شعر شوقي بين سلطة النموذج وسلطة القراءة

Shawqi poetry between the authority of the model and the authority of reading

ربيحة قسوم *

جامعة محمد بوضياف، المسيلة-الجزائر

rebiha.guessoum@univ-msila.dz

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2022-10-29	2023-01-28	2023-06-11

ملخّص: تقف هذه الورقة البحثية على دراسة شعر أحمد شوقي –الشوقيات– وبالضبط عند فكرة " سلطة النموذج التقليدي"؛ ذلك أن منشئ الخطاب الشعري مبدع خاضع لمبدأ الاحتذاء وسلطة **النموذج التقليدي** ممتثل لقوانينه، وهي أيضا قراءة تبحث عن تعدد سلطات النص الشعري في الشوقيات؛ حيث استمدها من مرجعيات مختلفة المشارب؟ فمثّلنا لأنواع التناص (الديني، التاريخي، السياسي) فكيف يولد الشاعر من الثقافة؟ ثم يبدعها من جديد؟ وكيف أثرت على المتلقي في قراءة النص؟ ونحتاج في كل ذلك إلى قراءة الخطاب الشعري وفق آليات نظرية القراءة والتلقي، دون أن نهمل دور الشاعر في إنتاج الدلالة أو تأثير السياق الاجتماعي الخارجي.

كلمات مفتاحيّة: السلطة؛ النموذج؛ البنية؛ التقليدية؛ القراءة.

Abstract: This research paper stands on the poetry of Ahmed Shawqi - Al-Shawqiyat - and specifically on the idea of "the reference of the traditional model" in "Al-Shawqiyyat", because the author of the poetic discourse is creative, the principle of imitation and the authority of the traditional model corresponds to its laws, and it is also a reading that searches for the multiplicity of powers of the poetic text "Al Shawqiyyat" ". Where did he derive it from various reference lines? In our example of the types of intertextualities (religious, historical, political), how is the poet born of culture? Then create it again. How did it affect the receiver in reading the text? In all of this, we need to read the poetic discourse according to the mechanisms of the theory of reading and receive, without neglecting the role of the poet in producing the importance or influence of the external social context.

* المؤلف المرسل

Keywords: authority; model; structure; traditional; reading.

مقدمة: يعد الشعر الإحيائي مدرسة شعرية كلاسيكية ،ظهرت في عصر النهضة الأدبية العربية أواخر القرن التاسع عشر وامتدت إلى الربع الأول من القرن العشرين، ورائدها محمود سامي البارودي (1839-1904م)، وقد استلهم الشاعر الإحيائي من القصيدة القديمة عناصر إبداعه الفني والجمالي، واستمد منها أساليب ووسائل اشتغاله، فكانت السمات الفنية للقصيدة القديمة ملهم أفكاره وأحاسيسه؛إذ تمثل مدونة شعراء الإحياء والتراث اتجاهًا تقليديًّا محافظًا في قول الشعر، لكّن ذلك لم يقف عائقًا أمام محاولات التجديد عند بعض أعلامها من أمثال" أحمد شوقي ومحمد حافظ إبراهيم وخليل مطران" خصوصًا في مستوى تجديد المضامين وتجاوز حدود الأغراض الشعرية القديمة كالمديح والفخر والرثاء والغزل والهجاء.

وقد كان الاستعمار الأجنبي دافعًا للشعراء الإحيائيين نحو خوض مغامرة التجديد فابتكروا غرضًا شعريًّا جديدًا لا علاقة للشعر العربي القديم به وهو الشعر القومي الوطني وغايته التحريض ضد المستعمر كتجربة المنفى التي عاشها "أحمد شوقي "بعد الحرب العالمية الأولى، فكان خلع "الخديوي عباس" عن عرش مصر دافعًا إلى الاقتراب من الشعب والالتحام بثورته الوطنية، فأفاد منه شوقي كثيرًا في تغيير مضامين قصائده وتجديد طروحاتها الفكرية فغدت أكثر نضوجا.

عمل شوقي على إحياء وبعث الشعر العربي القديم في معانيه وألفاظه وصوره وأغراضه وموسيقاه، واستلهم ما جادت به روائع الشعر العباسي والأندلسي من أغراض وفنون وصنعة؛ فمن أين يستمد نص "الشوقيات" سلطته؟ وما هي أسباب الاحتذاء؟ ما هي مظاهرها؟ وكيف تحققت في النص الشعري؟

أولا-سلطة النموذج التقليدي في شعر "أحمد شوقي": ينحصر مفهوم مدرسة البعث والإحياء في عدة مفاهيم منها (الإحياء، البعث، الإتباع، التراث)، وهي مفاهيم تجسد فعلها وحركتها في نحت علاقة تفاعلية إيجابية مع التراث الشعري العربي القديم؛ حيث

يمارس النص سلطته على الشاعر، من خلال حرصه على نموذج يحتذيه، ويقتدي بأساليبه "فالنموذج في اللغة، فرع يضع من خلاله نموذجا للوجود يقيس فيه الشكل الخارجي ، وفي القدرة على الإفصاح وإبداع ما لم يهتد إليه أحد ،لأنه كان يدرك سلطة الكلمة وسلطة البيان ويُنزل من يمتلكهما منزلة عظيمة قد تبلغ درجة الخوف فللبيان سلطة تفوق سلطة الجاه والنفوذ"[1].

فكل مبدع يروم أن يصل نصه إلى "**المرتبة النموذج، تلك التي يوفر فيها للنص ما تُستمال به القلوب وتُثنى به الأعناق، وتُزين به المعاني وتتباين مقومات هذا النموذج، فهو أحيانا معيار لغوي قد يُمجد البعض، ويقدح الآخر**"[2].

أ-مفهوم التقليدية: بدءا يساعدنا "ابن منظور" في الاقتراب من الحقل الدلالي لكلمة التقليد جاء في "لسان العرب": وقلَّد فلان فلانا عملا تقليدا، وقلَّده الأمر: ألزَمه إيَّاه، ومقلِّدات الشعر: البواقي على الدهر".[3]

أما المعنى الاصطلاحي لا يخرج عن الطقوس الدلالية التي حدّدها "محمد بنيس" وهي على النحو التالي:

-**طقوس دينية:** الهدي والاعتصام والالتزام.

_طقوس اجتماعية: تقليد المرأة بالقلادة.

_طقوس سلطوية: الإلزام بالمسؤولية وتحملها.

_طقوس أدبية: وهي علامة خلود نص من النصوص الشعرية....وهو بيت القصيد.[4]

فهو من قبيل الواقع الرمزي، يتبع لعبة رمزية للغة بين نصوص ومتلقيها، بين نصوص وحقلها الثقافي وتُيَسِرُ لنا أمكنة الطقوس الثلاثة الأولى اختبار وتعيين بؤرة الدلالة في الطقوس الأدبية " فالنصوص الخالدة، الباقية على الدهر، هي نصوص مُعَّرفةً بنص آخر غيرها، يتقدم هذا النص ليقلدها القلادة ؛ بها يتبين أنها هَدْيٌ **(مقدس)** فتعصمه من الشر والضلال، ولها يخضع، فالنص المتوجه نحوها يرى إليها كمعبودة، ولأنه

اللاحق فهو يُقرُ لها كسابقة عليه بالفحولة، ولذلك فهو ألزمها بإقرار **نسق السلطة**، فكيف للدهر بعد كل هذا، أن يقهر هذه النصوص؟"[5].

ثانيا-أسباب سلطة النموذج في النص الإحيائي:

- تلقى رواد مدرسة الإحياء تكوينا يسيطر عليه النص اللغوي القديم سواء في تعلم النحو أو حفظ الموروث الشعري القديم الذي ألهم ذواتهم الشعرية فغدت متمثلة له في إبداعها.

- حالة الضعف الذي أصاب الأدب في العصر الحديث كان لزاما على الشاعر الإحيائي من تمثل هذا الأنموذج والاقتداء به من خلال الاعتماد على معجم لغوي بلاغي يعيد إلى اللغة العربية قوتها[6].

- ومما تتميز به مدرسة البعث والإحياء اعتمادها على محاكاة منوال أغراض الشعر العربي القديم ومضامينه والمحافظة على الوزن ونظام القافية الواحدة، والتمسك باعتماد البحور الشعرية الخليلية المعروفة.

وإذا اعتبرنا شوقي من أبرز الممثلين للسُنَّة الشعرية العربية في إحيائه للشعر، فقد استلهم من القصيدة القديمة عناصر إبداعه الفني والجمالي من خلال:

أ-إحياء نموذج السمات الفنية والجمالية؛ وأساسها اللغة والصورة الشعرية. والتي سنفصل الحديث فيها لاحقا.

ب-إحياء نموذج الموروث الثقافي: استحضر شوقي عالم القصيدة العربية التقليدية الفكري، وما يروج فيه من قيم ثقافية سائدة.

ومن **المظاهر الدالة على استحضار قيم الجمال في الموروث الشعري**، ما يلي:

1-الاقتباس من لغة الشعر القديم: عندما نقرأ قصيدة "المعارضة الشعرية" عند شوقي، نصادف في ثنايا أبياتها، لغة كلاسيكية متينة، مستمدة من معجم الشعر العربي القديم.

2-المحافظة على النظام النمطي للقصيدة القديمة: حافظ شعراء إحياء النموذج على بنية القصيدة الإيقاعية؛ حيث يتم رصد إيقاع النص التقليدي عبر تفعيلات الوزن وقافية البيت الشعري "وهو مكوّن في النص التقليدي من قالب وزنيّ محدد بشكل مسبق عن بنائه، حيث يتألف من تشكيلات وزنية متساوية العدد ومنتظمة في كل شطريه"[7]؛ فمن البيت ينطلق الإيقاع بأهم مقوّماته في شعرية التقليد، وهما:

***الوزن والقافية**؛ اللذان لم يعرفا مع الإحياء غير التكرار واستحضار الماضي بأوزانه وأضربه المختلفة فاستنسخ روّاد هذا الاتجاه الشعر كل شروطه بمفهومها التقليدي وأسّسوا قصائدهم عليها وكأنّهم ينظمون شعرا قديما ،فعمد بذلك رواد الإحياء على تفعيل هذه الخاصية فجعلوا من البيت منطلقا في بناء نصوصهم "انطلاقا من كون بنية البيت الشعري المكتملة في النص القديم هي أساس بناء القصيدة فيه"[8] كما نلاحظ أنّ القصيدة الإحيائية تحافظ على القافية ذاتها في كامل القصيدة، إتباعا لأنموذج القصيدة القديمة؛ حيث نجدها حاضرة في أغلب القصائد فوظفوا إيقاعات الأوزان القديمة من الطويل إلى الكامل والبسيط وغيرها.

وإذا اعتبرنا شوقي من أبرز الممثلين للسنة الشعرية العربية في إحيائه للشعر العربي القديم، فمن نماذج هذا الاحتذاء في شعره:

- احتفاظه بالبيت الشعري وحدة بنائية أساسية للقصيدة ؛ فعند حديثنا على البناء المقطعي لقصيدة **(نكبة دمشق)** التي يقول فيها:

سَلامٌ مِن صَبا بَرَدى أَرَقُّ وَدَمعٌ لا يُكَفكَفُ يا دِمَشقُ
وَمَعذِرَةُ اليَراعَةِ وَالقَوافي جَلالُ الرُزءِ عَن وَصفٍ يَدِقُّ
وَذِكرى عَن خَواطِرِها لِقَلبي إِلَيكِ تَلَفُّتٌ أَبَدًا وَخَفقُ
وَبي مِمّا رَمَتكِ بِهِ اللَيالي جِراحاتٌ لَها في القَلبِ عُمقُ
دَخَلتُكِ وَالأَصيلُ لَهُ اِئتِلاقٌ وَوَجهُكِ ضاحِكُ القَسَماتِ طَلقُ

وَتَحتَ جِنانِكِ الأَنهارُ تَجري وَمِلءُ رُباكِ أَوراقٌ وَوُرْقُ

وَحَولي فِتيَةٌ غُرٌّ صِباحٌ ... لَهُم في الفَضلِ غاياتٌ وَسَبقُ[9].

بدت هذه القصيدة متأسسة من مقاطع ثلاثة متفاوتة في عدد أبياتها بحيث تضمنت، الوحدة الأولى والثانية عددا محدودا من الأبيات، لكن الوحدة الثالثة شملت أربع وثلاثين بيتا، وهذا التمفصل في القصيدة الإحيائية متأسس على البياض الفاصل نهاية مجموعة أبيات وبداية أخرى.

وقد حافظت القصيدة التقليدية عند" أحمد شوقي" على بناء الشكل الهندسي المتوازي والتناظري للقصيدة التقليدية، حيث "يقوم هذا الشكل برصف الوحدات اللغوية في شطرين متقابلين أفقيا في خط واحد يفصل بينهما طول محدد، ليشكلا نموذج البيت الشعري الذي تتوالى أسفله أبيات أخرى موازية له عموديا"[10].

- **الاستهلال:** يحقق في القصيدة التقليدية **سلطة البداية**؛ وهو أنواع:

- **استهلالات مصرعة** كقوله:

ريمٌ على القاع بين البَانِ والعَلَمِ * أحلَّ سفك دمي في الأَشْهُرِ الحُرُم.**

- **واستهلالات غير مصرعة:** كقوله:

يـا غـابَ بـولونَ وَلي * ذِمَـمٌ عَـلَيكَ وَلي عُهود**

زَمَـنٌ تَـقَـضّـى لِلهَـوى * وَلَنـا بِـظِلِّكَ هَل يَـعود**

حُـلُمٌ أُريــدُ رُجـوعَهُ * وَرُجوعُ أَحلامي بَعيد**

وَهَـبِ الزَمـانَ أَعادَها * هَل لِلشَبيبَةِ مَن يُعيد**

يـا غـابَ بـولونَ وَبـي * وَجدٌ مَـعَ الذِكرى يَزيد** [11].

- **والتصريع:** وهو تقليد فنّي شائع في بناء القصيدة العربية "يقصد إليه الشاعر حتّى يثير انتباه السامعين والتأثير فيهم بالموسيقى التي تكون مؤثرا لتقبل النص، إذ هو

أحد " أشكال التوازي الصوتي المهمّة في النّص وذلك لموقعه المتميّز في صدر القصيدة، فهو أوّل شكل من أشكال السَّبكِ يراه قارئ النّص"[12].

والتصريع **اصطلاحا** هو" ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[13]؛ وتتجلى جمالية التصريع في براعة حسن الاستهلال التّي تُضفي على البيت الأوّل مُسحةً جمالية، ومن أمثلته:

همّت الفُلْكُ واحتواها الماء * وحَدَاهَا بمن تقل الرَجاء**[14].(تصريع – الماء/الرجاء)

إن التصريع بنية صوتية مخصوصة بالخطاب الشعري عند شوقي يتجمل بها القول الشعري ويتقوى وقعه في النص، وتبرز بسببه ألوان التكرار؛ فلا تكون القافية متشكلة بتكرار الصوت الختامي وإنّما يتحقق التماثل بالمعجم وبالصيغة الصرفية وبدلالة النص الشعري عموما؛ لقد أسهم التصريع في تكثيف الموسيقى الداخلية وتجلية المعنى؛ وهو سمة أسلوبية بارزة في شعر **شوقي**، جاء عفويا بعيدا عن الصنعة والتكلف.

ج- المحافظة على الموضوعات والأغراض القديمة:

1- **توظيف الصور الشعرية في غرض الوصف:** كانت سلطتها بارزة في نص "الشوقيات" حيث استلهم شوقي عناصر صوره الشعرية من القصيدة القديمة، واستمد منها أساليبه؛ والتي ظل فيها محافظا على خصائص الصورة الشعرية التقليدية، كالمجاز والاستعارة أو الوصف عن طريق التشبيه؛ ومن أمثلة ذلك قوله في وصف الطبيعة:

آذار أقبل بنا يا صَاحِ * حي الرَّبيع حديقة الأرواحِ**
واجْمَعْ نَدَامَى الظَّرفِ تحت لوائهِ * وانثر بساحته بساط الرَّاحِ**
صَفُو أُتيحَ فَخُذْ لنفسكَ قِسطًا * الصَّفوُ ليس على المُدَى بمُتَاحِ**
واجلس بِضَاحِكَةِ الرياضِ * مُصفقًا لتَجَاوبِ الأوتارِ والأقداحِ.**

هذه القصيدة دارت حول محورين هما:

2_ **الخمر والطبيعة:** إذ قدمهما شوقي لوحة ثلاثية الأبعاد تعكس تمازج اللذة بالألم وبتعاقبهما، لذلك فهو يطلب أن يأخذ الإنسان قسطه من الصفو واللذة، ثم يسترسل شوقي في تقديم شتى الصور الخمرية التي تعبق بالضحك والنشوة والسرور، وقبل أن ينشرها في الرياض أزهارا بيضاء وحمراء وصفراء يشدُّها إلى الحمائم التي تشدو لحنًا عذبًا تطرب له الأذن عن طريق الشدو والغناء فهو يكاد لا يغادر لونا من ألوان الورد إلَّا قدم له صورة ووصفا.

وتعتمد الصورة عند شوقي على عنصرين هما: **الشكل واللون**، وهما أهم قيمتين اتكأ عليهما في تجلية الطبيعة ووصفها وملاحظة موضوعاتها.

ويتكئ في صوره اللونية على الألوان الفاقعة والداكنة والصافية ويحلو له اللون الأحمر؛ كانت هذه بعض العناصر التي بنى بها عالم صوره المزخرف والمنمق، وكان استخدامه لهذا النمط من البناء يحقق معظم الخصائص الهامة التي يمتاز بها في نطاق الفن التقليدي.[15]

3- شعر الغزل: جسدت قصيدة "إحياء النموذج عند أحمد شوقي الصورة الشعرية في غرض الغزل كما راجت في قصائد القدامى، وفيها يصف المرأة بمحاسنها وجمالها ويسرد مغامراته معها، واعتمد في ذلك على الصور العقلية، لإبراز مدى تعلقه بمدينة (زُحْلة اللبنانية)، التي ارتبط بها بوشائج عاطفية متخيلة عادت به نحو ذكريات أيام الاصطياف الجميلة في أحضان رياضها ورُبَاهَا كعادة شعراء الغزل القدامى حيث يقول:

ولقد مرَرْتُ على الرياض بربوةٍ * غنَّاءَ كنتُ حيالها ألقَاكِ**
ضحِكتْ إليَّ وجوهُها وعيونُها * ووجدْت في أنْفاسِها ريَّاكِ**
فذهبتُ في الأيامِ أذكرُ رفرفاً * بَين الجَدَاولِ والعيونِ حَواكِ**
أذكرتِ هرولةَ الصَبابةِ والهوى * لمَّا خطرْت يُقبِّلان خُطاكِ**
لمْ أدْر ما طِيبُ العِناقِ على الهَوى*حتى تَرَفَّق سَاعِدِي فَطواكِ.[16]**

فتجسدت سلطة المكان، وكانت عنده بمثابة المكان التاريخي المرتبط بالموروث الثقافي، وكان وصف الطبيعة المكانية شبيه بما وصفه الشعراء العرب القدامى (الجاهليون والعباسيون والأندلسيون) كوصف الصحراء والفرس وعيون المَهَا، والسحب والمطر.

4-الخصال والمناقب: استحضر شوقي جملة من القيم الأخلاقية والخصال الحميدة التي تغنى بها الشاعر القديم في التراث الشعري، فإذا مدح الشاعر فإنه يصف ممدوحه بالخصال والمناقب نفسها التي يمدح بها الشعراء في الماضي ممدوحيهم، فيصفه بالكرم والجود والشجاعة والفروسية، ومن أمثلته مدح الرسول صل الله عليه وسلم، وقد خصصنا له عنصرا في التحليل.

ثالثا-نص" الشوقيات وسلطة القراءة "تتعدد أشكال "**السلطة**" في النص الشعري"الشوقيات"؛ إذ تمتلك كل لفظة معناها المُتعارَف عليه في إطار الجماعة اللغوية، وهذا التواضع يتعمق ليتحول إلى سلطة مشتركة يمارسها المتكلمون على بعضهم البعض مما يجعل اللغة تنطوي على استبدادية ما تسمى "**سُلطةً**"؛ فما هو مفهوم السلطة؟ وكيف يمارس النص سلطته؟ ومن أين يستمدها؟

هيمنت فكرة السلطة على النص النقدي المعاصر؛ فوجدنا أن المعنى عرضةٌ للتنازع من قبل سلطات ثلاث هي: سلطة المؤلف، وسلطة النص، وسلطة القارئ، وكل سلطة تزعم أنهَّا صاحبة الحق في امتلاك النص وتحديد معناه وسمات بنيته.

_مفهوم السلطة: عندما نتحدث عن السلطة فنحن لا نتحدث عنها بوصفها موضوعا سياسيا فقط بل بوصفها أيضا موضوعا سيميولوجيا[17]، تتخذ أشكالا متعددة مثل: (النفوذ/الهيمنة) وتصل إلى **سلطة النص.**

ويعرف **ابن منظور** " **السلطة**" في" لسان العرب" بقوله: "سَلَّطَ: السَلَّاطة: القهر وقد سلَّطه الله فتسلط عليهم، والاسم سلطة بالضم، والسُّلطُ والسليطُ: الطويل اللسان،

والأنثى سليطةٌ وسلطانة... ورجل سليط أي فصيحٌ حديدُ اللِّسان بين السَلاطةِ والسلُوطَةِ ... والسلطان قدرة الملك ..."[18].

والسلطة بهذا المنظور تعبر عن القهر والقدرة على الملك وترتبط بالحجة والقدرة على الإقناع، وهو أمر يتحقق عبر الكلام.

وكان مجال النظرية النقدية خصبا في تعامله مع النص واسْتِكْنَاهِ خفاياه؛ وما يهمنا في هذا العنصر ما يتصل **بالذات القارئة**[19]:

-**القارئ النموذجي:** وهو مفهوم استخدمه **(ميكائيل ريفاتير)** ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية.

-**القارئ الخبير:** ويتلخص فعله في أنه يسعى باستمرار إلى إخصاب مضامين النصوص، وتوسيع دائرة المعلومات التي تنطوي عليها؛ هادفا إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار والأحاسيس التي تنقلها اللغة.

-**القارئ المقصود:** وهو الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبدئي، ثم الذات القادرة على أن تعيد بناء تصورات المقصد المباشر لهذا النص.

-**القارئ الضمني:** وهو آخر ما توصلت إلية نظرية القراءة؛ وهو الذي يهمنا في فهم منطلقات الفكرة المطروحة، فأغلب الاتجاهات البنيوية كانت تميل إلى عدِّ «**النص**» المالك الشرعي للمعنى بعيداً عن سلطتي المؤلف والقارئ. فالنص الأدبي مستودع الأدبية والشعرية، وهو بالتالي المساحة الحرة التي يتحرك فيها المعنى الأدبي أو الشعري.

وقد استخدم " كمال أبو ديب " آليات المنهج البنيوي؛ لكنه لم يقتصر على دلالة البنية اللغوية فقط وإنما كان يُدَعِّم تأمله النقدي بأبعاد _خارج نصية_ تؤكد على الوظيفة

المعرفية والاجتماعية للخطاب الشعري، وطَّورَ تصوراً خاصاً بذلك من خلال تأسيس ما أسماه «نظرية بنيوية للمضمون الشعري»[20].

أما الناقد "حاتم الصكر"، فقد حَرِصَ على تطوير منهج خاص به في" قراءة الخطاب الشعري يقوم على آليات نظرية القراءة والتلقي، لكنه كان لا يهمل دور الشاعر في إنتاج الدلالة، ولا يسقطُ تأثير السياق الاجتماعي الخارجي.[21]

ومن هنا نرى أن مفهوم «المعنى» أصبح محل تنازعٍ بين أطراف عملية التواصل الأساسية: (الشاعر) بوصفه باثاً أو مرسلاً، و(القارئ) بوصفه متلقياً، و(النص) بوصفه بنية لسانية وسيميائية مشفرة تنطوي على مقومات الشعرية الداخلية.

إن ظهور سلطة القراءة، بمثابة رد فعل ضد سلطة المؤلف فعندما أعلن **(رولان بارت)** عن مفهوم «موت المؤلف» أشار إلى أن موته يعني ميلاد سلطة القارئ: "إن ميلاد القارئ رهين إعلان موت المؤلف"[22].

وللخروج من أزمة التنازع حول ملكية المعنى بين المؤلف والقارئ والنص، دعا "فاضل ثامر" إلى" قراءة نقدية شاملة للنص، وليست أحادية الجانب، قراءة توازن بين سلطة المؤلف وسلطة القارئ وسلطة النص؛ فضلاً عن اعتماد شبكة العلاقات السياقية المقترنة بالنص بوصفه ظاهرة اجتماعية وتاريخية مشروطة، لكن علينا الاستدراك إلى أنَّ الرُكون إلى تحقيق ذلك مرهون من خلال تحقيق مزاوجة خلَّاقة لأدوات التحليل النصي الداخلي، وآليات التحليل السياقي الخارجي، للوصول إلى قراءة شاملة للنص الأدبي أو للظاهرة الثقافية "[23].

فسلطة النص الشعري لا يمكن لأي جنس أدبي آخر أن يُهددها، أو يُزيحها إذا كانت مبنية على مرجعية ثقافية وفنية ثرية الدلالة؛ وستظل هذه السلطة ممتدة التأثير الجمالي عبر سلطة الزمكان.

وتتعدد أشكال "السلطة" في النص الشعري؛ إذ تمتلك كل لفظة معناها المُتعارف عليه في إطار الجماعة اللغوية، وهذا التواضع يتعمق ليتحول إلى سلطة مشتركة يمارسها المتكلمون على بعضهم البعض مما يجعل اللغة تنطوي على استبدادية ما تسمى "سلطة"؛ كيف يمارس النص سلطته؟ ومن أين يستمدها؟

1-سلطة النص الديني في" نهج البردة": قام مفهوم التناص على محاولةِ دراسة النص الأدبي في ضوء علاقته بنصوص سابقة كمرجعية تفرض سلطتها؛ ومثال ذلك قصيدة "نهج البردة "، ومن نماذجه في " الشوقيات "[24] فن "المديح النبوي"؛ ويعد الشاعر "أحمد شوقي" أبرز مادح للنبي(ص) في العصر الحديث؛ ونرى التناصَ في قصيدته "نهج البردة" مع "بردة البوصيري"؛ وبفضل غنى نصوصه الشعرية فنيا وثقافيا؛ تعددت قراءاتها مُبرزة دلالتها، مُحققة غايتها الجمالية.

- تتفق القصيدتان في (التسمية والموضوع الشعري)؛ حيث سَمّاها أحمد شوقي «نهج البردة» وتشمل التناص من جهاته المختلفة مع قصيدة «البردة» للبوصيري وتشترك القصيدتان في الموضوع الموحد وهو غرض المدح.

- تتفق القصيدتان في (الموسيقى والعروض)؛ فقصيدة **نهج البردة** لأحمد شوقي تكون على نَمَط قصيدة (بردة البوصيري) من ناحية الموسيقى والعروض، والقصيدتان في (بحر البسيط) وتتشكلان من تفعيلات مشتركة:

مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن

وحين يقول أحمد شوقي:

ريمٌ على القاعِ بينَ البانِ والعَلَم * أحَلَّ سفكَ دَمي في الأشهُرِ الحُرُم**[25]

مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فَعِلن مفاعلن، فَعِلن، مستفعلن، فَعِلن

حدثت تغيرات عروضية حيث: دَخَلَ زُحافُ الخبن (وهو حذف حرف الثاني الساكن مِن التفعيلة) على التفعيلة الأولى من الشطرِ الثاني في البيت، ودخَل على تفعيلتي (العروض والضرب)، فالقصيدةُ على (بحر البسيط) التام المخبون.

وفي مقابلها قول البوصيري:

أمِن تَذكُّر جيرانٍ بِذِي سَلَمِ * مَزَجتَ دمعاً جَرى مِن مُقلَةٍ بِدَمِ**

مفاعلن، فَعِلن، مستفعلن، فَعِلن * مفاعلن، فاعلن، مستفعلن، فَعِلن**

حدثت تغييرات عروضية أيضا حيث دخَلَ (زَحافَ الخبن) على التفعيلة الأولى والثانية والرابعة مِن الشطر الأول ودخَل على تفعيلتي الأولى والرابعة مِن الشطر الثاني. والقصيدة على (بحر البسيط) التام المخبون؛ إذ تشترك القصيدتان في الموضوع والبحر الموحد.

تنوع التناص في هذه القصيدة بين (اللفظ والمعنى)؛ فمن أمثلة (تناص اللفظ) نجد: قول أحمد شوقي في مطلع القصيدة:

ريمُ على القاعِ بين البانِ والعلَمِ ***أحَلّ سفكَ دمى فى الأشهر الحُرُم

قال البوصيري في البيت الخامس:

لولا الهوى لم تُرِقْ دمعا على طَلِلٍ* ولا أَرِقْتَ لِذِكْرِ البانِ والعَلَمِ**

والبيتان مشتركان في لفظتي"البان والعلم" حيث استَفَادَ أحمد شوقي من اللفظين في الشطر الأول من البيت وجاء بهما البوصيري في الشطر الثاني من البيت (البان والعلم) يدلّان على الموضعين في البيتين ويختلف البيتان في المعنى.

وأمثلة هذا النوع كثيرة في القصيدة لا يتسع المجال لإثرائها.

ومن أمثلة تناص (اللفظ والمعنى) نجد:

قول أحمد شوقي في البيت السادس:

يا لائمي في هواه–والهوى قدَرٌ * لو شفَّك الوجدُ لم تَعذِل ولم تلمِ**

البوصيري في البيت التاسع:

يا لائِمي في الهوى العُذْرِيِّ مَعذرَةً * مِنِّي إليكِ ولو أنصفتِ لَم تَلُمِ**

اللائمُ في الحبّ هو (المخاطَب) ويُمنَعُ من لوم العاشق على عشقه، فالهُيامُ يُعمي المحب؛ فلا يسمع نصيحة أحد حول ترك العشق والانصراف عنه.

يقول أحمد شوقي في البيت السابع:

لقد أَنلتُك أُذناً غير واعيةٍ * ورُبَّ منتصبٍ والقلبُ فى صَمم**

والبوصيري في البيت الحادي عشر:

مَحَّضْتَنِي النُّصْحَ لكِنْ لَستُ أسمَعُهُ * إنَّ المُحِبَّ عَنِ العُذَّالِ في صَمَمِ**

نرى في البيتين أنَّ النصيحةَ واللوم (العَذلُ) ليسَ لهما أيُّ تأثيرٍ على العاشق والوجه المشترك في البيتين هو أنَّ المُحبَّ بسبب حبّه كأنَّه في صمم تائه يتكلّم مع الناس، وقلبه بَينَ يَدَيِ المعشوق.

يخيَّلُ إلى القارئ أنَّ أحمد شوقي أنشَدَ قصيدته معارضة لقصيدة البوصيري، لكنَّها حسب ترتيب الأبيات تختلف عن قصيدة البوصيري من حيث إنّ النص المُعارِض يُساوي النص المعَارَض جملة وتفصيلا حتى في ترتيب الأبيات.

– يتفق النص المعارض " نهج البردة " مع " بردة البوصيري" في الموضوع؛ فكلاهما في مدح النّبي(ص).

– تتفق القصيدتان في سلطة الإيقاع التقليدي، من حيث الاحتذاء ببحور الشعر العربي والعودة إلى الموروث الشعري القديم؛ فالقصيدتان في (بحر البسيط التام المخبون) وتفعيلاته:

مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن

القصيدتان من بحر واحد (بحر البسيط)، وهذا يبرز سلطة البناء العروضي في نص" نهج البردة" الذي كان سببا إحداث الإيقاع الصوتي وتقوية الدلالة.

2-سلطة النص التاريخي: ومن نماذج هذه السلطة " شعر المعارضة"؛ حيث عكف فيها على تخليد تاريخ مصر القديم "وقد اتكأ نتيجة لهذا المفهوم على عنصر التاريخ فحاول استثماره في قصائده الغنائية كما كاد أن يقتصر عليه في مسرحياته الشعرية[26]، فألهمه قصائد وملاحم رائعة منها مطولته المشهورة (كبار الحوادث في وادي النيل)[27]، يقول فيها:

همت الفلك واحتواها المـاء * وحداها بمن تقـل الرجاء**

ضرب البحر ذو العباب حواليها * سماء قد أكـبرتها السماء**

ورأى المارقون من شرك الأرض * شباكاً تمدها الدَّأْمَاء.**

وهي من أشهر قصائده التاريخية؛ استعرض فيها تاريخ مصر المجيد منذ فجر التاريخ، وقد ترسم فيها خطى الأنموذج الشعري القديم[28]، بل أخضع إبداعه لأوضاع سادت قديما؛ وقد تفسر هذه الأوضاع نزوعه إلى إطالة القصيدة ليستجيدها أُولُوا النفوذ، فكأن بناء المطولة مشروط بهذه الأوضاع.

وينبني عنوان هذه المطولة على وقائع التاريخ فتحول فيها شوقي إلى سارد للأطوار التاريخية التي تعاقبت على بلاد النيل؛ ووظيفة العنوان هنا إثارة فضول المتلقي لمعرفة مناسبة القصيدة وتفاصيل أحداثها التاريخية "ولما كان التاريخ مجالا واسعا لجريان الأحداث والوقائع يكون قد عقَد مقارنة بين الظاهرة الطبيعية وجريان الحركة التاريخية"[29].

لقد تخير شوقي في كتابة هذه المطولة الشعرية شكل القصيدة العربية لإحياء التراث الشعري العربي تأكيدا لنهجه الإحيائي.

حيث اعتبر الناقد محمد بنيس ظاهرة الطول في المدونة الشعرية معيارا للقصيدة التقليدية، لكنه استدرك قائلا: "إلا أن الطول ليس فقط دلالة العودة إلى القديم، بل هو عنصر من عناصر بناء دلالية الخطاب الشعري أيضا "[30].

لجأ إلى أنواع التناص حيث يستحضر فيه الشاعر واقعا تاريخيا ماضيا، فيوظفه عن طريق المحاورة وللتعبير عن واقع راهن فيمنح أدوات الخلق الشعري قدرة هائلة على التوصيل، بسبب توظيف المخزون العاطفي لثقافة مشتركة بين المبدع والمتلقي.

3 _ شعر المديح (السلطة السياسية)؟ وهل هي "سلطة للنص" أم " نص للسلطة"؟

هناك سلطات أخرى (دينية، سياسية، اجتماعية)، تدخل صاحب النص في علاقته المادية مع وسطه الثقافي؛ فتتحول الفكرة من **سلطة النص** إلى **نص السلطة** فإذا كان النص يحقق ذات المبدع فإن هدف الشعرية المنشودة هو (الأدبية)؛ بينما تهدف السلطة إلى جعله تابعا لها محققا لأهدافها"[31].

وهذه العلاقة القائمة بين شاعر البلاط (أمير الشعراء) وممدوحه (الخديوي وحاشيته وآل بيته)، وهل كان الشاعر فيها أداة في يد **السلطة السياسية** لتمكين سلطانها السياسي فحسب فتحقق بذلك مفهوم **نص السلطة**، أم أن له دورا إيجابيا في تلك العلاقة من خلال تناوله لموضوعات الشعر حسب أغراضها(مدح- هجاء-رثاء-وصف...)، فنحاول في هذا العنصر الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة التي تختبئ خلف عباءة الجمالي / المدح، موضحين سلطة الشاعر الأدبية التي تقف في وجه السلطة السياسية وتحد من هيمنتها؛ ومن أمثلتها شعر المديح فتأتي "السلطة السياسية لتذَّكر الشاعر بأنه صانع لا مبدع، فهي التي تحدد فضاءه الشعري"[32].

ويقر "أحمد شوقي" بقمع السلطة الحاكمة؛ وهي التي تمارس سلطتها وجبروتها على نصه الشعري بقوله: "وإذا كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لَبَاغِي إبادتها كالأفعوان، لا يطاق لقاؤه ويُؤخَذُ من خلف بأطراف البنانِ، جَعَلتُ أبعثُ بقصائدِ المديحِ من أوربا مملوءة من جديدِ المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان، إلى أن رفعت إلى الخديوي السابق قصيدتي التي أقول في مطلعها:

خَدَعُوهَا بِقَولِهِمْ حَسناءُ * والغَوانِي يغرُّهنَ الثناءُ.**[33]

والتي غزلها في أول هذا الديوان، وكانت المدائح الخديوية تُنشر في الجريدة الرسمية، وكان يحررُها أستاذي الشيخ "عبد الكريم سلمان" فدُفعتْ القصيدة إليه وطُلب منه أن يُسقط الغزل وينشُر المدح، فَوَدَ الشيخ لو أسقط المديح، ونشر الغزل، ثم كانت النتيجة: أن القصيدة برمتها لم تنشر، فلما بلغني الخبر لم يزدني علما بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة، إنما كان في محله وأن الزَّللَ معي إذا أنا استعجلت"[34].

إن اعتراف شوقي بهذه الحادثة التي سلبته سلطة نصه وأرست سلطة بدلا عنها؛ إنه خضوع النص الشعري لسلطة المرجع وهيمنة السلطة من خلال علاقة تفاعلية (علاقة الشاعر بالأمير /علاقة ولاء وطاعة (؛ فيدخل النص الشعري في علاقة تفاعلية بهيمنة مفهوم السلطة وتحوله من سلطة النص إلى نص السلطة؛ تُدخلُ صاحب النص في علاقته المادية مع الجهاز السياسي والاجتماعي الذي ينتمي إليه فعلاقة "النص بالسلطة" كانت في أغلب الأحيان دموية تهدف إلى جعله جزءا منها، بل خادما لأهدافها ناسيا تحقيق ذاته الشعرية.

خاتمة:

– نلمحُ سلطة الأنموذج التقليدي في نص "الشوقيات" السائد من حيث (اللغة والإيقاع والثقافة)؛ لذلك هيمنت خاصية "سلطة الأنموذج التقليدي على نص القصيدة الإحيائية، وبخاصة نص المعارضات الشعرية".

– إن أول سلطة يسعى الشاعر الإحيائي إلى تحقيقها في نصه الشعري هي سلطة اللغة من خلال محاكاة الأنموذج اللغوي السائد في العصور الأدبية السابقة، مقتبسا من ألفاظ المعجم القديم، وصوره الشعرية.

– إن التصريع بنية صوتية مخصوصة بالخطاب الشعري، وهو سمة أسلوبية بارزة شعر شوقي، جاء عفويا بعيدا عن الصنعة والتكلف، وتبرز بسببه ألوان التكرار فلا

تكون القافية متشكلة بتكرار الصوت الختامي وإنما يتحقق التماثل بالمعجم وبالصيغة الصرفية وبدلالة النص الشعري عموما؛ فأسهم التصريع في تكثيف الموسيقى الداخلية وتجلية المعنى.

-للشعر سلطة خاصة تميزه عن باقي الأجناس الأدبية ولا يمكن لأي جنس أدبي آخر أن يهددها، أو يزيحها عن عرشه، وهذه السلطة تستند على عدة مرجعيات وهي: (سلطة الأنساق) وكان حضورها قويا في (شعر المعارضات) في (الشوقيات).

-هناك سلطات أخرى (دينية، سياسية، اجتماعية) تُدخل صاحب النص في علاقته المادية مع وسطه الثقافي فتتحول الفكرة من سلطة النص إلى نص السلطة يُفقد النص أدبيته وتهدف السلطة إلى جعله تابعا لها محققا لأهدافها.

-استطاع شوقي في كثير من القصائد التي استوحى فيها التراث أن يعيده بطريقته الخاصة؛ وكانت المعارضة أكثر إيحاء لذلك لقت آفاق قرائية رحبةً ومازال نصها مفتوحا.

-كان شوقي واعيا بمزالق التعامل مع التراث حيث ابتعد عن النقل الحرفي واستبدل به استحياء روح النص ليحفز به قدراته الإبداعية قبل أن ينتقل إلى خلق نص جديد.

-إن توظيف التراث هو الأسلوب المفضل عند شوقي.

- استمد الزمن في النص التراثي كثافتة الدلالية من عمق الصورة الشعرية.

-عبرت اللغة عن الذات الشاعرة عبر سلطة الزمكان؛ فكانت فاعلية الزمن مجسدة عبر الحادثة التاريخية والدليل على ذلك خلود النص الشعري "الشوقيات" فلا يزال مادة خصبة لدراسات الباحثين وقراءات النقاد، فنأمل أن يقرأ النص قراءات أكثر توفيقا وتركيزا وما هذه الدراسة سوى اجتهاد متواضع.

قائمة المراجع:

أولا_المعاجم:

1_ابن منظور: لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1955.

ثانيا_المصادر:

1_أحمد شوقي، الشوقيات، الجزء الأول في السياسة واالتاريخ وعلم الاجتماع، المكتبة التجارية الكبرى، دار الكتاب العربي بيروت.

2_أحمد شوقي، الشوقيات، الجزء الثاني، المكتبة التجارية الكبرى، دار الكتاب العربي بيروت، د.ط، د.ت.

ثانيا_المراجع:

1_إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط 1، 2009.

2_ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار جيل، بيروت لبنان، ط 5، 1981 م، ج 1.

3_أحمد الجوة، المطولة في الشعر العربي الحديث، مطبعة التسفير الفني صفاقس، ط1، 2011.

4_إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية-دراسات لنصوص شعرية حديثة -دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000.

5-(آمال موسى، محمد الغزي، ماجد السامرائي، مختار العبيدي): من شعراء الإحياء(أحمد شوقي-معروف الرصافي-محمد الشاذلي خزنه دار)،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الألكسو، د.ط، د.ت.

6-حاتم الصكر، الأصابع في موقد الشعر، مقترحات لقراءة القصيدة، بغداد، 1986.

7–محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

8–خديجة غفيري، سلطة اللغة–بين فعلي التأليف والتلقي – إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط،2012.

9_عبد الواسع الحميري، خطاب السلطة والخطاب المضاد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1. 2014.

10_فاضل ثامر، اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح، في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

11_كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، بيروت 1979.

12_محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،1التقليدية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء،1989.

13_مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دراسة، صدر عن وزارة الثقافي بمناسبة الجزائر، عاصمة للثقافة العربية، د.ط، 2007.

14_نعيم اليافي، تقديم محمد جمال طحان، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث(دراسة)، صفحات للدراسات والنشر.د.ط.د.ت.

ثالثا_ المراجع المترجمة:

1_رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، النقد والحقيقة، دمشق ،2019.

الهوامش والإحالات:

[1]-خديجة غفيري، سلطة اللغة–بين فعلي التأليف والتلقي – إفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)2012، ص 194.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص192

[3]– ابن منظور ، لسان العرب : المجلد الثالث، دار صادر،بيروت،لبنان،ص365 وما بعدها.

[4]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها،1التقليدية ، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1989، ص95.

[5]- المرجع نفسه، ص96.

[6]_ ينظر: آمال موسى، محمد الغزي، ماجد السامرائي، مختار العبيدي: من شعراء الإحياء (أحمد شوقي-معروف الرصافي-محمد الشاذلي خزنه دار)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الألكسو، د.ط، د.ت، ص20-21(بتصرف).

[7]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ص 191.

[8]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دراسة، صدر عن وزارة الثقافي بمناسبة الجزائر، عاصمة للثقافة العربية، 2007، د.ط، ص 91.

[9]- أحمد شوقي، الشوقيات، الجزء الثاني، المكتبة التجارية الكبرى، دار الكتاب العربي بيروت، ص74

[10]- محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 136.

[11] - أحمد شوقي، الشوقيات، الجزء الثاني، المكتبة التجارية الكبرى، دار الكتاب العربي بيروت، د.ط، د.ت، ص27.

[12]_ إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط 1، 2009، ص 682.

[13]_ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار جيل، بيروت، لبنان، ط 5، 1981 م، ج 1، ص 173.

[14]_ أحمد شوقي، الشوقيات الجزء1، ص17.

[15]_ينظر: نعيم اليافي، تقديم محمد جمال طحان، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث(دراسة)، صفحات للدراسات والنشر، ص (76- 77- 78).

[16]_ ديوان الشوقيات مرجع سابق، الجزء2، ص178.

[17]_ ينظر: عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة ،55.

[18]_ ابن منظور: لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1955، ص320 - 321.

[19]_ينظر: إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية- دراسات لنصوص شعرية حديثة -دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000. ص7.

[20]_ كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، بيروت 1979، ص279.

[21]_ حاتم الصكر، الأصابع في موقد الشعر، مقترحات لقراءة القصيدة، بغداد، 1986، ص312.

[22]_ رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، النقد والحقيقة، دمشق، 2019، ص87.

[23]_ ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح، في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص41.

[24]- ديوان أحمد شوقي بأجزائه الأربعة.

[25]- أحمد شوقي، الشوقيات، الجزء الأول في (السياسة واالتاريخ وعلم الاجتماع)، المكتبة التجارية الكبرى، دار الكتاب العربي بيروت، ص 190.

[26] - أحمد الجوة ، المطولة في الشعر العربي الحديث ،مطبعة التسفير الفني صفاقس ،ط1، 2011، ص79.

[27] - أحمد شوقي، الشوقيات ،الجزء الأول في (السياسة واالتاريخ وعلم الاجتماع) ، المكتبة التجارية الكبرى،، دار الكتاب العربي بيروت، ص17.

[28]-ينظر : أحمد الجوة ، المطولة في الشعر العربي الحديث، ص78.

[29]- ينظر : المرجع نفسه، ص79.

[30]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ،بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1989، ص184.

[31]-ينظر : عبد الواسع الحميري، خطاب السلطة والخطاب المضاد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1. 2014، ص89.

[32]- محمد بنيس ،الشعر العربي الحديث- بنياته وإبدالاتها،ج1-التقليدية ،ص83.

[33]-المرجع نفسه، ص82.

[34]- المرجع نفسه ،ص82.