربما نواجه المصطلح نفسه (الشعرية)، إلا أن مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام. وقد أورد الباحث (حسن ناظم) في كتابه : (مفاهيم الشعرية)، النصوص التراثية، التي وردت فيها لفظة (الشعرية) محدداً معانيها، وهذه النصوص تعود لفلاسفة ونقاد عرب، ممن اطلعوا على الموروث الإغريقي وتأثروا فيه، وهم كل من:[١]

- الفارابي (ت:٢٦٠هـ)، في كتابه (الحروف).
- ابن سينا (ت:٤٢٨هـ)، في كتابه (الشفاء).
- ابن رشد (ت:٥٢٠هـ)، في كتابه (تلخيص كتاب فن الشعر لأرسطو).
- حازم القرطاجني (ت:٦٨٤هـ)، في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء).

ويرى الأستاذ (حسن ناظم)، أن تلك النصوص التي وردت فيها لفظة (الشعرية)، لم تستطع أن تمتلك مقومات الإصطلاح، فهي "غير مشبعة بمفهوم معين"[٢]، على حد تعبيره، فضلاً عن اختلاف المعاني التي تحيل عليها اللفظة في النصوص نفسها.

وهي لم تقترب من المعنى العام للشعرية بمفهومها الحديث، ذلك المفهوم الذي يدل على قوانين الأدب ومنه الشعر، "أن لمحة خاطفة من معنى الشعرية الحديثة، كان متضمناً في النص النقدي لحازم القرطاجني"[٣].

وفي الحقيقة أن الأعلام الذين استعان (حسن ناظم) من نصوصهم، كانوا يمثلون مرحلة التأثر بالفكر الإغريقي بشكل عام، وبآثار (أرسطو) بشكل خاص. مع تنوع مشاربهم الثقافية بين الفلسفة، والطب، والأدب، والدين، لذلك، لم يكن مفهوم

---

[١] ينظر: مفاهيم الشعرية (سابق) :١٢.

[٢] م.ن:١٢.

[٣] م.ن :١٣.

(الشعرية) موحداً عندهم، مثلما جاء عند النقاد الغربيين، على الرغم من تأثر الفكرين (الغربي والعربي) كلاهما، بما ورد في آثار (أرسطو).

على أن ذلك الاختلاف، والاضطراب في المصطلح، فضلاً عن المفهوم، لم يقتصر على الدراسات العربية القديمة فحسب، بل امتد ليشمل الدراسات العربية الحديثة، وربما كانت أكثر ضبابية، وأكثر اضطراباً من سابقاتها، نظراً لتعدد الترجمات وتباينها مما أسهم في تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث.

إذ يختلف النقاد العرب المحدثون في تحديد مصطلح جامع للشعرية، مما جعله ينعكس على المفهوم، ويرجع (يوسف وغليسي) هذا الاضطراب في المفهوم والاصطلاح، إلى عدم التنسيق بين الباحثين الذين واجهوها، "بجهود إنفرادية تعوزها روح التنسيق الاصطلاحي على مستوى الحدود التي تنعكس حتماً على مستوى المفهوم"[١].

وقد انبرى مجموعة من الباحثين والدارسين العرب، لعملية إحصاء المصطلحات التي تفرعت عنها (الشعرية)، لدى مجموعة من النقاد العرب، كل بحسب التسمية التي يراها مناسبة للشعرية، أو بحسب ترجمته لكلمة (Poetics) وهي كالآتي:[٢]

---

[١] إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٨:٢٨٧.

[٢] ينظر:

- مفاهيم الشعرية، (سابق) :١٤-١٨.
- الشعرية بين تعدد المصطلح وإضطراب المفهوم، (سابق) :٣٧٢-٣٧٣.
- الشعرية الحداثية، (سابق) :١٤-١٦.
- مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، رسالة ماجستير تقدمت بها: هدى أبيره ، إلى مجلس كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، تونس، ٢٠١٢: ١٥-١٨.
- الشعرية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، تقدم بها: حامد سالم، إلى مجلس كلية الآداب، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٦: ١٧-٢٢.

أ- مصطلح (الشعرية)، وقد ذهب إليه كل من:

- محمد الولي ومحمد العمري، في ترجمتهما لكتاب (بنية اللغة الشعرية-جان كوهين).
- شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، في ترجمتهما لكتاب (الشعرية-تودوروف).
- د.أحمد مطلوب، في بحثه (الشعرية).
- د.عبد السلام المسدَي، في كتابه (النقد والحداثة).
- حسن ناظم، في كتابه (مفاهيم الشعرية).
- عز الدين إسماعيل، في كتابه (الشعر العربي المعاصر).
- كمال أبو ديب، في كتابه (في الشعرية).
- نور الدين السد، في كتابه (الشعرية العربية).
- أدونيس، في كتابه (الشعرية العربية).
- بشير تاوريريت، في كتابه (رحيق الشعرية).
- سامي سويدان، في ترجمته لكتاب (نقد النقد-تودوروف).

ب- مصطلح (الشاعرية)، وقد ذهب إليه كل من:

- د. سعيد علوش، في كتابه (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة).
- د. عبد الله الغذامي، في كتابه (الخطيئة والتكفير).

ج- مصطلح (علم الأدب)، وقد تبنى هذه الترجمة (د. جابر عصفور)، في ترجمته لكتاب (عصر البنيوية-أديبكيروزيل).

د- مصطلح (الفن الإبداعي)، كما ورد في ترجمة: د. جميل نصيف، لكتاب (شعرية ديستويفسكي-ميخائيل باختين).

هـ- مصطلح (الإنشائية)، وقد تبناه كل من:

- توفيق حسن بكار، في مقدمته لكتاب (البنية القصصية في رسالة الغفران-حسين الواد).
- د.عبد السلام المسدي، في كتابه (الأسلوب والأسلوبية).

- فهد عكام، في ترجمته لكتاب (النقد الأدبي والعلوم الإنسانية–جان لوي كاباناس).
- الطيب البكوش، في ترجمته لكتاب (مفاتيح الألسنية–جورج مونان).
- حسين الغزي وحمادي صمود، في كتابهما (التفكير البلاغي عند العرب).

و–مصطلح (بويطيقا). كما ورد عند (د. خلدون الشمعة)، في كتابه (الشمس والعنقاء).

ز–مصطلح (بويتيك)، وقد تبنى هذا التعريب (حسين الواد) في كتابه، (البنية القصصية في رسالة الغفران).

ح– مصطلح (نظرية الشعر)، وهو ما تبناه (د. علي الشرع) في ترجمته لمقدمة كتاب: (تشريح النقد–نور ثروب فراي).

ط–مصطلح (فن الشعر)، كما وردت عند (د. يوئيل يوسف عزيز) في ترجمته لكتاب (فن الشعر البنيوي وعلم اللغة –إدواردستاكينيبنج).

ي– مصطلح (فن النظم)، كما وردت في ترجمة (فالح صدام الأمارة ود. عبد الجبار محمد علي)، لكتاب (أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب–رومان جاكوبسون).

وهذا التباين والاختلاف في ترجمة لفظ (Poeties)، هو السبب وراء اضطراب مفهوم (الشعرية)، إلا أن الملاحظ، على الترجمات والمصطلحات أعلاه، هو أن مصطلح (الشعرية)، هو الأكثر تداولاً بالقياس إلى المصطلحات الأخر– وهذا ما أكده بعض الدارسين، بقول أحدهم: "تمتاز الشعرية بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وآخر من الكفاءات الدلالية، والشيوع التداولي، جعلها تهيمن على ما سواها"[١].

وهو المصطلح الأنسب –من وجهة نظرنا– في كشف قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي، بوصفه نصاً وليس أثراً أدبياً. فالشعرية بانطلاقها من النص، اكتسبت تعددية في استنباط القوانين، وإثراءً لمجالها، ذلك أن النص مكتوم في الكلام، ولاستنطاقه لابد من طرائق تختلف من باحث إلى آخر. فأصبحت الشعرية

---

[١] إشكالية الخطاب النقدي العربي الجديد، (سابق) :٢٩١.

بحثاً في فضاء النص ومحاولة تلمس الخصائص العامة التي ينتمي إليها كل نص على حدة. إذ أن ثمة قوانين عامة تمنح العمل صفة (الأدبية)، ومدار الشعرية يتمركز حول إبانة تلك القوانين، وتبيان السمات الأدبية للنص.

٢-أصول الشعرية:

أ- في التراث الغربي

لعل المحاولة في البحث عن أصول الشعرية في الثقافة الغربية، توجب الوقوف على مقاربات بعض الفلاسفة الإغريق، كأفلاطون وأرسطو.

فأما أفلاطون، فانه يُعد أول من حاول توجيه وجهات نظر نقدية للأعمال الإبداعية، وقد قام بعد إرساء قواعد مدينته الفاضلة، بتحديد قائمة من الممنوعات لدى الرقابة التي فرضها على الشعراء. فهو أول من أثار قضية الشعر والشعراء. وقسمهم -تبعاً لإبداعهم- على (أخيار وأشرار)، فأدخل الأخيار منهم إلى مدينته الفاضلة وطرد الصنف الثاني (الأشرار)، وذلك من خلال مواقفه النقدية التي وجهها للشعر بوصفه، محاكاة للمحاكاة وابتعاداً عن الحقيقة، "إن الشعراء المقلدين لا يعرفون شيئاً مما يقلدونه"[١].

كما تعرض إلى مناقشة موسيقى الشعر أو الإيقاع، ودوره في إيصال الخطاب الشعري إلى عقول الآخرين ونفوسهم، بوصفه يجذب الانتباه إليه أكثر من باقي مكوناته، " أظن أنك تعرف المظهر الحقير الذي يظهر به الشعر إذا تجرد من صبغته الموسيقية"[٢]. ولعلها أول إشارة إلى شعرية الإيقاع، بوصفه أهم المرتكزات التي يقوم عليها الشعر.

وأما أرسطو، فبما تضمنه كتابه (فن الشعر)، من إشارات يقف عندها كثير من النقاد. فهو يُعد المرجع الأول والأهم للباحثين الأوربيين. والمحاكاة، أهم تلك الإشارات التي أخذها من أستاذه أفلاطون، ليعطيها طابعاً مزدوجاً، فهي: "من جهة

---

[١] علم الشعريات-قراءة مونتاجية، عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، الأردن، ط١، ٢٠٠٦: ٣٢.

[٢] م.ن: ٣٢.

أولى، محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة، ومن جهة ثانية، محاكاة خارج نطاق الطبيعة، أي: محاكاة الخيالي"[١]. ويجعل من المحاكاة قانوناً للفن بشكل عام، وإن الاختلاف بين تلك الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها المحاكاة بشكل منفصل، إذ أنها تختلف على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة. ومن مفهوم المحاكاة ينطلق أرسطو محدداً ماهية المأساة، بوصفها محاكاة فعل نبيل تام، تتم بوساطة أشخاص يفعلون، لا بوساطة الحكاية، وهكذا فيما يخص بقية الأنواع الشعرية كالملحمة والملهاة، مستبعداً الشعر الغنائي، كونه يخلو من التمثيل الذي يجسد (المحاكاة).

ومن الإشارات الأخر التي وردت في كتاب (أرسطو)، هي نظرته إلى اللغة والوزن، إذ يرى أن الشاعر الحق هو الذي يجري على الكلمات التحويرات اللغوية المتنوعة، أي إنه يملك حق الانزياح باللغة عن مسارها النفسي التواصلي إلى مسار جمالي فني يحقق للإبداع هدفه المنشود، وهذا الاستعمال الخاص للغة يكون مصرحاً به فقط لدى فئة الشعراء . أما من حيث الوزن الذي يخص النظم دون النثر، فيرى أن هناك جملة من الأعاريض المتنوعة يحق للشاعر أن يختار من بينها ما يناسب موضوع شعره[٢].

ومن هنا، يتضح أن للشعرية جذوراً تمتد إلى التراث الإغريقي وما جاء في (فن الشعر) لأرسطو، الذي قال عنه (تزفيتان تودوروفTzvetanTodorov ١٩٣٩-٢٠١٧م): "إن كتاب أرسطو في الشعرية، الذي تقادم بنحو ألف وخمسمائة سنة، هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب، وهو في الوقت نفسه، أهم ما كتب في الموضوع"[٣] .هذا وأن أكثر الدراسات الغربية الحديثة حول (الشعرية)، إنما تنطلق من المرتكزات التي اعتمدها أرسطو في كتابه هذا، ومنه امتدت من الشعر إلى الأجناس الأدبية الأخر. وهم في اعتمادهم على مصدر واحد، ولتشابه مناهلهم

---

[١] فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة:عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٩٣:١٢٤.

[٢] ينظر: م.ن :١٣٢.

[٣] الشعرية، تودوروف، (سابق) : ٢١.

الفكرية ومرجعياتهم الثقافية، لذلك نجدهم أكثر تحديداً من النقاد العرب، فيما يتعلق بالمصطلح، فضلاً عن المفهوم.

٥-في التراث العربي:

تدل مادة (شعر) في اللغة، على العلم والفطنة، يقال: شعر به، أي: علم. وأشعره الأمر، وأشعره به: أعلمه إياه. وشعر به: عقله. وتطلق أيضاً على الكلام المخصوص بالوزن والقافية. يقال: شعر الرجل، أي: قال الشعر. وسمي شاعراً، لفطنته[١]. لذلك احتل عندهم مكانة مرموقة ومنزلة عالية.

ينطلق مفهوم العرب القدامى للشعرية، من فهمهم للشعر، ذلك الفهم الذي أوردوه في موروثهم النقدي. ورأى أكثرهم ، أن الشعر صناعة كغيره من الصناعات. وجوهر الشعر يكمن في صياغة هذه المادة وتشكيلها على نحو يستفز المتلقي ويدفعه إلى التأثر بمقتضيات الشعر ومعطياته. يرى ابن سلام الجمحي (ت:٢٣٢هـ)، أن للشعر صناعة ومعرفة وثقافة، فيقول: "وللشعر صناعة وثقافة، يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلوم والصناعات"[٢].

وكذلك عدّ (الجاحظ ت:٢٥٥هـ)، الشعر صناعة، فقال: "والشعر صناعة ضرب من النسيج وصنف من التصوير"[٣]، فالشعرية عنده تكمن في حسن صياغة الشكل، الذي يتضمن أفضل المعاني، بأرقى الألفاظ، مشكلاً أروع تصوير.

وبعد ذلك، انتقل مفهوم الشعر من الصناعة إلى مجموعة من المعايير، وضعها بعض النقاد القدامي اسموها (عمود الشعر)، تلك التي حددها (المرزوقي ت:٤٢١هـ) في سبعة مبادئ، كان قد عدّها (الآمدي ت:٣٧٠هـ)، ووضحها(القاضي الجرجاني ت:٣٩٢هـ)، وهي:

- شرف المعنى وصحته.

---

[١] ينظر: لسان العرب، مادة (شعر) .

[٢] طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، شرح : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، (د.ت) :١٣.

[٣] الحيوان، أبو عثمان الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٣:٣/١٣٢.

- جزالة اللفظ واستقامته.
- الإصابة في الوصف.
- المقاربة في التشبيه.
- إلتحام أجزاء النظم، والتآمها على تخيير من لذيذ الوزن.
- مناسبة المستعار منه للمستعار له.
- مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدّة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها[١].

وقد كان (عمود الشعر) بمعاييره تلك، بمنزلة الخط الأحمر الذي لا يحق للشاعر تجاوزه، وإلا خرج من دائرة الشعر. والملاحظ عليها، أن أكثرها لا يختص بالشعر وحده، بل أنها تناسب أيضاً الأجناس الأدبية الأخر. هي وإن وضعت للشعر وحده، إلا إنها تلائم النثر الفني بأجناسه وفنونه كلها. ولكن نظراً للمكانة العالية التي احتلها الشعر، في حياة العرب آنذاك، دون فنون القول الأخر، وجدناهم قد أولوه اهتماماً لم تنله فنون النثر، ولذلك فأنهم اسموها بـ(عمود الشعر) وخاصة بالشعر وحده. ولكن حقيقة الأمر أن النثر – بأجناسه جميعها –حتى يكون فنياً، فإنه يحتاج إلى المعنى الشريف، واللفظ الجزيل، والوصف والتشبيه، مثلما يحتاجها الشعر. ونظرة سريعة في فن الرسائل، أو الخطابة، أو المقامات، نجد أنها زاخرة بتلك المبادئ.

استمر مفهوم الشعرية يتمحور حول معايير (عمود الشعر) إلى زمن (عبد القاهر الجرجاني، ت:٤٧١هـ)، الذي غيّر من مفهوم الشعرية إلى مفهوم آخر يُدعى بـ(نظرية النظم)، حسبما ورد في كتابيه : (دلائل الإعجاز–وأسرار البلاغة).

وفيهما وقف (عبد القاهر الجرجاني)، موقفاً معارضاً لنظرية (عمود الشعر)، ونقض كثيراً من الأسس التي قام عليها ذلك العمود[٢].

وجمالية النص عند الجرجاني مستترة في نظرية النظم، التي ترى ضرورة توخي معاني النحو في معاني الكلام، وان المعنى التي تذهب إليه اللفظة داخل

---

[١] ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣:٤٠٥.

[٢] ينظر: مفهوم الشعر–دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، ط٤، ١٩٩٠:١٢٥.

العبارة ليس بالضرورة، هو المعنى نفسه فيما اذا جاءت بمفردها. وبذلك يكون نسيج الألفاظ وطريقة سبكها داخل الجملة أو العبارة، هي التي تعكس إبداع النص.

ومفهوم كهذا يحيلنا–من دون شك– على خطوة متقدمة لمفهوم الشعرية، ليس في كون النظرية الجرجانية أشارت إلى تهميش مبدأ اشتراط الوزن والقافية في الشعر، مثلما كان سائداً من قبل فحسب، وإنما لإيجاد بديل أكثر تطوراً واستجابة لمفهوم النظم، ولأنها–أيضاً– عكست مدى تطور النقد في الأدب العربي القديم، حتى إن (نظرية النظم). أمست قاعدة، ينطلق منها كثير من النقاد في دراساتهم، على المستويين العربي والغربي ، و"كانت مركز إلهام وتطوير للكثير من الأفكار اللاحقة، ومن بين تلك الأفكار المحاولة التصريحية لأدونيس للتعرف على شعرية النص الأدبي ومن خلال تفتيق نواة النظرية الجرجانية في النظم"[١].

ومن الجدير بالذكر، أن مفهوم الشعرية، كما جاء في (نظرية النظم)، لم يقتصر على الشعر فقط، –مثلما كان من قبل–بل أن الشعر والنثر سواء في ذلك، وهذا التطور هو منعطف متقدم مرّت به الشعرية العربية.

ومن بعد الجرجاني ونظريته في النظم، نكون أمام (حازم القرطاجني ت:٦٨٤هـ) ونظريته في التخييل، حسبما جاء في كتابه : (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، الذي أعطى فيه مفهوماً جديداً ومتطوراً عن الشعرية. فيقول: "إن الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحببه إليها ويكّره إليه ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك عن طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن من إغراب، فان الإستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها"[٢].

ونلمس في حديث (القرطاجني)، شيئاً من مفهوم الشعرية الحديثة، حين ربط بين صفة الشعرية وبين التخييل من جهة، وبينها وبين الإستغراب الداعي إلى

---

[١] مفاهيم الشعرية (سابق) :٢٩.

[٢] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية، تونس، ١٩٦٦:٧١.

التعجب، من جهة ثانية، ويتميز تعريفه للشعر بالدقة التي تكمن في أدائه لوظيفة محددة، يظهر فيها العنصر الشكلي في الشعر من ناحية وزنه وقافيته، والخاصية الإبداعية المتمثلة في عنصر التأثير في المتلقي، من خلال توظيف المحاكاة والتخييل والاستغراب داخل الشعر. ولا ينفي (القرطاجني) امكانية الأقوال النثرية على شعرية ما، من خلال حضور التخييل والمحاكاة، ولمح إلى امكانية إشتمال النثر على عناصر الشعرية، "فما كان من الأقاويل القياسية مبنياً على تخييل وموجودة في المحاكاة، فهو يُعد قولاً شعرياً"[١].

وبهذا، فإننا لا نستطيع أن ننكر أو نتجاهل وجود ملامح الشعرية في تراثنا العربي النقدي، على الرغم من عدم تأهيلها لان تكون نظرية متكاملة ناضجة، وما تلك المصطلحات والمسميات (كالصناعة، وعمود الشعر، والنظم، والتخييل)، التي وردت –كما بيّنا– في أقاويل النقاد العرب القدامى، إلا بمنزلة الأساس الذي انطلق منه النقاد المحدثون في دراساتهم التنظيرية والتطبيقية على السواء، محاولين استنباط قواعد للشعرية، مصنفين إياها علماً قائماً بذاته.

٣–الشعرية في النقد الحديث

أ– في النقد الغربي:

لقد غدا موضوع الشعرية الموضوع الأكثر إثارة لدى النقاد المعاصرين، فاهتموا به عارضين رؤاهم فيه، وألفوا الكتب التي تشرحه وتوضحه، وربما وجدت الشعرية عندهم سبيلاً تسير فيها صوب الدقة والوضوح، وهي في منبعها نابعة من النص في أصله، سواء أكانت قصيدة، أم قصة، أم مسرحية، أم مقالة، أم رواية...الخ، المهم أن يكون نصاً أدبياً خاضعاً لحركة نقدية منتظمة. وإذا أردنا إدراك الشعرية في النقد الغربي الحديث، علينا المرور بثلاثة محاولات لثلاث نقاد كان لهم الدور الأكبر في رسم ملامح النقد الغربي تجاه الشعرية، وهم:

---

[١] منهاج البلغاء وسراج الأدباء (سابق):٧٦.

- **رومان جاكوبسون(Roman Jackbson)/ (١٨٩٦-١٩٨٢م).**

ويُعد (جاكوبسون) –أحد رواد المدرسة الشكلية الروسية– من أقطاب النقد في الشعرية، وذلك منذ أن أخذ بمقولات الشكلانيين الروس في الأثر الأدبي وأدبيته، ولاسيما ما يتعلق باللسانيات، ليطرح مفهوماً للشعرية على أرض لسانية، فهي "فرع من اللسانيات... تعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب، وإنما خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[١].

فيجعل للغة مجموعة وظائف تؤديها (انفعالية وإفهامية ومرجعية وانتباهية)، ويجعل –أيضاً– من الوظيفة الانفعالية، المرآة العاكسة التي تطبع الوظيفة الشعرية في اللغة. وهي بمنزلة العنصر الذي يُعد وجوده ضرورياً في كل أثر شعري.

ولعل من الأمور المهمة التي أشار إليها (جاكوبسون)، هي نظرية الإتصال، التي جعلت لها ست نقاط محورية تجعل الخطاب الأدبي تاماً، وهي:

(المرسِل–الرسالة–المرسَل إليه)، وهذه الثلاثة تحتاج إلى: (السياق–الشفرة–وسيلة إتصال)[٢]. وهي ما تشكل في مجملها دارة التواصل، ولا يمكن إستبعاد نقطة منها، لأنها تشبه الدارة الكهربائية تماماً، والخطاب فيها هو التيار.

ولم يكتف (جاكوبسون)، بتقديم مفهوم عن الشعرية فحسب، بل راح يحدد أدوات الشعرية، تلك الخفية في البنية الصرفية والتركيبية للغة، فشعر النحو، ونتاجه الأدبي أو ما يسميه بـ(نحو الشعر)، الذي يندر الاعتراف به من قبل النقاد، ولهذا أهمله اللسانيون، فيما استثمره بعض النقاد فأبدعوا فيه[٣].

---

[١] قضايا الشعرية، رومان جاكوبسون، (سابق) : ٣٥.

[٢] م.ن:٣٥.

[٣] ينظر: الشعرية في النقد العربي الحديث (سابق) :١٧.

- **جون كوهين (Jean Cohen) (١٩١٩-١٩٩٤)**

عرّف (جون كوهين) –وهو فيلسوف وأستاذ فرنسي في جامعة السوربون– الشعرية، بقوله: "الشعرية علم موضوعه الشعر"[١]. فهي عنده تختص بالشعر فقط، وربما يكون هذا الرأي مخالفاً لتوجه الشعرية في العصر الحديث، ذلك التوجه الذي يرى أن، الشعر والنثر، على السواء وهما مجال دراسة الشعرية.

وأهم ما تمخض عن دراسة (كوهين)، هي قضية الانزياح في الشعر، الذي يَعده: "علم الانزياحات اللغوية"[٢]. وهو ذو طابع تعميمي يشمل كل مكونات القصيدة، لتتحول بذلك إلى الانحراف عن القاعدة، ويكون أكثر ظهوراً في اللغة الشعرية، الذي يضفي على النص صفة الشاعرية، مما يجعلها لغة منزاحة تتسم بالغموض، وينعتها (كوهين) باللغة العليا[٣].

وأن ما يميز تلك اللغة –عنده– هو عدولها (انزياحها) عن المعاني القاموسية، المتعارف عليها، لتكون لغة مبهمة ترهق المتلقي، وتُداعب فكره قبل الوصول إلى دلالتها.

- **تزفيتان تودوروف(T.Todorov)/ (١٩٣٩-٢٠١٧م):**

اقترن مصطلح (الشعرية) بالناقد البلغاري (تودوروف)، فهو في طليعة النقاد الذين عنوا بشكل خاص بالتنظير والتأصيل لها في النقد الحديث، إذ لا نجد مؤلفاً من مؤلفاته إلا وقد وظف فيه مصطلح الشعرية، لتشير إلى مفهومه حولها، كما هو الشأن في كتابيه المترجمين للعربية: (الشعرية) ، و(شعرية النثر). وأول ما يطالعنا في كتابه الأول، هو ارتكاز مفهوم الشعرية المعاصرة على ما تركه أرسطو في كتابه (فن الشعر)[٤]. ثم يبدأ بعد ذلك يبث مفهومه عن الشعرية، فيقول: "إن العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي

---

[١] بنية اللغة الشعرية، (سابق) : ٥٩.

[٢] م.ن:٧٦.

[٣] ينظر: م.ن:٧٧.

[٤] الشعرية، تودوروف (سابق) : ٢١.

الذي هو الخطاب الأدبي"[١]. ويتضح كيف أن الخطاب الأدبي للنص، هو البؤرة التي تتمركز حولها شعريته. على أن يكون بعيداً عن الخطابات الأخر ذات الطابع الفلسفي والتاريخي، ذلك أن "العلاقة بين الشعرية، والعلوم الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعاً، هي علاقة تنافر"[٢].

كما يرى (تودوروف)، إن الشعرية لا تهتم ولا تعنى بالأدب الحقيقي فحسب، بل أن تتعدى إلى الممكن أو المتوقع لما يمكن مجيئه، " فالشعرية لا تختص بتدارس الخطاب الأدبي بوصفه تجلياً لبنية عامة لا يشكل فيها الخطاب إلا ممكناً من ممكناتها، ولهذا لا نبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنما في الممكنات الأخرى كلها"[٣].

وهكذا فأن مفهوم الشعرية لدى (تودوروف) يعني بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي: الأدبية. بعدها تحمل ملامح وخصائص تثبت هوية الخطاب الأدبي وتميزه عن غيره.

وهكذا، فإن هذه الرؤى الثلاث : (وظائف اللغة وحقل اللسانيات، عند جاكوبسون–وشعرية الانزياح عند كوهين –وخصائص الخطاب الأدبي عند تودوروف)، هي أبرز ما يميز مفهوم النقد الغربي الحديث عن الشعرية ويعكس مدى التباين بين النقاد حول ذلك المفهوم.

ب–في النقد العربي:

يذهب كثير من الدارسين[٤]، إلى أن الحداثة هي الوعاء الذي صبّ فيه بعض النقاد العرب المحترفين مقولاتهم عن الشعرية، وأن الشعرية العربية بدأت في

---

[١] الشعرية، تودوروف (سابق):٢٣.

[٢] م.ن:٢٣.

[٣] م.ن:٢٤.

[٤] ينظر: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥:١٨؛ وينظر: النقد والحداثة، عبد السلام المسدي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣:٢٥٦.

التبلور منذ ستينيات القرن الماضي، بوصف النصوص الأدبية والكشف عن قوانينها الجمالية تمثل إلتحاماً بين الأسلوبية والأدبية. وهي في الوقت نفسه تتجاوز الموقف البلاغي، لأنه موقف معياري، يرسل الأحكام التقييمية مدحاً وذماً ولا تسعى إلى غاية تعليمية.

وسنحاول التركيز على مقولات بعض النقاد العرب، التي تجسد لنا فهم الشعرية العربية الحديثة:

- **الشعرية عند كمال أبي ديب:**

أن التحديد المبدئي الذي يطرحه أبو ديب لمفهوم الشعرية، يحيل على مفهوم الانزياح عند (جان كوهين)، في رؤيا يسميها أبو ديب (الفجوة: مسافة التوتر)، وذلك عن طريق تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية. بيد أن أباديب، يلغي الإمتياز الذي حظي به الشعر عند (كوهين)، إذ يعد أبو ديب الشعر والنثر أصلين متوازيين في مفهوم الشعرية. وقد إنتقد (كوهين)لأنه ميز بينهما طبقاً لمفهوم الانحراف، وكذلك لأن (كوهين) لم يميز بين الشعر واللاشعر، لأن الشعر والنثر كلاهما يقعان تحت مظلة الأدب[١].

وما يؤكد عليه أبو ديب، أن لمفهوم (الفجوة: مسافة التوتر) أنماط يمكن تحسسها وأستشعارها في لغة النص من خلال، إيقاعية اللغة وتركيباتها، والدلالات الموحية إليها، والصور التي تجسدها، كون شعريته هي شعرية لسانية، فهو يعتمد على لغة النص، أي: مادته الصوتية والدلالية[٢].

يستند أبو ديب، في تأسيسه لمفهوم (الفجوة: مسافة التوتر) على مفهومين نظريين، هما: العلائقية والكلية. فالشعرية عنده خصيصة علائقية، أي: أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سماتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخر لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها[٣].

---

[١] ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١: ٣٠.

[٢] ينظر: م.ن: ٣٥.

[٣] ينظر: م.ن: ١٤.

والارتباط بين مفهوم العلائقية، ومفهوم الكلية ضروري، فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كلية، ولا تتحدد على أساس ظاهرة مفردة تستنبط من الوزن أو القافية أو التركيب، ولهذا فالتحديد هنا، تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة.

لقد حاول كمال أبو ديب، أن ينفرد برؤية ومفهوم جديد للشعرية، على الرغم من ارتكازه على قواعد غيره، فكانت اللغة والتصورات، والمواقف الفكرية بداية مسيرته في البحث عن النظرية الشعرية، فهو يؤكد على: "أن انعدام الشعرية...لا يعود إلى خلخلة الوزن بالدرجة الأولى، بل إلى العودة باللغة والتصورات والمواقف الفكرية إلى سياق متجانس، أي إلى انتفاء الفجوة: مسافة التوتر، وليس أدل على ذلك من إننا حتى إذا وفرنا الوزن ظلت الشعرية غائبة"[١].

فمصدر الشعرية عند أبي ديب، هو (الفجوة: مسافة التوتر)، التي تنشا عن الخروج باللغة والتصورات والمواقف الفكرية، إلى سياق غير مألوف وغير متجانس، وهي عبارة عن تموضع لفضاء من العلاقات المتبادلة التي تتراوح بين الانسجام والتراصف أحياناً، والتشابك والمفارقة في أحايين أخر. ثم تتموضع هذه العلاقات في المسافة التي تنطلق من النص إلى مبدعه، ومنه إلى المتلقي، ثم إلى العالم وتاريخ النصوص.ومن هذه التموضعات تتسع الفجوة بين الشيئين وتتمدد مسافة التوتر، وتصبح، الشعرية وظيفة من وظائف (الفجوة: مسافة التوتر).

- **شعرية الانفتاح والتلقي عند عبد الله محمد الغذامي:**

تحدث (عبد الله محمد الغذامي)، هو الآخر عن الشعرية، التي يسميها (الشاعرية)، في سياق حديثه عن الحداثة، مرتبطاً بشعرية القراءة والتلقي، ومؤكداً – في الوقت نفسه– على انفتاح النص الشعري، وعلى انفتاح القراءة. وآثر (الغذامي) استعمال مصطلح (الشاعرية) بدلاً من (الشعرية)، ليكون جامعاً للغة النثر والشعر، "تأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحاً جامعاً يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر...ويشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية"[٢].

---

[١] في الشعرية، كمال أبو ديب:٢٤.

[٢] الخطيئة والتكفير (سابق) : ٢١-٢٢.

والشاعرية عنده، تنعكس في الكليات النظرية للأدب، نابعة منه، وهادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له، متمثلة بروح التمرد وعنصر الإدهاش، تهوي كسر كل مألوف ومنتهكة للقوانين، مما ينتج عن ذلك تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم، أو تعبيراً عنه، أو موقفاً منه، إلى أن تكون في نفسها عالم آخر، ربما بديلاً عن ذلك العالم الأول.إنها سحر البيات التي تمتلك قدرة خارقة على تحويل الواقع إلى حلم عن طريق الخيال والرؤيا[١].

على أن الشاعرية –على وفق تصور (الغذامي)– ليست حكراً على النص الأدبي، فقد توجد في نصوص غير أدبية، بيد أنها تستأثر بالنص الأدبي لأنها سبب تلقيه، وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية، وفي ضوء هذه الشاعرية تتعمق ثنائيات الإشارات، وتنعم بالحركة الداخلية بهدف إخراج مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاس يؤسس للنص بنية داخلية تمتلك مقومات التفاعل الدائم، من حيث أنها: "بنية ذات سمة شمولية قادرة على التحكم الذاتي بالنفس ومؤهلة للتحول فيما بينها، قد تولد عدداً لا يحصى من الأنظمة الشاعرية فيها، حسب قدرة القارئ على التلقي، وبهذا تكون الشاعرية متموجة وزئبقية"[٢].

ويتبين لنا، أن الشعرية عند (الغذامي) هي شعرية انفتاح وتساؤل، وقراءة، من حيث هي طرائق متنوعة. وتختفي الحداثة وراء هذا التنوع والتعدد في قيامها على الدهشة ونبذ العادة، والانفتاح، والتساؤل، والحرية، والتمرد. وقد تحولت هذه الخصائص إلى مقومات. قدم من خلالها (الغذامي) صياغة نسيج الشاعرية تنظيراً وممارسة.

- **أدونيس:**

أولى (أدونيس) اهتماماً بالغاً بالشعرية –ولاسيما في الجانب التنظيري– وذلك من خلال كثرة مؤلفاته حولها، التي حاول فيها أن يوائم بين رؤى التراث النقدي العربي القديم من جهة، وبين الرؤية الحديثة من جهة أخرى.

---

[١] الخطيئة والتكفير (سابق) ::٢٦.

[٢] م.ن:٢٤–٢٥.

وأهم ما يطالعنا به (أدونيس) في معرض مفهومه للشعرية –أنه أهمل الوزن كمميز بين الشعر والنثر، حيث عد اللغة في كيفية استعمالها، المعيار الوحيد القادر عن كشف ذلك الفرق. ويوضح هذا في قوله: "الوزن ليس مقياسياً وافياً أو حاسماً للتميز بين الشعر والنثر، وأن هذا المقياس كامن بالأحرى ، في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، أي: في الشعرية"[١].

وفي جوانب كثيرة من آرائه في الشعرية، نجد أنها تتشابه إلى حد بعيد، بآراء ورؤى (كوهين)، ولاسيما ما يتعلق بالأنماط التعبيرية الأربعة التي حددها (أدونيس)،والمتمثلة في: التعبير نثرياً بالنثر، والتعبير نثرياً بالوزن، والتعبير شعرياً بالنثر، والتعبير شعرياً بالوزن[٢]. بيد أن السمات الشعرية عنده تمثلت في الشعر والنثر، بدلاً من الخصيصتين: الصوتية والدلالية اللتين تتواجدان في الشعر فقط دون النثر، كما عند (كوهين). يشير (أدونيس) إلى إنفلات النص الشعري من قيد القواعد والمقاييس الجاهزة، فيرى أن "الشعر خرق للقواعد والمقاييس"[٣]. ويضيف، أن الشعر يتجاوز الأيديولوجيا التي لا تستطيع أن تحيط بأبعاده، وهو بذلك يحاول التأسيس إلى ما يسمى باستقلالية القصيدة وتجاوزها لمختلف التيارات والمذاهب، ويدعو –أيضاً– إلى جعل الغموض في النص الشعري سمة أساسية ينبغي أن تحفل بها كل قصيدة. "إني ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحاً لا عمقاً، إني كذلك ضد الإيهام الذي يجعل من القصيدة كهفاً مغلقاً"[٤].

فالشعرية عنده، تبدو أكثر وضوحاً حينما يسلك الأديب طرقاً ملتوية غير مستقيمة في إشارته للمعنى، مما تثير مواقف انفعالية وإستفزازية يحفل بها النص الأدبي. ويؤكد على وجوب أن تنطلق التجربة من مناخ انفعالي وليس من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز. حيث أن مواقف –كهذه– من شأنها قتل الشعرية في

---

[١] سياسة الشعر–دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٦:٢٥.

[٢] ينظر: م.ن:٢٢–٢٣.

[٣] زمن الشعر، أدونيس، (سابق) ، :٣١٢.

[٤] خواطر عن تجربتي الشعرية، أدونيس، مجلة الآداب، لبنان، ع:٣+٤، نيسان ١٩٩٨:١٩٧.

النص[١]. بيد أن هذا الانفعال يفترض أن يكون موازياً لصدق الوجدان، ووعي الإبداع.

وهكذا تكون الرؤية العربية الحديثة للشعرية –على تنوعها واتجاهاتها– متأثرة بشكل واضح بالرؤية الغربية، ومرتكزة على أساسات وقواعد، قام بوضعها نقاد وباحثون في الأدب الغربي، على الرغم من محاولات بعض النقاد العرب في الإقتراب من فهم الشعرية العربية القديمة –كما هو الحال في بعض دراسات أدونيس– وما قدمه النقاد العرب الحديثين لا يمثل سوى اجترار وتكرار لما هو حاصل في الثقافة الغربية الحديثة، التي غالباً ما تكون مستندة إلى نظريات فلسفية سبقتها في الوجود.

٤–شعرية النثر:

المتأمل للمدونة النقدية العربية –ولاسيما القديمة منها– يلاحظ الفصل القاطع بين الشعر والنثر، وكان حدّ الشعر عندهم يبنى على التقابل مع النثر، ولذلك سعوا إلى تحديد هوية الشعر، بمحددات لا يمكن تجاوزها، وإلا خرج عن كونه شعراً، (الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى)، إلا أن هذه المحددات بدأت تفقد صلابتها، وتتلاشى شيئاً فشيئاً، حتى شهدت الأجناس الأدبية تداخلاً شديداً، إذ لم يعد الشعر يتميز بفروق كبيرة تجعله بعيداً عن النثر، وأمست نظرية الشعر تتعدى ذلك الحاجز القديم. وهذا يعني أن أصبح بامكان النص النثري، أن يحمل –بلغته ومفرداته– المحمل نفسه الذي يمتاز به النص الشعري وما فيه من دلالات.

فيمكن القول، أن مصطلح (الشعرية) في النقد الحديث لم يعد مقصوراً على الشعر وحده، بل أمسى يطال النثر أيضاً، وكلاهما له شعريته وله خصوصيته، على الرغم من محاولات بعض النقاد في قصر الشعرية بالشعر فقط، كما جاء في آراء (جان كوهين).

وتكمن شعرية النص –سواء أكان شعراً أم نثراً– في نظمه، أي: في مفردات النص وطريقة سبكها، من خلال قدرة الأديب على توظيف مفرداته في نصه بطريقة

---

[١] ينظر: زمن الشعر، (سابق) :٢٧٨.

التكثيف، بمعنى القليل من الألفاظ، والكثير من المعنى، هذا فضلاً عن أسلوبه، الذي كثيراً ما يكون غير واضح ولا يشبه الكلام الإعتيادي.

مادام الأدب يعتمد في مادته على اللغة، وما دامت اللغة مشروطة ببناها الصوتية والنحوية والدلالية، فإن عين دارس الأدب، غالباً ما تتجه صوب المظاهر اللغوية في الأدب. لأنها القادرة على الإبانة عن قوانين الأدب والسمات التي تجعل من النص، نصاً أدبياً. وهي القاعدة التي إستندت عليها غالبية نظريات ومناهج دراسة الأدب في الثقافة الغربية، ولاسيما بعد ظهور علم اللسانيات على يد العالم السويسري (فرديناند دي سويسر Ferdinand de Saussure ١٨٥٧-١٩١٣م)، مطلع القرن الماضي، ومنها الشعرية بمفهومها الحديث.

تبدأ فرادة الأدب، في رأي (جاكوبسون)، من كونه رسالة تتجه إلى ذاتها[١].

وفي حين يدرس علم اللغة على مستويات التحليل اللغوي، فإن العلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبي هو (الشعرية). ومثلما يهتم علم اللغة، أو اللسانيات بدراسة القوانين المجردة للغة، تحاول الشعرية الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية وتعددها في وقت واحد. ومن هنا، فإنها تريد أن تضع المصطلحات الضرورية والأدوات الإجرائية اللازمة، التي لا تقتصر على إضاءة ما تشترك به هذه الأعمال فحسب، بل ما تختلف فيه أيضاً، دون أن تغفل أهمية الأوصاف الجزئية في النصوص المفردة، وبهذا فإن موضوع الشعرية يتكون من الأعمال الممكنة، أكثر من النصوص الموجودة بالفعل[٢].

تفكر الشعرية -إذن- بأعمال، وتشتغل على نصوص، وهذا ما يمنحها سمتين أساسيتين:

الأولى: أنها لا تتعلق بقراءة الأعمال أو تأويلها، بل أنها تتأمل في الأدوات الإجرائية لتحليل هذه النصوص، ولذلك فإن حقل إشتغالها ليس ما يوجد، أو وجد سابقاً من أعمال، وإنما هو الخطاب الأدبي نفسه، وما يميزه عن سواه من أنواع الخطابات الأخر، من حيث هو مبدأ مولد لعدد لا حد له من النصوص.

---

[١] ينظر: قضايا الشعرية (مصدر سابق) :١٢١.

[٢] ينظر:

O.Ducrct and T.Todorov Emcyclopedic Dictionary of the sciences of language, P.79.

والثانية: أن تفكيرها بالنصوص الأدبية من دون تعيين جنسه، يجعل منها حقلاً يهتم بالتمييز، بين ما هو أدبي، عما هو معياري، أي: بين لغة يمكن أن تفيض عنها لغات ضمنية أخرى، ولغة تكتفي بحدها الأدنى. وليس حقلاً للتمييز بين ما هو شعري، عما هو نثري، مثلما كانت الحال في دراسة الأدب سابقاً[١].

أما الشعرية فتقترح بديلاً آخر عن هذه الثنائية التقليدية، لتجعل التمييز بين الخطاب الأدبي، والخطاب غير الأدبي. وأن تحاول العثور على ما يشكل هوية كل نص اختلافاً وائتلافاً. وهي لا تعول على الموجهات الخارجية، كالوقائع والأحداث، ما لم يكن هذا التعويل قائماً على أساس داخلي نصي. إذ أن الشعرية قراءة داخلية وليست خارجية للأعمال الأدبية في تمايزها وإندماجها. وحيث أن كل نص يتكون من طبقات متعددة، ومستويات متفاعلة، فإن الشعرية تحاول فرز هذه الطبقات وتحدد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد.

ومن هنا، لا تنحصر مهمة الشعرية بالنصوص والأعمال الشعرية فحسب، بل بالنصوص الأدبية جميعها، حتى ليمكن الحديث عن شعرية القصة، وشعرية الرواية، وشعرية الخطابة، وشعرية المقامة، فضلاً عن شعرية المقالة التي تلمسنا مظاهرها ووجودها في المقالة الأدبية التي كتبها الشعراء من خلال البحث.

---

[١] ينظر: الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، سلمى الحاج، ١٩٩٥، على موقع: www.ketabatadabaiy.net

ملحق (٢)

الشعراء المقاليون

يضم الملحق اسماء الشعراء الذين كتبوا المقالة الأدبية، مصنفين على ثلاث فئات[١].

أولاً: الفئة (أ)/

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
١.	أحمد زكي أبو شادي	١٨٩٢	١٩٥٥	مصر
٢.	أحمد عبد المعطي حجازي	١٩٣٥		مصر
٣.	الأخطل الصغير بشارة الخوري	١٨٨٥	١٩٦٨	لبنان
٤.	أمين نخلة	١٩٠١	١٩٧٦	لبنان
٥.	أنسي الحاج	١٩٣٩	٢٠١٤	لبنان
٦.	بدر شاكر السياب	١٩٢٦	١٩٦٤	العراق
٧.	بلند الحيدري	١٩٢٦	١٩٩٦	العراق
٨.	حسن كامل الصيرفي	١٩٠٨	١٩٨٤	مصر
٩.	حسين مردان	١٩٢٧	١٩٧٢	العراق
١٠.	خالد علي مصطفى	١٩٣٩		فلسطين
١١.	خالد محي الدين البرادعي	١٩٤٣		سوريا

---

[١] المصادر التي تم الاعتماد عليها في جرد الشعراء المقاليين، هي:

- إتمام الأعلام: ذيل لكتاب الأعلام لخير الدين الزركلي، د. نزار أباظة ومحمد رياض المالح، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- أسر البحرين العلمية –أنسابها –تاريخها العلمي والثقافي –أعلامها، سالم النويدري، دار المودة، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- ذيل الأعلام– قاموس لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، أحمد العلاونة، دار المنارة، جدّة، ١٩٩٨.
- معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، (سابق) .
- المنتخب من أعلام الفكر والأدب، كاظم عبود الفتلاوي، مؤسسة المواهب، بيروت، ١٩٩٩.
- موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين، حميد المطبعي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٨.

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
١٢.	خليل حاوي	١٩٢٥	١٩٨٢	لبنان
١٣.	رشيد سليم الخوري (الشاعر القروي)	١٨٨٧	١٩٨٤	لبنان
١٤.	سامي مهدي	١٩٤٠		العراق
١٥.	سعدي يوسف	١٩٣٤		العراق
١٦.	سعيد عقل	١٩١٢	٢٠١٤	لبنان
١٧.	سليمان العيسى	١٩٢١	٢٠١٣	سوريا
١٨.	سميح القاسم	١٩٣٩	٢٠١٤	الأردن
١٩.	شفيق الكمالي	١٩٢٩	١٩٨٤	سوريا
٢٠.	شفيق المعلوف	١٩٠٥	١٩٧٦	لبنان
٢١.	شفيق جبري	١٨٩٨	١٩٨٠	سوريا
٢٢.	صلاح عبد الصبور	١٩٣٢	١٩٨١	مصر
٢٣.	عباس محمود العقاد	١٨٨٩	١٩٦٤	مصر
٢٤.	عبد العزيز المقالح	١٩٣٧		اليمن
٢٥.	عبد الوهاب البياتي	١٩٢٦	١٩٩٩	العراق
٢٦.	علي أحمد سعيد (أدونيس)	١٩٣٠		سوريا
٢٧.	فاروق شوشة	١٩٣٦	٢٠١٦	مصر
٢٨.	فدوى طوقان	١٩١٧	٢٠٠٣	فلسطين
٢٩.	مارون عبود	١٨٨٦	١٩٦٢	لبنان
٣٠.	محمد مهدي الجواهري	١٨٩٩	١٩٩٧	العراق
٣١.	محمود درويش	١٩٤١	٢٠٠٨	فلسطين
٣٢.	ميخائيل نعيمة	١٨٨٩	١٩٨٨	لبنان
٣٣.	نازك الملائكة	١٩٢٣	٢٠٠٧	سوريا
٣٤.	نزار قباني	١٩٢٣	١٩٩٨	سوريا
٣٥.	ياسين طه حافظ	١٩٣٦		العراق

ثانياً: الفئة (ب)/

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
١.	إبراهيم السامرائي	١٩٢٣	٢٠٠١	العراق
٢.	أحلام مستغانمي	١٩٥٣		الجزائر
٣.	أحمد إبراهيم الغزاوي	١٩٠٠	١٩٨١	السعودية

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
٤.	أحمد الصافي النجفي	١٨٩٧	١٩٧٧	العراق
٥.	أحمد القديدي	١٩٤٦		تونس
٦.	احمد المجاطي	١٩٣٥	١٩٩٥	المغرب
٧.	أحمد دوغان	١٩٤٦	٢٠٠٩	سوريا
٨.	احمد راشد ثاني	١٩٦٢	٢٠١٢	الامارات
٩.	أحمد سليمان الأحمد	١٩٢٦	١٩٩٣	سوريا
١٠.	احمد عبد العزيز	١٩٤٩		مصر
١١.	أحمد مطر	١٩٥٤	٢٠١٤	العراق
١٢.	اديب كمال الدين	١٩٥٣		العراق
١٣.	اسماعيل الصيفي	١٩٣٠		مصر
١٤.	آمال الزهاوي	١٩٤٦	٢٠١٥	العراق
١٥.	أمل دنقل	١٩٤٠	١٩٨٣	مصر
١٦.	الأمير كمال فرج	١٩٦٦		مصر
١٧.	أنس المقدسي	١٨٨٦	١٩٧٧	لبنان
١٨.	أنس داود	١٩٣٤	١٩٩٣	مصر
١٩.	بندر عبد الحميد	١٩٤٧		سوريا
٢٠.	بول شاؤول	١٩٤٢		لبنان
٢١.	تركي كاظم	١٩٣٦		العراق
٢٢.	جبرا ابراهيم جبرا	١٩٢٠	١٩٩٤	فلسطين
٢٣.	جعفر الخليلي	١٩٠١	١٩٨٥	العراق
٢٤.	جعفر ماجد	١٩٤٠	٢٠٠٩	تونس
٢٥.	جمال الطاهري	١٩٤٧	١٩٩٩	الجزائر
٢٦.	جميل داري	١٩٥٣		سوريا
٢٧.	جميل علوش	١٩٣٧	٢٠١٠	فلسطين
٢٨.	جميلة العلايلي	١٩٠٧	١٩٩١	مصر
٢٩.	جورج جرداق	١٩٣١	٢٠١٤	لبنان
٣٠.	جورج صيدح	١٨٩٣	١٩٧٨	سوريا
٣١.	حاتم الصكر	١٩٤٥		العراق
٣٢.	حافظ أحمد شنبرتي	١٩٥٠	٢٠٠٧	سوريا
٣٣.	حسام الدين محمد	١٩٦١		سوريا

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
٣٤.	حسب الشيخ جعفر	١٩٤٢		العراق
٣٥.	حسن الأمرائي	١٩٤٩		المغرب
٣٦.	حسن اللوزي	١٩٥٢		اليمن
٣٧.	حسين الحموي	١٩٤٣		سوريا
٣٨.	حصة العوضي	١٩٥٦		قطر
٣٩.	حلمي سالم	١٩٥١	٢٠١٢	مصر
٤٠.	حميد سعيد	١٩٤١		العراق
٤١.	حنا ديب نمر	١٩٠٠	١٩٦٤	لبنان
٤٢.	حياة جاسم	١٩٣٦		العراق
٤٣.	خالد الشايجي	١٩٤٤		الكويت
٤٤.	خزعل الماجدي	١٩٥١		العراق
٤٥.	خليل فرحات	١٩١٩	١٩٩٤	لبنان
٤٦.	ديزيريه سقال	١٩٥٨		لبنان
٤٧.	ذنون يونس الشهاب	١٩٢٢	١٩٩٠	العراق
٤٨.	رابح لطفي جمعة	١٩٢٨	٢٠٠٣	مصر
٤٩.	راضي مهدي السعيد	١٩٣٢	٢٠١٦	العراق
٥٠.	رزاق ابراهيم حسن	١٩٤٦		العراق
٥١.	رشدي العامل	١٩٣٤	١٩٩٠	العراق
٥٢.	رشيد ياسين	١٩٢٩	٢٠١٢	العراق
٥٣.	رفعت سلام	١٩٥١		مصر
٥٤.	رفيق فاخوري	١٩١١	١٩٨٥	سوريا
٥٥.	رياض المعلوف	١٩١٢	١٩٨٢	لبنان
٥٦.	رئيف خوري	١٩١٣	١٩٦٧	لبنان
٥٧.	سعاد الكواري	١٩٦٥		قطر
٥٨.	سعد البواردي	١٩٢٩		السعودية
٥٩.	سعد الحميدين	١٩٤٧		السعودية
٦٠.	السعيد الخلصي	١٨٩٦	١٩٦٢	تونس
٦١.	سعيد العسيلي	١٩٢٩	١٩٩٤	لبنان
٦٢.	سعيد فايد	١٩٢٦		مصر
٦٣.	سلمان آل طعمة	١٩٣٥		العراق

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
٦٤.	سلمان الحايكي	١٩٥٩		البحرين
٦٥.	سلوى السعيد	١٩٤٥		فلسطين
٦٦.	سليم الزركلي	١٩٠٥	١٩٨٩	سوريا
٦٧.	سليمان الظاهر	١٨٧٣	١٩٦٠	لبنان
٦٨.	السيدة بنت أحمد	١٩٧٢		موريتانيا
٦٩.	شوقي بزيع	١٩٥١		لبنان
٧٠.	صابر عبد الدايم	١٩٤٨		مصر
٧١.	صادق آل طعمة	١٩٢٨	١٩٨٢	العراق
٧٢.	صادق عبد الحق	١٩٣٧		الاردن
٧٣.	صالح جواد الطعمة	١٩٢٩		العراق
٧٤.	صلاح نيازي	١٩٣٥		العراق
٧٥.	عادل أديب أغا	١٩٤٤	١٩٨٨	فلسطين
٧٦.	عامر محمد بحيري	١٩١٢	١٩٨٨	مصر
٧٧.	عباس الخليلي	١٨٩٦	١٩٧٢	مصر
٧٨.	عبد الإله رفيش	١٩٤٠		العراق
٧٩.	عبد الأمير المرعب	١٩٤٤	١٩٩٦	العراق
٨٠.	عبد الجبار البصري	١٩٣٠		العراق
٨١.	عبد الحليم المدني	١٩٤٤		العراق
٨٢.	عبد الرحمن الشرقاوي	١٩٢١	١٩٨٧	مصر
٨٣.	عبد الصاحب الدجيلي	١٩١٣	١٩٩٥	العراق
٨٤.	عبد الصاحب ياسين	١٩٢٤	٢٠١٤	العراق
٨٥.	عبد الغني الخليلي	١٩٢٥	٢٠٠٢	العراق
٨٦.	عبد الكريم الوزاني	١٩٤٢		المغرب
٨٧.	عبد الكريم الوشلي	١٩٦٦		اليمن
٨٨.	عبد الله الخالد	١٩٥٣		السعودية
٨٩.	عبد المجيد لطفي	١٩٠٥	١٩٩٢	العراق
٩٠.	عبد الهادي العصامي	١٩٠٩	١٩٧٨	العراق
٩١.	عبدالله شرف	١٩٤٤	١٩٩٥	مصر
٩٢.	عبدالله كنون	١٩٠٨	١٩٨٩	المغرب
٩٣.	عدنان جعفر الأمين	١٩٢٨		العراق

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
٩٤.	عز الدين المناصرة	١٩٤٦		فلسطين
٩٥.	عزت جاد المولى	١٩٥٧		مصر
٩٦.	علوي الهاشمي	١٩٤٦		البحرين
٩٧.	علي الجندي	١٩٢٨	٢٠٠٩	سوريا
٩٨.	علي الحلي	١٩٣٠	٢٠١٨	العراق
٩٩.	علي الخليلي	١٩٤٣	٢٠١٣	فلسطين
١٠٠.	علي سليمان	١٩٣٨		سوريا
١٠١.	علي شلش	١٩٣٥	٢٠١٦	مصر
١٠٢.	عمر موسى باشا	١٩٢٥	٢٠١٦	سوريا
١٠٣.	عيسى الناعوري	١٩١٨	١٩٨٥	الأردن
١٠٤.	عيسى فتوح	١٩٣٥		سوريا
١٠٥.	غازي القصيبي	١٩٤٠	٢٠١٠	السعودية
١٠٦.	فاروق يوسف	١٩٥٥		العراق
١٠٧.	فاضل العزاوي	١٩٤١		العراق
١٠٨.	فاضل خلف	١٩٢٧		الكويت
١٠٩.	فايز خضور	١٩٤٢		سوريا
١١٠.	كمال اسماعيل	١٩٣٤		مصر
١١١.	كمال قداوين	١٩٥٥		تونس
١١٢.	لؤي فؤاد الاسعد	١٩٣٣		سوريا
١١٣.	ماجد العامل	١٩٣٥	١٩٨٥	العراق
١١٤.	مالك المطلبي	١٩٤١		العراق
١١٥.	مبارك آل ثاني	١٩٥٢		قطر
١١٦.	محجوب موسى	١٩٣٥		مصر
١١٧.	محسن أطيمش	١٩٤٦	١٩٩٤	العراق
١١٨.	محمد الاسعد	١٩٤٤		فلسطين
١١٩.	محمد الجلواح	١٩٥٥		السعودية
١٢٠.	محمد الحارثي	١٩٦٢	٢٠١٨	عمان
١٢١.	محمد الماغوط	١٩٣٤	٢٠٠٦	سوريا
١٢٢.	محمد بنيس	١٩٤٨		المغرب
١٢٣.	محمد بهجة الاثري	١٩٠٢	١٩٩٦	العراق

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
١٢٤.	محمد جميل شلش	١٩٣٠		العراق
١٢٥.	محمد حسين الاعرجي	١٩٤٦	٢٠١١	العراق
١٢٦.	محمد رضا الشبيبي	١٨٨٩	١٩٦٥	العراق
١٢٧.	محمد سعيد الصكار	١٩٣٤	٢٠١٤	العراق
١٢٨.	محمد سليمان	١٩٤٦		مصر
١٢٩.	محمد سليمان الاحمد (بدوي الجبل)	١٩٠٠	١٩٨١	سوريا
١٣٠.	محمد سمحان	١٩٤٢		فلسطين
١٣١.	محمد عبد السلام الحليوي	١٩٠٠	١٩٧٨	تونس
١٣٢.	محيي الدين اللاذقاني	١٩٥١		سوريا
١٣٣.	مصطفى السحرتي	١٩٠٢	١٩٨٣	مصر
١٣٤.	مصطفى سعيد بيومي	١٩٧٠		مصر
١٣٥.	مهدي الشماسي	١٩٢٠	١٩٧٩	العراق
١٣٦.	موسى كريدي	١٩٤٠	١٩٩٦	العراق
١٣٧.	نجيب جمال الدين	١٩٢٤	٢٠٠٤	لبنان
١٣٨.	وداد الجوراني	١٩٤٥		العراق
١٣٩.	يحيى الحاج يحيى	١٩٤٥		سوريا
١٤٠.	يوسف الخال	١٩١٦	١٩٨٧	سوريا
١٤١.	يوسف الصائغ	١٩٣٣	٢٠٠٦	العراق
١٤٢.	يوسف خليف	١٩٢٢	١٩٩٥	مصر
١٤٣.	يوسف عز الدين السامرائي	١٩٢٢	٢٠١٣	العراق
١٤٤.	يوسف نمر ذياب	١٩٣١	٢٠٠٥	العراق
١٤٥.	يوسف نوفل	١٩٣٨		مصر

ثالثاً: الفئة (ج)/

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
١.	ابراهيم الخالدي	١٩٧١		الكويت
٢.	ابراهيم الكومخي	١٩٦٧		الاردن
٣.	ابراهيم بن محمد الدامغ	١٩٣٨	٢٠١٣	السعودية
٤.	ابراهيم حسن ناصر	١٩٦١	١٩٨٧	العراق
٥.	ابراهيم سيد احمد	١٩٣٩	١٩٩٢	السودان

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
٦.	أبو بكر اللمتوني	١٩٣٠		المغرب
٧.	أبو بكر رحمون	١٩٢١	١٩٨٤	الجزائر
٨.	أبو زهراء الكوفي	١٩٥٢		العراق
٩.	احمد ابراهيم الحربي	١٩٥٧		السعودية
١٠.	احمد البراء الاميري	١٩٤٤		سوريا
١١.	احمد الجزائري الاسدي	١٩٢٤	١٩٦٣	العراق
١٢.	احمد المدني	١٩٣١	١٩٩٦	الامارات
١٣.	احمد المصلح	١٩٤٠	٢٠٠٢	الاردن
١٤.	احمد خطاب التكريتي	١٩٤٠	٢٠١٣	العراق
١٥.	أحمد دحبور	١٩٤٦	٢٠١٧	فلسطين
١٦.	احمد صالح الصالح	١٩٤٣		السعودية
١٧.	احمد محمد حسن علي	١٩٥٥		مصر
١٨.	ادريس الطيب	١٩٥٢		ليبيا
١٩.	اسعد عيسى الاسعد	١٩٤٧		فلسطين
٢٠.	إسماعيل عقاب	١٩٤٦	٢٠١٧	مصر
٢١.	إنطوان مالك طوق	١٩٤٧		لبنان
٢٢.	أنور شاؤول	١٩٠٤	١٩٨٤	العراق
٢٣.	باقر سماكة	١٩٢٤	١٩٩٤	العراق
٢٤.	ببها بن بديوه	١٩٦٦		موريتانيا
٢٥.	بدر خان السندي	١٩٤٣		العراق
٢٦.	بديعة الكشفري	١٩٥٤		السعودية
٢٧.	بشير العوف	١٩١٨	١٩٩٤	سوريا
٢٨.	بهيّة ألبو سبيت	١٩٥٣		السعودية
٢٩.	تركي عامر	١٩٥٤		فلسطين
٣٠.	تركية بنت سيف البوسعيدي	١٩٦٣		عمان
٣١.	توفيق زيّاد	١٩٢٦	١٩٩٤	فلسطين
٣٢.	تيسير عطا الله	١٩٤٥		الاردن
٣٣.	جعفر محسن الأمين	١٩٠٨	١٩٨١	لبنان
٣٤.	جمال أبو دف	١٩٤٦		فلسطين
٣٥.	جميل أبو صبيح	١٩٥١		الأردن

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
٣٦.	جميل أحمد الكاظمي	١٨٩٧	١٩٧٠	العراق
٣٧.	جواد جميل (حسن السنيد)	١٩٥٤		العراق
٣٨.	جواد علوش	١٩٢٦	١٩٧٦	العراق
٣٩.	جودت القزويني	١٩٥٣		العراق
٤٠.	جودت فخر الدين	١٩٥٣		لبنان
٤١.	جورج سالم	١٩٣٣	١٩٧٦	سوريا
٤٢.	جورج سيف	١٩٣٤		سوريا
٤٣.	جورج شكور	١٩٣٥		لبنان
٤٤.	جورج عبدالله غانم	١٩٢٤	١٩٩٢	لبنان
٤٥.	الجيلاني حلاّم	١٩٤٤	٢٠٠١	ليبيا
٤٦.	جيلي عبد الرحمن	١٩٣١	١٩٩٠	السودان
٤٧.	حارث لطفي الوفي	١٩٣٨		العراق
٤٨.	حازم سعيد	١٩٢٤	١٩٧٦	العراق
٤٩.	حبيب حسين الحسني	١٩٢٩	١٩٩٠	العراق
٥٠.	حسان عطوان	١٩٤٦	٢٠١٦	سوريا
٥١.	حسن البحيري	١٩١٨	١٩٨٩	فلسطين
٥٢.	حسن البياتي	١٩٣٠		العراق
٥٣.	حسن السبع	١٩٤٨	٢٠١٧	السعودية
٥٤.	حسن الطريبق	١٩٣٨		المغرب
٥٥.	حسن القرشي	١٩٣٤	٢٠٠٤	السعودية
٥٦.	حسن جاد حسن	١٩١٤	١٩٩٥	مصر
٥٧.	حسن علي شمس الدين	١٩٦١		الإمارات
٥٨.	حسن فتح الباب	١٩٢٣	٢٠١٥	مصر
٥٩.	حسن ناجي	١٩٤٨		الأردن
٦٠.	حسن نمر دندشي	١٩٢٩	١٩٩٤	لبنان
٦١.	حسني فريز	١٩٠٧	١٩٩٠	الأردن
٦٢.	حسين الكرخي	١٩٢٦	٢٠٠٧	العراق
٦٣.	حسين حسنين	١٩٤١	٢٠٠٧	فلسطين
٦٤.	حسين سرحان	١٩١٦	١٩٩٣	السعودية
٦٥.	حسين عبروس	١٩٦٠		الجزائر

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
٦٦.	حسين علي عرب	١٩٢٠	٢٠٠٢	السعودية
٦٧.	حسين فهمي الخزرجي	١٩٣٠	٢٠١٥	العراق
٦٨.	حصة الرفاعي	١٩٤٧		الكويت
٦٩.	حمدو خلّوف	١٩٥٥	٢٠٠٠	سوريا
٧٠.	حمزة عبود	١٩٤٦		لبنان
٧١.	حمودة زلوم	١٩٤٣		فلسطين
٧٢.	حنا أبو حنا	١٩٢٨		فلسطين
٧٣.	خالد الخزرجي	١٩٤٠	٢٠٠٩	العراق
٧٤.	خالد العدساني	١٩٠٥	١٩٨٢	الكويت
٧٥.	خالد المنيفي	١٩٤٣		الكويت
٧٦.	خالد بن سعود الحليبي	١٩٦٣		السعودية
٧٧.	خضر عباس الصالحي	١٩٢٥	١٩٨٣	العراق
٧٨.	خضر عباس الطائي	١٩٠٨	١٩٧٩	العراق
٧٩.	خلف الخصاونة	١٩٤٦		الأردن
٨٠.	خليل الموسى	١٩٤٢	٢٠١٤	سوريا
٨١.	راتب سكر	١٩٥٣		سوريا
٨٢.	راشد إغبارية	١٩٣٦	١٩٧٧	فلسطين
٨٣.	راشد عيسى	١٩٥١		الاردن
٨٤.	راضي صدوق	١٩٣٨	٢٠١٠	فلسطين
٨٥.	رجا سمرين	١٩٢٩	٢٠١٨	فلسطين
٨٦.	رياض خليل	١٩٤٨		سوريا
٨٧.	رياض قاسم	١٩٤٣	٢٠١٥	العراق
٨٨.	زكي حامد الجابر	١٩٣١	٢٠١٢	العراق
٨٩.	زكية مال الله	١٩٥٩		قطر
٩٠.	زهير أحمد القيسي	١٩٣٢	٢٠١٢	العراق
٩١.	زهير أحمد عبدالله	١٩٥٢	٢٠١٢	لبنان
٩٢.	زهير سليمان غانم	١٩٤٩		سوريا
٩٣.	زهير غازي زاهر	١٩٣٩		العراق
٩٤.	سالم علوان الجلبي	١٩١٠	١٩٩٦	العراق
٩٥.	سعيد العويناتي	١٩٥٠	١٩٧٦	البحرين

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
٩٦.	سلطي التل	١٩٢٩		الأردن
٩٧.	سلمان فرّاج	١٩٤١	٢٠٠٧	فلسطين
٩٨.	سليم نكد	١٩٣٩		لبنان
٩٩.	شجاع الاسد	١٩٢٥		الاردن
١٠٠.	شريفة السيد	١٩٥٩		مصر
١٠١.	شفيق العبادي	١٩٦٥		السعودية
١٠٢.	شكر حاجم الصالحي	١٩٤٧		العراق
١٠٣.	شكري بن رشيد شعشاعة	١٨٩٠	١٩٦٣	الأردن
١٠٤.	شكري هلال	١٩٣٥	١٩٨٠	سوريا
١٠٥.	صابرة العزي	١٩١٨	١٩٩٥	العراق
١٠٦.	صالح الحربي	١٩٦٢		السعودية
١٠٧.	صالح درويش	١٩٣٦	١٩٩٣	لبنان
١٠٨.	صالح راضي	١٩٤٣		الجزائر
١٠٩.	ضياء الدين رجب	١٩١١	١٩٧٦	السعودية
١١٠.	طلعت سقيرق	١٩٥٣	٢٠١١	لبنان
١١١.	طلعت شاهين	١٩٤٩		مصر
١١٢.	عاتكة الخزرجي	١٩٢٤	١٩٩٧	العراق
١١٣.	عادل الغضبان	١٩٠٨	١٩٧٢	سوريا
١١٤.	عادل جاسم البياتي	١٩٣٤		العراق
١١٥.	عب الجبار الخضر	١٩٣٥	١٩٩٣	العراق
١١٦.	عباس الجنابي	١٩٤٩		العراق
١١٧.	عبد الأمير الموسوي	١٩٤٢	١٩٦٦	العراق
١١٨.	عبد الجبار الرجبي	١٩٠٦	١٩٩٥	سوريا
١١٩.	عبد الرحمن الغريب	١٩٥٢		السعودية
١٢٠.	عبد الرزاق الصغير	١٩١٤	١٩٨٩	العراق
١٢١.	عبد الرزاق العدساني	١٩٣٦		الكويت
١٢٢.	عبد الرزاق الهلالي	١٩١٦	١٩٨٦	العراق
١٢٣.	عبد الرزاق محي الدين	١٩١٠	١٩٨٤	العراق
١٢٤.	عبد الزهراء العاني	١٩١٧	١٩٨٤	العراق
١٢٥.	عبد السلام حسين الكسبي	١٩٦٧		اليمن

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
١٢٦.	عبد الصاحب سميسم	١٩١٨	١٩٩٨	العراق
١٢٧.	عبد العزيز شرف	١٩٣٥	٢٠٠٨	مصر
١٢٨.	عبد القادر البراك	١٩٢٣	١٩٩٥	العراق
١٢٩.	عبد القادر الحصني	١٩٥٣		سوريا
١٣٠.	عبد القادر جبار	١٩٥٧		العراق
١٣١.	عبد القادر حسن	١٩١٥	١٩٩٦	المغرب
١٣٢.	عبد القادر رشيد الناصري	١٩٢٠	١٩٦٢	العراق
١٣٣.	عبد الكريم الناعم	١٩٣٥		سوريا
١٣٤.	عبد المجيد جلون	١٩١٩	١٩٨٣	المغرب
١٣٥.	عبد الوهاب إبراهيم آشي	١٩٠٥	١٩٨٥	السعودية
١٣٦.	عبدالله إدريس	١٩٣٠		السعودية
١٣٧.	عبدالله الطائي	١٩٢٧	١٩٧٣	عمان
١٣٨.	عبدالله رضوان	١٩٤٩	٢٠١٥	الأردن
١٣٩.	عبدة عثمان	١٩٣٦	٢٠١٧	اليمن
١٤٠.	عدنان الغزالي	١٩٣٧		العراق
١٤١.	عدنان خضر	١٩٤٤	١٩٩٠	سوريا
١٤٢.	عدنان علي خالد	١٩٣٤	١٩٨٠	فلسطين
١٤٣.	عصام حمّاد	١٩٢٥	٢٠٠٦	فلسطين
١٤٤.	عقيل الصرفي	١٩٤٥	٢٠١٨	سوريا
١٤٥.	علي الأمير	١٩٦٤		السعودية
١٤٦.	علي البتيري	١٩٤٥		فلسطين
١٤٧.	علي السبتي	١٩٣٥		العراق
١٤٨.	عيسى لوباني	١٩٢٦	١٩٩٩	فلسطين
١٤٩.	فاروق دربالة	١٩٥١		مصر
١٥٠.	فاروق سلوم	١٩٤٨		العراق
١٥١.	فائدة آل ياسين	١٩٥٧		العراق
١٥٢.	فتحي سعيد	١٩٣١	١٩٨٩	مصر
١٥٣.	فوزي خضر	١٩٥٠		مصر
١٥٤.	فوزي عيسى	١٩٤٩		مصر
١٥٥.	فوزي كريم	١٩٤٥		العراق

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
١٥٦.	فيصل السعد	١٩٤٢		العراق
١٥٧.	قاسم حداد	١٩٤٨		البحرين
١٥٨.	قيس الياسري	١٩٤١		العراق
١٥٩.	كاظم السماوي	١٩٢٠	٢٠١٠	العراق
١٦٠.	كاظم جواد	١٩٢٩	١٩٨٥	العراق
١٦١.	كاظم ستار البياتي	١٩٤١		العراق
١٦٢.	كامل الشرقي	١٩٤٥		العراق
١٦٣.	كرامي شلق	١٩٤٤		لبنان
١٦٤.	كريم معتوق	١٩٦٣		الإمارات
١٦٥.	لميعة عباس عمارة	١٩٢٩		العراق
١٦٦.	مازن حجازي	١٩٤٠		الأردن
١٦٧.	مازن شديد	١٩٤٥		فلسطين
١٦٨.	محمد أبو سنة	١٩٣٧		مصر
١٦٩.	محمد الحديدي	١٩٢٦		مصر
١٧٠.	محمد السيد إسماعيل	١٩٦٢		مصر
١٧١.	محمد الصمدي	١٩٣٧		سوريا
١٧٢.	محمد المكي إبراهيم	١٩٣٩		السودان
١٧٣.	محمد المنتصر الريسوني	١٩٤١	٢٠٠٠	المغرب
١٧٤.	محمد الهادي الفطناسي	١٩٢٢	٢٠٠٣	تونس
١٧٥.	محمد أمين أبو بكر	١٩٥٠		سوريا
١٧٦.	محمد باقر الإحسائي	١٩١٨	١٩٩٢	السعودية
١٧٧.	محمد بدر عمران	١٩٣٤	٢٠٠٩	سوريا
١٧٨.	محمد بسيم الذويب	١٩٠٨	١٩٨٣	العراق
١٧٩.	محمد بن حسن عواد	١٩٠٢	١٩٨٠	السعودية
١٨٠.	محمد حسن الفضي	١٩١٤	٢٠٠٤	السعودية
١٨١.	محمد حسين الطريحي	١٩٦٠		العراق
١٨٢.	محمد حمد الصويغ	١٩٤٥		السعودية
١٨٣.	محمد رضا السيد سلمان	١٩٠٨	١٩٩٠	العراق
١٨٤.	محمد صلاح الدين عيد	١٩٣٨		مصر
١٨٥.	محمد صلاح الدين والي	١٩٤٦		مصر

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
١٨٦.	محمد عباس الدراجي	١٩٥٠	٢٠٠٢	العراق
١٨٧.	محمد عطيات	١٩٣٧		الأردن
١٨٨.	محمد عليّان	١٩٤٣		فلسطين
١٨٩.	محمد عمر توفيق	١٩١٨	١٩٩٤	السعودية
١٩٠.	محمد عيد الحظراوي	١٩٣٥	٢٠١٢	السعودية
١٩١.	محمد فؤاد بدوي	١٩٣٣	٢٠٠٠	مصر
١٩٢.	محمد فيتوري	١٩٣٦	٢٠١٥	السودان
١٩٣.	محمد كمال إسماعيل	١٩٣٨		سوريا
١٩٤.	محمد كوسا	١٩٣٤	٢٠١٤	لبنان
١٩٥.	محمد مسعود جبران	١٩٤٦		ليبيا
١٩٦.	محمد ولد عبدي	١٩٦٤	٢٠١٤	موريتانيا
١٩٧.	محمود البستاني	١٩٣٦	٢٠١١	العراق
١٩٨.	محمود الريفي	١٩٣٠	٢٠٠٣	العراق
١٩٩.	محمود المحروق	١٩٣١	١٩٩٣	العراق
٢٠٠.	محي الدين عطية	١٩٣٤		مصر
٢٠١.	محي الدين فارس	١٩٣٦	٢٠٠٨	السودان
٢٠٢.	مدحت الجبار	١٩٥٢		مصر
٢٠٣.	مدني صالح	١٩٣٢	٢٠٠٧	العراق
٢٠٤.	مروان الخاطر	١٩٤٣		سوريا
٢٠٥.	مصطفى الشليح	١٩٥٦		المغرب
٢٠٦.	مصطفى جمال الدين	١٩٢٨	١٩٩٦	العراق
٢٠٧.	مصطفى خضر	١٩٤٤		سوريا
٢٠٨.	معيض البخيتان	١٩٥١		السعودية
٢٠٩.	ملك عبد العزيز	١٩٢١	١٩٩٩	مصر
٢١٠.	ممدوح الشيخ	١٩٦٧		مصر
٢١١.	ممدوح عدوان	١٩٤١	٢٠٠٤	سوريا
٢١٢.	موسى النقدي	١٩٣٤	٢٠١٥	العراق
٢١٣.	مؤيد الشيباني	١٩٥٤		العراق
٢١٤.	مي الصايغ	١٩٤٠		فلسطين
٢١٥.	مي مظفر	١٩٤٠		العراق

ت	الاسم	السنة		البلد
		الولادة	الوفاة	
٢١٦.	ميخائيل يوسف بلدي	١٩١٦	١٩٨٩	سوريا
٢١٧.	نادية نصار	١٩٣٤	١٩٩٤	سوريا
٢١٨.	نافع أيوب عقراوي	١٩٤٤	١٩٩٢	العراق
٢١٩.	النور عثمان أبكر	١٩٣٨	٢٠٠٩	السودان
٢٢٠.	الهادي حمودة الغزي	١٩٤١		تونس
٢٢١.	هاشم السبتي	١٩٤٦	٢٠٠٠	الكويت
٢٢٢.	هاشم الطالقاني	١٩٤١	١٩٩١	العراق
٢٢٣.	وجيه سالم	١٩٣٨	٢٠١٣	فلسطين
٢٢٤.	وديعة الشبيبي	١٩٢٥	٢٠٠١	العراق
٢٢٥.	ياسين بن عبيد	١٩٥٨		الجزائر
٢٢٦.	اليتجاني عامر	١٩١٠	١٩٨٨	السودان
٢٢٧.	يس الفيل	١٩٢٧	٢٠١٤	مصر
٢٢٨.	يوسف الخطيب	١٩٣١	٢٠١١	فلسطين
٢٢٩.	يوسف السالم	١٩٤٤		العراق

Summary in English:

The literary essay is, an art of prose in which the writer presents an idea or issue in an organized and interesting manner, in a literary and artistic style. The writer seeks to highlight the aesthetic and artistic values of the subject, without looking at objectivity or matching the description of reality.

This study deals with the poetry of the literary article and the statement of the aesthetic and semantic characteristics that give the text its literary reputation to become literary texts, characterized by its language from the usual language, including the method of building and rhetorical methods.

In order for the study to achieve its scientific objectives and to move away from the unnecessary capacity, it was determined the creative side and the time period in which the text of the pans that formed the research board appeared. The creative body was interested in the research literary articles created and written by Arab poets, which did not receive the attention of scholars because of the acquisition of poetic text on their research and studies about poets without other prose arts, which they created as literary article.

As for the period of time, the research identified the second half of the twentieth century because of the maturity of pagan art on the one hand and the convergence of poetry and prose, especially after the emergence of free poetry fifties of the last century, on the other hand, paving the way for the text of the pans some poetic manifestations that contributed to show the aesthetic and semantic side in it.

The subject has been studied by dividing it into : preface and four chapters , conclusion and two appendices.

The preamble dealt with the emergence of the article and its significance and concept in the western literature and the Arab since the

emergence of them and to the period preceding the period in which meant the research.

As for the first chapter, he made the outer structure of the text of the pans a subject around which he divided it on four topics: the title, the introduction , the presentation and the conclusion.

As for the second chapter, it came under the title: Poetry of linguistic construction, it dealt with the themes of poetic rhythm and poetic image and mechanisms coherence of the text of the pans and harmony. Each subject has a little for a topic.

As for the third chapter, we have examined the poetry of displacement, divided by three things: first: structural of displacement. Second: the semantic displacement. Third: Verbal displacement.

As for the fourth chapter, we have dealt with the poetry of harmony through three aspects: the types of convergence, mechanisms of convergence and levels of convergence.

Then we followed the conclusion which included the most important findings of the research.

After that, we completed it with two supplements, in which we saw a continuation of the subject: Appendix I: Poetic diversity of the term concept difference origions and concept in Western and Arab criticisms and poetry of prose.

Appendix II: The names of the poets, their creators and their countries classified in three categories according to their poetic statues and the richness of their writings.

The research dealt with more than 150 articles written by more than one hundred Arab poets.

And conciliate only God Almighty

Researcher

Ministry of higher education and
scientific research
Al-Qadissiya University
College of Education
Department of Arabic
Higher Studies

Literary Poetry of the Literary Poets of the Arabs 1950-2000 AD

A thesis
submitted to the council of the college of education, Al-Qadissiya University in Partial Fulfillment of the Requirements for the degree of Ph.D. in the Arabic Language and Literature/ Arabic Literature

By

Qasim Kadhum Muhammed

Supervised by

Prof Dr. Abdalla Habeeb Kadhum Al-Timeemi

2018 AD **1440 AH**