الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات

Université echahid cheikh Larbi Tebessi – Tébessa
Faculté des lettres et des langues

قسم اللغة والأدب العربي

الضمني في ديوان "قمر الأندلسي الأخير" لمحمد الطوبي

– مقاربة تداولية –

أطروحة معدّة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث "ل.م.د" في اللغة والأدب العربي

تخصص: الأدب الحديث

إعداد الطالبة:
هناء ريم

إشراف الأستاذ الدكتور:
أ.د/ رزيق بوزغاية

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الجامعية	الصفة
1	رشيد سهلي	أستاذ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة	رئيسا
2	رزيق بوزغاية	أستاذ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة	مشرفا ومقررا
3	يوسف قسوم	أستاذ محاضر 'أ'	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة	ممتحنا
4	صالح خديش	أستاذ	جامعة عباس لغرور–خنشلة	ممتحنا
5	نبيلة زويش	أستاذ	جامعة مولود معمري–تيزي وزو	ممتحنا
6	عبد الصمد لميش	أستاذ محاضر 'أ'	جامعة محمد بوضياف–المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023–2024م/1444–1445هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى رجل آمن بالقناعة مبدأ حياة..

أبي...

وإلى امرأة نسجت بالحلم مستقبلا..

جدتي...

شكر وعرفان

- للأستاذ المشرف الدكتور "*رزيق بوزغاية*" الذي لم يألُ جهدا في تتبع مسار البحث وتسديد خطاه شكرا على الصبر والأناة.
- لأعضاء لجنة المناقشة.

شكر خاص

الشكر موصول بالعرفان لـــــــــ:

- زميلتي الدكتورة "**هاجر يونس**" لأنها كانت خير مرشد أنار حيرتي.
- زميلتي الدكتورة "**حنان بن زجوع**" لتكبد عناء إحضار الأعمال الشعرية الكاملة لـ"محمد الطوبي" من المغرب، ولفيض صنائعها.
- زميلتي الدكتورة "**ابتسام هزيل**" التي كانت أول من أوصلني بديوان "قمر الأندلسي الأخير" لـــــــــ"محمد الطوبي".

مقدمة

تشكّل التداولية اليوم واحدة من أهم الدراسات؛ فقد شاعت بين الدارسين من مختلف المجالات اللسانية منها وحتى النقدية بل إن الدراسات التنظيرية والتطبيقية التي تناولتها بالدرس والتطبيق أكبر من أن نلم بشتاتها، أو نستوعب كثرتها.

وتنطلق التداولية من البعد التواصلي، وظروف الخطاب والعلاقة التي تجمع المتكلم بالمتلقي، ولعل المَزيَّة التي تستأثر بها في ميدان الدراسات اللسانية والنقدية هي دراسة اللغة في استعمالها الفعلي، أو يمكن القول دراسة العلاقة بين العلامة ومستعملها؛ فالتحليل التداولي يرتكز على الخبرة أو التَّجرِبة التي يكتسبها المتكلم والمتلقي على السواء في التعامل مع الخطاب؛ إذ إن فهم هذا الأخير يعتمد على فهم التجربة التي ربطت بين المستعمل والعلامة، ذلك أن منتج النص ينتجه بناء على تجربته، ومتلقيه كذلك يؤوله حسب تجربته الخاصة.

نهلت التداولية من مَعين الفلسفة ونشأت في إطارها وقد ارتبطت منذ نشأتها بالخطاب اليومي، فمما لا شك فيه أنها كانت مهتمة بدراسة اللغة اليومية، وقد أرست مبادئها لتلائم هذه الفكرة، ثم ما لبثت أن اقتحمت الخطاب الأدبي واستثمرت أدواتها في تحليله بيْد أنها اصطدمت بجملة من الصعوبات فالخطاب الشعري خطاب تخييلي متجاوز للأعراف اللغوية والواقعية، ولا تنطبق عليه تلك المبادئ إلا أنه وبحكم خصوصية هذا الخطاب، كونه خطابا لغويا تواصليا قبل كل شيء، فقد أفضى ذلك إلى اعتمادها وسيلة في التحليل.

وينبغي الإشارة إلى أن غاية التداولية ليس تفسير الاستعمال بالوقوف عند حدود التواصل، بل إن الغاية منها تفسير الظاهرة الأدبية والكشف عن شعرية اللغة، ونقصد بذلك كيفية اكتساب الكلمات قدرة على توليد المعاني، وانفتاحها على القراءات المتعددة، ولا يتم ذلك إلا في ظل الاستعمال؛ إذ إن الاستعمال يُفَسَّر في ضوء الخبرات التي تكتسبها الكلمة أو العلامة عبر تاريخها ومن خلال علاقتها بالمستعمل.

إن مقاربة الخطاب الأدبي من المنظور التداولي تستدعي اختيار قضية من جملة قضايا تقوم عليها هذه المقاربة وتطبيق آلياتها فثمة أفعال الكلام، والحجاج، والإشاريات، والاستلزام الحواري، ومتضمنات القول، ومعرفتها بكل أبعادها وحيثياتها.

ومن المعلوم أن الخطاب الشعري ذو بعد إيحائي بالدرجة الأولى، يتأرجح بين الإظهار والإضمار فقد يختار المتحدث التلميح بدل التصريح فيقول شيئا ويعني آخر، وقد يترادف في كلامه المعلن والمضمر إذ إنه يصرح حينا ويلمِّح أحايين أخرى، ولأجل ذلك فإن لكل منطوق مفهوما يُتَوَصل إليه عن طريق الاستدلال، ومعرفة قواعد الاستعمال.

فمُنتِج النص يلجأ إلى التلميح لعدة أسباب، تتعلق أساسا بالجانب الجمالي أو النفسي وبدرجة أقل بأعراف المجتمع وقوانينه أو ربما بضوابط الدين والسياسة، وهو الأمر الذي يجعل من الصعوبة بمكان معرفة المعنى إنْ لم يستعن المتلقي بالتجربة الذاتية للمبدع، وقد شُغل الدرس التداولي بهذا وتدارسه ضمن ما يسمى بـ "متضمّنات القول".

ويندرج الضمني ضمن مبحث المحادثة وهي من مميزات الخطاب اليومي لأنها أول مظاهر ممارسة الكلام، ولأن اللغة تتجلى من خلال الأحاديث التي تتحقق بين طرفين أو أكثر يتناوبان على الكلام، غير أنها قد تكون حاضرة في الخطاب الأدبي.

على أنه يجب القول بأن الدارس لا يهتم بالمعنى الضمني بقدر ما يهتم بكيفية اشتغاله، فغاية البحث التداولي الكشف عن آليات تشكل المعنى لأن ما يفعّل التأويل أسلوب وطريقة القول لا القول ذاته –أيْ ما يقوله المتحدث–.

وأما عن المدونة التي اخترناها فكانت ديوان "**قمر الأندلسي الأخير**" للشاعر المغربي المعاصر "**محمد الطوبي**"، فالمتأمل لنصوصه الشعرية يجد أنها تتوافر على ملامح الضمني وتنفتح على خصائص مميزة في تشكيل الخطاب من خلال البنى اللغوية والأسلوبية، وبهذا كان عنوان البحث: "**الضمني في ديوان" قمر الأندلسي الأخير" لمحمد الطوبي–مقاربة تداولية–**".

وبناءً عليه نقف أمام تساؤلات أهمها: كيف أسهمت آلية الضمني في تشكيل اللغة الشعرية عند "الطوبي"؟، وما الآليات التي اشتغل بها الضمني في ديوان "قمر الأندلسي الأخير"؟

ومن الدوافع التي حَدَتْ بنا لاختيار موضوع البحث: الحاجة إلى فهم الخطاب الشعري ضمن سياقاته، قلة الدراسات المنجزة عن شعر "محمد الطوبي"، كذلك محاولة نفض غبار التهميش عن هذه القامة الشعرية الكبيرة، بالكشف عن ثراء تجربته الشعرية.

وأما عن الأهداف المعرفية التي يسعى البحث إلى تحقيقها فجمَّة منها الاستفادة من النظرية التداولية في تحليل النص الأدبي، ومنها التعرف على كيفية تشكل المعنى الضمني من حيثُ الآلياتُ والأساليبُ، ومنها استكشاف الملامح الفنية للنص الشعري الطّوبي.

وانطلاقا مما سبق ستتخذ هذه الدراسةُ التداوليةَ مقاربة للتحليل ولتحقيق ذلك سندرس "الضمني"، وكيفية تشكّله في الديوان موضع الدراسة؛ والضمني من أهم قضايا التداولية يتأسس على المعنى الخفي غير المصرَّح به في الخطاب، بما أن كثيرا مما يقال لا يكون ظاهرا في الكلام وينبني على نمطين اثنين وهما: الافتراض المسبق والمضمر؛ يُدرك أولهما عن طريق العلامات اللغوية التي يتضمنها القول ويتحدد ثانيهما استنادا إلى ما يحيط بالخطاب.

وأما أهم الدراسات والبحوث التي استفاد منها هذا البحث فنذكر مقال "الضمني في 'حديقة العزلة' لمحمد الطوبي مقاربة تداولية" لـ"رزيق بوزغاية"، ودراسة "محددات الخطاب الشعري في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت" لمحمد الطوبي" لـ "سعيد بن الهاني"، وكتاب "محمد الطوبي قراءةٌ في سيرته الذّاتيّة والشعريّة" لـ "العَرَبي بَنْجَلُّون"، وقد اطلعنا كذلك على بعض المقالات المنشورة في مجال الضمني وإن لم تُستثمر فعليا في الدراسة ومنها "متضمنات الخطاب الغزلي في شعر المرأة قراءة تداولية" لـ "ليلى شعبان رضوان"، "البعد التداولي في تأويل المعنى المضمر" لـ "حورية رزقي"، "الافتراض المسبق في الدرس التداولي أنماط وتطبيقات" لـ "هشام صويلح"، و"الافتراض المسبق في ديوان "الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق" لنزار قبّاني" لـ "مهدي مشتة".

ومن خلال الإشكالية المطروحة –التي سنحاول الإجابة عنها بين ثنايا الدراسة– تم تقسيم البحث إلى فصل نظري وأربعة فصول تطبيقية، احتوى الفصل النظري "**مدخل: مهاد نظري في التداولية والضمني**" على تعريف التداولية لغة واصطلاحا، نشأتها وأبرز قضاياها،

ثم تمّ التطرق إلى تعريف الضمني لغة واصطلاحا، مع ذكر نمطيه الافتراض المسبق والمضمر، كما أشرنا إلى التداولية ومقاربتها للخطاب الأدبي.

وفي **الفصل الأول** والمعنون بـ "**الضمني وتشكيل اللغة الشعرية في ديوان "قمر الأندلسي الأخير"**" قمنا بدراسة تشكيل اللغة الشعرية في الديوان والبحث عن آليات اشتغال الضمني وذلك من خلال الرمز بنوعيه الرمز الصوفي (المرأة والخمر) والرمز الطبيعي، ورصد ظاهرة التناص بأنواعها وطرائقها، والوقوف عند نسق "اللاقواعدية"؛ أي الخروج عن القواعد المألوفة في التأليفين النحوي واللَّهجي، ومعالجة تقنية المفارقة: مفارقة التضاد والمفارقة التصويرية.

وخصصنا **الفصل الثاني** والموسوم بـ "**الضمني والصورة الشعرية**" لدراسة الصور الشعرية الجزئية من حيث التشبيه والاستعارة وتتبعنا الصورة الكلية التي تمثل صورة مشهدية تتدغم فيها مجموع صور جزئية، ثم تطرقنا إلى وسائل تشكيل الصورة الشعرية من انزياح وتكثيف.

أما **الفصل الثالث** الذي كان بعنوان "**الضمني والتشكيل البصري**" فقد تناولنا فيه الجانب البصري للنصوص الشعرية في المدونة وذلك من خلال شقَّين عُني الأول بعتبات الديوان ممثلة في الغلاف، الإهداء، التصدير، واهتم الثاني بفضاء الكتابة من عناصر الخط، البياض، علامات الترقيم، وغيرها.

وعرضنا في **الفصل الرابع** "**الضمني والتشكيل الإيقاعي**" إلى الإيقاع الخارجي الذي يشكله الوزن والقافية، فتوقفنا عند الأوزان العروضية في الشكلين العمودي والتفعيلة، وعمدنا كذلك إلى تتبع القافية على مستوى الشعر العمودي والشعر الحر، كما درسنا الإيقاع الداخلي وتمظهراته في التوازي والتكرار.

وبُغية بلوغ غاية الدراسة سعينا في الجانب التطبيقي ومن خلال كل فصل إلى البحث عن مستويي الضمني وطرائق توظيفهما، ويجب التنويه بأن لكل فصل تمهيدا وخلاصة على حدة، لننهي البحث بخاتمة عرضت أهم النتائج المتوصل إليها.

وقد واجه البحث صعوبات يمكن حصرها في تشعّب المنهج التداولي، صعوبة إيجاد أعمال الشاعر وخاصة الديوان موضوع الدراسة في بدايات البحث، نقص المراجع والبحوث التي تناولت التجربة الشعرية لمحمد الطوبي، كما تلك التي تخص الضمني وتطبيقه على الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة؛ التي من شأنها تبيان طريقة التعامل مع الخطاب التخييلي، إضافة إلى صعوبة تطبيق الضمني بمستويَيْه على الخطاب الشعري الطوبي إذ يبدو من التَّعسف القول إننا بلغنا الغاية القصوى من بحثنا.

وختاما فإنه لولا صبر الأستاذ المشرف "رزيق بوزغاية" وتوجيهه الأكاديمي الصَّارم ما كان لهذا البحث أن يتمَّ، فله منا جزيل الشكر والثناء.

مدخَل مهاد نظري في
التداولية والضمني

مدخل:

مهاد نظري في التداولية والضمني

تمهيد

المبحث الأول: التداولية

المطلب الأول: تعريف التداولية

المطلب الثاني: نشأة التداولية

المطلب الثالث: قضايا التداولية

المبحث الثاني: الضمني

المطلب الأول: تعريف الضمني

المطلب الثاني: متضمّنات القول

المبحث الثالث: التداولية ومقاربة الخطاب الأدبي

تمهيد:

تبلورت التداولية في ظل الفلسفة وانتقلت إلى الدراسات اللسانية الحديثة وصارت علما ذا أسس ومقومات، يهتم بالاتجاه التواصلي؛ أي بدراسة اللغة في الاستعمال بعد أن كانت الدراسات اللغوية تُعنى بدراسة النسق اللغوي معزولا عن سياقه التواصلي.

فالتداولية اتجاه جديد موضوعه البعد الاستعمالي للنشاط اللغوي آخذا باعتباره السياق، مقاصد المتكلم وأحوال المخاطَب، وقد ارتكزت على جملة مباحث بحسب اختلاف المنطلقات المعرفية التي صدرت منها، ومن هذه المباحث: أفعال الكلام، والحجاج، والإشاريات، والاستلزام الحواري، ومتضمنات القول.

انتقلت التداولية من الاهتمام باليومي إلى الاهتمام بالخطابات الأدبية كون العملية الإبداعية تقتضي التواصل بين المرسل والمتلقي، وترتبط بالمحيط السياسي، أو الاجتماعي، أو الثقافي، الذي أسهم في إنتاجها.

المبحث الأول: التداولية

المطلب الأول: تعريف التداولية:

1-التداولية لغة:

وردت مادة "دَوَلَ" في عدة معاجم منها "لسان العرب" لابن منظور في قوله: «**تَداوَلْنا الأَمرَ: أَخذناه بالدُّوَل. وقالوا: دَوالَيْك أَي مُداوَلةً على الأَمر. ودالَت الأَيامُ أَي دارت، والله يُداوِلها بين الناس. وتَداولته الأَيدي: أَخذته هذه مرَّة وهذه مرَّة. ويقال: تَداوَلْنا العملَ والأَمرَ بيننا بمعنى تعاوَرْناه فعَمِل هذا مَرَّة وهذا مرة**»[1].

وقال الجوهري في "الصحاح": «**دول الدَوْلَةُ في الحرب: أن تُدالَ إحدى الفئتين على الأخرى. يقال: كانت لنا عليهم الدَوْلَةُ. والجمع الدِوَلُ. والدُولَةُ بالضم، في المال. يقال: صار الفَيْءُ دُولَةً بينهم يَتَداوَلونَهُ، يكون مرّةً لهذا ومرَّةً لهذا، والجمع دُولاتٌ ودُوَلٌ.. والإدالَةُ: الغلبةُ. يقال: اللهم أَدِلْني على فلان وانصرني عليه. ودالَتِ الأيّامُ، أي دارت. والله يُداوِلُها بين الناس. وتَداوَلَتْهُ الأيدي، أي أخذَتْهُ هذه مرّةً وهذه مرَةً. وقولهم: دَوالَيْكَ، أي تَداوُلٌ بعد تَداوُلٍ**»[2].

أما في "أساس البلاغة" للزّمخشري فجاء «**دَول دالت له الدولة. ودالت الأيّام بكذا. وأدال الله بني فلان من عدوّهم: جعل الكرّة لهم عليه...والله يداول الأيام بين الناس مرّة لهم ومرة عليهم. والدهر دُوَلٌ وعُقَبٌ ونُوَبٌ. وتداولوا الشيء بينهم. والماشي يداول بين قدميه: يراوح بينهما. وتقول دواليك أي دالت لك الدولة كرة بعد كرّة. وفعلنا ذلك دواليك أي كرات بعضها في أثر بعض**»[3].

---

[1] ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري): لسان العرب. مج 11، دار صادر، بيروت، حرف اللام، فصل الدال، ص 252-253.

[2] الجوهري (إسماعيل بن حماد): الصحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار. ج4، ط2، دار العلم للملايين. 1979، ص1699-1700.

[3] الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد): أساس البلاغة. تحقيق: محمد باسل عيون السود. ج1، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان،1998، ص303.

لا تكاد دلالات "**دَوَلَ**" في المعاجم العربية تخرج عن معنى التّحول والتّبدل، ويتراءى لنا أن "**تَدَاوَلَ**" من الناحية الصرفية جاءت على وزن "**تَفَاعَلَ**" الدّال على المشاركة والتفاعل بين طرفين الباث والمتلقي وهذا ما ذكره "بهاء الدين محمد مزيد" بقوله: «**التداولية لغةً من التداول، والتداول تفاعل، وكلُّ تفاعل يلزمه طرفان على أقلِّ تقدير: مرسِل ومستَقبِل، متكلِّم وسامع، أو مستمع، كاتب وقارئ، على معنى أن مدار اشتغال التداولية هو مقاصد وغايات متكلِّم، وكيف تبلغ مستمعا أو متلقيا. وكلُّ تداول تحكمه ظروف وآليات وعوامل تحيط به**»[1].

2- التداولية اصطلاحا:

إن التداولية "Pragmatique" من أحدث الاتجاهات الألسنية، وقد غرقت كغيرها من المصطلحات المترجمة في فوضى المصطلح إذ يقول "خليفة بوجادي" في هذا الصدد «**ولعل أول صعوبة تصادف التعريف بالتداولية تتمثل في الاستقرار على مصطلح قار يشمل مقولاتها ومجالاتها العديدة...**»[2]

فالباحث يقف تائها من الكم الهائل للتسميات العربية لمصطلح أجنبي واحد فمن البراغماتية، التداولية، البراجماتية، الإفعالية، الفعليات، علم التخاطب، وغيرها، وصولا إلى التداوليات التي ارتضاها "طه عبد الرحمن" بديلا للمصطلح الأجنبي بقوله «**وقد وقع اختيارنا منذ 1970 على مصطلح التداوليات مقابلا للمصطلح الغربي "براغماتيقا"، لأنه يوفي المطلوب حقه، باعتبار دلالته على معنيي "الاستعمال" و"التفاعل" معا. ولقي منذ ذلك الحين قبولا من لدن الدارسين الذين أخذوا يدرجونه في أبحاثهم**»[3].

إن ورود التداوليات بصيغة الجمع يطرح فكرة تشعبها وصعوبة معرفة حدودها حتى أن "فرانسواز أرمينكو" أقرت شرعية القلق حول هذا الالتباس «**هل علينا أن نقول بالتداولية أو**

---

[1] بهاء الدين محمد مزيد: تبسيط التداولية، من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي. ط1، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص18.

[2] خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم. ط1، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، 2009، ص65.

[3] طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام. ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000، ص28.

بالتداوليات؟»[1]، ويتساءل "فليب بلانشيه" عن وجود تداولية بصيغة المفرد «**بل إننا نتساءل عن وجود تداولية بصيغة المفرد. إذ نفضل اعتبارها "تداوليات" des pragmatiques»**[2]، ونحسب أن مع هذا الارتحال-كما يرى "رزيق بوزغاية"- «**الذي عرفته التداوليات، من فلسفة كانط إلى سيمياء بيرس، ومن نظرية المعرفة إلى اللسانيات، ثم من الدوائر العلمية الأجنبية إلى الكتابات العربية، اكتسب المصطلح ظلالا للمعنى من كثرة التأويلات في الدراسات الإجرائية، وصارت بحق "تداوليات" على الجمع لكثرة ما أدرج فيها من مباحث، أو لكثرة ما اختلف في تأويل جوهرها المعرفي**»[3].

إن حصر مفهوم التداولية أمر صعب ذلك أن أطرافا عدة تتجاذبها، ويعد تعريف "موريس" سنة 1938م المنطلق الفعلي الذي انبثقت منه الدراسات التي جاءت بعده؛ إذ إن التداولية عنده جزء من السيميائية «**يدرس العلاقة بين العلامة ومؤوِّلها**»[4]، وترى "فرانسواز أرمينكو" أن هذا التعريف واسع وفضفاض «**يتعدى المجال اللساني (إلى السيميائي) والمجال الإنساني (إلى الحيواني والآلي)..**»[5]

وقد أرسى"موريس" هذا المصطلح حين فرَّع علم العلامات إلى ثلاثة أفرع وهي: التركيب، الدلالة، والتداولية، فالتركيب يدرس العلاقة بين العلامات فيما بينها، وأما الدلالة فإنها تهتم بعلاقة العلامات بالأشياء، في حين أن التداولية تدرس علاقة العلامات بمستعمليها[6].

وهناك تعاريف أخرى ركزت على التفاعل التخاطبي منها التعريف اللساني لـ "آن ماري دبير" و"فرانسوا ريكاناتي" فالتداولية «**هي استعمال اللغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على**

---

[1] فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية. ترجمة: سعيد علوش. مركز الإنماء القومي، ص10.

[2] فليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان. ترجمة: صابر الحباشة. ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2007، ص18.

[3] رزيق بوزغاية: كتاب التداوليات. ط1، نوران للنشر والتوزيع، تبسة، الجزائر، 2020، ص4.

[4] المرجع نفسه. ص55.

[5] فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية. ص8.

[6] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية. ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2004، ص21.

مقدرتها الخطابية»[1]، وتختص التداولية مثلما يرى "جورج يول" «**بدراسة المعنى كما يوصله المتكلم (أو الكاتب) ويفسره المستمع (أو القارئ)؛ لذا فإنها مرتبطة بتحليل ما يعنيه الناس بألفاظهم أكثر من ارتباطها بما يمكن أن تعنيه كلمات أو عبارات هذه الألفاظ منفصلة. التداولية هي دراسة المعنى الذي يقصده المتكلم**»[2].

وأما "فرانسيس جاك" فإن التداولية عنده تتطرق «**إلى اللغة كظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية معا**»[3]؛ أي أنها تراعي ما يحيط باللغة من سياقات، ويشير "الجيلالي دلاش" إلى أن التداولية «**تخصص لساني يدرس كيفية استخدام الناس للأدلة اللغوية في صلب أحاديثهم وخطاباتهم كما يعنى من جهة أخرى بكيفية تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث**»[4].

ويوافقه "مسعود صحراوي" في كونها تخصصا لسانيا وينص تعريفها عنده على أنها «**مذهب لساني يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه، وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بنجاح، والسياقات والطبقات المقامية المختلفة التي يُنجَز ضمنها "الخطاب"، والبحث عن العوامل التي تجعل من "الخطاب"رسالة تواصلية "واضحة" و"ناجحة"**»[5].

فالتداولية تعمل على دراسة الظواهر اللغوية ضمن سياقاتها الفعلية بمعنى «**دراسة اللغة في سياقاتها الواقعية، لا في حدودها المعجمية، أو تراكيبها النحوية**»[6]، وتهدف إلى العناية بظروف التواصل وبالكيفية التي يتحقق بها التفاعل بين المخاطِب والمخاطَب، وبذلك

---

[1] فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية. ص8.

[2] جورج يول: التداولية. ترجمة: قصي العتابي. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010، ص19.

[3] فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية. ص8.

[4] الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية لطلبة معاهد اللغة العربية وآدابها. ترجمة: محمد يحياتن. ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية –بن عكنون– الجزائر، ص1.

[5] مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي. ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2005، ص5.

[6] بهاء الدين محمد مزيد: تبسيط التداولية، من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي. ص18.

تجمع بين «**جانبين اثنين هما: التواصل والتفاعل فمقتضى التداول إذن، أن يكون القول موصولا بالفعل**»[1].

وهناك من الباحثين من يرى أن التداولية علم ذو طبيعة "**عبر تخصصية**" «**تغذيه جملة من العلوم من أهمها الفلسفة وعلم اللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس والاجتماع**»[2]، فالحديث عن التداولية وشبكتها المفاهيمية «**يقتضي الإشارة إلى العلاقات القائمة بينها وبين الحقول المختلفة لأنها تشي بانتمائها إلى حقول مفاهيمية تضم مستويات متداخلة، كالبنية اللغوية، وقواعد التخاطب والاستدلالات التداولية، والعمليات الذهنية المتحكمة في الإنتاج والفهم اللغويين، وعلاقة البنية اللغوية بظروف الاستعمال...** »[3]

تهدف التداولية إلى دراسة اللغة في الاستعمال، ومن ثمّ فإنها تدرس اللغة بعدها نشاطا يمتح من المقامات المختلفة، مقاصد المتحدثين، وأحوال المخاطَبين، مرتكزة على جملة قضايا: أفعال الكلام، الحجاج، الإشاريات، الاستلزام الحواري، متضمنات القول.

[1] طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث. ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص244.

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص20.

[3] مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب. ص16.

المطلب الثاني: نشأة التداولية:

إذا أردنا الوقوف عند بدء التداولية فإن أول أصل يمكن إرجاع جذورها إليه هو الفلسفة إذ يرى بعض علماء اللسانيات أنها بدأت على يد سقراط ثم تبعه أرسطو والرواقيون بعد ذلك[1]، وهناك رأي عاد بها إلى "الفلسفة المتعالية" "transcendantale" فلفظ "براغماطيش""pragmatisch" الذي استعمله "إيمانويل كانت" ليس بعيدا عن استعمالات لفظ التداولية عند التداوليين[2]، ومنهم من يُرجع أسسها إلى الفلسفة التحليلية "la analytique Philosophie" مع "غوتلوب فريجه" و"فتجنشتاين"[3].

أما الأصل الثاني الذي يشار إليه فهو السيمياء إذ يُعزى تأسيس التداولية إلى "شارل ساندرز بيرس" ثم تلاه تلميذه "تشارلز موريس" الذي ميز بين ثلاثة فروع لعلم العلامات وجعل التداولية تُعنى بالعلاقة بين العلامات ومؤوليها[4]، ومنهم من يؤرخ لنشأتها بمحاضرات "جون أوستين" التي ألقاها في جامعة هارفارد سنة 1955 ضمن برنامج "محاضرات وليام جايمس"[5].

ومنهم من يشير إلى أن فضل تأسيس البراجماتية يرجع إلى ثلاثة فلاسفة "بيرس"، "جيمس"، "ديوي" وفي هذا يقول "زكي نجيب محمود" في مقدمة كتاب "البراجماتية" لـ "وليام جيمس" «**وكان وليام جيمس..ثاني أئمة ثلاثة في ميدان الفلسفة البراجماتية، يسبقه بيرس ويلحقه ديوي، وللثلاثة الأئمة أصول يشتركون فيها، ثم لكل منهم خصائص ينفرد بها دون زميليه**»[6]، وعن أسبقية بيرس في التأسيس للبراجماتية يقول وليام جيمس: «**وكان أول من أدخل اللفظ في الفلسفة تشارلز بيرس في سنة 1878. في مقال بعنوان "كيف**

---

[1] ينظر: نعمان بوقرة: المدارس اللسانية المعاصرة. مكتبة الآداب، القاهرة، ص167.

[2] ينظر: فليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان. ص27.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص29-30.

[4] ينظر: آن روبول وجاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل. ترجمة: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني. ط1، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2003، ص28- 29.

[5] ينظر: المرجع نفسه. ص28.

[6] وليام جيمس: البراجماتية. ترجمة: محمد علي العريان. المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008، ص2.

نجعل أفكارنا واضحة؟" نشر في عدد يناير من تلك السنة في مجلة Popular Science Monthly»[1].

وعدَّ بعضهم الآخر الفيلسوف الأمريكي "هربرت بول غرايس" عرّاب التداولية وتعتبر محاضراته التي ألقاها في جامعة "هارفرد" عام 1967 (التي جمعت ونشرت عام 1989) نقطة الانطلاق لدراسة التداولية[2]، وقد لاحظ "غرايس" وجود أقوال تُنبي عن معلومات أكثر مما شكلته الكلمات، سمَّى هذه الظاهرة "الاستلزام الحواري" " Implicature conversationnelle" مقترحا "مبدأ التعاون" "Principe de coopération"، الذي يحكم نظرية المحادثة، ويتأسس على تعاون المتحدّثين؛ لجعل عملية التواصل سَلِسَة.

[1] وليام جيمس: البراجماتية. ص65.

[2] ينظر: جورج يول: التداولية. ص13.

المطلب الثالث: قضايا التداولية:

من القضايا التي ارتكزت عليها التداولية أفعال الكلام، الاستلزام الحواري، الإشاريات، متضمنات القول، وسنتناول مدلولاتها فيما يلي مرجئين الحديث عن هذا الأخير (متضمنات القول) إلى المبحث التالي.

1-أفعال الكلام Speech acts:

نظرية أفعال الكلام " speech act theory " من أبرز المحاور الكبرى للتداولية وضع أسسها "جون. ل. أوستين" في كتابه "**كيف ننجز الأشياء بالكلام**" " How to Do Things with Words"، وطورها تلميذه "جون سيرل"، وتنظر هذه النظرية إلى اللغة على أنها «**أداء أعمال مختلفة في آن واحد، وما القول إلا واحد منها، فعندما يتحدث المتكلم فإنه في الواقع يخبر عن شيء، أو يصرح تصريحًا ما، أو يأمر، أو ينهى، أو يلتمس، أو يعد، أو يشكر...**»[1]

وجد "جون أوستين" أن بعض العبارات المتَلفظ بها لا تصف الواقع، لا تخبر بشيء، ولا يمكن أن تُنْعت بالصدق ولا الكذب، ومن أمثلتها: «**أتركُ هذه الساعة ميراثا لأخي- كما يحصل عند قراءة الوصية**»[2]، وعلى ذلك فإن «**النطق بالجملة هو إنجازها وإنشاؤها**»[3]؛ أيْ أن النطق بالفعل "**أتركُ**" هو إنجاز للوصيّة، وبهذا فإن الفعل اللغوي يتمثل «**في الأقوال غير الوصفية التي لا يمكن أن نسند إليها أي صدقية، والتي لها طبيعة إنجازية؛ أي الأقوال التي يمتزج فيها القول** (le dire) **بالفعل** (le faire) »[4].

ويميز "أوستين" بين ثلاثة أنواع للأفعال اللغوية فكل «**ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، وفضلا عن ذلك يعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعالا قولية** actes locutoires **لتحقيق أغراض إنجازية** actes illocutoires **(كالطلب والأمر والوعد**

[1] محمد محمد يونس علي: مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب. ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2004، ص34.

[2] أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلام. ترجمة: عبد القادر قينيني. إفريقيا الشرق، 1991، ص16.

[3] المرجع نفسه. ص17.

[4] أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج. ط1، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، 2006، ص121.

والوعيـد...)، وغايات تأثيرية perlocutoires actes **تخـص ردود فعل المتلقي (كـالرفض والقبول)**»[1]، ومنه فإن تقسيمها هو على النحو الآتي:

- ✓ **الفعل الكلامي** "**Acte locutoire**": ويراد به «**النطق ببعض الألفاظ والكلمات أي إحداث أصوات على أنحاء مخصوصة متصلة على نحو ما بمعجم معين ومرتبطة به، ومتمشية معه وخاضعة لنظامه**»[2]، إذًا فالفعل الكلامي يتحقق حين نتلفظ بجملة نحوية صحيحة.

- ✓ **إنجاز لقوة فعل الكلام** "**Acte illocutoire**": هو «**إنجاز فعل في حال قول شيء ما (مع مراعاة مقتضى المقام)**»[3]، فالفعل الإنجازي يمثل الفعل المتضمن في القول؛ أي المعنى الإضافي الذي يثوي خلف المعنى الأصلي، آخذا باعتباره سياق الكلام واستعمال اللغة.

- ✓ **لازم فعل الكلام** "**Acte perlocutoire**": يرى "أوستين" أنه لإنجاز فعل الكلام وبالتالي قوة فعل الكلام فلا بد من إنجاز نوع آخر من الأفعال مترتبة عنهما «**فأن نقول شيئا ما قد يترتب عليه أحيانا أو في العادة بعض الآثار على إحساسات المخاطب وأفكاره أو تصرفاته**»[4]، وهذا الفعل الناتج عن القول هو الأثر الذي يخلفه الفعل الإنجازي في المتلقي.

واستنادا إلى الأفعال الإنجازية قدم تصنيفا للأفعال الكلامية ضمن خمسة أصناف كبرى وهي: أفعال الأحكام "Verdictives"، أفعال القرارات "Exercitives"، أفعال التعهد "Commissives"، أفعال السلوك "Bihabitives"، أفعال الإيضاح "Excpositives".

---

[1] مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب. ص40.

[2] أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلام. ص116.

[3] المرجع نفسه. ص120.

[4] المرجع نفسه. ص121.

1. **أفعال الأحكام Verdictives**: تختص بإصدار الأحكام منها: وصف، حلل، سجل، أثبت، فهم...
2. **أفعال القرارات Exercitives**: تتعلق باتخاذ القرارات ومن أمثلتها: طرد، عيّن، سنّ قانونا، فرض غرامة...
3. **أفعال التعهد Commissives**: وتعبر عن إعطاء الوعود والالتزام بها، مثال ذلك: وعد، تعهد، تعاقد، التزم...
4. **أفعال السلوك Bihabitives**: تندرج تحت باب السلوك وأعراف المجتمع مثل: شكر، هنأ، اعتذر، انتقد، مدح...
5. **أفعال الإيضاح Excpositives**: تستخدم لتوضيح الآراء ووجهات النظر ومن نماذجها: شرح، أخبر، أيد، لاحظ، سأل، استنتج...[1]

وأما "جون سيرل" فقد استفاد من أعمال أستاذه "أوستين"، ولكنه تبنى تصورا مختلفا في بعض القضايا، وقام بتعديل التقسيم الذي قدمه للأفعال الكلامية فجعله أربعة أقسام، أبقى منها على القسمين الإنجازي والتأثيري لكنه جعل القسم الأول وهو الفعل اللفظي قسمين:

أحدهما: **الفعل النطقي:** ويشمل الجوانب الصوتية والنحوية والمعجمية. والثاني: **الفعل القَضَوي:** ويشمل المتَحدَّث عنه أو المرْجِع والمتحدَّث بِه أو الخبر، ونص على أن الفعل القضوي لا يقع وحده بل يستخدم دائما مع فعل إنجازي في إطار كلامي مركب؛ لأنك لا تستطيع أن تنطق بفعل قَضوي دون أن يكون لك مقصد من نطقه[2].

أعاد "سيرل" تصنيف الأفعال الكلامية تصنيف جديدا وجعلها خمسة أصناف كذلك وتتمثل في:

1. **الإثباتية:** تتعلق بتقديم الخبر بوصفه تمثيلا لحالة موجودة في الواقع، ومن أمثلتها الأحكام التقريرية والأوصاف الطبية والتصنيفات والتفسيرات.

[1] ينظر: أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلام. ص173-187.

[2] ينظر: محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. دار المعرفة الجامعية، 2002، ص71- 72.

2. **التوجيهية:** والغرض منها جعل المستمع يقوم بعمل ما، بطريقة تجعل من تصرفه متلائما مع المحتوى الخبري للتوجيه، مثل: الأوامر، النواهي والطلبات.
3. **الإلزامية:** تعهد المتكلم لمباشرة عمل ما، وتتوفر نماذجها في المواعيد، النذور، الرهون، العقود، الضمانات..
4. **التعبيرية:** تعبير المتكلم عن موقف نفسي كالاعتذار، الشكر، التهنئة، التعزية...
5. **التصريحات:** الهدف منها إحداث تغيير في العالم بتمثيله وكأنه قد تغير، وتنفرد عن غيرها من أفعال الكلام الأخرى بكونها تحدث التغييرات في العالم فقط بفضل الأداء الناجح للفعل الكلامي[1].

2- الإشاريات: Les Deixis

إن الإشاريات أو المشيرات المقامية «**وحدات خطابية تعكس عند استعمالها حدث التلفظ الخارجي وتستحضر جميع مقوماته: طرفي الخطاب وزمانه ومكانه**»[2]. وهي من المباحث التداولية التي لا يتحدد مدلولها إلا من خلال التلفظ في سياق معين «**لأن التلفظ يحدث عن ذات بسمات معينة وفي مكان وزمان معينين هما مكان التلفظ ولحظته، إذ تجتمع في الخطاب الواحد على الأقل ثلاث إشاريات هي (الأنا، الهنا، الآن)** »[3].

وهي بذلك مفهوم لساني يجمع كل «**العناصر اللغوية التي تحيل مباشرة على المقام من حيث وجودُ الذات المتكلمة أو الزمن أو المكان، حيث يُنجز الملفوظ والذي يرتبط به معناه**»[4]، فالإشاريات قرائن لغوية ذات بعد مرجعي إحالي ترتبط بسياق الخطاب التداولي، وما يجدر لفت النظر إليه حسب "أحمد المتوكل" أن «**ظاهرة الإحالة أدخل في التداول منها**

---

[1] ينظر: جون سيرل: العقل واللغة والمجتمع، الفلسفة في العالم الواقعي. ترجمة: سعيد الغانمي. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2006، ص217- 220.

[2] نرجس باديس: المشيرات المقامية في اللغة العربية. مركز النشر الجامعي، منوبة، 2009، ص81.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية. ص81.

[4] الأزهر زناد: نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا. ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1993، ص116.

في الدلالة إذ إنها ترتبط بالمقام وتحديدا بالمعلومات التي يفترض المتكلم وجودها لدى المخاطب عن المحال عليه حين عملية التواصل»[1].

اختلف العلماء في تقسيم الإشاريات فمنهم من يقسمها إلى نوعين:

- **عنصر إشاري معجمي:** يشير إلى لفظ دال على ذات أو معنى مجرد مثل علم الشخص أو الزمان أو المكان أو الصفة...
- **عنصر إشاري نصي:** يشير إلى مقطع كامل، جملة أو جمل متوالية، ويمكن أن يدل على الفضاء العام للنص[2].

واتفق أغلب الباحثين على أنها خمسة أقسام: إشاريات شخصية، إشاريات زمانية، إشاريات مكانية، إشاريات اجتماعية، إشاريات خطابية أو نصية، وهناك من يجعلها ثلاثة أنواع مقتصرا على الثلاثة الأولى فقط، وهي:

- ✓ **الإشاريات الشخصية:** Deixis personnel: العناصر الدالة على شخص ما وتتمثل في الضمائر (متكلم، مخَاطب، غائب)، وتعتمد على السياق الذي تستعمل فيه[3].
- ✓ **الإشاريات الزمنية:** Deixis temporel: كلمات تدل على زمان يحدده السياق قياسا إلى زمن التكلم[4].
- ✓ **الإشاريات المكانية:** Deixis spatial: من العناصر الإشارية التي تحيل إلى أماكن يتوقف استعمالها على معرفة مكان المتكلم وقت التكلم[5].

---

[1] أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنمط. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 2010، ص74.

[2] ينظر: نادية رمضان النجار: الاتجاه التداولي والوظيفي في الدرس اللغوي.ط1، 2013، ص90.

[3] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية. ص82.

[4] ينظر: محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. ص19.

[5] ينظر: المرجع نفسه. ص21.

3- **الاستلزام الحواري**: **Implicature conversationnelle**

الاستلزام الحواري من أهم مجالات الدرس التداولي وقد ظهر مع "غرايس" «**الذي حاول أن يضع نحوا قائما على أسس تداولية للخطاب، تأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد المؤسسة لعملية التخاطب، فهو يؤكد أن التأويل الدلالي للعبارات في اللغات الطبيعية أمر متعذر إذا نُظر فيه فقط إلى الشكل الظاهري لهذه العبارات**»[1].

وقد كانت نقطة البدء عنده أن «**الناس في حواراتهم قد يقولون ما يقصدون وقد يقصدون أكثر مما يقولون وقد يقصدون عكس ما يقولون، فجعل كل همه إيضاح الاختلاف بين ما يقال** what is said **وما يُقصد** what is meant**...فأراد أن يقيم معبرا بين ما يحمله القول من صريح وما يحمله من معنى متضمن فنشأت عنده فكرة الاستلزام** »[2]، ومن ثَمَّ فقد اقترح "مبدأ التعاون""Principe de coopération"، الذي يحكم نظرية المحادثة، ويقوم على تعاون أطراف الحوار لتسهيل العملية التواصلية، ويشتمل على مجموعة قواعد ممثلة في:

- ✓ **قاعدة الكم:** تتعلق بكمية المعلومات الواجب تقديمها، شرطها إهمال ما زاد عن الحاجة.
- ✓ **قاعدة الكيف:** ترتبط بصدق المعلومات المقدمة.
- ✓ **قاعدة العلاقة/الملاءمة:** أن تكون المعلومة ذات صلة بالموضوع.
- ✓ **قاعدة الجهة:** أن ترتبط المعلومة بالوضوح، اجتناب الغموض والالتباس، وتحرّي الإيجاز والترتيب[3].

وإذا ما تم انتهاك إحدى هذه القواعد حسب "غرايس" حصل الاستلزام الحواري، وانتقلت العبارة من الظاهر الصريح إلى المعنى الضمني؛ ذلك أنه يمكن «**أنْ نستنبط من الملفوظ**

---

[1] العياشي أدراوي: الاستلزام الحواري في التداول اللساني من الوعي بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها. ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص17-18.

[2] محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. ص33.

[3] ينظر: بول غريس: المنطق والمحادثة. ترجمة: محمد الشيباني وسيف الدين دغفوس. مجلة سيميائيات، ع1، جامعة وهران، الجزائر، 2005، ص189.

محتويات لا تشكل مبدئيا الموضوع الحقيقي للتلفظ، ولكنها تظهر من خلال المحتويات الصريحة، وهذا مجال الضمني»[1].

وبما أن التداولية تهتم بدراسة اللغة في الاستعمال فإنها حتما تهتم بعملية التواصل وعناصرها متكلم ومستمع، والعوامل التي تجعل من التواصل ناجحا، ولا يتحقق نجاح التواصل إلا بالفهم الجيد لما يُنطق؛ فكثير من العبارات تدل على معنى غير الذي يوحي به معناها الحرفي ففي «**اللغة المتداولة – تحت تأثير أهداف تواصلية محددة– قد نستعمل جملة ما قاصدين معنى جملة أخرى– ومن ثمة يتم الانتقال من "معنى مباشر صريح" إلى "معنى غير صريح" (أو مستلزم حواريا)**»[2].

ومن هذا المنطلق فإن أيّ تواصل «**يكون تصريحيا بشكل جزئي ويكون ضمنيا بشكل جزئي أيضا وكل دلالة تنشأ في قسم منها عن معطيات ضمنية**»[3]، وهذه المعاني الضمنية تتولد وفقا للسياقات التي تُنجز فيها.

[1] دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. ترجمة: محمد يحياتن. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص71–72.

[2] العياشي أدراوي: الاستلزام الحواري في التداول اللساني. ص15.

[3] فليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان. ص144–145.

المبحث الثاني: الضمني

المطلب الأول: تعريف الضمني:

1-الضمني لغة

أورد صاحب " القاموس المحيط" «**ضَمِنَ الشيءَ ضَمانًا وضَمْنًا فهو ضامِنٌ وضَمِينٌ: كَفَلَهُ. وما جَعَلْتَهُ في وِعاءٍ فقد ضَمَّنْتَهُ إيّاهُ. وضِمْنُ الكتابِ بالكسرِ: طَيُّهُ. وتَضَمَّنَهُ: اشْتَمَلَ عليه**»[1]، وقال " الزّمخشري" في "أساس البلاغة" «**ومن المجاز: ضَمِن الوِعاءُ الشيءَ وتضمَّنه، وضمنتُه إيَّاه، وهو في ضِمْنه. يُقال: ضُمِّن القبرُ الميّتَ. وضُمِّن كتَابُه وكلامُه معنى حسنًا، وهذا في ضِمْن كتابِه وفي مَضْمُونه ومَضَامينه**»[2].

وجاء في "المعجم الوسيط" «**ضَمَّن الشيءَ الوعاءَ ونحوه: جعله فيه وأودعَه إياه. تضمَّن الوعاءُ ونحوه الشيءَ: احتواه واشتمل عليه. و- العبارةُ معنى أفادته بطريق الإشَارة أو الاستنباط. الضِّمْنُ: باطن الشيء وداخله ويقال يُفْهم من ضِمْنِ كلامِه كذا دلالته ومَراميه. وما أغنى عنِّي ضمنا: شيئا. المضمون: المحتوَى. ومنه مضمونُ الكتابِ: ما في طَيِّهِ. ومضمون الكلامِ: فَحْواهُ وما يُفْهم منه. ج: مَضَامِين**»[3].

يتجلى من التعريف المعجمي أن الضمني يدل على الاحتواء، ويشير ذلك إلى أن المعانيَ مخبوءةٌ ضمن السياقات.

---

[1] الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط. تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي. ط8، مؤسسة الرسالة، لبنان، 2005، ص 1212.

[2] الزمخشري: أساس البلاغة. ج1. ص587.

[3] شعبان عبد العاطي عطية وأحمد حامد حسين وجمال مراد حلمي وعبد العزيز النجار: المعجم الوسيط. ط4، مكتبة الشروق الدولية، 2004، ص 544- 545.

2- الضمني اصطلاحا

تتميز اللغة الطبيعية بطابعها التواصلي الذي يتطلب وجود مجموعة قوانين لنجاح العملية التواصلية، ولأن اهتمام التداولية منصب بشكل أساس على البعد الاستعمالي للغة ومن ثَمَّ بعناصر التواصل من متخاطبيْن (متواصليْن) ومقام؛ فقد أدى ذلك إلى دراسة مظاهر استعمال اللغة والعوامل المصاحبة لها.

وتعد المحادثة من مظاهر استعمال اللغة التي تتحقّقُ في إطار التّواصل بين متخاطبيْن يتداولان على الكلام، والكلام على المحادثة يقود «**إلى الكلام على الخصائص التي تكتسبها اللغة أثناء التداول بين المستعملين، ومن تلك الخصائص ظاهرة تكلم عليها غير واحد من الباحثين قديما وحديثا، وهي ظاهرة الضمني في الخطاب**»[1]، فقد عكف بعض الدارسين على وضع ضوابط تتحكم في المحادثة، منهم "غرايس" من خلال الاستلزام الحواري إذ سنَّ بعض القوانين الضابطة للخطاب، بما أنه توجد جمل كثيرة تدل على معاني غير التي توحي بها دلالتها الحرفية إذ إن المتكلم -أثناء التواصل- قد يصرح ببعض المعاني فتبدو جلية واضحة يدل عليها اللفظ، كما قد يجنح إلى التلميح والإضمار وذلك لإيصال معان غير مُصرح بها يدل عليها سياق التخاطب.

والمعاني المتولدة وفقا للسياقات التي تنجز فيها تندرج في مجال "الضمني"، ويعد مفهوم الضمني "Implicite" ظاهرة جوهرية في الأقوال كما يقول "صابر الحباشة" - مستندا إلى أقوال التداوليين - «**موجود في اللغة العادية (اليومية) ولا تخلو منه اللغة الاصطناعية (العلمية)**»[2]، وهو من المفاهيم الأساسية في التداولية إذ إنه «**مثال حي ونابض للأكثر الذي يتم إيصاله دون قوله**»[3]، ويقابل «**الجزء غير الظاهر، من التعبير، (في الجملة أو الخطاب)، معارضا بذلك مصطلح (المباشرة)، المكون للجزء الظاهر**»[4].

---

[1] رزيق بوزغاية: كتاب التداوليات. ص135.

[2] صابر الحباشة: مغامرة المعنى من النحو إلى التداولية قراءة في شروح التّلخيص للخطيب القزويني. ط1، دار صفحات للنشر والتوزيع، سوريا، 2011، ص113.

[3] جورج يول: التداولية. ص79.

[4] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص139.

وعُرِّف الضمني في "معجم تحليل الخطاب" بأنه طريقة عقلية تعني «**عدم التعبير بوضوح عن بعض المعلومات التي تبقى لذلك كامنة في الملفوظ**»[1]، يشي هذا المفهوم بأن الضمني يتجلى في كثير من المعلومات التي لا يُفصح عنها، في الذي يُقصد دون قوله.

يُتوصل إلى كثير من المعطيات أو المعلومات بالاستنتاج والتأمل ذلك أنها لا تظهر على سطح الملفوظ وإنما تستتر وراءه، ويشير "فان دايك" إلى ذلك بقوله: «**لقد لاحظنا مرات عديدة أن لغة التخاطب الطبيعي ليست صريحة، ذلك أنه توجد قضايا لا يقع التعبير عنها تعبيرا مباشرا، ولكن يمكن استنتاجها من قضايا أخرى قد عُبر عنها تعبيرا سليما**»[2].

ويُستدل من هذا القول بأن المتكلم في أحيان كثيرة يلجأ إلى عدم الإفصاح والأسباب التي تدعوه إلى ذلك عديدة لعل أبرزها اصطدامه بعوامل «**تستمد مشروعيتها من المجتمع بتقاليده وأعرافه وعاداته، ولربما من الدين والسياسة**»[3].

وقد استقطب مفهوم الضمني أنظار التداوليين فـ"أوستين" أشار إلى ذلك في كتابه "**كيف ننجز الأشياء بالكلام**" من خلال تقسيمه الثلاثي للفعل الكلامي، وقد كان أثناء حديثه عن "الفعل المتضمن في القول" "illocutionary" مهتما بالاستعمال اللغوي وذلك أن «**ما نستعمله من ألفاظ ينبغي أن نرجع (في بيان معانيها ولغاية تأويلها) إلى سياق الكلام ومقتضى الحال الذي وقع فيه تبادل التخاطب اللساني أو وروده على وجه مخصوص**»[4]، فما يستفاد من الأقوال ويُفهم ضمنيا يخضع لعرف اللغة.

وميز "سيرل" بين الأفعال الإنجازية المباشرة والأفعال الإنجازية غير المباشرة، فبيّن أن الأفعال الإنجازية المباشرة هي التي تطابق قوتها الإنجازية مراد المتكلم؛ أيْ أن ما يقوله مطابق لما يعنيه، أما الأفعال الإنجازية غير المباشرة فهي التي لا تتفق قوتها الإنجازية

---

[1] باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب. ترجمة: عبد القادر المهيري وحمادي صمود. دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008، ص 248.

[2] فان دايك: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي. ترجمة: عبد القادر قنيني. أفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص156.

[3] ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب. ط2، دار الأمل، تيزي وزو، 2012. ص134.

[4] أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلام. ص120-121.

ومرادَ المتكلم، وأورد "سيرل" المثال الآتي بيانا للأفعال الإنجازية غير المباشرة: إذا قال رجل لرفيق له على المائدة: **هل تناولني الملح**، فهذا فعل إنجازي غير مباشر، إذ قوته الإنجازية الأصلية تدلّ على الاستفهام الذي يحتاج إلى جواب وهو مصدّر بدليل الاستفهام "هل"، لكن الاستفهام ليس مقصد المتكلم، بل هو طلب مهذب يؤدّي معنى فعل إنجازي مباشر هو: ناولني الملح[1].

في هذا الإطار يمكن القول إن الجملة الاستفهامية "**هل تناولني الملح**" تضمنت معنى الطلب أو الأمر، إذ لم يصرح المتكلم بمراده وإنما أنجز خطابا غير مباشر فُهم من السياق.

أما "ديكرو" فقد وسع مجال الضمني ليشمل صنفين: "المقتضى" (وهو قريب من المعنى الذي يستعمله فيه أوستين) و"المضمر" (sous-entendu)[2].

وألمح "محمد نظيف" إلى أن التضمين «**إما أن يكون معجميا مستقرأ بواسطة وحدة معجمية خاصة، أو حواريا متعلقا بنسق التلميح أو الإيحاء**»[3]؛ أي أن المعنى يُستقى من الأنساق اللغوية، أو يُستشف بالإيحاء والتلميح من المحيط المعرفي للمتواصلين، وهذا الذي سنقف عنده في الأسطر الآتية.

---

[1] ينظر: محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. ص50-51.

[2] ينظر: فليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان. ص164.

[3] محمد نظيف: الحوار وخصائص التفاعل التواصلي دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية. أفريقيا الشرق، المغرب، 2010، ص45.

المطلب الثاني: متضمّنات القول:

ينضوي تحت "متضمنات القول" نمطان هما: الافتراض المسبق "Présuppose" والأقوال المضمرة "Les sous–entendus".

1- **الافتراض المسبق "Présupposition"**

يبذل القارئ جهدا كي يقف على حقيقة المعاني المبثوثة في النصوص، ساعيا لإثرائها بدلالات مختلفة ولا يتأتى هذا إلا بوضعه لافتراضات مسبقة وتشكل هذه الافتراضات «**الخلفية التواصلية الضرورية لتحقيق النجاح في عملية التواصل، وهي محتواة ضمن السياقات والبنى التركيبية العامة**»[1].

وهذه الافتراضات المسبقة «**لا يصرح بها المتكلمون، وهي تشكل خلفية التبليغ الضرورية لنجاح العملية (التبليغية) وهي محتواة في القول، سواء تلفظ بهذا القول إثباتا أو نفيا**»[2]، إن الافتراض المسبق بهذا المعنى أبرز أنماط الضمني، وهو ذو كنه لساني «**ثاو في البنية اللغوية**»[3]، مرتبط بمضمون الجملة فهو «**أساسا، آلية تنتهي إلى علم الدلالة**»[4].

وتعرّفه "أوريكيوني" بأنه «**كل المعلومات التي، وإن لم تكن مقررة جهرا ؛(أي تلك التي لا تشكل مبدئيا موضوع الخطاب الكلامي الحقيقي الواجب نقله)، إلا أنها تنتج تلقائيا من صياغة القول التي تكون مدونة فيه بشكل جوهري، بغض النظر عن خصوصية النطاق التعبيري الأدائي**»[5].

وبناء عليه لا تُدرك المعلومات إلا من خلال العلامات اللغوية التي ينطوي عليها القول، معلومات لم يُفْصَحْ عنها وإنما وردت عرضا بموجب عقد شفوي أقره

---

[1] مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب. ص30-31.

[2] الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية لطلبة معاهد اللغة العربية وآدابها. ص34.

[3] دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. ترجمة: محمد يحياتن. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 105- 106.

[4] جان سيرفوني: الملفوظية. ترجمة: قاسم المقداد. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص108.

[5] كاترين كيربرات – أوريكيوني: المضمر. ترجمة: ريتا خاطر.ط1 ، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2008. ص 48.

طرفا عملية التواصل المخاطِب والمخاطَب، فمثلا في المثال التالي الذي أورده "مسعود صحراوي" يتضح المعنى أكثر:

- الملفوظ (1) : أغلق النافذة.
- الملفوظ (2) : لا تغلق النافذة.

في كلا الملفوظين خلفية "افتراض مسبق" مضمونها أن "النافذة مفتوحة"[1].

وللافتراض المسبق «**بالغ الأهمية في عملية التواصل، وإنجاز الأفعال اللغوية، بحيث يتم افتراض وجود أساس سابق لدى المتلقي يعتمد عليه المرسل في بناء خطابه، وينطلق منه المتلقي للوصول إلى غاية المُرسِل**»[2]، فالمعرفة المشتركة بين طرفي الخطاب يُعتمد عليها لإنجاح التواصل وبلوغ الغاية.

[1] ينظر: مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب. ص31.

[2] أحمد فهد صالح شاهين: النظرية التداولية وأثرها في الدراسات النحوية المعاصرة. ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2015، ص20.

2- الأقوال المضمرة Les sous–entendus

تنحو الأقوال المضمرة على خلاف الافتراضات المسبقة إلى الانفتاح على آفاق رحبة، وهي بهذا «**محتويات ضمنية تداولية، أي استنباطات مستخرجة من السياق من قبل المتلفظ المشارك بفضل استدلال raisonnement عفوي إن قليلا أو كثيرا، يعتمد على مبادئ (قوانين الخطاب) تحكم النشاط الخطابي**»[1].

وتستند الأقوال المضمرة على التأويل ومساءلة ما بين السطور، فهي تقوم على «**قصدية المتكلم، وحدس المخاطب الذي يلجأ إلى الحسابات التأويلية لفك رموزها**»[2]، فلو اكتفى المتلقي بالمعنى المعجمي فقط؛ لالتبس عليه الأمر، وخاض دروبا معتمة، أعاقته عن بلوغ الغاية (المعنى الدقيق للعبارة).

وتقول "أوريكيوني" إن الأقوال المضمرة هي: «**كل المعلومات القابلة للنقل عبر قول معين والتي يبقى تفعيلها خاضعا لبعض خاصيات السياق التعبيري الأدائي**»[3].

فخصوصية سياق الحديث هي ما يجعل القول المضمر يتحقق في الواقع؛ إذ إنه على هذا الأساس يغترف من الظروف التي تحيط بالخطابات–لأنها لم تعد بمنأى عن سياقاتها– ومثال ذلك – ما عرضه "مسعود صحراوي" في كتابه "التداولية عند العلماء العرب"– قول القائل: "إن السماءَ مُمْطِرة"، فالسامع لهذا الملفوظ قد يعتقد أن القائل أراد أن يدعوَه إلى:

- المكوث في بيته.
- أو الإسراع إلى عمله حتى لا يفوته الموعد.
- أو الانتظار والتريُّث حتى يتوقف المطر.
- أو عدم نسيان مظلته عند الخروج...

---

[1] دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. ص119–121.

[2] ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب. ص196.

[3] كاترين كيربرات – أوريكيوني: المضمر. ص 74.

وتبقى قائمة التأويلات مفتوحة مع تعدد السياقات والطبقات المقامية التي يُنجز ضمنها الخطاب[1].

من الضروري معرفة الفرق بين نمطي "الضمني" الافتراض المسبق والقول المضمر وفي هذا الصدد يذهب "جان سيرفوني" إلى أن التعارض بين شكليّ المستتر – الافتراضات المسبقة والمضمرات– هو أن «**فعل الافتراض المسبق فعل فوري "أولي" وغير قابل للاشتقاق بينما الفعل المُنجزَ عن طريق المُضْمرَ هو فعل مشتق**»[2].

في حين أن "دومينيك مانغونو" يميز بين الضمنيات الدلالية والضمنيات التداولية، «**فالأولى لها ارتباط بالمادة اللغوية للملفوظ ليس إلا، لاستخراج الثانية يعمد المتلفظ المشارك إلى ربط الملفوظ بسياقه باستدعاء قوانين الخطاب أساسا**»[3].

ونخلص إلى أن الفرق بينهما يكمن في أن الأول نجده في السياق اللفظي والثاني في السياق المقامي.

[1] ينظر: مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب. ص32.

[2] جان سيرفوني: الملفوظية. 104.

[3] دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. ص71–72.

المبحث الثالث: التداولية ومقاربة الخطاب الأدبي:

ولجت المقاربة التداولية ميدان النصوص الأدبية والإبداعيّة بعد أن كانت في بدئها مهتمة بتحليل اللغة اليومية، وانفتحت هذه النصوص المتّسمة بالتخييل والمراوغة على التداولية بمختلف أدواتها الإجرائية، ويسعى الإجراء التداولي في تحليله الخطاب إلى **«التركيز على الجوانب الدلالية والسياقية التي تضبط مقاصد النص وغاياته حيث يمثل النص الأدبي فعلا تواصليا يؤكد أهمية السياق في تفسير الكلام وتأويله»**[1].

ولعل السؤال الذي ينكتب هنا ويستمد شرعيته من خصوصية التداولية واهتمامها –عند منظريها ومن أرسى دعائمها– باللغة العادية والتواصل اليومي؛ ما الذي يمكن أن يضيفه الدرس التداولي للخطاب الأدبي عامة؟ والخطاب الشعري خاصة؟ وهل من اليسير المقاربة بين الخطاب الشعري والتداولية؟

طرح "محمد مفتاح" في كتابه: "تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص" هذه القضية مناقشا المبادئ التي وضعها "سورل" و"غرايس" لنجاح الخطاب التي شابتها ثغرات على مستوى اللغة العادية والحوار المباشر النزيه، متسائلا **«كيف يمكن لها إذن أن تتحكم في الخطاب الشعري الذي يخرق العرف اللغوي والواقعي؟»**[2]، لكنه خلص إلى أن الشعر **«أكثر تداولية من اللغة العادية، وله قوانين خاصة إلى جانب القوانين العامة للغة الطبيعية لأنه لغة فرعية منها»**[3].

ما دام الشعر أكثر تداولية من اللغة العادية حسب "محمد مفتاح"، فإن له قابلية للانفتاح على جملة مفاهيم إجرائية تداولية من بينها "الضمنيُّ" الذي يرتبط بالجوانب غير المصرّح بها في الخطاب.

---

[1] عبد القادر عواد: آليات التداولية في تحليل الخطاب الخطاب الأدبي أنموذجا. مجلة علامات، ج74، مج19، المغرب، 2011. ص59.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص. ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1992، ص144.

[3] المرجع نفسه. ص147.

يُتَوصّل إلى الكشف عن المعالم الخفية للخطاب الشعري بتوَسُّل الضمني آلية، ذلك أن الشعر إيحاء و«**لَمْحٌ تَكفي إشَارَتُهُ**»[1] يتعالى عن المعتاد ويخرق المألوف ولا يفسح عن مكنوناته إلا لمن يستطيع تفكيك دلالاته في ضوء معرفة معمقة بالقوالب الشعرية والتخييلية، وقدرة على استحضار الأبعاد السياقية: سياسية، واجتماعية، واقتصادية، وثقافية، وتاريخية، ونفسية، واستجلاء الرموز، والأساطير، والانزياحات، والمفارقة والتكثيف.

على هذا سيكون التطبيق منصبا على التجرِبة الشعرية للشاعر المغربي "**محمد الطوبي**"[2] من خلال ديوان "**قمر الأندلسي الأخير**" بحثا عن الضمني وآليات اشتغاله، وما تخبئه لنا النصوص الشعرية من فرادة فالقصيدة العربية المعاصرة تسعى إلى أن تستثير المتلقي؛ ذلك أنها «**لغة لا تقول ما تظهره وحسب، وإنما تقول كذلك شيئا آخر باطنا أو احتماليا، هذا الشيء الآخر هو البعد الأكثر أهمية في القصيدة**»[3].

وحريّ بالذكر –قبل أن نلج أبواب التطبيق– أن تطبيقنا لآلية "الضمني" في الديوان يعتمد على أربع مستويات متضافرة: مستوى اللغة الشعرية، الصورة الشعرية، التشكيل البصري، والتشكيل الإيقاعي.

---

[1] البحتري: الديوان. تحقيق: حسن كامل الصيرفي. م1، ط3، دار المعارف، مصر، ص209.

[2] محمد الطوبي شاعر مغربي ولد عام 1955 في القنيطرة بالمغرب أنهى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدينة القنيطرة. عمل موظفا بدار الثقافة. بدأ نشر نصوصه الأولى في أواسط السبعينيات في بعض الصحف المغربية والمجلات العربية والأوربية في القاهرة، وبيروت، ودمشق، وبغداد، والكويت، والرياض، وطرابلس، وتونس، والجزائر، وباريس، ولندن، وقبرص. ترجمت بعض أشعاره إلى الإسبانية كما شارك في العديد من الملتقيات المغربية، والعربية في المربد وجرش والجزائر وتونس. توفي في 7 يناير 2004 ودفن في مسقط رأسه بمدينة القنيطرة. (عن ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki ، اطلع عليه بتاريخ: 2018/07/25).

[3] أدونيس: زمن الشعر. ط6، دار الساقي، لبنان، 2005، ص 61.

الفصل الأول: الضمني وتشكيل اللغة الشعرية في ديوان "قمر الأندلسي الأخير"

الفصل الأول:

التضمين وتشكيل اللغة الشعرية في ديوان قمر الأندلسي الأخير

تمهيد

المبحث الأول: التضمين والرمز الشعري

المطلب الأول: مفهوم الرمز

المطلب الثاني: أنواع الرمز

المبحث الثاني: التضمين والتناص

المطلب الأول: مفهوم التناص

المطلب الثاني: أنواع التناص

المبحث الثالث: التضمين ونسق الإقواعدية

المطلب الأول: الإقواعدية في التأليف النحوي

المطلب الثاني: الإقواعدية في التأليف اللهجي

المبحث الرابع: التضمين والمفارقة

المطلب الأول: مفهوم المفارقة

المطلب الثاني: أنواع المفارقة

خلاصة الفصل

تمهيد:

تقوم التجربة الشعرية المعاصرة على التفاعل بين ذات الشاعر والواقع المعيش، حيث إن الشاعر يرسم ملامح واقعه، بل ويقوض معالمه التي شانها الزيف والقبح ليعيد بناءه وفق رؤيته، فتغدو القصيدة كشفا ورؤيا استشرافية.

وتصاغ هذه التجربة في قالب لغوي؛ إذ الشعر أساسه اللغة؛ واللغة نسق إشاري تواصلي، ونظام علائقي ذو حمولة معرفية وفكرية، وغني عن القول إنها «**وضع واستعمال**» والاستعمال هو ما يمنحها تأثيرا جماليا، واستمرارية؛ فاللغة في الكلام العادي غير اللغة في النثر وتختلف عن لغة الشعر؛ التي تتبنى خصوصيتها على الصياغة وقد أشار "الجاحظ" إلى ذلك بقوله: «**وإنَّما الشأنُ في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحَّة الطبع وجَودَة السَّبك، فإنما الشعر صناعةٌ، وضَرْب من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير**»[1].

تتأسس اللغة الشعرية على خلق وتشكيل أنساق مغايرة للمألوف، توظيف تقانات جديدة، تكثيف الدلالة، والاعتماد على الرمز والإيحاء، إذ القصيدة لا تقول كل شيء؛ بل تقول شيئا وتقصد آخر ما يستدعي إشراك المتلقي في البحث عن الدلالة الضمنية.

[1] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ج3، ط2، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1965، ص131-132.

المبحث الأول: الضمني والرمز الشعري

المطلب الأول: مفهوم الرمز

يعد الرمز من الآليات التي شُغل بها الأديب والناقد على حد سواء في المدونة النقدية الحديثة، وهو تقنية يلجأ إليها الشاعر–خاصة– للتعبير عن التجرِبة الشعرية بطريق الإيحاء والتلميح.

ويمكن تعريف الرمز بأنه «**كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها**»[1]، ويرى "سعد الدين كليب" أنه «**صورة الشيء محولا إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يغدو لكل منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النّص**»[2].

إن الرمز بهذا موضوع يحيل إلى آخرَ؛ إذ يكشف الأواصر الخفية بين الأشياء المتماثلة وقيمته «**ليست قيمة دلالية يتحدد فيها المرموز بكل تخومه...، إنما هي قيمة إيحائية توقع في النفس ما لا يكون التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح**»[3].

يلوذ الشاعر المعاصر بالرمز ليعبر عن راهنه حين لا تسعفه اللغة لقول ما يريد مبتدعا رموزه الخاصة فالرمز الشعري «**مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا**»[4].

يعتمد الرمز على السياق لخلق مسارات جديدة للمعنى ومنح النص مرونة تجعله قابلا للتأويل والانفتاح على دلالات لامحدودة؛ فهو« **لغة فوق إنسانية إنه لغة الفكر العابر من الرؤية إلى الرؤيا**»[5]، وبهذا فإنه يتيح لنا «**أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة، أو هو القصيدة التي**

---

[1] مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص181.

[2] سعد الدين كليب: وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص71.

[3] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، مصر، 1977، ص205.

[4] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ط3، دار الفكر العربي، ص198.

[5] بولس طوق: صلوات إلى أرفيوس. ط2، دار نوبليس، بيروت، لبنان، 2000، ص24.

تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر»[1].

يغدو النص في حضرة الرمز لغة ثانية –لم يقلها الشاعر–؛ تتراءى للمتلقي ومضا يشكل وعيه ويؤسس لتواصلٍ والشاعرَ؛ فما الرمز إلا «**أداة فنية للتوصيل وليس لوحة استعراضية بلهاء..أو جدارا بالإسمنت المسلح يمنع المتلقي من اختراق مناخ القصيدة وفضائها..**»[2]

وبما أن للمتلقي دورا في تفكيك شفرات النص والبحث عن معاني الرمز الخبيئة فإننا نجد للجانب التداولي حضورا بمختلف آلياته الإجرائية، منها الضمني الذي يتعالق والرمز إذ يدور محور كليهما حول اللمح والإيحاء.

ويمثل ديوان "قمر الأندلسي الأخير" فضاءً خصبا لاستجلاء "الدلالة الضمنية"، وأنموذجا تبرز من خلاله ملامح شعرية "محمد الطوبي" وهو شاعر مغربي معاصر، لُقب "بملك الصعاليك الجميل" لتمرده على مواضعات التقاليد في شعره وحياته؛ ولارتباط تجرِبته الشعرية «**بالحياة "البوهيمية" التي مارسها وكتبها شعرا**»[3].

في رصيده ثمانية عشَر ديوانا اختطَّ فيها لنفسه بصمة تميزه عن معاصريه بقاموسه الشعري فهو يكتب «**بطريقته الخاصة.. فتفرده يميزه**»[4]، وبخطه المغربي الجميل الذي رقّش به أغلب دواوينه حتى عُدَّ من رواد القصيدة "الكونكريتية" (البصرية).

وفي ديوان "قمر الأندلسي الأخير" يمتشق قلمه ليكتب نزف ذاكرته بيد «**تغمسُ أصبعها في حبرين حبر المحبة تارة وحبر الذكرى الذي ليس صِرفا: إنه مزاج الحلم واللذة**

---

[1] أدونيس: زمن الشعر. ص 269.

[2] عبد الرحمن بن زيدان: حوار مع الشاعر محمد الطوبي. اطلع عليه بتاريخ: 2017/01/25.
http://www.matarmatar.net/threads/22641/page-2

[3] سعيد بن الهاني: محددات الخطاب الشعري في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت" لمحمد الطوبي. مجلة نزوى، ع40، سلطنة عمان، 2004، ص258.

[4] محمد الطوبي: الأعمال الشعرية الكاملة. كلمة لمحمد زفزاف، ج2، ط1، منشورات سليكي أخوين، طنجة،2017، ص7.

والألم»[1]، هكذا «**يستهل محمد الطوبي أرضَه هذه أرضَ "الأندلسي الأخير" مضاء بكائن شقيق واحد هو "قمر" السّرى إلى محنة تعرفها شفتاه: "الخروج إلى الأغنية"**»[2].

ورغم تألق الشاعر فلم يُحْتفَ بقامته الشعرية المتفردة في الخطاب النقدي المعاصر؛ إذا ما استثنينا أعمال"جمعية أصدقاء الشاعر محمد الطوبي للثقافة والإبداع بالقنيطرة" – في التعريف بموروثه وإحياء ذكرى رحيله–، والنزر اليسير من الحوارات والدراسات والمقالات مثل مقالي "رزيق بوزغاية" "الضمني في 'حديقة العزلة' لمحمد الطوبي مقاربة تداولية و"الإدلال الثقافي في نص 'عروس القرنفل' مقاربة تداولية"، ومقالات "سعيد بن الهاني" "قراءة في 'تجربة الإكليل في كمنجات الخريف'"، "محددات الخطاب الشعري في ديوان 'أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت'" و"محمد الطوبي: وقت لجسد النشيد"، كذلك مقال "امحمد برغوت" "محمد الطوبي، شعرية الغواية والانقياد لسلطة العشق" ومقال "للطيب هلّو" بعنوان " تشكيل الأنثوي في ' تجربة الإكليل في كمنجات الخريف' لمحمد الطوبي" وقراءة "إدريس عيسى" "محمد الطوبي يتكلم، في عروة سترته زهرة الخسران" إضافة إلى كتاب "الْعَرَبي بَنْجَلُّونْ" الصادر مؤخرا في طبعته الثانية يناير 2020، "محمد الطوبي قراءةٌ في سيرته الذّاتيّة والشعريّة".

وأما الحوارات التي أُجريَت معه فلا تكاد تتجاوز بضع حوارات فقد حاوره "محمد إدارغة" لمجلة "مجرة"، "عبد الرحمن بن زيدان" لموقع "مطر"، و"عبد الحق بن رحمون" لجريدة "الزمان"، وقد أُنجزت مذكرة تخرج واحدة –على حد علمنا– لدراسة أعماله بجامعة ابن طفيل القُنَيطرة، معنونة بـ"التجريب في ديوان 'أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت'" من إنجاز "محمد أزضو" وإشراف الدكتورة "ربيعة بنويس"، للموسم الجامعي: 2018/ 2019، وهي لنيل درجة الماستر.

يمكن للرمز الشعري في الديوان الأنموذج أن يقرأ ويُؤَوَّل ضمن إطار "الضمني" بشقيه الافتراض المسبق والمضمر، ولكن يجب التنويه إلى أن البحث اللغوي والتداولي إنما

[1] إدريس عيسى: محمد الطوبي يتكلم، في عروة سترته زهرة الخسران. مجلة مجرة، ع5، المغرب، 1997، ص99.

[2] المرجع نفسه. ص99.

يضطلع «**بالتساؤلات المعرفية وحدها التي تسعى وراء استكناه آلية الإدلال أي بالبحث في كيفية إنتاج المعنى لا البحث عن المعنى المقصود في ذهن الكاتب**»[1].

فمقصد البحث التداولي الكشف عن آليات تشكل المعنى لأن «**ما يثير التأويل ليس السؤال: ماذا يقول المتحدث؟ إنما السؤال: (لماذا يقول المتحدث ما يقوله في السياق الحالي؟). إن التأويل ينبثق عن تساؤل لا يركز على الملفوظ إنما على الملفوظيّة**»[2].

ولتحليل النصوص تداوليا لابد من استثمار أدوات السيمياء ذلك أن التداولية لا تنهض وحدها بعبء الكشف عن المعنى، بل تحتاج إلى رافد يضيء جانب العلامات اللغوية يتمثل في السيميائية، «**وهذا يعني أن السيميائية بوصفها لسانية الأداء والوظيفة هي أكثر قربا من التداولية إن لم تكن هي نفسها بوجه آخر**»[3].

[1] رزيق بوزغاية: الضمني في 'حديقة العزلة' لمحمد الطوبي مقاربة تداولية. مجلة أيقونات، مج6، ع6، الجزائر، 2018، ص110.

[2] جان سيرفوني: الملفوظية. ص104.

[3] سامي شهاب أحمد: التداولية وصلتها باللسانيات البنيوية والسيميائية. ضمن كتاب: التداولية في البحث اللغوي والنقدي. ط1، مؤسسة السياب، لندن، 2012، ص79.

المطلب الثاني: أنواع الرمز:

1- الرمز الصوفي:

تتواشج التجربة الشعرية والتراث الصوفي؛ وذلك باستلهام الشاعر لرموز الصوفية ومجازاتهم اللغوية، و«**ليس غريبا أن يعبر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية فالصلة بين التجرِبة الشعرية وبين التجرِبة الصوفية جد وثيقة، وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به**»[1]، ومن أكثر الرموز الصوفية التي نلتقي بها في القصيدة المعاصرة رمز "المرأة" و"الخمرة".

1-1- رمز المرأة:

تحضر المرأة بمختلف تشكيلاتها وتفاصيلها في أعمال الطوبي والمتأمل لديوان "قمر الأندلسي الأخير" يلفي أنه ليس استثناءً، إذ تشكل الموضوعة الأبرز، وهي في حضورها الباذخ صارت ملمحا مُمَيِّزا للقصيدة "الطُّوبية"، ولعل السؤال الذي يطرح نفسه: هل تتساوق دلالات "المرأة" عند "الطوبي" وصورَتَها في الموروث العربي؟ أم إن لها دلالة أخرى أوجدتها تجربته الشعرية؟

يعتنق الطوبي في نصوصه خطاب العشق مستعيرا من المعجم الصوفي لغته الرمزية، لغة مشحونة بالدهشة، طافحة بالأنوثة، فهو يخاطب أنثى ترفل تيها، تعجز اللغة إزاءها وتظل أنثاه مجهولة المعالم، مبهمة تتوزعها خيارات عدة: أهي الحبيبة؟، أم القصيدة؟، أهي الأم؟، أم إنها الوطن؟، يقول:

---

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص105.

هَـا أنــتِ فــي خُـيَلاء العُمْـر أسْـطورهْ
بِمَجْـــدِكِ البَـــاهِرِ التَّيَّـــاهِ منْصُـــورَهْ
تـــأتين كـــالفرحِ القَتَّـــال زاهِيَـــةً
مزهـوةً أنــتِ فَـوْقَ الوصــفِ والصُّـورَهْ
يحْتـارُ فِـي وَصْـفِكِ الصَّـعبِ الكـلامُ وفـي
أوجِ الشَّـجَا بَهْجَـةُ الأَوْصَـافِ مَغْـدُورَهْ.[1]

يضمر الشاعر هوية من يهواها قلبُه، وهو في خطابه يستحضرها –وإن كانت غائبة– لاستعماله ضمير المخاطَب ويسمى «"**ضمير حضور**" **لأن صاحبه لا بد أن يكون حاضرا وقت النطق به**»[2].

أنْــتِ التــي تسْــكُنُ الأطيــابُ أَطيافَهَــا
وعَمَّـــد الـــوَرْدُ والنِّسْـــرينُ أوْصَـــافَهَا
وبـــاذخٌ لَيْلَـــكُ العُمْـــرِ الجَميـــلِ مَتَـــى
غَنَّـــى وأغـــدَقَ للأنخـــابِ صَفْصَـــافَهَا
الشَّـــمْسُ أَنْـــتِ. هـــي الـــدُّنْيَا بزينتِهَـــا
تَزْهُـــو وتَصْـــقُلُ بالأَشْـــواقِ أســـيَافَهَا.[3]

يتساءل محمد الطوبي –وهو الضائع في بيداء القلق– عن درب يسلكه علّه يتخلص من تيهه، عن سبيل يوصله إلى المرأة الحلم؛ وما من سبيل إلا العشق لأنه ما زال يؤمن به

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. ط1، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، 1997، من الأبراج، برج الشمس، ص55

[2] عباس حسن: النحو الوافي. ج1، ط3، دار المعارف، القاهرة، ص215.

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج، برج اللّيلك، ص58.

وهو في تصوره «**لازال ممكنا ولم تنطفئ ذؤاباته في الروح بعد، وهذا الإيمان بالعشق هو ما يدفع الشاعر إلى مقاومة الحزن واليأس**»[1]:

كَيْـــــفَ أخْتَـــــارُ والنِّسَـــــاء اختيَـــــارُ
المَرَايَـــــــا قَرَنْفُـــــــلٌ وبَهَـــــــارُ
أيْـــنَ جَـــاهِي كُـــلُّ الجِهَـــات مَتَـــاهي
لِـــي علَـــى سَـــطْوة الشُّـــحُوبِ النَّهـــارُ
لَـــيس لِـــي صَـــوْلَجانُ يُوغَرْطَـــة البَـــاهِي
ولا لِـــــــي زَبَرْجَـــــــدٌ ونُضَـــــــارُ
مَوْسِـــــمي سَـــــاطِعُ الخَـــــرَابِ وعُمْـــــرِي
قَلَـــــقٌO أنْـــــتِ الشَّـــــمْسُ والجُلَّنَـــــارُ[2]

يقترن العشق بالألم عنده إذ لا انفصام في خطابه «**بين شهوة الحب ولواعج التيه والضياع والفقد، كيف لا وهو المستهام الذي تكالبت عليه النكبات**»[3]، يقول:

مَوْسِمُ السَّطوة وَلَّى
وتَوَارَى شَغَفٌ كانَ وَضِيئًا
وَأمَامِي لاَ أرَى إلا الشَّظَايا والكُسُوْرْ
مَجْدُكِ الوهْمُ وتاريخُكِ لا سَيْفَ لهُ
سَاطِعُ اليَأْسِ ومَفْطُورُ الجُسُوْرْ
لَنْ تَكُونِي الشَّمْسَ
لَنْ يَشْتَعِلَ الوَقْتُ بِكِ الآنَ تَمَامًا
لَنْ تَكُونِي أَبَدًا بَدْرَ البُدُوْرْ.[4]

---

[1] امحمد برغوت: محمد الطوبي، شعرية الغواية والانقياد لسلطة العشق. اطلع عليه بتاريخ: 2017/01/28.
http://www.anfasse.org/2010-12-30-15-40-11/2010-12-30-15-36-49/2127-2010-07-13-16-03-13 ،

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة رقش الخُلخال، ص 123.

[3] سعيد بن الهاني: محددات الخطاب الشعري في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت" لمحمد الطوبي. ص259.

[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. قصيدة لن تكوني الشمس، ص91.

وكثيرا ما التبست صورة المرأة بالوطن في الديوان وتماهت الحدود الفاصلة بينهما حتى صارا واحدا، «**أليست المرأة وطنا؟ أو هل المرأة ضد الوطن وضد الحرية؟ وكأن المرأة قضية هامشية لا يحق لأحد الكلام عنها وإليها علنيا.. حتى ننتهي من حل جميع القضايا الوبائية المتفشية في جسد الوطن..**»[1]، يقول:

لمَنَادِيل ليْلى وقَرْطاجِ أعْراسِها
لخروجِ نَصِيرَة في شمسِ أوْراسِهَا
وأَهلَّتْ نعيمةُ لمْ يبْقَ لي وطنٌ غَيْرَهَا لوَّنَتْ
كُلَّ مَا يَحْتَفِي بانتماءِ الأمازيغِ فِيكَ[2]

بل وينصهر الوطن مع المرأة الأم "**فَاطِمَة**" التي علمته اللاستقرار والتشَرّد، يقول:

كَانَ لي وَطَنٌ يَتَسَكَّعُ بي كَانَ لي شَغَفُ الصَّحْوِ
كَانَتْ من السَّهْو لي أجْمَلُ الأمَّهاتِ
تَقُولُ الحُقُولُ اسْمُهَا: فَاطِمَهْ[3]

ويشير "العَرَبي بَنْجَلُّون" إلى أن «**حالة من التَّوحُّدِ لم تفارق شاعرنا منذ أن أدرك أن "المرأة" تعادل في كل حالاتها "الوطن"، والوطن ليس إلا**»[4]، فالمرأة هي الوطن بأفراحه، آلامه وخيباته، هي الحِضن الذي يؤوب إليه الشاعر من "**ليل النفي**" الطويل:

لَا أطْلُــبُ الحُــبَّ فــي مَنْفَــايَ أطْلُبُــهُ
فِــي المُشْـتَهَى وَطَنًــا لَــوْ عَـزَّ لِــي طَلَـبُ[5]

---

[1] عبد الرحمن بن زيدان: حوار مع الشاعر محمد الطوبي.

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة "أ"، ص11.

[3] المصدر نفسه. من قصيدة "أ"، ص11.

[4] العَرَبي بَنْجَلُّون: محمد الطوبي قراءةٌ في سيرته الذّاتيّة والشعريّة. ط2، مطبعة/ وراقة بلال، فاس، 2020، ص50.

[5] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة عميد الناي وعدي، ص39.

ما دامت المرأة وطنًا فلا وطن غيرها يشفي جروح البعد، وانكسارات الغربة، يقول:

أَنْـــتِ الغِنَـــاءُ فَكَيْـــفَ الآَن أدْخُلُـــهُ
طَلْقًـــا فَـــأَدْعُو لأَعْـــرَاسِ النَّبيـــذِ سَـــبُو
كـــلُّ التَّبَـــاريحِ فِـــي البَطْحَـــاءِ أعْرِفُهَـــا
كَالنَّخْـــلِ يَسْـــطعُ فِـــي أعْذَاقِـــهِ الرُّطَـــبُ
لـــوْ أنْـــتِ أنْـــتِ هُنَـــا هَـــلْ أَشْـــتَهِي وَطَنًـــا
يَـــأتِي مَـــع الحُلـــم مِمَّـــا لسْـــتُ أَرتَقِـــبُ[1]

إن قضية "المرأة" عند الشاعر ليست بمعزِل عن القضايا الوطنية والاجتماعية فهي قضية وجود، تستوي مع "قضية الخبز والحرية" ويقول في هذا الصدد: «**أكتب عما يؤرقني ويحرق أعصابي ويتفجر في شراييني.. كل الطعنات تلقيتها لم تقتلني بقدر ما أشعلت فيّ لهب التحدي والصعود إلى جوهر النار..أن أكتب عن امرأة أو أخاطب امرأة فتلك قضية تستوي عندي مع قضية الخبز والحرية..**»[2]

ويصبح تحقيق الحب انتصارا للوطن ودفاعا عنه «**ولمَ يدافع المرء عن وطنه إن لم يكن من أجل الدفاع عن قيم إنسانية رفيعة تتوزع بين الحرية والحب والجمال؟ وهي قيم لا يوجد رمز غير رمز الأنوثة قادر على اختزالها وتصويرها فنيا**»[3].

ورد الكثير من أسماء النساء في المدونة: **ليْلى، نَصِيرة، نَعيمة، هِند، بَتُول، أسماء، زينب، فاطمة، عائشة...**، إذ «**للشعراء أسماء تخفُّ على ألسنتهم وتحلو في أفواههم، فهم كثيرا ما يأتون بها زورًا**»[4]، وتدل كثرة الأسماء «**على شرف المسمَّى، أَو كمالِه في أَمر من**

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة عميد الناي وعدي، ص40.

[2] عبد الرحمن بن زيدان: حوار مع الشاعر محمد الطوبي.

[3] حسن طلب: كيف يتحدث الشاعر عن الوطن حين لا يتحدث عنه، قراءة في "مسيرة بيروت" للشاعر حلمي سالم. مجلة إبداع، ع5، مصر، 1987، ص119.

[4] الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده. تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان.ج2، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000، ص783.

الأمـور»[1]، وقد ذكّرَنا هذا التعدد بالخطاب الصوفي الذي يرمز بالمرأة لأحوال العشق، ومقامات البوح، وما كثرة أسماء المحبوبات إلا «**إشارة إلى محبوبة واحدة، لأنّ الصّوفي لا يُشرك في الحب أبدا، محبوبه واحد لا يَريم عنه، ومعشوقه ثابت لا يتغيّر، ولايتبدّل ولكنّه يُعبّر عنه بتعابير مختلفة، لماذا؟ لإظهار الهيام، والوَلَه والصّبابة**»[2].

ولئن تأملنا الديوان للإلمام بالدلالة الضمنية لرمز "المرأة" نجد أنها تساير دلالة النّسق الاجتماعي؛ فإذا ما استدعينا صورة المرأة باحثين عن دلالاتها في الشعر العربي مستندين إلى الافتراض المسبق أو المعطيات المتفق عليها في التّصور الجمعي؛ نجدها تمثل الواحة التي استظلَّ بفيئها شاعر الغزل، وقبله وقف الشاعر الجاهلي –في مطلع قصيدته– باكيا أطلالها حينا ومتغزلا بها أحيانا أخرى.

وهي المرأة التي تعبَّد في محراب عشقها الصّوفِيُّ إذ «**تنكشف الأنثى بوصفها تجسّدا للحب الإلهي الذي يحيل إلى تجلي العلو في الصورة الفيزيائية المحسة، وشفرة استطيقية توحي بانسجام الروحي والمادي، والمطلق والمقيد في الأشكال المتعينة**»[3].

ثم ما لبثت– المرأة – أن صارت "معادلا موضوعيا" للوطن في الشعر العربي الحديث حيث «**غدا مرموز المرأة نصا يتعالق فيه الحب الإنساني والوطن الحلم المأمول الذي ينعم فيه الناس بتحقق أقانيم الحق والعدل والحرية، والجمال**»[4].

وأما إذا طرقنا باب المضمر وهو النمط الثاني للضمني ويرتكز على السياق فالمرأة في الديوان تحمل دلالة الذاتية؛ وهي رمز الشاعر الخاص الذي اصطنعه ليعبر من خلاله عن وجعه، عشقه وحنينه لوطنه، والرمز الخاص يأتي «**ليشكل مجالا رحبا لحركة الشاعر، يجد فيه حرية أكثر، وفرصة أكبر لاختيار رمزه الذاتي الذي يتمثل فيه تجرِبته بشكل أشد**

---

[1] الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز. تحقيق: محمد علي النجار. ج1، ط3، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1996، ص88.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي. دار غريب للطباعة، القاهرة، ص183.

[3] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. ط1، دار الأندلس، بيروت، 1978، ص 147.

[4] علي الدميني: الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية. اطلع عليه بتاريخ: 2019/07/27.
http://www.jehat.com/ar/ShahadatShe3reya/shahadat/Pages/Ali.html

خصوصية وأصالة»[1]، ويأخذ «**دلالته من السياق والتجربة الشعرية لأنه رمز جديد غير اصطلاحي، ينبغي له بعض القرائن التي تدل عليه»**[2].

ومن القرائن التي تدل عليه قول الطوبي:

يا المُحَمَّدُ كُنْ ما تَشَاءُ
تَوَاشِيحُ لَيْلَى البَهِيَّةُ تَاجٌ
نَصِيرَةُ سَيفٌ سِرَاجٌ
وَالتي عِزُّهَا الجَبَّلِيُّ ابْتِهَاجٌ
تَوَحَّدْتَ وَحْدَكَ كُنْ ما تَشَاءُ
فَأَنْتَ الذي اسْتَنْفَرَ العِطْرَ باللَّهَبِ الحُلْوِ
وانْتَخَبَتْهُ جِهَاتُ الفُتُونْ.[3]

ينفتح المضمر في رمز المرأة على اغتراب الذات وعزلتها، فالشاعر يُسقط همومه على هذا الكيان –المرأة– لينعكس شظايا تفترش جسد القصيدة وتسكن زواياها، وعن سرده سيرة المرأة التي تقيم إقامة دائمة في قصيدته قال الشاعر بأن: «**هناك امرأة القصيدة قد تشبه القصيدة وقد لا تشبهها.. المرأة وطن نسكن إليه..ليس لي شهرزاد ولا أحتاج إلى شهرزاد ..هناك امرأة تستحق أن تسكن القصيدة..وهناك من تستحق اللعنة»**[4].

سبق وأشرنا إلى أن الذي يهم ليس معرفة من تكون المرأة عند الشاعر إنما كيف تجسدت صورتها وقد تراءت في صور عدة تلونت حسب خبرة الشاعر وحسب المقام إذ نجح الشاعر في إبراز مكانتها ونقل أوصافها من خلال قصائد الديوان.

[1] إبراهيم رماني: الرمز في الشعر العربي الحديث. حوليات جامعة الجزائر، مج2، ع1، الجزائر، ص37.

[2] المرجع نفسه. ص38.

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة ملك العزلة، ص88.

[4] عبد الحق بن رحمون: الشاعر المغربي محمد الطوبي لـ "الزمان ". اطلع عليه بتاريخ: 2017/01/27.
http://aslimnet.free.fr/ress/benrahmoun/tobie.htm.

1-2- رمز الخمر:

الخمر اسم لما أسْكَرَ من عصير العنب أو التمر أو الشّعير، وسميت هكذا لأنها تخامر العقل فتُذهب عنه التمييز والصواب، وقال "**الهروي**" في "كتاب إسفار الفصيح" «**وأما الخمر فإنها ماء العنب وحده النِّي المُشتدّ، وأخذت من المخامرة، وهي المخالطة، لأنها تخامر العقل، أي تخالطه، فتَغْلِب عليه**»[1]، وقد كثرت أسماؤها عند العرب كثرة مفرطة فلها في كل شأن وحال وبكل صفة ولون اسم.

استحوذت الخمر على اهتمام العرب منذ القدم؛ إذ كَلِفوا بها كلفا جعل إتلاف المال لأجلها مفخرة ومظهرا من مظاهر الكرم والفتوَّة، وقد تغلغلت في تفاصيل حياتهم لما لها من تأثير يزيح الهم، وينسي الحزن فهي الداء والدواء في آن لقول"الأَعْشى":

وَكَــأسٍ شَــرِبتُ عَلــى لَــذَّةٍ وَأُخــرى تَــداوَيتُ مِنهــا بِهــا[2]

وتأكيد "أبي نُوَاس":

دَعْ عَنْكَ لَوْمي فإنّ اللّوْمَ إغْرَاءُ وَداوِني بِالَّتي كانَت هِيَ الداءُ [3]

وفي الشعر العربي أجاد الشعراء –عبر مختلف العصور– وصفها وتغنوا بألوانها وأنواعها بل وذهبوا إلى ذكر مجالسها، آنيتها، وسُقاتها، ومن هؤلاء: "عَدِيُّ بن زيد العِبَادِي"، "الأَعْشَى الأكبر" (ميمون بن قيس)، "الأَخْطل" (غيّاث بن غَوث التّغلبي)، "الوليد بن يزيد"، "مُسْلِم بن الوليد"، و"أبو نُوَاس" الذي فاق أضرابه في هذا الميدان فهو «**أبدا شاعر الخمر وزعيم كل من رفع كأسا وتعبَّد لجمال**»[4].

أصبحت الخمر في الشعر رمزا لمعانٍ مختلفة: فتارة تشير للمُجون والتَّهتك، وأخرى للتمرد على تقاليد المجتمع، وتمثل فلسفة حياة حينا، وحينا آخر هربا من الواقع؛ فكان

---

[1] الهروي (أبو سهل محمد بن علي بن محمد الهروي النحوي): كتاب إسفار الفصيح. تحقيق: أحمد بن سعيد بن محمد قشاش. ج1، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، 1420هـ، ص380.

[2] الأعشى الكبير(ميمون بن قيس): الديوان. تحقيق: محمد حسين. الناشر مكتبة الآداب بالجماميز، ص173.

[3] أبو نُوَاس(الحسن بن هانئ): الديوان. تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي. مطبعة مصر، 1953، ص6.

[4] حنّا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم. ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1986، ص712.

الشاعر إذا ما انتشى بلغ الآفاق وإذا ما أفاق صدمه الواقع المرير وفي هذا يقول "المُنَخَّل اليَشْكُرِي":

فَـــإذا اِنتَشَـــيتُ فَـــإنَّني رَبُّ الخَوَرنَـــقِ وَالسَّـــديرِ
وَإذا صَـــحَوتُ فَـــإنَّني رَبُّ الشُّـــوَيهَةِ وَالبَعيـــرِ[1]

وتدل عند الصوفية على الحب الإلهي فقد رفعوها من مجال المدنَّس إلى المقدَّس، من متعة آنية زائلة إلى لذة روحية أبدية، فالتراث الخمري انتقل«**بإكسير العرفانية إلى رموز شعرية، لوّح المتصوفة بها إلى معاني الحب والفناء والغيبة عن النّفس بقوّة الواردات، والوجد الصوفي العارم والسّكر الإلهي المعنوي بمشاهدة الجمال المطلق ومنازلة الأحوال والتجارب الذاتية العالية**»[2]، فالسُّكر عندهم يعبر عن ارتقاء معارج الحكمة والغيبة عن الوجود للقاء ربّ الوجود.

أخذ الصوفي السالكُ دروبَ المعرفة أساليبَ الخمرة الحسية وأخيلتها، ولكنه لم يقف بها عند ظاهرها بل استبطن من خلالها المعاني الروحية ومزجها بالمحبة الإلهية «**فالمحبة لله هي الغاية القصوى من المقامات، والذروة العليا من الدرجات**»[3].

انتزع الشاعر المعاصر الخمرة الصوفية من سياقها بما هي رمز ذهول ونشوة، وألبسها لَبُوس الهم العربي الاجتماعي، السياسي، والثقافي، ومع «**أن التصوف تيار كبير عام، فإن لكل واحد من الشعراء تصوفه الخاص به، تحدده أسباب متصلة بحياة الشاعر واتجاهه الكبير في الشعر**»[4].

وإذا ما اقتفينا رمز الخمرة في ديوان "قمر الأندلسي الأخير" نلحظ الاستخدام الثَّر للمعجم الخمري – بذكر متعلقات لفظة الخمر ودون ذكرها صراحة– : **كأس، السكر، الصحو، القدح، النبيذ، الأنخاب، شَمُول، صَبوح، غَبوق، الويسكي، كَرْم، سُكارى، دالية، تُدار، سُلَاف، الحَان والنُّدمان...**، ونتساءل عن الضمني الكامن وراءه وآلية اشتغاله؟

---

[1] الأصمعي (أبو سعيد عبد الملك بن قُريب بن عبد الملك): الأصمعيات. تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون. ط5، بيروت، لبنان، ص60-61.

[2] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. ص340.

[3] الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد): إحياء علوم الدين. ط1، دار ابن حزم، لبنان، 2005، ص 1656.

[4] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر. عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص165.

يَعُبُّ الطوبي كؤوس الخمرة المترعة يَنْهَل لذة ويَعُلُّ حزنا وجراحا؛ إذ «**لا يملك أمام سلطة الراح إلا أن ينقاد لها بطواعية، فهو المفتون بالسّكر يلجأ إليه كي يُعَمِّدَ جسده بالخراب الذي يحاصره**»[1]، يقول:

فــلا تَسْــقِنِي الكَــأْسَ الكَرِيمَــةَ وَحْــدَهَا
شَــرِبْتُ مــنَ الكَاسَــاتِ وَحْــدِي نَوائِبَــا[2]

إن سُكر الشاعر عنوان بوهيميته وصعلكته، ولعل في اتكائه على الخمرة ومتعلقاتها هروب من واقعه فالخمرة «**تقتلعنا من وحل الأشياء العادية، وتقذف بنا فيما وراءها، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس، فما نراه ونُحِسُّه ليس إلا عتبة لما لا نراه، ولا نُحِسُّه، وتجتاز بنا هذه العتبة حيث تزول الفواصل ويصبح الباطن والظاهر واحدا**»[3]، يقول:

وَلَــــوْ أَنَّ الفَتَـــــى حَجَـــرٌ تَـــوَارَى
عَلَـــى جُـــرْحِ الصَّـــعَالِيك الحَيَـــارَى
لَأَوْلَمْـــتُ الفَجِيعَـــةَ كُلَّهَـــا مِـــنْ
مُكَاشَـــفَةِ الشَّـــمُولِ إِلَـــى السَّـــهَارَى
وَأَكْمَلْـــتُ القَصِـــيدَةَ ذَاتَهَـــا فِـــي
مَرَايَـــا الحُـــزْنِ مِـــنْ قَمَـــرِ السُّـــكَارى[4]

تؤدي قراءة ما قال الشاعر إلى ضرورة التأويل لأن النص الشعري الطوبيّ شاكل نصوص الصوفية في لجوئها إلى التّلويح بدل التصريح، والقارئ «**يتذوق تجاربهم ويستشف أبعادها عبر فنيتها. وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها معتمدا على ظاهرها**

[1] امحمد برغوت: محمد الطوبي، شعرية الغواية والانقياد لسلطة العشق.
[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة ولك كأس الرضى ، ص110.
[3] أدونيس: الثابت والمتحول تأصيل الأصول. ج2، ط2، دار العودة، بيروت، 1979، ص110.
[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج برج الليل، ص58-59.

اللفظي، بعبارة ثانية، يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها، فالإشارة لا العبارة، هي المدخل الرئيس»[1].

لذا فإن مهمة الفهم هي«**السعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح والمكشوف، اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل، وهذا الفهم للغامض والمستتر يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المتلقي مع النص**»[2]، وحوار المتلقي مع النص الشعري الطوبيّ يقود إلى الْتِمَاس الضمني فنفترض انطلاقا من ركون الشاعر إلى مصطلحات الصوفية وصورها وإلى القاموس الخمري العربي القديم: **تُدار لَهَا شَمُول- كَفَانِي مِن الأُقْحُوَان صَبُوحِي- يَضْحك لما تُضيء الغَبُوقُ- ارْفَع الكَأْسَ عَاليًا يا مَسَاءُ- إنِّي لأعْشَق إذْ أصْحُو وأعْشَق إذْ..بالسُّكر أَصْعَد أَنَّى طابَ بي الطرَبُ...**، أن خمرته "**معادل موضوعي**" للمعرفة الإلهية وهي بهذا تشبه خمرة الصوفيين في دلالتها، يقول:

بالشَّمْعَدَانِ تَهُبُّ الغِبْطَةُ الرَّمْزُ
والمَوْلَوِيَّةُ كَأْسٌ سَاقَهَا العِزُّ
مِن ضحْكَةِ الحَانِ والنُّدْمَانِ صَافِيَةً
شَهَّاءَ تَسْطَعُ لَمَّا يُكْشَفُ الكَنْزُ
عَنْ سِرِّ نَشْوَتِهَا يَسْرِي عَلَى نَغَمٍ
لَا يَسْتَبِدُّ بِهِ لُبْسٌ وَلا لُغْزُ•[3]

استعار الشاعر ألفاظ الخمر –في مقطوعة "**برج الرشا**"–: **الأنْخَاب- قَدَح- الوِيسْكِي- نَشْوة..** ليشير إلى الحضرة الإلهية، يقول:

لأَيْقُونَةِ الأنْخَابِ مِنْ مَوْسِمِ الرَّشَا
نَشِيدٌ شَدِيدُ السُّهْدِ لَوْ شَاء أوْ وَشَى
بِأَجْرَاسِ أعْراسِ النَّدى سَاقَ نَشْوةً
على قَدَحِ الوِيسْكِي تَنَهَّدَ وانْتَشَى
فمَنْ سَرَّحَ العُنَّابَ عُنْوَانُهُ سَبُو

[1] أدونيس: الصوفية والسوريالية. ط3، دار الساقي، بيروت، لبنان، ص23.
[2] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2014، ص36
[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج برج الشمعدان، ص59.

لمُـرَّاكُشِ الـدُّنيا علـى شَـهْوةٍ مَشـى.[1]

إن التشبث بالخمرة فعل خلاصٍ من براثن الجسد وغيبة في الحضرة الإلهية «**وهذه الحضـرة المكنـى عنهـا بالرشـأ لا تظهـر إلا بعـد الخـروج عـن عـوالم الصـور الجسمانية والمعنوية وعمران قيود الشهوات واللذائذ الجسمانية والروحانية**»[2].

وأما المضمر في رمز الخمر فإن سُكر الشاعر صرخة تمردٍ على الأعراف والنُّظم، بوح بالأوجاع التي سربلته إذ إنه بهذه الطريقة ينساق «**لاستشعار الغربة والنفي والتشرد والحزن السوداوي، فيستسلم لأوجاع الذات المتعبة الظامئة لدفء العشق والصبوة والوله في صقيع الزمن الجاحد، ومن ثم لا تبدو له في المقبل الآتي أية بارقة أمل، وهذا ما يدفعه إلى التمادي في تمسكه بوصايا جنونه الأولى، لمواصلة السير في خراب السكر علّه يساعده على استمرار بوحه الشعري**»[3]، يقول:

هَـذَا النَّبِيـذُ يَتـيمُ الوقْـتِ والـذَّوْقِ
أَنْخَابُـه شَـغَفٌ مِـنْ شَـهْوة البَـرْقِ
فَكَيْـفَ أَشْـرَبُ كَأْسًـا لَـيْسَ لِـي مَعَهَـا
إِلَّا نَشِـيدُ خَرِيـفٍ صَـاعِقُ العِشْـقِ
فِـي نَشْـوتِي صُـوَرٌ أَحْيَـا مَوَاجِعَهَـا
وَأَكْتُـبُ الجُـرْحَ إِذْ أَمْشِـي عَلـى شَـوْقِي.[4]

نلمح اندساس هذا الرمز العرفاني في كل الديوان فقد أدمنه الشاعر ليروي صداه، ويطفئ من خلاله لظى مُستعِرًا بجنبات روحه؛ فـ« **مَن ذاق عَرَف**»[5]، وأما عن آلية اشتغاله فهي اللغة ذاتُها بمجازاتها وطرائقها فقد وُظِّف بمختلف التنويعات والتَّكرارات، فمثلا كلمة "**النَّبيذ**" جاءت ضمن تركيب إضافي ووصفي وإسنادي وكل تركيب يمنحها ميزة مغايرة في

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج برج الرشا، ص56.

[2] ابن الفارض: الديوان. من شَرْحَي: بدر الدين البوريني وعبد الغني النابلسي. جمعه: رشيد بن غالب اللبناني، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص93.

[3] امحمد برغوت: محمد الطوبي، شعرية الغواية والانقياد لسلطة العشق.

[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة الكأس وما معها، ص79.

[5] تعبير مشهور عند المتصوفة.

ضوء سياقها، ففي التركيب الإضافي وردت مضافا إليه في كل الحالات: **ذكريات النَّبيذِ- أغاريد النَّبيذِ- غسق النَّبيذِ- لأَعْرَاسِ النَّبيذِ- صادِحَ النَّبيذِ**، وبإضافة الشاعر كلمات "**ذكريات - أغاريد - غَسَق - أعْرَاس - صادِح**" إلى كلمة "**النَّبيذِ**" فإنه أفرغها من محتواها الأصلي وملأها بدلالة الارتواء والنشوة.

في حين أن هذه الكلمة "**النَّبيذ**" في التركيب الوصفي: **الفَرَحُ النَّبيذِيُّ- وَقْتِي النَّبيذِيُّ - لَيْلِي النَّبيذِيِّ**، أكسبت ما قبلها خاصية التوضيح لأن من دلالات النعت «**تَوْضيحُ مَعْرِفةٍ**»[1]، ويتضح عن طريق التركيب الإسنادي- القائم على علاقة إسنادية بين مُسند (الفعل)، ومُسند إليه (الفاعل)- في قول الشاعر: **رقرق النَّبِيذُ مَسَائِي**، بأن الفاعل "**النَّبِيذُ**" هو القائم بالفعل؛ المسيطِر.

[1] ابن هشام(أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري): شرح قطر الندى وبلّ الصدى. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. ط11، مطبعة السعادة، مصر، 1963، ص284.

2- الرمز الطبيعي:

عاش الشاعر الجاهلي في تماسٍّ مع الطبيعة أثناء حَلِّه وتَرْحَاله فبرع في وصفها؛ وصفَ الأطلال الدَّوارس، الرياح السَّافيات، شآبيب المطر، الرعود، الفيافي الشاسعة، وغيرها من المظاهر، وإبَّان العصر الإسلامي يبدو شعر الطبيعة جليا في وصف الشعراء لطبيعة البلاد المفتوحة، والحنين إلى طبيعة بلادهم التي خلَّفوها.

وازدهر شعر الطبيعة في العصرين الأُموي والعبَّاسي، على أنه في العباسي كان أكثر اتساعا ونضجا إذ وصفوا ظواهر الكون ومظاهر الحضارة ونذكر أشهر الوصَّافين في هذا العصر: "أبو بكر الصَّنوْبري"، "كُشَاجِم" (محمود بن الحسين)، "ابن المُعْتَز"، وبلغ وصف الطبيعة الأوجَ مع الأندلسيين لخلابة بلادهم وسحرها، فهذا ابن خَفَاجَة (صنوبريّ الأندلس) يقول:

يَــا أَهــلَ أَنــدَلُسٍ لِلَّــهِ دَرُّكُــمُ مــاءٌ وَظِــلٌّ وَأَنهــارٌ وَأَشــجارُ
مــا جَنَّــةُ الخُلــدِ إِلّا فــي دِيــارِكُمُ وَلَــو تَخَيَّــرتُ هَــذا كُنــتُ أَختــارُ
لا تَختَشوا بَعدَ ذا أَن تَدخُلوا سَقَرًا فَلَيسَ تُدْخَلُ بَعدَ الجَنَّةِ النارُ[1]

وأما في العصر الحديث فشكلت الطبيعة مصدر إلهام ومسرح تأمل لأصحاب الاتجاه الرومنسي–شعراء المهجر الشمالي "الرابطة القلمية" خاصة– إذ التحموا بها وجعلوها شريكا وِجْدَانيًّا يُبَثُّ الأشجان والكُروب.

وجد الشاعر في الطبيعة ملاذا يأوي إليه حين يجِنُّ ليل الهموم، ومن ثَمَّ لا غرو أَنْ صارت الدوال الطبيعية رموزا تعبر عما يجيش بذاته، ويمثل الرمز الطبيعي «**معبرا آخر للشعراء، لتوحيد الذات بالعالم والتعبير عن دلالات تجربتهم باستبطانهم لطاقات هذا الرمز وشحنه بحمولات شعورية وفكرية جديدة**»[2].

[1] ابن خفاجة: الديوان. شرح: عمر فاروق الطباع. دار القلم، بيروت، لبنان، ص113.

[2] إبراهيم رماني: الرمز في الشعر العربي الحديث. ص38.

فالشاعر المعاصر في تفاعله مع الطبيعة وعناصرها « **إنما يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي كلفظة المطر مثلا، من مدلولها المعروف إلى مستوى الرمز، لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة، وجديدة**»[1].

إن عناصر الطبيعة تتلون حسب فصول إبداع الشاعر وقِيمُها «**الجمالية متبدلة ومتطورة بشكل مستمر، وهو ما يجعل تاريخ قراءتها متواصلا ومتطورا بشكل دائم**»[2].

ونجد هذا النوع من الرموز عند "الطوبي" في ديوان "قمر الأندلسي الأخير"، فالقارئ للديوان يخاله حديقة فيحاء وارفة الظِّلال لكثافة مفردات الطبيعة، فكيف اشتغل هذا الرمز؟ وما رسالته الضمنية؟

إن قصيدة "الطوبي" «**لا تنشغل باعتبارها ذاتية، تقف عند حدود الذات، بل تتجاوزها لمعانقة الإنساني والجوهري في الإنسان، الأمر الذي جعل تجربته تنفلت من زمانيتها ومكانيتها، هاجسها الأول والأخير الوجود بأبعاده الجمالية والتأملية، والإنسان بعمقه العاطفي الأمر الذي وسمَ الخطاب الشعري بنَفَس غنائي**»[3]، وهذه الغنائية التي وُسِم بها خطابه الشعري تبرز في احتفائه بالطبيعة في دواوينه، فمن خلال قراءة إحصائية في الديوان الأنموذج–**قمر الأندلسي الأخير**– يتبدى أن ألفاظ الطبيعة دون حصر– ما ذكر أدناه دون حسابٍ لمرات التَّكرار–، ويمكن أن نصنفها في الجدول الآتي إلى:

الأزهار والأشجار	شَجر – الجُلَّنار– الورد– الأُقْحُوَان– قَرَنْفل– الرَّيحان – الآس– سَفَرْجَل– نسرين– بَهَار– بَان– الدِّفْلَى – بَنَفْسج– عُنَّاب– لَيْلَك– العِنب– دَالية –كَرْم– الشِّرْبِين– مِيمُوزَا– الصَّفْصاف– القَصب–النَّخل– الرَّنْد– اللَّوز– عَنْدَم– سَنابل– إكليل– الزَّعتر–خُوخ– يَاسمين – الشِّيح– نَرْجس– زَيزَفُون– الغَضَا– السرو– الحَوْر.
الطيور	السُّنُونُو– الحمام– شحارير– تَرْغَلَّة– الزُّرْزُور– الخُطَّاف– عصافير– القَطا– عَنْدليب–النَّوارس.
الحيوانات	وُعُول– الغزال– مَها– ظَبية– النُّوق– الأيائل –الخيول.
الفصول	الخريف– الربيع– الصيف– الشتاء.

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص219.

[2] عاطي عبيات ويحيى معروف: استدعاء الرموز ودلالاتها في الشعر الفلسطيني المقاوم المعاصر (لطفي زغلول نموذجا). مجلة اللغة العربية وآدابها، مج 10، ع2، إيران، 2014، ص311.

[3] صالح لبريني: محمد الطوبي: الشاعر الملعون (بمناسبة ذكرى رحيله). اطلع عليه بتاريخ: 17/ 2020/02.
http://www.alittihad.info/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%88%D8%A8%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1-

ألفاظ أخرى	البحر- الحقول- حجر- النار- القمر- وادي- الريح- الشُّهب- فجر- غابة- صواعق- اللّيل- شمس- الصباح- البرق - غسق- السّحب- النّهار- الشّفق- الموج- شُروق- العرائش.

جدول رقم (01): جدول ألفاظ الطبيعة.

شخَّص الشاعر الطبيعة مُضْفيا عليها من ذاته «**ما يجعلها تنفث إشعاعات وتموجات تَضِجُّ بالإيحاءات**»[1]، ومن هذه الإيحاءات أن "**البحر**" جَارٌ: **هُو البَحرُ جَارٌ أطْلَسِيٌّ** (ص109)، و"**الريح**" نديم وصاحب: **تنَادمُهُ الرِّيحُ** (ص58)، و"**القمر**"-الذي رافق الشاعر منذ العنوان "قمر الأندلسي الأخير"- أنيس يبدد العتمة؛ إذ أطل ناشرا هالته على قصائد الديوان فانعكس في التراكيب الآتية:

القَمَرُ المُرَّاكُشِيُّ (ص27) -**أَرَى دَمِي قَمَرًا حُرًّا** (ص37) - **عَلَى يدِها قَمَرُ الوَرْدِ مالْ**(ص56) - **لكِ الأغَاريدُ بالأقْمارِ تَتَّشِحُ**(ص57)- **وأَكْمَلْتُ القَصِيدَة ذَاتَهَا فِي مَرَايَا الحُزْنِ مِنْ قَمَرِ السُّكَارى**(ص59)- **يَا إلهي أَرَى قَمَرِي باكيًا**(ص71)- **مَرَّ بي قَمَرٌ فَاتِنٌ** (ص75)-**قلتُ ها قَمَرٌ يَستطيعُ الذي مَا اسْتطَاعْ** (ص75)- **المُحَمَّدُ في قَمَرِ الزَّهو والزَّيْزفُون** (ص88)- **القَمَرُ العَامِرِيُّ**(ص104).

إن القمر و«**بامتياز هو كوكب إيقاعات الحياة؛ فهو يولد، ينمو، يتناقص، يموت ثم يعاود الولادة**»[2]، وهو «**رفيق المتوحدين، لم يجدوا بديلا عنه في عالم الليل والسكون والذكريات، فهو الذي يزرع بذور الأحلام والرؤى في ليلة القمر، وهو الذي يفتح كوة الوجود على الأمل**»[3]، ولكنه في الديوان لم يحافظ على دلالة الوداعة ولا ارتبط بالجمال فحسب؛ وإنما اكتسى دلالة اليأس كذلك «**كأنما اليأس قوة أخرى. كأنما هو مهنة الخارجِ مضاءٌ بقمرٍ يضاعف الأسى والخوف**»[4]، يقول:

---

[1] رشيدة أغبال: الرمز الشعري عند درويش. مجلة علامات، ع26، المغرب، 2006، ص149.

[2] فيليب سيرنج: الرموز في الفن - الأديان - الحياة. ترجمة: عبد الهادي عباس. ط1، دار دمشق للطباعة والنشر، 1992، ص382 .

[3] سلام كاظم الأوسي: شعرية الكون القمر الشعري مثالا. مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ع1-2، مج 7، 2008، ص42.

[4] إدريس عيسى: محمد الطوبي يتكلم، في عروة سترته زهرة الخسران. ص100.

لِي مِنَ اليُتْمِ مَا كتَبُوا حينَ يعْصَى عَلَيَّ الغِناءْ
كَيْفَ أَصْحُو مِنَ المَوتِ والصَّلواتُ عَلَيَّ نداءْ
يَا إِلهِي أَرَى قَمَرِي باكيًا وأَرَى «دمْعةَ الأربعَاءْ»
وأَرَى ما أَرَى لأعُودَ إلى مَوعدٍ هَاربٍ[1]

مزج الشاعر عواطفه وأنفاسه الحَرَّى بالطبيعة، يقول:

لـوْ أنْـتِ أنْـتِ هُنَـا هَـلْ أَشْـتَهِي وَطَنًـا
يَـأتِي مَـع الحُلـم مِمَّـا لسْـتُ أَرتَقِـبُ
مَـنْ يَهْـرُبُ الآن مِـنْ حُـبٍّ دَفَـاتِرُهُ
وَرْدٌ وسـطْوَتُهُ مـا سَـحَّتِ السُّـحُبُ
رُدِّي لضَـحْكَةِ ميـمُوزَا طُفُولَتهَـا
لـو بـاح للغَسَـقِ الصَّفْصَـاف والقَصَـبُ
رُدِّي لضَـحْكَةِ ميـمُوزَا الحَمَـامَ فَمِـنْ
أَشْـهَى الهَـدِيل شُـتُول شَـوْقُها شَـغَبُ[2]

تتضافر الأنا والآخرَ حتى لَيُخَيَّلُ أنهما «**صنوان يتواشجان في صورة حلولية- إن صح القول- بينهما وبين عناصر الطبيعة، فهذا التفاعل تلاحم وجودي يعبّر عن رؤية الشاعر لذاته وللكائنات وللوجود**»[3].

إن هذا الثراء في استثمار لغة الطبيعة ذكَّرنا بنغمة الرومانسيين، ولكن الشاعر مختلف عنهم فله ما يميزه؛ حيث يقول: «**ولهذا فالمتلقي الحاذق لا بد أن يكتشف في قصيدتي ما**

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة بيعة الحب، ص71.
[2] المصدر نفسه. من قصيدة عميد الناي وعدي، ص40.
[3] صالح لبريني: محمد الطوبي: الشاعر الملعون (بمناسبة ذكرى رحيله).

يميزها ويفردها في تاريخ القصيدة المغربية المعاصرة...باكتشاف الخطاب الذي تريد إيصاله قصيدتي..»[1]

من هنا لا يُقرَأ رمز الطبيعة عند "الطوبي" مُتشظِّيًا وإنما يُقرَأ كاملا- وَحْدة لا تتجزَّأ- إذ إن تطويعه لدوال الطبيعة يخدم موقفه الشعري، وتجربته الخاصة وبهذا التصور يصبح «**الفن كالطبيعة، ليس في حاجة إلى محاكاتها، بل إنه عنصر طبيعي ضمن كلية أنطولوجية جامعة**»[2].

وبالبحث عن الرسالة الضمنية التي يخفيها "رمز الطبيعة" نضع افتراضا مسبقا وهو أن الطبيعة عوْدٌ إلى الأصل؛ إلى براءة أيام الصِّبى في مدينة "القُنَيْطِرة"، يقول: «**عشت طفولتي فيها بين غابات البلوط والصنوبر والصفصاف، ركضت طفلا طليقا في حقول القمح والأقحوان... بالنسبة لي تحضر في نصوصي الشعرية طبيعة الأمكنة التي عشت فيها بما تشمل من غابات ومشاتل وطيور**»[3].

ويتجلى ما أضمره هذا الرمز في أن "محمد الطوبي" اِلْتَحَف رداء الطبيعة ليتدبَّر كتاب الكون المفتوح، ناشدا السكون والهدوء بعيدا عن هواجس التيه والعزلة.

[1] محمد إدارغة: حوار مع الشاعر محمد الطوبي ذاكرتي الشعرية موزاييك باذخ. مجلة مجرة، ع6، المغرب،1998، ص51.

[2] سعيد بن الهاني: محددات الخطاب الشعري في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت" لمحمد الطوبي. ص261.

[3] محمد إدارغة: حوار مع الشاعر محمد الطوبي ذاكرتي الشعرية موزاييك باذخ. ص50-51.

المبحث الثاني: الضمني والتناص

المطلب الأول: مفهوم التناص:

تستوقفنا ظاهرة التناصِ إذا ما طُرحت مسألةُ الخلفيةِ المرجعية التي ينطلق منها الشاعر، ومصادرِه التي يغرف منها؛ فلا شك أنه لا ينطلق من فراغ، ولا يُبدع من عَدَم؛ وإنما يستند إلى رصيد معرفي غزير يحضر بصورة واعية أو لا واعية في ثنايا نصه ويستحيل النص بذلك «**فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة**»[1]، وهذا ما يؤكده "رولان بارت" بقوله إن النص «**نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء**»[2].

والتناص مصطلح نقدي وافد يمكّن من قراءة النص في ضوء علاقة تفاعلية مع نصوص أخرى، ولد في أحضان المدارس النقدية الغربية بريادة "جوليا كرستيفا"، "ميشال ريفاتير"، "ميخائيل باختين"، "جيرار جينيت"، "تزفيتان تودوروف"، "رولان بارت"، ولا نجد في الموروث العربي القديم مفهوم التَّناص بصورته الحديثة ولم يعالجه نقاد العرب القدامى إلا في إطار "الأخذ" و"السرقات الأدبية" إذ استفاضوا في الحديث عن السرقات وما يُشاكلها ويتفرع منها.

إن التناص من أهم النظريات النقدية الحديثة وقد عرّفه "محمد عزّام" بأنه «**تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمّحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها وغاب (الأصل) فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران**»[3].

يشي التناص بعملية الإنتاجية النَّصية التي تهتم بكيفية امتصاص وتحويل نصوص عدة تتلاشى الحدود بينها في علاقة حضور وغياب، فهو « **تعالق واستدعاء لمجموعة من النصوص، يتلاقى سابقها بلاحقها في جدلية تعيد إنتاج كلٍّ منهما بكيفيات مختلفة، تُخَلِّق**

---

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص. ص121.

[2] رولان بارط: درس السيميولوجيا. ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي. ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص 63.

[3] محمّد عزَّام: النَّصُّ الغائب، تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص28-29.

من خلال إنتاج-أو إعادة إنتاج-؛ المفاهيم والرؤى ما يمنح النص شعريات متباينة تُفَعِّل دائرة التلقي، بين الباث/المبدع والقارئ/المتلقي»[1].

يتفق الدارسون على أن التناص «**شيء لا مناص منه؛ لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي ذاكرته فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقّي أيضا**»[2]، من هنا تبرز علاقة التناص بالضمني إذ إن معرفة النصوص السابقة تساعد على فهم النص وكشف مضمره.

ويذهب "رجاء عيد" إلى أن حضور التناص مرتبط بخبرة عميقة بالنصوص الأدبية وهذا «**الحضور النصي يحتاج إلى فِراسة تتبّع، وإلى بصيرة وتبصّر؛ فقد تندمج البنيات المتناصة في بنية النص كإحدى مكوناته ولا يدركها سوى القارئ المنفتح في قراءاته على نصوص متعددة**»[3]، فللقارئ إذًا فِراسة استنطاق النص بالحفر عميقا في طبقاته للكشف عن بنية التناص ورسالته الضمنية.

قسَّم النقاد التناص إلى أنواع مختلفة حسب اختلاف التَّوجهات الفكرية: داخلي وخارجي، ظاهر وخفي، مباشر وغير مباشر؛ على أننا آثرنا في هذه الدراسة: التناص المباشر والتناص غير المباشر.

استوعب محمد الطوبي التراث الإنساني والعربي فكان نصه "فسيفساء" غنية، وصدق إذ قال «**ذاكرتي الشعرية موزاييك باذخ بحكم قراءاتي الطويلة لكل أصناف الشعر العربي**»[4]، فما طرائق اشتغال التناص في الديوان؟ وما الضمني المتواري خلفه؟

---

[1] حافظ المغربي: التناص وتحولات الخطاب الشعري. مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر25-2006/7/27، جامعة اليرموك، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008، ص169.

[2] محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص. ص123

[3] رجاء عيد: النص والتناص. مجلة علامات في النقد، مج5، ع18، السعودية، 1995، ص 185.

[4] محمد إدارغة: حوار مع الشاعر محمد الطوبي ذاكرتي الشعرية موزاييك باذخ. ص51.

يمتح الطوبي من روافد عدة: دينية، أدبية، تاريخية؛ إذ لا بد للشاعر «**من قراءة التراث والاستفادة منه..وتوظيفه بمهارة في العملية الإبداعية..** »[1]، وتبرز براعته – الشاعر– في قدرته على نسج الخيوط المتشابكة بما يلائم مواقفه وآراءه؛ فليس التناص «**مجرد نقل أو اقتباس أو إدخال نص في نص، أو محاكاته إطاريا أو أسلوبيا، بل هو تمثّل وامتصاص للنص الأول، كي ينبث في ثنايا وطيات النص الجديد**»[2].

[1] عبد الرحمن بن زيدان: حوار مع الشاعر محمد الطوبي.

[2] حاتم الصكر: مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة. ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1999، ص46.

المطلب الثاني: أنواع التناص:

1- التناص المباشر (تناص التجلي):

وهو الذي تؤخذ فيه النصوص حرفيا إذ يُقتبس النص «**بلغته التي ورد فيها مثل الآيات والأحاديث والأشعار والقصص**»[1]، ويحضر بصورة واعية جلية للمبدع الذي وظف هذه النصوص لغرض فني، أو بلاغي، أو فكري.

وقد اعتمده الشاعر في الديوان بوضع النصوص المُتناصّ معها بين علامتي تنصيص، وهي لا تعدو بضعةَ مواضع تناصَّ فيها مع الشعر العربي- القديم والحديث- يقول في قصيدة "**الخروج إلى الأغنية**":

((أَلَسْنَا خَيرَ مَن رَكِبَ المَطايا
لأَنْدلُسٍ وَصَبْوَتُهَا قَتُولُ[2]

استحضر الطوبي الشاعرَ الأُموي "جرير" وأمدحَ بيت قالته العرب:

أَلَستُم خَيرَ مَن رَكِبَ المَطايا وَأَندى العالَمينَ بُطونَ راحِ[3]

قاله جرير مادحا "عبد الملك بن مروان" والأمويين بالكرم والشجاعة، مستعملا الاستفهام التقريري وأفعال التفضيل " **خَيرَ**" -"**أَندى**"، ولكن الشاعر "الطوبي" غيَّر دلالته بنقله من المدح "**ألستم**" إلى النقد الذاتي والسخرية المريرة "**أَلَسْنَا**"، ألسنا من ركب "**المطايا**" لأجل الأندلس لنعيدها إلى حياض الإسلام؟

واستوحى تجربة "المتنبي" في "**برج التِّيه**" يقول:

يَطْوي الحنينُ بهَا الدُّنيَا ويسْألُنِي
((بِمَ التَعَلُّلُ لا أَهلٌ وَلا وَطَنُ))•[4]

---

[1] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا. ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000، ص20.

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة الخروج إلى الأغنية، ص51.

[3] جرير: الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1986، ص77.

[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج برج التِّيه، ص57.

فالشطر الثاني منقول بحرفيته عن نونية "المتنبي":

بِـمَ التَعَلُّـلُ لا أَهـلٌ وَلا وَطَـنُ وَلا نَـديمٌ وَلا كَـأسٌ وَلا سَـكَنُ[1]

نظم المتنبي قصيدته التي منها هذا البيت أثناء مُكْثِه بمصرَ –ولم ينشدها كافورًا – وقد بلغه أن قوما نعوه في مجلس سيف الدولة الحَمْدَاني بحلب، قالها يشكو محنته؛ حيث أضحى وحيدا ولم يجد بم يتعزَّى (لا أَهلٌ، لا وَطَنٌ، لا نَديمٌ، لا كَأسٌ، لا سَكَنٌ)، «**وأهم هذه الآلام هي (لا وطن) ذلك أنه لا يحط الرحال بأرض إلا وغادرها، فلم يسعد في منطقة من المناطق التي حل بها على الدوام. ولهذا فإن هذه الكلمة لم تأت عبثا بل جاءت معبرة عن تجربة مرة عاناها الشاعر**»[2].

وصيغة النفي المتكرر للتأكيد على غربته المادية واغترابه الروحي، وأما خطابه الخفي أو المبطَّن فالاحتجاج على فساد السَّاسة والمواعيد الكاذبة. و«**يُرَدِّدُ هذا القولَ كلُّ من تغرب عن أهله ووطنه، فكل من فارق دياره يشارك المتنبّي هذه الحسرة على فقدان التَّعلّل**»[3]، وما الطوبي إلا أحدهم فحنينه يسافر في المتاه ويعود مثقلا بسؤال جارح، يستجوب به الشاعرَ: **بِمَ التَعَلُّلُ؟**، وقام الاستفهام الإنكاري مع الدوال اللغوية الآتية: **التّيه– الصَّعالِيك– أُمْنية**، بتعميق دلالة الانكسار.

وفي قصيدة "**لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى**" قال:

«**وَدِدْتُ وبيت الله ما دُمْتُ أَنّهَا**
نَصِيبِي مِنَ الدُّنْيَا وَأَنِّي نَصِيبُهَا
فَإِنْ تُجْزَ لَيْلَى بالمودَّةِ تُجْزَ لِي
وإن تُجْزَ بالقُربى فَأَنِّي قَرِيبُهَا»[4]

[1] المتنبي: الديوان . دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ص 471.

[2] صبيح صادق: أثر الإخفاق في شعر المتنبي. مجلة المورد(عدد خاص أبو الطيب المتنبي)، مج6، ع3، العراق، 1977، ص119.

[3] إبراهيم حسين خليل، عاطف كنعان، هارون الربابعة: نونيّة المتنبّي "بِمَ التَّعلّل" دراسة في التّركيب والدّلالة. مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج4،ع2، غزة، 2016، ص142.

[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى، ص105.

يستثمر الشاعر ما جاء في كتاب "اعتلال القلوب" للخرائطي في باب "ذكر أماني أهل الهوى":

وَدِدْتُ وَلَا يَمْقُتُنِي اللَّهُ دُونَهَا نَصِيبِي مِنَ الدُّنْيَا وَإِنِّي نَصِيبُهَا
فَإِنْ تَجْزِ لَيْلَى بِالْمَوَدَّةِ تَجْزِنِي وَإِنْ تَجْزِ بِالْقُرْبَى فَإِنِّي قَرِيبُهَا[1]

والخرائطي لم يذكر صاحبه ولكننا نحسبُه "قيسًا"، "قيس بن الملوح" المعذب بهوى "ليلى" العامريَّة، فهو يتمنى–والتمني طلب حدوث المستحيل أو بعيد المنال– أن تصبح ليلى نصيبه من الدنيا وتَجْزِيَه بالمودة والقربى، ولكن الطوبي قلب الدلالة وانتقل من الفعل المبني للمعلوم "**تَجْزِي**" إلى الفعل المبني للمجهول "**تُجْزَى**"، وفي انتقال العبارة من المبني للمعلوم إلى المبني للمجهول جعلُ المتلقي «**متشوقا لمعرفة مُحْدِث الحدث**»[2].

تناص الشاعرُ مع الشعر العربي الحديث والمعاصر في قصيدة "**أنت سيد الطلقَاء**" التي يرثي فيها صديقه "مبارك الدريبي":

لا عَلَيْـــكَ الآنَ الكَـــلامُ كَثِيـــرٌ
((وكَثِيـــرٌ مـــنَ الكَـــلامِ بَغَـــاءُ))[3]

يحضر "نزار قباني" بهذا البيت:

وقليـــلٌ مـــن الكـــلامِ نقـــيٌّ
وكـــثيرٌ مـــن الكـــلامِ بَغَـــاءُ[4]

البيت مأخوذ من قصيدة "إفادة في محكمة الشعر" وهي قصيدة عمودية ألقاها في مهرجان الشعر التاسع ببغداد في نيسان(أبريل) سنة 1969م، قالها نزار وقد جاء العراق حاملا هموم العروبة بعد نكسة حزيران(يونيو) سنة1967م، باكيا فلسطين «**وهكذا حيثما حلت به الركاب فإنه يحمل أوراقه وأقلامه وأحزانه على ظهره ويظل شعره وطنَ الخلاص**

[1] الخرائطي (محمد بن جعفر بن محمد بن سهل): اعتلال القلوب. تحقيق: حمدي الدمرداش. ط2، مج2، مكتبة نزار مصطفى الباز، السعودية، 2000، ص397.

[2] حسني إرشيد العظامات: فَلْسَفَةُ المبنيّ للمجهول في العربيّة. مجلة المنارة، مج17، ع7، 2011، ص125.

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة أنت سيد الطلقَاء، ص96.

[4] نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة. ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ص408.

البديل»[1]. يتبرأ "نزار" من النِّفاق الذي طبع العرب ومن كثرة الكلام دون فائدة، ويتقاطع معه الطوبي في حزنه وقد نقله من الهم الجمعي(قضية فلسطين والعرب) إلى المستوى الشخصي (رحيل صديقه).

2- التناص غير المباشر (تناص الخفاء):

وهو الذي يتضمن النص عن طريق التلميح والإيحاء، ويدعى «**بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها أو نسبتها إلى أصحابها وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته»**[2].

يحضر التناص الخفي بصورة غير واعية في النصوص فقد تتوارد الأفكار « **وسئل أبو الطيب عن مثل ذلك فقال: الشعر محَجَّة، فربما وقع الحافر على موضع الحافر»**[3]، ويحتاج إلى ذكاء المتلقي وسعة اطلاعه.

بعكس التناص المباشر (الجلي) الذي لم يظهر كثيرا في الديوان، فإن التناص غير المباشر (الخفي) توافر بكثرة وتعددت مصادره: الديني: القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، الأدبي: الأدب العربي والعالمي، التاريخي، لذا كان من الصعب أن نلمّ بشتاته.

انبرى الشاعر للتناص الخفي (غير المباشر) في جل قصائد الديوان، وانفتح على نصوص قديمة ومعاصرة أين يمتزج النصان السابق باللاحق؛ فيغيب الأول تاركا صداه في الآني وبذلك يصير النص «**كلوح من زجاج يلوح من خلفه نص آخر»**[4].

2-1-التناص الديني:

وسيكون البدء مع **التناص الديني** بنوعيه فكثير من الشعراء المعاصرين اغترفوا من القرآن الكريم والسر في ذلك الطاقة اللانهائية لألفاظه ومعانيه، وألهمتهم كذلك أقوال

---

[1] حسام الخطيب: نزار قباني أمير الحرية وفارس العشق. ط1، منشورات ضفاف،بيروت، 2014، ص130.

[2] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا. ص20.

[3] الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده. ص1087.

[4] رجاء عيد: النص والتناص. ص 179.

الرسول–صلى الله عليه وسلم– الذي أُعطِي جوامع الكلم، ولم يَشُذَّ الطوبي عن القاعدة فتفاعل مع آيِ **القرآن الكريم**، في قوله من قصيدة "**وطن يُشْتهى**":

شِئْتُ ما اللهُ بِي شَاءَ لو شَاءَ لِي اللهُ ما أشْتهِي[1]

يتراءى لنا أن الشاعر اقتبس قوله تعالى: ﴿وَمَا تَشَآءُونَ إِلَّآ أَن يَشَآءَ ٱللَّهُ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلِيمًا حَكِيمًا ۝٣٠﴾[2]، ويتفق النّصان على فكرة مشيئة الله–سبحانه وتعالى– التي تسبق إرادة البشر وفسر "القرطبي" الآية الكريمة بقوله: «"**وما تشاؤون**" **أي الطاعة والاستقامة واتخاذ السبيل إلى الله** "**إلا أن يشاء الله**" **فأخبر أن الأمر إليه سبحانه ليس إليهم، وأنه لا تنفذ مشيئة أحد ولا تتقدم، إلا أن تتقدم مشيئته**»[3].

ويقول في قصيدة "**هِنْد.. أُوريكَا.. كائِناتُ التِّيه**":

مَنْفَايَ مُلْكِي والخريفُ رَسَائِلي بالكافِ والنُّون
انْتبَهْتُ إلى ذُهول دَمِي ومخلُوقاتِ أحلامِي
انْتبَهْتُ لوردةِ اليتمِ الوحيدَةِ واكتشفْتُ
وَدائعَ البَلْوى أسافرُ منْ جُنُونِي فِي جُنُونِي
طَافحَ الأنخابِ أمْشِي في اكتمالِ الشَّكِ عَرشِي أصْطَفِي
طَيْشِي عَلَيَّ المُشْتَهى لمّا أفِي فِي أَوَّلِ الأيقُونةِ امْرأتِي
وبالدِّفْلَى أوَشِّح شَالَهَا •[4]

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة وطن يشتهى، ص75.

[2] سورة الإنسان، الآية 30.

[3] القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر): الجامع لأحكام القرآن. تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي. ط1، ج21، مؤسسة الرسالة، لبنان، 2006، ص 492.

[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة هِنْد.. أُوريكَا.. كائِناتُ التِّيه، ص33.

تحيلنا عبارة "**بالكافِ والنُّون**" على "**كُنْ**" ويعيدنا هذا إلى النص القرآني في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا قَضَىٰٓ أَمۡرٗا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ١١٧﴾[1]، وشَرَح "ابن كثير" هذه الآية قائلا: «**يبين بذلك تعالى كمال قدرته وعظيم سلطانه، وأنه إذا قدَّر أمرًا وأراد كونه، فإنما يقول له: كن. أي: مرة واحدة، فيكون، أي: فيوجد على وفق ما أراد**»[2].

أراد الشاعر أن يُوجِدَ عالمه الخاص "**بالكافِ والنُّون**"، فـ"**كن**" «**لفظ أمر وجودي، لا يكون عنها إلا الوجود**»[3]، عالم مُوشَّى بالنفي، اليتم والمرارة.

وتأثر الشاعر **بالحديث النبوي الشريف**: في قوله:

سِرْبُ الحَكَايا تَشَابكَ لَمَّا تبارَكَ جُرحُ البهاءْ
وتَشَابَكْتُ في وجَعي بابتهاجِ القَصِيدَهْ
تَبارَكْتُ في هيْكلِ الشَّهواتِ الشَّريدَهْ
كأنَّ صَهيلَ مُروجِي اندفاعُ خُرُوجِي إليَّ
كَمَا لمْ أكُنْ أبدًا حُبِّبَ الطِّيبُ لي والنِّسَاءْ•[4]

يقيم الطوبي تناصا مع الحديث الشريف فعن أنس قال: قال رسول الله –صلى الله عليه وسلم–: «**إنّما حُبِّبَ إِلَيَّ مِن الدُّنيَا النِّسَاءُ والطِّيبُ وَجُعِلَ قُرَّةُ عَيْنِي فِي الصَّلَاةِ**»[5]، وقال الإمام "السِّنْدِي" في حاشيته على "سنن الإمام النَّسائيّ" شارحا الحديث «**وَفِيهِ إِشَارَة إِلَى أَنَّ**

[1] سورة البقرة، الآية 117.

[2] ابن كثير(أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي): تفسير القرآن العظيم. ط1، دار ابن حزم، لبنان، 2000، ص191.

[3] سعاد الحكيم: المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة. ط1، دندرة للنشر والتوزيع، 1981، ص989.

[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى، ص104.

[5] الطبراني(أبو القاسم سليمان بن أحمد): المعجم الأوسط. تحقيق: طارق بن عوض الله بن محمد وعبد المحسن بن إبراهيم الحسيني. ج5، دار الحرمين للطباعة والنشر، 1995، رقم الحديث: 5203، ص 241.

مَحَبَّة النِّسَاء وَالطِّيب إِذَا لَمْ يَكُنْ مُخِلًّا لِأَدَاءِ حُقُوق الْعُبُودِيَّةِ بَلْ لِلِانْقِطَاعِ إِلَيْهِ تَعَالَى يَكُونُ مِنْ الْكَمَال وَإِلَّا يَكُونُ مِنْ النُّقْصَانِ»[1].

يلتئم نص الحديث الشريف ضمن نسيج النص الشعري بيد أن الشاعر استعمل أسلوب التقديم والتأخير حيث قدم لفظة "**الطِّيب**" لأنها بؤرة التركيز و«**لَمَّا كَانَتِ الرَّائِحَةُ الطَّيِّبَةُ غِذَاءَ الرُّوحِ، وَالرُّوحُ مَطِيَّةُ الْقُوَى، وَالْقُوَى تَزْدَادُ بِالطِّيبِ،... وَهُوَ أَصْدَقُ شَيْءٍ لِلرُّوحِ، وَأَشَدُّهُ مُلَاءَمَةً لَهَا، وَبَيْنَهُ وَبَيْنَ الرُّوحِ الطَّيِّبَةِ نِسْبَةٌ قَرِيبَةٌ.كَانَ أَحَدَ الْمَحْبُوبِينَ مِنَ الدُّنْيَا إِلَى أَطْيَبِ الطَّيِّبِينَ صَلَوَاتُ اللَّهِ عَلَيْهِ وَسَلَامُهُ**»[2]، ومن هنا فإن «**الوَجْد الذي ظَهر على العارِف منْ اشتياقِ الطِّيب هو وصول نَسيم نفحة الدّنُو إليهِ بذلك**»[3].

في نص الطوبي كشف رُؤْيوي عن وجعٍ–وجع الوطن– يصير قصيدا، عن وصولٍ إلى مقام "**أنسه**"– القصيدة–.

2-2- التناص مع الأدب العربي القديم والحديث:

ليس غريبا أن يعود الأديب إلى تجارب أسلافه فقد استقر في وعيه «**أنه ثمرة الماضي كله، بكل حضاراته، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لابد أن يحدث بين بعضها وبعضها تآلف وتجاوب**»[4]، وكان "محمد الطوبي" من الشعراء الذين تجاوبوا مع أصداء الماضي وكانت نصوصه ذاكرة لفحول الأدب العربي قديمِه وحديثِه، شعرِه ونثرِه، ويبرز التناص مع **الأدب العربي القديم**: في قوله:

---

[1] النَّسائي: سنن النَّسائي بشرح جلال الدين السيوطي وحاشية الإمام السندي. تحقيق: مكتب تحقيق التراث الإسلامي، ج7، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص74.

[2] ابن قيم الجوزية (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر): زاد المعاد في هدي خير العباد. تحقيق: شعيب الأرنؤوط وعبد القادر الأرنؤوط، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2009، ص694.

[3] أبو محمد روزبهان بن أبي نصر البقلي الفسوي: مشرب الأرواح ألف مقام ومقام من مقامات العارفين بالله. ضبطه وصححه: عاصم إبراهيم الكيالي. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، ص296.

[4] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص311.

طَويـــــلٌ ليـــــلُ منفانَـــا ارْتقَابًـــا
وليـلُ النَّفْـسي يـا ولَـدِي يَطُـــولُ[1]

نتذكر ليل "امرئ القيس" الطويل الذي رسخ في الذائقة الشعرية العربية:

وَلَيـلٍ كَمَـوجِ البَحـرِ أَرخـى سُـدولَهُ عَلَـيَّ بِـأَنواعِ الهُمـومِ لِيَبتَلـي
فَقُلـتُ لَـهُ لَمّـا تَمَطّـى بِصُـلبِهِ وَأَردَفَ أَعجـازًا وَنـاءَ بِكَلكَـلِ
أَلا أَيُّهـا اللَيـلُ الطَويـلُ أَلا اِنجَلـي بِصُبحٍ وَمـا الإِصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ
فَيـا لَـكَ مِـن لَيـلٍ كَـأَنَّ نُجومَـهُ بِكُـلِّ مُغـارِ الفَتـلِ شُـدَّت بِيَـذبُلِ
كَـأَنَّ الثُرَيّـا عُلِّقَـت فـي مَصـامِها بِـأَمراسِ كِتّـانٍ إِلـى صُـمِّ جَنـدَلِ[2]

رسم "امرؤ القيس" لِلَيْلِه صورة قاتمة نابعة من حالته النفسية، وهمومه فهو طويل، كثيف، موحش، وها هو يناجيه كي ينجليَ، وينبلج من بعده صبح ولكنه لا ينتظر انفراجا قريبا، ونتذكر أيضا "المتنبي" فلَيَالِيه طويلة متشابهة بعد رحيل الأحبة، وكذلك ليالي العشاقِ:

لَيـالِيَّ بَعـدَ الظـاعِنينَ شُـكولُ طِـوالٌ وَلَيـلُ العاشِـقينَ طَويـلُ[3]

لم يخالف الطوبي سَلفَيْه في التبرم من طول الليل، ووَحشته ولكنه قصره على المنفى الذي قاسى خلاله الأرق، والقلق، والاغتراب.

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة الخروج إلى الأغنية، ص50-51.
[2] امرؤ القيس: الديوان. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط4، دار المعارف، ص18-19.
[3] المتنبي: الديوان. ص355.

ألمع الشاعر بهذه الأسطر الشعرية:

(....) •سَالِفُ لَيْلى أَرِيجُ القصيدةِ

إِنْ مَسَّ سَيفًا تَنَهَّدَ لَوْ فَزَّ زَهْوَ القَطَا

واسْتفزَّ شِغَافَ المَهَا مَالَ وَعْدُ الصَّبَا

شَارِبُ الخَمْرِ بالخَمْرِ إِنْ يتَدَاوى فَلا وَعْدُ

لَيْلى تَغَاوَى ولا شَمْسُ مَهْدٍ مِيلادُ شَمْسٍ

فَمِنْ أَيْنَ فَارِسُ عَبْسٍ سَبى صَبْوَةً

رَقَّشَتْ سَبْيهَا بعدَهَا صَبْوَةٌ زَرْكَشَتْ

زَيَّهَا• (.....)[1]

إلى بيت "مجنون ليلى" (قيس بن الملوح):

تَداوَيتُ مِن لَيلى بِلَيلى مِنَ الهَوى كَما يَتَداوى شارِبُ الخَمرِ بِالخَمرِ[2]

من باب "**داوني بالتي كانت الداء**"، استيقن "**قيس**" بأن دواءه بوصال "**ليلى**"، مدلِّلا بأن شَارِب الخَمْر يتداوى بعِلَّته "**الخمر**"، وقد كسر الشاعر يقين قيس وغيَّر دلالته واشترط كي تصدُق مواعيد ليلى ويكون الوصالُ، أنْ يُشفى شَارِب الخَمْر من دائه بالذي كان العلة؛ وهذا أمر مشكوك فيه، لأنه استعمل "**إنْ**" الشرطية التي تختص بالشك، يقول "ابن يعيش": «"**إنْ**" **في الجزاء مبهمةٌ لا تُستعمل إلَّا فيما كان مشكوكًا في وجوده، ولذلك كان بالأفعال المستقبلة؛ لأنّ الأفعال المستقبلة قد توجَد، وقد لا توجَد**»[3].

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى، ص102.

[2] مجنون ليلى(قيس بن الملوح): الديوان. دراسة وتعليق: يسري عبد الغني. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999، ص70.

[3] ابن يعيش(موفق الدين أبو البقاء يعيش بن علي): شرح المفصل للزمخشري. قدم له ووضع هوامشه: إميل بديع يعقوب.ج5، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص113.

استلهم "محمد الطوبي" القصيدة العباسية في قصيدته "**خسارة الوردة**":

مَهْمَا تكَسَّرت النِّصالُ على النِّصالْ
شَجَرُ المَرَايَا عَاشِقٌ وأنا أَرَاكِ ولا أَرَاكِ[1]

بأخذ قول "أبي الطيب المتنبي":

رَمـاني الـدَهرُ بِـالأَرزاءِ حَتّـى فُـؤادي فـي غِشـاءٍ مِـن نِبـالِ
وصــارَ إذا أصــابتني سِــهامٌ تكسَّرت النِّصالُ علـى النِّصالِ
وَهــانَ فَمــا أُبــالي بِالرَّزايــا لِأَنّـي مـا اِنتَفَعتُ بِـأَن أُبـالي[2]

قال أبو الطيب المتنبي أبياته حين ألمت به الأرزاء تَترى حتى تكسرت النِّصالُ على بعضها، فما عاد يهتم «**فهو قد أصيب في آماله السياسية، وأصيب في هوى قلبه، وأصيب في محبة سيف الدولة، وما كان يضمر له من الإخلاص والتوقير والود، فانطوى ما به، محزونا ضجرا مَلُولًا، يتبرم بالدنيا ويضيق بها وبأهلها ذَرْعًا**»[3]، وقد ورث الشاعر المغربي المعاصر "محمد الطوبي" اللامبالاة من الشاعر العباسي "المتنبي" وجعلها دَأْبه في الحياة، ففي سبيل العشق تهون العقبات.

إن المتأمل لبنية الخطاب الشعري لمحمد الطوبي يجد أنه وعى تراثه العربي القديم على مستوى التشكيل والرؤية، وأحسن رِفده بمكونات ثقافته المعاصرة من خلال تعامله مع **الأدب العربي الحديث والمعاصر**، وفي هذا المقطع نجد صدى لصوت الشاعر الفلسطيني "إبراهيم طوقان":

---

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة خسارة الوردة، ص15.

[2] المتنبي: الديوان . ص 265.

[3] محمود محمد شاكر: المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا. مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، 1987، ص361.

مَرَّ بي وَطَنٌ قُلْتُ هَا وَطني رائعٌ شَمْسُهُ
منْ عُيُونِ المَهَا واكتشَفْتُ معَ الخيبةِ الحزْنَ
يا الله هلْ كَانَ مَا أشتهي وَطنًا يُشْترى ويُباعْ•[1]

ألقيت قصيدة "تفاؤل وأمل" لإبراهيم طوقان سنة 1928م، في الحفلة التي أقامتها كلية النجاح الوطنية لَمَّا خَبتْ الروح الوطنية وكثر محترفو الوطنية الزائفة واشتهر منها قوله هذا:

وطـــنٌ يُبـــاعُ ويُشـــترى وتصـــيحُ: "فليَحْـــيَ الـــوطنْ"
لـــو كنـــتَ تبغـــي خيْـــرَهُ لبـــذلتَ مـــن دمِـــك الـــثَّمنْ
ولقمـــتَ تَضْـــمِدُ جرحَـــهُ لـــو كنـــتَ مـــن أهـــلِ الفطـــنْ[2]

النص الغائب لإبراهيم طوقان رفضٌ لمن يتاجر بقضايا الوطن في أسواق الزيف، والنص الحاضر للطوبي صرخةٌ، سؤال جارح: أيعقل أن أشتهي وَطنًا يُشْترى ويُباعْ؟ وطنٌ كان الحلم المشتهى «**فبالإضافة إلى هذا التعلق الذي يكاد يكون بريئا بالوطن الذي آواه، وترسبت في وجدانه بيئاته وشموسه وظلاله الوارفة التي كان يستظل بها من رمضاء الزمن الأغبر العاقر؛ هناك بعد آخر للوطن/ الحلم، الوطن البديل الذي أرّق أجيالا ممن انخرطت في حركات تصحيحية وثورية من أجل بناء وطن حر نامٍ وواعد لجميع التطلعات المشروعة**»[3].

يعدّ العنوان لأي عمل إبداعي أول عتبة تصافح نظر القارئ وسيميائيته «**تنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلقٍّ ممكنة، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل**»[4]، ولمحمد الطوبي قدرة على خلق الدهشة بصياغة عناوين مكثفة ذات حمولة دلالية، فهو يسافر بنا «**في عالم سحري وبعناوين تجمع الألم والذكريات**

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة وطن يشتهى، ص75.
[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة. ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص90.
[3] امحمد برغوت: محمد الطوبي، شعرية الغواية والانقياد لسلطة العشق.
[4] بسام موسى قطوس: سمياء العنوان. ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ص36.

والتاريخ والحزن والنوستالجيا، هي عناوين استفزازية تجعل المتلقي يعيشها بكل روحانية وتلذذ محاولا فك شفراتها والغوص في تيماتها...»[1]

ومن يدقق النظر في عنوان قصيدة "**قمر الأندلسي الأخير**" التي حمل الديوان اسمها يلفي أن هذا العنوان يتناص مع عنوان قصيدة "**نزار قباني**" "**الأندلسي الأخير**" التي ضُمِّنت في ديوان "**أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء**"، عدا عن العنوان لا وجود لروابط ظاهرة بين القصيدتين، ولكن خيطا خفيا ربط النص الحاضر بالغائب فنزار وهو "**الأندلسي الأخير**" بكى أطلال حضارة ضائعة وجاء ليطالب بإرثه:

أنا الأنَدَلُسِيّ الأخِير
الذي جَاء يُطالبُ بِحصَّته
منْ ثيابِ أبِيه ..
وخَصْلة منْ شَعر أمِّه ..
وقَصِيدة منْ ديوان ابن زيدون ..
وخَاتم منْ خَواتم وَلَّادة بنت المُستكفِي ..
وآخرُ خيطٍ من خيوطِ السَّجادَه
التي صَلَّى عليها عبدُ الرَّحمن الدَّاخِل ..[2]

ومحمد الطوبي أصابته خيبة ضياع الأندلس –في الديوان– متفاعلة وتعاستَه الشخصية «**فإسبانيا – بالنسبة للعربي – هي وجع تاريخي لا يُحتمل. فتَحْتَ كل حجر من حجارتها ينام خليفة، ووراء كل باب خشبي من أبوابها عينان سوداوان، وفي غرغرة كل نافورة في منازل قرطبة، صوت امرأة تبكي على فارسها الذي لم يعد..** »[3]، ونصادف تناصا آخر مع أمير الشعر العربي الحديث "نزار قباني" في ذات القصيدة:

---

[1] مجد الدين سعودي: بروفوغ لسيد التطريز الجميل سي محمد الطوبي. اطلع عليه بتاريخ: 2020/02/25. /https://www.facebook.com/majdanwal24/posts/1482668038447244

[2] نزار قباني: أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء. (كتاب إلكتروني). ص132.

[3] نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة. قصتي مع الشعر، ج7، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ص 289.

وحِيــدًا مَعِــي أقــداحُ حــزنٍ مُعتَّــقٍ
كَــأنِّي غريــبُ الــدَّار والسُّــهْدُ زائــرِي
هنــا لــي شــتاتٌ بــاذخٌ يســتبدُّ بــي
لأُحْصــي شــحاريرَ الحنــينِ المهــاجِرِ
تَــدُوخُ بــيَ الــدّنيا فــأُغوي قَصِــيدَتي
ولــيَسَ معِــي إلا دُخــانُ سَــجَائِرِي
نِــزَارُ أَميــري الأشْــقَرُ المغربــيُّ هَــلْ
أنَــا الجــرحُ فــي وَعــدٍ ذَبــيحٍ وخَاســرِ
وهَــل غُربتــي لا يَنْتهِــي سُــهْدُها ولا
أنــا أصِــلُ الصَّــيفَ البَهــيَّ البَيــادِرِ[1]

مثلت الأسطر الشعرية النزارية خلفية مناسبة للبوح:

أنا وَحْدي ..
دخانُ سَجَائري يَضْجَرْ
ومِنِّي مَقعدي يَضْجَرْ
وأَحْزانِي عَصافيرٌ، تفتِّشُ – بعدُ– عن بَيْدرْ
عَرفْتُ نساءَ أوروبا ..
عَرفْتُ عواطفَ الإسمنتِ والخشبِ
عَرفْتُ حَضارةَ التَّعبِ ..
وطفتُ الهندَ، طفتُ السندَ،
طفتُ العالمَ الأصْفَرْ..
ولم أعثرْ ..
على امرأةٍ تمشّطُ شعريَ الأشقر[2]

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة قمر الأندلسي الأخير، ص44.

[2] نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة. ج1، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ص 530.

هذه الأسطر مجتزأة من قصيدة "**خمس رسائل إلى أمي**" التي أرسلها إلى أمه من إسبانيا يشكوها الوِحدة، واستحضرها الشاعر "الطوبي" ليُفْضي بما يعتمل بين جوانحه من لوعة وحزن.

وفي قصيدة "**أنت سيد الطلقَاء**" يقول:

يَـــا صَـــفيًّا وزَاهِـــدًا وصَـــدُوقًا
نَـــادرٌ فـــي زمَاننَـــا الأصْـــدقاءُ[1]

استفاد من قول نزار قباني في الحديث عن "نُدْرة" الأصدقاء ولا يوجد كبير فرق بين النصين:

وأنَـــا الحُـــزنُ مـــن زمـــانٍ صَـــديقِي
وقَليـــلٌ فِـــي عَصْـــرِنا الأَصْـــدقاءُ[2]

ونعثر أيضًا على تناص في قصيدة "**ملك العزلة**":

رَتِّلْ سُطوعَ خَرِيفِكَ وَحْدكَ لا بَيْتَ
لا امْرأةً تشْتهيهَا ومجدُ النِّساءِ ظُنُونْ[3]

مع مطلع رائعة نزار "**ترصيع بالذهب على سيف دمشقي**" التي كتبها سنة 1974م بعد حرب تشرين الأول(أكتوبر) عام 1973م، مفتخرا بالنصر:

أتُراهَـــا تُحِبُّنِـــي مَيْسُـــونُ؟
أم توهَّمْـــتُ.. والنِّسَـــاءُ ظُنُـــونُ [4]

---

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة أنت سيد الطلقاء، ص97.

[2] نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة. ج3، ص395.

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة ملك العزلة، ص88.

[4] نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة. ج3، ص429.

ألبس "نزار" "دمشق" ثوب المعشوقة، وكذلك فعل الطوبي بأنْ جعل الوطن "امرأةً"، فهو يتخذ «**المرأة جسرا إلى الحيز الوطني والقومي، ثم الإنساني، الذي يحتضن عذاباتِ وآلام البشر، أينما كانوا**»[1].

تشرّب محمد الطوبي التجربة الشعرية لنزار قباني وتناص معه في غير موضع لأنه شكل «**ظاهرة خاصة في الشعر العربي الحديث. وكان من أبرز مكونات هذه الظاهرة النزارية الجرأة، التي تمتع بها شاعرنا التي مكنته من الولوج في عوالم عصية على التناول، واقتحام حقول ملأى بشوك الأعراف السائدة في المجتمعات العربية، ومزروعة بألغام السلطات السياسية التي تحظر على الإنسان العربي الخوض في ما هي ذاهبة إليه**»[2].

يمكن القول: إن الشاعر بنى قصائده العمودية على النموذج الشعري العربي القديم؛ في معماريتها، وفي إيقاعها، وليس هذا فقط بل إن كثيرا من الألفاظ والتراكيب التي حواها الديوان من القاموس العربي القديم: **غريب الدار- كم غريبٍ- يا ظبية- الريحان والآس- قَدُّ البان مَيَّاس- ربَّة الحسن-دُمْلج وسوار - الأعين النُّجل- عيون المها....**

وأما التناص مع النثر فإن أثره يتبين بشخصية بدر البدور (من شخصيات ألف ليلة وليلة "الأدب الشعبي") في قصيدة "**لن تكوني الشمس**"، وفي إشارته إلى مؤَلَّفَي الفنان "العربي باطما" "الرحيل" و"الألم" (سيرة ذاتية) في قصيدة "**رحيل الفارس الغيواني**"، كذلك أشار إلى رواية "مالك حداد" "رصيف الأزهار لا يجيب" في قصيدة "**روحي يا وهران روحي**".

[1] العَرَبي بَنْجَلُّون: محمد الطوبي قراءةٌ في سيرته الذّاتيّة والشعريّة. ص16.

[2] محمد مقدادي: الخطاب السياسي والقومي في شعر نزار قباني. مجلة أفكار، ع269، الأردن، 2010، ص29.

2-3- التناص مع الأدب العالمي:

ولم يقتصر اطلاع الشاعر على الأدب العربي وحده، وإنما ارتاض **الأدب العالمي** كذلك وتناص معه، يقول:

أقْسَى الشُّهور علَى العُشَّاقِ أبْريلُ
يـــأتي وذَاكِـــرةُ النِّســـيانِ قِنْـــديلُ
بالسُّهْد يَسْطعُ مِن أشْهَى مَشَاتِلِهِ
شَـجْوًا شَـذَاه وجُـرحُ الوَقْـتِ تَرْتيـلُ
لا يَشْهدُ الشَّوقُ في الأنخابِ سطوَتَهُ
إلا إذَا رصَّـــعَ القُربـــانَ إكلِيـــلُ•[1]

تعالق الشاعر ومستهلَّ قصيدة "ت. س. إيليوت" "الأرض اليباب":

نِيسَان أقْسَى الشُّهور، يُخْرج
اللَّيْلكَ مِن الأرض المواتِ، يمْزِج
الذِّكْرى بالرَّغبة، يُحَرِّك
خاملَ الجذورِ بغيثِ الرَّبيع[2].

في مُفتَتَح "الأرض اليباب" نبرة تشاؤم، فقد وصم الشاعر "**نِيسَان**" بالقسوة لأنه يمزج الماضي بالحاضر ويبعث الذكريات من مرقدها، وكان "ت. س. إليوت" – كما يقول "أحمد الزعبي"– «**أحد الكتاب الذين انهار إيمانهم بإنسان العصر الجديد، إنسان الحرب والفجيعة، وبقيمه ومعتقداته ونظرياته وجسد موقفه وثورته ورفضه لإنسان اليوم**

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج برج الإكليل، ص55.

[2] ت. س. إليوت: الأرض اليباب الشاعر والقصيدة. ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة. ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص36.

ولحضارته "الدامية" في كثير من أشعاره كان أعمقها وأكثرها صخبا واحتجاجا وشمولية وإبداعا قصيدته المعروفة "الأرض اليباب"»[1].

فهم "الطوبي" فلسفة "إليوت" القائمة على علاقة الصراع بين الحياة والموت، وربطها بالعشاق فـ"**نِيسَان**" شهرٌ يوقظ الذكريات القديمة، ويُقلّب مواجعهم –العشاق– بعد أن أماتها النِّسْيان، وزاد –شاعرنا– إمعانا في التدليل على رأيه بأن الذكريات والأشواق لا تحيا في القلوب إلا إذا قُدِّمت قرابين الوفاء.

2-4- التناص التاريخي:

يلقي التاريخ بظلاله على النصوص الشعرية ويمتد عميقا في تربتها، ومن ثَمَّ ينشأ **التناص التاريخي** ونقصد به «**تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي**»[2]، وما التاريخ إلا فن يستقصي الأحداث والوقائع وما كان من سِيَر الماضين.

يلجُ الطوبي أغوار التاريخ مستدعيا عديد الأحداث، الأماكن، الشُّخوص التاريخية: عنترة، قيس، عبلة، ليلى، شيرين(أميرة فارسية ذكرت في الشَّاهنامة)، يوغرطة (ملك نوميديا)، الكاهنة (ملكة أمازيغية)...، أوراس، قرطاج، الأندلس، الغجر، تغريبة،...

استدعى الشاعر شخصية "عنترة بن شداد" ولَمَّح لقصة "قيس بن الملوّح" والتلميح هو «**أن يشار إلى قصة أو شعر من غير ذكره**»[3]، يقول:

تَهُـــبُّ لهَـــاجِسِ العِطـــرِ الطُّيـــوفُ
لشَـــمْسِ اللَّيـــل مـــا سَـــبَتِ السُّـــيوفُ
فصَـــوَّالُ الفَـــوارسِ فـــي الـــوغَى لـــيْسَ
تَسْـــــبِيه اللَّعُـــــوبُ ولا الصَّـــــرُوفُ
وقـــيْسُ بـــن المُلـــوّحِ فـــي فُتـــونٍ

[1] أحمد الزعبي: الزمن والموت في قصيدة إليوت–الأرض الخراب. مجلة الآداب الأجنبية، ع53، سوريا، 1987، ص8،9.
[2] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا. ص29.
[3] الخطيب القزويني(جلال الدين أبو عبدالله محمد): الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص436.

يَطُــوفُ بِــه الطّــوافُ ولا يَطُــوفُ[1]

يحضرنا "عنترة" "أبو الفوارس" بجرأته وعفته:

وَأَغَضُّ طَرفي ما بَدَت لي جارَتي حَتّــى يُـواري جــارَتي مَأواهــا
إِنّــي اِمـرُؤٌ سَـمحُ الخَليقَـةِ ماجِـدٌ لا أُتبِعُ النَفسَ اللَجوجَ هَواها[2]

ونلمح ظِلًّا لقصة المجنون (قيس بن الملوح) الذي حجَّ لنسيان حب ليلى فإذا الحب لم يفارقه وظَلَّ حيًّا بقلبه، بل دعا الله –وهو بالحج– أن يمُنَّ عليه بقرب ليلى، وفي ذلك يقول:

دَعا المُحرِمونَ اللَـهَ يَستَغفِرونَهُ بِمَكَّــةَ شُــعثًا كَــي تُمَحّــى ذُنوبُهــا
وَنادَيــتُ يــا رَحمَـنُ أَوَّلُ سُـؤلَتي لِنَفسِــيَ لَيلــى ثُــمَّ أَنــتَ حَســيبُها
وَإِن أُعطَ لَيلى في حَياتِيَ لَم يَتُب إِلــى اللَــهِ عَبــدٌ تَوبَــةً لا أَتوبُهــا
يَقَــرُّ لِعَينــي قُربُهــا وَيُزيــدُني بِهـا عَجَبًا مَن كـانَ عِنـدي يَعيبُهـا[3]

إن في استنهاض "عنترة" من صفحات التاريخ بحث عن البطولة الغائبة في زمن الخيبات، وما "قيسُ" الهائم في البيداء إلا تذكير بالتضحية التي يجب أن تكون قضية الجميع في حاضره العربي، ومحمد الطوبي – حسب شهادة صديقه "العَربي بَنْجَلُّون"– «**كان يتألّم، كسائر الأدباء الشرفاء، لما يعانيه العالم العربي برمَّته من فُرقة وتشظٍّ وتشرذم وتخلُّفٍ**»[4].

ويستنطق الشاعر–أثناء تقليب أسفار التاريخ– حكايا التّشرد والتيه، فمن "**الغجر**" الذين اختاروا الهامش وانعزلوا عن العالم «**ليتوشج تاريخهم مع النفي والتشرد والاضطهاد**»[5]:

---

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى، ص104.

[2] عنترة : الديوان. شرح: الخطيب التبريزي. قدم له: مجيد طراد. ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1992، ص208–209.

[3] مجنون ليلى(قيس بن الملوح): الديوان. ص31.

[4] العَرَبي بَنْجَلُّون: محمد الطوبي قراءةٌ في سيرته الذّاتيّة والشعريّة. ص9.

[5] جمال حيدر: الغجر ذاكرة الأسفار وسيرة العذاب. ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2008، ص7.

أنَـا أجمـلُ الغَجَـرِ القَـادِمينَ مـن التِّيـهِ[1]

إلـى "**التغريبــة**" وقـد وردت لفظـا ينفتح علـى أفـق "السـيرة الهلاليـة"، ذلـك أن التغريبـة **«مفهـوم خـاص، ولـه دلالـة محـدودة تـوحي إلـى نـوع أدبـي شـعبي فـي الثقافـة العربيـة الكلاسيكية. إن التغريبة جزء من "سيرة بني هلال" لذلك ارتبط في ذهننا اتصال التغريبة بالجماعة»**[2].

أنـا الجَـارِحُ الوضَّـاحُ تَغْرِيبَتـي غَــوتْ
وفَاضَـتْ عَلـى تـاريخِ جُرْحِـي التَّبَـارِيحُ[3]

حَوَّر الطوبي دلالة التغريبة من الهجرة الجماعية للقبيلة العربية التي فرّت من شَظَف العيش وجَدْب الأرض، إلى مستوى فردي بنسْبِها لـه "**تَغْرِيبَتِـي**"، ومدارها هنا عذاب الذات وعزلتها.

حاول و«**هو الأندلسي الطريد**»[4]، أن يمد جسوره لاسترجاع الماضي التليد باستدعاء المكان التاريخي "**الأندلس**" إذ إن الأندلس «**صورة تعبير عن مأساة قديمة وتمثيل لكينونة في عالم يعج بالحركة**»[5].

ارتبطت الأندلس في الذاكرة العربية بالأحزان، وما قاله الشاعر هنا يتساوق وتلك الدلالة:

مِنْ أيِّ أنْدَلُسٍ تُطِلُّ سَوَاحِلُ الأحْزَانِ
أنْتَ عَلَى صَليبٍ تسْألُ الأنْخَابَ فِي وَجَعٍ
لتُشْعِلَ فِي أغَارِيدِ النَّبيذِ ضَلالَهَا•[6]

---

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى، ص105.

[2] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص50 .

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج برج العزلة، ص58.

[4] إدريس عيسى: محمد الطوبي يتكلم، في عروة سترته زهرة الخسران. ص100.

[5] نعيم الظاهر وعماد الخطيب: استدعاء الأندلس "دراسة سياسية واجتماعية، ونقدية مقارنة بين أحزان في الأندلس/ نزار قباني وأنا لا أنا /محمد بنيس ". مجلة الجامعة الإسلامية سلسلة الدراسات الإنسانية، مج17،ع1، غزة، 2009، ص183.

[6] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة هِنْد.. أُوريكَا.. كائِناتُ التِّيه، ص32.

يستثير الشاعرَ حنينٌ قتولٌ لبلاد انفرط عقدها ذات تاريخ، وما تَكرار الكلمة في الديوان –بدءًا بالعنوان– إلا إلحاح على هذه الفكرة.

للتناص أهميته لأن « **الأمر يتعلق بتوجيه قراءة النص والتحكم في تأويله**»[1]، ومن ثم تحفيز الجانب التداولي في فهم النصوص، ومنح مساحة أكبر للقارئ فقد «**كنا قديمًا نقول إن (المعنى في بطن الشاعر) غير أن زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه نارًا حارقة في بطن القارئ**»[2].

إن المعنى الضمني المخبأ وراء التناص يُفهم من خلال نمطيه فيستلزم تناصُ الشاعر مع تجارب الآخرين أنه أحسن قراءة التراث وتوظيفه، ويقر الطوبي بذلك في قوله: «**وكان لا بدَّ لي من قراءة ما أستطيع من تراث الشعر العربي من الجاهلي والأموي والعباسي والأندلسي وأيضا تجارب الشعر الفرنسي... وأرى أن لا بد لأي شاعر حقيقي من مرجعية تراثية يوظفها في مشروعه الشعري**»[3].

تناصَّ الشاعر الطوبي– وهنا مجال المضمر– مع أصوات وتجارب كثيرة ليعبر عن حزنه، وعزلته، وانكساراته: محنة المتنبي، أماني قيس المستحيلة، حزن نزار على واقع عربي تملأه الهزائم، عفة عنترة، تشاؤم إليوت...

إن الذي يهم القارئ فعليا– أثناء قراءة المتن الشعري وتحليله للكشف عن التناص– معرفة الطرائق المختلفة لتوظيف التناص (آليات اشتغال الدلالة الضمنية)، وهذه الطرائق أو القوانين تتمثل في: الاجترار والامتصاص والحوار.

---

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق. ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001، ص95.

[2] عبد الله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ط2، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2005، ص103.

[3] عبد الحق بن رحمون: الشاعر المغربي محمد الطوبي لـ " الزمان ".

يتعامل المبدع مع النصوص الغائبة وفق ثلاثة قوانين:

✓ **الاجترار:**

ينقل الشاعر في هذا النوع النص الأصلي دون تغيير أي أنه «**يتعامل مع النصّ الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجّد السابق حتى لو كان مجرد (شكل) فارغ..** »[1]

عمد الشاعر إلى "الاجترار" حين تناول النصوص الغائبة بجمود ولم يمسَسْها بتغيير جذري وتجلى هذا في التناص المباشر؛ النصوص التي وضعها بين علامتي تنصيص.

✓ **الامتصاص:**

وهنا يصوغ الشاعر النص الغائب حسب ما يتطلبه السياق و«**يمثل مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسه من الإقرار، بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد**»[2].

انطلق "الطوبي" من نصوص القرآن الكريم، الحديث الشريف، الشعر (امرؤ القيس– المتنبي– نزار قباني– إبراهيم طوقان– إيليوت..)، وجعلها مرجعية لبناء نصه، مجددا إياها وفق ما يساير خبرته وهدفه.

✓ **الحوار:**

يحوِّر الشاعر الأصل بإعادة كتابته بتغيير بنياته وقناعاته فهو «**يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه**»[3].

يظهر هذا الضرب في تحوير الرؤية الأصلية لنص "مجنون ليلى" "شارِبُ الخَمرِ بِالخَمرِ" فقد حطم "محمد الطوبي" الوثوقية التي استند إليها "قيس بن الملوح"، وجعلها معلّقة بشرط حدوث الفعل.

---

[1] محمّد عزّام: النَّصُّ الغائب، تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي. ص53.

[2] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية. ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1985، ص253.

[3] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية. ص253.

المبحث الثالث: الضمني ونسق اللاقواعدية:

إن المطلع على ديوان "قمر الأندلسي الأخير" «**يكشف عن اطراد ظاهرة اللاقواعدية التي تصطنع بدورها مفارقة المألوف اللغوي**»[1]، فاللاقواعدية غدت خِصِّيصة أسلوبية للخطاب الشعري لمحمد الطوبي، وسندرسها ضمن محوري التأليف النحوي واللَّهجي.

المطلب الأول: اللاقواعدية في التأليف النحوي:

تخضع قواعد النحو للاستعمال فعلم النحو نفسه «**لم يكن تناولا للبنية اللغوية دون النظر إلى أحوال الاستعمال المختلفة، حيث ارتبط بمسائل مرتبطة بالمتكلم بعده منتج الخطاب، مما يظهر أثره على البنية ذاتها وكذلك السامع ونص الخطاب؛ وذلك أن اللغة وهي موضوع النحو تقوم على مفاهيم النحو والتداول**»[2]، وسنرى فيما يأتي بعض النماذج التطبيقية التي خالف فيها الاستعمالُ الشعريّ قواعدَ اللغة في أبواب: الحذف، التقديم والتأخير، الالتفات.

1- الحذف:

الحذف من الظواهر اللغوية التي يُعْمد فيها إلى الإيجاز بإسقاط عنصر من عناصر الجملة، وهو «**بابٌ دقيقُ المسلك لطيفُ المأخذ عجيبُ الأمر شبيه بالسِّحر فإنَّك ترى به ترك الذِكْر أفصحَ من الذكر والصمت عن الإفادة أزيدَ للإفادة وتجدُك أنطقَ ما تكونُ إذا لم تنطِقْ وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِن**»[3]، فبالحذف يصبح الصمت أفصح من الإبانة، وقد انتحى الشعراء هذا السَّمت لإضمار ما يريدون الإيحاء به؛ «**وأنْ رُبَّ حذفٍ هو قِلادةُ الجِيد وقاعدةُ التَّجويد**»[4].

---

[1] رزيق بوزغاية: الضمني في 'حديقة العزلة' لمحمد الطوبي مقاربة تداولية. ص100.

[2] خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم. ص217.

[3] الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد): دلائل الإعجاز. تعليق: محمود محمد شاكر. الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 146.

[4] المرجع نفسه. ص151.

للحذف أغراض شتى تُسْتَقَى من السياق منها: الإيجاز والاختصار، التخفيف، الاتّساع، وفي تعليل الظاهرة أرجع النُّحاة أكثر الأسباب إلى كثرة الاستعمال فـ«**مَا حُذِفَ في الكَلام لكَثرةِ استعمَالهم كَثيرٌ**»[1]، إضافة إلى الضرورات الشعرية.

والأهم من كل هذا أنه لا يُحذف أي عنصر من عناصر التركيب إلا «**إذا دلَّ عليه دليلٌ**» وهذا الدليل يُستمد من المقام، ذلك أن البيان العربي «**يمتاز على كثير من الألسن بكونه يميل إلى إيجاز العبارة وطي المعارف المشتركة طيا، اعتمادا على قدرة المُخاطَب في تدارك ما أضمر في الكلام وفي استحضار أدلته السياقية، بل في إبداعها من عنده متى اقتضت ذلك حاجة الفهم، ومعلوم أنه على قدر ما يأتي المتكلم من الإضمار، يأتي المستمع من الجهد في الفهم**»[2].

وبعدُ فمن تمظهرات الحذف في الديوان:

- ✓ حذف حرف النداء "يا" مثل: **نـزارُ أُنَـادِي فيـكَ لوعـةَ حاضـري** (ص43)- **أَيُّهَـا الرَّائِي المُبْدِع الفَذُّ يَا مَنْ** (ص96)- **أَيُّهَا الرَّاحِلُ المبَارَك عَفْوًا**(ص97)- **صَاحِ أَنْتَ الشَّهِيدُ الذي اقْتَرَفَ المُشتَهَى كُلَّهُ**(ص116)- **صَاحِبِي عَبدَ اللهِ أين التي..** (ص133)
- ✓ حذف المسند والمسند إليه (المبتدأ والخبر) بعد جملة القول: **قُلْ عَالِيًا** (ص32) والتقدير **قُلْ ما تُرِيد عَالِيًا**.
- ✓ حذف خبر "كَمْ" الخبرية: **يَا صَاحِ كَمْ طَعْنَةٍ تَأتِي وكَمْ شَجَنٍ** (ص119)، وتقدير الكلام: **يَا صَاحِ كَمْ طَعْنَةٍ تَأتِي وكَمْ شَجَنٍ يَأْتِي**.

من الظواهر التي ضمها الديوان ولم ينتظمها عنصر بعينه: الاسم المرفوع بعد "**هَا**" التنبيهية: **هَا وَطَنِي**(ص75)- **هَا قَمَرٌ** (ص75)- **هَا الحِكايةُ** (ص27)، وهذا لم نجد له مسوِّغا في كتب النحو لأن "**هَا**" نوعان: الأول: اسم فعل أمر بمعنى "خُذْ" ويتلوها اسم منصوب، وأما الثاني فهي حرف تنبيه وتدخل على اسم الإشارة، ضمير الرفع، أيّ في

---

[1] سيبويه(أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب. تحقيق: محمد عبد السلام هارون. ج2، ط3، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، ص130.

[2] طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي. ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1998. ص112.

النداء، الماضي المقترن بقد[1]، ولكننا سندرجها ضمن باب "الحذف" بتقدير حذف ضمير الرفع المنفصل "هيَ"، أو اسم الإشارة "هنا"، فيكون التقدير: **هَا هُنَا وَطني- هَا هيَ الحِكايةُ- هَا هُنا قَمرٌ.**

يهجس أسلوب الحذف الذي اتكأ عليه الشاعر ببلاغة الصمت، وينبئ عن تعدد الدلالات التي يملأ بها القارئ الفجوات، استنادا إلى الثقافة المشتركة.

2- التقديم والتأخير:

للتقديم والتأخير أهميته فلغة الضاد تنفرد بنظامها الخاص في تركيب الجمل وترتيبها وأي مساس بهذا الترتيب قد يغير المعنى، وأفاد "الجرجاني" أنه: «**بابٌ كثيرُ الفوائد جَمُّ المحاسن واسعُ التصرُّف بعيدُ الغاية. لا يزالُ يفتَرُّ لك عن بديعةٍ ويُفضي بكَ إلى لطيفةٍ. ولا تزالُ ترى شِعرا يروقُك مسمَعُه ويَلْطُف لديك موقعُه ثم تنظرُ فتجدُ سببَ أنْ راقك ولطُف عندك أنْ قُدِّم فيه شيءٌ، وحُوِّل اللفظُ عن مكانٍ إلى مكان**»[2].

لم يغِبْ عن النُّحاة والبلاغيين العرب جماليات تغيير مكان الألفاظ والجمل تقديما وتأخيرا، فمتى تأخر عنصر من عناصر التركيب اللغوي، أو تقدم أفضى به إلى حسن الوقع، ومن أغراض التقديم والتأخير: العناية بأمر المتقدِّم، التشويق إلى المتأخِّر، التخصيص، التعجب، تعجيل المسرة أو المساءة.

ومن أشكال التقديم والتأخير في الديوان:

- ✓ تقديم المفعول به على الفاعل: **كَيْفَ يُرضي القَاتِلَ العَتَبُ (ص39)- أَعَاقَ النَّبْعَ حُـرَّاسُ**(ص67)- **وإنْ أضَاءتْ شُحُوبَ الوقتِ أَعْراسُ** (ص67)- **كلَّما فَسَّرَ الحَنينَ الوَفَاءُ**(ص96)- **أيْنَ قَيْسُ الجَريحُ تُطَوِّحُ أقواسَ أشْجَانهِ الرِّيحُ**(ص102).

[1] ينظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء. ط1، دار العلم للملايين، لبنان، 1983، ص544-545.

[2] الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد): دلائل الإعجاز. ص106.

- ✓ تقديم شبه الجملة على الفعل الذي تعلقت به: **عَليكِ أخافُ أَطْواري الشِّتَائيهْ**(ص83)- **بِأَنْدلسٍ يحيَا كَمَا أنتَ عَاشِقًا**(ص45)- **على أفُقٍ تَحْيَا أَسَاطيرَ شَاعِرٍ**(ص45).
- ✓ تقديم الحال على صاحبها: **وحِيدًا مَعِي أقداحُ حزنٍ مُعتَّقٍ**(ص44)-**والوَاشُونَ بِي كَمَدًا مَاتُوا بمَا كَسَبُوا**(ص39).
- ✓ تقديم الخبر على المبتدأ: **وَمِنْ عَادةِ الكِلابِ العُوَاءُ** (ص97)- **ومنْ شَهْوة الشُّعَرَاءِ البُكاءُ** (ص71) - **لَكِ الأيَّام** (ص83)- **لَكَ اللهُ** (ص110)- **سَيِّدٌ أَنْتَ** (ص96).

بتتبع التقديم والتأخير في نصوص الديوان نلاحظ أن أغلب حالات تقديم "المفعول به" على "الفاعل" كان لأجل الوزن الشعري، وأن تقديم "الحال" للتركيز على الحالة النفسية لصاحب الحال، وسبب تقديم "الخبر" على "المبتدأ" وتقديم "شبه الجملة" على "الفعل الذي تعلقت به" إشعار بأهمية المقدَّم.

استفاد الشاعر من مرونة اللغة العربية، فقدَّم وأخَّر حسب ما يقتضي السياق، حالته الشعورية، قصده؛ أو عنايته بشأن فكرة دون أخرى.

3- الالتفات:

عرَّف "ابن المعتز" الالتفات بقوله: «**هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك من الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر**»[1].

إن الالتفات أسلوب من أساليب التعبير وهو تحويل الكلام من طريق إلى آخر، وطرق الكلام ثلاث: التكلم، الخطاب، الغيبة، ويُبِين هذا اللون التعبيري عن اقتدار المتكلم على تصريف وجهة خطابه أنَّى شاء لها، وهو بذلك يبعد الضجر عن الأسماع، وفي هذا يقول "أبو يعقوب السّكاكي": «**والعرب يستكثرون منه ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى**

[1] ابن المعتز(أبو العباس عبد الله): كتاب البديع. تحقيق: عرفان مطرجي. ط1، مؤسسة الكتب الثقافية، لبنان، 2012، ص73.

أسلوب، أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه وأملأ باستدرار إصغائه وهم أحرياء بذلك»[1].

نوّع الطوبي في خطابه منتقلا بين أنماطه المختلفة: التكلم، الخطاب، الغيبة، لكسر الرتابة والانغلاق ومن صوره:

✓ **الالتِفَات من التكلم إلى الغيبة:**

أَنَــا انْتَخبْــتُ التــي بِالعِشْــقِ تُنتَخَــبُ
خَرَجْتُ مِنْ حَالِ منْ قَالُوا وَمَنْ كَتَبُوا[2]

في هذا البيت الشعري انتقل الشاعر من التكلم " **انْتَخبْتُ**" – "**خَرَجْتُ**" إلى الغيبة "**تُنتَخَبُ**"– "**قَالُوا**"– "**كَتَبُوا**"، وقد تحول من التكلم إلى الغيبة لدفع السأم وتشويق المتلقي، وتختلف أغراض الالتفات إذ إن «**الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود وذلك المعنى يتشعب شعبا كثيرة لا تنحصر وإنما يؤتى بها على حسب الموضع الذي ترد فيه**»[3].

✓ **الالتِفَات من الغيبة إلى الخطاب:**

بَدَوِيَّةٌ سَيقولُ هَاجِسُكَ الخَسِيرُ وكُلُّ
مُكْتَشَفَاتِ قلبِكَ فِي اخْتِيالِ السُّكر تَسْطعُ أنْتَ
فِي بَهْوِ الغِوَايَةِ نازفُ الأوْصَافِ تِشْرِينيَّةُ الميلادِ
هِنْدُ وأنْتَ مَشْدُوهُ البِدايةِ كَيْفَ تذْهبُ فِي بدايَتِها
فلا تَصْحُو وتَسْكَر إذْ تُعَمِّدُ فِي الشُّرُودِ غَزَالَهَا•[4]

---

[1] السكاكي(أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي): مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2000، ص296.

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة عميد الناي وعدي، ص37.

[3] ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة. القسم الثاني، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص170.

[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة هِنْد.. أُوريكَا.. كائِناتُ التِّيه، ص32.

التفت الشاعر في هذه الأسطر من الغيبة "**سَيقولُ**" إلى الخطاب "**تَسْطعُ**" ثم عاد إلى الغيبة "**تُعَمِّدُ**"، لغرض توجيه لومه للمخاطَب، «**ثم إن ضمائر الحضور، وعلى رأسها ضمائر المخاطبة، تمكن عند الالتفات إليها من تجديد المعني بالخطاب على مر الزمن**»[1]، الأمر الذي يضفي على الخطاب الشعري صبغة الآنية.

✓ **الالتِفَات من الغيبة إلى التكلم ثم إلى الخطاب:**

إنْ بَكَتْ كُلُّ بَاكِيَةٍ فالدُّموع تجُرُّ خُطَاها
أَقُولُ لمنْ نـهَبُوهَا اسْكُنوها
أنتم الآنَ رَغْمَ دَمِي وَارِثُوها[2]

تحوّل الشاعر في هذه الأسطر من الغيبة "**بَكَتْ**" إلى التكلم "**أَقُولُ**" ثم إلى الخطاب "**اسْكُنوها**"، ويترتب عن هذا الانتقال تغيير في نوع الإحالة داخل النص «**فلئن كانت الإحالة بضمير الغائب نصية مقالية فهو يحال بواسطته على سابق مذكور في النص عادة، فإن الإحالة بضمير المخاطب (والحضور عامة) إحالة مقامية**»[3]، وباستدعاء المخاطَب فإنه يجعله طرفا فاعلا محركا للأحداث.

المطلب الثاني: اللاقواعدية في التأليف اللَّهجي:

ليس النص الشعري إلا نتاج خبرة ونقلا لمفردات الواقع بلغة تنتمي إلى الحياة اليومية؛ «**أفلا تكون لغة الشعر على ما يميزها من مزيد التركيز والتنظيم والإجادة والإرهاف، مستمدة هي أيضا في أصلها من لغة البشر العاديين ونبرات حديثهم الحي وتقلبات أساليبهم مع تقلب عواطفهم في الكلام اليومي**»[4]، من هنا فإن حضور اللهجة في الخطاب الشعري مرده إلى الاستعمال وتوظيف المتداول.

---

[1] كمال ذاكير: أسلوب الالتفات في القرآن الكريم: بين تشكيل البنية وبناء المعنى. مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، ع69، لبنان، 2021، ص72.

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة طلل، ص19.

[3] عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية. ط2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2007، ص462.

[4] محمد النويهي: قضية الشعر الجديد. المطبعة العالمية، القاهرة، 1964، ص40.

1- نداء المعرف بالألف واللام ونداء الاسم الموصول:

من الظواهر التي نلتقي بها في الديوان نداء المُعَرّف بالألف واللام ونداء الاسم الموصول وأمثلته: **يا الكُلُّ- يَا المُسَافِرُ- يا التُّفَاحَةُ- يا المُحَمَّدُ- يا المُبَارك- يا السَّيد- يا النَّجْوى- يَا التي- يا الذي.**

انزاح الشاعر في ندائه بأنْ نادى المُعَرّف بالألف واللام، ومن المعلوم أنه يُتَوصل لنداء الاسم المُعَرّف بالألف واللام بواسطة "أيّ" وهذا «**لأن النداء والمُعَرّف لا يجتمعان**»*، قال "ابن جِني": «**واعلم أنك لا تنادي اسما فيه الألف واللام لا تقول يا الرجل ويا الغلام لأن الألف واللام للتعريف ويا تحدث في الاسم ضربا من التخصيص فلم يجتمعا لذلك**»[1]، وقال "الزمخشري" في "المفصل": «**ولا يُنادى ما فيه الألف واللام إلا الله وحده لأنهما لا تفارقانه كما لا تفارقان النجم مع أنهما خلفٌ عن همزة "إله". وقال(من الوافر):**

مِنَ اجْلِكِ يَا التي تَيَّمْتِ قَلْبِي وَأنْتِ بَخِيلةٌ بالوَصْلِ عَنِّي»[2]

ودخول الألف واللام على الاسم الموصول في الشاهد أعلاه من الحالات الشاذة، و«**الشاذ يُحفظ ولا يُقاس عليه**»، ونجد في هامش كتاب المفصل: «**والشاهد فيه قوله: "يا التي" حيث دخلت "يا" على "التي"، ودخول حرف النداء على ما فيه "أل" لا يجوز عادة إلا على لفظ الجلالة، ودخولها هنا شاذ للضرورة**»[3].

2- تعريف اسم العلم بالألف واللام:

كما أن الشاعر "الطوبي" ألحق الألف واللام باسم العَلَم: **المُحَمَّدُ، المُبَارك**، وقد أجمع النُّحاة على أن الألف واللام "أل" لا تدخل الأعلام إلا سماعا، وإذا لحقت بالاسم العَلَم فهي لا تفيد التعريف لِئَلا يلتقي تعريفان، وإنما زيدت لمعرفة المعنى الأصليّ الذي نقل عنه اسم العَلَم فهذه "الألف واللام" زائدة وهي «**إما لازمة كالتي في الأسماء الموصولة، والمقارنة**

---

* من القواعد النحوية.

[1] ابن جني (أبو الفتح عثمان): اللمع في العربية. تحقيق: سميح أبو مغلي، دار مجدلاوي، عمان، 1988، ص82.

[2] ابن يعيش(موفق الدين أبو البقاء يعيش بن علي): شرح المفصل للزمخشري. ج1، ص342.

[3] المرجع نفسه. ج1، ص343.

للأعلام كـ (اليسع)، وإما للمْحِ الأصل كالداخلة على الأسماء المنقولة من مجرد صالح لها كـ (حارث) و(عباس)، وهذا النوع سماعي فلا يقال: المحمد»[1].

ولكنَّ رأيا مخالفا أجاز أن يُعرَّف العَلَمُ بالألف واللام وأرجعه إلى القياس لا السماع، يقول "عبد الله بن صالح الفوزان" في "دليل السالك إلى أَلْفِية ابن مالك": «**والأظهر أن (أل) هذه زائدة؛ لأنها لم تفد تعريفا. وإنما أفادت معنى آخر لا يستفاد بدونها وهو لمْح الأصل، والراجح أن هذا الباب قياسي لا سماعي، لأن الغرض الذي من أجله زيدت اللام متجدد في كل العصور فلا يصح قصره على ما سمع قديمًا، وعليه فلا مانع من أن يقال في صالح: الصالح. وفي محمد: المحمد**»[2].

والملاحظ لتراكيب العَلَم المعرَّف الواردة في الديوان مثل: **المُحَمَّدُ**، المسبوق بنداء: **يا المُحَمَّدُ**، يرى إهمالها في الاستعمال الفعلي بيْد أن «**حضورها في الاستعمال اللهجي يدل دلالة قاطعة على الحضور الثقافي للمحلية في بناء اللغة الشعرية عند محمد الطوبي**»[3].

بناءً على ما سبق فإن نداء المعرف بالألف واللام وتعريف العَلَم عند "محمد الطوبي"؛ راجع إلى طابع ثقافي بَحْت متأصِّل في اللسان المغربي(اللهجة المغربية)، ففي الحقيقة «**من الصعب جدا أن تفصل بين شخصية الشاعر وبين ثقافته بل إنه لا يمكننا تصور قصيدة تقال بدون رصيد معرفي وثقافي كبير أو قليل للشاعر**»[4]، ومن هنا تنشأ آلية التضمين «**وهي آلية إدلال ثقافي، لأنها تجعل النص علامة قادرة على استحضار الموروث الثقافي بوصفه دلالة ضمنية لمجموع تلك الحالات غير النظامية في الفصحى**»[5].

ما نتوخاه من عرض أمثلة اللاقواعدية عند الشاعر (في التأليفين النحوي واللهجي) وتحليلها إنما معرفة الضمني بقسميه (الافتراض والإضمار) خلفها، لذا يمكن القول: إن

---

[1] محمد بن صالح العثيمين: مختصر مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام الأنصاري. ط1، مكتبة الرشد ناشرون، السعودية، 2006، ص19.

[2] عبد الله بن صالح الفوزان: دليل السالك إلى ألفية ابن مالك. ج1، دار المسلم للنشر والتوزيع، ص155.

[3] رزيق بوزغاية: كتاب التداوليات. ص253.

[4] محمد الصادق الخازمي: أثر الثقافة في بناء القصيدة الجاهلي. ط1، الناشر المجموعة العربية للتدريب والنشر، مصر، 2008، ص40.

[5] رزيق بوزغاية: الضمني في 'حديقة العزلة' لمحمد الطوبي مقاربة تداولية. ص101.

الافتراض المسبق يكمن في استحضار الموروث الثقافي والسياقات المشتركة بين المتلقي والشاعر، فنحن–القراءَ– نفهم حالات "**اللاقواعدية**" من خلال الأرضية المشتركة بيننا والمبدعَ، أو يمكن القول إن ذلك نابع من التجربة، أو المعرفة السابقة فمثلا في حذف حرف النداء أو في تقديم المفعول به على الفاعل نعود إلى قواعد النحو واستعمالات اللغة.

وأما الإضمار فإن اختيار "محمد الطوبي" الخروج عن العرف لخصوصيته الإبداعية وثورته على المتوارَث، فهو «**صوت شعري جميل داخل سمفونية الشعر المغربي، ورغم كونه نغما موقعا من أنغامها إلا أنه ...، يبدو هاربا بتواشيه من رتابة الكورس الجماعي القائم على المذهبية الثابتة**»[1]، والراسخة وهذا ليؤسس قوانينه الذاتية الخاضعة لخبرته.

[1] الطيب هلو: تشكيل الأنثوي في ' تجربة الإكليل في كمنجات الخريف' لمحمد الطوبي. مجلة مجرة، ع4، المغرب، 1997، ص10–11.

المبحث الرابع: الضمني والمفارقة

المطلب الأول: مفهوم المفارقة:

من أبرز التقنيات التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر؛ تقنية "المفارقة" وهي تقنية تقوم على التئام الأضداد، وتتحقق «**حين يقال الشيء دون أن يقال، وحين يكون القصد مفهوما دون أن يكون جليا**»[1].

إن المفارقة مفهوم غامض «**غير مستقر ومتعدد الأشكال**»[2] والتعامل معها أشبه «**بمحاولة لملمة الضباب**»[3]، ولعل تعقيدها ناشئ -حسب "سيزا قاسم"- «**نتيجة لعملية سكّها encoding وحلّها decoding ذلك أنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين: الأول حرفي ظاهر وجلي، والثاني متعلق بالمغزى، مُوحى به، خفي**»[4].

ويعرّف "محمد العبد" المفارقة بقوله إنها تبدو نوعا «**من التضاد بين المعنى المباشر المنطوق والمعنى غير المباشر**»[5]، وهي بذلك تتجسد في الاختلاف بين البنية السطحية والعميقة، مظهرة «**التناقض النفسي أو الفكري أو الاجتماعي الذي يحس به الشاعر**»[6].

في حين ترى "نبيلة إبراهيم" أن المفارقة «**لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صاحب المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفيِّ الذي غالبا ما يكون المعنى الضِّد**»[7]، فالمعنى الظاهر يومئ إلى المعنى الخفي الكامن وراءه مما يخلق تحفيزا للقارئ لاستكناه الدلالة الضمنية.

---

[1] سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر. مجلة فصول، ع2، مصر، 1982، ص144.

[2] د.سي.ميويك: المفارقة وصفاتها. ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة. موسوعة المصطلح النقدي، مج4، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص129.

[3] د.سي.ميويك: فضاء المفارقة. ترجمة: محمود خربطلي وخالد سليمان. مجلة الآداب الأجنبية، ع89، سوريا، 1997، ص34.

[4] سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر. ص144.

[5] محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة. ط4، دار الفكر العربي، 1994، ص15.

[6] قيس حمزة الخفاجي: المفارقة في شعر الرواد. ط1، دار الأرقم، بابل، العراق، 2007، ص67.

[7] نبيلة إبراهيم: المفارقة. مجلة فصول، ع 3- 4، مصر، 1987، ص132.

تستوجب المفارقة مهارة المبدع، فمما لا شك فيه أن الشاعر يسعى إلى «**تشكيل مفارقة ذات دلالة خصوبية موحية تجمع بين الجودة والجدة غير المرتقبة، تخرق فجأة توقعات المتلقي، وتحدث صدما مثمرا ذا لذة أدبية خاصة**»[1].

كما تحتاج إلى فطنة المتلقي إذ إن قدرته على فتح باب التأويل والتفاعل مع النص يعني أنه «**شريك أساسي في صنع المفارقة**»[2]، وليس للمفارقة «**جهاز، ولا ميزان يقدّر ارتفاع حرارتها أو انخفاضها. فالميزان الوحيد هو المتلقي، ومدى قدرته وثقافته وتفتح ذهنه، هو الزئبق الوحيد القادر على كشف المفارقة ومعرفة أبعادها الأفقية والشاقولية في ميزان التفسير، وقوة المفارقة وشدة التناقضات التي يعبر عنها الكاتب**»[3].

للمفارقة أنواع عديدة منها: المفارقة اللفظية، المفارقة السياقية (الموقف)، مفارقة التضاد، مفارقة السخرية، المفارقة التصويرية، وقد فضلنا أن نتوقف عند مفارقة التضاد والمفارقة التصويرية بالتحليل لأنهما الأبرز في الديوان. ويستمد الضمني شرعيته هنا في كونه يتحقق حين يقال الشيء دون قوله صراحة، ومن ثَمَّ فإنه يتفق والمفارقةَ في الاهتمام بالخفي من الخطاب، لذا نتساءل: كيف اشتغلت هذه التقنية– المفارقة– في ديوان "قمر الأندلسي الأخير"؟ وما الضمني الذي تنطوي عليه؟

---

[1] قيس حمزة الخفاجي: المفارقة في شعر الرواد. ص65.

[2] نبيلة إبراهيم: المفارقة. ص133.

[3] باسم عبدو: دلالة المفارقة. اطلع عليه بتاريخ: 2019/07/24.
http://syria-news.org/dayin/mosah/readnews.php?id=9053

المطلب الثاني: أنواع المفارقة:

لم تكن المفارقة عند الطوبي ميزة أسلوبية وإنما ارتبطت بموقفه الشعري وهي لا تعدو بضعة مواضع في الديوان.

1- مفارقة التضاد:

تتحدد "المفارقة اللفظية" بالتعارض بين الأنساق الظاهرة والمضمرة، بين المنطوق والمفهوم، وهي «**في أبسط تعريف لها، شكلٌ من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد معنى آخر، يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر**»[1]، ومن أنماطها "مفارقة التضاد" التي ترتكز على تآزر الأضداد وتجمع «**بين المتنافرين في الدلالة اللغوية**»[2].

تبنى مفارقة التضاد على تنافر الكلمات ولها ارتباط بموقف الشاعر، يقول "محمد الطوبي" في قصيدة "**خسارة الوردة**":

مَهْمَا تكَسَّرت النِّصالُ على النِّصالْ
شَجَرُ المَرَايَا عَاشِقٌ وأنا أَرَاكِ ولا أَرَاكِ
فَأَيَّةُ امْرَأةٍ بُلِيتُ بها تَسُوقُ القَلْبَ
صوْبَ المسْتَحِيل ولا أُصَدِّقُ
كَيْفَ تَشْتَبِكُ الهِدَاية بِالضَّلالِ
هلْ كانَ لي وَطَنٌ
لأَعْرِفَ عِزَّةَ العِشْقِ المُحَالْ
وأنا أُحِبُّكِ هل أُحِبُّكِ وَرْدَةً
أوْ طَلْقَةً في الوقْتِ يا امْرَأةَ السُّؤَالْ
كَمْ يَلْزَمُ القَلْبَ الذي
خَسِرَ الحَقِيقَةَ والخَيالْ؟[3]

---

[1] محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة. ص71.

[2] سامح رواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل. المركز القومي للنشر، الأردن، ص15.

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة خسارة الوردة، ص15.

انبنت المفارقة على إمكانات اللغة وطرائقها المختلفة، فقد وظف "محمد الطوبي" أساليب متنوعة: النداء، الإثبات والنفي، الاستفهام؛ هذا الأخير «**يحمل المتلقي على المشاركة في ترقب الإجابة، الأمر الذي يوسع من مسافة أفق التوقع لدى المتلقي**»[1] ، حيث إن تعدد صيغ الاستفهام ينبئ بتعدد الإجابات المنتظرة والأغراض البلاغية المختلفة التي تُستشف من السياقات، كما أن كل سطر من أسطر هذه القصيدة ينطق بالتضاد وهذا «**الانتقال الدوري المنتظم من الضد إلى الضد أصبح ضابطا إيقاعيا هاما يدفع المتلقي إلى ملاحقة ذلك التوتر الدلالي بحثا عن انفراج له**»[2] ، فضلا عن أن التضاد كشف التعارض بين المظهر والمخبر.

إن الافتراض الذي نضعه هو أن الشاعر يكابد حالة عشق بيد أن الإضمار يحيل على الفقد؛ فقدان المرأة أو الوطن.

وفي قصيدة "**كلُّ الواحد**" يقول:

كَيْفَ يَا سَيِّدِي لمْ يَكُنْ لِي اخْتيارُ دَمِي
واخْتيارُ الخُطى والخَطَايا
يَا الذِّي صَبَّ لي النَّار والطِّيبَ
في قَدَحِي حَيْرَتي ما لها انْدَلَعَتْ
بالنَّيَازِكِ في مَلَكُوتِ الغِوَايَهْ•
كَيْفَ يَا وَاحِدَ الكُلِّ يا الكُلُّ في واحِدٍ
وَسِعَتْ حَيْرَتي العُمْرَ لا قَدَحِي
نَاسِكُ النَّزواتِ ولا جَسَدي
هَزَّهُ نَسَبٌ أوْ كِنَايَهْ•
كَيْفَ يَا سَيِّدِي

[1] حسن غانم فضالة: أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر. ع10، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، 2013، ص253.

[2] لخميسي شرفي: المفارقة ولعبة الأضداد في شعر سليمان جوادي. مجلة مقاليد، ع12، ورقلة، الجزائر، 2017، ص198.

سُقْتَ تَجْرِبَة العِشْقِ لِي
سُقْتَ لِي عُزْلَة السَّفْكِ غَالِيَةَ السُّهْدِ
واخْتَرْتَ لي شمْعَدانَ البِدايهْ•[1]

وعلى نحو مماثل للنص الأول نجد أن بناء النص هو الذي صنع المفارقة هنا حيث إن الشاعر استعمل التضاد مستثمرا إمكاناته؛ إذ نلحظ التضاد في القصيدة بدايةً بعنوانها "كلُّ الواحد" فهل يمكن أن يتعدد الواحد ويتوحّد الجميع؟ يرجعنا هذا العنوان لرحاب عالم الصوفية –أين يتماهى الفرد والجماعة في صورة واحدة (الاتحاد)–، «**فالشاعر الحداثي يلتمس التضاد استراتيجية لغوية للتعبير عن تجربته الشعرية ذات النزعة الصوفية، بحيث تتوتر الدلالات والمعاني خلال هذا الخطاب الصوفي في تقابلات ثنائية خادمة لمركزية تلك التجربة الشعرية، مولدة فاعلية ينبض بها النص الشعري**»[2]، كذلك اتكأ على أسلوبي الاستفهام والنداء، وهذا الأخير في علاقته بياء المتكلم يشير إلى «**ذاتية التجربة الصوفية، فهي ليست تجربة جماعية أو متاحة للجماعة، وإنما تجربة فرد منفصل عن المجموع في سبيل تحقيق ذاته**»[3].

نفترض أن النص في ظاهره ذا ملمح صوفي استنادا إلى معجم النص وطبيعة اللغة فيه، ولكن المستوى الثاني للضمني أو المضمر ينفتح على عدة احتمالات؛ فمن الواضح أن البنى اللغوية وتموضعها في نسيج النص فتح المعنى على تأويلات متباينة، فضمير المُخاطَب لا يركن إلى دلالة واحدة وإنما يستحضر دلالات الوطن، القصيدة، المرأة، الذات الإلهية.

ويترجم هذا المقطع – من نص "**روحي يا وهران روحي**"– الاختلاف بين المعنى السطحي والعميق:

---

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة كل الواحد، ص23.

[2] لخميسي شرفي: التجربة الصوفية والتوظيف الرمزي في شعر عثمان لوصيف، مجلة إشكالات في اللغة والأدب. مج8، ع5، تمنراست، الجزائر، 2019، ص21.

[3] أحمد العياضي: تجليات اللغة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر – دراسة أسلوبية–. مجلة الناص، ع 11، جيجل، 2012، ص279.

شَـــمْسُ وَهْـــرَانَ جُـــرْحٌ أَلَـــمْ يَسْـــأَلُوكَ لمَـــاذَا أبُـــوكَ
سُـــلَيْمَانُ جَاهَـــدَ فِـــي الثَّـــورَةِ الوَطَنِيَّـــةِ لـــمْ يُمْهِلُـــوكَ
قَلِـــيلًا لـــتُعْلِنَ أسْـــمَاءَ مَـــنْ خَـــذَلُوهُ ومَـــنْ نَهبُـــوا
الثَّـــورَةَ الوَطَنِيَّـــةَ هُـــمْ أطْلَقُـــوا الطَّلَقَـــاتِ
عَلَيْـــكَ لِكَـــيْ يُفْجِعُـــوهُ وَأَعْطَـــوْكَ صَـــكَّ اتِّهَـــامِ
بِـــلا جَـــدَلٍ قَبْـــلَ أَنْ تَكْشِـــفَ الفَـــرْقَ بـــين الجِهَـــادِ
عَلَـــى سَـــطْوَةِ البَغْـــيِ فِـــي وَطَـــنٍ يَـــائِسٍ والخُـــروجِ
عَلَـــى سُـــلْطَةِ الـــوَحْيِ فِـــي سَـــاعةِ القَتْـــلِ مِـــنْ أَجْـــلِ
أنْ يَخْلَعُوا صِيغَةَ الجَمْعِ فِي الإسْمِ عنْ وَطَنٍ وَاحِدِ الإسْمِ والذَّاكِرَهْ[1]

أظهرت المفارقة في النص المعاني المستترة وإنْ بدت جلية «**ذلك أن الكلام حمال لوجوه ولو بدا ظاهر المعنى، لأن الظاهر لا ينفي الاحتمال**»[2]، فظاهر النص لا يكشف العمق، وقد استعان الشاعر بهذه التقنية –المفارقة– ليزيل الغشاء عن تعارض المصالح بين أبناء الوطن الواحد، فالوطنيون يدفعون ضريبة حب الوطن والدفاع عنه، والانتهازيون يجنون الثمار.

انطوى النص على طرفين متناقضين:

الجهاد في الثورة الوَطَنِيَّة ≠ نهب الثورة الوَطَنِيَّة
القتال لأجل الوطن (الجهاد) ≠ الخروج ضد الوطن (التطرف)
توحيد الوطن ≠ تقسيم الوطن

وهذان الطرفان أسفرا عن عمق التضاد بين فئتين الأولى جاهدت لتحرير الوطن وتوحيده، والثانية "شِرْذِمَة" أرادت تقسيم الوطن، نهب خيراته، وجعله رهينة في يد المتطرفين الذين أباحوا القتل باسم الدين. ويقول في مقطع آخر من نفس النص:

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة روحي يا وهران روحي، ص114–115.
[2] طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي. ص165.

شَـمْسُ وَهْـرَانَ جُـرْحٌ أَلَـمْ تَـرَ كيْـفَ الرِّفَـاقُ أعَـدُّوا
الحَقَائِـبَ صَـوْبَ المنَـافِي بَعِيـدًا عَـنِ الـوَطَنِ القَاتِـلِ
انْكَسَـرَ الحُلْـمُ فِـي وَهْـجِ الأغْنيَـات وخَـرَّ المُغَنِّـي عَلَـى
سَـيْفِ لَوْعَتِـهِ نَازِفًـا وَتَـرًا وَتَـرًا كَـانَ ((حُسْـنِي))
عَلَـى شَـجَنِ الـرَّايْ يُلَمْلِـمُ مِـنْ غُرْبَـةِ العَاشِـقِينَ سُـطُوعَ
التَّبَـارِيحِ لَمَّـا أتَـى التَّتَـرُ المُلْتَحُـونَ عَلَـى بغْتَـةٍ
أَطْفَـأُوا صَـوْتَهُ العَـاطِفِيَّ لِـئَلَّا تَمُـرَّ العَصَـافِيرُ
فِـي وَقْـتِ وَهْـرَانَ أَوْ يَزْدَهِـي شَـجَرُ الحُـبِّ قُـرْبَ مَواعِيـدِ
وَهْـرَانَ ثُـم ادَّعَـوْا فِـي البَيَانَـاتِ ((أَنَّ الغِنَـاءَ حَـرَامٌ
وذَبْـحَ النِّسَـاءِ مُبَـاحٌ إلـى أنْ يَتُـبْنَ جَمِيعًـا بِلَـبْسِ الحِجَـابِ))
لِيَكْسُـو الـبِلادَ السَّـوادُ ويَغْشَـى العِبَـادَ الحِـدَادُ مُعَاصَـرَةُ
التَّتَـرِ المُلتَحِـينَ حِجَـابٌ ومِمْلَكَـةُ اللهِ فِـي هَـذِهِ الأَرْضِ
إِنْ أَشْرقَتْ بِدْعَةٌ كَافِرَهْ[1]

يتوازى في النص عالمان:

الخَوْف داخل الوطن ≠ الأمان في المنفى
الحب محرم ≠ القتل مباح
الغِنَاء حَرام ≠ ذَبْح النِّساء مُبَاح
التتر(الإرهاب) حماية ≠ حدود الله بدعة

تسرب التضاد إلى مفاصل الأسطر الشعرية لخلق التوتر الدلالي بين المعنى ومعنى المعنى، فالمعنى حديث عن الفوضى التي اسْتَشْرت بفعل همجية الإرهاب، وأما معنى المعنى فضحٌ لنفاق المثقف والمتطرف على السواء؛ المثقف الهارب زمن القتل، والمتطرف المدَّعِي حمايةَ حدود الله.

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة روحي يا وهران روحي، ص115-116.

2- المفارقة التصويرية:

يرى "علي عشري زايد" أن المفارقة التصويرية «**تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض**»[1]، أي أنها تقوم على التقابل بين طرفين متناقضين، وقد تمتد لتستغرق كل القصيدة.

وقد قسمها إلى شكلين "المفارقة ذات المعطيات التراثية" و"المفارقة ذات الطرفين المعاصرين"، وهذه الأخيرة هي التي تعنينا هنا بنمطها-والنمط يكون من حيث أسلوب تقابل طرفي المفارقة- الأول «**وفيه يضع الشاعر الطرف الأول مكتملا وبكل عناصره ومقوماته، في مواجهة الطرف الثاني مكتملا أيضا وبكل عناصره ومقوماته، ومن خلال مقابلة كل من الطرفين بالآخر تُحدث المفارقة تأثيرها، ويبرز التناقض بين الطرفين واضحا وفادحا**»[2].

في قصيدة "**طلل**" يقابل "محمد الطوبي" بين صورتين لـ"**دَار أبِيه**" الأولى حين كانت تمثل الأمان، والثانية حال تنكُّرها لأصحابها، وفي الأسطر الآتية ينقل لنا الصورة الأولى للدار التي بناها أبوه حجرا حجرا بدمه، عرقه، تعبه:

تِلْكَ دَارُ أبِي حَجَرًا حَجَرًا ووَرِيدًا وَرِيدًا بَنَاهَا
رَصَّ كُلَّ الزَّوَايَا بِأَضْلاعِهِ كُلَّ زَلِّيجَةٍ زَوَّقَتْ
وَقْتَهَا تَحْتَهَا دَمُهُ في نِداء الزَّخَارفِ أيَّامُهُ
بَعْضُ أَرْكَانِهَا نَبْضُهُ لمْ أكُنْ أدَّعِيها
لا تواشيحُ أمِّي بها لا نِسَاءُ أبي[3]

يستذكر الشاعر في الطرف الأول للمفارقة صورة "**الدار**" دار أبيه رمز الحب والدفء، بأدق تفاصيلها إذ إن «**سمات المأوى تبلغ حدًّا من البساطة، ومن التجذر العميق في اللاوعي، يجعلها تُستعاد بمجرد ذكرها أكثر مما تستعاد من خلال الوصف الدقيق لها**»[4].

---

[1] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا للنشر، القاهرة، 2002. ص 130

[2] المرجع نفسه. ص 133.

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة طلل، ص19.

[4] غاستون باشلار: جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا. ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1984، ص42.

وفي تصويره للطرف الثاني يقول:

كَمْ غَرِيبٍ أنَا كُلَّمَا جئْتُها
لأَرَى وَرْدَةَ اليَأْسِ في مُنْتَهَاهَا
وَالذي مَرَّ مِنْ كُلِّ لَوْنٍ علَى كُلِّ رُكْنٍ بِهَا
تِلْكَ دَارُ أبِي لا بَقَايَا الحُضُورِ أرَاهَا
لا مَرَايا الغِيابِ اكْتَفَتْ بأَسَاها
والذي ضَجَّ في صَمْتِ أخْشَابِهَا
وطُفُولَة أعْشَابِهَا
إنْ بَكَتْ كُلُّ بَاكِيَةٍ فالدُّموعُ تجُرُّ خُطَاها
أَقُولُ لمنْ نهَبُوهَا اسْكُنوها
أنتم الآَنَ رَغْمَ دَمِي وَارِثُوها
حَجَرًا حَجَرًا ووَرِيدًا وَرِيدًا خُذُوهَا
تِلْكَ دَارُ أبِي هَلْ أبِي كَانَ يَوْمًا أبِي؟[1]

يحدث الانقلاب حين يجيءُ الشاعرُ "**دَارَ أبِيه**" ليجدها أطلالا، ويجدَ نفسه غريبا وكأنْ لم ينتمِ لهذا المكان يوما، ولسان حاله يلهجُ مُتمتما: «**يا دارُ ما فَعَلَت بِكِ الأَيّامُ**»[2]، فشَتَّان بين الماضي والحاضر فقد تلاشت الذكريات، وورث الدارَ الغرباءُ، بل إن الشاعر في ختام نصه يتملص من العلاقة التي تربطه بأبيه «**تِلْكَ دَارُ أبِي هَلْ أبِي كَانَ يَوْمًا أبِي؟**»، مُقرا بهشاشتها «**وعلاقتي بوالدي لم تكن لتبعث على الرضى، بل تتسم بالانفعال والضجر**»[3].

يفصح "محمد الطوبي" من خلال تقنية المفارقة عن التناقض الذي يشوب واقعه، إذ إن المفارقة «**نظرة إلى العالم، وموقف من حقيقة الأشياء**»[4]، ويتجلى من خلالها الضمني بشقيه فنحن نفترض أن الدار ملجأ للخائف ورمز للأمان وهذا ما يثبته الجزء الأول للنص،

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة طلل، ص19.
[2] أبو نُوَاس(الحسن بن هانئ): الديوان. ص407.
[3] العَرَبي بَنْجَلُّون: محمد الطوبي قراءةٌ في سيرته الذّاتيّة والشعريّة. ص35.
[4] أمينة رشيد: المفارقة الروائية والزمن التاريخي. مجلة فصول، ع4، مصر، 1992، ص157.

ولكن هذه الدار الوطن في الجزء الثاني من النص –وهذا مجال المضمر– تنبض بالتوتر وربما الخوف كونها صارت للغرباء؛ فهل يوجد «**أقسى من أن نرفع شَفْرة الهوية وننهال بها على الشِّريان، لنحُزَّه ونقطِّر الدم على رُخام صلْد ناظرين الى انْشعابه وتَعرُّجه، كأنما لنرسم صورة الجذور المفقودة في المكان المبهم الذي ليس لنا فيه شبر نسميه وطنًا؟**»[1].

يتبدى لنا أن المفارقة صنعت تضمين المعنى إذ إن التعارض بين الطرفين في النص والتحول من صورة إلى أخرى كشف علاقة الشاعر مع أبيه وألقى الضوء على بعض جوانب حياته إذ تبدو العلاقة بينهما مضطربة فقد «**قضى شطرا كبيرا من حياته، في شدٍّ وجذبٍ مع أبيه، منذ أن فارقته أمُّه في سِنِّ السابعة! يقول: كان يعتبرني ولدا فاشلا، والأوراق التي أخربش فيها طوال الليل، ثمَّ أمزقها بِمثابة مزبلة، تتجمّع حول سريري. ولم يكن ليرضى عنها، بل كان يعتقد جازما أن ابنه هذا، أصيب بِمسٍّ من الجنون...** »[2]

اشتغلت المفارقة في نصوص ديوان "**قمر الأندلسي الأخير**" على تعميق التعارض بين الأطراف المتقابلة وتنهض به اللغة وما تختزنه من طاقة إيحائية؛ إذ استطاع الشاعر أن يصطنع لغته الخاصة القائمة على التنافر الحاد بين الألفاظ والتضاد بين المعنى العميق والسطحي، وأما عن البعد الجمالي – شعرية المفارقة– فنلتمسه في خرق أفق توقع القارئ (المفاجأة)، الخروج عن المألوف، وفي استثمار بعض التِّقانات مثل: التَّكرار، والإيجاز والتكثيف.

وبما أن النص خطاب تواصلي تداولي فإن المبدع لا يضطلع بإنتاج الدلالة وحده وإنما نجد للقارئ دورا في عملية التأويل يستند إلى السياق والتجربة الخاصة بكليهما، فحَلّ «**شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة Marker وهي مهارة ثقافيّة وإيديولوجيّة، يُشارك فيها المتكلم والمخاطب**»[3]، من هنا فإن معرفة الضمني في أسلوب المفارقة يتطلب هذه المشاركة الفعالة.

ومن ثمَّ فما أسَرَّه أسلوب المفارقة ضمنيا يبدو في أن الثنائيات الضدية قالت ما لم يستطع الشاعر قوله و«**هي كذلك قصيدة محمد الطوبي، نداء لحب الحياة، وكشف لما هو**

[1] إدريس عيسى: محمد الطوبي يتكلم، في عروة سترته زهرة الخسران. ص101.

[2] العَرَبي بَنْجَلُّون: محمد الطوبي قراءةٌ في سيرته الذّاتيّة والشعريّة. ص4–6.

[3] سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر. ص144.

متوارٍ أو منسي، أو مسكوت عنه»[1]، فالافتراض المسبق الذي يضعه القارئ لتأويل النصوص يُعوِّل على السياق الذي يخبرنا بأن المفارقة كشفٌ لتناقض الواقع، إذ تُستعمل المفارقة «**بوصفها أسلوبا تقنيا، ووسيلة أسلوبية لمنح المتلقي التلذذ الأدبي ولتعميق حسه الشعري، بوساطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة، أو الغائبة، والرؤية الخاصة المبدَعة**»[2].

في حين أن المضمر من وراء المفارقة رد فعل من الشاعر إزاء الأوضاع ومحاولة للتغيير؛ إذ «**تنبع أهمية الرؤية الخاصة في المفارقة من نأي الشاعر عن التقليد، ومن صوغه ما لم يصغ من الرؤى بصياغات جديدة. ولذا فإن كسر طوق الصورة أحادية الجانب لشيء ما، وحدوث تحويل مضاد في الرؤية، يحدث مفارقة**»[3]، يلتقط القارئ ذبذباتها ليعيد تشكيلها وَفق ما أراد لها مبدعها.

خلاصة الفصل:

وصفوة القول: إن استقراء المنجز الشعري لـ "محمد الطوبي" أبان عن قدرته العالية في تشكيل لغته الشعرية وخلق كونه الشعري الخاص، وقد صاغ ما أراد البوح به بوسائل فنية- الرمز، واللغة الصوفية، والتناص، والمفارقة- عزّزت تأويل نصوصه بقراءة معانيها الخفية؛ الضمنية، كما تقترح هذه الأدوات الوقوف عند جماليات النصوص وجِدَّة الاستعمال.

---

[1] سعيد بن الهاني: محمد الطوبي "وقت لجسد النشيد". مجلة البيت، ع9، المغرب، 2006، ص147.

[2] قيس حمزة الخفاجي: المفارقة في شعر الرواد. ص63.

[3] المرجع نفسه. ص71.

الفصل الثاني:
الضمني والصورة الشعرية

الفصل الثاني:

الضمني والصورة الشعرية

تمهيد

المبحث الأول: ماهية الصورة الشعرية

المطلب الأول: مفهوم الصورة الشعرية

المطلب الثاني: الصورة في الشعر العربي المعاصر

المبحث الثاني: الضمني والصور الجزئية والكلية

المطلب الأول: الصور الجزئية

المطلب الثاني: الصور الكلية

المبحث الثالث: الضمني ووسائل تشكيل الصورة الشعرية

المطلب الأول: الانزياح

المطلب الثاني: التكثيف

خلاصة الفصل

تمهيد:

يرتكز النص الشعري في بنيته على عدة أركان تتآلف لتشكل شعريته؛ وما الصورة الشعرية إلا ركن أساس في هذا المعمار؛ إذ إن القصيدة ليست "رصف كلمات" -يقولبها وزن ويضمها خيط شعوري- فحسب؛ بل إنها كذلك "رسم بالكلمات"، وتصوير للانفعالات المجردة.

فالصورة الشعرية «**في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات**»[1]، والشاعر في رسمه العالمَ ينزع نحو الخيال وسيلة تقلب السمع بصرًا، وتجعل اللامرئي مرئيا، وفي هذا أورد "ابن رشيق" في "العمدة" عن بعض المتأخرين أن: «**أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرًا**»[2]، و«**الشعر -إلا أقلَّه- راجع إلى باب الوصف**»[3].

يعد التصوير «**جوهر كل ممارسة فنية أو أدبية**»[4]، ولا يخفى ما له من فاعلية تتأتى من نسج علائق جديدة بين المفردات، وإيجاد التناغم بين المختَلِفِ منها، وقدرة على تفعيل جهاز التأويل عند القارئ الفطن للتنقيب عن الخفي؛ الضمني.

---

[1] سيسل دي لويس: الصورة الشعرية. ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري وسلمان حسن إبراهيم. دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص21.

[2] الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده. ج2، ص1097.

[3] المرجع نفسه. ج2، ص1096.

[4] مدحت الجيار: علم النص دراسة جمالية نقدية. ط1، القاهرة، 2005. ص19.

المبحث الأول: ماهية الصورة الشعرية

المطلب الأول: مفهوم الصورة الشعرية:

إن الصورة الشعرية من المفاهيم المراوغة التي تنفلت من أسر التحديد إذ اختُلف حولها و«**صار غموض مفهومها شائعا بين قسم كبير من الدارسين**»[1]، وقد حظيت بالاهتمام من طرف النقاد منذ القدم ولهذا أمكن القول إنها «**كيان يتعالى على التاريخ**»[2].

ولا ريب في أهميتها فهي الوسيلة الأقدر على نقل ما يتأجج داخل ذات الشاعر، حتى أن نجاحه أو فشله يقاس «**بمدى قدراته التصويرية على نقل التجربة والإحساس بفعل ملكة الخيال**»[3]، ولكنها «**تبقى "صورة" ضمن تكوين شامل، حجرا في بناء، أو نغمة في لحن هرموني، أو لونا أو ظلا أو ضوءا في لوحة**»[4].

فالصورة الشعرية حسب "علي عشري زايد" «**واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره**»[5].

تعبّر الصورة عن رؤية المبدع وموقفه وتُعرب عن قلق وجودي، وهي –كما يرى "عبد الله إبراهيم" في مقدمة كتاب "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث" لـ "بشرى موسى صالح"– «**الصوغ اللساني المخصوص، الذي بوساطته يجري تمثل المعاني، تمثلا جديدا ومبتكرا، بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية**»[6]، فعن طريق اللغة تصاغ عوالم متفردة مبتكرة تنقل المجرد إلى المحسوس.

---

[1] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1994، ص19.

[2] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1990، ص7

[3] عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد. دار غريب، القاهرة ، 2002، ص8.

[4] محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري. دار المعارف، مصر، ص19.

[5] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص65.

[6] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. ص3.

تُستعمَل الصور «**عادة لتجعل الانطباع المتأتي من قراءة النص الشعري أو الأدبي أكثر ضبطا ودقة**»[1]، كما أنها تنأى بالنص الشعري عن "**الخطابية الفجّة**"، فهي وليدة الخيال الذي يستحث الألباب على التدبر، فـ«**مهمة الشعر الأولى –بل الوحيدة– هي أن يخاطب في الإنسان خياله، الشعر لا يخاطب القوة العاقلة، بل يتجه فينا إلى الملكة التي تتقبل الفكر والشعور في آنٍ معًا. ملكة الخيال**»[2].

وبما أنها «**تركز على الخيال، فهي تجمع بين أشياء لا تُجمع في الواقع، وتوحد بين أشياء متناقضة وتقرب بين أشياء متباعدة**»[3]، وهي «**حقيقية بمقدار ما تعبر عن نفاذ البصيرة وألق الفكر واتحاده بالشعور**»[4].

تتبلور الصورة الشعرية في مخيّلة الشاعر لتستوعب تجربته، ومن ثَمَّ فهي تخلق عوالم جديدة وتشحنها بدلالات غير مألوفة فـ«**الخيال اللعوب هو المتحرك المنتج الذي يتميز بالإيجابية والقدرة على تغيير الواقع ونسج خيوطه من جديد بحيث لا يكتفي باستعادة المدركات الحسية وإنما يعيد صياغتها وتركيبها على نحو يتجاوز الواقع المادي والنسق المنطقي فيحطم الحواجز بين الماديات والمعنويات ويقرب بين الإنسان والطبيعة فيمتزج بها ويقيم علاقات بينه وبينها تسمح له بتشخيصها والحوار معها وسماع نبضها**»[5].

ورغم أن مصطلح الصورة الشعرية مصطلح وافد إلا أنه ليس سبقا غربيًّا، بل له جذور عند العرب ونتفق مع ما ذهب إليه "جابر عصفور" في أننا «**قد لا نجد المصطلح– بهذه الصياغة الحديثة– في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام**»[6].

---

[1] عناد غزوان: مستقبل الشعر وقضايا نقدية.ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1994. ص117.

[2] هـ. ب. تشارلتن: فنون الأدب. ترجمة: زكي نجيب محمود. الناشر مؤسسة هنداوي، 2019، ص38.

[3] كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر. ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2010. ص94.

[4] محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري. ص 192.

[5] عبد الفتاح محمد عثمان: الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي. مجلة فصول، ع1، مصر، 1982، ص146.

[6] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992، ص7.

ولعل نص "الجاحظ"«**إنما الشعر صناعةٌ، وضَرْب من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير**»[1]، كان من أول النصوص التي خطَّت مسار الصورة وجعلت المزيّةَ –في تذوق القصيدة واستحسانها– دقةَ الصياغة، وبراعةَ التصوير.

"فالتصوير الجاحظي"– بتعبير "بشرى موسى صالح"– يعّد «**خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة لا سيما أن الجاحظ لم يقرن مصطلحه بنصوص عملية تضيء دلالته فضلا عن تعلق مفهومه بالثنائية الحادة التي شغلت نقادنا القدامى القائمة على المفاضلة بين اللفظ والمعنى طبقا للمفهوم الصياغي، أو الصناعي للشعر**»[2].

وأما "عبد القاهر الجرجاني" فقد ترسَّم خطى "الجاحظ" في الحكم على جودة الشعر، إذ وجد ضالّته في "نظرية النظم" التي يتآزر فيها اللفظ والمعنى فلا مَزِيَّة لأحدهما دون الآخر؛ بل بهما معًا متى ما اجتمعا «**واعلمْ أنَّ قولنا: الصورةُ إنما هو تمثيلٌ وقياس لما نَعْلَمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلما رأينا البينونةَ بين آحادِ الأجناسِ تكونُ من جهة الصورةِ فكان تبيّنُ إنسانٍ مِنْ إنسان وفرس من فرس بخصوصيةٍ تكونُ في صورةِ هذا لا تكونُ في صورةِ ذاك، وكذلك كان الأمرُ في المصنوعاتِ فكانَ تَبَيُّنُ خَاتَمٍ من خاتَمٍ وسِوارٍ من سِوارٍ بذلك. ثم وَجَدْنا بينَ المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونةً في عقولنا وفرقًا عبَّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قُلنا: "للمعنى في هذا صورةٌ غيرُ صورته في ذلك". وليس العبارةُ عن ذلك بالصورةِ شيئًا نحن ابتدأناه فينكِرَه منكِرٌ بل هو مستَعْملٌ مشهورٌ في كلام العلماء. ويكفيك قولُ الجاحظِ: "وإنما الشعر صياغةٌ وضربٌ من التصوير"**»[3].

أقرّ "عبد القاهر الجرجاني" بأسبقية "الجاحظِ" في ابتداع تعبير الصورة، مؤكدا على فكرة التحام المبنى والمعنى فهو «**من أنصار الصياغة السليمة والتصوير الفني للمعاني**

---

[1] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان. ج3، ص131–132.

[2] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. ص21.

[3] الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص508.

على حقيقتها. فقد سوّى بين خصائص اللفظ والمعنى، وجعل منهما كلًّا عضويًا واحدًا يعتمد على الصياغة التي برزت ونضجت في عصره وعلى يديه»[1].

تختلف نظرة المحدَثين للصورة الشعرية عن نظرة الأقدمين فالمفهوم القديم للصورة «**يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز**»[2]، وأما المحدثون فأضافوا إلى "الصورة البلاغية" نوعين آخرين: "الصورة الذهنية" وتصنف «**بحسب مادتها إلى صورة بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس ويضاف إليها الصور الحركية والعضوية**»[3]، و"الصورة بعدها رمزا"، وتهتم بالأنماط المتكررة.

تنبثق جمالية الصورة من تكثيف الدلالة وإيحائِها، وتشفُّ عن مهارة المبدع الذي شكل «**صوره محملة بالمعاني الضمنية، محاولا من خلالها التعرف على تجربته الشعورية، وكشف أسبابها ومكنوناتها، بما يحقق نوعا من المشاركة الوجدانية مع متلقي تجربته الشعرية**»[4].

---

[1] وليد محمد مراد: نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني. ط1، دار الفكر، دمشق، 1983، ص135.

[2] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها. ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981، ص15.

[3] المرجع نفسه. ص28.

[4] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي). ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2003، ص44.

المطلب الثاني: الصورة في الشعر العربي المعاصر:

يعود اهتمام الشعراء المعاصرين بالصورة الشعرية إلى كونها عنصرا بنائيًّا هاما من مكونات التجربة الشعرية، فهي «**الجزء الأكثر فنية في بنية النص الشعري الحديث الحر، وهي الملمح الرئيس المميز للحداثة الشعرية**»[1]، فضلا عن كونها وسيلة لنقل الواقع؛ وهي لا ترتبط به «**إلا بقدر ما يصبح مكتسبا خصائصها الذاتية، بحيث يصبح للصورة واقعها الخاص. فتصير الأشياء جديدة لأنها عناصر في مناخ جديد، وبنية جديدة، تتمثل فيها كل الملكات والحواس، في لغة هي مزيج غريب من المنبهات المتنافرة**»[2].

وفي هذا الإطار عمل الشاعر المعاصر على خلق بناء تصويري ينطلق من الذات ويعكس الموضوع فالصورة في القصيدة «**تشبه سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع، وهو يتطور في أوجه مختلفة، ولكنها صور سحرية وهي لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعِيان**»[3]، وهي كذلك عند شعراء الحداثة العربية المعاصرة ومن بينهم شعراء المغرب العربي إذ إن خصيصة الشعر المغربي العليا حسب "أحمد بلحاج آية وارهام" هي «**قدرته على الكشف عن وعود المستقبل، وعلى خلخلة الذاكرة والوجدان وبثٍّ لهب الشك المعافى فيهما للخروج من برد اليقين الغرور، والدخول في حوار مع الذات ومع الآخر**»[4].

وما من شك في أن الصورة الشعرية تشتغل على اللغة وتؤسس اختلافها بها؛ فلغة الشعر الحداثي «**ليست لوحا زجاجيا نقيا يظهر ما تحته، ليست لغة شفافة تَشِفُّ المعنى، وإنما هي إيحائية إشارية تومئ إلى المعنى وتشير إليه**»[5]، وعليه فإنها تتشكل وفق الإيحاء، والعلاقات التي تنشأ بين الألفاظ، وتراهن على تفاعل المتلقي معها؛ إذ يبدو أن ما

---

[1] رائد وليد جرادات: بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجا. مجلة جامعة دمشق، مج29، ع1-2، 2013، ص552.

[2] مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل. منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ص86-87.

[3] سيسل دي لويس: الصورة الشعرية. ص90-91.

[4] أحمد بلحاج آية وارهام: الشعر العربي المعاصر في المغرب رهاناته ومنطقة تلاقي أشكاله. ط1، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ص23.

[5] عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل. عالم المعرفة، الكويت، 2002، ص250.

يهتم به المتلقي فعلا كيفية القول لا القول في حد ذاته، ذلك أن الصياغة هي ما يصنع الفارق وأما المعاني –وحتى الألفاظ– فمشتركة بين الجميع.

إنَّ الصورة الشعرية هي «**رهان الشاعر في تحقيق شعرية النص بوصفه بنية من الصور المتشابكة أفقيا وعموديا، وفي الحقيقة إنَّ الصورة هي المكان "الحيِّز" الملائم والمناسب لمراهنات الزحزحة والاختلاف وتجلِّياتهما**»[1]، إذًا فالصورة هي بؤرة التشكيل اللغوي.

وفي ضوء آلية الضمني إجراءً تداوليا سنتبين وسائل تشكيل الصور الشعرية والوقوف عند دورها في تضمين المعنى عند "محمد الطوبي" في الديوان الأنموذج، فقد كان شعر الطوبي «**ذا منحى تصويري موغل في المجاز البعيد، سطور قصائده الطويلة كانت تخلو تماما من أي هامش للخَطَابة، لا صوت يعلو على همس الرَّمز ونبضات الاشتياق المجروح بالحرمان والفضول**»[2].

والقارئ لشعر الطوبي يلاحظ أن الصورة الشعرية عنده متنوعة وذات حضور كثيف، ومن يتقصَّ مواضعها في الديوان يجدْ أنها تتراوح بين الجزئية والكلية.

---

[1] خالد حسين حسين: جماليات الصورة الشعرية نص "يطير الحمام" نموذجا. مجلة الموقف الأدبي، ع335، سوريا، 1999، ص203.

[2] عمر الراجي: محمد الطوبي... الشاعر المغربي المنسيّ. اطلع عليه بتاريخ: 17/ 02/ 2020.
https://aawsat.com/home/article/2099396/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%88%D8%A8%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%BA%D8%B1%D8%A8%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%86%D8%B3%D9%8A%D9%91

المبحث الثاني: الضمني والصور الجزئية والكلية

المطلب الأول: الصور الجزئية

تعتمد الصورة الجزئية على المفهوم التقليدي للصورة الشعرية أيْ الأنواع البلاغية للصورة من استعارة، وتشبيه، وكناية، وهي جزئية لعدم تجاوزها شعورا واحدا، ومشهدا واحدا، وسنكتفي بتناول التشبيه والاستعارة في هذه الدراسة.

1-التشبيه

يقوم التشبيه على عقد مماثلة بين طرفين اشتركا في صفة أو صفات عدة، وأركانه أربعة مشبه ومشبه به، وهما "طرفا التشبيه"، ووجه الشبه وأداة التشبيه، وتنشأ بلاغته في «**أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدًا قليل الخطور بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها**»[1].

ينقسم التشبيه إلى عدة أنواع بحسب ذكر أو حذف أحد الأركان إن كان مفردا؛ ولعل أبرز أنواعه البليغ، وبحسب وجه الشبه إن كان مركبا ومنه تشبيه التمثيل، كما يسهم التشبيه في «**إثراء الجانب الدلالي والتداولي للصياغة اللغوية عبر عملية الخرق الدلالي المولدة لدلالات استلزامية تستفاد من التفاعل الدلالي بين أطراف التشبيه من جهة، وبينها والسياق الواردة فيه من جهة ثانية**»[2].

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أنه لا يمكن الحديث عن البلاغة كما يقول "صابر الحباشة" «**دون أن يحصل حد أدنى من الثقافة أو الكفاءة التداولية إذ شاع في السياق البلاغي العربي تشبيه الشجاع بالأسد وجمال العيون بعيون المها والقد بالبان واللمعان بالدينار والسواد بالليل.. وغير ذلك مما يعد من الموروث المتفق عليه بحيث لا ينكره إلا مكابر ولا يجحده إلا جاهل. وهذه القيم الجمالية التي يعبر عنها على هذه الشاكلة في**

---

[1] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي. المكتبة العصرية، بيروت، ص245.

[2] باديس لهويمل: الملازمات بين المعاني في مفتاح العلوم للسكاكي مقاربة تداولية في ضوء نظرية الاستلزام الحواري. مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ع2، ماليزيا، 2013، ص35.

اللسان العربي تجد لها تعبيرات مختلفة في سائر الألسنة. وهذه التعبيرات كل في لسانه هي رصيد مشترك –ضمني– بين متكلمي ذلك اللسان، يضمن تواصله واستمراره وجود المدونة الأدبية التي تحمل اللغة الصافية المعيارية التي تجسد تلك النماذج الكلية التي يستعيدها الشعراء وكتاب النثر أو يطورونها»[1]، بما يناسب نصوصهم ويلائم ذوق المستعملين لتلك اللغة.

لم يَحِدْ "محمد الطوبي" عن مسار أسلافه ومعاصريه في تشكيل الصورة الشعرية ومن تلك الصور التشبيه الذي نجده في الديوان بأنواعه المختلفة، يقول "محمد الطوبي":

صَـدَّقْتُ أنِّـي بجُـرحِ العِطـرِ أُفْتَـتَنُ
فلِلنِّسَـاءِ تقَالِيـدٌ كَمَـا المُـدُنُ
وللصَّـعالِيكِ تِيجـانٌ يُعَمِّـدُها
تِيـهٌ كَأُمْنيـةٍ يجـرِي بهَـا الـزَّمنُ[2]

يعتمد التشبيه في هذا النص على الجمع بين طرفين متماثلين فالنساء والمدن حسِّيان وأما التِّيه والأمْنية فمعنويان، وهي صورة تقليدية فالتشبيه «**قد يستبد بأطراف بنية الصورة كلها في نسق يوحي بالإيغال بالتقليدية، ولا سيما إذا كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به قريبة لتحقق العناصر المشتركة بينهما**»[3] وهو ما نراه متحققا هنا، ويقول:

كـلُّ التَّبَـاريحِ فِـي البَطْحَـاءِ أعْرِفُهَـا
كَالنَّخْـلِ يَسْـطعُ فِـي أعْذَاقِـهِ الرُّطَـبُ[4]

نجد أن الشاعر هنا جمع المعنوي بالحسي فتباريح الهوى ولوعته أشبهت النخل ذا عراجين التمر المتلألئة، وقد أدى التشبيه دورا محوريا بأن قرَّب الصورة وأبان الفكرة

[1] صابر الحباشة: صُوَر المعاني بين أوستين والجرجاني. مجلة علامات، ع27، المغرب، 2007، ص147–148.
[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج برج التِّيه، ص57.
[3] رائد وليد جرادات: بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجا. ص557.
[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة عميد الناي وعدي، ص40.

بتجسيمها، خاصة وأن التجسيم «**يحيل الحالة النفسية والصراع الداخلي والعاطفة إلى تجسيد ظاهر للعيان مكشوف لمنافذ الوعي والحواس**»[1]، ويقول "الطوبي" من نص آخر:

هَا أنتِ في خُيَلاء العُمْر أسْطورهْ
بِمَجْدِكِ البَاهِرِ التَّيَّاهِ منْصُورَهْ
تَأْتينَ كالفَرحِ القَتَّال زاهِيَةً
مزهوَّةً أنتِ فَوْقَ الوصفِ والصُّورَهْ[2]

شبه الشاعر المرأة حال مجيئها بالفرح الصاخب وهي في أبهة حضورها لا يحوطها وصف ولا تصوير، وقد أفاد هذا التشبيه الوصف وبيان حال المشبه وذلك أنه قد « **يكون المشبه غير معروف الصفة قبل التشبيه فيفيده التشبيه الوصف**»[3]، كما شبهها بالأسطورة وهو تشبيه بليغ إذ تبدو المطابقة التامة بين المشبه والمشبه به جليّة؛ والتشبيه البليغ «**أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث هو يسوي بين المشبه به والمشبه تسوية تامة**»[4]، وقد اتخذه الطوبي وسيلة لرسم ملامح الأنثى وترسيخها في الذهن.

ويبدو البليغ أكثر الأنواع تواترا في الديوان ومن أمثلته أيضا: **أَنْتِ الغِنَاء** (ص39)- **والنِّساءُ هُنَا مَرايَا**(ص31)- **أنْتِ الشَّمْسُ والجُلَّنَارُ** (ص123)-**مَرايَاها خَيبَة سَوْدَاء** (ص96)-**شَمْسُ وَهرانَ جُرحٌ** (ص113)...، فقد تساوى المشبه والمشبه به في المرتبة، والتشبيه البليغ من أقوى أنواع التشبيه وأرقاها إذ لا تفاضل بين الطرفين، كما أن لحذف الأداة من التشبيه عند البلاغيين أغراض لغوية وفنية «**ينعقد الرأي حولها في أن التشبيه المؤكد أوجز وأبلغ وأشد وقعا في النفس، أما أنه أوجز فلحذف أداته ولطي ركن من أركانه، وأما أنه أبلغ فلتصويره المشبه في صورة المشبه به وجعلهما نظيرين، ووقعه الشديد في النفس يرجع إلى صيغته الموجزة وربطه الوثيق بين طرفي التشبيه**»[5].

---

[1] علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر. المكتبة الأزهرية للتراث، 1996، ص185.

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج برج الشمس، ص55.

[3] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ص238.

[4] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص150.

[5] أحمد مطلوب وكامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق. ط2، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، 1999، ص289.

إن التشبيه البليغ معدود في باب الاستعارة عند بعض العلماء كما يرى "إبراهيم عبد الفتاح رمضان" وأن فيه «**اشتغالا للتداولية من خلال الدلالة الثانية، التي تعدل عند التداوليين ما يسمى بالاستلزام الحواري، وأن عملية الخرق الدلالي المولدة لدلالات استلزامية تستفاد من التفاعل الدلالي بين طرفي التشبيه البليغ من جهة والسياق الذي وردت فيه من جهة أخرى**»[1]، فما دامت الدلالة الثانية المستلزمة هي التي يجهد المتلقي نفسه لإيجادها؛ فإننا لن نجانب الصواب إذا قلنا إن هذه الدلالة لا تخرج عن سياق الاستعمال البلاغي، والسياق في نصوص الطوبي يحتم العودة إلى الميراث الشعري العربي.

قصدنا من خلال التعريج على بعض صور التشبيه الإشارة إلى أن "محمد الطوبي" أجاد تركيب الصور التشبيهية وإنْ كانت بسيطة غير معقدة؛ ووجب القول إن التشبيهات مستوحاةٌ من بيئة الشاعر، ومدارها تشبيه المعنوي بالمادي، أو المادي بالمعنوي ومثله وصف المادي بالمادي أو حتى المعنوي بالمعنوي.

[1] إبراهيم عبد الفتاح رمضان: اشتغال التداولية في المجاز والكناية. مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية، ع35، مصر، ديسمبر، 2020، ص4541.

2- الاستعارة

الاستعارة من المجاز اللغوي وهي «**استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا لكنها أبلغ منه**»[1]، أي أنها تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه.

تنقسم من حيث طرفيها إلى مكنية وتصريحية، وسر بلاغتها لا يتعدى ناحيتين الأولى طريقة تأليف الألفاظ فبلاغتها «**من ناحية اللفظ أن تركيبها يدل على تناسي التشبيه، ويحملك عمدا على تخيل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور**»[2]، والثانية ابتداع مشبه به طريف بعيد عن الأذهان إذ إن سر بلاغتها «**من حيث الابتكار، وروعة الخيال، وما تحدثه من أثر في نفوس سامعيها، فمجال فسيح للإبداع، وميدان لتسابق المجيدين من فرسان الكلام**»[3].

وبعد التحول الشعري الجديد غدت الاستعارة خطابا قائما على التجاوز والتخطي إذ «**تختلف اللغة الشعرية بين توظيفها في الشعر القديم الذي كانت تقوم فيه على الجزالة والفخامة أساسا، وعلى شيء من استعمال المجاز بأنواعه المختلفة، والاستعارة والتشبيه بأنواعهما المختلفة أيضا، وبين الشعر الجديد الذي لا يقوم على اصطناع اللغة الفخمة ولا على الكلف بالمحسنات والمجازات؛ ولكن على تزييح اللغة تزييحا منتظما ملحاحا**»[4]؛ وعلى شحن الصور بالجِدَّة والغرابة.

واستنادا إلى ما سلف فإن الاستعارة في الشعر الحداثي لا تنحصر في مسلك واحد وإنما تتفرع منطلقاتها ومسالكها؛ تنطلق من التَّجرِبة وتعوّل على السياق الذي يسهم في تحقيق الناتج الدلالي لها «**عبر صرف ذهن المتلقي عن المعنى الحرفي للجملة وتوجيهه**

---

[1] السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ص258.

[2] علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان، المعاني، البديع. دار المعارف، ص105.

[3] المرجع نفسه. ص106.

[4] عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات. ط1، منشورات دار القدس العربي، الجزائر، 2009، ص169.

للمعنى المستلزم»[1]، وهذا السياق هو «**الذي يمنح الاستعارة مظهرها التداولي، عبر ما تحدثه من تأثير في المتلقي، وخضوعها لقصد المتكلم في مقام اجتماعي وثقافي معين»**[2].

شغلت الاستعارة حيزا واسعا في ديوان "قمر الأندلسي الأخير" ومرد هذا إلى قدرة الاستعارة على نقل الأحاسيس والانفعالات وصوغ ملامح التجربة الشعورية؛ وذلك لأن «**سحر الفن لا يقوم إلا على دقة التصوير، والتقاط ما وراء الحس الظاهر وما يجول في أعماق النفوس من خواطر ومشاعر وعاطفة ووجدان»**[3]، وقد عمد الطوبي إلى التشخيص والتجسيم والعبث بالعلاقات بين الألفاظ لجعل استعاراته حية، يقول:

(...) هِيَ أُمُّكَ الحَيْرَى
تَرَاكَ وأَنْتَ فِي غَسَقِ النَّبيذِ مُسَافِرًا سَكَبَتْ
عَلَى سُهْدِ الشّكُوكِ سُؤالَهَا•[4]

ففي قوله "**سَكَبَتْ عَلَى سُهْدِ الشّكُوكِ سُؤالَهَا**" جسَّم الشاعر لوعة الأم ولهفتها التي تبدَّت في شكل سؤال استعار له فعل السَّكب المخصوص بالسوائل؛ إذ يتضح أن المجرد برز في قالب محسوس ومن خصائص الاستعارة تجسيم المعنويات لقول الجرجاني –في معرض حديثه عن خصائصها في كتابه "أسرار البلاغة"– «**إنْ شئت أرتك المعانيَ اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئتَ لطَّفتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود رُوحانية لا تنالها إلاّ الظنون»**[5]، ويقول "الطوبي" في نص آخر:

عَادَ عَاشِقُهَا مَغْرِبيًّا جَمِيلَ الجُرُوحِ
وأَمِيرًا تُبَايِعُه كُلُّ عَاشِقَةٍ سَالَ في قَلْبِهَا
شَفَقُ الشَّوْقِ (...)[6]

---

[1] باديس لهويمل: الملازمات بين المعاني في مفتاح العلوم للسكاكي مقاربة تداولية في ضوء نظرية الاستلزام الحواري. ص42.

[2] المرجع نفسه. ص42.

[3] علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر. ص173.

[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة هِنْد.. أُوريكَا.. كائِناتُ التِّيه، ص32.

[5] الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد): أسرار البلاغة. تعليق: محمود محمد شاكر. الناشر دار المدني، جدة، ص43.

[6] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة هِنْد، ص28.

من خلال هذه الاستعارة "**سَالَ في قَلْبِهَا شَفَقُ الشَّوْقِ**" نجد أن "الطوبي" جسّم الشوق وشبهه بتدفق الدم في العروق وقد حذفه مبقيا قرينة تدل عليه الفعل "**سَالَ**"، وهي استعارة مكنية والاستعارة المكنية «**تتميز بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء لفظ المستعار وحلول بعض ملائماته محله، مما يفرض على المُتقبِّل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكتشف إثرها حقيقة الصورة**»[1]، وحقيقة الصورة تبين كمَّ العواطف والمشاعر التي ينضح بها القلب حيث إنها لا تبدو جلية –كونها مجردة– دون منحها جسدا ماديا يُقرّبها من الذهن.

وفي مقام آخر يقول:

لَنْ تَكُونِي الشَّمْسَ
لَنْ يَشْتَعِلَ الوَقْتُ بِكِ الآنَ تَمَامًا
لَنْ تَكُونِي أَبَدًا بَدْرَ البُدُورْ•[2]

شبه الوقت بالوَقود وترك لازمة نستدل بها على المحذوف وهي "**يَشْتَعِل**" فالكلمة الاستعارية «**لا تقوم بوظيفتها إلا بالتقابل والتوافق مع كلمات أخرى غير استعارية. والتناقض الذاتي في التأويل الحرفي ضروري لكي ينبثق التأويل الاستعاري**»[3]، والتأويل يوحي بأن الاشتعال شامل ومساحة الاهتمام أكبر أو لن تكون ما دام الفعل مقترنا بأداة النفي "**لَنْ**"، ويقول الشاعر كذلك:

فأنتَ الذي رَشَّ الشَّذَا في رسَائِلي
لهيبًا فغَصَّتْ بالعَبيرِ دَفاتِري[4]

اشتمل البيت الشعري على صورة استعارية "**فغَصَّتْ بالعَبيرِ دَفاتِري**" حيث امتلأت الدفاتر عطرا وضاقت به فأشبهت المكان الذي يضيق بأهله، ولئن امتلكت الاستعارة في هذا البيت فعالية لتحفيز خيال المتلقي فلا بد وأنها قد استندت إلى عبقرية الشاعر وتلاعبه باللغة

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات. ص166.
[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة لن تكوني الشمس، ص91.
[3] تامر سلوم: الانزياح الدلالي الشعري. مجلة علامات في النقد، ج19، مجلد5، السعودية، مارس 1996، ص91.
[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة عميد الناي وعدي، ص40.

فالشاعر «**بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي**»[1]، وقال:

كَانَ لي وَطَنٌ يَتَسَكَّعُ بي كَانَ لي شَغَفُ الصَّحْوِ
كَانَتْ من السَّهْو لي أجْمَلُ الأمَّهاتِ
تَقُولُ الحُقُولُ اسْمُهَا: فَاطِمَهْ•[2]

شخّص "محمد الطوبي" الوطن في قوله "**كَانَ لي وَطَنٌ يَتَسَكَّعُ بي**"؛ إذ جعله فاعلا وهو المفعول به في هذه المعادلة، وهو بهذا قد منحه ما للإنسان من صفات وأضفى عليه حياةً فالتشخيص «**يتمثل في خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة التي قد ترتقي وتصبح حياة إنسانية تشمل المواد والظواهر والانفعالات، وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية، وخلجات إنسانية**»[3]، ونحن ندرك ما لهذا الأسلوب من مقدرة على جعْل المتلقي يستشعر الحركة ويحس بالحياة، ونفس الأمر نجده في قوله:

رُدِّي لضَـــحْكَةِ ميـــمُوزَا طُفُولَتهَـــا
لـوْ بَـاحَ للغَسَقِ الصَّفْصَـاف والقَصَبُ[4]

تقوم هذه الصورة "**بَـاحَ للغَسَقِ الصَّفْصَـاف والقَصَبُ**" على علاقة المشابهة وقوامها التشخيص الذي «**يحيي به الشاعر ما لا حياة له، وينمي إليه معاناته وحواره**»[5]، وهي صورة بسيطة واضحة المعالم استمد الطوبي مادتها من الطبيعة و«**يظهر هذا التواشج العميق بين الشعر والحياة في ملفوظات الشاعر الحميمية والعاشقة التي تخترق الديوان***، **فلغة الشاعر لا تفارق لغة عالم الطبيعة**»[6]، وقد شدَّتْ أنسنة الطبيعة المتلقي ورَغَّبتْه

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. ط1، دار توبقال، المغرب، 1986، ص40.

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة "أ"، ص11.

[3] سيد قطب: التصوير الفني في القرآن. ط17، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2004، ص73.

[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة عميد الناي وعدي، ص40.

[5] إيليا الحاوي: نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص. ط3، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1969، ص931.

* هذه الدراسة طبقت على ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت"، ولكن ما قاله الناقد ينطبق على الديوان موضوع الدراسة.

[6] سعيد بن الهاني: محددات الخطاب الشعري في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت" لمحمد الطوبي. ص261.

لمتابعة الصورة الاستعارية المنزاحة عن مألوف الكلام، ومن أبرز الاستعارات في الديوان قوله:

إنْ بَكَتْ كُلُّ بَاكِيَةٍ فالدُّموعُ تجُرُّ خُطَاها
أَقُولُ لمنْ نهَبُوهَا اسْكُنوها
أنتم الآنَ رَغْمَ دَمِي وَارِثُوها[1]

لسنا «**أمام صور الاستعارة تجاه لوحتين في ظاهر الكلام وإنما أمام لوحة واحدة إلا أنها مزروعة في سياق ينبهنا إلى ضرورة استحضار لوحتين موجودتين في باطن الكلام**»[2]، وهذا ما ينطبق على الصورة الاستعارية "**الدُّموع تجُرُّ خُطَاها**" فاللوحة الأولى التي نستحضرها نُقلت من التعبير المتداول لمن يجر خطاه منهزما، خائبا وأما الثانية فإنها صورة للدموع التي أعلنت انسحابها تجرِّر خطى خيبَة الأمل، ويكمن سر بلاغتها في خرق المألوف الاستعاري إذ «**الأشياء ليست شعرية إلا بالقوة ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة**»[3]، فالمعنى يُستشف من تضام الكلمات وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على براعة الشاعر.

تحرر النص الطوبي من وَثاق جاهزية الصيغ ليؤسس مساره الخاص وصار مفتوحا على اللانهائي من الدلالات والاحتمالات «**وهذا ما يؤكد على أن البعد التخييلي في شعر/الطوبي/ ليس سوى مؤشر فعلي على أن زمنه الداخلي يقوم على مبدأ الحرية، ضدا على قهر الزمن المادي، وسط رجَّة هذا التداخل الصراعي بين ذات الشاعر ومحيطها تتأسس كينونة قصيدة الطوبي**»[4].

يلتقي المجاز مع التداولية –وهذا لبّ الدراسة– في أن كليهما يقوم على التجاوز؛ تجاوز الدلالة الأصلية فالمجاز ينهض على كسر العلاقات المنطقية بين عناصر الجملة وكذلك «**التداولية من وظائفها تحديد هذا النوع من الاستعمال وتحليله اعتمادا على**

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة طلل، ص19.
[2] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات. ص162.
[3] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص37.
[4] سعيد بن الهاني: محددات الخطاب الشعري في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت" لمحمد الطوبي. ص262.

السياقات اللغوية والمقامية ومقاصد المتكلم وحال المخاطب؛ إذ إنه حين يصطدم المعنى اللغوي مع قصد المتلقي ومعارفه المسبقة يلجأ إلى التأويل والقول بالمجاز»[1].

وتقودنا الاستعارة إلى أن نتمثل المعاني الضمنية فقوامها «**الانحراف الدلالي نحو المعنى المستلزم من تفاعل الدلالة الوضعية مع السياق أو القرينة مما يصرف الذهن عن إرادة المعنى الحقيقي، ويوجهه للمعنى الجديد المجازي فيسهم في توجيه المتلقي إلى منظور معين**»[2]، وهذا المنظور نابع من المشترك الثقافي أو الصيغ الاستعارية المتداولة إذ إن المجاز يشترك مع التداولية «**في القول بالافتراض المسبق وهو ما يفترضه المخاطب، ويقتضيه اللفظ المنطوق؛ ففي كل تواصل لساني نجد معطيات وافتراضات معترف بها، ومتفق عليها بين المتكلم والمخاطب، أو بين المرسل والمتلقي**»[3] والشاعر الطوبي هنا في الديوان لم ينأ عن الاستعمال العرفي للغة.

[1] إبراهيم عبد الفتاح رمضان: اشتغال التداولية في المجاز والكناية. ص4543.

[2] باديس لهويمل: الملازمات بين المعاني في مفتاح العلوم للسكاكي مقاربة تداولية في ضوء نظرية الاستلزام الحواري. ص42.

[3] إبراهيم عبد الفتاح رمضان: اشتغال التداولية في المجاز والكناية. ص4543.

المطلب الثاني: الصور الكلية

لم يعد الشاعر المعاصر «**يهتم بتحرير أخيلته من تسلط التراث البياني عليها، وربطها بتجربته الجديدة فحسب، بل تعدى ذلك إلى الدأب على توسيع أفق الصورة نفسها لتتسع لأكبر قدر من الاحتمالات المتصلة بأعماق التجربة**»[1]، فنشأ عن ذلك الصورة الكلية التي تندغم فيها مجموعة صور جزئية لتشكل صورة مشهدية كلية إذ إن «**كل قصيدة من القصائد وحدة كاملة، تَنْتَظِمُ في داخلها وحدات متعددة هي لَبِنَات بنائها العام، وكل لَبِنَة من هذه اللَّبِنات هي صورة تشكِّل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه**»[2]، وفي هذا النص نجد عدة صور التأمت لتشكل صورة متكاملة:

بالشَّـــمْعَدَانِ تَهُـــبُّ الغِبْطَـــةُ الرَّمْـــزُ
والمَوْلَوِيَّـــةُ كَـــأْسٌ سَـــاقَهَا العِـــزُّ
مِـن ضـحْكَةِ الحَـانِ والنُّـدْمَانِ صَـافِيَةً
شَـــهَّاءَ تَسْـــطَعُ لَمَّـــا يُكْشَـــفُ الكَنْـــزُ
عَـنْ سِـرِّ نَشْـوَتِهَا يَسْـرِي عَلَـى نَغَـمٍ
لَا يَسْـــتَبِدُّ بِـــهِ لُـــبْسٌ وَلا لُغْـــزُ[3]

تشبه الصورة المتكاملة «**اللوحة من حيث انسجامُ خطوطها، وظلالها، وألوانها**»[4]، وفي هذه اللوحة يرسم "محمد الطوبي" مشهدا صوفيا يطفح بمعاني الوَجْد والغَيْبة، ولعل الطابع التركيبي لهذه الصورة منحها سمة الغموض فلا نكاد نتبين ما أراده شاعرنا بَيْد أن التركيز على «**الصور ذات الظلال المتكاملة يعكس اهتمام الشاعر برسم التفاصيل والجزئيات المتممة للمشهد العام أو للصورة الكلية فتحولت الصورة على يد الشاعر إلى صورة متكاملة**»[5]، وهكذا فإن اللوحة المتكاملة تؤثر في المتلقي بفضل قدرتها على الإحاطة بكل التفاصيل والشّظايا، ويقول في مقطع آخر من قصيدة "**هِنْد.. أُوريكَا.. كائِناتُ التِّيه**":

---

[1] أحمد المعداوي المجاطي: ظاهرة الشعر الحديث. ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2002، ص171.

[2] نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص40.

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج برج الشمعدان، ص59.

[4] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث. ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006، ص512.

[5] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ط1، دار هومة، الجزائر، 2003، ص130.

بَدَوِيَّةٌ سَيقولُ هَاجِسُكَ الخَسِيرُ وكُلُّ
مُكْتَشَفَاتِ قلبِكَ فِي اخْتِيالِ السُّكْرِ تَسْطعُ أنْتَ
فِي بَهْوِ الغِوَايَةِ نازفُ الأوْصَافِ تِشْرِينِيَّةُ الميلادِ
هِنْدُ وأنْتَ مَشْدُوهُ البِدايةِ كَيْفَ تذْهبُ فِي بدايَتِها
فلا تَصْحُو وتَسْكَرُ إذْ تُعَمِّدُ فِي الشُّرُودِ غَزَالَهَا. [1]

تتولد الصورة الكلية في هذا النص بتضافر مجموع صور جزئية وبامتزاجها يحدث التأثير «**فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها، ولكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب**»[2]، وقد تحققت المفاجأة من خلال تباعد طرفي الصور المشكلة للصورة الشاملة، فالصورة «**لا تحرك النفس وتهز شعور المتلقي إلا إذا كانت السمة المشتركة متحققة بين شيئين مختلفين**»[3]، وفي مقطع من قصيدة "**روحي يا وهران روحي**" رسم صورة لوهران الماضي والحاضر:

شَمْسُ وَهْرَانَ جُرْحٌ وَوَهْرَانُ ((بَخْتِي بن عودة))
عَمَّدَهَا الدَّمُ والرُّعْبُ والنَّارُ. أَنْتَ الذي كُنْتَ
مَجْنُونَهَا كُنْتَ يَا صَاحِ تَسْأَلُ مَنْفَاكَ
ذَاكِرَةً للنَّشِيدِ وَوَهْرَانُ تَذْبَحُ بالشَّوقِ سَائِلَهَا
كُنْتَ تَعْشَقُ بالهَاجِسِ الشَّرِسِ امْرَأَةً سَفَكَتْكَ
عَلَى رُكْبَتَيهَا مُكاسَرَةً وانْبِهَارًا وَوَهْرَانُ
تُغْوِيكَ بِالشِّعْرِ والصَّبَوَاتِ لِتُفْشِي
إلَى عَاشِقِيهَا رَسَائِلَهَا
كُنْتَ فِي شَهْوَةِ العَنْدَلِيبِ تُغَنِّي

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة هِنْد.. أُوريكَا.. كائِناتُ التِّيه، ص32.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص145.

[3] محمد القاسمي: الصورة الشعرية بين الإبداع والممارسة النقدية. مجلة فكر ونقد، ع37، المغرب، مارس 2001، (المقال إلكتروني اطلع عليه بتاريخ: 12/ 2020/10).
https://www.aljabriabed.net/n37_07kacimi.htm

عَلَى شُرُفَاتِ الحَنِينِ مَشَاتِلَهَا
كُنْــتَ يَــا السَّــيِّدُ الطِّفْــلُ تَصْــحُو لِتَلْقَــى اسْــمَهَانَ
صَــبَاحًا ضَــحُوكًا وَوَهَــرَانُ فــي عِزِّهَــا المُسْــتَبِدِّ
تُرَبِّي لِدَالِيَةِ الأُمْنِيَاتِ عَنَادِلَهَا
كُنْــتَ يَــا السَّــيِّدُ الطِّفْــلُ تَحْلُــمُ أَنْ تَتَسَــكَّعَ فــي مُــدُنٍ
لا تُقَلِّــدُ وَهَــرَانَ فــي فَتْكِهَــا الــوَثَنِيّ
وَلَا هَجَّرَتْ عَنْ مُرُوجِ الأَغَانِي أَيَائِلَهَا
كُنْــتَ يَــا صَــاحِ فــي عُزْلَــةِ الطُّلَقَــاءِ طَلِيــقَ الهَــوَى
صَــادِحِ العُنْفُــوَانِ وَوَهَــرَانُ فِيــكَ
تُحَاصِرُ في صَرخة الشَّجَنِ الشَّهْمِ قَاتِلَهَا
صَــاحِ أَنْــتَ الشَّــهِيدُ الــذي اقْتَــرَفَ المُشْــتَهَى كُلَّــهُ
نَــادِرٌ أَنْــتَ فــي كُــلِّ مَــا اخْتَــرتَ مِــنْ شَــغَفٍ وَجُمُــوحٍ
وَوَهَرَانُ في عِشْقِهَا نَادِرَهْ •[1]

إن الصور المجزأة تصور لنا الواقع وإن بدا مختلفا؛ فالشاعر «**وإن كان يبدأ من الواقع المادي ليستمد منه معظم عناصر صوره الشعرية ومكوناتها، فإنه لا ينقل هذا الواقع نقلا حرفيا، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه، ويحوله إلى واقع شعري لا تمثل فيه العناصر المادية المحسوسة سوى المادة الغفل التي شكلها الشاعر تشكيلا جديدا وفق مقتضيات رؤيته الخاصة**»[2]، وفي هذا المقطع ينقل "محمد الطوبي" لقطات من حياة "**بَخْتِي بن عودة**"* وفي اندماجها تتضح تفاصيل الحكاية؛ حكاية وهران حيث يبدأ المقطع بوهران وينتهي وبين البداية والنهاية يلتف خيط حكاية الدم والنار، ونرى أن الصور الجزئية ذابت في جسد

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة روحي يا وهران روحي، ص116.

[2] حنان بومالي: تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر. مجلة كلية الآداب واللغات، ع23، جامعة بسكرة، 2018، ص133.

* **بختي بن عودة** (1961-1995) كاتب جزائري ولد في مدينة وهران، وشارك في كتابة المقالات الثقافية ونظم الندوات في قصر الثقافة بوهران، وكتب في المجلات والصحف الأسبوعية الجزائرية. اغتيل في حي دلمونتي بوهران. عن ويكيبيديا (الموسوعة الحرة). اطلع عليه بتاريخ: 2021/10/4.

الصورة الكلية وتلاءمت مع فكرتها وإحساسها، والحقيقة أن استخدام الطوبي للسرد قد خدم الصورة الكلية وعبّر عن الترابط الوثيق بين أجزائها.

نلفت الانتباه إلى أن هذا المقطع لا يشكل وحده صورة كلية، فلو عدنا إلى النص الكامل "**روحي يا وهران روحي**" نجد أنه يمثل بناءً دراميا متكاملا يروي سيرة شاعر ومأساة مدينة ووطن.

تأخذ الصورة الشعرية «**سمة الغموض والمواربة بسبب تركيبها المعقد، فتظل قادرة على الإشعاع مستعصية على أيِّ محاولة لتوصيفها ورسم حدودها الدلالية، وهذا ما يجعلها تختزن قدرا كبيرا من الشعرية**»[1]، وشعريتها تستند إلى المزج بين المحسوس واللامحسوس وتنهض على التجسيم، والتشخيص، والتجريد، وهو ما توافر في صور الديوان.

يصنع الطابع التركيبي للصورة تضمين المعنى فالصور «**أيًّا كان لونها لا يمكن لها أن تحيا حياتها كاملة، وتملك دلالتها كاملة، وتحمل قيمها كاملة إلا إذا وضعت حيث أراد لها مبدعوها في نطاق النص أو النسق**»[2]، ويقتضي وجود الصورة في إطار النسق العام عدم مجاوزة السياق ومن ثم لا يُجاوز المتعارف عليه وما يفترضه المتلقي.

وأما عن الإضمار فنقول: إن الشاعر عَبْر توظيفه الصورة الشعرية الكلية يجسد موقفه الشعري ويضفي ذاكرته الثقافية والاجتماعية.

[1] صبيرة قاسي: الصورة الشعرية في القصيدة الحرة الجزائرية أشكالها ووظائفها. مجلة الخطاب، ع24، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2017، ص195.

[2] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. ط1، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2008، ص30.

المبحث الثالث: الضمني ووسائل تشكيل الصورة الشعريّة

توزعت أساليب تشكيل الصورة الشعريّة في الشعر العربي الحديث بين التقليد والتجديد وذلك بالاعتماد على الأشكال التقليدية أو تركيبها وفق بنى تركيبية، أسلوبية، تصويرية مستحدثة وفي كلا الحالين تستعين بوسائل لرسم أبعادها الدلالية ونقلها إلى مستوى إيحائي تأثيري ومن هذه الوسائل: **الانزياح، التكثيف.**

المطلب الأول: الانزياح

ينتهك الشعراء النظم اللغوية، ويحطمون قواعدها المتعارف عليها متخذين الانزياح وسيلة، والانزياح «**ابتعاد نظام الخطاب عن النسق الأصل، أي خروج أصوات الخطاب/الكلام أو تراكيبه أو دلالاته أو تعابيره أو رؤاه أو تشكيلاته أو صياغاته...أو بعض ذلك أو كله معا عن القاعدة الأصل في عرف علماء اللغة**»[1].

يعد الانزياح من أهم الظواهر الأسلوبية التي يستثمرها النص الشعري؛ وذلك لأنه يحقق قيمة جمالية للنص تتأتى بخرق الاستعمال العادي للغة وشحنها بدلالات جديدة مستمدة من السياقات، ويسفر الانزياح عن «**ذلك المستوى الأعلى من اللغة التي تهجس وتثور وتطغى، وكونه يحمل كل هذه التشظيات فذلك دليل على المحتمل الدلالي والجمالي المضمن فيه**»[2].

إن الانزياح من أهم مباحث الأسلوبية مفهوم حديث النشأة في ميدان الدراسات النقدية عند العرب منقولا عن تصوّره الغربي مع "جان كوهن" و"بول فاليري"، بيْد أنه وإن كان مستحدثا فقد وردت بعض ملامحه منبثَّة في تضاعيف كتب نقاد العرب القدماء في باب الحذف، الالتفات، التقديم والتأخير. ويُجمع الباحثون على أنه «**استعمال المبدع للغة – مفردات وتراكيب وصورا– استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يحقق المبدع ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب**»[3].

---

[1] نبيل علي حسنين: الانزياح معيارا نقديا. مجلة اللغة العربية، ع 25، الجزائر، 2010، ص95.

[2] عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر. دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ص85.

[3] أحمد محمد ويس: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية. مجلة علامات في النقد، مج6، ع21، السعودية، 1996، ص294.

فالانزياح أو الانحراف –حسب موسى ربابعة– يجسد «**قدرة المبدع في استخدام اللغة وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية**»[1].

والمبدع إذ يجترئ على اللغة يكسر سلطةَ المعيارِ مصطنعا دلالات مختلفة عن الأصل ذلك أن المواضعة اقتضت «**أن يكون لكل دال مدلول واحد، ولكل مدلول دال واحد، غير أن جدلية الاستعمال تُرْضِخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي بموجبه تنزاح الألفاظ تبعا لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية**»[2].

ولا يُدرَك الانزياح «**على اختلاف ضروبه ومستوياته كاملا أو شبه كامل إلا من خلال الاستجابة الواعية أو عملية التلقي النشطة والفاعلة**»[3]، إذ إنه يفضي إلى الجمالية بخرق أفق توقع القارئ ومن ثم إشراكه في عملية التأويل؛ فعندما «**يصمت النص، وتلتف خيوطه على نسيجها، هنا يشرع القارئ في تأويل ما سكت عنه "النص"**»[4]، بحثا عمَّا وراء تجاوز المعيار.

يتشوش القارئ حين يلتقي في النص باللامتوقع واللامنتظر، لأن هذا اللامتوقع يلغي معرفته السابقة باللغة ويقوّض الاستعمال الدارج المتداول، فيسعى إلى رصد الانزياحات واستبطان ما خفي «**إذ إن رصد ظواهر الانحراف في النص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استبطانية جوانية تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية**»[5].

يجترح محمد الطوبي لغته الخاصة لإحداث الدهشة معتمدا الانزياحَ عن نواميس اللغة والتمرد على قواعدها سبيلَه، فما الآليات التي استخدمها الانزياحُ في الديوان؟ وكيف أدى تضمين المعنى إلى إحداث الانزياح؟

---

[1] موسى ربابعة: الانحراف مصطلحا نقديا. مؤتة للبحوث والدراسات، مج 10، ع4، جامعة مؤتة، 1995، ص154.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. ط3، الدار العربية للكتاب. ص58.

[3] نعيم اليافي: أطياف النص الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق. ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص99.

[4] رجاء عيد: ما وراء النص. مجلة علامات في النقد، مج8، ع30، السعودية، 1998، ص 180.

[5] موسى ربابعة: الانحراف مصطلحا نقديا. ص154.

1-الاستعارة التنافرية

ينحرف الشاعر عن المعايير المتداولة في التصوير وذلك بالعبث بالعلاقة بين الدال والمدلول، وخلق علاقات جديدة ترسي دعائمها على التنافر بين الطرفين، وخير ما يمثل هذا الانزياح "الاستعارة التنافرية" وهي «**تكنيك من التكنيكات الفنية، يوظّفها الشعراء من أجل خلق التوازن الداخليّ الذي يفتقدونه خارجيّا، وآية ذلك أن هذه التراكيب الاستعارية لم تولد من فراغ، وإنّما هي وليدة موقف نفسي وثقافي**»[1].

ولا نقصد بالاستعارة التنافرية الاستعارة بمعناها المعروف تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه، وإنما هي«**صورة بلاغية تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لا علاقة تجمع بينهما**»[2]، أي أن طرفيها لا يجتمعان للاختلاف الواقع بينهما، وتبرز ملامحها في الديوان فمن «**يقرأ قصائد الطوبي ستلفحه لا محالة نار تلك الذاتية الحارّة وسيلتهب في روحه المجاز الذي كان سقف المنتهى وبريد الوصول إلى سماءِ اللذة**»[3].

استطاع الشاعر "محمد الطوبي" في الديوان –موضوع الدراسة– أن يجمع بين متنافرين في كثير من الصور المجازية، يقول:

انْتبَهْتُ لوردةِ اليتمِ الوحيدَةِ واكتشفْتُ
وَدَائِعَ البَلْوى أُسَافِرُ منْ جُنُونِي فِي جُنُونِي[4]

تتجه اللغة الشعرية نحو «**تقويض القوانين التي يشتغل بموجبها الكلام المنطقي، وفي تفكيكها لبنية الكلام، وبنية النص الشعري، تُمَظهِرُ قوانينها الجديدة وتؤسس منطقها الخاص بها**»[5]، وفي قول الطوبي "**وَدَائِع البَلْوَى**" هدم للمعرفة السابقة التي ألفناها، فقد كنا ننتظر بعد لفظة "**وَدائــع**" لفظة تناسبها مثلا: مالية، مصرفية، فإذا بنا نصطدم بلفظة

---

[1] بسام موسى قطوس وموسى ربابعة: الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث. مؤتة للبحوث والدراسات، مج 9، ع1، جامعة مؤتة، 1994، ص34.

[2] المرجع نفسه. ص34.

[3] عمر الراجي: محمد الطوبي... الشاعر المغربي المنسيّ.

[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة هِنْد.. أُوريكَا.. كائِناتُ التِّيه، ص33.

[5] خالد حسين حسين: جماليات الصورة الشعرية نص "يطير الحمام" نموذجا. ص203.

"**البَلْوى**"، وصدمة التلقي هذه نتيجة جنوح الشاعر إلى التخييل، ودمج المتناقضات، ويقول في قصيدة "**روحي يا وهران روحي**":

كَـذَا كُنْـتَ تُـدْرِكُ أوْ لَـمْ تَكُـنْ تُـدْرِكُ الخَـارِجِينَ
مِـنَ الكَهْـفِ والخَـارِجِينَ إلَـى ظُلْمَـةِ الفِقْـهِ لَا
يَفْقَهُـونَ الكِتَـابَ وأنْـتَ أخَـذْتَ الكِتَـابَ
بِقُوَّةِ إِغْوَائِهِ لتُؤَسِّسَ مَنْفاكَ في سَاحَةِ الشُّهَدَاءْ•[1]

يتنافى الجمع بين قطبي عبارة "**ظُلْمَـة الفِقْـه**" غير أن الشاعر جمع بينهما للإيحاء بالأفكار الظلامية المتطرفة للإرهاب الأعمى الذي عاث فسادا في بلاد الشهداء، ومزج المتناقضات تعبير «**عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة، التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل**»[2].

وفي قصيدة "طلل" يقول:

كَمْ غَرِيبٍ أنَا كُلَّمَا جئْتُها
لأَرَى وَرْدَةَ اليَأْسِ في مُنْتَهَاهَا[3]

في قوله "**وَرْدَة اليَـأْس**" انزياح إضافي يفاجئ القارئ المتوقِّعَ لمضاف إليه يلائم المضاف، فمن غير المنطقي إتْباع "**الـورد**" بـ "**اليَـأْس**"، وهو يتوقع "**الأمـل**" بعد "**الـورد**"، ويعكس التنافر بين المتضايفَيْن قتامة رؤية الشاعر، «**فمكابدات الشاعر لما يشتعل في داخله وفي فضاء روحه..ينعكس بالضرورة على كتاباته..** »[4]، كذلك يقول في قصيدة "**كلّ الواحد**":

في قَدَحِي حَيْرَتي ما لها انْدَلَعَتْ
بالنَّيَازِكِ في مَلَكُوتِ الغِوَايَهْ[5]

---

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة روحي يا وهران روحي، ص114.

[2] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 80

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة طلل، ص19.

[4] عبد الرحمن بن زيدان: حوار مع الشاعر محمد الطوبي.

[5] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة كل الواحد، ص23.

أحدثت عبارة "**مَلَكُوت الغِوَايَةْ**" المفاجأة لاستحالة ضم طرفي الإضافة السلطان والضَّلال، فالشاعر «**في رصده دلالة الكلمات، والعبارات يبحث عما هو مجهول؛ فيستحضره؛ ويفعله في سياق يعبث به الانزياح الذي يطبع اللغة بملامح جمالية شعرية**»[1]، وتظهر الاستعارة التنافرية أيضا في قوله:

(....) **إِنْ تَشَرَّدَ قَيْسٌ بِأَيْقُونَةِ العَامِرِيَّةِ**
فالوَقْت صَحْرَاءُ إِنْ مَرَّ فَارِسُ عَبْسٍ
عَلَى بَرْقِ سَيْفٍ فشمْسُ القَبِيلَةِ سَوْدَاءُ
خَابَ الرُّواةُ جَميعًا فَلَا مَهْرُ عَبلة
قَافِلَةُ النُّوقِ لَا لَيْلُ لِيلى تَكَبَّدَ جَمْرَ الحُرُوقِ•[2]

منشأ الغرابة في هذه الجملة "**فشمْسُ القَبِيلَةِ سَوْدَاءُ**" أن دلالة الدّوال اللونية تغيرت فوُصفت الشمس بالسواد وهي رمز الإشراق، وتوظيف اللون على هذه الشاكلة «**يمثل احتجاجا على النمطية السائدة في توظيف اللون وإخضاعه للثابت تصريحا أو تلمحيا أو ترميزا، بل هو مفتوح لترويض دوال اللون وتأويلها**»[3].

تكمن جمالية الاستعارة التنافرية عند الطوبي في درجة انحرافها عن الأصل، وفي إشغالها ذهن المتلقي بالبحث عن العلائق الخفية بين الدوال ومدلولاتها، إذ إن «**الوسائل البلاغية (نقصد هنا التشابيه والاستعارات على وجه التدقيق) تقاس بدرجة التأثير الذي تحدثه في نفس المتقبل وهو تأثير غير نفسي زئبقي لا ينصاع لمعيار، بل هو ينضبط بقوانين اللغة**»[4].

---

[1] عبد اللطيف حني: شعرية الانزياح وبلاغة الإدهاش في الخطاب الشعري الشعبي الجزائري. ع1، مج2، مجلة أبوليوس، جامعة سوق أهراس، الجزائر، 2015، ص39.

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى، ص102.

[3] محمد حافظ دياب: جماليات اللون في القصيدة العربية. ع2، مجلة فصول، مصر، 1985، ص42.

[4] صابر الحباشة: صُوَر المعاني بين أوستين والجرجاني. ص148.

تنزاح دلالة الجمل عن الأبعاد الواقعية وتنحو صوب التخييل بُعدا آخر تتطلبه العملية الإبداعية، وهذا المستوى من "اللاقواعدية" الدلالية نجده من خلال الانزياح في الوصف والإضافة فتشكيل الملفوظ الشعري في الديوان قائم على التخييل والمجاز.

2- الانزياح في الوصف

تُطابق الصفة الموصوف تركيبيا ودلاليا؛ ومن ثَمَّ يتم استدعاء ما يناسب الموصوف معجميا أمّا إنْ تنافرت الصفة مع موصوفها فإن ذلك يدخلنا إلى الانزياح النعتي ويأتي هذا الانزياح ليدعم سمة الشعرية إذ إن «**للنعت مردودا شعريا لا يضاهى**»[1]، ويظهر الاختلاف البَيِّن بين الصفة والموصوف في قول الشاعر: **الفَرَحُ النَّبيذِيُّ** (ص28)- **القَدَحُ العَاقُّ** (ص11)- **مَوْسِمٍ ذَاهِلٍ**(ص28)- **لوردةِ اليتمِ الوحيدَةِ**(ص33)- **الفَرَحِ القَتَّالِ**(ص55)- **قَدحٍ حَافٍ** (ص58)- **القُنَيْطِرةُ الثَّكْلى**(ص95)- **الهَذَيَانُ الوَجِيعُ** (ص103)...

3- الانزياح في الإضافة

يتمثل الانزياح الإضافي في «**المفاجأةِ التي يُنتِجُها حصولُ اللامنتظَر من خلال المُنتظَرِ؛ أي أنْ يتوقّعَ المُتلقّي مضافًا إليه يَتلاءَمُ والمُضاف**»[2]، ولكنه يصطدم بمضاف إليه غير ذي صلة بالمضاف، ونجد أن الانزياح الإضافي كان غالبا في الديوان تشهد به كثافة الأمثلة من مثل قوله: **تَغْرِيبةَ البَحْرِ** (ص11)- **جُرْحِ النَّاي** (ص39)- **أَشْجَانُ الكَمَنجَةِ** (ص40)- **نَشِيدَ دَمِي** (ص38)- **بَهْوِ الغِوَايَةِ** (ص32)- **نازفُ الأوْصَافِ** (ص32)- **صَلِيب الكَيْدِ** (ص39)- **خِنْجرَ الشَّكِّ** (ص33)...

يكمن كسر الشاعر للقاعدة في استعارة المعنوي للمادي واستعارة المادي للمعنوي في كل من الوصف والإضافة فمثلا في قوله "**خِنْجرَ الشَّكِّ**" يضيف المحسوس إلى المعنوي، وفي قوله "**القَدَحُ العَاقُّ**" يصف المادي بالمعنوي ومثل ذلك ينطبق على الأمثلة الأخرى، وقد تم ذلك باشتغال "محمد الطوبي" على اللغة فممَّا لا مِراء فيه أن اللغة الشعرية تعمل على تقويض الوظيفة التواصلية للغة وتشحنها «**بالتوتر والفجوات وتحدث الفراغات والغياب**

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص114.

[2] عبد المجيد عامر اطميزة: فضاءُ اللّغةِ في قصيدة (نَقْشٌ في عَتْمَةٍ حَافِيَةٍ) للشاعرة آمال عوّاد رضوان. اطلع عليه بتاريخ: 15/ 10/ 2021. https://www.alnaked-aliraqi.net/article/26390.php

والانتكاسات والمفارقات الدلالية في بنيتها لذلك يكون القارئ/ المتلّقي إزاء فضاء من الاحتمالات الدلالية ولا ينفك النص الشعري عن ترشيح الدلالات الجديدة كلما اصطدم بقارئٍ أو بقراءةٍ جديدة»[1].

إن الاستخدام الاستعاري «**يفترض مسبقا أن المتلقي يعرف ما يقصد إليه المتكلم في التعبير الاستعاري الذي استخدمه أو ابتدعه**»[2]، وذلك لأنه مستعمل للغة ولا يتحقق تأويل النص إلا بفعالية القراءة.

تتمثل آلية اشتغال الانزياح –في نصوص الطوبي– في اتساع الهوة بين الحقيقة والخيال إذ كلَّما اتسعت الهوة بينهما، زِيدَت العبارة شعريةً، وانفتاحا فعندما «**يمتزج الواقعي بالمتخيل تُخْلق القصيدة العربية من جديد معبرة بذلك عن هواجس الإنسان العربي.. فاتحة أمامه آفاق التأمل وروح الاستبطان الذاتي..** »[3]

تجلى الضمني من وراء الانزياح بنمطيه الافتراض المسبق والمضمر، فالافتراض نلمحه في العدول عن المألوف في الأساليب والطرائق، وأما المضمر فقد انفتح على عوالم الخصوصية الفردية للشاعر.

[1] خالد حسين حسين: جماليات الصورة الشعرية نص "يطير الحمام" نموذجا. ص203.

[2] عيد بلبع: الرؤية التداولية للاستعارة. مجلة علامات، ع 23، المغرب، 2005، ص107.

[3] محمد الطوبي: الأعمال الشعرية الكاملة. كلمة لمحمد زفزاف، ج2، ص7.

المطلب الثاني: التكثيف

إن وظيفة الصورة الشعرية «**هي التكثيف، فالشعريّة هي تكثيفيّة اللغة**»[1] وليتم التكثيف فإن المعولَ عليه الاقتصاد في الألفاظ والتوسع في المعاني، ويتجلى تكثيف الصورة الشعرية في قدرتها على «**استيعاب طاقة من الدلالات والعواطف القابلة للاتساع والعطاء الغزير بعد التأمل الطويل وإنشاء الترابط الموضوعي بين عناصر القصيدة للحصول على الوحدات الذاتية التي تربط بين الشاعر وعالمه أوثق الارتباط**»[2].

تتأتى قيمة الصورة الشعرية من كثافتها «**تلك الكثافة التي لا تأتي من حشد للألفاظ والعبارات والعلاقات المجازية بل تأتي من علاقات ذهنية متصورة متروكة لخيال القارئ**»[3]، فالتكثيف لا يعتمد على اختزال اللغة فقط بحذف ما زاد عن الحاجة، وإنما يسعى إلى أن تحمل الجمل الشعرية معاني عميقة تعكس الرؤى فـ«**كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة**»[4]، ويتسم التكثيف بهذا بسمة الشعرية إذ «**الإيجاز، هو البلاغة**»[5]. ولئن انطوت الصورة الشعرية على خاصية التكثيف فإن السؤال الذي يتبادر كيف يصنع التكثيف تضمين المعنى؟ وكيف اشتغلت هذه الخاصية في ديوان "قمر الأندلسي الأخير"؟

وإذا كان التكثيف اللغوي من أهم آليات الصورة الشعرية فإنه يتمظهر في الألفاظ ويبرز في الصور البيانية وخصوصا «**الاستعارة التي هي ألمع الصور البيانية ولأنها ألمعها فهي أكثرها ضرورة وكثافة**»[6]، كذلك نلفيه في الصورة المتضايفة وقد رأينا سابقا أنها حاضرة بقوة في الديوان ونقصد بها الصورة التي ترتكز على المستوى النحوي وتتكون من المضاف والمضاف إليه وهي أبسط الصور التخييلية، لذا يمكن القول إن ميزة التكثيف

---

[1] جون كوين: اللغة العليا النظريّة الشعريّة. ترجمة: أحمد درويش. ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص145.

[2] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. ص167-168.

[3] صلاح عبد الحافظ: كثافة الصورة الشعرية في ديوان "الدائرة المحكمة". مجلة إبداع، ع11، مصر، 1984، ص114.

[4] النِّفَّري (محمد بن عبد الجبار بن الحسن): المواقف والمخاطبات. مكتبة المتنبي، القاهرة، ص51.

[5] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام محمد هارون.ج1، ط7، الناشر مكتبة الخانجي، مصر، 1998، ص116.

[6] أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ترجمة: أحمد الصمعي. ط1، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2005، ص233.

طاغية كذلك فكلما «**استطاع الكاتب بل الشاعر أن يكثر من ابتداع مثل هذه الصور فإنه يدخل في إطار التكثيف الشعري؛ لأن الإضافة تركيب يحتوي المكونين الأساسين للصورة، وإذا استطاع الشاعر أن يؤدي مستلزمات الصورة بهذا التركيب فإنه يقدم صورة تخييلية مبدعة**»[1].

يقول الشاعر:

وأَنْتَ مَعِي تُحَاصِرُنِي شُجُونِي
وذَاكِرةُ الحَنِينِ لهَا هُطُولُ
وأَنْتَ مَعِي أُدَارِي عنكَ مَا فِي
ضُلُوعِي مِنْ مَوَاجِعَ لا تَزُولُ
أُحَاوِلُ ما أُحَاوِلُ فِي سُؤَالٍ
فَتَذْهَبُ فِي مَدَائِحِهَا الطُّلُولُ
وَفَاتِحةُ السُّرَى سِرْبَالُ حُمَّى
صَوَاعِقُهَا على جَسَدِي تَجُولُ[2]

استطاع الطوبي ومن خلال الصور الشعرية أن يكثف المداليل الشعرية ويجعلها مركزة ومضغوطة في جمل قصيرة؛ جمل متلاحقة تبدأ لتنتهي، وعن «**طريق البناء التصويري تتوحد مشاعر الشاعر في معاناة وجدانية ذاهلة تفقد فيها الأشياء تماسكها القديم حيث يتمازج الحدس والتصور في حرم الرؤية الفنية شريطة أن يحتضن الخيال انفعال الشاعر حتى يذوب ما بينها من فواصل**»[3]، ويقول أيضا:

[1] هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي. ط1، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، الإمارات العربية المتحدة، 2010، ص131.

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة الخروج إلى الأغنية، ص49-50.

[3] رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور. ط2، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص405.

صَاحِبِي عَبدَ اللهِ أيْنَ التي.. أيْنَ
التـــي تَنْتَشِـــي بهَـــا الأَوْصَـــافُ
كُلَّمَـــا شَقْشَـــقَ الصَّـــبَاحُ تَفَشَّـــى
طِيـبُ طُهْـرٍ وفَـاحَ مِنهَـا عَفَـافُ
يَعْتَـــرِي الـــدُّنْيَا مهْرَجَـــانُ أَرِيـــجٍ
كُلَّمَـــا هَلَّـــتْ يَزْدَهِـــي الصَّفْصَـــافُ
تَأْسَرُ الوَقْتَ كُلَّمَا أشْرَقَتْ شَفَّ
هَوَاهـــــَا تَعَبُّـــــدٌ واعْتِكَـــــافُ[1]

إن كثافة هذا البناء النصي قائمة على اختزان الدلالات والتعبير عنها بأقل عدد من الكلمات، وتبوح به كذلك نقاط الحذف في قوله: "**صَاحِبِي عَبدَ اللهِ أيْنَ التي.. أيْنَ**"، وما نلحظه أن صورة المرأة تتبدى في أفق النص ذات دلالة تجريدية إذ لم يحدد امرأة بعينها، وآثر حذف ما يُشير إليها من أوصاف بيْد أنه ألمح إلى ما يُحدِثه حضورها من حركية وحياة، و«**هكذا يتحقق البعد التخييلي في تجربة/الطوبي/ التحام تام بلغة العشق، مع إعطاء الأولوية لعالم الحياة الباطنية والمشاعر الإنسانية بأسرارها وتخومها، بفرحها الخاص، وألمها الممضّ: إنها الجمالية الرومانسية المعروفة ببلورة تصورها للفن والخيال الشعري، كتجربة حياة حقيقية، وليس كموقف فكري مجرد، ثقافي وعقلي عابر**»[2]، وأما في نص "**الكأس وما معها**" فقد تكثفت الدلالة بالارتكاز على لفظ واحد كان الوحدة الدلالية الأساس، يقول:

هَـــذَا النَّبِيـــذُ يَتـــيمُ الوقْـــتِ والـــذَّوْقِ
أنْخَابُـــه شَـــغَفٌ مِـــنْ شَـــهْوة البَـــرْقِ
فَكَيْـفَ أشْـرَبُ كَأْسًـا لَـيْسَ لِـي مَعَهَـا
إِلَّا نَشِـــيدُ خَرِيـــفٍ صَـــاعِقُ العِشْـــقِ
فِـــي نَشْـــوتِي صُـــوَرٌ أَحْيَـــا مَوَاجِعَهَـــا

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة عن سؤال سلاف، ص133.
[2] سعيد بن الهاني: محددات الخطاب الشعري في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت" لمحمد الطوبي. ص262.

وَأَكْتُبُ الجُـرْحَ إِذْ أَمْشِـي عَلـى شَـوْقِي.[1]

تتحمل «**الألفاظ الارتكازية عبئا كبيرا في طريق توصيل الرؤيا الشاعرة؛ فتتحول إلى بؤر تنطلق منها هذه الرؤيا، وتعود لتتجمَّع عندها الدلالات المتعددة التي توزَّعت على دوال القصيدة**»[2]، ولا ريب في أن الشاعر نسج شبكة حول اللفظ التيمة "**النّبيذ**" مأخوذة من أساليب اللغة: الاستفهام، القصر، التقديم والتأخير، وصيغة الفعل المضارع الدال على الحركة، تتوزعها الاستعارة والتشبيه البليغ لتؤدي مجتمعة بتكثفيها اللغوي إلى توليد دلالات أعمق، فكثافة النص تتطلب قَدْرا من الحذق والبراعة، والشاعر «**لا ينظر إلى استعارة شيء لشيء، وإنما هو يتحدث عمّا يراه خلف الرؤية الواضحة البسيطة. إنه يعبر عما يتموج خلف سراديب النفس، اللفظ القاموسي محدود وقاصر ومشلول لا يستطيع أن يصل إلى التعبير عن كنه الأشياء، وهنا يحطم الشاعر النسق اللغوي المألوف ليقيم هيكلا لغويا جديدا يفقد فيه اللفظ وضعيته الجامدة**»[3]. ويقول في نص آخر:

كَيْـفَ أَخْتَـارُ والنِّسَـاء اختيَـارُ
المَرَايَـــا قَرَنْفُـــلٌ وبَهَـــارُ
أيْـنَ جَـاهِي كُـلُّ الجِهَـات مَتَـاهِي
لِـي علَـى سَطْوة الشُّـحُوبِ النَّهـارُ
لَيس لِي صَوْلَجانُ يُوغَرْطَة البَاهِي
ولا لِـــي زَبَرْجَـــدٌ ونُضَـــارُ
مَوْسِـمي سَـاطِعُ الخَـرَابِ وعُمْـرِي
قَلَـقٌ O أنْـتِ الشَّـمْسُ والجُلَّنَـارُ[4]

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة الكأس وما معها، ص79.

[2] محمد جعفر محيسن العارضي: التكثيف الدلالي لاستعمال "مطر" عند الشاعر بدر شاكر السياب قراءة تداولية بين التعطيل الدلالي والثقافة الدلالية. مجلة كلية التربية الأساسية، ع9، جامعة بابل، 2012، ص454.

[3] رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور. ص405.

[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة رقش الخلخال، ص123.

ينماز النص الطوبي بالاختزال والتكثيف «**حيث اللغة بطاقتها التكثيفية تبلغ عتبة الجمال، وتلك لعمري أوبة للمنطقة السحرية للوجود الممتلئ بالمعنى، وحفرا أركيولوجيا في الطبقات الصلدة للوجود. ومن هنا تأتي قوة النص عند محمد الطوبي في قدرته على البوح عن أدق الذبذبات العميقة لنفسه، متجاوزا بها حدود الواقع الاعتيادي المألوف**»[1]، والمدقق في نصوصه الشعرية سيرى أنه عمل على استخدام اللغة بما يخدم السياق.

وإذا كان مجال الدراسة لا يتسع لاستقصاء كل مظاهر التكثيف في نصوص الديوان فإننا نكتفي بما أوردناه لأن قواسم عدة أعانت على تشكيل نظرة شاملة؛ فقد اشتغل التكثيف في ديوان "قمر الأندلسي الأخير" للطوبي على شحن الألفاظ بطاقة إيحائية، البعد الصوفي، والإيقاع، والإيجاز، وأساليب اللغة المختلفة وعمق التخييل، وأما كيف عمل التكثيف على تشكيل الضمني فقد تم ذلك بحذف الزوائد لغويا ودلاليا بتحميل اللفظ الواحد دلالات غير محدودة.

يشترك المبدع والمتلقي في الوقوف عند المنجز اللغوي الشعري وإنتاج المعنى بما أن النص الشعري ليس معزولا عن بيئته وسياقه الاجتماعي والثقافي فالنص «**بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة**»[2]، وتختلف الدلالات باختلاف المتلقين لأن المتلقي يستدعي خبرته والمخزون الثقافي من ذاكرته ويعضِّده بما توافر من إشارات نصية لينتج نصا مختلفا يقوم على شبكة التقاطعات المعرفية، وهنا في ديوان "**قمر الأندلسي الأخير**" نقول: إن مسألة تأويل الصورة الشعرية ونمط اشتغالها ضمنيا قائم على خلفية القارئ وما يفترضه إذ لم يتخط الشاعر قوانين الاستعمال الشعري العربي، وأما ما يميز الإضمار فإنها سمة الذاتية التي تعلن عن خصائص أسلوب الشاعر وصوره المتفردة المبتكرة في المخيال الشعري العربي.

[1] سعيد بن الهاني: محمد الطوبي "وقت لجسد النشيد". ص144.

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق. ص32.

خلاصة الفصل:

وفي آخر هذا الفصل نقول: إن صياغة الصورة الشعرية في ديوان "قمر الأندلسي الأخير" تتبع من الرؤية الذاتية للشاعر "محمد الطوبي" وتقوم على استغلال إمكانات التشكيل البلاغي التقليدي من تشبيه واستعارة، وتخليقها بروح جديدة باستعمال تقنيات التجسيم، والتشخيص، والتجريد، وآليات الانزياح، والتكثيف، وتقترح الصورة الشعرية في الديوان قراءات عدة تتعلق بالإدلال الضمني وفق مسلكي الافتراض والإضمار.

الفصل الثالث: الضمني والتشكيل البصري

الفصل الثالث:

الضمني والتشكيل البصري

تمهيد

المبحث الأول: ماهية التشكيل البصري

المطلب الأول: مفهوم التشكيل البصري

المطلب الثاني: التشكيل البصري في الشعر الغربي

المبحث الثاني: الضمني والتشكيل البصري لعتبات الديوان

المطلب الأول: الغلاف

المطلب الثاني: الإهداء

المطلب الثالث: التصدير

المبحث الثالث: الضمني والتشكيل البصري لفضاء الكتابة

المطلب الأول: الخط

المطلب الثاني: السفر الشعري والبياض

المطلب الثالث: علامات الترقيم والنبر البصري والتأخير

خلاصة الفصل

تمهيد:

في ظل التغير الذي طرأ على القصيدة ما فتئ الشاعر المعاصر يرتاد ميادين "التجريب"؛ إنْ على مستوى الشكل أو المضمون، مطوّعا التِّقانات الحديثة بما يخدم تجرِبته الشعرية ويمنح نصه هوية متفردة.

ويعد "التَّشكيل البصري" من التِّقانات التي طوّعها الشاعر المعاصر، وهي تقانة تشتغل على الفضاء الطباعي والمساحة الجغرافية للنص الشعري، فقد استرعى الوجود المكاني للقصيدة عناية النقاد بَلْهَ الشعراء؛ إذ لم تعد الدَّوال اللغوية قادرة وحدها على ملامسة المعنى فتعضّدها الدوال "البصرية" لتفعيل عملية الفهم والتأويل.

ولعل من أبرز التمظهرات البصرية التي يلجأ إليها المبدع لتهندس فضاء النصوص الشعرية وتكسبها وقعا جماليا: علامات الترقيم، السواد والبياض، الخط، تفتيت الدوال، اتجاه السطر الشعري، والفراغ.

المبحث الأول: ماهية التشكيل البصري

المطلب الأول: مفهوم التشكيل البصري:

إن التّشكيل البصري من الأساليب الفنية المعاصرة التي أثْرَت القصيدة العربية في شِقِّها المرئي، ويكتسب التشكيل «**أحقية وصفه بالبصري إذ إنه من حيث انتماؤه وتضمنه وإحالته لا يَتحقق، ويُدرك، ويُتلقى، إلا من خلال حاسة البصر التي تأخذ هنا بعدا فلسفيا ينتمي إلى الخارج، وإلى حقل الثقافة البصرية**»[1].

فالقصيدة البصرية « **تحاول أن تستعيض بالتعبير بالصورة البصرية، عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية**»[2]، وفيها ينتقل المبدع الشاعر «**من شكل كتابي إلى شكل آخر مختلف في بنيته البصرية، مما يجعل من النص نصا مفتوحا، متحركا، متعدد القراءة**»[3].

والتّشكيل البصري حسب "محمد الصفراني"«**كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/عين الخيال**»[4].

وقد تعددت المصطلحات التي ترادف مصطلح "التّشكيل البصري" فـ "محمد الماكري" يستخدم مصطلح "الاشتغال الفضائي" وهو «**مجموع مظاهر "التفضية" في عرض النصوص الشعرية المكتوبة؛ أي تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للنص**»[5]، وارتأى "جميل حمداوي" استعمال مصطلح "القصيدة الكونكريتية" وهي «**قصيدة المكان وتبئير الفضاء الطباعي وتجسيم جسد القصيدة الشعرية وإشباعها بالحبر الناطق فوق رقعة السواد**»[6].

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004). ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008، ص20.

[2] طراد الكبيسي: الشعر والكتابة القصيدة البصرية. مجلة الأقلام، ع1، العراق، 1987، ص6.

[3] عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة). ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، 2010، ص12.

[4] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص18.

[5] محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي. ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، 1991، ص5.

[6] جميل حمداوي: القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر (1-2). اطلع عليه بتاريخ: 2019/08/26. http://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/40509

في حين فضل آخرون استعمال مصطلح "القصيدة الكاليغرافية" أو "القصيدة الغرافيكية"، وتتبني هذه القصيدة على الجمع بين الجوانب اللغوية والتشكيلية حيث يغدو النص –إثر تمازج اللغوي والتشكيلي– مولِّدا للمعاني الضمنية ومفتوحا على قراءات مختلفة.

وتتحدد سمات التّشكيل البصري للنص من خلال الفضاء الطباعي ببعديه البعد المستند إلى عتبات النص: الغلاف، العنوان، الإهداء، والبعد القائم على فضاء الكتابة: ثنائية السواد والبياض، علامات الترقيم، الخط، النبر البصري، التشظي الغرافيكي (تفتيت الكلمات)، السطر الشعري، الأشكال الهندسية.

إن التوجه إلى التّشكيل البصري في الشعر بالانتقال من ثقافة السمع (الأذن) إلى ثقافة البصر(العين)؛ إنما جاء لتعويض سمة الشَّفاهية والتحرر من صرامة الشكل التقليدي، وهذا التحول لم يكن وليد عصرنا الحالي– وإنْ اتخذ منحى مختلفا– إذ يُعزى تغيير النظام التقليدي إلى الأندلسيين بفن "الموشحات" حيث أدخلوا النص الشعري «**في مساحات بديعية تعتمد توشيح المكان بعد أن كان التناظر الصارم هو القالب الأساس لتخطيط القصائد**»[1]، ومن تلاهم من شعراء العصور المتأخرة في اهتمامهم "بالتَّسميط"، "التَّشجير" و"التَّختيم"، ورغم أن هذه الإرهاصات رامت التجديد إلا أنها أحدثت قطيعة بين الشكل والمضمون ولم تهتم إلا بالجانب الهندسي.

ولعل أكثر من اهتم ببنية المكان في القصيدة العربية الخطاطون فـ«**هم الذين انتبهوا أكثر من غيرهم لخاصية المكان في النص الشعري، فوافقوا بين سيمترية المكان وسيمترية الزمان، وزاوجوا بين الوسيلة والغاية. جعلوا النص وسيلة عندما استعانوا به في تشكيل إبداعاتهم، وغاية عندما حولوه إلى مجال لأبحاثهم التشكيلية**»[2].

راهَن التشكيل البصري في الشعر المعاصر على وعي المتلقي وحقق إضافة نوعية فتحت المجال واسعا للتأويل إذ يعد «**بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري الحديث ودالا ثريا يوجه فعل التلقي استنادا إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات لا**

[1] محمد بنيس: بيان الكتابة. مجلة الثقافة الجديدة_المغربية، ع19، المغرب، 1981، ص46.

[2] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية. ص100.

كمعطى ثابت بل بوصفه صيغا متحولة، تنتظم وتشتغل على نحو يسهم في إنتاج الدلالة»[1].

المطلب الثاني: التشكيل البصري في الشعر المغربي:

كرست القصيدة المغربية المعاصرة سلطة حضورها في المشهد الشعري العربي، وقد ظلت «**باستمرار مسكونة بهاجس التجديد والتجريب**»[2] استجابة لدواعي الإبداع وأسئلة الراهن، ووعيا منها بقدرتها على بناء فكر جديد وتصورات مغايرة.

فالشاعر المغربي المعاصر خاض "التجريب" معبرا عن تطلعاته والتحولات الثقافية، والاجتماعية، والحضارية، والسياسية، وانعكس ذلك في إنتاجه من خلال تعدد مسارات الإبداع ومن بينها مسار زاوج فيه بين المرئي والملفوظ تمثل في "القصيدة الكاليغرافية" «**التي أعادت الاعتبار إلى القراءة البصرية. وهي تجربة فتحت أفقا للخرق والإبداعية النابضة برؤى شعرية ثرية؛ بمحمولاتها الموضوعاتية والجمالية، والاحتفاء بالذات كمقوم من مقومات نصية جديدة**»[3]، وقد عبرت هذه القصيدة «**بمستوياتها اللغوية والأسلوبية والكاليغرافية على تصدع الإنسان وتآكله نفسيا ووجوديا مع سخريتها الكاريكاتورية من مفارقات الواقع المعرى شهادة واستشهادا، سقوطا وانتفاضا**»[4].

وتبقى القصيدة الكاليغرافية « **علامة فارقة في الشعر المغربي، بَصَمَتْ على مجموعة من الإنجازات التي تستثمر الفضاء بشكل فاعل**»[5]، ويعود سبب بروزها–من بين أسباب كثيرة–إلى استرجاع الهوية الثقافية بتحرير الخط المغربي من سطوة الخط المشرقي؛ إذ إن

---

[1] رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث: من اللغوي إلى التشكل البصري. مجلة الحياة الثقافية، ع69–70، تونس، 1995، ص14.

[2] نجيب العوفي: القصيدة المغربية، إلى أين؟، اطلع عليه بتاريخ: 2020/09/25.
https://aladabia.net/2019/07/26/%D9%86%D8%AC%D9%8A%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%88%D9%81%D9%8A-

[3] صالح لبريني: الشعر المغربي المعاصر من المغامرة إلى الكتابة – دراسة. رسائل الشعر، ع5، إنجلترا، 2016، ص72.

[4] جميل حمداوي: القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر (2–2). اطلع عليه بتاريخ: 2019/08/26.
http://www.almothaqaf.com/qadaya2009/40593-2-2

[5] عبد الرحمن إكيدر: بلاغة الشكل في القصيدة الكاليغرافية عند أحمد بلبداوي. مجلة قوافل، ع38، السعودية، 2018، ص 81.

هذه التجربة «**تنطلق أيديولوجيا من فكرة تكريس الهوية وذلك من خلال ما ينطوي عليه الخط المغاربي من أبعاد تاريخية (سايكلوجيا واجتماعيا-جماليا وفكريا)**»[1].

ونجد أن هذه التجربة كان لها صدى واسع في الشعر المغربي «**فقد ظهرت القصيدة الكاليغرافية في هذا القطر في العقد السابع من القرن الماضي مع مجموعة الشعراء الذين تبنوا التيار الحداثي وآمنوا بضرورة التجديد**»[2]؛ من بينهم "بنسالم حميش"، "محمد بنيس"، "عبد الله راجع"، "أحمد بلبداوي"...و"محمد الطوبي" الذي اقتفى أثر هؤلاء الرواد في دواوينه فهو « **لم يكن شاعرا فحسب، بل كان كذلك خطّاطا ماهرا**»[3].

تعد التجربة الكاليغرافية عند "محمد الطوبي" تجربة ثرية وقد تحولت إلى ظاهرة أسلوبية ميزته عن مُجايليه في الخطاب الشعري المغربي المعاصر؛ والطوبي لم يسْعَ إليها كونها موضة رائجة أو ساحة منافسة مع غيره وإنما صدرت بعفوية؛ إذ يقول في هذا الصدد: «**اللعبة الكالغرافية ولدت عندي بعفوية ساطعة بلا تطبيل ولا تهليل ولا نرجسية ولا تواطؤ مسبق...** »[4]

استثمر جماليات الخط المغربي في تحبير دواوينه، قصائده المنشورة في المجلات العربية، رسائله؛ فـ«**من يفتح صفحات الطوبي وهي المخطوطة بكفّ يده والمكتوبة بحبر الروح سيشعر وكأنه اكتشف شيئا ثمينا ومُهمَلا، لذلك ربما كان الطوبي شاعرا كبيرا ولذلك عاش ومات منسيّا**»[5].

وإذ نأتي إلى ديوان "قمر الأندلسي الأخير" نلفي أنه اشتغل على الفضاء الطباعي فكتب العناوين بخط يده واستعان بتجارب أصدقائه ليخرج الديوان في شكله النهائي يقول: «**في ديواني "قمر الأندلسي الأخير" شئت توريط الأخ "مصطفى أُجماع" والأخ "محمد سعيد سوسان" والأخ الفنان التشكيلي "محمد بناني".. في المطبعة تمت عملية مونطاج لشذرات من بعض رسومات الفنان "مصطفى أجماع" فأنا من المعجبين بتجربته الجميلة في**

---

[1] كريم شغيدل: دلالات الشكل البصري في الشعر العربي الحديث. مجلة علامات، ع20، المغرب، 2003، ص82.

[2] عبد الرحمن إكيدر: بلاغة الشكل في القصيدة الكاليغرافية عند أحمد بلبداوي. ص 76.

[3] عمر الراجي: محمد الطوبي... الشاعر المغربي المنسيّ.

[4] محمد إدارغة: حوار مع الشاعر محمد الطوبي ذاكرتي الشعرية موزاييك باذخ. ص53.

[5] عمر الراجي: محمد الطوبي... الشاعر المغربي المنسيّ.

الاشتغال تشكيليا على الخط العربي وشئت توظيف الرسومات لأسباب جمالية صرفة لأن لي غوايتي أيضا مع الخط إلا أنها تختلف تماما عما يمارسه "مصطفى أُجماع".. فعناوين القصائد كتبت بخط يدي وبشكل عمودي لتتقابل مع شكل الرسومات.. إنها تجربة فنية ربما أكررها في دواوين مقبلة.. أشرف الأخ الفنان "محمد البوكيلي" على هذه التركيبة الفنية من تصميم الغلاف وإلى إخراج النصوص بعناوينها مع الرسومات.. »[1].

كما أثث الفضاء الطباعي بفرعيه– عتبات النص وفضاء الكتابة– ببعض المظاهر البصرية التي منحته هويته من نبر بصري، تأطير بعض النصوص الشعرية، انتظام السطر الشعري في آخره، علامات الترقيم، فما سبل اشتغال التّشكيل البصري في الديوان؟ وما الضمني المستتر وراءه؟

[1] محمد إدارغة: حوار مع الشاعر محمد الطوبي ذاكرتي الشعرية موزاييك باذخ. ص54.

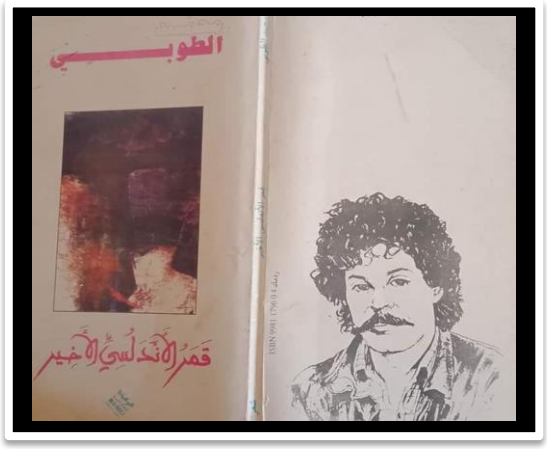
المبحث الثاني: الضمني والتشكيل البصري لعتبات الديوان

عُني الدرس النقدي المعاصر بخطاب العتبات لأنها تمثل لحظة التقاء بين مبدع النص وقارئه، وهي «**العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته**»[1]، وتتحدد أهميتها في كونها «**خطابا واصفا متميزا يقوم بوظيفة البعد التداولي للعمل الأدبي من جهة، ووظيفة التأثير على المتلقي من جهة ثانية**»[2]، وتشمل كل ما يحيط بالنص: الغلاف، العنوان، الإهداء، والتصدير.

لم يألُ الشاعر جهدا في تشكيل عتبات النص بصريا تحفيزا للقارئ لافتكاك تأشيرة يدلف بها إلى المتن؛ ويحققَ هدف الفهم والتأويل للدلالات المغيبة، وفي الديوان سنعرض لبعض العتبات النصية وأولها الغلاف:

المطلب الأول: الغلاف:

الغلاف أول ما يشد المتلقي في تعامله والنصوصَ الأدبية «**لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية**»[3]، والغلاف نوعان: أمامي وخلفي.



شكل رقم (01)

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية. ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 2001. ص76.

[2] إبراهيم بن عبد الرحمن: عتبات النص في "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي: دراسة تداولية. مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، السنة الرابعة، ع1، الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا، 2013، ص31.

[3] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص133.

1- الغلاف الأمامي:

يقوم الغلاف الأمامي بوظيفة عملية هي: «**افتتاح الفضاء الورقي**»[1]، ويمثل مدخلا نسترشد بعلاماته لإضاءة الداخل النصي إذ إن تصميمه «**لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص**»[2]. والغلاف الأمامي لديوان "قمر الأندلسي الأخير" متقشف التفاصيل، دون تحديد أجناسي واضح- غياب نوع الجنس الأدبي على صفحة الغلاف-، يعتمد تقنية اللوحة التشكيلية وهي بريشة الفنان التشكيلي "محمد بناني".

تتوسط اللوحة التشكيلية التجريدية (شكل رقم 01) الغلاف ذا اللون الأبيض المائل للرمادي وتُظهر رجلا مبهم الملامح يعتمر قبعة؛ على خلفية متداخلة الألوان -تميل إلى أرجواني داكن- تدفعه يدُ كِيانٍ ضبابي بعيدا، وأما اسم الشاعر فيتمركز في أعلى الصفحة، في حين يتموضع العنوان المكتوب بلون أحمر وخط مغربي أسفل الصفحة محاذيا دار النشر (شكل رقم 02).

شكل رقم (02)

إن اللوحة التجريدية «**بألوانها وتكويناتها وشخصياتها المبهمة والمتخفية وفضاءاتها اللامتناهية تناسب أكثر تقديم الشعر الذي هو الآخر يعشق المجاز وارتياد الآفاق والذهاب بعيدا في سديم الخيال**»[3]، واختيارها لصفحة الغلاف يتطلب «**خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النص**»[4]، ونحسب أنها هنا- اللوحة المصاحبة للعمل الإبداعي- تسعف المتلقي لاكتشاف عوالم النصوص بقراءات لامحدودة.

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص134.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا. ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص124.

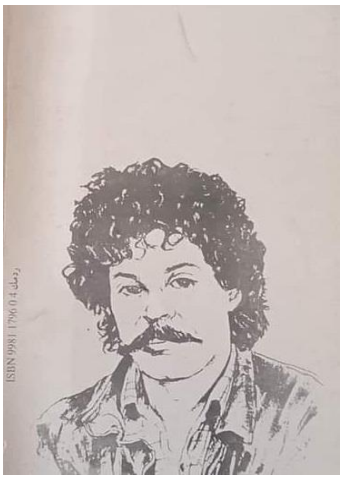
[3] ناصر سالم المقرحي: عن الفن التشكيلي والشعر. اطلع عليه بتاريخ: 2020/10/18.
https://tieob.com/%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-

[4] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص60.

كما تتوافق كتابة العنوان بالخط المغربي –خط الشاعر الشخصي– مع رؤية "محمد الطوبي" ورغبته «**المتأججة دوما في امتلاك الموضوع الذي ينوب عنه ويمثله**»[1]، وتشير إلى تمسكه بالتراث.

2- الغلاف الخلفي:

ينهض الغلاف الخلفي بوظيفة «**إغلاق الفضاء الورقي**»[2]، وقد جاء في ديوان "قمر الأندلسي الأخير" مخالفا للأنماط السائدة إذ ينغلق الفضاء الطباعي بصورة شخصية (بورتريه) للشاعر "محمد الطوبي" بقلم الفنان "محمد سعيد سوسان"(شكل رقم 03).



شكل رقم (03)

إن الصورة الشخصية (البورتريه) انعكاس لصاحبها ومعبر عنه فعلاقة البورتريه «**بالاسم وثيقة بشكل خاص: ذلك أنه لا يمكن أن يحل لا الاسم ولا الصورة أحدهما مكان الأخرى، إلا أنهما من نوع التفرد نفسه. فلكل واحد منا اسم خاص به وحده، ووجه خاص به وحده، فكلاهما يعبر عن 'الهوية'**»[3]، وقد جسدت الصورة الشخصية (البورتريه) الموضوعة على ظهر الغلاف شخصية الشاعر "محمد الطوبي" ونقلت ملامح الألم ونظرة الحزن إلى المتلقي إذ إن «**إيقاعات البورتريه هي التي تعمل على كسر الحواجز بين الشاعر والمتلقي، فالشاعر الذي كان يُسمع به أو يُقرأ له صار يُعرف شكله وملامحه**»[4].

---

[1] سعيد بن الهاني: محددات الخطاب الشعري في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت" لمحمد الطوبي. ص261.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص137.

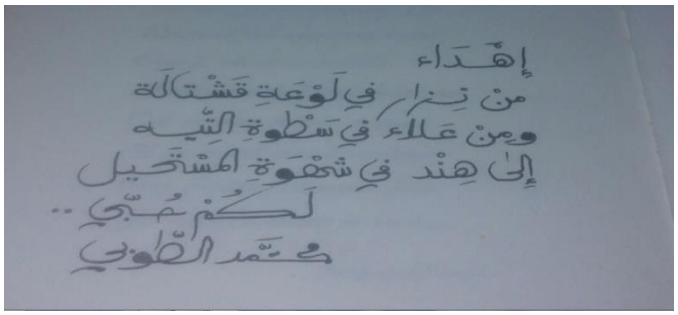
[3] جاك أومون: الصورة. ترجمة: ريتا الخوري. ط1، المنظمة العربية للنشر، بيروت، 2013، ص294.

[4] عبد الرحمن تبرماسين: فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية نموذجا). محاضرات الملتقى الدولي الأول السيمياء والنص الأدبي من 07-08 نوفمبر 2000، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، ص185-186.

المطلب الثاني: الإهداء:

يرتبط الإهداء في التقاليد الثقافية بالعرفان ويشي بمشاعر الود والتقدير، ويعد «**أحد الأمكنة ((الطريفة)) للنص الموازي التي لا تخلو من ((أسرار)) تضيء النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة، فيما تعضد حضور النص وتؤمن تداوليته**»[1]، وبواسطته يدخل المبدع مع المتلقي «**في علاقة وجدانية حميمة، قوامها التواصل العلائقي البناء والهادف إنسانيا، سواء أكان سياسيا أم اجتماعيا أم ثقافيا أم فنيا أم أدبيا**»[2].

خُطَّ الإهداء كذلك بخط الشاعر وبأسلوبه المميز، وجّهه إلى: "**نزار**"- "**علاء**"-"**هند**"، مُذيَّلا بعبارة "**لكم حبي..**"، وباسمه الشخصي "**محمد الطوبي**"(شكل رقم 04).



شكل رقم (04)

وجه الشاعر إهداءه إلى شخصيات شعرية ورقية لها وجود في ثنايا الديوان، وهذا لا ينفي وجودها الواقعي الفعلي ضمن محيطه الخاص؛ بيد أنه لا يعنينا في شيء بقدر ما يعنينا التشكيل البصري، وتشكيلُه البصري مستند إلى الخط وتوزيعه على الصفحة إذ يتموقع-الإهداء- أسفل الصفحة تاركا مساحة شاسعة للبياض، فالخطاط المغربي «**وهو يقف أمام المساحة البيضاء التي يتعين عليه أن يطرزها، ويخلق التوازي الضروري بين مساحة الاشتغال والفراغ حتى يملأ السطح بما يحقق الإشباع البصري والإقناع للمتلقي لجأ إلى ربط الصلة الأفضل بينه وبين وسائل اشتغاله، وعلى الخصوص المداد، إذ خلق صراع الأضداد وثنائية جميلة تتوزع بين أبيض/أسود، وحاضر/غائب، ومعلوم/مجهول، وفارغ/مملوء، وعتمة/وجود...ضمن المساحة المغطاة**»[3]. كذا يوحي الإهداء كونه كتب بخط الشاعر بتواصل حميمي صادق، وحس جمالي ذا لمسة شخصية.

---

[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007، ص48.

[2] جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي). ط2، شبكة الألوكة، 2016، ص85.

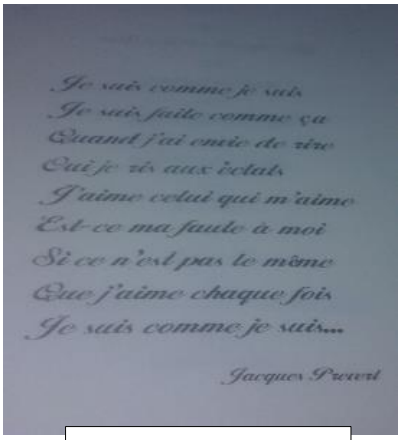
[3] مصطفى أجماع: تأملات في جماليات الخط المغربي. جريدة الفنون، ع24، الكويت، 2002، ص19.

المطلب الثالث: التصدير:

التصدير من المصاحبات النصية التي «**تنبثق من قلب مشهد الاستشهاد، لتتبادل الإضاءة مع النص، بكيفية تتجاوب مع أفق ومقصدية مرسل التصدير ومؤوله**»[1]، ويوضع عادة على رأس الصفحة أو الكتاب إذ يعد «**كمقدمة للنص والكتاب عامة، ذو قيمة تداولية، واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب**»[2].

فالتصدير يحيل على المرجعية الثقافية للمبدع إذ «**بقدر ما يعزز النص ويخرجه من عزلته ويضفي عليه دينامية وأبعادا جديدة، يحملنا إلى النص الأصل وكيفية هجرته من سياقه إلى سياق جديد وزمنية مختلفة**»[3]، وبهذا المعنى يؤتى به –التصدير– لتوجيه القراءة وفك مغالقها.

صدَّر الشاعر نصوصه بمقتطف شعري للشاعر الفرنسي "جاك بريفير" Jacques "Prévert" من قصيدة "أنا كما أنا" "Je suis comme je suis"(شكل رقم 05):

النص كما ورد في الديوان:	النص المترجم إلى اللغة العربية:	النص باللغة الفرنسية:
 شكل رقم (05)	أنَا كَما أنا خُلِقْت هكذا حينَ أرغبُ في الضَّحك أضْحَكُ مقهقهةً نعم أحبُّ ذاكَ الذي يحبني أهي غَلطتي أنَا إنْ لم يكنْ هو نفسه مَنْ أحِبه كلّ مرّة أنَا كمَا أنَا...[4]	Je suis comme je suis Je suis faite comme ça Quand j'ai envie de rire Oui je ris aux éclats J'aime celui qui m'aime Est-ce ma faute à moi Si ce n'est pas le même Que j'aime à chaque fois Je suis comme je suis... Jaques Prévert

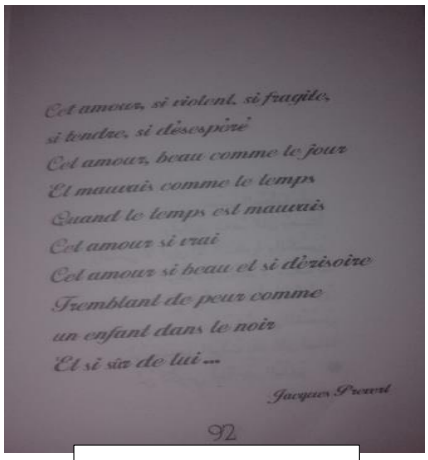
[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. ص334.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص.ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص107.

[3] رضا بن حميد: عتبات النّصّ في "حدّث أبو هريرة قال" قراءة في العنوان والتّصدير. مجلة الخطاب، مج9، ع18، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2014، ص29.

[4] جاك بريفير: خمسون قصيدة. ترجمة وتقديم: عبده وازن. ط1، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 1997، ص44.

إن نص التصدير الذي بين أيدينا مكتوب بخط مائل وذلك لأن «**بعض اللغات الأجنبية تعتمد في كتابة الاستشهاد على الحروف المائلة**»[1]، والكتابة المائلة تستخدم لتأكيد الفكرة وإبرازها، كما نجد مقتطفا آخر داخل المتن لنفس الشاعر من قصيدة "**هذا الحب**" " Cet amour"(شكل رقم 06):

النص كما ورد في الديوان:	النص المترجم إلى اللغة العربية:	النص باللغة الفرنسية:
 شكل رقم (06)	هَذَا الحُبُّ، العنيف جِدًّا، الضعيف جِدًّا، الرقيق جِدًّا، اليائس جدا هَذا الحب الجميل كالنهار والرديء كالطَّقس عندما يكون الطَّقس رديئا هذا الحب الحقيقي جِدًّا هذا الحب الجميل جِدًّا والساخر جِدًّا المرتعد خوفًا مثل طفلٍ في العتمة الواثق جِدًّا من نفسه... [2]	Cet amour, Si violent, Si fragile, Si tendre, Si désespéré Cet amour, Beau comme le jour Et mauvais comme le temps Quand le temps est mauvais Cet amour si vrai Cet amour si beau Et si dérisoire Tremblant de peur comme Un enfant dans le noir Et Si sur de lui… Jaques Prévert

ما يلفت النظر في تصدير الديوان أنه ورد بلغة أجنبية، اللغة الفرنسية مقتطف من شعر "جاك بريفير" و«**ما من شك أن هنالك دوافع تجعل المؤلف ينتقي شاهدا بعينه ويصله بعالمه. فالانتقاء في حد ذاته يعكس رؤية وموقفا فكريا وجماليا تشي به عملية الاختيار، اختيار شواهد دون غيرها**»[3].

ويبرر الشاعر سبب هذا الانتقاء بقوله: «**الفرنسي الرائع جاك بريفير أحبه. أدمنت قراءته منذ سنين واستمعت لبعض قصائده مغناة بأصوات جميلة.. إنه صاحب تجربة شعرية متفردة في الشعر الفرنسي بل إنه الشاعر الأكثر جماهيرية في فرنسا. اخترت مقطعين من شعره الجميل لما يحتويان عليه من دلالة عميقة وجدانية صرفة وهذا أصلا عملية إغواء تتعرض لها ذاكرة المتلقي عند الدخول إلى مناخات الديوان المختلفة بما هو مشرق ورمادي أو سوداوي قاتم.. لأني وجهت خطاب النصوص إلى أكثر من شخص**

[1] رضا بن حميد: عتبات النّصّ في "حدّث أبو هريرة قال" قراءة في العنوان والتّصدير. ص29.

[2] جاك بريفير: خمسون قصيدة. ص48.

[3] رضا بن حميد: عتبات النّصّ في "حدّث أبو هريرة قال" قراءة في العنوان والتّصدير. ص29.

أحبه وأفتقده في الوقت ذاته وكان صوتي صاعدا من طبقات الشجن والخيبة واليأس.. لأن الشاعر لا يلقى كل نهار الورود في إيقاعه اليومي المحاصر ببشاعة الواقع.. »[1]

إن كون التصدير دالا بصريا عمل على جذب المتلقي بكسر النسق المتعارف عليه في وضع التصديرات؛ فقد درج الكتاب على تصدير متونهم سواء أكان تصديرا غيريا أم ذاتيا بنفس لغة العمل الإبداعي- بما في ذلك النص المترجم-، غير أن الطوبي عمد إلى وضعه بلغته الأصلية الأجنبية.

[1] محمد إدارغة: حوار مع الشاعر محمد الطوبي ذاكرتي الشعرية موزاييك باذخ. ص54-55.

المبحث الثالث: الضمني والتشكيل البصري لفضاء الكتابة

بعد تتبع المصاحبات النصية وتشكيلها البصري وجب الولوج إلى الديوان لرصد تشكل فضاء الكتابة وهو «**الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق...وهكذا فإن الفضاء النّصي هو المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ، إنه فضاء الكتابة الطباعي**»[1]، ويهتم بتقسيم الصفحة، تموقع النصوص، تنضيد الأسطر وحركيتها، الرسم والشُّكول الهندسية.

ويُقسّم الاشتغال الفضائي إلى فضاءين فضاء نصي وفضاء صوري فالنصي هو«**الذي يحتوي الدّال الخطي، وبذلك يبقى المعطى المقدّم في إطاره مجرد نص مقدّم للقراءة**»[2]، ويحوي الخط، النبر البصري، البياض والسواد، علامات الترقيم، حركة الأسطر، وأما الصوري فهو «**الذي ترتسم فيه الأسطر والعلامات البصرية كأشكال للرؤية، أي الفضاء المتضمن لعلامات تشكيلية بصرية**»[3]، ويشمل الأشكال والرسوم، وأول تمظهرات الفضاء النصي التي سندرسها في الديوان الخط.

المطلب الأول: الخط:

شكَّل الخط أهم عناصر الفضاء النصي التي عمل عليها الشاعر المعاصر إذ إنه وهو «**يعمل على التوزيع الخطي للنص، يؤرخ لدلالية النص، فيما هو يخضع لقيم ثقافية، ويقترح على القارئ طريقة لإعادة بناء النص والبحث عن دلاليته، تبعا لاتجاهات اللعبة الخطية داخل بياض الصفحة**»[4].

وقد أتاح الخط ببعده الجمالي والإيحائي تكثيف الدلالة؛ وتختلف الدلالة باختلاف شكل الخط ونوعه فهو «**دال سواء أتعلق الأمر بالحرف أم بالكلمة، فقد أمنح حرفا أو كلمة**

---

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص74.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب. ص233.

[3] المرجع نفسه. ص242.

[4] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج2، الرومانسية العربية. ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 2001. ص85.

مكتوبة بخط مغربي، بحسب السياق والمساق، معنى ودلالة وقد يوحيان إلي بمعنى ودلالة مخالفين إذا كتبا بخط مشرقي»[1].

للحرف المخطوط إيقاعه الذي «**يشبع رغبة البصر في رؤية حركة الخط ويمتعها مثلما تتمتع النفس بالقراءة وحركة الصورة أي أنه يستحوذ على لحظتي المتعة: متعة الذهن بالقراءة، ومتعة البصر بالرؤية**»[2]، كذا يسجل سمات الأداء الشفوي بنقل انفعالات الشاعر وأحواله النفسية إذ الخط «**بيان عن القول والكلام، كما أن القول والكلام بيان عما في النفس والضمير من المعاني فلا بد لكل منهما أن يكون واضح الدلالة**»[3].

أفرد "محمد الطوبي" صفحة كاملة للعناوين في ديوانه "قمر الأندلسي الأخير"، واختار أن يكتبها بخط يده وبشكل عمودي موازٍ للوحات الفنان "مصطفى أُجماع"(شكل رقم 07 وشكل رقم 08):

شكل رقم (07)

شكل رقم (08)

[1] محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز). ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1990، ص57.

[2] عبد الرحمن تبرماسين: فضاء النص الشعري. ص186.

[3] ابن خلدون (ولي الدين عبد الرحمن بن محمد): مقدمة ابن خلدون. تحقيق: عبد الله محمد الدرويش. ج2، ط1، دار يعرب، دمشق، 2004، ص127.

إن التشكيل بخط اليد هو «**المجسد لحقيقة الرعشة الإبداعية بكل أبعادها الشعورية، وما تعكسه من إحساس صادق**»[1]؛ يستشفُّ من خلاله المتلقي ملامح شخصية الشاعر، وقد ابتدع "محمد الطوبي" خطه الشخصي الجميل بعودته إلى الخط المغربي ذي الحضور التاريخي الثقافي والبعد الجمالي وهكذا «**جاءت هذه الخطوط عبارة عن مادة أيقونية تغذي النظر وتثري البصر قبل أن تقدح زناد مخيلة قارئها بالرؤى والمجازات اللغوية، تضمر ولا شك في ذلك هذه الخطوط بلاغة خاصة، فيها من ذاتية الطوبي ما يسمح لنا بالقول إن خطوطه مسكونة بمشاعره ومزاجه الفني**»[2].

توازت عناوين الديوان ورسوماتِ الفنان المغربي "مصطفى أُجماع"(الأشكال في الصفحة الموالية) التي انبنت على رسم الحرف العربي وصوفيته إذ الكتابة عنده «**شبيهة بالشطح الصوفي، وشطحات الخط متعلقة بشطحات الوجدان الداخلي للخطاط**»[3]، على أنه يُبرَّر كذلك بتضايف تجربتين فنيتين مميزتين تلتقيان في رؤية فنية تستقي من الخط المادة وتختلف في الأسلوب.

يخضع رسم الحرف العربي في الأعمال الإبداعية لرؤية المبدع وتوجهه الفني كما ينبئ عمَّا في نفسه وقد جعل "مصطفى أُجماع" «**من الحرف أداة للتمرد...**، "**حروفيات**" **أُجْماع متعددة الأبعاد، تبدو متداخلة من خلال علاقاتها المختلفة، وهنا يكمن تميز تجربته الفنية حيث وجد في "الحرف المنفصل" مادة تطاوعه لتشكيل صيغ لا حدّ لتنوعها**»[4]، وقد أدت اللوحات التي انطوى عليها الديوان دورا تزيينيا ولم تتدخل في اصطناع دلالة النصوص.

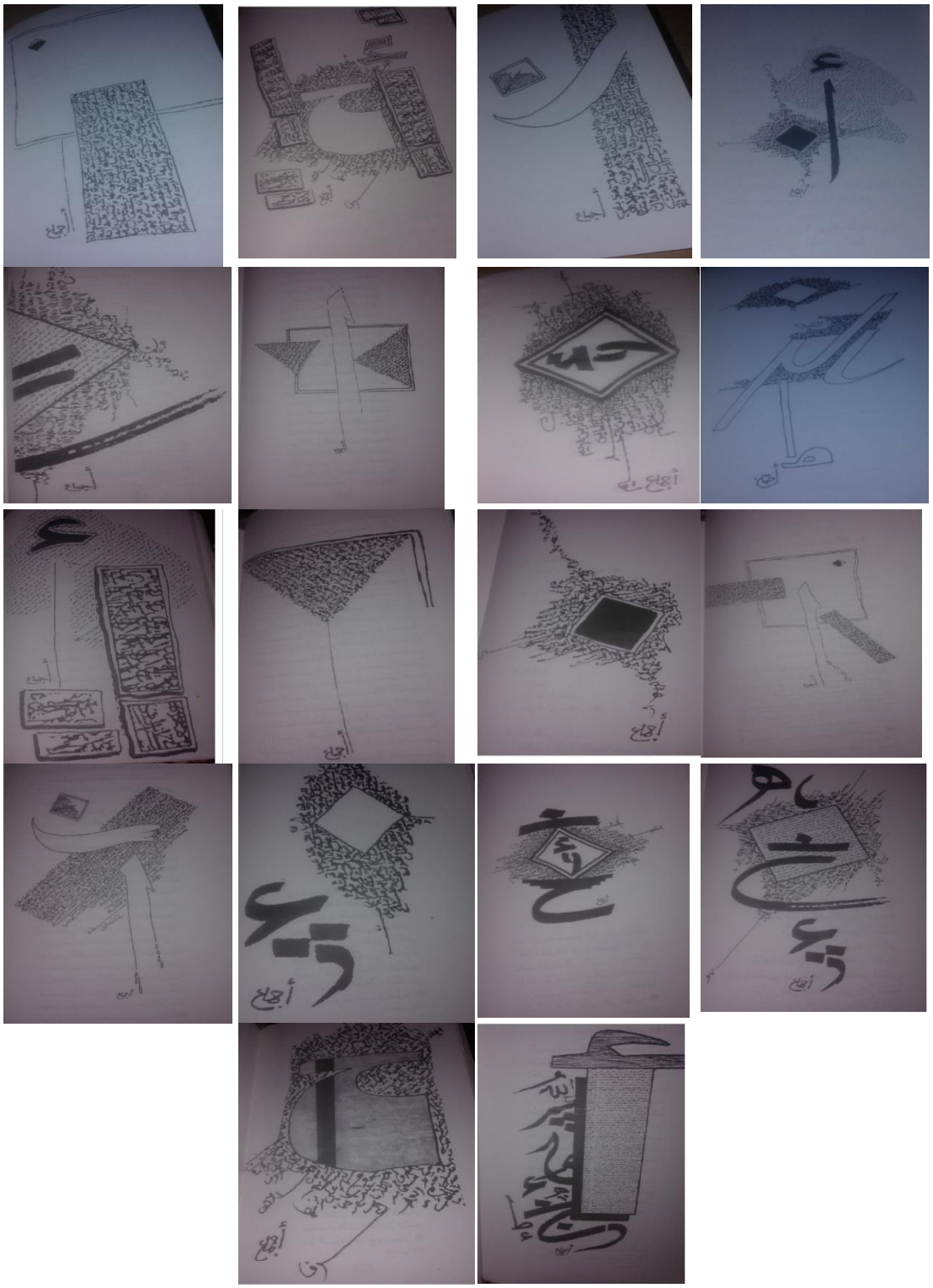
---

[1] محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. دار الفكر العربي، 2006، ص313.

[2] سعيد بن الهاني: محددات الخطاب الشعري في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت" لمحمد الطوبي. ص261.

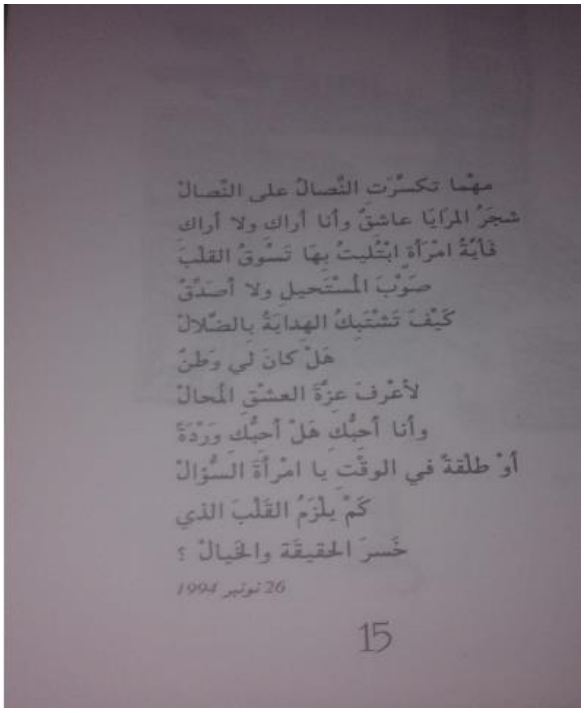
[3] مصطفى أجماع: جماليات الخط العربي. مجلة العربي، ع 569، أبريل 2006. اطلع عليه بتاريخ: 2020/11/12. https://hibastudio.com/beauty-of-calligraphy

[4] أحمد بطا: مصطفى أجماع فنانا: تداعيات الحرف المنفصل. مجلة كتابات معاصرة، ع51، لبنان، 2003، ص152.



المطلب الثاني: السطر الشعري والبياض:

السطر الشعري هو «**كمية القول الشعري المكتوبة في سطرٍ(واحد) سواء أكان القول تاما من النَّاحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام**»[1]، والأسطر الشعرية للقصائد الحرة في الديوان انتهكت قانون الكتابة السطرية وانزاحت جهة اليسار لتنتظم في نهايتها (شكل رقم 09)؛ فالرائي يخالها تبدأ من هذه الجهة لتنتهي ناحية اليمين ولكنها عكس ذلك.


مهما تكسّرت النّصالُ على النّصالْ
شجرُ المرايا عاشقٌ وأنا أراك ولا أراك
فاتنةُ امرأةٍ ابتليتُ بها تسوقُ القلبَ
صوبَ المستحيل ولا أصدّقْ
كيفَ تشتبكُ الهدايةُ بالضّلالْ
هلْ كانَ لي وطنٌ
لأعرفَ عزّةَ العشقِ المحالْ
وأنا أحبُّكِ هلْ أحبُّكِ وردةً
أوْ طلقةً في الوقتِ يا امرأةَ السّؤالْ
كمْ يلزمُ القلبَ الذي
خسرَ الحقيقةَ والخيالْ ؟
26 نوفمبر 1994
15

شكل رقم (09)

إن كتابة النص أقصى اليسار تمرد على تسلّط اليمين، تحدٍّ للأعراف الشعرية العربية، وتأسيس لمعمار جديد؛ فالصفحة عند الشاعر «**ساحة احتماء وأفق اكتشاف، مرآة للذات، عليها تبوح بكل أسرارها**»[2]، لذا يشكل فضاءها على نحو مختلف يؤسس تفرده وجماليتها.

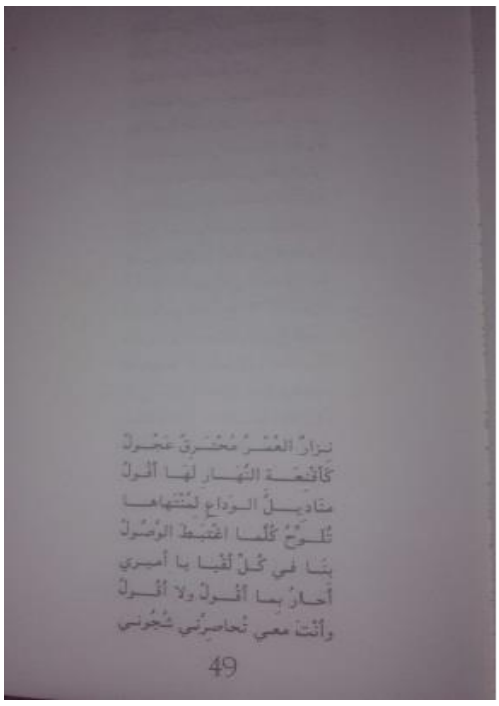
يحتل النص الشعري أقصى يسار الصفحة مفسحا حيزا للبياض الذي أصبح نصا موازيا له ثقله الدلالي والتشكيلي، وما دام البياض نصا دالًّا فإن المتلقي «**يجد نفسه أمام نصين: (نص حاضر في المكتوب، ونص مغيب في البياض)، يتشاكلان فيما بينهما، غير**

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص171.

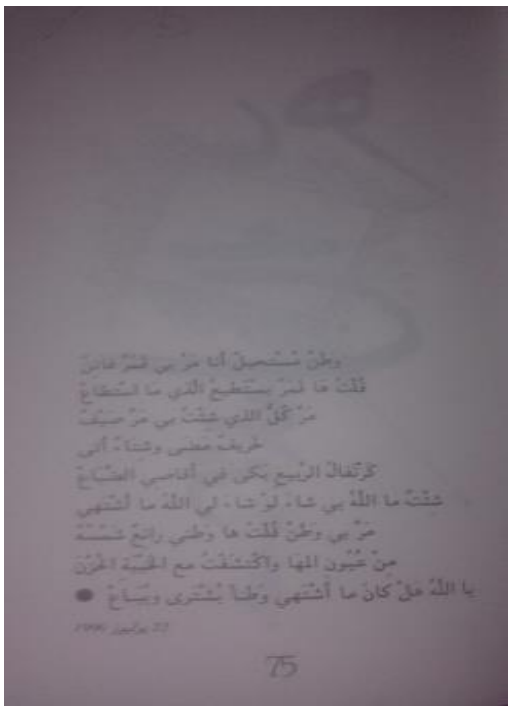
[2] عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب. ص137.

أن هوى البصر يميل إلى المغيب في البياض الذي لا يفصح عن نفسه بصورة واضحة، ولا يبين عن خواطره بشكل مباشر»[1].

ينمّ توزيع السواد والبياض على أديم صفحات الديوان عن وعي "محمد الطوبي" بأهمية كل منهما في تفضية النص الشعري، فتارة ينحسر السواد مقابل مدّ البياض(شكل رقم 09)، وتارة يتخلل البياضُ السوادَ مقسما النص إلى مقاطعَ(شكل رقم 12)، وأخرى (شكل رقم 10 وشكل رقم 11) ينزوي النص–الحر أو العمودي– أسفل الصفحة تسبقه مساحة بيضاء يقف القارئ على ضفافها تتلبسه الحيرة متوقعا منها البوح؛ إذ القصيدة «**مستمرة والفيض لم يتوقف عن الدفق والسلاسل النصية المفقودة تغيب ولا تتلاشى. غموض ما بعده غموض وسلطة من نوع جديد تتخلق في النص لترفع راية التحدي: هل من قارئ جريء يبحث عن عناصر الغياب، ويعيد إلى الكلمات اللامرئية لونها وسوادها؟**»[2]



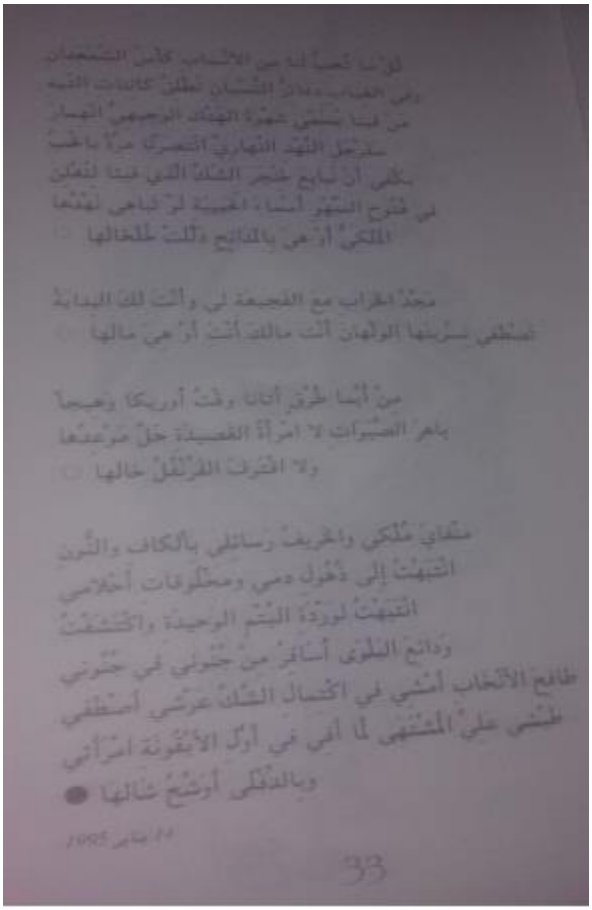
شكل رقم (10)



شكل رقم (11)

[1] عبد القادر فيدوح: بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر. مجلة علامات في النقد، ع79، السعودية، 2014، ص65–66.

[2] أسيمة درويش: مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس. ط1، دار الآداب بيروت، 1992، ص208.



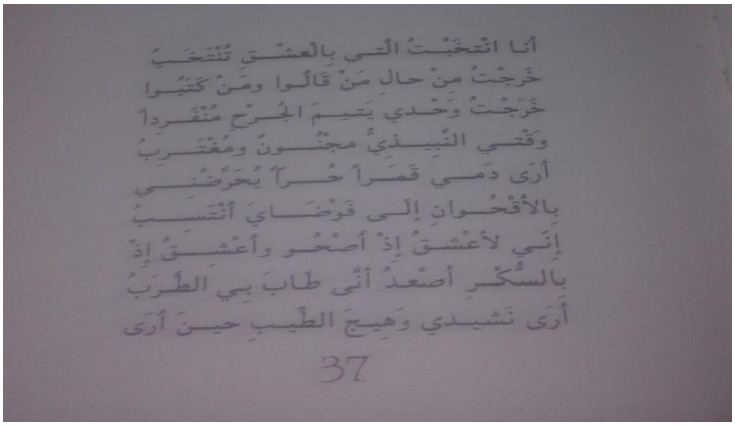
شكل رقم (12)

كما تتميز أسطر قصيدة التفعيلة بالتفاوت الموجي (شكل رقم 12) وهو «**الذي تتنوع امتدادات سطوره بين الطول والقصر على غير تسلسل مطرد، فلا تجيء مسافات امتدادها مجموعة في القصيدة على صورة واحدة متساوية**»[1]، وهذا التفاوت كان وفق حالة الشاعر ودفق المشاعر التي تجتاحه؛ إذ يتوقف دون إتمام المعنى تاركا للصمت في كل سطر أن يقول ما عجز عنه هو، فربما «**كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح. وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان، بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة؛ إذ تكف عن نثريتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها**»[2].

[1] أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني. مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج2، ع4، جامعة الموصل، العراق، 2006، ص171.

[2] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. ط1، دار الآداب، بيروت، 1995، ص223.

هذا من جهة ومن جهة أخرى لا يخفى على المطلع قارئ الديوان أن الشاعر وزع أشطر القصائد العمودية بشكل أشبه بأسطر شعر التفعيلة (شكل رقم 13)، فـ«**مع تحول الشعر العربي من مسموع إلى مقروء تغيرت الأشكال الشعرية في تشكلها البصري، فحتى القصيدة العمودية، وبيتها ذو الشطرين، تغيرت بدورها في توزيع جديد، تتماهى فيه مع قصيدة التفعيلة، متجهة إلى السطر الشعري بديلا عن البيت**»[1].



شكل رقم (13)

وينسحب هذا التوجه نحو التشكيل ودوره في القراءة الفاعلة للإنتاج الشعري على النصوص الشعرية العمودية في الديوان؛ إذ إن توزيعها بهذا الشكل لدرء رتابة الشكل التقليدي بإشغال ذهن المتلقي وإمتاع بصره.

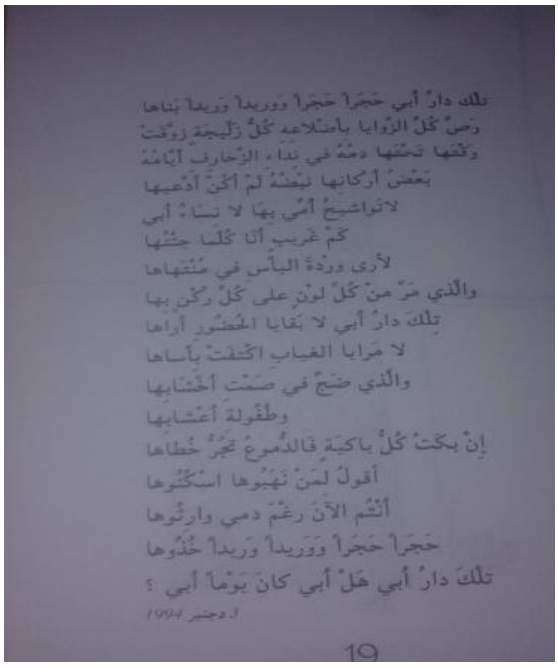
[1] أحمد فضل شبلول: القصيدة العمودية تتخلى عن بيتها لمغازلة القراء. اطلع عليه بتاريخ: 2020/10/26.
https://alarab.co.uk/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%85%D9%88%D8%AF%D9%8A%D8%A9-%D8%AA%D8%AA%D8%AE%D9%84%D9%89-%D8%B9%D9%86-%D8%A8%D9%8A%D8%AA%D9%87%D8%A7-%D9%84%D9%85%D8%BA%D8%A7%D8%B2%D9%84%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1

المطلب الثالث: علامات الترقيم والنبر البصري والتأطير:

الترقيم هو «**وضع رموز مخصوصة، في أثناء الكتابة، لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية، في أثناء القراءة**»[1]، إذًا فالهدف من وضعها ضبط نبرات الصوت وتيسير القراءة ومن ثَمَّ إحداث أثر دلالي؛ «**فغيابها أو تغيير مواقعها، غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض**»[2].

من شأن حضور علامات الترقيم بكثافة أو حتى غيابها خدمة الجانب البصري للمنجز الشعري وذلك لأنها «**دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري**»[3].

ومن خلال فحص مدونة البحث نلحظ غياب علامات الترقيم إلا ما ندر، وغيابها «**في النص الشعري يمنح تفسيرا واحدا وهو أن إيقاعية النص تكفي لوحدها لضبط الدلالة وتوجيه المتلقي**»[4]، وهذا نموذج لنص يخلو من علامات الترقيم إلا من علامة استفهام وحيدة في آخر القصيدة (شكل رقم 14).


تلك دارُ أبي حَجَرًا حَجَرًا ووريدًا وريدًا بناها
رصَّ كُلَّ الرّوابا باختلاعه كُلَّ زَلّيجة روَّضَت
وكتفها تحتها دمّهُ في نداء الزّحارف أيّامَهُ
بَعْضُ أركانها نبضُهُ لمْ أكُنْ أدّعيها
لاتواشيحُ أمّي بها لا نساءُ أبي
كَمْ غريبٍ أنا كُلّما جئتُها
لأرى وردةَ اليأس في مُنتهاها
والذي مَرَّ منْ كُلّ لونٍ على كُلّ ركنٍ بها
تِلكَ دارُ أبي لا بَقايا الحُضورِ أراها
لا مَرايا الغيابِ اكتفتْ بأساها
والذي ضَجَّ في صَمْتِ أخشابِها
وطُفولةَ أعشابِها
إنْ بكتْ كُلُّ باكيةٍ فالدُّموعُ تَجُرُّ خُطاها
أقولُ لمَنْ نَهبُوها استكثِرُوها
أنتُمُ الآنَ رغْمَ دمي وارثُوها
حَجَرًا حَجَرًا ووريدًا وريدًا خُذُوها
تلكَ دارُ أبي هَلْ أبي كانَ يَوْمًا أبي ؟
19

شكل رقم (14)

[1] أحمد زكي باشا: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية. ط2، دار البشائر الإسلامية للطباعة والنشر، لبنان، 1987، ص14.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب. ص240.

[3] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص200.

[4] محمد الماكري: الشكل والخطاب. ص240.

بغياب علامات الترقيم يمكن لنصوص الديوان أن تقرأ بتشكيلات مختلفة؛ فهذا الغياب **«غياب دال على انفتاح الأفق الدلالي والتأويلي للملفوظات الشعرية على امتداد النص، مما يترتب عنه انفتاح النص على احتمالات قراءات متعددة، مع ما ينتج عن ذلك من أن النص يسير أشبه بالجملة الواحدة من بدايته إلى نهايته»**[1].

كذلك نشير إلى أن الشاعر استعمل في ختام نصوصه أو جُمله دوائر صغيرة فارغة أو مملوءة بالمداد الأسود (شكل رقم 16/15/12)، وتدل **«هذه الحلقة على النقطة التي تختم بها الجملة أو ينتهي بها المقطع حيث كان القدماء يستخدمونها»**[2]، ويمكن القول: إن هذا النمط من الترقيم يخضع لقواعد الرسم في المخطوطات العربية إذ **«لم يكن النساخون العرب في القرون الأولى للهجرة يستعملون من علامات الترقيم إلا النقطة أو ما يقوم مقامها كأداة للفصل بين الجمل. ونقول ما يقوم مقامها لأننا نجد الدائرة أكثر استعالا وأسبق وجودا في المخطوطات العربية من النقطة، ولعلهم استعاروها من المخطوطات البهلوية»**[3].

إضافة إلى ما سبق نجد في المدونة ظاهرة النَّبر البصري وهي **«كتابة جزء من النص/ كلمة أو عبارة أو مقطع ببنط أغلظ من سواه لتسجيل دلالة الصوت بصريا»**[4]، ويعد **«منبها أسلوبيا أو نبرًا خطيا بصريا يتمّ عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية»**[5]، ويتجلى النبر البصري في كلمتي **"ليلى"**، و**"عبلة"** من قصيدة **"لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى"**(شكل رقم 15 وشكل رقم 16)، إذ كتبت الكلمتان ببنط غليظ وخط مختلف في كل المتن:

---

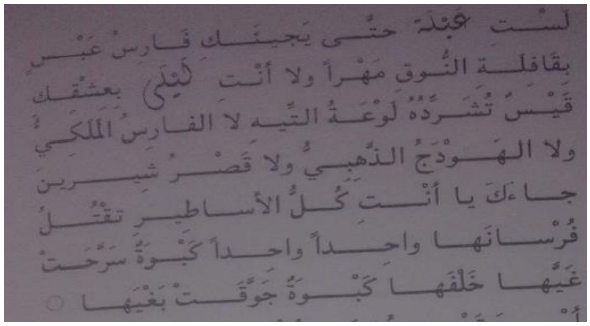
[1] سعيد بن الهاني: محددات الخطاب الشعري في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت" لمحمد الطوبي. ص260.

[2] أنس محمد جاسم المشهداني: النقط والفواصل في تحقيق المخطوطات. اطلع عليه بتاريخ: 10/ 06/ 2021. https://www.ashefaa.com/play-27317.html

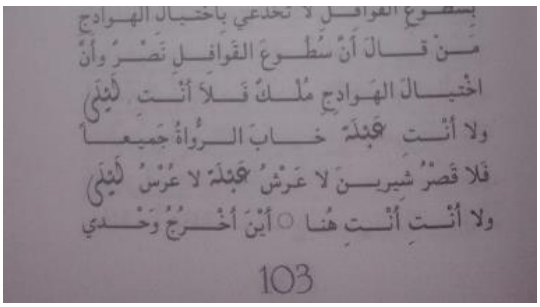
[3] عبد الستار الحلوجي: المخطوط العربي. ط2، مكتبة مصباح، السعودية، 1989، ص158.

[4] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص193.

[5] محمد الماكري: الشكل والخطاب. ص236.


لستَ عبلةَ حتّى يجيئكَ قارسُ عبسٍ
بقافلةِ النوقِ مهراً ولا أنتِ ليلى بعشقكِ
قيسٌ تشردُهُ لوعةُ التيهِ لا الفارسُ الملكيُّ
ولا الهودجُ الذهبيُّ ولا قصرُ شيرين
جاءكَ يا أنتَ كلُّ الأساطيرِ تقتلُ
فرسانها واحداً واحداً كبوةً سرّحتْ
غيمُها خلفها كبوةً جوّقتْ بغيها

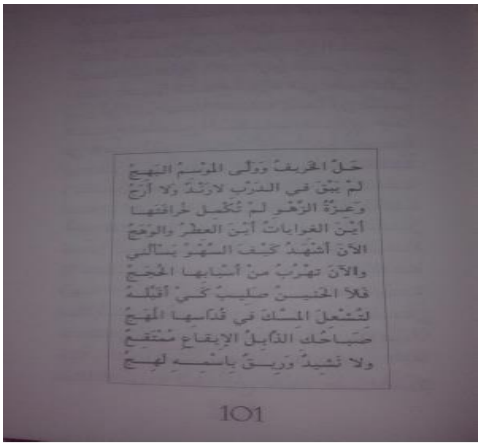
شكل رقم (15)


من قالَ أنّ سطوعَ القوافلِ نصرٌ وأنّ
اختيالَ الهوادجِ ملكٌ فلا أنتِ ليلى
ولا أنتَ عبلةَ خابَ الرُّواةُ جميعاً
فلا قصرُ شيرينَ لا عرشُ عبلةَ لا عرشُ ليلى
ولا أنتِ أنتِ هنا ○ أينَ أخرجُ وحدي
103

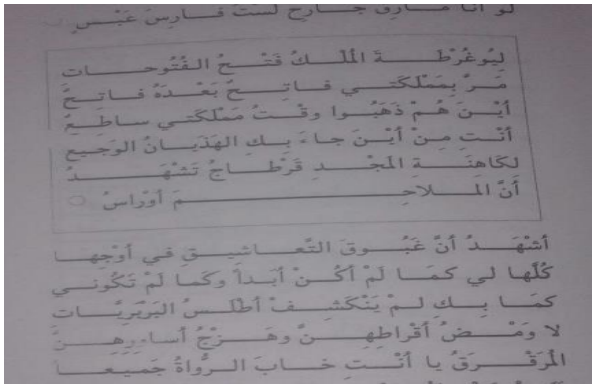
شكل رقم (16)

إن استثمار حجم الخط وسمكه في إبراز الكلمتين إنما لتمييزها عن باقي المتن، لأنها تمثل محور النص ومدار الدلالة.

أطَّر الشاعر أربعة نصوص فرعية من قصيدة "**لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى**" (شكل رقم 19/18/17و20) باستعمال "التشكيل المجرد" ويقصد به «**مجموع الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص دون أن يكون لها طابع أيقوني، ولا أن توظف اللغة في بعدها البصري من أجل بنائها**»[1]، ومن هذه الأشكال الدوائر، المثلثات، المربعات، و«**غالبا ما تقدم كإطار بصري يحتوي مقطعا أو جملة شعرية أو مجموعة حروف**»[2].


خلّ الطريقَ وولّى الموسمُ النهجُ
لم يبقَ في الدربِ لازنديّةٌ ولا أرجُ
وعزّةُ الرّعيِ لم تكملْ طرافتها
أينَ الغزاياتُ أينَ العطرُ والوهجُ
الآنَ أشتهدُ كيفَ السّهدُ ينتالني
والآنَ تهربُ من أسرابها الحججُ
فلا الحنينُ سليبٌ كي أقاتلهُ
لتشعلَ المسكَ في فاسها المهجُ
ضيّاحكَ الذّابلُ الإيقاعُ منتقعٌ
ولا نشيدٌ وريقٌ باسمهِ لهجُ
101

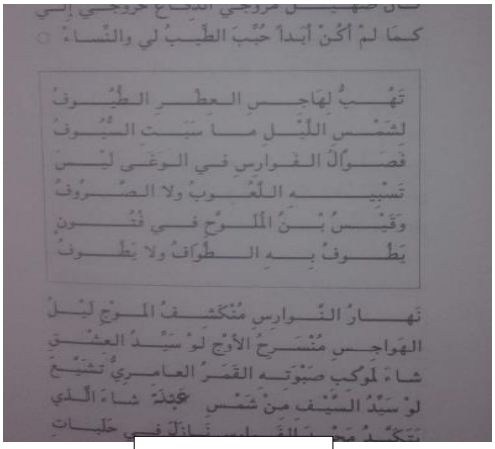
شكل رقم (17)


ليوغرطةَ الملكُ فتحُ الفتوحاتِ
مرّ بمملكتي فاتحٌ بعدهُ فاتحُ
أينَ هُمُ ذهبوا وقتَ مملكتي ساطعُ
أنتِ من أينَ جاءَ بكِ الهذيانُ الوجيعُ
لكاهنةِ المجدِ قرطاجُ تشتهدُ
أنّ الملاحَ سمُ أوراسُ ○
أشتهدُ أنّ غيومَ التعاشيقِ في أوجهها
كلّها لي كما لمْ أكنْ أبداً وكما لمْ تكوني
كما بكِ لمْ ينكشفْ أطلسُ البربريّاتِ
لا ومضُ أقراطهنّ وهزجُ أساورهنّ
المرقرقُ يا أنتِ خابَ الرُّواةُ جميعاً

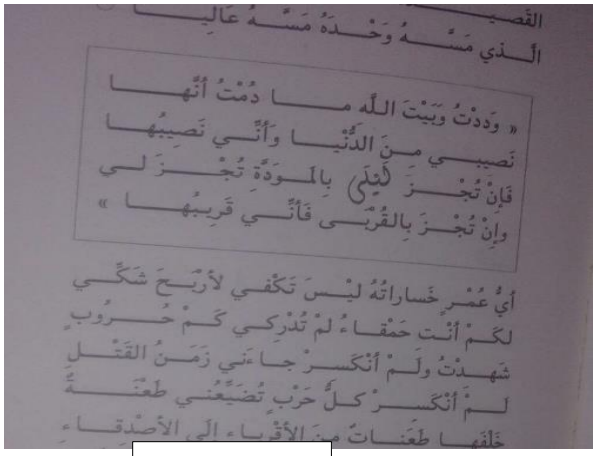
شكل رقم (18)

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب. ص246.

[2] المرجع نفسه. ص246.



شكل رقم (19)



شكل رقم (20)

إن وضع النصوص داخل الأشكال الهندسية مربع أو مستطيل يدخل ضمن إطار الفضاء الصوري، وقد وظفت –الأشكال الهندسية– في الشعر العربي الحديث لأنها «**مادة بصرية قابلة للتشكيل الفني وتحقيق المتعة الجمالية**»[1].

تبدو النصوص المؤطرة (الفرعية) منفصلة ومتصلة بالنص الأصل في آن؛ فهي منتمية للنص الأصلي بعدِّها جزءا منه ومستقلة بتصورها المختلف ومحمولاتها الدلالية، وإذا « **كان الفضاء اللغوي يهتم بالقول والإفصاح عبر اللغة فإن الفضاء الصوري القائم على التأطير يسعى إلى إبراز الفضاء الأول بوصفه موضوعا للمشاهدة**»[2]، ومن هذا المنظور فإن المسوغ الفني لوضع النصوص داخل الأطر شَدُّ المتلقي بصريا.

إن «**المعاني الضمنية وليس التصريحات هي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى**»[3]؛ ولعل هذا ما نبحث عنه هنا فالضمني غاية دراستنا للتشكيل البصري في الديوان، والافتراض المسبق –أول قسمي الدلالة الضمنية– يشير إلى "إدلال ثقافي" والإدلال «**ميزة كون الشكل اللغوي دالا، فهي تعبير عن اضطلاع هذا الشكل بوظيفة الدلالة**»[4]، وأما عن كونه ثقافيا فلأن «**المعنى لا يتأتى من النظام اللغوي المطلق، بل من عمل ذلك النظام في البيئة**

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص38.

[2] رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث: من اللغوي إلى التشكل البصري. ص19.

[3] فولفغانغ أيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب.ترجمة: حميد الحمداني وجيلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل، فاس، ص 100.

[4] رزيق بوزغاية: الإدلال في قصيدة" وطن تائه" لعز الدين ميهوبي. مجلة دراسات وأبحاث، ع31، الجلفة، الجزائر، ص140.

الثقافية»[1]، ولما كانت التداولية تهتم بدراسة اللغة في الاستعمال فإن «**ذلك يفضي في النهاية إلى اعتبار العناصر الثقافية عناصر استعمال، وأن محلل الخطاب الأدبي لا يمكن أن يتوصل إلى رسم صورة واضحة لاشتغال النص إلا في إطار تلك المعطيات الثقافية**»[2].

وهو بذلك يحيل على الثقافة البصرية المغربية القديمة باستلهام الخط المغربي واسترداد الخصوصية والهوية الثقافية المغربية في مقابل المشرقية لقول "محمد بنيس" «**نسترد هذا الخط ونسائله، ونفكك أسطوريته ومتعالياته، لا تغوينا جمالياته بقدر ما ننصت فيه لأثر من آثار جسدنا**»[3]، كذلك الركون إلى الفن التشكيلي المعاصر وما يوفره من أدوات فقد «**وفّر البعد البصري، مجسدا في شكل التوزيع ونوعية الحرف، وطبيعة الرسوم، مجالات خصبة للتجريب على واجهة النص/الصفحة. وإذا كانت العناية فنية بالأساس، فإنها لم تكن لتخلو من أبعاد جمالية/ ثقافية، أضحت تتسرب إلى خلفية النص، معجما وتركيبا ودلالة**»[4].

وأما المضمر فيمثله تمرد الطوبي على المؤسسة الشعرية التقليدية بخوض مسار التجريب وابتكار طرائق جديدة تعبر عن إبداعه إذ «**التجريب قرين الإبداع**»[5]، وهو من أنصار التجريب لقوله: «**أنا مع التجريب في كتابة القصيدة لكن ضمن شروط فنية معروفة..** »[6]، وتتبدى آلية اشتغال الدلالة الضمنية للتشكيل البصري في الخط، والسواد والبياض، وتموضع النصوص، وتقسيم مساحة الصفحة، والتأطير.

---

[1] رزيق بوزغاية: كتاب التداوليات. ص247.

[2] المرجع نفسه. ص248.

[3] محمد بنيس: بيان الكتابة. ص48.

[4] عبد الدين حمروش: التجريب في الشعر المغربي المعاصر. مجلة عبقر، ع15-16، السعودية، 2015، ص279.

[5] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي. ط1، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، 2005، ص3.

[6] عبد الحق بن رحمون: الشاعر المغربي محمد الطوبي لـ "الزمان".

خلاصة الفصل:

وفي الأخير يمكن القول: إن البعد الكاليغرافي يستدعي بعدا تداوليا يأخذ شرعيته من علاقة الشعر بالتشكيل، وإن استثمار "محمد الطوبي" لأدوات التشكيل البصري –في توشية نصوصه– صادر عن وعيه بقدرة البنية المكانية على تشكيل الدلالة واستقطاب القارئ لتأويل المعنى الضمني.

الفصل الرابع:

الضمني والتشكيل الإيقاعي

الفصل الرابع:

الفضي والتشكيل الإيقاعي

تمهيد

المبحث الأول: ماهية التشكيل الإيقاعي

المطلب الأول: مفهوم الإيقاع

المطلب الثاني: الإيقاع والوزن

المبحث الثاني: الفضي والإيقاع الخارجي

المطلب الأول: الوزن

المطلب الثاني: القافية

المبحث الثالث: الفضي والإيقاع الداخلي

المطلب الأول: التوازي

المطلب الثاني: التكرار

خلاصة الفصل

تمهيد:

يستوحي النص الشعري طاقته من داخله، ولعل ما يمنحه حركيته الداخلية المنتظمة عنصر "الإيقاع" وهو من أهم العناصر البانية للنص الشعري على الإطلاق.

إن الإيقاع من المقومات التي تنتظم بها مسارات الدلالة وتستوي بها القصيدة على سوقها؛ فإذا ما غاب صار النص مواتا لا روح فيه «**وفي هذا دلالة على أن إيقاع القصيدة ليس برزخا منفصلا عنها، ولكنه المفتاح الرئيسي إلى تقسيماتها الداخلية، والحجر الأساسي في هندستها**»[1].

ولا يمكن أن نغفل صِلَة الإيقاع بالسياق «**ذلك أن الخطاب الشعري ذو بعد تداولي يُنتَج ليُتلَقى**»[2]، من هنا كان لزاما إشراك القارئ لتأويل النص والإبانة عن جمالية انسجام الأصوات، ومعانيها الخفية، فهو «**القطب الآخر في العملية الإبداعية**»[3].

[1] نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة. عن الشعر والجنس والثورة. ج7، ص492.

[2] محمد بن يحي: دلالة الإيقاع في الخطاب الشعري المعاصر مقاربة سيميو أسلوبية في قصيدة" مع جريدة" لنزار قباني. مجلة الأثر، ع24، ورقلة، 2016، ص128.

[3] خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث. ط3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1986، ص90.

المبحث الأول: ماهية الإيقاع

المطلب الأول: مفهوم التشكيل الإيقاعي

إن الإيقاع مفهوم زئبقي ملتبس، وفي حَدِّه اختلف الدارسون وإن اتفقوا على أنه ما من شيء إلا والإيقاع مُندَسٌّ فيه فهو لبُّ حركة الكون –من أعظمِ الأجرام إلى أدقِّها– «**إنه علاقة جدل لا تتوقف بين السكون والحركة، إخضاع الحركة للسكون، وتفجير السكون بالحركة**»[1].

يبدو جليا مما سبق أن للإيقاع ارتباطا بانتظام الحركة، وإلى هذا يذهب "سيد البحراوي" في تعريفه للإيقاع مركزا على الفواصل الزمنية بين الأصوات المتوالية، يقول: «**هو تنظيم لأصوات بحيث تتوالى في نمط زمني محدد**»[2].

ويؤازره "مصطفى حركات" بقوله: «**الإيقاع هو حدث متكرر يُقطِّعُ الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة**»[3]، فهو يشير إلى أن الإيقاع وحدات زمنية متتابعة مُطَّرِدة.

والإيقاع بمعناه العميق عند "خالدة سعيد" « **لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب**»[4]، لغة ثانية وليدة الأسْيِقَة المحيطة بالنص وتُفهم بقراءة الكلمات؛ وقعها، دلالتها، إذ الإيقاع «**إشارة ولمح لا ترجمة أو تصوير، هو رمز لا شرح إنه البحث الذي يظل بحثا**»[5].

ويعني الإيقاع عند "علوي الهاشمي" «**انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى**

---

[1] علوي الهاشمي: جدلية السكون المتحرك: مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي. البيان الكويتية، ع290، الكويت، 1990، ص12.

[2] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص112.

[3] مصطفى حركات: نظرية القافية. دار الآفاق، الجزائر، ص20.

[4] خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث. ص107.

[5] تامر سلوم يوسف سلوم: من أسرار الإيقاع في الشعر العربي. حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية،ع19، جامعة قطر، 1996، ص21.

فيها»[1]، فالبنية الإيقاعية إذًا التئام للسياقات الجزئية ضمن نظام جامع قد يكون جليا أو خفيا.

إن الإيقاع الشعري «**لا ينتج من الوزن فحسب، إنما يتضافر الوزن مع مكونات أخرى تساهم مساهمة مباشرة في تكوينه وتناسقه، ليحدث التأثير الجمالي والفني لدى المتلقي**»[2]، فقد تجاوز الإيقاعُ إطار الوزن وانفتح على فضاء الدلالة أين تتضام الوسائل الفنية لتشكيله، وهذا ما ارتآه "محمد صابر عبيد" بقوله إن فلسفة الإيقاع تشتغل «**في القصيدة العربية الحديثة اشتغالا مركبا يتجاوز البعد الموسيقي الصّرف إلى البعد الدلالي**»[3].

[1] علوي الهاشمي: جدلية السكون المتحرك: مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي. ص8.

[2] محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية. ط1، مطبعة المقداد، غزة، 2000، ص326.

[3] محمد صابر عبيد: شعرية الإيقاع السمعي ونبوءة الرؤية الشعرية. مجلة الأقلام، ع3، العراق، 2002، ص6.

المطلب الثاني: الإيقاع والوزن:

يرى بعض الباحثين أن الإيقاع يختلف عن الوزن وأن بينهما بوْنا شاسعا، في حين أن نقادا آخرين لا يرون فرقا بينهما، وقد تنبه النقاد في الدرس العربي القديم إلى قوة الروابط بين الإيقاع والوزن ويؤكد "ابن فارس" أن «**أهل العَروض مُجْمِعون عَلَى أنه لا فَرْقَ بَيْنَ صِناعة العروضِ وصناعَة الإيقاع. إلا أن صِناعة الإيقاع تَقسِم الزمانَ بالنَّغَم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة**»[1]، غير أنه فطن إلى أن صِناعة الإيقاع تختلف عن صناعة العروض فالأولى تختص بالحركات الموسيقية، والأخرى بالجرس الصوتي للأحرف.

ويذهب "ابن طَبَاطَبَا" في "عيار الشعر" إلى أن الإيقاع هو نتاج تلاؤم اللفظ السَّلِس، المعنى الصائب والوزن الصحيح في الشعر الموزون، يقول: «**وللشعر الموزون إيقاع يَطرَبُ الفهم لصوابه ويَرِد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه**»[2].

ولم يَفْصِل"السِّجِلْمَاسِي" بين الإيقاع والوزن وإنما جعلهما مترادفين – الأقوال الموزونة هي الأقوال التي لها عدد إيقاعي– قال: «**إن القول الشعري هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة... إن معنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها وبالجملة كل جزء مؤلفا من أقوال إيقاعية، يكون عدد زمان أحدها مساويا لعدد زمان الآخر**»[3].

وأما عند المنظِّرين المتأخرين فتراوحت آراؤهم بين من عدَّ الإيقاع والوزن شيئا واحدا، ومنْ عرَّف كل مصطلح على حِدَة فاصلا بينهما، فمثلا "محمد غنيمي هلال" فرَّق بين الإيقاع والوزن –معللا ذلك بكثرة الخلط بينهما– فأولهما «**يُقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في**

---

[1] ابن فارس(أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا): الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها. تحقيق: عمر فاروق الطباع. ط1، مكتبة المعارف، لبنان، 1993، ص266.

[2] ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر. تحقيق: عباس عبد الساتر. ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1982، ص21.

[3] السِّجلماسي(أبو محمد القاسم): المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. تحقيق: علال الغازي،ط1، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980، ص407.

فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة»[1]، والثاني هو «**مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية»**[2].

وثمة رأي آخر يجعل الإيقاع أشمل من الوزن وهذا رأي "محمد بنيس" الذي يقول: «**الإيقاع أوسع من العروض ومشتمل عليه»**[3]، فالعروض «**عنصر من عناصر الإيقاع، وهذا معناه أن العروض دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب»**[4].

إن النص الشعري الحديث يستمد إيقاعه من تضافر عناصر مختلفة لذا كان الإيقاع أعم من الوزن وعلى هذا الرأي سنستند في تحليلنا لنصوص الديوان، وذلك بدراسة الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي ومن ضمنه الأوزان الخليلية.

ويعدّ الإيقاع فعالية إبداع وتلقٍّ؛ إذ يمثل «**الملمح الجوهري للغة الشعر، حسبما يهيئ ذهن المتلقي وإحساسه للاستجابة؛ بنزوعه التلقائي وتشكيلاته الفنية التي لا تنبَتُّ عن إثارة الروعة وتفجير المشاعر وفق آلية التواصل المتكئة في المقام الأول على سياق العصر»**[5]، ويرى "كمال أبو ديب" –في هذا الشأن– أن الإيقاع هو «**الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية»**[6]، ففي قوله تشديد على أهمية المتلقي كونه عنصرا فاعلا يتشاطر والشاعرَ أسرار حركة النص الداخلية.

---

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1997، ص435.

[2] المرجع نفسه. ص436.

[3] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر. ط3، دار توبقال للنشر، المغرب، 2001. ص107.

[4] المرجع نفسه. ص109.

[5] عزت محمد جاد: الإيقاعية نظرية نقدية عربية، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر. دار الفكر العربي، ص10.

[6] كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي. ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1974م، ص230–231.

وفي ديوان "قمر الأندلسي الأخير" اختار "الطوبي" إيقاعا حيويا، مفيدا من سَعَة اللغة يقول: «**اشتغلت لسنوات عدة على اكتشاف مفاتيح اللعبة الشعرية بإيقاعاتها الخصبة المتعددة واللغة العربية لغة إيقاعية تمارس سلطتها الإغوائية لمن ينساق لمساقها البنيوي الشاسع لهذا كانت دائما قصيدتي وليدة تجربة في اكتشاف جمالية اللغة باختلاف إيقاعاتها**»[1]، فما الذي يُبْطنه الإيقاع؟ وما كيفية اشتغاله في الديوان؟

[1] محمد إدارغة: حوار مع الشاعر محمد الطوبي ذاكرتي الشعرية موزاييك باذخ. ص51.

المبحث الثاني: الضمني والإيقاع الخارجي

موسيقى القصيدة العربية نوعان: داخلية وسيأتي الحديث عنها، وخارجية «**يحكمها العروض وحده، وتنحصر في الوزن والقافية**»[1]، وسنتعرض فيما يأتي لهذين العنصرين "**الوزن**" و"**القافية**":

المطلب الأول: الوزن:

إن الوزن أساس الموسيقى الخارجية وهو «**الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن**»[2].

وحسب "ابن رشيق" فالوزن «**أعظم أركان حدِّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة**»[3]، ويمثل «**مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت**»[4] في الشعر العمودي، أو السطر في الشعر الحر بما أنه «**ظاهرة عروضية قبل كل شيء**»[5].

يتولد الوزن الشعري تبعا للغرض، الأسلوب والحالة النفسية للشاعر و«**يمكن أن يقال إن الوزن –مع أنه صورة مجردة– يحمل دلالة شعرية عامة مبهمة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة**»[6].

نظم "محمد الطوبي" القصيدة الحرة (قصيدة التفعيلة) والقصيدة العمودية وبرع في كليهما «**في وقت كان فيه صوت الحداثة أقوى، وظلّ الطوبي في كل دواوينه – وهي كثيرة– وفيًّا للإيقاع الموسيقي محافظا على جرس العَروض في قصائده المُرسلة بحُريّة**

---

[1] يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث). دار الأندلس، لبنان، ص193.

[2] أ. أ. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر. ترجمة: محمد مصطفى بدوي. ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص190.

[3] الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده. ص218.

[4] محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي. مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1996، ص165.

[5] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. ط3، منشورات مكتبة النهضة، 1967، ص53.

[6] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص54.

كأنها شلال من التفاصيل الصغيرة التي تصبح بقدرة اللغة عنصرا مركزيا يرسم لوحة من خرافات الأدب البهيجة»[1].

استطاع "الطوبي" أنْ يعطيَ للإيقاع حيوية وتناغما بتوسّل الأوزان الملائمة للدفق الشعوري، وقد قمنا –لبيان ذلك– بإحصاء أشكال النصوص الشعرية والبحور التي اعتمدها في المتن، وهذا ما توضحه الجداول الآتية:

المرتبة	البحر	النصوص	عدد الأبيات أو الأسطر	شكلها	النسبة
1	المتدارك	أ.	18	شعر تفعيلة	%28.57
		طلل	17	شعر تفعيلة	
		كل الواحد	13	شعر تفعيلة	
		هند	30	شعر تفعيلة	
		أصداف	13	شعر تفعيلة	
		وطن يُشْتَهى	09	شعر تفعيلة	
		ملك العزلة	28	شعر تفعيلة	
		روحي يا وهران روحي	74	شعر تفعيلة	
		نص تمهيدي من قصيدة "أنت سيد الطلقاء"	04	شعر تفعيلة	
		بيعة الحب	12	شعر تفعيلة	
		النص المؤطر الثاني من قصيدة "لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى"	06	شعر تفعيلة	
		لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى	95	شعر تفعيلة	
2	البسيط	عميد الناي وعدي	40	عمودي	%26.19
		برج الشمس	03	عمودي	
		برج الإكليل	03	عمودي	
		برج الغنج	03	عمودي	
		برج التِّيه	03	عمودي	
		برج الليلك	03	عمودي	
		برج الشَّمْعَدَان	03	عمودي	
		لمشهد الظبية المكناسية ورسوماتها	11	عمودي	
		رحيل الفارس الغيواني	10	عمودي	
		الكأس وما معها	03	عمودي	
		النص المؤطر الأول من قصيدة "لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى"	05	عمودي	
3	الطويل	قمر الأندلسي الأخير	25	عمودي	
		ولك كأس الرضى	18	عمودي	
		برج البلوى	03	عمودي	

[1] عمر الراجي: محمد الطوبي... الشاعر المغربي المنسيّ.

		برج الرَّشا	03	عمودي	%16.66
		برج العُناب	03	عمودي	
		برج العزلة	03	عمودي	
		النص المؤطر الرابع من قصيدة "لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى"	02	عمودي	
4	الوافر	الخروج إلى الأغنية	27	عمودي	%09.52
		موشح	09 أشطر	مُشطر/ مثلث	
		برج الليل	03	عمودي	
		النص المؤطر الثالث من قصيدة "لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى"	03	عمودي	
5	الخفيف	أنت سيد الطلقّاء	26	عمودي	%09.52
		رقش الخلخال	11	عمودي	
		من حولي وحيالك	18	عمودي	
		عن سؤال سلاف	23	عمودي	
6	الكامل	خسارة الوردة	11	شعر تفعيلة	%04.76
		هند.. أوريكا.. كائِناتُ التيه	42	شعر تفعيلة	
7	المتقارب	برج عائشة بنت عبد السّلام	13	شعر تفعيلة	%02.38
8	الرمل	لن تكوني الشمس	08	شعر تفعيلة	%02.38

جدول رقم (02): جدول ترتيب البحور الشعرية.

البحر	المتدارك	البسيط	الطويل	الوافر	الخفيف	الكامل	المتقارب	الرمل
عدد النصوص	12	11	07	04	04	02	01	01
النسبة	%28.57	%26.19	%16.66	%09.52	%09.52	04.76%	%02.38	%02.38

جدول رقم (03): جدول عدد النصوص الشعرية لكل بحر ونسبتها.

نلاحظ أن الشاعر زاوج بين الشكلين الحر والعمودي، واعتمد الأبحر الصافية والمركبة، وكان البحر السائد في المدونة بحر "المتدارك" بنسبة (28.57%) ثم تلاه بحر "البسيط" بنسبة (26.19%)، وجاء بحر "الطويل" في المرتبة الثالثة بنسبة (16.66%)، وتقاسم المرتبة الرابعة بحران "الوافر"، و"الخفيف" بأربعة نصوص لكل منهما بنسبة (09.52%)، بعدها بحر "الكامل" بقصيدتين بنسبة (04.76%)، وفي الأخير بحر "المتقارب" و"الرمل" بقصيدة واحدة لكل بحر بنسبة (02.38%).

الشكل	العمودي	الحر	مشطر/ مثلث	المجموع
عدد النصوص	25	16	01	42
النسبة	%59.52	%38.09	%02.38	%100

جدول رقم (04): جدول أشكال النصوص الشعرية ونسبتها.

باستقراء نصوص ديوان "قمر الأندلسي الأخير" نلحظ هيمنة الشكل العمودي بنسبة (59.52%) مقابل نسبة (38.09%) لشعر التفعيلة، ونسبة (02.38%) لشكل "المشطر المثلث" بنص واحد.

1- أوزان الشعر العمودي:

مما لا شك فيه أن عودة الطوبي في الديوان إلى الشكل العمودي اعتراف بإمكانات هذا الشكل، يقول في أحد الحوارات: «**عدت إلى كتابة القصيدة العمودية وتوظيف كل البنية الإيقاعية الخصبة التي تمتاز وتتميز بها القصيدة العمودية لأبرهن أن هذه القصيدة قابلة للتجريب ولم تستنفذ طاقاتها الإبداعية في كل البحور المركبة منها والصافية وتجلى هذا في أغلب النصوص التي ضمها ديوان قمر الأندلسي الأخير وتبقى العبرة في جوهر الشعر لأن الأشكال قابلة دائما للتجريب والاستنطاق..** »[1]، وسنحاول فيما يأتي تتبع مسارات أوزان الشعر العمودي في الديوان:

1-1- بحر البسيط:

من البحور المركبة يتكون من تفعيلتين مُكررتين "مستفعلن" و"فاعلن" وهو من «**البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الجدية، ويمتاز بجزالة موسيقاه، ودقة إيقاعه**»[2]، احتل البسيط المركز الثاني في الديوان ولم يستعمله الشاعر إلا في صورته

[1] محمد إدارغة: حوار مع الشاعر محمد الطوبي ذاكرتي الشعرية موزاييك باذخ. ص56.

[2] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1991، ص74.

التامة، ومن بين نصوص الديوان التي جعل إطارها هذا البحر قصيدة "**عميد الناي وعدي**"[1]، وهذا تشكيلها:

أَنَـــا انْتَخَبْـــتُ التـــي بِالعِشْـــقِ تُنتَخَـــبُ

أَنَ نْتَخبْ	تُ لْلَتِي	بِلْعِشْقِ تُنْ	تَخَبُو
0//0//	/0//0	/0//0/0	0///
مُتَـفْعِلُنْ	فـاَعِلُنْ	مُسْتَفْعِـلُنْ	فَعِلُنْ

خَرَجْـتُ مِـنْ حَـالِ مـنْ قَـالُوا وَمَـنْ كَتَبُـوا

خَرَجْتُ مِنْ	حَالِ منْ	قَالُو وَمَنْ	كَتَبُو
/ / 0/ /0 /	/0/ /0/	0// 0/0/	0///
مُتَـفْعِلُنْ	فـاَعِلُنْ	مُسْتَفْعِـلُنْ	فَعِلُنْ

خَرَجْـــتُ وَحْـــدِي يَتـــيم الجُـــرْحِ مُنفـــردًا

خَرَجْتُ وَحْ	دِي يَتِيـ	مَ لْجُرْحِ مُنْ	فَرِدَنْ
/ / 0/ /0	0//0/	0// 0/0/	0///
مُتَـفْـعِـــلُنْ	فـاَعِلُنْ	مُسْتَفْعِـلُنْ	فَعِلُنْ

وَقْتِـــــي النَّبيـــــذِيُّ مجنُـــــونٌ وَمُغتـــــربُ

وَقْتِ نْنَبِيـ	ذِيْيُ مَجْ	نُونن وَمُغْ	تَرِبُو
/ / 0//0	/0//0	0//0/0/	0///
مُستَـفْـعِـلُنْ	فـاَعِلُنْ	مُسْتَفْعِـلُنْ	فَعِلُنْ

بالتمعن في البيتين المقطَّعين يتجلى أن التّغير الذي طرأ كان زحاف "**الخبن**" وقد مس تفعيلتي البحر "فَاعِلُن" و"مُسْتَفْعِلُنْ"، وفي قصيدة "**لمشهد الظبية المكناسية ورسوماتها**"[2]، إضافة إلى زحاف "**الخبن**" أدخل علة "**القطع**":

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة عميد الناي وعدي، ص37.

[2] المصدر نفسه. من قصيدة لمشهد الظبية المكناسية ورسوماتها، ص67.

أَســـــمَاءُ مِـــــنْ حُلْمِـــــكِ الرَّيَّـــــانِ مَكْنَـــــاسُ

أَسْمَاءُ مِنْ	حُلْمِكِ رْ	رَيْيَانِ مَكْ	نَاسُو
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0/ 0/
مُستَـفْعِلُنْ	فـاعِلُنْ	مُسْتَفْعِـلُنْ	فَعْلُنْ

رُؤْيَـــــــا يُعَمِّـــــــدُهَا الرَّيحَـــــــانُ والآسُ

رُؤْيَا يُـعَـمْـ	مِدُهَ رْ	رَيْحَانُ ولْ	أَأْسُو
0//0/0/	0///	0// 0/0/	0/ 0/
مُستَـفْعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِـلُنْ	فَعْلُنْ

مَكْنَـــاسُ مِـــنْ سِـــرِّ عَيْنيـــكِ اصْـــطفيتُ بِهَـــا

مَكْنَاسُ مِنْ	سِرْرِ عَيْـ	نَيْكِ صْطفَيْـ	تُ بِهَا
0/ /0/ / /	0//0/	0//0/0/	0/ //
مُسْتَـفْعِلُنْ	فـاعِلُنْ	مُسْتَفْعِـلُنْ	فَعِلُنْ

نـــــارَ الأَغَاريـــــدِ لمَّـــــا تَسْـــــطَعِ الكَـــــاسُ

نارَ لأَغَا	رِيدِ لمْ	مَا تَسْطَعِ لْ	كَاسُو
0//0/0/	0//0/	0// 0/0/	0/ 0/
مُسْتَـفْـعِلُنْ	فـاعِلُنْ	مُسْتَفْعِـلُنْ	فَعْلُنْ

ورغم شيوع هذا البحر في الشعر العربي واطراد زحافاته وعلله، فهو هنا يلتمس أسلوبا ذا ميزة خاصة أودعه الشاعر انفعالاته، و«**باعتباره بحرا طويلا، أتاح للشاعر إمكانية إيجابية لإيصال معاني معينة، ومنحه نفسا تركيبيا ودلاليا لكي يشحن تفاعيله بتجربة شعرية وشعورية معقدة**»[1]، فنجده في موضوعات الغزل، الرثاء، وتتوزعه مشاعر متضاربة: الشجن، الحب، الفخر، الشوق، العتاب.

[1] عمر محمد الطالب: عزف على وتر النص الشعري. من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص175.

1-2- بحر الطويل:

يتألف الطويل من تفعيلتين متواتِرَتين "فَعُولُنْ" و"مَفَاعِيلُنْ"، ويمتاز «**بالرصانة والجلال في إيقاعه الموسيقي، وهو أصلح البحور لمعالجة موضوعات الحماسة، والفخر، والمدح، والقصص، والرثاء، والاعتذار، والعتاب وما إليها**»[1]، ولم يَنِدَّ "محمد الطوبي" عن التراث الشعري العربي الذي نُظِم ثلثُه[2] على هذا البحر، إذ يتضح أنه استفاد من سعة البحر في نصوصه فقد حل في المركز الثالث لترتيب الأوزان الشعرية ضمن المدونة، ومن هذه النصوص قصيدة "**قمر الأندلسي الأخير**"[3]:

نـــــزارُ أُنَـــــادِي فيـــــكَ لوعـــــةَ حاضـــــري

نزارُ	أُنَادِي فيـ	كَ لوْعَ	ةَ حاضري
0 / 0//	0/0/0//	/0 //	0// 0//
فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ	مَفَاعِـلُنْ

لِتَمْشـــــــي طُفوليًّـــــا مَشـــــيقَ البَـــــواكرِ

لِتَمْشي	طُفوليين	مَشيقَ لْ	بَواكرِي
0 / 0//	0/ 0/0//	0/0//	0//0//
فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِـلُنْ

فأنـــــتَ الـــــذي رَشَّ الشَّـــــذَا فـــــي رسَـــــائِلي

فأَنْتَ لْـ	لَذِي رَشْشَ شْـ	شَذَا في	رسَائِلي
0/ 0//	0/ 0/0 //	0/0//	0//0//
فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِـلُنْ

لهيبًـــــا فغَصَّـــــتْ بـــــالعَبيرِ دَفـــــاتِري

لَهِيبَنْ	فغَصْصَتْ بِلْ	عَبِيرِ	دَفَاتِري
0/ 0//	0/ 0/0//	/0//	0// 0//
فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ	مَفَاعِـلُنْ

---

[1] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ص103

[2] ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1952، ص57.

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة قمر الأندلسي الأخير، ص43.

وكذلك قصيدة "**ولك كأس الرضى**"[1]:

تَمَتَّـــــعْ جَـــــوَادًا لِلْغِوَايَـــــــة وَاهِبًـــــا

تَمَتْتَعْ	جَوَادن لِلْ	غِوَايَ	ةِ وَاهِبَنْ
0 / 0//	0/ 0/0//	/0//	0//0//
فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ	مَفَاعِـلُنْ

تَشَـــهَّ عَلَـــى الأَقْـــدَاحِ وَاقْطِـــفْ كَوَاكِبَـــا

تَشَـهْهَ	عَلَـ لأَقْدَا	حِ وَقْطِفْ	كَوَاكِبَن
0 / 0//	0/0/0//	0/0//	0//0//
فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِـلُنْ

بِكَفَّيْـــكَ غُـــصْ فِـــي شَـــهْوَةِ المِسْـــكِ سَـــافِكًا

بِكَفْفَيْـ	كَ غُصْ فِي شَهْـ	وَةِ لْمِسْـ	كِ سَافِكنْ
0 / 0//	0/ 0/0 //	0/0//	0//0//
فَعُولُنْ	مَفَاعِيـــلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِـلُنْ

عَبِيـــــر الأَغَـــــانِي والبُـــــدُورَ الكَوَاعِبَـــــا

عَبِير لْ	لأَغَانِي ولْ	بُدُورَ لْ	كَوَاعِبَا
0 / 0//	0/ 0/0//	0 /0//	0//0//
فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِـلُنْ

تدل التغيرات الطارئة على تفعيلتي البحر ممثلة بزحاف "**القبْض**" على «**وجود قيم صوتية وإيقاعية ترتبط بالمحور المعجمي، والصرفي، والنحوي، والدلالي، بحيث تتشكل صور إيقاعية متغايرة ومتنوعة تتعلق بالجانب النفسي للشاعر، وخياله، وقوته التعبيرية القائمة على الانتقاء والاستبدال**»[2]، ولعل اختيار الطوبي لهذا البحر راجع إلى «**كونه الأقدر على صهر الشحنات الوجدانية والتأملية للشعراء، في بوتقة إيقاعية شديدة المرونة**

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة ولك كأس الرضى، ص109.

[2] محمد الهادي عطوي: التشكيل الإيقاعي وخصائصه الشعرية (دراسة في لامية الشقراطسي). مجلة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، ع29، جامعة عنابة، 2011، ص191.

والتنوع والانسياب الصوتي. ففي تفعلتيه المتعاقبتين ما يتسع لانقباض النفس وانفساحها وأنينها، وما يواكب تطلعها المثلوم بالشكوك إلى المستقبل، أو التفاتاتها المتحسرة إلى أطلال الماضي»[1]، وفي المدونة عبَّر هذا البحر عن وَجِيب القلب وصرَّح بخلجات النفس المتماوجة وتيرتُها بين حالات الهدوء والاضطراب.

1-3- بحر الخفيف:

إن الخفيف «**أخف البحور على الطبع، وأطلاها على السمع، وهو يصلح لموضوعات الجد كالحماسة والفخر ولموضوعات الرقة واللين كالرثاء، والغزل، والوجدانيات**»[2]، ولم يبتعد الطوبي عن هذه الموضوعات فقد كتب على الخفيف نصوصا محورها الرثاء والوجدانيات، منها قوله من قصيدة "**أنت سيد الطلقاء**"[3]:

ارْفَـــــع الكَـــــأْسَ عَاليًـــــا يـــــا مَسَـــــاءُ

ارْفَع لكَأْ	سَ عَالِيَنْ	يا مَسَاءُو
0/0//0/	/ / 0//0	/ 0// 0/0
فَاعِلَاتُنْ	مُتَفْـــعِ لُنْ	فَـاعِـــلَاتُنْ

صَـــــرْخَةُ الحُـــــبِّ فِـــــي الضُّـــــلُوعِ ضِـــــيَاءُ

صَرْخَةُ لحُبْ	بِ فِضْضُلُوع	عِ ضِيَاءُو
0/0//0/	/ / 0//0	/// 0/0
فَاعِلَاتُنْ	مُتَفْـــعِ لُنْ	فَعِـــلَاتُنْ

مَـــــرَّ صَيـــــفٌ يَـــــا سَـــــيِّدِي مَـــــرَّ عُمْـــــرٌ

مَرْرَ صَيْفُنْ	يَا سَيِّدِي	مَرْرَ عُمْرُنْ
0/0//0/	0//0/0/	0/0//0/
فَاعِلَاتُنْ	مُسْتَفْعِ لُنْ	فَاعِـــلَاتُنْ

هَـــــلْ تَجَلَّـــــى مَـــــا تَشْـــــتَهِي وَتَشَـــــاءُ

---

[1] شوقي بزيع: البحر الطويل يرافق الشعراء العذريين في براري الفقدان. اطلع عليه بتاريخ: 2021/06/17.
https://aawsat.com/home/article/2752841/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%88%D9%8A%D9%84-%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D9%81%D9%82-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B0%D8%B1%D9%8A%D9%8A%D9%86-%D9%81%D9%8A-%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D8%B1%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%82%D8%AF%D8%A7%D9%86

[2] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ص81

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة أنت سيد الطلقاء، ص95.

هَلْ تَجَلَّى	مَا تَشْتَهِي	وَتَشَـاءُو
0/0//0/	/0 /0//0	0/0///
فَـاعِـلَاتُنْ	مُسْتَفْعِ لُنْ	فَعِـلَاتُنْ

ومنها قوله من قصيدة "**رقش الخلخال**"[1]:

كَيْـــفَ أَخْتَـــارُ والنِّسَـــاء اختيَـــارُ

كَيْفَ أَخْتَا	رُ ونسَا	ء خْتِيَارُو
0/0//0/	/ /0/ /0/	/ 0/0//0
فَاعِلَاتُنْ	مُتَفْـعِ لُنْ	فَـاعِـلَاتُنْ

المَرَايَـــا قَرَنْفُـــلٌ وبَهَـــارُ

اَلْـمَـرَايَـا	قَرَنْفُلْنْ	وبَهَارُو
0/0/ /0/	0//0//	0/0///
فَاعِلَاتُنْ	مُتَفْـعِ لُنْ	فَعِـلَاتُنْ

أيْـــنَ جَـــاهِي كُـــلُّ الجِهَـــات مَتَـــاهِي

أيْنَ جَاهِي	كُلْلُ لْجِهَا	ت مَتَاهِي
/ 0//0 /0	/0 /0//0	/ //0/0
فَاعِـلَاتُنْ	مُسْتَفْعِ لُنْ	فَعِـلَاتُنْ

لِـــي علَـــى سَـــطْوة الشُّـــحُوبِ النَّهـــارُ

لِي علَى سَطْ	وة شْشُحُو	بِ نْنَهارُو
0/0 //0/	// 0//0	0/0//0/
فَـاعِـلَاتُنْ	مُتَفْـعِ لُنْ	فَاعِـلَاتُنْ

ساعد بحر الخفيف على نقل أحاسيس الشاعر بإيقاعه المتناوب بين الصعود؛ الهبوط ثم الصعود مرة أخرى بسبب الوتد المفروق في تفعيلة "**مُسْتَفْعِ لُنْ**" والوتد المفروق «–**حيثما**

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة رقش الخلخال، ص123.

كان موقعه- فيسبب هبوط إيقاع التفعيلة»[1]، وهذا التناوب الإيقاعي يؤدي إلى دفع السأم عن المُسْتَقْبِل.

1-4- بحر الوافر:

الوافر «**من أكثر البحور مرونة يشتد ويرق كيفما يشاء**»[2]، وهو في كلا الحالين- الشدة أو الرقة- «**يشيع فيه نغم جميل وموسيقا عذبة تنساب في أطواء أجزائه ويصلح كثيرا للفخر والحماسة والوصف والرثاء**»[3]، استعان به الشاعر لسلاسته مثلما نرى في قصيدة "**الخروج إلى الأغنية**"[4]:

نِـــــزَارُ العُمْـــــرُ مُحْتَـــــرِقٌ عَجُـــــولُ

نِزَارُ لعُمْـ	ر مُحْتَرِقُنْ	عَجُولُو
//0/0/0	//0///0	//0/0
مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	فَعُولُنْ

كَأَقْنِعَـــــةِ الـــــنَّهَارِ لهَـــــا أُفـــــولُ

كَأَقْنِعَـةِ نْـ	نهَارِ لهَا	أُفولُو
//0/// 0	//0///0	//0/0
مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	فَعُولُنْ

مَنَادِيـــــلُ الـــــوَدَاعِ لِمنْتهَاهَـــــا

مَنادِيـلُ لْ	وَداَعِ لِمُنْـ	تَهَاهَا
//0/0/0	//0///0	//0/0
مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	فَعُولُنْ

تُلَـــــوِّحُ كُلَّمَـــــا اغْتـــــبَطَ الوُصُـــــولُ

تُلَوْوِحُ كُلْـ	لَمَـ غْتبَطَ لْ	وُصُولُو
//0///0	// 0///0	//0/0
مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	فَعُولُنْ

[1] سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو. (كتاب إلكتروني)، ص36.

[2] صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية. ط5، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، 1977، ص84.

[3] محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي. ص33.

[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة الخروج إلى الأغنية، ص49.

اعترت التفعيلة الأساسية للبحر "مُفَاعَلَتُنْ" في النص عِلَّة "**القَطف**" وزحاف "**العَصْب**"، والزحاف –ومثله العلة– يسعى إلى زعزعة الثبات وتلوين الوزن «**وذلك أمر يجعل التنوع الذي يحدثه الزحاف مرتبطا بغاية جمالية تتصل بتدفق الوزن وطوله وتنوعه في الوقت نفسه، فضلا عما ينطوي عليه التدفق والتنوع من خصائص تتميز بها تشكيلات الوزن الواحد**»[1].

يتسم البناء العروضي لأبحر الشعر العمودي بالليونة والانضباط ما جعله مستساغا عند المتلقي، قادرا على حمل آهات الشاعر وصوغ أفكاره.

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسات في التراث النقدي. ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص321.

2- أوزان شعر التفعيلة:

أفرز التغيير الذي حدث في شكل القصيدة العربية أربعينيات القرن الماضي بريادة ثلة من شعراء العراق؛ الشِّعرَ الحر وتقول "نازك الملائكة" محددة هُوية هذا الشعر ومبينة سبب تسميته: «**وإنما سمينا شعرنا الجديد (بالشعر الحر) لأننا نقصد كلّ كلمة من هذا المصطلح فهو (شعر) لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه، وهو (حر) لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر، خالصًا من قيود العدد الثابت في شطر الخليل**»[1].

وما لبث الشعراء أنْ اعتنقوا شعر التفعيلة رغبة في التجديد والتحرر من قيود الوزن والقافية- وإنْ بشكل جزئي- بما أن هذا النوع المستحدث تتنوع فيه القوافي ولا يحتكم إلى عدد تفعيلات محدد في السطر.

انتهج "محمد الطوبي" كغيره من الشُّعراء دربَ التجديد، ويمكن القول -حسب عمر الراجي-: «**بالقياس إلى الفترة التي كان ينشر فيها الطوبي قصائده منذ مطلع الثمانينات، إنه الشاعر المغربي الأكثر اشتغالا على تحديث البنية الجمالية داخل القصيدة الإيقاعية الموزونة، لقد سبق محمد الطوبي زمنه الشّعري بالنظر إلى هذا الجهد الجمالي الرفيع، وظل في النهاية حيّا ونشيطا كأرواح الشعراء الحقيقيين متعاليا على حاجز الموت وعصيًّا على التجاوز**»[2].

وسنقف عند الاشتغال الجمالي للقصيدة "الطوبية" من خلال دراسة تشكيلات أوزان شعر التفعيلة في الديوان:

2-1- بحر المتدارَك:

بحر المتدارَك هو البحر الذي أكثر المعاصرون من النظم عليه ويتميز إيقاعه «**بخفته وسرعة تلاحق أنغامه، وموسيقاه الواثبة تناسب سعة الإيقاع في هذا العصر، وهي أيضا انعكاس لشدة الانفعال، وتأجج العاطفة وتوقدها، ويصلح للأجواء التصويرية التي يصح**

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. ص186.

[2] عمر الراجي: محمد الطوبي... الشاعر المغربي المنسيّ.

أن يكون النغم فيها عاليا»[1]. وفي الديوان كان هو البحر المهيمن وسندرس نموذجا واحدا للتعرف على طريقة استعماله من خلال قصيدة "**هِنْد**"[2]:

هَا الحِكايةُ لا تَنتَهِي بمُفَاجَأَةٍ شَيِّقَهْ

هَلْحِكَا	يَةُ لَاْ	تَنْتَهِي	بمُفَا	جَأَتنْ	شَيْيِقَهْ
0//0/	0///	0//0/	0///	0///	0//0/
فَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَاعِلُنْ

والمحَطَّاتُ شارِدةٌ في نهَارِ غِيَابِكِ

وَلْمَحَطْ	طَاتُ شَا	رِدَتُنْ	في نهَا	ر غِيَا	بِكِ
0//0/	0//0/	0///	0//0/	0// /	//
فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَعِـ

لا أنْتِ هِنْدُ التي أَدْهَشَتْ سَفَرَ "الشَّمْعَدَانِ"

لا	أنْتِ هِنْـ	دُ لْلَتي	أَدْهَشَتْ	سَفَرَ شْـ	شَمْعَدَا	نِي
0/	0//0/	0//0/	0//0/	0 ///	0//0/	0/
لُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَا

ولا أنْتِ هِنْدُ التي عَمَّدَتْهَا الأَغَانِي

وَلَاْ	أنْتِ هِنْـ	دُ لْلَتي	عَمْمَدَتْ	هَـلْأَغَا	نِي
0//	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0/
عِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَا

لِيَكْشِفَ فِتْنَتَهَا القَمَرُ المُرَّاكُشِيُّ

لِيَكْ	شِفَ فِتْـ	نَتَهَ لْ	قَمَرُ لْ	مُرْرَاْ	كُشِيْـ	يُ
0//	0/ //	0 ///	0 ///	0/0/	0//	/
عِلُنْ	فَعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَعِلُنْ	فِعْلُنْ	فَعَلْ	فـ

ولَا أنْتِ هِنْدُ التي اسْتَبَدَّتْ

وَلَاْ	أنْتِ هِنْـ	دُ لْلَتِسْـ	تَبَدْ	دَتْ
0//	0//0/	0//0/	0//	0/
عِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَعَلْ	فَا

[1] صابر عبد الدايم: الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق. ط1، دار الشروق، مصر، 2002، ص101.

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة هند، ص27.

يسلك الطوبي في هذا النموذج مسلكا قائما على الحرية في عدد التفعيلات ضمن السطر، كما أن تفعيلات البحر مسها التدوير– انشطار التفعيلة بين سطرين–؛ لضرورة اقتضاها فيض العواطف وعدم قدرة السطر على استيعاب التدفق الإيقاعي.

2-2- بحر الكامل:

بحر الكامل «**بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أأريد به جد أم هزل. ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال**»[1]، استغل الشاعر إمكانات هذا البحر في قصيدة "**هِنْد.. أُوريكَا.. كائِناتُ التِّيه**"[2]:

لَا تبْكِ مُلْكًا كُلُّ مَمْلَكَةٍ غَمَامٌ لا يُزَوِّجُهَا حَمَامٌ

لَا تبْكِ مُلْ	كَنْ كُلُّ مَمْـ	لَكَتِنْ غَمَا	مُنْ لَا يُزَوْ	وَجُهَا حَمَا	مُنْ
0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/	0//0///	0/
مُتْفَاعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتْ

لا يُكَمِّلُهَا حُسَامٌ كُلُّ مَمْلَكَةٍ عَلَى طَلَلٍ تَعُدُّ خِصَالَهَا

لا يُكَمْـ	مِلُهَا حُسَا	مُنْ كُلُّ مَمْـ	لَكَتِنْ عَلَىْ	طَلَلَنْ تَعُدْ	دُ خِصَالَهَا
0//0/	0//0///	0//0/0/	0//0///	0//0///	0//0///
فَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ

يمتاز بحر الكامل «**بجرس واضح يتولَّد من كثرة حركاته المتلاحقة التي تكاد تنحو به نحو الرتابة لولا كثرة ما يدخلها من إضمار**»[3]، وقد ساعد زحاف "**الإضمار**" على تنويع الإيقاع، كما أن تفعيلات البحر متناسبة مع طول السطر الشعري وطول القصيدة المتكونة من عشَرة مقاطع.

---

[1] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ج1، ط2، متحف الكويت الوطني، الكويت، ص303.

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة هِنْد.. أُوريكَا.. كائِناتُ التِّيه، ص33.

[3] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ص114.

2-3- بحر المتقارب:

المتقارب بحر «**سهل يسير ذو نغمة واحدة متكررة**»[1] وهو بحر «**رتيب الإيقاع لأنه مبني على تفعيلة واحدة: فعولن، لكنه متدفق سريع نظرا إلى قصر هذه التفعيلة، ولذلك يصلح للسرد وللتعبير عن العواطف الجياشة في آن واحد**»[2]، وفي المدونة ألَّف عليه "محمد الطوبي" نصا واحدا وهو نص "**برج عائشة بنت عبد السّلام**"[3]:

هِـــــــي امْـــــــرأةٌ مـــــــن شُـــــــطوطِ الشَّـــــــمالْ

هِي مْر	أَتُنْ مِنْ	شُطُوطِ شْـ	شَمَالْ
// 0/	0/ 0//	0// 0/	00//
فَعُولُ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولْ

لهَـــــــــا مَجْـــــــــدُها المَغْربـــــــــيُّ

لهَا مَجْ	دُهَلْمَغْـ	ربْيُ
0/ 0//	0/0//	//0/
فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُ

لهَـــــــــا صَـــــــــوْلجان الأمُومَـــــــــةِ

لهَا صَوْ	لجَانُ لْ	أمُومَـ	ةِ
0/0//	0/0//	// 0/	/
فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُ	فَـ

عنْـــــدَ شُـــــروقِ العـــــرائشِ صَـــــار اســـــمُهَا عَائِشَـــــةْ•

عنْدَ	شُروقِ لْ	عرا ئِـ	شِ صَار سْـ	مُهَا عَا	ئِشَهْ
/0/	0/ 0//	// 0/	0/ 0//	0/0//	0//
عُولُ	فَعُولُنْ	فَعُولُ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُو (فَعَلْ)

[1] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ج1، ص382.

[2] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ص124.

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج برج عائشة بنت عبد السّلام، ص56.

تعتمد هندسة بحر المتقارب في النص على ضبط نغم التفعيلة وتلوينها بالتغييرات الضرورية دون إخلال بمستوى الصوت، ومن هذه التغييرات زحاف "**القَبْض**" وعلتَّا "**القَصْر**" و"**الحَذْف**".

2-4- بحر الرمل:

الرَّمَل من البحور ذوات التفعيلة الواحدة، وموسيقاه «**خفيفة رشيقة منسابة**»[1]، نصادفه في نص واحد فقط من مدونة البحث "**لن تكوني الشمس**"[2]:

مَوْسِمُ السَّطوة وَلَّى

مَوْسِمُ سْسَطْ	وَةِ وَلْلَى
0/0 //0/	0/0///
فَاعِلَاتُنْ	فَعِلَاتُنْ

وتَوَارَى شَغفٌ كانَ وَضِيئًا

وَتَوَارَى	شَغفُنْ كَا	نَ وَضِيئنْ
0/0///	0/0///	0/0 ///
فَعِلَاتُنْ	فَعِلَاتُنْ	فَعِلَاتُنْ

وَأمَامِي لاَ أرَى إلا الشَّظَايا والكُسُوْ

وَأمَامِي	لاَ أرَى إلْـ	لَا شْشَظَايَا	وَلْكُسُوْ
0/0///	0/0//0/	0/0//0/	00//0/
فَعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتْ (فَاعِلَانْ)

لإيقاع الرَّمل خفة نشأت من التفعيلة السالمة "**فَاعِلَاتُنْ**" وما اشتق منها حين لحقها الزحاف والعلة، وأما إيقاع أبحر شعر التفعيلة عامة في المدونة فـ «**يجاوز وظيفته الجمالية الخالصة إلى وظيفة أخراة أعمق دورا وأبعد مدى وهي الوظيفة الدلالية التي تجعل الإيقاع**

[1] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ج1، ص158.

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة لن تكوني الشمس، ص91.

مجرد وسيلة لا غاية شعرية باردة فارغة»[1]، وهنا مرام الضمني الذي يتجاوز الظاهر ليغوص عميقا فيما وراء دلالات الإيقاع.

المطلب الثاني: القافية:

تعد القافية «**المحدد الأساسي للبيت إذ هي الغاية التي يتجه نحوها الشاعر والجرس الذي يدركه السامع**»[2]، ولها دور حيوي في إيقاع النص إذ إنها ليست « **إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكوّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة**»[3].

والقافية عند "الخليل بن أحمد الفراهيدي" «**من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن**»[4]، وقد حددها بالحركات والسكنات وهي على هذا قد تكون كلمة، كلمتان أو بعض كلمة، وارتأى "ابن رشيق" صحة هذا المذهب، في حين أن تلميذه "الأخفش" يرى أنها «**آخر كلمة في البيت. وإنما قيل لها: قافية لأنها تقفو الكلام**»[5].

للقافية حروف ستة وهي: الرَّوي– الوصل– الرِّدف– الدَّخيل– التَّأسيس– الخَروج، وحركات على نفس النَّسق: المجرى– التَّوجيه– الإشباع– الحَذو– الرَّس– النَّفاذ، وتنقسم حسب حركة الروي إلى قسمين مطلقة ومقيدة، وأما أقسامها (ألقابها– حدودها) حسب الحركات بين ساكني القافية فهي على خمسة أقسام:

- القافية المتكاوسة: وهي القافية التي تتوالى أربع حركات بين ساكنيها، وشكلها /0////0.
- القافية المتراكبة: القافية التي يجتمع بين ساكنيها ثلاث حركات، وهي على هذا الشكل /0///0.
- القافية المتداركة: كل قافية توالت حركتان بين ساكنيها، وتكون هكذا /0//0.

---

[1] عبد الملك مرتاض: أ–ي: دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص158.

[2] مصطفى حركات: نظرية القافية. ص16.

[3] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص244.

[4] الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده. ص243.

[5] الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة): كتاب القوافي. تحقيق: أحمد راتب النّفاخ. ط1، دار الأمانة، 1974، ص3.

- القافية المتواترة: وهي قافية بين ساكنيها متحرك واحد، وتشكيلها /0/0.
- القافية المترادفة: كل قافية اجتمع ساكناها دون فاصل، وترد بهذا الشكل /00.

تختلف القافية في الشعر العمودي عنها في الشعر الحر، ولأن "محمد الطوبي" في الديوان نظم الشكلين –العمودي والحر– فسندرسها على أساس هذا التقسيم:

1- القافية في الشعر العمودي:

مَثَّل نظام التقفية أبرز مشاغل شعراء العمودي، لأن القافية شكلت وإلى زمن قريب أحد أهم أركان الشعر ولا يستقيم تعريف هذا الأخير إلا حين نقول إنه «**كلام موزون مقفَّى**»[1]، وعدا عن كونها ركنا أصيلا فهي لازمة تُطرب الأسماع وتُشيع تناغما في أوصال النص يتولد عنه الإيقاع الذي «**يأتي لدعم الإحساس العام بالانسجام**»[2].

وسنحاول رصد أنواع قوافي الشعر العمودي في المدونة ونسبة حضورها من خلال الجدولين المدرجين أدناه:

النصوص	الروي	صفة حرف الروي	القافية من حيث التقييد والإطلاق	ألقابها
عميد الناي وعدي	الباء	مجهور	مطلقة	متراكبة /0///0
برج الشمس	الراء	مجهور	مطلقة	متواترة /0/0
برج الإكليل	اللام	مجهور	مطلقة	متواترة /0/0
برج الغنج	الحاء	مهموس	مطلقة	متراكبة /0///0
برج التِّيه	النون	مجهور	مطلقة	متراكبة /0///0
برج الليلك	الفاء	مهموس	مطلقة	متداركة /0//0
برج الشَّمْعَدَان	الزاي	مجهور	مطلقة	متواترة /0/0
لمشهد الظبية المكناسية ورسوماتها	السين	مهموس	مطلقة	متواترة /0/0
رحيل الفارس الغيواني	الميم	مجهور	مطلقة	متراكبة /0///0
الكأس وما معها	القاف	مجهور	مطلقة	متواترة /0/0
النص المؤطر الأول من قصيدة "لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى"	الجيم	مجهور	مطلقة	متراكبة /0///0
قمر الأندلسي الأخير	الراء	مجهور	مطلقة	متداركة /0//0
ولك كأس الرضى	الباء	مجهور	مطلقة	متداركة /0//0
برج البلوى	الدال	مجهور	مطلقة	متداركة /0//0
برج الرَّشا	الشين	مهموس	مطلقة	متداركة /0//0

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. ط3، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1986، ص71.

[2] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص86.

برج العُناب	الحاء	مهموس	مطلقة	متداركة /0//0
برج العزلة	الحاء	مهموس	مطلقة	متواترة /0/0
النص المؤطر الرابع من قصيدة "لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى"	الباء	مجهور	مطلقة	متداركة /0//0
الخروج إلى الأغنية	اللام	مجهور	مطلقة	متواترة /0/0
برج الليل	الراء	مجهور	مطلقة	متواترة /0/0
النص المؤطر الثالث من قصيدة "لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى"	الفاء	مهموس	مطلقة	متواترة /0/0
أنت سيد الطلقاء	الهمزة[1]	/	مطلقة	متواترة /0/0
رقش الخلخال	الراء	مجهور	مطلقة	متواترة /0/0
من حولي وحيالك	اللام	مجهور	مطلقة	متواترة /0/0
عن سؤال سلاف	الفاء	مهموس	مطلقة	متواترة /0/0

جدول رقم (05): جدول قافية النصوص العمودية.

نوع القافية	القافية المتواترة	القافية المتداركة	القافية المتراكبة
عدد النصوص	13	07	05
النسبة	%52	%28	%20

جدول رقم (06): جدول ترتيب أنواع القوافي ونسبتها.

صفة حرف الروي	الروي	العدد	النسبة
المجهور	الراء(04)- اللام(03)- الباء(03)- النون- الزاي-الميم- القاف- الجيم- الدال	16	%64
المهموس	الفاء(03)- الحاء(03)- السين- الشين	08	%32
لا مجهور – لا مهموس	الهمزة	01	%04

جدول رقم (07): جدول صفات حرف الروي.

إذا تأملنا الجداول نتبين أن: كل نصوص الشكل العمودي موحدة القافية وذات روي واحد، وتبدو القافية من حيث التقييدُ والإطلاق مطلقة في كل النصوص بنسبة (100%)، وأما من حيث ألقابُها فتأتي القافية المتواتِرة في المرتبة الأولى بنسبة (52%)، تليها القافية المتداركة بنسبة (28%)، ثم القافية المتراكِبة بنسبة (20%)، ونلحظ غياب القافيتين المتكاوِسة والمترادِفة.

وحين نستقرئ النتائج نقف عند الروي الذي استثمر نصف أحرف الهجاء **(الراء-اللام-الباء-الفاء-الحاء-النون-الزاي- السين-الميم-القاف-الجيم-الدال-الشين-الهمزة)**،

[1] حرف الهمزة: الهمزة صوت محايد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس. ينظر: أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي. عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص324، وكذلك: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1975، ص90.

واحتلت الأصوات المجهورة فيه–الروي– الصدارة فقد وُظفت أكثر من نظائرها المهموسة إذ إنها «**أوضح في السمع**»[1]، والأهم من ذلك أن «**الكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كل كلام مجهورة، ومن الطبيعي أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص الذي نميز به الكلام من الصمت والجهر من الهمس والإسرار**»[2]، وكأن الشاعر في توظيفه لها أراد الجهر بقوة المشاعر وصدقها.

يُظهر الجدول الأول (جدول رقم 05) أن القافية في مجملها مطلقة والقافية المطلقة «**هي التي يكون رويُّها متحركًا**»[3]، واللافت في الأمر شيوع القوافي المطلقة في الشعر العربي الذي «**ينزع إلى القافية المطلقة أكثر من نزوعه إلى القافية المقيدة**»[4]، وأما عن مبرر تفضيلها فلأن «**الآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروي شيئا آخر**»[5]، وقد أوحى اتباع القافية المطلقة في النصوص العمودية للديوان بالحرية التي يَنْشُدُها "محمد الطوبي"، وبحاجته للبوح وإسماع صوت آلامه وآماله.

بينما سنتناول ألقاب القافية مفردةً فيما يأتي:

1-1- القافية المُتراكِبة:

هي «**كل قافية توالى فيها ثلاث حركات بين ساكنيها**»[6]، وشكلها (/0///0)، وفي النصوص العمودية للمدونة جاءت أخيرا في نسبة الحضور بخمسة نصوص ومن بين أمثلتها:

حَـلَّ الخَريـفُ وَوَلَّـى الموْسِـمُ الـبَهِجُ
لـمْ يَبـقَ فـي الـدَّربِ لا رنْـدٌ وَلَا أَرَجُ[7]

فالقافية هنا (**لَا أَرَجُو**) (/0///0)، والمتحركات فيها "**الألف**"، "**الراء**" و"**الجيم**".

---

[1] إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية. ط8، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1992، ص106.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص21.

[3] صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية. ص217.

[4] محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي. ط1، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990، ص105.

[5] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص255.

[6] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية. ط1، دار القلم، دمشق، 1991، ص144.

[7] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. النص المؤطر الأول من قصيدة "لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى"، ص101.

1-2- القافية المُتدارِكة:

قافية المتدَارِك هي «**متحركان متواليان بين ساكني القافية**»[1]، يرمز لها بـ (0//0)، توسطت النوعين الآخرين بسبعة نصوص من جملة النصوص العمودية كقوله:

لأَيْقُونَـةِ الأنْخَـابِ مِـنْ مَوْسِـمِ الرَّشَـا
نَشِيدٌ شَديدُ السُّهْدِ لوْ شَاء أوْ وَشَـى[2]

إن قافية البيت هي (**أَوْ وَشَى**) (0//0)، والمتحركان هما: "**الواو**" و"**الشّين**".

1-3- القافية المُتواتِرة:

وهي «**كل قافية وقع بين ساكنيها متحرك واحد**»[3]، ورمزها (0/0/)، تصدرت قائمة قوافي هذا الشكل بنسبة تجاوزت النصف، كما في قوله:

كَيْـفَ يـا عَبْـدَ اللهِ تَـأتي سُـلَافُ
كَيْفَ تَنْسَى كَأْسَ اشْتِهَائي الضِّفَافُ[4]

فالقافية هنا (**فَافُو**) (0/0/)، والصوت المتحرك هو: "**الفاء**".

إن قوافي الشكل العمودي للمتن موحدة على مستوى النص الواحد منوعة على المستوى الكلي؛ فالشاعر لم يلتزم نوعا واحدا وإنما طوع القوافي لتلائم أبنية النصوص، مما أسفر عن علاقة الانسجام الإيقاعي بتوليد الدلالة «**فتَمثُّل المعنى ببعده الدلالي الكامن لا يَظهر إلا بعلاقات الانسجام التي يكتشفها القارئ ومن ثم يكشف عن حيثيات التشكل الدلالي الفريد الذي هو نتاج الفهم السليم، فكل نص يقبل القراءة والتأويل الجمالي نصٌّ منسجمٌ**»[5].

---

[1] موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي. ط4، دار الحكمة للنشر والترجمة، 1994، ص394.

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج برج الرَّشا، ص56.

[3] محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي. ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2004، ص172.

[4] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة عن سؤال سلاف، ص131.

[5] ريحان إسماعيل المساعيد: فاعِليَّةُ الاتِّساقِ الصَّوتي في انسجام النَّصِّ الشِّعريّ "خمريةُ أبي نواس النونيةُ أنموذجا". مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج44، ع3، الأردن،2017، ص79.

ويبدو أن استعمال القوافي بهذا الشكل لم يخرج عن النظام الخليلي ولكنها –أيْ القوافي– تطبَّعتْ بأسلوب الشاعر واستجابت لفعالية تشكيله الإيقاعي.

2- القافية في شعر التفعيلة:

لم يتخلَّ شعر التفعيلة عن القافية نهائيا إنما كيَّفها حسب مقتضى الموقف الفكري والشعوري، وأخضعها لروح التغيير والتنوع، والحقيقة «**أن القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها. وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى**»[1].

وتؤدي القافية في هذا الشكل «**دورا مهما في تحديد الجملة الشعرية وتشكيل موسيقاها، فغالبا ما تشكل التقفية نهايات الجمل الشعرية**»[2]، وتسترعي انتباهنا –حين نتحدث عن نهاية الجمل الشعرية– "الوقفةُ" وهي لحظة الصمت التي يحتاجها المتكلم ليسترجع نَفَسَه، و«**هي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب.. لكنها بالطبع محملة بدلالة لغوية**»[3]، وتكون تامة في حال ائتلاف الوزن، التركيب والدلالة، وغير تامة إذا ما حدث صراع بين هذه العناصر.

للوقفة غير التامة أنماط مختلفة ناتجة عن تعارض الوزن، التركيب والدلالة، فحين يتم المعنى (التركيب والدلالة) ويظل الوزن ناقصا نكون إزاء التدوير، والتدوير في الشعر العمودي هو اشتراك شطري البيت– الصدر والعجز– في كلمة واحدة، وأما في شعر التفعيلة فهو أن تُجَزَّأَ التفعيلة بين سطرين تبعا للنَّفَس الشعري، ولا تلتقي التقفية والتدوير إذ من «**خصائص التدوير أنه يقضي على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض**»[4].

وحين يتم الوزن ويبقى المعنى (التركيب والدلالة) معلّقا نكون حيال التضمين «**وهو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى**»[5] ويعد عيبا من عيوب القافية عند القدامى، ويُنظر إليه

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص74.

[2] محمد صابر عبيد: في موسيقى الشعر الحديث. مجلة الآداب، ع4–6، لبنان، 1990، ص68.

[3] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص55.

[4] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. ص97.

[5] أبو يعلى عبد الباقي عبد الله التنوخي: القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. ط2، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، مصر، 2003، ص202.

في النقد المعاصر «**كمؤسس، وكاشف عن القانون الأساسي، الذي يحكم علاقات القصيدة في داخلها وخارجها أيضا: قانون الصراع الذي يحقق واحدة من أهم القيم الجمالية: التوتر**»[1].

وبالنظر إلى الاهتمام الذي حظي به التضمين في النقد المعاصر، فقد صار تقنية أساسية لا غنى عنها استثمرها الشعراء لكسر رتابة الإيقاع.

يقابل التضمينُ في النقد المعاصر التدويرَ الدلالي –وهو غير التدوير العروضي الذي تحدثنا عنه آنفا– حسب "عبد الرحمن تبرماسين" القائل: «**والتضمين يقابله "التدوير" في الشعر المعاصر**»[2]، وعلى هذا الأساس يمكن القول إن القافية تتعارض كذلك مع التضمين من خلال علاقة متعدية، ما دام التضمين العروضي يرادف التدوير.

وليس الغرض مما بسطناه هنا إلا إيجادَ آلية للتعامل مع قافية شعر التفعيلة في الديوان، ومعرفة أنواعها وقبل هذا نعرض الجداول الإحصائية الآتية:

النصوص	عدد الأسطر	الروي	تواتره (عدد المرات)	القافية من حيث التقييدُ والإطلاقُ		ألقابها (مرات تكرارها)				أنواع القافية من حيث التنوع
				مطلقة	مقيدة	مترادفة 00/	متواترة 0/0/	متداركة 0//0/	متراكبة 0///0/	
أ.	18	الراء الميم	04 01	01	04	04	/	01	/	منوعة
طلل	17	الهاء الباء	14 02	16	/	/	09	06	01	منوعة
كل الواحد	13	الياء	03	03	/	/	03	/	/	موحدة
هند	30	الميم القاف الحاء	03 02 01	03	03	03	01	02	/	منوعة
أصداف	13	الباء الهاء النون الكاف اللام	04 03 02 01 01	/	11	11	/	/	/	منوعة
وطن يُشْتَهى	09	العين	03	/	03	03	/	/	/	موحدة

[1] سيد البحراوي: التضمين في العروض والشعر العربي. مجلة فصول، ع3–4، مصر، 1987، ص95.

[2] عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي. (كتاب إلكتروني)، ص95.

ملك العزلة	28	النون	06	/	06	06	/	/	/	موحدة
روحي يا وهران روحي	74	اللام الراء الهمزة الهاء الياء	06 04 03 01 01	11	04	04	01	04	06	منوعة
نص تمهيدي من قصيدة "أنت سيد الطلقّاء"	04	القاف الهمزة	02 02	/	04	04	/	/	/	منوعة
بيعة الحب	12	الهمزة	07	/	07	07	/	/	/	موحدة
النص المؤطر الثاني من قصيدة "لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى"	06	/	/	/	/	/	/	/	/	مرسلة
لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى	95	/	/	/	/	/	/	/	/	
برج عائشة بنت عبد السّلام	13	اللام النون الشين	05 01 01	01	06	06	/	01	/	منوعة
خسارة الوردة	11	اللام	05	/	05	05	/	/	/	موحدة
هند.. أوريكا.. كائِناتُ التيه	42	اللام	10	10	/	/	/	10	/	موحدة
لن تكوني الشمس	08	الراء	03	/	03	03	/	/	/	موحدة

جدول رقم (08): جدول قافية النصوص الحرة.

النصوص	عدد الأسطر	الأسطر المقفاة	الأسطر المدورة
أ.	18	05	07
طلل	17	16	/
كل الواحد	13	03	02
هند	30	06	16
أصداف	13	11	/
وطن يُشْتَهى	09	03	02
ملك العزلة	28	06	13
روحي يا وهران روحي	74	15	48
نص تمهيدي من قصيدة "أنت سيد الطلقّاء"	04	04	/
بيعة الحب	12	07	02
النص المؤطر الثاني من قصيدة "لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى"	06	/	/
لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى	95	/	/
برج عائشة بنت عبد السّلام	13	07	04
خسارة الوردة	11	05	03
هند.. أوريكا.. كائِناتُ التيه	42	10	31
لن تكوني الشمس	08	03	01

جدول رقم (09): جدول الأسطر المقفاة والمدورة

الأسطر	عددها	النسبة
الأسطر الحرة	393	%100
الأسطر المقفاة	101	%25.69
الأسطر المدورة	129	%32.82

جدول رقم (10): جدول الأسطر المقفاة

نوع القافية	القافية المطلقة	القافية المقيدة
عدد الأسطر	45	56
النسبة	%44.55	%55.44

جدول رقم (11): جدول القافية المطلقة

نوع القافية	القافية المترادفة	القافية المتداركة	القافية المتواترة	القافية المتراكبة
عدد الأسطر	56	24	14	07
النسبة	%55.44	%23.76	%13.86	%06.93

جدول رقم (12): جدول ترتيب أنواع القوافي

تنتج عدة ملاحظات من خلال الجداول المدرجة أعلاه:

استخدم الشاعر التدوير بكثافة إذ فاقت الأسطرُ المدورةُ الأسطرَ المقفاةَ وبلغت نسبتها (32.82%)، مقابل نسبة (25.69%) لهذه الأخيرة.

يتضح أن القافية في نصوص الشعر الحر ذات أنماط مختلفة: موحدة، منوعة، مرسلة، وكانت القافية المسيطرة – تبعًا لحركة الروي– هي القافية المقيدة بنسبة (55.44%)، تقابلها القافية المطلقة بعدد أسطرٍ أقلَ نسبتها (44.55%) من مجموع الأسطر المقفَّاة، وأما من حيث حدودُها (ألقابها) فقد جاءت القافية "المترادفة" أولا بنسبة (55.44%)، وأتت القافية ثانيا "المتداركة" بنسبة (23.76%)، ثم القافية "المتواترة" ثالثا بنسبة (13.86%)، وأخيرا القافية"المتراكبة" ونسبتها (06.93%)، في حين غابت القافية المتكاوسة.

اعتمد محمد الطوبي في جلّ نصوص شعر التفعيلة على القافية المقيدة و«**هي التي يكون رويُّها ساكنا فيتحرر الشاعر بذلك من حركات الإعراب في آخر القافية**»[1]، وما اعتماده على هذا النوع إلا لأنه يعمل«**على كسر البنية الامتدادية للإيقاع وذلك بالوقف بعد مد طويل أو قصير وهذه السمة النغمية تكون أوضح في حالة الانتظام؛ أي في حالة ورود القافية في نسق هندسي تتوحد فيه القافية مقطعيا**»[2].

ألجأت طبيعة البناء الشعري الجديد الشعراءَ لإيجاد مقاربات جديدة للتعامل مع القافية ومن ثَمَّ ظهرت أشكال وأنماط مختلفة لها، وسنفحص هذه الأنماط في المتن:

2-1- القافية الموحدة:

يرتكز هذا النمط على تماثل القافية وحرف الروي من بداية النص إلى نهايته فـ«**متى كان هذا الجرس منبعثا من روي واحد في القصيدة الواحدة، كان أدعى إلى إحكام موسيقاها وإتقانها**»[3]، وخير مثال لهذا النمط القافية في قصيدة "**هِنْد.. أُوريكَا.. كائِناتُ التِّيه**" فهذه القصيدة متكونة من عشَرة مقاطع وكل المقاطع قافيتها موحدة: **خِصَالَهَا- أَطْفَالَهَا- غَزَالَهَا- ضَلالَهَا- سُؤالَهَا- جمَالَهَا- خُلخَالَهَا- مَالَهَا- خالَهَا- شَالَهَا.**

2-2- القافية المنوعة:

حاولت القافية الجديدة «**أن تشاكل بين القافية ودور حرف الروي، أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروي صوتا متنقلا، قد يختلف من سطر الى آخر وقد يتفق، وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر وللأسطر**»[4]، وقد عمل الطوبي على تنويع القوافي دون الخضوع لقواعد صارمة تَحُدُّ إبداعه، ومن القصائد التي قوافيها حرة متغيرة قصيدة "**هند**": **(شَيِّقَهْ -المُشْرِقَهْ- الحَمَامْ -الكَلامْ- الحُطَامْ- صَبُوحِي).**

---

[1] صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية. ص217.

[2] رحاب الخطيب: معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص36-37.

[3] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ج3، ص71.

[4] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص114.

2-3- القافية المرسلة (الداخلية):

تتمثل «**هذه التقفية في تحرر القصيدة من أي التزام يقضي باعتماد قافية خارجية من أي نوع كان، ولا يقوم الإطار الموسيقي للقصيدة على أساس تقفوي مكرس**»[1] إنما يقوم على تقفية داخلية أساسها الكلمات التي ينتظمها سلك الدلالة وخلجات الشاعر، ولعل «**من أفضل التقنيات التي تسمح بولادة هذا النوع من التقفية هي تقنية التدوير التي تكاد تغيب فيها التقفية الخارجية غيابا كاملا لا سيما إذا كان التدوير كليا**»[2]، والنص الذي يمثل القافية المرسلة هنا نص "**لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى**" إذ نجدها تظهر في ألفاظ لها نفس الوزن "**فَعْل**": **(الخَوْف- العَسْف - الزَّيْف- الطَّيْف - السَّيْف)**، أو "**فَعَل**" مثل: **(القَطَا- المَهَا- الصَّبَا)**، كما أنها تتبدى في ألفاظ ختمت بكاف الخطاب للمؤنث: **(عَشقُوكِ- خَانُوكِ- خَذَلُوكِ- جَنْدَلُوكِ - رَتَّلُوكِ)**.

إن البناء التقفوي بأنماطه المختلفة يُكسب النصوص غنى دلاليا وثراء إيقاعيا، ويفضي إلى لفت انتباه المتلقي.

وجدير بالذكر - قبل الولوج إلى الموسيقى الداخلية- أن بحر الوافر استأثر بثلاثة نصوص عمودية- وقد تعرضنا لنموذج منها- وبنص مختلف الشكل عنون بـ"**مُوشَّح**"- التسمية في حد ذاتها تحمل بذور الاختلاف وتوميء إلى فن شعري مستحدث وهو فن الموشحات- ويمكن إدراجه ضمن "**المشطَّر**" وهو «**نوع من الشعر ينظر فيه إلى الأشطر لا الأبيات، ويُتخذ فيه من كل شطر وحدة مستقلة**»[3]، وتكون القصيدة في هذا الشكل «**مقسمة إلى أقسام يتضمن كل منها ثلاثة أشطر، أو أربعة، أو خمسة، أو ستة**»[4].

ويتساءل "إبراهيم أنيس"-في معرض حديثه- عن نظم الشعراء لما يسمى "بالمثلثات"- وهي نوع من الشعر يُتقيد فيه بقافية واحدة مع كل ثلاثة أشطر- قائلا: «**أما القصائد المقسمة إلى أقسام يتضمن كل قسم منها ثلاثة من الأشطر تستقل بقافيتها ولا تتكرر**

---

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص144.

[2] المرجع نفسه. ص145.

[3] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص280- 281.

[4] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ص289.

قافية من قوافيها في الأقسام الأخرى، فنظم غريب على الشعر العربي لا نكاد نظفر له بمثل واحد في شعر القدماء أو المحدثين. ويمكن أن يرمز لهذا النوع بالرموز: أ أ أ- ب ب ب- ج ج ج وهكذا»[1].

ويضيف: «**على أن من شعرائنا المحدثين من نظموا نوعا من المثلثات فيه تتكرر قافية الشطر الثالث...ونظام هذا النوع يرمز له: أ أ أ- ب ب أ- ج ج أ**»[2]، ولعل هذا الأخير هو الضَّرب الذي نظم عليه شاعرنا نص "**مُوشَّح**"[3]، إذ لو حاولنا تجريب كتابته بهذا النظام لكان على هذا النحو:

رَفِيقةُ ضحْكَةَ الغَسَقِ الطُّفُولِيَّهْ لأَخْشى ورطةَ القلْبِ الجُنُونِيَّهْ
عَليكِ أخافُ أَطْواري الشّتَائيهْ
أَخَافُ عَليكِ مِنْ حُزْني ومِنْ قَلَقِي أنَا المَفتُونُ جُرْحٌ طائشُ الشَّفقِ
أَخَافُ عَليكِ أيَّامي الرَّمَادِيهْ
دُرُوبي الخَيبة السَّوداء والبَلْوى لَكِ الأيَّام والأحْلامُ والسَّلْوى
ووهْجُ غَدٍ مباهِجُهُ ربيعيهْ •

بيْد أن الطوبي آثر استعمال هذا النظام ولكن بأسلوبه الخاص، وفيما يأتي شكل النص كما ورد في الديوان:

رَفِيقـــــةُ ضـــــحْكَةَ الغَسَـــــقِ الطُّفُولِيَّـــــهْ

رَفِيقةُ ضحْـ	كَةَ لْغَسَقِ طْ	طُفُولِيْيَهْ
0 ///0//	// 0/// 0	0/0/0//
مُفَاعَلَتُنْ	مُفَـا عَلَتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ

لأَخْشـــــى ورطـــــةَ القلْـــــبِ الجُنُونِيَّـــــهْ

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص280- 281.
[2] المرجع نفسه. ص281.
[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. نص موشح، ص83.

لأَخْشَى وَرْ	طَةَ لقلْبِ لْ	جُنُونِيْيَهْ
0/0 /0//	0 /0/0//	0/0/0//
مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ

عَليـــــكِ أخـــــافُ أَطْـــــواري الشِّـــــتَائيَّهْ

عَليكِ أخا	فُ أَطْوار شْ	شِتَائِيْيَهْ
0 ///0//	0 /0/0//	0/0/0//
مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ

أَخَـــافُ عَليـــكِ مِـــنْ حُزْنـــي ومِـــنْ قَلَقِـــي

أَخَافُ عَليـْ	كِ مِنْ حُزْني	ومِنْ قَلَقِي
0 ///0//	0 /0/0//	0 ///0//
مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ

أنَـــا المَفتُـــونُ جُـــرْحٌ طـــائشُ الشَّـــفقِ

أنَ لْمَفْتُو	جُرْحُنْ طَا	ئشُ شْشَفقِي
0 /0/0//	0 /0/0//	0 ///0//
مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ

أَخَـــــافُ عَليـــــكِ أيَّـــــامي الرَّمَادِيَّـــــهْ

أَخَافُ عَليـْ	كِ أيْيَامِي	رَمَادِيْيَهْ
0 ///0//	0/0/0//	0/0/0//
مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ

دُرُوبـــــي الخَيْبـــــةِ السَّـــــوْدَاء والبَلْـــــوى

دُرُوبِ لْخَيْ	بَةُ سْسَوْدَا	ءُ وَلْبَلْوَى
0 /0/0//	0 /0/0//	0/0/0//
مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ

لَـــــكِ الأيَّـــــام والأحْـــــلامُ والسَّـــــلْوى

لَكِ لْأيْيَا	مُ وَلْأحْلا	مُ وسْسَلْوَى
0/0/0//	0/0/0//	0 /0/0//
مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ

ووهْـــــجُ غَـــــدٍ مباهِجُـــــهُ رَبِيعيَّـــــهْ•

وَوهْجُ غَدِنْ	مباهِجُهُو	رَبِيعِـيْيَهْ
0 ///0//	0///0//	0/0/0//
مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ

تكشف معاينة هذه الأشطر أن تفعيلة "مُفَاعَلَتُنْ" أصابها زحاف "**العَصْب**" فصارت "مُفَاعَلْتُنْ"، ولم يصبها في كامل النص غيرَه.

استعمل الشاعر بحر الوافر حسب الدائرة العروضية؛ أي أن تفعيلة "**مُفَاعَلَتُنْ**" وردت ثلاث مرات في الشطر دون أن تصيبها عِلَّة "**القَطف**"، وهو أمر لم يعتدْه الشعراء في واقعهم الشعري وصورُه حسب هذا الواقع لا تتجاوز ثلاثًا: تامٌّ عروضه وضربه مقطوفان، مَجْزُوءٌ سالم العروض والضرب، ومَجْزُوءٌ صحيح العروض معصُوب الضرب، وهذا الاستعمال المخالف للواقع الشعري فرضه شكل النص.

وأما قافية هذا النص فهي تخضع للنظام الذي تحدثنا عنه آنفا بتكرّر قافية الشطر الثالث فوردت بهذا الشكل: (ي ي ي– ق ق ي– و و ي)، وهي مُطْلَقَة في كل الأشطر وتتراوح بين المتواترة والمتراكبة، كما هو موضح في الجدول الآتي:

النص	الروي	القافية من حيث التقييد والإطلاق	ألقابها
موشَّح	ي ي ي– ق ق ي– و و ي	مطلقة	متواترة متراكبة

جدول رقم (13): جدول قافية نص "**موشح**".

المبحث الثالث: الضمني والإيقاع الداخلي

إن الموسيقى الداخلية هي «**ذلك الإيقاع الهامس الذي يَصدُر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدًى ووَقْعٍ حَسَنٍ، وبما لها من رَهافةٍ، ودِقة تأليفٍ، وانسجام حروفٍ**»[1].

فالإيقاع الداخلي ينشأ من تآلف الصمت والصوت داخل الكلمة الواحدة «**وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه**»[2]، ومن بين ضروب القول التي يهتم بها: التَّجنيس، التَّصريع، التَّوازي، التَّكرار.

وهذه الأضرب تتجلى في ديوان "قمر الأندلسي الأخير" بدرجات متفاوتة فالتَّجنيس «**وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا**»[3]؛ قليل الحضور، وأما التصريع وهو تقفية مِصْراعي البيت؛ أيْ اتفاق العروض والضرب في التقفية والوزن؛ ويختص بمطالع القصائد العمودية غالبًا، فلا تخلو قصيدة عمودية من قصائد الديوان منه، في حين أن التَّوازي والتَّكرار كان لهما حضور ضَافٍ، وسنتعرض لكل منهما بالتفصيل:

المطلب الأول: التوازي:

يقوم التوازي على تماثل البنيات اللغوية لا تطابُقها ذلك أنه «**تماثل وليس تطابقا**»[4]، ويُعرَّف بأنه «**تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر**»[5].

---

[1] عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي. ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1989، ص74.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص53.

[3] ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. القسم الأول، ص262.

[4] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص103.

[5] عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي. ط1، مكتبة الإشعاع، مصر، 1999، ص7.

ويرى "محمد مفتاح" أن المعاجم والدراسات تكاد تتفق على أنه «**التشابه الذي هو عبارة عن تَكْرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية**»[1]، والملاحظ لهذا التعريف يجد أنه حصر التوازي بالشعر دون النثر– بعكس سابقه– وذلك لأن الشِّعر ليس «**هو المجال الوحيد الذي تخلِّف فيه رمزية الأصوات آثارها، وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة**»[2].

وما كان الشعراء ليهتموا بالتوازي إلا لأنه يثري النص جماليا ولغويا، فضلا عن قدرته «**على تأدية المعنى بصورة إيحائية تقابلية متوازية، ولما له من دور في إبراز الناحية الإيقاعية**»[3]، ويتحقق إيقاع التوازي لَمَّا تتناسُب الأجزاء، وتتَوافُق الأنساق المختلفة ومن ثَمَّ فهو يرتكز على التشابه والاختلاف «**تشابه البنيات واختلاف في المعاني**»[4].

يتمظهر التوازي في التماثل الصوتي، الصرفي، التركيبي، الدلالي سواء أكان تشاكلا أفقيا على مستوى البيت أم رأسيا على مستوى القصيدة، وهذا ما سنراه في المدونة.

1- التوازي الأفقي:

ويكون بالتطابق بين عناصر التركيب على مستوى البيت الواحد، ومن الشواهد التي تبين هذا النوع في الديوان قولُ الشاعر:

مَرَّ صَيْفٌ يَا سَيِّدِي مَرَّ عُمْرٌ
هَلْ تَجَلَّى مَا تَشْتَهِي وَتَشَاءُ[5]

نلاحظ توازنا صوتيا وتركيبيا بين جملتي "**مَرَّ صَيْفٌ**" و"**مَرَّ عُمْرٌ**" إذ نجد أنهما تتألفان من فعل ماضٍ وفاعل بنفس الترتيب وبذات الوقع، وما أحدث توازيا صوتيا ظاهرة التنوين

[1] محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص97.
[2] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية. ص54.
[3] وهاب داودي: البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري (التوازي والتكرار). مجلة المخبر، ع10، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014، ص312.
[4] محمد مفتاح: مدخل إلى قراءة النص الشعري، المفاهيم معالم. مجلة فصول، ع1، مصر، 1997، ص259.
[5] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة أنت سيد الطلقاء، ص95.

"صَيْفٌ"، "عُمْرٌ" «**وهذا التنوين لون من ألوان الإيقاع المؤثر في النفس، والحامل قدرًا كثيرًا من الرنين الصوتي**»[1].

والتوازي في البيت كشف حزن الشاعر وإحساسه بوطأة الزمنِ ومرورِه السريع، ففي الصيف انطوى عمرٌ بأكمله.

ومن صوره كذلك قوله:

أَنَــا انْتَــمَائِي لِوَعْــدٍ بــاذِخٍ أَلَقًــا
أَنَا انْتِمَائِي لِمَنْ فِي عِشقِهم صُلِبُوا[2]

نلمح تماثلا نحويا بين شطري البيت فهما يتكونان من ذات العناصر بنفس التوزيع؛ فالأول يتكون من مبتدأ؛ الضمير المنفصل **(أنا)**، وخبر جملة اسمية **(انْتَمَائِي لِوَعْدٍ بَاذِخٍ أَلَقًا)**، وبُني الثاني على نسقه الضمير المنفصل **(أنا)** مبتدأ، والخبر جملة **(انْتِمَائِي لِمَنْ فِي عِشقِهم صُلِبُوا)**، ومن يُنعم النظر في البيت يلفي للتركيب النحوي دورا في حدوث إيقاع التوازي «**فالتشاكل النحوي يؤدي وظيفتين مهمتين، إذ يخدم البعد الإيقاعي، بتكرار التراكيب وانتظامها من جانب ويهدف من جانب آخر إلى تبليغ رسالة ما**»[3].

والرسالة التي يهدف إلى تبليغها تأكيد على الذات **(الأنا)** لتوظيفه ضمير المتكلم مرتين مرة ضميرا منفصلا **(أنا)**، وأخرى متصلا **(ياء المتكلم)**، وقد عمل التوازي الأفقي على إثراء الإيقاع بتكثيف المعنى وتعزيز الدلالة.

---

[1] محمد قطب عبد العال: الأداء التصويري وإيقاع الفواصل في القرآن الكريم (2/1). مجلة الداعي الشهرية الصادرة عن دار العلوم ديوبند، ع11، السنة 33، الهند، نوفمبر 2009، (المقال إلكتروني اطلع عليه بتاريخ: 24/ 2020/07).
http://www.darululoom-deoband.com/arabic/articles/tmp/1525519742%2004-Alfikr_11_1430_2.htm

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة عميد الناي وعدي، ص39.

[3] سامح رواشدة: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة. مجلة أبحاث اليرموك، مج 16،ع2، 1998، ص19.

2- التوازي الرأسي(العمودي):

يتم بتماثل مكونات البناء النحوي على مستوى مجموعة أبيات (القصيدة)، ومن نماذجه الأبيات الآتية:

رُدِّي لضَـــحْكَةِ ميِـــمُوزَا طُفُولَتهَـــا
لـوْ بَـاحَ للغَسَقِ الصَّفْصَـاف والقَصَبُ
رُدِّي لضَـحْكَةِ ميِـمُوزَا الحَمَـامَ فَمِـنْ
أشْـهَى الهَـدِيل شُـتُول شَـوْقُها شَـغَبُ
رُدِّي لِـــذَاكِرَةِ الأســـمَاءِ نَشْـــوتهَا
وَمَـا حَكَـتْ لِصَـبَاحِ الإثمِـدِ الهُـدُبُ[1]

استهل الطوبي البيت الأول بفعل أمر للمخاطَبة "**رُدِّي**"، والأمر مماثل في باقي الأبيات، كما تماثلت البنى التركيبية للشطر الأول من كل بيت وهي على هذا النحو:

فعل أمر+ الفاعل المستتر+ الجار والمجرور+ المضاف إليه+ المفعول به = رُدِّي لضَحْكَةِ ميِمُوزَا طُفُولَتهَا
فعل أمر+ الفاعل المستتر+ الجار والمجرور+ المضاف إليه+ المفعول به = رُدِّي لضَحْكَةِ ميِمُوزَا الحَمَامَ فَمِنْ
فعل أمر+ الفاعل المستتر+ الجار والمجرور+ المضاف إليه+ المفعول به = رُدِّي لِذَاكِرَةِ الأسمَاءِ نَشْوتهَا

أدى التوازي إلى سبك الأبيات وربطها ويبدو «**أن بنية التوازي الناتجة عن تماثل افتتاحية الأبيات لا تعني البعد الشكلي، وإنما تعمق البعد المعنوي وذلك من خلال تصاعد بنية التوازي وتناميها**»[2]، والبعد المعنوي هنا يأخذ دلالته من تكرر الطلب (فعل الأمر "**رُدِّي**") الذي يشكل بؤرة الدلالة، ومن هذا النمط- تماثل افتتاحية الأبيات- أيضا قوله:

كُنْـتُ ألْقَـاكِ عَاشِـقًا كَاسِـرَ الزَّهْـوِ
فِـــي غِبْطَـــةِ الصَّـــبَاحِ انْبِهَـــارُ
كُنْـــتُ ألْقَـــاكِ وَالغِوَايَـــةُ نَيْـــرُوزٌ
وَفِـــي بَهْجَـــةِ السَّـــفَرْجلِ نَـــارُ[3]

---

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة عميد الناي وعدي، ص40.

[2] موسى ربابعة: ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء. مجلة دراسات العلوم الإنسانية، م22، ع5، الأردن، 1995، ص2033.

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة رقش الخلخال، ص123.

وازى محمد الطوبي بين البيتين مفتتحا كليهما بعبارة "**كُنْتُ أَلْقَاكِ**" و«**هذا اللون من التوازي يثير توقع القارئ ويحدث توترا على مستوى الإيقاع والتركيب والدلالة**»[1]، فالإيقاع يكتسب رنة مستوحاة من ترديد العبارة ومن الطاقة التي تختزنها الأصوات المكررة الموزعة بانتظام الممثلة هنا بحرف الراء «**والراء إذا تكلمتَ بها خرجتْ كأنَّها مضاعفة، والوقفُ يزيدها إيضاحًا**»[2]، ونجدها في كلمات: **انْبِهَارُ- كَاسِرَ- نَيْرُوزٌ- السَّفَرْجل- نَارُ**، وأما الدلالة فتشي بهاجس اللقاء الذي كان وبالبهجة التي كانت.

وفي نموذج آخر من التوازي العمودي يقول الطوبي:

لهَـــا مَجـــدُها المَغْربـــيُّ
لهَـــا صَـــوْلجان الأمُومَـــةِ[3]

أفرز تراص ألفاظ الجملتين وفق نفس النَّظْم توازيا على مستوى التركيب مما أتاح مرونة إيقاعية ففي الشعر تصبح التراكيب النحوية «**ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية**»[4]، إضافة إلى أن للتقديم والتأخير في عناصر الجملة أثرا في الإيقاع الداخلي فـ«**معيار الحفاظ على الأصل في السياق أو الخروج عنه هو الدلالة على معنى ما من المعاني، وليس ذلك لمعيار آخر. هو الحفاظ على الرتبة كما عند النحاة، وإنما هو أمر مقصود من المتكلم لتقرير حكم ما**»[5]، ولعل الحكم المقصود من تقديم الخبر شبه الجملة (**لهَا**) على المبتدأ في السطرين يؤكد على اختصاص "**عائشة بنت عبد السّلام**" بالمجد وسلطة الأمومة دون غيرها.

إن التوازي العمودي من خلال النماذج المدروسة ذو تأثير نابع من عمق التجربة الشعرية، وقد أدت تقنية التوازي إلى إغناء المتن إيقاعيا، وإلى استثارة حساسية المتلقي لينقب عن شعرية النصوص والكشف عن آفاق الرؤية الشعرية.

---

[1] موسى ربابعة: ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء. ص2033.

[2] سيبويه(أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب. ج4، ص136.

[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج برج عائشة بنت عبد السّلام، ص56.

[4] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص. ص26-27.

[5] سمير أحمد معلوف: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص310.

المطلب الثاني: التكرار:

يؤثر التَّكرار في النص معنى ومبنى، وهو «**في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها**»[1]، إذ يبوح بالحالة النفسية للشاعر، ويعلن عن انفعالاته وعواطفه ويقوم «**في القصيدة الحديثة بوظيفة إيحائية بارزة وتتعدد أشكاله وصوره بتعدد الهدف الإيحائي الذي ينوطه الشاعر به**»[2].

ويُقصد بالتَّكرار «**تناوب الألفاظ وإعادتها في مواضع متتابعة أو متباينة من النَّص المنجز، ليُشكِّل بذلك مظهرًا إيقاعيًا، ومعنويا وبنائيًا متميّزًا**»[3]، فهو يُعدُّ أساس الإيقاع ومرتكز هندسته «**بجميع صوره ويعمل بصوره على توطيده وتمكينه من معمارها، فنجده ماثلا في الموسيقى يدعم تواترها وحركتها الانسيابية**»[4].

إن التَّكرار من الأساليب التي تُعين الشاعر على جذب انتباه المُستقبِل، وإمتاع أذنه، «**فالمتكلّم إنّما يكرّر ما يثير اهتماما عنده، وهو يحبّ في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطَبيه، أو مَن هم في حكم المخاطَبين ممّن يصل القول إليهم على بُعد الزمان والديار**»[5].

وليس التّكرار عند "محمد الطوبي" ضربا من العبث إنما له دلالته الخاصة التي فرضها اللاشعور، وقد تحقق التكرار في نصوص الديوان بتكرار الحروف (الأصوات)، الألفاظ، والتراكيب:

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. ص242.

[2] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص59.

[3] محمد مصطفى كلاب: بنية التكرار في شعر أدونيس. مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج23 ، ع1، غزة، 2015 ، ص70.

[4] عبد اللطيف حني: نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا. مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج4، ع4، جامعة الوادي، الجزائر، 2012، ص7.

[5] عزّ الدين علي السيّد: التكرير بين المثير والتأثير. ط2، عالم الكتب، بيروت، 1986، ص136.

1- تكرار الحروف:

لتكرار الحرف (الصوت) مزِيَّة بث الانسجام في الألفاظ ومن بعدها العبارات، ذلك أن «**الصوت هو آلة اللفظ وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف**»[1].

فإذا نظرنا إلى الحروف المكررة في الديوان وجدنا لحروف المبنى- وهي التي من بنية الكلمة- نغما خفيا تأنس له الأذن، ومثالها تكرر حرف "السين" المهموس في قصيدة "لمشهد الظبية المكناسية ورسوماتها" خمسا وعشرين (25) مرة وقد لاءم موضوعة الغزل الرقيق، كذلك حرف "الراء" المجهور إذ تكرر اثنتي عَشْرة (12) مرةً في قصيدة "بيعة الحبّ"، وأما حروف المعاني وهي التي تدل على معنى في غيرها، فإنها إذا ما تكررت أثْرَت المعنى وأكدَّته مثل تكرار حرف النفي "لا" في قصيدة "**ملك العزلة**"[2]:

يا المُحَمَّدُ هَذَا الخَريفُ عَليْكَ بهَاءُ الخَرابِ
عَليْكَ وَلَا لَكَ أهْلٌ وَلَا أَقْرَبُونْ
وَطَنٌ هَارِبٌ مِنكَ منْ عُنفُوانِ ضَياعٍ عَظيمٍ
لَكَ اليُتْم وَحْدكَ في كِبريَاءٍ بَهيجِ الجُنُونِ
مَنْ يُبَايِعُ مَنْ فِيك غُربتُكَ المغربيَّةُ
سَاطِعَةُ التِّيهِ يا مَلكَ العُزلةِ الذَّهَبيَّةِ
رَتِّلْ سُطوعَ خَرِيفِكَ وَحْدكَ لا بَيْتَ
لا امْرأةً تشْتهيهَا ومجدُ النِّسَاءِ ظُنُونْ
كَيفَ تَنْسَى الذِي كُنتَ تَنْسَى وأنْتَ
المُحَمَدُ في قَمَرِ الزَّهو والزَّيْزفُونْ
تَشْتَهِي الآنَ مَا كُنتَ لَا تَشْتَهِي
وَاشْتِهَاءُ المَرايَا يخُونْ

[1] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين. ج1، ص79.

[2] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة ملك العزلة، ص87- 88.

كُنْتَ تَدْرِي صَباحَ المَهَا
كُنْتَ تَدْرِي مُتُون الرِّضَا
وعِنَادُ الغَضَا
لا يَجِيء الذي قَدْ مَضَى

إن تكرر صيغة النفي بـ"**لا**" ست مرات وتوزعها على الأسطر الشعرية بطريقة مدروسة إنما أتى لإضفاء انسيابية على الإيقاع، وتكثيف دلالة العزلة والوحدة.

كذلك تكرار "**لن**" في قصيدة "**لن تكوني الشَّمس**"، وفيه تأكيد للنفي:

لَنْ تَكُونِي الشَّمْسَ
لَنْ يَشْتَعِلَ الوَقْتُ بِكِ الآنَ تَمَامًا
لَنْ تَكُونِي أَبَدًا بَدْرَ البُدُورْ•[1]

أضفى تكرار الحروف على النصوص نغما موسيقيا له وَقْع محبب على المتلقي ذلك أن «**تكرار الصوت يسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية**»[2].

2- تكرار الألفاظ:

غالبا ما يكون تكرار الألفاظ ذا بعد إيحائي لأن الألفاظ «**تكتسب طاقاتها الإيحائية من أنظمتها العلائقية المتباينة التي تلون البنية التكرارية للنص بألوان الطيف الفني**»[3]، وقد تكررت الألفاظ في المتن متراوحة بين نمطين:

أحدهما أفقي ويتمثل في تكرار اللفظ في نفس السطر أو البيت، ومن أمثلته: **صَعْبٌ فِيكَ يَا سَيِّدِي الرِّثَاءُ الرِّثَاءُ** (ص97)- **أَنَا أَنَا وصَهِيلُ العُمْرِ مُنْدَلِعٌ** (ص39)- **لوْ أَنْتِ أَنْتِ هُنَا هَلْ أَشْتَهِي وَطَنًا** (ص40)- **ذَهَبَ التِّيهُ فِي شَهْوَةِ التِّيهِ** (ص28)-**تِلْكَ دَارُ أَبِي حَجَرًا حَجَرًا ووَرِيدًا وَرِيدًا بَنَاهَا** (ص19)- **كَمْ وكَمْ جَوَّقَ التَّمَنِي احْتِرَاقٌ** (ص123)، والآخر

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة لن تكوني الشمس، ص91.
[2] موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية. مؤتة للبحوث والدراسات،م5، ع1، 1990، ص168.
[3] محمد مصطفى كلاب: بنية التكرار في شعر أدونيس. ص78.

عمودي نراه في تكرار اللفظ عدة مرات في النص الشعري الواحد، ومن نماذجه قصيدة "**هند**" إذ تكررت كلمة "**هند**" عَشْر مرات في المتن:

هَا الحِكايةُ لا تَنتَهِي بمُفَاجَأَةٍ شَيِّقَهْ
والمحَطَّاتُ شارِدةٌ في نهَارِ غِيَابِكِ
لا أنْتِ هِنْدُ التي أَدْهَشَتْ سَفَرَ "الشَّمْعَدَانِ"
ولا أنْتِ هِنْدُ التي عَمَّدَتْهَا الأَغَانِي
لِيَكْشِفَ فِتْنَتَهَا القَمَرُ المُرَّاكُشِيُّ
ولَا أنْتِ هِنْدُ التي اسْتَبَدَّتْ
وَحْدَهَا بِانْدِفَاعِ البِدَايَةِ مِنْ أَيِّ حُلْمٍ تَمُرِّينَ
لَوْ مَرَّ هَذَا الذي سَفَكَ القَلْبَ
لَوْ وَقْتُ هِنْد الجَمِيلة مرَّ على أمَلٍ هَارِبٍ
في رَبِيعٍ مُفَاجَأَةٍ لا تُصدَّقُ هلْ كانَ ما كانَ
حُلْمًا ومَرَّ خَلُوبًا كَأَنَّكِ أنتِ الخلوبُ
بِطَلْعَتِكِ المُشْرِقَهْ•
كَيْفَ هِنْدُ التي أغْدَقَ الفَرَحُ النَّبيذِيُّ أغَارِيدَ زِينتَها
ذَهَبَتْ هَكَذَا في غَمَامِ الكَلامْ
ذَهَبَ الحُلْمُ في مُنْتَهَاهْ
ذَهَبَ "الشَّمْعَدَان" إلى مُنْتَهَاهْ
ذَهَبَ التِّيهُ في شَهْوَةِ التِّيهِ
لا هِنْدُ في شَهَواتِ الحَمَامْ•
مرَّةً قِيلَ مرَّتْ عَلى مَوْسِمٍ ذَاهِلٍ هِنْدُ لكِنَّ هِنْدَ
التي كَانَ يَكْشِفُهَا الحُلْمُ لمْ يَأْتِ مَوْعِدُهَا مِنْ
خَرَائِبَ لمْ يَقْتَرِفْهَا نَشِيدٌ يُرَقِّصُ صَبْوَتَهُ
قَبْلَ هَذَا الحُطَامْ•
مرَّةً قِيلَ هِنْدُ الْتَقَتْ وَرْدَةً فَبَكى الوَرْدُ
لَيْتَ الحِكَايَةَ لَا يَنْتَهِي في نِهَايَتِهَا الوَرْدُ

قِيلَ الذي قِيلَ إِنْ شَابَهَ السُّهْدُ ضَحْكَتَهَا
عَادَ عَاشِقُهَا مَغْرِبِيًّا جَمِيلَ الجُرُوحِ
وأَمِيرًا تُبَايِعُه كُلُّ عَاشِقَةٍ سَالَ في قَلْبِهَا
شَفَقُ الشَّوْقِ لَوْ هِنْدُ تَعْرِفُ
مَا يعْزِفُ القَلْبُ قَالَتْ
كَفَانِي مِن الأُقْحُوَان صَبُوحِي•[1]

شكلت كلمة "**هند**" محور النص وأسَّ معماره، فقد أدت إلى تحقيق الاتزان لأن «**تكرار اللفظ بشكله وعدد حروفه يحقق توافقا إيقاعيا، ونغما موسيقيا يساير المعنى ويعبر عن آفاقه، ويبرز إيقاع الذات المبدعة**»[2].

3- تكرار التراكيب:

تبوأ تكرار العبارة أعلى مستويات التكرار بحكم امتداده على رقعة جغرافية شاسعة من مساحة النصوص، زيادةً على أثره الصوتي والدّلالي، «**فهو يسهم بشكلٍ كبيرٍ في استبطان رؤيا الشّاعر والإيحاء بها، وفي الوقت ذاته يعمل على تلاحم بنية النّص وتماسكها**»[3].

ينماز هذا المستوى عن سَابِقَيْه في الديوان بوفرة نماذجه فيتبدى في استهلال الشاعر مثلا كل مقطع من مقاطع قصيدة "**روحي يا وهران روحي**" باللّازمة "**شَمْسُ وَهرانَ جُرحٌ**" مدللا على عِظم مصيبة "**وهران**"، ويبدو كذلك في تكراره لعبارة "**هِي امْرأةٌ**" من نص "**برج عائشة بنت عبد السّلام**":

هِـــي امْـــرأةٌ مـــن شُـــطوطِ الشَّـــمالْ
لهَـــــا مَجـــــدُها المَغْربـــــيُّ
لهَـــــا صَـــــوْلجان الأمُومَـــــةِ
عنْدَ شُروقِ العرائشِ صَار اسمُهَا عَائِشـهْ•

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة هند، ص27-28.

[2] محمد مصطفى كلاب: بنية التكرار في شعر أدونيس. ص78.

[3] أحمد غالب الخرشة: ظاهرة التّكرار في شعر "محمد لافي" ديوان "لم يعد درج العمر أخضر" أنموذجا. مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج42 ، ع1، الجامعة الأردنية، 2015 ، ص26.

وَلَمَّا تجَلَّتْ عَلَى نَشْوةِ الزَّعتر امْرأةً زَوَّجُوهَا
فكَـان لهَـا مِـنْ صِـفاتِ النَّهـار بَنُوهَـا
بَنُوهَا الذين ارْتَدَوْا مِنْ شَذَاها صِفاتِ الغزالْ
عَلَى يدها قمرُ الورْدِ مالْ
وطرَّزَ جَلَّابَة الاحْتِـمالْ
هِـي امْـرأةٌ صـوتُها جَنَّـةٌ مِـنْ حنـانْ
هِـي امْـرأةٌ لوَّنَـتْ مـا تشـاءُ ليَـأوي لشُـرفتهَا
وطَـنُ الياسـمينِ ليُطلـعَ مِـنْ ضـحْكة الصُّبحِ
أمْنيـةً وابتهـالْ•[1]

تكرر المركّب الإسنادي "**هِـي امْـرأةٌ**" في النص ليدلل به الشاعر على سمة الرِّقة والحنان التي تتسم بها المرأة دون سواها، والمرأة هنا رمز "الأمومة"، الأم التي يفتقدها الشاعر فعندما «**توفيت، لم يجد عِوضا غير أمِّ صديقه (عائشة)**»[2].

كما نجد أن الشاعر كرّر عبارة "**لا أنْتِ هِنْدُ التي**" في قصيدة "**هند**" أين ينفي عن "**هند**" الصورة التي كانتْها مُمهِّدا للمآل الذي سيؤول إليه حالها:

هَا الحِكايةُ لا تَنتَهِي بمُفَاجَأَةٍ شَيِّقَهْ
والمحَطَّاتُ شارِدةٌ في نهَارِ غِيَابِكِ
لا أنْتِ هِنْدُ التي أَدْهَشَتْ سَفَرَ " الشَّمْعَدَانِ"
ولا أنْتِ هِنْدُ التي عَمَّدَتْهَا الأَغَانِي
لِيَكْشِفَ فِتْنَتَهَا القَمَرُ المُرَاكُشِيُّ
ولَا أنْتِ هِنْدُ التي اسْتَبَدَّتْ
وَحْدَهَا بِانْدِفَاعِ البِدَايَةِ مِنْ أَيِّ حُلْمٍ تَمُرِّينَ[3]

[1] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من الأبراج برج عائشة بنت عبد السّلام، ص56.
[2] العَرَبي بَنْجَلُّون: محمد الطوبي قراءةٌ في سيرته الذّاتيّة والشعريّة. ص34.
[3] محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير. من قصيدة هند، ص27.

وكرر عبارة "**فَلَا أَنْتِ لَيْلَى وَلَا أَنْتِ عَبْلَة**" من قصيدة بعنوان "**لا أنت عبلة.. لا أنت ليلى**"، إذ ينفي أن تكون المُخاطَبَة أيًّا من النساء ولا هي تتَّصِف بصفاتِهِنَّ، ليؤكد على تميّزها، كما كرر جملة "**أَنَا أَجملُ الغَجَرِ القَادِمينَ من التِّيهِ**" من نفس القصيدة ليعمق معنى التّيه والضياع.

وبَعْدُ فهناك نماذج أخرى نكتفي بالإشارة إليها إذ لا يتسع المقام لعرضها جميعا: "**تِلْكَ دَارُ أَبِي**"- "**أَخَافُ عَلَيكِ**"- "**صاحبي عَبدَ اللهِ**"- "**كُنْتَ تَدْرِي**"...

لا يأتي تكرار العبارة «**لغاية صوتية أو إيقاعية -كما يبدو- بالدرجة الأولى، بقدر ما يعكس الأهمية التي يوليها الشاعر لمضمون العبارة المكرر؛ لأجل إيصال الفكرة وإطالة لحظة شعورية معينة يتلذذ الشاعر بتكرارها**»[1].

إن لجوء الشاعر لتقنية التَّكرار في بنية النص الشعري إلحاح عما يؤرِّقه من هموم، وقد وُفّق في وضع التَّكرارات بأماكنها المناسبة، لذا أعطت نصوصه جمالية، وإيقاعَه حياةً.

إنْ كان من هدف وراء دراسة إيقاع ديوان "قمر الأندلسي الأخير" فلتبيّن الضمني (الافتراض المسبق وقسيمه المضمر)، والافتراض المسبق نجده في عدم الخروج عن قوانين استعمال العروض العربي في اختيار الأوزان والقوافي وتوظيف الزحافات والعلل فالشاعر قد «**يدخل على الوحدات الإيقاعية في بعض مواضع قصيدته تغييرات، وهي ما نسميه الزحافات والعلل، محافظة على سلامة اللغة ومقاصدها، وهذا يتعلق أساسا ببرجماتية اللغة العربية**»[2]، وصولا إلى ما تداوله الشعراء من ضوابطَ تتعلق بالإيقاع الداخلي.

وأما المعنى المضمر فإنه يحمل طابعا خاصا ولا شك فـ«**قصيدة "الطوبي" أنثى أسطورية، تمرد ضد الرتابة التي تفرضها الحياة الاجتماعية، ولحظة انبجاس متألق للعشق ضد الغياب، بل إنها الطبيعة في حيويتها وتجددها، وخلودها**»[3]، ويبدو أن آلية

---

[1] صلاح مهدي الزبيدي ونصر الله عباس حميد: التكرار وأنماطه في شعر عبد العزيز المقالح. مجلة ديالى، ع67، العراق، 2015، ص277.

[2] ربيعة برباق: الإيقاع الشعري، دراسة لسانية جمالية. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج4، ع8، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2011، ص206.

[3] سعيد بن الهاني: محددات الخطاب الشعري في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت" لمحمد الطوبي. ص259.

اشتغال الدلالة الضمنية للإيقاع هي الأسلوب وطريقة الأداء التي يُلقي بها الشاعر نصوصه وإنْ كنا نفتقد هذا الجزء فقد عوَّض عنه الشِّق البصري.

خلاصة الفصل:

في ختام الفصل نقول: إن "محمد الطوبي" أبدع في العمودي والحر وقد تمكن من التحكم بالإيقاع الداخلي والخارجي على حد سواء؛ إذ أحسن اختيار الألفاظ، القوافي والأبحر الملائمة التي تحتاج طول النفس أو التي تتطلب سرعة وخفة، وتتأتى فاعلية الإيقاع من ربطه بالبنية الدلالية والنفسية.

خاتمة

بعد أن قمنا بتحليل الخطاب الشِّعري تداوليا وتطرقنا لمستويات مختلفة شملت كل جوانب ديوان "قمر الأندلسي الأخير"، توصلت هذه الدراسة إلى نتائج من أهمها:

- أَفْضت قراءة المنجز الشعري (الديوان) لـ "محمد الطوبي" وتحليله إلى تبيُّن تَمَكُّنه من تشكيل لغة شعرية إيحائية اتكأت على وسائل فنية كثيرة منها الرمز، اللغة الصوفية، التناص، المفارقة، وقد أكسبت نصوصه هُويتها المميزة وبصمتها الخاصة.
- آثر "محمد الطوبي" التلميح بدل الإفصاح، فعكف على توظيف الرموز محاولا إسقاطها على واقعه وشحنها بهموم الحاضر، وقد اقتصرنا في الدراسة على نوعين منها وهي الرمز "الصوفي" والرمز "الطبيعي"، فأما هذا الأخير فإنه تواتر بكثرة معبرا عن الطابع الوجداني الغنائي، وأما المسحة الصوفية فيرتسم في أفقها رمز "الخمرة" من خلال الاستخدام الغزير للمعجم الخمري، وهو بذلك سبيل للانعتاق من القيود، ورمز "المرأة" بحضورها الكثيف وتمثل تيمة غالبة، ولقد تشكل الضمني بالاستناد إلى اللغة بأساليبها وطرائقها.
- وظف "محمد الطوبي" ظاهرة التناص إذ استحضر النصوص الغائبة مستنطقا التراث الديني، والأدبي، والتاريخي، وقد أفصح من خلالها عن انشغالاته دون التّصريح المباشر، ولا يمكن الكشف عن أبعاد التناص الضمنية غير المتَلفَّظ بها، إلا بربطه بالسياق الذي ورد فيه واستدعاء المرجعية الثقافية الغائبة، التي تمنح المؤَوِّل القدرة على فهم الخطاب وتفسيره في ضوئها، وهذا هو ما تسعى إليه التداولية في اهتمامها بسياق الاستعمال.
- تعامل الشاعر في توظيفه للتناص مع النصوص الغائبة وفق ثلاثة قوانين الاجترار، والامتصاص والحوار، ففي الاجترار وظف النصوص الغائبة بحرفيتها، وأما في الامتصاص فصاغ النصوص الغائبة وفق ما يقتضيه السياق، في حين أنه في الحوار عالج النص الغائب برؤية مغايرة ومختلفة عن النص الأصلي.
- خرج "الطوبي" في خطابه الشعري عن القواعد المألوفة للاستعمال اللغوي، ويعود ذلك إلى أثر الثقافة التي كان لها بَصْمتها الجليّة على البُنى اللغوية، وتنعكس فيها التغيرات على المستوى الصوتي، والصرفي، والتركيبي، ومن ثَمَّ فإن ظاهرة

اللاقواعدية تتعلق بالخصائص الأسلوبية للشاعر المخالفة للنسق الاستعمالي اللغوي مثل: أسلوب الحذف، والتقديم والتأخير، والالتفات، ووليدة الجوانب الاجتماعية وهي هنا حضور اللَّهجة المغربية التي كانت واضحة في تعريف العَلَم، ونداء المعرَّف بالألف واللام.

- المفارقة ظاهرة أسلوبية تقوم على تضافر السياق، التكثيف، الإيجاز والتلميح، لجذب المتلقي وإثارة تساؤلاته؛ وقد برع "الطوبي" في توظيفها بنوعيها مفارقة التضاد وهي التي ترتكز على اجتماع الأضداد، والمفارقة التصويرية وتقوم على إبراز التناقض بين طرفين متقابلين، واعيا بجمالية استخدامها وتأثيرها.
- تقوم الصورة الشعرية في ديوان "قمر الأندلسي الأخير" على استغلال الصور الجزئية ممثلة في الصور البلاغية التقليدية من تشبيه واستعارة، ولم يخرج فيها "محمد الطوبي" عن طريقة أسلافه وحتى معاصريه، والصور الكلية التي هي مجموع صور جزئية متآزرة.
- صاغ الشاعر الصور الشعرية صياغة جعل فيها العلاقة بين طرفيها بعيدة التحقق، ويكمن ذلك في اختيارهما من حقلين دلاليين مختلفين، ويتجسد اللامألوف الدّلالي بإضفائه سِمَة المعنوي للمادي والمادي للمعنوي.
- حضرت الصورة الشعرية بكثافة في الديوان ومن وسائل تشكيلها الانزياح والتكثيف ويعد هذا الأخير أهم آليات الصورة الشعرية يتجلى في الألفاظ ويبرز خصوصا في الاستعارة، وأما الانزياح فنجد أن الطوبي انحرف عن نواميس اللغة وتمرد على قواعدها، وتتمثل آلية اشتغال الانزياح في اتساع الفجوة بين الحقيقة والخيال.
- استند التشكيل البصري على إمكانات الفضاء الطباعي بفرعيه عتبات النص وفضاء الكتابة، وقد أمدَّت الظواهر البصرية التي استثمرها "محمد الطوبي" في ديوانه النسيجَ الشعري ببعد جمالي وآخر دلالي.
- من الظواهر البصرية في جانب العتبات النصية التي اشتغل عليها الشاعر الغلاف، والإهداء، والتصدير، وأما في الشِّق المتعلق بفضاء الكتابة فمنها خروجه عن نمطية الكتابة بكسر نظام الكتابة المألوف، وطريقة توزيعه البياض والسواد على متن صفحات الديوان، واعتماده الخط المغربي خطّه الشخصي في كتابة الإهداء والعناوين

عنوان الديوان والنصوص الشعرية، واستعماله النادر لعلامات الترقيم، إضافة إلى النَّبر البصري، وتأطير بعض النصوص.

- تشكل العلامات البصرية البانية لجسد النص لغة مشتركة ينطلق منها المتلقي لتحقيق تفاعله مع المرسِل، وبهذا يتحدد البعد التداولي المستَلهم من معطيات الثقافة المشتركة بينهما.
- تشير الدلالة الضمنية من خلال التشكيل البصري إلى "**إدلال ثقافي**" يتعلق أساسا بالثقافة المغربية.
- اتخذ الشاعر الشكلَ العمودي والحر وسيلة لنظم نصوصه، وكان في مستوى الإيقاع الخارجي ميَّالا إلى تنويع القوافي والأبحر، بما يلائم الجو النفسي ويوافق التجربة الشعرية، فمن حيث الأوزانُ استعمل في العمودي أوزان البسيط، والطويل، والخفيف والوافر، ولشعر التفعيلة بحر المتدارك، والكامل، والمتقارب، والرَّمل، وأما القوافي فهي موحدة في نصوص الشعر العمودي وذاتُ أنماط مختلفة في نصوص الشعر الحر.
- وجدنا أنّ للإيقاع الداخلي دورا في صناعة الإيقاع وإثراء الدلالة ويجسّده التَّكرار في الحروف (الأصوات)، والألفاظ، والتراكيب وكذلك التوازي الذي يتمظهر في تماثل البنى اللغوية أفقيا ورأسيا.
- إن التنوع في الإيقاع بأشكاله الداخلي والخارجي خلق تناغما في قصائد الديوان وصنع فرادتها، ما جعل المتلقي يَنْشَدُّ إلى هذا المكوّن الشعري الذي يتجاوز حدود الظاهر (الصوت) ليصل إلى عمق الدلالة (المعنى)، وأما فيما يختص بالأثر التداولي فإن استعمال اللغة وتوظيفها وفق ما يقتضيه السياق يسهم في إحداث هذا الأثر.
- اشتغل الضمني في الديوان على اللغة وبها؛ إذ استثمر مرونتها وطاقتها الإيحائية، فتضمين المعنى يتأتى من الصياغة وكيفية تشكيل اللغة للفت انتباه المتلقي وحمله على اقتراح قراءات مختلفة تنطلق بالأساس من علاقته بالنص وبمبدعه.
- تجلى الضمني بنمطيه الافتراض المسبق والمضمر في الديوان، فالاستلزام يظهر في المعلومات المشتركة بين المرسل والمتلقي، ويؤسس للمضمر سياق التخاطب الذي ينأى به عن المعنى القريب لينفتح على القراءات المختلفة والدلالات اللامحدودة.

بناء على ما سبق يمكن القول إن المعول عليه في رسم صورة جلية للنص الطّوبي، وتكوين رؤية شاملة أو تكاد لطرائق اشتغاله لا يكون إلا من خلال الاطلاع على خصوصية الشاعر وتجاربه وخبراته، وما انعكس عليها من جوانب اجتماعية وثقافية وتراثية متعلقة أساسا بالطابع الثقافي الجمعي المتمثل في الموروث اللَّهجي المغربي، فتجارب الشاعر وما تحويه من جوانب هي ما يشحن الكلمات بمعاني جديدة ومختلفة.

وبعدُ، فإننا –وقد وصلنا إلى ختام البحث– لا ندّعي بلوغ الكمال في الإلمام بكل جوانب الموضوع، وإنما يشكل هذا الجهد المتواضع لَبِنةً في صرح المعرفة عسى أنْ تتلوَه لَبِناتٌ أخرى تفتح آفاقا للإثراء والتصويب.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم** برواية ورش عن نافع. ط1، دار الخير للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، لبنان، 2004.

قائمة المصادر والمراجع

✓ المصادر:

1. محمد الطوبي: الأعمال الشعرية الكاملة. ج2، ط1، منشورات سليكي أخوين، طنجة،2017.
2. محمد الطوبي: قمر الأندلسي الأخير . ط1، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، 1997.

✓ المعاجم:

3. إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء. ط1، دار العلم للملايين، لبنان، 1983.
4. إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1991.
5. باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب. ترجمة: عبد القادر المهيري وحمادي صمود. دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008.
6. الجوهري(إسماعيل بن حماد): الصحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار. ج4، ط2، دار العلم للملايين. 1979.
7. دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. ترجمة: محمد يحياتن. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
8. الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري): أساس البلاغة. تحقيق: محمد باسل عيون السود. ج1، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1998.
9. سعاد الحكيم: المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة. ط1، دندرة للنشر والتوزيع، 1981.
10. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
11. شعبان عبد العاطي عطية وأحمد حامد حسين وجمال مراد حلمي وعبد العزيز النجار: المعجم الوسيط. ط4، مكتبة الشروق الدولية، 2004.
12. الطبراني(أبو القاسم سليمان بن أحمد): المعجم الأوسط. تحقيق: طارق بن عوض الله بن محمد وعبد المحسن بن إبراهيم الحسيني. ج5، دار الحرمين للطباعة والنشر، 1995.
13. الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط. تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي. ط8، مؤسسة الرسالة، لبنان، 2005.
14. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري): لسان العرب. مج 11، دار صادر، بيروت.
15. مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

✓ المراجع العربية:

16. إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة. ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.
17. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1975.
18. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1952.
19. إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية. ط8، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1992.
20. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر. عالم المعرفة، الكويت، 1978.

21. أحمد بلحاج آية وارهام: الشعر العربي المعاصر في المغرب رهاناته ومنطقة تلاقي أشكاله. ط1، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش.
22. أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا. ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000.
23. أحمد زكي باشا: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية. ط2، دار البشائر الإسلامية للطباعة والنشر، لبنان، 1987.
24. أحمد فهد صالح شاهين: النظرية التداولية وأثرها في الدراسات النحوية المعاصرة. ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2015.
25. أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية دراسة في الوظيفة والبنية والنمط. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 2010.
26. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي. عالم الكتب، القاهرة، 1997.
27. أحمد مطلوب وكامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق. ط2، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، 1999.
28. أحمد المعداوي المجاطي: ظاهرة الشعر الحديث. ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2002.
29. الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة): كتاب القوافي. تحقيق: أحمد راتب النّفاخ. ط1، دار الأمانة، 1974.
30. أدونيس: زمن الشعر. ط6، دار الساقي، لبنان، 2005.
31. أدونيس: الثابت والمتحول تأصيل الأصول. ج2، ط2، دار العودة، بيروت، 1979.
32. أدونيس: الصوفية والسوريالية. ط3، دار الساقي، بيروت، لبنان.
33. الأزهر زناد: نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا. ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1993.
34. أسيمة درويش: مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس. ط1، دار الآداب بيروت، 1992.
35. الأصمعي (أبو سعيد عبد الملك بن قُريب بن عبد الملك): الأصمعيات. تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون. ط5، بيروت، لبنان.
36. الأعشى الكبير (ميمون بن قيس): الديوان. تحقيق: محمد حسين. الناشر مكتبة الآداب بالجماميز.
37. امرؤ القيس: الديوان. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط4، دار المعارف.
38. إيليا الحاوي: نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص. ط3، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1969.
39. البحتري: الديوان. تحقيق: حسن كامل الصيرفي. م1، ط3، دار المعارف، مصر.
40. بسام موسى قطوس: سمياء العنوان. ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001.
41. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1994.
42. أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج. ط1، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، 2006.
43. بهاء الدين محمد مزيد: تبسيط التداولية، من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي.ط1، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.
44. بولس طوق: صلوات إلى أرفيوس. ط2، دار نوبليس، بيروت، لبنان.
45. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992.
46. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسات في التراث النقدي. ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.
47. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام محمد هارون.ج1، ط7، الناشر مكتبة الخانجي، مصر، 1998.

48. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ج3، ط2، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1965.
49. الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد): أسرار البلاغة. تعليق: محمود محمد شاكر. الناشر دار المدني، جدة.
50. الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد): دلائل الإعجاز. تعليق: محمود محمد شاكر. الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة.
51. جرير: الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1986.
52. جمال حيدر: الغجر ذاكرة الأسفار وسيرة العذاب. ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2008.
53. جميل حمداوي: شعريـة النص الموازي (عتبات النص الأدبـي). ط2، شبكة الألوكة، 2016.
54. ابن جني (أبو الفتح عثمان): اللمع في العربية. تحقيق: سميح أبو مغلي، دار مجدلاوي، عمان، 1988.
55. حاتم الصكر: مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة. ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1999.
56. حسام الخطيب: نزار قباني أمير الحرية وفارس العشق. ط1، منشورات ضفاف،بيروت، 2014.
57. الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده. تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان.ج2، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000.
58. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. ط3، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1986.
59. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991.
60. حنّا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم. ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1986.
61. خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث. ط3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1986.
62. الخرائطي (محمد بن جعفر بن محمد بن سهل): اعتلال القلوب. تحقيق: حمدي الدمرداش. ط2، مج2، مكتبة نزار مصطفى الباز، السعودية، 2000.
63. ابن خفاجة: الديوان. شرح: عمر فاروق الطباع. دار القلم، بيروت، لبنان.
64. الخطيب القزويني(جلال الدين أبو عبدالله محمد): الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
65. ابن خلدون (ولي الدين عبد الرحمن بن محمد): مقدمة ابن خلدون. تحقيق: عبد الله محمد الدرويش. ج2، ط1، دار يعرب، دمشق، 2004.
66. خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم.ط1، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر،2009.
67. ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب. ط2، دار الأمل، تيزي وزو، 2012.
68. رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور. ط2، منشأة المعارف، الإسكندرية.

69. رحاب الخطيب: معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
70. رزيق بوزغاية: كتاب التداوليات. ط1، نوران للنشر والتوزيع، تبسة، الجزائر، 2020.
71. سامح رواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل. المركز القومي للنشر، الأردن.
72. سامي شهاب أحمد: التداولية وصلتها باللسانيات البنيوية والسيميائية. ضمن كتاب: التداولية في البحث اللغوي والنقدي. ط1، مؤسسة السياب، لندن، 2012.
73. السِّجلماسي(أبو محمد القاسم): المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. تحقيق: علال الغازي،ط1، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980.
74. سعد الدين كليب: وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.
75. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق. ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001.
76. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.
77. السكاكي(أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي): مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2000.
78. سمير أحمد معلوف: حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.
79. سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب. تحقيق: محمد عبد السلام هارون. ج2، ط3، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988.
80. السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي. المكتبة العصرية، بيروت.
81. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
82. سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو. (كتاب إلكتروني).
83. سيد قطب: التصوير الفني في القرآن. ط17، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2004.
84. صابر الحباشة: مغامرة المعنى من النحو إلى التداولية قراءة في شروح التّلخيص للخطيب القزويني. ط1، دار صفحات للنشر والتوزيع، سوريا، 2011.
85. صابر عبد الدايم: الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق. ط1، دار الشروق، مصر، 2002.
86. صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية. ط5، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، 1977.
87. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. ط1، دار الآداب، بيروت، 1995.
88. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة، الكويت، 1992.
89. صلاح فضل: لذة التجريب الروائي. ط1، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، 2005.
90. ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة. القسم الثاني، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر.
91. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر. تحقيق: عباس عبد الساتر. ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1982.
92. طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث. ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب.
93. طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام.ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000.

94. طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي. ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1998.
95. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. ط1، دار الأندلس، بيروت، 1978.
96. عباس حسن: النحو الوافي. ج1، ط3، دار المعارف، القاهرة.
97. عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص.ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
98. عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ط1، دار هومة، الجزائر، 2003.
99. عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي. (كتاب إلكتروني).
100. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل. عالم المعرفة، الكويت، 2002.
101. عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي. ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1989.
102. عبد الستار الحلوجي: المخطوط العربي. ط2، مكتبة مصباح، السعودية، 1989.
103. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. ط3، الدار العربية للكتاب.
104. عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر. دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق.
105. عبد الله بن صالح الفوزان: دليل السالك إلى ألفية ابن مالك. ج1، دار المسلم للنشر والتوزيع.
106. عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد. دار غريب، القاهرة ، 2002.
107. عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية. ط2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2007.
108. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ج1، ط2، متحف الكويت الوطني، الكويت .
109. عبد الله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ط2، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2005.
110. عبد الملك مرتاض: أ–ي: دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
111. عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات. ط1، منشورات دار القدس العربي، الجزائر، 2009.
112. عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة). ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، 2010.
113. عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية.ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2004 .
114. عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي. ط1، مكتبة الإشعاع، مصر، 1999.
115. العَرَبي بَنْجَلُّون: محمد الطوبي قراءةٌ في سيرته الذّاتيّة والشعريّة. ط2، مطبعة/ وراقة بلال، فاس، 2020.
116. عزت محمد جاد: الإيقاعية نظرية نقدية عربية، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر. دار الفكر العربي.
117. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ط3، دار الفكر العربي.
118. عزّ الدين علي السيّد: التكرير بين المثير والتأثير. ط2، عالم الكتب، بيروت، 1986.
119. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها. ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981.
120. علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان، المعاني، البديع. دار المعارف.
121. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
122. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا للنشر، القاهرة، 2002.

123. علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر. المكتبة الأزهرية للتراث، 1996.
124. عمر محمد الطالب: عزف على وتر النص الشعري. من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.
125. عناد غزوان: مستقبل الشعر وقضايا نقدية.ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1994.
126. عنترة: الديوان. شرح: الخطيب التبريزي. قدم له: مجيد طراد. ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1992.
127. العياشي أدراوي: الاستلزام الحواري في التداول اللساني من الوعي بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها. ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011.
128. الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد): إحياء علوم الدين. ط1، دار ابن حزم، لبنان، 2005.
129. ابن فارس(أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا): الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها. تحقيق: عمر فاروق الطباع. ط1، مكتبة المعارف، لبنان، 1993.
130. ابن الفارض: الديوان. من شَرْحَي: بدر الدين البوريني وعبد الغني النابلسي. جمعه: رشيد بن غالب اللبناني، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
131. الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب):بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز. تحقيق: محمد علي النجار.ج1، ط3، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1996.
132. القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر): الجامع لأحكام القرآن. تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي. ط1، ج21، مؤسسة الرسالة، لبنان، 2006.
133. قيس حمزة الخفاجي: المفارقة في شعر الرواد. ط1، دار الأرقم، بابل، العراق، 2007.
134. ابن قيم الجوزية (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر): زاد المعاد في هدي خير العباد. تحقيق: شعيب الأرنؤوط وعبد القادر الأرنؤوط، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2009.
135. ابن كثير(أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي): تفسير القرآن العظيم. ط1، دار ابن حزم، لبنان، 2000.
136. كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر. ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2010.
137. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي. ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.
138. المتنبي: الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983.
139. مجنون ليلى(قيس بن الملوح): الديوان. دراسة وتعليق: يسري عبد الغني. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999.
140. مدحت الجيار: علم النص دراسة جمالية نقدية. ط1، القاهرة، 2005.
141. مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا. ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.
142. محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي. ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2004.
143. محمد بن صالح العثيمين: مختصر مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام الأنصاري. ط1، مكتبة الرشد ناشرون، السعودية، 2006.
144. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية. ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 2001.
145. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج2، الرومانسية العربية. ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 2001.

146. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر. ط3، دار توبقال للنشر، المغرب، 2001.
147. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية. ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1985.
148. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري. دار المعارف، مصر.
149. محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي. ط1، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990.
150. أبو محمد روزبهان بن أبي نصر البقلي الفسوي: مشرب الأرواح ألف مقام ومقام من مقامات العارفين بالله. ضبطه وصححه: عاصم إبراهيم الكيالي. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.
151. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
152. محمد الصادق الخازمي: أثر الثقافة في بناء القصيدة الجاهلي. ط1، الناشر المجموعة العربية للتدريب والنشر، مصر، 2008.
153. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004). ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008.
154. محمد صلاح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية. ط1، مطبعة المقداد، غزة، 2000.
155. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
156. محمّد عزَّام: النَّصُّ الغائب، تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
157. محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة. ط4، دار الفكر العربي، 1994.
158. محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي. دار غريب للطباعة، القاهرة.
159. محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي). ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2003.
160. محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية. ط1، دار القلم، دمشق، 1991.
161. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1997.
162. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، مصر، 1977.
163. محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي. ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، 1991.
164. محمد محمد يونس علي: مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب. ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2004.
165. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص. ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1992.
166. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.
167. محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز). ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1990.
168. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث. ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006.
169. محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. دار الفكر العربي، 2006.
170. محمد نظيف: الحوار وخصائص التفاعل التواصلي دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية. أفريقيا الشرق، المغرب، 2010.

171. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد. المطبعة العالمية، القاهرة، 1964.
172. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.
173. محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1990.
174. محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. دار المعرفة الجامعية، 2002.
175. محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي. مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1996.
176. محمود محمد شاكر: المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا. مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة، 1987.
177. مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي. ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 2005.
178. مصطفى حركات: نظرية القافية. دار الآفاق، الجزائر.
179. مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل. منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر.
180. ابن المعتز(أبو العباس عبد الله): كتاب البديع. تحقيق: عرفان مطرجي. ط1، مؤسسة الكتب الثقافية، لبنان، 2012.
181. موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي. ط4، دار الحكمة للنشر والترجمة، 1994.
182. نادية رمضان النجار: الاتجاه التداولي والوظيفي في الدرس اللغوي.ط1، 2013.
183. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. ط3، منشورات مكتبة النهضة، 1967.
184. نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007.
185. نرجس باديس: المشيرات المقامية في اللغة العربية. مركز النشر الجامعي، منوبة، 2009.
186. نزار قباني: أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء. (كتاب إلكتروني).
187. نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة. قصتي مع الشعر، ج7، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان.
188. نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة. ج1، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان.
189. نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة. ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان.
190. النَّسائي: سنن النَّسائي بشرح جلال الدين السيوطي وحاشية الإمام السندي. تحقيق: مكتب تحقيق التراث الإسلامي، ج7، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
191. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2014.
192. نعمان بوقرة: المدارس اللسانية المعاصرة. مكتبة الآداب، القاهرة.
193. نعيم اليافي: أطياف النص الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق. ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
194. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. ط1، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2008.
195. نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982.
196. النِّفَّري (محمد بن عبد الجبار بن الحسن): المواقف والمخاطبات. مكتبة المتنبي، القاهرة.
197. أبو نُوَاس(الحسن بن هانئ): الديوان. تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي. مطبعة مصر، 1953.

198. هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي. ط1، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، الإمارات العربية المتحدة، 2010.

199. الهروي (أبو سهل محمد بن علي بن محمد الهروي النحوي): كتاب إسفار الفصيح. تحقيق: أحمد بن سعيد بن محمد قشاش. ج1، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، 1420هـ.

200. ابن هشام (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري): شرح قطر الندى وبلّ الصدى. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. ط11، مطبعة السعادة، مصر، 1963.

201. وليد محمد مراد: نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني. ط1، دار الفكر، دمشق، 1983.

202. ابن يعيش(موفق الدين أبو البقاء يعيش بن علي): شرح المفصل للزمخشري. قدم له ووضع هوامشه: إميل بديع يعقوب.ج5-1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001.

203. أبو يعلى عبد الباقي عبد الله التنوخي: القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. ط2، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، مصر، 2003.

204. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث). دار الأندلس، لبنان.

✓ المراجع المترجمة:

205. أ. أ. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر. ترجمة: محمد مصطفى بدوي. ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2005.

206. آن روبول وجاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل.ترجمة: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني. ط1، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2003.

207. أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ترجمة: أحمد الصمعي. ط1، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2005.

208. أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلام. ترجمة: عبد القادر قينيني. إفريقيا الشرق، 1991.

209. بول غريس: المنطق والمحادثة. ترجمة: محمد الشيباني وسيف الدين دغفوس. مجلة سيميائيات، ع1، جامعة وهران، الجزائر، 2005.

210. ت. س. إليوت: الأرض اليباب الشاعر والقصيدة. ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة. ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.

211. جاك أومون: الصورة. ترجمة: ريتا الخوري. ط1، المنظمة العربية للنشر، بيروت، 2013.

212. جاك بريفير: خمسون قصيدة. ترجمة وتقديم: عبده وازن. ط1، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 1997.

213. جان سيرفوني: الملفوظية. ترجمة: قاسم المقداد. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

214. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. ط1، دار توبقال، المغرب، 1986.

215. جورج يول: التداولية.ترجمة: قصي العتابي.ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2010.

216. جون سيرل: العقل واللغة والمجتمع، الفلسفة في العالم الواقعي. ترجمة: سعيد الغانمي. ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2006.

217. جون كوين: اللغة العليا النظريّة الشعريّة. ترجمة: أحمد درويش. ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.

218. الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية لطلبة معاهد اللغة العربية وآدابها. ترجمة: محمد يحياتن. ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية –بن عكنون– الجزائر.

219. د.سي.ميويك: المفارقة وصفاتها. ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة. موسوعة المصطلح النقدي، مج4، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.

220. رولان بارط: درس السيميولوجيا. ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي. ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1993.

221. رومان ياكبسون: قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

222. سيسل دي لويس: الصورة الشعرية. ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري وسلمان حسن إبراهيم. دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.

223. غاستون باشلار: جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا. ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1984.

224. فان دايك: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي. ترجمة: عبد القادر قنيني. أفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

225. فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية. ترجمة: سعيد علوش. مركز الإنماء القومي.

226. فولفغانغ أيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب.ترجمة: حميد الحمداني وجيلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل، فاس.

227. فليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان. ترجمة:صابر الحباشة. ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2007.

228. فيليب سيرنج: الرموز في الفن – الأديان – الحياة. ترجمة: عبد الهادي عباس. ط1، دار دمشق للطباعة والنشر، 1992.

229. كاترين كيربرات – أوريكيوني: المضمر. ترجمة: ريتا خاطر.ط1 ، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2008.

230. هـ. ب. تشارلتن: فنون الأدب. ترجمة: زكي نجيب محمود. الناشر مؤسسة هنداوي، 2019.

231. وليام جيمس: البراجماتية. ترجمة: محمد علي العريان. المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.

✓ المجلات والدوريات والمؤتمرات:

232. إبراهيم بن عبد الرحمن: عتبات النص في "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي: دراسة تداولية. مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، السنة الرابعة، ع1، الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا، 2013.

233. إبراهيم حسين خليل، عاطف كنعان، هارون الربابعة: نونيّة المتنبّي "بِمَ التَّعلّل" دراسة في التّركيب والدّلالة. مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج4،ع2، غزة، 2016.

234. إبراهيم رماني: الرمز في الشعر العربي الحديث. حوليات جامعة الجزائر، مج2، ع1، الجزائر.

235. إبراهيم عبد الفتاح رمضان: اشتغال التداولية في المجاز والكناية. مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية، ع35، مصر، ديسمبر، 2020.

236. أحمد بطا: مصطفى أجماع فنانا: تداعيات الحرف المنفصل. مجلة كتابات معاصرة، ع51، لبنان، 2003.

237. أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني. مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج2، ع4، جامعة الموصل، العراق، 2006.

238. أحمد الزعبي: الزمن والموت في قصيدة إليوت– الأرض الخراب. مجلة الآداب الأجنبية، ع53، سوريا، 1987.

239. أحمد العياضي: تجليات اللغة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر – دراسة أسلوبية–. مجلة الناص، ع 11، جيجل، 2012.

240. أحمد غالب الخرشة: ظاهرة التّكرار في شعر "محمد لافي" ديوان "لم يعد درج العمر أخضر" أنموذجا. مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج42 ، ع1، الجامعة الأردنية، 2015.

241. أحمد محمد ويس: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية. مجلة علامات في النقد، مج6، ع21، السعودية، 1996.

242. أمينة رشيد: المفارقة الروائية والزمن التاريخي. مجلة فصول، ع4، مصر، 1992.

243. إدريس عيسى: محمد الطوبي يتكلم، في عروة سترته زهرة الخسران. مجلة مجرة، ع5، المغرب، 1997.

244. باديس لهويمل: الملازمات بين المعاني في مفتاح العلوم للسكاكي مقاربة تداولية في ضوء نظرية الاستلزام الحواري. مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ع2، ماليزيا، 2013.

245. بسام موسى قطوس وموسى ربابعة: الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث. مؤتة للبحوث والدراسات، مج 9، ع1، جامعة مؤتة، 1994.

246. تامر سلوم: الانزياح الدلالي الشعري. مجلة علامات في النقد، ج19، مجلد5، السعودية، مارس 1996.

247. تامر سلوم يوسف سلوم: من أسرار الإيقاع في الشعر العربي. حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية،ع19، جامعة قطر، 1996.

248. حافظ المغربي: التناص وتحولات الخطاب الشعري. مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر25–2006/7/27، جامعة اليرموك، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008، ص169.

249. حسن طلب: كيف يتحدث الشاعر عن الوطن حين لا يتحدث عنه، قراءة في "مسيرة بيروت" للشاعر حلمي سالم. مجلة إبداع، ع5، مصر، 1987.

250. حسن غانم فضالة: أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر. ع10، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، 2013.

251. حسني إرشيد العظامات: فَلْسَفَةُ المبنيّ للمجهول في العربيّة. مجلة المنارة، مج17، ع7، 2011.

252. حنان بومالي: تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر. مجلة كلية الآداب واللغات، ع23، جامعة بسكرة، 2018.

253. خالد حسين حسين: جماليات الصورة الشعرية نص "يطير الحمام" نموذجا. مجلة الموقف الأدبي، ع335، سوريا، 1999.

254. د.سي.ميويك: فضاء المفارقة. ترجمة: محمود خربطلي وخالد سليمان. مجلة الآداب الأجنبية، ع89، سوريا، 1997.

255. رائد وليد جرادات: بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجا. مجلة جامعة دمشق، مج29، ع1-2، 2013.

256. ربيعة برباق: الإيقاع الشعري، دراسة لسانية جمالية. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج4، ع8، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2011.

257. رجاء عيد: ما وراء النص. مجلة علامات في النقد، مج8، ع30، السعودية، 1998.

258. رجاء عيد: النص والتناص. مجلة علامات في النقد، مج5، ع18، السعودية، 1995.

259. رزيق بوزغاية: الإدلال في قصيدة" وطن تائه" لعز الدين ميهوبي. مجلة دراسات وأبحاث، ع31، الجلفة، الجزائر.

260. رزيق بوزغاية: الضمني في 'حديقة العزلة' لمحمد الطوبي مقاربة تداولية. مجلة أيقونات، مج6، ع6، الجزائر، 2018.

261. رشيدة أغبال: الرمز الشعري عند درويش. مجلة علامات، ع26، المغرب، 2006.

262. رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث: من اللغوي إلى التشكل البصري. مجلة الحياة الثقافية، ع69-70، تونس، 1995.

263. رضا بن حميد: عتبات النّصّ في "حدّث أبو هريرة قال" قراءة في العنوان والتّصدير. مجلة الخطاب، مج9، ع18، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2014.

264. ريحان إسماعيل المساعيد: فاعِليَّةُ الاتِّساقِ الصَّوتي في انسجام النَّصِّ الشِّعريّ "خمريةُ أبي نواس النونيةُ أنموذجا". مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج44، ع3، الأردن،2017.

265. سامح رواشدة: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة. مجلة أبحاث اليرموك، مج 16،ع2، 1998.

266. سعيد بن الهاني: محددات الخطاب الشعري في ديوان "أنت الرسولة أيقوناتك اندلعت" لمحمد الطوبي. مجلة نزوى، ع40، سلطنة عمان، 2004.

267. سعيد بن الهاني: محمد الطوبي "وقت لجسد النشيد". مجلة البيت، ع9، المغرب، 2006.

268. سلام كاظم الأوسي: شعرية الكون القمر الشعري مثالا. مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ع1-2، مج 7، 2008.

269. سيد البحراوي: التضمين في العروض والشعر العربي. مجلة فصول، ع3-4، مصر، 1987.

270. سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر. مجلة فصول، ع2، مصر، 1982.

271. صابر الحباشة: صُوَر المعاني بين أوستين والجرجاني. مجلة علامات، ع27، المغرب، 2007.

272. صالح لبريني: الشعر المغربي المعاصر من المغامرة إلى الكتابة – دراسة. رسائل الشعر، ع5، إنجلترا، 2016.

273. صبيح صادق: أثر الإخفاق في شعر المتنبي. مجلة المورد(عدد خاص أبو الطيب المتنبي)، مج6، ع3، العراق، 1977.

274. صبيرة قاسي: الصورة الشعرية في القصيدة الحرة الجزائرية أشكالها ووظائفها. مجلة الخطاب، ع24، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2017.

275. صلاح عبد الحافظ: كثافة الصورة الشعرية في ديوان "الدائرة المحكمة". مجلة إبداع، ع11، مصر، 1984.

276. صلاح مهدي الزبيدي ونصر الله عباس حميد: التكرار وأنماطه في شعر عبد العزيز المقالح. مجلة ديالى، ع67، العراق، 2015.

277. طراد الكبيسي: الشعر والكتابة القصيدة البصرية. مجلة الأقلام، ع1، العراق، 1987.

278. الطيب هلو: تشكيل الأنثوي في ' تجربة الإكليل في كمنجات الخريف' لمحمد الطوبي. مجلة مجرة، ع4، المغرب، 1997.

279. عاطي عبيات ويحيى معروف: استدعاء الرموز ودلالاتها في الشعر الفلسطينى المقاوم المعاصر (لطفي زغلول نموذجا). مجلة اللغة العربية وآدابها، مج 10، ع2، إيران، 2014.

280. عبد الرحمن إكيدر: بلاغة الشكل في القصيدة الكاليغرافية عند أحمد بلبداوي. مجلة قوافل، ع38، السعودية، 2018.

281. عبد الرحمن تبرماسين: فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية نموذجا). محاضرات الملتقى الدولي الأول السيمياء والنص الأدبي من 07-08 نوفمبر 2000، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة.

282. عبد الدين حمروش: التجريب في الشعر المغربي المعاصر. مجلة عبقر، ع15-16، السعودية، 2015.

283. عبد الفتاح محمد عثمان: الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي. مجلة فصول، ع1، مصر، 1982.

284. عبد القادر عواد: آليات التداولية في تحليل الخطاب الخطاب الأدبي أنموذجا. مجلة علامات، ج74، مج19، المغرب، 2011.

285. عبد القادر فيدوح: بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر. مجلة علامات في النقد، ع79، السعودية، 2014.

286. عبد اللطيف حني: شعرية الانزياح وبلاغة الإدهاش في الخطاب الشعري الشعبي الجزائري. ع1، مج2، مجلة أبوليوس، جامعة سوق أهراس، الجزائر، 2015.

287. عبد اللطيف حني: نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا. مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج4، ع4، جامعة الوادي، الجزائر، 2012.

288. علوي الهاشمي: جدلية السكون المتحرك: مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي. البيان الكويتية، ع290، الكويت، 1990.

289. عيد بلبع: الرؤية التداولية للاستعارة. مجلة علامات، ع 23، المغرب، 2005.

290. كريم شغيدل: دلالات الشكل البصري في الشعر العربي الحديث. مجلة علامات، ع20، المغرب، 2003.

291. كمال ذاكير: أسلوب الالتفات في القرآن الكريم: بين تشكيل البنية وبناء المعنى. مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، ع69، لبنان، 2021.

292. لخميسي شرفي: المفارقة ولعبة الأضداد في شعر سليمان جوادي. مجلة مقاليد، ع12، ورقلة، الجزائر، 2017.
293. لخميسي شرفي: التجربة الصوفية والتوظيف الرمزي في شعر عثمان لوصيف. مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج8، ع5، تمنراست، الجزائر، 2019.
294. محمد إدارغة: حوار مع الشاعر محمد الطوبي ذاكرتي الشعرية موزاييك باذخ. مجلة مجرة، ع6، المغرب،1998.
295. محمد بن يحي: دلالة الإيقاع في الخطاب الشعري المعاصر مقاربة سيميو أسلوبية في قصيدة" مع جريدة" لنزار قباني. مجلة الأثر، ع24، ورقلة، 2016.
296. محمد بنيس: بيان الكتابة. مجلة الثقافة الجديدة_المغربية، ع19، المغرب، 1981.
297. محمد جعفر محيسن العارضي: التكثيف الدلالي لاستعمال "مطر" عند الشاعر بدر شاكر السياب قراءة تداولية بين التعطيل الدلالي والثقافة الدلالية. مجلة كلية التربية الأساسية، ع9، جامعة بابل، 2012.
298. محمد حافظ دياب: جماليات اللون في القصيدة العربية. ع2، مجلة فصول، مصر، 1985.
299. محمد صابر عبيد: شعرية الإيقاع السمعي ونبوءة الرؤية الشعرية. مجلة الأقلام، ع3، العراق، 2002.
300. محمد صابر عبيد: في موسيقى الشعر الحديث. مجلة الآداب، ع4-6، لبنان، 1990.
301. محمد مصطفى كلاب: بنية التكرار في شعر أدونيس. مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج23 ، ع1، غزة، 2015.
302. محمد مفتاح: مدخل إلى قراءة النص الشعري، المفاهيم معالم. مجلة فصول، ع1، مصر، 1997.
303. محمد مقدادي: الخطاب السياسي والقومي في شعر نزار قباني. مجلة أفكار، ع269، الأردن، 2010.
304. محمد الهادي عطوي: التشكيل الإيقاعي وخصائصه الشعرية (دراسة في لامية الشقراطسي). مجلة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، ع29، جامعة عنابة، 2011.
305. مصطفى أجماع: تأملات في جماليات الخط المغربي. جريدة الفنون، ع24، الكويت، 2002.
306. موسى ربابعة: الانحراف مصطلحا نقديا. مؤتة للبحوث والدراسات، مج 10، ع4، جامعة مؤتة، 1995.
307. موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية. مؤتة للبحوث والدراسات،م5، ع1، 1990.
308. موسى ربابعة: ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء. مجلة دراسات العلوم الإنسانية، م22، ع5، الأردن، 1995.
309. نبيل علي حسنين: الانزياح معيارا نقديا. مجلة اللغة العربية، ع 25، الجزائر، 2010.
310. نبيلة إبراهيم: المفارقة. مجلة فصول، ع 3- 4، مصر، 1987.
311. نعيم الظاهر وعماد الخطيب: استدعاء الأندلس "دراسة سياسية واجتماعية، ونقدية مقارنة بين أحزان في الأندلس/ نزار قباني وأنا لا أنا / محمد بنيس". مجلة الجامعة الإسلامية سلسلة الدراسات الإنسانية، مج17،ع1، غزة، 2009.
312. وهاب داودي: البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري (التوازي والتكرار). مجلة المخبر، ع10، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014.

✓ المواقع:

313. أحمد فضل شبلول: القصيدة العمودية تتخلى عن بيتها لمغازلة القراء. اطلع عليه بتاريخ: 2020/10/26.
https://alarab.co.uk/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%85%D9%88%D8%AF%D9%8A%D8%A9-%D8%AA%D8%AA%D8%AE%D9%84%D9%89-%D8%B9%D9%86-%D8%A8%D9%8A%D8%AA%D9%87%D8%A7-%D9%84%D9%85%D8%BA%D8%A7%D8%B2%D9%84%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1

314. امحمد برغوت: محمد الطوبي، شعرية الغواية والانقياد لسلطة العشق. اطلع عليه بتاريخ: 2017/01/28.
http://www.anfasse.org/2010-12-30-15-40-11/2010-12-30-15-36-49/2127-2010-07-13-16-03-13

315. أنس محمد جاسم المشهداني: النقط والفواصل في تحقيق المخطوطات. اطلع عليه بتاريخ: 10/ 06/ 2021.

https://www.ashefaa.com/play-27317.html

316. باسم عبدو: دلالة المفارقة. اطلع عليه بتاريخ: 2019/07/24.
http://syria- news.org/dayin/mosah/readnews.php?id=9053

317. جميل حمداوي: القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر (1-2). اطلع عليه بتاريخ: 2019/08/26.
http://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-09/40509

318. جميل حمداوي: القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر (2-2). اطلع عليه بتاريخ: 2019/08/26.
http://www.almothaqaf.com/qadaya2009/40593-2-2

319. شوقي بزيع: البحر الطويل يرافق الشعراء العذريين في براري الفقدان. اطلع عليه بتاريخ: 2021/06/17.
https://aawsat.com/home/article/2752841/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%88%D9%8A%D9%84-%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D9%81%D9%82-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B0%D8%B1%D9%8A%D9%8A%D9%86-%D9%81%D9%8A-%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D8%B1%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%82%D8%AF%D8%A7%D9%86

320. صالح لبريني: محمد الطوبي: الشاعر الملعون (بمناسبة ذكرى رحيله). اطلع عليه بتاريخ: 17/ 02/ 2020.
http://www.alittihad.info/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%88%D8%A8%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1-

321. عبد الحق بن رحمون: الشاعر المغربي محمد الطوبي لـ "الزمان ". اطلع عليه بتاريخ: 2017/01/27.
http://aslimnet.free.fr/ress/benrahmoun/tobie.htm.

322. عبد الرحمن بن زيدان: حوار مع الشاعر محمد الطوبي. اطلع عليه بتاريخ: 2017/01/25.
http://www.matarmatar.net/threads/22641/page-2

323. عبد المجيد عامر اطميزة: فضاءُ اللّغةِ في قصيدة (نَقْشٌ في عَتْمَةٍ حَافِيَةٍ) للشاعرة آمال عوّاد رضوان. اطلع عليه بتاريخ: 15/10/ 2021.

https://www.alnaked-aliraqi.net/article/26390.php

324. علي الدميني: الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية. اطلع عليه بتاريخ: 2019/07/27.
http://www.jehat.com/ar/ShahadatShe3reya/shahadat/Pages/Ali.html

325. عمر الراجي: محمد الطوبي... الشاعر المغربي المنسيّ. اطلع عليه بتاريخ: 17/ 02/ 2020.
https://aawsat.com/home/article/2099396/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%88%D8%A8%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%BA%D8%B1%D8%A8%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%86%D8%B3%D9%8A%D9%91

326. مجد الدين سعودي: برولوغ لسيد التطريز الجميل سي محمد الطوبي. اطلع عليه بتاريخ: 2020/02/25.
/ https://www.facebook.com/majdanwal24/posts/1482668038447244

327. محمد القاسمي: الصورة الشعرية بين الإبداع والممارسة النقدية. مجلة فكر ونقد، ع37، المغرب، مارس 2001، (المقال إلكتروني اطلع عليه بتاريخ: 12/ 2020/10).
https://www.aljabriabed.net/n37_07kacimi.htm

328. محمد قطب عبد العال: الأداء التصويري وإيقاع الفواصل في القرآن الكريم (2/1). مجلة الداعي الشهرية الصادرة عن دار العلوم ديوبند، ع11، السنة 33، الهند، نوفمبر 2009، (المقال إلكتروني اطلع عليه بتاريخ: 24/ 2020/07).
http://www.darululoom-deoband.com/arabic/articles/tmp/1525519742%2004-Alfikr_11_1430_2.htm

329. مصطفى أجماع: جماليات الخط العربي. مجلة العربي، ع 569، أبريل 2006. اطلع عليه بتاريخ: 2020/11/12.
https://hibastudio.com/beauty-of-calligraphy

330. ناصر سالم المقرحي: عن الفن التشكيلي والشعر. اطلع عليه بتاريخ: 2020/10/18.
https://tieob.com/%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-

331. نجيب العوفي: القصيدة المغربية، إلى أين؟، اطلع عليه بتاريخ: 2020/09/25.
https://aladabia.net/2019/07/26/%D9%86%D8%AC%D9%8A%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%88%D9%81%D9%8A-

332. ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.
https://ar.wikipedia.org/wiki

فِهرست

فهرست

إهداء .....

شكر وعرفان .....

شكر خاص .....

مقدمة **1-5**

مدخَل: مِهاد نظري في التداولية والضمني

تمهيد: **8**

المبحث الأول: التداولية: **9**

المطلب الأول: تعريف التداولية: 9

1- التداولية لغة: *9*

2- التداولية اصطلاحا: *10*

المطلب الثاني: نشأة التداولية: 14

المطلب الثالث: قضايا التداولية: 16

1- أفعال الكلام Speech acts: *16*

2- الإشاريات: Les Deixis *19*

3- الاستلزام الحواري: Implicature conversationnelle *21*

المبحث الثاني: الضمني: **23**

المطلب الأول: تعريف الضمني: 23

1- الضمني لغة *23*

2- الضمني اصطلاحا *24*

المطلب الثاني: متضمّنات القول: 27

1- الافتراض المسبق "Présupposition" *27*

2- الأقوال المضمرة Les sous-entendus *29*

المبحث الثالث: التداولية ومقاربة الخطاب الأدبي: **31**

الفصل الأول: الضمني وتشكيل اللغة الشعرية في ديوان "قمر الأندلسي الأخير"

تمهيد:..... 35

المبحث الأول: الضمني والرمز الشعري..... 36

المطلب الأول: مفهوم الرمز 36

المطلب الثاني: أنواع الرمز: 40

1- الرمز الصوفي: 40

2- الرمز الطبيعي: 53

المبحث الثاني: الضمني والتناص 58

المطلب الأول: مفهوم التناص: 58

المطلب الثاني: أنواع التناص: 61

1- التناص المباشر (تناص التجلي): 61

2- التناص غير المباشر (تناص الخفاء):..... 64

المبحث الثالث: الضمني ونسق اللاقواعدية:..... 82

المطلب الأول: اللاقواعدية في التأليف النحوي: 82

1- الحذف:..... 82

2- التقديم والتأخير: 84

3- الالتفات: 85

المطلب الثاني: اللاقواعدية في التأليف اللَّهجي:..... 87

1- نداء المعرف بالألف واللام ونداء الاسم الموصول:..... 88

2- تعريف اسم العلم بالألف واللام: 88

المبحث الرابع: الضمني والمفارقة 91

المطلب الأول: مفهوم المفارقة: 91

المطلب الثاني: أنواع المفارقة:..... 93

1- مفارقة التضاد: 93

2- المفارقة التصويرية:..... 98

خلاصة الفصل:..... 101

الفصل الثاني: الضمني والصورة الشعرية

تمهيد:..... 104

المبحث الأول: ماهية الصورة الشعرية 105

المطلب الأول: مفهوم الصورة الشعرية:.....105
المطلب الثاني: الصورة في الشعر العربي المعاصر: 109
المبحث الثاني: الضمني والصور الجزئية والكلية 111
المطلب الأول: الصور الجزئية.....111
1- التشبيه 111
2- الاستعارة.....115
المطلب الثاني: الصور الكلية 121
المبحث الثالث: الضمني ووسائل تشكيل الصورة الشعريّة..... 125
المطلب الأول: الانزياح 125
1- الاستعارة التنافرية.....127
2- الانزياح في الوصف 130
3- الانزياح في الإضافة 130
المطلب الثاني: التكثيف 132
خلاصة الفصل:..... 137
الفصل الثالث: الضمني والتشكيل البصري
تمهيد:..... 140
المبحث الأول: ماهية التشكيل البصري 141
المطلب الأول: مفهوم التشكيل البصري:.....141
المطلب الثاني: التشكيل البصري في الشعر المغربي:.....143
المبحث الثاني: الضمني والتشكيل البصري لعتبات الديوان 146
المطلب الأول: الغلاف:.....146
1- الغلاف الأمامي: 147
2- الغلاف الخلفي: 148
المطلب الثاني: الإهداء:.....149
المطلب الثالث: التصدير: 150
المبحث الثالث: الضمني والتشكيل البصري لفضاء الكتابة 153
المطلب الأول: الخط:.....153
المطلب الثاني: السطر الشعري والبياض:.....157
المطلب الثالث: علامات الترقيم والنبر البصري والتأطير: 161

خلاصة الفصل:..... 166

الفصل الرابع: الضمني والتشكيل الإيقاعي

تمهيد:..... 169

المبحث الأول: ماهية الإيقاع 170

المطلب الأول: مفهوم التشكيل الإيقاعي 170

المطلب الثاني: الإيقاع والوزن: 172

المبحث الثاني: الضمني والإيقاع الخارجي:..... 175

المطلب الأول: الوزن:.....175

1- أوزان الشعر العمودي: 178

2- أوزان شعر التفعيلة: 187

المطلب الثاني: القافية:.....192

1- القافية في الشعر العمودي:.....193

2- القافية في شعر التفعيلة: 197

المبحث الثالث: الضمني والإيقاع الداخلي 206

المطلب الأول: التوازي: 206

1- التوازي الأفقي:.....207

2- التوازي الرأسي(العمودي): 209

المطلب الثاني: التكرار : 211

1- تكرار الحروف:.....212

2- تكرار الألفاظ: 213

3- تكرار التراكيب: 215

خلاصة الفصل:..... 218

خاتمة 219

قائمة المصادر والمراجع 224

فِهرست..... 241

ملخص الأطروحة:..... 246

ملخص الأطروحة:

يطمح هذا البحث إلى مقاربة الخطاب الشعري مقاربة تداولية، لأنه رسالة لغوية هدفها في المقام الأول التواصل بين طرفين مرسل الخطاب ومتلقيه، ويحتاج المتلقي إلى التحصن بأدوات تعينه على التحليل مستعينا بالسياق، بما أن هذا الخطاب إيحائي يقوم على إضمار الكثير إذ يلجأ فيه منتجه إلى أسلوب التضمين بدل التصريح لأسباب كثيرة منها الجمالية الفنية، ومنها ما يتعلق بقوانين المجتمع أو الدين أو السياسة..

ونحن إذ نبحث في العلاقة بين الخطاب الشعري والتحليل التداولي نسعى إلى الكشف عن ممكنات التأويل في ظل الخصائص الأدبية للنص الشعري، وقد ارتأينا استثمار "الضمني" وهو من أبرز محاور التداولية يرتبط بما لا يُقال؛ أيْ الجوانب غير المصرّح بها في الخطاب، واخترنا لذلك ديوان "قمر الأندلسي الأخير" للشاعر المغربي المعاصر "محمد الطوبي" الذي نجد فيه ملامح التضمين وتضطلع بها اللغة الشعرية، على أنه يجدر القول إن الذي يُعنى به المتلقي صياغة المعنى الضمني وأوجه اشتغاله، من هنا كان وُكْد البحث وغايته؛ أيْ الإجابة عن إشكالية: ما الآليات التي اشتغل عليها الضمني؟

الكلمات المفتاحية: التداولية، الخطاب الشعري، محمد الطوبي، الضمني، الافتراض المسبق، المضمر.

Thesis title: The implicit in "qamar al'undlusi al'akhir" of "Mohammed al-Toubi" - Pragmatics approach-

Abstract:

This research aspires to a pragmatics approach to poetic discourse because it is a linguistic message aimed primarily at communicating between the two parties of the sender and the recipient. The recipient needs to be fortified with tools that help him to analyze with the help of context since this speech is suggestive based on the inclusion of a lot as to his product resorts to the method of inclusion instead of authorization for many reasons, including artistic aesthetics, including about the laws of society, religion or politics.

As we look at the relationship between poetic discourse and pragmatics analysis, we seek to reveal the possibilities of interpretation under the literary characteristics of the poetic text. We have seen the investment of "implicit", one of the most prominent pragmatics axes related to what has not said any unauthorized aspects of the speech. We chose the poetry of "qamaral'undlusial'akhir" by the contemporary Moroccan poet "Mohammed al-Toubi," in which we find the features of inclusion carried out by the poetic language. Still, it should be said that what the recipient is concerned with is the formulation of the meaning and aspects of His work, hence the hard work and purpose of the research, i.e., the answer to a problem: what mechanisms did the tacit job on?

Key words: Pragmatics, poetic discourse, Mohammed al-Toubi, implicit, Presupposition, presume.

Titre de la thèse: L'implicite dans "qamar al'undlusi al'akhir" de "Mohammed al-Toubi" - Approche pragmatique –

Résumé:

Cette recherche aspire à une approche pragmatique du discours poétique, car il s'agit d'un message linguistique visant principalement à communiquer entre les deux parties, de l'expéditeur et du destinataire, et le destinataire doit être fortifié avec des outils qui l'aident à analyser à l'aide du contexte, parce que ce discours est suggestif basé sur l'inclusion de beaucoup comme son produit recourt à la méthode de l'inclusion au lieu de l'autorisation pour de nombreuses raisons, y compris l'esthétique artistique, y compris en relation avec les lois de la société, de la religion ou de la politique.

En regardant la relation entre le discours poétique et l'analyse pragmatique, nous cherchons à révéler les possibilités d'interprétation sous les caractéristiques littéraires du texte poétique, et nous avons vu l'investissement de "implicite", l'un des axes pragmatiques les plus importants liés à ce qui n'est pas dit des aspects non autorisés du discours, et nous avons choisi pour cela le Poésie "qamaral'undlusial'akhir" du poète marocain contemporain "Mohammed al-Toubi", dans lequel nous trouvons les caractéristiques de l'inclusion et réalisées par la langue poétique, mais il faut dire que ce qui intéresse le destinataire est la formulation du sens et des aspects Son travail, d'où le travail acharné et le but de la recherche, c'est-à-dire la réponse à un problème: sur quels mécanismes le tacite a-t-il travaillé?

Mots clés: Pragmatique, discours poétique, Mohammed al-Toubi, implicite, Présupposition, sous–entendus.