الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

سيمياء الحكي في القصة الشعرية
عند أحمد شوقي
"القصص على ألسنة الحيوان" أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، نظام (ل م د)
تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
- إيمان حناشي
- حنان صوان

إشراف:
* د. رزيق بوزغاية

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة
أ.د/ فارس لزهر	أستاذ	رئيسا
د/ رزيق بوزغاية	أستاذ محاضر (أ)	مشرفا ومقررا
د/ ليلى نصيب	أستاذ محاضر (ب)	عضوا مناقشاً

السنة الجامعية:
2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

لا يسعنا في هذا المقام إلا رد الجميل إلى أهله, فنرفع أكف الضراعة أولا تنحوا شكرا ووجوها تنحي شكر الله المنان بحمده حمدا كثيرا على فضله الواسع ورحمته المغدقة على عباده.

كلماتنا هذه قليلة لوصف كرمك يا أكرم الأكرمين, هذه كلمة منا فواحة بعبير الشكر نرشها في آذان من تعلمنا منهم وانتهلنا من مشاربهم أساتذتنا وأستاذاتنا الأعزاء, وبالأخص الأستاذ القدير: رزيق بوزغاية الذي تتبع البحث, وحبنا بنصائح وجيهة ونمية.

ونشكر أيضاً السادة أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ: شقروش شادية رئيساً، والدكتورة: ليلى نصيب عضواً مناقشاً، على سعة فهمهم، ورحابة صدرهم في مناقشة هذه المذكرة.

كما نشكر أيضا طاقم المكتبة بصفة عامة لوقوفهم معنا وصبرهم المتواضع على مطالبنا.

والشكر موصول لكل من ساعدنا من قريب أو من بعيد في إتمام هذا العمل.

مقدمة

شهدت الساحة الأدبية والنقدية في العصر الحديث ظهور مناهج ونظريات كثيرة ومتنوعة. حيث تعتبر السيميائية من أهم المقاربات التي حظيت باهتمام الكثير من الدارسين والباحثين قديما وحديثا، من خلال ظهورها في مختلف العلوم بتعدد مصطلحاتها وميادين دراستها من نثر وشعر وسرد؛ وما يضمه هذا الأخير من أنماط أدبية متداخلة سواء كانت قصة أو حكاية شعبية أو رواية أو أسطورة أو دراما.

وهكذا انبثقت السيميائيات السردية التي عماد عملها المادة الحكائية أو ما يعرف بتحليل الملفوظ السردي البسيط عند ألجيرداس جوليان غريماس **"algirdas julien griemas"** في تحليل الخطاب السردي، وهو ما نحن بصدد تحليل مكوناته الضمنية ودراسته دراسة سيميائية، غير أن الغرض منها هو بيان أن الدارسين يستعملون عبارة سيمياء السرد ويقصدون بهذا نموذجا واحدا ومطردا لتحليل النصوص السردية تحليلا بنيويا إما من خلال الروابط الدلالية في المربع السيميائي، أو من خلال تحليل تفاعل العناصر السردية في القصة من خلال النموذج العاملي، وكلا الفكرتين، أي المربع السيميائي والنموذج العاملي، هي نتاج تحليل غريماس للملفوظ السردي الذي يشكل القصة.

وغالبا ما يغفل الدارسون، وهم ينتهجون هذا النهج المطرد في تحليل النص السردي، عن المنطلق المنهجي الرئيس الذي قامت عليه نظرية غريماس والذي يتلخص في تحليل جهاز الحكي البسيط، الذي ينحصر داخل الملفوظ بوصفه محور عملية السرد. وقد لا يفرق الدارسون أنفسهم من تقنيتي السرد والحكي في الاستعمالات الشائعة، لكن السرد يرتبط أكثر ما يرتبط ببناء النص، أي بفن أدبي مكتمل كالقصة والرواية، أما الحكي فهو الجهاز الواصف للغة السرد، وهو مرتبط بالملفوظ أو الجملة البسيطة، وعلى هذا الأساس وضع غريماس مفهوم الملفوظ البسيط ليتميز الحكي عن غيره من أجهزة اللغة الأخرى كالوصف والتفسير والحوار.

بناء على هذا، يمكن أن يمثل تحليل الحكي في الملفوظات البسيطة منوالا مناسبا لدراسة الأجهزة اللغوية الأساسية التي تقوم عليها النصوص السردية، وهو الغرض

الأساس لهذه المذكرة، حيث تسعى إلى بيان أن جوهر الحكي في النص منطلقه الملفوظ البسيط بعيدا عن نموذجي المربع السيميائي والنموذج العاملي، ولا شك أن ارتباط الفعل الحكائي في الملفوظ بالفعل السيميائي هو الذي يجعل من لغة القصة لغة أدبية وفنية متميزة، لأن غاية الملفوظ لا تكمن في الإخبار عن الحدث، بل في الإخبار عنه بطريقة فنية متميزة تجعل من العلامة اللغوية في الملفوظ ذات إيحاءات سيميائية. وفي هذا السياق المعرفي يندرج موضوع بحثنا الموسوم ب "**سيمياء الحكي في القصة الشعرية عند أحمد شوقي على ألسنة الحيوان**" وقد وقع اختيارنا على القصة الشعرية على ألسنة الحيوان عند أحمد شوقي لأنها نموذج مناسب للمزاوجة بين فعل الحكاية وفعل سيمياء العلامة، وهذا سعيا منا للإجابة على الإشكاليات المتمثلة في: ما هي الخصائص السيميائية للملفوظ الحكائي في القصة الشعرية على ألسنة الحيوان عند أحمد شوقي؟ وكيف تجسدت ملامح الدلالة من خلاله؟.

وقد وقع اختيارنا لهذا الموضوع وذلك راجع لعدة أسباب موضوعية تمثلت في: الكشف عن أهم الجوانب والسمات الخطابية للحكي التي تغافل عنها الباحثين السيمائيين الذين اهتموا بالسرد وأهملوا الحكي الذي يعد أساس خلق الدلالة. وأخرى ذاتية تتمظهر في: انجذابنا لقراءة الحكايات على ألسنة الحيوان بما فيها من تخييل الذي يثير النفس ويبث الانفعال والدهشة في عقولنا، ولرفع التهميش الذي طرأ على الظواهر الشعرية العتيقة التي أهملها الدارسين وإعادة اظهارها من خلال البحث في مفاهيمها.

واستندنا في تشكيل هذا الموضوع على دراسات سابقة التي يمكن أن نقول أنها أحاطت بجانب من جوانبه المتمثلة في: كتاب سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات)، من خلال مقال مكائيل ريفاتير "سيميوطيقا الشعر": دلالة القصيدة، ترجمة فربال جبوري غزول، الذي سعى فيه إلى تحليل الخطاب الشعري من منظور سيميائي، من خلال لا نحوية الصور الشعرية لا غيره في قصيدة بول إيلور وقصيدة الصحراء. ومقال رزيق بوزغاية الموسوم ب: الإدلال في قصيدة

"وطن تائه" لعز الدين ميهوبي، الذي تطرق فيه إلى توضيح آليات تشكيل الإدلال لإبراز الخصائص السيميائية في الشعر، من خلال لا عقلانية الصور الشعرية.

ولمعالجة هذه التساؤلات والإجابة عليها اعتمدنا على المنهج السيميائي، باعتباره منهج إجرائي تحليلي يبحث عن اكتشاف الدلالات العميقة وبنياتها الداخلية. وعلى آليتي الوصف والتحليل، مستنبطين كل القضايا الموجودة في الخطة من خلال الدراسة الإحصائية التقريبية. معتمدينا على خطة بحث كانت سبيلنا في تنظيم وتسلسل عناصر هذا الموضوع تم تأطيرها على النحو التالي: مقدمة يتلوها مدخل وفصلين تعقبهما خاتمة.

أما المدخل المعنون ب: **"القصة الشعرية وتداخل الأجناس الأدبية"**؛ فقد تناولنا فيه أولا لمحة عن بداية نشأة الأنواع الأدبية، ثم تطرقنا إلى بيان كيفية تداخل الأجناس الأدبية مرورا إلى مفهوم القصة والشعر في اللغة والاصطلاح، وعند العرب القدامى والمحدثين، خالصين إلى مفهوم القصة الشعرية.

ثم انتقلنا إلى الفصل الأول الذي يضم مبحثين الموسوم بعنوان: "تجليات الحكي والصورة الشعرية في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان"؛ حيث ناقشنا في المبحث الأول: مفهوم اللاقواعدية في الملفوظ الحكائي واللاقواعدية في النحو والبلاغة والتمثيل لكل ظاهرة فيهما ببعض الأمثلة من المدونة. أما المبحث الثاني: فتحدثنا فيه عن مفاهيم "أشكال الصور الحكائية" من مجاز، وغموض وتخييل، رادفين كل شكل منها بتطبيق من نصوص المدونة.

أما في ما يخص الفصل الثاني المعنون ب: **"** أليات تمظهر سيميوز الحكي في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان**"** ؛ فقد قسمناه إلى مبحثين خص الأول ب: **"**عناصر السيميوز في قصص الحيوان الشعرية عند أحمد شوقي**"**؛ بما فيه من رمز، وتناص، وإحالة ثقافية، ونواة رحمية بمفاهيمهما، موضحين تلك العناصر بنماذج من الديوان. وخص الثاني ب: **"**الأسلوب في قصص الحيوان الشعرية عند أحمد شوقي**"** ؛ ممهدين له بتمهيد عن الأسلوبية وسيميوز الشعر عند ريفاتير، منتقلين بعده إلى توضيح

معجم الفعل، والحكي والوصف، ونمط الصورة الفنية، والإيقاع، مدرجين نماذج لكل حالة من الديوان. وختمناه بخاتمة في شكل استنتاجات لما تناولناه في متن البحث وكإجابات على الإشكاليات التي عالجناها.

وأثناء إنجاز هذا الموضوع واجهتنا صعوبات ومعيقات تمثلت في قلة المصادر والمراجع العربية لبعض العناصر التي تعرضنا لها في البحث، وعدم قدرة تحميل أهم الكتب والدراسات الثرية بعناصر بحثنا، وأيضا تقارب مضامين القصص الشعرية الذي أدى بنا إلى التشتت وصعوبة التفريق بين محتوياتها، وكذلك نذكر ضيق الوقت الذي واجهنا نظرا لكثرة المطالب التي اقتضاها البحث، بالإضافة إلى ظروف جائحة كورونا التي أدت إلى صعوبة التواصل عن قرب بيننا وبين الأستاذ المؤطر.

وفي هذا الختام لا يسعنا إلا أن نشكر الدكتور المشرف رزيق بوزغاية ونتقدم له بأحر معاني التقدير والاحترام على توجيهاته الثمينة في متابعة هذا الموضوع و مسايرته من البداية، وعلى صبره الجميل علينا. كما نشكر أعضاء اللجنة الموقرة الأستاذة شقروش شادية رئيسا، والدكتورة ليلى نصيب عضوا مناقشا، الذين بذلوا جهدهم في قراءة هذا البحث وأولوه من وقتهم في تصويب الأخطاء لنا.

القصة الشعرية وتداخل الأجناس الأدبية.

إن اختلاط بعض الأنواع الأدبية من مثل الشعر والفن القصصي، أدى إلى ظهور القصة الشعرية التي تجمع بين لونين مختلفين من الأنواع الأدبية وتتداخل فيما بينها لتشكل لنا فنا جديدا استحوذ على اهتمام الأدباء والنقاد.

تطورت أفكار الباحثين وتنامت اجتهاداتهم للوصول إلى نظرية الأجناس الأدبية، وهو مصطلح يستعمل للدلالة على كل الأنواع الأدبية سواء كانت رواية أو قصة أو شعر...، وكل نوع من هذه الأنواع له خصائص تميزه عن النوع الآخر.

يعد أفلاطون أول من تطرق لشرح قضية الأنواع الأدبية في كتابه "الجمهورية" حين: «ميّز بين أنواع شعرية ثلاثة كبرى: الشعر المسرحي أو المحاكاة والشعر غير المحاكي أو الغنائي وما هو خليط منها وهو الملحمي»[1]. ومنه يعد أفلاطون أول من تعرض لمشكلة الأنواع الأدبية وذلك من خلال تمييزه بين أنواع شعرية معينة، أولهما: الشعر المسرحي أو المحاكاة؛ وهو الذي يجمع بين لونين مختلفين الشعر والمسرح ويندرج ضمن طابع التمثيل ويعالج قضايا إنسانية. وثانيهما: الشعر الغنائي أو غير المحاكاة؛ الذي يقوم بالتعبير عن العواطف والأحاسيس الإنسانية المختلفة في قالب موسيقي غنائي. وثالثهما: الشعر الملحمي الذي ينظم للحفاظ على استمرارية ودوام الأعمال والتاريخ العظيم للثقافات.

وأما أرسطو فقد عمد إلى التعمق أكثر في مشكلة الأنواع الأدبية وخصائص كل منها (322-384 قم) في كتابه "فن الشعر" الذي يقول فيه: «سأتكلم هنا عن فن الشعر وأنواعه المختلفة، وسأبحث في وظائف كل نوع، وفي البناء الصحيح للمنظومة وعدد أجزائها، وخصائص كل منها»[2] ويقول: «إن الشعر ضرب من المحاكاة، وكذلك الفنون" فقسّمه نوعيا على أسس وهي: بحسب الوسيلة التي تتحقق بها المحاكاة أو بحسب موضوع المحاكاة، أو بحسب طريقة المحاكاة»[3]. ومنه يعتبر أرسطو في كتابه فن الشعر واضع الأسس التي تقوم عليها الأنواع الأدبية، الذي اعتبر أن كل إبداع عبارة عن محاكاة .

---

[1]- الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله ومناهجه، ط1، دار المعارف، 1984، ص 431.

[2]- المرجع نفسه، ص 431.

[3]- المرجع نفسه، ص 431.

ويعرف لطفي زيتوني الجنس الأدبي بأنه: «اصطلاح علمي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية»[1]. ويظهر من هذا المفهوم أن الجنس الأدبي هو الذي يقوم بعملية التمييز بين أشكال الخطاب.

1 – تداخل الأجناس الأدبية:

إن تطور الأدب أضفى على الساحة الأدبية العديد من التغييرات فأصبح لا يلتزم بالقواعد القبلية المعروفة من قبل، مما أدى إلى كسر الحواجز الموجودة بين كل جنس فظهر ما يعرف بتداخل الأجناس الأدبية الذي شهد أهمية قصوى بين الأدباء والنقاد من العصر القديم إلى العصر الحديث، فهو ينبني على كسر القواعد والقيود المألوفة والقديمة للنوع الأدبي لأن تلك القيود تعيق عملية الإبداع، فاعتبرت هذه القضية من أهم القضايا التي استحوذت مكانة لدى النقاد والباحثين ولفتت انتباههم.

قديما كان تداخل الأجناس عند الرومانسيين متأثرين بفلسفة "هيجل" الذي يرى أن: «تقسيم الأدب إلى أجناس نوع من الحكم لا يمكن قط أن يخضع له التأليف الأدبي»[2]، وهذه القضية هي قضية قديمة نجدها أيضا عند العرب وذلك تمثل من خلال القصة الشعرية، وما لاقته من حضور في التراث الشعري العربي فهي امتزاج بين القصة والشعر وهما المصطلحان الأساسيين التي تبنى عليهما القصة الشعرية.

2- مفهوم الشعر:

يعد الشعر ظاهرة أدبية معروفة مند القديم لدى الشعراء، إلا أنهم لم يحددوا تعريف واحد له، بل تعددت وجهات نظرهم لكل منهم نظرته الخاصة، هذا ما أثار جدلا بين النقاد والمنظرين لما يتضمنه من مواضيع وقضايا مختلفة.

2-1/ الشعر لغة:

[1]– لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي فرنسي انجليزي، ط1، مكتبة لبنان، 2002، ص 67.

[2]– ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2009، ص73.

يعرّفه ابن منظور في لسان العرب: «شعر به وشعر يشعر شعرا وشعر شعرة ومشعورة وشعورا وشَعورا وشعرى ومشعوراة ومشعورا؛ الأخيرة عن اللحياني، كله: علم.

وشعر لكذا إذ فطن له... ونقول للرجل: استشعر خشية الله أي اجعله شعار قلبك واستشعر فلان الخوف إذ أضمره والشعر: ومنظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية»[1]. ومنه فالشعر عند ابن منظور ينطوي على أنه الكلام المنظوم الذي يبنى على الوزن والقافية.

ويعرّفه أبي بكر الرازي في مختار الصحاح فيقول: «والشعر واحد الأشعار، وجمع الشاعر شعراء على غير قياس، وقال الأخفش: الشاعر مثل لابن وتأمر أي صاحب شعر، وسمي شاعرا لفطنته، وما كان شاعرا فشعر من باب ظرف وهو يشعر والمتشاعر الذي يتعاطى قول الشعر»[2]. ويتضح من هذا المفهوم أن الشعر عند الرازي يستوجب الفطنة لكي يسمى شعرا وسمي الشاعر شاعرا لفطنته وحذقه.

ونستنتج من التعريفات اللغوية للشعر أن المعنى اللغوي للفظة الشعر تشترك وترتبط ارتباطا وثيقا بالمعنى الاصطلاحي؛ لان الشعر في اللغة الفطنة والإدراك والمعرفة، وفي المعنى الاصطلاحي هذه المعرفة والإدراك والفطنة هي في الكلام المنظوم البائن عن المنثور الذي ينبني على الوزن والقافية.

2-2- الشعر اصطلاحا:

أولا: الشعر عند العرب القدامى:

يعتبر الشعر من أقدم الفنون التي حاول الإنسان أن يعبر بها عن أحاسيسه ومشاعره وتجاربه في الحياة، فاهتم به النقاد والشعراء العرب اهتماما كبيرا وأولوه مكانة مرموقة في حياتهم من خلال اعتباره ظاهرة أدبية معروفة ومن بين الذين اهتموا بالشعر

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دط، دار صادر، بيروت، مج 4، مادة (ش، ع، ر)، ص409.

[2]- الرازي، مختار الصحاح، دط، مكتبة لبنان، بيروت، 1986، مادة (ش، ع، ر)، 143 .

قدامة بن جعفر(873-948م) الذي يعرفه أنّه: «قول موزون يدل على معنى»[1]، فالشعر عنده يعتمد على الوزن ويكون هذا القول دال على معنى.

ونجد ابن طباطبا(864-934م) يعرّف الشعر فيقول: «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي عن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد عمل الذوق، ونظمه معلوم ومحدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه»[2]. ويبدو من هذا التعريف أن الشعر حسب بن طباطبا يعتمد على نظم الألفاظ واشترط أن يكون الايقاع عفويا غير مصطنع ينم عن الموهبة والسليقة بعيد عن التكلف، ويتألف مع عواطف الشاعر وأفكاره.

ويعرّفه ابن قتيبة(828-889م) بقوله: «هو الكلام الموزون المقفى يكتسب شرعية وجوده من خلال الإيقاع، فهو المحدد لنوعه»[3].

والملاحظ أن هذه التعريفات الثلاثة لا تخرج من إطار مفهومي واحد للشعر الذي يتميز بالوزن والقافية والإيقاع وهذه الخصائص تميزه عن الكلام المنثور. إلا أن الفلاسفة ربطوا مفهوم الشعر بالتخييل (لمحاكاة) بالإضافة إلى الوزن، فالوزن وحده لا يكفي لتمييز الشعر عن النثر.

ومن الفلاسفة الفارابي (874-950م) الذي يعرف الشعر أنه: «إن الألفاظ لا تخلو أن تكون: إما دالة وإما غير دالة. والألفاظ الدالة، منها ما هي مفردة ومنها ما هي مركبة. والمركبة: منها ما هي أقاويل ومنها ما هي غير أقاويل. الأقاويل: منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة. والكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول. ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء. وهذه هي الأقاويل الشعرية»[4]. ومنه يصنف

---

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تر كمال مصطفى، ط3، مكتلة الخانجي، القاهرة، 1978، ص 17.

[2]- ابن طباطبا، عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر، ط2، دار الكتب العالمية، بيروت لبنان، 2005، ص 9.

[3]- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2005، ص 15.

[4]- أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وبن سينا وبن رشد، تر: عبد الرحمان بدوي، دط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1993، ص 150.

الفارابي الأقاويل الشعرية التي عبارة عن عمل تخييلي يغلب عليها طابع الكذب لأنها ليست مطابقة للواقع، توقع في ذهن السامعين المحاكى للشيء بدل القول.

ويقول الفارابي: «إن الأقاويل الشعرية: إما أن تتنوع بأوزانها، وإما أن تتنوع بمعانيها. فأما تنوعها من جهة القول المستعصى فيها إنما لصاحب الموسيقى والعروض في أي لغة كانت تلك الأقاويل، وفي أي طائفة كانت الموسيقى. وأما تنوعها من جهة معانيها على جهة الاستقصاء. فهو للعالم بالرموز والمعبر بالأشعار والناظر في معانيها والمستنبط لها في أمة وعند طائفة مثلما في أهل زماننا من العلماء بأشعار العرب والفرس الذين صنفوا الكتب في ذلك المعنى وقسموا الأشعار إلى الأهاجي والمدائح والمفاخرات والألغاز والمضحكات والغزليات والوصفيات وسائر ما دونه في الكتب التي لا يعسر وجودها مما يستغنى على الإطناب في ذكرها»[1]. ويظهر من هذا المفهوم أن المحاكاة والوزن أساس الشعر عند الفارابي وأن الأقاويل الشعرية تتنوع حسب تنوع الأوزان والمعاني حيث ذكر الأغراض الشعرية المعرفة عند العرب إلى الاهاجي والمدائح والمفاخرات ... الخ.

أما ابن سينا(980-1037م) فيرى أن: «الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخر. ومعنى كونه مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدا»[2]. ويظهر أن ابن سينا قد عمد إلى قضية التخييل والوزن وهما الخاصيتين الأساسيتين في الشعر.

نستنتج مما سبق أن الفارابي قد استعمل مصطلح المحاكاة وربطها بالوزن حيث نجد أن المحاكاة عنده هي تمثيل للواقع أو إيراد الشيء كما هو في الواقع بلا زيادة أو نقصان، بمعنى موافقة الشيء للواقع، وأما الفيلسوف ابن سينا فقد ذكر مصطلح التخييل،

[1]- أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفاربي وبن سينا وبن رشد، مرجع سابق، ص ص 151، 152.

[2]- المرجع نفسه، ص161.

الذي يقصد به تقليد الشيء ولكن ليس على صورته في الواقع، بمعنى أنه ينقل الواقع ولكن بصورة مغايرة ليس كما هو في الواقع لا ينقل الصورة كما هي عليه.

- ثانيا: الشعر عند المحدثين:

يعرّف البارودي(1838-1904م) الشعر بقوله: «والشعر لمعة خيالية يتألف وميضها في سمارة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلآلئها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان فينبعث بألوان من الحكمة»[1]. ونستخلص من هذا التعريف أن البارودي قد ربط الشعر بالخيال والانفعال وهو عبارة عن تعبير إبداعي.

ويقول أحمد شوقي(1868-1932م) في تعريف الشعر أن: «الشعر فكرة وأسلوب وخيالا لعوب، وروح موهوب... وكم من معان كانت قابضة فكساها ثوب النهار وثقيلة كالأوزار فجعلها أخف من البهار والعرعار»[2]. ويتضح من ذلك انه ربط الشعر بالأسلوب وهو عبارة عن فكرة تندمج في ذهن الشاعر، حيث تتحول من دلالات غامضة إلى دلالات واضحة المعنى

ويعرفه توماس إليوت (1965-1988م) بأنه: «الشعر هو مجموعة من النماذج تعادل في موضوعيتها مشاعرنا العاطفية وهذه النماذج هي في عمومها – من صنع المستحضر لشمولية التجربة الشعرية»[3]. يرى إليوت أن الشعر هو كل ما يعكس العواطف والأحاسيس، التي في الفكر، والتي تعبر عن التجربة الإنسانية.

تعددت تعاريف الشعر عند الفلاسفة العرب والأدباء والمحدثين؛ حيث نجد أن معناه عند الفلاسفة يدور على أنه محاكاة وتخييل، وهذا راجع إلى رأي الفارابي وابن سينا، فالأولى تقليد وتمثيل يعكس الواقع. والتخييل هو تمثيل ولكن بصورة مخالفة للواقع. وعند الأدباء كقدامة بن جعفر وابن طباطبا يقصد به حسب مجمل قولهم أنه كلام موزون ومقفى

---

[1]– عبد العزيز السبيل، ثنائية النص قراءة في رثائية مالك بن الريب، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 01، 1998، ص 63.

[2]– روضة لجنة، عناصر الأدب في شعر أحمد شوقي، بحث جامعي لاستقاء بعض الشروط للقبول على الوظيفة النهائية لدرجة سرجانا، اللغة العربية وآدابها، بالجامعة الإسلامية الحكومية، بما لانج، 2008، ص ص 10، 11.

[3]- توماس إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، تر: يوسف نور عوض، ط1، دار القلم، مكتبة بغداد، بيروت لبنان، ص ص 16،17.

أو القول المبني على نظم الألفاظ والمعاني، وهذا ما يميزه عن غيره من الكلام المنثور، وفي اصطلاح المحدثين نجده لا يخرج من دائرة أنه يعتمد على الوزن والقافية والخيال والتخييل حيث وفقوا بين رأي الفلاسفة والأدباء القدامى. بالإضافة إلى أنه عبارة عن انفعالات تحدث مع الشاعر ليعبر عن ما يشعر به من حالات نفسية.

3- مفهوم القصة:

تنوعت الفنون الأدبية بكل أنواعها وأساليبها. والقصة عبارة عن فن من هذه الفنون بكل خصائصها، وعناصرها الفنية التي تعالج حادثة واقعية أو من نسج الخيال عبر اللغة سواء كانت نثرية أو شعرية.

3-1/ القصة لغة:

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور أن القصة هي: «الخبر وقصّ عليّ خبره قصة قصا وقصصا: وأورده، والقصص: الخبر المقصوص بالفتح وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه والقصص بكسر القاف جمع القصة التي تكتب... وتقص كلامه: حفظه، وتقصص الخبر تتبعه والقصة الأمر والحديث»[1]. ومن هذا التعريف نخلص أن القصة في المعنى اللغوي تحمل معنى الحكي والإخبار والحديث والتتبع.

وجاءت في مختار الصحاح للرازي أنها: «(قص) أثره تتبعه من باب رد و(قصصا) أيضا ومنه قوله تعالى: «فارتدا على اثرهما قصصا»[2] وكذا (اقتص) أثره (وتقصص) أثره. (والقصة) الأمر والحديث وقد (اقتص) الحديث رواه على وجهه. و(قص) عليه الخبر (قصصا) والاسم أيضا (القصص) بالفتح وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه. و(القصص) بالكسر جمع (القصة) التي تكتب»[3]. ومنه إن القصة في تعريفها اللغوي تحمل معنى الحديث والتتبع والإخبار.

ومن هذا نستنتج أن القصة عند العرب القدامى لا تخرج عن المفهوم اللغوي للقصة باعتبارها حكايات للتعبير والإخبار عن مختلف قضايا المجتمع أن ذاك. وأول

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 7، مادة (ق، ص، ص)، ص74.

[2] - سورة الكهف، الآية 64.

[3] - الرازي، مختار الصحاح، مادة (ق، ص، ص)، ص225.

ظهور للقصة نلمحه في القرآن الكريم في قصص الأنبياء مع أقوامهم، وقصص القرون الماضية، وأيضا في التراث العربي نجد قصص ألف ليلة وليلة وقصص كليلة ودمنة لابن المقفع. وهذا دليل على وجود ملامح القصة عند العرب القدامى وعن تداولها في القديم.

3-2/ القصة عند المحدثين:

يعرفها يوسف نجم في كتابه فن القصة بأنّها: «مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة»[1]. ويقول أيضا: «والقصة حوادث يخترعها الخيال، وهي بهذا لا تعرض لنا الواقع... وإنّما تبسط لنا صورة مموهة منه»[2]. ويظهر من هذا أن القصة هي عبارة عن أحداث خيالية وواقعية.

ويقدم سيد قطب تعريفا للقصة بأنها: «التعبير عن الحياة، الحياة بتفاصيلها وجزئياتها كما تمر في الزمن، ممثلة في الحوادث الخارجية، والمشاعر الداخلية بفارق واحد، هو أن الحياة لا تبدأ من نقطة معينة، ولا يمكن فرز لحظة منها تبتدئ فيها حادثة ما بكل ملابساتها عن اللحظة التي قبلها، ولا تقف هي عند لحظة ما لتضع خاتمة لهذه الحادثة بكل ملابساتها، أما القصة فتبدأ وتنتهي في حدود زمنية معينة، وتتناول حادثة أو طائفة من الحوادث بين دفتي هذه الحدود»[3]. إن هذا التعريف يوحي أن سيد قطب يرى أن القصة مرتبطة ولها علاقة وطيدة بالحياة وكأنه ينفي أن القصة تنتمي إلى الفن ويقر بانتمائها للحياة وهي وصف دقيق للحياة بكل تفاصيلها

أما نبيلة إبراهيم فتعتبرها: «تحليل لسلسلة من الأحداث تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين أساليب عيشتها وتصرفها في الحياة بغرض تسلية القارئ والترويج عنه وتزويده بحصيلة من المعرفة والثقافة تتخللها جوانب متعددة من الأحداث التي تستند في بنائها على جوانب مختلفة من الأسطورة والواقع والعاطفة والدين، ويكون لها نصيبها من حيث التأثير والتأثر»[4].ويظهر من هذا المفهوم أن القصة عبارة عن تحليل لأحداث معينة، تخص شخصيات إنسانية بغرض إمتاع القارئ وتزويده بمعارف وثقافات متنوعة، وتكون

---

[1] - يوسف نجم، فن القصة، ط5، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1966، ص9.

[2] – يوسف نجم، فن القصة، مرجع سابق، ص 10.

[3] - سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط8، دار الشروق، القاهرة، 2008، ص86.

[4] – نبيلة إبراهيم، فن القصص في النظرية والتطبيق، د ط، دار قباء للطباعة، مصر، ص 34.

هذه الأحداث تمثل أسطورة أو واقع أو انفعالات نفسية أو روابط دينية بهدف التأثير والتأثر.

نستنتج من خلال التعاريف الاصطلاحية للقصة أنها؛ عبارة عن سرد لأحداث ترتبط بالخيال الواسع مثل الأسطورة التي لا تعرض لنا الواقع كما هو وإنما تمثله بصورة مموهة عنه، وهي أيضا تجسد أحداث واقعية مستمدة من الواقع دون خلاف عنه، وهدفها هو بث المتعة وتزويد القارئ بزاد معرفي .

4- مفهوم القصة الشعرية:

إن تفاعل وتراكب بعض الأنواع الأدبية من مثل الشعر والفن القصصي أدى إلى ظهور نوع جديد وهو ما اصطلح عليه بالقصة الشعرية، التي أذابت بعض الفروق بين الشعر والقصة، وهذا لا يعني أن هذه الفروق طرأت على الأنواع الأدبية الأخرى المعروفة، فهي لا زالت موجودة وان تغيرت بعض سماتها، فاستحوذت هذه القضية على اهتمام الأدباء والنقاد كنوع جديد على الساحة الأدبية.

جاء في كتاب الشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل أن القصة الشعرية هي: «استخدام الشاعر الغنائي على الفطرة والسليقة بعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن القصص بوصفها وسيلة تعبيرية (درامية) تؤدي في القصيدة القصد البلاغي نفسه الذي كان (التمثيل) يؤديه في الشعر القديم»[1]. ويتبين أن القصة هي امتزاج وتداخل جنسين مختلفين تؤدي قصدا جديدا كما كان يؤديه التمثيل.

والقصة الشعرية «تحكي حدثا أو مجموعة أحداث تمس حياة الشاعر أو مجتمعه... وهي تختلف عن القصة النثرية فهي تعتمد على الشعر أساسا في عرض الأحداث وسردها وتقييدها بالوزن والقافية والبعد عن التفصيلات المطولة»[2]. وهي أيضا: «قصيدة سردية تجمع بين خصائص جنسين أدبيين هما الشعر والسرد، أي تلك القصيدة التي تنبني على

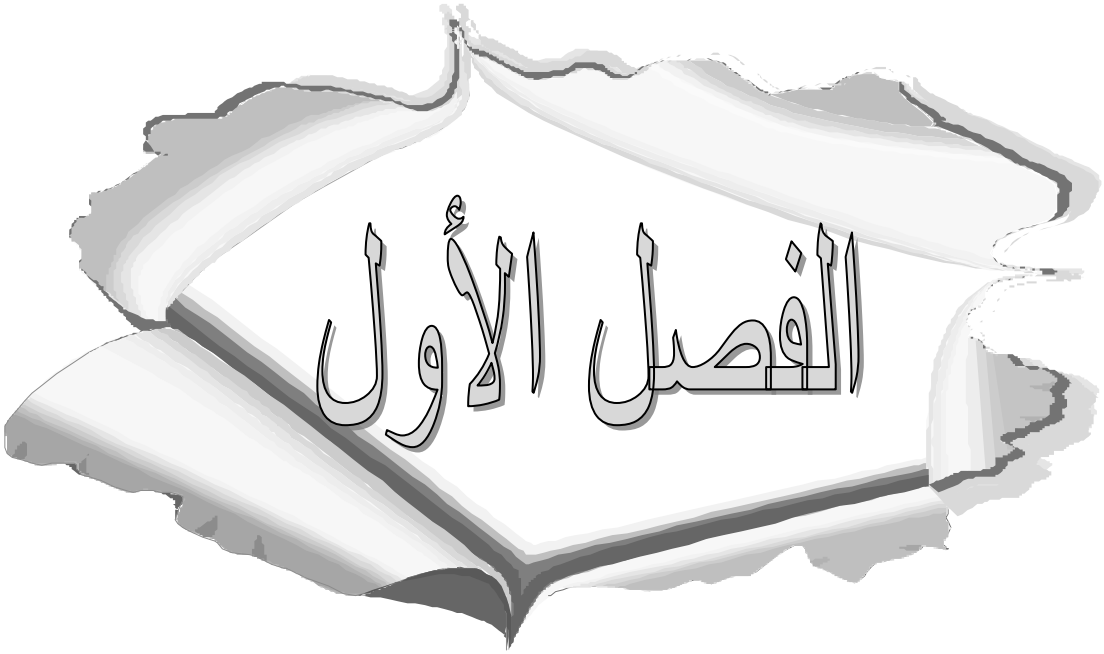
[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، ص 300.

[2]- بشرى محمد علي الخطيب، القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص ص 54، 55.

السرد»[1]. ونستنتج من قول أحمد الجوة أن القصة الشعرية هي عبارة عن الجمع والمزج بين فنين مختلفين الشعر والسرد وذلك من خلال الآليات والتقنيات السردية التي يستعملها الشاعر لبيان وإيضاح الأحداث التي تعتبر حلقة وصل بين هذين الفنين.

وخلاصة القول أن القصة الشعرية هي تفاعل بين لونين أو جنسين مختلفين هما الشعر والقصة بما هي عناصر فنية متراكبة يشكل السرد أحدها، والظاهر أن القصة الشعرية هي فن وجد عند الأدباء الأوروبيين من أمثال لافونتين. فقد انتقل هذا التداخل نتيجة لحركة الترجمة والاحتكاك بالغرب، وعملية التأثير والتأثر بين الثقافات. فأصبح الشعر أداة القص ووسيلة للتعبير عن العواطف والأحاسيس والأفكار في قالب قصصي.

[1]– أحمد الجوة، بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، تداخل الأنواع الأدبية، ج 1، ط1، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 2008، إربد لبنان، ص 65.



تجليات الحكي والصورة الشعرية في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان.

المبحث الأول: اللاقواعدية في الملفوظ الحكائي

المطلب الأول: اللاقواعدية النحوية وأشكالها في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان

- مفهوم الملفوظ الحكائي عند غريماس
- مفهوم اللاقواعدية عند ريفاتير
- اللاقواعدية في النحو

المطلب الثاني: اللاقواعدية البلاغية وصورها في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان

- مفهوم اللاقواعدية في البلاغة
- المستوى الأول: الصور البيانية (العقلانية) في قصص المدونة
- المستوى الثاني: الصور الفنية (اللاعقلانية) في قصص المدونة

المبحث الثاني: أشكال الصور الحكائية في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان

- المطلب الأول: مجاز الحكاية (الفعل) في قصص المدونة
- المطلب الثاني: الغموض والتخييل (التصوير) في مجموعة قصص من المدونة

تمهيد:

قبل الولوج في تحليل موضوع البحث الموسوم ب: "سيمياء الحكي في القصة الشعرية عند احمد شوقي على "ألسنة الحيوان". لابد من الإشارة إلى أن هذا الموضوع سيجمع في كل عنصر من عناصر الخطة التي اتبعناها بين النظري والتطبيقي؛ حيث سنقوم بتقديم المفاهيم النظرية لكل مطلب من مطالب الخطة المتبعة التي سبق ذكرها في المقدمة، ثم نقوم بإردافه بأمثلة تطبيقية من المدونة ألا وهي:.

القصص الشعرية على "ألسنة الحيوان" عند أحمد شوقي (1868-1932)؛ التي صنفها في 55 قصة ونظمها على شكل قصص شعرية بأسلوب مميز وبلغة شعرية بسيطة موظفا فيها الحيوانات برموز دلالية مختلفة (دينية واجتماعية وسياسية وتاريخية وتربوية تعلمية...)، خاتما كل حكاية بحكمة أو موعظة تبين الغاية أو الهدف من مضمون القصة، متبعا أثر كل من عبد الله بن المقفع (724-759) وجان دي لافونتين (1621-1695) في نظمها.

غير أننا سنقوم بدراسة 53 قصة شعرية وذلك راجع لعدم إدراج الشاعر أحمد شوقي قصتان ضمن قصصه الشعرية على"ألسنة الحيوان". وهكذا حسب المدونة والمنهج السيميائي المتبع رأينا أن يكون الفصل الأول بعنوان: "الحكي والصورة الشعرية في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان"، وذلك لما يحمله الحكي والصور الشعرية من معاني ثرية للوصول للدلالة السيميائية. ووسمنا المبحث الأول ب: "اللاقواعدية في الملفوظ الحكائي"؛ لان هذا الأخير يعد ركيزة البحث كونه العنصر الممهد للسيمياء بوصفها علم العلامات العام، التي تبحث عن المعنى عبر علاقات الاختلاف والاختلال (اللاقواعدية)، ثم إقتضى هذا المبحث أن يكون المطلب الأول:"اللاقواعدية النحوية وأشكالها في قصص أحمد شوقي الشعرية **على ألسنة الحيوان** "، والمطلب الثاني: "اللاقواعدية البلاغية وصورها في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان"، لبيان أشكال اللاقواعدية سيميائيا من خلال تحليل الملفوظ الحكائي سيميائيا نحويا وبلاغيا ودلاليا.

المبحث الأول: اللاقواعدية في الملفوظ الحكائي.

المطلب الأول: اللاقواعدية النحوية وأشكالها في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان:

1_ الملفوظ الحكائي عند غريماس:

«أراد غريماس أن ينظم سيرورة المحكي وفق نسق منظم أطلق عليه "الملفوظ السردي"، للتوصل إلى جملة قواعد تحكم بناء *المعنى* تستند تلك القواعد على خاصيتين سيمائيتين جذريتين»[1]:

أ- **العلائقية:** إن عناصر النص لا تأخذ مدلوليتها ولا يمكن أن يعترف بها كدوال إلا من خلال مجموعة العلاقات التي تقيمها فيما بينها وهذا يعني أن النص عبارة عن كتلة منسجمة عناصره فيما بينها لتؤدي مدلول معين. وهذه العلاقات تنضم وفق مبدأين: مبدأ التقابل ومبدأ التتابع[2].

ب- **الاختلاف:** «لا يوجد معنى إلا بالاختلاف، المبدأ الذي أقره دوسوسير ويلمسليف التحليل السيميائي للنصوص هو في العنق تعرف على الاختلاف داخل النصوص ووصف له»[3].

«فوظيفة العلامة خلافية فهي لا تحيل على معنى جاهز، تتعلق بوجود تطور متواز لنشاطين ذهنيين من طبيعيين أحدهما طولي يتحقق في الحضور والثاني عمودي يتحقق في الغياب»[4].

---

[1]- عاليا خليل إبراهيم، الأدوار العاملية في الرواية العراقية دراسة تطبيق في منهج غريماس، مجلة كلية التربية جامعة واسط، ع 20، 2015، ص 147.

[2]- المرجع نفسه، ص 148.

[3]- المرجع نفسه، ص 149.

[4]- غريماس وجاك فونتينيي، سيميائيات الأهواء، تر: سعيد بنكراد، ط1، دار الكتاب الجديد، 2010، ص22.

الملفوظ السردي **narrative statement**: «أحد المكونات الأولية ل "للخطاب" discourse مستقل عن الوسيط الخاص للتمظهر السردي narrative manifestation: ويمكن القول بأن "الخطاب" يقدم القصة من خلال مجموعة من الملفوظات السردية، ويوجد نوعان من الملفوظات السردية "ملفوظات الفعل" process staemens (في صيغة يفعل أو يحدث)، و"ملفوظات الحالة" statis statements (في صيغة يكون)»[1].

ملفوظ الفعل process statement : «وهو ملفوظ حكائي في صيغة يفعل أو يحدث، ملفوظ يقدم حدثا وبالأخص 'عمل' act أو حدث عارض happining وإلى جانب ملفوظ الحالة statiastateneint يعد ملفوظ العمل أحد ملفوظين يعبر بهما الخطاب عن القصة»[2]. ومنه تتبني القصة على مجموعة من الملفوظات السردية إما ان تكون ملفوظات فعلية تقوم على حدث أو عمل ما، وإما ملفوظات حالة في صيغة يكون.

نظم غريماس سيرورة المحكي وفق نسق منظم هو الملفوظ السردي، وذلك بالاعتماد على خاصيتين أساسيتين هما العلائقية ويقصد بها تلك العلاقات المترابطة في النص لتؤدي معنى معين وتقوم على مبدأين الأول التقابل وهوما عرف عند دي سوسير بالثنائيات الضدية؛ وهو مقابلة لفظة بضدها مثل: الخير يقابله الشر، والحب تقابله الكراهية ...الخ. والثاني مبدأ التتابع؛ معناه تتابع الألفاظ لتشكل لنا عمل سردي. أما الخاصية الثانية فهي الاختلاف أي اختلاف الألفاظ وهو شرط لوجود المعنى، فلولا اختلافها لما توصلنا إلى المعنى، وهذا ما يبين العلاقة بين الملفوظ السردي والسيمياء . فقد ركز غريماس من خلال ما عرضناه على عملية إنتاج المعنى انطلاقا من مبدأ الاختلاف والعلائقية التي تؤدي إلى تكوين الدلالة في النص السردي.

وقبل التعرض لمفهوم اللاقواعدية عند ريفاتير لا بد من الإشارة إلى أن العلاقة بين الملفوظ السردي واللاقواعدية تكمن في عملية إنتاج الدلالة الشعرية التي تتشكل عن حالات الاختلاف وتجاوز المألوف الذي يصيب الملفوظ السردي. لان شرط السيمياء في لغة السرد أن تحقق اللاقواعدية في إطار جهازها الأساسي وهو السرد.

---

[1]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 131.

[2]– المرجع نفسه، ص 158.

2/ مفهوم اللاقواعدية عند ريفاتير:

لم يعط ريفاتير تعريفا واضحا لمفهوم اللاقواعدية بل عالجها وعرضها بطرق وأشكال متفرقة، حيث ميز في ذلك الصدد بين اللغة الشعرية واللغة العادية إذ يقول: «تختلف لغة الشعر عن الاستخدام العادي المألوف للغة وهذا أمر يدركه القارئ العادي وحتى القارئ الساذج حقيقة أن الشعر كثيرا ما يوظف كلمات لا ترد في الكلام العادي وغالبا ما يتميز بنحو خاص قد تصل خصوصيته إلى الاقتصار على قصيدة معينة لا أكثر {...} فهناك عامل ثابت لا يتغير وهو أن الشعر يعبر دوما عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر، أو أن الشعر يقول شيئا ويعني شيئا آخر»[1]. ومن خلال هذا التصور وحسب ريفاتير فإن اللغة الشعرية تتباين عن اللغة العادية، كون أن هذه الأخيرة لغة تعبيرية مباشرة تعتمد على القصدية والتحديد، واللغة الشعرية لغة غير مباشرة ومتغيرة باعتمادها جملة من حالات اللاقواعدية (الصور التخييلية والإيحائية والرموز)، التي تعطي للكلمات والتراكيب معاني ودلالات غير منطقية وغير مألوفة منزاحة بذلك عن اللغة الواقعية متحررة من قيود النظام التقليدية والدلالات المرجعية المتفقين عليها سلفا، فتصبح بذلك اللغة تقول شيئا وهي تقصد غيره مما يؤدي إلى تعدد الدلالات.

وتتخذ اللغة الشعرية المراوغة للنص حسب ريفاتير ثلاثة أشكال للدلالة في التعبير غير المباشر سيميائيا: «عبر نقل المعنىdéplacement أو تحريفه distontion أو إبداعه création»[2].

وميز ريفاتير بين الدلالة والتدليل باعتبار أن التدليل هو الغرض المعنوي أو الدلالي للقصيدة والدلالة هي بؤرة المحاكاة ويقول في ذلك حميد لحميداني: «بعد أن ميّز ريفا تير بين الدلالة والتدليل signification et siginfama رأى أن القصيدة الشعرية

---

[1]– سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات)، ط1، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1045، ص 213.

[2]– المرجع نفسه، ص 214.

فيها تعارض بين الدلالات المرجعية والدلالات السياقية وهذا التعارض في حد ذاته هو الذي يولد التدليل، ويصعب إنهاء مفعوله مهما تعددت القراءات للنص الواحد»[1]. وللوصول إلى المعنى لابد من تجاوز حالات الاختلاف (المحاكاة) التي تغير التركيب السردي وتنتقل بنا من محور المحاكاة الذي يصيبه الاضطراب والتشويش، موهما القارئ بأنه لا معنى للنص وأنه لا يشير إلى شيء، إلى مستوى السيمياء الذي يحقق معنى النص (الدلالة) أو (السيميوز) في السرد. ونخلص مما سبق أن اللاقواعدية في نظر ريفاتير هي حالات التجاوز والاختلال، التي تطرأ على القواعد الدلالية، فتغير المفاهيم المألوفة إلى غير مألوف متحررة بذلك من ضوابط وقيود النظام التقليدية والدلالات المرجعية المتفقين عليها النقاد والباحثين سابقا، فتصبح أن ذاك اللغة الشعرية لغة إيمائية وإيحائية غير مباشرة يضمرها نوعا ما الغموض والخلاف والانزياح الذي يؤدي إلى تعدد الدلالات (الناتجة عن التأويلات المختلفة). ويمكن أن تتخذ اللاقواعدية عدة أشكال نحوية وبلاغية وفنية ودلالية ...:

3- مفهوم اللاقواعدية النحوية:

يقول السكاكي في كتابه مفتاح العلوم في النحو: «اعلم أن علم النحو هو أن تنحوا معرفة كيفية التركيب فيها بين الكلام لتأدية أهل المعنى مطلقا بمقياس مستنبطة من أشعار كلام العرب وقوانين مبنية عليها ليحرز بها عن الخطأ في التركيب من حيث تلك الكيفية»[2]. ومن خلال قول السكاكي نجد أن تقديم بعض الكلم أي التقديم والتأخير إذا لم يجري على سنن العرب فقد تكون الجملة خاطئة لأن هذا التقديم والتأخير يشوش العبارة.

يكون التقديم والتأخير والحذف والإضمار في التركيب للضرورات الشعرية، فهي تساعد في خلق لغة شعرية إبداعية حسب ما يريده الشاعر، وهنا تظهر ما يعرف بلا قواعدية النحوية.

---

[1]- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط1، الدار البيضاء، بيروت لبنان، 2003، ص 70.

[2]- السكاكي، مفتاح العلوم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2000، ص 125.

ومما سبق نستنتج أن اللاقواعدية النحوية هي: «الخروج عن قواعد اللغة المعروفة فتغير تركيب النص»[1]. أي الخروج عن القواعد النحوية المعروفة من قبل.

وقبل الولوج في إعطاء أمثلة تطبيقية سنقدم جدول إحصائي يبين حالات اللاقواعدية وتكرارها في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان:

حالات اللاقواعدية النحوية	تكرارها
التقديم والتأخير	170
الحذف	52
الإضمار	120
تغيير الحركات العربية	160

جدول يبين تكرار حالات اللاقواعدية النحوية في قصص أحمد شوقي الشعرية

ومن خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر أحمد شوقي في قصصه الشعرية على ألسنة الحيوان، استعمل حالات اللاقواعدية بكثرة وهذا راجع لجودة الوصف عنده، حيث نلاحظ أن تكرار حالات التقديم والتأخير 170 حالة غلبت على الحالات الأخرى المذكورة في الجدول، وأقلهم الحذف بقيمة "52 حالة" المتوزعة عبر جل القصائد.

3-1/ التقديم والتأخير:

يعرفه عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز:« هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن

[1]– رزيق بوزغاية، الإدلال في قصيدة وطن تائه لعز الدين ميهوبي، مجلة دراسات وأبحاث، ع31، جوان2018، السنة العاشرة، ص147.

راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيئ وحول اللفظ من مكان إلى مكان»[1]. ويظهر من هذا التعريف أن التقديم والتأخير ليس فقط هو تحويل اللفظ من مكانه الأصلي إلى غير مكان، بل له خصائص كثيرة منها العمل على زيادة الكلام حسنا وبهاء.

وظّف الشاعر أحمد شوقي العديد من حالات اللاقواعدية في قصصه الشعرية على ألسنة الحيوان، وهذا يرجع إلى حسن التأليف والوصف لخلق لغة شعرية من خلال توظيفه لحالات اللاقواعدية التي من بينها حسب الجدول الإحصائي، قضية التقديم والتأخير الموزونة في قصصه الشعرية تتراوح إلى 170 حالة" تقديم وتأخير ومن أمثلة ذلك من قصائده قول الشاعر في البيت الثاني من قصيدة "الأسد والثعلب والعجل":

فاشتهت من لحمه نفس الرئيس * وكذا الأنفس يصيبها التعيس[2]

في هذا البيت القديم حيث قدم الجار والمجرور على الفاعل في الصدر الأول فأصل الجملة هو فاشتهت نفس الرئيس من لحمه فأخر الفاعل في الجملة الفعلية فهذا التقديم والتأخير هو دلالة على حسن التصرف وتوصيل المعنى بتركيب مميز للقارئ وجودة الشاعر في الوصف وتركيب المعاني.

وفي قصيدة "الثعلب والديك" نلاحظ أيضا وجود تقديم وتأخير حيث قدم الشاعر المفعول به وأخر الفاعل وذلك في قوله في البيت السابع في الشطر الأول منه فيقول:

فأتى الديك رسول * من إمام الناسكينا[3]

وأصلها هو: فأتى الديك، فساهم كل من التقديم والتأخير على جذب القارئ ومعرفته لمقصود الشاعر وأيضا نجد تقديم الفاعل على الفعل في قصيدة "القرد في السفينة"في البيت السابع الشطر الأول يقول:

وبينما السفيه يوما يلعب * جادت به على المياه المركب[4]

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، ط3، دار المدني، القاهرة، جدة، 1992، ص 106.

[2] – ديوان أحمد شوقي، مج1، ط1، دار صادر، بيروت، ص 262.

[3] – المرجع نفسه، ص 271.

[4] - المرجع نفسه، ص 277.

حيث قدم الفاعل على الفعل وأيضا في عجز البيت نجده أخر الفاعل وقدم الجار والمجرور وذلك لكي يحقق انسجام في إيقاع القصيدة وتوحيد القافية وفي البيت الخامس من قصيدة "أمة الأرانب والفيل" يقول:

فقد أتاني ذات يوم أرنب * يرتع تحت منزلي ويلعب[1]

حيث نجد أن الشاعر قدم ظرف الزمان يوم على الفاعل أرنب وأصل الجملة هو فقد أتاني أرنب ذات يوم فتقدم ظرف الزمان لغاية نفسية لدى الشاعر.

استعمل الشاعر العديد من التقديمات والتأخيرات ومن أكثرها نجده يقدم الجار والمجرور في معظم قصائده وهذا ناتج عما يريد الشاعر أن يوصله، تقدم الجار والمجرور فيه ونستنتج أن الجار والمجرور يحتلان الصدارة في الصدر والعجز.

ونستنتج أن دراسة التقديم والتأخير تكون من خلال الملفوظات الحكائية، وهذه الملفوظات لها دلالة تسعى إلى انتباه القارئ ليؤول ويكشف عن العلاقة المضمرة من وراء هذا التقديم والتأخير للألفاظ.

3-2 الحذف:

أ/ الحذف لغة: "جاء في لسان العرب لابن منظور: «حذف الشيء يحذفه حذفاً، قطعه من طرفه، والحذافة ما طرح فطرح، وخصّ اللحياني به حذافة الأديم بالأزهري: تحذيف الشعر تطريزه وتسويته، وإذا أخذت من نواحيه ما تسويه به، فقد حذفته. وأذن حذفاء كأنّها حذفت أي قُطعت»[2]. ونخلص من هذا التعريف اللغوي أنّ الحذف معناه القطع والأخذ من الشيء.

ب/ الحذف اصطلاحا: «إسقاط لصيغ داخل النص التركيبي في بعض المواقف اللغوية، وهذه الصيغ يفترض وجودها نحويا لسلامة التركيب وتطبيقا للقواعد. ثم هي

[1]- ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 265.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج9، مادة (ح، ذ، ف)، ص 39، 40.

موجودة أو يمكن أن توجد في مواقف لغوية مختلفة»[1]. وهو «حذف أحد العناصر من التركيب عن استخدامها، وذلك لا يتم إلا إذا كان الباقي في بناء الجملة بعد الحذف مغنيا في العلال كافيا في أداء المعنى وقد يحذف أحد العناصر لأن هناك قرائن معنوية، أو مغالبة توصل إليه وتدل عليه»[2].

ونستنتج من المفهوم الاصطلاحي للحذف أنه إسقاط لفظ أو تحويله دون إحداث خلل في المعنى وفي العناصر الأخرى المتبقية المساعدة في إيصال المعنى.

فقد ورد الحذف بعد الإحصاء في القصائد ما" 52 حالة". ومثال ذلك من قصائد أحمد شوقي الشعرية قصيدة "النملة والمقطم" في البيت الخامس في صدر البيت يقول:

ليت شعري: كيف أنجو * إن هوى هذا– وأسلم؟[3]

وهذا التعبير يحمل معنى التعجب ويقال عند الرغبة في معرفة أمر خفي والمراد ليتني أعلم بالشعر هنا معناه العلم وخبر ليت محذوف أي ليت على حاضر وحذف الخبر لأنه مفهوم من سياق الكلام لكثرة الاستعمال طلبا للتخفيف. وفي قصيدة "الأسد والثعلب والعجل" في البيت 20 من عجز البيت يقول:

فمضى الخلان توا للفلاه * ذا إلى الموت وهذا للحياة[4]

حيث حذف الشاعر حرف اسم الإشارة (هذا) فأصبحت ذا وأصل الجملة هذا إلى الموت وهذا للحياة فحذفت للضرورة الشعرية.

---

[1]– علي أبو المكارم، الحذف والتقدير في النحو العربي، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص200.

[2]– أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2001، ص ص 124، 125.

[3]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 229.

[4]– المرجع نفسه، ص 262.

3-3/ الإضمار:

أ/ **الإضمار لغة:** ورد في لسان العرب لابن منظور: «ضمر: الضُمر، والضمر، مثل العسر والعسر: الهزال ولحاق البطن، وقد ضمر الفرس وضم، قال ابن سيده: ضمر بالفتح، يضمر ضموراً، وضمر بالضم، واضطمر، وفي الحديث إذا أبصر أحدكم امرأة فليأتي أهلها فإن ذلك يُضمر ما في نفسه، أي يُضعفه ويُقلله، من الضمور: وهو الهزال والضعف، والضمير الشيء الذي تضمره في قلبك، وأضمرت الشيء أي أخفيته، وأضمرته الأرض: غيبته، إما بالموت أو السفر»[1]. ونستنتج أنّ الإضمار في اللغة يأخذ معنى الإخفاء والأخذ. ***ب/ الإضمار اصطلاحا:*** «يقصد سيبويه بالإضمار ما لم يظهر من أركان التركيب الأساس مع إرادته وبناء التركيب عليه مع بقاء أثره»[2]. جاء المعنى اللغوي للإضمار على نوعين الأول وهو معنى القلة والثاني يحمل معنى الخفاء والستر.

أما على مستوى قصص أحمد شوقي الشعرية فقد ذكر الشاعر الإضمار بكثرة حيث قدر ب 120 حالة، ومن أمثلة ذلك من قصيدة "الأسد والثعلب والعجل" في البيت الثالث في صدر البيت قال الشاعر:

قال الثعلب: يا ذا الاحتيال * ورأسك المحبوب، أو ذاك الغزال[3]

فهنا الشاعر أضمر فاعل الفعل قال وتقديره بهو فمن قال للثعلب من قام بالفعل وهو الفاعل المستتر، إذا هنا الشاعر أضمر الفاعل وذلك لتجنب التكرار والحشو والاتساق بين مفردات القصيدة وانسجامها وأيضا في قصيدة "أمة الأرنب والفيل" في البيت الثاني في الصدر يقول:

وابتهجت بالوطن الكريم * ومثل العيال والحريم[4]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 4، مادة (ض، م، ر)، ص 491، 492.

[2]- حصة بنت زيد الرشود، مصطلح الإضمار عند سيبويه، مجلة أم القرى لعلوم اللغات أدابها، العدد18، 2017، ص 164.

[3]- ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 262.

[4]- المرجع نفسه، ص 265.

فيها إضمار في ضمير الغائب المؤنث هي ابتهجت التكرار فيها قد أضمر الفاعل لأنه ذكره في البيت الأول وهو أمة الأرنب.

3-4/ تغيير الحركات الإعرابية:

يلجأ العديد من الشعراء إلى تغيير الموقع الأصلي للحركات الإعرابية للألفاظ في النصوص الشعرية من أجل استقامة المعنى. حيث نلاحظ أن الشاعر استعمل هذه الظاهرة بمجموع 160حالة، ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصائده خاصة في أخرها، فالشاعر قد عمد تغيير حركة كل نقطة في أخر البيت وذلك ليحقق تناغم صوتي، وذكر هذه الظاهرة في" 50 قصيدة شعرية" من بينهما قصيدة "الأسد والثعلب والعجل "حيث يقول في أول بيت:

نظر الليث إلى عجل سمين * كان بالقرب على غيظ أمين[1]

وأصل اللفظة الأخيرة هي مضاف إليه ثاني مجرور ولكن الشاعر قد جعلها تنتهي بسكون، وهذا يرجع إلى حالته النفسية والضرورة الشعرية وذكر أيضا في قصيدة "نوح والسفينة"، في البيت الرابع فيقول:

واستمع الفيل إلى الخنزير * مؤتنسا بصوته النكير[2]

وأصل الفاعل يأتي مرفوع ولكن في هذا البيت تغيرت حركته الإعرابية فأصبحت منصوبة والأصل أن تكون واستمع الفيل إلى الخنزير وظفها الشاعر ليجذب انتباه القارئ وفي قصيدة "أمة الأرانب والفيل" في البيت الواحد والعشرين يقول:

وملك الفيل الرفيع الشأن * فأمست الأمة في أمان[3]

فغير حركة المفعول به الفيل إلى الرفع وأصلها النصب وملك الفيل.

---

[1]- ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 262.

[2]- المرجع نفسه، ص 276.

[3]- المرجع نفسه، ص 265.

خلاصة القول استعمل أحمد شوقي حالات اللاقواعدية النحوية في قصصه الشعرية على ألسنة الحيوانات، وهذا راجع إلى كون الشاعر مزود بزاد معرفي نحوي كبير وأكثر من هذه الظواهر التقديم والتأخير، وتغيير الحركات الإعرابية، والإضمار، والحذف، وهذا بعد الإحصاء لكل منهما يبين لنا أنه أكثر من الاستعمال لهذه الظواهر النحوية.

المطلب الثاني: اللاقواعدية البلاغية وأشكالها في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان.

بعد التعرف على مفهوم اللاقواعدية النحوية والتمثيل لها ببعض نماذجها في القصص الشعرية على "ألسنة الحيوان"، من تقديم وتأخير وحذف وإضمار وتغيير الحركات الإعرابية، نتطرق لمفهوم اللاقواعدية البلاغية .

1/ مفهوم اللاقواعدية البلاغية :

ممالا شك فيه أن البلاغة هي حسن إيصال الكلام إلى المخاطب وإصابته للمعنى عن طريق الإيجاز إذ يقول القزويني في تعريفها: «أما بلاغة الكلام فهي مطابقة لمقتضى الحال مع فصاحته»[1] أو «مطابقة الكلام مع مقتضى الحال»[2]. ويظهر من هذا التعريف أن البلاغة هي مناسبة الكلام للاعتبار المناسب أو ما يسمى لكل مقام مقال.

ويعرفها أبو هلال العسكري فيقول: «البلاغة كل ما تبلغ له المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن»[3]. ويتضح من هذا القول أن المعنى هو أساس البلاغة وأن قبول الصورة وحسن عرضها شرطا من شروطها وحتى يكون الكلام بليغ يجب أن يكون مفهوما وواضحا المغزى.

---

[1]– الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2003، ص 20.

[2]– المرجع نفسه، ص 20

[3]– أبو الهلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضيل إبراهيم، ط1، دار أحياء الكتب العربية، 1952، ص 10.

ويردها السكاكي في كتابه مفتاح العلوم: «البلاغة هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدا له اختصاص متوفيه خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكنابة على وجهها...»[1]. ويبدو ظاهرا من خلال هذا التعريف أن البلاغة هي وصول المتكلم إلى الحد الذي يمكن فيه إيصال المعاني والدلالات بصياغتها التركيبية الخاصة وبقالبها الحقيقي.

من خلال التعاريف السابقة للبلاغة نتوصل إلى أن الشاعر لكي يعبر عن مقاصده وغاياته وإخراج أحاسيسه للعيان يستند إلى جملة من التراكيب البلاغية، محاولا بقدر المستطاع تشكيل لغته بقالب متميز وخاص وذلك عن طريق التوليف بين الجمل والمفردات.

فهو يتعامل مع اللغة الواقعية بطريقة غير منطقية وغير مباشرة ويؤكد حميد لحميداني على ذلك فيقول: «فإن المقصدية* الأدبية غير مباشرة لأنها تتوسل بشتى ضروب المجاز والاستعارات والكنايات»[2]. خالقا بذلك معاني غير عادية من خلال مخالطته لأنظمة الإسناد المألوفة وتغييرها إلى غير مألوفة متجاوزا إثر ذلك القواعد البلاغية القديمة.

ومنه تعتبر اللاقواعدية البلاغية تركيب وتصوير يخضع إلى عدم المنطقية والخروج عن قواعد البلاغة التقليدية: «...ابتداء من حركة الشعر الجديد التي تجاوزت الروابط المرجعية... ذلك أن القصيدة الجديدة أخذت تتعامل مع الواقع بوسائط متعددة رمزية وأسطورية تمثيلية، كما أنها حررت نفسها في مجالي استخدام الاستعارة والمجاز متحدية جميع الحدود البلاغية والتقليد الشعري...»[3]. وذلك من خلال إسناد االصور

---

[1]– السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص 526.

[2]– حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، مرجع سابق، ص 105.

[3]– المرجع نفسه، ص 10.

*هي عناصر الصياغة الشعرية، وهي المواد الصوتية والمعجم والتركيب بنوعيه النحوي والبلاغي.
(محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982، ص 52).

البيانية إسنادا غير مألوف أو غير عاديا وهو ما يتولد عنه التراكيب البلاغية بطريقة غير مباشرة، الخارقة للقواعد البلاغية المألوفة.

بعد التعرض لمفهوم اللاقواعدية البلاغية ومعرفة كيفية خروجها على المرجعيات البلاغية القديمة وتجاوزها للمألوف، يجدر بنا الانتقال للبحث عن بعض الخصائص البلاغية للملفوظ الحكائي والميزات الإبداعية التي تهيأت عليها القصائد الشعرية لأحمد شوقي على "ألسنة الحيوان"، أولا من خلال مستوى الصور البيانية التي تشترط فيه السيمياء أن يحقق شروط العقلانية، وثانيا مستوى الصور الفنية الذي تستوجب فيه تجاوز حدود العقل.

المستوى الأول: الصور البيانية (العقلانية) في قصص المدونة:

تحتل الصور البيانية مكانة كبيرة في الشعر؛ إذ لا يستطيع الشاعر الاستغناء عنها باعتبارها عنصر أدبي ودفقة شعورية تنتاب وتلازم ذهن الناقد أو الشاعر فيعبر عنها في قالب إبداعي لتؤدي دلالة ما تثير القارئ. وتنقسم الصور العقلانية إلى أنواع وهي: الصورة الاستعارية والكنائية والتشبيهية والتمثيل والمجاز.

وسنقوم أولا بتقديم جدول إحصائي تقريبي لهذه الصور في قصص أحمد شوقي الشعرية على "ألسنة الحيوان" الثلاثة والخمسون، ثم سنذهب لدراسة مفاهيم هذه الصور ومصطلحاتها وأنواعها، وبعدها ننتقل لمعاينة ورصد أنواع هذه الحقول الدلالية في متن ومضمون القصائد بأمثلة مناسبة.

الصور البلاغية	التكرار
الصورة الاستعارية	145
الصورة الكنائية	58
الصورة التشبيهية	66

الصورة التمثيلية	52
الصورة المجازية	48

من خلال الجدول، نلاحظ أن حالات اللاقواعدية البلاغية في الصور البيانية في قصص أحمد شوقي الشعرية المحصاة متباينة، حيث قدر مجموعها ب: ""369 صورة"" ؛ إذ احتلت الصورة الاستعارية المرتبة الأولى بقيمة "145 حالة"، والصورة التشبيهية المرتبة الثانية بمقدار" 66 حالة"، والصورة الكنائية المرتبة الثالثة بتواتر "58 حالة"، تليها الصو[redacted]ت أصغر قيمة قدرت ب "48 حالة".

جدول يبين حالات اللاقواعدية البلاغية في الصور البيانية

1/ الصورة الاستعارية:

1-1 مفهوم الاستعارة:

تعددت المفاهيم اللغوية لكلمة الاستعارة إذ جاءت في المعجم الوسيط في مادة "عور": «استعار الشيء منه: طلب أن يعطيه إياه عارية، ويقال استعاره إياه»[1]. وندرك من الدلالة الموجودة للفظ أن الاستعارة انتقال كلمة من حيازة شخص إلى فرد آخر لينتفع منها.

ولم يكتف النقاد العرب بتعريفها في المعجم اللغوي، بل تعدوه وتجاوزوه إلى المفهوم الاصطلاحي الأوسع ونذكر من هذه التعريفات أبو هلال العسكري الذي يعرفها أنها: «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض»[2].

[1]– إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، 2004، مادة (ع، و، ر)، ص 636.
[2]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص 268.

ويظهر من هذا المفهوم أن الاستعارة استعمال الجمل في غير ما وضعت عليه في الحقيقة.

أما عبد القاهر الجرجاني فعرفها بأنها: «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجئ إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه، وتجريه عليه»[1]. ويبرز من هذا القول أن عبد القاهر الجرجاني ركز على العلاقة بين الاستعارة والتشبيه باعتبار أن الاستعارة ركن التشبيه أو تشبيه حذف وأقصي أحد أركانه.

ونفهم من هذه التعريفات اللغوية والاصطلاحية أن الاستعارة تغيير للواقع لأنها تكسر العلاقات المنطقية وتعوضها بالخيال وذلك باستنادها إلى عدم المنطقية، فهي مجاز تنتقل فيها الدلالة من المعنى الحقيقي إلى معنى آخر لغير غرض.

1-2- أنواع الاستعارة:

تنقسم الاستعارة إلى قسمين:

أ- **المصرح بها:** هو أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به.

ب- المكنى عنها: هو أن يكون الطرف المذكور هو المشبه»[2]. ويظهر من ذلك أن الاستعارة المكنية عكس الاستعارة التصريحية لأن الثانية هي ما صرح بالمشبه به وحذف فيها المشبه أما الأولى فهي ما حذف فيها المشبه به والإبقاء على المشبه مع الإبقاء على قرينة تدل عليهم.

ومن خلال التطلع على القصائد وإحصاء هذا اللون نلاحظ أن عددها بلغ "145 مرة"، معظمها وأغلبها كانت من حق الاستعارة المكنية على غرار الاستعارة التصريحية التي لم يلمح لها الكثير من الأثر عكس الاستعارة المكنية التي تكررت في "48 قصيدة"، حيث احتلت قصيدة "الصياد والعصفورة" المرتبة الأولى بتواتر "20 مرة "ثم تليها حكاية"الأسد والثعلب والعجل" بتواتر "09 مرات" ثم تليها حكاية "الثعلب والديك" و"أمة

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 67.

[2]- السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص 482.

الأرانب والفيل" "7مرات" أما البقية فهما ما بين "1 إلى 5 مرات"، حيث عمد الشاعر في هذا اللون إلى إضمار المشبه به ليجعل القارئ يغوص في عالم الخيال لاكتشاف هذا المتستر، ومن أمثلة ذلك قول أحمد شوقي:

فمشى في الأرض يهذي * ويسب الماكرينا

ويقول الحمد لله * رب العالمينا[1]

شبه الشاعر الإنسان بالثعلب الماكر، باستخدام صفات حسية وسلبية وهي يسب وحذف المشبه به وهو "الإنسان"، وأبقى على قرينتان دالتان عليه وهي يسب ويهذي" على سبيل الاستعارة المكنية.

ونلاحظ أن أحمد شوقي في هذه الصورة استعار ملفوظات حكائية ذات صفات إنسانيه في غير محلها ليعبر بها ويصور شخصية الثعلب الواعظ الذي تخلى عن بطشه وشره، وغير في أصل الدلالة التي تعتبر عماد السيمياء، لأن الثعلب معروف بمكره وخداعه، إلا أن الشاعر تحايل بالألفاظ الحكائية الاستعارية (يسب، يهذي) التي جاءت في صيغة الفعل المضارع الدالة على الحاضر بطريقة مضمرة وغير مباشرة، لجعل القارئ يثري عقله ويتخيل لاستخراج هذا المتستر ألا وهو المشبه، وكشف علاقة المشابهة بينه وبين المشبه به. وكذلك قوله:

"لباس الزاهد الموصوف"[2]؛ حيث حذف منها المشبه به وهو "الصياد" وأبقى على قرينة تدل عليه وهي "اللباس" وصرح بالمشبه به وهو "الزاهد" على سبيل الاستعارة التصريحية ويقول أيضا:

"فضاق بالذيول صحن الدار"[1]؛ استعارة تصريحية حذف منها المشبه وصرح بالمشبه به وهو "الصحن" حيث شبه كثرة الحميرة بمائدة الطعام على أساس الاستعارة التصريحية.

[1]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 271.

[2]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 254.

ومما سبق نستنتج أن الشاعر اعتمد على مبدأ «التشخيص والتجسيد في المعنويات وبث الحركة والحياة والنطق في الجماد»[2] في صورته الاستعارية وذلك من خلال إعطائه للحيوانات صفات إنسانية، وتصويره للأشياء المحسوسة أو الجامدة في صورة الأشياء المعنوية أو العقلية وذلك «لإخراج مالا يدرك إلى ما يدرك بالحاسة تعاليا بالمخبر عنه وتفخيما له إذ صار بمنزلة ما يدرك ويشاهد ويعاين»[3]. و«لإبرازها للعيان في صورة شخوص وكائنات حية يصدر عنها كل ما يصدر عن الكائنات الحية من حركات وأعمال»[4]، خارجا بذلك عن اللغة العادية القائمة على علاقة وجه الشبه بين المشبه والمشبه به، خالقا «علاقات جديدة وتناسبات لا وجود لها في الواقع»[5].

2 / الصورة الكنائية:

2-1 مفهوم الكناية:

أولت المعاجم اللغوية أهمية كبيرة لمفهوم الكناية حيث أوردها الفيروز أبادي في قاموسه المحيط بأنها: « كنى به عن كذا يكنى ويكنو كناية: تكلم بما يستدل به عليه، أو أن تتكلم بشيء وأنت تريد غيره، أو بلفظ يجاذبه جانبا حقيقة ومجاز، و- زيدا ابا عمرو، و- به كنية، بالكسر والضم: سماه به، كأكناه وكناه. وأبو فلان: كنيته وكنوته، ويكسران. وهو كنية، أي كنيته كنية وتكنى بالضم: امرأة»[6]. ويبدو ظاهرا من هذا المفهوم أن الكناية لفظ مشتق من المصدر أسميت بناءا عما تحمله هذه اللفظة من إيماء وتلميح، أو هي استعمال لفظ مرادف له للدلالة على الموضوع المقصود.

وتوسع مفهوم الكناية من المفهوم اللغوي عند العرب إلى التعريف الاصطلاحي إذ يعرفها عبد القادر الجرجاني بقوله: «الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا

---

[1]- المرجع نفسه، ص 262.

[2]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، د ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 199.

[3]- المرجع نفسه،، ص 200.

[4]-المرجع نفسه، ص 200.

[5]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص358.

[6]- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دط، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2008، مادة (ك، ن، ى)، ص1441.

يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكنه يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيؤمئ به إليه، ويجعله دليل عليه»[1]. ويتضح من هذا التعريف أن الكناية استعمال المخاطب لفظة في غير ما جاءت عليه في الأصل لإثبات قصد من المقاصد، والإتيان بمعنى مرادفا له في الحقيقة فينسبه له ويجعله حجة ودليلا المضمر.

ويعرفها السكاكي: «الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما نقول فلان طويل النجاد لينتقل منه إلى ما هو ملزومه وهو طول القامة»[2] ويتبين ما ذلك أن الكناية تحمل معنى الخفاء وعدم الإباحة بالشيء والإدلال عليه بغيره لينتقل فيها من الواضح إلى ما هو غامض.

ونستنتج مما سبق أن من خصائص الكناية أنها لا تنقل لنا المعنى مباشرة، ولكنها تدل على الدلالة المراد إيصالها إلى المتلقي عن طريق الدلالات المجازية، لأنها تتجاوز التصريح بالشيء الحقيقي وتفصح أو تلمح عنه بطريقة غير منطقية وتعبر عنه بمعاني غير مباشرة أو غير مألوفة، وذلك لجعل المتلقي يكشف المعنى الغامض والمضمر الحاصل وراء المعنى المجازي.

2-2/ أقسام الكناية:

تنقسم الصورة الكنائية إلى قسمين نذكرهما:

أ- **الكناية عن صفة:** «هي التي تطلب بها نفس الصفة»[3]. ومن ذلك فالكناية عن صفة عبارة عن لفظة تستلزم وجود نفس الميزة.

ب- **الكناية عن موصوف:** «وهي التي لا يراد بها صفة ولا تسمية بل موصوف»[1]. ويتوضح من هذا المفهوم أن الكناية عن موصوف هي التي يراد بها خلاف الكناية عن صفة لأنها تنبني عن صاحب الصفة أو المخصوص.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 66.

[2]- السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص 512.

[3]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص 159.

وبعد إحصاء هذا اللون من الصور الذي قدر مجموعها "58 مرة" نلاحظ أن الشاعر مازج بين أقسامها، حيث استعمل الكناية عن صفة بتواتر "38 مرة" وذلك للتعبير عن الصفات والخصائص الحسية والمادية وكذلك المعنوية، أما الكناية عن موصوف فوظفها بقيمة ما يقارب "20 مرة" في القصائد ومثال ذلك قوله:

"أذهب جل صوفة التجريب"[2]. كناية عن كبر السن جاءت في شكل حكمة التي من شأنها أن تجعل أراء الناس أو الإنسان صائبة ويمكنه تقدير الأمور بشكل صائب وصحيح وبالتالي يفيد غيره فيما ينصحهم به، وقوله أيضا:

"أراك بادي العظام"[3]. كناية عن الضعف وهي صفة مادية لازمت الموصوف ألا وهو الزاهد. ومثال أخر: "فضاق بالذيول صحن الدار"[4]؛ كناية عن موصوف كنى بها الشاعر عن وسط الدار وذلك ليبين أن كل ضيوف الأسد "الحاشية" التي تم استدعاءهم تم حشرهم في مصطبة عالية في الدار "عقر الدار".

نستنتج من الأمثلة السابقة أن الشاعر أحمد شوقي في قصصه الشعرية، لكي ينقل لنا المعنى المراد إيصاله للقارئ. عن طريق جهاز الحكي اعتمد على الصورة التلميحية الغير مباشرة لبيان العلاقة السيميائية بين اللابس والملبوس، انطلاقا من تحليل عناصر البنية العميقة للملفوظات الشعرية وصولا للدلالة. وهذا القياس جاري على باقي الأمثلة الشعرية المتبقية.

3- الصورة التشبيهية:

3-1 مفهوم التشبيه:

جاء في المعجم اللغوي لمختار الصحاح معنى كلمة "شبه": «يقال هذا شبيهه أي شبيها وبينهما شبه بالتحريك والجمع (مشابه) على غير قياس كما قالوا محاسن ومذاكير،

---

[1]- حقي شرف، الصور البيانية، ط1، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، د ت، ص 323.

[2]- ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 266.

[3]- المرجع نفسه، ص 254.

4- المرجع نفسه، ص 262.

والشبهة الالتباس والمشتبهات من الأمور المشكلات والمتشابهات المتماثلات، وتشبه فلان بكذا، والتشبيه التمثيل»[1]. وينتج عن هذا المفهوم أن التشبيه في اللغة عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر لغرض يقصده المتكلم.

تعددت التعريفات الاصطلاحية للتشبيه لكنها لم تخرج أو تبتعد عن المفهوم اللغوي كثيرا إذ يعرفها الخطيب القزويني بأنه: «الدلالة على مشاركة أمر لأخر في معنى»[2]. بمعنى أن التشبيه يقوم على ركنين (المشبه والمشبه به)، يتداخلان في غرض أو مقصد معين.

أما عبد القادر الجرجاني فيقول أن: «مدار التشبيه على أنه يقتضي ضربا من الاشتراك ومعلوم أن الاشتراك في نفس الصفة، أسبق في التصور من الاشتراك في مقتضى الصفة كما أن الصفة نفسها مقدمة في الوهم على مقتضاها...»[3]. إذن فالتشبيه عبارة عن صلة تجمع بين عنصرين مخصوصان يتشابهان في ميزة أو أكثر شرطا أن تكون هذه الخاصية مختلفة لفظا ومتفقة في المقصد.

ومن خلال ما تم عرضه لمفهوم التشبيه يتبين أن التشبيه يجعل من الشيء أو الأمر الواحد عدة أشباه «ويقوم على تصوير المجردات والمعقولات وتجسيدها وتقريب الصور إلى الحواس بتشبيه الخفي بالجلي والأغمض بالأظهر تحقيقا للمعنى وتثبيتا له في ذهن السامع»[4]. وهو بذلك يخرج عما يسمى المألوف أو التعبير المباشر.

3-2/أقسام التشبيه:

ينقسم التشبيه من حيث الأداة ووجه الشبه معا إلى:

---

[1]- الرازي، مختار الصحاح، مادة (ش، ب، ه)، ص 138.

[2]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، مرجع سابق، ص 164.

3- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2001، ص76.

[4]- سعد سلمان حمودة، البلاغة العربية، ط1، دار المعرفة العلمية، الإسكندرية، 2005، ص 16.

أ- مؤكد مفصل: « وهو ما حذفت منه الأداة وذكر وجه الشبه »[1]

ب- مرسل مجمل: « وهو ما ذكرت فيه الأداة وحذف وجه الشبه »[2]

ج- تشبيه بليغ: «وهو ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه معا، فهو مؤكد»[3]. ويظهر من هذه المفاهيم أن التشبيه من حيث الأداة ووجه الشبه معا يتفرع إلى ثلاثة أقسام.

ومن خلال إحصاء هذا اللون من الصورة في قصائد أحمد شوقي قدر مجموع تواترها "66 مرة" على مدى "25 قصيدة"، حيث اكتسب التشبيه المرسل المجمل أعلى قيمة قدرت ب "30 مرة"، يليها التشبيه المؤكد المفصل ب "19 مرة"، أما التشبيه البليغ فسجل أدنى قيمة وذلك عمدا من الشاعر لتقديم قصائده في قالب أو محتوى شعري سهل وبسيط وواضح لا يحتاج إلى تمعن وتعمق كبير لفهمه، بما أنها قصص للأطفال بمختلف فئاتهم (الصغار والكبار)، ومن الأمثلة التي أوردها في ذلك السياق نذكر قوله:

عاد رماد لحظها * مثل بصيص الجمرة

ورددت فحيحها * كحنش بقفرة

ولبست له من وراء * السترة جلد نمرة[4]

تشبيه مجمل مرسل؛ حذف منه وجه الشبه وذكرت الأداة، صور فيه الشاعر حالة القطة، وهي في حالة هيجان وغضب في الليل، حيث شبه رماد لحظها ببصيص الجمرة الذي يترك نار الاشتعال أو الاحتراق، ثم استعار لفظة فحيحها وهي صورة حسية للتعبير على صوتها الخانق بصورة حسية أخرى وهي الحنش الماكث في قفرة الذي لا يسمع

[1]- محمد أحمد قاسم وآخرون، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان، 2003، ص 160.

[2]- المرجع نفسه، ص 160.

[3]- محمد أحمد قاسم وآخرون، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، مرجع سابق، ص 161.

[4]- ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 253.

أنينه أحدا، ثم يواصل في وصف شكلها وهي في حالة عدائية بجلد النمرة المتنكرة وقوله أيضا:

قالت: نبي الله: أرضى فارس * وأنا يقينا فارس الميدان[1]

تشبيه مؤكد مفصل؛ حذفت منه الأداة وذكر وجه الشبه وهو الضمير "أنا"، حيث شبه الشاعر النملة بما هو مادي وبصفة مذكرة وهو "فارس الميدان". وقوله أيضا:

هي ما لم تتحرك * دمية الليث الظريفة[2]

تشبيه بليغ؛ حذفت منه الأداة ووجه الشبه، حيث نلاحظ أن الشاعر شبه حالة الهرة وهي في سكون وهدوء بدمية الليث الظريفة. وكذلك قوله:

إنما هم حقد وغش وبغض وأذاة وغيبة وانتحال[3]

تشبيه بليغ أيضا؛ حذفت منه الأداة ووجه الشبه، إذ بدأه الشاعر بأداة الحصر "إنما" التي تفيد التحقيق والتأكيد وتابعها بالمشبه "هم" الدالة على الناس وشبههم بصفات كثيرة معنوية (حقد وغش وأذاة وغيبة وانتحال)، وذلك لإثبات والتأكيد على ملازمة تلك الصفات والسمات بالمخصوص (الناس).

ونستنتج مما سبق أن الشاعر أحمد شوقي في تشبيهاته خرج عن اللغة الواقعية المألوفة وذلك باستعارته ألفاظ حكائية غير مباشرة للتأثير في المتلقي وجذبه لمعرفة مواصفات المشبه عن طريق الصورة الخيالية التي رسمها للمشبه به ولإيجاد وجه الشبه بين المشبه والمشبه به معتمدا في ذلك على الصورة الحسية والصورة المعنوية.

4/ الصورة التمثيلية:

[1]– المرجع نفسه، ص 278.

[2]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 297.

[3]– المرجع نفسه، ص 270.

4-1/ مفهوم التمثيل:

تعددت المفاهيم اللغوية للتمثيل في المعاجم والقواميس ومن بينها ما جاء في قاموس المحيط: «والتمثال بالفتح، التمثيل وبالكسر: الصورة وسيف الأشعث بن قيس الكندي، ومثله له تمثيل: صورة له حتى كأنه ينظر إليه، وإمتثله هو: تصوره وامتثل طريقته، تبعها فلم يعدها، ومنه أقتص تمثل منه»[1]. ويظهر من هذا النص أن التمثيل هو التصوير والتتابع أو مماثلة شيء بآخر.

أما التمثيل في الدائرة الاصطلاحية فقد تعددت وتشعبت وتباينت أراء النقاد والدارسين فيه بين من عدّه هو والتشبيه واحد من أمثال: الزمخشري، وابن الأثير، وقد سبق أن بينا المراد من هذا الأخير، وبين من يفرّقون بينهما من مثل: قدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني والسكاكي والخطيب القزويني الذي أورده أنه: «ما وجهه وصف منتزع من متعدد أمرين، أو أمور»[2]. ويتبين من هذا المفهوم أن التمثيل هو ما كان وجه التشبيه فيه مأخوذ من أشياء.

أما السكاكي فيعرفه أنه: «واعلم أن التشبيه متى كان وجهه وصفا غير حقيقي، وكان منتزعا من عدة أمور، خص باسم التمثيل»[3]. ويتضح من هذا التعريف أن السكاكي لم يخرج عن ما قاله الخطيب القزويني ألا أنه أضاف إليه أن يكون وجه الشبه فيه غير منطقي.

ومن خلال إحصاء وتتبع هذا اللون من الصور في قصائد أحمد شوقي قدر مجموعها "52 مرة"، نلاحظ أن الشاعر استخدمها بشكل مكثف في قصائده وذلك غاية في كشف المتستر ورفع الأقنعة عن الحقائق وإظهارها بشكل واضح ومشوّق. ومثال ذلك قوله:

رأيت أفعى من بنات النيل * معجبة بقدها الجميل

---

[1]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (م، ث، ل)، ص ص 1508، 1509.

[2]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبين والبديع)، مرجع سابق، ص 190.

[3]- السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص 455.

تحتقر النصح، وتجفو الناصح * وتدّعي العقل الكبير الراجح

عنت لها ربية السباخ * تحمل وزنيها من الأوساخ

فحسبتها والحساب يجدي * ساحرة من ساحرات الهند

فانخرطت مثل الحسام الوالج * واندفعت كسهم زالج

حتى إذا ما أبلغتها جحرها * دارت عليه كالسوار دورها

تقول يا أم العمى والطيش * أين الفرار يا عدو العيش؟

إن تلجي فالموت في الولوج * أو تخرجي فالهلك في الخروج[1]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن الشاعر أورد تمثيلاته بتتابع وصاغها في شكل حوار بين الأفعى النيلية والعقربة الهندية، إذ مثل صورة الأفعى النيلية المغرورة بجمالها وحسنها بفتاة من فتيات النيل، التي لا تأبه ولا تحب النصح والإرشاد، ثم جسد صورة العقربة وهي آتية إلى الأفعى (عنت لها ربية السباخ) ببنت من بنات الهند (ساحرة من ساحرات الهند)، ثم مثل هيئة وشكل العقربة وهي تستعد للهجوم على الأفعى في انخراطها مثل الحسام الوالج وفي اندفاعها وانقباضها كالسهم الزالج، وفي إحاطتها بمسكن وجحر الأفعى بالسوار المدور، وهي بذلك حكمت عليها أن لا مفر من الموت، لأنها إذا لم تخرج ستموت جوعا (إن تلجي فالموت في الولوج، وإذا خرجت فمآلها الهلاك من طرفها (أو تخرجي فالهلاك فالخروج) والملاحظ هنا أن التمثيل منتزع من عدة أمور.

بيد أن الشاعر أراد بهذه الأبيات التمثيلية ورمى بها إلى ما هو أبعد ومضمر، حيث رمز إلى مصر بالأفعى النيلية المغرورة التي تحتقر النصح، وإلى الهند بالعقربة الهندية التي تمكنت ونالت من الأفعى عن طريق غرورها وقلة حيلتها.

[1]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص ص 257،258.

وخلاصة القول أن الشاعر أحمد شوقي، استعمل التمثيل في قصائده من أجل تقريب المعنى المراد، ورفع القناع عن المضمر، وهي الحقائق التي كانت مصر المستعمرة تعيشها من طرف المحتل آن ذاك، وإظهارها في شكل واضح والتأكيد عليها بالأدلة والحجج عن طريق مثيلها في التمثيل في صورة ملفوظات حكائية وشعرية إيمائية غير مباشرة.

5/ الصورة المجازية:

5-1 مفهوم المجاز:

ورد تعريف المجاز في الكثير من المعاجم العربية ومن بينها ما جاء في كتاب العين للفراهيدي، إذ يقول: «وتقول جزت الطريق جوازا أو مجازا وجؤوزا، والمجاز المصدر والموضع، والمجازة أيضا وجاوزته جوازا في معنى: جزته»[1]. ومنه يمكن القول أن المجاز التجاوز والانتقال من موضع إلى آخر في الدلالة.

وتوسع المفهوم من الدائرة اللغوية إلى الاصطلاحية إذ يقول الخطيب القزويني فيه: «هو ما أستعمل فيما لم يكن موضوعا له في اصطلاح به التخاطب، ولا في غيره، كلفظة "الأسد" في الرجل الشجاع»[2]. ويتضح من هذا التعريف أن المجاز استخدام الشيء في غير محله والملاحظ أيضا على القزويني أنه لم يحصر المجاز في الكلام المفرد فقط كما فعل الجرجاني.

أما عبد القادر الجرجاني فعرّفه بأنه: «كل كلمة أريد بها غير ما وضعت له في وضع واضعها، الملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز»[3]. ثم توسع في المفهوم وشرحه لكن ذلك لم يخرجه من اختصاصه بالكلمة المفردة فقط.

---

[1]– الفراهيدي، كتاب العين، تح عبد الحميد هنداوي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2006، مادة (ج، و، ز)، ص 272.

[2]– الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، مرجع سابق، ص ص 203 204.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص 248.

وانطلاقا من التعريفات السابقة للمجاز يتبين أنه انزياح عن الدلالة الأصلية، وهذا الأخير يخرج عن الدلالة الحقيقية للفظ باستعمال معاني وصور جديدة تخالف القواعد اللغوية المتفق عليها سلفا، وهو بذلك يخرج أو ينحرف عن المعنى الأصلي إلى معنى مجازي يقابله بأشكال غير مباشرة هدفا في إيصال المعنى إلى القارئ بطريقة منطقية.

5-2/ أنواع المجاز:

أ- **المجاز المرسل:** «وهو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه، كاليد إذا استعملت في النعمة، لأن من شأنها أن تصدر عن الجارحة، ومنها تصل إلى المقصود بها، ويشترط أن يكون في الكلام إشارة إلى المولى لها، فلا يقال: اتسعت اليد في البلد، أو اقتنيت يدا، كما يقال: اتسعت النعمة في البلد، أو اقتنيت نعمة، وإنما يقال جلت يده عندي، وكثرت أياديه لدي، ونحو ذلك»[1]. ويتضح أن المجاز المرسل هو استخدام الشيء في غير محله وغير ما وضع له في الأصل.

ب/ المجاز العقلي: «هو الكلام المراد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضرب من التأول، إفادة للخلاف بواسطة وضع، كقولك: أنبت الربيع البقل، وشفى الطبيب المريض، وكسا الخليفة الكهنة»[2]. ويظهر من تعريف القزويني للمجاز العقلي أنه الفعل الذي يراد به غير ما عند المتكلم، ليمتنع به عن الكذب وكثرة الدلالات التي في غير محلها.

ومن خلال التأمل في قصائد أحمد شوقي الثلاثة والخمسون نلاحظ أنها لا تخلو من المجاز حيث قدر المجاز في " 22 قصيدة" ب "48 مرة" بمختلف أنواعه العقلية والمرسلة منها حكاية "ضيافة قطة" وحكاية "الصياد والعصفورة "وحكاية "الديك الهندي والدجاج البلدي" و"قأر الغيط وفأر البيت" و"الشاة والغراب" و"البقرة وابنها"... ناهيك على 31 قصيدة المتبقية. إذ يقول أحمد شوقي:

حيا الله ذي الوجوها * ولا أراها أبدا مكروها

---

[1]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص ص 205- 206.

[2]- المرجع نفسه، ص 34.

أتيتكم أنشر فيكم فضلي * يوما وأقضي بينكم بالعدل[1]

مجاز عقلي جاء على وجه علاقة الإبدال، صاغه الشاعر في شكل مقابلة (أنشر فيكم فضلي وأقضي بينكم بالعدل) مما زاده إيقاعا ورونقا وجمالا، حيث استبدل فيه لفظة أحكم الدالة على المساواة بالعدل والحق بكلمة أقضي. ويقول أيضا:

وقال: إذ قالوا عديم الدين * لا عجب إن حنثت يميني

فإنما نحن بني الدهاء * فنعمل في الشدة للرخاء

ومن تخاف أن يبيع دينه * تكفيك منه صحبة السفينه[2]

مجاز عقلي، صور فيه الشاعر حالة الثعلب وهو يدافع ويبرر في نفسه فرمى بالخبث إلى اليمين وذلك لإزاحة الشكوك بأنه داهيا وماكرا عن ذاته، ثم يبرهن بالحجة والدليل على ذلك باستعمال لفظة الشدة وضدها الرخاء.

وخلاصة القول أن الشاعر أحمد شوقي أستخدم هذا اللون من الصور بكثرة في قصائده ونوّع في علاقة المشابهة فيه من علاقة المسبب بالسبب وعلاقة الجزء بالكل وعلاقة الإبدال وعلاقة الحال باسم محله وعلاقة العام بالخاص. ...غاية في إيضاح المعنى وتقريبه إلى المتلقي بطريقة وبأسلوب أبلغ وغير مباشرة مما يبين أن المجاز: «تحويرا عن الاستخدام العادي أو انحرافا عن استخدامه على الحقيقة»[3]. وهذا التمويه أو التحوير هو الذي يحقق السيميوز في لغة الحكي الشعرية. وقال الشاعر:

أتي نبي الله يوما ثعلب فقال: يامولاي إني مذنب

قد سودت صحيفتي الذنوب وإن وجدت شافعا أتوب[4]

---

[1]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 256.

[2]– المرجع نفسه، ص 279.

[3]– عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، مرجع سابق، ص385.

[4]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 280.

مجاز مرسل؛ ورد على وجه علاقة المسبب بالسبب، حيث بين الشاعر أن أفعال الثعلب الدنيئة وذنوبه هي سبب في تشويه صورته الحسنة وبذلك غير الدلالة المألوفة لأن الثعلب ماكر ومخادع، حيث نلاحظ أن الثعلب لم يسند سواد صحيفته إلى نفسه وذاته بل أسندها إلى أفعاله وذنوبه طمعا في تبرير نفسه أمام نبي الله، ثم يواصل ذلك التبرير باستخدام هذا السبب الذي آل به إلى تدنيس صورته أمام الناس وهو "أتوب" ويقول أيضا:

لكن كفاك عقوبة من خان خانته الكرامة[1]

وكذلك يقول:

مت من حبة بر أحدثت في الصدر علة

لا مياه النيل تروي ها، ولا أمواه دجلة[2]

مجاز مرسل جاء على نفس شاكلة المثال السابق على وجه علاقة المسبب بالسبب، حيث بين الشاعر أن الخيانة سبب في خيانة الكرامة، ولأن الكرامة لا تخون بل الخيانة هي التي تسلب الكرامة. أما في المثال الثاني فنلاحظ أنه مجاز مرسل جاء على غير المثالين السابقين حيث عبّر الشاعر في تصويره للهدهد الذي سرق حبة بر فأحدثت في صدره علة بما في ذلك من تأنيب الضمير، بالكل وهي مياه النيل وأمواه دجلة فأراد بها الجزء لإزاحة تلك العلة.

المستوى الثاني: الصور الفنية (اللاعقلانية) في قصص المدونة.

لم يكتف الشاعر أحمد شوقي في قصصه الشعرية على ألسنة الحيوان في التحليل السيميائي بمستوى الصور البيانية التي تشترط العقلانية، بل تعداها إلى ما هو أعمق وما يتجاوز حدود العقل وهو مستوى الصور الفنية التي تشترط فيه السيميائية اللاعقلانية وتجاوز المنطق.

[1]– المرجع نفسه، ص 282.

[2]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 273.

تعتبر الصورة الفنية أداة وتقنية جمالية وفنية في يد الشعراء للتعبير عن أحاسيسهم وخبراتهم وتبليغها إلى المخاطب منذ القديم باعتبارها «وسيلة فنية يمكن أن تقوم بعبئ التعبير عن تجارب الشعراء وتوصيلها إلى المتلقي مثلها في ذلك مثل الصورة التشبيهية أو الاستعارية أو الكنائية أو المجازية المرسلة مع اختلاف في طبيعة كل نوع من هذه الأنواع»[1]. ويتضح من ذلك أن الصورة الشعرية كانت في القديم محصورة وقاصرة على الصورة البيانية والبلاغية باختلاف ماهية كل نمط منهما.

بيد أن الصورة الفنية في العصر الحديث أو في القصيدة الحديثة تجاوزت وتعدّت النظرة النقدية للصورة «لأنها لم تعد تعمل على شرح وتوضيح الدلالة بل على تغريبها. والاستعارة التي كانت مقاربة بين شيئين، أصبحت فعل البعد عن المألوف من الأشياء وإسقاط لدلالة الصورة الأولية المعلومة، لم تعد الصورة محاكاة للواقع الطبيعي أو قياسا منطقيا متناسب العناصر وواضح المعاني، وإنما غدت تركيبا معقدا أو مسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء، تنفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع هي غابة كثيفة الرموز المشحونة بدلالات سياقية»[2]. فتنزاح وتنحرف بالدلالة والتراكيب عن ما هو معقول ومألوف ومباشر عن طريق «نقل المعني أو تحريفه أو إبداعه، ويتم النقل عندما تغير العلامة معناها إلى معنى آخر، أي عندما تنوب كلمة عن كلمة أخرى كما يحدث في الاستعارة والكناية كما يتم التحريف في حالة الالتباس أو التناقض أو اللامعنى أما إبداع المعنى فيتم عندما يتكون في النص مبدأ تنظيمي بشكل علامات من وحدات لغوية قد لا تحمل معنى في سياق آخر»[3].

ونستنتج من المفاهيم السابقة أن اللاقواعدية البلاغية على مستوى الصور الفنية تتخذ ثلاثة أشكال سيميائية للدلالة حسب ريفاتير هما: الغموض والتناقض واللامعنى .

---

[1]– الناعم عبد الكريم، في أقانيم الشعر، دار العلم، دمشق، 1991، ص 148.

[2]– حياة العربي، الصورة الشعرية في شعر عثمان لوصيف ديوان براءة أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل الماستر، أدب جزائري، المسيلة، ص 20. (إبراهيم رماني، الغموض في الشعر الحديث).

[3]– سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقيا مقالات مترجمة ودراسات)، مرجع سابق، ص 214.

والجدول التالي سيوضح مدى تكرار هذه الظواهر في قصائد أحمد شوقي الشعرية على "ألسنة الحيوان" التي تم إحصائها:

الصور الفنية	التكرار
الغموض	27
التناقض	33
اللامعنى	00

جدول يبين حالات اللاقواعدية البلاغية على مستوى الصور الفنية

حسب الجدول نلاحظ أن الصور اللاعقلانية في قصص أحمد شوقي الشعرية على "ألسنة الحيوان" متباينة، قدر عددها ب"60 صورة فنية" ؛ حيث اكتسب التناقض أكبر نسبة قدرت ب" 33 حالة"، يليه الغموض بقيمة أقل" 27 حالة "، وافتقار حالات اللامعنى في قصصه الشعرية.

وبناء على ما سبق نستنتج أن قصص أحمد شوقي الشعرية تقوم على حالتين من حالات اللاقواعدية التي تتجاوز المألوف في الصور الفنية، التي تشترط فيها السيمياء اللاعقلانية، وهما الغموض والتناقض اللذان يبينان أن النص السردي لا يحمل أي دلالة لكنه في الواقع عكس ذلك من خلال التحريف الذي يؤدي إلى الانفتاح الذي يجعل النص السردي غابة من المعاني.

أما بالنسبة للغموض الذي تكرر بمقدار "27 مرة" في القصص الشعرية، فيظهر في حكاية" ضيافة قطة" بدءا بعنوانها الملتبس، الذي يدهش القارئ تارة ويجعله يثري عقله وخياله في كشف ما وراء هذا المضمر تارة أخرى، فيؤول إلى عدة احتمالات متجها نحو قراءات كثيرة أولها كيف يكون للقطة ضيافة؟؛ لأن الضيافة في الواقع المألوف تكون

إلا للبشر، لما تحمله اللفظة من أطعمة ومشتهيات بأصنافها كدليل على حسن الكرم، وهذا تعمد من الشاعر لجعل القارئ يتشوق ويتعمق في معرفة هذه الألفاظ الغريبة والمعقدة للوصول للدلالة العميقة للملفوظ الحكائي (ضيافة) و (قطة) الملتبس، لكنه يكشف عن هذا المخفي في مضمون الحكاية بألفاظ إيمائية غير مباشرة تحتاج إلى شرح وتمعن إذ يقول:

لست بناس ليلة من رمضان مرت

تطاولت مثل ليا لي القطب واكفهرت

إذ انفلت من سحو ري، فدخلت حجرتي

إلى أن يقول:

فاضطجعت تحت ظلا ل الأمر واسبطرت

وقرأت أورادها وما درت ما قرت

وسرح الصغار في ثديها، فدرت

غر نجوم سبح في جنبات السرة

إلى أن يقول:

تمخضي عن خمسة إن شئت، أو عن عشرة

أنت وأولادك حتى يكبروا في خفرتي[1]

نلاحظ أن الشاعر في هذة الأبيات استخدم الكثير من الألفاظ الغريبة في غير محلها المباشر في الحكي من مثل:(ليالي القطب، تطاولت، إكفهرت، سحوري، فاضطجعت، اسبطرت، أورادها، درت، قرت، غر نجوم سبح، جنبات السرة، خفرتي)، التي تحتاج إلى شرح، ليبين أن الحكاية حصلت في الشهر الفضيل لما فيه من مشتهيات وطعام بأصنافه، وقت تناول السحور، إذ بالشاعر يسمع صوتها وهي تعوي وتتألم من الجوع فيعطف عليها

[1]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص ص 253 254.

ويلمح فيها حنان الأم على أبنائها وسعيها في تربيتهم، فيدخلها بيته ويقدم لها الأكل والشراب(الضيافة) و الدفئ، ثم يأتي بأبنائها لها (غر نجوم سبح في جنبات السرة)، ويقول لها أنت وأولادك في خفرتي أي في ضيافتي. غير أن هذه الأبيات كانت سوى إلا شرحا وتأويلا للعنوان الغامض (ضيافة قطة) الذي أدى إلى خلق دلالات ثرية.

تنقنق الدهر بلا علة وتدعي في الماء ما تدعي

فانظر إليك الأمر في ذنبها ومر تعلقها من الأربع[1]

أما الشكل الثاني من حالات اللاقواعدية في اللاعقلانية وهو التناقض الغالب على قصص أحمد شوقي، الذي نلاحظه ب مقدار "33 مرة"، وهو ما يجعل المتلقي يغوص في ما هو باطن وأعمق الحاصل وراء ذلك التناقض فينفتح على دلالات لا نهائية من معاني النص التي تنتج عن التأويل. ومثال ذلك قوله:

قالت: حسي منحني القناة؟ ا قال: حنتها كثرة الصيام

قالت: أراك بادي العظام قال: برتها كثرة الصيام

قالت: فما يكون هذا الصوف؟ قال: لباس الزاهد الموصوف[2]

حيث أننا عندما نقرأ هذه الأبيات للوهلة الأولى يراوغنا التساؤل التالي: أنه كيف تكون الصلاة وكثرتها التي هي رمز للعبادة والخشوع والتضرع لله سبب في الانحناء؟ وكيف يكون الصيام الذي هو رمز لمغفرة الذنوب وكذلك العبادة هي سبب في هشاشة العظام؟ لكن عندما نتجاوز هذا التناقض، نبدأ في التأويل أن هناك صلة بين الصلاة والانحناء، لأن في الصلاة الإنسان ينحني وكذلك في الصيام يتوقف عن الأكل والشرب فيصبح نحيف وضعيف وهذا مجرد احتمال من الاحتمالات الواردة، حيث نلاحظ أن الشاعر استخدم هذه التناقضات المضمرة «رغبة في الكشف عن هذه التناقضات

[1]– المرجع نفسه، ص 288.

[2]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 254.

وفضحها عن طريق خلق كيان شعري يتم فيه تفعيل أو تحرير أو تحريك هذه التناقضات وهو في ذلك يلجأ إلى عملية إسقاط هربا من قهر السلطة»[1].

أما الشكل الثالث لحالات اللاقواعدية في الصور الفنية وهو اللامعنى فلم يتعرض له النقاد والدارسين في الكتب العربية الذي يعد شكل من أشكال الدلالة التي تتجاوز المألوف كما قلنا سابقا، وباعتباره «أوغل في تجاوز القواعد الدلالية بحيث يستحيل معه كل تأويل غريب»[2]. فيصبح النص لا معنى له مما يتيح الانفتاح على عدد لا نهائي من الدلالات.

أما على مستوى قصائد أحمد شوقي فلا نجد لظاهرة اللامعنى أثرا، وهذا راجع من الممكن إلى أن الشاعر قدم هذه القصص للأطفال مراعيا درجة الاستيعاب والإدراك عندهم، وكذلك إلى الوحدة المضمونية في النص الشعري التي يريد إيصالها للقراء.

ومما سبق نستنتج أن العلاقة السيميائية التي تجمع بين هذه الظواهر اللاقواعدية في الصور الفنية من حالات التناقض والغموض التي تتجاوز الواقع هو التأويل الذي يؤول بنا إلى عدد لا نهائي من الدلالات.

المبحث الثاني: أشكال الصور الحكائية في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان.

وفي هذا المبحث حاولنا التعرف على "أشكال الصور الحكائية في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان"، بما أن الحكاية لا تحافظ دائما على منطقها في لغة الحكي، فقد تطرأ عليها عدة تغيرات تجعلها تتخذ عدة أشكال وهو ما سنتطرق له بالشرح والتطبيق في المطالب اللاحقة بالترتيب من مجاز الحكاية، والغموض والتخييل.

المطلب الأول: مجاز الحكاية (الفعل) في قصص المدونة.

[1]– عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، مرجع سابق، ص 115.

[2]– رزيق بوزغاية، الإدلال في قصيدة وطن تائه للشاعر عز الدين ميهوبي، مرجع سابق، ص 40.

ان الحكاية اساسها هو الفعل المبني على الحقيقة أو المجاز، ولقد تنوعت الافعال في قصائد احمد شوقي الشعرية على السنة الحيوان، فمنها ماهي مبنية على الحقيقة ومنها ماهي مبنية على المجاز، مما جعل النص مزود بلغة خلاقة ومميزة من حيث التركيب ومن حيث المعنى.

المجاز: «هو الكلمة المستعملة في غير ما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرنية مانعة عن إرادة ما تدل عليه بنفسها في ذلك النوع»[1].

وهو أيضا يعني «إزالة العنصر اللفظي عن موضعه الأصل المعروف في أصل اللغة والانتقال به إلى موضوع آخر جديد غير مألوف»[2]. فالمجاز إذن هو وضع الكلمة في غير موضعها الأصلي.

أما على مستوى قصص احمد شوقي الشعرية على السنة الحيوان، فتوزعت هذه الأفعال وتنوعت في جميع قصائده لتحمل معنى مجازي، وتتجاوز هذه الأفعال أكثر من 300 فعل مجاز، ومن أمثلة ذلك من قصيدة الثعلب والديك، التي احتوت على 11 فعل مجازي وكل فعل له دلالة مجازية حسب موقعه في الجملة في:

"برز الثعلب في شعار الواعظينا"[3]؛ وهذا الفعل في غير محله لأن الثعلب ارتدى قناع الواعظ وبدأ يلعن كل ماكر ويذكر الناس بالعودة إلى الله، فهو يسب الماكرين، فالفعل يسب وضع في غير معناه الأصلي لأن الثعلب من صفاته المكر والخداع فكيف يسب الماكرين؟. وفي قوله:

---

[1]– السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص 469.

[2]– أحمد محمد المعتوق، الشعر والغموض ولغة المجاز دراسة نقدية في لغة الشعر، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 16، ع 28، شوال 1424، ص 975.

[3]- ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 271.

"يقول: الحمد لله"[1]؛ فالفعل يقول هو دليل على الكلام ولكن الثعلب لا يتكلم فوضع هذا الفعل لتبيان مدى حذق الثعلب في إحكام خطته لأنه يدعو الناس إلى التوبة. وذكر الشاعر في قصيدة " الشاة والغراب" التي تحمل 7 أفعال مجازية :

مر الغراب بشاة قد غاب عنها الفطيم

تقول والدمع جار والقلب منها كليم[2]

ففي الفعل تقول والدمع جار في تقول هذه الأفعال تدل على تكلم الحيوانات في معظم قصائده فأراد الشاعر أن يصور لنا حالة هذه الشاة ومعاناتها لفقدانها فطيمها وبين فيهم أيضا قيمة الأم ومكانتها وأحوالها عندما تفقد ولدها وصور لنا الشاعر هذه الحكاية لأنه يريد من القارئ أن يعيش في خيال ويجعل عقله خصب فكيف لحيوانات أن تتكلم وتتحاور فيما بينها.

ونستنتج أن الشاعر أحمد شوقي قد استعمل العديد من الأفعال المجازية، لكي يبحر بعقل القارئ ويجعله يكتشف المعنى الأصلي وراء المعنى المجازي، مما يبين حذقه وجودته في السبك وحسن اختياره للألفاظ في الحكي.

المطلب الثاني: الغموض والتخييل (التصوير) في مجموعة قصص من المدونة.

1/ مفهوم الغموض:

ورد مفهوم الغموض في اللغة في العديد من المعاجم حيث جاء في مادة "غمض" في المعجم الوسيط بأنه: «غمض المكان- غموضا انخفض انخفاضا شديدا حتى لا يرى ما فيه، والشيء والكلام خفي(...) الغامض الخفي يقال: حسب غامض: غير معروف، وكلام غامض: غير واضح، ورجل غامض فاترعن الحملة خامل»[3]. ومعنى ذلك أن الغموض يحمل في معناه الخفاء وعدم الإيضاح والإبانة.

[1] - المرجع نفسه، ص271.

[2]- المرجع نفسه، ص 265.

[3]- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (غ، م، ض)، ص 662.

أما مفهوم الغموض في الاصطلاح فقد أورده الرماني في كتابه بأنه: «حقيقة واجبة الوجود في النص الشعري، تتموضع في قلب السياق الإنشائي الذي يكتفي بذاته ويحقق هويته بعيدا عن مراهنات الواقع وقواعد الاستدلال المنطقي الواضح أنه طاقة الإبداع في النص التي تفتح مداه على عوالم لا نهائية من الدلالات الإيحائية»[1].

وأورده وليم إمبسون في كتابه بأنه: «الغموض يعني في الكلام المعتاد شيئا ملفوظا pronounced تماما، وعادة ما يكون مثل هذا الشيء بارعا وذكيا witty وخادعا»[2].

ويبدو ظاهرا في التعريفين السابقين أن الغموض يعني الإبهام والإضمار مما يجعله مفهوما مزيفا يرتقي بالقارئ إلى التحليل العميق حتى يقبض على المفهوم المراد ويجعل النص يتوسع على العديد من المعاني الدالة أو الإيحائية بعيدا عن الدلالات الحقيقية.

أما على مستوى قصائد أحمد شوقي فقد سبق وأحصينا هذه الظاهرة الإيحائية بوصفها مستوى من المستويات الدلالية حسب ريفاتير في الصور الفنية، أما الأن فسنتطرق لها كشكل من أشكال الصور الحكائية التي تؤدي إلى تعدد الدلالات والقراءات الناتج عن التأويل، ومن أمثلة ذلك قوله أيضا:

الليث ملك القفار وما تضم الصحاري[3]

نلاحظ أن الشاعر استخدم لفظة القفار وهي كلمة غامضة لكن عندما نربطها بالسياق التي جاءت فيه نلاحظ أن الليث يعيش في الغابة ثم يوضحها الشاعر أكثر عندما يقول (وما تضم الصحاري)، أي أنه استعمل هذه اللفظة الملتبسة قاصدا به الخلاء أو الواحات... لكن تبقى التأويلات كثيرة. ويقول أيضا:

مات الوزير فمن ذا يسوس أم الضواري؟[4]

---

[1]– إبراهيم رماني، الشعر الغموض الحداثة دراسة في المفهوم، مجلة فصول، مج1، ع 3و4، 1987، ص 86.

[2]– وليم إمبسون، سبعة أنماط من الغموض، تر صبري محمد حسن عبد النبي، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 16.

[3]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 268.

[4]– المرجع نفسه، ص 289.

استعمل الشاعر لفظة أم الضوراي المبهمة التي تحتاج إلى جهد لفهم معناها المضمر الدالة على الحيوانات المفترسة أو الرعية وغيرها من الاحتمالات. وقوله أيضا:

حتى إذا الشهر ولى كليلة أو نهار

لم يشف الليث إلا وملكه في دمار[1]

وكذلك في هذا البيت استخدم الشاعر لفظة كليلة الغريبة التي يعود مرجعها إلى كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع، للدلالة على العلاقة بين الحاكم والمحكوم وسوء الاختيار الذي أدى به إلى دمار وهلاك ملكه، حيث نلاحظ أن الشاعر «تعمد الغموض والإبهام للتعبير عن الفكر»[2]، وإنتاج أكثر عدد من الدلالات، و«لتأكيد إبداعية النص النقدي وأهميته»[3] في الدرس السيميائي.

ويستدعي هذا الغموض إلى رسم القارئ صور تخييلية للملفوظ الشعري حتى يصح له الوصول إلى المعنى المضمر والضمني التي تبحث في كنفه السيمياء.

2/ مفهوم التخييل:

جاء في اللغة في مختار الصحاح: «وأخال الشيء اشتبه يقال هذا أمر لا يخيل وخيل إليه أنه كذا على مالم يسم فاعله من التخييل، والوهم وتخيل له أنه كذا على مالم يسم فاعله من التخيل، والوهم وتخيل له أنه كذا وتخايل إي تشبه يقال تخيله فتخيل له كما يقال تصوره فتصور له وتبينه فتبين له وتحققه فتحقق له»[4]. ونستنتج من هذا المفهوم أن التخييل من الخيال ألا وهو وهم الصورة الذهنية الشبيهة التي يتخيلها ويتصورها الشخص فيدركها. وقبل تعريف التخييل في الاصطلاح لابد من الاشارة إلى أن الخيال جزءا من التخييل الذي «استعمله الفارابي لأول مرة ثم اتبعه ابن سينا تفسيرا لكلمة المحاكاة

[1]– المرجع نفسه، ص 269.

[2]– عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، مرجع سابق، ص 116.

[3]– المرجع نفسه، ص 120.

[4]– الرازي، مختار الصحاح، مادة (خ، ي، ل)، ص 82.

الأرسطية»[1]، وعرفه أيضا الكثير من البلاغيين والنقاد منهم عبد القاهر الجرجاني في قوله: «إن الذي أريده بالتخييل هاهنا، ما يثبت فيه الشاعر أمرا، غير ثابت أصلا، ويدعي دعوة لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قول يخدع فيه نفسه، ويريها مالا ترى»[2]. ومنه فالتخييل حسب رأي الجرجاني يرتبط بالكذب والتوهم والخداع والتظاهر بالحقيقة.

وحازم القرطاجي الذي عده أنه: «والذي يدركه الإنسان بالحس، فهو الذي تتخيله النفس لأن التخيل تابع للحس»[3]. ونخلص من قول القرطاجي أن التخييل يرتبط ارتباطا كثيرا بالحس باعتباره النمط الحسي الذي نتوصل به إلى الدلالة.

بعد الدراسة الفاحصة والإحصائية لبعض قصائد أحمد شوقي: "حكاية السلوقي والجواد، وحكاية الأفعى النيلية والعقربة الهندية، وفأر الغيط وفأر البيت، والظبي والعقد والخنزير، وحكاية النعجتان، وحكاية الشاة والغراب، وحكاية أمة الأرانب والفيل، وحكاية الخفاش ومليكة الفراش، وحكاية السفينة والحيوانات"، نلاحظ أنها لا تخلو من الخيال الذي وظفه الشاعر بدلالات مختلفة (أخلاقية وسياسية ونقدية..) وبأسلوب غير مباشر وغير مألوف، وذلك ليتفاعل مع حقائق القصة ويعيها بطريقة سهلة وفي قالب خيالي جميل حيث تتمظهر هذه الظاهرة في قوله:

رأيت أفعى من بنات النيل معجبة بقدها الجميل
تحتقر النصح وتجفو الناصحا وتدعي العقل الكبير الراجحا
عنت لها ربية السباخ تحمل وزنيها من الأوساخ
فحسبتها- والحساب يجدي- ساحرة من ساحرات الهند[4]

[1]- عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، د ط، دار المعرفة الجامعية الأزاريطة، الإسكندرية، 2007، ص 135.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص198.

[3]- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008، ص 87.

[4]- ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 257.

وفي هذه الأبيات تستشف قدرة الشاعر في التخييل وبث الانفعال في القارئ وتحريك ذاته، عندما أظهر الصراع بين الأفعى التي شبهها ووصفها بفتاة من فتيات مصر المغرورة التي تتباهى بحسنها وجمالها وترفض النصح والإرشاد من ذوي الخبرة، وتتظاهر بأنها ذات معرفة وعلم كبير مما زاد الوصف جمالا يصاحبه وقعا موسيقيا مؤثرا في النفس، ووصفه للعقربة الماكرة والحيلية بفاتنة من فاتنات الهند. ونلاحظ أيضا أن الشاعر في هذا الخيال اعتمد على الأماكن الواقعية "النيل" التي ترمز إلى مصر المستعمرة و"الهند" التي ترمز إلى بريطانيا المخادعة وجسدها بطريقة خيالية «لأن التخييل قسم يخيل لك الشيء في نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيل لك الشيء من غيره».[1] ليثير ويحرك مخيلة القارئ لمعرفة العلاقة السيميائية بين الهند والنيل التي تكمن في الصراع بينهما بطريقة خيالية. وقوله أيضا:

ولو تأنى نال ما تمنى وعاش طول عمره مهنا

لكل شيء في الحياة وقته وغاية المستعجلين فوتها[2]

نلاحظ أن الشاعر صاغ هذه الحكمة في قالب خيالي كثيف وبليغ، حيث بدأها بأداة شرط غير جازمة (لو) التي تحقق الامتناع لما فيه من تحصر على العجلة والإسراع في اتخاذ القرارات، واكتساب الأشياء في غير زمنها الذي أدى به إلى المعاناة في الحياة. «وعلى هذا النحو انحرف مسار التخييل في الفن الشعري، وأقحم فيه ما ليس من طبيعته وجوهره، اذ الصدق الكذب أدخل في أحكام التناقض والقياس، ولا شأن للتخييل الشعري بهما»[3].

خلاصة الفصل:

نستنتج مما سبق أن الشاعر أحمد شوقي تجاوز في بناء قصصه الشعرية على ألسنة الحيوان القواعد النحوية والبلاغية (العقلانية واللاعقلانية) المألوفة، في بلورة

[1]– حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص 83.

[2]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 275.

[3] - عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، دط، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1984، ص150.

الدلالة الشعرية التي تسعى لها السيميائية، الناتجة عن جملة من حالات اللاقواعدية النحوية والبلاغية الكامنة في القصص الحكائية، عن طريق اللغة الشعرية الإيمائية والإيحائية الناتجة عن التأويل، الذي يؤدي إلى تعدد الدلالة بمختلف مؤوليه التي لا تتحقق إلا بتفاعل المتلقي وتعدد القراء.

أليات تمظهر سيميوز الحكي في القصص الشعرية عند أحمد شوقي على ألسنة الحيوان.

المبحث الأول: عناصر السيميوز في قصص الحيوان الشعرية لأحمد شوقي.

المطلب الأول: الرمز في قصص الحيوان الشعرية عند أحمد شوقي

المطلب الثاني: التناص في قصة (النملة والمقطم، والثعلب والديك) من المدونة

المطلب الثالث: الإحالة الثقافية في قصة (سليمان والهدهد، وملك الغربان وندور الخادم، والثعلب والديك) من المدونة

المطلب الرابع: النواة الرحمية في قصص المدونة

المبحث الثاني: الأسلوب في قصص الحيوان الشعرية لأحمد شوقي

تمهيد: الأسلوبية وسيميوز الشعر عند ريفاتير

المطلب الأول: معجم الفعل في قصص الحيوان عند أحمد شوقي

المطلب الثاني: الحكي والوصف في قصة (الخفاش ومليكة الفراش، والنملة والمقطم) من المدونة

المطلب الثالث: نمط الصورة الفنية في قصص المدونة

المطلب الرابع: الإيقاع، القافية، الروي، الوزن في مجموعة قصص من المدونة

تمهيد:

وجعلنا الفصل الثاني لدراسة "أليات تمظهر سيميوز الحكي في القصص الشعرية عند أحمد شوقي على ألسنة الحيوان"، وذلك لبيان الألوان السيميائية التي تخلق الدلالة التي تكمن في الصور الشعرية للحكي. من خلال المبحث الأول الموسوم ب "عناصر السيميوز " للتعرف على أهم مظاهر خلق الدلالة التي سنتعرف عليها من خلال الرمز والتناص والإحالة الثقافية وصولا إلى العنصر الدلالي الذي يربط مضامين القصص الشعرية وهي النواة الرحمية.

المبحث الأول: عناصر السيميوز في قصص الحيوان الشعرية لأحمد شوقي.

المطلب الأول: الرمز في قصص الحيوان الشعرية لأحمد شوقي.

1/ مفهوم الرمز:

أ- **الرمز لغة:** جاء في معجم مقاييس اللغة في مادة "رمز": «أنه رمز إليه رمزا: أومأ وأشار بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو أي شيء كان... وفي القرآن الكريم (قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا) والرمز: الإيماءة والإشارة والعلامة»[1]. ونخلص من هذا المفهوم أن الرمز هو الإشارة والتلميح إلى الشيء بشيء آخر.

ب-الرمز اصطلاحا: تناول النقاد العرب الرمز منذ القديم إذ استعمله النقاد الجاهليين في أشعارهم سواء كانت شعرية أم نثرية، إذ كان يقوم عندهم على الإيجاز وغير المباشرة باعتباره مظهر من مظاهر محيطهم وفي منوال هذا يقول درويش الجندي: «لا نعلم أن الرمزية العربية على هذين الركنين: الإيجاز وغير المباشرة في التعبير»[2].

[1]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1999، مادة (ر، م، ز)، ص 373.

[2]- الجندي درويش، الرمزية في الأدب العربي، د ط، مكتبة النهضة، مصر، 1958، ص162.

ويعرفه بن الأثير بأنه: «بأن أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه»[1]. ومعنى ذلك أن الرمز هو شكل من الأشكال التي تحمل الغموض أو اللبس وذلك لعدم إباحته عن المعنى مباشرة بل نصل إلى ذلك بعد جهد وفحص وتمعن كبير.

ويعرّفه بيرس أنه: «الرمز هو علامة تحيل إلى الشيء الذي نشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة»[2]. ونستنتج من مفهوم بيرس للرمز أنه إحالة أو إشارة نشير بها إلى الشيء المراد أو هو علامة (التي تتكون من دال ومدلول) إحالية نكشف بها هوية شيء ما.

وعند إحصاء هذا النمط في قصائد أحمد شوقي نصل إلى أنها تكررت بمعدل" 43 مرة" في القصص الشعرية، بداية من العنوان وما يحمله من دلالات رمزية على ألسنة الحيوانات، وما ترمز إليه هذه الحيوانات من رموز أخلاقية توعوية ودينية سياسية واجتماعية ونقدية وغيرها، حيث نلاحظ أن الرمز في القصائد التي تم إحصاؤها تدور حول ثلاثة أنواع من الرمز الموضحة في الجدول التالي:

أنواع الرمز	التكرار
الرمز الديني	10
الرمز الاجتماعي	20
الرمز السياسي	13

جدول يبين تواتر أنواع الرمز في قصص أحمد شوقي الشعرية

[1]– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د ط، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص 120.

[2]– سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات)، مرجع سابق، ص 34.

أ- **الرمز الديني:** نلاحظ على قصائد أحمد شوقي أن هذا النوع من الرمز تكرر بتواتر" 10 حالات" في القصائد، مما يدل على أن احمد شوقي استعان واعتمد على القرآن الكريم وما جاء فيه في نسج حكاياته التي أعطاها سمة إسلامية، وإن دل هذا فإنما يدل على تأثره بالقصص التي وردت في القرآن الكريم، وذلك ظاهرا من خلال ذكره للألفاظ التي ذكرت في قصص الأنبياء والقرآن من مثل السفينة وسيدنا نوح وسليمان عليهما السلام، ومن أمثلة هذا النمط نذكر قوله:

لم أتم نوح السفينة وحركتها القدرة المعينة

جرى بها مالا جرى ببال غما تعالى الموج كالجبال

حتى مشي الليث مع الحمار وأخذ القط بأيدي الفأر

واستمع الفيل إلى الخنزير مؤتنسا بصوته النكير

وجلس الهر بجنب الكلب وقبل الخروف ناب الذئب

وعطف الباز على الغزال واجتمع النمل على الأكال[1]

إذ تعد السفينة في هذه القصة رمزا إلى الترابط والمودة والوحدة وقت المحن بين الأشخاص، لكن هذه القصة تذكرنا في قصة سيدنا نوح عليه السلام كما جاءت في القرآن الكريم الدالة على واقعة الطوفان بسبب طغيان البشر كرمز للمصيبة التي تحل بالإنسان فتجعله يفكر في تأمين العيش بسلام وهناء مع غيره دون عنصرية أو تفرقة، باعتبار أن السفينة رمز للوحدة والأمان والانضمام، لكن الشاعر في آخر أبيات هذه القصة بين أن الإنسان لا يتغير مهما حل به من مصائب ومحن، إذ أنهم أثناء المصيبة يكونون يدا واحدة وبعد زوال ذلك الحاجز المهدد بالخطر يعودون إلى ما كانوا عليه من طغيان وجبروت وتسلط في قوله:

حتى إذا حطوا بسفح الجودي وأيقنوا بصورة الوجود

[1]- ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 276.

عادوا إلى ما تقتضيه الشمة ورجعوا للحالة القديمة

فقس على ذلك أحوال البشر إن شمل المحذور، أو عم الخطر

بينا ترى العالم في جهاد إذ كلهم على الزمان العادي[1]

والملاحظ والظاهر على هذه القصة أنها اختبار لمدى تحمل الإنسان في الشدائد، أما الشاعر أحمد شوقي فجاء بها كرمز للإنسان والناس في زمنه، فرمى بها إلى التحلي بالقيم الأخلاقية الحسنة والمداومة عليها وذلك واضحا من خلال قصائده الأخرى ذات المغزى الرمزي الديني (القرد في السفينة، الثعلب والأرنب والحمار في السفينة، نوح والنملة والدب في السفينة وسليمان والهدهد وسليمان عليه السلام والحمامة وسليمان والطاووس والغسن والخنفساء) التي جرت على نفس هذا القياس.

ب- الرمز الاجتماعي: تكرر هذا الرمز في القصائد "20 مرة "على لسان الحيوان إذ يعد هذا الأخير رمزا للمجتمع وما يعيشه في الواقع، حيث جعل الشاعر لكل حيوان وما يحمله من صفات أو سمات دلالة ومعنى رمزي، مجسدا بذلك صورة واقعه الاجتماعي المعاش آن ذاك.

ومن أهم أمثلة هذا الرمز حكاية" الثعلب والديك" كرمز للخداع والمكر وحكاية" الغزال والأتان" كرمز لاحتقار القديم ونبذه والبحث عن غيره، وحكاية " الكلب والحمامة" كرمز للحث على المعروف والتعاون على الخير، غير أن الشاعر عمد إلى قلب دلالات الرموز وذلك من أجل التأثير في المتلقي وجذبه إلى هذه القضايا وتسليط الضوء عليها «فحاول قلب هذه الدلالات المتعارف عليها وخلق مفارقات تعمق الحدث وتولد صراعا في الشخصيات، كتصويره لنملة الزاهدة لا تسعى إلى العمل والخنفساء تتباهى بولدها،

[1]- ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 276.

والثعلب المعروف بمكره وغدره يصبح زاهدا، وبنت عرس تصبح صديقة وفية للأرانب»[1].

ومن أهم القصائد في هذا النوع من الرمز التي شكلت تغييرا نذكر: قصة" الثعلب والديك" التي تعد رمز للخداع والمكر والتخفي كمثال ونموذج للإنسان المحتال والإنسان الصادق في المجتمع. بيد أن أحمد شوقي في هذه القصة غير في دلالة الملفوظات الشعرية أولا حين جسد الثعلب بصورة الثعلب الديني الواعظ والتائب، وذلك من خلال التحايل بالألفاظ الاستعارية القرآنية (الواعظينا، العالمينا، عباد الله، التائبين، الصلاة، العارفينا، دينا)، و«استخدامه للأفعال المضارعة (يسب، يهذي، يؤذي، يقول) الدالة على الحال والاستقبال كما استخدم الجمل القصيرة والسهلة (يسب الماكرينا، يؤذن الصلاة، إمام الناسكينا)، حتى يساعد الأطفال والمتلقي على الاستيعاب بسهولة»[2]. (بتصرف) إذ يقول أحمد شوقي:

برز الثعلب يوما في شعار الواعظينا

فمشى في الأرض يهذي ويسب الماكرينا

ويقول: الحمد لل ه إله العالمينا

يا عباد الله، توبوا فهو كهف التائبينا

وازهدوا في الطير: إن ال عيش عيش الزاهدينا

واطلبوا الديك يؤذن لصلاة الصبح فينا[3]

---

[1]– بكر مشرف أحمد عباس النجار، الدلالة الرمزية لحكايات أحمد شوقي الشعرية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجيستير، أدب، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الدراسات العلية، جامعة مؤتة، (المجالي، أحمد شوقي وفن الحكايا على لسان البهائم والطيور)، ص 52.

[2]– سعد أبو رضا، النص الأدبي للأطفال (أهدافه ومصادره، وسماته، رواية إسلامية)، ط2، مكتبة العبيكان، الرياض، 1442، ص ص 213 214.

[3]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 271.

وثانيا: تتمثل في رسول الذي حمل وأخذ الرسالة إلى الديك فرفضها بعد أن كشف حيلته وخداعه ومكره فلم تتحقق غايته ثم ختم أحمد شوقي قصيدته «بما يريح مشاعر الأطفال، ولاسيما وقد باء الشرير بمكره وخداعه وانكشفت حيلته فلم تتحقق له غايته»[1]. إذ يقول شوقي:

فأتى الديك رسول من إمام الناسكينا

عرض الأمر عليه وهو يرجو أن يلينا

فأجاب: الديك عذرا يا أضل المهتدينا[2]

ونخلص إلى أن الشاعر من خلال هذه الحكاية الرمزية أستطاع أن يعبر عن مراده بطريقة غير مباشرة متجاوزا الدلالات المألوفة.

ج- الرمز السياسي: لقد عاش أحمد شوقي احتلال مصر من طرف الإنجليز وما طرأ عليها من سلب ونهب وظلم وطغيان من جهة هذا المحتل، فأتخذ وعمد الشاعر الحيوان كرمز سياسي للتعبير ونقد ونبذ تلك الظروف السياسية.

والملاحظ على نص قصائد أحمد شوقي أن الرمز بارز فيها بمقدار"13 حالة"، كلها تعالج قضايا سياسية منها حكاية ""ولي عهد الأسد وخطبة الحمار" كرمز على الحكام المنافقين والسذاجة وحكاية" أمة الأرانب والفيل" كرمز للوحدة في الدفاع عن الوطن وعدم تأمين شخص دخيل وحكاية" الأسد والضفدع" كرمز للقوة والضعف وحكاية "الحمار في السفينة" كرمز للحرية وكيفية اكتسابها وحكاية" الخفاش ومليكة الفراش" كرمز لعدم الغرور والتباهي بالمظهر والشكل وغيرها.

وسنأخذ قصة "فأر الغيط وفأر البيت" كرمز لنقد حياة الأغنياء وذواتي السلطة و الدعوة إلى حياة البدو البسيطة، حيث بين أحمد شوقي من خلال هذه القصة الفرق بين حياة معيشة الشقيقين الأكبر والأصغر، حيث اختار الكبير أن يكون فلاحا فعاش في رخاء

[1]- سعد أبو رضا، النص الأدبي للأطفال (أهدافه ومصادره، وسماته، رواية إسلامية)، مرجع سابق، ص 214.

[2]- ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 271.

بينما اختار الأخ الصغير معيشة الرفاهية و القصور المنيرة ليجني منها العسل والزيت والجبنة، التي آلت به إلى قطع رجله ثم سحقه إلى الموت. ويقول شوقي في ذلك:

يقال: كانت فأرة الغيطان ثنية بابنيها على الفيران ا

قد سمت الأكبر نور الغيط وعلمته المشي فوق الخيط

فعرف الغياض والمروجا وأتقن الدخول والخروج

وصار في الحرفة كالآباء فعاش كالفلاح في هناء

واتعب الصغير قلب الأم بالكبر، فاحتارت بما تسمي

فقال سميني بنور القصر لأنني–يا أم– فأر العصر[1]

ومجمل القول نستنتج أن أحمد شوقي في قصصه الشعرية على ألسنة الحيوانات، ركز على الرمز الاجتماعي الذي يخدم قضايا المجتمع وما يعيشه، وغير من دلالة الرموز المتعارف عليها للحيوانات وجعلها دلالات شعرية ضمنية وغير مألوفة، مما فسح المجال إلى الانفتاح على كم هائل من المعاني عن طريق التحليل السيميائي للملفوظات الحكائية الضمنية للرمز المتضمنة، ومعرفة العلاقة السيميائية التي تربط الشيئ الرامز بالأمر المرموز المتمثل في أن الإنسان لا يبقى كما هو ظاهر فقد يتغير مع مرور الزمن إلى حال قد لا يتوقعه فيه، ولجذب القارئ لقراءة هذه القصص وتأويلها كونها تحمل إيحاءات ومعاني رمزية جديدة وثرية.

المطلب الثاني: التناص في قصة (النملة والمقطم، والثعلب والديك) من المدونة.

1– مفهوم التناص:

1–1/ التناص لغة: ورد في لسان العرب: «نصص: النص رفعك الشيء نصّ الحديث ينصه نصا رفعه وكل ما أظهر، فقد نص»[1]. ونستنتج أن مفهوم التناص في اللغة مرتبط بالإظهار والحركة.

[1]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 259.

1-2 /مرجعياته الفكرية الغربية:

اشتغل مصطلح التناص حيزا كبيرا في الدراسات الغربية إذ «تعد آراء باختين عن الحوارية، والرواية متعددة الأصوات التداخل الأساس الذي قامت عليه نظريات التناص، ويرى تودوروف بأن باختين عمد إلى قلب مقولة(بيفون) الأسلوب هو الرجل إلى الأسلوب رجلان، ليؤكد على الطابع الحواري بين النصوص، والعلاقة التي تربط بين تعبير وآخر، فلا يوجد هناك تلفظ مجرد من التناص، وكل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين، ومن ثم إلى حوار محتمل»[2]. ومنه إن بِؤرة التناص الأولى ظهرت مع باختين من خلال أرائه حول الحوارية والرواية متعددة الأصوات (الرواية الديالوجية).

أما جوليا كريستيفا "Julia Kristeva" فانطلقت من أراء ميخائيل باختين في وضع مصطلح التناص في الإستخدام حيث تقول فيه: «إن كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر وهو فسيفساء تتقاطع في شواهد متعددة لتولد نص جديد»[3]. ومنه فجوليا كريستيفا هي التي صرحت بهذا المصطلح باعتمادها على ما قدمه ميخائيل باختين، وهو عبارة عن تداخل وتشابك النصوص فيما بينها لتشكيل نص جديد.

ويعرفه رولان بارت "Roland Bart" بأنه: «نسيج من اقتباسات تتحدد من منابع ثقافية متعددة»[4]. أي أن التناص حسب بارت هو عبارة عن سلسلة من النصوص الناتجة عن تداخل الثقافات وتعددها.

1-3/ التناص عند العرب:

ظهر مفهوم التناص في التراث العربي محملا بمعارف قبلية، ولكن بقي هذا المفهوم «مشتملا على شيء من الغموض ولعل ذلك راجع إلى صعوبة الوصول إلى

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج7، مادة (ن، ص، ص)، ص97.

[2]– فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف، ط1، دار مجدلاوي، 2010، ص 233.

[3]– لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي فرنسي انجليزي، مرجع سابق، ص63.

[4]– رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بن عبد العالي، تقديم: عبد الفتاح الكيليطو، ط2، توبقال، المغرب، ص 89.

تعريف نهائي لمفهوم التناص بسبب بنائه أصلا على مبدأ تعددية المعاني، ولكن ثمة جهود تعريفية مأخوذة من تعددية المفهوم العربي الغربي ومحاولة التوفيق قدر الإمكان»[1].

ومن هذه الجهود رجاء عيد لتعريفه من خلال النص بقوله: «هو انفتاح على واقع خارجي وتفاعل مع سياقه متجاوزا في ذلك حد البنيوية فالنص يتولد من نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين هدم وبناء وتداخل وتوافق وتخالف»[2]. ربط رجاء عيد مفهوم التناص بالنص حيث أن النص ينفتح إلى الخارج متجاوزا ما كانت تقر به البنيوية، فهو متولد من نصوص متنوعة.

ويعرفه عبد الواحد لؤلؤة أنه: «تداخل النصوص بعضها عند الكتاب أو الشاعر بخاصة طلبا لتقوية الأثر وتوسعا في القول بالإحالة على نصوص أخرى»[3]. بمعنى تعالق النصوص ببعضها لزيادة المعنى وتقويته.

وجاء في كتاب جميل حمداوي السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق بأن التناص يقصد به: «تلاقح النصوص فيما بينها وذلك عبر مجموعة من القوانين الواعية والضمنية والتي يمكن حصرها في الاجترار والامتصاص والاستدعاء والخلفية المعرفية والحوار والتفاعل»[4]. أي أنه دمج النصوص فيما بينها بإتباع قوانين واعية للحصول على نص في قالب جديد.

وأضاف أيضا له دور القارئ في استنتاج العلاقات التي تجمع بين النصوص المتشابكة مع بعضها من خلال تعريّفه بأنه: «ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة»[5].

---

[1]– حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي أنموذجا، ط1، دار كنوز للمعرفة العلمية للنشر والتوزيع، 2009، ص 29.

[2]– حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي أنموذجا، مرجع سابق، ص 29.

[3]– عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر، مجلة الواحدة، ع 52 و83، ص 14.

[4]– جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ط2، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص 264.

[5]– محمد مفتاح الفيتوري، إستراتيجية التناص (تحليل الخطاب الشعري)، ط1، دار التنوير، بيروت لبنان، 1985، ص 121.

«...النص كما ترى كريستيفا فضلا عن نظامه اللغوي والإشاري ينفتح بفضل منتجه القارئ على فضاءات (خارج- نصية) تحيل إلى معان عدة وتستقطب فوق هذا شبكة معقدة من النصوص التي سكنت في نص المبدع وذاكرة القارئ»[1]. يعد القارئ حسب كريستيفا منتج النص وذلك بعد خروجه إلى السياق الخارجي أي الفضاء التأويلي، فتتراكم النصوص وتتعدد بحسب تعدد القراء فلكل قارئ خلفيته المعرفية والثقافية.

ومنه «إن الشعرية الحديثة تبرز المتلقي بوصفه قارئا مشاركا ومنتجا للنص ومن ثم التناص بواسطة التأويل الخاص به. ان التناص مرتبط ارتباطا منطقيا بالمتلقي، لأنه لا يمكن كشف التناص إذا كان المتلقي غير عالم بالتداخلات النصية بين النصوص وكذلك درجة قرابتها ببعضها لذلك فالتناص جهد تأويلي خاص يرشحه المتلقي بواسطة عوامل عدة»[2]. يعتبر القارئ في الدرس الحديث منتج للنص بعد سلطة الكاتب من خلال عملية التاويل عن طريق زاده ومحمولاته المعرفية أو الثقافية التي تسمح له باكتشاف التناص من خلال البحث عن العلاقات التي تربط النصوص المتداخلة مع بعضها البعض الناتجة عن ثقافات مختلفة.

2-أنواع التناص:

2-1/ التناص الديني: احتل التناص الديني مكانة لدى الشعراء حيث ركزوا على القرآن الكريم والحديث الشريف وذلك بتقريب الصورة للقارئ من خلال انتقائهم للآيات أو الألفاظ أو المعاني القرآنية التي توافق نظام ومعنى القصيدة.

« وللتناص الديني ثراؤه واتساعه إذ يجد الشاعر فيه كل ما قد يحتاجه من رموز تعبر عما يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشرح والتفصيل فهو مادة راسخة في الذاكرة الجمعية لعامة المسلمين بكل ما يجري من قصص وعبر، ناهيك عن الاقتصاد اللفظي والفني والأسلوبي الذي يتميز به الخطاب القرآني»[3].

---

[1]- ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق بغداد، 2004، ص 22.

[2]- ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص ص7،8.

[3]- البادي حصة، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجا، مرجع سابق، ص 41.

ومن ذلك تناص ديني في القصة الشعرية عند أحمد على ألسنة الحيوان حيث يقول في البيت الثالث من قصيدة "الثعلب والديك":

ويقول: الحمد لل ه إلاه العالمينا

يا عباد الله توبوا فهو كهف التائبينا[1]

هنا تناص ديني في قول الشاعر في صدر البيت الأول

يقول الحمد لل ه إلاه العالمينا: تناص مع سورة الفاتحة الآية (1) في قوله تعالى: **(الحمد لله رب العالمين(1)**[2]، فاستعمل هذا التناص لأن الثعلب جاء في صورة التائب يهدي الناس ويلعن الماكر ويذكر بالتوبة والعودة إلى الله.

2-2/التناص التاريخي: «تعتبر المادة التاريخية رصيدا معرفيا وثراء دلالي للشاعر فنراه يستغل معطياته للتعبير عن قضاياه وهمومه وبخاصة القضايا التي تتصل اتصالا وثيقا بالشاعر وبيئته وجنسه وقومه في إضفاء قيم تاريخية وحضارية على نتاجه، بحيث تصبح هذه الأحداث التاريخية المستحضرة في النص أكثر حضورا في وجدان المتلقي بما تحمله من قيم معرفية وروحية وجمالية»[3].

2-3/ التناص الأدبي: «يأتي التناص مع التراث الأدبي المتمثل في الشعر والأمثال والحكم العربية القديمة معزورا ومكشفا للدلالات الكلمات والمعاني التي يطرحها الشعراء من خلال قصائدهم فاستعانة ببيت شعر قديم أو حكمة أو مثل عربي يجعل العبارات ذات معان فياضة تزخر بالدلالات وتفتح أكثر من طريق للتأويل والتحليل»[4].
ذكر الشاعر في قصة "النملة والمقطم" في البيت الخامس فيقول:

---

[1]- ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 271.

[2]- سورة الفاتحة، الآية 1.

[3]- عبد الفتاح داود كاك، التناص دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح ومقاربته ببعض القضايا النقدية دراسة وصفية تحليلية، 2015، ص 50.

[4]- المرجع نفسه، ص 54.

ليت شعري: كيف أنجوا إن هوى هذا– واسلم؟[1]

في هذا البيت تناص مع الشعر وذلك في قول مالك بن الريب يقول:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بوادي الفضا أزجي القلاص من النواجيا[2].

استعمل الشاعر أحمد شوقي هذا البيت مستنبطا إياه من شعر (شعر مالك بن الريب)، وهذا دليل على أنه مطلع على أشعار العرب ووظيفة هذا التناص هو جعل المعنى يزخر بالدلالات.

2-3/ التناص الأسطوري: «ونعني بالتناص الأسطوري استلهام الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياق قصيدته لتعميق رؤية معاصرة ويستلزم هذا الاستلهام إدراك حيثيات التقنية التعبيرية العالية لصناعة الأسطورة لأنها ميراث الفنون، وبوتقة التجارب الإنسانية الواقعية والمتخيلة المختزنة في اللاشعور الجمعي للمبدعين»[3].

أما هذا التناص على مستوى قصص الحيوان لأحمد شوقي فلم نلاحظه من خلال الدراسة الإحصائية له.

2-4/ التناص التاريخي: هو «تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفني بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله»[4]. هو تقاطع نصوص تاريخية فيما بينها تؤدي المعنى الذي يرجوه الشاعر في عمله.

أما التناص التاريخي فلم نلحظ له أثر في قصص أحمد شوقي الشعرية للحيوان.

---

[1]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 269.

[2]– ديوان مالك بن الريب، حياته وشعره، تح نوى حمودي القيسي، مجلة المحفوظات العربية، مج 15، ص 88.

[3]– حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، غزة، مج11، العدد 2، ص 281.

[4]– المرجع نفسه، ص 259.

بما أن التناص يعتمد على التأويل من طرف المتلقي، فحسب هذا يكون هناك تعدد للدلالات حسب تعدد القراء، وبما أن النص نظام من العلامات اللغوية يتكون من ملفوظات، فينفتح بفضل القارئ المنتج المنتج على فضاءات خارج النص تحيل إلى معان عدة فيقول باختين أنه لا يوجد تلفظ مجرد من التناص بمعنى أن كل لفظ فيه تناص في ذاته والحكي يتمثل في ابسط ملفوظ يوظف الحكي، أي انه قد يكون الملفوظ الذي فيه تناص هو ملفوظ حكائي وقدرة اللفظ على إنتاج المعنى من طرف المتلقي وهذا ما جاءت به السيمياء بإنتاج المعاني وتعددها حسب مؤوليها.

المطلب الثالث: الإحالة الثقافية في قصة (سليمان والهدهد، وملك الغربان وندور الخادم، والثعلب والديك) من المدونة:

الإحالة هي: يقول جون لوينز «إنها العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات»[1]، ‹فالأسماء تحيل إلى المسميات وهي علاقة دلالية تخضع لقيد أساسي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه»[2].

«وتطلق تسمية العناصر الإحالية على قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب، فشرط وجودها في النص وهي تقوم على مبدأ التماثل بين ما سيق ذكره في مقام ما وبين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر»[3]. ومنه فالإحالة الثقافية هي استعمال ألفاظ تحيل على الموروث الثقافي سواء كان الموروث الديني أو الادبي أو القومي...الخ.

ومن بين أمثلة الإحالة الثقافية في قصائد أحمد شوقي الشعرية للحيوان نجد مثلا قصة "الثعلب والديك":

برز الثعلب يوما * في شعار الواعظينا [4]

---

[1]– ج.ب بروان. ج يول، تحليل الخطاب، تر محمد لطفي، د ط، الرياض، ص 36.

[2]– محمد خطابي، لسانيا الخطاب مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص 17.

[3]– الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نص، ط1، المركز الثقافي العربي، 1993، ص 118.

[4] - ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص271.

فاستعمل الشاعر لفظة الثعلب مثلا دليل على أن الثعلب معروف في كل الثقافات أنه رمز للخداع والمكر وأيضا وظف الشاعر أسماء من الموروث الإسلامي مثل سليمان وهو يدل على أو يوحي على قصة سليمان عليه السلام المعروفة عند العرب والمسلمين وأيضا في قصيدة "ملك الغربان وندور الخادم":

كان للغربان في العصر مليك * وله في النخلة الكبرى أريك[1]

في البيت الأول في عجزه لفظة أريك هذه اللفظة هي إحالة لأن الأريك لها مكانة في الموروث الثقافي فهي مكان الملك.

ونستنتج مما سبق أن الإحالة هي إحالة اللفظ على المعنى الذي ينتمي إلى ثقافة معينة، ويتعدد من قارئ إلى اخر بمعنى تعدد المعاني والقراءات حسب عدد القراء، وهذا واضح حسب ما جاء في قصائد أحمد شوقي.

المطلب الرابع: النواة الرحمية في قصص المدونة:

1/- مفهوم النواة الرحمية

لم يتناول النقاد والدارسين النواة الرحمية كمفهوم قائم بذاته لكنهم تطرقوا لها بتسميات متعددة (النواة الرحمية، الجملة الرحمية، المولد البنيوي، الوحدة الدلالية)، شرحا لما قاله ريفاتير في كتابه سيميوطيقا الشعر عنها الذي يدعوها بالهيبوغرام "Hypogramme" "المضمنات".

ويقصد بها «كل ما يظهر في شكل كلمات مضمنة في جمل يعكس نظامها المعاني اللازمة لنواة المولد»[2]، والتي «تدل على المولد الذي يعطي للقصيدة حدتها في آخر المطاف»[1]؛ أي أن النواة الرحمية هي «القاسم المشترك بين صور النص»[2]، و«الصورة

[1] - ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص260.

[2]- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصر، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998، ص 180.

الإدراكية الأساسية لأن القارئ سيفهم تماما أن تشكيل النواة الرحمية يأتي من تزاحم تلك الصور الفرعية الأولية»[3]. مما يتضح أن النواة الرحمية تتبلور من الأفكار الفرعية الناتجة عن تأويل القارئ لجملة حالات التحريف واللاقواعدية في النص. وعلى أساس هذا «يغدو النص الشعري مسرحا للتوليدات في صور وأنماط مختلفة تؤدي إلى توجيه الدلالة توجيها متحدا نحو منتهى موحد لمسيرة الإدلال التي تمتد على طول النص»[4].

تتبلور الجملة الرحمية من خلال الانتقال أو تشكيل الدلالة (السيميوز) التي تبدو «...كأنها صيغ متعددة لمولد بنيوي واحد فالنص في حقيقة الأمر تنويع أو توزيع لبنية واحدة رمزية أو سيميائية أو ما شاكل ذلك لأن هذه العلاقة التي تستند إلى بنية واحدة هي التي تشكل الدلالة»[5].

ويظهر مما سبق أن النواة الرحمية تتبلور من تراكم الأفكار الفرعية المنبثقة من التأويل الناتج عن حالات النقل والتحريف والتضاد لمضمون كل قصيدة بوصفها شرحا وتفسيرا للبنية السيميائية الموضوعية التي تشكل الإدلال في (السيميوز).

وعندما نطبق هذه الظاهرة (النظرية) على قصائد أحمد شوقي فإننا نخلص إلى أن الجملة الرحمية التي يقوم عليها النص هي: بث الأخلاق والقيم والمبادئ النبيلة في عقول الأطفال. الناتجة عن توحد وارتباط المضامين الموضحة في الجدول الإحصائي والمخطط التالي:

---

[1]– المرجع نفسه، ص180.

[2]– رزيق بوزغاية: الإدلال في قصيدة وطن تائه للشاعر عز الدين ميهوبي، مرجع سابق، ص146.

[3]– المرجع نفسه، ص148.

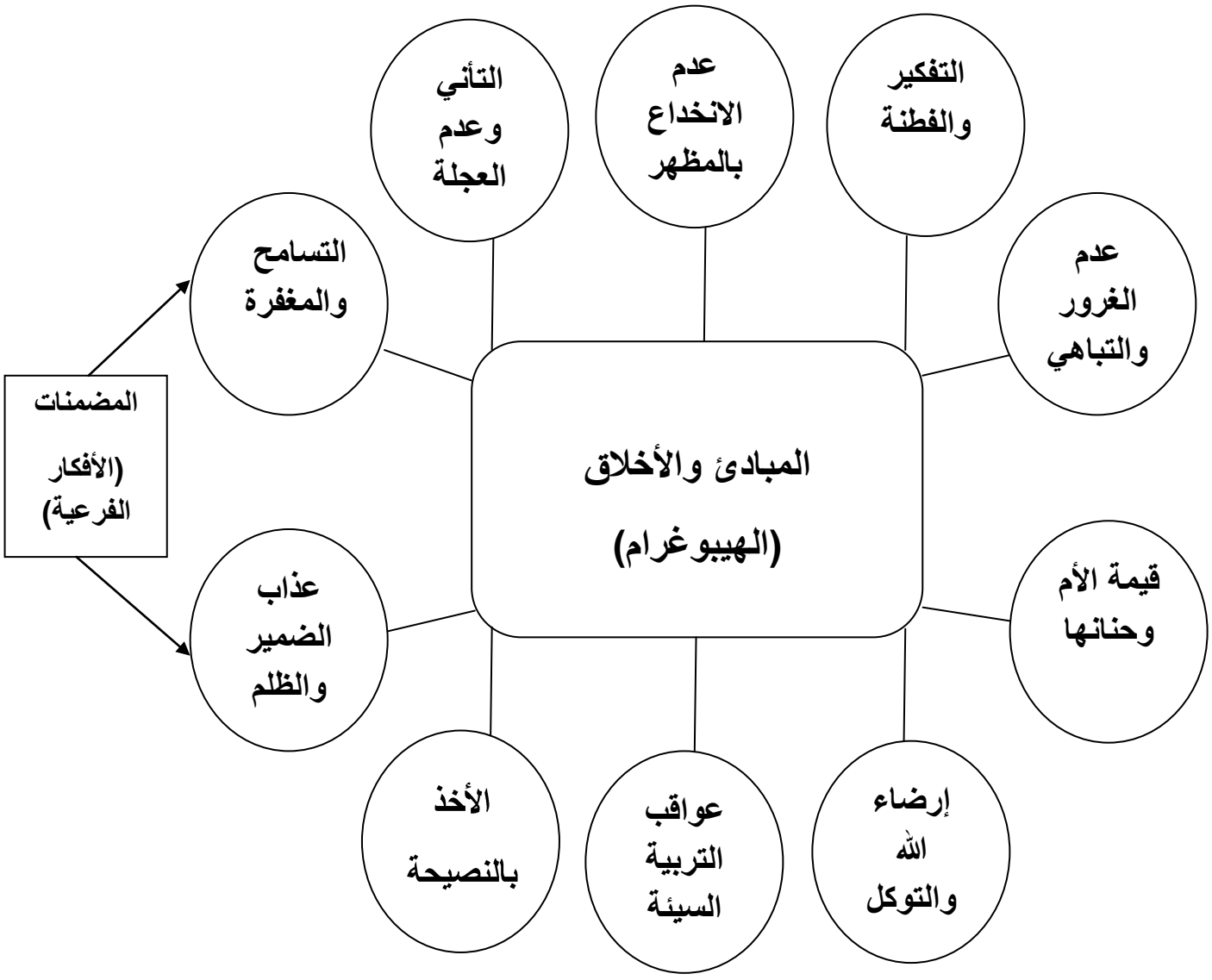
[4]– عبد السلام الخالق الزبيدي، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، ط 1، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2012، ص 143.

[5]– سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات، مرجع سابق، ص218.

مضامين القصائد	تواتر القصائد
– التفكير والفطنة وعدم الانخداع بالشكل والمظهر وعدم التأمين والثقة بالأشخاص الأجانب أو ما يسمى الأعداء	11 قصيدة
– عدم الغرور والتباهي والتكبر لأن عاقبته وخيمة والتأني والأخذ بنصيحة ذوي الخبرة والتجارب	9 قصائد
– عواقب التربية السيئة بما فيها من قبح وحماقة	6 قصائد
– قيمة الأم وحنانها ودورها في تربية أبنائها.	4 قصائد
– إرضاء الله والإيمان والتوكل عليه والاقتناع بما أعطانا ورزقنا	3 قصائد
– عذاب الضمير الذي مآله الظلم والتسلط	قصيدتان

جدول يوضح تكرار عدد القصائد التي تحمل نفس المضمون

ونخلص مما سبق أن النواة الرحمية تتشكل من زخم تلاحم الدلالات وحالات التجاوز والخلاف والتحريف اللاقواعدية، لأن معنى النص ودلالاته يكمن في اجتماع تلك المضامين في وحدة دلالية واحدة. والمخطط التالي يوضح ذلك:



مخطط يوضح كيفية تشكل النواة الرحمية

المبحث الثاني: الأسلوب في قصص الحيوان الشعرية عند أحمد شوقي:

إن معرفة الوحدة الدلالية للنص الشعري التي تربط عناصره، تعود إلى أسلوب الشاعر الخاص وحذقه في الربط بين حالات اللاقواعدية التي تستدعي التجاوز إلى المنظور السيميائي لتحقيق الدلالة التي تكمن في تأويل القارئ للصور الشعرية في الحكي. وهو ما سنتعرض إليه في هذا المبحث الموسوم ب: "الأسلوب في قصص الحيوان الشعرية لأحمد شوقي"، كونه يرتبط بالشاعر وجودته في التركيب وحسن انتقاء الألفاظ والجمع بينها في نصوصه الشعرية، مما يبين فرادته في الأسلوب، الذي مهدنا فيه اللأسلوبية وسيميوز الشعر عند ريفاتير، الذي ركز على علاقة القارئ بالنص والأثر الذي يتركه فيه، باعتبار الأسلوب عنصر من العناصر التعبير بطريقة غير مباشرة سيميائيا. من خلال معالجة أربعة مطالب ضمنه وهي: معجم الفعل، والحكي والوصف، ونمط الصورة الفنية، والإيقاع، التي تنتج الدلالة.

تمهيد: الأسلوبية وسيميوز الشعر عند ريفاتير:

1/ مفهوم الأسلوبية في اللغة والاصطلاح:

قبل الخوض في تعريف الأسلوبية لابد من التطرق لمفهوم الأسلوب باعتباره شكل من أشكال التعبير غير المباشر كما عده ريفاتير، وكون أن مجال بحث الأسلوبية هو الأسلوب الذي يجمع شتات النص في كتلة واحدة.

1- 1 مفهوم الأسلوب:

أ- **لغة:** ورد مفهوم الأسلوب في لسان العرب لابن منظور أنه من المصدر: « سلب سلبه الشيء: يسلبه سلبا وسلبا واستلبه إياه.

ويقال للسطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب قال والأسلوب والطريق والوجه والمذهب.

يقال أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب والأسلوب: الطريق تأخذ فيه والأسلوب بالضم: الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه. وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان

متكبرا قال: أنوفهم، بالفخر في أسلوب»[1]. وحسب ما جاء به ابن منظور يمكن القول أن الأسلوب هو الطريق المأخوذ والمتبع أو المذهب أو الفن.

ب- اصطلاحا: تعددت التعريفات التي جادلت مفهوم الأسلوب نذكر منها ما يلي: يرده ابن خلدون في مقدمته أنه: «المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو من وظيفة البلاغة والبيان... إنما هو يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص»[2]. ومن هذا يمكن القول أن الأسلوب هو الطريق الذي يتخذه الشاعر لصناعة التراكيب واختيار تأليف الكلمات والألفاظ وإفراغها في قالب خاص ومختلف.

وعرفة أحمد حسن الزيات : «هو طريقة خلق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة الفعلية المناسبة»[3]. ومن ذلك نستنتج أن الأسلوب هو الجهد الذي يبذله الشاعر لتوليد الصورة الذهنية الكامنة في ذهنه وإظهارها للعيان في قالب مناسب.

2- الأسلوب في الدرس الحديث:

تنوعت تعريفات الأسلوب في العصر الحديث بتعدد دارسيه أهمهم ريفاتير وبوفون الذي يعرفه أنه: «إن الأسلوب من الرجل نفسه le style est Lhomme même ولم يقل الأسلوب هو الرجل le style s'est Lhomme كما شاع ذلك على الألسنة ولم يرد بما قال أن الأسلوب يتم عن خلق الكاتب ويكشف عن طبعه كما فهم أكثر الناس، وإنما أراد أن الأسلوب. يعني به النظام والحركة المودعين في الأفكار وهو طابع الكاتب وإمضاؤه على الفكرة»[4]، وذلك يعني أن الأسلوب هو الترتيب والتنظيم والتنسيق بين الألفاظ والعبارات أو هو بصمة الشاعر والأثر الذي يتركه أثناء نسيج التركيب.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج1، مادة (س، ل،ب)، ص471، 473.

[2]- ابن خلدون، المقدمة، ج1، دار العلم للجميع، بيروت، ص ص 570 571.

[3]- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1968، ص 76.

[4]- المرجع نفسه، ص 91.

- وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى الإنسان نفسه لسد قصوره وقصورها معا.

أما ريفاتير فيذهب إلى غير ما ذهب إليه بوفون إذ يرده بأنه: «انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الانزياح* بأنه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقضي إذن تقييمها بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة»[1]. ويتضح من مفهوم ريفاتير أن الأسلوب هو الخروج عن النمط الشعري المألوف، باعتبار الانزياح شكلا من أشكال اللامباشرة السيميائية في البلاغة الذي يكتشفه القارئ، ومطلب من مطالب اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة كونها تبحث عن علاقة النص بالقارئ الذي يعد منتج ثاني للنص، كون الأسلوبية فرع من فروع اللسانيات.

ويعرفه ريفاتير: «أن الأسلوب الأدبي كل شكل ثابت ذي مقصدية أدبية»[2]. ويظهر من هذا المفهوم أن الأسلوب هو الخصائص الجمالية والمظهرية التي تنفرد بكل عمل أدبي، ونلاحظ أن ريفاتير يشير إلى أن تغافل القارئ وإهماله لخاصية من هذه الخصائص يؤدي إلى تمويه وتشويه بنية النص، فهو يركز على مفهوم النص، وهذا ما يعطي لأسلوبية ريفاتير بعدها السيميائي غير المسرح به وعلاقتها غير المباشرة بجمالية التلقي وذلك بسبب اهتمامه بالقارئ الذي يعتبر عنصر أساسي في كل إرسالية أدبية[3].

1-2 مفهوم الأسلوبية

أ- **لغة:** «مفرد وهي علم دراسة الأساليب الكتابية»[4]. أي أنها علم يختص بدراسة الأساليب الكتابية للكتاب بمختلف أنواعها.

---

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، طرابلس تونس، دت، ص 103.

[2]- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، ط1، منشورات دراسات سال البيضاء، 1993، ص.

[3]- المرجع نفسه، ص 6.

[4]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2، ط1، علم الكتب والنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، 2008، ص 1989.

ب- **اصطلاحا:** تعددت مفاهيم الاسلوبية بين النقاد الذين اعتبروها دراسة مستقلة عن اللسانيات وبين من اعتبروها جزء من اللسانيات من أمثال ريفاتير الذي يعرفها بأنها: «علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الاسلوبية "لسانيات" تعني بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص»[1]. ونخلص من هذا التعريف الاصطلاحي أن الأسلوبية منهج من مناهج اللسانيات كونها «تهتم بوصف الأسلوب بنية ودلالة ومقصدية»[2]. وهو ما تناوله ريفاتير وركز عليه.

1-3/ أنواع الأسلوبية:

لقد تباينت الأسلوبية إلى الأسلوبية الإحصائية، والأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية البنيوية التي تناولها ريفاتير، وهي ما سنتعرض إليه الآن:

*** مفهوم الأسلوبية البنيوية عند ميشال ريفاتير:**

ظهرت الأسلوبية البنيوية في سنوات الستين من القرن العشرين، مع أعمال كل من: رومان جاكسون، وتدوروف ورولان بارن وجوليا كريستيفيا وغريماس وميشال ريفاتير* الذي يعد من أبرز أقطابها[3].

«ومع ميشال ريفاتير بدأت الأسلوبية البنيوية مسارا مهما في تناول الأسلوب في النص الأدبي، حيث أفرد كتابا خاصا لهذا الغرض وسماه بمحاولات في الأسلوبية البنيوية' صدر سنة 1971، وقد تمثلت غاية هذا الكاتب في أن الأسلوبية البنيوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي، لأن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها ولذلك ليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص»[4].

---

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص49.

[2]- جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ط1، دار الألوكة، 2015، ص5.

[3]- المرجع نفسه، ص 15.

[4]- موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص15.

ومن أهم القضايا التي طرحها تكمن في التركيز على الوحدات الأسلوبية في النص لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية: لأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي تعد أسلوبا ووحدات لغوية لا تحتوي على سمات أسلوبية، وبذلك تصبح الأسلوبية قائمة على الانتقاء والاختيار في معالجة الظواهر الأسلوبية دون مراعاة العناصر الأخرى. وعمد إلى تأسيس منهج في التحليل الأسلوبي مستفيدا من أطروحات اللسانيات الحديثة[1].

واهتم أيضا بلسانية الأسلوب، وتفكيك الشفرة التواصلية في إطار علاقة المرسل والمرسل إليه، وكذلك على آثار الأسلوب في علاقتها بالمتلقي ذهنيا ووجدانيا. كما ربط الأسلوب باستكشاف التعارضات الضدية وتبيان الاختلافات البنيوية التي يتكئ عليها أسلوب النص. علاوة على هذا فقد اهتم بالانزياح في تعارضه مع القاعدة والمعيار، واعتنى أيضا بدراسة الكلمات في تموقعها السياقي مركزة بشكل خاص على القارئ وردود أفعاله اتجاه النص في استكشاف الواقعة الأسلوبية فهما وتفسيرا وتأويلا[2].

المطلب الأول: معجم الفعل في قصص الحيوان عند أحمد شوقي.

معجم الفعل: يعتبر الفعل من أهم الوحدات اللغوية المشكلة للنظام اللغوي، وقد استعمل الشاعر أحمد شوقي في قصائده أفعال تستوقف القارئ إلى الغوص في معرفة دلالتها، فتلاحظ أنها توزعت عبر دلالات متنوعة فمنها ما يدل على الحركة وما يدل على العمل، وأفعال تدل على العواطف وأخرى على العلاقات الإنسانية...إلخ، فمن الأفعال التي تدل على الحركة في كل قصيدة نجد العدد مابين '10إلى 12 فعل' ومثال ذلك من قصيدة النملة والمقطم تحوي هذه القصيدة '07 أفعال' وهي سقطت، تجري، انشقت، ارتخى، أنظر، صاح[3] فتدل هذه الأفعال على الحركة والانتقال، وجاء أيضا في الخفاش ومليكة الفراش تضم هذه القصيدة '04 أفعال' تدل على الحركة وهي "مرّت، تطير، مالت،

[1]– المرجع نفسه، ص 16.

[2]– جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، مرجع سابق، ص 06.

[3]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 269.

يحنو، وصفا، معتكر، يضحكه، يفديك"[1]، مبنية على العواطف والعلاقات الإنسانية ولكن الشاعر مثّل هذه العلاقات بالحيوانات، ولكن مقصوده هو مقصود العلاقات الإنسانية بالإضافة أيضا إلى أفعال الحركة مثل: "أسرع، يصيح، ومرّت"[2].

المطلب الثاني: الحكي والوصف في قصة (الخفاش ومليكة الفراش، والنملة والمقطم) من المدونة.

1- مفهوم الحكي والوصف:

1-1/ الحكي: « سرد خالص، ينقل فيه السارد الأحداث أو الوقائع ويخبر عنها في صيغة الحكي، يتكلم السارد ولا تتكلم الشخصية الروائية»[3].

«يتشكل أي نص سردي أو حكائي من: 'مادة حكائية' وطريقة الحكي، كما غدا ذلك معروفا ومتداولا نتيجة التطور الذي حققته السرديات»[4].

«إذا كنا في طريقة الحكي نبعث البنيات الخطابية التي تتجلى من خلال ما يعرف بالصيغmodes، بما هي وسائط تقديم الحكي (سرد-عرض) فإننا في مستوى أعلى ننظر في هذه الصيغ باعتبارها بنيان نصية، تتداخل وتتفاعل فيما بينها، لتشكل منها في النهاية النص السردي»[5].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 267.

[2]- المرجع نفسه، ص 289.

[3]- محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي تقنيات ومناهج، ط1، دار الحرف، القنيطرة، المغرب، 2007، 87.

[4]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 70.

[5]- المرجع نفسه، ص70.

طرح جيرار جنيت في كتابه خطاب الحكي كل ما يدور حول مفهوم الحكي فيرى: «أن على السرديات أن تسهم في حل هذه المشاكل، ويلاحظ أنه يمكننا تمييز ثلاثة تحديدات عن بعضها فيما يتصل بالحكي وهي:

أ- في الاستعمال العادي، نقصد بالحكي الملفوظ السردي، أو الخطاب شفويا أو كتابيا وهو الذي يتكلف بربط حدث بحدث أو مجموعة من الأحداث لحكي أو لبس: أي الخطاب الذي قام به البطل في الأناشيد.

ب - في الاستعمال الجاري عند المنظرين والمحللين: يعني الحكي تشابه مجموعة من الأحداث واقعية أو متخيلة وهي التي تكون موضوع الخطاب وتحليل (الحكي) تبعا لهذا يعني: دراسة مجموعة من الأحداث منظورا إليها في ذاتها مجموع المضارات التي عاشها أوليس منذ سقوط طروادة إلى وصوله عند كاليبسو.

ج- في الاستعمال الأقدم، يعني الحكي أيضا الحدث، لكنه ليس الذي نحكي هذه المرة، ولكنه الذي يتعلق بشخص ما يحكي شيئا إنه فعل الحكي (السرد) ذاته»[1]. ونستنتج من جيرار جينيت أن الحكي في كتابه يقوم على ثلاثة محطات، الأولى بوصفه ملفوظ سردي أو الخطاب سواء كان شفاهي أو كتابي، والثانية يختص بالجمع بين الأحداث بنوعيها واقعية أو خيالية، والثالثة يقصد به الحدث الذي يرتبط بفعل السرد.

يقوم الحكي على دعامتين أساسيتين:

* **أولهما:** أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة.

* **وثانيهما:** أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي[2].

1-2 / صيغ الحكي:

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير، ط4، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار لبيضاء، 1997، ص 39.

[2]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، مرجع سابق، ص 70.

في مجال السرديات تنقسم الصيغ إلى نوعين رئيسيين من الصيغة:

1- العرض أو (التمثيل)

2- الحكي:

فأما الحكي فهو كلام السارد والعرض فهو كلام الشخصيات وانطلاقا من قاعدة التمييز بين صيغة الحكي والعرض يعيد جيرار جينت صياغة تمييز آخر لصيغ الحكي[1]

حكي الأحداث rectderonement: يتضمن كلام السارد، وتكون صيغة السرد هي الحكي، وتقوم بوظيفة الأخبار عن أحداث ووقائع.

محكي الأقوال réet de paroles : يتضمن خطاب الشخصيات، وتكون صيغة السرد هي العرض وتقوم بوظيفة نقل كلام الشخصيات.

- الحكي: محكي الأحداث

- العرض: محكي الأقوال[2]:

صاغ جيرار جينت تمييزا لصيغ الحكي إلى حكي الأحداث ومحكي الأقوال فالأولى تضم السارد وتقوم بالإخبار عن الأحداث والأخبار والثانية تقسم كلام الشخصيات.

2/ طبيعة الوصف:

2-1/ الوصف: يقول جيرار جينيت: «كل حكي يتضمن- سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير، أصنافا من التشخيص لأعمال وأحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا Naration هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصف Description»[3].

---

[1]- محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي تقنيات ومناهج، مرجع سابق، ص 87.

[2]- محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي تقنيات ومناهج، مرجع سابق، ص 89.

[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص 78.

فرّق جيرار جينيت بين الوصف والحكي فوجد أن الوصف يختلف عن الحكي فالوصف موجود في كل النصوص ولكن من الصعب أن نجدها كلها تحوي حكي لأن الحكي يقوم بتشخيص الحركة[1].

يقول جيرار جينيت «إن الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة ولكن لا توجد الحركة بدون أشياء»[2]. بمعنى قام جرار جينيت بالتفريق بين الحكي والوصف فالوصف موجود في جميع النصوص ولكن الحكي يقوم على الحركة لا السكون.

2-2/ صيغة الوصف:

«تتحدد صيغة الوصف في مقابل صيغة الحكي فكل سرد إلا يتضمن في الواقع بنسب متفاوتة جدا، مع أنه متنوع وشديد التراكب من جهة أولى عروضا لأفعال وأحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص ويتضمن من جهة ثانية عروضا لأشياء ولشخوص هي نتاج ما ندعوه وصفا».[3]

- تفيد صيغة الوصف تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث وبعد زمني.

- ما يميز صيغة الوصف بالمقارنة مع صيغة الحكي هو غياب البعد الزمني الذي يتضمنه الحكي بما هو سرد لأحداث تحدث في زمن معين.

* **الوصف:** تمثيل الأشياء والشخصيات، غياب الزمن، صيغته والأوصاف والنعوت.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 78.

[2]- المرجع نفسه، ص 79.

[3]- محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي تقنيات ومناهج، مرجع سابق، ص95.

* **الحكي**: نقل الأحداث، حضور الزمن، صيغة الأفعال»[1]. ومنه إن يميز الوصف عن الحكي هو أن الوصف يعتمد على تمثيل الأشياء والشخصيات وغياب الزمن وصيغته هي الأوصاف والنعوت أما الحكي فهو يعتمد على حضور الزمن أي أن الزمن متواجد ويعتمد على نقل الأحداث وتواليها وصيغته هي كثرة الأفعال.

يظهر الحكي والوصف بشكل واضح في قصائد أحمد شوقي. وهذا جلي في الجدول التالي من خلال إحصاء قصيدة سليمان والطاووس و قصيدة الظبي والعقد والخنزير.

قصيدة سليمان والطاووس	الأمثلة
الحكي	سمعت، قال، يجرر، تهتز، استوف، يزيد، تعالت، أصبحت، كلمت.
الوصف	طاووس، سليمان، الطير، الريش، الأزهار، الأنوار، الباري، انسان.

جدول يبين تكرار أفعال الوصف والحكي في قصيدة سليمان والطاووس

قصيدة الظبي والعقد والخنزير	الأمثلة
الحكي	راى، رفع، زنه، سمع، يقول، طلبت، يبقى، هاش، يهم.

[1]– المرجع نفسه، ص 96.

الوصف	ظبي، الماء، السماء، الراس، اللؤلؤ، دهرا، الكلام، الملك، خنزير، الغزال، الشيخ.

من خلال الجدولين السابقين نلاحظ أن ألفاظ الحكي مبنية على ملفوظ الفعل، لان الأفعال هي التي ينبني عليها الحكي، أما الوصف فهو مبني على الأوصاف أو النعوت أو الشخصيات وغياب الزمن عكس الحكي. ففي قصيدة سليمان والطاووس يصف لنا الشاعر الطاووس من خ

جدول يبين أفعال الحكي والوصف في قصيدة الظبي والعقد الخنزير

سمعت بأن الطاووس * * أتي يوما سليمان

يحرر دون وفدا * * الطير ذبالا وأردانا

يظهر ريشه طورا * * ويخفي الريش أحيانا[1]

في هذه الأبيات بين لنا الشاعر الطاووس وذلك من خلال جمال ريشه وأنه هو ملك الطيور وأحسنهم لونا وبهاء ولكن الشاعر بين لنا أيضا صفة خفية لدى الطاوي إلا أن الله منحه البهاء واللون ولن لم يمنحه صوت الطيور، فنعت سليمان عليه السلام الطاووس بالتكبر والغرور في قول الشاعر:

لقد صغرت يا مغرور نعمى الله كفرانا[2].

وهذا يعني أن الله عز وجل هو الذي يخلق ولا يكون الكمال إلا له وقد ذكرّه أنه لا كمال إلا لله تعالى.

[1]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 273.

[2]– المرجع نفسه، ص 273.

يظهر الحكي في قصيدة سليمان والهدهد ويتمثل فيما دار بين الطاووس وسليمان عليه السلام المتمثلة في الأحداث وبينهما ولجوء سليمان إلى أساليب لكي يرشد الطاووس بعدم الغرور والرضى بما خلقه الله تعالى وهذه القصة الشعرية هي ترسخ موعظة في نفوس البشرية بالرضا وعدم الغرور.

ومنه نستنتج أن الشاعر أحمد شوقي في قصصه على السنة الحيوان جمع بين خاصيتي الحكي والوصف مما يبين علاقة الترابط التي تجمع بينهما، وهذا يرجع إلى حذاقة وجودة الوصف عنده لأنه يريد إيصال رسالة للقارئ أو المتلقي فكل قصيدة إلا ولها موعظة ولها مضمر يجب فك شفرات لوصول إلى ما يريده الشاعر فهو يسعى إلى زرع القيم الإنسانية وخاصة لدى الأطفال.

المطلب الثالث: نمط الصورة الفنية في قصص المدونة.

لقد تجاوز الشاعر أحمد شوقي في رسم تجربته الشعرية الصور العقلانية واللاعقلانية التي تدل على أسلوب الشاعر الفريد إلى الأنماط السيميائية الغير اللفظية في الحكي وهي:

1/ أنماط الصورة الفنية:

تختلف أنماط الصورة الفنية من نمط إلى آخر حسب طبيعة كل نوع حيث صنفها الأعمى التطيلي إلى ثلاثة أنماط سيميائية: «الأنماط الحسية تتحدد من خلالها مادة (الصورة)، وأنماط بلاغية أخرى، يتحدد من خلالها الشكل التقليدي الذي اختاره للصورة كإطار لها، ويضاف إلى هذين النمطين نمط ثالث وهو النمط العقلي، الذي يحوي مجموعة

أنماط الصور الحسية	تكرارها

من الصور المثالية بدرجاتها المختلفة»[1]. ويتضح من هذا أن للصورة الشعرية ثلاثة أنواع ألا وهي الأنماط الحسية والعقلية والبلاغية.

بيد أن في دراستنا سنقتصر على دراسة الأنماط الحسية كونها، التي «ترتبط بالأثر النفسي الذي تحدثه في المتلقي، والشاعر الخلاق هو الذي تمتاز صوره بميزات خاصة فيتلون بلون عاطفته، وتكون معبرة عن خلجات إحساسه وانفعالاته»[2]، بما تشمله من صور سمعية وبصرية ولونية وذوقية وشامية وذوقية ولمسية لأن الشاعر «حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لقصد معين من المحسوسات بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالاته وقيمته الشعورية»[3]. فتغدو هذه الحواس مثلها مثل الصور البيانية المجازية التي تخرج عن المألوف وذلك بتوصيلها لنا بشكل مغاير لمدركاتها.

والجدول التالي يوضح تكرار هذه الصور في قصص أحمد شوقي على "ألسنة الحيوان":

[1]– علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ط1، مكتبة الآداب، 2003، ص 191.

[2]– المرجع نفسه، ص 133.

[3]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص 132.

الصورة السمعية	37
الصورة البصرية	44
الصورة الذوقية	18
الصورة اللونية	30

جدول يوضح تكرار أنواع الصور الحسية في قصص أحمد شوقي

ومن خلال رصدنا لهذه الصور وتصنيفها حسب الجدول، نتوصل إلى أن الصورة البصرية تأخذ المـ[ـ]ـن الأخرى، ولكنها تمثل النسبة العليا بين سائر المدركات الحسية، فالشاعر يرى مالا يرى.... ومادة (رأى) تعتبر صورة فنية (بصرية)، ذهنية (علمية)»[1] أولا، وكونها أكثر الحواس تعلقا وتأثيرا بالعالم الخارجي للشاعر ثانيا. ثم تليها الصورة السمعية في المرتبة الثانية بمجموع "37 مرة" التي لا تقل أهمية عن الصورة البصرية المحدودة والمقتصرة على الضوء، باعتبار الضوء دلالة من الدلالات الإيحائية في بناء الصورة الفنية، وتحتل الصورة اللونية المرتبة الثالثة بقيمة "30 مرة" كون اللون حاضر في كل شيء ونوع من الأنواع التي ترتكز عليه الصورة البصرية «لأن الأشكال والألوان وسيلة الشاعر في بيان تجربته الشعرية ناقلا ذلك من معان مادية إلى معاني محسوسة، يهدف عبرها أن يصل إلى ذهن المتلقي»[2]. ثم تليها الصورة الذوقية بحضور "18 مرة"، أما الصورة اللمسية فلم نلمح لها الأثر الكثير في قصائد شعره

ومن الأمثلة المناسبة لهذه الصور قوله:

[1]– عبد الإله الضائع، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999، ص 60.

[2]– أنوار محمد سرحان السوداني وأخرون، أنماط الصورة الشعرية في المرية، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، قسم اللغة العربية، العدد 116، ص7.

أنا رب الشوكة الضافي الجناح أنا ذو المنقار غلاب الرياح

أنا لا أنظر في هذي الأمور أنا لا أبصر تحتي يا ندور[1]

صورة بصرية؛ صور فيها الشاعر السلطان المغرور الذي لم يأخذ بنصيحة خادمه ندور وهو يمدح نفسه ويعد مزاياه وخصاله وأنه لا يرى ولا تهمه هذه الأمور التي اعتبرها تافهة في نظره باستعمال حاسة البصر (العين، أنا لا أنظر، أنا لا أبصر)، حيث نلاحظ أن الشاعر نفى وظيفة الإبصار والنظر باستعمال أداة النفي(لا)، واستخدمهما في دلالتين مختلفتين وبانتظام إذ بدأ كلامه بلفظة (أنا لا أنظر) الحاملة لمعنى النظر السطحي والخاطف، ثم يؤكد على كلامه باستخدام لفظة (أنا لا أبصر) الدالة على الرؤية الفاحصة والمتمعنة والعميقة على أنه لا يرى تحته بل ينظر إلى ما هو بعيد وأرقى ومستقبلي لا إلى ما هو صغير. وقول الشاعر:

وقال يا خالق هذا الجيد زنه بعقد اللؤلؤ النضيد

فسمع الماء يقول مفصحا طلبت يا ذا الظبي ما لن تمنحا[2]

صورة سمعية؛ لجأ فيها الشاعر إلى استنطاق الجماد الطبيعي (الماء) وجعله يتحدث مع الظبي خارجا بذلك عن الدلالة المتعارف عليها للجماد والحيوان، باستعمال حاسة السمع (الأذن)، إذ صور فيها الشاعر صورة الماء الذي يتكلم ويتحدث بصوت عالي ويرد على الظبي الذي طلب الحصول على (عقد اللؤلؤ النضيد) ليزيده مزيدا من الجمال والحسن أكثر مما هو عليه، أن طلبه لن يلبى ومرفوضا وأن يقتنع بما أعطاه الله. وقوله أيضا:

صف لي الصديق الأسودا الخامل المجردا

قال: سألت فيه أصدق واصفيه

هو الصديق الوافي الكامل الأوصاف

[1]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 260.

[2]– المرجع نفسه، ص 261.

وقول الشاعر:

رب صديق عبد أبيض وجه الود

يفديك كالرئيس بالنفس والنفيس

وصاحب كالنور في الحس والظهور

معتكر الفؤاد مضيع الوداد[1]

صورة لونية؛ تناول فيها الشاعر الصراع بين الألوان (الأبيض والأسود) التي انزاحت وخرجت عن معناها ودلالتها المألوفة، قصدا ‹‹في مواجهة الأضداد والمتناقضات ليخرج من واقع حياتي مرير إلى واقع يرجو أن يكون أكثر نورا وضياءا، كما يعبر الشاعر››[2]، حيث رمى فيها الشاعر إلى عاقبة الوثوق بالمظهر المزيف الذي في ظاهره جميلا وفي باطنه أسود لئيم وخداعا، إذ لم يستخدم الشاعر اللون الأسود للدلالة على اليأس والألم والحزن والمآسي والظلام والحقد والدهاء والكره والخداع بل استخدمه للدلالة على أن الإنسان ربما يكون لونه أسود لكن جوهره أبيض وأصيل لا يعرف للحقد والمكر والخداع والنفاق لونا، كما استخدم اللون الأبيض بدلالة جديدة الذي يرمز في المعتاد إلى الأمل والجمال والنور والبرق للدلالة على ضده وعكسه وهو الخداع والنفاق والكذب والحيلة.

ونلاحظ أيضا في الأمثلة التي أحصيناها التي لم نذكرها أن الألوان محصورة فيما بين الأبيض والأسود أو ما يسمى بين الظلام والنور مما يبين أن الشاعر يريد الوصول إلى جواهر الأشياء وحقائقها، عن طريق المتناقضات أو ما يسمى المتضادات التي تحمل عدة معاني، بما أن القارئ يدرك ويعي دلالة تلك اللونين.

[1]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص ص 267، 268.

[2]– يونس حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني (دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور)، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1119، ص 120.

والملاحظ على قصائد أحمد شوقي أنها لم تقتصر على استعمال الحواس الإيحائية كل على حدى، بل توسع فيها الشاعر إلى الجمع بين الحواس التي «يصف فيها كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى فتعطي المسموعات ألوان فتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة، وذلك أن اللغة في أصلها رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة»[1]، وهذا واضح كثيرا في قصائده ومن أمثلة ذلك قوله:

تطاولت مثل ليا ل القطب واكفهرت

إذ انقلب من سحو ري، فدخلت حجرتي

أنظر في ديوان شع ر، أو كتاب سيرة

فلم يرعى غير صو ت كمواء الهرة

فقمت ألقي السمع في الستور، والأسرة

حتى ظفرت بالتي علي قد تجرت

فمذ بدت لي، والتقت نظرتها ونظرتي

عاد رماد لحظها مثل بصص الجمرة

ورددت فحيحها كحنش بقفرة[2]

صورة حسية مركبة من مزيج من الصور البصرية والصور الحسية والصور اللونية، إذ بدأها الشاعر بحاسة اللون وهو يصف في مدى طول تلك الليلة مشبهها بليالي القطب من شدة ظلامها وسوادها في وقت تناول وجبة السحور، ثم انتقل بعدها إلى حاسة البصر وهو يلقي النظر على الكتب والدواوين وأيهما يقرأ، فإذا به يسمع صوت (حاسة السمع) فيشبهه بصوت مواء الهرة وهو في حيرة من أين أتي ذلك الصوت فيخرج

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 1997، ص 355.

[2]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص ص 252، 253.

ليصغي من أين أتى ذلك الصوت غير أن الشاعر هنا استعمل هذه الحاسة في غير محلها وذلك أن الصوت لا يلقى بل يسمع، حتى ظفر بها ووجدها وأتت عينه في عينها (نظرتها ونظرتي) (صورة بصرية)، ثم انتقل ليصور لنا غضبها عن طريق الصورة اللونية، فيستعير "رماد لحظها" الدال على اللون الأسود ليعبر عن شدة غضبها ويشبهها ببصيص الجمرة الدال على احمرار عينيها (اللون الأحمر)، إلا أن الشاعر استخدم اللون الأحمر في غير دلالته الأصلية (الدم النار...)، ثم اعتمد على الصورة السمعية ليصف صوتها الخانق فيستعير لفظة فحيحها لدلالة على صوتها المنخفض مشبها إياه بالحنش في مكان خالي لا يسمعه أحدا (كحنش في قفرة).

والملاحظ على هذه الصورة الحسية المركبة أنها تتعاقب وتترادف الأولى تلوى الأخرى، مما جعل الصور تعمق وظائف بعض، فإذ الصورة الثانية تؤكد على رسالة الأولى، والثالثة تؤكد على هدف ووظيفة الثانية؛ «لأن طريقة التعبير في الفن يجب أن تمتزج المدركات البصرية والصوتية والذوقية والشمية»[1].

ومجمل القول أن الشاعر استعمل الصور الحسية السيميائية بطريقة مجازية وبدلالات مغايرة للمعتاد باستعمال التناقض والتضاد، والتشبيه، لإظهار الحقائق وبيان العلاقة السيميائية التي تجمع المشبه بالمشبه والنقيض بنقيضه والتضاد بضده بصفات حسية، وبيان سعة وقدرة القارئ في تأويل تلك الملفوظات الغير مألوفة، غاية في اكتشاف المعنى الكامن وراء المعاني المجازية للمدركات في السرد.

المطلب الرابع: الإيقاع في مجموعة قصص من المدونة.

إن الشعر هو فن يقوم على حسن التأليف بين الكلمات والعبارات والأصوات التي تحدث إيقاعات نغمية منسجمة، هذه الإيقاعات هي التي تكسبه طابع مميز عن الكلام المنثور أو النثر، من خلال هذه لميزة الموسيقية الموجودة فيه وجب قيام علم يختص به ويضبط القواعد المتحكمة فيه، وهو ما يعرف 'بعلم العروض'، وضع هذا العلم للعديد من

[1]– ناصر الحاني، من اصطلاحات الأدب العربي، د ط، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1938، ص 47.

الأسباب من بينها تمييز الشعر على النثر وضبط أوزانه وقوافيه معرفة صحيح الشعر من فاسده.

«الموسيقى كانت على نحو من الأنحاء وتعد الإطار الذي يحتضن موسيقى النفس الإنسانية ومشاعره ويحافظ عليها في رحلة الحس الإنساني بالأشياء وبالطبيعة حوله»[1]. وتتفرع الموسيقى في الشعر إلى نوعين يسيران في خط واحد:

أ* **الموسيقى الظاهرة:** التي تمثلها النغمة التي تحمل لغته في انتظام ملائم مع حالة الكلمة في تركيب الشعر وهذه النغمة المتواترة هي ما اصطلح منذ القديم على تسميته بالوزن، وهو الذي يمد هذه اللغة –عن غيرها– بالكثير من الخصوصية التي يتميز بها الشعر عن غيره من الأنواع الأدبية.

ب* **الموسيقى في اللغة الشعرية:** فهو التناغم الذي يتم في السياق بين الكلمات والحروف فتأتي التجربة في نسق منتظم لا نتوء فيه ولا قصور، وهو ما يمكن أن نسميه بالموسيقى الداخلية»[2].

يقول سيد البحراوي: «التشكيل الموسيقي في الشعر العربي يقوم على عنصرين اثنين هما التفعيلة وهي نواة موسيقية ذات أداء محدود، والبيت الشعري وهو الوحدة الموسيقية المكتملة فنيا وبلاغيا في القصيد القديم»[3].

1/ مفهوم الإيقاع:

يقول ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر في الإيقاع : «والشعر الموزون، إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حيث تركيبه واعتدال أجزائه»[4]. إذن يعد الإيقاع عنصر مهم عبر العصور كونه ينظم كل الأنساق الفنية المعروفة.

---

[1]– محمد عبد الحميد، إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ط1، دار الوفاء للدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005، ص 30.

[2]– المرجع نفسه، ص ص30 ،31.

[3]– سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 16

[4]– ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص21.

1-1/ الإيقاع لغة: «من إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها تبيينا، هكذا هو اللسان والعباب وفي النسخ ويبنيها من البناء»[1]. ويظهر من هذا المفهوم أن الايقاع في اللغة هو بناء الألحان.

1-2/ الإيقاع اصطلاحا: «هو المشترك بين الشعر والرقص، بل ويتسع لأن يستحوذ على أنساق فنية متباينة تعرف عليها القدماء عبر مختلف الحضارات»[2].

جاء في كتاب محمود فاخوري "موسيقى الشعر العربي" أن الإيقاع: «يقصد به وحدة النغمة التي يتكرر على نحو ما في الكلام»[3].

ومنه وردت لفظة الإيقاع في الاصطلاح بمعنى الوحدة النغمية المتكررة التي تشكل الموسيقى بأنواعها.

2 / مفهوم القافية:

2-1/ القافية لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور: «القافية من الشعر الذي يقفوا، وسميت قافية لأنها تقفوا البيت»[4]. وجاء في معجم العين أن القافية هيا: «وراء العنق ومؤخره (كالقفا)»[5].

ونستنتج أن القافية في المعنى اللغوي هي آخر الشيء في البيت الشعري وهي أيضا التتبع.

---

[1]- الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، ج22، د ط، مطبعة حكومة الكويت،1985، ص 359.

[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنايته وإبدالاتها، ط2، توبقال للنشر، 2001، ص119.

[3]- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، د ط، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996، ص 125.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، مج 15، مادة (ق، فا)، ص 195.

[5]- عبد الله التنوخي، كتاب القوافي، ط2، تح محمد عوني عبد الرؤوف، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2003، ص 63.

2-2/ القافية اصطلاحا: تعددت تعاريف القافية ولكن يبقى تعريف الفراهيدي هو المعتمد عليه حيث يقول أنها: «من أخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع الحرف الذي قبل هذا الساكن»[1]. بمعنى أن القافية هي أخر مقطع صوتي في عجز البيت.

2-3/حروف القافية: وللقافية حروف مخصوصة بها، وحركات وأنواع فحروفها ستة وهي: الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس، الدخيل، وقد جمعها صفي الدين الحلبي (ت 850ه) في قوله:

مجرى القوافي في حروف ستة كالشمس تجري في علو بروجها

تأسيسها ودخيلها مع ردفها ورويها مع وصلها وخروجها[2]

* **الروي:** هو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة والملازم لها.

* **الوصل:** هو الهاء مطلقا بعد الروي سواء كانت الهاء هاء السكت أو المنقلبة عن التاء أو هاء لضمير وحرف اللين: للساكن الناشئ عن إشباع حركة الروي.

* **الخروج:** هو حرف مد يلي على هاء الوصل وناشئ من إشباع حركتها.

* **الردف:** حرف مد قبل الروي وهو إما ألف، وإما واو، وإما ياء.

* **التأسيس:** وهو ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد متحرك من كلمة الروي.

* **الدخيل:** هو حرف واقع بين ألف التأسيس وحرف الروي.[3]

حركات القافية: تتكون القافية من ستة حروف هي: «المجرى والنفاذ والإشباع الرس الحذو والتوجيه»[4].

---

[1]- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 137.

[2]- موسى الأحمدي، في علمي العروض والقوافي، ط4، دار الحكمة للنشر والترجمة، 1995، ص ص354،355.

[3]- المرجع نفسه، ص ص 355-364.

[4]- المرجع نفسه، ص 368.

3/ مفهوم الوزن:

3-1/ الوزن لغة: ورد في معجم العين للفراهيدي أنه: ‹‹ثقل الشيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم ويقال، وزن الشيء إذ قدره ووزنت الشيء فاتزن...وزن يزن وزنا››[1].ومن هذا المفهوم يعد الوزن في اللغة تقدير الوزن بمثله أي المساوات والعدل بين الأشياء.

3-2/ الوزن اصطلاحا: «هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان»[2]. يعتبر الوزن من أهم أركان الشعر ومن خصوصيتها أيضا، فهو العنصر الذي يميزه عن النثر ويعطيه ميزة خاصة.

4/مفهوم الجناس:

«يتألف البناء الموسيقي من إطار خارجي يتمثل في الوزن والقافية وموسيقي داخلية تتمثل في الإيقاع الذي يبرز التماثل والتوزي بين أجزاء المقطع الشعري والتكرار وتآلف الحروف وتجاوزها والجناس وتكرارها والجناس»[3]. «سمي الجناس لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة»[4]. وينقسم إلى قسمين:

4-1/ الجناس التام: «وهو ما اتفق ركناه لفظا واختلفتا معنى بلا تفاوت في تركيبها ولا اختلاف في حركتهما»[5].

---

[1]– الفراهيدي، العين، مج4، مادة (و، ز، ن)ص 368.

[2]– محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 165.

[3]– فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د ط، الكويت، 2004، ص 211.

[4]– علي الجندي، فن الجناس، د ط، دار الفكر العربي، دت، ص3.

[5]– المرجع نفسه، ص 62.

4-2/ الجناس الناقص: «يقابل التام وحدّه أن يقع تجانس اللفظين في الحروف والحركات مع الاختلاف في عدد الحروف. سمي ناقصا لأن اختلاف الركنين في عدد الحروف يلزم منه نقصان أحدهما عن الأخر لا محالة»[1]. ومنه الجناس هو مجيء وتطابق أحرفه وينقسم إلى جناس ناقص وجناس تام فالتام هو أتفاق كلمتين في الحروف وفي العدد والترتيب أما الناقص اختلاف الكلمتين في الحروف والعدد.

والجناس في قصص أحمد شوقي بشتى صوره فهو يعمل على توسيع المعنى وتوسيع الإيقاع فتمتلك القصة طابع موسيقي، ويعمل أيضا على جذب القارئ والتأثير فيه فيقول الشاعر في قصيدة الثعلب والسفينة:

أبو الحصين جال في السفينة فعرف السمين والسمينة[2]

جاء الجناس في هذا الشاهد في موضعين فالأول بين الحصين في الصدر والسمين في العجز وهو جناس ناقص وقع في نوع الحروف والاختلاف صار بين الحرفان المختلفان (الحاء والصاد) و(السين والميم): الموضع الآخر بين السفينة في الصدر والمينة في عجز البيت وهو جناس ناقص فوقع الاختلاف بين حرف الفاء وحرف الميم.

وتعددت مواضع الجناس في هذه القصيدة وتوزعت على معظم أبياتها والملاحظ على أن كل قصائد أحمد شوقي الشعرية تحتوي جلها على الجناس الناقص الذي اعتمد عليه الشاعر في حدوث نغمة موسيقية تطرب القارئ والسامع.

من خلال قراءتنا للقصص الشعرية لأحمد شوقي على لسان الحيوان، نجد أن جل القصص مبنية على موسيقى تناغمية خارجية وداخلية، ومن أمثلة ذلك بعض الأبيات من قصيدة (الغراب والشاة). فيقول:

مر الغراب بشاة قد غاب عنها الفطيم[3]

---

[1]- المرجع نفسه، ص 93.

[2]- ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 279.

[3]- المرجع نفسه، ص 265.

مرر لغراب بشاتن قد غاب عنهلفطيمو

0/0//0/0//0/0/ 0/0///0//0/0/

مستفعلن فعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ونلاحظ أن هذ البيت احتوى على 04 تفعيلات متوزعة بالتساوي إثنان في الشطر الأول واثنان في الشطر الثاني، حيث نجد تفعيلة الشطر الأول حدث فيها تغيير وهذا التغيير وقع زحاف وتمثل ي حذف الثاني الساكن وهذا ما عرف عند العروضيين بالخبن والقافية المثملة في طيمو/0/0 هي قافية مطلقة تندرج ضمن المتوتر. وأيضا في قصيدة "سليمان والهدهد":

وقف الهدهد في با ب سليمان بذله[1]

وقف لهدهدفيبا ب سليمان بذلله

0/0///0/0/0/// 0/0///0/0///

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

اشتمل هذا البيت من قصيدة سليمان والهدهد على 04 تفعيلات متكررة في الصدر والعجز فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن أصل هذه التفعيلة هو فاعلاتن متكررة 6 مرات على طول البيت حيث حذفت التفعيلة الأخيرة وحدث تغيير على مستوى التفعيلات الأربعة الموجودة في البيت هذا التغيير يسمى بالخبن فكل هذه التفعيلات طرأ عليها هذا الخبن وذلك من خلال حذف الساكن الثاني للتفعيلة فاعلاتن فأصبحت فعلاتن وقافية هذا البيت هي ذلك/0/0 وهي قافية مقيدة، والبحر هو بحر الرمل. وفي قصة "سليمان والطاووس":

سمعت بأن طاووسا أتي يوما سليمانا[2]

[1]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 273.

2– المرجع نفسه، ص 273 .

سمعت بأنن طاووسا أتى يومن سليمانا

0/0/0//0/0/0// 0/0/0//0//0//

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

تفعيلات هذا البيت هي 04 تفعيلات كل تفعيلتين في كلا من الصدر والعجز فحدث تغيير على التفعيلة الثانية من عجز البيت فأصلها مفاعلتن جاء في البيت مفاعيلن حيث أصابها زحاف يسمى بالعصب وهو تسكين الخامس المتحرك وهذا راجع إلى الضرورات الشعرية حسب ما يريد الشاعر أن يبني قصيدته وفق نظام عروضي، وهذه التفعيلات هي التفعيلات البحر الوافر المتكونة من 6 تفعيلات: مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن فحذفت التفعيلة الأخيرة ويرجع ذلك إلى نظم القصيدة. وفي قصة الثعلب والأرنب والديك:

من أعجب الأخبار أن الأرنب لما رأى الديك يسب الثعلبا[1]

من أعجب الأخبار أنن لارنب لما رأى ديك يسب ثعلبا

0//0//0/0//0/0/0/0//0/0/ 0/0//0/0/0/0/0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن

وردت تفعيلات هذا البيت 6 تفعيلات كل ثلاث تفعيلات موزعة على الشطرين، فنلاحظ أن التفعيلات في الشطر الأول لم يطرأ عليها أي تغيير إلا أنها في الشطر الثاني حدث فيها تغيير وذلك في التفعيلة الثالثة، فحدث زحاف وهو يسمى خبن مستفعلن أصبحت بعد التغيير متفعلن، حيث حذف الساكن الثاني للتفعيلة، فسمي بالخبن وهي تنتمي إلى بحر الرجز المتكون من 6 تفعيلات: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

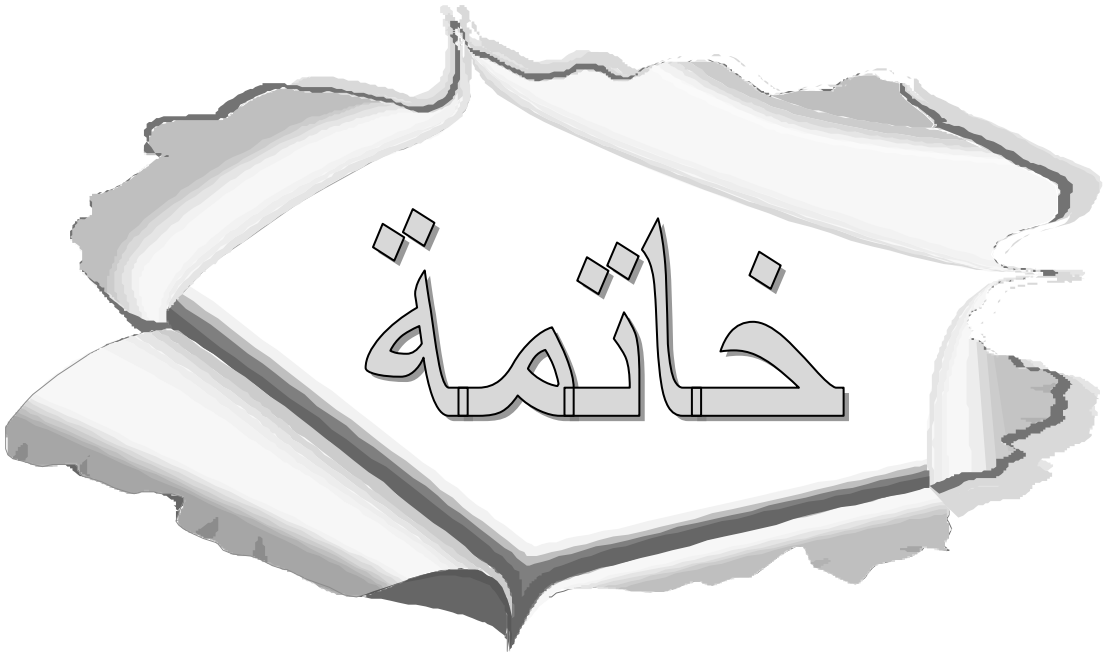
[1]– ديوان أحمد شوقي، مرجع سابق، ص 292.

والقافية فيه من المتدارك الذي هو حرفان متحركان ساكنان ومتحرك لأنه توالي حرفين متحركين بين سكانين وهي ثعلب/0//0.

وخلاصة القول يتبين لنا من خلال التقطيع العروضي لأبيات القصائد الشعرية، أن الشاعر قد عمد إلى التنويع في البحور، فكل قصيدة تنبني على بحر معين متكون من تفعيلات معينة، وانبنت كل الأبيات على قوافي وأوزان وجناس أيضا، فساعدت هذه الأمور الشعرية إلى جعل القصائد تتمتع بقيمة موسيقية تعكس حالة الشاعر النفسية والشعورية.

خلاصة الفصل:

نستنتج أن الشاعر أحمد شوقي في جل قصصه الشعرية على ألسنة الحيوان وظف عدة عناصر دلالية من رمز وتناص وإحالة ثقافية ونواة رحمية والحكي والوصف والصور الفنية والإيقاع لكن بأسلوب غير مباشر، التي خلقت دلالات جديدة غير مألوفة، بغية في إنتاج معاني لا نهائية والانفتاح قراءات متعددة، وذلك من خلال قدرة القارئ في تأويل حالات اللاقواعدية التي وتجاوزه لها للوصول إلى البنية الدلالية التي توحد شتات النص الذي يبين أسلوب الكاتب بوصفه انزياحا عن المألوف.


خاتمة

بعد دراسة هذا الموضوع الذي ناقشنا فيه أهم عناصر الملفوظ السردي البسيط من زاوية سيميائية لكشف أهم مكونات الخطاب الشعري الحكائي في السرد وخصائصه السيميائية، المتمثلة في استنباط أهم الصور والأشكال المكونة للدلالة أو المعنى الناتج عن تأويلنا لقصص أحمد شوقي على "ألسنة الحيوان"، نخلص إلى جملة من النتائج:

* لم يعد مصطلح تداخل الأجناس الأدبية بوصفه قضية أدبية تقوم على المزج بين خصائص الأنواع الأدبية الأخرى مع بعضها البعض، قائما على النقاء الخالص للفن الأدبي من مثل الرواية والشعر والفن القصصي والأسطورة كل على حدا، بل إنفتح إلى عملية التفاعل والمزج والتداخل بين الأجناس، مما أدى إلى ظهور القصة الشعرية باعتبارها نوع هجين يجمع بين لونين مختلفين: القصة التي تقوم على الحكي والتتبع، والشعر الذي يقوم على الوزن والقافية اضافة إلى التخييل والمحاكاة.

* اهتم غريماس بالملفوظ الحكائي من خلال خاصيتين الأولى العلائقية التي تعني أن دلالة النص لا تكون إلا من خلال العلاقات بين جمل و كلمات النص والثاني الاختلاف فلا يوجد معنى إلا من خلاله. والملفوظ الحكائي من مكوناته وهذا الأخير يقدم عن طريق مجموعة من الملفوظات الحكائية البسيطة.

* تعد اللاقواعدية حسب ريفاتير لغة غير واقعية وغير مباشرة خارقة لقواعد اللغة القديمة، التي تتم عبر عمليات النقل والتحريف والإبداع التي تطرأ على اللغة الشعرية خالقة لنفسها لغة إبداعية إيحائية وإيمائية بامتياز.

* استند الشاعر في رسم قصائده على أشكال وحالات الخلاف وذلك على مستوى تراكيبه النحوية والبلاغية بكثرة. إذ نجد في ما يخص المستوى النحوي:

* عمد الشاعر إلى توظيف حالات اللاقواعدية، وذلك بالخروج على القواعد النحوية القبلية المعروفة ليتجاوزها إلى حالات أخرى تتمثل في التقديم والتأخير، والحذف، والإضمار، بالإضافة إلى تغيير الحركات الإعرابية، حيث ساهمت هذه النماذج في خلق لغة شعرية مموهة تجعل عقل القارئ خصب ومزود بمعارف جديدة في هذا المستوى.

* أما على مستوى اللاقواعدية البلاغة: نستنتج أن الشاعر تجاوز مألوف اللغة الشعرية من خلال توظيفه الصور البيانية بأنواعها في لغة الحكي، للتعبير عن غاياته وفكرته

الأدبية، عن طريق اللغة المجازية المضمرة من استعارات وكنايات وتشبيهات وتمثيلات ومجازات.

* وظف الشاعر حالات اللاقواعدية البلاغية بكثرة وبشكل كثير ومكثف غير أنه استعملها بشكل غير مباشر وبشكل مراوغ للقارئ. إذ طغت على قصائده الصورة الاستعارية التي بينت قدرة الشاعر على الخيال وتفانيه في الصور لإظهار الغرض المضمر من ورائها.

* لم يتوقف الشاعر عند الصور العقلانية في تجربته الشعرية لإبراز فكرته وإظهارها للعيان بل تجاوزها إلى ما هو غير منطقي من حالات الصور الفنية اللاعقلانية التي تنزاح بالعقل عن ما هو معقول، غاية في إنتاج عدد لا نهائي من الدلالة، وإظهار قضاياه في قالب حسي متميز وخاص.

* استخدم الشاعر الصور اللاعقلانية من غموض وتناقض بشكل كثير وغياب حالات اللامعنى، التي أدت إلى خلق عدد لا نهائي من الدلالات الناتجة عن تأويل تلك المعاني.

* استعمل الشاعر أشكال المجاز والغموض والتخييل والتضاد بغزارة بدلالات جديدة معبرة وموحية لإزاحة القناع المزيف عن الحقائق وكشف المضمر الخفي وراء المعنى السطحي.

* وظف الشاعر الرمز بصورة مكثفة وبمدلولات مخالفة للمألوفة التي أدت إلى تعدد دلالته في اللغة الشعرية في الحكي، قصدا في جذب القارئ لقراءة هذه القصص الشعرية وتسليط الضوء عليها. إذ ركز على الرمز الاجتماعي لإبراز قضايا مجتمعه.

*يرتبط التناص ارتباطا وثيقا بالمتلقي الذي يقوم بعملية التأويل، وقد استعمل الشاعر هذه الإستراتيجية على مستوى قصصه الشعرية بنوعين هما: التناص الديني والتناص الأدبي ولكن نجد أن التناص الديني هو الغالب في جل قصائده والأكثر استعمالا من بين الأنواع الأخرى، فقد استنبط الشاعر من القرآن الكريم والحديث الشريف وتمثل ذلك في الألفاظ والأسماء والمعاني المتوزعة عبر أبيات القصائد، وهذا التوظيف يدعو من خلاله القارئ إلى تحليل شفرات النص وتأويله للوصول إلى مبتغاه.

*استغل الشاعر توظيف نوع من أنواع الإحالة المتمثل في الإحالة الثقافية التي هي استعماله لعناصر تحيل إلى ثقافة أخرى من أسماء لشخوص أو أسماء أماكن أو أشياء...، وهذا الاستعمال دليل على أن الشاعر مزود بثقافات عديدة ومطلع عليها، مما أدى به إلى توظيفها فهو يرد من القارئ أن يعرف ويطلع على ما يجول بخاطره، ودور هذه الإحالة هو زيادة وترابط المعنى في حسن التأليف.

* ساهمت الأفكار الفرعية والدلالات الناتجة عن حالات التحول واللاقواعدية المتضمنة في النص الشعري في بلورة وتشكيل النواة الرحمية، التي حققت الانسجام بين مكونات النص والتأثير على القارئ في تأويله لقضايا القصص الشعرية لإدراك الانسجام الذي يكمن بينها.

* ركز ميشال ريفاتير في أسلوبيته البنيوية على علاقة النص بالقارئ و الأثر الذي يتركه فيه، التي تكمن في الأسلوب الذي يهتم بمقصدية الخطاب.

* تنطوي دلالات الأفعال حسب استعمالها في قصصه الشعرية إلى أفعال مستوحاة من الطبيعة وأفعال تدل على الحركة من حيث طبيعتها وأخرى تدل على العواطف والأحاسيس، وافعال تدل على العمل والعلاقات الإنسانية، فدلالة هذه الأفعال حسب معجمها الأصلي تتدرج في حسن التأليف والتوظيف لدى الشاعر.

* استخدم الشاعر صيغتي الحكي والوصف في جل قصائده، بشكل واضح وذلك من خلال حسن أسلوبه في حسن انتقاء الألفاظ المعبرة عن هدفه التي تتماشى مع معاني قصائده، حيث مزج بين الصيغتين الذي ساعد على تقوية النصوص الشعرية وإعطائها طابع جمالي يستدعي القارئ إلى التلذذ والغوص في مكامن المعنى الذي يؤدي إلى استحضار معاني أخرى.

* وظف الشاعر أنماط الصور الفنية السيميائية الحسية بمختلفها بكثافة وبطريقة مجازية مغايرة لأصلها قصدا لبيان حقيقة الأشياء عبر مدركاتها الحسية ولإنتاج الدلالة. والصورة الأكثر شيوعا في حكاياته الشعرية الصورة البصرية التي تجمع بين شتى الحواس. ولم يكتفي الشاعر بتوظيف هذه الأنواع بل تجاوزها إلى ما يسمى بتراسل الحواس عن طريق الجمع بين المدركات الحسية التي أدت إلى خلق عدد لانهائي من الدلالات الناتجة عن عملية التأويل التي يقوم بها القارئ.

* تميزت قصائد أحمد شوقي بموسيقى شعرية فعالة تجذب القراء وقسمت إلى قسمين موسيقى خارجية تمثلت في الوزن الذي ينبني على التفعيلات العروضية والقافية التي وردت بشكل متغير، تارة نجدها مطلقة، وتارة أخرى مقيدة، مما يبين غموضها الذي أدى إلى الانفتاح على العديد من المعاني بوصفها شكل من أشكال التجاوز، وأما الموسيقى الداخلية فتشمل الصوت والتماثل بين أجزاء المقاطع الشعرية وتألف الحروف والجناس الموجود في كل قصصه الشعرية والمتوزع بكثرة على مستوى الأشطر. وهذا راجع إلى حسن وفرادة أسلوب الشاعر في التأليف في تجربته الشعرية.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة.

المصادر:

ديوان أحمد شوقي، ج2، ط1، بيروت لبنان، 1993.

المراجع:

المراجع العربية:

* أحمد الجوة، بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، تداخل الأنواع الأدبية، ط1، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ج1، 2008.

* أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1968.

* الأزهر الزناد، نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، ط1، المركز الثقافي العربي، 1993.

* أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ط1 مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2001.

* أحمد مختار العميد، علم الدلالة، ط5، مكتبة لسان العرب، القاهرة، 1997.

* بشرى محمد علي الخطيب، القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

* بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم البيان، ططط1ط1 دار العلم للملايين، بيروت، 1984.

* جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ط1، الوارق للنشر والتوزيع، عمان،

2011.

* جميل حمداوي، ط1، اتجاهات الأسلوبية، دار الألوكة، 2015.

* جوده نصر عاطف، الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية للطباعة والكتاب، 1984.

* الحسن بن عبد الله العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي وأبو الفضيل إبراهيم، ط1، دار أحياء الكتب العربية، 1952.

* حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي أنموذجا، دار الكنوز للمعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2008.

* حازم بن محمد بن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط3 الدار العربية للكتب، تونس، 2008.

* حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط1، الدار البيضاء، بيروت لبنان، 2003.

* حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز العربي،1991.

* سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط8، دار الشروق، القاهرة، 2008.

* سعد أبو رضا، النص الأدبي للأطفال أهدافه ومصادره وسماته رؤية إسلامية، ط2، مكتبة العبيكان، الرياض، 1442.

* سعد سليمان حمودة، البلاغة العربية، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005.

* سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبئير، ط4، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1997.

*سعيد يقطين، الرواية والتراث من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

* سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، دط، دار إلياس العصرية،

القاهرة، 235.

* سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

* صالح بلعيد، نظرية النظم، دط، دار هومة للنشر والتوزيع، بوزريعة الجزائر، 2002.

* ضياء غني الفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2009.

* الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، ط1، دار المعارف، 1984.

* عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2001.

*عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، ط3، دار المدني، القاهرة، جدة، 1992.

* عبد الحميد محمد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ط1، دار الوفاء للدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005.

* عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، طرابلس تونس، دت.

* عبد الإله الضائع، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية الحداثة وتحليل النص، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999.

* عبد الكريم الناعم، في أقانيم الشعر، دار العلم، دمشق، 1991.

* عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، ج1، دط، دار العلم للجميع، بيروت.

* علي أبو المكارم، الحذف والتقدير في النحو العربي، ط1، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

* علي بن إسماعيل أبو الحسن ابن سيدة المرسي، المخصص، دط، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

* عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، دت.

* محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر بنياته وإبدالاته، ط2، توبقال للنشر، 2001.

* محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي، تقنيات ومناهج، ط1، دار الحرف للنشر والتوزيع، القنيطرة، 2007.

* موسى الأحمدي، في علمي العروض والقوافي، ط4، دار الحكمة للنشر والترجمة، 1994.

* محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1982.

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

* مفتاح محمد، في سيمياء الشعر القديم(دراسة نظرية وتطبيقية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982.

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

* محمد أحمد قاسم وآخرون، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان، 2003.

* محمد بن عبد الرحمان الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني البيان والبديع، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2003.

* محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دط، دار المعارف، القاهرة، 1984.

* محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

* موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.

* نبيلة إبراهيم، فن القصص في النظرية والتطبيق، دط، دار قباء للطباعة، مصر.

* ناصر الحاني، من اصطلاحات الأدب الغربي، دط، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1938.

* يوسف بن ابي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2000. * يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1119.

المراجع المترجمة:

* ألجيرداس جوليان غريماس وجاك فونتنيي، سيميائيات الأهواء، تر: سعيد بنكراد، ط1، دار الكتاب الجديد، 2010.

* جوليان بروان و جورج يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي، دط، الرياض.

* ريفاتير ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، ط1، منشورات دراسات سال، البيضاء.

*رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

* رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط2، توبقال المغرب.

* قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي أبو الفرج، نقد الشعر، تر: كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة 1978.

* وليم إمبسون، سبعة أنماط من الغموض، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، دط، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

* أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وبن سينا وبن رشد، تر: عبد الرحمان بدوي، دط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1993.

المعاجم والقواميس:

* أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2، ط1، علم الكتب والنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، 2008.

* أحمد ابن فارس بن زكريا القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة ،ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1999.

* إبراهيم مصطفى وأخرون، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، 2004 .

* جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، ميرثب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

* الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح عبد الحميد هنداوي، مج1و4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2006.

* محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، مج 1و4 و7 و9 و15، دط، دار صادر، بيروت.

* محمد ابن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دط، مكتبة لبنان، بيروت، 1986.

* محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دط، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2008.

* مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، دط، مطبعة حكومة الكويت، 1985.

المجلات:

* أحمد محمد المعتوق، الشعر والغموض ولغة المجاز دراسة نقدية في لغة الشعر، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج16، ع28، شوال 1424.

* أنوار مجيد سرحان السوداني وأخرون، أنماط الصورة الشعرية في المرية، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، قسم اللغة العربية، ع116، جوان 2019.

* حسن البنداري وأخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، غزة، المجلة11، ع2.

* ديوان مالك بن الريب، حياته وشعره، تح نوى حمودى القيسي، مجلة المحفوظات العربية، مج 25.

* رزيق بوزغاية، الإدلال في قصيدة وطن تائه للشاعر عزالدين ميهوبي، مجلة دراسات وأبحاث، ع31، جوان 2018، السنة العاشرة.

* رزيق بوزغاية، التفكير اللغوي في سيمياء الشعر عند ريفاتير، مجلة قراءات، ع9، 2016.

* عاليا خليل إبراهيم، الأدوار العاملية في الرواية العراقية دراسة وتطبيق في منهج غريماس، مجلة كلية التربية جامعة واسط، ع15، 2020.

* عبد العزيز السبيل، ثنائية النص قراءة في رثائية مالك بن الريب، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1،.1998.

* عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر، مجلة الواحدة، ع 82 و83.

* فاطيمة دخية، قراءة في جماليات النص، مجلة كلية الأداب واللغات، ع10و11، 2012.

المذكرات:

* بكر مشرف أحمد عباس النجار، الدلالة الرمزية لحكايات أحمد شوقي الشعرية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، أدب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العلية، جامعة

مؤتة.

* حياة العربي، الصورة الشعرية في شعر عثمان لوصيف ديوان براءة أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، أدب جزائري، المسيلة.

*روضة لجنة، عناصر الأدب في شعر أحمد شوقي، بحث جامعي لاستقاء بعض الشروط للقبول على اشتراك الوظيفة النهائية لدرجة سرجانا، اللغة العربية وآدابها، الجامعة الإسلامية الحكومية، بمالانج، 2008.

* عبد الفتاح داود كاك، التناص دراسة نقدية في التأصيل المصطلح ومقاربته ببعض القضايا النقدية القديمة دراسة وصفية تحليلية، 2015.

الفهرس

مقدمة	**01**
مدخل	**06**
الفصل الأول: تجليات الحكي والصورة الشعرية في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان	
تمهيد	**17**
المبحث الأول: اللاقواعدية في الملفوظ الحكائي	**18**
المطلب الأول: اللاقواعدية النحوية ونماذجها في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان	18
1- الملفوظ الحكائي عند غريماس	**18**
2- مفهوم اللاقواعدية عند ريفاتير	**20**
3- مفهوم اللاقواعدية النحوية	**21**
المطلب الثاني: اللاقواعدية البلاغية وأشكالها في قصص أحمد شوقي الشعرية على ألسنة الحيوان	**28**
1- مفهوم اللاقواعدية البلاغية	**28**
2- المستوى الأول: الصور البيانية (العقلانية) في قصص المدونة	**30**
3- المستوى الثاني: الصور الفنية (اللاعقلانية) في قصص المدونة	**45**
المبحث الثاني: أشكال الصور الحكائية في قصص أحمد شوقي الشعرية على السنة الحيوان	**50**
المطلب الأول: مجاز الحكاية (الفعل) في قصص المدونة	**50**
المطلب الثاني: الغموض والتخييل (التصوير) في مجموعة قصص من المدونة	**52**
خلاصة الفصل	**57**

الفصل الثاني: أليات تمظهر سيميوز الحكي في القصص الشعرية عند أحمد شوقي على ألسنة الحيوان	
تمهيد	**58**
المبحث الأول: عناصر السيميوز في قصص الحيوان الشعرية لأحمد شوقي	**58**
المطلب الأول: الرمز في قصص الحيوان الشعرية عند أحمد شوقي	**58**
المطلب الثاني: التناص في قصة (النملة والمقطم، والثعلب والديك) من المدونة	**64**
المطلب الثالث: الإحالة الثقافية في قصة (سليمان والهدد، وملك الغربان وندور الخادم، والثعلب والديك) من المدونة	**70**
المطلب الرابع: النواة الرحمية في قصص المدونة	**71**
المبحث الثاني: **الأسلوب في قصص الحيوان الشعرية عند أحمد شوقي**	**74**
تمهيد: الأسلوبية وسيميوز الشعر عند ريفاتير	**75**
المطلب الأول: معجم الفعل في قصص الحيوان الشعرية عند أحمد شوقي	**79**
المطلب الثاني: الحكي والوصف في قصة (الخفاش ومليكة الفراش، والنملة والمقطم) من المدونة	**80**
المطلب الثالث: نمط الصورة الفنية في قصص المدونة	**85**
المطلب الرابع: الإيقاع والوزن والقافية في مجموعة قصص من المدونة	**91**
خلاصة الفصل	**99**
خاتمة	**101**

قائمة المصادر والمراجع	106
الفهرس	115