نظام التعلم الإلكتروني والتعليم عن بعد

محتوى مناهج تحليل النص الشعري

د / عامر الطوالبي

الفصل الدراسي الأول

١٤٣٧هـ

المحاضرة الأولى
تمهيد للإنشائيّة
مدخل إلى الشّكلانيّة

مدخل إلى الشّكلانيّة

♦ لا يمكن الكلام على الاتّجاهات الإنشائيّة التي تدور على الظّاهرة الشّعريّة دون النّظر ولو نظراً سريعاً في المنهج الشّكلانيّ، والتّنبيه على أبرز المفاهيم التي سنّها الشّكلانيّون الرّوس والإشارة إلى بعض التّطبيقات التي أجروها على النّصوص الشّعريّة.

♦ إنّ اقتران الشّكلانيّة بعَدَدٍ من النّقّاد والأدباء الرّوس لم يمنع الشّكلانيّة من أن يكون لها امتدادات خارج روسيا وخاصّة في تشيكويلوفاكيا من خلال «حلقة براغ اللّسانيّة» (Cercle linguistique de Prague)وفي بولونيا وألمانيا والولايات المتّحدة الأمريكيّة التي هاجر إليها بعض الشّكلانيّين الرّوس ومن بينهم «ياكبسون»، وفيها واصلوا بحوثهم.

♦ وإنّ هذه الحركة النّقديّة التي لم تدم طويلاً (1915 -1930) أَسْهَمَتْ بدور تأسيسيّ مهمّ في مجال نظريّة الأدب، عبر ما اهتدت إليه من آليّات نظريّة قابلة للتّحويل الإجرائيّ:

أ. في مجال دراسة الشّعر.
ب. في مجال تحليل النّصوص الشّعريّة.
ج. في مجال بلورة مسائل تخصّ الأجناس الأدبيّة وتاريخ الأدب.

♦ واللاّفت للانتباه أنّ الشّكلانيّة هي في الأصل نَعْتٌ أو صفة تهجينيّة أطلقها خصومُها الذين تشبّثوا بمقارباتٍ -للأدب- نفسيّة واجتماعيّة وتاريخيّة وبلاغيّة، فشدّدوا على منزلة التّاريخ في دراسة الأدب وألحّوا على أولويّة المضامين على الأشكال.

♦ ورغم هذا العداء النّقديّ للشّكلانيّة الرّوسيّة استطاعت التّأثير في السّاحة النّقديّة العالميّة متمثّلة في مدرسة «براغ» اللّسانيّة وفي تيّار النّقد الشّموليّ في بُولَنْدَا وفي البنيويّة الفرنسيّة مُجَسَّمَةً في «رولان بارت» (Rolland Barthes) و«جيرار جنيت» (Gérard Genette) خاصّة، وفي مدرسة النّقد الجديد (New Criticism) في بريطانيا وأمريكا الشّماليّة.

♦ والملاحظ أنّ الشّكلانيّة الرّوسيّة قامت على مجموعتين من الأعلام تجمعهما أرضيّة معرفيّة مشتركة، يمثّل المجموعة الأولى حلقة موسكو اللّسانيّة تأسّست سنة 1915 ويُمَثِّلُها عدد من الطّلبة الشّبّان أبرزهم: «رومان ياكبسون» (Roman Jakobson)، ويمثّل المجموعة الثّانية «جمعية دراسة اللّغة الشّعريّة» المعروفة (OPOÏAZ) تأسّست سنة 1917 بـ«بيتسبورغ» (Petersburg)، ومن أبرز أعلامها «إيخنباوم» (Eikhenbaum) و«شلوفسكي (Chlovsky). وقد شدّت هذه الجمعيّة من أزر حلقة موسكو اللّسانيّة، واتّفقت معها على دراسة المستويين التّاليين:

♦ **دراسة الجانب اللّسانيّ للشّعر:** وتندرج في هذا المستوى أعمال مُهِمّة أنجزها «ياكبسون» أَلْفَتُهَا للانتباه تحليله قصيدة القطط (Les chats) لـ«بودلير» (Baudelaire) ودراساتُه المتعلّقة بمفاهيم «المهيمنة» و«التّوازي» و«النّحو» في الشّعر.

♦ **دراسة البنى السّرديّة:** وأظهر مثال على ذلك ما سعى «إيخنباوم» إلى إبرازه حين أجرى أغلب المقولات التي انطلق منها الشّكلانيّون على نصّ قصصيّ هو «**المعطف**» (***Le manteau***) لـ«غُوغُول» (1809-1852)، فأبرز دور التّوظيف الصّوتيّ والأسلوبيّ عامّة، في بناء الأقصوصة.

♦ وهذا يعني أنّ الشّكلانيّين ينظرون إلى الأثر الأدبيّ في ذاته، منفصلاً عن سياقاته التي نشأ فيها وصدر عنها. فاعتبروا الفنّ استخداماً مخصوصاً للمادّة اللّغويّة، لكنّهم ركّزوا لِقاء هذا الجانب التّنظيريّ على الجانب الإجرائيّ، فكثّفوا من المباشرة التّطبيقيّة للنّصوص الأدبيّة قَصْدَ الوقوف على خصائصها البنائيّة وعلى القوانين التي تتحكّم فيها، وعلى ما يسمح لها بالانتساب إلى جنس الأدب. وقد لَخَّصَ «ياكبسون» هذه المسألة في قوله: "إنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنّما هو الأدبيّة، أي ما يجعل من أثر مّا أثراً أدبيًّا".

♦ لذلك تركّز اهتمام الشّكلانيّين في مباشرتهم الآثار الأدبيّة على العناصر المستخدمة فيها استخداماً مخصوصاً، وعلى العلاقات الرّابطة بينها. وتنكّبوا المقاربات اللّغويّة التي تنصرف عن النّصّ أو تتّخذه منطلقاً للاستدلال على صحّة مقدّماتها على نحو ما نجده لدى أعلام النّقد النّفسيّ (شارل موران) (Charles Mouron)وأعلام النّقد الاجتماعيّ (لوكاتش (Lukács)وقولدمان (Goldman)).

♦ وإنّ المقالات التي جمعها «تودوروف» (Todorov) وقدّمها وترجمها ونشرها بعنوان «نظريّة الأدب في نصوص الشّكلانيّين الرّوس» والتي قدّمها «ياكبسون» بعنوان «من أجل علم لفنٍّ إنشائيّ» لممّا يؤكّد عُمْق الصّلات بين الشّكلانيّة والإنشائيّة، فكيف تمّ التّحوّل من الشّكلانيّة إلى الإنشائيّة؟

التّحوّل من الشّكلانيّة إلى الإنشائيّة

♦ يُعَدُّ «رومان أسيبوفيتش ياكبسون» من مؤسّسي الإنشائيّة الحديثة والحلقة الواصلة بين الشّكلانيّة والإنشائيّة.

♦ وهو من مواليد ١٨٩٦/١٠/١١ بموسكو. وقد ورث عن عائلته الاهتمام بالعلم، فأظهر في سنٍّ مبكّرةٍ اهتماماً واضحًا بالآداب العالميّة.

♦ ويمكن أن نوجز إسهاماته في ما يلي:

- هو رائد في مجال اللّسانيّات وخاصّة الصّوتيّات.
- وهو من مؤسّسي حلقة «براغ» للأبحاث (1926) إن في مجال الدّراسات اللّسانيّة أو الأدبيّة لا سيّما الشّعريّة، ومُشاركٌ في تأسيس حلقة موسكو اللّسانيّة.
- أسهم بدور فعّال في بلورة النّظريّة الفونولوجيّة (علم وظائف الأصوات) (1915-1920).
- درّس منذ سنة 1946 في جامعات أمريكيّة بوصفه أستاذًا للّسانيات العامّة واللّغة والأدب السّلافيَيْن.
- أسهم بدور رئيس في أعمال حلقة نيويورك اللّسانيّة وفي إدارة مجلّتها (***Word***). وتفرّغ في السّتّينات والسّبعينات لدراسة الشّعر.
- لم يكفّ ياكبسون في جلّ كتاباته عن التأكيد أن الشعر يتسم بالتشديد على شكل الرسالة، إذ تتمتع العلامات في حدِّ ذاتها بثقلٍ خاص، وتكتسب سمكًا ينقلها من وضع الإحالة الشفافة على المحتوى أو المرجع أو الذات إلى وضع التميز الذاتي إزاء ذلك كلّه، بحيث لا تعود العلامات مجرد ظلٍّ وإنما تصبح شيئاً آخر.

♦ ويكتسب الشعر هذه السمة المسماة "وظيفة إنشائيَّة" بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف أو التوزيع وتنتج عن ذلك البنية التي تسمى التوازي. ويشمل عند ياكسبون أدواتٍ إنشائيَّةً تكراريَّة منها الجناس والقافية والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع والتصريع وعدد المقاطع أو التفاعيل إلخ.

♦ ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز. ويمكن للتوازي أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأتمها حيث توازي مجموعة من الأبيات أو مقطوعة مجموعةً أخرى ضمن القصيدة نفسها.

♦ ولم يفُت ياكبسون أن يعبِّر عن تحرجه إزاء تحديد جامد للشعر، إذ يقول: "لا توجد أسوار صينية بين الشعر والحياة وبين الشعر والمرجع وبين الشعر والمبدع وبين الشعر والمتلقي وبين الشعر وسائر الفنون وبين الشعر والهموم الإنسانيَّة، كل ذلك يخترق الرسالة الشعرية ويتقاطع داخلها"

- وهو إلى ذلك صاحب مؤلّفات في علوم اللّسان أبرزها:

Essais de linguistique générale.

Huit questions de poétique.

Six leçons sur le son et le sens.

♦ وفيها جمع بين دراسة علوم اللّسان ولغة الشّعر والصّوتيّات. وإنّ مقاله الشّهير الموسوم بـ«اللّسانيّات والإنشائيّة» -وقد أدرجه في كتابه «**محاولات في اللّسانيّات العامّة**» يؤكّد العلاقة الوطيدة بين اللّسانيّات والإنشائيّة. يقول في الصّفحة 210: "تهتمّ الإنشائيّة بمسائل البنية اللّغويّة [...] ولمّا كانت اللّسانيّات هي العلم الشّامل للبنى اللّغويّة، فإنّ الإنشائيّة يمكن أن تُعَدَّ جزءًا لا يتجزّأ منها".

قضايا الشّعريّة، ص: 6.

المحاضرة الثانية
حدُّ الإنشائيّة

حدّ الإنشائيّة

♦ الإنشائيّة مصطلح يدلّ على النّشأة والوضع المُبْتَكَر، ويعني في صورته الاشتقاقيّة الماثلة في المصدر الصّناعيّ الحدثَ الإبداعيّ لحظة خَلْقِهِ. وبالعودة إلى مادّة (ن.ش.ء.)، نجد معنى الإحياء والابتداء في الخَلْق: "فنَشَأَ - يَنْشَأُ - نَشْأً ونُشُوءًا أو نَشَاءً ونَشْأَةً ونَشَاءَةً: حَيِيَ. وأَنْشَأَ اللهُ الخلقَ أي ابتدأ خَلْقَهُمْ. وفي التّنزيل العزيز: ﴿وَأَنَّ عَلَيْهِ النَّشْأَةَ الْأُخْرَى﴾ {النّجم ٥٣/٤٧} أي البَعْثَةَ".

♦ وقد ارتبط مصطلح الإنشائيّة في معنى (بُويتيك) (Poétique)عند الإغريق واللاّتينيّين بدلالة الابتكار والخلق. وتبنّى هذه التّرجمة عديد النّقّاد والباحثين منهم توفيق بكّار وعبد السّلام المسدّي وفهد عكّام والطّيّب البكّوش وحمّادي صمّود وغيرهم. في حين رغب عنها نقّاد آخرون في المشرق العربيّ والمغرب الأقصى لشيوع استخدامها في قاموس المناهج التّربويّة في الدّلالة على المداومة على التّمرّن اللّغويّ لاكتساب ملكة الأداء التّعبيريّ الملائم للمقاصد وترجموها بمصطلح «شعريّة»، واتّخذوه بديلاً من مصطلح إنشائيّة من جهة، وحاملاً لِشُحْنَتِهِ الاصطلاحيّة من جهة ثانية.

♦ والنّاظر في لفظة « Poïn » الإغريقيّة يلاحظ أنّ لها اشتقاقين هما: «بُوِيتيك» (Poïtique) و«بُويتيك» (Poétique): فالاشتقاق الأوّل يتّصل بالدّراسة العلميّة والفلسفيّة للممارسات الخلاّقة للآثار، ويهدف إلى الإبانة عن المتصوّرات التي تبدو -في الغالب- غامضة، ومنها مُتَصَوَّر الإبداع والخلق الفنّيّ. أمّا الاشتقاق الثّاني للكلمة الإغريقيّة فغلّبَتْهُ الثّقافة الأدبيّة في فرنسا، فجعلت الإنشائيّة (La poétique) مخصوصة بالشّعر كتابة وتقعيداً وتقنيناً. على أنّ الاهتمام بالإنشائيّة في فرنسا يعود أساساً إلى «بول فاليري» (Paul Valéry) في كتابه «**مدخل إلى الإنشائيّة**».

♦ فالإنشائيّة تمثّل جملة القواعد الموضوعة للشّعراء قَصْد الاقتداء بها، لكنّ الإنشائيّة لم تنغلق على الشّعر، بل توسّع مجال بثها ليَشْمَلَ الأقصوصة والرّواية والمسرحيّة والنّادرة والمَثَل والأحجية على نحو ما تذكره مجلّة (بُويتيك) «Poétique» الفرنسيّة من أسماء أعلام تركّز اهتمام بعضهم على إنشائيّة الشّعر أمثال «ياكبسون»، «و«روفاي» (Ruwet)و«كوهين» (Cohen)، وتركّز اهتمام آخرين على إنشائيّة النّثر أمثال «تودوروف» (Todorov) و«باختين» (Bakhtine) و«جينيت» (Genette). ويذهب محمّد القاضي إلى أنّ للإنشائيّة معانيَ ثلاثةً يندرج كلّ منها في مستوى مخصوص:

1."معنى مُتداول تَدُلُّ فيه على مجموع القواعد والمفاهيم الأدبيّة التي يضبطها شخص أو مدرسة أدبيّة محدّدة، وهو ما نجده مثلاً في عبارة «الإنشائيّة الكلاسيكيّة» (La poétique classique) وهذا المعنى يحيل على مستوى تصوّريّ عامّ.

2.وفي لغة النّقد الأدبيّ تدلّ هذه الكلمة على العناصر المميّزة التي يعتمدها الكاتب في بناء آثاره أو أغراضها أو أسلوبها. ويَرِدُ هذا الاستعمال في قولنا: «إنشائيّة دوستويفسكي» (La poétique de Dostoïevski). ويحيلنا هذا المعنى على مستوى فنّيّ خاصّ.

3.معنى حديث: تكون فيه كلمة «الإنشائيّة» دالّةً على نظريّة في الأدب داخليّة، أي نظريّة تعرّفنا بالظّاهرة الأدبيّة من حيث هي شكل من أشكال الكلام وإنتاج المعنى، لا باعتبارها نتاجاً لظروف نفسيّة، كما يذهب إلى ذلك أنصار المنهج النفسيّ الذين ينظرون إلى الأدب بوصفه تجليًا للذات المبدعة وانعكاسًا لبعدها النفسي (السيكولوجي) ونتاجًا فرديًا معبِّرًا عن هموم صاحبه ومشاكله الخاصَّة. وقد أرسى دعائم هذا المنوال النفسيّ منهجًا في النقد الأدبي «شارل مورون» «Charles Mouron» في ستينات القرن الماضي. وينطلق هذا المنهج من لغة الأثر الأدبي وشبكاته الاستعاريَّة ليكشف عن شخصيَّة المؤلِّف وتطوُّرها.

حدّ الإنشائيّة

♦ وغالبًا ما يهتمُّ هذا المنهج بـ(لاوعي) المؤلِّف من خلال (لاوعي) النصّ. وشرط الوصول إليه يمرُّ عبر القراءة التحليلية التي ترد الأنماط السلوكية والتعبيرية إلى البناء النفسي الكامن في اللاوعي. إن غاية ما يرمي إليه المنهج النفسي أن النصّ ملازمٌ حياة مبدعه، لا ينفك يتحدث عن نفسه بلاوعيه الذي يمثل مرجعه المستأنف ورافده في إثارة

المعنى المدفون. وهكذا كلما رمنا مساءلة النص عن أسرار كتابته وبواعث انتاجه عُجنا على علاقته بكاتبه لمعرفة خصائص نفسيَّته وما يهزُّها من انفعالات وما يعتمل في ذاتها من عقد ومركبات تحركه الى اقتراف فعل الكتابة ليصب فيها المكبوت والمستور ولينفِّس عن الباطن المقموع، مما ينزل النص منزلة المرآة الكاشفة عن نفسية الكاتب وميوله.

♦ ولا باعتبارها نتاجاً لظروف اجتماعيّة، كما يذهب إلى ذلك أنصار المنهج الاجتماعي، ومن أبرز أعلامه «جورج لوكاتش» و«لوسيان غولدمان». والمقصود بهذا المنهج تأويل العلامات في النص الشعري وما تحيل عليه من مواقف وآراء في ضوء معطيات الصراع الاجتماعي ودلالاتها. فهذا المنهج يضع الأدب وموضوعه في نطاق الوسط الاجتماعي الذي انتجه، وينظر إلى المؤلف باعتباره متمثلاً مجمل المؤثرات الاجتماعية وما يرتبط بها من صراعات مما يؤهله ليعكس بأدبه ذوق الفئة الاجتماعية التي إليها ينتمي.

♦ وهذا يعني أن الأدب لا يمكن فهمه ولا تأويله في منأًى عن المجتمع الذي أنتجه بمضامينه الفكرية والفنية والتاريخية وبمشكلاته الحيوية عامة، فيصبح الواقع الاجتماعي تبيعًا للرؤى الجامعة التي هي منتهى الخلاصات الناجمة عن تأمل الواقع الاجتماعي، وينهض هذا المنهج الاجتماعي على استنطاق الواقع المعيش ومشكلاته، ومساءلة الحدث اليومي ومؤثراته والكشف عن السياق التاريخي الذي كُتب فيه النص وانخرط في صراعاته. ولا باعتباره كذلك نتاجا لظروفٍ تاريخيّة، نسبةً إلى المنهج التاريخي الذي حصر تحليل النصوص الشعريَّة في دراسة محيطها التاريخي وأسبابه.

♦ مما يوقعها في شراك الشرح التعليلي ويسمها بالعجز أمام وصف النص الشعري بالذات وتحليل بنياته وفك شفراته والوقوف على دلالاته وعزل العوامل الفردية التي تضفي خصوصيّةً على العمل الفني خارج أطره التاريخية.

♦ وعلى هذا المعنى الثّالث الذي تكون فيه كلمة «الإنشائيّة» دالّةً على نظريّة في الأدب داخليّة، أو ما يسمى (إنشائيّة الآثار الأدبيّة). مدار كتاب «تزفيتان تودوروف» «بويتيك» «***Poétique***» الذي أخرجه إلى النّاس سنة 1968. وعلى هذا تكون غاية الإنشائيّة أن تؤسّس مَقولاتٍ تمكّنُها من الوقوف على وحدة الآثار الأدبيّة وتَنَوُّعها في آن معاً. وهذا المعنى الثّالث يندرج في مستوى نظريّ".

♦ وتبقى النّزعة العلميّة التي وسم بها «ياكبسون» «الإنشائيّة» -بحُكْم اقترانها باللّسانيّات- عاملاً مهمًّا في إعراض الإنشائيّين عمّا كان يُسمّى بالنّقد الأدبيّ الذي يكتفي بإطلاق الأحكام الذّاتيّة والانطباعيّة والمعياريّة ولا يُعير اهتماما لوصف الأنساق البنائيّة الدّاخليّة والجماليّة للأثر الأدبيّ.

♦ إنّ التّحليل العلميّ الموضوعيّ (L'analyse scientifique objective) للأثر الأدبيّ –في نظر «ياكبسون»- هو وحده الكفيل باستخلاص ما تتميّز به لغة الخطاب الأدبيّ ولغة الخطاب العاديّ. "ولمّا كانت أولى المراتب التي تُحْتَسَبُ لأيّة ممارسة علميّة متمثّلة في مجاوزة الانطباع والتّذوّق إلى استنباط القوانين العامّة المتحكّمة في الظّواهر، فإنّ الشّكلانيّين حاولوا أن يقفوا على أدبيّة النّصّ الأدبيّ من خلال المقارنة بين حكم اللّغة في الخطاب العاديّ وحكمها في الخطاب الأدبيّ. فوظيفتها في الخطاب العاديّ إبلاغيّة أساساً.

♦ أمّا في الخطاب الأدبيّ فهي إبلاغيّة جماليّة في آن معاً. ولذلك رأى الشّكلانيّون أنّ موطن الأهمّية في الأدب ليس الأفكارَ وإنّما هو الوقائع التّعبيريّة".

♦ إنّ غاية الباحث لدى «ياكبسون» ينبغي أن تكون مُركّزة على وصف الكيفيّة التي تجري عليها الظّاهرة الشّعريّة وصفاً علميًّا، وعلى تحليل العناصر التي تتألّف منها وعلى إبراز القوانين التي تتحكّم في ضروب العلاقات الرابطة بينها.

♦ فما هي السبل إلى هذه الدراسة العلمية الإنشائية للظاهرة الشعرية عند "ياكبسون"؟

المحاضرة الثالثة
مفهوم الشّعر عند ياكبسون

مدخل

♦ إنّ تطوّر الدّراسات منذ الحركة الشّكلانيّة حتّى العصور الحديثة مكّن من حَدِّ الأثر الشّعريّ باعتباره نظاماً مَبْنِيًّا بناء دقيقاً. فهو مجموعة من الأشكال الفنّيّة المنظّمة والخاضعة لنظام التّراتب (Hiérarchie).

♦ والمقصود بالأشكال الفنّيّة الخاضعة للتّراتب: الإيقاع، التّركيب، الصّورة.

♦ ولمّا كان النّصّ الشّعريّ خاضعاً لمبدأ التّنظيم التّراتبيّ، فإنّ على الدّارس أن يراعي ذلك في تعامُله مع النّصّ الشّعريّ. ولكن ما الشّعر؟ وبماذا يتميّز؟

الشّعر ومظاهر تميّزه عند ياكبسون

♦ خصّص «ياكبسون» لهذه المسألة مقالاً عنوانه «ما الشّعر؟» نُشِر في كتابه «**ثمانية مسائل في الإنشائيَّة**» ***« Huit questions de poétique »*** وصدر مترجماً بعنوان «**قضايا الشّعريّة**». وفيه ذكر أنّ تحديد الشّعر يقتضي أن نعارضه بما ليس شعراً. إلاّ أنّ ذلك لا يُساعد على ضبط الشّعر، لأنّ تعيين ما ليس شعراً، ليس –اليوم- بالأمر الهيّن. فإذا تعسّر أو تعذّر تحديد ما ليس شعراً، فلا بُدّ أن يكون تحديد الشّعر أو معناه –هو الآخر- أمراً صعباً. ويذهب «ياكبسون» إلى "أنّ محتوى مفهوم الشّعر غير ثابت، وهو يتغيّر مع الزّمن"

♦ إلاّ أنّ الوظيفة الإنشائيّة (La fonction poétique) هي –كما أكّد الشّكلانيّون- عنصرٌ فريد يُنَظِّم الأثر الشّعريّ ويَحْكُمُه، وعلى الدّارس أن يُبْرِزَه عند دراسة النّصّ الشّعريّ. لكنّ الوظيفة الإنشائيّة تَبْقَى مكوِّناً من بين مكوِّنات بنيةٍ معقّدة. ولكنّه مُكَوِّنٌ يتحكّم في العناصر الأخرى ويُخْضِعها له. وإذا بلغت الوظيفة الإنشائيّة في أهمّيتها درجة المُهَيمنة (La dominante)، في أثر أدبيّ مّا، فإنّه يجوز الكلام آنذاك على الشّعر.

♦ ولكن كيف تتجلّى الوظيفة الإنشائيّة؟

♦ يجيب «ياكبسون» عن هذا السّؤال بما يلي: "إنّها تتجلّى في كَوْن الكلمة تُدْرَك بوصفها كلمةً وليست مُجرَّد بديل عن الشّيء المُسَمّى، ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلّى في كَوْن الكلمات وتركيبها ودلالتها وشَكْلِها الخارجيّ والدّاخليّ ليست مُجَرَّد أماراتٍ مُختلفةٍ عن الواقع، بل لها وزنها الخاصّ وقيمتها الخاصّة". على هذا النّحو تكون إنشائيّة النّصّ الشّعريّ عنده مطلوبة لذاتها قائمة بذاتها منغلقة على نفسها. فما الشّعر لديه إلاّ الكلام ناهضاً بوظيفته الإنشائيّة.

♦ يبرّر «ياكبسون» هذا التّصوّر للوظيفة الإنشائيّة القائم على عدم التباس الدّليل بالشّيء الذي يحيل عليه، بقوله: "لأنّه إلى جانب الإدراك المباشر للمطابقة بين الدّليل والشّيء [(أ) هو (أ)]، فإنّ الإدراك المباشر لغياب هذه المطابقة [(أ) ليس هو (أ)] ضروريّ. هذا التّعارض حتميّ، إذ دون تناقضٍ لا وجودَ لمجموعٍ منسّق من المفاهيم، ولا وجودَ لمجموع مُنَسَّقٍ من الدّلائل، والعلاقة بين المفهوم وبين الدّليل تُصْبِحُ آليّةً، ويتوقّف سَيرُ الأحداث ويموتُ الوعيُ بالواقع"

♦ والحاصل من كلام «ياكبسون» على الوظيفة الإنشائيّة أنّه يدافع عن فكرة استقلاليّة الأثر الأدبيّ عن المرجع دون أن يدّعي القطع معه. فلعالم الفنّ –في رأيه- أسلوبه الخاصّ وخصائصه المائزة وقيمته المتفرّدة ومقامه اللاّئق به.

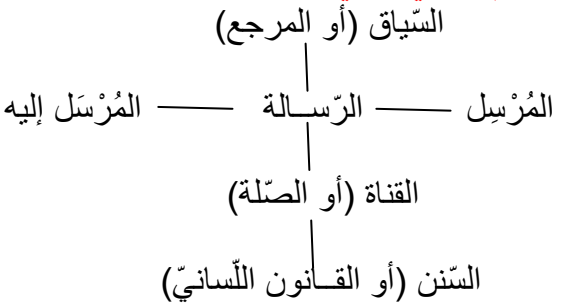
الوظيفة الإنشائيّة في علاقتها بسائر الوظائف اللّسانيّة

♦ يقول «ياكبسون» قبل النّظر في الوظيفة الإنشائيّة، يجب ضبط موقعها بين سائر وظائف اللّغة. وقد ضبط «ياكبسون» موقع الوظيفة الإنشائيّة بين سائر الوظائف اللّسانيّة مستفيداً من نظريّة التّواصل التي يعتبر أصحابها الرّسالة سلسلة علامات توافق قواعدَ تأليف محدّدةً ينقلها الباحثّ إلى مُتَلَقٍّ بواسطة قَنَاةٍ تكون قاعدة فيزيائيّة لِنَقْلِ هذه العلامات، على النّحو التّالي:

- المُرْسِل: (Le destinateur)، وهو الذي يبثّ الرّسالة إلى مُرْسَلٍ إليه.
- المُرسَل إليه: (Le destinataire) وهو الذي يتلقّى الرّسالة.
- الرّسالة: (Le message)، وهي محتوى الإرسال أي ما يرسله الطّرف الأوّل إلى الثّاني.
- السّياق: (Le contexte)، وهو الذي تستند إليه الرّسالة، إذ لا معنى لها إلاّ إذا أحالت على مرجع. ويَتّخذ السّياق أوجهاً متعدّدةً، فقد يكون اجتماعيًّا أو نَفْسيًّا أو سياسيًّا...

- السَّنَنُ: (Le code). فلا يتسنّى إقامة علاقة بين المُرْسِل والمُتَلَقِّي إلاّ بوجود سَنَنٍ يشترك فيها الطّرفان لِفَكِّ رموز الرّسالة.
- القناة: (Le canal)، وهي التي تربط المُرْسِلَ بالمُرْسَل إليه، فهي أداة اتّصال. بتعبير وجيز هي الصّلة (Le contact).

ويمكن التّمثيل لهذا الجهاز التّواصليّ بالرّسم البيانيّ التّالي:



♦ ثمّ صاغ «ياكبسون» نظريّته في وظائف الكلام، وانتبه إلى أنّ كلّ عُنْصُرٍ من العناصر السّتّة السّابقة تتولّد منه وظيفة مخصوصة في الخطاب تتميّز نوعيًّا من وظائف العناصر الأخرى. فتكون عمليّة التّخاطب اللّسانيّ تأليفاً لجملة هذه الوظائف، ولكنّها تبقى موسومة بسمات «الوظيفة المهيمنة» (La fonction prédominante).

♦ فما هو المعيار اللساني الذي نتعرف به على الوظيفة الشعرية؟ وما هو العنصر الذي يعتبر وجوده ضروريا في كل أثر شعري؟

♦ للإجابة عن هذا السؤال لابد أن نذكر بالنمطين الأساسيين المستعملين في السلوك اللفظي وهما: محور الاختيار، ومحور التأليف. لنفترض أن كلمة طفل هي موضوع رسالة ما: فالمتكلم يختار كلمة من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتفاوتة التماثل، مثل ينامُ وينعسُ ويستريحُ ويغفو. وتتألف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية أي تصبح خاضعة لمحور التأليف وما يفرضه من بنية نحوية. إن الاختيار ناتج عن أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية النحوية على المجاورة. وتُسْقِطُ الوظيفة الإنشائية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف.

♦ ويُرْفِعُ التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية فتصبح الجملة على النحو التالي: ينام الطفل، يغفو الولدُ، يستريح الغلام. ويوضع كل مقطع في الشعر في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتواليات. ومن المفروض أن يكون نبر الكلمة مساويًا لنبر كلمةٍ آخر، وعلى نفس المنوال تساوي الكلمة غير المنبورة الكلمة غير المنبورة، والكلمة الطويلة تساوي الكلمة الطويلة، والكلمة تساوي الكلمة القصيرة، ويساوي حدُّ الكلمة حدَّ الكلمة، وغياب الحد يساوي غياب الحد، والوقفة التركيبية تساوي الوقفة التركيبية، وغياب الوقفة يساوي غياب الوقفة. وهكذا تتحول المقاطع إلى وحدات قياس.

♦ بتعبير وجيز: إن تحليل النّظْم يعود كليًّا إلى كفاءة الإنشائية، ويمكن تحديد الإنشائية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الإنشائية في علاقاتها بالوظائف الأخرى للغة. وتهتم الإنشائية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الإنشائية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضًا خارج الشعر حيث تُعْطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الإنشائية.

الوظيفة الإنشائيّة عند ياكبسون

♦ والحاصل من كلام «ياكبسون» على الوظيفة الإنشائيّة أنّه يدافع عن فكرة استقلاليّة الأثر الأدبيّ عن المرجع دون أن يدّعي القطع معه. فلعالم الفنّ –في رأيه- أسلوبه الخاصّ وخصائصه المائزة وقيمته المتفرّدة ومقامه اللاّئق به.

♦ ويخلص «ياكبسون» من كلّ ذلك إلى اعتبار الأثر الشّعريّ رسالة قوليَّةً تُمَثّل فيها الوظيفة الإنشائيّة عنصراً مُهَيْمِناً. لكنّ «ياكبسون» يزيد المسألة تدقيقاً عندما يؤكّد أنّ الوظيفة الإنشائيّة لا يُمْكِنُ حدّها مقطوعة عن سائر الوظائف الأخرى. فما هي تلك الوظائف؟ وما موقع الوظيفة الإنشائيّة منها؟

المحاضرة الرابعة
وظائف الإنشائيَّة

مدخل

♦ صاغ «ياكبسون» نظريّته في وظائف الكلام، وانتبه إلى أنّ كلّ عُنْصُرٍ من العناصر السّتّة السّابقة تتولّد منه وظيفة مخصوصة في الخطاب تتميّز نوعيًّا من وظائف العناصر الأخرى. فتكون عمليّة التّخاطب اللّسانيّ تأليفاً لجملة هذه الوظائف، ولكنّها تبقى موسومة بسمات «الوظيفة المهيمنة» (La fonction prédominante).

الوظيفة التّعبيريّة (La fonction expressive)

♦ وتُسَمَّى أيضاً «**الوظيفة الانفعاليّة**» (La fonction émotive)، مركزها المُرْسِل باعتباره نُقْطَةَ البثّ، وتهدف إلى التّعبير المباشر عن عواطفه ومواقفه الذّاتيّة إزاء الموضوع الذي يُعبِّر عنه. يتجلّى ذلك مثلاً في التّراكيب التّعجّبيّة والتّأوّهيّة أو في دعوات الثّلب (تَبًّا لك) أو صيحات الاستنفار...

♦ ومن هذه الوظيفة التّعبيريّة يتشكّل الخطاب على المستوى الصّوتيّ والنّحويّ والتّركيبيّ، وخاصّة خطاب السّيرة الذّاتيّة والخطاب الشّعريّ الغنائيّ.

الوظيفة التّأثيريّة (La fonction conative)

♦ مَدَارُ هذه الوظيفة على المُرْسَل إليه، وغايتها التّأثير فيه، وأظهرُ ما تكون عليه في الخطبة والرّسالة والشّعر السّياسيّ وضمائر الخطاب (أنتَ، أنتما، أنتِ، أنتم)، وتتجسَّمُ أفضل تجسيم في صيغتَيْ الدّعاء والأمر، فهما تدرجان في الدّرس البلاغيّ العربيّ فيما يُسَمّى بالأساليب الإنشائيّة الطّلبيّة وهي الأساليب التي لا يَصِحُّ أن يقالَ فيها إنّها صادقة أو كاذبة على عكس الأساليب الخبريّة. والتّمييز نفسه تقريباً نَجِدُه عند «ياكبسون» في الجملة الطّلبيّة أو الاقتضائيّة (La phrase impérative) والجملة التّقريريّة أو الخبريّة (La phrase déclarative)

الوظيفة المَرْجعيّة (La fonction référentielle)

♦ وتسمّى أيضاً «**الوظيفة التّعيينيّة**» (La fonction dénotative) أو «الوظيفة المعرفيّة» (La fonction cognitive)، ونجدها قائمة في أغلب أنواع الكلام، وغايتها الإحالة على ما تتحدّث عنه الرّسالة من أشياء وموجودات داخل الكون. فتتّخذ اللّغة –بمقتضى هذه الوظيفة- صفة الرّمز إلى تلك الأشياء والموجودات والأحداث. تبرز هذه الوظيفة خاصّة في الرّواية الواقعيّة الحافلة بالمراجع الزّمانيّة والمكانيّة والشّخوص الرّوائيّة.

الوظيفة الانتباهيّة: (La fonction phatique)

♦ دَوْرُها الاتّصال، وهدفها الحرصُ على إبقاء التّواصل قائماً بين المُرْسِل والمُرْسَل إليه أثناء عمليّة التّخاطب، والتّأكّد من نجاحه. وتتمثّل هذه الوظيفة في ترديد بعض العبارات المتداولة في المكالمات الهاتفيّة من قبيل: «آلو...»، «هل تسمعني؟»، «أنتَ معي؟»، «لا تَقطع المكالمة»، وفي ما يستخدمه الباثّ من عبارات جاهزة مِيسَمُها التّأكيد أو التّكرار أو الإطناب، يلفتُ بها انتباه سامعه أو قارئه.

الوظيفة الميتالغويّة (La fonction métalinguistique

♦ وتسمّى أيضاً «**الوظيفة المعجميّة**» (La fonction de glose)، (La glose: المعجم / التّفسير)، ومنه: (Le glossaire)، وهو المعجم المستخدم في شرح الكلمات الصّعبة. أو هو مَسْرَد الكلمات الصّعبة. محور هذه الوظيفة: السَّنَن أي قانون اللّغة. وغايتها تأكُّدُ أحدِ طرَفَيْ العمليّة التّخاطبيّة من أنّه يستعمل والطَّرَفَ الآخرَ النّمط اللّغويّ نفسَه ليشتركا في حسن استخدام هذه السَّنَن فيُقِيمَا التّخاطُبَ على التّفاهم المتواصل. لأجل ذلك تتخلّل الحوار بين طرفي الجهاز التّخاطبيّ عباراتٌ من قبيل: «ماذا تعني؟»، «هل أنتْ تفهمُ عنّي ما أقوله؟»، «أليس كذلك...؟».

♦ هذه الوظيفة هي من قبيل الكلام يدور على نفسه أي يتحدّث عن الكلام أي عن السَّنَنِ للتّثبّت ممّا إذا كانت دائرة بين المتخاطبين على النّحو السّليم.

♦ ولأَجْلِ ذلك تمّ التّعبير عن الوظيفة الميتالغويّة بالوظيفة المعجميّة أيضاً، إذ يمكن اعتبار العمل المعجميّ وتأليف المعاجم عامّة مُحقِّقاً هذه الوظيفة مُجسّماً إيّاها، فهدفها توضيح المفاهيم الغامضة، وشرح الألفاظ المستعصية التي قد تُعطّل عمليّة التّواصل بين الباثّ والمتلقّي.

الوظيفة الإنشائيّة (La fonction poétique)

♦ تترجم أيضاً بـ«**الوظيفة الشّعريّة**». تتركّز هذه الوظيفة على الرّسالة وتتعلّق بها، فلا تتحقّق إلاّ بها. فهي الوظيفة التي تكون فيها الرّسالة غايةً في ذاتها لا تُعبّر إلاّ عن نفسها. فتصبح هي المعنيّة بالدّرس.
♦ ويذهب «ياكبسون» إلى أنّ الوظيفة الإنشائيّة ليست حكراً على الشّعر، إذ نُصادفها كذلك في النّثر، وأنّ الوظائف السّابقة يمكن أن توجد كذلك في النّصّ الشّعريّ.
♦ ولكنّ ميزة هذه الوظيفة في الشّعر أنّها الوظيفة المهيمنة على سائر الوظائف، تماماً مثلما تُهَيْمِن الوظيفة المرجعيّة على القصص (الواقعيّ خاصّة) والوظيفة التّعبيريّة على الشّعر الغنائيّ أو أدب السّيرة الذّاتيّة.
♦ فما هو المقياس اللّغويّ الذي به تحدّد الوظيفة الإنشائيّة؟ وما هو العنصر الذي يكون حضوره ضروريًّا في كُلِّ أَثَرٍ شعريّ؟

المحاضرة الخامسة
مبدآ الاختيار والتّوزيع

مبدآ الاختيار التّوزيع

♦ استند «ياكبسون» في تحديد الوظيفة الإنشائيّة إلى مَبْدَأَيْن أساسيْن هما مبدأ الاختيار (Le principe de sélection) ومبدأ التّوزيع أو التّأليف (Le principe de combinaison).

1. **مبدأ الاختيار**: وأساسه العلاقات الاستبداليّة بين الموادّ اللّغويّة. فالمتكلّم يختار كلمة من سلسلة كلمات تتفاوت من حيث التّماثل والتّشابه.

مثال 1: تلميذ، طالب، هاتان الكلمتان متماثلتان متكافئتان (Équivalents)، ثمّ يختار كلمة أخرى متكافئة فينسِبُها إلى الكلمة الأولى من قبيل: أَقْبَل، قَدِمَ، جاء.

مثال 2: العينُ / الأذْنُ / الأَنْف.
تَخْتَلِسُ / تترصَّدُ / تَسْتَنْشِق.
السَّماع / الورد / الحديث / اللّصّ.

مثال 1: يختار المتكلّم كلمة من السّجلّ اللّغويّ الثّاني ويؤلّف بينها وبين كلمة من السّجلّ اللّغويّ الأوّل على النّحو التّالي: قَدِم الطّالب أو تختلس الأذن السّماع. فالاختيار –في هذا المثال- تمّ على قاعدة التّكافؤ والمُشابهة. أمّا التّوزيع أو التّأليف فقائمٌ على التّجاور والتّرادف.

مثال 2: العَيْنُ تَخْتَلِسُ السَّمَاعَ. الاختيار -في هذا المثال- تمّ على قاعدة الاختلاف والتّضادّ بآليّة التّراسل بين الحواسّ (حاسّتَيْ السّمع والبصر). فالأصل في التّعبير أن تَسْتَرِقَ حاسّةُ البَصَر النّظر. أمّا التّوزيع والتّأليف، فقائم على التّجاور والعدول بإسناد فعل الاختلاس (اختلاس السّمع) إلى جارحة العين.

♦ وقد استفاد «ياكبسون» في تصوّره لمبدأ التّناسب من الشّاعر والنّاقد الإنقليزيّ «جيرار هُوبْكِنْز» (Gerard Hopkins) (1844-1889). فقد عرّف البيت الشّعريّ بكونه "خطاباً يكرّر كُلِّيًّا أو جزئيًّا الصّورة الصّوتيّة نفسها".

وقد ترتّب على هذا التّعريف الأساسِ للوظيفةِ الإنشائيّة ملاحظتان جوهريّتان:

- إنّ المبدأ الذي تقوم عليه الوظيفة الإنشائيّة يقتضي وضع عناصر متكافئة في مواقع مُتناسبة داخل سلسلة القول نفسها. فكلّ عنصر يرتبط بآخر من جنسه ضمْن ما يُسمّى **بآليّة التّوازي**، وهو ما سنوضّحه بالتّحليل المفصّل في القسم الأخير من الدّرس.
- قد يرتبط العنصر –في نطاق مبدأ التّكافؤ- بالعنصر الآخر ارتباطاً يقوم على التّقابل.

ويمكن أن نمثّل لذلك بقول الخنساء ترثي أخاها صخراً:

حُلْوٌ حَلاَوَتُـهُ فَصْـلٌ مَقَالَتُـهُ فَاشٍ جُمَالَتُهُ لِلْعَظْمِ جَبَّـارُ
حَامِي الحَقِيقَةِ، مَحْمُودُ الخَلِيقَةِ مَهْـ ـدِيٌّ الطَّرِيقَةِ نَفَّـاعٌ وَضَرَّارُ

ففي هذين البيتين مظاهر شتّى من التّناسُب والتّكافؤ نتبيّنها من المستويات التّالية:

1. المستوى العروضيّ

هناك تكافؤٌ بين المصراعين الأوّلين من البيتين والمصراعين الثّانيين، من جهة خضوع كلّ مصراع منهما للنّسق التّفعيليّ التّالي للبحر البسيط:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُـنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُـنْ

2. مستوى القافية
نُلاحظ أنّ هناك توازياً بين قافيَتَيْ البيتين من جهة تكرار حرف الرّويّ نفسِه [الرّاء] والقافية التي صاغها على وزن فَعَّال [جَبَّار / ضَرَّار].

3. المستوى الصّرفيّ
حيث وَرَدَ الجزء الأوّل من المركّب شبه الإسناديّ والمركّب الإضافيّ مشتقًّا في كلا البيتين: فهو صفة مشبّهة في البيت الأوّل [حُلْوٌ / فَصْلٌ]، واسم فاعل [فَاشٍ / حامي] واسم مفعول [مَحْمُود / مَهْدِيّ] في البيت الثّاني.

٤. المستوى التّركيبيّ
وله أشكال عدّة:
- تواز تركيبيّ أفقيّ بين مصراعَيْ البيتين.
- تواز تركيبيّ أفقيّ ثلاثيّ مردّه إلى آليّة التّرصيع.

♦ فقد لاحظنا كيف تتوازى في هذين البيتين التّراكيب المنتهية بفواصل ذات أصوات متماثلة، وهو توازٍ ثلاثيّ في كلّ بَيْتٍ، ذو بنية ثنائيّة تتركّب من مركّبات شبهِ إسناديّة في البيت الأوّل [حُلْوٌ حَلاَوَتُهُ / فَصلٌ مَقَالَتُهُ / فَاشٍ جُمَالَتُهُ]، ومن بنية إضافيّة في البيت الثّاني [حَامِي الحَقِيقَةِ / مَحْمُودُ الخَلِيقَةِ / مَهْدِيُّ الطَّرِيقَةِ].

♦ والملاحظ أنّ التّرصيع في هذين البيتين جَعَلَ بنية التّوازي تقوم على مُركّباتٍ منفصلةٍ صوتيًّا، متّصلةٍ نحويًّا بِحُكْمِ تعدّد المعطوفات بلا أداة، ولكنّها معطوفات متكافئة في عدّة مستويات منها المستوى الصّرفيّ كما بيّنّا، والمستوى الصّوتيّ كما سنُبَيّن.

٥. المستوى الصّوتيّ
♦ فقد أجرت الشّاعرة الجزء الثّاني من المركّب شبه الإسناديّ في البيت الأوّل، والمضاف إليه في البيت الثّاني، على الوزن نفسه تقريباً. فهو -في البيت الأوّل- [فَعَالَتُهُ]: [حَلاَوَتُهُ / مَقَالَتُهُ]، و[فُعَالَتُهُ]: [جُمَالَتُهُ]. وهو في البيت الثّاني [الفَعِيلَة]: [الحَقِيقَة / الخَلِيقَة / الطَّرِيقَة]. هذا فضلاً عن هيمنة الأصوات الممدودة [حَلاَوَتُهُ / مَقَالَتُهُ / جُمَالَتُهُ]، [الحَقِيقَة / الخَلِيقَة / الطَّرِيقَة]، [حَامِي]، [مَحْمُود / مَهْدِيّ]، [نَفَّاعٌ / ضَرَّارُ].

♦ ومن أبرز النّتائج المترتّبة على التّرصيع الذي دَاخَلَ بنية التّوازي في هذين البيتين، اختلاف الوزن عن الإيقاع. فلئن كانت بينهما صلةٌ، فإنّها صلةٌ كان فيها التّرصيع أصلاً، وبحر البسيط فَرْعاً عليه.

♦ لقد غيّر التّرصيع بناء البيت، فلم يَعُدْ يتكوّن من شطرين، بل صار يتركّب من أربعة أقسامٍ متماثلةٍ تقريباً صوتيًّا وعروضيًّا.

٦. المستوى الدّلاليّ
♦ من المسائل الجوهريّة التي يثيرها المنهج الإنشائيّ مسألة المعنى والدّلالة.

♦ فهل الشّعر عند «ياكبسون» مجرّد مستويات من التّكافؤ الشّكليّ؟ أم هل المعنى من خاصّة الشّعر؟

♦ يرى «ياكبسون» أنّ المستويات الشّكليّة التي يقوم عليها التّحليل الإنشائيّ للشّعر سُبُلٌ إلى المعاني التي تتأدّى عنده بالصُّوَر، ولا سيّما الصّور القائمة على الصّوت والاستعارة التي هي من خاصّة الشّعر. وهو يستهدي في ذلك بقولة «فاليري» (Valéry) التّالية: "إنّ القصيدة تَرَدُّدٌ مستمرٌّ بين الصّوتِ والمعنى".

♦ ويذهب «ياكبسون» -بمقتضى هذا القول- إلى أنّ البيت الشّعريّ صورة صوتيّة على الدّوام، لكنّه ليس موقوفاً أبداً على ذلك"

♦ فكيف يتأدّى المعنى في ما ذَهَب إليه «ياكبسون»؟

♦ يقول «ياكبسون»: "ليس الشّعر هو المجال الوحيد الذي تُخَلِّفُ فيه رمزيّةُ الأصواتِ آثارها، وإنّما هو المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصّوت والمعنى من علاقة خفيّة إلى علاقة جليّة". وهذا ما يؤكّد العلاقة التّفاعليّة بين الصّوت والمعنى.

♦ لكنّ «ياكبسون» يَرْفُضُ رفضاً قاطعاً أن يكون للصّوت الواحد معنًى في ذاته، من قبيل رويّ البيت مثلاً. وإنّما يتولّد المعنى –عنده- من كيفيّة انتظام الأصوات أو التّراكيب النّحويّة أو الصّيغ الصّرفيّة باعتبار هذا الانتظام سبيلاً إلى المعنى. فمظاهر التّكافؤ والتّناسب كفيلةٌ بتأدية بعض معاني القصيدة.

♦ وإنّ الخنساء بزرعها التّرصيع في بنية التّوازي على هذا النّحو من التّأليف والتّوزيع والانسجام بين البنية العروضيّة والبنية الصّرفيّة والبنية التّركيبيّة والبنية الصّوتيّة قَدْ خلقت قافية داخليّة، تولّدت منها بنية توقيعيّة مخصوصة، تفصل بين أجزائها وقفاتٌ متعاقبة، نتيجة انعدام الرّابط اللّفظيّ بينها. ممّا يشكّل تجاوباً موسيقيًّا ينسجم مع الحال الشّعريّة للشّاعرة، وعنه تنشأ الوظيفة الإنشائيّة.

♦ وهذا يعني أنّ توظيف الأشكال التّعبيريّة السّابقة والتي تهيمن عليها آليّة التّوازي باعتبارها مولّداً أساساً من مولّدات إنشائيّة هذين البيتين هو توظيف مبرّر لا اعتباطيّ. فهو موظّف في توجيه رغبة الشّاعرة في تعزيز التّناسب الإيقاعيّ داخل البيتين حتّى يستَوي الكلام على الموت فيهما تعبيراً عن آلَمِ نَفْسٍ وجمالِ نصٍّ.
♦ وقد يُنْشِئ التّوازي التّركيبيّ توازياً عكسيًّا من جهة الدّلالة بآليّة المقابلة كما في قول الخنساء: [نفّاع ≠ ضرَّار].
♦ وإنّ البحث في المنهج الإنشائيّ في تحليل الشّعر يفرض علينا التّنبيه على الدّور المُهمّ الذي أدّاه «ياكبسون» في استنباط جُمْلَةٍ من الآليّات والمفاهيم الإجرائيّة من التّحاليل التي أجراها على النّصوص الشّعريّة على تباعد أزمنتها واختلاف لغاتها. غايتُه في ذلك أن يرتقي بالدّراسة الإنشائيّة إلى مستوى المقاربة العلميّة.
♦ فما هي أبرز الآليّات والمفاهيم التي أقام عليها «ياكبسون» منهجه الإنشائيّ؟

المحاضرة السادسة
آليّات منهج ياكبسون الإنشائيّ
والمفاهيم التي يقوم عليها

لمحة عن المادة

لخّص «ياكبسون» هذه المفاهيم في ثلاثة:
١- **مفهوم «المُهَيْمِنَة»** أو «العنصر المُهَيْمِن» أو «السّائد»، وهو العنصر البؤريّ في النّصّ الشّعريّ واللاّحِمُ أجزاءَه.
٢- **مفهوم «نحو الشّعر»**. صحيح أنّ الشّاعر لا يخرج على النّحو حين يكتب القصيدة، لكنّه يستخدم النّحو على نحو مخصوص تكتسب به القصيدة هويّتها من خلال هندستها وتقسيمها إلى مفاصل كبرى وتركيب كلماتها وترتيبها: تقديماً وتأخيراً، اختياراً وتوزيعاً.
٣- **مفهوم التّوازي**، وهو أهمّها لأنّه الجامع بينها.

مفهوم المُهَيْمِنَة

♦ لعلّه من العسير على الباحث في مناهج النّقد عموماً أن يتكلّم على نظريّة علميّة أو أدبيّة دون الإلمام بجهازها الاصطلاحيّ وتمثّل المفاهيم الجوهريّة التي انبنت عليها هذه النّظريّات أو طوّرتها.
♦ ويُعدّ مفهوم المهيمنة (La dominante) من المصطلحات الإنشائيّة الأساسيّة التي مثّلت منعرجاً منهجيًّا مهمًّا في تاريخ النّقد الإنشائيّ. فهي التي تسود العناصر الأخرى داخل الأثر الأدبيّ فتُكسبه خصائص يتفرّد بها.
♦ وقد جاء في كتاب نظريّة المنهج الشّكليّ الذي ترجم فيه الدّكتور إبراهيم الخطيب نصوص الشّكلانيّين الرّوس (ص: 81) أنّ مفهوم «المهيمنة» جِدُّ مُثْمِر، وهو من أكثر مفاهيم المنهج الإنشائيّ جوهريّة وصياغةً وإنتاجاً، وأنّه عنصرٌ بُؤريّ (Focal) في الأثر الأدبيّ لأنّه ضامنُ لتلاحم بنيته عَبر هَيْمَنة عنصر لسانيّ نوعيّ على كُلّيته (Totalité). وهذا العنصر المُهيمن يَعْمَل بشكلٍ قَسْريّ لا رادّ له، ويمارس تأثيره بصورة مباشرة على العناصر الأخرى.
♦ فالمُهَيْمِنة -في نظر الإنشائيّين- قيمةٌ رئيسةٌ، من دونها لا يُمْكِن للشّعر -مثلاً- أن يُفهم أو يُقوَّم باعتباره شعراً.
♦ وتُؤَوِّلُ الإنشائيّةُ الأثرَ الشّعريّ في ضوء وظيفته المهيمنة التي تمثّل -من حيث تعريفها- نقطة انطلاق لتفسير النّصوص الشّعريّة وتأويلها.
♦ وقد أفضت الأبحاثُ حول «المهيمنة» إلى نتائج مهمّة تتعلّق بالمفهوم الشّكلانيّ للتّطوّر الأدبيّ، إذ لم يعد الأمر يتعلّق كلّيًّا بزوال بعض العناصر وانبعاث عناصر أخرى بقدر ما أضحَى متعلّقاً بانزلاقات في العلاقات المتبادلة بين مختلِفِ عناصر النّظام. بتعبير وجيز، بتبدّلِ المُهَيمنة. فما كان من العناصر ثانويًّا يُصبح أساسيًّا، وما كان مُهَيْمِناً وجوهريًّا يغدو ثانويًّا واختياريًّا.
♦ وليست المهيمنة خاصّة بإنشائيّة الشّعر بل هي ظاهرة مشتركة بين الفنون، إذ هيمنت الفنون البصريّة في عصر النّهضة، وهيمنت الموسيقى على الفنّ الرّومنطيقيّ. وتمثّل البنية الصّوتيّة عنصراً مهيمناً على الشّعر على نحو ما نلاحظه في قول الشّاعرة فوزية العلوي في قصيدة لها بعنوان: موّال لطفلي:

١- طِفْلٌ بَكَى ٢-غَيْثٌ سَمَا ٣- طِفْلٌ رَنَا	3 مركّبات نعتيّة	٥-طِفْلٌ شَكَا ٦-طِفْلٌ حَبَا ٧-حُبٌّ رَبَا	3 مركّبات نعتيّة	٩-طِفْلٌ خَطَا ١٠-بَحْرٌ طَمَى ١١- طِفْلٌ مَشَى	3 مركّبات نعتيّة
٤-هَمْسُ الهَوَى	مركّب إضافيّ	٨-وَحْيُ السَّمَا	مركّب إضافيّ	١٢- خَطْوُ الرَّشَا	مركّب إضافيّ

وإذا الطّفل الذي يوماً بَكى
ثمّ حَبَا
ثمّ خطَا
ثُمّ مَشَى
ثمّ نَطَقْ
ثمّ زَلَقْ
ثمّ رَسَمْ
ثمّ كَتَبْ
يغزو الدّنى
يُبْدِي العَجَبْ

♦ ففي هذا المقطع تهيمن سلسلة أصوات تبدو بطيئة، ثمّ يقوى نسقها بحرف العطف «ثمّ» لتصير نشيداً يدقّق بالصّوت صورة الابن في تحوّله الجسميّ ونموّه النّطقيّ والذّهنيّ وتطوّره الذّوقيّ تدقيقاً يتنامى مع إيقاع النّصّ ويتضافر معه.

♦ وهذا الإيقاع مصدره **بنية نحويّة** متماثلة (تتكوّن في كلّ مقطع من ثلاث مركّبات نعتيّة تختم بلازمة بنائيّة أساسها المركّبات الإضافيّة)، **وصيغة صرفيّة** واحدة هي الفعل الماضي النّاقص غالباً: [بَكَى / رَنَا / شَكَا / حَبَا / رَبَا / خَطَا / مَشَى / رَشَا] وتفعيلة عروضيّة واحدة هي [فَعُو ← فَعَلْ] بما ينقل صورة الطّفل -في تناميه- للمُتلقّي، نقلاً عينيًّا، وفي الإشادة به، نقلاً صوتيًّا.

♦ يقول «ياكبسون»: "إنّ الشّعر هو المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين الصّوت والمعنى من علاقة خفيّة إلى علاقة جليّة"، ويضيف مستنيراً برأي «هَايْمُس» (Hymes) في إحدى محاضرته المثيرة"إنّ تراكماً أعلى من التّواتر المتوسّط لطائفةٍ مَّا من الأصوات أو تجميعاً متبايناً لطائفتين متعارضتين في النّسيج الصّوتيّ لِبَيْتٍ مَّا، ولِمَقْطَع شعريّ ولقصيدة مّا، يلعب دور «تيّار خفيّ للدّلالة».

♦ **في علاقة المهيمنة بنحو الشّعر**

♦ إنّ هذا التّراكم في علاقة المهيمنة بشعر النّحو الفعّال للبنى المتماثلة والأشكال المتناظرة يحيل على المفعول الشّعريّ وحتّى الدّلاليّ لهذه البنيات النّحويّة. وهو مفعول تختصّ به هذه القصيدة (موّال لطِفْلِي)، ويؤكّد أنّ المقولات النّحويّة للكلمات ووظائفها التّركيبيّة تكوّن ما يُسمّى **بنحو الشّعر** أي ما يمثّل قسماً كبيراً من قِيَمِهَا الخاصّة بها على حدّ تعبير «ياكبسون».

المحاضرة السابعة
مفهوم نحو الشّعر

مفهوم (نحو الشّعر)

♦ والمقصود به: نحو خاصّ بالشّعر، أي استخلاص البنى النّحويّة للشّعر. فالنّسيج النّحويّ للكلام الشّعريّ يمثّل قسماً كبيراً من قِيَمِهِ الخاصّة. والإنشائيّة تهتمّ بدراسة الوظيفة الفنّيّة للمقولات النّحويّة.

♦ واللاّفت للانتباه أنّ مفهوم «نحو الشّعر» يمثّل موضوع الفصلين الثّالث والرّابع من كتاب «قضايا الشّعريّة» لـ«ياكبسون» (ص ص: 63-102). فالفصل الثّالث هو في الأصل دراسة نُشرت بالفرنسيّة ضمن كتاب ***ثمانية مسائل في الإنشائية***، سنة 1977

♦ ونشرت بالإنجليزيّة تحت عنوان Poetry of grammar and grammar of poetry, in Lingua, 1968، والفصل الرّابع هو في الأصل مقال نشر باللّغة الفرنسيّة تحت عنوان: Une vie dans le langage, Paris, Minuit, 1984.

♦ ويُعدّ «نحو الشّعر» من المفاهيم الجوهريّة في منهج «ياكبسون» الإنشائيّ ذلك أنّ النّحو لم يكن موضع اهتمام لدى دارسي الشّعر. فقد تركّزت مباحثهم على الصّور والمجازات وعلى موضع بعض الكلمات في الأبيات وكيفيّة ترتيب القوافي. لكن «ياكبسون» نظر إلى الشّعر وطرائق تحليله من زاوية مخصوصة تعدّل النّظرة المألوفة التي تتحكّم فيها الوظيفة المرجعيّة وتقوم على ما سمّاه بنحو خاصّ للشّعر.

♦ يقول في إطار مناقشة منتقديه: "وخلال عشرات السّنين الأخيرة تمحورت أبحاثي على وجه الخصوص حول ما سمّاه «هوْبكنْز» الفطن بـ«صور النّحو». هذا المجال الذي كان إلى فترة حديثة غير مدروس. وبخصوص الدّراسات المتعلّقة بقضايا القافية أو الوزن فحسب، لم يفكّر أحد في مؤاخذتها على إرادة اختزال الشّعر إلى العروض أو القوافي.

♦ ومع ذلك فقد أكّد بعض المساجلين أنّ مقالاتنا حول التّشكيل النّحويّ للقصائد قد كانت ترمي إلى اختزال بِنية الأثر الأدبيّ إلى تقدير مُفرط للمقولات النّحويّة. وقد أخذوا علينا إسناد القوّة الإيحائيّة للشّعر إلى تضايفات بين الأصناف الصّرفيّة أو إلى توازيات وتباينات تركيبيّة".

♦ويضيف «ياكبسون»: "للدّراسة اللّسانيّة للشّعر أهمّية مزدوجة: فمن جهة يجب على علم اللّغة أن يدرس الدّلائل اللّفظيّة في كلّ تأليفاتها وكلّ وظائفها، وإذن فإنّه لا يُمكنه أن يسمح لنفسه بإهمال الوظيفة الإنشائيّة (باعتبارها استعمالاً خاصًّا للّغة) لقد كان القدّيس «أوغسطين» يرى أنّه لا يُمكننا أبداً القيام بعملٍ نحويّ دون امتلاك تجربة في الإنشائيّة .

♦ ومن جهة ثانية فإنّ كلّ بحث في مجال الإنشائيّة يفترض معرفة أوّليّة بالدّراسة العلميّة للّغة، ذلك لأنّ الشّعر فنّ لفظيّ، وإذن، فهو يستلزم -قبل كلّ شيء- استعمالاً خاصًّا للّغة".

♦ وقد خصّص «ياكبسون» لدراسة النّحو في الشّعر أعمالاً كثيرة مُبرّراً ذلك بما لاحظه من عزوف نظريّة الشّعر عند القُدامى وفي العصور الوسطى عن هذه المسألة إذ يقول في سياق كلامه على الصّورة النّحويّة: "إنّ الدّور الذي لعبتْه «الصّورة النّحويّة» في عالَم الشّعر منذ القديم إلى أيّامنا هذه لا يزال موضوع مفاجأةٍ بالنّسبة إلى أولئك الذين يهتمّون بالأدب بعد مُضيّ قَرْنٍ كامل على شروع «هُوبْكنز» نفسه في إلقاء الأضواء عليه .

♦ لقد كانت نظريّة الشّعر عند القدماء وفي القرون الوسطى تتوجَّسُ من نحوٍ شعريّ، وكانت تُعَبِّر عن استعدادها التّامّ للتّمييز بين المجازات والصّور النّحويّة، إلاّ أنّ هذه الأصول الواعدة قد تمّ نسيانها فيما بعد".

♦ ولا يُخْفِي «ياكبسون» استفادته -في دراسة **نحو الشّعر**- من «هوبكنز» و«بودلير» و«يوري لوتمان» من خلال ذكر آرائهم، إذ تحدّث «هوبكنز» عن «الصّورة النّحويّة» في الشّعر، وأكّد «بودلير» فاعليّة النّحو في بنيته، واحتجّ «لوتمان» لضرورة دراسة الوظيفة الفنّيّة **للمقولات النّحويّة**.

♦ ولم يكتف «ياكبسون» بالاستفادة من هذه الآراء النّظريّة بل دعّمها بدراسة تطبيقيّة أجراها على كثير من أشعار الشّعوب استخلص منها أهمّية **البنية النّحويّة** في دراسة الشّعر وتحليله. يتّضح ذلك من قوله: "إنّ تكرار نفس «الصّورة النّحويّة» التي هي -كما لاحظ ذلك جيّداً «جيرار مانْلِي هوبكنز»، إلى جانب عودة نفس «الصّورة

الصّوتيّة» المبدأُ المكوّن للأثر الشّعريّ، لهو تكرارٌ واضحٌ جدًّا في هذه الصّيغ الشّعريّة حيث تأتَلِفُ، بانتظام قليل أو كثير، وحداتٌ عروضيّةٌ متجاورة حسب توازٍ نحويّ مُزدوج أو مثلّث بصورة عرضيّة"

♦ واللاّفت للانتباه في الفهم الذي حدّده «ياكبسون» للصّورة النّحويّة أنّه ينأى عن كونها مُجرّد عنصر بنائيّ، بل إنّها ترقى أحياناً إلى مستوى المهيمنة لتحلّ محلّ الصّور المجازيّة، وتصبح بؤرة الوظيفة الإنشائيّة إذ يمكن للإنشائيّة أن تعرّف بكونها الدّراسة اللّسانيّة للوظيفة الإنشائيّة في سياق الرّسائل اللّفظيّة عموماً، وفي الشّعر على وجه الخصوص".

♦ والملاحظ أنّ «ياكبسون» وَسَّعَ من أهمّية البنية النّحويّة ووظيفتها فَجَعَلَ النّسيج النّحويّ للشّعر مميّزاً لإنشائيّة الشّاعر المفرد أو الأثر المفرد أو الجنس الأدبيّ الخاصّ أو مرحلة محدّدة أو لإنشائيّة أدبٍ قوميّ مُعْطى.

♦ وذهب «ياكبسون» إلى أنّ التّباينات على مستوى التّأليف النّحويّ تتيحُ تقسيم القصيدة إلى مقاطع شعريّة أو إلى أجزاء داخل المقاطع. يقول: "وكما كشف عن ذلك تحليل أنشودة معركة هُوسيت، وهي قصيدة تكاد تخلو من المجازات وتمثّل تحفة الغضب الثّوريّ، فإنّ مقاطعها الشّعريّة الثّلاثيّة، الواحدَ بعد الآخر، تَمْثُلُ أمامنا في شكلٍ ثلاثيّ، منقسم كلّ واحد منها إلى ثلاث وحدات مقطعيّة شعريّة ثانويّة أو أجزاء. ويَمْتَلِكُ كلّ مقطع شعريّ من المقاطع الشّعريّة الثّلاثة ملامح نحويّة خاصّة به، وقد سمّيناها بـ«المتشابهات العموديّة»، وتتناسب الأجزاء الثّلاثة في المقاطع الشّعريّة الثّلاثة، الجزءَ مع الجزء، من مقطع شعريّ إلى آخر

♦ بفضل خصائص مميّزة مسمّاةٍ بالمشابهات الأفقيّة"، وينتهي إلى القول: "إنّ البنية النّحويّة للأثر تكشف عن تَمَفْصُلٍ مُتْقَنٍ بشكل متميّز".

♦ واهتمّ «ياكبسون» **بالصّيغ الضّمائريّة** التي تنهض عليها المقاطع الشّعريّة مؤكّداً أهمّيتها في **نحو الشّعر**. يقول: "يعود الدّور الجوهريّ الذي تلعبه كلّ أنواع الضّمائر في النّسيج النّحويّ للشّعر إلى كون الضّمائر -خلافاً لكلّ الأسماء المستقلّة الأخرى- كيانات نحويّة وعلائقيّةً خالصة".

♦ ويستند «ياكبسون» في تأكيد أهمّية التّشكيل النّحويّ للقصائد إلى قول «بودلير» "إنّ النّحو يصبح شيئاً شبيهاً بسحر إيحائيّ". وقوله "إنّ في الكلمة وفي الفعل شيئاً مقدّساً يمنعنا من أن نجعل منه لعبة الصّدفة

♦ إنّ في الاستخدام المتقن لِلُغةٍ مَا يعني ممارسة نوع من السّحر الإيحائيّ"، ليؤكّد أهمّية المباحث التي أجراها على الصّورة النّحويّة في الشّعر وقيمة وظائفها. ويُسنِدُ «ياكبسون» دوراً جوهريًّا إلى التّوازي النّحويّ في الشّعر، وخاصّة التّركيبيّ، في أغلب لغات العالَم -وهو في ذلك متأثّر بـ«هوبكنز» الذي فهم أنّ "بنية الشّعر هي بنية التّوازي المستمرّ أتعلّقَ الأمرُ بما يسمّيه الشّعر العبريّ بالتّوازي وبالتّرنيمات التّجاوبيّة لموسيقى الكنيسة، أم تعلّق الأمر بتعقيد الأشعار الإغريقيّة والإيطاليّة أو الإنجليزيّة".

♦ ويعدّ التّوازي من أبرز المتصوّرات التي صاغها «ياكبسون» في منهجه الإنشائيّ فما التّوازي عنده؟

المحاضرة الثامنة
مفهوم التوازي

مفهوم التوازي

♦ على مفهوم التّوازي مدار المنهج الإنشائيّ عند «ياكبسون». لذلك سيحظى في درسنا بوضع اعتباريّ أسْنَى يؤهّل الطّالب للوقوف على حدّه وأوجه توظيفه المختلفة ويحرّر قدرته على إيجاد موقع داخل الافتراضات الإنشائيّة التي بُنِي عليها النّصّ الشّعريّ.

♦ وسيكون انطلاقنا لتحديد مفهوم «التّوازي» عند «ياكبسون» من كتابه «مباحث في اللّسانيّات العامّة»، وتخصيصاً من مقاله الموسوم بـ«اللّسانيّات والإنشائيّة» الذي ورد في هذا الكتاب، ومن كتاب «قضايا الشّعريّة» الذي ترجمه إلى العربيّة المغربيّان محمّد الوليّ ومبارك حنّون.

♦ ولمّا سُئِلَ «ياكبسون» عن المراحل التي قطعها في دراسته التّوازي، أجاب بأنّ عنايته بهذه المسألة تعود إلى سنة 1915 حينما كان طالباً يُتابع دراسة الشّعر الفولكلوريّ الرّوسيّ ولا سيّما الشّعر الملحميّ، داخل حلقة «موسكو اللّسانيّة».

♦ ثمّ شاع مفهوم التّوازي في النّقد المعاصر اعتماداً على المفاهيم والآراء التي قدّمها «ياكبسون»، مستفيداً في ذلك من دراسات «هوبكنز» حول التّوازي في التّوراة. فقد صرّح في فاتحة دراسته المشهورة في شأن التّوازي:

♦ "ليس بوسعنا، عندما نعالج المشكل اللّسانيّ للتّوازي النّحويّ ، من مقاومة الرّغبة في الإشادة بلا ملل ولا كلل بهذا العمل الرّائد، الذي ظهر تحديداً منذ قرن، ومثّلته دراسة الباحث الشّابّ «جيرار مانلاكس هوبكنز»". وينقل عنه قوله: "إنّ الجانب الزّخرفيّ في الشّعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأنّ كُلّ زخرفٍ لفظيّ يتلخّص في مبدأ التّوازي... إنّ بنية الشّعر هي بنية التّوازي".

♦ ويوضّح «ياكبسون» مفهومه للتّوازي من خلال قوله: "كلّ مقطع في الشّعر له علاقة توازٍ بالمقاطع الأخرى للمتتالية نفسها، وكلّ نَبْرٍ يُفترض أن يكون مساويًا لنَبْرِ كلمة أخرى. كذلك فإنّ المقطع غير المنبور يساوي المقطع غير المنبور، والطّويل عروضيًّا يساوي غير الطّويل، والقصير يُساوي القصير، وحدودَ الكلمة تُساوي حدودَ الكلمة، وغيابَ الحدود يُساوي غيابَ الحدود، وغيابَ الوقف يُساوي غيابَ الوقف، إنّ المقاطع تتحوّل إلى وحدات قياس، والشّيء نفسه يُقال عن المُجْتَزَءَات والنّبور".

♦ يذهب «ياكبسون» إلى أنّ "هناك نسقاً من التّناسبات المستمرّة على مستويات متعدّدة: في مستوى تنظيم البنى التّركيبيّة وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الأشكال والمقولات النّحويّة وترتيبها، وفي مستوى تنظيم التّرادفات المعجميّة وتطابقات المعجم التّامّة وترتيبها، وفي مستوى تنظيم تأليفات الأصوات والهياكل التّطريزيّة وترتيبها". ويرى أنّ "هذا النّسق يُكسب الأبيات المترابطة بواسطة التّوازي انسجاماً واضحاً وتنوّعاً كبيراً في الآن نفسه".

♦ وهذا يعني أنّ الأمر لا يتوقّف في التّوازي عند حدود الصّوت والإيقاع والتّوقيع، بل يتعدّاه ليشمل البنية التّركيبيّة والبنية المعجميّة. فهو استرجاع للمنوال التّركيبيّ نفسه في متتاليتين أو أكثر متعاقبتين استرجاعاً يكون مصحوباً بتماثلات واختلافات في الإيقاع والصّوت والمعجم.

♦ وفي سياق تحليل الصّلة المتينة بين التّوازي واللّسانيّات يقول «ياكبسون»: إنّ تحليلاً لسانيًّا صارماً يَسْمَحُ بإدراك مُخْتَلِفِ تجلّيات التّوازي الشّعريّ. ويُقدّم التّوازي الشّعريّ بدوره دَعْماً ثميناً للتّحليل اللّسانيّ للّغة. إنّه يُعَيِّنُ بِدِقّةٍ ما هي المقولاتُ النّحويّة وما هي البنياتُ التّركيبيّة التي يُمْكِنُ إدراكُها بوصفها تماثلاتٍ في نظر جماعة لغويّة مّا، وتصْبح بهذا وحداتٍ متوازيةً". ممّا يؤكّد أهمّية البُنى النّحويّة في تحديد التّوازي وطبيعته وأشكاله.

♦ فليس التّوازي -في نظر «ياكبسون»- لعبةً هندسيّة أو عمليّةَ تَرْكِيمِ لِبِنْيَاتٍ متشابهةٍ فارغةٍ من كلّ محتوًى، بل إنّ هذه البنيات تَغْذُو حاملةً لِمَحْمُولٍ. وهذا أمرٌ يؤكّده تحليلُه قصيدةَ «القِطَط» لـ«بودلير» (Baudelaire) بمعيّة الأنتروبولوجيّ الفرنسيّ «كلود ليفي ستراوس» (Claude Lévi-Strauss)، فقد ذهبا إلى اعتبار الصّراع الدّراميّ المذكور في المقطوعتين الختاميّتين بين الخير والشّرّ مُعَبَّراً عنه بواسطة تناظر البنيات وتوازيها.

♦وإذا كان التّوازي من جوهر الشّعر وأبرز خصائصه، فإنّ جريانه يختلف من نصّ إلى نصّ. وهو اختلاف يَحْتِمُه نوعُ الغرض وتفرضه طبيعةُ الموضوع.

♦وإنّ توظيف التّوازي في الكلام الأدبيّ -ولا سيّما في الشّعر- يعني صناعة كلام حاصله ما نصطلح عليه بالجمال، وهو من قبيل توظيف اللّغة في النّصّ توظيفاً إبداعيًّا تتحوّل بمقتضاه الظّاهرة اللّغويّة ظاهرة إنشائيّة

♦ ومن خصائص هذا الكلام المصنوع من التّوازي انبناؤه على تناغُم الأجزاء وتآلُفِها وتفاعُلها وانتظامها فيه انتظاماً تركيبيًّا ودلاليًّا تحقّق به النّصوص الشّعريّة هويّتها الخاصّةَ في إثباتِ انتمائها إلى الكلام الإنشائيّ. وهو لذلك كلام جميلٌ، ونفحة جماليّة. وهي جماليّة مطلوبة لذاتها مُنْغَلِقَةٌ على نفسها كما يذهب إلى ذلك «ياكبسون».

♦ ونشير إلى أنّ للتّوازي معنيين في اللّغة والاصطلاح. فهو -في اللّغة- المحاذاة: يقال: آزيته: إذا حَاذَيْتُهُ، والمقابلة والمُواجهة. وهو في الاصطلاح "عنصر بنائيّ في الشّعر يقوم على تكرار متوالية إيقاعيّة معيّنة".

♦ واعتماداً على دراسات «ياكبسون» نظر «صموئيل ليفن» في أسلوب التّوازي وطوّره إلى مفهوم جديد هو مفهوم «الازدواج». ورأى أنّه يُنْجَز من خلال التّكرارات أو التّوتّرات المتحقّقة في المستويات اللّغويّة والصّوتيّة والصّرفيّة والتّركيبيّة والدّلاليّة.

♦ واللاّفت للانتباه أنّ الملاحظات البلاغيّة والنّقود العربيّة القديمة لم تكن بعيدةً عن الإشارة إلى أسلوب التّوازي. ويبدو أنّ خصائص الشّعر العربيّ القديم البنائيّة هي التي دفعت هؤلاء البلاغيّين والنّقّاد إلى تأصيل مصطلحات متعدّدة تدعو إلى انسجام بنية البيت أو الأبيات، مثل الائتلاف والتّناسب.

المحاضرة التاسعة
مفهوم التوازي-يتبع

مفهوم التوازي

♦ وفي كتب البلاغة العربيّة القديمة أساليب متعدّدة ومدعّمة بشواهد شعريّة يمكن أن تُدْرَسَ تحت أسلوب التّوازي، مثل التّرصيع، والتّصريع، والتّطريز، والتّشطير، وتشابه الأطراف وردّ العجُز على الصّدر، والعكس، والتّبديل، والتّجزئة، والتّفويف، والمقابلة، والطّباق، والمناسبة، والمماثلة، والتّوشيح، والموازنة، والمؤاخاة، والتّلاؤم، والتّسهيم، والاشتقاق، والإرصاد، والطّرد.

♦ وهذه الأساليب البلاغيّة تكشف عن سَعْي البلاغة العربيّة إلى البحث في بنية التّناسُب والانسجام والتّلاؤم في النّصّ الشّعريّ. وهي بنيةٌ ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدّراسات النّقديّة المعاصرة التي ترى أنّ عُنْصُرَ التّوازي يستطيع أن يحقّق مبدأ التّناسب.

♦ ورغم اتّجاه النّقّاد والبلاغيّين العرب إلى الاهتمام بالتّفصيلات والشّروحات والمُسمَّيات، فإنّ مناقشتهم هذه المسألةَ توحي بأنّ هناك توجّهاً عامًّا يَسْعَى إلى إرساء مفاهيم بلاغيّة تندرج تحت أسلوب التّوازي، وإلى اعتبار هذه المفاهيم ظواهر أسلوبيّة جوهريّة في الشّعر، لا يمكن الاستغناء عنها من قبيل الموازنة التي يعتبرها أبو هلال العسكريّ صِفَةً لمقوِّماتٍ صوتيّة هي: السّجع والازدواج وكلّ مظاهر التّوازن بين الصّيغ والقرائن.

♦ ولئن دُعِّمَتْ الموازنة في كلام العسكريّ بالمعادلة، فقد شرحت كذلك بـ«التّوازي» إذ يقول: "فهذه الفصول متوازية، لا زيادة في بعض أجزائها على بعض وإنْ أَمْكَنَ أيضاً -مع الازدواج والتّوازن- أن تكون الأجزاء متوازية كان أجمل".

♦ واللاّفت للانتباه أنّ استعمال التّوازن والتّوازي والتّعادل استمرّ وصفاً للألفاظ المركّبة خاصّة عند أبي طاهر في **قانون البلاغة** وابن الأثير في **المثل السّائر**. في حين مال بعض البلاغيّين إلى رفع الموازنة إلى مستوى الاصطلاح. وهكذا جَعَلَها ابن رشيق جنساً وسطاً متفرّعاً على جنس آخر هو المقابلة. والموازنةُ عنده تضمّ جانباً كبيراً من المكوّنات الصّوتيّة.

♦ ويذهب محمّد العمري إلى كون العنصر الصّوتيّ في الشّعر -مهما تعدّدت تجلّياته- يعود إلى جوهر واحد وهو التّوازن. ويستدلّ على ذلك باستعراض المصطلحات التي استعملها القدماء في التّعبير عنها، وهي ترجع عنده إلى أمرين هما:

- تكافؤ طرفين وتناظرهما في نوع الحركات والسّكنات والمدّ، كلّيًّا أو جزئيًّا (التّرصيع).
- تكافؤهما وتناظرهما في أنواع الصّوامت، مع تناظر الحركات أو عدم تناظرها كلاّ أو جزءاً (التّجنيس).

مفهوم التوازي

♦ بهذا يصبح الكشف عن فاعليّة أسلوب التّوازي ووظائفه في النّصوص الشّعريّة مطلباً يستحقّ الدّرس.

♦ فممّا ترتّب على التّعريف الأساسيّ للوظيفة الإنشائيّة ما يلي:

- إنّ المبدأ الذي تقوم عليه الوظيفةُ الإنشائيّة يقتضي وَضْع عناصر متناسبة (متكافئة) من حيث طبيعتها في مواقعَ متناسبةٍ، في نقاطٍ مختلفة داخل سلسلة القول نفسها. فكلّ عُنصر يرتبط بآخَرَ من جنسه ضمن ما يُسمَّى بالتّوازي.
- قد يرتبط العنصر -في نطاق مبدأ التّكافؤ- بالعنصر الآخر ارتباطاً يقوم على التّقابل.

النموذج ١ من قصيدة للمتنبّي

في مدح سيف الدّولة:

فَمَا بَسَطُوا كَفًّا إِلَى غَيْرِ قَاطِـعٍ * وَلاَ حَمَلُوا رَأْساً إِلَى غَيْرِ فَالِـــقِ
لَقَدْ أَقْدَمُوا لَوْ صَادَفُوا غَيْرَ آخِـذٍ * وَقَدْ هَرَبُوا لَوْ صَادَفُوا غَيْرَ لاَحِقِ
وَلَمَّا كَسَا كَعْباً ثِيَاباً طَعَنْوا بِهَـــا * رَمَى كُلَّ ثَوْبٍ مِنْ سِنَانٍ بِخَـــارِقِ
وَلَمَّا سَقَى الغَيْثَ الَّذِي كَفَرُوا بِـهِ * سَقَى غَيْرَهُ فِي غَيْرِ تِلْكَ البَـــوَارِقِ
وَمَا يُوجِعُ الحِرْمَانُ مِنْ كَفِّ حَـارِمٍ * كَمَا يُوجِعُ الحِرْمَانُ مِنْ كَـفِّ رَازِقِ

الشرح

♦ يقول المتنبي: حين عصوه (سيف الدولة)وقاتلوه بسطوا أكفّهم إلى من قطعها وحملوا رؤوسهم إلى من فلقها -يريد بني عقيل- وأنّهم كانوا في تلك الحرب جزر السّيوف وغرض الحتوف.

♦ ويقول أيضا: لقد أقدموا على الحرب، ولكنّهم وجدوا منك من أخذهم عند الإقدام ولحقهم عند الهرب، فلم ينفعهم الإقدام ولا الهرب؛ يعني أنّهم لم يؤتوا من ضعف في حربهم ولا من تقصير في هربهم، ولكنّهم رأوا مَنْ لا يواقف في حرب ولا يمتنع منه بهرب.

♦ كعب: قبيلة منهم؛ وطغوا تمرّدوا؛ والسّنان: الرّمح. يقول: لمّا أنعم الله عليهم فألبسهم ثياب نعمته طغوا وتمرّدوا ولم يشكروا نعمته فسلبهم النّعمة بالإغارة عليهم وتقتيلهم، فكأنّه خرق بأسنّته ما ألبسهم من ثياب نعمته.

♦ أراد بالغيث: إنعامه عليهم. والبوارق: جمع بارق، وهو السّحاب فيه برق. وقوله: سقى غيره: أي سقاهم كأس الموت في غير بوارق الغيث؛ يعني –مجازا- في بوارق السّيوف. والمعنى لمّا أمطر عليهم الخير والجود وكفروا به أمطر عليهم العذاب لأنّه أتاهم من عسكره في مثل السّحائب البارقة، فكانت ضدّ السّحائب التي أحسن إليهم بها فكفروها.

♦ يقول: إنّ إساءته إليهم أوجع من إساءة غيره لأنّه كان محسناً إليهم وهم تعوّدوا إحسانه، فإذا تنكّر لهم كان أشدّ عليهم. فهو يقول -موبّخاً لبني كعب لمّا حرمت أنفسها فَضْلَ سيفِ الدّولة، الذي كان عندهم عادة دائمة ونعمة سابغة- : وما يوجع الحرمان ممّن لا يرتقب فضله، ولا يؤلم المنع ممّن لا يؤمل بذله، كما يوجع ذلك ممّن قد أنست النّفوس إلى كريم عوائده وسكنت القلوب إلى جميل عواطفه. يريد أنّهم كانوا أصدقاءه فحرموا فضله ورفده.

نسَق الإيقاع

في الأبيات التي ذكرناها للمتنبي مظاهر شتّى للتّوازي (من خلال التّناسب والتّكافؤ) نتبيّنها:

أولاً: من خلال **نسق الإيقاع:** ويتألّف من مُكَوِّنَيْنِ متفاعلين هما:

أ. تفعيلة بحر الطّويل: [فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ × 2] وهي تجري صحيحةً حيناً ومُزحَّفَةً أو معلولةً حيناً آخر.

ب. حركة القافية: تبدو القافية واضحةَ المشاركة في تكوين النّسق الإيقاعيّ في هذه الأبيات من خلال ظاهرة التّوازي بين القوافي من جهة تكرار الحرف نفسه: رويّ القاف، وبناء أكبر جزء من القافية على وزن اسم الفاعل من أفعال ثلاثيّة مجرّدة: [فَالِق / لاَحِق / خَارِق / بَوَارِق / رَازِق].

ولعلّه من المفيد في هذا المقام أن نميّز بين الإيقاع والوزن:

- **فالوزن** في الشّعر التّقليديّ بنيةٌ مُجَرَّدَةٌ أساسُها تساوي الوحدات وانتظامُ موقعها داخل كلّ وزن. والشّاعر الفحل هو ذاك الذي يستطيع التّوفيق بين قيود الوزن وحرّية الإبداع.

وينهض الوزن في القصيدة التّقليديّة على مبدأين أساسين هما: التّساوي والتّوازي بين البيت والبيت وبين الصّدر والعَجُز.

- أمّا **الإيقاعُ**: فتشكيلٌ مِيسَمُهُ التّحرُّرُ مِنْ إكراهات الوزن والاعتماد على مبدأي الانتظام واللاّانتظام [التّرصيع].

♦ وإذا كان الوزن بنية مجرّدة سابقةً على زمان القصيدة، فإنّ الإيقاع بنيةٌ تَنْشَأُ بنشأةِ القصيدة وتتحرَّكُ بتولُّدِها.

♦ ولا شكّ في أنّ الإيقاعَ يُمْكِنُ أن يتولّد من بعض مكوِّناتِ الوزن من قَبِيلِ التّفعيلة على نحو ما نلاحظه في البيت التالي، بحيث كانت الوحدات اللّفظيّة التي تخيّرها الشّاعر لبناء قصيدته -أحياناً- مطابقة لقالب تفعيلة الرّمل الموحّدة صحيحة [فَاعِلاَتُنْ] ومزحوفة [فَعِلاَتُنْ]. فإذا هذه التّفعيلة تطفو عل سطح البحر مُتَجَسِّمة في عبارات على منوالها، –

♦ ممّا دلّ على أنّ البحرَ المُتَخَيَّرَ في القصيدة وُظِّفَ بالإيقاعات التي خصّها الشّاعر منها بتوظيف التّوازي لا بإيقاعاته العامّة التي تشترك فيها جميع النّصوص الشّعريّة التي على بحر الرّمل. يقول الشاعر:

وَحَوَالَيْ	مُقْلَتَيْهَا	نَظَرَاتٌ	تَتَخَطَّرْ
– – vv	– – vv	– – v	– – vv
فَعِلاَتُنْ	فَاعِلاَتُنْ	فَعِلاَتُنْ	فَعِلاَتُنْ

فِي ارْتِبَاكٍ	وَارْتِعَاشٍ	وَانْدِهَاشٍ	وَتَحَيُّرْ
– – vv	– – v –	– – – v	– – – v
فَاعِلاَتُنْ	فَاعِلاَتُنْ	فَاعِلاَتُنْ	فَعِلاَتُنْ

تمت بحمد الله

المحاضرة العاشرة
مفهوم التوازي-يتبع

مفهوم التوازي
ومن صُوَر نشوء الإيقاع في البيت الشّعريّ قول الخنساء في البسيط موظّفة آليّة التّرصيع:
جَوَّابُ قَا صِيَةٍ جَزَّازُ نَا صِيَـةٍ عَقَّادُ أَلْـ ـوِيَةٍ لِلْخَيْلِ جَرْ رَارُ
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
هكذا يتصرّف الإيقاع في مكوّنات البيت تصرّفاً يخرج على الوزن بما هو بنيةٌ مجرّدةٌ قائمةٌ أساساً على الصّدر والعَجُز.

2.النّسق الصّرفيّ
النّسق الثّاني الذي أقام عليه الشاعربنية التوازي في قصيدته هو النّسق الصرفي،إذ نُلاحظ ضرباً من ضروب التّوازي العموديّ بين الأبيات (1، 2، 3، 5) من جهة انتهائها على وَقْع صيغة اسم الفاعل، و هذا النّوع من التّوازي قائم أفقيًّا بين نهاية المصراع الأوّل ونهاية المصراع الثّاني في الأبيات.
- الأوّل: ← قَاطِع ← فَالِق
- الثّاني: ← آخِذ ← لاَحِق
- الخامس: ← حَارِم ← رَازِق
♦ كما يمكن أن يكون التوازي العمودي بين الصدور من جهة، وبين الأعجاز من جهة ثانية، على نحو ما يقوله شاعر مكة الكبير محمد حسن فقي في صدر الأبيات التّالية:
سألت الروض والمـدرا
سألت البحر والنّهـرا
سألت الأمن والخطـرا
سألت الفجر والسّحرا
♦ ومن صور التوازي التركيبي العمودي الأخرى ما نلاحظه في قول محمد حسن فقي:
دعوني أنم بين شدو الطيور ونفح الزهور ورجع الصدى
دعوني أنم في ضفاف الغدير لعل الخرير يبلُّ الصـدى
دعوني أنم في ظلال الكروم لأرشف من قطرات النـدى
♦ نلاحظ من خلال الأبيات السابقة،وللوهلة الأولى، أن التوازي والتقسيم أسلوبان مبنيان على القصيدة ركّبا عليها تركيباً وألحقا بها إلحاقاً كم لو كان عارضين يمكن للقصيدة أن تستغني عنهما، أو تقوم بغيرهما. ولكن هذه الملاحظة تبقى متعجلة لأن النظر الدقيق في هذه الأبيات يكشف بعد التحقيق أن أكثر ما تأتي القصيدة التي استخدم أحدهما فيها أو الاثنان معاً مبنية عليهما بناء الجدران على حجر الأساس، لا قوام للنص إلا بهما ولا صورة شعرية تصدر فيه إلا عنهما.

3.نسق التّركيب
للتّوازي التّركيبيّ في هذه الأبيات مظاهر شتّى:
أ. توازٍ تركيبيّ أفقيّ بين مصراعي الأبيات الأوّل والثّاني والخامس:
فَمَا بَسَطُوا / كَفًّا / إِلَى / غَيْرِ / قَاطِعٍ وَلاَ حَمَلُوا / رَأْساً / إِلَى / غَيْرِ / فَالِقِ
لَقَدْ أَقْدَمُوا / لَوْ صَادَفُوا / غَيْرَ / آخِذٍ وَقَدْ هَرَبُوا / لَوْ صَادَفُوا / غَيْرَ / لاَحِقِ
وَمَا يُوجِعُ /الحِرْمَانُ /مِنْ /كَفِّ /حَارِمٍ كَمَا يُوجِعُ /الحِرْمَانُ / مِنْ /كَفِّ/ رَازِقِ
وقوام هذا التّوازي أن يقوم المصراعان على الصّورة التّركيبيّة التّالية:
فعلٌ مُضارع + فاعلٌ + مُرَكَّبٌ حرفيّ مفعولٌ به. ويتكوّن هذا المركّب من جار ومجرور. ويتركّب المجرور من مضاف ومضاف إليه.
ب. توازٍ تركيبيّ عموديّ بين البيتين الثّالث والرّابع:

وَلَمَّا كَسَا كَعْباً ثِيَاباً طَغَوْا بِهَا رَمَى كُلَّ ثَوْبٍ مِنْ سِنَانٍ بِخَارِقِ
وَلَمَّا سَقَى الغَيْثَ الَّذِي كَفَرُوا بِهِ سَقَى غَيْرَهُ فِي غَيْرِ تِلْكَ البَوَارِقِ

مفهوم التوازي

♦ وهذه النماذج تؤكد إمكان تفاعل التوازي التركيبي الأفقي مع التوازي التركيبي العمودي. وهو ما يتأكد أكثر في البيات التالية لمحمد حسن فقي، حيث حوَّل القصيد إلى نشيد. يقول الشاعر:

سألت الروض والمدرا سألت الشوك والزهرا
سألت البحر والنهرا سألت الورد والصدرا
سألت الأمن والخطرا سألت الصحو والسكرا
سألت الفجر والسحرا سألت البدو والحضرا

♦ ويعدُّ هذا الضرب من ضروب التوازي من الظواهر الإيقاعية التي تستوقف دارس شعر محمد حسن فقي. يتضح ذلك من خلال الموازنة بين الشطرين في البيت وذلك بالمطابقة بين عبارات الصدر ونظائرها في العجز في الأوزان والصيغ أو ما يمكن تسميته بالتقسيم الأفقي. والموازنة بين البيتين فأكثر ونصطلح عليه بالتقسيم العمودي. والشاعر يعمد إلى مثل هذا البناء حيث يقف للتعبير عن الحيرة أو للتساؤل والتأمل مفضيًا إلى القارئ بقادح الشعر ودفق الشعور.

٤. نَسَقُ الدّلالة

تَوَلَّد من التّوازي التّركيبيّ بين البيتين الثّالث والرّابع توازٍ في مستوى الدّلالة:

الكســـاء ← الرّمْـيُ
سَقَى الغَيْث ← سَقَى شَيْئاً آخر

وقد يُفْرِزُ التّوازي التّركيبيّ توازياً عكسيًّا من جهة الدّلالة كما هو الحال بين مصراعي البيت الثّاني [أقدموا ≠ هربوا] / والبيت الثّالث [كسا ≠ رمى] والبيت الخامس [كفّ حَارِم ≠ كفّ رازِق].

مفهوم التوازي

5. النّسق الجامع بين مكوّنات هذه الأبيات

يمثّل نسق التّكامل والتّكافؤ والتّقابل -وأساسه التّوازي- النّسقَ الجامعَ بين هذه الأبيات الخمسة والمهيمنَ عليها والمانحَ إيّاها إنشائيّتَها.

المحاضرة الحادية عشرة
تطبيقات للمنهج الإنشائي على نصوص شعرية لأحمد شوقي

تطبيقات

نواصل في هذه المحاضرة إجراء التطبيق على نصوص من الشعر العربي الحديث والقديم في ضوء المنهج الإنشائي لتحليل النص الشعري. ونستحضر في هذا المقام تطبيقات الدكتور محمد الهادي الطرابلسي على نصوص شعرية لأحمد شوقي:

النموذج الأول: التوازي التركيبي العمودي: نبدأ بالتوازي الذي يقع بين بيتين فأكثر أو بين صدرين من بيتين أوبين عجزين فأكثر.والمقصود به التزام نفس التركيب على وجه يفضي إلى نوع من التغني.

تطبيقات

أ)التزام نفس التركيب في كثير من الأبيات المتتالية: واختار الطرابلسي مثالا على ذلك **الهمزية النبوية** لأحمد شوقي، وقد أقامها على تواز تركيبي واحد، هو التركيب التلازمي الظرفي على النحو التالي:

فإذا سخوت بلغت بالجود المدى و فعلت ما لا تفعل الأنواء
وإذا غفوت فقادرا، ومقدرا لا يستهين بعفوك الجهلاء
وإذا رحمت فأنت أمّ وأب هذان في الدنيا هما الرّحماء
وإذا غضبت فإنما هي غضبة في الحق، لاضعن ولا بغضاء
وإذا رضيت فذاك في مرضاته ورضى الكثير تحلّم ورياء

ب)التزام نفس التركيب الذي تتصدره الأداة كأنّ، نستدلّ على ذلك بهذه الأبيات التي اقتطعها الطرابلسي من قصيدة **صدى الحرب** لأحمد شوقي:

كأنّ خيام الجيش في السهل أينق نواشز، فوضى، في دجى الليل شزّب
كأنّ السّرايا ساكنات موائجا قطائع، تعطى الأمن طورا، وتسلب
كأنّ القنا دون الخيام نوازلا جداول، يجريها الظلام، ويسكب
كأنّ الدّجى بحر إلى النجم صاعد كأن السرايا موجه المتضرب
كأنّ المنايا في ضمير ظلامه هموم بها فاض الضمير المحجّب
كأنّ وجوه الخيل غرا وسيمة دراري ليل طلّع فيه ثقّب
كأنّ صهيل الخيل ناع مبشّر تراهنّ فيها ضحّكا وهي نحّب
كأنّ أنوف الخيل حرّى من الوغى مجامر في الظّلماء تهدا وتلهب
كأنّ صدور الخيل غدر على الدّجى كأنّ بقايا النّضح فيهنّ طحلب

ج)قسم من قصيدة **الهلال الأحمر** لأحمد شوقي، **يبدا فيها التركيب بأداة "كأنّ"** كذلك:

كأنّه شفق تسمو العيون له قد قلّد الأفق ياقوتا ومرجانا
كأنّه من دم العشاق مختضب يثير حيث بدا وجدا وأشجانا
كأنّه وردة حمراء زاهية في الخلد قد فتّحت في كفّ رضوانا

نلاحظ من المقاطع الشعرية الثلاثة السابقة لأحمد شوقي أنه يميل إلى هذا النوع من التوازي التركيبي العمودي.

وقد لعب التوازي التركيبي العمودي في هذه الأبيات دورين:

أ) خلق إيقاعا موسيقيا متميزا يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة. ففي المقطع الشعري الأول، ساعد التوازي التركيبي العمودي الشاعر على الوقوف للتغني بخصال الرسول صلى الله عليه وسلم وتمجيدها. وفي المثال الثاني ساعده على الكفّ عن سرد الأحداث وتحليلها، لغاية وصف كلّ جزئيات الحرب. بينما كان وقوفه في المثال الثالث لتمجيد الهلال.

ب) خلق التوازي التركيبي العمودي في المقاطع الشعرية السابقة لأحمد شوقي، جوّا ملحميا هائلا يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء، فإذا بالهمزية ملحمة دينية، وإذا بصدى الحرب ملحمة نضالية، وإلى جوّ الملحمة النضالية أيضا تنزع قصيدة الهلال الأحمر.

النموذج الثاني: التوازي التركيبي الأفقي، أو الموازنة: يتمثل هذا التّوازي التّركيبي الأفقي –حسب الدكتور محمد الهادي الطرابلسي- في إقامة الشّطرين من البيت الشعري على مفردات يناسب تقطيع كل منها في الشطر الأوّل تقطيع نظيره في الشطر الثّاني مناسبة تامّة أو تنزع إلى أن تكون تامّة. وهذا النّوع من التّوازي التّركيبي الأفقي هو

الذي استوقف القدامى فتوسّعوا في درسه، واصطلحوا على تسميته بالموازنة. ومن مظاهر التّوازي التّركيبي الأفقي في شعر أحمد شوقي قوله:

ولنجعل/ مصر/هي/ الدّنيا / ولنجعل/ مصر/ هي/ الدّينا
وهلّل/ في/ الجوّ/ قيدومها/ وكبّر/ في/ الماء/ سكّانها
و/حياتي/ في/ التّداني / و/مماتي/ في/ التّداني
و/مع/ المجدّد/ بالأناة/ سلامة / و/مع/ المجدّد/ بالجماح عثار

♦ وقد لاحظنا كيف يقوّي التّوازي التّركيبي الأفقي المقابلة بين الصّدر والعجز، فينكشف مابينهما من فارق يصل أحيانا إلى التّضادّ.

♦ وقد يقوّي التّوازي التّركيبي الأفقي الازدواج بين التّركيبين والتّقارب بين معنييهما فتساهم في تمام المعنى على نحو ما نتبينه من قول أحمد شوقي:

وعلى / وجوه الثاكلين / كآبة وعلى / وجوه الثاكلات / رغامُ
حيران القلب / معذّبه مقروح الجفن / مسهّده

النموذج الثالث: التوازي التركيبي الأفقي الرباعي: يقول محمد الهادي الطرابلسي في شأن هذا الضرب من ضروب التوازي التركيبي الأفقي: "قد يكون التوازي التركيبي الأفقي رباعيًّا وذلك عندما يكون البيت الشعري قائمًا على أربع وحدات صوتية صغرى". ويستدلّ على ذلك بالمقطعين الشعريين التاليين:

المقطع الأول في وصف القمر، يقول:

فلا هو خافٍ / ولا ظاهرُ ولا سافرٌ لا / و لا منتقبْ
وليس بثاوٍ / و لا راحل و لا بالبعيد / ولا المقتربْ
توارى بنصفٍ / خلال السحبْ ونصفٍ على جبلٍ لم يغبْ
فعولن فعولن / فعولن فعولن فعولن فعولن / فعولن فعولن

المقطع الثاني:

من قصير اللّفظ / في مكر النّهى وطويل الرّمح / في كيد الوتين
فاعلاتن فاعـ / ـلاتن فاعلن فاعلاتن فاعـ / ـلاتن فاعلانْ

♦ يعلّق الطرابلسي على هذين المقطعين الشعريين بقوله: "إن هذا {التوازي التركيبي الأفقي} يستخدم في مقام التأكيد وتفصيل المجمل والاستقصاء، والملاحظ أنه قد يكون معزّزاً بقافيةٍ داخلية كما قد يكون مجرّدًا منها مثلما في المثالين السابقين. فإذا كان ذا قافية داخلية فهو **الترصيع**"

المحاضرة الثانية عشرة
تطبيقات للمنهج الإنشائي على معلقتين

تطبيقات

نواصل في هذه المحاضرة إجراء التطبيق على النصوص الشعرية العربية، واخترنا نصين شعريين يعدان من النصوص المعالم، هما معلقة زهير بن أبي سلمى ومعلقة امرئ القيس، وسنكتفي في هذه المحاضرة بمعلقة زهير ومنها اجتزأنا ما يلي:

♦ يقول زهير في خاتمة معلقته، وقد اتخذها موطناً لضرب الحكمة:

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَيَاةِ وَ**مَنْ** يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلاً لا أَبَا لَكَ يَسْـأَمِ
رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ **مَنْ** تُصب تُمِتْهُ **وَمَنْ** تُخطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ
رَأَيْتُ سَفَاهَ الشَّيْخِ لاَ حِلْمَ عِنْدَهُ وَإِنَّ الفَتَى بَعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُـمِ
وَأَعْلَمُ مَا فِي اليَوْمِ وَالأَمْسِ قَبْلَـهُ وَلَكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَـمِ
وَمَنْ لاَ يُصَانِعْ فِي أُمُورٍ كَثِيـرَةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوطَأْ بِمَنْسِـمِ
وَ**مَنْ** يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَبْخَلْ بِفَضْلِـهِ عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَـمِ
وَ**مَنْ** لاَ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاَحِهِ يُهَدَّمْ وَ**مَنْ** لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَـمِ
وَ**مَنْ** هَابَ أَسْبَابَ المَنَايَا يَنَلْنَـهُ وَلَوْ رَامَ أَسْبَابَ السَّماءِ بِسُلَّـمِ
وَ**مَنْ** يَعْصِ أَطْرَافَ الزِّجَاجِ فَإِنَّـهُ يُطِيعُ العَوَالِي رُكِّبَتْ كُلُّ لَهْـذَمِ
وَمَنْ يُوفِ لاَ يُذْمَمْ **وَمَنْ** يُفْضِ قَلْبُهُ إِلَى مُطْمَئِنِّ البِرِّ لاَ يَتَجَمْجَـمِ
وَ**مَنْ** يَجْعَلِ المَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْ ضِهِ يَفِرْهُ وَ**مَنْ** لاَيَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَـمِ
وَ**مَنْ** يَجْعَلِ المَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِـهِ يَعُدْ حَمْدُهُ ذَمًّا عَلَيْهِ وَيَنْـدَمِ
وَ**مَنْ** يَغْتَرِبْ يَحْسَبْ عَدُوًّا صَدِيقَـهُ وَ**مَنْ** لا يُكَرِّمِ نَفْسَهُ لَمْ يُكَـرَّمِ
وَ**مَنْ** لاَ يَزَلْ يَسْتَرْحِلِ النَّاسَ نَفْسَـهُ وَلاَ يُعْفِهَا يَوْماً مِنَ الذُّلِّ يُسْـأَمِ
وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَـةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَـمِ
وَكَائِنْ تَرَى مِنْ صَامِتٍ لَكَ مُعْجِبٍ زِيَادَتُهُ أَوْ نَقْصُهُ فِي التَّكَلُّـمِ
لأَنَّ لِسَانَ المَرْءِ مِفْتَاحُ قَلْبِـهِ إِذَا هُوَ أَبْدَى مَا يَقُولُ مِنَ الفَـمِ
لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلاَّ صُورَةُ اللَّحْـمِ وَالدَّمِ

♦ نزع زهير في هذه الأبيات إلى ضرب الحكمة في تركيب مخصوص يناسب المعاني الحكميّة، وهو التّركيب التّلازميّ الشّرطيّ، وقيّدَهُ بالأداة [مَنْ]،وهذا يُعربُ عن تعلّق الحكمة –عنده- بالكائن الإنسان ذلك أنّ [مَنْ] هي من قبيل الأسماء الدّالّة على العاقل. فلئن كانت الحكمة بمختلف تراكيبها موجّهة إلى الإنسان، فإنّ التّركيب الشّرطيّ بـ[مَنْ] أكثرها تصويراً لتعليق الحكمة به وأكثرها إعْرَاباً عن مسؤوليّته كإنسان عاقِلٍ في اختيار مصيره. بما يعني أنّ تَحَقُّقَ دلالة الحكمة يبقى رهين إرادة الإنسان أوّلاً.

♦ والواضح من هذه الأبيات الحكميّة أنّها تحيل على **إنشائية** قوامها التّحكيك والتّجويد، وأنّها تُعبّر عن تجربة عميقة بالحياة والأحياء والأشياء، وتتضمّن عِبْرَةً مقصودةً ونصيحة منشودةً مُستوحاة حقائقها المُجَرَّدة من الوقائع المحسوسة.

♦ وقد قامت الحكمة في القسم الأخير من المعلّقة بدور القُفْل البنائيّ من جهة والمنشِّط الذّهنيّ من جهة ثانية، ممّا يؤكّد أنّ **إنشائية** هذه المعلّقة تخضع لِنِظام مُسْتَحْكَم الأصول بيّن المعالم.

♦ ولاحظنا أنّ إنتاج المعنى وإبلاغ الرّسالة وتوجيه فعل القراءة لم يعد مقتصراً على ما تؤدّيه الألفاظ من معان، بل تجاوز ذلك لِيَشْمَلَ –بالإضافة إلى العنصر الصّوتيّ والعنصر التّخييليّ والعنصر التّركيبيّ- بقيّة الاختيارات الأسلوبيّة المائزة المتمثّلة في كيفيّة عَرض المعطوفات وطرائق توزيعها وتدفّقها على نحو مخصوصٍ يُلَخِّص حصاد تجربة العمر من لَدُن شاعرٍ سَئِمَ الحياة، وآمن بقيم بدويّة في بيئة قبليّة يَحْكُمُهَا السّيف والقوّة والمال:

♦ وإذا كان الأسلوب عند بعض الدّارسين سَنَناً إضافيًّا أو ما بعْدِيًّا يتمثّل في ما تُدْخِلُه الذّات المبدعة على الجهاز اللّغويّ من إعادةِ توزيعٍ وتصاريفِ استخدامٍ، يُركَّب على سَنَنٍ ما قَبْلِيّ يتمثّل في اللّغة بمُعْجَمِها وقواعدِ تركيبها

وكيفيّة انتظام أصواتها وأبنية صِيَغها، فضلاً عن البحور الشعرية والأغراض المطروقة والأجناس المضبوطة باعتبارها قواعد مُسَبّقة وظواهر معطاة، فإنّ السّنن الإضافيّة تعدّدت في القسم الحِكميّ وتراكبت وتضافرت لأداء معنى الملل من مشاقّ الحياة [سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَيَاةِ] والجهل بما هو آت [وَلَكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمِ].

♦ وإصابة الموت الإنسان على غير نسقٍ وترتيب وبصيرة [رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ]، وكأنّ الشّاعر يُعزّي أهلَ القتلى من أسَدٍ وغَطَفَانٍ بأنّ مَنْ يُعَمَّرْ يَهْرَم ويَسْأم، فلعلّ الموت أفضل. وأنّ مَنْ لَمْ يَرْضَ بِالصُّلح ويخضع له يَرْضَ بالقتال ويتكبّد أعباءَه الثّقيلة:

[وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزِّجَاجِ فَإِنَّـهُ يُطِيعُ العَوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ]

♦ والاستفادة من تجارب الحياة حتّى يميّز الإنسان بين الأصدقاء والأعداء [وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسَبْ عَدُوًّا صَدِيقَهُ]، والذّود عن العِرْضِ بحَدِّ السّلاح [وَمَنْ لاَ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاَحِهِ [...] يُهَدَّمْ]. وقد استعار الشّاعر الحَوْضَ –في هذا البيت- للدّلالة على الحَريم، ودعا إلى المصانعة والمداراة لتجنّب القهر وربّما الموت: [وَمَنْ لاَ يُصَانِعْ [...] يُضَرَّسْ [...] وَيُوطَأْ [...]، وحثّ على بذل المعروف وقايةً للعِرْض من الذّمّ [وَمَنْ يَجْعَلْ المَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ [...] يَفِرْهُ] (أي يُوَفِّره ويُتَمِّمْه).

♦ ولعلّ أبرز السّنن الإضافيّة التي تضافرت لأداء هذه المعاني **المعطوفات**. فقد كثّف الشّاعر منها وجعلها ظاهرة إنشائيّة مهيمنة، تحكّمت في توزيع الوحدات الحكميّة فأخرجتها في شريط من الصّور الذّهنيّة المتعاقبة، وعبّرت عن فحواها الاحتفائيّ فرغّبت في السّلم وحذّرت من الحرب.

♦وكانت [الواو] -وقد وظّفها الشّاعر في الرّبط بين حِكَمِه- أكثرَ حروف العطف مرونةً في الاستخدام في هذا القسم الحكميّ لكثرة شيوعها فيه، وهذا يؤكّد ما ذهبنا إليه سابقاً من أنّ زهيراً مسكون بهاجس التّجويد والتّحكيك وصناعة الحوليّات.

♦والعطف من الأبنية اللّغويّة التي تَتَّسِم بالانفتاح، ويتاح للمتكلّم أن يَزُجَّ فيها من التّراكيب المعطوفة ما لا يدخل تحت حَصْرٍ أحياناً. لذلك كان لا بدّ للشّاعر من أن يضع حدًّا لنصّه ويُنْهِيَ قائمة حِكَمِه، فعَزَفَ عن الرّبط بالواو وختم معلّقتَه بقوله:

لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ ونِصْفٌ فُـؤَادُهُ * فَلَمْ يَبْقَ إِلاَّ صُورَةُ اللَّحْمِ وَالـدَّمِ

وهي حكمة مكثّفة تحيلُ على بلاغة الصّمت وصِفَة الكمال في المقال إذا كان مُطَابِقاً لمقتضى الحال والمقام.

♦ هكذا قام هذا القسم الحكميّ على العطف، وقد كانت المعطوفات تشترك في حرف العطف، وهو الواو، وفي تحديد شروط الحياة السّلميّة، وهذا المعنى [السِّلْم] كالصّورة التي تتعدّد مكوِّناتها تعدّدَ المعطوفات التي مَتَى جمعناها وجَعَلْنَا بعضها بحذاء بعض، ارتدّت الكثرة إلى الوَحدة، ورَجَعَت الفروع إلى أَصْلٍ واحدٍ، يُمَجّد قيمة السِّلْم في ضوء قيم بدويّة قبليّة أغلبها جاهليّ.

♦ ورغم هيمنة النّزعة التّأمّليّة على هذه الأبيات الحكميّة فإنّها لم تعدم قيمة إنشائية مردّها إلى أمرين:

1. **بنيتها التّخييليّة:** فاللّغة مَتَى أُجْرِيَتْ على وجه الحقيقة ذَهَبَ بريقُ الموضوع المُتَحَدَّث عنه وخَبَا وَهَجُهُ وانطفأ أَلَقُهُ، إذ الشّعر **استعارة كُبرى**.

ففي قول زهير:

وَمَنْ لاَ يُصَانِعْ فِي أُمُورٍ كَثِيـرَةٍ * يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوطَأْ بِمَنْسِـمِ

♦ تُبْنَى العبارة في البيت السابق على الاستعارة حيث استعار الشّاعر خفَّ البعير لِلْوَطْإ ممّا يدلّ على أنّ عالَم الشّاعر معقّدٌ، قائم على الصّراع بين قيم البداوة، وأساسها الانفعال والتّوتّر في التّعامل مع الأحداث، وقيم الحضارة، وجوهرها الهدوء والمداراة والمجاملة والحيلة لمواجهة مشكلات الحياة. تحاول قيم الحضارة أن تقهر قيم البداوة بإعادة صياغتها وتشكيلها، وتسعى قيم البداوة إلى أن تفرض عناصرها الأوّليّة مادّةً وحيدةً لصياغة العالَم الجديد.

تطبيقات

٢-**بنيتها الإيقاعيّة:** إنّ الإيقاع ينشأ في هذا القسم الحكميّ عن التّكرار التّركيبيّ، والإيقاع متّصل أشدّ الاتّصال بالتّوقّع والانتظار، ممّا يجعل المتلقّي في حالة دائمة من اليقظة والانتباه. ولكنّ الانتظار لا يَحْصل والتّنبيه لا يتحقّق إلاّ إذا تكرّر التّركيب نفسه ثلاث مرّات.

♦ وقد لاحظنا أنّ تكرار المناويل التّركيبيّة في هذه الأبيات الحكميّة يجري على صورة واحدة تقريباً ولا يكاد يتّخذ أشكالاً متنوّعة إلاّ في جزء من أجزاء المنوال التّركيبيّ المتوازي. فأداة الشّرط هي [مَنْ] تتكرّر في جلّ الأبيات

الحكميّة يسبقها حرف العطف [الواو]، ويتلوها فعل مضارع **مُثْبَت** [تُصِبْ / تُخْطِئْ / يَعْصِ / يُوفِ / يُفْضِ / يَجْعَلْ / يَغْتَرِبْ] أو **منفيّ** [لاَ يُصَانِعْ / لاَ يَذُدْ / لاَ يَظْلِمِ / لاَ يَتَّقِ / لاَ يُكَرَّمِ / لاَ يَزَلْ)

♦ ولئن حافظ الشّاعر على المناويل التّركيبيّة نفسها تقريباً فإنّ العلاقات الدّلاليّة الثّاوية وراء هذه المناويل التّركيبيّة أساسها **التّقابل** بين الشّرط وجوابه أي بين الدّعوة إلى ترك الموجود المفضي إلى الحرب والذّلّ والعَزْل... والسّعي إلى المنشود الهادف إلى السِّلْم والكَرَم وعزّة النّفس... على نحو ما نتبيّنه من العلامات النّصّيّة التّالية:

[تُصبِ ≠ تُخْطِئ / تُمِتْ ≠ يُعَمَّرْ / اليَوْمَ ≠ الأَمْس / أَعْلَمُ ≠ عَم / فَضْل ≠ يَبْخَلْ / يَعْصِ ≠ يُطِعْ / الزِّجاج ≠ العوالي / عَدُوًّا ≠ صديقه / تخفي ≠ تعلم] فضلاً عن أدوات النّفي التي تقلب معنى الفعل: [لاَ يُصَانِعْ ≠ يُضَرَّسْ، يُوطَأ / لا يَتَّقِ ≠ يُشْتَم / لاَ يَذُدْ ≠ يُهَدَّم / لاَ يَظْلِمْ ≠ يُظْلَم / لاَ يُكَرِّم ≠ لَمْ يُكَرَّم].

♦ ولا شكّ في أنّ التّقابل متى تمّ التّعبير عنه **بالتّوازي**، كان أظهَرَ وأشدّ ممّا لو عُبِّر عنه بطرق أخرى، إذ يُخرج **التّوازي** هذه العناصر المتقابلة من المشهد الصّامت إلى المشهد النّاطق لما توفّر فيها من دلالات –وإن تعدّدت- فإنّها تتكامل وتتعاضد لأداء فكرة **تجميل** صورة السِّلم وتحبيبها **وتقبيح** صورة الحرب وتبغيضها أداءً مؤثّراً يَحْمل المتلقّي على التّصديق بفحوى هذه الحِكَم والانتشاء بصياغتها الموقّعة، فيدفعه إلى الاقتناع بها والعمل بمقتضاها.

تطبيقات

♦ وإذا كان ترديد صوت [الميم] والعطف بـ[**الواو**] و**التّكرار التّركيبيّ** و**المقابلة** ظواهر لغويّة تجري في هذا القسم من المعلّقة جريانها في سائر الكلام، فإنّ **إنشائيّتها** لا تكمن في استعمالها، وإنّما في التّكثيف منها والمواظبة على إجرائها والتّصرّف في إخراجها وتحقيق الإيقاع من خلالها وتطويعها لغرض القصيدة وتعليق الدّلالة بها وتحويلها نتيجة ذلك كلّه من ظواهر لغويّة مشتركة إلى أسلوب معتمد في الكتابة وعلامةٍ فارقة في **إنشائية** هذا القسم من المعلّقة.

المحاضرة الثالثة عشرة
تطبيقات للمنهج الإنشائي على معلقتين

تطبيقات

♦ نواصل في هذه المحاضرة الثالثة عشرة تطبيق المنهج الإنشائي على النصوص الشعرية العربية، واخترنا في هذه المرة جزءاً من معلقة لبيد، وتحديداً القسم الذي وسمناه بـ (قصة البقرة المسبوعة) وهي التي أكل السبع ابنها؛ يقول الشاعر:

حُفِزَتْ وَزَايَلَهَا السَّرَابُ كَأَنَّهَـا ... أَجْزَاعُ بِيشَةَ **أَثْلُهَا وَرِضَامُهَا**
بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَوَارَ، وَقَدْ نَـأَتْ، ... وَتَقَطَّعَتْ **أَسْبَابُهَا وَرِمَامُهَـا**
بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ، تَرَكْنَ بَقِيَّـةً ... مِنْهَا، فَأَحْنَقَ **صُلْبُهَا وَسَنَامُهَـا**
أَوْ مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لأَحْقَبَ لاَحَـهُ ... طَرْدُ الفُحُولِ، **وَضَرْبُهَا، وَكِدَامُهَا**
يَعْلُو بِهَا حَدَبُ الإِكَامِ مُسَحَّـجٌ، ... قَدْ رَابَهُ **عِصْيَانُهَا وَوِحَامُهَـا**
بِأَجِزَّةِ الثَّلَبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَهَـا ... قَفْرَ المَرَاقِبِ **خَوْفُهَا آرَامُهَـا**
وَرَمَى دَوَابِرَهَا السَّفَا، وَتَهَيَّجَـتْ ... رِيحُ المَصَايِفِ **سَوْمُهَا وَسِهَامُهَـا**
خَنْسَاءُ ضَيَّعَتِ الفَرِيرَ، فَلَمْ يَـرِمْ، ... عُرْضَ الشَّقَائِقِ، **طَوْفُهَا وَبُغَامُهَـا**
حَتَّى إِذَا يَئِسَتْ، وَأَسْحَقَ حَالِـقٌ، ... لَمْ يُبْلِهِ **إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَـا**
فَغَدَتْ، كِلاَ الفَرْجَيْنِ تَحْسَبُ أَنَّـهُ ... مَوْلَى المَخَافَةِ، **خَلْفُهَا وَأَمَامُهَـا** فَلَحِقْنَ،
وَاعْتَكَرَتْ لَهَا مَدَرِيَّةٌ ... كالسَّمْهَرِيَّةِ ***حَدُّهَا وَتَمَامُهَـا***

♦يلجأ لبيد في مطلع البيت الأوّل من هذه القصّة إلى المفاضلة بين قصّة الأتان وقصّة البقرة الوحشيّة بقوله: [أَفَتِلْكَ أَمْ وَحْشِيَّة] وأساس المفاضلة الاستفهام. وهو استفهام لاهثٌ، سريع لا يُشْفَعُ بعلامة السّؤال، ولكنّه يخدم **استراتيجيّة** الشّاعر في ترسيخ التّصميم الذي بنى عليه معلّقته وأساسه الرّبط –بآليّة التّكرار المدلوليّ- بين مفاصلها وتهيئة المواقع الملائمة لانتقالاتها وتفاعلاتها لِتوجيه المتلقّي إليها. فأيُّهما أشبَهُ بناقته، بل بتجربته؟ أأتانٌ واجهتْ صعوبات وصراعات دمويّة من أجل الوصول إلى منابع الماء؟ أم بقرة وحشيّة مسبوعة تواجه –بدورها- صراعاً دمويًّا مع

الكلاب؟ ولكنّ المفاضلة بأداة الاستفهام تحتاج تبريراً وتعليلاً، فلئن اتّفقت القصّتان في فكرة النّجاة الفرديّة من مصادر الخطر، فإنّ القصّة الثّانية زادت على ذلك بالدّلالة المأسويّة على الفقد.

♦ فقد أكل السّبع ولد البقرة الوحشيّة فخسرته، تماماً، كما خسر الشّاعر نَوار، لِقاءَ ظَفَرِ الأتان بحبيبها وانفرادها به في [عُرْضِ السَّرِيّ] من أجل حُبٍّ تحميه الطّبيعة ولكنّه لا يَعْدُو –في ما يُضمره الخطاب من إيحاءات- أن يكون حُلُماً جميلاً.

♦ ولئن استهلّ لبيد قصّة الأتان بدلالات الخِصْبِ والحياة فقدّمها للمتلقّي [مُلْمِعاً وَسَقَتْ] واستبانَ حَمْلُها، فإنّه أعلن عن البقرة الوحشيّة بصفة الفقد التي لازمَتْها [مَسْبُوعَة] نتيجة موت ابنها، في غَفْلَةٍ عنها وقد تخلّفت عن القطيع من البقر الوحشيّ إلى منابع الماء [خَذَلَتْ وَهَادِيةُ الصُّوَارِ قِوَامُهَا] ممّا يضعها في علاقة صراعيّة مع الموت والتّناهي.

واتّخذت هذه العلاقة بُعدين:

بُعْداً مأسَوِيًّا أساسه تصويرُ بشاعةِ القَتْل التي تعرّضَ لها [الغَرِير] وقد تنافست السّباع على جسده فمزّقته:

خَنْسَاءُ ضَيَّعَتْ الغَرِيرَ فَلَمْ يَرِمْ عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وَبُغَامُهَـا
لِمُعَفَّرٍ قَهْدٍ، تَنَازَعَ شِلْـوَهُ غُبْسٌ كَوَاسِبُ مَا يُمَنُّ طَعَامُهَـا

• **بُعْداً مُواجِهاً** ذا وجهَيْن:

بُعْداً مُواجِهاً أوّل : أساسُه الإصرارُ على العثور على الابن ومقاومة الموت، لذلك ظلّت البقرة الوحشيّة مقيمةً بـ[عُرْضِ الشّقائق]، مُلِحّةً في البحث [طَوْفُهَا وَبُغَامُهَا]، تواجه المطر الذي لا ينقطع [بَاتَتْ وَأَسْبَلَ وَاكِفٌ مِنْ دِيمَةٍ]، وتلوذ بأُصولِ الشّجر [تَجْتَافُ أَصْلاً قَالِصاً]. لكنّها شعرت بأنّها تقف على أرض مهزوزة [بِعُجُوبِ أَنْقَاءٍ يَمِيلُ هَيَامُهَا]، وهي صورة تُكرِّرُ **تكراراً مدلوليًّا** صورة الأرض الأطلال التي وقع عليها لبيد، وقد تناثرت. وما إنْ يَنْجَلِ الظّلام حتّى تعود البقرة الوحشيّة للبحث وقد أصرّت على مواجهة الموت سبعة أيّام بلياليها [سَبْعاً تُؤَاماً]، رغم وعيها بأنّ [المنايا لا تطيش سهامها]:

حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّلاَمُ، وَأَسْفَرَتْ بَكَرَتْ تَزِلُّ عَنِ الثَّرَى أَزْلاَمُهَا
عَلِهَتْ تَلَدَّدُ فِي نِهَاءِ صَعَائِـدٍ سَبْعاً تُؤَاماً كَامِلاً أَيَّامُهَـا

ولكنّ انتظارها خاب، وسعيها في العثور على ابنها فشل، فشعرت باليأس فتركت الرَّعْيَ وضمر ضرعها:

حَتَّى إِذَا يَئِسَتْ، وَأَسْحَقَ حَالِـقٌ، لَمْ يُبْلِهِ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا

وهو يأسٌ شاع أمره في المعلّقة –بآليّة **التّكرار المدلوليّ**- إذ هو يَعْكِسُ يأس الشّاعر من امتلاك المكان أوّلاً ومن امتلاك نَوار ثانياً.

• **بُعْداً مُواجِهاً ثانياً**: ومداره على هاجس الخوف الذي ينتاب البقرة الوحشيّة من خطر الصّيّادين. وقد واجهت هذا الخطر بالهرب من النّبال أوّلاً وبقتال الكلاب المدرّبة على الصّيد ثانياً.

حَتَّى إِذَا يَئِسَ الرُّمَاةُ، وَأَرْسَلُوا **غُضْفاً** دَوَاجِنَ، قَافِلاً أَعْصَامُهَا

ولا يخفى ما في هذا الانتصار من دلالة مزدوجة: فهو يعني النّجاة من القَتْل من جهة والانتقام للابن من الحيوانات المفترسة، من جهة ثانية.

فَتَقَصَّدَتْ عَنْهَا كَسَابِ، فَضُرِّجَتْ بِدَمٍ، وَغُودِرَ فِي المَكَرِّ سُخَامُهَا

♦ لقد واجهت البقرة الوحشيّة السّباعَ والطّبيعة والكلاب والصّيّادين وصارعتهم صراعاً دامياً. وهذا يعني أنّ الحفاظ على الحياة يستوجب كفاحاً ويستدعي يقظة، إذ الغفلة عن مثل هذا الإدراك أو الوعي تقود إلى الموت –وقد تجسّد في موت الابن- باعتباره حقيقة مؤكّدة [إِنَّ المَنَايَا لا تَطِيشُ سِهَامُهَا].

♦وهكذا تتكرّر فكرة الكفاح والمقاومة من أجل الحياة تكراراً مدلوليًّا، فإذا كان انتصار الأتان تَمَّ بوُصولها إلى منابع الماء، فإنّ انتصار البقرة الوحشيّة كان بالصّمودِ وبقتل الأعداء الذين يُمثّلون خطراً دائماً وموتاً داهماً.

♦ ويعود الشّاعر باسم الإشارة [تلك] إلى الكلام على النّاقة التي تَراجع حضورها بحضور الأتان والبقرة الوحشيّة فغابت فيهما، وهو مؤشّر على ربط البداية بالنّهاية. فكأنّ نهاية قسم الرّحلة تكرّر ما قالته البداية عن النّاقة التي سار بها في رحلة مضادّة لرحلة نَوار، عساها تُعيد له توازنه النّفسيّ وتحرّره من الخيبات السّابقة والنّكبات المتعدّدة وتحقّق له رؤيته وبغيته. فبهذه النّاقة التي أشبهت الأتان والبقرة الوحشيّة يقضي الشّاعر حوائجه في الهواجر وقد [رَقَصَ اللَّوَامِعُ بِالضُّحَى] يتحدّى حرّها ولا يُفرّط في طَلَبِ بُغْيَتِهِ [أَقْضِي اللُّبَانَةَ لاَ أُفَرِّطُ رِيبَةً].

♦ إلاّ أنّ الشّاعر –وهو يستحضر صورة ناقته- فيلجأ إلى الوصف الاستعاديّ، يعترف ضمنيًّا بأنّ الرّحلة هي مواجهة للقهر الذي مارسه عليه الطّلل من جهة، ونَوَار من جهة ثانية، نتبيّن ذلك من البنية المعجميّة التي وظّفها في وصف المكان الذي تتحرّك فيه ناقته: [اللّوامع / السّراب / الإكام]، وهي بنية معجميّة تحيل على طبيعة جامدة ميسمها الجفاف والجدب وغياب الرؤية. على أنّ هذه العناصر المتوهّجة في الطّبيعة الجامدة لا توهن عزيمة الشّاعر ولا تصمد أمام إرادته، فتعلو نبرة التّحدّي على سطح النّصّ -بآليّة **التّرديد المدلوليّ**- وقد سبق له أن أعلن عنها في قوله متحدّياً نَوَار:

فَاقْطَعْ لُبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُـهُ، * وَلَشَرُّ وَاصِلِ خُلَّةٍ صَرَّامُهَـــا
وَاحبُ المَجَامِلَ بِالجَزِيلِ، وَصَرْمُـهُ * بَاقٍ، إِذَا ظَلَعَتْ وَزَاغَ قِوَامُهَـــا

♦ وتتعزّز بنية **التّكرار المدلوليّ** –وقد أضحت قاعدة تجري عليها الكتابة في هذه المعلّقة- **بأسلوب التّوازي** باعتباره مظهراً من مظاهر الإعادة **والتّكرار** أسْهَمَ في شعريّة **اللّحظة الطّلليّة**، وفي صناعة الإيقاع في **قسم الرّحلة** بتفاعله مع التّطريز أو التّوشيع بأن أضافَ الشّاعر إلى قافية الأبيات قافية أخرى تسبقها على نحو ما نلاحظه في المقطع الشعري الذي يصف قصة البقرة المسبوعة.

♦ فهذه الأبيات تقوم على **التّوازي** ببنائها والتّطريز بأسلوبها والاطّراد بوظيفتها. ومردّ هذا الاطّراد إلى التّعبير عن المعنى الواحد أو الصّورة الواحدة بلفظَيْن مترادفيْن أو متقابلَيْن أو متقاربيْن في المعنى، باجتماعهما تكتمل صورة الموصوف. فقد أبانت هذه المناويل التّركيبيّة –وهي تُقَسَّمُ إلى أطراف متوازية- عن تعلّق مقصد الشّاعر:

●في البيت 15 بوصف الظَّعْن وقد جدّت في السّير ولمعت فبدت كمُنْعَطَفَاتِ وادي [بيشة] [أَثْلُها] و[رِضَامُها]، أي شجرها الضّخم وحجارتها العِظام.

●وفي البيت 16 بوصف تقطّع أسباب وصال المحبوبة نَوَار، ما قَوِيَ منها وما ضعف [أَسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا]

تطبيقات

● وفي البيت 22 بوصف ظَهْر النّاقة وأَعْلاَها وقد ضَمَرَا، [صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا].

●وفي البيت 25 بوصف الحمار وهو يواجه الفحول التي استهدفت الأتان ويتصدّى لِضَرْبِها وعَضِّها [وَضَرْبُهَا، وَكِدَامُهَا].

● وفي البيت 26 بوصف الأتان وقد شكَّكَه في أمرها عصيانها إياه في حال حَمْلِها، واشتهاؤه قبل ذلك، [عِصْيَانُهَا وَوِحَامُهَا].

● وفي البيت 27 بوصف خوف الحمار من الأعلام التي يتخفّى الرّامي تحتها أو يستتر بها [خَوْفُهَا آرَامُهَا].

● وفي البيت 30 بوصف قوّة الرّيح وشدّة حرّها وانقطاع الرّبيع ومجيء الصّيف والحاجة إلى ورود الماء [سَوْمُهَا وَسَهَامُهَا].

● وفي البيت 37 بوصف قلق النّاقة وطوافها وصياحها طالبةً ولدَها في الأرض الغليظة بين رَمْلَتَيْن [طَوْفُهَا وَبُغَامُهَا].

● وفي البيت 50 بوصف قرون البقرة الوحشيّة بالحدّة والطّول [حَدُّهَا وَتَمَامُهَا].

● أمّا البيت 49 فأقامه الشّاعر على توازي التّقابل وعماده مُقابلة لغويّة بين [خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا]. والتّقابل متى تمّ التّعبير عنه بالتّطريز في نطاق بنية التّوازي، كان أظْهَرَ ممّا لو عُبِّرَ عنه بطرق أخرى، وأَشَدَّ. وهذه المقابلة قائمة على معنى الحركة التي تقوى بموجب إحساس البقرة الوحشيّة بالخوف من الكلاب التي تطاردها، وتتفاعل بحيث إذا كان التّقابل ظاهرها فإنّ التّكامل باطنها. ولا يعدو أن يكون الأمر تنويعاً لصورة الخوف من الرّامي.

♦ بهذا يكون التّوازي القائم على أسلوب التّطريز بانياً لمعاني الصّورة الصّوتيّة والصّورة الذّهنيّة في قسم الرّحلة من المُعلّقة، واقفاً على تفاصيلهما راصِداً الأدلّة التّعيينيّة عليهما، معمِّقاً معانيهما مؤكِّداً إيّاهما، مُفصِّلاً أطرافهما منتظِماً إيقاعهما. وقد يتّسع مدى التّوازي المتفاعل مع التّطريز، ليصبح ذا بنية ثلاثيّة ماثلة في الأعجاز والصّدور، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر:

بِأَحِزَّةِ الثَّلَبُوتِ يَرْبَأُ **فَوْقَهَـــا** قَفْرَ المَرَاقِبِ **خَوْفُهَا آرَامُهَـــا**

وقوله:

وَرَمَى **دَوَابِرَهَا** السَّفَا، وَتَهَيَّجَـتْ رِيحُ المَصَايِفِ **سَوْمُهَا وَسِهَامُهَـا**

♦ وهذا ما جعل لتكرار التّوازي -متفاعلاً مع التّطريز- قيمة إيقاعيّة معتبرة، وقد لاحظنا أنّ الشّاعر يتفنّن في تغيير مواقع المتوازيات ومواضع حلولها وطرائق توزيعها، من ذلك أنّه إذا تخلّى عن التّطريز يوازي بين الصّدر والعجز على نحو ما نلاحظه في الأبيات التّالية:

فَإِذَا تَعَالَى **لَحْمُهَا**، وَتَحَسَّـــرَتْ، وَتَقَطَّعْتْ بَعْدَ الكَلاَلِ **خِدَامُهَـا**
صَادَفْنَ مِنْهُ غِرَّةً، **فَأَصَبْنَهَـــا**؛ إِنَّ المَنَايَا لا تَطِيشُ **سِهَامُهَـا**
يَعْلُو طَرِيقَةَ **مَتْنِهَا** مُتَوَاتِـــراً، فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ **غَمَامُهَـا**
وَتَسَمَّعَتْ رِزَّ الأَنِيسِ، **فَرَاعَهَـا** عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ، وَالأَنِيسُ **سَقَامُهَا**

♦ فالتّوازي بين [لَحْمُهَا / خِدَامُهَا]، [أَصَبْنَهَا / سِهَامُهَا]، [مَتْنِهَا / غَمَامُهَا]، [رَاعَهَا / سَقَامُهَا] لئن لم يكن تامًّا بين العناصر المتكرّرة، فإنّه أسهم في تنويع الإيقاع عبر الإعادة النّسبيّة التي تتلوّن فيها النّغمة وتتنوّع في كنف المماثلة التي يجسّمها إيقاع المقطع: [خِدَامُهَا / سِهَامُهَا / غَمَامُهَا / سَقَامُهَا].

♦ وهكذا فإنّ لبيداً يولي عناية بإيقاع معلّقته تظهر في مزيد تصنيع القافية بِجَعْلِهَا مُركَّبَةً بآليّة التّطريز، لا مفردة، ممّا يغني الإيقاع. وإنّ له اهتماماً –كذلك- بتنويع الإيقاع عبر تعزيز التّطريز بآليّة التّوازي بين الصّدر والعجز بحيث تصبح النّغمة نغمتين تحتلّ أولاهما حشو الصّدر وتستأثر الثّانية بموقع الختام. وهذا يعني أنّ الشّاعر يَجْمَعُ بين الحُسنيَيْن: حُسْنِ الختام تكون فيه القافية مُركّبة، مطرَّزَة، وحُسْنِ التّنويع في كنف المماثلة، ممّا يُوَلِّد حظًّا من الإيقاع أوْفَرَ ونَصِيباً مِنَ الصَّنْعَةِ أَكْبَرَ.

♦ والحاصل ممّا سبق تحليله وتعليله أنّ التّكرار المدلوليّ وتكرار التّوازي لئن أسهَمَا في رسم هيئة القول الشّعريّ في المعلقّة وحدّداَ شكله وأنشآ إيقاعه وساعَدَا على حِفْظِه، فإنّ لهما دوراً في تكييف معناه وتقوية فحواه وشدّه إلى مناطق التّعبير والتّأثير "فأنتَ تقول الشّيءَ وتُعِيدُه لا تَرْمِي من ذلك إلى التّحديد بل ترمي إلى السُّمُوّ بالكلمة وتحسينها". وهذا يعني أنّ التّكرار ينهض بوظيفة التّأثير والتّعبير والإشعار بدل التّقرير والإخبار .

المحاضرة الرابعة عشرة
تطبيق المنهج الإنشائي على نصٍّ نثريّ

تطبيقات

♦ أكد ياكبسون في آخر منهجه الإنشائي أن هذا المنهج يمكن أن يطبق على بعض النصوص النثرية فضلاً عن النصوص الشعرية. لذلك تخيَّرنا هذا النص النثري لجبران خليل جبران وعنوانه (نشيد الأرض)، نحاول أن نختبر به المنهج الإنشائي، وقد أخذناه من كتاب (تحاليل أسلوبية) للأستاذ الدكتور محمد الهادي الطرابلسي.

يقول جبران:

(١) ما أجملك أيتها الأرض وما أبهاك.
ما أتمّ امتثالك للنور وأنبلَ خضوعَكِ للشمس.
ما أظرفَك مُتّشِحة بالظلّ وما أملحَ وجهَكِ مقنّعاً بالدجى.
ما أعذَب أغاني فجرِك وما أهوَل تهاليلِ مسائِك.
ما أكمَلَك أيّتها الأرض وما أسناك.

(٢) لقد سرتُ في سهولك، وصَعَدتُ على جبالك، وهَبطْتُ إلى أوديتك، وتسلّقتُ صخورَك، ودخلت كهوفَك، فعرفت حِلْمك في السهل، وأنفتك على الجبل، وهدوءك في الوادي، وعزمَك في الصخر، وتكتّمكِ في الكهف، فأنتِ أنتِ المنبسطة بقوّتها، المتعالية بتواضعها، المنخفضة بعلوّها، اللّينة بصلابتها، الواضحة بأسرارها ومكنوناتها.

(٣) لقد ركبتُ بحارك، وخضتُ أنهارك، وتتبعتُ جداولكِ، فسمعت الأبديّة تتكلّم بمدّك وجزرك، والدهورَ تترنّم بين هضابك وحزونِك، والحياة تناجي الحياة في شُعبك ومنحَدَراتك، فأنت أنت لسان الأبديّة وشفاهها، وأوتارُ الدهور وأصابعها، وفكرة الحياة وبيانها.

تطبيقات

(٤) لقد أيقظني ربيعك وسيرني إلى غاباتك حيث تتصاعد أنفاسك بخوراً، وأجلسني صيفك في حقولك حيث يتجوهر إجهادك أثماراً، وأوقفني خريفك في كرومك حيث يسيل دمك خمراً، وقادني شتاؤك إلى مضجعك حيث يتناثر طهركك ثلجاً، فأنت أنت العطرة بربيعها، الجوادة بصيفها، الفيّاضة بخريفها، النقيّة بشتائها.

البدائع والطرائف

تطبيقات **بنية الموضوع:**

♦ يتكون هذا النص من أربع فقرات متقاربة الحجم، بيّنة الحدود مختلفة في الصفة والوظيفة، فهي تنتظم أولاً في شقين متقابلين: شقّ اعتباريّ وتمثله الفقرة الأولى وشقّ اختباري وتمثّله الفقرات الثلاث المتبقية، ذلك أن الكاتب جمع في النص بين الموقف الذاتي إذ بدا منبهراً بالأرض مقرّا بعظمتها ممجداً حقيقتها، والموقف الموضوعي إذ بدا متمرّساً بها مجرّباً لمظاهرها، محققاً في ظواهرها ولذلك قام القسم الاعتباري على الأسلوب الإنشائي وأفاد التحقيق والاستنتاج وقد خضعت الوحدات الكلامية في الفقرة الاولى لمنوال واحد في البناء مما يُبيّن أن في النص اتجاهاً في المبنى والمعنى إلى تطويع أحدهما للآخر وفي الكتابة إلى السموّ بالكلام إلى درجة القول الشعري. فكانت بدايات الجمل ونهايتها، كبدايات الفقرات ونهاياتها مفاتيح وأقفالاً لا يرد ما بينها من حشو إلا مقولباً مقيساً، مقننا مدروساً.

تطبيقات (بنية الأرض):

والنص على كلّ حال بمثابة النشيد هو نشيد الأرض.

رسم بنية الموضوع:

بنية ثنائية:

ف.١: قسم **اعتباري**، قائم على الأسلوب **الإنشائي** ويفيد **المناجاة**:

ما أجملك	ما أبهاك
ما أتّم امتثالك	ما أنبل خضوعك
ما أظرفك	ما أملح وجهك .....
ما أعذب	ما أهول .....
ما أكملك	ما أسناك
ما أفعل / ما أفعلك	ما أفعل / ما أفعلك

ف.٢ و٣ و٤: قسم **اختباري**، قائم على الأسلوب الخبري ويفيد **التحقيق والاستنتاج**. جميع فقرات هذا القسم موحدة التركيب في بداياتها وكذلك في نهاياتها:

	ف.١	فقد	سرت....
البداية	ف.٢	لقد	ركبت....
	ف.٣	لقد	أيقظني....
	ف.١	فأنتِ أنتِ	المنبسطة بقوّتها.....
النهاية	ف.٢	فأنتِ أنتِ	لسان الأبدية.....
	ف.٣	فأنتِ أنتِ	العطرة بربيعا....

٢) بنية ثلاثية:

ف.١: اعتبار لجمالها في **المطلق** المتكلم **"متفاعل"** : ما أجملك.... وما أبهاك!

ف.٢ و٣:اختبار لجمالها في **المكان** المتكلم **فاعل**: سرت في سهولك...لقد ركبت بحارك..

ف٤: اختبار لجمالها **في الزمان** المتكلم **مفعول**: لقد أيقظني ربيعك.... وأجلسني صيفك....

البنية المعجمية:

♦ ولعلّ البنية المعجمية أكثر بنى النص اختلافاً في التركيب وأوضحها ائتلافاً في المعنى.

♦ فقد قامت وحدات الكلام في الفقرة الأولى على التوازي بين طرفين في كل واحدة منها فلم تأت الكلمة المفتاح في طرف إلا متبوعة بكلمة مثلها في الطرف الثاني. فلما كانت وحدات الفقرة خمسة أزواج كانت جملة الكلمات المفاتيح عشر كلمات جميعها على وزن أفعل يصل بين كل اثنين منها الترادف أو التقارب في الدلالة ويربط بينها جميعاً معنى منتهى الجمال أو الكمال، وقد استهل الكاتب سلسلة الأزواج بكلمة "أجمل" وختمها بكلمة "أكمل" وبين الكلمتين ترادف ازدواجي يحيلنا على وحدة الأصل فيهما صوتاً ومعنى،

♦ ومعنى،إذ لا يفصل بين الجيم في أجمل والكاف في أكمل إلا الشدّة في الجيم (بتقدير نطقها ق كما في أصل العربية) والهمس في الكاف، أمّا المعنى فواحد وهو التسبيح للأرض "أنتِ الجمال" تسبيحاً سيقوى من فقرة إلى أخرى.

♦ لكنّ التسبيح بالقول تحوّل في الفقرة الثانية إلى تعبّد بالفعل إن جاز التعبير (سرت- صعدت- هبطت- تسلقت- دخلت) فخلص المسبّح إلى برد اليقين (عرفت) بالمثل العليا في حقائق الوجود (الحِلم- الأنفة- الهدوء- العزم- التكتم) قبل أن يعود لسانه إلى التلفظ بصور أخرى من عبارات التسبيح (فأنتِ أنتِ المنبسطة بقوّتها...).

♦ وفي ذلك بيان لكيفية استخراج المعلوم من المجهول واتجاه إلى إصدار قوانين وضبط أحكام عن طريق تحويل مثيلات الجمل التالية:

إذا سرت إلى الحِلم عرفت القوة في الانبساط
إذا صعدت إلى الأنفة عرفت التواضع في التعالي
إذا هبطت إلى الهدوء عرفت العلوّ في الانخفاض
والمتكلم في كل ذلك يعامل الأرض معاملة المثال.

♦ وفي الفقرة الثانية اطّردت سلسلة أخرى من الأفعال: (ركبت- خضت- تتبّعت) انتهى فاعلها إلى المعرفة الحسيّة: (سمعت) بأسرار الخلود: (الأبدية تتكلّم...- الدهور تترنّم... الحياة تناجي...) في كائنة الأرض، صورة واجب الوجود: (الأبدية= الدّهور= الحياة) فإذا الأرض مثال ذو جلال. وتلك حقيقة أدركها عن طريق التحويل في الجمل التالية:

إذا ركبت ... سمعت الأبدية تتكلّم وأنتِ لسان الأبدية.
إذا خضت ... سمعت الدهور تترنّم، وأنتِ أوتار الدهور.
إذا تتبعت ... سمعت الحياة تناجي...، وأنت فكرة الحياة.

♦وما كان في الفقرة الأولى تلقّيا فطريّا لحقيقة الأرض وجمالها وتجربة شخصية ذهنية وحسيّة في الفقرتين الثانية والثالثة تحوّل عطاء موضوعيّا في الفقرة الأخيرة، حيث سخّرت الأرض صاحبَ التجربة ليعرفها بكيانه في مواقف وهبته فيها نفسها. لذلك كان هو مفعولاً لأحوالها في ترتيبها الزمنيّ المحكم (أيقظني ربيعك- أجلسني صيفك- أوقفني خريفك- قادني شتاؤك)، وكانت هي محور عملية الخلق والعطاء (تتصاعد أنفاسك بخوراً- يتجوهر إجهادك أثماراً- يسيل دمك خمراً- يتناثر طهرك ثلجاً)، فحصل بين الكيانين تفاعل جمع بينهما على أساس التوحيد لا على أساس التعديد فأصبح التسبيح معه. تسبيحاً بالهيئة لا تسبيحاً بالقول والفعل فقط، إذ كانت الأرض صورة للكمال مجسّمة: (فأنتِ أنتِ العطرة بربيعها، الجوّادة بصيفها، الفيّاضة بخريفها، النقية بشتائها).