المبنى، مرآة المعنى

دراسة في القصدية في دالية رهين المحبسين

إعـــــداد

د. أسماء محمد عبد الحميد أحمد

مدرس الأدب والنقد بقسم اللغة العربية

كلية الآداب - جامعة أسيوط

تاريخ الاستلام: ١١/١/٢٠٢٢م

تاريخ القبول: ١٣/ ٢/٢٠٢٢م

ملخص:

موضوع هذا البحث هو دراسة القصدية في دالية أبي العلاء المعري (غير مجد في ملتي واعتقادي) يهدف البحث إلى بيان أثر القصد والمعنى في توجيه الظواهر الأسلوبية اللغوية في النص، بعدما تتشكل في نفس المبدع طاقة من الأفكار والمشاعر التي يعمد إلى التعبير عنها والبوح بها، والتي تكون المعنى الذي يتبلور بدوره في مقاصد محددة يقوم المبدع بإنتاجها وفق استراتيجات نصية في الخطاب الأدبي، لينقل تلك الطاقات الكامنة من نقاط الكمون إلى نقاط التحقق عن طريق أدواته الخاصة به، التي تميز كل تجربة إبداعية عن غيرها، تلك الأدوات تصل بالنص لمستوى الشعرية الفذة وفق كفاءة المبدع التداولية ووفق الدرجة التي يعي فيها مقاصده وكذا قدرته على التحكم في السياق اللغوي الخاص به، مع الالتزام بالسائد كذلك في جماعته. لذا وجبت دراسة القصدية في الخطاب الشعري لدالية المعري عبر تحليل الاستراتيجيات النصية المتمثلة في بنية الإيقاع والبنية التركيبية وبنية المجاز والأساليب والحقول الدلالية.

الكلمات المفتاحية: القصدية، الخطاب الشعري، المعنى، دالية المعري، المعري.

Abstract:

This research is concerned with the study of intentionality in, Abu Alaa al-Maari D rhymed poem. the research aims to indicate the effect of intent and meaning in guiding linguistic stylistic phenomena in the text, after an energy of thoughts and feelings is formed inside the creator soul, that he deliberately expressed and revealed, which poses the meaning that crystallizes in turn in specific purposes that the creator produces according to textual strategies in literary speech To transfer those potential energies from latency points to verification points via his own tools Which distinguishes each creative experience from others , These tools bring the text to the level of outstanding poetry according to the creative deliberative efficiency and the degree to which he is aware of his purposes as well as his ability to control his linguistic context With commitment to the Sovereign as well in his group. Therefore, it was necessary to study the intentionality in the poetic discourse of Al-Maari through the analysis of textual strategies represented by the structure of rhythm, compositional structure, the structure of metaphors, methods and semantic fields.

مقدمة:

قالوا قديمًا المعنى في بطن الشاعر، يبقى المعنى في بطن الشاعر يتنازع حضوره اتجاهان الأول قصد الشاعر أو المتكلم، والثاني تلك السبل التي يتخذها الشاعر لبيان قصده وأدواته التي يستعين بها لنقل هذا القصد من مرحلة الكمون إلى مرحلة التحقق.

ويمكن أن يقود هذا لسؤال، ما الهدف من وراء قراءة النص الشعري، أو بالأحرى ماذا ننشد من قراءتنا لنص ما؟ هل الهدف هو الكشف عما يتضمنه النص من أفكار، أم النفاذ إلى ما يريد المنشئ أن يبث خلال هذا النص من أفكار؟ وهل هما الشيء نفسه أم هناك فروق بينهما، وإذا كان المعنى في بطن الشاعر كما قيل هل يمكن أن يكون المبنى مرآة للمعنى، أي هل تعكس بنية النص مقاصد الشاعر وأفكاره أو هل يمكننا الوصول إلى قصدية الشاعر من خلال البحث في استراتيجيات نصه أو بنية نصه، هل يكون قصد الشاعر مطابقًا لما حملته بنية النص التي أنشأها وهل تكون لغة الشعر أداة طيعة في يد الشاعر يستطيع من خلالها نقل تجاربه الشعورية وأفكاره التي هي مقاصده، وأين سلطة القارئ المتلقي في الربط بين المبنى والمعنى أو في إبصار المعنى على صفحة المبنى؟ خاصة وأن التأويل قد يؤدي إلى فضاء واسع لا نهائي من المعاني والمقاصد ولا يمكن الجزم فيه بقصد واحد أو بمعنى محدد، هل انزياح الشعر يبعد به عن وضوح القصد أم على النقيض يقرب القارئ من القصد عن طريق إثراء التفاعل بين النص ومتلقيه من خلال تلك الحيل والغموض والانزياح، هل يمكن للمتلقي الكشف عن العلاقة الحقيقية بين الشاعر ونصه؟ بين زحام من بنيات النص المتشابكة التي توجه أفعال الفهم عند المتلقي، وهل يمكن للمتلقي الربط بين التصور الذهني للشاعر المتمثل في المقصدية والبنية المتحققة في النص الشعري؟

النص الأدبي الإبداعي يتحقق نتيجة رغبة من المبدع في نقل أفكاره ورؤاه وتجاربه ومشاعره للقارئ المتلقي، ولا يتحقق النص إلا بعد قراءته فيكتسب قيمته حين

يعطيه القارئ الحياة " وفي اللحظة التي يدرك فيها القارئ العمل الأدبي ويتفاعل معه؛ يتأسس القصد ويتشكل أثناء عملية قوامها التفاعل بين العناصر النصية، بين استراتيجية النص والذات المبدعة، والذات القارئة المجسدة لدينامية التأويل، فالتأويل يمنح النص أبعادًا دلالية من خلال تفعيله للمعنى، فيغدو سبيلًا لبلوغ القصد، ولا يتجاوز التأويل حدود القصدية فما يقوله النص وما يقصده يحتاج إلى كشف العلاقة بين عناصر السياق والبنى التحتية للنص، وتأتي علاقة السياق بالقصد من كون العديد من المعاني لا يمكن تقصيها إلا بمعرفة السياق الواردة فيه" [١]، والواقع أن التأويل قد يتجاوز حدود القصد؛ لأن الذات التي تقوم بتحقيق النص عبر قراءته ذات مغايرة في تكوينها الثقافي واللغوي والنفسي والاجتماعي، ذات جديدة متجددة لا تنتهي، ولا تقف عند حدود ما ولا يمكن قسرها على تأويل محدد، وهذا ما يجعل النص منفتحًا بانفتاح المعاني والرؤى والمشاعر فيه إلى ما لا نهاية، ويكون من المجحف أن نحصر التأويل في حدود قصد واحد الذي يغوص عمقًا مبتعدًا في ثنايا النص تلوح به المعاني والدلالات والتراكيب قربًا وبعدًا.

نحن إذا سلمنا بأن النص مفتوح وأن " كل نص هو كتابة، وبوصفه كتابة يستدعي قارئًا ما، والقراءة بطبعها لا تقدم اليقين، وإنما تتيح قدرًا واسعًا من الاحتمال فالنصية تنفتح على الكتابة والكتابة تنفتح على القراءة، والقراءة تتلازم مع الاحتمال، وليس الاحتمال إلا تعدد الناتج الدلالي مرة بعد أخرى"[٢] هذا التعدد يتجاذب ويتنافر مع القصد مرة بعد أخرى كذلك، إذا سلمنا بذلك فإن هذا القصد يمكن فهمه – فهمًا نسبيًا– والنفاذ إليه والوقوف على تفرده وخصوصيته تبعًا لمجموعة من المؤشرات السياقية والاستراتيجيات النصية التي تتماشى طوال الوقت مع انفتاح النص وقابليته للتأويل، لكن هذا النفاذ لا يمكن أن يكون حتميًا ومحددًا وإلا وقفت قراءة النص عند حدود قراءته وتلقيه للمرة الأولى.

يقف النص بمثابة حلقة وصل بين المنشئ والمتلقي وهو الرابط بينهما، ولذلك يتوسل المنشئ بشتى الوسائل التي تقرب المسافة بينه وبين المتلقي، والتي توصل مقاصده التي كتب النص من أجل توصيلها، حتى في أقصى حالات الغموض والانزياح، يكون هدف المنشئ هو خلق التفاعل بين النص والمتلقي لتمكين القارئ من الوصول إلى أقصى درجات فهم النص ومقاصده، فمن غير المنطقي أن نسلم بأن الكاتب أنشأ النص بغرض عدم فهمه أو النفاذ إليه وإلا انتفى السبب الذي كتب من أجله النص في المقام الأول إذن " يرتكز دور المقاصد بوجه عام على بلورة المعنى كما هو عند المرسل، إذ يستلزم منه مراعاة كيفية التعبير عن قصده، وانتخاب الاستراتيجية التي تتكفل بنقله مع مراعاة العناصر السياقية الأخرى، وتكمن وظيفة اللغة هنا في تحقيق التفاعل بين طرفي الخطاب، بما يناسب السياق بمجمله " [٣]؛ لأن الكلام هو وسيلة التواصل بين المرسل والمتلقي أو بالأحرى هو التحقق الأول للقصد الكامن داخل المنشئ، وهو أمر بدهي إلا أن ما يكتنفه من مستويات ومراحل تصل بعملية التواصل هذه إلى أقصى مراحل الغموض والتعقيد.

وهنا يأتي دور القارئ في الكشف والبحث والتنقيب في بنيات النص التي تعكس له المعاني والمقاصد المبثوثة في ثنايا النصوص وتصبح السلطة كاملة له والمهمة واضحة مع صعوبتها أمامه يعينه فيها تلك الوسائل التي توسل له بها المنشئ.

القصدية لغة:

يقول الجوهري: " القصد: إتيان الشيء، تقول: قصدته، قصدت له، قصدت إليه بمعنى" [٤]، وقال الخليل بن أحمد: " القصد هو استقامة الطريق" [٥]، والأصل في القصد هو التوجه نحو الشيء، ثم خصص بالاستقامة، ومنه سمي الحج قصدًا، لأن من يقصد حج البيت لا يعدل عنه إلى غيره [٦]، وهناك من طابق بين القصد والمعنى مثل ابن فارس في معجم مقاييس اللغة يقول: "عنى العين والنون والحرف المعتل أصول ثلاثة: الأول القصد للشيء بانكماش فيه وحرص عليه. .. فأما المعنى فهو

القصد " فيرى أن المعنى هو القصد لأن المعنى ينقله المتكلم بحرص فيه فهو ما يقصده إذن يكون المعنى هو القصد.

كما ورد في لسان العرب: " سمي الشعر التام قصيدًا؛ لأن قائله جعله من باله، فقصد له قصدًا، ولم يحتسه حسيًا على ما خطر بباله، وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابًا " [٧]. يعني أن الشاعر تتولد عنده رغبة نفسية في التعبير قبل أن يشرع في نظم الشعر لذلك يقصد لكتابته ويتخير له من الألفاظ والتراكيب والدلالات حتى يصيغه في صورته التي يرضى عنها، ومن هذا المنطلق أطلق على النص الشعري في صورته التامة التي ترضي منشئه قصيدًا كما سلف.

كذلك اهتم النحاة العرب الأوائل بمفهوم القصد والمعنى، النحو يمثل نظامًا متكاملًا من الرموز والعلامات ذات الدلالات اللفظية والمعنوية كما عده علماء النحو الأوائل فـ" صناعة النحو قد تكون فيها الألفاظ مطابقة للمعاني وقد تكون مخالفة لها إذا فهم السامع المراد، فيقع الإسناد في اللفظ إلى شيء وهو في المعنى شيء آخر إذا علم المخاطب غرض المتكلم، وكانت الفائدة في كلا الحالين واحدة " [٨] فيكون الغرض من تركيب الجملة هو صياغة المتكلم للمعنى أو القصد وكيفية نقله للسامع أو المتلقي، إذن " مبدأ القصد في تصور النحاة القدامى، الغاية التواصلية التي يريد المتكلم تحقيقها من الخطاب " [٩]، بعد أن يتم المتكلم صياغة المعنى.

وعند البلاغيين يرى الجاحظ أنه: " لا خير في كلام لا يدل على معناك، ولا يشير إلى مغزاك، وإلى العمد الذي إليه قصدت والغرض الذي إليه نزعت"[١٠] ويقول: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك مقامًا، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[١١].

وقال ابن سنان الخفاجي: " أن الألفاظ غير مقصودة في أنفسها، وإنما المقصود هو المعاني والأغراض التي احتيج إلى العبارة عنها بالكلام فصار اللفظ بمنزلة الطريق إلى المعاني التي هي مقصودة "[١٢].

والقصدية مصطلح أوجده المدرسون في العصر الوسيط، يرجع إلى فعل لاتيني قاصد أو متجه أو الكلمة اللاتينية intendo بمعنى الشد أو المد أو التوجه نحو[١٣].

وتعني القصدية في مفهوم فلاسفة العصور الوسطى: " الفعل الذي يتجه فيه العقل نحو الموضوع لكي يدركه، والقصدية هي خاصية الشعور حينما يشير إلى، أو يتجه نحو الشيء ليدركه"[١٤]، وذلك بتوافر المعايير النصية التي حددها دي بوجراند حين عرف النص بأنه "حدث تواصلي يلزم لكونه نصًّا أن تتوافر له سبعة معايير للنصية seven (Sy) Standards of Textualit مجتمعة، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير، وهي:

السبك، والحبك، والقصدية، والمقبولية، والإعلامية، والموقفية، والتناص" [١٥].

وظل مصطلح القصدية مغمورًا حتى أعاد استخدامه الفيلسوف النمساوي فرانز برنتانو(Franz brentano) في كتابه علم النفس من وجهة نظر تجريبية عام ١٨٧٤م، والكتاب يعد مصدر التفكير الفلسفي في العقل والقصدية في الفكر الأوروبي المعاصر كما تعد القصدية أشهر نظرياته على الإطلاق[١٦] يقول: " تتصف كل ظاهرة ذهنية بأنها تشير إلى مضمون ما، وعلى أنها متجهة نحو موضوع ما. . ففي التمثل شيء ما متمثل، وفي الحكم شيء ما مثبت أو منفي، وفي الحب شيء ما محبوب، وفي الكره شيء ما مكروه، وفي الرغبة شيء ما مرغوب... بذا يكون الوجود القصدي للموضوع هو الصفة الأساسية التي تميز الظاهرة العقلية عن الظاهرة الطبيعية"[١٧].

وبعد فرانز برنتانو اتجه مفهوم القصدية وجهتين، الأولى مع هوسرل والظاهراتية، والثانية مع جون سيرل ونظريته حول القصدية والأفعال الكلامية، أما

هوسرل فهو أول من استعمل مصطلح الفينومينولوجيا للدلالة على منهج مكتمل الأركان رغم وجوده قبله فقد وضع الأسس والمعالم للمعارف التي تنبثق منها الفينومينولوجيا بوصفها منهجًا شاملًا للمعرفة التي تحدد الماهية وللوصول لتحديد للماهية استعار إدموند هوسرل Edmund husserl مفهوم القصدية من فرانز برانتانو الذي يرى كما سبق أن الوعي دائما هو وعي بشيء ما وعندما يكون هذا الشيء هو الموضوع فلا يمكن عزل الموضوع عن الوعي إذ الموضوع يستمد معناه من الوعي الذي يقصده[١٨] ومنه كانت القصدية التي تفتح للفينومينولوجيا الطريق.

أما جون سيرل Jhon Searle فقد عرف القصدية بقوله: " هي تلك الخاصية لكثير من الحالات والحوادث العقلية التي تتجه عن طريقها الأشياء وسير الأحوال في العالم أو تدور حولها أو تتعلق بها"[١٩]، وسيرل هنا يصل لمجموعة من التساؤلات أهمها: هل ترتبط قصدية العقل بقصدية اللغة؟ وأيهما أسبق؟ وكيف نمثل الأشياء باستعمال الكلمات والجمل؟[٢٠]

فالقصدية هي: موقف منشئ النص من كون صورة ما، من صور اللغة قصد بها المتكلم نصا يحمل معنى بعينه، وهذا النص وسيلة للوصول إلى غاية ما، ويشترط فيه تحقق الاتساق والانسجام؛ لتتحقق القصدية [٢١].

من ثم صارت القصدية intentionality مصطلح من مصطلحات اللسانيات الحديثة، ويعد من أبرز ملامح التداولية pragmatics التي تعني بتحليل الخطاب في ضوء النظرة الشمولية له، ومقصد المتكلم ومراده منه، فهو منتج الخطاب ومبدعه، وله أهمية كبيرة في تفسير الخطاب فلا يمكن تجاهله. ولا يمكن تحقق تداولية الخطاب الأدبي عبر العلامات اللغوية، دون تحقق القصدية قبل الشروع في التواصل من الأساس.

الذات تسعى دومًا لخلق ما يمثلها والبوح بما يعتمل داخلها، والذات المبدعة تسعى لمشاركة تجاربها مع الإنسانية، فتعمل القصدية على ربط تلك الحالات الذاتية

الذهنية بالعالم الخارجي ويقوم العقل بتحقيق ذلك من خلال اللغة، عندما يعي المبدع معانيه وغرضه من صياغتها يتمكن من التفاعل مع ما هو خارج ذاته، أي مع العالم لينقل هذه الأغراض ويحقق ما ثبُت في وعيه في الوجود وفي الواقع. إذن القصدية " الفعل الذي يتجه فيه العقل نحو الموضوع لكي يدركه، والقصدية هي خاصية الشعور حينما يشير أو يتجه نحو الشيء ليدركه"(٢٢).

تتحقق القصدية في النص حين نؤمن أن قصدية النص لا تسير إلا في ظلال قصدية المنشئ، فيصبح النص الأرض المشتركة التي يقف فيها كل من المنشئ والمتلقي وتتحقق فيها أهدافهما، فيقوم المبدع بتوظيف طاقات اللغة للصياغة، ويقوم المتلقي بقراءة ومحاورة تلك الطاقات للفهم والتأويل الذي يتسم بالحركة الدائبة والتجدد واللاثبات، ولكنه يتجه دومًا نحو تجسيد مقصد ما قد يكون مقصد المنشئ وقد لا يكون، ولكن في النهاية يتحقق الكشف عن دلالات وطاقات النص الإيحائية كما يريدها المنشئ أو كما يريدها المتلقي.

يتجه عقل المنشئ وشعوره ناحية موضوع ما بغرض إدراكه أو الوصول إلى تحقيقه وحين يصل لذلك تكون القصدية، ويتكون النص الذي هو كيان وشكل من أشكال اللغة تتوفر فيه عناصر النصية ويكون بناءً متكاملًا يحقق غاية بعينها أراد منشئها تحقيقها من خلاله فـ" النص هو قصد مخطط له بحدث لغوي ما، مرتبط بمفرداته، وجمله، وعباراته، بنية لغوية متسعة ومنسجمة لغرض مقصدية المنشئ لها"(٢٣).

تتصل القصدية التداولية بالخطاب الأدبي، لأن الدراسات التداولية لم تقف عند حدود المعنى الحرفي للخطاب، فالخطاب الأدبي يتجاوز هذه المعاني الحرفية ويتجاوز البنية السطحية في القراءة الأولية أو في المراحل الأولى للقراءة فالشاعر يتخذ من الدلالات وسيلة للتعبير عن مقاصده، ويعينه الخيال والمجاز لبث أفكاره الضمنية، وهذا ما يخلع الخصوصية على قصدية الخطاب الأدبي لأنها تتسم بالغموض والعدول

والانزياح " فالقصدية الأدبية غير مباشرة لأنها تتوسل بشتى ضروب المجاز، والاستعارات، والكنايات، وعليه فالقارئ لا يجد المعاني دائمًا في متناوله بل عليه أن يتعب ويكد في إعمال الحدس، والفكر لبلوغ المعاني العميقة "(٢٤).

يتسم النص الأدبي والشعري على وجه الخصوص بالانزياح عن المعيارية، والعدول عن المباشرة ومناشدة الغموض، وخفاء القصد، لذا يمتاز الشعر بالقصدية غير المباشرة ويقوم على ذلك. ومما لا شك فيه أن شعرية النص ومقدرة صاحبه تتجلى وتتضح كلما ابتعد القصد وغاب المعنى في ثنايا بنيات النص. وذلك عن طريق توظيف الاستراتيجيات المختلفة من المجاز والتراكيب والأساليب البلاغية. فـ" المقاصد النصية قد تكون صريحة معنوية مرتبطة مباشرة بالكلمات والجمل، أو تكون متضمنة في مغزى أفعال الكلام واستخداماته الواضحة " (٢٥)، ولكن الشعر تغلب عليه الضمنية وعدم الوضوح واللامباشرة حتى – قيل–: (أعذب الشعر أكذبه).

الكشف عن مقاصد المؤلف تتم خلال مجموعة من السياقات التي تكون نظرة شاملة حصيلة التفاعل البناء والمنتج بين ثلاثة عناصر أو ثلاثة أطراف وهي الشاعر والنص والقارئ، يختص الشاعر بسلطة المقاصد التي ينقلها عبر بنية النص وتختص البنية نفسها بسلطة الحضور ويختص القارئ بسلطة إنتاج المعاني والدلالات والكشف عنها، فيصبح عنصرًا منتجًا فاعلًا، يصنع المعنى ويكشف عن المقاصد التي قد تتطابق مع مقصدية المنشئ وقد لا تتطابق.

إذن للوصول، أو بالأحرى محاولة الوصول لمقصدية المنشئ لابد من الغوص في أعماق النص والتفاعل مع استراتيجيات بنائه، فيروم البحث هنا بيان مدى انعكاس المعنى على المبنى في دالية المعري – ولذا مثلا – وجب النظر في حدود النص الشعري، أي استراتيجيات بنائه التي اتبعها المبدع لصياغة أفكاره ومبادئه ومقاصده ودلالاته فيها، والتي أحكم فيها تكوين لغة الشعر وحدوده في عدد من البنيات مثل بنية

الحقول الدلالية وبنية التراكيب وبنية المجاز أو البنية البلاغية وبنية الإيقاع، وقد وجب النظر في تلك البنيات حتى تتضح العلاقة بين بنية النص وتحقق القصدية بوصفها فعلًا تداوليًا، وكذا العلاقة بين براعة المبدع و قيمته الإبداعية وبين قدرته على نقل مقاصده في لغة شعرية تمتاز بالنضج الفني في أعلى مستوياته، التزم المعري في داليته بالتقاليد الأدبية والعرف السائد في بناء القصيدة في الشعر العربي ولم يخرج فيها عن المألوف في الإيقاع أو اللغة أو البيان، ولكن فاق فيها كل حدود المألوف على مستوى النظم واستثمار المبنى في عكس المعنى.

وقد وقع الاختيار للتطبيق على دالية المعري "غير مجد" لما لها من مكانة بارزة وموقع متفرد بين عيون الشعر العربي لذا قال عنها طه حسين: " نعتقد أن العرب لم ينظموا في جاهليتهم وإسلامهم، ولا في بداوتهم وحضارتهم قصيدة تبلغ مبلغ هذه القصيدة في حسن الرثاء"[٢٦]، ولصاحبها رهين المحبسين، دور متفرد كذلك في مشهد الأدب العربي بأكمله.

حظيت الدالية بعناية الدارسين واهتمامهم على مر العصور، ولكن اتجهت في أغلبها إلى القراءات السياقية نفسيًا واجتماعيًا وكان التركيز على جانب الألم والمعاناة والتشاؤم العلائي العام، أو مقاربات أسلوبية عامة، بينما قلت الدراسات التي استثمرت المناهج اللسانية الحديثة في قراءة نص بهذه الأهمية، ومن هنا كانت الحاجة للبحث في حدود القصدية التداولية لإعادة قراءة دالية المعري.

بنية الإيقاع:

لطالما خضع الشعر العربي منذ أول عهده أو أول عهد لنا به، لنظام صارم من الوزن الشعري والقافية، " فليس الشعر في الحقيقة إلا كلامًا موسيقيًا " [٢٧] ولطالما رُبط بين طاقة الشاعر الإبداعية ومدى التزامه بالأوزان والقوافي ومظاهر التشكيل الإيقاعي، وهنا نتساءل: هل يخضع المعنى لسطوة الإيقاع؟ وهل يظل الشاعر أسير

القالب الموسيقي لا يستطيع الحيد عنه؛ مما يسبب قصورًا في بناء المعاني وتشكل المقاصد؟ أم أن اللغة أداة مرنة في يد الشاعر المجيد تدعمه وتعينه لصوغ مشاعره، ونقل تجاربه الذاتية، وحسن توظيف الوزن والقافية والجرس الموسيقي، بما لا يضير المعاني، رغم القيود الشكلية التي تفرضها عليه بنية الإيقاع؟

لغة الشعر لغة متسامية فوق اللغة المعيارية ولغة الاستعمال اليومي، وطاقة الشاعر الإبداعية تقف حلقة وصل بين مقاصده وأهدافه ومعانيه التي هو بصدد صياغتها وبين تشكل المبنى والتحقق الفعلي للغة الشعر وبناء النص الشعري، وفي دالية المعري هنا نستكشف مدى ارتباط مقصدية الشاعر ببنية الإيقاع عنده، وأن الوزن والقافية ومظاهر الإيقاع، أدوات شكلية وقوالب خارجية تصب فيها طاقات وتموجات وتشكلات اللغة، التي تستوعب أقصى قدر من الدلالات والمعاني المنتقلة من مرحلة تكون القصد في اللاوعي عند المبدع إلى مرحلة تحققه ونقله للقارئ. ونرى قدرة الشعر في صورته التقليدية على نقل صراع الذات الوجودي عند المعري رغم خضوعه لنظام شكلي قسري لا يمكن الخروج عنه. مع مراعاة أن هذا النظام الشكلي هو ما يكسب الشعر الهوية الأدبية، والبعد الجمالي الفني.

وقد ربط الفلاسفة والنقاد العرب القدامى بين الأوزان الشعرية وبين المعاني والأغراض، وبينها وبين خلجات النفس مثل ابن رشد وابن سينا والفارابي والعسكري وحازم القرطاجني[٢٨]، وربطوا الوزن والإيقاع بالمعاني والمقاصد ولكن آراءهم اتسمت بالذاتية والسطحية وكانت على المستوى النظري وقامت على الوصف ال للأوزان وخلت شروحهم من الأمثلة الدالة والتطبيق على قصائد عربية حتى تتضح وتثبت العلاقة بين البحور والأوزان وبين المعاني والأغراض والمقاصد، كما قيل إن الوزن في الشعر يمثل "علاقة تكاملية مع البنية المضمونية التي تتجسد في إهاب ما يمكن أن تسمح به قوانين بنية الإيقاع، وكذلك مع البنية اللغوية التي تمتلك قوانين تماسكها عبر مجالي التركيب والتخييل من خلال علاقتها المتبادلة مع بنية الإيقاع، بما في ذلك الوزن من خلال

التقديم والتأخير، والزيادة والحذف، وتغيير الصيغ، واختيار التراكيب، فضلاًعن تشكيل الصور الذي يتم في فضاء الوزن وعناصره الموسيقية والإيقاعية المختلفة"[٢٩]، ونتساءل هل ترتبط قصدية الشاعر وبناء المعنى عنده بالوزن الشعري وشتى مظاهر الإيقاع؟ هل يصبح الإيقاع حالة من التدفق والانسياب، اعتمادًا على إقامة المعنى أكثر من إقامة الوزن، وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات، هل يصبح الجرس صدىً للمعنى؟[٣٠] وتأتي في هذا البحث محاولة تطبيقية على دالية المعري (غير مجد في ملتي واعتقادي) لنستبين صحة العلاقة بين الوزن الشعري والتشكيل الإيقاعي بعامة وبين القصد.

بنية المقاطع والأوزان في الشعر تأتي قصدًا وعمدًا، ومنها سمي الشعر قصيدًا– كما سلف – إذ يعمد الشاعر والناظم إلى البحر الذي ينوي النظم عليه عمدًا، ويقصد إليه دون غيره قصدًا، وهو هنا يغاير النثر في بنيته الصوتية، لأن النثر موسيقاه – إن كان فيه موسيقى – تخرج صدفة دون تدبير ودون قصد سابق من المنشئ، يقول أبو هلال العسكري في الصناعتين: " إذا أردت أن تعمل شعرًا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها؛ فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك؛ ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق، فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزا فجا وتجعدا جلفا "[٣١]، يلحظ ما في كلام العسكري من تعميم وتسطيح فكيف يتأتى المعنى في وزن ولا يتأتى في غيره، وكيف تحتمل لمعنى قافية ولا تحتمله غيرها، بل أي معنى يتأتى مع أي من الأوزان ولِمَ لم يمثل لما يقول، ومتى تحتمل تلك القافية ذاك المعنى؟ وأي قافية أكثر احتمالًا لأي معنى؟ وعلى ما في كلامه من تكلف وبعد عن واقع الشعر العربي، إلا أنه صدق وأصاب بأن الناظم يطلب الوزن ويعمد إليه، ولكن ما يصعب علينا تحديده هو الكيفية التي يطلب بها الناظم الوزن.

لأن بنية القصيدة " تتكون من أجزاء: الصوت، الكلمة، والجملة وعن طريق التأليف أو المجاورة بين الكلمات أو الجمل تنتج الصور والإيقاع، وتدخل بقية التقنيات الأخرى لإتمام بناء النص"[٣٢]، ويقوم الشاعر بالمواءمة بين تلك المجاورة وذاك الاختيار وبين الوزن، ونعني بالمواءمة التشكيل فهو يشكل االوحدات المعجمية والجمل المؤلفة ويركبها على المقاطع الصوتية الموسيقية التي تكون وزن البحر الشعري.

نظم المعري قصيدته الدالية في رثاء صديقه أبي حمزة الفقيه، على البحر الخفيف الذي ينتمي لدائرة المشتبه، وهو من البحور الممتزجة وتفعيلته:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

أول ما نلحظه من استعمال المعري لبحر الخفيف مخالفته لما قاله الدكتور إبراهيم أنيس عن ملاءمة غرض الرثاء للبحور القصيرة السريعة يقول: " إن الشعر الذي ينظم في وقت المصيبة والهلع يتأثر بالانفعال النفسي، ويتطلب بحرًا قصيرًا، يتلاءم مع سرعة التنفس وزيادة النبضات القلبية كما هو الحال في غرض الرثاء" [٣٣].

هذه دلالة واضحة على انتفاء الارتباط بين الغرض الشعري والوزن الموسيقي فالوزن، أو البحر الشعري قالب موسيقي تصاغ داخله المعاني والعلاقة بينهما اعتباطية، تشبه العلاقة بين الدال والمدلول التي قال بها دي سوسير من قبل، كما نلاحظ في عدة قصائد أخرى نظمت في غرض الرثاء على بحر طويل وليس بحرًا قصيرًا كما قال أنيس نجد جرير يقول حزينًا متألمًا في رثاء زوجته:

لولا الحيـاء لعادني استعبار ولزرت قـبرك والحبيب يـزار

والقصيدة من بحر الكامل وهو بحر من البحور الطويلة.

وهنا لم يكن البحر الشعري أو الوزن الموسيقي مرآة للمعنى، إذ لم نجد انعكاسًا أو ارتباطًا بين بنية الوزن الخارجي (البحر الشعري) وبين المعنى، وقصدية الشاعر التي ترمي إلى ذكر الفقيد ونقل مقام الحزن الكامن بداخله وصياغته في قالب شعري.

وهنا نجد عدم تطابق التطبيق والواقع مع من قال بأن الوزن (ليس كساء يلقى على جسد التجربة الشعرية، بحيث يتكيف هذا الجسد بحسب لون ذلك الكساء، أو حجمه، وإنما هما صنوان لا ينفصلان، ويولدان معًا في لحظة شعرية آنية"[٣٤]

لأن الوزن الشعري قالب موسيقي تصاغ داخله شتى المشاعر الإنسانية لا فرق بين طرب أو ألم، فنجد البحر الشعري ينظم عليه في جميع الأغراض ولا يختص ولا تنحصر فيه معان بعينها لا يمكن تغييرها فكيف يمكن أن يتفاعل البحر الشعري ذو الوزن المحدد الثابت الراسخ مع تقلبات المشاعر ولحظات الشعور الإنساني المتغيرةالمختلفة والتي تشكل قصدية المنشئ والمرحلة القبلية التي يبنى فيها المعنى في ذهن ووجدان الشاعر.

القافية لا تختلف في ارتباطها بتشكل القصد والمعنى اختلافًا يذكر، واختيارها ينتج عن وعي وقصد من المنشئ ولا يمكن الجزم بسبب اختيار قافية بعينها ليبنى عليها قصد بعينه، إذ يأتي اختيار القافية في مرحلة تالية لتشكل القصد والمعنى، ثم يقوم الشاعر بصب مقاصده في القالب الموسيقي المتشكل من الوزن والقافية.

وقصيدة المعري التي بين أيدينا تعرف بالدالية، لأن حرف الروي فيها هو الدال والروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه كذلك أو تسمى به، وحركة المجرى هنا هي الكسر، القافية في هذه القصيدة مطلقة، وهي التي يكون حرف الروي فيها متحركًا، وقافية القصيدة من (مادي) تعرف بقافية المتواتر والتي يفصل فيها بين الحرف الساكن الذي ينتهي به البيت الشعري والساكن الأول الذي يسبقه.

وهناك من ربط بين مضمون القصيدة وبين قافيتها فقال: " اختار المعري رويًا مكسورًا مرتبطًا ببحر غنائي، إذ القافية الدالية المكسورة المرتبطة بالبحر الخفيف، الذي يتسم بإيقاعيته الغنائية، فهو غنائي يتسق مع ملامح الحياة، وصوت الدال لثوي يشترك

في عمله نصل اللسان مع الأسنان العليا، وهو انفجاري (احتباسي) وكأنه صرخة في الوجود، وهو مجهور يصحبه اهتزاز منتظم من الوترين الصوتيين يمنح الصوت جرسًا موسيقيًا، فهو بذلك موسيقى صاخبة في الكون. والكسرة، التي تدل على الانكسار الذي يتسق مع حالة التشاؤم، تساعد على هذا الصخب الصوتي، فهي انطلاقية مجهورة، بما يخدم الفكرة العامة للنص؛ إذ الصرخة في وجه الذين يفضلون الحياة على الموت"[٣٥].

يفيد الرأي السابق بأن القافية ترتبط ارتباطًا حتميًا بمغزى القصيدة ولكن يغلب التناقض الواضح على كلام الباحث إذ يربط أولًا بين غنائية البحر والدال المكسورة يقول (غنائي يتسق مع ملامح الحياة) ثم يربط بين الكسرة والانكسار والتشاؤم وبغض الحياة وحب الموت (والكسرة التي تدل على الانكسار الذي يتسق مع حالة التشاؤم)، هذا يجعلنا نتساءل إن كان هناك علاقة بين ملامح القافية والمعاني، كيف تؤدى داخل نفس القافية تلك المعاني المتعارضة؟ تحتمل القافية الواحدة داخل القصيدة نفسها العديد من المعاني والحالات الشعورية المختلفة كما في قصيدة المعري فهو بين موت وحياة بين زهد وتشاؤم وبين أمل وتفاؤل، يصارع الدنيا فيختبر من حلوها ما يصعد به للقمم، ويختبر من مرها ما يهوي به غوصًا وعمقًا، لم يضطر إلى تغيير قافيته كل مرة لتلائم صعوده وهبوطه لأنها قوالب تحتمل معانيه ومقاصده المتغيرة.

كما تحتمل مقاصد ومعاني غيره من الشعراء في شتى الأغراض، تحتمل قول النابغة على قافية الدال المكسورة:

أمن آل ميـــة رائـــح أو مغتدي عجـــلان ذا زاد وغـــير مـــزود

وتحتمل قول طرفة بن العبد:

لخـــــولة أطـــلال ببرقـــة ثهمـد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

كما لا تضج بقول المتنبي:

أَأَرْضَـــى أَنْ أَعِيشَ وَلَا أُكَـــافِي عَلَى مَا لِلْأَمِيرِ مِنَ الْأَيَـــــادِي

والأمثلة تكاد تكون لا حصر لها على ما في الشعر العربي من قصائد، نظمت على قافية الدال المكسورة، ولا تؤدي جميعها قصدًا واحدًا ولا معنىً متفقًا، ولا ترتبط ارتباطًا حتميًا بقصدية الشاعر.

الإيقاع الداخلي، الموسيقى الداخلية:

أولاً ـ التصريع:

شاع التصريع في المطالع في الشعر العربي وبلغ حد الالتزام، فيتفق العروض مع الضرب، لتلزم البحر بعروض ليست له أو بضرب ليس منه تحقيقا للتصريع في المطلع ليتفق آخر الشطر الأول مع آخر الشطر الثاني في البيت، والتصريع أول وأوضح مظاهر الموسيقى الداخلية، وفي دالية المعري التي بين أيدينا يقابلنا المطلع المصرع الذي يقول[٣٦] فيه:

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مِلّتِي واعْتِقادي نَـــوْحُ بـــاكٍ ولا تَـــرَنّمُ شـــادِ

والملحوظ أن دالية المعري خلت من التصريع في غير المطلع، وهذا يرجع ربما لورود التدوير بكثرة في ثنايا القصيدة فصعب معه تكرار التصريع في حشو الأبيات.

لا يرتبط التصريع بالقصد، ولا ينعكس فيه المعنى فعلاقة التصريع بالمعاني علاقة اعتباطية بحتة لا تنبئ عن أي ارتباط أو تقاطع يوضح انعكاس المعاني على بنية الإيقاع في القصيدة، والتصريع شأنه شأن أي مقوم إيقاعي آخر، يمثل أداة في يد الناظم يستخدمها لإكساب مزيد من الشعرية على شعره وإثبات غنائيته، وهذا كله يبعد به عن أن تكون له علاقة بمعنى أو بمدلول بعينه، وإن كان هذا الأثر يتعلق بانفعال يغمر الناظم فيثري موسيقاه، فإن هذا الانفعال، وإن صاحب ظاهرة من الظواهر

الموسيقية الأخرى، فلا يصاحب التصريع؛ لأن التصريع في شكله وفي مضمونه يغلب عليه الافتعال أكثر من الانفعال، فيعمد الشاعر إلى استخدامه عن قصد وبغرض واضح ألا وهو لفت انتباه السامع لكلامه، وعلى هذا لا يكون التصريع سمة لازمة؛ لأن فيه من التكلف غير القليل وأرى الشاعر يعمد إليه عمداً، وإن كان يأتي بغير قصد لوجدنا كل مطالع القصائد مصرعة إن كان التصريع يأتي عفواً للناظم في معرض حديثه أو في أول نظمه ولهذا لا أوافق الدكتور محمد العبد الرأي عندما يقول: "وأغلب الظن أن الشاعر لا يعمد إلى التصريع في شعره عمداً، وإنما تأتيه الجملة الموسيقية الأولى (الشطر الأول) على ضرب معين فيلحق به العروض وزنا وتقفية" [٣٧]؛ فالشاعر إذا أراد أن ينظم قصيدة وبدأ مطلعها والشطر الأول منها وواتته كلمة معينة أو أخرى، فإن الكلمة الأخرى لا تواتيه عفواً، وإنما يعمد عمداً إلى كلمة مثلها أو تشبهها وزناً فأتى بها ليتم بيته مصرعاً وتام الموسيقى . إذا اعتبرنا أن التصريع في المطلع من عناصرتمام الموسيقى فيه وأحسبه كذلك. وإلا كنا قد وجدنا كل المطالع مصرعة وأعاريض أبيات المطالع مطابقة لأضربها وهذا غير واقع.

ولكنني أتفق معه عندما قال إن هذا الإلحاق في التصريع لا يؤثر على المعنى فقال: "وهذا الإلحاق لا يكون على حساب المعنى"[٣٨]؛ فالمعاني والمقاصد هاهنا لا علاقة لها باستخدام التصريع ولا بتركه، ولا تتأثر بالتزام الشاعر به ولا إهماله له، وإنما يأتي التصريع لغرض. كما قلت. معين وهو لفت انتباه السامع وإتمام موسيقى البيت ولينبه القارئ أن التالي شعر وليس نثراً كما قال ابن رشيق عن التصريع: "وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول الشعر"[٣٩].

ويبدو أن طبيعة بحر الخفيف التي أدت لتكرار التدوير في عدد كبير من الأبيات جعلت قصيدة المعري تخلو من التصريع داخل الأبيات إذ لم يصرع المعري سوى المطلع فقط إذ يستحيل التصريع مع التدوير.

ثانياً ـ التدويـــــر[٤٠]:

التدوير في الشِّعر، ما كان شطرُه الأوَّل متصلاً بشطره الثاني، دون فاصِل ظاهِر، غير منفصِل عنه، أو هو تنازع شطري البيت لكلمة واحدة، وهو يُسمَّى "المداخل"، ويُسمَّى أيضًا "المدمج" كما شاع عنه بين أهلِ الصناعة أنَّه "المدور"، ويرمز له في وسطِ البيت بالحرْف "م".

والتدوير مستحسن عند المطبوعين في بحر الخفيف إذ يوصف الخفيف بامتلاك ظاهرة التدوير[٤١]. فإن المعري كثر عنده التدوير في داليته حتى أنه ورد في٤٥ بيتًا من إجمالي أبيات القصيدة التي تبلغ ٦٤ بيتًا، أي في أكثر من ثلثي القصيدة.

التدوير كما – أراه – يطلبه الشاعر ويقصد إليه خدمة للمعنى والتعبير عن المقاصد والأغراض، وهو طبيعة يفرضها الوزن الشعري عندما تأتي الكلمة المقيمة للمعنى لابد من تجزئتها لإقامة الوزن الشعري، فلا علاقة له بالموسيقى بل أراه يؤثر بالسلب على الموسيقى فلفظ حرفين من كلمة ثم التوقف ثم لفظ بقيتها، لأمر يوحي بالاضطراب وقلة الانسجام وفيه كسر للانسيابية التي يخلقها الوزن المستقيم في حال عدم وجود التدوير. وهذا رأي " النقاد القدماء إذ عدّوا استقلال الشطر ونصف الشطر أمرًا محمودًا؛ قال معاوية بن بكر الباهلي: قلتُ لحماد الراوية: بِمَ تقدم النابغة؟ قال: باكتفائك بالبيت الواحد من شعره، لا بل بنصف بيت، لا بل بربع بيت مثل قوله:

وَلَـــيْسَ وَرَاءَ اللهِ لِلْمَـــرءِ مَـــذْهَبُ حَلَفْـتُ فَلَـمْ أَتْـرُكْ لِنَفْسِـكَ رِيْبَـةً

كل نصف يغنيك عن صاحبه، وقوله: (أيُّ الرِّجالِ المُهَذَّبُ) ربع بيت يغنيك عن غيره[٤٢].

الوزن قد يفرض بعض الأمور التي تجلب الاضطراب للموسيقى، ولكن هذا لا يعني وجود علاقة ذات مدلول بعينه بين البحر ولا القافية ولا الإيقاع بعامة إنما هي

ضرورة يفرضها البحر الشعري والتفعيلة ف " لا علاقات بين التدوير من جهة و(البحر)، و(الردف) من جهة أخرى" (٤٣).

ويظهر ذلك بوضوح عند تأمل بعض الأبيات المدورة للمعري في المقطع نفسه من القصيدة: يقول في رؤية وجودية عن الكون والحياة والموت:

وشَبِيهٌ صَوْتُ النّعيّ إذا قِي ... سَ بِصَوْتِ البَشيرِ في كلّ نادِ

أَبَكَتْ تِلْكُمُ الحَمَامَةُ أمْ غَنْ ... نَت عَلى فَرْعِ غُصْنِها المَيّادِ

صَاحِ هَذِي قُبُورُنا تَمْلأ الرُّحْ ... بَ فأينَ القُبُورُ مِنْ عَهدِ عادِ

خَفّفِ الوَطْء ما أظُنّ أدِيمَ ال ... أرْضِ إلاّ مِنْ هَذِهِ الأجْسادِ

وقَبيحٌ بنَا وإنْ قَدُمَ العَهْ ... دُ هَوَانُ الآبَاءِ والأجْدادِ

والملاحظ أن التدوير قد ورد في جميع الأبيات السابقة، ثم يكمل نقل قصده بالمعاني نفسها والوتيرة نفسها يقول:

سِرْ إنِ اسْطَعتَ في الهَوَاءِ رُوَيداً ... لا اخْتِيالاً عَلى رُفَاتِ العِبادِ

رُبّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْداً مراراً ... ضَاحِكٍ مِنْ تَزَاحُمِ الأضْدادِ

وَدَفِينٍ عَلى بَقايا دَفِينٍ ... في طَوِيلِ الأزْمانِ وَالآباءِ

فاسْألِ الفَرْقَدَينِ عَمّنْ ... أحَسّا مِنْ قَبيلٍ وآنسا من بلادِ

كَمْ أقامَا على زَوالِ نَهارٍ ... وَأنارا لِمُدْلِجٍ في سَوَادِ

في المقطوعة الأولى تجلت قصدية المعري وهي اللاجدوى من طول الحياة وطول الأمل، فالمصير الحتمي هو الفناء حيث يصير الكل فيه إلى إنسان، إنسان فقط، يستوي معه فقر وغنى، وسعادة وشقاء، وبشرى ونعي، ويرجو من أخيه الإنسان أن يفطن إلى ذلك ويترك التيه وليخفف لوطء، وقد ورد التدوير في جميع أبيات

المقطوعة الأولى، وفي الثانية يواصل نقل مقاصده في نظرته لعبثية الحياة واللاجدوى ن التشبث بها راجيا مرة بعد مرة من أخيه الإنسان أن يسير رويدًا في تكرار وتأكيد للأفكار في المقطوعة الأولى، وقد خلت المقطوعة الثانية تمامًا من التدوير، إذن لا ارتباط بينه وبين المقاصد، ولا يتأثر بالمعاني ولا يؤثر فيها. وليس كما قالوا: " استهل المعري قصيدته ببيت مصرع غير مدور لتكثيف الجانب الموسيقي وما إن دخل في تفصيل رؤيته للحياة والموت حتى بدأ في تدوير الأبيات وكأن الشطر الواحد قد ضاق عن استيعاب المعاني المتدفقة والمحتدمة التي تمور في صدره"(٤٤)، وإنما رؤية الشاعر وتفصيل رؤيته للحياة والموت تجلت في مطلعها منذ قوله (غير مجد).

من أوضح ملامح الإيقاع في بنية القصيدة الشعرية هو التكرار الذي يقصد إليه الشاعر لتحقيق قدر من التناغم والتآلف الموسيقى، التي تحدث جرسًا موسيقيًا ينبع من إعادة وحدات ومقاطع صوتية بعينها تنشئ تآلفًا موسيقيًا يجذب السمع ويرسخ في الذهن، وهذا ما يميز الشعر بوصفه جنسًا أدبيًا متفردًا، و" التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة"(٤٥). وتأتي قيمة التكرار الدلالية من ارتباطه بقصدية المنشئ الذي يعمد إليه عمدًا لتقوية وتأكيد فكرته، وهذا ما أدى إلى ورود التكرار بكثرة عند المعري للتأكيد على أفكاره وإعادة إثباتها مرة بعد مرة، وهو ما ذاع في الشعر القديم بعامة، يقول ابن فارس: "وسنن العرب التكرير والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر" (٤٦)، والمعري عمد للتكرار بغية تثبيت وتوكيد موقفه ورؤيته للحياة وللموت ولحقيقة الوجود التي رآها.

وقد اتضح من مواضع التكرار عند المعري أن التكرار عنده: " خصيصة فنية تتصل ببناء القصيدة في التركيز على موقف من مواقفها. .. أو يكون له دور في استمرارية موسيقية للقصيدة وأدوارها ومقاطعها"(٤٧). فنجد أول ما يطالعنا في القصيدة تكرار أفقي في المطلع إذ يقول:

غيـر مجـد فـي ملتـي واعتقـادي نـــوح بـــاك ولا تـــرنم شـــادي

هنـاك تكـرار أفقـي بـين نـوح بـاك، وتـرنم شـادي، والتكـرار وشـبه التسـاوي فـي المقطع الصوتي بين التركيبين مع ما بينهما من تضاد، يؤد ويقوي الفكرة وتنعكس فيه الدلالات والمقاصد التي توحي بالزهد في الدنيا وأن كل ما على الأرض فان، لا حزن يبقى ولا سرور يدوم، والنوح والترنم يستويان بعد زوالهما وهنا تتضح قصدية الشاع في نقل حكمته من الحياة وفلسفته فيها وهي الوقوف على مسافة واحدة من جميع تقلباتها، وهنا وفق الشاعر في نقل مقصده عبر إحدى استراتيجيات الخطاب الشعري وإيقاعه وهو التكرار وتجلى بوضوح انعكاس القصد والمعنى في بنية النص.

وقد أكد على الفكرة نفسها بالمعنى نفسه، في استعمال التكرار للتركيب نفسه وهو شبه الجملة في قوله:

وشـــبيه صـــوت النعـــي إذا قـــي س بصوت البشير فـي كـل نـادي

ثم لا يلبث يعيد ويكرر الموقف بمعان متطابقة في قوله:

أبكـــت تلكـــم الحمامـــة أم غنـــت علـــى فـــرع غصـــنها الميـــاد

التكرار في الفعل الماضي المضاف إلى تاء التأنيث بكت وغنت والبنيات السابقة تعكس مقاصد مؤكدة وموقفًا راسخًا وفكرًا ثابتًا تجاه الموت والحياة فالقصد هو:

نوح باك = ترنم شادي

صوت النعي = صوت البشير

بكت الحمامة = غنت الحمامة

قصد المعري إلى نقل تساوي الحزن والفرح، النوح والترنم، النعي والبشرى، البكاء والغناء، وما لا يمكن إغفاله أن الحزن والألم ياتي عنده أولاً مما يدل دلالة واضحة على تمكن الحزن في نفسه ومنها إلى لفظه، فيغلب عليه التعبير عن الحزن والألم ومظاهرهما قبل مساواتهما بالطرب والسرور فالنوح يسبق الترنم، والنعي يسبق البشرى، والبكاء يسبق الغناء. مما ينطق عن نفسٍ أليمة كسيرة، لا ترى في الدنيا جدوى ولا في طول البقاء أمل وهي فلسفة القصيدة وموقف صاحبها من الحياة.

وهناك تكرار أفقي في المفردات يقول:

صاح هذي قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد

وقوله: رب لحد قد صار لحدا مرارا

ودفين على بقايا دفين

ويقول:

وانتهى اليأس منك واستشعر الواجد أن لا معاد حتى المعاد

ولا نغفل التكرار في ختامه للقصيدة بقول:

واللبيب اللبيب من ليس يغتر بكون أصله للنفاد

وهنا نجد بنية التكرار جاءت لتأكيد مفهوم الموت وصورة القبر واللحد، وجاءت كلمات متناغمة تخدم المعاني ذاتها وتنقل القصد ذاته، القبور، لحد، دفين، معاد، ثم يختتم القصيدة بتكرار لفظ اللبيب، منهيًا نقل مقاصده وأهدافه مكثفة في كلمة اللبيب التي كررها ليجمع فيها السمات التي يجب أن تنخلع على الإنسان في رحلته في هذه الدنيا لا يغتر بها وأن يضع محل الخلود نصب عينيه لأن الكون يفنى وإن طال العهد، فلا منطق في التشبث بما هو فان. وهنا انعكست مقاصد ومعاني المعري في وضوح على بنية من بنيات النص وهي التكرار فلا عناء في فهم مقاصد المنشئ وراء النص والتي تتجلى في الألفاظ ويؤكد تجليها تكرار الألفاظ.

ثم هناك التكرار الرأسي الذي يخدم الجرس الموسيقي مع قصدية الشاعر فيه لنقل الدلالات في اتساق بين التراكيب وتكرارها متوالية في البيت تلو البيت يقول:

ودعا أيها الحفيان. .....

واغسلاه بالدمع إن كان طهرًا. .....

واحبواه الأكفان من ورق المص. .....

واتلوا النعش بالقراءة والتسبيح. .....

قصد المعري إلى تكرار أسلوب الأمر في (ودعا– اغسلا – احبوا – اتلوا)، في تصوير لمراحل تشييع الميت، وتأكيد ما في الصورة من حزن وانقباض، ينبثق معها تسليم بأن الموت حقيق على بني البشر وأن كل ابن آدم إلى زوال فهناك اشتراك بين المنشئ والسامع وصلة متأصلة في جميع التجارب التي ينقلها المعري في قصيدته وهو يقترب من المتلقي بخلق التفاعل بينه وبين النص عن طريق الاستراتيجيات النصية المتمثلة في التكرار وغيره من مظاهر الإيقاع التي تعكس مقاصد المنشئ وتحمل قصديته واضحة جلية إلى المتلقي فيصير هناك تطابقًا بين مقصدية المؤلف ومقصدية النص ومقصدية المتلقي، وهي ما تعكس ابتعاد النصوص التي تناقش القضايا الفلسفية الوجودية عن الغموض وقرب مأخذها رغم عمق ما فيها من أفكار وأهداف ومقاصد، مع تكثيف جرعات الحزن والكآبة فيها إلا أن الشاعر استطاع بشعريته الفذة تحقيق ذلك.

الجناس:

الجناس– وسائر أنواع البديع اللفظي– يعكس بوضوح وجلاء قصدية المنشئ ويتجلى فيه قيمة الاختيار الأسلوبي، لأن الناظم يعمد إلى تجنيس الكلمات بغرض خلق مزيج متفرد من التوقع والمفاجأة، فالقارئ عند تلقيه لكلمتين متجانستين، يبادر إلى استدعاء الدلالات التي تؤديها الألفاظ المتجانسة مع انشغال الذهن بالجرس الموسيقي

الناتج عن التكرار الصوتي، فيكون الذهن بين حالين حال الترقب في انتظار فهم وتحليل الدلالات وحال السكون والطرب لتناغم الأصوات وهو مراد الناظم وما قصد إليه لذا يرجع النقاد جمال الجناس وارتباطه بالمعنى إلى أسباب منها تناسب الألفاظ في الصورة كلها أو بعضها، وهو مما يطمئن له الذوق ويرتاح، وكذلك التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلًا كاملًا أو ناقصًا فيطرب الأذن ويونق النفس ويهز أوتار القلوب، ثم هناك التلاعب الأخاذ الذي يلجأ إليه المجنس لاختلاب الأذهان واختداع الأفكار(٤٨)، وأرى أهمية الجناس تنبع من تقريبه للدلالات التي يستدعي بعضها بعضًا، فبتطابق الألفاظ تتقارب المعاني وإن تضادت فكما قالوا بضدها تتميز الأشياء، فيبرز المعنى المقصود ويتحقق التفاعل بين النص والمتلقي من الربط بين المعنيين المتضادين وتتحقق الدهشة والإمتاع من خلال الجرس الموسيقي الناتج عن تكرار اللفظ يقول عبد القاهر الجرجاني: تعود إليك الكلمة مؤكدة حتى إذا تمكن في نفسك تمامها وعي سمعك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول وزلت عن الذي سبقت من الخيل، وفي ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها وحصول الربح بعد أن تغالط فيه حتى نرى أنه رأس المال" (٤٩).

الجناس الناقص(٥٠): استعمل المعري الجناس الناقص في قصيدته عندما قال:

صاح ! هذي قبورنا تملأ الرح ب فأين القبور من عهد عاد؟

الجناس هنا بين لفظتي عهد وعاد في آخر البيت على ما في تتالي اللفظتين من ثقل ولكنه نجح في توظيفهما.

وكذلك في قوله:

أبنات الهديل أسعدن أو عد ن قليل العزاء بالإسعاد

الجناس بين لفظتي أسعدن عدن، قد جانس الشاعر بين الألفاظ (أسعدن، عدن، الإسعاد) بالزيادة في عدد الحروف واختلاف ترتيبها، واختلاف دلالاتها، إذ دلت اللفظتان الأولى والأخيرة على الرجوع والعودة، وقد حقق هذا الجناس المتشكل من الألفاظ تجانسًا موسيقيًا ينم عن عناية الشاعر بالجانب الموسيقي في القصيدة.

والجناس التام في قوله:

وانتهى اليأس منك واستشعر الواج د بأن لا معاد حتى المعاد

فاللفظتان اتفقتا في الحروف ولكن اختلفتا في المعنى فالأولى تعني الرجوع والعودة، والثانية بمعنى القيامة.

الجناس التام:

٤٤- معاد- المعاد

يقول عبد القاهر الجرجاني عن الجناس: " أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل حميدًا"[٥١] والجناس يجب ألا يكون حلية موسيقية فقط وإلا صار تكلفًا، وإنما لزاما عليه أن يخدم المعنى ولذاجعل النقاد لبلاغته شروطًا، فيجب ألا يكون متكلفًا وأن يطلبه المعنى وأن تكون الكلمة التي فيها الجناس يطلبها الأسلوب والمقام[٥٢].

يرجع أصل استعمال البديع اللفظي من الجناس وسائر المحسنات البديعية إلى طلب حسن اللفظ وخلق الجرس الموسيقي وذلك ينعكس مباشرة على المعاني وعلى تركيب لغة الشعر بوجه عام يقول عبد القاهر الجرجاني: " ولن تجد أيمن طائرًا وأحسن أولًا وآخرًا وأهدى إلى الإحسان وأجلب إلى الاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيتها وتدعها تطلب لنفسها الألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد أن تكتسي منها إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها"[٥٣].

وهو يؤكد ضرورة عدم التكلف في طلب الجناس وطلب ألفاظ بعينها تختص بالمعاني المراد صياغتها إذ يقع هذا في حكم الكراهة والتصنع والخطأ، إذ لابد للمعاني من التآلف والتآزر والاندماج كالبنيان المتماسك يقول في هذا الشأن "و اعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر و يغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام و يدخل بعضها في بعض و يشتد ارتباط ثان منها بأول وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعًا واحدًا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هاهنا في حال ما يضع بيساره هناك نعم، وفي حال ما يبصر مكانًا ثالثًا ورابعًا يضعها بعد الأولين" (٥٤). وهذا يعني أن ما يميز الجناس ويضعه وضع الاستحسان لا يتحقق إلا بدعمه للمعنى والعكس يجب ألا يكون صحيحًا لأنه من الصعوبة بحال أن تأتي المعاني طوعًا لطلب المحسنات والبديع اللفظي في جميع المواضع، إذن لا يمكن الحسم بوجود ارتباط حتمي بينهما أي المحسنات اللفظية البديعية والمعاني، لكن إن أراد المنشئ طلبها لما فيها من ميزات أخرى لتركيب لغة وإيقاع وجرس البيت الشعري والقصيدة فلابد لها من خدمة المعاني ونصرتها فنقبل المحسنات التي تخدم المعاني ولا نقبل غيرها، فاللفظ وحده ليس له فضل وإنما يلزمه أن يتبع المعنى.

إذن فالجناس يؤدي وظيفتين وظيفة لفظية صوتية أولًا ثم وظيفة دلالية نصرة للمعنى ثانيًا. فإن طلب المعنى لفظتين إحداهما توافق توظيف الجناس والأخرى لا توافقه وجب على الشاعر طلب الجناس فهو أوفى بالوظيفتين الصوتية والدلالية بعكس اللفظ الثاني الذي يستوفي الوظيفة الدلالية فقط ولا يمكن للمنشئ العدول عن اللفظ الموافق للجناس وطلب غيره. يقول عبد القاهر الجرجاني: " فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعًا حسنًا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه و استدعاه و ساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلًا، و لا تجد عنه حولًا، و من هنا كان أحلى التجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن و أولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه و تأهب لطلبه أو ما هو لحسن ملاءمته و إن كان مطلوبًا لهذه المنزلة"(٥٥)، وهنا يربط عبد

القاهر بين حسن الجناس واستحسانه وبين العمد إليه والتكلف في طلبه، فالجناس الجيد عنده ما قصد إليه المنشئ ولكن دون تكلف، وهو ما لاحظناه عند المعري فعند قراءة اللفظتين المتجانستين عنده يقر السامع أنه لا توجد لفظتان أجدر باالوفاء بالمعنى من هاتين اللفظتين والأمثلة خير دليل كما سلف، وهنا انعكس المعنى المقصود والمراد على بنية الجناس انعكاسًا بيناً جليًا.

البنية التركيبية:

تتسامى اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية ولغة التداول اليومي، لأن التركيب يحمل المعنى الذي يبنى نتيجة للتآلف والتناسق بين الألفاظ المفردة التي تكون الجملة يقول ابن جني عن تعريف الكلام بأنه: " كل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يسمِّيه النحويون الجمل"(٥٦) ونحن من خلال وصف وتحليل بعض التراكيب التي يبنى منها النص نحاول الكشف عن الروابط بين تلك التراكيب والمعاني الناتجة عنها، وبينها وبين المعاني والمقاصد التي يفترض بالخطاب أن يؤديها. لأن النص الأدبي "بمثابة مادة مكتنزة في دلالة ألفاظه: نعني أن الكلمة فيه قد تتراوح بين معناها الذي هو في تلك الحقبة من التداول عرف قائم وبين لطائف معنوية بعضها كان مصاحبًا للفظ وانقطع منذ زمن فيأتي الأديب ويحييه إحياءً عابراً" (٥٧)، لأن الأديب يستثمر طاقاته الإبداعية في إعادة استخدام اللفظ وتجديد طاقاته الإيحائية، وقد ينزاح في اللفظة ذاتها عن معناها المعياري المألوف، وقد ينزاح في التركيب عن ترتيبه وتنسيقه المعياري السائد، مما ينتج عنه أبعادًا تداولية متجددة، وهنا يفتح مجال التأويل في النص عن طريق توظيف التفاعل بين تلك الطاقات وطاقة التأويل عند المتلقي.

فالنص يتكون في بنيته الأساسية من سلسلة غير منقطعة من الجمل والأساليب المركبة في نسق متداخل ومتكامل؛ لأنه "كما يمثل الحرف نواة الكلمة، والكلمة نواة الجملة، فكذلك الجملة تمثل نواة النص، فالنص عبارة عن متتاليات من الجمل في الأغلب"(٥٨) ووظيفتنا هنا أن نبحث عن القصدية أو مدى تحقق المعنى

وتمثل القصد في تلك المتتاليات وما وراءها من بنيات، والتي تتضافر مع سائر الاستراتيجيات النصية الأخرى لتكون لغة الشعر ومحاولة التحقق من درجة انعكاس المعاني فيها. لأن شعرية النص وطاقة المنشئ الإبداعية هي المتحكمة في تشكيل المعاني المتعددة بتعدد المقاصد، مع إمكان توحيد المعنى في طرق وأشكال تركيبية مختلفة ومتعددة كذلك. فالقصدية هي الهدف المتحرك لمنشئ النص التي ينتقل فيها المعنى من الركود والكمون إلى الوجود والبقاء في المعنى النهائي واللامتناهي في الوقت نفسه.

ومنها نرى قصيدة مثل الدالية التي بين أيدينا التي تختلف فيها طرق التعبير بمرور أبياتها الطويلة لكنها يفضي بعضها إلى بعض وتتناغم وتتناسق بنياتها ليتبلور فيها رأي ورؤية للحياة والموت والوجود ومصير الكون.

الحقول الدلالية:

عرف العلماء اللغة بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، تلك الأصوات التي تعارف عليها أصحابها تكون مجموعات لغوية تعرف بالحقول الدلالية وهي "مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[٥٩] والتي يقوم وصفها وتحليلها على البحث في السياق الذي توظف فيه الألفاظ، لأنه هناك حدود دقيقة تكاد تكون وهمية تفصل بين القصد واللفظ، فالمعنى يصارع للبقاء بين سلطتي القصد والتجسد اللفظي، ناهينا عن الجدل حول أفضلية اللفظ وأفضلية المعنى، قال الجاحظ:" المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ"[٦٠]، وقال كذلك:" الأسماء في معنى الأبدان والمعاني في معنى الأرواح، اللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح"[٦١].

والحقول الدلالية في لغة الشعر قد تبتعد عن معناها المألوف وتخضع "لانزياحات تبعدها عن معناها المعجمي الأصلي"[٦٢] عبر دمجها في سياقات جديدة،

وهي بالنسبة للمبدع تمثل سجله الثقافي وتساعده على نقل تجاربه الحياتية الذاتية، وبرغم خضوعها لمقياس الانزياح فإن المعجم الشعري هو: "القاموس اللغوي للشعر والذي تكون من خلال ثقافته وبيئته ومناخه الذي عايشه"(٦٣)، فإذا تأملنا لفظة (لحد) في سياقاتها المألوفة في الثقافة العربية ربما يصعب أن تجد لها توظيفًا مشابهًا لتوظيف المعري لها في قوله:

رب لحد قد صار لحدً مرارًا رب لحد قد صار لحدً مرارًا

فالشاعر أنصت بعناية للتشكلات والتحولات التي انتظمت فيها لفظة (لحد) من قبل مع الإنصات للسياقات السابقة عليها في أبيات القصيدة، والتي تمثل معنى الموت والظلمة والضيق واللاجدوى، وانطلق منها لتوظيفه في سياق جديد وتشخيصه وربطه بقرينة الضحك التي تبعد مسافة قوية عن معنى اللحد وما يرمز إليه سواء على مستوى اللغة المعيارية أو اللغة الإبداعية، ونتج عن هذا الإنصات صورة مريرة جديدة كليًا، فاستثمر الطاقات الكامنة في السياق الجديد ليحقق المفارقة وينقل المعنى المراد الذي انعكس في بنية الحقل الدلالي.

وتهدف دراسة الحقول الدلالية في قصيدة المعري إلى جمع الكلمات التي تخص حقلًا معينًا وتعكس معنى مترابطًا بعينه ومن ثم الكشف عن صلة كل منها بالآخر وصلتها بالسياق العام، مع محاولة التركيز على السياق الذي ترد فيه الكلمة، لأنه يوضح قيمة الاختيار الأسلوبي للألفاظ والذي ينتزعها من سياقاتها السائدة ليبني بها منجزًا شعريًا إبداعيًا خالدًا.

الحقول الدلالية في قصيدة رهين المحبسين:

قال الخطيب التبريزي عن المعري: "ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة ولم يعرفها المعري"(٦٤)، وهذا يتجسد هنا في الدالية خير تجسد، فتجد الألفاظ عند المعري والحقول الدلالية الموظفة في داليته والسياقات التي تكتنفها في تساوٍ تام، كأنما هي

قوالب، صُبت فيها الدلالات وتشكلت على قدرها، دونما تكلف في وضع اللفظ ودونما عدول مجحف حاد عن إيصال القصد وإيفاء المعنى وهو معيار الشعرية وأصل البلاغة كما قال قدامة بن جعفر: "أن يكون اللفظ مساويًا للمعنى، حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه، وهذه البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلًا، فقال: كانت ألفاظه قوالب لمعانيه"(٦٥). وكذا كان المعري.

الحقول الدلالية لفلسفة الموت:

(نوح باك –صوت النعِيّ – هذي قبورنا تملأ الرحب – أينَ القُبُورُ مِنْ عَهدِ عادِ– رُفَاتِ العِبادِ – رُبّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْداً مراراً – وَدَفِينٍ عَلى بَقايا دَفِينٍ– حُزْناً في ساعةِ المَوْتِ– ضَجْعَةُ المَوْتِ– قَليلَ العَزاءِ– ثيابَ حِدادِ – غَرِّدْنَ في المَآتِمِ وانْدُبْن– واغْسِلاهُ بالدّمعِ– وادْفِناهُ – واحْبُوَاهُ – الأكْفانَ– اتْلُوَا النّعْشَ–النّحيبِ والتّعْدادِ–الحِمَامَ بالمِرْصادِ– الرّدَى).

الحقل الدلالي عند المعري نقل المقاصد والمعاني في صورة مشاهد فقد كونت الألفاظ والتعبيرات عنده رؤيةً موحدةً وموقفًا متكاملًا صيغ في وحدات يحيل بعضها إلى بعض ففي فلسفة الموت، انعكس في المفردات التي اختار الشاعر التعبير بها صورة واضحة التفاصيل لكل مرحلة من مراحل الموت بتفصيل دقيق لمراحل الغسل والكفن ومشهد الدموع، وتشييع الميت فأضافت بعدًا يضج بحزن شديد وألم ممض، ألم الفقد، ألم مشهد الوداع وألم النهاية وحزن باق رابض يغشى النفس حتى يعزلها عن العالم والوجود، عزلة يرى فيها حقيقة الدنيا ويرى في الموت والرحيل راحةً للراحل، وعذابًا للمقيم، وقد اختار الألفاظ الموحية الدالة التي عكست في وضوح و قوة مشهد الموت، وفي يسر و بلاغة مشهد الوداع والفراق، وفي قرب وعمق وتمكين مشهد الكفن والقبر، رغم قسوة الألفاظ ودلالاتها المؤلمة فإن المعري نقلها في صورة تموج بالعاطفة صورة تجعلها مقبولة، تنقل القارئ إلى المشهد بعينه الذي يفزع النفوس ويمزق الأرواح، لكن

شاعريته الفذة نقلت المشهد في صور متتالية عبر حقول دلالية متصلة على الرغم من أنها مبثوثة في ثنايا القصيدة، شكلت بنية حققت التفاعل مع المتلقي وعكست بوضوح وجلاء قصد الشاعر في تصوير الأكفان والقبور واللحود والرفات، والعجيب أن المعري نقل تلك المراحل المفزعة في عاطفة قوية ومفارقة بين قوة الموت وبشاعة مشهده، وبين رقة وضعف وانكسار النفس ساعة الوداع " وفضلًا عن كون أبيات الدالية التي معنا أنموذجًا للخلق الفني الرفيع، فإنها تثبت دون أدنى شك أن الجمال في الفن ليس شيئًا آخر غير تخليق العاطفة في صورها المؤدية الموحية بحيث تكون كل من العاطفة والصورة هي الأخرى، ولا يهم بعد ذلك أن تكون تلك الصورة في رقة الزهور، أو في بشاعة الرفات والقبور على نحو ما فعل المعري هنا في داليته، فنحن في الحق لننبهر بتصويره تلك القبور واللحود والأشلاء، وفي الوقت نفسه تقشعر منها الأبدان، وترتجف الأرواح لمدى عبث الحياة وبشاعة مصير الإنسان"[٦٦] فهو المتشائم الحزين الرافض للحياة يستعير الحمام لتشييع صديقه ويرجوهم أن يندبن لكن في صوت مغرد، ويناشد صاحبيه إحسان الوداع فيغسلاه بالدمع الحاني الدافئ، ويحبواه الكفن من ورق المصحف المقدس ليكون له رحمة وشفاعة، ويدفناه ويودعاه وداع المحبين.

وهنا تتجلى الطاقة الإيحائية البارزة للحقول الدلالية وقيمتها في عكس المعنى ونقل القصد وخلق التفاعل الحقيقي إلى حد التماهي بين المتلقي والنص وتجربة صاحبه، وتحقيق الوحدة والامتزاج بين قصدية المنشئ وقصدية النص وقصدية المتلقي.

إذن فالقصد هنا في الحقول الدلالية جاء مرحلة تالية لتشكل المعاني في نفس المعري، فعمد إلى المبنى وهو النص الذي هو خطوة التحقق الأولية التي جعلته بنية موجودة بالفعل تحققت بفعل القراءة وتمكنا فيها من النفاذ إلى فلسفة المعري وفكره ورؤيته للموت.

الحقول الدلالية لعبثية الحياة والوجود ومعنى اللاجدوى:

قد يرى من يقرأ شعر المعري أن منبع رؤية المعري لعبثية الحياة واللاجدوى فيها هو تشاؤمه وتكوينه النفسي الذي دعاه إلى ترك ملذات الحياة والزهد فيها، ولكن الناظر في الألفاظ التي عبر بها تعبيرًا عميقًا عن عبثية مظاهر الحياة وليس الحياة في جوهرها، لأنه أطلق عليها (دار أعمال) وقال:

إنما تنقلون من دار أعمـ ال إلى دار شقوة أو رشاد

وهذا يدل على أنه حكم بعبثية التمسك بالحياة واللهث وراء بريقها والتيه والتكبر بحيازة بعض مادياتها والتمتع بملذاتها، ولكنها في الحقيقة مجرد مرحلة يعمل بها الإنسان لينقل بعدها إلى دار البقاء ومنه قوله (خلق الناس للبقاء)، لذا ترجع رؤية المعري لعبثية الحياة أو مظاهرها، إلى فهمه العميق لحقيقة الوجود الإنساني وتكوينه النفسي الذي يسر له التبصر في أحوال الدنيا وأهوالها، ويتضح ذلك في الألفاظ والحقول الدلالية التي حشدت في داليته:

(غير مجد – ملتي واعتقادي – أين القبور من عهد عاد – خفف الوطء – أدِيمَ الأرْضِ إلاّ مِنْ هَذِهِ الأجْسادِ – وقَبيحٌ بنَا هَوَانُ الآبَاءِ والأجْدادِ– سِرْ رُوَيداً لا اخْتِيالاً – اسْألِ الفَرْقَدَينِ عَمّنْ أحَسّا – كَمْ أقامَا على زَوالِ نَهارٍ– تَعَبُ كُلّها الحَياةُ فَما أعْجَبُ إلاّ مِنْ راغبٍ في ازْديادِ– حُزْناً في ساعةِ المَوْتِ أضْعَافُ سُرُورٍ في ساعَةِ الميلادِ – خُلِقَ النّاسُ للبَقَاءِ فضَلّتْ أُمّةٌ يَحْسَبُونَهُمْ للنّفادِ– دارِ أعْمالٍ– والعَيشُ مِثلُ السّهادِ– واختَلَفَ النّاسُ فَداعٍ إلى ضَلالٍ وَهَادِ – غَدْرَ الأنامِ – الحِمَامَ بالمِرْصادِ – لا مَعادَ حتى المعاد– زُحَلٌ مِنْ لِقاءِ الرّدَى على ميعادِ– فلَمّا أرادَ البَينَ وَافَقْتَ رأيَهُ في المُرادِ– حَدَثانِ الدّهْرِ– وَالثّرَيّا رَهينَةٌ بِافْتِراقِ الشّمْلِ– للمحسن الأجل الممدود – اللبيب اللبيب من ليس يغتر بكون مصيره للفساد).

يدعو المعري الإنسان لترك التمسك بالحياة والزهد فيها لانها تنفد ومصيرها إلى زوال، وقد خلق الناس للبقاء ولكن في الدار الأخرى دار الشقوة أو الرشاد، وأن الفطنة تقود الإنسان لترك التمسك بمباهج الدنيا، وترك الغرور وترك الكبر وتذكر مآله، والتفكر في مصائر الأمم السابقة عليه، حتى قبورهم، كم كانت وكيف صارت وأين هي؟

يتجلى الإبداع مرة بعد مرة في دالية المعري، وتظهر مقاصده عبر اختياراته اللغوية التي انعكست فيها مبادئه، على الرغم من غرض القصيدة وهو الرثاء، الذي يحتفي فيه بالإنسان ويودعه ويحتفي بمعنى الصداقة، فإن الحقول الدلالية في القصيدة تعود مرة بعد مرة لتذكرك بعبثية الحياة واللاجدوى في التمسك بها، والسعي في طلبها، لأن الكون كله وما فيه مصيره للنفاد والزوال حتى جميع مظاهر الكون التي تفوق الإنسان قوة، وتفوقه ثباتًا، ويطول بقاءها فوق بقاء الإنسانية بأكملها مصيرها إلى نفاد وإلى افول، فما الجدوى من حيازتك للدنيا، وما الجدوى من تيهك على أخيك ببعض متاع الدنيا؟

يدعو المعري الإنسان للتمهل والتروي، في السير في الدنيا والعمل فيها، وأن يضع نصب عينيه أنها لا جدوى فيها ولا منها، ولا في مادياتها ولا ملذاتها، ويدعوه للتأمل في الأقصى والأدنى وما بينهما، في الكواكب العالية البعيدة وفي اللحود الغائرة الغائبة في بطن الأرض، وفي سطح الأرض وأديمها التي ذابت فيها أجساد السابقين وأنت تسير عليها الآن ولن يلبث أن يذوب جسدك فيها وتصبح بعضًا من هذا الأديم ويأتي من يسير على بعضك، فلتخفف الوطء لأن قيمتك مساوية لذرات التراب التي تطؤها، فلا داعي لمشيك مرحًا في أرض كونتها أجساد أجدادك ولتنظر ما تقدم يداك.

ساهمت الحقول الدلالية في خلق صورة متكاملة في النص كله مرة أخرى يفضي بعضها إلى بعض ويؤدي الجزء منها إلى الكل، واستطاع المعري أن يتحكم في

الطاقات الكامنة في تلك الحقول حتى تسير في أثناء قراءتك للقصيدة في مسار ثابت، وتعتريك حالة واحدة وينتابك شعور راسخ يتأكد في ثنايا الأبيات مرة بعد مرة، وترى اللفظ في حقله الدلالي سهلًا طيعًا منقادًا لصاحبه يوظفه في موضعه الذي لا حول عنه، ويعكس فيه قصده بسهولة ووضوح مع عمق واتزان ورسوخ. ولا عجب أن قال العقاد عن الدالية: "لم ينظم مثلها في لغة العرب، ولا يذكر أننا اطلعنا في شعر العرب على خير منها في موضوعها" (٦٧).

الحقول الدلالية لسمات الصديق الإنسان:

حين يأتي المعري لغرض قصيدته وموضوعها ويذكر صديقه ويعدد سماته، نجد عنده صورة عامة عما يجب أن يكون عليه الإنسان كما دعاه ونصحه، فهو ناسك، وأواب لا تعنيه الدنيا ولا ينظر لبريقها، ولا تشغله ملذاتها، فقيه وعالم وخطيب تؤثر خطبه في الناس وله باع كذلك في الفقه ورواية الحديث، كل هذه السمات نقلها المعري في حقول دلالية ودع بها صديقه وعكس فيها أغراضه التي توحدت حتى في وصفه لصديقه مع رؤيته العامة وفلسفته.

(تُحْسِنّ حِفْظَ الوِدادِ– الأوّابِ –وفَقيهاً أفكارُهُ – وخَطيباً – رَاوِياً للحَديثِ –أَنْفَقَ العُمرَ ناسِكاً – يَطْلُبُ العِلْمَ زُهْداً – الوَفاءَ للصّاحِبِ الأوّلِ مِنْ شيمَةِ الكَريمِ الجَوادِ).

الحقول الدلالية للمتناقضات (بنية التضاد):

جمع المعري المتناقضات في الحياة وبواعث الحزن والفرح، ليساوي بينها جميعا فساوى بين مظاهر السرور ومظاهر الألم مستثمرًا بنية التضاد وطاقته البيانية.

نوح باك / ترنم شادي

صوت النعي / صوت البشير

بكت الحمامة / غنت الحمامة

سر رويدا / لا اختيالًا

تعب الحياة / الرغبة في الازدياد منها

الحزن في ساعة الموت / السرور في ساعة لميلاد

/ خلق الناس للبقاء / مصيرهم للنفاد

دار شقوة / دار رشاد

العزاء/ الإسعاد

التلاوة والتسبيح / النحيب والتعداد

روائح / غوادي

الهدم / البناء

داع إلى ضلال / هاد

يقوم التضاد بإزالة الحدود بين لفظتين متعاكستين ويجمع بينهما في تعبير واحد، مغاير في جوهره للجناس وللتكرار لأنه يجمع حقولًا دلالية متعاكسة متناقضة في معناها مما يبرز معنى كل منهما لأنهما يتصارعان في الحضور على وجه النص وعلى بنيته اللغوية وتوليد الدلالات النصية فضلاً عن الوظيفة الجمالية، ففي طاقة النفي إبراز للمعنى وتثبيت له في نفس المتلقي وتنشيط للتفاعل بين النص والقارئ لأن الأبيض لا يظهر نصوعه إلا بجوار الأسود.

والتضاد في الدالية عند المعري موظف بيسر ووضوح دون تكلف وعناء، قام فيه بخلق توازن وتساو بين الألفاظ يؤدي إلى تباين وتقابل بين الدلالات مثل التضاد بين غِرّدن واندبن، فالتغريد يكون من الفرح والسرور، والندب في الحزن، وقد أضفى هذا التضاد اتزانًا في المقاطع رغم الاضطراب والتباين في المعاني مما يُهيئ ذهن المتلقي لاستقبال المعنى، الذي تستبطنهُ الصورة التي خلقتها بنية التضاد.

لاحظنا توظيف المعري لمفردات اللغة وللحقول الدلالية، توظيفًا منصفًا ينتزع اللفظة من سياقاتها المألوفة، ليلبسها ثوبًا جديدًا داخل تركيب لغة الشعر عنده فالكلمة ومعناها كما يقول أ. أ ريتشاردز: " مجموعة من الإمكانات تغذي وتتغذى بإمكانات أخرى" (٦٨) ما يفيد أن اللفظ يتفاعل داخل السياق، ويعيد التفاعل مرات ومرات في كل سياق جديد يوظف فيه، فتصير الكلمة وحدة بالسياق العام الذي يكتنفها والسياق هو ما يحدد القصد الكامن وراء الألفاظ، وهو ما يمنع التوهم ويفعل التوهم في الوقت نفسه، هو ما يجعل الكلمة قادرة على الإيحاء بقصد المنشئ مرة، وقصد النص مرة وقصد المتلقي مرة أخرى، كما جاء في حشد الحقول الدلالية عند المعري وما تحقق فيها من طاقات إيحائية تضاف إلى الطاقات التي ارتبطت بها الكلمات والألفاظ في استعمالاتها السابقة، تستمد منها وتزيد عليها لتضيف على ذواتها أبعادًا جديدة، يخلقها السياق الجديد مع كل إعادة استعمال وتوظيف.

على الرغم من أن النص قد يطول وتتوالد فيه الحقول الدلالية والمعجمية، فإنه قد يعبر في النهاية وبعد هذا الحشد الكثيف من المفردات والألفاظ، عن قصد واحد، يتحقق فيه تجربة إبداعية متكاملة اختزن فيها المعري فكره وهويته وهي التي شكلت قصديته.

الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير):

العدول عن تركيب لغوي معياري مألوف يخلق استجابة وردود أفعال جديدة عند المتلقي، فالتركيب اللغوي المألوف يمر على الذهن مرورًا يسيرًا، لا يؤدي إلى إثارة ذهن المتلقي ولا يضيف للقيمة الدلالية والتأويلية للجمل، والعدول عنه يدفع المتلقي للاهتمام بالمقدم وإعادة تقييمه دلاليًا، وهو يعطي قيمة تقابلية كذلك ليباغت المتلقي بالمقدم مما يجعله يتساءل عن المؤخر، والعدول هنا لا يمس قوانين اللغة ولكنه عدول تسمح به التراكيب النحوية ولكنه تمييز للغة الشعر عن اللغة التداولية وتمييز لما هو مبدع عما هو عادي، وهو ينتظم مع عد من طاقات لغة شعر ليحقق بعدًا فنيًا وجماليًا

ودلاليًا للنص يقول عبد القاهر: "إذا جاء التركيب بينا فيه أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل فلا مزية، إنما المزية تكون مع الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجها آخر"(٦٩)، هذا الوجه الآخر يعمل على توليد الدلالات والمعاني ويعكس القصد يقول المعري:

غَيْرُ مُجْدٍ فـي مِلّتـي واعْتِقـادي نَـــوْحُ بـــاكٍ ولا تَـــرَنّمُ شـــادِ

انعكس في البيت السابق معنى النص، وظهرت فيه قصديته، وواجهتنا فيه رؤية المعري الفكرية وأيديولوجيته وموقفه تجاه العالم والحياة، فباغتنا المعري في المطلع بالمضاف والمضاف إليه (غير مجد) وهو شبه جملة في محل رفع خبر مقدم " والأصل: نوح باك ولا ترنم شاد.... غير مجد في ملتي واعتقادي، فهو ابتداء بنكرة مسوغة إذ إن الإضافة إلى (باك) تسوغ الابتداء بالنكرة نوح، ولأن الشاعر أراد أن ينقل عالمه الذهني من حالة الكمون إلى حالة التجلي، كان لابد للتراكيب أن تتسق مع هذا الدفق الشعوري الذي يسيطر على الشاعر، فجاءت السيطرة الشعورية حاكمة التركيب اللغوي، وغدت العلاقة بين الذهن والتركيب اللغوي أشبه بعلاقة التابع والمتبوع ضمن حركة انسيابية"(٧٠)، وكأننا به يقول، كل شيء في الحياة هو حقيقة لاشيء، لأنه غير مجد، لا يمكن أن يتأثر فكره ولا معتقده بتقلبات الدهر وتغيرات العيش، فلا الترنم يطربه، ولا النوح يبكيه، كل ما على وجه الأرض متساوٍ والمتناقضات إن تغايرت وتباينت في شكلها فإنها في جوهرها واحدة لأنها تفضي إلى نتيجة واحدة، هي الفناء، لا حزن دائم ولا سرور مقيم. ويكمل المعري على الوجه نفسه والتركيب نفسه ويقول:

وشَـبِيهٌ صَـوْتُ النّعـيّ إذا قِـيـ ـسَ بِصَـوْتِ البَشـيرِ فـي كـلّ نـادِ

وفي بيت آخر يريد المعري التركيز على قبح نسيان الماضي وهوان أمر السابقين وما في قصصهم من عظات للناظر والمعتبر، يقول:

وقَبـــيحٌ بنَـــا وإنْ قَـــدُمَ العَـــهْ دُ هَـــوَانُ الآبَـــاءِ والأجْـــداد

فقدم قبيح بنا على هوان الآباء والأجداد، للتشديد على بشاعة الفعل، والسير في الأرض دون النظر لما كان، وما سيؤول إليه الأمر. ويؤكد المعنى نفسه مرة أخرى موظفًا الانزياح التركيبي مرة أخرى في قوله:

سِرْ إنِ اسْطَعتَ في الهَوَاءِ رُوَيداً لا اخْتِيـالاً عَلـى رُفَـاتِ العِبـادِ

والأصل سر في الهواء إن استطعت حيث قدم (سر) فعل الأمر على "إن استطعت" الجملة الاعتراضية، ولكنه قدم عدم الاستطاعة لينبه أخاه الإنسان على عجزه ومحدودية إمكاناته وحجمه أمام الكون ورب الكون، فلا داعي للاختيال والتبختر على رفات السابقين ومشاعر المحيطين ولنعش سويًا في هذه الدنيا رويدًا رويدًا.

ثم وصل للبيت المحوري في داليته واختار أن يعدل فيه عن التركيب المعياري وقال:

تعـب كلهـا الحيـاة..... فمـا أعجب إلا مـن راغـب فـي ازديـاد

فتتحقق رؤيته ويتجلى موقفه في لفظة (تعب) التي قدمها على (الحياة) ليبرز سيطرة الكبد والمعاناة والكد والشقاء على الحياة كلها فلا موضع فيها لراحة وكيف ذلك وهي دار أعمال وحتى لا يدع مجالًا للشك قدم مرة أخرى كلها على الحياة حتى يقطع الرأي عمن ينشغل ببعض مباهج الحياة ويذهل عن حقيقتها، ويؤكد عليه أنها (تعب كلها) فكان المقدم هو الأصل وهو عين المراد. وهنا تتحقق بوضوح قيمة الانزياح التركيبي في عكس المعاني والمقاصد في رؤية المعري للحياة والوجود وموقفه منها.

الأساليب الإنشائية:

أسلوب الأمر:

استخدام أسلوب الأمر عند المعري انقسم إلى ثلاث مراحل، مرحلة أولى ناشد فيها الإنسان وقال: **(خَفِّفِ الوَطْء – سِرْ إنِ اسْطَعتَ – فاسْألِ الفَرْقَدَينِ)**

فعل الأمر خفف يفيد النصح والطلب، وهي نصيحة من إنسان لأخيه الإنسان، من نفس عايشت الحزن والأسر والألم، توجه خطابها لصاحبها بأسلوب الأمر ملتمسة منه اليقظة والتنبه، يقول(خفف) خفف يا أخي الوطء على سطح تشكل أديمه من أجساد الآباء والأجداد في غابر الأزمان، خفف الوطء ربما موضع قدمك يؤلم تلك الأجساد، خفف الوطء لأن جسدك مصيره إلى أديم في الأرض يداس بالأقدام كما تطأ قدمك جسد غيرك، ربما يأتي يوم وتتمنى لو خفف السائرون جميعًا وطأهم وأنت في الأرض بعدما كنت عليها، وذلك أمر شبه مؤكد لأن القبور من عهد عاد غابت في الأرض فصارت قدسية الأرض من قدسية القبور التي غابت فيها عهوداً وراء عهود وعصورًا وراء عصور، وللتأكيد عمد المعري لأسلوب الحصر ب (ما – إلا).

ثم تابع بأسلوب الأمر وقال (سر إن اسطعت) وهو –كما سلف – يفيد التعجيز والتحدي، فمن المستحيل أن يسير الإنسان في الهواء إذن إن كان لا يقدر على السير في الهواء فليسر على الأرض رويدًا، وليخفف وطأته حتى يصل لدرجة السير في الهواء، ويريده أن يخفف خيلاءه ومشيه في الأرض مرحًا ثم يناشده قائلًا (فاسأل)، ليحاول إقناعه بمفهوم الفناء فليسأل الفرقدين ويعرف ما خبرا وما شاهدا من أحوال وأهوال البلاد والعالم وزوال الحضارات وتعاقب الأمم، وهما الباقيان الشاهدان الثابتان. ولينظر في تلك الأحوال ويرى أين حاله من بينها وكيف تدور الأيام وأنها دول.

نلاحظ في تلك المرحلة من دائرة أساليب الأمر، أن المعري انطلق من خطاب أخيه الإنسان، وتوجه للإنسانية في عمومها، وعلى قدر خصوصية التجربة الذاتية

للمعري مع الحياة والعالم رغب في مشاركتها مع الإنسانية، ثم انتقل في المشهد التالي من استخدام أساليب الأمر إلى تفعيل دور الحمام في تشييع صديقه ومشاركته في نقل التجربة الذاتية إلى رحب أوسع وأعم، وقد قام بتشخيص الحمام وخاطبه مضيفًا نون النسوة يقول:

أَبَنـاتِ الهَـديلِ أسْـعِدْنَ أوْ عِـدْ نَ قَليـلَ العَـزاءِ بالإسْـعَادِ

فَتَسَـلّبْنَ وَاسْـتَعِرْنَ جَميعـاً مـنْ قَمـيصِ الـدّجَى ثيـابَ حِـدادِ

ثُـمّ غَـرّدْنَ فـي المَـآتِمِ وانْـدُبْ نَ بِشَـجْوٍ مَـعَ الغَـواني الخِـرادِ

استعارة المعري للحمام وإشراك الطير في تشييع الميت تحيل إلى قصة الغراب مع ابني آدم، مرة أخرى يحيل فيها المعري للقصص القرآني، فقد أحال إلى قصة سيدنا سليمان، وهذا يتصل بجانب العقيدة عند المعري والرد على المشككين في دينه من جانب، كما أنها تدل على أن الإنسان ليس له إلا الركن الراسخ في صدره وهو عقيدته، يأوي إليه، ويظهر ذلك في أقسى لحظات الضعف الإنساني، لحظات الفقد التي تفرغ على النفس ألمًا وانكسارًا وتوقظه من غفلته، ويدرك حجمه الحقيقي ومدى هشاشته وهو المغرور المتجبر، فتجده يعود لما قر في صدره من عقيدة رغم رفضه للحياة وما فيها رغم تسليمه باللاجدوى رغم زهده في المباهج التي يلهث الناس وراءها، إلا أن كل ذلك لم يبعد به عن الرجوع والإياب إلى القوة الروحية العليا التي تقف وراء المؤمن يستند إليها ويطلب منها المدد ليقوى على مواجهة توحش الحياة وتحمل الكبد فيها.

لجأ المعري لأسلوب الأمر المضاف لنون النسوة في خطاب الحمام ليفيد الطلب والرجاء وأطلق على الطير (بنات الهديل) إمعانا في طلب العزاء والمواساة، فرأى في نون النسوة تجسيدًا لطلب العزاء وطلب الإسعاد وطلب الدعم المعنوي في لحظات الحزن والكمد.

خاطب المعري الحمام بأسلوب الأمر، بعد النداء في قوله: (أبنات الهديل)، وقد وظف التشخيص في تصوير طير الحمام مع اقتران فعل الأمر بنون النسوة، لتعزيز صورة التشخيص. مع توظيف المفارقة بين (أسعدن – ثياب الحداد). منطلقًا إلى الصورة الكاملة فهو يطلب العون في العزاء من بنات الهديل ثم يريد إلباسهم ثياب الحداد وكأنه يخرج من دائرة الذات إلى العالم، ينقل صورة الحداد على الإنسانية والكون بجميع كائناته.

ثم يعود إلى دائرة الذات مرة أخرى في المرحلة الأخيرة من دائرة أسلوب الأمر، وهو تعبير بيّن عن المعنى العام للنص وهو اللاجدوى، فيعود ليغلق الدائرة على نفسها ويعود إلى الذات بعدما حاول خطاب الكون والعالم، وكأنه يقول مرارًا: (غير مجد)، ما جدوى طلب العزاء والمواساة، هل سيفيق الإنسان من غفلته بعدما يواجه الفقد ويصطدم بحقيقة الفناء؟ هل يتوقف الإنسان عن التمسك بالدنيا وما فيها، هل يتوقف عن ظلم نفسه بظلمه لأخيه؟ الجواب لا، فكل هذا (غير مجد)!

إذن فليرجع إلى صديقه، إلى ذاته وينهمك في وداعه، وينقل صورة حزينة واقعية من مشهد الفراق يقول:

وَدِّعـا أيّهـا الحَفيّـانِ ذاكَ الـشْ ... شَـخْصَ إنّ الـوَداعَ أيسَـرُ زَادِ

واغْسِـلاهُ بالـدّمعِ إنْ كـانَ طُهْـراً ... وادْفِنـاهُ بَـيْنَ الحَشَـى والفُـؤادِ

واحْبُوَاهُ الأكْفانَ مِنْ وَرَقِ المُصْ ... حَـفِ كِبْـراً عـن أنْفَـسِ الأبْـرادِ

واتْلُـوَا الـنّعْشَ بـالقِراءَةِ والـتّس ... بِـيحِ لا بالنّحيـبِ والتّعْـدادِ

فاذْهَبـا خيـر ذاهبَـينِ حقيقَـيْ ... نِ بِسُـقْيا رَوائِـحٍ وَغَـوَادِ

عاش المعري في عزلة، نتجت عن فقدانه للبصر، تحولت العزلة إلى وحدة، أفضت إلى صديقين خلقهما في ذهنه ليعود إليهما ويترك العالم وراءه، فجاء أسلوب

الأمر ليعزز الطلب والرجاء ويغلق دائرة الذات مرة أخرى مع تعميق معنى اللاجدوى مرة أخرى كذلك، والملاحظ على أسلوب الأمر أنه عكس صراع المعري بين الذات والعالم، بين عزلته مع نفسه التي ولدتها ظروفه، ومعاناته مع قسوة العالم من حوله، و إشفاقه على الإنسانية، إشفاقه على أخيه الإنسان من هو مخطئ في طلب الدنيا غير آبه لما يصير وغير معتبر بما صار وغير منتبه لمصير الكون من حوله وهو الفناء، وكانت هذه المقاصد التي عكستها بنية أسلوب الأمر في الدالية.

أسلوب النداء:

تتصل بنية أسلوب النداء بقصدية المتلقي، يدل أن المبدع يريد استحضار المتلقي ولكن بصورة ضمنية عن طريق النداء ويظهر ذلك بوضوح في البيت التالي:

صَاحِ هَذِي قُبُورُنا تَمْلأ الرُّحْ بَ فأينَ القُبُورُ مِنْ عَهدِ عادِ

في هذا البيت مزج المعري بين أسلوب النداء وأسلوب الاستفهام، فاستحضر المتلقي بقوله (صاح) ثم ساءله بأداة الاستفهام (أين) ليشغل ذهن المتلقي بالجواب، وينشط تفاعله مع النص، والملاحظ حذف أداة النداء بغرض تقريب المنادى، واستحضاره ليحمل المسئولية مع المعري، وكأنه أراد ان يحضر الإنسان ويشعره بمعنى الأخوة في الإنسانية فقال (صاح) وبعد أن ضمن حضوره في المشهد قال (هذي قبورنا تملأ الرحب)، يقول يا صديقي وأخي الإنسان اقترب مني ولننظر نتأمل معًا، هذه القبور في كل مكان يمتلئ بها العالم وتملأ الكون الفسيح أمام أعيننا نعرف أصحابها وآباءهم وأجدادهم وأجداد أجدادهم، إذن (أين القبور من عهد عاد) أين قبور من سبقوهم أين قبور العالمين من عهد عاد، انظر كيف تماهت أجسادهم وذابت مع ذرات التراب حتى تشكل أديم الأرض من أجسادهم، فما الجدوى يا أخي من ظلمك لأخيك، وتيهك على أخيك، فكلنا من تراب ونصير إلى تراب، يا أخي خفف الوطء، خفف الظلم، خفف التجبر والتكبر، اعمل لدار البقاء حتى تكون دار رشاد لا دار شقوة.

والملاحظ على بنية النداء عند المعري أنها تشبه بنية الأمر دائرة، يتوجه في أولها مع العموم وتوسيع التجربة في خطاب الإنسانية، ثم يخاطب طير الحمام بالمعاني نفسها في قوله:

أَبَناتِ الهَديلِ أَسْعِدْنَ أَوْ عِدْ

نَ قَليلَ العَـــــزاءِ بالإِسْعَادِ

ثم يعود ليغلق الدائرة وينغلق معها على ذاته، بنداء صديقه الفقيه الفقيد ويقول:

كيفَ أَصْبَحتَ في مَحلّكَ بعدي

يا جَديراً منّـــــي بحُسْنِ افتِقادِ

يشير مع ذلك للعودة إلى التسليم والاستسلام باللاجدوى حتى بعد محاولته خطاب الإنسان ومشاركته نظرته الموضوعية للحياة وما فيها، يعود للانغلاق مرة أخرى بعد أن رأى الإنسان غارقًا في العيش المضني متمسكًا بالتعب والكبد، فينتقل للتساؤل والاستفهام مستنكرا وفي الوقت نفسه مسلمًا مستسلمًا ويدعونا لنتساءل معه.

أسلوب الاستفهام:

يمثل الشعر تجسيدًا لاستجابة الإنسان لذاته، فإذا كانت ذاته متألمة غارقة في العزلة والوحدة والألم، لا ترى أملًا في الدنيا، تخرج المعاني من النفس الشاعرة معبرة، وتعين لغة الشعر في بعض الأحيان على نقل تلك المقاصد والأغراض حسب قدرة المبدع، ومنها بنية الاستفهام، التي يوظفها المبدع لتحقيق التفاعل بين النص والمتلقي، لأن كل سؤال يحتاج لإجابة، فيدعو المعري القارئ لمحاولة التأمل والتفكر للوصول إلى إجابة لتساؤلاته، وإلى قرار في حيرته وتعجبه من الإنسان يقول:

أَبَكَــتْ تِلْكُــمُ الحَمَامَــةُ أَمْ غَــن نَــت عَلــى فَــرْعِ غُصْـنِها المَيّــادِ

ويقول:

صَـاحِ هَـذِي قُبُورُنـا تَمْـلأ الـرُّحْ بَ فـأينَ القُبُـورُ مِـنْ عَهـدِ عـادِ

ويقول:

كَـمْ أقامَـا علـى زَوالِ نَهـارٍ وَأنـارا لِمُـدْلِجٍ فـي سَـوَادِ

ساعدت بنية الاستفهام على نقل المعري لمقاصده وأغراضه، وتجسيد التجربة الذاتية والشعورية عنده، ثم نقلها ومشاركتها مع العالم والإنسانية عبر بنيات واختيارات أسلوبية، وانزياحات عززت الاندماج والانسجام بين قصدية المبدع وقصدية النص.

البنية البلاغية:

يسعى المبدع في الخطاب الشعري إلى توضيح مقاصده في تراكيب بلاغية مثل التشبيه والاستعارة مستعينًا في التوضيح بدلالة القرائن التي تقرب المعنى من ذهن المتلقي حتى يعرف الحال التي يطابق بها البنية البلاغية لأن " بناء الخطاب وتداوله مرهون إلى حد كبير بمعرفة حال أو بافتراضها "[٧١]، والبلاغة هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، إذن فالحال التي تمثلها وتنقلها بنية التشبيه أو الاستعارة تربط بين قصد المبدع وقصد المتلقي.

يقوم النص الأدبي كذلك على أبعاد منها البعد التداولي والبعد الجمالي، وهذا يحدد الاختيارات التي يقوم بها المبدع ويعمد إليها دون غيرها لأنها تحقق القصد في بنية النص، فـ"إذا كان الأسلوب هو الطريقة المختارة للتعبير عن المعنى، فإن لاختيار هذه الطرقة دون غيرها من الطرق الموصلة إلى هذا المعنى، مقصدًا معينًا يقصد إليه صاحب الأسلوب بجعل العنصر المختار مؤشرًا أسلوبيًا يشير إلى قصد ما"[٧٢].

لأن لغة الشعر لغة تعتمد في أساسها على المجاز، والانزياح الأسلوبي، فلا ينجز قصد الشاعر إلا عبر بنية لغوية وإيقاعية ومجازية تعتمد على الغموض واللا مباشرة وهنا تتحقق شعرية النص، فتتكيف التجربة الشعرية بحسب مقاصد المبدع عبر

البنيـة الخارجيـة أو الشـكلية، فيحمـل المبـدع لغتـه الشـعرية مقاصـد تداوليـة وتواصـلية للمتلقي، ليتحقق الهدف من إبداع النص وتتحقق القصدية.

المجاز ليس مزية في ذاته ولكن يؤثر في قيمته السياق والتوظيف فالشاعر قد "يستعمل الألفاظ ذاتها التي يستعملها الناس في حديثهم العادي أو يستعملها الكتاب في نثرهم للتعبير عن فكرة، ولكن الشاعر حين يستخدمها فإنه ينفي عنها قيمتها العادية المعهودة ويكسبها قيمًا جديدة وهو يحاول بشتى الوسائل أن يبعد بها عن ميدان النثر وعن قيمتها فيه فينظمها بطريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادي لها، فيوسع أو يضيق من مدلولاتها وليست القوافي والتقديم والتأخير والاستعارات والتشبيهات والصور – ليست – إلا وسائل في يده لمعارضة الاتجاه النثري"(٧٣)، وتكمن قيمة كل تلك التقنيات والأساليب في قيمة المعنى الذي يحيل إليه الخطاب.

ويكون لزامًا على المبدع أن يتوخى حال السامع المخاطب عند توظيفه للأساليب والتقنيات، مع اهتمامه بالتأثير في ذهن السامع وجذبه إلى النص بالانزياح عما هو سائد وتفعيل التواصل بين النص والقارئ، فـ" مهمة الفنان هي محاولة كسر هذا الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف، وهو يعمد إلى كسر القوالب اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي، وهذه هي عملية التسوية الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد أن تتلمها العادة وتكشف كثافة العالم من حولنا بعد أن يغرقه الروتين"(٧٤)، فلا تعود المزية في تشبيه المرأة الجميلة بالقمر، ولا تشبيه الرجل الشجاع بالأسد، لتكرار الصورة وتكرار ورودها، ولكن المزية في توظيفها في سياقات جديدة تعيد لها الحياة.

بنية التشبيه:

عده النقاد القدامى دليل البراعة والمقدرة الشعرية، وهو أوضح الأصول الفنية التي تفعل شعرية النص وتؤكدها وهو أصل للاستعارة، ويستعمله المبدع لنقل المعاني الذهنية والمقاصد في صورة مغايرة جديدة يربط فيها بين الأشياء المشبهة لتحيل القرائن

القارئ إلى المشبه به، فيصل القصد المراد في تعبيرات مختصرة، ومن أمثلة التشبيه يقول المعري:

ضجعة الموت رقدة يستريح ال جسم فيها والعيش مثل السهاد

شبه الموت بالنوم الذي يرتجى منه الراحة (يستريح الجسم فيها)، والعيش مثل السهر، لا ينتج عنه سوى التعب، السهاد في الليل الذي تتكاثر فيه الهموم على نفس الإنسان، ويرجو فيه طلوع الصبح، ولكن المعري يرى أنه لا إصباح بعد العيش الذي مثل السهاد لأنه تعب وراء تعب، وشقاء وراء شقاء لا يستريح الإنسان فيه إلا بعد الموت.

الاستعارة:

الاستعارة استعمال للفظ في سياق جديد غير السياق المتعارف عليه، وهي تخرج الألفاظ من حيز ضيق، إلى آفاق جديدة أوسع وأبعد من سابقاتها المباشرة مما يبعد بها عن المتوقع ويغني النصوص ويؤدي وظيفة فاعلة بين لغة النص والقصد وراءها؛ لأن " النسيج اللغوي عن طريق الاستعارة يولد طاقات جديدة في اللغة عن طريق إحداث علاقات جديدة بين الألفاظ، لم تكن معروفة أو مألوفة من قبل، وتتفاوت قيمة الاستعارة بحسب قدرة المبدع الفنية في إيجاد هذه العلاقات التي يصور من خلالها تجاربه ومواقفه والاستعارة بوصفها تركيبًا للصورة من خلال البناء اللغوي، فإنه لا يمكن إدراك جماليتها بمعزل عن جماليات الصياغة والتشكيل، فالنشاط الاستعاري يرتبط ويشترك مع طريق الصياغة والتشكيل ارتباطًا وثيقًا، ولهذا فإن السياق يكشف عن فاعلية الاستعارة ويبين قيمتها الخفية ويعطي لبعض الإمكانيات الكامنة فيها فرص الوضوح والنمو"[٧٥]، والسياقات التي وظف فيها المعري الاستعارة هنا تقوم على التجسيد والتشخيص، فيقوم بتشخيص الحمام، وتشخيص الموت يقول:

أَبَكَتْ تِلْكُمُ الحَمَامَةُ أمْ غَن نَت عَلى فَرْعِ غُصْنِها المَيّادِ

استعارة مكنية شبه الحمام بالإنسان الذي يبكي ويغني وحذف المشبه به وترك قرينة البكاء والغناء، والمعري استعار الحمام هنا ليوسع به دائرة المشاركة الوجدانية، وينقل فكرة اللاجدوى عنده، فهو يرى أن الإنسان ينتابه الحزن والسرور، ينتابه الفرح والألم، لحظات شقاء ولحظات سعادة، وهي جميعها متساوية، لأنها تفنى ولا تبقى سوى بشكل مؤقت، لا حزن دائم ولا سرور دائم، تمامًا كما تتعاقب الأوقات على ذلك الطائر متفاوتة غناء وبكاء.

ويقول في تشخيص الردى:

زحـــل أشـــرف الكواكـــب دارا مـــن لقـــاء الـــردى علـــى ميعـــاد

تشخيص الردى يخلع عليه القوة والهيبة والسلطة حتى على مظاهر الكون من الكواكب والنجوم حتى لا يغتر الإنسان بقوته ولا جبروته ولا ماله ولا سلطانه، فالفناء سيطال الجميع سيطال كل شيء حتى أبعد الأشياء منزلًا ومكانًا، موعدها ومآلها ومصيرها الفساد والفناء، حتى يفنى الكون كله.

سخر المعري طاقات اللغة واستراتيجيات البيان البلاغي لمعالجة قضايا الوجود، ونقل تجربته من الحياة وموقفه من حقيقة الموت والتجارب التي يريد معايشتها مع الذات المتلقية فترى استراتيجيات النص وبنيته البلاغية تصاغ لخدمة هذا المقصد، وينعكس فيها موقف الشاعر ومدى الترابط في النص بين المقاصد وصياغتها اللفظية وبنيتها التركيبية والبلاغية، كما يظهر مدى أصالة التجربة والقصدية عند المعري، إذ اتجه عقله فيها إلى إثبات واقع الحياة كما عايشها عبر الرثاء الذي نقل خلاله فكرة عناء البقاء وثقل الحياة وحقيقة الوجود وعبث التشبث بما هو زائل ودنيوي صغير أو اللهث وراء ملذات مؤقتة؛لأن الراسخ والثابت هو حتمية الفناء.

كل هذه المقاصد شكلت بنية القصيدة، اندمج فيها المبدع أولًا مع واقعه الشخصي الذاتي وحاول خلالها نقله وتأويله، عبر بنية ذهنية متكاملة، تقولبت وصيغت

في نسق لغوي متماسك ومتصل، يعدل فيه عن المعيار والمألوف ويضمر فيه بأكثر بكثير مما يفصح، ويترك المجال مفتوحاً للتداول والتأويل بينه وبين القارئ بغية نقل تلك التجارب والمقاصد إليه، وبغية جذب القارئ ودمجه مع عالمه المتشكل ومحاولة عكس المعنى على مرآة المبنى، وهذا ما يحدث كل مرة تتجدد فيها قراءة العمل الإبداعي أو النص الأدبي، ولكن بطرق مختلفة ونتائج مختلفة، عبر العصور المتعاقبة بغية تحقيق أثر أو إنجاز تأويلي وتداولي جديد رغم حركة النص المعنى الدائبة وانفتاح تأويلاته مع ثبات المبنى. فقد لا يتلاقى فهم القارئ مع قصد المنشئ مهما بلغ الناقد من ملكة نقدية وقدرة على الفهم والتأويل قد لا يحدث تطابق بين قصد الذات المبدعة والذات الناقدة، بينما تقف قصدية النص بينهما، وقد حاول الدكتور عبدالله الغذامي توضيح ذلك في كتابه (الكتابة ضد الكتابة)، عندما مثل بقول غازي القصيبي في قصيدته (أغنية في ليل استوائي): (وإن سألوك فقولي إنه القمر)، فسر الناقد قصد الشاعر بأن الضمير في (إنه) يعود على الرجل فالرجل هو القمر، ولكن غازي القصيبي عارض هذا التأويل وقال إنه يقصد أن السبب في الحالة الشعورية التي غمرت المرأة هو القمر[٧٦]، فالرموز من أهم العوامل التي توسع الهوة بين مقصد الشاعر وبين ما يقوله النص وبين فهم القارئ أو المتلقي، نظرًا لتعدد التأويلات التي يشير إليها رمز واحد، مع تعدد القراء وتعاقبهم على النص، وتنوع مستويات القراء الثقافية قد تنتج مع ذلك كله عشرات القراءات والتي قد تتعارض جميعها مع مقاصد المبدع وقد تتلاقى معها، كما رأينا في بنية قصيدة المعري وكيف تحققت قصديتها.

الخاتمة:

امتاز المبنى في دالية المعري بوضوح القصد، فهو اختار تجربة فقد صديقه ورثائه له لينقل رؤيته وموقفه في الحياة، والحديث عن عبثية مظاهرها وغرابة التمسك ببريقها ومادياتها، وهي دار الفناء التي بعدها إما شقاء وإما رشاد، صاغ تلك المبادئ في جلاء وتناغم بين البنية والدلالات في داليته محققًا القصدية عن طريق الاستراتيجيات النصية التقليدية والأنماط الشكلية السائدة في عصره مع الانزياح الأسلوبي والعدول في توظيف المعاني والدلالات داخل كل بنية تكون منها النص وتشكل، صاغ المعري مبادئه في جلاء يعكس القصد ويمثله ويجسده تجسيدًا صادقًا، فخرج نصه الشعري الخالد كلًا متماسكًا رصينًا يفضي بعضه إلى بعض، خيوطه منسوجة بعناية وصدق يصلح لكل زمان ومكان.

المعري يدعو القارئ والمتلقي لقصيدته للتفاعل معه ومشاركته التجربة، حتى ينتاب القارئ للدالية شعور بمدى براعة وإبداع المعري فتقول مع صياغة كل بيت (هو ذاك)، تقرأ (تعب كلها الحياة)، فتقول بلى ما الحياة إلا تعب وكبد، تقرأ (رب لحد... ضاحك من تزاحم الأضداد فتقول قد كان، تقرأ (أين القبور من عهد عاد) فتتساءل مسرعًا: أين ذهبت كل تلك القبور عبر الأزمان؟ ثم تقرأ (خفف الوطء) فإذا بك تخفف الوطء سائرًا.

شكلت بنية الإيقاع ومكوناتها في القصيدة نسقًا إيقاعيًا تقليديًا لم يخرج عن السائد في الشعر العربي في أي من مظاهره، ولم يعكس قصدية الشاعر، بل لم يرتبط ببناء الدلالة في القصيدة.

سخر المعري الحقول الدلالية وحشدها لمعالجة قضايا الوجود ونقل تجربته من الحياة وموقفه من الموت، وقد شكلت الألفاظ في معجمه قالبًا ملائمًا لتجارب الذات الشاعرة التي أراد مشاركتها مع الذات المتلقية.

بنيـة التقـديم والتـأخير عكسـت حـرص المعـري علـى التشـديد علـى خطـاب الإنسانية ومحاولة دعوة الإنسان لليقظة والتنبه إلى المصير المحتوم.

اتضـح فـي توظيـف البنيـة البلاغيـة عند المعري أن الشـعر يبنـى علـى المجـاز والرمـوز والانزيـاح والبعـد عـن المـألوف، مـع قـرب مأخـذ الصـور البيـاني عنـده والتـي عكست المقاصد بقَدَر.

تبقى النصـوص الشـعرية مفتوحـة علـى تـأويلات وقراءات متعددة طالمـا اكتنفها الغموض وأحـاط بهـا، ولاسيما النصـوص الفلسـفية التـي تغوص فـي أعمـاق النفس مثل الدالية هنا.

استطاع المعري أن يصل بالتفاعل بين النص والمتلقي إلـى الاندماج والتوحد، أدرك هو معانيه وتوحد مع بنيات نصه وصاغ قصده فيها وعكس معانيه علـى مبناها، حتـى توحـدنا مـع رؤيتـه فـي نصـه، وارتـبط وضـوح المبنـى وإحكـام صـياغته بوصـول المعنـى ورسوخ فهمـه وتأويلـه، مـع تعاقـب القراءات علـى داليـة المعري، صـارت أيقونـة شعرية فكريـة وفلسفية عاشت حياة جديدة متجددة فـي كل عصـر ومـع كل إعادة قراءة يكون المبنى فيها مرآة للمعنى.

الهوامش

(١) القصدية التداولية مقاربة وتطبيق، قراءة في نماذج من شعر الأخضر بركة، وسام مرزوق مجلة فصل الخطاب، المجلد السادس ع١ مارس ٢٠١٨، صـ٢٤٨.

(٢) النص المفتوح والنص المغلق، محمد عبد المطلب، مجلة الأدباء / ع٢ يوليو ٢٠٠٦، صـ ٥،٦.

(٣) استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهري، مقاربة لغوية تداولية، ط١ دار الكتب الوطنية بنغازي ليبيا ٢٠٠٤ م، صـ ١٨٠.

(٤) تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمدعبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٨٤، ٤٤٢/١.

(٥) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي مادة (قصد): ٥٤/٥.

(٦) الفروق في اللغة:أبو هلال العسكري تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، دار الآفاق الجديدة، بيروت – لبنان ط٤، ١٩٨٠ م، صـ ٢٠٥.

(٧) لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري الإفريقي، القاهرة، الدار المصرية للنشر: ٣/ ٣٥٤.

(٨) الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي، دار الكتب العلمية – بيروت –لبنان د.ط د. ت ٣/ ١٧٣.

(٩) التداولية عند العلماء العرب، مسعود صحراوي، دار الطليعة – بيروت لبنان، ط١، ٢٠٠٥م، ص٢٠١.

(١٠) البيان والتبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ١١٦/١.

(١١) السابق ١٣٨/١، ١٣٩.

(١٢) سر الفصاحة، عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي، تح: إبراهيم شمس الدين، بيروت، ط١، ٢٠١٠ م، صـ٦٨.

(١٣) ينظر كل من: المفهوم الفينومينولوجي للنظرية القصدية عند هوسرل، د. محمد فرحة مجلة جامعة تشرين، مج ١/ع١، ٢٠٠٩، ٩٥، وفلسفة العقل دراسة في فلسفة سيرل: صلاح إسماعيل، دار قباء، القاهرة – مصر، ٢٠٠٧م، صـ ١٦٩.

(١٤) الفينومينولوجيا عند هوسرل: سماح رافع، دار الشؤون الثقافية، بغداد – العراق، ط١، ١٩٩١ م، صـ ٤٧.

(١٥) النص والخطاب والإجراء دي بوجراند، صـ٦٤. ترجمة تمام حسان ط١ القاهرة عالم الكتب ١٩٩٨، صـ ٦٤.

(١٦) ينظر الظاهراتية وفلسفة اللغة تطور مباحث الدلالة في الفلسفة النمساوية، د.عز العرب لحكيم بناني، صـ ٥٦.

(١٧) المفهوم الفينومينولوجي للنظرية القصدية عند هوسرل ٩٥.

(١٨) السابق صـ ٩٤.

(١٩) فلسفة العقل،دراسة في فلسفة سيرل، صـ٢٢٩.

(٢٠) ينظر المرجع السابق صـ٤١ وما بعدها.

(٢١) السابق صـ ١٠٣.

(٢٢) الفينومينولوجيا عند هوسرل، سماح رافع ٤٧ صـ.

(٢٣) لسانيات النص النظرية والتطبيق، مقامات الهمذاني أنموذجًا، ليندة قياس، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة ٢٠٠٩م، صـ ٢١.

(٢٤) القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحمداني المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط١ ٢٠٠٣، صـ١٠٥.

(٢٥) السابق صـ ٤٨.

(٢٦) من تاريخ الأدب العربي: طه حسين، المجلد الثالث، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان ١٩٨٠.

(٢٧) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٨٨م، صـ ١٦.

(٢٨) للتفصيل ينظر: علاقة الوزن الشعري بالمعنى بين الانفعال والتجربة د. عبدالرازق بعلي، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظري والتطبيقية، مج ٣ / ع٢، ٢٠٢٠ م، صـ ١٠٨– صـ ١٢٤.

(٢٩) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، صـ٢٤ نقلًا عن شبكة الألوكة المكتبة الإلكترونية https://www.alukah.net/library/0/123524

(٣٠) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، صـ ٤٩، ٥٠.

(٣١) كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٩٥٢م. صـ ١٢٨.

(٣٢) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم دار العربي للنشر التوزيع، القاهرة، مصر ٢٠٠٠م، صـ ١٦٩.

(٣٣) موسيقى الشعر صـ ١٧٧ و ١٧٨.

(٣٤) رماد الشعر صـ ٣٣٢.

(٣٥) رؤية العالم عند المعري، قراءة أسلوبية لداليته: رائد جميل عكاشة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع٥ يناير ٢٠١١، صـ٤٧.

(٣٦) سقط الزند، أبو العلاء المعري دار صادر للطباعة والنشر، بيروت –لبنان، ط١ ١٩٥٧ن ص_٧ وما بعدها.

(٣٧) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: (مدخل لغوي أسلوبي)، د. محمد العبد، دار المعارف، القاهرة، ط، ١٩٨٨م، ص٤٢.

(٣٨) السابق نفس الصفحة.

(٣٩) العمدة لابن رشيق الجزء الأول ص١٧٤.

(٤٠) انظر فن القافية قضايا وبحوث: د/ احمد محمد عبد الدايم، ص١٤٠ وما بعدها.

(٤١) التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، د.أحمد كشك، ط١ ١٩٨٩م، دار غريب، القاهرة، مصرصـ١١٥.

(٤٢) ينظر: التدوير في شعر الأعشى دراسة عروضية إحصائية تحليلية، عبدالرحمن ناصر السعيد، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد (٦٥)، أكتوبر ٢٠١٢م، ص٦٥

(٤٣) السابق صـ ٦٥

(٤٤) خصائص الخطاب الشعري عند المعري مقاربة أسلوبية لديوان سقط الزند، هدروق لخضر، رسالة دكتوراه، الجمهورية الجزائرية جامعة جبلالي اليابس، د.ت، صـ ٩٣.

(٤٥) قضايا الشعرالمعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥، صـ٢٤٢.

(٤٦) الصاحبي في فقه اللغة: أحمد بن فارس ، تحقيق، عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف – بيروت لبنان ط١، ١٩٩٣من صـ ٢.

(٤٧) لغة الشعر عند المعري، زعير غازي زاهد عالم الكتب، بيروت، لبنان ط١، ١٩٨٦، صـ ٨١.

(٤٨) فنون بلاغية، أحمد مطلوب دار البحوث العلمية ١٩٧٥م، صـ٢٣٦.

(٤٩) أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد الفاضلي، ط١، المكتبة العصرية ٢٠٠٣ هـ صـ١٧.

(٥٠) ومواضع الجناس الناقص في القصيدة:

٤- عهد – عاد

١٠- أحسا – آنسا

١٧- اسعدن وعدن – اسعاد

٢٢- قصد – اقتصاد

٢٤- شدن – يشده

٣١- ودعا – الوداع

٣٦ – الحزين – الحزن

٣٩- غدر – در

٤٥- هجد الهجاد

٤٩- أراد- المراد

٥٢- اذهبا – ذاهبين

٥٩- أرو – ري

٦٠- بيت – تبتني

(٥١) أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني، ص١٠.

(٥٢) نحو بلاغة جديدة محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، مكتبة غريب ص: ١٦١.

(٥٣) أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني صـ ١٥.

(٥٤) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني صـ ٩٢.

(٥٥) دلائل الإعجاز صـ ١٢.

(٥٦) الخصائص، ابن جني، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٣م، ج١، صـ٧٢.

(٥٧) الأدب وخطاب النقد، عبدالسلام المسدي، دار الكتاب الجديد، بنغازي –ليبيا، ط١، ٢٠٠٤، صـ١٠٨.

(٥٨) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي إبراهيم الفقي، دار قباء، القاهرة، دون تاريخ، ج١، صـ٤٩.

(٥٩) علم الدلالة: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٣، صـ٨٠.

(٦٠) البيان والتبيين: الجاحظ أبو عمرو بن بحر، تح عبدالسلام هارون الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، ٢٠٠٣م، ١٤٥/١.

(٦١) رسائل الجاحظ: الجاحظ ابو عمرو بن بحر، تح عبدالسلام هارون، كتبة الخانجي – القاهرة ن ١٩٦٤م، ٢٦٢/١.

(٦٢) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، حبيب بروين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، صـ ٥٣.

(٦٣) السابق، الصفحة نفسها.

(٦٤) الإنصاف والتحري: ابن العديم، ضمن تعريف القدماء، صـ ٥٦٩، نقلًا عن موقع

Internetarcheive
https://archive.org/details/AlInsafWaltaharri/page/n1/mode/2up

(٦٥) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب، ط١، صـ ٥٥.

(٦٦) الاتجاه النفسي في شعر أبي العلاء المعري، ضيف اله بن مريزيق السحيمي: حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق جامعة الأزهر، ع٣٧ مج ٢، ٢٠١٧ م، صـ ٨٦٥.

(٦٧) ينظر الديوان في الأدب والنقد: عباس محمود العقاد، إبراهيم عبدالقادر المازني، منشورات زارة الثقافة الأردنية، ٢٠١٤ م، صـ ٢٠.

(٦٨) ينظر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي – تامر سلوم، دار الحوار سوريا، ط١ ١٩٨٣، صـ ٣١٢.

(٦٩) دلائل الإعجاز صـ ٢٨٠.

(٧٠) رؤية العالم عند المعري: قراءة أسلوبية لداليته، رائد جميل عكاشة مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع٥، يناير ٢٠١١ م، صـ ٥٠.

(٧١) استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، صـ ٤٧.

(٧٢) البيان في روائع القرآن، تمام حسان، ١٣٢/٢،

(٧٣) الأسس الجمالية في النقد العربي – د. عز الدين إسماعيل – ط دار الفكر العربي – بيروت – لبنان ١٩٧٤م، صـ٣٥٣، ٣٥٤.

(٧٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي – دز صلاح فضل – دار الأنجلو المصرية د.ت د. ط، صـ ٨٣.

(٧٥) السياق وأثره في المعنى، د. المهدي إبراهيم الغويل، أكاديمية الفكر الجماهيري – بنغازي ليبيا ط ٢٠١١ م . صـ ٨٥.

(٧٦) ينظر الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب بيروت، ط١، ١٩٩١ م، صـ٨١ وما بعدها.

قائمة المصادر والمراجع

١- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: (مدخل لغوي أسلوبي)، د.محمد العبد، دار المعارف، القاهرة، ط، ١٩٨٨.

٢- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم دار العربي للنشر التوزيع، القاهرة، مصر ٢٠٠٠م.

٣- الاتجاه النفسي في شعر أبي العلاء المعري، ضيف اله بن مريزيق السحيمي: حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق جامعة الأزهر، ع٣٧ مج ٢، ٢٠١٧ م.

٤- الأدب وخطاب النقد، عبدالسلام المسدي، دار الكتاب الجديد، بنغازي – ليبيا، ط١، ٢٠٠٤.

٥- استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهري، مقاربة لغوية تداولية، ط١ دار الكتب الوطنية بنغازي ليبيا ٢٠٠٤ م.

٦- أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد الفاضلي، ط١، المكتبة العصرية ٢٠٠٣ م.

٧- الأسس الجمالية في النقد العربي – د. عز الدين إسماعيل – ط دار الفكر العربي – بيروت – لبنان ١٩٧٤م.

٨- الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي، دار الكتب العلمية – بيروت –لبنان د.ط د. ت.

٩- الفروق في اللغة:أبو هلال العسكري تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، دار الآفاق الجديدة، بيروت –لبنان ط٤، ١٩٨٠ م.

١٠- الإنصاف والتحري: ابن العديم، ضمن تعريف القدماء، صـ ٥٦٩، نقلًا عن موقع

Internetarcheive
https://archive.org/details/AlInsafWaltaharri/page/n1/mode/2up

١١- انظر فن القافية قضايا وبحوث: د/ احمد محمد عبد الدايم.

١٢- البيان في روائع القرآن، تمام حسان.

١٣- البيان والتبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة.

١٤- البيان والتبيين: الجاحظ أبو عمرو بن بحر، تح عبدالسلام هارون الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، ٢٠٠٣م.

١٥- تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري ، تحقيق: أحمدعبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٨٤.

١٦- التداولية عند العلماء العرب، مسعود صحراوي، دار الطليعة – بيروت لبنان، ط١، ٢٠٠٥ م.

١٧- التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، د.أحمد كشك، ط١ ١٩٨٩م، دار غريب، القاهرة، مصر.

١٨- التدوير في شعر الأعشى دراسة عروضية إحصائية تحليلية، عبدالرحمن ناصر السعيد، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد (٦٥)، أكتوبر ٢٠١٢م.

١٩- تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، حبيب بروين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.

٢٠- الخصائص، ابن جني، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٣م، ج١.

٢١- خصائص الخطاب الشعري عند المعري مقاربة أسلوبية لديوان سقط الزند، هدروق لخضر، رسالة دكتوراه، الجمهورية الجزائرية جامعة جبلالي اليابس، د.ت.

٢٢- دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني.

٢٣- الديوان في الأدب والنقد: عباس محمود العقاد، إبراهيم عبدالقادر المازني، منشورات زارة الثقافة الأردنية، ٢٠١٤ م.

٢٤- رسائل الجاحظ: الجاحظ ابو عمرو بن بحر، تح عبدالسلام هارون، كتبة الخانجي – القاهرة ن ١٩٦٤م.

٢٥- رؤية العالم عند المعري: قراءة أسلوبية لداليته، رائد جميل عكاشة مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع٥، يناير ٢٠١١ م.

٢٦- رؤية العالم عند المعري، قراءة أسلوبية لداليته: رائد جميل عكاشة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع٥ يناير ٢٠١١.

٢٧- سر الفصاحة، عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي، تح: إبراهيم شمس الدين، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.

٢٨- سقط الزند، أبو العلاء المعري دار صادر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط١ ١٩٥٧.

٢٩- السياق وأثره في المعنى، د. المهدي إبراهيم الغويل، أكاديمية الفكر الجماهيري – بنغازي ليبيا ط ٢٠١١ م . صـ ٨٥.

٣٠- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش.

٣١- الصاحبي في فقه اللغة: أحمد بن فارس ، تحقيق، عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف – بيروت لبنان ط١، ١٩٩٣.

٣٢- الظاهراتية وفلسفة اللغة تطور مباحث الدلالة في الفلسفة النمساوية، د.عز العرب لحكيم بناني.

٣٣- علاقة الوزن الشعري بالمعنى بين الانفعال والتجربة د. عبدالرازق بعلي، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظري والتطبيقية، مج ٣ / ع٢، ٢٠٢٠ م.

٣٤- علم الدلالة:أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٣.

٣٥- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي إبراهيم الفقي، دار قباء، القاهرة، دون تاريخ، ج١.

٣٦- العمدة لابن رشيق الجزء الأول.

٣٧- العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي مادة (قصد).

٣٨- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، صـ٢٤ نقلًا عن شبكة الألوكة المكتبة الإلكترونية https://www.alukah.net/library/0/123524

٣٩- فلسفة العقل دراسة في فلسفة سيرل: صلاح إسماعيل، دار قباء، القاهرة – مصر، ٢٠٠٧م.

٤٠- فلسفة العقل، دراسة في فلسفة سيرل.

٤١- فنون بلاغية، أحمد مطلوب دار البحوث العلمية ١٩٧٥م.

٤٢- الفينومينولوجيا عند هوسرل: سماح رافع، دار الشؤون الثقافية، بغداد – العراق، ط١، ١٩٩١ م.

٤٣- الفينومينولوجيا عند هوسرل، سماح رافع.

٤٤- القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحمداني المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط١ ٢٠٠٣.

٤٥- القصدية التداولية مقاربة وتطبيق، قراءة في نماذج من شعر الأخضر بركة، وسام مرزوق مجلة فصل الخطاب، المجلد السادس ع١ مارس ٢٠١٨.

٤٦- قضايا الشعرالمعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥.

٤٧- كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٩٥٢م. صـ ١٢٨.

٤٨- الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٤٩- لسان العرب، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري الإفريقي، القاهرة، الدار المصرية للنشر.

٥٠- لسانيات النص النظرية والتطبيق، مقامات الهمذاني أنموذجًا، ليندة قياس، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة٢٠٠٩م.

٥١- لغة الشعر عند المعري، زعير غازي زاهد عالم الكتب، بيروت، لبنان ط١، ١٩٨٦.

٥٢- المفهوم الفينومينولوجي للنظرية القصدية عند هوسرل.

٥٣- المفهوم الفينومينولوجي للنظرية القصدية عند هوسرل، د. محمد فرحة مجلة جامعة تشرين، مج ١/ع١، ٢٠٠٩.

٥٤- من تاريخ الأدب العربي: طه حسين، المجلد الثالث، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان ١٩٨٠.

٥٥- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

٥٦- نحو بلاغة جديدة محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، مكتبة غريب د.ت، د.ط.

٥٧- النص المفتوح والنص المغلق، محمد عبد المطلب، مجلة الأدباء / ع٢ يوليو ٢٠٠٦.

٥٨- النص والخطاب والإجراء دي بوجراند، صـ٦٤. ترجمة تمام حسان ط١ القاهرة عالم الكتب ١٩٩٨.

٥٩- نظرية البنائية في النقد الأدبي – د. صلاح فضل – دار الأنجلو المصرية د.ت د. ط.

٦٠- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي – تامر سلوم، دار الحوار سوريا، ط١ ١٩٨٣.

٦١- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب، ط١. د.ت.