مجلة التعليمية
2170-1717 ISSN:
EISSN 2602-6015

المجلد 13 / العـــدد: 02 (2023)، ص 577 - 590

أطر منهجية مستحدثة لمقاربة النصوص الأدبية العربية (النص الشعري أنموذجا)

New methodological frameworks for approaching literary texts (the problem of terminology)

د. مسلم عائشة*

جامعة جيلالي ليابس- سيدي بلعباس (الجزائر)

aichames@outlook.fr

تاريخ الاستلام: 2023/03/08 تاريخ القبول: 2023/04/29

ملخص:

من أهم قضايا تعليمية اللغة العربية استحداث وضعيات تعلم جديدة وذلك عبر اتباع مبادئ بيداغوجية فعّاله وبنّاءة، كان لزاما علينا كباحثين في الأدب العربي أن نجد السبيل إلى إيجاد طرق مستحدثه لتحليل النصوص الأدبية وتعليميتها وقراءتها قراءة جديدة، تتناسب ومعطيات النقد الحديث.

لذلك كله تحاول الدراسة البحث عن طرق منهجية لمدارسة النصوص بشكل فعّال ومؤثر مما يسمح للطالب بكشف أغوار النص وخباياه بمساءلة الشكل والكشف عن جمالية الأساليب والنظم.

الكلمات المفتاحية: تعليمية اللغة العربية، نصوص أدبية، مناهج نقدية، أطر تعليمية، اللغة والدلالة.

Abstract:

Among the most important issues of the Arabic language didactics is the creation of new learning modes, by following effective and constructive pedagogical principles. This made us, as researchers in Arabic literature, very keen on exploring innovative methods for analyzing, teaching and reading literary texts in a new way that is commensurate with the particulars of modern criticism.

Which would facilitate the implementation of a methodology for studying texts in an effective and efficient way. Moreover, we would like that methodology to help the student uncover the depths and mysteries of the text by questioning the form, revealing the aesthetics of methods and systems.

Keywords: Didactics of Arabic, literary texts, critical approaches, educational frameworks, language and semantics.

* د. مسلم عائشة.

1. مقدمة:

ليس من الانصاف دراسة الأدب العربي دراسة وصفيه بلاغيه أو قراءته قراءة سياقية، بل يجب الأخذ بالمقاربة النسقية التي تعتمد دراسة البنى النصية من أجل اكتناه دلالات العمل الأدبي، إذا تسمح القراءة النسقية للنصوص الأدبية العربية في اعتقادي بالتعرف على القضايا الفكرية للإنسان العربي، وكذا أوضاعه الاجتماعية وضغوطاته النفسية وصراعاته الوجودية، كما تسمح الدراسة البنيوية بتفجير الدلالات الكامنة للعمل الأدبي باعتباره عملا فنيا متميزا وزيادة الوعي به كونه تراث حضاري بوجهين، وجه فني وآخر إنساني فكري. يجب على الباحث أن يكون أكثر ارتباطا أثناء التحليل بالبنى النصية لغوية وغير لغوية وهو ما يبحث خلفه النقد البنيوي الحديث، الذي يتعامل مع العمل الأدبي بوصفه بداية لإبداع جديد ومتجدد باختلاف القراءة ففي اعتقادنا أن القراءة النصية لا تكتسب أهميتها بإعادة ما قيل بل بإعادة طرحه وتركيبه بصيغ مغايرة، فبعد أن اتخذ النقد البنيوي الحديث منحى علمي، وجب على الباحث البنيوي استخراج البنى النصية خطوة أولى لكشف الدلالات النصية المخبوءة فيه، هذه هي الطريقة الوحيدة التي تكتسب بها الأعمال الأدبية استمراريتها وتجددها الدائم، وبما أن التجلي هو ما يحمله النص من دلالات في جانبه الشكلي فإن المناهج البنيوية على اتجاهاتها المختلفة ترتكز على البنى النصية أثناء مقاربتها للأعمال الأدبية وتطبق عليها نظريات حديثه لها قواعدها العلمية المضبوطة، لذلك من شروط التحليل النصي ضرورة توخي الدقة المنهجية وضبط النظرية الإجرائية قبل التحليل رغم استعارتنا لهذه الأدوات الإجرائية النظرية من النقد الغربي إلا أنها تعد أساسا للمساهمة في وضع أرضيه أولية لإمكان وجود نظرية نقدية عربية معاصرة قادرة على مقاربة النصوص الإبداعية العربية المتميزة بخصائصها الجمالية والفنية.

2. دلائلية الأصوات:

تعد العلاقة بين الإيقاع و الدلالة أهم نقطة في دراسة الشعر، نظرا لما يحدثه الإيقاع من نشاط نفسي لدى المتلقين، و دراسة الإيقاع بمعزل عن دلالته محاولة مشكوك في قيمتها و هذا ما راعته الدلائلية، ففاعلية الصوت–في هذا المنهج–تقع أساسا وراء تخوم الدلالة، "إن أجرومية التعبير الشعري تتضمن نماذج شكلية لتنظيم الجداول الصوتية، وقواعد لتنظيم الخطاب الصوتي منضبطة مع نظام التوليد الدلالي"[1]. إلا أن دراسة الإيقاع دلائليا تتجاوز التماثل النسجي الداخلي إلى التماثل الدلالي للأصوات عبر الخطاب الشعري " على أساس أن الخطاب الشعري عندما يطلق على مستوى التعبير يمكن تصوره باعتباره نوعا من عرض الوحدات الصوتية "[2] حسب تصريح قدمه غريماس. ومفاد القول هو اعتبار التماثل الصوتي أظهر ما في نسيج الخطاب و هو ما يسمح بتقديم وحدات دالة للمباني الصوتية باستخدام طريقة إحصائية تراعي "عنصر التراكم ومكان الصوت في سياقه المعجمي والتركيبي، و ربما كانت هذه الطريقة أليق بدراسة دور الأصوات في العملية الشعرية"[3] فتراكم الأصوات نفسها أو تماثلها إيقاعيا لا محالة تجمعه مقومات دلالية باعتبار الصوت دالا بنيويا مهما ضمن الخطاب الشعري خاصة.

1.2 التصريع:

يؤكد رومان ياكسون على المدى الدلالي للقافية قائلا أنه "على الرغم من أن تصريف القافية يعتمد التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات الأصوات المتماثلة فإن القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها"[4] ومن أهم وظائفها الدلالية إبراز الخطورة أو الأهمية الدلالية لبعض الكلمات، لذلك لعبت القافية دورا مهما ضمن الإيقاع.

تختار القصيدة اللام رويا لها واطراده في نهايات الأبيات يحمل دلالات الحزن فاللام- هذا الحرف المكسور- ينبيء عن انكسار النفس و ضعفها" إذ يؤكد فوناجي Fonagy بناء على ما وضعه من لوائح وقوائم مبنية على الإحصاء من أن كثرة الكسرة تعني الصغر"[5] هذا الهوان والضعف الذي يؤكده أيضا الحب المقرون بالتأسي والخوف، والذي ينتهي بالنفس إلى الإذلال و التوسل نتيجة للضغوطات الوجودية كالموت والاندثار والفناء.

نظرا لكون القافية دالا بنويا فإن تكثيفها ضمن المعلقة لتتجاوز نهاية الأبيات إلى نهاية الأشطر الأولى "التصريع"، يحقق-هذا التكثيف –تشاكلا دلاليا لشطري البيت الواحد

ونلمس هذا التصريع في هذين البيتين:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وليس الإصباح منك بأمثل

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجمل

فكلمة "انجلي" من البيت الأول و"التدلل" من البيت الثاني، تبعثان دلاليا على محاولة للترجي وشعور بانكسار النفس وضعفها أمام قوة أكبر –قوة متحكمة في الذات- وهي الزمن ،وبهذا يتشاكل المقطعان مع بقية المقاطع الصوتية التي حملت نفس حرف الروي في دلالات الإلحاح على البكاء وتجديد صورة الشكوى التي تمتزج بذكريات الشاعر المدفونة بين الأطلال.

2.2 النبر ومقوم الصراخ:

لعل الطبيعة التتابعية للنبر ضمن القصيدة الشعرية تجعل الاعتقاد الغالب يذهب إلى أنه نمط آلي ميكانيكي خالص غير أننا نذهب إلى القول انه دلاليا (لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة، و إنما له جانبه الحيوي)[6] بمعنى أنه لا يقع على مستوى ثابت من الدلالة المحصورة في اللفظ بل يخرج إلى الإنفتاح للمنهج العلاماتي الذي يبحث خلف الدلالة.

من الخطأ- إذن –الاعتقاد أن الإيقاع تكرار منظم لعناصر سمعية مقطعية متماثلة فحسب، بل أن هذا التماثل النسجي حامل لدلالات متداخلة دلائليا، لذلك فالوظيفة الدلالية لأصوات القصيدة تتجاوز الرتابة التي قد يوحى بها التكرار المنظم إلى الكشف عن أكبر قدر من الانسجام، وبالتالي أكبر قدر من الأفكار والعواطف التي تلهمها هذه الأصوات.

فهل عند رسم دارس من معول

والبنية الإيقاعية النبرية التي اخترناها لإفراغ شحناتها الدلالية عبر النص هي الهاء الممدودة أي المقطع الصوتي Le phnème " هـ + آ".

فأما المصوت الأول (الهاء) فقد استطاع أن يعكس تشاكلا لحالات من القلق والحزن باعتباره "حرفا حلقيا عميقا ،يكاد يخرج من أواخر الجاهز الصوتي وهو نتيجة لذلك يحمل في طياته دلالة أخرى وهي التعبير عما يكمن في النفس من حزن وألم و شقاء"[7]، فيتجاوز تراكم "مصوت الهاء" -عبر النص الشعري- الإيقاع الجميل العابر إلى الإيقاع المؤثر المحرك للدلالات الكامنة في النص.

ففي البيتين الثاني والثالث يطرد المقطع الصوتي "ها" أربع مرات رسمها/نسجها/عرصاتها/قيعانها/ إن هذا الصوت الممدود المفتوح معا، يظاهر النص على أداء وظيفة نفسية عجيبة و إحداث طاقة رهيبة من الإنفعالات والقدرة على احتضان دلالات الحزن والحسرة والآهات لذا "فالعلاقة بين أصوات المد وفكرة الإحساس بالخوف والإغتراب لابد أن تكون عنصرا أساسيا عاما في بحث أصوات المد نفسها"[8] ولعله السبب الذي جعل الشاعر يراكم هذا الصوت المشبع بمعاني الحسرة والتفجع التي أحدثها جور الزمن من سلب عوامل الخصب وأوقات الترف و العيش الهنيء.

وإذا كان المقطعان رسمها/ نسجتها يختصان بإبراز المكان صوتا فإنهما دلالة يتأوهان على خلوه من الحياة، كذلك الشأن بالنسبة للمقطعين المتشاكلين ساحاتها/ قيعانها اللذان يؤكدان دلالة وهم ديمومة هذه الآثار التي غدت خالية مهجورة، فكأن الشاعر حريص على إسماع صوته لهذا أطال آخره فكأنها صرخات وصيحات تنتظر الإجابة من الآخر الغائب عن المكان ويظهر هذا الانتظار الميؤوس منه في قوله:

فهل عند رسم دارس من معول

هذه الآهات هي إسماع لما في القلب من هم و بوح بما في النفس من ألم جراء خلو المكان وبعثه على الصراخ والنحيب والعويل، فكأن هذه الهاء "هذا الصوت الهائي المفعم بالدلالات والحكم هو الذي يمنح المعنى الكبير لهذه الأصوات"[9] و يجعلنا كمتلقين نشعر بوجود قضية ما يجب كشفها عبر المعلقة ،إنها قضية إنسان يصارع وجوده بغية تحقيق ذاته.

وهذا ما نتبينه في البيت الحادي عشر: "**فيا عجبا من كورها المتحمل**" في هدا في المقطع كورها.

وفي البيت الثاني عشر: " **فظل العذاري يرتمين بلحمها**" في المقطع لحمها.

وفي البيت السابع عشر: "**بشق وتحتي يشقها لم يحول**" في المقطع شقها

فانسجمت المقاطع الصوتية في نبرها الهائي الممدود "لتعكس امتداد الصوت في النفس واستطالة الآهات، فالإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره"[10]، وإطالة الهاء في تلك المقاطع دليل على طلب استغاثة واستصراخ نتيجة فقد ومعانات ووحدة.

يتكرر هذا الصوت الحلقي الفؤادي في البيتين الثالث والعشرين والرابع والعشرين.

- **وبيضة خدر لا يرام خباؤها**
- **– تمتعت من لهوها غير معجل**
- **تجاوزت أحراسا إليها ومعشرا**

والمقاطع الصوتية هي: خباؤها/ بها/ إليها وكلها تمثل ضمائر مستترة للغائب، لذلك ينسجم نبرها في كونها دعاء للغائب الذي تدل مناجاته رغم كونه غائبا، حضوره القوي في مكامن النفس، لذا فدلالات هذا المصوت تقدم أسمى درجات الخضوع والتقديس للمنادى الغائب، تشكيا من الدهر، والتماسا للسعادة بعودته وظهوره، "فكأن الهاء حولت الغياب إلى حضور والنكرة إلى معرفة والبعد إلى قرب"[11] وبالتالي فقد أجلى هذا المخرج الصوتي باطراده في معلقة إمرىء القيس دلالات لا يمكن إحصاؤها كالرهبة والقداسة والخوف والحضور والغياب وغيرها من الدلالات الروحية والمعتقداتية لإنسان ما قبل الإسلام، الذي كان يؤله كل مجهول ويقدس كل ما لم يقدر علي تطويعه و تفسيره، فاحتاج إلى إطالة الأصوات لمناجاة الآلهة خوفا من غضبها وتقديسا لعظمتها.

3.2 بحر الطويل و دلائلية الأحزان:

يؤلف كل من النثر والشعر خطابا موقعا ،غير أن العروض "يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية ،و إنما هو عروض بهذه الصفة"[12]، فيتميز إيقاع الشعر عن إيقاع النثر بتقيده بالوزن ،فلا يعتبر الوزن مكملا للشعر بل أساسا به يعرف و يقرأ دلاليا.

ويبنى عروض الشعر على بعض الأوزان القارة المقاطع والوزن هو عدد المقاطع التي تكون البيت، والتي تتشاكل خطيا عبر أبيات القصيدة، وإطرادها هو الذي يحقق تشاكلها الخطي الإيقاعي، وليس البيت عروضيا إلا لكونه متماثل المقاطع، "فإذا كان البيت الثابت مقدما فذلك لأن انشطاره شطرين يتيح له تحقيق تماثل وزني داخلي"[13] مما يعني تماثل طرفي البيت (الشطرين) في عدد المقاطع، والعروض في القصيدة العمودية هي البنية الإيقاعية الثابتة المغلقة النسج المنفتحة الدلالة علاماتيا.

وقد كتب صاحب العمدة (أن العرب احتاجوا إلى الغناء بمكارم أخلاقهم وطيب أعراقهم وذكر أيامهم الصالحة وأوطانهم النازحة وفرسانهم الأمجاد وسمائحهم فتوهموا أعاريض وجعلوها موازين للكلام، فلما تم لهم ذلك سموا الكلام الموزون شعرا لأنهم شعروا به أي فطنوا"[14].

يحتل البحر الطويل الذي خطت به المعلقة ونسجت عليه أبياتها من حيث الأهمية العروضية المرتبة الأولى كونه أكثر الأوزان اتساعا دلاليا، فان نحن عدنا إلى فكرة البلاغيين العرب القدماء في علاقة الأوزان بالحالة النفسية، نجد أنهم ربما توصلوا إليها هذه الفكرة نتيجة لعملية استقراء "وجدوا فيها أن الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن إنما يعبرون عنها في الأوزان الطويلة"[15] لذا آثرها القدماء على غيرها من الأوزان واتخذوها ميزانا لأشعارهم، و لاسيما القصائد ذات البعد الوجودي كالدهريات ومواقف الفجيعة والخيبة، فالإيقاعات الطويلة تسمح لتيار الأحاسيس أن يبلغ أقصى الجوانب الروحية.

يشمل إيقاع البحر الطويل على ثماني تفعيلات

وشطره: **فعولن مفاعيلن مفولن مفاعلن.**

إن "حركات الوزن الطويل إنما تجري على نغمة واحدة في سائر المعاني و هذه النغمة تشبه أن تكون حركة الوقار في الإنسان"[16] كما تجلي معاني الخوف من قوى متملكة، كان الجاهلي يؤمن بسلطتها، من بينها قوى الذات المتفاعلة وقوى الآخر الغائب وقوى الظواهر الكونية العظمى.

لنأخذ البيت الأول مثالا:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

فاجتماع الطويل والنبر في كلمات مشحونة داخل سياقها بالأسى والحيرة، يزيد من إحساس النفس بالضياع و الغربة و يمنحها فرصة لاسترجاع ذكرياتها التي تعيش عليها، كما يتيح لها أن تتلمس أعماق الصراع النفسي الذي تعانيه، والسيطرة التي تخضع لها لتطول صورة الوقوف والبكاء والشكوى، ومن الممكن القول إن هذه المقاطع الطويلة المتواترة عبر المعلقة تحمل مواجهة للوحدة وطلبا للعون. "ولقد اتسعت الأعاريض لتفرغ فيها العواطف جملة، فهو يتناول الحزن الممزوج بالحسرة والحماسة التي يخالطها شيء من الإنسانية والرثاء في الأسف والحزن"[17]. وهدا ما يتشاكل دلاليا مع كل ما يتصل بمعانات النفس وتخبطها في متاعب الحياة.

فلننظر إلى هذا التقتيل الذي مارسه الحب على الذات وكيف انسجمت وقعات تفاعيل البيت الثاني والعشرين:

بسهميك في إعشار قلب مقتل

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل

فما كان لأي عروض أن يحمل هذه الدلالات الموحية بالألم غير عروض بحر الطويل المليء بحس الفجيعة، حتى أن فعولن مفاعيلن نفسها تتشاكل عروضيا في تضارع المقطعين (ترتيب كل أحرف أحدهما يمثال ترتيب أحرف الموالي له).

و فعو/لن	**مفا/عيـــــ.**
↓	↓
وتد مجموع + سبب خفيف	وتد مجموع+سبب خفيف

عندها يمكننا القول إن هذه الأصوات والمقاطع "الطويلة والقصيرة المنبورة وغير المنبورة تستحيل إلى زوايا عميقة في وجدان الشاعر تتجمع فيها كل أصوات الماضي وهموم الحاضر"[18]، فهي تجسد التوتر الوجودي، وتحتمل بإصرار، مواجهة الشعور بالعزلة، وتؤيد بطريقة لاشعورية فكرة المعاناة والقلق التي يبذلها الشاعر لإعادة الحياة إلى المكان، هذه المعاناة يمكن أن تقرأ في ضوء التشاكل الإيقاعي قراءات أخرى من حيث كونها تمنح القارئ القدرة في أن يلتمس في أعماقه دلالات مفتوحة ولا نهائية.

3. الخطية:

مما ذكر الله عز وجل في كتابه الحكيم من فضيلة الخط قوله لنبيه عليه الصلاة والسلام:

﴿ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (3) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ(5)﴾[19]

وأقسم به في محكم تنزيله: ﴿ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ (1)﴾[20]

وقد عرف الخط منذ زمن بعيد حاملا لدلالات لم تزل تتجدد عبر الأحقاب وتتكاثف لذلك مثل القلم أحد السانين فكان القلم أبقى أثرا من اللسان.

لكن الخط لم يعط الأهمية الدلالية في تحليل النص الأدبي إلا مع العلامية وبخاصة البصرية منها وأصبح يمكن القول " أن الشكل الكتابي Graphe هو ذو أثر متأسس"[21] وبالتالي صارت العلامة الخطية بنية حاضرة ومأثرة في تحليل النص الأدبي.

1.3 التوازي و مقوم الرتابة:

تعتبر القصيدة أكثر ميادين الدرس الخطي استقطابا للمهتمين بالجانب البصري في الفنون الإبداعية ،نظرا لما تمتاز به عن غيرها من الأجناس الأدبية بهندسة خاصة للكتابة، فبالنسبة للقصيدة العمودية يمكن أن نتحدث عن اشتغال فضائي خطي متمثل في "توازي هندسي تقدم معه عناصر النص في نظام متشاكل"[22]. لذلك يعد التوازي من المفاهيم الإجرائية التي احتلت الصدارة في تحليل الخطاب الشعري و هذا بعد نقله من المجال الهندسي إلى الميدان النقدي، تشير الدراسات إلى أن الراهب روبت لوث Robert Louth 1753 أول من حلل في ضوئه الآيات التوراتية[23]. مما يبين أنه استعمل بهدف التأويل الدلالي للنصوص المقدسة.

يعد التوازي من أشكال النحو، وأول من أوجده على الساحة النقدية المعاصرة جاكبسون Jakobson واعتمده ليفين Levine في تحليله لأشكال التزاوج الشعري "واعتباره أداة رئيسية في نسيج اللغة يضمن دوام الرسالة الشعرية في الذاكرة"[24]، ذلك لأنه يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، كما أنه ينظم البنى النصية ليبرز عناصر دلالية جوهرية عبرها.

لقد تناول البلاغيون العرب جزء من التوازي وهو التقسيم ،ومن أمثلة حسن تقسيم امرىء القيس في معلقته قوله: "**مكر مفر مقبل مدبر معا**".

إلا أن هذا النوع من التوازي سطحي ناقص وهذا ما جعل النقاد المحدثين يقرنونه بالدلالة " فكلما كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية وأكثر ارتباطا بالتشاكل المكون للنسيج الشعري في مستوياته العديدة"[25]. فما يهم السيميائية البصرية هو كيفية إشتغال فضاء النص دلاليا، والنص في هيئته الفضائية هاته، يقدم لقارئه نموذجا مفتوحا للتحليل و التأويل العلاماتي.

لقد كان توظيف إجراء التوازي في المعلقة على قدر كبير من الأهمية، كونه يجلي دلالاتها، فهذا الشكل المحكم الترتيب لأشطر المعلقة وإن كان لا يخرج عن عمود الشعر بالنسبة للقصيدة العربية عموما ينم عن رتابة

وكآبة في نفس صاحبها فكأن الشاعر "ينصت إلى الطبيعة ويسمع أصواتها ويندغم معها، فيصيبه ما يصيبه من آلام يحيل أحاسيسه إلى أشعار مرتبة منظمة"[26]، ولعل الطبيعة هي التي ألهمته هذا النظام وهذا التوازي المقطعي.

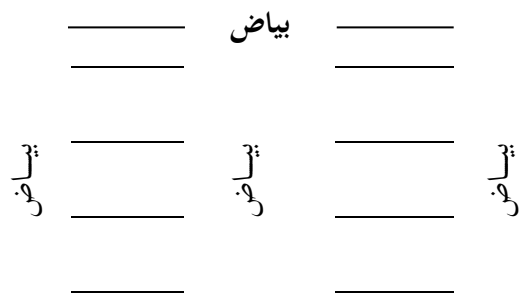
نقوم أولا برصف الوحدات الظاهرة أفقيا، في حدود شطرين متقابلين في خط واحد.

فالانسجام هنا هو بين الشطرين المتقابلين، يمكن أن نجد تفسيرا إيقونيا للتقابل الأفقي وهو تقابل الأفكار المتضادة كونيا كالحياة والموت، الخير والشر وبالنسبة للجاهلي تسيطر المتناقضات على تفكيره وتكثر المتقابلات كالرحيل والعودة والمخلوقات الأرضية و العلويات المقدسة.

أما البياض الكامن بين الأشطر فيجلي دلالات الصمت والفراغ القاتل الذي تجلبه الصحراء ومظاهرها الساكنة من حوله، أو صفاء السماء التي لا يشوبها غيم ولا مطر.

ومن نظرة بصرية أخرى تتراصف الأبيات عموديا في تواز وترتيب محكم أيضا، ونقرأ من خلال هذا التوازي العمودي تشاكلا امتداديا للزمن وللأيام المتوالية في رتابة مملة.

تتوازى الأبيات عموديا مفسحة المجال لتوازي ثالث تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر وما بينها بشكل عمودي ،وهي فراغات تنفتح على بعضها من الأسفل والأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيا يحدان النص في البداية والنهاية وفق الشكل الآتي[27]:



ولأن كل بيت من معلقة إمرىء القيس يحكي فاجعة من فواجع الدهر فإن توازي الأبيات بهذا الشكل الثابت يكثف أبعاد الحزن المخيم على فضاء المعلقة، ولما كان التوازي Parallélisme بمفهوم أكثر اتساعا هو "التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية"[28] يصبح الكلام هنا معقودا على كل بنى قد تكررت عبر المعلقة بما في ذلك الأشكال البصرية كالمجسمات.

2.3 التجسيم:

من إعجاب الجاهلي بالكتل والأحجام تجسيده لها عبر أشعاره " فالشاعر العربي عبر العصور، كان لديه اهتمام جذري بالأبعاد الهندسية للوجود والمعطيات الحسية لأشيائه"[29] وإذا تتبعنا خطيا معلقة امرىء القيس لوجدنا أن الحجم الطاغي والمتشاكل عبر المعلقة هو مقوم التكوير.

فالشعر كقنو النخلة المتعثكل، أي المتداخل لكثرته وغدائره مستشزرات إلى العلا، والشزر هو "الفتل والخصر" كالجديل وهو "زمام ينثني"[30] والساق كأنبوب البردي (الدائري)، والجيد الذي يشبه جيد الرئم (الأسطواني الجميل) والحلي الدائرية والبطن اللطيف الطي والخصر الدائري الضيق، والردف الممتلئ المتكور والكثيب الملوي، وقيد الثيران الدائري أيضا وطواف إناث العذارى وكذا إناث الثيران، وحسب رؤيتنا البصرية يكشف هذا التكوير وهذه المجسمات الدائرية التي يحاول الإنسان الجاهلي الخلاص منها دون جدوى، عن دائرة الواقع الاجتماعي والضغوطات الوجودية التي لم يجد الشاعر سبيلا للخروج منها.

تستوقفنا بداية إرهاصات حازم القرطاجني في مجال التلقي قائلا "تخيل الشيء بالقول المحاكى له فكأن نسبته إلى النفس هو نسبة إفصاح الزجاجة عما حوته وإفشائها سر ما أودعته إلى العين فتشاكل المتلونات ببعض شبه بها تشاكل المحاكيات"[31]. فضمن هدا التصور البلاغي للمشاكلة شبه القرطاجني تشاكل اللفظ والمعنى ومدى تناسقها وكذا تعبير الأقوال عن المضامين وإفصاحها عن دلالاتها ومدى تأثير هذا التناسق والانسجام في المتلقي، بتشاكل المتلونات بصريا وكذا مدى تأثيرها في المتلقي وتحريكها للرؤى والمشاعر، ولو أننا حورنا الموازين وقلبنا الصورة التشبيهية البلاغية لاقتربنا من المفهوم الحداثي للتشاكل البصري للألوان. ذلك لما تحدثه العلامات اللونية وتشاكلها الدلالي من تأثير في فهم القارئ للنص، "بوصف حقل الألوان دالا ضمن الحقول الدلالية التي يمكن لها أن تكون بنية من بنى النظام اللساني"[32] وبدلك صارت الألوان بنى خطية فاعلة وحقلا من الحقول الدلالية التي تشارك العلامات النصية التعبيرية خصائصها.

تعد الألوان بنى خطية حاضرة في السيميائية البصرية و ذات دلالات فاعلة في تحليل الخطاب الأدبي إذ "تتضافر الصور اللونية باتكائها على عرض الأشياء والصور الممتدة في إلحاحها على الجزيئات والسعي ورائها"[33] عندها تنصرف الدلالة المباشرة للون إلى دلالة كنائية عميقة يجمعها التشاكل البصري الذي "يصبغ دلالات ميتا فيزيقية لامعان فيزيقية معروفة سلفا تفجر مكامن عاطفية "[34] إذ يحمل اللون باطراده الخطي عبر النص قيما دلالية وأبعادا معرفية تحفز القارئ إلى استخراجها باعتبارها بنى خطية دالة داخل النص.

لقد تشاكلت علامات البياض عبر المعلقة في البيت الثالث والعشرين: **"وبيضة خدر لا يرام خباؤها"**. حيث يشبه النساء بالبيض من ثلاثة أوجه "احدها بالصحة والسلامة من الطمث والثاني في الصيانة والستر لأن الطائر يصون بيضه ويحضنه والثالث في صفاء اللون ونقائه"[35] وكان لاختيار البياض لوصف المرأة دلالات عند شعراء العهد الأول ذلك لتوحي بأنها "لم تواجه الشمس فتصبغ سيدة السماء أديم وجهها فهي إذن لا تخرج إلى العمل بل لقد كفاها ذلك كله خدم وحشم"[36] هكذا يجلي البياض دلالات الصفاء والقدر الرفيع والصيانة له في

هذه المرأة المثال ،فقد كانت مكانة المرأة محفوظة في بعض القبائل العربية ونخص من النساء ذوات الجاه والمال والمكانة الشريفة أمثال خديجة زوج النبي صلى الله عليه وسلم –رضي الله عنها –خير مثال في مجتمع ما قبل الإسلام الذي كانت تميزه الطبقية الاجتماعية.

ومن دلالات اطراد العلامة الخطية البياض توحيدها بعدين متباينين بعد طبيعي وآخر حضاري في البيت الثاني عشر :

فظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهداب الدمقس المفتل

فشبه بياض الشحم الحامل للبعد الطبيعي بالدمقس وهو الحرير الأبيض[37] الحامل للبعد الحضاري ليتشاكل البعدان تحت مقوم البياض.

تطرد علامة البياض في البيت الرابع والثلاثين فالرئم هو نوع من الضباء ناصع البياض استعير بياضه لنعت المرأة المثال كما شبهت أصابعها بديدان بيضاء في البيت التاسع والثلاثين .

يتميز الشاعر العربي بالقدرة على التصرف في الألوان كونها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الأنفس فشاكل بين البياض وألوان أخرى تبدو منافرة له كالسواد الذي ألحقه بشعر المرأة في البيت الخامس والثلاثين "اسود فاحم" فما أجمله من سواد قاتم زادها بياضا "ونسترجع هنا قول ابن سنان في كون الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة لقرب ما بينه وبين الأصفر وبعد ما بينه وبين الأسود"[38] فاجتمع البياض والسواد في صورة امرأة مثال وتشاكلت دلالات الجمال المثالي كما نوه امرؤ القيس بدماء الطرائد التي اصطبغ بها نحر فرسه وشبهها بخضاب الحناء البيت الثاني والستين فتباينت أوصاف الحمرة وتشاكلت دلالاتها فالحناء صبغة حمراء توضع فوق الشيب الأبيض فتطغى عليه وبالتالي تمحو أثاره ،ومن ثم فخضاب الحناء طمس وإيهام بتجديد الحياة يستعمل لإخفاء الكبر والعجز بينما الدماء وعلى الرغم من كونها حمراء إلا أنها رمز للحياة ولما ارتبطت الدماء بالقتلى من الطرائد صارت رمزا للموت وبالتالي تشاكلت دلالتي الحياة والموت تحت مقوم الحمرة .

3.3 المماثل الشمي (العطر):

نفصد بالماثل الشمي أن كل علامة شمية تتبادل العلاقة الدلالية مع صنوها "وقد كان امرؤ القيس اصطنع في بعض شعره مماثلا – ايقونة شمية – حين تحدث عن العطر"[39] في أثره المشموم متمثلا في تضوع عبق العطور في أكثر من بيت عبر معلقته، فقد تتباين صيغ العلامات لكنها تتشاكل دلاليا في كونها تدرك شما.

وأول ما فاح من عطور المعلقة خطيا المسك من البيت الثامن:

إذا قامتا تضوع المسك منهما

ويعني التضوع انتشار للرائحة الزكية، مما يعزز دلالات المسك المتعلق بها، والمسك علامة من علامات الجمال الحضاري كما يعزز الصراع مع الطبيعة في مضاهاتها للعطر الطبيعي للورود.

نفس الدلالة يعززها عجز البيت الثامن:

نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

والقرنفل مماثل شمي للعطر يشاكل المسك دلاليا، لكنه أخصب دلالة وأكثر تأثيرا كون رائحته وردت في المعلقة محمولة بريح الصباح المنعش وكان قيام النسوة مماثلا لانبعاث النسيم الحامل لشذى القرنفل.

ومن كمال ترف المرأة أن يفوح العطر من بيتها وفراشها وهو ما يحمله البيت الثامن والثلاثين:

وتضحي فتيت المسك فوق فراشها

واقترانها بالإضحاء يعني أن أول ما يصدر من فعل المرأة تأثيرها بعطرها الفواح الذي لا يعطر الجو من حولها فحسب بل ويؤثر حتى في المكان الذي تمكث فيه الفراش.

كما تتكرر دلالات العطور من مسك وقرنفل في كونها علامة من علامات التحضر الإنساني وإدراك الإنسان لوجود مظاهر جمالية محسوسة ومؤثرة تأثير الجمال الطبيعي.

4. خاتمة:

كل قارئ يمكنه مقاربة أي نص إبداعي بقدر فهمه للتجليات الدلالية للعلامات الغائية، والتي تكون نتيجة للدلالات المصاحبة التي أمكنه كشفها بين ثنايا هذا النص. فتغدو العلامات إما محصورة في حيز دلالي مغلق، أو منتشرة الدلالة. وما يجده البعض منحصرا إيحائيا قد يقرؤه البعض الآخر منتشرا، إذ لا وجود لقاعدة تقيد القراءة الإيحائية أو تحد من حرية القارئ ضمن السيميائية التداولية التي فتحت الباب على مصراعيه للانهائية التأويل.

5. الهوامش:

[1]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، د.ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص28.

[2] –AJ Greimas, Essais de sémiotique, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p160.

– نقلا عن صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 28.

[3]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء المغرب، 1992، ص 32.

[4]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ط1، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص209.

[5] – محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، دار البيضاء 1409هـ/ 1989م، ص74.

[6]–كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1988، ص 309.

[7] – ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف ياء، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004، ص261.

[8]– تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية اللاذقية، 1983، ص46.

[9]– عبد الملك مرتاض، ألف ياء، ص 262.

[10]- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 348.

[11]- عبد الملك مرتاض، ألف ياء، ص 263.

[12] - جان كوهن، بينة اللغة الشعرية، ص92.

[13] - المرجع نفسه، ص84.

[14] -ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، 1955، ص5.

[15] - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط4، دار العودة، بيروت، 1988، ص80.

[16]- زكريا صيام، دراسة في الشعر الجاهلي، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1993، ص85.

[17] - المرجع نفسه، ص ص84-85.

[18]- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 39.

[19]- الآيات 3- 4 – 5، من سورة العلق.

[20]- الآية 1 من سورة القلم.

[21]- إديث كيرزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار آفاق عربية للطبع والنشر، 1985، ص 277.

[22]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء المغرب، 1991ص 137.

[23] - محمد مفتاح، التشابة والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، ص 97.

[24] - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1996، ص279.

[25]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 279.

[26]- محمد مفتاح، التشابة والإختلاف ، ص111.

[27]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 136.

[28] -Voir, Dictionnaire Historique, Thématique et technique des littérature française et étrangères, anciennes et modernes, la rousse, Paris, 1986, PP 120 – 122.

[29]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ط3، دار العلم للملايين، 1984، ص 28.

[30]- الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، ج1، ط4، تح: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ص48.

[31]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط2، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981، ص ص 128- 129.

[32] - Voir, Georges Mounin, clefs pour la linguistique, Paris Segher 1971, P 160.

[33]- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983، ص 57.

[34]- قادة عقاق، جمالية المكان في الشعر العربي المعاصر، (جدل المكان والزمن)، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ص 63.

[35] - صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، ط3، دار العودة بيروت ، 1983، ص 87.

[36] - المرجع نفسه، ص 87

[37]- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ط1، تح: علي محمد زينو، مؤسسة الرسالة ناشرون، 1425هـ/ 2004م ص 23.

[38]– إبن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، 1969، ص 54.

[39]– عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، (تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنه الجلبي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، ص 25.

6. قائمة المراجع:

1. ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، (القاهرة: المكتبة التجارية، 1955).
2. إبن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، (القاهرة: مكتبة صبيح، 1969).
3. إديث كيرزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، (دار آفاق عربية للطبع والنشر، 1985).
4. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، (سورية اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1983).
5. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ط1، تر: محمد الولي ومحمد العمري، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1986).
6. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط2، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، (بيروت، لبنان: دار الغرب الإسلامي، 1981).
7. الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، ج1، ط4، تح: فخر الدين قباوة، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1980).
8. زكريا صيام، دراسة في الشعر الجاهلي، ط2، (بن عكنون، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1993).
9. الزوزني، شرح المعلقات السبع، ط1، تح: علي محمد زينو، (مؤسسة الرسالة ناشرون، 1425هـ/ 2004م).
10. صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، ط3، (بيروت: دار العودة، 1983).
11. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، د.ط، (دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت).
12. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، (الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1996).
13. عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، (تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنه الجلبي)، (الجزائر: دار الكتاب العربي، 2001).
14. عبد الملك مرتاض، ألف ياء، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، (دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004).
15. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط4، (بيروت: دار العودة، 1988).
16. قادة عقاق، جمالية المكان في الشعر العربي المعاصر، (جدل المكان والزمن)، (دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002).
17. كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، (بيروت، لبنان: دار العلم للملايين، 1988).
18. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ط3، (دار العلم للملايين، 1984).

19. محمد الماكري، الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط1، (بيروت، لبنان/ الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي، 1991).
20. محمد مفتاح، التشابة والاختلاف نحو منهجية شمولية، (بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي).
21. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ط3، (بيروت، لبنان/ الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي، 1992).
22. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، (دار البيضاء: دار الثقافة، 1409هـ/ 1989م).
23. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب)، 1983.
24. AJ Greimas, Essais de sémiotique, (Paris : Éditions du Seuil, 1970).
25. Dictionnaire Historique, Thématique et technique des littérature française et étrangères, anciennes et modernes, (Paris: la rousse, 1986).
26. Georges Mounin, clefs pour la linguistique, (Paris: Segher, 1971).