السياق الأسلوبي في قصيدة السجدة لحسين زيدان

دراسة صوتية دلالية

The Stylistic Context in Hussein Zeidan's Sajda Poem

phono semantic study

كريمة صوالحية*

جامعة باتنة 1

مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة

https://orcid.org/0009-0000-3826-9126

Email : Karima.soualhia@univ-batna.dz

توفيق بن خميس

جامعة باتنة 1

مخبر الشعرية

https://orcid.org/0009-0008-4214-5159

Email : toufik.benkhemis@univ-batna.dz

تاريخ الإرسال: 2023-05-23 **تاريخ القبول:** 2023-06-04

ملخص:

حاولت الدراسةتتبع البنية الصوتية الدلالية، بهدف الكشف عن الخصائص الأسلوبية في قصيدة السجدة لحسين زيدان، وتقصي العلاقات التي تربط مكونات هذه البنية، وما تسفر عنه من دلالات وإيحاءات ترتبط بالبنية الكلية للنص، متخذة من السياق الأسلوبي الريفاتيري معيارا للتحليل الأسلوبي؛ قصد تتبع مدى قدرته على اكتناه المؤشرات الأسلوبية، عبر التجاوزات التي تقع على مستوى الوزن والقافية، وعلى مستوى الأنساق الثلاثية، وكذا على مستوى الثنائيات الضدية.

الكلمات المفتاحية: ميشال ريفاتير؛ سياق أسلوبي؛ مسلك أسلوبي؛ أنساق ثلاثية؛ ثنائيات ضدية.

Summary:

The study, tagged with "The Stylistic Context in Hussein Zeidan'sSajda Poem phonemic semantic study", focuses on tracing the semantic phonetic structure, with the aim of revealing the stylistic characteristics contained in it, and investigating the relationships that link the components of this structure, and the connotations it interprets, and the overtones related to the overall

* - المؤلف المراسل

structure of the text, taking From the Riphaterian stylistic context a criterion for stylistic analysis to trace the extent of its ability to be covered by stylistic indicators, through refractions that fall on the level of meter and rhyme, and at the level of tripartite systems, as well as at the level of antonyms, relying on the structural stylistic approach in analyzing the poem.
keywords: MichelRifater ;stylistic context ; stylistic path ; trigrams ; antagonistic pairs.

مقدمة:

يستخدم الشعر اللغة استخداما خاصا يخالف ما تواضعت عليه المعاجم، فينشأ عن ذلك انزياح دلالي يمنح اللغة طاقة وخصوبة يتكثف بها المعنى، فضلا عن جمالية التركيب بما ينسجم مع السياق الموجِّه للدلالة، بالشكل الذي يُمَكِّن الشاعر من إظهار عبقريته وخصوصيته الإبداعية، ذلك لأن النص الشعري بقدر ما يرتبط بالنظام العام لما هو مشترك في الشعر، فإن عمليةالنظم أو الإبداع تجربة خاصة، وعليه إذا كان النظام العام ثابتا يخضع لتقاليد وقواعد ثابتة، فإن الأسلوب ذاتي متحرك، ومن ثم نتساءل كيف يتحول النظام العام إلى نظام خاص؟ وكيف يمكن للمقاربة الأسلوبية أن تكشف عن مكامن هذه الخصوصية؟ وهل يمكن للمقاربة الأسلوبية أن تنتقل من مستوى رصد المعطيات اللسانية إلى مستوى تحويل تلك المعطيات إلى قيم جمالية؟

1. السياق الأسلوبي عند ميشال ريفاتير:

يعود مصطلح السياق الأسلوبي contexte stylistique بوصفه معيارا من معايير التحليل الأسلوبي إلى Michel riffaterre (ميشال ريفاتير)، وهو من أهم رواد الأسلوبية البنيوية، وينطلق في دراسته الأسلوبية من النص، فيعرف الأسلوب الأدبي على أنه "كل شكل ثابت permanent فردي ذي مقصدية أدبية"[2] فالشكل الثابت هو الخصائص التي تميز النص الأدبي على مستوى الشكل، أما المقصدية فهي لا تعني مضمون النص ودلالته فحسب، وإنما تتجاوزه إلى ما تحمله هذه

[2]- ميشال ريفاتير، (1993)، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة الدكتور حميد لحميداني، ط1، دار النجاح الجديدة البيضاء، ص 5.

الدلالات من قيم جمالية[3]، فيشترط في النص أن يكون عملا فنيا متميزا يفتح آفاقا غير متوقعة لدى القارئ، ويخيب ظنه[4]، فيتخذ من القارئ أو المتلقي معيارا أوليا لدخول عالم النص، والوقوف على وقائعه الأسلوبية، وأطلق على هذا القارئ اسم القارئ النموذجي أو القارئ العمدة "archilecteur"، ويحمله مسؤولية الانتباه إلى العناصر الأسلوبية المبثوثة في سلسلة الكلام، لما لها من دلالات مميزة تضفيها على النص، وكل تجاهل أو عدم انتباه يؤدي إلى تشويه النص حتما[5].

والقارئ العمدة لا يمثل قارئا واحدا، وإنما هو مجموعة من القراء ذوي ثقافة واسعة، وظيفتهم الوقوف على الوقائع الأسلوبية الموجودة في النص[6]، ليأتي دور المحلل الأسلوبي، فيستخدم هذه الخواص والوقائع دون الاهتمام بالأحكام القيمية التي قد يصدرها القارئ النموذجي حول النص وذلك "بالإهمال الكلي لمحتوى حكم القيمة، وبالتعامل معه باعتباره مجرد علامة"[7]، فريفاتير يرى "أن المؤلف لا يبقى منه سوى النص، أما القارئ بالرغم من أن عملية تلقيه إنما هي عملية نفسية، إلا أنه باستخدام إجراء القارئ النموذجي، فإننا نصفي العناصر الشخصية من التلقي بحيث لا يبقى منها سوى ما يتصل بالمثيرات الموضعية، وليس استخدام القارئ النموذجي سوى الخطوة الأولى لجمع المؤشرات، وإقامة التفسير بعد ذلك على أساس الوقائع نفسها لا على أساس النص الذي استصفته شخصية القارئ أو حصرته في ما يذكره به بما يتوافق مع ذوقه أو فلسفته، أو ما يظن أنه ذوق وفلسفة المؤلف المدروس"[8]، فيأخذ التأويل مجراه انطلاقا من

---

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 5.

[4]- ينظر، يوسف أبو العدوس، (2007م-1427ه)،الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1،دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ص 141.

[5]- ينظر، عبد السلام المسدي، (1982)، الأسلوب والأسلوبية، ط2،الدار العربية للكتاب، ليبيا، ص 83.

[6]- ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 142.

[7]- ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص 8.

[8]- صلاح فضل، (1985)، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط2،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 163.

الظواهر المفيدة التي استقطبت انتباه القارئ النموذجي كمرحلة ثانية بعد مرحلة الجمع الأولية، فحاجة الباحث الأسلوبي إلى المخبرين حاجة ملحة "إذ لا تتحقق البنية المفيدة، إلا في إدراك من يتلقاها ويتلقفها، والمخبرون يمدون المحلل بمختلف الانفعالات التي يزرعها النص فيهم، والمحلل يرصد ردود فعلهم، عن كل جزء في النص، ويستند إليها باعتبارها علامات على البنى المفيدة"[9].

فوظيفة القارئ النموذجي هي امتصاص الأحكام المعيارية والانفعالات النفسية، ووضع المحلل الأسلوبي وجها لوجه مع المثيرات، والمنبهات بعيدا عن الذاتية التي قد تصيب القارئ، فيجمع بين النص ومحلله[10].

إلا أن ريفاتير سرعان ما اكتشف قصور هذا المعيار في الاستجابة للغة التي لا يعرفها القارئ بحكم التغير والتطور الذي يصيبها عبر الزمن، فيجعله عرضة للخطأ، فاقترح السياق contexte كمعيار مكمل للقارئ النموذجي "لتحديد وضبط السمات الأسلوبية، بل ولتصحيح الأخطاء التي يمكن أن يقع فيها القارئ النموذجي نفسه"[11].

ينظر ريفاتير إلى الأسلوب على أنه انحراف داخلي عن السياق وهذا الأخير- السياق- هو محور التعرف على الإجراءات الأسلوبية[12] وركن أساسي، ومقياس مهم في الدراسات الأدبية، ويختلف عن السياق اللغوي كونه لا يقوم على الترابط والتتابع، وضبط المعنى في النص الأدبي، بل هو إبراز لعناصر غير متوقعة تربك اطمئنانها اللغوي وتخرجنا من دائرة المألوف إلى غير المألوف[13].

---

[9]- حمادي صمود، (1988م)، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، د.ط، الدار التونسية للنشر، تونس، ص 104.

[10]- ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 143-144.

[11]- ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص 9.

[12]- ينظر، حسن ناظم، (2002)، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، ص 76.

[13]- ينظر، حمادي صمود، الوجه والقفا، ص 112.

ويعرفه ريفاتير بقوله: "هو نموذج مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو منبه أسلوبي"[14]، فالسياق الأسلوبي عند ريفاتير مكانه النص بوصفه معيارا للانحراف، ويتشكل بعنصر مفاجئ، وغير متوقع، يربك النص، ويخلق نوعا من التناقض، فيجذب انتباه القارئ مولدا مسلكا أسلوبيا يتكون من سياق وتضاد.

وقد استبدل ريفاتير مصطلح "المعيار" بمصطلح "السياق الأسلوبي"، "فيكون مفهوم النمط العادي مرتبطا بهيكل النص المدروس، معنى ذلك أن بنية النص من حيث العبارات والصيغ تبرز هي نفسها مستويين اثنين، أحدهما يمثل النسيج الطبيعي، وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حده"[15]. فينتج الأثر الأسلوبي على رأي ريفاتير عن طريق التضاد الحاصل بين ثنائية لقطبين لا يفترقان، الأول يبدع الاحتمال والثاني يلغيه[16] وتظهر قيمة التضاد الأسلوبية من خلال انتظام العلاقات بين العنصرين المتضادين داخل السياق، فتحديد الظواهر الأسلوبية مرهون بتحديد نقاط التحول في سياق النص[17] فمكان السياق الأسلوبي عند ريفاتير محصور داخل النص، فهو يقصي كل ما هو خارجه من ظروف القول المحيطة به، لأن ما يهم ريفاتير هو اكتشاف وحدة بنيوية أسلوبية تتسم بخصائص ثابتة وقائمة بذاتها تخلق نوعا من التفاعل داخل النص نفسه ليتخذها المحلل الأسلوبي كمنطلق يعول عليه أثناء تحليله[18]. ويقسم ريفاتير السياق الأسلوبي إلى قسمين:

---

[14]- ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص 10.

[15]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 104.

[16]- ينظر، منذر عياشي، (2002)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري، ص 154.

[17]- ينظر، حسين طبل، (1998)، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، د.ط، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 48.

[18]- ينظر، شكري محمد عياد، (1977م)، اللغة والإبداع، ط1،أنترناسيونال شارع الشاهد، ص 91.

1.1.السياق الأصغر:

وهو سياق متضمن داخل الوحدة الأسلوبية نفسها، ويعتمد على ثنائية بنيوية تقوم على التضاد، وطرفاها السياق والمخالفة، ويكونان معا ما يسميه ريفاتير "المسلك الأسلوبي" ومن أمثلته:الاستعارات القائمة على وصف الشيء بغير صفاته الحقيقية مثل: شمس سوداء، عطر صارخ، ضوء خجول...، فالاسم الموصوف هو السياق والصفة هي المخالفة أو الانحراف، ولا يمكن الفصل بينهما لكون الأسلوب ينشأ من هذين العنصرين المتضادين، ويمثل ريفاتير بالمعادلة التالية: نسق أصغر+مخالفة=مسلك أسلوبي[19].

ومن خصائص هذا السياق "أنه يقوم بوظيفة بنيوية كطرف في مجموعة ثنائية تتقابل عناصرها فيما بينها، وليس لأي من الطرفين تأثير بدون الآخر، كما أنه محصور مكانيا، ومحكوم بعلاقته بهذا الطرف الآخر"[20].

ويستمد السياق الأصغر قيمته من خلال عنصر المفاجأة الذي يخلقه لدى القارئ جراء الإحساس بالتضاد، فيتم عزل العناصر التي قام عليها التضاد بوصفها خروجا عن السياق، "فالقاعدة تحدد من خلال الخروج عليها، والمبدأ نعرفه مما يشذ عنه، والنموذج يدرك بفضل كسره، ويبدو التوقع متأخرا من خلال وجود غير المتوقع قبله"[21].

2.1.السياق الأكبر:

هذا النوع من السياق يتجاوز حدود السياق الأصغر "سياق +مخالفة" ليشمل "سلسلة لغوية ممتدة، يكون السياق الأصغر جزءا منها، ولا تنحصر بطبيعة الحال داخل حدود الجملة النحوية، أو عدد معين من الجمل، إنما تتحدد نهايتها بقدرته على التذكر"[22].ويحدد ريفاتير نموذجين للسياق الأكبر[23]:

---

[19]- ينظر، المرجع نفسه، ص 92.

[20]- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 168.

[21]- المرجع نفسه، ص 168.

[22]- شكري محمد عياد، اللغة والإبداع، ص 92.

1.2.1. النموذج الأول:

يتكون من سياق+مسلك أسلوبي+سياق ويتحقق هذا النوع من السياق بإدخال كلمة غريبة على السياق الأول، فتحدث مفاجأة لدى القارئ بوصفها دخيلة على السياق السابق واللاحق معا، ومن أمثلة هذا السياق: "ذهبت إلى باريس مصطحبا معي القبيلة، لقضاء الإجازة السنوية"[24]، فكلمة قبيلة هي المسلك الأسلوبي، وهي كلمة دخيلة على السياق السابق واللاحق.

2.2.1. النموذج الثاني:

يتكون من "السياق+إجراء أسلوبي كنقطة انطلاق لسياق جديد+إجراء أسلوبي"[25]، وهو "مشتق من النموذج الأول بمفعول التشبع"[26]، ويقصد بالتشبع تحول الإجراء الأسلوبي إلى سياق جديد يهيئ لإجراء أسلوبي آخر يأتي بعده، فبعد الإجراء لا يعود الكلام إلى السياق الأول الذي ورد قبله، بل ترد كلمات ملائمة لجنس الإجراء الأسلوبي، فيؤدي تواترها إلى إضعاف المسلك الأسلوبي، ويحد من قدرته على بناء التضاد، فيتحول هذا المسلك لسياق جديد يهيئ بدوره لتضاد آخر[27]، فمثلا بعد إيراد كلمة قبيلة في المثال ، وهي كلمة دخيلة على السياق السابق واللاحق خلقت تضادا مع السياق، تتبع بمجموعة من الكلمات المناسبة لها مثل: الصحراء، الماشية، وبيوت الشعر...، فيفقد المسلك الأسلوبي قدرته على التضاد بفعل التشبع، ما يجعله مكونا لسياق جديد يهيئ بدوره لتضاد آخر[28].

وتكمن وظيفة السياق الأكبر في الإبراز وفي قوة التأثير الأسلوبي الذي يمنحه للإجراء الأسلوبي، وفي توسيعه للتضاد القائم بينه، وبين السياق الأصغر[29].

---

[23]- ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 198.

[24]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 147.

[25]- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 168.

[26]- حمادي صمود، الوجه والقفا، ص 116.

[27]- المرجع نفسه، ص 116.

[28]- ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 148.

[29]- ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 139.

ويشير ريفاتير إلى ظاهرة وثيقة الصلة بالسياق، وهي التلاقي أو التجمع أو الانصباب convergence "وهي ضرب من تكثيف الأساليب حتى يغدو الوجه وجوها لا مناص من ملاحظتها، والانتباه إليها"[30]، فهذه الوجوه الأسلوبية تعتمد أساسا على الانسجام القائم بين الجوانب الدلالية والصوتية المتراكمة، فيصبح الإجراء الأسلوبي جزءا من بنية أكبر تشمل جميع الإجراءات الأسلوبية المستخدمة، فلكل إجراء أسلوبي تأثيره ومفعوله الذي يضفيه على النص، وعلى بقية الإجراءات الأسلوبية عند الالتقاء[31] "ومثاله أن تجتمع في المقطوعة الواحدة المظاهر الآتية:

- ترتيب عناصر الجملة
- الإيقاع المترتب عن التكرار، وما يوحي به من دلالات
- استعمال بعض الكلمات غير المنتظرة أو توليدها
- ورود الاستعارات، وأنواع المجازات..."[32]

ويعد الانصباب معيارا خصبا للتحليل، وشكلا من أشكال الإجراءات الأسلوبية المعقدة، فإن تعذر على القارئ النموذجي إيجاد تضاد مع السياق رغم وجود إجراء أسلوبي أصبح بإمكانه الاعتماد على الانصباب كواقع أسلوبي[33].

وبناء على ما سبق يمكن ولوج عالم القصيدة لتقصي الانكسارات التي تولد سياقات أسلوبية، والوقوف على الدلالات الناتجة عنها، على مستوى الوزن والقافية، وعلى مستوى الأنساق الثلاثية، وكذا على مستوى الثنائيات الضدية.

2. عرض النص:

يقول الشاعر حسين زيدان في قصيدته "السجدة"[34]:

---

[30]- حمادي صمود، الوجه والقفا، ص 120.

[31]- ينظر: المرجع نفسه، ص 120. وصلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 169.

[32]- حمادي صمود، الوجه والقفا، ص 120.

[33]- ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 169.

[34]- حسين زيدان: ديوان فضاء لموسم الإصرار، منشورات SED، ص 22-23.

وراودتـــــــــــــــــــــــــــــــه نفســـــــــــــــــــــــــــــــه
وحـــــــام فـــــي جـــــوف الظـــــلام طيفها...يـــــدعوه
يغريـــــــــه انفعـــــــال ملتـــــــو فـــــــي صـــــــوتها
وحركـــــــــــــــــــــــت أشـــــــــــــــــــــــياءها
وداعبـــــــــــــــــــــــت فســـــــــــــــــــــــتانها
أنامـــــــــل رقيقـــــــــة تحســـــســـــــت مرجانهـــــــــا
واستســـــــــــــــــلمت عينـــــــــــــاه تخفـــــــــــــــي
مـــــــــــــا يـــــــــــــداري حدســـــــــــــــــه
وراودتـــــــــــــــــــــــــــــــه نفســـــــــــــــــــــــــــــــه
وكـــــــان فـــــــي جـــــــوف الظـــــــلام طيفهـــــــــا
ولـــــــذة كـــــــم حطمـــــــت كالكبريـــــــاء عنفهـــــــا
وقـــــــــــــــــــــــــدمت مرجانهـــــــــــــــــــــــــا
وامـــــــــــــــــتص منهـــــــــــــا قوســـــــــــــــــه
وراودتـــــــــــــــــــــــــــــــه نفســـــــــــــــــــــــــــــــه
والليل...والصـــــــــــــــوت الـــــــــــــــدفين...والقلق...
همـــــــــــــــــــــــــــــــت بـــــــــــــــــــــــــــــــه...
وكـــــــــــاد (أن) يضـــــــــــيع فـــــــــي النفـــــــــق...
فقـــــــــــــــــام فـــــــــــــــي عجالـــــــــــــــــة
وغـــــــــــاب فـــــــــي الآيـــــــــات يتلـــــــــــو
ســـــــــــــــــــــــورة "العلـــــــــــــــــــــــق"...
وعنـــــــــــدما اســـــــــتفاق مـــــــــن ســـــــــجدته
أحـــــــــــــس أن قلبـــــــــــــــه احتـــــــــــــــرق

3. الوزن:

تنتمي القصيدة إلى نمط الشعر الحر، وتتأسس عروضيا على تفعيلة الرجز (مستفعلن) وهو بحر أحادي التفعيلة، ولدراسة الوزن لابد من تتبع العلاقات التي

تربط الأسطر الشعرية في القصيدة للكشف عن الظواهر التي تميز أسطرا عن غيرها من حيث التكرار وتوزيع عدد التفعيلات على عدد الأسطر، ومن حيث التغيرات التي تطرأ على التفعيلة نفسها ما يخلق تنوعا إيقاعيا مميزا، وتناسقا دلاليا ذا إيحاءات متفردة فتتحقق فاعلية السياق الأسلوبي التي تقوم على كسر التوقع بعنصر غير متوقع.

وقد عمد الشاعر في هذه القصيدة إلى التناوب في توزيع عدد التفعيلات على الأسطر الشعرية ثنائية وثلاثية ورباعية بالطريقة التالية: وردت التفعيلات ثنائية في عشرة أسطر منها خمسة أسطر وردت بالشكل الآتي (متفعلن متفعلن) بحيث حذف الساكن الثاني من التفعيلة، ويسمى هذا الزحاف (الخبن) وهي الأسطر (1،9،14،18،22).

1 .وراودتـــــــــــــــــه نفســـــــــــــــــــه

9. وراودتـــــــــــــــــه نفســـــــــــــــــــه

14. وراودتـــــــــــــــــه نفســـــــــــــــــــه

18. فقـــــــــــــام فـــــــــــي عجالـــــــــــــة

22. أحـــــــــــس أن قلبـــــــــــه احتـــــــــــرق

وإذا تأملنا هذه الأسطر وجدناها ترتبط كلها بالضمير المتصل(الهاء) في (راودته، نفسه)، والمستتر في (فقام، أحس). أما الأسطر (4،5،12) فقد وردت بالشكل الآتي (متفعلن، مستفعلن)

4 . وحركـــــــــــــــــت أشـــــــــــــــــياءها

5. وداعبـــــــــــــــــت فســـــــــــــــــتانها

12. وقـــــــــــــــــدمت مرجانهـــــــــــــــــا

وترتبط هذه الأسطر بالضمير (هي) الذي يعود على النفس التي تمثلت في صورة امرأة جميلة مفعمة بالإغراء والجاذبية فهي مصدر القوة والغواية.

وفي الأسطر (7،13) وردت التفعيلات بالشكل الآتي (مستفعلن، مستفعلن)، وهي تفعيلة الرجز الخالصة التي لم يطرأ عليها أي تغيير في قوله:

7. واستسـلمت عينـاه تخفـي
13. وامـتص منهـا قوسـه

وفيهما يتجسد معنى الضعف والاستسلام.

1. وزعت التفعيلات توزيعا ثلاثيا في الأسطر (10،15،17،19،21)، والملاحظ أن هناك تركيبا موحدا يجمع بين السطرين (17،21).

17. وكـاد أن يضـيع فـي النفـق
21. وعنـدما اسـتفاق مـن سـجدته

وزعت التفعيلات بالشكل الآتي:

مستفعلن/متفعـلن/مستعلن

ويرتبط السطران بالزمن نفسه الذي يجسده الفعل الماضي في (كاد، استفاق) و الضمير نفسه الذي يعود على المذكر (هو).

أما بقية الأسطر (10،15،19) فقد أخذ كل سطر تركيبا منفردا عن بقية الأسطر، ووزعت التفعيلات بالشكل الآتي:

س10- وكان في جوف الظلام طيفها

متفعلن /مستفعلن / متفعلن

س15- والليل والصوت الدفين والقلق

مستفعلن/مستفعلن /متفعلن

س19- وغاب في الآيات يتلو

متفعلن/مستفعلـن/مس

إن الاختلاف والتغير المستمر الذي طرأ على التفعيلة نفسها (مستفعلن)، يعكس الحالة النفسية المرتبكة والمضطربة التي يتخبط فيها المذكر (هو) تجسدت في انتقاله من حالة الضعف والامتثال لرغبات نفسه الضعيفة، إلى حالة الصحو والإحساس بحجم الذنب، ومحاولة الانفكاك منه، والرجوع إلى طريق الصواب.

2. وزعت التفعيلات الرباعية في الأسطر (3،6،11)
3. س3- يغريه انفعـال ملـتو في صوتها

مستفعل/متفعل/مستعل/مستفعلن

س6- أنامل رقيقة تحسست مرجانها

متفعلن/متفعلن/متفعل/مستفعلن

س11- ولذة كم حطمت كالكبرياء عنفها

متفعلن/مستفعلن/مستفعلن/متفعلن

ويمكن الآن إحصاء الزحافات والعلل التي وردت في القصيدة محدثة انكسارات على مستوى التفعيلة بوصفها ميزة تميز الشعر الحر وتمنحه تنوعا موسيقيا "يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها"[35] محققة سياقات أسلوبية بالمعنى الريفاتيري.

1. زحاف الخبن[36]: هو سقوط الحرف الساكن الثاني من التفعيلة لتصبح (متفعلن) ورد في القصيدة ثماني وعشرين مرة.

2. زحاف الطي[37]: هو سقوط الحرف الرابع الساكن من التفعيلة لتصبح (مستعلن) ورد في القصيدة مرتين.

3. علة القطع[38]: هي سقوط آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله لتصبح التفعيلة (مستفعل) وردت في القصيدة مرتين.

4. خبن+قطع: ورد في القصيدة ثلاث مرات.

5. طي + قطع: ورد في القصيدة مرة واحدة.

6. أما التفعيلة الخالصة (مستفعلن) فقد وردت في القصيدة ثماني عشرة مرة والملاحظ أن زحاف الخبن هو الأكثر تواترا في القصيدة.

4. القافية

---

[35]- يوسف بكار، (1983م)، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ط2، دار الأندلس، بيروت، ص 172.

[36]- ينظر: محمود عقيل، (1999م.1419ه)، الدليل في العروض، ط1، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ص 16.

[37]- ينظر: يوسف بكار، (1983م)، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 16.

[38]- ينظر: المرجع نفسه، ص 20.

"يزخر نظام التقفية في الشعر الحر بالسياقات الأسلوبية بالمعنى الريفاتيري، فهو مبني على مبدأ التعارضات الصوتية كونه لا يلتزم بذات القافية والروي، وهذا ما يكسر توقع القارئ ويفاجئه، ويخلق خاصية جمالية يتفرد بها الشعر الحر"[39].

وتهدف الدراسة إلى تتبع صوت الروي في القصيدة، وما يعتريه من تماثلات صوتية على مستوى القافية، يتحقق من خلالها السياق الأسلوبي.

بدأت القصيدة بصوت الهاء الذي يمثل رويا للأسطر الثلاثة عشر الأولى، ما خلق وحدة نغمية مميزة فتكرار صوت الهاء ربط عرى الأبيات الشعرية بالمماثلة الصوتية، "وصوت الهاء صوت حنجري رخو مهموس يتم نطقه عند احتكاك الهواء الخارج من الرئتين بالتضييق الحاصل في الأوتار الصوتية، فيحدث حفيفا يسمع في أقصى الحلق"[40] ما خلق انسجاما نغميا يتناسب والمعاني التي أراد الشاعر أن يضمنها قصيدته.

وبعد اطمئنان حسنا اللغوي، والنغمي لهذا الصوت يأتي السطر الرابع عشر ليكسر الوحدة النغمية، فتنكسر توقعاتنا، ويخيب ظننا، ويتحقق السياق الأسلوبي عبر هذا الانكسار، وتحدث المعارضة عبر القطع أي قطع النموذج اللساني بعنصر غير متوقع"[41] بين (نفسه والقلق) بين الهاء والقاف، وهذا الانكسار لم يتم على مستوى الصوت فقط، بل على مستوى الدلالة أيضا، فبعد توالي الجمل الفعلية المعطوفة، واصفة كيفية المراودة لتصل إلى أقصى حدودها جسدتها الأفعال الماضية (وحركت، وداعبت، وتحسست، وقدمت) يأتي هذا السطر: والليل...والصوت الدفين والقلق... ليكون فيصلا بين الضعف والاستسلام، فصوت القاف "صوت وقفي لهوي مهموس فيه بعض القيمة

[39]- ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 128.

[40]- مناف مهدي، علم الأصوات اللغوية، ط1، منشورات السابع أبريل، ص 90.

[41]- ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص 10.

التفخيمية"[42] يتناسب وحالة القلق والتعب التي انتابت المذكر"هو" في رحلة انتقاله من حال الضعف والاستسلام لأوامر النفس الأمارة بالسوء، إلى حال الاستفاقة والإحساس بهول الموقف وصعوبته، والسعي إلى مجاهدة النفس، وكسر جموحها ورغباتها ليعود السياق مرة أخرى إلى صوت الهاء في قوله: همت به،ما يجعلنا نطمئن مرة أخرى لصوت الهاء بوصفه الروي المهيمن في القصيدة، وينكسر السياق مرة أخرى في السطر الموالي ويتحقق السياق الأسلوبي بين (همت به والنفق) في قوله:

وكاد أن يضيع في النفق

أي بين (الهاء والقاف) ليعود صوت القاف مرة أخرى ليمنحنا اطمئنانا بأن صوت الروي يتراوح بين الهاء والقاف.

ويأتي السطر الموالي ليكسر توقعاتنا مرة أخرى بصوت جديد وهو صوت التاء في قوله: فقام في عجالة.

وهو السطر المحوري الذي يشكل نقطة تحول في القصيدة على مستوى الصوت والدلالة، فعلى مستوى الصوت يتحقق السياق الأسلوبي بين (النفق وعجالة) أي بين القاف والتاء، أما على مستوى الدلالة فعند قول الشاعر:

همـــــــــــــــــت بـــــــــــــــــه...

وكـــــــــاد أن يضـــــــــيع فـــــــــي النفـــــــــق

تتضح الحالة التي آل إليها المذكر هو، فالهمّ هو المقاربة من الشيء من غير دخول فيه، وكاد من أفعال المقاربة والشروع ويأتي السطر –فقام في عجالة- ليقلب الموازين وينقله من حالة الضعف والاستسلام إلى الإحساس بحجم الذنب ومحاولة الانفكاك منه، جسده الفعل (فقام) المسبوق بحرف العطف (الفاء) الذي ورد مرة واحدة في القصيدة ليفيد الترتيب مع التعقيب، وليدل على أن فعل القيام حدث مباشرة بعد المقاربة من الضياع، فلم يكن بين حدوثهما فارق زمني

[42]- فوزي الشايب، (2016)، محاضرات في اللسانيات، د.ط، عالم الكتب الحديث، ص 163.

كبير، فيتحقق السياق الأسلوبي عبر هذا الانكسار على مستوى الدلالة، وتتوالى الانكسارات في الأسطر الأخيرة.

وغـــــــــاب فـــــــــي الآيـــــــــات يتلـــــــــو
ســـــــــــــــــورة العلـــــــــــــــــــق
وعنـــــــــدما اســـــــــتفاق مـــــــــن ســـــــــجدته
أحـــــــــــــس أن قلبـــــــــــــه احتـــــــــــــرق

بين (عجالة، والعلق)، وبين (العلق، وسجدته)، وبين (سجدته، واحترق) محققة سياقات أسلوبية مميزة.

5. الأنساق الثلاثية في القصيدة

تهدف الدراسة إلى الكشف عن الدور الجوهري لخاصية النسق الثلاثي في تشكيل بنية القصيدة، من خلال تشكله وتناميه إلى فاعلية أساسية، تتجسد في المظاهر التعبيرية ذات التركيب المتنوع، تنوعا لا يخرج عن البنية الأساسية للقصيدة[43]، وهذا ما يؤكد عمق هذه الخاصية "لأن الإيقاع الثلاثي يظل الأساس الأول لتنامي الحركات الإيقاعية المعقدة"[44].

وتتأسس بنية القصيدة على مجموعة من العلاقات يجسدها تكرار نسق ثلاثي بوصفه (التركيب الأساسي)[45] في القصيدة وما يندرج تحته من أنساق ثلاثية بوصفها (تراكيب فرعية) وسيتم تتبع الانكسارات التي تحدث على مستوى هذه الأنساق مشكلة سياقات أسلوبية مميزة.

تتألف القصيدة من تركيب أساسي شكل نسقا ثلاثيا في الأسطر (1،9،14) قسم القصيدة إلى ثلاثة مقاطع لتبدأ سلسلة من الأنساق الثلاثية الفرعية ذات الصلة بالتركيب الأساسي (وراودته نفسه)، ففي المقطع الأول من القصيدة يتشكل

---

[43]- ينظر: كمال أبو ديب، (1979)، جدلية الخفاء والتجلي، ط1، دار العلم للملايين، ص 138.
[44]- المرجع نفسه، ص 146.
[45]- المرجع نفسه، ص 146.

نسق ثلاثي جسدته الجمل الفعلية، التي اتخذت من زمن الماضي منطلقا لها في قوله:

1 . وحركـــــــــــــــــت أشـــــــــــــــــياءها

2. وداعبـــــــــــــــــت فســـــــــــــــــتانها

أنامـــــــــــــــــل رقيقـــــــــــــــــة

3. تحسســـــــــــــــــت مرجانهـــــــــــــــــا

وكلها جمل فعلية تتكون من فعل ماض متصل بتاء التأنيث وفاعلها ضمير مستتر يعود على النفس التي تمثلت في صورة امرأة مليئة بالإغراء، في قوله (حركت، داعبت، تحسست) ومفعول به مضاف، وضمير متصل في محل جر مضاف إليه في قوله (أشياءها، فستانها، مرجانها)، لينكسر النسق الثلاثي في السطر الموالي:

واستســـــــــــلمت عينـــــــــــاه تخفـــــــــــي

مـــــــــــا يـــــــــــداري حدســـــــــــه

لينتقل الضمير من (هي) إلى (هو) أي من المؤنث إلى المذكر، ومن أفعال المراودة إلى الاستسلام في قوله (واستسلمت عيناه)، ليتحقق السياق الأسلوبي عبر هذا الانكسار، ويعود التركيب الأساسي في السطر التاسع معلنا عن بداية المقطع الثاني حيث تبدأ سلسلة من الأفعال الماضية المسبوقة بالعطف في قوله:

1 <u>وكـــــان</u> فـــــي جـــــوف الظـــــلام طيفهـــــا

ولـــــذة كـــــم حطمـــــت كالكبريـــــاء عنفهـــــا

2 <u>وقـــــــــــــــــدمت</u> مرجانهـــــــــــــــــا

3 <u>وامـــــــــــــــــتص</u> منهـــــــــــــــــا قوســـــــــــــــــه

مشكلة نسقا ثلاثيا على مستوى الزمن الماضي ليعود التركيب الأساسي مرة أخرى (وراودته نفسه) في السطر الرابع عشر معلنا عن بداية المقطع الثالث في قوله:

والليل...والصـــــــــــــــوت الـــــــــــــــدفين...والقلق...

فيتشكل نسق ثلاثي جديد، ولكن على مستوى السطر جسدته الأسماء المعطوفة (والليل، والصوت، والقلق) فينكسر النسق مرة أخرى، ويتحقق السياق الأسلوبي، لتعود القصيدة إلى حركتها الأساسية القائمة على الجمل الفعلية في قوله:

همت به...

لتبدأ سلسلة من الجمل الفعلية المعطوفة مشكلة نسقا ثلاثيا جديدا بالطريقة الآتية:

1 وكـــــــاد أن يضـــــــيع فـــــــي النفـــــــق

2 فقـــــــــــام فـــــــــــي عجالـــــــــــة

3 وغـــــــاب فـــــــي الآيـــــــات يتلـــــــو

ســـــــــــــــورة العلـــــــــــــــق

جسدته الأفعال الماضية (وكاد، فقام، وغاب) التي تعود على المذكر هو، لينكسر النسق الثلاثي معلنا نهاية المقطع والقصيدة أيضا.

وعنـــــــدما اســـــــتفاق مـــــــن ســـــــجدته

أحـــــــــــس أن قلبـــــــــــه احتـــــــــــرق

6. الثنائيات الضدية

تقوم الثنائيات الضدية على الربط بين المتناقضين، تناقضا يفضي إلى تناغم وانسجام على المستوى العميق للنص، تترجمه العلاقات التي تربط هذه الأضداد، فتمنح النص حيوية واستمرارية وتخلق دلالات متجددة، تمنح القارئ أو المتلقي فرصة خلق ثنائية من ثنائية أخرى سبقتها.

والجمع بين طرفي الثنائية الضدية يخلق توترا، ويثير دهشة المتلقي، فيتحقق البعد الجمالي "ويؤدي إلى تعميق البنية الفكرية للنص بالحركة الجدلية بين الثنائيات الضدية"[46].

[46]- سمر الديوب، (1439-2018هـ)، الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالاته، ط1،المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة، ص 161.

وكون السياق الأسلوبي يقوم على مبدإ التضاد، ستحاول الدراسة الكشف عن الثنائيات الضدية المتضمنة في قصيدة السجدة، وتتبع العلاقات التي تلتقي فيها هذه الثنائيات، وتتصادم، وما تخلقه من انسجام إيقاعي ودلالي على مستوى البنية الكلية للقصيدة.

إن قراءة القصيدة للوهلة الأولى يوحي بتضاد صارخ بين العنوان والمضمون، يكسر توقع القارئ ويثير فيه شعور الدهشة والغرابة، فكلمة السجدة توحي بالانكسار، والتذلل والخضوع لقوة الله، ففيها يبكي الإنسان بين يدي ربه، يدعوه ويتوسل رحمته، ويرجو فضله، ويستغفره ويتوب إليه، فهي تحمل معاني الخشوع ونقاء النفس وصفائها، ومضمون القصيدة مشبع بمعاني المراودة والإغراء، فالشاعر قلب الرموز التي تمثلها دلالة السجدة في التراث الديني، وأعاد خلقها في صورة جديدة ما سمح بتشكل ثنائية ضدية بين معاني السجدة والمراودة.

وتطغى على بنية القصيدة ثنائية ضدية بين المذكر والمؤنث، بين القوة والضعف، جسدتها الضمائر المتصلة (ها، ه) المبثوثة في ثنايا القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، ويعود الضمير" هو" على المذكر الغائب، أما الضمير "هي" فيعود على النفس التي تمثلت في صورة امرأة جميلة مفعمة بالإغراء والجاذبية ، تستعرض مفاتنها بهدوء ورقة، تنسجم والحفيف المصاحب لصوت الهاء، مصدر قوة في مقابل (هو) الضعيف المستسلم ويتضح ذلك في الأسطر:

يغريه انفعال ملتو في صوتها
وحركت أشياءها
وداعبت فستانها
وقدمت مرجانها

وفي المقطع الأخير من القصيدة، تتشكل ثنائية ضدية في السطر:

والليل والصوت الدفين والقلق

جمعت بين متناقضين، بين الليل والقلق، فالليل رمز الهدوء والسكينة، فيه تستريح النفوس والأجساد من متاعب الحياة وأوجاعها التي يكابدها الإنسان في نهاره، وهو وقت التعبد والخشوع، والتقرب إلى الله، لكنه تحول من مصدر للراحة إلى مصدر للقلق.

ويبلغ التضاد حدته في الأسطر الأخيرة، بين معاني السجدة والمراودة، ويتأكد أن كل هذه الأحداث وقعت في أثناء السجود، فيصبح حضور المرأة في القصيدة، مجرد رمز استعمله الشاعر المتصوف كجسر للعبور إلى عالمه الروحي "ووصله بها هو ذروة عشقه لها الذي يعادل رمزيا حنينه الأبدي للتوحد بالجسد السرمدي، والفناء في الحضرة الألوهية"[47]وهذا ما منح القصيدة نوعا من الخصوصية.

خاتمة:

بعد التحليل الأسلوبي البنيوي لقصيدة "السجدة" خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج هي:

1. شكلت قصيدة السجدة بنية تتضافر فيها العناصر الصوتية والدلالية في تركيب متداخل قوامه التضاد، محققة سياقات أسلوبية مميزة.
2. كشف معيار السياق الأسلوبي عن الانكسارات التي حدثت على المستوى الصوتي، وعن المفارقة العميقة الحاصلة على المستوى الدلالي، وهذا ما أثبت نجاعة هذا المعيار في الكشف عن مكامن الأسلوب في القصيدة.
3. كان لفرضية السياق الأسلوبي دور جوهري في الكشف عن الأنساق الثلاثية المشكلة لبنية القصيدة، وفي طريقة تداخلها وتناميها وإبراز العلاقة بين هذه الأنساق، ودلالاتها البنيوية .

[47]- هشام العلوي، (2004)، الجسد بين الشرق والغرب، نماذج وتصورات، د.ط، منشورات الجيب، مطبعة النجاح الجديدة، ص 31.

4. أسهمت الثنائيات الضدية في تحقيق السياق الأسلوبي في القصيدة، والكشف عن المسالك الأسلوبيةالتي تضمنتها عبر العلاقات التي تربط بين المتناقضات، ربطا يوحي بالحيوية والانسجام.

5. كشفت الثنائيات عن الدلالات العميقة بين أجزاء القصيدة من جهة، وبين العنوان والبنية الدلالية الكلية للقصيدة من جهة أخرى.

قائمة المصادر والمراجع:

1. حسين زيدان: ديوان فضاء لموسم الإصرار، منشورات SED.
2. حسين طبل، (1998) ، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، د.ط،دار الفكر العربي، القاهرة،
3. حمادي صمود، (1988م.)، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، د.ط، الدار التونسية للنشر، تونس،
4. سمر الديوب،(2017م-1439ه)،الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالاته، ط1، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية العتبة العباسية المقدسة،
5. حسن ناظم، (2002.)، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،
6. شكري محمد عياد، (1977م)، اللغة والإبداع، ط1، أنترناسيونال شارع الشاهد،
7. صلاح فضل،(1985 م)،.علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
8. عبد السلام المسدي،(1982م)الأسلوب والأسلوبية، ط2، الدار العربية للكتاب، ليبيا،
9. فوزي الشايب، (2016م)محاضرات في اللسانيات، د.ط، عالم الكتب الحديث،
10. كمال أبو ديب، (1979 م)،.جدلية الخفاء والتجلي، ط1، دار العلم للملايين،
11. محمود عقيل،(1999م-1419ه)،الدليل في العروض، ط1، عالم الكتب، بيروت، لبنان،
12. مناف مهدي، علم الأصوات اللغوية، ط1، منشورات السابع أبريل،
13. منذر عياشي،(2002م)الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري،
14. ميشال ريفاتير،(1993م).معايير تحليل الأسلوب، ط1،ترجمة الدكتور حميد لحميداني، دار النجاح الجديدة البيضاء،

15. هشام العلوي،(2004 م)،الجسد بين الشرق والغرب، نماذج وتصورات، منشورات الجيب، مطبعة النجاح الجديدة،

16. يوسف أبو العدوس،(2007م-1427ه)، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1،دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان،

17. يوسف بكار، (1983م)،بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ط2، دار الأندلس، بيروت.

List of sources and references :

1. husin zidan: diwan fada' limawsim al'iisrari, manshurat SED

2. husin tablu, (1998) , 'uslub aliailtifat fi albalaghat alquraniati, du. ta,. dar alfikr alearabii, alqahirati

3. hmadi samud, (1988ma.), alwajh walqafa fi talazum alturath walhadathati, da. ta, aldaar altuwnisiat lilnashri, tunis

4. smar aldiyuba,(2017mi-1439h),althunayiyaat aldidiyatu, bahath fi almustalah wadalalatihi, ta1, almarkaz al'iislamia lildirasat alastiratijiat aleatabat aleabaasiat almuqadasati,

5. hasan nazim, (2002.), albinaa al'uslubiati, dirasat fi 'unshudat almatar lilsayabi, ta1, almarkaz althaqafii alearabii, aldaar albayda'i, almaghribi

6. shikri muhamad eayad, (1977mi), allughat wal'iibdaei, ta1, 'antarnasyunal sharie alshaahidi,

7. slah fadal,(1985 mi),.ealam al'usluba, mabadiah wa'iijra'atih , ta2, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi,

8. eabd alsalam almisdi,(1982ma)al'uslub wal'uslubiati, ta2, aldaar alearabiat lilkitabi, libya,

9. fawzi alshaaybi, (2016m)muhadirat fi allisaniati, du.ta, ealam alkutub alhadithi,

10. kamal 'abu dib, (1979 ma),.jadaliat alkhafa' waltajli, ta1, dar aleilm lilmalayini,

11. mahmud eaqil,(1999mi-1419hi),aldalil fi alearud, ta1, ealim alkutab, bayrut, lubnan,

12. manaf mahdi, ealam al'aswat allughawiati, ta1, manshurat alsaabie 'abril,

13. mundhir eayashi,(2002m)al'uslubiat watahlil alkhatabi, ta1, markaz al'iinma' alhadarii,

14. mishal rifatir,(1993m).maeayir tahlil al'uslubi, ta1, tarjamat alduktur hamid lihumaydani, dar alnajah aljadidat albayda',

15. hisham alealawi,(2004 ma),aljasad bayn alsharq walgharba, namadhij watasawurati, manshurat aljib, matbaeat alnajah aljadidati,

16. yusuf 'abu aleadus,(2007ma-1427hi), al'uslubiat alruwyat waltatbiqi, ta1, dar almasirat lilnashr waltawziei, eaman,

17. yusif bkar, (1983m),bina' alqasidat fi alnaqd alearabii alqadimi, ta2, dar al'andilis, birut.