التَّشاكُل في تائيَّة "أبي الحسن الأنباري" الرثائيَّة "علوٌّ في الحياةِ وفي المماتِ" (دراسة سيميائيَّة)

أ.د/ وفاء بنت ميَّاح سالم العنزي

أستاذ الأدب المشارك في قسم اللغة العربية بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية في جامعة الحدود الشمالية.

حاصلة على الماجستير من جامعة الملك عبد العزيز في تخصص الأدب

حاصلة على الدكتوراه من جامعة أم القرى في تخصص الأدب

The disparity in the elegiac poem that ends with the letter "T"

of Abu Al-Hasan Al-Anbari "Elevation in life and death"

Dr. Wafa bint Mayah Salem Al-Anzi.

Associate Professor of Literature in the Department of Arabic Language at the College of Humanities and Social Sciences at Northern Border University.

Master's degree from King Abdulaziz University, specializing in literature.

Doctorate from Umm Al-Qura University, specializing in literature

wfaaalanezi@hotmail.com

ملخَّص الدِّراسَة

موضوع البحث:

التَّشاكُل في تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة "علوٌّ في الحياةِ وفي المماتِ".

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن مدى قابليَّة النصِّ الشعري العربي للقراءة النقديَّة، في ضوء نظريات النقد الحديث والمعاصر ومناهجه، من خلال القراء السيميولوجيَّة لظاهرة التشاكُل في القصيدة محل الدِّراسَة، وكذلك الكشف عن مفهوم التشاكُل ومستوياته المختلفة، بحسبان ظاهرة التشاكُل من أبرز مرتكزات النظريَّة البنيويَّة في النقد الأدبي.

منهج البحث:

اعتمد البحث على المنهج السيميائي.

أهم نتائج البحث:

حظيت تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة "علوٌّ في الحياةِ وفي المماتِ" باستحسان كبير، وشيوع ذكر عظيم بين عامة قراء الأدب، وخاصة دارسيه، كما كشفت الدِّراسَة عن أن من أهم مستويات التشاكُل في العمل الأدبي المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي، بالإضافة إلى مستويات أخرى كالتشاكُل العاملي، والجزئي، والكلي، والتصويري، والموضوعاتي، والمعجمي، وقد عرضت الدِّراسَة بالتفصيل اللازم للمستوى الصوتي والتركيبي والدلالي للتشاكُل، فكشفت عمَّا أنتجته هذه المستويات سيميائيًّا من دلالات أثرت تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة "علوٌّ في الحياةِ وفي المماتِ" وأبرزت جمالياتها.

الكلمات المفتاحيَّة:

قصيدة، الرثاء، أبو الحسن الأنباري، السيميائيَّة، التشاكُل.

Abstract

The Subject of the Research:

The disparity in the elegiac poem that ends with the letter "T" of Abu Al-Hasan Al-Anbari "Elevation in life and death".

Aims of Research:

This research aims to reveal the extent to which it is possible to apply critical reading to the Arabic poetic text according to the theories and methods of modern and contemporary criticism, through a semiotic reading of the phenomenon of disparity in the poem under study. It also aims to reveal the concept of disparity and its various levels, given that the phenomenon of disparity is one of the most prominent foundations of structural theory in literary criticism.

Methodology :

The research depended on the semiotic method.

The Most Important Results of The Research:

The elegiac poem that ends with the letter "T" of Abu Al-Hasan Al-Anbari "Elevation in Life and Death" received great acclaim and was widely mentioned among the general readers of literature, especially its scholars. The study also revealed that the most important levels of disparity in literary work were the phonetic, syntactic, and semantic levels, in addition to other levels such as global, partial, total, pictorial, thematic, and lexical disparity. The study presented in detail the phonetic, syntactic, and semantic levels of disparity, revealing connotations that influenced the elegiac poem that ends with the letter "T" of Abu Al-Hasan Al-Anbari's "Elevation in Life and Death" and highlighted its aesthetics.

Keywords:

Poem, Elegiac, Abu Al-Hasan Al-Anbari, Semiotic, Disparity.

المقدِّمة

الحمد لله رب العالمين، خلق الإنسان علمه البيان، وأرسل لهدايته النبيين مبشرين ومنذرين، وختمهم بخيرة خلقه النبي العدنان محمد صلَّى الله عليه وسلَّم، وعلى آله وصحبه أجمعين.

فعلى تعدُّد أغراض الشعر العربي -كما استقرَّت تقاليده وترسَّخت أبنيته الفنيَّة، وحلقت رؤى الشعراء وتباينت أساليبهم- ظلَّ لشعر الرثاء حضور خاص في ديوان الشعر العربي، يستمدُّ تأثيره في النفوس من انبعاثه من صدق العاطفة، والتجرُّد من الغرض، ومن مخاطبته ومداعبته الحانية لمواضع السموِّ والكمال، وكرائم الأخلاق، وجلائل الأعمال، تلك التي يمدُّها الشاعر جسورًا بين الشخصيَّة التي يرثيها والمتلقين، فيمسُّ بها مكامن توقهم إلى تلك القيم، فضلًا عن الرسالة الأولى التي يحملها النصُّ الرثائي، وهي تخليد ذكرى الميت، وإحياء مآثره وذكر مناقبه على الألسنة وفي القلوب.

وعلى كثرة ما حفل به ديوان الشعر العربي من روائع شعر الرثاء، فقد بقيت القصيدة التائيَّة لأبي الحسن الأنباري في رثاء الوزير ابن بقيَّة، ذات منزلة رفيعة بين عيون القصائد التي قيلت في غرض الرثاء، فشاع ذكرها، وعلا صيتها بين العامة والخاصة، على طول الأعصار وامتداد الأمصار، وحظيت بمنزلة خاصة عند أهل الأدب والتاريخ على السواءِ، فكان مما قيل في التنويه بها: "فيها نَفَس شعري حزين، وحملت فيها صور التأبين وملامحه، في وقت انتشر فيه ظلم الساسة وعمَّ، وضاع الحقّ فيه بين الخال والعمّ"(١).

ومما يُذكر في شأن مناسبة تلك القصيدة، ما جاء في يتيمة الدهر أنه عند صلب الوزير أبي الطاهر محمد بن محمد بن بقيَّة، الملقَّب نصير الدولة، وزير عز الدولة بن معز الدولة بن بويه، وكان من جلَّة الوزراء، وأعيان الكرماء، على يد عضد الدولة، وقد بعث إليه يُميله عن عز الدولة؛ فقال: الخيانة والغدر ليستا من أخلاق الرجال، فلما قتل عز الدولة قبض عليه عضد الدولة، وشهَّر به في بغداد من الجانبين، وعلى رأسه برنس، ثم أمر به أن يطرح تحت أرجل الفيلة، فقتلته الفيلة، ثم صُلب على جانب الجسر من الجانب الشرقي، ولم يشفع فيه الخليفة؛ لأمر كان في نفسه منه أيام مخدومه عز الدولة، وأقيم عليه الحرس،

(١) وقفات بلاغيَّة في مرثيَّة ابن الأنباري للوزير ابن بقية: دراسة وتحليل، الزايدي، (ص٦٥).

فاجتاز به أبو الحسن محمد بن عمر الأنباري الصوفي الواعظ، وكان صديقًا لابن بقيَّة، فرثاه بمرثيته المشهورة(١).

ومن غريب ما تذكره المصادر عن القيمة الفنيَّة الرفيعة لهذه القصيدة، وما بلغته من الشهرة والاستحسان، ما يروى أن عضد الدولة لما وقف عليها قال: لقد تمنيتُ أن أكون أنا المصلوب، وتكون هذه القصيدة فيَّ، لأن في كلِّ بيت منها معنى جميلًا، وخيالًا رائعًا، وصورة شعريَّة معبرة(٢).

واسترسالًا مع الحديث عن القيمة الفنيَّة التي تحوزها وتمثلها تائيَّة أبي الحسن الأنباري في رثاء ابن بقيَّة؛ فإن ديوان الشعر العربي -الذي تقع هذه القصيدة ضمن فرائده وروائعه- ما يزال يكشف كلما جدَّ جديد في نظريات النقد الأدبي ومدارسه، أنه عنوان على الثراء والاحتشاد بالقيمة الفنيَّة والجماليَّة، والقابليَّة للقراءة المتجددة، والصلاحيَّة الدائمة لاستخراج الكنوز الجماليَّة مما جادت به قرائح شعراء العربيَّة القدماء وأخيلتهم، وخلجات نفوسهم ونبضات قلوبهم، التي نسجوا منها صورهم وتعبيراتهم وأساليبهم. ومن أدنى قصائد ديوان الشعر العربي التي يصدق عليها ذلك تائيَّة أبي الحسن الأنباري، إذ تنفتح مضامينها الفكريَّة والفنيَّة والجماليَّة على قراءة ثريَّة في إشاراتها التي تشاكلت في مضامينها ومع غيرها من القصائد، في ظاهرة فنيَّة يُسمِّيها النقد الحديث بالتشاكُل، الذي يبلغ درجة فريدة من الطواعيَّة والقابليَّة للقراءة السيميائيَّة، التي هي بدورها أحد أهمِّ مرتكزات ومنطلقات النظريَّة البنيويَّة المعاصرة في النقد الأدبي والفني، على نحو عظيم الحفز إلى اختيار هذه القصيدة للدِّراسَة، قصدًا إلى استجلاء عناصر ما حفلت به من مظاهر التشاكُل في ضوء المنهج السيميائي، وكشفًا عن دلالات تشاكلها وما تومئ إليه من الموقف الفكري والإنساني للشاعر، وما يفصح عنه من خلاصات تأملاته في فكرتي الحياة والموت.

وانبعاثًا مما توقفت الأسطر السابقة إزاءه من القيم الفنيَّة والنقديَّة؛ وقع اختياري على موضوع هذه الدِّراسَة، فجعلتها تحت عنوان: (التشاكُل في تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة "علقٌ في الحياةِ وفي المماتِ": دراسة سيميائيَّة).

(١) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، الثعالبي، (٤٣٩/٢).

(٢) وقفات بلاغيَّة في مرثيَّة ابن الأنباري للوزير ابن بقية: دراسة وتحليل، الزايدي، (ص٦٧).

أهميَّة الموضوع وأسباب اختياره:

لموضوع هذه الدِّراسَة وجوه عديدة من الأهميَّة؛ تتآزر لتنهض أسبابًا دافعةً إلى اختياره للدِّراسَة، على النحو الذي يمكن لوجيز هذا الحيِّز إجماله فيما يلي:

١. ارتباط الوجدان العربي وذائقته الجماليَّة بقصيدة الرثاء، وحاجة البحث العلمي والدرس النقدي إلى اختبار خصب النصِّ الرثائي في الشعر العربي، وقابليته للقراءة النقديَّة في ضوء مدارس النقد الحديث، ونظرياته ومناهجه المعاصرة، من خلال إحدى عيون الشعر العربي في هذا الغرض الأثير إلى النفوس، وهي تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة ذائعة الصيت.

٢. حاجة البحث العلمي في مجال الدرس الأدبي إلى تكشف المضامين الجماليَّة الجديدة التي تطرحها نظريات النقد الأدبي الحديث، ومدارسه، ومناهجه، ومقولاته، مثل ظاهرة التشاكُل؛ باعتبارها من أهم منطلقات النظريَّة البنيويَّة في النقد الأدبي.

٣. ما تُمثِّله صعوبة تحديد مفهوم السيميوطيقا أو السيميولوجيا، من تحديات تغري البحث العلمي في مجال الدرس الأدبي باقتحام غمارها؛ للكشف عن أصول السيميائيَّة ومناهجها ومصطلحاتها.

أهداف الدِّراسَة:

تسلك الدِّراسَة إلى جملة من الأهداف التي يمكن إجمالها على الإيجاز التالي:

١. الكشف عن مدى قابليَّة النصِّ الشعري العربي للقراءة النقديَّة، في ضوء نظريات النقد الحديث والمعاصر ومناهجه، من خلال القراء السيميولوجيَّة لظاهرة التشاكُل في القصيدة محلّ الدِّراسَة.

٢. الكشف عن مفهوم التشاكُل ومستوياته المختلفة، بحسبان ظاهرة التشاكُل من أبرز مرتكزات النظريَّة البنيويَّة في النقد الأدبي.

تساؤلات الدِّراسَة:

تنطلق الدِّراسَة من سؤال رئيس؛ يمكن بلورة التعبير عنه في العبارة التالية:

ما أبرز مؤشرات سيمياء التشاكُل في قصيدة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة على الخصب الدلالي لهذه الظاهرة في تلك القصيدة؟

وتتفرع عن هذا التساؤل عدة أسئلة أخرى، على النحو الذي يمكن إجماله وإيجازه فيما يلي:

- ما مفهوم التشاكُل؟ وما هي مستوياته؟
- ما مدى استجابة ما تحمله قصيدة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة من مستويات التشاكُل للقراءة السيميائيَّة؟

الدِّراسَات السَّابقة:

في نطاق ما وسعني الاستقصاء، لم أقف على دراسة تناولت التشاكُل في تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة، وهو ما تتكشَّف عنه جِدَّة موضوع هذه الدِّراسَة، ولا ينال من تلك الجِدَّة ما وقفتُ عليه من بعض الدِّراسَات التي عرضت بالدرس والتحليل لتلك القصيدة من زوايا بحثيَّة مغايرة، ومن أبرزها:

١. وقفات بلاغيَّة في مرثيَّة ابن الأنباري للوزير ابن بقية: دراسة وتحليل، الزايدي، إبراهيم فرج، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب، زليتن، الجامعة الأسمريَّة الإسلاميَّة، ليبيا، ع(٣٣)، ٢٠٢٠م.

٢. ثنائيَّة الموت والحياة في قصيدة (علوٌّ في الحياةِ وفي المماتِ) لأبي الحسن الأنباري: رؤية بلاغيَّة نقديَّة، عبد الباقي حسين عبد الباقي محمد، مجلة كليَّة البنات بأسيوط، العدد ٢٠، يناير ٢٠٢٣م.

وأبرز ما يمكن الوقوف عليه من معالم الاختلاف بين هاتين الدراستين وهذه الدِّراسَة، هو دراستهما للقصيدة محلَّ الدِّراسَة في ضوء البلاغة العربيَّة التقليديَّة، في حين أن هذه الدِّراسَة تتبع المنهج السيميائي، وتطبِّقه على ظاهرة التشاكُل في القصيدة محلَّ الدِّراسَة.

منهج الدِّراسَة:

كما ألمحتِ الأسطر والصفحات السابقة، فسوف أتبع في هذه الدِّراسَة المنهج السيميائي، وأطبِّقه على ظاهرة التشاكُل -بمستوياتها المتعددة- في تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة؛ مع

تحليل أبرز ما تُسفر عنه القراءة السيميائيَّة للقصيدة من ظواهر فنيَّة وجماليَّة.

خطة الدِّراسَة:

حتى تحيط الدِّراسَة بما ألمحت إليه المواضع السابقة؛ جاءت خطتها في مقدِّمة وتمهيد وثلاثة مباحث، وذلك على التفصيل التالي:

- المقدمة: وتناولت التعريف بالموضوع، وبيان أهميته وأسباب اختياره، وأهداف الدِّراسَة، وتساؤلاتها، والدِّراسَات السابقة، ومنهج الدِّراسَة، وخطَّتها.
- التمهيد: مفهوم التشاكُل ومستوياته.
- المبحث الأول: التشاكُل الصوتي في القصيدة.
- المبحث الثاني: التشاكُل التركيبي في القصيدة.
- المبحث الثالث: التشاكُل الدلالي في القصيدة.
- الخاتمة: وتضمَّنت أهمَّ نتائج الدِّراسَة.

ثم ختمت الدِّراسَة بقائمة تضمَّنت المصادر والمراجع.

نصُّ القصيدة(١)

قال أبو الحسن الأنباري في رثاء الوزير ابن بقيَّة وقد مرَّ به مصلوبًا بأمر عضد الدولة:

عُلــوٌّ في الحيــاةِ وفي الممــاتِ ... لحــقٌّ أنت إحــدى المعجــزاتِ
كــأنَّ النــاسَ حولكَ حين قــاموا ... وفــود نــداك أيَّــام الصــِّلاتِ
كــأنَّكَ قــائمٌ فيــهم خطيبًــا ... وكــلهــمُ قيــامٌ للصــَّلاةِ
مــددت يديْك نحوهــمُ احتفــالًا ... كــمدِّهمــا إليــهــمْ بالهِبَــاتِ
ولمَّــا ضــاق بطــنُ الأرضِ عــنْ أنْ ... يضــمَّ عــلاكَ من بعــد الممــاتِ
أصــاروا الــجــوَّ قبــرك واستنابوا ... عن الأكفــانِ ثــوبَ السافيــاتِ
لعُظْمِــكَ في النفــوس تبيتُ تُرعى ... بحــرَّاسٍ وحُــفَّــاظٍ ثقــاتِ

(١) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، الثعالبي، (٤٣٩/٢).

وتُشعَلُ عندكَ النيرانُ ليلًا ... كذلكَ كنتَ أيَّامَ الحياةِ
ركبتَ مطيَّةً من قبلُ زيدٌ ... علاها في السنينِ الماضياتِ
وتلكَ قضيَّةٌ فيها تأسٍّ ... تباعد عنكَ تعييرَ العُداةِ
ولم أرَ قبلُ جِذْعِكَ قطُّ جِذْعًا ... تمكَّن مِنْ عِناقِ المَكْرُمَاتِ
أسأتَ إلىَ النوائبِ فاستثارتْ ... فأنتَ قَتيلُ ثأرِ النَّائِبَاتِ
وكنتَ تجيرُ من صرفِ الليالي ... فعادَ مطالبًا لكَ بالتِّراتِ
وصيَّرَ دهرُكَ الإحسانَ فيهِ ... إلَيْنَا من عظيمِ السَّيِّئَاتِ
وكنتَ لمعشرٍ سَعدًا فلَّما ... مضيتَ تفرَّقوا بالمُنْحِساتِ
غليلٌ باطنٌ لكَ في فُؤَادِي ... حقيقٌ بالدُّموعِ الجاريَاتِ
ولو أنِّي قدَرْتُ على قِيَامي ... بفرضِكَ والحقوقِ الواجباتِ
ملأتُ الأرضَ من نَظْمِ القوافي ... ونُحْتُ بها خلافَ النائحاتِ
ولكنِّي أُصبِّرُ عنكَ نفسي ... مخافةَ أن أُعدَّ من الجُنَاةِ
وما لَكَ تُربةٌ فأقولُ تُسقَى ... لأنَّكَ نُصْبُ هَطْلِ الهاطِلاتِ
عليكَ تحيَّةُ الرحمنِ تترى ... برحْماتٍ غوادٍ رائحاتِ

التمهيد

مفهوم التَّشاكُل ومستوياته

أولًا: المفهوم اللغوي للتشاكُل:

توطِّئ معاجم اللغة للوقوف على مفهوم التشاكُل ببيانها أصوله والدلالات العديدة لجذره اللغوي، ويقف البحث من ذلك إزاء ما يلي:

١. جاء في لسان العرب لابن منظور: "الشَّكل، بالفتح: الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول... وقد تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه... والشكل: المثل،

تقول: هذا على شكل هذا أي على مثاله. وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته. ويقال: هذا من شكل هذا أي من ضربه ونحوه، وهذا أشكل بهذا أي أشبه. والمشاكلة: الموافقة، والتشاكُل مثله"(١).

٢. وفي القاموس المحيط قال الفيروزآبادي: "المشاكلة: الموافقة، كالتشاكُل. وفيه أشكلة من أبيه، وشُكلة، بالضمِّ، وشاكل، أي: شبه. وهذا أشكل به، أي: أشبه"(٢).

٣. وقال ابن فارس في مقاييس اللغة: "الشين والكاف واللام مُعظم بابه المماثلة. تقول: هذا شكل هذا، أي مثله. ومن ذلك يُقال: هذا أمر مُشكِل، كما يُقال: أمر مشتبه، أي هذا شابه هذا"(٣).

وإذا كانت جملة ما يستبين مما سبق أن المفهوم اللغوي للتشاكُل يدور حول التشابه والتماثل والموافقة، فإن هناك من فصل ذلك المفهوم؛ إذ عمد إلى حصر المعاني التي يدور حولها مفهوم التشاكُل، فخلص إلى أنها تتمثل في: "شَكلهُ، ومثله، وقِرْنهُ، ونظيره، وشبيهه، وَجُدّتهُ، وتِرْبُهُ، وصنوه، وكُفؤه، وعديله، وضريبه"(٤).

ثانيًا: المفهوم الاصطلاحي للتشاكُل:

برغم أن مصطلح التشاكُل (Isotopie) بمفهومه السائد في الدِّراسَات النقديَّة والأدبيَّة السيميائيَّة المعاصرة، هو مما بلورته المدارس الغربيَّة في النقد والأدب، فإن هذا المصطلح كان يشغل الدرس البلاغي العربي منذ عصور بعيدة، وهو ما يسلك بالبحث في سبيل الوقوف على المفهوم الاصطلاحي للتشاكُل إلى تبين ذلك المفهوم في كلتا البيئتين المعرفيتين: العربيَّة ثم الغربيَّة، وذلك على النحو التالي:

١- مفهوم التشاكُل عند البلاغيين العرب:

للمفهوم الاصطلاحي للتشاكُل ملامح وقسمات، أخذت في التبدِّي والظهور لدى

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة (ش ك ل)، (١١/٣٥٦- ٣٥٧).
(٢) القاموس المحيط، الفيروزآبادي، مادة (ا ل ش ك ل)، (ص١٠١٩).
(٣) معجم مقاييس اللغة، القزويني، (٣/٢٠٤).
(٤) الألفاظ المختلفة في المعاني المؤتلفة، الطائي، (ص٢٤١).

بعض البلاغيين في الدرس الأدبي العربي منذ عصور أدبيَّة بعيدة، وكان أكثر المصطلحات المرادفة لمعنى التشاكُل شيوعًا في كتاباتهم هو "المشاكلة"، والتي عرَّفها القزويني بأنها: "ذكر الشيء بلفظ غيره؛ لوقوعه في صحبته تحقيقًا أو تقديرا"(١)، والمتتبِّع للمصطلحات الأخرى التي جرى ذكرها لدى البلاغيين العرب يلمس فيها تجانسًا مع مفهوم التشاكُل، كما يلمس توسعة لهذا المفهوم، من خلال هذه المصطلحات التي يطلُّ منها هذا البلاغي العربي أو ذاك على النصِّ الأدبي، ومن هذه المصطلحات: (الطباق، والمقابلة، واللف والنشر) التي يظهر فيها التعالق بين المقومات المعنويَّة. وكذلك مصطلحات أخرى، منها: (المزاوجة، والتصدير، وردُّ الأَعجاز على الصدور، والترديد، والمماثلة)، هذه المصطلحات التي خلُص بعض الدارسين العرب المعاصرين، إلى اعتبارها إرهاصًا لمفهوم التشاكُل بدلالاته النقديَّة المعاصرة، بما كانت تقصد إليه من التناسب في النظم، وملاءمة الألفاظ لسياقاتها(٢).

وكانت المشاكلة عند ابن طباطبا ذات منزلة مهمة، وكان لها -في رأيه- دور كبير في إكساب الصفة الأدبيَّة للنص الأدبي، إذ كانت عنده (عنصرًا من عناصر الخلق الفني، الذي يعتمد على المراجعة والتدبير)(٣)، ووافقه على هذه الرؤية بلاغيون كثر، ومن أبرزهم ابن الأثير، وابن سنان الخفاجي(٤).

واستخدم ابن رشيق القيرواني أحد المصطلحات التي تجانست في أذهان البلاغيين العرب مع مفهوم المشاكلة، وهو مصطلح التصدير، الذي عرَّفه بأنه: "ردُّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض... ويكسب البيت الذي فيه أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجة، ويزيده مائيَّة وطلاوة"(٥).

وفي تفصيل بيان تلك المصطلحات التي استخدمها البلاغيون في سياق حديثهم عن المشاكلة، فقد تناولها ابن الأثير في باب واحد، فقال عنها: "وهذه الأبواب مادتها واحدة،

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، (ص٣٢٧).
(٢) الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، سلطان، (ص٣٥٢).
(٣) ينظر: السابق نفسه.
(٤) ينظر: السابق نفسه.
(٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، القيرواني، (ص٣).

لكن فرَّق أهل البديع بينها بفروق، وقالوا: الترديد ما تردَّد لفظه في البيت، سواءً كان أولًا أو آخرًا، والتصدير ما كان أحد اللفظين في صدر البيت والآخر في عَجُزه، وهو أيضًا المسمَّى ردُّ الأعجاز إلى الصدور، أما التعطُّف فهو أن تكون إحدى الكلمتين في المصراع الأول والأخرى في المصراع الثاني، وكذلك المشاكلة، وحاصل الأمر أن هذه الأنواع كأنها مادة واحدة، وشواهدها متقاربة، وهي باب واحد"(١).

وفي محاولة لاستصفاء خلاصة رؤى البلاغيين العرب القدماء حول مفهوم المشاكلة؛ فقد خلُص منير سلطان -من المحدثين- إلى إمكان تقسيم المشاكلة إلى نوعين: أولهما مشاكلة عامة، وغايتها عنده أن يتحقَّق من خلالها الانسجام والتوافق بين عناصر العمل الفني، حتى يحصل التناغم بين الشكل والمضمون؛ لذلك سمَّاها سلطان بالمشاكلة الفنيَّة، أما النوع الثاني فهو مشاكلة خاصة، والتي يتكرَّر فيها اللفظ في العبارة مرتين، مع إمكانيَّة استبدال مرادفاتها بها في المرات اللاحقة، مع الإبقاء على الإيقاع الناتج عن التردُّد، وقد سمَّاها سلطان بالمشاكلة الإيقاعيَّة(٢).

وفي دراسة د. صالح لحلوحي(٣) رأى أن نظرة عالم الفلك والأجرام عمر بن مسعود المنذري قد أضفت على مفهوم المشاكلة أبعادًا شتَّى، تتجاوز من خلالها المعطيات اللغويَّة في حدود تقابلاتها المعنويَّة والمفرداتيَّة والصوتيَّة، إلى تخوم المعرفة الفوريَّة بالوعي الإنساني المخلِّق(٤)، حيث يقول: "واعلم أن الأشياء المتشاكلة على ثلاث مرات: إحداها: أن تكون متشاكلة في الكفتين، أعنى الفاعلة والمنفعلة معًا، كالحار واليابس مع الحار اليابس، وهذا أقوى أنواع المشاكلة. والثانية: أن تكون متشاكلة في الفاعلتين فقط، مثل: اليابس الحار واليابس الحار الرطب، والحار اليابس. والثالثة: أن تكون متشاكلة في المنفعلتين فقط، مثل: اليابس الحار واليابس البارد، وهذه المرتبة دون المرتبة الثانية؛ لأن المنفعل يكون أضعف في

(١) جوهر الكنز (مختصر كتاب كنز البراعة في أدوات ذي اليراعة)، ابن الأثير، (ص٧٦).
(٢) الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، سلطان، (ص ٣٥٩).
(٣) التشاكُل والتباين في شعر مصطفى الغماري، لحلوحي، (٢٢٢-٢٤٢).
(٤) السيمياء والنصُّ الأدبي: محاضرات الملتقى الوطني الثاني، (ص٢٥).

الفاعل"[١].

وفي تقييم هذه الرؤية للمنذري يقول لعياضي محمد[٢] من المحدثين: وعلى الرغم من أن نظرة المنذري تخصُّ المقابلات والمتشاكلات في عالم المحسوسات والماديات من الموجودات، وهي بمنأى عن المعطيات اللغويَّة، إلا أنها تعدُّ إضافة، حتى وإن كانت بعيدة عن مجال تحليل الخطاب الأدبي، ومن شأن هذه الرؤية أن تتحوَّل إلى إضافة في سيمياء التشاكُل.

وهكذا؛ يقف المتتبِّع لسيرة مصطلح التشاكُل في الدرس الأدبي العربي -مع تعدُّد المصطلحات المتجانسة معه في الدلالة عليه- على أن التشاكُل كان مسألة فنيَّة دقيقة ذات حضور في أذهان البلاغيين العرب قدمائهم ومحدثيهم. إلا أن النقد المغاربي المعاصر قد خطا بهذا المصطلح إلى آفاق أعمق وأكثر تشابكًا، بنقله -أو بالأدقِّ: باستلهامه- هذا المصطلح من بنيته الغربيَّة، وتوظيفه في بيئة الدرس النقدي والأدبي العربي، وكان من أبرز النقاد الذين اضطلعوا بهذا الدور محمد مفتاح، وعبد الملك مرتاض، حيث تحدَّث محمد مفتاح عن مفهوم التشاكُل Isotopie بشكل ملفِت للانتباه، منوهًا بمجهودات قريماس (Greimas) الذي نقل مفهوم التشاكُل من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات، مركزًا على تشاكُل المضمون، من خلال كتابه (الدلالة البنويَّة)، أما فرنسوا راستي (F Rastier)، فقد عمَّم المصطلح ليشمل التغيير والمضمون، حيث يصبح هناك تشاكُل صوتي، وتشاكُل نبري، وتشاكُل إيقاعي.

كما ناقش محمد مفتاح قريماس وراستي وجماعة مو Mu، من خلال كتابه (تحليل الخطاب الشعري)؛ حيث وقف عند أبرز نقاط الخلاف، سواء أتعلَّق الأمر بالتعريفات والمفاهيم التي كانت ضيقة عند هؤلاء -في نظر مفتاح- أو تعلَّق بطريقة التحليل، إلى أن يخلص إلى التعريف الآتي: التشاكُل تنمية لنواة معنويَّة سلبيًّا أو إيجابيًّا، بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتيَّة ومعجميَّة وتركيبيَّة ومعنويَّة وتداوليَّة؛ ضمانًا لانسجام الرسالة[٣].

وقد علَّق عبد القادر فيدوح على هذا التعريف المقترح، ورأى فيه أبعادًا، ولعلَّ أهمها:

(١) ينظر: المرجع السابق نفسه.

(٢) مفهوم التشاكُل وآلياته في النقد المغاربي المعاصر، لعياضي، (ص ٢٥٥٢).

(٣) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، مفتاح، (ص٢٥).

"التشاكُل يتولَّد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة، ذلك أن هناك تشاكلات زمنيَّة ومكانيَّة، وإبستمولوجيَّة، وإستيطيقيَّة، تعمل على تحقيق أبعاد جماليَّة وانفعاليَّة تؤثر فيه، ضمن مناخات حرة تساعد المتقبل في أن يتفاعل مع المعنى وفق رؤياويَّة التأويليَّة"(١)، والتي تمنح العمل الفني نوعًا من الحريَّة في وظيفة الخطاب الشعري، الذي من شأنه أن يجمع بين المتناقضين، وفي ذلك الجمع غرابة، هي سرُّ قبول الشعر والتلذُّذ به(٢).

أما عبد الملك مرتاض فقد ذهب في تحليله السيميائي إلى أن نظريَّة القراءة تنهض على جملة من الأسيقة:

- ارتباط النصِّ الأدبي بمجموعة من العناصر الأدبيَّة (السمات) التي تجعل من تلك السمات اللفظيَّة ترتبط ببعضها البعض، عن طريق التشاكُل أو التباين.
- قيام النصِّ الأدبي في أحوال تشاكله وتباينه وتماثله على تراكم الانتشار والامتداد، أكثر مما يقوم على تراكم الانحصار والانجزاز.
- الاجتهاد في قراءة النصِّ الأدبي داخل التشاكُل اللفظي والمعنوي معًا.
- إعطاء العناية اللازمة لإجراء التباين أثناء تحليل نصٍّ أدبيٍّ؛ لأجل الكشف عن مقدار الاختلاف الواقع بين السمات اللفظيَّة لتحديد الدلالة(٣).

ومنه يُعرِّج إلى تعريف التشاكُل؛ انطلاقًا من نظرته إلى الدِّراسَات الغربيَّة، حيث يقول عنه بأنه: "تشابه العلاقات الدلاليَّة عبر وحدة ألسنيَّة، إما بالتكرار أو التماثل، أو بالتعارض سطحًا وعمقًا وسلبًا وإيجابًا"(٤)، ويلمح في هذا التعريف أن د. مرتاض قد عمد إلى أن يوسِّع من مفهوم التشاكُل، فجعله أداة تركيبيَّة لوحدات لسانيَّة، وأضاف له نوعًا من التعميم والتنويع؛ ليشمل مكونات الخطاب الصوتيَّة والتركيبيَّة والمعنويَّة.

والتشاكُل بهذا المفهوم نجده عند كلٍّ من راستي (F.Rasttier)، وميشال أريفي (M.Ar-rive)، وقد أورد لهما عبد الملك مرتاض تعريفًا للتشكُّل في كتابه "نظريَّة القراءة"، واللذين

(١) ينظر: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، فيدوح، (ص ٩٧، ٩٨).
(٢) ينظر: الأدب الجزائري في ميزان النقد، الملتقى الوطني الثاني، (ص١٦٩).
(٣) ينظر: نظرية القراءة، مرتاض، (ص ١٢٦، ١٢٧).
(٤) شعريَّة القصيدة- قصيدة القراءة: تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانيَّة، (ص٤٣).

يُعرِّفان التشاكُل على أنه "نواة تركيبيَّة لوحدات لسانياتيَّة ظاهرة أو غير ظاهرة، منتمية إما إلى التعبير، وإما إلى المضمون، أو هو بوجهٍ عامٍّ تكرار لوحدات لسانياتيَّة"(١).

واتفاقًا مع ما يراه عبد الملك مرتاض، يمكن الاطمئنان إلى أن الأصل في مصطلح (التشاكُل) مأخوذ من اللغتين الفرنسيَّة والإنجليزيَّة معًا، ومن جذرين إغريقيين، وهما (Isos) ومعناه: يساوي أو التساوي، و(Topos) ومعناه: المكان، ثم جمع بينهما في لفظ واحد مركَّب من جذرين اثنين، فقيل: (Isotopi Isotopy)، وهذه التركيبة: المكان المتساوي أو تساوي المكان، ويُحلِّل البعض هذا التركيب فيرى كأن هذه التركيبة تعني المكان المتساوي أو تساوي المكان، ومع مرور الوقت أصبح هذا المصطلح يُطلق -توسُّعًا- على الحالِّ في المكان؛ من باب التماس علاقة المجاورة، أو علاقة الحالِّيَّة ذاتها، أي في مكان الكلام، كأنهم يريدون به كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنيَّة المتجسِّدة في التعبير، أو في الصياغة الواردة في نسج الكلام متشابهة أو متماثلة، أو متقاربة على نحو ما، مرفولوجيًّا، أو نحويًّا، أو إيقاعيًّا، أو تركيبيًّا، أو معنويًّا"(٢)، وهو ما يمكن إيجاز مجمله في القول بأن التشاكُل يقوم بشكل رئيس على تشابه الكلام في الخطاب الأدبي شكلًا ومضمونًا.

وللتشاكُل -من خلال جملة هذه المضامين- وظيفة مهمة في النصِّ الأدبي، يعبر عنها البعض بالقول: إن التشاكُل "يُسهم في انسجام النصِّ أو تنافره، ويبعد الغموض عنه، وبذلك يقيم جسورًا مع المتلقي، عندما يمنح بعض مفاتيح ولوجِهِ، وتظهر أهميته في الكشف عن الخفي وتجلية المستور.... كما أن استكشاف مناطق ظلٍّ في النصِّ تغدو مع التشاكُل محمَّلة بمرجعيَّة معرفيَّة ولغويَّة، تبعد النظرة السطحيَّة والتعامل الأفقي، ولا تبقى النصوص رهينة الذاتيَّة والأحكام العامة، بل تنصرف إلى الملاحظة والوصف، واستكشاف قوانين الظواهر، وفق البحث الدائم عن دلالات الألفاظ، منفردة وفي علاقاتها مع السابق واللاحق، فنخلص إلى أحكام قريبة من الموضوعيَّة متَّصلة بالنصِّ نفسه"(٣).

ويُعبِّر آخرون عن هذه الوظيفة للتشاكُل في النصِّ الأدبي، بأن للتشاكُل دورًا رئيسًا في

(١) نظرية القراءة، مرتاض، (ص ١٣٣).

(٢) معجم السيميائيات، الأحمر، منشورات الاختلاف، (ص٢٣٥).

(٣) بنية التشاكل والتقابل في مقدمة معلقة عبيد بن الأبرص، مصطفى، (ص٣٣٦-٣٣٧).

تشكيل مسارات الدلالة داخل الخطاب، بصرف النظر عن شكل تمظهره؛ لأنه يضمن للنصِّ الانسجام والاتساق؛ انطلاقًا من تكرار وتكثيف الوحدات المعجميَّة المندرجة بدورها في إطار مجموعة من المقومات السياقيَّة المتكررة في الخطاب، والضامنة بناء التشاكُل"(١).

٢- مفهوم التشاكُل عند النقاد الغربيين:

لقد تأسَّس مصطلح التشاكُل بمفهومه السائد في الدِّراسَات النقديَّة والأدبيَّة السيميائيَّة المعاصرة، في أحضان بيئات الدرس الأدبي الغربي، وتبلور لدى نُقَّادها، وقد أسهمت بعض المصطلحات الأخرى في خلق هذا المصطلح من ناحية، وفي تطوره تاريخيًّا من ناحية أخرى، وقد أشار البعض إلى ذلك بالقول: "إن ما كان يستعمل قبل التشاكُل من مصطلحات ومفاهيم لتحليل الخطاب، قد يكون له إسهام -بشكل مباشر أو غير مباشر- في ظهور مصطلح التشاكُل في الدِّراسَات الأدبيَّة والسيميائيَّة المعاصرة، فمفاهيم مثل التماثل المورفيمي (Isomorphisme)، أو مبدأ الموازاة عند ياكبسون (R.Jakobson) أو مبدأ التوازي عند جان كوهن (Jean Cohen)، أو العلاقات المكانيَّة عند تزفيطان طودوروف (T Todorov)، وغيرها من المفاهيم اللسانيَّة والشعريَّة والسيميائيَّة، قد تكون نواة أوليَّة بشَّرت في خفاء بظهور تقنيات وأدوات أخرى نقديَّة وتأويليَّة لدراسة النصِّ وفكِّ ألغازه، ومن هذه الأدوات (التشاكُل) بمفهومه عند كريماص ومَن جاء بعده"(٢).

غير أن هناك ما يشبه الإجماع -كما أشارت إلى ذلك مراجع كثيرة- أن أول من استخدم هذا المصطلح، وأسس لمفهومه وتوظيفه في الدِّراسَات الأدبيَّة، هو الناقد "غريماس"؛ متأثرًا به من حقل العلوم الفيزيائيَّة والكيميائيَّة، وحاول تطبيقه في حقل السيميائيات السرديَّة؛ رغبة منه في البحث عن دلالات المعاني، وقال في تعريفه بأنه: "مجموعة متراكمة من المقولات المعنويَّة، أي: المقومات التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئيَّة للأقوال بعد حلِّ إبهامها، هذا الحلُّ نفسه موجَّه بالبحث عن القراءة المنسجمة"(٣).

(١) تشكلات النصِّ السجني، الحيدري، (ص٣٠٤).
(٢) مشروع محمد مفتاح: دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع، جماعة من الباحثين، (ص ٨٣، ٨٤).
(٣) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، مفتاح، (ص ٢٠).

وعرَّفه أيضًا في معجمه بأنه: "تكرار سلسلة تركيبيَّة لمجموعة من الكلاسيمات التي تضمن للخطاب الملفوظ تجانسه"(١). وفي تفصيل بيانه لمفهوم التشاكُل يقول غريماس في معجمه: "إن التشاكُل قد يأتي على صور، منها: التشاكُل النحوي، والتشاكُل الدلالي، والتشاكُل العاملي، والتشاكُل الجزئي، والتشاكُل الكلي، والتشاكُل السيميائي، والتشاكُل التصويري، والتشاكُل التيمي، أو الموضوعاتي"(٢).

وبعد غريماس تلقفت معاجم المصطلحات مصطلح التشاكُل، وعنيت به، ثم استخدمه المتخصصون في الدِّراسَات النقديَّة السيميائيَّة، مما جعل هذا المصطلح يعرف انتشارًا واسعًا في العديد من المؤلفات النقديَّة التي حاول أصحابها الإضافة، ومزيد التوضيح لمفهوم التشاكُل، وتوسيعه وتطبيقه في دراسات متنوِّعة؛ ليجعلوا منه معيارًا فعَّالًا للتحليل، وأداةً ناجعةً للتأويل.

ومن أبرز متخصِّصي الدِّراسَات النقديَّة والسيميائيَّة واللسانيَّة التي أسهمت في انتشار مصطلح التشاكُل، وتوسعة مفهومه وتطبيقه في الدِّراسَات الأدبيَّة على نطاق واسع، والذين يمكن اعتبارهم تلاميذ لغريماس، يمكن الوقوف عند النماذج التالية:

أ- فرانسوا راستي (François Rastier):

وقد انصبت عناية راستي بمصطلح التشاكُل بشكل رئيس على محاولة توسعة مفهومه، حيث عرَّفه بأنه: "كلُّ تكرار لوحدة لغويَّة مهما كانت"(٣).

وأهمُّ ما يلاحظ في تعريف راستي للتشاكُل هو تجاوزه لأستاذه غريماس، بتوسعته لمفهوم التشاكُل؛ إذ حصره غريماس في ناحية المضمون، دون كثير التفات إلى الشكل.

ب- جوزيف كورتيس (Goseph Courtes):

يتجلَّى إسهامه لتعميق مفهوم التشاكُل في دراستيه السيميائيتين: التحليل السيميائي للخطاب من الملفوظ إلى التلفُّظ، وسيمياء اللغة، إضافة إلى مشاركته في إنجاز معجم مع

(١) مشروع محمد مفتاح: دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع، جماعة من الباحثين، (ص ٨٤).
(٢) ينظر: المرجع السابق نفسه.
(٣) المرجع السابق، (ص٢١).

غريماس[١].

ج- جماعة مو (Groupe Mu):

حاولت هذه الجماعة أيضًا توسيع مفهوم التشاكُل في كتاب بلاغة الشعر، حيث عرَّفت التشاكُل بأنه: "مجموعات محددة من وحدات الدلالة المؤلفة من تكرار لمقوِّمات متماثلة، ومن غياب مقوِّمات مبعدة في موقع تركيبي تحديدي"[٢].

ومن تعريفها أيضًا لمفهوم التشاكُل أنه: "تكرار مقنَّن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة) صوتيَّة أو كتابيَّة، أو تكرار لنفس البنيات التركيبيَّة (عميقة أو سطحيَّة) على امتداد قول"[٣].

د- بروتوين مارتن (B. Martin) وفليزيتا سرينجهام (F.Ringham):

تعرفان التشاكُل (التناظر) بأنه: يشير إلى مجموعات السمات المتكررة، التي يؤدي وجودها إلى تثبيت الدلالة في انسياب النصِّ؛ وعلى هذا فالنظائر -على سبيل المثال- تمكننا من الاستمرار في حلِّ شفرة نصٍّ ما، وغيابها من الناحية الأخرى يفضي إلى خلخلة الدلالة الذي يمكن أن يكون بالطبع ما يحاول المؤلف أن يحقِّقه[٤].

ثالثًا: مستويات التشاكُل:

من خلال ما عرض له البحث في الموضوعين السابقين اللذين تناولهما هذا المطلب، في تحديد مفهوم التشاكُل، يمكن تبيُّن مستويات التشاكُل، وإجمالها -قبل تفصيل الحديث في أهمها في المباحث التالية- واستخلاصها من مقولات السيميائيين، وعلى رأسهم غريماس الذي بيَّن في معجمه: "أن التشاكُل قد يأتي على صور منها التشاكُل النحوي، والتشاكُل الدلالي، والتشاكُل العاملي، والتشاكُل الجزئي، والتشاكُل الكلي، والتشاكُل السيميائي،

(١) مشروع محمد مفتاح: دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع، جماعة من الباحثين، (ص٢١).
(٢) المرجع السابق نفسه.
(٣) المرجع السابق نفسه.
(٤) المرجع السابق، (ص ٨٥، ٨٦).

والتشاكُل التصويري، والتشاكُل التيمي، أو الموضوعاتي"[١].

وعبَّر آخرون[٢] عن هذه المستويات بأنها تتمثَّل في تشاكل الصوت والمعنى، والتشاكُل المعجمي، والتشاكُل التركيبي.

وحدد آخرون[٣] مستويات تشاكُل النصِّ الأدبي، من خلال رصد تكرار البنى اللغويَّة في المستويات: الدلاليَّة، والصوتيَّة، والتركيبيَّة، والإيقاعيَّة، والصرفيَّة، والمنطقيَّة.

وإذا ما عمد البحث إلى استخلاص أهمّ هذه المستويات، فيمكن الاطمئنان إلى اعتبارها متمثلةً في: التشاكُل الصوتي، والتركيبي، والدلالي.. وهي المستويات التي سلك البحث إلى تفصيل بيانها مع تطبيقها سيميائيًا على قصيدة أبي الحسن الأنباري محلَّ الدِّراسَة.

المبحث الأول: التشاكُل الصوتي في القصيدة

اللغة ممارسة إنسانيَّة، يُحمِّلها الناطق بها وكاتبها -فضلًا عن المبدع فيها وبها- أدوارًا ووظائف، منها التفسير والتواصل، ومنها طاقات الجمال الفني، وفي طيَّات ذلك تكون اللغة معبِّرة عن آلام الإنسان وأفراحه، ومصورة لمطامحه وآماله، ومجسدة لعواطفه وشعوره.

وللمبدع طرائق في استعمال اللغة في نصِّه الأدبي وآليات يطويها على ظواهر أسلوبيَّة، يمارس بها إبداعه، ويمدها جسورًا يوصل بها رسالته التعبيريَّة والجماليَّة، ومن هذه الآليات: التشاكُل في مستواه الصوتي، وفيها يكثف المبدع التركيز على صوت معيَّن، أو كلمة بذاتها، ويشاكلها بغيرها من الكلمات المتناغمة معها صوتيًّا، فإذا بهذه الكلمة وقد صارت في سياق النصِّ الأدبي، بؤرة انطلاق المتلقي إلى رسالة النصِّ التعبيريَّة، وشحنته الجماليَّة معًا، فتشغله بفكِّ أسرارها، واستجلاء إيحاءاتها وإيماءاتها؛ ليتوحد بالمبدع -من خلال النصِّ- في تصوراته عن الحياة نفسها[٤].

وهذا الذي يمارسه المتلقي مع النصِّ هو -بالمفهوم النقدي- إجراء من آكد إجراءات

(١) ينظر: مشروع محمد مفتاح: دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع، جماعة من الباحثين، (ص ٨٥، ٨٦).

(٢) تحليل الخطاب الشعري، مفتاح، (ص٢١).

(٣) شعرية العزلة مقارنة في تشاكل النصِّ السجني القديم، السويكت، (ص٦).

(٤) ينظر: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، حمرعين، (ص١٧٢).

فكِّ شفرات النصِّ، واستنطاق لغته وتراكيبه بما تحمله من رسائل فكريَّة وتعبيريَّة وجماليَّة. والتشاكُل[١] -بمفهومه السيميائي- الذي يعمد إليه المبدع يمثِّل أهم إجراء نقدي بوسعه الإحاطة أو الاقتراب من هذه التعالقات الغامضة، بما يمتلكه من قدرة على تجميع الرموز المبثوثة على امتداد نسوج النصِّ، وإعادة تفكيكها.

وللتشاكُل -على المستوى الصوتي- نوعان أو قسمان: خارجي، ويمثله الوزن الشعري والقافية، وداخلي، وتمثله الألفاظ وما يتجاوب فيها من أصوات تصنعها التقنيات البلاغيَّة، من جناس، وطباق، وتصريع، وتصحيف، وغيرها.

وبتأمُّل القسم الخارجي من قسمَي التشاكُل الصوتي في تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة "علوٌّ في الحياة وفي الممات"، فقد نسجها الشاعر على البحر الوافر التامِّ، وجعل قافيتها التائيَّة مطلقةً مردوفةً.

فالبحر الوافر في صورته التامة[٢] يتشكَّل عروضيًّا من تفعيلة (مفاعَلَتْنُ) تتكرَّر ثلاث مرات لكلِّ شطر من شطري البيت الشعري، بحسب الأصل كما تفترضه الدائرة الثانية (دائرة المؤتلف) من الدوائر العروضيَّة لأوزان الشعر العربي، كما جمعها الخليل بن أحمد. إلا أن هذا البحر لا يستعمل على هذه الصورة، وإنما يستعمل بحيث تكون تفعيلة كلٍّ من العروض والضرب مقطوفة وجوبًا، أي اجتمع فيها حذف السبب الخفيف من آخرها فتصير (مفاعل) مع تسكين الخامس المتحرك- وهو زحاف العصب- فتصير (مفاعل) فتنقل صوتيًّا إلى تفعيلة فعولن[٣].

وبهذا يصبح وزن البيت هو:

مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن فَعُولُن مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن فَعُولُن

وأول ما يلحظ من ملامح التشاكُل الخارجي المتعلق بوزن القصيدة، هو تشاكُل زحاف العصب في القصيدة من أولها إلى آخرها، وقد أوجب النسق العروضي لبحر الوافر على

(١) المرجع السابق نفسه.
(٢) العروض التعليمي، نبوي وخداده، (ص٢٦٢).
(٣) المرجع السابق، (ص١٦٩).

الشاعر هذا النوع من التشاكُل، فتفعيلة العروض والضرب -كما قلنا- مقطوفة وجوبًا.

وتتشاكَل الموسيقى الخارجيَّة في القصيدة عن طريق توالي الحركات والسكنات، لشكل تفاعيل تتكرَّر على نحو متماثل في البيت الشعري، مكونة الوزن، مكونة إيقاعًا وأنغامًا، ويحكم ربطها الروي والقافية.

والسِّمة الإيقاعيَّة لبحر الوافر وما يخلفه في النفس من أثر صوتي أنه:

"من أكثر البحور مرونةً، يشتدُّ ويروق كيفما يشاء، وأجود ما يكون في الفخر والرثاء"(١)، "وهو بحر مسرع النغمات، يمتاز بإيقاع هادئ ومندفع، ومتدفق في مقاطعه، يتطلَّب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دفعًا، ويتميَّز بوقفة سريعة، وأحسن ما يصلح هذا البحر التفخيم في معرض المدح"(٢)، وكذلك يمتاز "بالأسلوب العاطفي من الرقَّة والغضب"(٣).

وأما قافية(٤) القصيدة: فقد جعلها الشاعر مطلقةً مردوفةً، والقافية المطلقة هي التي كان حرف الروي فيها متحركًا، فينشأ عن حركته حرف آخر يُسمَّى الوصل. وأما المردوفة فهي التي سبق حرف الروي فيها حرف مدٍّ (الألف أو الواو أو الياء)، أو حرف لين (الواو الساكنة أو الياء الساكنة)(٥).

فقافية القصيدة التائيَّة لأبي الحسن الأنباري الرثائيَّة موصولةٌ بحرف مدٍّ ينشأ عن إشباع الحركة في آخر الروي المطلق، وهو هنا حركة الكسر، والكسر صوت صائت أمامي ضيق منفرج وقصير(٦)، ويدل هذا الصوت تحديدًا على الانفعال المؤثر في البواطن(٧)، ويتَّفق الباحثون على أن الحزن والشجن والأسى هي الدلالات الأكثر التي يستوحونها من

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، المجذوب، (٣٥٩/١).

(٢) فن التقطيع الشعري والقافية، خلوصي، (ص٧٠).

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، المجذوب، (٣٥٩/١).

(٤) للقافية تعريفات كثيرة، لعلَّ أيسرها وأدقَّها ما نسبه ابن رشيق القيرواني إلى أبي موسى الحامض الكوفي من أن القافية هي: "ما لزم الشاعر أن يكرره من الحروف والحركات في آخر كلِّ بيت من أبيات القصيدة". العروض التعليمي، نبوي وخداده، (ص٢١٩).

(٥) المرجع السابق، (ص٢٢٠).

(٦) سر صناعة الإعراب، ابن جني، (٧١/١).

(٧) تهذيب المقدمة اللغوية، العلايلي، (ص٦٣-٦٤).

الأصوات الصائتة، وأن مجال الحزن هو المجال الأوسع الذي تختصُّ به تلك الأصوات.

وقد كان من مظاهر التشاكُل الخارجي الجليَّة في القصيدة حرف الردف (الألف) قبل الروي، وحرف الوصل (الياء) بعد الروي. "ويرى المحدثون أن القافية المردوفة تمثِّل مقطعًا شديد الطول؛ لالتزام الشاعر بحرف المدِّ السابق على الروي مباشرة"(١).

وهذا المظهر من مظاهر التشاكُل الذي بثَّه الشاعر في القصيدة، يوحي إلى المتلقي بما يكنُّه من رفض ما وقع لابن بقيَّة، وتأسِّيه على ما أصابه، من خلال صائت مدِّ الألف الذي يشبه التأوُّه أو الصراخ.

أما روي القصيدة: فقد اختار له الشاعر حرف التاء، وهو حرف(٢) ذو صوت مهموس مجهِد للنَّفَس؛ كونه انفجاريًّا، نضطر معه لإخراج الهواء وكأنه محبوس، والتاء صوت يُعبِّر عن الحزن والبكاء، ويوحي بالتعب والمعاناة.

وبتأمُّل القسم الداخلي من قسمَي التشاكُل، على المستوى الصوتي، في تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة، فيلمس فيه أن الإيقاع الداخلي للقصيدة، قد تكوَّن من تآلف عدة عناصر تحمل شحنات ذات طاقات إيمائيَّة مؤثرة، وذات قدرة على توليد دلالات نفسيَّة، مما تمور به نفس الشاعر في الموقف الذي سجلته القصيدة وعبَّرت عنه، فتشاكلت هذه العناصر محقِّقةً سمةً أسلوبيَّة ذات دلالات سيميائيَّة كاشفة عن عواطف الأسى والإكبار والحزن التي انطوت عليها نفسه.

وتتمثَّل هذه العناصر في الأصوات وكذلك الكلمات، فالصوت هو أصغر وحدة في بناء النصوص، ولتشاكل صوتٍ بعينه داخل النصِّ، أو البيت الشعري الواحد، إيحاءٌ إلى ما يُضمره الشاعر من بواعث نفسيَّة، ومن بين الأصوات التي حقَّقت تكرارًا لافتًا هو صوت التاء بمعدَّل (٥٢) مرة، وهذا التكرار امتدَّ على طول القصيدة (الممات-المعجزات-الهبات-السافيات- المكرمات-...)، فضلًا على أن التاء هو حرف الروي الذي بُنيت عليه القصيدة، فإنه عكس دلالة سيميائيَّة تعكس حالة الشاعر التي عاشها من الحزن على صاحبة المصلوب، ويفصح عن الألم الذي اعتصر قلبه، وحرف التاء من الحروف المهموسة،

(١) تحليل النص الشعري لبنية القصيدة، لوتمان، (ص ٥٩).

(٢) ينظر: الأسلوبية والصوفية، داود، (ص٨٥).

"والحرف المهموس يتميَّز بالليونة في طبيعته، وتكوينه، وفيه ملمح الحزن أيضًا، وهو على العكس من الجهر، فلا اهتزاز معه للأوتار الصوتيَّة، فالصوت المهموس لايهتزُّ معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به"(١)، ولأن حرف التاء يحمل سمة الحزن ويدل عليها؛ فقد حرص الشاعر على بثِّه في كلِّ بيت من أبيات القصيدة، متنوعًا بين بداية الكلمات (تبيت-ترعى)، أو في وسط الكلمة (فاستثارت-التراب)، وفي نهاية الكلمات (الماضيات-الحياة)؛ لأنه أراد نشر حزنه، ويجعله حزنًا ممتدًّا، حتى يبدو كأنه لا نهائي، ثم تحضر حروف أخرى بتعداد متقارب، كحرف اللام المتكرر (٣٥) مرة، والنون (٣٦) مرة، وهما صوتان جهوريان متوسطان بين الشدة والرخاوة، ويتَّصف اللام بالوضوح في السمع، أما النون فهو حرف مرتبط بالبكاء وما يسبب البكاء، كما أنه يتناسب من حيث قيمته مع التعبير عن هذا المعنى وأدائه(٢)، ونجد كذلك حرف الميم بتكرار بلغ (٤٥) مرة، وقد ناسب هذا الصوت خطاب الشاعر للمتلقي، وحرص في تكرار هذا الحرف وتشاكله، على نقل محاسن الميت وصفاته (قائم-عظمك...)، وقد نلحظ أن الحروف السابقة هي حروف مجهورة "والجهر في الأصوات يعني القوَّة والشدَّة، فهو ناتج عن اهتزاز الوترين الصوتيين اهتزازًا منتظمًا يُحدث صوتًا موسيقيًّا"(٣)، ومن الحروف المجهورة التي تشاكلت في القصيدة الياء (٣٨)، الواو (٢٧)، الباء (٢٤)، العين والراء (٢٣) مرة. فالشاعر يكثِّف حضور الأصوات المجهورة؛ حتى ينقل من خلالها ما يقبع تحت وطأته من ألم الحزن على المرثيِّ، ويعكس ذلك التأثر على المتلقي.

وكذلك كان للأصوات المهموسة، بما تحمله من شحنات ودلالات نفسيَّة، حضور كبير في التائيَّة الرثائيَّة لأبي الحسن الأنباري، كما في الكاف (٣٠)، والحاء (٢١)، والفاء (١٦)، والسين (١٥)، ومن الكلمات التي تكرر فيها ورود الكاف (نداك- يديك- علاك- قبرك- جذعك...)، وكلها تعود على المرثيِّ، وتُظهر حجم الحسرة والألم التي كان يعجُّ بها صدر الشاعر، والحاء كذلك أخذت نصيبها من التكرار في كلمات (الحياة- حقٌ-

(١) موسيقى الشعر، أنيس، (ص٢٠).
(٢) الأسلوبية والصوفية، داود، (ص٨٥).
(٣) الأصوات اللغوية، أنيس، (ص٢٠).

حراس- حُفّاظ-...)، ويعدُّ الحاء مناسبًا للتعبير عن المشاعر المختلجة من غضب على حال القتيل، وكذلك الحنين إلى الأيام التي كانت بالقرب منه، "والحاء من الحروف الحلقيَّة، رخو مهموس، أغنى الأصوات عاطفةً، وأكثرها حرارةً، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته"(١).

وقد مرَّ بنا من تعريف محمد مفتاح للتشاكُل بأنه: "تكرار عدَّة كلمات بنفس الأصوات"(٢). وذلك ما حقَّقه الأنباري في تائيته الرثائيَّة؛ إذ جاء التشاكُل الصوتي في القصيدة متجاوزًا مستوى الأصوات إلى مستوى الكلمات، من خلال أبرز المهارات البلاغيَّة، كالتصريع، والجناس، والطباق، وغيرها.

فمن ذلك ما نراه في استفتاح القصيدة بالتصريع، إذ يقول:

عُـــلوٌّ في الحيـــاةِ وفي الممـاتِ لحقٌّ أنتَ إحـــدى المعجـــزاتِ

والتصريع هو "جعل العروض مقفاة تقفية الضرب"(٣) وهذا النوع من السجع يحَسُن في أول القصيدة ليُميز بين الابتداء وغيره، ويفهم قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها(٤)، وقد كان لهذا التشاكُل دور مؤثر في جذب انتباه المتلقي بحسن الابتداء، والإشعار بمقصد الشاعر من نظمه للقصيدة، إذ استحضر ثنائيَّة الحياة والممات.

ومن مظاهر التشاكُل الصوتي في القصيدة أيضًا، الجناس الذي بثَّه الشاعر في أثناء القصيدة، وقد وضع القدماء لهذه المهارة البلاغيَّة أسماء متعدِّدة، منها: الجناس، والتجنيس، والمماثلة والمشاكلة، وعند ابن جني الجناس هو "أن يتَّفق اللفظان، ويختلف أو يتقارب المعنيان"(٥)، أما أبو هلال العسكري فقد أفرد لها فصلاً أسماه (في ذكر التجنيس)، ووضع له حدًّا بقوله: "التجنيس أن يورد المتكلِّم كلمتين تُجانِس كلُّ واحدة منهما صاحبتها في

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، عباس، (ص ١٨٠).
(٢) تحليل الخطاب الشعري، مفتاح، ص (٣٩).
(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، (ص٤٢٢).
(٤) سر الفصاحة، الخفاجي، (ص١٨٠).
(٥) الخصائص، ابن جني، (٤٨/٢).

تآلف حروفها"[١]، ويرى محمد مفتاح -وكثيرٌ من الدارسين المعاصرين- أنه كلما تقاربت أصوات الكلمات تقاربت معانيها أو التفكير في إمكان الجمع بينها. وإذ ما ثبت صحَّة هذا على مستوى الكلام، فإنه يصحُّ على مستوى التجربة الشعريَّة التي تكون مهيمنة على الشاعر، وهو يخرج تعابيره المتشابهة لفظًا أو كتابة، فليس الكلام إلا تجلية لتلك التجارب والمشاعر[٢].

ومن المواضع التي عمد فيها أبو الحسن الأنباري في تائيته الرثائيَّة إلى الجناس كمظهر للتشاكُل الصوتي، يمكن أن نقف عند أبيات كثيرة، منها قوله:

أســـأتَ إلىَ النـــوائبِ فاستثَـارتْ فَـأنتَ قَتيلُ ثـأرِ النَّـائِبَات

والجناس في هذا البيت هو جناس اشتقاقي، وقع بين لفظتي "استثارت" و"ثأر"، كما وقع بين لفظتي "النوائب" و"النائبات"، ومثله ما وقع بين لفظتي "الرحمن" و"الرحمات" في قول الشاعر:

عـليـــك تحيَّـــة الرحمـــنِ تَتْرى برحْمـــاتٍ غـــوادٍ رائحـــاتِ

وما وقع بين لفظتي "نحت" و"النائحات" في قوله:

مـــلأتُ الأرضَ من نَظْمِ القوافي ونُحْتُ بها خلافَ النائحاتِ

وبين لفظتي "هطل" و"الهاطلات" في قوله:

ومـــا لَكَ تُربةٌ فأقـــولُ تُســـقَى لأنَّـــكَ نُصـــبَ هَطْـــلِ الهاطِلاتِ

وللجناس ديناميَّة سيميائيَّة، أحسن الشاعر توظيفها في هذه المواضع؛ إذ تماهى النظم الشعري لهذه الأبيات التي استعمل فيها هذا الجناس، مع عنصري التوقُّع والمفاجأة في ذهنيَّة المتلقي، "حيث يتوقَّع المتلقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي، وهذا يحدُث بشكل غير متوقَّع، أو يقود التماثل إلى التخالف"[٣].

(١) الصناعتين، العسكري، (ص ٣٢١).
(٢) تحليل الخطاب الشعري، مفتاح، (ص٣٩).
(٣) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، عبد المطلب، (ص ٣٣٠).

ومن مظاهر التشاكُل الصوتي في القصيدة أيضًا الطباق، وهو من الأدوات التي تعطي عمقًا للنصِّ، وتكشف عن الحالة الشعوريَّة والنفسيَّة التي تزدحم بها نفسه، ويعمل كذلك على تكثيف الحالة في النصِّ، وكان للطباق حضور كثيف في القصيدة بين كثيرٍ من المفردات ومرادفاتها، مثل الطباق بين "الحياة" و"الممات" في قول الشاعر:

عُـــلوٌّ في الحيـــاةِ وفي الممـــاتِ لحـــقٌّ أنت إحـــدى المعجـــزاتِ

وبين "غواد" و"رائحات" في قوله:

عليـــك تحيَّـــة الرحمـــنِ تَتْرى برحْمـــاتٍ غـــوادٍ رائحـــاتِ

وبين "سعد" و"المنحسات" في قوله:

وكنـــتَ لمعشـــرٍ سعـــدًا فلَّمـــا مضـــيـــتَ تفرَّقـــوا بالمُنْحِســـاتِ

وبين "غليل" و"الدموع" في قوله:

غليـــلٌ باطـــنٌ لكَ في فُؤَادِي حقيـــقٌ بالدُّمُـــوعِ الجـــارياتِ

ومن مظاهر التشاكُل الصوتي في القصيدة أيضًا تقنيَّة التكرار، إذ عمد أبو الحسن الأنباري إلى تكرار بعض الكلمات، في ملمح سيميائي ذي دلالة على ما بنفس الشاعر تجاه مرثيّهِ ابن بقيَّة من الإكبار والتجلَّة والودِّ الحميم، فأفاد الشاعر من هذه الدلالات السيميائيَّة، ومزج بينها وبين الطاقات الجماليَّة التي تحدثها في النفس الموسيقى الناشئةُ عن تكراره للكلمات، "فالتكرار عنصر من عناصر الأسلوب الذي يكون رابطًا ينتظم الأبيات التي يرد فيها، كما أنه في الوقت نفسه مانح للجمال، من خلال الموسيقى التي يشاكلها"(١).

ومن المواضع التي ورد فيها التشاكُل الصوتي باستعمال تقنيَّة التكرار قول الشاعر:

كأنَّ الناس حولك حين قاموا وفـــودُ نداكَ أيّـــامَ الصـــّلاتِ

كأنَّك قـــائمٌ فيـــهم خطيبًـــا وكلهـــمُ قيـــــامٌ للصـــّلاةِ

(١) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ربابعة، (ص٤٣).

فيلمس هذا التكرار بين الكلمات "قاموا" و"قائم" و"قيام".

ومن مظاهر التشاكُل الصوتي في القصيدة أيضًا مراعاة النظير، وهي التقنيَّة التي استخدمها الشاعر في مثل قوله "بطن الأرض"، و"الوفاة"، و"القبر"، و"الأكفان". وهي دوالُّ ترتبط مع بعضها في سياق تقنية مراعاة النظير، على سبيل التناسب(١) دون التضاد.

وقد احتشدت المواضع التي استخدم فيها الشاعر تقنيَّة مراعاة النظير بدلالات سيميائيَّة، تضافرت في بثِّ ما تعتمل به نفسه تجاه مرثيِّهِ الراحل من مكارم أخلاقه وفضائله، وعلوِّ قدره، حيًّا بين الناس، أو ميتًا بين قلوبهم وضمائرهم.

ومن مظاهر التشاكُل الصوتي في القصيدة أيضًا ردُّ الأعجاز على الصدور، وهي تقنيَّة تكشف عن براعة شعريَّة خاصة للشاعر، وقد تجلت في مثل قوله:

أســـأتَ إلىَ النوائبِ فاستثَـــارتْ فَأنتَ قَتيـــلُ ثـــأرِ النَّـــائِبَـــاتِ

وقوله:

ملأتُ الأرضَ من نَظْمِ القوافي ونُحْتُ بها خلافَ النائحاتِ

ومن خلال هذا المظهر تتبدَّى دلالات سيميائيَّة، يستجلى بها ما بنفس الشاعر من عميق الألم وجاثم الحزن، إزاء الموقف الذي تصوره القصيدة.

وتتآزر جملة هذه المظاهر من التشاكُل الصوتي وآلياته، في بثِّ دلالات سيميائيَّة كاشفة عن رؤيته لثنائيَّة الحياة والموت، وأساه لحال مرثيِّهِ ابن بقيَّة، وحزنه على فقده، وعلى فقد القيم التي كان يُمثِّلها في حياته، وحياة قراء القصيدة ومتلقيها.

المبحث الثاني: التشاكُل التركيبي في القصيدة

يقوم التشاكُل التركيبي في تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة "علقٌ في الحياةِ وفي المماتِ" على عدَّة ظواهر، كان من أبرزها في القصيدة مراكمة الأفعال، ومماثلة الأساليب، والوصل، وتعدُّد الضمائر.

وكان أبو الحسن الأنباري في استعماله للأفعال، وفي ظاهرة مراكمتها في القصيدة، عامدًا

(١) تحرير التحبير في صناعة النثر وبيان إعجاز القرآن، المصري، (ص٣٦٣).

إلى إنجاز تشاكُل تركيبي ذي دلالات سيميائيَّة عديدة، تكشفت عنها المواضع التي انتهج فيها الشاعر ذلك النهج.

وأبرز ما يلحظ في ظاهرة مراكمة الشاعر للأفعال، هو طغيان الفعل الماضي على ما عداه من أنواع الفعل، مستفيدًا من دلالته السيميائيَّة على الرصد والإخبار والسرد لما وقع وصار ثابتًا كجزء من التاريخ، من فضائل مرثِيِّهِ ابن بقيَّة، ومآثره ومكارم أخلاقه. فيصادفنا الفعل الماضي بهذه الدلالات السيميائيَّة، في مثل الأفعال: (قاموا-مددت-أصاروا-استبانوا-ركبت-أسأت-كنت-مضت-قدرت-ملأت-نحت... وغيرها).

وكان التشاكُل التركيبي باستعمال الفعل المضارع أقل حضورًا، وقد أفادت القصيدة من دلالته السيميائيَّة على الاستمراريَّة والمواصلة، ومن قلة هذا النوع من أنواع الأفعال في مقابل كثرة الفعل الماضي، لبثِّ رسالة من نفس الشاعر إلى المتلقي، مفادها تجمُّد شعوره، واحتشاد يقينه بأن الحياة بعد مرثِيِّهِ ابن بقيَّة قد توقف دفقها وسريانها، وهذا الملمح التشاكُلي نلمحه في مثل الأفعال: (تبيت-تباعد-أرَ-تمكن-تجير...).

ومن مظاهر التشاكُل التركيبي التي استعمل فيها الشاعر الفعل المضارع كان استعماله له مع "أن" المصدريَّة، كما في قوله:

ولمَّا ضاق بطنُ الأرضِ عنْ أنْ يضمَّ علاكَ من بعدِ المماتِ

وقوله:

ولكنِّي أُصبِّرُ عنكَ نفسي مخافةَ أنْ أُعدَّ مِن الجُناةِ

كما استعمل أيضًا الأفعال الناصبة لمفعولين، كما في قوله:

أصاروا الجوَّ قبرَكَ واستنابوا عنِ الأكفانِ ثوبَ السافياتِ

وقوله:

وصيَّرَ دهرُكَ الإحسانَ فيهِ إلينَا من عظيمِ السيِّئاتِ

ومن الأساليب اللغويَّة التي استعملها أبو الحسن الأنباري في تائيته الرثائيَّة، كمظهر تشاكلي يحمل دلالات سيميائيَّة أسلوب الشرط، فقد استعمل أسلوب الشرط في سياقات

تنبعث منها الدلالة -سيميائيًّا- على عدم حصول الفعل، وعلى ما ينطوي عليه ذلك من تحسُّر الشاعر، وتفجُّعه على رحيل صديقه ابن بقيَّة، فالشرط "يحمل مدلولًا نفسيًّا يكشف فيه إلحاح الشاعر على جملة أو تركيب أو كلمة، في سياق النصِّ عن خصوصيَّة الحالة التي تسكن نفس الشاعر"(١).

ومن المواضع التي استعمل فيها الشاعر أسلوب الشرط كمظهر للتشاكُل في القصيدة قوله:

ولـمَّا ضـاق بطن الأرض عن أن يضـمَّ عـلاك من بعد المـماتِ

وقوله:

وكنـتَ لمعشَـرٍ سـعـدًا فلَّمـَّـا مضيـتَ تفـرَّقـوا بالمُنْحِسـاتِ

وقوله:

ولـو أنِّي قـدَرْتُ على قِيَـامـي بفـرضِـكَ والحقـوقِ الواجـبـاتِ

ومن أبرز الأساليب التي استعملها الشاعر كمظهر للتشاكُل في بناء القصيدة، كان استعماله للجملة الاسميَّة المنسوخة بالحرف والمصدر، بكاف التشبيه، مستفيدًا مما يرشح عن هذا التركيب من دلالات سيميائيَّة تؤكد المعنى البلاغي الذي يضمِّنه في عناصر تلك الجملة.. وذلك في مثل قوله:

كأنَّ النَّاس حولك حين قاموا وفـودُ نـداكَ أيَّامَ الصِّـلاتِ

وقوله:

كـأنَّـك قـائمٌ فيـهـم خطيبًـا كـلـهـمُ قـيـامٌ للصـَّلاةِ

وقوله:

ولكـنِّي أُصبـِّرُ عنـكَ نفسـي مخـافـةَ أنْ أُعـدَّ مِـن الجُنـاةِ

وقريبًا من هذا الأسلوب الذي استعمله الشاعر كمظهر للتشاكُل في بناء القصيدة،

(١) شعر الخوارج دراسة أسلوبية، الصميدعي، (ص١٣٣).

كان استعماله للجملة الاسميَّة المنسوخة بالفعل الناقض، مستفيدًا للقصيدة من الدلالات السيميائيَّة التي يحملها هذا التركيب، على التحول والتغير وتبدل الأحوال التي لا ريب قد تحولت من الحسن إلى السيئ، برحيل مرثيِّهِ ابن بقيَّة. وذلك كما في مثل قوله:

لعُظْمِكَ في النفوس تبيتُ تُرعى ... بحـــرَّاسٍ وحُـــفَّـــاظٍ ثقـــــاتِ
وكنـــت تجـــيرُ من صـــرف الليالي ... فعـــاد مطالبًـــا لـك بالتِّـــراتِ
وكنـــتَ لمعشَـــرٍ سعـــدًا فلَّمـــا ... مضيـــتَ تفرَّقـــوا بالمُنْحِســـاتِ
وتُشعَـــلُ عنـــدك النيـــران ليـــلًا ... كـــذلك كنـــت أيّـــامَ الحيـــاةِ

ومن الأساليب اللغويَّة الأخرى التي استعملها الشاعر كمظهر للتشاكُل في بناء القصيدة، جاء استعماله للوصل بحرف العطف في أوائل الأبيات، مستفيدًا -سيميائيًّا- مما يحدثه هذا الاستعمال، من أثر تراكمي لمضامين الجمل التي دخل عليها العطف في ذهن القارئ وفي نفسه، كما أفادت منه القصيدة في إظهار ترابط أجزائها، وفي إحداث إيقاعات صوتيَّة متوازنة موسيقيًّا. ونلمس ذلك في مثل إيراده للجمل: (ولما ضاق/ ولم أر/ وكنت تجير/ وصير دهرك/وكنت لمعشر/ ولو أني قدرت /ولكني أُصبِّر عنك/ وما لك تربة).

ومن مظاهر التشاكُل التركيبي في القصيدة تعدُّد الضمائر التي استعملها الشاعر، وكان لكاف الخطاب وتاء المواجهة العائدين على المرثيِّ ابن بقيَّة حضورٌ أبرز من غيرهما من الضمائر في القصيدة التي أفادت من هذا الاستعمال الأسلوبي للشاعر، في حشد الدلالة السيميائيَّة، بحضور المرثي في وجدان الشاعر وعقله، وأيضًا في أنفس الجمهور من متلقي القصيدة وعقولهم، رغم رحيله المؤكد في ذلك المشهد المهيب الذي تصوره القصيدة.. وذلك كما في ألفاظ: (نداك- كأنك-يديك- علاك-عظمك-جذعك-قبرك-عندك)، وفي كلمات: (ركبت- كنت-مددت-أسأت-مضيت-ملأت).

وقريب من ذلك نرى استعمال الشاعر للضمير المنفصل (أنت) في خطاب الراحل ابن بقيَّة، أو يكون ضمير المخاطب مستترًا يعود عليه، كما في قوله:

لعُظْمِكَ في النفوس تبيتُ تُرعى بحـــرَّاسٍ وحُـفَّـاظٍ ثقـــــاتِ

وقوله:

وكنت تجيـرُ من صـــرف الليـالي فعـــادَ مطـالبًـــا لك بالتِّـــراتِ

وقوله:

ومـــا لَكَ تُربـــةٌ فأقـــولُ تُسقَـى لأنَّكَ نُصـــبَ هَطْـل الهـــاطِـلاتِ

وقوله:

ولكـــنِّي أُصـــبِّرُ عنـــكَ نفسي مخـــافـــةَ أن أُعـــدَّ من الجُنـــاةِ

وذلك في مقابل قلة الضمير -واو الجماعة أو هاء الغيبة المقترنة بالميم الدالة على الجمع (هم)- الذين يعودان على الناس، بما ينشأ عن هذا الاستعمال من دلالة سيميائيَّة على انشغال ذهن الشاعر بالمرثي، رغم أنه فرد واحد عن جموع الناس وهم كثر، وذلك كما في كلمات: (أصاروا-استنابوا-قاموا)، وكلمات: (كلهم-إليهم-نحوهم).

المبحث الثالث: التشاكُل الدلالي في القصيدة

إن التشاكُل في مستواه الدلالي هو الأهمُّ بين مستويات التشاكُل جميعًا؛ ذلك لأنه يقوم بدور كاشف عن أبعاد النصِّ وتنوعها وتماسكها. وهو لا يقتصر على إيصال المعنى الذي يحتشد له الشاعر في بنائه للنصِّ الشعري، بل يُعنى -بدرجة أهمَّ- بالكشف عن كيفيَّة تعبير الشاعر عن هذا المعنى، وأشكال هذا التعبير وصوره، وذلك هو الأمر الفارق ما بين شاعر وآخر.

فالكشف عن التشاكُل في مستواه الدلالي داخل النصِّ، هو كشف عن قدرة الشاعر على تطويع اللغة؛ لتؤدي المعنى الذي يريده، وبعبارة أخرى، فإن ذلك هو المعول عليه في إبراز شعريَّة النصِّ، ومقدرة الشاعر المتمثلة في مغايرته الأسلوبيَّة لأنماط الأساليب الشائعة، على نحو من إظهار لخصوصيته واستحقاقه لوصف (الشاعر)[١].

(١) الأسلوب والأسلوبيَّة: مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، درويش، (ص ٦٤).

وأبرز الظواهر الأسلوبيَّة التي يتكئ عليها الشاعر في إنتاج التشاكُل في مستواه الدلالي في نصِّه الشعري، تتمثل في بلاغة الصورة بآلياتها المتعددة، من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز. وذلك عين ما عمد إليه أبو الحسن الأنباري، وبرع فيه عند نسجه لتائيته الرثائيَّة "علوٌّ في الحياةِ وفي المماتِ"، من خلال ما نقف عليه في القصيدة من هذه الظواهر، كما في قوله:

كـــأنَّ النـــاس حولك حين قـــاموا وفـــودُ نـــدى أيَّـــامَ الصِّلاتِ

وقوله:

كـــأنَّك قـــائمٌ فيـــهم خطيبًـــا وكـــلهـــمُ قيـــامٌ للصـــلاةِ

فنرى الشاعر في البيت الأول، يصف حال الناس رغم روعهم من مشهد ابن بقيَّة، وهم قيام حوله يشاهدون ما حلَّ به من نكال، فيشبهه بحالهم هم أنفسهم حين كانوا يفدون عليه طالبين نواله ونداه في أيامه الخوالي، التي كان عنوانها البرُّ والصلة لكلِّ الناس.

ونراه يشبه ابن بقيَّة رغم هذا المشهد المريع بالخطيب القائم في الناس، وهم صامتون خاشعون كالقائمين في الصلاة. ونلمس دفق الحياة في تعبير الشاعر، إذ يقول:

مـــددت يديْك نحوهـــمُ احتفـــالًا كمـــدِّهـــما إليـــهـــمْ بالهِبَـــاتِ

فإذا هذه الصورة الحيَّة تمحو من الأذهان مشهد صلب ابن بقيَّة، وتبثُّ فيها دلالة سيميائيَّة، قوامها العطاء الدائم للمرثي؛ إذ يمدُّ يديه للناس، تمامًا كما كان يمدهما إليهم بالعطايا والهبات.

وفي لمسة تشاكليَّة ذات أثر عميق في إنتاج الدلالة سيميائيًا، نلحظ تكرار الشاعر أداة التشبيه (كأن) في بيتين، ليثبت مدى صدقها في التشبيه، والذي دعاه إلى ذلك أنه كان في معرض تأبين لصديقه، فأراد أن يصبغ تأبينه بالصدق، فكرَّر أداة التشبيه (كأن)، وفي ذلك يقول ابن طباطبا: "فما كان من التشبيه صادقًا قلت في وصفه (كأنه)، أو قلت (ككذا)، وما قارب الصدق فيه قلت: تراه، أو تخاله، أو يكاد..."(١).

وينحو أبو الحسن الأنباري في قصيدته إلى استعمال الاستعارة بأنواعها المختلفة، لإنتاج

(١) عيار الشعر، العلوي، (ص٦٢).

دلالة سيميائيَّة يقصد إلى بثِّ شحنتها التأثيريَّة في نفس المتلقي ووعيه، فيقول:

أصاروا الجوَّ قبرك واستنابوا عن الأكفانِ ثوبَ السافياتِ

ففي قوله: "ثوب السافيات" تشبيه بليغ حذف فيه أداة التشبيه ووجه الشبه، للمبالغة في رفعة المرثي وعلوِّ شأنه، إذ ضاق بطن الأرض عن ضمِّ جثمانه، فصار الجوُّ وما يضطرب فيه من الرياح هو قبره العالي الوسيع.

وفي قوله:

ولم أرَ قبلُ جِذْعِكَ قطُّ جِذْعًا تمكَّن مِنْ عِنَاقِ المَكْرُمَاتِ

حيث شبَّه الجذع بإنسان يُعانق وحذف المشبه به، وجاء بلازمةٍ من لوازمه وهي العناق، واستعار اللفظ الدال على المشبَّه به على سبيل الاستعارة المكنيَّة، جعل فيها المكرمات لديها الإحساس بالعطاء والكرم، وهي نابضة بالحياة كشخص واقف يقوم بالعناق.

وفي قوله:

ركبت مطيَّة من قبلُ زيدٌ علاها في السنينِ الماضياتِ

في البيت استعارة تصريحيَّة، استعار فيها الشاعر المطيَّة، وهي الدابة للخشبة المصلوب عليها ابن بقيَّة، وكي يزيد كثافة الصورة عمد إلى استحضار الموروث، وهي صورة زيد بن الحسن بن علي بن أبي طالب، لما قتل وصلب أيام هشام بن عبد الملك(١).

وفي قوله:

أسأتَ إلىَ النوائبِ فاستثارتْ فأنتَ قَتيلُ ثأرِ النَّائِبَاتِ

في البيت استعارة مكنيَّة، شبَّه فيها النوائب بإنسان يُساء إليه، وحذف المشبَّه به وجاء بشيء من لوازمه، وهو الاستثارة في قوله "فاستثارت"، وتحمل الدلالة السيميائيَّة لهذه الاستعارة على علوِّ شأن المرثي حتى إنه كان يزري بالنائبات، ويسيء إليها بإحسانه إلى من تنزل بهم؛ ولهذا فإن تدفُّق الدلالة السيميائيَّة لهذه الصورة يبلغ ذروته حين ترى النائبات

(١) نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، (٥/٢٢٤).

وقد ثارت ثائرتها، فطلبت ثأرها من ابن بقيَّة، فبلغته بهذه الميتة الرهيبة التي لقيها.

كما استعمل الشاعر الكناية في مواضع كثيرة، منها قوله: (ضاق بطن الأرض عنك)، كناية عن الرفعة وعلوِّ المكانة. وقوله (توقد عندك النيران ليلًا) كناية عن الكرم وسخاء البذل.

والتشاكُل في مستواه الدلالي في القصيدة يتجاوز استخدام الشاعر للظواهر الأسلوبيَّة التي تتكئ على بلاغة الصورة الشعريَّة، وما يتدفق عبرها من الدلالات السيميائيَّة عميقة الأثر في نفس المتلقي ووعيه، إلى فكرة (الحقول الدلاليَّة) التي يقول محمد مفتاح في بيان مفهومها: "كلما تردَّدت بعض الكلمات بنفسها، أو بمرادفها، أو بتركيب يؤدي معناها؛ كوَّنت حقلًا أو حقولًا دلاليَّة"(١).

وإن عمق التأمل في تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة "علوٌّ في الحياة وفي الممات"، يكشف عن أن الشاعر إنما نظمها تعبيرًا عن رؤيته وفلسفته العميقة لثنائيَّة الموت والحياة، ومن الحقول الدلاليَّة التي تشير إلى الطرف الأول في هذه الثنائيَّة -وهو الموت- تطالعنا كلمات: (الممات- قبرك- الأكفان- ثأر- صرف الليالي- التراب- نحت- النائحات- بطن الأرض- القبر- جذعك- الدموع)، وهي كلها تدور في فلك هذا الطرف من طرفي الثنائيَّة. أما الحقول الدلاليَّة التي تُشير إلى الطرف الثاني فيها (الحياة) فهو ما تطالعنا به كلمات: (الناس- وفود-نداك-الصلات-خطيب- الصلاة).

كما يحتشد التشاكُل في مستواه الدلالي في القصيدة بحقل دلالي آخر، كان الشاعر عظيم العناية به وبإبرازه، وهو إباء ابن بقية وشموخه، وذلك ما تطالعنا به كلمات: (علوٌّ- نداك- الصلات- مددت- الهبات- المكرمات- الإحسان- عظمك-تجير).

وهكذا تصنع الدلالات السيميائيَّة من الظواهر الأسلوبيَّة في تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة "علوٌّ في الحياة وفي الممات" تشاكلًا دلاليًّا عميق الأثر في نفس قارئ القصيدة ووعيه، وعميق الكشف -في الوقت عينه- عن قامة شعريَّة فارهة للشاعر أبي الحسن الأنباري، وعن قيمة شعريَّة فيَّاضة بالإبداع لهذه القصيدة الخالدة في ديوان الشعر العربي،

(١) تحليل الخطاب الشعري،مفتاح، (ص ٥٧، ٥٨).

وفي أحد أكثر أغراضه قربًا إلى النفس، وهو غرض الرثاء.

الخاتمة

توصَّلت الدِّراسَة إلى جملة من النتائج، التي يمكن إيجاز أبرزها فيما يلي:

١. أن تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة "علوٌّ في الحياة وفي المماتِ"، قد حظيت باستحسان كبير، وشيوع ذكر عظيم بين عامَّة قراء الأدب، وخاصة دارسيه، حتى إن بعض كبار البلاغيين -كعبد القاهر الجرجاني- وبعض كبار المؤرخين -كابن تغري بردي- قد ذكروها بتمامها في كتبهم.

٢. أن ديوان الشعر العربي -الذي تعدُّ تائيَّة أبي الحسن الأنباري من فرائده- ما يزال يكشف كلما جدَّ جديد في نظريات النقد الأدبي ومدارسه عن قابليته للقراءة الجديدة والمتجددة، في ضوء تلك النظريات والمدارس.

٣. أن التشاكُل من أهمِّ مرتكزات النظريَّة البنيويَّة في النقد الأدبي الحديث، وهو كذلك من أهمِّ التقنيات التي اعتمدت عليها السيميائيَّة في تجلية دلالات العمل الأدبي وجمالياته، وسمات تطوير معانيه، وتعالق حقوله الدلاليَّة.

٤. كشفت الدِّراسَة عن أن من أهمِّ مستويات التشاكُل في العمل الأدبي، المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي، بالإضافة إلى مستويات أخرى، كالتشاكُل العاملي، والجزئي، والكلي، والتصويري، والموضوعاتي، والمعجمي، وقد عرضت الدِّراسَة بالتفصيل اللازم للمستوى الصوتي والتركيبي والدلالي للتشاكُل، فكشفت عما أنتجته هذه المستويات سيميائيًّا من دلالات أثرت تائيَّة أبي الحسن الأنباري الرثائيَّة "علوٌّ في الحياة وفي الممات" وأبرزت جمالياتها.

أهمُّ التوصيات:

تجاوزًا بهذه الدِّراسَة مأزق الترف الذهني الذي يأخذ بتلابيب كثير من الدِّراسَات في حقول اللغة والأدب، إلى قيمة استثمار الدِّراسَات والبحوث العلمية في أرض الواقع العلمي والمجتمعي؛ يعِنُّ لهذه الدِّراسَة أن توصي بما يمكن إجماله وإيجازه على النحو التالي:

ضرورة تسليط أضواء الدِّراسَات والبحوث العلمية على تراثنا العربي الزاخر وشعرائه الأفذاذ وتطبيق المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة على منجزاتهم الإبداعية؛ كشفًا لما تحفل به نصوصهم من ثراء باذخ موَّار بالعطاء الفكري والجمالي، والطواعية الفذَّة لكلِّ ما يمكن أن تصل إليه النظريات الأدبية.

المصادر والمراجع

١. الأدب الجزائري في ميزان النقد، الملتقى الوطني الثاني، ط:١، جامعة عنابة، الجزائر، مايو ١٩٩٣م، ١٩٩٤م.

٢. الأسلوب والأسلوبيَّة: مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، درويش، أحمد إبراهيم، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج (٥)، ع (١)، ١٩٨٤م، ٦٠-٦٨.

٣. الأسلوبيَّة والصوفيَّة: دراسة في شعر الحسين بن منظور الحلاج، داوود، أماني سليمان،(د.ط)، القاهرة، دار غريب للطباعة والتوزيع والإعلام، ٢٠٠٢م.

٤. الأصوات اللغويَّة، أنيس، إبراهيم، ط:٥، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م.

٥. الألفاظ المختلفة في المعاني المؤتلفة، الطائي، جمال الدين بن محمد بن عبد الله بن مالك، تحقيق: محمد حسن عواد، ط:١، بيروت، دار الجيل، ١٩٩١م.

٦. الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، محمد بن عبد الرحمن، ط:٤، بيروت، دار إحياء العلوم، ١٩٩٨م.

٧. الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، سلطان، منير، (د.ط)، الإسكندريَّة، منشأة المعارف، ٢٠٠٠م.

٨. بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، عبد المطلب، محمد، ط:٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٣م.

٩. بنية التشاكل والتقابل في مقدمة معلقة عبيد بن الأبرص، مصطفى، منصوري، الملتقى الوطني الثالث: السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة سيدي بلعباس، ١٩- ٢٠ إبريل، ٢٠٠٤م.

١٠. تحرير التحبير في صناعة النثر وبيان إعجاز القرآن، المصري، ابن أبي الأصبع، تحقيق: حفني شرف، (د.ط)، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٩٥م.

١١. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيَّة التناص)، مفتاح، محمد، ط:٤، المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م.

١٢. تحليل النصِّ الشعري لبنية القصيدة، لوتمان، يوري، تحقيق: محمد فتوح أحمد، ط:١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٥م.

١٣. التشاكُل والتباين في شعر مصطفى الغماري، لحلوحي، صالح، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سعد دحلب- البليدة، دار التل للطباعة، ع (٤)، ٢٠١٠م، ٢٢٢-٢٤٢.

١٤. تشكُّلات النصِّ السجني عبد الرحمن منيف نموذجًا، الحيدري، عبد الرزاق، مجلة فصول، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، ع (٨١-٨٢)، ٢٠١٢م.

١٥. تهذيب المقدمة اللغويَّة، العلايلي، أسعد علي، ط:١، لبنان، دار النعمان، ١٩٦٨م.

١٦. جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، حمرعين، خيرة، (د.ط)، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦م.

١٧. جوهر الكنز (مختصر كتاب كنز البراعة في أدوات ذي اليراعة)، ابن الأثير، نجم الدين أحمد بن إسماعيل، تحقيق: محمد السيد عثمان،(د.ط)، بيروت، دار الكتب العلميَّة، ٢٠١٢م.

١٨. خصائص الحروف العربية ومعانيها، عباس، حسن، (د.ط)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.

١٩. الخصائص، ابن جني، أبو الفتح عثمان، تحقيق: إبراهيم النجار، (د.ط)، القاهرة، دار الحديث، ٢٠٠٨م.

٢٠. دلائليَّة النصِّ الأدبي: دراسة سيميائيَّة للشعر الجزائري، فيدوح، عبد القادر، ط:١، الجزائر، ديوان المطبوعات الجزائريَّة، ١٩٩٣م.

٢١. سرُّ الفصاحة، الخفاجي الحلبي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان، تحقيق: على فودة، ط:٢، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٤م.

٢٢. سرُّ صناعة الإعراب، ابن جني، أبو الفتح عثمان، تحقيق: حسين هنداوي، (د.ط)، دمشق، دار القلم، ٢٠٠٧م.

٢٣. السيمياء والنصُّ الأدبي: محاضرات الملتقى الوطني الثاني، (د.ط)، الجزائر، دار الهدى للطباعة والنشر، ٢٠٠٢م.

٢٤. شعر الخوارج دراسة أسلوبيَّة، الصميدعي، جاسم محمد، (د.ط)، الأردن، دار دجلة ناشرون وموزعون، ٢٠١٠م.

٢٥. شعريَّة العزلة مقارنة في تشاكل النصِّ السجني القديم، السويكت، عبد الله خليفة، مجلة العلوم الإنسانيَّة والإداريَّة، جامعة المجمعة، الرياض، ع(١٢)، ٢٠١٧م، ١-٣١.

٢٦. شعريَّة القصيدة- قصيدة القراءة: تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانيَّة، مرتاض، عبد الملك، (د.ط)، بيروت، دار المنتخب العربي، ١٩٩٤م.

٢٧. الصناعتين، العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، المكتبة العنصرية، ١٤١٩هـ.

٢٨. العروض التعليمي، نبوي، عبد العزيز، وخداده، سالم عباس، ط:٢، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٨م.

٢٩. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط:٥، بيروت، دار الجيل، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م.

٣٠. عيار الشعر، العلوي، محمد أحمد بن طباطبا، تحقيق: محمد زغلول سلام، ط:٣، الإسكندرية، منشأة المعارف، (د.ت).

٣١. فنُّ التقطيع الشعري والقافية، خلوصي، صفاء، ط:٦، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٧٨م.

٣٢. القاموس المحيط، الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب، (د.ط)، القاهرة، الهيئة العامة

للكتاب، ١٣٩٧هـ.

٣٣. قراءات أسلوبيَّة في الشعر الجاهلي، ربابعة، موسى،(د.ط)، الأردن، دار الكندي، ٢٠٠١م.

٣٤. لسان العرب، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، (د.ط)، بيروت، دار صادر، ٢٠٠٠م.

٣٥. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، المجذوب، عبد الله الطيب، (د.ط)، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٥م.

٣٦. مشروع محمد مفتاح: دراسات في المنهج والمصطلح والمرجع، جماعة من الباحثين، (د.ط)، المغرب، مطبعة أنفو برينت، (د.ت).

٣٧. معجم السيميائيات، الأحمر، فيص، ط:١، الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠١٠م.

٣٨. معجم مقاييس اللغة، القزويني، أحمد بن فارس بن زكرياء، تحقيق: عبد السلام هارون، (د.ط)، القاهرة، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٧٩م.

٣٩. مفهوم التشاكُل وآلياته في النقد المغاربي المعاصر، لعياضي، محمد، مجلة المدونة، الجزائر، مج(٨)، ع(٣)، ٢٠٢١م.

٤٠. موسيقى الشعر، أنيس، إبراهيم، ط:٦، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٨م.

٤١. نظريَّة القراءة، مرتاض، عبد الملك، (د.ط)، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع.

٤٢. نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، شهاب الدين، ط:١، القاهرة، دار الكتب والوثائق القوميَّة، ١٤٢٣هـ.

٤٣. وقفات بلاغيَّة في مرثيَّة ابن الأنباري للوزير ابن بقية: دراسة وتحليل، الزايدي، إبراهيم فرج، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب، زليتن، الجامعة الأسمريَّة الإسلاميَّة، ليبيا، ع(٣٣)، ٢٠٢٠م.

٤٤. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، النيسابوري، أبو منصور عبد الملك الثعالبي، تحقيق: مفيد محمد قميحة، ط:١، بيروت، دار الكتب العلميَّة، ١٤٠٣هـ.