قراءة تحليلية في نصّ شعري ضمن معطيات علم لغة النّص

باسم يونس البديرات

أستاذ مساعد، قسم التربية، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الحصن، الإمارات العربية المتحدة

الملخص

لم تعد قراءة النصّ قائمة على أساس البنى المفردة على مستوى الكلمة أو الجملة، وإنّما أصبح يُنظر إلى النّص على أنّه منظومة محكمة البناء والإنشاء، مسكوكة بصورة متماسكة من الألفاظ والمعاني؛ وهذا الأمر أصبح مدعاة للبحث عن علم يجمع في جنباته مختلف الامتزاجات والتداخلات للوصول إلى كل متكامل في النصوص على جميع أنواعها، وهو المعنى الكلّي والعميق، فالتكامليّة في النصّ لا بدّ لها من طريقة للوصول إليها؛ بمعنى ضرورة دراسة الأدب من الداخل. ولعلّ ما سبق كان سبباً في بروز مناهج جديدة في التحليل اللغوي، ونشوء طرائق جديدة في تناول النصوص، وكشف كنهها. فكان ذلك سبباً في ظهور علم لغة النّص. وفي هذه الدراسة سيقوم الباحث بتطبيق بعض أدوات علم لغة النص للوصول إلى البنى العميقة للنّص الذي بين أيدينا، ومدى تحقيقها لعنصري الاتساق والانسجام له. واختارت الدراسة بعض هذه الأدوات، منها: إحالات الضمائر، ومفاتيح النَّص (سيميائيّة المفردات)، والشكل وإحالاته، ويشمل: العنوان، والإيقاع (الخارجي والداخلي للنص)، والحذف – الفراغات.

مقدمة

إنّ الهدف الأساس لأيّ لغة من اللغات هو توصيل المعاني بصورة واضحة[1]. فالتفاهم بين أبناء اللغة يقتضي وصولها بصورة جليّة مُفْصِحة بنفسها عن معانيها. وعلى هذا الأساس صاغ النحاة الأوائل قواعدهم اللغويّة؛ فالكلام عندهم "ما يحْسن السكوت عليه، وفيه تمام المعنى"[2] ويتأكّد هذا المعنى بصورة واضحة إذا ما علمنا أنّ اللغة وإن كانت تغلب عليها سمة الصوتيّة، فهي في عُرف اللغويين "أصوات يُعبّر بها كلّ قوم"[3]، إلا أنّ هذه الأصوات "لا تكون لغويّة إلا إذا كان لها دورٌ في حمل المعنى"[4].

ولتحقق اللغة غايتها في إيصال المعاني فإنّها تخضع لنظام معين في ترتيب كلماتها، وتكوين جملها، فإذا اختلَّ هذا النظام فلن يحقق الكلام الغرض والإفهام، وإذا رُتّبت ونُظّمت ضمن نسق لغوي مُعيّن سَرَتْ فيها الحياة وعبّرتْ عن مكنونات الفكر وما يدور في الأذهان؛ "لأنّ اللغة في ماهيتها ليست إلا نَظْماً من الكلمات التي ارتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً تحتمه قوانين معينة لها"[5].

ولأهميّة اللغة في التواصل البشري، فقد نالت حظّاً وافراً من العناية منذ فجر التاريخ، على أيدي الفلاسفة والمناطقة، وتناولها علماء العربيّة القدماء بالبحث والتفصيل، واستمرّ البحث حول اللغة الإنسانيّة في العصر الحديث، وظهرت نظريات متعددة حول اللغة البشريّة ونشأتها، إلّا أنّها تكاد تُجمع جميعها على أنّ اللغة وسيلة الإنسان للتواصل وفهم الآخر، وأداة فاعلة في "اكتشاف المعنى عن طريق فعلي القراءة والتأويل"[6].

فوظائف اللغة لا تقتصر على جانب التواصل الاجتماعي في المعنى الضيق، بل تتجاوزها إلى التعبير عن مكنونات الفرد ومشاعره وأحاسيسه من خلال الأدب بفنونه المختلفة. فالأديب يوظّف اللغة من خلال استخدامها أداة يحقق من خلالها أدبيته بالتعبير عما يجول في خاطره من انعكاسات للواقع، وبنفس الوقت تكون اللغة وسيلته لإيصال رؤيته إلى من هم حوله. بمعنى آخر

فإنّ "الأديب عضو في مجتمع منغمس في وضع اجتماعي معين ويتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة، كما أنه يخاطب جمهوراً مهماً كان افتراضياً" [7].

فاللغة - بناء على طبيعتها ووظيفتها - ليست شيئاً مقنناً من حيث استعمالها الأدبي، وإنَّما هي اختيارات حرَّة يتحرك من خلالها وبها الأديب؛ بحيث يكون اختياره مؤدياً إلى الكشف عن تجربة خاصة ذات اتجاهين متقابلين: أحدهما يذهب من الذهن إلى الأشياء الواقعية، والآخر من الأشياء الواقعية إلى الذهن. وفهم النص - شعراً أم نثراً - يتوقف على الإدراك الجيد لهذه الحركة المزدوجة التي تَؤُوْل في النهاية أيضاً إلى ما نسميه بالشكل والمحتوى[8].

واللغة كذلك هي الظاهرة الشكليّة ينطلق منها المحلِّل (المتلقي) لكشف ماهيّة النّص وطبيعته ووظيفته؛ بمعنى أنّها تتيح لنا "أن نتعرّف على الأدب الذي لا يتحقق إلا بها وفيها" [9]. ولا يمكن للمحلّل تحقيق غايته في تعرّف الأدب إلا من خلال فعل القراءة. ولمّا كانت القراءة فعلاً عقلياً، فهذ أمر يقتضي بالضرورة أن يكون تفسير المقروء أو تأويله، انعكاساً صادقاً لتفكير القارئ وميوله؛ لأنّه لا يمكن الفصل بين القارئ وذاته ومعاشه. وانطلاقاً مما سبق فقد آمن الكثير من النقاد المحدثين بفكرة وجود مبدعين اثنين للنّص، بمعنى أنّ عمليّة إنتاج النصوص تمر بمرحلتين متتاليتين، المرحلة الأولى إنتاج النصّ من المبدع (الأساس)، والمرحلة الثانية من مراحل الإنتاج تتمثّل في إعادة توجيه النص من القارئ بما ينسجم مع ثقافته وميوله ورؤيته للحياة. فالقارئ عند (رولان بارت) وغيره هو من "يُعيد إنتاج النصّ وكتابته" [10].

فالقراءة - إذاً - مسألة ليست اعتباطيّة، وإنّما هي أمر ذو مغزى ومبرر؛ كأن يكون المتعة أو المعلومة أو غيرها، ولا يمكن للقارئ أن يحقق هذه أو تلك إلا إذا استطاع أن يصل إلى المعاني المضمّنة في النصوص؛ ولذا فقد نال المعنى والدلالات التي يمكن أن تنجم عنه اهتماماً بارزاً منذ عهد النحاة الأوائل، فقد تنبّهوا إلى أهمية المعنى في الكلام، وأدركوا أنَّ التغيير الذي يحدث في أيّ تركيب ما هو إلّا لصالح المعنى؛ بمعنى أن اهتمامهم لم يقتصر على الشكل

الخارجي للتركيب من حيث الإعراب فحسب، وإنما اهتموا بالتركيب وبالمعنى الذي يمكن أنْ ينجم عنه، يقول سيبويه (180هـ): "وليس شيء مما يضطر إليه العرب إلّا وهم يحاولون به وجهاً من المعنى"[11]. وعقد ابن جني (392هـ) باباً في كتابه الخصائص تحت عنوان "في الردّ على من ادَّعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني"، بيّن من خلاله أنَّ العرب والنحاة لم يغفلوا المعنى، وإنَّما أدركوا أهميته، وأعلوا من شأنه، يقول في ذلك: "فإنَّ العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها، وتهذبها، وتراعيها، وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة، وبالخطب أخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها، وتتكلف استمرارها، فإنَّ المعاني أقوى عندها، وأكرم عليها، وأفخم قدراً في نفوسها"[12].

وللوصول إلى هذه المعاني – المُضمّنة في النصوص على اختلافها – لا بدّ للقارئ من تجاوز الحدود الضيقة للمفردات أو حتّى الجمل، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا على مستوى التركيب بأكمله، وهو ما راعاه البلاغيون العرب بصورة جليّة في بيانهم كيفية معالجة التراكيب، مراعين جانب المعنى بشكل كبير. وأبرز من التفت إلى هذا الجانب وأولاه عناية فائقة هو عبد القاهر الجرجاني (471هـ)، الذي أخرج نظريتهُ (النظم) معتمداً على علم النحو. فقد شبّه نظم الكلام وترتيب الكلمات بنظم اللؤلؤ والجوهر معتمداً على الذوق من جهة وعلى العقل من جهة أخرى[13]. فالعمل الأدبي عند الجرجاني لا يمكن فيه الفصل بين الشكل والمضمون، ولا يمكن النظر فيه إلى كلّ جزئيّة بصورة منفصلة بذاتها، لكن ينبغي النظر للعمل الأدبي على أنّه جديلة واحدة مضفورة من الألفاظ والمعاني، توصل إلى الآخرين قصديّة المبدع من معان بصورة بلاغيّة بارعة. فقد جاء عنده في تفسير "النظم" وأسراره ودقائقه ما يوحي إلى مذهبه ومقصده من ذلك بقوله: "واعلم أن ههنا: أسراراً ودقائقَ، لا يُمكن بَيانُها إلَّا بَعْد أن تقدم جملةً منَ القول في (النَّظم) وفي تفسيرهِ والمُراد منه، وأيِّ شيءٍ هو؟ وما محصولُه ومحصولُ الفضيلةِ فيه؟"[14].

ولعلّنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إنّ ما كان عند الجرجاني من أسرار النظم والسبك، كان النواة الأولى للكثير من النظريات الحديثة في دراسة اللغة

وتغيّر مسارها، بداية من دي سويسير في بدايات القرن العشرين، وانطلاقاً إلى عهد تشومسكي وغيرهما ممن عنوا بهذا المجال، وعدّوا المعنى هو الأساس، وركّزوا على ضرورة خضوع التركيب اللغوي لطريقة انتظام معيّنة لتوصيل المعاني[15].

وكان من ثمرات هذه الجهود وتلاقيها أنْ برز علم موحّد يجمع في طياته مجمل الآراء التي تناولتها البحوث السابقة، وهو علم لغة النصّ. مع ضرورة الإقرار بأنّ الفارق بين العِلْمَين (علم البلاغة، وعلم لغة النص) يَكْمن في أنّ الأول يركّز على كيفيّة صوغ المعاني والتعبير عنها بالدرجة الأولى، في حين أنّ علم لغة النص يركّز على كيفيّة الوصول إلى المعاني المتضمنة في البنى الصغيرة على مستوى الجملة صعوداً إلى المستوى التركيبي على مستوى الخطاب أو النّص، وفي ذلك يستعين بجميع المصاحبات اللغويّة داخل النص وخارجه للوصول إلى تلك المعاني[16].

وستحاول الدراسة الاستعانة ببعض أدوات علم لغة النّص لدراسة نصّ شعري بعنوان (مقام الهوى)[17] للشاعر عبد الله رضوان، وبيان كيفيّة عمل هذه الأدوات في سبر أغوار النّص وكشف معانيه المعمّقة. وقد جاءت الدراسة موزعة على محورين؛ الأول: النظري، والثاني: التطبيقي. ومتخذة من الوصف والتحليل منهجاً لها.

أولاً - الإطار النظري

يُعدّ علم لغة النص ثورة انطلاقة من حيث تطوّر الدرس اللغوي بتجاوزه حدود الجملة الضيقة إلى جميع آفاق النص وما يحيط به؛ فيدرس النّص باعتباره الوحدة اللغويّة الكبرى، ويبيّن جوانب عديدة فيه، منها التماسك والترابط، ووسائله، وأنواعه، والإحالات أو المرجعيّة بأنواعها المختلفة، والسياق النصّي ودور المشاركين في النصّ عند إنتاجه، وتلقيه سواء كان منطوقاً أو مكتوباً.

وهو علم بِكْر، برز في النصف الثاني من القرن المنصرم؛ نتيجة لتلاقح مجموعة من الثقافات المختلفة. وتشكّل بصورة تدريجيّة في النصف الثاني من

الستينيات والنصف الأول من السبعينيات من القرن الماضي، وهو علم بدأ يتطوّر تطوراً ملموساً، وأصبح يشارك مشاركة فاعلة مع العلوم اللغويّة الأخرى، فكان له النصيب الوافر في استمرار تطوّر علم اللغة[18].

وربّما كان لحداثة علم لغة النص – حاله حال العلوم الأخرى – أثرٌ بارز في عدم استقرار مسمياته أو حتّى مفهومه بصورة واضحة، فمن حيث التسميات نجد: نحو النّص، وعلم اللغة النّصي، وعلم النّص، ونظريّة النص، وأجروميّة النص، ولسانيات النص، ولغويات النص، وغيرها من التسميات التي رافقته. يقول براند شبلنر: "إنّ ما يُرْمز له بنحو النصّ أو بعلم اللغة النصي أو بنظريّة النص، أو بعلم النص، وذلك بناء على وجهات النظر المختلفة ينبغي النظر إلى هذه الفروع على أنّها علوم شاملة؛ حيث تتضمّن علم اللغة والدراسات الأسلوبيّة، والمنهج العلمي، والبحث الاتصالي، ونظريّة التعامل اللغوي، والدراسات الأدبيّة"[19]. وهذا الأمر يشكّل إشارة واضحة لدى كثير من الباحثين أنّ هذا العلم الحديث في حالة حركة مستمرة منذ وجوده؛ "ليرسم لنفسه طريقاً واضحاً مرتبطاً بالنصّ الذي حيّر الكثيرين في تأطير مفهومه بأطر واضحة المعالم، ومن ثم تحديد سماته الجوهريّة"[20].

ومما يمكن ملاحظته على علم لغة النّص أنّه علم متداخل الاختصاصات والمعارف، وقد أشار (فان دايك) إلى ذلك بقوله[21]: إنّ علم لغة النص علم جديد متداخل الاختصاصات. وقد سُمّي في المجال اللغوي الفرنسي بـ(علم النص)، وفي الإنجليزي سمّي بـ(تحليل الخطاب). وهو يُشير إلى ارتباطه بمصطلحي: (تحليل النص)، و(وتفسير النص). وقد كانت العناية – في الغالب – موجهة إلى الوصف المادي للنصوص الأدبيّة بوجه خاص، غيّر أنّ علم النص قد وسّع دائرته في دراسة النصوص، فأصبح أكثر شموليّة. فهو يتعلق من جهة بكلّ أشكال النص الممكنة، وبالسياقات المختلفة المرتبطة بها، ومن جهة أخرى يُعنى بمناهج نظريّة ووصفيّة وتطبيقيّة. وعند ظهوره ارتبط بمشكلات تُعالَج في علوم أخرى للبحث، وبخاصّة في علم اللغة العام، وفي علم الأدب وعلم الأسلوب، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الاتصال الجماهيري.

وهذا الأمر يُفضي بالقارئ إلى درجة عليا من التغلغل الواعي المستقل في كيان النّص[22]. فمع أنّ البحث النّصي يتحقق على مستويات ثلاثة أساسية، وهي: المستوى النحوي، والمستوى الدلالي، والمستوى التداولي. فإنّه استطاع أنْ يجمع بين عناصر لغويّة وعناصر غير لغوية لتفسير الخطاب أو النَّص تفسيراً إبداعياً[23].

وفيما سبق ذكره فيه دلالة واضحة كلّ الوضوح على صلة هذا العلم بمختلف علوم اللغة بشكل عام والأدبيّة منها بصورة خاصّة، مما كان سبباً في أنّ ذهب بعض الباحثين أمثال (فان دايك) إلى أنّ هذا العلم هو امتداد لعلوم البلاغة العربية، أو "السابقة التاريخيّة لعلم البلاغة" كما يسميها[24]. مع أنّهما، أي: (علم البلاغة وعلم لغة النّص) يختلفان في المنهج والأدوات والتحليل والأهداف، كما أسلفنا.

أمّا من حيث مفهوم علم لغة النص فتكاد تُجمِع البحوث والدراسات التي تناولته على أنّه فرع من فروع علم اللغة يدرس النصوص بنوعيها (المكتوبة والمنطوقة)؛ لتبيان الطرائق التي تتضام بها أجزاء النص؛ ليصل بصورة واضحة تخبر عن الكلّ المفيد. في حين قد تختلف زوايا النظر إلى هذا الكل المفيد من متلقٍّ إلى آخر ضمن إطار يشوبه شيء من التوحّد، يعتمد فيه على الثقافة والمرجعيّة لديه. وعلى الرغم من ذلك نجد أنّ بعض الباحثين قد حصر اختصاص هذا العلم في جانب واحد من جوانب لغة النص، وسبيل ذلك ما نجده لدى (Nils)؛ فذهب إلى أنّ علم لغة النص يقتصر في دراسته وتناوله على الأدوات اللغويّة المؤديّة إلى التماسك النصي الشكلي والدلالي[25].

وذهب بعض اللغويين كذلك إلى أنّه فرع من فروع علم اللغة يدرس النّص باعتباره الوحدة اللغويّة الكبرى، ويبيّن جوانب عديدة فيه، منها التماسك والترابط، ووسائله، وأنواعه، والإحالات أو المرجعيّة بأنواعها المختلفة، والسياق النصّي ودور المشاركين في النصّ عند إنتاجه، وتلقيه سواء كان منطوقاً أو مكتوباً[26].

والخلاصة أنّ علم لغة النّص – على حداثته – استطاع أن يوسّع دائرته

البحثيّة ويُدخِل ضمن اهتماماته جوانب مختلفة في دراسته للنصوص اللغويّة على اختلافها من حيث تماسكها وأدوات اتساقها والانسجام فيها. كما أنّه لم يغفل دور المتلقي وثقافته وخلفيته عن المبدع في تأويل النّص والوصول إلى البنى العميقة. بمعنى أنّ هذا العلم استطاع أن يدرس النصوص بجميع أشكالها دراسة كليّة دون إغفال أي مستوى من مستوياتها اللغويّة.

ومن أبرز المسائل التي عني بها علم لغة النّص وسعى إليها بداية هي تحديد مفهوم دقيق للنص؛ لتعدد الأشكال النّصيّة ليس في صورها الكبرى، بل في صورها الصغرى الجزئية. فقد وسع كل من: (يشير جيفري) و(ومايكل شورت) مفهوم النّص ليشمل كل رسالة يستعمل فيها التواصل اللغوي على نوعيه: المنطوق والمكتوب[27]. ويعرّفه إيزنبرج بأنّه "متوالية متماسكة من الجمل"[28]. في حين ذهب بعض الباحثين إلى أنّ كلمة نص تُستخدم في علم اللغويات لتشير إلى أي فقرة مكتوبة أو منطوقة، مهما كان طولها، بشرط أن تكون وحدة متكاملة[29]. وتقرر لدى بعضهم أنّ النّص "هو كل جملة علائقيّة إحاليّة مكتفية بذاتها"[30]، بغض النظر عن حجمها الكلّي.

ويرى كذلك محمد حماسة أنّ ما يمكن أن نطلق عليه نصاً ينبغي أن يكون رسالة لغويّة تشغل حيزاً معيناً، وفيها من الترابط والتماسك ما يُمكن أن يشكّل سياقاً خاصاً بالنّص نفسه[31]. ولم يقصر كالماير مفهوم النّص على اللغة المنطوقة أو المكتوبة بل جعله يشمل الإشارات الاتصاليّة غير اللغويّة (لغة الجسد)[32].

وبعد العرض السابق لمفهوم النص عند بعض العلماء في هذا المجال نخلص إلى أنّ هذا المفهوم قد تأرجح تحديده الدقيق بين طبيعته ووظيفته التي يؤديها، وربمّا يعود سبب ذلك إلى أنّ النّص أصبح في المنظور المعاصر "حقيقة اجتماعيّة جوهريّة"[33]، لا تقتصر على النصوص الأدبية نثراً أو شعراً، وإنّما تتجاوزها إلى كل ما يتضمن دالاً ومدلولاً، سواء كان لفظاً (مكتوباً أو منطوقاً) أم علامة، مؤدياً الدلالة المفهومة والمقبولة في المجتمع؛ بمعنى النظرة إلى النصوص على أساس القيمة الاجتماعيّة التي تؤديها، دون الاقتصار على الجانب الجمالي أو الأسلوبي للنّص. وبغض النظر كذلك عن الحيّز الكمي الذي يشغله

النّص كتابة أو نطقاً، سواء مكوناً من كلمة واحدة أو أكثر، بشرط تحقق المعنى[34].

وانطلاقاً من تغيّر وجهة النظر إلى طبيعة النصّ ووظيفته بات من الضروري تحديد المعايير التي تمنح النّص سمة النّصيّة؛ ليحقق المعنى المنشود من جهة، ويخلق نوعاً من التوافق بين طرفي عمليّة الاتصال (المبدع والمتلقي). وهذه المعايير نوعان: تأسيسيّة وتنظيميّة. والمعيار التأسيسي الأول: الاتساق (cohesion)، أو الربط النحوي. وهو مفهوم دلالي يُحيل إلى العلاقات المعنويّة المتعالقة القائمة داخل النّص، التي تحدده كنصّ وتعين على فهمه، في حين يستحيل تأويل عنصر دون الاعتماد على العنصر الذي يُحيل عليه، ويشمل جميع الإجراءات المستعملة في توفير الترابط بين عناصر ظاهر النّص نحو: العبارات، والجمل، والروابط، والضمائر، والأدوات، والحذف، وغيرها[35].

أما المعيار التأسيسي الثاني للنّص فهو الانسجام (cohesiveness)، أو التماسك الدلالي. ويُقصد به العلاقات المنطقيّة التصورية التي تجعل النّص مترابطاً[36]. فالانسجام هو الأداة التي يمكن من خلالها الحكم على النّص بأنّه قابل للتأويل من أجل فهمه. فهو ينحى منحى دلالياً، في حين أنَّ الاتساق يعتمد على المستوى النّحوي وكذلك المعجمي مع عدم استغنائه عن المستوى الدلالي[37]. وبذلك يتحقق المعيار التأسيسي الثالث من معايير النّص، وهو القصد، أو هدف النّص. ويتوقّف على نجاح المبدع ومقدرته على إنتاج نص متماسك ومترابط، لكي يتمّ الوصول إلى هدف مرسوم في خطّة محددة.

والمعيار التأسيسيّ الرابع الذي يحقق للنّص سمة النصيّة ما يُسمّى بـ(مقبوليّة النّص)، بمعنى موقف المستقبل (القارئ) من النّص من حيث توفّر عناصر السبك والحبك[38]، التي تمكّنه من متابعة النّص وفهمه بما يتلاءم وثقافته وميوله؛ لأنّ القارئ في مقاربته للنّص لا يكون منعزلاً عن سياقه الحياتي. فهو في قراءته للنص يبحث عن معنىً حاضر، أو عن فهم يمكن أن يحقق له هدفه من القراءة[39]. ولا يمكن للنّص تحقيق هدف القارئ ما لم يكن مشتملاً على معيار تأسيسي آخر، وهو المعيار الخامس، ويُسمّى المقاميّة، وترتبط المقاميّة

بمناسبة النّص للموقف الاتصالي، وتشتمل على العوامل التي تجعل النّص ذا صلة بموقف حالي، أو بموقف قابل للاسترجاع[40].

وعمليّة إنتاج النص أو تأسيسه تتطلّب توافر قدر ليس يسيراً من الثقافة لدى المبدع، ومن هنا يبرز المعيار التأسيي السادس من معايير النّص - ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بثقافة المبدع - ويسمّى بالتناص، أو التعالق، ويتمثّل بعملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي أحياناً، وجلي أحياناً أخرى؛ "فالمبدع لا يحقق النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة"[41].

أما النوع الآخر من معايير النّص التي نالت عناية علم لغة النّص فهو ما يُسمّى بالمعايير التنظيميّة التي تُعين - كذلك - على تشكيل النص من جهة، ومقدرة المتلقي على قراءته والتفاعل معه من خلال فهم المعنى من جهة أخرى. ومنها: جودة النص، وتنجم عن استغلاله في الاتصال مع تحقيق أكبر مردود وأقل جهد بحيث تتوافر سهولة معالجة النّص. ومنها الفعاليّة؛ بمعنى شدّة وقع النّص وتأثيره في القارئ. ومنها الملاءمة؛ بمعنى مدى تناسب مقتضيات الموقف مع درجة انطباق معايير النصيّة على النّص المحلل[42].

وبهذه الطريقة فإنّ النص يمكن قراءته عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية التي تركّز على جميع مكوناته الصوتية ووحداته الدلالية، وبقراءة بنيويّة أيضاً تهتمّ بإبراز العلاقات الماثلة بين تلك المستويات المختلفة. ويعتقد الباحث أنّ الأدوات النصيّة التي اعتمدها في الدراسة - وسيرد تفصيلها فيما يلي - تُعين على سبر أغوار النّص موضوع الدراسة، وتحقق الهدف.

ثانياً - الإطار التطبيقي

أمَّا بالنسبة إلى النص الذي بين أيدينا فهو قصيدة بعنوان: (مقام الهوى) للشاعر عبد الله رضوان، وهو أحد نصوص ديوانه الموسوم بـ(مقام المليحة)[43]، وشكلت القصائد الغزلية أغلب نصوصه، ويضمّ أربع قصائد،

وهي: (مقام المنخَّل)، و(مقام الهوى)، و(مقام النّبع)، و(مقام الإطفاء)، إلا أنها تشكل نصاً واحداً يعبّر تعبيراً يكاد يكون موحداً عن قضية انشغال الشاعر وهواجسه التي بدت بارزة في مجموعات سابقة مثل: (مقام حبيبي) الصادر في عام 2003، و(كتاب السّيدة) الصادر في عام 1999، في تمركزها حول ظلال الذات والأنثى التي تشكل خطوطاً متشابكة لصورة تقع بين الحقيقة والوهم بحالة يكوّنها المبدع عبر اللغة وانزياحاتها المتنوعة تركيباً ومعنى.

وستقوم الدراسة بتناول النص في المستويات الثلاثة: النحوي، والدلالي، والتداولي للوصول إلى البنية العميقة التي شكّلت المعنى عند المبدع، والتي تختلف طرق الوصول إليها من قارئ إلى آخر. وقد اعتمدت الدراسة بعض الأدوات النّصيّة التي يمكن من خلالها الوصول إلى هذه البنية، وهي:

1 - إحالات الضمائر.

2 - مفاتيح النَّص (سيميائيّة المفردات).

3 - الشكل وإحالاته، ويشمل: العنوان، والإيقاعي (الخارجي والداخلي للنص)، والحذف - الفراغات.

ومسوّغ الاقتصار على هذه الأدوات النصيّة - دون غيرها - يرجع بالدرجة الأولى إلى رؤيّة الباحث في النص موضوع الدراسة، ومدى توافر هذه الأدوات في النّص، ودورها البارز في تشكيل بنيته من جهة، وكشف المعنى العميق له من جهة أخرى.

المطلب الأول - إحالات الضمائر

الإحالات عنصر أو أداة مهمة من أدوات الاتّساق، وهي تُبرز دور المتلقي في تأويل قصديّة المبدع من النَّص، فتمنحه إسهاماً فاعلاً في تأويله ومن ثم فكّ رموز النَّص مع مساهمة الأدوات الأخرى[44]. والإحالات تختلف من حيث مداها ومجالها؛ فبعضها يقف عند حدود الجملة الواحدة، وبعضها يتجاوز الجملة الواحدة إلى سائر الجمل في النّص، فيربط بين عناصر منفصلة ومتباعدة من حيث

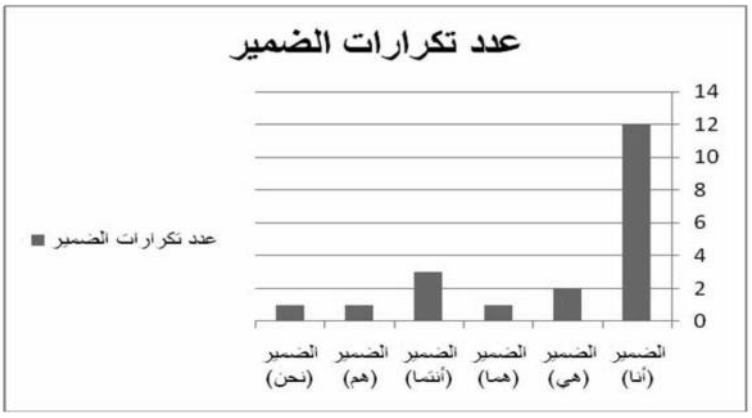
التركيب النحوي، ولكن الواحد منها متصل بما يناسبه أشدّ الاتصال من حيث الدلالة والمعنى[45]. وستقتصر الدراسة هنا على نوع واحد من الإحالات وهو الضمائر، لبيان مدى ترابط النَّص أو عدمه من خلال حركتها في النَّص "مقام الهوى" . وكذلك مدى مساهمتها في الوصول إلى المعنى الدلالي العميق للنّص.

والضمير في النحو، اسم معرفة، استعمله العرب لقصد اختصار الأسماء، وعلل النحاة تسميته بكثرة استتاره، فيكون إطلاقه على البارز توسعاً، وقيل لعدم صراحته كالأسماء المظهرة[46]. واستقرّ مفهوم الضمير ليصبح في أبسط مفاهيمه الاصطلاحيّة: "هو ما وضع لمتكلم، أو مخاطب، أو غائب تقدّم ذكره لفظاً أو معنىً أو حكماً" [47].

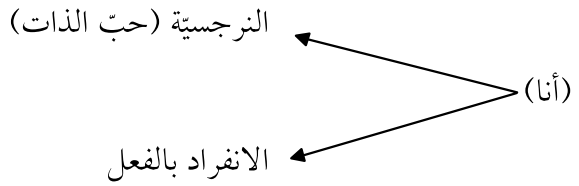
وقد أخذ هذا النوع من المورفيمات في الدرس اللغوي الحديث بعداً أسلوبياً مهماً في دراسة النصوص وكشف كنهها؛ فالضمائر سواء أكانت متصلة أم مستترة أم منفصلة بأنواعها، لها دلالات إيحائية تقتضيها طبيعة التراكيب ودلالات النَّص بشكلٍ عام، وهي تتمثل في عودة بعض عناصر الملفوظ على عناصر لفظية أخرى، تقدّرها في داخل النَّص أو في المقام (خارجه)، فالعناصر المُحِيلة لا تكتفي بذاتها؛ إذ لا بدَّ من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها. فالضمائر من العناصر المبهمة التي تحتاج إلى ما يفسرها متقدماً كان أو متأخراً؛ ولذلك لزمها البيان بالصفة عند الإلباس[48].

وتحتوي قصيدة الشاعر عبد الله رضوان الموسومة بـ"مقام الهوى" على مئة وخمسين سطراً شعرياً، وكان عدد الأفعال في القصيدة ستة وثلاثين فعلاً، بغضّ النَّظر عن الأثر الفاعل، وغير الفاعل في إحداث الفعل، وقد جاءت الضمائر متنوعة إلى حدّ بعيد - في الظاهر - ولكنّها في حقيقة الأمر تصبّ في معنىً واحدٍ، وهو دور الباث الواصف (أنا) المتكلم في النَّص مع غياب الفاعل الشريك (هي) غياباً تاماً.

وفي الشكل الآتي توضيح لعدد تكرارات الضمائر، لبيان مدى ارتباط عدد تكرارات الضمير الواحد مع الدلالة العميقة للنّص:



وبالنظر إلى الشكل السابق يتضح لنا أنّ هَيْمنة الضمير (أنا) في النص هيمنة تامة مقارنة بغيره من الضمائر الأخرى المرافقة. وهيمنة الضمير (أنا) في النص تحمل في دلالتها العميقة بعدين على النحو الآتي:



وبالنظرة المعمّقة في النّص نجد أنّ البعد الثاني (الانفراد بالفعل) هو الأقرب إلى قصد المبدع، والأكثر تعبيراً عن مراده، وهو فكرة غياب الشريك في النص بصورة جليّة، وبرز ذلك من خلال عدد تكرارات الضمير العائد على الشريك (هي) بنسبة ضعيفة جداً. أمّا عمليّة الاتحاد الفعلي بين الطرفين (هو، هي)، التي عبّر عنها بضمير الجمع (نحن) فوجودها في النص ضئيل جداً؛ بناء على طبيعة العلاقة الفعليّة التي ربطت بين الاثنين، إذ كان الفعل بجميع أشكاله يمثّل الطرف الأول (هو)، فكان ورود الضمير (نحن) مرّة واحدة مؤكداً ما أشرنا إليه آنفاً بخصوص انفراد الشاعر بالفعل.

وبدأ الشاعر قصيدته بإحالة مقاميَّة[49]، وهي إحالة خارج النّص، تشير إلى المقام – المتكلم/ المخاطب/ المخاطبين، وقد أسند إليها فعلين: الأول منهما ماضٍ (كنتُ)، والثاني مضارع من حيث الزمن (أحلمُ) ماضٍ من حيث الدلالة،

فالحُلم وقع وانتهى في زمن سابق، والحديث أتى في مرحلة تالية، في السطر الأول من القصيدة (كنتُ، أحلمُ). فكان ينبغي للفعل أنْ يأتي في صيغة الماضي انسجاماً مع الدلالة الزمانيّة للحدث الواقع في الماضي. غير أنّه يمكن القول إنّ وضع صيغة فعل مكان صيغة أخرى فعل مقصود؛ لكونه ملمحاً أسلوبياً من ملامح العربيّة مرتاد من قبل، عُدّ عند علماء اللغة من باب ملح كلامهم[50]؛ يهدف المتكلّم من خلاله إلى وضع المتلقي في بؤرة الحدث.

وبالعودة إلى النص نطرح السؤال الآتي بناء على طبيعة الإحالة الضميريّة: من هو الذي كان يحلُمُ؟ أهو الشاعر نفسه، أم شخص آخر أراد الشاعر أنْ يعبِّر على لسانه في هذه القصيدة؟ فإذا كان الشاعر يُعبر عن نفسه فهو إذن ضمير عائد في إحالته النهائية على الشاعر؛ مما وضع المتلقي في صورة حدثٍ غير حقيقي (الحُلُم) مرتبط أيضاً بزمن ماضٍ من خلال دلالة الفعل الناقص (كنتُ)، فتركيز الباث هنا يدور حول أثر الفاعلِ الشكلي (أنا) المتكلم، الذي هو في حقيقة الأمر مفعول (واقع عليه الشوق) من خلال إكثاره للوصف. وفي هذا أيضاً تغييب لدور الفاعل الحقيقي (هي) التي أسند إليها الفعل (حضرتْ) في السطر الثالث من القصيدة، فغيّب الباث أثرها الفاعل في النص واكتفى بإظهار الفعل الباطن من خلال شدَّة الوصف الذي قام في معظمه على الإضافة الاسمية التي أفادت التخصيص من جهة المعنى النحوي[51]، وأخذت بالنص بعيداً عن الترابط من جهة المعنى الدلالي:

نعومة طفلة ← شوق مسافرٍ ← جنة عاشقٍ.

وينتقل الشاعر في المقطوعة نفسها في إسناد آخر للضمير، تاركاً تغييراً زمانياً في الفعل؛ أحدث فجوة دلاليّة، حيث انتقل من صيغة الماضي (كنتُ) إلى صيغة المضارع على النحو الآتي:

موجٌ توالى ← وفمٌ يفيض ← كالثعالب ينسلون

وقد أقرّ البلاغيون في هذا النمط من تقديم الفاعل المعنوي وإسناد الفعل المضارع للضمير مرَّة أخرى، ما يفيد من تأكيد للمعنى[52]؛ مما جعل الباث

يضع المتلقي في أحداث تسير على نمط واحدٍ من القصصية من حيث حركة الضمائر وما أُسند إليها من الأفعال، فبدأ بالماضي واتجهت الأفعال في حركتها في النَّص إلى الحالية.

وحركة الضمير على هذه الشاكلة تؤكّد أنَّ ما جاء به الباث كان مجرَّد وصفٍ لجسد أنثى ثابتة الفعل والإحساس. أو كان الحدث بمجمله مجرّد صورة جداريّة مع غياب واضح للوصف النفسي، وربّما جاءتْ في حلم سريع في وقتٍ غير مناسب (الضحى) وقت الصحو، ولذا سيطرت الاسمية في النّص سيطرة تكاد تكون تامة؛ مما أضفى على النَّص شيئاً من قلة الحركة أو انعدامها إلى حدٍّ ما، مع غياب واضح للفعلية (المشاركة) بين الباث والموصوف، إذا ما علمنا أنَّ الفعلية تضفي على النّص حركة وحيوية، فقد سُمّي الفعل - أساساً - فعلاً؛ لأنّه يدلّ على الفعل الحقيقي. وحدّه كل لفظة دلّت على معنى تحتها مقترن بزمان محصَّل[53]. ويؤكّد ذلك الجمود أيضاً ما جاء مرافقاً للنص من رسوماتٍ لأنثى واضحة ملامح الجسد، غامضة في ملامح الوجه، ورسم هذه الملامح من خلال حركة الحروف في النص على النحو الآتي[54]:

قوسانِ

عندَ البِاءِ

والسِّينُ خَلْقٌ

والمِيمُ

موتى في التقاء حُدودِها

فاجتماع الحروف: (ب + س + م) ؛ (بَسَمَ)، وهو الجذر اللغوي للمصدر (ابتسامة)، والفعل هنا في حقيقة الأمر ابتسامة الوجه الذي أخفى ملامحه وعبَّر عن هذه الملامح من خلال حركة الحروف على الصورة السابقة.

وأنهى الشاعر قصيدته بفعلٍ مضارع (نفترق)، وجاء مسنداً إلى ضمير الجماعة (نحن)، وهو في ذلك يدلّ على المثنى - وفقاً لما يحدده السياق (هو، هي)، وهو في دلالته البعيدة (هو)؛ لأنَّ الموصوف (هي) لا دور لها بالقبول أو الرفض، فهي حاضرة في جسدها غائبة في روحها. ومع أنَّ هذا النوع من

الإحالات المقامية يسهم في كثير من الأحيان في خلق النَّص؛ وذلك لربطه الملفوظ بسياق المقام[55]. فإنّنا قد وجدناه في النص الذي بين أيدينا قد أسهم في إضعاف الاتّساق في النَّص، ولا يؤدي دوراً في ترابطه، إلا أنّه قد أسهم في إبراز الدلالة العميقة للنّص.

ويظهر في النّص نوع آخر من الإحالات (الضمائر)، وهي الضمائر النَّصيّة، في حين يبدو أنَّ هذا النوع من الإحالات لم يؤدِّ أيَّ دور بالنسبة إلى الترابط والتماسك في النّص، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى أنَّها جاءت - أي الضمائر - في سياق الوصف فقط، نحو: (كالثعالب ينسلون، أيقونة للحب في قلبي تَفيء، مرجٌ يفيض، حقل من الملكات في روحي يُضيء)، في حين أنَّ الضمائر التي يمكن أنْ نستند من خلالها للحكم على مدى ترابط النَّص جاءت مقامية تحيل على خارج النَّص، نحو: حضَرتْ، فمن هي التي حضرت؟ أهي محبوبة الشاعر، أم قضية معيَّنة تخصُّ الشاعر وعبّر عنها بصورة امرأة؟ إذ كثيراً ما برزت هذه السمة الأسلوبية القائمة على الربط أو التناوب بين المرأة والقضيّة وبالذات قضية الوطن، فلغة الشعر لا يمكن حملها - في كثير من الأحيان - على معانيها الظاهرة؛ إذ كثيراً ما ينتابها الغموض، "وهو سمة من خواص الآداب العالميّة بشكل عام، وما يزال يوجد في الآداب الحديثة"[56].

وفي قوله: (وأدورُ في الطرقات) نطرح السؤال الآتي: من هو الذي يدور في الطرقات مثل الطيف؟ أهو الشاعر نفسه، أم شخص آخر تقمّص الشاعر شخصيته وأراد التعبير عما يعانيه ذلك الشخص؟ ويتكرر مثل هذا النوع من الإحالات المقامية في النَّص التي تضع في حيرة أمام معرفة المُحَال عليه، والذي لا يمكن تحديده إلَّا من خلال التخمين الذي قد يصيب أحياناً، ويخطئ أحياناً أخرى، ويدفع المتلقي إلى متابعة القراءة مرات ومرات للوصول إلى أقرب الدلالات المقصودة.

المطلب الثاني - مفاتيح النَّص (سيميائيّة المفردات)

تنطلق تصورات نَحْوِ النّصِّ من فرضيّة أنّ النّص في الأساس يمكن تحديده، "بأنّه مركّب بسيط من جمل تقوم بينها علاقات تناسق"[57]، وتُكوّن

هذه الجمل بالأساس من كلمات مفردة تنشأ بينها علاقة استدعائية، نتيجة الاستعمال المتكرر، تصل أحياناً إلى حدِّ الإلزام، فإذا ذُكرتْ اللفظة الأولى، فإنّها بصورة تلقائية تستدعي معها الأخرى التي تتصاحب معها، وهو ما يُطلق عليه في الدراسات اللغويّة الحديثة اسم (التّصاحب الدلالي)، أو (التَّصاحبات المعجميَّة)[58]. فإذا ذكرت كلمة (امرأة) على سبيل المثال يتبادر إلى الذهن مباشرة مصاحباتها نحو: العاطفة أو البكاء. وكذلك الحال بالنسبة إلى كلمة مثل (يهودي)، تستدعي مصاحباتها كالطمع والبخل والمكر والخديعة[59].

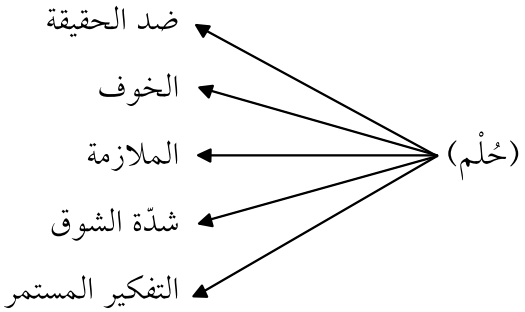
وبناء على طبيعة تكوّن النص (الكلمات المفردة)؛ فإنّ الفهم المعتاد له ينطلق تقريباً من أنّ القارئ يتلقى أولاً عناصر مفردة من النّص كالكلمات وغيرها، فيقوم المتلقي بدوره بمعالجتها، ليصل عبر عمليات متعاقبة من دمج وحدات النص المفردة تدريجياً إلى فهم معاني النص الجزئيّة أولاً ثم يتوصّل إلى الفهم الكلّي لمعنى النّص[60]. وكذلك الحال بالنسبة إلى النّص الذي نحن بصدده له دلالات كبرى لا يمكن التوصُّل إليها إلا بالوقوف عند دلالاته الجزئيّة التي تتحقق على مستوى الكلمات المفردة ودلالاتها الجزئيّة.

ومع أنّ الشاعر قدّم نصّاً يمتاز بالسهولة، ويخلو من أماكن التعمية والغموض إلى حدّ ما؛ فالمبدع هنا لم يقدّم نصّاً صعباً ولم يفترض مسبقا قارئاً على درجة عالية من الثقافة والمعرفة، إلّا أنّه صاغه بطريقة تجعل من القارئ يتمثّل هذه الإحساسات التي يعيشها الشاعر، فصوّر المعنى من خلال المضمون وانزياحاته، والتراكيب وإسناداتها غير المألوفة، والشكل وانحرافاته الموهِمة، وعلى هذا فإنَّ القارئ – محترفاً كان أم غير ذلك – لا يحتاج إلى مفاتيح للنّص بذاته، "ولكنّه قد يلجأ إليها لتحديد الدلالة الكليّة التي يحتملها النَّص"[61].

ونجد في هذا النص – مقام الهوى – أنَّ هناك بعض الكلمات التي يمكن أنْ نسميها مفاتيح النَّص للوقوف على المعنى الكلّي للنص، واخترنا منها الآتي: (أحلمُ، في الضّحى، ظلها، في المنام، ذا عنقها، ذا شعرها، ذا وجهها).

لقد بدأ الشاعر قصيدته باستفهام أتبعه بفعلين متناقضين في الدلالة الزمانيّة: الماضي (كنتُ)، والمضارع (أَحلمُ)؛ مما جعل المتلقي أمام صراعٍ

يدور حول حقيقة ما سيُخْبِر عنه، أم أنَّه مجرّد حلم باغت المبدع في ساعة نومه، أم أنَّه حقيقة عبّر عنها بصورة الحُلم؟ وقد كرر هذا الحدث (الحلم) بصورةٍ اسمية في المقطوعة الثانية من القصيدة (حُلمٌ ساطعٌ)[62]، وفي هذه الاسمية تأكيد لفكرة أنَّ ما جاء في النّص مجرد وصف لم يرتق إلى حدّ الفعل. ومهما يكن من أمر، فإنَّ كلمة (أحلم) بصورة الفعل أم (حُلم) بصورة الاسم ذاتها تشير إلى عددٍ من الاحتمالات الدلالية، وإنْ كان عدد محدود من مصاحباتها المعجمية يخدم الدلالة العامة للنص فقط، موضحة بالشكل الآتي:



وفي أثناء متابعة الإسناد في النّص من خلال حركة الضمائر، تشير إلى أنَّ أكثر هذه المصاحبات التصاقاً بها هو الملازمة التي أصبحت تطارده وكأنّها حلم لا ينفّك يلاحقه حتى في وضح النّهار (الضحى)، الواضح في قوله: (أحلمُ في الضّحى)[63]. وقد وظّف المبدع هنا ثنائيّة تضادية (الحلم) و(الضحى) لتنسجم مع المعنى المعبّر عن حالته النفسيّة التي وصل إليها. فهذا النوع من الانزياح الدلالي يدخل حدوداً بعيدة حين يتمادى فيشكل خرقاً بعيداً للحدود المعروفة للإسناد"[64]. فالانزياح فعل مقصود بذاته يحقق من خلاله الأديب أدبيته وتميزه ومقدرته على التلاعب اللغوي، ويجذب متلقيّه لمتابعة العمل وشدّه إليه؛ بما يتضمنه من أبعاد دلاليّة وإيحائيّة تثير الدهشة والمفاجأة[65]. فالانزياح - إذاً - ظاهرة أسلوبيّة ذات بُعد دلالي يسعى إلى فهم النصوص وتذوقها والوصول إلى إدراك المعاني المُضمّنة التي تتجاوز حدود اللغة الظاهرة. وعندها يمكن القول إنّ الانزياح بنوعيه: (الإسنادي والدلالي) يُعدّ خرقاً لغويّاً واعياً يشحن النّص بطاقة أسلوبيّة ذات طابع جمالي تُحْدِثُ تأثيراً وجذباً، "وهذا الجذب يفرض

نفسه على القارئ أو السامع، ليتفكّر في سببه، وما يُفضي إليه من دلالة على حسب قصد المُنتِج الذي لا بدّ من أن يكون بينه وبين المتلقّي – أياً كان – تواصل إخباري ليتمكّن من تَبيُّن مُراد المتكلِّم مستعيناً بوسائل متعددة داخل النّص أو خارجه"[66]. فالحلم – في العادة – يأتي في الليل، ولكنّه هنا جاء في وقت الضّحى، وهو وقتٌ منافٍ لمجيء الحُلم، فهو وقت الصحو حيث العمل والجدّ، وربما كانت صورة هذه الأنثى هي الشغل الشاغل للشاعر على مدىً بعيد، فانتقلت من صورة جداريّة إلى صورة ذهنية ملازمة للمبدع ملازمةً فيزيائية، فجاء بقوله[67]:

ما بين شوقي

في المنام وصحوتي

فجاء الباثُّ بثنائية تضادية في قوله: (المنام) و(الصحوة)؛ دلالة على شدّة المعنى من خلال المتقابلين، لبيان شدّة هذه الملازمة النفسيّة. فحققت هذه التضاديّة مطلباً للشاعر عند قارئه أو سامعه بأن يوجد تفسيراً أو تحليلاً يرفع فيه هذا التناقض من جهة، وينقله إلى عالمه المتخيّل، وفي الصورة التي يختارها هو من جهة أخرى[68].

ولجأ الشاعر إلى انحراف إسنادي بعيد عن حدود الألفة والاعتياد في النّص في قوله: (فأشرقَ ظلُّها)؛ لأننا لم نعهد الظلَّ يُشرق، فالظل لا يكون دلالة على الإشراق من الناحية الفيزيائية، وفي هذا النوع من الإسناد البعيد تأكيد لدور الشعر في خرق قانون اللغة؛ "حيث تعمل كلّ صورة من الصور الشعريّة على مخالفة قاعدة لغويّة أو انتهاك صيغة جاهزة؛ مما يؤدّي إلى انزياح الكلام عن نسقه المألوف، وهذا شرط لكلّ شعر"[69]. وهذا الانزياح الصارخ أو المتنافر في الإسناد حقق الشاعر من خلاله مطلبين: الأوّل تحقيق الشعريّة لديه، والثاني: استحضار دلالة عميقة في النّص، وكأنّه يُقصد بها ظهور الشيء وملازمة الظل للأشياء الملموسة في حالة سطوع الشمس، وقد يكون هذا دلالة على تجسّد صورة الجسد الأنثوي أمام الشاعر؛ مما أدّى إلى ظهور ظلها الذي هو في حقيقته صورة انعكاسية عن الجسد المادي في وقت الضحى حيثُ سطوع

الشمس وتكوّن الظل، فجاءت صورة الأنثى من خلال هذه الانزياحات على النحو الآتي:

كنتُ أحلمُ ↔ أشرقَ ظلُّها ↔ في المنام وصحوتي

ولعل ثمّة سبباً آخر يُحتمل أن يكون تفسيراً لذلك، وهو أنَّ هذه الأنثى – في حقيقة الأمر – بقيتْ مجرّد صورة في نفس الشاعر لا يمكن الاقتراب منها، ونيل حاجته، وقد أظهر ذلك المعنى المراد بثنائية تضادية أخرى متمثلة بالدخول والسدور في آنٍ واحد في قوله[70]:

ويدعوني

فأدخلُ سادراً

فالدخول لا يمكن أنْ يلتقي – في وقت واحد – مع السدور، الذي هو في معناه: الخروج[71]، إلّا إذا كان الدّخول مجرّد وهم، أو مجرّد نظر إلى صورة جداريّة، بعيداً عن الدخول الحقيقي المادي للشيء من حيث الدلالة العميقة.

وقد جاءت القصيدة على شاكلة ست مقطوعات شعريّة، بدأ الشاعر فيها بذكر جزء محدد من أجزاء جسم الأنثى، مسبوقاً باسم الإشارة (ذا) على النحو الآتي:

ذا شعرها ← ذا وجهها ← ذا عنقها ← ذا نحرها ← ذا وردها

فاسم الإشارة بشكل عام هو "ما وضع لمُشار إليه: مذكّر أو مؤنّث، قريب أو بعيد"[72]. واسم الإشارة (هذا) في الاستعمال اللغوي يدلُّ – عادة – على القريب المذكَّر، ولكن استخدامهُ هنا في حقيقته يفيد معنى جديداً دالاً على الإشارة للقريب المؤنّث (هي)، فأعضاء الجسد جاءت في صورة المذكر، وهي أجزاء أنثويّة في دلالاتها، وفي عودتها على صورة الأنثى، وألحّ المبدع على ملازمة هذه الأنثى لنفسه وذاكرته، فأشار بالقريب (هذا) ليتناسب مع المعنى المُراد، وألحّ عليه من خلال كثرة الوصف الذي جاء في ثنايا النّص، فهي مجرّد رغبات لم تتحقق[73]:

وأصيحُ
شوقاً غامضاً
فتفرُّ لي رغباتها الأولى

وقد صوّر الباثُّ هذا الشوق من خلال انزياح آخر بعيد في دلالته وألفته، وهو: (العتب الشهي) في قوله[74]:

فتنوح أضلاعي على أضلاعها
عتباً شهياً

فالعتاب لا يكون شهياً؛ إذ إنَّه يُفضي إلى تحميل الذنوب واللوم، ولكنَّ جمود هذه الأنثى وعدم قبولها أو رفضها - فهي إنسان خطابه اللساني معدوم، فلجأ إلى خطاب أعضاء الجسد، فعدم وجود أي ردّة فعل خطابية من المخاطبة جعله يشتهي العتاب وإنْ كان مؤلماً إلى حدٍّ ما.

المطلب الثالث - الشكل وإحالاته

ويُقصد بهذه الإحالات بعض العلامات الجوهريّة التي أضفت على النّص مزيداً من المعاني، وأخفت من بروز الدّلالة العّامة للنص، التي قد تكون مقصودة في ذاتها من الشاعر نفسه لغمس المتلقين في النص، ومن هذه العلامات:

1 - العنوان

لعل من مُسلَّمات القول إن وضع عناوين - للأعمال الأدبيّة بشكل عام وللأعمال الشعريّة بشكل خاص- يُشكِّل جدليّة عميقة فيها من الاتساق والانسجام الشيء الكثير مع فهم مظان المعنى؛ فالعنوان يُعدّ المدخل الأساس والأول الذي يواجهه القارئ عند طرق أبواب النص، فغدا أوّل الأدوات المُعينة على سبر أغواره والدخول إلى مظان معانيه المرادة، ولملمة تشعباته المختلفة[75]، وكل ذلك عن طريق منهج تفكيكي تأويلي للعنوان ومكوناته اللفظيّة، مع ضرورة مراعاة المتلقّي في أثناء التفكيك والربط قضيّة أنَّ العناوين

لا تجري على وتيرة واحدة مطردة من الغموض والوضوح، أو من التصريح والتلويح؛ إذ إن بعض العناوين تُحْتَجب الدلالة فيها خلف مؤشرات رمزية، تتجاوز المعاني الأول إلى المعاني الثواني، بل إنها قد تنفتح بطابع العلامة الإيحائي على ما بعد ذلك من متتاليات معنوية[76].

كما أنّ فهم القارئ لعناوين الأعمال الأدبيّة أو استجابته لها لا بد من أن ينسجم انسجاماً تاماً وثقافته وميوله. وفي هذا الأمر دلالة لدى كثير من الباحثين[77] إلى أنّ المتلقي لم يعد يقتصر أمره في تلقي الأعمال الأدبية على أنواعها المختلفة على الاستقبال أو الاستهلاك فقط، بل أصبح دوره دور المنتج الفاعل والشريك الرسمي الرائد في إنتاج الأعمال الأدبيّة. فالشعراء حين يضعون عناوين لنصوصهم، فإنَّهم يقصدون دلالة وهدفاً، ويحمّلون العنوان جزءاً أساسياً من رسالة النّصّ، وقد خُصّت وظائف العنوان في ثلاثة أمور، هي: التحديد والإيحاء ومنح النّصّ الأكبر قيمته، بالإضافة إلى أنَّ العنوان يفتح شهية المتلقي للقراءة[78].

وقد اختار الشاعر عبد الله رضوان لقصيدته عنوان (مَقَام الهوى)، وهو عنوان مكوَّن من مقطعين مورفيميين، الأول (مقام) ويرتبط بالمكان ودلالاته، فهو المزار أو مكان فيه شيء من القدسيّة، والثاني منهما (الهوى)، فأضفى الإسناد الاسمي على الاسم الأول (مقام) خاصيّة التعريف من جهة المعنى نحوية[79]، وأعطى هذا بدوره المضاف إليه (الهوى) دلالة القدسية من حيث المعنى الدلالي[80]. فكلمة (مقام) في الثقافة الدارجة ارتبطت بالدرجة الأولى بالأماكن المقدّسة التي تعبّر عن علاقة المكان بشخصيّة ما ذات مكانة دينيّة، كنبي، أو صحابي، أو ولي، أمّا أن يجعل الشاعر كلمة (مقام) مضافة إلى الهوى، فهو أمر غير معتاد، وبمعنى آخر يُخالف النسق العام للاستعمال التداولي للغة. فالإضافة في اللغة تُعدّ من باب المتلازمات التركيبيّة؛ لأنّ المضاف والمضاف إليه يشكلان في اللغة بنية متكاملة تركيباً ودلالياً، إلا أنّ تمرّد الشاعر على هذا النسق القاعدي للغة حقق هدفاً أسلوبياً جاذباً للمتابعة ومؤدّياً للمعنى؛ "لزيادة قوّة تأثير الكلام"[81].

والمخصوص بالمقام في القصيدة هو (الأنثى)، وإن كان كل ما في النص

يشير إلى أنَّ مكانها الفيزيائي في النّص يكاد يكون ثانوياً، فهي لم تظهر بأيِّ فعلٍ إيجابي أو سلبي، وإنَّما تركَّز دورها من خلال الوصف - الاسمي في معظمه - القائم على رسم الصور المستوحاة من الموروث المعجمي في نصوص القدماء وصورهم على النحو الآتي[82]:

ذا شعرها

شلالُ ليلٍ ساحرٍ

شمسٌ من الأقمار

ذا وردها جنّاتُ ليمونٍ

عسلٌ مُصَفّى

نبعُ حُبٍّ دافئ

فنجد أنَّ العنوان في معناه المعجمي الظاهر (المقام) قد أضفى شيئاً من القدسيّة على هذه الأنثى. وقد يكون حال الشاعر هنا كحال من يذهب إلى زيارة بعض المقامات التي لا يأخذ منها سوى النظر المجرَّد. ونجده في المعنى المعجمي المُعَمّق قد أضفى على النّص شيئاً من الجمود وقلَّة الحركة، فجعلها بمثابة (المزار)، يُزار ولا يزور من جانب، ولا يتحرّك من جانب آخر/ كحال هذه الصورة الجدارية (الأنثى). وبيّن ذلك من خلال دلالات تعتمد على الاسمية إلى مدى بعيد، وتفتقر إلى الفعلية الدَّالة على الحركة والحيويّة في النَّصّ، وربما كان لسيطرة الاسمية إلى هذا الحدِّ (الوصف) أثر في جعل النَّص متفككاً لا يعتمد فيه جزء على آخر؛ لنجد في النهاية أنّ هذه السمة التركيبيّة للجمل جاءت - إلى حدّ كبير - منسجمة مع نفسيّة المبدع وحالته.

2 - الإيقاع الخارجي والدَّاخلي للنّص

يقدّم المستوى الإيقاعي عند الشعراء المحدثين مفتاحاً مهماً من مفاتيح النَّص الشعري ودراسته، وفهم سرّ التحولات التي تطرأ على رؤى النّص ولغته. وتبدو مهارة بعض الشعراء في استغلال البعد الإيقاعي في النّص الشعري دالة

بذلك على نجاح الشاعر وإفادته من الفضاءات التشكيلية التي تسهم في تطوير عمله الفني تطويراً ناجحاً[83].

في حين كان دور الإيقاع في التراث النقدي القديم عند العرب يقتصر على أنّه معيار من معايير الشعر المُلزِمة، وهو الحدّ الفاصل بينه وبين النثر، وارتبط مفهومه منذ عهد الخليل بمفهوم الوزن، ويتبدّى هذا الأمر بصورة جليّة في تحديد القدماء لمفهوم الشعر بأنّه "كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها إيقاع"[84]. على عكس ذلك نجد المحدثين قد وقفوا من الإيقاع موقفاً مغايراً؛ تحت تأثير التجربة الشعريّة الحديثة، فأصبح مفهوم الإيقاع نابعاً من طبيعة "تآلف الكلمات في علاقات صوتيّة لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحويّة"[85].

فالإيقاع ليس مظهراً خارجياً فحسب، بل أصبح يُنظر إليه على أنّه يعمّق الإحساس بدلالة النّص بما يثير من الوَجْد الموسيقي، فيُصبح رمزاً تتكاثف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناها. فالإيقاع من خلال هذه النظرة المتسعة له أصبح شاملاً مستويات عدّة، منها: إيقاع اللغة، والصورة، والرمز، والبناء العام. ومن ثمّ يلعب دوراً رئيساً في توثيق أواصر العلاقة بين داخل النّص وخارجه، بمعنى الربط بين شكله ومضمونه، وبهذا المعنى الشمولي للإيقاع يُصبح العمل الشعري كلّه إيقاعاً[86].

ويبدو أنَّ النَّص – مقام الهوى – منسجم من حيث شكله الخارجي، ويسير على نظام الشعر العربي، شعر التّفعيلة، الذي يُحافظ على الإيقاع الخارجي للنّص. والنصّ واقع على تفعيلة البحر الكامل (مُتَفاعِلُنْ) (ب ب. ب.)، وصورتها الفرعيّة الأخرى (مُتْفاعِلُنْ) (. .ب.) بشكلٍ كبير؛ حيثُ يمكن معها متابعة القراءة الإيقاعية دون أنْ يحدث خلل إيقاعيّ في النَّص، على النحو الآتي[87]:

ذا شعرها

. . ب. مُتْفاعلن

شلالُ ليلٍ ساحرٍ

. . ب. / . . ب. مُتْفاعلن

بل فتنةٌ

. . ب. مُتْفاعلن

لغةٌ مغامرةٌ

ب ب. ب. / ب ب. مُتْفاعلن

نُعُومةُ طفلةٍ

ب. / ب ب. ب. مُتْفاعلن

إلَّا أنَّ النّص قد اشتمل أيضاً على صورتين أخريين من صور التفعيلة الرئيسيّة (متَفاعلن)، وهي: (مُتَفا) (ب ب –) و(مُتْفا) (– –)، وهما من الزحافات الثقيلة، وسُمي هذا النوع منها بالحذذ[88]، ويصعبُ عندها الاستمرار في القراءة الإيقاعيّة؛ حيث تستدعي من القارئ الوقوف متوهمّاً أنَّ في النّص انزياحاً إيقاعيّاً، إلَّا أنَّه من قبيل ما يُسمّى إيهام الانزياح، مما قد يُسهم إسهاماً جلياً في تجليات شعريّة اللغة. وهو نوع من أنواع الاستعمالات الخارجة عن المألوف تؤكّد لدينا أنّ فكرة الانزياح اللغوي لم تعد تقتصر عند الشعراء المحدثين على المفردات والتراكيب والصور، بل تجاوزتها إلى جوانب موسيقا الشعر، فيستعملها الشاعر استعمالاً يخرج عمّا هو مُعتاد ومألوف؛ بحيث يؤدّي ما ينبغي له أنْ يَتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر[89].

وقد تكرر هذان النمطان الإيقاعيان إحدى عشرة مرَّة عبر السطور الشعريَّة. ويبدو من خلال الرؤية التجزئية التي يقوم عليها النَّص أنّ هذه الزحافات جاءت في نهايات الأجزاء الموصوفة؛ حيث الانتقال من وصف جزءٍ من أجزاء الجسد الأنثوي إلى جزء آخر، وبذلك نجد أنّ الشاعر قد كان موفقاً في الربط بين الإيقاع والدلالة التي يحملها، ومثل ذلك في النَّص[90]:

ذا وردها

. . ب .

مُتْفاعلن

جنّات ليمونٍ

. . ب . / . .

مُتْفاعلن مُتْفا

عسلٌ مصفّى

ب ب . ب . / .

مُتَفاعلن

نبع حبٍّ دافئ

. ب . / . . ب .

متْفاعلن مُتْفاعلن

فنلاحظ أنَّ الفجوة في المعنى قد أحدثت فجوة في الإيقاع على النحو السابق، فالفارق في الطعم والمذاق قد جعل في ذهن الباث وقفة دلاليّة، (ليمون) ملاصقته (للعسل). وبذلك إظهار للتناسق والتعالق بين الشكل والمضمون.

ومثل هذه الفجوة في الإيقاع يتكرر مرّة أخرى في النَّص على النحو الآتي[91]:

ذا نهدها

. . ب .

مُتْفاعلن

زبدٌ

ب ب .

مُتَفا

فرخان من فرخٍ

. . ب . / ب ب .

مُتْفاعلن مُتَفاعلن

وأندلس

ب . / ب ب .

مُتَفاعلن

فجاءت الفجوة الموسيقيَّة للتعبير عن فجوة دلاليّة في التشبيه لاختلاف واضح بين المشبهين بهما (الزبد) و(الفرخ)، فالأول ينتهي بمجرَّد اللمس والآخر يبقى. ومن هنا يمكن القول إنَّ التقطيع الإيقاعي في النّص لم يكن عملية اعتباطيّة شكليّة خالية من مغزى دلالي، وإنَّما هي تقطيع ناجم عن تقطّع الدلالة والصور في النَّص.

وبالربط بين هذا الشَّكل وبين المضمون والصور، نلاحظ أنَّ الشاعر قد التزم إلى حدٍّ ما بصور هذا الشعر- شعر التفعيلة - والشعر العمودي كذلك: فالشعر شلال ليلٍ، والوجه شمسٌ، والعينان برقٌ، وردها ليمونٌ وعسلٌ مصفّى، والردفان حقلا إجاصٍ ناضجٍ، وهكذا.

3 - الحذف

يُعدّ الحذف في الدراسات اللغويّة الحديثة من أبرز الظواهر الأسلوبيّة التي يعتمدها الأديب بصورة عامة، والشاعر بصورة خاصّة، حيث يميل الناطقون إلى إسقاط بعض العناصر من الخطاب؛ اعتماداً على فهم المخاطب تارة، ووضوح السياق تارة أخرى[92]. وتتأتّى أهمية الحذف من "قدرته على إحداث الأثر الدلالي برغم غياب العنصر اللفظي الذي يمثله"[93]. والعناية بظاهرة الحذف مسألة ليست حديثة العهد بل نالت عناية فائقة لدى النحاة الأوائل، وفصّلوا القول فيه، وبيّنوا أنواعه، ولا يوجد كتاب من كتبهم يخلو من الحديث عنه. وحظي الحذف كذلك بعناية البلاغيين فيما بعد، وجعلوه باباً من أبواب المعاني "لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، وفيه إفادة أزيد من إفادة الكلام"[94].

فالحذف فعل مقصود، يسعى المبدع من خلاله إلى تحفيز المتلقي للمشاركة باجتهاداتٍ خاصة به، ويعلن أنَّ هناك جزءاً يصعُب البوح به، ومسكوتاً عنه؛ مما يُعطي المتلقي فرصة لكي يتحرَّك فيقدره على ضوء التجربة الماثلة أمامه، وفي كلتا الحالتين يُصبح المتلقي مشاركاً في النَّص حين يقرأ فيه[95]. وبذلك يُسهم إسهاماً واضحاً في شحذ القارئ للتفكير والتفسير والتأويل، وملء كلمات تقابل المحذوف؛ فتأكّد دور المبدع الثاني (القارئ) في إعادة إنتاجيّة النصّ وتوجيهه. وهكذا نجد (تودوروف) يركّز على أنّ الأدب يشمل المنتج والمتلقي معاً في عمليات متنامية، وغير منتهية بل مفتوحة، بما يسمى بالقوانين الشعرية التي ليست هي النص المقدم بل النص المفترض، الذي يسهم في إنتاجه المتلقي أيضاً بفضل تقديمه لقراءات محتملة[96].

إذاً، لم تكن عمليّة وضع فراغات في النصوص الأدبية بشكل عام، والنصوص الشعريّة بشكل خاص تعدّ أمراً شكلياً بلا دلالة تخفيها أو ملمح ترمي إليه؛ ولذا فقد أكّد كثير من النقاد المحدثين دور المتلقي في ملء الفراغات في النّص، للوصول إلى الدلالات الكامنة خلفها، وقد عزوا التواصل الأدبي إلى عمليتين أساسيتين تتحكمان في استقبال النّص، وتفعّلان دور القارئ، وإحدى هاتين العمليتين ما أسموه بـ"فراغات النّص المركّبة". وهذه الفراغات تترك الربط بين أبعاد النّص مفتوحاً وبهذا تحثُّ القارئ على تنسيق الأبعاد والنماذج[97].

ويحتوي نصّ الشاعر عبد الله رضوان - مقام الهوى - على ستة عشر موطناً جاء فيها الحذف، وستتوقف الدراسة عند ثلاثة نماذج تكرر فيهما الحذف، محاولة الربط بين الشكل (النقاط) وبين ما يحويه النّص من دلالات عميقة؛ لأنَّ الشاعر أبعد من أنْ يكون قد أوجد مثل هذه النقط لصورة اعتباطيّة لا قيمة لها، فلا بدَّ من دلالة تجمع بين الشكل والمضمون. فحاول البَّاث أنْ يضع المتلقي في صورة المشارك في الحدث، من خلال تأويله الناجم عن التجربة والمشاهدة، حيث يقول[98]:

هل كنتُ أحلمُ في الضّحى
أم أنَّها. . . . . .

لقد باغت المبدع المتلقي في بداية القصيدة بعبارة يتحدّث فيها عن الحلم، ولكنّه حلم غريب من نوعه، إذ جاء في وقت الضّحى على غير العادة، كما أسلفنا، وزاد المتلقي دهشةً في السطر الثاني من المقطوعة نفسها بقوله: "أم أنَّها. . . . . " باتراً الكلام، جاعلاً المتلقي يبدأ بالتفكير بما أراد الباثُّ قوله بعد "أمْ أنَّها. . . . "، وفي العودة للسياق، يتبادر المعنى إلى ذهن المتلقي، وهو عكس الحُلُم/ الحقيقة، فسيطرة صورة الأنثى على الشاعر جعلته يراها في الحلم وفي الحقيقة.

وفي موطن آخر من النَّص تبرز علامة حذف أخرى، جاءتْ بعد إطالةٍ في الوصف، وإغراقٍ في رسم الصّور لهذه الجسد الأنثوي، محاولاً تبرير ما حلّ به من شدَّة الشوق في الليل وفي النّهار، والتعلق بطيف هذه الأنثى في الصحو والمنام[99]:

ذا شعرها
شلالُ ليلٍ ساحرٍ
بل فتنةٌ
نُعُومَةُ طفلةٍ
بل دهشة الدّنيا
وشوقُ مسافرٍ
بل ملمسٌ عذبٌ
كثيفٌ في التواصُلِ
دافئ . . . . .

وجاء الحذف هنا بعد مجموعة من الصور التي أطال الشاعر من خلالها رسم صورة الأنثى بصور منتقاة من صور الشعر العربي، وكأنّه يقول: قدّر أيها القارئ ما شئت من هذه الصور الجميلة، وانسبها إلى (شَعْر) هذه الأنثى، فهو يستحقّ ذلك، وإلَّا فإنني كيف وصلتُ إلى ما أنا به من تعلق شديد به أوصلني إلى حدّ الهذيان؟.

ويتكرر مثل هذا اللون من الحذف (النقط) في المقطوعة اللاحقة من القصيدة في وصفه لعيونها[100]:

عينانِ

برقٌ خاطفٌ

أَيْقونَةٌ للحُبِّ

في قلبي. . . . .

. . . . . تَفيءُ

ويتكرر مثل هذا اللون من الحذف (النقط) في مواطن عدّة من القصيدة. ثمَّ يجيء الشاعر بلونٍ آخر من الحذف تاركاً للقارئ التقدير في مثل هذا، قائلاً له: لا أقوى على وصف ما جرى بعد ذلك، ولك أنْ تقدّر ما شئتَ في ظلِّ مضمونٍ واحدٍ، لما يدور بين أنثى وذَكَر[101]:

وأصيحُ

شوقاً غامضاً

فتفرُّ لي رغباتها الأولى

وأبتدئ. . . . . .

ثمَّ يأتي المبدع بصورة أخرى من الحذف، ولكنّها تختلف عن سابقاتها من حيث حركة الشّكل بالنسبة إلى النّص، فيأخذ بالانحناء في زاوية تنتهي بالفراق على الشكل الآتي[102]:

أذوبُ هوىً

⟸ [مسافة فاصلة أطول]

. . . . . وأضاف

⟸ [مسافة فاصلة أقصر]

. . . . . نفترقُ.

فمن خلال الشكل الخارجي للنّص في هذه المقطوعة النهائية للقصيدة، يمكن القول إنَّ النظر إلى هذا الجسد الأنثوي - الصورة الجداريَّة - يبتدىء في العادة بالنظر من الأعلى ثمَّ يتدرّج إلى الأسفل، وينتهي بزاوية محصورة حين لحظة الفراق، ونلاحظ كذلك أنّ المسافة الفاصلة بين السطر الأوَّل (أذوب هوىً) وبين السطر الذي يليه (وأخافُ) أطول من المسافة الفاصلة بين (وأخاف) و(نفترق)، ولعلَّ في ذلك إشارة إلى طول فترة المكوث أمام الصورة، إلَّا أنَّ لحظة الخوف من الفراق، والفراق نفسه مرحلة قصيرة جدّاً؛ بحيث لم يستطع عندها إلَّا أنْ يُفارق هذه الصورة الجميلة التي بقيت في الذاكرة في الصحو وفي المنام.

ونجد أنَّ المبدع قد استغنى عن ذكر الأنثى، واكتفى بالوصف من خلال مجموعة من الرسومات الهلاميَّة التي بلغ عددها خمس رسومات، غير واضحة من حيث معالم الوجه وتقاسيمه، مع بروز واضح لمعالم الجسد التي أطال في وصفها، من خلال الإسناد الاسمي، بصورة تفوق الإسناد الفعلي؛ مما أضفى على النّصّ جموداً إلى حدٍّ ما، مع غياب ملحوظ للتماسك والانسجام بالنسبة إلى النّص، وربّما جاء ذلك الأمر توضيحاً للحالة النفسية التي وصل إليها المبدع من خلال شدّة شوقه وتعلقه بالمحبوبة. فجاء مضمون النصّ اللغوي وشكله منسجمين مع الحالة النفسيّة القلقة المضطربة للشاعر.

نتائج البحث

تناول البحث جانبين: الأول منهما يتعلّق بالدراسة النظريّة لعلم لغة النّص من حيث: مفهومه ونشأته وأدواته. والثاني الجانب التطبيقي مستنداً إلى توظيف مفاهيم علم لغة النّص وبعض أدواته في القراءة. وقد خلص البحث إلى النتائج الآتية:

1 - يستقي علم لغة النّص كثيراً من أنظاره من التراث اللغوي عند علماء العربية القدامى: النحاة والبلاغيين، في دراستهم للنصوص اللغويّة، وربّما عالجوها بمفاهيم ومسميات مختلفة.

2 - يكمن الفرق بين علوم البلاغة العربية، وعلم لغة النص في أنّ الأول يركّز على كيفيّة صوغ المعاني والتعبير عنها بالدرجة الأولى، في حين أنّ علم لغة النص يركّز على كيفيّة الوصول إلى المعاني المتضمنة في البنى الصغيرة على مستوى الجملة صعوداً إلى المستوى التركيبي على مستوى الخطاب أو النّص.

3 - استطاع علم لغة النّص أن يحقق مكاسب جديدة للدرس اللغوي وتطوّر طرائق تناول النصوص وكشف كنهها، من خلال دراستها على مستوياتها الثلاثة: المستوى النحوي، والمستوى الدلالي، والمستوى التداولي.

4 - لم يعد إنتاج النّص - في الدرس اللغوي الحديث - مقتصراً على المبدع وحده بل إنّ دور المتلقي في قراءته للنّص، لا يقلّ أهمية عن دور المبدع نفسه.

5 - هنالك ترابط وثيق بين ثقافة القارئ وخبراته من جهة، والقدرة على فهم المعنى العميق للنّص من جهة أخرى.

6 - استخدام المنهج الوصفي - الكمي في قراءة النّص على المستوى النحوي (الضمائر أنموذجاً) أسهم في كشف المعنى العميق للنّص من خلال تعرّف مدى تكرار ضمير ما بعينه. ويرى الباحث أنّ استخدام هذا المنهج يساعد في تحقيق أهداف هذا النوع من الدراسات.

7 - إدراك الانزياح بأنواعه المختلفة وفهمه في النّص له دور بارز في الكشف عن الدلالة العميقة للنّص من جهة، وجذب المتلقي لمتابعة قراءة النّص، وتمثّل إحساسات المبدع ومقاصده من جهة أخرى.

8 - لم يعد دور الإيقاع في النصوص الشعريّة يقتصر على أنّه الحدّ الفاصل بينه وبين النثر، وإنّما أصبح يقدّم في الدرس اللغوي الحديث مفتاحاً مهماً من مفاتيح النَّص الشعري ودراسته، وفهم سرّ التحولات التي تطرأ على رؤى النّص ولغته، وإبراز دلالته.

9 - للحذف (الفراغات) دور بارز في تحليل النصوص اللغويّة من خلال غمس المتلقي في النّص وإبراز دوره معتمداً التقدير والتخمين.

10 - يُعدّ عنوان الأعمال الأدبية المدخل الأساس والأول الذي يواجهه القارئ، ويبعث لديه كثيراً من الإيحاءات والمعاني المتباينة؛ فغدا أوّل الأدوات المُعينة على سبر أغوار النّص والدخول إلى مظان معانيه، ولملمة تشعباته المختلفة.

11 - التوزيع الشكلي الخارجي للنّص من حيث المسافات بين أسطر النّص وتقارب المفردات أو تباعدها أمر ليس شكلياً وإنّما يعكس هدفاً عند المبدع؛ مما يحقق تعالقاً بارزاً بين الشكل والمضمون.

الهوامش والمراجع

(1) تُقسم المعاني في اللغة إلى ثلاثة أقسام؛ أولاً - المعنى النحوي: كالفاعليّة والمفعوليّة والإضافة، وغيرها، الناتج عن تأثير العامل بالمعمول. والثاني: المعنى المعجمي، ويقصد به المعنى المصاحب للرموز اللغويّة (المفردات)، كشجرة، وحصان وغيرها. والمعنى الدلالي: وهو المعنى الكلّي الذي يتركه التركيب بأكمله. يُنظر: حجازي، محمود فهمي: **مدخل إلى علم اللغة، المجالات والاتجاهات**، ط4، القاهرة: الدار المصرية السعودية، 2006، ص154-156.

(2) سيبويه، أبو بشر: **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، ج2، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1988، ص88.

(3) ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ج1، بيروت: عالم الكتب، د.ت، ص33.

(4) عبد العزيز، محمد حسن: **مدخل إلى علم اللغة**، القاهرة: دار الفكر العربي، 1998، ص18.

(5) مراد، وليد محمد: **نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني**، دمشق: دار الفكر، 1983، ص194 -193.

(6) النصيرات، صالح محمد: "الحداثيون العرب والقرآن الكريم"، **مجلة إسلامية المعرفة**، الأردن: عدد 69، 2012، ص16.

(7) رينيه ويليك، أوستن وارين: **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي وحسام الخطيب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص 97.

(8) عبد المطلب، محمد: **بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي**، ط3، بيروت: دار المعارف، 1995، ص4.

(9) المسدي، عبد السلام: **الأسلوبية والأسلوب**، القاهرة: الدار العربية للكتاب، 1982، ص111.

(10) خرماش، محمد: "مفهوم المرجعيّة وإشكاليّة التأويل في تحليل الخطاب الأدبي"، **مجلة الموقف الثقافي**، عدد9، 1997، ص1.

(11) الكتاب، ج1/ 32.

(12) الخصائص، ج1، ص215.

(13) الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تحقيق: محمد رشيد رضا، مصر: مطبعة المنار، 1330هـ، ص 64.

(14) دلائل الإعجاز، ص80.

(15) مرعي، عبد القادر: **أساليب الجملة الإفصاحية في النحو العربي، دراسة تطبيقية في ديوان الشابي**، ط1، الأردن: مؤسسة رام للتكنولوجيا والكمبيوتر، 1995، ص48.

(16) بحيري، سعيد حسن: **علم لغة النَّص المفاهيم والاتجاهات**، بيروت: مكتبة لبنان، الشركة المصريّة العالمية للنشر، 1997م، ص6- 7.

(17) عبد الله محمد موسى رضوان شاعر أردني وُلد عام 1949 في أريحا. حصل على الآداب من عام 1971. ومن أشهر أعماله خطوط على لافتة الوطن 1977، وأما أنا فلا أخلع الوطن 1979 والخروج من سلاسل مؤاب 1982. وأرى فرحاً في المدينة يسعى 1984. حصل على جائزة النقد الأدبي لرابطة الكتاب الأردنيين لعام 1983. وجائزة عبدالرحيم عمر لأفضل ديوان شعر عربي عن ديوانه يجيئون ويمضون. كما حاز وسام الثقافة الفرنسي/ وزارة الثقافة الفرنسية عام 2006. عن (ويكيبيديا، الموسوعة الحرة).

(18) لسانيات النّص، ص3.

(19) شبلنر، براند: **علم اللغة والدراسات الأدبيّة**، ترجمة: محمود جاد الرب، ط1، الدار الفنيّة للنشر والتوزيع، 1987، ص183.

(20) عفيفي، أحمد السطوحي، عبد الفتاح، سها: "دور علم لغة النص في تطوير النقد الأدبي"، **كتاب مؤتمر المجلس الأعلى للغة العربيّة**، دبي: 2013، ص330.

(21) فان دايك، علم النّص: **مدخل متداخل الاختصاصات**، ترجمة: سعيد بحيري، القاهرة: دار القاهرة للكتاب، 2001، ص14.

(22) مدخل إلى علم اللغة النصي، ص10- 12.

(23) علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، ص 1-2.

(24) علم لغة النَّص: المفاهيم والاتجاهات، ص 6-7.

(25) الفقي، صبحي إبراهيم: **علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقيّة على السور المكيّة**، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر، 2000، ص35.

(26) أبو زيد، عثمان: **نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقيّة**، الأردن: عالم الكتب الحديث، 2009.

(27) عفيفي، أحمد: **نحو النّص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، القاهرة: دار زهراء الشرق للنشر، 2001، ص20.

(28) مدخل إلى علم اللغة النصّي، ص25.

(29) نحو النّص اتّجاه جديد في الدرس النحوي، ص21.

(30) الأسلوبيّة والأسلوب، ص113.

(31) عبد اللطيف، محمد حماسة: "منهج في التحليل النّصي للقصيدة" **مجلّة فصول**، م15، ع 2، 1996، ص108.

(32) مدخل إلى علم اللغة النصي، ص8– 9.

(33) علم اللغة النّصي، ص11.

(34) أنيس، إبراهيم، **من أسرار اللغة**، ط6، القاهرة: مكتبة الأنجلو، 1978، ص277.

(35) فولفجانج هاينيه من، ديتر فيهفيجر: **مدخل إلى علم اللغة النصي**، ترجمة: فالح العجمي، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، جامعة الملك سعود، 1996، ص26. يُنظر كذلك: النجار، نادية رمضان: "عناصر السبك بين القدماء والمحدثين"، **مجلة دار العلوم**، جامعة القاهرة، 2005، ص563.

(36) النجار، نادية رمضان: **علم لغة النص والأسلوب**، ط1، الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية، 2013، ص22.

(37) خطابي، محمد: **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1991، ص15.

(38) أبو غزالة، إلهام، وحمد، علي خليل: **مدخل إلى علم لغة النّص: تطبيقات لنظريّة روبرت دي بوجراند وولفانج دريسلر**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص32–33.

(39) الحداثيون العرب والقرآن، ص17.

(40) مدخل إلى علم لغة النّص، ص94.

(41) عبد المطلب، محمد: **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر ومكتب لبنان، 1995، ص154.

(42) يُنظر: مدخل إلى علم لغة النّص، تطبيقات لنظرية دي بوجراند، ص12. وعلم لغة النّص والأسلوب، ص19.

(43) رضوان، عبد الله: **ديوان مقام المليحة**، ط1، الأردن: أمانة عمّان الكبرى، المكتبة الوطنية، 2004م.

(44) الرواشدة، سامح: **إشكالية التلقي والتأويل**، ط1، الأردن: أمانة عمّان الكبرى، 2001، ص18 - 14.

(45) علم لغة النّص والأسلوب، ص39.

(46) الأستراباذي، رضي الدين: **شرح الرضي على الكافية**، تعليق: يوسف حسن، ج4، بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، 1996، ص401.

(47) جبر، محمد عبد الله: **الضمائر في اللغة العربية**، بيروت: مؤسسة المعارف للطبع والنشر، 1980، ص13.

(48) الزناد، الأزهري: **نسيج النّص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1993، ص118 - 117.

(49) تُقسم إحالات الضمير إلى نوعين، هما: إحالة مقاميّة تُحيل إلى مُحال إليه خارج النّص (مُقدّر). والثاني: إحالة نصيّة تحيل إلى ملفوظ سابق في النّص.

(50) ابن هشام، أبو محمد عبد الله الأنصاري: **مغني اللبيب**، ج6، تحقيق: عبد اللطيف محمد الخطيب، د.ن، د،ت، ص694. ونحو ذلك قول الشاعر تأبط شراً:

بأنّي قد لَقِيتُ الغولَ تَهْوِي بِسَهبٍ كالصّحيفةِ صَحْصَحَانِ
فأضربُها بلا دهشٍ فَخَرَّتْ صريعاً لليَدَيْنِ وللجرانِ

لأنه قصد بقوله (أضربُها) بصيغة الحاضر بدلاً من الماضي (ضربتُها) أن يصور لقومه الحالة التي تشجع فيها بزعمه على ضرب الغول، كأنه يبصرهم إياها، ويطلعهم على كنهها مشاهدة للتعجب. من جرأته على كل هول، وثباته عند كل شدة. يُنظر: القزويني، جلال الدين: **الإيضاح في علوم البلاغة**، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلميّة، 2003، ص84.

(51) السامرائي، فاضل صالح: **معاني النحو**، ج3، عمّان: دار الفكر، 1999، ص123.

(52) عبد الرزاق، حسن إبراهيم: **النظم البلاغي بين النظرية والتطبيق**، ط1، مصر: دار الطباعة المحمدية، 1983، ص378 - 277.

(53) الأنباري، عبد الرحمن بن محمد: **أسرار العربيّة**، دراسة: محمد حسين شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1997، ص28.

(54) مقام المليحة، ص 28.

(55) الرواشدة، سامح: "قصيدة الوقت لأدونيس، ثنائية الاتساق والانسجام"، **مجلة دراسات العلوم الاجتماعية والإنسانية**، الجامعة الأردنية: 2003، ص5.

(56) ستيفن، أولمان: **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال بشر، ط1، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، 1997، ص125.

(57) مدخل إلى علم اللغة النّصي، ص25.

(58) عبابنة، يحيى: "عناصر دلالة النّص وتحدّي الشكل: قراءة في نص شعري لمحمد القيسي"، **مجلّة أفكار**، 2003، ص11.

(59) عمر، أحمد مختار: **علم الدلالة**، ط7، بيروت: عالم الكتب، 2009، ص37.

(60) علم اللغة النّصي، ص380.

(61) عناصر دلالة النّص وتحدّي الشكل، ص13.

(62) مقام المليحة، ص26.

(63) مقام المليحة، ص21.

(64) إشكالية التلقي والتأويل، ص153.

(65) ربابعة، موسى: "الانحراف مصطلحاً نقدياً"، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد 4، 1995، ص60.

(66) الحموز، عبد الفتاح: **انزياح اللسان العربي الفصيح والمعنى**، ط1، الأردن: دار جرير للنشر والتوزيع، 2013، ص7.

(67) ديوان المليحة، ص21.

(68) علم الدلالة، ص180 –183.

(69) كوهن، جان: **بنية اللغة الشعريّة**، ترجمة: محمد الولي وحمد العمري، الدار البيضاء: دار تويقال للنشر، 1986، ص27.

(70) ديوان مقام المليحة، ص35.

(71) مجمع اللغة العربية في القاهرة، **المعجم الوسيط**، القاهرة: دار المعارف، 1972. ومنه: سدَرَ فلانٌ في البلاد سدَرَ سَدْراً، وسُدُوراً: ذهبَ فلم يَثْنِهِ شيء. مادة (سَدَرَ).

(72) شرح الرضي على الكافية، ج2، ص473.

(73) مقام المليحة، ص 41.

(74) مقام المليحة، ص48.

(75) بلعابد، عبد الحق: **جيرار جينيت من النصّ إلى المناص**، ط1، بيروت: الدار العربيّة للعلوم، 2008، ص65.

(76) عليان، مصطفى: "سيميائيّة العنوان في مجموعة صور ومواقف من حياة الصالحين/ الصالحات"، **مجلّة إسلاميّة المعرفة**، عدد 58، 2009، ص1.

(77) السعافين، إبراهيم: **إشكاليّة القارئ في النقد الألسني في نظريّة الأدب ومغامرة التجريب**، ط1، القدس: دار الشروق العربيّة للنشر، 1993، ص5.

(78) إشكالية التلقي والتأويل، ص96.

(79) معاني النحو، ج3، ص123.

(80) ومن معاني كلمة (المقام) بفتح الميم: موطن القيام، والمجلس، والجماعة من الناس، والمنزلة لفلان بمعنى: مقامٌ في قومه. يُنظر: مؤسسة زايد بن سلطان للأعمال الخيريّة، **معجم زايد**، أبو ظبي، 2102، ص912.

(81) مدخل إلى علم اللغة النصي، ص16.

(82) مقام المليحة، ص23.

(83) الرواشدة، سامح: "الغموض وأثره في تلقي النّص الشعري، دراسة في شعر محمود درويش"، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، جامعة مؤتة: م 14، ع 5، 1999، ص391.

(84) ابن سينا، أبو علي: **فن الشعر**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: دار النهضة العربية، 1953، ص161.

(85) عصفور، جابر: **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، دمشق: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1983، ص375.

(86) البدراني، محمد جواد: **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السياب**، ط1، بيروت: الدار العربية للموسوعات، 2013، ص16 -15.

(87) مقام المليحة، ص23.

(88) ابن السراج، أبو بكر محمد: **المعيار في أوزان الأشعار**، تحقيق: محمد رضوان، بيروت: المكتبة الإسلامية، 1971، ص47.

(89) ويس، أحمد محمد: **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، ط1، بيروت: مجلّة المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، 2005، ص7.

(90) مقام، ص43.

(91) مقام، ص37.

(92) حمودة، طاهر سليمان: **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، الإسكندرية: الدار الجامعيّة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص145.

(93) عبد المطلب، محمد: **قراءة ثانية في شعر امرئ القيس**، بيروت: مكتبة لبنان، 1986، ص264.

(94) دلائل الإعجاز، ص162.

(95) إشكالية التلقي والتأويل، ص109.

(96) تودورف، تزيفيتان: **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء: دار توبقال، 1990، ص23.

(97) إشكالية التلقي والتأويل، ص159.

(98) مقام المليحة، ص21.

(99) مقام المليحة، ص23.

(100) مقام المليحة، ص29.

(101) مقام المليحة، ص41.

(102) مقام المليحة، ص 51.

المجلة التربوية

مجلة فصلية، تخصصية، محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير: أ. د. عبدالله محمد الشيخ

تنشر:

- البحوث التربوية المحكمة
- مراجعات الكتب التربوية الحديثة
- محاضر الحوار التربوي
- التقارير عن المؤتمرات التربوية وملخصات الرسائل الجامعية

❁ تقبل البحوث باللغتين العربية والإنجليزية.

❁ تنشر لأساتذة التربية والمختصين بها من مختلف الأقطار العربية والدول الأجنبية.

الاشتراكات:

في الكويت: ثلاثة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.

في الدول العربية: أربعة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.

في الدول الأجنبية: خمسة عشر دولاراً للأفراد، وستون دولاراً للمؤسسات.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير المجلة التربوية - مجلس النشر العلمي ص.ب. ١٣٤١١ كيفان - الرمز البريدي 71955

الكويت هاتف: ٢٤٨٤٦٨٤٣ (داخلي ٤٤٠٣ - ٤٤٠٩) - مباشر: ٢٤٨٤٧٩٦١ - فاكس: ٢٤٨٣٧٧٩٤

E-mail: joe@ku.edu.kw