جامعة بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

الظواهر النّصية في الشعر العربي المعاصر

ديوان "مرثيّة النار الأولى" لمحمّد عبد الباري أنموذجا

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيّات الخطاب

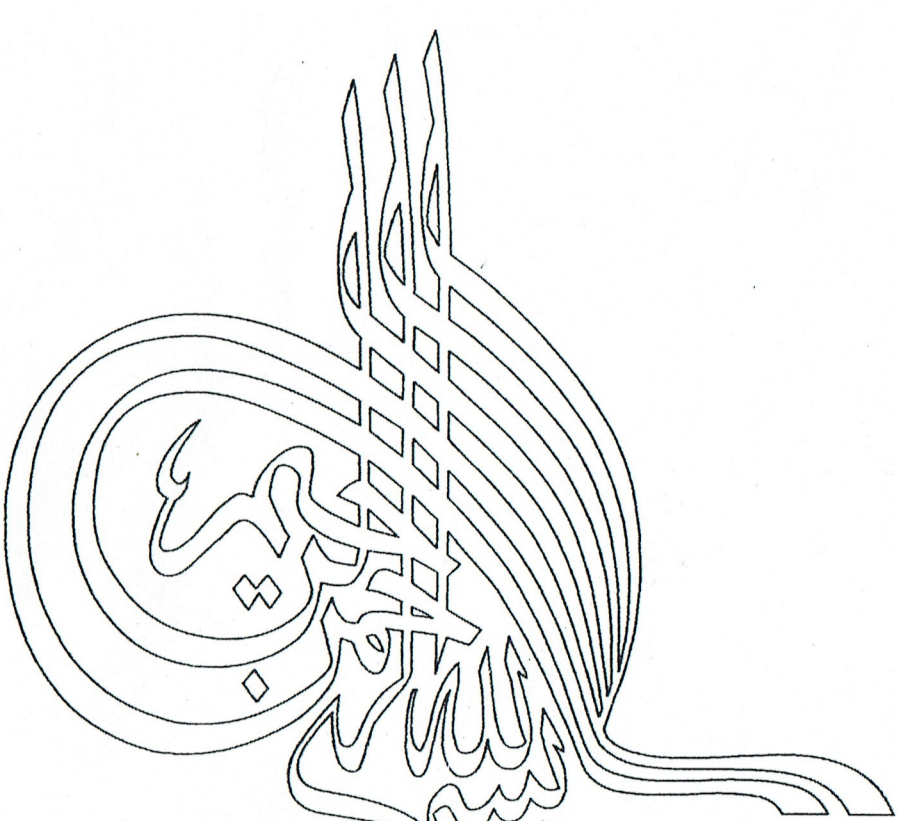
إعداد الطالبة:

- إيديران كهينة

إشراف الأستاذ:

محمّد خير الدين كرموش

السنة الجامعية: 2019/2018



"إنّ العلماءَ ورثةُ الأنبياء، إنّ الأنبياءَ لم يورثوا

دينارا ولا درهما، إنّما ورّثوا العلم فمن أخذ به

أخذ بحظٍّ وافِرٍ"

رواه أبو داوود والترميذي

شكر وعرفان

الحمد لله والشكر له الذي وهبني الصبر والتوفيق لانجاز هذه المذكرة وإتمامها.

وأتقدم بالشكر والتقدير للأستاذ **محمد خير الدين كرموش** عرفانا وتقديرا بتفضله بالإشراف على هذه الدراسة ومتابعته لها في جميع مراحلها وتفاصيلها.

كما أتقدم بالشكر للأساتذة الذين ساعدوني بنصائحهم وتوجيهاتهم وأخص منهم الأستاذين: **شمون** و**بوسالمي**.

الإهداء

إلى مهجة قلبي: أمي وأبي أهدي ثمرة جهدي

تعبيرا لهم عن الوفاء وعجزا مني عن الإيفاء

إلى إخوتي وأخواتي: آسيا، فارس، وليد وصونيا.

إلى أصدقائي الذين سطرت معهم معاني الصداقة: كهينة، سهام،

فهيمة، صونية، لامية، ياسمين، غنيمة ومريم

مقدمة

شكّلت آراء سوسير مع مطلع القرن العشرين أرضية خصبة لقيام العديد من النظريات من بعدها، بدءًا بالبنيوية، فالوظيفية، ثُمّ التوليدية التحويلية مع "تشومسكي"، في إطار ما يُعرَف باللسانيات الجملية كونها اتخذت من الجملة وحدة كبرى للدراسة، ثم مع الستينيّات انتقل الدرس اللغوي من حيّزه الجملي إلى حيّزٍ أكبر وهو اللسانيات النصية، على يد علماء أمثال هاريس وهاليداي، حيث اهتم هذا الاتجاه بدراسة الظواهر والمعايير النصية التي تجعل من النص نصا، وتضمن قيامه.

ولأهمية هذه الظواهر ارتأينا أن يكون موضوع بحثنا هو "الظواهر النصية في الشعر العربي المعاصر ديوان مرثيّة النار الأولى لمحمّد عبد الباري نموذجا".

ويعود سبب اختيار الموضوع إلى ميولي إلى الدراسات النصية كون مجالها واسعا، يفتح أمام الباحث آفاق البحث وباب الخبرة للاضطلاع للقيام ببحوث أخرى مستقبلا، فالهدف الأول من البحث هو الاستفادة العلمية، أمّا اختيار المدونة فيعود إلى أنّ الشعر العربي المعاصر تكثر فيه الظواهر النصية، ولأنّ الشاعر محمد عبد الباري لم يحظَ بالدراسات الكثيرة، وإنما كانت قراءات وتعليقات يسيرة على قصائده.

ولإعداد هذا البحث انطلقنا من إشكاليّة عامّة، تفرّع عنها سؤالان جزئيّان، كالآتي:

إلى أيّ مدى تُعدُّ الظواهر النصية من سمات الشعر العربي المعاصر؟ وما هي الظواهر الأكثر حضورا في شعر محمّد عبد الباري؟

وكيف ساهمت هذه الظواهر في بناء النصّ؟ وما أثرها في عمليّة التلقّي؟ وإلى أيّ حدّ وُفِّق محمّد عبد الباري في توظيف هذه الظواهر؟

وللإجابة عن الإشكالية ارتأينا تقسيم البحث إلى مقدّمة، وفصلين، وخاتمة، كالآتي:

الفصل الأوّل: تعرّضنا في المبحث الأوّل منه إلى تقديم تعريف للّسان والنص، تمهيدا لتقديم مفهوم للسانيات النص، ثمّ تطرّقنا في المبحث الثّاني إلى التعريف بالظواهر النصية الموظَّفة في الديوان، وتقديم مفهوم لأدواتها وأشكالها.

وأمّا الفصل الثاني فقمنا في المبحث الأوّل منه بتقديم الشّاعر محمّد عبد الباري، والحديث عن ديوان "مرثيّة النار الأولى"، ثمّ انتقلنا في المبحث الثاني إلى إجراء دراسة تطبيقية حول الظواهر النصية في الدّيوان، من خلال تتبّع أدواتها ومحاولة تحليلها وتأويلها.

ثمّ أنهينا البحث بخاتمة، عرضنا فيها أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها، من خلال البحث، مع تقديم بعض التّوصيات.

ولإنجاز هذه المذكّرة اعتمدنا المنهجَ الوصفي التحليلي، من خلال رصد الظاهرة اللغوية وتتبّع أدواتها ومحاولة تحليلها وتأويلها وربطها بالإشكاليّات المنطَلَق منها.

واعتمدنا في إنجاز المذكّرة على جملة من المراجع، كان من أهمّها: "لسانيات النصّ مدخل إلى انسجام الخطاب" لمحمّد خطابي، و"النصّ والخطاب والإجراء" لدي بوجراند الذي

ترجمه تمام حسان، و"تحليل الخطاب" لبراون ويول، و"الإبداع الموازي" لمحمّد حماسة عبد اللطيف.

وفي الأخير لا يسعني إلّا أن أتقدّم بالشكر الجزيل إلى كلّ من ساعدني في إنجاز هذا البحث.

الفصل الأوّل

في لسانيات النص

المبحث الأول: لسانيات النص

أوّلا: مفهوم اللسان

ثانيا: مفهوم النص

ثالثا: مفهوم لسانيات النص

المبحث الثاني: التعريف بالظواهر النصيّة في ديوان مرثيّة النار الأولى.

أوّلا: الاتساق

ثانيا: الانسجام

ثالثا: التناص

رابعا: التقديم والتأخير

خامسا: الصورة البيانية

سادسا: الضرورة الشعريّة

سابعا: البنية الإيقاعية

المبحث الأول: مفهوم لسانيات النص

يضم المركّب لسانيات النصّ مصطلحين أساسيين هما اللّسان والنص، وقبل التطرّق إلى تقديم مفهوم للسانيات النص ارتأينا أوّلا تقديم مفهوم لكل من اللسان والنص على حدة، ثمّ تحديد مفهوم للسانيات النص.

أولا: تعريف اللسان:

أ. **لغة:**

جاء في لسان العرب **لابن منظور**: "اللسان جارحة الكلام، وقد يكنى بها عن الكلمة فيؤنّث حينئذٍ؛ قال أعشى باهلة:

إني أتتني لسان لا أسرّ بها من علو لا عجب منها ولا سخر

قال **ابن بري**: اللّسان هنا الرسالة والمقالة، والإلسان إبلاغ الرسالة... واللّسان الكلام واللغة، ولاسنة ناطقة".[1]

[1] ابن منظور؛ لسان العرب، تح: عبد اللّه علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ص 4029 مادة لسن.

وعرّفه **الجوهري** بقوله: "اللّسان جارحة الكلام، واللّسن الفصاحة... وفلان لسان القوم إذا كان المتكلم عنهم، واللّسن: اللّغة".[1]

ب. **اصطلاحا:**

اللسانيات كمصطلح مشتقّ من اللسان ثم أضيفت له اللاحقة 'ات' للدّلالة على العلمية، وقد عرفتها **خولة طالب الإبراهيمي** بقولها: "الدّراسة العلمية الموضوعية للسان البشري".[2]

وعرّفها **"نعمان بوقرة"** بقوله: "دراسة اللغة دراسة علمية تقوم على الوصف ومعاينة الوقائع بعيدًا عن النزعة التعليمية والأحكام المعيارية".[3]

نستنتج من التعريفين أنّ الجديد الذي أتى به **'سوسير'** رائد اللسانيات هو إضفاؤه الصبغة العلمية للدراسات اللغوية، وهذا من خلال تبنّي الموضوعية في الدراسة بالاستناد إلى منهج جعله الأنسب؛ وهو المنهج الوصفي الذي يقوم على مبدأ وصف الظاهرة اللغوية لحظة أدائها بخطئها وصوابها بغية الوصول إلى معرفة القواعد والآليات العامة لاشتغال اللسان البشري.

---

[1] الجوهري إسماعيل بن حماد، تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ج2، ص 442.

[2] خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، ط2،الجزائر، ص9.

[3] نعمان بوقرة، محاضرات في اللسانيات المعاصرة، منشورات جامعة برج باجي مختار، عنابة،الجزائر، 2006، ص67.

ثانيا: مفهوم النص

أ. لغة:

جاء في لسان العرب: " النصّ رفعك الشيء، ونصّ الحديث رفعه، وكل ما أُظهر فقد نصّ، ونصّت الظبية جيدها رفعته، ووُضع على المنصة أي على الفضيحة والشهرة والظهور، والمنصة ما تظهر عليه العروس لتُرى، ونصصت المتاع إذ جعلت بعضه على بعض، وأصل النصّ أقصى الشيء ومنتهاه".[1]

نلاحظ من التعريف أنّ كلمة نص في معناها اللغوي تدل على الرفع، والظهور، والنهاية وأقصى الشيء.

ب. اصطلاحا:

عرّفت **'جوليا كريستيفا'** النص بقولها: "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي ويهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه والمتزامنة معه".[2]

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 4441.

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، دار توبقال، ط 2، المغرب، ص 21.

يُعدُّ النص من منظور **'كريستيفا'** نتاج عمليتين هما: استعمال اللغة من طرف المتكلم أو كاتب النص ثم استحضار نصوص أخرى والربط فيما بينهما لتحقيق هدف الإبلاغ والتواصل، ففي التعريف تؤكد **'كريستيفا'** أنّ التناص شرط ضروري لبناء النصوص وإنتاجها، فلا نجد نصا يخلو من التناص سواء كان مباشرا أو غير مباشر.

ويعرف **'هاليداي ورقية حسن'** النص بقولهما:" إنّ كلمة نص تستخدم في علم اللغويات للإشارة إلى أيّ فقرة مكتوبة أو منطوقة، مهما كان طولها شريطة أن تكون وحدة كاملة". [1]

فحسب **'هاليداي ورقية حسن'** فالنص غير مرتبط بحجم أو شكل معيّنين، فقد يرد النص جملا متتابعة أو جملة أو كلمة، ولا حتى بطريقة أدائه سواء من الناحية الشفوية أو الكتابية، لكنّ الأهم في النص أن يكون منسجما ومكتمل الدلالة لتحقيق الوظيفة التواصلية التي وُضع من أجلها.

ثالثا: مفهوم لسانيات النص

عرّف **'مانغنو'** لسانيات النص' على أنّها: "التخصص الذي موضوعه النصية، أي خصائص الاتّساق والانسجام التي تجعل من النص عبارة عن تسلسل للجمل".[2]

[1] محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، ص20 و21.

[2] دومينيك منغنو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص 127 و128.

وعرّفها **'صبحي إبراهيم الفقي'** بقوله:"فرع من فروع علم اللغة الحديث الذي يهتم بدراسة جوانبَ عديدة أهمها الترابط أو التماسك ووسائله، وأنواعه والإحالة المعجمية وأنواعها والسياق النصي ودور المشاركين في النص المنطوق والمكتوب على حد سواء[1].

نستنتج من خلال التعريفين أنّ اللسانيات النصية جاءت كرد فعل على اللسانيات الجملية التي اتخذت من الجملة الوحدة الكبرى للتحليل، فجعلت (اللسانيات النصية) من النص المحور الأساسي للدراسة والتحليل اللغويين، كما رفضت مبدأ انغلاق الدراسة في تحليل الوحدات اللغوية إذ لم تكتف بدراسة بنية النص بل جعلته منفتحا على منتجه ومتلقّيه وعلى السياق الذي أُنتِج فيه، كما اهتمت لسانيات النص بدراسة المعايير التي تسمح لنا بالقول عن وحدة لغوية ما إنها نص، وقد حدّدها 'دي بوجراند' في سبعة معاييرَ هي: الاتساق، الانسجام، التناص، المقصدية، الإعلامية، السياق، المقبولية. [2]

[1]صبحي إبراهيم الفقي، علم لغة النص بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للنشر والتوزيع والطبع، ط1، مصر،2000 ، ج2، ص 28 و29.

[2]المرجع نفسه، ص29.

المبحث الثاني: التعريف بالظواهر النصية النصّية في ديوان مرثية النّار الأولى.

أولا: مفهوم الاتساق

أ. لغة

جاء في معجم لسان العرب في مادة 'وسق': " والوسوق ما دخل فيه الليل وضمّ، وقد وسق الليل واتّسق، وكلّ ما انضمّ فقد اتّسق، والطريق يأتسق ويتّسق أي ينضمّ، واتّسق القمر أي استوى".[1]

وجاء في المعجم الوسيط: "وسق الشيء: ضمّه وجمعه ... اتّسق: انتظم، واتّسق القمر: استوى وامتلأ، واستوسق الشيء: اجتمع وانضمّ واستوسق الأمر اِنتظم".[2]

من التعريفين نلاحظ أنّ دلالة كلمة اتّساق في اللغة العربية تدور حول الجمع والانضمام والانتظام.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص1032 .

[2] ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2003، ص 1032.

ب. **اصطلاحا**

عرّف **'هاليداي وحسن'** الاتساق بقولهما: "إنّ مفهوم الاتساق مفهوم دلالي، إنّه يحيل إلى العلاقات القائمة داخل النص والتي تحدده كنص" [1]

وعرّفه **'محمد الشاوش'** على أنّه: "مجموعة الإمكانيات المتاحة في اللغة لجعل أجزاء النص متماسكة ببعضها البعض"[2]، فالاتساق شرط ضروري للقول بنصية وحدة لغوية ما، فله دور بارز في فهم النصوص وتأويلها، إذ يستحيل فهم وحدة لغوية دون الرجوع إلى الوحدة السابقة، فهو يجعل من النص كلا متكاملا من حيث الشكل والدلالة انطلاقا من أصغر وحدة إلى أكبر وحدة وهو ما يضمن للنص اتساقه واكتماله.

1. أدواته

✓ **الإحالة:** عرّفها **'دي بوجراند'** على أنّها: "العلاقة بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي يدلّ عليه بالعبارات ذات طابع بدائلي".[3]

وعند الحديث عن الإحالة قال **'هاليداي وحسن':** إنها "الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة"[4]، فالإحالة عبارة عن علاقة تبعية للدلالة، إذ إنّ هناك وحدات في النص تحيل

---

[1] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت،1991، ص15.

[2] محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب، المؤسسة العربية للتوزيع، ط1، تونس،2001، ج1، ص124.

[3] دي بوجراند، النص والحطاب والإجراء، تر: تمام حسان، دار الكتب، ط1، القاهرة، 1998، ص 320.

[4] محمد خطابي، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 17.

على مرجع ما، والذي قد يكون وحدة داخل النص أو خارجه، وبناء على هذا قسم **'هاليداي وحسن'** الإحالة إلى قسمين:

-**إحالة مقامية:** قالا عنها: "إنّها تساهم في خلق النص بطريقة غير مباشرة" فهي تربط ما هو لغوي بما هو غير لغوي، أو بعبارة أخرى تربط العناصر المذكورة في النص بعناصرَ أخرى موجودة في المقام.

-**إحالة نصية:** وعلى عكس النوع السابق فإنّ الإحالة النصية تقوم بربط العناصر اللغوية فيما بينها داخل النص باعتبار أنّه لا يمكن فهم دلالة وحدةٍ ما دون الرجوع إلى الوحدة التي قبلها والتي تليها.

-**الاستبدال:** يعتبر أحد أدوات الاتساق وعرّفه **'صبحي إبراهيم الفقي'** بقوله: "عملية تتم داخل النص، إنّه تعويض عنصر في النص بعنصر آخر"[1]، فالاستبدال إذًا هو وضع لفظ مكان لفظ آخر من شأنه أن يحلّ محلّه ويضمن استمرارية الدلالة وقيام النص، وهو ثلاثة أقسام:

-**استبدال اِسمي:** يتمّ فيه وضع اِسم محلّ اِسم آخر مع ضمان سلامة المعنى.

-**استبدال فعلي:** نقصد به تعويض فعل بفعل آخر داخل النص شرط استقامة الدلالة.

[1] صبحي إبراهيم الفقي، علم لغة النص بين النظرية والتطبيق، ص 168.

-**استبدال قولي:** وهو استبدال قول محل قول آخر في النص مع ضمان تأديته لوظيفته الدلالية.

فالشرط الأساسي للاستبدال هو ضمان استمرارية الدلالة فلا بد عند استبدال وحدة لغوية بأخرى الأخذ بعين الاعتبار عدم إحداث خلل في الدلالة أو تنافر بين العنصر المستبدَل والعنصر الموضوع.

-**الحذف:** عرّفه **'دي بوجراند'** على أنّه: "استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن، أو أن يُعدّل بواسطة العبارات الناقصة"[1].

وقال عنه **'هاليداي وحسن':**" علاقة داخل النص وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفتَرَض في النص السابق، وهذا يعني عادة أنّ الحذف علاقة قبلية".[2]

نستنتج منَ التعريفين أنّه كي يكون الحذف أداة اتساق لا بدّ للمعنى أن يبقى قائما في الذهن وبعيدا عن أيّ لبس لدى المتلقي، فما يتم حذفه قد سبق ذكره وإن سقط في النص فإنّه يبقى قائما في الذهن حاضرا فيه، وهو ثلاثة أنواع: حذف اِسمي، حذف فعلي، وحذف شبه جملة.

[1] دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 340.

[2] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 21.

-**الوصل:** عرّفه **'هاليداي وحسن'** بقولهما: "تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منتظم"[1].

فالوصل إذًا يعمل على ضمان تماسك واتّصال الوحدات اللغوية أو العبارات بالوحدات التي قبلها والتي تليها عن طريق سلسلة من الأدوات كحروف العطف وحروف الجر وغيرها من الأدوات، وهو أربعة أقسام:

- **وصل إضافي:** يتم فيه ربط جملة بجملة أخرى تُكمّلها ويتمّ غالبا بواسطة أدوات العطف.
- **وصل عكسي:** يكون بالربط بين التراكيب المتناقضة، ويتم عادة عن طريق الأداتين: لكن، عكس وغيرها من الأدوات الأخرى.
- **وصل سببي:** يتم فيه الربط بين الجمل التي تجمعها علاقة سببية، ويكون عن طريق الأدوات: كي، لأنّ...
- **وصل زمني:** يكون بالربط بين تراكيبَ متتالية تجمع بينها علاقة زمنية ويكون عادة بأدوات دالّة على الزمن مثل: الآن، بعد، لاحقا[2]...

[1] المرجع السابق، ص21.

[2] ينظر: محمد خطابي، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 23.

-**الاتّساق المعجمي:** يحيل هذا العنصر إلى الجانب المفرداتي للنص، وعرّفه **'هاليداي وحسن'** بقولهما: "الربط الذي يتحقّق من اختيار المفردات عن طريق إحالة عنصر إلى آخر"[1]، بمعنى أنّ المفردات التي وظفها الكاتب في نصّه هي التي تمكّن القارئ من فهم النص، من خلال معرفة ما تحيل عليه واستنتاج ما يربطها بالوحدات الأخرى السابقة لها أو اللاحقة، وهو ما يضمن استمرارية وتتابعا في تلقّي الدلالات، وهو قسمان:

- **التكرار:** يعني "إعادة عنصر معجمي أو إيراد مرادف له، وقد يكون العنصر لفظة أو جملة "[2].
- **التضام:** هو"توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك" فضمّ الكلمات إلى بعضها في النص قد يكون من باب المشابهة، المقاربة، المنافرة أو التضاد ...[3]

[1] عزّة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، ط2، القاهرة، ص 104.

[2] محمد خطابي، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 24.

[3] المرجع نفسه، ص25.

ثانيا: الانسجام

أ. لغة :

جاء في معجم لسان العرب **لابن منظور**: "سجَمَتِ العينُ الدمعَ، والسحابة الماءَ، تَسْجِمُهُ وتَسْجُمُهُ سَجْمًا وسُجُومًا... وهو قطران الدمع وسيلانه قليلا كان أو كثيرا ... وسَجَمَتِ السحابة مطرها إذا صبّته"[1]. فالدلالة اللغوية لكلمة 'سجم' تعني السيلان والقطران.

ب. اصطلاحا:

عرّف **'محمد مفتاح'** الانسجامَ بقوله: "العلاقات المعنوية والمنطقية بين الجمل حيث لا تكون هناك روابط ظاهرة بينها"[2]، فمن خلال التعريف نستنتج أنّ الانسجام مرتبط بالجانب الدلالي الذي يتجسّد على مستوى البنيات العميقة؛ فالوحدات والعبارات اللغوية المتتابعة لا بدّ أن تكون خاضعة لمبدأ التلاؤم الدلالي، عكس الاتساق الذي يرتبط أكثر بالجانب الشكلي أي على مستوى البنيات السطحية، وفي هذا الصدد قال **'محمد خطابي':** "الانسجام أعمّ من الاتساق، كما أنّه يغدو أعمقَ منه بحيث يتطلّب الانسجام من المتلقي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظّم النص وتولّده بمعنى تجاوز رصد المتحقق فعلا (أو غير

[1] يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، ص 1947، مادة سجم.

[2] محمد مفتاح، ديناميّة النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987، ص151.

المتحقق) أي الاتساق، إلى الكامن"[1]، فالانسجام شرط ضروري لبناء النص إلى جانب الاتساق، إذ لا يكون اتساق النص وحده كافيا للقول بنصيته وإنّما يقتضي أن يكون هناك انسجام بين وحدات النص حيث يجب أن تكون منطقية ومتلائمة الدلالة فيما بينها، فكلّ عبارة تكمّل العبارة السابقة لها خطّا ومعنى، كما أراد 'خطابي' القول إنّ الانسجام لا يُشترط فيه أن يكون ظاهرا أو أن يكون له علامة تدلّ عليه وإنّما يحس به المتلقي عند قراءة النص أو الاستماع إليه ويجد فيه مقبولية لتلقي الدلالات.

1. آلياته

يتحقق الانسجام في النص بالاستناد إلى أربع آليات هي:

✓ **السياق:**

ويتمثل في الظروف التي ساهمت في إنتاج النص، وهي حسب **'براون ويول'**: "المتكلّم/الكاتب، المستمِع/ القارئ، الزمان والمكان"[2]، فللسياق دور بارز في تحقيق انسجام النص من خلال رفع اللبس عن بعض الوحدات اللغوية التي يستحيل فهمها في ذاتها فقط، ففي هذه الحال يُعدّ تجاهل السياق تجاهلا للدلالة في حد ذاتها، وفي هذا الصدد أوردَ **'براون ويول'** قول **'هايمس'** حول أهمية السياق في توجيه الدلالة:"يحصر مجال التأويلات

[1] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص6.5.

[2] براون ويول، تحليل الخطاب، تر:تح: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، دار النشر العلمي والمطابع،السعودية، 1997، ص35.

الممكنة... ويُدعّم التأويل المقصود"[1]، فلكلّ وحدة لغوية دلالتها الخاصة بها والتي يفرضها السياق الذي وردت فيه.

✓**مبدأ التغريض:**

عرّفه **'محمد خطابي'** على أنّه: "كلّ قول أو جملة أو فقرة أو حلقة أو خطاب مُنظَّم حول بداية"[2] أو قل هو "نقطة بداية قول ما"[3].

فمن خلال التعريفين نستطيع القول أنّ مبدأ التغريض يُمثل كل ما ابتُدِئ به الكلام أو النص، فالتركيز على حسن انتقاء الكلمات أو العبارات التي يستهلّ بها الكاتب نصه يساهم في التأثير على المتلقي من خلال جذبه إلى مواصلة قراءة النص مما يزيد من نسبة مقبولية القارئ لتلقي النص.

✓**مبدأ التأويل المحلي:**

عرّفه **'أحمد عرابي'** بقوله: "هو الذي يعتمد فيه القارئ على إعمال فكره، بحيث يستعين بما عنده من آليات لغوية خارج النص أو ضِمنه ليتوصّل إلى الدلالة المرادة"[4]، فمبدأ التأويل المحلي يحيل إلى خلق نوع من المحدودية في تلقي النص ودلالاته، ممّا يعني أنّ باب

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص 71.

[2] محمد خطابي، مدخل إلى انسجام الحطاب، ص 134.

[3] براون ويول، تحليل الخطاب، ص 126.

[4] محمد خطابي، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 134.

التأويل ليس مفتوحا على التعدّد، وإنّما لا بدّ أن يكون تأويلُ المتلقي خاضعا وقريبا لمقصدية صاحب النص ولا يبتعد عن الدلالة التي سطّرها في نصّه، وفي هذا الصدد قال **'براون ويول':** "وفقا لهذا المبدأ فإنّ المتلقي مدعوٌّ إلى عدم إنشاء سياقٍ يفوق ما يحتاج إليه للوصول إلى فهمٍ معيّن لقول ما"[1]، فعلى المتلقي الاكتفاء بما توفَّر لديه من وسائلَ ومعطيات لغوية وسياقية لتأويل النص ومحاولة فهمه.

[1] براون ويول، تحليل الخطاب، ص71.

ثالثا: التناص

أ. لغة

جاء في معجم لسان العرب **لابن منظور**: "النص رفعك الشيء، نص الحديث رفعه، وكلّ ما أُظهر فقد نص... وأصل النص أقصى الشيء ونهايته"[1] والتناص كمصطلح مشتق من الفعل 'نصّ' فأُلحقت به الزيادة بألف وتاء فأصبح على صيغة تفاعل / تناصّ الدّالة على المشاركة في الفعل.

ب. اصطلاحا

كانت **'جوليا كريستيفا'** أول من استخدم مصطلح التناص– وإن كانت ملامحه موجودة من قبل – في كتابها المعنون بـ'علم النص'، والذي عرّفتْه بقولها: "ذلك التقاطع داخل نص لتغيير قول مأخوذ من نصوص أخرى لنقل تعبيرات سابقة أو متزامنة، والعمل التناصي هو تقطيع وتحويل"[2]، نفهم من كلام **'كريستيفا'** أنّ التناص هو عملية استحضار نص أو أكثر في نص ما، وقولها اقتطاع وتحويل إشارة منها إلى الشكلين اللذين يتخذهما التناص، وهما:

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 4451.

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، ص21.

- **التناص المباشر:** يتم فيه استحضار النصوص استحضارا حرفيا "إذ يقتبس الكاتب النص بلغته التي ورد فيها مثل الآيات والقصص"[1]
- **التنـاص غيـر المباشـر:** يكون علـى مستوى البنيـات العميقـة مـع التصـرّف فـي البنيـات السطحية" وهذا الشّكل من التناص يُستنتَج استنتاجا ويُستنبَط استنباطا، وهو ما يُطلق عليه بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي".[2]

2. أنواع التناص

ينقسم التناص إلى عدة أنواع بحسب المجال أو الثقافة التي أُخِذ منها النص، ومن بين أنواع التناص نجد:

- **التناص التاريخي:** نقصد به "تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي لمناسبة مع سياق النص[3] "كاستحضار شخصيات أو أحداث تاريخية.
- **التنـاص الـديني:** هو استحضـار نصـوص دينيـة سواء من الكتب المقدسـة أو الأحاديث النبوية في النص لمناسبة بينهما، كاستحضار آيات كريمة أو مقاطعَ سور... [4]

---

[1] أحمد الزعبي ، التناص نظريا وتطبيقيا مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية رؤيا لهاشم غرايبة وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، عمان، الأردن، 2000، ص 20.

[2] احمد الزغبي، التناص نظريا تطبيقيا، ص 20.

[3] احمد الزغبي، التناص نظريا تطبيقيا ، ص 29.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 37.

- **التناص الأدبي:** تداخل نصوص أدبية مختارة مع النص الأصلي سواء كان شعرا قديما أو حديثا أو حكما أو أمثالا.

رابعا: التقديم والتأخير

لكلّ لغة نظامها الخاص الذي تستند إليه في بناء الجمل وترتيب وحداتها، وكذلك الشأن في اللغة العربية التي أرست نظامها الجملي الخاص بها، ففي الجمل الاسمية تكون الصدارة للمبتدأ فالخبر، أما في الجملة الفعلية فالصدارة للفعل فالفاعل ثُمّ المفعول إذا كان الفعل متعديا، ولكن يحدث أن يتغير ترتيب الكلمات في الجملة وهو ما يُعرَف بالتقديم والتأخير وهو: "مخالفة عناصر التركيب ترتيبها الأصلي في السياق، فيتقدّم ما الأصل فيه أن يتأخّر، ويتأخّر ما الأصل فيه أن يتقدّم"[1] أي تغيّر ترتيب وحدات الجملة كأن يتقدم الخبر على مبتدئِه أو المفعول على الفعل أو فاعله...، وهذا التغيير قد يكون لأسبابَ فرضتها قواعد اللغة والنحو والتي تختلف باختلاف موضع التقديم، فالخبر مثلا يتقدم على المبتدأ في أربعة مواضعَ:

- إذا كان الخبر من أسماء الصدارة التي من بينها أسماء الاستفهام، وأسماء الإشارة وغيرها، كقولنا: أين بيتك؟
- إذا كان الخبر محصورا في المبتدإ كقولنا: ما ناجحٌ إلّا محمدٌ.

[1] صالح عبد العظيم الشاعر، التقديم والتأخير في النحو العربي، salahalchair.blogspot.com، 4يناير 2013.

- إذا كان الخبر شبه جملة والمبتدأ نكرة محضة غير مفيدة كقولنا: في الدار رجلٌ.
- إذا كان المبتدأ متصلا بضمير يعود على الخبر كما في قوله تعالى: "أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا"[1].

أمّا في الجملة الفعلية فيتقدّم المفعول على الفاعل في المواضع الآتية:

- إذا اتّصل الفاعل بضمير يعود على المفعول به، كقوله تعالى: "وَإِذِ ابْتَلَى إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ بِكَلِمَاتٍ".
- إذا كان المفعول به ضميرا متّصلا بالفعل نحو: أكرمني عليٌّ.
- إذا حُصِر الفاعل في المفعول به كقولنا: ما أكرمَ سعيدًا إلّا خالدٌ. [2]

وقد يكون التقديم والتأخير لمسوّغات بلاغية متعلّقة بالمخاطِب أو المخاطَب أو السياق بصفة عامّة، نذكر منها:

- العناية والاهتمام:

إذ يُعدُّ السبب الأول وراء اللجوء إلى التقديم والتأخير، فقد قال في هذا الصدد **'سيبويه'**: "... يُقدّمون الذي بيانه أهمّ لهم وبيانه أعنى، وإن كانا جميعا يُهمّانهم ويعنيانهم".[3]

[1] يُنظر: عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، ط2، مصر، 2000، ص 108و 109.

[2] يُنظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط 28، ص 119.

[3] يُنظر: صالح الشاعر، التقديم والتأخير في النحو العربي.

- التخصيص: أي تخصيص المُسنَد بالمسند إليه وقصر هذا الأخير عليه، كما في قوله تعالى: " لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِي".[1]

بمعنى أنّ للكفّار دينهم المقصور عليهم وللّه دِينه. [2]

- **التنبيه:** أي تنبيه المتلقي على أنّ الأوّل في الكلام خبر لا صفة، كما في قول الشاعر:

له همم لا منتهى لكبارها وهمّته الصغرى أجلّ من الدّهر[3]

فلو تقدّمت الكلمة 'همم' لفهم المتلقي أنّ المتكلّم بصدد سرد نعت ولانتظر المتلقي الصفة، ولكن تقديم المسند أفاد الإخبار عن فعل المدح وذكر الصفات الحميدة.

- **التشويق:** أي تشويق المتلقي إلى معرفة المسنَد إليه كما في قول الشاعر:

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتهم شمس الضحى وأبو إسحاقَ والقمر[4]

فلو أخّر الشاعر كلمة 'ثلاثة' لغاب التشويق ولكان المعنى مباشرا، وبالتالي أقلّ وقعا في نفس المتلقي.

---

[1] يُنظر: صالح عبد العظيم الشاعر، التقديم والتأخير في النحو العربي.

[2] يُنظر: محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة، ط4، القاهرة، 1996، ص 313.

[3] يُنظر: صالح الشاعر، التقديم والتأخير في النحو العربي.

[4] يُنظر: محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، ص 316.

خامسا: الصورة البيانية

تختلف لغة الشعر عن لغة النثر في كون الأولى غنيّة بالخيال والبيان اللذين يُعدّان أحد أعمدة الشعر، فالشاعر لا يطرح في قصائده الدلالاتِ بأسلوب مباشر، وإنّما يصوغها في قوالبَ لغوية تصويرية بطريقة إيحائية تدفع القارئَ إلى إعمال فكره لمعرفة مراد الشاعر من كلامه، والتي تضفي على القصيدة متعة في القراءة ولذّة خاصة في تلقي الدلالات، ومن الصور البيانية التي يلجأ الشاعر إلى استخدامها نجد:

- **التشبيه:**

نعني به "الدلالة على مشاركة أمر لآخرَ لمعنى"[1]، فالتشبيه يفترض أن تكون هناك صفة أو أكثر يشارك فيها المشبّهُ المشبّهَ به، وهو أنواع:

- **تشبيه مُرسَل:** تشبيه ذُكرت فيه الأداة.

إنّما الدنيا كبَيتٍ نسجُه من عنكبوت

- **تشبيه مؤكَّد:** تشبيه ذُكر فيه طرفاه ما عدا الأداة كقولنا: الرجل أسد في الشجاعة.

- **تشبيه مجمل:** هو تشبيه ذُكر طرفاه دون وجه الشّبَه.[2]

- **تشبيه بليغ:** تشبيه حُذِفت منه الأداة ووجه الشّبَه معا، كقول الشاعر: عيناك غابتا نخيل

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ص126.

[2] يُنظر: محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، طرابلس، لبنان، 2003، ص58.

- **تشبيه مُفصَّل:** هو التشبيه الذي ذُكِرت فيه جميع أركانه من مُشبَّه، وأداة التشبيه، والمُشبَّه به ووجه الشّبه.[1]

- **الاستعارة:** تُعرَّف الاستعارة في أبسط تعريفاتها على أنّها "تشبيه بليغ حذف أحد أطرافه"[2]، فمن خلال التعريف نستنتج أنّ الاستعارة قائمة على علاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهو ما جعل العديد من علماء البلاغة يقولون إنّ أعلى مراتب التشبيه هي بداية الاستعارة، وهي نوعان:

- **استعارة مكنيّة:** هي"ما حُذِف فيه المُشبَّه به أو المستعار منه، ورُمِزَ له بأحد من لوازمه".

- **استعارة تصريحية:** هي"ما صُرِّح فيها بلفظ المُشبَّه به دون المُشبَّه".[3]

- **الكنايـة:** هي " لفظ أُطلِق وأُرِيدَ بـه لازم معنـاه، مـع جواز إرادة المعنـى الأصـلي"[4]. ولكن الأهمية والأولوية للمعنى اللازم.

- **المجاز:** يمثّل"كلّ الصيغ البلاغية التي تحتوي تغييرا في دلالة الألفاظ المعتادة، وهو اِسم لما أُرِيدَ به غير ما وُضِع له؛ لمناسبة بينهما"[5] أي استعمال اللّفظ لغير مدلوله اللغوي المتعارَف لعلاقة جامعة بينهما، وهو نوعان:

---

[1] يُنظر: محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني،ص 160 و161.

[2] المرجع نفسه، ص 192.

[3] يُنظر : عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985، ص176.

[4] المرجع نفسه ، ص204 .

[5] محمد أحمد قاسم و محيي الدين ديب، علوم البلاغة، ص 184و185.

- **مجاز عقلي:**

نقصد به " إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له؛ لعلاقة بينهما، مع وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي".[1]

- **مجاز مُرسَل:**

هو مجاز لغوي "يَعبر اللفظ فيه من مدلوله الأصلي إلى مدلوله المجازي عن طريق صلة تجمع بينهما يبصرها الذّهن فيهتدي بها إلى تحليل الخطاب التّحليل المقبول"[2]، فالمجاز المُرسَل يستلزم إعمال الفكر لفهمه الذي منه فهم العلاقة التي تربط بين المعنيَين الحقيقي والمجازي، ومن تلك العلاقات نجد: العلاقة الغائية (سببية، مسببية...)، كمية (جزئية، كلية ...)، مكانية (محلية، حالية ...) وغيرها.[3]

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، ص 143.

[2] محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب، علوم البلاغة، ص 216.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص21.

سادسا:الضرورة الشّعرية

الوزن والقافية هما أحد المعايير التي تُميِّز الكتابة الشعرية عن الكتابة النثرية، ولكي يتحقّق للشاعر مرامه من وزن وقافية، يلجأ أحيانا للتصرّف في اللغة حتّى قيل إنّه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، وهو ما يُطلَق عليه بالضرورة الشعرية، وهي عبارة عن "رخص أُعطِيَت للشعراء في مخالفة قواعد اللغة وأصولها المألوفة بهدف استقامة الوزن والقافية واختيار الألفاظ ذات الرنين الموسيقي والجمال الفنّي"[1]، فالضرورة الشعرية إذًا هي تصرّف الشاعر في مفردات اللغة وتراكيبها وقواعدها لينسج شعره على أحسن منوال ويخرجه في أبهى حلّة وصورة.

تأخذ الضرورة الشعرية عدة أشكال باختلاف الموضع أو الهدف من اللّجوء إليها، وسنكتفي بذكر عدد منها، لأنّها كثيرة لدرجة أنّ **'سيبويه'** قال عنها في هذا الصدد:"وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكُره"[2]، ومن أشكالها نجد: صرف ما لا ينصرف، وقصر الممدود، والإبدال في بنية الكلمة، والحذف، والتقديم والتأخير... [3]

[1] يُنظر: محمد أبو الفتوح، الضرورة الشعرية، 20 نوفمبر 2009، تم الاطلاع عليه يوم: 26 فيفري 2019، موقع ديوان العرب.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، ط1، القاهرة ، 1996 ، ص148.

[3] يُنظر: محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، 1996، ص 130و131.

سابعا: البنية الإيقاعية

أ. **الإيقاع:**

يعد الإيقاع أحد أهم الشروط الواجب توفرها في الكتابة الشعرية–والنثرية–، وقد عرفه **كمال أبو ديب** بقوله: "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة، الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة تنغّمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية".[1]

فالإيقاع ينتج عن اتحاد الأصوات المشكلة للقصيدة فكلماتها فتراكيبها، ثم دلالاتها لتضفي على النص الشعري لذة ورونقا أثناء القراءة أو الإنصات إليه، مما يخلق فاعلية بين الشاعر والمتلقي تجعله يتفاعل والقصيدة سواء بالفرح أو الحزن أو الألم ...، وهو قسمان إيقاع خارجي: "نقصد به عصب الشكل الشعري أو الصفة الخاصة حتى يكون الكلام أمامنا شعرا وليس مجرد كلام".[2]

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، ط2، بيروت، لبنان، 1981، ص 230.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي، ط3، 1978، ص65.

فالتعريف يشير إلى الصفات المميزة للشعر والتي تعتبر الخط الفاصل بينه وبين النثر وهما إيقاع الوزن ونقصد به "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"[1]، فالربط بين هذه التفعيلات وجمعها يوصلنا إلى معرفة البحر الذي نسجت وفقه القصيدة.

إيقاع القافية والذي نعني به "المقطع الممتد من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع المتحرك الذي قبله"[2]، فهي عبارة عن مقاطع تتردد في آخر عجز كل بيت من أبيات القصيدة وقد تكون موحدة أو غير موحدة أو مجزأة وهي قسمان مقيدة ومطلقة، فالقافية المقيدة رويّها ساكن أما المطلقة فهي ما كان حرف رويّها متحركا[3].

والإيقاع الداخلي والذي نعني به: "الانسجام الصوتي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر، من خلال النظم وجودة الرصف"[4]، فالإيقاع الداخلي يخرج عن إطار الوزن والقافية ويصرف الاهتمام إلى الوحدات المكونة لبيت أو القصيدة ككل والنظر في ائتلافها الذي يحقّقه حسن توظيف الشاعر للمفردات وترتيبها، ومن أدواته التصريع والتكرار والتوازي التي سنورد تعريفها في الفصل التطبيقي مع تقديم نماذجَ من المدوّنة.

---

[1] محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ص165.

[2] المرجع نفسه، ص165.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص145.

[4] أحمد صالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري، أطروحة دكتوراه في البلاغة والنقد، إشراف محمد إبراهيم شادي، 2013، ص101.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية للظواهر النصية في ديوان مرثية النار الأولى لمحمد عبد الباري

المبحث الأوّل: التقديم بالشاعر والديوان

المبحث الثاني: دراسة تطبيقية للظواهر النصية في الديوان

أوّلا: الاتساق

ثانيا: الانسجام

ثالثا: التناص

رابعا: التقديم والتأخير

خامسا:الصورة البيانية

سادسا: الضرورة الشعرية

سابعا: البنية الإيقاعية

ثامنا: السمات الأسلوبية

المبحث الأوّل :التعريف بالشاعر والديوان.

محمد عبد الباري: شاعر سوداني معاصر مُثقَّف مختصّ بمجالات الفلسفة والفكر، وُلِد في الثاني عشر من يناير عام 1985 بولاية الجزيرة السودانيّة، سافر بعدها وعائلتَه إلى السعودية أين استقرّوا هناك وأكمل تعليمه فيها، ثمّ انتقل إلى الجامعة الأردنية وتحصّل فيها على شهادة الماجستير[1]، ويعدّ أحد أبرز الشعراء في الساحة الفنيّة الراهنة، له ثلاثة دواوينَ شعريّة هي: مرثيّة النار الأولى الصادر عام 2013، ثمّ أصدر ديوانه الثاني بعنوان 'كأنّك' عام 2014، ثمّ أصدر عام 2016 ديوانه الثالث الموسوم بـ 'الأهلّة'، ولقد حصد **محمد عبد الباري** عن أعماله العديد من الجوائز منها 'جائزة الشّارقة للإبداع العربي... الإصدار الأوّل' التي احتلّ فيها المركز الأوّل، وجائزة الشعر العربي الفصيح وغيرها...[2].

لاقى ديوان **مرثيّة النار الأولى** استحسان وإعجاب متتبّعي الشعر، من خلال آرائه التي ضمَّنها إيّاه والتقاء العديد من الثّقافات وجمال لغته وأسلوبه في الكتابة والتّصوير الفنّييْن؛ ويضمّ الديوان ثماني وعشرين قصيدة تعدّدت فيها المواضيع المطروقة منها: ما لم تقله زرقاء اليمامة، عابرة، خاتمة إلى فاتحة الطريق، البدو، بريد عاجل إلى أبي ذرّ الغفاري، سفر إلى العراق، الشام... وغيرها من القصائد، وقد كانت القصيدة الأولى أكثر أعماله انتشارا والتي لاقت تفاعل القُرّاء ولعلّ السّبب يعود إلى السياق الذي نُشرت فيه تزامنا مع قيام ثورات الربيع العربي الذي كان موضوع القصيدة.

---

[1] عبد العزيز إبراهيم، من هو محمد عبد الباري صاحب ما لم تقله زرقاء اليمامة، 22مارس2019 ،12:51، من موقع: www.alarabiya.net

[2] يُنظر: المرجع نفسه.

المبحث الثاني: دراسة تطبيقية للظواهر النصية في ديوان مرثية النار الأولى

أولا: الاتساق

كما أشرنا سابقا، فالاتساق هو ذلك التماسك الذي يتحقق على مستوى البنيات والوحدات السطحية للنص، فبعد تتبع وسائل هذه الظاهرة تمكننا من رصد الأدوات الآتية:

1. **الإحالة:** من خلال تتبعنا لعنصر الإحالة في الديوان وأدواتها وجدنا أنّها كانت حاضرة بنوعيها (مقامية ونصية) لكن الهيمنة كانت للإحالة النصية القبلية، وقد يكون السبب في لجوء الشاعر إلى الإكثار من هذا النوع هو الحفاظ على تركيز القارئ أثناء عملية التلقي حتى لا يحسّ بالنفور والتشتّت، كما أنّه أحسن في الميول إلى الإحالة القبلية حتّى لا يرتقب القارئ كثيرا إذ تواترت الإحالات القبلية ثم أردفها بإحالة بعدية ممّا يضفي نوعا من التشويق لمعرفة ما هو قادم، ومن أدوات الإحالة الموجودة في النص:

1.1 الضمائر

- **ضمائر المتكلّم (مفرد/ جمع) :**[1]

-النصّ للعرّاف والتأويل لي/ تعبتُ أزرع في الألوان فلسفتي/ آوي إلى أمّي أرتّبُ قهوتي/ أمتدّ في ضحكتي، أضمّ كتابي/ أنا القادم الآن من كربلاءَ. فهذه الضمائر تعود على الشاعر.

[1] محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، ص 9، ص33، ص108، ص116.

الموت سوف يكون فينا أنهرا/ وسيعبر الطوفان من أوطاننا.[1] في هذه الأمثلة ضمير المتكلِّمين يعود على الشعب.

❖ ضمائر المخاطَب (مفرد/ جمع): [2]

- **حنانيكِ يا خطوة خطوة:** الكاف تعود على السيدة التي يكتب لها هذه القصيدة.
- **تدخُلَ وحدكَ فيكَ:** الكاف تعود على المواطن الإسكندراني.
- **أنتِ الجرح والنوار و...:** الضمير يحيل إلى الشام. فجميع هذه الضمائر تنتمي إلى الإحالة المقامية كونها تحيل على أشخاص موجودون في المقام وليس على وحدات موجودة سابقا في النص، وفي هذا الصدد قال كلٌّ من**'هاليداي وحسن'**، ومع ذلك لا يخلو النص من إحالة سياقية إلى خارج النص تستعمل فيها الضمائر المشيرة إلى الكاتب أو إلى القارئ والقراء.[3]

❖ ضمير الغائب (مفرد/جمع): [4]

- **شجرٌ من الحدس القديم هززته:** الهاء تعود على شجر الحدس وهي إحالة نصية قبلية.
- **كلّما دمهم فاح في سدرة المنتهى:** الضمير'هم' يعود على أبناء حمص، وهي إحالة نصية قبلية.

---

[1] الديوان، ص 10، 11.

[2] الديوان، ص 19، 29، 41.

[3] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص18.

[4] الديوان، ص 10، 21، 42.

- **هكذا ليست ترتّب نفسها الأمطار**: الضمير يعود على الأمطار، وهي إحالة نصية بعدية فالضمير هنا 'ها' قد سبق مرجعه، وهنا من باب التشويق أي تشويق القارئ لمعرفة ما سيُورِده الشاعر لاحقا.

ولقد ساهمت الإحالة النصية القبلية في الربط بين الوحدات اللغوية بعضها ببعض، وتسهيل فهم مدلول الوحدات اللغوية من خلال ربطها بالعنصر الذي تحيل عليه، كما ساهمت الإحالة البَعدية في التأثير في عملية التلقي من خلال تشويق القارئ وخلق الرغبة لديه في معرفة الوحدات القادمة في النص.

2.1 أدوات الإشارة:[1]

- **يا يعقوب تلك نبوءتي**: إحالة بعدية فاسم الإشارة يعود على النبوءة.

- **شيء يطل الآن من هذي الذرى**: إحالة بعدية فاسم الإشارة 'هذي' يحيل إلى الذرى.

3.1 المقارنة:

-**مثلما تورِق أشجار الخراب نقطف الموّال من أقصى العذاب**[2]: مقارنة عن طريق الأداة 'مثلما'، حيث ساهمت في ربط التركيبين بعضهما ببعض وخلق مناسبة بينهما.

[1] الديوان، ص9،13.

[2] الديوان، ص23.

وبصفة عامّة من خلال تتبع الضمائر في الديوان نلاحظ أنّ توظيفها فرضها الموضوع المطروق في القصيدة، فمثلا في قصيدة **'ما لم تقله زرقاء اليمامة'** استخدم الشاعر عدّة ضمائرَ، حيث اعتمد أوّلا على ضمائر المتكلِّم في مواضعَ منها: **فانوس النبوءة قال لي، التّأويل لي، ما نمتُ كي أصطاد رؤيا في الكرى...**[1] لأنّه كان بصدد عرض نبوءته ورؤياه الخاصّة به حول مستقبل الدول العربية، ثُمّ انتقل إلى استخدام ضمير الغائب لأنّه كان يصف الحال التي تنبّأ بها والتي ستؤول إليها الدول العربية كما في قوله: **الأرض سوف تشيخ قبل أوانها، وسيُنكِر الأعمى عصاه، سيأكل آدم تفّاحتين وذنبه لن يُغفَرا**[2]، كما استخدم في ثنايا القصيدة ضمير المتكلّمين في مواضعَ منها: **الموت سوف يكون فينا أنهرا، وسيعبر الطوفان من أوطاننا، وسيسقط المعنى على أنقاضنا...**[3] وهذا لإيصال دلالة الانتماء؛ أي انتماؤه إلى المأساة أو الصورة التي عرضها لنا حول الحال التي ستؤول إليها الدول العربية باعتباره مواطنا ينتمي إلى هذه البلاد، ثُمّ استخدم في آخر القصيدة ضمير المخاطَب (جمع/ مفرد) لأنّه كان في مقام النصح والإرشاد: **لا تبتئس فالبئر يوم واحد، اِتّخِذ هذا الظلام خريطة، فلتخزنوا من حكمة الوجع المصابرَ سكّرا...**[4] فأسلوب النصح

[1] الديوان، ص 9.

[2] الديوان، ص 10، 12.

[3] الديوان، ص 10، 11.

[4] الديوان، ص 13، 14.

يتلاءم وضميرَ المخاطَب والذي يقتضي أسلوب الكلام أو الخطاب المباشر حتى يكون المعنى أبلغَ و أكثر وقعا في نفس المتلقي تأثيرا عليها.

في قصيدة **'عابرة'**، أكثرَ الشاعر من استخدام ضمير الغائب المؤنَّث لأنّه كان بصدد وصف السيِّدة التي جالت في ذهنه وهيمنت على فكره وقلبه حتّى يتمكّن القارئ من بناء صورة لها في ذهنه، فأسلوب الوصف يتناسب مع ضمائر الغائب، ومن المواضع التي استخدم فيها ضمير الغائب: **لشاهقة أسدلت شعرها أراجيحَ يلعب فيها الهلال، لضاحكة كَسرَتْ صوتها فأينع فيه النبيذ الحلال، ولا بحر يكفي لأمواجها فلن يسع البحر هذا الجمال...**[1] ثُمّ ختم الشاعر قصيدته باستخدام ضمير المتكلّم بقوله: **أنا غارق غارق غارق**[2]، وهذا ليوصِل إلى المتلقي حالته النفسية ومشاعره اتجاه تلك السيدة التي لن يتمكّن من الوصول إليها وإنّما هي رهينة فكره وقلبه.

قي قصيدة **'الرحيل إلى عيون الإسكندرية'**، أطنب الشاعر في استخدام ضمير المخاطَب المفرد (أنتَ)، لأنّه كان يخاطب المواطن المصري الإسكندرانيَ خاصة، إذ يدعوه فيها إلى الرحيل في ما أسماه برحلة الوهم؛ أي العودة إلى ماضي وتاريخ الإسكندرية من خلال العبارات التالية: **أن تفتح نافذة للبحر، أن تشرع ذاتك في الضوء الأزرق، تدخُلَ وحدك**

[1] الديوان، ص 18، 19.

[2] الديوان، ص 20.

فيك، أن تقفز فوق حجاب الوقت...[1]، كما استخدم في مواضعَ من القصيدة ضمير الغائب وهذا لمّا كان في صدد الحديث عن شخصيّات من ماضي الإسكندرية كـ'الإسكندر' الذي قال عنه في القصيدة: ذهب به الموت نحو الأعمق، و'هيباتا' التي قال عنها: وهي تعيد صياغة تعريف الموت.

في قصيدة **"الدخول إلى البردة"**، أكثر من استخدام ضميري المخاطَب والمتكلِّم، لأنّه كان يخاطب الرسول صلّى الله عليه وسلّم ويُعبّر له عن حبّه وتقديره له، وسبب لجوء الشاعر إلى توظيف ضمير المخاطَب كان من باب التّعظيم لشخص الرسول صلّى الله عليه وسلّم والاعتزاز والافتخار به، فهو الرسول الذي رزقه الله المقامَ المحمود، ومن المواضع التي ورد فيها استخدام ضميري المتكلِّم والمخاطَب: **لا تلُمني إن تدفّقت غراما، أتمنّى نظرة منك لأصطاد الكلام، بارِك هجرتي فأنا خلفك صلّيتُ القيام..** [2].

فالإحالة بمختلف أدواتها ساهمت في تحقيق تماسك النص واتّساقه من النّاحية الشّكلية والمعنوية، من خلال ضمان استمرارية الدلالة، كما ساهمت في فهم الحركة الدلالية للشاعر،

[1] الديوان، ص 29، 30.

[2] الديوان، ص 134، 135.

من خلال تتبُّع الضمائر[1]الموظَّفة في كل قصيدة فلمسنا في قصائده الذاتية، الانتماء، الوصف...

2.الوصل

لجأ الشاعر في ديوانه إلى استخدام الوصل للربط بين عبارات القصيدة، وقد نوَّع في توظيفه مع هيمنة الوصل الإضافي.

في قصيدة **'الرحيل إلى عيون الاسكندرية'**، استخدم الشاعر الوصل السببي تمهيدا لرحلة الوهم، حيث استهلّ القصيدة بقوله:

-أن تفتح نافذة للبحر/ لتُشرِع ذاتك في الضوء الأزرق/ تدخل وحدكَ فيك/ ليأخذكَ المجهول إلى مدن لم تُخلَق.[2] فاستخدم الشاعر الوصل السببي كتمهيد لبداية كل محطة من رحلة الوهم إلى تاريخ الإسكندرية، ثُمّ أردف هذا الوصل بوصلٍ إضافي لمّا كان يسرد من معلومات عن أحداث وشخصيات كان لها أثر في تاريخ الإسكندرية، كما في قوله: **فيُجيبك ذهب الموت به نحو الأعمق، وتمشي في السكك الخلفية للمخطوطات، وتشرب قهوتك**

[1] ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2001، ص 177.

[2] الديوان، ص 29، 30.

المرّة في غرفه هيباتا، وهي تعيد صياغة تعريف الموت، وتشرح سفر المطلق للمطلق...[1].

إنّ لجوء الشاعر إلى استخدام الوصل السببي كان لمعرفة الغاية من كلّ محطة من محطات الرحلة، حيث أورد أوّلا السبب من كلّ محطّة وخَلق نوعا من الحوار في ثنايا القصة، بغرض سرد الوقائع والتي ضمن اتّساقَها الوصل الإضافي إذ ساهم في ربط العبارات بعضها ببعض.

في قصيدة **'بريد عاجل إلى أبي ذر الغفاري'** افتتح الشاعر القصيدة بذكر صفات الصحابي **'أبي ذر'** معلِّلا سبب إطلاق هذه الصفة عليه، كما في قوله:

لأنّك تكبر خلف الحدود/ تسمّيك كلّ المنافي شريدا/ تُصلّي على الجمر حين تصلّي يعلّمك الجمر أن لا تحيدا/ تُجرجر دنياك من شعرها لتذهب عنك بعيدا بعيدا[2] ثُمّ أخذ يستطرد في وصفه مستعينا بالوصل الإضافي قائلا:

وثوبك موعظة لمن لبس كلّ يوم جديدا/ ونعلاك يا سيّدي يشقّان هذا الحياد البليدا

تصوم لأجل الحقيقة حتّى غدوتَ لهذي الحقيقة عيدا.[3]

ثُمّ في آخر القصيدة عاد إلى استخدام الوصل السببي كونه بصدد طلب العون من **'أبي ذر'** ومناجاته فقال:

---

[1] الديوان، ص 29. 30.

[2] الديوان، ص 63، 64.

[3] الديوان، ص نفسها.

يقول لكَ الثّائرون تمهّل لنأخذ عنك المزيدا/ أعرني عصاك لأخرج ممن يحبّون الحسين ويرجو يزيدا.[1]

في قصيدة **'شتائية إلى امرأة لن تعود'** استخدم الشاعر في قصيدته الوصل الإضافي لأنّه كان يخاطب محبوبته التي هجرته واصفا لها حاله قائلا:

ولقد ذكرتكِ والشتاء يضمّني/ والشال يرقد في كتفَيَّ كالملاك/ والريح تنسج حول نافذتي الشباك/ وأنا أحدّق في البعيد لكي أراك.[2]

وَواصَل استعمال الوصل الإضافي لغرض الوصف دائما، وصف حاله التي جعلت كلّ ما حوله يُشفِق عليه:

والمعطف الصوفي يبذل وسعه وكأنّه يخشى عليّ من الهلاك/ ويحضن رعشتي.[3]

كما لجأ الشاعر إلى استخدام الوصل الزمني للربط بين وحدات القصيدة الواحدة، كما في قصيدة **'ما لم تقله زرقاء اليمامة'** التي افتتحها بوصلٍ زمني دالٍّ على الحاضر في قول الشاعر: **شيء يطلّ الآن من هذي الذرى**[4]، واستخدم لاحقا الوصل الزمني الدّال على

---

[1] المصدر نفسه، ص66.

[2] الديوان، ص85.

[3] الديوان،، ص86.

[4] الديوان، ص9.

المستقبل: **في الموسم الآتي سيأكل آدم تفاحتين وذنبه لن يغفرا**[1]، فبالإضافة إلى أهمية الوصل الزمني في الربط بين الوحدات اللغوية فإنّه سمح للشاعر بالتنقّل في قصائده وربط الدلالات بفترات زمنية مختلفة بين الحاضر والمستقبَل، فالوصل بشتّى أنواعه ساهم في ربط الوحدات والعبارات بعضها ببعض، وفي ضمان اتّساقها فيما بينها كوحدات متتابعة من ناحية وبينها وبين الموضوع المطروق من ناحية أخرى.

3. الحذف

من خلال التأمّل في الديوان نلاحظ أنّ ظاهرة الحذف كانت حاضرة بشتّى أنواعها في أغلب قصائد الديوان، ومن المواضع التي وردت فيها:

1.3. الحذف الفعلي

في قصيدة **'عابرة'** التي استهلّها بقوله:

لسيّدة من شمال الشمال/ يقول لها القلب ما لا يُقال/ لشاهقة أسدلت شعرها أراجيحَ يلعب فيها الهلال. [2]

[1] الديوان، ص9.

[2] الديوان، ص17.

ومعظم أبيات هذه القصيدة استهّلها بهذا الأسلوب (جارّ ومجرور) مع حذف الفعل الذي تقديره 'أكتُب'، فهذه القصيدة وجّهها الشاعر لامرأة من نسج عقله وتفكيره، والتي قال عنها إنّها غير موجودة وإنّما سيخلقها في الخيالِ الخيالُ، وتقدير الكلام في الأبيات السابقة:

أكتبُ لسيدة من شمال الشمال/ أكتبُ لشاهقة أسدلت شعرها أراجيحَ، ويعود سبب حذف الفعل 'أكتُبُ' إلى رغبة الشاعر في خلق شحنة عاطفية وتوجيهها صوبَ تلك المرأة التي يكتب إليها هذه القصيدة، فلو استخدم الشاعر كلمة أكتب في البدء لانزاحت تلك الشحنة الدلالية ولتلقّى القارئ العبارة كأيّ عبارة عادية ولصرف اهتمامه وانتباهه عن معرفة وتخيُّل صورة تلك المرأة التي هي محور القصيدة.

في قصيدة **'الغناء على مقام الشام'** أخذ الشاعر يتحدث عن الشام وكل ما عانته جرّاء الحروب وما تكبّدَته من خسائرَ ماديّة وبشريّة، ثُمّ خاطبها قائلا: **يا شام فاكتملي نضالا أبيضا منه الشموع الباكيات تغار**[1]، فأصل الكلام هو: يا شامُ ناضلت فاكتملي نضالا... فالاستمرارية في النضال تقتضي أوّلا بدايته، وقد يكون سبب الحذف هنا هو تأكيد الشاعر على أهميّة الاستمرار والمواصلة في النضال باعتبار أنّ الخطوة الأولى قد تمّت وهي بدء النضال، والأهمّ منه هو التركيز على مواصلة الكفاح وعدم الاستسلام وعدم فقدان الأمل مهما كانت الخسائر والظروف.

[1] الديوان، ص 43.

2.3. الحذف الإِسمي

في قصيدة **'ما لم تقله زرقاء اليمامة'**، لمّا بدأ الشاعر بسرد الأحوال التي ستؤول إليها الدول العربية قال: **فوضى وتُنْبِئُ كلّ من مرّت بهم...**[1] تمّ هنا حذف الخبر الذي تقديره 'قادمة' فأصل الكلام هو: فوضى قادمة وتُنبئ كلّ من مرت بهم... وقد يعود سبب الحذف إلى غلبة النزعة التشاؤمية أو التعجيل بالمساءة؛ إذ صبّ الشاعر جلّ تركيزه على لفظة 'فوضى' فكأنّه رآها مباشرة لمّا كان بصدد التنبُّؤ، وقال في موضع آخرَ من القصيدة **'سبع عجاف فاضبطوا أنفاسكم...'**[2] ففي هذا الموضع أيضا قام الشاعر بحذف الخبر 'قادمات'، وقد يكون السبب من الحذف هو غلبة النزعة التشاؤمية من ناحية وللتّأكيد على أنّ هذه الفترة آتية لا مفرّ منها فلا بدّ من الاستعداد لها.

وفي قول الشاعر: **لا سرّ فانوس النبوءة قال لي**[3]؛ تمّ حذف الخبر'مَخفِيّ'، فأصل الكلام 'لا سرّ مخفِيّ ...' فالحذف في هذا الموضع كان لإيصال دلالة العموم في نبوءته بمعنى أنّه على دراية بكلّ ما سيكون لاحقا من أحداثَ مهما كانت.

---

[1] الديوان، ص 11.

[2] الديوان، ص 14.

[3] الديوان، ص 10.

وفي قصيدة **'التماس أخير'** كان الشاعر بصدد التعبير عن حُبّه وتعلّقه الكبيرين بالشام، فقال: **خذيني لعينيكِ فالأرض منفى**[1]، وهنا تمّ حذف كلمة بعيدا فتقدير الكلام: خذيني لعينيك فالأرض بعيدا عنك منفى، وعلى الأغلب يكون سبب الحذف في هذا الموضع هو الدلالة على العموم أي تعميم صفة المنفى على سائر بلاد الأرض باستثناء الشام كتعبير منه على صدق تعلّقه وحُبِّه للشام.

3.3. حذف شبه جملة

في قصيدة **'ما لم تقله زرقاء اليمامة'** قال الشاعر: **سيعبر الطوفان من أوطاننا من يقنع الطوفان أن لا يعبر**،[2] والتي أصل الكلام فيها هو: سيعبر الطوفان من أوطاننا من يقنع الطوفان أن لا يعبر من أوطاننا؛ فتجَنُّب الشاعر تكرارَ الجار والمجرور للدلالة على الحتمية أي حتمية مرور طوفان الحروب الذي سيمسّ الدول العربية، فكأنّه لمّا يتنبأ ليست مجرّدة نبوءة أقوال فقط وإنّما يرى مشاهد ووقائعَ مباشرةً.

وفي قصيدة **'التماس أخير'** قال الشاعر: **خذيني لعينيكِ أخلع حزني**؛ فقد لجأ الشاعر إلى حذف الجار والمجرور ليكون تقدير الكلام خذيني لعينيكِ أخلع فيهما حزني، فسبب الحذف

[1] الديوان، ص34.

[2] الديوان، ص 34.

هو الرغبة في التعبير عن صدق حبّه للشام ورغبته الملحّة في العودة إلى أرضها، إذ زوال همومه يبدأ من الوصول إلى باب الشام، فما بالك بالدخول في أرضها.

ومن خلال ما سبق قوله نستنتج أنّ الحذف بشتّى أنواعه كان له دور في ضمان اتساق النص شكلا ومعنى، فرغم سقوط بعض الوحدات اللغوية خطا إلّا أنّها كانت حاضرة في ذهن المتلقّي، ممّا حال دون حدوث أي خلل في استقبال الدلالات، كما ساهم في تقوية المعنى وتأكيده، وتوجيه الدلالة وتقريب حالة الشاعر الشعورية إلى المتلقي كما لاحظنا في الأمثلة المذكورة سابقا.

4. الاتساق المعجمي

كما أشرنا سابقا فإنّ الاتساق المعجمي متعلّق بالجانب المفرداتي من ناحية التكرار والتضام، فقد غلب على الديوان استعمال الشاعر لعنصر التكرار في مواضعَ منها:

في قصيدة **'ما لم تقله زرقاء اليمامة'** نلاحظ تكرار حرف السين في أغلب أبيات القصيدة كما في قوله:[1] **سيأكل آدم تفاحتين وذنبه لن يُغفَرا/ وسيعبر الطوفان من أوطاننا/ ستقول ألسنة الذباب قصيدة/ وسيرتقي ذئب الجبال المنبرا.**

[1] الديوان، ص 11.

يعود تكرار حرف السين في القصيدة إيصال دلالة النبوءة التي كان الشاعر في صدد عرض أحداثها، كما لعب دورا في ضمان تماسك أبيات القصيدة وضمان تسلسلها؛ إذ استهلّها بتمرّد بني آدم وغوصهم في بحر الخطايا والذنوب والفتن الذي سيكلّفهم قيام الحروب بين أبناء الشعب الواحد وتبدّل الأحوال إلى ما هو أسوأ.

وفي قصيدة **'عابرة'** نلاحظ تكرار الشاعر لحرف اللام في بداية كلّ بيت من أبيات القصيدة

فقد ساهم من ناحية في الربط بين أجزاء القصيدة الواحدة، كما ساهم في تخصيص الكلام للسيدة التي كان الشاعر بصدد الكتابة عنها فالكلام الذي قاله في القصيدة موجَّه لها فقط، كما أورد الشاعر تكرارا للفظة غارق في قوله: **أنا غارق غارق غارق أفكر في نجمة لا تُنال**، فتكرار اللفظة ساهم في تأكيد الحالة النفسية المحبَطة للشاعر، بسبب استحالة تحقيق حلم الالتقاء بالسيدة التي استولت على فكره وقلبه.

وفي قصيدة **الخارجي** لجأ الشاعر إلى تكرار العبارة التي استفتح بها قصيدته في آخر القصيدة وهي: **في النيل ما يكفي لآخر زورقين/ ليكتشف الصعاليك الطريق**[1]، حيث ساهم تكرار هذه العبارة في ضمان اتساق القصيدة "فاتّحاد البداية والنهاية ساهم في تماسك النص

[1] الديوان، ص 79. 83.

تماسكا عضويا"[1]، وحتّى من الناحية الدلالية؛ فعند قراءة آخر بيت من القصيدة يحسّ القارئ وكأنّه استحضر القصيدة من جديد.

وفي قصيدة **'بكاء موجز'** فبعد أن استهلّ الشاعر حديثه بمدح الشام وافتخر بها وبفضلها على أهلها في أيام حريتها قبل الحروب والدمار الذي لحق بها، مما جعلها تعاني فقال العبارة التالية التي كررها مرتين:

الشام تأكلها الحرائق/ الشام تأكلها الحرائق.[2]

فالتكرار هنا ساهم في إيصال دلالتين: الأولى حبّه للشام وتعلّقه بها، وتحسّره وتألّمه للوضع الذي آلت إليه، والدلالة الثانية هي دلالة الاستغاثة حتى تتدخل السلطات المعنية والدول الأخرى لوقف الدمار الحاصل في الشام فعبارة الشام تأكلها الحرائق أبلغ من أيّ كلام أو سرد لما عانته ولا زالت الشام تعانيه إلى يومنا هذا.

ساهم التكرار في تحقيق تماسك أبيات القصيدة بعضها ببعض وترابط دلالة الأبيات فيما بينها خدمة للموضوع العام للقصيدة؛ "فكلّ دلالة جزئية تُشكّل لبنة من الدّلالة الكليّة للنص"[3] باعتبار أنّ مفرداته عبارة عن أجزاء ووحدات تُسهم في بنائه شكلا ومعنى، كما ساهم التكرار في تقريب الحالة النفسية والشعورية للشاعر وتجسيدها عن طريق اللغة.

---

[1] محمّد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازى، التحليل النصّي للشعر، ص 181.

[2] الديوان، ص 71.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازى، ص45.

ثانيا: الانسجام

من خلال تتبع آليات الانسجام في النص رصدنا ما يلي:

1) مبدأ التأويل المحلي:

يتجلى هذا العنصر في المقولات التي استهلّ بها قصائده وحتى في عناوين بعض القصائد، ومن المواضع التي سمحت ببناء تأويل محلّي لموضوع القصيدة نجد:

القصيدة الأولى الموسومة بـ"ما لم تقله زرقاء اليمامة"، فالعنوان في حد ذاته يحيل إلى شيء مرتبط بالتوقّع أو النبوءة؛ باعتبار أنّ زرقاء اليمامة كانت أبصر أهل قبيلتها فقيل إنّها كانت تُبصِر من مسيرة ثلاثة أيّام، حتّى أصبحت العرب تضرب بها المثل فيُقال: "أبصر من زرقاء اليمامة"، كما ساهمت المقولة التي افتتح بها قصيدته، وهي مقولة للشاعر الإنجليزي 'بيرون' التي يقول فيها:"**إنّهم ينظرون إلى ما أنظر ولكن لا يرون ما أرى**" فموضوع المقولة يقترب كثيرا من موضوع القصيدة، فهي تحيل إلى التوقّع والتنبّؤ الذي لا يكون متاحا للجميع ولا لأيٍّ كان، وهو ما كان فعلا الموضوع المطروق في القصيدة، حيث يقول فيها **محمد عبد الباري:**

شيء/ يطل الآن من هذي الذرى/ أحتاج دمع الأنبياء لكي أرى/ لا سرّ فانوس النبوءة قال لي / ماذا سيجري حين طالع ما جرى/ في الموسم الآتي ستشتبك الرؤى/ ستزداد أشجار

الضباب تجذّرا/ شجر من الحدس القديم هززته / يا يعقوب تلك نبوءتي/ الغيمة الحُبْلى هنا لن تمطرا[1]

وفي قصيدة **الغناء على مقام الشام** نستنتج من مجرّد قراءة العنوان أنّ الموضوع والمحور الأساسي للقصيدة هو الشام والذي منه التغنّي والافتخار بها، إضافة إلى العنوان؛ ساهمت المقولة التي استفتح بها **محمد عبد الباري** القصيدة لفيلسوف المقاومة **'فيتشه'** التي قال فيها: "**الأنا تصنع نفسها حين تُقاوم**" بتقريب المحور الثاني من القصيدة وهو الحديث عن الدّمار الذي لحق الشامَ حاثّا إياها وشعبها على ضرورة المواصلة في النضال إلى أن تتحسّن الأحوال، ومن أبيات هذه القصيدة:[2]

يا شام أنت الجرح والنوّار والدّمع /مرحى لأندلسيّين قد عادا معا دمك المهيب وأهلك الاحرار/يا شام رائحة الرصاص جبانة والأرض أمّ والطّغاة غبار/ هزّي بجذع الموت فالموت انحنى لك يوم ثار المارد الجبّار/ فاكتملي نضالا منه الشموع الباكيات تغار/

لا تشتري نصف الطريق ففي غدٍ يُتِمّها عشّاقك الثوّار/ لك وحدك الثّأر النبيل ولقاتليك العار.

فاتّحاد العنوان والمقدّمة ساهم في تقريب موضوع القصيدة إلى المتلقّي قبل الاطّلاع عليها.

---

[1] الديوان، ص 9إلى 13.

[2] الديوان، ص 41 إلى 43.

وفي قصيدة **'بريد عاجل إلى أبي ذر الغفاري'** من خلال قراءة أولى للعنوان يتبادر إلى ذهن المتلقّي أنّ القصيدة ستكون رسالة مُوجّهة إلى **'أبي ذرّ'**، أمّا المقولة التي استهلّ بها القصيدة للشاعر **'محمد إقبال'** والتي يقول فيها: "قلتُ: **يا ربّ إنّ هذا العالم لا يُعجبني، فقال لي اِهدِمه وابنِ أفضل منه**"، فكأنّ الشاعر في قصيدته سيصف ويشكو الحال التي آلت إليها الدول والمجتمعات العربيّة، ويسعى إلى تغييرها نحو الأحسن مُستَنجِدا بأبي ذرّ الغفاري ليُساعده في تحقيق مراده، وهو ما تجسّد في القصيدة، إذ قال في هذا الصدد:[1]

تعال لأيّامنا مرّة ترى الماء كيف استحال صديدا/ ستشهد أحلامنا الخائفات تُصَادُ ولا ترتجي أن تصيدا/ وشيخا عمائمه الكاذبات تُطوِّق في كلّ يوم مريدا/ وصوتا يضجّ بتنويرنا ويكتب بالنفط ليلا مديدا /أعرني عصاك فللبحر وجهي وفرعون خلفي يزجي الوعيدا/ أراسلك باسم الّذين تلقّوا رصاص المماليك صيدا.

في قصيدة **'شتائية إلى امرأة لن تعود'**، ساهم عنوان القصيدة والمقولة التي استهل بها الشاعر القصيدة والمتمثلة في قول الشاعر الفرنسي **'بابلو نيرودا'**: "**كم هو قصير الحبّ، كم هو طويل النسيان**" في بناء فكرة أو تأويل في ذهن المتلقي حول موضوع القصيدة وهو تغنِّي

[1] الديوان، ص 63 إلى 68.

الشاعر بمحبوبته في فصل الشّتاء وتحسّره على رحيلها الذي دام طويلا حتى فقد الأمل في عودتها وهو ما كان موضوع القصيدة حيث قال فيها **محمد عبد الباري**:[1]

ولقد ذكرتك والشتاء يضُمُّني/ والشّال في كَتِفيَّ يرقد كالملاك/ وحدي تثاءبت القصيدة في يدي و أنا أحدِّق في البعيد لكي أراك/ أجتاز خارطتي إليك كأنّما وطنان لي فأنا هنا وأنا هناك.

وفي قصيدة **'سبع سنابل إلى غياث مطر'** من عنوان القصيدة – خاصة المتتبّع للسياسة– يفهم المتلقّي أنّ الشاعر ينتبذ منحى سياسيا في قصيدته، إذ سيتطرّق إلى الحديث عن المناضل السياسي السوري **'غياث مطر'** الذي كافح بكلّ سلمية وكان من الأوائل المشاركين في مظاهرات المطالبة بالحرية في مدينة 'داريا' السورية التي كانت جزء من المظاهرات التي عمّت سوريا عام 2011،[2] وهو ما دعّمته المقولة التي استفتح بها القصيدة للشيرازي التي قال فيها: "**كن كشجرة الصّندل تعطّر الفأس التي تقطعها**"، فهي مقولة لخّصت الكثير من مضمون القصيدة التي قال فيها:[3]

[1] الديوان، ص 85إلى 88.

[2] ينظر: Ghiathmattarfoundation.org–biography، 2019/04/06.

[3] الديوان، ص 111 إلى 114.

باسمك أطمس ذاكرة الأسماء وألغي أهرام الكلمات/ لتندلعَ الدهشة في القاموس ويزدهر الشهداء/ يا مطر الآيات الأولى من سمّاك غياث/ ها أنت على اسمك يكتمل التاريخ وتنتفض الأحداث/ يا من عسكرت الوجع الأعزل وصعدت إلى زمن الثّورة دون سلاح/ المحصيّون اقتلعوا حنجرتك كي لا تُصبِح مئذنةً لكنّك صرت الآن أذان/ هذا قبرك يمشي في الطرقات يلمّ الحسرة من أعيُننا ويعلّمنا كيف نحبّ الشّام. فالجمع بين عنوان القصيدة ومضمون المقولة ساهم في بناء صورة عامّة حول الموضوع المطروق في القصيدة قبل الاطّلاع عليها.

فعناوين القصائد والمقولات التي استهلّ بها الشاعر قصائده كان لها أثر كبير في تقريب موضوع كل قصيدة، فالربط بينهما "جعل القارئَ قادرا على تحديد تأويلٍ ملائم لكلّ قصيدة والّذي يكون في الغالب منسجِما ومعلوماتِها"[1]، وهو ما لاحظناه في النماذج السّابقة.

2) مبدأ التغريض:

كما عرّفناه سابقا هو نقطة بداية قول ما، فلا بدّ للشاعر الفَطِن أن يوليَ العناية للطريقة التي سيفتتِح بها كلامه ولمدى تناسبها والموضوع المطروقِ في القصيدة، وكذلك الأمر بالنسبة **لمحمّد عبد الباري** الذي نوّع من الأساليب والتراكيب التي ابتدأ بها كلامه: ففي قصيدة **ما لم تقُله زرقاء اليمامة** استهلّ أوّل بيتٍ من القصيدة بعبارة: "**شيء يطلّ الآن من**

[1] يُنظَر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص24.

هذي الذرى" التي ابتدأها بنكرة أفادت العموم، وهذا من باب التّشويق ليخلقَ لدى القارئ نوعا من الحماسة والرغبة في معرفة ذلك الشيء خاصّة وما سيكون لاحقا في القصيدة على وجه العموم، وكأنّ كلمة 'شيء' هي البؤرة أو الكلمة المحورية التي سمحت للقارئ بالتعلّق بالقصيدة وتحديد موقفه منها، وقد وُفِّق الشاعر إلى حدٍّ كبير في توظيف هذه الوحدة؛ فلو عمد إلى طرح الموضوع بطريقة مباشرة، أو باستخدام لفظة أفادت التقييد أو التحديد لَمَا لاقَتَ القصيدة ذلك الاستحسان والرّغبة في الاطلاع على القادم منها من طرف المُتلقّي.

وفي قصيدة **الرحيل إلى عيون الإسكندرية** اِبتدأ الشاعر معظم فقرات القصيدة من أول فقرة إلى آخرها بأسلوب فعلي على شكل (أداة نصب أن وفعلها) مثل: **أن تفتح نافذة للبحر لشرع ذاتك في الضوء الأزرق/ أن تخرج من ضحكات رفاقك... ليأخذك المجهول إلى مدن لم تخلق/ أن تختبر الحدس وتمشى في السكك الخلفية للمخطوطات/ أن تقطع تذكرة للملأ الأعلى كي تجلس بجوار أبي العباس المرسي/ أن ترجع لرفاقك بعد رحلة الوهم.**

ولقد ساهمت بدايات كلّ فقرة من فقرات القصيدة في تحقيق انسجام القصيدة ككل، فكلّ بدايةٍ تمثل بدايةَ كلّ محطة من محطّات رحلة الوهم، كما لعب الأسلوب الذي وظفه **محمد عبد الباري** في فرض نوع من السيطرة على ذهن المتلقي، إذ جعلته يعيش افتراضا كلّ محطّة من هذه الرحلة الوهم وكأنّه جزء منها، فقد ساهم افتتاح فقرات القصيدة بهذه

الطريقة في خلق انسجام داخلي بين فقرات القصيدة فيما بينها من ناحية وبين فقرات القصيدة والموضوع العام لها.

وفي قصيدة **'الغناء على مقام الشام'** استهلّ الشاعر كلّ جزء من أجزاء القصيدة بلفظة الشّام، وهذا لتحقيق الانسجام بين تلك الأجزاء باعتبار أنّ كل جزء منها يتناول جزءا من موضوع أعمّ هو الشام، ففي الجزء الأوّل من القصيدة الذي افتتحه بأسلوب نداء للشام "يا شامُ"، حيث تحدّث فيه عن الشام واصفا إيّاها قائلا:[1]

يا شام أنت الجرح والنوّار/ والدمع والفيروز والأقدار/ مرحى لأندلسين قد عادوا/ دمك المهيب وأهلك الأحرار.

فبعد حديثه عن الشّام انتقل في الجزء الثاني من القصيدة إلى الحديث عن بدايات الثورة ضدّ النظام انطلاقا من نداء الشام مرّة أخرى قائلا:[2]

يا شام رائحة الرصاص جبانة/ والأرض أمٌّ والطّغاة غبار/ هزّي بجذع الموت/ فالموت انحنى لكِ يوم ثار المارد الجبّار/ شعب من الغضب المقدَّس طالع/ راياته الأطفال يوم أغاروا.

[1] الديوان، ص 41.

[2] الديوان، ص 42.

فبعد أن وصف الشّام وبداية تأزُّم أوضاعِها انتقل إلى الحديث عن ضرورة الكفاح وعدم التوقُّف عنه ثمّ التعبير عن حُبِّه للشّام وحبّ شعبها وأبنائها لها فقال في آخر جزأي القصيدة:[1]

يا شام فاكتملي نضالا أبيضا منه الشموع الباكيات تغار/ لا تشتري نصف الطريق ففي غدٍ سيُتمِّها عُشّاقك الثُوّار/ سيُعشِب الفتح القريب وينتهي طقس البكاء وتسقط الأسوار/ لكِ وحدكِ الثّأر النبيل ولقاتليك العار/يا شام أنتِ النبض في تابوتنا وإليك طلّاب المحبّة ساروا.

فمن خلال القصيدة نلاحظ أنّ **محمد عبد الباري** افتتح كل فقرة من فقرات القصيدة بنداء الشام، وهذا لتحقيق الانسجام بين أجزاء القصيدة المختلف الهدف من محتواها فتارة يصف الشام بحسن أحوالها وتارة يصفها في ظلّ ما تعانيه من دمار وتارة أخرى يدعوها إلى مواصلة النضال فكأنّ الشاعر يتّخذ من النداء مطيّة للانتقال من فكرة إلى أخرى في القصيدة وهذا خدمة للموضوع العام للقصيدة، وهو الشام فتكرار نداء الشام ساهم في توحيد أجزاء القصيدة الواحدة وضمان انسجامها دلاليا رغم اختلاف الأفكار الجزئية.

[1] الديوان، ص 43.

وبصفة عامّة ساهم مبدأ التغريض في ضمان انسجام نصوص القصائد، والذي تحقق بين أبيات القصيدة فيما بينها وبين أبيات القصيدة والموضوع العامّ، وهذا الانسجام تجسّد بالمقابل في ذهن المتلقي، إذ غدت دلالات القصيدة متدرّجة موضوعيا، وهو ما لاحظناه في النماذج السابقة.

ثالثا: التناص

كان التناص أحد أكثر الظواهر النصية حضورا في ديوان محمد عبد الباري، حيث لجأ إلى استخدام جملة من التناصات، نذكر منها:

✓**التناص الديني:** كان للتناص الديني حظّ وافر في الدّيوان، إذ لجأ الشاعر إليه في عدّة مواضع:

-**في الموسم الآتي سيأكل آدم تفاحتين وذنبه لن يغفرا:** تناص غير مباشر مع القرآن الكريم من باب الدلالة على عظم الذنوب التي سيرتكبها بنو آدم مستقبلا، وهي غير قابلة للعفو والمغفرة، وقد لجأ إلى استخدام التناص مع قصّة سيّدنا آدم للتأكيد والتّأثير على المتلقّي، فسيّدنا آدم أكل تفاحة واحدة وسرعان ما استغفر ربّه لكن على الرغم من طلبه الرحمة إلّا أنّ ذنبه كلّفه الخروج من الجنّة والهبوط إلى الأرض، فكيف سيكون جزاء بني آدم الذين يتمادوْن في ذنوبهم دون استغفار.

-**سيعبُر الطوفان من أوطاننا:** تناص ديني غير مباشر مع القرآن الكريم تحديدا مع أحداث قصّة سيدنا موسى مع فرعونَ الطاغية الّذي أرسل الله له ولجنده الطوفان فأغرقهم فيه جميعا، وهنا لم يقصد الشاعر طوفان الماء وإنّما طوفان الدماء والحروب اللذين سيجتازان الدول العربيّة، وهو ما حدث فعلا في تونس ومصر وسوريا واليمن... وأمّا قوله 'من يقنع

الطوفان أن لا يعبرا' فأراد الشاعر القول أنّ هذه الثورات والحروب كانت أمرا لا مفرّ منه بالنظر إلى الظروف السياسية والاجتماعية التي تعيشها الشعوب العربيّة.

-**ناديتُ يا يعقوب تلك نبوءتي:** تناص غير مباشر مع سورة يوسف، حيث حاول الشاعر خلق حوار داخل القصيدة على شاكلة حوار سيّدنا يوسف مع أبيه لمّا قصّ عليه رؤياه وفسّرها له أبوه، وكذلك الشاعر في القصيدة، فقد أراد عرض نبوءته بخصوص مستقبل الدول العربيّة منتظِرا الردّ من سيّدنا يعقوب.

-**البئر يوم واحد وغدا تؤمّرك الرياح على القرى**[1]: تناص مع سورة يوسف الّذي رماه إخوته في الجبّ، فعلى الرّغم من معاناته من مكر إخوته ومكر بعضٍ ممّن لاقاهم لاحقا إلّا أنّ مشيئة اللّه كانت أن يصبح وزيرا لاحقا، ولجأ الشاعر إلى هذا التناص لدعوة الشعوب العربيّة إلى عدم فقدان الأمل ومواصلة الكفاح إلى أن تستقيم أحوال البلاد وتزدهر.

-**أشتمّ رائحة القميص وطالما هطل القميص على العيون وبشّر**[2]: تناص غير مباشر مع سورة يوسف، مع سيّدنا يعقوب الذي لا ينفكّ يذكر اِبنه في غيابه لكن لاحقا اجتمع به بعد أن بُشِّر بقميصٍ عليه ريح يوسفَ، وقد استخدم الشاعر هذا التناص في آخر القصيدة للإشارة إلى أنّ هذه الفترة رغم صعوبتها وقسوتها لِما ستُخلّفه من خسائرَ بشرية ومادية، إلّا أنّها ستنقضي وستتحسّن الأحوال من بعدها فلا بدّ من إبقاء باب الأمل مفتوحا.

[1] الديوان، ص 13.

[2] الديوان، ص 15. ¶

✓**التناص التاريخي:** كان التناص التاريخي حاضرا بالدرجة الثانية بعد التناصّ الديني، وقد ورد في مواضعَ منها:

-**الأزد ما زالت تخاف الشنفرى**[1]: تناص تاريخي مع شخصية الشنفرى المعروف بتمرّده على القبيلة وقوانينها، واستخدم الشاعر هذا التناص للإشارة إلى الفئات الشعبية خاصة الشباب الذين سيتمرّدون على النظام الذي ساد الدول العربية والذي كان قائما على الاستبداد وتفضيل المصالح الخاصة على المصلحة العامة للوطن وللشّعب، وهو ما تحقق فعلا في عدد من الدول العربية منذ السنوات الماضية إلى يومنا هذا بدءا بتونسَ، مصر، سوريا، اليمن وحاليا السودان والجزائر اللتان تشهدان حركات تظاهرية كبيرة ومستمرة ضدّ النّظام.

-**فوضى وتُنبِّئ كل من مرت بهم سيعود سيف القرمطيّ ليثأر**[2]: تناص مع شخصية تاريخية هي القرمطيّ المعروف بعدوانيته ومكره، حيث استغلّ ضعف الدويلات العباسية وتفكُّكها فعاث في الأرض فسادا، وارتكب مجازرَ في حق المسلمين من قتل ونهب حتى وصل به الأمر إلى سرقة الحجر الأسود، كما كان ممّن يدعون إلى الفتنة حتى خُصّت به فقيل فتنة القرمطيّ، واستخدم الشاعر هذا التناص لتصوير حال الدول العربية مستقبلا في إطار نبوءته وتوقّع ظهور فئة تسعى إلى خلق الفتنة والتشقق بين أبناء البلد الواحد واستغلال المشاكل الداخلية للوطن لتحقيق مصالحهم الخاصّة.

---

[1] الديوان، ص 12.

[2] الديوان، ص 11.

-**بريد عاجل إلى أبي ذر الغفاري:** وهو عنوان إحدى قصائد الديوان الذي كان تناصا مع شخصية تاريخية إسلامية، وهو الصحابي الجليل **"أبو ذر الغفاري"** الذي عُرِف عنه حسن خُلُقه وحبّه للتضحية في سبيل الدين والأمة الإسلامية ومساعدته للفقراء وزهده في الدنيا وأمورها، ولجأ إلى هذا التناصّ لوصف سوء أحوال الشعوب العربية في وقتنا الراهن وما آلت إليه في ظلّ الفتن المنتشرة ومكر عدد من أبناء البلد الواحد وجبروت أهل السلطة والانصراف عن تعاليم الدين الإسلامي شيئا فشيئا مقارنة بما كانت عليه في فترة الصحابي أبي ذر الغفاري التي تميّزت بحُسن التسيير والإدارة واستقرار أمور الرعية.

- ✓ **التناصّ الأدبي:** كان للتناصّ الأدبي حضور في شعر محمد عبد الباري الّذي وظّفه في مواضعَ نذكر منها:

-**عند الصباح سيحمد القوم السرى**[1]: تناصّ أدبي مباشر مع الأمثال العربية، وهذا المثل قاله لأوّل مرة خالد بن الوليد لما بعثه أبو بكر ليساعد الأمراء المسلمين المبعوثين قَبلَه لمواجهة جيوش الرّوم أين اضطرّ لقطع طرقٍ طويلة لم يسبق له أن سلكها ولكنّه بتوفيقٍ من الله وصل إلى شجرة أخبروه أنّه سينجو إن وصل إليها وجنده فأصبحوا فيها فقال عند الصباح سيحمد القوم السرى، فأصبح هذا المثل يطلق على أصحاب الهمم العالية القادرين على مواجهة الصعاب وتحملها للوصول إلى مرادهم، واستخدم الشاعر هذا المثل في ذلك

[1] الديوان، ص 13.

الموضع من القصيدة–عرض النبوءة– للدّفع بالشباب العربي للمضيّ قدما في كفاحهم ضدّ النظام الفاسد والوقوف في وجه الصعاب التي ستعرقل نضالهم لتحقيق الحرية وإعادة بناء دولة ديمقراطية بحقّ.

–**ولقد ذكرتكِ والشتاء يضُمّني**[1]: تناصّ غير مباشر مع قصيدة المساء للشاعر'خليل مطران' التي قال فيها: ولقد ذكرتكِ والنّهار مودّع، فكما تحدّث خليل مطران في المساء عن فراق حبيبته الذي قضى على سعادته كما يقضي الليل على النهار، ومن هنا نسج الشاعر شتائيته –نسبة إلى الشتاء– التي يتحسّر فيها على فراق حبيبته التي كانت تملأ حياته دفء في برد الشتاء، فقد كانت له المعطفَ والشّالّ وكلّ ما يقيه من برد الشتاء.

–**شجر من الحدس القديم هززته حتّى قبضت الماء حين تبخّر**: تناص أدبي غير مباشر مع بيت شعري **لقيس بن الملوّح**، والذي قال فيه: فأصبحتُ من ليلى الغداة كقابضٍ على الماء خانته فروج الأصابع، وهذا تعبيرا منه عن حاله ومحبوبته ليلى التي كلّما اقترب منها ابتعدت و كلّما حاول الظفر بها أفلتت، فشبّه حاله وليلى بمن يحاول مسك الماء بيديه، لكن من دون جدوى، واستأنس محمد عبد الباري بهذا التناص للتأكيد على تحقّق نبوءته في المستقبل بخصوص مصير الدول العربيّة في ظلّ ثورات الربيع العربي، ويقينُه الكبير من تحقّق نبوءته وصل درجة القول إنّه أمسك بالماء بيديه؛ كونه ألمّ بكلّ ما سيكون لاحقا.

[1] الديوان، ص 85.

لقد كان للتناصّ بشتى أنواعه دور مهمّ في إضفاء نوع من التميّز على شعر **محمد عبد الباري**، فالتناصّ الديني كان النوع الأكثر حضورا، وقد لجأ إليه لتدعيم وتقوية آرائه وأقواله من ناحية خاصة فيما تعلّق بموضوع النبوءة باعتبار أنّ القرآن الكريم هو الكتاب المقدّس للمسلمين؛ ولما له من مكانة عظيمة في نفوس المسلمين، لذا فالمتلقي يميل إليه أكثر فيكون التناصّ الديني في هذه الحال أكثرَ وقعا وتأثيرا في نفس المتلقّي، ومن ناحية أخرى يعود إطناب محمد عبد الباري في توظيف التناصّ الديني من آيات وقصص الأنبياء إلى محيطه الأسري أين نشأ على قصص الكمال والأنبياء، وهو ما صرّح به في العديد من المقابلات الصحفية، من بينها مقابلة صحفية قال فيها لمّا سُئِل عن كثرة ذكر الأنبياء في قصائده: "في طفولتي وصباي كنتُ مشغولا بقصص الكمال، وحين كبرت انشغلتُ بأسئلة الكمال وفي الحالتين وجدتُ نفسي وجها لوجه أمام ظاهرة النبوّة والأنبياء ولابدّ أن يترك هذا الاهتمام أثره في شعري"[1].

كما ساهم التناصّ في الديوان عموما في إضفاء نسبة من الدقة والبراعة في التعبير عن الأحداث والمشاعر، فكأنّ **محمد عبد الباري** يرسم لنا صورة المستقبل انطلاقا من مرآة الماضي، كما عكس التناصّ مخزونه القرائي متعدّد المجالات (دين، تاريخ وأدب)، فالتناصّ كان مفتاح الولوج إلى الدلالات العميقة التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقين.

[1] موقع الاتحاد، مقابلة صحفية مع محمد عبد الباري، يوم 7يونيو2013، تمّ الاطلاع عليها يوم 26جانفي2019، www.alittihad.ae

رابعاً: التقديم والتأخير

لقد كانت ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر الحاضرة في شعر محمد عبد الباري، وقد اختلفت أسبابها باختلاف المواضع التي وردت فيها، فوجدنا التقديم والتأخير الذي فرضته قواعد النحو، كما في المواضعِ الآتية:

-**في الموسم الآتي مزادٌ معلن**[1]: تمّ تقديم الخبر وتأخير المبتدإ، ويعود السبب لكون هذا الأخير نكرة أفادت العموم، والخبر ورد شبهَ جملةٍ جارًّا ومجرورا، ومن بابه جاء أيضا: في المدينة نسوة، للشارع الشتويّ قلب طيّب...

-**سيخلقها في الخيال الخيال**[2]: تقديم المفعول به على الفاعل، ويعود السبب لكون الفعل متصلا بضمير هو المفعول به، فيلحق مرتبة الفعل من حيث التقديم، ومن أمثلة هذا الباب: **تُؤمِّرك الرياح على القرى، سيتمّها عشّاقك الثوّار...**

كما ارتبطت ظاهرة التقديم والتأخير في الدّيوان بمسوِّغات بلاغية، كما في الأمثلة الآتية:

-**كلّما دمهم فاح في سدرة المنتهى:** تقديم الفاعل (دمُهم) وتأخير الفعل (فاح) لغرض التعظيم، وهذا على مذهب الكوفيّين الذين يقولون بجواز تقديم الفاعل على فعله، فالشاعر

---

[1] الديوان، ص 12.

[2] الديوان، ص 18.

في القصيدة كان يتحدّث عن الأرواح التي سُفِكت دماؤهم غدرا أو جهادا في سبيل الشّام مُعتبِرا إيّاهم في مقام الشهداء، ولهذا عمد إلى تقديم كلمة 'دمّهم'.

-**منه الشّموع الباكيات تغار**: تقديم الجار والمجرور المتعلّقين بالخبر الفعلي ' تغار' على الفعل والمبتدأ، وهذا من باب التعظيم، أي تعظيم كفاح الشام ونضالها في وجه النّظام الفاسد وضدّ أهل الفتنة الذين لا يريدون للشام الازدهار والعودة إلى زمن أمجادها.

-**باسمك أطمس ذاكرة الأسماء**[1]: تقديم الجار والمجرور على الفعل المتعلّقيْن به، وهذا لغرض التّعظيم، فالشاعر كان بصدد الحديث عن أحد رموز النضال السياسي السّوري **'غياث مطر'** المعروف بحبّه للوطن وسعيه إلى تحرير سوريا من الفئة الفاسدة التي تحكمها، واعتُقِل غياث خلال كمين نصبته قوّات الأمن السوري وتوفّي بعدها إثر تعرّضه للتّعذيب، فتعظيم الشّاعر لهذه الشخصيّة جعله يسبق كلمة 'اسمكَ' على باقي عناصر التركيب.

-**ليست تبوح بجرحها الأشجار**: تمّ تقديم الخبر الفعلي لـ'ليس' على اسمها، وهذا لغرض التخصيص، فالشاعر كان يتحدّث في القصيدة عن الشام وما تكبّدتْه من خسائرَ جرّاء حربها ضد الفساد والمفسِدين، داعيا الشام إلى التحمّل وعدم الشكوى ممّا تعانيه على حساب نضالها مثلما تتحمّل الشّجرة خلال تعرّضها للقطع فرغم الألم إلّا أنّها لا تشتكي ولا تبوح بآلامها، فالغرض من تقديم الخبر الفعلي هو تخصيص فعل عدم البوح بالأشجار فقط.

[1] الديوان، ص 111.

-لك-وحدك- الثأر النّبيل ولقاتليك العار: في كلا التركيبيْن تمّ تقديم الخبر الذي جاء شبهَ جملة جارّا ومجرورا، وهنا من باب التّخصيص، ففي التركيب الأوّل أراد الشّاعر أن يمنح حقّ الثّأر للشام وحدها بالنظر إلى الدّمار الذي لحق بأراضيها وشعبها الذي تُسفَك دماؤه يوميّا دون أيّ اعتبار للإنسانيّة، فالشام وأهلها هم من يحقّ لهم الثأر ومعاقبة المجرمينَ الذين تمرّدوا على استقرار الوطن وعلى أبناء بلدهم فاستباحوا دماءهم، ومن هنا انتقل إلى الحديث عن هؤلاء المجرمين ملحقا بهم صفة العار وخصّها بهم، لأنّهم خانوا وطنهم وإخوانهم ولم يولوهم أيّ اعتبار، فسيظلُّون وصمة عار بنظر الشّام وشعبها والعالَم كلِّه.

-كانت تسمّيكَ النبوءةُ نهرَها[1]: جملة خاطَب بها محمد عبد الباري الشاّعرَ الراحل **'أمل دنقل'**، حيث قدّم الخبر الفعليّ للفعل النّاقص 'كان' وأخّر اسمه من باب التخصيص؛ أي تخصيص موضوع النبوءة وربطها بالشاعر **أمل دنقل** الّذي كان من الشّعراء القليلين الناطقين بحال العرب وصاحبَ نظرٍ ثاقب لما ستؤول إليه أحوال الأمّة العربيّة، خاصّة من خلال قصيدته الموسومة بـ**'البكاء بين يدَي زرقاء اليمامة'**، التي رسم فيها صورة لنكسة سنة 1967.

ساهمت ظاهرة التقديم والتّأخير في توجيه الدلالة وتقريبها صوب القارئ حتّى يتسنّى له إدراك الوحدات اللغويّة التي أوْلى لها محمد عبد الباري العناية والاهتمام والتي ستُمكِّن القارئَ

[1] الديوان، ص 80.

من الوصول إلى الدلالة العميقة والجوهريّة التي أراد الشاعر الكلام عنها والتركيز عليها، كما أضفت على أسلوب الشاعر جمالا وتميُّزا تستحسِنه النفوس وترتاح له.

خامسا: الصورة البيانية

تعدّ الصور البيانيّة أحد سمات النص الشعري، كونها تعكس القدرة التصويرية للشاعر ومدى استثماره لألفاظ اللغة في إطارٍ مجازيّ، بالإضافة إلى الجمال الّذي تضفيه على القصيدة والديوان ككلّ، لذا عمد **محمد عبد الباري** إلى توظيف عدد من الصور البيانية، نذكر منها:

-**إنّ الحقيقة كالصحراء قاسية ليست تحادثني حتّى ترى عِرقي**[1]: تشبيه مُفصَّل، ذُكرت فيه جميع أركانِه، حيث شبّه الحقيقة بالصحراء في القسوة باعتبار أنّ تضاريس الصحراء قاسية وصعبة للعيش والتأقلم فيها وكذلك الحقيقة المتعلّقة بحال بعض الدول العربيّة، ولجأ الشاعر إلى إيراد هذا التّشبيه للإشارة إلى حالة المهاجرين عبر البحر المتوسّط الذين اضطرّوا إلى مغادرة أوطانهم نحو بلدان أخرى تاركين خلفهم كلّ شيء.

-**أنتِ الجرح والنوّار والدمع والفيروز والأقدار**: تشبيه بليغ، حُذِفت فيه الأداة ووجه الشّبه، والمُلاحَظ فيه أنّ المشبَّه جاء مفردا بينما جاء المُشبَّه به متعدّدا، وهو ما يُعرَف بالتّشبيه الجمعي[2]، ويعود مزج الشّاعر لهذين النوعين من التشبيه إلى رغبته في إيصال مشاعره تجاه الشام في ظلّ كلّ ما عانته ولا تزال تعانيه فقد شبّهها بالجرح بسبب سوء الأوضاع التي

[1] الديوان، ص 76.

[2] محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب، علوم البلاغة، ص156.

تعيشها من سفكٍ للدماء وتدهور الأحوال الأمنيّة وهو الجرح الذي فطر قلبه ولن يلتئمَ حتّى تعود الشام إلى سابق عهدها، كما شبّهها بالفيروز الذي يعني الحجر الأزرق الجميل، وأراد به وصف جمال الشام وجمال سمائها الخلّاب الذي يسحر القلوب والعقول، ووصفها بالدمع من باب التحسّر والحزن على ما أصبحت عليه الشّام في أيّامنا هذه، ووصفها بالأقدار لأنّ الشاعر أراد إيصال دلالة الانتماء فمصيره ومصير الشعب مرتبطان بمصير الشام، فإن استقامت استقاموا معها، وإن عانت عانوا معها، وعمد إلى التشبيه البليغ لتقوية الدلالة وتأكيد صدق إحساسه وتعلّقه بالشام مهما كانت الظروف.

-**ضاعت ملامح صوتي في الضباب كما تضيع رعشة نايٍ بين ضوضاء**[1]: تشبيه تمثيلي حيث أراد الشاعر القول إنّه ضائع في بحر بناء شخصه، من خلال كلامه ولكن في كلّ مرّة تضيع جهوده سدى، وقد عمد في وصفه لضياع صوته إلى محاولة تشخيصه والتمثيل له بصورة ضياع رعشة الناي التي يستحيل سماعها بين الضوضاء والضجيج.

-**ستقول ألسنة الذباب قصيدة:** استعارة مكنيّة لغرض التشخيص، شبّه فيها **محمّد عبد الباري** الذبابَ بالشاعر، حيث حذف المشبّه به وترك أحد لوازمه وهو 'قول القصيدة'، حيث أراد الشاعر القول إنّه سيأتي زمن كلٌّ من هبَّ ودبّ يحقّ له الكلام في أمور وأشياءَ وإن لم يكن أهلا لها أو فقيها فيها، وهو ما نلاحظه في وقتنا الرّاهن.

[1] الديوان، ص 107.

-**الأرض سوف تشيخ قبل أوانها:** استعارة مكنيّة، شبّه فيها الشاعر الأرض بالإنسان الذي ينمو ويشيخ، حاذفا المشبّه به وتاركا قرينة دالّة عليه، وهي الفعل 'تشيخ'، ولجأ الشاعر إلى هذه الاستعارة لبيان الحال التي ستؤول إليها الدّول العربية في ظلّ ثورات الربيع العربي، وما سينجرّ عليها من دمار وفتن وسفك للدّماء؛ مما سيجعل كلّ مظاهر الحياة وأشكالها تندثر وتتلاشى، وهو ما أسماه بشيخوخة الأرض، ولعلّ هذه الاستعارة من بين أبلغ الصور البيانية التي وفّت زماننا حقّه في الوصف بالنّظر إلى ما تعانيه بلداننا العربيّة منذ انطلاق ثوراتها ضدّ النّظام، كما هو الأمر في سوريا واليمن...

-**لا للرماد المستجير من الرّماد**[1]: استعارة تصريحيّة، ذكر فيها المشبّه به وهو الرّماد، وحذف المشبّه كبار السنّ وترك أحد لوازمه وهو فعل الاستجارة، وإذا حاولنا إسقاط هذه الاستعارة على وقتنا الراهن نجد أنّه يشير إلى مطالب أغلب شعوب الدول العربية بإسقاط النظام الفاسد ورفض أيّ نظام جديد تابع أو متشكّل من بقايا أجزاء النّظام القديم الفاسد، كما هو الشأن في الجزائر حاليا في صراعها ضدّ النظام وبقاياه.

-**سيرتقي ذئب الجبال المنبرا**[2]: كناية عن الاستباحة في كلّ شيء، وهو ما يحدث في زمننا هذا، إذ أصبح بإمكان أيٍّ كان شغل أيّ منصب مهما كان وحتّى إن لم يكن كفءًا له، وهذه الاستباحة لم تتوقّف عند مناصب الحكم والإدارة، بل وصل الأمر إلى حدّ الاستباحة في

[1] الديوان، ص 82.

[2] الديوان، ص 11.

المناصب المتعلّقة بالدين، فعوض أن يشغل منصب الإمام مثلا شخص موثوق به وبصدقه وأخلاقه نجد هذا المنصب يشغله شخص ليس أهلا للثقة وماكر كالذئاب.

-**مهاجر ملّت حقائبه**[1]: استعارة بالكناية، أوردها في سياق حديثه عن الثورة المصريّة ضدّ النظام السائد، حيث شبّه الحقيبة بالإنسان فحذف المشبّه به وترك أحد لوازمه وهو الفعل 'ملّ' وأراد منها الحديث عن ملل المهاجرين المصريّين من الانتظار ورغبتهم في العودة إلى أوطانهم الجريحة، والعبارة ككلّ كناية عن طول الانتظار.

-**لا للحذاء العسكريّ يسنّ الدستور**[2]: مجاز مرسَل أراد من خلاله الإشارة إلى رفضه لكلّ أشكال القوّة في فرض القوانين ونمط العيش على الشعوب سواء في الحياة الاجتماعيّة أو السياسية، كما نجد في العبارة كناية عن الاستبداد من خلال لفظة 'حذاء'، كإشارة منه إلى رفضه كلّ أشكال الاستبداد والتعسّف والظلم في حقّ المواطن والشعب ككلّ.

لقد ساهمت الصور البيانية في تقريب الدلالة وصياغتها للقارئ في أحسن قالب، ممّا أضفى على الدّيوان جمالا ورونقا، ولقد وُفّق محمد عبد الباري في توظيف الصور البيانية والتي ساهمت في خدمة الموضوع المطروق في كلّ قصيدة، فاتحاد هذه الصور البيانيّة شكّل صورة شعريّة خاصة بكلّ قصيدة، والصورة الشعريّة عند' نعيم اليافي': "واسطة الشعر وجوهره، وكلّ قصيدة من القصائد وحدة كاملة؛ تنتظم في داخلها وحدات متعدّدة هي لبِنات

[1] الديوان، ص 96.

[2] الديوان، ص 82.

بنائها العام، وكلّ لبِنة من هذه اللبِنات تشكّل مع أخواتها الصورة الكليّة التي هي العمل الفنّي نفسه"[1]، بمعنى أنّ ربط الصور البيانية الواردة في القصيدة سيسمح للقارئ بتحديد الموضوع العام أو الصورة الشعريّة العامّة للقصيدة؛ فمثلا في قصيدة ما لم تقله زرقاء اليمامة ربط الصور التالية (شجر من الحدس القديم هززته، ستقول ألسنة الذباب قصيدة، سيرتقي ذئب الجبال المنبرا، الأرض سوف تشيخ قبل أوانها، طالما هطل القميص على العيون وبشّرا)، مع بعضها البعض ساهم في تشكيل صورة شعريّة خاصة بالقصيدة وموضوعها العامّ وهي صورة النبوءة، فكأنّه شاعرٌ شاعرٌ بحال أمّته.

[1] نعيم اليافي، مقدّمة لدراسة الصورة الفنيّة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص 39، 40.

سادسا: الضرورة الشعرية

لجأ **محمد عبد الباري** إلى استخدام الضرورة الشعريّة لغرضين أساسيين هما: إقامة الوزن وتحقيق وحدة الروي والقافية، واتخذت الضرورة الشعريّة في الديوان عدّة أشكال منها:

-**إبدال حرف بحرف آخر**: كقيام الشاعر بإبدال حرف الهاء في 'هذه' ياءً؛ وهذا لبناء التفعيلة المناسبة لبحر الكامل حتّى يستقيم الوزن فلو افترضنا أنّ الشاعر استعمل 'هذه' بدل 'هذي' لما استقام الوزن، وذلك في قوله:

شيء /0/0

يطلّ الآن من هذي الذرى //0//0//0/0/0

أحتاج دمع الأنبياء /0//0/0/0//0/0/

لكي أرى //0//0

-**قصر الممدود:** ونقصد به إسقاط حرف الهمزة من آخر الكلمة، وقد لجأ إليه الشاعر لتوحيد حرف روِيّ هذا البيت مع باقي أبيات القصيدة، كما في قوله في أحد أبيات قصيدة **'ما لم تقله زرقاء اليمامة'** التي كانت رائيّة، فقال:

وسيسقط المعنى

على أنقاضنا

حتّى الأمام سيستدير إلى الورا

فلجأ **محمد عبد الباري** إلى حذف الهمزة للحفاظ على روي القصيدة ككل، والمتمثّل في حرف الرّاء، فلو أبقى الشاعر على الهمزة لاختلف رويّ هذا البيت عن رويّ باقي أبيات القصيدة.

-**التقديم والتأخير**: عمد الشاعر إلى توظيفه لبناء التفعيلات المناسبة لبحر القصيدة من ناحية، ولتحقيق وحدة الروي من ناحية أخرى فلو لم يلجأ الشاعر لإحداث تغيير في ترتيب كلمات البيت لتعسّر عليه توحيد الروي كما في قول الشاعر:

خذيني لأعرف سرّ المرايا وكيف نوافير روما تُضاء

فأخّر الشاعر الفعل 'تضاء' لتحقيق وحدة حرف الرويّ وهو الهمزة.

-إدخال أداة التعريف على الفعل المُضارع بحذف جزء من الإسم الموصول، كما في البيت الشعري التّالي:

وباسم ال يضيئون

أسماءهم

بباب السماء شهيدا شهيدا

فلو لم يقم الشاعر بإدخال أداة التّعريف لكان تفعيلات البحر غير مستقيمة ولاختلّ وزن البيت ككلّ.

-**حذف التنوين:** ونقصد بالتنوين تلك النون الساكنة الّتي تلحق آخر الاسم لفظا وتسقط عنه خطّا، وقد لجأ إليه الشّاعر لتوحيد القافية الخاصّة بكلّ بيتٍ من أبيات القصيدة؛ التي قافيتها مُطلقة بمعنى أنّ رويَّها متحرِّك، كما في قول الشّاعر:

لأنّ اللون ذاكرتي

سأتلو

فواتح سمرتي في كلّ آنِ

فلو لم يحذف الشاعر التنوين لما تماثلت قوافي أبيات القصيدة ولاختلفت حركة رويّ هذا البيت مع الأبيات الأخرى كالبيت الثاني الذي قال فيه:

تأرجح في حبال الشمس

وجهي

لينضجَ

لحظتين من الزمانِ

-**تنوين ما لا يُنوَّن:** عكس المثال السابق، حيث يلجأ الشاعر إلى إضافة نون التنوين الساكنة بغية إقامة التفعيلات الخاصّة ببحر القصيدة وهو الكامل كما في قول الشاعر:

أنا حمأ البداية //0//0///0// مفاعلتن مفاعل

يوم هامت 0/0//0/ تن مفاعل

بسمرة آدمٍ حور الجنانِ //0///0/0/0//0///0// 0/0//0/0/0//0///0// مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

كان للضرورة الشعرية دور بارز في ضمان حسن بناء القصيدة من الناحية العروضية، فيما يتعلّق بالوزن والقافية، وبالتّالي يمكن القول إنّ الضرورة الشعريّة ظاهرة جمالية بالدرجة الأولى، إذ أضفت على قصائد الديوان جمالا ورونقا جعلا المتلقّي يستمتع بالبناء الإيقاعي للقصائد، خاصّة وأنّ الشّاعر اعتمد أشكالا من الضرورة الشعرية مستحسنة ومقبولة من قبل اللغويّين.

سابعا: البنية الإيقاعية

كما أشرنا سابقا في الفصل الأوّل أنّ الإيقاع قسمان: خارجي يحدّده الوزن والقافية، وداخلي مرتبط بظواهر مختلفة، ولقد كان الإيقاع حاضرا في الديوان، ومن النماذج نذكر:

-'قصيدة ما لم تقله زرقاء اليمامة':

شيء /0/0 مُتْفا

يطلّ الآن من هذي الذرى //0//0//0/0/0/0 علن مُتْفاعلن مُتَفعِلن

أحتاج دمع الأنبياء /0//0/0/0//0/0/ مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُ

لكي أرى //0//0 تَفاعلن

النصّ للعرّاف والتأويل لي //0//0/0/0/0//0/0/0//0 مُتَفعِلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن

يتشاكسان هناك قال وفسّرا ///0//0///0//0///0 مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن

شجر من الحدس القديم هززته ///0//0///0//0///0//0 مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن

حتّى قبضت الماء حين تبخّرا /0/0//0/0/0/0//0/0/ 0//0///0//0/0/0//0/0 مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلن

فالقصيدة من بحر الكامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

القافية: [/0//0]، وهي مطلقة، ورويُّها هو حرف الرّاء.

- ' قصيدة عابرة ':

لسيّدة من شمال الشّمال	//0//0//0//0///	فعول فعولن فعولن فعو
يقول لها القلب	//0/0///0/	فعول فعولن ف
ما لا يُقالْ	/0//0/0	عولن فعو
لشاهقةٍ أسدلت شعرها	//0//0//0//0//	فعول فعولن فعولن فعو
أراجيحَ	//0/0/	لُ فعلن ف
يلعب فيها الهلالْ	/0//0/0///0	عولُ فعولن فعو
لنائيةٍ	//0///	فعولُ فعو
كتبت رقمها	///0//0///	لُ فعولن فعو
على فكرة لن تمرّ ببالْ	//0/0//0//0/0///	لُ فعلن فعولن فعول فعو

القصيدة من بحر المتقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن.

القافية: [/0//0] وهي مقيَّدة، رويّها اللّام.

-في قصيدة**'صلصال الكلام'**:[1]

لا الظلّ ظلّي /0/0//0/0/ مُستفعلن فا

ولا الإيحاء إيحائي //0/0/0//0/0/0/ علُن مُستفعلن فعْلن

متى عروجي إلى ذاتي //0/0/0//0/0//0/ متَفعلن فاعلن مستف

وإسرائي //0/0/0/ عِلن فعلن

تعبت أزرع في الألوان فلسفتي //0//0///0/0/0//0/// متَفعلن فعِلُن مستفعلن فَعِلُن

حتّى يرف عليها طعم أهوائي /0/0//0/0/0/0///0//0/0/ مستفعلن فَعِلن مستفعلن فعْلن

وحدي ورائحة الميلاد تهتف بي /0/0//0/0/0/0///0//0/0/ مستفعلن فعِلُن مستفعلن فَعِلن

يا آخر النّار /0/0//0/0/ مستفعلن فاع

أيقِظ أوّل الماء /0/0/0//0/0/0/ لُن مستفعلن فعْلن

بحر القصيدة هو البسيط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

القافية: [/0/0]، وهي مطلقة، رويّها الهمزة.

[1] الديوان، ص 107، 110.

-في قصيدة **'هم'**:[1]

أقاموا كهذا النّخل //0/0/0//0/0/ فعولن مفاعيلن ف

كالغيم طوّفوا /0//0//0/0 عولن مفاعلن

مداراتهم في الليل جوع ومصحف//0/0//0/0/0/0/0//0/0//0فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

سراج وكوز واصطلام ودهشة//0/0//0/0/0/0/0//0/0//0 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وسجادة في أفقها طار مدنف //0/0//0/0/0//0/0//0 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

هنالك تستسقي الفراشات ربها //0//0/0/0/0/0//0/0//0 فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

فينزل شلال من الوجد مترف //0//0/0/0/0/0/0//0/0//0 فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

القصيدة من البحر الطّويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن.

القافية: [/0//0]، وهي مطلقة، رويُّها الفاء.

-قصيدة **'الدخول إلى البردة'**:[2]

غيمة تهجس بالبدو القدامى /0//0/0/0/0/0//0/0/0 فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

[1] الديوان، 123، 126.

[2] الديوان، ص 132، 133.

لمستني ///0/0 فعلاتن

فتطايرت حماما ///0/0///0/0 فعلاتن فعلاتن

ومنارات بكت أنوارها ///0//0/0/0//0/0/0 فعلاتن فاعلاتن فاعلن

بين عيني فأنستني الظّلاما /0//0/0/0///0/0//0 فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

وشبابيك على ريحانها ///0/0/0///0/0 فعلاتن فعلاتن فاعلن

قد تناثرت صلاة وسلاما /0//0/0///0/0///0 فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

القصيدة من بحر الرمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.

القافية: [/0/0]، وهي مطلقة، رويّها: الميم.

نلاحظ من خلال النماذج المختارة أنّ **محمد عبد الباري** انتهج في كتابته الشعرية منهج الكتابة العموديّة، فنسج قصائده وفق بحور الخليل، وإن كان شكله يشبه شكل الشعر الحرّ في أغلب الأحيان، كما تخلّله بعضُ الأبيات المنتمية إلى الشعر الحرّ، كما اتّبع الشاعر منهج القدامى في توحيد قافية أبيات القصيدة وحرف رويّها.

وبالإضافة إلى الوزن والقافية ضمّن الشاعر قصائده أدوات ساهمت في إقامة إيقاع داخلي خاص بالقصيدة، نذكر منها:

-**التصريع:** جعل العروض مقفاة تقفية الضرب[1]، بمعنى مماثلة قافية الشطر الأول لقافية الشطر الثاني في البيت الأول من القصيدة، ومن مواضعه في الديوان:

-شيء يطلّ الآن من هذي الذرى أحتاج دمع الأنبياء لكي أرى

فقافيتا الشطر الأوّل والشطر الثاني متماثلتان: [/0//0]

-لسيّدة من شمال الشّمال

يقول لها القلب

ما لا يُقال

فقافية هذان الشطران متماثلة [/0//0]

-**التكرار:** هو تكرار حرف أو كلمة أو عبارة في القصيدة.

لسيّدة لم تكن إنما سيخلقها في الخيال الخيال

حنانيكِ

يا خطوة.. خطوة

تُربي اللظى في صدور الرجال

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص406.

-**التوازي:** هو تساوي الفاصلتين في الوزن والقافية[1]، ومن مظاهره:

رأوا سدرة العرفان في السجن مثلما

رأى سدرة العرفان في السجن يوسف

سراج وكوز واصطلام ودهشة

وسجادة في أفقها طار مدنفُ

-**ردّ العجز عن الصدر:** هو "جعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأوّل أو آخره أو صدر الثاني"[2]، أو هو ببساطة إعادة ذكر اللفظ في موضع من الشطر الثاني سواء في أوّله أو وسطه أو آخره، ومن أمثلته:

وسيعبر الطوفان من أوطاننا من يقنع الطوفان أن لا يعبرا

ولا ظلّ تنتمي إليه فالنرجس المنتمي إلى نفسه لا يحب الظلال

لقد ساهمت هذه الأدوات في خلق تناغم موسيقي إلى جانب التناغم الدلالي الذي تستحسنه المسامع والقلوب، فمع كل قراءة لكلمات القصيدة وعباراتها يتولد لها وجود وحياة جديدانِ في

[1] علي علي محمد القالي، الأساليب البلاغية في الحماسة للبحتري، أطروحة دكتوراه، إشراف الطيب بشير، جامعة أم درمان، السودان، 2008،ص283.

[2] المرجع نفسه، ص229.

نفس المتلقي أو القارئ، وهو ما يجعله يتعلق بها ويرتاح لها ولموسيقاها التي تحرك مشاعره وتجعلها تتعايش وموضوع القصيدة.

ثامنا: السمات الأسلوبية

من خلال اطّلاعنا على الديوان والتمعّن في محتواه نلاحظ حضور عدد من الخصائص الأسلوبية التي تكررت بنسبة معتبرة في قصائد الديوان، نذكر منها:

-استخدام الألفاظ المنتمية إلى حقل الفلسفة مثل: الحدس، الأزلي، الرواقيّون: وهم في الأصل فرقة فلسفية قديمة تضمّ فلاسفة يونانيّين، وسمّوا كذلك نسبة للمكان الذي يحبّون الكتابة فيه وهو الرواق... ويمكن إرجاع حضور مصطلحات هذا النوع إلى كون **محمد عبد الباري** متخصّصا في مجال الفلسفة، وهو ما قد يجعله يضع في قصيدته بصمته الفلسفية سواء عن قصد أو عن غير قصد.

-استخدام الألفاظ المنتمية إلى حقل التصوّف مثل: النبيذ الحلال، الروح، الحقيقة، المريد، الجمر، الهيام، الغرام، المحبّ... ويرجع سبب استخدام الشاعر لمصطلحات التصوّف إلى ميوله وإعجابه بهذا النّوع من الكتابة الشعريّة والشعراء الذين ينتمون إليها.

-حضور الألفاظ المنتمية إلى حقل الطبيعة مثل: الأشجار، النرجس، النعناع، الربيع، الشتاء؛ الغابات، الخريف... وهذا لمحاولة تشخيص بعض المعاني ووضعها في قالب مادّي مرئي.

-استعمال الألفاظ المنتمية إلى حقل الألوان مثل: الأحمر، الأزرق، الأخضر، الأبيض، الأسوَد... وقد حمل كلّ لون دلالة خاصّة، يمكن استنتاجها من خلال سياق القصيدة؛ فمثلا اللون الأخضر حمل دلالة التفاؤل والإزدهار خاصّة في قوله **سبع عجاف من بعدها التّاريخ يرجع أخضرا**، أمّا اللون الأزرق فحمل دلالة الاستعداد والاطمئنان النفسيّين بالدرجة الأولى، كما في قول الشاعر: **أن تفتح نافذة للبحر لتشرع ذاتك في الضّوء الأزرق.**

وأمّأ الأسود فحمل دلالة الحزن والتشاؤم وهو ما لمسناه في قصيدة ما لم تقله زرقاء اليمامة فبعد أن أخذ بسرد الأحوال السيّئة التي ستشهدها الدول العربيّة وكأنّ أحدا قال له: **اخلع سوادكَ** بمعنى اخلع تشاؤمك وحزنك، الأبيض حمل دلالة التعظيم والنقاء واستعمله الشاعر لمّا كان بصدد الحديث عن الشام ونضالها فقال: **فاكتملي نضالا أبيضا**، فعلى الأرجح أراد الشاعر القول إنّ نضال الشام عظيم وصافٍ ونقيّ كونه نضالا خالصا، لإنقاذ الشام من الدمار اللاحق بها وتخليصها منه، وتحريرها من سلطة الذئاب وتصفيتها من الأعداء سواء من الأجانب أو من مكر أبناء البلد أصحاب المصالح الشخصيّة.

كما استخدم اللون الأسمر لتقريب دلالة انتمائه إلى القارّة الإفريقيّة أو بلده السودان، كما استعمل الشاعر اللون الأحمر في عِدّة مواضعَ والذي حمل عدّة دلالات منها: دلالة الدم والمساءة، لمّا قال: **كلّما احمرّ خطب**، دلالة السلم والمحبّة، وهذا في صدد حديثه عن المناضل السياسي السوري **'غياث مطر'** المعروف بسلميّة نضاله وبمبادرته لتقديم الماء

والورود لرجال الشرطة في إحدى المظاهرات، فقال: **كيف هدمت بوردتكَ الحمراء تماثيل السفّاح؟** ودلالة الحبّ والحنان الصادقين لمّا قال: **ذاب بوْحًا شاعرٌ أحمر الحنين مُدلّه** وغيرها من الدلالات، فاستعمال حقل الألوان سمح للشاعر تلخيص الكثير من الكلام في لون واحد، فكلمة واحدة بليغة أغنته عن الكلام الطويل.

- المزج في كتابته الشعريّة بين النزعتين القوميّة والذاتيّة، فالنزعة الذاتية كانت حاضرة لمّا كان بصدد الحديث عن مشاعره وأحواله النفسيّة ورؤاه الخاصّة به، مثلما هو الأمر في عدد من قصائده: **عابرة، خاتمة إلى فاتحة الطريق، شتائيّة إلى امراة لن تعود...**، أمّا النزعة القوميّة فكانت حاضرة بنسبة كبيرة في أغلب قصائده، من خلال حديثه عن مواضيعَ تخصّ الدول العربيّة وأحوالها، وهو ما لاحظناه في القصائد المعنونة بـ: **الشام، حمص، سفر إلى العراق، توقيعات على جدار الثورة، الغناء على مقام الشام...** بالإضافة إلى حضور النزعة الاجتماعيّة في القصيدة، من خلال حديثه عن الشعراء والبدو وبعض الفئات الاجتماعية المعروفة بالكرم، وهو ما يعكس انفتاحه على تعدّد الموضوعات في كتاباته الشعريّة ورؤيته الواسعة في شتّى مناحي الحياة، كما دلّ حضور النزعة القوميّة على حبّه وتعلّقه الشديدين بالوطن العربي ومساندته لثورات الرّبيع العربي من خلال حثّ الشعوب على المواصلة في الكفاح ومحاربة المفسدين مهما كانوا سواء من أهل السلطة أو أبناء البلد الذين باعوا وطنهم مقابل مصالحهم الخاصّة.

- اللجوء إلى استخدام التضاد في عدد من قصائده خاصّة لمّا يكون بصدد الحديث عن مشاعره أو أحواله النفسيّة، ومن بين تعابير التضاد التي استعملها **محمّد عبد الباري** نجد: **أنا الوضوح بلا وضوح، حضور في الغياب، دخلنا موتنا وخرجنا منه، أين يا أوّل الأشياء آخرها، يا آخر النار أيقظ أوّل الماء**، وهذه التعبيرات المتضادّة عكست إلى حدّ كبير الحالة النفسيّة غير المستقرّة والانفعاليّة للشاعر، وهذا في ظلّ ما تعانيه الدول العربيّة من دمار وسفك للدماء وغياب الاتحاد فيما بينها وغدر السلطة بعدد من أبناء البلد؛ كلّها أمور جعلت نفسيّة **محمّد عبد الباري** تغوص أحيانا –بغير وعي– في بحر التضاد لتصوغ لنا انفعالاته وعدم استقراره النّفسي.
- حضور الحوار في عدد من قصائده، وقد يكون سبب لجوء الشاعر إليه هو إضفاء نوع من الحركيّة والديناميكية اللذين سيخرجان القصيدة من حيّزها الساكن الثابت من باب التأثير على القارئ والدفع به إلى إكمال القراءة دون ملل والاستمتاع بها.

فتعدّد الظواهر النصية الحاضرة في الديوان، وحضور هذه السمات الأسلوبيّة ساهم في إضفاء التميّز والتفرّد في الكتابة الشعريّة **لمحمّد عبد الباري** والتي تُميّزه عن غيره من الشعراء المعاصرين له، فهو يرفض فكرة التشابه في الكتابات الشعرية سواء على مستوى التراكيب أوالأفكار أو الأبنية، وقد عبّر عن موقفه هذا في عدّة مناسبات، منها المقابلة التي عقدها مع موقع 'الاتحاد'، أين قال: "التشابه ضدّ الشعر في جذره الأعمق، أن تكون شاعرا

يعني أن تكون مختلِفا"[1]، هذه المزايا وهذا السعي للتفرّد جعلا من **محمّد عبد الباري** أحد الشخصيات التي صنعت اسمها ووضعت بصمتها الشخصيّة في الساحة الشعريّة الراهنة.

[1] محمد عبد الباري: الجائزة تلعب دورا رياديّا في اكتشاف المبدعين العرب،7 يونيو 2013، سا 11:13، موقع الاتحاد www.alittihad.ae

خاتمة

من خلال بحثنا الموجز توصّلنا إلى النتائج الآتية:

✓تُعَدّ لسانيات النصّ أحد أهمّ فروع علم اللغة الحديث، إذ اهتمّت بدراسة الوحدات اللغوية الكبرى المتمثّلة في النصوص، كما اهتمّت بالعناصر الداخليّة والخارجيّة التي تشكّل النصّ، وتضمن بناءه واستقامة دلالته.

✓كان للاتّساق دور بارز في تماسك الوحدات اللغوية في النصّ خاصة فيما يتعلّق بالجانب الشكلي، عن طريق الإحالة، والحذف، والوصل، والتكرار.

✓ساهمت الإحالة في ضمان تماسك وحدات القصيدة بعضها ببعض، بواسطة أسماء الإشارة، وأدوات المقارنة، والضمائر التي سمحت لنا بفهم رؤى الشاعر، من خلال تنقّله في استخدام الضمائر في أقطاب القصيدة.

✓ضمن الوصل اتّساق أبيات القصيدة وفقراتها، وربط معطيات القصيدة بعضها ببعض، للوصول إلى فهم عميق للدلالة العامّة، كما كان للتّكرار أثر في تماسك مكوّنات القصيدة بدءًا من الكلمات وصولا إلى فقرات القصيدة وتقوية المعنى من ناحية، كما عكس الحالة النفسية والشعورية للشاعر في عدّة مواضعَ من قصائد الديوان، ولقد ساهم الحذف في ضمان اتّساق أبيات القصائد الشعريّة، وفي استمرارية تلقّي الدلالات دون انقطاع؛ فرغم سقوط بعض الوحدات اللغويّة خطّا إلّا أنّها كانت حاضرة في الأذهان.

✓ساهم مبدآ التأويل المحلّي والتغريض في انسجام نصوص القصائد، فالأوّل تجسّد

عن طريق عناوين القصائد والمقولات التي أوردها الشاعر في بداية كلّ قصيدة والتي مكّنت القارئ من بناء فكرة عامّة عن القصيدة قبل قراءتها، أمّا مبدأ التغريض فقد ساهم في الربط بين الدلالات الجزئيّة لفقرات القصيدة فيما بينها من ناحية وبينها وبين الموضوع العامّ للقصيدة من ناحية أخرى، كما كان له أثر على المتلقّي، وذلك بخلق عنصر التشويق والرغبة في معرفة القادم من القصيدة.

- ✓كان للتناصّ بأنواعه دور بارز في تحقيق نصية الديوان، من خلال استحضار نصوص أخرى، كما ساهم في تقوية الدلالة وتقريب الصورة المشهديّة، خاصّة عند استحضار النصوص الدينيّة والشخصيّات التاريخيّة، كما عكس المخزون القرائي الواسع لمحمّد عبد الباري.
- ✓مكّنت ظاهرةُ التقديم والتأخير القارئَ من تقريب الدلالة صوبَه، من خلال إدراكه للوحدات اللغويّة التي أولى لها الشاعر العناية في كلامه، كما كان لها أثر جمالي على جمل الديوان، من خلال انزياح الشاعر عن القواعد المتعارف عليها في بناء الجملة العربيّة.
- ✓أضفت الصور البيانيّة على الديوان أثرا جماليّا؛ وهذا من خلال تصوير المعاني في قوالب لغويّة خاصّة، منحت النصّ لذّة ورونقا يستمتع بهما المتلقّي، كما ساهمت الصورة البيانيّة في انسجام الدلالات الجزئيّة في كلّ قصيدة مشكّلة صورة شعريّة تخدم الموضوع العامّ للقصيدة، كما لاحظنا في قصيدة "ما لم تقله زرقاء اليمامة" وصورة النبوءة التي شكّلها ربط الصور البيانية المُوظَّفة في القصيدة.

✓كان للضرورة الشعريّة والبنية الإيقاعية أهميّة في تشكيل الديوان، فالضرورة الشعريّة ساهمت في استقامة الوزن والحفاظ على وحدة الرويّ والقافية، كما أضفت البنية الإيقاعية جمالا من نوع خاصّ على الديوان، يتجلّى لنا أثناء قراءة الديوان أو الاستماع إليه وما تحدثه من وقع في نفس المتلقّي وما تحدثه من تفاعل بين مشاعر المتلقّي وإيقاع كلّ حرف أو كلمة من كلمات القصيدة أو عباراتها.

✓مكّننا تتبّع السمات الأسلوبيّة في ديوان "مرثيّة النار الأولى" من استخلاص أوجه التميّز في الكتابة الشعريّة عند محمّد عبد الباري، من خلال حضور ملامح شعرية أخرى، من خلال توظيفه لجملة من المصطلحات المنتمية إلى حقول مختلفة كحقل التصوّف، والفلسفة، والألوان، والتضاد... والتي عكست إلى حدّ كبير ميولات الشاعر وأحواله النفسيّة.

✓ساهمت الظواهر النصيّة من اتساق وانسجام ... في بناء النصّ، وحضورُها المتكرَّر جعل منها سمات خاصّة بالكتابة الشعريّة عند محمّد عبد الباري الذي وُفِّق في توظيفها إلى حدّ كبير لِما كان لها من أثر في بناء النصّ وضمان اتساقه وانسجامه وتوجيه الدلالات فيه، ولِما أضفته من جمال ورونق جعلت القارئ يتعلّق بالديوان، ويقرّ بتميّز محمّد عبد الباري وموهبته الشعريّة وحسن توظيفه لمفردات اللغة وصياغتها في أبهى القوالب وأبلغها.

وإلى جانب النتائج السابقة نقدّم التوصيات الآتية:

- ✓العناية والبحث في المواضيع المتعلّقة بالظواهر النصيّة، والتي يستحسن دراستها مؤتلفة، وليست كلّ ظاهرة على حدة، حتّى يتسنّى للباحث إدراك أهمّيتها وجماليّاتها في العمل الأدبي بصفة عامّة.
- ✓محاولة التعمّق في بعض الظواهر النصيّة التي لم أوفّها حقّها من الدراسة، خاصّة فيما يتعلّق بالسمات الأسلوبيّة التي تصلح لأن تكون مذكّرة في حدّ ذاتها، وقد تساهم نتائجها في اكتشاف مساحات أكبر من شخصيّة محمّد عبد الباري.
- ✓البحث مستقبلا في الدواوين الشعريّة الأخرى لمحمد عبد الباري، بهدف الوصول إلى معرفة المنحى الذي ينتهجه في كتاباته الشعريّة، ومدى تماثلها مع ديوان "مرثيّة النار الأولى" أو استنتاج مظاهر التجديد فيها.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1.**عبد الباري محمد،** مرثية النار الأولى، منتدى المعارف، بيروت، لبنان.

ثانيا: المراجع

1.**أبو ديب كمال،** في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، ط2، بيروت، لبنان، 1981.

2. **إسماعيل عز الدين،** الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي، ط3، 1978.

3.**براون ويول،** تحليل الخطاب، تر وتح: محمد لطفي الزليطي ومنير التويكي، دار النشر العلمي والمطابع،السعودية.

4.**بوقرة نعمان** ، محاضرات في اللسانيات المعاصرة، منشورات جامعة برج باجي مختار، عنابة، 2006.

5.**الجوهري إسماعيل بن حماد،** تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ج2.

6.**خطابي محمد،** لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،1991.

7.**دومينيك منغنو**، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

8.**دي بوجراند**، النص والحطاب والإجراء، تر: تمام حسان، دار الكتب، ط1، القاهرة، 1998.

9. **الراجحي عبده**، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، ط2، مصر، 2000.

10. **الزعبي أحمد**، التناص نظريا وتطبيقيا مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية رؤيا لهاشم غرايبة وقصيدة راية القلب لابراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، عمان، الأردن، 2000.

11. **الشاوش محمد**، أصول تحليل الخطاب، المؤسسة العربية للتوزيع، ط1، تونس،2001، ج1.

12. **الصبيحي محمد الأخضر**، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم.

13. **طالب الإبراهيمي خولة**، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، ط2،الجزائر.

14. **عتيق عبد العزيز**، في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، 1985.

15. **عزّة شبل محمد**، علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، ط2، القاهرة.

16. **الغلاييني مصطفى**، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط 28

17. **فاخوري محمود،** موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996.

18. **الفقي صبحي ابراهيم** ، علم لغة النص بين النظرية والتطبيق دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للنشر والتوزيع والطبع، ط1، مصر،2000 ، ج2.

19. **كريستيفا جوليا،** علم النص، تر: فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، دار توبقال، ط 2، المغرب.

20. **محمد أحمد قاسم ومحي الدّين ديب،** علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، طرابلس، لبنان، 2003.

21. **محمد حماسة عبد اللطيف،** الإبداع الموازى التحليل النصي للشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2001،

22. **محمد حماسة عبد اللطيف،** لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996.

23. **محمد محمد أبو موسى،** خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة، ط4، القاهرة، 1996.

24. **مفتاح محمد** ، ديناميّة النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987

25. **اليافي نعيم،** مقدّمة لدراسة الصورة الفنيّة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982 .

ثالثا: المعاجم والقواميس

1.**ابن منظور**، لسان العرب، تح: عبد اللّه علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة.

2.**مجمع اللغة العربية**، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2003.

26. **أبو الفتوح محمد**، الضرورة الشعرية، 20 نوفمبر 2009، موقع ديوان العرب.

رابعاً: أطروحات دكتوراه

1.**أحمد صالح محمد النهمي**، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري(شعر الحرب والفخر أنموذجا)، أطروحة دكتورا في البلاغة والنقد، إشراف محمد إبراهيم شادي، جامعة أم القرى، السعودية، 2013.

2.**القالي علي علي محمد**، الأساليب البلاغية في الحماسة للبحتري، أطروحة دكتوراه، اشراف الطيب بشير، جامعة أم درمان، السودان، 2008.

رابعاً: **مواقع الأنترنت**

1.Ghiathmattarfoundation.org-biography

2.salahalchair.blogspot.com

3.www.alarabiya.net

4. www.alittihad.ae

فهرس المحتويات

الموضوعات **الصفحة**

مقدمة ..... أ-ت

الفصل الأول: في لسانيات النص 9-35

المبحث الأوّل: لسانيات النصّ 9-13

اللسان: لغة 9

اصطلاحا 10

النصّ: لغة 11

اصطلاحا 11

لسانيات النصّ 12

المبحث الثاني: التعريف بالظواهر النصيّة في الديوان 14-34

الاتساق: لغة 15

اصطلاحا 15

أدواته 20

الانسجام: لغة 20

اصطلاحا 21

آليّاته 24

التناصّ: لغة 24

اصطلاحا 25

أنواعه 26

التقديم والتأخير:..... 26

الصورة البيانيّة:..... 29

الضرورة الشعريّة:..... 32

البنية الإيقاعيّة:..... 33

الفصل الثاني: دراسة تطبيقيّة للظواهر النصيّة في ديوان مرثيّة النار الأولى 37-94

المبحث الأوّل: التقديم بالشاعر والديوان..... 37

المبحث الثاني: دراسة تطبيقيّة للظواهر النصيّة في الديوان..... 38-94

الاتساق تطبيقيّا..... 38

الانسجام تطبيقيّا 54

التناصّ تطبيقيّا 63

التقديم والتأخير تطبيقيّا 69

الصورة البيانية تطبيقيّا 73

الضرورة الشّعرية 78

البنية الإيقاعيّة تطبيقيّا 82

السمات الأسلوبيّة 90

خاتمة 96

المصادر والمراجع 101

الفهرس 106

ملخّص:

يدور موضوع المذكرة حول الظواهر النصيّة في الشعر العربي المعاصر، واخترنا ديوان مرثيّة النار الأولى لمحمّد عبد الباري مدوّنة، وقد بنينا خطّة بحثنا وفق فصلين؛ الأوّل نظري تعرّضنا فيه إلى الحديث عن لسانيات النص وحاولنا تقديم مفهوم للظواهر النصيّة في الديوان من اتساق وانسجام وتناص، والتقديم والتأخير والصورة البيانية والضرورة الشعرية والبنية الإيقاعية.

أمّا الفصل الثاني فكان ذو طابع تطبيقي، أجرينا فيه دراسة على الظواهر النصية في الديوان من خلال تحليل أدواتها وتعليل استخدامها، وكانت خاتمة البحث سردا لأهمّ النتائج التي توصّلنا إليها.

المصطلحات المفاتيح: الظواهر النصية، الاتساق، الانسجام، التناص، التقديم والتأخير،الصورة البيانية،الضرورة الشعرية، البنية الإيقاعية.