Al-Jurjani
No.2, Vol.2, Autumn & Winter 2019
Manuscript Type: Research Article

https://jecall.alzahra.ac.ir/
Print ISSN: 2676-3427
Online ISSN: 2676-3419
DOI: 10.22051/JECALL.2019.4927

Two phenomena of Referral and Rhythm in the Poetry of Imam Abdul Hamid Bin Badis
"Tahiyat al-Mawlid al-Karim" Poem As A Sample

Rabih Benkhouya*
Professor, Department of Arabic, Al-Bashir Brahimi University, Bordj Bou Arreridj, Algeria

Abstract
The research treats two stylistic phenomena in the poetry of Imam Abdul Hamid ben Badis al-Jazairi. His poem "Tahiyat Elmawlid Elkarim" as the subject of the approach. The two phenomena were represented by the rhythm and the reference. both of these are result from the use of language or style in the structure of the poem. The research choses the study of the two phenomena by using the concept of displacement as a procedural tool in determining the stylistic phenomenon, description, analysis and interpretation. The research shows also the related to them with them as they operated on the coherence and cohesion of the text, and participated in the production of meaning and building. The main findings are summarized in the conclusion at the end of the research.

Keywords
stylistic phenomenon, Displacement, Rhythm, Parallelism, Referral, Significance.

* **Corresponding Author, Email:** ra.benkhouya@yahoo.com

الجرجاني، مجلة علمية محكمة متخصصة في تأصيل البلاغة والنقد الأدبي
العدد الثاني، السنة الثانية، خريف وشتاء ١٤٤١هـ/٢٠١٩م؛ صص ٩٥-١١٦
تاريخ الوصول: ٢٠١٨/٣/٢١؛ تاريخ القبول: ٢٠١٨/٦/٢٦

Print ISSN: 2676-3427
Online ISSN: 2676-3419

ظاهرتا الإيقاع والإحالة في شعر الإمام عبد الحميد بن باديس
قصيدة "تحية المولد الكريم" أنموذجا

رابح بن خوية[١]

الملخص

يتناول البحث ظاهرتين أسلوبيّتين في شعر الإمام عبد الحميد بن باديس الجزائري محدّدا قصيدته الموسومة بـ(تحيّة المولد الكريم) موضوعا للمقاربة، وقد تمثّلت الظّاهرتان الملحوظتان في ظاهرتي الإيقاع والإحالة، وكلاهما تنتجان عن اشتغال اللّغة أو الأسلوب في بنية القصيدة، وقد اختار البحث مقاربة الظّاهرتين من خلال اعتماد مفهوم الانزياح أداةً إجرائيّة في تحديد الظّاهرة الأسلوبيّة وصفا وتحليلا وتفسيرا. وبيّن الوظائف الّتي ارتبطت بهما من حيث كونهما قد عملا على اتّساق النّص وتماسكه، وشاركتا بشكل فاعل وبارز في إنتاج المعنى وبناء الأسلوب وفي التّعبير عن رؤية الشّاعر وعن عالمه الفكريّ. وقد شملت ظاهرة الإيقاع المكونات الجزئية له من وزن وقافية وتدوير وتواز، وشملت ظاهرة الإحالة الإحالة بالضمير وباسم الإشارة وبالموصول. واتّضح أنّ القصيدة تزخر بظواهر أخرى على مستوى البنيتين التركيبيّة والمعجميّة.. وهي ظواهر تسهم في تشكيل أسلوب الشّاعر.

الكلمات المفتاحية: الظاهرة الأسلوبيّة، الانزياح، الإيقاع، التوازي، الإحالة، الدّلالة.

١. أستاذ، قسم اللغة العربية بجامعة البشير الإبراهيمي، برج بوعريج – الجزائر ra.benkhouya@yahoo.com

المقدمة

أولا، لم يترك الإمام عبد الحميد بن باديس (١٨٨٩م-١٩٤٠م) شعرا كثيرا يمكن أن يشكّل مادّة لديوان شعريّ، ومع ذلك فإنّ النزر القليل الّذي نجده في آثاره المجموعة يكشف، من ناحية أولى، عن قدرة في النّظم وبراعة في القول وعلم بأدوات الفنّ الشّعريّ، إضافة إلى امتلاكه لناصية اللّغة، ومن ناحية ثانيّة يبين عن إيمانه بأنّ الأدب التزام ورسالة والفنّ بشتّى أشكاله التّعبيريّة أداة مثلى لحمل تلك الرّسالة، ومن ثمّ فالأديب ملتزم بالدّفاع عن قضايا بلاده العادلة وحقّها في الحياة وفي الوجود، والتّصدّي للمحتلّ المعتدي. فليس الأدب كلمة عابرة جوفاء للتّسليّة ولتزجية الوقت ولتطبيب الخاطر.

ومن تلك الآثار الأدبيّة قصيدة طويلة بعنوان (تحيّة المولد الكريم) (طالبي، ١٩٩٧: ٢/٥٧٠) في أربعين بيتا من مجزوء الكامل، ومطلعها:

حُيّيـــــتَ يـــــا جَـــــمعَ الأدَبْ ورُقيـــــتَ سَامِـــــيةَ الرّتَـــــبْ

ومقطوعتان قصيرتان؛ إحداهما في ستّة أبيات من المتقارب، وتحمل عنوان (السّياسة في نظر العلماء هي التّفكير والعمل والتّضحيّة) (*المصدر نفسه*: ٥٦٩)، والمطلع:

أشَـــعْبَ الجَزَائِـــرِ رُوحِـــي الفِـــدَى لِمَـــا فِيـــكَ مِـــن عِـــزّةٍ عَرَبِيّـــة

والثّانية (*المصدر نفسه: ٥٧٣*) في سبعة أبيات من البسيط، تحمل عنوان (القوميّة والإنسانيّة)، والمطلع:

المِجْـــــدُ للهِ ثُمَّ المِجْـــــدُ للعَـــــرَبِ مَـــنْ أَنْجَبُـــوا لِبَـــنِي الإِنْسَـــانِ خَيْـــرَ نَـــبِي

وقد قيلت القصيدة الأولى الطّويلة بمناسبة الاحتفال بالمولد النّبويّ الكريم سنة ١٩٣٧م، وقيلت المقطوعة الأولى في الجلسة الختامية للمؤتمر الثّاني لجمعية العلماء سنة ١٩٣٧م، وقيلت المقطوعة الثّانية بمناسبة الاحتفال بالمولد الشّريف سنة ١٩٣٨م. وإن تفرّقت المناسبات فقد ترسّخت المبادئ وتجذّرت الأهداف والغايات.

وليست قلّة الكتابة الشّعريّة بمضرّة بمنزلة الإمام ابن باديس العلميّة، ولا بمنقصة من مكانته الأدبيّة، فقد كانت للإمام ابن باديس اهتمامات مختلفة فكريّة وثقافيّة وإصلاحيّة ودينيّة وتربويّة وتعليميّة صرف إليها جهوده وأنفق فيها أوقاته ودبّج فيها كتابات نثريّة متنوّعة تحفل بالقيم الفنّية والجماليّة والأسلوبيّة والشّعريّة وتزخر بالموضوعات الرّفيعة والأفكار السّاميّة الخالدة.

ثانيا؛ إنّ ما تهدف إليه الأسلوبيّة في مقاربة النّص الشعريّ هو أن تقف على الخصائص الجوهريّة الّتي تميّز أسلوب الشّاعر وأسلوب النّص، تلك الخصائص الّتي تمنح النّص شكلا لغويّا ذا خصوصيّة شعريّة وفرادة تعبيريّة تجعلانه نسيج وحده وتؤكّدان مفارقته واختلافه من جهة أولى، وتصنعان تجاوزه وانزياحه من جهة ثانيّة.

وصحيح أنّ الأسلوبيّة تنطلق في اشتغالها على النّص الشّعريّ من قاعدة لسانيّة، وقد كان ذلك من مرتكزاتها منذ نشأتها الأولى، وفي إطارها تتناول النّص وبمعطياتها المعرفيّة تصوغ أدواتها الإجرائيّة، فإنّها تبحث في «الوسائل اللّغويّة الّتي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبيّ خصائصه التّعبيريّة والشّعريّة فتميّزه عن غيره، إنّها تتقرّى (الظّاهرة الأسلوبيّة) بالمنهجيّة العلميّة اللّغويّة وتعتبر (الأسلوب) ظاهرة هي في الأساس لغويّة تدرسها في نصوصها وسيّاقاتها» (ابن ذريل، ١٩٨٠: ١٤٠).

وممّا يفهم من ذلك أنّ «الأسلوبية هي تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعيّة وركيزته الألسنيّة» (شريم، ١٩٨٧: ٣٧-٣٨).

غير أنّ ما يخوّل لها الاختلاف اللّسانيات والخروج عن إطارها المحدّد هو انصرافها إلى الخصائص الفارقة والتفاتها إلى السّمات المائزة في النّص وكلّ ما يشدّ الملاحظة ويخطف الانتباه في تواتره المحسوب أو في تكراره المعدود. وذلك ما يمكن أن ننعته بالظّواهر أو البنى الأسلوبيّة الّتي تتخلّق في عمق بنيته الدّلاليّة المنتجة لمدلولاته النّص، وتلمع في سطح بنيته اللّسانية المشكّلة لدواله.

إنّ جرد وتوصيف كلّ البنى اللّغوية عمل لسانيّ محض، وفرز وتصنيف البني الأسلوبيّة المتواترة عمل أسلوبيّ، وهذا ما يمنحنا فرصة قول: إنّ الظّواهر اللغويّة المتعدّدة ظواهر عامّة متمكّنة وثابتة في النّصوص والظّواهر الأسلوبيّة المتنوّعة ظواهر خاصّة ممكنة ومتغيّرة في النّصوص.

ولعلّ القارئ يدرك من خلال هذه النّظرة أنّ الظّاهرة الأسلوبيّة مرتبطة في تحقيقها بالانزياح في مستوياته اللّغويّة المتباينة في حين أنّ الظاهرة اللّسانيةّ مرتبطة في وتجسيدها بالمعيار.

وبناء عليه، فإنّ النّص الّذي نقدّمه للقراءة الأسلوبيّة، وهو قصيدة (تحيّة المولد الكريم) للشّيخ عبد الحميد بن باديس. والنّص هذا قد خرق القوانين اللّغويّة، وانحرف عن القواعد المعياريّة، فغني بالظّواهر الأسلوبيّة الّتي أخرجته من دائرة المشابه الّذي يكرّس المعتاد ويحافظ على المألوف إلى دائرة المختلف الّذي يؤسّس للّامتوقّع ويؤصّل للّامنتظر.

وقد وهب جميع ما أشرنا إليه النّص خُصوصيّة في التّعبير وفرادة في التّركيب، وجعله قمينا بالدّراسة وفق استراتيجيّة تبدأ من مستواه الإيقاعيّ في تجلّيه الخارجيّ والدّاخليّ ومرورا بمستوييه الصّرفيّ والتّركيبيّ وانتهاء بمستواه الدّلاليّ مع الإشارة إلى أبعاد تداوليّة ألحّ تواجدها على التوقّف عندها، فالقصيدة كانت وليدة سياق وموقف.

غير أنّنا في هذا البحث سنكتفي بدراسة ظاهرتين نعدّهما من الظواهر الأسلوبيّة الملفتة للنظر في هذه القصيدة، وهما ظاهرتا الإيقاع والإحالة، فالأولى تندرج في المستوى الإيقاعي بينما تنطوي الثانية في المستوى التّركيبيّ. وكلاهما له دوره في تماسك النّص واتّساقه.

وقد تمثّلت إشكالية البحث في عدّة أسئلة من قبيل ما دور الإيقاع في القصيدة؟، وما هي مظاهره؟ وما علاقاته بدلالة النّص؟ ما هي الإحالة؟ وما هي أنواعها في النّص؟ والوظائف التي نهضت بها؟

ومن ثمّ سيكون بحثنا موزّعا على محورين أساسيين؛ نتناول في المحور الأول ظاهرة الإيقاع وأبرز مظاهره وتجلياته من وزن وقافية وتصريع وتدوير وتواز. ونتاول في المحور الثاني ظاهرة الإحالة وأبرز أنواعها من إحالة بالضمير وإحالة باسم الإشارة وإحالة بالموصول.

وقد كان في عدّتنا ومن بين عتادنا المنهج الأسلوبيّ بإجراءاته الوصفيّة والتّحليليّة والإحصائيّة والتّأويليّة، كل ذلك بالقدر الّذي يسمح به فضاء هذا البحث مستغنين عن الرسوم والجداول؛ إذ لا ضرورة إليها في مثل هذا البحث.

وقد شغلتنا في مراحل الدّراسة أسئلة من قبيل: ما يميّز لغة النّص؟ وما دلالة الظّواهر الأسلوبيّة المزدهرة في حديقة القصيدة؟ ما قيمة الانزياح المتنوّع والعدول الماثل في مستويات النّصّ وفي طبقاته؟...وغير هذه من أسئلة تعلّق بشعريّة القصيدة.

وقد تغيّت الدّراسة لمس شعريّة اللّغة، وهي تتألّق في فضاء القصيدة وبجماليّة الأسلوب، وهو ينظم بنيات النّص ويشدّ فيها مفاصل الخطاب.

وقد هدفت، وراء ذلك، إلى تقديم عالم شاعر أديب ملتزم، تمكّن من أدواته اللّغويّة وتمرّس بوسائله الشّعريّة، فجمع إلى أصالة الفكرة إشراقة الفنّ، وإلى وضوح الرّؤيّة جمال العبارة.

أولا: ظاهرة الإيقاع

تتجسّد الظاهرة الأسلوبيّة في القصيدة في البنيات الثّلاثة المكوّنة للقصيدة، وهي تبرز أوّلا على صعيد البنية الإيقاعيّة ممثّلة في اختيارات إيقاعيّة خارجيّة وداخليّة.

والإيقاع بنيةً، يمكن تعريف البنية انطلاقا من هذا المفهوم، فحين تكون لشيء ما بنية فإنّ معنى هذا أنّه ليس شيئا غير منتظم أو عديم الشّكل، بل هو موضوع منتظم له (صورة) و(وحدته الذّاتية)، وهنا يظهر ضرب من التّقارب الأوّلي بين معنى البنية ومعنى الصّورة مادامت كلمة (بنية) تحمل في أصلها معنى المجموع أو الكلّ المؤلّف من ظواهر متماسكة يتوقّف كلّ منها على ما عداه، ويتحدّد من خلال علاقاته بما عداه. (أبوحميدة، ٢٠٠٠: ٣٢٥)

وقد خلص محمّد مندور في دراسة له إلى أنّ «الوزن الشّعريّ يتحقّق بالكمّ الزّمنيّ فحسب حيث تتساوى كلّ تفعيلة زمنيّا بالتّفاعيل الأخرى الّتي ترجع إلى نفس الوحدة الصّوتيّة، أمّا الإيقاع فإنّه يعتمد على الكمّ الزّمنيّ والنّبر معا، وباعتماده على الكمّ الزّمني يصبح الوزن عنصرا أساسيّا في تكوينه، ويصبح بذلك شاملا للوزن ولغيره من المكوّنات الصّوتية الأخرى» (*المصدر نفسه*، ٣٢٥).

ونتناول على مستوى الإيقاع بعض أبرز مظاهره، وهي:

١. الوزن:

ينتظم وزن (الكامل) المجزوء (عبد اللطيف، ١٩٩٩: ٤٢) القصيدة بأبياتها الأربعين، فالمطلع يقوم من حيث العروض على هذه الصّورة:

ب١– حُيِّيتَ يَا جَمْعَ الأَدبْ وَرُقيتَ سَامِيَةَ الرُّتَبْ

٠//٠/// -٠//٠/// ///٠//٠-٠//٠/٠/

ويقوم المقطع أو البيت الأخير من القصيدة على الصّورة:

ب٤٠– فَإِذَا هَلَكْتُ فَصَيْحَتِي تَحْيَا (الجَزَائِر) وَ(العَرَبْ)

٠//٠///-٠//٠/٠/ ///٠///-٠//٠///

ويتألّف البيت من (الكامل المجزوء) في القصيدة من تكرير تفعيلة (متفاعلن) أربع مرّات؛ حيث تتوزّع تفعيلتان على الصّدر وتفعيلتان أخريان على العجز:

مُتَفاعلن متفاعلن مُتَفَاعلُن مُتفَاعِلن

يعدّ اختار ابن باديس لوزن (الكامل) إطارا إيقاعيّا خارجيا لقصيدته من الاختيارات الأسلوبيّة الّتي تتطلّع لوسم الإبداع الشعريّ في القصيدة بسمات مختلفة، وق يكون للطّبيعة الإيقاعيّة لهذا الوزن وما يتّسع له من

حيويّة وحركيّة دخل في هذا الاختيار الأسلوبيّ من ضمن اختيارات عروضيّة متعدّدة وممكنة، وقد يكون لشيوعه، فـ(الكامل)، تامّا ومجزوءا، أكثر شيوعا من غيره في الشّعر العربيّ، فهو يأتي في الرّتبة الثّانية من حيث نسبة شيوعه (أنيس، ١٩٥٢: ١٨٩)، فنجده في العصر الحديث، مثلا، يحتلّ المرتبة الثّانية في شعر محمود سامي البارودي (*المصدر نفسه:* ١٨٩)، بينما يأتي في المرتبة الأولى في شعر كلّ من أحمد شوقي وحافظ إبراهيم (*المصدر نفسه:* ١٩٨).

ونجد في الإحصائيّة التي أجراها عمر بو قرورة حول نسبة شيوع الأوزان في الشّعر الجزائريّ الحدث أنّ و(الكامل) قد ورد في المرتبة الثّالثة بالنّسبة إلى جيل الثّورة وحقّق نسبة شيوع تقدّر بـ(٥٦) بالمائة، وفي المرتبة الرّابعة بالنسبة إلى جيل الإحياء، وحقّق نسبة شيوع تقدّر بـ(٢٤) بالمائة (بوقرورة، ١٩٩٧: ٣٠١). ويدرج الشيخ ابن باديس في جيل الإحياء.

والواقع أنّ الكامل بوحداته الإيقاعيّة الثّابتة والمتحوّلة لبّى مقصد الشّاعر في إنتاج إيقاع يلائم غرض التجربة الشّعريّة المعاشة في القصيدة.

٢– القافية

تعدّ القافية «عدّة أصوات تتكوّن في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكوّن جزءا هامّا من الموسيقى الشّعريّة. فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمع بمثل هذا التّردّد الّذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى الوزن» (أنيس، ١٩٥٢: ٢٤٤).
الرّويّ: هو «أقلّ ما يمكن أن يراعى تكرّره، وما يجب أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة ذلك الصّوت الّذي تبنى عليه الأبيات» (*المصدر نفسه:* ٢٤٥).

وهي: «عبارة عن السّاكنين اللّذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحرّكة، ومع المحرّك، قبل السّاكن الأول» (الأحمدي، ١٩٩٤: ٣٥٣). وفي هذا التّعريف إشارة إلى تعريف الخليل القائل بأنّ القافية هي «السّاكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل السّاكن الأوّل منهما» (حركات، ٢٠٠٥: ٢٠٨). وبه أخذنا في تحديد نسق القافية في القصيدة.

ورويّ القصيدة هو صوت (الباء)، والباء من الحروف أو الأصوات الكثيرة الوقوع رويّا في الشّعر العربيّ، وهي «الرّاء، اللّام، الميم، النّون، الباء، الدّال» (*المصدر نفسه:* ٢٤٦).

وتقسّم القافية، بالنّظر إلى حركة الرّويّ، إلى مطلقة، وهي الّتي يكون فيها الرّويّ متحرّكا. ومقيّدة، وهي الّتي يكون فيها الرّويّ ساكنا. (*المصدر نفسه:* ٢٥٨).

وبناء عليه، فقافية القصيدة مقيّدة، ومثالها (**الرّتَبْ**) في المطلع:

ب١- حُيِّيتَ يَا جَمْعَ الأَدَبْ وَرُقِيتَ سَامِيَةَ **الرُّتَبْ**

لقد ورد نسق القافية على الصّورة (تَرْرُتَبِ=/٠//٠)

ومثالها (**وَالعَرَبْ**) في المقطع:

ب٤٠- فَإِذَا هَلَكْتُ فَصَيْحَتِي تَحْيَا (الجَزَائِرُ) وَ(**العَرَبْ**)

ولقد ورد نسق القافيّة على الصّورة (وَلْعَرَبْ=/٠//٠).

وهو النّسق الموحّد (/٠//٠) الّذي تلتزم به القصيدة من أوّل بيت (ب١) إلى آخر بيت (ب٤٠)، ينقضي في البيت السّابق ويتجدّد في البيت اللّاحق.

ويتنوّع النّسق التّقفويّ في القصيدة إلى نسق اسميّ وآخر فعليّ بحسب نوع الكلمة الّتي تحلّ في مكان القافية.

- **نسق اسميّ**، وقد استغرق ثمان وعشرين (٢٨) قافية، يجسّدها ثمانية وعشرون (٢٨) اسما، وهي (ب=البيت): (ب١: الرّتب، ب٢=الشّغب، ب٣=أدب، ب٤: الحقب، ب٥: الوصب، ب٦: عجب، ب٨: نُجب، ب١١: النّشب، ب١٢: الغضب، ب١٤: المستلَب، ب١٥: الكرب، ب١٦: الطّرب، ب١٧: الضّرب، ب١٨: الكتب، ب٢١: الطّلب، ب٢٥: الرّهب، ب٢٦: العطب، ب٢٧: الخشب، ب٢٩: أب، ب٣٠: الحسب، ب٣٢: الأهب، ب٣٤: منتخب، ب٣٥: الرّغب، ب٣٦: الرّحب، ب٣٧: الحرب، ب٣٨: اللّهب، ب٣٩: التّرب، ب٤٠: العرب).

- **نسق فعليّ**، وقد استغرق اثنتي عشرة (١٢) قافية، يمثّلها اثنا عشر (١٢) اسما، وهي: (ب٧: انتصب، ب٩: انتسب، ب١٠: نصب، ب١٣: ذهب، ب١٩: ينتسب، ب٢٠: كذب، ب٢٢: اقترب، ب٢٣: تهب، ب٢٤: غصب، ب٢٨: وثب، ب٣١: نضب، ب٣٣: وجب).

ومن الظّواهر الإيقاعيّة المرتبطة بالقافيّة ظاهرة التّصريع في المطالع الشّعريّة، منه في قصيدة (تحيّة المولد الكريم)، وهو ما نشير إليه فيما يأتي.

٣- التّصريع:

يعدّ التّصريع ظاهرة إيقاعيّة صوتيّة، ويعرّف بأنّه: «إلحاق العروض بالضّرب وزنا وتقفية سواء بزيادة أو بنقصان» (عبد الدايم، ١٩٩٢: ٤٩).

وقد نبّه إليه قدامة بن جعفر في نعت القوافي؛ إذ قال: «أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج، وأن تقصد لتصيير المصراع الأوّل في البيت الأوّل من القصيدة مثل قافيتها، فإنّ الفحول والمجيدين من الشّعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرّعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشّاعر وسعة بحره...» (ابن جعفر، ١٩٧٨: ٨٦).

ويرجع اهتمام الشّعراء، قديما وحديثا، بالتّصريع إلى ما يضيفه من قيمة إيقاعيّة إلى المطلع وإلى القصيدة إذا ورد في بيت آخر من أبياتها غير البيت الأوّل، وفي ذلك يقول قدامة: «وإنّما يذهب الشّعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأنّ بنية الشّعر إنّما هي التّسجيع والتّقفيّة، فكلّما كان الشّعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشّعر وأخرج له عن مذهب النّثر» (*المصدر نفسه*: ٩٠).

وقد قصد ابن باديس إلى تصريع المطلع في قصيدته وعيا منه بوظيفته الإيقاعيّة وإدراكا لقيمته الشّعريّة، وترسيخا لتقليد فنيّ أدبيّ درج عليه الشعراء منذ إمرئ القيس، ولتكوينه الثّقافيّ والأدبيّ والشعريّ العربيّ الأصيل.

وقد ورد المطلع بهذه الصّورة:

ب١- حُيِّيتَ يَا جَمْعَ الأَدَبْ وَرُقِيتَ سَامِيَةَ الرُّتَبْ

/٠//٠/٠/-٠//٠/٠/ ٠//٠/// -٠//٠///

مُتْفاعلن – مُتْفاعلن مُتَفاعلن – مُتَفاعلن

وتأخذ تفعيلة (متفاعلن) في القصيدة صورتين؛ صورة صحيحة (متَفاعلن=///٠//)، وبلغ تواترها ثلاثا وسبعين (٧٣) مرّة. وصورة مزاحفة مضمرة (مُتْفاعلن=/٠/٠//)، وبلغ تواترها ثلاثا وثمانين (٨٣) مرّة.

وقد توزّعت الصّورتان في مراتب مختلفة في كلّ بيت وفي فضاء القصيدة، حيث تردان في المرتبة الأولى أو الثّانية من الصّدر، وفي الثّالثة أو الرّابعة من العجز. وتلعي حركة المعنى والشّعور في التّجربة دورا في هذا التّوزيع.

وتهيمن التّفعيلة الصّحيحة (متَفاعلن) في المراتب الأربعة في البيت الواحد، وتأتلف مع المعنى والشّعور واللّفظ، كقول الشّاعر في البيت السّادس عشر:

ب١٦- صَدَحتْ بَلَابِلُكَ الفِصَا حُ فَعَمَّ مَجْمَعَنَا الطَّرَبْ

٠//٠/// -٠//٠/// - ٠//٠/// - ٠//٠///

١ ٢ ٣ ٤

وتهيمن، أيضا، المزاحفة (متْفاعلن) في المراتب الأربعة في البيت الواحد وتأتلف مع المعنى والشّعور واللّفظ، كقول الشاعر في البيت السّادس:

ب٢- بِالعِلْمِ والآدَابِ والْـ أخْلَاقِ فِي نَشْءٍ عَجَبْ

٠//٠/٠/- ٠//٠/٠/ - ٠//٠/٠/ - ٠//٠/٠/

١ ٢ ٣ ٤

والملاحظ أنّ التّحويل الّذي يمارس على بنية التّفعيلة لا تفرضه الألفاظ المستعملة، ففي حالات كثيرة يحدث مُتجاوبا مع حركة الشّعور ومتماشيا مع حركة المعنى، فإذا كان الإيقاع يتأثّر بتوالي الحركات والسّكنات أو التناوب بينها أو انتظامها بطريقة ما فإنّه يتأثر بحالات النّفس وانفعالاتها وانقباضها وانبساطها.

٤- التّدوير:

التّدوير في الشّعر المقفى هو «أن تتّصل الشّطرة الأولى من البيت بالشّطرة الثّانية بحيث تنقسم الكلمة بين الشّطرين» (عبد الدايم، ١٩٩٢: ٢٢٠).

والبيت المدوّر هو «ذلك الّذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشّطر الأول وبعضها في الشّطر الثّاني» (*المصدر نفسه:* ٢٢٠).

وقد انتشر التّدوير في ثُلث القصيدة، تقريبا، إذ وجد في أربعة عشر (١٤) بيتا، في البيت الثّاني:

ب٢- وَوُقِيْتَ شَرَّ **الكَائِدِيـ نَ** ذَوِي الدَّسَائِسِ وَالشَّغَبْ

وفيه شكّل جزء من كلمة (الكائدين)، وهو (الكائديـ) التّفعيلة الثّانية من الشّطر الأوّل، بينما دخل الحرف الأخير منها (ن) في تشكيل التّفعيلة الأولى من الشّطر الثّاني (ن ذوي الدّسا). فهذه الكلمة انقسمت على الشّطرين، ووصل بين طرفي البيت. وأتاحت لاستمرار الإيقاع في وتدفّق الموسيقى في البيت كلّه.

وفي البيت السّادس:

ب٦- بِالْعِلْمِ وَالآدَابِ **وَالْـ** **أَخْلَاقِ** فِي نَشْءٍ عَجَـبْ

قامت كلمة (الأخلاق) بالدّور نفسه؛ إذ انقسمت على الشّطرين، فالتحق الجزء الأوّل منها (ألـ) بالشّطر الأوّل، والتحق الثّاني (أخلاق) بالشّطر الثّاني، فجاءت على الصّورة الإيقاعيّة التّاليّة (ألـ /٠- أخلَاق=/٠ /٠/)، وربطت بين الشّطرين وسمحت باستمرار الإيقاع واستدامته بلا فاصل.

وفي البيت السّابع:

ب٧- نَشْءٌ عَلَى الإِسْلَامِ **أُسْـ** **ـسُ** بِنَائِهِ السَّامِي انْتَصَـبْ

اشترك الشّطر الأوّل والثّاني في كلمة (أسّ)، وبفكّ الإدغام يتمّ الجزء الأوّل (أُسْ) التّفعيلة الثّانية في الشّطر الأوّل، وينشئ الجزء الثّاني أو الحرف المتحرّك (سُ) بداية التّفعيلة الأولى في الشّطر الثّاني، فيسري تيار الموسيقى إلى غايته متسلسلا متواصلا.

وبهذه الكيفيّة يحقّق التّدوير التّواصل الإيقاعيّ على مستويين:

-**مستوى البيت الشّعريّ**: ويجسّده البيت المفرد، ومثاله البيت العاشر:

ب١٠- وَعَلَى القُلُوبِ **الخَافِقَـا** **تِ**، إِلَيْهِ رَايَتَهُ نَصَبْ

والبيتان الثلاثون والثّاني والثّلاثون:

ب٣٠- نَحْنُ الأُلَى عَرَفَ **الزَّمَـا** **نُ** قَدِيمَنَا الجَمَّ الـحَسَبْ

ب٤٠- وَقَدْ انْتَبَهْنَا **لِلْحَيَا** **ةِ** آخِذِينَ لَهَا الأُهَـبْ

-**مستوى المقطع الشّعريّ**: وتجسّده الأبيات المتوالية المجموعة، ومثاله الأبيات من ١٤ إلى ١٧:

ب١٤- وَيَرَى الجَزَائِرَ **رَجَّـ** **عَتْ** حَقَّ الحَيَاةِ الـمُسْتَلَبْ

ب١٥- يَا نَشْءُ يَـا ذُخْرَ **الجَزَا** **ئِرِ** فِـي الشَّدَائِدِ وَالكُرَبْ

ب١٦- صَدَحَتْ بَلَابِلُكَ **الفِصَـا** **حُ** فَعَمَّ مَجْمَعَنَـا الطَّرَبْ

ب١٧- وَأَذَقْتَنَا طَعْمًا مِنَ **الْـ** **فُصْحَى** أَلَذَّ مِـنَ الضَّرَبْ

والأبيات من ٢٤ إلى ٢٧:

ب٢٤- وَارْفَعْ مَنَارَ العَدْلِ **وَالْـ** **إِحْسَانِ** وَاصْدَمْ مَنْ غَصَبْ

ب٢٥- وَأَذِقْ نُفُوسَ **الظَّالِمِيـ** **نَ** السُمَّ يُمْزَجُ بِـالزَّهَبْ

ب٢٦- وَاقْلَعْ جُذورَ **الخَائِنِيـ** **نَ** فَمِنْهُـمُ كُلُّ العَطَبْ

ب٢٧- وَاهْزُزْ نُفُوسَ **الجَامِدِيـ** **نَ** فَرُبَّمَا حَيِـيَ الخَشَبْ

يشكّل التّدوير في المقطعين ظاهرة إيقاعيّة منبّهة العين بحروفها وكلماتها المرتبطة على مستوى الفضاء الكتابيّ؛ أي على الورق، ومنبّهة الأذن بموسيقاها المتواصلة على مستوى التّلقي السّماعيّ.

وإذا نظرنا إلى التّدوير فيما سبق والاندماج الواقع بين شطري البيت الواحد وإلى الكلمة/العقدة الّتي تحكم الرّبط بين الطّرفين أو النّواة الّتي تجمع بين المنفصلين، فإنّنا نقسّم التّدوير فيه إلى شكلين؛ أحدهما تكون فيه «الكلمة محور التّدوير قابلة للانفصال كالتّعريف والحرف المشدّد» (تبرماسين، ٢٠٠٣: ١٢٣). والشّكل الثّاني «لا يقبل فيه اللّفظ الانفصال لحصول التّدوير في النّواة إذ يقتضي الإيقاع وصل اللّفظ بالشّطرين..» (*المصدر نفسه، ٢٠٠٣: ١٢٣*).

فالأوّل منه (ال) التّعريف:

ب٢٤- وَارْفَعْ مَنَارَ العَدْلِ **وَالْـ** **إِحْسَانِ** وَاصْدَمْ مَنْ غَصَبْ

ومنه الحرف المشدّد:

ب٧- نَشْءٌ عَلَى الإِسْلَامِ **أُسْـ** **ـسُ** بِنَائِهِ السَّامِي انْتَصَبْ

والثّاني منه:

ب٢٦- وَاقْلَعْ جُذورَ **الخَائِنِيـ** **نَ** فَمِنْهُـمُ كُلُّ العَطَبْ

ويمكننا القول بأنّ التّدوير في الشّعر مثلما في هذه القصيدة أسهم في «تدفّق البيت الشّعريّ ونموّه نموّا يثريه عروضيّا، وبنائيّا، ووجدانيّا» (العلاق، ٢٠٠٣: ٨٢). وقد أفاد الشّعر الحرّ أو شعر التّفعيلة من الإمكانيات الإيقاعيّة والتّشكيليّة الّتي يوفّرها التّدوير في تجربة كتابة القصيدة المدوّرة.

٥- التّوازي

سبقت الإشارة إلى أنّ الإيقاع الدّاخليّ ينشأ في الشّعر، غالبا، من العناصر الصّوتيّة المنخرطة في نسيج القصيدة، ومن الكلمات والصّيغ والجمل وأشباه الجمل المتكرّرة في السياقات المختلفة، ومن العناصر البلاغيّة المفرزة للقيم الإيقاعيّة، ومن البنى التّركيبيّة المجرّدة والمتوازية، وغير ذلك من العنصر. ونقف، هنا، عند ظاهرة التّوازي.

يعتبر التّوازي «خاصّة لصيقة بكلّ الآداب العالميّة قديمها وحديثها، شفوية كانت أم مكتوبة، إنّه عنصر أساسيّ وتنظيميّ في آن واحد. ولذلك اهتمّ به الدّارسون للآداب العالميّة في مختلف أصقاع المعمور. ولعلّ الشّعر العربيّ هو شهر التّوازي بكلّ ما تعنيه الكلمة من معنى؛ فهو مؤسّس على بعضه، وهو منظّم بأنواع أخرى منه» (مفتاح، ٢٠٠١: ١٥٠).

ويمكن أن نصف في القصيدة أكثر من نوع من التّوازي (*المصدر نفسه: ١٥٠*)، ولكن لا نتناول سوى نوعين ظاهرين من التّوازي، الأوّل ما يعرف بالتّوازي المزدوج، وفيه «يوازي الشّطر الأوّل من البيت الثّاني الشّطر الأوّل من البيت الأوّل» (*المصدر نفسه: ١٥٢*). ويتمّ التّوازي على المستويات الصّرفيّة والتّركيبيّة والمعجميّة والدّلاليّة، وقد ورد في البيتين السّادس والثّلاثين والسّابع والثّلاثين:

ب٣٦- من كان يبغي ودّنا فعلى الكرامة والرّحب

ب٣٧- أو كان يبغي ذلّنا فله المهانة والحرب

وحتّى الشّطر الثّاني من البي الثّاني يوازي الشّطر الثّاني إلى حدّ ما.

والنّوع الثّاني التّوازي العموديّ (*المصدر نفسه: ١٥٢*) في الأبيات:

ب٢٤- **وارفع** منارَ العدل والـ إحسانِ واصدمْ من غصب

ب٢٥- **وأذقْ** نفوسَ الظالميـ نَ السمَّ يُمزج بـالزَّهَب

ب٢٦- **واقلعْ** جذور الخائنيـ نَ فمنهـمُ كلُّ العطب

ب٢٧- **واهزُز** نفوسَ الجامديـ نَ فربّما حيـيَ الخشب

ويشترك الشّطر الأوّل في كلّ بيت مع السّابق له واللّاحق له في صيغة فعل الأمر بالإضافة إلى المكوّنات النّحويّة التّركيبيّة. وتجتمع في هذا التّوازي خاصيّتان توازي التّطابق وتوازي تقابل الصّيغ.

وفي الأحوال كلّها فالتّوازي «يحقّق تناظرا وتناغما وتناسبا؛ إنّه حجّة جماليّة إقناعيّة» (*المصدر نفسه: ١٥١*).

ثانيا– ظاهرة الإحالة

نتناول فيه الإحالة باعتبارها مظهرا أسلوبيا اتّساقيّا مهمّا في النّص، وتعتبر الإحالة إحدى وظائف النّصّ الأدبيّ الفاعلة باعتباره لغة، فـ«اللّغة نفسها نظام إحاليّ، إذ يحيل على ما هو غير اللّغة، وهي نفسها تشتمل على نوعين من العناصر: إشاريّة وإحاليّة؛ وهما وجهان لا بدّ من النّظر فيهما عند دراسة الدّلالة اللّغويّة، إذ هما أساسها» (الزناد، ١٩٩٣: ١٢٧).

تتوزّع الإحالة في القصيدة على إحالة بالضّمير، وثانية بالاسم الموصول، وثالثة باسم الإشارة، وهي أنواع الإحالة الّتي نزمع التّعرّف إلى مكوّناته ووظيفتها في القصيدة.

١– الإحالة الضميريّة:

من أعرق وسائل الإحالة في اللّغة الإحالة بالضّمير، وقد توّفرت في النّص بكثافة ملموسة، فلم يخل بيت شعريّ من إحالة ضميريّة نستثني من ذلك البيتين السّادس والخامس عشر لتعذّر الإحالة فيهما بالضّمير ولوجود إحالة من نوع آخر، وعدم الحاجة إليها في هذا السّياق، وقد بلغ عدد الضّمائر المستعملة في القصيدة (٩٠) تسعينا ضميرا، متّصلا ومنفصلا، ظاهرا ومقدّرا، وقد تنوعت بين إحالة بضمير الغائب، وإحالة بضمير المخاطب، وإحالة بضمير المتكلّم.

أ) الإحالة بضمير الغائب

تتمثّل الإحالة بضمير الغائب في النّص بواسطة استعمال ضمير الغائب المفرد أو الجمع، المذكّر أو المؤنّث، وقد تواتر هذا النّوع من الإحالة (٥١) إحدى وخمسين مرّة.

ومن أمثلّة الإحالة بضمير الغائب المذكّر المفرد قول الشّاعر في الأبيات (٧–١٠):

٧– نَشْءٌ على الإسلام أُسّـ ـسُ **بنائه** السّامِي انْتَصَبْ

٨– نَشْءٌ بِحُبّ مُحَمَّد **غَذّاه** أَشْيَـاخٌ نُجُب

٩– **فِيه** اِقْتَدَى فِي **سَـيْرِهِ** **وَإِلَيْه** –بِالحَقّ– انْتَسَبْ

١٠–وَعَلَى القُلُوبِ الخَافِقَـا تِ، **إليه رَايَتَه** نَصَـبْ

فإذا كانت مفردة (**نشء**) تحيل إلى الجيل الّذي تربّى وتعلّم وتكوّن على أيدي شيوخ وعلماء الجمعيّة، وإلى الطّلبة الحاضرين، تحديدا، ليلة الاحتفاء بالمولد النّبويّ الشّريف، وهذا المحال إليه بطبيعة الحال موجود خارج

النّص وخارج القصيدة، ويفسّره المقام أو السياق أو الموقف، وهي إحالة مقاميّة، فإنّ الشّاعر اكتفى بضمير الغائب الظاهر المتّصل في الشّطر الثّاني من البيت السّابع للإحالة إلى النّشء المذكور سابقا في مستهلّ الشّطر الأوّل اختصارا واختزالا، وهي إحالة نصيّة قبليّة.

ويتضمّن الشّطر الثّاني ذاته إحالة ضميرية بضمير غائب مقدّر (**هو**) الواقع فاعلا للفعل (**انتصب**)، والعنصر المفترض والمحال إليه هو (**أسّ**) السّابق عليه، وهي إحالة نصّيّة قبليّة.

ويحيل في شطر البيت الثّامن بضمير الغائب المتّصل (**غذّاه**) إلى كلمة (**نشء**) الّتي وقعت في بداية البيت، وهي إحالة، أيضا، نصيّة قبليّة. وهذه الإحالات قريبة المسافة والمدى بالمحال إليه وتطابق من كلّ الأوجه.

بينما تأتي الإحالة بضمير الغائب المفرد المتّصل الظّاهر في البيت التّاسع (**فيه/سيره/إليه**) والعاشر (**إليه/رايته**) إلى محمد (ص) في (**فيه/إليه/إليه**)، وإلى النّشء في (**سيره/رايته**) وقد تقدّم ذكرهما في البيت الثّامن، وهي إحالات نصيّة قبليّة.

وجرت الإحالة في عجز البيتين بضمير غائب مفرد مقدّر (**هو**) في الفعلين (**انتسب/نصب**)، ويحيل ويعود إلى النّشء المتحدّث عنه فيما سبق من باب الإحالة النّصيّة القبليّة.

والإحالة في هذا الموضع تجاوزت مجرّد الاختصار والإيجاز والاقتصاد في اللّغة إلى تحقيق اتّساق وربط لفظيّ بين الأبيات الشّعريّة، ومن ثمّ بين أجزاء النّص المتباعدة.

وهي الوظيفة ذاتها الّتي تنهض بها في الأبيات (١٩-٢٠-٢١):

١٩- شَعْبُ الجَزَائِرِ مُسْلِـمٌ وَإِلَى **العُرُوبَةِ** يَنْـتَسِبْ

٢٠- مَنْ **قَالَ** حَالَ عَنَ **اصْلِهِ** أَوْ قَالَ **مَاتَ** فَقَـدْ كَذبْ

٢١- أَوْ رَامَ إِدْمَاجاً **لَهُ** رَامَ المُحَالَ مِنَ الطَّلَـبْ

فالضّمائر ظاهرة ومقدّرة في (**ينتسب/حال/اصله/مات/له**) تحيل إلى عنصر مفترض وتؤوّل به، وهو لفظة (شَعْب الجَزائر) الواردة في بداية البيت التّاسع عشر، وتشكّل إحالات نصيّة قبليّة.

لقد تحوّلت الضّمائر إلى خيوط تشدّ وتحكم عقد نسيج القصيدة.

وتتجلّى الإحالة بضمير الغائب المؤنّث المفرد (**ها/هي**...)، وكذا المذكّر الجمع (**هم**) في الأبيات (١١-١٢-١٣-١٤) وعلى استمرار الإحالة إلى (**النّشء**) المتقدّم ذكره فيما سلف من أبيات القصيدة:

١١-بالرّوح يَفْدِيهَا وَمَـا يُغري النّفوسَ مِـنَ النّشَب

١٢-وبخُلْقه يَحْمِي حِمَـا هَا، أو بِبَــارِقَةِ الغَضَبْ

١٣-حتَّى يَعودَ لِقَـوْمِهِ مِن عِزِّهِم مَا قَد ذَهَـبْ

١٤-ويَـرَى الجَزائـرَ رَجَّ عَتْ حقَّ الحَياةِ الـمُسْتلَبْ

إنّ الإحالة بالضّمير (**هـا**) في (**يفـديها**) وفي (**حماهـا**) إحالة نصيّة قبلية ترجع إلى المحال إليه، وهو (**الرّايـة**) المذكورة في البيت العاشر. والإحالة بالضّمير (**هـم**) إحالة نصيّة قبلية ترجع إلى (**قـوم**) في الشّطر الأول من البيت الثّالث عشر نفسه. والإحالة بالضّمير المؤنّث (**هـي**) المقدّر في (**رجّعـت**) إحالة نصيّة قبليّة تعود إلى (**الجزائر**) وقد تقدّمت عليها في السّياق النّصيّ.

ومع تنوّع الإحالة بضمائر الغائب فإنّ الهيمنة للإحالة بضمير الغائب المفرد (**هـ-هو**) الّذي يرجع إلى لفظة (النّشء) في النّص، وهي تشكّل البؤرة أو المحور الّذي تتحرّك في مداراته كلّ عناصر القصيدة مدلّلة على أهميّته ومركزيّته.

إنّ الوسـائل الإحاليّـة -ومـن بينهـا الضّـمائر- في ذاتهـا لا تحمـل أيّ دلالـة يمكـن أن تسـاعد القـارئ في التّأويـل، ولكنّها تكون مجدية في التّأويل بإسنادها إلى عناصر أخرى في النّص، هي الّتي تفسّرها وتقترح لها المعاني المناسبة.

الإحالة بضمير المخاطب:

تجسّدت الإحالة بضمير المخاطب (٢٣) ثلاثا وعشرين مرّة، في قول الشّاعر:

١- **حُيّيتَ** يَا جَـمْعَ الأَدَبْ **وَرُقِيتَ** سَامِـيَّةَ الرُّتَبْ

٢- **وَوُقِيتَ** شَرَّ الكَائِدِيـ ـنَ ذَوِي الدَّسَائِسِ وَالشَّغَبْ

٣- **ومُنِحتَ** فِي العَلْيَاءِ مَـا **تَسْمُو** إِلَيْهِ مِـنْ أَدَبْ

وتعمل ضمائر المخاطب في القصيدة على الإحالة إلى خارج النّص، وتتعيّن مرجعياتها بالعودة إلى السّياق أو المقام.

وبعد ذلك، فقد شكّل كلّ من (جمع الأدب) و(النّشء) في القصيدة بؤرة رئيسية ونواة محوريّة رجعت إليهما أغلب ضمائر النص، فالبؤرة أو النواة في القصيدة تعمل على «شدّ مكونات النص نحوها بما فيها الضمائر، ويكون النّص متماسكا عندما تعمل البؤرة على استقطاب وجذب الضمائر نحوها» (البطاشي، ٢٠٠٩: ١٦٣).

فالضّمير في (إليه) يحيل إلى عنصر مفترض متقدّم يفسّره شبه الجملة (من أدب)، من باب الإحالة النّصيّة القبليّة.

ب–الإحالة بضمير المتكلّم:

جرت الإحالة بضمير المتكلّم في النّص ستّ عشرة (١٦) مرّة، ظاهر ومقدّرا، متّصلا ومنفصلا، وتندرج الإحالة بضمير المتكلّم في الإحالة على ما هو خارج اللّغة، و«هي إحالة عنصر لغويّ إحاليّ على عنصر إشاريّ غير لغويّ موجود المقام الخارجيّ؛ كأن يحيل ضمير المتكلّم المفرد على ذات صاحبه المتكلّم، حيث يرتبط عنصر لغويّ إحاليّ بعنصر إشاري غير لغويّ هو ذات المتكلّم» (الزناد، ١٩٩٣: ١٩).

وذلك ما تقوم به الإحالة في النّص في هذه الأبيات:

٣٠–**نَحْنُ** الأُلَى عَرَفَ الزَّمَـا نُ **قَدِيمَنَا** الجَمَّ الـحَسَبْ

٣١–وَمَعِينُ ذَاكَ المَجد فِـي نَسْلِ العُرُوبَةِ مَـا نَضَبْ

٣٢–وَقَدْ **انْتَبَهْنَا** لِلحَيَا ةِ آخِذِينَ لَهَا الأُهَـبْ

٣٣–**لِنَحُـلَّ مَرْكَـزَنَا** الَّذِي بَيْنَ الأَنَامِ **لَنَا** وَجَـبْ

٣٤–**فَنزيدَ** فِي هَذَا الـوَرَى، عُضوًا شَرِيفًا مُنْـتَخَب

٣٥–**نَدْعُو** إِلَى الحُسْنَى **وَنُو لِي** أَهْلَهَا **مِنَّا** الرَّغَبْ

حيث يحيل ضمير المتكلّم (نحن–نا) إلى ذات الجماعة، ومن ثمّ فـ(نحن–نا) عنصر إحاليّ لغويّ يحيل إلى عنصر إشاريّ غير لغويّ يكمن في السّياق خارج النّص.

وهنا تجدر التّفرقة بين الإحالة والإشارة، فاللّغة لا يمكن فهمها بعيدا عن السّياق الّذي تستخدم فيه. فمعاني بعض الكلمات تتأسّس على نوع ما من الاعتماد على السّياق؛ وذلك أنّ معنى الكلمات يتأسّس على اعتبار أنّ الكلمات تقع في تلفّظ، وأنّ التّلفظ يقع في العالم. مثل هذه الكلمات يطلق عليها (إشاريّة): أي العناصر اللّغويّة الّتي تشير إلى عناصر مختلفة في السّياق الّذي ينتج فيه التّلفظ. وعلى هذا فإنّ ما يفرّق الإشارة عن الإحالة هو العالم الخاصّ الّذي تقع فيه أيّ منهما وما تشير إليه. فعالم الإشارة عادة ما يحدّد بأنّه "خارج الكلام"؛ أي العالم غير اللّغويّ الّذي نطلق عليه السّياق (*context*). في حين أنّ عالم الإحالة يحدّد بأنّه "داخل الكلام"؛ أي العالم اللّغويّ الّذي نطلق عليه النّص (*text*). (محمد، ٢٠٠٧: ١٢١)

وقد جرى التّمييز في هذا الإطار بين حقلين في اللّغة، هما الحقل الإشاري والحقل الرّمزي، وكلملت من مثل (جميل، يجري، سطح...) لها معنى محدّد ولا يعتمد على الموقف، ومن ثمّ تنتمي إلى الحقل الرّمزيّ. وأمّا الكلمات (أنا) الّتي تشير إلى (المتكلّم) و(أنت) للسّامع و(هنا) للمكان، و(أمس) للزمان فتنتمي إلى الحقل الإشاريّ، وعلى هذا فالإشارة للشّخص تدرك من خلال الضمائر الشّخصيّة والإشارة للمكان تدرك من خلال استخدام ضمائر الإشارة وظروف المكان، والإشارة للزّمان تدرك من خلال ظروف الزّمان. (*المصدر نفسه:* ١٢٢)

فضمائر المتكلّم في النّص (نحن-نا-ي-ت-أنا) تعتبر عناصر إشاريّة وتحدّد بالعودة إلى خارج النّص وإلى السّياق:

٣٨-هَـذَا نِظَـامُ **حَيَـاتِنَا** بِالنُّـورِ خُـطَّ وَباللَّهَـبْ

٣٩-هَذَا لَكُـمْ **عَهْـدِي** بِـه حَتَّـى أُوسـدَ فِي التُّرَبْ

٤٠-فَـإِذَا **هَلَكْـتُ فَصَيْحَتِـي** تَحْيَـا (الجَزَائِر) وَ(العَرَبْ)

وتحيل تلك الضّمائر إلى الـ(أنا)، وهو الشّاعر الشّيخ ابن باديس الذّات المتكلّمة في القصيدة، والـ(نحن)، وهم الشّاعر المتكلّم في القصيدة والنشّء المخاطب والأشياخ النّجب المشار إليهم، مدحا، في مقام هو مجمع الأدب ليلة الاحتفال بالمولد النّبويّ الكريم.

ونؤكّد على تحقيق الضّمير لتماسك ولاتّساقه على المستويين الشّكليّ والدّلاليّ وعلى أنّ «الرّبط بالضّمير يعدّ بديلا لإعادة الذّكر، أيسر في الاستعمال وأدعى إلى الخفّة والاختصار، بل إنّ الضّمير إذا اتّصل فقد أضاف إلى الخفّة والاختصار عنصرا ثالثا هو الاقتصار» (البطاشي، ٢٠٠٩: ١٦٧).

٢- الإحالة الإشاريّة

تتمّ الإحالة الإشاريّة بواسطة الأسماء الدّالة على الإشارة، ويمكن أن تصنّف تلك الأسماء اعتبارا للمسافة من حيث القرب والبعد، واعتبارا للعدد إفرادا وتثنية وجمعا، واعتبار للجنس مذكّرا ومؤنّثا، واعتبارا للمكان وللزّمان.

وتتشكّل أسماء الإشارة تبعا لتلك الاعتبارات في ثنائيات من مثل (قريب/بعيد)، (مذكّر/مؤنث)، (مكان /زمان).

وأسماء الإشارة في اللّغة العربيّة هي «ذا للمذكّر، وذي وذه، وتِي وتِهْ، وتَا للمؤنّث، وذان وتان للمثنّى: بالألف رفعا، وبالياء جرّا، ونصبا، وأُولَاءِ لجمعهما، والبعيد بالكاف مجرّدة من اللّام مطلقا، أو مقرونة بها إلّا في المثنّى مطلقا، وفي الجمع في لغة من مدّه، وفيما تقدّمته ها التّنبيه» (ابن هشام، ٢٠٠٣: ١٧٤).

وتأتي أسماء الإشارة كرافد مهمّ من روافد الإحالة في النّص، وقد تحقّقت من خلال اسم الإشارة (**ذا**) مقترنا بها التّنبيه وبكاف الخطاب، وهو الاسم الّذي يشار به إلى المفرد المذكّر، وقد تردّد (٣) مرّات في الأبيات الآتية:

٣١- وَمَعِينُ **ذَاكَ** المَجد فِي نَسْلِ العُرُوبَةِ مَا نَضَبْ

٣٤- فَنَزِيدَ فِي **هَذَا** الوَرَى، عُضْوًا شَرِيفًا مُنْتَخَبْ

٣٨- **هَذَا** نِظَامُ حَيَاتِنَا بِالنُّورِ خُطَّ وَباللَّهَبْ

٣٩- **هَذَا** لَكُمْ عَهْدِي بِهِ حَتَّى أُوسَّدَ فِي التُّرَبْ

٣- الإحالة الموصوليّة

تنهض الأسماء الموصولة بدور واضح في الإحالة في اللّغة، والأسماء الموصولة، في اللّغة العربيّة، هي «الّذي، والّتي، واللّذان، واللّتان -بالألف رفعا، وبالياء جرّا ونصبا- ولجمع المذكّر: الّذين -بالياء مطلقا- والألى، ولجمع المؤنّث: اللّائي، واللّاتي، وبمعنى الجميع: من، وما، وأيّ، وأل في وصف صريح لغير تفضيل كالضارب والمضروب، وذو في لغة طيء، وذا بعد ما أو من الاستفهاميّتين، وصلة أل الوصف، وصلة غيرها: إمّا جملة خبريّة ذات ضمير للموصول يسمّى عائدا..» (*المصدر نفسه: ١٧٤*).

وتكون الأسماء الموصولة خاصّة، وهي: (الّذي للمذكّر، والّتي للمؤنّث، اللّذان لتثنية المذكّر، واللّتان لتثنية المؤنّث، والأولى لجمع المذكّر، والّذين، اللّائي، اللّاتي). ومشتركة وهي: (من، وما، وأيّ وذو، وذا)، فهذه الستّة تطلق على المفرد والمثنّى والمجموع، المذكّر من ذلك كلّه والمؤنّث. (*المصدر نفسه: ١٧٢*)

وهي على قلّة استعمالها في النّص تعتبر رافدا من روافد الإحالة ومظهرا لُغويّا من مظاهر الاتّساق والرّبط اللّفظيّ، وقد جرت الإحالة الموصُوليّة في قصيدة ابن باديس بأدوات محدّدة، وهي الأسماء الآتية: (**ما- من- الألى- الّذي**)، مرتّبة بحسب توظيفها في سياقات القصيدة.

لقد تواتر اسم الموصول (**مَا**) المشترك المطلق أربع (٤) مرّات، وقد قام بتعويض عنصر لغويّ في الكلام، وبربطه بغيره، واحتاج إلى جملة الصّلة لتأويله وإزالة الإبهام العالق به. وهي الوظيفة الّتي تتكرّر في السّياق الّذي يستعمل فيه في الأبيات التّالية:

في البيت الثّالث: (ما + تسمو إليه..):

٣- ومُنِحتَ فِي العَلْيَاءِ **مَا** تَسْمُو إِلَيْهِ مِنْ أَدَبْ

في البيت الخامس: (مَا + يُبْرِي النُّفُوس..):

٥- أَحْيَيْتَ مَوْلِدَهُ **بِمَا** يُبري النّفُوسَ مِنَ الوَصَبْ

وفي البيت الحادي عشر: (مَا يُغْرِي النُّفُوس..):

١١- بِالرُّوحِ يَفْدِيهَا **وَمَـا** يُغْرِي النُّفُوسَ مِـنَ النَّشَبْ

وفي البيت الثّالث عشر: (مَا + قد ذَهَب..):

١٣- حَتَّى يَعُودَ لِقَـوْمِهِ مِنْ عِزِّهِمْ **مَا** قَدْ ذَهَـبْ

وتمّت الإحالة باسم الموصول (**مَنْ**)، وهو من الأسماء المشتركة المطلقة، أيضا، مرّة (١) واحدة في البيت الرّابع:

٤- أَحْيَيْتَ مَوْلِدَ **مَنْ** بِـهِ حَيِيَ الأَنَامُ عَلَى الـحِقَبْ

حيث عوّضت عنصرا لغويّا وقامت بالرّبط التّركيبيّ: (من + به حيي الأنام..)، وأحالت على الرسول (ص).

وأدّيت الإحالة مرّة بـ(**الأُلى**) في البيت الثّلاثين:

٣٠- نَحْنُ **الأُلَى** عَرَفَ الزَّمَـا نُ قَدِيمَنَا الجَمَّ الـحَسَبْ

فعوضت الـ(نحن)، وربطت الكلام، وطلبت جملة الصّلة (نحن + الألى + عرف الزّمان...)

واستعملت الإحالة بـ(الّذي)، وهو اسم موصول خاصّ بالمفرد المذكّر، كذلك، مرّة (١) واحدة في البيت الثّالث والثّلاثين:

٣٣- لِنَحُـلَّ مَرْكَزَنَا **الَّذِي** بَيْنَ الأَنَامِ لَنَا وَجَـبْ

ونهض الاسم الموصول (الّذي) بدوره فعوّض وربط وأحال على (المركز) اللّفظ المذكور قبله، من باب الإحالة النّصيّة القبليّة.

ويفرض السّياق الإشارة إلى وظيفة الأسماء الموصولة والدّور الّذي تقوم به في النصّ وفي اللّغة مقارنة بدور العناصر الإحاليّة الأخرى، فبعض العناصر الإحاليّة مزدوجة الدّور في اللّغة:

- تشير وتعيّن المشار إليه في المقام الإشاريّ؛ فهي غير ذات صلة بما يخرج عن مقام ورودها، ويكتفي سامعها بها في تحليلها.

- تعوّض المشار إليه فتحيل عليه وترتبط به؛ وفهمها رهين استحضار ذلك المشار إليه استحضار عهد أو إدراك حسّي أو غيره.

أمّا بعضها الآخر فيكفي بوظيفة التّعويض مثل الأسماء الموصولة؛ وهذه يزدوج دورها كذلك، ولكن من زاوية أخرى، إذ تعوّض وتربط ربطا تركيبيّا. وهي بحكم إبهامها تحتاج إلى صلة تفسّرها... (الزناد، ١٩٩٣: ١١٨).

النتيجة

لقد تمكّن البحث السّابق من تقديم ظاهرتي الإيقاع والإحالة في القصيدة باعتبارهما ظاهرتين أسلوبيتين نصيّتين، وتم تناول الإيقاع بوصفه ظاهرة وبنية ممثّلا في الإيقاع الدّاخليّ والخارجي، كما تمّ تناول الإحالة في القصيدة والتعرف إلى أنواع الإحالات والوظائف الّتي تنهض بها في النصوص.

وخلص إلى نتائج نذكر منها:

على مستوى ظاهرة الإيقاع:

– مثّل الإيقاع ظاهرة أسلوبية في النّص، فالإيقاع الخارجيّ في الوزن وفي القافية، وهما من مظاهر الإيقاع في الشّعر، بصفة عامّة، ومن مظاهر الهندسة الإيقاعيّة في القصيدة العموديّة الّتي تبنى على أساس البيت ذي الشّطرين المتناظرين، وعلى أساس الوزن الواحد المطّرد في جميع أبيات القصيدة، وعلى أساس القافية المطّردة، هي الأخرى، في أواخر الأبيات، بالإضافة إلى ذلك، يحضر التّصريع في مطلع القصيدة بوصفه علامة إيقاعيّة تؤشّر لبداية القصيدة.

– انتظم وزن (الكامل) المجزوء القصيدة بأبياتها الأربعين.

– لبّى الكامل بوحداته الإيقاعيّة الثّابتة والمتحوّلة مقصد الشّاعر في إنتاج إيقاع ملائم لغرض التجربة الشّعريّة المعاشة في القصيدة ولحركة الشعور فيها.

– هيمن النسق التقفوي المقيد في القصيدة، وتنوع إلى نسق اسميّ وآخر فعليّ بحسب نوع الكلمة الّتي تحلّ في مكان القافية.

– مثل صوت (الباء) روي القصيدة، وصوت الباء من الحروف أو الأصوات الكثيرة الوقوع رويّا في الشّعر العربيّ.

– يعدّ التّصريع ظاهرة إيقاعيّة صوتيّة في مطلع القصيدة.

– قصد الشاعر إلى تصريع المطلع في قصيدته وعيا منه بوظيفته الإيقاعيّة وإدراكا لقيمته الشّعريّة، وترسيخا لتقليد فنيّ أدبيّ درج عليه الشعراء منذ القديم، ولتكوينه الثّقافيّ والأدبيّ والشعريّ الأصيل.

– جسد التّدوير مظهرا إيقاعيا في النص وفي الشّعر المقفى من خلال اتصال الشّطرة الأولى من البيت بالشّطرة الثّانية بحيث تنقسم الكلمة بين الشّطرين.

– انتشر التّدوير في ثُلث القصيدة، تقريبا، إذ وجد في أربعة عشر بيتا، وخلق تيارا موسيقيا متواصلا.

– يعتبر التّوازي خاصّة لصيقة بالشعر، وعنصرا أساسيّا وتنظيميّا.

– اجتمع في هذا التّوازي توازي التّطابق وتوازي تقابل الصّيغ.

– حقق التّوازي تناظرا وتناغما وتناسبا بوصفه مظهرا جماليّا.

على مستوى ظاهرة الإحالة:

– تدرس الإحالة في ضوء دراسة العلاقة بين الجمل في القصيدة، وتعمل، كعنصر لغويّ، بأنواعها وفروعها على تماسك القصيدة، وقد هدفت إلى استرجاع المعنى الإحالي وتحقيق الاقتصاد في اللغة، وتجاوز التكّرار وترداد الملفوظات في كلّ لحظة في القصيدة.

– تنوعت الإحالة بين إحالات ضميريّة؛ شكّلت إحالات لغويّة نصيّة داخليّة قبليّة تختصر الكلام وتقتصد في اللّغة وتؤكّد الفكرة، وتستحضر المعنى متجنّبة التّكرار والإعادة والاسترجاع الثّقيل المرهق للمتكلّم وللمتلقّي. ونهض هذا النّوع من الإحالة الضّميرية بوظيفة رئيسيّة في الرّبط بين مكونات القصيدة وتأكيد استمرار وحدتها الموضوعيّة في ضوء ترابط جمل القصيدة وتعلّق بعضها بسبب من بعض.

وإحالات إشاريّة تؤول بعد ذلك بالاستناد إلى السّياق.

– وردت الإحالات قصيرة المدى رغم الطّول النّسبيّ للقصيدة، ويستمرّ خلال هذا الفضاء، وذلك لكثرة الإحالات المتتابعة والمتنوّعة الّتي ترجع وتنعطف على مرجع واحد أساسيّ، وتكاد تنعدم الفواصل اللّغويّة بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه.

– لا تقل أسماء الاشارة أثرا في الاحالة عمّا تقدّم، فهي تقوم بهذه الوظيفة وبربط جمل القصيدة استنادا الى السياق، فاستعمال اسم الإشارة (هذا) في المقطع الاوّل ساعد على إدراك الصّلة بين اسم الإشارة والمشار اليه الّذي سلف الحديث عنه في جمل سابقة أو في سياق مقاميّ.

– لم يتوقّف عمل الإحالات الضّميريّة والإشاريّة عند حدود المستوى الشّكليّ في القصيدة وإنّما مسّ المستوى الدّلاليّ لها.

وإحالات موصوليّة، فالأسماء الموصولة مصدر آخر يرفد الإحالة في النّص.

– تعد الإحالات الموصوليّة في القصيدة إحالات داخليّة لا يتعدّى فيها التّماسك النّصيّ الجملة الواحدة.

– إن تنوّع الإحالات في القصيدة بين إحالات داخليّة نصّيّة قبليّة تشير إلى ما سبق الحديث عنه في القصيدة، وإحالات خارجيّة سياقيّة مقاميّة تشير إلى ما هو خارج القصيدة ضاعف من تماسك النّص واتّساقه على كافّة المستويات.

– تخضع الإحالات في النّص الشّعريّ لاختيارات الشّاعر، ومن ثمّ فهي تتميّز بالخصوصيّة النّاتج عن تفضيل المراجع المحال إليها بين رئيسيّة وفرعيّة أو مركزيّة وهامشيّة وطبيعة العلاقات القائمة بينها والوظائف المتكفّلة بها، ومادام الغرض الّذي يسيّج النّصّ الشّعريّ.

– تعد مظاهر الإيقاع في النص نوعا من الإحالة، وكلاهما وسم القصيدة بطابع أسلوبيّ خاص.

المراجع والمصادر

١. طالبي، عمار (١٩٩٧م). ***آثار ابن باديس***. ج١، ط٣، مج٢، الجزائر: الشركة الجزائرية.

٢. الأحمدي، موسى بن محمد بن المليباني (١٩٩٤م). ***المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي***. ط٤، بيروت: دار الحكمة للنشر والترجمة.

٣. ابن جعفر، أبو الفرج قدامة (١٩٧٨). ***نقد الشّعر***. القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية.

٤. ابن ذريل، عدنان (١٩٨٠م). ***اللغة والأسلوب***. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

٥. ابن هشام (٢٠٠٣م). ***شرح قطر الندى وبل الصدى***. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العصرية.

٦. أبوحميدة، محمد صلاح زكي (٢٠٠٠). ***الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبيّة***. غزّة، جامعة الأزهر.

٧. أنيس، إبراهيم (١٩٥٢م). ***موسيقى الشعر***. ط٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو مصرية.

٨. البطاشي، خليل بن ياسر (٢٠٠٩م). **الترابط النصي في ضوء التحليل اللّساني للخطاب**. عمان: دار جرير للنشر والتوزيع.

٩. بوقرورة، عمر (١٩٩٧م). ***الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث ١٩٤٥-١٩٦٢***. باتنة: منشورات جامعة باتنة.

١٠. تبرماسين، عبد الرحمن (٢٠٠٣م). ***البنية الإيقاعية في الجزائر***. القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع.

١١. حركات، مصطفى (٢٠٠٥م). ***نظرية الوزن، الشعر العربي وعروضه***. الجزائر: دار الآفاق.

١٢. الزنّاد، الأزهر (١٩٩٣م). ***نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا***. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٣. شريم، جوزيف ميشال (١٩٨٧م). ***دليل الدراسات الأسلوبية***. ط٢، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

١٤. عبد الدايم، صابر (١٩٩٢م). ***موسيقى الشعر العربي بين الثّبات والتطوّر***. القاهرة: مكتبة الخانجي.

١٥. عبد اللطيف، محمد حماسة (١٩٩٩م). ***البناء العروضي للقصيدة العربية***. القاهرة: دار الشروق.

١٦. العلاق، علي جعفر (٢٠٠٣م). ***في حداثة النص الشّعريّ دراسة نقدية***. القاهرة: دار الشروق للنشر والتوزيع.

١٧. محمد، عزة شبل (٢٠٠٧م). ***علم لغة النص، النظرية والتطبيق***. القاهرة: مكتبة الآداب.

١٨. مفتاح، محمد (٢٠٠١م). ***التلقي والتأويل مقاربة نسقية***. ط٢، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.